

Санкт-Петербургский государственный университет

ДАРДУАЗ Антуанэт Клэр-Мари
Выпускная квалификационная работа

**Французская литература XVII века в книге художника (Ильязд, Пикассо, Миро) / La
litterature française du XVIIe siècle dans le livre d'artiste (Iliazd, Picasso, Miró)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5812. «Литература России и Франции:
перекрестный взгляд / Littératures russe et française: regards croisés»

Научный руководитель:
профессор,
Кафедра истории
зарубежных литератур
Алташина Вероника
Дмитриевна

Рецензент:
старший научный сотрудник,
Федеральное государственное
учреждение науки Институт
мировой литературы
им. А.М. Горького Российской
академии наук
Голубков Андрей Васильевич

Санкт-Петербург
2022

Remerciements

J'adresse mes plus sincères remerciements à mes deux directrices de recherches, Mme Anne Ducrey et Mme Veronika Dmitrievna Altashina, qui m'ont suivie et soutenue dans mes efforts durant ces deux dernières années.

Je souhaite tout particulièrement remercier l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, qui m'a accueillie chaleureusement malgré les circonstances particulières dues à la pandémie et aux bouleversements diplomatiques, et grâce à laquelle j'ai pu bénéficier d'une expérience de recherche en Russie qui a été des plus enrichissantes pour finir mon étude sur l'artiste exceptionnel qu'était Ilia Zdanévitch.

Je remercie enfin toute l'équipe pédagogique du double diplôme franco-russe de Sorbonne Université et de l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, sans laquelle je n'aurais pas pu réaliser mon rêve de partir étudier en Russie.

En souhaitant qu'en ces temps troublés, ce mémoire de littérature comparée rappelle la force des liens qui unissent la France et la Russie, et souligne l'intérêt toujours vif que nos peuples éprouvent l'un pour l'autre.

Introduction

« Un livre illustré d'Iliazd est une œuvre d'art autonome au même titre qu'un tableau, une sculpture, un monument, un film. Et de cette œuvre d'art, Iliazd est sans conteste possible le seul, le vrai créateur. »¹

En 1913 à Moscou, un groupe d'artistes parmi lesquels un dénommé Iliia Zdanévitch se trouve, fait scandale. Des soirées de cabarets à leurs déambulations urbaines, les peintres Natalia Gontcharova, Mikhail Larionov, Mikhail Le Dentu ainsi que le poète et critique d'art Iliia Zdanévitch, bousculent le monde de l'art par des performances éhontées et provocantes où la peinture se déplace de la toile au corps humain, et la sculpture du marbre à l'objet manufacturé. Inspirés par le futurisme de Marinetti, ils affirment dans leur manifeste *Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов. / Pourquoi nous nous peinturlurons. Manifeste des futuristes* : « Nous avons lié l'art à la vie. Après un long isolement des artistes, 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. »². Les quatre signataires du manifeste s'affichent dans les rues et les cabarets, les visages couverts de traits, courbes, chiffres et lettres en noir et en couleurs : leurs corps deviennent des supports artistiques, et leur exposition une performance³. De même, lors d'une conférence sur « le futurisme de Marinetti »⁴, Iliia Zdanévitch s'amuse à brandir des souliers d'homme à la mode en déclarant qu'ils sont plus beaux que la *Vénus de Milo* ! Le groupe fait la défense d'un monde nouveau, où l'art investirait le quotidien.

¹ Louis Barnier, cité dans : *Dossier de presse de la 13ème édition de L'Internationale de bibliophilie contemporaine*, Espace Charenton, Paris, 26-27-28 novembre 2010. <https://fr.calameo.com/read/00279865634b85f77c441> (consulté le 10/11/2020)

² Илья ЗДАНЕВИЧ, Михаил ЛАРИОНОВ, *Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов.*, Журнал *Аргус*, n°12, 1913 год, ст.115. / M. LARIONOV, I. ZDANEVITCH, *Pourquoi nous nous peinturlurons, Manifeste des futuristes*, In *Argus*, n°12, 1913, p.115.

³ Voir l'annexe A : Илья ЗДАНЕВИЧ, Михаил ЛАРИОНОВ, *Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов.*, Журнал *Аргус*, n°12, 1913 год, ст.114-118. Nous plaçons en annexe A la numérisation du journal *Argus* dans lequel Iliia Zdanévitch et Mikhaïl Larionov publient en russe : *Pourquoi nous nous peinturlurons. Manifeste des futuristes*. Dans ce manifeste, les membres du groupe dévoilent leurs corps peinturlurés sur des photos qui fixent dans le temps ces performances provocantes, et permettent de rendre compte des activités artistique du groupe.

⁴ Conférence du 23 mars 1913 prononcée lors d'un débat public organisé par M. Larionov sur « L'Orient, le nationalisme et l'Occident »

C'est dans cette ambiance que l'avant-garde artistique russe explore de nouveaux moyens d'expressions, et s'intéresse notamment au livre qui devient le support artistique privilégié de la rencontre entre les poètes et les peintres. Les modernistes cherchent à faire dialoguer les arts dans des livres singuliers où le sensible devient visible. La poésie se mêle à la typographie, à la calligraphie, ainsi qu'à l'illustration et à la plastique du livre qui est le lieu d'une sensorialité nouvelle. Des projets originaux voient le jour : on remarque notamment les livres illustrés par Olga Rozanova qui, en coloriant les illustrations et le texte, crée des « partitions de couleurs avec l'action simultanée du mot sonore et de la picturalité »⁵ ; ou encore la série de drames en *zaoum* typographique d'Ilia Zdanévitch⁶ qui, au sein de l'Université du Degré Quarante et Un⁷, fabrique des textes où chaque lettre est la fois autonome, possédant chacune sa propre taille, sa police, et l'espacement nécessaire à sa pleine expression, et partie d'un tout harmonieux qui prend vie dans le livre au gré des différentes combinaisons sonores et typographiques inventées par le poète. Le livre était alors utilisé et pensé par les artistes de l'avant-garde russe comme un média de masse par lequel ils pouvaient faire connaître leur travail au plus grand nombre, tout en rejetant les règles bourgeoises de l'impression fine, et des éditions illustrés de la fin du XIX^{ème} siècle. Leurs livres étaient de petits formats, modestement reliés par des agrafes ou des points de colle, et étaient spontanés dans leur conception. Ces expériences de jeunesse ont définitivement marqué les considérations artistiques d'Ilia Zdanévitch qui plus tard, par son activité d'éditeur, s'inspire des différentes

⁵ J.C. MARCADE, « Olga Rozanova et la chromo-poésie », *Le futurisme russe*, Paris, Dessain et Tolra, 1989, p.54. Jean-Claude Marcadé pense notamment à ses illustrations pour les recueils poétiques en *zaoum* de Kroutchonykh : *Le Petit Nid de canards... des gros mots*, 1913 et *Té Li Lé*, 1914.

⁶ Le *zaoum* d'Ilia Zdanévitch tel que le définit Gilles RIOUX, dans « Compte rendu de [Lectures] : Catalogue de l'Exposition *Iliadz – Maître d'œuvre du livre moderne*. Galerie d'Art de l'Université du Québec à Montréal, 1984. », *Vie des arts*, n°29 (118), 1985, p.84–86, est une : « Poésie de l'informulé, où le sens est évacué du mot, lequel est approprié par le poète comme pure sonorité. Il le fait éclater jusque dans ses éléments constitutifs que sont syllabes et lettres. Graphiquement, ces éléments ne s'organisent plus en lignes rigides tendues vers l'énonciation d'un message conceptuel, fut-il poétique, mais ils dérivent littéralement sur la page, se courbent, se regroupent, dansent, s'enflent, caracolent au gré des pulsions de l'artiste qui les agence, tout comme le musicien agit avec les sons, rythmes, harmonies et intensités. ». Le cycle d'Iliadz en *zaoum* typographique est composé de cinq œuvres composées entre 1918 à 1923 : *Янко крУль албАнскАй*. Тифлис: Синдикат, 1918 ; *асЁл напракАт*. Тифлис: 41°, 1918 ; *Остраф пАсхи*. Тифлис: 41°, 1919 ; *зА Якабы*. Тифлис: 41°, 1920 ; *лидантЮ фАрам*. Париж: 41°, 1923.

⁷ L'Université du Degrés 41 est fondée en 1918 à Tiflis (capitale de la Géorgie) par I. Zdanévitch, et A. Kroutchonykh. Cette association littéraire est rejointe par plusieurs poètes expérimentateurs de nouveaux moyens d'expression tels que I. Terentiev et A. Chernyavsky. Le nom de l'école indique l'esprit de dérision qui règne au sein du groupe. Il signale à la fois l'emplacement de Tiflis qui se situe au 41° de latitude, à l'instar d'autres grandes villes telles que Naples, Pékin, Constantinople, Madrid, et New York ; mais aussi la fièvre artistique des créateurs de cette école. Le groupe se concentre surtout sur les expérimentations autour de la langue *zaoum*. Loin des préoccupations socio-politiques qui animent notamment les cubo-futuristes russes dans ce contexte de Révolution bolchévique, les membres du groupe concentrent tous leurs efforts sur le choc littéraire : pièces en *zaoum* de I. Zdanévitch, poèmes *zaoum* de A. Kroutchonykh, livres théoriques et poétiques de I. Terentiev. Le groupe se désintègre en octobre 1920 avec le départ de I. Zdanévitch à l'étranger, mais il laisse une empreinte notable dans l'histoire de l'avant-garde artistique russe, et dans la renaissance artistique du Tiflis des années 1918-20.

écoles de l'avant-garde, et métamorphose le livre illustré en une véritable œuvre d'art, par le travail méticuleux du texte, de son support, de sa mise en page, de sa typographie, ainsi que de son illustration. Il s'éloigne de la dimension bourgeoise des livres illustrés en réduisant à son maximum l'ornementation inutile du livre, et il *lie l'art à la vie* en faisant un objet à la fois quotidien dans sa dimension ludique et sobre, et artistique.

C'est dans cette période d'émulation qu'il trouve les principes qui ont guidé, sa vie durant, son activité artistique. Celui qui a été le promoteur du futurisme en Russie⁸, un créateur de la poésie zaoum, et le défenseur des artistes de l'ombre⁹, continue de faire vivre les concepts qui l'ont animé dès le plus jeune âge dans une vingtaine de *livres d'artiste* qu'il publie en France, à faible tirages (rarement plus de cent), à partir de 1940. Sous le pseudonyme d'« Iliazd », il réalise avec l'édition du Degré Quarante et Un ; qu'il refonde à Paris dès 1923 pour poursuivre la quête artistique commencée à Tiflis durant les *années russes*, une œuvre éditoriale qui occupe une place de premier rang dans l'histoire de la bibliophilie moderne.

L'histoire du *livre illustré* en France atteint son apogée au XX^e siècle. C'est à l'aube de celui-ci, qu'on voit s'épanouir des éditions exceptionnelles où une harmonie nouvelle du livre s'exprime à travers la collaboration d'un auteur et d'un peintre, mais aussi d'un éditeur. La conception de ces ouvrages de luxes dans lesquels sont édités des tirages d'art originaux, est d'abord rendue possible par le mécénat des marchands d'art qui, pour des raisons économiques évidentes, sont les médiateurs nécessaires entre les peintres et les écrivains. Sous l'impulsion du galeriste Ambroise Vollard, un nouvel équilibre entre le lisible et le visible surgit de l'édition de *Parallèlement* en 1900 signée Verlaine et Bonnard, ou encore de celle de *Sagesse* en 1911 où les textes de Verlaine sont cette fois-ci associés aux illustrations audacieusement simples de Maurice Denis¹⁰. Dans sa lignée, le jeune marchand d'art Daniel Henri-Kahnweiler permet l'union d'Apollinaire et Derain pour l'édition de *L'Enchanteur pourrissant* (1909), ou encore

⁸ Dans son ouvrage *Pirosmanachvili 1914*, Paris, Le Degré Quarante et Un, 1972, p.1, 2 ; Iliazd affirme : « Le futurisme fut importé en Russie au printemps 1911, à Tiflis, par le peintre Boris Lopatinsky, revenant de Paris avec dans ses bagages les manifestes de Marinetti et Boccioni. Ceux-ci restèrent lettre morte. Puis de Tiflis à Pétersbourg par moi-même, Iliazd, pour y semer la rébellion. »

⁹ C'est lui qui rédige la première monographie sur la peinture néo-primitiviste de Mikhaïl Larionov, et Natalia Gontcharova. Elle est publiée à Moscou en 1913 sous le titre *Наталья Гончарова Михаилъ Ларионовъ / Natalia Gontcharova Mikhaïl Larionov*. L'ouvrage est traduit en français sous le même titre en 1995 par Régis Gayraud aux éditions Clémence Hiver. En outre, pour étayer sa défense du mouvement de Larionov (contre les futuristes cézanniens unis autour de David Bourliouk), Iliazd passe également des mois à rechercher le peintre naïf géorgien Pirosmani, qu'il fait exposer, après une vie d'anonymat, dans les plus grands rendez-vous de l'art contemporain à Moscou. On le remarque notamment à l'exposition « La Cible » au printemps 1913 à Moscou.

¹⁰ Voir en annexe B et C les illustrations des textes de Verlaine par Bonnard puis par Denis.

celle de Max Jacob et Picasso pour l'édition de *Saint Matorel* en 1911¹¹. La filiation qui lie ces livres d'un nouveau genre aux marchands d'art leurs vaut le nom de *livres d'artiste*. Mais les formules pour les désigner se multiplient en même temps que cette démarche s'intensifie¹² ; on trouve alors les locutions : *livre d'artiste*, *livre de peintre*, ou *livre illustré*. Aux deux dernières expressions, nous préférons celle de *livre d'artiste* qui ne donne la préférence ni au peintre ni à l'écrivain. Contrairement à la locution *livre de peintre* qui diminue le rôle de l'écrivain, et à celle de *livre illustré* qui subordonne l'expression picturale à l'expression littéraire, la formule *livre d'artiste* joue d'une ambiguïté sur l'identité auctoriale que nous trouvons intéressante pour traiter de ce nouvel art du livre. Avec cette formule, ni peintre, ni écrivain, ni éditeur ne dispose d'une autorité implicite sur l'ouvrage, et le rôle des uns par rapports aux autres est libre d'être pensé sans rapport de domination prédéfini¹³. Car rappelons que le XXème siècle voit naître en Europe un esprit de communion des arts inédit, en particulier de la poésie et de la peinture. C'est de cette union que résulte la quintessence de la bibliophilie selon François Chapon qui situe « l'âge d'or du livre illustré en France : de 1870 à 1970 ». Il affirme en préface de son ouvrage éponyme : « C'est surtout la fraternité spirituelle des poètes et des peintres qui fit du livre le lieu d'une rencontre nouvelle où la contribution de l'écrivain ne prétendit plus asservir celle de l'artiste, assujettir à une image d'essence verbale une figure plastique »¹⁴. Une révolution du livre voit le jour dans la période définie par François Chapon, où la ligne

¹¹ Notons que c'est d'abord Derain qui est sollicité pour l'illustration de ce récit. Mais le peintre refuse non sans hésitation cette collaboration car il ne l'estime pas fructueuse : « Pour le manuscrit, il m'est impossible de faire quelque chose avec cela. C'est une œuvre admirable et qui ne me laisserait aucune place et d'ailleurs, cet admirable à part, les préoccupations qui font l'objet de mon travail sont complètement absentes de ce livre (c'est ce qui en fait la beauté). » Cité sans indication de source dans F. GARNIER, *Max Jacob*, Paris, Ed. de Paris, coll. « Correspondance », 1953, t.1, p.40. En revanche, Derain illustre le deuxième volume de la trilogie *Matorel*, plus en adéquation avec son travail car moins réaliste.

¹² Particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, où la production bibliophilique n'est plus l'apanage des marchands d'arts. Un public des *beaux livres* est né, séduit par l'évolution de l'illustration, et soutient des aventures éditoriales singulières et durables comme celles d'Iliad, de Tériade ou de Pierre Lecuire.

¹³ Notons tout de même que c'est surtout les locutions *livre de peintre*, et *livre illustré* (ou *grand livre illustré*) qui s'imposent en France dans la critique et auprès du public. Néanmoins, en plus des arguments que nous avons énoncés dans le corps du texte, nous souhaitons insister sur le fait que le terme de *livre illustré*, contrairement à celui de *livre d'artiste*, ne désigne pas d'instinct le luxe et la dimension artistique de ces éditions rares. Et si le terme de *grand livre illustré* signale davantage le luxe de ces éditions, il se définit comme *grand* comparativement aux autres types de livres illustrés, posant d'emblée un jugement de valeur qui ne nous semble pas adapté pour traiter cette question. Le *livre d'artiste* n'est pas *grand* en comparaison des livres illustrés qui l'ont précédés et suivis, il est le fruit d'une démarche éditoriale particulière par laquelle l'édition devient une forme d'art, et le livre une œuvre. Signalons aussi que dans les années 1960-1980, le terme de *livre d'artiste* est réemployé pour désigner une nouvelle tendance de l'art, en rupture avec la tradition du *livre illustré*, par laquelle un artiste seul choisit de faire œuvre sous la forme d'un livre moderne (contrairement aux *livres illustrés* qui font collaborer auteur, peintre et éditeur). Contrairement aux livres dont nous parlerons dans notre recherche, ces *livres d'artistes* là sont de forme modeste, ne présentent aucun luxe dans leur conception, et sont imprimés la plupart du temps en éditions non limitées.

¹⁴ F. CHAPON, *Le Peintre et le Livre, L'âge d'or du livre illustré en France : 1870-1970*, Paris, Éditions des cendres, 2018, p.9.

mélodique née dans l'écriture se poursuit jusqu'à la pointe du graveur. Ni le peintre ni l'écrivain n'est subordonné l'un à l'autre, au contraire, ils créent dans un esprit de communion qui met en lumière la valeur de leurs lignes créatrices¹⁵.

Le rôle de l'éditeur des *livres d'artiste* est alors de découvrir la parenté secrète qui existe entre un texte et une expression plastique. Certains éditeurs se laissent charmer par les propositions des artistes eux-mêmes, particulièrement au début du siècle avec les marchands d'art¹⁶ ; d'autres sont plus dirigistes et s'affirment comme les véritables maîtres d'œuvres de leurs *beaux livres*. Car, si le *livre d'artiste* ouvre le dialogue entre l'expression littéraire et l'expression plastique, c'est aussi par le travail architectural sur lequel repose sa conception. Le format du livre, la mise en page du texte et de l'illustration, le choix de la typographie et du papier qui reçoit l'encre, sont autant de paramètres qui permettent aux éditeurs d'affirmer la singularité de leur regard sur l'œuvre éditée.

Iliazd exerce un contrôle total sur la sélection des textes et de leurs illustrateurs ; il ne laisse pas de place à la collaboration spontanée des peintres et des écrivains, et il pose une main de fer sur la dimension architecturale de ses éditions. La recherche d'équilibre commande la conception de ses livres, et les textes *mis en lumière* par l'éditeur-artiste jouissent d'une harmonie visible tant dans la forme des ouvrages, que dans le choix des contributeurs. Il ne laisse rien au hasard. Chaque papier est méticuleusement choisi (en fonction de sa couleur, de son format, de son grain, de son épaisseur) pour correspondre à l'esprit du texte et magnifier autant que possible l'illustration¹⁷. De même, les textes édités par Iliazd ne se déploient pas sur la page avec des marges, des interlignes et des espacements définis par défaut ; mais chaque mot, et même

¹⁵ Signalons ici que l'avis de la critique n'est pas unanime sur les bienfaits de ces collaborations : Léopold Carteret dans son *Trésor du bibliophile, Livres illustrés modernes, 1875-1945*, t.3, Paris, 1946, p.13, 14, affirme : « Confier des illustrations de livres à des peintres, même de grand talent, est à de rares exceptions près une erreur regrettable. Ces artistes sont-ils capables de s'adapter aux textes ? C'est l'exception... ». Nous pouvons également signaler que le livre illustré a mauvaise presse au début du XX^{ème} siècle. Dans un texte paru dans *L'Occident*, « Lettre ouverte à M. le directeur de *L'Occident* », novembre 1909, Paul Claudel, méconnaissant sans doute encore les premiers *livres d'artiste* édités, écrit : « L'apparition des nouvelles éditions illustrées à 95 centimes est venue mettre le comble aux malheurs de la littérature. L'écrivain pauvre qui, par miracle, aura trouvé un éditeur n'aura même plus droit à l'honnêteté de sa misère ; sa pensée, fût-ce dans les draps les plus grossiers, n'aura plus le droit de rester seule. Il faut qu'on le costume pour le trottoir et qu'il subisse la compagnie déshonorante de l'illustrateur. ». Par la suite, les *beaux livres* le séduisent pour les ressorts typographiques et sensuels qu'ils offrent ; néanmoins, l'illustration ne le convainc toujours pas : « L'union du dessin et de la typographie comporte bien des combinaisons, je ne sais si aucune d'elles a jamais été complètement satisfaisante. » affirme-t-il lors de sa conférence « La philosophie du livre », prononcée le 23 mai 1925 à Florence à l'occasion de l'Exposition du livre.

¹⁶ Donnons pour exemple Ambroise Vollard, qui édite le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac avec treize eaux fortes et soixante-sept gravures sur bois de Picasso, sur l'initiative de l'artiste lui-même.

¹⁷ Tous les papiers n'accueillent pas l'encre de la même manière, de même que tous les papiers ne correspondent pas de la même façon à un texte donné. Par exemple dans son édition de *La Maigre* de Adrien de Monluc, il est bien plus signifiant qu'Iliazd ait choisi un papier fin (qui fait directement écho au titre du texte), plutôt qu'un papier épais.

chaque lettre¹⁸, est disposée de manière à rythmer la lecture en fonction du texte et de son illustration. Et il ne s'agit là que de quelques exemples que nous pourrions étendre à tout le phénomène d'édition¹⁹. Quant aux artistes qu'il édite, Iliazd choisit tantôt des peintres célèbres pour illustrer des auteurs méconnus : comme c'est le cas pour *La Maigre* (1952) et *Le Courtisan grotesque* (1974) d'Adrien de Monluc (auteur français du XVII^{ème} siècle), illustrés respectivement par Picasso et Miró ; tantôt il fait dialoguer des auteurs à succès avec des artistes peu connus, comme en témoigne l'association entre l'obscur Michel Guino et l'illustre Paul Éluard pour l'édition du poème *Un Soupçon* (1965). Iliazd n'oublie pas non plus les débats artistiques de son temps, et dans un ouvrage comme *Poésie de mots inconnus* (1949) il combat, avec vingt-et-un poètes et vingt-trois illustrateurs, le lettrisme d'Isidore Isou qu'il considère comme une imitation des poètes lettristes « avant la lettre »²⁰ mis en valeur dans son anthologie²¹. Ainsi, si la richesse de l'œuvre éditoriale d'Iliazd se caractérise par sa diversité, du point de vue des supports d'impression, du format des ouvrages, des genres littéraires édités et des collaborations variées, elle se distingue plus encore par l'unité esthétique qui lie chacun des livres en une constellation de vingt-trois astres, tous différents et solidaires. A ce titre, la remarque que nous avons faite plus tôt sur notre préférence pour la locution *livre d'artiste*, a une grande importance. Car l'autorité dont dispose Iliazd sur ses éditions pose effectivement la question de l'auctorialité du *livre d'artiste*. Est-il cohérent de parler de *livre de peintre*, lorsque le peintre répond mot pour mot aux exigences d'un éditeur intransigeant ? De même, est-il correct de parler de *livre illustré* lorsque tout l'effort de l'éditeur se concentre dans la recherche de l'harmonie parfaite entre l'expression littéraire et l'expression picturale ? Ne devrions-nous pas penser à rendre cette expression plurielle en parlant de *livre d'artistes* ?

L'ambiguïté auctoriale du *livre d'artiste* questionne également Françoise Novarina en conclusion de son article « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et

¹⁸ Iliazd invente le procédé d'impression de l'*espacement variable*. Il se définit par l'ajout d'espaces blancs qui séparent les lettres entre elles dans l'unité que constitue le mot. L'importance de ce procédé est développée dans le corps de notre recherche, Chapitre I, Partie II : Le livre d'artiste, support d'un éloge implicite, 3) Un temple de la parole.

¹⁹ On trouve à ce sujet la remarque suivante dans l'introduction du catalogue *Iliazd, Livres*, exposition les 29.30.31 mai 1993, au Château de Cagnes sur Mer : « Tout converge chez lui dans l'invention et la réalisation de ses livres. Il ne se contente pas de la découverte de textes – il les révèle, par sa typographie, par ses recherches, ses pré ou postfaces - il les honore par ses mises en pages, ses protocoles de lecture (jeux de garde de plis) et par des œuvres qu'on ne peut guère nommer illustrations, tant l'alliance est juste. »

²⁰ Nous empruntons l'expression de « poètes lettristes *avant la lettre* » à Régis GAYRAUD, Dans : « ILIAZD (1894-1975) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 novembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/iliazd/>

²¹ Voir à ce sujet l'article de Anne-Christine Royère, « Iliazd, *Poésie de mots inconnus* : 'Machine de guerre' bibliophilique contre le lettrisme. » Dans : Céline Bohnert, Françoise Gevrey. *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen-âge au XXI^e siècle*, Presses universitaires de Reims, pp.303-321.

féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró ». Ayant mis à jour dans cette étude les obstacles qu'ont pu rencontrer deux personnalités comme Iliazd et Miró lors de leur collaboration pour l'édition du *Courtisan Grotesque*, elle salut finalement la qualité exceptionnelle de l'œuvre créée et questionne son genre :

Il est certain que l'éditeur Iliazd, demandant au peintre Miró d'illustrer un texte ancien, répond à l'attente des amateurs de beaux livres : selon la tradition héritée du XIX^e siècle, il produit un livre de qualité où le savoir-faire artisanal relaie l'invention du peintre, où la gravure, à travers l'écho qu'elle en offre, apparaît comme actualisation du texte pour le plus grand plaisir du lecteur.

Sommes-nous pour autant dans le cadre du livre illustré classique ? Il est permis d'en douter. Nous avons vu que l'échange entre Miró et Iliazd a été profond et exigeant, que ni l'un ni l'autre n'ont voulu se contenter d'un livre de peintre mais qu'ils ont cherché, de 1951 à 1975, à ouvrir un nouvel espace à la création.²²

Françoise Novarina pense l'édition du *Courtisan Grotesque* comme un « nouvel espace à la création » qu'on ne peut assimiler ni tout à fait au *livre illustré*, ni seulement au *livre de peintre*. Ces deux propositions écartées, elle compare ce « lieu dynamique qui réunit trois désirs »²³ au « livre de dialogue » théorisé par Yves Peyré dans son étude *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, en citant la définition suivante :

Si, dans un livre de dialogue, le texte est premier, l'illustration, qui, sauf exception vient en un deuxième temps n'est pas seconde. (...) Ni simple accompagnement ni pure décoration, (...) l'illustration a pour moteur un désir qui répond à un autre désir, une violence d'expression qui recoupe une autre violence d'expression. La part commune est là, très profonde en l'un et l'autre, et le peintre ne s'embarrasse ni plus ni moins du texte à illustrer que l'auteur ne s'est préoccupé du peintre au moment de la mise en page. Aussi longuement l'un et l'autre auront-ils parlé (et même en compagnie de l'éditeur), ils se seront avant tout aventurés en eux-mêmes à seule fin de s'atteindre (pour atteindre l'autre, il faut au préalable s'être atteint soi-même, ce qui, poussé à son extrême, signifie aussi s'oublier au profit de l'anonyme, seul espace vrai de la création).²⁴

²² F. NOVARINA-RASLOVLEFF, « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. », pour les *Carnets de L'Iliazd-Club*, n°6, 2005, Consultable en ligne : https://www.academia.edu/23664621/LE_COURTISAN_GROTESQUE?source=swp_share, p.38. Consulté le 03/05/2021.

²³ *Ibid.*

²⁴ Y. PEYRE, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p.33. Cité par F. NOVARINA-RASLOVLEFF, In : « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. », *Op.cit.*, p.38.

Le *livre de dialogue* apparaît alors comme une autre expression possible pour nommer avec justesse ce nouveau genre artistique où l'association d'un peintre et d'un écrivain réunis par un éditeur, construit une œuvre à l'auctorialité plurielle, où chaque forme d'expression s'accomplit entièrement pour elle-même, sans se subordonner à celle des autres, afin d'engager un dialogue des arts sans compromis. Il est vrai que cette locution est particulièrement évocatrice, mais nous ne la préférerons pas à celle de *livre d'artiste* car Yves Peyré la réserve aux livres qui font dialoguer un peintre et un poète *vivants*. Il exclut de la catégorie des « livres de dialogue », les ouvrages dans lesquels sont édités des textes *anciens*, les considérant sans exception comme des *livres de peintre* car le dialogue avec l'écrivain est impossible du fait de sa mort. « L'artiste est seul avec lui-même ou peu s'en faut lorsqu'il illustre un auteur classique, mort depuis longtemps » explique-t-il. Pourtant, le *Courtisan Grotesque* est un texte du XVII^{ème} siècle français, et Françoise Novarina n'hésite pas à souligner la fraternité spirituelle qui lie l'ouvrage au *livre de dialogue* défini par Yves Peyré. Elle éveille ainsi notre attention sur un point qui se doit d'être éludé : insistant sur le *dialogue* qui s'établit entre le peintre et l'écrivain malgré l'ancienneté du texte, elle questionne le rôle particulier de l'éditeur dans le succès de cette rencontre. L'autorité éditoriale écartée de l'analyse d'Yves Peyré, est évoquée chez elle comme le vecteur du *dialogue* entre le peintre, l'écrivain, et aussi le lecteur qu'elle considère comme la dernière pièce de la rencontre totale qui a lieu dans le livre moderne construit par Iliazd²⁵. Le temps *passé* de l'écrivain n'est donc pas une barrière à l'union des différents « désirs » qui donnent vie au livre moderne. Écrivain, peintre, éditeur, lecteur, sont tous sollicités avec une verve remarquable par Iliazd qui ne confie pas « l'actualisation du texte »²⁶ au seul illustrateur, mais compose un *livre d'artiste*, où trois formes d'expression artistique travaillent de concert pour offrir au lecteur un ouvrage hors du temps. Mais pour comprendre dans quelle mesure Iliazd triomphe du temps dans ses éditions, il reste alors à analyser comment il parvient à moderniser des textes qui sont anciens ?

²⁵ Les mots suivants, consacrés à l'union des quatre personnages qui donnent vie au livre moderne, éditeur, peintre, écrivain, lecteur, sont les derniers mots de son article « *Le Courtisan Grotesque* », *Op.cit.*, p.39. : « Ni tout à fait livre ni tout à fait peinture, assurément lieu dynamique qui réunit trois désirs. Encore en manque-t-il un pour lui donner tout son sens : celui du lecteur. En réinventant la typographie, Iliazd l'invite à une attitude nouvelle : entraîné à son tour dans le dialogue par le cheminement de son regard, par le rythme de sa lecture, par sa main qui tourne le livre selon les horizontales ou les verticales, il prend la mesure de l'espace, pictural, scriptural, croise les jeux des mots, des lignes et des couleurs ; il participe de la création. Alors seulement la rencontre est totale ; alors seulement le 'livre moderne' voulu par Iliazd prend vie... »

²⁶ Expression de F. NOVARINA- RASLOVLEFF, extraite de la citation de son article ci-dessus ; « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. », *Op.cit.*, p.38.

Rappelons que la soif de modernité qui anime Iliazd depuis le début de sa formation artistique, est emprunte dès *les années russes* d'une conception du temps qui va à contre-courant des idées dominantes dans les avant-gardes artistiques. Opposé à la *table rase* du futurisme occidentale (et occidentalisé)²⁷, il défend au sein de l'école *toutiste*²⁸ (avec ses amis peintres Mikhaïl Le Dentu et Mikhaïl Larionov) l'existence d'*invariants esthétiques* pour l'artiste moderne, qui puise dans les écoles passées et actuelles les sources d'une esthétique intemporelle. En effet, la notion de *durée* déplaît à Iliazd ; il préfère penser la culture comme un *espace* dans lequel tout est contemporain à partir du moment où on y prête attention. A ce titre, il manifeste une certaine prédilection pour les artistes méconnus, car ils sont bien souvent les auteurs oubliés des *invariants esthétiques* qui alimentent encore la modernité artistique. Dans une lettre qu'il adresse à Miró à l'occasion de leur collaboration pour l'édition du *Courtisan grotesque*, il explique : « Je ne publie pas des éditions pour gagner de l'argent. Je combats. J'ai toujours combattu pour une idée, et si j'ai publié tel ou tel auteur, c'est toujours pour attirer l'attention sur un inconnu, non seulement pour le réhabiliter, mais aussi pour diriger les courants de pensée vers lui, pour réviser, une fois encore, les valeurs humaines. »²⁹. Iliazd se fixe pour objectif de construire dans ses livres cet *espace* artistique intemporel qui triomphe de la *durée*, en dirigeant l'attention du public et des artistes avec lesquels il collabore, sur la modernité des auteurs oubliés, et par-là, sur l'existence d'*invariants esthétiques*. Ses éditions des textes d'Adrien de Monluc constituent l'accomplissement de cette vision de l'art qu'il défend depuis sa jeunesse.

Le corpus d'œuvre d'Iliazd autour de l'auteur Adrien de Monluc (1571 – 1646) donne une image particulièrement intéressante de l'esthétique d'Iliazd. Il permet de rendre compte du travail de modernisation des textes anciens réalisé par l'éditeur, et de comprendre la richesse de son regard sur la modernité pensée comme un *espace* de récréations et d'échanges infinis. Il

²⁷ Nous pensons là au futurisme de Marinetti qui séduit l'Avant-garde Européenne et Russe en promulguant dans son *Manifeste du futurisme* un art nouveau fondé sur les ruines de l'art passé : « C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. (...) Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !... Les voici !... Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ! Oh ! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses !... A vous les pioches et les marteaux !... Sapez les fondements des villes vénérables ! ». Mais aussi à la mouvance « cubo-futuriste » du futurisme russe, influencée par la pensée de Marinetti. En parlant de futurisme « occidentalisé » nous pensons plus exactement au groupe russe des *aveniriens* organisé autour de figures telles que David Bourliouk, et Vladimir Maïakovski, qui tiennent un discours proche de celui de Marinetti dans leur manifeste *La gifle au goût public* lorsqu'ils invitent à Jeter « Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï et ainsi de suite, du train de la modernité. »

²⁸ En russe : Всѣчество / Vsiochestvo.

²⁹ Cette lettre est citée en anglais dans la vidéo : « Opening Iliazd: Publishing as an Art Form \ Day One » du Fine Arts Museums of San Francisco, à 5min, On : <https://youtu.be/1kGoUuoHhtA> (visionnée le 28 avril 2021).

reflète effectivement une conception de la modernité issue non pas de la *table rase*, mais d'une intemporalité qui s'incarne dans la permanence des inspirations et aspirations artistiques à travers les siècles. Sur la vingtaine de livres édités par Iliazd, deux sont de la plume d'Adrien de Monluc : *La Maigre*, illustré par Picasso de dix-huit pointes-sèches en 1952, et *Le Courtisan Grotesque* paru en 1974, orné de vingt-trois eaux fortes de Miró. Son œuvre publiée sous le pseudonyme Guillaume de Vaux, rencontre un véritable succès au XVII^{ème} siècle. *Les Jeux de l'Inconnu* dont sont issus les deux courts récits mis en lumière par Iliazd, connaissent plusieurs rééditions du vivant de l'auteur : on en compte au moins quatre entre 1630 et 1648³⁰, et le *Courtisan grotesque* en particulier, est réédité en dehors de ce recueil à neuf reprises entre 1620 et 1637³¹. *Les Jeux de l'Inconnu* est un recueil de récits satiriques et burlesques, dans lequel, sous couvert d'un pseudonyme, l'auteur raille les mœurs de son temps, les sciences, les connaissances et les superstitions, à travers des discours savants drolatiques et des inventions romanesques plaisantes, portés par une langue française régulière, et même moderne selon Iliazd qui qualifie Adrien de Monluc d'« avant-coureur des lettres modernes » dans sa préface à l'édition de *La Maigre*. L'aspect anti esthétique du récit satirique *La Maigre* dans lequel le narrateur attaque os après os, le physique squelettique de l'impudente qui a refusé ses avances, trouve en effet une actualité directe dans les nombreux courants artistiques contestataires du XX^{ème} siècle qui, lassés des harmonies et beautés prônées dans l'art Européen depuis des siècles, revendiquent une esthétique plus primitive, plus virulente, à laquelle se livrait déjà Monluc au XVII^{ème} siècle. La technicité de la langue française déployée dans ce texte où le pêché de chaire devient un pêché d'os au contact de cette femme décharnée, revêt le texte d'un humour sinistre qui dû séduire Picasso à la suite d'Iliazd. A la manière de Monluc, la perfection et la concision du trait de Picasso traite avec humour et une pointe de raillerie l'échec d'une idylle entre un prétendant fruste et jeune femme vaniteuse dont le physique émacié est la cible de la satire. Mais le dialogue entre le texte et l'image n'assume pas seul la modernité de ce *livre d'artiste*,

³⁰ MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'inconnu*, A Paris : chez T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Soniauille, N. de Bessin, A. Courbe, 1630 ; MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'inconnu*, A Rouen : chez Charles Osmont, 1637 ; MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'inconnu*, Augmenté de plusieurs pièces en ceste dernière édition, A Rouen : chez Cailloué, 1645 ; MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'inconnu*, A Lyon : chez Claude La Rivière, 1648.

³¹ Un doute plane sur l'auteur de ce texte. Il circule d'un auteur à l'autre, et deux écrivains renommés du XVII^{ème} siècle s'en emparent en plus de Monluc : François MAYNARD, *Coq-à-l'asne sur le mariage d'un courtisan crotisque*, 1620 ; et Charles SOREL, Sans titre, dans les *Remarques* sur le IX^è livre du *Berger extravagant*, Paris : Toussaint Du Bray, 1628 ; pp.433-441. Sinon il est publié sans indication d'auteur : *Le Courtisan grotesque, Discours fort agreable*. Toulouse, 1621 ; *Courtisan Crotisque, Discours fort agreable*, Paris, 1624 ; *Les Aventures d'un gentilhomme lorain, revenant du quartier du Roy*, Paris, 1627 ; *Les Aventures extravagantes d'un courtisan grotesque*, Paris : Denys Langlois, 1627 ; *Les Aventures extravagantes d'un courtisan crotisque, nouvellement revenu de La Rochelle*, Paris, 1628 ; *Les Aventures extravagantes d'un courtisan crotisque, nouvellement revenu du Piedmont*, Paris, 1631 ; *Trois calembourgs extraits des « Jeux de l'Inconnu », savoir : le Courtisan grotesque, le Missodrie ou le méchant batonné, le Festin par De Vaux*, Rouen, 1637.

construit par le regard aiguisé d'Iliazd. Le travail éditorial poursuit tout entier une recherche d'équilibre entre plusieurs expressions artistiques qui révèlent ensemble, malgré leurs différences, le caractère inaltérable de l'art. Il en va de même avec l'édition du *Courtisan Grotesque* dans laquelle l'harmonie de l'ouvrage ; où les personnages fantaisistes de Miró rejouent l'histoire de ce courtisan trois fois grotesque — par la satire qu'en fait Monluc, par la moquerie qu'il inspire à Miró, et par l'extravagante mise en page à laquelle Iliazd destine le récit —, s'accomplit à chaque niveau de la démarche éditoriale. Littérature, peinture et édition expriment conjointement le ridicule du protagoniste, archétype intemporel de l'hypocrite opportuniste. La fable est réduite à une histoire des plus simples : elle est celle d'un Courtisan Grotesque qui tente de violer une dame de cour, avec qui il finit par se marier à force d'excuses et de vanités. Un duel entre le Courtisan et un homme jaloux intervient avant le mariage, pour mieux ridiculiser les idéaux chevaleresques qui privilégient la noblesse de l'épée à celle de l'esprit. Le bonheur de leur mariage, de leur famille, et de la carrière du Courtisan Grotesque est ridiculisé par la brièveté de son évocation à la fin du récit, et par la mort du héros qui surgit comme un point final à cette histoire qui n'a d'autre intérêt que celle des jeux de mots et d'esprit dont elle est le lieu. Elle est l'occasion pour Monluc de se rire de la médiocrité des courtisans. Mais la narration est harnachée dès le début par un vocabulaire de clichés, polysémique et homophonique, qui vient parasiter le récit, l'ornementer à l'excès, mimant par l'écriture le grotesque du protagoniste³². Les nombreux jeux de mots indiqués par l'italique dans les éditions du XVII^{ème}, sont allongés à la verticale sur les lignes horizontales d'Iliazd, qui perturbe la lecture et libère la linéarité de l'écriture comme Monluc libère celle du discours. Dans ce texte comme dans *La Maigre*, ce sont autant les cibles de la satire que ses incarnations stylistiques qui font écho à l'actualité artistique du XX^{ème} siècle. Le caractère ironique de l'énonciation, les jeux de mots et le vocabulaire licencieux, sont convoités par les plus modernistes du XX^{ème} siècle, lorsqu'au XVII^{ème} siècle, ils étaient un exercice de style ordinaire ; loin d'être séditieux, ils plaisaient au plus grand nombre.

Pourtant, la méconnaissance biographique d'Adrien de Monluc, a alimenté une réception inexacte de son œuvre. Connu pour l'embastillement que lui a valu sa rivalité avec Richelieu (1635 – 1643), et pour avoir été victime de la censure au XIX^{ème} siècle pour l'édition de Jules

³² Rappelons que le mot « grotesque » est un mot appliqué au sens propre au domaine des Beaux-Arts pour désigner les « Ornaments (dessin, peinture ou sculpture) des monuments antiques mis au jour en Italie par les fouilles de la Renaissance et représentant des sujets fantastiques, des compositions capricieuses figurant des personnages, des animaux, des plantes étranges », définition du CNRTL, consulté le 24/05/2021.

Gay de *L'Infortune des filles de joye*³³, on associe de manière réductrice son œuvre à la littérature libertine³⁴. Il n'est pas rare que des notices de dictionnaire lui soient consacrées, mais elles sont majoritairement succinctes et contribuent à figer des éléments biographiques souvent erronés ou incomplets³⁵, propageant une vision stéréotypée de son œuvre littéraire. Il faut attendre le XX^{ème} siècle pour que le personnage fasse l'objet de recherches scientifiques poussées, et qu'Adrien de Monluc et son travail soient redécouverts. Iliazd bien sûr, est l'un de ceux qui contribue à faire renaître l'œuvre oubliée d'Adrien de Monluc, mais il participe aussi à l'aventure scientifique autour de cet homme qui le passionne. Il prévoit non seulement de lui consacrer plusieurs *livres d'artiste* ; deux seulement sont parus mais il a également travaillé à l'édition inaboutie de *L'Infortune des filles de joye* avec le peintre François Arnal, mais il souhaite aussi organiser une exposition à son honneur et faire paraître la première chronologie de la vie d'Adrien de Monluc. Cette dernière n'est publiée qu'à titre posthume en 1980 dans le catalogue d'exposition consacré à *La Vie intellectuelle à Toulouse au temps de Godelin*³⁶, grâce au travail d'Antoine Coron qui organise en une cinquantaine de pages les notes accumulées par l'éditeur sur Monluc. Mais cette chronologie n'indique aucune référence de source, et aussi riche soit la collecte d'informations, elle dévoile l'intérêt dominant d'Iliazd pour la dimension littéraire de la vie de Monluc. Ainsi, ce n'est qu'en 2002 qu'il est offert au public de découvrir

³³ « Par jugement du Tribunal correctionnel du 22 mai 1863, inséré au Moniteur du 8 novembre 1865, a été ordonné la destruction de *L'Infortune des filles des joye* suivie de *La Maigre*, ouvrages contenant des outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs » trouve-t-on écrits à propos de MONTLUC, Adrien, de, *L'Infortune des filles de joye*, suivie de *La Maigre*, Paris, Jules Gay, 1863, dans : F. DRUJON, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toutes natures poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, E. Rouveyre, 1879, p. 203.

Ajoutons, dans le cadre de ce mémoire comparatiste qui a pour but de comparer différentes époques, différents livres entre eux, mais aussi les échanges entre les différentes cultures auxquelles Iliazd s'assimilent, soit la culture russe et la culture française, que Jules Gay est le fils de Dominique Gay, libraire de la cour de Russie à Saint-Petersbourg.

³⁴ F. LACHEVRE, « Le comte de Cramail », *Le libertinage au XVII^{ème} siècle. Mélanges : Trois grands procès de libertinage*, Genève, Slatkine, 1908-1928, p.198. P. BRUN, « Un grand seigneur, Adrien de Monluc, comte de Carmain dit Cramail », *Autour du XVII^e siècle : les libertins, Maynard, Dassoucy, Desmarests, Ninon de Lenclos, Carmain, Mérignon, Pavillon, Saint-Amand*, Grenoble, H. Falgue & F. Perrin, 1901, p.121-136.

³⁵ On fait référence à Adrien de Monluc dans des dictionnaires depuis le XVIII^{ème} siècle : Louis MORERI, *Le grand dictionnaire historique*, Libraires associés, 1732, t. 5, p. 108. Père ANSELME, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy, et des anciens barons du royaume : avec les qualitez, l'origine, le progrès, et les armes de leurs familles : ensemble les statuts et les catalogues des chevaliers, commandeurs, et officiers de l'ordre du Saint Esprit*, Libraires associés, 1733, t. 7, p. 294. Frères PARFAICT, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs pièces, et des notes historiques et critiques*, Mercier et Saillant, 1747, t. 4. Au XIX^{ème} siècle, le caractère réducteur de ces notices biographiques se perpétue dans des dictionnaires comme : Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, 1869, Larousse, t. 5, p. 349. Louis-Gabriel MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, A. Thoisnier Desplace, 1813, t.10, p. 171. / Voir Bibliographie « Principaux dictionnaires dans lesquels sont parus des notices biographiques succinctes sur Adrien de Monluc paraissent, contribuant à la réception ambiguë de son œuvre »

³⁶ ILIAZD, *Chronologie d'Adrien de Monluc*, Texte établi par Antoine Coron, d'après les notes de travail d'Iliazd (Ilia Zdanevitch), Toulouse, Imprimerie municipale, 1980, p. 99-155. Contenu du catalogue de l'exposition « La Vie intellectuelle à Toulouse au temps de Godolin », présentée à la Bibliothèque municipale de Toulouse en 1980.

le vrai visage du personnage énigmatique qu'est Adrien de Monluc, grâce au travail biographique réalisé par Véronique Garrigues à l'occasion de sa thèse de doctorat en Histoire moderne intitulée *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang*³⁷. D'un point de vue littéraire, outre les livres d'Iliazd qui dévoilent un regard critique sur l'auteur dans les choix éditoriaux mêmes, il faut attendre les années 1970 et les travaux de Fausta Garavini ou encore de T.J.D. Allott, pour que l'œuvre littéraire de Monluc soit minutieusement analysée³⁸. C'est en particulier dans *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^{ème} siècle*, que Fausta Garavini définit le « délire burlesque de Monluc »³⁹ en analysant chapitre par chapitre *Les Jeux de l'Inconnu* et *La Comédie des proverbes*. Elle dévoile les affinités burlesques de l'auteur, adepte de jeux de mots, jeux de proverbes et calembours qui entraînent le lecteur dans une gymnastique mentale appréciée au XVII^{ème} siècle comme au XX^{ème} siècle. Sinon, son œuvre intéresse en 2005 Françoise Novarina-Raslovleff pour le regard qu'ont posés sur elle Iliazd et Joan Miró, dans son article : « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. »⁴⁰. Mais comme l'indique le titre, cette étude s'intéresse moins à la prose de Monluc qu'au processus éditorial et créatif autour de la publication du *Courtisan Grotesque*. Rédigé pour le sixième numéro des *Carnets de l'Iliazd-Club*, l'article s'inscrit dans une démarche scientifique orientée sur la figure d'Iliazd et, tel que nous l'avons signalé précédemment, il soulève des questions non élucidées auxquelles nous sommes invités à répondre autour du *dialogue des arts* qui naît dans ses *livres d'artiste*. A ce titre, la question sur la modernisation des textes de Monluc *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* réalisée par Iliazd dans ses éditions illustrées de 1952 et 1974, recoupe l'interdisciplinarité nécessaire à une étude d'envergure sur la réédition d'Adrien de Monluc dans les *livres d'artiste* d'Iliazd. En effet, la réédition d'un auteur du XVII^{ème} siècle par un éditeur éminemment moderne et qui s'adresse à un public qui l'est tout autant, interroge inévitablement sur la manière dont il parvient à construire une œuvre moderne malgré l'ancienneté du texte, et sur la façon dont cette modernité s'incarne dans la rencontre des différents arts qui composent le *livre d'artiste*. Ainsi, nous serons menés à étudier notre corpus non pas seulement pour sa forme littéraire, éditoriale, ou picturale, mais comme l'union de ces trois arts. Aucun membre du *livre d'artiste* ne sera laissé pour compte, et c'est dans l'analyse

³⁷ V. GARRIGUES, *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2006.

³⁸ F. GARAVINI, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^{ème} siècle*, Champion, 1998. ALLOTT, T.J.D., « Cramail and the comic », *The Modern Language Review*, LXXII, 1977, n°1, pp. 22-33.

³⁹ F. GARAVINI, *La Maison des Jeux, Op. cit.*, p. 198.

⁴⁰ F. NOVARINA-RASLOVLEFF, « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. », In : *Les Carnets de l'Iliazd-Club*, n°6, 2005.

des trois expressions artistiques qui créées l'harmonie de l'œuvre éditée que nous espérons trouver le secret de la modernité intemporelle des *livres d'artiste* d'Iliazd. Car, pour reprendre l'idée véhiculée dans la citation placée en exergue de notre introduction⁴¹, si dans ces *livres d'artiste* émerge le *dialogue des arts*, c'est grâce à l'orchestration minutieuse de chaque forme d'art dirigée par Iliazd qui est, selon Louis Barnier, « sans conteste possible le seul, le vrai créateur » de ses livres. Nous espérons ainsi prouver dans notre étude, que la modernité des ouvrages *La Maigre* et *Le Courtisan grotesque* édités au Degré Quarante et Un, est le résultat d'une symphonie des arts composée par un seul homme : Iliazd, et ainsi dévoiler dans quelle mesure ces deux rééditions sont symptomatiques de l'esthétique d'Iliazd.

Par ailleurs, il est important de signaler avant d'annoncer le plan d'étude que nous suivrons dans ce travail, que la recherche sur Iliazd n'en est encore qu'à ses débuts. Loin de constituer un vaste terreau de connaissances, son œuvre éditoriale n'a inspirée qu'un nombre réduit de travaux scientifiques qui mérite de croître et de se diversifier. Pour preuve, la première biographie sur l'éditeur de génie n'est parue qu'en décembre 2020, en anglais, grâce au travail de Johanna Drucker initié depuis les années 1985 pour l'éditeur Universitaire Johns Hopkins University Press. De même, la revue scientifique *Les Carnets de l'Iliazd-Club* créée en 1990, n'a pour l'heure publiée que huit numéros dont le dernier date de 2008⁴². En revanche, plusieurs expositions d'envergure ont été consacrées à Iliazd depuis sa mort en 1975⁴³ : dès 1976 au Musée d'art moderne de la ville de Paris sur *La Rencontre Iliazd-Picasso*, en 1978 pour une rétrospective *Iliazd* au Centre Georges-Pompidou de Paris, ou encore en 1987 au MOMA de New-York pour une exposition intitulée *Iliazd and the illustrated book*, et en 2016 au Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou pour une nouvelle rétrospective intitulée *Iliazd. Le XX^e siècle d'Ilia Zdanevitch*. En outre, l'œuvre littéraire d'Iliazd connaît une fortune particulière grâce au travail de Régis Gayraud qui a consacré à l'artiste sa thèse de doctorat en études slaves en 1991 : *Ilia Zdanevitch (1894-1975), l'homme et l'œuvre*, et qui depuis, traduit et édite ses textes en Russie et en France, travaillant à rediffuser son œuvre littéraire dans les pays qui ont forgés l'artiste. Régis Gayraud dirige également la rédaction des *Carnets de*

⁴¹ « Un livre illustré d'Iliazd est une œuvre d'art autonome au même titre qu'un tableau, une sculpture, un monument, un film. Et de cette œuvre d'art, Iliazd est sans conteste possible le seul, le vrai créateur. » Louis Barnier, cité dans : *Dossier de presse de la 13^{ème} édition de L'Internationale de bibliophilie contemporaine*, Espace Charenton, Paris, 26-27-28 novembre 2010. <https://fr.calameo.com/read/00279865634b85f77c441> (consulté le 10/11/2020)

⁴² Voir en annexe D la liste des huit numéros et des articles qui les constituent.

⁴³ Voir dans la Bibliographie « Principales expositions consacrées à Iliazd », p. 147.

Iliazd-Club depuis leurs débuts, servant activement la découverte scientifique de cet artiste discret, mais non moins intéressant.

Nous souhaitons témoigner par cette recherche de master en littérature comparée l'intérêt que suscite encore aujourd'hui le travail exceptionnel de ce créateur hors du commun. Éditeur, poète, mais aussi designer de tissus extraordinaires pour le compte de Coco Chanel, Iliazd ne cesse aujourd'hui d'insuffler une vision de l'art et du monde sans frontières, ni spatiales, ni temporelles, qui attire l'intérêt et inspire des vocations.

Trois études thématiques nous permettront de faire valoir la modernité des rééditions de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* orchestrées par Iliazd, et de voir dans quelle mesure elles sont représentatives d'une esthétique propre à Iliazd.

Une introduction aux enjeux éditoriaux qui entourent la publication des textes oubliés d'Adrien de Monluc, sera présentée dans le premier temps de notre recherche. L'inconnu qui plane sur ces travaux du XVII^{ème} siècle, rend la tâche de l'éditeur d'autant plus grande et primordiale qu'il est en charge de revaloriser une œuvre avilie par le manque de reconnaissance, et par les déformations historiques. L'éditeur apparaîtra comme la figure essentielle à la rediffusion de cette œuvre littéraire, et la forme du *livre d'artiste* choisie par Iliazd se dévoilera comme un vecteur de prestige pour l'œuvre oubliée. La rareté de ces éditions, le luxe de leur conception, et la renommée de Picasso et de Miró qui illustrent les textes séculaires, changeront l'image acquise d'Adrien de Monluc.

La deuxième partie aura vocation à illustrer la modernité des rééditions de 1952 et 1974. Une étude de réception nous permettra de montrer comment l'évolution de l'environnement spatio-temporel qui entoure la publication des textes de Monluc, influence le sens de son œuvre. Le regard que posent sur elle le lecteur, ainsi qu'Iliazd, Picasso et Miró à l'époque contemporaine, transforme l'œuvre surannée en une œuvre d'art moderne qui alimente les controverses qui divisent la scène artistique.

Ainsi, la troisième partie abordera la position qu'occupe Iliazd sur la scène de la modernité artistique, et définira les liens entre les rééditions de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, et son entreprise artistique. Nous comprendrons que les deux *livres* consacrés à Monluc s'inscrivent dans une démonstration artistique d'envergure par laquelle Iliazd ne recherche pas tant la modernité en art, que l'intemporalité.

En examinant le renouveau conféré aux deux textes du XVII^{ème} siècle dans les rééditions d'Iliazd, ces trois chapitres véhiculeront une image la plus précise et complète possible de l'esthétique d'Iliazd à travers l'exemple de deux *livres d'artiste*.

Chapitre 1 : Lumière sur une œuvre signée Guillaume de Vaux, le « prince des poètes »⁴⁴

« Il n’y a pas d’auteur sans éditeur. »⁴⁵

L’acte éditorial constitue les prémices de la diffusion d’une œuvre littéraire. Sans éditeur, il n’y a pas d’auteur pour reprendre l’affirmation d’Emmanuel Souchier. L’éditeur est le médiateur nécessaire à la publication d’une œuvre ; il donne forme au manuscrit, et fait vivre le texte auprès d’un lectorat. Il confère à l’œuvre privée de l’auteur un statut public en posant sur elle les lumières de l’édition, et donne naissance à l’auteur comme l’auteur donne naissance au texte. Lorsqu’il s’agit d’une réédition, le processus est identique puisque l’éditeur met à jour un texte daté voire oublié en posant sur lui un nouveau regard. C’est de cette façon qu’agit Iliazd avec ses rééditions des textes trois fois centenaires d’Adrien de Monluc : *La Maigre* (1952) et *Le Courtisan Grotesque* (1974). Lorsqu’il découvre le volume satirique du XVII^{ème} siècle intitulé *Les Jeux de l’Inconnu* sur les étals d’un bouquiniste parisien, Iliazd est immédiatement séduit par le style et le sarcasme du gascon qui en est l’auteur. Dissimulé sous le pseudonyme Guillaume de Vaux, le personnage éveille la curiosité de l’éditeur qui se donne sans plus tarder l’objectif de faire connaître son œuvre. L’expérience archéologique d’Iliazd qui étudia les temples Byzantin en Turquie en 1917, est mise à contribution dans le travail de fouille qu’il réalise autour de l’auteur, et dans la réhabilitation de son œuvre. Très populaire de son temps, l’auteur des *Jeux de l’Inconnu* est mort et oublié lorsqu’Iliazd s’y intéresse. Le succès commercial qu’assurait l’édition des *Jeux de l’Inconnu* au XVII^{ème} siècle, est loin des préoccupations d’Iliazd qui est animé par les enjeux artistiques de cette réédition. Effectivement, le secret qui plane autour de l’auteur est propice à éveiller l’admiration d’Iliazd qui est d’autant plus attentif à l’invariabilité des critères esthétiques à travers le temps, que le texte est ancien

⁴⁴ Fonds Iliazd, « Le Prince des poètes », projet inabouti d’Iliazd sur Monluc.

⁴⁵ E. SOUCHIER, lors du cycle de conférences tenu à l’Université Aix-Marseille en 2016 intitulé : « Les défis de l’édition contemporaine ». <https://mondedulivre.hypotheses.org/5096> ; Consulté le 20/05/2020. Emmanuel Souchier est Professeur des Universités au CELSA Paris-Sorbonne en Sciences de l’information et de la communication. Il consacre ses recherches autour de la sémiologie du texte et de l’image à la question de l’énonciation éditoriale que nous aborderons plus tard de notre étude, à la poétique de la communication infra-ordinaire, à la théorie des écrits d’écran et à la textualisation des pratiques sociales à travers la culture numérique.

et l'auteur inconnu. L'actualité de l'humour et du style de Monluc dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* force le respect d'Iliazd qui consacre à l'auteur délaissé des éditeurs et du public, un travail éditorial monumental. Un jour nouveau se lève sur l'œuvre de Monluc grâce à lui : entre la recherche biographique qu'il réalise, la mise en lumière éditoriale qu'il accomplit, et la modernité esthétique de l'auteur sur laquelle il insiste dans les deux *livres d'artiste* qu'il lui consacre, Iliazd procède à une mise en valeur remarquable d'Adrien de Monluc. L'éditeur ressuscite l'auteur.

I) *Ombres et lumières sur Adrien de Monluc*

« — Eh bien oui, les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain (...)
— Là, mon vieux, tu déconnes, dit Lucet. L'histoire ça n'a jamais été les actualités et les actualités, c'est pas l'histoire. Faut pas confondre.
— Mais si, justement ! au contraire !! faut confondre !!! Regarde un peu voir. »⁴⁶

Le défi artistique que poursuit Iliazd en l'hommage de celui qu'il nomme « le prince des poètes »⁴⁷, n'est pas tant de rétablir la popularité passée du satiriste, que de rendre compte de la valeur de cet écrivain tombé dans l'oubli. A l'inverse des modernistes de la *table rase*, il ne travaille pas à libérer l'art moderne du poids de « la littérature antérieure »⁴⁸, mais se fixe un devoir de mémoire par lequel il fait perpétuer l'esthétique d'un artiste séculaire, de ses livres aux rendez-vous artistiques qu'il organise. Plutôt que d'anéantir l'histoire de l'art contre laquelle se dressent la plupart de ses contemporains, il cherche à combler ses lacunes et à insister sur son caractère répétitif ; jamais novateurs, les artistes sont pour lui des éternels recréateurs. Son travail biographique et éditorial autour de Monluc, témoignent de son goût pour la réhabilitation des œuvres anciennes.

⁴⁶ R. QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Paris, coll. Folio, Gallimard, 1965, p. 61.

⁴⁷ Fonds Iliazd, « Le Prince des poètes », projet inabouti.

⁴⁸ « Les tendances esthétiques des avant-gardes naissent et se développent sous le signe d'une négation radicale : le refus catégorique et global de l'art et de la littérature antérieure. » A. MARINO, « Tendances esthétiques », In : *Les avant-gardes littéraires du XXème siècle*, Publié par le centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Vol. II « Théorie », Akadémiai Kiado, Budapest, 1984, p. 633.

1- Réhabiliter l'œuvre de Monluc

Si les écrits de Monluc rencontrent un franc succès du vivant de l'auteur, la discrétion du personnage et son usage d'un pseudonyme tapissent son œuvre et sa vie d'ombres, s'attirant à la fois le dédain du public, et la curiosité des penseurs. Dans les années 1950, Iliazd participe à la redécouverte d'Adrien de Monluc, qui est l'objet depuis son intervention, d'un nouvel intérêt auprès des chercheurs et des éditeurs. Une revue Lyonnaise, *L'Ire des Vents*, diffuse à la suite d'Iliazd *La Maigre*⁴⁹, *La Blanche*⁵⁰ et *Le Courtisan Grotesque*⁵¹. Au même moment, Antoine Coron édite et fait paraître la première chronologie sur la vie de Monluc grâce aux notes collectées par Iliazd pendant plus de trente ans. Mais pour avoir une idée plus précise de la vie et l'œuvre de Monluc, il faut attendre la biographie rédigée par Véronique Garrigues en 2002, *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang*, et l'édition revue et commentée par Michael Kramer des *Œuvres* d'Adrien de Monluc. Ces deux ouvrages nous procurent des informations précises sur ce personnage énigmatique, et nous permettent de saisir les enjeux relatifs à la réédition de son œuvre.

a) Un personnage qui divise

Adrien de Monluc est une figure importante du Grand Siècle. Ses contemporains le mentionnent dans leurs Mémoires pour ses exploits militaires et son emprisonnement, mais aussi quelque fois pour son activité littéraire, sa vie de courtisan et sa famille. On retrouve aussi son nom dans des Histoires de France, des journaux et des correspondances diplomatiques⁵². Mais, chose rare pour un personnage de son rang, qui plus est littérateur, il ne rédige pas de Mémoires. La connaissance de l'homme est cantonnée à ce qu'en disent ses pairs, et son caractère intrépide lui vaut d'être inégalement flatté ou critiqué dans les témoignages qu'on retrouve. Décrit tantôt héros tantôt idiot, Adrien de Monluc divise l'opinion. La mention de quelques éléments biographiques nous permettra d'en rendre compte et de mieux comprendre par la suite la position qu'occupe Iliazd à son égard.

⁴⁹ A. de MONLUC, « La Maigre », *L'Ire des Vents*, 1978, n°2, pp. 139, 144.

⁵⁰ A. de MONLUC, « La Blanche », *L'Ire des Vents*, 1978, n°1, pp. 98, 111.

⁵¹ A. de MONLUC, « Le Courtisan Grotesque », *L'Ire des Vents*, 1981, n°5, pp. 135, 141.

⁵² D'après la recherche de sources effectuées par Véronique Garrigues pour sa thèse : *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang, Op. cit.*, p. 19.

Certaines sources brossent un portrait flatteur d'Adrien Monluc. On le loue en particulier pour ses exploits militaires et ses qualités intellectuelles. Mais les premiers témoignages à son égard apparaissent dès le XVI^{ème} siècle et s'intéressent à sa parenté⁵³. Petit fils du Maréchal de France Blaise de Monluc (1500-1577), son aïeul a assis la réputation de la famille du duché de Gascogne jusqu'à la Cour du roi. Mais la renommée d'Adrien de Monluc atteint rapidement celle de son grand-père grâce à l'ensemble seigneuriale dont il hérite suite aux décès prématurés des membres de sa famille : Chalosse, Gascogne, Lauragais, Comminges et Béarn confèrent un pouvoir important à Monluc dans le piémont pyrénéen, et la seigneurie du Chabanais étend son influence jusqu'à l'Angoumois. L'importance de ses titres lui vaut une place de choix auprès du roi Henri IV (1553 – 1610), puis Louis XIII (1601 – 1643). Ses contemporains signalent sa présence à la Cour à partir des années 1596. Il y est apprécié pour son grand esprit, et son agréable compagnie⁵⁴. Il se fait particulièrement remarquer pour ses participations aux ballets de Cour, et pour le mécénat qu'il exerce au sein des salons littéraires. C'est dans les salons parisiens, vers les années 1610 que semble commencer son mécénat. Il y délivre ses conseils d'esthète, et échange ses impressions avec les hôtes du duc de Nemours ou de Madame de Rambouillet qui lui soumettent leurs manuscrits. Il exerce aussi son patronage à Toulouse où il fonde l'Académie des Philarètes. Des bords de Seine aux rives de la Garonne, c'est toujours avec l'ostentation d'un grand seigneur qu'il dispense ses lumières à ceux qui le sollicitent. Des écrivains comme François Maynard, Jean Dant, Pierre Godolin ou Jean-François Boissière (dont Iliasz réédite le *Traité du balet* en 1953), sont attachés de près ou de loin au cercle très secret des Philarètes. Mais si la plume supplante l'épée dans l'historiographie d'Adrien de Monluc, c'est pourtant comme homme de guerre qu'il illustre son courage auprès de ses contemporains. Après l'assassinat d'Henri IV, l'agitation protestante dans son comté et les guerres contre le duc de Rohan sont l'occasion pour lui de prouver sa valeur. Il triomphe dans

⁵³ On le trouve mentionné pour son lignage dans : P. de BOURDEILLE, seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, P. Jannet, 1882, t.4, p.44. ; ou encore dans J. d'ANTRAS de SAMAZAN, *Mémoires*, M.J. Carsalade du Pont & Ph. Thamizey de Larroque, Sauveterre-de-Guyenne, J. Chollet, 1880, p. 43, et dans le dictionnaire des grandes familles françaises du Père Anselme, ANSELME, Père, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy, et des anciens barons du royaume : avec les qualitez, l'origine, le progrès, et les armes de leurs familles : ensemble les statuts et les catalogues des chevaliers, commandeurs, et officiers de l'ordre du Saint Esprit*, Libraires associés, 1733, t. 7, p. 294.

⁵⁴ Dans son étude, *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang*, *Op. cit.*, p. 21, 22, Véronique Garrigues cite les témoignages suivants : un extrait des *Mémoires* de Michel de Marolles, abbé, poète et traducteur « Je n'ai jamais connu un plus galant homme, ni un plus homme d'honneur : il conversoit le plus agréablement de monde, savoit mille choses. », ou encore l'avis de Charles Cotin, poète, prédicateur et académicien, dans ses *Œuvres galantes, tant en prose qu'en vers*, « Ce fut un seigneur de grande naissance, de bel esprit, de rare sçavoir, et d'aussi haute valeur qui fut en France. ».

de nombreuses batailles contre les protestants⁵⁵, et Louis XIII le nomme maréchal de camp à plusieurs reprises, notamment lors du siège de Montauban. Richelieu aussi salue sa bravoure dans une lettre à l'archevêque de Bordeaux où il le prie de « tesmoigner a Monsieur le comte de Cramail le contentement que j'ay que ses habits aient eu tant de blessures et que sa personne n'en ait point eu du tout. »⁵⁶. Mais ces années consacrées à lutter contre l'hérésie ont éloigné Monluc de la Cour, et la Raison d'État prônée par Richelieu guide moins ses actes que la foi et la noblesse auxquelles il voue son épée. Il désapprouve l'influence grandissante du cardinal de Richelieu au Conseil du Roi, et se regroupe avec une partie de la noblesse autour de l'opposition représentée par la reine mère. Les désaccords au sein de la noblesse atteignent leur paroxysme lors de la Journée des dupes à l'issue de laquelle, le roi Louis XIII ayant choisi le parti du ministre plutôt que de sa mère, Marie de Médicis est contrainte de s'exiler et les opposants politiques de Richelieu sont fait prisonniers. Si Adrien de Monluc échappe de peu à l'emprisonnement grâce à l'intercession de son gendre le marquis de Sourdis⁵⁷, le premier faux pas du comte de Carmain le mène à la Bastille le 23 octobre 1635. Richelieu élimine ainsi un adversaire politique supplémentaire.

Force est de constater que le témoignage de Richelieu pèse un poids prépondérant dans l'historiographie d'Adrien de Monluc. Si du vivant du comte, son embastillement n'affaiblit pas l'admiration que certains lui portent, *a posteriori* les *Mémoires* du cardinal posent une ombre sur sa vie. Jusqu'au 10 novembre 1930, Monluc qui met sa lame au service du roi répond aux attentes du cardinal, mais la Journée des dupes⁵⁸ marque un changement de ton radical des écrits de Richelieu sur le comte. Il le décrit comme un « mauvais sujet »⁵⁹ et l'accuse de desservir l'État⁶⁰. Dans les *Mémoires* du cardinal, les mots employés pour le décrire l'assimilent à un fléau : « maladie », « inondation », « incendie », « ruine », et insistent sur sa dangerosité « poison », « violence », « crimes d'estat », « serpent », « venin »⁶¹. En effet, la concurrence

⁵⁵ Lors du siège de Montauban en 1621, lors d'une campagne contre les huguenots du comté de Foix en juin 1622, lorsqu'il anéantit les fortifications protestantes en 1623, ou encore lors de la campagne qu'il mène contre le duc de Rohan dans le Haut-Languedoc.

⁵⁶ Lettre de Richelieu à l'archevêque de Bordeaux, 13 juillet 1630.

⁵⁷ « Monsieur le cardinal de Richelieu qui scavoit la part de Monsieur le comte de Carmaing avoit en ses intrigues ne lui voulut pas faire accepter à cause du marquis de Sourdis son gendre qui estoit des amis particuliers du cardinal lequel luy dit qu'en sa considération il n'avoit point voulu faire arrester led. Sieur comte. » B.n.F., fr 23344 f° 243.

⁵⁸ Ce terme désigne en fait deux journées : les dimanches 10 et lundi 11 novembre 1630, au cours desquelles le roi Louis XIII prend le parti de Richelieu contre celui des dévots dont font partis entre autres la reine mère, contrainte à l'exil suite à cet évènement, et Adrien de Monluc. Les dévots s'opposent à Richelieu concernant la gouvernance du Royaume de France.

⁵⁹ RICHELIEU, *Mémoires*, Petitot, Foucault, 1823, t. 8, p. 397.

⁶⁰ RICHELIEU, *Testament politique*, Françoise Hidelsheimer, Champion, 1995, p. 72.

⁶¹ Cette analyse du champ lexical réservé à l'évocation de Monluc dans les *Mémoires* de Richelieu, est faite par Véronique Garrigues dans *Adrien de Monluc, D'encre et de Sang, Op.cit.*, p. 25.

n'est pas du goût du cardinal qui tient à diriger seul les opérations politiques. C'est pour avoir critiqué la tactique de Richelieu auprès du roi Louis XIII lors de la campagne de Lorraine, que le comte de Carmain est fait prisonnier en 1635. Il n'est libéré qu'après la mort du cardinal en 1643. Il est certain que l'insoumission d'Adrien de Monluc n'était pas pour plaire à Richelieu qui ne voyait en lui qu'un fauteur de trouble.

D'autant que la dissidence du comte ne s'arrête pas au domaine purement politique, puisqu'avec l'Académie des Philarètes qu'il fonde vers 1610, Monluc fait progressivement front contre la politisation de la littérature menée par Richelieu, et qui aboutit en 1635 à la création de l'Académie Française. Véronique Garrigues s'interroge à ce propos : « A une période où l'espace littéraire se politise, la protection exercée par le comte de Carmain lui permet-elle de créer un espace autonome face à l'influence grandissante de Richelieu sur monde des lettres »⁶². L'académie des Philarètes exerce dans le secret et laisse peu de source, on n'en connaît pas précisément les membres ni les activités qui les occupent. Ce manque d'information a nourri la thèse de la dissimulation et du secret qui serait le signe des affinités libertines de l'Académie. Mais la lecture des textes attribués à Adrien de Monluc ne permettent pas de nourrir cette thèse. Celle des *Jeux de l'Inconnu* et des *Pensées du Solitaire*, signale plutôt le goût de l'auteur pour l'élégance des discours. Certains textes des deux recueils se revêtent d'une dimension programmatique qui rend compte derrière le pseudonyme de Guillaume de Vaux de la réflexion collective menée par les académiciens Philarètes sur la perfection du langage. Nous pensons notamment à « De l'éloquence » dans *Les Pensées du Solitaire*, et au « Discours Académique du ris » dans les *Jeux de l'Inconnu* sur les pouvoirs oratoires de l'humour et de la plaisanterie. En plus du conflit politique, la polémique autour de l'esthétique du langage devient ainsi un jalon de l'opposition entre le comte de Carmain et le cardinal de Richelieu.

Adrien de Monluc apparaît comme un surgeon de la France d'Henri IV dans le royaume de Louis XIII dirigé d'une main de fer par le cardinal de Richelieu, qui réussit à ternir l'image de Monluc comme il réussit à faire taire l'intégralité de ses opposants politiques, jusqu'à la reine mère, contrainte à l'exil après la Journée des Dupes. Ces informations nous aident donc à comprendre comment l'auteur qui a passionné Iliasz a pu passer du succès à l'oubli.

⁶² V. GARRIGUES, « Un glorieux anonyme », In : A. de MONLUC, *Œuvres*, Textes établis, annotés et commentés, étude philologique par Michael Kramer, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 23.

b) Du XVII^{ème} au XX^{ème} : du succès à l'oubli

« Le demi-siècle de Louis XIV transforme le comte, à titre posthume, de l'auteur sentimental et sensuel, qu'il fut, en un grivois s'exprimant par des quolibets loufoques ou dans un langage suranné et partant digne d'oubli. »⁶³

La fortune d'un auteur ne finit jamais de s'écrire et du succès à l'anonymat il n'y a qu'un pas. Monluc n'ayant pas laissé de Mémoires, et sa réputation étant entachée par le souvenir omniprésent de son conflit avec le cardinal de Richelieu, on le reconnaît surtout pour son activité littéraire. Mais la popularité de l'auteur des *Jeux de l'Inconnu* s'estompe au cours du temps et son œuvre littéraire devient difficilement identifiable.

L'éloignement chronologique transfigure la vérité sur l'œuvre de Monluc qui n'était déjà pas limpide du vivant de l'auteur. Comme nous l'avons signalé en exergue du paragraphe, sa réception varie avec les époques. Si d'après Michael Kramer, il fut en son temps un auteur « sentimental » et « sensuel », il est vu comme « grivois » et « loufoque » dès le règne du roi suivant. Il semble que cette réputation est restée tenace puisque la réédition censurée de *L'Infortune des filles de Joye* de Jules Gay au XIX^{ème} siècle, s'intéresse à cet aspect de son œuvre. Spécialisé dans l'édition de la littérature galante, c'est la dimension licencieuse du texte qui intéresse Jules Gay. L'auteur y prend la défense des filles de joie et critique la misère à laquelle on les condamne. Plutôt qu'une pratique obscène, il pense la prostitution comme une alternative *morale* à l'adultère galant, et fonde son raisonnement en faveur de ce qu'il appelle la fornication, sur cet argument libertaire. La réédition de *L'Infortune des filles de Joye* et sa censure alimentent une réception erronée de l'œuvre d'Adrien de Monluc, qu'on associe à la littérature libertine. Mais le caractère fallacieux de sa réputation vaut mieux que l'oubli dans lequel le temps l'avait plongé. En effet, cette réputation contribue à la redécouverte du personnage au XX^{ème} siècle, avec l'essor de sujets d'études jusque-là négligés comme le libertinage⁶⁴. Au contraire au XVIII^{ème} siècle, la disparition des jugements à son encontre dans les dictionnaires ou les critiques littéraires, marquent un désintérêt pour l'homme et son œuvre dont nous nous réjouissons qu'il n'ait pas perduré. Seul François Parfaict mentionne dans

⁶³ M. KRAMER, « Solitaire et Inconnu », *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴ Nous pensons-là aux chapitres réservés au comte de Cramail dans les études de Frédéric Lachèvre notamment : F. LACHEVRE, « Le comte de Cramail », « La plainte de Tircis à Cloris », *Le libertinage au XVII^{ème} siècle. Mélanges : Trois grands procès de libertinage*, Genève, Slatkine, 1908-1928, pp. 198, 202.

L'Histoire du théâtre françois, une pièce de Monluc : *La Comédie des proverbes*. Cette pièce dont la paternité de l'auteur n'a néanmoins pas été prouvée, circule sans nom d'auteur dans les campagnes françaises grâce aux éditions bons marchés de la *Bibliothèque bleues*⁶⁵. Les éditions J. Musier en 1698, Veuve Nicolat Oudot en 1715, et Pierre Garnier en 1735, déposent l'auteur de son texte, et modifient le statut de l'œuvre. Déclassée, l'œuvre de Monluc passe d'un public lettré aux répertoires des imprimés populaires, et la seule trace qu'elle laisse au siècle des Lumières est anonyme, mais elle continue de circuler malgré tout.

A ce titre, les erreurs d'identification de l'œuvre de Monluc commises par Illiazd ne sont pas étonnantes. La question de ce que le comte de Carmain a écrit est liée à l'identité de Guillaume de Vaux. Mais ce pseudonyme duquel est signé un certain nombre d'ouvrages au XVII^{ème} siècle, est un piège pour le lecteur comme pour le chercheur, car cette signature n'équivaut pas toujours à celle de Monluc. Dans le carton d'invitation intitulé « Hommage à Monluc. Soleil des Chevalier, 1571 – 1646 » qu'Illiazd glisse en introduction à l'édition de *La Maigre*, il attribue dix-neuf ouvrages à l'auteur parmi lesquels au moins huit titres sont erronés. Nous recensons : *Les caquets de l'accouchée*, *La galerie des curieux*, *Les illustres proverbes*, *Les intrigues de la cour*, *Panitologisme mathématique*, *Le roman de l'Inconnu*, *La ruelle mal assortie*, et *Topinambous*⁶⁶. S'il associe des œuvres de second rang à celles de Monluc, c'est en partie à cause du pseudonyme de Guillaume de Vaux⁶⁷ que la Tradition a automatiquement associée à Adrien de Monluc. Mais l'histoire a aujourd'hui su lever quelques doutes sur l'œuvre du comte, et défaire l'auteur de ces paternités malencontreuses.

Nous remarquons néanmoins que l'œuvre de Monluc subit une dévalorisation importante à travers les époques, avant de trouver chez Illiazd une maison d'accueil originale et élogieuse (en dépit des erreurs signalées ci-dessus). De son temps, le comte de Carmain est apprécié de ses contemporains pour ses qualités intellectuelles, y compris par des écrivains importants tels que François Maynard qui avoue apprécier les conversations des Philarètes qui « l'ont mis si souvent dans le ravissement »⁶⁸, ou encore Charles Sorel qui raconte que *Les Jeux de l'Inconnu* et *Les Pensées du Solitaire* « viennent d'un grand Seigneur de la vieille Cour, lequel a

⁶⁵ Les travaux suivants ont permis de découvrir le rôle joué dans le milieu populaire par les petits livres sous couvertures bleue entre le XVI^e et le XIX^e siècle : G. BOLLEME, *La Bibliothèque bleue. La Littérature populaire du XVI^e au XIX^e siècle*, Julliard, coll. Archives, 1971. R. MANDROU, *De la culture populaire au XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Imago, 1985.

⁶⁶ Cette liste d'erreurs est rédigée et justifiée par Véronique Garrigues, dans *Adrien de Monluc, D'encre et de Sang*, *Op.cit.*, pp. 61, 64.

⁶⁷ Nous orthographions son nom « De Vaux », mais au XVII^{ème} siècle nous le trouvons aussi orthographié sous la forme « De Vaulx ». Nous choisissons la première variante qui est plus habituelle de nos jours.

⁶⁸ DROUHET, *Tableau chronologique des lettres du poète François Maynard*, Lettre II.

véritablement donné un modèle de notre Galanterie moderne. »⁶⁹. Mais le jugement de Tallemant des Réaux une génération plus tard (1619 – 1692), annonce déjà le déclin qu’a subi l’œuvre de Monluc jusqu’à l’intervention d’Iliasz : « Le comte de Cramail vint en un temps où il ne fallait pas grand’chose pour passer pour un bel esprit. Il faisoit des vers et de la prose assez médiocre. Un livre intitulé *Les Jeux de l’Inconnu* est de luy ; ma foy ce n’est pas grand chose. »⁷⁰. En effet, le ton badin avec lequel Monluc fait usage de son érudition dû mécontenter la nouvelle génération, moins adepte des jeux de mots et des tournures d’esprit, que des sentiments et jugements sophistiqués. Les *jeux* de proverbes où l’on doit par exemple savoir réciter tous les proverbes qui commencent par une même lettre ou finissent par une même rime, sont très appréciés au début du XVII^{ème} siècle, et cette tendance se retrouve dans les écrits de Monluc qui joue dans ses textes comme dans les salons littéraires. Mais l’emploi des proverbes passe de mode et devient bientôt ridicule⁷¹, ce qui explique le jugement virulent de Tallemant des Réaux. Le passage de l’œuvre de Monluc dans la littérature libertine et populaire n’est qu’une suite logique au déclassement de cette littérature surannée⁷².

D’autant que chez Monluc, le primat de la forme sur la pensée peut parfois sembler vider les textes de leur substance, rendant son œuvre particulièrement éphémère. Au XXI^{ème} siècle, la facilité des récits de Monluc est toujours la cible des critiques, notamment de la part de Michael Kramer qui affirme (malgré l’intensité du travail éditorial qu’il consacre au comte de Carmain pour la réédition de ses œuvres) : « La dominante onomastique est aussi le reflet d’une mentalité. La pénurie relative de verbes et d’adjectifs traduit un statisme et le sacrifice de l’intensité au profit de l’expansion topique. Le barrage de noms ou de pseudo-phrases énumératives obnubile le contenu, ou l’absence de tel. »⁷³. Il dévalorise ainsi le goût de Monluc pour les *jeux* de langage, et semble se ranger du côté de Tallemant des Réaux qui se rie du caractère burlesque de son écriture. Pourtant, c’est justement pour l’abondance de la signification lexicale de ses textes

⁶⁹ C. SOREL, *La bibliothèque française. Seconde édition revue et augmentée*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 189.

⁷⁰ G. TALLEMANT DES REAUX, *Historiette*, Paris, Gallimard, 1960, t.1, p. 232.

⁷¹ Dans l’édition de 1694 du *Dictionnaire de l’Académie Française*, le proverbe est défini comme une « maxime exprimée en peu de mots et devenue vulgaire » ; Cité sans indication de source précise en note 78 dans V. GARRIGUES, *Adrien de Monluc. D’encre et de sang.*, *Op. cit.*, p. 31.

⁷² Jules Gay en avant-propos de son édition de *L’Infortune des filles de Joye*, insiste sur la « circonstance particulière » qui entoure l’écriture de ce texte, et donc sur l’aspect transitoire du récit : « *L’Infortune des filles de Joye* est un opuscule de grande rareté ; son sort a été celui des écrits de fort peu d’étendue qui, publiés en raison de quelque circonstance particulière, se dispersent, périssent et deviennent introuvables, surtout lorsque deux siècles et demi se sont écoulés depuis le moment où ils ont vu le jour. ». J. GAY, In : A. de MONTLUC, *L’Infortune des filles de Joye, suivie de La Maigre*, Paris, Jules Gay, 1863, p. 5, 6. La « circonstance particulière » à laquelle il fait allusion est l’arrestation violente d’un grand nombre de prostituées qui eut lieu à Paris en 1624, et à la suite de laquelle Monluc a probablement pris la plume pour parler du sujet.

⁷³ M. KRAMER, In : A. de MONTLUC, *Œuvres*, *Op.cit.*, p. 46.

qu'Iliazd se passionne pour Monluc. Il retrouve chez cet auteur ce que lui-même recherche, un nouveau langage. La distance qui existe dans les textes de Monluc entre l'utilité des syntagmes et la narration, rappelle à Iliazd la pratique des mots en liberté de Marinetti, ou encore ses propres expériences *zaoum* par lesquelles il cherche à déposséder les mots de leur caractère utilitaire pour les utiliser comme pures substances sonores, comme Monluc les utilise comme pures substances ludiques, tel que le signale le titre du recueil *Les Jeux de l'Inconnu*. Ainsi, d'un individu à l'autre, le visage d'Adrien de Monluc varie. Démodé pour Tallemant des Réaux, pédant pour Michael Kramer, il est pour Iliazd « l'avant-coureur des lettres modernes »⁷⁴.

Nous en venons à conclure qu'Adrien de Monluc dévoile une multiplicité de visages. L'imaginaire autour du comte de Carmain est alimenté par le manque de sources à son sujet, et chacun dessine à son gré la figure de ce personnage énigmatique, d'une manière d'autant plus subjective qu'aucun portrait du grand seigneur n'est connu et n'impose donc d'image prédéfinie par sa physionomie. Il est au moins appréhendé sous la forme de deux individus différents : comme grand seigneur ou comme littérateur. Jusqu'aux travaux de Véronique Garrigues et de Michael Kramer, l'approximation est une constante à l'approche scientifique du personnage, qu'elle soit littéraire, historique, ou biographique. Iliazd le sait. Réhabiliter l'œuvre de Monluc induit un travail monumental sur la biographie de ce personnage méconnu, et sur l'identification et la compréhension de son œuvre littéraire. Mais il se garde d'adopter une posture critique sur cette méconnaissance historique, et entreprend un travail de recherche de longue haleine pour apporter ses lumières à cette œuvre qui le captive.

2- Faire tomber les masques

« Non ce n'est pas pour admonester les historiens des lettres que nous nous sommes mis à l'ouvrage. Tomber dans l'oubli est le meilleur sort du poète et Adrian de Monluc a mérité son oubli.

N'avait-il pas envie de rester inconnu ? L'anonymat et la diversité des noms d'emprunt accompagnant ses écrits, les variations des noms

⁷⁴ ILIAZD, « Iliazd au lecteur », In : MONLUC, Adrian de, sous le nom de Guillaume de Vaux, *La Maigre*, Mise en lumière et en page par Iliazd, Illustrée de pointes sèches par Pablo Picasso, Paris, Degré Quarante et Un, 1952. Iliazd orthographe « Adrian » avec un « a » avant le « n », mais nous choisissons de l'orthographier avec un « e » : « Adrien », qui est utilisé par d'autres chercheurs (M. Kramer par exemple), et convient mieux à l'orthographe moderne de ce prénom.

et des titres qu'il porta lui-même l'ont aidé à se protéger contre la laideur de la reconnaissance historique. »⁷⁵

Pour Iliazd, éditer c'est mettre en valeur une œuvre et un auteur, mais c'est aussi réparer une injustice. Il souhaite faire reconnaître et éclairer l'œuvre de ceux qui ont été négligés par l'histoire. Dans son introduction à *La Maigre*, il insiste sur le caractère fallacieux de la « reconnaissance historique » qui érige un petit nombre d'élus au rang de modèles, et dédaigne les autres qu'elle condamne à l'oubli. En effet, seules les actualités les plus importantes et les personnalités qui participent à leur déroulement logique, trouvent leur place dans l'abrégé de l'histoire. Mais Iliazd est loin de partager cette vision polaire de l'histoire, et se montre plus intéressé par la diversité des individus, du passé comme du présent, que par l'uniformité construite par l'histoire. Il est de ceux que l'ombre attire, que le mystère intrigue, que l'humilité captive. C'est sur les oubliés de l'histoire qu'il porte son attention. Parmi eux, Adrien de Monluc le passionne, et de leur rencontre à sa mort, Iliazd n'a cessé de poser sur l'homme et son œuvre ses lumières.

Iliazd a édité plusieurs *livres d'artiste* dans lesquels il joue aussi le rôle de l'écrivain⁷⁶, mais lorsque ce n'est pas le cas, il se plaît à éditer des auteurs méconnus. Adrien de Monluc en est peut-être le meilleur exemple car Iliazd lui consacre deux livres. Mais on le remarque aussi avec l'édition du *Frère Mendiant*⁷⁷, qui est le récit du voyage en Afrique d'un moine espagnol inconnu, avec celle du long poème épique de la Baronne d'Oettingen cachée sous le pseudonyme de Roch Grey dans ses *Chevaux de Minuit*⁷⁸, ou encore dans son travail autour de l'astronome Guillaume Tempel dont les découvertes sont mises en textes et en gravures par

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ ILIAZD, *Afat*, Illustré par Pablo Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1940. ILIAZD, *Rahel*, Illustrés par Léopold Survage et calligraphiés par Marcel Mée, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1941. ILIAZD, *Письмо / Écrito*, Illustré par Pablo Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1948. *Poésie de mots inconnus*, anthologie poétique de 21 poètes et 23 illustreurs, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1949. ILIAZD, *Приговор Безмолвный / Sentence sans paroles*, Illustré par Georges Braque et Alberto Giacometti, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1961. ILIAZD, P. PICASSO, *Hommage à Roger Lacourière*, Illustré par Camille Bryen, André Derain, André Dunoyer de Segonzac, Alberto Giacometti, Alberto Magnelli, Louis Marcoussis, André Masson, Pascin, Pablo Picasso, Léopold Survage, André Beaudin, Max Ernst et Joan Miró, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1968. ILIAZD, *Boustophédon au miroir*, Illustré par Georges Ribemont Dessaignes, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1971. ILIAZD, *Pirosmanchvili 1914*, Illustré par Pablo Picasso, Traduction André Robel André du Bouchet, Paris, Mis en lumière par Iliazd, Degrès Quarante et Un, 1972.

⁷⁷ *Le Frère mendiant / O libro del conocimiento*, Illustré par Pablo Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degrès Quarante et Un, 1959.

⁷⁸ Baronne d'OETTINGEN, dite Roch GREY, *Chevaux de Minuit*, Illustré par Pablo Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Cannes, Degrès Quarante et Un, 1956.

Max Ernst guidé par Iliazd dans le livre *Maximiliana ou l'exercice illégale de l'astronomie*⁷⁹. Parfois, il consacre aussi ses propres textes à des artistes dont l'œuvre a été méprisée à tort par l'histoire, comme c'est le cas dans *Pirosmanachvili 1914*, écrit et édité en hommage au peintre naïf géorgien Pirosmani (1862 – 1918). L'œuvre éditoriale d'Iliazd semble s'orienter toute entière vers l'écriture d'une histoire nouvelle : celle des inconnus. Dans le cas de Monluc, le premier pas vers la réhabilitation de son œuvre est simple : faire tomber le masque de l'écrivain, et dévoiler l'homme qui se cache derrière *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*.

Iliazd s'amuse de l'ombre qui plane sur les œuvres qu'il admire. Chez Monluc, l'anonymat est un jeu au même titre que la littérature. Le titre original du recueil duquel Iliazd extrait *La Maigre et Le Courtisan Grotesque* signal en effet, que l'oubli du poète n'est pas subi par Adrien de Monluc, mais volontaire : *Les Jeux de l'Inconnu*. La notion de « jeu » d'écriture, et d'auteur « Inconnu », animent sans doute la créativité et l'imaginaire de l'éditeur, qui participe à la comédie de Monluc au contact de ses textes. Même l'anonymat mis en avant dans le titre du recueil est un jeu : l'Inconnu qui en est l'auteur est individualisé par la majuscule que porte l'adjectif substantivé « Inconnu », et par l'article défini « le » qui le détermine. L'auteur apparaît paradoxalement comme un homme de renom, connu sous le nom de « l'Inconnu ». Cette mascarade n'est pas pour déplaire à Iliazd qui cherche à en dévoiler les participants. D'après lui, le pseudonyme de Guillaume de Vaux n'est pas plus sérieux que le titre et dissimule à peine Adrien de Monluc. En effet, pour Iliazd la signature de Guillaume de Vaux (dans les épîtres dédicatoires des éditions du XVII^{ème} siècle des *Jeux de l'Inconnu*), n'est qu'un jeu de masque supplémentaire qui signale le goût d'Adrien de Monluc pour la comédie et la dissimulation, plus que ses affinités libertines comme certains l'ont voulu dire⁸⁰. L'anonymat du comte participe à l'esthétique de son œuvre. Les recherches biographiques qu'Iliazd réalise sur Monluc tendent à prouver que la rhétorique de la dissimulation autour de laquelle s'organise cette œuvre délaissée, est moins la preuve d'une écriture libertine que d'un jeu d'illusionniste. Les éléments biographiques qu'Iliazd consigne tout au long de sa vie sur le comte de Carmain, dévoilent le parti pris de l'éditeur sur l'identité de De Vaux et sur les dissimulations orchestrées

⁷⁹ Max ERNST, *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.

⁸⁰ M. KRAMER, In : A. de MONLUC, « Solitaire et Inconnu », *Œuvres, Op. Cit.*, p. 44, écrit à ce sujet : « Le libertinage est une notion relative, sujette à des interprétations variées dans des gammes diachroniques et diastématiques assez larges. Si, au début du règne de Louis XIII, les dévots, afin de discréditer et d'enrayer le libertinage, le mirent en un tas lexical avec la débauche, si au XVII^{ème} siècle tardif, la rumeur et l'erreur firent de Monluc un auteur presque dissolu, ce n'est pas une raison pour que les savants du XXI^{ème} siècle entérinent cette opinion avant d'étudier tous les faits. », et il décrit au même endroit l'œuvre de Monluc comme une œuvre sensuelle ou espiègle, et non pas libertine.

par Monluc. Iliazd n'est pas plus dupé par les déguisements de Monluc, que les contemporains du comte ne l'étaient. Il accumule effectivement les preuves qui lient le comte de Carmain à l'œuvre littéraire de Guillaume de Vaux, et démasque l'auteur trop peu caché aux yeux d'Iliazd pour que son pseudonyme corresponde à la clandestinité recherchée par les libertins. Par exemple, en 1623, Sorel souligne dans *Francion* la parenté entre Monluc et *Le Cérophite* (qui est inséré en 1630 dans *Les Jeux de L'inconnu*) : « Le Cérophite ou le Dieu des cornes, cornes d'abondance, cornes d'or et d'argent, célébré par le comte de Cramail. »⁸¹. Le récit du *Cérophite* circule donc déjà en 1623, et est attribué à Monluc. A partir de 1630, la présence de ce texte dans *Les Jeux de L'inconnu* du dit Guillaume de Vaux, permet aux contemporains du comte d'établir un lien entre l'auteur du *Cérophite* que Charles Sorel dit être Monluc, et l'auteur des *Jeux*. Dans sa chronologie consacrée à Monluc, Iliazd indique encore qu'en août 1629, *Les Pensées du Solitaire* sont publiées sous le nom de De Vaux⁸², et qu'en mai 1629, un certain Pereisc écrit aux frères Dupuy : « J'oublois de vous remercier du livre du comte de Cramail (...) »⁸³. L'auteur de cette lettre est donc informé de l'identité pourtant dissimulée sous le nom de De Vaux, de l'auteur de ces *Pensées*. On comprend ainsi que l'identité littéraire de Monluc était déjà connue en son temps, et qu'il passait pour être l'auteur des *Jeux de l'Inconnu* et des *Pensées du Solitaire*. Enfin, dans cette chronologie, la légende consacrée à l'édition de 1630 des *Jeux de l'Incognu* précise : « Si les *Jeux de l'Inconnu* sont de Monluc, les *Discours* sont de Jean Dant. »⁸⁴. Iliazd est donc conscient que le recueil n'est pas entièrement rédigé par Monluc, mais mis à part le *Discours académique du ris* et le *Discours du ridicule*, il attribue l'intégralité des récits au comte.

Michael Kramer entretient des réserves par rapport à ces attributions rapides, et poursuit une étude philologique qui tend à prouver la pluralité des auteurs des *Jeux de l'Inconnu*⁸⁵. Selon lui, Guillaume de Vaux n'équivaut pas obligatoirement à Adrien de Monluc, et les *Jeux de l'Inconnu* est plutôt l'œuvre collective d'un groupe de Philarètes. En effet, dans les années 1610, 1620, le pseudonyme n'est pas toujours la marque de la clandestinité, il peut aussi être utilisé pour individualiser une réflexion collective. Mais Iliazd penche plutôt pour la piste du jeu de la part d'Adrien de Monluc. Notons tout de même que l'assurance avec laquelle Iliazd lie Monluc à De Vaux, le mène vers une importante erreur d'identification, car il lui attribue un travail qui

⁸¹ ILIAZD, *Chronologie d'Adrian de Monluc*, *Op. cit.*, p. 124.

⁸² L'épître dédicatoire au duc de Montmorency est signée « De Vaulx » dans l'édition de 1629 des *Pensées du Solitaire*.

⁸³ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁵ Voir : M. KRAMER, « Solitaire et Inconnu », In : A. de MONLUC, *Œuvres*, *Op. cit.*, pp. 72, 107.

n'est pas le sien en citant dans les écrits du comte l'ouvrage *Topinambous*. Lorsqu'il écrit, « Cramail, créateur du topinambou et des mots libérés, s'apparente à nous »⁸⁶, il loue sans le savoir l'homonyme du personnage utilisé par le comte pour publier ses écrits : Charles des Vaux, qui ramène de son voyage en terre du Brésil et en « l'isle de Maragnan »⁸⁷, le langage autochtone des Tupinambas, le topinambou. Il n'en demeure pas moins que le comte se rie des apparences dans son œuvre littéraire, et invite le lecteur à se prendre au jeu des illusions, qui selon lui est au cœur de la vie de cour.

C'est sans doute le jeu de Monluc autour des apparences qui achève de séduire Iliazd. La construction plurielle de l'identité de l'auteur « à deux visages »⁸⁸ des *Jeux de l'Inconnu* ne lui est pas étrangère, et il se plaît lui-même à déjouer les attentes de l'auctorialité. Rappelons que l'éditeur s'adonne lui aussi à la dissimulation avec son pseudonyme Iliazd, contraction à peine déguisée de sa réelle identité : Ilia Zdaniévitch. De même, le *livre d'artiste* où paraissent les douze portraits qu'Alberto Giacometti a réalisés de lui est intitulé : *Les douze portraits du célèbre Orbandale*⁸⁹. Iliazd se donne une nouvelle identité, celle du « célèbre Orbandale », qui selon lui n'est pas moins cohérente que de parler du « célèbre Iliazd ». Il s'y dévoile sous douze angles différents pour jouer sur la plasticité de l'identité, et sur le caractère illusoire de l'apparence, à l'instar de ce comte de Cramail qui le passionne.

A ce titre, nous supposons qu'Iliazd maîtrise parfaitement son geste lorsqu'il publie *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* sous le nom d'Adrien de Monluc, avec l'indication « sous le nom de Guillaume de Vaux » pour le premier texte, et « Dit comte de Cramail » dans le deuxième. Il fait tomber les masques de l'auteur de ces textes, et insiste en même temps sur les diverses apparences que le comte emprunte. Iliazd souligne aussi les identités multiples du comte dans le carton d'invitation qu'il glisse dans *La Maigre* où il le nomme : « Adrian de Monluc-Montesquiou dit comte de Cramail ». Il valorise ainsi l'auteur par la présentation de ses titres de noblesse (notons à ce propos qu'au recto, le carton est élogieusement attribué « à Monluc, Soleil des chevaliers »), et dévoile par la même les différentes personnalités de Monluc. Les titres de noblesse en effet, représentent parfaitement la manière dont les apparences sont réglées par un certain nombre de déguisements dont se revêt la noblesse pour paraître en public, et qui

⁸⁶ Cité dans : *Iliazd : ses peintres, ses livres*, exposition du 23 mai au 15 juin 1991 à la galerie Flack, Paris, 1991, p.11.

⁸⁷ *Histoire de la maison des Pères Capucins en l'isle de Maragnon et terres circonvoisines où est traicté des singularitez admirables et des mœurs merveilleuses des habitants de ce païs*, Paris, François Huby, 1614, f°13v°.

⁸⁸ Le privilège de la première édition des *Jeux de l'Inconnu* est octroyé à un certain Guillaume de Vaux, sieur Dos Caros, qui signifie en gascon ou en occitan « deux visages », comme pour insister sur le dédoublement de l'individu qui est aux commandes de cette œuvre. Ce détail nous est donné par M. KRAMER, *Ibid.*, p. 45.

⁸⁹ Alberto GIACOMETTI, *Les Douze portraits du célèbre Orbandale*, Pris sur le vif et gravés à l'eau-forte par Alberto Giacometti, Paris, Le Degrés Quarante et Un, 1962. Voir dans le corps du mémoire, p. 122, 123.

sont très éloignés de la vie intérieure. C'est dans cette vie organisée autour des titres et des apparences qu'évolue Monluc. C'est pourquoi Iliazd comprend son anonymat comme un jeu de dissimulation, par lequel l'auteur embarque son lecteur dans une illusion qui est autant celle de la littérature, que celle de la vie de cour.

L'inconnu qui plane sur Monluc passionne Iliazd autant que l'illusion sur laquelle le grand seigneur gascon fonde son œuvre. Loin d'être intéressé par la reconnaissance historique, Monluc est plus sensible à la magie qui forge les personnages de la littérature comme de la vie. L'apparence n'est pour Monluc qu'un simulacre par lequel les hommes apparaissent les uns aux autres, toujours infidèle au for intérieur. Si Iliazd s'applique à dévoiler les diverses identités de l'auteur de *La Maigre* et du *Courtisan Grottesque*, c'est autant pour réhabiliter l'œuvre de Monluc et revaloriser l'auteur oublié, que pour mettre à jour l'artificialité de la vie sociale qui est une mascarade, au même titre que la « reconnaissance historique » qui est déjouée par un simple jeu de dissimulations. Le quatre mains d'Iliazd et de Monluc fait de la littérature le miroir de cette vie d'illusionnistes.

Adrien de Monluc était un personnage important en son temps, puis a été oublié par les générations qui ont suivies. Sa carrière militaire exemplaire et sa noblesse d'esprit sont entachées par sa mésentente avec le cardinal de Richelieu, dont la voix a fait taire pendant trois siècles toute image élogieuse du comte. Iliazd offre une véritable renaissance artistique à l'œuvre littéraire d'Adrien de Monluc, qu'il dévoile au public comme la poésie satiriste d'un grand seigneur adepte de jeux d'écriture. Mais la renaissance littéraire du comte dans les éditions d'Iliazd est d'autant plus élogieuse qu'il lui consacre deux *livres d'artiste*, dont la rareté égale la grandeur de l'homme qu'il admire.

II) *Le livre d'artiste, support d'un éloge implicite*

« Le paroître, disait un ancien, est bien souvent meilleur que l'être, d'autant que l'énergie de la vérité ne consiste pas tant en la réelle substance qu'en l'imaginaire opinion de quelques-uns. »⁹⁰

Alors que la critique n'est pas toujours positive à l'égard de la prose de Monluc, elle est unanime sur la beauté des livres qu'Iliazd consacre au comte de Carmain. Les spécialistes

⁹⁰ A. de MONLUC, « Le Herti, ou l'Universel », *Œuvres, Op. cit.*, p.729.

d'Adrien de Monluc comme Michael Kramer et Véronique Garrigues, attaquent volontiers l'irrégularité du style⁹¹ du comte, ou la simplicité de sa réflexion⁹², mais ils s'accordent à dire que le travail éditorial accompli par Iliazd donne à son œuvre littéraire des lettres de noblesse. Ils soulignent dans leurs études respectives sur Monluc les erreurs biographiques et bibliographiques commises par Iliazd, mais la qualité de l'éloge construit par l'éditeur à travers le luxe et la minutie de ses *livres d'artiste*, n'en est pas diminuée. Tel que l'écrit Adrien de Monluc dans *Le Herti*⁹³ : « Le paroître, (...) est bien souvent meilleur que l'être, d'autant que l'énergie de la vérité ne consiste pas tant en la réelle substance qu'en l'imaginaire opinion de quelques-uns. ». Le travail d'Iliazd répond point pour point à cette affirmation partagée par le comte, puisque l'un et l'autre se plaisent à faire jouer les apparences pour séduire leur public, au détriment de la vérité qui est peut-être moins proche du réel que ne l'est l'art. En effet, c'est d'abord par l'apparence du texte, par sa mise en lumière, qu'Iliazd compte charmer son lecteur avec l'œuvre de Monluc. Tel est le défi à relever par l'éditeur qui sélectionne des textes méconnus, voire dédaignés du public. La forme du livre n'en est que plus importante car le texte ne jouit d'aucune popularité préliminaire assurant le succès du *livre d'artiste*. A ce titre, les *livres d'artiste* consacrées à Monluc composent un éloge implicite du texte et de son auteur, qui vise à emporter l'adhésion du lecteur par la mobilisation de tous les ressorts éditoriaux. Chaque élément du livre, du papier à l'illustration en passant par la typographie et la mise en page, construit le succès du récit auprès du public. Chez Iliazd, l'édition du texte participe de son ennoblissement. Nous allons voir comment se construit l'éloge implicite de Monluc et de son œuvre dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* mis en lumière par Iliazd, ornés par Pablo Picasso et Joan Miró.

⁹¹ M. KRAMER, In : A. de MONLUC, « Le Courtisan Grotesque », *Œuvres, Op. cit.*, p.633, écrit en effet : « Le *Courtisan* est le produit d'un intellect flottant dans un univers éphémère et virtuel des mots, où tout peut changer un en clin d'œil au gré d'un accident homophonique ou d'un détour associatif de l'arrière-pensée, — et incapable de suivre une direction quelconque. Il ne maîtrise pas son vocabulaire, ni même ses idées : c'est son vocabulaire (son jouet) qui le conduit et le « manie ». ».

⁹² L'opinion de Véronique Garrigues citée par Michael Kramer In : *Ibid.*, p. 46, nuance les jugements entièrement positifs ou entièrement négatifs sur l'œuvre de Monluc, mais signale les critiques que lui valent sa préférence pour les jeux de mots sur la profondeur de la réflexion : « Résultat de nombreuses lectures, peut-être superficielles, ce flot onomastique est aussi la marque d'une excellente mémoire – « sinon d'un bon recueil de lieux communs », ajoute Véronique Garrigues. »

⁹³ Notons tout de même que la paternité de Monluc sur *Le Herti*, ou *l'Universel* est discutée par Michael Kramer.

1- La renommée des uns sert l'anonymat des autres

Avec Iliazd, éditer c'est porter à la vue et à la connaissance du public ce qui était encore caché, ignoré du plus grand nombre. S'il préfère dire *mettre en lumière*⁹⁴ plutôt qu'*éditer*, c'est bien pour signaler l'ombre de laquelle il sort les œuvres qu'il met au jour. La présence à ses côtés des peintres Picasso pour *La Maigre* et Miro pour *Le Courtisan Grotesque*, motive d'autant plus cette expression qui évoque l'enluminure plus que la simple illustration. A l'opposé des médiocres éditions illustrées à 99centimes qui se répandent au début du siècle, se trouvent les *livres d'artiste* d'Iliazd, où la renommée des peintres avec lesquels il collabore mettent en valeur les récits édités.

Iliazd fait appel à deux géants de la peinture pour illuminer l'œuvre de son écrivain préféré, Adrien de Monluc. Tel que l'affirme Antoine Coron : « il n'y a jamais assez de lumière pour donner à voir ce qui a été si longtemps caché, et dans le cas de Monluc, si injustement tenu dans l'ombre. »⁹⁵ En effet, chez Iliazd, plus long et plus fort est le secret autour d'une œuvre, plus le peintre avec lequel il collabore est célèbre. L'édition inaboutie de *L'Infortune des filles de joye* illustrée par le peintre confidentiel qu'est François Arnal, échappe étrangement à cette logique. En revanche, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* en témoignent directement. Le regard que posent Picasso et Miró sur les deux textes apportent une caution artistique à cette œuvre inconnue, et permet à l'éditeur de faire valoir les qualités d'un écrivain oublié tel que Monluc, dans le champ de la bibliophilie. A voir les réactions des peintres eux-mêmes lorsqu'Iliazd leur commande les illustrations pour les textes de Monluc, il ne fait aucun doute que cette caution était nécessaire au succès des deux éditions. En effet, ayant accompli sa maquette et confié les cuivres nécessaires à Picasso pour illustrer *La Maigre*, la commande est laissée de côté par le peintre qui prétend ne pas connaître le texte, et que « l'auteur est parfaitement inconnu ». Ce n'est qu'à force de persuasion, qu'Iliazd convainc le peintre d'illustrer le récit d'abord méprisé. L'inconnu qui plane sur l'œuvre de Monluc semble donc faire obstacle à sa reconnaissance. On raconte que Picasso a accepté de contenter Iliazd après s'être vu confié par l'éditeur son exemplaire des *Jeux de l'Inconnu*. François Chapon explique : « Iliazd apporte son exemplaire. Soudain c'est l'enthousiasme. L'atelier se couvre de guerriers en quelques jours. L'illustrateur plie son inspiration aux formats soigneusement arrêtés par Iliazd. Il lui remet enfin les planches

⁹⁴ Sur les pages de gardes de ses éditions il présente toujours le texte comme « mis en lumière par Iliazd ».

⁹⁵ A. CORON, In : ILIAZD, *Chronologie d'Adrien de Monluc, Op.cit.*, p. 99.

gravées. »⁹⁶ La difficulté avec laquelle Iliazd obtient l'approbation de Picasso alors qu'il est son ami et collaborateur depuis plus de dix ans à ce moment-là, nous permet de comprendre aisément le désintérêt qu'aurait pu connaître l'édition de 1952 de *La Maigre* sans le nom de Picasso accolé à celui de Monluc. Notons en particulier que cette stratégie éditoriale par laquelle il choisit un peintre célèbre pour illustrer un auteur méconnu, permet d'assurer sinon le plaisir du texte, au moins le succès de la souscription mise en place par l'éditeur. Dans les archives d'Iliazd, on remarque que les souscriptions sont antérieures à la publication des livres, leur succès éditorial est donc conditionné à l'effet de leur annonce. A ce titre, la renommée des peintres sert l'anonymat de l'auteur. De même, la ténacité avec laquelle Iliazd courtise Miro pour qu'il lui concède, au bout de vingt ans de correspondance, ses illustrations pour *Le Courtisan Grotesque*, signale l'opiniâtreté de l'éditeur qui souhaite sans concession assimiler Miró à la deuxième édition qu'il consacre à Monluc. Le 4 mai 1961, Iliazd rédige au peintre une lettre dans laquelle il lui reproche avec désespoir et amertume son manque d'intérêt pour leur collaboration :

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 Hausman, 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 Miró, est-ce que les émotions humaines ont perdu toute valeur ? (...)

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. (...)

J'avoue que je vous comprends mal. Si encore pendant ces 10 ans l'illustration des livres 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 ».

Et je compte absolument sur vous pour que vous ne reveniez pas sur votre décision d'exécuter les planches cette année.⁹⁷

⁹⁶ F. CHAPON, « La Maigre », *La rencontre Iliazd-Picasso*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 mai-20 juin 1976.

⁹⁷ Archives FPIJM. Lettre publiée in Iliazd, Livres, exposition les 29.30.31 mai 1993 au Château de Cagnes sur Mer.

L'éditeur est déçu par la lenteur du peintre qui néglige sa commande, et en honneur d'autres. Il comprend que Monluc n'a pas encore retrouvé ses lettres de noblesses et que la collaboration avec Miró en est d'autant plus primordiale.

Nous comprenons donc que le choix de ses collaborateurs n'est pas anodin pour Iliazd. S'il s'oriente vers des illustrateurs pour ce que leur expression plastique peut apporter au texte, c'est aussi pour ce que leur nom peut apporter à l'édition. La persévérance avec laquelle Iliazd s'applique à lier Monluc à des grands noms de la peinture moderne, n'est pas sans conséquence puisqu'aujourd'hui, l'auteur autrefois oublié occupe une place phare dans l'œuvre d'Iliazd, qui occupe elle-même une place unique dans l'histoire de la bibliophilie du XX^{ème} siècle. La voix d'Iliazd se fait entendre à travers la forme de ses livres, et l'analyse de cette dernière permet de voir comment le livre construit sans le dire, l'éloge de Monluc.

2- Mettre en valeur le texte pour mettre en valeur l'auteur

L'édition participe toujours de la mise en valeur d'un texte, qui passe grâce à elle de l'état de manuscrit à celui de livre. C'est l'étape fondamentale de la diffusion d'une œuvre. Mais avec le *livre d'artiste*, les préoccupations économiques et fonctionnelles qui se posent dans l'édition grand public, sont outrepassées par la réflexion artistique qu'inspire le texte à mettre en valeur. Cette démarche entre l'art et l'édition ne laisse aucune place au hasard, toutes les étapes de la mise en page contribuent à faire émaner du livre, l'esprit du texte édité. Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, Iliazd reconstruit l'œuvre de Monluc à travers des choix éditoriaux précis qui véhiculent une image neuve et élogieuse de cette œuvre oubliée.

a) Lumière sur deux récits

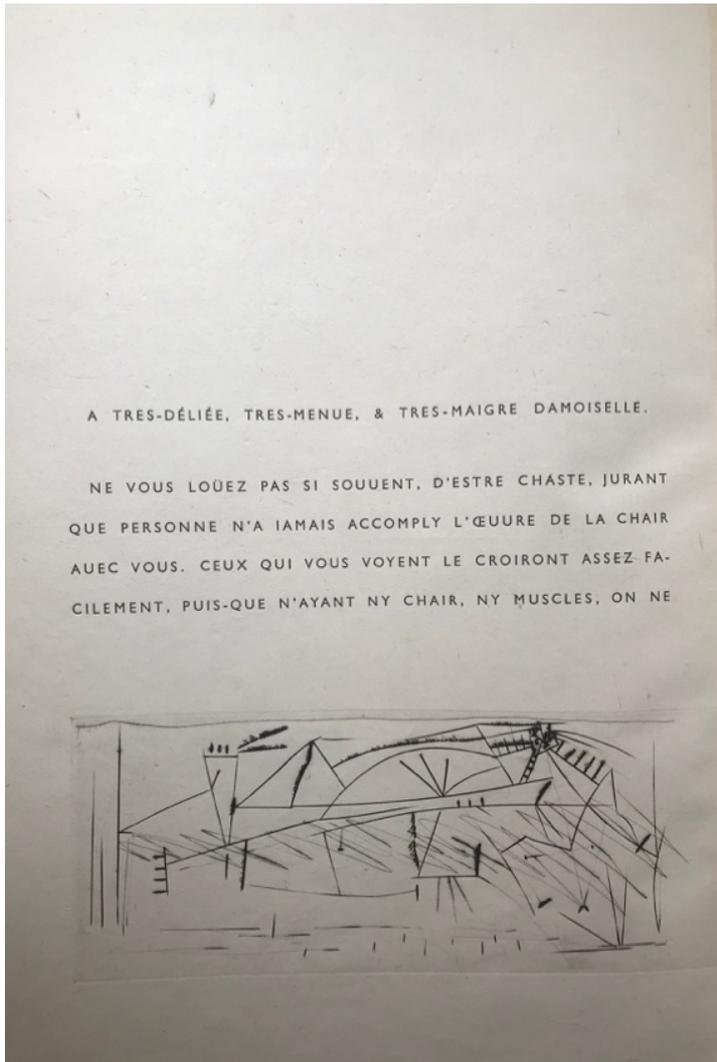
Le premier point par lequel Iliazd met en valeur les textes de Monluc et valorise en même temps l'auteur, c'est la publication de son œuvre sous la forme du récit plutôt que sous celui de recueil. Alors qu'en 1941 il découvre avec *Les Jeux de l'Inconnu* un recueil de textes satiriques, Iliazd abandonne la variété offerte par la forme du recueil, et extrait de l'édition des *Jeux de 1648*, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* auxquels il consacre un *livre d'artiste* chacun. Cette focalisation sur les récits engage une renaissance textuelle de l'œuvre de Monluc et contribue à la cohérence de sa réédition. En effet, les deux textes sont arrachés à leur environnement littéraire et au contexte original de leur publication, au bénéfice de leur actualité.

Les deux récits semblent miraculeusement plus modernes que dans les éditions du XVII^{ème} siècle, alors qu'Iliazd ne modifie ni la syntaxe ni l'orthographe du français classique utilisé par Monluc. De plus l'édition en récit rend l'œuvre plus abordable car la lecture est facilitée par sa brièveté. Elle favorise aussi l'harmonie de la démarche éditoriale et par là, le succès de la réception. Effectivement, le travail de l'éditeur est guidé par l'unité du texte, auquel il adapte *sur-mesure* chaque élément du livre. Par exemple, dans *La Maigre*, l'illustration qui est le lieu d'une joute chevaleresque ridiculisée par la nonchalance de la prétendante, s'adapte parfaitement au texte. Il en va de même dans *Le Courtisan Grotesque* où l'explosion de couleurs et de personnages loufoques imite l'esprit du texte et en valorise l'histoire. Le résultat aurait été moins juste si Picasso par exemple, avait dû illustrer en un volume, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. Il en va de même pour Miró. C'est justement l'adaptation du regard des illustrateurs et de l'éditeur sur chaque texte qui permet de valoriser cette œuvre parée *sur-mesure*. En ce sens, le choix d'un format oblong et fin pour l'édition de *La Maigre*, et d'un format rectangulaire et épais pour le *Courtisan Grotesque*, est réalisé pour insinuer dans l'esprit du lecteur la maigreur en cause dans le premier texte, et la grossièreté du héros dans le second. L'édition sous la forme de récit permet donc d'adapter le travail éditorial au texte, et ainsi de mettre en valeur l'histoire et l'œuvre de Monluc.

b) Un nouvel équilibre pour le texte

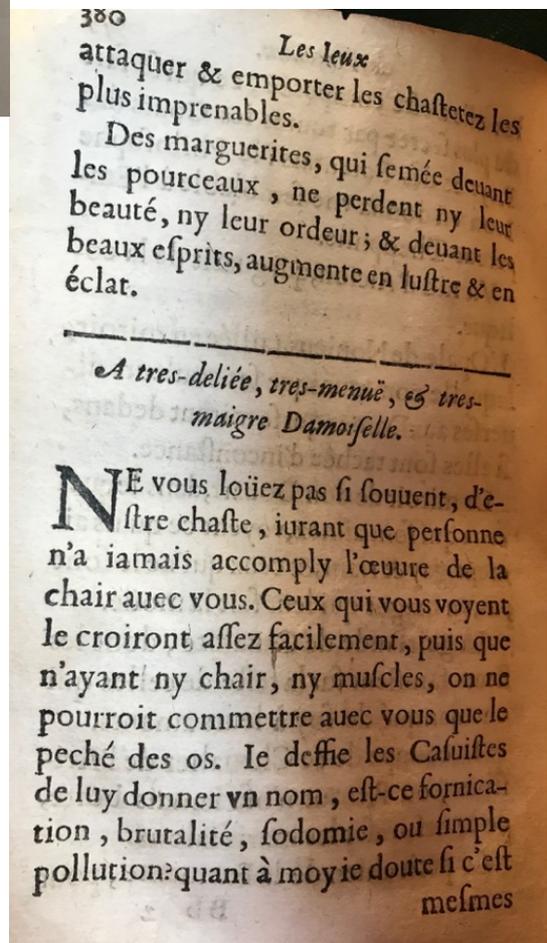
Les livres *d'artiste* consacrées à *La Maigre* et au *Courtisan Grotesque* au XX^{ème} siècle, libèrent les deux textes de l'ombre à laquelle les éditions du XVII^{ème} siècle les avaient confinés. Alors qu'ils étaient perdus au milieu d'un recueil oublié, dont les caractères d'impressions serrés et la mise en page succincte forcés par des problèmes d'économies, rendait difficile leur lecture et inexistante leur mise en valeur, les deux récits s'épanouissent sous les doigts d'Iliazd dans des ouvrages aérés, agréables à lire et à manipuler. L'éditeur offre un nouvel équilibre à ces textes.

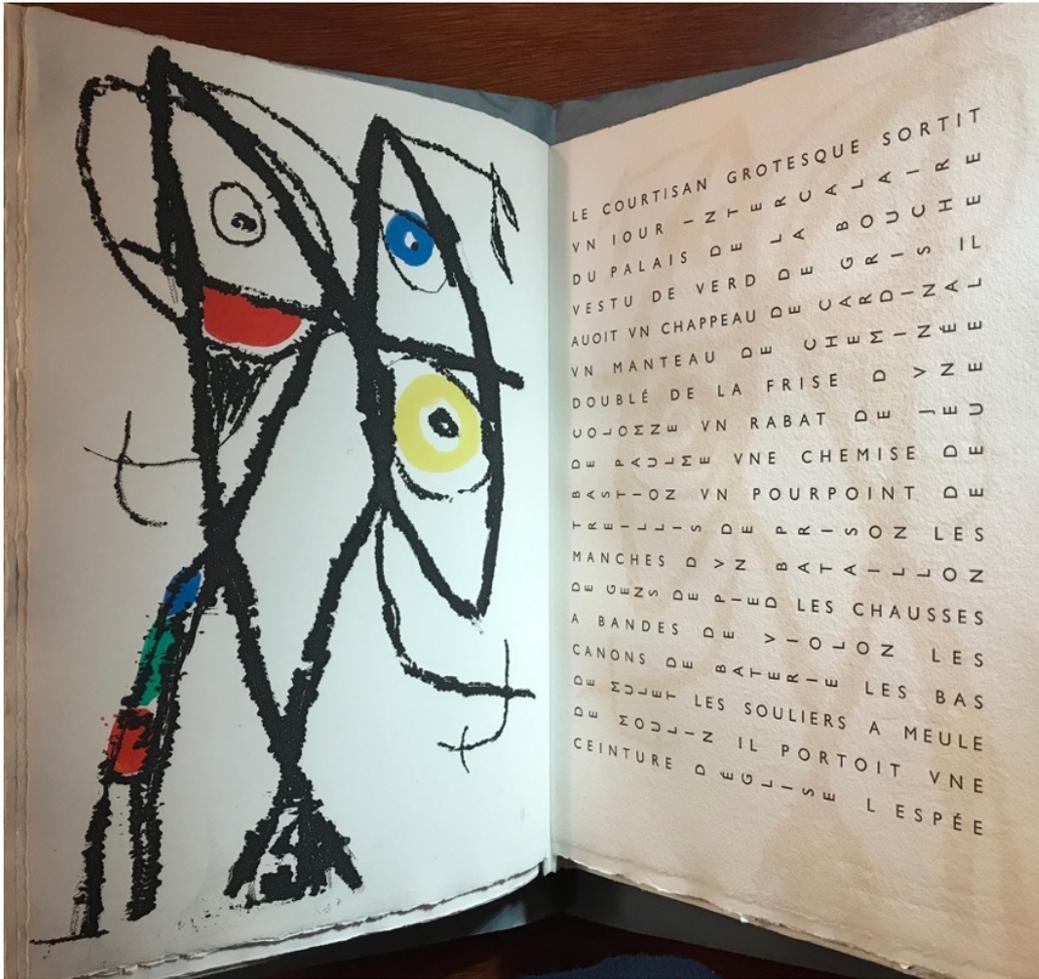
La comparaison entre l'édition de 1648 des *Jeux de l'Inconnu* détenue par Iliazd, et les éditions de 1952 et 1974 de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, témoigne de la mise en valeur sensationnelle qu'Iliazd réalise de l'œuvre de Monluc :



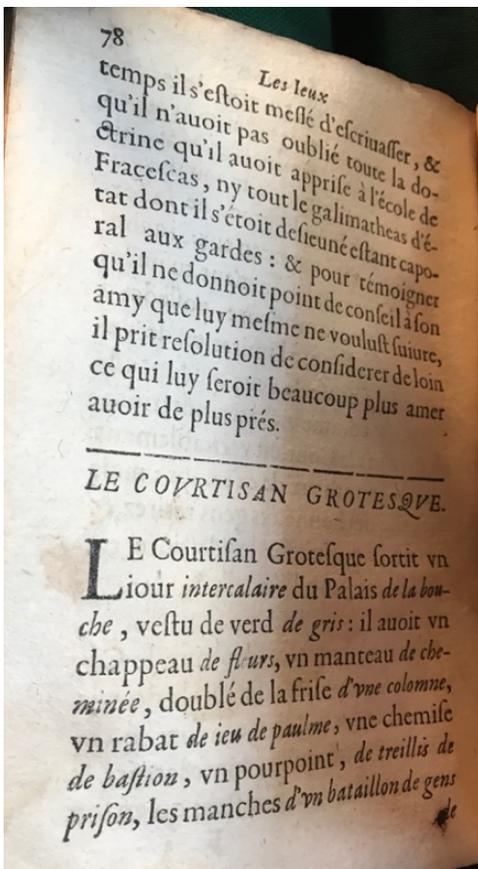
A droite : Figure 2. A. de MONLUC, « La Maigre », *Les Jeux de l'Inconnu*, A Lyon : chez Claude La Rivière, 1648, p. 380, première page du récit.

Ci-contre : Figure 1. A. de MONLUC, *La Maigre*, Illustré par Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1952, première page du récit.





Ci-dessus : Figure 3. A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, Illustré par Miró, Mis en lumière par Illiazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1974, première page du récit.



Ci-contre : Figure 4. A. de MONLUC, « Le Courtisan Grotesque », *Les Jeux de l'Inconnu*, A Lyon : chez Claude La Rivière, 1648, p.78, première page du récit.

Entre les éditions d'Iliazd et les éditions d'époque, il y a une importante différence de mise en page. Le petit livre de 1648 (16cm) ne fait preuve d'aucun luxe dans sa conception, contrairement aux importants volumes de *La Maigre* (43cm) et du *Courtisan Grotesque* (44cm) où le texte imprimé sur des papiers d'exception, est accompagné de gravures d'art en tirage original. Au-delà du luxe des matériaux et de l'illustration sur lesquels nous reviendrons, le texte se déploie sur la page avec un tel équilibre que le lecteur est automatiquement séduit par l'expérience sensorielle dont Iliazd est le maître d'œuvre. La lecture est bercée par l'harmonie des proportions de la police Gill neutre en capitales, des interlignes importants qui laissent respirer le texte, et des espaces blancs variables entre les mots et les lettres calculés par Iliazd pour correspondre au souffle nécessaire à la pleine expression du texte. Le caractère, c'est-à-dire la plus petite unité typographique du texte, constitue chez Iliazd le noyau de l'architecture du livre. A partir de son édition de *La Maigre*, il refuse d'utiliser les espacements fixés par le caractère en plomb typographique auquel se soumettent tous les éditeurs avant lui. Il décide d'insérer à l'intérieur de chaque mot, des espaces blancs entre les lettres. Il pèse le blanc et le noir, le vide et le moins vide, l'amplification due à la répétition des lettres, et recompose le texte sur ces calculs infinis comme un tout harmonieux, aussi bien visuellement que rythmiquement⁹⁸. L'espace blanc qu'il introduit entre chaque lettre confère au caractère une autonomie qui ne nuit pourtant pas à l'équilibre de l'ensemble. Au contraire, selon Iliazd, c'est cet espacement qui construit l'harmonie du texte. Il est resté fidèle à cette idée puisqu'il n'a jamais réutilisé d'espacement fixe, ni une autre police que le Gill neutre en capitales. Convaincu de la révolution typographique qu'il introduit, il est déçu que son œuvre éditoriale ne soit pas présentée lors de la rétrospective officielle consacrée aux trésors de l'édition, et adresse à Monsieur Dennery, alors administrateur général de la Bibliothèque nationale, une lettre dans laquelle il fait état de ses innovations :

⁹⁸ Pour comprendre plus précisément le travail monumental que cette introduction de l'espace variable encourt, nous pouvons citer ces notes inédites d'Iliazd, citée en anglais dans *Iliazd and the illustrated book*, The Museum of Modern Art, New York, 18 juin-18 août 1987 : « Il faut commencer par espacer les lettres qui sont devenues surchargées pour des raisons d'économie, et réaliser des espaces variables en insérant ce qu'on appelle des barres d'espacement entre les lettres tout au long de la ligne. Je suis bien conscient de ce que je me suis condamné à cause de cette idée folle : j'ai passé des heures de ma misérable vie à insérer de minuscules barres de plomb entre les milliers de lettres qui passaient entre mes doigts. Pour mettre en pratique l'idée [du rythme variable], j'ai choisi un texte d'Adrien de Monluc, un écrivain inconnu mais néanmoins le plus remarquable du XVIIe siècle, victime de la jalousie des hommes d'État et de l'ignorance et des préjugés de historiens ... [C'était] « La Maigre », que j'ai demandé à Picasso d'illustrer... Mes camarades des estampes ont pensé que j'étais fou quand ils m'ont vu insérer des espaces entre les lettres d'une police préparée... [mais] « La Maigre » a révolutionné la typographie moderne. »

C'est dans ce livre [*La Maigre*] que j'ai introduit pour la première fois l'emploi exclusif des espaces variables, intercalés entre les lettres afin de les équilibrer et d'alléger les lignes. Cette invention a démontré l'erreur que commettaient les artistes de la renaissance dans leur recherche de proportions de la lettre ronde, quand ils étudient chaque lettre séparément au lieu d'envisager les ensembles.

Pour appliquer mes déductions à *La Maigre*, j'ai choisi les majuscules d'un caractère des plus banals (bâton demi-gras, corps douze), et par le moyen des espaces variables j'ai sublimé la typographie. C'est à *la Maigre* que l'on doit l'apparition du caractère bâton innové, que l'on voit maintenant partout ainsi que l'aspect clair des livres illustrés d'aujourd'hui.⁹⁹

Cette lettre démontre l'ampleur de l'innovation réalisée par Iliasz sur l'édition du texte. Il y explique la vision d'ensemble sur laquelle se fonde l'emploi des espaces variables, et l'harmonie qu'elle confère au texte. Il distingue sa pratique de celle des éditeurs de la Renaissance, qui s'intéressaient à la beauté de la lettre et nuisaient à son avis, à la beauté et à la clarté du texte. Si son accusation ne s'adresse pas aux éditions classiques que nous avons mis plus haut en regard avec celles d'Iliasz, il convient d'ajouter que chez les classiques également, l'équilibre de la page est délaissé. La mise en page classique est standardisée autour de questions pratiques et économiques, plus qu'esthétiques. La typographie encombrante facilite la lecture du volume minuscule, et les interlignes réduits à leur maximum permettent d'insérer le plus d'écriture possible sur la page. Chez Iliasz, l'édition participe de la valeur de l'œuvre car le texte est entièrement recomposé *sur-mesure* par l'éditeur qui traduit en un langage sensoriel, le poids du texte édité. Cela se traduit explicitement par la longueur des récits qui passent de quatorze pages de 16cm pour *La Maigre* dans l'édition de 1648, à dix-huit pages de 43cm pour le livre de 1952, et de seize pages de 16cm pour le *Courtisan Grotesque* de 1648, à quarante-neuf pages de 44cm dans l'édition d'Iliasz de 1974.

Mais le nouvel équilibre qu'il donne à la page est aussi une nécessité logique qu'impose la technique même de l'imprimerie, comme il l'explique dans des notes inédites :

Il est pourtant évident que cet espace blanc entourant la lettre A posé sur un rectangle, s'ajoutant à l'espace posé entre les rectangles voisins, augmente cet espace, tandis que la lettre N n'est favorisée que par un espace fixe. Il est donc clair que l'espace entre deux A doit être moindre

⁹⁹ Cité sans indication de source, In : *La Rencontre Iliasz-Picasso*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 mai-20 juin 1976.

qu'entre N et L, pour obtenir l'équilibre. Le maximum d'espace devrait être alloué aux lettres voisines, deux MM et le minimum aux paires [du type] LA.¹⁰⁰

Nous comprenons ainsi qu'Iliazd choisit de s'affranchir des contraintes de l'imprimerie, et de ses espacements fixes entre les lettres ; qui finalement ne sont pas fixes puisque certaines lettres disposent de plus importants espaces blancs que d'autre sur le caractère en plomb typographique, pour recréer un équilibre véritable dans le *livre* et une harmonie parfaite. Les deux récits sont ainsi libérés de l'oubli auquel ils semblaient condamnés, et s'épanouissent dans des livres qui leurs sont entièrement consacrés, offrant à l'œuvre de Monluc la reconnaissance éditoriale qui selon Iliazd leur est due. Les éditions de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* représentent pour Iliazd le triomphe d'une lutte acharnée pour faire correspondre *l'œuvre* à *l'idée*.

Iliazd fait preuve d'une grande adaptation éditoriale à la *forme* et à *l'idée* propre à chaque texte. S'il préfère généralement éditer une œuvre sous la forme du récit plutôt que du recueil, c'est justement pour que le livre puisse être le lieu d'une harmonie entre le texte et sa forme éditoriale. Le regard d'Iliazd est entièrement guidé par la recherche de l'agencement esthétique et artistique parfait du texte. Cette construction complexe par laquelle l'équilibre du texte naît sous un nouveau jour, valorise l'auteur et son œuvre. C'est véritablement un travail d'architecte qu'Iliazd réalise sur le texte qui devient sous son expertise, un monument érigé en l'honneur de l'auteur.

3- Le livre comme monument

« Hommage à Monluc, Soleil des Chevalier, 1571 – 1646 »¹⁰¹

Iliazd construit les *livres d'artiste* qu'il consacre à Adrien de Monluc comme on érigerait un mémorial. Le livre est édifié pour perpétuer le souvenir de l'auteur et de son œuvre, pour faire valoir son intérêt esthétique et historique. La dédicace en exergue de *La Maigre* « Hommage à Monluc, Soleil des Chevalier, 1571 – 1646 », rappelle l'épigraphe d'un monument. Cela est d'autant plus perceptible que, outre le contenu de l'énoncé qui est typique de l'épigraphe d'une statue voire de l'épithaphe d'un monument funéraire, la police Gill neutre

¹⁰⁰ Notes inédites d'Iliazd, cités sans indication précise de source dans F. CHAPON, *Le Peintre et le Livre*, *Op. cit.*, p. 220.

¹⁰¹ ILIAZD, Carton d'invitation glissé en tête de *La Maigre*, *Op. cit.*

en capitales n'est pas sans rappeler les lettres majuscules gravées dans la pierre des monuments. De plus, le choix minutieux des matériaux, l'ordonnement architectural du texte et de l'illustration, et l'excellence des artisans avec lesquels Iliazd travaille, confèrent aux *livres* une plasticité qui dépasse le simple domaine de l'édition, et s'apparente à celui de l'architecture. Il s'agit de voir dans quelle mesure l'édition de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque* se rapproche d'un travail architectural, et comment cela sert l'éloge de l'auteur et son œuvre.

a) Le choix des matériaux

C'est avec un soin tout particulier qu'Iliazd sélectionne chacun des matériaux qui composent les deux *livres d'artiste* sur Monluc. A l'instar d'un couturier qui choisirait les plus précieuses étoffes, ou d'un architecte qui ferait ériger un temple dans les plus belles pierres, Iliazd place le joyau que constitue à ses yeux l'œuvre de Monluc, au cœur d'un enchevêtrement de beaux papiers enveloppés dans du parchemin¹⁰², pour mieux préserver le trésor que les livres contiennent.

Les récits de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque* se déploient tous les deux sur des supports d'exception, qui sont le premier moyen pour l'éditeur de sublimer l'œuvre du comte de Carmain. Louis Barnier, le maître-imprimeur d'Iliazd, explique lors d'une interview, l'attention qu'Iliazd apportait au choix des papiers, et les bénéfices que cela apportait à ses éditions :

Le premier luxe des livres d'Iliazd, il est d'abord dans ces chines ou ces japons qui apportent au regard et au toucher leur beauté irremplaçable mais aussi permettent une impression plus sûre, plus pure. Notre langage professionnel dit - expression admirable - qu'un papier est amoureux de l'encre ou ne l'est pas : les chines et les japons d'Iliazd sont follement amoureux de l'encre et permettent, mieux que tout autre, que soient célébrées avec bonheur ces noces mystérieuses de l'encre et du papier qu'est l'impression d'un livre.¹⁰³

L'imprimeur fait ici l'éloge des choix éditoriaux d'Iliazd, à commencer par le choix du papier sur lequel se fonde d'après lui le « luxe » de ses livres. Il admire en effet son goût pour les belles matières qui accueillent l'encre à la perfection, et mettent en valeur le texte par ce qui constitue la base de l'édition et qui est pourtant souvent négligé des éditeurs, l'impression. Les Chines sur lesquels sont imprimés les cinquante-deux exemplaires de *La Maigre*, offrent à

¹⁰² Le parchemin est du papier en peau d'animal.

¹⁰³ L. BARNIER, In : J. RANC, « A Beaubourg avec Iliazd », 1978.

l'encre le support d'impression idéal pour magnifier le texte. D'autant plus qu'il s'agit d'un papier très fin qui permet de construire un astucieux écho entre la *forme* du livre et *l'esprit* du texte, qui traite d'une jeune femme légère tant dans son physique squelettique que dans ses mœurs hypocrites. Dans *Le Courtisan Grotesque*, le choix du papier est moins régulier puisqu'il existe 6 exemplaires numérotés sur Japon ancien avec suite sur Chine¹⁰⁴, 6 exemplaires numérotés sur Anvergne Richard de Bas avec suite sur Chine, 12 exemplaires numérotés sur Japon ancien, 9 exemplaires numérotés sur Chine, 62 exemplaires numérotés sur Auvergne. Cette disparité en revanche, ne nuit pas à l'excellence de l'impression. Dans les illustrations que nous avons vues ci-dessus, la différence entre les papiers d'Iliazd et les papiers de l'édition de 1648 est flagrante. Alors que dans *Les Jeux de l'Inconnu*, l'impression transperce la page et laisse apparaître le texte du recto sur son verso, cela n'a pas lieu dans les éditions d'Iliazd. La qualité des papiers, et l'organisation de l'impression qu'Iliazd consigne aux rectos des papiers, préserve la pureté de la page blanche imprimée. En effet, on ne trouve aucune impression en recto verso dans ces deux livres, car l'éditeur privilégie la beauté du texte et de l'illustration, à l'économie de la matière première. Il en résulte que chaque double page de lecture est suivie d'une double page blanche, et que la lecture en est ralenti. La rareté des matériaux sélectionnés et le soin qu'Iliazd apporte à façonner le texte et le papier, témoigne du regard sculptural que porte l'éditeur sur le livre.

Dans *Iliazd and the Illustrated Book*, Françoise le Gris Bergmann parle de « *scenic concern* »¹⁰⁵ / « préoccupations scéniques » pour désigner l'intérêt qu'Iliazd porte aux matériaux qui constituent le décor des textes qu'il édite. Selon elle, ses *livres* sont comme une scène de théâtre où un texte est mis en scène. Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, Iliazd se fait metteur en scène de l'œuvre d'Adrien de Monluc. Cette dimension théâtrale est perceptible dans la manière dont le texte est construit sur la page, comme nous avons pu le comprendre plus haut dans « Un nouvel équilibre pour le texte », mais plus généralement à travers l'organisation de tous les éléments hors textes des *livres*, c'est-à-dire leurs papiers, mais aussi leurs étuis, les couvertures, feuillets vierges, pages de titre, mises en page, qui circonscrivent le déploiement du texte, et l'insèrent dans un décor. Ainsi, les matériaux sélectionnés, les proportions choisies, l'organisation des pages, du texte et de l'illustration, déterminent la performance des textes et orientent l'effet qu'ils produisent sur le spectateur-lecteur. Les matériaux sont donc essentiels

¹⁰⁴ La suite sur Chine correspond au hors texte, sur double page, de 15 eaux-forte, aquatinte et pointe-sèche en couleurs de Joan Miro.

¹⁰⁵ F. le GRIS BERGMANN, *Iliazd and the Illustrated Book*, The Museum of Modern Art, New York, 18 juin-18 août 1987, p.41.

à la reconstruction moderne des textes pour Iliazd. Le papier en particulier, est jugé pour sa texture, sa coloration et son épaisseur, mais aussi pour le plaisir que l'éditeur éprouve à le regarder et à le toucher, comme un metteur en scène choisirait un comédien non pas seulement pour l'excellence de son jeu ou l'accord entre le rôle et son apparence physique, mais aussi pour le timbre de sa voix. Dans *La Maigre* en particulier, le papier est doté d'une présence sensuelle remarquable.

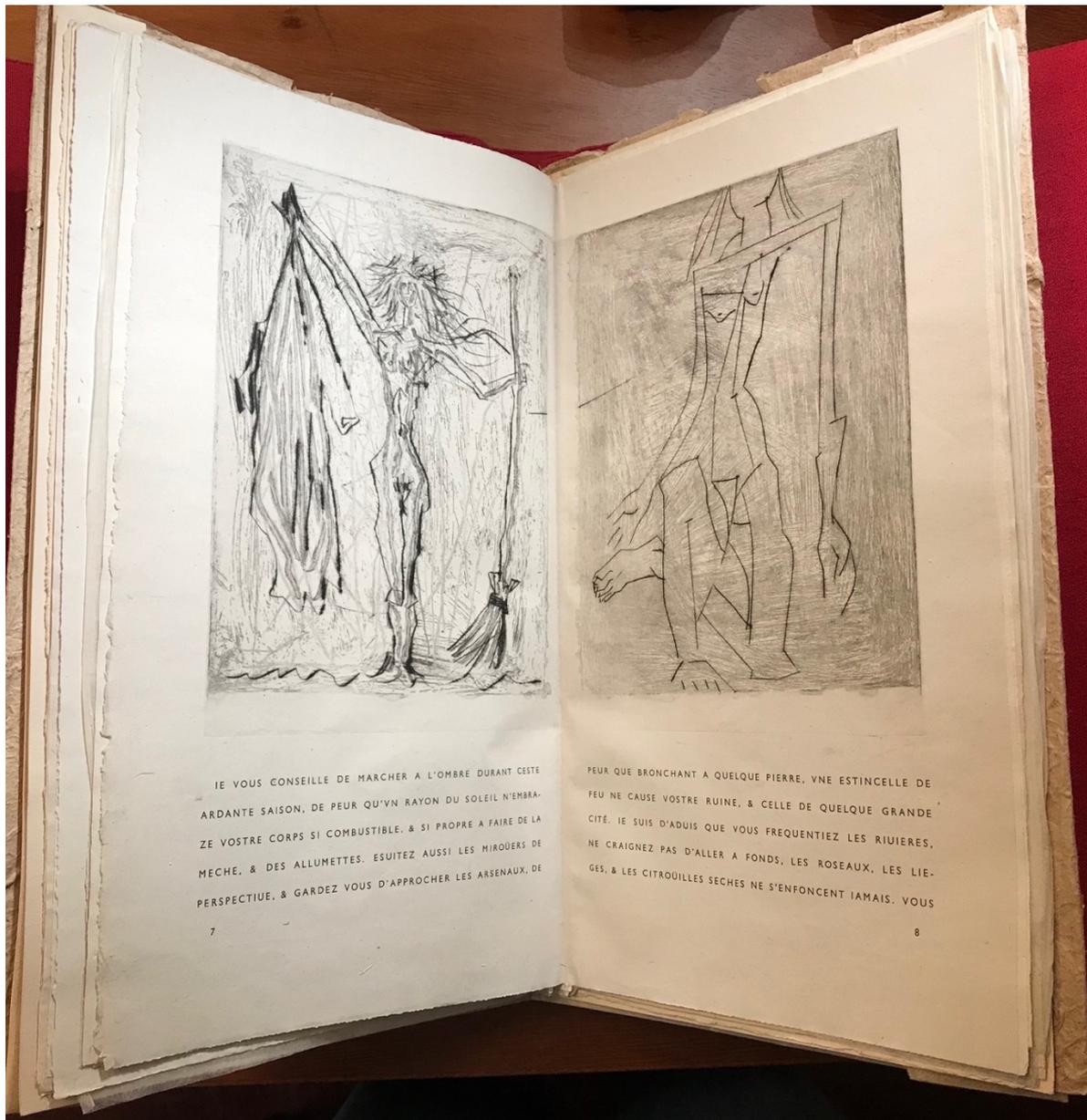


Figure 5. A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*, p. 7, 8.

La finesse du papier et les variations de ses teintes disposées en alternance de couleurs et textures, font vivre le livre sous les doigts du spectateur-lecteur. Selon l'expression de Jean Leymarie, Iliazd fait du livre le « berceau accueillant et contemplatif »¹⁰⁶ des textes de Monluc. Iliazd appréhende le livre comme un artiste appréhende l'élaboration d'un monument, ou comme un metteur en scène dirige la représentation d'une pièce de théâtre. Il compose ses livres comme un décor pour les textes qu'il met ainsi en valeur. Ils sont sublimés non seulement par la forme du livre, mais aussi par le sens que véhicule cette forme. La couleur du papier, son épaisseur, le nombre de pages enchevêtrées, modifient l'expérience du lecteur et donc la réception de l'œuvre. Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, la lecture est ritualisée par l'organisation élaborée des deux récits en *livres d'artiste*, qui deviennent, semblables à un mémorial, le lieu d'une célébration en l'honneur de Monluc.

b) L'excellence des artisans

« Le respect des artisans pour Iliazd était significatif. Dans chaque atelier, on entendait le même hommage : « il est de nôtres » » explique François Chapon¹⁰⁷. Le souci architectural dont Iliazd fait preuve dans la conception de ses livres, ne s'arrête pas aux choix des matériaux mais s'étend à tous le processus d'impression que traduit son intérêt pour les artisans du livre et de la gravure avec lesquels il collabore.

Nous parlions plus haut de Louis Barnier, qui fut pendant une belle partie de la carrière éditoriale d'Iliazd, le maître-imprimeur de ses textes. Il arrive en 1951 à l'Imprimerie Union avec laquelle travaille Iliazd, et construit la noblesse croissante de la maison fondée en 1910 par deux émigrés russes, Volf Chalit et Dimitri Snégaroff. Si Louis Barnier se définit comme un imprimeur traditionnel, et qu'il se refuse à dire que l'Imprimerie Union est une imprimerie d'art, il s'avère pourtant que la maison imprime les *livres d'artiste* des auteurs les plus réputés de ce mouvement : Pierre-André Benoît, Lucien Scheler, André du Bouchet, ou encore René Char, et les imprimés des principaux galeristes, musées et institutions culturelles de Paris et de la province. L'imprimerie réalise aussi l'intégralité de l'impression typographique des *livres* d'Iliazd. Très attentif à la place et au statut qu'occupe l'imprimeur dans le processus éditorial, Louis Barnier souhaite que l'imprimeur et l'éditeur travaillent de concert. Une photo de Louis Barnier et d'Iliazd réalisée dans les années 1950¹⁰⁸, rappelle la proximité des deux maîtres

¹⁰⁶ J. LEYMARIE, « Préface », *La Rencontre Iliazd-Picasso*, *Op. cit.*

¹⁰⁷ F. CHAPON, *Le Peintre et le Livre*, *Op. cit.*, p. 216.

¹⁰⁸ Voir en annexe E la photo d'Iliazd et de Louis Barnier.

d'œuvre, et montre Iliazd en train d'insérer lui-même les caractères et les blancs dans les plaques destinées à être pressées contre le papier. Iliazd attache donc une grande importance à chaque étape de l'édition, et choisit des collaborateurs consciencieux. L'estampille de l'« Imprimerie Union » présente dans tous les livres d'Iliazd, témoigne de son respect pour les différents corps de métiers du livre¹⁰⁹, et apporte une caution supplémentaire au travail de l'éditeur qui a su s'entourer des plus grands. Notons tout de même que si *La Maigre* et *Le Courtisan Grottesque* sont imprimées à l'Imprimerie de l'Union, seule *Le Courtisan Grottesque* est imprimé par Louis Barnier ; c'est sous le soin de Marcel Desbourde qu'est réalisée l'impression de *La Maigre*.

La collaboration d'Iliazd avec l'atelier de Roger Lacourière pour le tirage des gravures, signale encore une fois le soin avec lequel l'éditeur choisit les artisans de ses livres. L'atelier fondé par Roger Lacourière sur les pentes de Montmartre, est le plus célèbre de Paris. C'est Picasso lui-même qui y conduit Iliazd dans les années 1940. A la mort de l'imprimeur, sa femme Madeleine et Jacques Frélaut perpétuent le travail de Roger Lacourière, au plus grand bonheur d'Iliazd qui continue de collaborer avec l'atelier Lacourière-Frélaut. Les gravures de *La Maigre* sont tirées sur les presses à bras de Roger Lacourière par les soins de Philippe Molinier et Jacques « Frélot »¹¹⁰, et pour ce qui est du *Courtisan Grottesque* il est simplement stipulé « Atelier Lacourière & Frélaut ». Notons que Iliazd et Picasso dédient un livre à l'imprimeur d'art, qu'ils font illustrer par les plus éminents peintres de l'époque, et proches collaborateurs de Roger Lacourière : Camille Bryen, André Derain, André Dunoyer de Segonzac, Alberto Giacometti, Alberto Magnelli, Louis Marcoussis, André Masson, Pascin, Pablo Picasso, Léopold Survage, André Beaudin, Max Ernst et Joan Miró. Le respect d'Iliazd est tel pour cet artisan qu'il lui consacre un *livre d'artiste*. Ainsi, pour Iliazd qui ne néglige aucune étape de l'édition, le processus d'impression est aussi important que le choix des matières. Chaque élément du livre est le fruit d'une réflexion aboutie sur la valeur de l'édition, et des textes édités.

Soucieux du détail et très impliqué dans son entreprise artistique, Iliazd s'entoure des plus éminents artisans du livre parisien pour réaliser l'impression de ses éditions. Il assure la qualité de ses livres en supervisant chaque étape, tel l'entrepreneur d'un chantier architectural, pour revenir sur notre métaphore de départ. En effet, les matériaux et les *bâtisseurs* sont sélectionnés avec le plus grand soin par l'éditeur qui consacre un monument à l'œuvre de Monluc.

¹⁰⁹ Rappelons par exemple qu'à la fin des années 1970, Louis Barnier attaque les éditions de Jean-Michel Place pour avoir omis l'estampille « Imprimerie Union » dans leur réimpression du *Surréalisme au Service de la Révolution*, imprimé pour l'édition originale chez Union de juillet 1930 à mai 1933.

¹¹⁰ C'est ainsi que le nom est orthographié dans le livre *La Maigre*.

c) Un temple de la parole

L'usage de la métaphore architecturale pour décrire les *livres* d'Iliazd et les processus constructifs qui leur sont inhérents, découle autant du caractère matériel et physique de ses livres, que de leur élaboration conceptuelle. La composition du texte, le choix des matériaux et des artisans du livre, servent à faire de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque* un monument en l'honneur de Monluc, un temple pour sa parole.

François Chapon fait l'éloge de travail éditorial d'Iliazd, qui transforme la lecture en acte rituel :

Où, nous demandions-nous, cet homme, plus qu'à moitié de son parcours, a-t-il acquis, pour la délivrer comme soudainement, cette entente de la lecture, non pas acte machinal, mais rituel dont les opérations aimantent, laissent passer, font rayonner beaucoup plus qu'un langage rationnel, une langue qui répercute, avant l'enchaînement conventionnel des sons, la vibration de chacun, et l'air, et l'espace de son surgissement ?¹¹¹

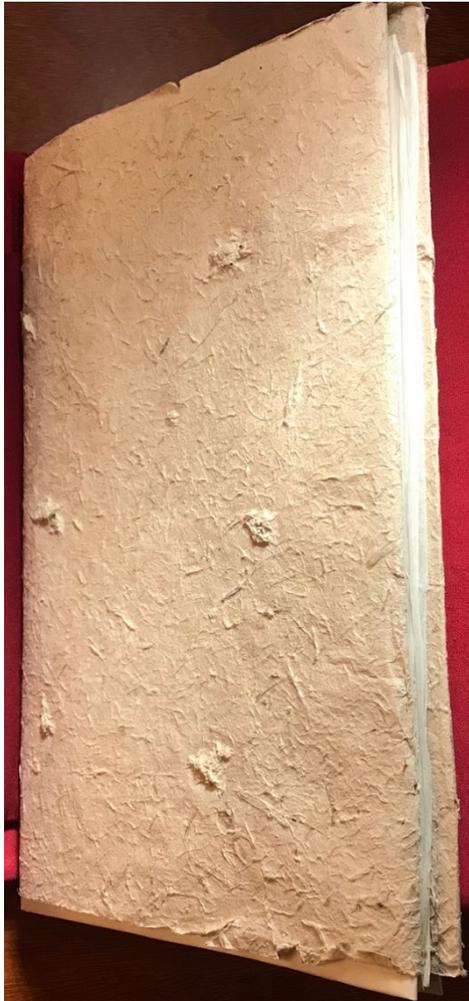
Le nouvel équilibre du texte composé par Iliazd, donne à la lecture un nouveau rythme. Les éditions d'Iliazd célèbrent le verbe. Invoqué par le touché, l'ouïe et la vue, le mot prend place dans une cérémonie où la lecture de l'œuvre de Monluc est dirigée par la main invisible de l'éditeur. Dans son ouvrage sur *Le Livre et le peintre*, François Chapon parle à ce propos d'une « liturgie de la parole »¹¹². Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, cette liturgie est réalisée en l'honneur de Monluc. En effet, l'espacement variable dont nous parlions précédemment, donne un souffle au texte qui se déclame au rythme sur lequel il se déploie sous nos yeux. De même, le choix du caractère neutre Gill volontairement érigé en capitale, appuie le rythme et l'intonation de l'incantation. Il n'est pas non plus sans nous rappeler les inscriptions sacrées des stèles funéraires, ou des colonnes héroïques. Ainsi, l'écriture rejoint l'architecture et renoue ses liens avec le sacré. Paradoxalement, c'est aussi la base de la modernité d'Iliazd qui réinvente par-là la mise en page et la typographie, et fait du livre un lieu de commémoration étonnement concret.

Ajoutons que les manipulations infinies de couvertures, et de feuilles vierges qui protègent le texte comme un joyau, participent à la ritualisation de la lecture devenue louange. Pour atteindre le texte de *La Maigre* par exemple, il faut ouvrir l'enveloppe de parchemin, défaire la chemise

¹¹¹ F. CHAPON, « Iliazd », *Le Peintre et le Livre*, *Op. cit.*, p. 216.

¹¹² *Ibid.*

en papier fibreux, qui elle-même protège la couverture en parchemin replié sur laquelle se trouve une illustration de Picasso. Puis une fois la couverture illustrée tournée, le lecteur est invité à dépasser les deux doubles feuillets de l'épais papier d'Arches, puis les six fines pages en Chine d'autrefois, pour enfin voir apparaître le texte. Le récit est comme embaumé dans un enchevêtrement de papiers, destinés à en préserver la mémoire, à le rendre impérissable.



De gauche à droite et de haut en bas :

Figure 6. A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, chemise en papier fibreux type Madagascar.

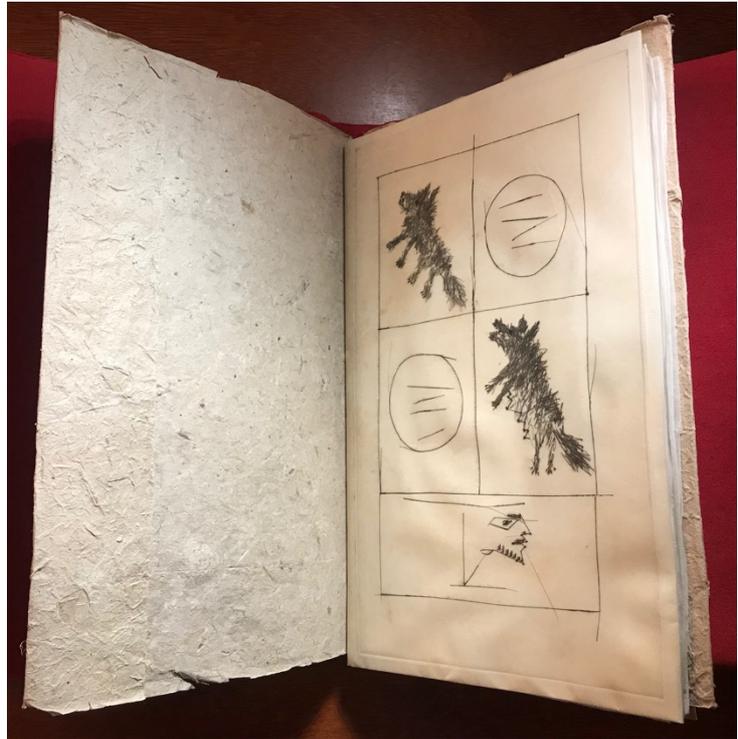


Figure 7. A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, couverture en parchemin replié avec une gravure de Pablo Picasso.

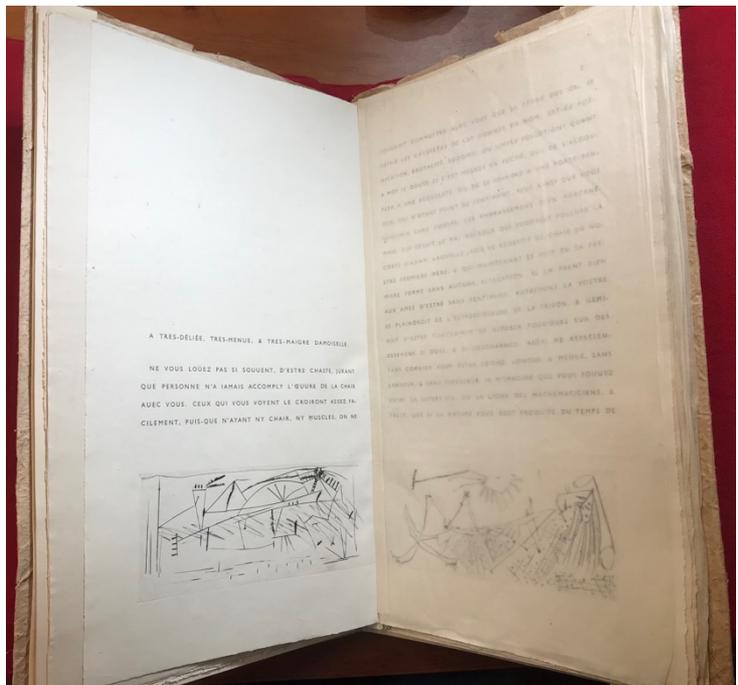
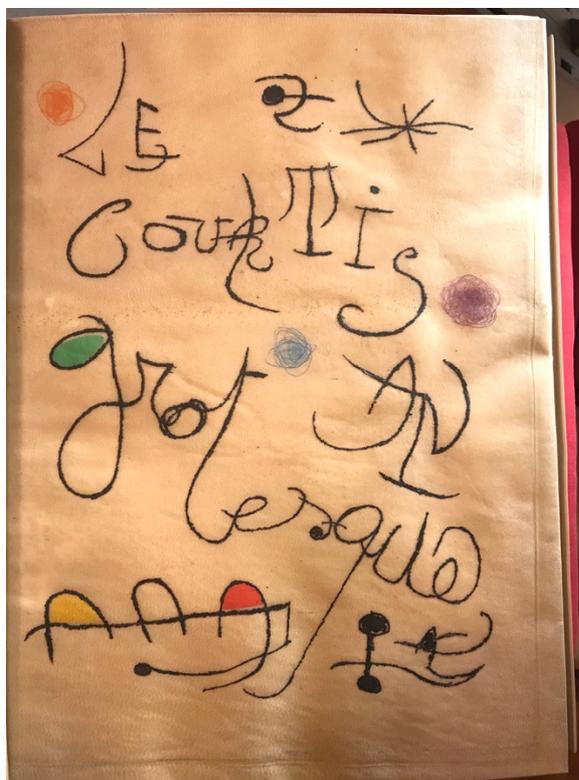


Figure 8. A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, début du récit de *La Maigre*, paginé p. 2, mais situé dix pages après la chemise en papier organique (Fig. 1).

Dans *Le Courtisan Grotesque*, le rituel est un peu différent puisqu'en plus des juxtapositions de papiers placés avant le texte, c'est une double page illustrée puis une illustration de pleine page qui introduisent le livre, devenue le lieu d'une fantasmagorie orchestrée par Iliadz et Miró.



De gauche à droite et de haut en bas :

Figure 9. A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*, couverture en parchemin repliée avec une gravure de Joan Miró.

Figure 10. A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*, illustration de pleine page de Joan Miró, deuxième illustration du livre après la double page (Fig. 11).

Figure 11. A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*, illustration de Joan Miró sur double page, première illustration du livre.

Dans ce livre, la parole aussi est théâtralisée, ritualisée, mais elle est mise en scène avec plus de jeu, plus de légèreté que dans *La Maigre*. Là où dans *La Maigre* le récit surgit du

recueillement produit par la découverte progressive du livre qui se dévoile petit à petit, papier vierge après papier vierge, dans *Le Courtisan Grotesque*, ce sont des personnages surnaturels qui surgissent au milieu des papiers vierges, assimilant le livre au spectacle de la fantasmagorie qui au XIX^{ème} siècle, donnait lieu à une projection dans l'obscurité grâce à des lanternes magiques, de figures lumineuses animées qui simulaient des apparitions surnaturelles¹¹³. Dans *Le Courtisan Grotesque* donc, le livre est toujours un lieu de commémoration et le texte un joyau qui y recèle, mais le théâtre dont le livre et la littérature sont les objets, est mis en avant d'une manière plus sensible que dans *La Maigre*. Cela correspond effectivement à l'esprit du texte, qui dévoile la cour française comme un théâtre d'hypocrisie, dont le « courtisan grotesque » est le héros. La parole se déploie toujours comme une louange, mais c'est ici une louange du ridicule qui est mise en scène. Dans *La Maigre*, l'humour n'est pas lésé non plus puisque la satire se poursuit du texte aux personnages inventés par Picasso, et tourne à la dérision cette mise en page classique qui, nous l'expliquions, rappelle des stèles funéraires, ou des colonnes héroïques. L'ironie de Monluc est ainsi mise en valeur par Iliazd qui, par le luxe de ses livres, fait l'éloge implicite de son œuvre et pose sur elle un regard critique par lequel il insiste sur son humour. En effet, sans doute inspiré par la prose de Monluc, Iliazd se joue lui aussi des conventions du livre, et s'amuse de la polyphonie que les jeux sur la forme et les stéréotypes permettent. La perfection formelle du livre et du texte, et la louange qui en résulte, dresse *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* édités par Iliazd, en des temples de l'humour. Édités dans leur écrin bibliophilique, tout est minutieusement construit par Iliazd pour que *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* véhiculent une image positive des textes et de leur auteur. La sélection des matériaux, le choix des artistes et artisans qui prennent part aux livres, et l'agencement théâtral du texte et de l'illustration, donne un nouveau prestige à l'œuvre du comte injustement oubliée. La spatialisation du texte associé au travail du peintre-graveur, crée de nouvelles interactions plastiques entre typographie et illustration qui mettent en avant l'humour des textes de Monluc, et ainsi le plaisir du texte.

Comme l'a soutenu Paul Ricœur, la représentation du passé commence avec la mémoire¹¹⁴. Iliazd qui s'applique à entretenir le souvenir des artistes négligés par l'histoire, trouve avec le *livre d'artiste*, le support idéal à la réhabilitation d'une œuvre. En effet, le luxe de l'ouvrage et la spécificité de sa conception artistique, construit pour l'œuvre de Monluc un

¹¹³ Définition de « fantasmagorie » extraite du Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://cnrtl.fr/definition/fantasmagorique>, consulté le 10/06/2020.

¹¹⁴ P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000. P. RICŒUR, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales H.S.S.*, juillet-août 2000, n°4, p. 731-747.

lieu de mémoire exceptionnel. Iliazd pose une lumière d'autant plus forte sur *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, que l'admiration qu'il éprouve pour l'auteur se ressent dans la forme même du *livre*, qui en plus d'être élogieuse, valorise l'intemporalité de l'auteur.

Iliazd sort de l'ombre une œuvre oubliée. Pour Iliazd, les œuvres oubliées sont des œuvres à réhabiliter. Le travail biographique qu'il réalise sur Adrien Monluc, et les deux *livres d'artiste* qu'il lui consacre, restaurent la mémoire du comte de Carmain, salie pendant trois siècles par l'ignorance des historiens et la jalousie des hommes de son temps. *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* deviennent des sortes de mémoriaux à Adrien de Monluc, dont la grandeur créative résiste au temps, comme la bravoure du héros de guerre perdue à travers les époques. Le luxe des livres qu'Iliazd consacre à Monluc, témoigne de l'estime que l'éditeur porte à son œuvre, et de l'éloge qu'il lui consacre. En effet, le *livre d'artiste* confère à l'œuvre éditée un caractère de rareté et de grandeur qui rend ses lettres de noblesses à l'œuvre oubliée, qui n'en devient par-là que plus plaisante. Car il faut comprendre que les choix éditoriaux réalisés par Iliazd ne sont pas innocents. Ils orientent implicitement la réception des ouvrages auprès des lecteurs. Ces choix éditoriaux s'inscrivent dans une époque donnée pour plaire à un certain public, favorisant ainsi une nouvelle réception de l'œuvre de Monluc. C'est la construction de cette réception moderne de l'œuvre de Monluc, que nous serons occupés à analyser dans le deuxième temps de notre étude.

Chapitre 2 : La réception moderne d'une œuvre trois fois centenaire

« Avec l'été 1949, débuta l'intervention du Degré 41 dans le domaine littéraire tabou¹. Je lisais à Picasso « La Maigre » d'Adrien de Monluc dit le comte de Cramail, le génie étouffé. La divulgation de son œuvre annihilera la scolastique professée et changera à fond l'image acquise du XVII^{ème} siècle. En deça, Cramail, créateur du topinambou et des mots libérés, s'apparente à nous. »²

L'éditeur est celui qui donne naissance à l'auteur selon la pensée d'Emmanuel Souchier : « Il n'y a pas d'auteur sans éditeur »³, ainsi que nous l'invoquons en première partie de notre étude. Mais l'éditeur constitue aussi ne figure *regardante* particulière, car c'est sous la domination de son regard que l'œuvre renaît. La question de *l'énonciation éditoriale* agit comme un fil conducteur des recherches d'Emmanuel Souchier, qui cherche à savoir si l'éditeur peut faire varier la réception d'un texte ; si par exemple un manuscrit, une édition originale et une édition illustrée, donnent à voir le même texte. Dans le premier temps de notre étude, nous avons déjà pu constater que la réception de l'œuvre de Monluc variait en fonction des époques, et que le *livre d'artiste* en particulier portait sur elle un regard élogieux, qui favorisait le succès de sa réception auprès du public. Mais, au-delà de la lumière que les éditions d'Iliazd posent sur l'œuvre oubliée d'Adrien de Monluc, nous souhaitons découvrir si les *livres d'artiste* édités par Iliazd en 1952 et 1974, construisent une nouvelle vision de *La Maigre* et du *Courtisan Grottesque*, une vision moderne ? Force est de constater avec la lettre d'Iliazd placée en exergue du chapitre, que l'éditeur ne craint pas l'anachronisme et use volontiers de concepts modernes pour parler de l'œuvre de Monluc. Il assimile la prose de l'auteur trois fois centenaire, à l'idée moderniste des « mots libérés » qui fait explicitement référence aux recherches futuristes, de

¹ Manière de traiter le sujet conformément à la réputation sulfureuse de Monluc, censuré au XIX^{ème} siècle, taxé de libertin ou d'écrivain médiocre avant l'intervention d'Iliazd dans « le domaine littéraire tabou ».

² Lettre d'Iliazd, citée In : V. GARRIGUES, *Adrien de Monluc, d'encre et de sang*, Op. cit., p. 59 ; ainsi que dans : *Iliazd : ses peintres, ses livres*, exposition du 23 mai au 15 juin 1991 à la Galerie Flack, Paris, 1991, p.11.

³ E. SOUCHIER, lors du cycle de conférences tenu à l'Université Aix-Marseille en 2016 intitulé : « Les défis de l'édition contemporaine ». <https://mondedulivre.hypotheses.org/5096> ; Consulté le 20/05/2020.

Marinetti notamment avec ses « mots en libertés », mais d'Iliazd également avec sa pratique de la poésie en langue *zaoum*, et il le croit inventeur, comme lui, d'une langue imaginaire, le « topinambou », qui a en réalité été ramenée du Brésil par un auteur homonyme. Cet exemple nous pousse à croire qu'Iliazd ne s'est pas gêné pour imposer sur cette œuvre oubliée, un regard neuf. La vérité sur Monluc semble avoir moins d'importance que l'image que l'éditeur s'en fait, et que par conséquent, il transmet. Iliazd affirme : « La divulgation de son œuvre [celle de Monluc] annihilera la scolastique professée et changera à fond l'image acquise du XVII^{ème} siècle. » ! A ce titre, nous nous demandons : comment Monluc et ses écrits, qui dépeignent un monde aboli, ont-ils pu recouvrer dans les éditions d'Iliazd, un jour nouveau ? L'étude de l'énonciation éditoriale et de ses effets sur la réception d'une œuvre, nous permettra de comprendre dans quelle mesure un texte peut être modernisé par le regard que porte sur lui l'éditeur. Puis nous nous concentrerons plus particulièrement sur la modernité de l'humour et de la poésie de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque* édités par Iliazd.

I) *Du livre au lire, de l'éditeur au lecteur*

Du manuscrit à l'éditeur, et de l'éditeur au lecteur, le texte littéraire subit une métamorphose. Celle-ci est due à l'appropriation successive du texte par deux personnages en particulier : l'éditeur, et le lecteur. Cette transformation est difficile à décrire car elle est souvent implicite, voire invisible. En effet, l'éditeur porte un regard particulier sur le texte, qui s'en trouve implicitement transformé d'édition en édition ; de même que le lecteur reçoit le texte d'une manière personnelle, et l'entend sous le prisme de son propre savoir, de sa propre culture. La modification du sens et de la valeur d'un texte littéraire est donc inhérente à sa circulation. La seule œuvre à ne pas évoluer est celle qui ne connaît pas de diffusion. Si cette évolution est difficilement qualifiable, il est tout de même possible d'analyser l'énonciation éditoriale, et l'influence qu'elle peut avoir sur le lecteur. Dans le *livre d'artiste*, l'énonciation éditoriale est d'autant plus importante, mais aussi perceptible, qu'elle s'exprime à travers chaque étape de l'édition. Ainsi, nous souhaitons voir comment le regard que pose Iliazd sur *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, influence la réception de l'œuvre de Monluc auprès du lecteur.

1- L'énonciation éditoriale : nouveaux regards sur Monluc

« On appelle « énonciation éditoriale » l'ensemble des actions d'établissement, de transformation et de transmission des textes selon des normes et des contraintes propres à l'œuvre, aux formes de publication afin d'en déterminer (à l'avance) les conditions et les modalités de réception » explique Pascal Genêt dans son article sur l'énonciation éditoriale du Lexique socius⁴. Dans les *livres d'artiste* qu'Iliazd consacre à Monluc, les actions de l'éditeur sur les textes qu'il édite sont si nombreuses, qu'entre les éditions du XVII^{ème} siècle et celles du XX^{ème}, les modalités de réception sont entièrement bouleversées. Iliazd s'affranchit des normes de publication auxquelles la plupart des éditeurs se soumettent, et fait de l'édition un *texte second* par lequel il impose à son lecteur et ses collaborateurs, sa vision du texte. Nous avons déjà vu comment, en se déliant des normes économiques, Iliazd construit deux ouvrages de luxe qui transmettent aux lecteurs une image élogieuse de l'œuvre de Monluc. Ici, nous analyserons plus précisément les formes et les effets de l'énonciation éditoriale dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, sur le lecteur.

Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, le renouveau des textes est rendu possible par leur transformation matérielle ; le *livre d'artiste* modifie les rapports qu'entretiennent textes et lecteurs. Si le luxe qui caractérise les *livres d'artiste*, construit une image positive de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*, la dimension matérielle de ce type de publication, immerge le lecteur dans une expérience littéraire sensuelle qui enrichit le texte et présage de son succès. En effet, dans les *livres* d'Iliazd, la *mise en texte* et la *mise en livre* correspondent à un important travail réalisé par l'éditeur sur la forme et le contenu du texte. Cette mise en scène minutieuse des récits du comte de Cramail force l'attention du lecteur et le plaisir qu'il éprouve au contact de l'œuvre.

L'illustration notamment, modifie le rapport que le lecteur entretient avec le texte. Elle ouvre un nouvel espace de dialogue dans le livre entre au moins trois personnages, l'auteur, le peintre et le lecteur. Elle vient redoubler le sens du texte ou l'éclairer par métaphore, et enrichit par-là la lecture. Dans *La Maigre* par exemple, la représentation d'un personnage masculin qu'on assimile au narrateur est omniprésente dans l'illustration, alors que dans le texte, il n'est question que de la critique d'une femme. En choisissant de mettre en scène le combat entre un

⁴ Pascal Genêt, « Énonciation éditoriale », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>, Consulté le 28/01/2021.

homme et une femme, Picasso pose un regard critique sur le texte et soumet au lecteur un portrait du narrateur, qui n'est pas présent dans le récit. Certes, la raillerie et la malice avec laquelle le narrateur attaque la maigre qui s'est refusée à lui, insinue l'image d'un homme de peu de noblesse. Pour autant, à la lecture du texte seul, la bassesse du narrateur est oubliée au profit du rire que nous inspire le portrait physique de la jeune femme ridiculisée pour son apparence décharnée. Ainsi, lorsque Picasso représente le narrateur sous la forme d'un chevalier, il ajoute une dimension ironique au texte qui met en évidence l'hypocrisie du narrateur lui-même qui, derrière son air (ou son costume, dans l'illustration) de noblesse, est loin d'être chevaleresque. Le diable qui se dresse derrière le chevalier dans les onzième et douzième illustrations du livre (Fig. 12, 13), témoigne du portrait péjoratif que le peintre réserve au narrateur.



Figure 12. P. PICASSO In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p.11.

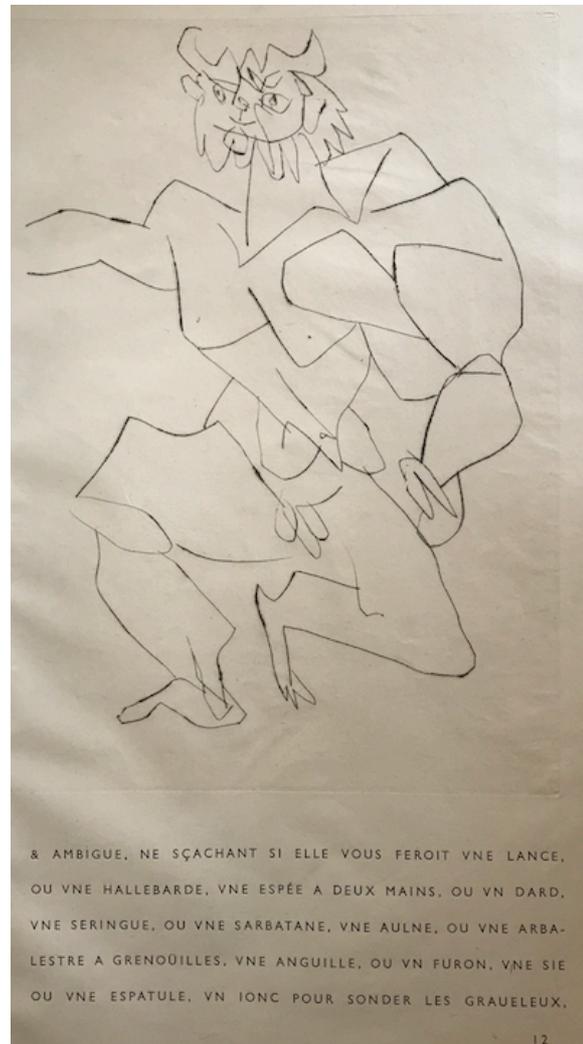


Figure 13. P. PICASSO In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p.12.

Ces illustrations ouvrent un dialogue entre le texte et le peintre, qui pose un regard critique sur le récit, ainsi qu'entre le texte illustré et le lecteur, qui est invité à penser le récit selon ce qu'il lit, mais aussi selon ce qu'il voit. Le trait ironique de Picasso attaque l'ensemble de l'illustration de *La Maigre*, et étend la satire du texte à l'image, de l'intelligible au sensible. Ainsi, avec *La Maigre*, nous voyons que la forme illustrée du livre ne transmet pas la même image du texte que dans l'édition originale, car l'illustration ajoute un surcroît de sens au texte, influençant potentiellement sa réception auprès du lecteur.

Dans *Le Courtisan Grotesque*, nous avons déjà remarqué que l'illustration emmène le lecteur dans un spectacle fantasmagorique, qui transforme la satire du courtisan hypocrite et futile, en un saut dans le temps fantastique. En effet, le texte est ponctué par l'apparition de personnages saugrenus, à laquelle la mise en page extravagante du texte répond. L'alternance entre les mots à l'horizontale et les mots à la verticale, semble encoder le texte dont le déchiffrage nous mène, comme l'illustration, vers le monde imaginaire du « courtisan grotesque ».

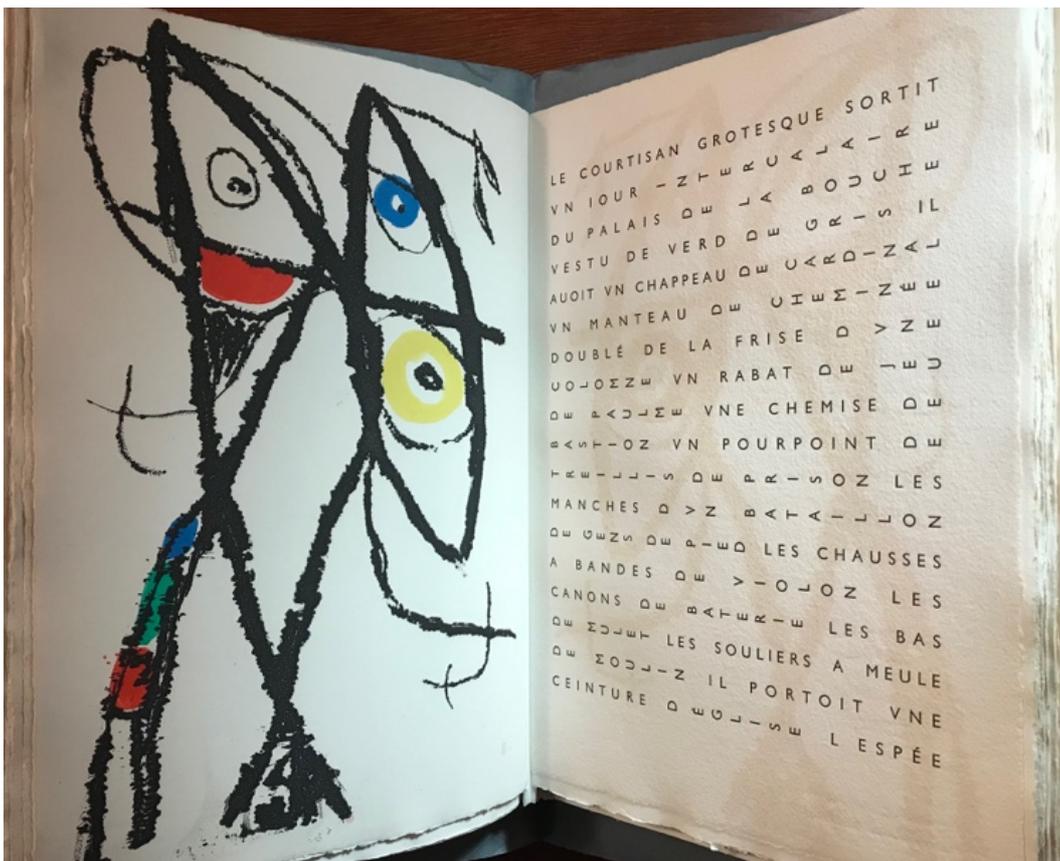


Figure 14. J. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op.cit.*, première page du récit.

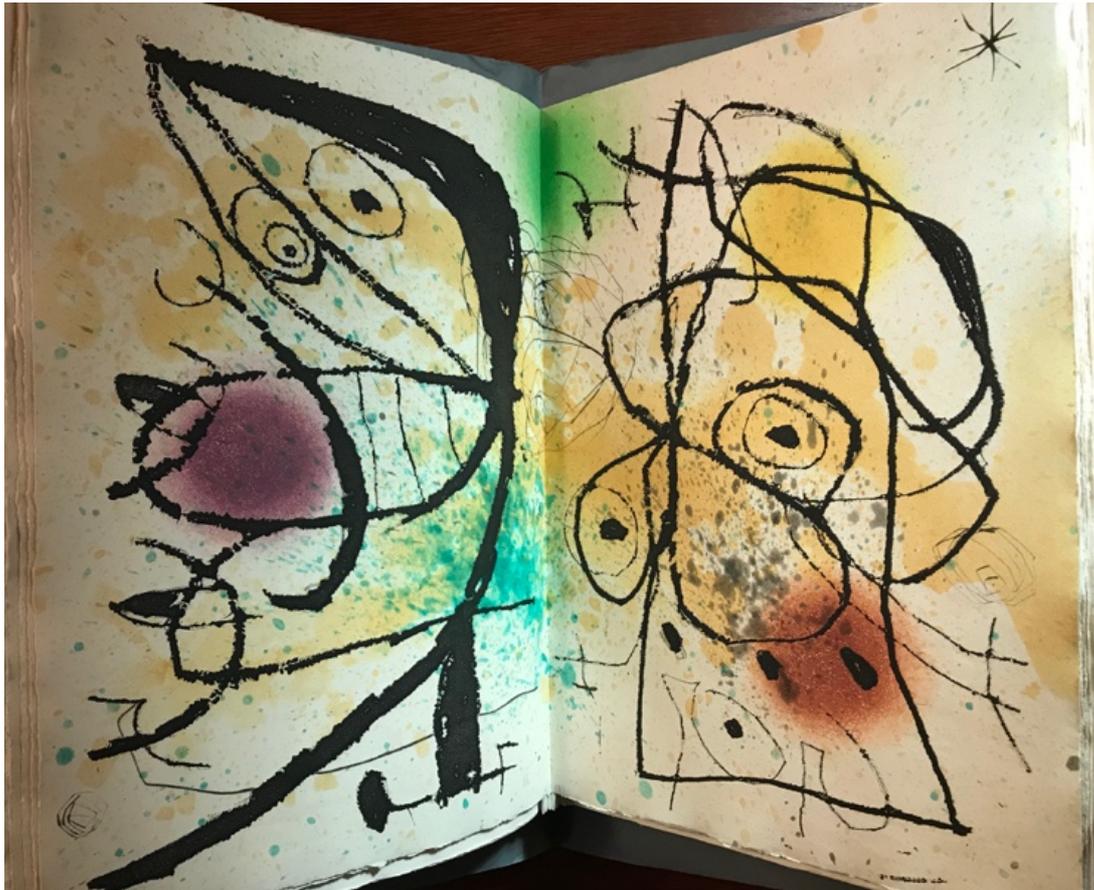


Figure 15. J. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op.cit.*, page suivant la figure 14

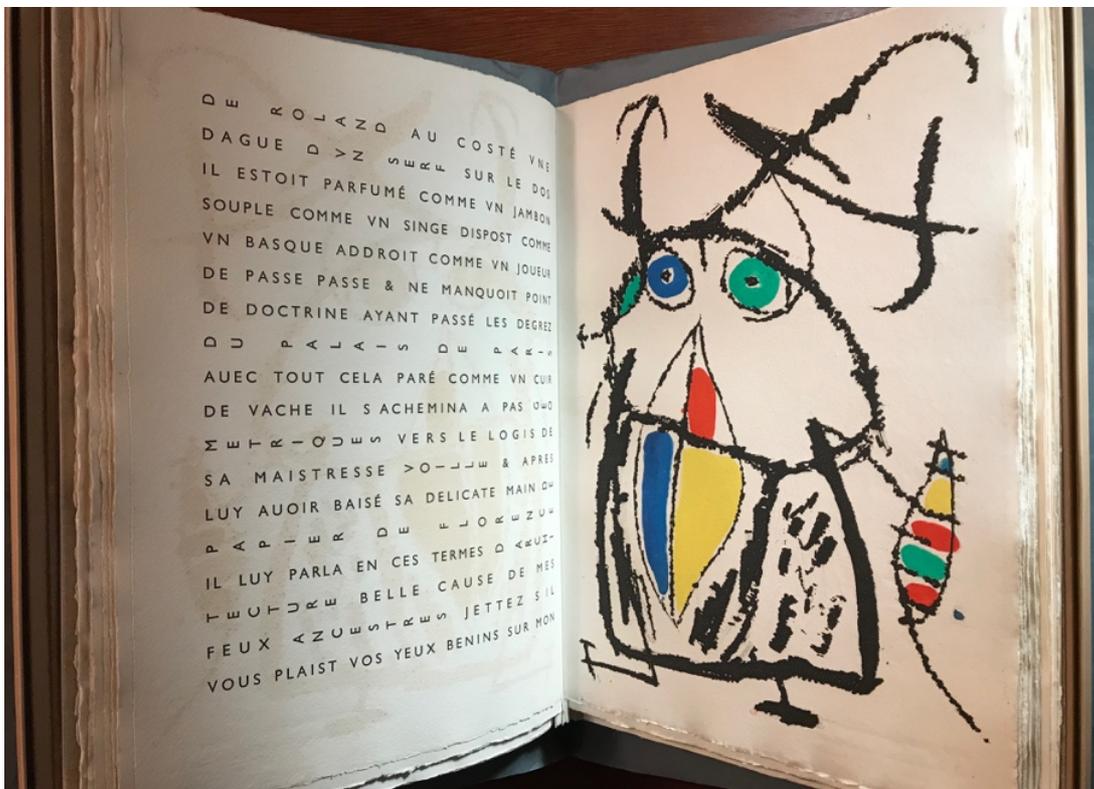


Figure 16. J. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op.cit.*, deuxième page du récit, page suivant la figure 15.

Cette suite de pages (Fig. 14, 15, 16) montre la logique mystique que semble suivre le livre illustré. Les mots et les personnages surgissent suivant un ordre mystérieux dans l'espace du livre, et ils emportent le lecteur dans un jeu initiatique mis en place par Monluc dès le XVII^{ème} siècle, et redoublé par l'énonciation éditoriale d'Iliazd au XX^{ème} siècle. En effet, les mots à la verticale sur les lignes de cette nouvelle édition, reproduisent les mots mis en italique par Monluc dès l'édition de 1630. Ceux-là encodent la narration, la court-circuitent par des jeux de mots qui convient le lecteur dans un monde grotesque, disposant de ses propres normes. Ces jeux, calembours et tournures proverbiales mis en valeur par la typographie, accentuent les moindres détails et relaient au second plan les éléments qui font avancer l'action. Ici par exemple : « Le Courtisan grotesque sortit vn iour *intercalaire* du palais *de la bouche* », les mots en italique ne servent pas la narration, au contraire ils la freinent, et n'ont d'autre but que de mettre en scène le langage sous la forme d'un jeu. Il en va de même dans la description de la jeune femme où les détails la concernant s'accumulent, et la condamnent à n'être qu'une source de rire :

Alors la dame des eschets, qui auoit vne robbe *d'innocence*, cousue de fillet de *vinaigre*, vne belle fraize de veau, la cotte d'*vn melon*, le mirouer *de Salomon*, la bouche d'*vn four*, les dent d'*vne scie*, les oreilles d'*un asne*, la langue d'*vn bœuf*, le teint d'*vn diamant*.

Si la description tente d'abord de brosser le portrait moral de cette femme avec sa robe « d'innocence » évoquant, non sans ironie, sa pureté, celle-ci dévie rapidement vers un portrait drolatique porté par l'omniprésence des jeux de mots qui l'assimilent progressivement à un bon repas ainsi que le suggère l'isotopie de la nourriture : « vinaigre », « veau », « melon », « four », « scie », « asne », « bœuf ». Cette comédie des mots se dote déjà d'une matérialité étonnante au XVII^{ème} avec les italiques, mais elle est exacerbée par Iliazd qui dérouté le regard du lecteur en faisant usage de la verticale, comme Monluc trouble la compréhension du texte avec ses jeux de mots omniprésents. Ainsi, lorsque Michael Kramer critique l'instabilité de la narration dans *Le Courtisan Grotesque* en affirmant que Monluc nous plonge dans « univers éphémère et virtuel des mots, où tout peut changer un en clin d'œil au gré d'un accident homophonique ou d'un détour associatif de l'arrière-pensée »⁵, nous sommes tentés de répondre qu'Iliazd triomphe de ce que le critique considère comme une maladresse, grâce à la mise en page. Ce

⁵ M. KRAMER, In : A. de MONLUC, « Le Courtisan Grotesque », *Œuvres, Op. cit.*, p.633. Notons tout de même que Michael Kramer explique cela d'un point de vue péjoratif, alors que c'est au contraire ce qui plaît à Iliazd et qui est mis en valeur par l'illustration de Miró.

qui pouvait passer pour une faiblesse dans la forme originale du texte, devient dans l'édition d'Iliazd sa richesse-même. Le dialogue entre la typographie, l'illustration et le lecteur orchestré par Iliazd dans *Le Courtisan Grotesque*, ajoute ainsi un surcroît d'amusement et de cohérence à ce texte au contact duquel le lecteur est projeté, comme par magie, vers le monde grotesque du courtisan. Nous pouvons facilement imaginer que ces jeux de mots doublés d'un jeu sur la typographie dès les premières éditions, ont inspiré Iliazd lorsqu'il a découvert le récit. Avec ce *livre* il relève le défi de faire correspondre le mot et l'idée ; à l'instabilité de la narration répond l'instabilité de sa mise en page. La matérialité exacerbée du *livre d'artiste* transforme ainsi le livre en une matière vivante, qui enrichit le texte et sa réception auprès du lecteur. L'illustration, la typographie et plus généralement, la mise en page du texte, sont le résultat d'une matérialité particulière du *livre d'artiste*, qui devient le lieu d'une communion entre différents moyens d'expression, et qui donne à l'œuvre de Monluc une vivacité qui participe à l'impression de modernité du texte.

L'illustration ou la typographie ne sont pas seules à faire du *livre d'artiste* le lieu d'un nouvel espace communicationnel. La matérialité sur laquelle joue Iliazd, s'étend du sensible au sensoriel, et crée un lien particulièrement fort entre le texte et l'objet que nous possédons en tant que lecteur. Le dialogue ouvert dans le *livre d'artiste* entre la typographie, l'illustration et le lecteur, n'est qu'une partie visible de l'énonciation éditoriale. Iliazd s'exprime à travers chaque détail du *livre*. La mise en page de l'illustration par exemple, influence, elle aussi, la réception du texte. Les illustrateurs ne sont pas complètement libres de soumettre leur vision du texte au lecteur, car c'est d'abord Iliazd qui contraint les peintres à son regard. L'effet de l'illustration sur le texte et le lecteur, dépend aussi d'où elle se trouve, de l'espace qu'elle occupe, de la redondance avec laquelle elle accompagne le texte. Or, cette composition est orchestrée par Iliazd seul, qui définit le format et l'emplacement des illustrations, puis fournit aux artistes des plaques de cuivre ou des blocs de bois déjà découpés sur mesure. Par exemple, dans *La Maigre*, il y a une parfaite symétrie des masses dans l'ordonnement du texte et de l'illustration, qui témoigne du regard architectural posé par Iliazd sur le livre. L'ouvrage est construit selon un ordre classique composé de trois mises en pages distinctes ordonné de la manière suivante : ABCBCBCBA. Le A représente la double page constituée d'un bandeau d'illustration en bas de chaque page, et de cinq ou six lignes sur la page de gauche, contre dix-neuf sur la page de droite (Fig. 17).

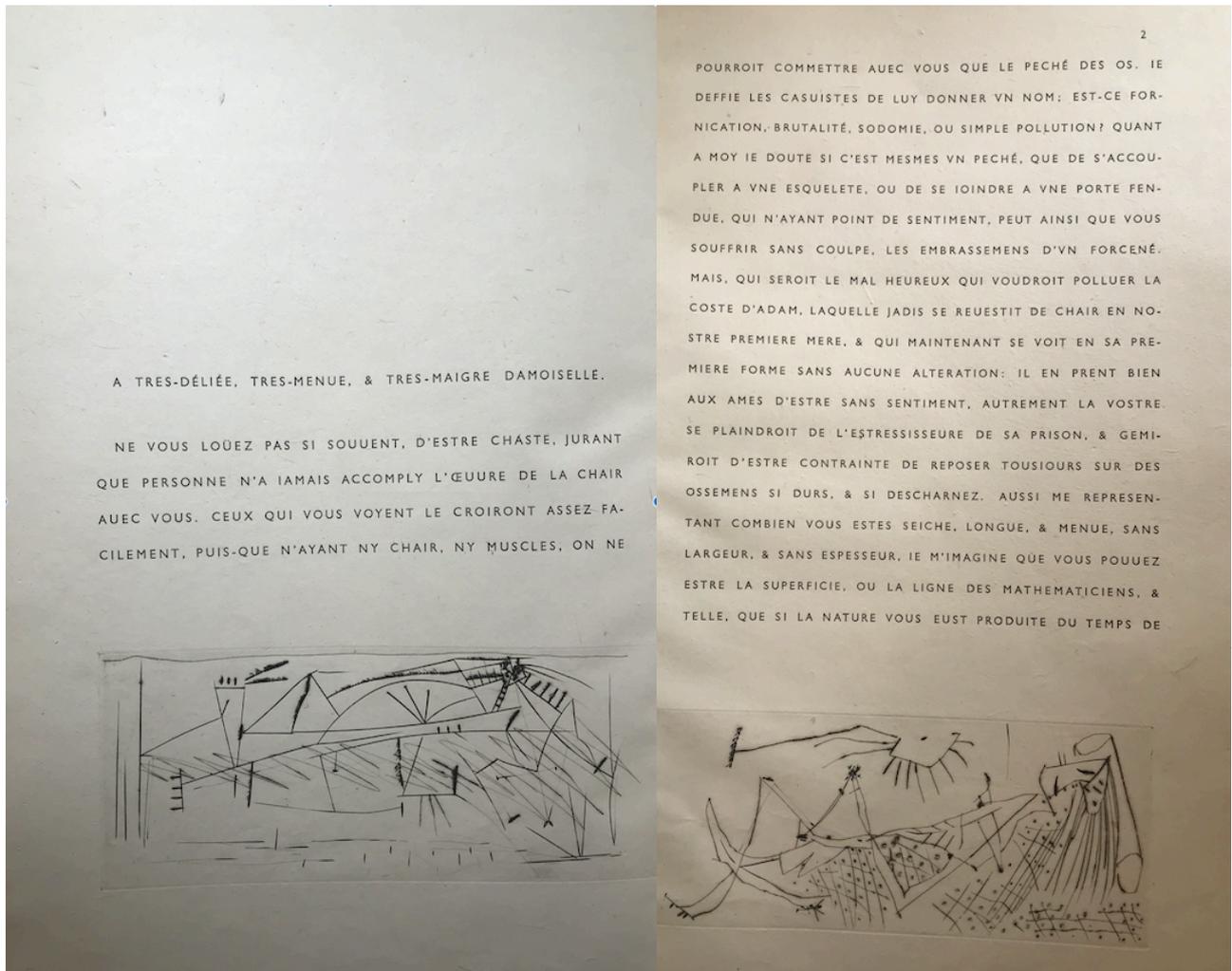


Schéma A (ci-dessus) : Figure 17. ILIAZD, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 1, 2.

Le B désigne les doubles pages sur lesquelles l'illustration occupe la plus grande place, contre un bandeau d'écriture de cinq lignes en bas de page (Fig. 18). Et le C désigne la double page semblable à la A, mais avec dix-neuf lignes d'écriture sur chaque page.

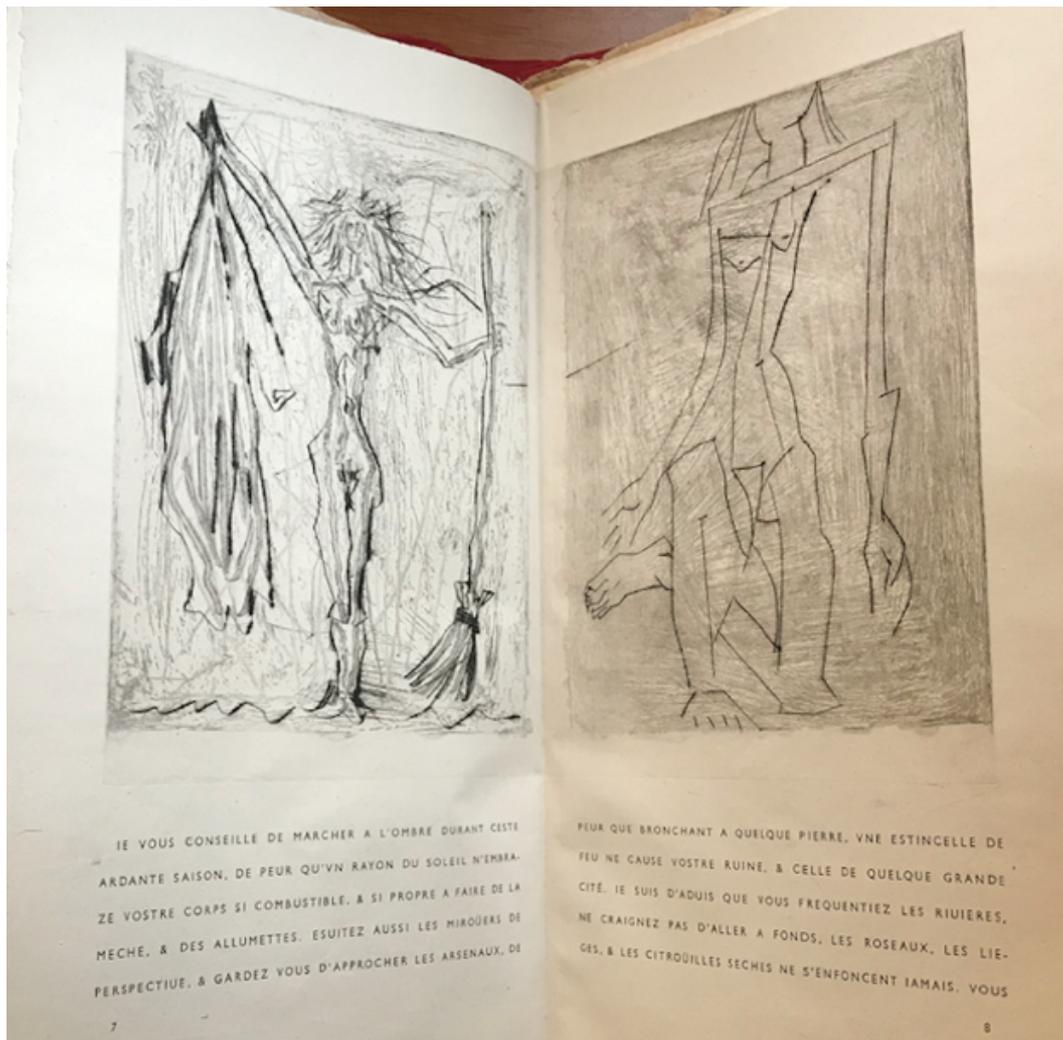


Figure 18. ILIAZD, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 7, 8.

Cet équilibre parfait dans l'agencement du texte et de l'illustration, confère une dimension théâtrale au *livre*. Le schéma B en particulier, dominé par l'illustration, donne l'impression que le *livre* est une scène de spectacle dont la maigre, levant le bras prête à saluer (Fig. 18), est l'héroïne. La théâtralisation du texte dans *La Maigre*, redouble ainsi le sens implicite du récit, qui critique l'hypocrisie de l'héroïne se louant d'être belle et chaste :

Ne vous loüez pas si souvent, d'estre chaste, jurant que personne n'a iamais accopmly l'œuure de la chair avec vous.⁶

ie la maudits mille & mille fois, avec ses sottes & mensongeres vanitez de beauté, & de pucelage.⁷

⁶ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*, p.1.

⁷ *Ibid.*, p.18.

Ni belle, ni chaste, le narrateur s'en prend à l'hypocrisie de l'héroïne, dont la laideur ne dissimule qu'à peine la fausseté de ce dont elle se vante. A travers ses jeux de mots, Monluc s'amuse du théâtre que sont les apparences, qui sont comme des masques qui dissimulent la réalité des caractères. Cette comédie des apparences amuse aussi Iliazd qui se joue d'elle à travers la nouvelle forme qu'il donne dans son *livre d'artiste*, à *La Maigre*. La position des images dans la configuration globale des folios, crée des séquences animées de pages typographiques et/ou illustratives qui alimentent le sens du le livre. Iliazd devient le « cérémonaire du regard »⁸ que le lecteur porte sur l'œuvre de Monluc. Ainsi, dans le *livre d'artiste*, chaque détail de l'énonciation éditoriale vient soutenir le sens du texte, contrairement aux éditions classiques par exemple, qui laissent aux lecteurs un plus grand espace d'appréciation. Ici plus que dans n'importe quelle édition, la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte et de son illustration, leur mise en forme, véhiculent un sens qui rendent le texte et le livre indissociables.

Ainsi, de la forme du livre au sens véhiculé, l'énonciation éditoriale devient un « texte second »⁹. Dans la mesure où elle agit implicitement sur le sens du texte, que son signifiant ne se construit pas à travers les mots de la langue, mais à travers la matérialité du *livre*, nous pouvons penser l'énonciation éditoriale comme un « texte second » par rapport au « texte premier » qu'est le manuscrit à éditer. Les idées arrêtées d'Iliazd sur la forme que doivent adopter ses livres, lui valent parfois des mésententes avec ses collaborateurs. C'est le cas pour *Le Courtisan Grotesque*, pour lequel Miró ne se sent pas l'espace de liberté suffisant pour créer. Mais ces embûches sont la preuve du regard riche que l'éditeur pose sur l'œuvre, et de l'influence qu'il occupe sur la réception de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*, grâce à la *mise en texte* et la *mise en livre* qu'il réalise. Pour autant, on compte un autre personnage majeur parmi ceux qui participent à la modernisation de l'œuvre d'Adrien de Monluc : il s'agit du lecteur.

2- Un lectorat moderne

La compréhension que le lecteur se fait de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*, semble conditionnée par l'énonciation éditoriale. Mais si cette dernière influence le lecteur dans sa

⁸ Expression de F. CHAPON, *Le Peintre et le Livre*, p. 222.

⁹ Expression de E. SOUCHIER, dans : « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, pp. 137-145.

réception d'une œuvre, le lecteur aussi s'approprie le texte et pose sur lui un nouveau regard. Au même titre que l'éditeur, le lecteur est impliqué, voire même contenu, dans la signification du texte. Tout d'abord parce que l'éditeur s'adapte à un lectorat et construit l'édition en fonction du type de lecteur auquel il s'adresse. Mais aussi parce que le lecteur n'est pas seulement influencé par la forme du livre, mais également par la civilisation dans laquelle il évolue, et par sa propre subjectivité. L'acte de lecture comme l'acte éditorial, pose un regard interprétatif sur le texte ; mais le regard du lecteur est plus difficile à appréhender car il laisse peu de preuves formelles. Seul un ensemble de déductions liées au contexte historique, social, et culturel, de la diffusion de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*, nous aidera à imaginer le regard que le lecteur d'Iliazd a pu poser sur l'œuvre de Monluc, et dans quelle mesure il a également pu participer à la réception moderne de son œuvre.

a) Évolution de l'horizon d'attente

Du XVII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle, le lectorat de Monluc a beaucoup évolué, et la réception de son œuvre avec. Comme nous l'évoquions dans la partie « Du succès à l'oubli » (p.27), le regard que le lecteur pose sur l'œuvre de Monluc, varie à travers les époques. Alors que ses contemporains reçoivent son œuvre comme celle d'un satiriste érudit, elle est considérée démodée et loufoque par les lecteurs suivants, puis ses textes passent dans le registre populaire avec la Bibliothèque bleue, et dans le registre libertin avec l'intervention de l'éditeur sulfureux, Jules Gay. Au XX^{ème} siècle enfin, avec Iliazd, l'œuvre de Monluc retrouve ses lettres de noblesses, et l'éditeur désigne même le comte de Carmain comme l'« avant-coureur des lettres modernes ». Mais comment le public du XX^{ème} siècle a-t-il pu se rallier à l'avis d'Iliazd, alors que depuis un demi-siècle, la scène artistique était bercée par les idées des avant-gardes ? En effet, celles-ci prônaient le « refus catégorique et global de l'art et de la littérature antérieure »¹⁰, et ont eu pour conséquence le renouvellement radical des formes d'art, et par-là de l'horizon d'attente du public.

Si le caractère cinglant de la satire dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, confère aux textes une dimension humoristique intemporelle, il n'en demeure pas moins que les cibles de la satire dépeignent l'histoire révolue de la société d'Ancien Régime, et que la désuétude de la langue utilisée par l'auteur qui s'exprime en français classique, est loin de correspondre aux

¹⁰ A. MARINO, « Tendances esthétiques », In : *Les avant-gardes littéraires du XX^{ème} siècle*, Publié par le centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Vol. II « Théorie », Akadémiai Kiado, Budapest, 1984, p.633

attentes du lectorat du XX^{ème} siècle. Effectivement, lors de la première réédition d'Iliazd de l'œuvre de Monluc en 1952, le lecteur est déjà habitué aux nouvelles formes d'expression artistiques, en particulier dans le cercle de l'éditeur, qui côtoie les artistes les plus novateurs de l'époque. A ce titre, il est important de rappeler le contexte artistique et culturel dans lequel Iliazd fait paraître *La Maigre* puis *Le Courtisan Grotesque*. En tant qu'artiste engagé sur la scène de la modernité artistique, Iliazd prédispose son lectorat à poser un regard moderne sur les œuvres qu'il édite.

Dès son arrivée à Paris en 1921, Iliazd se lie d'amitié avec les dadaïstes et les surréalistes que sont Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton ou encore Louis Aragon. Il est aussi l'un des principaux organisateurs des Bals Russes de Montparnasse, qui réunissent durant l'entre-deux-guerres, des artistes comme Derain, Dufy, Delaunay, Chagall, Cendrars, A. Salmon, Léger, Soupault, Diaghilev, etc. De plus, Iliazd s'est fait connaître sur la scène publique comme le défenseur des avant-gardes avec la publication, en 1949, de son troisième *livre d'artiste*, *Poésie de mots inconnus*. Il crée ce livre pour revendiquer l'avant-gardisme de la poésie phonétique du début du siècle, dont il a été l'une des figures de proue en Russie avec ses collègues de l'École du Degré Quarante et Un (Khlebnikov, Kroutchonykh), contre celui qui se proclame l'inventeur de la poésie *lettriste*, Isidor Isou, avec la publication en 1946 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*. En plus de sa conférence intitulée « Après nous, le lettrisme », Iliazd explique que le lettrisme d'Isidor Isou, n'est qu'une copie de la poésie phonétique qui s'est répandue en Russie, en France, en Allemagne et en Suisse entre les années 1912 et 1932¹¹ :

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.¹²

¹¹ Dans le brouillon d'une lettre datée du 9 février 1949, à Hans Bolliger, éditeur suisse d'art et de poésie d'avant-garde, Iliazd écrit : « Mon but est surtout de souligner la floraison spontanée et en même temps de la poésie phonétique en Allemagne, France, Russie et Suisse entre 1912 et 1932. »

¹² C. Valogne, « M. Iliazd revendique la paternité du lettrisme », *Arts*, n°120, vendredi 20 juin 1947, p. 2.

Par son livre et ses conférences, à la fin des années 40, Iliazd porte sur le devant de la scène les avant-gardes *historiques*¹³ dont le rôle a été occulté par les mouvements novateurs qui ont suivis, tels que le surréalisme ou le lettrisme. Le titre du recueil, *Poésie de mots inconnus*, signale la vision fédératrice d'Iliazd, qui pense la diversité des expériences poétiques du début du siècle comme un tout uni, plutôt que comme un ensemble d'expériences éparses. En cherchant à faire reconnaître ses inventions et celles de ses collègues sur la scène de la modernité artistique, nous comprenons quelle importance Iliazd apporte à réhabiliter la modernité du travail accompli par des auteurs oubliés. Avec *Poésie de mots inconnus*, il propose une autre vision de l'histoire littéraire en resituant l'invention du lettrisme au début du siècle. Lorsque trois ans plus tard il qualifie Adrien de Monluc d' « avant-coureur des lettres modernes » en préface de son édition de *La Maigre*, cette même envie de repenser la linéarité de l'histoire littéraire l'anime, et son lectorat est alors enclin à comprendre sa démarche et à y adhérer.

Ces éléments nous permettent ainsi de donner une image probable de l'horizon d'attente du public d'Iliazd. L'éditeur s'est fait connaître pour son implication au cœur de la modernité artistique avec *Poésie de mots inconnus*, mais aussi avec ses premiers livres d'artiste qu'il consacre à sa propre poésie : *Afat*¹⁴ et *Pismo*¹⁵ illustrés par Picasso en 1940 et 1948, et avec le dernier de ses drames en *zaoum* qu'il publie en arrivant en France en 1923 : *Lendentu Le Phare*¹⁶. Nous pouvons donc penser que le public d'Iliazd était un public de modernistes, issus de ce cercle d'artistes qui se réunissaient dans les bals de Montparnasse, et autour des livres de l'éditeur. Son lecteur est habitué aux chocs esthétiques, et en attend autant de l'éditeur qui s'est illustré à plusieurs reprises pour sa modernité et ses innovations. Mais nous allons voir dans un second temps que la position d'Iliazd vis-à-vis de l'histoire de l'art prédispose également la réception moderne des livres qu'il publie, malgré l'ancienneté des textes sélectionnés dans le cas de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*.

¹³ Dans ce contexte précis, nous nous permettons de parler d'avant-gardes *historiques*, pour considérer l'avant-garde dont faisait partie Iliazd, comme historique par rapport aux mouvements surréalistes ou lettristes. Néanmoins, il faut noter que selon les classifications habituelles, le futurisme et les mouvements qui se sont développés en même temps, avant les années 1920, sont considérées comme des avant-gardes, et non pas comme des avant-gardes historiques, qui servent plutôt à désigner les mouvements novateurs de la fin du XIX^{ème} siècle, début du XX^{ème}.

¹⁴ ILIAZD, *Afat*, Illustré par Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Le Degré Quarante et Un, 1940.

¹⁵ ILIAZD, *Письмо [Pismo] / Escrito*, Illustré par Picasso, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Le Degré Quarante et Un, 1948.

¹⁶ ILIAZD, *Леденту ФАРАМ / Lendentu Le Phare*, couverture en couleurs remplie ornée d'un collage original par Naoum Granowsky, Paris, Degrés Quarante et Un, 1923.

b) Un lecteur avisé pour une réception moderne

La proximité qu'Iliazd entretient avec son lectorat favorise la réception moderne des textes qu'il édite.

La modernité artistique à laquelle Iliazd est rattaché, et la lutte qu'il a menée pour la reconnaissance publique de la poésie sonoriste, construit un double rapport du public à son œuvre éditoriale. L'horizon d'attente du public d'Iliazd est influencé à la fois par la modernité à laquelle il est habitué, ainsi que par l'engagement de l'éditeur sur la scène de l'histoire de l'art. *Poésie de mots inconnus*, mais aussi la monographie qu'il consacre au travail de Larionov et Gontcharova en 1913¹⁷, ou encore l'article qu'il rédige en 1914 en l'honneur du peintre négligé Pirosmanni¹⁸, marquent tous l'intérêt de l'éditeur pour l'histoire de l'art. Tous ces artistes sont les représentants d'une philosophie défendue par Iliazd, celle de l'école *toutiste* qu'il fonde en 1913 avec le peintre Mikhaïl Le Dentu. Au contraire de la *table rase* prônée par la majorité des avant-gardes, cette école refuse la quête effrénée du moderne, et insiste sur les invariants esthétiques qui alimentent l'histoire de l'art. La pensée du *toutisme* pourrait ainsi être résumée par la fameuse maxime d'Antoine Lavoisier : « Rien ne se perd, rien ne se crée : tout se transforme ». Pour Iliazd, l'art est le lieu d'éternelles transformations qui puisent toutes à la même source : en littérature ces sources sont les sons, leurs sens, les mots et leurs effets sur le lecteur. Ainsi, lorsqu'il affirme dans une lettre : « Cramail, créateur (...) des mots libérés, s'apparente à nous. »¹⁹, il rappelle la fraternité qui lie les auteurs des avant-gardes à leurs prédécesseurs, dont Monluc est selon lui, un représentant. Et lorsqu'il critique en préface de *La Maigre* « la laideur de la reconnaissance historique », nous comprenons, en ayant contextualisé l'édition par rapport aux travaux précédents de l'éditeur, qu'il est marqué par la déception de n'obtenir aucune sorte de reconnaissance publique. Malgré ses nombreuses tentatives et sa persévérance, ni ses expériences *zaoum*, ni son anthologie poétique de la poésie sonoriste d'avant-garde, n'ont permis de faire valoir les transformations qu'il a orchestrées sur la scène de

¹⁷ ILIAZD, *Nathalie Gontcharova-Mikhaïl Larionov*, éd. et trad. Régis Gayraud, Clémence-Hiver, 1995. Voir en annexe F la toile *Automne* de Mikhaïl Larionov (1912), dans laquelle il s'inspire de l'imagerie russe traditionnelle nommée « loubok ». En modernisant cet art russe populaire qui s'est développé au cours du XVII^{ème} siècle, Larionov s'inscrit dans cette démarche « toutiste » de l'art, qui rend obsolète l'idée futuriste d'un art dépassé, considérant le processus artistique comme un espace culturel continu dans lequel le temporalité disparaît.

¹⁸ ILIAZD, *Pirosmanachvili 1914*, Illustré par Pablo Picasso, Traduction Andrée Robel André du Bouchet, Paris, Mis en lumière par Iliazd, Le Degré Quarante et Un, 1972. Voir en annexe G la toile *Fête de famille* de Pirosmannachvili, 1907. Iliazd fait de Pirosmannachvili et de ses toiles néo-primitiviste un représentant de l'école toutiste.

¹⁹ Cité dans : V. GARRIGUES, *Adrien de Monluc, d'encre et de sang*, p.59 ; ainsi que dans : *Iliazd : ses peintres, ses livres*, exposition du 23 mai au 15 juin 1991 à la galerie Flack, Paris, 1991, p.11.

la modernité artistique. Il est alors légitime d'envisager qu'Iliazd provoque ses adversaires *inconditionnellement modernistes*, en publiant en 1952 *La Maigre*. Il métamorphose le texte vieux de trois siècles en l'associant aux illustrations de Picasso, et il moque l'opinion de ses rivaux orgueilleux, qui ne veulent voir la modernité qu'en eux-mêmes. Cela est aussi valable pour l'édition du *Courtisan Grotesque* qui se hisse au rang des bijoux de l'art contemporain malgré l'ancienneté du texte. Avec ces deux éditions, Iliazd met en évidence la permanence des principes esthétiques à travers les époques, qui se transforment mais ne se perdent pas.

Le public réduit d'Iliazd, dont les livres ne sont destinés à être diffusés qu'à une petite centaine de personnes, exactement soixante-quatorze pour *La Maigre* et cent-quatre pour *Le Courtisan Grotesque*, est avisé de l'esthétique de l'éditeur et participe ainsi aux querelles qu'il alimente. Ses lecteurs sont sensibles à cette double entreprise, moderniste, et historique, qu'Iliazd se fixe. Nous pouvons donc supposer que lorsqu'Iliazd parle de Monluc comme « l'avant-coureur des lettres modernes » en préface de *La Maigre*, c'est comme tel que ses lecteurs reçoivent l'œuvre. Cela nous pousse à envisager le fait que son public est peut-être davantage influencé par le travail de l'éditeur qui parvient à illuminer d'un regard moderne même les œuvres les plus anciennes, que par le texte en lui-même. Nous nous demandons alors si les livres réalisés, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, ne sont pas plus l'œuvre d'Iliazd que celle de Monluc ? C'est une question sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de notre étude car, force est de constater que la modernité de Monluc est peut-être plus inhérente au travail d'Iliazd, qu'à celui de Monluc. Ainsi, nous aimerions mettre en avant la façon dont l'esthétique moderne de ce livre, est construite par Iliazd.

Le lecteur d'Iliazd est influencé par la connaissance qu'il a du travail de l'éditeur. Informé de son engagement moderniste et historique, cet *a priori* anticipe la réception moderne de l'œuvre de Monluc. Que l'auteur soit réellement « l'avant-coureur des lettres modernes », est une question de moindre importance à partir du moment où l'éditeur parvient à faire adhérer ses lecteurs à cette idée. Nous avons vu ici comment le travail d'Iliazd sur la forme du livre et comment le lecteur offrent une nouvelle vie au texte, et participent à la modernité de sa réception. Nous avons mis en évidence la manière dont l'éditeur construit le *lire* du livre, autant, voire plus, que le texte lui-même. Nous aimerions découvrir dans quelle mesure Iliazd procède à une reconstruction moderne de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*.

II) *La Maison des Jeux*²⁰

« Si l'effet scientifique ou pédagogique du *Courtisan* reste à mesurer, du moins cette pièce nous permet-elle de voir, en plus des réalités phonétiques du temps, ce que ses auteurs et ses lecteurs contemporains trouvaient comique. En principe, aujourd'hui encore, un amateur de calembour y trouvera son compte, à condition d'en comprendre tous les niveaux — ce qui est problématique, à cause des disparités culturelles. »²¹

Pour faire apprécier l'œuvre de Monluc au public du XX^{ème} siècle, mettre en valeur l'humour de l'auteur est sans aucun doute la meilleure stratégie à adopter. Alors que dans *Les Pensées du Solitaire*, Monluc use d'une lyrique amoureuse surannée, dans *Les Jeux de l'Inconnu*, les satires sont les lieux de jeux d'écriture qui interpellent Iliazd. La malice qui caractérise *La Maigre* et *Le Courtisan grotesque*, fait écho à l'esprit moqueur de l'éditeur qui, dans ses conférences et dans ses drames en *zaoum* en particulier, fait preuve d'une excentricité qui n'est pas sans rappeler celle de l'auteur de ces deux textes. En effet, si la cible de la satire est caractéristique d'une époque abolie, l'humour du comte de Carmain conserve tout son mordant à travers les éditions d'Iliazd. Les écrivains dont l'œuvre subsiste au temps sont rares, et c'est d'autant plus vrai pour les satiristes, dont la critique s'inscrit souvent dans un contexte socio-culturel daté. Pourtant, d'Iliazd à Monluc, la curiosité s'éveille, et le passage du temps devient un défi éditorial supplémentaire pour le moderniste, qui s'applique à faire valoir l'actualité de l'œuvre satirique délaissée. L'humour des textes qui semble démodé dans les éditions du XVII^{ème} siècle, retrouve sa verve dans celles d'Iliazd. Insistant sur l'humour de Monluc à travers ses nombreux choix éditoriaux, Iliazd rétablit le plaisir que le lecteur éprouve à lire son œuvre.

1- Des jeux d'époque

La Maigre et *Le Courtisan Grotesque* peuvent passer pour des œuvres à épater le public du XX^{ème} siècle. Le côté anti esthétique de *La Maigre* appuyé par les personnages déformés des

²⁰ Nous empruntons ce titre au livre de Fausta Garavini, intitulé : *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^{ème} siècle*, Champion, 1998.

²¹ M. KRAMER, In : MONLUC, Adrien de, *Œuvres, Op. cit.*, p.633.

dessins de Picasso, raisonnent comme une innovation dans cette époque où on remet en cause la notion de beauté en art. De même, dans *Le Courtisan Grotesque*, le recours à une langue instable qui évolue au gré des associations mentales de l'auteur entre des mots de la langue et des proverbes qui surgissent dans la narration comme dans son esprit, rappelle les expériences linguistiques qui se multiplient au XX^{ème} siècle, notamment surréalistes, ou encore futuristes. Pourtant, les contextes existent toujours, et si Iliasz parvient à extraire les deux récits des leurs, c'est au prix d'un travail grandiose sur le livre, et d'un regard visionnaire sur ces textes. Car dans les livres du XVII^{ème}, l'aspect daté des récits est renforcé par des éditions désuètes qui emmènent le lecteur vers un temps révolu, celui des jeux d'esprit employés à l'excès, et des satires faciles qui s'attaquent aux physiques plutôt qu'à la morale.

Dans *La Maigre*, la satire s'inscrit d'une manière très conventionnelle dans l'esprit du temps. La maigre est une cible facile dans cette époque où l'on aime surtout l'embonpoint des femmes, qui est le meilleur signe de leur beauté.²² Au XVII^{ème} siècle, les femmes ne peuvent être que belles, ou maigres, et lorsqu'elles sont touchées par la maigre, les hommes s'amuse à les railler²³. Monluc s'y applique volontiers dans *La Maigre*, où les « sottés & mensongeres vanitez de beauté, & de pucelage »²⁴ de l'héroïne, activent l'écriture du satiriste qui n'est pas tant disposé à rire de son vice moral (d'arrogance et de probable hypocrisie), que de son physique décharné. Au contraire de ce que soutient Michael Kramer lorsqu'il critique la facilité et la faiblesse de la satire dressée ici par Monluc : « Une telle prétention pourrait en soi faire l'objet d'une véritable satire bien plus venimeuse, mais l'auteur se décharge à sec sur un trait physique beaucoup moins risible qu'un vice moral »²⁵, la critique physique est d'autant plus piquante qu'elle inflige une souffrance morale à l'héroïne qui ne peut aucunement répliquer. A une critique physique ne peut répondre qu'une critique physique, et encore faut-il que la réponse puisse être plus virulente que l'attaque, sans quoi il vaut mieux ne pas répliquer ; alors que dans

²² Les toiles de Rubens par exemple, sont un meilleur exemple des physiques appréciés au XVII^{ème} siècle que les reconstitutions cinématographiques de cette époque, qui font souvent le choix d'un casting adapté à nos critères de beautés actuels. Nous pouvons par exemple penser à *La Reine Margot* réalisé par Patrice Chéreau en 1994, où la minceur d'Isabelle Adjani interprétant Marguerite de France, femme d'Henri IV, lui aurait sûrement valu d'être classée parmi les femmes laides de l'époque.

²³ On le voit chez Monluc, mais le sieur Sigogne en particulier, est une référence pour ce genre d'écriture. Dans ses œuvres complètes, on trouve plusieurs pièces rimées qui n'ont pour cible que la maigre féminine. Voir : C. T. de BEAUXONCLES, *Les œuvres satyriques du sieur de Sigogne : première édition complète, d'après les recueils et manuscrits satyriques, avec un discours préliminaire, des variantes et des notes*, Éd. Fernand Fleuret, Louis Perceau, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.

D'autres prennent aussi la défense des « maigres » et s'exposent à la querelle, comme c'est le cas dans la lettre LVI « A Monsieur de B... Récit d'une querelle qu'il avait pour avoir préféré les personnes maigres à celles qui étaient grosses », du recueil de lettre de : FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her****, 1699, Ed. Desjonquères, 2002.

²⁴ A. de MONLUC, *La Maigre*, Op. cit.

²⁵ M. KRAMER, In : A. de MONLUC, « La Maigre », *Œuvres*, Op. Cit., p. 797.

le domaine moral, le débat peut avoir lieu. Dans ce texte, Monluc coupe donc court à tout débat et fonde sa dialectique sur l'antithèse entre les jeux d'amour et le sac d'os qu'est cette femme. Elle est dévoilée comme une figure monstrueuse qui inspire le dégoût et la crainte plus que l'attrance. L'amour avec elle, n'est plus un péché de chair, mais un « peché des os ». Et cette notion de « péché des os » finit par être pensée comme un acte de pénitence plutôt qu'un péché : « car se ioindre a vous est plustost vn acte de penitence, que de peché »²⁶ est-il écrit. Ses embrasements squelettiques ne peuvent réjouir aucun autre amant qu'un pénitent en quête de macérations²⁷. Avec elle, il n'est plus question de fornication mais de « brutalité, sodomie, ou simple pollution ». Et le burlesque est poussé à son comble lorsqu'en comparant le corps de la femme à la « ligne des mathématiciens », Monluc transforme les jeux d'amour en des jeux de logique, qui finissent de ridiculiser cette femme qui ne peut être source d'aucun plaisir. Cette satire est aussi le lieu d'une prolifération d'images bizarres et monstrueuses de cette femme dont le corps osseux est dépersonnalisé, et assimilé à une centaine d'éléments aussi variés que rabaissants. La Maigre tantôt « ligne des mathematiens »²⁸, ou « ieu de quilles attaché avec un cordon »²⁹, est décrite avec un certain maniérisme qui ne parvient pas à se fixer sur une forme finale. De nombreuses énumérations comparent son corps à un ensemble d'objets, dont la variété et les domaines auxquels ils réfèrent, brossent le portrait d'une femme désarticulée, plus proche de l'objet ou du fantôme, que de l'humain. Monluc l'écrit d'ailleurs : « vn corps qui fut entre les rien absolu, & l'estre, qui toutesfois tinst beaucoup plus du rien, que de l'estre. »³⁰. Ainsi, le sixième paragraphe du récit, est entièrement consacré à une énumération de ce type, destinée à faire apparaître la femme sous des traits troubles et sans harmonie :

la nature douteuse & ambigue, ne sçachant si elle feroit vne lance, ou vne hallebarde, vne espée a deux mains, ou vn dard, vne seringue, ou vne sarbatane, vne aulne, ou vne arbalestre a grenouilles, vne anguille, ou vn furon, vne sie ou vne espatule, vn ionc pour sonder les graueleux ou vne baguette d'arquebuse, dit a la fin que vous pourriez estre tout cela ensemble ; voire mesme qu'on vous pourroit faire seruir d'vn estuy d'agriculture, ou de mathematiques, ou l'on trouue des regles, des compas, & autres sortes d'outils & instrumens à anter, ou mesurer.³¹

²⁶ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*

²⁷ A ce sujet, le narrateur écrit exactement : « Pourquoi, puisque vostre corps est plus scabreux qu'une langouste, & plus piquant qu'un cilice, ou vne haire ; pourquoi n'allez vous dans les monasteres embrasser les pauvres penitens, qui ne trouuent pas assez d'inuentions dedans n'y dehors le monde, pour se macerer ? Vos embrassemens seront autant de mortifications pour eux, car se ioindre a vous est plustost vn acte de penitence, que de peché »

²⁸ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

La comparaison de la Maigre avec des outils de guerre, d'agriculture ou de mathématiques, constitue au XVII^{ème} siècle le comble de la ridiculisation de la femme, car elle est assimilée à un domaine masculin, très éloigné de la délicatesse qu'on attend d'une femme à cette époque³². Ce texte est donc le lieu d'une description de femme anti esthétique, qui nous dévoile ce qui amusait les contemporains de Monluc, mais aussi ce qui a pu être perçu comme moderne par les artistes du XX^{ème} siècle, sur lesquels nous reviendront dans le paragraphe suivant, après avoir étudié dans quelles mesures l'humour dans *Le Courtisan Grotesque* correspond lui aussi à l'esprit d'une époque définie.

Lorsque Jean Rousset évoque les ballets de cour du XVII^{ème} siècle, il semble décrire *Le Courtisan Grotesque* : « Un fourmillement de grotesques, un pêle-mêle de masques délirants, une bacchanale bariolée de silhouettes multiformes : voilà ce qui se révèle au premier regard. »³³. La comédie des apparences est un thème affectionné par les auteurs du XVII^{ème} siècle français, qui se plaisent à dévoiler les artifices qui régissent la vie de cour. Les jeux de langage en particulier, sont représentatifs du théâtre dont la cour est le lieu. Des salons littéraires jusqu'aux satires de l'époque, on s'amuse à la « comédie des proverbes »³⁴, par laquelle chaque mot peut devenir l'occasion d'un trait d'esprit. Dans les salons, explique Charles Sorel, on récite les proverbes qui commencent par une même lettre ou finissent par une même rime, afin de faire valoir aux yeux des autres sa culture, son savoir, et sa vivacité d'esprit³⁵. Lorsque dans *Le Courtisan Grotesque*, Monluc use à l'excès de ces tournures d'esprit, les jeux de langage servent autant la dimension ludique du texte, que sa dimension satirique. En effet, le grotesque du personnage est renforcé par la dérive burlesque qu'introduisent les jeux de mots omniprésents, qui sont aussi drôles qu'ils sont critiques. Par exemple, dans la description du héros sur laquelle s'ouvre le texte, les mots en italiques introduisent une dimension critique par laquelle le personnage est ridiculisé, en même temps que son hypocrisie est dévoilée :

Le Courtisan grotesque sortit vn iour *intercalaire* du palais *de la bouche*, vestu de verd *de gris* ; il auoit vn chapeau *de cardinal*, vn manteau de *cheminée*, doublé de la frise d'*vne*

³² De plus, l'allusion récurrente aux mathématiques, qui est la science la plus en vogue au XVII^{ème} siècle, marque l'ancrage du texte dans une époque déterminée.

³³ J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, p. 14

³⁴ *La Comédie des proverbes* est le titre de l'un des recueils d'Adrien de Monluc.

³⁵ Dans le film *Ridicules* de Patrice Leconte réalisé en 1996, une scène donne à voir ce jeu de proverbes. La scène est le lieu de plusieurs tricheries de la part des personnages, qui brillent par leur esprit alors qu'ils ont truqué le jeu. Cette scène fait partie des « ridicules » mises en lumière par le réalisateur et le protagoniste de l'histoire, qui se moquent de cette société de cour régie par les apparences, l'hypocrisie, et la tromperie.

colonne, vn rabat de *jeu de paulme*, vne chemise de *bastion*, vn pourpoint de *treillis de prison*, les manches d'un *bataillon de gens de pied*, les chausses à bandes de *violon*, les canons de *baterie*, les bas du *mulet*, les souliers à meule de *moulin* : Il portoit une ceinture d'*Eglise*, l'espée de *Roland* au costé, vne dague d'*vn serf* sur le dos : Il estoit parfumé *comme vn jambon*, souple *comme vn singe*, dispost *comme vn Basque*, adroit *comme vn joüeur de passe-passe*, & ne manquoit point de doctrine, ayant passé les degrez du *Palais de Paris*. Auec tout cela, paré *comme vn cuir de vache*, il s'achemina à pas *géométriques* vers le logis de sa maistresse *voille* & après luy auoir baisé sa delicate main de *papier de florence*, il luy parla en ces termes d'*architecture* :³⁶

Le texte s'ouvre sur la description physique du courtisan. Mais l'énonciation ironique de ce texte laisse d'emblée comprendre le portrait moral dévalorisant qui se construit derrière la description physique du courtisan. La première phrase s'en tient à la description des vêtements du courtisan. Extravagants et caricaturaux, le personnage est risible tant par son apparence physique, que par l'immoralité manifeste qu'elle dévoile. Les vêtements du clergé : « le chapeau de *cardinal* », « le rabat de *jeu de paulme* »³⁷, « une ceinture d'*Eglise* », pointent l'hypocrisie du personnage. La critique de l'hypocrisie de l'Église est un topos de la satire au XVII^{ème} siècle. De même, les compléments du nom ajoutés en italiques, qui font dériver la description vers la satire, associent l'apparence du courtisan à celle d'édifices et d'ouvrages architecturaux. La présence de l'isotopie de l'architecture, appuie la vacuité que dissimule l'apparence sophistiquée du héros. « Manteau de *cheminée* », « frise d'*vne colonne* », « vn rabat de *jeu de paulme* », « vne chemise de *bastion* »³⁸, assimilent le courtisan à des éléments architecturaux, pour mieux souligner la manière dont il construit son apparence pour paraître en public. La polysémie du groupe nominal « vn rabat de *jeu de paulme* » est particulièrement intéressante pour souligner la richesse des jeux de mots de Monluc, et par là même la virulence de la satire. Le « rabat » fait partie des habits du clergé français à partir du XVI^{ème} siècle. Il désigne un important col blanc rabattu sur la robe pastorale. Mais l'adjonction du complément du nom « *jeu de paulme* » double la dimension critique du groupe nominal en assimilant successivement les habits du courtisan à ceux du clergé, puis à un élément architectural tel que le signifie le « rabat du jeu de paume » qui est le « toit d'un jeu de paume, qui sert à rejeter, à

³⁶ A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op.cit.*

³⁷ Nous expliquons quelques lignes plus tard ce que le « le rabat de *jeu de paulme* » désigne.

³⁸ Le bastion désigne un « ouvrage de fortification qui fait partie de l'enceinte du corps d'une place. » Et la « chemise de bastion » : désigne plus précisément, en termes de maçonnerie, « un crépi, un revêtement de maçonnerie, d'une enveloppe de mortier, etc ». En termes de fortification, « *La chemise d'un bastion* ou *d'un autre ouvrage*, désigne la muraille de maçonnerie dont un ouvrage est revêtu. » Nous extrayons ces différentes définitions du *Dictionnaire de l'Académie Française*.

rabattre la balle. »³⁹. Le glissement du sens introduit par l'adjonction de ces jeux de mots en italique, permet à Monluc de pointer le ridicule et l'hypocrisie du courtisan en insistant sur le caractère trompeur de son apparence. Par ailleurs, l'utilisation du vocabulaire militaire pour décrire son apparence physique, laisse présager la brutalité du personnage (« manches *d'un bataillon de gens de pied* »⁴⁰, « vn pourpoint *de treillis de prison* »). Et le choix d'un vocabulaire souvent dépréciatif pour qualifier la qualité de ses vêtements, rend le point de vue du narrateur particulièrement palpable. Par exemple, la couleur de son vêtement qui passe du « verd » au « verd *de gris* », se dote avec l'ajout du complément du nom, d'une connotation dépréciative qui associe son habit à la rouille présente sur le cuivre (tel que désigne la locution « vert-de-gris »). La dérivation satirique qu'introduisent les locutions en italiques permettent donc au narrateur de peindre le portrait d'un personnage de peu de valeur, sur le plan physique, comme sur le plan moral. Les accessoires que portent le courtisan sont aussi touchés par les jeux de mots qui affligent le héros : « une ceinture *d'Eglise*, l'espée *de Roland* au costé, vne dague *d'vn serf* sur le dos ». L'hétérogénéité de ses accessoires, laisse encore voir l'extravagance et le ridicule du personnage, et contribue à dévaloriser son portrait. En effet, il porte un accessoire *d'Eglise*, et celui d'un « *serf* », qui permet au narrateur de souligner la servitude à la fois morale et physique de ce personnage. La mention de l'« épée *de Roland* » achève de ridiculiser ce personnage, en invoquant la légende du chevalier Roland et de son épée Durandal⁴¹, dont le courtisan ne semble pas être digne. Dans la troisième phrase, l'assimilation au « *jambon* » permet d'insister sur l'aspect trompeur du courtisan qui séduit par son odeur, de même plus tard avec « cœur *de musique* » qui l'assimile à un charmeur. La proposition « adroit *comme vn joüeur de passe-passe* » met aussi en avant la fourberie de ce personnage. Enfin, l'évocation de sa souplesse de « *singe* », nous rappelle le goût du siècle pour les singeries⁴², et établit une parenté entre le courtisan et l'animal irrévérencieux et comique qu'est le singe. La surnoiserie du courtisan est encore plus largement soulignée dans la phrase suivante qui s'attache à décrire l'approche ridiculement préméditée du héros vers la femme. Les cinq propositions qui la décrivent pas à pas, font paraître le courtisan sous les traits d'un prédateur, toujours ridicule. La mention de ses pas « *géométriques* » et de son discours « *d'architecture* »

³⁹ Définition du Dictionnaire en ligne de la Langue Française d'Emile Littré, consulté le 6/05/2021.

⁴⁰ Les « gens de pied désignent les fantassins, soldats qui servaient à pied. » d'après la définition du CNRTL, consulté le 20/06/2020.

⁴¹ La légende veut que lors d'une guerre contre les Sarrasins, Roland ait tenté de briser son épée Durandal sur un rocher pour qu'elle ne tombe pas aux mains des Sarrasins, mais c'est le rocher qui s'est brisé, ouvrant la brèche de Roland.

⁴² Voir pour exemple en annexe H la singerie réalisée par Antoine Watteau vers 1710, avec sa toile *Le Singe sculpteur*.

témoigne du caractère calculé de ses actions. Enfin, la ridiculisation du courtisan est un moyen pour encore mieux ridiculiser la femme, qui tombe dans le piège pourtant manifeste du courtisan idiot et maladroit. Le Courtisan Grotesque est donc un antihéros qui synthétise la chute des idéaux chevaleresques. Le recours systématiques aux jeux de mots, raille le *Courtisan*, avec cette prose qui n'est qu'un enchaînement de façons de parler proverbiales et de prétendus bons mots, utilisés par le bas peuple, mais aussi par la haute société qui s'adonne à ces ridicules jeux d'éloquences. L'effet proverbial en plus d'être comique est anti esthétique. Et s'il a pu valoir au récit de sembler désuet, au XX^{ème} siècle au contraire, c'est cet aspect anti esthétique qui séduit Iliazd et offre au texte un renouveau.

Ainsi, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* se rejoignent sur l'idée que l'effet de mode suivi par Adrien de Monluc dans son écriture humoristique, devient rapidement anti esthétique et rend ses textes démodés, jusqu'à ce qu'une heureuse avancée de l'histoire de l'art rende obsolète la notion même d'esthétique, et cherche de nouveaux modèles artistiques. C'est ainsi que de Monluc à Iliazd, les jeux d'époques deviennent des jeux modernes.

2- Un dialogue des arts qui sert l'humour des textes

Si « tomber dans l'oubli est le meilleur sort du poète », ce n'est pas tant pour arracher Monluc au silence de trois siècles d'indifférence qu'Iliazd se plonge dans l'édition de son œuvre, que pour faire valoir la modernité de ses textes. La malice de l'auteur n'a rien perdu de son mordant pour l'éditeur, qui parvient à rallier Picasso et Miró à la défense de cette œuvre. Les provocations esthétiques qui guident l'auteur de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*, sont mises en avant par la mise en page des textes, qui retrouvent toutes leur verve d'antan accompagnés des dessins de Picasso et de Miro.

Le côté anti esthétique de *La Maigre* dut plaire aux modernistes dont Iliazd s'entoure pour la conception du livre, et auxquels il s'adresse. Alors que la notion de beauté est questionnée par les artistes de l'époque, la laideur mise en avant dans *La Maigre*, se dote d'une actualité que Picasso est le mieux placé pour mettre en valeur. En effet, les déstructurations cubistes qu'il entreprend sur ses toiles, et le regard analytique avec lequel il recompose ses sujets, semblent trouver dans *La Maigre* leur équivalent textuel. Nous nous rappelons de la terreur qu'a causée la présentation de ses *Demoiselles d'Avignon*, où les corps désarticulés et mutilés des cinq

femmes, dévoilent la laideur des maladies vénériennes⁴³. Avec cette toile, Picasso initie un jeu nouveau, une jouissance inédite, celle de la provocation et du choc qu'elle induit. Dans *La Maigre*, la monstruosité squelettique de la femme, joue aussi sur le plaisir de la provocation. La malice, l'humour noir qui alimente le texte, se joue de la laideur comme Picasso se joue de la maladie. Le texte se base sur une surenchère permanente de la provocation, qui va croissante. Dans la fin du texte en particulier, l'image de la mort domine. La Maigre est envisagée comme un monstre que ni le diable, ni les incubes, ni même la mort ne souhaiteraient touchés. Cette gradation du burlesque atteint son zénith avec l'illustration de Picasso, qui met en valeur l'esprit drolatique et funeste du texte. Les figures 12 et 13 (p. 59 du mémoire) dévoilent effectivement un trio comique composé de La Maigre, de son bourreau qu'est le narrateur, et du diable, et fait écho aux passages suivants :

O vieille becasse bridée, vous avez vaincu les trois ennemis du genre humain, la chair en la bannissant de dessus vos membres ; le monde, en lui causant tant de terreur, qu'il n'en ose pas approcher ; & le diable, en ne lui laissant rien que des os à ronger, si durs & si secs, qu'il ne sauroit qu'en faire.⁴⁴

Ainsi que

vous vantez d'un pucelage que les incubes craindraient de cueillir.⁴⁵

Et

& n'estimez pas que la mort vous ose approcher ; car vous voyant si affreuse, elle vous prendra pour sa sœur germaine.⁴⁶

Dans l'illustration mentionnée, le diable positionné derrière le prétendu narrateur, semble cautionner le geste de l'homme qui tend un drap à La Maigre afin qu'elle cache sa nudité monstrueuse. Si la méchanceté exacerbée du texte lui donne un ton provocateur, l'illustration de Picasso insiste sur l'humour cinglant du récit. Monluc et Picasso partagent donc un goût commun pour la provocation, qu'Iliad a su déceler, au bénéfice de son édition qui recouvre sa

⁴³ Voir annexe I *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Les cinq femmes de ces toiles sont vues comme des prostituées atteintes de syphilis osseuse, que le peintre avait lui-même contracté et qu'il craignait au plus haut point.

⁴⁴ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p.13.

⁴⁵ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁶ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p.17.

modernité par le dialogue éclairé qu'il ouvre entre le texte et l'image. A ce titre, nous pouvons supposer que cette étonnante analogie entre la poétique du comte de Cramail et celle de Pablo Picasso, a interpellé Iliazd à la découverte de *La Maigre*, et l'a décidé à éditer le texte tricentenaire. Rappelons-nous la querelle dans laquelle son œuvre éditoriale s'inscrit. Lui qui cherche à faire valoir au sein de l'école toutiste la continuité des principes qui alimentent la création artistique à travers les époques, triomphe de cette entreprise en exposant dans *La Maigre* les correspondances qu'entretiennent deux expressions artistiques de formes et d'époques différentes. L'édition du *Courtisan Grotesque* résulte d'une même intuition. Iliazd perce le secret qui lie la modernité artistique à ses prédécesseurs, en révélant les liens qui unissent l'art de Picasso et de Miró à celui du comte.

Dans *Le Courtisan Grotesque*, l'illustration est moins directement provocatrice que celle de Picasso, car Miró tend sérieusement vers l'abstraction dans ces illustrations, qui évoquent plus qu'elles ne provoquent. Néanmoins, la profusion des personnages et des couleurs, donne à voir cette « bacchanale bariolée de silhouettes multiformes »⁴⁷ qui est la cible de la satire du *Courtisan Grotesque*. Miró appuie donc lui aussi sur la verve satirique du texte, en faisant preuve de dérision dans l'illustration, comme Monluc dans la narration. Ainsi, à chaque dessin, une nouvelle représentation du courtisan apparaît, et les doubles pages d'illustrations en particulier, sont organisées autour de thèmes couleurs qui permettent d'insister sur les différentes facettes, les différents masques du courtisan.

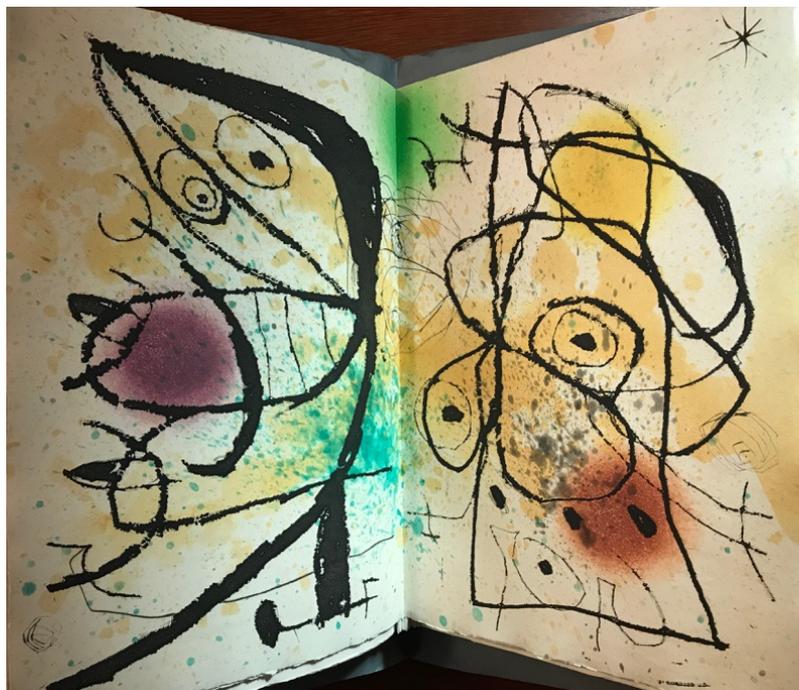


Figure 19. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*

⁴⁷ J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, *Op. cit.*, p. 14.



Figure 20. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, Op. cit.



Figure 21. MIRO, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, Op. cit.

Du vert (Fig. 11, p. 53 du mémoire) au jaune (Fig. 19) puis du bleu (Fig. 20) à l'orange (Fig. 21), Miró s'amuse avec les couleurs comme Monluc avec les mots. Cette explosion de couleurs crée un choc visuel, qui est moins provocant que ludique, et qui sert le dynamisme du livre et la cible de la satire. En effet, l'illustration nous donne à voir une succession de formes et de couleurs qui semblent matérialiser par effet de synesthésie, le grotesque du héros. Par exemple, à la multiplicité des animaux auxquels le courtisan est assimilé, (et qui dressent en négatif le portrait d'un sot) : « souple *comme vn singe* », « vne teste *de linotte* », « les yeux *d'vne cheure morte* », « la barbe *d'vne baleine* », « le pied *de l'allouette* », « il fit à la fin la paix *en coque* », répond la multiplicité des projections grotesques inventées par Miró. Ainsi, la gestuelle délirante du courtisan est retranscrite à travers les projections loufoques du peintre. Le caractère espiègle de ce texte et démesurément grotesque se retrouve effectivement dans l'illustration de Miró qui, à l'image du comte, aime à construire des univers imaginaires, régis par leurs propres normes. Moins axé sur la provocation que Picasso, Miró semble partager avec Monluc le goût du spectacle, de la fantaisie, et de la satire ludique. Iliazd a ce don exceptionnel de découvrir la fraternité spirituelle qui unie secrètement la poétique des modernes à celle des anciens. La perfection avec laquelle l'esprit de Miro et de Picasso éclaire celui de Monluc dans *Le Courtisan Grotesque* et *La Maigre*, nous porte à croire que c'est cette vision qui a pu pousser Iliazd à éditer ces deux textes.

Les trois artistes partagent assurément un goût du jeu, et leur association pour les éditions d'Iliazd, transforme le livre en *maison des jeux*. Ces jeux de langage poursuivis jusque dans l'image, picturale et typographique, créent des échos évidents avec les expériences artistiques modernes. Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, le dialogue des arts ne joue pas seulement en faveur de la provocation, le jeu mis en place est aussi celui de la déstructuration. Le public du XXème siècle, habitué à être déstabilisé par les expériences sans cesse renouvelées des artistes modernistes, est également sollicité par Iliazd dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* où la mise en page et l'illustration, s'amuse à déstabiliser le lecteur comme Monluc bouscule le langage.

3- Des jeux d'aujourd'hui : Déliaisons du verbe et de l'image

« Les deux amis⁴⁸ sont animés par la même fureur destructrice qui décompose les mécanismes mentaux d'une société littéraire pour reconstruire des architectures hétéroclites, collages maniaques composés de centaine de citations, de fragments de conversations ou d'extraits de livres. »⁴⁹

Arrachés à leur époque, *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* deviennent modernes dans les éditions d'Iliazd. Les jeux de langue et de moqueries autour desquels ces textes s'articulent, sont symptomatiques d'une époque où la langue française était en train d'être codifiée⁵⁰. A ce titre, les textes de Monluc trouvent une résonance particulière au XX^{ème} siècle, alors qu'on questionne justement les codes esthétiques hérités des siècles passés, du langage notamment mais aussi de la peinture, de la musique, etc. La notion de discontinuité guide l'écriture moderne des auteurs, qui privilégient les procédés de coupes et de collages à l'enchaînement logique traditionnel. Ils abandonnent ainsi la culture du beau pour une esthétique de la rupture, à laquelle l'œuvre de Monluc fait échos ; comme le signale la remarque de Fausta Garavini placée en exergue de ce paragraphe. L'aspect anti esthétique qui a fait la risée de ces textes après la mort de l'auteur, lui valent l'admiration du public moderniste, qui voit dans cette langue espiègle et désarticulée, le reflet des expériences artistiques modernes.

Les désarticulations esthétiques qui sévissent dans ces textes originaux, trouvent un écho dans la mise en page des deux récits. Discontinuité, fragmentation, et recomposition sont des procédés de création communs à Monluc et à Iliazd. Du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle, la laideur de la femme ridiculisée dans *La Maigre*, et l'hétérogénéité du texte provoquée par l'omniprésence des jeux de langage dans *Le Courtisan Grotesque*, redeviennent plaisants pour le public habitué

⁴⁸ « Les deux amis » désigne ici, Adrien de Monluc et Charles Sorel. Mais nous convoquons cette remarque pour ce qu'elle affirme sur le comte de Carmain uniquement.

⁴⁹ F. GARAVINI, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^{ème} siècle*, *Op. cit.*, p. 214.

⁵⁰ Rappelons que l'Académie Française est créé en 1635 par le cardinal de Richelieu, dans le but de codifier la langue française et de la diffuser à l'ensemble du royaume. La région dont Adrien de Monluc était originaire, s'exprimait en occitan. Adrien de Monluc lui-même était le mécène de poètes de langue occitane, comme Pierre Godolin, auteur du *Ramelet Moundi* qu'il dédie à son protecteur, le comte de Carmain. A ce titre, il est remarquable que Monluc ait choisit la langue de cour pour écrire ses satires. On comprend son intérêt pour la construction mais aussi la liberté de la langue.

aux déstructurations modernistes. Mais le plaisir est provoqué autant par les textes en eux-mêmes, que par leur mise en lumière réalisée par Iliazd et ses collaborateurs.

Dans *Le Courtisan Grotesque*, le travail qu'Iliazd réalise sur la typographie est là pour déstabiliser le lecteur et le bousculer dans ses habitudes. L'éditeur tâche de déstructurer la typographie, comme Monluc déstructure le langage. Malgré la perfection grammaticale de ce texte, le jeu sur la polysémie entraîne le lecteur dans un monde de combinaisons lexicales instables, changeantes, que la typographie imite. En effet, un langage à double sens est utilisé dans ce récit, comme nous avons pu le voir précédemment avec la description du Courtisan. Il est mis en évidence dès l'édition de 1630 du *Courtisan grotesque* par l'utilisation de l'italique, mais l'édition d'Iliazd de 1974 insiste plus fortement encore, et d'une manière plus significative qu'avec l'italique, sur l'instabilité de la signification du texte. Effectivement, les lettres renversées à la verticale, sur les lignes horizontales habituelles de la langue française, perturbent la lecture du texte et imite le dédoublement du sens du récit, en forçant le regard du lecteur à fonctionner selon un double mouvement, horizontal et vertical. Par exemple, dans la scène d'excuses qui suit celle du viol⁵¹, l'adjonction des compléments du noms signalés par l'italique en 1630 : « pardons *de iubilé* », « reconnaissance *de fief* », « arbres *de genealogies* », « ombres des *enfes* », ou encore du complément circonstanciel de manière « il fit à la fin la paix *en coque* », et de l'adjectif qualificatif « vn beau lieu *commun* », court-circuitent le déroulement épique du récit, et impose au lecteur une vision critique des personnages.

Le Courtisan grotesque lui demanda tant de pardons *de iubilé*, qu'il fit à la fin la paix *en coque* & la dame satisfaite d'une telle reconnaissance *de fief*, le mena dans vn beau lieu *commun*, où il y auoit force allées & venues, des fontaines de iouence & d'oubli, des arbres *de genealogies*, ombres des *enfes*, branches *colateralles*⁵²

Ici, c'est la femme qui est raillée pour sa vanité avec l'utilisation des italiques. Après avoir repoussée et puni le désir du courtisan, elle se félicite de disposer de cet homme suivant sa volonté. En effet, les allusions au « *coque* » et au « *fief* » introduisent une distance critique par

⁵¹ La scène de viol et la suivante : « voyant qu'elle y faisoit tant de façons *de pourpoint*, & luy donnoit vn trop long terme *d'éloquence* : Il ne peut attendre plus long temps sans vser de main *mise* ; il tascha à luy leuer sa cotte *d'armes*, luy donner un baiser *de nourrice*, & l'embrasser *comme vn lierre la muraille*, l'appellant cent fois « mon cœur *de commedie* », « ma lumière *de canon* », « mon ame *de pourceau* », puis l'attirant sur vn banc *de sable*, il l'eust iuestie *comme vne gallere*, si elle n'eust crié *comme vne pie prise*, & ne luy eust d'un accent *circonflex* fait quantité de décences *de sanglier*, iurant *comme vn charretier versé*, qu'elle le chasseroit en *peteur d'Eglise* s'il y retournoit. », In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*, p.6.

⁵² *Ibid.*

laquelle le texte devient satirique, et pointe la soumission de l'homme à la femme. De plus, sans l'italique, notons que le texte fonctionne aussi mais semble dévoiler par métaphore une autre histoire : celle d'une nouvelle relation sexuelle, consentie cette fois, engagée par la femme, que le « beau lieu » désigne, de même que la référence aux nombreuses « allées & venues », et aux « fontaines de iouence & d'oubli ». Selon cette interprétation, l'adjectif qualificatif en italique « beau lieu *commun* », critique l'hypocrisie de cette femme qui se fait désirer, alors qu'elle est elle-même coutumière de ces jeux de séductions. Ainsi, il est intéressant de voir que l'édition d'Iliazd reproduit au niveau typographique cette ambivalence du texte, qui oscille entre un discours épique, et un discours satirique.

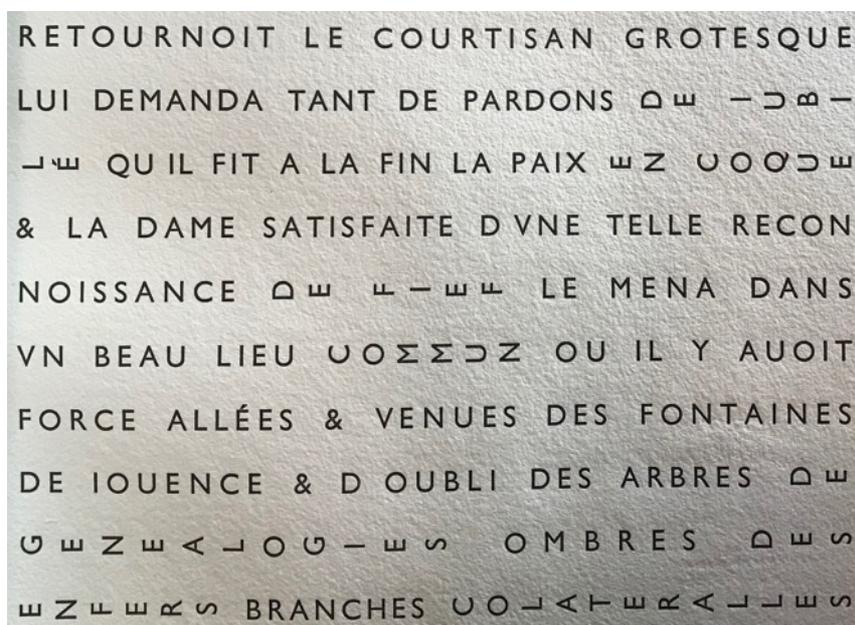


Figure 22. ILIAZD, In : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*, p.7.

Les mots à la verticale ici, reproduisent les italiques de 1630, et servent à souligner la distance entre le syntagme fixe et le récit. Ce dédoublement du sens du texte, et du sens de la lecture, provoque une rupture répétée dans le récit de la vie du courtisan, qui est interrompu par des césures constantes qui critiquent le grotesque du héros. Les deux types de convention discursives, soit le récit épique, et les formes fixes, entre l'une et l'autre en collision, comme les deux types d'organisation typographiques imaginées par Iliazd, horizontales et verticales, entrent en confrontation dans l'édition de 1974. Ainsi, dans ce texte qui se refuse constamment à narrer, à organiser le discours comme c'est la coutume dans le langage, se dresse l'autoportrait provocateur d'un auteur qui, en jouant sur les codes du langage, sort du cadre défini par la bonne société de cour, et se rie des règles qui l'organisent. La satire qui passe par les jeux de mots, épouse un code en même temps qu'elle le critique. En effet, les *bons mots* jouent dans le

texte et développe son esprit séditieux, sans pour autant entraver la progression narrative du récit, qui se poursuit comme le développement cohérent du sujet indiqué par le titre de l'œuvre. Le jeu d'écriture du *Courtisan Grotesque* est ainsi soutenu par un jeu visuel dans l'édition d'Illiazd, et construit un texte désarticulé qui fait écho aux expérimentations artistiques de l'époque moderne.

Dans *La Maigre* également, l'ancienneté du texte édité ne fait pas obstacle à la modernité de l'œuvre publiée en 1952. Alors qu'au XX^{ème} siècle, la déstructuration est reine, cette fois, ce n'est pas la typographie qui fait écho aux désarticulations langagières de Monluc, mais ce sont les pointes sèches de Picasso, qui traduisent en signes décharnés, la débauche physique de la femme mise en scène dans le texte. La description que Monluc fait du corps de La Maigre, est semblable à une parade délirante d'objets désarticulés et coupants, qui composent le portrait anti esthétique d'une femme.

Mais qui est le tailleurs boufon, qui pour se moquer de la compagnie, a voulu vestir plusieurs bastons de casse en damoiselle, qui est l'enchanteur qui faict mouuoir vn ieu de quilles attachées avec vn cordon, ou vn de ces trousseaux de cole qui pendent aux boutiques des grossiers ?⁵³

Ici, le corps de La Maigre est déconstruit, il apparaît à travers des exagérations piquantes, qui assimilent ses membres à des « bastons de casse » assemblés les uns aux autres, ou encore à un « ieu de quilles » reliées par un cordon. Le corps est décomposé et recomposé dans une satire espiègle, où la fièvre verbale de l'auteur emporte la description dans des énumérations infinies d'éléments disparates :

Aussi faut il aduoüer, que de toute vostre personne vn bon artisan en tireroit des aiguilles, des cloux, des alesnes, des curedens, des poignards, des cheuilles de luth, des chassis, des lanternes⁵⁴

Ou encore

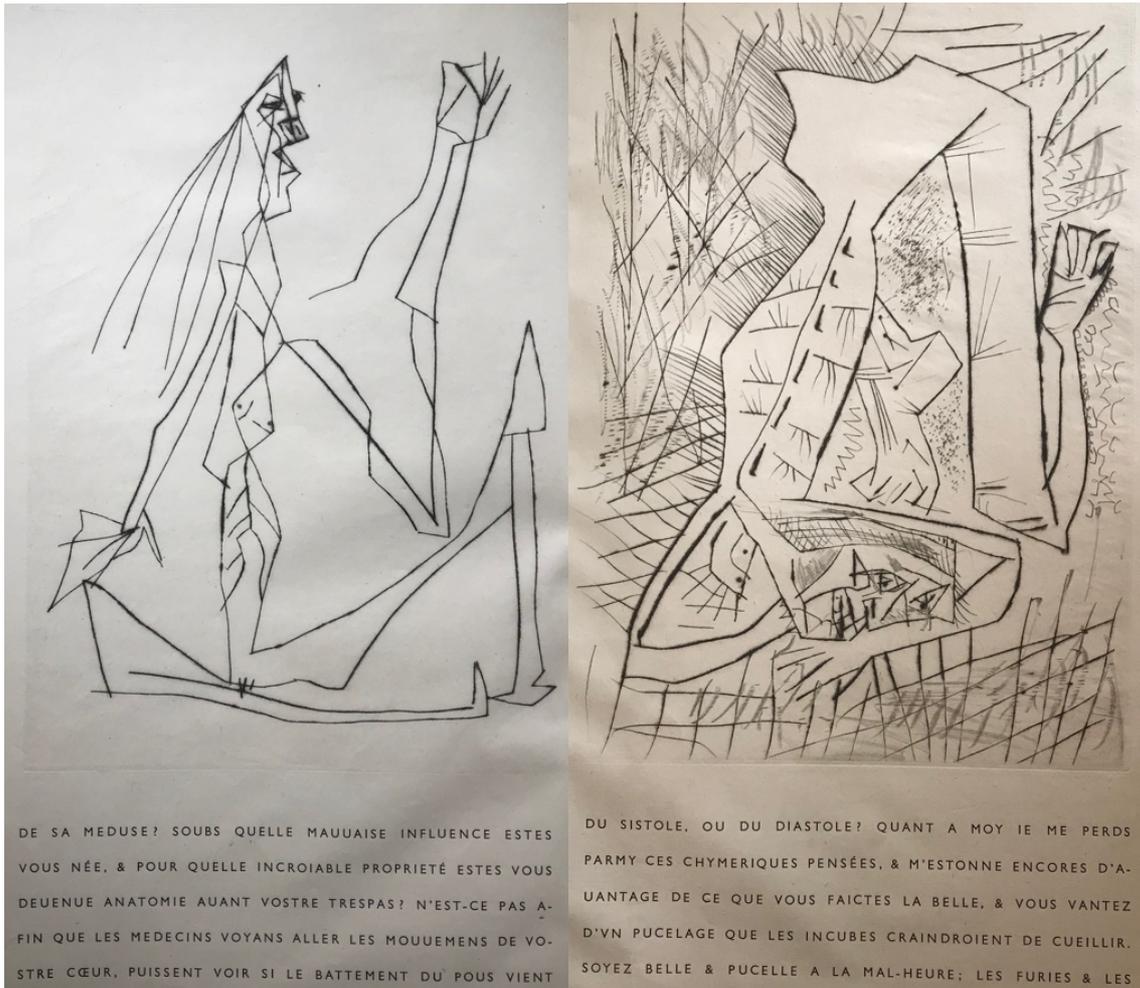
les pointes de vos doigts, de vos genoux, de vos coudes, & de vos flancs leur ostent l'enuie d'approcher de vous ; car avec ces armes vous pouuez poignarder, percer, tuer, si bon vous semble, vos ennemis.⁵⁵

⁵³ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

Les figures de répétitions sur lesquelles se basent ces énumérations, insistent sur l'aspect squelettique de cette femme, dont le corps devient un objet de torture : de l'aiguille au poignard, son corps est une arme prête à « poignarder, percer, tuer ». Impitoyable dans ses dessins, l'illustration de Picasso rejoue la malice de l'auteur, et donne à voir le corps tranchant et disloqué de cette Maigre.



Figures 23 et 24. PICASSO, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*, p. 15, 16.

Picasso décharne et morcelle le corps de la femme dans ses illustrations, avec la même cruauté que l'auteur. L'anatomie épineuse de l'héroïne, figurée par des fins traits noirs sur blanc, apparaît démesurée à gauche, et particulièrement disloquée à droite. A droite, Picasso brise les jointures de la femme qu'il accoude au sol dans une étonnante structure angulaire. Alors qu'à gauche, son corps semble imiter le tranchant métalliques des armes de guerre. Les os, les côtes, les vertèbres saillantes, les cheveux et l'anatomie filiformes du personnage représenté, dévoilent La Maigre dans un paroxysme de laideur par lequel Picasso s'accorde dans le dessin,

à la frénésie verbale de Monluc. Ces illustrations réalisées en 1952, nous rappellent l'aspect monstrueux et désarticulé des *Demoiselles d'Avignon*, où, en 1919, le peintre s'amuse à décomposer le corps des femmes, comme Monluc au XVII^{ème} siècle déjouait les vieilles règles de beauté, pour s'amuser de la laideur féminine. Les critères de beautés apparaissent ainsi comme une tromperie, car lorsqu'ils sont déjoués, ils deviennent source de jouissance. Une jouissance artistique et humoristique dont *La Maigre* est le lieu.

Iliazd voit dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque* d'Adrien de Monluc, des procédés humoristiques qui font écho à l'actualité artistique de son époque. Les déstructurations du discours dans *Le Courtisan Grotesque*, et du corps dans *La Maigre*, sont mises en valeur par une mise en page qui se joue elle aussi de ces questions. De l'illustration à la typographie, les éditions d'Iliazd donnent formes aux jeux de Monluc et construisent un regard moderne sur cette œuvre. Ainsi, alors qu'on prône la *table rase* dans le domaine de l'art au XX^{ème} siècle afin d'acquiescer une liberté créative émancipée des vieilles règles esthétiques, Iliazd parvient à prouver avec des textes trois fois centenaires, que les désarticulations esthétiques appréciées des artistes modernistes, écrivains comme peintres, ne s'obtiennent pas nécessairement par la destruction des œuvres passées, mais par le renouvellement de notre manière de les voir.

Dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, Monluc joue avec les critères de *beauté* de son époque, qu'il épouse dans sa prose autant qu'il les rit. *Le Courtisan Grotesque* est un condensé de façons de parler proverbiales et de collages inopinés de mots, qui joue avec les conventions de l'époque tout en déstructurant l'ordre du discours et les niveaux de signification du texte. Du XVII^{ème} au XX^{ème}, Monluc emmène le lecteur dans un monde fantastiques de jeux artistiques, que la mise en page d'Iliazd soutient. Dans *La Maigre*, la difformité de la femme décrite est l'occasion d'une exploration obsessionnelle d'anomalies physiques, dont le lecteur est le cruel témoin. Le jeu autour de la monstruosité féminine, est soutenue au XX^{ème} par l'illustration malicieuse de Picasso qui ranime la verve du texte. Le regard qu'Iliazd a posé sur les écrits de Monluc a su dépasser les préjugés modernistes, qui voulaient faire des œuvres anciennes des œuvres désuètes. Il a décelé l'actualité de son style, et a su transformer des jeux d'époque, en des jeux modernes, en mettant en avant la transgression qui est au cœur de l'œuvre de Monluc, devenue sous les doigts d'Iliazd une *Maison des Jeux*. Mais si ces jeux sont avant tout humoristiques, ils se dotent avec Iliazd d'une dimension poétique.

III) Poétisation de l'œuvre de Monluc

« Quelques-unes de ses camarades apportaient au couvent les *keepsakes* qu'elles avaient reçus en étrennes. Il les fallait cacher ; c'était une affaire. On les lisait au dortoir. Maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses yeux éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comte ou vicomte, en bas de leurs pièces. Elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi-plié et retombait doucement contre la page. »⁵⁶

Cette description de la plus célèbre lectrice de la littérature française, rend justice à une question souvent négligée des études littéraires, le rapport du lecteur au livre. La forme du livre, la plasticité sous laquelle le texte se présente, le *medium*, participent à la manière dont le texte est reçu par le lecteur. Nous le voyons dans cette scène où Emma Bovary se saisit du livre luxueux en papier de soie et reliure de satin, signé de quelques *comtes et vicomtes* qui éveillent le fantasme de la lectrice. La sensorialité de l'ouvrage donne corps aux vicomtes de papiers, dont elle jouit dans une rêverie érotique et frémissante, qui signale l'influence de la forme du livre sur le sens de l'œuvre et sa réception. En effet, le support de l'œuvre littéraire est le lieu d'un langage abstrait, qui communique avec le lecteur sans le dire. Au XX^{ème} siècle en particulier, et avec Iliazd, le livre devient une forme expressive non figurative, où naît une nouvelle poésie, celle du *livre d'artiste*. *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* édités par Iliazd se dotent ainsi d'une dimension poétique.

1- La poésie du livre

« Il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. »⁵⁷, explique Roger Chartier dans son ouvrage, *Pour une sociologie de la lecture*. La construction d'un *livre d'artiste* et l'écriture d'un texte littéraire, relèvent du même geste créatif. Dans *La Maigre* et

⁵⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Lévy, Paris, 1857, Ebook : Bibebok, 2015, p.40.

⁵⁷ R. CHARTIER, « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, sous la dir. de Martine Poulain, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 16.

Le Courtisan Grotesque, la matérialité des ouvrages construit une expérience sensorielle riche et originale, qui confère au livre une dimension poétique. En effet, les illustrations, la typographie, les matériaux, et les formats des livres sont choisis par l'éditeur, comme le poète choisit ses rimes, ses rythmes, ses sons, et ses images poétiques.

Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, Iliazd élabore les livres selon une poésie classique qui rend pourtant sensible la modernité des textes de Monluc. Un jeu entre traditions et modernités prend place dans ses livres, et mène le lecteur vers une modernité fantasmagorique, qui naît dans l'expérience sensorielle du *livre d'artiste*. Il est intéressant de constater qu'Iliazd ne fait pas preuve d'excentricité particulière dans la forme de ces deux ouvrages, et que c'est paradoxalement la simplicité du dialogue entre le texte et le livre, la pureté de la forme, qui permet au texte de trouver des accents extravagants. Aucun ornement excessif, aucune bizarrerie, ne viennent parasiter la pleine expression du texte qui est sublimé par son support. Nous avons vu que les dislocations verbales et physiques qui se déploient dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, se retrouvaient dans le travail de la typographie et de l'illustration des livres d'Iliazd, mais suivant une sobriété qui préserve intact le pouvoir poétique de la fête inventée par Iliazd, qui s'oppose aux pressions de la société moderniste. La parole est ritualisée dans ses livres, qui déroulent le texte en lettres capitales et caractères semigras, où l'illustration se répand suivant un rythme fixe, afin que rien n'entrave le texte et sa richesse. Aucun élément du livre ne prend le pas sur le texte, et il se déploie dans un tel équilibre que le *livre d'artiste* devient le lieu d'une incantation des textes anciens, qui retrouvent dans ces cérémonies codifiées, leur vivacité, leur actualité.

Dans notre partie sur « le livre comme un monument » (p.45), nous avons déjà pu aborder les préoccupations scéniques d'Iliazd dans l'élaboration de ses livres. Nous avons pu voir comment les proportions décidées, les matériaux choisis, la mise en page inventée, déterminaient la performance du texte, et l'étendue de ses effets sur le lecteur. Nous avons évoqué comment la parole était ritualisée dans ces ouvrages, mais nous souhaitons à nouveau insister sur l'effet poétique de la mise en scène de la parole, réalisée par Iliazd dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. Dans ces deux livres, l'arrangement classique de la typographie, n'entrave pas la poésie du livre. Les signes graphiques sont placés sur la page selon le rôle spécifique qu'ils doivent jouer dans le plan scénique défini par Iliazd, suivant le temps et l'espace qu'il estime nécessaire d'accorder à chacun des mots de Monluc. Par la disposition des caractères, mots et lettres, sur la page, l'éditeur contrôle une respiration, une concentration, un rythme de déclamation, rendus visibles. L'espacement variable entre les caractères, étend ou restreint la durée de lecture, et oriente la réception du texte. « Le blanc est un temps, une durée,

parfois une éternité », disait Paul Claudel. Ainsi, les jeux de continuité et de rupture réalisés par les espacements variables dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, mais également par les lettres couchées à la verticale dans le deuxième ouvrage, ont un effet poétique par lequel le livre *donne à voir la poésie du texte*, qui se déclame suivant la position des caractères sur la page. Cela nous rappelle les expériences du *zaoum* typographique d'Iliazd, où chaque lettre se prononce selon la taille, la place, et l'épaisseur de sa représentation sur la page. Dans son cycle *zaoum*, *Aslaablitchia*⁵⁸ en effet, le sens des poèmes est aussi défini par leur mise en page. Rien d'étonnant donc, à affirmer que dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, des chemins pour le regard ont été tracés par Iliazd, qui transforme le texte en dessin, en spectacle, en vision superposée à la lecture et au déchiffrement du sens. *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, sont des œuvres d'art totales où se mêlent la parole, la vue, le toucher, et font de l'expérience de lecture, une expérience poétique, où chaque élément du *livre d'artiste*, participe au spectacle du texte édité.

Un nouveau langage naît dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, un langage non narratif, qui s'exprime à travers une poétique nouvelle, celle du *livre d'artiste*. Une *polyphonie énonciative* qui s'exprime à travers le format des livres, le papier, la typographie, l'espacement des lettres, des mots, des lignes, donne vie aux textes d'Adrien de Monluc qui se déploient dans les *livres d'artiste* selon un mode poétique. Une poésie abstraite est menée par l'esthétique épurée des *livres* d'Iliazd, qui fait ressentir au lecteur la présence du texte de Monluc, la verve de ses jeux de langage, et de ses descriptions cruelles, la richesse de l'œuvre éditée. Mais Iliazd n'est pas seul à assurer la poésie des ouvrages. Elle est soutenue par l'art de Picasso et de Miro qui accompagne les textes de Monluc.

2- Le dialogue poétique entre le texte et l'illustration

Dans *La Maigre et Le Courtisan Grotesque*, l'illustration engage un dialogue poétique avec les textes. Elle est l'élément sensible du *livre d'artiste* qui a l'impact le plus évident sur le lecteur. Son influence sur le texte également, est indéniable, car elle l'image et oriente sa signification. Mais elle impose aussi un rythme, un style, un système sémiotique supplémentaire aux textes, qui trouvent dans leur rencontre avec l'illustration un nouveau souffle poétique. Les peintres qui ouvrent le dialogue entre le texte et l'image dans *La Maigre et Le Courtisan*

⁵⁸ Voir Fig. 38, p. 119 du mémoire, où nous voyons la couverture et l'intérieur du livre en *zaoum* typographique d'Iliazd, *Comme si Zga*, où l'effet de flou typographique du titre fait écho au sens profond de « zga » qui évoque en russe l'obscurité.

Grotesque, se refusent à fonder la représentation sur la *mimesis* et construisent un nouveau langage visuel, abstrait, sensoriel, par lequel ils font vivre le texte à la manière des œuvres modernes.

Joan Miró et Pablo Picasso ajoutent une dimension poétique à *La Maigre et au Courtisan Grotesque*. Ils confèrent aux textes un niveau de signification supplémentaire, qui ne s'exprime pas dans le contenu narratif, mais à travers un langage métaphorique unique. Les illustrations de Picasso pour *La Maigre* sont empreintes d'un certain classicisme que signale son attachement à la représentation figurative des personnages, là où dans d'autres *livres d'artiste*, il l'abandonne entièrement au profit d'un langage abstrait. C'est par exemple le cas dans *Le Chant des Morts* de Reverdy⁵⁹, où l'expression graphique de Picasso installe une poésie muette de signes visuels, qui font parfois penser à des éléments de ponctuation : points, tirets, virgules, et qui n'ont d'autre référent réel que le texte qu'ils illustrent. Dans *La Maigre*, la poétique est différente car le dessin signifie à lui seul. Nous avons vu que les silhouettes picaresques des chevaliers, et que l'anatomie épineuse de l'héroïne, recréaient dans le dessin la cruauté de la satire de Monluc. Mais un niveau de signification abstrait apparaît aussi dans ce livre à travers l'illustration et sa mise en page. Celles-ci rythment l'ouvrage dans des jeux d'ombre et de lumière que produit l'alternance d'illustrations où dominant tour à tour le noir (Fig. 18, p.65 du mémoire, p. 7 et 8 de *La Maigre*), puis le blanc (Fig. 25, ci-dessous : p. 9 et 10 de *La Maigre*). De même, les variations entre les bandeaux d'illustration (schéma A et C, par exemple, Fig. 25) et les illustrations de pleine page (schéma B, Fig.18, p.65) créent un effet de vide et de plein, de souffle et de tumulte, qui donnent corps à l'aspect antithétique du texte.

⁵⁹ Voir en annexe J : P. REVERDY, *Le Chant des Morts*, Illustré par Picasso, Paris, Tériades éditions, 1948.

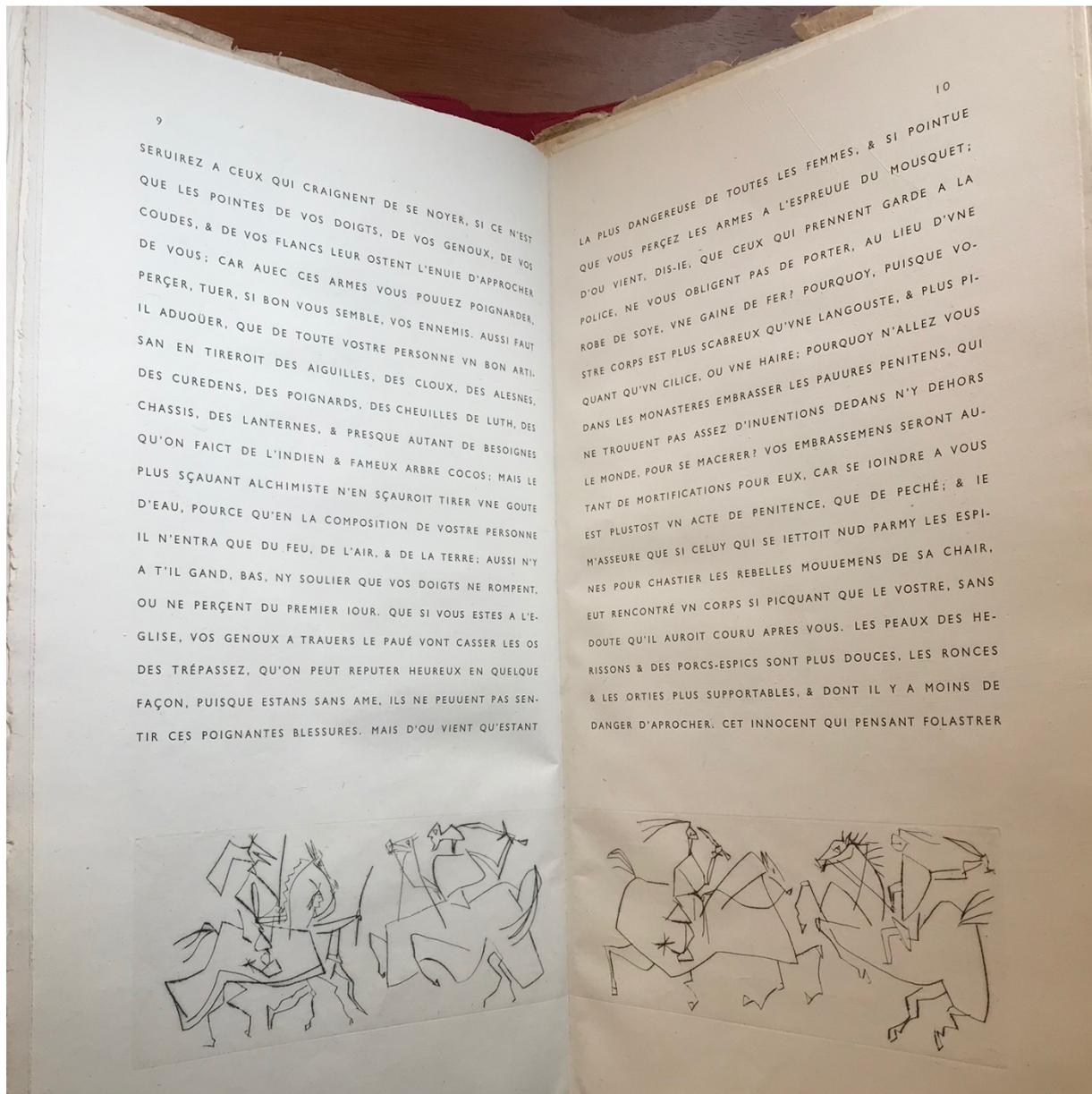


Figure 25. PICASSO, ILIAZD, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 9, 10.

En effet, *La Maigre* est fondé sur l'antithèse entre le beau et le laid. La dualité qui caractérise le texte du XVII^{ème} siècle, fait que chaque image attire son double ou son contraire, tout se transforme et se reflète⁶⁰. Le soleil par exemple, n'est plus une simple source de lumière, mais une source de danger car il risque d'embraser le corps de La Maigre dont la sécheresse rappelle un combustible : « Je vous conseille de marcher à l'ombre durant ceste ardante saison, de peur qu'un rayon du soleil n'embrase votre corps si combustible »⁶¹. De même, la description de La Maigre se réalise souvent en termes contradictoires : « vn estre reel, ou vn estre de raison »,

⁶⁰ Cette idée est soutenue par F. GARAVINI, In : *La Maison des Jeux*, *Op. cit.*, p. 203.

⁶¹ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*, p. 7.

« vn corps qui fut entre les rien absolu, & l'estre », « au lieu d'une robe de soye, vne gaine de fer », « se ioindre a vous est plustost vn acte de penitence, que de peché ». La dualité qui traverse le récit se reproduit dans sa mise en image. L'héroïne est une muse contrariante, qui force l'émergence d'une poésie antithétique, dans les mots comme dans l'image. En effet, on remarque que l'illustration organisée selon le schéma ABCBCBCBA, comme nous l'avons déjà souligné, conduit le livre vers une alternance de pages épurées (schémas A et C) et saturées (schéma B), qui ouvrent un dialogue métaphorique entre le mot et l'image. A l'instar des jeux de langage d'Adrien de Monluc, la série des pages 6 (schéma C, cf. Fig. 26 ci-dessous), 8 (schéma B, cf. Fig. 18, p.65), et 10 (schéma C, cf. Fig. 25 ci-dessus), fait jouer les contraires.

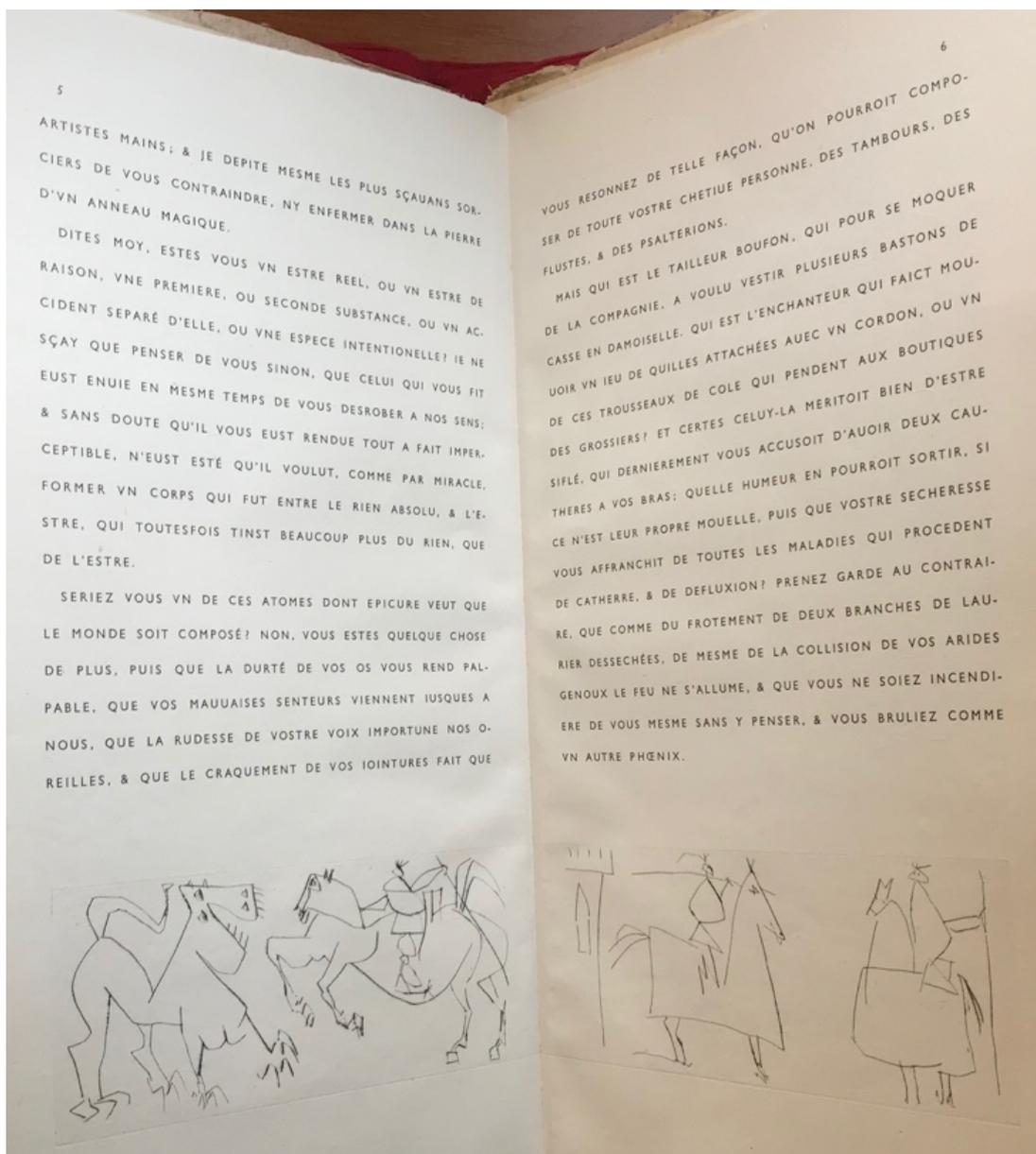
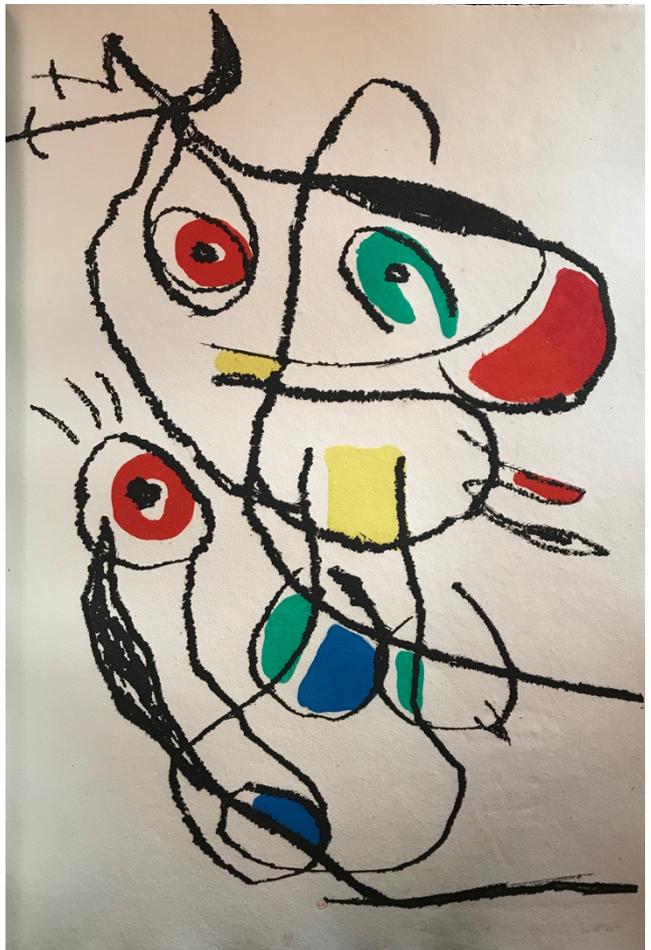


Figure 26. PICASSO, ILIAZD, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 5, 6.

Les pages 6 et 10 (Fig. 25 et 26), contrairement aux pages 7 et 8 (Fig. 18) suivent le schéma C, avec une dominante de texte et un petit bandeau d'illustration en bas de page. Les illustrations épurées de ces deux pages, contrastent avec le schéma B et l'illustration des pages 7 et 8, qu'elles encadrent. En effet, le fond blanc de ces dessins entre en confrontation avec les illustrations de pleines pages de la figure 18, où Picasso abandonne le vide et la lumière de ces dessins, pour une illustration sombre et consistante. L'ouvrage, comme le texte, devient ainsi un monde des valeurs renversées, où chaque image, chaque idée, appelle son contraire. Se jouant du vide comme une source de lumière, et du plein comme une source d'obscurité, Picasso désigne par métaphores la jouissance paradoxale que l'auteur tire de la laideur de l'héroïne. Il est notamment intéressant de voir que l'obscurité de l'illustration des pages 7 et 8, fait écho au jeu antithétique entre l'ombre et la lumière mis en place dans le texte au même endroit. En effet, Picasso nantit l'héroïne d'un balai et d'une chevelure de brasier, dans un dessin en traits noirs sur *fond noir*, qui se joue de l'opposition de Monluc entre « l'ombre » et le « soleil » : « Je vous conseille de marcher à l'ombre durant ceste ardante saison, de peur qu'un rayon du soleil n'embrase votre corps si combustible ». Le jeu entre les doubles et les contraires qui prend place dans *La Maigre*, se réalise d'une manière subtile dans l'illustration, qui ouvre par-là un dialogue abstrait avec le texte. Picasso révèle ainsi l'essence profonde de l'esthétique de Monluc, et appuie sur la dimension poétique de *La Maigre*. L'expérience de lecture de l'œuvre de Monluc est ainsi renouvelée par la poésie qui habite l'édition de 1952.

Dans *Le Courtisan Grotesque*, les illustrations singulières de Miró se fondent sur une expérience personnelle de lecture et de création. Moins figuratives que les dessins de Picasso, ses illustrations répondent à une interprétation sensible du *Courtisan Grotesque*, et nous invite à ressentir l'union de l'esprit de Miró avec la poésie du texte. Les illustrations sont comme des allégories poétiques de la lecture, et non pas uniquement une transposition visuelle du contenu textuel. Miró semble inventer une nouvelle grammaire, celle des signes, des couleurs, et des formes impromptues. Ses traits dansent sur la page comme le héros du récit se pavane, et ses couleurs surgissent comme le rire du lecteur du *Courtisan Grotesque*. Le schéma D d'illustration, c'est-à-dire une page de texte placée face à une illustration, dévoile systématiquement un personnage loufoque, disproportionné, à la limite de la représentation abstraite, que la redondance du code couleur jaune, rouge, vert et bleu, vient conforter, pour exprimer par un autre moyen que l'expression figurative, les émotions du créateur. Les illustrations ci-après, sont les illustrations des pages (de gauche à droite et de haut en bas) 1 (Fig. 27), 3 (Fig. 28), 5 (Fig. 29) et 7 (Fig. 30) du *Courtisan Grotesque*.



Les figures 27 et 29 représentent par synecdoque le Courtisan Grotesque sous la forme de deux yeux géants, (voire trois pour la figure 27), créant un écho avec la satire du texte qui critique la domination des apparences dans la société de cour. Les personnages des figures 28 et 30 eux, ont un visage et un corps difformes, qui nous permet de signaler l'écart entre les dessins de Miró et le personnage représenté dans le texte. Ainsi, c'est plutôt l'occurrence des couleurs, l'épaisseur des traits, leurs formes, et leur assemblage, qui détermine le langage poétique de Miró. Il invente une sorte de vocabulaire visuel, que la répétition des formes et des couleurs utilisées signale. La répétition des couleurs et d'un certain nombre de motifs, comme les yeux, les traits entrecoupés d'une sorte de virgule qui semblent figurer des bras, ou des antennes selon l'endroit où ils sont placés sur le personnage, les points aux bouts des traits, les étoiles, donnent un rythme au langage visuel de Miró. L'épaisseur ou la finesse alternées de ses lignes, les formes choisies, tantôt courbes, tantôt droites, les symétries réalisées, ou plutôt, les asymétries, composent la communication de l'image, qui devient rythmique, sonore, poétique. Les dessins de Miró construisent le livre comme un lieu de méditations esthétiques, où l'image se dote d'une substance cognitive dont la réception est propre à chacun. Notons que dans ses carnets, Miró fait référence à une hypothétique représentation plastique des sons. Dans certains dessins préparatoires en effet, il associe des onomatopées aux différents éléments de ses compositions picturales. Ainsi, on peut parler d'une véritable poésie visuelle dans l'illustration de Miró. La poésie passe de l'image au texte, qui retrouve sa fraîcheur, la vivacité de sa signification, dans le dialogue que l'illustration entretient avec lui.

Avec *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, Iliazd crée des livres d'artiste, où la poésie se répand du texte à l'image et de l'image au texte. L'illustration n'est pas seulement ornementale, elle fait partie du système poétique de ces livres. Iliazd se fait éditeur en poète, et offre à son public moderniste, une jouissance esthétique fondée sur des textes datés de trois siècles. Nous allons voir que la poésie des livres qu'il édite ne se fonde pas uniquement sur la substance du livre, mais aussi sur les textes eux-mêmes qui construisent étonnamment de nombreux échos avec l'actualité poétique de l'époque, dans laquelle Iliazd publie ces livres.

3- Résonances esthétiques avec l'actualité poétique

La langue d'Adrien de Monluc placée dans le contexte culturel du XX^{ème} siècle, apparaît étonnement moderne, abstraction faite des nombreux ressorts esthétiques mobilisés par Iliazd. En effet, la modernité de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, n'est pas uniquement

dépendante du travail éditorial réalisé par Iliazd, elle est aussi inhérente aux textes. Comme nous l'avons mis en avant dans le troisième point de notre partie sur « La Maison des Jeux », les déstructurations langagières et esthétiques avec lesquelles Adrien de Monluc joue dans les deux textes édités par Iliazd, trouvent une actualité dans le contexte artistique du XX^{ème} siècle où la tendance est à la destruction. Le principe de la *table rase* qui influence tout le milieu artistique contemporain, a pour conséquence une esthétique de la rupture dont nous avons pu voir qu'elle intéressait aussi le comte de Carmain, mais qui déclenche en même temps un autre mouvement : celui de la reconstruction. La reconstruction du beau, se veut éminemment novatrice, et l'artistique s'exprime à travers de nouvelles formes qui semblaient jusque-là inusitées. Pourtant, lorsqu'Iliazd affirme que Monluc est « l'avant-coureur des lettres modernes », il considère le comte comme le précurseur de ces formes modernes qui se croient nouvelles. Les destructions esthétiques des textes de Monluc précèdent les formes artistiques modernes, et la mise en page que l'éditeur réalise les mettent en valeur.

Les principes esthétiques soutenus par Iliazd au début du XX^{ème} siècle, semblent faire écho à la poétique qu'Adrien de Monluc met en place au XVII^{ème} siècle. Effectivement, une modernité du langage prend place dans le jeu libre de la prose du comte de Carmain. L'émergence au XX^{ème} siècle, de nouvelles formes artistiques, trouve un écho dans la manière dont Monluc déstabilise le discours et le beau dans son œuvre. Une fièvre humoristique emporte ses récits vers une instabilité langagière, qui confère au texte sa modernité dans le contexte culturel du XX^{ème} siècle. En effet, c'est au début du siècle, en Russie, qu'apparaît le concept du *sdvig* qui influença largement le développement de toute l'esthétique de l'avant-garde. Ce terme emprunté par les poètes futuristes, notamment Iliazd, aux peintres du début du XX^{ème} siècle, indiquait à l'origine une coulée involontaire de peinture, et désigne chez les poètes de l'avant-garde un glissement involontaire du sens ou du son, provoqué par des jeux de mots⁶². C'est alors le hasard des associations qui fonde la poésie des textes. Cette esthétique est le fruit des bouleversements dont le XX^{ème} siècle est le lieu. A l'instabilité du monde moderne, à l'émergence de la vitesse, du brouhaha, de la technologie, répond l'instabilité des nouvelles formes de l'art : les vers, la prose, la peinture, la musique, sont toutes déstructurées par les artistes des avant-gardes. La linéarité de la représentation artistique est abandonnée au profit d'un art en mouvement permanent, que le concept du *sdvig* synthétise distinctement. Ainsi, lorsque Michael Kramer critique la pauvreté du langage de Monluc et l'instabilité de son

⁶² Cette définition nous est donnée par Régis Gayraud, In : ILIAZD, « Conférence *L'ILIAZDE, au fond de ma naissance*, 1922 », traduite du russe, commentée et annotée par Régis Gayraud, In : *Carnet de l'Iliazd-Club*, n°7, 2010, p.142, 143.

discours, nous pouvons dire que le philologue construit son jugement sur des *a priori* qui ne sont pas les mêmes que ceux qu’avaient Iliazd, qui lui était admiratif de cette liberté de la prose. Michael Kramer définit en ces termes l’originalité du style de Monluc dans *Le Courtisan Grotesque* :

Le *Courtisan* est le produit d’un intellect flottant dans un univers éphémère et virtuel des mots, où tout peut changer un en clin d’œil au gré d’un accident homophonique ou d’un détour associatif de l’arrière-pensée, — et incapable de suivre une direction quelconque. Il ne maîtrise pas son vocabulaire, ni même ses idées : c’est son vocabulaire (son jouet) qui le conduit et le « manie ». ⁶³

Peut-être le philologue porte-t-il ce jugement quelque peu péjoratif, selon la connaissance qu’il a de l’esthétique codifiée de la littérature du XVII^{ème} siècle. Mais lorsque nous envisageons ce propos dans le contexte culturel du XX^{ème} siècle que nous venons de définir, nous comprenons comment Iliazd a pu considérer Adrien de Monluc comme un « avant-coureur des lettres modernes ». En effet, le comte de Carmain pratiquait déjà l’esthétique du *sdvig*, ou du déplacement, à son époque. Cette poésie qui naît du hasard des associations lexicales et sonores, met en relation l’écriture et l’inconscient freudien. Du texte émergent ainsi un certain nombre d’idées, *qui échappent au contrôle de l’auteur*.⁶⁴ Dans *Le Courtisan Grotesque*, c’est sur cette digression du discours en jeux de mots *inconscients*, que la satire semble surgir comme le point de vue inavoué du narrateur. Par exemple, dans le passage où le Courtisan Grotesque retrouve la naïve qui souhaite l’épouser, la narration est interrompue par jeux de mots permanents qui expriment *comme inconsciemment*, le regard critique du narrateur :

Il la trouua truaillant sur la toille *de Penelope* avec l’esguille *d’vn clocher* à la main ; à l’autre les ciseaux *d’vn tailleur* de pierre : Ses damoiselles estoient prés d’elle en rangs d’oignons, en vn tel ordre *dorique*, il l’alla saluer d’vn bel air *de volte*, & avec sa bonne mine *de fer*, luy raconta ses inquietudes *de Motin*⁶⁵, avec plusieurs larmes *de cerf*, & souspirs *de musique*. Il amolit ce cœur diamentin, & le porta à l’aymer.

⁶³ M. KRAMER, In : A. de MONLUC, « Le Courtisan Grotesque », *Œuvres, Op. cit.*, p. 633.

⁶⁴ Nous pouvons aussi penser aux liens qui existent entre les textes de Monluc et le surréalisme dont Iliazd (et son *zaoum*), Picasso et Miró sont des représentants officieux. Nous nous pencherons sur ce lien dans notre chapitre suivant, dans la partie « Entre interprétations et appropriations », car nous nous concentrons ici sur l’instabilité de l’écriture de Monluc, qui trouve un échos évident au XX^{ème} siècle dans la notion de *sdvig*, qui conceptualise justement cette instabilité du langage.

⁶⁵ Pierre Motin (1560 – 1613) est un poète burlesque et satirique.

Ici, le narrateur se rira de la femme qui apparaît dans le discours second du texte (celui des italiques, de *l'inconscient*) comme un stéréotype de l'amoureuse ridicule. L'allusion à l'Odyssée avec la « toille de Penelope », et « l'esguille d'un clocher à la main », surgit pour se rira de la patience de la jeune naïve qui attend le Courtisan Grotesque comme un prodige. Mais le temps d'attente entre les deux rencontres des amants n'étant pas signalé dans le récit, la disproportion de la comparaison avec Penelope, semble surtout ironiser l'impatience de la jeune femme, que la référence à « l'esguille d'un clocher » soutient. En effet, les cloches donnant l'heure, il y a un jeu de mot entre l'aiguille à broder, et l'aiguille du clocher, qui sert à rira l'impatience naïve et ridicule de cette jeune amoureuse qui attend un homme médiocre comme s'il était Ulysse. L'évocation du tailleur de pierre (« ciseaux d'un tailleur de pierre ») qui est un métier de patience, s'inscrit dans la même veine satirique. De même, son « bel air de volte », les « larmes de cerfs » et les « soupirs de musique » critiquent, dans un sursaut délirant, l'hypocrisie et l'artificialité du comportement du courtisan. Ce jeu autour du vocabulaire satirique qui surgit *comme inconsciemment* dans le récit, s'étend à l'intégralité du texte où l'instabilité du discours, est perçue au XX^{ème} siècle comme l'épanouissement d'une poésie du jeu, de l'inconscient, ainsi que des mots et des sens libérés des conventions. Cela nous rappelle évidemment les expériences poétiques en langage *zaoum* d'Iliazd, où il se laisse aller à l'écriture inconsciente d'une poésie qui part du son pour aller vers le sens⁶⁶. Ce langage poétique en prise directe avec l'inconscient, n'est pas si loin des *mots libérés* de Monluc, qui préfère les rencontres lexicales fortuites et les jeux de significations incongrus, au déroulement linéaire d'un discours logique.

Un exubérant patrimoine de lexique, de lectures, et de conversations mondaines s'agite dans *Le Courtisan Grotesque*, mais également dans *La Maigre*, qui sont reçus par le public du XX^{ème} siècle comme des étonnants ballets de mots, qui avancent par dissonances et sursauts inopinés. Dans *La Maigre*, les jeux de mots sont moins présents que dans *Le Courtisan*, mais ce sont des énumérations infinies, des comparaisons précipitées, et une logique fiévreuse, qui guident l'imagination de Monluc dans l'écriture d'un récit poétique délirant. Dans ce récit, les images auxquelles *La Maigre* est comparée, s'enchaînent avec une rapidité extrême, qui semble retranscrire à l'identique, les inventions que l'auteur se figure dans son esprit. Par exemple, la laideur de *La Maigre* est assimilée d'une manière spasmodique à la mort, qui hante l'intégralité

⁶⁶ Iliazd raconte : « C'est à tort qu'on me compte parmi les disciples de Khlebnikov. Le *zaoum* de Khlebnikov garde la racine des mots et leur sens multiple. Mon chemin est inverse, je pars d'une pure sonorité sans sens vers les analogies. » In : TARENTIEV, Igor, *Un record de tendresse*, traduit du russe, présenté et annoté par Régis Gayraud, éditions Clémence Hiver, Paris, 1990, p. 70.

du texte en surgissant à chaque endroit. Mais une image en entraîne toujours une autre dans ce texte, et son développement logique s'enchaîne à toute vitesse, imitant le bouillonnement du créateur. Le passage ci-dessous qui est l'avant-dernier paragraphe du récit, synthétise parfaitement la fièvre, l'instabilité qui caractérise *La Maigre* :

ne craignez pas qu'amour avec sa fleche d'or puisse iamais penetrer vne poitrine si dure que la vostre ; & n'apprehendez non plus d'estre rauies, si ce n'est que le vent ou le tourbillon vous enleue comme vne paille ou vn festu, & vous transporte en quelque region incogneue. Redoutez seulement de tous les maux qui vous peuuent arriuer, la carie ; & des hommes qui vous verront, ceux qui emmanchent des cousteaux, qui font des cornets d'escritoire, des dez, des marqueteries, & des patenostres : & n'estimez pas que la mort vous ose approcher ; car vous voyant si affreuse, elle vous prendra pour sa sœur germaine. Tenez donc vn dard ou vne faux a la main, simulacre de la famine, esprit de persecution, ministre des vengeances du ciel. Je vous conjure par les noms plus graues & plus mystérieux, de retourner dans les enfers.⁶⁷

Le choix imaginaire qui introduit le passage entre le fait de tomber amoureuse ou d'être enlevée, signale la vivacité avec laquelle l'auteur associe ses idées dans ce texte. D'une critique à l'autre, l'enchaînement logique du récit surpasse l'imagination du lecteur, qui est sans cesse surpris par la verve de l'auteur. Chaque image est plus malicieuse que la précédente. Ainsi, l'allusion à la « carie » surgit dans le déroulé burlesque du récit, et prend de court le lecteur qui n'aurait pu anticiper, après les histoires d'amour et d'enlèvement, un mal aussi trivial que celui de la carie. Le surenchérissement perpétuel déstabilise le lecteur, car il lui est impossible de prévoir ce à quoi le texte va le confronter. Ainsi, l'énumération « & des hommes qui vous verront, ceux qui emmanchent des cousteaux, qui font des cornets d'escritoire, des dez, des marqueteries, & des patenostres » arrive elle aussi d'une manière impromptue dans le récit, à l'instar de l'esprit créatif de l'auteur qui se laisse aller à ses pulsions poétiques. La comparaison loufoque entre *La Maigre* et la Mort, ajoute un surcroît de burlesque au texte, qui est le lieu d'une liberté expressive jubilatoire. L'imagination frénétique de l'auteur ne lèse pas la perversité du lecteur, qui est sans cesse stimulée dans *La Maigre*. Ce n'est pas la recherche du beau, mais la recherche du drôle et du ludique qui active l'écriture de Monluc. Ainsi, on ne peut pas juger son écriture sous le prisme des codes esthétiques habituels, et il faut replacer sa créativité dans une démarche artistique qui est comparable à celle du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire celle du jeu, de l'épanouissement du langage et des sens libres.

⁶⁷ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 17.

Adrien de Monluc révèle dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, son amour pour les fouillis, les enchevêtrements et les mélanges lexicaux, qui dévoilent la conscience que l'artiste a, des possibilités cachées du langage. Le langage comme les personnages que le comte critique, porte de multiples masques fixés par l'usage. La fantaisie du langage se dissimule derrière un ensemble de codes, qu'Adrien de Monluc dans les œuvres éditées par Iliazd, défait. Le comte se joue des codes qui organisent la société du Courtisan et de La Maigre, comme de ceux qui enferment le langage dans un carcan. Il dissèque le langage et ses personnages, et les reconstruit sans leurs masques de beauté, pour les atteindre dans leur vérité la plus jouissive. Il faut souligner que la démarche créative de Monluc au XVII^{ème} siècle, est très comparable à celle qui inspire les artistes du XX^{ème} siècle. En effet, dans le contexte de la création de l'Académie Française par Richelieu en 1635 qui cherche à normaliser la langue, les jeux de langages apparaissent séditieux puisqu'ils proposent une manière de penser le langage, différente du discours officiel. Au XX^{ème} siècle, les poètes cherchent justement à se libérer des codes qui ont restreint le langage et la notion de beauté, depuis qu'ils sont codifiés ; c'est-à-dire en France, au XVII^{ème} siècle en particulier. C'est sur cet aspect transgressif de l'œuvre de Monluc, qu'Iliazd insiste dans la préface de *La Maigre*, lorsqu'il invente un lien de causalité entre l'édition, dans les années 1630, de *La Comédie des Proverbes* de Monluc, et la fondation de l'Académie Française au lendemain de cette publication : « Un cardinal le [Adrien de Monluc] persécuta longuement sous prétexte de politique et, le lendemain de l'édition de *Comédie de Proverbes*, fonda une Académie pour l'empêcher de persévérer. »⁶⁸. Nous comprenons donc en quoi l'œuvre de Monluc est intrinsèquement moderne, et dans quelle mesure Iliazd a légitimement, et efficacement pu dévoiler dans ses éditions, la modernité de l'œuvre de ce poète burlesque, trois fois centenaires au moment où ses œuvres sont republiées par l'éditeur visionnaire. Si Iliazd se fait éditeur en poète, Monluc se fait prosateur en poète. Lorsque Antonin Artaud affirme qu'il faut « briser la langue pour toucher la vie », il résume la quête que les avant-gardes artistiques poursuivent, et à laquelle Iliazd participe. Il est étonnant de constater que dans les années 1630, un artiste comme Monluc s'opposait déjà à la codification de la langue, et militait en tant qu'auteur à travers des récits poétiques burlesques. La perfection grammaticale dont il use dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, n'empêche pas à l'auteur de faire usage d'un langage libre, transgressif et amusant plutôt que beau. En effet, pour Monluc, le beau est dénué d'intérêt car il est un masque qui recouvre la dimension jubilatoire de la vérité, dans le langage comme dans la vie. Ainsi, il y a effectivement un aspect

⁶⁸ *Ibid.*, « Préface ».

précurseur dans la poétique de Monluc, qui se laisse emporter, dominer par le langage, qui surgit parfois presque inconsciemment de sa plume, pour créer des associations de sens et de sons loufoques et impromptues, qui rappellent les efforts des poètes modernes pour libérer la langue.

Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grottesque* publiés par Iliazd en 1952 et 1974, le *livre d'artiste* transforme les textes de Monluc en des récits poétiques, dignes des expériences les plus modernes. La matérialité exacerbée du *livre* s'oriente entièrement vers une poétisation du texte qui s'exprime à travers tous les éléments sensibles du support. L'illustration, mais aussi la mise en page, le choix des matériaux, des formats, construisent un langage poétique abstrait qui vient soutenir la valeur des récits édités. Mais nous remarquons également que l'entreprise éditoriale d'Iliazd qui vise à faire sentir la modernité de l'œuvre de Monluc, est rendue possible par la cohérence initiale du choix des textes réalisé par l'éditeur. Les critiques qui sont habituellement adressées à l'encontre de Monluc, sont au contraire ce qui oriente la volonté d'Iliazd d'éditer son œuvre. Il voit dans l'instabilité de son écriture et dans la rapidité de ses jeux de mots, de ses descriptions et de ses narrations, des préceptes poétiques *avant-coureurs* des lettres modernes. Ainsi, après que les études littéraires aient occulté pendant des années les conditions éditoriales de production de la littérature, nous sommes en mesure d'affirmer, avec l'exemple de l'œuvre éditoriale d'Iliazd, qu'à la triade réductrice : auteur, lecteur, texte, se substitue le quarté évocateur de l'auteur, du lecteur, du texte, et de l'éditeur.

L'éditeur influe donc la réception de l'œuvre éditée. D'une édition à l'autre, le texte ne sera pas reçu de la même manière par le public. A ce titre, on peut dire que l'éditeur est une figure d'auteur au même titre que l'écrivain, et le graveur. Dans le cas de *La Maigre* et *Le Courtisan Grottesque*, l'éditeur modernise une œuvre vieille de trois siècles qui, grâce au regard qu'il pose sur elle, retrouve sa verve et manifeste des échos avec l'actualité artistique. Mais nous nous demandons alors comment l'auctorialité est mise en jeu dans les *livres d'artiste* d'Iliazd. Car si Iliazd trouve dans l'œuvre d'Adrien de Monluc, le soutien à sa théorie esthétique, nous nous demandons si cela ne joue pas au détriment de la fidélité à l'œuvre originale, et s'il n'y a pas une appropriation esthétique de la part d'Iliazd, plutôt qu'une mise en valeur de la modernité anachronique d'Adrien de Monluc. Nous nous demandons si l'auctorialité est réellement plurielle dans le *livre d'artiste*, ou si elle est l'œuvre d'un seul homme ? Et à ce titre, qui est le responsable de la modernité du texte édité, entre l'éditeur, le peintre, et l'écrivain ?

Chapitre 3 : Pour une poétique du *livre* d'Iliazd

« Considérant que le livre qu'il éditait était aussi son œuvre, Iliazd, on le sait, ajoutait sa signature à celles du peintre et de l'écrivain, et la faisait précéder d'une mention telle que « mise en lumière et en page par Iliazd. » »⁶⁹

Tel que le signale Françoise Novarina-Raslovleff a qui nous empruntons l'exergue de ce chapitre, Iliazd considère les *livres* qu'il édite comme ses œuvres. La signature qu'il y appose, et la mention « Mis en lumière par Iliazd » présente dans ses éditions, signale la posture d'auteur qu'il adopte vis-à-vis des ouvrages qu'il réalise. Sur la vingtaine de *livre d'artiste* édités, huit sont de sa plume⁷⁰. Mais même lorsqu'il n'adopte pas la posture de l'écrivain, l'omniprésence de son regard dans les *livres d'artiste* qu'il édite, donne un style homogène à son œuvre qui rend ses *livres* reconnaissables entre tous. Dans la lignée de l'article de Michel Foucault intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur », où la méthode critique qui analyse les œuvres littéraires par rapport à la biographie de leur auteur est remise en cause, nous tenterons dans ce chapitre de montrer que le sens d'une œuvre n'est pas l'apanage d'un auteur seul. Ayant démontré dans les chapitres précédents, le rôle qu'Iliazd occupe dans la rediffusion de l'œuvre de Monluc, et l'importance de *l'énonciation éditoriale* dans le succès de cette œuvre auprès du public moderniste, nous allons maintenant pouvoir étudier comment le *livre d'artiste* tel qu'Iliazd l'entend, met en cause la figure de l'Auteur. Dans ses *livres d'artiste*, les autorités auctoriales sont multipliées : l'écrivain partage le sens de son œuvre avec son lectorat bien sûr (comme nous avons pu le voir précédemment en abordant la question de la réception), mais également avec l'illustrateur, et l'éditeur. C'est particulièrement le cas avec Iliazd, qui est un éditeur omniprésent. Ainsi, nous serons menés à envisager la modernité de l'œuvre de Monluc, sous le prisme de l'auctorialité, afin d'essayer de mesurer le poids qu'a pu peser le regard d'Iliazd sur l'esthétique divulguée dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* d'Adrien de Monluc. Pour cela, nous verrons tout

⁶⁹ F. NOVARINA-RASLOVLEFF, *Le Courtisan grotesque*, Les Carnets de l'Iliazd-Club, *Op.cit.*

⁷⁰ Pour *Poésie de Mots inconnus* (1949), et *Hommage à Roger Lacourrière*, Iliazd n'est que l'un des écrivains parmi d'autres. Ces deux ouvrages en effet sont des recueils de poèmes qui regroupent différents auteurs. Ainsi, nous les comptons / ne le comptons pas dans l'ensemble

d'abord comment le *livre d'artiste* se construit comme une œuvre collective qui ouvre le dialogue entre plusieurs artistes, avant d'interroger dans un second temps la spécificité du regard qu'Iliazd pose sur les éditions de *La Maigre* et du *Courtisan Grotesque*.

I) *La Maigre et Le Courtisan Grotesque, deux œuvres collectives*

L'étude approfondie de la genèse d'une œuvre d'art, révèle qu'un artiste n'en est pas toujours le seul auteur. Au XVII^{ème} siècle, derrière les noms de Guillaume de Vaux et d'Adrien de Monluc, se cachent un ensemble d'artistes qui se dissimulent derrière l'identité trouble du pseudonyme duquel sont signés *Les Jeux de l'Inconnu*. Au XX^{ème} siècle, les signatures d'Iliazd et de Picasso dans l'édition de *La Maigre*, et celles d'Iliazd et de Miró dans *Le Courtisan Grotesque*, appuient fièrement les nouvelles autorités qui enrichissent le sens des textes édités dans des *livres d'artiste*. La question de l'*auctorialité*, qui apparaît dans les études littéraires avec le développement des problèmes de réception, mais aussi avec la tendance à l'appropriation artistique à l'époque contemporaine, permet de renouveler notre vision du lien qui unit les différents acteurs du *livre d'artiste*, à leur qualité d'auteurs.

1) Mise en scène d'auctorialités plurielles

Alors que le statut de l'auteur à l'époque moderne est avant tout défini par la présence d'un nom d'auteur sur la couverture du livre, la tranche, ou encore la page de garde, et que le lecteur contemporain attribue automatiquement ce nom à celui de l'écrivain, il est important de noter que ce rapport du lecteur à l'auteur n'a pas toujours été le même, et qu'il est source de jeu d'autorités dans les *livres d'artiste* d'Iliazd, qui met en scène une auctorialité plurielle.

La notion d'auteur est empreinte d'ambiguïté, et particulièrement en ce qui concerne Adrien de Monluc. En littérature, elle n'a pas toujours été assimilée à la notion d'écrivain, puisqu'au Moyen-Âge en particulier, c'était le copiste qui signait de son nom les manuscrits. De même, au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècles, les pratiques d'atelier et de copies heurtent l'idée qu'on se fait de l'artiste, et de la prétendue singularité de son œuvre. L'étude attentive de l'œuvre d'Adrien de Monluc contrarie elle aussi le lien qui unit la notion d'écrivain à celle d'auteur, puisque tels que le révèlent les travaux de Michael Kramer et Véronique Garrigues, le comte de Carmain n'est pas le seul auteur de l'œuvre qu'on lui attribue. S'il est difficile de mesurer l'importance de la part qu'il a occupé dans la conception de *La Maigre, Le Courtisan Grotesque* en revanche

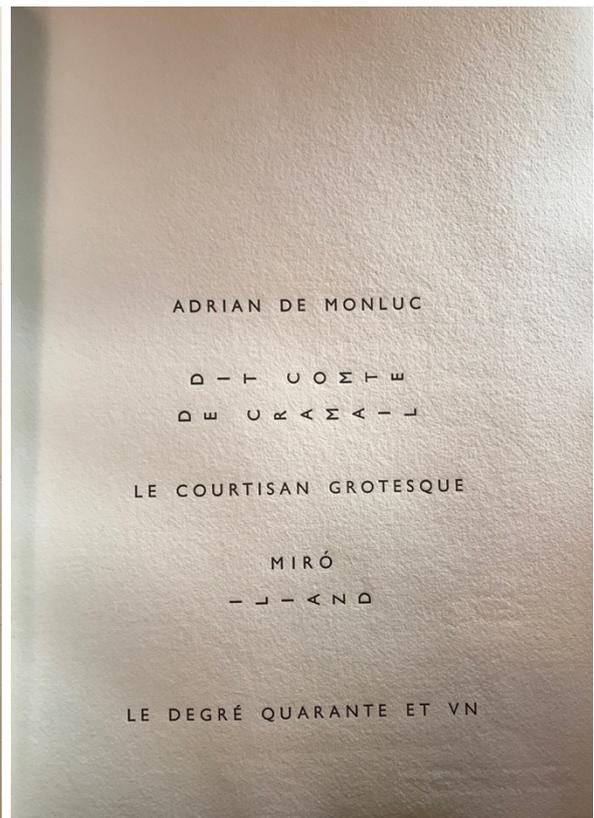
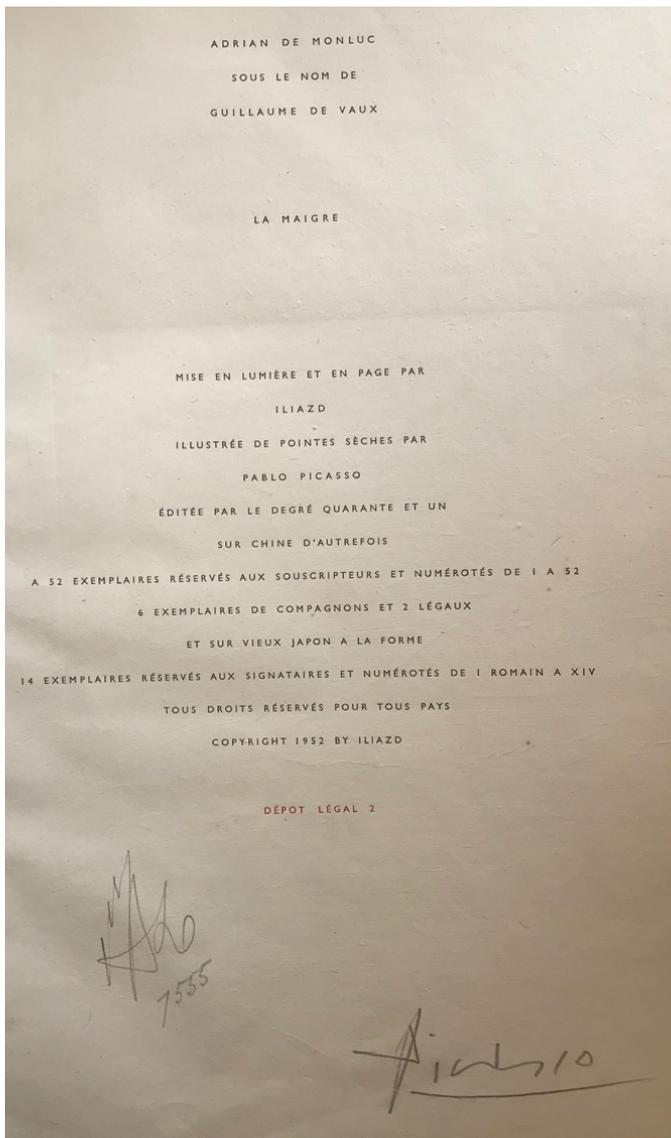
se dévoile indubitablement comme l'œuvre de plusieurs hommes. Le récit est publié sous différents noms d'auteurs et différentes variantes, qui laissent à penser que plusieurs écrivains se sont emparés de l'histoire qui était un succès au XVII^{ème} siècle. Comme nous le signalions en note 31 de l'introduction (p. 15), cette œuvre est attribuée à Adrien de Monluc sous le pseudonyme de Guillaume de Vaux dans *Les Jeux de l'Inconnu*, mais également à Charles Sorel⁷¹ ou encore à François Maynard⁷², et on en retrouve des variantes locales comme celles des *Avantures extravagantes d'un courtisan crottesque, nouvellement revenu de La Rochelle*, éditée sans nom d'auteur à Paris en 1628, en encore celle des *Avantures extravagantes d'un courtisan crottesque, nouvellement revenu du Piedmont*, éditée anonymement également à Paris en 1631. Dans le cercle littéraire des Philarètes dirigé par Adrien de Monluc, les œuvres s'écrivaient à quatre mains, si ce n'est plus. Celles qui sont parues sous le nom de Guillaume de Vaux, ont été attribuées au comte de Carmain, alors qu'il est difficile de savoir la part qu'il a vraiment occupée dans la rédaction de ces ouvrages. Dans un recueil comme *Les Jeux de l'Inconnu*, identifier la prose originale du comte est presque chose impossible. Iliazd lui-même sait que l'intégralité de l'œuvre n'est pas de lui lorsqu'il affirme que le *Discours académique du ris* et le *Discours du ridicule* sont de Jean Dant⁷³. Pourtant, il choisit sans hésitation de lui attribuer l'autorité sur les textes de *La Maigre* et du *Courtisan Grottesque* dans ses éditions de 1952 et 1974, dont nous placerons ci-dessous les pages de titres (Fig.31, 32), qui dévoilent l'attribution catégorique des textes à Monluc, mais aussi l'auctorialité plurielle du *livre d'artiste*.

Si l'écriture des textes *La Maigre* et *Le Courtisan Grottesque* est fermement attribuée à Monluc, Iliazd joue tout de même dans sa conception du *livre*, d'une ambiguïté dans le *rapport d'attribution* de l'œuvre qu'il édite. La tranche du boîtier du livre par exemple, où nous trouvons habituellement le nom de l'écrivain, est marquée du paraphe d'Iliazd, éditeur. La couverture du livre quant à elle, contrairement aux éditions contemporaines, n'affiche aucun nom d'auteur, seul le titre du récit stylisé par Miró apparaît dans le cas du *Courtisan Grottesque*, et dans celui de *La Maigre*, on ne trouve pas de titre en couverture, mais un dessin de Picasso. Dans les deux livres c'est donc les illustrateurs plus que l'écrivain qui sont mis en avant sur la couverture. La page de titre également, valorise les différents concepteurs du *livre d'artiste* selon un rapport d'égalité assez inhabituel :

⁷¹ Charles SOREL, Sans titre, dans les *Remarques* sur le IX^e livre du *Berger extravagant*, Paris : Toussaint Du Bray, 1628 ; pp.433-441.

⁷² François MAYNARD, *Coq-à-l'asne sur le mariage d'un courtisan crottesque*, 1620.

⁷³ « Si les *Jeux de l'Inconnu* sont de Monluc, les *Discours* sont de Jean Dant. » In : ILIAZD, *Chronologie d'Adrien de Monluc*, *Op. cit.*, p. 133.

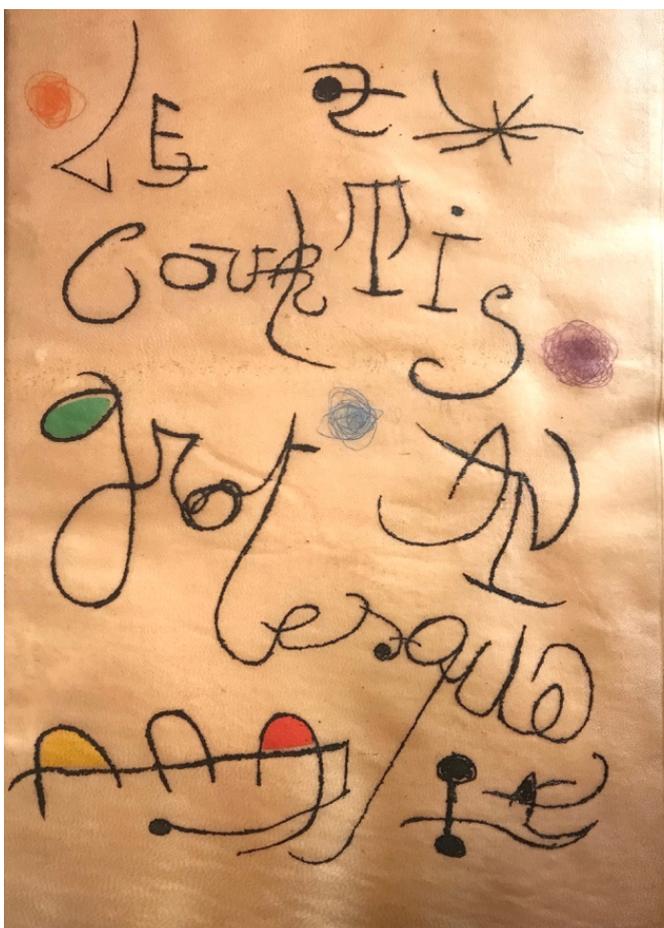


Ci-dessus : Figure 31. ILIAZD, Page de titre, dans : A. de MONLUC, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*

Ci-contre : Figure 32. ILIAZD, Page de titre, dans : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*

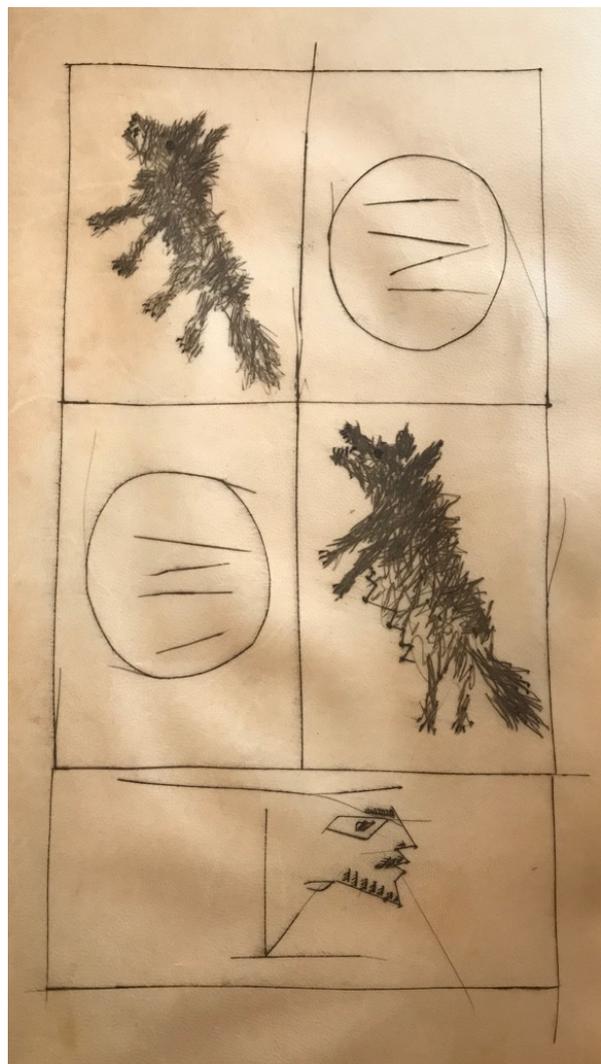
Contrairement aux éditions courantes où le nom de l'écrivain et le titre de l'ouvrage est généralement mis en valeur sur la page de titre par une police de caractère et un corps qui attirent le regard, sur les deux pages de titre ci-dessus les caractères ont tous le même corps et la même police. C'est le nom d'Adrien de Monluc qui apparaît le premier, mais dans une égalité des proportions avec ceux d'Iliazd, de Picasso et de Miró. Dans *Le courtisan Grotesque* en particulier, le rôle d'Iliazd et de Miro n'est pas spécifié comme dans *La Maigre*, et amplifie donc l'ambiguïté auctoriale du *livre d'artiste*. En effet, le titre « Le Courtisan Grotesque » est encadré par les noms « Adrian de Monluc / dit comte / de Cramail », « Miro », et « Iliazd », sans qu'aucun des rapports qu'entretiennent les personnages avec l'œuvre ne soit stipulé. Ainsi, les trois noms en page de titre bousculent la notion d'auctorialité du *livre* et les habitudes du lecteur. Entre *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, nous remarquons donc l'engagement croissant de l'éditeur, qui souhaite faire valoir sa créativité au même titre que celle des écrivains

qu'il édite. Alors que dans *La Maigre*, Iliazd qualifiait son rôle d'éditeur et en restreignait l'étendue avec la formule « mise en lumière et en page par Iliazd », il abandonne en 1974 la clarté de ses premiers livres et assume manifestement son autorité ainsi que celles des illustrateurs sur les livres qu'il édite, en soumettant le lecteur à l'ambiguïté d'une page de titre telle que celle du *Courtisan Grotesque*. Néanmoins, on note tout de même la signature d'Iliazd et de Picasso en page de titre de *La Maigre*, qui confère au livre d'artiste un statut d'œuvre, dont ils sont les signataires. A ce titre, ils se placent déjà, en 1952, comme les co-auteurs du livre édité. Quant aux couvertures de *La maigre* et du *Courtisan Grotesque*, elles mettent surtout l'accent sur la personnalité des illustrateurs que sont Picasso et Miró.



Ci-dessus : Figure 33. J. MIRÓ, Couverture, *Le Courtisan Grotesque*, *Op. cit.*

Ci-contre : Figure 34. P. PICASSO, Couverture, *La Maigre*, *Op. cit.*



Dans une esthétique typique de leur travail, Miró et Picasso sont mis à l'honneur sur les couvertures du *Courtisan Grotesque* (Fig. 33), et de *La Maigre* (Fig. 34). Le titre du récit est même absent de la couverture de *La Maigre*, où la lumière est projetée sur le peintre et l'éditeur.

En effet, dans l'esthétique qu'il adopte pour l'illustration de ce livre, Picasso dévoile en couverture, dans la vignette du bas, le profil d'Iliazd en une sorte de jeu typographique entre le visage de l'éditeur, et le I et le Z de ses initiales. C'est alors Picasso et Iliazd qui sont mis en avant sur cette couverture, plutôt que l'écrivain ou le titre du récit. De même, les courbes désarticulées de Miró et ses symboles redondants de couleurs, lignes, points et étoiles, envahissent la couverture du *Courtisan Grotesque*, où le peintre impose son univers au livre, et embarque aussitôt le lecteur dans sa vision onirique du texte.

L'auctorialité plurielle du texte est donc mise en scène par l'éditeur et les illustrateurs, qui imposent la présence de nouveaux acteurs dans le *livre d'artiste*. La mise en scène des différentes autorités de ce médium original, met à mal la notion d'auteur qui était alors liée au seul écrivain. Pourtant, nous avons pu voir qu'au XVII^{ème} siècle, la notion d'auteur était déjà ambivalente puisque derrière le pseudonyme de Guillaume de Vaux, se cachait l'œuvre d'un cercle de Philarètes, amateurs de jeux de langage. La pluralité des instances auctoriales est d'autant plus intéressantes dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, que l'éditeur et les illustrateurs, enrichissent et modernisent le texte par la polyphonie qu'ils font jouer dans le *livre d'artiste*.

2) Polyphonie auctoriale : autorité en mouvement

Le *livre d'artiste* est un support particulier car il met en relation plusieurs expressions artistiques. Chacun des noms dont *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* sont signés, sont la promesse de *livres* extraordinaires, où le dialogue des artistes sert la richesse des œuvres publiées. C'est particulièrement le cas dans ces deux livres, où l'expression de chacun semble répondre à celle d'un autre, pour se sublimer les unes les autres. En effet, des noms comme ceux de Picasso et Miró associés à ceux d'Adrien de Monluc et d'Iliazd, assurent le succès des *livres* auprès du public, mais aussi une collaboration détonante qui fait du *livre d'artiste* une œuvre d'art moderne.

Les trois voix qui s'unissent pour former l'harmonie du *livre d'artiste*, ne s'expriment pas toutes au même moment, ni avec la même intensité, la même durée ou le même timbre. Chaque artiste apporte un son unique à l'ensemble.

Si le texte et l'image ne jouent pas toujours en même temps, l'édition elle, est l'instrument qui dispose du plus de nuances, et qui s'exprime à chaque seconde du concert qu'est le *livre d'artiste*. Pourtant, la voix de l'éditeur est peut-être celle qui est la moins perceptible, quoi qu'il soit difficile de ne pas identifier le style d'Iliazd à ses *livres*. Effectivement, il a su imposer la

singularité de son regard dans le champ artistique de la seconde moitié du siècle. Le « caractère Iliazd » reconnaissable entre tous, force l'admiration des bibliophiles, qui trouvent dans ses *livres* une dynamique interne rare, portée par le caractère Gill, ce bâton commercial monotone, qu'Iliazd anime en faisant varier les espaces blancs entre les lettres et les mots. Chaque lettre se dote d'une présence physique, et s'exprime comme si elle était elle aussi actrice du livre. Miró dit à leur propos qu'elles sont des « bambous plantés sur un champ de blé ondulant »⁷⁴. Des bambous qui détiennent en eux le germe de l'émission sonore, la possibilité de la signification. Ce caractère exceptionnel s'étoile dans ses livres, qui semblent porter en eux l'indéfinissable, une sorte d'harmonie cosmique exprimée dans le chant et le tableau des lettres. La mise en page d'Iliazd forge le livre comme le lieu d'une expérience poétique. C'est le cas dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, comme nous avons pu le signaler dans notre partie sur « la mise en scène de livres poétiques ». Mais ce sur quoi nous souhaitons insister ici, c'est la manière dont la poésie de ce système typographique joue d'une représentation du texte dirigée par Iliazd. Il est un metteur en scène qui, sans entraver l'originalité du texte, son archaïsme presque dans le cas de ces œuvres en français classique, met en valeur tout ce que le texte appelle, implique, dans l'époque où il l'édite. Il y a un regard proprement visionnaire dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, où la mise en scène du texte allie le passé et le présent. Aujourd'hui encore, la consultation de ces ouvrages confronte le lecteur à cette dualité qui caractérise le style d'Iliazd, entre archaïsme et modernité. Lui-même écrivait lors de la parution de son recueil de sonnets en russes intitulé *Afat* (illustré par Picasso) : « Qui aurait prévu qu'en 1938 Iliazd, éternel clown, tout en révélant la complète possession de la métrique russe, deviendrait le représentant le plus sévère de la poésie attristée et classique. » En effet, le recueil de poèmes classiques qu'est *Afat*, entre en confrontation avec la modernité extrême de ses expériences poétiques précédentes, notamment en langue *zaoum*. Mais il semblerait que, n'ayant pas obtenu la reconnaissance escomptée pour ses expériences *zaoum* de poésie phonétique et typographique, Iliazd ait redirigé son esthétique vers sa passion profonde, celle de l'union entre la modernité et le passé. Ainsi, dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, le texte n'assure jamais seul la signification du *livre d'artiste*. Il est façonné par Iliazd qui exprime à travers lui la poésie d'un monde sans frontières temporelles, dont ses *livres* sont l'incarnation. A ce titre, il est bien sûr artiste de ses propres livres, et auteur. Nous avons parlé ici de la typographie, car elle est l'élément le plus reconnaissable des livres d'Iliazd, et l'élément majeur du souffle poétique qui anime le texte. Mais nous pourrions étendre notre propos aux papiers

⁷⁴ J. MIRO, « Hommage à Iliazd », *Bulletin du bibliophile*, 1974, II, pp. 161, 163.

par exemple, aux assemblages de matières et de couleurs dont ils sont l'objet, pour dévoiler l'omniprésence de la parole éditoriale dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. Car dans ces livres, la voix de l'éditeur est constamment présente, et si elle se constitue en une sorte de bruit de fond auquel on ne prend pas nécessairement garde, elle change radicalement l'expérience esthétique du lecteur de Monluc. S'agissant d'une production bibliophilique par définition non standardisée, les éléments matériels du livre ont valeur de partis pris.

Si Iliazd fait vibrer sa voix à l'unisson avec celle d'Adrien de Monluc dans les éditions de 1952 et 1974 de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, les gravures d'art moderne de Picasso et de Miró enrichissent les textes, d'un point de vue nouveau, singulier, qui fait sonner l'œuvre de Monluc à travers la personnalité propre de chaque artiste. En effet, Picasso ajoute de la malice à *La Maigre*, avec les nombreuses gravures du corps squelettique et décharné de La Maigre, et dans ses représentations du narrateur devenu le courtisan ridicule d'une horrible vaniteuse. Le format de l'illustration dans ce livre, sous forme de vignette dans le schéma A (Fig. 17, page 64) et C (Fig. 25, 26, p. 93, 94), mais également dans le schéma B avec une vignette de pleine page (Fig. 18), rappelle la forme d'une bande dessinée, dont Picasso était amateur⁷⁵. La virulence de ses gravures avec les expressions caricaturales de ses personnages (Fig. 23, 24, 25), et leur autonomie par rapport au texte car elles racontent une histoire à elles seules, ancrent effectivement l'illustration de *La Maigre* dans la tradition de la bande dessinée. Nous remarquons que l'illustration suit un déroulement narratif indépendant du texte, avec plusieurs personnages qui sont montrés en action, alors que le texte de Monluc est dénué de ces éléments narratifs et s'en tient à la seule satire d'un personnage unique : La Maigre. Plusieurs figures féminines par exemple, sont présentes dans l'illustration (Fig. 35, ci-dessous), alors que le récit de Monluc ne parle que d'une seule femme. De même, l'histoire imagée de Picasso est le lieu d'une joute entre plusieurs personnages masculins (Fig. 25, 26), ce qui n'est pas le cas dans le texte. Dans l'histoire de Picasso, ces chevaliers ridicules se battent pour une femme monstrueuse et vaniteuse, qui se cache derrière des airs de beauté factice. Lorsque le héros du combat découvre la supercherie, il cherche à voiler la laideur de cette femme (Fig. 12, 13), et à s'en débarrasser à coup de pique. C'est finalement la femme qui s'en va triomphante, prenant le large sur une barque (Fig. 35, ci-dessous), et la dernière image de l'ouvrage qui représente

⁷⁵ L'exposition *Picasso et la bande dessinée*, organisée au Musée Picasso de Paris, du 21 juillet 2020 au 3 janvier 2021, a mis au jour l'influence de la bande dessinée sur son œuvre illustrée et picturale. Si les livres d'Iliazd n'y étaient pas présentés, il nous semble que *La Maigre*, aurait tout à fait pu prendre place parmi les œuvres exposées, tant le format et l'influence de ce genre y est palpable.

un oiseau sur une branche au clair de lune (Fig. 36, ci-dessous), semble être l'allégorie de l'auteur et de l'illustrateur qui se sont amusés à chanter une romance épineuse.

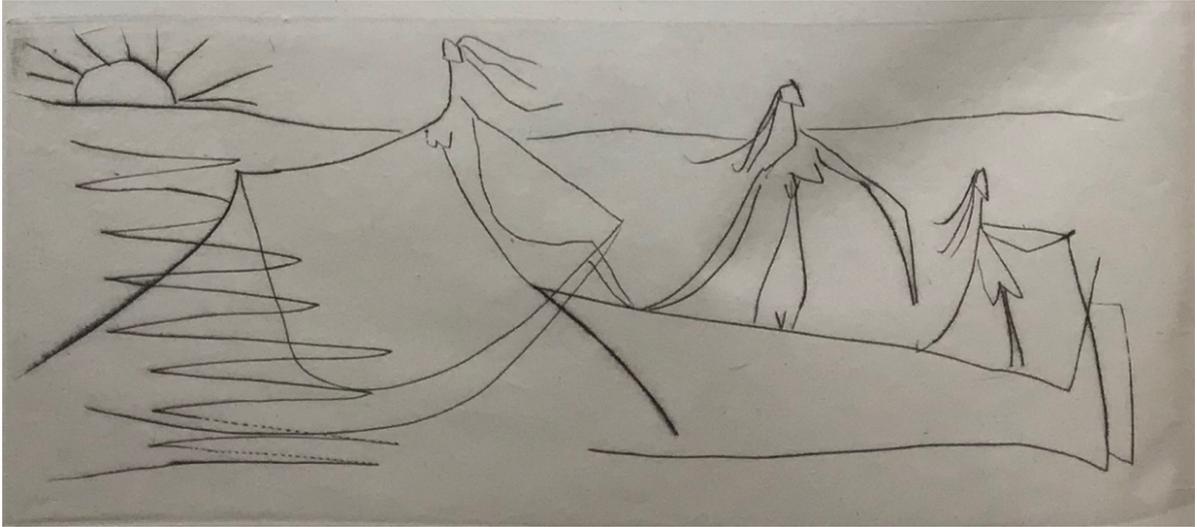


Figure 35. PICASSO, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 17.

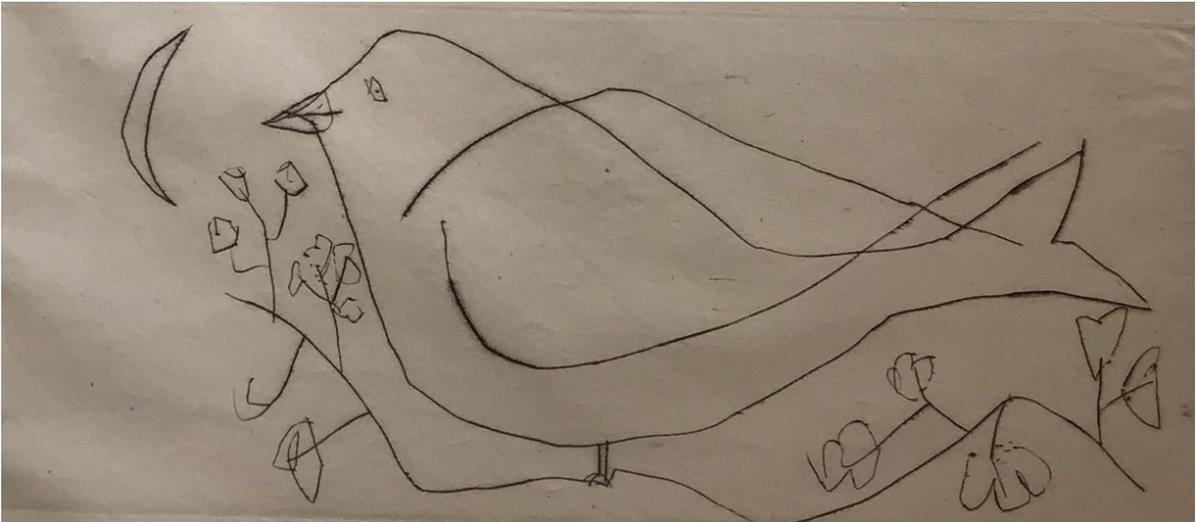


Figure 36. PICASSO, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 18.

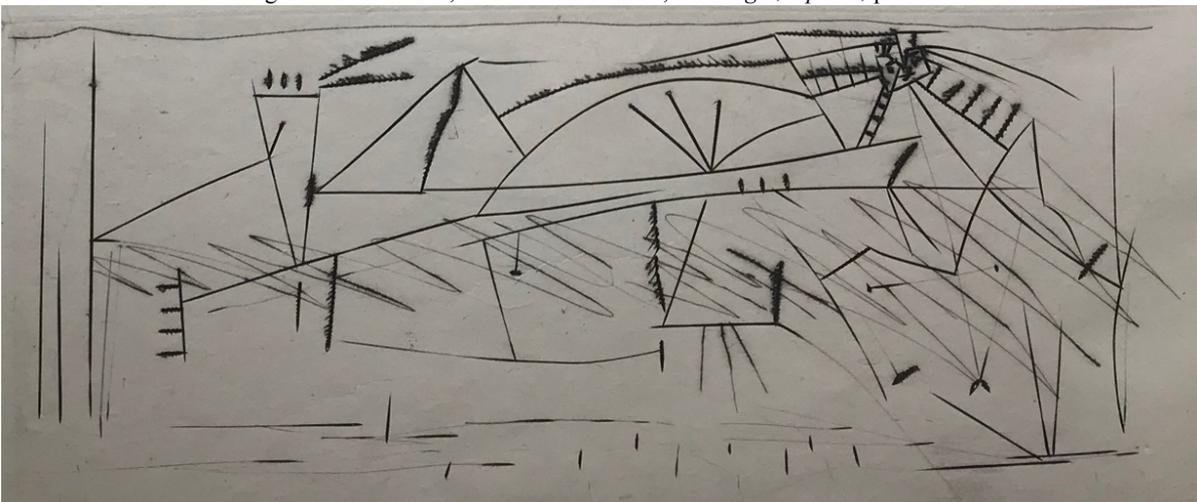


Figure 37. PICASSO, In : A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op. cit.*, p. 1.

Picasso invente une situation initiale et une situation finale, que fixent les paysages en première (Fig. 37) et avant-dernière illustration du livre (Fig. 35, ci-dessus). Ainsi, les gravures de Picasso n'illustrent pas à proprement parler le texte de Monluc, car elles le réinventent. L'illustration est présente à chaque page de texte, et dédouble donc sans arrêt l'énonciation de Monluc. Le peintre développe un contenu narratif dans ses gravures, et transforme le discours argumentatif de Monluc qui s'applique à critiquer le physique d'une femme, en une histoire d'amour déçue. Le sens du texte est donc enrichi par le travail de Picasso, qui le réécrit à sa façon. A ce titre, il multiplie véritablement l'auctorialité de *La Maigre*, où des figures d'autorités se retrouvent dans le texte, dans l'édition, et dans l'illustration. L'ouvrage *La Maigre* est refaçonné par cette collaboration moderne entre Picasso et Iliazd, et apparaît sous un jour nouveau grâce à la dimension poétique qu'Iliazd donne au livre, et à l'illustration narrative que Picasso invente.

Le cas du *Courtisan Grotesque* vient également soutenir l'idée qu'une polyphonie auctoriale est mise en place dans les *livres d'artiste* édités par Iliazd. Dans ce livre non plus, Monluc n'est pas le seul auteur à disposer d'une autorité sur le sens que véhicule son texte. Alors que Picasso donne une dimension narrative au discours argumentatif de *La Maigre* avec son illustration, Miró dote le texte narratif qu'est *Le Courtisan Grotesque* d'une dimension onirique. La différence entre les deux types d'illustrations, de Picasso et de Miro, tient d'abord au rythme avec lequel l'illustration se déploie dans le livre. Contrairement à *La Maigre*, l'illustration du *Courtisan Grotesque* n'est pas présente à chaque page, mais elle surgit selon un rythme régulier, défini par le schéma suivant : AB C DA DC DA DC DA DC DA DC DA DC DA DC BA, où seul le schéma D confronte directement le texte à l'illustration. Le schéma A est une double page d'illustration, le B une page d'illustration qui fait face à une page vierge, et le schéma C est une double page de texte. Dans ce livre donc, vingt-six pages sont consacrées au texte contre trente pages à l'illustration⁷⁶. Ainsi, les gravures de Miró n'accompagnent pas le texte de la même façon que dans *La Maigre*, où l'illustration appuie chaque page de texte. Elles ne sont pas moins omniprésentes que dans *La Maigre*, mais elles surgissent subitement dans le *livre*, sans lien direct avec le texte, et font digresser son contenu narratif vers un univers onirique propre à Miró. Il y a chez lui une envie de faire sentir l'inexprimable, de donner à voir l'infiniment petit. Il écrit : « Pour moi un brin d'herbe a plus d'importance qu'un grand arbre, un petit caillou qu'une montagne, une libellule qu'un aigle ». A ce titre, la *grande* histoire du *Courtisan Grotesque*, où se tisse un réseau infini de liens entre des *petites* unités lexicales qui,

⁷⁶ Nous ne comptons pas ici les illustrations hors textes.

se collant les unes aux autres, dévoilent une infinité de sens (par un effet de jeux de mots), dû lui inspirer la vision rêvée de cette histoire burlesque que son travail de gravure réinvente. Un vocabulaire de formes et de couleurs s'élabore dans ses dessins, qui sont le lieu d'une poésie visuelle. La redondance des formes, des couleurs et des figures presque abstraites que Miro fait surgir à chaque endroit du *livre*, sont comme des sortes de visions hallucinées qui imprègnent le livre d'une dimension illusoire, fantasmagorique, qui appuient le motif de la divagation langagière présente dans le texte de Monluc. Cette frénésie de la langue perçue comme un jeu virulent dans le texte seul, devient avec Miró un jeu onirique. La verve du texte n'en est pas effacée, mais le spectateur est emporté dans un rêve grotesque, grâce aux personnages difformes de Miró et aux explosions de couleurs, qui figurent le *livre* comme un mirage. Alors que le comte de Carmain est inspiré par le motif de la duperie lorsqu'il construit le récit du *Courtisan Grotesque*, Miró poétise cette duperie qu'il transforme en fantasmagorie⁷⁷. Le *Courtisan Grotesque* devient donc le spectacle d'une illusion qui se déroule dans l'histoire, dans le langage, et dans l'illustration. A la voix d'Adrien de Monluc et d'Iliazd, s'ajoute celle de Miró, qui imprègne le récit d'une vision onirique du monde, qui correspond entièrement à l'esthétique qu'il a poursuivie durant toute sa carrière. « Je peignais comme en rêve, dans la plus totale liberté. » écrit-il lorsqu'il a peint le très épuré *Paysage bleu à l'araignée*⁷⁸. Ainsi, le choix de faire illustrer *Le Courtisan Grotesque* par Joan Miró, est particulièrement éclairé car il y a une similitude profonde, inimaginable ailleurs que dans le regard visionnaire d'Iliazd, entre le travail de Monluc et celui de Miró. L'éditeur en effet, dépasse la dimension satirique de l'œuvre, et pose sur elle un regard moderne. C'est l'instabilité du langage et le jeu dont *Le Courtisan* est le lieu, qui l'interpellent. Il y voit l'instabilité du monde et celle du rêve, que Miró rend sensible dans son œuvre comme aucun autre, si ce n'est Monluc. Ainsi, la polyphonie auctoriale à l'œuvre dans *Le Courtisan Grotesque*, révèle le récit sous un nouveau jour, celui très en vogue depuis le début du XX^{ème} siècle, de l'inconscient et du rêve.

Les différentes voix qui se font entendre, voir et sentir dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, occupent une position d'autorité sur le *livre*. La juxtaposition des trois modes d'expressions que sont la gravure, la littérature, et l'édition, donne aux *livres d'artiste* créés par Iliazd, un caractère grandiose et unique. Car chacun d'eux multiplie l'auctorialité du *livre*, et par-là la richesse de sa signification. Les trois créateurs de génie que sont Iliazd, Picasso, et

⁷⁷ Rappelons que selon la définition du CNRTL la fantasmagorie désigne originellement une « projection dans l'obscurité grâce à des lanternes *magiques*, de figures lumineuses animées qui simulaient des apparitions surnaturelles ». Consulté le 17 mai 2022.

⁷⁸ Voir en annexe K le *Paysage bleu à l'araignée* de Miró.

Miró, font sonner la singularité de leur art à l'unisson avec celui de Monluc. L'expérience esthétique de l'œuvre d'Adrien de Monluc, est ainsi modernisée par la polyphonie auctoriale propre au *livre* sublimé par Iliazd.

Lorsqu'Iliazd décide de faire illustrer *Le Courtisan Grotesque* par Joan Miró, et *La Maigre* par Pablo Picasso, il choisit d'éditer des œuvres collectives. Les fortes personnalités artistiques de Miró et Picasso, évitent effectivement à l'illustration d'être reléguée à un rang subalterne. Le regard des deux peintres influe sur le sens de l'œuvre et par là, ils occupent une place d'auteurs au même titre que Monluc. L'éditeur occupe lui aussi une place d'auteur dans ces deux ouvrages, orchestrant le *livre d'artiste*, non pas comme le *livre d'un peintre*, ou comme un simple *livre illustré* où l'expression picturale serait subordonnée à l'expression littéraire, mais réellement comme une œuvre *collective*, où chaque voix qui s'exprime dans le *livre* construit son sens. Nous comprenons ainsi que la dimension collective de ses *livres*, est caractéristique de l'esthétique d'Iliazd. Il a le don unique de faire valoir au sein d'une même œuvre, le génie de chacun de ses participants. Éditeur, écrivain et graveur, expriment sans concession leur personnalité et leur art dans les *livres d'artiste* créés sous sa direction. Il reste alors une question à éclaircir, celle de savoir comment Iliazd construit sa propre position d'artiste dans le milieu de l'art contemporain, grâce au travail éditorial réalisé dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*.

II) *Auctorialité éditoriale*

Roland Barthes dans « La mort de l'auteur » soulève une question à laquelle l'approche traditionnelle de la critique littéraire ne peut pas répondre : comment pouvons-nous connaître précisément l'intention de l'auteur ? Sa réponse est que nous ne le pouvons pas. De ce fait « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. »⁷⁹ écrit-il, pour signaler que le regard que porte le lecteur sur une œuvre est toujours le bon, mais n'est jamais fidèle à l'intention première de l'auteur. Dans la lignée de ce travail autour des études de réception réalisé par Barthes, nous nous demandons si la naissance de l'éditeur Iliazd, ne se paye pas également de la mort de l'auteur qu'est Adrien de Monluc. Car, comme nous avons pu le voir jusqu'à maintenant, Iliazd ne craint pas de décontextualiser l'œuvre d'Adrien de Monluc de son foyer de création originel, et de la moderniser pour l'adapter aux goûts et aux attentes du public contemporain. Il ne touche pas à l'orthographe du français classique ni à sa syntaxe qui sont

⁷⁹ R. BARTHES, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 67.

entièrement intelligibles pour le lecteur contemporain, et les œuvres détiennent en leur cœur toutes les qualités exceptionnelles qu'il met en avant dans ses éditions, mais *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* paraissent tout de même sous un jour nouveau, en rupture avec l'esthétique du XVII^{ème} siècle, dans ces éditions modernes. L'ancienneté et la rareté des textes laissent à l'éditeur d'autant plus de liberté créative, qu'aucun lecteur ne peut savoir la distance qu'Iliazd prend avec l'œuvre originale. Ainsi, nous pouvons nous demander si le choix d'éditer un auteur méconnu, ne participe pas d'une volonté d'Iliazd de jouer sur la faible autorité de l'écrivain, pour faire valoir l'auctorialité de l'éditeur, et s'imposer lui-même comme une figure d'artiste, de créateur. Nous allons pouvoir voir que dans ces éditions, l'omniprésence du regard éditorial joue d'une appropriation du texte, qui permet à Iliazd de rendre sensible sa propre esthétique, et de faire valoir l'éditeur comme un artiste.

1- Entre interprétations et appropriations

Si Iliazd dit vouloir éclairer la vie de Monluc en éditant son œuvre, en prévoyant la publication d'une chronologie de sa vie, ainsi que l'organisation d'une exposition à son honneur, il meurt en 1975 et laisse derrière lui cette entreprise inachevée ; mais peut-être est-ce pour le bien de son entreprise artistique personnelle ? Le lecteur curieux d'Adrien de Monluc, aujourd'hui, comme il y a cinquante ans, n'a finalement accès qu'à deux textes relativement courts, et quelques informations erronées sur l'auteur, qui laissent toute sa place à l'œuvre d'Iliazd lui-même, à l'imaginaire de l'éditeur-artiste passionné par l'univers énigmatique du seigneur-artiste qu'était le comte de Carmain. L'admiration qu'Iliazd voue à l'œuvre du comte, donne effectivement naissance à deux *livres d'artiste* exceptionnellement riches, dans lesquels l'éditeur se laisse porter par son imagination sans borne, que le lecteur ressent. Les réinterprétations modernes de l'œuvre d'Adrien de Monluc, donnent une image de la quête esthétique poursuivie par Iliazd. L'omniprésence du regard de l'éditeur dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, signe une œuvre orientée qui marque l'engagement artistique d'Iliazd.

Dans une de ses premières conférences parisiennes, Iliazd explique le but de son travail sur le langage. Par la seule médiation du verbe explique-t-il, il aspire à atteindre « la substance de l'objet », le « monde qui se trouve en dehors des frontières de la raison et des raisonnements », le « monde des instincts », des « intuitions »⁸⁰. Dans son œuvre littéraire comme dans son

⁸⁰ Conférence citée sans indication de source dans F. CHAPOON, *Le peintre et le livre*, *Op. cit.*, p. 221.

œuvre éditoriale, il met en opposition les fonctions poétiques et utilitaires du langage⁸¹. Dans sa jeunesse, expérimentant le *zaoum* au sein de l'Université du Degré Quarante et Un, Iliazd cherche à libérer le langage de sa fonction utilitaire, à s'émanciper des limites imposées par la production de sens, afin de se concentrer sur le potentiel poétique du langage. Ce *monde des instincts* prend forme à travers une poésie abstraite, qui exprime par simples allusions sonores et effets typographiques, un sens profond. Si Iliazd donne l'impression d'abandonner cette quête poétique en s'adonnant presque exclusivement à l'édition de textes d'auteurs tiers à partir de la publication de *La Maigre* en 1952⁸², il nous semble que l'édition du Degré Quarante et Un poursuit sans le dire, l'entreprise artistique initiée depuis quarante ans. Dans ses *livres d'artiste*, Iliazd se consacre sans relâche à restituer la *masse verbale* et l'*itinéraire global*⁸³ des textes édités, en créant des *tableaux typographiques* qui mettent en valeur la sensorialité des textes, et par là, leur signification profonde. A ce titre, la construction de ses *livres d'artiste*, où Iliazd devient le médiateur entre le verbe et le sens exprimé, répond d'une mise en valeur qui n'est pas seulement celle de l'œuvre de Monluc, mais aussi celle de son esthétique propre.

Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, Iliazd s'applique à rendre palpable l'art de l'éditeur et ses idéaux esthétiques. En effet, le travail exceptionnel qu'il réalise sur l'apparence du livre et sur l'harmonie du texte sur la page et dans l'ouvrage, souligne son savoir-faire éditorial et l'importance qu'il apporte à la *substance* du texte. La jouissance visuelle que le lecteur tire de la lecture du récit va de pair avec la pleine expression du sens du texte pour Iliazd. C'est particulièrement explicite dans *Le Courtisan Grotesque* où l'agencement typographique tour à tour horizontal et vertical, code la compréhension du texte, mais épanouie les sens du lecteur et dévoile le sens profond du récit, en recourant à *l'intuition* plus qu'à la *raison*. Tel qu'Iliazd l'exprime dans des notes inédites, le premier objectif de son travail éditorial est « l'équilibre de la distribution de lettres sur la surface de la page », et le deuxième, la « construction de page

⁸¹ Notion développée par Johanna Drucker, dans : J. DRUCKER, « Lectures and Milieu », *Iliazd: A Meta-Biography of a Modernist*, John Hopkins University Press, 2020, p. 2100 (format EBook).

⁸² Avant 1952 Iliazd édite majoritairement ses propres textes (et seulement trois *livres d'artiste* qui sont listés en note 95, p. 124). En revanche, à partir de son édition de *La Maigre* en 1952 (qui suit, rappelons-le, la désillusion causée par l'échec de *Poésie de mots inconnus*), Iliazd n'édite plus que des textes d'autres auteurs ; à l'exception de *Pirosmanachvili 1914*, et *Boustréphédon au miroir*, par lesquels il revient explicitement, à la fin de sa vie, sur ses idéaux esthétiques de jeunesse. Il renoue dans *Boustréphédon au miroir* avec la poésie abstraite, et dans *Pirosmanachvili 1914*, il rappelle le rôle qu'il a joué sur la scène de l'avant-garde russe, en défendant la peinture primitiviste du géorgien Pirosmani. Revenant ainsi, à la fin de sa vie, sur le début de sa carrière, Iliazd insiste sur la cohérence de son œuvre et la persistance de ses idéaux à travers le temps.

⁸³ Ces notions sont utilisées par Johanna Drucker, dans : J. DRUCKER, « Lectures and Milieu », *Ibid.*, p. 2193 (EBook). Elle explique : « In addition to the *sdvig*, he [Iliazd] spoke frequently about *verbal mass* and *global itinerary*. But verbal mass of words, their sonorous value, had found graphic expression in the volumes and values Iliazd created with letters in combination. »

par volume variables de lettres, les tableaux typographiques »⁸⁴. Ainsi, Iliazd se fait le *cérémoniaire du regard* dans ses livres ; le souffle prend corps dans l'espace blanc de la page, et l'émotion est *encreée* dans le noir des lettres. Dans ses livres, l'enchaînement mécanique du texte des livres grands publics, et d'une partie des *livres d'artiste* également, est substitué à un enchaînement sensoriel du texte qui renaît sous les doigts de l'éditeur et dans le regard du lecteur. L'espace variable entre les lettres ; qu'Iliazd invente pour l'édition de *La Maigre* en 1952, ouvre un canal de l'instinct pour le lecteur de ses livres. La lecture est bercée par un rythme de l'inconscient, qui mène le public d'Iliazd vers une expérience de lecture rêvée, extatique. Cette recherche d'un monde sensible est poursuivie par Iliazd dès le début de sa carrière, et trouve dans ses *livres d'artiste* son aboutissement le plus parfait. En effet, dans ces cinq *dras* en langage *zaoum* : *Yanko Roi des Albanais*, *L'Âne à louer*, *Ile de Pâques*, *Comme si Zga*, *Lendentu le phare*, les couvertures, pages de titre, intercalaires de couleur, et mises en scènes typographiques, correspondent à des états psychiques, qui plongent le spectateur dans un univers de l'inconscient.

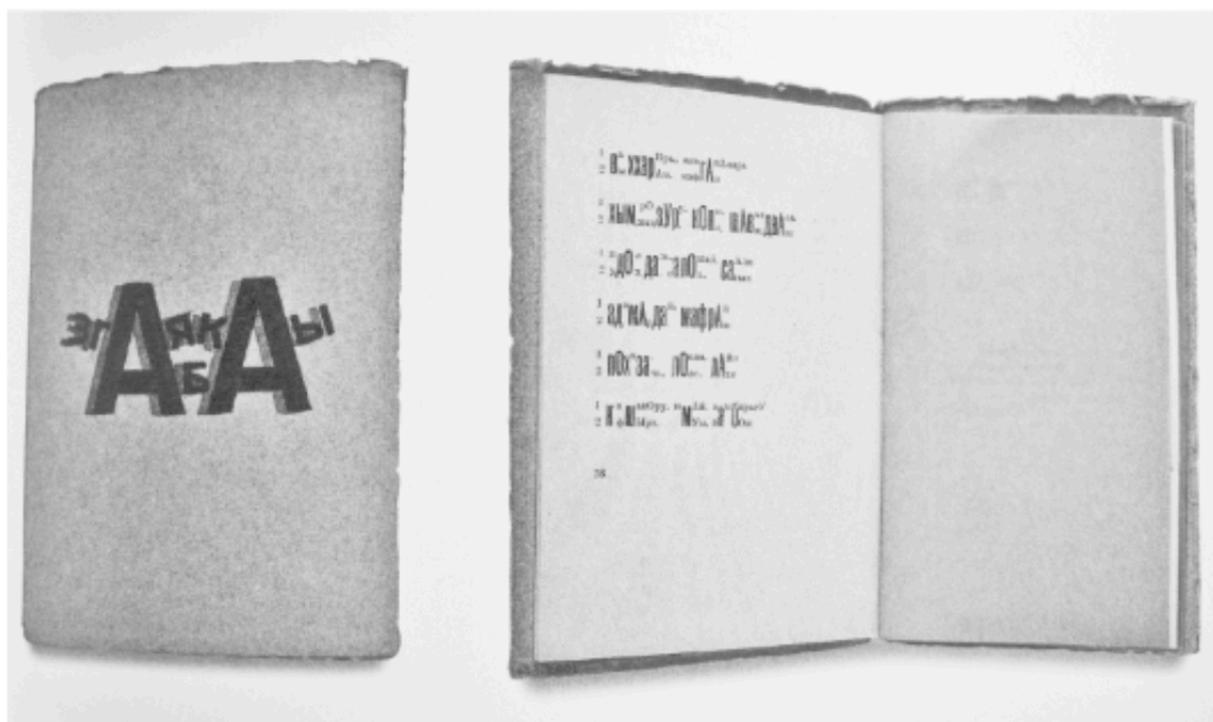


Figure 38. ILIAZD, *Зга Якабы / Comme si Zga*, Couverture et intérieur du livre, Tbilissi, Degré Quarante et Un, 1919.

⁸⁴ F. CHAPOON, *Le peintre et le livre*, *Op. cit.*, p. 219.

Dans *Comme si Zga* par exemple, l'effet de flou typographique crée dans le titre grâce à une double impression en noir et gris, fait directement écho au sens profond de « zga » qui évoque en russe l'obscurité, et donc la difficulté à voir, tel que nous l'explique Johanna Drucker dans son analyse du design des dras : « Design Development in the dras »⁸⁵. Le sens de la lettre, de la page, du *livre*, chez Iliazd, relève d'une prédilection pour tout ce qui peut désagréger la forteresse d'un langage codifié, au profit de nouvelles expressions.

A ce titre, l'œuvre de Monluc est d'un double intérêt car l'éditeur accède à un épanouissement des sens et de l'inconscient par sa mise en page, mais en plus, le comte lui-même s'adonne à une prose délirante qui emporte le lecteur dans un monde fantasmagorique comme nous avons déjà pu le souligner. Ainsi, *Le Courtisan Grotesque* et *La Maigre*, semblent être des récits qui servent autant l'esthétique surréaliste défendue par Iliazd, que des *livres* en l'honneur de l'artiste oublié. Iliazd pose effectivement un regard interprétatif sur cette œuvre, qu'il met en lumière pour valoriser sa propre vision de l'art. Il ne fait pas partie de ces éditeurs qui se voient volontiers proposer des collaborations incongrues par des poètes et des peintres. Il est l'auteur de ses *livres* et sélectionne peintres et écrivains pour la défense et l'illustration de ses propres considérations artistiques. L'interprétation des textes édités tend dans l'œuvre d'Iliazd à l'appropriation, il adopte à ce titre une posture d'auteur dans son travail éditorial. En effet, Monluc semble utilisé et pensé par Iliazd comme son double poétique. C'est en ce sens qu'il affirme, dans une lettre rédigée à l'occasion de la publication de *La Maigre* : « En deça, Cramail, créateur du topinambou et des mots libérés, s'apparente à nous. »⁸⁶. La liberté créative de Monluc qui use d'une langue fouguese, fiévreuse, ou les associations de son et de sens semblent précéder la pensée de l'auteur, font échos aux expérimentations de jeunesse d'Iliazd, qui n'a finalement jamais abandonné la quête poétique initiée avec les expériences en langue *zaoum*, mais qui l'a faite évoluer vers le domaine du *livre d'artiste*, à travers lequel il a trouvé son moyen d'expression propre, pour défendre sa vision de l'art, sa poétique. C'est une idée sur laquelle insiste Yves Peyré dans son ouvrage *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, lorsqu'il affirme que « Iliazd élit les oubliés de l'histoire pour ses doubles », et qu'il a « alors au plus haut degré l'art de capter des textes d'autrui pour mieux se révéler lui-même dans une autobiographie indirecte (par voie de citation). »⁸⁷ En effet, Iliazd s'approprie l'œuvre de ce

⁸⁵ Pour en savoir plus sur le design des dras d'Iliazd, voir : J. DRUCKER, « Design Development in the dras », *Iliazd, Op.cit.*, p. 1745 (format EBook). Elle explique en termes techniques que cette composition typographique représente une véritable prouesse au niveau de la conception, et souligne ainsi le travail éditorial monumental d'Iliazd.

⁸⁶ Cité In : GARRIGUES, Véronique, Adrien de Monluc, d'encre et de sang, p.59 ; ainsi que dans : *Iliazd : ses peintres, ses livres*, exposition du 23 mai au 15 juin 1991 à la galerie Flack, Paris, 1991, p.11.

⁸⁷ Y. PEYRE, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, Op. cit.*, p. 45.

double qu'est Monluc, la magnifie, l'enrichie d'une dimension moderne et poétique par la mise en page et les collaborations artistiques avec Miró et Picasso, et s'impose ainsi dans le champ de la bibliophilie, mais aussi de l'art contemporain, comme un artiste à part entière, qui fonde une œuvre moderne en faisant jouer le passé et la modernité au sein d'un même support, le *livre d'artiste*.

Iliazd s'empare de l'œuvre d'Adrien de Monluc comme éditeur, mais aussi comme auteur. Avec *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, il réhabilite l'œuvre oubliée du comte, la modernise, et la place au cœur d'une démonstration artistique qui ne sert pas tant les intérêts d'Adrien de Monluc, que ceux d'Iliazd qui forge avec ces éditions, sa posture d'artiste. La dimension collective de son œuvre ne nuit pas à l'affirmation de sa singularité, au contraire elle est symptomatique de son esthétique, qui unit les artistes et les époques dans des *livres d'artiste* sans frontières.

2- Pour une esthétique toutiste

« La base du toutisme était extrêmement simple : chaque époque, chaque tendance de l'art, étaient considérés de valeur égale dans la mesure où chacun était capable de servir de source d'inspiration aux toutistes qui ont triomphé du temps et de l'espace. »⁸⁸

L'esthétique moderne est définie par Alain Brunn comme une esthétique en « état de crise », car la recherche constante d'innovation qui caractérise sa volonté de rompre avec le passé, la soumet au calvaire d'une crise infinie, dans la mesure où la nouveauté est toujours réactualisée par les avancées artistiques mais aussi technologiques, politiques, etc. Brunn affirme en effet : « Tel serait le régime paradoxal propre à la modernité, qui propose le nouveau comme valeur, ce qui la conduit à se nier elle-même : d'avant-garde en avant-garde, de rupture en rupture, la modernité est condamnée à se renouveler sans cesse »⁸⁹. Dans les mots prononcés par Iliazd que nous avons choisis pour introduire cette partie, une pensée inverse se dessine. Chaque époque est une source d'inspiration pour les *toutistes*, et la nouveauté n'est pas la valeur maîtresse de leur modernité. Nous comprenons ainsi qu'Iliazd occupe une place particulière par rapport à la modernité artistique du XX^{ème} siècle : il se refuse à prendre part à ce combat contre

⁸⁸ Conférence donnée par Iliazd et Le Dentu en 1913, citée dans ISSELBACHER, Audrey, *Iliazd and the illustrated book*, essay by Françoise Le Gris-Bergmann, New-York, The Museum of Modern Art, 1987.

⁸⁹ A. BRUNN, « Modernité », In : *Dictionnaire des idées*, Encyclopedia Universalis France, 2019.

le monde ancien, à cette course effrénée des modernistes contre l'obsolescence à laquelle leur art est inévitablement voué, et fonde une œuvre résolument moderne par son aspect anticonformiste, et par essence : intemporelle. En effet, là où une l'avant-garde trouve dans la rupture avec l'esthétique du passé, des moyens d'expressions artistiques plus proches de l'instabilité de l'homme et du monde moderne, Iliazd prouve avec son œuvre éditoriale, que la richesse des sentiments et des sensations de l'homme nouveau, peut être exprimée au travers de formes esthétiques anciennes. L'œuvre de Monluc en particulier, dont nous avons déjà prouvé qu'elle exprimait la rupture et l'effervescence chères à l'homme moderne, permet à Iliazd de faire entendre au public moderniste la validité d'un autre modèle de pensée que celui de la *table-rase* qui domine le développement artistique européen : le modèle *toutiste*. Suivant le précepte *toutiste* qui revendique 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 »⁹⁰, Iliazd utilise à son compte les travaux du comte de Carmain, afin de défendre une vision de l'art affranchie des notions de temps et d'espace.

a) Une quête existentielle

La théorie *toutiste* a pour but de mettre en évidence l'immutabilité de certaines valeurs, en art comme dans la vie. En deux décennies (entre 1952 et 1974), alors qu'Iliazd n'édite plus ses propres textes⁹¹ et se consacre aux travaux d'autres artistes, il parvient à imposer son esthétique et les différentes facettes qui la caractérisent. Ses *livres d'artiste*, aussi variés qu'analogues, sont marqués par la permanence de plusieurs principes qui nourrissent l'unité *toutiste* de son œuvre. Françoise Le Gris-Bergmann parle d'une « œuvre en forme de constellation » lors de l'exposition consacrée à l'éditeur en 1984⁹². Cette expression est particulièrement juste, dans la mesure où elle souligne la relation qui unie chacun des travaux entre eux malgré leurs divergences. Il semble que cette relation est en partie fondée sur l'identification autobiographique qui parcourt l'ensemble du travail littéraire et éditorial d'Iliazd. Il fait œuvre personnelle avec ses écrits, aussi bien qu'avec l'art de ceux qu'il élit comme ses doubles.

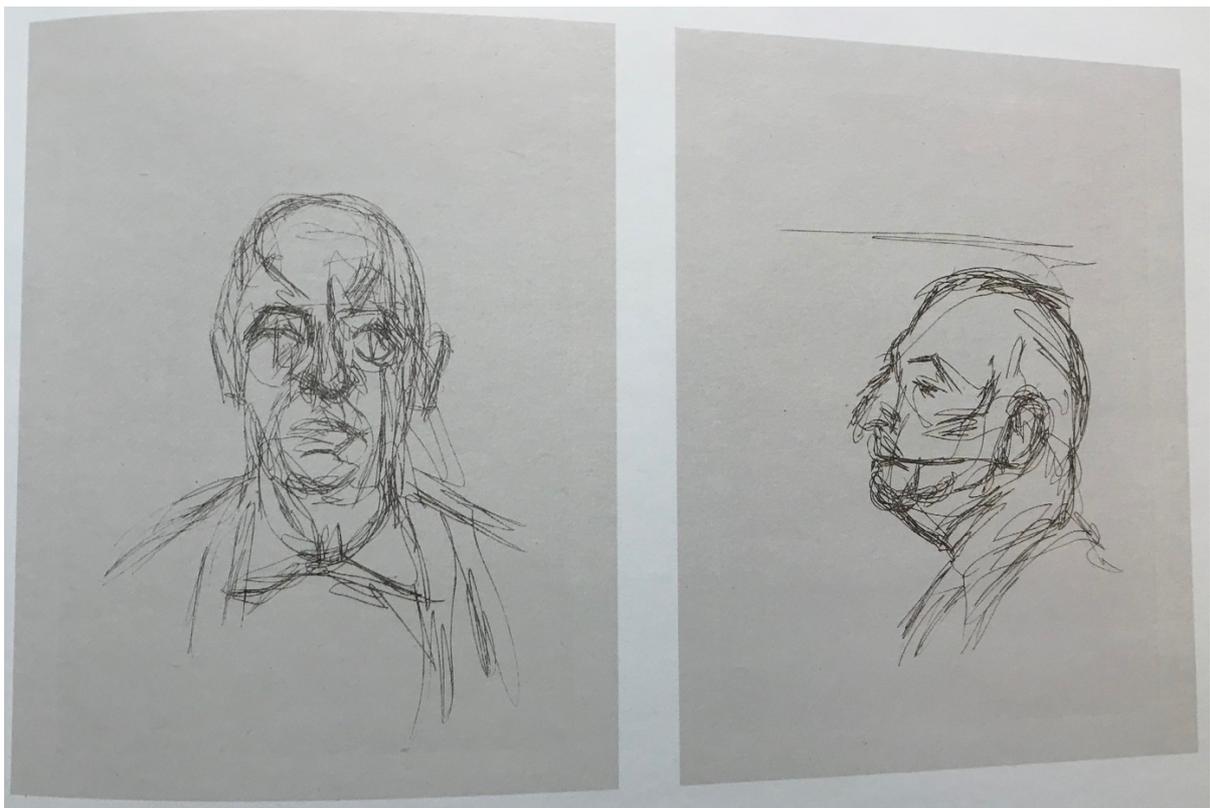
⁹⁰ Iliazd cité par R. GAYRAUD dans « Iliazd et le Degré 41 », *Iliazd, maître d'œuvre du livre moderne, Op. cit.*, p. 9. A noter que J. DRUCKER, dans : « Larionov et Gontcharova », *Iliazd, Op.cit.*, p. 921 (format EBook), attribue cette parole à Le Dentu. Le manuscrit est de toute façon conservé dans les archives d'Iliazd.

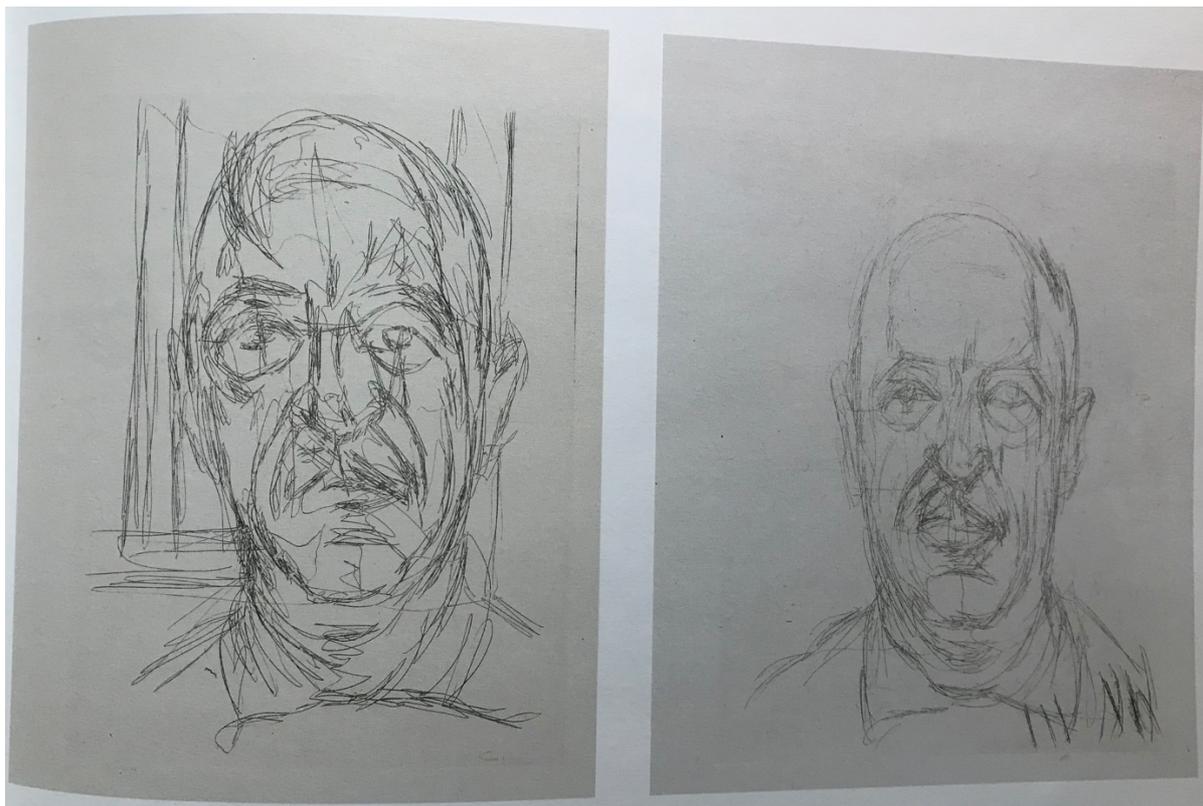
⁹¹ Après 1952, Iliazd n'édita plus que deux textes de sa plume : *Boustrophédon au miroir* (1971) et *Pirosmanchvili 1914* (1972) comme nous l'avons expliqué en note 82, p.117.

⁹² *Iliazd, maître d'œuvre du livre moderne*, galerie d'art de l'université du Québec à Montréal, 5-28 septembre 1984.

Chaque *livre* devient ainsi le maillon nécessaire à la défense d'une esthétique *toutiste* qui se déploie à l'échelle d'une vie, et d'une œuvre entière.

La Maigre et *Le Courtisan Grotesque* appartiennent tous deux à une démonstration *toutiste* qu'Iliazd souhaite magistrale. Cette esthétique qui l'inspire dès ses débuts, alimente l'ensemble de son travail. L'extraordinaire durabilité des opinions qui le traversent, est rendue possible par la proximité que ses œuvres entretiennent avec sa propre vie, ses propres engagements artistiques. Iliazd construit une œuvre à son image. La proximité entre son nom d'artiste et son nom de naissance : Ilia Zdanévitch, témoigne du lien étroit qui lie son œuvre à sa vie. L'ouvrage *Les Douze portraits du célèbre Orbandale* (1962) en particulier, montre l'identification autobiographique qui anime sa créativité. Dans ce recueil sans parole composé de douze portraits d'Iliazd gravés par Giacometti, l'artiste se dévoile avec autodérision comme une célébrité immortalisée sous tous les angles.





Figures 39 : Reproductions de l'ouvrage : A. GIACOMETTI, *Les Douze portraits du célèbre Orbandale*, Pris sur le vif et gravés à l'eau-forte par Alberto Giacometti, Paris, Degrés Quarante et Un, 1962.

Le *déplacement* autour duquel l'ouvrage se construit ; dès le titre où le pseudonyme passe soudainement d' « Iliazd » à « Orbandale », et dans les représentations d'Iliazd saisies sur le vif par Giacometti, montre l'artiste à la fois toujours le même et toujours autre. Ce jeu est caractéristique de la fantaisie qui anime les créations d'Iliazd, mais aussi de l'obsession avec laquelle il cherche à inscrire ses identités multiples et uniformes dans son œuvre. Ses *livres* dévoilent tous un aspect de sa personnalité, avec un *déplacement* d'ouvrage en ouvrage, qui fait de son œuvre complète, le tableau parfait d'une esthétique constante et maîtrisée. La stabilité de son identité esthétique qui s'exprime à travers l'identification autobiographique permanente dans ses *livres*, caractérise d'après nous la quête *toutiste* d'Iliazd. Dès ses débuts, Iliazd enracine les multiples facettes de son identité au cœur de son œuvre. « L'art ce n'est pas le critère, c'est la multiplicité » tel qu'il l'avance dans sa conférence : « L'Iliazde »⁹³. Dans le cycle des cinq dras *zaoum* regroupés sous le titre *Aslaablitchia*, il s'identifie entre autres au personnage central qui passe, de pièce en pièce, de l'enfance à l'âge adulte. L'alter ego d'Iliazd nommé Lilia, est aussi présent tout au long des premières pièces. C'est un personnage non genré, qui s'exprime

⁹³ ILIAZD, *L'Iliazde*, conférence d'Iliazd du 12 mai 1922, traduit du russe et commentée par Régis Gayraud, In : Carnet de l'Iliazd-Club, n°7, 2010, p. 145.

dans une sorte de gazouillis enfantins, qui symbolisent le refus du personnage, comme d'Iliazd, de se soumettre aux règles du langage. Ce cycle de pièces en *zaoum* est donc une démonstration et une défense de ses considérations esthétiques. Au sein de l'Université du Degré Quarante et Un sous l'autorité de laquelle ces pièces paraissent, il lutte pour un langage libéré de la raison, qui ne serait pas figé et étiqueté par des concepts. En ce sens, le mouvement, le *déplacement*, ou même le *sdvig* qui définit son identité⁹⁴ et sa vision du langage, et aussi celui qui caractérise son œuvre. Comme dans *Les douze portaits du célèbre Orbandale*, ses travaux dévoilent un à un, les facettes de son identité (artistique et réelle). La variation entre chaque œuvre et parfois minimale (comme entre certains portraits réalisés par Giacometti), et parfois beaucoup plus importante (comme lorsque Giacometti passe du portrait de face, à celui de profil). Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce recueil de douze portraits publié en 1962, est justement la treizième (ou quatorzième) œuvre d'Iliazd⁹⁵. Est-ce un heureux hasard, ou bien ces douze portraits symbolisaient-ils déjà pour lui les douze œuvres qu'il avait précédemment créées, comme pour insister sur la dimension personnelle de chacun de ses travaux ?

En effet, chacune de ses éditions est emprunte d'une dimension autobiographique. Dans *Afat* (1940), il se confie à travers des sonnets lyriques, sur sa vision de l'amour, de la beauté, ou encore du langage. Dans *La Lettre* (1948), c'est son amitié artistique avec Olga Djordjadze qu'Iliazd honore. Dans *Poésie de mots inconnus*, il célèbre une période de combats poétiques, et fixe dans l'histoire l'importance de son travail futuriste et de ses expériences *zaoum*. Dans *Traité du Balet* (1953) de Jean-François Boissière (secrétaire d'Adrien de Monluc), il rappelle ses liens avec la danse⁹⁶, et entretient le souvenir d'une époque où il cherchait à fixer l'écriture des chorégraphies⁹⁷. *Le Frère mendiant* (1959) dans lequel un moine espagnol du XVIème

⁹⁴ L'identité artistique d'Iliazd est mouvante : il écrit lui-même dans des notes inédites citées par Olga Djordjadze dans O. DJORDJADZE, *Iliia Zdanevitch et le futurisme russe*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p.20 : « Lilith, Lilia, c'est moi, Iliia-Liou, comme on m'a appelé et que je m'appelle encore. Dans ma vie, j'ai été une fille puis un garçon. Cela me donne la possibilité de me battre avec moi-même et de me mordre la queue, de me battre tout en étant un homme avec la femme en moi et une femme avec l'homme. N'est-ce pas le but des métamorphoses et n'étais-je pas, au début de ma vie, une femme ? Zga ? Comme si Zga ? Le problème n'est-il pas résolu après la résurrection de la femme par l'apparition d'un nouvel hermaphrodite. »

⁹⁵ Avant la publication des *Douze portaits du célèbre Orbandale*, Iliazd publie son cycle de dras *Aslaablitchia* (1917-1923), le roman *Восхищение / Le Ravissement* (1930), son premier livre d'artiste accompagné des gravures de Picasso *Afat* (1940), puis *Письмо / Escrito / La Lettre* (1948), *Poésie de mots inconnus* (1949), *La Maigre* (1952), *Traité du Balet* (1953), *Chevaux de minuit* (1956), *Sillage intangible* (1958), *Le Frère mendiant* (1959), *Ajournement* (1960) *Poèmes et bois* (1961), *Sentence sans paroles* (1961).

⁹⁶ Iliazd fut l'organisateur des Bals Russes de Montparnasse.

⁹⁷ Ses pièces en *zaoum* avaient aussi pour ambition de se constituer comme une partition de ballet. Iliazd explique dans *Cinquante ans du Degré Quarante et Un*, manuscrit, 1968, Archives Iliazd : « J'ai toujours envisagé comme remarquable la possibilité de monter un ballet sur une récitation poétique, dans laquelle chaque syllabe déterminerait un pas, et l'accélération des voyelles, avec ou sans accentuation, déterminerait leur caractère. », et il ajoute dans *Interview with Iliazd by Pierre Minet*, 1946, Archives Iliazd : « En dehors de son utilisation théâtrale, le langage abstrait a son rôle principal dans la danse (son application à la danse). L'utilisation du langage abstrait permet de créer des rythmes qui ne peuvent être atteints par le langage de tous les jours. En libérant l'aspect sonore

siècle fait le récit de son voyage en Afrique, alors vierge de toute influence occidentale, fait écho à l'intérêt d'Iliazd pour ce continent, avivé par son mariage en 1943 avec la princesse d'origine nigérienne Ronke Akinsemoyin. Et la liste peut s'étendre ainsi à chacun des ouvrages publiés par Iliazd. Chaque *livre* s'est imposé comme la manifestation d'un aspect de son œuvre, de son identité, de son talent, de ses dons. Les différentes facettes de sa vie et de sa personnalité que ses *livres* incarnent, fondent paradoxalement l'unité de son travail. Sans le dire, Iliazd construit son œuvre comme une démonstration à l'échelle d'une vie de la théorie *toutiste*. Cet artiste et sa création, toujours les mêmes et toujours autres, incarnent l'idée profondément complexe que le *toutisme* défend, que l'art comme la vie disposent de certaines qualités indéfectibles, qui résistent au temps et aux changements.

La Maigre et *Le Courtisan Grotesque* s'inscrivent donc dans une double démarche *toutiste*. En tant que textes archaïques qu'Iliazd fait passer pour modernes, ils échappent aux méfaits du temps et leurs qualités apparaissent éternelles. Iliazd se charge de faire valoir Monluc comme son prédécesseur, comme le précurseur des jeux de langage et de l'anticonformisme dans l'art. Les deux textes truffés de jeux de mots (qu'il qualifie de « mots libérés » établissant un lien évident avec la formule de Marinetti : « les mots en liberté »), trouvent une actualité directe dans le cours de la modernité artistique. Alors que les modernistes se battent dans des œuvres excentriques contre les esthétiques conventionnelles et les attitudes traditionalistes, Iliazd souligne dans une attitude critique envers l'étroitesse des futuristes représentants de la *table rase*, le caractère avant-gardiste de l'œuvre du comte de Carmain, et la jouissance inaltérable qu'on tire de sa lecture. Conformément aux principes fondateurs du *toutisme* formulés par Le Dentu, Iliazd trouve dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* des « formes d'art qui révèlent ce qui a une essence immuable dans l'art. »⁹⁸. Ainsi, au niveau microstructural (au niveau des deux *livres*), ces deux textes représentent l'ambition *toutiste* de l'éditeur en tant qu'ils sont d'actualité malgré leur ancienneté. Quant au niveau macrostructural (niveau de l'œuvre entière d'Iliazd), ils s'inscrivent dans la démonstration existentielle menée par Iliazd qui avec eux, fait valoir une facette de son identité (*Iliazd défenseur du toutisme*) que le temps n'a pas transformée. Dans l'art comme dans la vie, certaines valeurs surpassent la notion de temps.

des mots de leur signification, on permet à une unité de déterminer le caractère du mouvement, qui à son tour détermine le rythme auquel le danseur va danser. » C'est ainsi que la danse du dras *Ile de Pâque* est créée explique-t-il.

⁹⁸ Nous utilisons ici l'injonction formulée par Le Dentu dans un manuscrit inédit conservé dans les archives d'Iliazd, lorsqu'il cherche à proclamer les principes fondateurs du mouvement *toutiste* : « Il faut saisir les formes d'art qui révèlent ce qui a une essence immuable dans l'art ! ». Ce texte est cité par J. DRUCKER, dans : « Larionov et Gontcharova », *Iliazd, Op.cit.*, p. 921 (format EBook).

Ainsi, Iliazd ne s'approprie pas le texte d'un auteur méconnu et oublié dans le but de faire prévaloir l'art de l'éditeur (dont nous avons parlé dans la partie précédente : « Entre interprétations et appropriations ») sur celui de l'écrivain, mais plutôt dans le but de soutenir la démonstration d'une œuvre engagée en faveur de la pensée *toutiste*.

b) De l'art *marqué du sceau des générations*

« Le futuriste qui a peur de regarder vers le passé en pensant qu'il va perdre de vue ce qui se passe en ce moment, se trompe car il renforce ainsi l'influence des historiens les plus obtus, les historiens de l'art. Il faut saisir les formes d'art qui révèlent ce qui a une essence immuable dans l'art ! En adoptant ce point de vue, nous sommes en droit d'affirmer que tout ce qui a été créé par les artistes avant nous, voire bien avant nous, est contemporain et assimilable – comme notre perception l'exige ! »⁹⁹

Voici pour introduire notre dernière partie, l'intégralité de la déclaration qui résume le combat *toutiste* d'Iliazd à l'échelle de sa vie et de ses deux éditions consacrées à Adrien de Monluc. Les échos de ce discours de jeunesse (prononcé par Le Dentu auquel Iliazd souscrit), retentissent haut et fort dans le contexte éditorial qui entoure les publications de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, et que nous avons défini tout au long de notre recherche. L'opposition aux futuristes de la *table rase*, la proclamation des valeurs immuables de l'art, ou encore la lutte contre les historiens de l'art, sont autant de principes qui guident Iliazd dans son travail sur Adrien de Monluc. « Non ce n'est pas pour admonester les historiens des lettres que nous nous sommes mis à l'ouvrage. Tomber dans l'oubli est le meilleur sort du poète et Adrien de Monluc a mérité son oubli. »¹⁰⁰ affirme Iliazd dans la préface de *La Maigre*. Il dissocie ainsi son entreprise *artistique* de toute ambition *historique*. Iliazd ne cherche pas simplement à réhabiliter l'œuvre oubliée du comte de Carmain, bien qu'il s'y applique inévitablement comme nous l'avons souligné dans notre premier chapitre, il choisit cette œuvre car elle incarne l'idéal *toutiste* d'un art immuable. En ajoutant pour finir : « Nous n'avons pas voulu passer sans saluer Monluc, soleil des chevaliers, avant-coureur des lettres modernes, premier qui chercha à libérer

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ ILIAZD, « Iliazd au lecteur », In : A. MONLUC (de), *La Maigre*, *Op. cit.*

les mots et marqua les pages d'une encre que trois siècles n'ont pas réussi à sécher »¹⁰¹, l'éditeur confirme son ambition *toutiste* et confond l'œuvre tricentenaire à l'art contemporain. La référence à l'encre toujours humide de Monluc insiste sur l'intemporalité de ses textes. Mais alors, dans quelle mesure pouvons-nous dire que *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* sont des « formes d'art qui révèlent ce qui a une essence immuable dans l'art »¹⁰² ?

Tout d'abord, pour comprendre comment *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* participent à la démonstration *toutiste* qui anime l'œuvre d'Iliazd, nous devons expliquer le regard que l'éditeur porte sur l'art contemporain. Récusant l'idée de nouveauté dans l'art, il envisage l'espace artistique comme un lieu de créations et recreations aux qualités immuables. La vigueur de cette position se ressent à travers l'intemporalité exceptionnelle de son travail. Bien que son œuvre s'inscrive dans le contexte défini des bouleversements esthétiques du XX^{ème} siècle, elle n'est pas cantonnée à cette période, et ses *livres* semblent n'appartenir à aucune époque. Cette capacité à créer une œuvre hors du temps est rendue possible par l'important développement de sa pensée théorique. Dans sa conférence intitulée : « L'Iliazde »¹⁰³ prononcée à Paris le 12 mai 1922 au café Caméléon boulevard du Montparnasse, il définit son art et son rapport au temps :

Ma poésie est l'aboutissement de toutes ces tendances qui ont été mise en place par mes prédécesseurs. Je comprends la poésie comme le produit d'une maladie. Dans son cercueil, la barbe d'un mort continue à pousser, et quand on découvre des morts rasés quelques jours ou quelques semaines après leur mort, on les retrouve barbus. Il y a longtemps que l'art est mort. Ma création dépourvue de talent avec ses vains efforts pour faire quelque chose qui réunisse quelques curieux dans cette salle, c'est une barbe qui pousse sur le corps d'un mort. Les dadaïstes sont des vers qui festoient sur le cadavre : telle est notre principale différence. Ils sont arrivés de l'extérieur, et moi je pousse à la surface d'un corps qui naguère était vivant. Que l'on ouvre le cercueil, et l'on verra une barbe, mais il y a peu de chance qu'on le fasse. Je crée parce que je suis marqué du sceau des générations, parce qu'une race dégénérée a fini par donner le renégat cynique, sale et criminel que je suis, incapable de vivre autrement qu'en fraudant intellectuellement et en dépravant les autres moralement et physiquement.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cf. exergue de la partie : « De l'art *marqué du sceau des générations* ». LE DENTU, cité par J. DRUCKER, dans : « Larionov et Gontcharova », *Iliazd, Op.cit.*, p. 921.

¹⁰³ On remarque dans ce titre la tournure féminine de son pseudonyme qui passe d'Iliazd à « Iliazde » / « Iliazda » en russe avec le « a » comme marqueur du féminin. Cette utilisation du féminin marque encore une fois les préoccupations identitaires et biographiques qui alimentent l'œuvre d'Iliazd.

¹⁰⁴ ILIAZD, *L'Iliazde*, conférence d'Iliazd du 12 mai 1922, traduit du russe et commentée par Régis Gayraud, In : *Carnet de l'Iliazd-Club, Op.cit.*, p.181.

C'est sur cette image mortuaire qu'Iliazd clôt la conférence dans laquelle il définit sa poétique, et par extension, son esthétique. L'allusion aux « prédécesseurs » par laquelle ce *texte*¹⁰⁵ commence, introduit la métaphore morbide qui symbolise l'art contemporain. Iliazd part du constat que l'art est mort *il y a longtemps*, et que les artistes contemporains se divisent à ce titre en deux catégories : ceux qui feignent la nouveauté mais se nourrissent du corps mort de l'art ; ils sont en quelque sorte des usurpateurs qui font disparaître le souvenir de leurs ancêtres, et les *toutistes* qui assument le lien entre leur art et celui de leurs prédécesseurs. Il compare le travail *toutiste* à la barbe qui continue de pousser sur le corps des morts, et s'associe sans honte à l'art du passé, sans lequel il n'existerait pas. En tant que *toutiste*, Iliazd est le garant de l'intemporalité de l'art, contre les modernistes qui soumettent la création artistique au calvaire d'une recherche infinie et toujours imparfaite de *nouveauté*. Le détail de la dépravation « morale » et « physique » sur laquelle il insiste à la fin du texte avec ironie, nous intéresse particulièrement car il confirme les idées défendues tout au long de notre recherche, selon lesquelles Iliazd s'approprie l'œuvre de Monluc, et la modernise. Il la renouvelle d'un point de vue « physique » en l'adaptant aux *livres d'artiste*, et d'un point de vue « morale » en faisant des jeux d'écriture du XVII^{ème} siècle, des jeux modernes. Ainsi, seuls les artistes qui se rattachent ouvertement au corps mort de l'art et lui confère une vitalité nouvelle que la « barbe » représente, semblent pouvoir créer des œuvres hors du temps. Avant donc que *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* puissent exprimer leur caractère intemporel, il faut un homme comme Iliazd, un *toutiste*, pour signaler la vigueur qui continue d'animer cette œuvre oubliée. Mais le *toutisme* ne prévaut pas sur les qualités immuables de ces œuvres, et si Iliazd est l'éditeur nécessaire à leur renaissance, les qualités inhérentes aux textes sont bien dues à Monluc.

L'obsession d'Iliazd pour les jeux de langage est contentée par le génie avec lequel Monluc manipule la langue dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. La langue qui est la base même de la littérature, est conçue comme un jeu chez les deux artistes. Si Iliazd cherche dans ses expériences *zaoum* à libérer le langage de la raison, Monluc, déjà trois cent ans plus tôt, se laisse emporter par la jouissance d'une écriture impulsive, où le sens qui se construit dans le texte échappe aux règles de la logique et de la bienséance. Dans les deux textes sélectionnés par l'éditeur, le langage ne se fixe jamais : chaque image en appelle frénétiquement

¹⁰⁵ Nous considérons cet extrait de la conférence comme un texte à part entière. Tout d'abord car il fonctionne comme tel, mais aussi parce que d'après les propres mots d'Iliazd, il s'agit d'un texte indépendant qu'il retrouve sur un papier volant au moment où il doit rédiger une conclusion à sa conférence. Il utilise ainsi ce texte en guise de conclusion.

une autre, de telle sorte que la raison du lecteur est mise à mal, et qu'il est sans cesse obligé de s'adapter aux *glissements de sens* qui est la seule caractéristique stable de ces textes. Ainsi, Monluc recourt au *svvig* avant même les futuristes russes, comme nous avons déjà pu le défendre dans le dernier point de notre deuxième chapitre : « Résonnances esthétiques avec l'actualité poétique » (page 97). L'omniprésence des jeux de mots, l'enchaînement impétueux des comparaisons et des métaphores, les ruptures dans l'ordre discursif, fondent l'anticonformisme immuable de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. La langue fouguese de Monluc décuple continuellement les niveaux du texte et les sensations du lecteur. A ce titre, ces textes sont emblématiques de l'esthétique *toutiste* défendue par Iliazd. Non seulement parce que leur ancienneté ne fait pas obstacle à leur modernité, mais aussi parce que ces textes licencieux n'entrent dans aucun cadre et sont ainsi capables de représenter le *tout*. Tel que l'explique Iliazd dans le début de « L'Iliazde », *ce qui a une essence immuable dans l'art* ce ne sont pas les *formes d'art* définies par un critère stricte et qui déroulent une idée unique, mais plutôt les *formes* qui parviennent à faire valoir la diversité de la vie, l'instabilité des sentiments et des sensations. C'est l'idée qu'il avance lorsqu'il affirme que « L'important ce n'est pas le critère, c'est la multiplicité » :

L'art n'est pas sans but, il peut avoir ou plutôt sembler avoir un but, il peut en être dénué, c'est selon. La réponse aux questions de l'esprit, cela peut être ou peut ne pas être. La nouvelle sensibilité, l'homme moderne, et tout le reste, c'est excellent ; la vieillesse, l'archaïsme, ce n'est pas mal non plus. L'important ce n'est pas le critère, c'est la multiplicité. L'art ne réside pas dans un cadre, pas même dans celui de l'art. Ce n'est pas par manque de principe comme on me l'a dit aujourd'hui. C'est ce que dès 1913 j'ai appelé le toutisme.¹⁰⁶

Ainsi, nous comprenons ce qu'Iliazd considère comme immuable dans l'art : la *multiplicité*. Une œuvre d'art peut être animée d'un but, ou en être dépourvue, elle peut s'intéresser à la modernité comme à l'antiquité, du moment qu'elle exprime un *tout* plutôt qu'un concept, du moment que son essence vitale sort du cadre réglé de l'art et de ses principes esthétiques, alors l'œuvre d'art est hors du temps. La *multiplicité* c'est *la forme d'art qui révèle ce qui a une essence immuable dans l'art* selon Iliazd.

Dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, les images, la signification, les idées se démultiplient grâce à la langue capricieuse de Monluc, qui se laisse emporter par la jouissance

¹⁰⁶ ILIAZD, *L'Iliazde*, conférence d'Iliazd du 12 mai 1922, traduit du russe et commentée par Régis Gayraud, dans : Carnet de l'Iliazd-Club, *Op.cit.*, p. 145, 146.

du jeu d'écriture. Dans les deux textes les héros sont assimilés à une quantité indénombrable d'objets qui rend leur simple portrait impossible à saisir entièrement. Nous avons déjà analysé la description physique des protagonistes dans « Des jeux d'époque » (page 72), et constaté la profusion d'images qui caractérisent leur apparence. Mais nous pouvons ajouter que la prose de Monluc dans *La Maigre* et le *Courtisan Grotesque* se construit sur une stylistique de l'amplification qui est symptomatique de la *multiplicité* recherchée par Iliasz en art. En effet, au niveau macrostructural, ces deux textes sont marqués par des figures d'amplification qui jouent sur la quantité du discours. On remarque notamment l'expolition par laquelle Monluc s'amuse à répéter la même chose de différentes manières. C'est particulièrement évident dans *La Maigre* où l'auteur ne cesse d'insister sur la maigreur de l'héroïne, avec une diversité d'images époustouflante. Au début du texte par exemple, l'auteur multiplie les synonymes de la minceur : « combien vous estes seiche, longue, & menue, sans largeur, & sans espaisseur »¹⁰⁷. Cette logique d'exagération par laquelle Monluc accumule les railleries sur le physique squelettique de l'héroïne, se poursuit dans tout le texte. Les passages suivants en témoignent :

En fin, qui auroit l'esprit aussi délié que vous auez le corps, ne seroit pas estimé sot, la nature douteuse & ambigue, ne sçachant si elle feroit vne lance, ou vne hallebarde, vne espée a deux mains, ou vn dard, vne seringue, ou vne sarbatane, vne aulne, ou vne arbalestre a grenouilles, vne anguille, ou vn furon, vne sie ou vne espatule, vn ionc pour sonder les graueleux ou vne baguette d'arquebuse, dit a la fin que vous pourriez estre tout cela ensemble¹⁰⁸

Ainsi que :

O vieille becasse bridée, vous auez vaincu les trois ennemis du genre humain, la chair en la bannissant de dessus vos membres ; le monde, en lui causant tant de terreur, qu'il n'en ose pas approcher ; & le diable, en ne lui laissant rien que des os a ronger, si durs & si secs, qu'il ne sçauroit qu'en faire.

Ou encore :

Seriez vous de la nature de ces poisson du Nil, qui sont d'vn seul os¹⁰⁹

¹⁰⁷ A. de MONLUC, *La Maigre*, *Op.cit.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

Et :

Auriez vous demeuré dans ces pierres qu'on nommoit sarcophages, qui deuoroient tout, excepté les os ?¹¹⁰

Dans ce texte, le thème de la maigreur se décline ainsi sous une grande variété d'images insolites. La répétition permanente alimente la multiplicité de *La Maigre*, et par là, le plaisir du texte.

Dans *Le Courtisan Grotesque* aussi, la figure d'exposition organise le texte au niveau macrostructural. Comme dans *La Maigre*, Monluc déroule avec une forme d'exagération, le thème annoncé par le titre. Les digressions discursives en italiques ironisent sans cesse sur le grotesque du Courtisan. Nous avons déjà pu constater l'excès qui le caractérise, dès l'ouverture du texte notamment, qui décrit en termes extravagants l'apparence bariolée et ridicule du héros (p. 75). Mais l'aspect caricatural du Courtisan est une source de rire inépuisable, et structure le récit autour d'une logique de surenchère perpétuelle. La déclaration d'amour que fait le courtisan, apparaît par exemple grotesque dans le caractère hyperbolique transmis par les italiques :

Belle cause de mes feux *ancestres*, jettez s'il vous plaist vos yeux bénins sur mon cœur de *musique*, qui poussé comme vin en caue par vne passion *de colique*

L'allusion aux « ancêtres » fait remonter l'origine de l'amour du courtisan à des temps immémoriaux, et la passion de « colique », en plus d'être ridicule par sa dimension triviale, signale la démesure du héros. Sa description morale développe elle aussi la bouffonnerie du Courtisan :

Mais le Courtisan grotesque (...) qui estant en toute matiere *feodale*, profond *comme vn puits*, clair *comme eau de roche*, & pointu *comme la fin d'un epigramme*, se rendoit par tant de belles qualitez *elementaires*, glorieux *comme vn pet*¹¹¹

Alors que sans les italiques, ce portrait moral serait élogieux : « Mais le Courtisan grotesque qui estant en tout matiere, profond, clair, & pointu, se rendoit par tant de belles qualitez,

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

glorieux », les italiques font subir un *déplacement* ironique au texte, qui élargit la caractérisation du grotesque, et démultiplie les niveaux de lecture. Ainsi, *Le Courtisan Grotesque* comme *La Maigre*, sont organisés selon une logique d'amplification qui amuse le lecteur et l'auteur. L'exagération permanente et la multiplication des images qui développent le thème annoncé dans le titre, confèrent aux textes leur richesse et la jouissance qu'en tire le lecteur à travers le temps.

Ce qu'Iliazd appelle le *toutisme*, c'est donc le plaisir du texte à travers les siècles. Ce plaisir s'obtient d'après lui grâce à la *multiplicité* d'une œuvre. *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* d'Adrien de Monluc répondent à cette exigence, et se tirent en dehors de l'époque définie dans laquelle ils apparaissent. Les jeux de langage en particulier, qui animent l'œuvre du comte et d'Iliazd, correspondent à des recherches artistiques qui perdurent dans le temps. Le travail sur le caractère malléable du langage, les *déplacements* de sens, les variations sur un même thème, fondent la provocation, l'anticonformisme, et la liberté des textes qui caractérisent leur *essence immuable*.

Iliazd voit dans les travaux d'Adrien de Monluc un double des siens. La fraternité qui unie leur esthétique, donne aux éditions de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* de 1952 et 1974, des ambitions artistiques plurielles : il s'agit dans un même mouvement de faire valoir l'actualité de l'œuvre tricentenaire du comte de Carmain, et l'esthétique d'Iliazd. Ainsi, ces livres *transmettent un héritage*, celui de Monluc et des jeux de langage, autant qu'ils *constituent* celui d'Iliazd. L'inconnu qui plane sur l'œuvre de Monluc ne sert pas seulement l'auctorialité de l'éditeur qui s'imposerait comme le créateur omnipotent des *livres d'artiste*, mais sert une vision de l'art *toutiste*. Celle-ci défend l'*essence immuable* des œuvres qu'Iliazd *met en lumière* dans ses *livres* : le caractère intemporel de l'écriture d'Adrien de Monluc, de l'art visuel de Miro et de Picasso, et de l'art éditorial d'Iliazd, est à la fois inhérent au génie de chaque artiste, mais est aussi le résultat de leur association clairvoyante au sein des mêmes ouvrages. Iliazd reste ainsi fidèle à la singularité de chaque artiste, malgré la main de maître avec laquelle il orchestre l'édition de ses *livres*.

Lorsqu'Iliazd sort de leur contexte *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* d'Adrien de Monluc, qu'il fait du comte l'« avant-coureur des lettres modernes », et qu'il l'assimile aux modernismes en liant ce travail au sien, ainsi qu'à celui de Picasso et de Miró, il s'éloigne certes du projet original de l'auteur, mais il redonne un élan à cette œuvre oubliée, et construit une démonstration d'envergure en faveur du *toutisme*. Comme le rappelle Barthes dans la mort de l'auteur que nous invoquons en introduction à la dernière partie, on ne peut pas connaître

l'intention originelle d'un auteur. A ce titre, la circulation d'une œuvre et le succès de sa réception à travers les époques prime sur la fidélité à l'originale. Rappelons à titre d'exemple que lorsque Folio Jeunesse édite *Un amour de Swann* comme un roman indépendant alors qu'il est à l'origine un chapitre de *La Recherche du Temps Perdu* de Proust, il importe avant tout que l'œuvre de Proust continue de circuler et que le lecteur ne soit pas découragé par la somme que représente *La Recherche*. Il en va de même pour Monluc, qui renaît dans l'œuvre éditoriale d'Iliazd, et devient emblématique de l'esthétique *toutiste*. Les frontières du temps, de l'espace et des arts, sont abolies par ces rééditions de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, qui font tinter l'essence immuable de l'art grâce au dialogue des arts qu'Iliazd construit dans ses livres. Ainsi, en plus de maîtriser l'art éditorial comme aucun autre, le génie d'Iliazd réside dans sa capacité à créer une œuvre personnelle, en s'appuyant en partie sur l'art de ceux qu'il élit comme ses doubles.

Conclusion

Iliazd provoque la surprise sur la scène de l'art contemporain en faisant d'Adrien de Monluc l'« avant-coureur des lettres modernes »¹¹² avec ses éditions de *La Maigre*, illustré par Pablo Picasso (1952), et du *Courtisan Grotesque* illustré par Joan Miró (1974). Ces textes du XVII^{ème} siècle français, trouvent dans les *livres d'artiste* édités par Iliazd un renouveau artistique sur lequel nous avons orienté notre recherche. Le but de notre étude était d'analyser la manière dont se construisait la modernité des deux textes de Monluc dans les *livres* d'Iliazd, afin de rendre compte de l'esthétique d'Iliazd lui-même.

En effet, partant du constat fait par Iliazd que l'œuvre de Monluc *s'apparente*¹¹³ à la sienne, nous avons jugé à propos de choisir le corpus d'œuvres consacrées à Monluc pour éclairer l'esthétique propre d'Iliazd.

Nous avons déterminé trois axes d'études qui nous ont permis de mettre en valeur un grand nombre de caractéristiques communes entre les deux rééditions d'Adrien de Monluc, afin de définir la spécificité du regard d'Iliazd sur ces œuvres, et par là, de son esthétique.

Si l'éditeur est un personnage central dans la diffusion d'une œuvre littéraire, nous avons vu dans la première partie de notre recherche que ce principe est particulièrement vrai pour l'éditeur de *livres d'artiste*, et pour Iliazd spécialement. Il s'illustre dans la réédition de chefs d'œuvres inconnus, négligés par l'histoire, et confère grâce à la forme luxueuse du *livre d'artiste*, une image prestigieuse aux textes oubliés. Alors que la méconnaissance qui planait sur *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* d'Adrien de Monluc, s'expliquait par le dédain du public et des historiens pendant des siècles à l'égard de son œuvre, après Iliazd, elle est le résultat de la rareté des éditions qui leurs sont consacrées. Le livre n'est plus perçu par Iliazd comme un média de masse, mais plutôt comme une pièce unique qui rassemble et transmet un ensemble de savoirs faire : celui de l'écrivain, de l'illustrateur, et de l'éditeur, qui manient chacun leurs arts comme des orfèvres. Les talents qui s'incarnent à travers les *livres d'artiste* d'Iliazd, leur valorisation et la lutte pour la réhabilitation des anciennes formes d'art, soulignent l'implication de l'artiste sur la scène du luxe français. Dans la lignée du travail d'impression

¹¹² ILIAZD, « Iliazd au lecteur », In : A. MONLUC (de), *La Maigre*, *Op. cit.*

¹¹³ Cf. « Cramail, créateur du topinambou et des mots libérés, s'apparente à nous. » écrit Iliazd, citée dans : V. GARRIGUES, *Adrien de Monluc, d'encre et de sang*, *Op. cit.*, p. 59

textile qu'il accomplit pour le compte de Coco Chanel (entre 1927 et 1948), il crée des *livres* de luxe où l'union des différents savoirs faire qu'il dirige, construit l'intemporalité des ouvrages. Ainsi, Iliazd ne transforme pas le comte de Carmain en un représentant majeur de la littérature du XVII^{ème} siècle avec ses rééditions de 1952 et 1974 ; ce n'est pas l'ambition de son œuvre éditoriale qui se limite à un nombre réduit de publications, et qui ne possède aucun appareil critique explicite, à l'exception de la brève préface de *La Maigre*. Mais les deux-cent tirages qu'il consacre à Adrien de Monluc changent l'image acquise du comte. Revalorisée par le caractère précieux et rares de ces ouvrages, l'œuvre de Monluc est lavée du mépris dont elle a été victime, et elle participe à une démonstration esthétique par laquelle Iliazd modernise les formes anciennes de l'art. Devenue intemporelle grâce au luxe du *livre d'artiste*, elle est aussi moderne grâce au regard que pose sur elle Iliazd. Ce n'est donc pas pour réparer les erreurs du passé qu'Iliazd se concentre sur l'œuvre oubliée d'Adrien de Monluc, mais pour construire sa propre approche de la modernité artistique.

Une fois la démarche éditoriale d'Iliazd éclairée, nous avons cherché à définir dans le deuxième temps de notre étude, ce qui a été perçu comme *moderne* par Iliazd et ses contemporains dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*. Il est apparu que le contexte artistique des avant-gardes dans lequel les deux textes sont publiés, oriente leur réception moderne. Le public restreint et choisi des *livres d'artiste* d'Iliazd, permet à l'éditeur d'anticiper leur réception. Ainsi, le dialogue artistique entre la littérature, la gravure et l'édition dans *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, met en avant l'anticonformisme des jeux d'écriture de Monluc, et exagère la dimension licencieuse des textes grâce aux moyens visuels offerts par l'illustration et l'édition. Ce dialogue des arts exacerbe en même temps la matérialité du *livre*, qui alimente une esthétique de l'inconscient par laquelle la poésie des textes de Monluc s'incarne à travers tous les éléments sensibles du support. Les gravures de Picasso et Miro, mais aussi chaque décision éditoriale prise par Iliazd, du choix des matériaux, au format des livres, de l'organisation typographique des textes, à l'ordonnancement de l'illustration sur la page et dans le livre, construisent un langage poétique abstrait, qui vient soutenir la modernité des récits édités. Sans être infidèle aux textes originaux, Iliazd façonne des ouvrages modernes dans lesquels les textes de Monluc recouvrent leur poésie, leur verve, leur caractère audacieux, et leur actualité. Mais il ressort aussi de cette étude sur la modernité de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* mise en valeur par Iliazd que, dans la mesure où l'éditeur oriente la réception et la signification des textes qu'il publie, il a sur eux un pouvoir d'auteur.

Ayant dressé, dans nos deux premières parties, le diagnostic de la modernité retrouvée des textes de Monluc dans les éditions d'Iliazd, nous avons pu établir dans un dernier temps,

une hypothèse de lecture de l'esthétique d'Iliazd. Le dialogue des arts précédemment analysé, nous a poussé à envisager la dimension collective des ses *livres* comme symptomatique de sa poétique. Si l'inconnu qui plane sur Monluc permet à Iliazd de se réappropriier l'œuvre du comte, de la moderniser, et de l'utiliser à des fins personnelles pour illustrer son esthétique, l'aspect collectif des deux éditions n'en est pas amoindri. Auteur, illustrateurs et éditeur construisent le sens de l'œuvre transmise au lecteur. Iliazd dirige ainsi avec *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, l'élaboration de deux ouvrages à six mains, qui nous mène à penser son esthétique selon le principe *toutiste* qu'il formule durant sa jeunesse. Son œuvre incarne et défend cette forme de l'art qui envisage le *tout* artistique, exclue les frontières entre les arts et les époques. Cette image d'une esthétique *toutiste* est apparue en filigrane tout au long de notre recherche, avec la réhabilitation des œuvres anciennes dans un premier temps, le lien entre le passé et le présent dans un deuxième, et le dialogue des arts dans un troisième, et nous avons finalement pu conclure sur l'importance insoupçonnée de cet idéal formulé dès 1913, sur les deux éditions consacrées à Monluc, et sur l'ensemble de la poétique d'Iliazd. Comme l'affirme Iliazd, c'est donc la *multiplicité* qui confère à l'œuvre une forme *intemporelle*. L'esthétique *toutiste* semble alors être une clé de lecture cohérente de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, voire de l'ensemble de l'œuvre d'Iliazd.

La recherche sur Iliazd n'en étant qu'à ses prémices, il était difficile d'envisager dès le début de notre étude la motivation *toutiste* d'Iliazd. Ce n'est qu'au terme du bilan sur la modernisation de *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque* réalisée par Iliazd, Picasso et Miró au XX^{ème} siècle, que nous avons pu aboutir aux circonstances *toutistes* qui encadrent les créations d'Iliazd. Manifestement modernes, et vraisemblablement intemporelles, nous nous demandons si les éditions *toutistes* consacrées à Monluc sont représentatives de l'ensemble de l'esthétique poursuivie par Iliazd. Nous avons soulevé et alimenté, dans le corps de notre mémoire, l'hypothèse que toute son œuvre s'organise autour de cette quête *toutiste* de l'art, mais cette conjecture mériterait d'être approfondie dans un travail consacré à une lecture *toutiste* de l'œuvre d'Iliazd.

Bibliographie

Corpus :

Édition des *Jeux de l'inconnu* du XVII^{ème} sur laquelle Iliazd a travaillé :

L'édition des *Jeux de l'Inconnu* de 1648 que nous avons consultée, possède un *ex-libris* d'Iliazd ; on peut à juste titre penser qu'il s'agit de l'édition sur laquelle il a travaillé afin de rééditer l'œuvre de Monluc, en particulier les textes *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*, qui sont tous les deux présents dans cette édition. Il est également possible qu'il ait été en connaissance des éditions de 1630 et de 1637 que nous plaçons en note¹¹⁴, car elles sont le lieu de certaines variations orthographiques et lexicales, dont Iliazd semble avoir pris connaissance lorsqu'il édite *La Maigre* et *Le Courtisan Grotesque*.

MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'Inconnu*, Contient aussi : « Le Herti ou l'Universel » ; « Discours académique du ris » ; « Discours du ridicule » ; « La Blanque des marchands méles... » ; « **La Maigre** » ; « L'Infortune des filles de joie »¹¹⁵, A Lyon : chez Claude La Rivière, 1648. Ex-libris gravés de Justin Godart et d'Elie Zdanevitch (Iliazd).

Éditions d'Adrien de Monluc réalisées par Iliazd au Degré Quarante et Un :

MONLUC (de), Adrien, sous le nom de Guillaume de Vaux, *La Maigre*, Mise en lumière et en page par Iliazd, Illustré de pointes-sèches par Picasso, Degré Quarante et Un, 1952. 41,5 cm. Tiré à 52 exemplaires (numérotés de 1 à 52) sur Chine d'autrefois. 6 exemplaires de compagnon et 2 de Dépôt légal. 14 exemplaires (numérotés de I 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 des 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. Notice d'après François Chapon.

¹¹⁴ MONTLUC (de), Adrien, *Les Jeux de l'Inconnu*, (« Le Cerophyte » ; « Le dom Quixote Gasçon » ; « Les Philosophe Gasçon » ; « **Le Courtisan grotesque** » ; « Le Moyne Bourru » ; « La Missodrie » ; « Le Manteau d'Éscarlatte » ; « Les Nopçes » ; « Lettres d'Alidor à Pandolphie » ; « Le Festin à Mr le Mar. De R. »), Contient aussi : « Le Herti ou l'universel » ; « Les Discours du Ris » ; « Les discours du Ridicule », A Paris : chez T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Soniauille, N. de Bessin, A. Courbe, 1630.

MONTLUC (de), Adrien, *Les Jeux de l'inconnu*, (« Le Cerophyte » ; « Le dom Quixote Gasçon » ; « Les Philosophe Gasçon » ; « **Le Courtisan grotesque** » ; « Le Moyne Bourru » ; « La Missodrie » ; « Le Manteau d'Éscarlatte » ; « Les Nopçes » ; « Lettres d'Alidor à Pandolphie » ; « Le Festin à Mr le Marquis De R. »), Contient aussi : « Le Herti ou l'universel », « Discours du ris », « Discours du ridicule », « La Blanque », « **La Maigre** », A Rouen : chez Charles Osmont, 1637.

¹¹⁵ Publié pour la première fois dans cette édition.

MONLUC (de), Adrian, *Le courtisan grotesque*, Impr. Union / Lacourière et Frélaut, Degré Quarante et Un, 1974. En hors texte, sur double page, 15 eaux-forte, aquarelle et pointe-sèche en couleurs de Joan Miro, couverture gravée en couleurs par l'artiste. Tiré à 6 exemplaires numérotés sur Japon ancien avec suite sur Chine, 6 exemplaires numérotés sur Anvergne Richard de Bas avec suite sur Chine, 12 exemplaires numérotés sur Japon ancien, 9 exemplaires numérotés sur Chine, 62 exemplaires numérotés sur Auvergne, 15 exemplaires nominatifs, tous signés par l'illustrateur et l'éditeur, 43x30,5 cm, en feuilles, couverture de parchemin illustrée en couleurs rempliée, chemise et étui toilés. 1974. Notice d'après François Chapon

Sources secondaires :

I : Études sur les auteurs du corpus

A) Iliazd

Monographies :

DRUCKER, Johanna, *Iliazd: A Meta-Biography of a Modernist*, John Hopkins University Press, 2020.

GAYRAUD, Régis, *Ilija Zdanevitch (1894-1975), l'homme et l'œuvre*, thèse pour le doctorat en études slaves, sous la direction de Michel Aucouturier, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1991, 660 p. (2 vol.)

TERENTIEV, Igor, *Un record de tendresse*, traduit du russe, présenté et annoté par Régis Gayraud, éditions Clémence Hiver, Paris, 1990.

ВАСИЛЬЕВ, И. Е., «Ильязд. Вехи жизни и творчества И. М. Зданевича», *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург, 2000.

Iliazd, éditeur de livres d'artiste :

BAILLEHACHE, Jonathan, « The Infernal Intimacy of Iliazd's Book: The Work of Ilija Zdanevič », *The Wolf Magazine*, numéro 26, avril 2006 pp. 83-90.

ISSELBACHER, Audrey, *Iliazd and the illustrated book*, essay by Françoise Le Gris-Bergmann, New-York, The Museum of Modern Art, 1987. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1763_300296077.pdf (Consulté le 12 novembre 2020).

NOVARINA-RASLOVLEFF, Françoise, « *Le Courtisan Grotesque* : Histoire d'une coopération lente et féconde de deux géants du livre, Iliazd et Joan Miró. », In : *Les Carnets de l'Iliazd-Club*, n°6, 2005.

RIOUX, Gilles, « Compte rendu de [Lectures] : Catalogue de l'Exposition *Iliazd – Maître d'œuvre du livre moderne*. Galerie d'Art de l'Université du Québec à Montréal, 1984. », *Vie des arts*, n°29 (118), 1985, p.84–86.

ROYERE, Anne-Christine, « Iliazd, *Poésie de mots inconnus* : 'Machine de guerre' bibliophilique contre le lettrisme. » Dans : 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)

Dossier de presse de la 13ème édition de L'Internationale de bibliophilie contemporaine, Espace Charenton, Paris, 26-27-28 novembre 2010. <https://fr.calameo.com/read/00279865634b85f77c441> (consulté le 10 novembre 2020).

Catalogue de l'Exposition : *Iliazd – Maître d'œuvre du livre moderne*, Exposition organisée à la Galerie d'Art de l'Université du Québec à Montréal, du 5 au 28 septembre 1984.

Ильязд. XX-й век Ильи Зданевича. Брийен. Вийон. Гино. Джакометти. Миро. Ноай. Пикассо. Рибмон-Дессень. Сюрваж. Хаусман. Эрнст. Из частных и музейных собраний России и Франции, Moscou, ROST Media/just design, 2015.

Iliazd en toutiste :

GAYRAUD, Régis, « “Toutisme” et Renaissance », in *Modernités russes*, n°12, Lyon, Université Lyon-III, Centre d'études slaves André Lirondelle, 2011, pp. 213-224.

GAYRAUD, Régis, « Il'ja Zdanevič, "toutisme" et synthèse des arts », in *Sauf-conduit*, n°2, L'Age d'homme, 1990, pp. 113-118 (Actes du colloque « L'avant-garde russe et la synthèse des arts », École d'architecture de Lille).

Revue scientifique consacrée à l'œuvre d'Iliazd :

Les Carnets de l'Iliazd-Club, revue savante à comité de lecture international à publication irrégulière, dirigée par Régis Gayraud, Paris, 1990-2014, n° 1 à 8.¹¹⁶

B) Adrien de Monluc :

Biographies :

ESCOUBLEAU, Charles de, marquis de Sourdis, *Vie de Mr le comte de Carmaing*, B.n.F., ms. Fr. 23344, ff. 242-244.

GARRIGUES, Véronique, *Adrien de Monluc (1571-1646), D'encre et de sang*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2006.

ILIAZD, *Chronologie d'Adrian de Monluc*, Texte établi par Antoine Coron, d'après les notes de travail d'Iliazd (Ilia Zdanevitch), Toulouse, Imprimerie municipale, 1980, p. 99-155.

¹¹⁶ Nous plaçons en annexe D le sommaire de chaque numéro.

Contenu du catalogue de l'exposition « La Vie intellectuelle à Toulouse au temps de Godolin », présentée à la Bibliothèque municipale de Toulouse en 1980.

Principaux dictionnaires dans lesquels des notices biographiques succinctes sur Adrien de Monluc paraissent, contribuant à la réception ambiguë de son œuvre :

Au XVIII^{ème} siècle :

ANSELME, Père, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roy, et des anciens barons du royaume : avec les qualitez, l'origine, le progrès, et les armes de leurs familles : ensemble les statuts et les catalogues des chevaliers, commandeurs, et officiers de l'ordre du Saint Esprit*, Libraires associés, 1733, t. 7, p. 294.

MORERI, Louis, *Le grand dictionnaire historique*, Libraires associés, 1732, t. 5, p. 108.

PARFAICT, Frères, *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs pièces, et des notes historiques et critiques*, Mercier et Saillant, 1747, t. 4.

Au XIX^{ème} siècle :

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, 1869, Larousse, t. 5, p. 349.

MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, A. Thoisnier Desplace, 1813, t.10, p. 171.

Edition revue et commentée des œuvres d'Adrien de Monluc :

MONLUC, Adrien de, *Œuvres*, Contient : « Œuvres versifiées » ; « Les pensées du solitaire » ; « Les jeux de l'inconnu » ; « Fable des amours du jour et de la nuit », textes établis, annotés et commentés, étude philologique par Michael Kramer, Paris, Honoré Champion, 2007.

Adrien de Monluc, un auteur burlesque :

ALLOTT, T.J.D., « Cramail and the comic », *The Modern Language Review*, LXXII, 1977, n°1, pp. 22-33.

DOUBLET, Georges, « Un seigneur languedocien, compositeur de comédies sous Louis XIII », *Revue des Pyrénées*, 1896, pp. 457-469.

FOURNIER, Édouard, « Le comte de Cramail », *Le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle ou le choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* (1871), Genève, Slatkine reprints, 1970, p.193.

GARAVINI, Fausta, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^{ème} siècle*, Champion, 1998.

TRUFFIER, Jacques, « Adrien de Monluc et la Comédie des Proverbes », *Conferencia*, 1936, n°2, pp.444-451.

Adrien de Monluc, un auteur baroque :

BELLAS, Jacqueline, « Adrien de Monluc », *Baroque*, Actes de la 2^e session des Journées Internationales d'étude du Baroque, Montauban, 1967, n°2, p.45-52.

Adrien de Monluc et le libertinage :

BRUN, Pierre, « Un grand seigneur, Adrien de Monluc, comte de Carmain dit Cramail », *Autour du XVII^e siècle : les libertins, Maynard, Dassoucy, Desmarets, Ninon de Lenclos, Carmain, Mérignon, Pavillon, Saint-Amand*, Grenoble, H. Falgue & F. Perrin, 1901, p.121-136.

GARRIGUES, Véronique, « Le comte, le cardinal et le libertin : la mauvaise réputation d'Adrien de Monluc », In : *La Religion des élites au XVII^e siècle*, Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600–1700), en partenariat avec le Centre Aquitain d'Histoire Moderne et contemporaine, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 30 novembre–2 décembre 2006, Édités par Denis Lopez, Charles Mazouer et Eric Suire.

LACHEVRE, Frédéric, *Le libertinage au XVII^e siècle. Mélanges : Trois grands procès de libertinage*, Genève, Slatkine, 1908-1928.

- LACHEVRE, Frédéric, « Le comte de Cramail », p.198.
- LACHEVRE, Frédéric, « La plainte de Tircis à Cloris », p.198-202.

C) Pablo Picasso

Pablo Picasso, illustrateur de bibliophilie :

BAER, Brigitte, *Picasso peintre-graveur : catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié et des monotypes*, vol. 1 à 7, Berne, Kornfeld, 1986-1996.

CRAMER, Patrick, GOEPPERT-FRANCK, Herma C., GOEPPERT, Sebastian, *Pablo Picasso : catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, P. Cramer, 1983.

Picasso and the artist's books, sur le site du Musée Picasso de Barcelone, <https://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/05/picasso-and-the-artists-books/?lang=en> (consulté le 26 janvier 2021).

Picasso Illustrateur, Catalogue d'exposition « Picasso Illustrateur au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing », 19 octobre 2019 – 13 janvier 2020, BAI NV, 2019.

Picasso as an illustrator, Exhibition Catalogue “The Bareiss collection of modern illustrated books at the Toledo Museum of Art”, January 23-May 29, 1988.

D) Joan Miró

Études générales sur Miro :

PRAT, Jean-Louis, *Miró : La couleur de mes rêves*, Catalogue d'exposition : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 3 octobre 2018 au 4 février 2019] / sous la direction de Jean-Louis Prat, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2018.

Joan Miró, illustrateur de bibliophilie :

CRAMER, Patrick, *Joan Miró : catalogue raisonné des livres illustrés*, Préface de Rosa Maria Malet, Genève, P. Cramer, 1986.

DUPIN, Jacques, *Miró Engraver : Catalogue raisonné*, vol. 1 à 4, Galerie Lelong, 1984 à 2001.

DUPIN, Jacques, *Miró Lithograph : Catalogue raisonné*, vol. 1 à 6, Paris, Galerie Lelong, 2018.

SHIM, Jiyoung, *Joan Miró, « illustrateur » des poètes : à la lumière de l'Extrême-Orient* ; Thèse de doctorat : Histoire et sémiologie du texte et de l'image, sous la direction d'Annie Renonciat, Paris 7, 2009.

II. Histoire littéraire et histoire de l'art

La langue et la littérature du XVII^{ème} siècle :

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^{ème} siècle*, Tomes 1 à 3, Éditions Domat, 1954, 1956 ; Albin Michel, 1997.

BAR, Francis, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, D'Arthey Luçon, 1960.

BOUVIER, Ernest, *Des perfectionnements que reçut la langue française au XVII^{ème} siècle*, Genève, 1853. Genève, Slatkin Reprints, 1970.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

« Bibliographie : Libertinage, libre pensée, irréligion, athéisme, anticléricalisme - 3 », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Libertinage, athéisme, irréligion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 03 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4702>

Histoire de l'art du XX^{ème} siècle :

FOKKEMA Douwe, and IBSCHE Elrud, *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Co., 1987.

MARCADE, Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe : 1863-1914*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1972.

MARCADE, Jean-Claude, *L'avant-garde russe*, Paris, Flammarion, 2007.

MARCADE, Jean-Claude, *Le futurisme russe*, Paris, Dessain et Tolra, 1989.

SOLA, Agnès, *Le futurisme russe*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1989.

Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре, Под ред. Луиджи Магаротто, Марцио Марцадури, Даниелы Рицци ; Первый международный Симпозиум заумный футуризм и дадаизм в русской культуре, в Роверето и Венеции с 8 по 11 ноября 1989 г., Берлин, Петер Ланг, 1991.

La bibliophilie :

CARTERET, Léopold, *Trésor du bibliophile, Livres illustrés modernes, 1875-1945*, t.3, Paris, 1946.

CHAPON, François, *Le Livre et le peintre, L'âge d'or du livre illustré en France : 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987. Réed. Éditions des cendres, 2018.

MELOT, Michel, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1985.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997.

PEYRE, Yves, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

« The Book as Art », On : https://insights.famsf.org/artists-books/#&chapter=chapter_9129763&page=chapter_9219755 (Consulté le 29 avril 2021)

Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles passages, rémanences, innovations, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003 sous la direction d'Hélène Védrine, Paris, Editions Kimé, 2005.

III. Pour une compréhension des enjeux éditoriaux

L'édition :

Ouvrages généraux

PEYRE, Yves, « La revendication du livre », In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1999, n°51. pp. 271-276.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'exercice de style éditorial. Avatars et réception d'une œuvre à travers l'histoire, des manuscrits à internet. », *Communication et Langages*, n°135, 2003.

Site internet : « Éditeur-correcteur-relecteur » ; Url : <http://www.editeur-correcteur-relecteur.fr/etapes-correction-livre/>

L'auctorialité éditoriale :

GENÊT, Pascal, « Énonciation éditoriale », dans Anthony Glinoeur et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale>, Consulté le 28/01/2021.

OUVRY-VIAL, Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154, 2007, pp. 67-82.

OUVRY-VIAL, Brigitte & REACH NGO, Anne, (dir.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Actes du colloque U. Paris 7 et U. Paris-Sorbonne, Paris, Garnier classique, 2010.

REACH-NGO, Anne, « Instances et stratégies éditoriales à la renaissance : De la fabrique du livre à la fabrique de l'auteur », dans *La Fabrication de l'auteur*, sous la direction de Marie-Pierre Luneau & Josée Vincent, Québec, Éditions Nota bene, 2010, pp. 333-362.

SOUCHIER, Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, 2007, pp. 23-38.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, pp. 137-145.

THERENTY, Marie-Ève, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIXe siècle », *Communication et langages*, n° 166, 2010, pp. 3-19.

Le paratexte :

CHARTIER, Roger, « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, sous la dir. de Martine Poulain, Éditions du Cercle de la librairie, 1988.

CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.) (4 vol.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 10-11.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

LANE, Philippe, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1992.

La théorie de la réception :

Ouvrages généraux

CHEVREL, Yves, « Les études de réception », dans : Pierre Brunel éd., *Précis de littérature comparée*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1989, p. 177-214. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4804001c/f19.item#> (consulté le 15 décembre 2020)

HEIDENREICH, Rosemarin, *La problématique du lecteur et de la réception*, Cahiers de recherche sociologique, 1989, (12), p.77-89. <https://doi.org/10.7202/1002059ar> (consulté le 15 décembre 2020)

STAROBINSKI, Jean, « Préface », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978.

JAUSS, H. R., « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978.

La réception du livre par le lecteur :

CHARTIER, Roger, « Du livre au lire », *Sociologie de la communication*, vol. I, n° 1, 1997, pp. 271-290.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985.

KRAUS, Dorothea, « Appropriation et pratiques de la lecture », *Labyrinthe*, vol. 3, n° 3, 1999, pp. 13-25.

Le texte et l'auteur :

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n°5, 1968.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Tel quel », 1973.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la société française de philosophie*, n°3, 1969. Repris dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome I, p. 817-849, Paris, Gallimard, Quarto, 2001.

Autres sources :

Les œuvres d'Adrien de Monluc détenue par Iliazd :

Les Jeux de l'Inconnu :

MONTLUC, Adrien de, *Les Jeux de l'inconnu*, Contient aussi : « Le Herti ou l'Universel » ; « Discours académique du ris » ; « Discours du ridicule » ; « La Blanque des marchands méles... » ; « **La Maigre** » ; « **L'Infortune des filles de joie** »¹¹⁷, A Lyon : chez Claude La Rivière, 1648.
Ex-libris gravés de Justin Godart et d'Elie Zdanevitch (Iliazd).

¹¹⁷ Publié pour la première fois dans cette édition.

La comédie des proverbes :

MONTLUC, Adrien de, *La comédie des proverbes*, Pièce comique pour la récréation des mélancoliques, Rouen : chez Jacques Cailloué, 1645.

Ex-libris gravés de Jules Fougères, d'Elie Zdanevitch (Iliazd), et un autre aux initiales F.D.

MONTLUC, Adrien de, *La comédie des proverbes*, Pièce comique, La Haye : chez Adrien Vlacq, 1655.

Ex-libris d'Elie Zdanevitch (Iliazd).

Écrits d'Iliazd :

M. LARIONOV, I. ZDANEVITCH, *Pourquoi nous nous peinturlurons*, Manifeste futuriste, 1913.

ILIAZD, *Pirosmanchvili 1914*, Texte et préface d'Iliazd. Traduits du russe par Andrée Robel et André du Bouchet. Illustré d'une pointe-sèche de Pablo Picasso, Paris, Le Degrés Quarante et Un, 1972.

Bibliographie des livres édités par Iliazd¹¹⁸ :

ZDANEVITCH, Иля, *Янко круль албанскай / Yanko roi des Albanais*, Tiflis, 41°, mai 1918.

ZDANEVITCH, Иля, *Остраф Пасху / L'Île de Pâques*, Tiflis, 41°, 1919.

ZDANEVITCH, Иля, *асЁл напракАт / L'Âne à louer*, Сборник «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок», Тифлис, 41°, 1919.

ILIAZD, *Леденту ФАрам / Ledentu Le Phare*, couverture en couleurs remplie ornée d'un collage original par Naoum Granowsky, Paris, Degré Quarante et Un, 1923.

ILIAZD, *Восхищение / Le Ravissement*, Paris, Degré Quarante et Un, 1930.

ILIAZD, *Afat*, Illustré par Picasso, Paris, Degré Quarante et Un, 1940.

ILIAZD, *Rahel*, Illustrés par Léopold Survage et calligraphiés par Marcel Mée, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Le Degré Quarante et Un, 1941.

ILIAZD, *Письмо / Escrito / La lettre*, Quatre eaux fortes et deux burins de Picasso, Paris, Le Degré Quarante et Un, 1948.

Poésie de mots inconnus, Textes composés du 25 avril au 22 juin 1949, sur les maquettes d'Iliazd par Alexandre Zasyrkine, Paris, Degré Quarante et Un, 1949.

¹¹⁸ Exceptionnellement, nous organisons cette partie de la bibliographie par ordre chronologique, afin de donner une image la plus précise possible du travail éditorial réalisé par Iliazd à travers le temps.

MONLUC, Adrien (de), dit Guillaume DE VAUX, *La Maigre*, Illustré par Picasso, Mis en lumière et en page par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1952.

OETTINGEN, Baronne (d'), dite Roch GREY, *Chevaux de minuit*, Illustré par Picasso, Composé par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1956.

SCHELER, Lucien, *Sillage intangible*, Poème illustrée d'une pointe sèche de Picasso, Paris, Degré Quarante et Un, 1958.

Le Frère mendiant / O libro del conocimiento, Illustré par Pablo Picasso, Mis en Lumière par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1959.

BOUCHET, André (du), *Ajournement*, orné de gravures à l'eau-forte de Jacques Villon, Paris, Degré Quarante et Un, 1960.

HAUSMANN, Raoul, *Poèmes et bois*, Illustré par Hausmann, Précédé d'un Hommage illettré d'Iliazd à Raoul Hausmann, Paris, Degré Quarante et Un, 1961.

ILIAZD, *Приговор Безмолвный / Sentence sans paroles*, Encre de Georges Braque ; eau-forte d'Alberto Giacometti, Paris, Degré Quarante et Un, 1961.

GIACOMETTI, Alberto, *Les Douze portraits du célèbre Orbandale*, Pris sur le vif et gravés à l'eau-forte par Alberto Giacometti, Paris, Degré Quarante et Un, 1962.

ERNST, Max, *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, Ecritures et eaux-fortes de Max Ernst pour commenter et illustrer les données de Ernst Guillaume Tempel mises en lumière par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1964.

ELUARD, Paul, *Un Soupçon*, Illustré de pointes-sèches par Guino, Mis en Lumière par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1965.

ILIAZD, et PICASSO, Pablo, *Hommage à Roger Lacourière*, Paris, Degré Quarante et Un, 1968.

ILIAZD, *Boustrophédon au miroir*, Illustré par Georges Ribemont Dessaignes, Mis en lumière par Iliazd, Paris, Degré Quarante et Un, 1971

ILIAZD, *Pirosmanchvili 1914*, Illustré d'une pointe-sèche de Pablo Picasso, [Traduction Andrée Robel André du Bouchet], Paris, Degré Quarante et Un, 1972.

Principales expositions consacrées à Iliazd :

La Rencontre Iliazd-Picasso, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 mai-20 juin 1976.

Iliazd (exposition rétrospective des années futuristes à l'œuvre ultime), Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 10 mai-25 juin 1978.

Iliazd, maître d'œuvre du livre moderne, galerie d'art de l'université du Québec à Montréal, 5-28 septembre 1984.

Iliazd and the illustrated book, The Museum of Modern Art, New York, 18 juin-18 août 1987.

Kirill Zdanevitch-Ilia Zdanevitch, Musée national des Beaux-arts de Géorgie, Tbilissi, 1^{er} octobre-15 novembre 1989.

I libri di Iliazd, Centro Di, Firenze, 9 avril-11 mai 1991.

Iliazd, ses peintres, ses livres, Galerie Flak, Paris, 23 mai-15 juin 1991.

Iliazd/Livres, Espace du Château, Cagnes-sur-Mer, 29-31 mai 1993.

Zdanevitch, Musée national des Beaux-arts de Géorgie-Centre culturel français Alexandre-Dumas, Tbilissi, 30 septembre-1^{er} décembre 2009.

Iliazd. Le XX^e siècle d'Ilia Zdanevitch (exposition rétrospective), Musée des beaux-arts Pouchkine, Moscou, 14 décembre 2015-14 février 2016.

Autres :

MONTLUC, Adrien, de, *L'Infortune des filles de joye*, suivie de *La Maigre*, Paris, Jules Gay, 1863.¹¹⁹

FONTENELLE, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her****, 1699, Ed. Desjonquères, 2002.

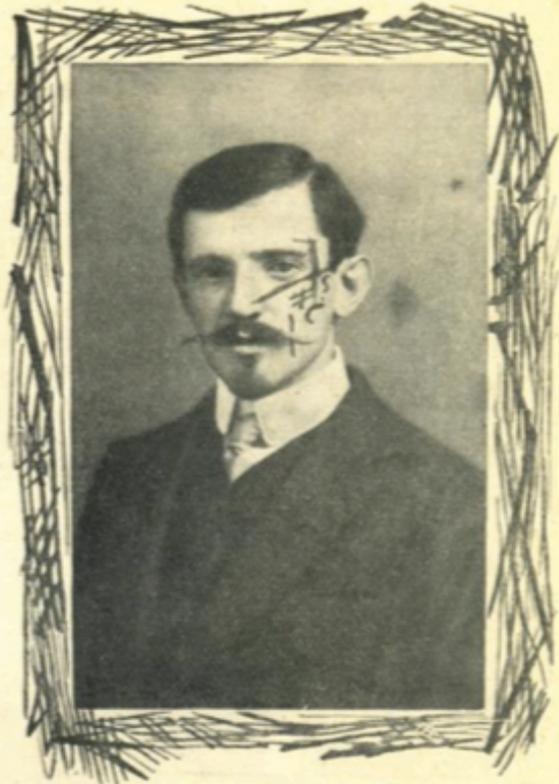
¹¹⁹ Edition censurée par le Tribunal correctionnel le 22 mai 1863, pour « outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs ».

Ходъ искусства и любовь къ жизни руководили нами. Вѣрность ремеслу поощряетъ насъ, борющихся. Стойкость немногихъ даетъ силы, которыхъ нельзя одолѣть.

Мы связали искусство съ жизнью. Послѣ долгаго уединенія мастеровъ, мы громко позвали жизнь и жизнь вторгнулась въ искусство, пора искусству вторгнуться въ жизнь. Раскраска лица — начало вторженія. Оттого такъ колотятся наши сердца.

Мы не стремимся къ одной эстетикѣ. Искусство не только монархъ, но и газетчикъ и декораторъ. Мы цѣнимъ и шрифтъ и извѣстiя. Синтезъ декоративности и иллюстраціи—основа нашей раскраски. Мы украшаемъ жизнь и проповѣдуемъ—поэтому мы раскрашиваемся.

Раскраска — новыя драгоценности народныя, какъ и все въ нашъ день. Старыя были безсвязны и отжаты деньгами. Золото цѣнилось, какъ украшеніе и стало дорогимъ. Мы же свергаемъ золото и каменья съ пьедестала



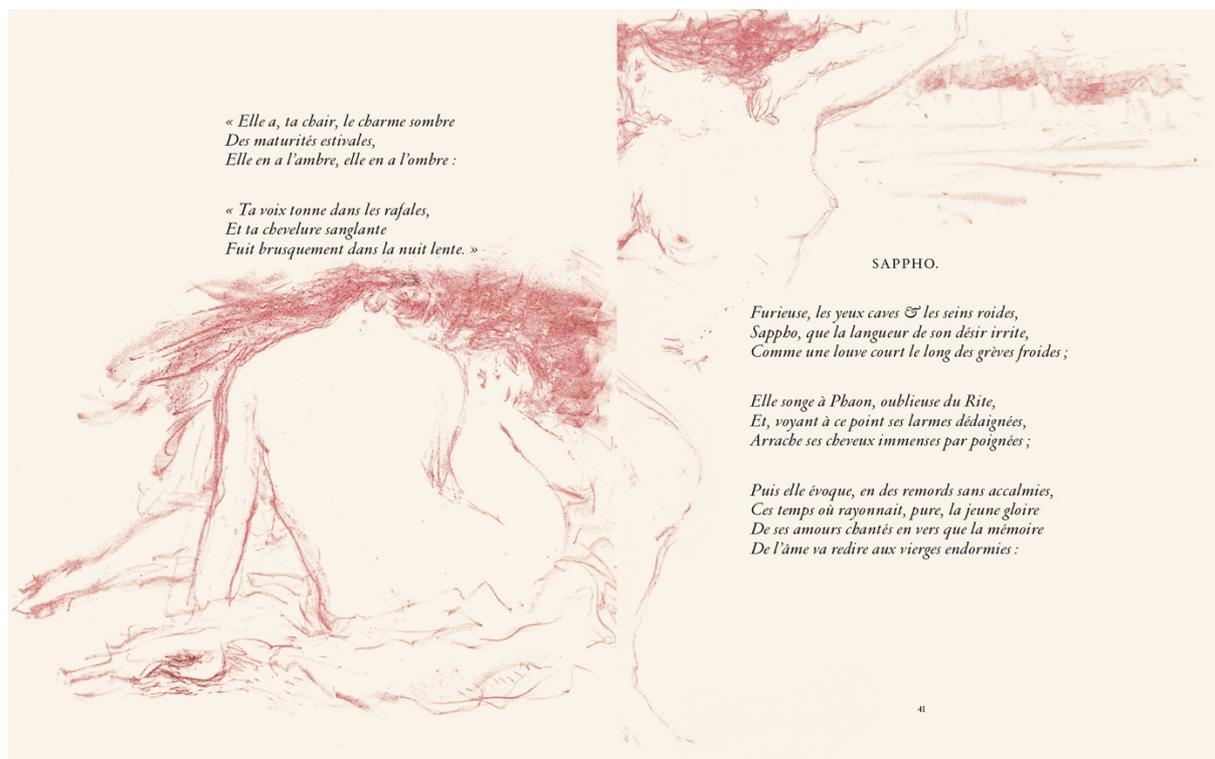
М. В. Ле-Данью, — сподвижникъ г. Ларионова. Автораскраска.



М. Ларионовъ, Н. Гончарова, И. Зданевичъ. Раскраска исполнена Ларионовымъ.

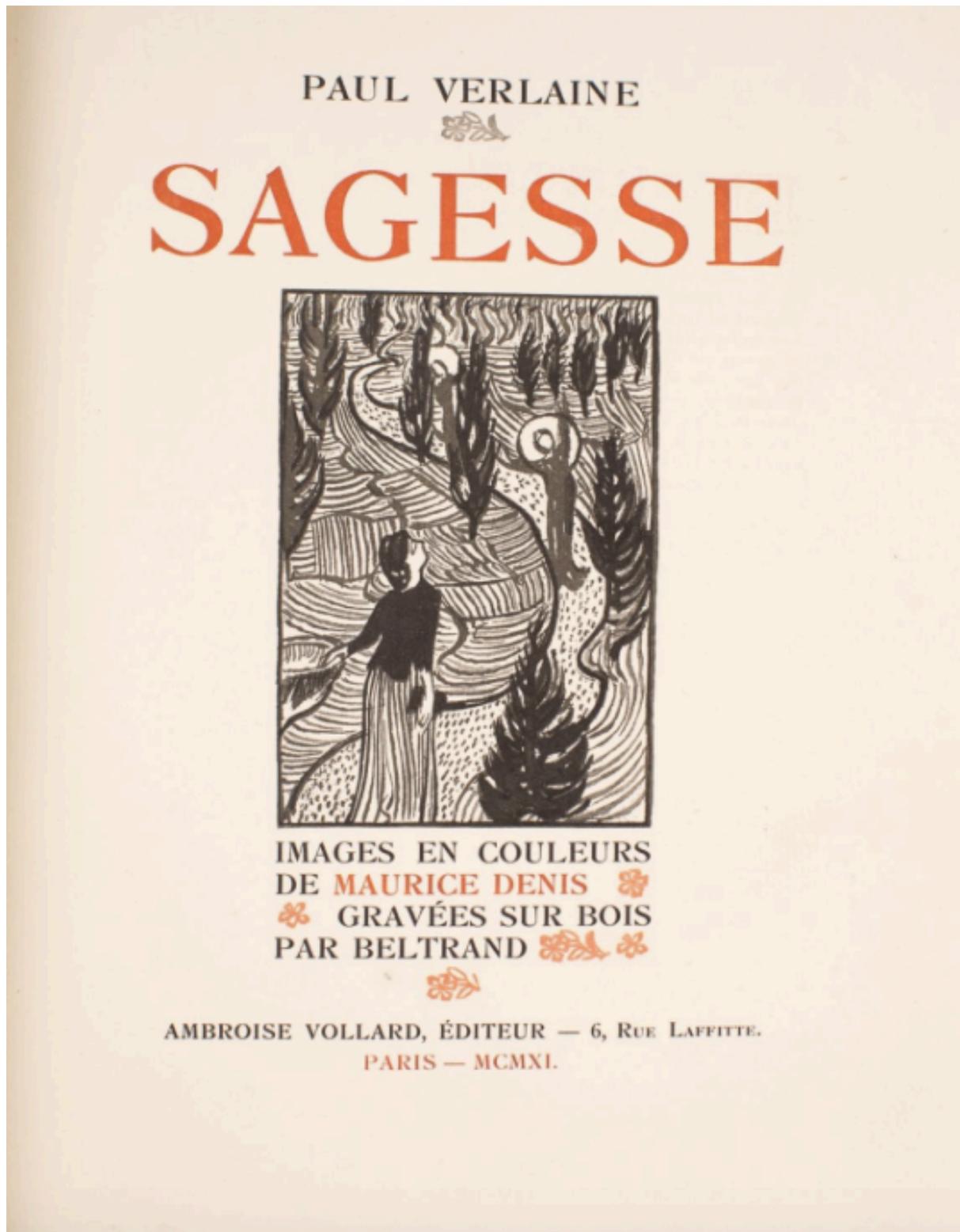
Annexe B

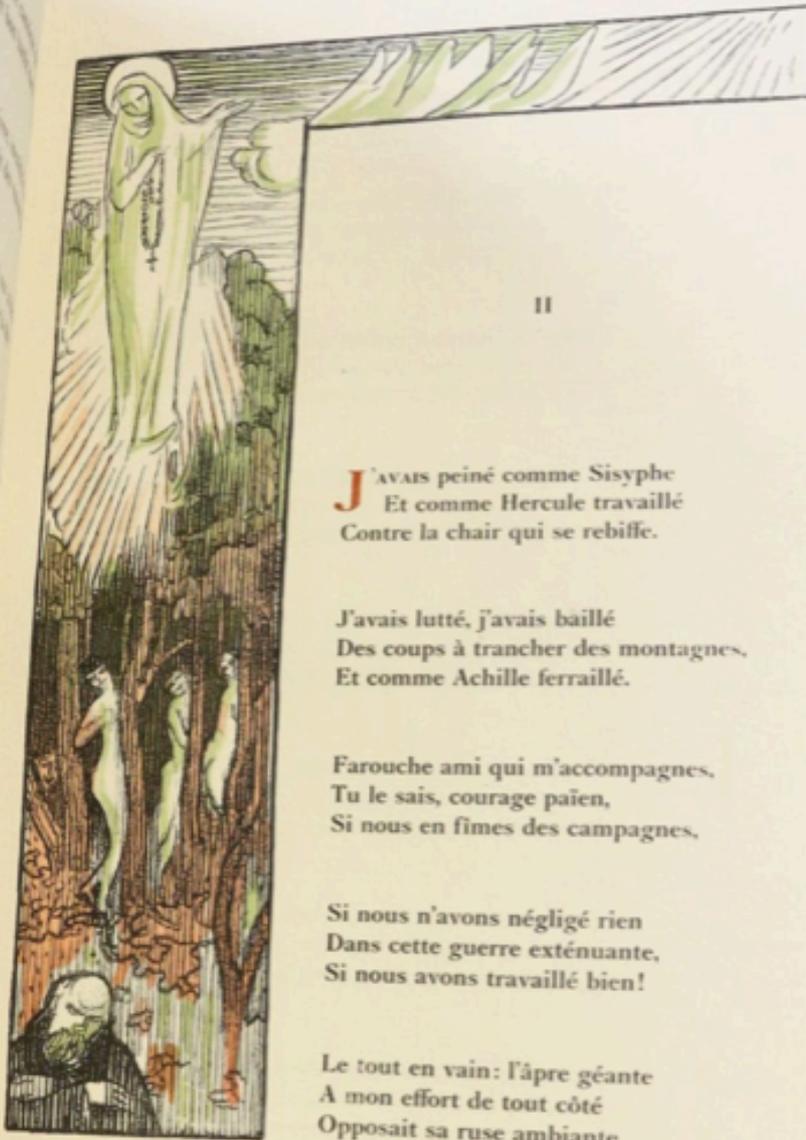
Paul Verlaine, *Parallèlement*, illustré par Pierre Bonnard, Paris, Ambroise Vollard, 1900.



Annexe C

Paul Verlaine, *Sagesse*, illustré par Maurice Denis, Paris, Ambroise Vollard, 1911.





SAGESSE

II

J'AVAIS peiné comme Sisyphe
Et comme Hercule travaillé
Contre la chair qui se rebiffe.

J'avais lutté, j'avais baillé
Des coups à trancher des montagnes,
Et comme Achille ferraillé.

Farouche ami qui m'accompagnes,
Tu le sais, courage païen,
Si nous en fimes des campagnes,

Si nous n'avons négligé rien
Dans cette guerre exténuante,
Si nous avons travaillé bien!

Le tout en vain: l'âpre géante
A mon effort de tout côté
Opposait sa ruse ambiante.

Annexe D

Liste des huit numéros des *Carnets de l'Iliazd Club*, et des articles qui les composent.¹²⁰

N°1 (1990) - 128 pages, illustrations au trait

- Iliazd : Neuf poèmes, traduits du russe par André Markowicz.
- En approchant Eluard, dossier établi par Régis Gayraud.
- Un voyage en Grèce, par Hélène Iliazd.
- Journal de la mère d'Iliazd (1902), par Valentina Zdanevitch, traduit par Hélène Flamant.
- Bibliographie des ouvrages en langue française citant Iliazd, établie par Régis Gayraud.

N°2 (1992) - 132 pages, vignettes en noir et blanc

- Quatre sonnets d' « Afat », traduits par André Markowicz.
- Lettre à Ardengo Soffici (50 années de futurisme russe), édition établie par Régis Gayraud.
- Seize lettres : Correspondance Iliazd-Tzara, édition établie par Régis Gayraud.
- Lettres et articles sur la guerre au Caucase, dossier établi par Luigi Magarotto, traductions par Régis Gayraud.
- Iliazd et les chats, par Hélène Iliazd.
- Journal de la mère d'Iliazd (2^e épisode), par Valentina Zdanevitch, traduit par Hélène Flamant.
- Bibliographie des ouvrages en langue française citant Iliazd, établie par Régis Gayraud (suite).

N°3 (1994) - 128 pages + 8 pages quadrichromie

- Hommage à Hélène Iliazd.
- Dossier Pirosmani, établi par Régis Gayraud.

N°4 (1997) - 144 pages et reproductions quadrichromie

- Iliazd et ses peintres, dossier établi par Régis Gayraud.

N°5 aéro-numéro (2000) - 32 pages + dépliant en couleurs et CD

- Dossier Roland Garros.
- L'épopée de l'aviation au début du xx^e siècle, par Henri Douard.

¹²⁰ Cette liste est accessible sur le lien suivant : https://fr.wikipedia.org/wiki/Carnets_de_l'Iliazd-Club, consulté le 31 mai 2022.

N°6 (2005) - 152 pages + 8 pages quadrichromie

- Iliazd, la dimension architecturale, par Elizabeth Klosty Beaujour.
- « Elle, vagabette... », trois documents du fonds Delaunay de la BNF (1922-1923), présentés et annotés par Régis Gayraud.
- « Le Courtisan grotesque », histoire d'une coopération lente et féconde entre deux géants du livre : Iliazd et Joan Miró, par Françoise Novarina-Raslovleff.
- Bibliographie des livres imprimés édités par Iliazd, par François Mairé.

N°7 (2010) - 224 pages + dépliants et 28 pages quadrichromie

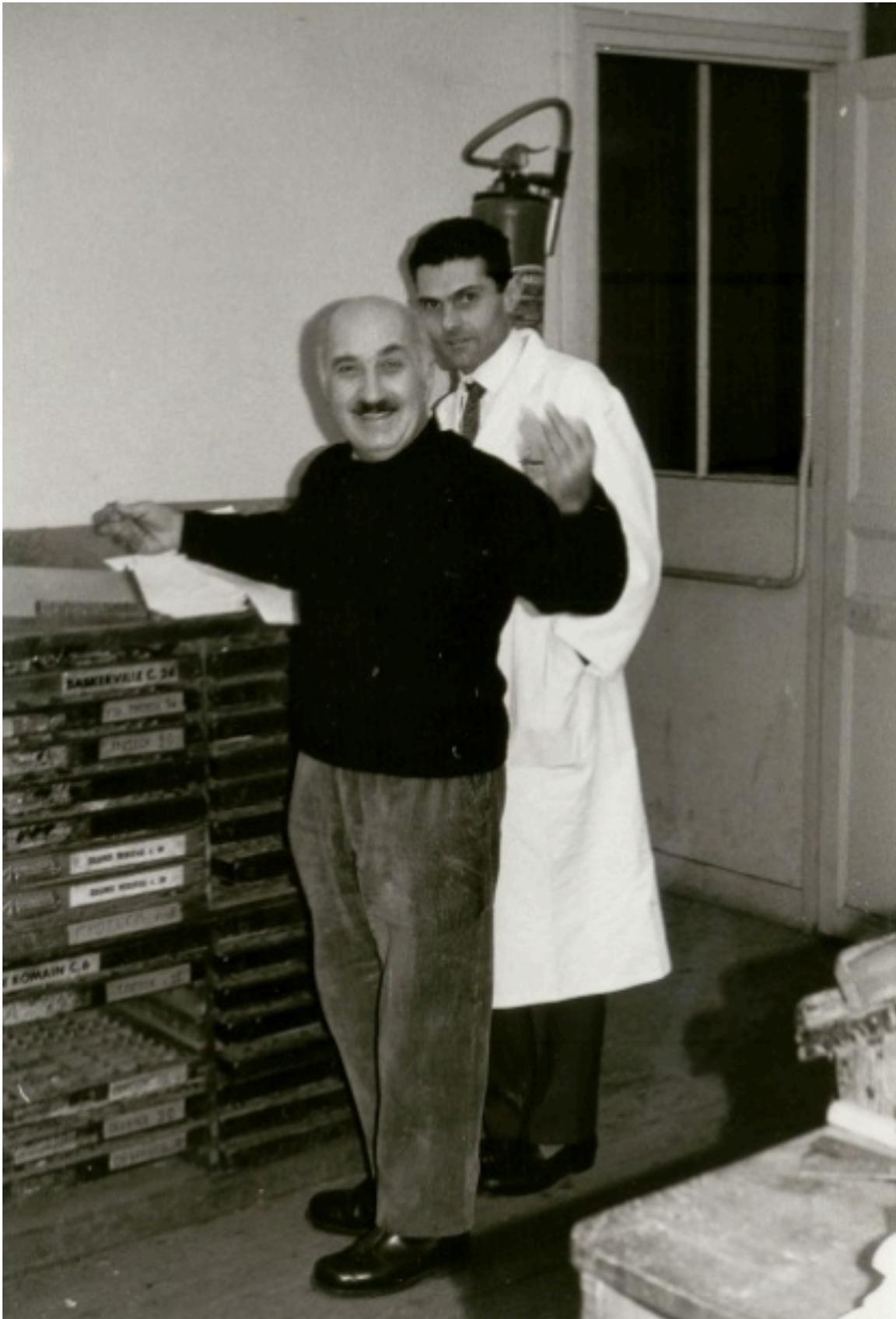
- Iliazd et l'imprimerie Union, par Antoine Perriol.
- Correspondance croisée Iliazd-Dimitri Snégaroff, traduite et présentée par Régis Gayraud et Michel Viel.
- Dimitri Snégaroff, témoignage par Michel Viel.
- « La Argentina », un livre « retrouvé » réalisé par Iliazd et imprimé sur les presses d'Union en 1956, par François Mairé.
- Iliazd dans et hors l'émigration russe en France, par Régis Gayraud.
- Conférence « L'Iliazde » de 1922, version intégrale traduite et commentée par Régis Gayraud.
- Inventaire des textes et notes de travail contenues dans les agendas, carnets et cahiers d'Iliazd de 1921 à 1975 conservées dans le Fonds Iliazd, établi par Régis Gayraud et François Mairé.

N°8 (2014) - 268 pages + 1 dépliant et 54 pages quadrichromie, illustrations in-texte

- « Poésie de mots inconnus » et le débat lettriste : prétexte et contexte, par Françoise Le Gris
- D'un texte à l'autre, Iliazd-Isou, une confrontation, par Régis Gayraud.
- Iliazd et la série C de la Boîte-en-valise de Marcel Duchamp, par Antoine Perriol.
- Iliazd : « La Cause occulte de l'abdication du roi Edouard VIII », manuscrit présenté et annoté par François Mairé.

Annexe E

Louis Barnier et Iliazd photographés à l'Imprimerie de l'Union dans les années 1950.



Annexe F

Mikhail F. Larionov, *L'automne*, Huile sur toile, 1912, Musée Georges Pompidou, 136 x 115 cm.



Annexe G

Niko Pirosmiani, *Fête de famille*, Huile sur carton, 1907, Galerie Tretiakov, 115 x 180cm.



Annexe H

Antoine Watteau, *Le Singe sculpteur*, huile sur toile, vers 1710, 21x21 cm.



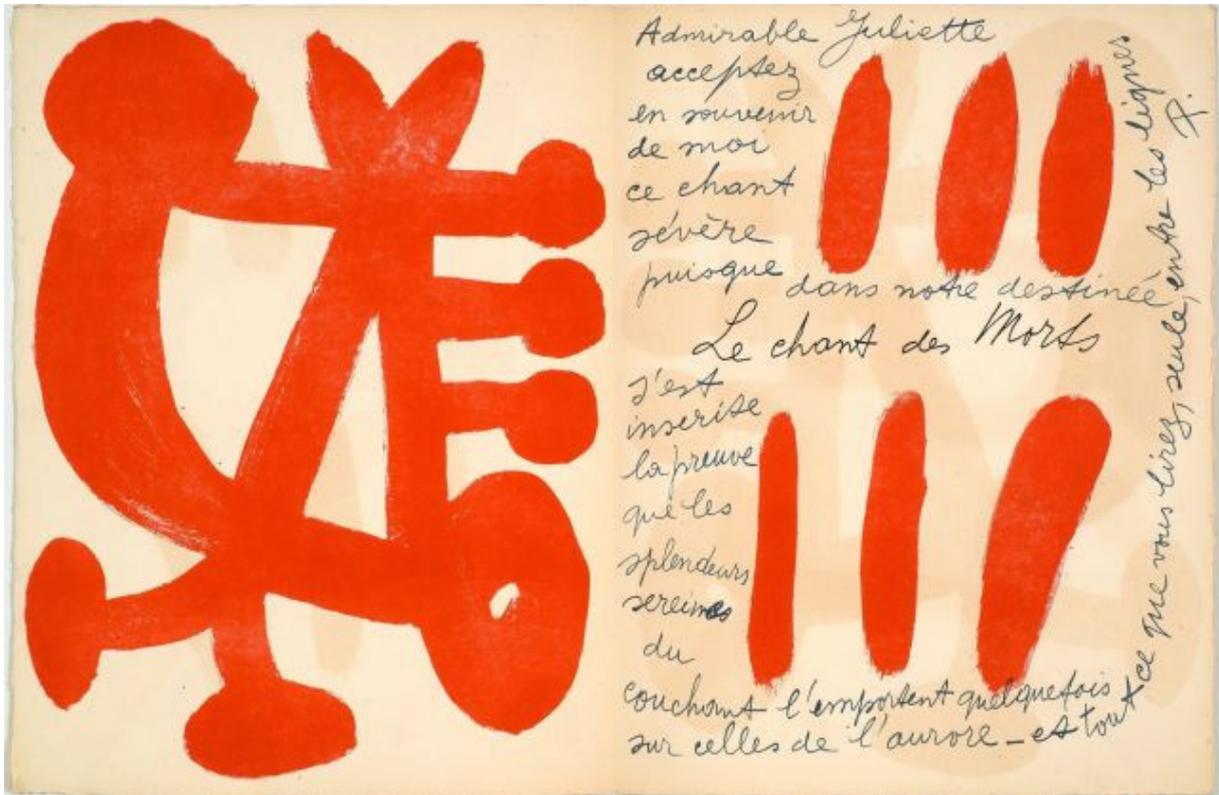
Annexe I

Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, Huile sur toile, Paris, 1906-1907, MOMA, 244x234cm.



Annexe J

Pierre Reverdy, *Le Chant des Morts*, Illustré par Picasso, Paris, Tériades éditions, 1948.



Annexe K

Joan Miró, *Paysage bleu à l'araignée*, Huile sur toile, 1925, 89x116cm.

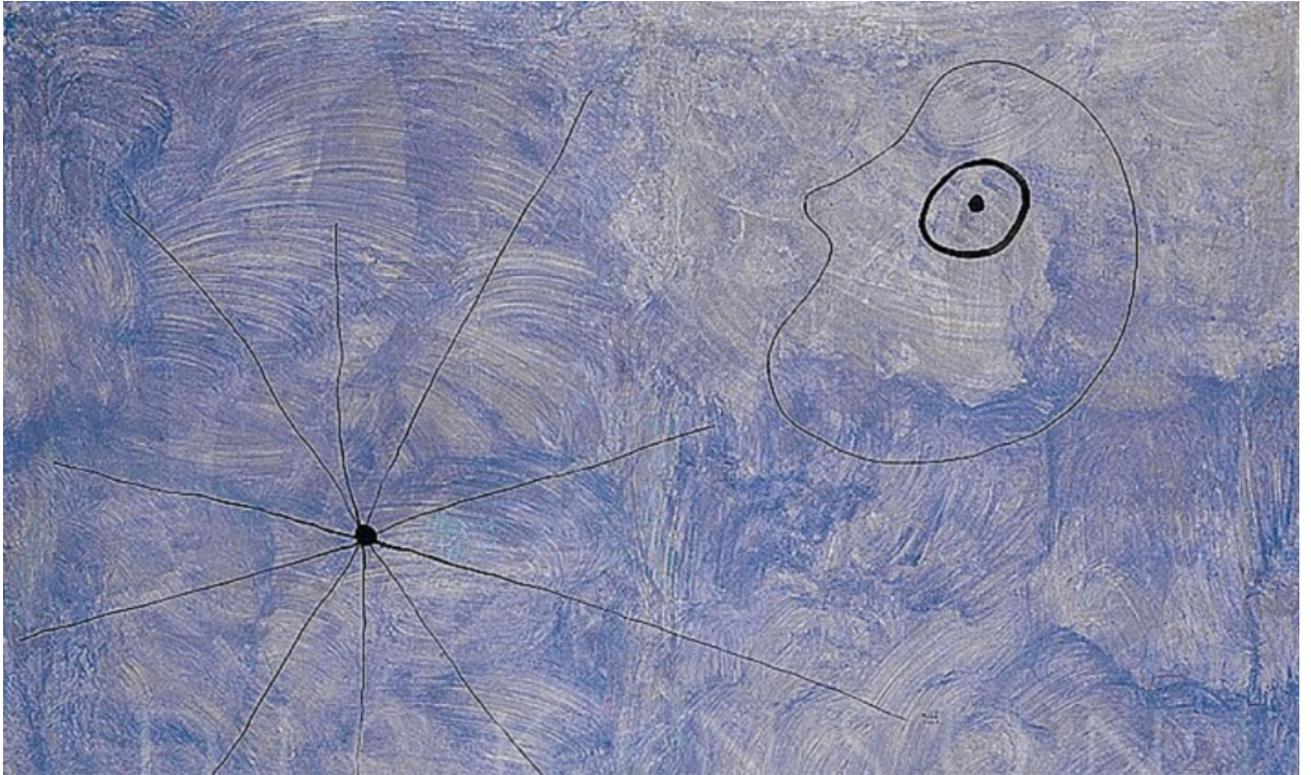


Table des matières

Introduction.....	5
Chapitre 1 : Lumière sur une œuvre signée Guillaume de Vaux, le « prince des poètes » ..	20
I) Ombres et lumières sur Adrien de Monluc.....	21
1- Réhabiliter l'œuvre de Monluc.....	22
a) Un personnage qui divise	22
b) Du XVII ^{ème} au XX ^{ème} : du succès à l'oubli.....	26
2- Faire tomber les masques.....	29
II) Le livre d'artiste, support d'un éloge implicite.....	34
1- La renommée des uns sert l'anonymat des autres.....	36
2- Mettre en valeur le texte pour mettre en valeur l'auteur	38
a) Lumière sur deux récits.....	38
b) Un nouvel équilibre pour le texte.....	39
3- Le livre comme monument	44
a) Le choix des matériaux	45
b) L'excellence des artisans.....	48
c) Un temple de la parole	50
Chapitre 2 : La réception moderne d'une œuvre trois fois centenaire.....	55
I) Du livre au lire, de l'éditeur au lecteur	56
1- L'énonciation éditoriale : nouveaux regards sur Monluc.....	57
2- Un lectorat moderne	65
a) Évolution de l'horizon d'attente	66
b) Un lecteur avisé pour une réception moderne.....	69
II) La Maison des Jeux.....	71
1- Des jeux d'époque.....	71
2- Un dialogue des arts qui sert l'humour des textes	77
3- Des jeux d'aujourd'hui : Déliaisons du verbe et de l'image	82
III) Poétisation de l'œuvre de Monluc.....	88
1- La poésie du livre	88
2- Le dialogue poétique entre le texte et l'illustration.....	90
3- Résonnances esthétiques avec l'actualité poétique.....	96
Chapitre 3 : Pour une poétique du livre d'Iliadz	103
I) La Maigre et Le Courtisan Grotesque, deux œuvres collectives.....	104
1) Mise en scène d'auctorialités plurielles	104
2) Polyphonie auctoriale : autorité en mouvement	108
II) Auctorialité éditoriale	114
1- Entre interprétations et appropriations.....	115
2- Pour une esthétique toutiste	119
a) Une quête existentielle	120
b) De l'art marqué du sceau des générations.....	125
Conclusion	133
Bibliographie.....	136
Annexes.....	148