

Iliazd, Poésie de mots inconnus : 'Machine de guerre' bibliophilique contre le lettrisme

Anne-Christine Royère

▶ **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. Iliazd, Poésie de mots inconnus : 'Machine de guerre' bibliophilique contre le lettrisme. Céline Bohnert, Françoise Gevrey. L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen-âge au XXIe siècle, Presses universitaires de Reims, pp.303-321, 2014, 9782915271928. hal-01992967

HAL Id: hal-01992967
https://hal.univ-reims.fr/hal-01992967

Submitted on 18 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Iliazd, *Poésie de mots inconnus* : « Machine de guerre[1] » bibliophilique contre le lettrisme

Anne-Christine ROYÈRE
Université de Reims Champagne-Ardenne – CRIMEL

Arrivé à Paris en novembre 1921, le poète-éditeur géorgien Iliazd se fait connaître des milieux littéraires, et particulièrement du dadaïste Tristan Tzara, grâce à des entretiens[2] et des conférences dont la première, « Les Nouvelles Écoles dans la poésie russe », donnée le 27 novembre 1921, s'attache notamment à faire connaître l'Université du 41° dont il souhaite l'ouverture à Paris. Créée à Tiflis en 1917 par Alexis Kroutchenykh, Igor Terentiev et le frère d'Iliazd, Kyril Zdanevitch, cette école poétique ambitionne de rénover le langage par la pratique d'une poésie phonétique, le « zaoum », situé dans la mouvance des créations poétiques à la fois néologiques et phonétiques de Khlebnikov et Kroutchenykh, auteurs du manifeste intitulé *Le Mot en tant que tel* (1913) prolongée par la théorisation qu'en fit Terentiev dans *Les 17 outils du non-sens* en 1919. Les activités parisienne d'Iliazd aboutissent, en 1923, à une double consécration : éditoriale avec la publication de *Ledentu le Phare*, qualifié par Georges Ribemont-Dessaignes de « forme russe du dadaïsme littéraire[3] », et mondaine avec la fondation de Tchérez, groupe de poètes et d'artistes russes de Montparnasse qui organise des soirées poétiques. La vie du groupe est néanmoins éphémère : instigatrice de la Soirée du cœur à barbe, organisée le 6 juillet 1923 au Théâtre Michel au bénéfice de Tzara, Tchérez ne survit pas à la rupture entre dadaïstes et surréalistes[4].

1. « Où l'on voit que le lettrisme n'est qu'une vieillerie », *Le Figaro littéraire*, n°135, 20 novembre 1948, p. 1.
2. Raymond Cogniat, « Un laboratoire de poésie », *Comœdia*, n°3276, 4 décembre 1921, p. 4.
3. Iliazd, *Ledentu le Phare*, préface de G. Ribemont-Dessaignes, postface de Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia, 1995, p. 163.
4. On lira le compte rendu de la soirée et un témoignage des relations entre Iliazd et les surréalistes dans « Iliazd. En approchant Éluard », *Carnet de l'Iliazd Club*, n°1, 1990. Voir également *Iliazd*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 10 mai-25 juin 1978, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, p. 55-59.

Les années suivantes sont dominées par le travail alimentaire et la désillusion entraînée par l'absence de reconnaissance de *Ledentu le Phare* :

> Ce livre représente la couronne sur la tombe de mon ami disparu et la couronne sur tout ce qui nous fit vivre pendant dix ans. […] Nous partîmes de l'univers des onomatopées vers l'univers du zaoum, de l'abstraction, des jeux de l'esprit, des visions froides et grandioses. […] Maintenant, nous savons que tout resta à sa place et que rien ne changea. […] Dans ce livre le zaoum, traversant un long chemin, réalise ses formes basées sur les lois de mesure et ouvre des possibilités mathématiques qui ne seront jamais utilisées. Notre conception du livre apparaît ici dans toute sa clarté. […] 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[5].

Pourtant, lorsqu'en 1946 le jeune roumain Isidore Isou fait paraître l'unique numéro de *La Dictature lettriste : cahiers nouveaux d'un régime artistique*, suivi en 1947 de son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*[6], Iliazd réagit, par voie de conférence et de presse d'abord, puis par un livre, « couronne sur la tombe » d'un mouvement international que le Lettrisme veut trop tôt enterrer. Publié en 1949 aux éditions du Degré 41, *Poésie de mots inconnus* rassemble en effet, outre des poèmes phonétiques d'Iliazd et de sa femme, Ronke Akinsemoyin, une vingtaine de poètes : des futuristes russes, dont les compagnons d'Iliazd à l'Université du 41° (Khlebnikov, Kroutchenykh, Térentiev et Boris Poplavksy), des dadaïstes (Jean Arp, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Tzara) et des sympathisants des avant-gardes poétiques (Pierre Albert-Birot, Antonin Artaud, Audiberti, Nicolas Beauduin, Camille Bryen, Paul Dermée, Vincent Huidobro, Eugène Jolas, Michel Seuphor), leurs textes étant accompagnés de gravures originales[7] des artistes proches de ces mouvements.

5. Texte inédit, Paris, 1923, *Iliazd*, *op. cit.*, p. 60-61. Dans *Ledentu le Phare*, Iliazd rend hommage au peintre russe Michel Ledentu, mort en 1917. Son expérience matérielle du livre lui vient des publications de l'Université du 41° et de son apprentissage chez les Compagnons-Imprimeurs Caucasiens à l'automne 1917 à Tiflis.
6. Paris, [s. n.], [1946] ; Paris, Gallimard, 1947.
7. Toutes les techniques sont représentées : la gravure d'épargne, sur bois (Arp, Bryen, Hausmann, Léopold Survage, Edgar Tytgat) et sur linoléum (Matisse) ; la gravure à

Matériellement, l'édition a toutes les caractéristiques de l'ouvrage bibliophilique[8] : petit tirage de 158 exemplaires signés à la main par Iliazd ; papiers précieux ; illustrations originales tirées sur presses à bras dont les planches, cuivres et pierres ont été rayés après tirage. Sa facture est également éloignée des standards du livre. Prenant l'allure d'un épais pavé quasi-cubique, *Poésie de mots inconnus* est constitué de 29 feuillets pliés deux fois et répartis en 5 chemises portant imprimés les noms des collaborateurs. L'ensemble est contenu dans deux feuillets doubles et placé dans une couverture de parchemin illustrée par Ribemont-Dessaignes.

Dépourvue de sous-titre explicitant son genre, et désignée dans ses pages liminaires par le terme général de « livre », *Poésie de mots inconnus* est-elle une anthologie ? Selon Emmanuel Fraisse,

> En l'absence d'un regard organisateur, lisible dans l'appareil critique, préface ou postface, notices bio-bibliographiques, notes explicatives, sans mise en ordre immédiatement perceptible des textes retenus, il ne saurait y avoir anthologie véritable, mais seulement forme anthologique. En radicalisant le propos, on pourrait estimer qu'il n'y a pas d'anthologie sans préface justifiant les partis adoptés par son auteur[9].

Or *Poésie de mots inconnus* est dénuée de tout apparat critique ; son seul principe organisateur est alphabétique, pour les poètes s'entend, qui ont la préséance. S'agirait-il d'un recueil, genre qui se distingue de l'anthologie, selon E. Fraisse, en ce qu'il n'adopte pas le point de vue surplombant du regard critique, historique et esthétique sur les textes choisis ? Si la correspondance d'Iliazd qualifie le livre de « recueil international » ou encore de « livre-recueil[10] », elle cherche pourtant à l'inscrire dans le champ éditorial des publications anthologiques

---

plat avec la lithographie (Georges Braque, Fernand Léger, Picasso, Serge Férat, Joan Miró) ; la taille douce avec l'eau-forte (Chagall, Jacques Villon, Albert Gleizes, Henri Laurens, André Masson, Giacometti), le burin (Oscar Dominguez, Picasso), la pointe sèche (Jean Metzinger, Bryen, Otto Wols) et l'aquatinte (Alberto Magnelli).

8. Lire la notice complète dans « Bibliographie des livres imprimés édités par Iliazd établie par François Chapon », *Iliazd, op. cit.*, p. 113.
9. *Les Anthologies en France,* Paris, Puf, 1997, p. 96.
10. Lettre d'Iliazd au Dr Dominick, non datée [1950] et lettre de Dermée à Iliazd, datée du 25 septembre 1950. Archives Iliazd, Bibliothèque Nationale de France, dossier « *Poésie de mots inconnus* », respectivement chemise « Souscripteurs » et chemise « Correspondances ».

en en soulignant fortement la cohésion esthétique et idéologique, comme en témoigne une lettre envoyée le 27 octobre 1964 à Bernard Gheerbrant, en réponse à sa sollicitation de reproduire, dans l'anthologie de Max-Pol Fouchet, « Les Lettres inconnues », lithographie de Picasso placée sur le feuillet d'achevé d'imprimer de *Poésie de mots inconnus* :

> Cette lettre a fait renaître le souvenir de la réunion présidée par Max-Pol Fouchet et dédiée à l'anthologie publiée à l'époque par Gallimard, réunion où je constatais que la plupart des poètes de mots inconnus : Arp, Albert-Birot, Beauduin, Bryen, Dermée, Huidobro, ne figuraient pas dans cette anthologie, où ne se trouvaient en somme que les poètes publiés jadis par Gallimard.
> Ma réaction à votre lettre n'est donc que la suite d'un ancien heurt.
> Est-ce que la nouvelle anthologie sera plus équitable, et les poètes de « mots inconnus » y figureront-ils ?
> Si votre réponse arrive affirmative, je vous donnerai l'autorisation nécessaire, mais pas autrement.
> Une manière déplaisante en perspective, que de séparer Picasso de ses compagnons du livre où il prit part largement, pour soutenir leur cause.
> Quant à moi, ce serait une faute grave que de permettre cette réimpression dans un volume où notre action serait passée sous le silence gallimardien[11].

Entre l'anthologie de M.-P. Fouchet, plusieurs fois remaniée et rééditée entre 1955 et 1965[12], et celle de Gallimard, consacrant les « poètes de la N.R.F.[13] », *Poésie de mots inconnus*, par sa réticence à se laisser démembrer, révèle la force de ses partis pris, qui tiennent autant de l'anthologie que du manifeste.

Ainsi en 1965, à mûre distance du geste éditorial, Iliazd remarque : « Ayant réuni des échantillons de poésie phonétique oubliée, je

11. Archives Iliazd, BnF, dossier « *Poésie de mots inconnus* », chemise « Généralités ».
12. *Anthologie de la poésie française*, Paris, Club du livre du mois, 1955 ; *De l'amour au voyage : anthologie thématique de la poésie française*, Paris, Seghers, 1958 ; *La Poésie française : anthologie thématique*, éd. revue et augmentée, Paris, Club des libraires de France, 1965.
13. Paul Valéry, *Anthologie des poètes de la N.R.F.*, Paris, Gallimard, 1958. Notons que la critique adressée à Gallimard est aussi celle à l'éditeur qui a contribué à façonner la valeur littéraire d'Isou, en publiant *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* en 1947.

décidai d'en publier une chrestomathie, *Poésie de mots inconnus*, qui ne parut qu'en 1949[14] ». Remarquable, le terme « chrestomathie » rattache formellement le livre à la veine des anthologies didactiques et exhausse les « échantillons » au rang des classiques de la poésie phonétique. L'appartenance de *Poésie de mots inconnus* au genre anthologique soulève néanmoins un faisceau de questions. Selon E. Fraisse, l'anthologie est, par définition, un « recueil ordonné et raisonné de textes littéraires empruntés et fidèlement cités[15] », au besoin, traduits. Sont-ils « fidèlement cités » quand leur mise en page est bouleversée, quand ils voisinent avec des illustrations qui n'appartenaient pas originellement à leur dispositif, quand ils ne sont pas traduits ? Par ailleurs, la diffusion confidentielle ne vient-elle pas lourdement grever le projet anthologique, dans lequel la vocation d'édification semble naturellement proportionnelle au nombre d'exemplaires imprimés ? Autrement dit, peut-on parler d'inadéquation entre la nature du projet et sa forme éditoriale ?

Paraissant se situer aux marges du genre anthologique, *Poésie de mots inconnus* se situe néanmoins en son cœur, car l'absence d'appareil critique n'est pas forcément le signe d'une « absence de regard organisateur », du moment que l'on conçoit la forme bibliophilique comme une forme critique, qui n'est certes pas lisible, mais assurément visible. C'est d'elle que *Poésie de mots inconnus* tire sa plus grande force en terme d'anthologie à vocation polémique. Pour le démontrer, nous reviendrons aux sources de la controverse pour montrer comment son exposition dans la presse littéraire a contribué à en déterminer la forme éditoriale. Ces propos liminaires nous permettront d'une part de cerner les enjeux de ce transfert du domaine contextuel des conférences au domaine éditorial et, de l'autre, d'analyser comment l'anthologie bibliophilique construit la posture éditoriale et littéraire d'Iliazd et inscrit, en son corps même, un discours sur le fait littéraire.

La publication de *Poésie de mots inconnus* s'enracine tout d'abord dans la presse littéraire, qui fait largement état des manifestations lettristes et de la polémique opposant Isou et Iliazd entre 1946 et 1948. Contribuant à façonner l'identité énonciative des deux hommes,

14. « Iliazd. En approchant Éluard », art. cit., p. 52.
15. *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 98.

elle concourt également à déplacer le débat dans le champ éditorial et à en fixer les enjeux.

La presse littéraire est en effet de lieu de la mise en spectacle de la redistribution de la valeur littéraire, rendue nécessaire après les années de guerre. Les premières manifestations lettristes publiques ont lieu au début de l'année 1946 et des périodiques comme *Le Littéraire*, *Arts* ou encore *Combat*, s'en font l'écho, soulignant leur soulagement de voir les luttes littéraires reprendre bon train : « Il nous est réconfortant de voir les gens se disputer. C'est d'abord signe qu'ils ne sont pas morts ou complètement abrutis », déclare Sidoine, alias Catherine Valogne ajoutant qu'« il y avait longtemps qu'on ne s'était pas injurié sur la façon d'aligner les lettres. Le public reprenait goût à ces futilités du temps de paix : c'était vraiment réconfortant et surtout reposant[16] ». C'est également l'avis d'Adrian Miatlev :

> Or, il n'importe pas qu'on soit ou non lettriste. Et il n'importe pas que le lettrisme soit en lui-même quelque chose de transcendental [*sic*]. Ce qui importe c'est le ciment, la correspondance virile scellés [*sic*] autour d'une action spontanée et commune. La magie, elle est là, dans le fonctionnement spontané d'une gravitation nouvelle ; dans cette cellule vivante éclose à même la litière d'un monde fatigué, fatigant qui affiche ses détresses et se fait des étendards avec de vieux pansements. Dadaïsme et Surréalisme avaient réussi pour une raison étrangère à leurs doctrines respectives et à toute « nécessité historique »[17].

Si la force vive et la spontanéité spectaculaire sont promptes à reléguer une Histoire dont on veut se reposer, il existe malgré tout une « nécessité historique » pour la littérature après la guerre, celle de porter un regard rétrospectif sur le fait littéraire. Que son but soit de liquidation ou de réappropriation, il s'agit en tout cas d'un vaste remaniement, dans le sens d'une redistribution ou d'une confirmation de la valeur littéraire. Ainsi l'effervescence surréaliste durant l'année 1947 est-elle symptomatique de ce phénomène : en juillet a lieu à la galerie Maeght une exposition internationale ; les *Manifestes* sont réédités ; Breton, Gracq et Tzara s'expriment dans la presse,

16. « La Danse du scalp à la mode lettriste », *Arts*, n°77, 30 août 1946, p. 3
17. « Pour et contre le vent », *La Dictature lettriste, cahiers d'un nouveau régime artistique*, 1946, p. 26.

donnent des conférences, réaffirmant l'autorité d'un mouvement qui entend occuper un territoire littéraire en voie de reconfiguration. La polémique entre Iliazd et Isou témoigne, quant à elle, de la lutte pour gagner droit de cité dans l'espace littéraire tel que le façonnent les médias d'après guerre.

Du mois d'octobre 1946 à la conférence d'Iliazd « Après nous le lettrisme », prononcée le 21 juin 1947 à la Salle de Géographie, la presse rend compte avec scepticisme des soirées lettristes contre « la pègre de la Résistance et le Surréalisme[18] » et cherche des précurseurs à ce « curieux retour du dadaïsme avec en moins le mérite de la nouveauté[19] ». Sont ainsi convoqués N. Beauduin et son poème « Paroxysme », Bryen, « franc-tireur du surréalisme » auteur de « Poème pour Phono[20] », et Iliazd, auquel certains journalistes attribuent la paternité du vers orchestral, accomplissement « du programme d'Apollinaire[21] » dont les lettristes revendiquent l'innovation. À la veille de sa conférence, Iliazd a indubitablement mené campagne, et les journalistes recentrent leurs propos sur sa personnalité :

> Or, M. Iliazd, dont nous avons reçu la visite, nous a déclaré : « Les lettristes d'aujourd'hui emploient les procédés que j'ai découverts il y a vingt ans, c'est normal, mais je ne veux pas avoir l'air d'un plagiaire, c'est pourquoi j'organise une conférence où je mettrai les choses au point. »
> Il existe d'ailleurs des poètes lettristes (« sonoristes » plus exactement, rectifie M. Iliazd) depuis de nombreuses années[22].

Maurice Nadeau, quant à lui, annonce la conférence en rappelant que dadaïstes et futuristes russes « consommaient déjà abondamment de la lettre », qu'Iliazd « a participé, en contradicteur, aux récents meetings lettristes » et « entend revendiquer l'antériorité de

18. Titre de la conférence de leur quatrième soirée. Voir « Ça ne prend pas ! », *Le Figaro littéraire*, n°59, samedi 7 juin 1947, p. 2.
19. Edmond Humeau « De Tzara à Isou », *Arts*, n°111, vendredi 18 avril 1947, p. 2.
20. *Le Littéraire*, « Rien de nouveau », n°30, samedi 12 octobre 1946, p. 1 et « Rendons à César », *Le Figaro littéraire*, n°60, samedi 14 juin 1947, p. 6-7.
21. Descargues, « Les Lettristes en liberté », *Arts*, n°111, vendredi 18 avril 1947, p. 2.
22. C. Valogne, « M. Iliazd revendique la paternité du lettrisme », *Arts*, n°120, vendredi 20 juin 1947, p. 2.

la découverte[23] », citant *in fine* des extraits de la préface de *Ledentu le Phare* qu'Iliazd lui a fait parvenir comme preuve à charge « pour prendre part à une discussion et rappeler l'œuvre de celui qui fut le véritable fondateur du Lettrisme ».

Malgré tout, les comptes rendus insistent moins sur le contenu de la conférence, qui replace l'émergence de la poésie phonétique dans une perspective historique en rappelant les principes poétiques des dadaïstes, de Marinetti et plus largement des futurismes italien et russe, que sur les échauffourées soldées par la blessure de Bryen. Plus perfidement, ils notent que « M. Iliazd, qui est un sujet russe, semble avoir des difficultés avec la syntaxe française », difficultés « qui déterminèrent son esthétique » et rendent exténuant son exposé[24]. Dans « Un Russe se prétend le vrai père du "lettrisme" », Robert Massin fait le portrait d'un homme de près de soixante ans « qui n'a pas fait de conférence depuis vingt-cinq ans » et vit à Paris où « il rédige des catalogues de presse, écrit des poèmes accompagnant des eaux-fortes de Picasso[25] ». L'oblitération identitaire d'Iliazd dans un titre par ailleurs suspicieux, la mention de son âge et de son inactivité sur la scène littéraire, le renversement hiérarchique entre le peintre et le poète-éditeur, trahissent la relative absence de reconnaissance d'Iliazd dans le monde des Lettres.

Pourtant Iliazd tente une dernière fois d'asseoir son autorité en faisant paraître, dans la revue *Arts*, une lettre ouverte proposant à Isou, afin de « régler, autrement que par des coups, le différend entre zaoumistes et lettristes », « l'arbitrage d'un jury » dont le rôle sera de décider si

> oui ou non, les poèmes d'Isou sont d'une technique nouvelle, inventée par lui, ou répètent les procédés déjà utilisés par les futuristes, dadas et surtout par [lui]-même ; si les symphonies dites lettristes sont, oui ou non de la même technique polyvocale que [ses] vers orchestraux, publiés depuis 1918 ; [s'il a] déjà fait paraître cinq pièces de théâtre en manière zaoume, à laquelle on applique maintenant l'adjectif lettriste et [s'il a] déjà présenté au

23. « Après nous le lettrisme », *Combat*, 20 juin 1947, p. 2.
24. Pierre Lemonnier, « Un débat lettriste ? Non, un combat », *Arts*, n°121, vendredi 27 juin 1947, p. 1.
25. *Combat*, n°920, 22-23 juin 1947, p. 4.

> public parisien les danses, exécutées suivant les poèmes abstraits et ceci longtemps avant l'apparition de M. Isou[26].

Sa lettre ouverte demeurant sans réponse, la spectacularisation des débats littéraires dans la presse se raréfie sans lui avoir permis de fonder une identité et un territoire littéraires le positionnant comme acteur essentiel dans l'émergence de la poésie phonétique. Il décide alors de déplacer son champ d'action en publiant une anthologie bibliophilique : *Poésie de mots inconnus*. D'autres raisons que cette fin de non recevoir nous semblent néanmoins expliquer cette stratégie de déplacement du débat vers le combat éditorial.

Comme le note malicieusement un article publié dans *Le Littéraire*, les imprimeurs boudent les lettristes : « Les typos n'entendent rien aux subtilités de la langue ; devant l'invasion des alphabets en folie, ils ont déclaré forfait, refusant d'imprimer les monuments poétiques du "mouvement poétique de la prochaine génération[27]" ». Déplacer la polémique dans le domaine éditorial, c'est donc pour Iliazd remotiver tout le savoir-faire typographique des avant-gardes futuriste et dadaïste. Quant au choix de l'anthologie, il est lui aussi, stratégique. E. Fraisse souligne en effet l'importance des anthologies après la première guerre mondiale quand, faisant jouer à plein la tension, inhérente au genre, entre « la démarche du bilan et celle du manifeste[28] », elles contribuaient à définir la modernité littéraire. Aux mêmes causes les mêmes effets et les mêmes enjeux ? C'est ce que suggère la préface du *Panorama de la nouvelle littérature française* de Gaëtan Picon, publié la même année que *Poésie de mots inconnus* en 1949, qui convoque le passé pour mieux le reléguer :

> Nous pensons qu'il existe une « nouvelle littérature française », distribuée autour de forces et de tendances irréductibles à celles qui dominaient les années 1920 ou l'année 1930. […]
> L'éclairage est donc ici en raison directe de l'actualité, en raison inverse de l'historicité […] nous nous sommes efforcés de dégager les tendances générales, ajoutant le point de vue de l'histoire à

26. Elle fait suite à l'article de Pierre Lemonnier, « Un débat lettriste ? Non, un combat », *Arts*, n°121, vendredi 27 juin 1947, p. 2.
27. « Les typos contre le lettrisme », samedi 12 avril 1947, n°51, p. 4.
28. *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 190.

> celui de l'anthologie. Cependant, le point de vue qui domine est ce dernier… […]
> À nos risques et périls, nous avons voulu composer une anthologie de la littérature qui se fait, une anthologie faite « sur le coup » et non « après coup[29] ».

L'ouvrage est présenté à la Librairie La Hune et le journaliste qui relate l'événement rapporte les critiques d'Isou et d'Iliazd, le premier reprochant à G. Picon de n'avoir rien compris au Lettrisme, le second l'accusant d'avoir oublié les poèmes zaoum, le journaliste rajoutant en aparté, mi-amusé, mi-agacé : « (Vous savez, les précurseurs du lettrisme…)[30] ». Au delà de l'anecdote, qui atteste que la querelle, vieille de trois ans, continue d'alimenter indirectement les chroniques, l'incident témoigne des enjeux forts, en termes de redistribution de la valeur littéraire, de la récapitulation anthologique.

L'anthologie en effet est à la fois instrument de pédagogie et instrument de propagande : dans l'exemplarité de ses choix, elle relève de l'exhaussement des anciens, du bilan en forme de musée, mais aussi du manifeste, en tant que vision orientée du fait poétique. Les lettristes l'ont bien compris, qui annoncent dès 1946 la publication d'anthologies, dont les choix surprennent, mais qui légitiment leur existence :

> Brice Parain est le grand homme du mouvement qui nous promet une nouvelle anthologie des génies pré-lettristes : Joyce, Michaux, Queneau et d'autres parmi lesquels on est étonné de ne pas voir le seul, le pur, le vrai prophète du lettrisme, Ilya Zdanievitch qui, vers 1922, dans l'atelier de Mme Olein d'Alein mimait des poèmes du style : *Batouca zefir cafoufou pentaloun* et qui a disparu vers je ne sais quels cieux, bien oublié, hélas ! […] M. Isou enterre d'un seul coup ses frères et, comme il dit, les vieilles charognes[31].

29. Paris, Les Éditions du Point du Jour, NRF, 1949, p. 10 et 12.
30. Une photocopie de cet article, intitulé « Débats à Saint-Germain des prés », signé M. C., sans date ni titre du journal, se trouve dans les archives Iliazd, BNF, dossier « Après nous le lettrisme ».
31. Sidoine, « La danse du scalp à la mode lettriste », art. cit., p. 3.

La publicité du plat arrière de *La Dictature lettriste* mentionne effectivement « pour paraître à la NRF "collection Lettriste" chez Gallimard » deux anthologies : celle de Claude Hirsch, *Prose et vers, L'Anthologie pré-lettriste* et *La véritable anthologie de la Poésie Française de la Chanson de Roland au lettrisme*. Pourtant les archives Gallimard ne portent nulle trace d'une telle publication, ni même d'un projet de collection lettriste ; elles signalent même que « certains documents […] indiquent que les relations entre certains membres de ce mouvement littéraire et les Éditions Gallimard aient pu être conflictuelles[32] ». Ces annonces relèvent donc d'une stratégie communicationnelle, visant à rapprocher un jeune groupe d'une maison d'édition renommée d'une part, et de l'autre à asseoir son existence par le biais d'une forme éditoriale propre à fonder une ascendance d'autant plus prestigieuse qu'elle est intégralement « pré-lettriste ». L'exemplarité de l'anthologie joue ici le rôle d'une preuve téléologique, montrant comment toute la poésie aboutit au lettrisme, justifiant son existence en l'instaurant comme critère poétique universel.

La démarche anthologique d'Iliazd est diamétralement opposée à cette vision évolutionniste de la poésie, comme le souligne l'annonce de la parution de *Poésie de mots inconnus* :

> Le poète Iliazd a décidé d'en finir – une fois de plus… – avec Isidore Isou et sa prétendue invention du lettrisme […]. Dans le plus grand secret, il achève la mise en place d'une machine de guerre, destinée à confondre l'usurpateur.
> Il s'agit d'une anthologie de la poésie « zaoum » et « dada », qui rassemble les textes d'une quinzaine de révolutionnaires – prélettristes dirait Isou ! – tous écrits entre 1910 et 1932. Ce … « dada de Troie » – si l'on ose dire – s'appelle *Poésie de mots inconnus*, car tous les poèmes embusqués dans son ventre de papier sont composés de vocables inventés. […]
> En somme, un véritable manuel d'espéranto politique. […]
> Les peintres viendront à la rescousse des poètes (Isou a-t-il à leur opposer une garde picturo-lettriste ? On ne le sache pas)[33].

32. Courriel du service des archives de Gallimard, reçu le 11 octobre 2012.
33. « Où l'on voit que le lettrisme n'est qu'une vieillerie », *Le Figaro littéraire*, n°135, 20 novembre 1948, p. 1.

En convoquant une tradition poétique internationale appuyée par une avant-garde picturo-dadaïste ou picturo-futuriste, Iliazd prend l'avantage sur Isou : le renfort des peintres n'a rien d'anodin et l'on aurait tort de voir dans cette forme éditoriale un beau livre de poésie illustré. Au contraire, le prétexte bibliophilique se met au service d'une véritable « machine de guerre », conçue, pour reprendre les propos d'E. Fraisse, comme une « forme critique, moment d'un débat sur l'appréciation littéraire[34] » et dans laquelle l'illustration n'est pas décoration, mais partie prenante d'une démonstration qu'Iliazd souhaite magistrale.

Ainsi, en déplaçant les termes du débat dans un domaine où il pourra plus brillamment se distinguer, Iliazd infléchit ce que nous pourrions, avec Jérôme Meizoz, nommer sa « posture littéraire », c'est-à-dire sa « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire[35] », tant du point de vue actionnel, par son comportement, que du point de vue rhétorique, par ses discours et ses œuvres. L'enjeu et les bénéfices potentiels en termes de positionnement et de reconnaissance sont doubles : le premier consiste à prendre place dans le champ littéraire en tant qu'auteur-fondateur de la poésie phonétique ; le second à s'imposer dans le champ éditorial comme éditeur de livres bibliophiliques. Autrement dit, c'est une pragmatique discursive et éditoriale qu'Iliazd met ici en place : le discours sur le fait littéraire, en proposant une relecture des avant-gardes internationales pour redéfinir leur territoire poétique et fonder une légitimité auctoriale dans ce champ, s'inscrit non dans l'apparat critique, mais dans la forme éditoriale même de l'anthologie. Or selon Bernard Cerquiglini, « la méthodologie éditrice, quelque œuvre qu'elle traite, est toujours la mise en pratique d'une théorie littéraire[36] ». Quelle est celle d'Iliazd ? Quelle « théorie littéraire » révèle-t-elle ?

Pour Françoise Le Gris, *Poésie de mots inconnus* est une « défense et illustration de la poésie moderniste » témoignant de la « position radicale [d'Iliazd] dans sa reconnaissance des véritables pionniers de

34. *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 120.
35. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p. 18.
36. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 43.

la poésie phonétique[37] ». Les poèmes dadaïstes et futuristes russes ont effectivement la part belle, mais les textes sélectionnés s'étendent de 1910 à 1948 et sur les 47 textes, 19 datent des années 1930-1940, 28 des années 1910-1927, soit un pourcentage de 40 % de textes plus ou moins contemporains de la publication. *Poésie de mots inconnus* n'est donc pas uniquement l'anthologie des premières avant-gardes ; l'ouvrage se conjugue certes au passé, mais à côté de ce regard historique, certains choix résultent d'une actualité événementielle, culturelle et autobiographique à la fois, suggérant l'idée qu'il s'agit autant de transmettre un héritage que de le constituer.

Artaud, par exemple, a créé doublement l'événement dans la presse qui étale par ailleurs la polémique entre Iliazd et Isou : le 13 janvier 1947, en prononçant la conférence « Pour en finir avec le jugement de Dieu » au Théâtre du Vieux-Colombier ; le 4 mars 1948 par sa mort[38]. Artaud n'est pas le seul à décéder au cours des années 1945-1948 : Ronke Akinsemoyin, la femme d'Iliazd, meurt en 1945 ; Huidobro et Schwitters en 1948. Il pourrait paraître oiseux de s'arrêter sur la rubrique nécrologique de ces années si la page de dédicace de *Poésie de mots inconnus* ne mentionnait que « ce livre est fait par Iliazd pour illustrer la cause de ses compagnons et en souvenir de / Ronke Akinsemoyin / Sophie Taeuber-Arp / Vélimir Khlébnikov / Antonin Artaud / Boris Poplavsky / Hugo Ball / Kurt Schwitters / Vincent Huidobro / Igor Térentiev ». L'anthologie est à la fois manifeste et tombeau : aventure confraternelle au service d'une cause, elle assume les fonctions muséales de conservation et de préservation des textes en les parant de la dimension affective propre au genre du tombeau. Collection de morceaux choisis, elle est aussi monument commémoratif, hommage rendu aux siens.

Elle doit aussi beaucoup à un réseau de sociabilités tissé de plus ou moins longue date entre les auteurs et les artistes. Ainsi Picasso et Survage ont-ils illustré des livres d'Iliazd[39]. Huidobro est associé en

37. « Iliazd, ou d'une œuvre en forme de constellation », dans *Iliazd, maître d'œuvre du livre moderne*, exposition organisée par F. Le Gris-Bergmann à la Galerie d'art de l'Université du Québec à Montréal du 5 au 28 septembre 1984, Montréal, UQAM, 1984, p. 40.

38. Voir respectivement : *Le Littéraire*, samedi 18 janvier 1947 ; « Dernière visite à Antonin Artaud » et « L'enterrement d'Antonin Artaud », *Le Figaro littéraire*, n°99, samedi 13 mars 1948, p. 5 et 2.

39. Le premier avec *Afat* ([Paris], Le Degré 41, 1940) et *Pismo* ([Paris] Latitud Cuaranta y uno, 1948) ornés chacun de six gravures sur cuivre ; le second pour *Rahel* (Paris, Imprimerie Union, 1941) orné de gravures sur bois de cormier.

1932, avec Arp, à la revue *Vertigral,* dirigée par Jolas, lequel publie cette même année deux manifestes « Proclamation : La Révolution du mot » et « La poésie est verticale » dans le numéro 21 de la revue internationale *Transition*, qu'il dirige entre 1927 et 1938 : autant de poètes et de revues présents dans l'anthologie. Bryen et Seuphor sont depuis longtemps des amis d'Iliazd. L'actualité culturelle de juin 1947 lie d'ailleurs le premier à son camarade Arp pour une exposition de dessins et de sculptures à Leipzig[40]. Le même Bryen est un intime d'Audiberti, auteur voué aux gémonies par Isou dans *La Dictature lettriste*, et il en est indubitablement l'intercesseur auprès d'Iliazd, comme l'affirme Jeanyves Guérin[41], car si l'œuvre d'Audiberti comporte quelques fragments de poésie et de théâtre phonétiques (dans *Des tonnes de semences* – 1941 ou *Le Mal court* – 1947), elle fait peu référence aux peintres et aux poètes de l'anthologie. Ainsi, *Poésie de mots inconnus* a non seulement une inclination pédagogique, en rassemblant les précurseurs de la poésie moderniste, mais aussi une vocation identitaire greffée sur l'actualité culturelle et littéraire. Elle atteste et crée en même temps la réalité d'un groupe ; elle en souligne l'actualité et vient en fonder la pérennité poétique. Mais l'enjeu identitaire recouvre une autre réalité : celle qui fait de l'anthologie un miroir à double face, réfléchissant Iliazd à la fois en poète et en éditeur.

Comme l'indique le titre de l'anthologie publiée par Éluard, « le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi », car « faute d'un miroir commun », anthologiste et lecteur « échange[nt] [leur] portrait[42] ». Autoportrait de l'éditeur en poète, *Poésie de mots inconnus* offre à Iliazd une place de choix : celle du seul poète deux fois présent, à l'acmé de l'ouvrage, avec des textes appartenant aux deux grandes périodes de l'anthologie, les années 1910 avec les extraits de ses poèmes dramatiques en *zaoum*, et les années 1940 avec « Berceuse pour Chalva », son fils né le 9 octobre 1943 de son union avec Ronke Akinsemoyin. Du jeune futuriste russe au père de famille, du poète à l'éditeur, *Poésie de mots inconnus* tisse un fil autobiographique ténu dévoilant combat, mariage, mort et naissance comme autant d'étapes d'un parcours affectif, poétique et intellectuel placé sous le sceau de la

40. « Rendons à César… », *Le Figaro littéraire*, n°60, samedi 14 juin 1947, p. 2.
41. Jeanyves Guérin, « Sur un poème phonétique… », *L'Ouvre-boîte*, Cahiers Jacques Audiberti, 7, mai 1977, p. 4-6.
42. *Le Meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi. 1878-1918*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, préface, p. 8.

fidélité à des « compagnons » d'armes. Cette place centrale fait d'Iliazd le lien entre les époques et les auteurs, partant la cause efficiente de l'anthologie, suggérant ainsi qu'elle est également un autoportrait du poète en éditeur. C'est pourquoi, en l'absence des « seuils » canoniques que sont préface et apparat critique, il faut examiner le « péritexte éditorial[43] » compris comme lieu stratégique de l'élaboration du discours éditorial et de sa légitimation auctoriale. S'agissant d'une production bibliophilique par définition non standardisée, ces éléments matériels ont valeur de partis pris, constituants inhérents d'une « machine de guerre », qu'il faut bien qualifier de « futuriste russe », pensée par Iliazd contre le lettrisme et composants pragmatiques d'une démonstration muette qu'il faut s'attacher à décrypter.

Tout d'abord, le choix du titre, loin d'être anodin, entre dans l'économie de la polémique avec Isou. Alors que, le temps de la souscription, l'ouvrage reçoit celui d'*Anthologie lettriste*[44], Iliazd opte finalement pour *Poésie de mots inconnus*. Opposant le « mot » à la « lettre », il situe l'anthologie dans la tradition slave du langage inventé, celle qui trouve son origine dans *Le Mot en tant que tel*, publié en 1913 par Khlebnikov et Kroutchenykh, lui donnant la prérogative sur le futurisme italien et sur le dadaïsme dans l'histoire de la poésie phonétique. Isou ne s'y trompe pas lorsqu'en 1973, il rassemble sous le titre *Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme*[45], une série d'articles parus entre 1956 et 1973 dont certains s'attachent à alimenter la polémique. Selon lui, le geste anthologique d'Iliazd est formellement et intellectuellement biaisé. Premièrement le choix de la publication d'inédits entérine l'antériorité de textes inexistants éditorialement parlant, les dotant artificiellement du statut de précurseurs. Ensuite la transformation des textes, revendiquée au nom de la rigueur éditoriale[46], est perçue

43. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais » 474, 2002, p. 21. Par « péritexte éditorial », il désigne les éléments matériels du livre tels la couverture, la page de titre, le format, le papier et la composition typographique.
44. Françoise Le Gris-Bergmann, « *Poésie de mots inconnus* : le débat lettriste », dépliant de l'exposition de *Poésie de mots inconnus* du 1er au 15 octobre 1987 à La Galerie, centre d'art actuel, 75 rue Saint-Antoine, Trois-Rivières, Québec. Fonds Iliazd, Marseille.
45. Lire en particulier « Contre la falsification du futurisme russe et du lettrisme », p. 57-61 et « Contre les falsificateurs du "zaoum", des œuvres de Khlebnikov et des autres futuristes russes », p. 63-73, *Lettrisme*, mensuel, nouvelle série, n°16-20, avril-août 1973.
46. « Les modifications sont dues aux auteurs ou ont été introduites après l'étude des manuscrits », *Poésie de mots inconnus*, *op. cit.*, chemise 1, feuillet 4.

comme une falsification de la vérité littéraire. Enfin, l'absence de traduction constitue pour Isou l'ultime tromperie, dans la mesure où elle dissimule aux yeux du lecteur que les poèmes des précurseurs de la poésie phonétique sont en réalité des « textes à mots significatifs » et non des « accomplissements à termes inconnus, phonétiques, lettristes ou pré-lettristes ». À l'appui, Isou propose deux traductions du premier poème de Khlebnikov, « Zaklîatiîe smîekhom » (« Les Rieurs » ou « La Conjuration par le rire »). Ces partis pris éditoriaux servent ainsi, selon Isou, une argumentation fallacieuse faisant non seulement passer Iliazd pour le créateur du zaoum, mais aussi dénaturant « le sens du "langage transmental" », « très minime velléité linguistique de quelques futuristes russes », « pour le transformer en secteur de la littérature purement phonétique, c'est-à-dire en domaine pré-lettriste ou même lettriste, avec lequel l'ensemble conceptuel antérieur n'a aucun rapport[47] ». Même si elles servent ses desseins téléologiques, les thèses d'Isou soulignent l'importance et l'impact des choix anthologiques en matière de construction d'une histoire et d'une valeur littéraires et de partage de territoires en termes d'autorité.

Si le titre délimite le territoire idéologique et esthétique de la « machine de guerre » qu'est l'anthologie, la couverture, ornée d'une vignette de Ribemont-Dessaignes en affirme à sa manière le caractère belliqueux (fig. 5). Iliazd la qualifie, dans la page de dédicace, de « couverture aux armes[48] », faisant référence aux reliures armoriées qui signalaient ainsi le propriétaire de l'ouvrage. Pastichant la tradition, Iliazd met le vocabulaire du livre au service de son combat. Mais, en jouant avec ces codes, il témoigne également d'un rapport fort à la tradition, qu'elle soit poétique ou livresque, et oppose ainsi à la vision finaliste qu'Isou développe à l'envi, la continuité de l'histoire littéraire et de l'histoire du livre. Évoquant le mythe apollinien, la vignette de couverture représente en effet une harpe à tête de dauphin et nageoire en forme de palme dont les cordes convergent vers un cœur central. Mais cet emblème traditionnel de la poésie lyrique se dote aussi d'une hélice en son sommet en guise d'interprétation moderniste de l'inspiration poétique. Il est accompagné de l'indication « Ne coupez pas mes pages », rappelant le dispositif héraldique qui associe à la figure emblématique une

47. *Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du surréalisme et du lettrisme*, *op. cit.*, p. 69, 63, 57.

48. *Poésie de mots inconnus*, *op. cit.*, chemise 1, feuillet 3.

courte formule, ici une injonction, prosopopée du livre dévoilant au lecteur un mode de manipulation prenant à contre-pied les us et coutumes du livre qui invitent justement à couper les pages pour lire. Enfin, le déploiement sémantique invite à voir dans la harpe ce que les architectes qualifient de « pierre d'attente », pierre laissée en saillie à l'extrémité d'un mur pour permettre une construction ultérieure. Ainsi, la vignette de couverture, en suggérant une double symbolique, poétique et architecturale, celle-ci étant une métaphore privilégiée du livre bibliophilique et un art bien connu d'Iliazd, unit présent et avenir. Remplissant les fonctions d'un frontispice, elle annonce l'esprit « toutiste » de l'anthologie, dans la lignée de la théorisation qu'en firent en 1913 Iliazd et Ledentu, lequel affirme que « tout ce qui a été créé par les artistes qui nous ont précédés et venant même des temps les plus reculés, nous est contemporain et assimilable comme notre perception l'exige[49] ».

Enfin, le format de l'ouvrage et sa mise en pages, tout en offrant à la postérité des textes promus au rang de parangons de la poésie phonétique, sont révélateurs d'une poétique et d'une pragmatique du livre propres à Iliazd. Malgré quelques inédits, la plupart des textes ont déjà paru, souvent en revue ; rassemblés, ils acquièrent un autre statut, celui prestigieux offert par leur écrin bibliophilique et par leur élection anthologique. Ils y gagnent surtout en unité, en raison de la mise en pages créative d'Iliazd qui distribue systématiquement les lettres des poèmes, en capitales Gill, de manière équilibrée mais sans cesse renouvelée, dans l'espace de la page. À cette spatialisation du texte, qui promeut la visibilité de la lettre dans un véritable tableau typographique est associé le travail du peintre-graveur, multipliant ainsi les interactions plastiques entre typographie et illustration. Ce dispositif, à la fois unifié et varié, donne un air de famille aux poèmes, et ce bien malgré eux, et induit des dynamiques de lecture totalement inédites, si bien qu'ils deviennent les parties d'un tout qui les dépasse, et qui est de l'ordre d'une idéologie propre à Iliazd, idéologie tant littéraire qu'éditoriale, prônant une fusion entre forme matérielle et poèmes choisis, autrement dit reposant sur une plasticité généralisée du médium et du message, traités esthétiquement comme un tout.

49. Cité par R. Gayraud dans « Iliazd et le Degré 41 », *Iliazd, maître d'œuvre du livre moderne*, *op. cit.*, p. 9.

S'il est clair que la « composition n'est pas une vaine esthétique pour riches bourgeois, mais la recherche de nouveaux moyens d'expression » capables de changer le sens du poème « selon la manière de le composer[50] », le format, quant à lui, détermine une certaine pragmatique du livre. Tout d'abord l'anthologie demeure « en feuilles » et réactive, dans sa forme même, l'étymologie du terme qui la lie au monde végétal, à la cueillette ou à la collecte. De même son aspect compact et cubique l'associe au coffret, à l'écrin, images traditionnelles de l'anthologie. Mais en remotivant cet imaginaire séculaire, *Poésie de mots inconnus* en superpose un autre, plus revendicatif, plus proche de l'esprit des avant-gardes. L'anthologie invite davantage à l'action qu'à la méditation : non seulement elle a la compacité du pavé, qu'on lancerait telle une « gifle » au goût des lettristes[51], mais en plus, en invitant à déplier ses pages, elle incite à placarder ces feuillets-affiches qui rappellent un des modes d'expression et d'intervention privilégiés des avant-gardes. La forme éditoriale transpose ainsi dans l'univers du livre l'espace public qui a vu naître la polémique et invite le lecteur à y faire retour, en tant que relais essentiel de la visibilité et de la pérennité de l'histoire de la poésie phonétique.

Finalement, tous les éléments matériels du péritexte éditorial de *Poésie de mots inconnus* énoncent leur discours propre au service d'une vision orientée du fait littéraire : alors que le titre balise un territoire idéologique et esthétique faisant la part belle au futurisme russe, la vignette de couverture suggère une conception de l'histoire littéraire fondée sur l'articulation forte du passé et du présent, comme le corroborent d'ailleurs le choix des poèmes et le façonnage de l'œuvre. La mise en pages, quant à elle, est une démonstration en actes de la poétique du livre fondée sur un matérialisme esthétique faisant fusionner le texte et son support. Le format, enfin, permet de mesurer tout ce que *Poésie de mots inconnus* doit aux premières avant-gardes : en invitant à l'action, il en rappelle les heures glorieuses et en ce sens l'anthologie est bien une « machine de guerre » irréductiblement futuriste contre le lettrisme.

50. « Iliazd. En approchant Éluard », art. cit., p. 60.
51. Nous faisons allusion au titre du manifeste *La Gifle au goût du public*, cosigné par Bourliouk, Kroutchenykh, Maïakovski et Khlebnikov, publié à Moscou en 1912. Voir Léon Robel, *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits, commentés par Léon Robel, Paris, Les Éditeurs Français réunis, 1971.

*

Anthologie, manifeste, tombeau, autoportrait, placard, *Poésie de mots inconnus* porte sur le devant de la scène les avant-gardes historiques occultées par le surréalisme et œuvre à la redécouverte de cette « poésie de mots inconnus », que le singulier du titre instaure comme un tout fédérateur et non comme la somme d'expériences poétiques éparses sur la première moitié du XX^e^ siècle. Pourtant ni l'ouvrage ni Iliazd ne semblent avoir bénéficié des instances propres à légitimer leur existence. Deux raisons pourraient l'expliquer. D'abord la visibilité de la culture russe dans l'espace médiatique est peu étendue. Il faudra attendre l'article de Seuphor, en 1955, pour que l'œuvre d'Iliazd soit replacée au sein de l'avant-garde russe des années 1920 et *Poésie de mots inconnus* qualifiée de « sorte d'anthologie qui se flatte de la collaboration des meilleurs artistes et écrivains de ce temps[52] », Isou répliquant immédiatement que « l'art moderne n'est pas né en Russie[53] ». Par ailleurs, des querelles politiques ont éloigné Iliazd de ses pairs : Tzara et Aragon le blâment d'avoir sollicité, pour son ballet *La Chasse sous-marine*, la collaboration de Serge Lifar, qui était « après la guerre sur la liste noire du Comité national des écrivains[54] » ; Iliazd reproche à Seuphor d'avoir attribué sa venue à Paris à l'organisation d'une exposition d'art russe, lui qui « avait observé avec effroi la réaction culturelle soviétique[55] ». Les conflits autour de la publication se situent donc au carrefour d'enjeux littéraires, éditoriaux, mais aussi politiques et idéologiques. Durables et protéiformes, ils témoignent des enjeux forts suscités par la relecture des avant-gardes internationales, non seulement en vue de leur constitution historique dans le champ littéraire, mais aussi comme moyens d'identification des poétiques nouvelles.

52. « Au temps des avant-gardes », *L'Œil*, n°11, novembre 1955, n° spécial « L'Art en Russie », p. 38.
53. *Arts*, 23-25 novembre 1955, p. 12.
54. « Iliazd. En approchant Éluard », art. cit., p. 54.
55. Voir R. Gayraud, « Retour sur une polémique : le lettrisme d'Isidore Isou face à la zaum' d'Il'ja Zdanevic. Essai de comparaison de deux systèmes en conflit », *Slavica occitania*, 10, 2000, p. 118 et *sq.*

ÉDITER ET TRADUIRE