



HAL
open science

L'écriture-signature : noms, anagrammes, cryptonymes

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. L'écriture-signature : noms, anagrammes, cryptonymes. Federico Bravo. La signature, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.55-66, 2011, 978-2-86781-759-5. halshs-02083492

HAL Id: halshs-02083492

<https://shs.hal.science/halshs-02083492>

Submitted on 3 Apr 2019

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

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

L'écriture-signature : noms, anagrammes, cryptonymes

Federico BRAVO

GRIAL-AMERIBER Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
Université de Bordeaux

Contre l'arbitraire d'une lecture paragrammatique Henri Meschonnic dispose le garde-fou du texte comme système. Les paragrammes à retenir seront ceux qui font système. Ils constituent le texte comme « conflit d'une logique ambivalente du signifiant avec la logique de l'identité, celle du signe ». Les paragrammes sont intégrés parmi les « figures du signifiant » dans la structure du texte.

Thomas ARON, « Une seconde révolution saussurienne ? », *Langue française*, n° 7, 1970 p. 62.

Une énigme demeure cependant. Comment le signe tient-il ensemble, en l'absence de tout rapport intérieur, en l'absence d'un mythique maître des mots, en l'absence de tout point fixe externe ? Ici intervient l'une des innovations les plus importantes de la doctrine. On peut la résumer ainsi : si un signe donné tient, c'est par les autres signes.

Jean-Claude MILNER, *Le périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Verdier, 2008, p. 40.

Un jour du mois de décembre 1905, plongé dans la contemplation d'une inscription latine, Ferdinand de Saussure fait une découverte majeure :

PUB – 2011, p. 55-66

frappé par la répartition binaire des lettres de l'épigraphe qu'il s'amuse, tel un joueur de Scrabble, à compter et à recombinaison, il imagine à titre de pure spéculation une loi susceptible de rendre compte du *modus operandi* de l'auteur de l'épigraphe, élucubration qui le mettra sur la voix de sa célèbre loi de reduplication selon laquelle chaque voyelle devait avoir dans l'espace serré du texte sa propre contre-voyelle et chaque consonne sa contre-consonne de sorte que le résidu laissé par les lettres figurant en nombre impair devait justement former l'anagramme du nom du destinataire de l'inscription. Au départ ce n'est donc qu'un jeu innocent destiné à faire passer le temps : en effet, le linguiste, qui vient de se faire octroyer un congé sabbatique par l'Université de Genève, fait un long séjour à Rome où, semble-t-il, il se morfond. C'est alors que, pour échapper à l'ennui, il se livre à ce jeu insolite devant l'inscription en boustrophédon du *Lapis Niger*, amusement dont il fait part à son disciple Antoine Meillet dans une lettre du 23 janvier 1906 envoyée depuis l'Hôtel Princio, via Gregoriana, à Rome :

Inutile de vous dire que je ne fais pas grand chose ici. L'inscription archaïque du Forum est un amusement tout indiqué lorsque j'éprouve le besoin de me casser la tête. Rien à en tirer, bien entendu, mais il est intéressant de contempler le bloc énigmatique et de s'amuser *de visu* des lectures. Celles-ci ne me semblent pas encore établies partout avec le degré de certitude qu'on aurait pu leur donner...¹

On ne relèvera qu'au passage le contexte d'illumination qui semble entourer la découverte : Saussure parle de l'épigraphe qui s'offre à son regard comme d'un « bloc énigmatique », ce qui ne manque pas de révéler une certaine conception plus ou moins ésotérique du texte comme un document chiffré ou comme un mystère à percer, devant lequel il dit éprouver le « besoin de [se] casser la tête », expression qui en dit long sur la nature des défis intellectuels que le linguiste aimait à se lancer pour combattre l'oisiveté. La suite, on la connaît : à compter de ce jour-là et cinq années durant, Saussure va se lancer à corps perdu dans une quête d'une intensité exceptionnelle destinée à démontrer que, loin d'être un jeu marginal, l'anagramme était la méthode

1. Émile Benveniste, « Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 21, 1964, p. 106.

de travail habituelle des poètes de l'antiquité, qui composaient toujours leurs vers en partant d'un nom propre à imiter – le nom d'une divinité, celui du défunt dont on faisait l'éloge ou le nom d'un donateur ou encore celui du héros de l'histoire racontée. Témoin de ce travail acharné : les quatre vingt dix neuf cahiers d'anagrammes fébrilement remplis de la belle écriture du maître, actuellement entreposés à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, et partiellement publiés et commentés par Jean Starobinski dans son ouvrage désormais classique *Les mots sous les mots*.

Si je devais par un seul exemple illustrer le lien qui relie l'hypothèse saussurienne de l'anagramme à la problématique abordée dans ce colloque, je n'hésiterais pas à choisir les pages que Saussure consacre à l'étude de l'épithaphe du peintre Lippo Lippi composée par le poète humaniste Ange Politien, dont il s'attache à dégager la signature cryptée, à savoir le nom latin *Politianus*, enseveli sous les vers de l'épigramme. Je rappellerai rapidement, car mon propos n'est pas d'entrer ici dans le détail des analyses très fouillées dont Saussure tire parfois un nombre incalculable de lois, de contre-lois, de licences et de contre-licences, que c'est Ferdinand de Saussure lui-même qui utilise le mot « signature » dans une note inscrite de sa main sur le coin d'un de ses cahiers où l'on peut lire, je cite : « POLITIANUS (comme signature, si l'hypogramme est voulu²) ». [*hypogramme*, je le précise ici, est l'un des noms que Saussure donne au phénomène de l'anagramme qu'il appelle aussi, entre autres, *paragramme*, *cryptogramme*, *logogramme*]. Par un décompte minutieux des lettres et de leurs combinaisons dans le texte, le linguiste montre comment, transformé en tracé mélodique, le nom de l'auteur est appelé à former le thème musical – littéral et allitérant – de sa composition et découvre ainsi, sous forme de syllabogramme, le nom de *Politianus* c'est-à-dire la signature du maître cachée sous l'écorce sonore de vers comme *PhiliPPus/ Nulli ignota meae est gratia mira mANUS...* : c'est, comme le linguiste le consigne dans son cahier, l'anagramme « comme signature ». Ce nom de Politianus que Saussure lit disséminé dans les vers de l'épigramme, n'a, bien sûr, pas de quoi surprendre : la présence plus ou moins clandestine dans l'œuvre littéraire du nom de l'auteur obéit à la même pulsion autographique qui dans d'autres formes d'expression artistiques conduit aux différentes

2. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 140.

pratiques de l'auto-représentation : c'est Hitchcock signant ses films de sa présence en tant que simple figurant se mettant lui-même en scène au second plan au détour d'une séquence quelconque, ou Vélasquez auto-portraituré dans la prodigieuse mise en abyme qui commande l'espace pictural de ses Ménines, ou encore Bach utilisant comme signature musicale les quatre lettres de son nom, B + A + C + H, translittérées sur l'échelle musicale pour obtenir la suite mélodique qui fournira le thème de la fugue inachevée de son testament musical, *L'art de la fugue*. Ce qui frappe donc, quand on lit les cahiers d'anagrammes, ce n'est pas que Saussure ait pu reconnaître le nom d'un auteur dissimulé dans les vers de sa composition, ce qui frappe c'est la prolifération de noms qu'il va finalement mettre au jour pour la même séquence analysée. Car le dispositif anagrammatique a cette particularité d'être à la fois singulier et foisonnant : insensiblement l'anagramme devient la clé de voûte d'un dispositif buissonnant et tentaculaire : « il n'y a qu'à se baisser – écrit Saussure dans une lettre adressée à Charles Bally – pour [en] ramasser à pleines mains »³ : rien que pour l'épigramme d'Ange Politien, Saussure va dégager, avec le nom de Politianus, ceux de Philippus Lippus, de Medices et de Leonora Butia, soit plus de six signifiants onomastiques décelés pour un total d'à peine huit vers. On est en droit de se demander alors ce qu'un tel travail de désoccultation doit à des règles de construction précises (Saussure cherchait à tout prix à faire la preuve qu'il s'agissait d'une technique ancestrale de fabrication poétique parfaitement codifiée, tenue secrète de génération en génération depuis les époques les plus reculées de la latinité) et ce que l'anagramme doit à une sorte de folie interprétative, à une projection purement subjective du lecteur, au seul fantasme de celui qui lit ou écoute le poème : c'est ce que Jan Baetens a appelé l'« anagrammatisme sauvage »⁴.

Sans prendre parti pour ou contre Saussure, pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre [Jean-Louis Calvet], je ne retiendrai ici parmi la foule d'interrogations que suscite toujours, un siècle après, l'hypothèse saussurienne qu'un seul aspect du débat, à savoir, le rôle éminent que la signature, entendue au

3. Cité par Francis Gandon, *De dangereux édifices. Saussure lecteur de Lucrèce. Les cahiers d'anagrammes consacrés au « De rerum natura »*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2002, p. 16.

4. *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 217.

sens large du mot, en tant qu'inscription affichée ou voilée d'un nom propre dans le texte, peut être amenée à jouer dans le processus de création poétique, c'est-à-dire l'aptitude du nom propre – quel qu'il soit : celui de l'auteur, mais aussi celui d'un personnage, d'un lieu, d'un être singularisé – à déclencher le travail de la création et à guider les pas du poète. Car la question qui se pose au fond, quand on parcourt les cahiers d'anagrammes, est bien celle-là : pourquoi la poésie, et plus généralement, l'œuvre littéraire doit-elle être la forme épanouie d'un nom propre ? Si la découverte de Saussure a quelque chose de vertigineux c'est, disons-le sans détour, parce qu'elle ravive un vieux fantasme, celui de l'interprétation du texte comme une opération issue de l'application mécanique – ou presque – d'une formule, d'un algorithme de lecture, donnant l'illusion à l'analyste qu'il peut réduire vertigineusement le texte dans toute sa complexité à un seul et unique signifiant nucléaire, une sorte de noyau matriciel dont l'œuvre toute entière serait la forme amplifiée : ce serait, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, l'engendrement de la formule. Or les raisons d'une telle conception du texte chez Saussure il faut les rechercher autant dans la quête exégétique qui était la sienne que dans la fascination qu'exerce sur lui le nom propre, véritable objet d'émerveillement. C'est à ce nom propre – qu'il s'agisse du nom de l'auteur ou de tout autre nom – dont chaque texte est théoriquement porteur que nous assignerons ici, peut-être abusivement, les propriétés sémiotiques de la signature.

Cette définition élargie de la signature ne saurait bien évidemment exclure le travail proprement autographique qui, de manière plus ou moins consciente, peut amener l'auteur à signer de son propre nom ou d'un pseudonyme l'œuvre qu'il a composée. Les exemples de signature clandestine ne manquent pas et, même si leur nombre ne fait pas preuve, on peut mentionner, pour illustrer le phénomène, le cas d'un auteur comme le romancier mexicain Sergio Pitlor qui, hanté par les pièges et les dangers de l'écriture narrative, démarre un de ses récits par la phrase *quisiera arriesgarme*⁵ « je voudrais prendre des risques, m'exposer, me risquer » (sous entendu « à écrire le roman parfait »), avant de proclamer au récit suivant qu'à trop se relire on court le risque (*se corre el riesgo*) de sombrer dans la mortification, sans se rendre compte ou peut-être – au contraire – pleinement conscient que parler de risque *riesgo* n'est qu'une autre façon de parler de lui-même, *Sergio* étant l'anagramme parfaite de *riesgo*.

5. « El mago de Viena », *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 471.

De même et pour rester dans domaine hispanique, peut-on mentionner ici le romancier argentin Ernesto Sabato qui choisit singulièrement de faire démarrer l'intrigue de son roman monumental *Héros et tombes* (*Sobre héroes y tumbas*) un samedi du mois de mai de 1953 : mais – question insoluble – quand on s'appelle Sabato a-t-on vraiment le droit de commencer par un autre jour de la semaine ? *Un sábado de mayo de 1953* voilà en effet l'incipit du roman et, en même temps, sa signature. Moins spectaculaire mais à ma connaissance également passée inaperçue de la critique, la signature cryptée de Julio Cortázar dans sa nouvelle archi-célèbre, *Continuité des parcs*, récite en abyme du lecteur lisant le récit de son propre meurtre et, par une intrusion du fictionnel dans le réel, assassiné des mains du personnage du roman qu'il est en train de lire. Vers le milieu de ce récit d'à peine une page et demi on lit dans la traduction française : *Rien n'avait été oublié : alibis, hasards, erreurs possibles*. Le problème, dans cet enchevêtrement de niveaux diégétiques, est que l'alibi qui atteste l'identité du personnage de fiction est aussi l'alibi qui atteste celle de l'auteur lui-même qui en mettant côte à côte dans le texte les mots « alibi » (en espagnol *coartada*) et « azar » (en espagnol *azar*) marque du sceau de son propre nom et authentifie finalement ce qui n'est autre chose qu'un récit de fiction : c'est en effet le nom de l'écrivain Cortázar qui se laisse lire et entendre très distinctement sous le cryptonyme *COaRTAdas, AZARes*, qui obéit exactement au même principe de dispersion syllabique postulé par Saussure lorsqu'il lit, par exemple, le nom de *Falerni* dissimulé sous forme de syllabogramme dans le vers *facundi calices hausere alterni*.

On pourrait multiplier les exemples, les diversifier encore en choisissant d'autres écrivains, d'autres littératures ou d'autres époques, cela ne changerait rien à l'affaire et ne suffirait pas à donner à l'hypothèse saussurienne la validité d'une thèse. Ce ne sont d'ailleurs pas ces jeux ponctuels, circonscrits à quelques signifiants pour ainsi dire encapsulés dans le texte, qui m'intéressent ici mais, je l'ai dit, l'hypothèse de la signature comme pratique universellement constitutive du travail poétique et comme condition intrinsèque de la création, c'est-à-dire l'idée que toute œuvre est signée en ce qu'elle est le produit de l'amplification d'un nom propre – peu importe lequel –, nom matriciel à la fois productif et coercitif puisque, on le sait, il n'y a pas de création sans contrainte. En amont et au-delà de l'arsenal de lois et d'exceptions dont Saussure va assortir son hypothèse, la question qui se pose est pourquoi

l'écriture poétique a finalement besoin d'une signature, c'est-à-dire d'un nom à imiter, à paraphraser et à amplifier ? Car c'est là me semble-t-il que réside l'enseignement majeur de Ferdinand de Saussure à travers ses recherches sur l'anagramme : pas de poème sans nom, pas de texte poétique qui ne soit pas l'expansion d'un signifiant onomastique exhibé ou dissimulé par l'écriture. Prendre au pied de la lettre l'hypothèse saussurienne c'est admettre que l'œuvre littéraire se laisse réduire à une formule onomastique originelle. Percer le mystère du poème c'est avant tout percer le mystère du signe dont il est la paraphrase phonique et s'interroger sur sa nature, ce qui revient ni plus ni moins à poser la très shakespearienne question : qu'y a-t-il dans un nom ? et, plus particulièrement, qu'y a-t-il dans un nom propre ?

La réponse à cette question c'est sans aucun doute dans les spécificités du fonctionnement sémantique du nom qu'il faut la rechercher. À la différence des noms communs qui, trop directement référentiels, sont, comme le disait Gertrude Stein, « malheureusement si complètement malheureusement [sic] le nom de quelque chose »⁶, le nom propre est riche de tout ce qu'il ne dit pas et qu'il est donc en puissance de dire. Face au nom commun doté d'une intensité sémantique maximale et d'une extensité sémiotique minimale, le nom propre, inversant ces proportions, tire son pouvoir connotatif de son déficit de pouvoir dénotatif. Son mode de fonctionnement, en termes de référence, est en effet exceptionnel en ceci que son signifiant se donne à lire comme une surface sémiotique à investir alors que son statut d'identifiant lui confère un pouvoir dénotatif qui confine à la narrativité : en ce sens on peut affirmer que tout nom propre raconte une histoire. Pourquoi, donc, le nom propre comme moteur de la création poétique ? Phillipe Willemart émet, à ce sujet, une hypothèse des plus séduisantes, en mettant en parallèle le travail du poète élisant le nom qui servira de canevas

6. « les noms comme je le dis sont même par définition tout à fait inintéressants la même chose est vraie des adjectifs [...] Ensuite il y a les articles. Les articles sont intéressants [...] parce qu'ils font ce qu'un nom pourrait faire si un nom n'était pas si malheureusement si complètement malheureusement le nom de quelque chose. Les articles plaisent, "a" et "an" et "the" plaisent contrairement au nom qui suit. Eux les noms c'est-à-dire les noms grammaticaux ne peuvent plaire, parce que après tout vous savez bien après tout c'est ce que Shakespeare voulait dire lorsqu'il parlait d'une rose en lui donnant un autre nom » (« Poésie et grammaire », *Collectif Change. Le sentiment de la langue. Le silence*, num. 29, 1976, p. 85-86).

sonore à sa composition et celui des parents choisissant le nom de leur futur enfant : « Les mouvements sont inversés – explique-t-il. Le nom du dieu élu déjà connu peut être retrouvé dans la poésie alors que peu de gens savent pourquoi ils portent tel ou tel nom. En d’autres termes, quand il écrit son poème, l’auteur emploierait le même procédé que celui des parents, avec l’avantage d’en montrer l’élaboration. »⁷ Sur le trajet qui conduit du nom du père au père du nom, le rapprochement entre ces deux actes de nomination s’avère suggestif à plus d’un titre. En effet, lorsqu’ils cherchent un prénom pour leur enfant, les parents ne passent pas en revue des mots comme les autres, c’est-à-dire des mots qui « signifient », mais des mots à la référentialité suspendue et au sémantisme « déficient » puisque le propre du nom propre est d’être un désignateur rigide dépourvu de tout contenu descriptif. Pourtant, en écartant de leur choix tel ou tel nom parce que trop « extravagant », trop « dur » ou pas assez « jeune » et en retenant tel autre plus « doux », plus « noble » ou plus « mélodieux », ils investissent, comme s’ils étaient dotés d’un contenu représentationnel, les noms qu’ils passent en revue de significations diverses, plus ou moins mouvantes et intersubjectives, que le linguiste mettra au nombre des connotations sémiotiques et dont le psychanalyste étendra le rayon d’action à l’ensemble des représentations inconscientes susceptibles d’entrer en résonance avec le complexe signifiant (vécu personnel, symbolisation, mémoire, affect, refoulements, traumatismes, etc.). Mais alors que l’un (le géniteur) cherche à établir une sorte d’adéquation entre les valeurs qu’il croit déceler dans le nom qu’il recherche et celles dont il souhaite voir investi celui qui n’est pas encore et qui en sera porteur, l’autre (le poète) construit par amplification un discours par lequel il entend exténuer les possibilités combinatoires du nom qui en a permis l’avènement poétique. À première vue, la différence entre les deux démarches – celle des parents à la recherche d’un nom et celle du poète se donnant un nom à anagrammatiser – est qu’il y aurait d’un côté un projet onomastique voulu, alors que de l’autre l’intentionnalité du procédé resterait à prouver. Reste que, même s’il est voulu, le nom donné à l’enfant n’échappe pas au travail de l’inconscient et que les raisons qui conduisent à retenir ou à exclure un nom au cours de la recherche onomastique demeurent souvent inconnues

7. « L’anagramme dans l’écriture », *De l’inconscient en littérature*, Liber, Montréal, 2008, p. 118.

des parents eux-mêmes : le choix du nom est conscient, ce qui l'est souvent beaucoup moins ce sont les raisons de ce choix. Interrogés sur le choix qui les avait conduit à appeler Lenny leur premier enfant, un jeune couple de notre cercle de connaissances n'avait tout simplement pas remarqué que le nom qu'ils avaient choisi pour leur enfant était formé, comme un acronyme, de la dernière syllabe du prénom de la mère (Marlène) suivi de la première syllabe du nom du père (Nicolas) : *MarLENIcolas. Qu'un nom soit voulu ne veut pas dire que le processus qui a conduit à sa sélection soit connu et cela est valable aussi bien pour le locuteur ordinaire que pour le créateur : il y a « du » savoir qui ne se sait pas, c'est là l'enseignement principal de la découverte psychanalytique. Ainsi à la question « qu'y a-t-il dans un nom ? », on pourra répondre, sans risque de se tromper, en disant qu'avant toute chose et en amont de toute représentation, il y a le *désir* indéfectible de le trouver, au risque parfois – cela n'est pas exclu – de l'halluciner⁸.

Reste qu'en considérant le poème comme la réalisation ou, mieux, comme l'aboutissement d'un projet onomastique, Ferdinand de Saussure a mis en lumière un mécanisme associatif fondamental, étrangement passé inaperçu de ses commentateurs [on n'y trouve que de très rares allusions], auquel il a donné le nom de « sociation psychologique », notion extrêmement féconde par laquelle je conclurai ces quelques réflexions autour de l'anagramme comme signature. Ayant constaté, dans la masse des vers examinés, que certains noms étaient régulièrement anagrammatisés au moyen des mêmes mots, le linguiste conclut à une sorte de lien de solidarité, plus ou moins mécanique, plus ou moins automatique, entre le nom propre et les noms qui sont chargés de l'imiter. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, il découvre ainsi que le nom de *Xerxes* est souvent anagrammatisé au moyen du substantif *exercitus*, que les noms en *-machus*, comme *Lysimachus*, appellent souvent l'adjectif *magnus*, ou que *Spitamenes* convoque l'adverbe *tamen*. C'est ce rapport de solidarité sinon tout à fait figé ou grammaticalisé du moins fortement induit ou conditionné que Saussure appelle une « sociation psychologique ». Je ne développerai pas davantage ici, mais c'est la prise en compte d'un tel mécanisme qui permet d'expliquer pourquoi ce sont souvent les mêmes mots qui comme par hasard reviennent sous la plume d'auteurs

8. Sur ces questions nous renvoyons le lecteur à l'étude de Namiko Haruki, *Considérations psychanalytiques autour du thème du nom propre*, dans ce même volume.

différents lorsqu'ils rendent hommage à un même dédicataire. C'est lui qui, par exemple, permettrait d'expliquer pourquoi, statistiquement parlant, les chances de trouver le mot *calor* dans un poème dédié à Lorca, son palindrome syllabique, sont aussi élevées : « poeta [...] que al *calor* de los besos sentiste »⁹ lit-on sous la plume de Miguel Hernández dans une élégie dédiée au poète fusillé par les troupes franquistes, « abre [...] sus puertas/de *calor* a la noche »¹⁰ lit-on sous la plume de Diego Jesús Jiménez, ou encore « Esa luz gimiendo [...] al *calor* del crepúsculo »¹¹ sous celle de Álvaro Salvador. Les exemples sont nombreux, du moins le sont-ils assez pour que l'on s'interroge sur les fondements sémiotiques de ce type d'automatismes. Il y a quelque temps dans un autre travail¹² je faisais remarquer la présence significative, parmi les poèmes écrits en l'honneur de l'écrivain basque Unamuno, du mot *unánime* 'unanime', si apte phonétiquement à suggérer le patronyme : cette sociation psychologique me paraît aujourd'hui établie avec d'autant plus de certitude que, depuis, je n'ai cessé de la retrouver au cours de mes lectures, surtout et y compris dans des textes sans aucune vocation littéraire, ce qui tendrait à prouver que ce mécanisme associatif est un mécanisme universel et que le nom propre qui, comme le veut Saussure, dirige l'activité du poète commande aussi celle de l'historien, du philosophe, du journaliste ou du locuteur ordinaire. Ainsi quand on lit, dans un essai sur la culture italienne de Unamuno, « los que han estudiado el pensamiento filosófico *unamuniano* [...] han sido *unánimes* en criticar la actitud de *Unamuno* »¹³ et, dans un autre essai littéraire écrit par un autre auteur, « las afirmaciones de la crítica *unamuniana*, que han venido atribuyendo casi *unánimemente* la faceta

9. « Elegía primera », *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, 2010.

10. « Homenaje a Federico García Lorca », *Itinerario para náufragos*, Madrid, Visor, 1996.

11. « Una muerte de luz que me consuma » cité par Eduardo Castro dans *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Universidad de Murcia, 1986, p. 255.

12. « En relisant les anagrammes de Saussure. Pour une sémiologie des "figures sonores" », *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 55-68. Voir aussi Federico Bravo, *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas, 1911.

13. Vicente González Marín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1978, p. 86.

pragmatista de Don Miguel a la influencia directa de William James »¹⁴, on est en droit de se demander en effet si ce n'est pas le signifiant onomastique *Unamuno* qui a guidé la plume des auteurs et qui a finalement présidé au choix de l'adjectif *unanime*, induit dans les deux textes sous l'effet d'une sorte d'aimantation des signifiants. Les exemples sont innombrables – j'ai relevé, en particulier dans la presse écrite, des automatismes associatifs entre le nom du dessinateur Hergé et le verbe « héberger », entre celui de l'actrice « Julie Godrèche » et l'adjectif godiche, entre Descartes et « écarter » – et ils ne s'arrêtent pas aux noms propres. Il y a quelques années un étudiant anglophone m'a gratifié d'une liste particulièrement bien fournie de phrases tirées de *Time magazine* contenant le mot *nuclear* 'nucléaire' et, dans l'environnement immédiat de l'adjectif et comme convoqué par un automatisme de l'écriture, le mot *unclear* 'pas clair, peu clair, incertain', si différent d'un point de vue sémantique mais en réalité si proche d'un point de vue graphique, l'un ne différant de l'autre que par l'ordre des deux premières lettres : *nuclear/unclear*¹⁵.

Je ne multiplierai pas les exemples : une fois encore leur nombre, quand bien même il serait prodigieusement élevé, n'apporterait jamais, ne pourrait jamais apporter, ne finirait jamais d'apporter la preuve que Saussure a si

14. P. H. Fernández, *Miguel de Unamuno y William James. Un paralelo pragmático*, CIADA, Salamanca, 1961, p. 13.

15. « Sharif al-Masri [...] has told his interrogators of "al-Qaeda's interest in moving *nuclear* materials from Europe to either the U.S. or Mexico," according to a report circulating in the U.S. government. Al-Masri also said al-Qaeda has considered plans to "smuggle *nuclear* materials to Mexico" [...] Though the theft's connection to terrorism remains *unclear*, a senior U.S. law-enforcement official notes that... », Adam Zagorin, « Bordering on Nukes ? », *Time*, Novembre 22, 2004, p. 11. « The purpose of those trips remains *unclear*, but intelligence officials have hunches: Saudi Arabia and Egypt are believed to be in the market for *nuclear* technology, and many African countries are rich in raw uranium ore », Daniel Eisenberg, « The Man Who Sold the Bomb », *Time*, February 14, 2005, p. 22. « There's never a good moment for *nuclear* threats, but Chinese general's assertion last week that his country should strike American cities with *unclear* missiles if the U.S. came to the aid of Taiwan in a war with the mainland seemed particularly ill timed. [...] It's *unclear*, though, whether the comments are an indication that China is changing its longstanding "no first use" policy on *nuclear* weapons », Austin Ramzi & Joyce Huang, « China Goes Ballistic », *Time*, July 25, 2005, p. 17. Exemples signalés par Stephen Bottiau, que je remercie vivement de sa collaboration stimulante.

opiniâtement cherché à établir. Tous ces exemples, et je conclurai sur cette remarque qui est aussi une constatation, résultent à la fois – et c’est ce qui fait la force de l’hypothèse saussurienne – d’un fait avéré, objectivable et quantifiable, et d’une manipulation grossière effectuée à la lecture, issue de la sélection de seulement quelques unités considérés comme significatives au milieu d’une infinité d’autres unités tenues pour complètement insignifiantes. Autrement dit, il y a bien du « vrai » dans l’anagramme mais ce travail de vérité n’est ni linguistique ni poétique et se situe à un tout autre niveau qui englobe autant le texte, saisi dans son irréductible littéralité, que celui qui le lit et qui, à travers ses propres questionnements, l’interroge : cette vérité-là, on l’aura compris, est à la fois dans le texte et en dehors du texte et porte bien une signature : celle de l’inconscient, un inconscient du texte dont Saussure a génialement eu l’intuition au moment même où Freud, qu’il n’a jamais rencontré de son vivant, en élaborait la théorie. Tout texte lu porterait inévitablement la signature de son auteur mais aussi, mystérieusement, anachroniquement, scandaleusement, celle de son lecteur : voilà qui a de quoi troubler, de quoi séduire, mais aussi de quoi irriter. C’est probablement la raison pour laquelle, après quatre années de recherche acharnée, Saussure a définitivement abandonné son enquête sur l’anagramme en 1910, il y a donc un siècle jour pour jour. C’est probablement aussi la raison pour laquelle, cent ans après, l’hypothèse d’une signature poétique suscite toujours autant de passions et de débats, de thèses et d’antithèses, de stupeur et de fascination.