

A MOTS DÉCOUVERTS

« Que l'homme même 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 », déclarait Aragon en présentant, le premier, quelques pages inédites de Tzara sur Théodule, le fils de Rabelais (1). Il est vrai que l'idée de voir le chanfre de la spontanéité s'adonner à de patientes et peut-être illusoire investigations sur la présence d'anagrammes dans la poésie du passé a de quoi surprendre. Que le tombeur du Surréalisme, après la guerre, se confine dans le compte des syllabes d'une versification régulière, qu'il joue à en permuter les lettres pour découvrir des noms déjà connus de tous, voilà qui frise la provocation ! Tzara semble nous dire, au terme d'un itinéraire aventureux : j'ai détruit toutes les conventions pour montrer la poésie plus belle de sa nudité ; mais je sais que le vrai poète obéit à des règles implicites dont les critiques et les historiens n'ont jamais soupçonné l'importance. Il y a un code secret de la poésie, une grammaire occulte, elle-même susceptible de varier au cours des âges, qu'il faut énoncer clairement. Une telle affirmation se conçoit à condition qu'on fasse appel au spécialiste. Or Tzara ne se contente pas de formuler une hypothèse, il procède lui-même à la démonstration sur les textes les plus éloignés de son inspiration personnelle, et, alors qu'il y travaille depuis 1956, il ne publie rien à ce sujet, sinon des déclarations dans des journaux. Ici, notre esprit se révolte : quoi, Tzara, dont la sensibilité cosmique avait encore tant à exprimer, consacre ses dernières années à des recherches opposées à sa nature fondamentale, et qui demeurent vaines ! Comment se fait-il qu'il n'ait pas trouvé l'occasion de publier au moins un résumé de ses travaux, lui qui avait l'écriture facile, comme aurait dit Eluard ! Ne serait-ce pas qu'il doutait de la validité de sa démonstration ? Il est vrai que l'apparition dans les journaux de pages choisies de ses manuscrits sur Villon et Rabe-

(1) *Lettres françaises*, n° 1000, 24 octobre 1963.

lais qui lui fut, Aragon nous l'a confirmé, l'occasion d'une grande joie, vient atténuer la rigueur de notre scepticisme.

De fait, la préparation des *Œuvres Complètes* du poète nous a conduit à compulsier un important lot de documents sur les anagrammes poétiques, dont les différents états s'acheminent vers un texte quasiment prêt à l'impression, au moins dans sa première partie. Sur les instances de son fils, Tristan Tzara en corrigeait la dactylographie en ses derniers instants. Au demeurant, cet ultime état sera publié intégralement, par nos soins, de sorte que le lecteur pourra se faire une opinion exacte et personnelle sur la thèse pour le moins novatrice de « l'Antiphilosophie ». Auparavant, nous voudrions satisfaire sa légitime curiosité et apaiser ses inquiétudes en faisant le point sur la question des jeux verbaux chez Tzara, et plus particulièrement celle des transpositions littérales, dont une connaissance globale de ses écrits nous permet d'avancer qu'elle n'est pas étrangère à sa poétique.

L'intérêt de Tzara à l'endroit (et l'envers) de la poésie du passé, de même que sa pratique personnelle du travail des mots, devaient le conduire un jour ou l'autre sur la voie de la Tradition, je veux dire qu'il devait nécessairement s'exprimer sur une pratique, sans doute périmée, de la poésie, qui avait marqué historiquement son cours, bien que d'une manière occultée de nos jours, non pour l'approuver — comme Breton, à qui il reprochait sa plongée dans l'ésotérisme — mais pour en déceler, en toute rigueur dialectique, la portée exacte.

Sous prétexte qu'il est un poète résolument actuel, d'une ampleur considérable, il serait faux de croire qu'il ignorait toute poésie d'avant Dada. On sait l'influence subie, en ses premiers poèmes roumains, de Laforgue, Maeterlinck et Baudelaire (sans parler des romantiques allemands et des symbolistes roumains). Et s'il a effectivement, dans son activité poétique, répudié toute influence autre que celle de Lautréamont et de Rimbaud, il n'a jamais cessé d'arpenter, de son regard critique, les domaines acquis de la poésie française. Outre Apollinaire, Tristan Corbière, les Petits Romantiques, etc. auxquels il consacre de nombreux écrits, il en vient, en 1949, à préfacer une édition des *Poésies* de Villon. Cet intérêt soudain n'étonnera pas : l'auteur du *Testament* ne fait-il pas partie, dans notre imagerie littéraire, des poètes maudits ? D'ailleurs Tzara en fait le précurseur de tous ceux auxquels il consacre ses « Ecluses de la poésie », ceux qui participent de la tradition révolutionnaire. C'est bien entendu la personnalité du mauvais garçon qui l'attire tout d'abord, mais il ne veut retenir que le ton vécu de sa détresse, exprimé par ses vers. Car pour lui seule compte la signification présente qu'on peut leur attribuer. En Villon il découvre une poésie à l'état naissant, en ce sens qu'elle dépasse les thèmes conventionnels du Moyen Age, et qu'elle n'a aucun des caractères figés qu'imposera la Renaissance. C'est, à ses yeux, une figure première

de l'époque moderne en ce qu'il incarne le conflit de toute adolescence opposée à la société répressive et recourant, pour se défendre, à l'association fermée, Coquillards ici, Bousingots plus tard. Villon est aussi notre contemporain par le ton parlé de sa poésie et sa manière de vivre l'histoire en la déterminant. Si la notion d'anagramme n'intervient nullement dans cet essai, on doit signaler une interrogation qui déterminera, nous semble-t-il, les investigations futures. Tzara se demande s'il n'y a pas une poésie latente, opérant à l'insu du poète, dans la communication qui nous parvient :

Cette poésie latente, c'est-à-dire inhérente au processus de la pensée et, par ailleurs, répandue comme un sentiment sur la totalité des choses, servirait alors de potentiel à la poésie manifeste, poésie orientée dans le sens de sa propre expression qui est le poème formulé.

C'est nous inviter à revenir à la distinction essentielle, opérée dès *L'Essai sur la situation de la poésie*, en 1931. A partir de l'opposition, établie par C.G. Jung, entre pensée dirigée (rationnelle) et pensée non dirigée (rêvée) Tzara considère deux types de poésie : l'une, manifeste, est un moyen d'expression ; l'autre, latente, est une activité de l'esprit, apparaissant sous les formes les plus diverses, de la publicité à l'acte amoureux. La première, traditionnelle, prétend signifier quelque chose au lecteur en usant d'un code à peu près intangible dans une langue donnée ; la seconde émane directement des profondeurs de l'être, sans passer par un code ni un canal pré-établis ; elle est une projection du rêve ou du désir à l'état diurne. Bien que se manifestant rarement dans les œuvres littéraires du passé, on peut déceler sa présence chez certains Petits Romantiques puis chez Lautréamont, avant qu'elle ne s'affirme librement à l'époque moderne. Auparavant, c'est la poésie moyen d'expression qui s'impose et qui impose ses règles où s'affirme l'idéologie dominante. Seul un changement de société, le passage de l'individuel au collectif, de l'asservissement à la liberté, du labeur au loisir, pourrait instaurer le règne de l'activité poétique « seule capable de donner une conclusion humaine et libératoire ». Cependant, le rôle transitoire du poète ne saurait être minimisé : exerçant son pouvoir sur la matière verbale, il agit, d'une certaine manière, sur la société, à travers le langage commun qu'il humilie et détourne à ses fins passionnelles. Il convient, en conséquence, de repenser le langage en laissant du jeu aux forces du rêve et de l'imaginaire. Telle est la doctrine qui va guider Tristan Tzara dans l'analyse comme dans l'exercice de la poésie. Arrive un moment où, considérant des poèmes de composition régulière, ceux qui relèvent de la poésie-moyen d'expression, et constatant qu'ils continuent à lui dire quelque chose *en dépit de* leur forme consacrée, il s'interroge sur la substance de cette forme. En d'autres termes, il va s'efforcer de *dégager ce qui reste activité de*

l'esprit à travers l'usage du code. On connaît le phénomène qui est à l'origine de cette réflexion : c'est une anagramme découverte jadis par Lucien Foulet dans *Le Testament* de Villon. Le vers

« Qui est ramply sur les chantiers »

contient en effet, en ordre dispersé, toutes les lettres propres à reconstituer le nom d'Itiers Marchant, serviteur du Duc de Berry ayant joué un rôle important, semble-t-il, dans l'aventure villonesque. Sous le sens manifeste de la strophe court donc un sens latent, qui permet au poète de déjouer toutes sortes de censures !

On objectera pourtant que, à supposer l'anagramme volontairement dissimulée par Villon, il s'agit là d'une activité très consciente visant à exprimer l'interdit et non à formuler l'indicible ; d'autre part, on remarquera que, mise à part la découverte fortuite de l'érudit, il faut avoir recours à un code, plus précisément un « chiffre » (pour parler comme les cryptographes et les ambassadeurs), pour occulter un libellé clair, et inversement, pour décrypter ce qui est sous des mots apparemment innocents. Que ce code soit particulier à une société secrète, éventuellement révoltée ou révolutionnaire, il n'en demeure pas moins que l'usage d'un procédé, quel qu'il soit, nous éloigne de l'activité libre de l'esprit.

Pendant, qui ne voit le progrès immense que ferait la connaissance si on pouvait établir que, de même qu'une écriture secrète permet de communiquer librement avec un interlocuteur choisi, l'usage de certaines conventions libère le poète du bœuf qu'il a sur la langue et, finalement, favorise le régime actif de la pensée !

Or, Tzara est passé lui-même par une expérience du même ordre. En 1943, sous le titre *Une Route Seul Soleil*, qui est visiblement une variété d'acrostiche, brandissant à la face de l'envahisseur un sigle fort, significatif, se coule un poème à double entente. D'une part, il est question d'un être solitaire que le malheur étreint, réfugié au cœur des forêts et rêvant d'illumination solaire ; d'autre part, lorsqu'on sait les circonstances qui ont contribué à son élaboration, on y lit la présence des sinistres prédateurs, et le rayonnement d'une foi révolutionnaire.

Mais déjà le jeune poète roumain ne manipulait-il pas les signifiants pour en faire jaillir une sève nouvelle en même temps qu'il leur conférait un contenu latent lorsqu'il se cherchait un pseudonyme : S. Samyro, Tristan Ruia, enfin Tristan Tzara ? A Claude Sernet qui lui en demandait la signification : « triste au pays » ? — peut-être, dit-il en souriant. Et le terme « Dada », dont Jean-Claude Chevalier a dit les vertus linguistiques, ne fut-il pas un nom commun, détourné de l'usage courant, pour servir, globalement, de synonyme à Humour ? Dès le début du mouvement zurichois, Tzara s'est

plu à concasser le vocabulaire, à heurter les langues comme si de leur choc il attendait une étincelle qui puisse mettre le feu à la grange ou, plus subtilement, nous donner un message ambigu à déchiffrer. En voici un, pris dans le début de *La Première aventure céleste de M. Antipyrine* :

M. ANTIPYRINE — Soco Bgai Affahou
 Zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum
 M. CRICRI — il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et
 les chiens.
 dzin aha dzin aha bobobo Tyao aahiii hii hii
 hiboum
 iéha iého

Le linguiste y reconnaîtra des sonorités africaines, une comptine roumaine, un aphorisme en bon français, des onomatopées translinguistiques et des cris. Le poéticien pourrait souligner les oppositions contrastives de l'ensemble, le rythme, la réduplication des sonorités, etc. Mais le fait est qu'aucun des deux ne pourra nous indiquer le sens du message, dans la mesure où le but de cette séquence est justement de brouiller les sens pour mieux exalter les diverses autres fonctions de la communication linguistique ! Le mystère de ce texte n'est pas dans la distribution secrète des graphèmes ; il réside dans le fait qu'à l'écouter, tout auditeur puisse en ressentir la vertu poétique. Celle-ci n'est ni dans le signifié, puisqu'ici personne n'est capable de le déterminer, ni dans les signes seuls, mais dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux, dans leur impact physique sur le public. De là que Tzara n'éprouve aucune difficulté à introduire dans son texte tels vers d'une chanson de moissonneurs africains, ou encore des *Prophéties* de Nostradamus dont ni lui, ni l'auditoire ne comprenaient les paroles anticipées. Ainsi l'astrologue provençal a pu fournir la matière première de certains des *Vingt-cinq poèmes*, telle cette strophe des *Centuries*.

Profonde argile blanche nourrit rocher,
 que d'un abîme ira lacticineuse,
 En vain troublés ne l'oseront toucher,
 Ignorant au fond terre argileuse.

qui deviendra chez Tristan le thème central de *La grande plainte de mon obscurité* :

les aigles de neige viendront nourrir le rocher
 où l'argile profonde changera en lait
 et le lait troublera la nuit les chaînes sonneront...

Les transformations sont nombreuses sur le plan sémantique comme sur celui de la syntaxe et de la versification. Reste que le poète moderne a interprété une séquence primitive en la séparant de son contexte vaticinateur, en accordant aux images une force suggestive nouvelle qui provient de leur propre mouvement métaphorique, en dégageant le

caractère sonore de son matériau où les mots paraissent s'engendrer de la simple permutation des lettres : AIGLE / ARGILE ou de la reprise vocalique : AIGLE — NEIGE — LAIT

Ailleurs, dans le même recueil, c'est un titre en forme de calembour, *Amer aile soir* (Amer est le soir) qui nous met sur la voie des jeux phoniques et du collage dadaïste. Le premier vers de ce poème :

par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance

provient en effet de la lettre que Michel de Notredame adressait à son fils le 1^{er} mars 1555 :

Ton tard avènement (...) de ce que la divine essence par astronomique révolution m'ont donné cognoissance.

Entendons-nous bien, il n'est pas question de reprendre à notre compte le substrat idéologique de la critique lansonnienne en montrant que Tristan Tzara s'est servi d'un texte du xvi^e siècle. Signaler une source ne revient pas à trancher du droit de propriété ! Je prétends seulement que l'intérêt tardif du poète d'*A Haute flamme* pour l'auteur du *Testament* rejoint, peut-être à son insu — mais j'en doute — un mouvement du même ordre qui l'a fait, dans son jeune temps, intégrer une matière verbale étrangère à son propre discours poétique. En l'occurrence, il ne s'agit plus de source, et encore moins de plagiat, mais d'appropriation poétique, de l'ordre du collage en peinture. On ne saurait donc parler ici des jeux des Grands Rhétoriciens, eux-mêmes grands amateurs d'anagrammes, métagrammes, logogripes, palindromes, acrostiches en tous genres, dans la mesure où c'est précisément le hasard qui a rencontré une nécessité, et non un jeu d'esprit purement formel et gratuit. C'est parce qu'il voulait prouver que la poésie ne réside pas uniquement dans l'harmonie du son et du sens que Tzara a manipulé des textes primitifs en faisant apparaître leurs qualités plastiques — s'il est permis d'employer ce terme en matière littéraire. C'est ce que, plus tard il exprimera et prolongera de façon théorique :

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 (2).

C'est le moment, par conséquent, d'analyser le type de connaissance auquel Tzara aboutit en se livrant aux investigations anagrammatiques.

(2) Tristan Tzara : « De la nécessité en poésie », *Inquisition*, n° 1, juin 1936, p. 45.

Disons d'emblée qu'il nous importe peu de savoir si Tzara parle vrai sur Villon — au médiéviste de répondre sur ce point ; il nous suffit d'évaluer la justesse du propos et sa cohérence interne, sachant que l'auteur s'appuie sur une érudition de bon aloi, telle qu'elle se transmettait dans les années soixante, et qu'il la rectifiera en se référant aux anagrammes découvertes.

Dans « La signification anagrammatique du Lais », Tzara part de l'anagramme énoncée par Lucien Foulet et constate qu'elle obéit à une constitution rigoureuse, que l'on peut formuler en termes de symétrie :

« Ce procédé consistait à inclure dans un vers, ou la portion de celui-ci dévolue à l'anagramme, un mot ou plusieurs dont les lettres sont distribuées symétriquement par rapport à un centre formé d'un ou deux signes alphabétiques, les blancs entre les mots ne comptant pas. » Autrement dit :

Règle

L'anagramme se distribue régulièrement de part et d'autre d'un axe virtuel dans le vers. Passons sur la démonstration, fort circonstanciée, et venons-en aux corollaires immédiats. Il apparaît, implicitement dans la définition, qu'une anagramme ne dépasse jamais la longueur du vers, ici de l'octosyllabe.

Corollaire 1

octosyllabe \geq anagramme > 0

En second lieu, les anagrammes recherchées par Tzara ne sont pas « classiques », c'est-à-dire continues comme OLIVE — VIOLE ou MARIE — AIMER, mais discontinues, disséminées dans plusieurs mots :

Corollaire 2

l'anagramme discontinue porte sur un ou plusieurs mots du vers.

L'expérience montre qu'un même vers peut comporter de multiples anagrammes ; Tzara en fournit un exemple éloquent, sans d'ailleurs épuiser toutes les possibilités de permutableté :

Vivre aux humains est incertain (*Lais VIII*)
donne Catherine :

V	I	V	R	E	A	U	X	H	U	M	A	I	N	S	E	S	T	I	N	C	E	R	T	A	I	N
+	+	+	0	0	+	0	0	0	+	+	0	0	0	0	+	0	0	+	+	+						
7	5	2			4			8	9						3			1	10	6						

ou Itier Marchant :

V I V R E A U X H U M A I N S E S T I N C E R T A I N
 +0+0 +00 +0+0+0 +0+ 00+0+0+
 3 8 11 10 6 11 2 4 2 9 5 7

Il en résulte :

Corollaire 3

Une ou plusieurs anagrammes discontinues (ou continues) peuvent gîter dans un vers.

L'exemple précédent, où le patronyme se trouve amputé d'un T, nous rappelle opportunément qu'à l'époque de Villon l'orthographe n'est pas fixée, et que même au xvi^e siècle les anagrammistes se permettront quelques licences, de sorte qu'il faut soit corriger la graphie de copistes inattentifs, soit introduire quelque laxité autorisée par l'usage, dès lors que l'agencement numérique reste strictement observé.

Corollaire 4

Le jeu anagrammatique, numériquement régulier, s'autorise quelques libertés graphiques telles que U pour V, J et I pour G, apocope de consonnes, élision d'e dit muet, etc.

Les variantes des différents manuscrits, introduites par les copistes, nous permettent d'en déduire que ceux-ci ignoraient le procédé d'écriture secrète contenu dans leur modèle, sans quoi ils ne se seraient pas permis de tels écarts graphiques, donc

Corollaire 5

Le procédé était suffisamment secret pour dérouter jusqu'aux copistes.

* * *

La règle et ses corollaires étant établis, nous pouvons désormais résumer la signification cachée que Tzara perçoit sous le langage villonesque. Pour lui, Catherine de Vauxelles, qui voulut la perte de Villon (*Testament*, Double ballade) n'est autre que la Denise (*Testament*, LXXV) qui le traduisit en justice devant l'Officialité :

Q u a n t c h i c a n e r m e f e i s t D e n i s e
 + + + + + + + 0 +
 3 4 7 1 2 8 5 6 9 = Catherine

Cette diabolique demoiselle eut cinq ou six amants parmi lesquels Itiers Marchant, Noël Jolis, Jehan Le Cornu, Philippe Sarmoye, François Perdrier, etc. Tzara les a identifiés par les

anagrammes de leur nom, qui parcourent souterrainement tout le poème, et surtout parce qu'un double sens peut se lire dans certains vers, tel celui-ci :

« Quant l'ung s'en va, l'autre revient »

où s'inscrit l'énoncé : « Jolis queutte Vauselle ». C'est d'ailleurs Noël Jolis que préfère Catherine, alors qu'elle a dédaigné François Villon et, pire, a révélé à l'autorité ecclésiastique le secret contenu dans ses vers et organisé le guet-apens qui fut cause de son meurtre et de sa fuite. Tzara en conclut que « *Le Lais* est en fin de compte le roman d'un amour déçu », c'est-à-dire une fiction, bientôt prise en charge par la collectivité culturelle qui l'a transférée sur le plan du réel. Les mots découverts nous enseignent une vérité différente. Telle est donc la fonction essentielle de l'anagramme :

Fonction 1

L'anagramme dissimule un sens second sous le sens manifeste, elle donne à lire une réalité indicible.

Mais à qui est destinée cette duplicité ? Aux amis de l'auteur bien entendu, qui seuls pouvaient avoir connaissance du procédé ; cependant le message occulte ne leur révélait rien de nouveau. C'est pourquoi Tzara prend la précaution d'affirmer d'entrée de jeu :

Si, d'une part, ces anagrammes nous apportent des révélations, il faut croire, d'autre part, que du temps de Villon, ce n'étaient là que secrets de polichinelle,

sauf pour les autorités, ajouterons-nous.

On en déduit que, du moins à l'origine, l'exercice graphique avait un intérêt divertissant pour l'auteur et pour les destinataires immédiats de l'œuvre :

Fonction 2

L'anagramme est un jeu.

Le plaisir suscité par ce jeu sera fonction de la difficulté qu'on éprouvera à mener à bien une partie et du sens plus ou moins inattendu auquel on aboutit. C'est l'articulation entre le sens obvie et le sens caché qui est, au fond, l'enjeu. Grande est la satisfaction du lecteur qui repère dans un vers un prénom usuel ou un nom propre, Catherine, François, Noël Jolis... Plus grande encore si, par deux lectures complémentaires, il peut établir l'identité d'un sujet éludé, comme pour la strophe XXV du *Testament* : a) « que quelqu'un se paie les plaisirs de l'amour s'il a le ventre plein ! »

b) « quelqu'un se paie les plaisirs de l'amour (alors que

j'en suis privé), c'est Itiers Marchant ! — qui a le ventre plein... »

Il est vrai que parmi les centaines d'anagrammes énoncées par Tzara, on arrive rarement à une telle plénitude. On peut considérer que l'ambition du poète (comme celle du décrypteur) est d'aboutir à cet art poétique formulé par Jarry :

Règle 2

Le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant (3).

De fait, l'investigation de Tzara est décevante en ce qu'elle n'amène au jour que des noms déjà connus de Marcel Schwob et de Pierre Champion, ou des propos « gaulois » qui, somme toute, n'ont rien que de courant, même s'ils concernent des ecclésiastiques !

Cependant, elle apporte, presque malgré elle, une contribution essentielle à l'histoire littéraire, en authentifiant les attributions discutées. De même qu'un acrostiche à l'envoi d'une ballade sert de signature ou de dédicace, on peut conjecturer qu'une anagramme, située à un point stratégique d'une œuvre anonyme, a valeur de référence authentique. Ainsi de *L'Embusché Vaillant* dont Tzara montre que le dernier vers comporte la double signature de l'auteur (l'apparente et la réelle) : « Et celuy à qui il advint

Se nomme l'embusché Vaillant »

en d'autres termes : celui à qui arriva cette aventure se nomme Vaillant le caché — c'est-à-dire Villon ! En outre, le vers initial du poème contient l'anagramme de Catherine, ce qui garantit, aux yeux de Tzara, la validité de son hypothèse. On ne répétera pas ici son argumentation, particulièrement soignée et convaincante, s'aidant de tous les moyens que procure l'histoire des textes, comblant ses lacunes au besoin. Il nous suffira d'énoncer cette fonction supplémentaire de la recherche cryptographique :

Fonction 3

L'anagramme a valeur de signature ou de dédicace lorsqu'elle se trouve à l'initiale ou à la finale d'une pièce de vers.

A partir de ces trois effets, le lecteur aura pressenti un intérêt supplémentaire de l'invention anagrammatique : authentifiant un texte, désignant nommément les êtres réels qu'il met en cause tout en témoignant de son caractère ludique, elle resserre les liens de l'énoncé avec le référent social :

(3) Alfred Jarry : *Les Minutes de Sable mémorial*, Linteau, Coll. Pléiade p. 172.

Fonction 4

L'anagramme dénonce le sujet historique de l'œuvre poétique; elle en désigne le référent.

De là découle toute une révision de la légende villonesque (ce qui est donné à lire), dont nous ne relèverons que trois éléments saillants. Pour Tzara, il est établi que le *Roman du pet au diable* légué par Villon à son « plus que père » a véritablement existé, même si nous ne parvenons pas à mettre la main dessus. De même, le vol du Collège de Navarre n'a pas causé la fuite de Villon, pour la bonne raison qu'il s'y est livré alors qu'il avait décidé son départ bien avant « peut-être même aussitôt qu'il prit connaissance de la plainte en justice de Catherine »... En dernier lieu, un point final est mis aux controverses concernant le personnage féminin à l'origine du *Lais*.

* * *

L'essai sur Villon se prolonge d'une annexe, qui est en réalité un vaste détour, sur les anagrammes chez Rabelais, plus précisément sur les pièces en vers pouvant lui être attribuées. Tzara éprouvait en effet le besoin de tester sa méthode sur d'autres œuvres susceptibles de donner lieu à des découvertes identiques. Or Rabelais, qui avait dissimulé sa signature par deux fois sous des anagrammes continues, offrait un champ d'investigation idéal, sous la double réserve qu'il ait écrit des pièces anonymes où il ne voulait engager ouvertement sa responsabilité personnelle et qu'elles fussent en vers, faute de quoi la règle de symétrie ne s'applique pas. Par une suite de comparaisons textuelles, où l'anagramme n'intervient qu'à titre de confirmation, de signature légale, Tzara attribue à Rabelais *La grand et vraye pronostication générale pour tous climatz 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*. Or ce même auteur prétendument arabe est allégué par Rabelais dans sa *Pantagrueline pronostication*. Sous des graphies diverses (Haly Habenzahel, Rhodan, Haly Avenzagel ou Habenragel) c'est toujours le même patronyme, Rabelais, que font apparaître les anagrammes symétriques. Après avoir identifié l'auteur, Tzara cerne avec grande précision la date de composition du texte, en alléguant des particularités graphiques et terminologiques qui emportent la conviction.

Comme à l'époque précédente, l'anagramme rabelaisienne a de multiples fonctions : elle révèle une signature en articulant sens latent et manifeste (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 lignes. Ici se développe, comme pour Villon, le « roman » d'un amour contrarié dont le fruit porta le nom de Théodule Rabelais. Tzara voit dans cette naissance l'événement initial qui inspira l'histoire du *Pantagruel* et mit en branle l'imagination fantasque de Rabelais.

Sachant que sa démonstration, aussi étayée soit-elle, n'emportera pas l'adhésion de tous, Tzara s'interroge sur la tradition du jeu énigmatique chez les poètes. Alors que les anagrammes continues nous sont relativement connues, aucun écrit ne fait clairement état d'une technique concertée avant le xvi^e siècle, où d'ailleurs le procédé dégénère en jeu d'esprit, absolument gratuit. Cela suffit-il à invalider l'hypothèse ? Evidemment non, puisque nous ignorons pratiquement tout des conditions matérielles de la production textuelle, des rapports entre auteurs et imprimeurs, de la circulation des textes, etc. D'où il importe d'étudier plus précisément ces aspects, la découverte d'anagrammes ne constituant, à la limite, qu'une prime supplémentaire et non un but ni un moyen spécifique. Cependant, Tzara présume, avec beaucoup de vraisemblance, que l'art des permutations graphiques pratiqué par les pythagoriciens comme par les talmudistes a dû se transmettre de génération en génération pour enfin se perdre lorsque les tenants philosophiques n'ont plus été compris et quand les conditions sociales se sont assouplies à l'égard des poètes (mais, parallèlement, la pratique de l'écriture secrète s'institutionnalisait par le service du chiffre). Reste que la redécouverte du procédé, due au hasard, peut aussi bien lui être soumise, en sorte que les noms révélés dans chaque vers n'y auraient pas été mis intentionnellement. On est tenté alors d'avoir recours au calcul des probabilités, ce que fait Tzara pour sa part, concluant, d'une fréquence quatre fois supérieure aux occurrences probables, à l'authenticité des anagrammes. Il faut mentionner l'extraordinaire enthousiasme que respire ce travail. On sent combien Tzara y a mis la même passion qu'à tout ce qu'il entreprenait depuis quarante ans ; il avait la fureur de convaincre en même temps que d'accroître la connaissance par une juste appréciation de l'acte poétique. Renonçant à l'argumentation terroriste qui avait souvent été la sienne auparavant, il surprend par la subtilité de ses rapprochements, par la variété et la concordance globale de ses raisonnements, enfin par le caractère absolument matérialiste de son enquête. Dans un domaine traditionnellement inspiré par la gnose, ce qu'il n'ignore pas, il écarte tout présumé religieux ou philosophique et ne veut voir qu'une activité consciente dans le jeu anagrammatique, relevant de lois mécaniques rigoureuses, visant à favoriser la libre expression.

Or, cette même attitude non-magique caractérise la recherche solitaire de Ferdinand de Saussure concernant les

anagrammes dans la poésie latine (4). Il est pour le moins curieux qu'à cinquante ans d'intervalle, dans l'ignorance totale de leurs interrogations respectives, deux penseurs d'origine et de formation aussi différenciées s'attaquent de la même façon à un problème poétique identique, dans les domaines éloignés du vers saturnien et de l'octosyllabe médiéval, qu'ils l'envisagent de la même manière et aboutissent au même silence dubitatif. Non qu'il n'y ait des divergences de vues entre le linguiste genevois et le poète de *De Mémoire d'homme*; mais on reste saisi par l'analogie de leur démarche.

Tous deux commencent par poser une loi qui, somme toute, peut se formuler dans les mêmes termes. Symétrie à l'intérieur d'un vers chez Tzara ou redoublement saussurien (« Numéro Deus Pari Gaudet »), c'est toujours le même principe, développant des corollaires analogues à ceux que nous avons énoncés ci-dessus : il est loisible de trouver des anagrammes multiples dans une séquence identique ; la graphie variable ou incertaine des textes de base suppose l'ignorance des scribes quant au procédé et certaines licences accordées au « fabricant ». Enfin les fonctions paragrammatiques sont semblables. Saussure propose le terme d'*hypogramme* pour désigner le procédé en question, en ce qu'il dit mieux sa nature : souligner, faire allusion, reproduire par écrit, servir de signature. Nos deux auteurs paraissent diverger sur la fonction révélatrice qu'aurait l'anagramme. Alors que pour Tzara la plupart des phénomènes graphiques élucidés articulent un sens nouveau insoupçonné dans l'ordre apparent des mots, il semble, pour Saussure, que le *mot thème* dissémine ses graphèmes à l'intérieur d'une séquence, sans qu'il y ait message primitif. Jean Starobinski croit pouvoir poser à partir de là une différence capitale entre les deux spéculateurs.

S'il est vrai que Saussure se représente le poète primitif comme un comptable de phonèmes (5), on ne peut s'empêcher de lire un second texte, parfois même un message complet à partir des anagrammes repérées. Ainsi l'analyse d'un Vaticinium rapporté par Tite-Live désigne le locuteur, le destinataire et le sujet de la communication :

« Le texte complet que j'entreverrais avec plus ou moins de certitude pour l'ensemble du cryptogramme serait :

I Ave Camille
Ave Marce Fouri
Emperator.

(4) Voir : Jean Starobinski : *Les mots sous les mots*, Gallimard 1971, 162 p.

(5) Voir Saussure : « Plaçons-nous, au contraire, dans une époque préhistorique où toute écriture est inconnue ; où, d'autre part, il se trouve que pour faire un vers, une formule magique, un *carmen* quelconque, on est *obligé*, non d'alphabétiser encore, mais de *phonétiser*, et de compter exactement combien de K ou de O ou de R sont derrière le vers pour savoir combien on en peut mettre encore en avant du vers, dans ce cas il est absolument simple de comprendre que cette opération difficile s'accompagnait, chez les initiés, d'une opération au moyen de bâtonnets (*Stab*) », note manuscrites citée par J.-M. Rey, « Saussure avec Freud », *Critique* n° 309, fév. 1973, p. 156.

II Dictator ex Veieis triumphabis

III Oracolom Putias Delp (h) icas (...) » (6)

Ailleurs, c'est le terme *Post-scénia* qui serait l'éponyme dissimulé d'un poème de Lucrèce. Qu'est-ce à dire, sinon, comme l'interprète fort justement Starobinski, que le mot-thème « désigne lui-même *ce qui se trouve derrière* les manèges de l'amour, ce qui se dissimule en deça de la comédie passionnelle ? »

Dans l'un et l'autre cas, Ferdinand et Tristan nous révèlent — à nous, lecteurs du xx^e siècle — une pensée qui n'est pas de nature essentiellement différente : Lucrèce met en garde contre les jeux de la passion, Villon apprend à ses dépens l'ambivalence du sentiment. Les deux poètes, procédant d'un tour de main peut-être différent, suivent une démarche identique : un mot-thème (nom propre, substantif ou verbe) est posé virtuellement au départ ; ses composantes graphiques se trouvent éparpillées dans un vers ou une séquence. La seule nuance que j'y voie est que le Latin suit une coutume poétique, un secret de fabrication, un art combinatoire tandis que le Parisien adopte une convention établie, numériquement constante, afin d'égarer certains curieux. Le résultat est le même : il faut le hasard et de patientes recherches pour nous permettre d'approcher les lettres perdues. Dans les deux exemples proposés, l'anagramme n'est pas la source et le message unique du poème (comme ce serait le cas pour les missives passant par le Cabinet Noir), elle s'y trouve de surcroît, renforçant ou confirmant un sentiment perceptible par une lecture ouverte, ce que Tristan Tzara avait établi :

On remarquera que le sens de ces anagrammes est le plus souvent inscrit dans le vers qui les contient, mais que les vers proches ou des parties de ceux-ci peuvent leur prêter une signification par les sous-entendus qu'ils font naître.

Ainsi donc Saussure et Tzara nous paraissent avoir mené un combat remarquablement convergent. Luttant tous deux contre les idées reçues et les conventions régnant dans leur sphère d'activité respective, ils éclairent d'un jour nouveau l'activité poétique du passé dont ils montrent qu'elle est *aussi* une combinatoire multidimensionnelle.

Au demeurant, ils se heurtent aux mêmes objections, au problème de la preuve, qui les fait hésiter et peut-être renoncer à publier le résultat de leur enquête. La pertinence des questions qu'ils se posent à eux-mêmes suffirait à prouver qu'ils ne construisent pas un discours schizophrénique, un

(6) Saussure in *Les mots sous les mots*, p. 76.

de ces rêves éveillés que le moindre heurt désarticule totalement. Ils acceptent que leur hypothèse résulte du hasard, d'où leurs longues et décevantes investigations du côté de la tradition (un secret de fabrication transmis par les compagnons artistes) et du côté mathématique. Si chaque exploration confirme la solidité de la théorie, à chaque fois manque la preuve formelle, indubitable. Alors on s'interroge. Ne s'agirait-il pas d'un mirage, d'un phénomène d'auto-illusion inhérent à certaines démarches scientifiques, ce que Starobinski appelle le « schéma émanatiste » ? On délimite un certain nombre de phénomènes, auxquels on attribue un caractère commun, et l'on démontre qu'ils y sont strictement soumis. Ainsi du « mannequin » dont Saussure décèle les piliers extrêmes à l'intérieur d'un vers, tandis que les éléments internes se trouvent répartis dans une étendue *indéterminée* de signes graphiques. Cela fait songer aux personnages d'Ionesco qui constatent, après expérience que lorsqu'on entend sonner à la porte, « des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne » (*La Cantatrice chauve*). La loi de symétrie ou de reduplication accroît le risque de tautologie, à quoi l'on aboutit finalement puisque les anagrammes nous redisent, autrement agencé, ce qui est déjà dans le texte, ou ce que l'on peut savoir par ailleurs. Combien Tzara serait convaincant s'il avait pu dénommer, dans *le lais*, un individu dont les pièces historiques nous auraient confirmé ensuite l'existence. Or c'est l'inverse qui se produit : on découvre les seuls mots qu'on connaît par avance. Signification anagrammatique ou auberge espagnole ? L'énoncé décrypté, en somme, donne à lire les obsessions du chercheur, par excès ou par défaut. N'est-il pas curieux que Tzara, bien longtemps après avoir écrit « La grande plainte de mon obscurité », se préoccupe des prédictions d'un contemporain exact de Nostradamus ? Ne pourrait-on reconnaître, dans le roman supposé de Villon ou de Rabelais la structure complexe des sentiments de Tzara, à travers la déception amoureuse, la joie fraternelle, la profusion de l'amitié ?

* * *

Pour passionnantes que soient ces questions, elles déplacent le véritable problème que posent les anagrammes, d'ordre exclusivement poétique. On veut dire par là qu'elles illustrent spécifiquement la nature de la poésie comme art combinatoire. La représentation implicite du poète antique que nous donnent Saussure et Tzara est comparable à celle que suggère Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Il prétend avoir eu recours à « un procédé très spécial » permettant, en quelque sorte, de composer un récit à partir d'un métagramme, la difficulté de l'exercice étant de combler l'espace ouvert entre deux phrases presque identiques (sou-

vent à une lettre près) par des matériaux puisés en elles-mêmes. Littérature ou jeu de meccano ? Moyen de forcer l'inspiration, de donner du génie à ceux qui n'en ont pas ? La recette est intéressante, mais comme pour la fine cuisine que Roussel aimait à déguster solitairement, tout est question de tour de main.

Pour nos abstracteurs de permutations, seule se pose la question des moyens. En faisant glisser la figure graphique des mots, par homothétie, on provoque tout un ensemble de réactions en chaîne qui modifient notre parcours du champ cognitif. La création poétique est une topographie, agence de voyages pour l'imaginaire. En pratiquant le double jeu graphique, on ne motive pas le signe en lui-même, mais on renforce le lien abstrait unissant le signifiant au signifié.

Au fond de tout cela réside l'idée que les lettres sont plus que de simples matériaux de construction. Une fois la maison construite à chaux et à sable, on peut s'y lover, y rêver.

Si les mots n'étaient que signes
 timbres-poste sur les choses
 qu'est-ce qu'il en resterait
 poussière
 gestes
 temps perdu
 il n'y aurait ni joie ni peine
 par ce monde farfelu

chante Tzara en déchantant à peine. Je ne crois pas qu'il revienne par là aux conceptions bibliques d'une parole génératrice du cosmos, ni à un rapport cratyléen entre le nom et la chose nommée. Il veut dire que les mots ont, à les remâcher, une saveur, une substance charnelle et nutritive, source d'émotions et d'action. Si « la pensée se fait dans la bouche », selon l'adage dadaïste, toute modification de la parole émise entraîne par voie de conséquence, un changement de pensée. Le grand artiste est celui qui a su *prévoir* le plus grand nombre de mouvements possibles à l'intérieur de son œuvre, tout en préservant une cohérence constante. C'est la raison qui conduit Tzara à juger Rabelais mauvais poète, en comparaison de Villon.

En outre, il faut se demander si le plaisir exaspéré que Saussure et Tzara (au demeurant inventeurs exceptionnels) prenaient à taquiner l'anagramme, n'était pas, avant tout, d'ordre poétique. Le jeu qui consiste à attaquer ou défendre un secret est incontestablement source de jubilation fréquente, exploitée par Jules Verne, Edgar Poe et autre littérateurs. Or le poète, au premier chef destinataire et destinataire de son texte, double le plaisir à poser la difficulté et à la résoudre.

Pour vérifier nos assertions, il est tentant de faire subir aux œuvres respectives de Saussure et de Tzara le traitement

qu'ils ont appliqué à leurs échantillons (en gardant à l'esprit qu'ils n'ont parlé du procédé que pour des temps reculés). Malheureusement, nous ne connaissons pas de poésies saussuriennes ; quant au *Cours de linguistique générale*, postérieur à la recherche des anagrammes, il n'a pas été rédigé de la main du maître. En revanche, l'œuvre poétique de Tzara est abondante. Pourquoi n'aurait-il pas, en conséquence des principes énoncés, appliqué un procédé semblable à celui de Villon dans ses propres compositions ? Le poème publié dans la clandestinité, mentionné précédemment, ne porterait-il pas en filigrane la signature de l'auteur, de la même façon qu'il désigne son sujet par acrostiche ? Et en effet, la première strophe nous donne, en deux vers successifs : Tristan Tzara

les d é p a r t s a n n u l é s

++++ +

l' a n n é e d e l a p i e r r e s' e s t a b a t t u e s u r n o u s

++ + + + ++

A noter que nous avons compté la liaison plurielle pour un Z, ce qui est conforme à la prononciation réelle. L'amateur pourra étendre ce jeu à tous les poèmes de la période tragique recueillis dans *Terre sur Terre*, il aura la surprise de constater que tous sont signés de la même façon par une anagramme symétrique. Mais on nous objectera que le poète n'a soupçonné ce procédé régulier chez Villon qu'après 1956. Qu'à cela ne tienne, la vérification est encore plus nette pour les *40 chansons et déchantons!* Et puis, pourquoi Tzara ne se serait-il pas occupé de la poésie ancienne justement parce qu'il avait lui-même pratiqué un système de recouvrement dont il aurait, peu à peu, saisi toutes les implications poétiques ? Son exemple montre, en tout état de cause, que ce que le poète doit exprimer, *il le dit* effectivement.

* * *

Essayons de résumer, en guise de conclusion, les acquis généraux de la recherche menée par Tzara.

1°) Elle met en évidence certaines structures subliminales du message poétique. De même que Khlebnikov a pu constater *a posteriori* une distribution régulière des phonèmes dans ses vers, de même que certaines énigmes russes contiennent leur réponse, sous forme anagrammatique, dans l'énoncé (7), il apparaît, par des exemples divers, que la poésie d'avant la Renaissance contient un message sous-jacent, plus ou moins élaboré, désignant l'auteur du texte ou le sujet réel de la phrase, resté à l'arrière-plan.

2°) Ceci est dû à un phénomène propre à l'écriture phonétique, dont le nombre total de signes, forcément restreint,

(7) Cf. : Roman Jakobson : « Structures linguistiques subliminales en poésie », *Questions de poétique*, Le Seuil 1973, p. 280, sq.

