

avril 68

2 francs

6

republications paulet

jean starobinski:  
les anagrammes de  
ferdinand de saussure

DINGUIRARD

*Clinamen*

31 - Rebigue

les republications paulet ont pour but de remettre à la disposition du public, en particulier des étudiants et des chercheurs, des articles de sciences humaines et de philosophie, dont l'intérêt demeure, mais dont l'accès est devenu difficile.

les republications paraissent sous forme de fascicules périodiques ; elles sont gérées coopérativement par une équipe d'enseignants et de chercheurs.

directeur gérant : paulet cahen  
republications paulet  
5, rue de l'odéon, paris 6ème

copyright by jean starobinski

maquette : bernd oelgart



# *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*

Textes inédits

*Dans les années où il présentait à ses étudiants de l'Université de Genève le cours dont les notes allaient servir à la publication posthume de la Linguistique Générale, Ferdinand de Saussure vouait son attention à de tout autres problèmes.*

*A en juger par les quatre-vingt-dix-neuf cahiers de notes demeurés inédits, la plus importante de ces préoccupations concernait une variété particulière d'anagramme, que Saussure a nommée tour à tour anaphonie, hypogramme, ou paragramme. Qu'entendre par là? Dans un Premier Cahier à lire préliminairement, une définition nous est proposée :*

## TERMINOLOGIE

En me servant du mot d'*anagramme*, je ne songe point à faire intervenir l'écriture ni à propos de la poésie homérique, ni à propos de toute autre vieille poésie indo-européenne. *Anaphonie* serait plus juste, dans ma propre idée : mais ce dernier terme, si on le crée, semble propre à rendre plutôt un autre service, savoir celui de désigner l'anagramme incomplète, qui se borne à imiter certaines syllabes d'un mot donné sans s'astreindre à le reproduire entièrement.

L'*anaphonie* est donc pour moi la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas *anagramme* à la totalité des syllabes.

Ajoutons qu'« assonance » ne remplace pas *anaphonie*, parce qu'une assonance, par exemple au sens de l'ancienne

poésie française, n'implique pas qu'il y ait un mot qu'on imite.

Dans la donnée où il existe *un mot à imiter* je distingue donc :

l'anagramme, forme parfaite;  
l'anaphonie, forme imparfaite.

D'autre part, dans la donnée, également à considérer, où les syllabes se correspondent sans cependant se rapporter à un *mot*, nous pouvons parler d'*harmonies phoniques*, ce qui comprend toute chose comme allitération, rime, assonance, etc.

*Le champ de la recherche est ainsi délimité : il ne sera pas question de poésie « moderne ». De plus, la recherche n'aura qu'un rapport de lointaine analogie avec l'anagramme traditionnelle, qui ne joue qu'avec les signes graphiques. La lecture, ici, s'applique à décrypter des combinaisons de phonèmes et non de lettres. Il ne s'agira donc pas de redistribuer des ensembles limités de signes visuels qui se prêteraient à l'énoncé orthographiquement correct d'un « message » réputé primitif ; l'on ne tentera pas de lire le poème comme si l'auteur avait commencé par écrire, avec les mêmes lettres, un tout autre vers. (On sait que Tristan Tzara a cru pouvoir attribuer à Villon cette méthode de composition). De surcroît, l'anagramme phonétique perçue par Saussure n'est pas une anagramme complète : un vers (ou plusieurs) anagrammatisent un seul mot (en général un nom propre, celui d'un dieu ou d'un héros), sans s'astreindre à en reproduire toutes les syllabes. Il n'est pas question de solliciter tous les phonèmes constitutifs d'un vers : pareille reconstruction phonétique ne serait qu'une variété de contre-pèterie. A l'écoute d'un ou de deux vers saturniens latins, Ferdinand de Saussure entend s'élever, de proche en proche, les phonèmes principaux d'un nom propre, séparés les uns des autres par des éléments phonétiques indifférents :*

Quel support existe-t-il *a priori* pour imaginer que la poésie homérique ait pu connaître quelque chose comme l'anagramme ou l'anaphonie ?

Ceci se relie à un ensemble d'études qui sont parties pour moi du vers saturnien latin.

En dehors des questions que soulève la métrique de ce vers, j'ai cru reconnaître à travers tous les restes de poésie saturnienne, les traces de lois PHONIQUES dont l'allitération,

qu'on a de tout temps admise comme un de ses caractères, ne serait qu'une manifestation particulière, et une des plus insignifiantes manifestations, comme il faut l'ajouter.

Non seulement, dans mes conclusions, l'allitération ne serait *pas liée* à une accentuation de l'initiale — ce qui a toujours été une grosse pierre d'achoppement pour juger du mètre du saturnien, ou pour se décider entre une interprétation rythmique ou métrique —; mais l'allitération initiale ne possède aucune importance particulière, et l'erreur a été de ne pas voir que *toutes* les syllabes allitèrent, ou assontent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque.

La difficulté vient de ce que les genres d'harmonie phonique varient, et varient depuis l'anagramme et l'anaphonie (formes qui se dirigent sur un *mot*, sur un nom propre) jusqu'à la simple correspondance libre, hors de la donnée d'imitation d'un mot.

Comme indication sommaire de ces types, puisqu'en aucun cas je ne puis songer à exposer ici ma théorie du *Saturnien*, je cite :

*Taurasia Cisauna Samnio cepit*

Ceci est un vers *anagrammatique*, contenant complètement le nom de *Scipio* (dans les syllabes *cī + pī + iō*, en outre dans le *S* de *Samnio cepit* qui est initial d'un groupe où presque tout le mot *Scipio* revient. — Correction de — *cēpi* — par le — *cī* — de *Cisauna*)<sup>1</sup>.

*Mors perfēcit tua ut essēt —*

Ceci est un demi-vers *anaphonique* qui prend pour modèle les voyelles de

*Cōrnēliūs,*

et qui commence par les reproduire dans leur ordre strict

*ō-ē-ī-ū*

Seule imperfection, l'ē bref de *pērf* —, mais qui ne s'écarte pas du moins du timbre *e*.

1. Note en marge de ce passage : *Samnio est à l'ablatif (locatif) comme on l'avait soupçonné sans faire attention aux anagrammes.*

Après *ō-ē-ī-ū* vient, avec interruption de *a*, le vocalisme de *ūt essēt* qui reste dans l'anaphonie.

(Le *ā* est ou bien signe d'interruption, ou bien allusion à *Cornēliā* (gens)).

*Sans doute de Saussure eût-il pu analyser ces faits au moyen des notions qu'il établissait dans son cours de linguistique : Il semble avoir été préoccupé, d'abord, de les dénommer scientifiquement, c'est-à-dire de les grouper sous un terme descriptif doué d'assez d'autorité pour imposer les faits qu'il désigne. Un autre cahier s'achève sur ces lignes, où l'on reconnaît un nouveau projet de préambule :*

#### L'HYPOGRAMME

*ou genre d'anagramme à reconnaître  
dans les littératures anciennes.*

*Son rôle dans la poésie et la prose latines.*

1. Pourquoi pas *anagramme*.

2. Sans avoir de motif [pour tenir]<sup>1</sup> 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'*ὑπογράφειν*, *ὑπογραφή*, *ὑπόγραμμα*. etc., si l'on excepte le seul sens de *signature* qui n'est qu'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<sup>2</sup>.

Qu'on le prenne même au sens répandu, quoique plus spécial, de souligner au moyen du fard les traits du visage, il n'y aura pas de conflit entre le terme grec et notre façon de l'employer; car il s'agit bien encore 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.

*Dans l'un des cahiers qu'il consacre à Lucrèce, Saussure suggère — sans s'y tenir — une autre dénomination :*

1. Riffé dans le manuscrit.

2. En marge : *il n'est aucun sens d'ὑπογράφειν à part celui à peine de signer, apposer sa signature.*

Le terme d'*anagramme* est remplacé, à partir de ce cahier, par celui, plus juste, de *paragramme*.

Ni anagramme ni paragramme ne veulent dire que la poésie se dirige pour ces figures d'après les signes écrits; mais remplacer — *gramme* — par — *phone* — dans l'un ou l'autre de ces mots aboutirait justement à faire croire qu'il s'agit d'une espèce de choses inouïe.

Anagramme, par opposition à paragramme, sera réservé au cas où l'auteur se plaît à masser en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux, tous les éléments du mot-thème, à peu près comme dans « l'anagramme » selon la définition; — figure qui n'a qu'une importance absolument restreinte au milieu des phénomènes offerts à l'étude, et ne représente en général qu'une partie ou un accident du Paragramme.

*Le « discours » poétique ne sera donc que la seconde façon d'être d'un nom : une variation développée qui laisserait apercevoir, pour un lecteur perspicace, la présence évidente (mais dispersée) des phonèmes conducteurs.*

*L'hypogramme glisse un nom simple dans l'étalement complexe des syllabes d'un vers; il s'agira de reconnaître et de rassembler les syllabes directrices, comme Isis réunissait le corps dépecé d'Osiris.*

*Ceci revient à dire qu'en étayant la structure du vers sur les éléments sonores d'un nom, le poète s'imposait une règle supplémentaire, surajoutée à celle du rythme. Comme si un tel surcroît de chaînes ne suffisait pas, Saussure en découvre de nouvelles, qui ont trait au redoublement obligatoire de certains phonèmes. Le texte que nous avons lu dans le « Premier cahier à lire préliminairement » se poursuit par un développement qu'il nous paraît nécessaire de citer longuement :*

Ce n'est là qu'un des genres multiples de l'anaphonie.

Mais en même temps :

— tantôt *concurrément* à l'anaphonie,

— tantôt hors de tout mot qu'on imite il y a une correspondance de tous les éléments se traduisant par une exacte « couplaison », c'est-à-dire répétition en nombre pair.

Ainsi, on peut étudier à cet égard presque tout vers scipionien. Par exemple dans :

*Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit*

on voit 2 fois *ouc* (Loucanam, abdoucit)

2 fois *d* (opsidesque *abdoucit*)  
 2 fois *b* (*subigit, abdoucit*)  
 2 fois *-it* (*subigit, abdoucit*)  
 2 fois *-i* (*subigit, opsides-*)  
 2 fois *a* (*Loucanam, abdoucit*)  
 2 fois *o* (*omne, opsides-*)  
 2 fois *n* (*omne, Loucanam*)  
 2 fois *m* (*omne, Loucanam*)<sup>1</sup>.

Les principaux résidus se trouvent justement correspondre à ce que le vers précédent laissait en souffrance :

En effet *p* de opsides — (dernier vers)  
 = *p* de cepit — (avant-dernier vers)

restent tous deux sans correspondre dans leur vers : mais, entre eux, ils se compensent, d'un vers à l'autre.

Il est rare qu'on puisse arriver à l'absolue répartition paire. Par exemple, le son *c* est en nombre impair dans *Loucanam opsidesque abdoucit*, même en invoquant le vers précédent *Taurasia Cisauna Samnio cepit*.

Mais c'est déjà une forte exigence d'attendre que tous les mots soient combinés de telle sorte qu'on arrive pour les 2/3 des lettres au nombre pair, et c'est plus des 3/4 qui réalisent à tout moment cette « performance », comme on dirait en langage de turf<sup>2</sup>.

Quelles que doivent être les solutions de détail, il est résulté pour moi de l'étude du vers saturnien latin, la conviction que :

a) Cette versification est tout entière dominée par une préoccupation *phonique*, tantôt interne et libre (correspondance des éléments entre eux, par couples, ou par rimes) tantôt externe, c'est-à-dire en s'inspirant de la composition phonique d'un nom comme *Scipio, Jovei*, etc...

b) Que dans cette générale préoccupation phonique, l'*allitération*, ou la correspondance plus particulière entre *initiales*, ne joue aucun rôle : tout au plus le même rôle que joue de son côté la *rime*, ou correspondance entre finales,

1. *En note* : Pourquoi pas *omnem* *Loucanam*? C'est ici justement que je crois pouvoir prouver, par une grande série d'exemples, que les inexactitudes de forme qui ont quelquefois passé pour des archaïsmes dans la poésie saturnienne épigraphique, sont voulues, et en rapport avec les lois phoniques de cette poésie. *Omnem* eût rendu le nombre des M impair!

2. Nous omettons ici quelques paragraphes d'un caractère plus technique.



et qui n'est elle-même qu'un accident ou une fioriture, conforme à la tendance générale.

J'ajoute c) Que le résultat auquel j'arrive pour la forme *métrique* du saturnien, non seulement ne crée pas de difficulté, mais est en parfait accord avec l'idée que les syllabes initiales seraient sans importance spéciale pour le vers.

*Aucun système*, même rythmique, n'a pu du reste, ne l'oublions pas, montrer que les syllabes allitérantes initiales du saturnien correspondaient à des ictus réguliers.

Pour terminer ces explications préliminaires par un des exemples qui m'ont précisément conduit à la vue que j'expose, je dirai que cette vue peut se résumer à dire que dans un vers comme

*Ibi manens sedeto donicum videbis*

(Livius)

la correspondance — *bi* — (*ibi, videbis*) ou la correspondance — *dē* — (*sedēto, vidēbis*) ont tout autant d'importance, alors que ni l'une ni l'autre ne porte sur l'*initiale*, que tous les exemples d'allitération initiale au moyen desquels on a fait du saturnien un vers « allitérant ».

La différence évidemment incalculable entre un phonisme *allitérant* et un phonisme portant sur n'importe quelles syllabes, est que, tant que nous restons liés à l'*initiale*, il peut sembler que c'est le *rythme du vers* qui est en cause, et qui, en cherchant à se marquer davantage, provoque des débuts de mots semblables, sous un principe qui n'implique en rien, de la part du poète, l'analyse du mot. La même observation s'applique à la rime, au moins en tel ou tel système. Mais s'il est avéré, au contraire, que toutes les syllabes puissent concourir à la symétrie phonique, il en résulte que ce n'est plus rien qui dépende du vers et de son schéma rythmique qui dicte ces combinaisons, et qu'un second principe, indépendant du vers même, s'alliait au premier pour constituer la forme poétique reçue. Pour satisfaire à cette seconde condition du *carmen*, complètement indépendante de la constitution des pieds ou des ictus, j'affirme en effet (*comme étant ma thèse dès ici*) que le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonique des mots : que c'est cette science de la forme

vocale des mots qui faisait probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière, du *Kavis* des Hindous, du *Vates* des Latins, etc.

## POÉSIE VÉDIQUE

Sur l'hypothèse précédente, on peut l'interroger de deux côtés :

1<sup>o</sup> Reproduction dans un hymne, de syllabes appartenant au nom sacré qui est l'objet de l'hymne.

Dans ce genre, c'est une montagne de matériaux qu'on trouvera. Comme la chose était par trop claire dans certains hymnes à Indra, on en a fait pour ainsi dire un caractère défavorable à ces hymnes alors que c'est là le principe indo-européen de poésie dans notre vue. Mais on peut prendre presque au hasard, et on verra que des hymnes dédiés par exemple à *Agni Arigiras* sont une série de calembours comme *girah* (les chants), *ariga* (conjonction), etc. — montrant la préoccupation capitale d'imiter les syllabes du nom sacré.

2<sup>o</sup> Harmonies phoniques consistant par exemple dans le nombre pair des éléments.

Deux difficultés de premier ordre s'opposent d'emblée à une parfaite enquête sur ce point et je ne pouvais les résoudre dans le temps limité que j'ai eu jusqu'à présent :

Difficulté du *sandhi*. On ne peut savoir d'avance quelle phase exacte il faut supposer, et par conséquent, par exemple, si un *ō* comme celui de *dēvōasti* est assimilable à un *o* comme celui de *hōtāram*, ou à un *ā* ? ou à un *āz* etc... ?

Difficulté provenant des interpolations. Il suffit qu'un seul vers, en cinquante vers, soit interpolé, pour que les plus laborieux dépouillements n'aient plus aucune signification — Je crois avoir eu une satisfaction inverse en constatant que le premier hymne du *Rg-Vēda*, qui n'offre aucun chiffre satisfaisant, si l'on maintient la neuvième stance (très apparemment surajoutée), se résout en nombres pairs pour toutes les consonnes dès qu'on prend seulement les huit premières stances. Les chiffres vocaliques, de leur côté, se trouvent alors tous des multiples de 3. — Sans avoir pu pousser bien loin mes études védiques, j'ai cependant plusieurs petits hymnes donnant des chiffres absolument irréprochables sur la parité des consonnes, quelle que soit la loi des voyelles.

Je ne veux pas passer sur le premier hymne du *Rg-Vēda*

sans constater qu'il est la preuve d'une très ancienne analyse *grammatico-poétique*, tout à fait naturelle dès qu'il y avait une analyse phonico-poétique. Cet hymne *décline* positivement le nom d'Agni, il serait très difficile en effet de penser que la succession de vers, commençant les uns par *Agnim* idé — les autres par *Agninā* rayim açnavat, les autres par *Agnayé*, *Agné*, etc... ne veuille rien dire pour le nom divin, et offre par pur hasard ces cas différents du nom, placés en tête des stances. *Dès l'instant où le poète était tenu*, par loi religieuse ou poétique, *d'imiter un nom, il est clair qu'après avoir été conduit à en distinguer les syllabes*, il se trouvait, sans le vouloir, *forcé d'en distinguer les formes*, puisque son analyse phonique, juste pour *agninā* par exemple, ne se trouvait plus juste (phoniquement) pour *agnim*, etc. Au simple point de vue *phonique*, il fallait donc pour que le dieu, ou la loi poétique fussent satisfaits, faire attention aux variétés du nom : et cela, ne l'oublions pas, sans qu'une forme particulière comme le Nominatif eût le rôle (d'ailleurs abusif pour nous-mêmes) qu'elle a pris pour nous de par la grammaire grecque systématique.

Je ne serais pas étonné que la science grammaticale de l'Inde, au double point de vue *phonique* et *morphologique*, ne fût 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.

En ce qui concerne spécialement le texte védique lui-même, et l'esprit dans lequel il s'est transmis depuis un temps inaccessible, cet esprit se trouverait éminemment conforme, *par l'attachement à la lettre*, au premier principe de la poésie indo-européenne, tel que je le conçois maintenant, hors de tous facteurs spécialement hindous, ou spécialement hiératiques, à invoquer à propos de cette superstition pour la lettre.

Je réserve même mon opinion quant à savoir si le texte *Pada-pātha* des hymnes n'est pas un texte destiné à sauvegarder des correspondances phoniques dont la valeur était connue par tradition, et, par conséquent relatives au *vers*, alors que ce texte passe pour vouloir établir la forme des *mots*, hors du vers. Il faudrait toutefois une étude que je n'ai pas faite et qui est, par évidence, immense.

## POÉSIE GERMANIQUE ALLITÉRANTE

Tandis que rien ne lie les faits d'allitération latine du saturnien au rythme du vers — et cela, même en supposant un état latin accentuant l'initiale — il est certain au contraire que les initiales allitérantes du germanique (vieux norrois, vieux saxon, anglo-saxon, et un ou deux textes haut-allemands) ne forment pour ainsi dire qu'un seul corps avec le rythme, parce que *a.*) le vers est rythmique et fondé sur l'accent des mots; que *b.*) l'accent des mots est sur l'initiale; que par conséquent *c.*) si on souligne l'initiale par une égalité de consonnes, on souligne du même coup le rythme.

Mais, historiquement, on peut se demander si, au lieu de prendre l'allitération germanique comme un type original — d'après lequel on jugeait plus ou moins de l'allitération latine, du rythme latin et de l'accentuation latine —, il n'y aurait pas lieu de faire un raisonnement tout à fait inverse, où ce sera au contraire le germanique qui, par des changements, d'ailleurs connus, serait arrivé à la forme devenue célèbre, chez lui, comme modèle général de versification [...].

C'est aussi en partant de cette donnée d'une poésie indo-européenne qui analyse la substance phonique des mots (soit pour en faire des séries acoustiques, soit pour en faire des séries significatives lorsqu'on allude à un certain nom), que j'ai cru comprendre pour la première fois le fameux *stab* des Germains dans son triple sens de : *a*) baguette; *b*) phonème allitérant de la poésie; *c*) lettre.

Dès que l'on a seulement le soupçon que les éléments phoniques du vers avaient à être comptés, une objection se présente qui est celle de la difficulté de les compter, vu qu'il nous faut beaucoup d'attention à nous-mêmes, qui disposons de l'écriture, pour être sûrs de les bien compter. Aussi conçoit-on d'emblée, ou plutôt prévoit-on, si le métier du *vates* était d'assembler des sons en nombre déterminé, que la chose n'était pour ainsi dire possible qu'au moyen d'un signe extérieur comme des cailloux de différentes couleurs, ou comme des *baguettes* de différentes formes : lesquelles, représentant la somme des *d* ou des *k* etc., qui pouvaient être employés dans le *carmen*, passaient successivement de droite à gauche à mesure que la composition

avançait et rendait un certain nombre de *d* ou de *k* indisponibles pour les vers ultérieurs. (Il faut partir des courts poèmes de 6 à 8 vers, dont les *Elogia*, ou certains hymnes védiques, ou les formules magiques germaniques donnent l'idée). — Il arrive ainsi que, même *a priori*, le rapport d'une baguette (*stab* ou *stabo*) avec le PHONÈME se présente comme absolument naturel et clair si la poésie comptait les phonèmes; au lieu que je n'ai jamais pu découvrir aucun sens à *stab*, *stabo*, la lettre allitérante, ou la lettre, dans la conception ordinaire de la poésie allitérante. Pourquoi une lettre aurait-elle été alors désignée par une baguette?? Mystère.

Toute la question de *stab* serait plus claire si on n'y mêlait malencontreusement la question de *huoch* (l'écorce du hêtre où on pouvait tracer des caractères). Ces deux objets du règne végétal sont parfaitement séparés dans l'affaire de l'écriture germanique, et, ainsi qu'il résulte de mon précédent exposé, je considère *stab* = *phonème* comme antérieur à toute écriture; comme absolument indépendant de *huoch* qui le précède dans l'actuel composé allemand *Buchstabe* (en apparence « baguette de hêtre »).

*L'hypothèse de la « couplaison » syllabique et l'étrange spéculation sur les baguettes de hêtre, attribuent au poète une extrême attention à la substance phonétique des mots. Les faits de symétrie phonique ici constatés sont frappants : mais sont-ils l'effet d'une règle observée (dont aucun témoignage exprès n'aurait survécu)? Ne pourrait-on invoquer, pour justifier cette multiplicité de répons internes, un goût de l'écho, très peu conscient et quasi instinctif? Faut-il que l'exercice de la poésie, chez les anciens, ressemble davantage au rituel de l'obsession qu'à l'élan d'une parole inspirée? Il est vrai, la scansion traditionnelle asservit la diction du vates à une régularité qu'il faut bien qualifier déjà d'obsessionnelle. Rien n'interdit d'imaginer — puisque les faits s'y prêtent — une surenchère d'exigences « formelles » qui obligeraient le poète à utiliser deux fois dans le vers chacun des éléments phoniques...*

*Les textes que nous avons transcrits ici, par leur souci d'exposé discursif, constituent une exception dans la masse des cahiers consacrés aux anagrammes. Ceux-ci contiennent surtout des exercices de déchiffrement, portant successivement sur des textes d'Homère, Virgile, Lucrèce, Sénèque, Horace, Ovide, Plaute, Ange Politien, etc...*

\*

En progressant, Ferdinand de Saussure allait rencontrer quelques problèmes particuliers. Un diphone soumis à l'anaphonie peut-il voir ses deux éléments, apparemment inséparables, s'éloigner l'un de l'autre? Question qui entraîne celle du temps dans le langage. Car dès que l'anagramme, au lieu de porter sur l'arrangement spatial des lettres, porte sur les phonèmes, la diction du « mot-thème<sup>1</sup> » apparaît disloquée, soumise à un autre rythme que celui des vocables à travers lesquels se déroule le discours manifeste; le mot-thème se distend, à la manière dont s'énonce le sujet d'une fugue quand il est traité en imitation par augmentation. Seulement le mot-thème n'ayant jamais fait l'objet d'une exposition, il ne saurait être question de le reconnaître: il faut le deviner, dans une lecture attentive aux liens possibles de phonèmes espacés. Cette lecture se développe selon un autre tempo (et dans un autre temps): à la limite, l'on sort du temps de la « consécuitivité » propre au langage habituel:

Le principe du diphone revient à dire qu'on représente les syllabes dans la consécuitivité de leurs éléments. Je ne crains pas ce mot nouveau, vu que s'il existait<sup>2</sup> c'est pour la linguistique elle-même qu'il ferait sentir ses effets bien-faisants.

Que les éléments qui forment un mot se suivent, c'est là une vérité qu'il vaudrait mieux ne pas considérer, en linguistique, comme une chose sans intérêt parce qu'évidente, mais qui donne d'avance au contraire le principe central de toute réflexion utile sur les mots. Dans un domaine infiniment spécial comme celui que nous avons à traiter, c'est toujours en vertu de la loi fondamentale du mot humain en général que peut se poser une question comme celle de la consécuitivité ou non-consécuitivité, et dès la première<sup>3</sup>

Peut-on donner TAE par ta + te<sup>4</sup>, c'est-à-dire inviter le lecteur non plus à une juxtaposition dans la consécuitivité,

1. L'expression est de F. de Saussure.

2. Nous omettons dans le texte une proposition inachevée: *Ce n'est pas seulement....*

Dans la marge, l'auteur a noté: *image vocale.*

3. Phrase inachevée dans le manuscrit.

4. En marge: *l'abstrait et le concret.*

mais à une moyenne des impressions acoustiques hors du temps ? hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments ? hors de l'ordre linéaire qui est observé si je donne TAE par TA — AE ou TA — E, mais ne l'est pas si je le donne par ta + te à amalgamer hors du temps comme je pourrais le faire pour deux couleurs simultanées.

*Déchiffrant un passage fameux du deuxième chant de l'Énéide (Tempus erat... v. 268 et sq.), Ferdinand de Saussure entend l'anagramme plusieurs fois répétée du mot Priamides, désignant la figure d'Hector apparue en songe à Enée.*

*Ce sont là certes des faits, mais ces faits ont été activement prélevés dans la structure globale du texte : tout autre aspect est non moins activement négligé. La marge est étroite entre le choix qui isole un fait, et le choix qui construit un fait. L'objection qui surgit ici ne concerne pas le caractère arbitraire de la question posée au texte : toute question est arbitraire, et la « science » en apparence la plus « objective » suppose à sa source une question ou une curiosité librement surgie du côté de l'observateur. Non, l'objection concerne l'indivisibilité du fait, son caractère spécifique et localisé. Sommes-nous certains que seuls les vers 268 et suivants de l'Énéide livreront l'anagramme « Priamides » ? L'étoffe phonétique du langage n'est-elle pas assez ample pour que nous puissions découper ce même mot dans des vers ou dans des œuvres qui n'ont aucun rapport avec Hector ? Objection que Saussure lui-même ne manque pas de s'adresser, et à laquelle il s'applique à répondre :*

Mais si ce doute peut à tout instant s'élever, de ce qui est le mot-thème et de ce qui est le groupe répondant, c'est la meilleure preuve que tout se répond d'une manière ou d'une autre dans les vers, offerts à profusion, où semble jouer l'anagramme. Loin de supposer que la question doive forcément avoir à partir du mot que je dis anagrammisé, je serais enchanté qu'on me montrât par exemple qu'il n'y a pas d'anagramme mais seulement une répétition des mêmes syllabes, ou éléments, selon les lois de versification n'ayant rien à voir avec les noms propres, ni avec un mot déterminé. C'est sous cette vue et cette supposition précisément que j'avais moi-même abordé le vers homérique, croyant avoir des raisons de soupçonner une proportion régulière de voyelles et de consonnes ; — je n'ai pu la trouver, j'ai vu en revanche l'anagramme établissable à tout instant et je m'en tiens à

celui-ci pour qu'une voie quelconque soit ouverte sur des phénomènes que je tiens pour incontestables dans leur valeur générale. Le grand bienfait sera de savoir d'où part l'anagramme : mais l'anagramme en lui-même, ou la continue reproduction des mêmes syllabes sur un espace variant de 1 vers à 50 vers, sera comme j'en ai la confiance, un fait que toutes les recherches et tous les contrôles arriveront à confirmer invariablement.

*En effet, le grand bienfait serait de savoir d'où part l'anagramme... Mais s'il partait du fait que Saussure a décidé de lire la poésie de Virgile et d'Homère en linguiste et en phonéticien? Economiste, il y eût déchiffré des systèmes d'échange; psychanalyste, un réseau de symboles de l'inconscient. On ne trouve que ce qu'on a cherché, et Saussure a cherché un système phonétique surajouté à la traditionnelle métrique du vers. Resterait à vérifier si ce qu'il a cherché et trouvé, en lisant les anciens poètes, correspond à une règle consciemment suivie par ceux-ci. Rien ne paraît alors plus nécessaire que de rencontrer, chez les anciens, un témoignage extérieur qui viendrait confirmer l'existence d'une règle ou d'une tradition effectivement observées. Ferdinand de Saussure a cherché ce témoignage, et n'a rien trouvé de décisif. Silence embarrassant, qui engage tantôt à formuler l'hypothèse d'une tradition « occulte » et d'un secret soigneusement préservé, tantôt à suggérer que la méthode devait sembler banale, allant trop parfaitement de soi pour qu'il fût nécessaire aux gens acertis d'en parler. D'où l'extrême prudence observée par Saussure dans ses cahiers, lorsqu'il s'agit de remonter des « faits » constatés à leur explication. Si les faits lui paraissent évidents, leur pourquoi reste inaccessible, comme s'il s'agissait d'un phénomène naturel et non d'une intention humaine. Dans un cahier intitulé Varia, Saussure s'explique :*

#### NOTE SUR UN OU DEUX POINTS GÉNÉRAUX

Il n'est pas indispensable, à mon sens, pour admettre le fait des anagrammes de décider, tout d'une haleine, quel en devait être le *but* ou le *rôle* dans la poésie, et je crois même qu'on risquerait de se tromper en voulant à tout prix le limiter en le précisant. Une fois la chose instituée, elle pouvait être comprise et exploitée en des sens très différents,



d'époque en époque, ou de poésie en poésie. Comme pour toute autre FORME instituée et consacrée par le temps, sa cause originelle peut être toute différente de sa raison apparente, même si celle-ci semble en donner la plus excellente explication; et c'est ainsi qu'on peut se croire envisager la « coutume poétique » des anagrammes de manières diverses, sans que l'une exclue l'autre.

Ce n'est pas seulement la *fonction de l'anagramme* (comme telle) qui peut s'entendre, sans contradiction, de manière diverse; c'est aussi son rapport avec les formes plus générales du jeu sur les phonèmes; et ainsi la question admet de tous les côtés des solutions diverses.

Il est aussi facile de supposer que, si on a commencé par l'ANAGRAMME, les répétitions de syllabes qui en jaillissaient ont donné l'idée d'un ordre à créer de phonème à phonème, d'une allitération aboutissant à l'équilibre des sons, que de supposer l'inverse : à savoir qu'on fut d'abord attentif à l'équilibre des sons, puis qu'il parut naturel, étant donné qu'il fallait répéter les mêmes sons, de choisir surtout ceux qui se trouvaient faire allusion, du même coup, à un nom que tout le monde avait dans l'esprit. Selon qu'on choisit la première possibilité ou la seconde, c'est un principe à la fois général et d'ordre esthétique qui donne lieu au fait particulier de l'anagramme; ou bien c'est au contraire l'anagramme (quel qu'en soit le *pourquoi*, qui pourrait se trouver dans une idée superstitieuse) qui engendre le principe esthétique.

Mais en se bornant même à l'anagramme en tant qu'anagramme — prise dans la forme propre, et séparée de tous jeux phoniques plus étendus — je répète que je ne vois pas la nécessité de déclarer pour ainsi dire préliminairement quel rôle on lui attribue, comme moyen poétique; ou à tout autre égard. Ce ne sont pas, évidemment, les interprétations, les justifications imaginables pour un tel fait qui manquent : mais pourquoi en choisir une et la donner comme par évidence pour la bonne, alors que je suis bien persuadé d'avance que chaque époque pouvait y voir ce qu'elle voulait, et n'y a pas toujours vu la même chose.

Seul, ce côté négatif des questions ou objections opposées à l'anagramme peut toucher, qui consistera à dire que, — reçue ou non par tradition —, tel ou tel poète comme Virgile n'a pas dû raisonnablement s'astreindre à suivre une telle pratique; ou que, quel qu'en fût le caractère, il n'a pu au

moins l'accepter que s'il y voyait vraiment un avantage poétique. Devenant plus personnelle à mesure qu'on avance dans le temps, je reconnais que la question se relie alors de près à une *intention poétique*, ce que j'ai nié ou présenté sous d'autres aspects pour la somme des siècles avant cette poésie personnelle.

Voici ce que je vois à répondre à cela :

Je n'affirme pas que Virgile ait repris l'anagramme pour les avantages esthétiques qu'il y voyait; mais je fais valoir ceci :

1<sup>o</sup> On ne saurait jamais mesurer la force d'une tradition de ce genre. Il y a bien des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'auraient pas écrit leurs vers dans la forme prévue par Malherbe s'ils avaient été libres. Mais en outre, si l'habitude de l'anagramme était d'avance acquise, un poète comme Virgile devait voir facilement les anagrammes répandues dans le texte d'Homère, il ne pouvait pas, par exemple, douter que dans un morceau sur Agamemnon, un vers comme

Ἄσπεν ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρος αὐτμή

fût relatif par ses syllabes à Ἀγαμέμνων, et alors, déjà prévenu par la tradition nationale, si l'incomparable autorité d'Homère s'ajoutait, on voit combien il pouvait être disposé à ne pas s'écarter de la règle, et à ne pas rester inférieur à Homère sur un point qui avait paru bon à celui-ci.

2<sup>o</sup> Nous nous faisons une idée fautive de la difficulté de l'anagramme, idée qui aboutit à se figurer qu'il faut des contorsions de pensée pour y satisfaire. Quand un mot coïncide plus ou moins avec le mot-thème, il semble qu'il ait fallu des efforts pour arriver à le placer. Mais ces efforts n'existent pas si la méthode habituelle et fondamentale du poète consistait à décomposer préalablement le mot-thème, et à s'inspirer de ses syllabes pour les idées qu'il allait émettre ou les expressions qu'il allait choisir. C'est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition. Et qu'on ne se récrie pas, car plus d'un poète français a avoué lui-même que le rime non seulement ne le gênait pas, mais le guidait et l'inspirait, et il s'agit exactement du même fait à propos de l'anagramme. Je ne serais pas étonné qu'Ovide, et Virgile lui-même, aient préféré les passages où il y avait un beau

nom à imiter, et une mesure serrée donnée ainsi au vers, aux passages quelconques où ils avaient la bride sur le cou, et où rien ne venait relever la forme qu'ils avaient choisie.

*Une discussion analogue se retrouve dans un autre cahier ; Ferdinand de Saussure donne beaucoup de force à une critique qui soumettrait sa théorie des anagrammes à une vérification par le calcul des probabilités :*

Aucune fin possible à la question des chances, comme le montre l'illustration suivante :

Le plus grand reproche qu'on puisse faire est qu'il y a chance de trouver en moyenne en trois lignes (vrai ou non) de quoi faire un hypogramme quelconque.

Donc la meilleure réfutation sera de montrer les nombreux hypogrammes où on n'arrive au contraire qu'au bout de sept ou huit lignes à constituer l'hypogramme (j'entends *en sept ou huit lignes qui concourent toutes*, non : à distance de sept ou huit lignes du NOM dans le texte, ce qui est sans importance).

On aura donc réfuté, par la propre voie que choisit l'objection, l'idée qu'il est tout facile de trouver un hypogramme quelconque en trois lignes.

Et *ipso facto* on sera tombé dans un filet pire que le premier : car maintenant qu'il est prouvé qu'on ne peut pas avoir un hypogramme très facilement en trois lignes, rien n'empêche de faire cette autre objection, dès qu'on en prend sept ou huit pour réfuter l'objection 1 :

« C'est clair, vous continuez jusqu'à ce qu'il y ait une telle masse de syllabes en ligne qu'inévitablement l'hypogramme se réalise par hasard ».

*Objection* : Le hasard peut tout réaliser en trois lignes.

*Réponse* : C'est faux : et la meilleure preuve est que la moitié des anagrammes que nous prétendons vraies ne peuvent pas être obtenues souvent en moins de six lignes ou davantage.

*Réplique* : Alors, et du moment que vous ne restez plus dans les trois lignes, les chances s'accroissent à un degré qui rend tout possible.

*Saussure ne tranche pas. Sans doute ces considérations l'ont-elles retenu de publier quoi que ce soit de ses recherches concernant les anagrammes. Reste la conviction inébranlable de la réalité du fait. La quête des anaphonies sera fructueuse*

chez les auteurs latins de la Renaissance (Politien) et jusque chez l'obscur Thomas Johnson qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, traduisit en latin un choix d'épigrammes grecques, à l'usage des élèves du collège d'Eton. Saussure alla jusqu'à écrire à Eton pour demander des renseignements biographiques sur cet érudit, qu'il considérait comme le dernier héritier d'une tradition séculaire. Mais qu'eût-il trouvé dans les vers latins de Baudelaire? Ne sommes-nous pas devant un phénomène analogue à la projection d'une image entoptique, que nous retrouvons sur tous les objets où nous fixons notre regard? N'y a-t-il pas partout des phonèmes en ordre dispersé, disponibles pour des combinaisons signifiantes? Quand Saussure passe des vers à la prose, celle-ci est à son tour envahie par la structure anaphonique :

Il m'est arrivé ensuite d'exécuter une marche inverse en ce qui concerne la reconnaissance du même phénomène en prose. Frappé par hasard de ce que les lettres et morceaux en prose qui figurent parmi les œuvres d'Ausone présentaient les mêmes caractères anagrammatiques que ses poèmes, je cherchai, sans oser d'abord ouvrir Cicéron, si des lettres comme celles de Pline auraient déjà quelque teinte de cette (affection) qui prenait des aspects pathologiques une fois que la chose s'étendait à la plus simple façon de dire ses pensées par une lettre. Il ne fallait que peu d'heures pour constater que soit Pline, mais ensuite d'une manière encore bien plus frappante et incontestable toutes les œuvres de Cicéron, à quelque endroit qu'on ouvrit les volumes de sa correspondance, ou les volumes<sup>1</sup> nageaient littéralement dans l'hypogramme la plus irrésistible<sup>2</sup> et qu'il n'y avait très probablement pas d'autre manière d'écrire pour Cicéron — comme pour tous ses contemporains.

*Voici enfin quelques lignes qui semblent exprimer le dernier état de la pensée de Ferdinand de Saussure :*

1<sup>o</sup> Depuis les plus anciens monuments saturniens jusqu'à la poésie latine qu'on faisait en 1815 ou 1820, il n'y a jamais eu d'autres manières d'écrire des vers latins que de paraphraser chaque nom propre sous les formes réglées de l'hypogramme; et c'est dans le moment où il a sombré

1. En blanc dans le manuscrit.

2. Lecture incertaine; peut-être : irrécusable.

tout récemment que ce système avait atteint la phase culminante de son développement. La prose littéraire est placée sous le même régime dans l'antiquité; mais

2<sup>o</sup> De la tradition occulte dont l'existence apparaît par là, nous ne savons rien, j'entreprends moins que personne de rien dire, la considérant comme un problème qui demeure en tant que problème complètement indépendant de la matérialité du fait.

3<sup>o</sup> La matérialité du fait peut-elle être due au hasard? C'est-à-dire les lois de « l'hypogramme » ne seraient-elles pas tellement larges qu'il arrive inmanquablement qu'on retrouve chaque nom propre sans avoir à s'en étonner, dans la latitude donnée, — tel est le problème direct que nous acceptons et l'objet proprement dit du livre, parce que cette discussion des chances devient l'inéluctable base du tout, pour quiconque aura préalablement consacré de l'attention au fait dans une mesure quelconque.

\*

*Ferdinand de Saussure fit part de ses recherches à quelques amis. Antoine Meillet qui fut son élève, son successeur à l'École des Hautes Études, et son ami le plus dévoué, dut recevoir une information assez régulière. Une lettre de Meillet à Saussure, datée du 7 février (sans millésime) ne manque pas d'intérêt :*

« Sur les faits relativement troubles qu'apporte le saturnien, j'avais été déjà très frappé par la netteté des coïncidences. Avec les précisions nouvelles que vous apportez, il me semble qu'on aura peine à nier la doctrine en son ensemble. On pourra naturellement épiloguer sur telle ou telle anagramme; mais sur l'ensemble de la théorie, je ne crois pas.

Je vois bien qu'on aura un doute pour ainsi dire à priori. Mais il tient à notre conception moderne d'un art rationaliste. Je ne sais si une thèse d'ici sur l'*Esthétique de Bach*, par André Pirro, vous est tombée sous les yeux. On y voit bien comment des préoccupations tout aussi puérides en apparence que celle de l'anagramme obsèdent Sébastien Bach, et ne l'empêchent pas d'écrire une musique fortement expressive, mais bien plutôt le guident dans le travail de la forme expressive. »

*Certes, il n'était pas inopportun de rappeler l'art de Bach, et ses marches de basse dont les notes-lettres successives construisent une signature ou un hommage. La méthode de composition de Raymond Roussel (remarquablement analysée dans un livre récent de Michel Foucault<sup>1</sup>) se fût prêtée elle aussi à cette forme d'investigation... Mais il faut généraliser : Ferdinand de Saussure interprète la poésie classique comme un art combinatoire, dont les structures développées sont tributaires d'éléments simples, de données élémentaires que la règle du jeu oblige tout ensemble à conserver et à transformer. Seulement il se trouve que tout langage est combinaison, sans même qu'intervienne l'intention explicite de pratiquer un art combinatoire. Les déchiffreurs, qu'ils soient cabalistes ou phonéticiens, ont le champ libre : une lecture symbolique ou numérique, ou systématiquement attentive à un aspect partiel, peut toujours faire exister un fond latent, un secret dissimulé, un langage sous le langage. Et s'il n'y avait pas de chiffre? Resterait cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse.*

JEAN STAROBINSKI

1. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963.

librairie *la*  
*pensée*  
*sauvage*

ETHNOLOGIE  
SCIENCES SOCIALES  
LINGUISTIQUE  
LIVRES ANGLAIS+AMERICAINS  
CATALOGUES SUR DEMANDE  
VENTES PAR CORRESPONDANCE

5 rue de l'odéon / paris 6

1. van gennep : essai d'une théorie des langues spéciales
2. husserl : la crise de l'humanité européenne et la philosophie
3. martinet : au sujet des fondements de la théorie linguistique de Louis hjelmslev
4. balandier : structures sociales traditionnelles et changements économiques
5. gilhodes : naissance et enfance chez les kaschins (birmanie)  
mariage et condition de la femme chez les kaschins (birmanie)
6. starobinski : les anagrammes de ferdinand de saussure

à paraître :

- dieterlen : parenté et mariage chez les dogous
- griaule : l'alliance cathartique
- martinet : remarques sur le système phonologique du français
- maupertuis : " réflexions philosophiques sur l'origine des langues ", suivi de : turgot " remarques critiques sur la réflexion philosophique de maupertuis ", avec une introduction de madame duchet
- pauline : parenté à plaisanterie et alliance par le sang en afrique occidentale
- tesnières : théorie structurale des temps composés