

# CINÉMA MONDO, CINÉMA MUNDUS : LE CINÉMA POINT AVEUGLE DE *DENIER DU RÊVE*

par Mireille BRANGÉ (Rouen)

Si le cinéma est un *hapax* dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, elle ne le convoque pas seulement pour fournir un effet de réel au seul roman auquel elle a donné un cadre contemporain. Incarnation du rêve maintes fois décliné dans le roman, il est aussi un discret principe structurel de l'œuvre, un fil conducteur ténu mais régulier qui redouble le « denier » éponyme. Mais en représentant, à propos d'une actrice, le rapport fantasmatique des spectateurs avec l'icône cinématographique et le rôle du cinéma dans l'Italie fasciste, elle se montre aussi observatrice avisée du cinéma, dans le sillage de la réflexion contemporaine de Pirandello.

Comme le remarque Maria Rosa Chiapparo, le cinéma dénommé *Mondo* est sous la plume de Yourcenar un « non-lieu [...] chargé surtout de valeur métaphorique », dénonciateur au premier chef de la facticité du fascisme, qui incite en outre à « voir le monde comme un grand espace théâtral » où chacun ne fait que jouer son rôle<sup>1</sup>. Certes l'évocation du cinéma contribue manifestement à créer d'abord un effet de réel en étoffant, comme d'autres lieux réels ou fictifs, la représentation de cette « stratification de villes »<sup>2</sup> qu'est la Ville. Il y figure le lieu du moderne, répondant aux évocations de la Rome antique et baroque. Dans la version définitive, la présence de ce lieu du quotidien à valeur référentielle s'accroît encore, surgissant dans le décor romain, déjà « salle obscure », mais « portail brillamment éclairé » (*OR*, p. 259<sup>3</sup>) avant de se fondre parmi les « maisons noires » à la fin du roman (p. 260). Sa position centrale se renforce aussi : situé « à l'entrée du Corso », cette longue épine dorsale de *Denier*,

---

<sup>1</sup> Maria Rosa CHIAPPARO, *Denier du rêve : Transfiguration d'une œuvre*, DEA présenté à l'Université François Rabelais de Tours en novembre 1995, p. 49 ; inédit.

<sup>2</sup> Françoise BONALI-FIQUET, « La Rome de *Denier du rêve* ou Les modalités d'une réécriture », dans *La Ville de Marguerite Yourcenar*, Textes édités par Bérengère Deprez, Bruxelles, Racine, 1999, p. 141.

<sup>3</sup> Toutes nos références de pagination vont à cette édition (Bibliothèque de la Pléiade), sauf les références introduites par le sigle *DR34*, qui renvoient à l'édition originale (*Denier du rêve*, Bernard Grasset, 1934).

« sur le trottoir de gauche » (p. 226), le Cinéma Mondo occupe un lieu stratégique face au Palais Balbo et à l'entrée du Palais Conti (p. 254). Cette situation et sa force d'attraction spectaculaire en font un point de convergence à l'intensité également accrue dans la version définitive. Lina passe « sans le regarder devant un placard annonçant [...] un discours du chef de l'État », mais s'arrête « par habitude en face de l'affiche du cinéma Mondo » (p. 174) ; la rue du cinéma est le passage obligé de Marcella avant l'attentat (p. 237) ; c'est encore le lieu du rendez-vous que lui a fixé Alessandro, sur les marches où Dida vend des fleurs (p. 254) ; c'est enfin dans le lieu où convergent brièvement les chemins d'Angiola, d'Alessandro et de Miss Jones.

Servi en cela par l'étymologie latine de son nom, le *Cinéma Mondo* devient le second lieu religieux du roman, concurrençant Sainte-Marie Mineure où, pendant l'orage, Rosalia, Giulio Lovisi, Miss Jones, Clément Roux et Marcella Ardeati assistent au déroulement des litanies de la Vierge. Cette correspondance entre l'église et le cinéma, lieux d'attente et de refuge, est discrètement soutenue par un réseau de coïncidences : Miss Jones, venue écouter de la musique à l'église avant de rentrer en Angleterre, va passer sa soirée au cinéma Mondo, ce qui lui fera manquer son train (p. 278) ; Alessandro entre au cinéma pour s'abriter de l'orage comme auparavant Marcella dans l'église. La veilleuse qui éclaire une Vierge dans l'appartement de Marcella n'est pas sans lointain rapport avec la lampe de l'ouvreuse, à laquelle une métaphorisation monstrueuse – « son œil rouge à la main » (p. 258) – confère une dimension mythique, et qui introduit Angiola au spectacle d'Angiola Fidès, cette idole moderne de Hollywood. D'autant que les spectateurs apparaissent à Alessandro comme des « fumeurs d'opium, la bouche ouverte comme s'ils suçaient leurs rêves » (p. 244), conformes sans le savoir à ce que Marcella et avant elle Carlo Stevo, imprégnés de vulgate marxiste, pensent de toute espèce de croyants (p. 187)<sup>4</sup>. On comprend pourquoi la présence du cinéma est plus marquée dans la version définitive : reliant plus intimement les fils du tissu d'histoires de *Denier du Rêve*, il renforce en la doublant l'efficacité du dispositif fictionnel.

Mais la dénomination emphatique et en cela sans nul doute également ironique du Cinéma Mondo renvoie également à un monde en réduction, l'obscurité du cinéma étant propice à la dissolution des signes d'appartenance à une classe sociale déterminée. Le lieu est idéal pour permettre la compréhension des personnages dans une

---

<sup>4</sup> Voir à ce propos C. Frederick et Edith FARRELL, « Les mythes vivants de *Denier du rêve* », dans *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin de la SIEY* n° 5, novembre 1989, p. 24.

condition humaine plus large, seulement liée par le denier du titre, obole pour ce monde des rêves. Ce monde en miniature n'en est pas moins un théâtre du monde, comme l'indique son nom, parfaitement conforme à la « *teatronomastica cinematografica* » italienne étudiée par Sandro Raffaelli<sup>5</sup> où les noms de salles (*Lux, Eden, Universo*) sont autant de métonymies grandiloquentes. La formule d'introduction des actualités confirme cette vocation du cinéma Mondo : « La salle, comme un tunnel, ouvre sur l'univers » (p. 240). Dans un pays replié sur lui-même, Yourcenar restitue parfaitement le sentiment de s'ouvrir au monde entier, peut-être naïf mais aussi agissant comme une bouffée d'oxygène, que les Italiens sous le Fascisme recherchent au cinéma et dont témoigneront maints écrivains d'après-guerre tels Sciascia et Moravia<sup>6</sup>. En quelques mots elle rend compte du monde contemporain tel qu'il est restitué par les actualités de la firme « Univers et Dieu » qui se substitue à la firme italienne bien réelle *Luce* avec une allusion au tournant religieux pris par le régime avec les accords du Latran en 1929. Mais elle opère du même coup un déplacement qui desserre l'emprise de l'époque pour ouvrir plus amplement sur la condition humaine<sup>7</sup> :

Le dictateur inaugurerait une exposition d'art romain ; des juifs, coupables de leur race, franchissaient à la dérobée la frontière du Reich ; des canons tonnaient dans le désert mongol (p. 240)

Cette formule de la version de 1959 était déjà présente en 1934 – à un ajout près : « à la dérobée ». Au-delà d'allusions identifiables au climat menaçant, c'est une saisie toute personnelle de l'Histoire qui nous est offerte, remarquable de lucidité, fût-ce au prix d'une anachronie et d'une invraisemblance. Car l'enregistrement par la caméra de la fuite des Juifs d'Allemagne est peu probable – et l'ajout de 1959 ne fait qu'ajouter à son improbabilité – et sa diffusion dans un cinéma de la Rome fasciste l'est moins encore. Mais la simple juxtaposition des séquences identifie implicitement les dictatures allemande et

---

<sup>5</sup> Voir Gian Piero BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milan, Bruno Mondatori, 2004 (Le scene del tempo), p. 48-52.

<sup>6</sup> Gian Piero BRUNETTA : « Marguerite Yourcenar in *Moneta del sogno* [...] scrive la frase che meglio fissa la misura di scala con cui molti spettatori sentono di doversi confrontare: "La sala come un tunnel s'aprì all'universo" », *op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> *Luce*, la lumière (*Luce*) produite par le cinéma et faite sur le monde grâce au fascisme, est en réalité l'acronyme de *L'Unione per la Cinematografia Educativa*, créée en 1926, et dont les *Cinegiornali* sont obligatoirement diffusés dans toutes les salles dès 1927. Voir aussi C. Frederick et Edith FARRELL : « Le monde des humains et celui de Dieu sont intimement reliés puisqu'ils se sont mis ensemble pour réaliser le film », *op. cit.*, p. 15.

italienne dès 1934 – évidence à laquelle l'opinion internationale n'accéda que quelques années plus tard, quand s'amoncelèrent les signes de la guerre pressentie par Yourcenar. La valeur de la représentation fugace de la persécution des juifs, déjà amère dans la première version, se fait singulièrement tragique en 1959 : qui ne sait alors de quoi sont lourds les signes avant-coureurs dont le spectacle laisse Angiola indifférente ? Au tragique écho historique auquel renvoie sa lassitude devant ces “ gestes à demi digérés par le temps, qui, durant quelques semaines, s'éparpillent encore par le monde, détachées de leurs causes, avant de pourrir comme des feuilles mortes ” (p. 240), s'ajoute un tragique écho intrafictionnel : l'attitude d'Angiola préfigure le destin de l'attentat de Marcella, incompris et bientôt oublié. Quant au film d'Angiola Fidès à l'exotisme de pacotille – “ capiteux, mais décent, fait pour satisfaire toutes les censures du monde ” (p.242) – il a le mérite de rappeler au lecteur français de 1934 que le volontarisme du régime fasciste ne s'emploie pas seulement à « faire arriver les trains à l'heure » mais aussi à endormir les consciences à bon compte par des divertissements.

La séance du cinéma Mondo ne se réduit pas pour autant à l'actualité mondiale. Elle explore aussi le rêve universel d'un amour romanesque et sensuel sur lequel repose le film d'Angiola Fidès. Yourcenar décèle parfaitement la fonction du cinéma, « réservoir d'archétypes universels auquel vient puiser l'imaginaire collectif »<sup>8</sup> et facteur d'érotisation du monde depuis la fin des années 1910, en particulier avec les *dive* italiennes. Ainsi, sans être un traité sur le cinéma ni même une réflexion approfondie, *Denier du rêve* témoigne de justes intuitions sur le cinéma contemporain qui sont développées dans l'épisode de la projection du film d'Angiola Fidès. Angiola Fidès, c'est d'abord le portrait imaginaire d'une actrice, « femme vraiment fatale » (241), amalgame des actrices européennes devenues stars hollywoodiennes et héritière des *dive*, comme Greta Garbo ou Marlène Dietrich. Quelques années plus tard, l'actrice italienne Isa Miranda incarnera ce modèle, en rentrant tourner en Italie avec de prestigieux metteurs en scène étrangers tels Max Ophuls (*La signora di tutti*, 1934) et Pierre Chenal (*L'Homme de nulle part*, d'après *Feu Matthias Pascal* de Pirandello en 1937). Le film d'Algénib est ainsi une variante des films exotiques aux intrigues romanesques traversés par ces femmes fatales, rappelant, sans être précisément identifiable, *Agent X 27 (Dishonoured)* de Sternberg ou *Le Souffle du désert (Kif Tebbi)* de Mario Camerini, avec un improbable syncrétisme entre l'Andalousie,

<sup>8</sup> Jeanne-Marie CLERC, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Berne, Francfort sur le Main, Nancy, New York, Peter Lang, 1984, p. 62.

aux « reflets de soleil », « effets de lune », « grenades » factices et « moresque au cœur tendre » (p. 241-242), les mers du Sud, incarnées par l'émblématique Lord Southsea et les « îles sous les palmes » ; on va jusqu'à l'Inde factice des « rajah aux dents » forcément « splendides », des déguisements de bayadère dans lesquels Algénib danse devant Shiva, pour finir sur l'image d'une pirogue qui sombre dans le Pacifique avec les deux amants. Le tout lié par un scénario que jugent « stupide » (p. 246) des spectateurs ne voulant pas avouer qu'ils aiment ce romanesque échevelé. Avec son immense visage démultiplié par les affiches et les films, Angiola est la seule à pouvoir rivaliser avec la monnaie qui « reflète, en milliers d'exemplaires, la figure de César »<sup>9</sup>. En cet honneur idolâtre, elle revêt le nom de Fidès, jadis idole « intacte » de son père, qui la comparait aux statues des déesses antiques exhumées (p. 203), et celle de Rosalia avant d'être, sous l'aspect d'Angiola Fidès, sa propre idole et celle des foules avec laquelle les spectateurs croient pouvoir communiquer (« Un spectateur applaudit, ne pouvant croire à la surdité de cette face éloquent », p. 241). Après avoir incarné à la fois Antigone et Ismène auprès d'un père (Œdipe (p. 197), elle réincarne à l'écran les mythes originels, « Ève » et serpent à la fois (p. 241), une « vaine Vénus » (p. 245), qui rappelle la Vénus aperçue sur une plage un soir par Clément Roux vingt ans auparavant, et un « grand narcisse féminin » (p. 241). Et du reste, Angiola et Alessandro ne parlent-ils pas l'anglais, cette langue des mythes modernes ?

Pour qu'Angiola devienne cet épigone des grandes stars du moment, Marguerite Yourcenar laisse son histoire dans une certaine indétermination et choisit un *incognito* romain<sup>10</sup> peu probable pour une star qui sera assaillie par les journalistes dès qu'ils apprendront son arrivée, dont le visage recouvre les affiches et dont le pseudonyme est pourtant transparent, puisqu'il s'agit, comme dans di Credo, de croyance et de foi. Malgré cela, personne, ni Rosalia ni Paolo Farina, ne fait le rapprochement. Si leurs évocations croisées et celles d'Angiola elle-même permettent de connaître assez bien la vie d'Angiola di Credo, en revanche, on ne saura presque rien de l'histoire de l'actrice Angiola Fidès, sinon qu'enfant le cinéma fut pour elle une évasion (p. 239), et que, petite « grue », elle a débuté comme figurante grâce à Lord Julius Round<sup>11</sup>, ce César d'opérette de la version de 1934

<sup>9</sup> Paul JORET, « Du comique au cosmique et vice versa (*Denier du rêve*) » in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 269.

<sup>10</sup> On retrouve ce procédé dans *Loin de Rueil* de Raymond Queneau : ses proches ne reconnaissent pas Jacques L'Aumône, devenu acteur sous le nom de Jack Charity, tandis qu'ils lui croient un destin obscur.

<sup>11</sup> Julius Round en 1934, Julius Stein en 1959.

qui, exténué, confond Jules César et Jules II et s'endort sur les cours de la Bourse (p. 239). Rien ne filtrera de la vie américaine et de l'ascension de l'actrice.

Dans le portrait de cette actrice confrontée à sa propre image, incarnation idéale d'elle-même saisie et fixée par la caméra, résonnent les échos du roman de Pirandello sur le cinéma : *Si gira*<sup>12</sup>. La présence de Pirandello a été préparée par une dissémination d'indices dans tout le roman par Yourcenar. On aurait pu certes prendre pour des effets de réel les tableaux siciliens de Gemara, mais le déplacement dans l'île d'une figure aperçue par l'auteur vers 1925 dans la campagne napolitaine<sup>13</sup> et cette présence sicilienne, très forte en 1934 et atténuée par la suite, ne sont sans doute pas un hasard mais, plus sûrement, un hommage discret à Pirandello, le « Sicilien planétaire » (Georges Piroué), dont Yourcenar a vu une pièce avec son père à Bruxelles (*EM*, 301) et dont elle a pu également voir au cinéma *As you desire me* de George Fitzmaurice avec Greta Garbo qui triompha en France et en Italie en 1933. L'ébauche de relation entre Alessandro et l'inconnue (Angiola) ne repose-t-elle pas sur un « comme tu me veux » semblable à celui prononcé par l'Inconnue dans l'œuvre de Pirandello ? La note italienne de *Denier du Rêve* est donc accentuée par des échos au plus célèbre auteur italien de son époque (Prix Nobel 1934), par ailleurs novelliste et romancier hors pair. Mais surtout leurs propos sur le cinéma convergent, tels qu'on peut les lire dans *Denier* et dans *On tourne*, que Yourcenar a pu lire car il a paru en France en 1925. Ainsi, la scène où Angiola Fidès se regarde jouer reprend celle où, dans le roman de Pirandello, la Nestoroff, une *diva*, regarde des *rushes* : « Personne [...] l'ayant vu sortir de la salle d'épreuve après l'apparition de ces représentations d'elle-même, ne

---

<sup>12</sup> Le roman de Pirandello a connu deux versions : *Si gira* (1915 et 1916) et *Quaderni di Serafino Gubbio* (1925). En français, il fut d'abord traduit sous le titre *On tourne* (Notes de Serafino Gubbio opérateur) (Traduction de C. de Laverrière, Aux Editions du Sagittaire - Simon Kra, Collection de la revue européenne, Paris, 1925), édition à laquelle nous nous référons, puis sous celui de *La dernière Séquence* (traduction de Jacqueline Bloncourt-Herselin, Balland, Paris, 1985, plus accessible). Sur la relation à Pirandello, voir les travaux de Maria Rosa Chiapparo dès 1995 (*op. cit.*, p. 114-120) et sa communication « Echi pirandelliani in *Denier du rêve* di Marguerite Yourcenar: mise en abyme di un'esistenza » au colloque « Marguerite Yourcenar sulle tracce des accidents passagers » (Florence, 18-19 octobre 2004 ; à paraître) ; mais surtout *Marguerite Yourcenar et la culture italienne de son temps (1920-1940)*, doctorat présenté à l'Université François Rabelais de Tours en janvier 2002, notamment p. 64-66, où elle relève, dans « Diagnostic de l'Europe » (1929), ce début de paragraphe : « On tourne. Le cinématographe a enseigné la décomposition du mouvement ; les romanciers l'imitent [...] » (*EM*, p. 1654).

<sup>13</sup> *Rendre à César*, « Histoire et examen d'une pièce », in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

peut douter de son ahurissement. Elle est vraiment tragique, épouvantée et hors d'elle-même ; elle a dans les yeux cette stupeur ténébreuse [...] »<sup>14</sup>. Cependant, Angiola n'établit pas avec ce reflet d'elle-même une relation d'étonnement, celui d'être dépossédée d'elle-même comme dans le cas de la Nestoroff, mais de narcissisme et d'auto-érotisme :

Angiola était donc libre de s'abandonner tout entière, cette nuit, à la femme qui faisait battre son cœur. C'était pour Angiola qu'elle s'était habillée, fardée [...] cherchant la bien-aimée pour lui donner ce collier, ces visons, ces souliers lamés d'or qu'elle ne portait que pour Angiola (p. 239).

Cette portée auto-érotique est accentuée par les échos insistants du nom d'Angiola et par la volontaire ambiguïté des qualificatifs et des comparaisons renvoyant à des amours clandestines : la caissière est une « entremetteuse », la loge obscure est assimilée à une chambre où l'on éteint la lumière dans l'attente d'un(e) amant(e) (p. 240) et si Angiola cherche à s'identifier à l'image d'Angiola Fidès, c'est par « une illusion pareille à celle des amants qui croient pouvoir s'unir à l'objet de leur amour » (p. 241). Mais ce rapport est aussi de dévotion à un maître dévorateur, « vampire », « pâle monstre [qui] avait bu tout le sang d'Angiola », « monstre d'elle-même », « ombre gigantesque » : « Elle avait tout sacrifié à ce fantôme [...]. Elle avait exploité ses chagrins pour qu'Angiola Fidès apprit à pleurer, ou pour que le sourire de cette femme se nuancât de mépris. [...] En mourant, elle tâcherait d'imiter une des morts d'Angiola Fidès » (p. 240-241) Soumission d'autant plus terrible que ce « vampire » n'est qu'un « fantôme » aux pouvoirs illusoire : « Doué d'ubiquité, gratifié [...] d'une immortalité factice qui n'excluait pas la mort » (p. 240). Angiola se trouve l'inconsciente proie dévorée par son image. Les spectateurs ne contemplent guère sur l'écran qu'une absence et cependant lorsque la lumière se rallume dans la salle, nul ne reconnaît en elle Angiola Fidès. Alessandro la traverse de son regard sans la voir.

Ici pas plus qu'ailleurs dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar il n'y a de réflexion autotélique sur l'art qui n'ouvre sur une réflexion métaphysique. L'épisode du Cinéma Mondo apparaît, telle une épiphanie joycienne, comme la discrète confirmation du titre et de l'épigraphe. C'est bien un rêve que l'on achète au cinéma, répondant aux premières pages du roman : « On n'achète pas l'amour [...] mais on achète du rêve ; cette denrée impalpable se débite sous bien des

---

<sup>14</sup> Luigi PIRANDELLO, *On tourne, op. cit.*, p. 49.

formes » (p. 169). De fait, c'est non l'amour qu'achètent ici Alessandro et Angiola, mais de l'évasion, un improbable ersatz de leur vie, ou plutôt une vie dont la vie réelle si peu conforme à leurs désirs ne serait que l'ersatz. Ils y trouvent aussi la brève illusion d'une relation sensuelle sans « la tyrannie des procédés », comme l'écrivait Vivant Denon. On peut voir l'intrication du travail sur *Denier du rêve* (1934, 1959 et 1971) et sur *Les Songes et les sorts* (en 1938 et en 1970) comme la confirmation de ce lien entre rêve et cinéma. Leur parenté s'impose dès le début de la projection : « Les hautes eaux du rêve envahirent la salle, entraînant avec elles leurs épaves de souvenirs et leur faune de symboles » (p. 245). Le récit décousu du film répond à l'écriture d'un rêve, avec

la négation du temps, le décalage de l'espace, la lévitation suggérée, l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté, une terreur [...] voisine de l'extase [...], l'absence de lien ou de contact visible entre les parties ou les personnages du rêve, et enfin la fatale et nécessaire beauté (*EM*, p. 1606).

Le film semble répondre trait pour trait à la définition du rêve qu'on trouve dans le dossier préparatoire d'une réédition de *Les Songes et les Sorts*, que Marguerite Yourcenar préparait et qu'elle n'a pu achever :

Rêve : monde de l'aspiration et du projet, monde de la terreur, de l'anxiété, de l'étonnement, de la recherche du désir, de l'attente, plutôt que de l'accomplissement (les deux seules exceptions étant l'orgasme érotique et la délectation mystique [...]) ; monde dont l'aspect le plus fréquent est celui du voyage, de la quête, du déplacement d'un point à un autre (*EM*, p. 1616).

Dans le cas d'Angiola, il accomplit également l'orgasme érotique et la délectation mystique. Première réponse romanesque au futur projet de saisir le moment « où les sorts s'expriment par les songes » (*EM*, p. 1537), l'épisode du cinéma Mondo révèle en effet un sort, une vie rêvés et les failles de l'existence réelle. Car si la confrontation des informations sur la vie d'Angiola avec le film d'Angiola Fidès complète d'abord les connaissances du lecteur, très vite l'alternance du spectacle vu et des perspectives d'un narrateur omniscient souligne l'hiatus entre vie réelle et vie idéale (celle d'Algénib), dénonçant le rapport d'Angiola avec son passé (« Angiola n'était pas femme à s'embarrasser d'une famille dérangeant l'image embellie qu'elle présentait de son passé », p. 242). Le reflet auquel Angiola a tout sacrifié n'est qu'un reflet inconsistant et la course qui verrait coïncider

Angiola Fidès et Angiola di Credo, cette « idole impalpable », est désespérée (p. 241).

L'épisode préliminaire du film burlesque – deuxième des trois parties d'une séance cinématographique (actualités, dessin animé, grand film) – était déjà le lieu d'une épiphanie où se manifestait l'inanité de tout désir d'évasion hors de son lot. Une voix, qui n'est attribuable ni tout à fait à l'auteur ni aux personnages, relie la révélation au parcours, en étend la portée à toute vie et par là à celle d'Angiola (« [...] un pitre venait de tomber, sans atteindre l'objet qu'il croyait saisir, ne faisant en somme que ce qu'on fait toute la vie », p. 240) puis à celle d'Alessandro (« Un clown tomba, butant contre le vide, comme Alessandro contre une absente », p. 245). Et si le cinéma sert d'implacable révélateur, c'est sans doute parce qu'il est intrinsèquement un art d'illusion trompeuse. Dans son dispositif même, il semble avoir donné à l'allégorie platonicienne de la Caverne sa plus parfaite concrétisation. Dans une allusion parfaitement transparente à ce royaume des illusions aliénantes (« la caverne pleine de spectres », p. 240), il est des spectateurs qui, comme les prisonniers du mythe, viennent, devant l'écran, « applaudi[r], ne pouvant croire à la surdité de cette face éloquente » (p. 158 ; déjà cité). Et quand les lumières se rallument vient le dessillement ; on retourne à une vie empêchée, à une réalité dans laquelle Alessandro a définitivement perdu Marcella et Angiola n'est qu'une pâle imitation d'Angiola Fidès. Tous deux doivent s'avouer au sujet de ce film qui incarnait leurs rêves :

« Ce film est idiot, n'est-ce pas ? dit-elle.

– Oui, fit-il amèrement. Bête *comme tout* ». (p. 247)

Ainsi se confirme aussi au cinéma Mondo l'épigraphe de Montaigne : « C'est priser sa vie justement pour ce qu'elle est, de l'abandonner justement pour un songe ».

La force de fascination du Cinéma Mondo est cependant plus obscure que celle de la caverne illusoire, car s'il est un lieu stratégique dans Rome et dans la fiction, c'est qu'il y incarne non seulement le rêve et l'illusion mais aussi la mort, mot qui clôt le roman. Comme dans *La Lettre volée* de Poe, Yourcenar pourrait avoir inscrit ce sens dans le nom même du cinéma : pour une familière des ruines de la Ville romaine, le Cinéma Mondo situé au cœur de Rome est en effet un nouveau *Mundus*, ombilic d'une capitale qui se voulait elle-même nombril du Monde. Car le *Mundus*, symbole de l'univers au cœur du Forum avec une voûte représentant le ciel, une chambre consacrée à Cérès et un puits, était une des portes de l'Ombre essentielle, ouvert

trois fois par an pour libérer les ombres des morts<sup>15</sup>. Dans ce roman funèbre (on y apprend la récente mort de Carlo et celle prochaine de Lina Chiari, tandis que ce soir-là meurent Rosalia et Marcella), le cinéma Mondo, tout autant que caverne platonicienne, est un *mundus* où l'on pénètre comme dans une grotte et qui libère fantasmes et images d'un monde mort. Ainsi Angiola, qui cherchait vainement une morte dans les rues de Rome, y est entrée, sûre de l'y trouver. Et devant l'image d'Angiola Fidès, « immobile, elle regardait vaguer son âme de muscles, son âme d'os, son âme de chair », mais « n'apercevait qu'une morte » (p. 239-240). *Mundus* ouvert, le cinéma l'est aussi pour Alessandro : « L'épaule vivante d'une jeune femme [...] était le seul rempart qui [le] séparait de tant de fantômes » (p. 245). Tous deux bravent des fantasmes, Angiola avec « le sentiment d'évincer une rivale » et Alessandro « se vengea[n]t d'une absente » (p. 247). Le film terminé, le *Mundus* se referme. Les morts regagnent leur monde et en même temps que se rallume « une lumière jaune appropriée aux allées et venues des vivants », les vivants retrouvent leur pauvre et triviale réalité, des mensonges médiocres, qui n'ont rien à voir avec les rêves suscités par le film, des mots soufflés par le cinéma et qui, dans la vie sonnent faux, des échanges qui ne sont qu'« ineptie », des remarques « amèrement » prononcées, des calculs de bas étage et du mépris. Abandonnés des morts, seule reste aux vivants la solitude intérieure la plus absolue : « Chacun, de son côté, ne désire plus qu'être seul » (p. 248).

Sans doute est-ce la terrible conclusion du cinéma Mondo : si la projection cinématographique avec son alternance de points de vue est une leçon de relativisme c'est aussi une preuve de l'incommunicabilité entre les êtres, chacun étant absorbé par sa propre condition. Les vivants sont condamnés à la solitude et seul l'affleurement des morts a le pouvoir de créer une brève communion épidermique entre eux, illusion qu'on ne cherche pas même à maintenir, puisqu'un inconnu qui émeut votre corps est moins réel qu'un Lord Southsea de cinéma et que l'on aime vraiment que des fantômes. Comme Angiola aux yeux de Paolo Farina, on n'aime jamais que les absents. Voilà ce qu'écrit Marguerite Yourcenar, cinq ans après la mort de son père, non sans ambiguïté :

Présente, il l'avait placidement chérie ; absente, Angiola flambait de tous les feux [...] et il regrettait, non la femme qu'il avait perdue, mais la maîtresse qu'elle n'avait jamais été pour lui (p. 168).

---

<sup>15</sup> Claudia MOATTI, *Roma*, Arles, Actes Sud, Terres d'aventure, 1997 et Gérard MACÉ, *Rome, ou le firmament*, Paris, Fata Morgana, 1983.

*Cinéma Mondo, cinéma Mundus*

Si cette communication univoque avec les morts est aussi un lieu pirandellien (*La Vie que je t'ai donnée, Comme tu me veux*), une telle épiphanie terrible ne pouvait surtout avoir lieu que dans un cinéma au cœur de Rome, cette ville du *Mundus* que Michel lui avait fait découvrir.