



HAL
open science

CLINOMEN : Avatars du nom patronymique dans la littérature américaine

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. CLINOMEN : Avatars du nom patronymique dans la littérature américaine. 2021. ⟨hal-03372692⟩

HAL Id: hal-03372692

<https://hal.science/hal-03372692v1>

Preprint submitted on 11 Oct 2021

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.



Copyright - All rights reserved

CLINOMEN :
*Avatars du nom patronymique
dans la littérature américaine*

Paul CARMIGNANI
(Université de Perpignan-Via Domitia)

Mots clés : patronyme, altération, filiation, héritage, histoire familiale, *clinamen*, idiolecte, statut d'auteur / *surnames, alterations, filiation, heritage, family history, clinamen, idiolect, authorship...*

Résumé :

This paper addresses the seemingly trifling issue of patronymic changes among American writers. The practice is so common as to appear natural and insignificant yet it is worth delving into as it involves essential and far-reaching questions such as: filiation, heritage, self-definition (“becoming-other/foreign to oneself”), language and style that help define authorship and the writer’s craft.

Cet article aborde la question apparemment anecdotique des variations patronymiques chez les écrivains américains. La pratique est tellement fréquente qu'elle en paraît naturelle et sans conséquences pourtant elle mérite qu'on y regarde de plus près car elle met en jeu des questions aussi importantes que celles de la filiation, de l'héritage, de la définition de soi, du « devenir-autre », de la langue et du style, toutes notions qui contribuent à la définition du statut d'auteur et de l'art de l'écrivain.

« *Nomen omen*¹. »

« Le nom propre n'est pas un substantif, il est un impératif, il convoque l'ego qui le porte. »

(G. Durand)

« Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. »

(Pascal)

ALORS QU'UN LIVRE EST, EN PRINCIPE, « scellé par le nom du père, la règle voulant qu'il porte sur sa couverture le patronyme de l'auteur » (Hollier 275), bon nombre d'écrivains publient leurs œuvres sous un nom différant du patronyme officiel inscrit sur les registres d'État civil. L'écrivain – c'est bien connu –, aime à s'avancer masqué même lorsqu'il se livre à cet exercice de transparence à soi-même et de dévoilement aux autres qu'est l'autobiographie dont « le sujet profond [...] est le nom propre » (Lejeune 22) : « *Larvatus prodeo*² » serait sa devise et l'usage d'un pseudonyme la forme extrême de cette stratégie de dissimulation. Mais il existe bien d'autres façons de modifier –

Nous dédions cette contribution aux quatre éminents américanistes qui ont déterminé notre parcours : M. Gresset, A. Bleikasten, P.-Y. Pétilion et C. Richard, auteur de l'essai *Lettres Américaines* auquel ce texte doit sa raison d'être.

1. Adage latin – à base de paronomase – affirmant que tout nom est prédestination, présage. On en trouve l'écho dans les travaux du psychanalyste Otto Rank qui a défendu l'idée que les individus sont voués à vivre la signification de leur nom.

2. « Je m'avance masqué », devise de R. Descartes, qui a si bien su brouiller les pistes de sa biographie.

parfois jusqu'à la défiguration complète – le nom reçu à la naissance qui détermine selon Lacan l'inscription du petit d'homme dans la configuration familiale et son assujettissement au langage.

La littérature américaine offre de multiples exemples de ces altérations et si l'on rétablissait dans leur graphie originelle (Hathorne pour Hawthorne ; Falkner pour Faulkner, etc.), leur disposition primitive (David Henry Thoreau et non Henry David Thoreau) ou leur forme première (Samuel Clemens au lieu de Mark Twain ; Everett LeRoi Jones pour Amiri Baraka, etc.) les patronymes modifiés pour quelque raison et de quelque manière que ce soit, sa physionomie collective en serait bien changée. Ainsi parlerait-on de William Sidney Porter au lieu de O'Henry, de Francis Russell O'Hara et non de Frank O'Hara, de Nelson Ahlgren (avec un H) Abraham plutôt que de Nelson Algren, de Thomas Lanier Williams au lieu de Tennessee Williams, de Charles McCarthy et non de Cormac Mc Carthy³ et ainsi de suite. Les motivations de ces changements peuvent être futiles, imposées par les circonstances ou répondre à une impérieuse nécessité : Thoreau aurait modifié l'ordre de ses prénoms et O'Hara changé Francis en Frank pour des raisons d'euphonie ; Flannery O'Connor – à l'origine Mary Flannery O'Connor – a escamoté son premier prénom au prétexte que “*nobody was likely to buy the stories of an Irish washerwoman*”. Cas autrement plus significatif : l'écrivain noir E. Leroi Jones a rejeté le sien, imposé par la Loi – le patronyme du Blanc, propriétaire de ses ancêtres esclaves – au profit d'un autre librement choisi, Amiri Baraka. Par cette substitution, il fait de son patronyme « non plus le nom du Blanc mais son nom à lui, arrangé par lui-même, lui-même son propre ancêtre, ne descendant que de lui-même » à l'instar de Lucas Beauchamp dans *Descends, Moïse*, œuvre d'un William Falkner devenu Faulkner par la grâce d'un augment, un U ajouté signifiant son accession au statut d'auteur (*auctor*, c'est étymologiquement : « celui qui ajoute », en l'occurrence, et pour commencer, une lettre à son nom). Points de détail, questions mineures voire anecdotiques ? On peut en douter vu la fréquence du procédé, et partir du principe qu'il convient, au contraire, d'être attentif à tout ce qui touche au nom propre, ce « prince des signifiants » (R. Barthes, *S/Z*, 101) ; les modifications qui l'affectent ne sont souvent que la fine pointe d'un complexe processus d'individuation :

Transmis par d'autres, signe d'origine et de filiation, le patronyme fait lien par l'inscription dans une lignée, une histoire, un déploiement temporel [...]. À la croisée de l'individuel, du familial et du social, il relève de l'investissement personnel, de la conscience intime, de l'histoire biographique, des profondeurs de l'inconscient, mais il est tributaire tout autant de la valeur que la société confère à l'institution du nom et de la symbolique qui s'y rattache, d'une histoire collective, des normes d'une époque. (Lapierre 15-16)

Aussi ses diverses altérations ou métamorphoses méritent-elles qu'on s'y intéresse de près car elles sont porteuses de signification : s'y joue et s'y noue la question de la filiation, de

3. “*Cormac*” veut dire en gaélique « fils de Charles », déjà prénom du père.

l'identité, de la relation à la langue maternelle, de l'affirmation de soi, de l'inscription dans la tradition ou l'histoire familiale, sociale et littéraire et de la façon de s'en libérer par une forme d'auto-engendrement : adopter un pseudonyme – nom d'emprunt ou de plume – est « un acte souverain brisant avec l'héritage et la dette » (Surya 115).

Certes, le phénomène est loin d'être typiquement américain bien qu'il acquière du fait de certaines spécificités de l'histoire nationale une importance et une résonance particulières ; il affecte également les Lettres européennes et, en premier lieu, la littérature française, où les cas sont légion : Gérard de Nerval masque un roturier Gérard Labrunie ; André Maurois, un judaïque Émile Salomon Herzog ; Daniel Rops, un Alain Petiot sans envergure ; Jules Romains, un Louis Farigoule fleurant bon la Provence ; Julien Gracq, un prosaïque Louis Poirier ; Alain, un Louis-Auguste Chartier assez pompeux ; Céline, un Louis-Ferdinand Auguste Destouches, peut-être trop huppé (il adoptera le prénom de sa grand-mère maternelle, Céline Guillou), mais le champion toutes catégories serait incontestablement Romain Gary, né Romain Kacew, qui comptera jusqu'à six pseudonymes – de Lucien Brûlard à Émile Ajar (« braise » en russe).

Les témoignages sur la question sont plutôt rares, mais un autre écrivain français, Michel Tournier, l'évoque sans détours dans un article intitulé "Pourquoi je n'ai pas changé de nom" paru dans *Le Point* (21-28 décembre 2006). Préservation de la vie privée, rupture avec le milieu familial, choix d'une marque personnelle plus brillante que celle reçue à la naissance, provocation (Tournier avait envisagé de reprendre le nom d'une de ses arrière-grands-mères : Anus), etc. Telles sont quelques-unes des raisons que l'écrivain avance pour justifier ce qu'il appelle ses « velléités pseudonymiques », mais elles sont loin de couvrir l'ensemble des motivations et d'épuiser la complexité du phénomène, mise en relief par le philosophe F. Wolff :

L'interrogation ontologique est fille de l'interrogation ontogénétique, génitrice de toutes les autres. Être soi (savoir son nom propre), c'est d'abord savoir d'où l'on vient, sa naissance (le nom du père). Et de même que le fils est le premier terme de la relation de génération (relation qui constitue le principe), et qu'à ce titre l'enfant est à bon droit le père de l'homme, de même le pourquoi de l'enfant est le père du pourquoi de l'homme. (129)

En témoignent les quatre cas emblématiques et bien documentés des écrivains évoqués – ou plutôt convoqués ci-après –, grandes figures de la littérature américaine, qui ont ponctué notre parcours d'universitaire et auxquels nous avons consacré – au gré de programmes, peu paritaires, et de nos intérêts – diverses études et publications. En outre – point commun inattendu ressortant de ce qui suit – leurs patronymes ou leurs avatars ne sont pas sans rapport avec le français.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864)

« Changer de nom pour changer la donne. »

(N. Lapierre)

« L'homme emprunte à Dieu la faculté de forger son propre destin à partir du nom qu'il porte. Le nom de la personne, comme instance médiate entre le langage divin et le langage humain, est à la fois un donné reçu à la naissance et la source d'une invention permanente. »

(W. Benjamin)

Ce n'est pas seulement dans l'univers de la fiction mais aussi dans sa vie personnelle que l'auteur de *La Lettre écarlate*, issu d'une famille portant à l'origine le patronyme de Hathorne (*hedge+thorn*), a détourné à son profit le pouvoir maléfique ou bénéfique de la Lettre, soit comme source de création littéraire – à l'instar du "A", marque d'infamie, ornant la poitrine de Hester Prynne – soit comme talisman permettant de conjurer la malédiction du nom. En l'occurrence, il s'agit de celle que faisait peser sur la famille paternelle l'ombre des aïeux puritains : en premier lieu, William Hathorne (1606-1681) qui contribua à jeter les bases d'une société théocratique en Nouvelle-Angleterre. Ce membre éminent de la Colonie de la baie du Massachusetts, animé par « l'idéal de pureté des grands Puritains [qui] allait de pair avec l'épuration politique et religieuse » (Normand 22), occupa les fonctions de magistrat, célèbre par la sévérité de ses jugements à l'encontre des Quakers. En second lieu, son fils John (1641-1717), également juge assesseur au procès des sorcières de Salem, réputé et redouté pour son zèle inquisitorial ; il fut maudit par l'une de ses victimes, Sarah Good, qui lui lança l'imprécation : "*God will give you blood to drink*".

Orphelin de père à 4 ans, Nathaniel sera élevé par sa famille maternelle (sur laquelle avait pesé par le passé un soupçon d'inceste) et ne découvrira que bien plus tard l'histoire de ses ancêtres Hathorne : « longtemps, à la place de son père, et de la lignée Hawthorne, il n'y aura eu pour lui qu'un blanc, une absence » (Pétillon 21), aussi « l'image paternelle [va-t-elle] tendre à se confondre dans son esprit avec la sombre silhouette de l'ancêtre. » (Normand 24) Comme le résume C. Richard : « L'image du géniteur ("*the progenitor*") lui-même, figure du père puritain, se confond avec celle du "procureur", du procureur ("*the prosecutor*"), du persécuteur. » (60)

Ce n'est qu'après avoir découvert, vers l'âge de vingt ans, ce secret de famille bien gardé que Nathaniel (« Don de Dieu ») décida d'ajouter un W ("*double you*") au patronyme originel Hathorne, le transformant ainsi en Hawthorne désignant « l'aubépine ». Il signe d'ailleurs les lettres à sa fiancée d'un aristocratique "*De l'Aubépine*", francisation valant presque, à nos yeux, brevet de naturalisation. Si l'association poétique avec un arbuste censé, entre autres vertus, protéger de la sorcellerie, entrainait sans aucun doute pour quelque chose dans ce choix, on peut y voir d'autres déterminations : soit pour intégrer le W de William, l'ancêtre de triste mémoire et

expier, en quelque sorte, la violence faite aux Quakers – auquel cas, ce *W* serait sa lettre écarlate à lui, Nathaniel – soit, les interprétations divergent, pour se dissocier de cet ancêtre. À moins que, troisième hypothèse, ce *double you* ne renvoie à la personnalité énigmatique et contradictoire de l'écrivain qui, de son propre aveu, reconnaissait que “*A cloudy veil stretches over the abyss of my nature*” (Normand 305). Il y a en effet deux Hawthorne, d'un côté, le dandy aux yeux bleus et à l'air doux et de l'autre, « l'homme de lettres le plus obscur d'Amérique » cachant un noir secret et explorant ce « cœur des ténèbres qu'est l'âme humaine » (Pétillon 24).

Quelle que soit l'hypothèse retenue, le nom modifié et même francisé apparaît bien comme une machine de guerre, une forme de subjectivation rebelle traduisant l'ambiguïté de celui qui le porte à l'égard des ancêtres ayant incarné la Loi. Mélange de honte et de fierté, « la “culpabilité” lui tient lieu de quartiers de noblesse américaine : mieux vaut une identité coupable que pas d'identité du tout. Dans ce manque s'enracine son souci de remonter le cours du temps. » (Pétillon 26-27). Ce “*double you*” ambivalent serait ainsi – les interprétations concourent sur ce point – la marque d'un double jeu permettant à l'auteur de « s'affranchir de la tutelle des ancêtres, d'écarter de lui la malédiction, tout en continuant impunément de puiser aux sources ancestrales. » (Normand 42)

Geste équivoque donc que l'inclusion dans le patronyme de ce *W* à valeur quasi énantiosémique par lequel Nathaniel se démarque des Hawthorne, gardiens et défenseurs zélés de la Lettre de la Loi, pour se faire le serviteur des Lettres américaines et le promoteur du *romance*. Quant au *A* inversé – hampes en l'air et entrecroisées – que *W* contient deux fois, s'il est stigmaté d'infamie, il est aussi et surtout lettre inaugurale de l'alphabet : « lettre des débuts du dire [...] l'alpha de tout discours dans le rapport au sexe originaire. » (Richard 72-69) *A* ouvre ainsi le champ de la littérature et de l'art, à moins que ce ne soit – ultime ambiguïté – celui du « péché de la lettre, du péché d'écriture. » (Richard 62)

Edgar Allan Poe (1809-1849)

« Tenir à son nom, c'est aussi en être la proie. Recevoir un nom, c'est se trouver humainement accueilli dans l'ordre institué des générations, mais c'est également se retrouver classé, surclassé ou déclassé parfois. »

(N. Lapierre)

Il ne semble pas que Poe, grand déchiffreur d'énigmes et de messages secrets devant l'Éternel, se soit jamais penché sur le chiffre ou le hiéroglyphe de son propre nom et c'est bien dommage car sa curiosité eût été récompensée par la découverte que son patronyme à l'orthographe aussi labile que son génie – *Paw, Pawe, Pea, Pee, Poe, Powe*, (*Oxford Dictionary of English Surnames*) –, tantôt nom de famille tantôt sobriquet, désignait à l'origine “*a peacock*”, le paon dont le plumage aurait, selon la légende antique, recueilli les cent yeux d'*Argos Panoptès*

(« qui voit tout ») occis par Hermès. Pourrait-on souhaiter meilleur totem pour l'inventeur du conte policier où il n'est, au fond, question que de bien voir ce que l'on a sous les yeux, ce qui saute aux yeux voire crève les yeux : indice, chiffre, marque, signifiant, graphème, lettre pourloignée ? Toute enquête – menée par Dupin ou ses lointains successeurs – n'est qu'évidence différée jusqu'à l'*eurêka* du détective tant il vrai que « le latent est une évidence qui attend une mise en évidence » comme l'écrit finement J. Starobinski dans *La Relation critique* (282). Relève également du voir et, plus précisément, d'un voir supérieur – « le superlatif du comprendre » ainsi que la définit le linguiste G. Guillaume –, la théorie, dont Poe fait l'usage que l'on sait.

Hormis le recours aux pseudonymes d'Henri Le Renet pour s'embarquer à bord d'un navire et d'Edgar A. Perry pour signer certains contes, l'auteur des *Tales of the Grotesque and Arabesque* est passé à la postérité sous le nom de Edgar Allan Poe. Le patronyme originel – Edgar Poe – n'aurait, semble-t-il, connu que deux variantes ; il apparaît tantôt clivé – Edgar A. Poe – par l'inscription de la première lettre (A) du nom de John Allan, père adoptif, qui ne l'a, en fait, jamais véritablement accepté, tantôt lesté de tout le poids du patronyme complet – Edgar Allan Poe – revendiqué en vain. Aura donc fait défaut à Poe cet adoubement paternel censé « instaurer le sujet dans sa singularité en le désignant et en lui donnant sa place dans la constellation familiale. » (Lacan 114). Si John Allan, père par ailleurs de deux enfants illégitimes, non seulement ne l'adoptera jamais mais ne le couchera même pas sur son testament, l'auteur n'en signera pas moins ses œuvres du nom de Edgar A. Poe.

Notons également que le renom de celui qui incarne pour les Européens le type même de l'Écrivain américain, lui a valu un ultime avatar – *Edgarpo* ou *Aidgarpo* – devenu par cooptation, sous le patronage de Baudelaire, Mallarmé et Valéry, un auteur français à part entière. D'ailleurs, dans un poème de jeunesse, *To the River*, l'auteur lui-même avait déjà joué de façon prémonitoire sur son nom en adressant cet hymne au Pô, tout en songeant peut-être aux *Stances au Pô* de Byron. La question patronymique se résumerait donc à ces trois variantes, n'était la mise en garde du critique L. Fiedler : “*even the middle name is an invention, part of the legend*” (424) tant il est vrai que Poe s'est composé un personnage aux multiples facettes.

Comme dans le cas de Hawthorne, son contemporain, on retrouve la problématique, sur laquelle nous reviendrons, de l'ellipse de la génération intermédiaire, celle du géniteur, David Poe – acteur médiocre, alcoolique et joueur qui disparut à New York sans laisser de trace –, au bénéfice du grand-père, figure héroïque, le général David Poe, qui s'était illustré pendant la guerre d'Indépendance et dont Edgar était comme il l'écrit dans une lettre à John Allan du 3 janvier 1831, “*the favourite grandchild*”. Mais on le sait, il y a les ancêtres directs, ceux dont on descend, et ceux, illustres, imaginaires et fantasmés que l'on se donne, ceux auxquels on veut, en quelque sorte « remonter » : dans le cas d'Edgar, le père poétique et symbolique, c'est tout

d'abord Byron, mais il y en aura un second, plus illustre, plus secret encore et inaccessible, l'autre William, dont le prénom sous-tend certains textes de Poe : le grand Shakespeare. D'ailleurs, le prénom Edgar ("*rich, happy+spear*") aurait été choisi par ses parents en référence au personnage du *Roi Lear*, pièce qu'ils jouaient alors en 1809.

C'est ici l'occasion de rappeler l'hypothèse aussi originale que subtile développée par J. Perrot dans *Mythe et Littérature : Sous le signe des jumeaux*. Elle s'appuie sur le recoupement de données biographiques et textuelles où se manifesterait la structure répétitive du couple fraternel. C'est tout d'abord, dans la vie d'Edgar Poe, la présence de l'aîné, le marin-poète, William Henry Leonard, né le 30 janvier 1807, soit près de deux ans plus tôt que le cadet puis celle d'Edwin Collier, que John Allan recueillit dans sa famille avec Edgar avant de devenir père de deux jumeaux illégitimes (nés en 1830). Dans l'univers de la fiction, J. Perrot relève « l'obsession du double et du jumeau » (181) et souligne :

Le rôle essentiel du « code gémellaire », clef de voûte de la philosophie de la composition chez Poe (dans sa pensée, la gémellité est synonyme de culpabilité ; marque indélébile du temps qui a séparé en deux l'œuf originel) comme chez le dramaturge élisabéthain [pour qui] la gémellité offre la garantie d'un renouveau salutaire.

L'analyse de la nouvelle "William Wilson" révèle « l'apparence spectrale de Shakespeare » (193) – William Legrand serait un « Shakespeare ressuscité » (196) – et la décomposition du nom permettrait de « dégager une double insistance à la fois sur la volonté (*Will-I-am*) et sur la filiation qui relierait ce William à un William identique et ancestral. » (165) Selon J. Perrot, dont nous résumons la thèse à (trop) grands traits, vie et fiction témoigneraient de :

la double relation d'infériorité mythique d'Edgar à William (symbole de l'aîné dans la fratrie familiale comme dans la « confrérie » de la littérature [...]) et du désir forcené de « réhabilitation » de l'auteur contesté dans son être même par une relation qui le place à jamais dans le rôle secondaire de l'écrivain qui « vient après ». (166)

Poe chercherait ainsi à « régler dans l'espace fantasmatique de l'imaginaire le problème de l'héritage et de la succession. » (210) Derrière Poe, et en corrigeant par un tour de magie cratyléenne, une hypothétique et malencontreuse élision, c'est donc "*poet*" qu'il faudrait lire : le patronyme de l'auteur serait à une lettre près – un T retranché (*clipped*) ou différé (*purloined*) – l'anagramme de "*poet*" : *Edgar A. Poe* devenant *Edgar A Poet*, qualificatif qui, la langue anglaise le dit fort opportunément : "*would have fitted him to a T*". Poe se serait vu comme « l'équivalent moderne du grand Will, le jumeau contraire d'un Shakespeare qu'il veut dépasser » (168). Exemple singulier d'un patronyme amputé d'un /T/ imaginaire mais essentiel où se donne à lire et à entendre l'ambition et le but suprêmes de Edgar A. Poe : être "*the ultimate poet*", le poète absolu, par excellence.

David Henry Thoreau (1817-1862)

« J’habiterai mon nom. »
(Saint-John Perse)

« Comme tous les créateurs, il est au milieu, il pousse par le milieu. »
G. Deleuze)

Il n’a pas échappé au Protée des Lettres américaines, polyglotte émérite – latin, grec, français, allemand, italien, espagnol furent autant de cordes à son arc et à sa lyre apolloniennes⁴ – mais surtout étymologiste fantaisiste que son patronyme pouvait par décomposition – ou mieux hydrolyse – se diviser en *Thor*, d’un côté, et en *eau*, de l’autre. Rien d’étonnant donc que Thoreau ait été sensible, via le français, à la composante aquatique de son nom, qui est d’ailleurs d’origine française : on peut le rattacher avec ses variantes *Thorel*, *Thor*, *Thore*, *Thorre* soit à l’ancien français *Tor* (racine du mot taureau), sobriquet pour un homme fort et fougueux comme l’animal du même nom, soit à *Thor*, dieu du Tonnerre dans la mythologie nordique ; il peut même, en tant que toponyme, désigner une colline.

Si, au moment où il commence à rédiger son *Journal* en 1837, l’auteur de *Walden* s’est livré à une modification mineure de son nom de famille, se contentant d’inverser l’ordre des prénoms – le premier, David, reçu en l’honneur d’un oncle paternel décédé, passant au second rang – « geste signifiant sa volonté de réarranger sa vie et lui donner un sens propre » selon M. Granger, il a, en revanche, multiplié dans ses œuvres les identités et les dénominations en déclinant son patronyme selon une ligne de fuite historique le rattachant aux premiers découvreurs de *Vinland* – *Thor-eau*, *Thor-er*, *Thor-finn*, *Thor*, *Thorwald* – ou en le manipulant dans tous les sens pour en tirer une série d’hypostases lexicales : *thaw*, *row*, *raw*, *roe*, *hoe*, *owe*, *thorough* (“*Mr. Thorough*” : surnom dont l’affublaient ses amis). Notamment dans *Cape Cod*, le patronyme est traité comme une sorte de « cosse » ou de « gousse » (“*cod* : *a case in which seeds are lodged ; the integument enveloping the testicles, the scrotum*”) renfermant les semences de mots inducteurs de réflexions et de rêveries que viendrait libérer et disséminer un processus de « parturition littérale » (Richard 118). Ce jeu sur le patronyme tendrait à montrer que :

Le nom propre ne désigne pas un sujet mais *quelque chose qui se passe, au moins entre deux termes qui ne sont pas des sujets, mais des agents, des éléments. Les noms propres ne sont pas des noms de personne, mais de peuples et de tribus, de faunes et de flores, d’opérations militaires ou de typhons, de collectifs, de sociétés anonymes et de bureaux de production. L’auteur est un sujet d’énonciation, mais pas l’écrivain, qui n’est pas un auteur. L’écrivain invente des agencements à*

4. Dans *Naissance de la philosophie*, G. Colli rappelle que « La destruction, la violence différée est typique d’Apollon » d’où, son double attribut : « l’arc, qui désigne son action hostile, et la lyre qui désigne son action bienveillante » (41). Thoreau disciple d’Apollon ? C’est ce que confirme un curieux rituel initiatique où l’auteur est enveloppé par le halo d’un arc-en-ciel dans lequel, dit-il, « l’espace d’un instant, je vécus comme un dauphin » (*Walden*, 200). Cette épiphanie lumineuse scelle l’alliance du poète avec son génie tutélaire, Apollon – *Apollo Delphinos* –, dont l’animal symbole est le dauphin.

partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre. (Deleuze 65. Nous soulignons)

Est manifestement à l'œuvre dans les textes de Thoreau un « devenir-autre » générateur d'identités mais plus encore de natures et d'essences hybrides : l'ermite de Walden, le nocher des fleuves Concord et Merrimack, le vagant du Cap Cod s'éprouve animal, feuille, fruit, nuage, oiseau, poisson, étang, fleuve, océan et participe de leur nature. L'œuvre abonde en « entrecaptages » ou en « intercepts » (Villani 79), inter- ou compénétrations mutuelles de deux éléments hétérogènes : l'homme Thoreau est aussi *thaw* (dégel), *row* (rangée ou sillon), *roe* (chevreuil ou frai), *hoe* (houe), etc. Ce sont là autant d'hétéronymes présupposant un rapport d'intersection entre deux signifiés et deux états où se brouille la distinction humain/non-humain : « dans sa vision, la nature s'humanise, tandis que l'homme valorisé se naturalise » (Granger 104). Ce bord à bord de deux hétérogènes lexicaux et sémantiques – rapprochement ludique, source de jouissance langagière – révèle que sous une apparence de solidité et de stabilité, le réel obéirait, en dernière analyse, à une dynamique aquatique, loi secrète d'un univers où tout est fluence, métamorphose et circulation infinies. Aussi, jouant sur l'homophonie entre la première partie de son nom *Thor-eau* et “*thaw*”, le dégel, la débâcle, l'auteur appelle-t-il de ses vœux (“*I ask to be melted*”, *Journal* 122) un processus de double fluidification – du réel et du Sujet – qui réaliserait ce désir d'union mystique avec la nature auquel il donne libre cours dans un poème “*Thaw*”, au titre quasi éponyme où il déclare :

*Fain would I stretch me by the highway-side,
To thaw and trickle with the melting snow,
That mingled soul and body with the tide,
I too may through the pores of nature flow.*

Le nom Thoreau se révèle finalement moins patronyme qu'hydronyme (si l'on entend par là « toute appellation désignant une entité d'eau » *CNRTL*) et permet à l'auteur de retrouver une des intuitions fondamentales de la mystique orientale (Rûmî) : il faut échapper à la stagnation, à la pétrification qui fige l'être et entrave toute possibilité de relation fusionnelle, de symbiose du soi avec le Soi, d'où ce fantasme de débâcle (étymologiquement : faire sauter un verrou puis faire craquer la glace verrouillant un fleuve) qui anime la quête de l'ermite de Walden. Aspiration à la perte progressive des limitations qui dé-finissent l'individu : là encore transparaît l'orientalisme de Thoreau ; la délivrance consiste bien dans la dissolution de l'*Ego* et l'union avec le Tout : « La Voie est l'évolution de la relation entre le moi et le non-moi, jusqu'à l'effacement de leur distinction » (Desjardins 241).

C'est bien le constat objectif de cette séparation qui motive Thoreau et le fait s'enfoncer dans l'espace ou s'embarquer sur le fleuve afin de combler cette solution de continuité et de parvenir à la réunification avec le Tout grâce à un processus de fluidification générale. *A Week*

s'articule autour de la métamorphose du Verbe se faisant eaux ou des eaux redevenant Verbe⁵ et du fantasme d'un Sujet aspirant à une fluidité qui le ferait se fondre dans les courants de l'Être et s'absorber dans la Totalité par tous les pores de la nature. Entre l'univers, le Verbe et le Sujet, il existerait une même propriété commune, la fluence, et une même aspiration à la confluence. L'œuvre de Thoreau inaugure un nouveau millénarisme qui se traduit par l'espérance d'un règne non pas terrestre ni céleste mais aquatique : le règne de l'eau où s'accomplirait la confluence extatique ("*liquid joy*", *Walden*, 442) de l'eau originelle qui est en nous et de l'eau vive, d'essence divine (Rûmî), qui sous-tend la création et conduit à la dissolution de l'ordre et de l'homme anciens.

Une notation de *Walden* – « histoire de l'émancipation d'un poète par la fonte des lettres » (Richard 130) – fait la transition avec un autre jeu de mots par consonance sur le nom : "*Thaw with his gentle persuasion is more powerful than Thor with his hammer*" (*Walden*, 549). À l'inverse du fantasme de dissolution, Thoreau met ici en avant une forme d'enracinement dans les strates archéologiques de l'histoire de l'Amérique – ce qu'il appelle "*The ante-Pilgrim history of New England*" (*Cape Cod* 179). Au Cap Cod où, dit-il, "*I am frequently reminded of the Northmen here*" (109), il revendique par des références à *Thor-finn*, *Thorer the Dog-footed*, *Thorarinn* et *Thorwald*, "*son of Eric the Red*" (195) une ascendance symbolique prestigieuse et se campe – fût-ce sur le mode ironique ou humoristique – en héritier des fiers Vikings ("*I, a descendant of Northmen who worshipped, Thor*" *Journal*, 444), premiers découvreurs de *Vinland*, la proto-Amérique :

Perhaps I am descended from that Northman named "Thorer the Dog-Footed." Thorer Hund – "he was the most powerful man in the North" – to judge from his name belonged to the same family. Thorer is one of the most, if not the most, common name in the Chronicles of the Northmen. Snorro Sturleson says, "From Thor's name comes Thorer, also Thorarinn." [...] So it seems that from one branch of the family were descended the Kings of England, and from the other myself. (*Journal* 113)

Évoquant les expéditions des Vikings et le mirage qui se forme dans les parages des Sables du Cap – les bien-nommés *Wonder-Strands* –, il confirme son lignage :

Wonder-Strands [name] given in the old Icelandic account of Thorfinn's expedition to Vinland in the year 1007, to a part of the coast on which he landed [...]. But whether Thor-finn saw the mirage here or not, *Thor-eau, one of the same family, did*"; and perchance it was because Leif the Lucky had, in a previous voyage, taken Thor-er and his people off the rock in the middle of the sea, that Thor-eau was born to see it. (151. Nous soulignons)

Cette ascendance imaginaire servira d'argument pour légitimer une prise de possession visuelle du Cap Cod, ("*What I see is mine*", *A Week*, 299) et une forme de souveraineté sur cette région qui a vu la naissance de l'Amérique.

5. C'est là l'origine de "L'hydrodynamique de la Lettre", géniale trouvaille de C. Richard.

Ainsi, rapprochements, analogies, jeux sur la Lettre – *Thoreau/thorough/Thor-eau/Thor/thaw/raw/row/roe/hoe/owe* – permettent à Thoreau de s'affirmer poète en libérant de leurs entraves (*fetters*) les mots (*letters*) enchâssés dans le nom propre, engrammes (plutôt qu'hypogrammes secrets) générés par le dépli du patronyme jusqu'à l'ultime retournement de ses syllabes constitutives, *Thor-eau*→*Au-thor* :

Plus énigmatiquement, on pourrait considérer le livre [*Walden*] comme une anamorphose du nom propre de l'auteur. À cet égard, il est intéressant de noter tous les jeux sur le signifiant propre Thoreau, dont certains comme "*thorough*" ou encore maint commentaire ironique sur les ruminants et les taureaux, sont de l'ordre de l'autodérision. Le plus souvent le narrateur, réflexion brisée de l'auteur qui se mire dans le lac d'écriture comme à travers un miroir obscur, se signifie par des réminiscences phonématiques qui sont autant de débris ontologiques : *Thor*, le dieu viking ; *thaw*, la fonte des glaces ; *raw*, le cru ; *row*, la ligne et le sillon ; *hoe*, la binette ; *owe*, devoir, etc. Tous ces morphèmes [...] vont remettre en cause le nom propre, c'est-à-dire ce qui le représente symboliquement. Il y a d'ailleurs fort à parier que l'inversion anagrammatique THOREAU/AUTHOR ne vienne éclairer d'un jour nouveau la récurrence obsessionnelle de la vision inversée qui lui est toujours chose délectable. (Tissot 307-308)

Ultime métamorphose où se révèle et s'affirme tout à la fois le statut auquel aspirait Thoreau, désormais confronté au défi que doit relever tout écrivain digne de ce nom : « absorber le pourquoi du monde dans le comment écrire » (Barthes, *Essais*, 170). Engrammes, anagrammes, hypogrammes – ce que R. Tissot appelle joliment « les déports d'une écriture mimologique » – laissent pressentir ce que seront les futures caractéristiques d'une langue thoreauvienne extravagante, forgée au contact de la *Wilderness*. L'extravagance, « trajectoire aberrante, foncièrement irrationnelle et étrange, érigeant le caprice en loi et le désir en principe » (Delacampagne 113), s'apparente également à l'excentricité (on s'éloigne du centre et l'on sort du périmètre), à l'exubérance (*exuberare* ou regorger, issu de *uber* : fertile, état de ce qui est très abondant) et à la luxuriance (de *luxus*, « terme désignant la végétation spontanée et indésirable qui par indiscipline compromet la récolte ; c'est tout ce qui rompt la mesure » [Grimal 70]). Figure adverse du dieu *Terminus*, chargé de garantir « le maintien des bornages et de tout ce qui doit rester en place pour sauvegarder l'ordre des choses » (Grimal, 74), l'extravagance est vecteur de désordre et de transgression. Elle met au jour et exacerbe la loi secrète du mouvement – « Tout mouvement est en puissance profanateur d'espace parce qu'il a pour fin le franchissement, la transgression infinie » (Delacampagne 113) – et conduit à affronter le « dehors » entendu au sens de zone frontière où l'on peut porter chaque norme et faculté au point extrême de son dérèglement, à la limite de sa discordance avec les autres. L'extravagance serait donc essentiellement expérience de la limite et, en tant que telle, fondatrice de l'humaine condition :

L'être humain se conquiert par une transgression, en approchant de la frontière, en saisissant cette limite, en la posant, et en la transgressant : on va pouvoir parler d'une *expérience* humaine (de *experiri*, qui contient le grec *peras*, la limite) comme d'une manière de se tenir entre deux extrêmes : la vie naturelle et l'existence. (Jacerme 37)

H. D. Thoreau, chantre de la métamorphose, ne s'assigne pas d'autre objectif.

De Falkner à Faulkner (1897-1962)

« Le nom d'un homme, considéré en général comme simple interprétation sonore de ce qu'il est, peut être, en quelque sorte, un présage de ce qu'il fera si on peut en lire à temps la signification. »

(*Lumière d'août*)

Avec les précédents de Poe et de *M. De l'Aubépine*, la tentation est grande d'intégrer au Panthéon des Lettres françaises l'autre grand Sudiste, W. Faulkner, tant son œuvre a été admirablement servie par une cohorte de brillants traducteurs, amenée par M.-E. Coindreau – on se souvient du mot de Sartre en 1948 sur la « littérature Coindreau⁶ » – et de talentueuses critiques universitaires qui ont eu le mérite de percevoir – bien avant leurs homologues américains – le génie de l'écrivain d'Oxford (Miss.). Et l'onomastique viendrait, une fois encore, à l'appui de cette revendication car le patronyme de l'auteur l'y prédestine ; quels que soient les caprices de la graphie – *Faulkner, Faulkener, Falkner, Fauckner* – on a affaire à autant de variantes de “*Falconer*”, issu du vieux-français “*fau(l)connier*”, désignant “*one who hunts with falcons or follows hawking as a sport*” également “*a keeper and trainer of hawks*” et enfin – c'est plus inattendu – un loyer, payé en nature (“*the name may also be from a rent*”) en guise de fermage ou même “*a worker of a crane*”. Voilà qui, à tout le moins, nous autoriserait à poser – à défaut d'annexion et à l'instar de Borgès et de son Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* – l'existence d'un avatar, un Guillaume Fauconnier, suzerain du Comté du Yoknapatawpha, réécrivant du côté de Carcassonne⁷ l'ensemble du corpus faulknérien...

Toujours est-il que l'importance du faucon dans l'imaginaire faulknérien n'a échappé à aucun de ses commentateurs : « au-dessus du faune pétrifié dans le marbre [...] plane l'oiseau de l'idéal du moi, ce faucon qui est dans le nom de l'écrivain, et qui a le regard perçant. » (Gresset). Faulkner éprouve la nostalgie d'un certain idéal, d'un état d'innocence du corps et de l'esprit se traduisant par un amour sans concupiscence, sans “*ludicrous postures*”, qu'illustre l'accouplement des faucons :

Do you know how falcons make love? They embrace at an enormous height and fall locked, beak to beak, plunging; an unbearable ecstasy. While we have got to assume all sorts of ludicrous postures, knowing our own sweat. The falcon breaks his clasp and swoops away swift and proud and lonely, while a man must rise and take his hat and walk out. (*Soldier's Pay*)

La valorisation du faucon serait également à mettre en rapport, selon M. Gresset, avec une donnée physique de l'écrivain : sa petite taille, « biographème devenu essentiel à la fiction parce

6. « La littérature américaine, c'est la littérature Coindreau. » Maurice-Edgar Coindreau (1892-1990), traducteur et passeur en France des œuvres de Caldwell, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Truman Capote, William Goyen, Flannery O'Connor, William Styron, Reynolds Price, Fred Chappell, Shelby Foote, etc.

7. Titre d'une nouvelle de W. Faulkner publiée en 1931.

qu'il s'est trouvé constituer le support de bien des rêves d'agrandissement vertical, si je puis dire, c'est-à-dire par le truchement du cheval ou de l'oiseau de proie, puis de l'avion. » (*Sillages*, 23)

Mais il est une autre question liée à l'onomastique, qui constitue l'un des passages obligés de toute étude critique de l'homme et de l'œuvre, *id est* la mutation du patronyme Falkner en Faulkner, cas exemplaire qui a fait couler beaucoup d'encre car « on ne naît pas Faulkner, on le devient. » (Pothier 32) Les interprétations sont d'ailleurs parfois contradictoires, mais la majorité s'accorde pour y lire la volonté de la part du futur prix Nobel de littérature de se démarquer de la figure du père, du géniteur – Murry Cuthbert Falkner, personnage falot, occupant un emploi administratif subalterne à l'Université du Mississippi –, au profit du grand-père :

le célèbre « vieux Colonel », William Clark Falkner (1825-1889), personnage haut en couleurs comme en défauts, riche en légende comme en talents, dont la mort même – en duel, huit ans avant la naissance de son arrière-petit-fils – consacra la vie d'aventure. (Gresset, *Thèse*, 22-23)

Cet ancêtre, « bretteur et buveur mais aussi galant homme, pionnier des chemins de fer mais aussi talentueux romancier de la vie dorée sur le fleuve » (45), auteur à succès de *La Rose blanche de Memphis*, vendu à plus de 160.000 exemplaires en 1909, était né le 6 juillet 1825 (à Knox, Tenn.) William Clark Faulkner avec un U, qu'il avait ensuite escamoté après son installation à Ripley (Miss.) pour se distinguer d'une autre famille Faulkner qui y était établie : Faulkner devint donc Falkner pour un temps. On sait également que ce prestigieux arrière-grand-père fut « “le prototype de John Sartoris”, la formidable figure de l'Ancêtre qui surgit dans le roman dès l'incipit et dont l'ombre ne quittera plus l'écrivain. » (Bleikasten 45)

Cette brève mise en parallèle de données biographiques et fictionnelles souligne une particularité intéressante, maintes fois constatée et commentée, de la littérature sudiste : « le problème de la carence, ou même de l'absence, des pères dans les romans [...] des écrivains du Sud en général » (Gresset, *Thèse*, 26). Apparaît souvent dans la fiction cette ellipse caractéristique de la génération intermédiaire, c'est-à-dire l'effacement du père au profit d'un substitut symbolique en la personne du grand-père ou de l'arrière-grand-père, figure quasi mythique parce que plus proche de l'époque héroïque de la Frontière et de la guerre civile, bref du temps où le Sud était auréolé d'un halo de gloire et de légende. Cette substitution s'opère d'autant plus aisément que la figure paternelle n'a guère de relief et ne peut soutenir la comparaison avec l'aïeul prestigieux. On pouvait déjà la pressentir dans le rejet du “*middle name*” Cuthbert, qu'il tenait de son père et que Faulkner, le trouvant trop efféminé, abandonna quoiqu'il signifiait “*famous and bright*” ; illustre, Faulkner entendait bien le devenir, mais par ses propres moyens ; William avec sa connotation de volonté (“*will+helm*”) lui seyant mieux, il l'adopta pleinement comme un don du Vieux Colonel. Toujours est-il que, comme l'écrit É. Glissant dans son étude, *Faulkner, Mississippi*, William Falkner, le jeune écrivain, à l'orée de sa carrière :

arrêta un jour d'ajouter un u à son nom de Falkner, comme s'il n'avait pas été sûr de la pertinence du modèle familial, comme s'il avait pris conscience que c'était lui Faulkner, William, qui devait forger à toute force ce modèle et le légitimer, en tout cas comme s'il s'était figuré que les membres de cette famille, du vieux au jeune colonel ses arrière-grand-père et grand-père mythiques, et jusqu'au moindre des descendants et collatéraux, n'auraient pas vraiment vécu leur existence tourmentée ou terne et tranquille tant que le modèle n'aurait pas été décrit ou illustré, à moins qu'au contraire...il ait décidé que cette famille méritait d'être en quelque sorte "transposée" ou sublimée par cette variante du nom, avec ce u gonflant d'épique nouveauté, et qu'à partir de là il pourrait la faire entrer dans ce qu'il allait si littéralement et si symboliquement révéler de ce modèle sudiste : inaliénable, grandiose parfois, toujours (dans l'œuvre) misérable et fatal. (51-52)

C'est à l'occasion de la parution, en 1924, du *Faune de marbre* et très précisément dans la signature du poème, *L'Après-midi d'un faune*, que Falkner redevient Faulkner par l'insertion de « cet U qui inscrit la deuxième personne, l'autre, au cœur de l'identité individuelle » (Pothier 32). Altération minime par inclusion d'un simple élément – d'ailleurs muet puisqu'il ne change pas la prononciation du patronyme – mais qui témoigne que l'écrivain en herbe est en passe de trouver sa voie/voix :

De l'un à l'autre il n'y a que le simple supplément d'une lettre muette. Le patronyme se conserve et se creuse pourtant d'un décisif écart. La différence ne s'entend pas mais se lit : subtile rature du nom du père, revendication du nom *propre*, hors filiation, qui s'inscrira au cœur de l'entreprise faulknerienne et que maint personnage du romancier reprendra à son compte. (Bleikasten 15)

Le Faune est, bien évidemment, le double de l'auteur, figé dans le marbre entre ciel et terre, qui veut savoir « les choses qu'il ne peut connaître. » C'est dans cette œuvre d'apprenti poète ou plutôt de "failed poet", comme il se juge lui-même, que Falkner « en rentrant dans le nom, en affrontant la tragédie vitale de s'inscrire dans l'ordre social et dans la loi naturelle, en brisant la statue, en cherchant à décrypter l'énigme de son destin particulier (à travers celui de ses personnages), deviendra Faulkner. » (Suied 7-9) Mais l'œuvre à venir gardera la trace de la problématique originelle de la relation au père et de la filiation comme en témoigne la récurrence de ce que É. Glissant appelle « les manques de la paternité et les ratés de la filiation » (174) ; il est des fois où « ne pas descendre d'un père constitue une vertu : c'est se couper de la malédiction. » (173)

Bien que singuliers et répondant à des situations particulières, ces quatre exemples se rattachent tous à une problématique commune qu'on pourrait appeler « l'emprise du legs » (P.-Y. Pétilion), celle, double, de la filiation et du rapport à la langue car recevoir un nom, c'est se voir assigné à une certaine place dans l'ordre institué des générations⁸ et dans celui de la langue maternelle. Aussi toutes les manipulations du patronyme que nous avons relevées se traduisent-elles par l'introduction d'une forme de turbulence dans la succession et la transmission linéaire de l'héritage ; s'impose alors le rapprochement avec le principe du *clinamen* lucrécien, infime écart

8. Cf. G. Hyvernaud dans *Lettre anonyme, nouvelles et autres inédits* : « Le nom que portait mon père. Il le portait religieusement, d'une manière un peu solennelle, comme un cierge ou une décoration. Ça m'enferme dans une série. » (89)

par rapport à la ligne droite, qui perturbe l'écoulement régulier et homogène des atomes-lettres dans le vide ; cette catastrophe élémentaire, déclenchée par le hasard, entraîne l'entrechoquement des atomes qui vont ainsi se combiner pour former les divers corps élémentaires.

Le jeu sur le patronyme par adjonction, retranchement, permutation d'une lettre ou substitution d'un nom d'emprunt opère la même perturbation dans le domaine de la patrilinéarité ; elle est déviation par rapport au système de filiation dans lequel chacun relève du lignage de son père d'où la proposition de nommer *Clinomen* ce déport moins dicté, en l'occurrence, par le hasard que par la volonté⁹ de rompre effectivement avec ce que Lucrèce appelait « les contrats du destin ». C'est un défi aux normes et aux lois de la succession ; ligne brisée, elle s'oppose fondamentalement à la *via recta* de la filiation ; elle est entorse à la « droiture légale » (Wolff 143) et dérive hors de la voie tracée par l'héritage et l'hérédité (même origine étymologique d'ailleurs). Constat qui permet au philosophe précédemment cité d'affirmer que « la dérive hors de soi est notre mode d'ek-sistence » (136) et que la conquête de soi passe par une tradition recréée à partir de soi et par l'usage de mots à soi. Le "*clinomen*", tel que nous l'avons défini, est le catalyseur du devenir étranger à soi-même, à sa langue, à sa nation voire à sa religion ; il crée la distance nécessaire avec le milieu social, l'héritage familial et le patrimoine collectif, notamment *la langue commune*, pour accéder au statut d'écrivain.

L'Emprise du legs : de la sujétion filiale à la paternité créatrice

« Comme tout homme, tu es fils du roman. »
(E. M. Cioran)

« Venir après » : tel est, en effet, le destin inéluctable de tout homme et de tout écrivain, arrivant fatalement à la suite, quand ce n'est pas à la traîne, des grands prédécesseurs dont l'influence peut paralyser toute velléité de se lancer dans l'aventure, pleine d'écueils, de la création romanesque : Byron, Shakespeare ou pire encore, un de ses propres ancêtres comme dans le cas de W. Faulkner. Le défi majeur de qui ambitionne d'entrer en littérature – s'il ne veut pas être un simple continuateur –, se résume alors à deux questions essentielles : Comment frayer sa voie ? Et trouver sa voix ? C'est-à-dire un ton et un style, qui constituent déjà à eux deux la moitié des prérequis pour passer du banal statut d'écrivain – un cran ou deux au-dessus de l'écrivassier ou de l'écrivailleur – à celui, prestigieux et convoité, d'écrivain. Être dans l'après coup n'empêche pas de viser au coup de maître si ce n'est de génie.

9. *Voluntas* ou *voluptas*, l'interprétation du texte lucrécien fait débat. Voir sur ce point controversé les analyses de C. Richard et de F. Wolff. Ce dernier rappelle l'existence d'un « clinamen-volupté » (35) auquel fait écho « l'érotique des noms propres » qu'évoque R. Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (55). Quant au romancier Don Delillo, il n'hésite pas à affirmer dans *End Zone* que "*some names possess a smell*" (187), puissant facteur de séduction ou de répulsion.

La deuxième problématique est tout aussi fondamentale que la précédente puisqu'il s'agit pour l'écrivain novice de façonner sa langue propre, son idiolecte et, partant, son style. Tout futur écrivain étant, dès l'origine, « doublement incarcéré par les deux langues léguées – celle, orale, de la mère et celle, écrite, du père, [il] doit apprendre à libérer sa propre parole » (Richard 127). S'impose à lui, là encore, la nécessité de s'affranchir de cet héritage collectif qu'est *la langue commune*. L'affirmation de la singularité, voire de la souveraineté de l'écrivain passe par le refus – radical et décisif – de toute *filiation* de sa parole ; on pense ici à l'aveu révélateur de Sartre : « J'aurais voulu des mots *à moi* ; mais ceux dont je dispose ont traîné dans je ne sais combien de consciences ; ils s'arrangent tout seuls dans ma tête en vertu d'habitudes qu'ils ont prises chez les autres. » (Sartre cité par Lévy 148) Conditionnement langagier dont l'écrivain, artisan de mots et de fictions, doit se déprendre pour s'affirmer non pas fils ou fille d'un tel ou d'une telle – identité relevant de l'État civil – mais « fils et père de lui-même » (Baudelaire 88) ou, à tout le moins, de ses œuvres. L'émancipation du sujet écrivain passe donc « par un matricide et un parricide langagiers, un exil loin des langues antérieures (choisies ou brutales) car toute langue transmise est une langue de bois » (Richard 127) ; on en trouve l'écho chez Thoreau : “*For our foe is the all but universal woodenness (both of head and heart)*”, (*Journal* 585).

S'impose alors la nécessité, impérieuse et vitale, de se forger une langue et un style qui revient toujours, selon la définition simpliste mais pertinente de feu R. Peyrefitte, à « parler la langue de tout le monde comme personne. » Il n'est meilleur moyen de s'affirmer tel qu'en soi-même, unique et singulier : *Nec pluribus impar*¹⁰, telle serait, au fond, l'orgueilleuse devise inavouée de tout homme de lettres et styliste digne de ce nom. Par opposition à la langue utilitaire ou de communication, donnée *gratis pro Deo*, puisque tout un chacun la trouve en apanage à la naissance, la langue de l'écrivain doit être conquise et (re)construite :

La littérature opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue. » (Deleuze 16)

Le triple legs de la tradition littéraire, langagière et familiale, matériau de base et point de départ de l'œuvre en gestation devra donc être transmué par l'écriture, et le conditionnement qu'il fait peser sur l'écrivain débutant devra également être dépassé dans l'acte de création ; il n'est pas d'autre moyen de s'extraire de la situation d'héritier.

Il est donc clair, au terme de ce bref parcours onomastique, que le changement de nom – quelque forme qu'il prenne –, illustre une problématique majeure « dont l'enjeu se déplace entre naissance et reconnaissance, filiation et affiliation, différence et appartenance, *en effaçant un trait*

10. « À nul autre pareil », orgueilleuse devise de Louis XIV, le roi-soleil.

du passé pour forcer le devenir. » (Lapierre 281. Nous soulignons) “*Nomen omen*” dit l’adage latin, mais si le destin de l’homme ordinaire est peut-être écrit à l’avance et inscrit dans son nom, celui de l’écrivain va dépendre de son propre pouvoir démiurgique d’auto-engendrement et de sa capacité à inverser sa situation originelle d’héritier : « *Mon livre m’a créé. C’est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père.* » (J. Michelet cité par A. Prost, 98). Émancipation prenant souvent la forme d’un geste inaugural : l’imposition à la postérité d’un patronyme de son choix. Quelle que soit l’ampleur du changement, il signe la décision du futur écrivain d’entrer en littérature et d’affirmer son pouvoir sur la Lettre qui en est la *materia prima* ; au fond, malgré leur apparente diversité, toutes ses motivations se ramènent à une seule : « *Quoniam ego nominor Scriptor*¹¹ », *ultima ratio* souveraine, impérieuse et orgueilleuse de tout écrivain, débutant ou confirmé.

11. « Parce que je m’appelle Écrivain », variation – qui n’est pas de notre cru – sur l’exemple canonique des grammaires latines scolaires : (*Primam partem tollo*) *quoniam nominor leo*, phrase tirée d’une fable de Phèdre où le lion se taille la plus grosse part (la part léonine) et légitime ce privilège en arguant « parce que je m’appelle lion ».

OUVRAGES CITÉS

- BARTHES**, Roland. *S/Z*, Paris : Le Seuil, 1970.
- . *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Le Seuil, “Écrivains de toujours”, 1980.
- BAUDELAIRE**, Charles. “Les sept vieillards”, in *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, vol. I, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1975.
- BENJAMIN**, Walter. *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000.
- BLEIKASTEN**, André. *Parcours de Faulkner*, Paris : Ophrys, 1982.
- BODE**, Carl. *The Portable Thoreau*, Harmondsworth : Penguin Books, 1977.
- COLLI**, Giorgio. *Naissance de la philosophie*, Paris-Tel-Aviv : Éds. de l’Éclat, 2004.
- DELACAMPAGNE**, Christian et Robert **MAGGIORI**. *Philosopher : les interrogations contemporaines*, Paris : Fayard, 1980.
- DELEUZE**, Gilles. *Critique et clinique*, Paris : Éds de Minuit, 1993.
- DELEUZE**, Gilles & Claire **PARNET**. *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996.
- DESJARDINS**, Arnaud. *Chemins de la Sagesse* (vol. III), Paris : La Table ronde, 1972
- DURAND**, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, Paris : Dunod, 1993.
- FAULKNER**, William. *Descends, Moïse*, trad. par R.-N. Raimbault, Paris : Gallimard, 1956.
- . *Lumière d’août*, trad. par M.-E. Coindreau, Paris : Gallimard, 1974
- . *Soldier’s Pay*, New York : Liveright, 2011.
- . *Le Faune de marbre*, trad. par R.-N. Raimbault et N. Suied, Paris : Gallimard, 1992.
- FIEDLER**, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, New York : Penguin Books, 1982.
- GLISSANT**, Édouard. *Faulkner, Mississippi* Paris : Stock, 1996.
- GRANGER**, Michel. *Henry D. Thoreau*, Paris : Éds de l’Herne, 1994.
- GRESSET**, Michel. *William Faulkner, Biographie, républiquesdeslettres.fr*
- . “L’autoportrait chez Faulkner”, *Sillages critiques*, 2001.
- . “La Tyrannie du regard ou la relation absolue : Origine, émergence et persistance d’une problématique du mal dans l’œuvre de William Faulkner”. Thèse de Doctorat (Paris III). 4 Vols. 1976.
- GRIMAL**, Pierre. *La Civilisation romaine*, Paris : Flammarion, 1981
- HAWTHORNE**, Nathaniel. *Hawthorne Contes et récits*, trad. de M. Zaghera, Présentation et postface de P.-Y. Pétilion, Paris : Imprimerie nationale éditions, 1996.
- HYVERNAUD**, Georges. *Lettre anonyme, nouvelles et autres inédits*, Paris : Éds Ramsay, 1986.
- HOLLIER**, Denis. *La Prise de la Concorde*, Paris : Gallimard, 1993.
- JACERME**, Philippe. *Introduction à la philosophie occidentale*, Paris : Pocket, 2008.
- JUSTIN**, H., *Avec Poe jusqu’au bout de la prose*, Paris : Gallimard, 2009.
- LACAN**, Jacques. *Écrits I*, “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, Paris : Le Seuil, 1999.
- LAPIERRE**, Nicole. *Changer de nom*, Paris : Gallimard, 2006.

- LEJEUNE**, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, 1975.
- LÉVY**, Bernard-Henri, *Le Siècle de Sartre*, Paris : Grasset, 2000.
- NORMAND**, Jean. *N. Hawthorne : Esquisse d'une analyse de la Création Artistique*, Paris : PUF, 1964.
- PERROT**, Jean. *Mythe et Littérature : Sous le signe des jumeaux*, Paris : PUF, 1976.
- PÉTILLON**, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine : Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris : Fayard, 1992.
- POTHIER**, Jacques. *William Faulkner : Essayer de tout dire*, Paris : Belin, "Voix américaines", 2003.
- PROST**, Antoine. *12 Leçons sur l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996.
- REANY**, P. H. & R. M. **WILSON**, *Oxford Dictionary of English Surnames*, OUP, 2005.
- RICHARD**, Claude. *Lettres américaines*, Aix-en-Provence : ALINEA, 1987.
- . *Edgar Allan Poe, Contes, Essais, Poèmes*, Paris : R. Laffont, "Bouquins", 1989.
- STAROBINSKI**, Jean. *La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1970.
- SUIED**, Alain. "Faulkner : Le secret du nom" in William Faulkner, *Le faune de marbre Un rameau vert*, trad. R.-N. Raimbault et A. Suied, Paris : Gallimard, 1992.
- SURYA**, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1992.
- THOREAU**, Henri, David. *Walden, or Life in the Woods*, Harmondsworth : Penguin Books, 1977.
- . *Cape Cod*, Princeton : UP, 2004.
- . *The Journal 1837-1861*, edited by D. Searls, New York : nyrb, 2009.
- . *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, A Signet Classic, 1961.
- TISSOT**, Roland. "L'Écriture extravagante", *Henry David Thoreau*, éd. M. Granger, Paris : Éds de l'Herne, 1994.
- TOURNIER**, Michel. "Pourquoi je n'ai pas changé de nom", *Le Point*, 21-28 décembre 2006.
- VALIN**, Roch. *Principes de linguistique théorique de G. Guillaume*, PU Laval, Québec, 1973.
- VILLANI**, Arnaud. *La guêpe et l'orchidée : Essai sur G. Deleuze*, Paris : Belin, 1999.
- WOLFF**, Francis. *Logique de l'élément : Clinamen*, Paris : PUF, 1981.