

Le bruit des noms

Martine St-Pierre

Volume 23, numéro 3, hiver 1987

« À la jeunesse d'André Belleau »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035730ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035730ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Pierre, M. (1987). Le bruit des noms. *Études françaises*, 23(3), 99–112.
<https://doi.org/10.7202/035730ar>

Le bruit des noms

MARTINE ST-PIERRE

I

Rien n'est resté fixe, rien ne le sera. Nous passerons tous ; et le bruit des noms les plus célèbres s'éteindra comme le son d'un instrument se perd dans les airs et finit par se confondre avec le murmure lointain des eaux et des vents.

EUSÈBE SALVERTE

C'est en 1824 qu'Eusèbe Salverte publie son traité d'onomastique intitulé *Essai historique et philosophique sur les noms d'hommes et de lieux*¹. Proche à la fois de la philosophie mobiliste d'Héraclite et de la critique nominaliste, il affirme alors que le Nom, «de vent et de voix» (Montaigne), est voué à disparaître dans l'oubli, car «rien n'est resté fixe, rien ne le sera». Cependant, au-delà des similitudes, ce qu'exprime Salverte est redevable d'une vision nouvelle de l'homme et de son langage : dans l'affirmation conjointe et corrélatrice du passage inexorable du temps d'abord — dans laquelle une virgule symbolise, l'instant d'une pause, un présent presque imperceptible, fuyant —, puis dans celle de la finitude de l'être humain, c'est en effet le XIX^e siècle qui s'annonce.

Une nouvelle disposition du savoir, dit Michel Foucault, «où figurent à la fois l'historicité [...], la finitude de l'existence

1. C'est à un extrait de cet ouvrage, paru dans la revue 34 44, n° 7, automne 1980, p. 6, que nous nous référons.

humaine [...] et l'échéance d'une fin de l'Histoire²», caractérise l'*épistémè* du XIX^e siècle. Traversé par la dimension temporelle qui imprime à toutes choses un mouvement, l'espace ordonné de la représentation classique s'ouvre de l'intérieur. «Tout est mouvement, dira le narrateur de *la Peau de chagrin*. La pensée est mouvement. La nature est établie sur le mouvement [...]. Dieu est le mouvement, peut-être³.» Insaisissable, «sans bornes», le mouvement devient le symbole des changements politiques et sociaux qui ont bouleversé l'Europe au tournant du siècle. La transformation des États sous le coup de la Révolution, la chute des Empires, la montée de la bourgeoisie trouvent dans l'explication historiciste ou évolutionniste (d'abord attestée dans les domaines de la physique et de la physiologie) un principe rationnel : «L'historicisme rendra sa *raison* à la *rupture* pour trouver une continuité après le morcellement⁴.» Mais l'introduction de l'historicisme dans tous les champs du savoir ne sera possible qu'à condition de l'étayer sur ce qui, en définitive, fonde toute logique : le langage.

Si les grammairiens de Port-Royal avaient démontré que le langage obéit aux principes de la logique du jugement, si les Encyclopédistes voulaient y voir la logique de la nature sensible [...], le XIX^e siècle voudra démontrer que le langage a, lui aussi, une évolution pour appuyer sur elle le principe de l'évolution de l'idée et de la société⁵.

Avec la constitution de la linguistique comparée et de la linguistique historique, les langues groupées en familles et dérivées d'une source initiale sont soumises aux lois de la généalogie. L'individualité de chacune et les liens de parenté entre elles sont alors définis à partir de l'analyse grammaticale mais aussi de l'analyse des sons et de leurs rapports, donc de la *phonétique*. Les mots, ces signes transparents de l'époque classique, quittent ainsi l'espace qui leur était réservé dans le tableau des taxinomies pour devenir des *sonorités* affranchies, en quelque sorte, de leur contenu signifié et de leur enveloppe graphique. Expriment parfaitement cette «nature vibratoire» du langage qui, selon Foucault, le rapproche maintenant de la note de musique⁶, Eusèbe Salverte note que le bruit des noms s'éteindra «comme le son d'un instrument se perd dans les airs»...

Devenu «sonorité passagère», le langage entre au XIX^e siècle dans son âge de parole ; moins le signe des choses que *l'expression d'un sujet*, il n'est plus tant perçu dans sa fonction de désignation

2. Michel Foucault, *les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 274.

3. Balzac, *la Peau de chagrin*, Paris, Garnier Frères, 1967, p. 237.

4. Julia Kristeva, *le Langage, cet inconnu. Une invitation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, p. 191.

5. *Ibid.*, p. 191.

6. Foucault, *op. cit.*, p. 299.

qu'en ce qu'il saisit le processus d'une action ; sa valeur expressive est alors irréductible : «Aucun arbitraire, aucune convention grammaticale ne peuvent l'oblitérer, car, si le langage exprime, ce n'est pas dans la mesure où il imiterait et redoublerait les choses mais dans la mesure où il manifeste et traduit le vouloir fondamental de ceux qui parlent⁷.»

C'est donc une transformation profonde du rapport de l'être humain à son langage qui s'opère dans cette reconnaissance de la *parole* comme activité du sujet, entraînant à sa suite un déplacement de la valeur du langage et de son pouvoir. C'est d'ailleurs ce qu'illustre la forme de motivation que Gérard Genette a appelée «mimologisme subjectif» et qui, en accord avec l'émergence du concept d'histoire et de l'idée de nation, consiste à motiver non pas le rapport du signifiant au signifié, mais celui du signe à son producteur : on verra par exemple dans une langue ou un idiome particulier l'expression d'un peuple, d'une nation ou d'une «race⁸».

«L'assemblage des lettres, leurs formes, la figure qu'elles donnent à un mot, dessinent exactement, suivant le caractère de chaque peuple, des êtres inconnus dont le souvenir est en nous⁹.» Si pour Balzac le langage est apte à exprimer le caractère d'un peuple, il détient alors une valeur inestimable ; il est la *mémoire* du monde. En lui, ce sont les mystères enfouis des autres âges, toute l'épaisseur historique de l'humanité, qui sont consignés. «Le langage est humain, dira Jacob Grimm : [...] il est notre histoire, notre héritage¹⁰.» C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il peut maintenant faire l'objet d'une investigation qui, tout en suivant le modèle épistémologique des sciences naturelles, fera de lui non plus un *moyen* de connaître mais bien un véritable *objet de connaissance*.

En marge des grands courants de la linguistique historique et comparée qui se sont tournés vers la recherche généalogique de l'origine des langues et de leurs parentés (en s'intéressant particulièrement au sanskrit et aux grandes familles des langues indo-européennes et nordiques), une discipline se constitue qui se consacre à l'étude plus spécifique de l'origine des noms propres : l'onomastique. Non pas histoire des langues et de la destinée collective des peuples, mais histoire des noms de personnes et de lieux à l'échelle du destin individuel.

7. *Ibid.*, p. 303.

8. Voir à ce sujet Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, pp. 239-240.

9. Balzac, *la Comédie humaine*, t. 7, Louis Lambert, Paris, Seuil, 1966, p. 287.

10. Jacob Grimm, *l'Origine des langues*, cité dans Foucault, *op. cit.*, p. 303.

II

Alors que sur la scène de l'histoire, les événements perçus selon les modalités de causes et d'effets sont interprétés en termes de mouvement ou plus exactement d'évolution, le récit narratif du XIX^e siècle se présente à son tour comme *histoire* : non pas fable ou légende, mais histoire du cœur humain, histoire sociale. Lorsque Balzac ou Stendhal, par exemple, intitulent un roman *Études de mœurs* ou *Chronique du dix-neuvième siècle*, c'est en somme une «activité d'interprétation de l'histoire¹¹» qu'ils envisagent dans leur travail créateur. L'historicisme s'impose donc aux romanciers comme un modèle d'objectivité scientifique, et s'offre comme une garantie de vérité. «Ah! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*¹²», nous dit le narrateur du *Père Goriot*.

Si, dès le XVIII^e siècle, la représentation romanesque avait permis à la bourgeoisie de prendre conscience d'elle-même, l'esthétique réaliste s'est pour sa part constituée comme une réponse bourgeoise, «positive» (et fondée en sa positivité sur de nouvelles dispositions épistémologiques), aux événements sociopolitiques du tournant du siècle. Face à une réalité qui ne pouvait plus se présenter que fragmentairement, l'entreprise réaliste a tenté à sa façon, c'est-à-dire en s'appuyant sur l'historicisme, de colmater les brèches, de recoller les morceaux épars, «de restituer, un monde complet, à partir d'un déchet ou d'un pêle-mêle hétéroclite¹³». C'est en somme ce qu'exprime Balzac dans une lettre où il expose le projet de *la Comédie humaine* :

Les *Études de Mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracé fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base¹⁴.

En tant qu'il demeure hanté par la possibilité de restaurer une totalité, une continuité ou une unité perdue, le réalisme balzacien se rattache au mouvement idéologique et esthétique du romantisme et puise à la fois à «l'intuition romantique de l'atmosphère globale d'un milieu» et au «mélange des styles» lui aussi propre au romantisme¹⁵. Issu de courants à la fois romantique et

11. Erich Auerbach, *Mimésis. la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 475.

12. Balzac, *le Père Goriot*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 6.

13. Lucien Dällenbach, «Du fragment au cosmos», *Poétique*, n° 40, 1979, p. 427.

14. Balzac, *Lettres à l'étrangère*, cité dans Auerbach, *op. cit.*, p. 475.

15. Auerbach, *op. cit.*, p. 469.

bourgeois, le récit réaliste verra donc tout naturellement se créer une tension au sein même du traitement onomastique. Le Nom devient le lieu d'enjeux contradictoires puisqu'il devra tout à la fois cristalliser symboliquement les aspirations du sujet romantique et se conformer aux exigences de la poésie réaliste.

Pour le noble romantique (comme pour le héros aristocratique de la tragédie), le Nom est investi de pouvoirs symboliques qui ont pour but de lui assurer une consistance, une plénitude rassurantes. En tant que maillon d'une chaîne généalogique qui relie le porteur à sa lignée, à une mémoire et à un destin, le Nom est apport de présence et d'éternité. Il s'oppose en cela au Nom bourgeois qui, lui, est soumis au principe économique de l'échange. «En régime capitaliste, remarque José-Luis Diaz, un même ballet régit, rapide et fuyant, le destin des sujets, des signes, des monnaies et des marchandises : celui de l'échange¹⁶.» Comme le déploirait déjà Montaigne, le Nom, s'il est échangeable, donc arbitraire ou conventionnel, n'est qu'un *masque* ; à l'abri derrière un signifiant «qui l'affirme sans l'impliquer, qui le pose sans disposer de lui¹⁷», l'individu jouit d'une *liberté* de s'absenter, de faire défaut à soi-même. Or, cette liberté constitue en fait un danger aux yeux d'une idéologie qui craint par-dessus tout la dissolution ou la fracture du sujet.

Aux avantages du Nom aristocratique, à son pouvoir de réassurance subjective, se greffent cependant des devoirs auxquels le noble doit se plier. Le lien du Nom est en effet un lien de servitude : «Mon nom m'ordonne de mourir plutôt que de mendier¹⁸», proclame Raphaël de Valentin, dans *la Peau de chagrin*, illustrant parfaitement cette nécessité de convenir à son Nom, d'en être le digne porteur. Le patronyme, chargé symboliquement de l'essence de la «tribu», d'un ensemble de qualités, mais aussi d'obligations, impose le respect de ses valeurs : «l'aristocrate romantique est lié à son nom comme à un surmoi exigeant dont le pouvoir de contrainte s'appuie sur le respect dû à la figure du Père mort¹⁹».

Analysant de ce point de vue le phénomène de la pseudonymie, Jean Starobinski a noté que chez Stendhal le refus du patronyme (Beyle) constitue un acte de protestation, de répudiation du père, comparable symboliquement au meurtre perpétré à distance par les rituels magiques dans lesquels on perce le cœur d'une figurine²⁰. L'attrait du pseudonyme pour Stendhal repose

16. José-Luis Diaz, «Balzac et la scène romantique du nom propre (1)», 34 44, n° 7, automne 1980, p. 19.

17. *Ibid.*, p. 19.

18. Balzac, *la Peau de chagrin*, p. 166.

19. Diaz, art. cité, pp. 20-21.

20. Jean Starobinski, «Stendhal pseudonyme», *l'OEil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 194.

ainsi sur la croyance en un pouvoir du Nom d'exprimer l'essence de l'être, son identité profonde, mais aussi de dicter un destin, une conduite. C'est parce qu'il se croit *prédéterminé* par son Nom que Henri Beyle veut en changer : «La pseudonymie ne lui aurait pas été nécessaire s'il s'était senti libre malgré son nom, s'il avait su accepter son identité bourgeoise et grenobloise comme une pure convention d'état civil qui ne l'empêchait pas de tenter toutes les destinées possibles²¹».

Cette opposition entre le Nom aristocratique qui lie son porteur à un passé — sinon à un destin — et le Nom bourgeois derrière lequel l'individu est libre de choisir sa destinée, est encore une fois illustrée dans *la Peau de chagrin* de Balzac. Alors que Raphaël de Valentin se trouve dans une situation financière difficile, Rastignac le présente en effet à un faux écrivain «décoré pour avoir publié des ouvrages qu'il ne comprend pas». Ce personnage hybride, «métis en morale, ni tout à fait probe, ni complètement fripon», se sert de son nom comme d'une «couverture» : «Ce n'est pas un homme, c'est un nom, une étiquette familière au public.» Indigné par la conduite de ce dandy, qui lui propose en quelque sorte d'acheter le nom de sa tante, Raphaël s'exclame : «— J'aime mieux m'embarquer pour le Brésil, et y enseigner aux Indiens l'algèbre, [...] que de salir le nom de ma famille²²!» Le Nom, dépôt sacré des valeurs nobles, essence de la personne, doit donc être protégé contre toute atteinte. Comme s'il s'agissait de son propre corps, «le noble romantique fantasme l'agression onomastique sur le modèle de la salissure dont la connotation implicite est sans doute sexuelle²³». Derrière le paravent du Nom, l'individu bourgeois peut s'esquiver à tout moment, changer à sa guise d'identité comme d'un costume, alors que pour l'aristocrate, le Nom est consubstantiel : il est son «corps de mots».

Cette assimilation symbolique du corps et du Nom, déjà esquissée chez Montaigne, est aussi illustrée dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Dans *Sodome et Gomorrhe*²⁴, récit qui se présente comme le lieu des dévoilements et des renversements, les Noms et les corps sont atteints dans leur intégrité : à la découverte par le narrateur de l'inversion sexuelle, correspond en effet une dévaluation systématique des Noms. Alors que les étymologies de Brichot démystifient les toponymes (qui avaient auparavant été l'objet d'illusions et de rêveries mimologiques), les noms de personnes subissent des déformations sacrilèges : «de Cambremer» devient «de Camembert» et «de Cambremerde», «Morel» se transforme en «Moreau, Morille, Morue», etc. On assiste donc à

21. *Ibid.*, p. 195.

22. Balzac, *la Peau de chagrin*, pp. 137 à 139.

23. Diaz, *loc. cit.*, p. 20.

24. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. V, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, 599 p.

un carnaval des Noms, dans lequel la profanation des signifiants — autrefois sacrés — renvoie non seulement à un renversement similaire à l'homosexualité, mais à l'expression plus générale d'une atteinte au *corps du sujet*, à ce qui auparavant le faisait «tenir ensemble» et permettait de le percevoir dans son *unité*.

Chez Balzac cependant, l'unité de la personne doit être sauvegardée à tout prix. Le Nom, comme la peau de chagrin, «symbole à la fois motivé, corporel, synthétique, oxymorique et pluriel²⁵», est indissolublement lié à son porteur. Parce qu'il ne peut être échangé, le Nom est un «talisman» et rien ne peut changer le destin de celui qui y a investi ses désirs. Il s'oppose par là aux lettres de change anonymes, impersonnelles et qui elles aussi risquent de salir le nom de la famille. Afin de payer ses lettres de change, Raphaël se voit obligé de vendre le corps de sa mère ou plutôt l'île où elle est enterrée. Au moment de signer le contrat de vente, il frissonne : «Il me semblait entendre la voix de ma mère et voir son ombre ; je ne sais quelle puissance faisait retentir vaguement mon propre nom dans mon oreille, au milieu d'un bruit de cloches²⁶!»

Si le Nom dans le roman balzacien se fait le porte-voix d'une instance mystérieuse qui dicte comme une loi ses règles de conduite et s'approprie le corps propre du sujet, c'est qu'il repose symboliquement sur une sémiotique romantique dans laquelle le sujet, à l'encontre du modèle analytique de la bourgeoisie, est conçu comme une personne synthétique, «indissolublement liée, *sujette* à son nom, par un contrat d'autant plus ferme et d'autant plus inaliénable qu'il est tacite et qu'il transcende l'ordre du langage, étant en général garant de toute valeur²⁷». Par contre, en tant qu'il doit répondre à l'exigence réaliste de la vraisemblance, le signifiant nominal devra fonctionner à l'intérieur du récit narratif comme le *signe* du personnage, en lui assurant une représentation conforme au réel.

25. Diaz, *loc. cit.*, p. 20.

26. Balzac, *la Peau de chagrin*, p. 184.

27. Diaz, *art. cité*, p. 20.

III

Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau.

HONORÉ DE BALZAC

Dans *le Père Goriot*, la «mise en route» du récit est bien, selon l'expression de Martine Léonard, une «mise en nom²⁸». Nommer un personnage, c'est faire sortir de l'anonymat, du néant, un individu et fixer à l'histoire une origine. En ce sens, le Nom a d'abord une fonction indicative. C'est par la suite dans la réitération du Nom que le déroulement des événements pourra être perçu dans sa cohérence, la récurrence et la stabilité du Nom étant des facteurs de lisibilité. Alors que dans bien des cas la dénomination des personnages principaux est différée (provoquant ainsi une attente du signifiant nominal), Madame Vauquer existe ici d'abord et avant tout comme un Nom : précédant son apparition, titre et patronyme en annoncent la couleur. Si *Vauquer* ne peut manquer de sonner comme un nom de famille bourgeois et bien sûr français, le titre ajoute une connotation plutôt familière, tout en indiquant l'état civil, le sexe et l'âge approximatif de la personne.

En tant qu'il fait siennes les fonctions dévolues au nom propre dans la vie courante (fonctions d'identification et de classification), l'usage romanesque du Nom se présente en fait comme «l'usage d'un usage²⁹» et il fonde le récit en vérité. En effet, l'utilisation de noms propres conformes, aux niveaux morphologique et phonétique, à ceux de la langue, et porteurs à ce titre de traits à la fois génériques et classématiques, constitue, comme l'a noté Eugène Nicole, un facteur important de réalisme.

Cette subordination de l'onomastique du roman au code onomastique de la langue caractérise, parmi d'autres paramètres, l'émergence du roman réaliste en tant que genre, fait qui paraît prendre naissance à l'époque de M^{me} de Lafayette et qui se caractérise au premier chef par l'usage de noms conformes à la morphophonologie du code français³⁰.

Le choix du Nom (ou sa fabrication, puisque le romancier peut inventer des noms) n'est donc jamais arbitraire. On sait que pour la plupart des romanciers ce choix fait l'objet d'une attention toute

28. Martine Léonard, «Noms propres & illusion réaliste : de Balzac à Zola», 34 44, n° 7, automne 1980, p. 82.

29. Charles Grivel, «Système du nom propre», *Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870-1880)*, Paris, Mouton, 1973, pp. 134-135.

30. Eugène Nicole, «L'onomastique littéraire», *Poétique*, n° 54, 1983, p. 239.

particulière : sensibles à la fois à l'euphonie, aux sonorités du signifiant ainsi qu'aux connotations particulières qui lui sont attachées, certains auteurs par exemple « collectionnent » les noms propres. Dans ses *Carnets*, Henry James notait à cet effet :

Les colporteurs de fictions recueillent dans leur hotte les noms propres, patronymes, etc., ils en prennent note et dressent des listes de noms bizarres ou rares, beaux ou laids, qu'ils voient ou qu'ils entendent. Il les pêchent dans les journaux (aux rubriques des naissances, des nécrologies, des mariages, etc.), ou dans les annuaires, sur les enseignes de boutiques ou ailleurs ; à l'occasion ils exhument de leurs notes celui qui paraît approprié à un cas particulier³¹.

Le soin avec lequel les auteurs choisissent les Noms de leurs personnages et l'influence de ces choix dans la genèse et l'écriture du texte ont fait à l'occasion l'objet d'analyses détaillées³². Examinant de ce point de vue le travail de Flaubert, Jean Pommier a pu mettre au jour certains éléments du processus de la dénomination chez cet auteur. Par exemple, Emma Bovary s'est tout d'abord prénommée Marie. « Comment, se demande Jean Pommier, donner à une femme adultère et libertine, un nom sanctifié non seulement par une grande religion, mais encore par le culte personnel de l'auteur³³ ? » Se rendant compte assez tôt que ce prénom ne pouvait pas convenir au *destin* de son personnage, Flaubert a préféré en changer. À un autre niveau, le choix des deux personnages antithétiques que sont Bouvard et Pécuchet a lui aussi été fort important : tenant pour ainsi dire dans leurs syllabes le résumé de chacun (un Bouvard « corpulent et dégagé », un Pécuchet, petit et « perdu dans sa redingote »), toute l'œuvre était déjà dans ces noms.

Dans un premier temps, les signifiants onomastiques connotent donc toujours un certain nombre de traits sémantiques, de sèmes culturels. Par ailleurs, ne se présentant jamais seul, le Nom fait partie d'un système à l'intérieur duquel il est mis en relation avec d'autres noms propres : « Les termes de la nomination romanesque s'offrent au déchiffrement *par couple, en duel, sous formes d'inversions ou d'oppositions*. Leur lisibilité résulte de tout un jeu de contrastes³⁴. » Les personnages de la pension Vauquer offrent en petit, nous dit le narrateur, « les éléments d'une société complète ». Outre Madame Vauquer, il y a « la grosse Sylvie », cuisinière (qui

31. Henry James, *Carnets*, cité dans Nicole, art. cité, p. 242.

32. En particulier en ce qui concerne l'œuvre de Marcel Proust, on pourra se référer à l'article d'Eugène Nicole, « Genèse onomastique du texte proustien », dans *Études proustiennes*, 5, ainsi qu'à celui de Claudine Quémard, « Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes », dans *Littérature*, n° 28, décembre 1977, pp. 77 à 99.

33. Jean Pommier, « Noms et prénoms dans *Madame Bovary* : essai d'onomastique littéraire », *Dialogues avec le passé*, Paris, Nizet, 1967, p. 143.

34. Grivel, art. cité, p. 131.

n'est qu'un prénom familial), la vieille demoiselle Michonneau, Monsieur Poiret, avec lesquels contrastent mademoiselle Victorine Taillefer et Eugène de Rastignac ; puis le père Goriot et Vautrin, alias Jacques Collin dit Trompe-la-Mort. À cette galerie de personnages s'opposent enfin les filles de Goriot : Delphine de Nucingen et Anastasie de Restaud. Tous ces noms (accompagnés bien sûr des titres et appellatifs) disposent d'une charge de signification avant même que nous en sachions davantage sur chacun des personnages.

Mais si le Nom est au départ «chargé» culturellement, il se voit rapidement investi de traits sémantiques plus personnels qui vont permettre de saturer le signifiant onomastique. Madame Vauquer, par exemple, est non seulement une vieille femme tenant pension, mais elle est encore affublée d'une «face vieillotte, grassouillette», d'un «nez à bec de perroquet», de «petites mains potelées» ; elle est par ailleurs mesquine, fausse, ressemblant en cela à «toutes les femmes qui ont eu des malheurs»... À la fois singulière, unique, mais aussi exemplaire d'un *type*, Madame Vauquer acquiert peu à peu la consistance d'un être réel «en chair et en os». C'est le Nom qui unifie ses traits physiques et psychologiques. Charles Grivel ajoute cependant à ce sujet :

Traits et noms ne s'additionnent pas simplement [...]. Dans l'univers balisé du roman, des signes se confirment, multiplient leur unique effet, répondant l'un l'autre d'une identique finalité. Le nom propre *renforce* l'ensemble signalétique du texte et s'en trouve lui-même *renforcé*. Signe désormais lisible parmi les signes, il fait lire ceux-là qui l'éclairent³⁵.

En tant que signe, le nom propre romanesque a donc une *valeur économique* : devise valant son pesant d'or puisqu'il est «plein» d'une personne, c'est un artifice de calcul qui permet, nous dit Roland Barthes, «de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme³⁶».

Suivant le motif balzacien de l'*harmonie*, l'*anthroponyme* devient en outre le miroir du personnage, une caisse de résonance de ses qualités et caractères. Tout à fait similaire à cette autre harmonie entre le personnage et son milieu, qui trouve une belle illustration dans la description conjointe de la pension Vauquer et de sa propriétaire, la motivation du Nom vise à démontrer la relation nécessaire entre le personnage et son signifiant. Commentant ailleurs l'apparition de l'illustre Gaudissart, le narrateur balzacien remarque :

Jamais nom ne fut plus en harmonie avec la tournure, les manières, la physionomie, la voix, le langage d'aucun homme [...]. Calembours, gros rire, figure monacale, teint

35. *Ibid.*, p. 136.

36. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 101.

de cordelier, enveloppe rabelaisienne ; vêtement, corps, esprit, figure s'accordaient pour mettre de la gaudissérie, de la gaudriole en toute sa personne³⁷.

La motivation du Nom repose, on le voit ici, sur l'exploitation des parents paronymiques qui font du signifiant le répondant ou le reflet de l'ensemble des qualités physiques et psychologiques du personnage. Dans certains cas cependant, plus qu'à une harmonie ou à un accord entre le signifiant et les signifiés, la transparence morphologique ou étymologique du nom propre s'offre à une lecture prospective de la vie entière du personnage, de sa destinée. « Jérôme-Nicolas Séchard, fidèle à la destinée que son nom lui avait faite, était doué d'une soif inextinguible³⁸. » Cette croyance romantique en une prédestination du Nom, lorsqu'elle s'intègre au projet narratif, peut donc faire de ce vocable un « condensé de programme narratif³⁹ » : en accord avec le procédé de « rétromotivation » dont a parlé Pierre Guiraud, c'est alors le Nom qui engendre l'histoire. (Comme il arrive très souvent dans les récits mythologiques et dans les épopées et légendes, le Nom est à la fois donné en conformité avec un certain nombre de traits qui définissent le personnage et en fonction de son destin⁴⁰.) Chez Balzac, le déterminisme du Nom agit souvent à distance, comme si le signifiant contenait en germe — un peu comme un programme génétique — le déploiement ultérieur de l'activité du sujet.

Illustrant par ailleurs le pouvoir du Nom de contenir en réserve, entre ses lettres ou ses syllabes, une destinée, Aristide Rougon, dans *la Curée* de Zola, décide de changer son nom. Après avoir éliminé « Sicardot » et « Sicard », son choix s'arrête sur « Saccard » : « avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous », et son protagoniste d'ajouter : « oui, un nom à aller au bain ou à gagner des millions⁴¹ ». Martine Léonard a remarqué que chez Zola, contrairement à Balzac, le déterminisme du nom s'inscrit moins comme une donnée préalable que comme une construction du roman : « le personnage a à devenir lui-même : le nom complet est au bout du roman⁴² ». La démarche de Zola mène en fait à reconnaître que le

37. Balzac, *la Comédie humaine*, t. 3, *l'Illustre Gaudissart*, p. 193.

38. *Ibid.*, t. 3, *Illusions perdues*, p. 388.

39. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 150.

40. Par exemple, dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Perceval acquiert son nom à la suite de son échec (il n'a pas posé la question salvatrice) : il devient Perceval le Maudit, le Failli, puisqu'il n'a pas rempli sa mission. Il devra en conséquence retrouver l'entrée du palais et « percer la profondeur du val ». Voir Jean Markale, « Le nom, la parole et la magie », *Corps écrit*, n° 8, décembre 1983, p. 32.

41. Zola, *la Curée*, cité dans Nicole, art. cité, p. 250.

42. Martine Léonard, art. cité, p. 85.

Nom, loin d'assurer au personnage une identité permanente, masque plutôt une faille ou une «fêlure héréditaire⁴³». Chez Balzac, le mécanisme de la dénomination, lorsqu'il est en proie à un phénomène compulsif de «surmotivation», trouve dans l'excès qui le caractérise alors l'expression non pas d'une assise du sujet mais bien d'un désancrage, d'une dispersion. C'est ce qui devient lisible notamment lorsque le Nom, de signe qu'il était, devient un Nom-symbole.

IV

Examinez encore ce nom : Z. Marcos! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage fantastique de ces sept lettres. Sept! Le plus significatif des nombres cabalistiques. L'homme est mort à trente-cinq ans. Ainsi sa vie a été composée de sept lustres. Marcos! N'avez-vous pas l'idée de quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit ?

HONORÉ DE BALZAC

Rassemblant en lui toutes les valeurs sacrées et magiques traditionnellement dévolues au nom propre, Z. Marcos se distingue de la masse des prénoms et anthroponymes balzaciens. Des forces obscures l'habitent, des corrélations secrètes et inexplicables s'y révèlent, qui échappent en fait à toute prise rationnelle. Par un retour aux sciences occultes, à l'arithmosophie cabalistique, entre autres, le Nom s'entoure de mystère. En proie à un «démonisme» (Auerbach), à un délire interprétatif, sept petites lettres ont alors le pouvoir de contenir, dans leur «assemblage fantastique», la vie entière de l'homme.

Zambinella, Gobseck et Fœdora sont aussi des Noms énigmatiques et fascinants autant dans leur configuration signifiante que dans le rapport qu'ils entretiennent avec les personnages qu'ils désignent. Beaucoup plus que de simples marques référentielles, ce sont «des signes particulièrement incandescents, dont le pouvoir allégorique de représentation et de concentration signifiante confine, par leur multiplicité et par leur intensité, à l'indicible⁴⁴».

Fœdora, par exemple, est bien plus qu'une femme ; c'est un véritable «roman» et c'est encore le symbole de la société parisienne, avec ses contradictions, ses bassesses : l'une comme l'autre vient «d'or et de moquerie⁴⁵» ; l'une et l'autre figurent les aspira-

43. *Ibid.*, p. 89.

44. José-Luis Diaz, «Balzac et la scène romantique du nom propre (II)», 34 44, n° 8, automne 1981, p. 50.

45. Balzac, *la Peau de chagrin*, p. 264.

tions du jeune provincial, Raphaël de Valentin : «Comment expliquer la fascination d'un nom ? Fœdora me poursuivait comme une mauvaise pensée [...]. Mais ce nom, cette femme, n'étaient-ils pas le symbole de tous mes désirs et le thème de ma vie ? Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, faisait briller les fêtes du haut Paris et les clinquants de la vanité⁴⁶.» Symbole de la Femme et de la Société, le Nom de Fœdora, tel un «diamant nominal», cristallise l'infini des désirs de Raphaël, et fait miroiter les éclats lumineux des fêtes parisiennes.

Mais le symbole comporte toujours une part de *signe brisé* : en effet, à l'origine, le symbole est un *objet coupé en deux*, chaque fragment servant alors de signe de reconnaissance. Le sens du symbole recouvre donc à la fois l'idée de brisure, de séparation et de lien, et il s'affirme comme «un terme apparemment saisissable dont l'insaisissable est l'autre terme⁴⁷». On retrouve chez Fœdora, comme chez Z. Marcas, cette dualité caractéristique du symbole : «il y avait en Fœdora deux femmes, séparées par le buste peut-être : l'une était froide, la tête seule semblait être amoureuse⁴⁸». Z. Marcas quant à lui est un homme brisé par la machine politique ; son nom évoque d'ailleurs cette brisure : «N'avez-vous pas l'idée de quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit ?» Bien souvent sous-tendue chez Balzac par une logique de l'oxymore, propre au romantisme, la dualité du Nom-symbole peut englober deux termes en apparence irréconciliables. Le nom de Z. Marcas, «aussi doux qu'il est bizarre», concentre en lui la totalité d'une vie et pourtant «ne vous paraît-il pas inachevé⁴⁹ ?» demande le narrateur. À la fois complet et incomplet, le Nom se fait ici «le site prolifique d'un excès de signification, et l'espace d'une incomplétude, d'un dysfonctionnement, d'une défaillance mystérieuse⁵⁰». En rompant ses amarres réalistes, en coupant par exemple les personnages de leur passé et de toute attache familiale, puis en insistant sur la matérialité phonique du signifiant, sur sa valeur poétique, le texte balzacien fait alors du Nom l'objet d'un désancrage.

Répétitions, incantation : le bruit des Noms retentit, forçant l'écoute littérale du signifiant : «MARCAS! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signifiante⁵¹ ?» Redoublant, à l'intérieur même de la nouvelle, cette insistance mimophonique, Juste et Charles, les deux narrateurs, s'amuse à répéter le nom de Marcas, à en varier la

46. *Ibid.*, p. 113.

47. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. XIV.

48. Balzac, *la Peau de chagrin*, p. 119.

49. *Ibid.*, *la Comédie humaine*, t. 5, Z. Marcas, p. 608.

50. Diaz, «Balzac et la scène romantique du nom propre (II)», p. 51.

51. Balzac, Z. Marcas, p. 608.

prononciation : «Juste arriva par moments à jeter le Z comme une fusée à son départ, et, après avoir déployé la première syllabe du nom brillamment, il peignait une chute⁵².»

À ces mimophonies ludiques, s'ajoute encore une dissémination sémantique du Nom. Ainsi, José-Luis Diaz a relevé dans le récit un «spectre sémique» qui traverse le signifiant : Marcos est un homme *remarquable*, un être *marqué*, qui semble devoir être *martyrisé* («Ne vous semble-t-il pas que l'homme qui le porte doit être martyrisé ?»), c'est en somme un *cas*. De façon similaire, Fædora tisse autour d'elle un véritable réseau paragrammatique de figures, une «toile» auréolée : «En Fædora s'allient et se surimposent, sous la poussée multiple de la germination littérale, le *feu* et la *fée*, l'*or* et l'*aura*⁵³.» Enfin, Balzac s'attache tout particulièrement aux pouvoirs figuraux de la lettre : «Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée⁵⁴ ?» Ailleurs, commentant le nom de Gobseck, il discerne dans l'initiale et la finale l'image hiéroglyphique d'une «vorace gueule de requin⁵⁵».

Les procédés de motivation du Nom-symbole renouent, on le voit ici, avec la tradition poétique dans laquelle sont valorisées les relations analogiques entre signifiants (par la paronomase, par exemple), entre signifiés (métaphores et allégories) et entre signifiants et signifiés (mimologisme phonique ou graphique). Le Nom est alors au centre d'une prolifération de sens qui déborde largement les limites du réalisme. Marcos, Fædora, Zambinella et Gobseck offrent à l'imaginaire une enveloppe signifiante opaque, des sonorités et des lettres rares qui peuvent faire l'objet d'un foisonnement exégétique infini. Loin d'être la marque de l'unité du personnage, ces noms semblent plutôt en faire éclater l'identité, devenant ainsi le signe paradoxal d'un inassignable.

52. *Ibid.*, p. 610.

53. Diaz, «Balzac et la scène romantique du nom propre (II)», p. 52.

54. Balzac, *Z. Marcos*, p. 608.

55. *Ibid.*, *la Comédie humaine*, t. 4, *les Employés*, p. 576.