

TRISTAN TZARA ET L'INVENTION GRAPHIQUE : LE SECRET DE VILLON

Tzara porte, de longue date, un très vif intérêt à Villon, dont il préface les poésies en 1949, s'efforçant alors d'en montrer l'actualité, ce qui ne laisse pas d'être paradoxal pour un poète dont le nom incarne les plus grandes audaces modernes depuis Dada. A l'époque, il dégagait la vision poétique constituée par l'ensemble de l'œuvre villonesque, en accord durable avec le goût du lecteur, de sorte que la poésie latente se trouvait en concordance avec l'expression elle-même, expliquant ainsi sa permanence dans l'histoire littéraire. Par-delà le classicisme et les Écoles figées, la poésie de Villon apparaissait comme les prémices de la poésie contemporaine, dans la position qu'elle adoptait à l'égard de l'idéologie bourgeoise, dans le sentiment du vécu quotidien qu'elle parvenait à exprimer. Enfin, la personnalité du poète lui semblait plus complexe qu'on ne se la représentait généralement à l'époque, cet homme contradictoire devant être perçu à la fois comme un poète cultivé et un mauvais garçon. L'ensemble de ces traits donne à son œuvre ce ton direct, parlé, qui en fait un précurseur de la poésie vivante.

A) L'Édition critique

En reprenant le texte de plus près pour une Édition critique qu'il envisage de publier en 1956, Tzara n'a pas changé de sentiment. Mais sa vision s'est assurée. Il se plaît alors à montrer le caractère conjectural, hypothétique ou même nettement contradictoire, des documents relatifs à Villon. Il souligne, en outre, l'étrange cercle vicieux des commentateurs relatant la vie du poète à partir des indications fournies dans son texte ; expliquant ce texte par des éléments biographiques dont, en somme, ils ne sont nullement assurés.

Dans ce projet, Tzara étudie les sources des poésies de Villon, redonnant vigueur à la science des textes qu'il aborde en fonction de sa propre pratique poétique, de l'image qu'il se fait désormais du statut du poète au Moyen âge, de la profession d'écrivain, qu'il fait donc remonter très tôt dans le temps. Il s'élève vigoureusement contre la vision romantique qui tendrait à faire croire que Villon a pu écrire en une seule nuit : c'est bien mal connaître la nature du travail poétique ! Fort de sa propre expérience, il met en valeur l'unité d'ensemble du recueil, considérant que les strophes, les pièces diverses ont été soigneusement enchâssées par le poète, qui prend soin d'en annoncer la teneur auparavant, comme lui-même faisait avec ses collages ou ses propres poésies. Cette conception unitaire le conduit à envisager comme un « roman », c'est-à-dire une œuvre poétique conforme à un projet narratif, avec un personnage qui dit « je » et incarne l'image, souhaitée par les lecteurs de son temps, d'un poète-mauvais garçon.

Aussi peut-il rectifier l'idée qu'on se fait aujourd'hui encore de Villon et lui donner cohérence à travers sa diversité et sa complexité. C'est moins un mauvais garçon, paillard et bagarreur, fréquentant des femmes vénales, qu'un poète, dans toute la rigueur du terme. Autrement dit, un professionnel de la plume, conformant ses écrits à l'attente de son lecteur, qu'il prend à témoin et dont il fait son interlocuteur privilégié. Un poète qui cherche à briser les associations d'idées trop faciles, qui a le sens de la composition d'ensemble, de la variété, du raccord et de la sertissure, qui sait rendre hommage à son modèle quand il en plagie un, et dont la création littéraire est un élément déterminant de sa vie : « Le roman que Villon a imaginé à partir de quelques délits incontestables et d'un amour malheureux et secret a réussi à imposer à la postérité un personnage, celui du héros, l'auteur lui-même » (f° 257)¹.

1. Le foliotage indiqué ici est celui de l'état dactylographié, le plus achevé, conservé au fonds Tristan Tzara de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

La représentation de l'amour selon Villon procède d'une démarche identique. Celui-ci n'a jamais connu qu'un seul amour véritable et douloureux pour Catherine de Vausselles, qui l'a délaissé au profit d'un autre, ce qui le fait s'exprimer par dépit. Tout le reste est exagération poétique, amplification débordante, imagination et finesse créatrice. À travers la complexité des sentiments, c'est l'unité d'une vie amoureuse qui s'exprime en donnant le change sur la réalité vécue : « Il est curieux de constater que les commentateurs de Villon qui doutent de tout dans son œuvre et savent si bien retourner les antiphrases, soient tombés dans le traquenard tendu par le poète, au point de prendre à la lettre ce qui est une tromperie manifeste, une vantardise à peine voilée : l'image d'un Villon facilement consolé, coureur de filles et d'aventures. [...] La fidélité à son amour est considérée, par Villon, sous l'angle de sa fierté douloureuse, comme une faiblesse. C'est pourquoi il s'emploie à la dissimuler. Dans cette contradiction intensément vécue, il faut voir une raison de plus de notre attachement à ce précurseur des "poètes maudits" ; sa profonde humanité, aux sources de la sensibilité moderne, témoigne de cette finesse d'esprit qui, en dépit de la rudesse du langage, a approfondi la complexe nature de l'homme en lui conférant une dignité nouvelle, celle de se savoir arraché au monde des instincts, tout en ne quittant jamais le terrain de la vérité » (ff° 114-115).

Tzara soupçonne l'importance de l'anagramme signalée par Lucien Foulet sur le nom d'Itier Marchant, mais il n'en a pas encore entrevu toutes les conséquences, puisque, dans son commentaire, Catherine et Denise restent pour lui des femmes différentes.

Ainsi, Tzara restaure l'image de son héros. Villon, notre contemporain : le premier, il exprime l'ambivalence du sentiment, la complexité de la nature humaine avec son rire en pleurs, la fonction ambiguë de la littérature, conciliant une rhétorique traditionnelle, des images flatteuses pour le lecteur, avec un vécu lui-même épineux. La contemporanéité apparaît moins par des rapprochements entre tel débat du cœur et du corps de Villon avec les poèmes-conversation d'Apollinaire que par une conception d'ensemble où celui-ci devient le double de Tzara, son frère éternel, aussi mal compris que lui, ayant, comme lui, connu les trahisons de l'amour, ayant, comme lui, manifesté la volonté de construire un édifice poétique en faisant de son œuvre la plus belle part de sa vie, parce qu'elle confine à l'intemporel.

B) La signification anagrammatique du Lais

C'est vraisemblablement à ce moment-là que Tzara prend conscience de l'importance des anagrammes comme moyen d'une double lecture du « rommant » de Villon, puisqu'il renonce à publier l'ouvrage achevé.

Dans celui-ci, trois passages me semblent avoir incité l'auteur à remettre son travail sur le chantier.

Tout d'abord, commentant le huitain XXV du *Lai*, où Villon déclare qu'il a aimé mais ne le peut plus, Tzara écrit : « L'anagramme d'Ythiers Marchant que L. Foulet a découverte dans le vers

Qui est RAMply sur les CHAN-TIERS

pourrait fournir une réponse à cette question. Elle me semble justifier le sens de la strophe et répondre au vers du :

Autre que moi est en quelongne (L. VII)

L'amie de Villon, dit le poète, lui a préféré Ythiers Marchant parce que, plus riche que lui, il pouvait bien se nourrir et était par conséquent *mieulx garni d'humeur* (L. VII). Les deux derniers vers de la strophe :

Au fort, quelqu'ung s'en recompense

Qui est ramply sur les chantiers

en acceptant, comme je le fais, la validité de l'anagramme, peuvent être lus de deux manières : "En somme, que quelqu'un d'autre s'en donne à cœur joie (aux plaisirs de

l'amour) - quelqu'un qui est rempli sur les chantiers" et, sans subjonctif, "Quelqu'un s'en donne à cœur joie - qui est Ythiers Marchant". Dans le premier cas il s'agit des plaisirs de l'amour en général, tandis que dans le second, l'allusion à l'amour de son ancienne amie se précise par l'affirmation que Marchant en est le bénéficiaire » (f° 112).

Ainsi, grâce à l'anagramme, et à l'ambiguïté de la forme verbale, deux lectures sont possibles ; mais on ignore le nom de la femme qui a dégusté Villon de l'amour.

Un second commentaire invite explicitement à reprendre l'investigation. Évoquant les acrostiches présents dans le *Testament*, faciles à déceler, il ajoute : « l'anagramme d'Ythiers Marchant n'est peut-être pas un cas isolé. L'analogie de certains vers du *Lais* avec les strophes du *Testament*, la nomenclature des légataires par catégories ou par ordre d'importance, la correspondance de la nature des legs faits à son tuteur et à sa mère n'ont rien de gratuit. C'est dans ce sens, me semble-t-il, qu'il faudrait pousser les recherches » (f° 124). La piste anagrammatique pourrait donc fournir des données comparables au jeu des acrostiches. Elle viendrait alors confirmer l'équivalence suggérée par la symétrie des deux œuvres, interdépendantes et procédant de préoccupations identiques.

Or il en est une, obsédante, que Tzara relève partout, jusque dans l'ultime ballade sur quoi s'achève le *Testament*, c'est la présence de Catherine « indiquant bien, au moins par trois rappels importants, que le fondement de l'œuvre est l'amour malheureux du poète pour Catherine de Vausselles. Il y a là, d'une part, la justification, toute littéraire, qui reflète le souci de Villon d'assurer l'unité de son œuvre et, d'autre part, une réalité de fait, car il serait absurde de croire qu'une pure invention poétique pourrait être substituée au sentiment du poète. La fiction, et elle joue ici un grand rôle, ne saurait tirer sa substance que du souvenir d'une blessure véritablement ressentie » (ff° 311-312).

En d'autres termes, il faut reprendre la lecture du *Lais* et du *Testament*, puisqu'ils sont liés, depuis le début, en y recherchant d'autres anagrammes qui révéleront — ou confirmeront — une mésaventure cruellement ressentie et donneront le nom de la coupable, étant entendu que de fortes présomptions pèsent sur Catherine.

Tzara se lance alors dans la quête éperdue des anagrammes, qu'il note sur toutes sortes de bouts de papier (ce qui permet de dater son cheminement), au dos d'une circulaire du C.N.E., d'une invitation à une exposition, d'un tract pour l'arrêt des tortures en Algérie...).

Trois ans après, son siège est fait. Il a découvert mille six cents anagrammes dans l'œuvre de Villon, ce qui permet de lui attribuer tous les poèmes de l'anonyme Vaillant et de le vieillir de deux ans. Comme ébloui par sa découverte, il s'en entretient successivement avec Charles Dobzynski dans *Les Lettres françaises* (« Le secret de Villon », 17 décembre 1959) et avec Jean Couvreur, dans *Le Monde* (22 décembre 1959), un mois avant la publication de ce qu'il considère comme une bombe, bourrée de matières explosives. Pour lui, Villon, « merveilleux jongleur de l'esprit et du langage ne pouvait en être resté à quelques acrostiches et à un jeu de mots ». C'est pourquoi Tzara se mit à chercher un sens caché sous le texte, jusqu'au jour où, par hasard, son attention s'étant portée sur le vers « Quand chicaner me feist Denise », il vit qu'il contenait toutes les lettres formant le nom de Catherine. Qui plus est, ces lettres étaient disposées selon une règle de manière à former les volets symétriques d'un diptyque. Appliquant cette règle au vers suivant, « Disant que l'avoye mauldite », il trouva Vausselle. Catherine de Vausselle : le nom de la jeune fille pour qui Villon avait reçu une sévère correction publique. Dès lors, les anagrammes qu'il découvrit à foison dans *Le Lais* puis dans *Le Testament* avaient une raison d'être, soit qu'elles modifient le sens d'un vers, soit qu'elles substituent un autre personnage au nom cité en clair. Ces jeux de lettres avaient un sens, indiquaient une accusation, une injure, même une obscénité à l'encontre des adversaires du poète. La même règle, appliquée aux cent vingt strophes de *L'Embusche Vaillant* lui permet d'identifier Villon comme son auteur, par la signature anagrammatique. Ce poème a joué un rôle important dans la vie du poète puisqu'il serait à l'origine de la rixe

au cours de laquelle il blessa mortellement le prêtre Philippe Sarmoye, gravement insulté dans les anagrammes de *L'Embusche Vaillant*. Ce même système d'anagrammes révèle, dans une strophe du *Lais*, le nom des véritables témoins de la scène : Noël Jolis, Catherine de Vaus-selle, Ythier Marchant. Lequel allait sur les brisées amoureuses de Villon, ce qui explique qu'il ait pris fait et cause pour Sarmoye et désarmé son rival. Accessoirement, Tzara, interprétant attentivement les documents, fait remonter la naissance de Villon à 1429, date indiquée dans ses requêtes au Roi pour sa rémission.

L'ouvrage que Tzara va remettre aux Éditions Fasquelle sous le titre « Le Secret de Villon », comme le stipule le contrat, est, apparemment, d'une mise en œuvre aisée.

D'une part, Tzara pose le système des anagrammes à l'intérieur de chaque vers, et, ce qui est essentiel pour lui, son principe de symétrie par rapport à un axe imaginaire, permettant d'établir des anagrammes continues ou discontinues, c'est-à-dire disséminées sur plusieurs mots, indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche. Il admet les licences orthographiques, communes à l'époque, les variations phonétiques tenant à la prononciation parisienne de Villon, et considère que les différences des manuscrits proviennent du fait que les copistes ignoraient le « procédé » anagrammatique du poète. Il observe alors que certains vers fournissent plusieurs anagrammes, jusqu'à neuf dans le *Testament* v. 967 : *Vostre mal gré ne vouldroye encourir* qui révèle successivement les noms de Villon, D'Orléans, Denise, Vaucelle, Noé Jolis, Itiers, Le Cornu, Sermoye, Navarre, soit tous les protagonistes du drame, le lieu, le destinataire du poème ; ou encore quatre dans *Le Lais*, v. 308 : *Mais mon ancre trouway gele* où paraissent François, Sermoye, Itiers et Noël Jolis, les acteurs et les témoins de la rixe du 5 juin 1455. Mais l'anagramme ne porte pas seulement sur un nom propre, elle peut contenir un embryon de phrase, ainsi « Sermoie a queuté », « Noé Jolis a queuté » (sous entendu Catherine) dans ce vers : *Autre que moy est en quelongne* du *Lais* (L. 52) ; ou bien « Villon m'a escripte », comme signature de la *Ballade a s'amyé*.

Ceci autorise plusieurs lectures du même passage : « il faut retenir que Villon n'hésite pas à se servir des mêmes vers pour exposer deux réalités distinctes, et cela dans la mesure où une sorte de *Fortune* unique [...] préside au déroulement de sa vie. La logique de cette fatalité est le fondement du « rommant » de Villon que les anagrammes ont pour mission de mettre en lumière » écrit Tzara (p. 52),² et, plus loin : « Villon applique aux anagrammes le même procédé dont il use en clair : sur la base d'une réalité dissimulée, il construit un monde en apparence cohérent où l'imagination s'emploie à brouiller les pistes, le but final étant quand même de serrer au plus près possible la complexité de ses sentiments » (p. 57).

En d'autres termes, le lecteur averti peut déceler au moins deux messages dans la poésie de Villon, sinon quatre, dont le point commun est de dire ses émotions manifestes et latentes, en rapport avec ce que Tzara appelle joliment son « rommant ». C'est à quoi il s'attache, en étayant, par les anagrammes, le récit entrevu au cours des commentaires de l'Édition critique. Il met en évidence le rôle de Catherine de Vausselles, la femme qui a voulu la perte de Villon, lequel, par ses jeux poétiques, a révélé ses amours multiples et s'est mis à dos le groupe de ses amis. Le caractère scatologique ou blasphématoire des anagrammes est la cause des poursuites engagées contre lui.

C'est alors que Tzara appuie sa lecture « romanesque » par une preuve nouvelle : l'attribution qu'il croit incontestable de *L'Embusche Vaillant* à Villon. Les anagrammes révèlent sa signature et elles expliquent la rixe de juin, pour laquelle Villon a obtenu ses lettres de rémission. Le prêtre Philippe Sermoye était l'amant de Catherine. Voilà pourquoi il a pardonné à son meurtrier avant de rendre l'âme. Villon narre l'événement dans le *Testament*, et les anagrammes nomment les présents : Catherine, Noël Jolis, Itier Marchant. De fait, Villon déteste désormais Catherine et l'injure parce qu'il l'aime trop : ambivalence

2. La pagination marquée entre parenthèses est, à partir d'ici, celle des *Œuvres complètes* de Tzara, t. VI, Flammarion, 1991.

du sentiment que Tzara connaît bien, et que les poètes ont exposée de tous temps depuis les Grecs et les Latins. Pour en revenir au *Lais*, c'est bien le roman d'un amour déçu : « C'est là le véritable secret de Villon : son amour déraisonnable, son amour sans espoir, perdu mais qui aurait pu être, caché et contredit par une ferveur qui a engagé la totalité de sa vie, ses actes et sa poésie » (p. 60). En raison du principe de symétrie entre *Le Lais* et le *Testament*, énoncé lorsqu'il préparait l'Édition critique, Tzara se reporte à la fin du *Testament* pour confirmer ce qu'il vient d'exposer. En effet, dans la *Ballade finale*, Villon reproche à Noël Jolis et à Catherine d'avoir révélé le secret de ses vers et d'avoir organisé le guet-apens. Explicite cette idée de symétrie entre les deux œuvres, Tzara montre que « tandis que tous les legs sont fictifs ou facétieux, ceux que [Villon] établit en faveur de ses parents ou protecteurs sont des dons réels » (p. 67), de sorte que s'il laisse une œuvre littéraire, *La Ballade pour prier Notre Dame*, à sa mère, c'est une œuvre qui a réellement existé, même si on ne la retrouve plus, qu'il donne à son père adoptif : *Le Rommant du Pet au Deable*.

Puis, revenant sur les témoignages connus de la vie de Villon, Tzara s'interroge sur le vol commis au Collège de Navarre, doutant (comme le montre l'exemple de Guy Tabarie) qu'il ait dû s'enfuir après l'avoir commis. L'interprète retourne la proposition et pose que le vol a été organisé par Villon dès lors qu'il était décidé à fuir. Relisant *Le Lais* sous cet angle, à l'aide des anagrammes, il démontre que Villon part à Angers parce qu'il est menacé par les amis de Catherine qui, mécontents des allusions grossières dévoilées par les anagrammes de *L'Embusche Vaillant*, ont organisé, à l'instigation de cette femme, le guet-apens du 5 juin 1455. Au cours de la rixe, Villon est lui-même blessé et, pour se faire soigner, déguise son propre nom et celui des acteurs et des témoins. Si tel huitain du *Lais*, comme le dixième, ne contient aucune anagramme de Navarre, c'est bien la preuve qu'il était composé avant le délit. Le poème relate en fait les mésaventures de Villon avec Catherine, son remords pour le crime involontairement commis, sa colère contre ses ennemis qui ont suscité deux procès contre lui et ont envoyé un prêtre investigateur pour faire parler les auteurs du vol au Collège de Navarre. Tzara examine alors l'hypothèse d'un séjour du poète à Blois, Angoulême et Tours, où il est des familiers de Charles d'Orléans et de sa belle-sœur, Marguerite de Rohan, pour qui il s'engage dans des joutes poétiques. Mais les amis diffamés de Catherine continuent de s'acharner contre lui. Un vague ménestrel l'accuse, et il tombe dans la basse-fosse de l'évêque d'Orléans, Thibaud d'Aussigny...

Dans ce dossier, Tzara s'en tient au commentaire du *Lais*, sous l'angle anagrammatique, en s'aidant du *Testament* et des pièces de Vaillant qu'il juge opportun de rendre à Villon. La suite devait, logiquement, s'intéresser aux anagrammes contenues dans *Le Testament*, mais il semble que, tout ayant été ramené à l'éclairage du *Lais*, rien de nouveau n'aurait pu être dit dans le détail de ce deuxième poème. En tout cas, Tzara n'en a pas amorcé l'exposé.

L'ensemble, on n'en attendait pas moins de l'auteur de *L'Homme approximatif*, procède d'une compréhension particulière du phénomène poétique. S'il évoque, un moment, sa jeunesse dadaïste pour la rapprocher de l'atmosphère au temps de Villon, c'est surtout une analyse intérieure qu'il nous livre, résultant de sa propre expérience. La poésie est d'abord considérée comme un *processus compensatoire* (p. 61), par lequel Villon élabore un prototype littéraire, entré dans la légende, à tel point que des commentateurs, marqués par une vision romantique des choses, en ont fait une réalité. C'était ne rien comprendre au principe de *dualité poétique* (p. 73) caractérisant Villon, qui le conduit à jouer sur le double sens des mots, soit clairement, dans le texte immédiat, soit de manière cryptique à l'aide des anagrammes. En somme, les anagrammes constituent *une voix en sourdine* (p. 91), un texte en filigrane qui répète constamment les mêmes obsessions. Serait-ce aller trop loin si l'on disait que cette voix est celle de l'inconscient du texte, et même du poète, ajoutant la poésie latente à la poésie manifeste, pour reprendre des termes familiers à Tzara ? C'est encore en raison de

sa pratique personnelle de la poésie qu'il est conduit à s'élever contre ces mêmes commentateurs persuadés que *Le Lais* a pu être écrit en quelques jours aussitôt après le vol, voire en quelques heures ! C'est bien mal comprendre le mécanisme poétique, et surtout la poésie spontanée, dont l'ancien dadaïste peut parler en connaissance de cause. Voilà pourquoi il est amené à réviser les dates communément admises et à repousser l'achèvement du *Lais* après juillet 1458.

Reste le problème délicat du destinataire de ce texte codé. Sur ce point, la position de Tzara est fluctuante. Il pense d'abord que Villon use des anagrammes pour amuser ses amis, évoquant des faits qu'ils connaissaient bien, des « secrets de polichinelle » (p. 17), qu'ils se plaisaient à retrouver comme un cruciverbiste se réjouit lorsqu'il devine la réponse à une définition complexe. S'adressant à un public d'initiés, le poète peut, en même temps, dissimuler des propos obscènes, des accusations blessantes, que les autorités civiles ou ecclésiastiques réprouvent, et qui risquaient de lui valoir la prison. Mais ces amis, ces initiés, sont aussi, pour certains, les compagnons de Catherine de Vausselle, et ce sont les propos masqués dans *L'Embusche Vaillant* qui lui valent leur hostilité (p. 89). Mais, deux pages plus loin, Tzara se demande si Noël Jolis et Catherine n'étaient pas les seuls à connaître le mécanisme des anagrammes, ce qui va à l'encontre de la théorie générale qu'il entend développer, selon laquelle les poètes anciens maîtrisaient le système des anagrammes symétriques, dont Villon n'était pas l'inventeur.

C) L'Annexe (Rabelais)

C'est pourquoi Tzara poursuit son enquête en recherchant, dans la littérature sur les anagrammes, des témoignages susceptibles de confirmer son intuition. Et il en trouve. L'anagramme bien connue de François Rabelais, Alcofribas Nasier, lui sert de point de départ pour une nouvelle étape. Pourquoi ne pas appliquer à l'abstracteur de quintessence le procédé identifié des anagrammes symétriques ? Mais la difficulté est de trouver un texte en vers. Or son ami Lucien Scheler a republié et commenté, en 1957, un poème anonyme attribué à Rabelais : *La Grande et Vraye Pronostication pour l'an 1544*. Le système anagrammatique permet de déceler dans le pseudonyme la signature de Rabelais. Par une suite de comparaisons textuelles, où l'anagramme n'intervient qu'à titre de confirmation, de signature légale, il parvient à attribuer à Rabelais *La grand et vraye pronostication générale pour tous climatx et nations nouvellement translatee d'arabien en langue françoise et jadis subtilement calculée sur le temps passé, présent et advenir, par le grand Haly Habenragel*. Le même pseudonyme que, sous des graphies diverses, Rabelais utilise dans sa *Pantagruéline pronostication*. A l'attribution par l'anagramme, Tzara entend apporter d'autres preuves, par l'usage orthographique, par le vocabulaire et surtout par l'identité de contenu.

Comme pour Villon, l'anagramme rabelaisienne a de multiples fonctions : elle sert à se protéger de la censure, elle révèle une signature en articulant sens latent et manifeste (comme c'est le cas pour le quatrain final de la *Pronostication*), elle double l'acrostiche dédicatoire et permet d'associer Rabelais à sa maîtresse Jeanne Mamie ; enfin, elle fait surgir une seconde lecture entre les mots. Ici se développe, comme pour Villon, le « roman » d'un amour contrarié par la nécessité matérielle, dont le fruit porta le nom de Théodule. Tzara voit dans sa naissance l'événement initial qui inspira l'histoire du *Pantagruel* et mit en branle l'imagination fantasque du romancier.

« Rabelais a pratiqué méthodiquement le jeu des anagrammes » conclut Tzara (p. 499), en observant que cette activité avait pour objet d'offrir au petit nombre des amis le plaisir de déchiffrer. Cependant, doutant que sa démonstration emporte l'adhésion générale, Tzara s'interroge sur la tradition du jeu anagrammatique chez les poètes. Alors que les anagrammes continues sont relativement connues, aucun écrit ne fait clairement état d'une technique concertée d'anagrammes discontinues avant le XVI^e siècle, époque à laquelle le procédé

dégénère en jeu d'esprit purement gratuit. Cela suffit-il à invalider l'hypothèse ? Évidemment non, puisque nous ignorons pratiquement tout des conditions matérielles de la production textuelle, des rapports entre auteurs et imprimeurs, de la circulation des textes... D'où il importe d'étudier plus précisément ces aspects, la découverte d'anagrammes ne constituant, à la limite, qu'une prime supplémentaire. Tzara présume, avec beaucoup de vraisemblance, que l'art des permutations graphiques pratiqué par les pythagoriciens comme par les talmudistes, dans un but révélateur, a dû se transmettre de génération en génération, pour enfin se perdre lorsque leurs présupposés philosophiques n'ont plus été compris et quand la condition sociale des poètes s'est libéralisée.

Un doute persiste néanmoins aux yeux de Tzara : si toutes ces anagrammes n'étaient qu'aléatoires ? Le caractère hypothétique de son travail pointait à plusieurs reprises dans *Le Secret de Villon* ; il l'envisage explicitement dans l'annexe, tant il est hanté par « l'intrusion du hasard » (p. 525). Il interroge donc un professeur de mathématiques. Tandis que celui-ci, à l'aide du calcul des probabilités, lui indique des proportions qui pourraient le dissuader de poursuivre ses travaux, Tzara ne les remet pas en cause, dans la mesure où son relevé des anagrammes est trois ou quatre fois supérieur à ce que donne le nombre théorique. Au demeurant, là n'est pas l'essentiel, puisque les données historiques viennent à l'appui de ses conjectures.

Deux mois exactement avant sa mort, son ami Aragon présente ainsi un extrait de son travail : « Que l'homme qui, il y a près d'un demi siècle, fondait le mouvement Dada, soit aujourd'hui ce chercheur qui, de Villon à Rabelais, s'attache à démontrer que l'obscurité des textes tient essentiellement à notre ignorance et des conditions sociales des écrivains et de leur biographie, sera un jour un grand sujet d'étonnement et d'étude. » (*Lettres françaises*, 24 octobre 1963)

**

En effet, tant de patience pour un tel travail surprend de la part d'un homme de tempérament fougueux. Autant que son érudition, son souci du détail, de l'investigation historique, sa transformation en chercheur authentique émerveillent ses amis. Pourtant cette alliance de la passion et de la raison me paraît conforme à l'idée que Tzara se faisait de la poésie-connaissance, troisième phase de l'histoire de la poésie, qu'il annonçait dans son article « De la nécessité en poésie » :

« Mais lorsque la *nécessité* attachée à la nature du poème se confond avec *le besoin* appartenant en propre au poète, c'est-à-dire que les données de la poésie-activité de l'esprit coïncident avec celles de la poésie-moyen d'expression, on peut être certain que toutes les prémisses sont suffisamment fondées pour que le domaine d'une troisième catégorie, celui de la connaissance, puisse être abordé » (t. V p. 48).

Après la poésie-manifeste et la poésie-latente (illustrée par Dada et le surréalisme) voici venu le temps de la poésie-connaissance, réalisée à travers ces recherches anagrammatiques. Elles lui donnent l'occasion de retrouver les traits essentiels de la nature humaine, complexe et ambivalente, conditionnée par les structures économique-sociales, et de repérer sous les mots de Villon ou de Rabelais un texte second, à double entente, en quelque sorte, comme il en écrivait avec *Une Route Seul Soleil* (t. III p. 408), où se lisait à la fois le malheur d'un être solitaire, réfugié au cœur des forêts et rêvant d'illumination solaire ; et d'autre part la présence de l'occupant, sinistre prédateur, et le rayonnement d'une foi révolutionnaire. Cela va même plus loin, puisque les anagrammes sont l'indice de cette fusion des deux formes initiales de la poésie. La méthode permettant d'accéder à cette double lecture est très rigoureuse, relevant presque d'un souci mathématique, comme si le chercheur voulait renouer avec ses études de Faculté, abandonnées pour les aventures que l'on sait. Mais il ne s'en satisfait pas, recherchant systématiquement la preuve historique, par l'examen matériel

du livre ou des manuscrits, par l'analyse des témoignages d'époque. Enfin, tel Cuvier coordonnant l'anatomie comparée des squelettes, il reconstitue le roman personnel de chaque auteur.

Dans ce contexte, les anagrammes assurent une triple fonction : de divertissement, d'authentification, de narration, dégageant l'activité de l'esprit (le rêve, le désir, l'inconscient) du moyen d'expression.

Cependant un doute demeure chez lui quant à la validité du procédé et le refus de publication des éditions Fasquelle n'explique pas tout. On est frappé par l'analogie de la démarche de Tzara avec celle du linguiste Ferdinand de Saussure concernant les paragrammes dans la poésie latine (rapportées par Jean Starobinski : *Les Mots sous les mots*, Gallimard, 1971). Tous deux s'attaquent de la même façon à un problème poétique identique, dans les domaines éloignés du vers saturnien d'une part, de l'octosyllabe médiéval d'autre part, qu'ils envisagent de la même manière. Tous deux paraissent comme envahis par les mots qu'ils découvrent à perte d'haleine, à tel point qu'ils meurent en laissant tous deux un manuscrit inachevé, surchargé de ratures et de combinaisons nouvelles. C'est que tous deux s'aventurent dans un champ inexploré, celui des structures subliminales de la poésie. Y a-t-il une technique, transmise de poète en poète, qui conduit à une double articulation des lettres, de manière à associer, pour le lecteur averti, deux messages différents, l'un manifeste, l'autre caché³ ?

Il en résulte que, même si l'anagramme provient du hasard, cela n'empêche pas une lecture *autre*, enrichie par toutes les hypothèses que suggèrent tels mots inattendus. En l'absence de toute certitude, on frise alors le délire d'interprétation, à la manière d'un Dali s'excitant sur *L'Angélu*s de Millet, ce qui n'était pas pour déplaire à Tzara. Au minimum, il en reste une façon *poétique* de lire les œuvres du passé, convoquant tous les savoirs acquis et donnant cours à l'association libre. En somme, une bombe dada à retardement !

Henri BÉHAR

3. On ne sera pas surpris de constater que Jean Starobinski, chargé par la famille de Saussure de tirer le meilleur parti des recherches anagrammatiques du linguiste, après avoir longtemps douté de leur validité, soit récemment revenu de son scepticisme en étudiant les formes *manifestes* d'anagrammes dans la poésie de la Renaissance. Voir son article : « Lettres et syllabes mobiles. Complément à la lecture des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure », *Littérature*, n° 99, octobre 1995, pp. 7-18. Cependant, je ne laisserai pas de m'étonner que le critique genevois ne se soit toujours pas prononcé sur les hypothèses de Tzara !