

de 6 part a Héline Zbanentch 1984

lliazd, Maître d'œuvre du livre moderne

Remerciements

La Galerie UQAM est heureuse d'accueillir l'exposition lliazd. Cette « première » américaine s'inscrit dans la suite de l'exposition lliazd-Picasso et de la rétrospective organisée par le Centre Georges Pompidou.

La présentation montréalaise se veut un apport supplémentaire à la diffusion de l'œuvre d'Iliazd, un des grands chantres de la modernité. L'exposition déborde les limites des préoccupations du maître-éditeur. En effet, une place importante est faite au travail préparatoire où la présence de l'alchimie du texte, de l'image et de la rypographie s'impose.

L'œuvre du poète-éditeur occupera, cela va de soi, une place prépondérante. Nous découvrirons sa personnalité complexe et ses préoccupations multiples soit le théâtre, l'architecture, la géographie, ... À travers tous ses champs d'intérêts, au premier regard hétérogènes, se dessine avec une fascinante cohésion le portrait d'Iliazd maître d'œuvre du livre moderne, concept moteur de cette exposition.

Nous tenons à remercier en premier lieu, madame Hélène lliazd pour sa confiance, son infatigable implication et sa générosité. Sans elle, sans sa collection et ses archives, rien n aurair pu être entrepris. Nous voulons vivement souligner sa précieuse contribution pour l'édition d'une plaquette chronologique d'lliazd qu'elle a réalisée et gracieusement mise à notre disposition pour cette exposition.

Nous désirons rendre un hommage particulier à madame Françoise Le Gris-Bergmann, professeure du département d'histoire de l'art de notre institution, pour le travail énorme que représentent la conception et la mise sur pied de l'exposition. La valeur de sa contribution à la recherche en histoire de l'art rejaillit sur la communauté universitaire.

Nous manifestons aussi notre grande reconnaissance au Conseil des arts du Canada pour la génereuse subvention grâce à laquelle s'est concrétisé le projet Iliazd sur ce continent

Nous remercions l'Université du Québec à Montréal qui, par une contribution de son vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche et son vice-rectorat aux communications, a permis à ce présent catalogue de conserver son envergure. Souhaitons que l'exposition ait le succès qu'elle mérite et que le catalogue, témoignage vivace de cet événement éphémère, contribue à la diffusion de la connaissance de l'œuvre d'Iliazd.

En effet, le catalogue est un moyen privilégié d'accès à l'ensemble de l'œuvre et à la pensée créatrice d'Iliazd. Car cette modernité de la forme, souci majeur du poête/éditeur, ne s'oppose-t-elle pas à cette autre modernité de l'actuelle diffusion de masse?

Luc Monette Directeur Galerie UQAM

AVIS AU LECTEUR

par Françoise Le Gris-Bergmann À l'heure où on n'a de mots que pour le «post-modernisme», comment justifier une exposition sur l'«œuvre» d'un des grands éditeurs du livre « moderne»? En effet, la question mérite d'être posée, et croyons-nous, débattue. Notre propos et notre projet tentent ainsi d'articuler une interrogation sur les frontières qui semblent cloisonner les concepts de modernité et post-modernité. Et on le verra, ces frontières ne sont pas marquées de façon aussi claires qu'on a voulu le faire croire. D'autre part, cette interrogation se double d'un intérêt particulier pour le livre d'artiste, autant dans le milieu québécois qu'à un niveau international où cette forme d'expression a pris un essor considérable. À la tradition locale québécoise, autant qu'en regard de la production récente dans ce domaine, nous avons voulu offrir des éléments de comparaison en « montrant » une œuvre exemplaire.

Le projet initial d'organiser une exposition «Iliazd» à Montréal s'élabora tout d'abord grâce à l'enthousiasme d'Hélène Iliazd et son support sans réserve à notre projet, qui devenait l'occasion d'une première diffusion importante en Amérique du Nord de la contribution d'Iliazd au livre illustré moderne. Notre concept initial s'articulait par ailleurs sur un contexte précis d'exposition, celui de la Galerie d'Art de l'Université du Québec à Montréal et, grâce à un second enthousiasme, celui de Luc Monette, directeur de la Galerie, qui dès que je lui eus formulé mon intention ne renia jamais ce qui devenait un espoir partagé. Qui d'autre à Montréal de nos directeurs d'institutions muséales eût été aussi imperturbable quant à la conviction que l'événement serait d'importance?

Le lieu nous semblait commander un certain concept: celui de mettre en évidence les diverses activités d'Iliazd, susceptibles d'abord d'éveiller l'intérêt d'un milieu universitaire et de ses principaux acteurs, puis celui du milieu québécois. Ainsi, lliazd devenait le point de rencontre d'une multitude d'interrogations sur des savoirs et des pratiques spécifiques: poésie, archéologie, bibliophilie, histoire des arts (arts visuels, théâtre, danse...), mode, géographie, histoire, astronomie, architecture. Les réalisations d'Iliazd dans ces domaines divergents constituaient, nous semble-t-il, une nourriture abondante et variée. Si notre projet s'est modifié, en cours de route, c'est d'abord à cause du peu de moyens dont nous disposions pour le réaliser, puis la difficulté d'un travail à distance. Bien qu'Hélène Iliazd nous ouvrit généreusement ses archives et participa activement à l'élaboration de notre travail, la tâche restait démesurée. Pour pallier à ces obstacles, nous avons choisi de «suggérer» ces divers aspects des intérêts d'Hiazd « à travers » un médium privilégié, celui du livre, qui fur pour Hiazd la passion de toute une vie. Si nous employons le terme de « passion » c'est qu'Iliazd, il le savait, non seulement se consacre au livre, mais il s'y « condamne ». Ses notes inédites sont explicites à ce propos, mais ses ouvrages encore davantage, livres / fruits qui en se pelant, s'épelant démontrent et font preuve du labeur autant que de la clarté de l'idée. Marcel Duchamp, adepte du « concept », avait su reconnaître ce grand artisan, en lui demandant de réaliser une édition de sa « Boîte en Valise» en 1955. D'autres, dont Picasso, Max Ernst, Miro, Hausmann, pour n'en citer que quelques-uns, ont su se plier aux exigences conceptuelles de celui qu'on a dénommé « l'architecte du livre». N'est-ce pas cette double dimension des œuvres d'Iliazd qui le rattache, au-delà de sa modernité, aux hommes et artistes de la Renaissance pour lesquels il s'était aussi passionné: la clarté du concept («idéa»), et la compétence à le transmettre dans la forme (= technè »).

L'image du « maître d'œuvre », à la fois chef de projet « et » artisan, s'imposait. D'autre part, le corollaire de cette proposition montrant dans lliazd, « l'homme de haute culture et d'immense savoir » (Louis Barnier), devenait la mise en évidence de la conception et de l'originalité des livres d'lliazd par « l'ex-hibition » d'un important matériel ayant présidé à l'élaboration de ces «œuvres»: maquettes, tirages d'essais des gravures, esquisses typographiques, notes de recherches, correspondance... bref, tout ce qui, habituellement, se camoufle et s'oblitère derrière le produit fini. Cette « monstration » se veut démonstration, propre à appuyer la spécificité d'lliazd comme «éditeur » de livres d'artistes, « alors que tant de livres illustrés modernes ne sont que des albums d'estampes qui n'osent dire leur nom — et leur prix — », ose dire Louis Barnier.

Enfin, ce qui sous-tend cet œuvre, de façon primordiale et essentielle, c'est qu'lliazd est d'abord poète et «homme de lettres». Mais pas n'importe lequel des poètes précise la lettre d'Olga Lechkova à Iliazd en 1930, à propos de son roman «Ravissement»: «vous êtes «œ même Zdanevitch qui a écrit quelque chose de non sensé» » lui reprochera une de «ces «instances» qui contrôlent les destins littéraires»... « (et je cite un certain moscovite) ». En effet, il nous apparaît clairement que l'œuvre ultérieure d'Iliazd, sa période parisienne, s'inscrit en droite ligne avec son activité «futuriste» en Russie et en Géorgie. Il faut comprendre celle-ci comme inaugurale et fondatrice.

La «modernité» d'Iliazd, faudrait-il dire son « modernisme», qui n'apparaît plus comme thématique littéraire mais comme « expression » d'un langage (ici est à lire toute la distance entre Baudelaire et Mallarmé), se lit d'abord certes dans sa participation à l'époque « héroique» du futurisme russe. Comme poète il apporte une contribution essentielle, mais aussi comme animateur, conférencier, critique d'art. La position occupée par Iliazd est à la fois la plus intransigeante et la plus ouverte du futurisme russe, celle qui s'exprime par son « toutisme » élaboré avec son ami le peintre Michel Ledentu. Il consiste en une synthèse organique entre les formes du passé et celles présentes susceptibles de redéfinir à chaque moment les inventions et les conventions de l'art. Pensée dialectique s'il en fûr, qui s'affirmera inconciliable avec tout dogmatisme, d'où soit-il.

Enfin, l'œuvre d'Iliazd concerne non seulement l'écrivain, le critique littéraire, l'artiste-graveur ou l'éditeur, mais aussi l'historien de l'art. Inutile de prendre pour prétexte un livre de jeunesse sur la peinture moderne publié en 1913 à Moscou par un certain Elie Eganebury, qui ne cachait personne d'autre qu'llia Zdanevitch. Au-delà de cette contribution essentielle, la conception d'Iliazd et ses réalisations dans le domaine du livre d'artiste constituent en elles-mêmes un objet d'interrogation et de réflexion. On fera quelques concessions à la mode en parlant de ces « livres-objets » (puisqu'ils sont « manipulables » et alimentent le regard et la main). Ils sont davantage à notre sens constitutifs d'un lieu, lieu frontière, limitrophe entre poésie et « arts du spectacle », ce qui indique bien une extension des arts visuels. Ce n'est pas pour les seules gravures qu'ils nous intéressent, certains l'auraient cru. Mais bien plutôr pour le théâtre visuel et tactile qui se déploie en ouvrant le livre et en tournant ses pages Ce théâtre du livre, nul doute qu'il constitue un lieu de la « révélation », et cette « mise en lumière » chère à Iliazd, alliée à la passion dévorante du livre lui donne une dimension judaïque:

D'où la sollicitation des textes de Régis Gayraud et Élizabeth Klosty Beaujour pour notre catalogue

« Petit à petit le livre m'achèvera », ou encore: « N'oublie pas que tu es le noyau d'une rupture » (Edmond Jabès).

Les Tables de la Loi furent rompues. Iliazd de même engagea la rupture, et dans ces morceaux brisés du verbe et du support se trouvait désormais le lieu où alfait se construire la modernité du livre. Cette vision nouvelle de l'objet-livre, du livre-lieu, tenait entre autres, à un éclatement, à la confrontation du poète et du typographe/ plasticien mais aussi du poète et de l'exégète.

Jacques Brault avait une phrase lapidaire dans «L'Écriture subtile »: « ... un écrivain qui ne cache pas un typographe, ne cache rien ni personne ». Avec lliazd, nous sommes convaincue désormais qu'il faut lire la proposition dans les deux sens. Le « poète hululant » (André Germain) se double admirablement du typographe-sorcier (Raoul Hausmann).

Sans autre préambule, nous laissons le lecteur-spectateur parcourir ces « pages », sans manquer toutefois l'occasion d'adresser nos remerciements personnels aux personnes suivantes. Madame Hélène Iliazd, pour sa générosité dans le prêt des œuvres et son aide de tous les moments, ainsi que sa contribution par la publication d'une plaquette chronologique d'Iliazd qui accompagne ce catalogue; Madame Élizabeth Klosty Beaujour, Monsieur François Chapon, Monsieur Régis Gayraud, pour leur contribution à ce catalogue; Monsieur Luc Monette, pour son support inconditionnel à la préparation de cet événement; Messieurs Alfred Halasa, André Bilodeau et Denis Desrochers pour la conception graphique du catalogue; Monsieur Serge Allaire, pour son assistance dans la préparation du catalogue; et toutes les autres personnes qui de près ou de loin ont contribué au succès de cette exposition.

Notes liminaires

Les documents cités, correspondance, manuscrits ou textes inédits ont été transcrits tels quels sans corrections orthographiques, grammaticales ou stylistiques, sauf en ce qui concerne les notes inédites d'Iliazd qui ont été resues et corrigées dans certains cas, selon le souhait d'Hêlène Iliazd,

La traduction des documents russes en français apparaît sous diverses formes, soit la transcription française, soit la transcription internationale, soit la transcription anglaise dans le cas de citations empruntées à des ouvrages anglais. Nous avons donc respecté le choix de nos collaborateurs sans chercher à uniformiser dans une seule forme ces traductions. Nous faisons confiance au lecteur pour les liens qu'il pourra établir lui-même d'une forme à l'autre, et nous soulignons que là également résidait une difficulté de notre travail.

lliazd et le Degré 41 par Régis Gayraud

liazd est l'homme des fidélités. Nombreux sont les principes qu'il a suivis toute sa vie, et même si sa vie n'a jamais été heureusement - celle d'un homme austère et froid, on peut parler pour ses entreprises d'une rigueur certaine (qui l'a amené, notamment, à la perfection de sa typographie) doublée d'une ténacité à toute épreuve (ainsi dans sa quête des églises byzantines). Parmi les signes extérieurs d'une pérennité de pensée s'appliquant pourtant à des centres d'intérêts d'une grande variété, on notera l'existence de deux marques - le nom d'«Iliazd» (en transcription internationale: «Il'jazd») apparu en 1919 comme une « marque de fabrique» pour «Ilia Zdanevitch» («Il'ja Zdanevič»), ainsi que le chiffre que I'on retrouve sur tous les ouvrages ou presque qu'il fait paraître jusqu'à sa mort: «41° ».

Le sigle 41° est apparu trois ans avant le nom d'Il'jazd, en 1916 à Petrograd. Fondé deux ans après la première scission du mouvement futuriste par Zdanevič avec les peintres Ledentu, Lapšin, Vera Ermolajeva et Ol'ga Ljaškova, l'Université du 41° se présentait comme une école poétique en réaction contre les poètes « modernistes », épigones du symbolisme, mais aussi cubo-futuristes, Majakovskij inclus.

Dès 1912, le groupe rayonniste de Larionov et Gončarova était entré en opposition avec les futuristes modérés du groupe des Hyléens. Selon les mots de V. Markov «Larionov et Gončarova avaient commencé à se détourner de l'Occident et à proclamer l'indépendance artistique de la Russie, basée principalement sur les icônes et l'art primitif. Contrairement aux Hyléens, Larionov prêchait l'éclectisme militant et la reconnaissance de toutes les formes d'art passées et présentes, et leur fusion» (n). Cela ne pouvait qu'aller dans le sens Zdanevic, qui avait découvert le peintre «brut» Pirosmani et se passionnait pour les sanctuaires géorgiens. Il théorisa ses idées

dans un livre intitulé « Natalja Gončarova — Mihail Larionov», puis créa avec ce dernier le toutisme, proclamant l'égalité des formes artistiques de tous les temps et de toutes les circonstances, et proposant une synthèse de toutes les formes d'art, passées ou présentes. Selon Mihail Ledentu, autre fondateur du mouvement, «nous prisons dans l'art les formes qui coïncident avec sa nature profonde, dont l'essence est immuable. À partir de ce point de vue, nous sommes en droit d'affirmer que tout ce qui a été créé par les artistes qui nous ont précédés et provenant même des temps les plus reculés, nous est contemporain et assimilable comme notre perception l'exige » (2). Bien loin d'effectuer un retour en arrière, cet art qui trouve sa matière dans les formes passées, exprime en réalité une volonté de dépassement du cubisme vers la libération des formes et des sujets.

Mais de même que le renouvellement de la peinture, et en suivant un chemin étonnamment semblable, le renouvellement du langage poétique est lui aussi en marche. C'est même une des préoccupations principales des poètes de cette charnière du siècle. Le cadre d'un tel article ne se prête pas à une nomenclature de toutes les tentatives isolées qui eurent lieu en ce sens au début du siècle, notamment en Allemagne et en Italie. Disons seulement que c'est en Russie que cette tendance, née plus tôt, a atteint son plus vaste développement. Dès 1892, D. Merežkovskij, posant les bases du symbolisme russe, partait en guerre contre la langue de la poésie russe, corrompue, allusive, masquant mal la carence de la pensée et l'absence de toute sensibilité artistique. Mais c'est Hlebnikov qui, en 1908, faisant la synthèse entre les idées de Lermontov, pour qui le mot était porteur d'une richesse nouvelle, et celles de Fet et Tjutčev qui estimaient taries les ressources de la parole, commence la véritable révolution du langage poétique. Insistant sur la puissance



Couverture d'un livre comportant le sigle des Éditions du Degré 41 à Tiflis.

évocatrice des mots mêmes, des sons purs, il s'intéresse à la glossolalie des flagellants ainsi qu'à la liturgie souvent inintelligible par les peuples mêmes qui la perpétuent. Il en arrive donc à la langue transrationnelle, (zaum') dont on trouve l'exposé dans «Le mot en tant que tel», manifeste signé par lui et Kručenyk. Pour lui, le zaum', par-dessus la tête du «gouvernement des sens», est un «appel direct au peuple des sentiments», mais ne reste qu'un «procédé de droit, applicable en de rares cas» (2).

En effet, selon Luda Schnitzer, cette «poésie sonore» ne remplirait pas vingt pages des cinq volumes de l'œuvre de Hlebnikov. Le zaum' de Hlebnikov, qu'il ne faut pas confondre avec les néologismes et les images à double ou triple profondeur qui forment l'essentiel de son œuvre, est un zaum' descriptif, il décrit la langue de ses personnages, oiseaux ou Dieu, ou hommes en proie à des crises d'épilepsie, c'est-à-dire privés du langage traditionnel. Il en est tout autrement de Kručenyh, qui développe un zaum' phonétique, ou plutôt, «des poèmes écrits dans une langue personnelle, se distinguant des autres: ses mots n'ont pas de sens déterminé». Kručenyh écrira de nombreux poèmes dans ce zaum' «pur» qui devait permettre de rebaptiser les choses; ainsi déclare-t-il: «Le lys est beau, mais affreux le mot «lys», usé et «violé». Aussi j'appelle le lys «éouy» — la pureté première est rétablie» (3). Pourtant, l'œuvre zaum' de Kručenyh se limite à de courts poèmes de quelques vers, à l'aspect fragile, squelettique.

'ŒUVRE zaum' de Zdanevič, par contre, se caractérise par son ampleur et sa richesse. Les cinq volumes de «dras» (= drames) qu'il fait paraître sous le titre de «Aslaabličja» (qu'on peut rendre par «Les traits de l'âne») de 1918 à 1921, sont unis par un même souffle épique qu'on sentait chez

Hlebnikov ailleurs que dans son zaum' er qu'on ne sentait pas du tout chez Kručenyh, Ces œuvres sont des pièces de théâtre faites pour être dites, et entendues - et le travail d'Il'jazd portera surtout sur l'impression sonore que procurent les mots. Chaque personnage a son zaum' qui évolue selon les sentiments qu'il éprouve. Ainsi, dans son premier dra, Ianko, le personnage central, passe d'un babillage craintif lorsqu'il est apeuré, à une arrogance ridicule lorsqu'il est rassuré, tout cela rendu par de subtiles nuances de sons, rappelant parfois des morceaux de mots du russe normatif. Il ne s'agit pourtant pas, dans ce tout dernier cas, de néologismes comme chez Hlebnikov. La démarche d'Il'iazd est au contraire d'aller vers les analogies à partir des sons purs.

Le zaum' est ici un langage en prise direct avec l'inconscient, qui doit réagir au stimulus du son. Les rapports entre les recherches du 41° et la psychanalyse ne sont pas négligeables. Les thèmes anecdotiques des drames d'Il'jazd ou les recherches sur l'analité chez les classiques russes que réalisera Kručenyh sont là pour en témoigner, et Il'jazd dans sa conférence sur «Les Nouvelles Écoles dans la poésie Russe», souligne les convergences entre les conclusions de l'école de Freud et celles de l'école du 41°

Il s'agit bien d'une école. Outre qu'elle était un groupe de créateurs, l'Université du 41° devait dispenser des cours, organiser des séminaires et des conférences. En octobre 1916, Zdanevič et Ledentu furent autorisés par l'Union des Poètes à ouvrir à Petrograd «La Première Rose», université pour la formation des jeunes à l'activité et au métier de poète. Cette école prit rapidement le nom de 41°. Ainsi qu'il en est de « Dada », l'histoire a retenu plusieurs explications du terme «41° ». «41° de fièvre est la température du délire, 41° est la latitude de Tiflis, ville de naissance et de prédilection de Zdanevič, 41°,

c'est un degré de plus que le taux d'alcool de l'eau-de-vie qu'on y buvait ». Toutes ces explications sont de Zdanevič, on peut donc les considérer comme valables. Notons en passant qu'en 1959, «Le Frère Mendiant », beau livre édité en espagnol par Il'jazd, portera comme nom d'éditeur: «Latitud cuaranta y uno ».

Jusqu'en 1917, l'Université a son siège à Petrograd. Aucun manifeste n'y paraît alors. Le journal du groupe est «Le Meurtre sans effusion de sang», nom étendu au groupe lui-même. La période pétersbourgeoise est une période de formation: refusant tout autre principe que celui d'une réaction primitiviste contre la poésie utilitaire, c'est par l'étude, tout au long de l'année, que le 41° élabore ses principes, au rythme de séminaires consacrés «1) à la théorie de la déformation poétique: sdvig, zaum' orchestral; 2) à la théorie de la langue, des sons, de la facture de la langue, de l'orthographe; 3) à l'histoire de la poésie et à la connaissance de la littérature contemporaine» (4).

En été 1917, les événements politiques en Russie, décident le 41° à transférer ses activités en Géorgie. La vie littéraire à Tiflis, de 1917 à 1921, était tumultueuse, la première guerre mondiale, puis la famine et la guerre civile, avaient forcé de nombreux écrivains, peintres, acteurs, à se réfugier en Géorgie. On trouve ainsi le futuriste Aleksej Kručenyh, qui adhérera à l'Université du 41° en novembre. Outre Kručenyh et Zdanevič, participent au 41° le frère d'Il'jazd, Kiril, et Igor' Terentjev, «benjamin» du zaum', ancien du 41° de Petrograd. Il y a encore des élèves de l'Université, dont un certain Kara Darviš, dont nous ne savons rien, et qui récita des poèmes zaum' en 1919 lors d'une soirée (5). Si le 41° de Petrograd contenait une majorité de peintres, après la mort de Ledentu, seul Kiril Zdanevič représente la peinture dans le groupe de Tiflis.

TIFLIS, le 41° organisa près de cinquante conférences dont les textes ont été pour la plupart édités en fascicules. De novembre 1917 à août 1919, sur 42 conférences, 20 sont de Kručenyh, 14 de Zdanevič, 4 de Terentjev, 1 de Kručenyh et Zdanevič, 1 de Terentjev et Zdanevič, 1 de Kručenyh et une réunissant les trois zaumniki. Mme Olga Džordžadzé constate que «Zdanevič suivit fidèlement à Tiflis le programme qu'il s'était assigné à Petrograd, tandis que Kručenyh parlera davantage de ses propres œuvres et Terentjev surtout de Kručenyh, de Zdanevič. de Majakovskij, et achèvera en brillant théoricien les travaux de ses prédécesseurs sur la théorie de la langue poétique». Zdanevič traite en effet de sujets plus théoriques. délimitant le domaine du zaum' et s'interrogeant sur sa place dans le monde de la poésie et de l'art (« Du futurisme italien », conférences sur Tjutčev, Brjusov, Burljuk, sur le théâtre, sur le futurisme pictural), ou bien développant des points de technique poétique («L'orthographe et l'attirance des lettres», « Le magnétisme des lettres »), et il lui arrive aussi de parler de ses propres œuvres. Il ne néglige pas non plus les séminaires proprement dits, et entreprend dans le cadre de son Université des comptes rendus de Hlebnikov, que nous connaissons par des notes rédigées postérieurement. Son activité comprend aussi la déclamation de poèmes et surtout, la représentation de ses « dras » burlesques. En tout, il y eut une centaine de représentations du 41° à Tiflis.

Comme la plupart des conférences, elles avaient lieu au quartier-général du 41° et de toute l'activité artistique de la ville, au «Petit cabaret fantastique». Selon le poète géorgien G. Robakidzé, «Tiflis devint une ville fantastique. À une ville fantastique, il fallait un coin fantastique, et un beau jour, en fin 1917, sur la Perspective Rustavelli, au no 12, dans la cour, des artistes et des poètes ouvrirent un





Dessin de Kyril Zdanevitch, «Portrait de Sophia Melnikova»

« Petit cabarer fantastique». Cétait une petite chambre calculée pour 10 à 15 personnes, mais on y entassait, je ne sais par quel miraçle, jusqu'à cinquante personnes, plus de femmes que d'hommes. On décora les murs du «Cabaret» de fantasmagories. Le «Petit cabaret fantastique» était ouvert presque chaque soir. Poètes et artistes y déclamaient leurs vers, faisaient des causeries littéraires » ou À la différence des caves littéraires et artistiques de Petrograd «Le chien errant» et «La halte des comédiens» d'après lesquelles avait été créé «Le petit cabaret fantastique». l'entrée de ce dernier était gratuite. Il n'y avait pas de buvette. Voici comment Kručenyh en décrit l'inauguration: «L'ouverture de la soirée commença par des déclarations en langue «zaum'» par les poètes Kručenyh, I. Zdanevič, Kara Darviš. L'effet fut inattendu et nouveau; ensuite se produisirent C. Korona, l'artiste Mel'nikova et Jurij Degen avec des vers exotiques. Il se forma ainsi deux camps qui entrérent même en lutte» ». Même si ce sont les futuristes du 41° qui tinrent le rôle majeur dans le «cabaret», celui-ci recevait toute l'intelligentsia locale. On y trouvait même des futuristes qui n'étaient pas membres du 41°, mais s'y associaient momentanément, le groupe d'Jurij Degen, vers lequel évolua Kiril Zdanevič.

La muse du « Petit cabaret fantastique » et du 41° était Sofja Georgievna Mel'nikova, actrice du « Théâtre des Miniatures », grande amie d'I. Zdanevič qui lui dédia plusieurs dras. Le 41° édita en septembre 1919 un recueil en son honneur, réunissant, sur l'initiative et aux frais de Zdanevič, des œuvres des habitués du cabaret. On y trouve ainsi le second dra de Zdanevič, « As'el naprakat », illustré par Gončarova. Dans ce recueil imprimé sur un magnifique papier, en caractères variés, avec dépliants et reproductions de haute qualité, présentant des exemplaires personnalisés de papiers de couleurs, on reconnaît le

soin avec lequel Zdanevič confectionna, jusqu'à sa mort, tous ses ouvrages. Outre les séminaires, dès cette époque, une de ses activités essentielles fur l'impression, sous le label du 41°, de ses œuvres et de celles de ses amis, dont il assumait mise en pages et recherches typographiques. Des l'automne 1917, il entra comme apprenti chez les «Compagnons imprimeurs caucasiens» et imprima lui-même son premier dra, «lanko brul' Albanskaj». Ce fut le premier, modeste maillon d'une chaîne qui l'emmena jusqu'en 1974. Pendant les années 1919-1920, quatorze publications du 41° virent le jour. Il s'agit de «dras» d'Il'jazd, de recueils de poèmes de Kručenyh, d'écrits théoriques de Terentjev.

Le 14 juillet 1919 parut également le premier numéro de «41° », hebdomadaire de la «Compagnie du 41° », qui n'eut pas de suite. Sur la première page était imprimé le «credo» du groupe: «La compagnie du 41° rassemble le futurisme de gauche, et confirme la langue zaum' comme la forme obligatoire de l'incarnation de l'art. L'objectif du 41° est. d'utiliser toutes les grandes découvertes de ses collaborateurs et de placer le monde sur un nouvel axe. Ce journal sera le quai de débarquement des événements qui se produiront dans la vie de la compagnie, et la cause de soucis constants. Nous retroussons nos manches». Développant la théorie selon laquelle chaque son a une valeur sémantique propre, Kručenyh étudie le son « ju » dans un article de première page. Le son « ju » exprime selon lui la tendresse. C'est également le point de vue de Zdanevič dans ses dras et de Terentjev dans son « Record de tendresse », qui analyse, justement, les dras de Zdanevič. Puis Kručenyh fait l'inventaire des moyens de déformations du langage (9 en tout), qui vont des simples métathèses aux « mots à deux têtes» ou aux « mots velus », et précise que ces moyens, qui peuvent être employés ensemble pour un seul mot, ont été mis au

Ilia Zdanevitch, «L'Âne à louer», page titre comportant un dessin d'âne de Gontcharova dans une typographie de l'auteur. Cette pièce fait partie du recueil «À Sophia Georgievna Melnikova. Le Petit Cabaret fantastique», Degré 41, Tiflis, 1919.

point par les trois membres actifs du 41°.

Dans un autre article, Zdanevič répond à des critiques portées contre les futuristes. Il écrit: «le zaum' a pour but d'incarner en paroles les expériences vécues qui ne pouvaient d'aucune façon être traitées par nos prédécesseurs tant que la poésie utilisait la parole liée au sens». Voilà qui nous éclaire sur l'interprétation à donner aux dras et sur leur éventuel rapprochement avec une « psychanalyse » de leur auteur. C'est également dans ce sens que vont les interprétations qu'en fait Terentjev.

C E CYCLE de cinq « dras », dont l'écriture s'échelonne de 1916 à 1921, forme un tout construit — on sait que Zdanevič avait déjà prévu ses titres et l'action de chacun d'entre eux dès 1916 — et ce tout porte le titre d'«Aslaabličja», que l'on peut décomposer en «as'el» (l'Ânu, thème central d'LZ) et «oblicja» (les trait), la physionomie), mais aussi en «slab» (faible) et en «oblicen ja» (accurations), selon le système des phrases et mots à double sens, qui fait partie de la théorie du sdvig (qu'on pourrait traduire par écart, mais aussi par lapsus). Quel est cet àne, d'où vient cette faiblesse, pourquoi ces accusations, c'est ce que l'analyse de l'anerdote des dras, bien sûr succincte dans les limites d'un tel article, essaiera de découvrir.

Dans son ouvrage sur Zdanevič, «Un record de tendresse» Igor' Terentjev commente ainsi l'action du premier dea «Janho brul' Albanskaj »: «Le sujet est simple. Janko l'aventurier a rencontré des brigands qui se querellaient. Puisqu'il leur est tout à fait étranger et manque de personnalité, Janko est contraint de devenir roi. Il a peur. Ils le collent au trône à l'aide de sindeticon, lanko essaie de se détacher avec l'aide d'un médecin allemand, Yrenthal. Tous deux crient «De l'eau! » mais il n'y a pas d'eau et Janko tombe poignardé par les brigands en criant « F'ju! » L'intrigue est en réalité suggérée par le zaum'. Ainsi, Janko peureux pleurniche et appelle sa mère par des mots comportant les syllabes « mama ». L'analité présentée par Janko scellé au trône est suggérée par les suites de mots en «ka». Lorsque Janko meurt, il émet un son semblable à celui d'une outre qui se vide «f'ju». Quant au médecin allemand, il est représenté par un grotesque et saisissant passage de zawm' descriptif en faux allemand.

Dans le deuxième «dra», «As'el naprakat» («L'Âne à louer»), les procèdés sont à peu près équivalents, à ceci près que les parties orchestrales — passages où les acteurs déclament en même temps, soit à l'unisson, soit des textes différents — sont plus nombreuses. Il s'agit ici de deux fiances, A et B, qui font la cour à Zohna. Un âne se déclare aussi. Le fiancé B, au cours de l'action.



His Zdanevitch, «L'Île de Pâques», converture dans une spegraphie de l'auteur, Degré 41, Tiflis, 1919.



se transforme aussi en âne, ce qui le rend plus artirant pour Zohna. Elle accorde ses faveurs aux trois, mais la grande scène de tendresse est réservée à l'âne. À la fin, les deux fiancés se poignardent et le rideau tombe sur un monologue de Zohna.

Zdanevič disait de ce dra qu'il y avait atteint le « record de tendresse ». Il y maîtrise en effet un zaum' de plus en plus dégagé des références russes pour aller vers les sonorités pures, évocatrices (notamment en « ju»).

C'est particulièrement vrai dans les scènes d'étreinte amoureuse ou de lutte entre les rivaux, qui donnent lieu à des jeux de scènes plus élaborés que dans «Janko».

Le troisième dra, c'est « Ostral Pashi». («L'Île de Pâques»), c'est-à-dire « le havre de la sagesse de Mel'nikova», c'est-à-dire Tiflis. Ce «dra» est sûrement le plus riche en allusions en prise directe avec l'inconscient. Il y a là un marchand, un âne « considérable » mais muet, deux «babas» et demi de pierre. ainsi que de l'ordure. L'une radote, l'autre est hystérique, la troisième n'est qu'un sexe. Elles se couchent dans des cercueils et meurent, puis le marchand ferme les cercueils. Un sculpteur de l'Île de Pâques, c'est-à-dire géorgien, arrive, ouvre les cercueils, tue le marchand d'un coup de couteau, verse le sang sur les babas qui ressuscitent, qui tuent le sculpteur, versent le sang sur le marchand, qui ressuscite en criant: « C'est Pâques! » Les babas forment un chœur d'obscénités, auxquelles répondent les blasphèmes du marchand. On parle du printemps et des corps en chaleur. Puis elles s'en vont, laissant derrière elles des mares de sang et criant « Pâques! ».

Le quatrième dra est «Zga Jakaby» («Comme si Zga»). L'action a lieu entre le réveil et le sommeil de Zga. Zga est une vieille femme et «zga» est en russe un mot rare employé uniquement dans une expression signifiant «on n'y voit goutte». Or l'anecdote est basée sur le sens de la vue. C'est également

les initiales du prénom et du patronyme de Mel'nikova tel que les transcrit Zdanevič au début de «Ar'el Naprakat», c'est aussi une référence à la lecture selon l'alphabet latin des trois premières lettres de «Zdanevič» écrit en cursif cyrillique. On voit des lors l'ambiguité du personnage qui justifie le titre de «Zga Jakaby» («Comme si Zga»). Zga s'éveille, rêve à l'amour dans un langage aux sons tendres. Elle évoque l'âne et l'Ararat Dans un miroir, elle se voit en jeune homme. Puis, du miroir sort «Zga du miroir», et toutes deux parlent d'Il'ja devenu muet. Zga du miroir hennit. Puis Zga devient Soi-disant Zga, et Zga du miroir devient Soi-disant Zga du miroir. Les miroirs se brisent. Zga du miroir meurt et Zga s'endort en prononçant des paroles tendres sur Il'ja

C'est le plus classique, le plus difficile des dras d'Il'jazd, au sujet grave et dont le personnage unique, malgré ses avatars, détermine un zaum' unique. On confine ici à l'abstraction.

Le dernier dra. «Ledentu Faram» («Ledentu le phare»), est un hommage posthume à son ami Ledentu. Il ja Zdanevič descend en enfer enterrer la femme Lilith qui est en lui. La morte est gardée par l'esprit nauséabond et cinq cadavres puants. Au nom du dieu-âne, les cadavres se présentent. Il y a aussi un peintre pompier qui fait le portrait de la morte. Le portrait vivant parle et reproche au peintre de lui avoir donné les traits de Mel'nikova. Ledentu arrive et peint un portrait non-ressemblant. La morte ressuscite et fait l'amour avec ce dernier portrait. Le portrait vivant est tué. Le portrait nonressemblant et la ressuscitée, après maintes péripéties, sortent de l'Enfer guidés par Ledentu

D'un dra à l'autre, nous voyons grandir la femme Lil'ja. Quant à Zdanevič, il est l'âne, animal puissant aux exploits amoureux mémorables, mais à la tendresse féminine.



Biard, «Ledento le Phare», couverture de Naoum Granovsky dans une composition de l'auteur, Degré 41, Paris, 1923.

Comme l'ane, il est loué (en russe: zdan) et fils d'Éve (ent). Cela n'est qu'une ossature à laquelle viennent se greffer de nombreuses ramifications qui font que chacun des personnages peut se confondre, emprunter des caractères particuliers à d'autres personnages.

Le zaum' évolue d'une pièce à l'autre, et de même que se compliquent à mesure les intrigues, le zaum' se fait plus nuancé, plus élaboré. De même, le graphisme, en accord avec une poésie orchestrale de plus en plus complexe, se développe pour s'épanouir avec «Ledentu» dont le sujet, il est vrai, est un peintre.

ÉRITABLE chef de file du 41°, ll'jazd nous donnaît là l'œuvre zaum' la plus achevée, la plus dense, à vrai dire la seule qui laissait espérer des prolongements capables de « placer le monde sur un nouvel axe » 1001. De leur côté, Kručenyh et Terentjev développèrent surtout la « non-objectivité violente », poèmes utilisant des mots de la langue commune employés de manière absurde. Le nonsens est théorisé en 1919 par Terentjev, qui propose, par ses « Dix-sept outils du nonsens», lesquels s'ouvrent par la phrase « Les enfants trébuchent toujours, mais ils dansent admirablement », un langage poétique basé sur le lapsus, l'erreur ou l'association d'idées sans rapport sémantique.

Le journal du 41° annonçait l'ouverture à Baku d'une antenne de ce mouvement. Elle ne vit pas le jour. Plus tard, Kručenyh transporta l'activité du 41° à Moscou. Terentjev rejoignit Constantinople où il tenta lui aussi de mettre sur pied un mouvement 41°. Puis il rejoignit Leningrad et devint metteur en scène, imprimant de temps à autre des vers dans des revues. Dans les années 1930, il fut frappé d'interdiction. On ignore son destin ultérieur.

Zdanevič transporta le 41° à Paris en 1921. C'est là qu'il fit paraître « Ledentu » en 1923. Il tenta de reprendre son Université es prononça de nombreuses conférences d'un grand intérêt sur des sujets aussi divers que la langue zaum', la situation des « modernistes » russes de Berlin, sa propre enfance et son reflet dans les dras, la situation de l'art pictural russe en France, etc. Il conserva d'autre part le nom de Degré 41 pour toutes ses éditions d'art, qu'il poursuivit jusqu'à sa mort, en 1975.

Notes

- V. Markov, « Rustian Faturism, a History», University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, p. 184.
- (2) V. Hlebnikov, «Choix de prêmer», trad et préfacé par L. Schnitzer, ed. P.-J. Oswald, Paris, 1967, p. 21.
- (3) «Maniferty russkih futuristor» présente par V. Markov, Fink Verlag, 1967, p. 63.
- (4) O. Djordjadzė, «Iliazd et le futurime russe», «Iliazd», Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, p. 14.
- (5) Selon la revue «Karanty», no 2, Tiflo, 1919
- (6) O Djordjadzé, opus cité, p. 14.
- (7) G. Robakidzé, «1928», no 4, p. 71
- (8) Kurunty », no 2, Tiflis, 1919.
- (9) I. Terentjev, «Rebord nermatis», Tillis, 1918.
- (10) «41°», hebdomadaire du 41°, Tiflis, 14 juillet 1919.
- (11) I. Terentjev, «17 erundosyh eradij», Tiflo. 1919, p. l.

lliazd romancier

ES SLAVISANTS professionnels connaissent Ilya Mikhailovitch Zdanevitch (Iliazd)
comme «un des personnages les plus éblouissants du futurisme russe», l'auteur de pièces en «langue transmentale» («zaum»), dont la dernière, «Lidantju faram», («Ledantu en tant que phare»), est considérée «un chef d'œuvre de l'avant garde russe» ». Les historiens d'art se souviennent d'Iliazd en tant que créateur d'une série de livres extraordinaires à laquelle ont participé des peintres tels que Picasso et Max Ernst. Mais peu de gens connaissent les romans écrits par Iliazd à Paris entre 1923 et 1929.

Pendant cette période, matériellement très dure, où lliazd essavait de nourrir sa famille par son travail de création d'étoffespour la haute couture, il a quand même réussi à terminer deux romans et à en commencer un troisième. Celui-ci « Posmertnye trudi» (« Quevres posthumes »), trace le tableau souvent ironique de la vie des mondes de la haute couture et des marchands d'art sur la place de Paris. Le premier des trois romans, «Les Parigots» («Parizhatch'i»), inédit jusqu'à ce jour, est un vrai tour de force. Dans ce roman, parfaitement agencé, quatre couples d'amis traversent toutes les configurations sentimentales possibles au cours d'une marinée, avant de se retrouver pour le déjeuner au Bois de Boulogne.

Le troisième roman, Ratificement », n'eut pas le retentissement qu'il méritait dans les milieux littéraires russes au moment de sa publication en 1950. Un des rares comptes rendus à paraître fut celui du grand historien de la littérature russe, D. S. Mirsky. Dans la NRF de décembre 1931, Mirsky écrivit qu'il trouvair ce roman montagnard remarquable, admirable d'intelligence, et particulièrement intéressant pour son style. Mirsky explique le manque d'intérêt critique

pour ce livre parmi les Russes de Paris par plusieurs facteurs. Habitant Paris, mais sans s'être mêlé aux émigrés blancs, lliazd se trouve dans un isolement littéraire presque complet. De plus, ajoute Mirsky, les libraires russes de Paris boycottent le roman parce qu'il contient «une demi-douzaine de mots qu'il est convenu de considérer comme inimprimables» …

Iliazd envoya quelques exemplaires du «Ravissement» à des amis qui étaient restes. en Union Soviétique. Comme le prouve la lettre d'Olga Lechkova, publiée pour la première fois dans ce catalogue, la fraîcheur et le talent de ce roman soulevèrent beaucoup d'enthousiasme parmi les «Leningradiens», restes fidèles aux intérêts de la littérature d'avantgarde. Mais « Ravissement ne plut pas du tout aux « instances moscovites », c'est-à-dire aux bureaucrates qui tenaient déjà les brides de la littérature soviétique. Ceux-ci réclamaient des romans d'agit-prop, et ne voulaient pas d'un livre qui comptait parmi ses personnages un moine itinérant, puisque la littérature soviétique n'avait « aucun besoin de moines, qui ne sont nécessaires dans aucun plan».

«Ravirsement» est donc resté méconnu et presque inaccessible pendant plus de cinquante ans, jusqu'à ce que la maison d'édition Berkeley Slavic Specialties l'ait réédité à la fin de 1983. Cette réédition a déjà eu un retentissement considérable parmi les Russes cultivés de la «troisième émigration», dont beaucoup découvrent lliazd pour la première fois. Ces nouveaux lecteurs trouvent «Ravirsement» fascinant non seulement pour son histoire quasi légendaire de bandits montagnards géorgiens, mais surtout à cause des procédés de représentation utilisés par lliazd «Car, si «Ravirsement» est beaucoup plus facilement compréhensible que les œuvres

ильязд

восхищение

POMAH



СОРОК ПЕРВЫЦ ГРАДУС

lliazd, «Ravissement», roman, converture. Degré 41, Paris. zaum d'Iliazd, il continue quand même sous d'autres formes les recherches linguistiques des dravis. Dans «Ravissement», lliazd semble également essayer de trouver un équivalent verbal aux procédés de stylisation des tableaux de Pirosmanashvili, peintre géorgien primitif qu'Iliazd et son frère Cyrille Zdanevitch avaient découvert, et qu'ils ont soutenu moralement et matériellement.».

Les personnages du bandit Lavrentii, de la belle Ivlira et du patriarche du village de haute montagne ressemblent aux personnages vivement colorés de Pirosmani dont les contours nets se détachent hiératiquement sur l'arrière-fond. Ces personnages agissent dans une atmosphère pleine de détails ethnographiques, et les descriptions de la vie montagnarde sont parmi les passages les plus prenants du roman. Mais les récits de la grande chasse annuelle, avec ses règles et ses cris rituels, ses superstitions et la poursuite d'un bouc réel mais presque légendaire, surnommé « le crucifix » ne sont pas seulement des accumulations de couleur locale. Ils créent plutôt le sens d'une réalité intensifiée, surréalisée, où de petits angelots chantent dans les tempêtes, un homme-bouc croque les fusils des chasseurs imprudents, et les morts se transforment en arbres. En fait, Iliazd avait déjà développé et utilisé dans ce roman de 1929 le procédé du « réalisme magique »

(lo real maravilloso) qui beaucoup plus tard deviendrait la marque de Cent années de solitude de Gabriel Garcia Marquez, dont l'un des personnages déclare: « Les choses possèdent elles-mêmes leur propre vie. Le tout est de réveiller leur âme». La richesse sensuelle de « Ravissement » ne tient pas qu'aux images et au style « primitif » de représentation des personnages. La langue du roman y joue aussi un rôle important. La ponctuation elle-même produit des effets stylistiques. Par exemple, Iliazd ne met jamais de point final à

la fin de ses paragraphes. À la fin du premier chapitre, où Lavrentii jette le Frère Mnky dans l'abime, la phrase et le chapitre imitent l'action en s'interrompant brosquement comme au bord d'un précipice à d'autres moments, lliazd laisse aussi tomber des virgules, absolument nécessaires à la clarté de la syntaxe.

Hazd seme une légère ambiguité dans le discours du «Ravissement». Quelque fois il utilise une forme transitive d'un verbe la ou la langue courante exigerait l'intransitif. Ou bien il met des verbes d'aspect parfait dans des constructions parallèles avec des verbes à l'imparfait, et on trouve très souvent des éléments logiquement et grammaticalement incompatibles liés dans des constructions parallèles, ce qui brouille légèrement |2 logique de la phrase et l'agencement de discours. On trouve souvent des pages ou des phrases presque entièrement faites de substantifs sont suivies par des phrases presque entièrement composées de verbes De même, de longs passages de descriptions visuelles sont suivis par de très brefs morteure de discours direct. De temps en temps des mots semblent avoir pris un accent géorgien ou bien des vulgarismes surgissent soudainement au milieu d'une phrase d'un style plutir élevé. Très souvent de petites transformations de mots très communs prêtent à une ambiguité de connotation et d'interprétation Mais malgré tous ses « modernismes » stylistiques, « Ravissement » se lit sans présenter de vrais obstacles à la compréhension II développe les richesses linguistiques des œuvres antérieures d'Iliazd, tout en évitant le langage hermétique du zaum dont il procède «Ravissement» est donc un roman d'une richesse ethnographique, mythique, picturale et sonore exceptionnelle. Il mérite de prendre sa place parmi les meilleurs romans russes de la première moitié de ce siècle.

None

(I) Walter Marker, Savine Parents: A Stinery, University of California Press, Seriodes and Los Angeles, 1968, p. 483

421. N. Markon, open clat. p. 154.

- (S) D.S. Mersty, La Nomania recur Jungare, Witnesday, 1981.
- 180 In motionin most placewise differ Chips Minimum of the colleges Alle Dools of proof partings seen man black tables nor in style the a Kanton Comments.

At these wides in our case when your division on several values of the contract of the contrac

one has Nature with a partie story or being mer but Natur Phinament, that the house par Aprilla Dails or Wein Varia, fist Collisional, Faces, 1979.

Lettre d'Olga Lechkova à Iliazd(1) Cher Il'ia Mikhailovitch,

J'ai reçu il y a quelques jours votre lettre, qui m'a réjouie J'ai lu votre Ravitiement avec délices. C'est une œuvre pleine de talent et d'une fraîcheur exceptionnelle. Ce sont ces qualités qui expliquent le succès du Ravissement ici à Léningrad aussi bien que chez vous à Paris, mais particulièrement ici, car il n'emploie point les expressions stéréotypées et exaltées que nos chefs réclament de nous et dont nous avons marre. Ce sont ces mêmes écarts par rapport au style courant qui expliquent que ce livre n'a été ni compris ni apprécié à Moscou, où on réclame en ce moment « de l'agitprop énergique » à l'appui du sov-pouvoir. En ce qui concerne les moyens stylistiques, Moscou est moins exigeant. En général, notre époque manque de sens de la proportion, et ils ne se rendent pas compte là-bas que ces phrases ronflantes écœurent le public depuis déjà un bout de temps. Évidemment, c'est le destin de toute proclamation ronflante de ne pas savoir qu'elle donne envie de vomir.

Nous ne nous sommes pas vus depuis si longtemps que j'oublie sur quels points vous étiez d'accord avec Kornei Tchukovsky m, Yevgeny Zamiatin m et N. N. Chulgovsky, etc. Si je m'en souviens bien, au Chien-errant m à un moment, Tchukovsky et vous aviez de bons rapports. Malheureusement, Féodor Sologub m n'est plus vivant, sinon c'est à lui le premier que j'aurais donné votre Ravitsement, car ce livre lui aurait certainement fort plu. À cette période, la plupart des lit-gens sont dispersés, et pour l'instant j'ai donné le livre à un certain scénariste moscovite à Sestroretsk, qui le partagera avec Tchukovsky. Par la suite, je le montrerai probablement à Zamiatin et à Chulgovsky. Chulgovsky est un critique-théoricien — le Brik m de Léningrad sauf qu'il est un peu plus vieux et plus pourri. Il s'intéresse à vous, mais je ne sais pas si c'est simplement en tant qu'événement, ou si c'est un intérêt plus profond. En général, je pense que ni vous ni moi n'avons rien ni personne à craindre à propos de votre livre, car je partage complètement votre attitude envers l'opinion de la «masse», attitude que vous avez exprimée simplement et avec force dans la phrase de votre lettre où vous dites que vous étiez «rassuré par le dédain avec lequel mon Ravirsement a été accueilli», etc.

C'est pour cette raison même qu'il faudrait lancer le livre dans l'Institut d'Histoire de l'Art. Là, on aime jusqu'à l'hystérie tout ce qui est nouveau et frais, et là, plus que n'importe où ailleurs, ils se sentent opprimés par le fardeau des haut-sov-affirmations. En général, notre front-lit est faiblard. Toute une génération d'écrivains prolètaires, sortis tout frais de la polit-couveuse, s'agitent pour essayer d'incarner l'inspiration des « chefs », mais. Leurs livres, dont nos bibliothèques sont bourrées, n'ont été feuilletés qu'au début. Après, les pages ne sont mêmes pas coupées. Ce qui explique l'incroyable demande pour ce qui vient de l'étranger aussi bien que pour les classiques, malgré toutes les manigances des sov-critiques et d'autres influenceurs d'opinion pour discréditer ces éléments. Féodor Sologub et tout ce qui lui était proche, c'est-à-dire, le mysticisme et tout ce qui peut y ressembler, est définitivement supprimé. Il est évident que sur ce fond d'ennui, si tout d'un coup Zdanevitch apparaît du diable-sait-où, ça crève le plafond. Votre œuvre dégage une odeur d'originalité, quelque chose à quoi on ne peut même pas rêver chez nous. Tout le monde bosse dix-huit heures par jour à écrite des merdes dans une atmosphère de basse servilité, et se tourmente avec le rêve refoulé et



Invered Pass Inshlessey,

LEBERGE FREE LEBERGERRY,

The new response like deshie, vettere sema countries. Like the countries of the second countries of the second countries of the second second like the second second second like the second secon

irréalisable de créer quelque chose « du sien », d'original, pour soi-même. Ils se taisent, se dessèchent, sont étouffés par les slogans du moment. Ils produisent de l'agit-prop. étouffent les autres et s'étouffent eux-mêmes dans leur propre création... Il est difficile de décrire combien toutes ces choses écrites par devoir pour «incarner l'effort révolutionnaire « manquent insupportablement de talent. Même Meyerhold » a eu une sale histoire. Il s'est abaissé et fait de la lèche au possible, mais des que l'artiste en lui a commencé à parler, il a été descendu en flammes. À la fin, il ne s'était pas suffisamment abaissé. On l'a condamné parce qu'il n'est pas assez pénétré d'engagement révolutionnaire actif. Ils ont voulu lui retirer le théâtre qui porte son nom, etc. Le peintre Filonov a eu un emmerdement analogue. Les vraies raisons de tout cela sont des intrigues qui remontent très loin, mais voilà les sov-formes qu'elles prennent maintenant. Quel bonheur que vous vous trouviez hors de la zone du pouvoir de cette saloperie pharisaïque... Nous sommes tous très, très heureux que vous écriviez encore, et encore plus heureux que vous n'écriviez pas « comme il faudrair ». Écrivez le plus possible. Profitez de l'heureuse possibilité qui est la vôtre d'écrire ce que vous voulez et comme vous voulez.

l'ai sans doute assez dit sur ce thème, mais pour mieux vous orienter, je dois ajouter encore quelques mots pour que vous ayez une bonne idée de la pourriture de ces «instances» qui contrôlent les destins littéraires. La première chose qui a fait obstacle à votre Ravissement, c'est (et je cite un certain moscovite) que vous êtes «ce même Zdanevitch qui a écrit quelque chose de non-sensé». La deuxième chose, c'est que le personnage du «Frère Moky» « apparaît à la première page du roman. Il m'a semblé que vous aviez besoin du Frère Moky, qu'on ne peut pas le remplacer, et qu'il faudrait voir quel rôle il joue dans votre plan. Mais le moscovite en question m'a répondu: « Nous n'avons aucun besoin de moines, et ils ne sont nécessaires dans aucun plan »

En dépit de tout ça, je vous conseille quand même de penser à Moscou de temps en temps, car en général nous n'avons pas de véritable structure; les vents et les directions peuvent changer, mais pour l'instant, vous avez quand même plus et mieux à espérer du fair que vous êtes édité là-bas et non pas chez nous.

Il n'y a pas grand chose à écrire à propos des nôtres. La vie est dure pour tout le monde. Vera Mikhailovna fait des dessins pour des livres d'enfants à Gosizdat. Kolia Lapshin y a un assez bon poste - il paraît qu'il dirige les éditions enfantines. Yekaterina Ivanovna Turova a épousé Bernshtein; ils enseignent tous les deux dans un technicum artistique à Kiev. Quant à moi, à part mon boulot ennuyeux et prosaique dans une sov-entreprise, je travaille comme accessoiriste et régisseur dans un «Ensemble» «. Notre petit groupe a créé un nouveau genre synthétique d'œuvre théâtrale, puisque l'époque a imposé ses exigences au théâtre aussi. Mais malgré nos succès (dont témoignent et la traduction de notre répertoire dans les langues étrangères et une invitation à participer à l'Exposition de Liège), nous gagnons si peu avec notre affaire que nous chancelons. Continuer ce travail, ou l'arrêter tout à fait? Le voyage à Liège ne se fera sans doute pas, à cause de l'impossibilité de trouver les moyens (pour le régisseur) lesquels sont indispensables pour produire de nouveaux programmes.

Nous nous amusons peu, mais bien. Je crois qu'il vaut la peine de partager avec vous une de nos distractions. Cela s'appelle le «Foto-Trust». À dire vrai, ce n'est pas complètement une distraction, car c'est aussi une espèce d'entraînement pour devenir cinéaste, et les résultats ont pour but d'avancer une petite intrigue avec les Kino-Informations, Mais, étant données les circonstances, le «Foto-Trust» est une entreprise qui nous soulage un peu du régime journalier de vulgarité, de prose et de choses qui font grincer les dents. Dans la bande du Foto-Trust, il n'y a de vos anciens amis que Véra Mikh, et moi. A nous s'ajoutent deux jeunes peintres, mes camarades de «L'Ensemble». Elles sont aussi illustratrices pour Gosizdat. Cette équipe de base compte le personnel nécessaire de l'extérieur, et nous sommes prêtes à utiliser tous les movens pour les attirer De jolis jeunes hommes qui voudraient apparaître sur l'écran nous envoient leurs photos, et la bande du Foto-Trust les accepte ou les rejette. Nous préparons un scénario de meurtre (du genre « Meurtre sans effusion de sang ») Nous précisons les détails, quelquefois nous répétons même, nous préparons tout le matériel pour la mise en scène, et nous faisons beaucoup de clichés pour fixer les moments les plus essentiels de l'intrigue. Nous composons les sous-titres. Puis, nous mettons le tour dans un album, et le Photo-film est prêt. Tout est compréhensible à travers les clichés qui fixent les moments les plus expressifs. Un texte spirituel est important, mais l'essentiel c'est d'avoir des clichés spirituels et qui de plus sont de bonne qualité technique. Notre premier photo-film, «La petite fleuriste de Montmartre» a eu un grand succès à Moscou auprès de milieux analogues. Maintenant, nous «travaillons» sur un grand photo-film espagnol, encore sans titre, mais si effronté, exotique et indécent que nous craignons ne pas savoir surmonter l'accumulation de photo-matière. L'extrême exotisme et la richesse du sujet (c'est-à-dire, son absurdité) sont tels qu'ils renversent toutes les traditions et les valeurs établies: le bon sens, la logique, le romantisme, la géographie, l'ethnographie, la zoologie, tout ce qui peut être renversé. Il en sort de tout cela quelque chose de carrément étourdissant. Dans le far-nord de l'Espagne, on trouve des ours blancs et des espèces d'anachorètes y habitent aussi. À Madrid, il y a des suffragettes. Malgré le fait que l'action a lieu dans un endroit qui est de toute évidence l'Espagne de nos jours, même bizarre, Don Juan, Don Quichotte, les nains de Vélazquez et plein d'autres déchets littéraires y trouvent leur place. C'est moi qui ai joué Sancho Pança auprès de Don Quichotte, la naine avec un grand chien, et une vieille idiote espagnole fividemment, tous ces personnages distingués se sont transformés en soviétiques jusqu'aux os. Don Quichotte, par exemple, pour réaliser le romantisme du présent moment, et par obéissance à un des tout derniers slogans, fait de la récupération de ferraille avec Sancho. Quand une personnalité haut placée doit participer aux destins de nos personnages, nous prenons un portrait grandeur nature, et nous mettons à côté l'acteur vivant, et ensuite nous faisons la photo. Pour autant que nous ne sommes pas pour l'instant kino, mais seulement foto, cela se passe très bien. Le manque de correspondance entre l'expression du visage de la haute instance du portrait et les circonstances du moment donne quelquefois des photos si drôles qu'on ne pourrait pas

Notre équipe fait subir au romantisme pas mal d'entorse. Par exemple, nous tournons un épisode où un jeune homme qui voyage à travers l'Espagne passe une nuit

dans une chambre sur le mur de laquelle se trouve le portrait d'une belle dame. Il tombe amoureux d'elle, et il la séduit. Elle descend du cadre, et passe la nuit avec lui. Quelques années plus tard, l'homme revient dans cette même ville et cette même chambre, mais cette fois le portrait de la belle dame contient aussi un enfant. Tout cela a lieu dans les photos, mais il y a quelquefois des prolongements dans la vie, et qui demandent d'être filmés. Certaines personnes sont mécontentes de ne pouvoir embrasser des jolies femmes que devant le photographe. Cela provoque des histoires du genre du «Tsentro-khvost à Yekaterinhoff» histoire qui s'est produite comme apothéose d'un bal masqué de Bernshtein... Vous vous souvenez peut-être de l'incident et des participants... En général, les bellâtres se conduisent bizarrement. Ils nous quittent, convaincus qu'on ne les apprécie pas à leur juste valeur, mais ils demandent toujours de continuer d'apparaître dans les photos ultérieures.

Tout ceci est moitié bêtise, moitié travail, mais pour que cela réussisse bien, il faut beaucoup inventer et beaucoup réfléchir. Notre équipe est pleine d'originalité et d'envergure, mais combien nécessaire et utile serait pour nous «l'impudence impériale de Zdanevitch». Souvent, Vera Mikhailovna et moi nous pensons à vous, et aux moments les plus durs nous gueulons «Si seulement Il'yucha était là!». Vous pouvez imaginer combien ces activités auraient plu à Mikhail Vasilievitchon. Il avait, lui aussi, son côté théâtral. « M'enfin », c'est la même activité vénérable que le Meurtre sans effusion de sang, mais traduite en photos.

Nous avons déjà des imitateurs, eux aussi des artistes, mais il semble que nous sommes encore les plus forts. Mais le développement des activités du Foto-Trust est freiné par le prix terriblement élevé et la pénurie du matériel photo. N'en parlons plus

Je ne sais pas à qui vous avez envoyé des exemplaires du Ravissement, et je ne peux donc malheureusement pas vérifier s'ils sont bien arrivés. Si vous m'écrivez les détails, je ferai de mon mieux pour savoir ce qu'il en est. Mais n'oubliez pas de noter aussi les adresses pour faciliter mon travail. Répondez par retour de courrier pour me dire que vous avez reçu ma lettre et si vous avez des objections à mes projets pour la diffusion du Ravissement. J'ai très peur de tomber dans un guet-apens.

J'aurais dû m'arrêter depuis longtemps. Je vous embrasse, aussi bien que votre femme et vos enfants, bien que je n'aie pas eu le plaisir de connaître personnellement cette gentille compagnie.

Olenkaus Léningrad le 23 noût 1930

Pardonnez-moi ce papier, mais nous n'en avons pas de meilleur dans le pays des prolétaires.

(Dernière phrase manuscrite: note de la trad.): Je viens de savoir que «Ravissement» est parvenu à Tchukovsky.

Traduction et notes par Élizabeth Klosty Beaujour.

Notes

- Lettre inédite conservée dans les Archives lliard, Paris.
- (2) Korner Tchskovrky: grand critique et théoricien de la littérature enfantine et de la traduction. Très lié avec les futuristes.
- (5) Yevgenn Zamiatine (1884-1957): théoricien et prosateur de grande importance dans les années 20. Auteur, entre autres choses, de la première véritable dystopie du 20e siècle, Nous, encore inédir en URSS, et de nouvelles remarquables. A émigré en 1931.
- (4) Le Chien-errant: cabaret fréquenté par les poètes et artistes d'avant-garde de Pétersbourg entre 1913-15. C'était le quartier général du futurisme russe. Schklovskii y a fait une conférence savante sur l'importance du futurisme pour le développement de la langue poétique russe. Marinetti y a passé plusieurs soirées pendant son séjour mouvementé. Mayakovsky y récitait ses poèmes. Le Chien-errant fut fermé par la police au printemps de 1915.
- (5) Feodor Sologub: nom de plume de F.K. Teternikov (1863-1927). Grand poète et prosateur symboliste, surrout connu pour son roman puissant et décadent Le Démon merquin (1907). Ne semble avoir rien publié après 1922.

- (6) Orip Brik: Théoricien, mari de Lily Brik, intimement lië avec Mayakovsky et ses activités.
- (7) Vsevolod Meyerhold (1874-1945) tres grand metteur en scène et théoricien du théâtre moderne A mis en scène les grandes pièces de Mayakovsky. Arrêre pendant les purges; mort en prison en 1940.
- (8) Frère Moèy: moine innérant assassiné dans une espèce d'« acte gratuit » par Lavrenti. le bandit héros du « Ravissement ».
- Ensemble: en français, mais en lettres cyrilliques dans le texte.
- (10) Meuetre sant effusion de sang: journal fondé par les frères Zdanevitch, Lechkova, et son mari Ledantu, artisanalement produit à Tiflis en 1916. Un seul numero semble avoir vu le jour.
- (11) Mièbail Varilteentch Ledanta: peintre cubefuturiste très lié avec les frères Zdanevitch. Mort dans un accident de train en revenant du front en 1917.
- (12) Olga Lechkora: veuve du peintre Ledania D'après les renseignements que Hélène Zdanevitch a pu avoir lors d'un voyage à Leningrad, Olga Lechkova semble avoir péri au cours de la deuxième guerre mondiale, dans un bombardement perdant le siège de Leningrad.

«ILIAZD, ou d'une œuvre en forme de constellation»

par Françoise Le Gris-Bergmann

D ENSER l'apport d'Iliazd au livre moderne, c'est d'abord interroger l'activité d'Iliazd dans sa fonction d'éditeur et la conception particulière qu'il s'en fait. Car le métier d'éditeur est nécessairement coloré d'objectifs qui peuvent varier considérablement. Chez Iliazd, la fonction d'éditeur se double d'une pratique d'écrivain, de poète, avant tout. Puis, vient entrer en ligne de compte son apprentissage dans le métier de typographeimprimeur acquis dans ses années de jeunesse au Caucase. Ces deux expériences fondamentales chez Iliazd jointes à une passion pour l'art moderne dont il se fit l'ardent défenseur au sein de l'avant-garde russe, constituent les assises mêmes d'une pensée sur le livre comme objet tout autant que réceptacle, comme lieu tout autant que scène, comme émanation du Verbe tout autant que chorégraphisme. Lieu des ruptures aussi, il commande paradoxalement chez Iliazd, une certaine solennité, par exemple dans l'emploi des majuscules, qui chez un Géorgien rappelle sans conteste la distinction entre écriture «ecclésiastique» et écriture «profane» ou « militaire ». Ainsi, le métier d'éditeur chez Iliazd doit se comprendre à partir de ce contexte de formation qui allait nécessairement orienter ses réalisations ultérieures.

D'autre part, nous avons voulu relever un autre défi, celui de traiter l'œuvre d'Iliazd comme un tout, qui ne serait pas sans variation interne et sans modulation, mais qui du moins s'affirmerait dans une continuité certaine. Bien que nous n'ayons pas affaire à « la marche du cheval » (Victor Chklovski) », Iliazd aussi s'intéresse aux « conventions » de l'art et à ses « inventions ». Son développement est plutôt circulaire, similaire en cela au mouvement des étoiles et des planètes tenues et retenues par la solidarité à leur constellation. Iliazd est le centre d'une constellation dont les noms sont nombreux et divers: Pirosmani, Monluc, Ledentu, Marie-Laure,

Roch Grey, Kyril Zdanevitch, Tempel, et d'autres Ses lieux en sont aussi divers. Tiflis, Moscou, St-Pétersbourg, Paris, Toulouse, la côte africaine, etc. Ses supports sont multiples. Tout d'abord le livre, mais encore le théâtre, la danse, l'écriture, ... Les contours d'une œuvre polymorphe, «éclectique», difficile à cerner, à embrasser du regard, mais qui n'en comporte pas moins une éclatante cohésion. C'est ce que nous voulons évoquer ici.

LES ASSISES D'UNE ŒUVRE

D E TIFLIS à la rue Mazarine, Paris, même si les temps et les choses ont bien changé de l'une à l'autre, nous reconnaissons une continuité certaine, entre les préoccupations majeures de jeunesse et l'œuvre de maturité.

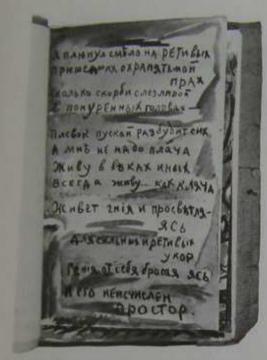
On sait qu'lliazd, alors llia Zdanevitch arrive en septembre 1911 à Saint-Pétersbourg (« déjà futuriste convaincu», nous dit Olga Djordjadzé) o, et c'est à partir de cette date qu'il prendra une part active aux activités de l'avant-garde artistique. « Grâce à son frère Kyril, il rencontre les peintres Victor Barthe et Michel Ledentu qui l'introduisent dans les cercles d'avant-garde. Il prend immédiatement position contre le passéisme des symbolistes et mène une propagande virulente pour le futurisme »... L'expérience d'édition de petits livres lithographies pendant « l'époque flamboyante du futurisme russe» (l'expression est d'Iliazd), est sans conteste fondatrice. En effet, une série d'ouvrages imprimés artisanalement constituent l'une des expériences les plus novatrices et marquantes de l'avantgarde russe

L'étroite familiarité d'Ilia Zdanevitch avec ces publications uniques, parmi les plus passionnantes du XXe siècle, bien avant qu'il fonde lui-même (avec son frère Kyril Zdanevitch, et Terentiev) les éditions du Degré 41, est confirmée par une collection

morefaile

eqb u ma auruely habely

25



A. Kroutchonyk, «Le petit nid de canard des grosmots», page lithogaphiée et aquarellée à la main par O. Rozanova, sans lieu ni date

personnelle de quelques-uns de ces ouvrages parmi les plus significatifs.

Ce que Zdanevitch découvre avec les éditions (appelons-les «futuristes» pour simplifier), c'est entre autres l'étroit rapport entre poésie et picturalité. Bien sûr, les mouvements d'autonomisation de l'art sont engagés autant en poésie qu'en peinture vers un certain matérialisme de la conception artistique: « le mot en tant que tel », « la lettre en tant que telle» (Khlebnikov, Kroutchonykh) o, la forme et la couleur en tant que telles (Malevitch,...), la « culture du matériau » (Tatline) Cependant, le « lieu » du livre donne l'occasion aux artistes d'expérimenter la dimension moderniste d'une synthèse, poésie/ peinture, texte/ figure, système du regard/ système de la main. Comme le théâtre, le livre est une forme synthétique. Les exemples sont innombrables dans les déclarations, et dans les réalisations, de cette prise de conscience de nouvelles dimensions d'expression par le livre. Citons cette description de l'exposition: «Le Triangle».

«A cette exposition il y avait une innovation qui était appelée à être développée de façon systématique: à côté des toiles, des gravures, des sculptures, des meubles de style, d'œuvres de l'art populaire, de dessins japonais contemporains et d'affiches françaises et bollandaises, on avait exposé des dessins et des autographes d'écrivains et de metteurs en scène russes. Cette « peinture des écrivains » aboutira à la création par Kroutchonykh en 1912 d'éditions lithographies où le texte et le dessin ne font qu'un tout, le texte étant écrit à la main par l'auteur ou le peintre afin. qu'il se fonde avec les formes du dessin. Le livre-objet était né, rejetant toute illustration. au profit d'une composition picturale d'ensemble où les lettres du texte jouent un rôle

structurant. Le manifeste du recueil « Le visuer aux juges » (Sadok Soudiei») (1913) proclamait « Noue nous tommes mis à donner un contenu aux mots d'après leur caractéristique graphique et phonétique» (...). Dans l'éériture à la main (potcherk) nous voyons la constituante de l'impulsion poétique » «».

Concernant l'importance des qualités graphiques et leur insertion dans le texte, N. Burliouk dans un essai, intitulé « Principes poétiques » exprime le même ordre de fair, accordant une dimension sémantique à l'écriture, manuscrite ou imprimée.

" ... idea that the qualities of a word vary as a function of the way it is written or printed Burliuk gives interesting examples. He draws attention to the fact that certain words are more closely tied to being written by hand than others (e.g., a man's name, which so often appears as a signature). He mentions medieval hand written books and discusses the role that color and other visual aspects play in them. He also speaks about the ancient Alexandrian poets (Apollonia) Rhodius, Callimachus) who gave original visual shape to poetic texts. Burlink deplores the fact that modern poets are unaware of the aesthetic value of mathematical and other signs and quotes Rimbaud's famous sonnet on voyels. (...) was

En réalité il faut considérer ici deux formes de principes: premièrement, la décomposition du « mot » par la poésie futuriste s'acheminant vers le zaum, donc vers une pure poésie phonétique, cette décomposition détruisant la masse verbale du mot pour n'en conserver ou du moins en privilégier la sonorité (les phonèmes). Cette poésie, en s'écrivant, se transcrivant, décompose sa graphie.

Ainsi, la substance graphique qui s'affirme comme telle ne se camoufle plus derrière sa transparence au sens des mots, mais devient expressive en soi, s'allie au dessin, au graphisme du peintre. Le livre devient donc le lieu de rencontres de deux formes graphiques, l'une ayant une référentialisation sonore, l'autre possédant tout d'abord une existence picturale (couleurs, traits, formes, lignes) ces deux s'unissant dans une synthèse nouvelle, tableau et texte tout à la fois, indissociablement.

Toutes ces expériences novatrices se rangent plus ou moins sous le signe de ralliement au «futurisme» comme un mot « magique» signifiant, le nouvel homme dans un monde nouveau ». Cette ériquette plutôt commode n'en cachait pas moins un ensemble de parti pris et de positions différentes, sinon divergentes. J. C. Marcadé cite ainsi la distinction faite par Cesare de Michelis entre « quatre futurismes russes « pour la poésie » »».

Par ailleurs, en ce qui concerne les arts plastiques un autre panorama est esquissé par Marcadé, malgré les rapports étroits entretenus entre poésie et arts plastiques. Ainsi, « les variétés picturales du futurisme sont encore plus nombreuses que les variétés poétiques » (10).

Nous n'entendons pas ici trancher dans ce débat, ni fournir de nouveaux principes classificatoires, taxinomiques au sein des avant-gardes russes qui, malgré les discussions nombreuses et les ralliements multiples n'entendaient nullement se figer en formules closes et définirives.

L'essentiel de ces mouvements et les réalisations qui ont vu le jour en leur sein fut davantage une vaste entreprise pour briser les liens que tissaient encore au sein des manifestations artistiques du début du siècle la tendance symboliste, et les formules su-

rannées du « Monde de l'art » (Benois, Bakst, Golovine, Roerich, Doboujinski, Sapounov, Soudeikine). Les rapports étroits entretenus entre peinture et poésie sont une des manifestations essentielles de l'avant-garde russe. En effet, forts des expériences innovatrices autant en poésie qu'en peinture inaugurées dans les premières années du siècle (autour de 1908-1919), les artistes vont conjuguer leurs efforts dans une forme synthétique d'expression, le livre illustré, consolidant une « alliance sacrée » entre peintres et poètes Dans ce sens un heureux effet réciproque d'émancipation des langages artistiques se jouera entre peinture et poésie, visant ainsi une dynamique certaine d'une forme d'expression sur l'autre.

«Outre une série de procédés formels et de mots d'ordre du genre « progrès », « facture », etc., de la peinture vint la conception de l'art comme forme, comme « construction », comme « processus technique» »....

J.C. Marcadé évalue à plus d'une trentaine ces petits livres illustrés, «livres objets» qui «constituent une des réussites les plus originales du futurisme russe, sans équivalent ailleurs». V. Markov leur consacre des centaines de pages dans un ouvrage essentiel.

A Pétrograd en octobre 1916», Iliazd est mêlé à cetre alliance des poètes et des peintres. On voit comment I. Zdanevirch gravite autour de Larionov en prenant une part active à la fois dans la formulation des théories développées autour de l'œuvre de Larionov (et Gontcharova) (néoprimitivisme, rayonnisme, toutisme), et d'autre part aux actions et déclamations, déclarations publiques, de groupe («pourquoi nous nous peintur-lurons...»), ou individuelles.

Outre le rôle prépondérant que joua Zdavenitch dans la formulation même du «rayonnisme» de Lationovan, «le poête Zdavenitch dans un exposé en 1915 sur le futurisme», affirme:

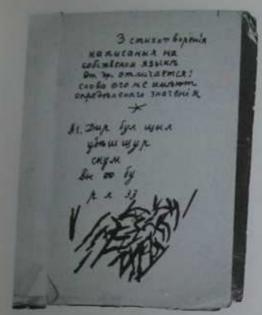


Ilia Zdanevitch avec Larinov et Gontchatuva, 8 novembre 1913. Cette photo aux «visages peints» accompagnair le manifeste «Pourquoi nous nous peinturlurons — paru dans l'Argas, journal de Moscoo, en décembre 1913. «Le futurisme n'existe ni au «Valet de Carreau», ni à l'«Union de la jeunesse»; Gontebarova et Larionov sont seuls à le réaliser. Il est indispensable de se libèrer de la dépendance vis-à vis du monde extérieur. Dans le rayonnime la peinture est libre... l'impressionnisme a donné la couleur, le cubisme la troisième dimension, le futurisme a trouvé le style du mouvement et le rayonnisme a tout synthètisé» un.

À la fin de l'ouvrage qu'il consacre à Larionov et Gontcharova en 1913, Zdanevitch annonce une collection de « poésie rayonniste ». En fait, il semble que nous ayons là le témoignage de la première activité poétique de Zdanevitch.

Par ailleurs, dans le recueil « La Queue d'Âne et la Cible», outre l'article de V. Parkine, on trouve un article signé S. Khoudakov qui fait le point sur les opinions littéraires du groupe « Mention intéressante à plus d'un égard est faite d'un certain Anton Lotov, « poète rayonniste », dont Khoudakov fait l'apologie.

«At any rate, Loton is presented as a poet who was once under the strong influence of Marinetti, but has now completely overcome it. The three poems by Lotov given am toto» in the article resemble Kruchenykh's attempts to write in disjointed letters, syllaber, and invented words, or Kamensky's poems that reproduce the sound of oriental languages. One poem is written in consonants alone. (...) the mention is made of the existence of a whole group of young rayonist poets, and three completely unknown names are given with examples of their poetry. In these poems words go like rays in different directions from the basic, horizontally printed sentence letters of one bigger word form various smaller words; Cyrillic and Latin alphabets are mixed; type of various size is used; and words (or syllables) are placed inside squares. triangles and tilted rectangles. Periods, commas, exclamations points, question marks, arrows, and complex broken lines build their own patterns. Kruchenykh, in his article in "The Three" accused these poets of plagurism; and be had a point, though he devices and those of the rayonists do not precisely evincide. The work of the rajuntity is extentially more rationalist, abstract, even geometrical, than that of Kruchenykh, The



A. Kroutchonykh, «Pomada»; page lithographiée & M. Laransov, Mossaou.

rayonist poets themselves seem to be the invention of Khudakov (whoever he was) was.

Quant à l'identité de A. Lotov, il ne peut guère y avoir de doute. Ainsi, dans une conférence prononcée par I. Zdanevitch, à son arrivée à Paris en 1921 m, ce dernier affirme, après avoir énuméré certaines tendances poétiques de 1912 en Russie.

« En même temps, j'ai commencé à travailler dans la littérature. Guillaume Apollinaire ne visitait pas encore l'Imprimerie « Union», honlevard Saint-Jacques, quand, à la fin de 1912, les poètes Lotov et Sergejev faisaient des vers rayonnistes, créant des compositions extraordinaires en imprimerie à Moscou m.

Et même si Zdanevitch nie être Lovovini, nous sommes habitués de sa part à ce jeu mystificateur, il n'empêche qu'il fit des mentions de Lotov et de la poésie rayonniste à plusieurs occasions. Ainsi, dans cette même conférence, il mentionne plus loin:

«Krutchenykh et surtout Hlebnikov, Rozanova, Lotov, Bolsakov, Kamenskij et d'autres, ont consacré à la poéste d'au-delà la moitié de leur labeur. Ces dernières années, j'ai consacré toute mon attention à cette poéste en créant un groupe de cinq tragédies, «Aslaablicja», écrite en langage d'au-delà».

Ce que laisse supposer avant tout l'existence de vers « rayonnistes » c'est bien sûr un travail essentiel sur le vers « imprimé » (donc sur l'écriture », sur sa mise en scène et sa mise en pages). Avant même qu'il ne soit question de « zaum » ou de « poésie transmentale » (poésie d'au-delà), il faut remarquer l'extrême importance que joue l'édition de la poésie, marquant, avec la décomposition du langage rationnel, l'éclatement du mot et la prise en charge de sa « substance » graphique. Double expérimentation de la poésie moderniste; à ce titre la poésie russe est exemplaire, qui par la fragmentation du mot fonde la dimension de sa substance phonétique, et en même temps les premiers exemples d'une typographie moderne, innovatrice et prenant une part active dans la portée signifiante d'une poésie imprimée.

OUS n'entendons pas ici gloser sur l'antériorité ou la priorité de ces «inventions» «poético-graphiques» ni chez les poètes et artistes de l'avant-garde russe, ni entre ceux-ci et leurs contemporains de l'Ouest (italiens, français, allemands, etc.). Iliazd affirmait ainsi que, en réalité, même si les Russes étaient arrivés à des compositions extraordinaires, «en réalité nous n'étions pasles seuls».

Ce qu'il faut souligner c'est plutôt la contemporanéité de ces recherches et leur adéquation au « vouloir », à l'anticipation de l'homme nouveau dans un monde nouveau. À cet égard Zdanevitch est férocement engagé dans cette action, et acteur autant que témoin de ce bouleversement essentiel qui marque l'art d'avant-garde russe, et dont il se fit toujours l'ardent défenseur.

L'expérience du livre imprimé chez Zdanevitch prendra des proportions remarquables au Caucase, à Tiflis, à partir de 1917.

«À la fin de 1917 nous avons transporté cette université, nos éditions, aux montagnes du Caucase où les conditions étaient meilleures pour continuer nos travaux. En compagnie de deux des meilleurs poètes russes contemporains, A. Kroutchonykh et l. Terentiev, je fondais la compagnie du Degré 41 et possédais depuis deux années deux gazettes où nous avons publié nos recherches et nos oeuvres. Le Degré 41 avait édité presque 20 éditions tandir que dans le Nord toute la poésie dégénérait »».

C'est dans ce contexte que Zdanevitch publiera 4 des 5 « dras » (ou drames) du cycle « Aslaublitchia» (Les traits de l'âne) »», soient: « Janko roi des Albanais », « L'Âne à louer », « L'Île de Pâquer » et « Comme si Zga » En plus de développer de façon particulièrement riche et rigoureuse son langage zaum, Zdanevitch expérimente avec des résultats admirables son travail de mise en pages typographiques, qui constitue l'un des exemples les plus convaincants et les plus poussés de cette révolution moderniste du livre imprimé.

«En automne, la ville de Tiflis retrouvée, je me suis placé en apprenti chez les compagnons imprimeurs caucasiens pour y apprendre le métier de typographe. (...) Évidemment, le 41° n'était pas une entreprise typographique. Il était fondé pour la défense et l'illustration de la langue zaoum. Travaillant lentement, j'ai quitté l'année suivante

I. Terentiev, «Les 17 outils du non-sens», dans une composition rypographique d'I. Zdanevitch, Éditions Phénix pour le Degré 41, Tiffir, 1919.



mes compagnons et fondant avec Krout chenykh et Terentiev le 41° je passe à l'imprimerie de l'Union des villes géorgiennes en qualité de client où l'ouvrier Adrien Tier nov a exécuté selon mes indications la composition de toutes les éditions du 41° pendant les unnées 1919 et 1920, à la fin de laquelle j'ai quitté Tiflis pour aller à Paris via Constantinople « au.

L'autre facette importante de l'activité d'Iliazd pendant sa période russe est ce que nous pourrions synthétiser sous l'appellation de «toutisme» («vsetchestvo»). Si l'on connaît l'impétuosité avec laquelle Zdanevitch tenta de faire connaître le futurisme comme signe d'un ralliement contre les forces rétrogrades et obscurantistes de l'académisme, et les formes passéistes en art, Zdanevitch, avec le peintre Ledentu et le groupe de Larionov formula des novembre 1913 les visées de son «toutisme». Dans une conférence a Moscou avec Ledentu, Zdanevitch articule dès lors une position qui est décrite comme le «flanc gauche» de l'art par B. Livchits.

«Los égo-futuristes étaient nos adversaires a droite, tandis que c'est le groupe de la «Queue d'âne» et de la «Cible» qui essayait d'occuper le flanc gauche dans la lutte contre nous et qui s'était manifesté pendant l'bicer 1913 sous l'Étendard du «toutisme». À vui dire sur le front de la peinture, Larionos et Gontcharova se donnaient le nom de rayonnistes, mais dans le domaine où nous actons avec eux des conflits «théorètico-philosophiques» et où llia Zdanévitch enterrait virant le futurisme qui se portait à merveille, ils s'appelaient «toutistes».

Le fond du toutisme était extrêmement simple: toutes les époques, tous les courants en art étaient déclarés de valeur équivalente, pour autant que chacun d'eux est capable de servir de source d'inspiration pour les toutistes qui



Niko Piromanucheili, «La belle Orratchala», 116 a 48 cm, peinture sur toile cirée, se trinivair 4ma la nilectain de G. Tittichev et I. & K. Zdinevisch Aujourd'hui au Musée National des Arts & Géorge

ont vaince le temps et l'espace. L'éclectisme érigé en canon — telle était l'Amérique découverte par Zdanévitch, dont toute la «théorie» n'était que la paraphrase verheuse de la formule brioussovienne usée:

«Je veux que partont vogue la Libre Nef, et le Seigneur et le diable je veux les glorifier » «m.

Ce qu'il faut entendre par cette déclaration, c'est bien sûr la dimension temporelle du phénomène, qui reconnaît autant les formes du passé que celle du présent et de l'avenir afin de les travailler et les transformer:

«Dites-le bien baut, nous ne voulons pas brûler les cathédrales ou les bibliothèques, nous nous appuyons au contraire sur le passé; d'ailleurs dans notre Université au, nous travaillons sur tous nos grands poètes classiques, ainsi que sur les vôtres. Nous ne voulons rien détruire, mais créer avec les matériaux que nous ont légués les autres», 24

L'ETTE dimension temporelle, sinon transhistorique du fait « toutiste » s'accompagne nécessairement d'une position synchronique et transversale quant aux formes d'expressions artistiques. Ainsi, les rapports étroits entre peinture et poésie évoqués plus haut ne pouvaient échapper à la perspicacité des uns et des autres au moment même où ces rapports se tissaient avec de plus en plus d'évidence. D'autre part on connaît le rôle décisif que joua le décor de théâtre dans l'élaboration des formes picturales (« Victoire sur le soleil»), les rapports entre poésie, théâtralité et mise en scène (« Ledentu le phare», ...), poésie dramatique et musique (bruitiste).

Le fair « toutiste », malgré ce qu'en dit Livshits, est d'importance considérable. C'est cette option radicale qui permet de comprendre «aussi» le sens de la modernité d'Iliazd. Le cas de «Pirosmani» est exemplaire à cet égard. Ce que Zdanevitch perçoit dans l'œuvre de ce peintre « populaire» géorgien, c'est avant tout, au-delà de son « primitivisme », la dimension moderne de la charpente compositionnelle, de la réduction formelle à des structures géométriques, des qualités plastiques qui n'ont rien à envier aux tableaux cubo-futuristes d'un Malevitch. Ainsi, le caractère archaique, hiératique des animaux ou personnages de Pirosmanachvili s'affirme d'emblée comme articulation de données modernistes de la peinture. L'alliance du cubisme et de l'art nègre relève de la même problématique. Et d'ailleurs, le néoprimitivisme de Gontcharova, de tradition orientale, et mis en évidence par Zdanevitch se traçait en droite ligne avec l'ordre des préoccupations picturales d'un Pirosmani.

«... Et c'est à ce primitivisme de source reconduit jusqu'à la toile que l'art de Pirosmanachvili doit sa perfection matinale, mail-lon nécessaire entre les traditions de cet Orient dont il est issu et l'art d'un Occident encore à la recherche de sa vérité. L'œuvre de Pirosmanachvili a valeur d'exemple pour les peintres d'une génération nouvelle» ».

Cet éclatement de frontières entre les arts et entre les temporalités est aussi signe de modernité. La notion toute «classique» d'une cohésion entre temps/lieu/action s'éclate de toutes parts, par les effets d'une reconnaissance de symbiose et d'échange entre les signes, les temps, les lieux Qui peut dès lors affirmer que cette rupture épistémologique ne serait que «post-moderne»?







L'expérience éprouvée de Zdanevitch dans le domaine artistique au sein de l'avantgarde, ses partis pris et réalisations sont ainsi constitutives de tout un champ de savoir et de savoir-faire. Son intérêt pour les arts et la littérature est commandé dès lors par cette époque de « laboratoire » de l'art russe où les options étaient devenues cinglantes et déterminantes. On ne pouvait plus dès lors ménager des «retours». C'est ce qui fonde en grande partie les activités d'Iliazd à son arrivée à Paris en 1921. Son effort pour recréer l'Université du Degré 41 à Paris démontre sa volonté de poursuivre dans la voie du modernisme. Cette volonté est explicite dans la série de conférences et d'événements qu'il organise à Paris jusqu'en 1923. Son alliè le plus proche, à ce moment, c'est Dada ayant déménagé ses pénates à Paris. Malgré cette alliance, André Germain écrira,

A WHENCHINE

AND THE PROPERTY OF THE PROPERTY

Burd, «Letendu le Phare», page 42 dans une aumpeurism sypographique de l'auteur.

en parlant du «Surdadaïsme russe» de Zdanevitch:

all a rendu réactionnaires et tout à fait démodés, MM. Philippe Soupault, Paul Éluard, Tristan Tzara; ces poètes déchus sont pourtant venus ce soir apporter leur adhésion et leur hommage à ce petit frère qui si cavalièrement les surmonte, confraternité qui est d'un exemple bien rare car les demiextrémistes ne haissent généralement, rien autant qu'un sur-extrémistes su.

À ce titre, mentionnons deux faits susceptibles d'éclairer la situation du moment.

D'une part, une lettre à Marinetti au début de 1922 met en scène les hésitations et la crise engendrées par le futurisme et le dadaïsme finissants. Dans cette lettre, on peut discerner l'oscillation entre le discours du futuriste « militant » faisant état des pas accomplis par les artistes et poètes russes. D'autre part, le discours plus mitigé du disciple qui cherche à redorer la médaille du futurisme agonisant sous l'égide du « Maître ». Cette position est ambigue et fort inconfortable. Peu importe, de fait, la version définitive de cette lettre à Marinetti. Ce qui est révélateur c'est son aptitude à révéler la crise éprouvée par lliazd. Elle est d'envergure, nous verrons pourquoi.

D'autre part, le second événement ayant consolidé cette situation morale est l'achèvement de la fameuse « Soirée du Cœur à Barbe », qui par la dégénérescence de son déroulement entraîna la dissolution définitive du dadaisme parisien. Ainsi, l'êchec de la réouverture de l'Université du 41°, la scission entre dadaistes et sur-réalistes, consolidée par le « Congrès de Paris », puis l'attitude ambigué d'Iliazd envers Marinetti et ses esquives contribuèrent à cette désolidarisation du « front » artistique

et à l'isolement d'Iliazd. La parution de «Ledentu le Phare» allait clore ce cycle «flamboyant» des œuvres d'Iliazd.

« Je jette ce livre, adieu jeunesse, adieu zaoum, adieu long chemin de l'acrobatie, de l'équivoque, de la froide raison, de tout, tout et tout » 281.

De là, un long silence allait s'en suivre, allié à des difficultés matérielles.

«La poésie est nombre, proportion, mesure: langage — sauf qu'elle est un langage tourné sur soi et qui se dévore et qui s'abolit pour qu'apparaisse l'autre, le démesuré, le soubassement vertigineux, le fondement abyssal de la mesure. L'envers du langage.»

Octavio Paz, Le singe grammairien

POUVOIRS DU LANGAGE: DE LA POÉSIE À LA DANSE

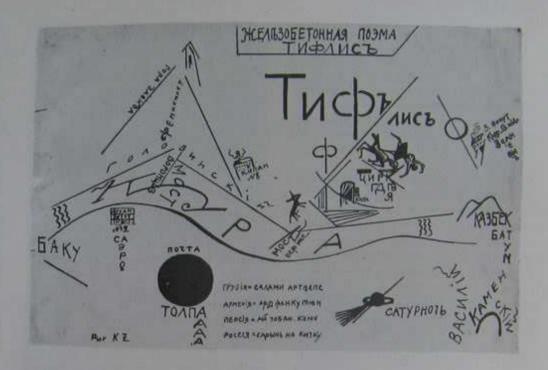
Une quête vers un langage «autre»

ES premières manifestations d'Iliazd dans le domaine poétique rendent compte d'une interrogation fondamentale sur les pouvoirs du langage et ses capacités, par une action directe sur ses composantes, à transformer la perception / conception du monde et à fonder des attitudes vis-à-vis de celui-ci. À cet égard, les pièces dramatiques d'Iliazd et le développement de « son » zaum participent de cette conception moderniste du langage poétique, qui fait de la situation du poète la possibilité de s'interroger sur les moyens de sa propre écriture, et de sa propre parole. Ce discours poétique pour mieux prendre sa place doit nécessairement passer par des chemins « obliques », la voie du détour, se gonflant non plus de sa transparence entre les mots et les choses mais cultivant sonépaisseur, sa densité.

C'est ce qui fait dire à lliazd: «Voilà pourquoi il existe deux langages: langage pratique et langage poétique, chacun de ces langages avec ses lois diamétralement opposées». À cet égard, les développements apportés à la poésie «zaum» ou

«transmentale» (ou encore de «l'au-delà») par Khlebnikov, Kroutchonykh et Zdanevitch se situent dans cette interrogation fondamentale sur le langage poétique instauré au début du siècle et qui fonde le moment d'une rupture épistémologique d'envergure quant à la pratique du langage poétique et à l'élucidation de ses principes (de ses lois) dérivés Le mot d'ordre lancé par Khlebnikov du « mot en tant que tel» ouvre la voie à cette exploration d'un langage poétique pulvérisé éclaté en ses composantes propres: matériau sonore et lois internes d'organisation Le procès qui s'instaure ainsi dans l'expression poétique est bien sûr le signe et la raison d'une crise éthique et esthétique en Russie, aussi bien qu'en Europe occidentale ..., et qui trouve ses corollaires dans le domaine des arts plastiques. Ce mouvement amorcé vers l'autonomie des moyens d'expression et de la « culture des matériaux » trouve tout son sens dans cette perte, cette oblitération de la dimension référentielle du langage plastique ou poétique (rapport au « monde naturel », anecdore, psychologisme mettant en jeul'aureur, le sujet d'énonciation...), au profit d'une « pure plasticité » (au sens où l'entendait Mondrian), d'une pure sonorité Ses développements théoriques pousseront à l'extrême l'étude de ces tendances, en particulier avec l'école formaliste un, et les positions défendues dans les revues telles LEV et OPOIAZ La proximité des intentions et des déclarations des artistes et poètes avec celles des théoriciens se révèle par exemple dans une phrase comme celle que nous empruntons à Victor Chklovski, aussi lapidaire soit-elle

«Le mot dans l'art et le mot dans la vie sont profondément différents: dans la vie, il se comporte comme les osselets d'un houlier, dans l'art il est textural. Nous le percevons comme sonorité, il se prononce et s'écoute de part en part on.



V. Kameniki, page du livre « Poèmes en béron semé». 1914, avec dessin de K. Zdanevitch indiquant le projet des futurisres d'installer une antenne du mouvement à Batoum et à Baku à partir de Tiflis comme centre.

Dans la recherche et l'expérimentation de ce langage «autre», une «quête» est en jeu. Essentiellement, cultiver les «sensations» nouvelles qui soient celles de l'«homme nouveau», véritable leitmotiv des tenants de l'avant-garde artistique (aussi bien en Russie qu'en Europe occidentale, d'ailleurs). Cette quête se dessine sous deux formes: premièrement, la recherche des principes et des lois qui fondent ce nouveau langage, s'appuyant sur une tentative d'élucidation des ressorts actifs du langage poétique (sonorité et morphologie), en fait, détruire «la logique d'une ancienne rationalité» (Georges Kubler) pour fonder la langue «transrationnelle».

«Voilà pourquoi il existe deux langages: langage pratique et langage poétique, chacun de ces langages avec ses lois diamétralement opposées. Telle est l'idée de base des nouvelles recherches poétiques russes oun.

Et d'ailleurs, on trouve encore:

«Le «zaum» a pour but d'incarner en paroles les expériences vécues, qui ne pouvaient d'aucune façon être incarnées par nos prédécesseurs tant que la poésse utilisait la parole liée au sension.

Deuxièmement, par cette démarche, accéder aux puissances du langage poétique et aux forces irrationnelles qui le gouvernent

«C'est l'idée ancienne du languge des dieux, languge sacré et enchanté. Ce sont les paroles qui brisent les portes de l'inconnu, les paroles qui démolissent les villes et édifient les montagnes. Des paroles incompréhensibles et extravagantes »».



1. Zdanevitch, converture de «Comme si Zga», Éditions du Degré 41, Tiffis, 1920.

Il y aurait certes des différences importantes à souligner parmi les protagonistes de la poésie «phonétique» («zaum») (qu'on a dénommés les «zaumnikis») tels Kroutchonykh, Khlebnikov, Zdanevitch. Nous renvoyons le lecteur pour cette question aux spécialistes des langues slaves qui ont déjà rendu les fruits de telles analyses ».

Ce que nous pouvons énoncer néanmoins c'est un certain nombre de règles décrites, avec plus ou moins de bonheur (théorique) par, entre autre, Terentiev, connues comme «les cinq lois de Terentiev» («Les 17 ourils du non sens », 1919). Iliazd en reprend les éléments dans ses conférences parisiennes en 1922-23. Les principes constructifs de la nouvelle poésie s'articulent autour de la croyance dans le fait que « la phonétique du mot indique la substance de l'objet quant à sa nature transordinaire. Le monde qui se trouve en dehors des frontières de la raison et des raisonnements, le monde des instincts, le monde de l'intuition, voilà de quoi nous parlent les sons. Chaque son a sa facture, son caractère, sa nature » (38).

A UTOUR de cette autarcie du mor et sa substance sonore viennent se greffer les lois morphologiques qui constituent ce langage nouveau: tout d'abord, le « sdvig » ou théorie de l'écart, du déplacement, qui

a naît de l'oubli de la loi du centre de gravité des mots, de l'hypertrophie de l'intérêt envers le sens qui, dans les plus bauts degrés de culture, enlève à l'homme l'infaillibilité du sauvage. (...) Le sdvig est la déformation, la démolition de la parole volontaire ou involontaire avec l'aide du déplacement d'une partie de la masse du mot dans un autre endroit. Le sdvig peut être étymologique, syntaxique, phonétique, morphologique, orthographique, etc. (...) Le sdvig n'est pas

seulement le résultat inutile de la décomposition du languge. Le sdvig est également un moyen de l'expression poétique».

De ce premier principe du déplacement, on passe au second principe qui est celui de «l'itinéraire de la globalité» (ou itinéraire global).

« L'itinéraire de la globalité suit de pres le sdvig en continuant la démolition du lançace logique « in status nascendi». Ainsi la parole poétique suit son chemin victorieux vers la liberté du mot. L'itinéraire de la globalité est suivi par le principe de la parole rans bouche. La parole sans bouche n'est point la lecture emre les lignes, le sens caché ici ne te découvre par par les associations logiques, mais par les associations phonétiques. Il en est ainsi quand, derrière le langage écrit, vient un second langage fait de mots inspirés par des idées exprimées par des mots dont la composition phonétique est équivalente. Cen la clé de la compréhension des rêves, de leur explication, telle qu'elle a été proposée par le professeur Freud. Le sdvig, l'itinéraire de la globalité et la parole sans bouche, sont les trois bases sur lesquelles est né le gênie des jeunes maîtres Kruchenyh et Terent'ev

Il est à souligner l'intérêt que représente l'allusion freudienne dans ce passage sur la théorie du déplacement. En effet, il appert ici qu'au-delà de la tentation d'expliquer les principes du langage poétique de façon rationnelle (« l'affirmation de l'existence d'un langage poétique n'est pas nouvelle, mais la compréhension scientifique de ce langage est le fait des quelques dernières années » (m), la reconnaissance de l'importance de faits irrationnels (inconscients) prend un sens déterminant et constitue le second pôle de cette conception du langage poétique.

Ainsi, deux pôles majeurs sous-tendent la poésie « zaum »; la connaissance des lois de tormation de la poésie phonétique, qui en dépit des affirmations répétées de ses praticiens n'est pas pur non-sens (puisqu'il y a même « double sens », dont relève entre autres cette «inconvenance totale» de Terentiev), appréhendée comme effet d'une pure rationalité dans la dissection des constituants du langage. D'autre part, ce débordement des sens (« polysémie » et « sensitivité », « sensualité » des effets de la parole), s'appuie à la fois sur le recours aux néologismes, sonorités de langues étrangères, babillage enfantin, phonèmes, mais avant tout s'instaure comme langage des émotions et des sentiments, audelà de la raison. Ce langage conçu comme l'état de «la parole au commencement» (in s'assimile à une origine du langage retrouvée. « Et ceci, de son côté, rapproche la poésie des rêves, du délire, de l'extase, du babillage enfantin et du bégaiement. (...) La poésie est comprise comme une maladie, comme les spasmes de l'existence humaine». Iliazd rend compte ici, en particulier de la conception mystique du « zaum » représentée entre autres par Kroutchonykh qui vise une pure traduction des émotions par les sons du langage. L'allusion à la glossolalie des sectes et la référence directe, chez Kroutchonykh, au « Tertium Organum » d'Ouspenski est reprise par Iliazd:

«Et Fet se plaint: Ô, si je pouvais exprimer sans mot ce qu'il y a dans mon âme!». Ce chemin, cette route a été trouvée par des sectes russes qui composent des bymnes et des prières dans un langage qu'ils appellent tantôt universel, tantôt langage des apôtres, tantôt jérusalémien. C'est un langage composé de mots démunis de sens, dans lesquels on ne peut trouver que des sons et, à peine visibles, des traces de racines verbales » a.

LIAZD quant à lui, s'il reprend à son compte cette terminologie ouspenskienne au cours de sa première conférence parisienne, romp très vite avec cette tendance mystagogique» (J.C. Lanne) d'un Kroutchonykh par exemple, devenue la croyance de toute cette foule des «chercheurs de Dieu». Il la condamne catégoriquement dans «Berlin et son cabotinage littéraire».

«Berlin, ci-devant capital de l'Empire Allemand, se divise maintenant en deux parties: une partie russe et une partie allemande. La partie russe se trouve à l'ouest et entoure les meilleurs quartiers de la ville. (...) Cette capitale est habitée par 400,000 chercheurs de Dieu venus de l'Orient, à la tête desquels Minskij, Belyj, Remizov, Tolstoj, Sklovskij, Pasternak, Erenburg, Severjanin et ainsi de suite jusqu'à en devenir fou-

La particularité d'Iliazd dans sa langue « transmentale » est d'avoir établi la jonction langage-écriture, et dans cette fusion la mise en évidence de la « substance » graphique tout aussi fondamentale que la substance phonique de la «parole vivante». Sur cet aspect du graphisme de la langue écrite, nous reviendrons plus tard. Considérons dès à présent la particularité de ce langage poétique qui se conçoit avant tout comme langage « théâtral » 14%, mettant en scène la « phonè » (la voix) comme agent moteur de la langue vivante. Cette dimension de la phonè comme matière constituante de la langue zaoumienne d'Iliazd se lit dans la structure même de la mise en page du langage écrit: ordonnance orchestrale à une, deux ou plusieurs voix, véritable partition, destinée, outre sa luxuriance visuelle indépendante et suffisante en soi, à l'exécution vocale. La poésie orchestrale constitue l'un des apports majeurs d'Iliazd aux expériences de la jeune poésie russe.

«Le vers orchestral, créé par moi en 1913, continue le travail de libération du langage poétique dans une nouvelle direction. Nous appelons poésie orchestrale la poèsie écrite pour plusieurs voix en même temps, chaque voix possédant son thême particulier. Des voix se faisant entendre, simultanément, déclamant à l'unisson (moment de chœur), ou chacune une partie différente. Dans la poésie orchestrale, le langage poétique quitte brusquement le cadre individuel et se libère définitivement » vue.

Jean Claude Lanne décrit ainsi la conception dramatique du zaum de Zdanevitch:

« (...) Les annotations détaillées de Zdanevic, ses gloses scrupuleuses des signes graphiques inventés par lui, témoignent d'un soucs évident de la parole vivante, de la déclamation, La poésie outre-ration, le dra(me) tranrationnel est ainsi poésie de déclamation (...). Par le biais de l'interprétation a ocale la composition en « zaum » est restaurée comme langue: le sémantisme inhérent à toute langue, en offet, est restitué par les pauses, les modulations de voix, le rythme, les inflexions etc. ..., qui sont comme une sorte de syntaxe mimétique, gesticulatoire, phonique, La composition «zaum» est donc potentielle ment signifiante, puisque, si en elle, phrases et mots sont abolis, la masse verbale compacte ainsi obtenue est fragmentable en élément. séparables let séparés effectivement sur la partition par des « blancs ») que l'on pourrait nommer «l'unité de souffle» correspondant à la durée d'une expiration bumaine nor-

male an a.

Ce support de la «phonè» c'est d'abord la partition, la page « écrite » qui commande à l'émission des sons; l'autre lien d'ancrage ou de manifestation de la voix, de la «parole pleine», c'est la scène théâtrale, pendant du livre, autre lieu de manifestation. C'est pourquoi Zdanevitch choisit la forme du dra (me) pour ses œuvres poétiques, afin de leur donner une réverbération qui soit celle de l'assemblée, de l'attroupement se, de la parole proférée. Ainsi, l'auteur ne se contente pas des indications graphiques de l'orchestration et de la polyphonie, mais cherche-t-il à réaliser la représentation théâtrale, l'effectuation manifestec du drame sonore. En décembre 1916, la pièce «Janko, ros des Albanais» est montée à l'arelier de Stéphanie Essen à Pétrograd, sur les indications d'Iliazdom. Au début de son séjour à Paris, Iliazd poursuivra sa volonte de mettre en scène ses poèmes dramatiques et d'en ordonner la chorégraphie Ainsi, «L'Île de Pâques » et «L'Ane à louer » seront représentés à Paris en avril 1923 ... Par ces manifestations, on le voit, la conception du

Pages de «Comme si Zga» laissant apparaître un papier de soie coloré intercalé entre les pages.



Converture de la Préface de Georges Ribemont-Dessaignes pour «Ledento le Phare»

Comment of the State of

RIBEMONT-DESSAIGNES.

me on time gar

BLIAZO

per a Pare II y a regression are La chimanil ment on anno anno come quiliper delegione sense per production and format of region forms de valid que de la committe designa-DU LETTRISME langage poérique d'Iliazd atteint une dimension «supplémentaire» à celle de la pure sonorité. Au-delà, il atteint celle de la gestualité, du «tremblement» du corps commandé par la déclamation, rythmes et mouvements de la voix et du corps réglés l'un par l'autre, se répondant. Nous y reviendrons.

Le parti pris moderniste, revu et corrigé

ES particularités d'un langage poétique. débarrassé de la métaphore « imaginiste ». U de la transparence sémantique fonctionnelle du langage usuel, cette résurgence du sens par la conjonction de la phonè et du signe graphique que l'on remarque dans les dras verra ses prolongements dans l'activité poétique d'Iliazd au cours de la période parisienne. Ce parti pris de défense des voies novatrices du langage poétique est en effet une constante des activités ultérieures d'Iliazd L'importance des découvertes poétiques du début du siècle ne pouvait être reniée aussi facilement, et Iliazd se situera toujours en défenseur des poètes de la modernité. En effer, quelques livres seront l'occasion de poursuivres ses premières découvertes de jeune poète et de les conjuguer à celles d'autres «découvreurs » d'un langage moderne Nous devons évoquer ici l'importance de «Poésie de mots inconnus» (1949), dont la genèse et la teneur constituent l'une des pages historiques importantes de la poésie moderne de ce siècle, en terme de récapitulation et de mise au point historique.

En effet, trente ans après les expériences réalisées au sein de l'avant-garde poétique russe, la querelle qui oppose Iliazd avec les «lettristes», dans la personne de Isidore Isousa, donnera l'occasion à point nommé pour Iliazd de vaincre les doutes sur l'éventuelle originalité du «lettrisme» et d'en cerner les véritables dimensions un Cette

«anthologie» qui n'a pas la prétention à l'exhaustivité, mais plutôt à l'exemplarité comporte ainsi les créations poétiques d'un nombre important de poètes ayant œuvré dés les années dix et vingt à bousculer les «conventions» du langage poétique, et par l'élaboration de ce qu'il est convenu maintenant d'appeler «poèsie phonétique», se sont illustrés comme inventeurs de ce langage aux « mots inconnus » « Ayant réuni les échantillons de la poésie phonétique oubliée, j'ai décidé de publier « Poésie de Moti Inconnus » où j'ai réuni tout ce qui a été fait 25 ans avant le lettrisme ».

Il est opportun de relier ici la position d'Iliazd vis-à-vis du « lettrisme » à celle qu'il avait tenue face au phénomène qu'il nomme la «khaltoura» et qu'il avait reconnue dans la littérature russe des émigrés à Berlin, lors de son séjour en 1922-23.

Dans la conférence qu'il prononce à son retour, fait remarquable, Iliazd y condamne les épigones du modernisme qui ont pillé les œuvres des maîtres et font manchette dans les journaux, ce qu'il appelle le phénomène de la «khaltoura», qui sous-tend le cabotin, la facilité, le mercantilisme:

ce qui arrive à Berlin, ce qui arrive en Russie, ce qui se répand partout, n'est que haltura, et ce n'est pas aussi charmant que cela pourrait le paraître au premier coup d'œil. Il n'y a qu'un côté qui aurait pu être positif dans le domaine de la haltura, celle qui aurait pu servir de paratonnerre contre la réaction. Mais cela n'est pas arrivé, bien au contraire, la haltura est l'avant-garde de la réaction et de la dépréciation de l'ars. Même davantage, la haltura est cette pierre sousmarine à laquelle est destiné à se heurter le modernisme ou.

Les choix arrêtés par Iliazd pour son anthologie, qu'il «annonce» ironiquement sous le titre « Après nous le lettrisme » nu, indiquent de sa part une position radicale dans sa reconnaissance des véritables pionniers de la poésie phonétique.

ANS «Poésie de Mots Inconnus» ce sont futuristes (russes) et dadaistes qui ont la meilleure part. Cependant, à ceux-ci seront associés Akinsemoyin (et ses poèmes en langue yorouba), Artaud dans des poèmes de l'heure, et autres morceaux choisis d'une poésie sonore «authentique», «Ce livre est fait par Iliazd pour illustrer la cause de ses compagnons et en souvenir de...»

De cette défense et illustration de la poésie moderniste, un autre ouvrage naîtra, «Poèmes et bois», dû à la collaboration étroite d'Iliazd et de Raoul Hausmann, ce dernier ayant été l'un des pionniers de la poésie dadaiste.

Raoul Hausmann, « Poèmes et Bois», 1961



Sous des formes multiples et variées resurgira cet intérêt d'Iliazd pour les jeux de langage et leur usage salutaire. Ainsi, l'une des dernières œuvres d'Iliazd « Boustrophédon au miroir » fera renaître ce caractère ludique de l'activité poétique qui tient autant des puissances du langage que de la geste de l'écriture. Dans « Boustrophédon au miroir » apparaît véritablement l'effectuation du langage poétique, comme « travail, combinaison, découpage, gestation de la mise en forme des mots » Cette fois, dans l'alliance du palindrome et du boustrophédon, le jeu de la lecture rejoint le jeu de l'écriture, les sentences se lisant de gauche à droite et viceversa.

Ce considérable travail sur le langage poétique, apparaissant dans les ouvrages d'Iliazd, produira une sensibilité particulière pour les formes innovatrices décelables dans les œuvres du passé. Encore là faut-il y voir un effet spécifique de la conception « toutiste » de l'art chez Iliazd. Et c'est ce qui peut fonder le paradoxe de l'admiration du poète futuriste pour l'œuvre d'Adrian de Monluc poète tou-lousain du XVIIe siècle, redécouvert par Iliazd et dont il édita deux textes: «La Maigre» et «Le Courtisan grotesque» « Lexemple vaut que l'on s'y arrête.

De façon étonnante, le langage (ou la langue) de Monluc est d'une parfaite grammaticalité. Pas de formes rebelles à la syntaxe, mais une conformité à la distribution des mots dans la phrase. Cependant, un autre niveau de langage y transparaît qui est celui du «signe double» induit, en particulier dans le texte du «Courtisan grotesque», version 1630, par les italiques En fait l'indication que donnent les italiques est de mettre en évidence à chaque fois la distance que prend le syntagme figé (expressions consacrées par l'usage dans un idiome à une époque donnée) par rapport au récit, à la narration. Cette déri-



Ifiard, «Bahei»; accompagné de bois de Survage, 1941.

vation de langage introduit ainsi une rupture répétée entre le niveau de déroulement du récit descriptif et ces césures constantes qui mettent en évidence un autre ordre de convention du discours, court-circuitant ainsi les deux types de conventions discursives: celle du poème en prose ou du récit poétique et celle des formes figées. La relation de l'un à l'autre produit un constant effet de décrochement d'un niveau du texte à l'autre où les mots se jouent du texte, sans pour autant entraver son déroulement qui se poursuit comme un développement cohérent de son titre.

«Le courtisan grotesque sortit un jour «intercalaire» du palais «de la bouche», vestu de verd «de gris»; il avait un chapeau «de fleurs», un manteau «de cheminée», doublé de la frise «d'une colomne», un rahat «de jeu de paulme», une chemise «de hastion», ...»

A INSI, la théorie du «sdvig», ou déplacement dont nous avons parlé plus haur était déjà à l'œuvre chez Monluc au XVIIe siècle, Monluc ce lointain découvreur des mots inconnus. Iliazd ne pouvair qu'être séduit par cette langue, telle une terre étrangère, mais à la fois familière.

Par ailleurs, l'option moderniste visible dans les activités poétiques d'Iliazd ne l'ont par ailleurs pas empêché de pratiquer des formes traditionnelles de la versification. Ainsi, annonce Iliazd aux futurs souscripteurs de «Afat» 1000:

«... qui aurait prévu qu'en 1938 lliazd, éternel clown, tout en révélant la complète possession de la métrique russe, deviendrait le représentant le plus sévère de la poésie attristée et classique? C'est pourtant par une œuvre composée de soixante douze sonnets qu'il manifeste aujourd'hui son activité contra-

dictoire. Afat, paraîtra sous la forme d'un album orné de quatre eaux-fortes de Pablo Picasso » vo.

«Rabel» on, est également un livre composé de deux sonnets dans la forme classique de ce genre. L'activité de versification classique à laquelle Iliazd s'adonnera, prendra une dimension élargie dans son livre, « Sentence sans paroles with acceptant comme unvéritable défi la contrainte de la forme appelée « couronne de sonnets ». La structure de la couronne de sonnets est fortement architecturée. Elle comporte 14 sonnets chacun composé de deux quatrains et de deux tercets et le 15e sonnet comportant le dernier vers de chacun des 14 sonnets précédents Iliazd s'en explique clairement dans une lettre à Matisse dont il espère une collaboration pour l'édition de son long poème so. La forme classique commande-t-elle un contenu plus lyrique, «élégiaque», reprenant le thème de «l'amour impossible», déjà traité avec des accents de regrets dans « Pismo ». Ce qui est sûr c'est l'attrait que représente, malgré sa forme classique, le défi au langage de cette forme poétique obligeant à la prouesse. «Iliazd considérait qu'il était l'un des seuls poètes russes à avoir réussi cette forme de sonnets rare et difficile son.

Poésie et danse

Car, au-delà de celle-ci, et malgré elle, la conception du langage chez lliazd connaît un point de développement et d'aboutissement dans la «danse». Qu'il s'agisse du ballet et de ses «figures» codifiées, ou encore d'une chorégraphie en rupture avec les codes traditionnels, l'intérêt d'Iliazd pour la danse est essentiellement lié à celui du discours poétique.

TOUPA	N	PINFA	
	MEPCHICO	ZAPALY	
	DOULON	NOUCAN	
TARTANILLA		BRITANU	
NORUEGEN		GOGITA	
	LATON	MOUESCAN	
EL			
BINO		VALLAGUINO	
FORTAN		NORDAMIDON	
	NIL		
GAN	GONFONGO	GOLGON	
TOURPIN		MIDARMAN	
	IOUBLA	NINBOLBODIDON	
	RABON		
	TORBONGO	1626	
		10000	

Rene Bordier, «Récit du Nord et régions froides ...»,

«l'ai toujours estimé remarquable la possibilité de régler le ballet par la récitation poétique où chaque syllabe déterminait un pas, et l'accélération des voyelles par l'accentuation ou non déterminait leur caractère.

Le langage ne permet pas cela vu que les mots courants trop courts ou longs avec la proportion de voyelles ou consonnes trop constante sont trop pauvres pour être dansants. Mais le langage abstrait «zaoum» permet de le faire. Dans «l'Île de Pâques» la danse est réglée de cette manière» «a».

À cet effet, lliazd a expérimenté dès ses premières productions poétiques, les rapports entre sonorité et gestualité entre souffle et mouvement.

«En dehors de son utilisation théâtrale, le

langage abstrait trouve sa raison d'être dans la danse (son application à la danse). L'emplos du langage abstrait nous permet de créer des rythmes que ne permet pas le langage usuel « En libérant le côté sonore du mot de sa signification, on permet à la sonorité de déterminer le caractère du mouvement, qui lui-même détermine le rythme, sur lequel dansera le danseur » «».

Ainsi dans la représentation effectuée en 1923, Iliazd danse, avec Lisica Codreano, son «Île de Pâques » lors de la soirée consacrée au poète Bojniev.

Par ailleurs, dans un projet de ballet «La Chasse sous-marine» élaboré à la fin des années quarante, où lliazd renoue avec l'esprit des «dras», ce dernier raconte comment il espérait un décor de Matisse, le fit rire en dansant, dans un geste de séduction ravie

« Depuis la soirée Bojnieff, j'at projeté de monter un ballet entier et ai écrit La chasse sous-marine. Dans le contexte de notre polémique avec les lettristes, ce ballet venait à son temps. En 1947, j'ai fait la connaissance de Matisse. Je suis allé le voir avec mon livre Pismo, illustré par Picasso, Boulevard Montparnasse, pour lui montrer ma manière de composer un livre. Notre rencontre suvante a en lieu à Nice, dans son appartement, où, pour le persuader de me donner une gravure pour ma Poèsie de Mots Inconnus, j'ai dansé devant lui, déjà couché, et l'ai fait rire» au.

Ce prolongement du langage poétique dans la danse, le mouvement, Lyotard, pour sa part, y voit un effet « figuratif »: «... la figure est le schème rythmique (...): on n'est plus dans le visuel, le langage communique ses amplitudes dans le corps du lecteur; les états de récitation, de déclaration, le chant sont des intermédiaires entre la lecture et la danse » «».

lliard au increur, page du « Traité du Baler » de Jehan-Français de Boissière, illustré de gravures à l'essoforte de Marie-Laure.



N'est-ce pas ce même attrait irrésistible, engouement pour la langue aux « mots inconnus » alliée au baller qui séduira Iliazd dans la découverte du texte de René Bordier, ce poète toulousain du XVIIe siècle: « Récit du Nord et des Régions froides pour l'entrée des baillifs du Groenland et Friesland au grand bal de la douairière de Billebahaut » «».

«Ce livre sera l'occasion de « mettre en scène » « l'unique et courr passage totalement phonétique, aux consonnances irrésistiblement zaoum créé par Bordier pour l'entrée de Cramail et du duc de Nemours » «». Cette langue « topinambou » «», dont Cramail (c'est-à-dire Monluc) serait, d'après Iliazd, le créateur probable, vient rendre écho par son

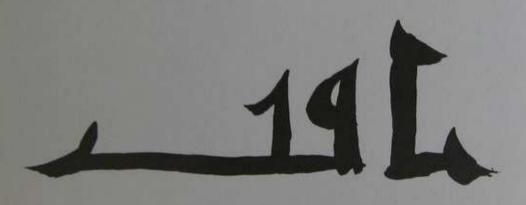
caractère (moderne) aux recherches des plus éminents poètes de la modernité.

Par ailleurs, ce texte de pure sonorité rythmique, allié au ballet et devant le commander, cette incantation du geste et de la danse par le récit poétique, constituait un des points de jonction étroits avec les propres recherches d'Iliazd dans son désir d'allier poésie et danse, texte et chorégraphie Iliazd voyait donc en Bordier l'un de ses prédécesseurs imminents, où l'action du poète commande aux autres arts.

L'intérêt pour le ballet rel qu'élaboré par Jehan-François de Boissière à ce titre est significatif, surtout dans sa période illustrée par les spectacles de la cour de Toulouse. Dans le «Traité du Balet», Iliazd précise, dans son «Avis au lecteur»:

«Lis donc, ami lecteur, ce livre immortel et connu de personne, en preuve du temps heureux où les ballets étaient écrits et dansés par les poètes».

Autre élément heureux qui consolidait pour Iliazd sa fraternité envers Boissière ou Bordier, ce dernier réalisant avant la lettre, à Toulouse au XVIIe siècle, l'alliance du poème phonétique (langue topinambou) et de la danse (ballet).



Imeraption coufique de Picasso sur la converture d'=Afat=, significant Malbeur ou femme très belle, 1940

ÉCRITURE(S)

Cette interrogation sur le langage que révèle l'œuvre d'Iliazd, ainsi que l'intérêt pour les jeux qu'il permet ne va pas sans une fascination cerraine de l'écriture. Cette passion de l'écriture se lit sous différentes modalités: d'abord plaisir du déchiffrement des signes — véritable éros de l'intellect («comprendre»), puis plaisir de l'inscription comme geste, comme trace, mise en scène de la matérialité de l'écriture, sa substance: la graphie comme plaisir du «voir ». Nous nous trouvons ici devant un type de productions

qui démontrent, contrairement à ce que certains linguistes et sémioticiens, d'obédience structurale, ont érigé en croyance, que non seulement la «forme» mimporte, mais aussi la «substance», en l'occurrence ici les effets spécifiques d'une substance sonore ou graphique. De plus, faut-il prendre comme une des assises fondamentales de l'entreprise moderniste cette mise en évidence du travail spécifique sur le matériau de l'expression.

Les entrées de lecture de ce phénomène sont certes multiples, et l'on peut retracer à divers niveaux d'appréhension la portée de ce phénomène. Esquissons tout d'abord un

certain nombre de remarques indiquant la préoccupation d'un savoir spécifique sur l'histoire de l'écriture et de sa pratique. Déja, l'on reconnaît à l'œuvre cette préoccupation explicite dans deux des cinq « dras » en zaum d'Iliazd. Ainsi, «Janko, roi des Albanais», par son titre même indique déjà la préoccupation d'une langue « étrangère » et de son écriture. située ici en Albanie Importe-r-il qu'il n'y air pas de correspondance véritable entre le zaum de Zdanevitch et la langue albanaise? Iliazd a soin de préciser, dans ses cahiers de notes, qu'il n'utilise le terme de zaum ou de langue transrationnelle que « plus tard », dans sa période caucasienne. Volontairement empruntait-il l'albanais comme indication de ce qui n'est pas familier, bref pour son caractère étranger/étrange et inconnu. Il faut y voir bien sûr la recherche d'une langue «autre», une langue inventée, ressort de l'activité poétique. Mais n'oublions pas non plus que «albanais» est tout près de «albanien», et que ces deux langues, réelles et historiques, possèdent comme l'arménien et comme le géorgien (langue maternelle d'Iliazd) des « écritures dérivées du grec ou influencées par lui à l'époque chrétienne» et dont la tradition attribue l'invention à Mesropes.

илья зданевич янко круль албанск ай

Converture de «Yanko, roi des Albanais», Tiflis, 1918

Si la traduction de «lanko Krul Albanskaj» en français, même chez Iliazd, n'a jamais maintenu de confusion entre albanais et albanien, il nous semble en tout cas important de souligner la double possibilité de sens, ou l'ambiguïté qui pourrait se révéler, surtout de par la proximité géographique et linguistique du géorgien et de l'albanien.

«L'ancienne langue d'une population que les auteurs anciens appelaient de noms qui, modernisés, deviennent en français Albaniens on Alvains, se retrouve sans doute dans l'oudi, actuellement très peu parlé dans un petit district au Nord-Est du Caucase. Un alphabet («albanien») analogue à celui du géorgien a été constitué pour cette langue, et la tradition dit que ce serait par le même Mesrop (...)» «».

D'autre part, est-il fortuit que le second «dra» de Zdanevitch s'intitule «l'Île de Pâquer »? À part l'intrigue qui conduir le déroulement de la narration, il ne nous semble pas indifférent que ces grandes stèles de pierre apparaissent comme actants (sujet ou objet) importants dans le «dra». Ces monolithes ne sont-ils pas de plus les corps porteurs de cette écriture idéographique non encore déchiffrée, et qui à ce titre restent muets pour l'histoire. Nul doute que l'intérêt pour cette énigmatique inscription de signes ait retenu lliazd qui, trente ans plus tard, allait mettre en scène et en page une anthologie de la «Poéste de Mots Inconnus».

ETTE préoccupation d'une écriture « chiffrée » se lit sous différentes formes dans U les productions d'Iliazd. Déjà, dans les livres plus modestes de l'époque russe, dans leurs composantes, apparaissent diverses modalités de détermination des clés de lectures possibles. Ainsi, les mots en corps gras opposés aux mots en corps maigres peuvent se comprendre en tant qu'une forme de «l'hypogramme» venant introduire ici les traits de « marquage » de la « physionomie » du texte. C'est le troisième sens attribué à l'hypogramme par Saussure, celui qui permet « de souligner au moyen du fard les traits du visage», «car il s'agit bien encore dans l'hypogramme de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot » au. Cette « façon d'être » du texte dans l'épaisseur même de la lettre (maigre ou grasse) permet une saisie différente dans la lisibilité, dans la façon de se découvrir et de s'offrir à la vue. Cette structure anagrammatique révèle, quoique dans sa plus simple expression, la construction d'orientations possibles de lectures à travers la corporéité même de la lettre Cette façon de «travailler woo la signification graphique du texte écrit s'amplifie et se complexifie à



l'extrême dans «Letendu le Phare» (1925). En effet, chaque page de ce livre s'offre comme «tableau», c'est-à-dire pur graphisme et mise en scène visuelle de la lettre, dont le répertoire typographique est si vaste qu'il défie l'inventaire. D'autre part, l'ordonnance s'éclate à un point tel, qu'à certaines pages, elle défie la lecture, la lisibilité, rompant ainsi avec la conception linéaire du texte pour commander le regard circulaire, la saisie en aller-retour propre au tableau. Dans « Ledentu le Phare», l'un des aspects importants est l'introduction de «figures», dessins, motifs dans le corps même du texte qui s'inscrivent pour certaines à la façon de « rébus », mais qui les miment plus qu'ils ne les effectuent.

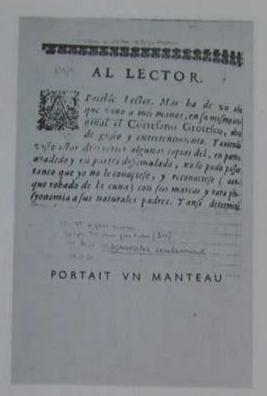
Ainsi, la figure, le motif, jouent de cette ambiguité dans l'espace qu'ils occupent entre la représentativité graphique et la représentativité phonique, faisant éclater ainsi une codification pérenne au profit d'un nouvel ordre du sens. Ceci à la différence de «L'Ane à louer», où malgré l'extraordinaire mise en page de la graphie, l'auteur maintient encore une distinction entre l'illustration comme telle et l'ordonnance du texte. Ainsi, les petites figures d'ânes de Gontcharova se dispersent sur les pages en accompagnement du texte, de même les deux tableaux typographiques de Zdanevitch qui s'offrent véritablement comme pièces séparées. Cette désarticulation d'une ordonnance traditionnelle de l'écriture (et de la lecture) dans « Ledentu » se trouve confrontée au rapport hiérarchique maintenu entre motif et figure, le premier étant roujours inclus dans la seconde à la façon d'une frise décorative ou d'une lettre ornée. D'autre part, cette allégeance du motif à la figure est contredite, dans un autre ordre de grandeur, par le rapport entre texte et pagination. En effet, les chiffres mêmes indiquant la pagination dans «Ledentu» deviennent eux-mêmes figures, s'autonomisant et se libérant de leur existence fonctionnelle au sein de la page, par les allures variées et multiples qu'ils empruntent Loin de s'effacer dans les marges de la page, les chiffres de la pagination participent de cette mise en scène de la graphie, comme des acteurs obéissant à une chorégraphie, investissant la surface, corps se mouvant et changeant dans leur taille, leur épaisseur et leur « type ».

OUT concourt à faire croire chez lliaze que l'écriture, comme acte de production de sens, se confond avec l'écriture entendue comme matérialité des signes. Ainsil'acte de production, de mise en forme du sens s'effectue dans cette prise en charge de la signifiance des signes eux-mêmes dans leur substance et leur apparaître spécifique Ici s'inscrit aussi la modernité d'Iliazd dans cette recherche à cultiver l'épaisseur des matériaux, qui ouvre un autre champ sémantique au-delà d'une transparence des langages propres à mênager l'illusionnisme référentiel Ainsi, ce qui est en jeu fondamentalement dans l'activité d'édition d'un texte pour fliazd n'est pas stricte affaire de diffusion, mais travail de mise en forme et de «mise en ceuvre ». C'est ce qui justifie pour nous l'usage du terme d'«œuvres» («opera») en parlant non seulement des écrits d'Iliazd mais aussi de ses livres comme tels. Ils ne relevent pas ainsi d'une simple « livraison » mais d'« operations » précises et complexes qui en font la valeur et l'originalité.

En effet, dès ses premières expériences d'édition au sein du Degré 41 à Tiffis s'établit la combinaison de l'activité d'écriture et d'édition. Cette conjonction de deux types de pratiques restera une constante dans les ouvrages ultérieurs, comme un parti pris essentiel dans la conception propre à ce champ de production d'écriture, et aussi réécriture dans la fonction d'édition. On

Prétace espagnole du «Courtisan grutenque» D.A. de Munha, élésion de 1621, exemplaire de la Bibliothèque Mararine. Copie annotée par Iliaed avec erale rypographique

Page titre du « Cournian grocesque», édition originale, Toulouse 1021.





pourrait voir en conséquence dans cette activité spécifique resurgir deux modèles comme des représentations de fonction à valeur sociale Tout d'abord, l'image du « scribe », dans sa fonction sociale, qui transcrit sur la «tabula» (tableau, tablette, table, mais aussi table mathématique) le texte selon un espace cadré, une surface limitée. Espace et signes décomptés. Rapports à la géométrie, à l'arpentage aussi. D'autre part, l'autre image s'imposant, celle du « moine-copiste », transscripteur fidèle à son texte, respectueux de sa conformité, de son exactitude. «Un texte pour Iliazd n'est jamais un prétexte (...), Iliazd donne au texte sa place, la première, Aussi bien apportera-t-il les soins les plus intransigeants à la préparation de sa copie » 171.

On connaît cette intransigeance d'Iliazd vis-àvis du respect de la «lettre» du texte, dironsnous. Elle se concrétise au niveau des recherches bibliographiques nombreuses dont font état fiches, cahiers de notes et collation d'éditions dont regorgent les archives d'Iliazd. C'est le côté «intellectuel» du travail. Il se double d'un travail « matériel », que certains qualifient de besogneux, dans la transcription manuscrite ou typographique du texte, sur laquelle s'appuie nécessairement le travail de mise en page. Ce n'est que par le biais de cette étape réalisée qu'apparaîtra la véritable matérialité du texte - le matériau à travailler. à mettre en forme. Ainsi des pages préparatoires des «dras» et leur orchestration graphique, jusqu'au dernier ouvrage d'Iliazd

«Le Courrison grotesque», étude de la mise en page du teste

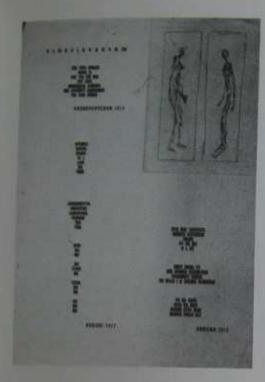
Page définitive du «Courtisan grotesque» édité par Bland en 1974

VN IGUR - Z HWOUX J X - A W DUPALAK QUI JE GODUTU. VESTU DE VESD QUE IS & - WILL AUDIT UN CHAPPPAU DU L JUDIE LIN VN MANTEAU OW UILLE - ZWU DOUBLE OF LA FRISE ON > 2 III COURT WO TRAKA IN THE Z & O L OU DW Q-KD-XWIVNE CHEMISE O WY OKME - OZ.VN POURPOINT CIL SEN-SEND N-FFEE LES MANCHES OLDZ WAR ALL JOS Z DW DWZO OW a - WO, LES CHAUSEET A BANDES ON S-O-OZ LES CANONS QUI CO CHUR-4-18845 OW ED -W ... LES SOULIERS A MEULE OW ZOS -- 2 IL PORTOIT VNE CEINTURE O- W- C - W MILLES PEE

«Le Courtisan grotesque», véritable apex mettant en évidence le travail de réécriture. L'exemple vaut que l'on s'y arrête. En effet, les nombreuses maquettes, planches d'essais, pages manuscrites rendent compte ici de la transformation d'un système d'écriture dans un autre système d'écriture. En effet, l'édition choisie par Iliazd du « Courtisan grotesque » (signé « de Vaux », pseudonyme d'Adrian de Monluc), celle éditée à Toulouse en 1630, est la seule qui comporte une variation des caractères avec introduction « in texto» desitaliques. Quelle raison fit opter Iliazd pour cette version plutôt que l'édition originale de 1621 and On peut penser qu'il se laissa séduire par ce jeu de variation typographique. La voie facile eut été de le reproduire, mais Iliazd

ayant définitivement (ou presque) renoncé à la ponctuation et opté pour un seul caractère, devait inventer. Trouvaille superbe s'il en fûr, il reporte en lettres couchées à l'horizontale les mots inscrits en italiques dans la version de 1630, ménageant ainsi un système du corps/lecture substitué au système de l'œil/ecture. Fidèle au texte de Monluc, il reste aussi fidèle à ses propres principes formels

L'exemple extrême d'invention graphique atteint dans «Le Courtiran grotesque» pose néanmoins la question de la ponctuation et sa disparition dans les livres d'Iliazd. On touche là un paradoxe étonnant de la structure d'articulation du texte telle que conçue par Iliazd. En fait, « la ponctuation est le meilleur



Page de «Poèsie de Mots Inconnus», poemes de Krootchonykh, gravure de Gracometti

exemple d'une marque non phonétique à l'intérieur de l'écriture » 0%. La particularité de la ponctuation est d'ordre purement visuel; en réalité, elle se substitue à l'inflexion de la voix, de la phone qui marque, elle, les arrêts, ralentissements, accentuations, l'expressivité du langage parlé. Un texte sans ponctuation est donc à la limite illisible. Il n'est que visible. Il s'affirme comme pur regard, spectacle muet, visuel, sur la page, indéchiffrable si la voix ne s'en mêle. Ce n'est qu'au moment où le texte sans ponctuation est lu à haute voix qu'il devient compréhensible au sens, la voix tenant lieu de système de découpage. indiquant les inflexions, les arrêts, les continuités, les liaisons ou les césures indispensables à la saisie du sens. D'où la déroute du texte purement phonétique, asémantique, non-figuratif. Par exemple, dans « Récit du Nord...» où l'entité du mot se perçoit par les espacements de l'un à l'autre, seule marque de différenciation du mot et du non-mot (le blanc, la réserve). Ce paradoxe que l'on retrouve dans la conception du livre chez Iliazd scinde de façon exemplaire langage et écriture, système de la voix et système de l'œil, ménageant une économie particulière entre le lieu de l'écriture (la main), le lieu de la lecture (l'œil), et le lieu du théâtre (la voix). À ce titre, « Poésie de mots inconnus » constitue une «somme» proposée à la réflexion et à l'analyse de ces conjonctions. Ce n'est plus ici le sens qui commande le rythme, le souffle de la déclamation. Toute lecture est acceptable, valable, si ce n'est au moment où sont introduites d'autres marques de dirigisme de la lecture. Ainsi, les points d'accentuation sous certaines lettres dans les poèmes d'Akinsemoyin. Ailleurs, des tirets qui commandent l'élongation et le prolongement des sons dans les poèmes d'Albert-Birot. Aussi ce dernier a-t-il soin d'indiquer à la fin des trois chants de ses «poèmes à crier et à danser», si proches parents de ceux d'Iliazd

- «1) prolonger le son:
- 2) mettre la main en soupape sur la bouche;
- 3) mettre la main en porte voixo.

ANS les fragments de «dras» d'Iliazd. on trouve encore l'alternance des minuscules et des majuscules pour marquer l'accentuation des phonèmes. «Poésie des Mots Inconnuis à lui seul constitue un répertoire très riche des variations de rapports entre écriture, jeux graphiques et sonorisation. Citons encore l'exemple remarquable des poèmes de Kroutchonykh disposés sur des colonnes filiformes (en écho aux silhouetres graciles de Giacometti), apparaissant dans un jeu typographique de lettres dédoublées, « tremblées », mécanisme de présentation visuelle qui commande la récitation: tremblement de la voix répondant comme un équivalent, transposé dans un autre matériau, au tremblement des mots dédoublés lei ençore, manifestation magistrale des pouvoirs de l'écriture (manuscrite ou mécanique) à signifier, d'abord par son apparence visuelle même, par son «apparaître», qui n'est pas fortuit mais construit.

Poésie et nombre

L'exemple du « Courtisan grotesque » nous révèle encore, à un point limite d'élucidation, comment « poésie » et « nombre » vont de pair , ne peuvent s'exclure. Autre paradoxe vérifiable dans la conception d'Iliazd de la poésie et ses rapports aux langage / écriture, le poète d'avant-garde, moderniste, par son travail même de dissection du texte, renoue avec une tradition de la poésie antique. Cette hypothèse n'est acceptable que dans la mesure où l'on partage la conviction que la poésie est affaire de nombre et d'arithmétique tout autant qu'inspiration et chant, et que déjà le poète des temps anciens se livrait à un véritable décompte des phonèmes employés.



IVA HA TU

ATANTITELE

AND DED UD

ATANTI ELL

ATO TO TO

ALANTI'ELE

NWON FUN LE SCRA

ALANTI'S LE

WWON FUN EGROW MI STREETUN

ATANTICELE.

GRIER FERON LO PA MI G

TO MOWO LO

ALANTICELE

TO HOMO LO

ALANTI'ELE

ALD 01 440

STA FESIN SI LE ONI MEDOR SE

ACCAMUNICAL

BARK FERRM IN AR COST SECOND SE

ACBAMUSEBA

GOICED EXUN COICED EXIS

ACTAMUALOS.

ACRARA CRE HI SANCE NO DERU ENUN

ASSABULESE

THUMBERS STREET, WHEN

ACSAHUESES

THE THO GHO OTHE

ACTAMUSTES

L'ES NYTH REAUN GLORUN

11 WOX 0

EXI LE WA SEE

II WORK

DEUN BEUN LA WA SUN

II Wote

OHA ERUN LA TA WA

A. I WORD.

SHARA LO GRITTIN OLD NO LO CRITTIN PATRALA

I I WOLD

11 WORD

ALABAJA NI TOTO

11 8050

DIO KIN PA CHISCOS

Page de «Poésie de Mots Inconnus», poemes surouba d'Akinsemoyin, limiléum de Matisse.

Ce phénomène est remarquablement décrit par F. de Saussure dans des notes concernant les variations anagrammatiques de la poésie indo-européenne

Le paradoxe le plus éclarant chez Iliazd semble se situer au niveau d'une incompatibilité entre l'activité du poète «futurien», entièrement tourné vers le devenir des formes artistiques, et en même temps celle de l'homme de savoir et d'érudition qui ne cesse de cultiver les sciences et les arts du passé. Cette relation au caractère «antique» de l'activité poétique, telle que décrite par F de Saussure, il nous semble pouvoir l'établir avec le type d'engendrement de l'acte poétique chez Iliazd et sa mise en évidence. Cette présentation de l'engendrement du texte est rendue visible par l'acte même de la représenter. Dans les textes qu'il édite, qu'il s'agisse des siens ou ceux d'autres poètes ou écrivains, un même souci préside à cette loi de la mesure, de la pesée des données et du caractère à rendre. Qu'il s'agisse du sectionnement du texte, de la répartition en « pages ». du décompte de mots, pieds, vers, lignes, paragraphes, la dispersion et l'ordonnance qui en résultent tiennent d'une « mathesis », ressort de la composition visuelle.

N CHERCHERAIT en vain un exemple qui n'en relève pas, sauf peut-être en ce qui concerne «Les douze portraits du célèbre Orhandale» qui étrangement n'est qu'une suite de gravures de Giacometti, variations sur le thème du portrait. Si nous reprenons ici l'exemple du «Courtisan grotesque», c'est que les procédures de production de l'ouvrage sont fort explicites et se révêlent dans toutes les étapes préparatoires. Les documents et maquettes préliminaires indiquent ainsi, tout d'abord, un travail de dissection complète du texte, sur la photocopie de l'édition de 1630, où lliazd a effectivement décompté toutes les lettres de chacune

des pages. L'annoration des occurences pour chacune des lettres de chacune des pages apparaît au bas de celles-ci. Démarche initiale, arithmétique, selon le nombre de signes à «disperser» et l'espace à couvrir. Ces rudiments du travail de composition étant accomplis, Iliazd conclut:

450 tignes par page
 28
 3600
 900

12 600 signes pour 28 pages en baton demigras ».

Cette démarche ressemble fort à celle qui est narrée par Saussure pour décrire l'activité du poète germain dans la poésie allitérante su La différence de la pratique d'Iliazd dans ce cas particulier n'est pas de compter les lettres pour les exclure, et ainsi les rendre indisponibles pour la suite mais bien pour les disposer, les distribuer dans l'espace limité de la page, à la façon d'un géomètre / arpenteur, et ainsi faire apparaître une «dispositio» de la graphie comme un partage des terres, un découpage ordonné selon des bandes successives, des frontières, des limites. Cette distribution est commandée ici par l'impératif de la « régularité », l'homogénéité, une égale répartition des pleins et des vides, de façon non hiérarchique sur l'espace d'inscription/apparition.

Typo-ésie

Dans cette préoccupation de l'écriture et son apparence visuelle, son apparence de «tableau», se joue toute la dimension typographique dont Iliazd s'est avéré l'un des découvreurs modernes les plus convaincants. Les développements qu'Iliazd apporte à la modernité de la présentation du texte se fondent indubitablement sur son expérience



«Un Souppon», poême d'Éluard et pointe-sêche de Guina, 1963.

ESOPE DA
A CONTRACTOR
a to prove the second
provided the second sec
Company of the same of the sam

Lettre d'Iliand à G. Ribemont-Desarignes le 15 puillet 1969.

poétique de décomposition du langage, l'éclatement phonétique et graphique de celui-ci et l'élaboration de son «zaum».

«Zdanevitch est un des rares à avoir compris que le langage zaum, dans son exigence d'absolu, conduisait à la métamorphose de la langue en écriture. Le «non-sens» de ce langage outre-raison se transsubstantie chez lui en un pur graphisme muet à valeur picturale. Les lettres zaum, muettes, indicibles, sont des dessins»»».

Ce qui est posé, dans la richesse et la variété des solutions typographiques d'Iliazd, dans ses ouvrages autant d'ailleurs que dans ses compositions d'affiches, c'est la matérialité de l'écriture, la corporéité du texte et sa substance graphique. Une étude approfondie, dont ce n'est pas le lieu ici, permettrait de déceler l'originalité et la variété proliférante des formules apportées par Iliazd par rapport à ses contemporains futuristes ou dadaïstes. On peut en saisir la portée dans la «somme» que constitue «Poésie de mots inconnus», par exemple, où se vérifie entre autres le mot de Paul Klee: « écrire et dessiner sont identiques en leur fond». Par ailleurs, autant un ouvrage comme « Ledentu Le Phare » constitue un exemple de recherches extrêmement sophistiquées de l'expression graphique dans la multitude de ses signes (taille, épaisseur, caractères variés des lettres et chiffres), autant des ouvrages comme « La Maigre » ou «Le Courtisan grotesque » nous convainquent, dans leur rigueur et la réduction des signes, d'une maîtrise peu commune. Un ouvrage tel «Un soupçon» court poème d'Eluard qui tient dans sa transcription manuscrite sur quatre lignes d'une feuille de papier atteint la monumentalité de l'édifice par l'ampleur que lui donne Iliazd dans sa construction et son déploiement. L'écriture rejoint aussi l'architecture et renoue, encore

une fois, avec l'inscription des stèles archaïques et des monuments chiffrés. La modernité d'Iliazd, paradoxalement, se situe là aussi.

La question du support d'écriture, à travers les livres est évoquée par l'allure que prend dans certains ouvrages l'orientation du texte mettant en évidence les réflexes conventionnels de l'écriture et de la lecture. L'exemple le plus probant, se lit dans « Boaztrophédon au miroir ». En effet, les historiens de l'écriture mentionnent les divers supports sur lesquels apparaissent l'écriture boustrophède, stèles, vases, puis de façon généralisée sur tous les supports d'écritures. En effet, une courte investigation permet de découvrir qu'un très grand nombre d'écritures anciennes sont boustrophèdes ».

«Cette disposition, dont nous avons des exemples sur quelques vases archaiques de fabrique corinthienne, éveilla, par le tracé de la ligne d'écriture, par son retour sur ellemême dans une direction presque parallèle à celle de la première partie de la ligne, l'idée de la marche du boenf attelé à la charrue, que le laboureur fait revenir sur lui-même en traçant un second sillon à côté de celui qu'il a ouvert le premier. L'image passa dans la langue et le mot «BOUSTROPHEDON» servit à désigner cette manière de dispoter l'écriture» «».

La genése de « Boustrophédon au miroir » indique encore là le « plaisir » des jeux d'écriture chez Iliazd. Dans une lettre d'Iliazd à G. Ribemont-Dessaignes en juiller 1969. Iliazd explicite le projet avec son « Esope Dada Dépose » et précise: « voici la formule pour présenter les palindromes...», imaginant un jeu graphique de renversement des lettres qui font l'effet de l'aller-retour dans l'énoncé, non seulement de gauche à droite mais de bas en haut. L'intérêt que devait y

Palindromes des lecteurs de «France-Soir » transcrits sur fiches par Iliazd en 1955

19	20.00		TEAR
READ REAL RANGE ACTION		LEUN WOON RECEIC A LOC	
AND D	and the same	Al-Yes	ere .
	#1.0 W	13	FE 8.10
Direct Name and day time.		LA HORIES HAS HAL	
Pro Seld		Augus.	

voir Iliazd, dans cette «poésie au miroir», était l'occasion de renouer avec le zaum provoqué par le renversement de la suite discursive qu'offrait la disposition choisie. Ainsi, à part ses amis, «ses auteurs», et êtres chers dont la nomenclature dirige le poème sur chacune des pages, Iliazd emprunte le nom d'une championne de ski à Val Gardena, cet hiver-là, pour son pur intérêt de sonorité, «ANNEROSLI ZRYD».

E PHÉNOMÈNE de la direction d'écriture est illustré de façon explicite dans cet ouvrage. Cependant, on peut en appréhender d'autres formes par exemple dans la direction verticale ou de biais que prend le texte dans les pages de « (65) Maximiliana ... » ou encore dans « Poèmes et Bois ». L'intention (concept) et la disposition varient dans l'un et l'autre. Le premier indique foncièrement, dans certaines pages, le mouvement de bas en haut commandé par le métier même de

ÉLÉNA

AHELE

LES DRAPS DE LIT

THE ED SPAND SES

SE PROLONGENT

CHARGING LONDAY

EN GLACIERS

SAME CALGORS

LES YEUX VERTS

STREET MUREY EL

EN ASTROPHYSIQUE

EUGISTINOATSA NE

ANNEROSLI ZRYD

DERECO ADMENSA

FLOCON DE NEIGE

RESIDENCE OF THE

CHAUSSÉE DE SKIS

DIAZ ED E ESTUANC

MESURE LE TEMPS

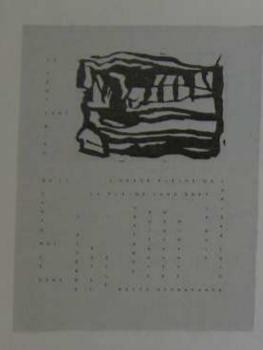
SPIRE BY REALISH

AUTOUR DU MONDE

EDBOTTON AUG. TOP

VAL GARDENA

VALUABILIER



Page de « Poèmes et Buis», 1961.

l'astronome et l'activité du «voir», axes et vecteurs du regard, entre ciel et terre. Là encore, le sens de l'ouvrage organiquement structuré dans la «dispositio» du texte sur la page atteint une maîtrise exceptionnelle. Ici aussi s'allient, dans leur équivalent structurel, mise en pages et gestualité, scénographie et chorégraphie. Dans «Poèmes et bois», l'orientation verticale des éléments du texte, formant colonnes s'inscrit comme une disposition «orientale», à la suite de certaines pages de «Poèsie de Mots Inconnus», qui fera dire à Hausmann:

«Le livre est TRES beau. Mes félicitations. Il est aussi beau qu'un livre chinois ou japonais, mais tout-à-fait européen » «».

Ces ruptures engendrées dans la séquence des mots du texte se déporte, ailleurs, dans le noyau même du mot ou de la lettre. Déjà en 1922, l'affiche d'Iliazd pour sa conférence « L'Éloge d'Ilia Zdanevitch » met en scène des décalages de lettres dans un mot, produisant ainsi effet de trouble, de gêne dans la lecture, par ces décrochés du corps des lettres, et des traits. Ce procédé sera repris dans « Rogelio Lacourière, pêcheur de cuivres », où le texte de Picasso « Aux quatre coins » est entièrement composé en décalages de lignes et de lettres, produisant l'effet tremblé du texte manuscrit.

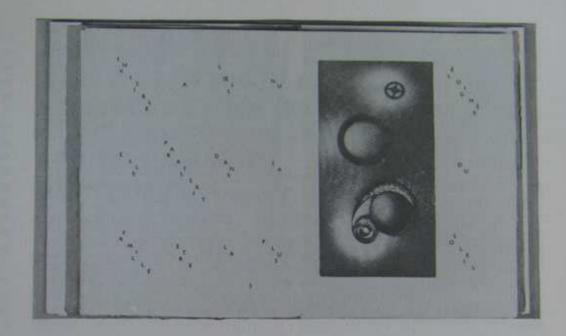
Chez Iliazd, le poète-typographe se double du paléographe. Iliazd a bien démontre cet impérieux pouvoir de la «lettre» du texre, en particulier, dans «L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo» où une erreur de transcription d'un mot, nomenclature d'un lieu («Aumian» au lieu de «Avink») ou déictique temporelle («otra dia» au lieu de «esta dia») change l'itinéraire de Clavijo, retour d'ambassade vers Tamerlan en 1405, et rend son trajet incompréhensible ».

Dans « Maximiliana », qui révèle une collaboration étroite, du peintre et du poête/éditeur. on se trouve alors devant une autre dimension du phénomène. Ici le paléographe rejoint l'astronome dans cette quête du déchiffrement des signes où les «écritures» de Max Ernst renvoient aux constellations de Tempel. Tempel cet astronome-lithographe on qui savait que les signes se répondent et s'échangent du microscome au macrocosme Cequi apparaît comme hiéroglyphe fait appel au désir du déchiffrement, art ou nature Ce n'est aussi que par l'«acuité du voir» que peut se révêler le chiffre de l'univers tout autant que le sens des œuvres. Les instruments « d'optique », au sens général de ce qui permet de voir, de mieux voir, à cet effet ne peuvent servir que s'ils sont appuyés par cette faculté de « l'art de voir » «Ce ne sont pas les grandes lunettes qui font les grands astronomes », affirme Iliazd, fondant ainsi, sans en avoir l'air, une conception tout autant philosophique que politique de la science et de l'art.

Cette écriture qui ne dit qu'un nom

ANS LA RÉVÉLATION de l'écriture, qui est fascination «et» maîtrise, chez lliazd, un autre trait «antique» semble entacher son activité. C'est, entre autres, la question rattachée à la théorie du nom propre on que l'on peut voir circuler dans les interstices des productions d'Iliazd. Cette question de l'identité, révélée, entre autres, par la marque du nom est certainement une des formes obsessionnelles de la pensée d'Iliazd.

Olga Djordjadzé et Régis Gayraud, dans leur étude des dras, ont démontré comment cette question de l'identité renversée, toujours la même et toujours une autre est fondamentale dans l'œuvre poétique de Zdanevitch. Avant même cela, déjà en 1913, dans le premier ouvrage de Zdanevitch, sur



l'œuvre de Larionov et de Gontcharova apparaît ainsi le nom de l'auteur: «Elie Eganebury ». À ceux qui contestent son autorité sur ce livre de jeunesse, il répond: «Heureusement que le pseudonyme Élie Eganebury qui m'a servi jusqu'à l'année 1919, est, comme lliazd, un pseudonyme à clef. Cest une lecture à la française du datif russe de mon nom Zdanevitch, écrit en russe Eganebury (c'était la lecture faite par le facteur de Paris du courrier adressé à mon père) » on. Ainsi, l'on pourrait croire encore une fois que le poète d'avant-garde soude les effets de sa modernité, «à son insu? », sur les réflexes d'une tradition antique. Il faut y voir la marque de son «toutisme» dont les principes guidèrent sans conteste son activité et ses recherches. Ainsi, cette conception de l'activité d'écriture et du discours poétique comme «seconde façon d'être d'un nom» apparaît sous la forme de la déclinaison (comme Eganebury). Elle apparaît aussi sous

la forme du « sdvig », « glissement » propre au zaum et qui cumule en un seul terme les opérations décrites par Freud dans le travail du rêve; déplacement, condensation, élaboration secondaire. On trouvera ainsi la formation d'« lliazd » « ... À partir de ce principe de transformation du « sdvig », toute une série d'apparitions du nom est rendue possible, dans une forme anagrammatique, selon le principe de la poésie allitérante en particulier.

Ainsi dans 'le quatrième «dra» de Zdanevitch «Zga Yakaby», tout ce jeu des identités est à l'œuvre d'une part entre Zda et Zga, et d'autre part entre les acteurs du drame qui se dédoublent en un jeu de miroir infini; d'une part: «Zga», «comme si Zga», «Zga du miroir» et «comme si Zga du miroir» et d'autre part «Lilith», «Lilia», «Ilia», «Lilia», «Lilia», puis la confusion entre les deux

ILIAZDE

ILIA DE ИЛАЗЛА I cloge de IIII АЗЛОГА ИЛБИ ZDANÉ VITCH ЗДАПЕВИЧА прозваннаго АНГЕЛОМ про

Fragment de l'affiche d'Iliazd annonçant sa conférence «l'Éloge de Ilia Zdanevirch...», Paris, 1922

Par ailleurs, apparaîtra «Iliazda» dans «Ledentu Le Phare» — ainsi que sur l'affiche annonçant la conférence: «Éloge d'Ilia Zdanevitch nommé l'ange sur lui-même...» »»

D'autre part, cette ambiguité entre le «cacher» et le «montrer» qui se joue autour des noms d'Iliazd prend une autre forme. Ainsi, on sait comment l'identité du poète Anton Lotov qui écrivit des vers « rayonnistes » en 1913 n'est plus à contester. En effet, c'est bien Zdanevitch qui semble se cacher derrière Lotovan. D'autre part, des études récentes tentent de démontrer qu'au cours de ses interventions au sein de l'avant-garde russe, Zdanevitch se cacherait sous l'identité de Varsonaphie Parkine, connu surtout pour sa publication du recueil « La Queue de l'âne et la Cible» en 1913, aux éditions Munster à Moscou on, Mentionnons que le livre d'Eganebury était publié aux mêmes éditions et la même année.

Une autre manifestation d'un nom d'emprunt nous est révélée par «Les douze portraits du célébre Orbandale» (1962), le contenu du livre, constitué par une suite de portraits gravés d'Iliazd par Giacometti, ne se laissant aucunement deviner par son titre À la question que lui posait sa femme Hélène sur le pourquoi d'«Orbandale», lliazd répondit laconiquement: « je ne pouvais quand même pas écrire le célèbre lliazd! » Nul doute que cette question de l'identité qui se montre et se camoufle tour à tour tient une place importante dans l'activité d'Iliazd et ses intervention ambiguité évidente où il est difficile de trancher entre l'oblitération, l'effacement des identités, et les impératifs de l'équité: travail propre à assurer la reconnaissance et la « mise en lumière » de ceux qui ont été oubliés injustement par l'histoire, ou déconsidérés par leurs contemporains: à ce titre il faut ranger Monluc, Tempel, Roch Grey, Pirosmani, figures stellaires dans la constellation d'Iliazd Iliazd cultive le paradoxe. peut-être seule façon de ne pas se ranger dans des artitudes figées. Le respect de ceux qui ont su se faire oublier se lit dans une maxime devenue célèbre avec Iliazd «le meilleur sort du poète est de tomber dans l'oubli ».

M'EST-CE PAS AUSSI la reconnaissance de soi dans l'autre qui fonde l'admiration d'Iliazd pour Adrian de Monluc, Baron de Montesquiou, dit comte de Cramail (ou Carmaing) qui utilise comme pseudonyme «de Vaux» en signant certains de ses écrits « (dont les deux œuvres éditées par Iliazd: «La Maigre» et «Le Courtisan grotesque»). Dans l'avis au lecteur de « La Maigre», Iliazd écrit:

« N'avait-il pas envie de rester inconnu? L'anonymat et la diversité des noms d'emprunt accompagnant ses écrits, les variations Portrait d'Iliaed par Gracometti dans les «Douze portraits du rélèbre Orbandale, ... », 1962.





de noms et de titres qu'il portait lui-même l'ont aidé à se protéger contre la laideur de la reconnaissance historique».

Autre attirance pour la poêtesse / peintre Hélène d'Oettingen dissimulée derrière une série de pseudonymes:

«Baronne Hélène d'Oettingen François Angiboult Roch Grey Léonard Pieux Jean Cérusse» «».

C'est en souvenir de Roch Grey « tombée dans l'oubli » qu'lliazd entreprend l'édition de « Chevaux de Minut », long poème « épique », accompagné de figures équestres de Picasso.

Cet attrait des noms dans le poème qui les récite se lit en filigrane dans le poème à Ilia de Léonard Pieux (Roch Grey) en 1924 ····

«Déjà ta jeunesse fleurie s'évapore doucement «Il y a» ton nom évoque le tout existant sur terre

litat compact du volatile
Surface lisse ou criblée de pleurs
Il y a aussi le trajet jusqu'au grand but
que tu ignores
Il y a des yeux bleus ou noirs de femmes

Dans ce type de rapports secrets que tisse le poème, il en est d'autres formes encore plus élusives. Ainsi dans les formes d'allitération autour du livre «(65) Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie ». Faut-il y lire aussi dans le choix d'Iliazd et d'Ernst pour le sujet, c'est-à-dire la découverte de la planète «(65) Maximiliana», une secrète raison qui alliait déjà dans le ritre de l'ouvrage, baptisé d'après le nom de la planète: »», l'inscription du prénom de Ernst (Max-imiliana) et dans le prénom de son découvreur (Ernst Guillaume) le patronyme de Max (Ernst)?

Une ambiguité manifeste se lit au travers des effets de masque et d'identitées camouflées des noms d'Iliazd et ceux de ses auteurs. Il convient d'y voir l'un des ressorts actifs de tout acte d'écriture, comme la marque et la trace d'une inscription première, originelle, recherche d'identité, d'un lieu, d'un nom:

« En fait, lorsque j'écrivis, pour la première fois, mon nom, j'eus conscience de commencer un livre » mu.

LA MÉTAPHORE ARCHITECTURALE

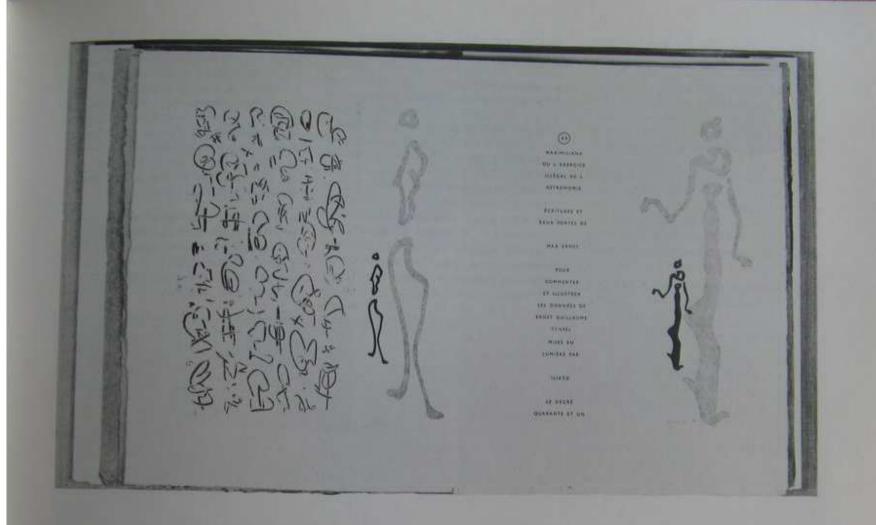
A VEC « Ledentu Le Phare », Iliazd atteint un sommet du développement du jeu typographique tel que l'avait engagé la conception moderne de la mise en page, moment de synthèse et point d'aboutissement des recherches formelles. Autant les peintres du début du siècle (cubistes, futuristes) s'employaient à introduire le mot et les matériaux « concrets » dans le tableau autant poètes et littérateurs tentaient d'introduire le « tableau » dans le texte, effets de symbiose, d'hybridation et de synthèse des langages arristiques. La modernité n'était pas que procès d'épuration des genres, mais aussi échange et circulation des signes.

En abordant la série des grands livres de la «période parisienne» et en adoptant un principe de simplification et d'épuration de la typographie, Iliazd optera bientôt pour l'emploi systématique d'un seul caractère et la majuscule. C'est comme si cette pro-lifération et cette richesse devaient se reporter au niveau de la structure, de l'« archè», de la construction du livre.

« Mais après mon départ pour Paris les problèmes typographiques me restaient sur les bras et les recherches de leurs solutions ayant pris forme non seulement des œuvres de Kroutchonykh, de Terentiev et les miennes, mais des adeptes de la poésie abstraite russe et aussi étrangère, et, même des œuvres rationnelles on, et cela est devenu une affaire d'édition qui dure depuis un demi-siècle » on.

Chez Iliazd, si on trouve des constantes et des continuités, par ailleurs pas de répétition. Chacun des livres apporte une solution nouvelle, une forme et une conception en conformité avec l'esprit de l'œuvre, un dispositif qui met en scène «la trace visible de l'idée » au. Une étude approfondie de chaque ouvrage permettrait ainsi de mettre en évidence la complexité et la rigueur de l'ordonnance, de la construction de ceux-ci. Nous ne pouvons qu'évoquer ici ce qui constitue les fondements de la mise en œuvre, au sens de l'idée, du concept structurel y présidant Louis Barnier a déjà mis en place les rudiments fondamentaux de l'orientation que peut prendre un tel travail in Par ailleurs, François Chapon a établi admirablement dans son catalogue des livres d'Iliazd : les procédures de description essentielles à l'établissement d'une analyse détaillée et substantielle des ouvrages.

Nous voulons ici illustrer notre propos en retenant quelques exemples.



Page titre de « (65) Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie», 1964.

Ainsi, « Chevaux de Minuit » se compose comme suit:

I gravure hors-texte 3 tryptique (titre, dédicace, le page) T.G. 11071 pages doubles (texte) 1 tryptique T.G. doubles pages tryptique T.G. doubles pages tryptique T.G. doubles pages tryptique T.G. doubles pages tryptiques T.G. gravure hors-texte

justification

À l'intérieur de 58 feuillets, dix gravures se répartissent ainsi au centre de chacun des tryptiques précèdés et suivis d'une gravure hors-texte au début et à la fin.

L'élaboration du « Courtisan grotestque » dans son principe structurel commandair, malgré la clarté et la rigueur du résultat, des étapes nombreuses précédant et garantissant la mise en forme finale. Une alternance des pages gravées simples à l'extérieur et doubles à l'intérieur s'établit ainsi:

gravure pleine page extérieure double page de texte intérieure gravure pleine page extérieure page de texte extérieure gravure double page intérieure page de texte extérieure

Page de «Chevaux de minuit», épopée de Rixh Grey, gravure de Picasso, 1956, tryprique.







Les pages gravées extérieures relèvent, par la constance des couleurs réapparaissant de façon uniforme, d'un esprit tout autre que les doubles pages gravées intérieures. Les premières opposant les couleurs jaune-rougebleu-vert en ton local à l'intérieur des cernes noirs des figures, sorte de cloisonnement des zones colorées, s'opposent aux secondes toutes en teintes mordorées, demi-teintes, éclaboussées, dispersées en «all-over», qui ont pris leur liberté par rapport à la charpente des tracés en noir. Pour arriver à la distribution sans faille des éléments du « système », deux maquettes complètes du livre furent exécutées, en format réduit, établissant ainsi la suite exacte des pages, texte et gravures.

Quant à la construction de «La Maigre », elle s'établit selon une rigueur « toute classique » «». François Chapon en décrit ainsi l'articulation:

« Que le livre alterne les illustrations de format 80 x 385 et les illustrations de format 255 x 385 mais aussi les doubles pages de 5 lignes et les doubles pages de 19 lignes pour culminer en son milieu sur une double page de 19 lignes et se terminer par la construction inversée de son début, soit 6 lignes page 1 et 19 lignes page 2, 19 lignes page 17 et 6 lignes page 18, ne relève pas du pur hasard ou de ce que Gide appelle la part de dieu nom.

Saisi comme une erreur, donc une faille dans le système mais qui, en fait, n'en est pas une. Quand F. Chapon parle des six lignes de la page 1 en équilibre symétrique avec les six lignes de la page 18, il faut bien sûr compter avec la ligne « en blanc » de la page 1 qui intègre le titre, puis la ligne d'espace entre celle-ci et la ligne 3 qui inaugure le début du texte. Par cet impératif de « l'alinéa », Iliazd arrivait à la parfaite répar-

tition du texte en un nombre de lignes voulues, déterminées à l'avance. D'où, sans conteste, le corollaire de cet impératif du « cadre », aux dimensions arrêtées dans les 9 feuillers intérieurs du livre, qui était de « travailler » l'espacement entre les mots et entre les lettres. À cet égard on trouve ces commentaires dans les notes inédites d'Iliazd:

«L'erreur des grands artistes de la Renaissance — Léonard, Durer (...) — qui se sont voués à l'étude de la lettre ronde qui remplaça la lettre gothique fut qu'ils se sont appliqués à l'étude de la proportion et de son contexte d'une lettre itolée au lieu de la juger dans son contexte placé entre deux lettres.

Parce que la lettre profite de la lettre voisine, influence le profit de la lettre voisine, suivante ou précédente, ... l'espace entre les lettres doit être variable selon le profit des lettres.

(...) La recherche d'équilibre dans une lettre isolée malgré toute la justesse de la proportion n'enlève pas le caractère heurté, chaotique d'une page, il faut commencer par utiliser l'espace variable entre les lettres pour l'équilibre de la page en se servant du caractère le plus simple dépourvu de toute survivance des manuscrits, du haton le plus simple. Il fallait d'abord espacer les lettres devenues trop serrées pour des raisons d'économie et obtenir les espaces variables en insérant entre les lettres les lamelles dites espaces tout au long de la ligne.

Je me rendais bien compte à quoi je me condamnais avec cette folle idée: passer des heures de ma pauvre vie pour insérer les petites lamelles de plomb entre les milliers de lettres qui passeront par mes doigts.

Pour appliquer cette idée je choisis le texte d'Adrian de Monluc auteur méconnu et pourtant le plus remarquable du XVIIe siècle,



Pages de «La Maigre», 1952.

victime de la jalousie des hommes d'État et de l'ingorance et du parti-pris des historiens (...), texte de « La Maigre» que j'ai proposé à Picasso d'illustrer. Pour le texte je me suis servi de caractères haton europe.

Mes camarades de l'imprimerie me prenaient pour un loufoque me voyant insérer les espaces entre les lettres du texte fondues préalablement (majuscule de «Pismo», majuscule de «La Maigre»).

«La Maigre» révolutionna la typographie moderne. S'il a fallu 10 ans au fondeur pour sortir ces caractères donnant l'impression semblable à mes pages déjà il est évident que j'ai gagné la partie» ««»

«La Maigre» constituait pour lliazd une victoire méritée après un long acharnement à faire correspondre «l'œuvre» à «l'idée», à l'«archè», résultat d'une vigilance qui correspond bien au mot de Platon dans le «Philèbe»: «Si (...) de tous les arts, on retranchait je suppose, celui de nombrer, celui de mesurer et celui de peser, ce qui, de chacun d'eux, subsisterait alors n'aurait, pour bien dire, pas grande valeurum. Ici, dans ce qui appelle la métaphore architecturale, de l'édifice et de son ordre, de l'édifice comme «corps» construit, produit, l'ordonnance se fait représentation, rend visible le spectacle de sa production, anatomie exhibée, lisible, palpable.

Ce qui était une règle propre au discours poétique, en tant que mesure, nombre et rythme, Iliazd en fait un principe constructif du livre lui-même.

L'assemblage particulier des feuillets leur façon de se déployer établissent les temps forts de la lecture, du parcours «àtravers» le livre, comme le franchissement d'un lieu disposé de telle sorte qu'il favorise arrêts et cirulation. Ce parcours, cer itinéraire s'accommode de temps d'oservation, selon la densité des lieux ou au contraire leur aération, l'importance des vides, qui commandent le regard proche ou lointain, la circularité du coup d'œil ou son tâtonnement à travers les enfilades des « perspectives », consolidation de l'archi-texte.

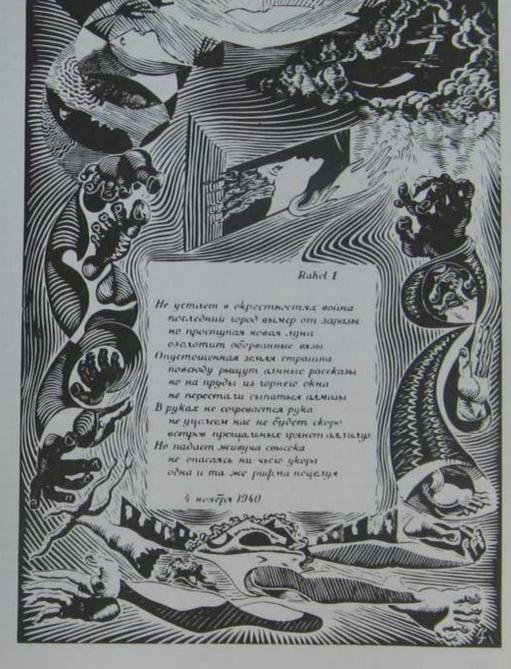
Le recours à la métaphore architecturale pour «décrire» les ouvrages d'liazd et les procédures de «construction» y présidant est commandé par le caractère autant matériel, physique de ces livres que leur élaboration conceptuelle. Par ailleurs, cette similitude se vérifie par un savoir et une pratique autres qui justifient le rapprochement. En effet, les travaux et les recherches archéologiques d'Iliazd dans le domaine de l'architecture byzantine, l'exécution de relevés et de plans qu'il compléta à diverses époques de sa vie, la rigueur et la qualité graphique de ses planches dessinées ne pouvaient que consolider ce rapport entre l'architecte et l'éditeur-un.

Rapports texte/image

A ES EXIGENCES de l'architecte, du maître d'œuvre, se lisent non seulement dans les témoignages et les échanges épistolaires entre lliazd et les artistes associés à ses projets, mais elles sont deja inscrites dans les étapes successives du travail en cours. En effet, pour quiconque se penche sur les maquettes, essais préparatoires, épreuves de tirages, et tout le matériel accompagnant la mise en forme jusqu'à son état final, il est aisé de constater avec quelle rigueur et quelle détermination Iliazd arrive à exprimer l'«idée», à l'imposer. En ce qui a trait aussi au rapport texte et image, lliazd fixe de façon catégorique le cadre et l'emplacement de la gravure. Dans « Rahel » les deux



Desain de Survage avec emplacement de la gravure pour «Bahel», 1941



Page de «Rabel», premier des deux sonness d'Iluizd,

gravures sur bois de Survage se déploient ainsi autour de l'encadré accueillant le poème. Dans « Maximiliana » le travail d'impression et de surimpression des écritures / hiéroglyphes d'Ernst est longuement élaboré sur feuilles calques comportant tout un jeu de réduction et d'agrandissement d'échelles des signes se superposant. Dans ces pages couvertes de graffiti, les encadrés des gravures sont là encore mesurés, imposés par le rythme, le souffle, la respiration qui convient à la page. Dans « Poéste de Mots Inconnus » des modes divers de ces rapports texte-gravure témoignent d'une inventivité chaque fois renouvelée. Ainsi, les pages où les espaces respectifs de l'un et l'autre sont maintenus: fragments de « dras » d'Iliazd / gravure Wols; poème Akinsemoyin / gravure Matisse, poème Albert-Birot / gravure Picasso, etc. Telle autre page présente la gravure pleine page, tel un décor, une toile de fond, le texte s'y superposant dans une disposition ici en rupture, là en accord avec les vecteurs et contours de la « scène » colorée (poème de Seuphor / gravure de Survage). Là encore, le long du pourtour des gravures, à leur bordure, le texte s'inscrit en rectangle, encadrant, cernant les espaces colorés en forts contrastes. Le poème se développe telle une excroissance de la gravure (poèmes de Poplavsky/ gravure de Férat). Autre modalité des rapports figure / texte là où le poème de Tzara se voit investi, par taches superposées, des idéogrammes de Miro, surplombant comme météores en mouvement la surface de la page.

La question du cadre, des limites, constitue, il va sans dire, prescription et obligation. Par ailleurs, n'est-ce pas essentiellement par la contrainte que s'évalue l'acte de liberté. Aussi, la structure « en carré » que trace lliazd pour » Poèmes et Bois » permettra « l'invention » d'une dispersion inédite du texte sur la page, prenant en charge la hauteur/largeur des lettres et leur arrangement, telle une combinatoire, dut-elle faire sens. Cette combinatoire réglée en lignes horizontales et verticales fait éclater visuellement le poème, broie sa suite linéaire pour en multiplier les lectures possibles, tels des «flashes», selon «le principe des enseignes lumineuses que je commence à employer (...) avec «Poèmer et Boit» de Raoul Hausmann». Le poème même de Hausmann appelait ce défi: «... l'algèbre est et elle reste attrayante».

Cet autoritarisme du maître d'œuvre s'affirme, mais n'est-il pas la condition même de la réussite du projet. Dans l'affaire de la parution de «Sillage intangible», poème de Lucien Scheler à la mémoire de Paul Éluard, précédé du « portrait couronné » d'Éluard par Picasso, lliazd avoue: «Cette contre-façon avilissante d'une édition pour la rendre accessible à la multitude est choquante» mis La position d'Iliazd énoncée dans ses notes personnelles au sujet de sa conception de l'édition indique clairement ses options:

*... prendre mes pages sans comprendre que leur composition n'est pas une vaine esthétique pour les riches bourgeois mais recherche de nouveaux moyens d'expression, que le sens d'un poème change selon la manière de composition (ce que, pour l'exemple, Maiskovski comprenait bien, multipliant les lignes en les brisant) c'est une vilaine besogne. C'est choquant...»

Le maître d'œuvre s'affirme, certes, par son dirigisme, il impose sa vision, sa conception, ce qui n'est pas tâche aisée Guino, en témoigne, qui fut choisi par Iliazd pour illustrer le poème d'Éluard « Un soupcon»:

«Le livre a été très long à faire, deux ans. lly a en beaucoup d'études, de dessins, beaucoup



Former d'Éluard par Picasso pour «Sillage mangible», 1958.

d'états des gravures. Très agréable dans la vie. Iliazd était très directif dans le travail. C'est lui qui a composé le livre. On ne pouvait pas s'écarter beaucoup de sa vision, même pour les couleurs. Il m'apportait des petits échantillons de laine pour m'indiquer la couleur qu'il souhaitait. Il m'a apporté une grande exigence, le dégoût de l'à peu près » on.

Dans «Rogelio Lacourière...», Iliazd détermine la taille et l'emplacement de la signature des collaborateurs de l'ouvrage. La page des signatures est ainsi mesurée, prévue par une série d'ouvertures-fenêtres, espace obligé de l'inscription d'où le hasard est banni.

D'autre part, la correspondance d'Iliazd avec ses collaborateurs donne de nombreuses indications quant aux efforts renouvelés d'Iliazd pour que ceux qu'il a choisis pour collaborer à son œuvre le choisissent aussi:

«Cher Max.

notre monde se remplit de rumeurs selon lesquelles vont bientôt paraître des livres illustrés par toi et qui ne seront par les miens. Je te rappelle la promesse faite dans le temps à savoir que le premier livre illustré par toi serait le mien et celui d'aucun autre. Et je continue à croire que tu tiendras ta promesse. Amitié de ton vieil ami » um.

AVENTURE du « Courtisan grotesque » durera en tout plus de vingt ans, comme on peut le voir par les notes et la correspondance lliazd-Miro. Qui aujourd'hui, des artistes jeunes et moins jeunes, aurait cette patience, cette persévérance. L'œuvre d'Iliazd est aussi une leçon de modestie.

Citation

D'avons dit, rarement Iliazd s'emploie au mimérisme, à l'illustration, tout au plus recherche-t-il des accords tacites, struc-

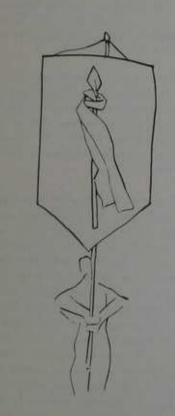
turels, une réciprocité efficace qui fait sens. C'est dans cette préoccupation qu'il faut comprendre les effets d'intertexte et d'intericonicité dans les livres. Les effets d'intertexte sont fort limités chez lliazd. Car, on l'a constaté déjà, le texte est premier, il prime. On peut néanmoins mentionner deux ouvrages travaillant la citation. Ainsi, «Maximiliana » présente les « données » de Tempel, collectionnées au cours d'une recherche minutieuse par lliazd. Les sources en sont établies dans « L'art de voir de Guillaume Tempel » un, « chronique » de Tempel accompagnant l'exposition des « bonnes feuilles de » (65) Maximiliana...»

D'autre part, «Boustrophédon au miroir» dans certaines de ses pages énumère des «noms propres» qui en eux-mêmes sont des citations des livres d'Iliazd: il en est ainsi de «Marie-Laure», «Adrian de Monluc», «Ledentu», «Claude Garnier» (110), «Pirosmanachvili» (110).

Par ailleurs, les rapports d'inter-iconicité apparaissent dans certains ouvrages, dès que l'on s'occupe de scruter leur genèse. Ainsi, dans « Le Frère Mendiant » l'apparition de ces porteurs de bannières et d'étendards n'est pas fortuite. Les figures qu'ils exhibent sont des emprunts directs aux figures ornant le texte original des récits de voyage d'un frère franciscain, anonyme du XIVe siècle, dont Iliazd découvrit le manuscrit avec enthousiasmenne. À part ce caractère «antique» qu'ils conférent au texte, cet « avoir été » du récit de voyage, d'un autre temps et d'un autre lieu, le texte tout entier «figure», se lève comme étendard, équivalence et translation, dans sa forme et dans sa signification. au cœur de ce «livre de la connaissance et nous pourrions ajouter livre de l'équité » ann C'est en hommage à ce «frère mendiant castillan » qu'Iliazd érige ce livre-monument:



Se que agreja coma mos como dos dos esta munto abon con abon co esta munto esta el est



Fragment d'une page du manuscrit expagnid narram le récir de virrage du frère mendiant, et gravure de Picasso dana «Le Frère mendiant» édité par llitati en 1959. «À la lumière du passé, le savoir du frère mendiant est admirable et la vertu de ses écrits les rend actuels. Il ne prêche ni prises ni conversions de terres d'Afrique qui sont riches et abondent en tous biens, personnifiées dans les rois égaux en noblesse aux rois d'Europe et d'Asie soient-elles peuplées de sarrazins ou idolâtres. Les noirs quant à eux sont des gens de cervelle et de bon entendement. Et à l'île Gropis ce n'est pas le frère mendiant mais le roi qui fut étonné de voir les voyageurs et les entendre » un.

Si lliazd arrive ici à «imposer » à Picasso des références iconiques explicites qu'il faut «rendre» dans les gravures, c'est que ce «livre de l'équité », comme le dénomme lliazd, doit rendre justice non seulement à son auteur mais aussi au texte (manuscrit enluminé) qui en garde la mémoire, à son époque et aux signes qui lui sont spécifiques. Loi de rencontre entre la sémiosis et l'histoire, celle-ci se lisant dans celle-là.

Le caractère quasi-solennel que prennent ces citations iconiques est loin de l'ironie purement ludique que l'on trouve dans « Maximiliana » En effet, à qui sait les reconnaître, quelques vignettes apparaîssent ça et là (pp. 14, 18) au milieu des écritures d'Ernst, rappelant les figures des éditions illustrées de Monluc et de ses contemporains. Cette façon d'associer Monluc à Tempel par le biais du découpage et du collage avait tout pour plaire à Ernst et constitue peut-être le seul compromis d'Iliazd au surréalisme, esthétique de la « collection ». Par ailleurs, ces vignettes découpées ne constituent pas le seul effet de citation du livre, quoiqu'il soit le plus « lisible » En effet, on a voulu voir dans certaines gravures d'Ernst un rappel explicite aux lithographies de Tempel comme une secrète correspondance entre les «chiffres» de l'univers et les graphies de l'art.

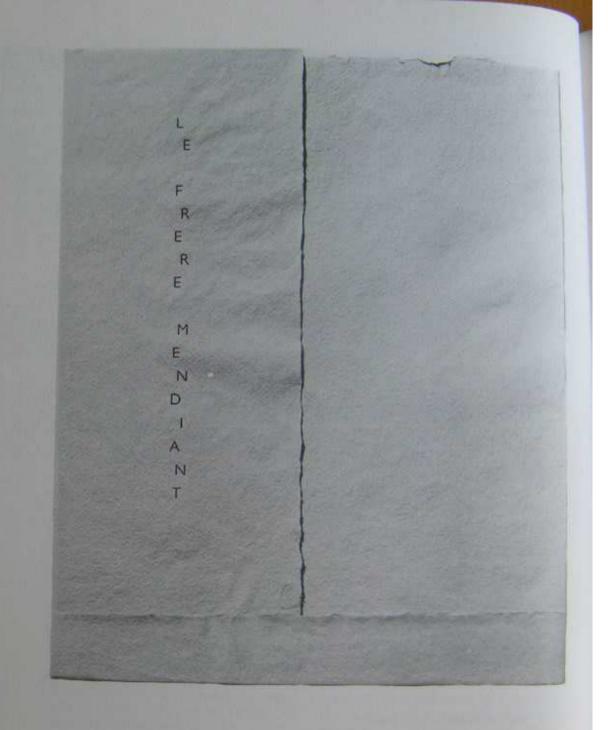
Mise en scène

«La poésie est vide tout comme la clairière sur le tableau de Dadd: elle n'est que le «lieu» de l'apparition qui, simultanément est le lieu de la disparition. «Rien n'aura en lieu que le lieu».» Octavies Paz, Le singe grammairien.

OUS avons déjà mentionné les rapports des œuvres d'Iliazd au théatre, concrétués dans les «dras» au niveau d'une poésie de la déclamation, liée à la participation de la voix et de l'orchestration. Par ailleurs, ce que nous entendons élucider ici est non seulement cette dimension du poème dramatique appelant sa « représentation » (au sens d'une représentation théâtrale), mais bien le rapport existant entre le livre comme «scène» mettant en jeu tout un dispositif propre à la mise en scène théâtrale. Aussi, il convient de lire la conception du livre chez lliazd comme la construction matérielle d'une scénographie, ce que déjà Hiazd dénommait un « théatre miniature» dans sa dédicace de «L'Âne à louer » à «Sophia Georgievna» 1110.

La constitution de la scêne s'élabore de façon plus ou moins complexe, et la representation n'est pas à lire dans le texte seul, ou dans les seules « images », mais dans tout ce qui participe de la matérialité de l'œuvre Ainsi, emboîtage, reliure, couverture, pages de garde, pliage et dépliage des feuilles sont à même de produire des effets de sens propre à la métaphore théâtrale. Ainsi, le « support », l'accord du texte et de l'image fair sens en soi, comme l'effet d'un dispositif propre à conditionner, à ménager une attitude, une predisposition du lecteur-spectateur confronté à l'objet-livre. Dans ce sens, la dimension de l'objet-livre est transmuée en livre-lieu, ce lieu étant celui de l'apparition et de la disparition.





«Le Frère mendiane», 1959



Décor

Les préoccupations «scéniques» dans le livre d'Hiazd se concrétisent par l'importance accordée à la matérialité effective et efficace de son «décor»: «berceau d'accueil et de recueillement» comme le disait Jean Leymarie (12). La construction des livres dans leurs composantes «hors-texte», c'est-à-dire emboîtage, couverture, pages de garde, page titre, justificatif, tout ce qui borde, enclôt, circonscrit l'action déployée des textes / figures, participe de cet effet de mise en scène assimilable au lieu scénique. Ainsi, les proportions, les dimensions arrêtées qui «limitent», «encadrent» le spectacle, déterminent l'ampleur même des effets à produire sur le spectateur-

lecteur. La préoccupation des matériaux anticipe déjà sur les rapports constructifs, quand papier et parchemin sont soigneusement choisis et collectionnés par Iliazd: «Iliazd a le goût et le sens des belles matières. parchemin ou vélin, chine d'autrefois ou japon ancien. Il n'utilise que des matières nobles devenues introuvables mais qu'il a su, par une sagesse prévoyante, accumuler quand il était encore temps. On est loin des vélins de Rives ou d'Arches standardisés, banalisés, auxquels l'éditeur d'aujourd'hui est condamné et à qui seul l'Auvergne de Richard de Baspermet d'évoquer les splendeurs d'autrefois seus. À ces particularités du papier dans sa texture, sa teinte, son épaisseur s'accordent les plaisirs du voir et du toucher, comme une sur-présence du matériau, dans sa sensualité. Qui n'aura vu la relation de sens entre le support de « La Maigre », papier de Chine, finesse et minceur de la paroi telle une peau où jouent en contraste la solidité et la fermeté de l'ossature du texte. Iliazd ménage ainsi l'alternance des coloris et des textures en contraste ou en camaïeu. Ainsi des feuillers de couleur moutarde qui contiennent les papiers japon dans « Sentences sans paroles ». Dans «Le Frère mendiant », l'alternance des feuilles d'Auvergne sable, de papier gris et d'Auvergne blanc et les feuillets de Japon ancien confèrent à l'assemblage des matériaux une monumentalité étonnante. À la recherche des papiers rares, Iliazd joint la découverte des papiers « trouvés ». Ainsi, introduira-t-il des feuillets en «papier de boucher» dans «Maximiliana» et «Pirosmanachvili» ou encore une chemise de « papier bleu dragées » dans «Boustrophédon au miroir».

Il n'est qu'à lire les notices du catalogue des œuvres d'Hiazd établi par François Chapon pour se rendre compte de l'importance de ce dispositif matériel dans la mise en place du « décor ». Reprenons quelques exemples de ce dispositif.



»Le Courrisan grotesque», 1974.

Ainsi, dans «Pirmo»:

«... converture en papier gris rempliée et protégée par une converture de papier de couleur (en damier bleu-violet et orange veiné, sur les exemplaires consultés). Outre les pages décomptées une feuille double, du même papier que le volume, forme chemise, puis une autre en Chine (dans certains exemplaires seulement). Les pages imprimées y sont contenues, précédées et suivies d'un feuillet plié en quatre du même papier que le volume » 1865.

Dans «Sentence suns paroles», on trouve:

"... 18 feuillets contenus, lorsqu'il s'agit des Japon, dans trois doubles feuillets de carton léger couleur moutarde formant chemise. Eun s'encastre dans la couverture. En tête et à la fin, un double feuillet de même carton. Les exemplaires sur Chine comportent le même dispositif en papier d'Auvergne blanc. Une feuille d'Auvergne protège la couverture du parchemin. Couverture de parchemin ornée. Frontispice » 1200.

«Rabel» et «Un soupçon» à leur tour témoignent de cette métamorphose de «l'apparaître » du texte par l'amplitude des rythmes et des dimensions de la construction du décor-Dans le premier, les deux sonnets d'Iliazd sont présentés dans un encadré autour duquel. se déploient les gravures de Survage atteignant jusqu'à 53 cm. Quant au second, le poême d'Éluard, qui tient en quatre lignes manuscrites, est transposé, transmuté par l'ampleur du dispositif scénique, s'élaborant sur 14 pages, intégrées dans un «cadre» atteignant les 42 cm. Cette monumentalité des effets alliée à l'emploi des parchemins pour les couvertures, avec leur peau ambrée ou mordorée, leur opacité ou transparence, confère à la structure porteuse une solidité telle celle d'un corps clôs par la surface de la peau dans ses plis et replis.

L'effet rideau

ES EXEMPLES choisis au hasard ne font qu'illustrer ce qui est constitutif dans chacun des livres d'Iliazd et de façon constante, de la construction scénique propre à ménager des effets d'attente, devant ce qui va être «révélé» sur la scène, à la levée du rideau. Ce phénomène de l'attente, le blanc qui précède l'apparition comme telle du «verbe» et de la «figure», est le lieu des murmures avant le spectacle où le public se prépare à recevoir. Ainsi, couverture, pages de garde nombreuses, page titre, précèdent et prédisposent, elles sont là pour fonder l'impatience du lecteur.

D'autre part, ce rythme d'appréhension, de réception, commandé par ce qui précède le corps même de la représentation est parfois appuyé par un dispositif appelant la participation accrue du spectateur dans le dévoilement du spectacle Ainsi en est-il dans «Chevaux de Minuit» où la structure des pages repliées en tryptiques oblige au dépliace pour révéler figure et texte. Non seulement l'acte de lecture est commandé par le fait de tourner les pages mais aussi faut-il les déplier et les replier, ménager à chaque fois l'apparition par une gestuelle pré-déterminée Ainsi en est-il également dans «Poésie de Motr Inconnus », livre aux pages «non découpées», constitué de feuillets pliés en quatre, qu'il faut déployer chacun à son tour, comme un acte en autant de « tableaux » (au sens théâtral du terme). Ainsi, le facteur « temps » joue, se mesurant à l'arrêt sur chaque tableau ouvert de la page, et ménageant dans ce geste du repli le temps de transition nécessaire pour passer d'un feuillet à l'autre. Ce dispositif est loin d'être formit. Mesuré, contrôlé par l'effet à produire, chaque livre en donne une formule



Page de «Trané du Balet», 1953.

en variation des autres. Dans une lettre à Matisse, Iliazd écrit à propos de «Sentences sans paroles»:

« Voyez cette maquette où la première feuille portant deux sonnets est pliée en tryptique et où la seconde pliée en deux lève son rideau sur la gravure» on.

Si les pages précédant le texte et le déploiement des figures sont propres à produire un conditionnement de l'attitude du lecteur, vers un crescendo du développement de la représentation, les pages de garde de la fin précédées du justificatif forment clôture, temps de respiration, de « digestion », temps de sortie du lieu théâtral. Temps de ressaisse du lecteur-spectateur encore attaché au spectacle, « achevé » mais encore vivant, par ses échos et ses réverbérations.

Éclairage

CETTE FAÇON d'aménager la scène sur laquelle va se déployer le spectacle est consolidée par les jeux d'éclairage, d'ombres et de clarté, de coloration propres à soutenir des effets d'ambiance et d'atmosphère du «spectacle». Iliazd explora cette possibilité dès les premiers «dras». Ainsi, dans «Comme si Zga», cette élaboration d'une ambiance lumineuse:

«Z, réalisa avec grand soin la mise en page de «Zga», des papiers de soie en dégradés de mauve sont glissés entre les pages, les plus sombres se rapportent aux pages où Zga émerge à peine du sommeil, à la réance de bonne aventure, pour en accentuer le mystère et à la fin quand Zga retombe dans le sommeil, tandis que les feuilles les plus claires sont placées vers le milieu du livret » «».

Un sentiment similaire s'esquisse dans « Traité du Balet » de Boissière où, articulées

par les eaux-fortes de Marie-Laure, des projections d'ombre et de lumière, alternance des blancs / noirs se confrontent sans cesse, faisant apparaître les figures, à chacune de leur entrée, selon les moments du jour et de la nuit. Un contrepoint s'établit ainsi avec le texte de Boissière décrivant les «entrées» des danseurs sur la scène:

«Pour la troitième entrée.

Lisis qui estoit en sentinelle en attendant l'arrivée de la nuiet, lequel voulant prendre son temps pour approcher du logis de sa maistresse, dansa et marcha à tastons, comme avec crainte d'estre découvert: mais son dessein fut empesché par plusieurs fascheuses aventures, qui sont les suites inévitables de la nuiet...

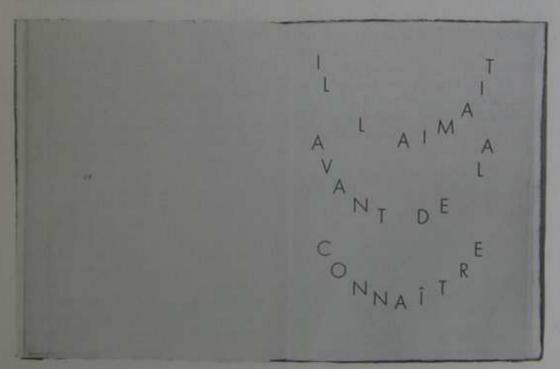
Avec « Traité du Balet », on assiste au déroulement d'un véritable théâtre d'ombre, où les silhouettes se découpent, ombre ou lumière, en projection sur leur toile de fond déployée en contraste.

Ces rapports au théâtre d'ombre que suggèrent certains dispositifs des pages d'Iliazd se révêlent non seulement dans les illustrations comme celles de Marie-Laure pour « Traité du Balet » mais sont le résultat effectif de certaines mises-en-scène du texte luimême, dans son ordonnance typographique. Ainsi, dans «Ledentu le Phare» certaines pages laissent apparaître «l'ombrage» des lettres, comme une «ombre portée» en rapport cette fois non seulement avec le jeu d'éclairage du spectacle théâtral, mais également en rapport à la représentation picturale. Dans « Poésie de Mots Inconnus » cette fois, des pages entières sont produites de façon à «faire voir» le dispositif même de ce jeu d'éclairage. Ainsi de la page « montrant » les « morceaux de théâtre» d'Iliazd. Et de même la page de justification à la fin du livre, qui par un jeu de superposition et de décalage des lettres, leur duplication, en noir et rouge, mime le processus même d'éclairage de la scène, produisant les effets de double émanation, de réverbération des mots, d'ombres se resserrant au centre de la page ou s'étalant en sa périphérie.

Cette élaboration d'effets d'éclairage dans la matérialité même du livre, concrétisée au niveau de la forme, de l'expression vient consolider ce concept cher à Iliazd de « mise en lumière ».

Ce travail de mise-en-scène perceptible à différents niveaux de lecture de la composition du livre s'appréhende également dans la métaphorisation des signes graphiques en «figures», en «acteurs» évoluant sur l'espace de la page. Nous avons déjà souligné les mises en place chorégraphiques à l'œuvre dans un ouvrage tel «Ledentu le Phare» où écriture et théâtralité se confondent. Les lettres individualisées, ou regroupées en rangs, en

Page de «Un soupçun», 1965



colonnes, obéissant à des rythmes changeant, se meuvent tels des acteurs ébauchant des configurations multiples. Qu'il s'agisse d'une ordonnance «classique» comme dans «La Maigre » ou d'une composition «baroque» comme dans « Un Soupçon » arm, les signes graphiques se dispersent et «se placent» selon leur rôle spécifique à jouer dans l'organisation scénique pré établie par le metteur en œuvre, apte à ménager une modélisation de la scène - temps, espace, acreurs - au sein du lieu de la représentation. Le déploiement des figures (lettres, mots), leurs configurations, et les rythmes qu'elles engendrent commandent ainsi un souffle, une concentration rendus visibles. Les espaces ménages entre les lettres, entre les mots, les assemblages ou les dispersions qu'ils produisent indiquent à chaque fois une réception specifique. «Le blanc est un temps, une durée. une éternité parfois » (Claudel) a « Ainsi ce jeu des continuités et des ruptures dans le déroulement, dans le déplacement spatial des signes-acteurs sur la page articule les effets d'une ordonnance spécifique du texte et assure l'acte de « voir la poésie ». Les chemins de l'œil ont été ménagés dans l'œuvre, disait Klee. Cette visibilité du texte en fait un dessin, un spectacle, vision qui se superpose à la lecture même et au déchiffrement du sens Formes synthétiques où se rallient le « verbe », «le voir», «le souffle», livre et théâtre se rejoignent

VOYAGE... GÉOGRAPHIE

du «voyage», voyage dans des contrées lointaines, imaginaires ou réelles, une pensée du «lieu», des lieux traversés par la perpendiculaire du temps.

Voyage et géographie sont d'abord dans cet emblème, ce chiffre, cette marque qu'lluid choisit définitivement à Paris pour signifier ses ouvrages et son champ d'intervention. Le 41°, dont il espère rouvrir l'Université à son arrivée à Paris en 1921, est un nombre symbolique, comme l'explique lliazd: «C'est sur le degré 41 que sont la plupart des grandes villes de lumière: Madrid, Naples, Constantinople, Pékin, New York woon.

D'autre part, en lançant un appel pour former son Université du 41° à Paris, Iliazd explique: le 41° est une

«Société pour la mise en chantier et l'exploitation des idées politiques du monde — Pékin, Samarkand, Tiflis, Constantinople, Rome, Madrid, New York,

Sections à: Paris, Londres, Berlin, Moscou, Tokyo, Los Angeles, Tébéran, Calcutta.

Universités — éditions de livres, journaux, théâtres et fermes à l'usage de la traite des idiots lettrés. Le 41° est l'organisation la plus



La chaîne de Parhal voie du hant du Kuçkar sous la première neige d'octobre 1917. Photo d'Ilia Zibnevicch

puissante à la pointe de l'avant garde dans le domaine de l'industrie poétique. Son commencement remonte à la lre dizaine de ce siècle quand, grâce aux travaux de ses collaborateurs et pionniers, furent découverts dans les différents endroits du globe terrestre les domaines richissimes et inexplorés de la langue. Dans le moment présent, le 41° embrasse plus de 60 systèmes linguistiques, englobant chaque année de nouveaux territoires et attirant de nouveaux capitaux » ou.

Ce texte d'Iliazd, on le voit est étonnant d'ironie dans cette énumération des «sections » à travers le monde puis des succès remportés par la «Société» du 41°. Ce ton laconique s'assimile à l'entreprise dada et ses centres d'opération, de même qu'il semble parodier, entre autres, l'entreprise de Gurdiieff. qui lui aussi en 1920, à Constantinople, annonçait l'ouverture de nombreuses succursales, à l'est comme à l'ouest de son « Institut pour le développement harmonique de l'homme » Si la parodie concerne le type du discours de l'entreprise, de la Société. néanmoins il faut y voir également tout le sérieux qu'Iliazd mettra à la signification géographique du 41°: dans le livre du « Frère Mendiant » à la place de la mention de l'éditeur on trouve « latitud cuaranta y uno » comme si non seulement il s'agissait d'un « nom » mais aussi d'un « lieu ».

Selon cette connivence, centrée sur la conjugaison réciproque de noms et de lieux se dresse le récit de l'ascension du Mont Katçkar, récit d'un voyage d'alpinisme effectué par Iliazd en 1917 au. Ce récit fait état du rapport étroit entre langue et territoire, entre toponymie et géographie, entre langue et politique il est passionnant à cet égard. De plus, il fonde la dimension socio-historique et politique des préoccupations d'Iliazd dès sa jeunesse, qui passe nécessairement par un savoir éprouvé, construit sur l'expérience, et jamais emprunté.

«Je dois accomplir l'avant dernière des tâches que je me suis assignées. Aller vers les hauteurs par le défilé Érinen-haven, où aucun voyageur n'avait encore pénétré et monter au Katchkar, vierge, comme je le supposais alors, et qui est la pointe la plus haute de la crête Pontiyiki. De là, je comptais embrasser avec mes yeux le pays que je venais de traverser, aussi que les environs du massif, la région élevée des Alpes, démêler les questions de topographie de ces lieux, et après avoir noté les résultats géographiques de mon champ d'action, il entrait dans mes intentions, en passant, de comprendre la nomenclature du nœud central de la crête Pontiyiki, de sa congélation et recueillir les renseignements concernant les Khemines et les chrêtiens, ainsi que les épreuves vécues par les Géorgiens d'Armène-Khevèke-woos.

Chez lliazd le voyage est essentiellement quête d'un savoir, moyen de mesurer chez les hommes équité et inéquité. Cette connaissance ne se peut atteindre qu'hors le «mépris pour la géographie» trop partagé de nos jours, er même les langues ne se comprennent que par la connaissance des lieux qui en ont porté les échos auss.

Cette relation d'un récit d'ascension n'est pas une pure anecdote. Elle fait état d'un point d'intérêt majeur qui se manifeste au cœur même d'une conception du livre. Ces rapports entre langue et géographie sont en effet à l'œuvre dans les ouvrages d'Iliazd. Ainsi, dans «Le Frère Mendiant», où ce « livre de la connaissance » s'ouvre sur le texte de Préface en «castillan», et se poursuit en français et en espagnol, ordre respectif des textes « mis en lumière » dans ces pages, dont les noms tracent dans leur énumération, les pourtours de la côté africaine. On sait quelles recherches sont nées de la volonté de clarification des données géographiques/historiques suggérées par les deux récits du « Frère Mondiant soon. Iliazd collectionne cartes géographiques, ouvrages bibliographiques, les compare, les annote, en corrige la datation au besoin. Il établit des tableaux comparatifs des différentes cartes et à la lumière des

récits narrès, tente de préciser lieux, dates et noms.

au livre de M. Texeira da Mota, «Toponimos de Origem portuguesa na Costa Occidental de Africa, Bisan, 1950» ne me permet par d'accepter ni la date circa 1471 donnée par M. Fontoura da Costa, ni même celle de 1482 (avant la construction du château de Mina), donnée par M. Texeira da Mota, le la trouve postérioure à 1490 à cause de la présence du nom de Cap Saint-Paulona.

L'établissement de la toponymie des diverses cartes consultées en regard des données textuelles constitue une somme de labeurs inouis par rapport aux traces tangibles qu'ils laissent apparaître dans le produit fini. Un court passage les résume

« Nous ne cherchons ni à étayer ce récit m' à ranimer la vieille dispute, mais dans les quelques lignes dédiées par le frère mendians au royaume d'Amenuan dont les dieux anmines et les hommes minas sont les reliques, comment ne pas reconnaître le pays babile par les Abans un vont trouver les Portagais un siècle plus tard la Mina de ouro et leond connu judis pour la côte de l'or est unioned bas transfiguré en République de Ghaus. Les deux bras du fleuve qui prennent leurs lits an debors du pays et ne se trouvent aux confins élaignes l'un de l'autre que d'un espace de deux journées ne seront-ils Afrain et Tano. Le nom d'Euphrate donné au fleure saire passant an milien du royanme n'est-il pas suggéré par Bosom Prantin

Cette passion de la géographie en rapport à la nomenclature et tour ce qu'elle soustend est l'une des pierres d'assise de l'édifice du «Frère Mendiant». Les planches aérèes de Picasso donnent cette ampleur, cette respi-



Page du «Foère Mendiant», 1959

ration lente, à l'image d'un continent, dans paysages, figures, flore évoqués magistralement. La densité du texte vient ainsi alterner avec de grands «spectacles» où l'immensité de l'espace se lit dans les plages d'accueil ménagés par les traits incisifs du peintre.

"Le Frère Mendiant » dans sa conception, et la production qui le sous-tend, doit être rapproché des recherches d'Iliazd sur certains grands voyageurs et humanistes des XVe et XVIe siècles :: "."

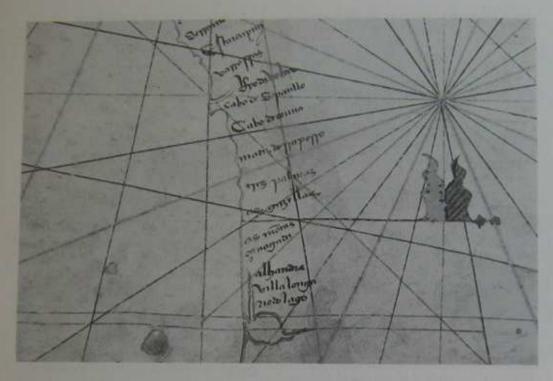
NE DÉMARCHE similaire est un jeu dans l'intérêt qu'Iliazd porte à l'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo ambassadeur espagnol qui visita Tamerlan en 1405. La région traversée par Clavijo est bien connue d'Iliazd, il en dresse la carte, afin de clarifier les problèmes posés par «l'édition originale de la relation de Clavijo»:

Deux ans plus tard, Iliazd complète cette carte de l'ancienne Géorgie, sud-ouest de l'Athabégar, y

«fixe l'emplacement de plus de cent trente anciennes églises et chapelles pour répondre à la question que je me possus, pourquoi Glavijo ne les mentionne-t-il pas, et voir que son chemin passa à côté d'elles dans une région limitrophe, déjà ouverte à l'Islam», «con-

Ainsi, on le voit dans ces travaux et ces ouvrages, l'activité d'Iliazd est soutenue par une quête du savoir, l'élucidation de questions posées, qui déjà elles-mêmes supposent le savoir pour pouvoir apparaître comme questions. Cette dimension de la quête se lit sous d'autres formes du «voyager», du parcourir, du traverser dans l'œuvre d'Iliazd. Si la géographie est une assise du savoir, elle peut aussi, en effet, symboliser, sous l'insigne du voyage, l'envers du savoir, l'inconnu, l'étrange à appréhender, à «sentir». «L'amour de la géographie et de la culture» un relève aussi d'une pensée des lointains et de l'ailleurs.

Faut-il y voir un secret accord avec les restes d'une pensée romantique envahie par les réveries de l'évasion? Peut-être, et chez lliazd ce désir du voyager prend la forme d'une quête, quête et conquête, de l'amour, de la femme, du savoir. Ressort même d'une imagination romantique. Le cycle « Aslaablitchia » (les traits de l'âne ») peut se lire ainsi par l'effet du déguisement de l'homme sous les traits de l'animal qui « signifie l'aveuglement causé par l'amour » non. Les rapports



Détail de la carre de Modène (Bibliothèque Estense A5b). La côté de Guinée

au «lointain», avec l'Albanie de «Janko» et «L'Île de Pâques», indiquent aussi une pensée animée par la «quête d'un objet désirable «... la femme et le bout du monde, les deux symboles de la quête »110.

Cette évocation dans l'ordre d'une préoccupation romantique est par ailleurs refrénée et co existe avec la dimension matérielle et concrète d'une pensée des lieux et des parcours. Aussi, ces rapports au voyage, à la géographie ne se trouvent pas qu'à l'extériorité, à la bordure du livre, ou dans son lieu référentiel. Ils se tissent de même à l'intérieur, dans les franges de l'écriture et des tracés. « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir « na ... Avec l'exemple du « Frère Mendiant », cette assertion prend tout son sens de façon peur-être plus éclatante que dans d'autres ouvrages. Mais cette constatation ne peut rester « vraie » qu'à un niveau superficiel. Peut-être bien que tout livre des lors qu'il est » pensé comme tel » relève bien d'une géomètrie / géographie.

Telle page du « Frère Mendiant » peut se lire des lors comme tracé sinueux des côtes le long des lettres initiales de chaque ligne, en décalage léger ou profond appelant au «cabotage» de l'œil comme à l'orée de grottes. lagunes, escarpements de falaises - puis espace élargi de l'horizon et de la mer. Le paragraphe, l'alinéa, le décalage de lignes constituent la cartographie de la page, sa géomorphie, le matériau d'une représentation spatiale et topique. Ces voyages et parcours de l'œil en tant d'itinéraires inédits ne sont pas que l'apanage des livres à thème «géographique». Ils sont à l'œuvre dans « Maximiliana... » sous la forme du ciel étoilé, ou des rayons tracés entre ciel et terre. Dans «Chevaux de Minuit» ils s'esquissent en «abimes», «torrents», «cascades», «cavalcades », et l'épopée est aussi histoire de noms. de conquêtes et de territoires. La composition typographique de «Rogelio Lacourière... est de même l'image rendue visible de « la pente » et de «l'escalier» - coîncidence explicite entre le lieu référentiel évoqué dans le texte, et l'« image » du lieu suggéré par la structure constructive du texte:

«L'entreprise de Lacourière se trourait en baut de Montmartre aux pieds de la statue de chevalier enlevée depuis.

Construit pour des banquets au temps de l'exposition universelle et couché sur la pente contre l'escalier reste le bâtiment primatique...».

A U-DELÀ de ces jeux métaphoriques entre espace et voyage, entre page et paysage, la pensée du «lieu» rejoint essentiellement l'ordre du poétique. C'est par une langue que l'on pénètre une terre, c'est aussi par la langue que l'on aborde un livre une

Dans «Maximiliana», les idiomes allemand, français, italien s'inscrivent ainsi comme un parcours géographique autant que biographique, un itinéraire qui situe d'emblée le paysage de Tempel et les aléas de sa vie. L'histoire d'un nom se situe tout aussi bien dans le nom de ses lieux.

À ce titre, Pirosmani se cite par Tiflis, et vice versa. Ledentu mort se retrouve dans l'appellation d'une cime montagneuse de la chaîne Pontijski. Monluc indissocialblement associé à Toulouse, etc. Chez Iliazd, le dictionnaire des noms est le calque de l'atlas géographique.

Notes

- (1) Victor Chklovski, La marche du cheval, Éd. Champ libre, Paris, 1973, trad. de Michel Petris: "Le cheval ou cavalier se déplace de flanc comme ça" (...) Il y a beaucoup de raisons à l'étrangeté de la marche du cheval, et la première est la convention de l'art. L'écris sur la convention de l'art. La seconde raison est que le cheval n'est pas libre: il procède en diagonale parce que le chemin direct lui est barré."
- (2) Olga Djordjadzė, «Ilia Zdanevitch et le futurisme russe» dans Iliazd, catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 10 mai – 25 juin 1978, p. 9.
- (3) Annick Lionel-Marie, «Iliazd, facettes d'une vie», Iliazd, opus cité, p. 44
- (4) Vladimir Markov y consacre de très nombreuses pages dans « Russian Futurism a History», University of California Press,

Berkeley and Los Angeles, 1960. Par ailleurs, de numbreuses expositions tant en Europe qu'en Amérique au cours des dernières années ont contribué à déterrer tout ce matériel artistique jusqu'alors méconnu.

- (5) «Dès 1913, les deux manifestes signés par Khlebnikov et Kroutchunykh sont vite devenus des mots d'ordre: «Le mot en tant que tell», «La lettre en tant que telle». Pour une étude importante des rapports entre poésie et peinture, cf. Jiri Padrta «Malevitch et Khlebnikov» dans Opus International, no 69, automne 1978, pp. 70 à 81 (traduit du tchèque par V. L.).
- (6) J. C. Marcadé, « Les futurismes russes et les arts plastiques». Europe. no 552, avril 1975.
- (7) Nicolas Bourliouk, «Principes poétiques», cité dans V. Markov, opus cité, p. 176.
- (8) « Cest au théâtre Troitsky à la faveur d'une rencontre organisée par l'Union des jeunes que je pris la parole avec la déclaration futuriste le 10 janvier de 1912 voilà cinquante ans. Le lendemain, tous les groupements, les tendances, les écoles de jeunes sont devenus « futuristes ». Iliazd, 50 ans après. Notes inédites Archives Iliazd.
- (9) Cesare de Michelis, Il futurismo italiano in Russia, 1909-1929. Éd. De Donato, Bari, 1973, cité dans J.C. Marcadé, opus cité, p. 138.
- (10) J.C. Marcadé, op. cit, p. 139.
- (11) N. Stiepanov, Vélimin Khlebnikov, Moscou, Ed. Sovietski Pissatel, 1936, p. 23, cité dans V. Marcadé, Le renonveux de l'art pictural russe. Ed. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 220.
- (12) Cf Élie Eganebury, Nathalia Gontcharova et Michael Larionov. Éd. Ts. Munster, Moscou, 1913. Nous reproduisons en Annexe la traduction française d'une partie de cet ouvrage.
- (13) textes traduits, réunis et annotés par M. Hoog et S. de Vigneral, Coll. Slavica/ Écrits sur l'art, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1970.

- (14) The book ends with an article signed by S. Khudakov, which represents the group's opinion on literary matters and dismises - the majority of the litterari who call themselves «futurists» as nothing but renovated decadents . One after another, the author disqualifies Khlebnikov, Kulbin, Mayakovsky and Kruchenykh (though he does term the latter expontaneous and gifted*), and Kruchenykh is accused of borsoving his ideas of Larionov. The egofuturists and the Mezzanine of Poetry are treated no better. The only poet who is highly praised by S. Khudakov is Anton Lotov, whose book - Rekord - (Record), illustrated by Guntcharova, is described as having appeared in only forty copies and as being already sold out. It seems impossible to identify S. Khudakov (probably a pseudonym), but one Soviet Scholar insist that Lotov was Zdanevitch himself ». Cf. V. Markov, opus cité, p. 184.
- (15) V. Markov, op. cit., p. 184.
- (16) Les nouvelles écoles dans la poésie russe. Conférence en français prononcée le 27 novembre 1921 chez Mme Marie Olénine d'Alheim, cuntatrice, dans une transcription de Michel Tamanchev, revue et corrigée par R. Gayraud. Manuscrit inédit, Archives lliazd.
- (17) Idem.
- (18) Cf. Iliazd, «Remarques pour Markov », notes préparatoires à la correspondance lliazd-Markov entre 1964-1966: «Je ne sais pas qui était Khoudakov, je ne sais pas non plus qui est Lorov, «auteurs invisibles...». » Archives Iliazd.
- (19) Iliazd, Notes inédites.
- (20) Le cinquième «dra», «Ledenta le phare», ne parut qu'à Paris en octobre 1923.
- (21) Iliazd, Notes inedites.
- (22) Benedikt Livchits, Larebor a un ceil et demt, traduit, préfacé et annoté par E. Sebald, V et J. C. Marcadé, Coll. Slavica/ Ecrits sur l'art, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1981, p. 1983.

- (23) Allusion à l'Université du Degré 41, que Zdanevitch entend réouvrir à Paris à son arrivée en 1921
- (24) Interview avec I. Zdanevitch. Cf. Raymond Cogniat « Un laboratoire de poésie / l'Université du Degré 41 », Comovdra, Paris, 4-12-21.
- (25) Iliazd, «Pirosmanachvili», Éditions du Degré 41, Paris, 1973.
- (26) André Germain, «Ilia Zdanévitch et le surdadaisme russe», Créer, Liège, janv.-fév. 1923, p. 135.
- (27) Nous reproduisons en Annexe le brouillon de cette lettre conservée dans les Archives Iliazd.
- (28) Texte inédir d'Iliazd, Paris, 1923.
- (29) Michael Riffaterre, Semiotique de la poérie, traduit de l'américain par J. J. Thomas, Coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1970, p. 11: « La poésie exprime les concepts de manière oblique ».
- (30) Conférence d'Iliazd « Les nouvelles écoles dans la poésie russe», en français prononcée le 27 novembre 1971 à Paris chez Mme Olénine d'Alheim dans une transcription de Mihail Tamantchef revue et corrigée par Régis Gayrand (1984). Inédit. Archives Iliazd. Soulignons que R. Gayraud prépare actuellement une thèse de doctorar sur l'oeuvre poétique d'Iliazd, à l'Université de Paris-Sorbonne sous la direction de Michel Aucouturier.
- (31) Nous ne discuterons pas ici les rapports entre les découvertes et les innovations russes et celles réalisées en France, en Italie, en Allemagne, ni l'antériorité de l'une sur les autres ou vice-versa, mais il est évident que cet «esprit du temps» souffle de façon contemporaine et parallèle, à quelques années près, sur la Russie et l'Europe occidentale.
- (32) En particulier avec Eikhenbaum, Jirmounski, O. Brik et d'autre part avec V. Chklovski
- (33) Victor Chklovski, La marche du cheval, Édition Champ Libre, Paris, 1973, p. 96.
- (54) Conférence «Les nouvelles écoles dans la poésie russe».

- (35) Réponse d'Iliazd «dans une « Lettre ouverne à Isabelle VII», pseudonyme d'un crinque du journal de Tiflis « Le Nouveau Jour », probablement G. Robakidzé qui avair critiqué les futuristes », cité dans Regis Gayraud, « Il' ja Zdanevic et le futurisme », memoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, 1982, p. 67.
- (36) Conférence «Les nouvelles écoles dans la poésie russe».
- (57) Voir en particulier:
 - Roman Jakobson, «Fragments de «La nouvelle poésie russe», Esquisse première Vélimir Khlebnikus», Querition de poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1973, pp. 11 a 24.

 J. C. Lanne; «De certains problèmes de traduction poétique particuliers au langage zaum», Communication faite au Centre de Méthodologie du Département d'Érodes Slaves de l'Université de Bordeaux III, mars 1980 (texte consulté dans les Archives Iliazd).
 - J. C. Lanne, Velimir Khlebnikov, poète Inturien, vol. 1, 2, Institut d'Études Slaves, Paris, 1983.
 - V. Markov, Russian Faturism, a History, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.
 - Voir les articles consucrés à l'activité poétique du 41° à Tiflis dans le collectif « L'avanguardia a Tiflis », no 13, Quaderni del reminario di franistica, Uralo Altantica et Caucasnlogia del l'Università degli tituli Venezia, Venezia, 1982.
- (38) Hiazd, op. cit.
- (39) Ibid.
- (40) Ibid.
- (41) Ibid.
- (42) Ibid.
- (43) À cet égard, comparons le passage de la conférence d'Hiazd. « C'est l'idée ancienne du langage des dieux, langage sucré et enchanté Ce sont les paroles qui brisent les portes de l'inconnu, les paroles qui démolissent les villes et édifient les montagnes. Des paroles incompréhensibles et extravagantes « avec un passage d'Ouspenski

rappelant les paroles du maître Gordjieffiill exame une musique telle que les eaux se glacent à ses acceurs (...) L'histoire de la distraction des murailles de Jéricho par la misoque est une légende de musique objecner Jamais la musique ordinaire, quelle qu'elle soit, ne fera tomber des murailles, mus la musique objective, en vérité, le peut êt non seulement elle peut détruire, mais elle peut aussi éditier (...) » P.D. Oespensky, Fragments d'un entergnement monnue, trad de l'anglais par P. Lavastine, Stock, Paris, 1961.

- Conférence d'Iliazd prinoncée en russe le 16 janvier 1923 à « La Closerie des Lilas », retout d'un séjour à Berlin, Traduction de Récis Gayraud.
- A la fin de l'année 1916, je fais jouer à périograd une de mes pièces, «Janko krul Albanskaj» et j'invente le theâtre transmental » Iliard, «Les nouvelles écoles dans la pièsie russe».
- 1460 Ibis
- (67) J.C. Lanne, op. cit., p. 14.
- (48) «Pour souligner le côté primitif de son théâtre où il reprend la tradition populaire d'une langue phonérique, Z. l'appelle «vertep» (crêche), se référant ainsi au théâtre des marionnettes ukrainiennes de foire, très répandu au XVIe et au XVIIe siècles et dont le répertoire comprenait les mystères de la fête de Noël et les scènes de la vie populaire», et Olga Djirdjadzé, opus cité, p. 16.
- (49) Cf Iliazd, Notes inédites sur Mané-Katz, 1962, citées dans A. Lionel-Marie, opus cité, p. 50
- (50) Cl. Annick Lionel-Marie, op. cit., p. 55.
- (51) À ce sujet voir: A. Lionel-Marie, opus cité, p. 65.
- (52) Pour donner le ton de cette polémique, nous reproduisons ici un extrait de l'article de Pierre Miner (qui se range du côté

d'Iliazd de façon péremptoire) paru dans «Combat» le vendredi 18 juillet 1947, ainsi qu'un passage de la réplique d'Isidore Isou publié le même jour dans le même journal, en page 2.

Pierre Minet:

«Le lettrisme n'atteint rien ni personne, il est à la véritable poésie armée, ce que les stratèges du Café du Commerce sont à l'arr militaire. Un jeu, une recette, inédite peut-étre mais c'est légal, pour accommoder l'alphaber. L'entreprise de déspiritualisation la plus niaise, la plus balbutiante qui air encore été tentée «Nous sommes des novateurs, des pionniers » affirment ces jeunes gens. D'accord! Des pionniers de la banalité nouvelle, des aédes pour robots. »

«Car c'est toujours la même chose: la poésie est une aventure, un péril, la haute mer de l'esprit. Être poéte, dans le sens pour ainsi dire sacré du mot, c'est aller se chercher dans les flammes, se gravir au mépris du vertige et des précipices: c'est souffrit. Les poètes sans cauchemar, les bons poètes sont des fonctionnaires de l'inspiration avec laquelle ils dorment matrimonialement. (...).»

Isidore Isou:

«Et pour la bonne bouche. Le dernier numéro de cette feuille sinistre qui ne trouve aucun de ces coistres lorsqu'il s'agit d'expliquer la peinture lettriste de Guy Vallot, mais qui chaque semaine étale sur ses premières pages des immondices à notre adresse, enclot, dans les bouffonneries ultimes, une lettre ouverte qui nous est destinée. Par elle un ancien plagiaire du futurisme (qu'il n'a même pas eu l'honneur d'introduire en Russie, ce travail étant fait par Khlebnikov et Mayakowsky) devenu imitateur du dadaisme après un baptême de rigueur signé Ribemont-Dessaignes (et imprimé sur compte d'auteur), tracassé sans doute par le silence, l'indifférence et l'oubli qui a couvert ses tribulations poétiques durant quarante ans, espère (avant sa mort et après vingt nouveaux ans de silence) rentrer dans la littératore d'une manière plus bruyante. Ainsi en continuant une conférence intitulée « Après nous le

lettrisme » - où ce titre même aurait été dejà une provocation aux gifles si l'homme n'étair pas d'avance soué au cercueil prochain par l'âge et l'aspect funéraire de son «neuvre» (sic) - il prétend (fuit) être le créateur du lettrisme parce que Marinetti, Morgenstern, James Joyce (ses anciens maltres) avaient déjà employé des sons dans leurs mots (alors pourquoi «surtout» luir). « Afin de nous confondre», il nous appelle devant un jury d'honneur dont le président devrait être M. Ribemont-Dessaignes. Les prétentions de l'individunous paraîtraient simplement grotesques si, à l'abri de ces manigances, il ne préparait pas un plagiat éhonté, par une inedite serie d'œuvres lettristes, fabrication 1947, réalisées selon l'emploi systématique d'une méthode dont « L'Introduction à une nouvelle poésie« porte le témoignage premier =

- (55) « Berlin et Son cabotinage littéraire », texte inedit dans une traduction de Régis Gayraud. Archives Iliazd Iliazd y fait particulièrement la critique du poète André Biély, ancien symboliste, qui émigré à ce moment à Berlin avec « 400 000 chercheurs de Dieu venus de l'Orient » (allusion aux disciples de Gurdjieff) est devenu tout à coup un « moderniste » à la mode zaoum: « Quant à Andre Biely, il gouverne au Prager-Diele, en délayant pour la centième fois les idées et les formes de ses maîtres. Dans son dernier livre A. Kroutchonykh cite pas mald'exemples de plagiats explicites de Khlebnikov par Biely. Et même Maxime Gorki, tout en se refusant toute compétence dans les questions du futurisme, reconnaît que l'acruel Biely sort entièrement de Khlebnikov.....
- (54) Voir le verso de la couverture de la Préface à «Ledentu le Phare» de Georges-Ribemont Dessaignes (1923), réhabillée d'une couverture ocre pour être distribuée à nouveau à l'occasion du débat lettriste Sous ce titre, Iliazd prononce aussi une Conférence en juin 1947.
- (55) « Poérie de Mots Inconnus», p. 2. Citons les participations des poète dans l'ordre alphabétique: Akinsemoyin, Albert-Birot,

Arp. Arraud, Audiberti, Ball, Beauduin, Bryen, Dermée, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlebnikov, Krutchonykh, Picasso, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara. Les œuvres poétiques sont accompagnées par des gravures de Arp. Bryen, Braque, Chagall, Dominguez, Férat, Giacometti, Gleizes, Magnelli, Hausmann, Laurens, Léger, Masson, Matisse, Metzinger, Miro, Picasso, Survage, Taeuber-Arp, Tytgat, Villon, Wols.

- (56) Ainsi, d'après le temorgnage d'Hélène Iliard, un «concours» sous forme de jeu littéraire avait occupé les lecteurs du journal France Soir, pendant plusieurs mois de l'année 1955, Iliazd s'était amusé à collectionner sur fiches les palindromes parus dans le journal, et composés par les lecteurs. en annotant le nom de l'auteur et la date de parution de chacun d'eux. Ayant revu Georges Ribemont-Dessaignes à la fin des années soixante. l'idée germa d'un ouvrage sur le pulindrome pour lequel Iliard avait obtenu de son ami une préface. Puis, l'idée du boustrophédon se substitua à celle du palindrome Ce fut pour Iliazd l'occasion de rédécouvrir un zaum inattendu.
- (37) Iliazd établit la biographie de Monluc, qui signait ses œuvres par le pseudonyme « de Vaux ». Cette biographie a été publiée par A. Coron dans « La vie intellectuelle à Touloure au temps de Godolin, quelques aspects ». Bibliothèque Municipale de Toulouse, octobre 1980, pp. 101 à 155.
- (58) « Afat » soixante seize sonnets d'Iliazd, et six gravures sur cuivre de P. Picasso, Paris, Le Degré 41, 1940. Il s'agit d'un « recueil de poèmes sur la nature, poèmes dédiés à Picasso, à Chanel», cf. A. Ljonel-Marie, op. ciré, p. 65.
- (59) Bulletin de souscription rédigé par Iliazd lui-même pour son premier livre édité en France (1940) après «Ledentu, le Phare» paru en 1923. La collaboration de Picasso pour cet ouvrage sera le début d'une amitié féconde ainsi que l'occasion de réaliser la première d'un cycle d'œuvres qui réuniront les deux artistes.
- (60) «Rahel», deux sonnets en russe d'Iliazd ornés de gravures de Léopold Survage.

- calligraphies par Marcel Méé, 1941. La traduction française des deux sonners a été faite par Iliazd et revue par Éluard.
- (61) «Sentence sans paroles», couronne de sonnets d'Hiszd, comportant une couverrure ornée par Braque et une gravure en frontispice de Giacomerti, 1961.
- (62) En réalité, le livre ne se fera pas avec Matisse, celui-ci étant mort en 1954, mais avec la participation de Braque et de Giacometti. D'ailleurs, d'après les notes et renseignements conservés dans les Archives Iliazd, il y aurait eu plusieurs versions de cette couronne de sonnets, la première datant de 1947 et les autres versions remaniées en 1959, 1960, 1961, 1962.
- (63) A. Lionel-Marie, op. cit., p. 77.
- (64) «50 ans après». Notes inédites d'Iliazd
- (65) Interview d'Iliazd par Pierre Minet, 1946, texte conservé dans les Archives Iliazd
- (66) Iliazd, Notes inédites. Voir en Annexe les documents autour de «La Chasse sousmarine».
- (67) Jean-François Lyotard, Discours, Figure, Ed. Klincksieck, Paris, 1974, p. 249.
- (68) «Récit du Nord et régions froides…» mis en lumière et en page par lliazd, précédé d'une eau-forte de Bryen, Paris, 41°, (1956).
- (69) A. Lionel-Marie, op. cité, p. 71.
- (70) Langage «créé à partir du langage de quelques indiens ramenés au roi Louis XIII de l'île de Maragnon, par François de Razilly, lieurenant général du Brésil, colonie dont il essaya vainement la fondation en 1613 », ibid.
- (71) Nous employons ici les termes « matière », « forme », « substance », dans le sens que leur a donné L. Hjelmslev.
- (72) Marcel Cohen, «La grande invention de l'écriture et son évolution» Librairie Klincksiek, Imprimerie Nationale, Paris, 1958, p. 199.
- (73) Marcel Cohen, opus cité, p. 202.
- (74) Jean Starobinsky citant Saussure dans «Les

- anagrammes de Ferdinand de Sauvare, Mercure de France, février 1964, p. 246.
- (75) Nous utilisons ce concept de «travail» dans le sens du «sdvig» décrit par Zdanevitch, sens qu'il faut rapprocher sans conteste de la notion freudienne du travail du rêve comme déformation, reconstruction.
- (76) Hiazd s'attribue lui-même cette épithète, il se présente comme « Homme de Lettres». Cf brouillon de lettre au Comiré d'organisation du XIIe congrès international des Études Byzantines, Beograd, le 16 janvier 1961. Archives Iliazd.
- (77) Louis Barnier, «Iliazd notre compagnon».

 Bulletin du Bibliophile. Paris, 1974-11.
 p. 130. Ce texte est reproduit dans lliard opus cité. C'est ce dernier ouvrage auquel nous ferons référence désormais.
- (78) Iliazd mentionne bien à la fin de l'ouvrage qu'il est établi d'après les deux éditions 1630 et 1621. Mais un suit que c'est celle de 1630 qui fut décisive, celle de 1621 n'ayant servi qu'à établir quelques modifications mineures
- (79) Jacques Derrida, De la grammatologie, Coll. Critique, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 325.
- (80) « Pour satisfaire à cette seconde condition du « carmen » complètement indépendant de la constitution des pieds ou des ictus, j'affirme en effet » (comme étant ma thèse dès ici) » que le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonétique des mots que cette science de la forme vocale des mots qui faisait probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière du « Kavis» des Hindous, du « Vates » des Latins, etc. » Cl. Jean Statobinsky « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure », in Mercure de France, tev. 1964, p. 250.
- (81) « Dés que l'on a seulement le soupcon que les éléments phoniques du vers avaient à être comptés, une objection se présente qui est celle de la difficulté de les compter, vu qu'il nous faut beaucoup d'attention à nousmêmes, qui disposons de l'écriture, pour être sûrs de les bien compter.

dans cross on d'emblée ou plutôt prevoitmt, si le métiet, du « vates » était d'assembler des sons en nombre déterminé, que la
chase n'était pour ainsi dire possible qu'au
impen d'un signe extérieur comme des
caillant de différentes couleurs, ou comme
des «baguettes» de différentes formeslesquelles représentant la somme des « d'»
ou des « la « etc., qui pouvaient être emplayés dans le « carmen », passaient succesuvement de droite à gauche à mesure que
la composition avançait et rendait un certain
excelle de « d » ou de « k » indisponibles
pour les vers ultérieurs.

- () Il arrive aussi que, même « à praori », le rapport d'une baguette (« stab» ou « stabo») avec le PHONÈME se présente comme absolument naturel et clair si la poésie « comptait » les phonèmes » (...). J. Starobinski, opus cité, p. 252.
- (82) Jean-Claude Lanne, Communication faite au Centre de méthodologie du Département d'Études Slaves de l'Université de Bordeaux III, mars 1980. Texte consulté dans les Archives Iliazd (p. 2).
- (85) Voir en particulier: F. Lenormant dans Darembert et Saglio, Disctionnaire des autiquités grecques et romaines, 1962, article Alphabet, et Marcel Cohen, La guarde invention de l'écriture, Librairie Klincksick, Imprimerie Nationale, Paris, 1953.
- (84) F. Lenormant, op. cit., p. 197.
- (87) Lettre de Raoul Hausmann à Iliazd, datée du 30 janvier 1951.
- (86) À ce propos voir en Annexe les documents relatifs à «L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les églises aux confirm de l'atabégat».
- (87) «Connais-tu queiqu'un de riche et de noble qui voudrait bien m'aider pendant un an pour que je puisse, à Marseille, indépendamment de la lithographie, étendre mes énules d'astronomie. Travailler le jour et la mait c'est trop fatiguant. lei je reste souvent déhors de 7 heures du soit à 4 heures du main dans l'air humide et froid et je m'en ressens » Lettre de Tempel à Hummel, 1859. Eichhorn, «Natura Lusatica», 5.

- Bautzen, 1961, cité dans lliazd» «L'art de voir de Guillaume Tempel», publié à la faveur de l'exposition...».
- *Le discours » poétique ne sera donc que la seconde FAÇON D'ÊTRE d'un nom: une variation développée qui laisserait apercevoir, pour un lecteur perspicace, la présence évidente (mais dispersée) des phonèmes conducteurs » En réalité, ce phénomène qui n'est pas seulement le propre des hymnes sacrés destinés aux dieux, s'avère si répandu, que Saussure a cru le remarquer dans toute le poésie ancienne phénomène général non explicite dans ses causes quosque observé prequ'invariablement. Cf. J. Starobinsky, op. cité, p. 247.
- (89) L'identité de l'auteur du livre, d'après lliazd, fut toujours cachée par Larionov qui n'hésita pas à s'en servir maintes fois. C'est en 1963, lors d'un vernissage de l'exposition de Czobel à la galerie Zak, devant le doute et l'incrédulité, entre autres, du critique d'art Waldemar George, qu'lliazd se vit forcé de se faire convaincant quant à la paternité de son livre. Cf. A. Lionel-Marie, op. cit., p. 47-48, et notes inédites d'Iliazd, Archives Iliazd.
- (90) Pseudonyme utilisé à partir de 1919 et qui est le résultat de la contraction entre llia et Zdanevitch. Par ailleurs, pour les gens de Trigance, petite localité dans le Var où lliazd avait acheté une maison ancienne, il resta toujours « Monsieur Élie».
- (91) Conférence prononcée le 12 mai 1922, chez Hubert, 25 roe de l'Hirondelle à Paris, lieu qui est dénommé pour l'occasion: « Université faculté russe ».
- (92) Son nom est mentionné à plusieurs reprises par Zdanevitch en particulier dans sa conférence parisienne en 1922 «Nouvelles Écoles dans la poésie russe». Déjà, dans son livre sur N Gontcharova et M. Larionov de 1913, l'auteur mentionne une collection de poésie rayonniste qu'il faut rapprocher du nom de Lotov et de Khoudakov. Et même si Iliazd nie être Lotov dans «Remarques pour Markov», minutes de lettres envoyées à V. Markov en 1966 conservées dans les Archives d'Iliazd, cette dénégation

- doit être considérée comme une partie du jeu de camouvlage, des identités. N'a-t-il pas aussi nié être lliazd, transdrit O. Djordjadzé: «en réponse à un journaliste russe qui adresse une lettre au nom d'Iliazd, Zdanevitch répondit un jour qu'il n'avair rien de commun avec lliazd! « Cf. O. Djordjadzé, op. cité, p. 12.
- (93) Lettre d'H. Iliazd à F. L. B. datée du 15 mai 1984, mentionnant un article de Mme Elizbarachvili dans une revue de littérature géorgienne paru à Tiflis en 1984. Cer article tend à démontrer l'identité d'ilia Zdanevitch sous le pseudonyme de Parkine.
- (94) «L'ouvrage est directement issu de l'ouvrage précédent puisqu'illiazd avait demandé
 à Giacometti de faire son portrait pour le
 mettre en frontispice de «Sentence sans
 paroles». Giacometti grava directement
 treize croquis sur le vif et, le premier ayant
 été utilisé pour le frontispice prévu, lliazal
 eut l'idée de grouper les douze autres pour
 en faire un livre mais ne donna auçune
 explication au «célèbre Orbandale» venu
 déguiser le célèbre «Iliazd»! A. LionelMarie, op. cité, p. 77.
- (95) Par ailfeurs, une fiche bibliographique retrouvée dans les notes d'Iliazd indique en tout cas l'existence d'une référence quant au personnage d'Orbandale. On trouve ainsi mention d'un ouvrage Jean Aimes (Aimé) de Chavigny/Le P. Léonard Bertrand/Eillustre Orbandale Chalon 1662».
- (96) Cf.La vie intellectuelle à Touloure au temps de Godolin, quelques aspects catalogue d'exposition à la Bibliothèque Municipale de Toulouse, octobre 1980, pp. 26 à 31.
- (97) Ĉf. P. Albert-Birot, Préface à l'exposition posthume des œuvres de Roch Grey. Roch Grey mourur le 3 août 1950. « L'énigmatique Roch Grey tel était l'un des pseudonymes de la Baronne d'Oettingen qui signait aussi Léonard Pieux avait fréquenté Apollinair et collaboré aux « Soirées de Paris », à « Nord-Sud ». On la disait sœur de Serge Férat. Elle appartenait à cette colonie russe d'artistes, installée à Paris, qu'Iliazd distinguait soigneusement.

- de l'émigration blanche» Cf. E Chapon, «La rencontre lliazd-Picasio», opus cité
- (98) Paris, 31 décembre 1924, Recueil de dédicaces, pour le jour de l'an, cité dans A. Lissiel-Marie, op. cité, p. 72.
- (99) Il convient de lire dans « Il y a » le prénom « Ilaa » bien que Iliazd lui-même n'ait jamais utilisé de « y ». Celui-ci était commandé impérativement à la fois par la nature anagrammatique du poème et par l'aspect sémantique.
- (100) D'après la biographie de Tempel établie par Iliazd: «L'art de voir de Guillaume Tempel» (21 avril 1964, Imprimerie Union à Paris), «La planête (65) Maximiliana fut ainsi nommée par Steinheil en honneur de Maximilien II, roi de Bavière et plus tard changée en Cybèle par les astronomes allemands».
- (101) Edmond Jabés, cité dans Jacques Derrida, « Edmond Jabés et la question du livre », L'écritaire et la différence. Éd. Seuil, Paris, 1967, p. 106.
- (102) Entendons ici œuvres «rationnelles» opposées aux œuvres «transrationnelles» de la poésie «zaum», c'est-à-dire phonétique.
- (103) Notes inédites d'Iliazd
- (104) Marthe Gonneville, «Poésie et typographie» dans Études françaises 18/3, Montréal, Hiver 1983, p. 24.
- (105) Louis Barnier, opus ciré.
- (106) François Chapon, Nous reproduisons dans ce catalogue les notices bibliographiques de F Chapon qui nous a aimablement autotisée à les reprendre. Qu'il trouve ici l'expression de notre vive gratitude.
- (107) Nous utilisons ici T. pour texte et G. pour gravure.
- (108) Cf. Louis Barnier, op. cir.
- (109) F. Chapon, La rencontre Iliazd Picasso, catalogue de l'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976.
- (110) Notes inédites d'Iliazd

- (111) Cité dans Daniel Payot, Le philosophe et l'architecte, coll. Philosophie de l'esprit, Éd. Aubier / Montaigne, Paris, 1982, p. 92.
- (112) En mai 1917, Iliazd « quitte Saint-Pétersbourg pour aller à Tiflis chez ses parents et, de là, en Turquie, où il participe à une expédition qui a pour but d'érudier l'architecture médiévale. L'expédition, organisée grace aux subsides de la Société d'Histoire et d'Ethnographie de l'Université de Tiflis, est dirigée par le professeur Eptimé Takaichvili, et est composée, outre llia Zdanevitch, de l'ingénieur A. Kalguine, des peintres Lado Goudiachvili, Mikhail Tchiaoureli et D. Chevarnadzé qui relevait les inscriptions, du prieur du monastère de Vardzi... L'expédition se déplace essentiellement autour du lac de Tortoum et relève les plans des églises d'Ichkhan (plan général par I.Z.), Ochki (plans des coupes l'et 3 de l'église par l'Z), Khakhoul (plan général du monastère par LZ), Ekek (plans et relevés des façades est et sud par I.Z.), Parkhal, ainsi que de quantités de petites églises des alentours. La contribution d'Iliazd est très importante, au moins un tiers des 150 plans et figures de l'ouvrage lui sont dûs.»

Iliazd raconte ainsi cette expédition dans ses notes inédites: « Étant revenu à Tiflis au début de l'été de l'année révolutionnaire i'ai recu la proposition de M. Takaichvili de l'accompagner dans un voyage archéologique dans les parties de la Géorgie turque, à la faveur de l'occupation de ces parties par l'armée russe en guerre. Les cinq grandes églises géorgiennes, toutes darées des environs des Xe et XIe siècles, connues des historiens mais insuffisamment visitées jusqu'alors, étaient le but de ce voyage. Comme, au cours des années précédentes, j'avais souvent parlé à M. Takaichvili de mon vit désir de visiter surtout celle de Parkhal située au pied du Katchkar, la plus haute cime des Monts Pontiques et de faire l'ascension de cette cime, cette propostion comblait mes désirs (...).

Ct. A. Lionel-Marie, opus cité, p. 50-51.

(115) Iliazd fait ici allusion à la parution du poème de Scheler et de l'image inversée de la gravure de Picasso dans Lettres françaises. alors qu'il venait d'en achever l'édition. Cf. Documents annexés à propos de « Sillage intangible ».

- (114) Notes inédites d'Iliazd.
- (115) Michel Guino, témoignage recueilli le 14 janvier 1978, ciré dans A. Lionel-Marie, op. cir., p. 83.
- (116) Brouillon de lettre d'Iliazd à Max Ernst, 22 janvier 1961.
- (117) « Publié à la faveur de l'exposition du 29 avril au 30 mai 1964 au Point Cardinal 5 rue Jacob, de bonnes feuilles d'eaux-fortes et d'écritures de Max Ernst pour illustrer les données de Guillaume Tempel mises en lumière par Iliazd à paraître sons le titre « « Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie».
- (118) «Le Crève-Cœur du vieux soldar » de Claude Garnier est resté à l'état de projet. Nous reproduisons ici la minute d'une lettre d'Iliazd à Picasso au sujet de ce projet.

«Elektra, Golfe-Juan 24 août 1970 Cher Picasso

Voici une brève apologie du texte.

«Le Crève-cœur du vieux soldat» est un poème clandestin para en 1623. Un seul exemplaire est parvenu dans le recueil de pièces provenant de la bibliothèque du maréchal de Richelieu. J'ai en la chance d'acheter ce recueil en 1954.

Quinze ans de recherches n'ont pas perma d'en trouver un autre ni dans les grandes bibliothèques ni mentionné dans les bibliographies ou dans les histoires littéraires. Poème sur la condition soldatesque, « Le Crève-cœur» fut écrit à l'époque des guerres civiles qui dévastérent le pass sous Louis XIII. Ce n'est pas seulement une description des misères mais aussi une sairre de l'hypocrisie militaire. Voici [...] une guerre un le paysan offre au soldat affamé ses enfants à manger, où le brigandage n'est qu'une intendance parallèle, une guerre sans héros où les mérites voit aux poltroins et les braves sont pendus

Alors que l'historien persiste en dissimu-

limon et présente l'épique comme une suite de médiocrités galantes, les poètes comme les aureurs de La Margre ou du Cress-crear restent absents de ses pages. Voire treuvre, cher Picasso, sera-t-elle la réplique à Jacques Callot comme nous l'avions envisagé dans le temps ou prendra-t-elle une autre forme? Toutefois elle achèvera la libération d'une belle époque de sa fausse image imposée par les sorbonnards obséquieux

Je voio embrasse » Cité dans F Chapon, La rencontre Iliacal-Picario, opus cité

- (119) Le texte d'Iliard sur « Pirormanachrili» s'il n'a été publié en français qu'en 1972, dans une traduction d'Andrée Robel et André du Bouchet, avait déjà paru en 1914 dans Fostos, purnal local de Tiflis.
- (120) Manuscrit espagnol conservé à la BN de Madrid. Apparemment, la BN de Madrid possède deux manuscrits du texte du frère mendiant. Iliazd obtint la photograhie des pages de l'un d'eux (Aa 102) qui servit à établir son texte. Cest de cette photographie que nous tirons les illustrations ci-jointes.
- (121) La page titre du livre d'Iliazd dans sa mention: «Le frère mendiant o Libro del conoscimiento» fait référence à l'édition établie par Marcos Jimenez de la Espada à Madrid en 1877.
- (122) Extrait de l'Avis au lecteur, texte repris dans le carton d'invitation de « l'exposition de bonnes feuilles du Frère Mendiant illustré de pointes sèches de Pablo Picasso», Galerie Bignou en mai 1959.
- (125) Cf. Ilia Zdanevitch, «L'Anc à lower», dans le recueil « À Sophie Georgievna Melnihora Le Petit Cabaret funtartique» Tiflis, 1917-1918-1919.
- (124) Préface au catalogue de l'exposition: «La rencontre Iliaza Picatro », op. cit.
- (125) Louis Barnier, opus ciré, p. 24-25.
- (126) Cf. «Bibliographie des livres imprimés et

- édités par lliazd établie par François Chapon*, voir plus loin dans notre catalogue.
- (127) Brouillon de lettre d'Iliazd à Matisse, non daté, Archives Iliazd.
- (128) O. Djordjadzė, op. cit., p. 21.
- (129) Louis Barnier a décrit cette opposition marquant «les deux mouvements du génie créateur d'Iliazd», cf. «Iliazd, notre compagnon», op. cit., p. 29-50.
- (150) Cité dans Marthe Gonneville, «Poésie et typographie», Études françaires 18/3, Montréal, Hiver 1983, Mentionnons que les deux récents numéros d'Études françaires sur «Le livre» nous semblent d'un intérêt capital pour les questions ébauchées icc
- (131) Cf. Raymond Cogniat, «Un laboratoire de poésie/l'Université du Degré 41° », opus cité, p. 4.
- (132) Déclaration d'Ilia Zdanévitch expliquant les principes poétiques du 41° et sollicitant des adeptes. Le texte se termine ainsi «Le Président de la Section du 41° à Paris (France) Ilia Zdanévitch. Envoyez votre adresse au bureau central du 41°, et vous recevrez gratuitement tous les renseignements indispensables » Archives Iliazd
- (133) Ce rapport à Gurdjieff à ce sujet nous semble flagrant. D'ailleurs curieusement les itinéraires d'Iliazd et Gurdiieff se suivent de façon parallèle. En effer, Gurdjieff fait un séjour dans le Caucase au début des années 10. Il se retrouve à Tiflis vers 1918 où il établit son Institut. On sait même que le frère d'Iliazd, Kyril Zdanevitch fréquente son Institut en 1920. On connaît d'ailleurs quelques dessins par Kyril Zdanevitch de Gurdjieff, Puis Gurdjieff arrive en Turquie en juin 1920. Iliazd et lui fréquentent les mêmes quartiers, connaissent la présence l'un de l'autre. Enfin, après un court séjour en Allemagne, Gurdjieff arrive en France où il s'établit définitivement. Par ailleurs le journal du 41° de Tiflis à «la rubrique - Théâtre, art et musique comporte un long article sur Gurdjieff auquel lliazd s'intéressa non sans une

- cerraine ironie» (Il correspondit fréquemment avec lui et le vit souvent à Paris vers 1924-1925) « Cf. A. Lionel-Marie, op. cité, p. 53.
- (134) Hiazd fit cette ascension en 1917 et il en compléta le récit vers 1930. Ce texte reste encore inédit à ce jour. De ce voyage, lliazd publia une photographie dans « L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les églises aux confins de l'Atabégat », Trigance. 1966. Étrangement, des similitudes semblent se tracer avec le milieu et les personnages décrits dans son « Ratifisement », roman publié en 1930.
- (135) L'ascension du Mont Katchkar. Texte inédit, Archives. Ilizzel.
- (136) De nombreux passages du récit d'Iliazd explicitent de façon évidente ces rapports étroits entre langue et géographie.
- (137) Extrait du « Libro del conocimiento » récit de voyage d'un franciscain du XIVe siècle, précèdé d'extraits de « Histoire de la première découverte et conqueste des Canaries faites dès l'an 1402 par...»
- (138) Lettre d'Iliazd à Monsieur Skelton, Directeur du Département des carres au Musée Britannique, Londres, le 6 janvier 1961. Double conservé dans les Archives Iliazd.
- (139) « Iliazd au lecteur », reproduit sur le carton d'invitation à « l'exposition des bonnes feuilles du frère mendiant... », Galerie Bignou, mai 1959.
- (140) « Iliazd s'intéressa particulièrement à Cyriaque d'Ancône, Urbain de Bolzano et à Simon Begnius

Cyriaque d'Ancône (1391-1452), grand voyageur à l'existence prodigieuse mouvementée, visita l'Égypte, la Perse, les Îles de la Mer Égée. Chypre, la Sicile et plusieurs fois Athènes et Constantinople Iliazd fait le récit de sa vie dans un manuscrit intitulé «Le voyageur d'Athènes»

Urbain de Bolzano (1440-1524), franciscain, auteur de la grammaire grecque éditée chez Alde à Venise en 1497, fut le maître de Léon X. Il visita Athènes vers 1485 et Constantinople en 1503. Simon Begnias, personnage dalmate du début du XVIe siècle, évêque, légat des papes Jules II et Léon X. Voyage à Venise et en Hongrie. En 1530, fonde à Rijeka une imprimerie où, sous le nom de Simun Kozicie, il publie les livres croates en caractères glagolitiques (qui précèdèrent l'alphabet cyrillique). Iliazd cherche à établir ses liens avec les humanistes italiens « Cf. A. Lionel-Marie, opus cité, p. 63.

- (141) Cf. Élie Zdanévitch «Ray Gonzales de Clarijo en Géorgie». Extraits des Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines, Tome II, Beograd, 1963.
- (142) Ilia Zdanevitch, «L'itinéraire géorgien de Ray Gonzales de Clavijo et les églires aux confins de l'Atabégat», imprimé en l'honneur du XIIIe Congrès International des Études Byzantines à Oxford, 1966.
- (145) «Si Iliazd n'avait pas l'amour de la géographie et de la culture, il aurait pu vivre tout ce temps à Berlin et rentrer à Paris sans savoir qu'il avait vécu dans une ville allemande » Cf. l'iazd, «Berlin et son cabotinage littéraire».
- (144) M. Riffaterre, opus cité, pp. 126 et 132.
- (145) Ibid.
- (146) Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux, Éd. de Minuit, Paris, 1980, p. 11.
- (147) À cet égard, mentionnons l'intérêt d'Hiazd pour l'Afrique grâce au hasard de son mariage avec une princesse africaine, Ibironké Akinsemoyin, motte prématurément et dont il eut un fils, Chalva. La langue yorouba fut un des centres d'intérêt d'Hiazd, à témoin ce dictionnaire yorouba / français qu'il rédigea et qui attira l'attention des spécialistes.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages

Bowlt, John, Russian Art of the Avant-garde:

Theory and Criticism 1902-1934. The Viking Press, Inc., New York, 1976.

Hugnet, Georges, L'aventure dada 1916-1922, Galerie de l'Institut, Paris, 1957.

Hugnet, Georges, Dictionnaire du dadaisme, J.C. Simoen, Paris, 1976.

Larionov, Michel, Une avant-garde explosive, textes traduits, réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

Livchits, Benedikt, L'Archer à un œil et demi, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971.

Markov, Vladimir, Russian Futurism / a History, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.

Ribemont-Dessaignes, Georges, Déjà jadis, Éd. Julliard, Paris, 1958.

Ribemont-Dessaignes, Georges, Préface à Ledentu le Phare, Éd. Degré 41, Paris, 1923.

Sanouillet, Michel, Dada à Paris, Éd. J.J. Pauvert, Paris, 1965.

Strachan, W. J., The artist and the book in France: the 20th Century livre d'artiste, Peter Owen, London, 1969.

Revues / périodiques

Germain, André, «Ilia Zdanevitch et le surdadaïsme russe», Créer, no 1, janv.-fév. 1923, Liège.

Scheler, Lucien, «Iliazd du Mont Caucase au Mont-Parnasse», Europe, no 552, avril 1975.

Woimant, Françoise, Benoit, Pierre-Andre Lecuire, Pierre, « Iliazd », Nouvelles de l'Estampe no 26, mars-avril 1976.

Zdanevirch, Ilia, Larionov, Michel, «Pourquia nous nous peinturlurons...», Argus, Moscou, déc. 1913.

Bulletin du Bibliophile, numéro spécial en « Hommage à Iliazd », Paris, 1974-11

Journal du Degré 41, no 1, Tiflis, 1919.

Catalogues d'exposition

Iliazd, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 10 mai - 25 juin 1978.

La rencontre lliazd Picasto, Hommage i lliazd Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1976.

La vie intellectuelle à Toulouse au temps de Godolin, quelques aspects, Bibliothèque Manicipale, Toulouse, octobre 1981.

Le livre et l'artiste 1967-1976, Bibliothèque Nationale, Paris, 1977.

Max Ernst / Écrits et œuvre gravé, Exposition de l'Institut pour les relations culturelles avec l'égranger, Stuttgart. Catalogue réalisé par Winfried Konnertz, Cologne, 1977.

Pablo Picasso, 65 livres illustres, Galerie Patrick Cramer, Genève, 15 mai - 31 juillet 1981.

Sonia et Robert Delaunay, Bibliotheque Nationale, Paris, 1977.

The World Backwards, Russian Faturist Boots (1912-1916), by Susan P. Compton, The British Library, London, 1978.

Documents annexes

Les documents annexés ici sont d'ordre divers; textes d'lliazd on de ses préfacters, fragments de correspondance avec ses collaborateurs, ébauches de projets restés inachevés... Ils pourront éclairer le lecteur sur l'un on l'autre aspect des activités d'lliazd: poésie, critique d'art, déclarations, recherches érudites, préparation des livres, que nous avons tenté de suggérer par ailleurs. Ces documents sont conservés dans les Archives lliazd.

«NATHALIE GONTCHAROVA MICHEL LARIONOV»

Élie Éganebury, Éd. Munster, Moscou, 1913

Traduction: Olga Djordjadzė

La traduction de ce texte est déjà parue en 1978 dans: Michel Larionov, « Une avantgarde explosive», textes traduits, réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral, Éditions L'Age d'Homme, à Lausanne. Cependant, nous avons senti la nècessité de présenter ici la traduction d'Olga Djordjadzé (1977) pour un certain nombre de raisons. La distance et les divergences de ces deux traductions ne sont par l'effet strict d'une traduction libre versus une traduction littérale. Au contraire, la traduction présentée dans Hoog est annoncée par une réserve: «les suppressions et annotations de Larionov dans ce texte, de même que dans celui de Parkine, tendent à affirmer et à souligner l'indépendance de l'avant garde russe vis-àvir des peintres d'avant-garde français et italiens = (p. 92). Mais, peu nous importent les raisons de Larionos, le fait est que ce qui est présenté comme un texte d'Élie Eganebury est la version de ce texte revu et corrigé par Larionov. De plus, et c'est là que le bât blesse, les modifications comme telles apportées par Larionov ne sont nulle part indiquées

par les éditeurs de ce livre. Ce qui nous semble conforter une défiguration du texte original d'Élie Éganebury. La traduction d'O. Djordjadzé pourra paraître plus lourde dans sa littéralité, peut être, mais ne correspondelle pas justement davantage à l'esprit et à l'expression de l'époque et de Zdanevitch à cette époque. En attendant de pouvoir en établir une édition critique, nous offrons une alternative à la connaissance de ce texte qui constitue un apport majeur pour l'étude de l'œuvre des deux peintres parmi les plus importants de l'avant-garde russe.

Le destin de l'art russe est aussi étrange que le destin de la Russie Ralenti dans son développement suite aux incursions de nomades, le grand pays nordique commença néanmoins, et déjà au XIIe siècle, à créer son style sous l'influence des modèles byzantins, géorgiens et arméniens.

Le joug mongol ouvrit le chemin à divers courants mélangés aux précédents. C'est de ces éléments que naquit l'art national russe. L'épanouissement artistique surgit dans les villes qui deviennent le centre d'échanges des goûts artistiques qu'elles diffusent à la population au dehors. La fin du XIVe siècle, l'époque de la vie d'André Roublev est l'époque de la maturité de l'art rosse. Nous n'allons pas parler de son développement postérieur. Nous devons seulement mentionner qu'à la limite des XVIIe et XVIIIe siècles, eut lieu, en Russie, la réforme de Pierre les qui entraîna des suites néfastes pour l'art (et peut être pour toute la Russie en général), si néfastes qu'il ne fut pas possible, à ce jour, de les surmonter, et nous ne savons pas quand il sera possible de les supprimer complètement

C'est vrai qu'au XVIIe siècle, l'art russe entra dans une phase de complexité, l'influence occidentale grandit tandis que l'unité de la Russie dans le domaine de la vie spirituelle demeura la même, les villes jouèrent le même rôle, la maîtrise n'était pas perdue et malgré les essais des dernières années de lier la Russie d'avant Pierre ler à l'époque d'après Pierre ler, et assurer que dans l'art des villes n'eut lieu qu'une évolution et non une réforme de base, l'abime qui sépare le XVIIIe et le XVIIIe siècle ne sera jamais comblé.

L'effet des réformes de Pierre les se résume dans le fait que la Russie se scinda en deux: la ville et la campagne. Les villes, il serait plus juste de dire qu'il s'agit de la classe des fonctionnaires et des possédants, commencèrent à vivre avec des intérêts nouveaux. importés de l'Europe, tandis que la campagne, en dépit de tout, resta fidèle à elle-même, aux idées et aux goûts de l'art russe d'avant Pierre ler, et si elle s'appropria du nouveau, venu de l'extérieur, elle le retravailla et l'assimila à son style. De cette façon sont nés deux arts: l'art urbain, soutenu officiellement, dont les influences étrangères furent les fondements et qui, grâce à la souplesse du génie russe, recut une grande diffusion; l'autre, l'art du peuple, art inutile pour la ville, inconnu d'elle, livré à lui-même, repoussé par l'art urbain, n'a pourtant pas dégénéré et continua à donner de beaux fruits. Ce qui précède va nous permettre de définir le caractère de l'art des villes russes des deux derniers siècles, et aussi pourquoi l'influence étrangère joua un rôle positif qui atteignit son apogée en la personne du poète Tioutchev, mais ne donna rien dans le domaine de la peinture car, pendant tout ce temps, si on parle sérieusement, il n'y a pas un seul peintre en dehors d'Alexandre Ivanov qui soit digne d'être cité. D'ailleurs, à la même époque en Europe, la poésie atteignit un haut niveau aussi bien en France, en Angleterre, qu'en Allemagne, tandis que la peinture s'élèva rarement au-dessus de la médiocrité. Quand les citadins russes trouvèrent des

maîtres de qualité, ils donnèrent beaucoupt dans le cas opposé, le rendement fut négligeable. Nous ne voulons pas suggérer que l'artiste russe n'est pas capable de création personnelle, mais que cette situation était parfaitement naturelle pour des hommes arrachés à leur sol natal et surchargés d'éléments étrangers. Néanmoins, pendant le siècle passé, l'art urbain essaya de revenir en arrière, c'est-à-dire retourner à la campagne et d'y puiser ses forces.

Remarquons d'abord que la campagne russe est considérablement plus cultivée que la ville russe. C'est vrai que la ville est un pôle d'attraction de la civilisation extérieure et des forces intellectuelles du pays, mais si nous parlons de la culture en tant que richesse en elle-même, nous la trouvons davantage à la campagne et la preuve réside dans le fait que l'art de la campagne dépassait jadis celui de la ville et le dépasse depuis deux siècles. Nous voyons done clairement comment devalent finir ces essais. Ceux-ci étaient destinés à ne pas réussir, étant donné que l'art des campagnes était basé sur la tradition et la maîtrise, randis que les peintres citadins ne possédaient ni la maîtrise, ni la culture artistique, d'ailleurs, d'où celles-ci auraient-elles pu venir

Ainsi se situe l'essai tenté dans la deuxième partie du XIXe siècle par les Ambulants (Peredvijniki) commence comme une réaction contre l'académisme et qui s'acheva par la perte même de ces pauvres miettes que possédair l'Académie. L'idéologue du renouvellement fut V. Stassov qui s'enthousiasmait pour n'importe quelle œuvre populaire, surestimait chaque bricole sortie des mains d'un artisan et la proclamair la perle de la création et en même temps encourageait les Ambulants sans se rendre compte qu'un abîme les séparait. Néanmoins, les essais répétés devaient aboutir finalement à la fin des fins et nous conduire à des

résultats certains. Cette situation évolua tout particulièrement dans la deuxième partie du XIXe siècle (non sans le secours de ces mêmes Ambulants). Le rôle principal énorme et positif dans le développement de la culture des villes si bénéfique en faveur de l'art pur et de son épanouissement fut joué par les courants intellectuels des années 1860 et 1870, qui niaient tout art indépendant et glorifiaient son utilitarisme. Petit à petit se créa une atmosphère qui permit aux maîtres russes de dépasser cette stagnation vieille de deux siècles, et commencer à faire honneur à la peinture du pays. Quelques stimulateurs étaient encore nécessaires pour abattre les derniers murs.

Ces stimulateurs sont apparus en la personne des peintres français de la fin du siècle. Leur influence fut grande et suivit deux directions. D'un côté, en éveillant les forces du peintre russe en lui donnant les connaissances qui lui manquaient, et en lui permettant de comprendre les grandes qualités des œuvres populaires contemporaines et de celles d'avant Pierre ler, en rendant possible de ce fait le retour à la maîtrise nationale. D'autre part, les Français permirent aux Russes citadins de se hisser à un niveau supérieur, de transporter leurs principes sur le sol russe. Les Russes y ajoutèrent un coloris qui leur est propre, élaborèrent leurs principes, en leur accordant la priorité et en établissant l'école du savoir.

Natalia Gontcharova et Mihail Larionov incarnèrent les premiers ces possibilités. C'est d'eux que nous allons vous entretenir. Leurs arts respectifs aux bases différentes se touchent par plusieurs côtés et, en quelque sorte, se complètent. D'un autre côté, ils sont dignes d'une grande attention en tant que les premiers interprètes de ce mouvement artistique à qui est dévolu sans doute le rôle d'opèrer le retournement dans les doctrines de la peinture russe.

Nous devons avouer qu'il est difficile d'écrire la biographie de Gontcharova. Son art est excessivement riche. Par contre, sa vie extérieure est pauvre, si pauvre que peu de faits sont à citer, à part sa naissance et ses expositions. Pourtant, il faudrait beaucoup écrire et parler pour décrire cette jeune femme. Il faudrait parler de la culture russe en général, de la propriété de l'âme russe, de l'esprit de Moscou et de la campagne russe, et de beaucoup d'autres choses. Et ceci n'est pas parce que Gontcharova représente le résultat de différentes influences, en quelque sorte, leur somme, non certes. Elle apporta une part très personnelle et importante, elle appartient à la race de ceux qui créent l'atmosphère historique plutôt qu'ils n'en héritent, mais elle est un phénomène profondément russe et indissolublement lié à la culture russe, un des meilleurs représentants du génie russe si compliqué et qui demande, afin d'être compris, la connaissance des conditions dans lesquelles il se manifeste.

Nous sommes obligés d'y renoncer, notre but étant plus modeste, d'autant plus que Gontcharova et Larionov sont appelés à créer beaucoup dans l'avenir et que nous n'avons pas la possibilité de définir ni l'étendue ni l'importance de son rôle, mais nous voyons déjà très clairement qu'elle apparaît en tant que libératrice de l'esprit russe. Dans ses compositions religieuses, dans ses tableaux de la campagne si pittoresques, on sent le jaillissement des forces si longtemps endormies. Et ce n'est pas en vain qu'elle aime le printemps, elle lui consacrera de si étonnantes toiles. Natalia Sergueievna Gontcharova naquit en mai 1881 dans un des villages de la province de Toula. Son père était architecte de la province et descendant d'une vieille famille noble qui fut riche jadis et anoblie sous Pierre let. Natalia Nikolaïevna Pouchkina était la cousine germaine de son grand-père, tandis que sa mère, née Tchébycteva, avait dans ses veines un peu de sang tartare et était une femme très instruite et très intéressée par la peinture.

La mère de Natalia Sergueievna appartenait à une famille du clergé et était la fille d'un des professeurs de l'académie de théologie de Moscou.

Gontcharova a passé son enfance à la campagne, chez sa grand-mère. Sa nounou, Maria, un être profondément religieux, exerça sur elle une grande influence, ainsi que le gardien-concierge Dimitri, un ancien soldat qui chantait magnifiquement et racontait les contes. La fillette montre une grande curiosité, une attirance vers la nature, s'intéresse à la botanique et à la vie des animaux. C'est à ce moment qu'apparut son amour pour les livres coloriés, dont l'un d'eux avec les paroles d'une chanson de la Petite Russie: «... et la jeunesse ne reviendra pas, elle ne reviendra pas...» est toujours restée gravée dans sa mémoire à travers toute sa vie.

En 1892, les parents firent venir leur fille à Moscou et la placèrent dans le 4e lycée pour filles, qu'elle termina en 1898, et qui lui laissa des souvenirs déplaisants. La ville fit une impression rébarbative sur Gontcharova et jusqu'à 15 ans, elle ne réussit pas à s'y habituer. Tout est en pierre, l'herbe ne pousse pas, il n'y a pas de forêt, ni d'air comme à la campagne, ni de prairie. Cette aversion pour la ville n'est-elle pas significative et n'a-t-elle pas joué son rôle dans l'attirance de l'art de Gontcharova vers les thèmes nationaux russes et dans la place qu'elle leur accorda dans sa peinture.

Ayant terminé son lycée, Natalia Sergueievna s'inscrit aux cours d'histoire, mais abandonna un an plus tard et commença à étudier sérieusement la sculpture et la peinture. Elle dessinait déjà enfant et elle décida alors d'entrer à l'Institut de Peinture et Sculpture de Moscou. Elle prit des leçons chez un disciple de Levitan, passa un examen et entra dans la classe de sculpture de Paolo Troubetzkoy. Dès le début de sa présence à l'Institut, elle lia connaissance avec Larionov, commença à peindre à l'huile et travailla au jardin zoologique où elle modela les animaux. Pendant les mêmes années, elle fut souvent malade, manqua les cours pendant des mois et, après trois ans, ayant reçu la médaille, quitta l'Institut.

En été 1903, elle partit avec Larionov dans le sud, à Taraspol, voyagea en bateau autour de la Crimée et retourna à Moscou Vers l'été de cette année, se rapporte le commencement de ses travaux impressionnistes. L'été 1908, elle vécut dans la province de Kalouga, dans une propriété « Manufacture de la Toile » où fut fondée, sous Pierre les la manufacture des Gontcharov et où se trouve maintenant la fabrique du papier. La se since une belle maison seigneuriale à laquelle sont liés des souvenirs historiques. Là vécurent l'Impératrice Catherine II, le Feldmaréchal Koutouzov, le poète Pouchkine. Les murs sont ornés par les portraits de Borovikovsky, Levitzky, mais Gontcharova n'y est pas sensible. Elle est attirée par la vie extérieure, par les travaux des champs, par les paysans, leur vie, leurs vêtements sombres et sévères. Avec certains, elle lie connaissance, s'entretient longuement avec eux et, à la suite de cette atmosphère, apparaît dans son art un cycle paysan. Elle peignit alors une toile «Les Semailles » sous l'influence fortement ressentie de Pierre Breughel l'Ancien, tandis que l'étude des modèles russes l'inspire dans «La Fuite en Égypte», la première des compositions religieuses, et « La Mère de Dieu », détruite par l'auteur.

La première exposition de ses œuvres fut une exposition de ses sculptures organisée dans l'Institut de la Peinture et de la Sculpture, avant que Gontcharova le quitte. En 1904, elle participa avec quelques pastels à l'exposition des aquarelles au Cercle de Littérature et de l'Art à Moscou. L'année suivante, l'exposition de la Société des Peintures de Moscou et à Paris, dans la section russe du Salon d'Automne, où elle fut invitée à participer par S. Diaguilev; en 1907, dans le «Venok» («Couronne») qui eut lieu à Moscou et ensuite à Pétersbourg. En 1905, commence l'édition de la Toison d'Or (Zolotoie Rouno) de Riabouchinsky. Sous la bannière de ce journal, s'organisent deux directions: une romantique, qui s'exprima dans l'exposition «La Rose Bleue» (Goloubaia Rosa), l'autre, surgie sous l'influence des Français des dernières années.

Une scission se produisit. Une partie des peintres quitta «La Toison» tandis que ceux qui restèrent, avec la participation de Gontcharova, insistèrent sur l'invitation à envoyer aux Français et sur l'organisation d'un salon avec eux. Ce salon s'est tenu en 1907. Là, Gontcharova exposa des pastels comme aux salons précédents. En 1908, est organisé le deuxième salon auquel ne sont invités que des Français parmi les plus nouveaux. À ce salon, Gontcharova exposa quelques détrempes représentant des scènes de mascarade et de cirque, dont les noms sont « Migraine », « Auto-Portrait » « Le Souper », « Le Clown », et également des huiles, «Le Bouquet du Printemps », «L'Étang», etc. Au troisième salon, on lui consacre une salle séparée où sont accrochés «Le Printemps» (tryptique), « La Cueillette des Pommes » (tryptique), « La Cueillette du Houblon» (tryptique), «La Récolte des Pommes de Terre », des paysages et d'autres toiles, toutes à l'huile. En même temps, elle participa à toute une série d'expositions en province à Odessa, Kiev, Riga, Tiflis, Tver, Viatka, et d'autres villes En 1911, en collaboration avec Larionov, ils organisèrent « Le Valet de Carreau » où elle exposa « Les Compositions Religieuses », « Le Printemps à la Campagne», «Le Printemps en Ville » et d'autres œuvres. La même saison,

fut organisée une exposition de ses toiles qui ne dura qu'un jour, à la Société de l'Esthétique Libre, qui se termina par un scandale. La police crut apercevoir la pornographie dans deux de ses toiles « Le Dieu de l'Abondance » et « Les Modèles Féminins ». Le procès qui en résulta l'acquitta. Les expositions qui suivirent avec la participation de Gontcharova furent «Le Monde de l'Art» (Mir Iskoustva) et l'Union de la Jeunesse (Soyouz Molodeji). En 1912, on organisa la célèbre exposition de « la Queue de l'Âne» (Osliny Khvost). Gontcharova montra plus de 50 toiles. Les compositions religieuses ne furent pas exposées, la censure ayant déclaré qu'il n'est pas convenable de montrer les représentations des saints sous un tel vocable. Parmi les œuvres exposées, citons « Les Possibilités Artistiques à Propos du Paon», «L'Orange», «Les Brise-Glace», «Portrait de Larionov et de son-Sergent », «Les Faucheurs », «Les Bûcherons » et «Le Paysan à la Pipe», des œuvres d'une étonnante exécution, témoignant de l'épanouissement des forces de l'artiste. En ce qui concerne les expositions européennes, en dehors du Salon d'Automne cité plus haut, elle exposa en 1906 à Berlin, à Venise, à l'Exposition Internationale de Munich, au Blaue Reiter, et à Londres, à l'exposition des post-impressionnistes à la Grafton Gallery, des compositions religieuses et les toiles « La Rue de Moscou» et «Les Vendanges», une gande composition. Les œuvres eurent leur succès et furent remarquées par Claude Philippe.

Telle fut l'activité de Gontcharova dans les expositions. Nous n'avons pas évoqué exprès les réactions des critiques russes, car en dehors des railleries, elle n'a rien entendu, ni vu. La critique russe fut toujours très médiocre et le conservatisme fut son trait distinctif.

Mais, avant de parler d'une façon plus



Lithographie de N. Gontcharova apparaissant à lafin du livre de E. Eganebury, 1913.

détaillée de l'art de Gontcharova, nous considérons nécessaire de citer quelques extraits d'une de ses lettres, écrite au sujet d'une discussion artistique et qui démontre clairement sa vision sur les problèmes de l'art et, en particulier, du cubisme: «Le cubisme est une bonne chose, bien que ce ne soit pas tout à fait neuf. Les bonnes femmes de pierre scythes, les poupées en bois, décorées de peinture, vendues dans les foires, sont exécutées dans la manière cubiste. Ce sont des œuvres sculptées, en France également, qui servirent de point de départ au cubisme en peinture, telles les œuvres sculpturales gothiques et nègres. Pendant cette dernière décade, le premier qui travailla à la manière cubiste en France fut un peintre de talent, Picasso, tandis qu'en Russie, ce rôle fut dévolu à votre humble servante. Jamais je ne renierai mes œuvres dans la manière cubiste. C'est horrible, quand dans l'art, on commence à remplacer un travail de création par l'édification d'une théorie non justifiée. l'affirme que les créateurs géniaux de l'art ne créaient pas de théories, mais créaient des œuvres sur lesquelles plus tard on bâtissait des théories, et déjà leurs suiveurs, s'appuyant sur ces dernières, donneront en majeure partie des œuvres d'un art de niveau médiocre J'affirme que l'art religieux et l'art glorifiant l'État, furent toujours l'art le plus parfait et ceci en majeure parcie parce qu'un tel art, jusqu'à un certain point, est basé sur les traditions et non sur la théorie. Le peintre savait ce qu'il représentait et pourquoi il le représentait, et l'effet qui en résultait rendait sa pensée claire et déterminée et finalement créaît pour elle la plus parfaite et déterminée des formes. Pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, je vous demande de noter que j'ai en vue, non pas un apprentissage académique, mais bien ce lien transmissible qui, en réalité, érige l'art authentique. l'affirme également que dans tous les temps passés et à venir, il fut ou sera

indifférent ce qu'on représente autant qu'il sera important comment on le représente. J'affirme que chaque objet peut avoir une multiplicité infinie de formes d'expression et que toutes pourraient être également belles, indépendemment des théories avec lesquelles elles coincideront.

Nous avons dit comment Gontcharova, dés son enfance, éprouva déjà de l'aversion pour la ville. En en généralisant ses atrachements spirituels, on peur dire qu'elle fut surtout attirée par l'Asie, par l'Orient plutôt que par l'Occident et si quelque chose se levait en Occident elle l'interprétait et le transformait en un monde different. Les maîtres de l'art russe citadin Levitzky, Brioulov, Repine, Levitan, lui était indifférents, seul Alexandre Ivanov la passionnait et exerça une grande influence sur elle Mais, plus tard, elle fut attirée vers les imageries primitives appelées « loubok », les icônes et les miniatures.

Sa passion pour les Européens commença en 1902 grâce à Larionov, mais seuls l'intéressèrent le trecento italien, l'École de Barbizon, Cézanne, Gauguin, El Greco, Picasso, Breughel l'Ancien.

Toute l'évolution de sa peinture est lice aux sources russes; les bonnes femmes de pierre, les représentations anciennes en bois du Sauveur, les moulages de bronze, l'imagerie - loubok - dont le trait caractéristique est le fait que son rehaussement coloré est baveux, alors qu'il est coulant et contenu dans le tracé des icônes dont elle se sett également dans ses énormes toiles décoratives d'un grand éclat et d'une grande expression. La peinture rehaussant les anciennes tabatières russes et celle des plateaux, eurent sur elle une grande influence évidemment dans le sens de son approche de la forme L'idee générale dans tous ces cas demeura entièrement sienne. Ceci se voit clairement dans sa peinture de genre. Les compositions religieuses portent les traces de l'influence de la mosaïque byzan-



La griphie de N. Contcharova.

tine mais tout spécialement de l'icône russe et des fresques de nouveau transformées en vue d'un essor décoratif et spirituel. La connaissance qu'elle avait des carreaux de faience russe a également laissé des traces, mais tout cela fut recréé au cours de ses recherches, et se mêlait avec les moyens et procédés les plus récents. En 1908, Gontcharova fut le premier cubiste russe, mais ses œuvres portent un caractère absolument à part. Ce changement de manière, de formes, l'emploi de procédés différents dont personne ne s'est servi jusqu'à nos jours et la capacité exceptionnelle dans les travail firent d'elle un remarquable décorateur. Ses toiles impressionnistes sont comme des incrustations - elle était tellement passionnée par le soleil et la lumière, claire et brûlante, plus claire et plus brûlante que le globe obscurci au-dessus des steppes de sa patrie. En plus, elle était si passionnée par son travail qu'il était suffisant pour elle de voir ou d'entendre quelque chose pour en faire immédiatement une peinture. Un des peintres lui racontait son voyage, aussitôt, elle peignait; un autre lui parlait d'une nature morte qu'il avait vue, celle-ci surgissait. La période impressionniste de Gontcharova fut prisée plus que d'autres, et ses toiles se vendaient facilement, tandis que plus tard, peu de tableaux sont sortis de son atelier. Ses œuvres furent acquises par des collectionneurs privés, I.A. Morozov, par l'éditeur du journal «Les Balances» (Vessy) S.A. Poliakov, par N. P. Riabouchinsky, N. V. Roudakova, P.G. Solodovnikov, et d'autres.

Après cette période, commencent les cycles de la peinture paysanne, des travaux purement décoratifs et des compositions religieuses, ces trois thèmes en même temps. Nous en avons parlé au début de cet exposé.

En 1908, elle peint la ville et la campagne parallèlement, son amour de la peinture de genre et de grandes compositions se

manifeste tout particulièrement quand elle peint le printemps tant aimé en communiquant d'une façon extraordinaire son esprit et la représentation des saints dans laquelle elle met toute son ame religieuse russe. Dans les toiles paysannes, Gontcharova fait ressortir les femmes du peuple, les paysans, les jeunes gars occupés à leurs travaux, tantôt récoltant, tantôt labourant la terre, fauchant, tantôt cueillant les fruits; les hivers givrés, les gamins patineurs. Ces travaux se distinguent par la profusion des couleurs très compliquées avec des dominantes de chromes, de vermillon, de carmin, de vert véronèse, d'émeraude, de bleu de prusse, d'ivoire, et des blancs, tous jouant un rôle indépendant par leurs polychromies rappelant l'émail russe. Dans d'autres toiles, représentant très souvent les ponts, les routes, etc., elle emploie la terre de sienne, les blancs et l'ivoire. Sa facture est incroyablement variée, d'une surface absolument plane et de couleurs coulantes, elle va à une surface rugueuse et ondulée vers d'autres procédés utilisés ensemble; sa facture est toujours très clairsemée, se différencie par ses qualités particulières, en quelque sorte par un timbre qui appartient exclusivement à Gontcharova. absolument inimitable. D'ailleurs, certains peintres russes contemporains, qui essayèrent de l'imiter et de travailler dans le même genre, n'ont jamais réussi à obtenir les mêmes effets.

La facture de certaines toiles pourrait être qualifiée de barbare (d'après l'expression exprimée par un critique) et atteint l'effet d'une peinture « hurlante ». Cette facture fut employée dans l'ancien temps dans la décoration des cercueils et je crois que Gontcharova fut la première à l'introduire dans la peinture du chevalet. On y parvenait en maniant une brosse dure avec laquelle on donnait des coups perpendiculaires sur la surface de l'objet, la couleur se répandait en

jaillissant, ou bien on prenait la brosse et, sans toucher l'objet, on projetait la couleur.

Dans les tableaux purement décoratifs, la facture change chaque fois en rapport avec le motif, ce qui apparaît si clairement dans «Les Possibilités Artistiques à Propos du Paon» où le paon est représenté dans des styles multiples, égyptien, des broderies russes, dans le style des futuristes, des cubistes, des Chinois, du loubok.

Plus loin, s'échelonnèrent des œuvres plus déterminées dans le style des futuristes («La Fabrique, «La Ville», «La Nuit») et, dans les temps les plus récents, des scènes du genre extrêmement primitives et touchantes sur les travaux des champs et les épisodes de la vie campagnarde, «La Cueillette des Tournesols », «La Récolte des Pommes de Terre», «La Récolte du Maïs», «Les Vendanges», «Le Mariage», «L'Enterrement», «Les Juives », «Le Bocage », dans lesquels la facture ne joue plus le rôle le plus proéminent, et devant nos yeux défile tout ce qui est important dans la vie et le sujet devient dominant. C'est du néo-primitivisme - je les aurais appelés correspondant à la création d'Henri Rousseau, qui introduisit la fable dans une formule picturale.

Le Rayonnisme (« loutchisme », proclamé par Larionov, fut élaboré en collaboration avec Gontcharova malgré que cette théorie a peine à être considérée comme proche d'elle. Dans cette direction, elle travailla dans les œuvres suivantes: « Les Chats Rayonnants », « Les Tulipes et les Lys », « La Mer », et d'autres. Dans ces œuvres, on remarque une teinte dominante, la pression d'une telle ou telle autre couleur.

À part cela, dans les dernières années, elle exécuta des peintures murales dans les églises, beaucoup de sculptures en rapport avec l'architecture (par exemple, les maisons à Moscou de Sinitzine, de Vassiliev, des ornements muraux et frises décoratives) des pan-

neaux décoratifs, des esquisses de décors de style oriental pour pièces de théâtre, comme «Le Mariage de Zobeida», de Hofmanstahl des panneaux décoratifs pour le Conservatoire (le bal de la presse), des feuilles décorées du loubok contemporain à l'usage du peuple, aurant de peintures de genre que peintures religieuses dans lesquelles, avec une mairrise étonnante, elle représente la vie des saints par exemple la vie de la martyre Ste Barbe. des suints Flore et Laure Et, enfin, elle illustra quelques livres de jeunes poètes; elle y déploya un nouveau point de vue sur le rapport de l'apparence extérieure du livre et de son contenu, et ces livres représentèrent le départ d'une nouvelle époque dans l'histoire de l'illustration russe

Ainsi est l'art de Natalia Gontcharova. Cet art est profondément national et synthétique, à tel point que les influences françaises sont absolument méconnaissables.

La synthèse dans son essence même ne peut être révolutionnaire car elle contient trop d'éléments divers la composant pris dans le passé. Et pourtant une force était nêcessaire qui, tel un ouragan, serait tombé sur l'eau stagnante de la peinture russe et aurait dispersé cette eau dormante li fallair un homme capable de la réflexion analytique. Cet homme est apparu en la personne de Mikhail Fedorovitch Larionov, bien qu'il possédait les bases synthétiques en lui et les possédent encore.

Après une grande période d'accalmir, après une longue domination d'un électisme bon marché à la fin du XIXe siècle dans les villes, quand les peintres russes ont complètement perdu leur savoir, toute leur maîtrise, l'apparition de Larionov (il apparut avec Gontcharova) dans le champ de la peinture, d'un homme nouveau ayant admirablement assimilé les Français, de ce peintre infatiguable, téméraire et puissant, cette apparition fur peut-être plus inattendue que celle

de Gontcharova; il ne faut pas oublier qu'elle était conditionnée par une multiplicité de causes historiques. Il est clair que c'est lui, et personne d'autre, qui devint le meneur de la jeunesse grâce à son énergie et à son talent d'organisateur si rare chez les peintres russes. Il réunit autour de lui beaucoup de jeunes artistes de talent. Il organisa La Queue de l'Ane et La Cible, qui portaient en eux la promesse de l'épanouissement de la spectaculaire peinture russe. Larionov traversa le chemin, de plus, difficile de l'impressionnisme au futurisme et, finalement, proclama le Rayonnisme, théorie intéressante, certifiant d'une compréhension de la nature, de la lumière et des formes, ainsi que des problèmes de la transmission picturale du sujet.

Mais il serait erroné d'affirmer qu'il grandit uniquement grâce aux Français et n'est proche que de ceux-ci. L'autre élément de sa création lui vient de l'affiche et de toutes sortes d'autres peintures recouvrant les murs et les palissades, dont les auteurs sont anonymes. Cet art de grande valeur, que nous appellerions provincial, puisqu'il est caractéristique de la province russe, représente la synthèse des goûts nationaux russes avec des survivances rapportées des villes; cet art n'a jamais été étudié et tous les appels en vue de recherches à son sujet ne rencontrerent jusqu'à présent que raillerie. L'affiche, avec ses bases, était plus proche à Larionov que l'imagerie - loubok - ou l'icone, et l'un des multiples services qu'il rendit à l'art réside dans le fait qu'il fut le premier à l'apprécier, comprendre ses qualités et à percevoir les réalisations de ces maîtres inconnus de l'affiche.

Mikhail Fedorovitch Larionov naquit le 22 mai 1881, dans le sud de la Bessarabie, près des villes de Tirospol et d'Odessa. Son père était pharmacien de l'armée de la ville d'Archangelsk de l'extrême nord, et le grand-père un starover (vieux croyant), un homme de

grande intelligence pratique devenu, après avoir été un matelot, le maire de sa ville. La mère du peintre appartenait à la famille des Petrovsky, d'ascendance mi-polonaise, mipetit-russienne. La grand-mère était grecque du nom de Negresculo. À 12 ans, Larionov fut envoyé à Moscou, où il étudia d'abord à l'École Pratique de Voskressensky et, après, à l'École de Peinture de Sculpture et d'Architecture où il fut inscrit en 1896 et, en 1909, finit l'école, ayant reçu un certificat de maîtrise en peinture et une médaille. La première exposition de ses œuvres se reporte à l'année 1898, dans une exposition-concours où il débuta avec sa toile «Les Enfants près du Feu». L'année suivante, il expose de nouveau cette fois-ci deux pastels, l'un représentant des «Joueurs de Cartes» l'autre intitulé «Le Nègre et la Femme», que la censure trouva pornographique et fit enlever. À partir de ce moment commencent les aventures du jeune homme. Comme sa participation aux expositions ne lui rapporte rien, il organise une exposition personnelle dans le local des classes de l'école, et son professeur, Ivanov, le couvre de louanges. En 1901, il reçoit le droit d'admission à participer à une exposition d'esquisses et exposa en même temps 150 toiles en prenant possession de presque tout le local à la suite de quoi une discussion s'ensuivit avec l'inspecteur de l'école et avec les élèves des dernières classes. Dans ses toiles, on sent l'influence d'Alexandre Ivanov, des Français du XVIIIe siècle et de l'école de Barbizon, dont apparurent pour la première fois en Russie trois toiles, l'une représentant «L'Homme et la Ballerine», qui furent à nouveau considérées comme pornographiques et le conseil de l'école suspendit Larionov pour un an.

Mais Larionov, n'ayant pas de moyens et ne voulant pas passer son temps hors de l'école, continua de fréquenter les cours. Alors,



Lithographie de M. Larionov.

le conseil lui demanda de quitter Moscou et, comme il ne voulut pas accéder à cette décision, le conseil lui paya le billet de train et le renvoya dans le midi, chez lui. Le voici de nouveau à Taraspol. Ayant, pendant cette année, fait connaissance avec les œuvres de Monet, Degas, Gauguin et Cézanne, il commence à travailler dans leur esprit et devient un des premiers impressionnistes en Russie.

En automne, il revient à Moscou. Reçu de nouveau à l'école officiellement, il produit peu durant l'année, un dessin et une étude en couleur, classés toujours dans la deuxième catégorie, mais il travailla assidûment à la maison à des esquisses. Du midi, il rapporta «Le Buisson de Roses» et «Un Coin de Grange», peints à des moments différents du jour et de la nuit. En 1903, il retourna de nouveau à Tirospol, cette fois-ci avec Gontcharova, où il travailla sous l'influence de Gauguin, Cézanne et Van Gogh. Les thèmes de ces tableaux sont les jardins, les poissons, les baigneuses, la mer, les fenêtres ouvertes. Une période difficile s'annonçait. La guerre japonaise commençait avec ses grandes défaites qui ulcérèrent l'amour propre national. Le gouvernement se dépêcha de signer la paix afin de tourner ses forces vers l'ennemi intérieur. Les répressions commencèrent, les grèves éclatèrent, les institutions d'enseignement, ainsi que l'école des Beaux-Arts fermèrent leurs portes.

Larionov rentra de nouveau à Moscou. La confusion générale ne paralyse pas l'activité de l'art. À l'une des expositions organisées à ce moment-là, Larionov expose « Les Buissons de Rose » et ses « Coins de Grange », jusqu'à 40 toiles sur chaque thème, réalisant les nuits et les jours tout comme Hokusai peignit la montagne de Fudjiyama et Claude Monet « La Meule de Foin ». Les tableaux firent impression et Alexandre Benios les remarqua. V. Nemirovitch-Dantchenko, dans sa pièce qu'on jouait dans le Petit Théâtre de

Moscou, représenta un peintre, disant qu'il peignait les heures du jour correspondant aux titres que Larionov donna à ses toiles dans le catalogue (par exemple: «Le Coin de la Grange» — telle heure). Quelques toiles furent acquises par le collectionneur moscovite Troïanovsky.

Après cette exposition, de nouveau une exposition-concours, mais Larionov n obting pas de prix. Après, se succèdent les expositions des aquarellistes avec la participation de Gontcharova à la Société des Artistes Peintres de Moscou, «Le Monde de l'Art» et «L'Union». Parmi les toiles exposées, se décèle l'influence de Matisse et de Van Gogh. En même temps que Gontcharova et d'autres peintres, Larionov reçoit l'invitation de participer à la section russe au Salon d'Automne à Paris. Il s'y rend, ayant reçu l'argent pour ce voyage par l'entremise de Serge Diaghilev. agissant pour le compte du Grand Duc Władimir. La même année, il participe au journal L'Art («Iskousstvo.»), édité par Torovatov, dont le deuxième numéro fut mis à la disposition de Larionov qui, au lieu de reproduire ses œuvres, remplit le numéro de reproductions de Van Gogh, de Gauguin et de Cézanne, une des premières apparitions dans la presse russe de ces maîtres.

L'année suivante, il exposa à l'Association de la Couronne («Venok»), et la même année, commença sa participation avec Gontcharova à la «Toison d'Or».

Le Salon de ce journal trouva, en sa personne, un participant. En 1909, il exposa en province. En 1910, ayant refusé de participer à d'autres expositions, il organisa Le Valet de Carreau. En 1911 et 1912, il exposa au Monde de l'Art, et à l'Union de la Jeunesse En 1912, au printemps, il organisa la Queue de l'Âne et, en 1913, à la Cible. En dehors du Salon d'Automne, à Paris, ses œuvres furent exposées à Berlin, Venise, Munich, Londres.



Lithographie de M. Larionov.

La période impressionniste de Larionov s'étale sur quatre ans, de 1902 à 1906, et si, dans les années qui suivent, se rencontrent parfois des toiles de ce style, elles sont néanmoins dues au hasard et ne sont que des réminiscences des années passées. Malgré les influences, ses œuvres portent l'empreinte d'une parfaite originalité, elles sont aussi, et plus que les autres œuvres de Larionov, proches des impressionnistes Signac, Van Gogh, et également dans celles où la synthèse devient presque apparente de Matisse et surtout de Cézanne. Pendant cette période, l'artiste exécuta environ 400 toiles, et si quelqu'un entrait dans l'atelier de Larionov, il pouvait voir qu'il disposait ses œuvres sur des rayonnages comme dans une bibliothèque on dispose des livres. Comme Gontcharova, les toiles de cette époque se vendent bien, n'empêche que ce qu'il y avait de meilleur est resté en sa possession. Les tableaux se trouvent à Moscou, à la Galerie Tretiakov, et dans les collections privées du poète V.Y. Brioussov, I.A. Morozov, N. P. Riabouchinsky, I.I. Jeverjeieva, S.A. Poliakov, N.A. Corsini, et d'autres. La période suivante commence à partir de 1906, période de création influencée par des modèles russes et orientaux. Pendant ces années, Larionov habite la province dans le Midi et là, entre en contact avec la peinture des affiches qui l'étonne par ses qualités et sa maîtrise. Il commence à peindre des élégants et des élégantes, les promenades dans les rues, les natures mortes de bistrot et, dans des gammes majeures et des gammes mineures, les bagarres et les scènes de bistrot, les autoportraits, toujours en chemise blanche et avec un visage riant. Tout est peint avec tendresse, avec une profonde pénétration de l'âme de la province russe qui, jusqu'à nos jours, n'était qu'un objet de dérision pour les citadins cultivés. Les couleurs de ses tableaux sont à l'opposé de ses premières toiles impressionnistes, elles sont épaisses, fortes,

franches recouvrant entièrement la surface donnée. Les dominantes sont l'ultra-marine, le blanc ivoire, les terres de sienne naturelle et brûlée, les blancs, un vert très foncé et épais composé d'un mélange d'ocre avec des ultra-marines et du rouge indien. Parfois, il emploie une gamme différente, du vermillon. du vert émeraude, du vert véronèse, du blanc ivoire, du cadmium ou simplement de la laque mouchetée, du blanc d'ivoire et de l'ocre clair. C'est alors qu'il commença à incorporer dans ses compositions des inscriptions d'abord dues au hasard, comme celles qu'on trouve sur les palissades, puis, plus tard, des inscriptions choisies enrichissant le tableau par un ornement fait de lettres. La facture de ces œuvres se distingue par une grande diversité, par l'amour de recréer une nouvelle surface. Notons ici que nous rencontrons des procédés non seulement employés par d'autres maîtres, comme les surfaces brillantes, mates, rugueuses, inondées. etc., et des procédés qui furent trouvés dans les affiches comme spongieuses, poreuses, sablées, mais également de nouvelles surfaces créées par Larionov, dentelées, veloutées, etc. Ces procédés unis aux couleurs sombres et aux thèmes nationaux créaient un effet tout à fait spécial, d'autant plus que le maître appliquair plusieurs procédés à la fois sur la surface d'une même œuvre, ce qui en soit apparaît comme une facture nouvelle.

Cette période dura jusqu'en 1910. Pendant l'été, Larionov vivait dans le midi, dans un hangar qui lui servait d'atelier.

En hiver, il retournait à Moscou où il exposait la plupart du temps dans les expositions que lui-même organisait, car les cercles et les expositions existantes lui refusaient d'admettre la quantité et le contenu des œuvres qu'il voulait montrer, en même temps qu'il liait connaissance avec des jeunes peintres. Nous devons cîter ici V. Barthe, remarquable dessinateur, Michel Ledentu,

excellent peintre observant une grande sévérité dans les compositions et dans le rythme, Ivan Larionov, Sagaïdatchny, Kyril Zdanevirch, Fabri, Obolensky et les tous jeunes Romonavitch, Levhievsky et d'autres.

En 1910, Larionov est appelé au service militaire après que le délai qui lui a été accordé pour finir l'école fut dépassé. Là, il fait connaissance avec une nouvelle vie quotidienne, et il est ravi par les qualités de la peinture des soldats de la caserne à laquelle personne n'avait prêté attention. Leurs peintures murales primitives, les insignes de cavalerie peints par les soldats sur du fer blanc avec la représentation des hommes et des chevaux et qui sont suspendus marquant la localisation d'une compagnie d'un tel régiment, furent pour Larionov de nouveaux stimulateurs. Il puisa à cette source et réussit à y apporter du sien et à créer des œuvres de qualité. Dans cet esprit, il exécuta près de 40 toiles, le service ne lui permettant pas de s'adonner davantage à la peinture Après onze mois passés au service militaire, il sortit de l'armée avec le grade d'officier de réserve.

Aussirôt, Larionov commence à travailler sous l'influence des cubistes et des futuristes. Il est entièrement pris par eux, mais pas pour longremps. Pendant cette période, il exécuta environ une dizaine de toiles et une multirude de dessins. Plus tard, il atteint la conviction qu'en général le style des pays et des époques ne représente pas plus qu'une mode, de marcher, de s'habiller, de naître, de grandir, de manger et de penser; de cette façon, les épaules vues de profil du style égyptien lui est propre, mais n'évoque que la mode de cetemps, le renoncement à celle-ci donnerait n'importe quoi, sauf l'Égypte. De la même façon, nous pouvons considérer que le fait de porter les ventres en avant des femmes de Van Eyek et en retrait par nos contemporaines n'est qu'un effet de la mode. Il fur impossible, jusqu'à notre époque, de vaincre

la mode. Se basant sur cette constatation niant le droit de l'expression individuelle et reconnaissant seulement la signification à une création artistique, Larionov arrive à la conclusion qu'il est nécessaire de travailler dans des styles aussi différents que possible et savoir transformer leurs problèmes. Puisque la beauré, selon la représentation générale, s'exprime sous les traits de la déesse de l'Amour - Vénus dans tous ses aspects, il imagina tout un cycle de Vénus de tous styles, et exécuta une Vénus nègre, une Vénus turque, espagnole, russe, juive, et d'autres, avec leurs particularités caractéristiques et leurs formes. Mais, ce cycle est resté inachevé car un autre travail le passionna.

Comme les rendances techniques furent toujours très fortes chez Larionov, il fut toujours intéressé par la théorie et l'élaboration des questions posées par l'art. Les recherches de ces problèmes commençèrent en même temps que l'étude de l'affiche. Alors, il exprima clairement son aspiration vers la création d'une corporation artistique et sa tendance à lutter contre l'individualisme banalisant la création.

Donnons un exemple pour illustrer les positions théoriques élaborées pendant cette période et maintes fois exprimées par l'auteur: L'œuvre artistique s'accomplit à partir de la ligne et du coloris qui sont ses éléments de base. Premièrement, le créant Deuxièmement, de sa facture (l'état de la surface plane du tableau) qui est son timbre

Troisièmement, de la spiritualisation du tableau, c'est-à-dire de ce qui surgit de la somme de toutes les perceptions, se tient derrière la toile et se reconstitue en dehors de l'œuvre elle-même. Le maître créateur ne doit plus perdre de vue aucun de ces éléments.

Les travaux qui suivirent dans cette direction amenèrent Larionov à la découverte du Rayonnisme («Loutchisme»). Le Rayonnisme représente une apparition de grande valeur. Cette théorie est le résultat des théories précédentes de l'art européen en ce sens qu'elle n'est pas une réaction contre une telle ou telle autre direction, mais utilise les réussites des prédécesseurs et, se basant sur les derniers succès du savoir, construit une nouvelle situation. N'empêche qu'il y a une certaine parenté avec les théories des peintres français. Le Rayonnisme, finalement, est une manifestation purement russe par l'universalité de son esprit et sa souplesse. Seule la Russie pouvait donner naissance à une telle théorie.

La base du rayonnisme tend à l'abstraction, ce qui permet à la peinture qui, après tout, n'est pas une reconstitution de l'objet, de devenir encore plus réelle, c'est-à-dire de se confondre avec ce qu'elle représente. En ceci, son problème est complètement résolu, sa signification se suffit à elle-même et répond au besoin qui se fait sentir le plus, parce que le rayonnisme recommande de représenter, non pas les objets eux-mêmes, mais le rayonnement qui émane d'eux. Expliquons-nous

Nous savons que l'objet devient visible grâce au fait que les rayons qui partent de la source de la lumière, sont réfléchis par lui et atteignent la pellicule lumineuse de l'œil.

Finalement, nous ne voyons jamais l'objet lui-même, mais seulement la somme des rayons qui ont atteint notre œil. En développant cette position, désirant reproduire ce qui existe en réalité, nous devons représenter, non pas l'objet, mais la somme des rayons qui se trouvent entre nous et l'objet, comme les objets voisins influencent par leur couleur ce qui fut déjà connu d'Alexandre Ivanov, de Cézanne et des impressionnistes français et par leur forme ce qui fut établi par Picasso et les futuristes italiens, pour autant qu'il soit demandé, nous devons aussi refléter cette influence. On pourrait objecter, comment peut-on représenter ces rayons puisque nous

ne voyons pas le rayon lui-même et nous ne pouvons pas le voir? Mais ceci n'est pas nécessaire, puisque, dans la vie, nous agissons davantage, non pas en fonction de notre vue, mais bien en fonction de notre savoir.

L'impressionnisme a reconstitué l'espace au moyen de la couleur, donna la possibilité d'élargissement aux problèmes de la peinture à partir de la couleur vers la lumière. N'empêche que tout cela ne nous sort pas du domaine de la couleur; le cubisme trouva une troisième dimension, donna la profondeur au tableau, surtout au moyen de la forme, reconstitua l'espace à travers la forme. Le futurisme trouva le style du mouvement et obligea à ressentir ce mouvement sur la surface plane du tableau, c'est-à-dire du mouvement à travers sa représentation, et reconstitua le monde dans sa plénitude, puisque le créateur futuriste se trouve au centre de la toile.

Le rayonnisme complète tout ceci avec la restitution de ce qui, jusqu'à présent, n'a pas été réalisé mais seulement perçu à travers la somme des autres sensations, c'est-à-dire la restitution de la perception des courants lumineux émanant de l'objet donné, qui n'est nullement la section en perspective des rayons et, bien au contraire, une perception synthétique du réflexe vivant de l'objet. Et comme la représentation réflective est très proche de la représentation picturale sur une surface plane, elle sera d'autant plus réelle et vraisemblable comparée à une transposition ordinaire des objets sur une surface plane.

On pourrait questionner, comment peuton arriver à cette reconstitution? C'est ce qu'a démontré Larionov dans ses œuvres rayonnistes.

Dans les arts graphiques, il est d'usage, quand il s'agit d'une représentation quelle qu'elle soit, de reproduire uniquement ce que le maître considère comme caractéristique de l'objet donné, omettant le reste, car il est

impossible de reconstituer tout immédiatement. Le chaos en résulterait. C'est pourquoi les tableaux de tendances différentes présentent un aspect différent. Le tableau rayonniste a cet aspect, car le rayonnement émanant de lui est surtout net au moment de la traversée des surfaces planes sur les angles, et se disperse à partir des angles, il construit lui-même les plans tandis que la surface se projette comme une série de points suivant les directions différentes du mouvement des rayons. La représentation se reconstitue par des rangs infinis de rayons. Ajoutons que, sur les angles où l'émanation des rayons de l'objet. est la plus caractéristique, les rayons se reconstituent en faisceaux. Le fond se compose de rayons créant les objets, c'est-à-dire que l'émanation des rayons d'un objet crée le fond et quand il s'agit de peindre le fond, c'est ce dernier qui crée les objets puisque le rayonnement des objets voisins a une influence sur celui qu'on peint en ce moment. Il en résulte qu'ils s'enchevêtrent et créent des nouvelles formes et de nouveaux effets d'un caractère tout à fait particulier n'existant pas parmi ceux dont nous nous servons, etpeut-être n'existant pas du tout. C'est à partir de ce moment que commence la création provoquée par le procédé «rayonniste».

Cette création, que nous avons vue plus haut, est, en principe, proche de la surface plane du tableau et représente le symbole de toutes les formes existantes en peinture car n'importe quelle chose tenant de n'importe quelle tendance artistique peut être reproduite et, en même temps, transformée par un artiste rayonniste. Par exemple, à partir d'un tableau cubiste ou futuriste, on peut peindre un tableau rayonniste. De cette façon, l'extermination de l'art ancien est atteinte complètement sans qu'il soit nécessaire de recourir à l'incendie et à la destruction des galeries d'art et des musées, puisque tout s'en

va dans le domaine des légendes et des perceptions non artistiques, ordinaires, réalistes, concrètes, tandis que l'infinie traversée des rayons jaillissants des tableaux rayonnistes crée de nouvelles formes libres et indépendantes des trois dimensions existantes qui marquent les limites dans lesquelles existait, jusqu'à présent, la peinture

Ceci n'est pas assez. Le rayonnisme s'enrichit du fait qu'il prend en considération, non seulement l'émanation extérieure des rayons, mais également leur émanation intérieure et spiritualiste. Dans ses œuvres rayonnistes, Larionov renonça à peindre les natures mortes, l'animation des rues, la description des objets, et peignit tout simplement le « verre » comme l'état universel du verre, avec toutes ses manifestations et propriétés, sa fragilité, son tranchant, sa transparence, son cassant, sa sonorité, c'està-dire la somme de toutes les sensations que nous recevons du verre. De la même façon, il peignit la «pierre», la «viande», le «fer blanc», «l'arbre», où tous les moyens picturaux sont conformes à eux-mêmes.

Le rayonnisme est le dernier mot de Larionov, très exactement son dernier coup de brosse, comme les primitifs traités en tant que peinture de genre est le dernier mot de Gontcharova. Nous avons déjà dir que leurs réussites les placent à la tête des peintres contemporains. Néanmoins, ils ont des années d'activité devant eux, et ils peuvent donner plus qu'ils n'ont donné; n'empêche que les tendances de base de leurs arts respectifs se sont affirmées avec une solide netteté. C'est ce qui nous a décidé à écrire cet article. Après une longue période de sécheresse dans le désert de la peinture citadine russe, nous voyons jaillir la verdure démentielle des jeunes arbres, et ces arbres portent des fruits.

Le destin de l'art russe est étrange. Cette fois-ci, il est favorable.



Page de l'Argar, Moscou, decembre 1913 où était jubilé le manifeste: «Pourquoi nous nous pennariurues».

I. ZDANEVITCH M. LARIONOV

«Pourquoi nous nous peinturlurons...» (1913)

À la ville illuminée, furibonde, aux rues parsemées de corps, aux maisons entassées les unes contre les autres, nous apportons notre visage peint; le signal de départ est donné et la piste attend les coureurs.

Bâtisseurs, nous ne sommes pas venus pour détruire ce qui a été construit, mais le glorifier et le consolider. Notre visage peint n'est pas une lubie fantasque, il est indissolublement lié à notre vie et à la pratique de notre métier.

Hymne du matin chantant, comme le

clairon avant la bataille, il appelle aux victoires sur la terre blottie hypocritement sous les roues jusqu'à l'heure de vengeance, et les canons ensommeillés se réveillent et crachent sur l'ennemi.

La vie renouvelée exige de nouvelles institutions sociales et un prêche inédit.

Notre visage peint est la première parole à avoir trouvé des vérités inconnues. Et les incendies qu'il a provoqués disent que les serviteurs de la terre ne perdent pas espoir de sauver les anciens gîtes, qu'ils ont rassemblé toutes leurs forces pour défendre les accès, sachant qu'au premier but marqué, le vainqueur, c'est nous.

Ce sont la marche de l'art et l'amour de la vie qui nous guident. La fidélité à notre mêtier nous stimule, nous, les lutteurs. La fermeté de certains nous donne des forces invincibles.

C'est nous qui avons lié l'art à la vie. Après un long isolement, nous avons appelé la vie à voix haute et la vie a fait irruption dans l'art; il est temps que l'art fasse irruption dans la vie. Le visage peint: voilà le début de cette irruption. C'est cela qui fait battre nos cœurs si vite.

Nous n'aspirons pas uniquement à l'esthétique. L'art n'est pas seulement monarque, mais aussi journaliste et décorateur. La synthèse de la décoration et de l'illustration: voilà la base de la peinture de notre visage. Nous nous peignons le visage pour embellir la vie et pour prêcher.

Se peindre le visage: voici les nouvelles valeurs populaires. Les anciennes valeurs étaient incohérentes et ternies par l'argent. L'or estimé en tant qu'ornement était devenu cher. Quant à nous, nous renversons l'or et les pierreries de leur piédestal et les déclarons sans prix. Prenez garde, vous qui accaparez et gardez ces biens, vous serez bientôt dans la misère.

Celà a commencé en 1905. Michel Larionov a étalé de la peinture sur un modèle, qui se tenait sur un fond de tapis, en prolongeant son dessin sur elle. Mais on n'en a pas encore fait de publicité. Aujourd'hui les Parisiens font de même lorsqu'ils peignent les jambes des danseuses, tandis que les dames se mettent de la poudre et allongent leurs yeux à la manière égyptienne. C'est une question de mode. Nous lions également la méditation à l'action et nous attaquons la foule.

À la ville illuminée, furibonde, aux rues parsemées de corps, aux maisons entassées les unes contre les autres, nous apportons ce qui n'existait pas: une serre où ont surgi des fleurs insolites qui taquinent.

Les citadines se peignent depuis longtemps les ongles en rose, se fardent les yeux, se mettent du rouge à lèvres, du rouge aux joues, se teignent les cheveux, mais toutes, elles partent du réel.

Nous bâtisseurs, nous n'avons que faire du réel, nos lignes et nos couleurs ont pris jour avec nous. Si nous avions été dotés du plumage des perroquets, nous les aurions plumés pour en faire des pinceaux et des crayons.

Si nous avions été dotés d'une beauté immortelle, nous l'aurions masquée et détruite, nous qui allons jusqu'au bout.

Le tatouage ne nous intéresse pas. On se ratoue une fois pour toutes. Tandis que nous nous peignons pour un instant et le changement de la sensation vient modifier notre peinture, comme un tableau absorbe un autre tableau, comme par la vitre d'une automobile on voir défiler les devantures qui se superposent les unes aux autres: c'est cela notre visage. Le tatouage est beau, mais limité quant au contenu: il ne parle que de la tribu et des exploits guerriers. Notre visage peint: c'est du journalisme.

Les expressions du visage ne nous intéressent pas. On est habitué à les comprendre, elles sont trop timides et peu jolies. Notre visage est comme le grincement du tramway qui avertit les passants pressés, comme les sons enivrants de l'illustre tango. La mimique est expressive, mais fade. Tandis que la peinture de notre visage décore,

Révolte contre le réel et transformations des visages dans le projecteur des sensations

Le télescope a révélé les constellations égarées dans l'espace, la peinture, elle, parlera des idées égarées.

Nous nous peignons le visage, car le visage pur nous est contraire, car nous voulons proclamer l'inconnu, nous reconstruisons la vie et portons au sommet de l'existence l'âme multipliée de l'Homme.

Argus. Moscou, décembre 1913.

Ce texte a été publié en 1978 dans: Michel Larionov, «Une avani-garde explosive», textes réunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vigneral, Éd. L'Age d'Homme, Lausanne.

Il est également reproduit en traduction anglaise dans J. E. Bowlt, « Russian Art of the Avantgarde: Theory and Gritissim 1902-1934». The Viking Press, Inc., New York, 1976.

À LA COMMISSION DES ARTS DE L'ASSEMBLÉE CONSTITUANTE DE LA GÉORGIE

Déclaration d'Ilia Zdanevitch (1920)

Par la présente déclaration je prie la Commission des Arts de m'offrir son aide pour me permettre de faire un voyage en France afin de parfaire mon éducation et ma formation. L'évolution des idées artistiques contemporaines nécessite un large échange pour chaque direction novatrice ou réformatrice. Indépendamment des changements politiques, la France et Paris continuent

d'assumer le rôle de centre mondial de l'Art depuis le second empire et un contact avec ce centre apparaît comme indispensable pour toutes les cellules culturelles. La vitesse foudroyante avec laquelle les esprits français ont accéléré après la fin de la guerre le rythme des événements artistiques et ont fait un pas en avant malgré la décadence générale de l'art dans le monde ont encore rehaussé ce rôle prédominant de Paris.

Pourtant, n'ayant pas eu la possibilité de faire un voyage à l'étranger pendant mes années d'études (1911-1916), et étant rentré en Géorgie en 1917, ayant perdu tout lien avec les centres artistiques, comme tout maître novateur je suis condamné, si je vis en Géorgie sans en sortir, à un lent nivellement et à la désagrégation, car le refus de la Géorgie d'orienter sa culture vers le nord et les liens avec l'Occident encore insuffisants pour l'instant, rend encore minime l'afflux des idées artistiques. C'est pourquoi le voyage en France est devenu l'objectif de mon existence artistique. Mais je suis poète; il n'est écrit nulle part que les poètes aussi doivent étudier. D'un autre côté, mon appartenance à l'école russe ne me donnait pas le droit de compter sur l'aide matérielle du gouvernement. Je ne devais compter que sur moimême. Après deux années de service à chercher à gagner de l'argent, je me suis rendu compte qu'il était vain d'espérer une base matérielle solide. Pour cette raison je pars pour l'Europe avec des ressources matérielles extrêmement modiques pour la vie européenne et, pour aplanir les difficultés qui peuvent se présenter, je m'adresse à vous pour demander de l'aide.

Je sollicite de la commission: 1. l'autorisation de mon voyage et la délivrance des papiers correspondant; 2. la mise en route des démarches auprès de la commission française pour viser mon passeport; 3. une re-

quête auprès du représentant de la Géorgie à Paris pour qu'il prenne des mesures afin de me trouver quelque travail et quelque salaire et, ce qui est particulièrement important pour moi, des lettres de recommandation pour les représentants se trouvant sur mon trajet à Constantinople et à Rome; 4 la vente de devises pour moi près de la banque gouvernementale. Agréez d'avance mes remerciements et ma reconnaissance.

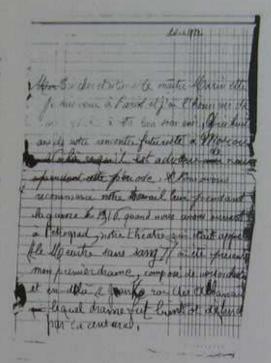
Ilia Zdanevitch

Tiflis, 3 octobre 1920.

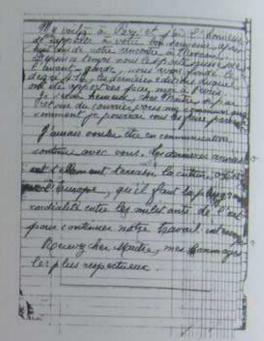
Traduit du russe par Régis Gayraud.

LETTRE D'ILIAZD À MARINETTI (début 1922)

Nous publions ici un brouillon de lettre adressée par lliand à Marinetti, début de 1922, an moment on Hiard, arrive depuis penà Paris, tente de renouer avec les tenants du juturisme et s'allie aux dadaistes. Nous avons volontairement conservé l'aspect de brouillon de ce document, sans savoir en réalité quelle fut la version définitive qui fut envoyée à Marinetti. Ce qui nous importe plus ici, c'est l'état de crise qui se manifeste chez lliazd devant l'action à mener, dévormais, face à la situation du début des années vingt, et par rapport à la question artistique. Car, il s'agit bien en effet, d'un moment où tenteront de se réanimer les tendances avant-pardistes élaborées avant la guerre et interrompues en partie depuis. Cet esprit de la lettre est à relier aux tentatives de rapprochement au sein der grouper dada, futuriste et le surréalisme naissant. Elle annonce aussi en filigrane les échecs future de ces tentatives, et les sessions définitives après la « Soirée du-Coeur à Barbe » et le « Congrès de Paris ».



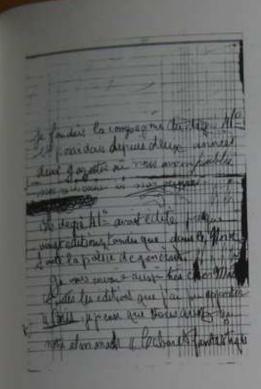
Mon Très cher et estimable maître Marinetti. Je suis venu à Paris et j'ai l'honneur de me rappeller à votre bon souveniry Après huit ans de notre rencontre futuriste à Moscou Voilà ce qu'il est advenu avec nous pendant cette période. Nous avons recommencé notre travail brisé pendant la guerre En 1916, quand nous avons ouvert à Pétrograd, notre théâtre qui était appellé «le Meurtre sans sang» où été présenté mon premier drame, composé de vers orchestra et en-delà « Janko roi des Albanais» qui lequel drame fut bientôt défendu par la censure.



Me voilà à Paris et j'ai l'honneur de rappeler à votre bon souvenir, après huit ans de notre rencontre à Moscou. Depuis ce temps nous les poètes russes de l'avant-garde, nous avons fondé le degré 412, les dernières éditions duquel ont été apportées par moi à Paris. Je serai heureux, cher Maître, si par retour du courtier, vous me communiquez comment je pourrai vous les faire parvenie.

J'aurais voulu être en communication continue avec vous. Les dernières années ont tellement terrassé la culture artistique de l'Europe, qu'il faut la plus grande cordialiré entre les militants de l'art pour continuer notre travail interrompu

Recevez cher Maître, mes hommages les plus respectueux.



Ja vous encer ment en it la premia l'action de de la processa l'action de la processa l'action l'action de la processa l'action l'action de la processa de la la constant de la processa porti quel acces montante de la fonce 1914 mens avoid transporte de la bour are un la condition d'agent la bour are un la condition d'agent la condition de la condition d'agent la condition de la conditio

Jan pomber.

July 10 vous a como e partie long.

Joseph a la Marian. Constant forces.

January 10 July 10 for miles.

January 20 July 10 for miles.

January 20 July 10 forces and marian.

January 20 July 10 forces and marian.

Minimum 10 forces and marian.

Minimum 10 forces and forces.

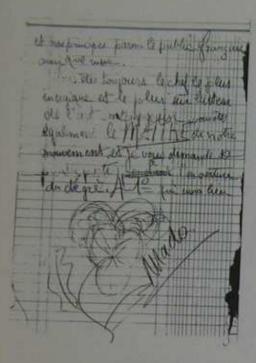
Ordered forces for forces and marian.

je fondais la compagnie du degré 41º...
er possédais depuis deux années
deux gazettes où nous avons publié
nos recherches et nos œuvres

Le degré 412 avait édité presque vingt éditions, tandis que dans le Nord toute la poésie degenérait.

Je vous envoie aussi très cher Maître toutes les éditions que j'ai pu apporter à Paris, je pense que vous avez reçu notre almanach «Cabaret fantastique» Je vous envoie maintenant la première édition de cette comédie. Notre création était «l'Université de poésies pour la Propagande de nos découvertes et de nos inventions poétiques assez nombreuses. À la fin de 1917 nous avons transporté cette «Université» notre édition aux montagnes du Caucase où les conditions étaient plus parsibles meilleures pour continuer notre tr-nos travaux. En la compagnie de deux meilleurs poètes russes contemporains.

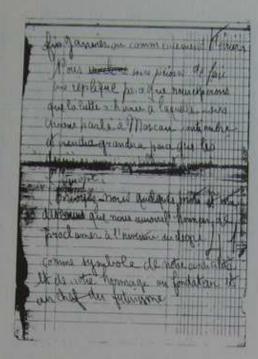
fait parvenir
que je vous ai control par les bons
soins de Monsieur Constan Machin
À Paris j'ai fait déjà la conférence
préliminaire dont le programme est
ici vous trouverez ci-inclus le
programme je vais faire l'ouverture
maintenant de une succursales de
l'Université qui sera installée
«Closerie des Lilas» La faculté française
aussi comme la faculté russe serait
ouverte pour faire pénétrer nos œuvres



er nos principes parmi le public français ainsi que russe.

Vous êtes toujours le chef le plus énergique et le plus sûr lutteur de l'art contemporain, vous êtes également le <u>MAÎTRE</u> de notre mouvement et je vous demande de prendre parti pondant l'ouverture du degré 412 qui aura lieu

Mado

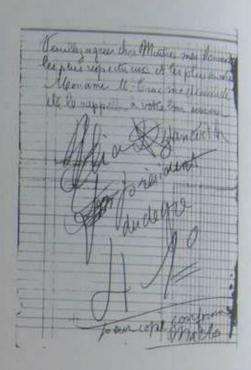


fin janvier ou commencement février

Nous voulons vous prions de faire une réplique parce que nous espérons que la lutte acharnée à laquelle nous avons parlé à Moscou continuera et viendes grandira parce que les dernières années ont tellement terrassé l'Europe.

Envoyez-nous quelques mots et votre discours que nous aurons l'honneur de proclamer à l'ouverture du degré 44°

comme symbole de notre cordialité et de notre hommage au fondateur et au chef du futurisme



Veuillez agréer cher Maître mes hommages les plus respectueux et les plus sincères Mon ami Mes Truc me demande de le rappeller à votre bon souvenir

Ilia Dzanévitch président du degré 41°

pour copie conforme Mado

PRÉFACE À «LEDENTU LE PHARE» par Georges Ribemont-Dessaignes (1923)

Il est tout à faire remarquable que le public parisien se suffise à soi-même. J'entends par là que, s'il accueille volontiers les artistes étrangers, il se soucie fort peu de les connaître; et, pour peu que ceux-ci soient des novateurs et des esprits originaux, il leur tourne carrément le dos, et va aussitôt devant un miroir contempler son propre visage, qu'il tient pour le plus ouvert qui soit au monde, et, bien entendu, le plus beau.

Il y a donc ce qui est parisien et ce qui ne l'est pas; le Parisien est aussi pittoresque et particulier que l'Arabe sur un dromadaire, le Chilien et son grand chapeau, l'Esquimau et les ours blancs, le Chinois avec sa natte. L'Arabe sans dromadaire n'est pas arabe, le Chilien sans chapeau n'est pas chilien et ainsi de suite jusqu'au Parisien sans esprit parisien, et tout cela pour le Parisien. Un homme coiffé d'un haut chapeau conique à larges bords sous lequel pendrait une natte de cheveux, et monté sur un dromadaire pour chasser des ours blancs, etc., serait exposé au pire des maux: ne pas être pris au sérieux.

Je dois avouer que, si l'on se respecte, il est préférable de n'être pas pris au sérieux, dans le sens où l'entendent les gens sérieux. Toutes les discussions et toutes les critiques oscillent toujours des mots mêmes qui se parent de vêtements singulièrement différents. Ainsi peut-on dire, en usant d'un mouvement verbal hélicoidal: ce qui est le plus sérieux est ce que les gens sérieux ne prennent pas au sérieux.

Iliazd (Ilia Zdanévitch) est Russe. Mais il se présente autrement qu'à la manière conventionnelle qui fut jusqu'à présent la seule manière artistique d'être russe. Il n'est pas positivement « parisien » et paraît n'être pas candidat à la perpétuelle affirmation dogmatique! C'est pourquoi Paris est long à s'émouvoir.

Il y a des futuristes russes. Mais oui. La Russie connaît des mouvements parallèles à ceux du reste du monde: elle a un mouvement parallèle au mouvement dada.

Dès 1912, les futuristes russes existaient. En 1914, leur groupe se divise en deux. L'un continue à se réclamer du futurisme et l'autre porte comme enseigne: le 41° (le degré quarante et un) et invente un langage nouveau, le zaoum, avec Iliazd. Kroutchenyh, Terentieff. C'est ce dernier mouvement qu'on peut considérer comme la forme russe du dadaïsme littéraire.

Le zaoum est un langage d'apparence russe dont les mots et les onomatopées sont tels qu'ils permettent d'être le support du sens de plusieurs mots de sonorités voisines Inventé par des Russes, il a fatalement l'apparence russe. Mais il pourrait y avoir un zaoum français, un zaoum allemand ou anglais, ou même international, ce qui, d'ailleurs, en diminuerait l'accessibilité. Le russe est peut-être la langue la plus souple, la plus riche en interférences, en possibilité de jeu sonore et verbal, en sons qui, en dehors du sens catalogué, semblent absorber des significations ou des germes de signification émanés du monde extérieur. C'est-à-dire que la figure des sons est infiniment plus expressive dans la représentation du sens du mot et de l'objet verbal, dans la langue russe que dans la langue française ou l'anglaise, par exemple.

Dans le zaoum, chaque mot comporte donc plus ou moins appuyés, plusieurs sens d'ordre et de plans différents, concrets ou abstraits, particuliers ou généraux.

La part imaginative de l'auditeur est portes et fenêtres ouvertes, puisque c'est en lui que se réveillent les divers éléments évocatoires. Il ne faut cependant pas lui prêter un rôle créateur, les sens évoqués existent même en dehors de la volonté de l'auteur qui peut ne pas les avoir voulus, et il peut s'en présenter qui n'ont pas été invités. On n'est plus le maître d'un mot dès qu'il est formé. Ainsi, Dieu s'est-il trouvé en butte aux réclamations de l'homme à peine créé. Et c'est peut-être qu'avant toute chose existe le verbe, ainsi que l'affirme Saint Jean.

En fait, un nouveau monde voir le jour; de nouveaux êtres vivent comme des étoiles, et chantent comme les signes de mains passionnants des sourds-muets. Une joie énorme dont vous ne connaissez pas les raisons vous envahit dès que vous entendez les battements de leur cœur et regardez les clignements de leurs yeux. Ils détruisent la création et les sentiments de la création, dont ils sont pleins eux-mêmes, pour se mieux détruire euxmêmes. Ils traversent ce qui est, à la manière des rayons X, et détruisent ou forment des tumeurs. Ils transportent avec eux les particules des instincts sombres ou des prétentions translucides et élevées: l'érotisme, l'orgueil, la bestialité, l'intelligence ou la stupidité. Ils s'accouplent ou se dévorent.

Le sens de la destruction des idées acquises et de toutes les conventions, la ruine de ce que l'on aimait le mieux est une des propriétés communes au degré 41 et à Dada. Dans les jardins les plus chers que les bonnes familles cultivent avec amour, on trouve aux fleurs un parfum soudain excrémentiel, et les collectionneurs de timbres-poste voient surgir sur toutes les vignettes un signe obscène. « Et ensuite, dira-t-on, lorsque toutes les valeurs auront été rendues possibles, et qu'on ne pourra plus regarder ni le soleil, ni la lune, ni les montagnes, ni sa sœur, ni son propre visage? Qu'arrive-t-il? Dada s'est tu, parce qu'après lui, il n'y a rien. Et rien, c'est tout ce qu'il y avait auparavant qui recommence. Dada a eu la flemme, à Paris, la belle flemme parisienne. Que fera le 41°?

Aujourd'hui, Iliazd fait paraître son dernier livre dont le titre peut se traduire « Ledentu le Phare », et où le russe se mêle au zaoum. C'est un poême dramatique qui diftère des autres ouvrages de lliazd, tels que Janko, roi des Albanais, L'Ane à louer et L'Île de Pâques. Il s'agit d'un peintre, Ledentu, et d'un autre peintre, classique et pompier, qui font le portrait d'une femme morte Le dernier reproduit textuellement les traits de la femme, tandis que le premier en trace une image non ressemblante, mais recrée survant un besoin intérieur. D'autres personnages interviennent, tels que le ferme Esprit, et cinq femmes vulgaires dont les noms sont tirés de leur particularité sexuelle. Voici, d'ailleurs, ce qui se passe: Le peintre pompier fait le portrait « vivant ». Pour toutes les femmes vulgaires, il est suffisant de voir ce portrait comme image de la femme morte Le ferme Esprit, mécontent, fait venir Ledentu afin de faire un portrait, non ressemblant extérieurement, mais qui ressuscite aussitôt la morte. Dès que Ledentu et le ferme Esprit satisfait disparaissent, le portrait non ressemblant et la femme ressuscitée font un entr'acte d'amour. Le portrait « vivant » revient et le non ressemblant le tue. Les cinq femmes tuent la femme ressuscitée, le ferme Esprit, à son tour, tue les cinq femmes vulgaires. Le pompier reparaît et tue le ferme Esprit Ledentu tue le pompier. Le portrait non ressemblant ressuscite pour la seconde fois la morte, après une prière qui rappelle le Jugement dernier. Et Ledentu, le portrait non ressemblant et la femme ressuscitée pour la seconde fois s'en vont heureux, tandis que ceux qui sont morts crient du fond de la mort

Chaque personnage a un langage caractéristique. Le ferme Esprit n'emploie que des consonnes sans voyelles. Des cinq femmes vulgaires, la première ne parle qu'avec des voyelles, elle est molle et fluide. La deuxième n'emploie que des dentales. La troisième, que des claquements de langue et de lèvres, la quatrième, lourde et grossière, la cinquième tout à fait bestiale et énorme, que des sons en rapport avec leur caractéristique. Ledentu a un langage de sonorité bien russe. Le pompier mêle sa salive à ses paroles. Le portrait vivant rappelle la stylisation russe, et le portrait non ressemblant a des mots lourds, durs, frappants avec beaucoup de j, ch et k

Ce procédé qui prête aux personnages un langage dont la signification vient de l'apparence sonore, ce qui est le propre du zaoum, a très vite laissé des traces chez la plupart des écrivains russes, non en ce qu'ils deviennent adeptes du 41° ou emploient le zaoum; mais celui-ci s'est infiltré, avec son influence destructive, et malgré eux, les auteurs emploient des termes qui deviennent ambigus, équivoques, avec l'allure que le zaoum leur a donnée Dans Ledentu le Phare, Iliazd, plus que partout ailleurs, a donné une idée caricaturale parfaite des personnages créés, il les anime d'une vie intense qui s'impose à l'esprit par ce langage étonnant et mystérieux qu'on comprend plus facilement qu'aucun autre langage clair habituel.

La partie typographique, amorcée avec la couverture dont le dessin est de N. Granowsky, est aussi importante que la partie littéraire. On voit un texte dont la vie est confinée dans le sens des mots, prendre une nouvelle vie superposée à la première et s'épanouir comme une fleur. La végétation typographique est indépendante du sens sousjacent. Elle est libre et s'agite, beaux muscles, ou sourire, ou chevelure, ou comète, ou vagues précipitées, ou air fluide, ou foule dense, ou visage crispé, ou chimie mystérieuse, ou œil clair, ou son de cloche, ou homme, ou chute, ou tour de nuages, ou tombeau. Il n'est rien qui ne soit là hors de la volonté, et l'on peut concevoir la persévérance de celui qui s'est transformé en dompteur de ces petits fauves de typographie, renards des neiges et chacals

des sables, serpents et ibis, paons, lions, pumas, colibris, girafes, ornithorynques, chats-lynx et gazelles, cigognes et kangourous, papillons, pics-verts, crocodiles et marabouts. Ils sont là, non au muséum, ou à quelque morgue scientifique, mais au paradis. On hésite à décider s'il s'agit de cette beauté animale condensée ou de cette autre pure et dure des nombres et des expressions mathématiques, boudoir d'astronome, éclat de l'œil perdu dans un champ de gravitation où la vitesse est telle que les dimensions spatiales tendent vers O, ou, au contraire, se ralentit de telle sorte que l'univers se coagule en blocs monstrueux jusqu'à la courbure limite.

Sans doute, les petits constructeurs de vérité préféreront la vie froide et morne des pages régulières et les petites casernes tristes de lettres, disciplinées chez l'imprimeur, disciplinées dans le livre, disciplinées dans le cerveau du lecteur. Que les autres, les ennemis des lois et des vérités, viennent avec moi jeter des sourires et de l'amitié à ce vivace et étonnant essaim d'abeilles sauvages qui s'en va faire son miel dans l'oreille vraiment trop mélancolique et lassée de l'esprit parisien.

Paris, 1923, à l'occasion de la parution de « Ledentule Phare ».

La préface de G. Ribemont-Dessaignes fur diffusée à nouveau en 1947 dans le contexte de la querelle entre lliazd et Isidore Isou, chantre du « lettrisme ».

Ce texte a connu une nouvelle parution dans le Bulletin de Bibliophile, Paris, 1974-11, en «Hommage à Iliazd».

LETTRE D'ILIAZD À TRISTAN TZARA (1937)

À propos de la Soirée du «Cœur à Barbe» en 1923

Mon cher Tzara,

Voici les précisions sur la soirée du «Cœur à barbe» autant qu'il est possible de reconstituer cette histoire quinze ans plus tard.

La soirée était organisée par le groupement russe «Tchérez» dont j'étais un des dirigeants. Ayant obtenu un certain succès avec une exposition de maquettes théâtrales chez Paul Guillaume et une soirée de récitations à la galerie La Licorne, nous avons voulu entreprendre quelque chose de plus important. Il fut décidé de louer la salle du Théâtre Michel et de vous demander de prendre part à cette soirée pour présenter votre «Cœur à Gaz».

Je croyais que cette nouvelle manifestation se passerait de la même façon que les précédentes, lorsque la veille, je reçus de Paul Éluard une lettre protestant contre l'emploi de son nom sur le programme à côté du nom de Jean Cocteau; Marcel Herland avait, en effet, décidé de réciter les poèmes de Tzara, Soupault et Cocteau, tandis que P. Bertin reciterait ceux de Apollinaire, Éluard et Baron. Pour souligner sa désapprobation, Éluard mefaisait savoir par la même lettre qu'il refusait. dans ces nouvelles conditions, de préfacer mon livre « Ledentu le Phare » qui était sur le point de paraître. Mais, quand je rencontrai Éluard à la porte du théâtre, il me prévint qu'il ne se contenterait pas de cette répression. envers moi, mais manifesterait surtout contre vous, car c'est vous qu'il tenait pour responsable de l'apparition du nom de Cocteau sur le programme... Quant à votre combat singuher avec Eluard, il est évident que personne

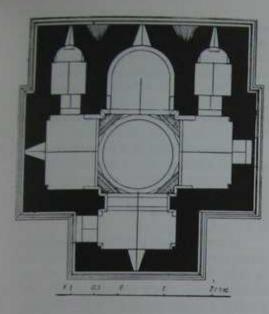
d'autre n'a pris parti dans cette rencontre, ni pour vous, ni pour filuard. J'était très ami avec lui et j'ai gardé cette amitié même après cette soirée. — Je vous rappelle même que, lorsque vous avez voulu arracher de mes mains la canne que je tenais, je m'en suis défendu en disant: «Non, pas avec ma canne».

En somme, entre vous et Éluard, mon attitude et celle de « Tchétez » était « la non intervention ».

Vous comprendrez facilement pourquoi j'emploie ce mot tragique d'actualité à propos de ce simple fait divers.

Ilya Zdanévitch Février 1936*

Cette lettre fut publiée à la suite d'une lettre de T. Tzara datée du 16 février 1937, dans la revue Cahiers d'Art, 12e année, 1937 (pp. 101-102). Ainsi, ne faudrait-il pas lire à la fin de la lettre d'Illiazd février 1937 au lieu de 1936. D'autre part, c'est à la suite d'un arricle sur Dada par Christian Zervos dans la même revue que Tzara et Iliazd sentirent la nécessaté de faire une mise au point sur le «Congrès de Paris» et la Soirée du «Cœur à Barbe»



Plan de l'église d'Ekek (l'église aux éventails) par l Zdanevirch, publié dans «L'itinéraire géorgien...», 1966.

À PAUL LEMERLE, 1959

À propos de «Ekek» Monsieur Paul LEMERLE 60, rue François ler PARIS (VIII°)

Cher Monsieur,

Voici quelques notes au sujet du village d'Ekek près de Tortum en Turquie, son église et l'inscription grecque de Grégoire, patrice et stratège de Larissa.

D'abord le nom du village. Nersès Sargisian er Brosset écrivent Egrek = Agarak (ferme, champ cultivé), mais la carte turque 1;200.000 - Ekik, la carte 1;420.000, Akik; j' ai entendu sur place Ekek. Les localités portant le nom d'Egrek ne manquent pas au nord d'Erzurum. Pas loin de notre Ekek (sur l'affluent gauche de Tortum) se trouve sur un affluent droit un Egrek, que les paysans prononcent tel que. Sur la carte de Sargisian (p. 83) son Egrek du côté gauche est absent, et Egrek du côté droit est marqué Ekek. La carte anglaise 1;250.000 de 1918 porte Erkek et je crois que c'était l'ancien nom du village.

Après le voyage de Sargisian. Ekek fut visité en été 1870 par Théophile Deyrolle qui avait les instructions de la part de la Société de Géographie de relever les inscriptions ecclésiastiques de la vallée de Tortum. Tout ce qu'il dir de l'église d'Ekek (Tour du Monde — V. 31, 1876, p. 410) qu'elle est en pierre de taille et à coupole, assez bien conservée, mais offre moins d'intérêt que les églises qu'il avait déjà vues. Il faut penser qu'il n'a pas trouvé l'inscription grecque citée par Sargisian. Dans son rapport publié par les Archives des Missions (IIIe série, V. II, p. 557-376, 1875) Deyrolle ne parle pas d'Ekek

J'ai visité Ekek en compagnie du peintre D. Chevarnadzé en Août 1917 et suis resté là le 23 et le 24, relevant les plans et les façades en en prenant des photos, pendant que Mr. Chevarnadzé s'occupait des inscriptions. Tous nos matériaux furent remis après notre retour à Mr. E. Taqaichvili qui les a publiés dans son ouvrage «L'Expédition archéologique dans les provinces méridionales de la Géorgie». Tbilisi, 1952, p. 76-78, et les planches 109-113 (j'ai en outre quelques photos inédites).

À l'est, l'église était bien dégagée. À l'ouest, accolé à l'église, se trouvait le médressé en bois, occupant toute la longueur du mur. Nous avons visité le médressé pour examiner le mur et mesurer la fenêtre de l'église donnant au premier étage. La planche 110, l'église vue de l'ouest, montre bien les fenêtres du médressé, le premier plan occupé par quelques cabanes. La chapelle du patrice Grégoire était-elle démolie pour faire place au médressé, ou faut-il la chercher ailleurs. Je l'ignore.

Quant à l'inscription elle-même, je me permets d'observer que sa transcription par Sargisian dans la «Topographie de la petite et de la grande Arménie», Venise 1864, p. 92, n'est pas tout à fait la même que celle donnée par Brosset. En particulier, le surnom du patrice Sympat est écrit KISKATZI, et non KHXATZI. Il ne s'agit pas du mot géorgien KISKASI « vif dans les mouvements », comme le suggère Brosset, mais de la localité Kiska, aujourd'hui le village Kisha, placée au nord près d'Ekek, de l'autre côté de la montagne. Il fallait lire: patrice Grégoire, fils du patrice Sympat dit de Kiska.

Recevez, cher Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

LETTRE D'ILIAZD AU COMITÉ D'ORGANISATION DU XII_c CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉTUDES BYZANTINES (1961)

À propos de «Ruy Gonzales de Clavijo»

PARIS, le 16 janvier 1961

Comité d'Organisation du XIIe Congrès International des Études Byzantines BEOGRAD Inez Mihailova 35 Yougoslavie

Messieurs et Chers Collègues,

J'ai l'intention de participer au XIIe Congrès des Études Byzantines qui aura lieu du 10 au 15 septembre 1961 à OHRID. Mon nom et mon adresse sont: Ilia ZDANÉVITCH Homme de Lettres 35, rue Mazarine — Paris 6°

J'ai déjà participé aux Congrès de Paris et de Bruxelles où j'ai fait les communications suivantes:

À Paris: Une église voisine de Ste-Sophie de Constantinople (Aslan — Hane) et À Bruxelles: L'Anonyme de Milan (Urbain de Bolzano).

Le sujet de ma communication au Congrés d'OHRID sera (Section historique) Gonzales de Clavijo en Géorgie lors de son retour de l'ambassade vers Tamerlan (1405).

J'ai déjà eu l'occasion dans ma communication au Congrès de Paris, de signaler comment les errata passés inaperçus, de editio princeps ont déterminé les fausses interprétations. Comment par exemple « otra dia » au lieu de « esta dia » au début de la description de l'hippodrome de Constantinople a permis à M. Gabriel MILLET de chercher l'église de St-Jean en dehors des murs de la ville, tandit qu'en réalité il n'y avait pas de « otra dia » et toutes les églises étaient visitées dans la seule journée du mardi 30 octobre, l'une après l'autre et celle de St-Jean se trouvair en réalité au voisinage de l'hippodrome, C'est la même église où plus tard a été installée la Ménagerie de Sultan (Aslan-Hane).

Également dans le passage narrant le retour de l'Ambassadeur à travers la Géorgie, le mot erroné AUMIAN au lieu d'Avink a incité les traducteurs à faire passer Clavijo par la ville d'Ani ou par la ville de Kars où il n'a jamais été.

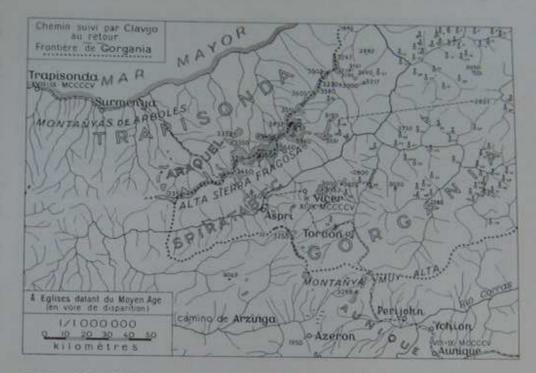
D'autre part, la pauvreté de renseignements sur la partie méridionale de la Géorgie, la veille de la conquête turque, rend particulièrement important le témoignage de Clavijo. J'ai étudié les manuscrits des bibliothèques de Madrid et de Londres pour établir la lecture exacte des termes et des noms géorgiens.

Je peux, si vous le désirez, ronéotyper le texte de la communication pour la distribuer aux membres du Congrès en nombre d'exemplaires que vous voudrez bien m'indiquer.

Avant de me rendre au lieu du Congrès, je voudrais bien visiter la Côte Dalmate pour voir les églises de Nin et de Zadar ainsi que les lieux d'origine et d'activité de quelques personnages du début de la Renaissance, notamment de: Kozicic, Marulic, Petanne, Hus, Gjorjevic, ainsi que de Cyriaque d'Ancône et Urbain de Bolzano.

Je suis porteur du titre de voyage (Convention du 28 juillet 1951) délivré à Paris le 15 juin 1959 par le Préfet de Police. Je désire obtenir un visa pour un délai de 3 mois et avoir l'autorisation pour prendre les photos en général et les mesures des monuments historiques religieux.

En espérant avoir le plaisir de vous lite prochainement, je vous prie. Messieurs et Chers Collègues, d'accepter l'expression de mes meilleurs sentiments. Carre de l'ancienne Géorgie établie par Iliaad, indepaint le trajet suivi par Claviro de retour de son ambansade vers Tamerlan en 1403, et l'emplacement de plus de treit égloses et chapelles médiévales. Publiée dans «L'Innéraire géorgien de Ruy Gonzales de Claviro. », 1066.



RUY GONZALES DE CLAVIJO EN GÉORGIE (1405)

Communication présentée au Congrès des Études byzantines (Ohrid, Yougoslavie) (1961) RÉSUMÉ

Nous disposons de si peu de renseignements historiques sur l'Athabegat géorgien (Saathabago) à la fin du Moyen-Âge que le récit de Clavijo obligé au retour de son ambassade vers Tamerlan de traverser l'extrémité de ce territoire difficile, mérite une érude malgré son laconisme et sa sécheresse.

J'ai eu déjà l'occasion en 1948, lors du Congrès de Paris, d'attirer votre attention en parlant des églises de Constantinople décrites par Clavijo, sur les multiples errata de l'édition originale puliée par Argote de Molina en 1582, errata d'ailleurs, manifestes pour un lecteur attentif mais qui n'étant pas relevés par les commentateurs ont provoqué de fausses conclusions, notamment au sujet de l'itinéraire suivi à travers Constantinople et l'emplacement de la deuxième église de St-Jean (Arslan-Hane pour les Turcs).

Un semblable malentendu s'est produit à propos de la route de Clavijo à travers la Géorgie, malentendu déterminé par la transcription erronée du nom du chateau d'Avnik, par Argote de Molina, (Aumian pour Aunique) erreur qui a suggéré aux commentateurs de porter sur leurs cartes les itinéraires manifestement faux.

Nous avons consulté toutes les éditions espagnoles et les traductions de Clavijo ainsi que les manuscrits de Madrid et de Londres et connaissant le pays nous avons pu reconstituer le chemin exact. Le château d'Avnik dont il est question dans l'histoire de l'Arménie, dans Porphyrogénète et dans les guerres de Tamerlan ou du Sultan Suleyman, se trouvait au dessous du haut cours d'Araxe à l'Est d'Erzetoum, Ayant reçu là des nouvelles, qu'un chef turcoman ravageait le pays vers l'ouest, les ambassadeurs ont changé leur projet de revenir à Trébizonde par la route classique Erzéroum-Trébizonde et ont décidé de passer plus au nord-est à travers les difficiles montagnes de Géorgie.

En quittant Avnik le 8 septembre, ils ont traversé le surlendemain le plateau servant au partage des eaux des fleuves Araxe et Coruh et étant ainsi entrés en Géorgie ont passé la nuit dans un village voisin du château de Tortum. Le texte confirme la prise du château par Tamerlan. Plus tard, en 1548, la nouvelle prise par l'armée du Sultan Suleyman marqua le début de l'occupation turque de l'Arhabegat.

En continuant d'aller vers l'ouest et en suivant la route des plateaux qui fut refaite le siècle dernier par Hamilton et par Deyrolle, les ambassadeurs sont parvenus le 11 septembre au partage des eaux entre la rivière de Tortum et le cours majeur de Coruh, où se trouvait le château de Viser (Fiserik Kale) appartenant à un chef musulman.

Le lendemain, les ambassadeurs sont arrivés à la ville d'Ispir où ils ont été reçus par le prince portant le titre de (S) piratabec (Athabag d'Ispir) ensuite ayant fait la pénible ascension de la chaîne pontique, sont sortis de la Géorgie pour entrer dans le pays arménien d'Araquiel où la population était chrétienne et musulmane et constituait à l'époque un protectorat géorgien.

Après avoir quitté ce coin inhospitalier, ils ont atteint la Mer Noire, légèrement à l'ouest de Rize et de là par Surmene sont parvenus à Trébizonde, dix jours après avoir quitté Avnik, le temps record pour ce pays

montagneux, dont la réputation avait déjà découragé Ibn-Batuta.

Dans leur hâte d'arriver à Trébizonde, les Espagnols ne prétèrent pas attention aux monuments du pays, passèrent à côté des couvents célèbres sans les visiter et ne s'intéressent pas beaucoup aux détails des châteaux de Tortum et de Viser Mais ils nous donnent une vision exacte du relief du pays, des hauts plateaux au sud où les voies de communication cherchent à éviter les vallées trop resserrées et des durs passages au nord à travers la chaîne où les difficultés sont restées les mêmes de nos jours.

Clavijo se sert du mot moro, le maure, pour indiquer un musulman en général et non pas spécialement un turcoman.

L'observation la plus curieuse et la plus inattendue faite par lui concerne la forte influence islamique dans la contrée supposée être entièrement chrétienne. Le château de Viser est l'apanage d'un musulman. L'athabag d'Ispir appartenant sans doute à la famille régnante de Djakeli, est aussi un musulman. C'est à lui que s'adressent les musulmans d'Araquiel en le priant de les défendre es pour gouverner ce pays l'athabag nomme un musulman et un chrétien. Le fait qui nous oblige à réviser l'opinion traditionnelle que les conversions ont commencé seulement après l'occupation turque.

Nous ajoutons à notre communication une traduction annotée du texte extrait de Clavijo et la carte du pays.

Elie Zdanévitch 35, rue Mazarine Paris 6c Carre de l'Afrique septentrionale et occidentale etablie su XIVe siècle, conservée à Modètte (Bibliochèque Estenie A) a).



LETTRE D'ILIAZD À UMBERTO ORLANDINI

À propos de cartographie de la Côte africaine

(...) Je vous remercie beaucoup de m'avoir remis l'épreuve de la carte A5a de la Bibliothèque d'Este. J'avoue que j'ignorais son existence et dans les bibliographies que je consulte couramment, elle n'y figure pas. A-t-elle éré publiée et commentée et oû et quand? Pouvez-vous me renseigner à ce sujet? Je m'adresse à vous, car lors de mon passage à

Modène je n'ai pas eu la possibilité de me présenter à la Direction de la Bibliothèque et j'espère que le fait que je porte intérêt à cette carte ne vous causera pas trop de dérangements.

La carte est composée manifestement de deux feuillets provenant d'un arlas, feuillet gauche A et feuillet droit B, assemblés de manière que le feuillet A couvre une partie du feuillet B, précisément la partie qui correspond à la côte africaine entre la Guinée Portugaise et l'embouchure du Niger. Les ombres de poussière et d'humidité montrent que l'assemblage est assez récent et qu'il y a des chances que la partie de la côte manquante est simplement cachée et non coupée.

Cette carte dont l'époque me paraît être plus ancienne que celle de la carte portugaise de Modène A5c, que Fontura de Costa a daté inutilement de l'année 1471, est la proche parente des cartes de l'atlas du British Museum, Egerton 73 dit de Christofalo Soligo et datées 1486 ou 1489 selon les auteurs. Le feuillet gauche A correspond aux feuillets 35 v — 36 r d'Egerton 73, mais les toponymies de notre A5a sont plus proches de celles des feuillets 31 v — 32 r.

D'autre part, elle se rapproche de la Carte de Paris publiée par de La Roncière, dite de Colomb, car la figure du tireur à l'arc placée au milieu du Sahara est identique dans les deux cas. La particularité de Egerton 73, A5a et celle de La Roncière, pour la région qui nous préoccupe est que le nom du cap St-Paul est absent dans tous les trois, tandis que nous ne connaissons aucune carte portugaise sans le cap St-Paul qui figure autant sur la carte de Renel de Bordeaux 1485 et sur la carte A5c publiée par Fontura de Costa.

Le feuillet droit B couvert en partie correspond aux feuilles 30 v — 31 r + 31 v — 32 r de Egerton 73. De la partie couverte émergent seulement: «Castell) o da mina» et les bouts de trois pavillons correspondant au fort d'Axem, «(Albo) ceras » de la rive gauche de Volta et la Vila Longa du feuillet gauche A ainsi que deux esclaves pour Rio dos escravos. Il est à remarquer que Pacheco Perera dans son Esmeraldo nous informe que ce nom de la rivière des esclaves était donné précisément à cause des deux esclaves échangés là-bas, fait qui prouve l'authenticité des informations de l'auteur de cette carte.

Pour illustrer ma lettre, j'ajoute ici une épreuve bien faible mais qui vous permettra peut-être de répondre à mes questions plus facilement. (...)

LETTRE DE RAOUL HAUSMANN À ILIAZD

À propos de «Poésie de Mots Inconnus» (1949)

Le 17 décembre 1948

(...) Le poème Kperioum est de moi, je l'ai écrir en avril 1918 en commun avec 5 autres et j'appelais le tout: Suite, ou Seelen-automobile (gavaritje levey po nemetzky?) Je fais des bois: vous trouverez sur la dernière page de « Der Dada » la remarque, que les bois de ce numéro sont de R. Hausmann. J'ai encore des poèmes phonétiques de 1918-1946 et j'ai aussi d'inédits de Schwitters.

le suppose, que vous écrirez une préface pour votre livre. Dans ce cas je vous fals remarquer, que les premiers poèmes phonétiques datent de 1609 et sont écrit par le poète espagnol Gongora (voir « Transition » No 26). J'ai créé mes poèmes phonétiques absolument indépendamment en 1918 sans même connaître ceux de Hugo Ball (3 ou 4) écrits en 1916. M. Huelsenbeck, qui regardait ceci comme blague, n'avait pas jugé nécessaire de m'informer de ce fait avant 1920. Le poème fmsbwtezeupgiff est de moi, et mon ami Schwitters ne l'a adopté qu'en 1920 à l'occasion de deux soirées, que nous avons données à Prague. Il l'a employé dans son «Ursonate», sans me demander mon consentiment. J'étais assez dadaiste, pour le laisser faire, mais je peux vous montrer notre correspondance de 1946-1947, il a toujours reconnu que fmsbw était de moi. Vous trouvez l'original de finsbw, en lettres d'affiche, formant d'environ 40 x 60 cm chez mon ami César Domela-Nieuwenhuys, 65 Bd Arago, Paris.

J'avais déjà formulé tout cela dans une lettre à M. Chopin, mais à ce moment-là il Iliard et Raoul Hausmann chez le libraire A. Loewy lors de l'exposition de « Poèmes et Bois» eo avril 1961.



m'avait écrit, qu'il partait en voyage jusqu'à la fin du mois d'août, mais qu'avant il s'était informé chez Michel Seuphor. Celui-ci lui avait confirmé, que votre livre de 1923 existe bien. M. Chopin a l'intention de vous rendre visite pour des informations plus exactes.

Je sais naturellement par votre livre «Poésie des mots inconnus» que vous avez fait des poèmes phonétiques déjà en 1916, 1918 et 1919. Comme vous voyez, je vous défends autant que je peux. Je vous serais très obligé, si vous vouliez me donner des renseignements plus approfondis sur cette affaire « Kandinsky, Khlebnikov et Ball», qui est de la plus grande importance pour mon «Histoire du poème phonétique» Jusqu'alors je ne connaissais que les déclarations de Hugo Ball dans son «Journal», il mentionne sous la date du 4 mars 1916 une soirée russe, mais sans le nom de Khlebnikov, et sous celle du 23 juin, il écrit: «J'ai inventé une nouvelle sorte de poésie sans mots etc.» (...)

LETTRE D'ILIAZD À JEAN ARP

À propos de «Poésie de Mots Inconnus» (1949)

Paris, le 4 avril 1949

Cher Monsieur,

J'ai eu le plaisir de recevoir vos « Souvenirs Intimes » la veille de mon départ pour la Provence et je n'ai pas pu vous écrire plus tôt.

Mon plaisir est très grand. J'ai beaucoup admiré les portraits et non moins le texte. Le chapitre de Huysmans est particulièrement impressionnant. Je ne manquerai pas de relier ce volume en parchemin blanc. Il embellira ma bibliothèque.

Quelques jours auparavant j'avais rencontré Mademoiselle Rouault et la conversation que j'ai eue avec elle m'a fait penser à la vieille correspondance entre Isabelle d'Esté et Léonard de Vinci. Isabelle désirait avoir un tableau du peintre et pendant des années écrivait à un ambassadeur le chargeant de commissions pour Vinci. Elle voulait d'abord avoir un Saint-Nicolas, ensuite ses demandes sont devenues plus modestes, enfin elle réclamait un petit tableau au choix du peintre. On pense qu'elle n'a jamais rien reçu.

Est-ce que l'histoire se répète? Mon sensiment n'a pas changé. Le plus grand plaisir pour moi serait que vous me fassiez, sinon une gravure, au moins une litho.

Je vous demande de ne pas refuser de prendre part à mon nouveau recueil de « Poèmes de mots inconnus » que je suis en train de publier.

J'ai reçu déjà les planches ou des lithos de Matisse, de Braque, de Picasso, de Léger, de Masson, de Henri Laurens, de Chagal, de Jacques Villon.

J'aimerais beaucoup que vous me donniez un rendez-vous pour que je puisse vous montrer la maquette de l'ouvrage et j'espère que vous ne refuserez pas de me faire une frontispice (de petit format: 8 cm sur [2])

Recevez, cher Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

E. Zdanevitch 35, rue Mazarine

À LOUIS ARAGON

À propos de «Sillage intangible» (1958) Monsieur L. ARAGON «LETTRES FRANÇAISES» 5, rue du Faub. Poisonnière PARIS 9°

Paris, le 13 décembre 1958

Monsieur,

Je me permets de vous rappeler que je vous ai adressé le 27 novembre, une lettre recommandée destinée à être insérée dans LES LETTRES FRANÇAISES.

Je vous envoie par la présente cette lettre, une nouvelle fois.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments distingués.

Paris, le 27 novembre 1958

Monsieur,

Je proteste contre le fait que, dans le nº 748 du 20 novembre de votre journal, vous avec réimprimé « SILLAGE INTANGIBLE », le poème de Lucien Scheler et reproduit, d'ailleurs à l'envers, la pointe sèche l'accompagnant de Pablo Picasso, sans mon autorisation et sans indiquer non plus, qu'ils étaient publiés en édition originale par moi, au mois de juillet 1958, à la mémoire de mon ami Paul Éluard, sous la forme d'une plaquette composée par moi-même et pour laquelle j'ai demandé à Pablo Picasso de faire une gravure.

Il n'y avait pas eu effectivement du travail en commun entre le poète et l'artiste, comme le fait croire votre page et son titre fictif — « Éluard 1958» —, mais bien le travail partagé entre Pablo Picasso et moi pour la présentation du poème de Lucien Scheler.

Tous les droits de reproduction, texte et gravure, m'appartiennent, copyright international par Iliazd.

En conséquence, je vous demande de bien vouloir faire paraître dans votre prochain numéro la présente lettre, intégralement, en même place, conformément à la loi sur la presse.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments distingués.

ILIAZD 35, rue Mazarine PARIS 6°

NOTES INÉDITES D'ILIAZD

À propos de «Sillage intangible»

«Si j'ai raconté ici ces deux manifestations de l'attitude d'Aragon vis-à-vis de moi, c'est pour mieux illustrer l'incident qui s'est produit avec la publication du poème de Lucien Scheler dédié à la mémoire de Paul Éluard. Scheler savait que j'étais affligé par le refus des héritiers d'Éluard de me donner un texte original d'Éluard à éditer. Il m'avait donc proposé à la fin de l'année 1957 d'éditer son propre poème dédié à la mémoire d'Éluard, à titre bénévole, sans aucun gain, que je prendrais le plus grand soin pour les compositions, prendrais le plus beau papier japon qu'on peut trouver à Paris, celui de d'étieur Pelletan acquis en 1906 au Bing exportateur des articles de Chine et de Japon, les feuilles qui furent sauvées lors de l'innondation de 1910 qui a innondé les caves de Pelletan. Et pour embellir ce texte demander à Picasso le portrait posthume d'Éluard En me remettant les planches du «Frère Mendiant », Picasso a ajouté le «portrait couronné » de P. E. La plaquette fut imprimée. Un lundi, en descendant le matin la rue Monsieur le prince, au carrefour de l'Odéon, je me suis arrêté devant la crémerie qui fermée le lundi, sert pour le marchand de journaux voisin qui y place le panneau pour afficher les hebdomadaires. Je me suis arrêté avant aperçu un visage familier. L'hebdomadaires. le me suis arrêté ayant aperçu un visage familier. L'hebdomadaire étair «Les Lettres françaires » que je ne lis pas et l'image de mon portrair d'Éluard par Picasso audessus du poème de Lucien Scheler. Quelques instants, pauvre idiot, je ne voulais croire mes yeux. Imprimé et illustration dont j'avais les droits, sans mon avis, sans la moindre mention, sans trace de mon nom. Pour la deuxième fois « Les Lettres françaises » contrefaisaient. Comme je ne lis pas cette feuille, je pouvais facilement ne pas connaître cette contre-façon si je n'étais pas sorti ce matin-là chez un libraire. Et les protestations de mes souscripteurs étonnés que je permette à un texte et à une gravure tombés dans la dernière des laideurs, parce que personne ne voulur coire que ce texte et ce portrait puissent paraître dans «Les Lettres françaires» sans que je permette de le faire, et s'étonnant que je ne m'adresse pas à la justice. J'ai écrit deux fois à la direction, je n'ai obtenu qu'une petite note avec l'indication que le poème (poème seulement...) était déjà publié par mes soins avec omission de la classe poétique si importante pour moi et que l'impression était faite sans mon autorisation! Mais une autre chose était plus frappante et plus grave dans cette contre-façon que toutes ces considérations personnelles. Le portrait de P. Éluard était imprimé à l'envers à la manière non d'une pointe sèche mais d'un dessin avec la date à l'endroit, qui, à propos, distante de la date du numero de l'hebdomadaire montrait clairement que le portrait n'était pas fait pour l'anniversaire d'Éluard.

LETTRE D'ANDRÉ DU BOUCHET À ILIAZD

À propos de «Ajournement» (1960)

Cher ami,

Voici, corrigées, les épreuves, avec quelques suggestions. Je veux vous dire encore une fois à quel point je mesure le privilège d'avoir ainsi travaillé avec vous: votre mise en page est admirable. Vous avez rendu visible la moindre intention poétique. (...)

CORRESPONDANCE ILIAZD-MIRO

À propos du «Courtisan grotesque» (1974)

Paris, le 24 janvier 1951

Cher Monsieur Miro,

J'ai un texte pour votre volume, et je me flatte d'idée que vous approuverez mon choix.

C'est un discours ancien, extraordinaire, extravagant, bien fin et fort beau, suffisamment inconnu et publié jadis avec une préface espagnole.

Il faut le mettre dans un grand in 4°, 16 pages de texte et 8 gravures de bois en couleurs, ou les eaux-fortes.

Je suis entraîn de préparer la première maquette. (...)

Lettre d'Iliazd à Miro Paris, le 4 mai 1961 Cher Miro,

Je vous avoue que j'ai été déçu par l'accueil que vous m'avez fait lors du vernissage de votre exposition. Après votre lettre de l'année dernière et votre visite à l'exposition de Hausmann, j'ai pensé que notre rencontre pour réaliser enfin le livre du «Courtisan grotesque» aboutirait à une autre chose que «au plus tard».

Rendez-vous compte vous-même, cher Miro, est-ce que les émotions humaines ont perdu toute valeur? Est-ce que la vie humaine ne s'écoule pas selon certaines lois? Est-ce que la réalisation d'une idée, le but que l'on s'impose peuvent être conçus en dehors de la mesure du temps?

Je ne fais pas d'éditions dans un but commercial. Je lutte, j'ai toujours lutté pour une idée et si j'ai publié tel ou tel auteur, c'est toujours pour mettre en avant un inconnu et non seulement pour le réhabiliter, mais aussi pour tourner le courant d'idées vers lui, pour réviser encore une fois les valeurs humaines.

Je vous ai associé à ma lutte pour la réhabilitation d'Adrian de Monluc. Quelle œuvre plus extraordinaire voyons-nous au XVIIe siècle que le «Courtisan grotesque», notre précurseur à nous tous.

Et voilà dix ans que j'attends que vous exécutiez vos dix planches selon la maquette que vous avez acceptée et approuvée. Et pendant ces dix ans toute l'action que j'ai entreprise pour Adrian de Monluc est restée en suspens. Venez voir mes tiroirs bourrés de fiches biographiques, bibliographiques et autres qui devaient sortir pour accompagnet notre publication et qui sont couverts de poussière.

J'avoue que je vous comprends mal. Si encore pendant ces 10 ans l'illustration deslivres avait été abandonnée par vous... Mais vous avez illustré beaucoup de livres et chaque année voit de nouveaux livres qui passent avant le «Courtisan grotesque».

Je crois, cher Miro, que nous sommes au bout du rouleau. Il est impossible de prolonger cette attente sans s'exposer au risque que notre «Courtisan grotesque» ne paraisse jamais. Et je compte absolument sur vous pour que vous ne reveniez pas sur votre décision d'exécuter les planches cette année. Je vous prie d'accepter, cher Miro, l'expression de mes meilleurs sentiments amicaux.»

Lettre d'Iliazd à Miro

Cher Miro.

Merci pour votre belle lettre. Le dessin de la lune a changé depuis que les hommes y furent débarqués, son avenir dépend du sort des hommes. Cette pensée m'est venu ce matin quand je regardais vos gouaches pour le courtisan chez Dutrou.

Il aura toutes les planches de cuivre cette semaine. On attend votre arrivée. Pour quand? Éclairez-moi s'il vous plaît s'il faut vous prévoir pour décembre.

Présentez mes hommages respectueux à Madame Miro et recevez mes amitiés

Iliazd 26.11.70

Lettre d'Iliazd à Miro

Mon cher ami,

Le texte du courtisan grotesque est tiré, et les planches sont aux soins du graveur; tout se termine pour le mieux.

Je vous en félicite. Bravo.

Cela a duré quinze ans, mais, les papiers ont bien tenu et nous aussi.

Encore une fois merci.

Je vous souhaite un bon été reposant après votre terrible séjour parisien.

Nos félicitations, amitiés, et mes hommages à madame Miro.

«Haur les couleurs Haut les drapeaux»

Votre ami, Paris le 30 mai 1974

Lettre de Miro à Iliazd

Joan Miro 6.12.74

Quelle merveilleuse architecture, quelle rigueur en composant les textes.

Mon cher Iliazd, j'ai calmement regardé le livre, je vous félicite de tout cœur et dois vous dire combien je suis heureux et fier d'avoir travaillé avec vous

Embrassez votre femme. Je vous embrasse aussi.

Miro

PROJET POUR UN BALLET (1949)

Chasse sous-marine

Ballet en 1 acte

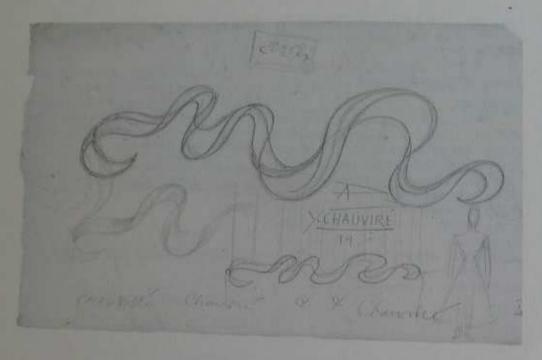
Argument

Chasse Sous-Marine est un ballet en paroles. Les mots inconnus remplacent la musique et d'une part déterminent, par leurs factures les caractères des personnages et d'autre part, par la cadence, le mouvement des corps. La clé du rythme c'est l'arrêt. Il n'y a que les mots inconnus, libres de la nécessité de suivre les lois de discours, qui peuvent être réellement dansés.

Personnages

Le Chasseur La Femme Queue de Poisson Flore et Faune sous-marines

La scène présente le fond marin de faible profondeur. Les algues, les crustacés, les poissons se mouvoient chacun selon son rythme.



Dessin d'Iliaad pour le projet de Ballet «La chasse sous-matine» resté inachevé, 1949.

Nagent le chasseur et la femme, poursuivent les poissons, forcent les crustacés à se tapir. La scène se vide. Les algues seules, enracinées, demeurent en témoins. Le chasseur s'en va en poursuivant, la femme reste

Apparaît la queue de poisson. Émerveillée, la femme fait choir son fusil. Rencontre et pas de deux.

Durant le pas de deux, la femme subit une transformation. La voici ne faire qu'un avec la queue de poisson, la femme à la queue de poisson, une sirène.

Le chasseur revient. Émerveillé, il poursuit la femme à la queue. Contredanse à trois.

Le chasseur tire. La femme tuée redevient femme, la queue de poisson se détache d'elle et s'en va et le chasseur voit qu'il a tué sa femme. Il essaie de la ranimer et se noie Le courant emporte leur corps.

La queue de poisson revient danser parmi les poissons qui arrivent et les crustacés qui sortent de leurs refuges.

Iliazd 10.8.49

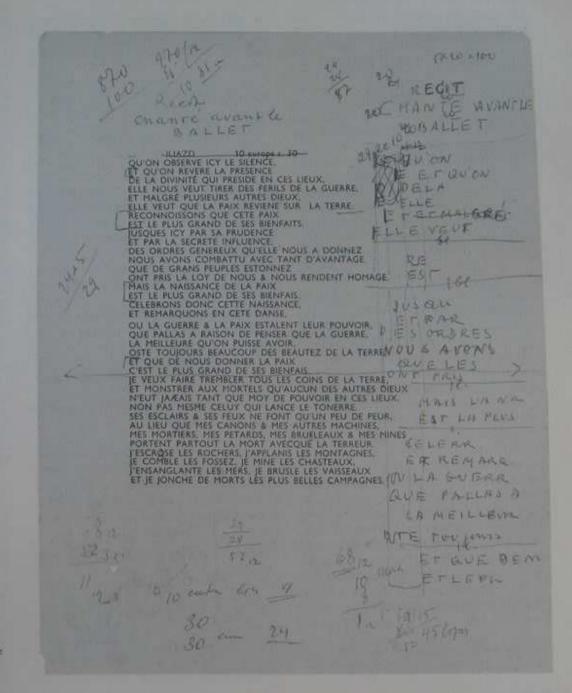
PROJET POUR UN BALLET (VERS 1962)

La naissance de la paix par René Descartes

«Ballet dansé au Chasteau Royal de Stokmolm le jour de la naissance de sa majesté»

Ce texte de Descartes fut composé en décembre 1649, à l'occasion de l'anniversaire de la reine Christine de Suède. Un exemplaire, unique, fut découvert par V. Nordstrom en 1920, et est conservé à la Bibliothèque d'Upsal. Iliazd eut connaissance de ce texte par une publication qu'en faisait Albert Thibaudet en juillet 1920, dans La Revue de Genève. (Ci également la note de A Coron dans le catalogue de l'exposition Descartes, qui eut lieu à la B.N. de Paris, en 1937).

Vers 1956-57, Iliazd fit le projet d'éditer ce ballet avec des gravures de Marie-Laure qui avait collaboré à l'ouvrage du «Traité du Balet » quelques années plus tôt. Des essais de tirages de quatre gravures sont ainsi conservés dans les Archives Iliazd, ainsi que des épreuves d'impression du texte dont Iliazd avait fait une première étude. Le projet resta inachevé.



Page d'étude typographique pour «La Naissance de la para», ballet écrit par René Descarres en 1649 pour la reine de Suède Projes resté inachevé. Bibliographie des livres imprimés édités par Iliazd établie par François Chapon Nous avons emprunté à la bibliographie de François Chapon, publiée au Centre Georges Pompidou à Paris, la description des livres édités par Iliazd.

Les titres des ouvrages et leurs notations apparaissant en caractères cyrilliques ont été reportès en transcription phonétique avec l'aide de Josée Beauregard.

Les mesures sont arrondies, le cas échéant, au demi centimètre supérieur.

ELI EGANBIURI [ILIA ZDANEVITCH DIT ELIE EGANBURI]. — NATALIA GONTCHAROVA MIKHAIL LARIONOV [Natalie Gontcharova Michel Larionov]. — Moscou, Éditions Tz. A. Munster, 1913. — 28 cm 5, 40 [+ 156 +] XXII [+ 2] p., 47 reproductions, 8 lithographies (4 de Gontcharova, 4 de Larionov) sur pièces collées.

Tirage: 525 exemplaires dont 25 sur * meilleur papier » avec lithographies rehaussées à la main. Impression: typo lith. V Richter, Moscou. De cet ouvrage rarissime, dont aucun exemplaire ne semble figurer dans une bibliothèque publique française, nous n'avons pu consulter qu'un exemplaire relié sans couverture.

ILIA ZDANEVITCH [ZDANEVITCH (ILIA)].

— YANKO KRUL ALBANSKAI (ASLAA-BLITCHIA 1) [Janko roi des Albanais]

(Aslaablitchia, I). — Tiflis, Syndicat (compagnons imprimeurs Caucasiens, 26 Golovinski), mai 1918. — 15 cm, [27] p.

Tirage à 105 exemplaires.

ILIA ZDANEVITCH [ZDANEVITCH (ILIA)].

— OSTRAF PASKHI [Île de Pâques]. —
Tiflis, Typographie de l'union des villes de la
République de Géorgie, 1919 [sans doute
avant septembre, puisque L'Âne à louer, qui
parut dans Le Petit cabaret fantastique dont
l'achevé d'imprimer est de ce mois, est

annoncé ici, sous la mention Du même auteur, comme étant sous presse]. — 21 cm 5, 32 p.

SOFII GEORGEVNE MELNIKOVOI FAN. TASTITCHESKII KABATCOK TIFLIS 1917 1918 1919 [A Sophie Georgievna Melnikova Le Petit Cabaret fantattique Tiflis, 1917. 1918 1919]. [Textes et illustrations d' | Anonyme, Alexandra Bajbeouk-Melikov, Sigismond Valitchevsky, Nina Vassilieva, Tatiana Verchorka, Natalia Gontcharova, Lado Goudiachvili, Ilia Zdanevitch, Cyril Zdanevitch, Michel Kalachnikov, Kara-Darvich, Vassili Katanian, Alexis Krutchenykh, Grégoire Robakidze, Tician Tabidze, Terentiev, Alexandre Tchatchikov, Nicolas Tcherniavsky, Grégoire Chaîkevitch, Paolo Iachvili. - Tiflis, Degré 41° (Typographie de l'union des villes de la République de Géorgie), septembre 1919. - 18 cm, 191 p., 26 illustrations sur pièces collées, 2 dépliants, couverture illustrée

Tirage à 180 exemplaires. La composition fut exécutée par le typographe Adrien Tiernov sous la direction de Terentiev, Krutchenykh et Zdanevitch. La gravure sur zinc, effectuée par la Société Sintchian et Sogomonian; l'impression par Constantin Vatchridze et la Typographie de l'union des villes de la République de Géorgie; le brochage par la Parsegov et la Assovcki.

Dans ce recueil figure: ASSIOL NAPRAKAT [L'Ane à louer] d'Ilia Zdanevitch. pp. 39-68, illustré de cinq dessins d'ânes par Gontcharova, reproduits sur des pièces collées en forme de pastille, et d'une composition typographique de l'auteur: ZOKHNA [Zokhna] (héroine de l'action) sur pièce collée carrée. En outre, deux dépliants non paginés, l'un entre les pp. 46-47; l'autre entre les pp. 66-67, servant de support à une composition typographique de l'auteur: ZOKHNA I JENIKHI [Zokhna et les fiances]. Sur l'exemplaire n° 19, que nous avons pu consulter dans une collection privée,

cette dernière composition est enrichie de papiers collés de couleur. Cet exemplaire comporte, en tête du recueil, une autre composition avec collage.

ILIA ZDANEVITCH [ZDANEVITCH (ILIA)]. — ZGA YAKABI [Comme si Zga] (ASLAA-BLITCHIA piat deïstf.) [Aslaablitchia 5 actions] DEISTVA TCHITVIORTAIA [4° action]). — Tiflis, Degré 41 (Typographie de l'union des villes de la République de Géorgie), 7 septembre 1920. — 16 cm, 48 p. + 1 f. d'errata. Des feuilles de papier de soie violet, mauve, rose, vert, sont intercalées en tête, entre les pp. 4-5, 12-13, 16-17, 20-21, 28-29, 32-33, 36-37, 44-45 et après la p. 48.

Comme on le voit ici par la page de titre, intervient un classement établi par Iliazd entre ses Aslaublitchia (ce mot, de fabrication phonétique, pourrait être traduit: Les Traits de l'âne), classement qui figure au verso de la page de dédicace de l'Île de Pâques sous cette forme:

- 1. YANKO KRUL ALBANSKAI izdal SINDIKAT tiflis 1918
 - · · · · · · rasprodana
- ASSIOL NAPRAKAT v sborniki S G MELNIKOVOI
 -pitchataetsa
- 3. OSTRAF PASKHI
- 4. ZGA YAKABI

· · · · · · pitchataersa

5. LIDANTIU FARAM

· · · · · · pitchataetsa

soit: 1º Janko roi des Albanais, 2º L'Âne à louer, 3º Île de Pâques, 4º Comme si Zga, 5º Ledentu le phare.

ILIAZD [HIAZD] — LIDANTIU FARAM (ASLAABLITCHIA VIRTEP F 5 DEIST-VAKH DEISTVA 5) [Ledenta le phare (crèche en 5 actions, action 5)] Couverture de Naoum Granovski, composition de l'au-

teur. — Paris, rue Zacharie 20, Degré 41, 1923. — 19 cm 5, 61 p., couverture illustrée, avec collages.

Trrage à 530 exemplaires, dont 30 sur Japon impérial (numérotés de 1 à 30) et 500 sur papier de Rives (numérotés de 31 à 530). Quelques exemplaires sur Japon impérial comportent une dédicace imprimée avec le nom du destinataire. En fait le tirage n'aurait pas excédé 150 exemplaires. Le reste de l'édition aurait été envoyé au pilon.

Composition typographique d'Iliazd. Impression à l'Imprimerie Union de Volf Chalit et de Snegarof, achevée le 6 août 1923, sour la surveillance de Louis Cotin et de Paul Lesage avec la collaboration de Gaspard Alfred, Youri Radkov, Teodor Chenov et Fernand Schüler.

Iliazd Ledentu le Phare, poème dramatique en zaoum, préface de G. Ribemont-Dessaignes, couverture de N. Granowsky, typographie de l'auteur. — Paris, Éditions du 41°, 1923. — 18 cm 5, 4 feuillets « couverture comprise).

Cette plaquette, annonce du livre Ledentu le Phare, ne comporte, en fait que la préface de Ribemont-Dessaignes, qui ne figure pas dans le volume. Certains exemplaires furent rhabillés d'une couverture en papier ocre, en 1947, avec la mention: «Ce texte est la préface de Ribemont-Dessaignes pour un livre d'Iliazd paru à Paris il y a vingt-quatre ans. Les éditeurs redonnent en cette année 1947 quelques exemplaires restés pour prendre part à une discussion et rappeler l'œuvre de celui qui fut le véritable fondateur du lettrisme.» Au verso du second plat, une autre mention annonce le volume qui deviendra Poésie de mots inconnus: «Pour paraître prochainement Après nous le lettrisme anthologie».

ILIAZD [ILIA ZDANEVITCH DIT ILIAZD]. — VOSKHICHTCHENIE ROMAN [Ravisse-

metn. Roman | - Paris, Degré 41, 1930. - 19 cm, 231 p., couverture avec vignette.

Tirage: 8 exemplaires sur Japon (numérotés de 1 à 8). 742 exemplaires sur vélin (numérotés de 9 à 750).

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZD. - Afat. Soixante-seize sonnets (AFET SEMDESSIAT CHEST SONETOV). Pablo Picasso six gravures originales sur cuivre. - [Paris], Le Degré quarante et un, 1940. - Format oblong in-4° demi-soleil (30 cm x 20 cm). D'après l'achevé d'imprimer, le volume contient 12 feuilles in 4° demi-soleil, (2 de garde et 10 de texte), 6 gravures dont 4 au burin et à l'eauforte et 2 arabesques au lavis. Ce qui donne dans un décompte usuel, outre la page blanche double engagée dans la couverture: 4 feuillets blancs, 1 feuillet avec titre en français, 1 feuillet avec achevé d'imprimer en français, 1 feuillet avec faux-titre en russe, 1 feuillet blanc (sauf dans l'exemplaire n° V, où ce feuillet porte le 77e sonnet), 1 gravure (arabesque), I feuillet avec justifications de tirage, d'exemplaire en russe et signatures du poète et du peintre, I feuillet avec titre en russe, I feuiller blanc, I feuillet avec gravure (arabesque), 2 feuillets avec texte, 1 feuillet blanc, I feuillet avec gravure, 6 feuillets avec texte, I feuillet blanc, I feuillet avec gravure. 6 feuillets avec texte, 1 feuillet blanc, 1 feuillet avec gravure, 6 feuillets avec texte, I feuillet blanc, I feuillet avec gravure, 4 feuillets avec texte, 1 feuillet avec achevé d'imprimer en russe, 4 feuillers blancs. Couverture en parchemin remplié avec la première inscription configue.

Tirage: 50 exemplaires (numérotés de 1 à 50) sur Montval à la cuve. 6 exemplaires d'auteur (numérotés 1 à VI, nominatifs, ils étaient destinés à Joan Spencer, Pablo Picasso, Dora Maar, J. Snégaroff, Gabrielle Chanel, V. Chalit.), les tirages d'essai étant ajoutés à l'exemplaire II. Dans l'exemplaire V se trouve

un soixante-dix-septième sonnet. 6 exemplaires de collaborateur (numérotés de 01 à 06) 2 exemplaires de Dépôt légal, (chiffrés). et 00) tirés sur les planches rayées Signatures de l'auteur et de l'artiste. Gravures tirées sans aciérage chez Lacourière par Philippe Molinie entre le 4 et le 8 décembre 1939. Les deux arabesques au lavis ont été exécutées par l'artiste entre le 19 et 23 juin 1939 et portent inscriptions coufiques des mots: Afat, Malheur ou femme très belle (la traduction dans l'achevé d'imprimer en russe est plus explicite: malheur, autrement dir beauté à l'amour malheureux) et Madjusiya, magicienne. Texte tiré à l'Imprimerie Union, à Paris, entre le 2 et le 30 mars 1940.

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZD. — Rabel deux sonnets [...] précédés de leur traduction littérale ornés de gravures sur bois de cormier par Léopold Survage calligraphiés par Marcel Méé. — Paris, Imprimerie Union, 1941. — 53 cm, 8 feuillets, 2 encadrements

Tirage: 20 exemplaires annoncés à la justification du tirage. En fait chaque gravure est justifiée de l'à 22 de la main de l'artiste, sur Japon. Signatures de l'auteur et de l'artiste. La traduction littérale apparaît sur le premier recto des doubles feuilles de papier vergé mat où sont placées les feuilles de Japon. L'ensemble est présenté dans un carton recouvert d'une double feuille rempliée dont les parties s'emboîtent. Le plat supérieur porte un titre imprimé. Beaucoup d'exemplaires restèrent sans couverture en raison des événements. Achevé d'imprimer à l'Imprimerie Union le 24 novembre 1941.

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZD. — PISMO [Lettre] Escrito por Iliazd. Grabado por Picasso. — [Paris,] Latitud Cuarenta y uno, 1948. — 37 cm. Le pliage fait intervenir des pages de largeur inégale dont on peut proposer le décompte suivant: une feuille double

d'Arches prise dans les rabats de la couverture de parchemin; une feuille d'Arches à pliage en triptyque, le premier volet étant plus étroit que les autres; 15 feuilles du papier annoncé à la justification d'exemplaire et à pliage décalé formant trente feuillets d'inégale largeur; une feuille d'Arches sur le même modèle que la première feuille d'Arches à pliage en triptyque. Couverture en parchemin illustrée avec gravure reprise à la page de titre, frontispice, 4 illustrations à pleine page. Deux couvertures de protection, l'une en Arches, l'autre dans un papier beige légérement cloqué et portant le titre du volume imprimé en noir. Le tout est placé dans une enveloppe de parchemin rigide (peau de buffle).

Tirage: 50 exemplaires (numérotés de 1 à 50) sur Japon antique. 8 exemplaires (numérotés de HC. 1 à HC. 8) sur Hollande du XVIIIe siècle destinés aux compagnons, 5 exemplaires « de consulta » (numérotés de HC 9 à HC 13) sur papier du Marais. 3 exemplaires sur parchemin pour le peintre, le poète et la muse. On connaît un exemplaire sur Hollande du XVIIIe siècle qui comporte, outre les illustrations du tirage le plus courant, une épreuve, sur Japon antique, de la deuxième gravure après la page de titre, et une épreuve de la troisième sur papier du XVIIIe siècle légèrement plus bleuté. Sont jointes: une suite sur Chine de six gravures contenues dans le volume (la troisième gravure après le titre n'y comportant pas le dessin, de caractère abstrait, qui est placé en sa marge dans le livre) et réunies dans une couverture de papier à rabats portant sur le plat supérieur la gravure de la couverture de parchemin; une suite sur Chine des 6 planches de cuivre ayant servi à la constitution de l'illustration. Signatures de l'auteur-éditeur et de l'illustrateur. Pointes-sèches tirées par Lacourière. Texte imprimé par l'Imprimerie Union.

ILIAZD [ILIA ZDANEVITCH DIT ILIAZD]. —
PISMO [Lettre]. — Paris, Le Degré 41,
1948. — 18 cm., 31 p., converture en papier
gris rempliée et protégée par une converture
de papier de couleur (en damier bleu-violet et
orange veiné, sur les exemplaires consultés).
Outre les pages décomptées, une feuille double,
du même papier que le volume, forme chemise, puis une autre en Chine (dans certains
exemplaires seulement). Les pages imprimées
y sont contenues, précédées et suivies d'un
feuillet plié en quatre du même papier que le
volume.

Tirage: 60 exemplaires, numérotés de 1

à 60 avec signature de l'auteur: 30 exem-

plaires sur Japon ancien et 30 sur papier chiffon français. Achevé d'imprimer le 30 juin 1948 à l'Imprimerie Union. Poésie de mots inconnus. - Poèmes de Akinsemovin, Albert-Birot, Arp, Arraud, Audiberti, Ball, Beauduin, Bryen, Dermée, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlébnikov, Krutchonykh, Picasso, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Térentiev, Tzara, ornés par Arp, Braque, Bryen, Chagall, Dominguez, Férat, Giacometti, Gleizes, Hausmann, Laurens, Léger, Magnelli, Masson, Matisse, Metzinger, Mirō, Picasso, Survage, Taeuber-Arp, Tytgat, Villon, Wols, Ribemont-Dessaignes. - Paris, Le Degré 41, 1949. 16 cm 5 (cette hauteur correspond à celle des exemplaires en feuilles pliées, mais il existe des exemplaires, comme celui de la Bibliothèque nationale, non pliés, dont la hauteur est naturellement double. Leur présentation diffère à l'extérieur et ne comporte pas de chemises intermédiaires à l'intérieur), 29 feuillets pliés en quatre répartis en cinq chemises portant imprimés les noms des collaborateurs représentés à l'intérieur de chacune, le tout contenu dans deux feuillets doubles formant chemise, eux-mêmes placés dans une couverture de parchemin illustrée [par Ribemont-Dessaignes] avec la mise en garde No coupez par mes pages et le titre estampé à froid au dos, une feuille de parchemin servant d'emboîtage au tout, avec le titre estampé à froid au dos. Certains exemplaires sont encore enrobés dans un cartonnage léger dont les deux éléments s'encastrent l'un dans l'autre et portent au dos le même estampage. 3 illustrations en couleur avec texte sur 4 pages, 5 illustrations en couleur à pleine page, 1 illustrations en noir avec texte sur 4 pages, 4 illustrations en noir sur 2 pages, 14 illustrations en noir à pleine page, 1 illustration en noir dans le texte, 1 texte lithographié sur 4 pages.

lithographié sur 4 pages. Tirage: 158 Jet non 157, comme il est annoncé dans la justification du tirage | exemplaires (numérotés à la presse de 1 à 115; compagnon I à compagnon XLI; Dépôt A et Dépôt B) sur papier Isle de France à la cuve. 10 épreuves sur Chine et 3 sur vélin. (numérorées à la main de 13-1 à 13-13: il s'agit, en fait, d'exemplaires complets, nonpliés, légèrement plus grands (35 cm), chaque gravure étant signée par l'artiste, lorsqu'il était encore vivant. La converture en parchemin porte la vignette de Ribemont-Dessaignes et, en outre, sa signature. Les feuilles de l'exemplaire sur Chine que nous avons pu voir, sont placées dans une feuille de papier Richard de Bas - support de la converture -, puis dans une feuille à rabats du même papier formant couverture, précédées et suivies d'une feuille double en même papier. Au début et à la fin des Chine, une feuille blanche de Chine. Enfin, dans l'exemplaire consulté, était ajoutée une épreuve non signée de la gravure de Braque à grandes marges, avec, en «remarque», un apprêt d'encre lithographique du peintre. La totalité du livre est placée dans une er veloppe de parchemin). D'après des épreuves retrouvées dans les archives d'Iliazd, il semble que les exemplaires de « compagnon » se répartirent comme suit: I Pierre Albert-Birot, II Jean

Arp, III Audiberti, IV Nicolas Beauduin, V Camille Bryen, VI Paul Dermée, VII Raoul Hausmann, VIII Iliazd, IX Eugene Jolas, X Pablo Picasso, XI Michel Scuphor, XII Tristan Tzara, XIII Georges Braque, XIV Marc Chagall, XV Oscar Dominguez, XVI Serge Férat, XVII Alberto Giacometti, XVIII Albert Gleizes, XIX Henri Laurens, XX Fernarnd Léger, XXI Alberto Magnelli, XXII André Masson, XXIII Henri Matisse, XXIV Jean Metzinger, XXV Joan Miro, XXVI Léopoid Survage, XXVII Edgar Tytgat, XXVIII Jacques Villon, XXIV Wols, XXX Alexandre Zasypkine, XXXI Pierre Breuillet, XXXII Dmitri Snégaroff, XXXIII Volf Chalit, XXXIV Roger Lacourière, XXXV Fernand Mourlot, XXXVI Paul Éluard, XXXVII Jaime-Sabartes, XXXVIII Françoise Gilor, XXXIX Lydia Délectorskaya, XI Ribemont-Dessaignes, XLI Louis Broder. Un exemplaire aurait été. tiré, en outre, au nom de Raymond Cogniat. Des exemplaires nominatifs sur Chine furent destinés à Madame Louis Broder et à Michel Griliches. Les exemplaires non pliés, sur papier Isle de France, offrent quelques éléments spécifiques; au moins l'exemplaire nº 13 d'après lequel nous avons noté: une couverture en parchemin rempliée, portant au premier plat un titre estampé à froid, analogue à celui qui figure au dos des exemplaires pliés; deux doubles feuilles d'Auvergne formant chemise, puis une couverture parchemin (petit format) avec la vignette de Ribemont-Dessaignes et l'inscription destinée au relieur, puis une double feuille d'Auvergne formant chemise, enfin en tête et en queue, un double feuillet du même papier.

Signature de l'éditeur. Les gravures sur bois de Arp, de Arp et Bryen, de Arp d'après le dessin de Sophie Taeuber-Arp, de Hausmann, de Survage, de Tytgar et le linoléum de Matisse ont été tirés sur les presses de l'Imprimerie Union par Pierre Breuillet du 5 mai au 23 juin 1949. L'eau-forte de Chagall

a été tirée sur la presse à bras de Paul Haasen. par Émile Gontharet le 24 mai 1949. Les gravures sur cuivre de Villon (eau-forte). Dominguez (burin), Picasso (burin), Merzinger (pointe-seche), Gleizes (eaux-fortes), Bryen-(pointe-séche), Henri Laurens (eau-forte), Magnelli (aquatinte), Wols (pointe-seche), Masson (eau-forte), Giacometti (eau-forte), ont été tirées sur les presses à bras de Lacourière par Guy Aner et Georges Chertuite du les avril au 6 mai 1949. Les lithographies de Braque, Léger, Picasso, Férat, Miro ont été tirées sur les presses à bras de Mourlot frères par Pierre Derue, Joseph Legras, Émile Rapp et Georges Sagourin sous la surveillance de Jean Célestin du 12 avril au 16 juin 1949. 4 suites justificatives sur Chine ont été faites après planches rayées. Textes composés du 25 avril au 22 juin 1949, sur les maquettes d'Iliazd par Alexandre Zasypkine, à l'Imprimerie Union où ils ont été achevés d'imprimer le 2 août 1949.

ADRIAN DE MONLUC SOUS LE NOM DE GUILLAUME DE VAUX. — Là Maigre mise en lumière et en page par Iliazd. Illustrée de pointes-sèches par Pablo Picasso... — Paris, Le Degré quarante et un, 1952. — 41 cm 5, 12 doubles feuillets précédés et suivis de 2 doubles feuillets de papier d'Arches, le tout placé dans deux doubles feuilles d'Arches formant chemise, puis dans une couverture en parchemin rempliée sur une double feuille d'Arches formant chemise, illustrée d'une gravure au premier plat, recouverte d'une chemise en papier fibreux du type Madagascar portant le titre imprimé, et placée dans une enveloppe de parchemin. 18 illustrations.

Tirage: 52 exemplaires (numérotés de 1 à 52) sur Chine d'autefois. 6 exemplaires de compagnons et 2 de Dépôt légal. 14 exemplaires (numérotés de 1 à XIV) réservés aux signataires. Signatures de l'éditeur et du peintre. Gravures tirées sur les presses à bras de Lacourière par Molinié et Frélaut. On connaît plusieurs séries de gravures, sur différents papiers, avant et après aciérage. Elles sont tantôt signées par l'éditeur et le taille-doucier, tantôt par l'éditeur seul, tantôt par Picasso seul. Texte composé par Iliazd et achevé d'imprimer, par les soins de Desbourde, à l'Imprimerie Union le 28 avril 1952.

JEHAN-FRANÇOIS DE BOISSIÈRE - Traité du Balet illustré de gravures à l'eau-forte par Marie Laure [de Noailles] mis en pages par Iliazd. - [Paris,] Le Degré quarante et un. 1953. - Dans une enveloppe de parchemin (pour certains exemplaires, elle est remplacée par une couverture pliée en papier rose à dragées), une couverture de parchemin (38 cm) portant le fac-similé de la signature de Boissière et repliée sur une feuille d'Arches formant chemise, 2 autres feuilles d'Arches à rabats, formant chemise contiennent en tête et à la fin de l'ouvrage une feuille d'Arches pliée en deux, puis pliées en deux, sans symétrie absolue, 33 feuilles (35 cm 5) du papier indiqué par la justification du tirage, marquées - sauf les deux premières et la dernière - de A à DD 22 illustrations à pleine page, 44 vignettes accompagnent le texte.

Tirage: 35 exemplaires sur Japon ancien, 15 sur vieux Chine, 4 sur Arches et 2, sur même papier, de Dépôt légal, numérotés par papier. Signatures de Marie Laure et d'Iliazd. Planches tirées sur les presses à bras de Roger Lacourière par les soins de Jacques Frélaut et Charles Antoine. Achevé d'imprimer par les soins de Marcel Desbourde à l'Imprimerie Union, le 15 mai 1953.

[BARONNE D'OETTINGEN DITE] ROCH GREY. — Chevaux de minuit. Épopée — Cannes et Paris, aux bons soins du Degré quarante et un, 1956. — 32 cm 5, 58 feuilles (31 cm 5) de vieux Japon [certains se dépliant les uns par

rapport aux autres en triptyque | précédés et suivis de 2 feuillets en Auvergne, le tout contenu dans deux feuillets doubles en Auvergne formant chemise et un troisième, intermédiaire, avec même fonction, mais se repliant vers l'extérieur, couverture de parchemin rempliée avec titre gravé par Picasso, elle-même habillée d'une chemise en Auvergne Richard de Bas. Enveloppe de parchemin titrée au dos Frontispice, Il illustrations à pleine page.

Tirage: 52 exemplaires (numérotés de 1 à 52) sur vieux Japon. 16 exemplaires (numérotés de l'à XVI) réservés aux compagnons et au Dépôt légal. Signatures de l'éditeur et de l'illustrateur. Pointes-sèches et burins de Picasso tirés sur les presses à bras de Lacourière par les soins de Robert Dutrou. On connaît six séries de gravures tirées sur Japon mince, justifiées et signées par Iliazd. Il existerait, d'après Georges Bloch (Picasso, catalogue de l'œuvre gravé et lithographié, Tome I, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1968) un tirage à part de 3 suites d'épreuves d'essai. Texte composé par Iliazd et achevé d'imprimer à l'Imprimerie Union par les soins de Raymond Billoir le 2 mars 1956.

BORDIER (RENÉ). - Récit du Nord et régions froides pour l'entrée des baillifs de Groenland et Frizland au grand bal de la donairière de Billebahaut mis en lumière et en page par Hiazd précédé d'une eau-forte en couleur de Bryen. - Paris, pour la cause du Degré quarante et un, 1956. - 41 cm 5, 8 feuillets d'un des papiers annoncés à la justification du tirage, précédés et suivis d'un double feuillet de papier ocre, le tout contenu dans deux doubles feuillers du même papier formant chemise, couverture de parchemin avec titre. I frontispice en couleur.

Tirage: 45 exemplaires (numérotés de 1 3/45) sur Chine satiné. 4 exemplaires (numérotes de I à IV) sur Japon ancien. Signatures de l'auteur-éditeur et de l'illustrareur Tailledouce à l'atelier de l'Ermitage de Georges Leblanc. Achevé d'imprimer à l'Imprimerie Union, à Paris, le 10 décembre 1956.

LUCIEN SCHELER. - Sillage intangible. Poème. accompagné d'une pointe-seche de Pablo Picasso. - Paris, Le Degré quarante et un, 1958. - 26 cm, 12 feuillets de vieux Japon (23 cm 5) précédés et suivis de 2 feuillets de papier à fibres brun pâle, placés dans à doubles feuillets du même papier formanchemise, le dernier servant de support à une converture de parchemin rempliée avec titre en couleur brique. I illustration à pleine page.

Tirage: 50 exemplaires sur vieux Japon. Signature de l'auteur et de l'illustrateur. Tirage de la pointe-sèche par l'atelier Lacourière Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union le 3 juillet 1958.

LE FREREMENDIANT. - Libro del conocimiento Los viajes en Africa publicados antiguamente por Bergeron Margry y Jimenez de la Espada e ilustrados ahora y compaginados por Pablo Picasso e Iliazd [Nous citons ici, en developpement du titre, la remarquable notice du catalogue de la Bibliothèque nationale. Extrait de Libro del conoscimiento de todos los reynos y tierras y senorios que son por el mundo. escrito por un Franciscano espanol a mediados del siglo XIV y publicado... con notas de Marcos Jimenez de la Espada, Madrid, 1877. - Précédé d'extraits de Histoire de la première découverte et conqueste des Canaries faite dès l'an 1402 par Messire Jehan de Bethencourt... escrite... par F. Pierre Boutier [sic pour Bontier] religieux de Saint-François. et Jean Le Verrier, prestre, d'après l'édition de Pierre Margry, Paris, Leroux, 1896 -Version espagnole de la préface par Granier Barrera.] - Paris, Latitud cuarenta y uno, 1959. - 41 cm 5, 24 doubles feuillets de Japon ancien placés dans une couverture rempliée de parchemin, avec gravure se con-

tinuant sur les deux plats. La couverture se replie sur une double feuille d'Auvergne sable formant chemise. À l'intérieur: une double feuille d'Auvergne sable forme chemise, le premier plat légèrement replié vers l'extérieur; ensuite, forment encore chemise une double feuille de papier gris, une double feuille d'Auvergne sable, une double feuille d'Auvergne blanc. Avant et après les feuillets de Japon, une feuille double d'Auvergne sable. La converture de parchemin est protégée par deux feuillets d'Auvergne sable dont les parties pliées s'emboîtent, l'une revenant, sur le premier plat, avec titre imprimé à la japonaise. 16 pointes-sèches - deux à deux sur 8 doubles pages - et 8 dans le texte.

Tirage: 54 exemplaires (numérotés de 1 à 54) sur Japon ancien. Signatures de l'illustrateur et de l'éditeur. Cuivres tirés par Roger Lacourière et Jacques Frélaut. On connaît plusieurs séries de gravures sur différents papiers, les unes signées par Picasso seul, les autres par Iliazd seul; enfin d'autres sans signature. Achevé d'imprimer, par les soins de Raymond Billoir, à l'Imprimerie Union le 19 mai 1959.

ANDRÉ DU BOUCHET. — Ajournement orné de gravures à l'eau-forte par Jacques Villon. — Paris, À l'éditeur qui ne fait pas aciérer les planches de cuivre, 1960. — 42 cm, œuverture parchemin avec titre imprimé, rempliée sur une feuille double d'Auvergne contenant deux feuilles doubles d'Auvergne formant chemise, puis en tête et à la fin une double feuille d'Auvergne, et enfin 9 doubles feuilles du papier annoncé. 7 illustrations à pleine page.

Tirage: 32 exemplaires sur vieux Chine. 10 exemplaires sur vieux Japon. Signatures du poête, du peintre et de l'éditeur. Gravure, avec le concours de Marcel Fiorini, tirée à l'atelier de Georges Leblanc par les bons soins de Charles Schmitt. Achevé d'imprimer à l'Imprimerie Union par les bons soins de Raymond Billoir, le 21 juin 1960.

RAOUL HAUSMANN. — Poèmes et hois [précédés d'un Hommage illettré d'Iliazd à Raoul Hausmann.] — Paris, Degré quarante et un, 1961. — 42 cm, 16 feuillets précédés et suivis d'un double feuillet de papier d'Arches, le tout contenu dans 3 feuillets doubles formant chemise, de papier de couleur, couverture parchemin. 5 illustrations en couleur.

Tirage: 50 exemplaires sur Japon ancien. Achevé d'imprimer par les bons soins de Raymond Billoir à l'Imprimerie Union, le 28 février 1961.

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZO. — Sentence tans paroles. (PRIGOVOR BEZMOLVNII...) Georges Braque, Alberto Giacometti. — Paris, Le Degré quarante et un, 1961. — 18 cm 5, 18 feuillets contenus, lorsqu'il s'agit des Japon, dans trois doubles feuillets de carton léger couleur moutarde formant chemise. L'un s'encastre dans la couverture. En tête et à la fin, un double feuillet de même carton. Les exemplaires sur Chine comportent le même dispositif en papier d'Auvergne blanc. Une feuille d'Auvergne protège la couverture de parchemin. Couverture de parchemin Couverture de parchemin Couverture de Frontispice.

Tirage: 30 exemplaires sur Japon et 32 exemplaires sur Chine, numérotés de 1 à 62. En outre, 5 exemplaires sur Chine, numérotés de 1 à V. Signature de Braque. Couverture ornée par Braque. Cuivre de Giacometti en frontispice (portrait de l'auteur). Tirage par l'atelier. Visat. Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union le 8 décembre 1961.

LES DOUZE PORTRAITS DU CÉLÈBRE ORBANDALE, PRIS SUR LE VIF ET GRAVÉS À L'EAU-FORTE PAR ALBERTO GIACOMETTI. — [Paris,] À l'éditeur qui ne fait pas acièrer les planches de cuivre, 1962. — Dans une feuille de papier d'Auvergne, une couverture de papier beige avec titre imprimé (36 cm) repliée sur une feuille de papier d'Auvergne et sur une seconde

feuille du même papier qui s'encastre dans les rabats de la couverture, une feuille d'Auvergne formant chemise contenant en tête et à la fin de l'ouvrage une feuille d'Auvergne pliée en deux, où s'intercale une feuille de papier moutarde elle-même pliée en deux; puis 14 feuilles (35 cm) de Chine rustique pliées en deux servant de support sur le second recto au titre et sur les autres rectos, aux douze portraits et sur le premier verso à l'achevé d'imprimer. On connaît un exemplaire, le nº 27, à couverture de parchemin avec titre imprimé, repliée sur une feuille double d'Arches crème. Deux feuillets doubles du même papier forment chemise, le premier, avec un large repli vers l'extérieur. En tête et à la fin, un feuillet double d'Arches crème.

Tirage: 40 épreuves sur Chine rustique. En outre, treize épreuves d'artiste, numérotées à la main de I à XIII. Il existerait un très petit nombre de séries de gravures à grandes marges, numérotées et justifiées par l'éditeur. Signatures soit d'Alberto Giacometti, soit d'Annette Giacometti, et d'Iliazd. Estampes tirées par Georges Visat. Il arrive que toutes les estampes soient signées par l'artiste.

65 MAXIMILIANA OU L'EXERCICE ILLÉGAL DE L'ASTRONOMIE. Écritures et eaux-fortes de Max Ernst pour commenter et illustrer les données de Ernst Guillaume Tempel mises en lumière par Iliazd. — Paris, Le Degré quarante et un, 1964. — 41 cm 5, couverture de parchemin illustrée, 30 doubles feuillets précédés et suivis de 2 feuillets en papier de boucher, de 2 feuillets vergé gris formant chemise, le tout dans 3 feuillets doubles de papier blanc d'Auvergne, remplié. 47 pages illustrées par l'artiste.

Tiruge: 65 exemplaires (numérotés de 1 à 65) et 10 (numérotés de 1 à X) sur Japon ancien, 1 exemplaire de Dépôt légal. Signature de l'illustrateur. Taille-douce de Georges Visat (Louis Lemoine). Certains exemplaires comporteraient des suites incomplètes d'épreuves d'artiste signées. Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union, par les bons soins de Raymond Billoir, à la pleine lune de mars 1964.

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZD. — L'Art de 1011 de Guillaume Tempel publié à la faveur de l'exposition du 29 avril au 30 mai 1964 au Pont Cardinal 3 rue Jacob, de bonnes feuilles d'eaux-fortes et d'écritures de Max Ernst pour illustrer les données de Guillaume Tempel mises en lumière par Iliazd à paraître sous le titre (65) Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie. [Eau-forte de Max Ernst.] — Paris, Iliazd, 1964. — 31 cm 5, [20] feuillets, 12 photographies, couverture en papier gris avec reproduction d'un dessin de Max Ernst.

Tirage: 70 exemplaires (numérotés de 1 à 70) comportant plusieurs pages tirées sur Japon ancien ainsi que l'eau-forte signée de Max Ernst. Ces exemplaires présentent 24 feuillets et une illustration à pleine page. Signature de l'éditeur. Les exemplaires ordinaires, non numérotés, sont entièrement sur papier couché. Certains, envoyés avec l'invitation à l'exposition sont sans couverture grise et ne comportent que 18 feuillets. Leur hauteur est de 30 cm 5. Taille-douce Georges Visat (pour la gravure). Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union à Paris le 21 avril 1964.

PAUL ÉLUARD. — Un soupçon poème [...] illustré de pointes-sèches par Guino mis en lumière par Iliazd. — Paris, Le Degré quarante et un, 1965. — 42 cm, 18 doubles feuillets précédés et suivis d'un feuillet double de papier blanc d'Auvergne Richard de Bas, le tout contenu dans deux feuilles doubles de papier gris remplié, couverture en parchemin, illustrée d'une gravure en couleur, rempliée elle-même sur un feuillet de papier gris

remplié et habillée d'une couverture de papier gris 1 frontispice en couleur et 14 pages illustrées en couleurs

Tirage: 41 exemplaires et 6 (numérotés de l'à VI) sur Japon impérial. 23 exemplaires sur vieux Japon et 2 nominatifs sur même papier. Signatures de l'illustrateur et de l'éditeur. Gravure tirée par l'arelier Georges Leblanc (Charles Schmitt). Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union (Raymond Billoir) au solstice d'hiver 1965.

ZDANÉVITCH (IIIA). — L'Itinéraire géorgien de Ray Gonzales de Clavijo et les églises aux confins de l'Atabégat. — Trigance, sans nom d'éditeur (imprimé en l'honneur du XIIIe congrès international des études byzantines à Oxford), 1966. — 27 cm, 24 p. et 4 feuillets vierges, intercalés, de papier ancien à vergeures; un dépliant, avec planche, hors-texte, une carte, 13 photographies et 13 plans ou relevés d'architecture, couverture illustrée.

Tirage à 500 exemplaires. Achevé d'imprimer à l'Imprimerie Union, le 23 juillet 1966. La plupart des photographies et des plans sont de l'auteur.

[ILIA Z.DANEVITCH DIT] ILIAZD. - Rogelio Lacourière pécheur de cuivres | contenant en outre: | Pablo Picasso. - Aux quatre coins de la pièce. Illustrations de Beaudin, Bryen, Derain, Dunoyer de Segonzac, Ernst, Giacometti, Magnelli, Marcoussis, Masson, Miró, Pascin, Picasso, Survage. | - Paris, Le Degré quarante et un, 1968. - Format oblong, 23 cm x 29 cm, couverture (avec titre imprimé: Hommage à Roger Lacourière) en parchemin rempliée contenant 23 doubles feuillets du papier indiqué à la justification du tirage, placés dans 3 doubles feuillets d'Arches formant chemise, et précédés d'un double feuillet de papier de boucher et d'un double feuillet d'Arches puis suivis d'un double feuillet d'Arches et d'un double feuillet de papier

de boucher. 3 illustrations en couleurs à pleine page. 10 illustrations en noir à pleine page.

Tirage: 10 exemplaires (aux lettres épelées du nom de Lacourière) sur parchemin rustique. Il existe en outre un exemplaire sur parchemin rustique, comportant bien toutes les signatures, mais sans justification d'exemplaire. C'est d'après lui que nous avons établi notre description: converture largement rempliée en parchemin contenant une feuille de parchemin formant chemise, dans laquelle sont placées une double feuille de parchemin sans impression, puis 23 feuilles doubles de parchemin avec impression et gravures, enfin une double feuille de parchemin sans impression, 50 exemplaires (numérotés de 1 à 50) sur vieux Japon et 15 (numérotés de l'à XV) sur même papier. 10 suites signées sur Chine des gravures, à l'adresse épelée 11 Foyatier. Chacune est placée dans une enveloppe constituée de deux feuilles pliées en Auvergne et s'encastrant l'une dans l'autre. À l'intérieur, un double feuillet d'Auvergne formant chemise. La suite est précédée et suivie d'un double feuillet d'Auvergne, ainsi que d'un double feuillet de Japon, l'un avec titre, l'autre avec justification et signature de l'éditeur. Il existe en outre une suite sans justification d'exemplaire. Signature d'Iliazd, aux pages 8-9, des peintres sauf Derain, Giacometti, Marcoussis et Pascin. Tirage des cuivres à l'atelier Lacourière et Frélaut, aux bons soins de Georges Chertuite. Achevé d'imprimer pas les bons soins de Raymond Billoir, à l'Imprimerie Union, le 9 juillet 1968.

[ILIA ZDANEVITCH DIT] ILIAZO, — Boustrophédon au miroir. Georges Ribemont-Dessaignes gravures à l'eau-forte. — Paris, Le Degré quarante et un, 1971. — 28 cm 5, 13 feuillets doubles en vieux Japon, précédés et suivis d'un double feuillet de papier d'Arches, contenus dans trois feuillets du même papier formant chemise, couverture de parchemin illustrée d'une gravure, habillée d'une feuille de papier d'Arches pliée vers l'extérieur et d'une chemise de papier bleu à dragées. 10 illustrations à pleine page.

Tirage: 55 exemplaires (numérotés de 1 à 55) sur vieux Japon. Signatures de l'auteur et de l'illustrateur. Tirage des gravures: Atelier Lacourière-Frélaut, aux bons soins de Georges Chertuite. Achevé d'imprimer, par les bons soins de Raymond Billoir, à l'Imprimerie Union, le 23 mars 1971.

[IMA ZDANEVITCH DIT] ILIAZO. — Pirosmanachvili 1914. [Traduction Andrée Robel André du Bouchet] Pablo Picasso pointesèche. — Paris, Le Degré quarante et un, 1972. — 32 cm 5, 9 doubles feuillets de Japon ancien (31 cm) précédés et suivis d'un double feuillet de papier d'Arches, le tout contenu dans trois feuillets doubles du même papier formant chemise, couverture parchemin dans une chemise de papier de boucher imprimée. Frontispice.

Tirage: 78 exemplaires sur Japon ancien. Signature du peintre au frontispice. Signature de l'auteur-éditeur. Dans les onze exemplaires de tête, un tirage de la gravure sur Chine, signée en rouge par l'artiste, est inséré dans une chemise d'Arches blanc à la fin du livre. Tirage des gravures: Atelier Lacourière et Frélaut. Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Union le 13 décembre 1972.

ADRIAN DE MONLUC DIT COMTE DE CRAMAIL.

— Le Courtisan groterque Miró Iliazd. —
[Paris,] Le Degré quarante et un, 1974. —
Dans une couverture (44 cm 5) rempliée de papier brun à fibres, une couverture en parchemin illustrée en couleurs, avec titre, repliée sur une feuille d'Arches formant couverture, puis 2 feuilles d'Arches formant chemise contenant en tête et à la fin de l'ouvrage une feuille d'Auvergne pliée en deux, puis 30 feuilles d'Auvergne pliées en deux (42 cm),

emboîtées l'une dans l'autre deux à deux. 16 illustrations en couleurs à pleine page, et 7 sur double page.

Tirage: 6 exemplaires (numérorés de 1 à 6) sur Japon ancien aux suites en noir sur Chine, 6 exemplaires (numérotés de 7 à 12) sur Auvergne Richard-de-Bas aux suites en noir sur Chine. Chaque gravure des suites est présentée dans une chemise en papier d'Auvergne blanc avec le numéro de la gravure, à la main, le tout étant placé dans une chemise en Arches blanc. 12 exemplaires (numérotés de 13 à 24) sur Japon ancien 9 exemplaires (numérorés de 25 à 33) sur Chine, 62 exemplaires (numérorés de 34 à 95) sur Auvergne. 15 exemplaires nominatifs numérorés de l à XV, detinés - d'après des épreuves retrouvées dans les archives Iliazd - à Pilar de Miró, David Fernandez Miró, Emili Fernandez Miro, Teodor Punyer Miro, Joan Punyer Miro, à la Fondation Maeght, à l'Œuvre graphique, à la Fondation Joan Miro de Barcelone, à Daniel Lelong, Jacques Dupin, Robert Dutrou, Louis Barnier, Jacques Frélaut, Madeleine Lacourière, Hélène Iliazd Ce dernier exemplaire comporte une suite en noir sur Chine. Tous les exemplaires sont signés par Iliazd et Miro. Il existe, en outre, trois exemplaires non numérotés, mais avec signatures d'Iliazd et de Miro: un sur Japon ancien (avec suite en noir sur Chine), un sur Chine et un sur Auvergne. Enfin 24 suites des gravures non pliées ont été tirées: 12 en couleurs (numérotées de 1 à 12) sur Japon ancien signées, précédées d'une page de titre sur même papier et chacune séparée par une feuille d'Arches crème; 12 (numérotées de 1 à 12) en noir sur Chine signées, précédées d'une page de titre sur même papier et chacune séparée par une feuille d'Arches blane.

Gravures tirées par Lacourière et Frélaut. Achevé d'imprimer par Louis Barnier à l'Imprimerie Union, le 21 avril 1974. Nos collaborateurs:

Madame Elizabeth Klosty Beaujour, professeur au Hunter College et au Graduate Center de l'Université de la Ville de New York.

Monsieur François Chapon, conservateur en chef de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris

Monsieur Régis Gayraud, étudiant de doctorat de IIIe cycle en Études slaves à l'Université de Paris-Sorbonne.

Photographies:
Ilia Zdanevitch
Jean Dubout, Paris
Jacques Faujour, Paris
Luc Joubert, Paris
Patrice Lefebvre, Galerie Uqam, Montréal
Umberto Orlandini, Modena
Services photographiques, Bibliothèque Nationale de Madrid

Conception graphique: Alfred Halasa André Bilodeau Denis Desrochers

Typographie: Marcel Forget arts graphiques inc.



