

## La poésie fait résonner le *scryptal*<sup>1</sup> de la langue

*Le sens, ça tamponne, mais à l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique. – Jacques Lacan, L'insu que sait de l'une-bévue*

Jacques-Alain Miller soulignait en 2003 la dimension d'épopée relevée par Lacan à propos de la cure analytique : « La psychanalyse a partie liée avec la poésie. Une psychanalyse, c'est une invitation à parler, non pas à décrire, non pas à expliquer, non pas à justifier ou à répéter, et non pas vraiment à dire la vérité. Une psychanalyse est une invitation à parler, purement et simplement, et sans doute pour être écouté »<sup>2</sup>.

Lacan a en effet désigné ce dont il s'agit dans une analyse par le terme d'*épopée*. Cela consiste au fond à faire un effort de poésie. La vie quotidienne de chacun peut être saisie, magnifiée, sublimée, par la poésie. Il poursuit : « Elle peut ne pas être considérée telle quelle, de façon réaliste, c'est-à-dire écrasée sur ce qu'elle est, mais au contraire être nimbée d'une aura que lui donne ce qu'on s'efforce à produire comme sens, et qui, par là, la dépasse. On dit « interpréter », entendant par là ce qu'elle voudrait dire dans les dessous. Mais interpréter, c'est aussi bien viser ce qu'elle veut dire au-delà d'elle-même ».

L'épopée, c'est ce qui se construit à partir de la narration dans la cure de ce qui nous arrive, aussi contingent que cela soit, et que l'analyse nous invite à tisser, à faire signifier au-delà du fait brut. Et ce, dans chaque séance d'analyse, chaque séance qui en elle-même favorise, invite, à cet effort de poésie.

Lacan, qui ne se pensait pas « *pouâte* assez », a insisté dans la dernière partie de son enseignement sur la grande proximité entre la démarche analytique et la création poétique.

Loin d'être seulement un art du maniement de la métaphore et de la métonymie, nous allons développer l'idée qu'elle relève pleinement d'une hésitation entre le son, la lettre et le sens, pour paraphraser Jakobson, mais en rajoutant la dimension scriptale.

« Dans la parole poétique et la parole analytique, nous indique le psychanalyste Joseph Attié, c'est le même sujet qui opère, le sujet de l'inconscient, mais son lieu d'adresse diffère de l'une à l'autre. Un chiasme opère entre ces deux types de parole : le deuxième implique l'Autre du transfert mais pas le premier. Cependant, il s'agit toujours d'un procès du sujet »<sup>3</sup>.

Ce procès du sujet est aussi bien à l'œuvre dans la fabrication du rêve, celui que Freud tient pour la voie royale d'accès à l'inconscient. Or, le rêve consiste en une forme d'écriture, d'aspect poétique. La question se pose de savoir où se situe l'écriture dans le rêve. Est-elle liée au récit et aux associations que le rêveur déroule verbalement, ou au contraire à la matière première du rêve dont il tente de rendre compte avec la parole ? On pressent tout de suite que se profile là le délicat problème des rapports du signifiant à la lettre.

Posons, avec Attié, que c'est le récit du rêve, avec ses associations, qui constitue l'équivalent d'une langue, alors que la pensée inconsciente relève d'une écriture : « l'écrit est caché dans le dit qui, lui, ne cache rien, car il faut savoir le lire à la lettre. La langue renvoie à une écriture, et celle-ci génère tout discours, qu'il soit simple parole, poème ou objet artistique »<sup>4</sup>. Nous sommes ramenés au Lacan du séminaire *L'identification*, en 61-62, qui

<sup>1</sup> Ce terme syncrétique renvoie à la fois au *Scriptal*, comme instance de la lettre, à la crypte du sens et au cristal de la langue (expression lacanienne).

<sup>2</sup> J.-A. Miller, L'orientation lacanienne III, 26 mars 2003

<sup>3</sup> J. Attié, *Entre le dit et l'écrit*, Éditions Michèle, 2015, p. 18-19.

<sup>4</sup> Idem, p. 37.

avançait une contemporanéité originelle entre l'écriture et du langage. On pourrait en déduire que dès que l'homme se met à parler, il le fait sur fond d'écriture, mais également que dès qu'il trace ou grave des signes, il le fait dans le champ déjà existant de la parole et du langage.

À ce sujet, Lacan note dans son séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant* : « Que le rêve soit un rébus, c'est pas ça qui me fera démordre un seul instant que l'inconscient soit structuré comme un langage. Seulement, c'est un langage au milieu de quoi est apparu son écrit. » Formulation un peu ambiguë, qui laisserait à penser que le langage est premier, en contradiction avec ce qu'il avançait 10 ans plus tôt.

Il est vrai, comme le rappelle Attié, que le rêve est constitué d'images, de figurations entrecoupées parfois par des paroles, par des calculs, par toute une activité intellectuelle. Si le rêve, au delà des bizarreries des images, est une écriture, celles-ci ont pour fonction d'imaginer le Symbolique. « Imaginer le symbolique est l'une des définitions que Lacan a donné de la poésie. D'où l'entreprise qu'appelle chaque rêve, celle d'une lecture où il s'agit d'interpréter, de déchiffrer une écriture », précise-t-il. Il a fallu attendre Freud pour apprendre à la lire.

Le processus de la cure analytique montre également cet entrecroisement entre le dit et l'écrit : « La situation analytique semble présenter un paradoxe dans le fait qu'avec une parole toute volante, destinée à s'effacer aussitôt qu'elle est proférée, quelque chose chemine, se trace, s'inscrit indélébilement et rejoint ainsi le privilège accordé en principe à l'écriture »<sup>1</sup>. Précisons aussitôt qu'il convient de prendre en compte le cheminement inverse : la parole ne se déploierait pas s'il n'y avait déjà du texte attendant là d'être phonétisé. L'analysant est en position du verbicruciste, sa parole adressée à l'Autre du transfert cherche à rendre compte d'un écrit sous-jacent, sauf qu'ici, le sujet ne sait pas de quel texte il se trouve porteur.

Attié le développe différemment : « La parole est à prendre comme articulation entre deux écritures possibles. Premièrement, il y a celle qui est inconsciente, qui vise à s'écrire et qui pousse à la lecture par un travail de déchiffrement où il y a une jouissance. Deuxièmement, il y a la parole poétique comme un *savoir-écrire*, qui constitue un travail de chiffrement où il y a également une jouissance ».

Ce qui se module dans la voix n'a rien à faire avec l'écriture, indiquait Lacan dans son séminaire *Le sinthome*. Pour Attié, il convient de distinguer le versant réel du signifiant, celui qui opère dans l'écriture, de son versant symbolique. Bien que sur la bonne voie, Attié ne fait pas le saut logique, l'extrapolation, qui lui permettrait d'abandonner le critère d'homogénéité du Symbolique, pour pouvoir distinguer deux ordres distincts : celui de l'écrit en tant que tel, que nous avons appelé *Scriptal*, et celui de la parole et du langage, le *Logos*<sup>2</sup>.

L'inconscient freudien n'a de sens que ramené à un jeu de relation entre ces deux ordres. De même, mais dans un autre registre, le geste poétique repose sur ces deux piliers. Quelle est alors la différence entre la production d'une parole qui déploie ses effets poétiques sur le divan et la création d'une œuvre poétique dans le champ de la littérature ? C'est précisément la place de l'écriture qui diffère. Pour le sujet de l'inconscient, le texte est déjà écrit et il s'agit de le moduler dans la parole, ce qui ne peut se faire qu'avec les tropes du langage. Pour le sujet écrivain, dont la vocation est tout autant liée à l'existence d'un texte inconscient sous-jacent, l'accent est d'emblée placé sur la rédaction d'un nouveau texte, qui a toujours des rapports à la lettre originale. Le poème se construit autour du son, du sens (ou pas) et de jeux de lettres.

Il s'agit bien sûr de donner une densité au langage, tout en faisant jouer un peu d'imaginaire, ce qui amène à la promotion de l'idéal et du beau dans le registre de la sublimation. Cette densité est liée à chaque langue vernaculaire, à chaque tradition scripturale,

---

<sup>1</sup> Idem, p. 80.

<sup>2</sup> Nous sommes conscients que le *logos* grec, ce n'est pas seulement la parole, c'est aussi le rapport logique et la raison. Toutefois, le rapport à la vérité appelé par ce concept correspond à notre développement.

de sorte que se pose le problème de la traductibilité de la poésie. De la même façon, le système de rhétorique employé par un sujet, c'est-à-dire l'ensemble des tropes dont il se constitue, n'est jamais identique à celui d'un autre sujet. Il s'agit toujours d'un savant mélange singulier entre les trois ordres, borroméennement noués, qui gouvernent la parole, l'écriture et l'imaginaire.

Par exemple, la poésie chinoise nous offre plus qu'une autre la possibilité de repérer la place de la lettre dans cette expression littéraire. Les *hanzis* chinois peuvent, en effet, tout autant renvoyer à un mot qu'à un son particulier. De plus, leur écriture horizontale ou verticale autorise des jeux spatiaux de correspondance dans le texte des poèmes, amenant à un surcroît de significations. Nous y reviendrons.

La lettre paraît autant amarrée aux effets de sens du langage qu'à l'être même qui se trouve pris dans ce langage. C'est le sens de l'homophonie lacanienne : la lettre et l'être. D'un côté la lettre est support d'un message, mais de l'autre elle est marque d'un « tu es cela », ce que Lacan renvoie au terme *litter*, que Joyce associe justement à *letter*, soit l'ordure. L'expression lacanienne « faire litière de la lettre » rejoint l'idée d'un marquage de l'être-déchet. Nous avons montré par ailleurs que l'ordre du Scriptal a le plus grand rapport avec l'identification de l'être du sujet. Cet être nous semble présenter deux faces, celle du déchet dont nous venons de parler, si palpable dans la mélancolie, et celle du « Moi » grandiose typique de la paranoïa.

Qu'est-ce qui différencie le savoir-faire de l'analyste du savoir-faire du poète ? Lacan nous indique à ce sujet : « Qu'est-ce que le savoir-faire ? C'est l'art, l'artifice, ce qui donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable »<sup>1</sup>. Le savoir-faire consiste en une pratique qui n'est pas sans jouissance, même si l'analyste ne saurait jouir de la sienne. A ce sujet, Attié précise à propos de l'analyste : « Reste qu'il peut, dans cette pratique de déchiffrement, accéder à une jouissance permise et qui relève du bien-dire. Mais plutôt que de jouissance, Lacan définit ce bien-dire d'être une éthique. » Il s'agit d'une éthique qui concerne le repérage dans l'inconscient, dans la structure du sujet.

Il poursuit : « C'est ici que s'opère la vraie distinction entre les deux savoir-faire. Celui du poète est littéralement une jouissance du chiffre, fondée dans une jouissance des mots, ce que Lacan a appelé le jous-sens. Le bien-dire du poète n'est pas un repérage dans la structure de l'inconscient mais dans son réel à lui-même méconnu. »<sup>2</sup>

Il est vrai que nous avons affaire à deux pratiques qui ont rapport à la lettre. La poésie produit des poèmes, c'est à dire invente des combinaisons inédites de lettres. L'analysant peut, le cas échéant produire l'équivalent d'un poème « en prose », ce qui est une façon de reprendre dans le Logos ce qui était déjà là comme écrit. Toutefois, au bout de l'analyse, quelque chose de nouveau est en mesure de s'écrire, ou plutôt de réécrire le texte inconscient.

Il y a donc une ligne de fracture entre les deux écritures. Si l'on considère maintenant le maniement de la lettre en psychanalyse d'un point de vue en extension, Attié soutient que la littérature analytique reste à la jonction de la rigueur scientifique et de la poésie, alors que la littérature poétique est du côté de la science de la lettre, qui ne relève pas de la linguistique. Il conclut en ces termes : « Du côté de la psychanalyse, il y va de la vérité du signifiant qui n'est pas sans passer par la lettre. De l'autre côté, il y va de la fonction de la lettre qui sait s'incarner dans le signifiant. Primauté du signifiant d'un côté. Primauté de la lettre de l'autre. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J.Lacan, *Le sinthome*, Seuil, p. 61.

<sup>2</sup> Attié, *idem*, p. 236.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 237.

Pour bien saisir l'essence de la poésie chinoise, François Cheng nous rappelle qu'en Chine, les signes sont perçus d'une part comme des unités vivantes, et d'autre part que chaque idéogramme est monosyllabique et invariable, ce qui lui confère une grande possibilité de se combiner avec d'autres idéogrammes. Le système d'écriture chinois, et sa conception du signe, a conditionné tout un ensemble de pratiques culturelles, telles que la poésie, la calligraphie, la peinture, les mythes et sans doute la musique. L'écriture ne sert pas seulement de véhicule à toutes ces pratiques, mais elle est, bien plus, un modèle agissant dans le processus de leur constitution en système. Formant un réseau sémiotique à la fois complexe et uni, elles obéissent aux mêmes processus de symbolisation et aux mêmes règles d'oppositions fondamentales.

L'accent mis sur la calligraphie dans le champ poétique chinois souligne pour nous l'investissement d'une pratique avancée de la lettre, sans doute beaucoup plus visible que dans la poésie occidentale, qui cependant comporte aussi cette dimension.

François Cheng nous donne l'exemple d'un vers tiré d'un huitain de Liu Chang-quiring dont le thème est la visite que rend le poète à un ermite. L'auteur, par le jeu de la lettre, fait passer dans la signifiante un processus d'épurement progressif. « Après avoir suivi un sentier qui traverse un paysage de montagne, le poète aperçoit enfin la demeure de l'ermite dont la porte est cachée par de hautes herbes parfumées. Comme il approche de l'ermitage, il se sent gagné par l'esprit de dépouillement de l'ermite<sup>1</sup> ».

芭 草 闭 闲 门

parfumée herbe enfermer oisive porte

Si l'on lit le vers en prêtant attention à l'aspect graphique, on voit que la succession des mots suggère le processus d'épurement. Les deux premiers caractères possèdent le radical de la plante, et leur répétition marque bien une présence luxuriante. Les trois suivants comportent le radical de la porte, mais alignés, leur simplification progressive renvoie à la vision de plus en plus dépouillée du poète à l'approche de l'ermitage. Le dernier idéogramme, image de la porte nue, n'est autre que celle de la pureté de l'esprit. Ainsi, pour atteindre la véritable sagesse, il convient d'abord de s'affranchir de toutes séductions du monde du dehors.

Sans doute la pratique de la lettre en poésie chinoise joue-t-elle de la richesse combinatoire de l'idéo-phonogramme. Cette dimension est quasi absente dans l'écriture alphabétique occidentale. Les effets poétiques sont pourtant eux aussi induits par des maniements de caractères à partir de contraintes que l'artiste se donne. Il en est ainsi de la contrainte de l'*abécédaire* en poésie, où chaque mot doit commencer par une lettre différente. Les *acrostiches* sont des poèmes composés de vers dont les lettres ou les mots initiaux ( et/ou finaux [finaux] ) forment un mot lisible de haut en bas ou de bas en haut. Les *palindromes*, les vers à *rimes riches*, c'est à dire finissant par des lettres identiques ne rimant pas toujours, les *rhopaliques*, soit des vers composés d'un nombre croissant puis décroissant de lettres, sont, entre autres, autant de procédés de contraintes scriptales dont le groupe Oulipo, avec Queneau, Le Lionnais et Pérec, a fait sa spécialité.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit des mathématiciens qui inventent l'*Ouvroir de littérature potentielle*. Il s'agit pour eux de passer du réel des mathématiques à une *poématique*, c'est à dire à une discipline où la logique et le maniement des lettres permet de

---

<sup>1</sup> F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Points, p. 19. Nous réécrivons ce vers avec les caractères en vigueur depuis la réforme de l'écriture en Chine.

jouer du sens, ou tout au contraire renvoie à un non-sens radical. Le réel comme impossible à signifier et à logifier est donc tout autant visé par le poète que par l'analysant.

On trouve chez Paul Celan une conception originale de la poésie. Elle est pour lui un interrupteur de l'art, au sens où elle vise un au delà des tropes du langage. « Le poème serait le lieu où cesse toute métonymie, où les métaphores et autres tropes, tous, se réduisent *ad absurdum* à l'absurde. (...) Le poème a, je crois, même là où il est le plus imagé, un caractère anti-métaphorique »<sup>1</sup>.

Que pouvons-nous donc attraper au delà des figures de style, outre les tropes, pourrait-on dire ? Il y a l'absurde, l'illogique, le vide de significations. L'écriture du poème, par le type de rature qui le caractérise, permet en quelque sorte de ne pas rater le réel. C'est le sens des derniers mots de l'ouvrage majeur que Michel Bousseyroux consacre à l'articulation de la topologie et de la poésie : « Écrire ce qui a trait au réel, c'est *raturer outre*, ainsi qu'Yves Bonnefoy intitule son recueil de sonnets. Raturer outre, outre les cordes du langage, soit *passer outre trace, outre trace jouie*, puisque de jouie il n'y a aucune qui soit d'avant cette rature. L'inconscient comme savoir joui de la lettre est ce raturer outre. Il rature outre ce que nous pouvons en écrire, par en dessous les cordes que la parole d'interprétation y fait pleuvoir »<sup>2</sup>.

La rature est ici envisagée comme un littoral qui ne rate pas le réel. Elle est à situer au fondement même de ce qui fait écriture. Or, de la rature à la coupure, il n'y a qu'un pas... topologique à effectuer.

La coupure, dit Lacan, participe de l'écriture. C'est du reste ce qui l'a amené à expérimenter diverses coupures sur des surfaces unilatères ou bilatères, pour en examiner les conséquences. Les nœuds sont à envisager comme des bords de surfaces ayant subi des coupures. Cela suppose toujours la pose d'un acte, qui a pour effet de modifier la structure spatiale en jeu. L'acte de l'analyste peut valoir comme coupure dans le cadre de la cure analytique.

Toutefois, le rapport au réel dans la poésie n'est pas, pour nous, uniquement encadré par l'écriture de la lettre, sa rature ou encore la coupure qu'elle autorise. Le réel est tout autant cerné par la limite du sens véhiculé par les chaînes poétiques de signifiants. Ces chaînes, jusqu'à la limite du jeu des métaphores qui les façonnent, sont à entendre comme des asymptotes qui tendent au Réel sans jamais pouvoir l'accrocher.

Lacan n'a cessé de mettre en avant la dimension rhétorique de l'inconscient. Il l'a fait dans le style même de son enseignement oral, marqué par une profusion d'équivoques signifiantes, mais aussi par la production de néologismes, dans un discours où le rythme du langage et sa musicalité sont constamment mis en valeur. C'est bien entendu le cas également pour son style clinique, caractérisé par une attention soutenue pour les manifestations d'ordre poétique dans la parole de l'analysant. L'intérêt de Lacan pour les travaux des surréalistes, au début de sa pratique professionnelle, témoigne d'une recherche de ce qui fait limite au sens, de ce qui vient disjoindre le réel de la réalité. Il partage la conception des surréalistes quant à la nécessité de poser une épaisseur au langage, jusqu'à considérer sa primauté sur le monde des choses. On sait qu'il en fondera son concept de Symbolique un peu plus tard.

Dans la poésie, l'équivocité de la lettre et du signifiant atteint un paroxysme. Lacan le précise en ces termes : « La poésie qui est effet de sens, mais aussi bien de trou. Il n'y a que la

---

<sup>1</sup> P. Celan, *Pavot et mémoire*, Ed. Christian Bourgois, 2001, p. 68.

<sup>2</sup> M. Bousseyroux, *Au risque de la topologie et de la poésie*, Éres, 2011, p. 340.

poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne ; je ne suis pas assez pouâte, je ne suis pas pouâteassez !<sup>1</sup> ».

Pourtant, la poésie, en tant que matière de l'écoute et d'intervention psychanalytique, vise plutôt au trou qu'à la production de sens : « Le sens, ça tamponne, mais à l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique (*idem*) ». L'interprétation passe donc par l'écriture. Quant au trou dont il est ici question, c'est par la topologie que Lacan entend le cerner.

La trace de la lettre en poésie, nous la trouvons également approchée par Ferdinand de Saussure, dans ses travaux inachevés consacrés à un certain maniement de sons et de caractères (d'où le terme d' « anagrammes ») par les poètes. Saussure voulait prouver que les poèmes saturniens composés par les auteurs latins obéissaient à des principes de versification et à des règles prosodiques complexes et contraignantes. Or, Saussure n'a jamais pu établir que la théorie des anagrammes était un procédé conscient suivi de manière concertée par les poètes latins dans la composition de leurs vers. Son échec suggère plutôt que l'influence latente d'un mot, un ensemble de mots ou de syllabes ou encore un thème phonique, s'exerce à l'insu même de l'auteur, sur la production du poème. En quelque sorte, il existerait une contrainte scriptale inconnue de l'auteur, mais qui induirait la production du son et du sens du poème. Il s'agirait donc de reconnaître l'existence d'une « latence verbale », de « mots sous les mots », comme s'exprime Jean Starobinski, sous le déroulé du poème.

Le Saussure des *Anagrammes*, qui perçoit un second message sous le premier, est loin de l'arbitraire du signe linguistique : il est proche des poètes, qui utilisent les contraintes sonores en plus du sémantisme. Saussure a manifesté quelque réticence envers les forces obscures du psychisme en arrêtant ses recherches sur les anagrammes parce qu'il s'était rendu compte que l'existence de ces mots sous-jacents était inconsciente. Pourtant, ce travail révèle qu'il avait l'intuition de l'existence d'un texte caché, celui qui s'affirme aussi bien en psychanalyse qu'en poésie.

Il est intéressant de relever que Saussure entame sa recherche à partir d'une hypothèse sur la poésie comme savoir sur le langage. Il s'agissait d'abord d'une thèse sur la fonction de la poésie pour les anciens indo-européens, qui avançait que cette poésie n'avait pas pour vocation d'introduire un peu de musique dans le discours, ni de chanter les louanges de Dieu, que sa préoccupation initiale n'était ni esthétique, ni religieuse, mais phonique. Le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonique des mots. Pour Starobinski, « c'est cette science de la forme vocale des mots qui faisait très probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière, du Kavis des Hindous, du Vates des Latins, etc. »<sup>2</sup>. La fonction de la poésie est de faire entendre le signe, et plus précisément ces sous-unités « incorporelles » que sont les « phonèmes ». Car le premier problème de Saussure, c'est précisément que le phonème n'est pas sonore, que la langue qu'on parle n'est pas faite de sons, mais de pures coupures, d'articulations, qui ne correspondent pas à des schémas types qu'on pourrait repérer avec une méthode expérimentale classique dans la substance phonique du langage.

C'est de ce point de vue que la poésie est pour Saussure la première linguistique. Il suggère même que la technique poétique des anagrammes est responsable du développement précoce de la science grammaticale dans l'Inde antique : « Je ne serais pas étonné que la science grammaticale de l'Inde, au double point de vue phonique et morphologique, ne fût

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XXIV : L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, inédit

<sup>2</sup> J. Starobinski, *Les mots sous les mots/Les anagrammes de Saussure*, Gallimard, 1971

ainsi une suite de traditions indo-européennes relatives aux procédés à suivre en poésie pour confectionner un carmen, en tenant compte des formes du nom divin (idem, p. 38)». Le poète fait jouer le langage contre lui-même, pour mettre en évidence les valeurs acoustiques dans le poème même. Il travaille la « matière » sonore afin que celle-ci révèle quelque chose de sa « forme ». Le principe directeur des recherches sur les anagrammes est de ce point de vue typiquement « symboliste » : le signe analysé devra être manifesté dans son expression phonatoire même, mais ne pourra l'être que sur le mode de l'évocation. Le terme « hypogramme » privilégié par Saussure tient précisément à ce qu'il signifie en grec « faire allusion (idem, p. 30) ». Ce qui est suggéré n'est précisément pas phonique et ne saurait faire l'objet d'une perception actuelle. Il est, comme le voudrait Mallarmé, dans les blancs du discours, dans ce qui ne s'entend pas, dans ce qui reste de la consommation proprement phonique du poème. C'est d'ailleurs pour cette raison, comme nous le rappelle le philosophe Patrice Maniglier, que Saussure ne l'appelle pas *phonè*, mais *gramme*. Alors que l'anaphonie souligne les « phonèmes » en les répétant, par le jeu de l'harmonie phonique (le rapport du poème au thème étant un rapport d'imitation phonique), l'anagramme à proprement parler utilise cette répétition pour laisser un reste qui est le chiffre de l'anagramme<sup>1</sup>.

Pour le comprendre, relisons la technique de l'anagramme, telle que Saussure croit la reconstruire dans ses cahiers. L'actualisation du « thème » dans le texte se fait au moins en deux temps : le premier traite le thème comme matière phonique, le second le dégage comme résidu et lettre. Tout se passe d'abord comme si la matière phonique du thème, *herculei* par exemple, était « analysée » en ses différentes unités ou sous-unités, et comme si le poème allait être composé avec les débris de cette matière phonique multipliée et démembrée. De ce point de vue, il s'agit d'une sorte d'assonance ou d'allitération généralisée, d'une harmonie phonique. La matière sonore du thème est le matériau qui sert à construire le poème. Cependant, une règle spéciale permet ensuite de distinguer les phonèmes « consommés » des phonèmes restants. Les premiers sont « compensés » par la loi de la répétition paire, et l'impair fonctionne comme « résidu voulu, destiné à reproduire les consonnes du thème initial ». Ces phonèmes laissés « libres, c'est-à-dire en nombre impair au total » constituent les lettres du thème. Les phonèmes compensés sont « liés », alors que les autres sont comme lâchés, flottants, hantant le discours grâce au jeu de création d'une attente et de frustration de cette attente. « Le poème, en se fermant sur sa propre matière sonore, laisse une inégalité qui n'est autre que son « thème », c'est-à-dire son « sujet », ce dont il traite, et celui-ci se dresse, intraitable, inconsommé, entier après cette fête dispendieuse de sonorités embrasées que fut le poème. Ce dont on parle meurt et renaît dans le poème qui en parle, comme si le dit ne servait qu'à faire surgir le symbole ou le signe pur de ce dont il faut parler, dans son irréductibilité, son insistance – Mot pur, Chiffre, Formule, Nom, Inscription, Mémoire »<sup>2</sup>.

Tout l'art anagrammatique consiste à laisser une trace, à abandonner le destinataire de l'anagramme sur une impression à la fois vague et obsédante, qui est l'expérience du nom restitué à son état de signe non actualisé, qui ne s'exprime que dans une présence douteuse et cependant insistante. Le poème anagrammatique donne l'expérience du signe. Celui-ci ne saurait être appréhendé en tant que tel, mais seulement évoqué. Saussure décrit lui-même cet effet qu'est censé faire l'anagramme, en s'en présentant comme une victime : « Ayant plusieurs fois cherché ce qui me retenait comme significatif dans ces syllabes, je ne l'ai pas trouvé d'abord parce que j'étais uniquement attentif à Priamides, et après coup je comprends que c'est la sollicitation que recevait inconsciemment mon oreille vers Hector qui créait ce sentiment de 'quelque chose' qui avait rapport aux noms évoqués dans les vers (idem, p. 55) ». Starobinski dit fort justement : « Le mot-thème n'ayant jamais fait l'objet d'une exposition, il

<sup>1</sup> P. Maniglier, « Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud », revue *Savoirs et cliniques*, 2005, N° 6

<sup>2</sup> idem

ne saurait être question de le reconnaître : il faut le deviner, dans une lecture attentive aux liens possibles de phonèmes espacés (idem, p. 46) ».

On pourrait dire que le poète anagrammatique étale dans la linéarité du discours les paradigmes que le linguiste Ferdinand de Saussure représente en colonnes dans son *Cours de linguistique générale*. Son analyse n'est pas seulement « phonico-poétique », mais aussi « grammatico-poétique ». Il s'agit donc d'une anticipation de la linguistique moderne, qui met en évidence l'existence de la lettre sous le flux du langage parlé. Nous sommes évidemment au plus près de ce qui se joue dans une cure analytique.

Il subsiste cependant une certaine imprécision sur la nature de la lettre qui est ici en question. D'un côté, elle renvoie avec Starobinski à un mot caché, ou à un groupe de mots. D'un autre, elle consiste en un groupe de phonèmes, constamment suggéré par le poème, qui peuvent être combinés de différentes façons. Elle peut enfin renvoyer à la forme structurale du langage, celle qui autorise le jeu des métaphores et des métonymies, et en cela elle se rapprocherait de la première conception lacanienne de la lettre telle qu'elle apparaît dans l'article de 1957 : *L'instance de la lettre dans l'inconscient depuis Freud*.

On pourra cependant se poser la question de savoir si, dans la pratique anagrammatique de Saussure, si c'est le phonème ou le graphème qui est en cause ?

Il y a en effet prolifération de termes en *-gramme* chez Saussure, et de fait, anagramme entre un moment en concurrence avec anaphonie. Certes, la pratique de l'anagramme au sens saussurien ne concerne la lettre que de façon indirecte. C'est le son qui est affecté par l'opération anagrammatique. Le fait que l'anagramme joue sur les phonèmes n'exclut cependant pas qu'un intérêt spécifique se porte sur la lettre : cet intérêt apparaît clairement en plusieurs points des articles de Saussure, notamment lorsqu'il fait référence à la poésie védique (Starobinski, p. 38). Mais il faut, dans les passages de ce type, prendre la lettre non pas dans sa spécificité graphique, mais simplement comme marque des sons : pour les langues mortes – les seules auxquelles s'intéresse Saussure dans sa recherche sur les anagrammes – la lettre est le seul moyen d'avoir accès aux « formes des noms ».

Prenons, pour conclure, l'option inverse. Envisageons l'idée que le *gramme* de Saussure, à son corps défendant, ne renverrait systématiquement qu'à la graphie, et non à la phonie.

C'est alors comme trace à la fois scripturale et cryptée (au sens de mise en crypte) que se révèle être cette lettre sous-jacente vers laquelle tout semble pointer dans la poésie, et pas seulement dans les poèmes anagrammatiques. Aussi parlons-nous de trace « scryptale », en faisant sa place à cette instance de l'écriture qu'est le Scriptal. Tout le flux poétique ne semble construit que pour suggérer l'existence de quelque chose qui est d'une tout autre nature que la parole. Un effort d'interprétation est exigé de l'auditeur et du lecteur, et nous avons vu qu'interpréter, c'est avant tout viser ce que l'oeuvre veut dire (en incluant les créations de l'analysant) au-delà d'elle-même, en tant qu'elle est aimantée par un dépôt d'écriture (*Niederschrift*) ».

Pour nous, les contraintes sous-jacentes à la poésie, fussent-elles d'ordre prosodique ou phonique, obéissent triplement aux lois de l'écriture. Nous avons vu qu'elles peuvent s'attacher à la lettre même du poème. Elles relèvent également du Scriptal en ce qu'elles viennent organiser des coupures dans le flux de la signifiante, un peu comme la grammaire le fait dans le déroulé de la langue. Elles en relèvent encore car la lettre sous-jacente consiste en un centre de gravité qui organise l'ensemble du poème : l' *hypogramme* saussurien est de cet ordre . Saussure précise en effet dans ses carnets :

« Sans avoir de motif [pour tenir] particulièrement au terme d'hypogramme, auquel je me suis arrêté, il me semble que le mot ne répond pas trop mal à ce qui doit être désigné. Il n'est en aucun désaccord trop grave avec les sens d'υπογραφειν, υπογραφη, υπογραμμα, etc., si l'on excepte le seul sens de signature qui n'est que l'un de ceux qu'il prend, soit faire allusion ; soit reproduire par écrit comme un notaire, un secrétaire ; soit même (si l'on songeait à ce sens spécial mais répandu) souligner au moyen du fard les traits du visage.[...] Il s'agit bien dans « l'hypogramme » de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot (Starobinski, p. 30-31) ».

La pratique de l'hypogramme consiste à donner une seconde existence à un nom, qui, pour être souterrain et plus ou moins crypté, n'en est pas moins le nom original et originel. Saussure fera progressivement la découverte que ce processus n'est nullement limité aux poèmes saturniens, ou plus généralement à la poésie grecque et romaine. Il intervient un peu partout, même dans des textes poétiques bien plus récents, ce qui le conduira à abandonner ses recherches à ce sujet. Il conviendrait donc de généraliser le principe de l'hypogramme à la poésie toute entière.

Dans le champ analytique, les productions de symptômes, d'actes manqués ou de lapsus, sont tout autant des procédés qui viennent souligner l'existence d'une Lettre perdue, absolument fondamentale pour le sujet.

Alain COCHET  
mai 2020