



CLASSIQUES
GARNIER

HUNKELER (Thomas), « Délit d'initié ?. Tristan Tzara lit Villon », *in* UHLIG (Marion), BELLON-MÉGUELLE (Hélène), MAILLET (Fanny), MOOS (David), RADOMME (Thibaut) (dir.), *Lettres à l'œuvre. Pratiques lettristes dans la poésie en français (de l'extrême contemporain au Moyen Âge)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14954-5.p.0059](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14954-5.p.0059)

Publié sous licence CC BY 4.0

HUNKELER (Thomas), « Délit d'initié ?. Tristan Tzara lit Villon »

RÉSUMÉ – Comment le cofondateur du mouvement Dada, Tristan Tzara, en est-il venu au courant des années 1950 à se muer en philologue cherchant un secret anagrammatique caché dans les poésies de Villon ? Alors qu'il avait affirmé, au début de sa carrière, qu'il suffisait de découper des mots dans un journal et de les rassembler selon la loi du hasard pour produire un poème, le dernier Tzara, lecteur, s'est au contraire intéressé à un système de codage qu'il voyait à l'œuvre dans le *Lais* et le *Testament*.

MOTS-CLÉS – Seconde guerre mondiale, anagramme, Rabelais, Jacques Lacan, surréalisme, résistance, URSS

DÉLIT D'INITIÉ ?

Tristan Tzara lit Villon

On ne se méfie jamais assez des poètes – surtout lorsqu'ils se muent, pour les besoins de la cause, en donneurs de leçons. Prenons l'exemple de tel extrait du *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tristan Tzara, lu au public lors du vernissage de l'exposition Picabia à la librairie-galerie Povolozky à Paris, le 9 décembre 1920. Tzara y prononce en effet non seulement sa célèbre phrase selon laquelle « La pensée se fait dans la bouche¹ », mais il y donne également un mode d'emploi de la production poétique, devenu célèbre, et qui s'intitule « Pour faire un poème dadaïste » :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire².

Cet extrait du manifeste de Tzara a donné lieu à d'innombrables tentatives d'écriture poétique, toutes plus ou moins « dadaïstes ». A-t-on

1 Tzara, Tristan, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Œuvres complètes*, éd. par Henri Béhar, Paris, Flammarion, t. 1 (1912-1924), 1975, p. 377-387 ; cit. p. 379. Tout renvoi à cette édition de référence se fera désormais par le sigle OC, suivi du numéro du volume et de l'indication de page.

2 OC 1, p. 382.

cependant suffisamment observé que la technique décrite ici par Tzara, qui accorde une place essentielle au hasard, ne correspond en réalité que très partiellement à la poétique mise en œuvre par le poète lui-même ? À lire ses propres productions, on se rend en effet rapidement compte qu'elles ont beau avoir recours au collage et au montage, elles n'accordent pas pour autant une large place au hasard. Tzara était d'ailleurs le premier à reconnaître ce fait, quelques années plus tard, lorsqu'il faisait précéder un choix de ses poèmes dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* parue aux Éditions du Sagittaire de Simon Kra en 1926 par cet avertissement : « Mettez, disait-il, tous les mots dans un chapeau, tirez au sort, voilà le poème dada. Il mentait³ [...] ». En réalité, affirme Tzara dans sa notice, le poète lie les mots « par le fil hasardeux mais sûr de l'inspiration ». Et de conclure, par une belle pirouette dialectique, que « l'extrême dogmatisme de la pure création abstraite revient ainsi à l'extrême romantisme de la pure inspiration⁴ ». Ce qui à la lecture peut apparaître comme l'action du hasard serait donc, en réalité, le fruit de l'inspiration.

Faisons un saut vingt ans plus tard, à l'époque où un Tzara vieillissant et de plus en plus isolé se verra à nouveau confronté au problème du hasard dans la production poétique, mais cette fois-ci en tant que lecteur. Tout semble avoir commencé avec la rédaction d'une préface à une édition des poésies de François Villon, quelques années après la Seconde Guerre mondiale, en 1948. Sous le titre « L'actualité de Villon », Tzara présente alors un Villon précurseur des poètes maudits, dont la force d'interpellation tient moins dans ce que Tzara appelle « la signification exacte de la poésie de Villon à telle ou telle époque » que dans son « pouvoir de communication », même si celui-ci « n'est pas rigoureusement conforme à l'intention du poète⁵ ». L'essentiel, insiste Tzara, est au contraire que la poésie « réponde à une série de justifications latentes dans l'esprit du lecteur qui, lui, se charge de faire assumer une interprétation valable au sens de chaque proposition⁶ ». Entre ce

3 *Ibid.*, p. 703.

4 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1926 (11^e édition), p. 407.

5 Tzara, « L'actualité de Villon », OC 5, p. 115-124 ; cit. p. 116.

6 *Ibid.*

qu'Umberto Eco appelle *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*⁷, le choix pour Tzara est clair : il faut privilégier la dernière, celle du lecteur, seule capable d'actualiser le sens profond de la poésie. Comme l'affirme encore Tzara, la poésie – celle de Villon comme celle de tout vrai poète – doit être comprise comme un « dépassement » du langage et du fait pour devenir ce qu'il appelle une « affirmation objective qui agit sur le monde comme facteur de transformation et d'enrichissement⁸ ». Pour le Tzara de 1948, l'actualité de Villon réside dans sa capacité à faire partie du grand souffle révolutionnaire qui anime dans les années de l'immédiat après-guerre les poètes communistes : Éluard, Aragon, Tzara lui-même.

Affaire réglée ? Il faut bien croire que non. Car c'est en préparant une nouvelle édition critique des œuvres de Villon que Tzara semble avoir découvert, en étudiant les éditions existantes, notamment celle d'Auguste Longnon revue par Lucien Foulet, que Villon avait inscrit, sous la forme d'une anagramme, le nom d'une de ses connaissances, un certain Ytiers Marchant, dans un vers du *Testament* :

Bien est verté que j'ay amé
 Et ameroie volentiers ;
 Mais triste cuer, ventre affamé
 Qui n'est rassasié au tiers
 M'oste des amoureux sentiers.
 Au fort, quelqu'ung s'en recompence,
Qui est ramply sur les chantiers !
 Car la dance vient de la pance⁹.

Une fois découverte, cette anagramme, que la critique a acceptée sans rechigner, a l'avantage de paraître passablement évidente, essentiellement pour des raisons sonores : les syllabes du nom d'Ytiers Marchant semblent en effet résonner dans l'expression, au demeurant assez recherchée, « rempli sur les chantiers », que Tzara paraphrase comme « qui est bien nourri et a bien bu¹⁰ », le chantier en question désignant la pièce de bois sur laquelle repose le tonneau.

Comme Tzara l'explique dans le manuscrit d'un texte qu'il va alors mettre en route et qu'il se propose de publier sous le titre *Le Secret de*

7 Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

8 Tzara, « L'actualité de Villon », *OC* 5, p. 124.

9 Cité d'après Tzara, *Le Secret de Villon*, *OC* 6, p. 7-562 ; cit. p. 9. Nous soulignons.

10 *Ibid.*, p. 9-10.

Villon, c'est cette découverte qui est à l'origine d'une longue recherche anagrammatique qu'il entreprend alors, sans que celle-ci débouche dans un premier temps sur des résultats tangibles. Ce sera seulement au moment où Tzara dégage ce qui deviendra le principe d'un autre type de lecture anagrammatique que les résultats se mettront à apparaître aux yeux de l'interprète. La clé (le terme est de Tzara) de ce procédé est la suivante :

Ce procédé consistait à inclure dans un vers, ou la portion de celui-ci dévouée à l'anagramme, un mot ou plusieurs dont les lettres sont distribuées symétriquement par rapport à un centre formé d'un ou de deux signes alphabétiques, les blancs entre les mots ne comptant pas¹¹.

Par rapport au procédé découvert par Foulet, taxé par Tzara d'« arbitraire », celui qu'il dégage lui-même semble en effet plus précis, puisqu'il se base sur le respect rigoureux d'un « principe de répartition symétrique » autour d'un centre et donc d'un « agencement numérique » qui doit être observé strictement. En revanche, l'anagramme de ce type est discontinue et disséminée à travers plusieurs mots ; son déchiffrement implique donc une reconstitution complexe. Notons en outre que Tzara est obligé d'admettre que Villon prend des libertés avec la graphie des mots, ce qu'il explique d'une part par l'orthographe instable de l'époque et des scribes peu fiables et d'autre part par toutes sortes de « licences » du poète (comme le redoublement de consonnes, des changements de voyelle, etc.) pour lesquelles l'interprète se permettra de « recourir à certaines corrections », comme il dit¹².

Les résultats obtenus par cette lecture anagrammatique, testés principalement sur Villon mais aussi sur certains textes de Dante et de Rabelais, sont tellement spectaculaires que Tzara n'hésite pas à saisir, après plusieurs années de patient travail de décodage, la presse française. Quelques jours avant Noël 1959 paraissent deux articles retentissants, le premier dans *Les Lettres Françaises*, le second dans *Le Monde*, dans lesquels Tzara présente ses découvertes, toutes basées sur un second sens caché dans les anagrammes du texte de Villon : il y en aurait peut-être plus de 1600¹³ ! Grâce à sa méthode anagrammatique, Tzara découvre des noms

11 *Ibid.*, p. 10-11.

12 *Ibid.*, p. 11, 12, 17.

13 Dobzynski, Charles, « Le Secret de François Villon », *Les Lettres françaises*, n° 803, 17-23 décembre 1959, p. 1-4 ; Couvreur, Jean, « Du nouveau sur François Villon ? », *Le Monde*, 22 décembre 1959, p. 9.

de personnes impliquées dans la vie mouvementée de Villon (ses amis, ses complices, ses adversaires, son grand amour), mais aussi des signatures disséminées qui lui permettent d'attribuer tel ouvrage anonyme à Villon et tel autre à Rabelais. La parution de son étude est annoncée pour le mois suivant chez l'éditeur parisien Fasquelle avec lequel un contrat a été signé.

Or cet ouvrage si fièrement annoncé dans la presse n'a jamais paru, ni en janvier 1960, ni en novembre 1963 après le procès que Tzara gagne contre son éditeur qui refuse de publier son étude, ni après la mort de Tzara, un mois plus tard. Le manuscrit est resté dans les tiroirs jusqu'en 1991, le moment où Henri Béhar, l'éditeur des *Œuvres complètes* de Tzara, en édite enfin le sixième et dernier volume de plus de 600 pages, entièrement consacré au *Secret de Villon*, donnant ainsi accès aux très nombreux manuscrits liés à cette recherche.

Si l'éditeur Fasquelle s'est finalement décidé contre la publication du *Secret de Villon*, si Tzara lui-même a retardé, entre 1960 et 1962, l'impression de son volume alors même que ce dernier semblait prêt, c'est que des voix s'étaient élevées dès cette époque pour mettre en doute l'idée d'une anagrammatisation intentionnelle de Villon. Ne suffisait-il pas, lui demanda par exemple un certain Monsieur Puisségur, professeur de mathématiques, de mobiliser la simple probabilité pour expliquer la présence de ces anagrammes ? Tzara lui accorde alors certes qu'il « revient au hasard une part relativement importante dans la formation des anagrammes à lettres discontinues », mais il persiste cependant dans sa conviction que « le doute sur l'authenticité des anagrammes dans l'œuvre de Villon doit être définitivement écarté¹⁴ ».

Un témoignage intéressant, quoique plus tardif, nous est offert par le psychanalyste Jacques Lacan, qui habitait au début des années 1960 dans la même maison que Tzara, au 5 rue de Lille à Paris. Dans son séminaire du 18 mars 1980, Lacan se souvient en effet avoir offert à Tzara, qui lui avait sans doute parlé de sa recherche, un exemplaire de son célèbre essai « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » de 1957 dans lequel il défendait l'idée que la poésie montrait que « tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition¹⁵ » ;

14 Tzara, *Le Secret de Villon*, p. 525, 530. Sur M. Puisségur, voir l'annotation d'H. Béhar, p. 562, note 18.

15 Essai publié pour la première fois en 1957 dans le volume 3 de *La Psychanalyse*. Nous citons la version publiée dans Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 493-528 ; cit. p. 503.

une idée qu'il rattachera en 1966, lors de la parution de l'essai dans les *Écrits*, explicitement au travail de Jean Starobinski sur les anagrammes de Saussure dont un extrait venait alors de paraître dans le *Mercur de France*¹⁶. Mais Tzara ne semble pas s'être intéressé aux thèses défendues par Lacan, comme l'avoue le psychanalyste lui-même, en ajoutant malicieusement : « Tzara ne délirait que sur Villon. Il se méfiait tout de même de ce délire¹⁷. »

Des travaux de plusieurs chercheurs, dont notamment Stults, Bernard et Heller-Roazen¹⁸, ont depuis cette époque suffisamment mis en cause la valeur heuristique des trouvailles de Tzara pour que je ne revienne pas ici sur ce point. Je voudrais en revanche essayer de mieux comprendre comment un poète comme Tzara, qui durant sa période Dada et bien au-delà défend l'idée que la poésie accorde une place essentielle à l'inconscient (ce qui ne serait pas pour déplaire à Lacan), en vient à soutenir dans les dernières années de sa vie l'idée apparemment opposée d'une poésie codée de façon particulièrement élaborée et donc consciente.

Pour mieux saisir la façon dont Tzara conçoit l'acte poétique, il n'est pas inutile de revenir à un texte écrit à un moment crucial, lorsque se pose pour les surréalistes la question du « devenir révolutionnaire » de leur mouvement, à la suite notamment de la crise ouverte par le *Second manifeste du surréalisme* de fin 1929, puis du Congrès de Kharkov en 1930¹⁹.

Dans son « Essai sur la situation de la poésie » publié dans le numéro 4 de décembre 1931 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, Tzara se montre en effet soucieux d'inscrire la poésie dans le cadre conceptuel du matérialisme dialectique. Pour ce faire, il propose de

16 *Ibid.*, note 2.

17 Lacan, Jacques, « Dissolution » (18 mars 1980), typoscript à consulter sur <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1980.03.18.pdf>, consulté le 22/06/2023.

18 Stults, Lynn D., « A Study of Tristan Tzara's Theory Concerning the Poetry of Villon », *Romania*, t. 96, n° 384, 1975, p. 433-458 ; Bernard, Michel, « *Le Secret de Villon* à l'épreuve de l'ordinateur. Tzara et les anagrammes », *Romania*, t. 113, n° 449/450, 1992-1995, p. 242-252 ; Heller-Roazen, Daniel, « Les Secrets de Tristan Tzara », dans *Id.*, *Langues obscures. L'art des voleurs et des poètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 176-246.

19 Pour une mise en perspective du travail des anagrammes de Tzara par rapport à sa poétique plus générale, voir Béhar, Henri, « À mots découverts », *Europe*, vol. 53, n° 555/556, 1975, p. 95-112, ainsi que Vassevière, Maryse, « Tzara linguiste », *Europe*, vol. 95, n° 1061/1062, 2017, p. 93-108.

distinguer d'abord deux types de poésie : la « poésie-moyen d'expression » qu'il considère alors comme largement périmée, et la « poésie-activité de l'esprit », celle de Dada et des surréalistes. À la première correspondrait ce qu'il appelle le penser dirigé ou logique, à la seconde le penser non dirigé ou associatif. En bon apprenti dialecticien, Tzara ajoute cependant en fin d'article que la poésie « activité de l'esprit » sera à son tour prochainement niée et dépassée pour faire place à ce qu'il décrit comme « une nouvelle poésie, élevée à une puissance qu'on ne saurait trouver que sur le plan psychique de la collectivité²⁰ ».

Cette idée d'une bi-, voire d'une tripartition de la poésie sera réexaminée par Tzara, après la Seconde Guerre mondiale, à l'occasion d'une conférence qu'il donne en Sorbonne en 1947 au sujet du « Surréalisme et l'après-guerre ». L'opposition se trouve alors légèrement modifiée, car si Tzara reprend la distinction de base entre « poésie-moyen d'expression » et « poésie-activité de l'esprit », il leur associe désormais, à la première l'idée de poésie dite « manifeste », à la seconde celle de poésie dite « latente ». Il abandonne également le troisième type de poésie et refuse désormais l'idée d'une évolution dialectique d'un type à l'autre au profit d'une dialectique intrinsèque à l'acte poétique :

À l'étape actuelle, la poésie-moyen d'expression et la poésie-activité de l'esprit sont imbriquées en un complexe dialectique qui fait que la poésie n'est ni l'une ni l'autre, mais les deux à la fois avec, en plus, un caractère spécifique qui lui donne son ton propre, son langage particulier²¹.

Et Tzara de préciser, dans une longue note, que ce sont les « nouvelles nécessités [qui] créent de nouvelles normes d'expression », comme dans le cas de l'argot qui serait peut-être à concevoir comme « une survivance de l'emploi des langues secrètes dans la société primitive²² ».

Or, dans un passage ultérieur de cette même conférence, Tzara revient explicitement au cas de la poésie de la résistance comme pierre d'achoppement de sa théorie de la poésie. Il rejette en effet toute idée d'une « poésie de l'événement », comme il dit, pour souligner que même au temps de la résistance, la poésie n'avait pas à exprimer ou à transposer une réalité concrète du monde extérieur, mais à devenir « un

20 Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *OC* 5, p. 9-28 ; cit. p. 15 et 23.

21 Tzara, « Le surréalisme et l'après-guerre », *OC* 5, p. 59-108 ; cit. p. 70.

22 *Ibid.*, p. 88.

élément actif dans la réalité de la vie » en servant de « support affectif²³ » à l'événement, garantissant ainsi l'authenticité du geste poétique.

Comment faut-il comprendre ces idées que Tzara développe à un moment où les anciens poètes de la résistance sont en passe de devenir les piliers du paysage culturel de l'immédiat après-guerre, et où le sur-réalisme de Breton s'est disqualifié aux yeux de Tzara dans la mesure où il ne fut, comme il le dit, « d'aucun secours ni sur le plan affectif du comportement devant les nazis, ni sur celui, pratique, de la lutte entreprise contre eux²⁴ » ?

Cette question est d'autant plus difficile à élucider que Tzara lui-même a renoncé durant la guerre, contrairement à Aragon, Éluard ou Seghers, à faire publier ses poèmes, du moins jusqu'à la fin de l'année 1943. C'est seulement à ce moment-là, probablement à la suite de sa dénonciation dans l'hebdomadaire collaborationniste *Je suis partout*, le 21 mai 1943²⁵, qu'il fera paraître, sous la signature transparente de « T. Tristan », deux poèmes dans la revue lyonnaise *Confluences*, « Ça va » et « Une route seul soleil²⁶ » ; poèmes qu'il republiera en 1944, avec quelques autres écrits, sous la forme de deux plaquettes à Toulouse et Cahors²⁷.

Dans *Confluences*, le poème « Ça va » est daté du 2 juin 1943, quelques jours seulement après sa dénonciation. Sous ce titre antiphraastique qui fait peut-être résonner son ancien mouvement Dada, peut-être aussi le « ça ira » révolutionnaire, le poète évoque un univers de violence, avec ce vers comme refrain, « Trotte trotte petit cheval », à la manière d'une comptine pour enfants.

« Une route seul soleil » est en revanche l'un des très rares poèmes de Tzara à faire explicitement allusion, à travers les initiales du titre, à une

23 *Ibid.*, p. 75, 105.

24 *Ibid.*, p. 99.

25 [Anon.], « Encore un martyr », *Je suis partout*, 21 mai 1943, p. 2. Sur la vie de Tzara durant la période d'occupation, voir Hentea, Marius, *Tata Dada : The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, MIT Press, 2014, p. 241-263, ainsi que Fauchereau, Serge, « "Il ne peut y avoir d'engagement qu'envers l'ensemble de la vie." Tzara et la politique », in : *Tristan Tzara l'homme approximatif*, Catalogue de l'exposition au MAMCS, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2015, p. 279-295.

26 *Confluences. Revue de la Renaissance française*, n° 27, décembre 1943, p. 729-730.

27 Pour une description de ces deux plaquettes, voir le commentaire d'H. Béhar, *OC* 3, p. 606ss.

réalité politique, à savoir l'URSS. Comme la signature « T. Tristan » – d'ailleurs rapidement remplacée, lors des rééditions, par son vrai nom (de plume) – l'acrostiche du titre est en réalité un secret de polichinelle, qui n'a sans doute trompé personne, et il serait abusif de parler à son propos de « poésie de contrebande », pour reprendre ici la terminologie proposée par Pierre Seghers²⁸ pour désigner une poésie qui essayait de faire passer des messages clandestins de résistance dans des publications pourtant approuvées par la censure de Vichy.

C'est plutôt à la lumière de la conférence de 1947 qu'il faut à mon sens interpréter la pratique poétique de Tzara de 1943. Tzara y remarque en effet que la poésie telle qu'il la conçoit désormais – à savoir l'imbrication indélébile de la poésie manifeste et de la poésie latente, de la poésie-moyen d'expression et de la poésie-activité de l'esprit – a la capacité, dans la mesure même où la seconde est une « fonction humaine présente à l'esprit de tous les individus²⁹ », d'agir sur les collectivités par la voie de la faculté de l'invention. Voici comment Tzara explique son fonctionnement :

Son principal moteur est l'association ou le rapprochement fortuit d'éléments différents qui ne trouvent le point de coïncidence que grâce à un détail accidentel où la mémoire prend la figure d'un jeu aux règles définies et à multiples possibilités de résultats. L'association peut donc être l'objet d'un rapprochement formel, basé sur la sonorité des mots ou idéal c'est-à-dire résultant d'un souvenir subjectif ayant trait à un fait ou à une image³⁰.

Pour le dire en d'autres mots, la poésie ne peut devenir efficace auprès de la collectivité que dans la mesure où elle est acceptée comme juste, c'est-à-dire comme correspondant à leurs besoins, par un grand nombre de personnes qui peuvent s'y reconnaître, même si, ajoute Tzara, « le fait qui l'a provoqué ou le mécanisme qui a présidé à sa naissance en sont oubliés³¹ ».

L'efficacité de la poésie, sa valeur persuasive pourrait-on dire, est donc liée selon Tzara essentiellement à sa capacité associative qui se situe d'abord au niveau de l'expression, grâce à un rapprochement qui

28 Voir Seghers, Pierre, *La Résistance et ses poètes (France 1940/1945)*, Paris, Éditions Seghers, 1974 (2004).

29 Tzara, « Le surréalisme et l'après-guerre », *OC* 5, p. 88.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

peut être soit formel, soit idéal, soit encore les deux. Dans les deux exemples que je viens de mentionner, c'est le rapprochement entre la promesse contenue dans les sonorités des initiales URSS et l'idée de suivre la seule voie vers le soleil, ou encore entre le caractère enfantin du petit cheval de bois, le Dada, et la promesse du chant populaire du « ça ira », qui sont à l'origine de la valeur persuasive de la poésie dite « de résistance » de Tzara.

Mais cette capacité associative de la poésie comme moyen d'expression ne serait rien si elle se limitait au seul poète individuel, à sa seule subjectivité, à ce que Tzara appelle sa pensée dirigée. C'est en effet uniquement dans la mesure où la poésie se conçoit aussi comme une activité de l'esprit, autrement dit comme relevant en même temps d'une pensée non dirigée, qu'elle pourra acquérir une valeur pour autrui.

Le cas de la poésie de Villon, à priori si éloigné des enjeux de l'époque moderne, est à cet égard emblématique pour Tzara. Dès sa préface aux œuvres de Villon de 1949, Tzara, qui n'a pas encore commencé sa recherche des anagrammes, ressent la nécessité d'expliquer en quoi ces textes, souvent si énigmatiques et allusifs, peuvent toucher un lectorat moderne. Sa réponse est la suivante :

L'important est que [la poésie] réponde à une série de justifications latentes dans l'esprit du lecteur qui, lui, se charge de faire assumer une interprétation valable au sens de chaque proposition. Il n'est pas besoin de se demander quelle a été la signification exacte de la poésie de Villon à telle ou telle époque, puisque, même si le centre de notre attention est aujourd'hui déplacé, cette poésie contient assez de vigueur pour nous émouvoir en nous contraignant de la suivre vers un de ses multiples débouchés.

Ce qui confère à toute œuvre poétique la puissance sonore du lointain écho qu'elle suscite est en quelque sorte amorcé par une unité de ton, une heureuse rencontre de l'expérience vécue et de sa traduction adéquate dans un langage transgressant sa valeur conceptuelle³².

La recherche des anagrammes que Tzara entreprend dans les dernières années de sa vie relève peut-être d'un délire, comme l'affirmait Lacan ; mais ce délire s'accorde en profondeur avec sa vision de la poésie, qui est essentiellement dialectique. Selon celle-ci, l'expression manifeste ne peut prendre sens que par rapport à une dimension latente, à la poésie-activité de la pensée qui à son tour garantit la validité et surtout la

32 Tzara, « L'actualité de Villon », OC 5, p. 116.

communicabilité de l'expression manifeste. Comment expliquer sinon qu'on puisse être touché par une poésie qui relève d'enjeux somme toute circonstanciels, oubliés depuis longtemps ? Ce que Tzara appelle « la puissance sonore du lointain écho » suscité par la poésie renvoie d'une part vers le passé, vers l'expérience vécue, et d'autre part vers le futur, celui des lecteurs qui continuent à y trouver une force brûlante. Délit d'initié ? Peut-être. Mais je préfère penser qu'il s'agit d'un *délire d'initié*, d'un délire qui a tout son sens pour Tzara qui a toujours voulu vivre la poésie. C'est peut-être cette quête que signalent les derniers vers du poème « Une route seul soleil », sur lesquels je voudrais conclure :

et j'ai suivi l'étoile
j'ai deviné la joie
paroles au cœur de menthe
quel est cet espace
qui rayonne en moi³³

Thomas HUNKELER
Université de Fribourg

33 *Confluences*, p. 730.