

L'ANTHROPONYMIE AU PRISME DE LA BRACHYLOGIE

HOUDA HAMDI, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

Si, dans le champ littéraire, certaines notions semblent avoir, à travers le temps et l'espace, engendré une multitude de définitions, au point de devenir parfois hermétiques, d'autres en revanche semblent avoir été mises à l'écart. Tel est le cas notamment de la brachylogie, une notion, pour reprendre les termes de Patrick Voisin, entourée d'un « grand vide ». Si aborder une notion sur-référenciée présente souvent de grandes difficultés pour le chercheur, traiter une notion sous-référenciée l'est tout autant. L'absence d'un cadre théorique élaboré qui permet de délimiter la notion ainsi que ses champs d'applications, accentue en effet les risques de digression et d'incompréhension. C'est dans la perspective de participer à un travail plus vaste qui ambitionne de « définir les territoires de la brachylogie » que nous tenterons d'aborder la question en relation avec l'anthroponymie littéraire.

La brièveté est indéniablement le trait le plus associé à la brachylogie. Bien qu'ayant aussi une certaine connotation négative, la brièveté peut être appréciée comme un trait esthétique qui résulte d'une « économie de moyens par rapport à l'intensité des effets » (*Vocabulaire d'esthétique* : 271). La concision, trait proche de la brièveté, mais néanmoins pas complètement similaire, « insiste surtout sur le petit nombre de termes employés : c'est en quelque sorte une brièveté arithmétique » (*ibid.*). L'auteur se retrouve devant le défi de rendre son discours aussi expressif que possible, tout en utilisant le moins de mots possible. Se juxtapose ainsi une condensation non seulement de mots mais aussi de sens. Une telle démarche ne peut être réalisée et appréhendée qu'en prenant en considération la complexité de l'acte communicatif, et ce, entre autres, en considérant le rôle joué par le récepteur-lecteur potentiel de toute œuvre littéraire. À ce sujet, dans son *Dictionnaire des figures de style*, Nicole Ricalens-Pourchot écrit : « C'est d'abord une condensation au niveau de la pensée avant de l'être au niveau grammatical, ce qui explique que le message peut être parfois obscur si le récepteur ne suit pas bien la logique de pensée de l'émetteur. » Les formes brachylogiques nécessitent donc une

certaine complicité entre émetteur et récepteur, entre auteur et lecteur. Cette complicité dépend autant du travail que l'écrivain opère sur son discours, que du lecteur qui se doit d'être à la fois attentif et actif. Condenser son discours implique une attente : que le lecteur puisse le déchiffrer par la suite. Le choix des signes employés devient, dans une telle entreprise, crucial, car il s'agit avant tout d'opérer une certaine économie du langage qui peut être décodée et appréhendée par la suite.

Grâce à différentes écoles, la linguistique nous a appris que le signe est arbitraire. William Shakespeare, en précurseur et visionnaire, l'a aussi déjà signifié au 16^è siècle, longtemps avant de Saussure, lorsque dans l'une de ses tragédies les plus populaires, *Romeo and Juliet*, il écrit : « *What's in a name ? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet* » (Acte II, scène 2). Cependant, ce rapport, à priori arbitraire, semble s'inscrire dans une nouvelle dialectique lorsqu'on aborde le champ de l'anthroponymie littéraire. L'interrelation entre le personnage et son nom n'est plus alors perçue comme simple fait d'un « hasard » créateur, mais plutôt comme action préméditée, réfléchie, ou, pour reprendre les termes de Philippe Hamon, « motivée ». À ce sujet Hamon écrit :

(...) le degré d'*arbitraire* (ou, inversement, de *motivation*) d'un signe peut être variable. Il sera donc intéressant d'essayer de juger cette latitude qu'a un auteur de « motiver » plus au moins l'étiquette de son personnage. On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages (...) (« Statut sémiologique du personnage », *Poétique du Récit*, 147)

C'est ce que souligne aussi le critique et romancier britannique David Lodge dans *The Art of Fiction*. Dans la même lignée que Hamon, Lodge soutient :

In a novel names are never neutral. They always signify, if it is ordinariness. (...) the naming of characters is always an important part of creating them. (37)

Les noms des personnages sont en effet souvent porteurs de significations, constituant une composante essentielle de la vision globale portée par une œuvre. Ils constituent à cet égard l'une des clefs essentielles qui donnent accès à la compréhension d'un texte. Pris dans ce sens, les anthroponymes, par leur aspect court, bref, condensé, peuvent assurer une certaine fonction brachylogique ; et cette fonction peut se manifester de différentes manières.

Tout d'abord, il faut noter que ce n'est pas seulement le nom d'un personnage qui peut jouer un rôle primordial dans la construction de son identité, mais c'est aussi son absence. *The Beautiful ones are not yet Born* (1968) par l'écrivain ghanéen Aye Kwei Armah exemplifie avec beaucoup de justesse comment l'absence de nom témoigne non seulement du malaise et de l'aliénation du protagoniste, mais aussi d'une certaine universalité de l'expérience. Tout au long du roman, le narrateur ne se réfère à ce héros des temps modernes que par la simple appellation de « *the man* », c'est à dire « l'homme ». Cette « étiquette » (Hamon), qui suit le personnage tout au long du récit, exprime les tensions qui sont sous-jacentes et définissent les sociétés postcoloniales en général, et la société ghanéenne en particulier – tensions vécues tant sur le plan individuel que collectif et qui mènent à un sentiment permanent d'exclusion. Cet homme vit à la marge de sa société, situation de prime abord exprimée à travers l'absence d'un nom, c'est-à-dire de la première instance qui le définit et le lie au monde. L'absence de nom, marqueur identitaire par excellence qui ancre toute personne dans une culture ou dans une communauté, permet aussi au personnage de transcender temps et espace : cet « homme » est en effet tout homme.

Si, comme nous l'avons déjà indiqué, le choix des noms des personnages est souvent motivé, cela l'est encore plus chez certains auteurs pour qui cette opération devient réellement, et pour reprendre les termes de Chritiane Achour et d'Amina Bekkat, « [...] un acte d'onomatomanie, c'est-à-dire l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être » (*Clefs pour la Lecture des Récits* : 81). Cette onomatomanie devient pour certains auteurs une composante essentielle de l'œuvre. *The Great Gatsby* (*Gatsby le magnifique*) (1925) par l'auteur américain Scott Fitzgerald constitue à cet égard un excellent exemple. Dans ce classique d'outre-Atlantique, le nom de chaque personnage est fortement motivé puisqu'il enseigne beaucoup

sur sa personnalité. C'est le cas notamment des personnages féminins : Daisy et Jordan Baker.

Daisy, l'une des principales héroïnes de cette romance, est présentée comme une femme superficielle, matérialiste, fascinée par tout ce qui brille. Cette fascination est magnifiquement dépeinte dans une scène devenue mythique : la femme fond littéralement en larmes devant le déploiement de la richesse de son amant Gatsby. La fin tragique de l'œuvre, marquée par la mort de ce dernier, est encore plus accentuée par la réaction de celle pour qui il a tout sacrifié : Daisy, dans un acte d'ultime égoïsme, choisit de laisser ce dernier porter seul les conséquences de sa propre insouciance et d'un accident qu'elle a provoqué et qui sera la cause directe du crime commis contre le héros. Le caractère de Daisy semble pourtant contraster avec une apparence de pureté et d'innocence. Son allure angélique et son charme naturel sont accentués par les habits blancs et raffinés qu'elle porte tout au long du récit. Cette opposition entre l'être et le paraître est exprimée à travers son nom, Daisy, littéralement « marguerite », une fleur aux pétales blancs et au cœur jaune. Daisy n'est autre qu'un être à l'apparence pure et au cœur jauni par l'amour de l'or et de l'argent.

Le deuxième personnage, Jordan, se distingue par un mode de vie qui marque une coupure totale avec les valeurs et les usages traditionnels de la société victorienne. Son comportement transgresse les rôles traditionnellement attribués au genre féminin : elle joue au golf, elle conduit sa voiture à grande vitesse, elle est sexuellement libérée, et elle va de fête en fête. Ce mode de vie s'inscrit en dehors des normes genrées de son temps, et va de pair avec sa description physique : « *She was a slender, small-breasted girl, with an erect carriage, which she accentuated by throwing her body backward at the shoulders like a young cadet.* » (17) Son physique, son comportement et sa façon d'être confèrent au personnage une dimension a-genrée, aspect déjà indiqué par son nom Jordan, un prénom qui s'emploie tant au masculin qu'au féminin.

Par ailleurs, les sens véhiculés par les anthroponymes Daisy et Jordan semblent refléter l'essence de toute une époque : « *The Jazz Age* ». Cette période mémorable de l'histoire américaine, qui dura tout au long des années vingt, a été en effet marquée par une grande prospérité qui allait de pair avec un boom de la consommation. La société américaine coupait d'avec ses valeurs traditionnelles et adoptait de nouveaux modes de vie où les femmes se libéraient de

leurs rôles habituels. Ainsi, Daisy et Jordan, à travers non seulement leurs caractères mais aussi leurs anthroponymes, incarnent deux facettes de ce nouveau monde.

Si certains noms semblent condenser le sens à l'intérieur d'une œuvre particulière, d'autres provoquent de vraies explosions de sens ; ils transcendent temps et espace et s'ancrent dans l'imaginaire collectif. Ce type de nom semble donner toute sa signification à l'affirmation de Roland Barthes :

Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme) dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom (on appellera ainsi désormais le nom propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, [...] (*Le Degré Zéro de l'écriture* : 125-126)

Le nom de Shéhérazade en est la parfaite illustration. Ce nom, précieux, comprimé, embaumé, résume en lui toute l'image (fantasmée) de l'Orient. Une simple évocation du mot Shéhérazade renvoie le lecteur non seulement à l'univers des *Mille et Une Nuits*, mais aussi à une multitude d'œuvres littéraires, musicales, théâtrales et cinématographiques, qui ont toutes mis ce personnage au centre.

Dans *Le Harem et l'Occident*, la critique et féministe marocaine Fatima Mernissi retrace l'appropriation du personnage par la culture occidentale, et elle met l'accent sur tout un processus qu'on peut qualifier de transformation-déformation. Selon Mernissi, cette appropriation commence en 1842 avec *La Mille et Deuxième Nuit* de l'écrivain français Théophile Gautier. Dans cette œuvre, la protagoniste, après avoir épuisé ses ressources, se retrouve à court d'inspiration. Ne pouvant plus faire appel à ce qui la gardait en vie, ses histoires et son imagination, elle est exécutée par le roi. Trois années après cette œuvre, et de l'autre côté de l'Atlantique, l'écrivain américain Edgar Allan Poe écrit *The Thousand and second tale of Sheherazad*. Une fois de plus, Shéhérazade est exécutée, cette fois non

pour son manque d'imagination mais plutôt pour son « excès » de connaissances. Commence ainsi une longue tradition dans laquelle Shéhérazade se voit progressivement démunie de ses attributs d'origine, à savoir le courage, l'intelligence et l'habileté à manier le conte et le verbe, pour se voir réduite à l'image de la belle femme qui sait magnifiquement danser et user de ses charmes et attributs physiques. Initialement femme d'esprit, Shéhérazade devient progressivement femme-objet.

Imprégné tant par les différents univers artistiques dans lesquels le personnage a évolué, que par les différentes cultures qui l'ont réinvesti, le nom de Shéhérazade condense des siècles d'imaginaire tant oriental qu'occidental. Ainsi, ce nom invoque tantôt la beauté tantôt l'intelligence, tantôt la révolte et la rébellion, tantôt la faiblesse et la soumission. Cette multitude de sens dépendent tant de l'histoire du nom que du récepteur / lecteur. Cette condensation, cette voluminosité et cette épaisseur font de ce nom une source intarissable pour l'intertextualité, puisque ce simple signe condense en lui tout un héritage oriental et orientaliste permettant aux écrivain(e)s d'inscrire leurs œuvres en lien et/ou en rupture avec toute une tradition séculaire. En effet, cette intertextualité, comme nous le rappelle Geneviève Roux-Faucard « permet une gestion très économique du sens : le texte produit un maximum de sens avec un minimum de signifiant » (105). Pris dans ce sens, le choix de ce prénom peut conférer une fonction brachylogique au texte qui l'emploie.

Ainsi, au-delà ou à cause de la représentation orientalisante et fantasmatique de Shéhérazade, de nombreuses écrivaines arabes contemporaines la mettent au cœur de leurs œuvres : on peut citer *Shéhérazad, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leila Sebbar (1982), ou *Ombre Sultane (A Sister to Shéhérazad)* de Assia Djebar (2006)

Tel est le cas notamment de *J'ai tué Schéhérazade* (2010) par l'écrivaine libanaise Joumana Haddad. Le titre *J'ai tué Shéhérazade* n'a de signification qu'en lien avec tout l'imaginaire lié à ce nom, et c'est justement sur cet imaginaire que l'auteure construit son œuvre. Cette phrase courte et brève constitue un titre polysémique riche de sens parce que l'écrivaine mise sur le fait que le lecteur potentiel de son œuvre, lecteur à priori occidental, puisque c'est ainsi que l'écrivaine le définit d'abord dans sa préface, saura déchiffrer les sens proposés par la simple évocation du nom Shéhérazade. Ce signe

permet donc une grande économie de langage ; il contribue à la création d'une forme de titre brachylogique.

Ainsi les anthroponymes, par leur polysémie et par leur capacité de condensation, peuvent opérer une certaine économie du langage. Le degré de motivation de l'auteur relatif au choix du nom ou des noms des personnages peut contribuer considérablement à la construction du sens général de l'œuvre. Plus encore, le rapport intertextuel qui peut être établi par le biais du nom sert souvent à créer des passerelles entre différents univers et ainsi à condenser le sens. Bien que cela dépende aussi largement du récepteur / lecteur, cela permet à l'auteur de conférer une certaine fonction brachylogique au sein de l'œuvre. Vue sous cet angle, l'anthroponymie littéraire peut constituer un terrain de recherche assez fertile pour les études brachylogiques.

Houda HAMDI, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

- AYI KWEI ARMAH, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Oxford, Heinemann, 1968.
- BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne, HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*, Blida, Tell, 2002.
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992.
- FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*, Great Britain, Penguin Books, 1926, rééd. 1994.
- HADDAD, Jumana, *J'ai tué Shéhérazade : Confessions d'une femme arabe en colère*. Actes Sud, 2010.
- MERNISSI, Fatima, *Le Harem et L'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.
- ROUX-FAUCARD, Geneviève, « Intertextualité et traduction » in *Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 51, n°1, 2006, p. 98-118.
- SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*. 1594.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1999.
- VOISIN, Patrick, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître).