



Saussure et la théorie de la littérature

Gabriel Bergounioux

► To cite this version:

Gabriel Bergounioux. Saussure et la théorie de la littérature. *Littera : Revue de langue et littérature françaises*, 2019, *Littera* (4), pp.1-13. halshs-03070659

HAL Id: halshs-03070659

<https://shs.hal.science/halshs-03070659>

Submitted on 15 Dec 2020

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.

Saussure et la théorie de la littérature

Gabriel BERGOUNIOUX

Même si aujourd'hui leurs rapports se sont distendus, la linguistique et la littérature ont longtemps eu partie liée, prolongeant en cela les pratiques de la philologie qui joint à l'étude des textes les analyses lexicales et grammaticales. On peut citer Leo Spitzer en Allemagne, Benedetto Croce ou plus récemment Umberto Eco en Italie, Roman Jakobson aux Etats-Unis et, dans le cas de la France, Michel Bréal (Goethe, Homère), Émile Benveniste (Baudelaire), Algirdas-Julien Greimas (Maupassant), Nicolas Ruwet (Louise Labé), Jean-Claude Milner (Poe, Mallarmé) et, bien sûr, R. Barthes (Michelet, Racine, Balzac, Sade...). Ni Saussure ni Meillet ne figureraient dans cette liste.

Comme le constate P.-Y. Testenoire :

Recherche des anagrammes, travaux de métrique grecque, sanscrite, latine, notes sur la versification française, traductions de poèmes grecs et de sagas scandinaves, études de métrique et de mythologie comparées, commentaires érudits de textes anciens, brouillons pour l'évaluation de poèmes contemporains, considérations sur les genres littéraires, le style, les grands écrivains... : les manuscrits de Ferdinand de Saussure conservés à la *Bibliothèque de Genève* et à la *Houghton Library* témoignent d'une attention constante portée à l'objet littéraire. Cette diversité d'approches n'implique cependant pas que l'on trouve, chez Saussure, une pensée de la littérature. (Testenoire 2012 : 61)

En reprenant à notre compte ce constat, on peut suivre l'apport de Saussure dans les quatre directions où s'est dirigée, obliquement, sa réflexion sur le fait littéraire :

- la phonologie, autour de la versification française,
- la fabrication et la transmission orale de l'épopée à partir des *Nibelungen*,
- la structure du récit dans les littératures anciennes,
- la fonction du symbole qui s'esquisse en filigrane dans les anagrammes.

1. Le cours de versification : schéma métrique et rime

À la lecture de brefs extraits livrés par M. Arrivé (2007), on était en droit

d'attendre beaucoup de la publication *in extenso* du cours de versification française qui figurait au programme des étudiants genevois. Paru sous le titre *Choquant d'harmonie* (2017), l'ouvrage s'avère décevant. Il est constitué surtout de vers isolés, cités ou inventés, que Saussure donnait en exercices. L'éditeur a joint un cahier concernant les poésies d'Evariste Parny (1753-1814) qui ajoute peu à l'analyse.

La première question que pose Saussure concerne la tension entre les exigences d'un gabarit – le « schéma métrique » – et les modalités de son application :

Il y a un schéma métrique à réaliser, chose abstraite, et il y a d'autre part des mots concrets qui se prêtent plus ou moins à entrer dans ce schéma. La question est depuis le commencement de savoir dans quelle position se trouvent les mots vis-à-vis du vers ; car s'il n'y avait pas cette question, cela prouverait qu'en alignant les mots d'une manière quelconque on tombe toujours sur un schéma métrique, et qu'il n'y a donc ni difficulté ni intérêt à faire un vers. (Saussure 2017 : 47)¹

L'attention se focalise sur les discordances potentielles entre l'organisation fixe de l'énoncé (décompte syllabique, contraintes de rime et placement des accents) et la façon dont les éléments qui composent le vers (mots ou syntagmes) sont tenus de se conformer au patron poétique. Autant que la relation entre le schème et les réalisations, la question est posée d'un ajustement du matériel lexical aux règles de composition. Le conformisme de Racine est opposé aux libertés que s'autorisait Parny avant les bouleversements introduits par le Romantisme.

Saussure souligne en quoi l'impératif métrique est contrebalancé par la grande latitude que laisse au récitant l'absence d'oppositions phonologiques au niveau de la prosodie (il n'y a ni accent tonique ni opposition de quantité en français). Ainsi, une application inattendue de la distinction *langue/parole*, centrale dans la *Cours de linguistique générale*, apparaît dans le rôle dévolu à la déclamation :

L'élément du mouvement déclamatoire est non seulement à réserver mais à écarter absolument de notre étude. Ce serait mélanger deux sujets, et se condamner à n'arriver à rien, parce que le mouvement déclamatoire est pour ainsi dire souverain et peut tout faire, tout changer, tout transformer, de même qu'il n'est lui-même pas susceptible de formule, pas réductible à une loi, chaque interprète nouveau pouvant ordinairement (Saussure 2017 : 93)

Effectivement, si l'interprétation qu'a donnée Apollinaire du « Pont Mirabeau » nous surprend aujourd'hui², l'art de la diction a confirmé ce jugement dans le retour magistral opéré au XX^e siècle avec les *Cinq grandes odes* de Paul Claudel et *Vents* de Saint-John Perse ou, de façon plus familière, dans les adaptations chantées d'Aragon par Jean Ferrat, Léo Ferré et Georges Brassens.

¹ Les citations des manuscrits de Saussure sont présentées telles qu'elles ont été éditées.

² Consultable en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310983j?rk=236052;4>

Concernant la rime, Saussure insiste sur la perte qu'entraîne la recherche d'une rime riche à laquelle il dénie toute vertu euphonique et toute portée spirituelle, mettant au contraire en avant le risque de banalité potentielle, conséquence d'une trop forte prévisibilité :

Eh bien, c'est à cela que veut parer l'exigence de la rime riche. Je crois bien que ceux qui la demandent avec les plus grands cris n'ont justement pas conscience de sa véritable signification et de sa valeur purement négative, et pour ainsi dire orthoépique pour le vers et pour le poète. Il ne s'agit pas comme on le croit de procurer un plaisir à l'oreille, car je mets en fait que *gueuse* et *heureuse* (rime pauvre) plaisent à l'oreille autant que *creuse* et *heureuse* (rime riche). Il ne s'agit pas davantage d'une "joie de l'esprit" qui ne pourrait être que la joie du calembour quand la rime est excessivement riche, ou un dérivé de cette satisfaction autant / aussi peu spirituelle lorsqu'elle ne l'est que modérément. Il s'agit tout simplement de mettre le poète dans une situation où il ne puisse plus, éternellement, et surtout *symétriquement*, nous parler d'*espérance* et d'*innocence*, de *rois* et de *lois*, de *nœuds* et de *feux*, de *crimes* et de *victimes*. (Saussure 2017 : 126)

Cette défiance avait déjà incité Baudelaire à exploiter, dans *Les Fleurs du Mal*, des combinaisons moins attendues en retenant, pour assurer à une rime en *-èbre* le plus souvent gagée, y compris chez cet auteur, par *funèbres* et *ténèbres* (Celeyrette-Pietri 1985 : 88-91) les mots *célèbres* et *vertèbres*. On pense aussi au « Sonnet en x » de Mallarmé : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » jouant en fins de vers sur *onyx*, *Phénix*, *ptyx* (un néologisme remotivé par une étymon grec), *Styx*, *nixe* et *fixe*. Répondant au vœu formulé par Verlaine dans « Art Poétique » :

Ô qui dira les torts de la Rime ?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime ?

le genre poétique s'est affranchi de l'assonance après Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit*), Baudelaire (*Petits Poèmes en prose*), Rimbaud (*Les Illuminations*) et Jules Laforgue (Dujardin 1922).

2. Genèse et transmission de l'épopée : l'exemple des Nibelungen

Les attentes pédagogiques ne laissent pas à Saussure l'occasion d'exposer les recherches sur les anagrammes ou les conjectures sur la légende germanique qu'il n'a jamais livrées à l'impression.

Au début du XIX^e siècle, la résistance nationale de l'Allemagne, en réaction à l'invasion napoléonienne, s'était accompagnée d'une exaltation du *volkisch*, de tout ce qui mettait en valeur le peuple et la race. En témoignent, entre autres, le recueil

des contes et l'œuvre de grammairiens et de lexicographes des frères Grimm ou une relecture téléologique de l'histoire qui glorifiait la résistance d'Arminius à l'Empire latin dans l'Antiquité, les « migrations nationales » ou *Völkerwanderung* (appelées en français « grandes invasions » ou « invasions barbares ») au Moyen-Âge et, à la Renaissance, la rivalité de Charles Quint et de François I^{er} ou la révolte de Luther contre Rome.

Au nombre des éléments compris dans la célébration du folklore, la mythologie des Eddas, dont l'aire de diffusion couvre la partie septentrionale de l'Europe, avait été remise au goût du jour par les savants qui en assuraient l'étude et la traduction. L'imaginaire collectif s'en était emparé à travers des récits à prétention historique. La *Chanson des Nibelungen*, dont la version de référence remonte au XIII^e siècle, était l'une des principales sources d'inspiration. Voici le résumé que donne Wikipédia de cette œuvre foisonnante :

Elle raconte les exploits de Siegfried, prince détenteur du trésor des Nibelungen, pour aider le roi burgonde Gunther à conquérir la main de Brunehilde, puis son mariage avec Kriemhild, la sœur de Gunther. Son assassinat par Hagen initie une longue vengeance menée par Kriemhild et dont l'issue est le massacre des Burgondes sur les rives du Danube.

Les vertus guerrières glorifiées dans le poème, déclinées par la littérature, les arts et la peinture, ont connu un retentissement universel avec l'interprétation *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner. De leur côté, les philologues se divisaient entre ceux qui voyaient dans ce récit un légendaire, en reprenant la perspective consacrée par la mythologie comparée de Max Müller (2002), et ceux qui voulaient y lire le témoignage romancé d'événements historiques. La rédaction par un seul auteur et l'absence d'éléments proprement divins confortaient l'idée que des événements authentiques pourraient s'y trouver consignés.

Paradoxalement, Saussure, le fondateur de la sémiologie, ne s'est pas engagé dans la quête de symboles. Selon lui, en deçà des fantasmagories (le peuple de nains, l'or du Rhin, les Walkyries), les *Nibelungen* donneraient à lire une chronique du royaume burgonde établi dans la Sapaudia – qui a donné son nom à la *Savoie* –, une région qui s'étendait de Nevers au Jura suisse, de Langres à Avignon, à l'apogée de cette nation germanique alliée des Romains, entre 450 et 530 environ. Même si les sources concernant cet état (dont le centre se situerait en Suisse romande) sont peu nombreuses, elles suffiraient pour étayer la démonstration.

Comment se forme dans la légende un *symbole* <en fait d'événements> historiques ? Toujours d'une manière <très> simple, mais supposant <il est vrai> transmission par intermédiaires. <Voici la> Forme la plus simple : Un auteur épique <ou même historique>, raconte la bataille de deux armées, et entre autres le combat de chefs. Bientôt il n'est plus question que des chefs. Alors <le duel> du chef A <et du> chef B devient (inévitavelmente) symbolique puisque <ce

combat singulier> représente tout le résultat de la bataille, peut-être la conquête de vastes terres, <et un bouleversement politique et géographique> mais une *intention de symbole*<n'a> existé <pendant ce temps> <à aucune moment>. La réduction de la bataille à un duel est un fait <naturel> de <transmission> sémiologique, produit par une durée de temps entre les récits, et le symbole n'existe <par conséquent> que dans l'imagination du critique qui vient après <coup> et juge mal.

C'est ainsi que nous retrouvons l'idée du symbole. (Saussure 1986 : 129)

Le symbole ne serait qu'une illusion rétrospective de la critique lettrée, les philologues posant comme un point de départ ce qui n'est qu'un avatar advenu au terme d'une transmission pluriséculaire. L'affrontement entre deux peuples, entre deux armées, personnifié en un combat de chefs rejoignait la transposition des guerres de la Révolution et de l'Empire qu'opéraient dans l'autobiographie et le roman Chateaubriand, Stendhal, Vigny ou V. Hugo. On en retrouverait l'effet dans la littérature contemporaine à travers l'image de la révolution bolchevik vue par Antoine Volodine par exemple.

Imaginer qu'une légende <commence par un sens> a eu depuis sa première origine le *sens* qu'elle a, ou plutôt imaginer qu'elle n'a pas pu avoir un sens absolument quelconque, est une opération qui me dépasse. Elle semble réellement supposer qu'il ne s'est jamais transmis d'éléments matériels sur cette légende à travers les siècles ; car étant donné cinq ou six éléments matériels, le sens changera dans l'espace de quelques minutes si je les donne à combiner à cinq ou six personnes travaillant séparément. (*Ibid.* : 308)

Pour comprendre le positionnement de Saussure, il faut se replacer dans le contexte des trois écoles de mythologie rivales dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'une, « l'école archéologique », s'en tenait à l'analyse monographique des panthéons nationaux ; l'autre cherchait des mythes universels, communs à toute l'humanité et apparus en différents endroits de façon indépendante (« école analogique »). La dernière, l'école « généalogique », dite aussi « étymologique », liée à la grammaire comparée, fondait les apparentements sur les ressemblances entre les noms des divinités au sein d'une même aire linguistique.

Selon Saussure, l'épopée prend sa source dans des événements transfigurés par l'imagination de ceux qui les ont racontés. Tout comparatiste qu'il est, il se démarque de Max Müller en ce qu'il ne s'intéresse pas à la théonymie mais à la façon dont la matière historique se trouve remaniée sous forme de « scènes » et de « motifs » :

La théorie des *scènes* semble se rapprocher de la théorie des *motifs* parce que dans les 2 cas on arrange un texte donné tant bien que mal avec ce qui entoure. Mais très distinct entre autres parce que la scène est dominée par l'idée qu'elle a une *place déterminée*, et par le fait qu'elle est en relation avec des choses depuis

l'origine connexes. (*Ibid.*: 286)

La production de la légende et ses métamorphoses se réalisent sur deux plans. Le premier concerne les thèmes à développer (les motifs), le second s'assure de la continuité diégétique afin de concilier l'enchaînement des actions dans un schéma linéaire, conformément à une syntaxe du récit (les scènes). Parlant d'anecdotes souvent considérées comme interpolées parce qu'elles ne s'ajustent pas de manière satisfaisante au plan d'ensemble, Saussure ajoute cette remarque :

Ce sont là des choses tellement inutiles <et peu intéressantes> qu'elles portent nécessairement la marque d'être les vraies choses <racontées d'abord> sur Tristan, parce qu'il faudrait plaindre le poète qui les aurait inventées pour orner ou préparer son récit. Il les avait reçues et n'osait pas le taire, quitte à prendre sa revanche sur le point qui lui plaisait, et où il fausse <au contraire> la légende à un <endroit> déterminé pour un propos déterminé. (*Ibid.* : 307)

Là encore, l'argumentation ordinaire est inversée puisque les éléments d'apparence exogènes sont appréhendés non comme des interpolations mais comme des épisodes archaïques, incrustés dans une fiction qui était tenue de les prendre en compte malgré tout, comme Rabelais intégrait dans son récit les géants de la littérature populaire de son temps (Bakhtine 1970).

Les modifications seraient dues au mode oral de la transmission, comme il en va des changements diachroniques reconstruits par la linguistique historique. Les digressions seraient un subterfuge utilisé par les aèdes pour compenser leurs défaillances :

Manque de mémoire. L'invention de *quelque chose* pour remplacer <une autre chose> qui ne revient pas à la mémoire <du conteur> au moment voulu, est pour le conteur une petite humiliation passagère qu'il essaie de dissimuler <à son public>, pour la destinée générale de la légende un des plus énormes <et des plus réguliers> facteurs de transformation. On peut dire que *l'oubli agit ici comme un facteur <psychologique> positif* (parce qu'il faut à tout prix réparer l'oubli), et <il faut> ajouter que nous assistons exactement au même phénomène dans le domaine infiniment plus délicat des formes linguistiques. (*Ibid.* : 440)

Il faudra attendre les travaux de Milman Parry (1928) et d'Albert Lord (1960) pour qu'une conception plus élaborée des procédés mis en œuvre par les conteurs lors des représentations soit proposée.

La transformation de la chronique en une épopée perçue comme la narration d'un symbole résulterait donc d'une transposition initiale (la guerre réduite à un combat de chefs). Celle-ci aurait fait l'objet de réaménagements continus pour conserver une cohérence malgré des motifs archaïques dissonants et des ajouts introduits pour compenser les défaillances de la mémoire. En deçà subsisterait la structure d'un récit à base historique mais devenu méconnaissable qu'il faudrait

restituer, sur le modèle des racines du proto-indo-européen qui se laissent malaisément reconstruire dans les mots qui en sont issus mais peuvent être retrouvés par une méthode appropriée.

3. *La composition du héros dans les Nibelungen*

Sur quels points l'analyse doit-elle porter afin de retrouver les données historiques ensevelies sous les enjolivements de la légende ? Saussure choisit de partir des personnages, des « actants » dans la terminologie de Propp (1970) :

C'est dans cet esprit général que nous abordons une question de légende quelconque, parce que chacun des personnages est un symbole dont on peut voir varier, – exactement comme pour la rune – a) le nom, b) la position vis-à-vis des autres, c) le caractère, d) la fonction, les actes. Si un *nom* est transposé, il peut s'ensuivre qu'une partie des actes sont transposés, et réciproquement, ou que le drame tout entier change par un accident de ce genre (*Ibid.* : 31)

Il distingue quatre éléments qu'il conçoit comme autant de propriétés autonomes et indéfiniment combinables :

- 1°) le nom : il sténographie un arrangement qui comprend
- 2°) une fonction et des actes,
- 3°) la relation aux autres personnages et
- 4°) des traits de caractère.

S'il commence par le nom, comme le faisait Max Müller, Saussure ne lui accorde cette priorité qu'à titre de repère, d'étiquette désignant une somme de propriétés. La « position vis-à-vis des autres » anticipe la notion de système : comme dans les structures de la parenté (Lévi-Strauss 1949), chaque personnage est déterminé par l'ensemble de ses différences avec tous les autres et réciproquement – on ne peut être frère ou sœur sans qu'au moins une autre personne n'ait à son tour cette qualité qu'il reçoit de celui à qui il la donne. Au « caractère » sont associés la « fonction » et le mode d'engagement dans l'action selon la qualité sociale. Il n'est pas attendu d'un roi qu'il se comporte comme un magicien, d'un homme qu'il se conduise comme une femme, d'un guerrier qu'il agisse comme un esclave.

L'autonomie des quatre paramètres est illustrée par le fait que le transfert d'un nom peut intervenir indépendamment des actes, de la fonction ou des relations qui lui sont associées. Saussure prend pour exemple Brynhildr (Brunehilde ou Brunehaut), nom d'une princesse wisigothique devenue, dans les *Nibelungen*, l'épouse du roi venue d'Islande. Malgré sa force herculéenne, elle est domptée par Siegfried qui, grâce à sa cape magique, la contraint à épouser le roi Gunther :

Brynhildr. Beaucoup moins que pour d'autres personnages il y a ici représentation directe d'une *personne* : tout ce qui est relatif à Brynhildr n'est que la représentation d'un *rôle*, tandis que la personne elle-même se perd dans <le

nimbe d'>un autre <être>, venu on ne sait d'où, valkyrioïde incontestablement, mais pourquoi valkyrioïde, on le voit pas (...) (*Ibid.* : 119)

Cette autonomie du personnage dans la légende présume d'un certain point de vue la façon dont l'épopée donnera naissance au genre romanesque³ :

Même dans la *Volundar-kvida*, l'histoire de Volundr affecte la forme <éminente> du roman : d'une suite d'aventures personnelles <et humaines> qui n'ont d'intérêt que si l'on s'attache à la personne. (*Ibid.* : 443)

La *Völundarkvida* est un poème du cycle héroïque de l'*Edda poétique* qui narre l'histoire du forgeron Völundr. L'opposition entre une biographie individuelle et un récit qui relate une conquête, une migration ou une bataille serait fondatrice de la divergence entre les mythologies indo-aryennes (le *Mahabharata*) et européennes (l'*Odyssée*), celles-ci focalisant l'attention sur le héros, dans l'acception ancienne et modernes de ce terme.

<Comme on <le> voit,> au fond l'incapacité à maintenir une identité certaine ne doit pas être mise sur le compte des effets du *Temps* – c'est là l'erreur <remarquable> de ceux qui s'occupent de signes, mais est déposée d'avance dans la constitution même de l'être que l'on choye et observe comme un organisme, alors qu'il n'est <que le> fantôme obtenu par la combinaison <fuyante> de 2 ou 3 idées. <C'est une affaire de *définition*>. Loin de partir de cette unité qui n'existe à nul moment, on devrait se rendre compte qu'elle est <la> formule <que nous donnons> d'un état momentané d'assemblage, – les éléments seuls existant. Ainsi Dietrich <pris dans son essence vraie> n'est pas un personnage historique ou anhistorique ; il est purement la combinaison de 3 ou 4 traits qui peuvent se dissocier à tout moment, entraînant la dissolution de l'unité tout entière. (*Ibid.* : 192)

Une distinction est opérée entre les « idées » d'un côté et, de l'autre, les « signes » auxquels se consacrent les philologues pour accéder à une version première du texte. Saussure estime que ce sont les idées qui, hétérogènes et réunies de façon artificielle dans la confection d'une histoire, expliquent les modifications inhérentes à un caractère composite fait de « trois ou quatre traits » qui définissent un personnage. Aussi l'analyse des épopées doit-elle avant tout s'astreindre à établir une liste finie de « traits » indéfiniment recombinaisons dont chaque actant actualise une partie.

Il est <certain> que je ne devrais pas dire *caractères*, ce qui suppose <de nommer par concession> un être existant à travers la légende par lui-même. Il n'y a que

3 Pour d'autres aperçus sur Saussure et la littérature (Forel & Robert 2017).

des éléments d'être. (*Ibid.* : 193)

La désignation de « plexus » vient sous la plume de Saussure pour réduire ce que le nom propre sténographie en ses « éléments » et pour estampiller la cohérence qui résulte de leur association et autorise un transfert en bloc, d'un épisode à l'autre, d'une tradition à une tradition voisine :

Ici comme souvent on se trouve en face d'un plexus de transpositions qui se ramènent sans difficulté à une seule transposition initiale, étant toutes liées les unes aux autres, mais sans que nous puissions dire assurément que ce soit plutôt par tel bout que le déplacement a commencé. (*Ibid.* : 291)

Cette conception – qui préfigure certaines critiques de « l'ère du soupçon » (Sarraute 1956) à l'encontre des conventions du genre fictionnel – soulève la question d'une hiérarchie interne des éléments, de leur importance relative.

<Après négation absolue d'un trait quelconque qui doive subsister plus que les autres, y compris le nom> offrent le maximum de ténacité :

1. Le <souvenir> des déplacements. Quelquefois un déplacement de cent lieues est naturellement réduit à deux pas.
2. Le titre royal par opposition à un autre titre quelconque. Les descendantes sont possibles. Presque impossible dans la tradition une montée.
3. Le caractère des individus, au sens de <leur composition> morale.
- <4. Un être extra-humain comme dragon ne devient pas un être comme tout le monde>

<5. Avec qui chacun s'est battu. L'erreur est ici presque nulle tout le temps.>

Ténacité moyenne :

Le nom des individus

La différence du père et du fils. (*Ibid.* : 306)

Ainsi aucun élément, et surtout pas le nom, ne saurait être épargné par le relativisme, aucun ne saurait être privilégié. Qu'en est-il alors de ce qui a été présenté comme le point d'arrivée, ce symbole dont ils fourniraient l'équivalent verbal et qui transparait, en l'absence de référence historique, dans les épisodes racontés après qu'ils ont été consignés par l'écriture ?

4. Théories du symbole

Dans les études sur la poétique latine, une énigme persiste concernant les règles d'écriture du vers saturnien, le vers le plus archaïque dont les règles de composition ne sont toujours pas identifiées. Louis Havet, un des rares lecteurs qui ait compris en son temps la portée du *Mémoire* (Saussure 1879), avait consacré, en 1880, sa thèse latine à ce problème. Saussure avait proposé à son tour d'y voir une variété d'hexamètre spondaïque puis, face aux difficultés soulevées par cette analyse, il

avait postulé une parité phonique : dans chaque vers, tous les phonèmes devraient apparaître deux fois (Testenoire 2013). En procédant ainsi, une fois soustraits les phonèmes dédoublés, il y avait un « résidu » de quelques lettres inemployées. Elles ont constitué le point de départ des cent dix cahiers que Saussure a consacrés aux anagrammes (Joseph 2012). Ces lettres inemployées, réparties de façon ponctuelle et aléatoire, auraient leur propre finalité : c'est d'elles que procéderait le thème du poème, selon une logique de l'écriture qui se retrouve chez Jean Ricardou dans *Les lieux dits* ou chez Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*.

Dans l'anagramme tel que le conçoit Saussure se retrouvent le principe d'une décomposition en atomes (les lettres), un ordonnancement linéaire et le rapport à un motif qui, à l'inverse de ce qui a été dit à propos des *Nibelungen*, implique d'emblée, à travers son épellation graphique, un nom devenu méconnaissable qui est à la source du vers.

Pour caractériser le passage du nom au motif, dans les *Légendes germaniques* – dont les premiers jets précèdent de quelques années les cours de linguistique générale –, « symbole » (et non « signe ») désigne la concrétisation dans les textes de quelqu'un ou de quelque chose (un héros, un animal fabuleux, une bataille, un lieu...) dont l'interprétation relève d'une autre dimension, sur un plan qui requiert une lecture d'un autre ordre (Kim 1995).

La légende se compose d'une série de symboles < dans un sens à préciser >

Ces symboles, sans qu'ils s'en doutent, sont soumis aux mêmes vicissitudes et aux mêmes lois que toutes les autres séries de symboles, par exemple les symboles qui sont les mots de la langue

Ils font tous partie de la *sémiologie*

Il n'y a aucune méthode à supposer que le symbole doit rester fixe, ni qu'il doit varier indéfiniment, il doit probablement varier dans de certaines limites

L'identité d'un symbole ne peut jamais être fixée depuis l'instant où il est symbole, c'est-à-dire versé dans la masse sociale qui en fixe à chaque instant la valeur. (*Ibid.* : 30)

On pourrait éprouver cette idée en prenant l'exemple d'un élément à portée symbolique dans la littérature française : le ruban. En lui-même, l'objet a une fonction pratique limitée ; il est associé à la mode ou à la décoration et, pour cette raison, il contribue à la stigmatisation de « l'homme aux rubans verts » – Alceste dans *Le Misanthrope* – alors que, associé à une image de jeune femme, il se noue au remords (le vol dans les *Confessions* de Rousseau), au souvenir tendre (les rubans passés du corsage de Sylvie dans *Les filles du feu* de Nerval), ou à un artifice de la séduction (*Le ruban au cou d'Olympia* de Leiris). L'objet participe à la construction de l'intrigue en fixant, au-delà de sa frivolité, la fatale solitude d'Alceste, l'énamoration de Nerval, la névrose de Rousseau ou le désir de Leiris. Il enclenche des thèmes impliquant des figures féminines prises dans la métonymie d'une passementerie.

Symétriquement, la façon dont le symbole est reçu varie à son tour dans une évolution de la réception qui fait pendant aux transformations de l'écriture.

Contre les archétypes à prétention universelle postulés par l'école anthropologique (ou plus tard par la psychologie analytique de Carl Gustav Jung), Saussure insiste sur la labilité du symbole. N'importe quel mot, n'importe quelle effigie peut représenter n'importe quoi puisqu'il s'agit de convention et que la relation entre l'image et l'idée est amenée à varier dans le temps.

Les *symboles* ne sont jamais, comme toute espèce de signe, que le résultat d'une évolution qui a créé un rapport <involontaire des> choses : ils ne s'inventent ni ne s'imposent sur le coup. Est admissible un symbole qui ne s'explique comme n'ayant pas été d'abord un symbole. Par exemple, et en restant sur le <genre de sol naturel aux> légendes (...) alors en effet le geste pourra passer pour symbolique à la fin, – et encore sera-t-il faux de l'appeler symbolique, vu <que l'interprétation> symbolique n'est que chez le critique qui voit la succession des versions et des expressions de l'événement. Pour celui qui <écoute> ce qu'on lui récite <immédiatement> comme pour le rhapsode qui l'a recueilli tel quel de son prédécesseur, c'est la pure vérité que Hagen ait jeté le trésor dans le Rhin et il n'y a là <par conséquent> aucun symbole à la fin, comme il n'y en avait aucun au commencement non plus. On peut parler de réduction de proportion ou d'amplification des événements à la suite d'un *temps* <écoulé>, <c'est-à-dire d'un nombre indéfini de réitations transformées,> mais non de symbolisation à un moment quelconque. Forme dite indéniable de symbolique : *le trésor*. Purement vu tel quel aux temps mérovingiens. Pas la moindre symbolique. (*Ibid.* : 77)

Saussure distingue deux strates dans la compréhension des légendes : celle d'un auditoire contemporain de la récitation de l'épopée qui prenait au pied de la lettre les épisodes, et celle des lectures savantes qui conjecturent une dimension allégorique. Le symbolique apparaît comme une rétroprojection, un déni par ignorance de l'origine historique des événements décrits. Les interprétations qui sont données des œuvres, la façon dont leur est assignée une portée supérieure (on pense à la multiplication des commentaires métaphysiques d'*En attendant Godot*), n'est pas, pour Saussure, la révélation d'une clé qu'auraient dissimulée les auteurs. La portée transcendante qui leur est conférée émerge au croisement des ressources inhérentes au symbolisme et des enrichissements qu'ajoutent au texte les savoirs érudits.

Finalement, ce que récuse Saussure est précisément le travers auquel il avait succombé dans une lecture anagrammatique de la poésie.

Conclusion

Le rapport de Saussure à la littérature tranche par la façon dont il déplace les problématiques. Parlant de poésie, il traite de phonologie métrique. Étudiant les *Nibelungen*, il en fait une chronique que transfigure rétroactivement une lecture

symbolique absente de l'état premier. Relisant les auteurs grecs et latins, il cherche dans les lettres surnuméraires (celles qui ne sont pas redoublées) le nom d'une divinité qui n'a jamais été jamais nommée.

Pourtant, dans la dissociation qu'il introduit entre la fiction et les actants, dans l'autonomie qu'il accorde au motif, ses propositions témoignent d'une modernité qui est passé inaperçue faute d'une publication et, quand une édition de ses brouillons est parue, tardivement, faute de lecteurs. Plus que la recherche d'un fondement historique aux légendes germaniques, c'est la théorie du personnage comme plexus de propriétés et la production par le symbolique d'une déclinaison de motifs qui retiendraient aujourd'hui l'attention s'il se savait que Saussure en a parlé. Or les linguistes s'intéressent moins à la littérature et les littéraires lisent peu ce Saussure-là. Il était temps de rendre justice à ces recherches.

Arrivé, Michel, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF, 2007.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Barthes, Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.

—, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

—, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

—, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

Bédouret-Larraburu, Sandrine & Prignitz, Gisèle, *En quoi Saussure peut-il nous aider à penser la littérature ?*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

Benveniste, Émile, *Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 1971.

Bréal, Michel, *Un Officier de l'ancienne France. Deux études sur Goethe*, Paris, Hachette, 1898.

—, *Pour mieux connaître Homère*, Paris, Hachette, 1906.

Celeyrette-Pietri, Nicole, *Les Dictionnaires des poètes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

Dujardin, Édouard, *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922.

Forel, Claire & Robert, Thomas (dir.), *Saussure. Une source d'inspiration intacte*, Genève, Métis Presses, 2017.

Greimas, Algirdas-Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

Joseph, John, *Saussure*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Havet, Louis, *De saturnio latinorum versu*, Paris, Vieweg, 1880.

Kim, Sungdo, « La mythologie saussurienne : une ouverture sémiologique », *Linx*, 7, 1995, p. 293-300.

Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.

Lord, Albert, *The Singer of tales*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.

Milner, Jean-Claude, *Détections fictives*, Paris, Seuil, 1985.

—, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier, 1999.

Müller, Max, *Mythologie comparée*, Paris, Robert Laffont, 2002.

Parry, Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère, essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1928.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

Ruwet, Nicolas, « Analyse structurale d'un poème français : un sonnet de Louise Labé », *Linguistics*, 2 (3), 1964, p. 62-83.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

Saussure, (de) Ferdinand, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipzig, Teubner, 1879.

—, *Le Leggende germaniche*, Este (Italie), Zielo, 1986.

—, *Anagrammes homériques*, édités par P.-Y. Testenoire, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

—, *Choquant d'harmonie*, édité par F. Gandon, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

Starobinski, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

Testenoire, Pierre-Yves, « Littérature orale et sémiologie saussurienne » in Bédouret-Larraburu & Prignitz, 2012, p. 61-79.

—, *Ferdinand de Saussure à la recherche des anagrammes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.