

Regards de la modernité
Simulacre et négativité dans *Les Carnets
de Malte Laurids Brigge* et *On tourne*

Thomas Carrier-Lafleur
Université de Montréal/GRAFICS

L'ai-je dit? J'apprends à voir.
— Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte
Laurids Brigge*

Quels hommes, quelles intrigues, quelles
passions, quelle vie voit-on dans un monde
comme celui-là?
— Luigi Pirandello, *On tourne*

Chronologiquement et thématiquement voisins, les deux romans qui retiendront ici notre attention appartiennent aux productions culturelles de la modernité, bien qu'ils entretiennent également des rapports conflictuels avec celle-ci et ses avatars, soit, d'une part, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*¹ (1910), l'unique roman de Rainer Maria Rilke et, d'autre part, *On tourne*² (1915), l'avant-dernier roman de Luigi Pirandello. Nous tenterons de retracer le parcours des figures visuelles dans ces deux romans posant un âpre diagnostic sur la sociabilité et les mœurs propres au monde moderne : un monde qui, justement, se définit par une multiplication des images et de leurs supports. L'intérêt de ce rapprochement entre *Malte* et *On tourne* est également motivé par la dimension « marginale » de leur écriture. L'un et l'autre de ces textes se proposent en effet d'investir la dimension intimiste de l'écriture à travers la médiation romanesque du dispositif du « carnet » ou du « cahier ». Malte Laurids Brigge et Séraphin Gubbio sont deux personnages pris dans la frénésie sensori-motrice de la vie moderne propre aux grandes villes du début du vingtième siècle, mais qui, plutôt que de participer ou même de s'opposer au mouvement perpétuel des incarnations de la modernité, vont tenter de se positionner *au cœur de sa marge* afin de mieux l'observer et aussi d'en expérimenter les limites. Par leur dimension (auto)biographique et par la position marginale qu'ils tentent d'adopter, *Malte* et *On tourne* sont donc deux romans modernistes qui se placent à la fois au seuil de l'écriture romanesque et au seuil de la vie moderne, justement pour mieux *faire l'expérience de cette limite*.

¹ Dorénavant *CMLB*.

² Dorénavant *OT*.

Trois enjeux devront simultanément nous intéresser : premièrement, la dimension scripturale de l'entreprise romanesque, à travers l'utilisation du dispositif des carnets créant une série de tensions entre l'espace privé et l'espace public; ensuite, la place attribuée au sujet romanesque dans ce système d'images et de signes trompeurs que sont les grandes villes et le studio de cinéma; finalement, le double rôle de la mort dans cette recherche de la vérité par les images, alors que celle-ci est à la fois *ce qui motive* et *ce qui repousse* le sujet dans son enquête de l'existence moderne. Ce qui se cache derrière les jeux d'images, c'est bien l'expérience de la peur et de la mort. À l'ère du modernisme battant, *Malte* et *On tourne* dessinent une expérience *négative* qui, par cette négativité même, nous montre peut-être le vrai visage de l'existence. La quête de connaissance dans ces deux romans passera donc par la triple rencontre de l'écriture, de la ville et de la mort.

Les Carnets de Malte Laurids Brigge : le regard comme instauration

À la limite du roman, *Malte*³ est le mélange particulier de carnets où s'entrelacent situations urbaines, dissections des sentiments et plongées dans l'histoire de la poésie. « Ainsi donc c'est ici que viennent les gens pour y vivre? Je penserais plutôt que c'est un endroit pour y mourir » (*CMLB*, 16). Voilà en effet ce que l'on peut lire dès les tout premiers mots de ce récit qui, tel le scalpel qui ouvre un corps, utilise le regard et la sensibilité de son héros afin de disséquer le monde moderne, dont Paris

³ Sur cette œuvre, on consultera avec intérêt Jongy (2011) et Klein (1996).

sert à la fois d'emblème et de symptôme. Ce Paris est offert au lecteur de manière inversée, comme si la Belle Époque était observée avec une lunette déformante : la Ville Lumière devient un lieu ténébreux où la vie erre.

L'unique roman de Rilke traite d'un sujet essentiellement contemporain de son écriture, impensable quelques générations plus tôt : celui de la place de l'individu dans les nouveaux modes d'existence propres à ce bouillonnement de signes, d'images et d'informations propres à la vie moderne. D'humaine, la culture est devenue frénétique. À peu près au même moment que Rilke, le sociologue Simmel pouvait écrire que « les grandes villes sont en propre le théâtre de cette culture qui dépasse tout ce qui est personnel. [...] [P]our sauvegarder cette dimension très personnelle, il faut extérioriser le plus de singularité et de différence » (2013, p. 68-69). Donner à voir la sphère de l'intime à même l'existence urbaine moderne sera précisément le fil conducteur de *Malte*. Le roman se fait le récit bigarré d'un personnage presque anonyme, dernier descendant d'une noble famille danoise sur le point de s'éteindre, qui, même s'il est muet pour les autres, dialogue intensément avec lui-même, noircissant carnet après carnet pour ne pas disparaître complètement dans le chaos indifférencié de la grande ville. Menaçant l'identité et traquant la singularité de son être, la grande ville est néanmoins ce qui permettra au sujet de se multiplier sans que la cause de cette découverte soit explicable logiquement. « J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais tout pénètre plus profondément en moi, sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. J'ai un intérieur, que j'ignorais. Tout y entre désormais. Je ne sais pas ce qui se passe » (*CMLB*, p. 23). Ainsi le regard est-il vécu par Malte comme une expérience

paradoxe. Essentiellement intérieur, le regard du protagoniste révèle la singularité et l'intériorité à même ce qui en incarne l'exact opposé, c'est-à-dire la ville et la culture modernes, « la grande chose » (*CMLB*, p. 74). La tâche des carnets tenus par ce personnage ultrasensible sera ainsi de transformer l'expérience de l'intériorité en expérience d'écriture.

Repousser la mort de l'individualité dans le contexte urbain moderne demande que la sensibilité et l'intériorité mais aussi l'écriture découvrent de nouveaux territoires. Ainsi le sujet romanesque doit-il quotidiennement constater et peser « l'existence de l'horreur dans chaque parcelle de l'air » (*CMLB*, p. 85). Cherchant la faille de l'expérience créée par la vie moderne, *Malte* présente l'écriture comme un acte de résistance contre la perte de l'individualité et contre la chute dans l'horreur du non-sens. « J'ai fait quelque chose contre la peur. Je suis resté toute la nuit et j'ai écrit » (*CMLB*, p. 33). L'écriture est ce qui permet de lutter contre la nuit et contre les simulacres de la modernité afin de conserver son âme, car l'âme est précisément ce que risque de nous enlever la grande ville. Cette lutte est à la fois physique et spirituelle, tangible et abstraite. C'est pour cette raison que l'écriture est convoquée aussi bien de manière mentale que de manière existentielle. Dans *Malte*, il n'y a qu'une différence de degré entre existence et écriture, car les deux font partie du même enjeu et luttent contre les mêmes démons.

« Je crois que je devrais commencer à travailler un peu, maintenant que j'apprends à voir. J'ai vingt-huit ans et il ne s'est encore à peu près rien passé » (*CMLB*, p. 35). De manière tout à fait improbable, alors qu'elle demande au sujet de perdre son individualité au profit de l'ingestion – voire de l'indigestion – des

images de la culture moderne, la grande ville permet également *l'instauration* véritable du sujet, c'est-à-dire *sa reprise* ou *son recommencement*. Le philosophe Étienne Souriau a développé cette pensée de l'instauration dans son *magnum opus*, qui n'est pas inutile de rappeler ici :

En latin, *instauratio*, *instaurare*, impliquent l'idée d'une restauration, d'un recommencement, d'un renouvellement, ou mieux, de la reprise, définitive cette fois, de ce qui n'avait pu être d'abord mené à bien. *Instaurativi ludi* (jeux instauratifs) : ceux qu'on célébrait à la place de ceux qui avait été interrompus. [...] Instaurer signifie moins établir temporellement qu'établir spirituellement une chose, un être physique ou moral, et lui constituer, lui assurer une réalité en son genre. (1939, p. 73)

Les jeux de regards et d'écriture qui nous intéressent dans ces carnets au devenir romanesque sont de tels *jeux instauratifs*. Il s'agit de trouver la forme littéraire qui viendra « établir spirituellement » la quête identitaire et morale de l'homme moderne qui résiste au présent et qui, là où on l'attendait le moins, redécouvre le but de son existence. Ce processus ne peut se faire que dans la crainte et les tourments, car il est aussi surplombé par la mort, mais c'est aussi cette négativité intrinsèque qui donne tout son sens à l'entreprise du sujet. « En dépit de toute ma peur, je suis malgré tout comme quelqu'un que de grandes choses attendent et je me rappelle que j'avais autrefois un sentiment semblable avant de commencer à écrire. Mais, cette fois, c'est moi qui serai écrit. Je suis l'impression qui va se changer » (*CMLB*, p. 66). À travers la série des impressions qu'il est à même d'extirper au néant, le roman est l'espace mobile de ces changements, qui, à proprement parler, se réalisent sous nos yeux et que nous

sommes appelés à expérimenter pour nous-mêmes, depuis notre propre sensibilité.

À travers les remarques notées au fil des jours dans les carnets, eux-mêmes tributaires du choc permanent que représente la grande ville, Malte éprouve son « devenir écrivain », ce qui, dans la pensée et dans l'œuvre de Rilke, est associé à une recherche de poésie et une quête identitaire. Le mouvement de la poésie va de pair avec celui de l'existence, alors que tous deux tentent de trouver les images qui leur permettront de percer la toile des apparences de la modernité pour en voir apparaître la vraie nature. Or, cette double quête de poésie et d'existence, d'écriture et de regard, Malte ne cherche pas seulement à l'expérimenter pour lui-même, mais il tente aussi d'en raconter l'histoire et d'en cerner l'origine transindividuelle. Ainsi, au hasard de ses notes, écrira-t-il sur Baudelaire – figure tutélaire de l'écrivain à la fois victime et bourreau de la vie urbaine – qu'« il avait le devoir, devant cette image terrible et en apparence repoussante, de voir la réalité profonde, celle qui est derrière tout le réel » (*CMLB*, p. 84). Plus on avance dans la lecture des carnets, plus le mélange de l'universalité de la poésie et de l'intime de l'existence devient indiscernable : la poésie fait la reprise de l'existence, l'existence celle de la poésie. Malte est à la recherche de la poésie, voire de la généalogie de l'acte poétique, mais, de manière éminemment contradictoire, cette quête ne peut se réaliser dans le milieu le plus dénué de poésie. Menée dans le milieu presque apocalyptique d'une Belle Époque renversée, l'odyssée de l'origine sera même pour lui l'occasion d'un renouveau.

« Je suis un débutant dans mes propres conditions de vie » (*CMLB*, p. 84), note également Malte dans ces carnets

devenus le roman de l'éternel recommencement. Or, sa recherche instaurative, guidée à la fois par la félicité et par l'horreur, se déroule en trois temps. D'abord, à même la quotidienne de la grande ville qu'il arpente au hasard de ses errances, Malte recherche les survivances de la poésie dans ce présent chaotique. La deuxième instauration est celle de la généalogie de la sensibilité poétique à travers un certain nombre de figures historiques, dont Baudelaire et Ibsen. Celles-ci incarnent autant de faces réfléchissantes dans lesquelles Malte pourra examiner sa propre image et aussi juger des conditions modernes de l'acte et de la vie poétiques. Par exemple, s'adressant à la mémoire d'Ibsen – donc à la survivance du poète –, Malte écrit pour lui-même : « il te fallut chercher toujours plus impatientement, toujours plus désespérément des équivalents de tes visions intérieures dans le monde visible du dehors » (*CMLB*, p. 94), impératif qui n'est évidemment pas étranger au projet du sujet romanesque rilkéen. Le troisième temps de l'instauration conjugue la dimension performative du premier et la nature historique du deuxième : il s'agit de la tentative, plusieurs fois recommencée par Malte, de décrire les derniers jours et l'agonie de son grand-père, « la mort du chambellan Christoph Deltev Brigge à Ulsgaard » (*CMLB*, p. 29). La mort est non seulement la limite de la vie, mais celle de l'écriture. En réponse au trop-plein d'images produites par les faux-semblants de la vie moderne, à la suite également de l'histoire des images universelles de la poésie, l'écriture marginale des carnets s'attaque à la tâche la plus ardue qui soit : trouver les mots les plus adéquats afin de décrire ce qui, justement, représente la fin de tout langage; arriver à instaurer une image qui ne répondrait pas du visuel, au-delà de la représentation. Image impensable, la mort est

pourtant la seule image que le roman moderne se doit de penser – de *À la recherche du temps perdu* à *La Montagne magique* en passant par *Ulysse* et *L'Étranger* –, afin de trouver une manière d'en approcher la marginalité.

On tourne : le regard comme technique

« On pourrait imaginer maintenant un narrateur qui consacrerait tout son soin aux instants derniers; il n'aurait pas tort » (*CMLB*, p. 190). Publié cinq ans après *Malte*, *On tourne* raconte l'histoire de ce narrateur à travers une nouvelle série de carnets, eux aussi gravés dans la marge de la modernité battante⁴. Par contre, nous n'avons plus affaire cette fois à un poète anachronique à la recherche de la poésie sensible dans un monde qui semble avoir définitivement tourné la page, mais à un personnage qui donne l'impression d'avoir mis de côté sa personnalité afin de se fondre le plus possible dans le moule de la vie mécanique, au point où il en incarne le rôle symbolique par excellence : Séraphin Gubbio, opérateur de cinéma, celui qui tourne la manivelle et permet à la caméra d'enregistrer, aussi maquillée soit-elle, la mort en acte et dans son devenir.

Ainsi, la sensibilité de l'écrivain Malte face aux tracas du quotidien des grandes villes et devant l'histoire universelle de la poésie est en contrepoint total avec la passivité – néanmoins très complexe, comme on va le voir – de Gubbio l'opérateur, artiste raté qui, après avoir touché le fond du baril de l'existence, va se venger de la société des hommes en les

⁴ Sur ce roman encore trop méconnu, voir Andreatza (2006), Nulf (1970-1971) et Ochsner (2008).

analysant et en les dépeçant à vif, bien placé qu'il est dans son rôle à la fois marginal et central. En effet, essentiel au système de la représentation du cinéma en ce qu'il rend possible la mécanique de l'appareil, l'opérateur reste malgré tout l'éternel *hors champ* des images. N'étant ni acteur ni réalisateur, ne performant ou ne créant rien, il assiste au cirque grandiloquent et concentré de la vie moderne qu'est le studio de cinéma, d'une place si modeste qu'on le croirait invisible. « À vrai dire, la qualité principale que l'on exige de celui qui fait mon métier est l'impassibilité en présence de l'action qui se déroule devant l'appareil » (*OT*, p. 17; nous soulignons), réplique par exemple Gubbio en réponse à un passant curieux qui s'informe de la nature de ce métier nouveau qu'est celui d'opérateur, dont *On tourne* tente de penser les conséquences pour la sensibilité humaine. « Il n'y a peut-être pas de phénomène de l'âme qui soit plus incontestablement réservé à la grande ville que le caractère blasé » (2013, p. 49), note au même moment Simmel. Dans *On tourne*, le studio de cinéma représente une image condensée de cette fatigue de l'âme propre aux métropoles modernes. Homme blasé par excellence, observateur froid et appliqué, Gubbio incarne pour sa part le plus haut degré possible d'intellection et d'adaptation à la mécanique moderne : il fait lui-même partie de la machine. À travers l'histoire d'un opérateur qui en vient à ne plus savoir comment se définir sinon par son métier – au même titre que toutes les réflexions de Malte sont indissociables de son désir d'être poète –, *On tourne* est un des romans modernes qui a le mieux développé ce thème du « progrès de l'intellectualité » (Simmel, 2013, p. 49). Les avatars techniques de la modernité, même ceux qui, comme le cinéma ou la photographie, visent à représenter le réel tel

qu'il est, ont l'effet paradoxal de déplacer la réalité du côté du mental.

Dans cette description de la tâche de l'opérateur qui ouvre le roman, Gubbio apporte néanmoins une nuance importante, transportant le récit du côté de la négativité : « Je ne doute pas, cependant, qu'avec le temps – mais oui – on arrivera à me supprimer » (*OT*, p. 17). On ne peut que souligner le double sens de ces paroles qui font de *On tourne*, après *Malte*, un autre roman qui tente de décrire la mort pour mieux la repousser dans les marges de l'existence, d'expérimenter avec les images jusqu'au moment où apparaîtra l'image impensable de la mort. Le titre anglais – *Shoot!*, qui serait malheureusement traduit en français par « action » – paraît à ce propos beaucoup plus approprié pour traduire la dualité des gestes de Gubbio et, surtout, pour annoncer la situation dans laquelle il se retrouvera à la fin du texte : l'action de la manivelle tournée par l'opérateur filmant un acteur en train de se faire dévorer par une bête sauvage est doublée d'un coup de fusil qui, à la toute dernière seconde, viendra le sauver d'une mort certain, tout en lui permettant d'accomplir sa destinée symbolique. À travers les apparences trompeuses d'un studio de cinéma, un accident de tournage avec un fauve, lui bien réel, permet involontairement à l'opérateur de *filmer la mort en action*, ce qui, pour Pirandello, constitue le principe même du cinéma. S'il sort vivant de cette mésaventure, c'est toutefois au prix d'une autre forme de mort, dont la portée symbolique n'est pas moins grande. « Et je fus tiré en arrière, arraché à la cage avec la manivelle de ma caméra tellement serrée dans mon poing qu'il fut impossible, tout d'abord, de me l'arracher. Je ne gémissais pas, je ne criais pas de terreur, ma voix s'était éteinte dans ma

gorge, pour toujours » (*OT*, p. 283-284). Art de fantômes, art de squelettes en devenir, le cinéma est complice de la mort. Le roman de la vie moderne n'avait d'autre choix que de s'y confronter. Or, Gubbio est l'un des personnages les plus fascinants de tous les romans modernistes, dans la mesure où Pirandello a su le placer à l'exacte limite du système et de son dehors, de l'action machinique et de la pensée, de la parole mondaine et de l'espace blanc de l'écriture, bref, de la frénésie et de la mort. Et c'est paradoxalement dans le monde factice des studios de cinéma que va se produire la vérité la plus perçante qui soit sur la fatalité humaine, précisément parce qu'elle est irréductible à toute image.

Roman social, roman technique, roman philosophique sur le monde du cinéma et le vertige que ce nouveau médium a su provoquer dans les passions humaines, mais aussi sur les nouveaux rôles sociaux qu'il a su mettre en œuvre, *On tourne* n'en est pas moins pour autant un récit mélodramatique, à l'instar des films qui sont tournés par la Kosmogroph, l'équivalent pirandellien des grands studios italiens de l'âge d'or du muet. Le roman utilise la hiérarchie des studios de cinéma pour créer une sorte de comédie humaine où s'entremêleront « les phénomènes de l'âme humaine » (*OT*, p. 172). Participant au tournage de mélodrames au parfum d'aventure, Gubbio arrive également à montrer en quoi le monde de la Kosmogroph *est lui-même un mélodrame*. Le principal sujet de celui-ci sera la belle Varia Nestoroff, actrice du film que réalise présentement le studio, femme fatale autour de laquelle, aussi bien dans le réel du roman que dans la fiction du film en abyme, tourneront amants, prétendants et, le plus important, un vrai tigre – une tigresse, en fait –, image on ne peut plus claire du pouvoir féroce de l'actrice et de la machine

cinématographique qui lui confère son statut d'étoile. C'est aussi ce fauve qui, à la fin du roman, décapitera l'acteur Nuti, l'un des amants de « la Nestoroff » (comme le narrateur de Proust parle de « la Berma »). Il s'agit également de l'animal sauvage qui va aussi bondir sur Gubbio, l'amenant à l'exacte limite de la vie et de la mort, le rendant définitivement muet, sans âme, à l'instar de l'appareil cinématographique qu'il continuera d'ailleurs d'opérer, avec encore plus de précision. « Je me sauve moi seul, dans mon silence, avec mon silence, qui m'a rendu – comme le veut le temps – parfait » (*OT*, p. 284). Privé de parole et de sensibilité, mais compensant par ses qualités d'observation et d'intellection, Gubbio ne fait plus que symboliser la caméra : il est lui-même le dispositif, il est le médium qui fait osciller tous ces niveaux de réalités, d'impressions et de fictions. « Je cessai d'être Gubbio et je redevins une main » (*OT*, p. 190). Pris dans l'engrenage du milieu cinématographique qui lui enlève toute liberté de mouvement, Gubbio n'est plus qu'un regard et qu'une main. Mais c'est de cet agencement que naîtra une réflexion romanesque sur l'ontologie de l'image. À l'instar de ce qu'a fait Rilke cinq ans plus tôt avec Malte, Pirandello inscrit ici de manière assez précoce son protagoniste dans la crise d'action caractéristique des « héros » des fictions modernes, dont Proust, Joyce, Kafka et Musil, parmi d'autres, solidifieront ensuite les fondations. En revanche, ce que Gubbio perd en action physique, il le regagne immédiatement en prise sensible et intellectuelle sur le réel. Œil et cerveau de cette « grosse araignée faisant le guet » (*OT*, p. 106) qu'est la caméra, il est également le centre de ce kaléidoscope social et affectif de la société cinématographique, qui, c'est le cas de le dire, tourne autour de lui.

Il faut toutefois nuancer une chose : en dépit de ce que peut sans doute suggérer une première lecture de l'œuvre, *On tourne* n'est pas seulement un simple constat pessimiste de la mécanique de la vie moderne. Comme Malte, Gubbio n'est pas seulement un personnage victime, il est aussi une sorte de médecin du présent, capable de poser des diagnostics. Sa passivité devant la mort en acte d'une société qui s'automatise est contrebalancée par l'extrême acuité des notes – elles bien vivantes et bien mordantes – de son journal, dont le roman est le compte rendu. Opérateur en apparence impassible derrière sa caméra, Gubbio est pourtant un fin *critique* de la vie moderne alors qu'il troque la machine contre la plume. Sa complexité est égale à celle de l'art cinématographique, qui est à la fois symptôme et remède de la modernité, à la fois moyen d'abrutissement sensoriel et moyen de révélation ontologique du tissu inconscient du réel :

Il est ainsi bien clair que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui parle à l'œil. Nature autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme se substitue un espace entrelacé d'inconscient. [...] S'il est plutôt habituel de prendre note, ne serait-ce que très vaguement, de la démarche des gens, on ne sait assurément rien de leur attitude dans la fraction de seconde où le pas s'allonge. [...] C'est ici qu'intervient la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions. À travers elle, pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel. (Benjamin, 2013, p. 111-112)

Tirées de la dernière version de son article le plus important, ces phrases de Walter Benjamin datent de 1939, soit

une génération après le roman de Pirandello. Le texte sera d'ailleurs évoqué par Benjamin en ce qu'il s'agit du premier texte qui a su différencier la nature de l'acteur de cinéma de celle de l'acteur de théâtre. Il est vrai que le roman insiste beaucoup sur l'idée que l'acteur ne peut découvrir sa vraie nature qu'une fois confronté à la froide mécanique de la caméra et de son opérateur, pièce essentielle du système critique qu'est le cinéma pour Pirandello. Après avoir comparé sa caméra à « une araignée qui suce et absorbe leur réalité vivante pour en faire une ombre évanescence, fugitive, jeu d'illusion mécanique » (*OT*, p. 106), l'opérateur pirandellien inscrit dans ses carnets cette question rhétorique : « Et celui qui les dépouille de leur réalité et la donne en pâture à la machine, celui qui fait de leur corps une ombre, qui est-ce? C'est moi, Gubbio » (*OT*, p. 106-107). Pour les acteurs, d'abord, puis pour les spectateurs, le cinéma vient brouiller les identités. Il transforme le même en quelque chose d'inquiétant, mais de néanmoins familier⁵. Mais, tout en pillant le monde de sa réalité vivante, le cinéma en manifeste les puissances de l'inconscient, tout ce qui se cache derrière la répétition des gestes et des expressions. Ainsi, ce que le cinéma seul peut montrer, ce sont « les actes de la vie tels qu'on les fait sans y penser quand on vit sans savoir qu'une machine les épie en cachette » (*OT*, p. 140). Le paradoxe est qu'il fallait un art machine pour dénoncer la mécanique souvent inconsciente de l'existence.

Texte ambigu, *On tourne* est tout autant une critique sans équivoque de la reproduction cinématographique des images

⁵ Selon la formule freudienne que l'« étrangement inquiétant = non-familier » (1985, p. 215). Jean-Pierre Sirois-Trahan (2008) a d'ailleurs proposé une première lecture cinématographique de *L'Inquiétante Étrangeté*.

qu'une exploration des mystères propres à ce nouveau type de vision, essentiellement machinique, sur lequel repose une grande part de la vie moderne. Tel un carnet, le cinéma est cette technique qui permet de transcrire le sous-texte, aussi merveilleux qu'inquiétant, du quotidien. Symptôme privilégié de la vie moderne, il incarne ce qui, en son sein, lui résiste. La machination n'est effective qu'à travers son démontage. « Ah, si ma profession n'était destinée qu'à cela! Dans le seul but de présenter aux hommes le spectacle réjouissant de leurs actes impensés, la vue immédiate de leurs passions, de leur vie telle qu'elle est. De cette vie sans repos qui ne conclut rien » (*OT*, p. 141). Ainsi l'empreinte, celle de la lumière sur la pellicule, n'est pas que trace. Il s'y cache aussi une forme de miracle : une révélation, ou, pour revenir sur nos acquis rilkéens, *une instauration*. Il s'agit là non seulement d'un enrichissement de l'univers visuel et sensible, mais aussi d'un approfondissement de notre manière d'être au monde. Le cinéma est cet apprentissage des simulacres et de la mort qui permet au sujet de se révéler à lui-même. La perte de l'individualité que provoquent la caméra et la grande ville va de pair avec la recherche de la vérité inconsciente du réel, de sa poésie ou de ses secrets. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'apprendre la mort pour mieux savoir comment apprécier la vie.

L'esprit du regard

S'il fallait conclure cette rencontre entre nos deux romanciers, nous dirions seulement que, tel ce liquide qui permet à l'image d'apparaître sur le papier photosensible, la ville dans *Malte* et la caméra-araignée dans *On tourne* sont des procédés

instaureurs d'images et de pensées. Voilà peut-être d'ailleurs le rôle du roman dans la modernité, cette ère d'instantanés et d'intellection machinale : il doit en assurer la consistance spirituelle. Malte et Gubbio sont deux sujets clés des productions romanesques modernes, dans la mesure où leur histoire possède une dimension initiatique. Moderne est le roman qui nous apprend à nous orienter dans le présent.

Ces deux œuvres se rejoignent aussi dans leur tentative de trouver la marge des images, à savoir le hors-champ – lointain ou intérieur – dans lequel se cache une autre forme de vérité, celle précisément que le carnet devra transcrire et que le sujet devra expérimenter, qu'il s'agisse de la généalogie de l'expérience poétique, de la résistance face à la mort que demande la modernité ou de la révélation brutale de l'inconscient qui habite les gestes, les situations et les choses que l'on croyait être les plus ordinaires. Ainsi, les personnages romanesques de Rilke et de Pirandello se sentent trompés par les simulacres de la vie moderne, dont la grande ville et le cinéma restent les producteurs privilégiés ; c'est pour cette raison qu'ils tenteront à leur tour de subvertir ces images en explorant les limites et les failles, mais aussi en étant attentifs aux révélations qui se cachent derrière. Le sujet de l'œuvre tel qu'il se donne à nous par les « carnets » devra ainsi trouver les moyens de *se jouer des images* comme il a été joué par elles, c'est-à-dire de les transformer en vecteurs de vérité et en ébauches de diagnostic. Modernes ou non, les mots ne sont pas des simulacres, mais des possibilités d'existence.

Bibliographie

- ANDREAZZA, Fabio. (2006), « La conversion de Pirandello au cinéma », traduit de l'italien par Anaïs Bokobza, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161, p. 32-41.
- BENJAMIN, Walter. (2013 [1939]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Jolly, préface de Antoine de Baecque, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot : Philosophie ».
- FREUD, Sigmund. (1985 [1919]), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- JONGY, Béatrice. (2011), *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société ».
- KLEIN, Christian (dir.). (1996), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge : écriture romanesque et modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « U : Langue et civilisation germaniques ».
- NULF, Frank. (1970-1971), « Luigi Pirandello and the Cinema », *Film Quarterly*, vol. 24, n° 2, p. 40-48.
- OCHSNER, Beate. (2008), « Au milieu de l'appareil cinématographique : Notes de Séraphin Gubbio, opérateur (1925) de Luigi Pirandello », *Appareil*, n° 1, <<http://appareil.revues.org/126>>.
- PIRANDELLO, Luigi. (1955 [1915]), *On tourne*, roman traduit de l'italien par Jacqueline Herselin, Paris-Bruxelles-Genève, Les Éditions de la Paix.
- , *Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator* (2005 [1915]), translated by C. K. Scott Moncrieff, with a contribution by P. Adams Sitney, introduction by Tom Gunning, Chicago, Chicago University Press.

- RILKE, Rainer Maria. (1991 [1910]), *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduction nouvelle, préface et notes de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».
- SIMMEL, Georg. (2013 [1902]), *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron et par Frédéric Joly, préface de Philippe Simay, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot : Philosophie ».
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. (2008), « Le Cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts mécaniques », *Cinémas*, vol. 18, n^{os} 2-3, p. 193-214.
- SOURIAU, Étienne. (1939), *L'Instauration philosophique*, Paris, Félix Alcan.

Résumé

Cette étude entend proposer une lecture comparative de deux romans européens, chronologiquement et thématiquement voisins, que l'on associe au mouvement général du modernisme littéraire : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rainer Maria Rilke et *On tourne* (1915) de Luigi Pirandello. Il s'agira essentiellement de montrer en quoi ces textes donnent à voir le monde moderne à travers une série d'images marginales, qui s'agencent et se modulent alors que les personnages du récit progressent vers leur inévitable fin. Plus particulièrement, en portant notre attention sur les représentations de la vie parisienne chez Rilke et du fonctionnement d'un grand studio de cinéma chez Pirandello, nous verrons comment ces romans tentent d'instaurer une critique interne du progrès et de ses avatars.

Abstract

This study intends to propose a comparative reading of two European novels, chronologically and thematically close, that are often associated with the general movement of literary modernism: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910) by Rainer Maria Rilke and *Shoot!* (1915) by Luigi Pirandello. The focus will be to show how these texts allow the modern world to be seen through a series of marginal images, which are coordinated and modulated as the characters of the story are progressing towards their inevitable end. In particular, paying attention to the representations of Parisian life in Rilke's opus, and the mechanic of a big film's studio in Pirandello's, we will see how these novels try to establish an internal critique of progress and its avatars.