

LE TRAITEMENT DU NOM DANS *DENIER DU RÊVE* (1934) : LA CULTURE ONOMASTIQUE ITALIENNE DE MARGUERITE YOURCENAR

Mots-clés: onomastique littéraire, *Denier du rêve*, Marguerite Yourcenar

Lorsqu'il fut publié pour la première fois, en 1934, *Denier du rêve* était, comme l'affirme Marguerite Yourcenar dans la préface de la deuxième version du texte, en 1959, « l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme »¹. D'où l'intérêt pour cet univers fictionnel proposant le regard désabusé d'une romancière française contemporaine sur ce qui se passait dans la péninsule, sous la dictature fasciste au début des années Trente.

On a souvent parlé du processus de réécriture de *Denier du rêve* pour remarquer qu'il y a eu deux rédactions du roman : la première en 1934 (Grasset) et la deuxième en 1959 (Plon). Effectivement, la plupart des variantes sur le texte de l'édition originale ont été introduites dans le profond remaniement de cette œuvre en 1959 ; mais l'auteure a apporté d'autres variantes, quoique plus modestes, dans les éditions du roman publiées en 1971 (Gallimard)² et encore en 1982 (Gallimard). L'écrivaine, en outre, a adapté le texte narratif pour en fournir une transposition théâtrale. Le nouveau dispositif fictionnel intitulé *Rendre à César*, écrit en 1961, mais publié seulement en 1971, a retenu l'attention des commentateurs plus que l'élaboration et la partielle réécriture du roman, qui concernent aussi les choix onomastiques, sur lesquels je voudrais ici m'arrêter. A ce propos, Marguerite Yourcenar, dans la préface qui précède le remaniement du texte de 1959 déclare ne pas avoir modifié les noms des personnages : « les personnages, leurs noms, leurs caractères, leurs rapports réciproques et les décors où ils se situent sont restés les mêmes » (*OR*, 162). En fait, des variations onomastiques ont été apportées, non seulement dans le texte de 1959,

¹ Je cite d'après l'édition du roman publiée dans les *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar 1982, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris (dorénavant *OR*), p. 164.

² Je ferai référence à ces différentes éditions par les sigles *DR 34*, *DR 59* et *DR 71*.

qui modifie l'édition originale, mais aussi dans les éditions de 1971 et de 1982, qui interviennent sur les précédentes³.

L'action se situe à Rome, en 1933, l'an XI de l'ère fasciste, et tourne autour d'un nombre restreint de personnages rapidement caractérisés, protagonistes, chacun, de l'un des neuf blocs narratifs, dépourvus de tout tissu diégétique continu, dont se compose ce roman choral. La pièce de dix lires qui donne son titre au roman constitue, aux dires de Marguerite Yourcenar, un moyen stéréotypé pour relier les différents personnages du texte narratif. Le denier représente « le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude » (*OR*, 162). La plupart des entités fictionnelles sont des Italiens de différentes origines régionales, sociales et culturelles, ce qui détermine, du moins dans l'intention de la romancière, le choix de leurs anthroponymes aux formes marquées selon différentes variations diatopiques, diastratiques ou diachroniques, souvent traversées par des stratégies de nomination axées sur des combinaisons onomaturgiques qui constituent un clin d'œil au public, puisqu'elles font appel à la connotation, au jeu de mots, à la mythologie et demandent, donc, une collaboration interprétative plus active de la part du lecteur. Je voudrais construire mon étude sur ce schéma.

La forme anthroponymique qui désigne l'un des personnages de l'univers fictionnel, la préposée aux cierges, *Rosa di Credo* et, encore plus, la variante de ce prénom introduite dans la réécriture de 1959, *Rosalia di Credo*, suggère l'intention de caractériser cette protagoniste selon une perspective diatopique évidente. En effet, le choix du prénom, et notamment sa variante de 1959, confirme les origines méridionales et tout particulièrement siciliennes du personnage. D'autre part, l'anthroponyme *Rosa* est l'un des prénoms féminins les plus répandus dans le répertoire onomastique italien⁴.

La forme *Rosalia* a une diffusion plus restreinte, mais elle marque une présence particulièrement importante en Sicile, où se situe l'origine dévotionnelle de ce

³ Dans le remaniement de 1959, la romancière a introduit deux nouveaux comparses : la patronne du *Café Impero*, où se réfugie Dida pour s'abriter de l'orage, et le dictateur, qui, comme dans *DR* 34, où il n'était présent que dans les discours des autres personnages, n'est nommé qu'avec l'appellatif de *César, Lui*, « l'Autre » (*DR* 59, p. 93) ou encore, par une description définie : « Celui à qui le Roi a donné le droit de commander » (*DR* 59, p. 186). Dans *DR* 59 et *DR* 71 on parle aussi de « Chef d'Etat » (*passim*), que *OR* corrige toujours en substituant la minuscule : « chef d'Etat ». Cet anthroponyme et ces pronoms ne traduisent, en fait, qu'une forme de désignation par antonomase qui exprime le rôle du dictateur, sa référence au mythe, et lui enlève toute possibilité d'individualisation, quoique, à partir de 1959, il devienne un personnage intégré dans la fiction. Ce détournement du nom ne cache pas la référence à Mussolini, que le chronotope ne peut effacer. Voir Castellani 1990.

⁴ Il se situe au troisième rang. En 1922, en outre, dans une période qui précède de peu le temps où se situent les actions du roman, le pape Benoît XV avait nommé Sainte Rose de Viterbe (XIII^e siècle) protectrice de la « Jeunesse Féminine Catholique Italienne », ce qui contribua à la diffusion de ce prénom, particulièrement répandu en Italie du Sud et surtout en Campanie, en Sicile et dans les Pouilles. Voir Rossebastiano, Papa 2005, s.v. *Rosa*.

prénom, Sainte Rosalie étant la protectrice de Palerme. Le personnage du roman, est en effet originaire de l'île, d'un village au nom exotique de Gemara. De même, le père de Rosa, *Don Ruggero di Credo*, un hobereau entiché de chimères archéologiques, avec ce titre de noblesse ou d'honneur désuet et vaguement hispanisant, ne manque pas d'évoquer, par son prénom, les rois normands qui ont dominé la Sicile entre le XI^e et le XII^e siècle et la domination espagnole de l'île entre le début du XVI^e et le début du XVIII^e siècle⁵. Dans le texte on affirme qu'un Ruggero di Credo, ayant vécu six siècles auparavant, avait bâti la maison de Gemara. Donc, même dans son nom *Don Ruggero* cumule les souvenirs des vies de ses ancêtres et le lecteur pourrait imaginer qu'une série d'hommes, pendant des générations, aient transmis leur nom et leur maison à leur descendance comme marque de fidélité au passé : en effet, le narrateur affirme que *Don Ruggero di Credo*, cet « inconscient résumé d'histoire » (*DR* 34, 63), « n'était qu'un héritier » de ses ancêtres et « ne valait que comme aboutissement d'un passé » (*DR* 34, 63). Ce passé ne lui appartient pas en propre, mais il le partage avec « une vingtaine d'hommes échelonnés derrière lui dans la mort » (*DR* 34, 64).

Pour le patronyme *di Credo*, l'auteure s'est inspirée de celle que Roland Barthes appelle la fonction cratylienne du nom (Barthes 1972, p. 121–134) : dans cette perspective, l'onomatologie serait le résultat d'une stratégie de nomination plus recherchée, puisque les noms se chargent d'informations sémantiques ultérieures, désignant les caractéristiques saillantes des sujets qui les portent. Ainsi la mélancolique *Rosa/Rosalia* et le visionnaire *Don Ruggero di Credo* poursuivent obstinément leur rêve de réunir la famille à Gemara, projet pour lequel ils éprouvent une sorte de foi profonde, une dévotion, un *credo* qui est annoncé par leur nom. Le narrateur présente Rosa di Credo comme une femme dévote et un « cœur fidèle [qui] croyait en la fidélité » (*DR* 34, 81). Pour ne pas fléchir face à la constatation de l'impossibilité de retrouver sa sœur Angiola et de réunir la famille en Sicile, Rosa préfère se donner la mort.

D'autre part, la totale confiance de *Don Ruggero* dans les richesses que ses ancêtres auraient cachées dans la propriété familiale de Gemara ne se démentent pas face à la constatation de sa faillite. La folie de ce vieux sicilien aveuglé par son fanatisme est, en fait, très ambiguë, incertaine entre état pathologique et dernier artifice d'un homme rusé qui ne veut pas reconnaître sa défaite et, pour ne pas se dédire, préfère s'exiler de la raison. *Don Ruggero*, à travers sa folie, espère peut-être fuir les humiliations que lui procurerait la fin du rêve qui a animé toute son existence. Sa folie ne fait rien d'autre que prolonger sa passion indéfectible, qui frémit à l'empreinte de la raison, mais lui permet de rester fidèle à son rêve devenu à jamais irréalisable : « Au moment de sombrer, *Don Ruggero* regagnait son île : la folie, c'était sa Sicile »

⁵ Dans la première version du texte à propos de Gemara et de la famille di Credo on nomme Manfred de Sicile et Charles d'Anjou. Ces passages ont été supprimés dans le remaniement de 1959.

(DR 34, 88) et il poursuit de la sorte, quoique éloigné de ses origines, son enracinement sicilien.

Ce cadre de fidélité des *di Credo*, cette image mythique de la famille unie sont enfreints, en revanche, par un autre membre de la famille, *Angiola di Credo*, sœur de Rosa, le personnage le plus dynamique de l'univers fictionnel et le moins fidèle dans ses relations sentimentales et familiales⁶. Marguerite Yourcenar insiste sur ce jeu isotopique véhiculé par l'anthroponymie en rendant ce personnage 'infidèle' même à son propre nom. Angiola, voulant se libérer de son passé, étend son infidélité jusqu'à renier son patronyme, le seul lien qui pourrait l'associer à son vieux père fou et à sa sœur maussade ; et pourtant ce changement n'est qu'apparent puisqu'il se réalise par la simple traduction latine de son nom (*fidēs*). Angiola di Credo préfère ainsi se faire appeler *Angiola Fidès* et crée de la sorte son *alter ego* valorisant, bien sûr, mais manifestement postiche, qui ne fait que conduire Angiola « à singer sa vie » (DR 34, 176)⁷.

L'attribution à Angiola di Credo, désormais devenue une actrice célèbre, du pseudonyme d'*Angiola Fidès* semblerait insister sur la reprise du thème de la fidélité, mais dans une perspective antiphrastrique. Angiola se présente, alors, comme un ange déchu des mânes, les divinités familiales de Rosa, ange infidèle aux modèles anciens auxquels Don Ruggero la compare dans sa folie, de même qu'au modèle de perfection artistique qu'elle avait inspiré au vieux peintre Clément Roux lorsqu'elle lui était apparue nue, en Sicile : « Une petite fille nue... Un matin de juillet... En Sicile... [...] Angiola... Une femme l'appelait : peut-être sa mère... » (DR 34, 213–215).

Pour le vieux peintre, le souvenir de la fillette constitue une image idéalisée et presque mythique, comme d'une petite Vénus qui surgit de l'eau. Clément Roux oppose cette image féminine à toutes les femmes qu'il a connues depuis, mais, parmi elles, il considère avec dédain la même Angiola (Fidès), devenue désormais une vedette de cinéma, pour laquelle il n'éprouve qu'un suprême mépris. Le vieux peintre ignore qu'en fait il s'agit de la même personne. Pareillement, Alessandro Sarte compare l'actrice à l'inconnue qui se donne à lui dans l'obscurité du « Cinéma Mondo », un lieu au nom révélateur de l'ambiguïté qui se tisse entre la réalité et la fiction. La

⁶ Angiola est infidèle à ses origines, à l'amour familial, à son premier mari, à son futur mari, à l'idée que les autres ont d'elle, jusqu'à devenir infidèle à elle-même, actrice qui joue différents personnages, même dans sa vie de tous les jours.

⁷ Même lorsqu'elle joue dans les films où elle intervient comme actrice, Angiola reste toujours la même, puisque, en fait, elle est toujours fuyante, toujours trompeuse. Dans l'un des films à l'eau de rose où elle est la protagoniste, Angiola joue le rôle d'Algénib (presque une anagramme de son prénom), une pauvre orpheline marocaine qui réussit à épouser un radjah. Derrière le personnage du film, qui abandonne son premier amour, généreux mais démuné, pour un mariage d'intérêt, l'image d'Angiola Fidès, dédoublé à l'infini, semble se superposer à celle du personnage cinématographique, ce que souligne le narrateur : « Algénib, ou plutôt Angiola Fidès, car nul rôle ne déguisait sa personnalité véritable » (DR 34, p. 162).

femme n'est autre qu'Angiola di Credo *alias* Angiola Fidès, l'incomparable star hollywoodienne, mais, le docteur Sarte constate que cette femme n'est, finalement, qu'une banale imitatrice de la vedette⁸.

Le personnage stéréotypé de la star hollywoodienne et celui d'Angiola di Credo restent irrémédiablement inconciliables, comme s'il s'agissait de deux personnages différents qu'un fond commun réunit pourtant, malgré un éloignement définitif, ce que leur dénomination suggère : le même prénom, mais suivi d'un patronyme qui, tout en étant le même, présente des formes différentes. Et pourtant, ce personnage factice qu'elle a créé de toutes pièces n'est qu'un reflet d'elle-même voué à entretenir son narcissisme⁹. En fin de compte Angiola n'est dévouée qu'à son désir de changement qui la rend une femme différente aux yeux de tous ceux qui la regardent et qui n'arrivent pas à la saisir.

Toujours est-il que l'ensemble de ces trois personnages, Rosa/Rosalia, Don Ruggero et Angiola di Credo/Fidès, forment un noyau qui se construit autour des notions de croyance et de fidélité, suggérées par les choix onomastiques que la romancière a voulu attribuer à ces entités fictionnelles, notions respectées dans deux cas, trahies dans l'autre, par un rapport antiphrastique qui renforce le sens à l'aide d'un retournement véhiculé par une simple traduction.

Des variations diastratiques semblent caractériser la dénomination de certains personnages de *Denier du rêve*. Que l'on considère, par exemple, la forme populaire avec laquelle la romancière identifie le personnage très réaliste d'une vieille marchande de fleurs, représentante du menu peuple, que le narrateur et les personnages désignent comme « la mère Dida »¹⁰. Le titre qui précède le prénom signifie

⁸ « Comme toutes les femmes qui tâchent de se faire un visage et une âme à la mode d'Hollywood, elle faisait de son mieux pour rappeler Angiola Fidès. Mais ses beaux traits banals étaient infiniment moins expressifs que ceux de l'admirable actrice juive qui venait d'occuper l'écran » (*DR* 34, 173–174).

⁹ Le jeu identitaire qui se construit autour du personnage d'Angiola reproduit encore une fois le rapport qui se noue entre fiction et réalité. Si Rosa ne reconnaît pas sa sœur dans les photos des affiches qui annoncent le film avec « l'incomparable Angiola Fidès » (*DR* 59, p. 16) et Clément Roux ne reconnaît pas dans l'actrice célèbre la fillette entrevue en Sicile, de la même façon, les spectateurs ne reconnaissent pas l'actrice dans la spectatrice qui a assisté au film, ni Alessandro Sarte ne reconnaît l'actrice dans la femme avec qui il a eu un rapport sexuel dans la loge du cinéma Mondo. Le dédoublement d'Angiola, en outre, est présent à son esprit, puisque dans l'obscurité du cinéma Mondo elle voudrait « s'abandonner toute entière, cette nuit, à la femme qui faisait battre son cœur. C'était pour Angiola qu'elle s'était habillée, fardée, qu'elle avait mis ses perles et chargé son cou d'une fourrure inutile [...]. Elle s'était fait conduire devant le porche de Sainte-Marie-Mineure, où Angiola Fidès venait autrefois prier ; elle avait descendu la Via Lunga, appelant la bien-aimée pour lui donner ce collier, ces visons, ces souliers lamés d'or qu'elle ne portait que pour Angiola » (*DR* 34, p. 155–157). Angiola di Credo n'est autre que son *alter ego* en actrice célèbre ; un fantôme d'elle-même qu'elle voudrait imiter au moment de sa mort : « En mourant, elle tâcherait d'imiter une des morts d'Angiola Fidès » (p. 160) et devenant de la sorte le pâle reflet d'un reflet vide, d'une illusion. La vie « réelle » et la fiction en résultent complètement brouillées.

¹⁰ Le narrateur fournit une sorte de fiche de ce personnage : « la mère Dida de Ponte-Porzio [...] née à Bagni, près de l'Anio [...] Elle avait eu tant de frères et de sœurs que leurs noms lui sortaient

familièrement le fait que la femme est âgée, mais il ne manque pas d'évoquer l'idée de la maternité qui s'adapte bien à ce personnage éveillant l'« image de la déesse-mère » (Deprez 2003, p. 330) ou l'« allégorie de la Mère Nature » (Morello 2011, p. 242), et que l'univers fictionnel présente comme une matriarche. La forme du prénom constitue une altération de *Didina*, hypocoristique applicable à de nombreux noms dont les attestations sont enregistrées surtout dans l'Italie centrale¹¹. Le choix anthroponymique transmet donc au lecteur les données fondamentales qui caractérisent cette entité fictionnelle : une femme âgée, une matriarche appartenant aux couches populaires, mais il insiste aussi sur une localisation géographique restreinte¹².

Sur le même modèle paraît construit l'appellatif d'un autre personnage de second plan, *le père Chica*, mais en ce qui le concerne la situation se complique par plusieurs facteurs qui appellent les différentes prononciations possibles du nom et les modifications de l'anthroponyme dans les éditions successives du texte. Il s'agit d'un jésuite, curé de l'église de Sainte-Marie-Mineure où Rosa di Credo vend des cierges, où d'autres personnages se rendent prier, et devant le parvis de laquelle la mère Dida vend ses fleurs¹³. Il est intéressant de noter que ce choix onomastique attribué à un personnage qui, dans l'édition de 1934, est présenté comme le fils d'un marquis, paraît inadéquat. Deux possibilités d'interprétations de ce nom se présentent au lecteur, selon le type de prononciation : l'une suivant la phonétique française qui produit une consonne fricative post-alvéolaire de la syllabe initiale, /ʃika/, ou bien, la reproduction du son occlusif vélaire que la forme CH prend en italien, /kika/.

Si le lecteur adopte une prononciation française, le nom présente quelques affinités sonores avec le verbe *chiquer*, aux différentes significations, mais toutes assez

de la tête » (DR 34, p. 186). Dans l'édition de 1959 l'auteure corrige certaines données. Elle maintient partiellement le nom du village où habiterait ce personnage, Ponte Porzio, probablement construit sur le modèle du toponyme réel Monte Porzio Catone, village situé à une trentaine de kilomètres de la capitale, mais modifie l'indication du lieu de naissance du personnage qui devient « Bagnani, sur l'Anio » (DR 59, p. 172). Bagnani est une forme inventée par l'écrivaine, peut-être par assimilation avec Anagni, une ville à 70 kilomètres de Rome. La rivière nommée, enfin, reprend la dénomination latine de l'Aniène, un affluent du Tibre.

¹¹ Il s'agit de formes onomastiques attestées encore jusqu'à 1950. Au cours du XX^e siècle (en fait jusqu'à 1994) on en enregistre 18 occurrences (voir Rossebastiano, Papa 2005 : s.v. *Didina*).

¹² P. Joret (1990) assimile le nom de Dida à celui de Didon, mais il note que « l'*infelix Dido* virgilienne dont Dida porte le nom ne trouve évidemment qu'un assez malheureux phénotype dans la personne de cette pesante fleuriste » (p. 274).

¹³ Aucune église ne correspond à cette forme de dénomination, que l'auteure a construite par simple substitution de l'adjectif qui entre dans la formation de la célèbre basilique papale romaine de Sainte-Marie-Majeure (voir Cavazzuti M. 2013). La référence, introduite en 1959, d'une œuvre du Caravage dans le lieu de culte porterait à identifier cette église avec Santa Maria del Popolo. Selon Faverrani il s'agirait d'une superposition entre cette dernière église et celle de San Luigi dei Francesi (voir Faverrani 2003 : 40).

peu valorisantes, surtout si elles sont attribuées à un fils de marquis et, qui plus est, à un prêtre. Le nom du personnage constitue, en effet, un homophone de la troisième personne singulière du passé simple du verbe *chiquer*, qui, à la forme transitive, dans son sens vieilli et argotique, signifie 'manger ou boire avec glotonnerie', ou bien, toujours en argot et dans un registre populaire, acquiert le sens de 'discuter, chicaner', ou encore, à la forme pronominale 'se battre'. Le même verbe, à la forme transitive, se réfère au domaine de la peinture, où il acquiert le sens de 'peindre d'une manière artificielle, sans sincérité' ou, dans un registre populaire, 'simuler, bluffer'. Tous ces significés concourent à créer un réseau de sens aux connotations péjoratives autour du personnage. Elles pourraient se justifier par des poncifs concernant les moines en général (souvent représentés comme des goinfres) ou, plus spécifiquement, comme une allusion aux luttes souvent subtiles des jésuites qui *chicanaient* en s'appuyant sur leur casuistique. L'on sait que leurs détracteurs les accusèrent d'avoir trouvé des prétextes hypocrites pour contourner les principes moraux et justifier ainsi un plus grand laxisme. Toutefois, on ne peut attribuer sans réserve à la romancière cette volonté de suggérer au lecteur une attitude négative sur ce personnage, ni une portée idéologique prépondérante à travers ce choix onomastique, d'autant plus que Marguerite Yourcenar connaissait assez bien l'italien, ce qui nous autorise aussi à analyser la prononciation de l'anthroponyme du curé de Sainte-Marie-Mineure selon les règles phonétiques italiennes.

D'abord, la forme *Chica* n'existe pas dans le répertoire onomastique italien et, en outre, même dans ce cas, le nom attribué à un jésuite de noble naissance paraît peu adéquat. C'est peut-être pour cela que, dans les éditions successives, l'auteure a apporté des variantes concernant les origines et le nom du personnage. Dans le remaniement du texte de 1959, Yourcenar attribue à ce compare un nom légèrement différent, *le père Chicca* et des origines extrêmement modestes¹⁴. Cette nouvelle forme onomastique semblerait mieux s'adapter à la nouvelle condition socio-économique du personnage. Elle existe, en outre, dans le répertoire des noms italiens comme hypocoristique de certains prénoms féminins (*Federica, Salvatorica, Ludovica*, etc.). D'autre part, l'entrée *chicca*, dans le dictionnaire italien, est présenté aussi comme substantif, où le terme, usité dans un contexte enfantin, désigne le féminin de *grain* 'chicco', et suggère la forme ronde d'objets tels que le bonbon ou la dragée. Au sens figuré le terme désigne quelque chose d'exquis ou de rare, de précieux, de nouveau. Ces suggestions onomastiques sembleraient ainsi faire pencher vers un changement d'appréciation du personnage, désormais connoté positivement.

Mais dans l'édition du texte publiée en 1971 l'écrivaine a ultérieurement modifié le nom du prêtre, qui se présente désormais comme « le père Cicca », un nom qui s'harmonise bien avec ses origines populaires, le mot « cicca » désignant, en italien,

¹⁴ Pour le curé, dont on ne dit plus qu'il appartient à l'ordre des jésuites, l'état d'indigence de sa famille constitue une préoccupation constante : « sa pauvre famille qui lui pendait au cou » (*ibid.*).

le *mégot*, ou, dans un registre familier, la *cigarette* ou encore le *chewing-gum*¹⁵. La réécriture du nom paraît préfigurer l'appartenance du personnage ainsi nommé à un groupe social modeste et une appréciation péjorative possible sur un homme qui ne vaut pas plus qu'un mégot !

Avant de passer aux noms qui présentent des liens avec les variations diachroniques, je voudrais m'arrêter sur l'interprétation des anthroponymes d'autres personnages de l'univers fictionnel pour lesquels il faudrait faire appel à la fonction cratylienne du nom dont parle Barthes. Certains noms paraissent, en effet, véhiculer des informations sémantiques caractéristiques désignant l'essence des sujets nommés. Ainsi, la médiocrité et le provincialisme du pathétique *Paolo Farina* sont annoncés par son patronyme, qui le renvoient à une condition paysanne et rustre. Son nom souligne et dévoile une connotation socioculturelle évidente¹⁶. De la même façon, par un procédé onomaturgique axé sur l'antiphrase, *Lina Chiari*, une prostituée au passé obscur et dont la vie devient de plus en plus sombre après la découverte d'une maladie qui la ronge de l'intérieur, se trouve affublée d'un nom qui suggère l'idée de clarté. Aucun lecteur, en outre, ne pourrait se soustraire à la suggestion mythologique qu'inspire le prénom d'un autre personnage du roman, Oreste Marinunzi, l'employé du service des eaux qui songe, comme son homonyme de la mythologie classique, au « vieux mythe du matricide commis par un autre Oreste » (Farrell, Farrell Jr 1989 : 19). Sa victime serait sa belle-mère, la mère Dida, dont il convoite d'acquérir les richesses. En reprenant une interprétation d'Erin G. Carlston on pourrait entendre le patronyme de ce personnage comme la fusion entre les noms de deux auteurs italiens célèbres liés au régime fasciste : Filippo Tommaso Marinetti et Gabriele D'Annunzio (Carlston 1998 : 128).

En ce qui concerne les attributions des formes anthroponymiques liées aux variations diachroniques, je voudrais traiter deux exemples. Le premier concerne la femme de Don Ruggero di Credo qui, dans le roman, est désignée comme *Donna Rachele*. Or, cette forme de dénomination, avec le titre d'honneur précédant le prénom, ne manque pas d'évoquer l'appellation avec laquelle on désignait par antonomase la femme de Benito Mussolini, Rachele Guidi. Toutefois, il faut bien préciser que, dans l'œuvre romanesque, l'entité fictionnelle n'a rien à voir avec le personnage de la réalité référentielle. Et pourtant, ce choix onomaturgique pourrait difficilement être justifié comme une simple coïncidence. Pendant la dictature fasciste, en Italie, le prénom de *Rachele*, d'origine biblique, fut très à la mode, justement en l'honneur de l'épouse du *Duce*. Il nous paraît alors possible d'avancer l'hypothèse

¹⁵ Il n'est pas inutile, enfin, de rappeler que, dans la variante dialectale romaine, *cicco*, qui figure aussi comme nom de famille, désigne le cochon (voir Caffarelli, Marcato 2008 : s.v. *Cicco*).

¹⁶ Du point de vue étymologique ce nom pourrait faire allusion à celui qui travaille la farine, le meunier. Voir Caffarelli, Marcato 2008 : s.v. *Farina*. Van der Starre observe l'analogie entre le nom et la condition de Paolo Farina, lorsqu'il parle de « La médiocre 'denrée' de la réalité, symbolisée par son nom » (voir van der Starre 1983 : 89).

selon laquelle, par ce comparse du roman, Marguerite Yourcenar ait voulu suggérer une représentation négative de la réalité politique italienne, mais détournée, doublement indirecte ; d'abord, parce qu'elle ne concerne pas ouvertement la figure du dictateur — mais sa femme — et, ensuite, parce qu'elle porte sur un personnage qui ne joue qu'un rôle secondaire, dont le nom renvoie pourtant incontestablement le lecteur au personnage historique¹⁷. Dans la fiction romanesque Donna Rachele est souvent représentée sous un jour peu valorisant¹⁸. Le truchement du nom pourrait avoir servi à induire le lecteur vers une association entre entité fictionnelle et personnage de la réalité référentielle contemporaine le plus proche du dictateur, pour en rabaisser l'image et poursuivre l'intention qu'a l'auteure de démasquer « la façade boursouflée du fascisme ».

Avant de passer au deuxième exemple de nom à la forte caractérisation diachronique, mon attention voudrait se concentrer sur des formes hypocoristiques utilisées pour désigner certains personnages qui interviennent dans l'épisode central du roman. Pour les nommer, le narrateur recourt parfois à des dénominations qui sont étrangères au patrimoine onomastique italien. L'auteure reprend l'un des procédés formels employés pour créer des hypocoristiques, consistant dans l'abrégement des prénoms par aphérèse. Mais, tandis que ce procédé s'adapte bien à certains types de prénoms, tel Alessandro, appelé aussi Sandro, ou Giovanna, que l'on nomme aussi Vanna, d'autres s'avèrent inappropriés à cette transformation et donnent lieu à des créations anthroponymiques non conventionnelles. Et pourtant, dans l'édition de 1934, Yourcenar étend l'abrégement par aphérèse et l'applique à des prénoms qui ne le supportent pas. Ainsi, crée-t-elle les formes *Cella*, pseudo-hypocoristique de Marcella, et *Simo*, pseudo-hypocoristique de Massimo. En fait, ces formes ne sont pas usitées en italien où, comme hypocoristiques respectivement de Marcella et de Massimo, on aurait tendance à utiliser *Cellina* et *Max* ou *Mino*, par abrégement de *Marcellina* et *Massimino*¹⁹.

¹⁷ Sur les rapports du roman avec la politique voir Faverezani : 1989.

¹⁸ Le narrateur la décrit comme une « juive algérienne, irrémédiablement vulgaire et de réputation douteuse » (*DR* 34, 64) qui, pendant le siège de Gemara, face à la tragédie qui s'abattait sur sa famille, « retrouv[a] sa souplesse de danseuse » (*DR* 34, 71). Ailleurs, on parle d'elle comme d'une « grasse épouse gavée de citrons confits » (*DR* 34, 76) qui, durant la traversée de la famille vers la péninsule, « ne cessa de vomir » (*DR* 34, 77) et, enfin, à partir de *DR* 59, on ajoute aussi les trahisons faites à son mari : « Donna Rachele avait abondamment trompé [Don Ruggero], tant qu'un reste de jeunesse et de beauté lui avait permis de le faire » (*DR* 59, 55).

¹⁹ Il existe la forme *Simo* comme prénom d'origine latine dérivé de l'adjectif « *simus* », *camus*. De toute évidence, Yourcenar ne l'a pas repris de la tradition onomastique italienne, où, d'ailleurs, au XX^e siècle, elle n'est pas très fréquente. Voir Rossebastiano, Papa 2005 : s.v. *Simo*. En revanche, la forme *Simo* est employée, en italien, comme hypocoristique, indifféremment, de *Simone* et *Simona*. En outre, dans le cas de la dénomination du personnage de Massimo, dont la donnée patronymique varie de l'édition de 1934, où il était présenté comme *Massimo Iacoloff*, à celle de 1959, où Yourcenar corrige le nom en introduisant *Iacovleff*, plus conforme à l'usage russe, on reste surpris par la forme italianisée du prénom pour désigner un personnage d'origine russe.

En ce qui concerne la forme *Cella*, modifiée dans les éditions successives du texte, elle est non seulement étrangère au répertoire onomastique italien, mais elle pourrait aussi se prêter à une interprétation abusive. En effet, un lecteur italo-phonique pourrait lire ce prénom comme une anticipation allusive dévoilant la faillite du projet de tyrannicide que Marcella prépare, le mot *cella* désignant, en italien, la cellule (de la prison). C'est peut-être à cause de ce sens ambigu, et certainement non recherché, que, dans les éditions successives à celle de 1934, l'auteure procède à l'élimination de la forme hypocoristique de ce personnage²⁰.

Mais l'élément onomastique de plus grande importance, dans le roman, reste l'attribution, à partir de l'édition de 1959, d'un patronyme à ce même personnage de révolutionnaire qu'est Marcella. En effet, au cours du profond remaniement du texte, la protagoniste du bloc narratif central acquiert une identité onomastique complète. Elle se présente au lecteur comme *Marcella Ardeati*²¹. Le texte de 1959 ajoute aussi d'autres données qui concourent à suggérer une identité culturelle et idéologique plus définie du personnage, que le nom contribue à sceller. Ainsi, l'auteure lui attribue-t-elle un père anarchiste (« Son père, militant anarchiste, avait été destitué de son poste d'instituteur par ordre du despote qui avait été jadis son ami d'enfance », *DR* 59, 88) qui lui aurait même inspiré l'idée du tyrannicide (« le vieil Ardeati avait défendu le droit à l'attentat politique chez les opprimés », *DR* 59, 117).

Pour tout lecteur connaissant l'histoire italienne du XX^e siècle, le nom attribué, en 1959, par la romancière à une opposante du régime fasciste ne manque pas de rappeler un événement atroce de la Seconde Guerre mondiale, passé à l'histoire comme le massacre des Fosses Ardéatines, du toponyme indiquant le lieu où, par une action de représailles de l'armée d'occupation allemande, le 24 mars 1944, trois cent trente-cinq italiens, civils et militaires, furent passés par les armes. Le nom que l'auteure choisit pour la protagoniste du projet d'attentat contre le dictateur présente d'évidentes analogies morpho-phonologiques avec la dénomination attribuée au massacre²². Par cette création anthroponymique, Marguerite Yourcenar confère une forte connotation idéologique et un ancrage historico-politique encore plus fort à ce personnage de révolutionnaire marquée par l'éthos positif²³. Par les assonances

²⁰ Toutefois, peut-être par inadvertance, ses corrections qui interviennent à partir de l'édition remaniée du texte de 1959 se limitent aux occurrences présentes dans l'épisode 5, celui où Marcella joue le rôle de protagoniste. En revanche, les modifications, ne sont pas appliquées systématiquement dans les autres parties du texte où le personnage garde le pseudo-hypocoristique que l'auteure lui avait attribué en 1934. Il advient ainsi que la forme *Cella* persiste dans les éditions successives, à la fin de l'épisode 4.

²¹ Pour la figure de Marcella, Yourcenar pourrait s'être inspirée de Violet Albina Gibson, une anglo-irlandaise qui en 1926 avait tiré sur Mussolini. Voir à ce propos Favre 1990 : 67–68 et Primo 2005 : 91. La romancière, en revanche, déclare que le personnage de Marcella procéderait d'une jeune anarchiste italienne que Yourcenar aurait rencontrée en 1922. Voir Yourcenar 1980 : 84.

²² Voir Pabion 1995 et Giorgi 2009.

²³ Plusieurs commentateurs ont insisté sur la place plus importante qu'occupe le thème politique dans les éditions du roman successives à *DR* 34. Voir Brignoli 1997 (le chapitre consacré au roman

du nom, grâce à leur potentiel d'évocation et à leur réseau de correspondances, Marcella Ardeati accède au rang des martyrs de la résistance, sans pour autant engendrer d'anachronismes.

En effet, la stratégie de nomination demande une activation de l'encyclopédie des connaissances du lecteur, la suggestion du nom appelant une collaboration interprétative plus efficace. Le pouvoir du nom contient un surplus d'informations sémantiques que seule l'inférence peut déclencher pour établir un lien entre le personnage situé en 1933 et l'événement historique sanglant de 1944. La variante onomastique introduite en 1959 active une nouvelle relation d'accessibilité au texte qui fait référence à la résistance au fascisme ; cette connexion à des événements qui se situent bien après 1933 n'est pas explicitée dans l'univers fictionnel du roman, mais suggérée à l'interprétation du lecteur et elle se situe, donc, à l'extérieur de la fiction, dans la situation de réception et dans le monde référentiel qu'un lecteur de 1959 avait trop bien appris à connaître par la douloureuse et encore récente expérience de la Seconde Guerre mondiale.

Sur cet exemple des pouvoirs d'évocation du nom, qui ouvrent de nombreuses possibilités de lecture axées sur les valeurs idéologiques et axiologiques, je voudrais terminer mon étude.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- Barthes R. 1972 : *Proust et les noms*, in : *Id. Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, Paris.
- Brignoli L. 1997 : *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pacini, Pisa.
- Ead. 1999 : "*Denier du rêve*" di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, Le Lettere, Firenze.
- Caffarelli E., Marcato C. 2008 : *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, 2 vol., UTET, Torino.
- Carlston E.G. 1998 : *Neither Right nor Left : Marguerite Yourcenar and the Crisis of Liberalism*, in: *Ead., Thinking fascism : saphic modernism and fascist Modernity* (Djuna Barnes, Marguerite Yourcenar, Virginia Woolf), Standford University Press, Standford.
- Castellani J.-P. 1990 : *Personnage, espace et temps dans le roman historique de M. Yourcenar : Denier du rêve*, in : S. et M. Delcroix (éds) 1995, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque d'Anvers (15-18 mai 1990)*, Société Internationale d'Études Yourcenariennes (en abrégé SIEY), Tours, pp. 103-110.
- Cavazzuti M. 2013 : *Espace pluriel et identité du personnage : un miroir de l'écriture de Marguerite Yourcenar*, [in :] L. Manea, R. Poignault, Pop R. (éds), *La poétique de l'espace dans l'œuvre de*

qui nous intéresse, « *Denier du rêve : à la recherche de l'éternel* », occupe les pp. 163-222) et *Ead.* 1999. Sur la valeur politique du roman, voir aussi Ness B. 1994 ; Harris N. 1997. Plus récemment, d'autres commentateurs se sont penchés sur ce sujet (je signale particulièrement les articles de Primožich-Parslow, Terneuill, Di Meo, Rasson, Deprez, Chiapparo, Fayet, Delcroix, Hillen) dans l'ouvrage collectif 2005.

- Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Cluj-Napoca (6–8 octobre 2010)*, SIEY, Clermont-Ferrand, pp. 269–281.
- Deprez B. 2003 : *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Presses Interuniversitaires Européennes — Peter Lang, Bruxelles.
- Farrell C. F., Farrell E. R. Jr 1989 : *Les mythes vivants de Denier du Rêve*, « Bulletin de la SIEY » 5, novembre 1989, pp. 15–25.
- Faverzani C. 1989 : *Dictature et peuple dans Denier du rêve de Marguerite Yourcenar*, « Bulletin de la SIEY » 3, février 1989, pp. 64–80.
- Id.* 1990 : *Dimensions mythologique et historique dans Denier du rêve de 1934*, « Bulletin de la SIEY » 6, mai 1990, pp. 63–79.
- Id.* 2003 : *Visages d'Ausonie. Sources italiennes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris 8, 2003.
- Id.* (éd.) 1995 : *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- Giorgi G. 2009 : *Denier du rêve à la lumière de la correspondance de Marguerite Yourcenar*, in : A.-A. Morello (éd.) 2009 : *La Lettre et l'Œuvre. Correspondances de Marguerite Yourcenar*, Honoré Champion, Paris, pp. 215–225.
- Harris N. 1997 : *Représentation de l'Autre dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, [in :] J. Ph. Beaulieu, J. Demers, A. Maindron (éds), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, XYZ éditeur, Montréal, pp. 45–52.
- Joret P. 1990 : *Du comique au cosmique et vice versa : constructions et déconstructions mythologiques dans Denier du rêve de Marguerite Yourcenar*, in : S. et M. Delcroix (éds) 1995, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque d'Anvers (15–18 mai 1990)*, Société Internationale d'Études Yourcenariennes (en abrégé SIEY), Tours, pp. 267–278.
- Morello A.-A. 2011 : *Denier du rêve, l'opéra de Marguerite Yourcenar, ou la défaite des hommes*, in Filaire M.-J. (éd.), *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, Lucie éditions, Nîmes, p. 233–244.
- Ness B. 1994 : *Texte et image : L'étape Denier du rêve*, in: *Ead., Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Univ. of North Carolina, Chapel Hill, pp. 27–65.
- Ouvrage collectif (Dossier réuni par M. Delcroix) 2005 : *Yourcenar 1934 : un roman romain*, Rome, Academia Belgica, 3–4 décembre 2004 publié sous le titre *Denier du rêve politique et social*, « Bulletin de la SIEY » 26, décembre 2005, pp. 75–244.
- Pabion J. 1995 : *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, in : C. Faverzani, *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 127–134.
- Primožich-Parslow L. 2005 : *Du vrai visage de Marcella : chronique d'un attentat manqué*, in *Denier du rêve politique et social*, pp. 87–96.
- Rossebastiano A., Papa E. 2005 : *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, UTET, Torino, 2 vol.
- Van der Starre E. 1983 : *Du roman au théâtre : Denier du rêve et Rendre à César*, in : *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises, 8, pp. 50–79 [article repris dans *Id., Au ras du texte. Douze études sur la littérature française de l'après-guerre*, Amsterdam–Atlanta, Rodopi Press, 2000, pp. 85–110].
- Yourcenar M. 1980 : *Les yeux ouverts*, entretiens de Marguerite Yourcenar avec Mathieu Galey, Le Centurion, Paris.

THE TREATMENT OF THE NAME IN *DENIER DU RÊVE* (1934): THE *ITALIAN* ONOMASTIC CULTURE OF MARGUERITE YOURCENAR

SUMMARY

Denier du rêve (1934) by Marguerite Yourcenar is set in Rome, in 1933, and is built around a small number of characters from different geographical, social and cultural backgrounds and this determines the choice of anthroponyms with notable forms from a diatopic, diastratic and even diachronic point of view. For other characters, however, a *Cratylan* (Barthes 1972) function of the name should be singled out, as the forms of the name are loaded with implicit semantic information.

We also dwelt on some hypocoristic forms alien to the Italian onomastic heritage and ones which the author corrected in subsequent editions of the novel.

Key words: literary onomastic, *Denier du rêve*, Marguerite Yourcenar