

Hanane Majri

***L'être humain, la nature et la machine dans
I quaderni di Serafino Gubbio operatore
de Luigi Pirandello***

Le roman *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* a été publié une première fois en 1915, sous le titre de *Si gira* (« On tourne ») modifié par la suite, en 1925, avec le titre actuel. La période historique où se développe le roman correspond à la période même où il a été rédigé. Ce sont, en réalité, les années où le cinéma muet se développait de plus en plus, les années de la grande mécanisation de la société qui laissait de moins en moins de place au théâtre. Une période qui a été marquée par les grandes avancées de la technique et de la science et qui a suscité la réflexion de Pirandello.

Ce dernier met en exergue une des problématiques principales relative à l'ère contemporaine et à la prédominance de la machine dans son roman *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Publié en plein milieu de la première guerre mondiale, dans un moment où les Futuristes, et en général toute une tradition du XIX^e siècle positiviste, célébraient les machines et la technologie comme facteurs révolutionnaires du progrès et d'amélioration sociale. Pirandello dans ce roman a pu montrer que la machine était coupable de rendre « impassible » et même, d'une certaine manière de transformer en marchandise la vie et la nature.

La machine en tant que nouveauté - avec l'influence qu'elle peut exercer sur les individus et leurs comportements - ne laisse pas Pirandello indifférent. En effet, dans *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* Pirandello exprime son refus des nouvelles technologies, même s'il faut reconnaître que l'attitude de l'auteur est complexe car son refus de la technologie s'accompagne d'un vif intérêt pour les nouveaux langages artistiques tel que le cinéma par exemple.

Le milieu du cinéma où Serafino Gubbio travaille, a été très soigneusement décrit par Pirandello qui a utilisé des mots précis, avec un vocabulaire pourtant très récent pour l'époque. Il fait même des énumérations de termes relatifs au cinéma :

« C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne : operatori, tecnici, custodi, addetti alle dinamo e agli altri macchinarii, ai prosciugatoj, all'imbibizione, ai viraggi, alla coloritura, alla perforatura della pellicola, alla legatura dei pezzi [...] Scenografi, macchinisti, apparatori, falegnami, muratori e stuccatori, elettricisti,

sarti e sarte, modiste, fioraj¹[...]».

Ce condensé lexicographique nous donne la sensation d'être submergés par la quantité de personnes qui s'affairent autour de Serafino. Nous constatons à travers le vocabulaire, mais aussi à travers les différentes correspondances entre la réalité de l'époque et les romans de Pirandello, qu'un mouvement de fracture avec le passé s'opère pour mettre en avant les nouveautés du présent et leur modernité. Le cinéma serait-il un art mécanisable ? La caméra, cette machine dont nous parle Pirandello dans tout le roman, rendrait-elle service à l'homme ?

Et bien pour Pirandello, cette machine, comme toute autre machine, ne rend pas service à l'homme, bien au contraire, elle ne fait que lui compliquer la vie. La question « l'art est-il mécanisable ? » en amène une autre : L'homme est-il une machine ? Et si ce n'est pas le cas, l'homme sera-t-il remplacé par une machine ? En effet, Pirandello va même jusqu'à dire que, tôt ou tard, ces mêmes machines remplaceront l'homme, rendant sa vie inutile. Dans ce même roman, on constate toute une série de réflexions sur l'inutilité de la vie à l'ère de la machine. L'existence est présentée comme une course, tout est dans la rapidité, il n'y a pas de temps pour réfléchir sur la signification de la mort, un thème qui était en revanche central dans l'imaginaire romantique.

Ce roman pose une question révélatrice de la vision du monde de l'auteur : la mécanisation de la vie amènera-telle à la destruction totale ? Nous pouvons observer que le thème de l'angoisse face au développement industriel se dessine aussi à l'intérieur même du futurisme. Dès 1922, des robots d'apparence futuriste font leur entrée dans le cinéma avec *L'Uomo meccanico* (*L'Homme mécanique*), film réalisé en Italie, en 1921, par le comique français André Deed, alias Cretinetti. Le synopsis du film est le suivant : une bande commandée par la scélérate Mado vole le projet de construction de robots et fabrique ainsi le premier homme mécanique au caractère plutôt destructeur. Le personnage D'Arca forge un deuxième robot identique qui est mis en circulation pour combattre le premier. La bataille entre les deux robots, télécommandés respectivement par Mado et D'Arca, se termine dans une explosion spectaculaire due à un court-circuit qui a été occasionné par Saltarello (André Deed).

¹Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, volume II, Milano, Arnoldo Mondadori, collezione I Meridiani, 2005, Volume 2, Cahier III, Chapitre III, p. 571-573. « Il y a ici une armée entière d'hommes et de femmes : opérateurs, techniciens, gardiens, attachés aux dynamos et autres machineries, au séchage, au mouillage, aux virages, à la coloration, à la perforation de la pellicule, à l'assemblage des morceaux. [...] Scénographes, machinistes, préparateurs, menuisiers, maçons et peintres, électriciens, tailleurs et couturières, modistes, fleuristes [...] ».

Cependant, le désir d'attribuer à la machine une forme humaine correspond à un autre besoin, à savoir rendre ce nouveau protagoniste reconnaissable, lui donner une forme humaine pour qu'il ne reste pas une pure abstraction. La science-fiction intègre la machine au monde des hommes en tant que nouvelle créature (et non en tant que nouvelle création) dont la ressemblance avec l'homme implique une rivalité avec ce dernier, voire un sentiment d'hostilité à son égard.

Par conséquent, nous pouvons dire que la mécanisation a désormais rendu l'homme esclave et qu'elle est responsable de la perte d'une grande partie des valeurs. L'individu a perdu jusqu'à sa propre identité, sa capacité d'intervenir dans le présent et de l'interpréter. Même l'intellectuel est mêlé à ce processus, dont il est lui-même victime. Il n'a plus rien à dire parce qu'il ne peut plus intervenir de manière critique. La mécanisation a enlevé la possibilité de donner un sens au flux de la vie. C'est d'ailleurs ce que représente le mutisme dont est victime Serafino Gubbio à cause du choc qu'il a subi en assistant au spectacle horrible de l'homme déchiqueté par un tigre alors qu'il continuait à filmer la scène. Ce mutisme, qui n'est autre qu'une aphasie, est aussi la métaphore de l'aliénation de l'artiste et de la réduction de l'homme à l'état de machine. Non seulement la machine prive l'homme de toutes ses facultés, mais, par la même occasion, elle rend l'homme passif. Il n'agit pas mais se laisse emporter par l'action de la machine, ce qui pose le problème éthique de la responsabilité.

Ajoutons que la question de l'impassibilité de la technologie est étroitement liée à l'idée d'impassibilité de l'homme, à son inutilité par rapport au nouveau rôle de la machine. La machine dépossède l'homme de toutes ses facultés, à commencer par celle de décider car ce n'est pas l'homme qui dirige la machine mais la machine qui dirige l'homme. Dans cette perspective, Pirandello pense que la machine deviendra une menace pour son propre créateur, c'est-à-dire pour l'homme. Il n'y a qu'à relater les différents écrits sur le cinéma et la « robotisation » pour se rendre compte que la machine prend le dessus sur l'homme qui devient son instrument. Dans l'œuvre, *Le cinéma, l'américanisme et le robot*, Peter Wollen écrit : « Taylor fut le pionnier de ce que nous appelons aujourd'hui l'« ergonomie ». Par l'observation, l'enregistrement photographique et l'expérimentation, il décomposait les gestes des ouvriers pour savoir lesquels étaient les plus efficaces, du point de vue du temps et de l'énergie dépensés, pour chaque tâche. Ces gestes types devenaient ensuite le modèle obligatoire pour tous les travailleurs, à instaurer par la coercition ou l'habitude. Tous effectueraient les mêmes mouvements d'une efficacité optimale, radicalement

simplifiés. Les *Principes de gestion scientifique* de Taylor, publiés en 1911, marquaient de leur sceau une nouvelle époque dans laquelle l'ouvrier deviendrait aussi prévisible, contrôlable et efficace que la machine »². L'homme est donc comparé à la machine. Il est d'ailleurs obligé de reproduire des gestes répétitifs qui soient « contrôlable et efficace ».

De ce fait, il indique la subordination de l'homme à la machine, sa totale impersonnalité et son aliénation, tout comme la fait Pirandello lorsqu'il attaque le cinéma dans son roman *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. En effet, son personnage, Serafino, est réduit à n'être plus qu'une fonction assimilée à sa main : une main qui tourne la manivelle de la caméra (una mano che gira la manovella). L'homme moderne s'est mis à fabriquer de nouvelles divinités de fer et d'acier (nuove divinità di ferro e acciaio), et en est devenu l'esclave : « L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse³ ».

Le monde passé de l'enfance de Pirandello s'est écroulé et devant lui un monde nouveau s'est imposé. Ce monde plein de nouveautés et de machines lui fait prendre conscience de l'inutilité de l'homme ou plutôt des faiblesses de l'homme avec toutes ses ambiguïtés. Il s'agit justement d'immobilité et même d'impassibilité dont fait preuve Serafino. C'est à travers lui que Pirandello montre comment la machine a rendu l'homme impassible, inutile, au service de sa « petite machine » (servo la mia macchinetta), mais surtout comment le cinéma a réduit l'homme à l'artifice et à la tromperie, en lui enlevant tout naturel. Le refus de la modernité chez Pirandello concerne particulièrement le cinéma.

Rappelons que l'époque de rédaction des *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* se situe, comme nous l'avons dit, au début du XX^e siècle, mais surtout dans une période où le cinéma muet se développe de plus en plus. Toute cette mécanisation et cette modernité poussent Pirandello à s'interroger sur le devenir de l'homme face à la machine. Lorsqu'il écrit ce roman, il pense à nouveau que le cinéma est une forme d'art vulgaire, stupide, qui est elle-même produite par un monde tout aussi stupide et dégradé, un monde totalement technologique. L'homme est victime, à son insu, de

² Peter Wollen, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », in *Communications*, n° 48, 1988, p. 8.

³ Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier I, Chapitre II, p. 522. « L'homme qui auparavant, poète, déifiait ses sentiments et les adorait, après avoir rejeté ses sentiments, fardeau non seulement inutile mais néfaste, et être devenu sage et industriel, s'est mis à fabriquer, de fer et d'acier, ses nouvelles divinités, et il en est devenu l'esclave et le serviteur ».

ses propres créations mécaniques, mais aussi de sa violente inhumanité. N'est-il pas le premier à subir les conséquences du progrès ?

Pirandello décrit avec distance et esprit critique toutes les perversions induites par l'environnement cinématographique. La maison cinématographique Kosmograph devient, en miniature, la reproduction de la société industrielle, où la domination de la machine étouffe la vie humaine. Il y a d'ailleurs un des *Cahiers* qui est consacré en partie à la description de la maison cinématographique, c'est le troisième. Dans ce cahier, Serafino décrit la diversité des métiers du cinéma et de quelle manière ces mêmes métiers privent l'homme de toute humanité. Il rappelle le nombre impressionnant de machines et d'ouvriers qui travaillent sur ces mêmes machines. Tout comme Serafino qui fait tourner la manivelle (girare la manovella). Qu'est-ce qui tourne ? Une manivelle de prise de vues sans aucun doute. Et qui fait tourner cette manivelle ? L'homme bien sûr, mais l'homme-machine, l'homme ravalé à n'être que simple mécanique, une sorte de « Mafarka le futuriste », l'homme-machine exalté dans le roman éponyme de Marinetti.

C'est ainsi que Serafino, même s'il tourne la manivelle, n'agit pas, il reste impassible, comme il ne cesse de le répéter tout au long du roman. C'est d'ailleurs cette impassibilité qui sera sa perte puisqu'il continuera à filmer la scène finale comme une machine, une machine qui le remplacera peut-être un jour ou l'autre. Il devient, à travers son métier d'opérateur, un simple objet, un homme robotisé. Il est le seul à pouvoir faire tourner sa caméra sans aucun sentiment personnel. Il n'est plus humain, il n'a plus d'âme, il est juste une main qui « tourne la manivelle », tant et si bien qu'un homme, venu un jour par curiosité, lui demandera s'il est nécessaire et s'il ne devrait pas être remplacé par une machine :

« Scusi, non si è trovato ancor modo di fare girare la macchinetta da sè ? » [...] « Siete proprio necessario voi ? Che cosa siete voi ? *Una mano che gira la manovella*. Non si potrebbe fare a meno di questa mano ? Non potreste esser soppresso, sostituito da un qualche meccanismo ? »⁴ ».

L'homme de l'époque moderne découvre peu à peu toutes les possibilités qui s'offrent à lui et prend conscience de ses propres limites. Il devient un engrenage. En

⁴ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier I, Chapitre I, p. 522. « Excusez-moi, on n'a pas encore trouvé le moyen de faire tourner l'appareil tout seul ? » [...] « Êtes-vous vraiment nécessaire ? Qu'êtes-vous ? *Une main qui tourne la manivelle*. Ne pourrait-on pas se passer de cette main ? Ne pourrait-on pas vous supprimer et vous remplacer par quelque mécanisme ? » ».

effet, la technologie atteint de nouveaux objectifs et l'homme cherche toujours à dépasser ces objectifs, parfois même au détriment de l'espèce humaine, comme l'Histoire l'a démontré maintes fois. L'homme imagine et veut toujours plus. Il vit en permanence dans l'illusion d'un meilleur avenir. La modernité mécanise la vie qui, elle-même n'est qu'illusion, cela signifie que l'être humain est lui-même mécanisé, il adopte des automatismes.

Et c'est bien l'essence du monde moderne qui est donnée à voir dans le roman. Un monde moderne oublieux de la nature, soumis à la technologie, à l'argent et à la loi du marché. Et c'est pour cela que l'homme est obligé de vivre et de coexister avec sa propre invention, la machine qui est en train de modifier l'espèce humaine.

Pirandello essaye de montrer la difficulté pour l'homme de maîtriser la machine. Cette dernière est sauvage tel un animal contrairement à l'homme qui est censé être civilisé. Il montre les risques qu'encourt l'homme quand il se fait leur esclave. Il explique que la machine « dévore » tout, jusqu'à la « vie » et « l'âme ». Les métaphores utilisées par Pirandello sont très souvent extraites de quelques expressions du langage commun, qui offrent des ressemblances avec le monde animal. Il suffit d'évoquer l'image de la grosse araignée noire (« *grosso ragno nero* »). Pirandello tente, à travers toutes ces métaphores, de dévoiler une réalité oppressante que l'homme pouvait ressentir face à la machine :

« Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente ? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano ! [...] Per la loro fame, nella fretta incalzante di saziarle, che pasto potete estrarre da voi ogni giorno, ogni ora, ogni minuto ? [...] La macchina [...] ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita⁵ ».

L'homme ne sera plus un homme si la machine finit par le posséder et le maîtriser en lui laissant croire que c'est lui qui a tous les pouvoirs. Il met le lecteur en garde sur le devenir de l'homme face à la machine, car la machine risque de prendre sa place. Serafino nous le montre dans un passage où il nous apprend que lui et la machine ne font plus qu'une seule et même « chose » : « Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta. [...] Anzi, ecco: non sono più. Cammina lei,

⁵ Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier I, Chapitre II, p. 523. « Vous reste-t-il encore, oh messieurs, un peu d'âme, de cœur et d'esprit ? Donnez, donnez-les à ces machines voraces qui attendent ! [...] Pour leur faim, dans la hâte pressante de les rassasier, quelle nourriture serez-vous capables de leur donner chaque jour, à chaque heure, à chaque minute ? [...] La machine [...] a besoin d'engloutir notre âme, de dévorer notre vie ».

adesso con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua : faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano⁶ ».

La machine est sur le point de posséder l'homme, comme elle est sur le point de posséder Serafino qui ne vivra plus comme un homme mais comme simple engrenage d'un mécanisme. Pirandello compare l'homme à la machine, mais également aux animaux dans un processus constant de déshumanisation. En effet, même si Pirandello compare la machine aux animaux, il ne manque pas de dire que la machine finira aussi par manger le tigre, puisqu'elle dévore tout :

« Guardi ? Che guardi, bella belva innocente ? [...] quando t'uccideranno, girerò *impassibile* la manovella di questa graziosa macchinetta qua [...] Bisogna che agisca ; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti. Mangerà anche te ; mangia tutto ti dico ! E io la servo⁷ ».

Dans cette citation, Pirandello lance une sorte d'avertissement au lecteur. Dans une sorte d'apologue, la machine, tel un ogre, dévore, en quelque sorte, l'homme et le tigre : « [...] aveva in corpo quella macchina la vita d'un uomo ; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre⁸ ».

De ce fait, nous pouvons dire que Pirandello attribue à la machine, au cinéma et, par là même, à la modernité et au progrès, l'aspect le plus négatif qu'il soit. Il la décrit comme inhumaine, incivile et même comme un animal féroce. Elle est destructrice puisqu'elle mange tout ce qui passe devant elle. Cette vision quasi apocalyptique de la destruction, il la mettra en avant en opposant également la machine tout entière.

Ajoutons également que selon les nouvelles valeurs de la société et de l'industrie culturelle, le spectacle de la mort semble être plus important que la mort elle-même. Nous pouvons rapporter les réflexions de Guy Debord à ce sujet qui ajoute un élément théorique supplémentaire, quant à la valeur annonciatrice de l'œuvre de

⁶ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier I, Chapitre I, p. 521 et Cahier III, Chapitre III, p. 572. « Je place sur le tabouret à pieds rentrants ma petite machine. [...] Et même, voilà : je ne suis plus. C'est elle qui marche, maintenant, avec mes jambes. De la tête aux pieds, je suis sa chose : je fais partie de son mécanisme. Ma tête est là, dans la petite machine, et je la porte à la main ».

⁷ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier III, Chapitre IV, p. 578. « Tu regardes ? Que regardes-tu, beau fauve innocent ? [...] quand ils te tueront, je tournerai, *impassibile*, la manivelle de cette gracieuse machine là [...] Il faut qu'elle agisse ; il faut qu'elle mange. Elle mange tout, quelles que soient les inepties qu'on lui présente. Elle te mangera toi aussi ; elle mange tout, te dis-je ! Et c'est moi qui la sers ».

⁸ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, cit., Volume 2, Cahier VII, Chapitre IV, p. 733. « [...] cette machine avait dans son corps la vie d'un homme ; je la lui avais donné à manger jusqu'au bout, jusqu'au moment où ce bras s'était tendu pour tuer le tigre ».

Pirandello : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles⁹ », première phrase de *La société du spectacle*. Dans cet essai, Debord montre l'influence du capitalisme sur la vie de tous les jours, c'est-à-dire son *emprise sur le monde à travers la marchandise*. Notre société a été appelé la société-spectacle. Dans cette société-spectacle les marchands d'images cherchent à attirer le client en tablant sur des ressorts affectifs. Les spectacles désolants qui nous sont montrés sont chargés d'émotion. Ce qui veut dire que l'homme moderne est sensible à ces malheurs, qu'il réagit à leur vue. Le spectacle de la mort comme partenaire quotidienne peut donc être considéré comme la limite entre le rêve et la réalité, l'intérieur et l'extérieur, l'esprit et la matière, le présent et le passé.

Précisons que, selon Pirandello, le cinéma est une industrie à part entière et que son objectif est de produire le plus d'argent possible. D'ailleurs, la maison cinématographique est une entreprise comme les autres, les affaires semblent bien fonctionner, les employés profitent de certains privilèges offerts par cette dernière. Le narrateur explique que la Kosmograph gagne et dépense énormément d'argent pour une scène qui dure peu de temps et qu'elle n'hésite pas à investir des sommes exorbitantes : « Si fan denari a palate, e migliaia e migliaia di lire si possono spendere allegramente per la costruzione d'una scena, che su lo schermo non durerà più di due minuti¹⁰ ».

Serafino ajoute aussi que l'argent dépensé sans compter sera multiplié par cent et rapportera des gains énormes. Il nous explique que l'industrie du septième art est beaucoup plus intéressée par l'argent et l'aspect financier que par l'aspect humain. Il nous présente le monde du cinéma comme celui du travail à la chaîne dont le principe est de faire un maximum de productivité pour un maximum de rentabilité. La scène tragique et monstrueuse qui sert de prémisse au triste destin du narrateur sera utilisée par l'industrie cinématographique. La double mort finale et la mise à mort du tigre, filmées par Serafino, constituent en réalité une affaire colossale pour le réalisateur et indirectement aussi pour le protagoniste. La scène du massacre est vendue, probablement destinée à un grand succès, et elle récoltera beaucoup d'argent. Le succès remporté par le film, dû à Serafino qui est rétribué pour son acte,

⁹ Guy Debord, *La société du spectacle*, (1967) chapitre I, thèse I, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

¹⁰ Luigi Pirandello, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Cahier III, Chapitre III, p. 573-574. « Ils gagnent de l'argent à la pelle, et ils peuvent dépenser allègrement des milliers et des milliers de lire pour la construction d'une scène qui, sur l'écran, ne durera pas plus de deux minutes ».

permet désormais à la Kosmograph de faire rentrer de grosses sommes d'argent. Serafino considère cet argent comme une sorte de récompense, même s'il en est complètement dégoûté parce que c'est lui qui a donné à cette machine la vie en pâture :

« Ecco. Ho reso alla Casa un servizio che frutterà tesori. [...] Io ho già conquistato l'agiatezza con la retribuzione che la Casa m'ha dato per il servizio che le ho reso, e sarò ricco domani con le percentuali che mi sono state assegnate sui noli del *film* mostruoso¹¹ ».

La caméra a ainsi dévoré deux vies. L'homme a inventé la machine pour ses commodités pour qu'elle le serve, mais, dans ce cas précis, c'est la machine qui se retourne contre lui et dévore non seulement l'âme de l'homme mais engloutit aussi toute sa vie. En effet, Pirandello définit cette vie comme « una vita da cinematografo¹² », les passions, les joies, les tragédies de l'homme sont vendues comme de la marchandise. Serafino a rendu « service » à la maison cinématographique, mais le plus terrible est que le film remporte un énorme succès grâce à la mort réelle des deux acteurs. Ceux qui vivent du cinéma n'éprouvent ni pitié ni scrupules à utiliser le film. Pirandello nous montre bien cet aspect commercial aux dépens de la vie humaine et donne, de ce fait, encore plus de froideur au monde cinématographique qui paraît monstrueux. D'autant plus que, même si Serafino reçoit une contribution financière, il n'en perd pas moins la parole après avoir filmé cette horreur. Cette perte de la parole est présente durant toute la lecture du roman, mais on en comprend le sens seulement à la fin, quand Serafino est associé à un « silence de choses ».

Nous savons que Serafino perd sa voix à la fin du roman. Tout prend son sens lorsque le drame a lieu, à la fin du roman et que Serafino nous dit : « Non gemevo, non gridavo : la voce, dal terrore, mi s'era spenta in gola, per sempre¹³ ».

En effet, Serafino perd sa voix et ne peut plus s'exprimer par la parole. Pourtant il n'hésite pas à nous raconter sa terrible histoire et, pour ce faire, il n'utilise

¹¹ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Cahier VII, Chapitre IV, p. 733-734. « Voilà. J'ai rendu à la Maison un service qui lui rapportera une fortune. [...] J'ai déjà acquis l'aisance avec la rétribution que la Maison m'a donnée pour le service que je lui ai rendu, et demain je serai riche avec les pourcentages qui m'ont été consentis sur les recettes du *film* monstrueux ».

¹² *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Cahier VI, Chapitre II, p. 690. « Une vie de cinématographe ».

¹³ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Livre VII, Chapitre IV, p. 733. « Je ne gémissais pas, je ne criais pas. De terreur, ma voix s'était éteinte dans ma gorge pour toujours ».

pas le cinéma mais des *Cahiers*. Si nous nous référons à la technique de l'époque, ce silence aurait pu être retranscrit à travers le cinéma. Rappelons que le cinéma de l'époque est un cinéma muet où les acteurs jouent sans qu'on entende une parole. C'est justement parce que le narrateur est destiné au silence que ses rapports sociaux sont interrompus et qu'une véritable communication est impossible. Il y a un passage dans le roman qui semble important parce qu'il révèle que, lorsque l'homme est réduit au silence, il devient une « chose » :

« Nessuno mi aveva rivolto la parola ; ero stato appena presentato, come si farebbe d'un cane : non avevo aperto bocca ; seguitavo a star muto... M'accorsi che questa mia presenza muta, di cui ella non vedeva la necessità, ma che pur le s'impondeva come misteriosamente necessaria, cominciava a turbarla. Nessuno si curava di dargliene la spiegazione ; non potevo dargliela io. Le ero sembrato *uno come gli altri* ; anzi forse, a prima giunta, *uno più vicino* a lei degli altri. Ora cominciava ad avvertire che per questi altri ed anche per lei (in confuso) non ero propriamente *uno*. Cominciava ad avvertire che la mia persona non era necessaria ; ma la mia presenza lì aveva la necessità d'una *cosa*, ch'ella ancora non comprendeva ; e che stavo così muto per questo, potevano parlare - sì, essi, tutt'e quattro - perché erano persone, rappresentavano ciascuno una persona, la propria, io no : ero una cosa : ecco, forse quella che mi stava su le ginocchia, avviluppata in una tela nera¹⁴ ».

L'absence de parole dans ce passage révèle chez Serafino la conscience de ne plus exister à cause de la perte de la parole, mais d'être devenu un objet, une machine. La parole étant ce qui distingue l'homme de l'animal, ce qui le fonde en humanité. Ceux qui parlent sont humains, mais ceux qui ne parlent pas sont réduits à l'état de « choses », d'où un « silence de chose ».

Et ce silence est le silence du cinéma de l'époque puisqu'il s'agissait d'un « cinéma muet ». On n'entendait pas la voix des acteurs durant le film et ces derniers jouaient avec leur corps et l'expression de leur corps, si l'on peut dire. Néanmoins, si le corps donne de l'expression, pour Pirandello et donc pour Serafino, les acteurs ne sont que des images sur un écran, à partir du moment où ils n'ont plus de voix. Ils ne sont plus des êtres entiers, ils ne représentent plus qu'une image : « C'è *la loro*

¹⁴ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Cahier IV, Chapitre II, p. 605-606. « Personne ne m'avait adressé la parole ; c'est à peine si l'on m'avait présenté, comme on l'aurait pour un chien : je n'avais pas ouvert la bouche ; je continuais à me taire... Je m'aperçus que ma présence muette, dont elle ne comprenait pas la nécessité, mais qui pourtant s'imposait à elle comme mystérieusement nécessaire, commençait à la troubler. Personne ne se souciait de lui donner une explication ; et ce n'était pas moi qui pouvais la lui donner. Je lui étais apparu *une personne comme les autres* ; peut-être même, de prime abord, une personne *plus proche* d'elle que les autres. Maintenant, elle commençait à sentir que pour les autres et pour elle aussi (confusément), je n'étais pas à vrai dire *une personne*. Elle commençait à sentir que ma personne n'était pas nécessaire ; mais que ma présence avait la nécessité d'une *chose*, qu'elle ne comprenait pas encore ; et que c'est pour cela que je restais muet, les autres pouvaient parler - oui, tous les quatre - parce qu'ils étaient des personnes ; ils représentaient chacun une personne, leur propre personne ; mais pas moi : j'étais une chose : voilà, peut-être cette chose que je tenais sur mes genoux, enveloppée dans une toile noire ».

immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare¹⁵ ». Pirandello donne des acteurs une vision fantomatique. Ils sont vides, vidés de leur propre corps, de leur propre âme. La machine leur ôte la voix et absorbe toute leur énergie, toute leur vitalité, les rendant esclaves à leur tour.

Ajoutons que Pirandello formule son opinion sur le cinéma dès le début des années 1910, alors qu'il ne lui reconnaît aucune potentialité artistique. Cependant durant la décennie qui suit, l'attitude de Pirandello à l'égard du cinéma change autant que sa position littéraire, puisqu'il s'intéressera de manière plus active au théâtre. Cette évolution semble donc s'expliquer par la découverte qu'il aurait faite après avoir vu *Don Juan e Faust* en 1922, film mis en scène par L'Herbier. Il aurait déclaré dans une interview faite au journal *Il Secolo*, l'avoir apprécié, de même qu'il aurait découvert alors que le cinéma pouvait être une création originale, évoquer des expériences mentales et aller donc bien plus loin que la reproduction simple et méprisée de la réalité extérieure. Malgré la retenue dont il fait preuve, Pirandello s'engage quant à la qualité du produit : « Per la prima volta io ho fiducia nell'arte muta, perché due grandi artisti la servono : Mosjoukine e L'Herbier¹⁶ ».

Et il tient à montrer que collaborer avec l'industrie scientifique n'implique pas nécessairement, contrairement à son idée de départ, de céder à la logique commerciale. Il raconte ainsi qu'il a refusé une proposition américaine rentable parce que la « condizione essenziale dell'affare¹⁷ » était la modification de la fin de l'œuvre en question : « Io avevo anche una condizione essenziale da opporre a questa richiesta : la mia dignità di scrittore, che precisamente mi vietava, e mi vieterà sempre, di sacrificare il mio interesse morale, le mie idee filosofiche e la mia coscienza a uno scopo commerciale¹⁸ ».

Cependant, la position pirandellienne est contradictoire, oscillant entre une condamnation des tendances esthétiques dominantes et la recherche de collaboration

¹⁵ *Id.*, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., Volume 2, Cahier III, Chapitre VI, p. 585. « Il n'y a plus que leur image, fixée dans un moment, un geste, une expression, qui jaillit et disparaît ».

¹⁶ Nicola Pascazio, « Pirandello e il cinematografo » nel *Secolo*, il 29 ottobre 1924, in « *Interviste a Pirandello* » parole da dire, uomo, agli altri uomini, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2002, p. 280. « Pour la première fois j'ai confiance dans l'art muet, parce que deux grands artistes le servent : Mosjoukine et L'Herbier ».

¹⁷ *Id.*, *op. cit.*, « condition essentielle de l'affaire ».

¹⁸ *Id.*, *op. cit.*, « Moi aussi j'avais une condition essentielle à opposer à cette requête : ma dignité d'écrivain, qui justement m'empêchait, et m'empêchera toujours, de sacrifier mon intérêt moral, mes idées philosophiques et ma conscience à des fins commerciales ».

professionnelle avec le monde du cinéma. Comme pour les autres aspects de son œuvre, son rapport au cinéma s'explique par les évolutions de sa position.

Rappelons que tous les films des débuts sont des courts-métrages qui documentent la réalité. Très vite, cependant, on ne documente plus seulement la réalité mais on commence à ressentir la nécessité, inévitable, de raconter des histoires. De cette façon, la littérature devient, dès le début de l'histoire du cinéma, la source primaire de la nouvelle forme de communication par images, tout comme les pièces de théâtre. Nous pouvons également ajouter que la mise en scène du roman *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore* de Pirandello provoque le croisement de différents médias et discours médiatiques. Nous pouvons d'ailleurs affirmer une relation entre le cinéma et la littérature puisque les notes de Serafino sont, en quelque sorte, la reproduction écrite de ce qui a été filmé, une sorte de « récit cinématographique ».

De plus, en 1929, encouragé par la diffusion du film parlant, Pirandello s'emploie aussi à écrire un article théorique dans lequel, comme de nombreux intellectuels, il déplore l'introduction de la voix au cinéma, qui en fait selon lui : « une pâle copie du théâtre ». Le nouvel art doit au contraire se libérer de la littérature et du théâtre, en combinant musique et images : « Cinemelografia : ecco il nome della vera rivoluzione¹⁹ ». Pirandello est particulièrement intéressé par le fait que de cette manière le film puisse susciter des images mentales « sommovendo il subcosciente »²⁰. Si son article contre le film parlant exprime aussi la peur du dramaturge qui, plus encore qu'au début des années 1910, voit reculer la place du théâtre dans la société, il est pourtant vrai que Pirandello ne manifeste pas simplement un mouvement de désapprobation ; il propose avec la « cinémélographie » une manière différente d'exploiter l'innovation technologique. Il annonce ainsi une expérience esthétique alternative qui permettrait au cinéma d'asseoir sa légitimité dans le champ culturel sans entrer en compétition avec le théâtre.

Enfin, dans son interview avec Testor, publiée par *La Stampa* en décembre 1932, Pirandello reconnaît cependant à l'écriture filmique le mérite d'avoir accompli

¹⁹ Luigi Pirandello, « Se il film parlante abolirà il teatro », *Il corriere della sera*, 16/6/1929, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 1372-1373. « Cinémélographie : voici le nom de la vraie révolution ».

²⁰ *Id.*, *op. cit.*, « en remuant le subconscient »

une « révolution nécessaire » (« necessaria rivoluzione »²¹) abandonnant son idée première où la machine règne en maîtresse, humiliant la logique et la vérité.

Il y a donc bel et bien des idées contradictoires, chez Pirandello, caractérisées aussi bien par un désir de collaboration que par un sentiment d'étrangeté et de méfiance envers le cinéma. Le « septième art » pourrait éviter une dérive « commerciale » tout en jouant un rôle essentiel dans la sphère de l'imaginaire : « Gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subconsciente che è in tutti, immagini impensate, che possono essere terribili come negli incubi, misteriose o mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande o riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale²² ».

Références bibliographiques

Œuvres de Luigi Pirandello en italien

Si gira, première publication in *Nuova Antologia*, 1915.

Si gira, première édition en volume, Milano, éditions Fratelli Treves, 1916.

Quaderni di Serafino Gubbio operatore, édition riveduta et corrigée, Firenze, éditions Bemporad, 1925.

Tutti i romanzi, I vecchi e i giovani (1913), *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* (1915), *Uno, nessuno e centomila* (1925), à cura di Mario Costanzo, volume II, Milano, éditions Arnoldo Mondadori, collection « I Meridiani », 2005.

Entretiens

Luigi Pirandello, « Se il film parlante abolirà il teatro », *Il corriere della sera*, 16/6/1929, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.

²¹ Testor, « Per il film italiano », *La Stampa*, décembre 1932.

²² Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, *op. cit.*, p. 1372-1373. « Les yeux qui voient, l'oreille qui écoute, et le cœur qui sent toute la beauté et toute la variété des sentiments, que les sons expriment, représentées dans les images que ces sentiments provoquent et évoquent, en remuant le subconscient qui est pour tous, des images inattendues, qui peuvent être aussi terribles que dans les cauchemars, mystérieux ou changeants comme dans les rêves, dans la succession vertigineuse, légère ou de détente, avec le mouvement lui-même du rythme musical ».

Nicola Pascazio, « Pirandello e il cinematografo » nel *Secolo*, 29/10/1924, in “*Interviste a Pirandello*” *parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2002.

Testor, « Per il film italiano », *La Stampa*, décembre 1932.

Œuvres de Luigi Pirandello traduites en français

On tourne, traduction de C. de Laverrière (pseudonyme de Andrée Viollis), Paris, Éditions du Sagittaire / Simon Kra, 1925.

On tourne, nouvelle traduction par Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris, Éditions de la Paix, 1951, rééditée sous le titre *La Dernière Séquence*, Paris, éditions Balland, 1985.

Ouvrages de référence

Guy Debord, *La société du spectacle*, (1967) Chapitre I, thèse I, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

Peter Wollen, « Le cinéma, l'américanisme et le robot », in *Communications*, n° 48, 1988.