L'ombre projetée de la vitesse : le cinématographe et la course des dix mille milles dans Le Surmâle d'Alfred Jarry

Autor(en): **Tortajada, Maria**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870206

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

L'OMBRE PROJETÉE DE LA VITESSE. LE CINÉMATOGRAPHE ET LA COURSE DES DIX MILLE MILLES DANS *LE SURMÂLE* D'ALFRED JARRY

Malgré le peu de référence au cinéma, l'œuvre de Jarry est hantée par cette invention ou, du moins, par les éléments qui la constituent : la mécanique, le photogramme, la vitesse et le mouvement. Le Surmâle, héros du roman homonyme, est une figure cinématographique par excellence. Cet article montre comment le roman de Jarry intègre une élaboration singulière de l'imaginaire cinématographique et, ce faisant, en vient à penser et représenter une certaine expérience du temps et de la vitesse, liée à la modernité. La perspective adoptée ici vise à mieux cerner la valeur heuristique de l'*épistémé* cinématographique.

Le Surmâle est un roman d'amour, un amour moderne et absolu qui se définit par sa dimension machinique. Le texte livre dès son introduction cette formule paradoxale : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment[1] ». Il prouvera au contraire la valeur de l'amour jusque dans la répétition.

Le roman raconte les aventures d'André Marcueil, le Surmâle, appelé aussi l'Indien, parce qu'à l'image de l'Indien « tant célébré par Théophraste », il peut prouver sa virilité plus de soixante-dix fois en un seul jour. D'apparence faible et chétif, il sera amené à exhiber sa force. Ellen, Miss Elson, le reconnaîtra dans sa véritable nature. L'intrigue s'articule autour de deux paris, deux records à battre, exposés au début du récit lors du repas que Marcueil offre à ses hôtes. Le premier oppose deux scientifiques, le Docteur Bathibius et William Elson, le père d'Ellen, inventeur

---

1. Alfred JARRY, *Le Surmâle, Œuvre complètes*, II, Paris : Gallimard (La Pléiade), 1987, p. 189. La formule est paradoxale à deux niveaux au moins : d'abord en ce qu'elle fait de l'amour un acte et non pas un sentiment ; ensuite parce qu'elle lie l'infini à une dévalorisation.

du «*Perpetual-Motion-Food*» capable de donner des forces surhumaines. Le pari veut que cinq cyclistes, sur une quintuplette, nourris de cette nourriture exceptionnelle, battent de vitesse une locomotive sur dix mille milles. Le second, lancé par Marcueil, vise à prouver que la performance de l'Indien peut être dépassée. À cette fin, Marcueil organisera une soirée dans sa demeure de Lurance, où ses invités, en spectateurs, devront assister à ses exploits, sans qu'ils sachent pourtant qu'il s'agit de lui. Le lien d'amour se noue dans la connivence lorsqu'Ellen, qui a entendu le défi, murmure à Marcueil : « Je crois à l'Indien[2]». Au moment crucial, elle prendra la place des courtisanes engagées pour le pari. La course de dix mille milles se révélera une étape importante dans leur rapport amoureux, car elle est l'occasion du premier don d'amour. Un don superlatif : le Surmâle offre alors mystérieusement à Ellen toutes les roses de Lurance, réputées pour leur beauté et coupées à son intention.

Les deux paris donnent à l'amour l'occasion de s'exprimer selon un phénomène machinique qui combine mécanique et répétition. Nous verrons cependant que la machine peut elle-même prendre des valeurs différentes. Celle qui renvoie à l'amour est, dans ce roman, le propre du cinématographe[3].

Il peut paraître étonnant de suivre les traces du cinéma dans les écrits de Jarry. Pourtant, malgré le peu de mentions explicites, le modèle cinématographique est central dans son œuvre, et particulièrement dans *Le Surmâle*[4]. On pourrait relever ici diverses citations pour leur valeur documentaire littérale, mais la référence cinématographique n'apparaît dans toute son étendue qu'à partir d'une analyse donnant à comprendre comment elle se constitue dans le texte, même implicitement. Très élaborée et complexe, elle permet de réfléchir au dispositif cinématographique lui-même, c'est-à-dire non seulement à la machine qui projette les

---

2. *Ibid.*, p. 200.

3. Je tiens à remercier François Albera à qui je dois la découverte inestimable de Jarry et de son importance pour ce qui concerne le cinéma.

4. Ses écrits journalistiques, ses chroniques, pourtant ancrés dans le contexte contemporain, réunis pour beaucoup dans *La Chandelle verte* (*Œuvres complètes, II*), renvoient plus souvent à la photographie qu'au cinématographe. Patrick BESNIER mentionne pour sa part trois occurrences dans l'ensemble de l'œuvre : celle qui définit Ixion et que nous commenterons, une autre dans *Les Jours et les nuits* et une troisième dans *Albert Samain, souvenirs* (*Alfred Jarry*, Paris : Plon, 1990, p. 136).

images, mais aussi au rapport que le spectateur entretient avec elles et avec la représentation. Qu'est-ce que ce texte de 1901, roman d'anticipation dont l'histoire se déroule en 1920, partage avec le cinéma de son époque et comment intègre-t-il des éléments constitutifs de ce médium jusqu'à en inventer de nouvelles modalités ?

La référence cinématographique permet pourtant de penser autre chose qu'elle-même. Elle acquiert ainsi une valeur épistémologique pour devenir un modélisateur de la modernité[5], tout particulièrement, de l'amour moderne, conçu à travers la machine, le mouvement, l'espace et le temps.

Le cinématographe, la machine d'amour

Le Surmâle contient une référence explicite au cinéma. Elle intervient dans la scène d'amour par excellence, au moment où, après avoir gagné le pari, Marcueil et Ellen se donnent l'un à l'autre pour eux-mêmes. Le cinématographe participe au mécanisme de la révélation amoureuse, même s'il mène les personnages à endurer la douleur et côtoyer la mort. Désirant se livrer

---

5. La confrontation proposée ici entre l'œuvre de Jarry et le modèle cinématographique n'adopte pas la méthode critique que l'on retrouve souvent sous l'appellation « littérature et cinéma ». Celle-ci procède au rapprochement des deux médiums sur le plan de la représentation pour dégager des ressemblances ou des influences réciproques. Une deuxième voie s'attache à mettre en rapport les textes littéraires et le cinéma, à partir de l'effet que ce dernier produit. On retient alors le clignotement de l'image lumineuse, sa discontinuité fondamentale qui révèle le processus photogrammatique, et qui avait tant fasciné les spectateurs du premier cinéma (sur la discontinuité, voir Walter BENJAMIN, « Paralipomènes et variantes de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 175). Leonid HELLER propose dans ce sens l'analyse de la perception moderniste dans « Temps-mouvement, espace-lumière. Effet cinéma, Zamiatine et la prose des années vingt », *Revue des études slaves*, LXXI, 3, 1999, p. 553-69. Ce que, pour notre part, nous retiendrons du cinéma, c'est son dispositif : non pour poser des homologies et ouvrir à une interprétation de type généalogique, mais pour dégager des éléments qui appartiennent à la fois au modèle cinématographique et aux systèmes inventés par Jarry. Ces éléments sont en quelque sorte des présupposés culturels qui déterminent aussi bien l'imaginaire cinématographique que les machines jarryques. L'approche tend donc à rendre lisible une formation épistémique (Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 249-50) : c'est-à-dire, ici, les relations entre des éléments singuliers dont le dispositif cinématographique produit un modèle historique.

intimement à Ellen, le Surmâle ne supporte plus les témoins : il essaie d'effacer la présence des courtisanes enfermées dans une salle qui leur permet de voir l'espace où les amants se trouvent. Pour couvrir leurs rires et leurs commentaires bruyants, Marcueil met en marche un phonographe :

> [...] et un phonographe haut-parleur, qui occupait le centre de la table où ils avaient mangé, lança de son pavillon, bizarrement bouché de parfums et de couleurs, un chant puissant qui remplit le hall.
> « Bravo », dit encore Virginie.
> On n'entendit pas le mot, mais on vit le geste de ses mains grasses, s'efforçant par ironie d'applaudir, sans cesser de la suspendre à son observatoire.
> « Pourquoi pas — et elle cria à tue-tête pour percer le mugissement d'orgue de l'énorme instrument : un cinématographe ? »
> Les lèvres des filles bougeaient, mais leurs voix étaient désormais couvertes.
> Qu'ils eussent entendu ou non la phrase de Virginie, André et Ellen parurent disposés à répondre à la demande en la réalisant par quelque attitude théâtrale : l'Indien avait cueilli une rose rouge de la gerbe et l'offrit, avec une tendresse qui s'amusait à jouer la cérémonie, à la femme masquée sur le divan ; puis ils unirent leurs bouches une minute, sans plus de souci de témoins désormais impuissants à les troubler ; et ils se laissèrent bercer à la vibration de l'ample musique[6].

Cette musique qui semble sauver le couple dans son intimité lui tend pourtant un piège. La chanson qui se déroule en même temps que la scène d'amour est fondée sur la répétition :

Au premier tour de danse
La bell' chang' de couleu-eu-re
Ô beau rossignolet ![7]

Entraîné par le rythme et par le sens des mots, le Surmâle se surprend à recommencer l'amour indéfiniment, malgré l'épuisement évident de sa compagne. Il est enchaîné de force à son propre mouvement comme dans un supplice. Il la croira finalement morte dans ses bras. Cette découverte, bien qu'erronée, agira

---

6. *Ibid.*, p. 255.
7. On aura ensuite : «*Au deuxièm' tour de danse / La belle change enco-o-re*», puis finalement : «*Au troisièm' tour de danse / La belle tombe mo-o-rte*» (*Ibid.*, p. 257-259).

sur lui comme une illumination. Découvrant la femme, il pourra dire enfin : « Je l'adore[8] ».

Or, cette révélation amoureuse intervient à la faveur du cinématographe : le mot est clairement prononcé par la courtisane lorsque Marcueil lance la musique. Il vient à la place, pourrait-on croire, du terme exact de « phonographe ». Le glissement lexical et l'analogie impliquée entre ces deux vocables ne tiennent pas seulement à leur proximité sonore, qui pourrait justifier une confusion de la part de Virginie, mais aussi à la nature de ce qu'ils désignent : des appareils mécaniques reproducteurs du réel, que ce soit par le son ou par l'image. Si le phonographe que met en marche Marcueil peut apparaître comme l'équivalent du projecteur de cinéma, c'est parce que s'organise un spectacle. À la faveur du jeu lexical, Jarry imagine un véritable dispositif cinématographique où le phonographe n'est qu'une partie d'un système d'éléments corrélés. Le cinématographe, dans la bouche de Virginie, en vient donc à désigner le dispositif auquel elle-même participe. Le texte souligne les effets de représentation. Virginie est en position de spectatrice et se comporte comme telle en applaudissant la performance : son point de vue est clairement établi, déterminé par son « observatoire ». Marcueil et Ellen répondent d'ailleurs par leur attitude théâtrale à sa « demande » comme s'ils allaient se comporter en personnages, héros d'une petite pièce. Ce n'est pourtant pas le théâtre qui est en jeu ici, mais bien le cinéma muet : grâce au phonographe, la musique accompagne une scénette sans paroles.

Par deux fois, le texte renvoie au principe même du muet : « On n'entendit pas le mot, mais on vit le geste de ses mains grasses [...] »; et plus loin : « Les lèvres des filles bougeaient, mais leurs voix étaient désormais couvertes ». L'explicitation du spectacle cinématographique connu à l'époque de Jarry introduit pourtant un redoublement du point de vue : le personnage muet est ici Virginie, elle-même spectatrice, et, celui à qui elle apparaît comme une figure, le lecteur, spectateur imaginaire, destinataire du texte de Jarry.

À cette complexification s'en ajoutera une autre, introduite par une nouvelle détermination du phonographe, transformé lui-même explicitement en un regard. Il est rapproché encore une fois du ci-

---

8. *Ibid.*, p. 265.

néma lorsqu'il est comparé au modèle optique du cinématographe, le principe monoculaire de l'appareil de projection. Le phonographe devient un œil, la machine est un voyeur :

> Il eut l'air, avec le reste des fleurs, d'un grand monocle pour cyclope méchant, qui les regardait [...].

Et encore :

> Le vieux monsieur au monocle de cristal [i.e. le phonographe] était un voyeur beaucoup plus indiscret que Bathibius [...][9].

Il faut noter la ressemblance entre le Surmâle et ce voyeur machinique et monoculaire : Marcueil, comme la phonétique de son nom le suggère, est lui-même un œil. Sa caractéristique est son monocle. Il paraît affublé de cet appendice lorsqu'Ellen lui témoigne sa confiance, scellant leur connivence amoureuse : « La vierge mit son regard dans le regard sans prunelle du lorgnon[10] ». Puisque Marcueil est lui-même œil unique à l'image du phonographe-voyeur-machine-à-projeter-des-images, il n'est pas étonnant qu'il épouse en quelque sorte la cadence martelée par cet instrument de reproduction sans qu'il ne puisse s'en libérer. Comme une mécanique, il est mû par le rythme du phonographe dans un principe de répétition. Il est, semble-t-il, l'image projetée de cette machine, qui lui donne vie en lui imposant son mouvement.

Là encore, c'est le cinéma de l'époque qui se trouve impliqué, car la répétition était un principe de base du spectacle cinématographique. Les prouesses du mouvement représenté et sa maîtrise participaient au plaisir du public autant que d'autres éléments de contenu. La brièveté des films montrés et la structure des caméras permettaient en effet de projeter des passages, puis de les repasser en mouvement arrière, et de recommencer, indéfiniment. Dans le texte de Jarry, le modèle cinématographique avec son processus de répétition devient ainsi le support esthétique du paradoxe du début du roman, en même temps que sa résolution positive : parce que l'amour est un acte qui se produit selon le modèle de la machine-cinéma, on peut le faire indéfiniment. Mais l'histoire montre qu'il n'est pas sans importance. Même si c'est dans la souffrance du supplicié pris dans l'infini de la répétition, même si c'est sous l'emprise de ce phonographe cinématique désigné aussi

---

9. *Ibid.*, p. 256-7.
10. *Ibid.*, p. 200.

comme un « monstre » ou comme « une tête luisante de serpent », le Surmâle parvient à la révélation amoureuse. L'amour absolu[11] advient dans un temps infini, rythmé par la répétition mécanique du cinématographe. Cette machine n'est pas une machine de mort, contrairement à l'invention ironiquement appelée dans le roman la « Machine-à-inspirer-l'amour ». Sorte d'« appareil magnéto-électrique », n'ayant plus rien à voir avec le cinématographe, elle prendra le vie du Surmâle[12].

Cyclisme et cinématographe

La mécanique, la souffrance et le cinématographe sont réunis dans la figure d'Ixion, un des grands suppliciés de l'enfer dont la torture, comme pour Tantale et Sisyphe, est liée à la répétition. Dans un article publié par *La Plume* en 1903, deux ans environ après la parution du *Surmâle*, Jarry ravive cette topique. Le cinématographe y est mentionné à nouveau explicitement. Il devient l'un des comparants majeurs de ce personnage mythique :

> Ixion, d'après les poètes, est ligoté sur la roue, extérieurement à la circonférence. Ainsi « circulent » les hommes-serpents dans les foires, la nuque aux talons. Notons que *les yeux d'Ixion* sont tournés en dehors, et ainsi *reflètent le monde*, de même que le reproduisent les *lentilles d'un cinématographe Lumière*[13].

Ce qui est retenu ici du cinématographe, c'est la structure de la machine, sa forme et son fonctionnement. L'instrument optique est désigné par les lentilles, qui sont, dans le texte, les yeux d'Ixion tournant sur la roue. Elles reflètent le monde, c'est-à-dire, le reproduisent comme les photogrammes qui tournent sur la bo-

---

11. Le terme apparaît dans le chapitre suivant, « Découverte de la femme »: « Et il commença de s'assoupir doucement près de sa compagne endormie dans l'absolu, comme le premier homme s'éveilla près d'Ève [...] épanouie par l'amour [...] » (p. 262).

12. *Le Surmâle*, p. 267. Le terme de « magnéto-électrique » opposé à la mécanique répétitive qui constitue le cinématographe fait écho au débat que connaît le milieu scientifique au tournant du siècle. Le monde de la physique est pris dans une contradiction fondamentale que seul Einstein résoudra en 1905 avec sa théorie de la relativité restreinte et qui oppose justement la mécanique, étudiant le mouvement des objets dits matériels, et l'électromagnétisme, qui s'occupe de la lumière considérée depuis Maxwell comme une onde. Voir Françoise BALIBAR, *Einstein 1905. De l'éther aux quantas*, Paris : PUF, 1992, p. 59-60.

13 « La mécanique d'Ixion », *La Chandelle verte*, p. 405 (*La Plume*, 15 mars 1903), nous soulignons.

bine dans l'appareil de projection. Il pourrait pourtant s'agir aussi de la caméra qui enregistre les images : le texte ne fait pas la distinction. Le même appareil, à la fois caméra et projecteur, inclut dans sa propre mécanique le point de vue d'Ixion et la représentation, le reflet porté par ses yeux. La machine devient à elle seule le dispositif cinématographique. Il n'y a pas d'un côté le spectateur, de l'autre le projecteur, puis encore plus loin l'image sur l'écran. Pas plus qu'il n'y aurait d'un côté le monde et de l'autre la caméra qui l'enregistre. Ce qui compte ici, c'est le principe de condensation qui régit la figure. La machine synthétise radicalement la référence cinématographique.

Il y a plus. Le mouvement de rotation propre au cinématographe et au supplice d'Ixion va se révéler productif et permettre plusieurs glissements textuels qui enrichissent la référence au cinéma :

> ...*Et se sequiturque fugitque*. La conscience étant, comme on sait, « le sentiment de la différence », si l'on perçoit un point d'interruption entre la fuite et la poursuite d'Ixion de lui-même par lui-même, c'est que c'est un point de repos, ou selon le terme usité, un point mort. Mais la mort est apparemment un repos pour ceux qui sont au-delà, aux enfers.
> Les personnes qui n'auraient point tenu sur ses fonts baptismaux le cyclisme ont sans doute oublié ou ignoré que le premier record mémorable pour l'époque, du mille fut établit par Johnson, au moyen d'un pignon elliptique supprimant, en théorie du moins, le point mort : l'effort le moindre bénéficiait du plus long levier.
> Et à ce propos indiquons seulement qu'Ixion est le père des stayers.
> *Stayer*, absolument. Ixion, éternel, ne se rappelle plus quand il a démarré ni qu'il ait démarré. Ixion est dans l'« état d'esprit » du boulet savourant sa trajectoire.
> Il jouit d'aller vite, sans s'en attribuer la gloire[14].

Si la bobine de pellicule en rotation s'apparente à la roue du supplicié dont l'effet physique et philosophique est « la poursuite d'Ixion par lui-même », le mouvement giratoire permet un autre rapprochement qui introduit la roue de la bicyclette et le *stayer*. À travers Ixion, le cinématographe entre en relation avec le monde du cyclisme, avec la vitesse et une certaine conception du temps. Ixion est éternel, ce qui revient à se trouver dans « l'état d'esprit du boulet savourant sa trajectoire ». Cette définition de l'éternité

---

14. *Ibid.*, p. 406.

qui consiste « à aller vite sans s'en attribuer la gloire » articule le temps à un mouvement particulier, à une sorte de mise à l'écart humoristique de la vitesse. Elle n'est pas sans rapport avec la référence cinématographique dans la course des dix mille milles du *Surmâle*, où sont réunis déjà nombre d'éléments de la figure d'Ixion. Même si, alors, Jarry ne mentionne pas explicitement le cinématographe, celui-ci est pourtant le référent majeur du passage. Le cinéma est la clé de l'apparition du Surmâle. Pour s'en rendre compte, il convient de mettre en évidence le dispositif cinématographique qui sous-tend toute la course.

S'il est peu courant de comparer le cinématographe à la bicyclette, il est courant en revanche de l'associer au train. Ce dernier est un motif essentiel du début du cinéma, dont la vue Lumière, *L'entrée du train en gare de la Ciotat* (1895), n'est qu'un des exemples les plus connus. Le train est une machine moderne, comme la caméra : une machine douée de mouvement, dont le fonctionnement est visible et spectaculaire[15]. Par ailleurs, il offre un support mobile pour l'enregistrement des images. Il est donc très vite devenu un objet privilégié du cinéma, puisque le mouvement est justement l'élément nouveau qui définit ce mode de représentation.

Dans la scène des dix mille milles entrent en concurrence une quintuplette, mue par cinq cyclistes harnachés, décrits comme des sortes d'hommes-machine[16], et une locomotive affublée de deux wagons. La scène flirte donc avec l'imaginaire cinématographique en décrivant un univers de mécanique et de mouvement. Cette course est une course de fond, donc de grande distance, et se déroule sur une « piste aménagée [...] parallèlement à la voie du grand rapide ». Elle comporte un virage « dans la steppe du Transsibérien[17] ». Jarry mêle des éléments vraisemblables, prenant

---

15. Voir Livio BELLOI, « Fenêtre sur train », *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, (dir. M. Lagny, M. Marie, J. A. Gili, V. Pinel), PSN, AFRHC, 1996, p. 269-80.

16. « Couchés horizontalement sur la quintuplette [...], nos figures plus bas que nos selles dans des masques [...]; nos dix jambes reliées, les droites et les gauches, par des tiges d'aluminium [...].
« Nous étions bouclés sur la machine pour n'en plus descendre [...] » (*Le Surmâle*, p. 219).

17. *Ibid.*, p. 226. Selon Paul GAYOT, le parcours est une hypertrophie du Paris-Brest. À propos du cyclisme voir justement cet auteur : « L'Odyssée et l'Histoire », *Subsidia Pataphysica*, 19 (mars 1973). Voir aussi l'anecdote que raconte Rachilde sur la course cycliste que Jarry lui a imposée : lui, péda-

pour modèle les événements majeurs du cyclisme — on connaît sa passion pour ce sport —, à des propositions totalement imaginaires. Certains éléments de structure sont essentiels pour comprendre le déploiement du dispositif cinématographique à partir de la course. Les cinq jours de la compétition, très bien délimités dans le texte, sont racontés par l'un des cyclistes, Ted Oxborrow, placé à l'arrière de la quintuplette. Le narrateur cède pour cette occasion la parole à ce personnage, permettant ainsi de placer le point de vue de toutes ces descriptions sur l'un des deux mobiles, ce qui est essentiel pour notre propos. Un autre regard est significatif dans le passage, celui d'Ellen, qui se trouve dans le train. Elle reconnaîtra le Surmâle.

Malgré ce qu'on pourrait attendre, la course ne se contente pas de deux concurrents lancés à grande vitesse. Ce qui fait son intérêt, c'est la démultiplication des mobiles qui y participent. La quintuplette est d'abord entraînée par une automobile, puis par une machine volante de laquelle elle finit par se séparer. Elle est constamment suivie par une remorque destinée à faire contrepoids. À cet ensemble déjà complexe s'ajoutera l'objet mystérieux : dès le début, « il y a quelque chose qui suit ». D'abord perçu comme une vision, *cela* se révélera être le Surmâle. L'ensemble du passage est porté par ce mystère, mais un autre procédé maintient la tension du récit : l'accélération et la très grande vitesse constamment mesurée par le narrateur. Certains événements significatifs ponctuent cette course. Le deuxième jour, les fenêtres du wagon de Miss Elson se couvrent de roses rouges, qui apparaissent encore comme un nouveau mobile[18]. Le troisième jour meurt Jewey Jacobs, le cycliste assis devant le narrateur. Son cadavre devient un corps mécanique pur qui continue à pédaler[19]. Le quatrième jour, la quintuplette décolle et vole. Elle

---

lant, elle, assise dans une voiturette d'osier que le vélo entraîne (« Alfred Jarry érudit et sportif » in *Alfred Jarry ou le Surmâle des lettres*, Paris : Grasset, 1928).

18. « [Les roses rouges] voyagèrent dans l'espace à la même vitesse que les machines ; la plus grosse s'engouffra, avec le courant d'air subit, à l'intérieur du wagon » (*Le Surmâle*, p. 221).

19. « L'homme récalcitrait, contrepédalait, *grippait*. C'est extraordinaire comme ce terme, qui s'applique au frottement des machines, convenait merveilleusement au cadavre. [...] et pour gagner cette dure course, il ne fallait pas de poids mort » (*Ibid.*, p. 223).
« En effet, non seulement il régularisa, mais il emballa [...] » (*Ibid.*, p. 223-4).

atteindra ensuite le virage décisif de la piste. Dans la nuit du quatrième au cinquième jour, apparaît enfin le pédard, d'abord une ombre, identifiée plus tard comme le Surmâle.

La référence cinématographique et l'apparition du Surmâle

La référence au cinématographe comme dispositif tient d'abord à la nature du point de vue du narrateur : attaché à son vélo, Ted Oxborrow, comme ses partenaires de la quintuplette, n'est plus qu'un corps mécanique. Le cadavre qui pédale comme un grand automate en est la représentation superlative et démonstrative. Une machine qui « voit », qui définit un point de vue, cela renvoie au cinéma tel qu'il est perçu à l'époque, car le spectacle est différent alors de celui qui s'est généralisé aujourd'hui : il expose la machine de projection elle-même, placée au milieu du public et non pas isolée derrière une vitre. Sa mécanique fascine les spectateurs autant que les films.

Dans le texte de Jarry, le point de vue mécanique, partie prenante de la compétition, ne cesse de décrire ce qu'il voit à partir de son propre mouvement — notamment le train lancé dans sa course, motif cinématographique par excellence. Cela rappelle les petits films qui, dès le tout début du cinéma sont tournés depuis une automobile, un train ou un bateau[20]. Ils présentent ainsi au spectateur des travelling de diverses espèces. Le point de vue en mouvement est bien chose courante, et celui qui guide la description de la course participe en cela de l'expérience cinématographique. Il est impliqué aussi dans une très grande accélération, essentielle dans le texte de Jarry. La vitesse appartient effectivement à l'imaginaire du cinéma. Même si elle a pu fasciner les contemporains, elle trouve une réalisation accomplie dans les films des années vingt, notamment dans l'avant-garde française, dont *La Glace à trois faces* (1927) de Jean Epstein exploite dans sa forme et son contenu le thème qu'il emprunte au roman de Paul Morand.

---

20. Par exemple, *Départ de la gare, Panorama* tourné à Dublin en 1897 par un opérateur Lumière. La caméra était placée sur le marche-pied à l'arrière du train, et filmait donc l'éloignement. Durant les années dix, le public connaîtra un engouement pour un certain type de spectacles, sur le modèle du Hales Tour, qui plaçait les spectateurs dans un décor en forme de train et leur passait les vues enregistrées en mouvement, donnant ainsi l'illusion du déplacement et du voyage.

Non seulement le point de vue du narrateur renvoie à une machine douée de mouvement, mais, toujours en référence à l'expérience cinématographique, il explore de plus les différentes modalités qui lui sont offertes. Le principe du gros plan, par exemple, dans un mouvement de rapprochement et d'éloignement.

> [...] « — Nous grippons ! » répétèrent Sammy White et Georges Webb ; [...] la dernière portière du second wagon parut contre mon épaule, la dernière portière fleurie du second et dernier wagon ; les voix d'Arthur Gough et des mécaniciens lancèrent des hurrahs.
>
> [...] et le *sprint* de Jacobs mort fut un sprint dont n'ont point d'idée les vivants. Si bien que le dernier wagon, qui était devenu invisible pendant ce travail de maître d'école pour défunts, grossit, grossit et reprend sa place naturelle, qu'il n'aurait jamais dû quitter [...][21].

Le miracle du rapprochement des objets en mouvement a été d'emblée un centre d'intérêt pour le cinéma. C'est le principe de *How it feels to be run over* (Hepworth, 1900), qui mime un accident « avec le spectateur »: une voiture avance dans sa direction jusqu'à la collision, élidée et désignée par un écran noir couvert d'étoiles[22].

La nouveauté par rapport au cinéma de l'époque, c'est la « vue d'avion » poursuivant un mobile. Emportée par la très grande vitesse, la quintuplette décolle et parcourt son chemin dans les airs. Le narrateur ne se prive pas de proposer une description à partir de son point de vue surplombant :

> J'aperçus sous mes pieds non plus le bitume uniforme de la piste, mais... très loin... le dessus de la locomotive ! La fumée du charbon et du pétrole aveugla nos masques[23].

Ce que Jarry suggère ici est l'une des spécificités du point de vue cinématographique tel qu'il va se développer : sa variabilité et son mouvement, qui permettront son ubiquité, caractéristique du cinéma à venir.

---

21. *Le Surmâle*, p. 222-4.

22. D'autres films jouent avec l'effet de rapprochement, comme, parmi les plus célèbres, *The Big Swallow* (Williamson, 1901).

23. Après la vue en plongée, suivra la proposition corrélative : une description en contre-plongée : « De stupeur je levai la tête [...] et regardai en l'air : la machine volante avait disparu [...] » (*Le Surmâle*, p. 225-6). La vue surplombante a été cependant obtenue très tôt, en plaçant par exemple la caméra sur un téléphérique.

Le moment le plus cinématographique est l'apparition du « pédard », progressive et incertaine pour le narrateur qui n'en croit pas ses yeux. Ce nouveau cycliste une fois admis, deux descriptions le présentent en action. Dans la première, le pédard apparaît comme un personnage burlesque, en redingote et chapeau haut de forme. Le narrateur raconte alors ce qui aurait pu être un accident, la collision du cycliste et de la locomotive, qui se résout pourtant sans drame, indice de son éventuelle irréalité[24]. La seconde description vient réévaluer la première : « Je n'avais pas rêvé pourtant » (p. 231). Parce que le pédard est cette fois présenté en homme extrêmement puissant, toujours porteur d'un monocle, le lecteur l'identifie au Surmâle, ce que viendra confirmer le regard amoureux d'Ellen[25].

Le Surmâle est impliqué d'emblée dans le phénomène d'illusion cinématographique. Il surgit comme une ombre née d'une ombre, comme une figure projetée sur un écran :

> [...] quand le fanal s'alluma derrière nous, balayant la piste, d'arrière en avant, de notre ombre, de notre ombre faite de nos cinq ombres si instantanément groupées et confondues à cinquante mètres devant nous qu'on eût dit vraiment un seul coureur, vu de dos, qui nous précédait — nos coups de pédales simultanés complétaient cette illusion que j'ai su depuis n'être pas une illusion —, quand notre ombre se projeta en avant, notre sensation à tous fut si aiguë qu'un adversaire silencieux et irrésistible qui nous aurait guettés depuis des jours, venait de démarrer sur notre droite en même temps que notre ombre, caché en elle et gardant son avance de cinquante mètres [...][26].

Après s'être fait le spectateur de cette silhouette mouvante qui lui rappelle certains souvenirs, le narrateur livre son étonnement :

> [...] je ne m'aperçus pas que, par la trépidation de notre élan, le fanal était éteint, et pourtant, bien visible parce que la piste était

---

24. « [...] après ce que je supposais devoir être la catastrophe, je rouvris les yeux et n'en pu les croire, ne pus même les croire ouverts : le Pédard se prélassait toujours à gauche, sur le ballast » (*Ibid.*, p. 230)!

25. « [...] Miss Elson, qui se penchait pour contempler, avec amour, semblait-il, le coureur inconnu » (*Ibid*, p. 232). Le Surmâle est indentifié malgré les réserves du narrateur extradiégétique : « Quant à savoir si André Marcueil prit part ou non à la course, quoique Miss Elson fût persuadée de l'y avoir reconnu, c'est ce dont nous laissons à juger dans ce chapitre » (*Ibid.*, p. 218).

26. *Ibid.*, p. 228.

> très blanche et la nuit assez claire, la même découpure falote nous « menait le train » à cinquante mètres !
> Elle ne pouvait être figurée par la lumière de la locomotive [...].
> Pourtant, il n'y a pas de fantômes... qu'était-ce alors que cette *ombre*?[27]

Ce nouveau mobile est bien le Surmâle, rival mystérieux.

Pour faire advenir l'apparition, le texte se développe en faisant appel à l'imaginaire d'une projection. Ainsi, l'expérience de l'obscurité pour le spectateur : c'est la nuit, il fait sombre et la piste est blanche comme un écran, fournissant la surface d'où se détachent les figures. Le motif de l'ombre est essentiel aussi. On croit rejoindre Gorki, qui décrivait cet « étrange silence » du cinéma muet : « Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres[28] », plaçant d'emblée la projection cinématographique dans la nuit des Enfers. L'ombre renvoie aussi au modèle offert par le mythe platonicien de la caverne et de l'illusion trompeuse, devenu dès les premières années un stéréotype de l'imaginaire du cinéma.

Deux éléments échappent cependant à ces deux registres mythologiques. S'il fait de la course un monde de silence, ce qui rappelle le cinéma muet, le texte s'intéresse pourtant au bruit qui l'habite :

> Dans le grand silence de la nuit, nous nous hâtâmes davantage.
> Soudain... j'entendis... je crus entendre comme des pépiements d'oiseau, mais d'un timbre singulièrement métallique.
> Je ne me trompais pas : il y avait bien un bruit, quelque part en avant, un bruit de ferraille...
> Sûr de sa cause, je voulus crier, appeler le Corporal, mais j'étais trop terrifié de ma découverte.
> *L'ombre grinçait comme une vieille girouette !*
> Il n'y avait plus à douter du seul événement vraiment un peu extraordinaire de la course : l'apparition du PÉDARD[29].

À la faveur de l'apparition du coureur étrange que Ted Oxborrow accepte enfin, le texte décrit un élément important de

---

27. *Ibid.*, p. 229.

28. Voir Jérôme PRIEUR, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains du cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1993, p. 30 (*Nijegorodskilistok*, 4 juillet 1896).

29. *Le Surmâle*, p. 229. Notons cependant dans le texte de Gorki, parmi les nombreuses mentions du silence, le seule allusion à un bruit mécanique, significative pourtant : « Tout à coup, on entend cliqueter quelque chose ; tout disparaît et un train occupe l'écran » (p. 31).

l'expérience cinématographique de l'époque : le bruit de la machine de projection perçu par les spectateurs, puisqu'elle se trouvait parmi eux. Le son superposé aux images pouvait s'imposer et venir contredire le monde de silence, attirant le cinéma vers un univers machinique.

L'autre mise à distance concerne la mythologie platonicienne, particulièrement l'illusion, mentionnée dans le texte de Jarry pour rendre la perception apparemment trompeuse du narrateur. D'autres termes complètent le paradigme qui fait de ces ombres des êtres d'une réalité discutable : les visions, le rêve, le fantôme. Le narrateur compare par exemple ce qu'il vient de décrire à un souvenir de son enfance : « Et nous avions l'air de reconstituer une de mes visions de ces soirs-là[30] ». Le rêve et les visions sont eux aussi des comparants fréquents du cinéma à ses débuts et des thèmes dont il s'empare[31]. Pourtant, le terme d'illusion, après avoir été posé et développé par Jarry, fait l'objet d'un déni nécessaire à l'existence du Surmâle : la dernière description du pédard rend en effet sa présence manifeste.

Le processus de révélation de cette présence dans la course s'est effectué : l'ombre surgie de l'ombre projetée de la quintuplette a pris corps, elle devient réelle. À travers le dispositif cinématographique, qui aurait pourtant pu renvoyer à une simple illusion, s'accomplit l'apparition du Surmâle comme une véritable incarnation. Dans le texte de Jarry, le Surmâle naît du cinéma[32].

---

30. Vision qui implique encore une fois un processus de projection : l'insecte « alla chercher, dans une passion guerrière, au plafond sa propre ombre projetée par la flamme [...] ». Elle sera désignée encore par : « Dans ces pensées ou dans ce rêve [...] » (*Le Surmâle*, p. 229). Un peu plus loin, le narrateur s'exclame : « Pourtant, il n'y a pas de fantômes... » (cité plus haut).

31. Voir par exemple des films de Méliès, comme *Le Chaudron infernal* (1903) ou de Segundo de Chomòn (*La Légende du fantôme*, Pathé, 1908). Dès cette époque, le cinéma témoigne de l'intérêt pour les phénomènes surnaturels qui prennent souvent à l'écran la même forme que les représentations mentales et les rêves. Voir François JOST, *Le Temps d'un regard*, Paris / Québec : Méridiens / Klincksieck (Nuit Blanche), 1998, p. 60-81.

32. *Le Surmâle* a été comparé à *L'Ève future*, de VILLIERS DE L'ISLE ADAM : voir Christophe DOMINO, « Villiers de l'Isle-Adam et Jarry. *L'Ève future* et *Le Surmâle* », *Jarry. Colloque de Cerisy*, Paris : Belfond, 1985, p. 85-102. *L'Ève future* est considéré comme un texte fondateur de l'imaginaire cinématographique. Le motif de la femme-machine est d'ailleurs le sujet de films comme *L'Inhumaine* (1923) de *L'Herbier* ou *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Cependant, si le roman de Villiers construit une machine pour lui don-

Le paradoxe de la vitesse

En intégrant des éléments du motif d'Ixion, la course des dix mille milles renvoie encore à ce qui définit le cinématographe dans le système inventé par Jarry. Le supplicié, enchaîné sur une roue de nature cinématographique, « la nuque aux talons », et donc condamné à la poursuite de lui-même, donne lieu dans le texte de *La Plume* publié en 1903 à une autre association :

> La Société protectrice des animaux a épargné, zoophiliquement, aux chiens qualifiés tournebroches qui, chez les couteliers, ambulent dans l'intérieur d'un tambour qu'ils actionnent, une partie du labeur d'Ixion[33].

Dans la description de la course, en 1901, Jarry prend déjà la métaphore du chien pour rendre le mouvement circulaire et effréné qui entraîne la quintuplette : « [...] nos bielles se mirent à tourbillonner avec pas moins d'entrain qu'un chien enragé ne tournerait après sa queue s'il n'avait rien de mieux à mordre[34] ».

La rotation, principe de l'appareil cinématographique, trouve une autre représentation commune à la course et au personnage d'Ixion, grâce à la thématique filée du cyclisme qui intègre tout naturellement les spectacles de voltige à bicyclette. À la même date que « La mécanique d'Ixion », Jarry publie simultanément dans *La Revue blanche* deux textes critiques, l'un portant sur l'ouvrage de Fagus, *Ixion*, l'autre sur divers événements, notamment le numéro de voltige *looping the loop*[35]. Cette acrobatie, à la mode de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'au début du vingtième, consiste à s'élancer sur un deux roues du haut d'une piste dont le tracé dessine brusquement une boucle dangereuse[36]. Le mouvement circulaire et la très grande vitesse sont ici évidents, et Jarry ne manque pas de faire le rapprochement avec Ixion lorsqu'il écrit sur l'ouvrage de Fagus :

---

ner la vie, celui de Jarry montre comment un dispositif machinique, celui du cinématogprahe, la produit lui-même.

33. *Le Surmâle*, p. 406. Voir aussi dans la Course : «Ça manque d'huile, ce n'est pas une ombre, c'est un tourne-broche ! » (*Ibid.*, p. 229).

34. *Ibid.*, p. 228.

35. Respectivement, *ibid.*, p. 675 et p. 674.

36. L'édition de la Pléiade cite en note *Lectures pour tous*, mars 1905 : « D'un tremplin, haut de 10 mètres, plonge une piste large de deux mètres, longue de 35, jusqu'au point où elle se recourbe brusquement en une boucle de 7 mètres de diamètre ; puis elle se déroule et s'arrête » (p. 993-4).

> Il y a, à coup sûr, une coïncidence naturelle entre les gestes notables. C'est pour préciser ce rapport de temps dans le moment immédiat, qui nécessairement évoque l'éternité, que nous avons cru utile d'écrire, à une demi-page de distance sur le vertigineux *lopping the loop* et sur un poème qui a le courage aussi [...] de s'intituler *Ixion*[37].

Cette mise en scène du mouvement circulaire effréné que la mécanique du cinématographe partage est propre aussi à la course, qui intègre une acrobatie analogue dans un virage extrêmement périlleux :

> C'était une grande tour à ciel ouvert, en figure de tronc de cône, de deux cent mètres de diamètre à la base et haute de cent. [...] La piste et la voie ferrée s'y engouffraient par une sorte de porte ; et dans l'intérieur, durant une fraction de minute, nous tourbillonnâmes, couchés sur le côté et maintenus par notre élan, sur les parois non seulement verticales, mais qui surplombaient et ressemblaient au-dedans d'un toit[38].

Le modèle est celui du « cercle de la mort », qui a également retenu Jarry dans ses chroniques : une variante du *looping the loop*[39].

Le système d'échos interne à l'œuvre de Jarry, telles les variations originales sur la thématique d'Ixion et le mouvement de rotation, confirme la place prépondérante des caractéristiques cinématographiques dans l'édifice jarryque. Une configuration singulière se dessine pourtant. C'est que l'obsession pour le mouvement et la vitesse dans la Course, comme dans nombre de textes rassemblés dans la *Chandelle verte*, échappe au phénomène cinématographique de l'époque. Le dispositif inventé par Jarry développe des potentialités qui se distinguent même de ce que le cinéma a réalisé par la suite. L'originalité tient à la conception du temps. Le texte qui porte sur le *looping the loop* en donne la clé :

> Nous estimons que d'ici peu de mois, des montagnes russes nouvelles adopteront ce système, où ce seront les spectateurs, dans des fauteuils wagonnets, qui tourbillonneront autour d'un

---

37. *Ibid.*, p. 675-6.
38. *Ibid.*, p. 226.
39. « Les cercles », *La Chandelle verte*, p. 422 (*Le Canard sauvage*, 11-17, avril 1903). Lire en note l'explication tirée de *Lecture pour tous*, mars 1905 : « le système se compose d'une cage en bois en claires voies ayant la forme d'un cône tronqué. Le plus petit côté repose sur le sol » (p. 886).

> « acrobate » immobile. L'acrobatie et la vitesse seront très naturellement un jour d'être immobile [...][40].

Le paradoxe est posé et lié aux prouesses de la Course comme au cinéma par la figure d'Ixion, le cycliste voltigeur. Or, si le Surmâle naît du cinématographe, on peut affirmer aussi qu'il surgit à la faveur d'une projection particulière, d'un mouvement et d'un temps paradoxaux : l'ombre projetée de la vitesse, dans le roman, c'est bien l'immobilité.

Toute la description de la course, dite du « mouvement perpétuel », insiste sur la très grande vélocité, mesurée constamment en kilomètres heure dans un effet de dramatisation. Cependant, en se concentrant sur les rapports entre les mobiles, elle ne cesse de présenter le mouvement comme la négation de la vitesse. Pour Ted Oxborrow, lui-même pris dans la course,

> [...] la locomotive, comme une grosse bête, paissait à la même place du « champ » visuel, sans avancer ni reculer. Elle n'avait d'apparence de mouvement qu'une partie un peu tremblotante de son flanc [...][41].
>
> Le train avait conservé sa position précédente, toujours la même apparente immobilité [...][42].

Ou encore :

> Le train nous tenait toujours à bonne hauteur, sans varier [...]. Tout se mit à rouler comme précédemment [...]. La locomotive était toujours à la même hauteur[43].

À l'accélération, indiquée à plusieurs reprises par le narrateur, s'oppose donc ce que donne à voir son point de vue. Le mouvement est bien impliqué dans toutes les descriptions, que ce soit dans le « tremblement[44]», la « trépidation[45]», « l'oscillation[46]», la « vibration[47]» ou la rotation impliquée par la girouette et le tourne-broche, auxquels est comparé le pédard. Mais ces mouvements n'ont plus rien à voir avec la vitesse requise dans la compétition. Celle-ci veut un déplacement extrêmement rapide pour *distancer* l'adversaire. Or, dans la course des dix mille milles,

---

40. *Ibid.*, p. 674.
41. *Ibid.*, p. 220.
42. *Ibid.*, p. 221.
43. *Ibid.*, p. 225-6.
44. *Ibid.*, p. 220.
45. *Ibid.*, p. 225
46. *Ibid.*, p. 220.
47. *Ibid.*, p. 225.

tous les mobiles, et ils sont nombreux, sont corrélés les uns aux autres : ils ne modifient pas de manière significative l'écart qui les sépare, mais forment un système où le rapport qui les lie reste assuré. Cela est frappant au début pour la quintuplette, affublée d'une remorque, rattachée à une automobile puis à une machine volante. Ce qui paraît plus surprenant, c'est que la quintuplette et la locomotive, pourtant en compétition, sont elles aussi dépendantes l'une à l'autre. Cet effet est rendu grâce à leur immobilité apparente, imposée par le regard du narrateur. Le résultat est encore plus spectaculaire lorsque les concurrents frisent l'accident :

> [...] la quintuplette fit une grande embardée et se cogna à la locomotive, toujours en apparence immobile. Elle y resta appliquée pendant quelques mètres sans que s'interrompissent nos jambes machinales[48].

Il ne s'agit pas d'un choc définitif, mais d'un contact finalement maîtrisé et maintenu quelques instants. Tout se passe comme si l'accident destructeur était impossible. De même que les mobiles ne se séparent pas les uns des autres, ils ne peuvent pas entrer en collision de manière irrémédiable : la vitesse, entre eux, n'a aucune incidence. Cela est synthétisé dans le passage éminemment cinématographique du pédard. Le narrateur, qui vient de le voir apparaître, craint le pire lorsque la locomotive semble l'enfourcher, mais :

> le Pédard se prélassait toujours à gauche, sur le ballast ! La locomotive était tout contre lui [...]. [Elle] avait tamponné la bicyclette et la poussait maintenant *par le garde-boue de la roue arrière* ![49]

On pense à la course poursuite du burlesque, aux exemples de Mack Sennett ou de Harold Lloyd, dans les années dix, où les personnages passent d'un véhicule à l'autre, abandonnant le précédent à un rythme infernal. Ce mécanisme procède d'un intérêt de l'époque pour la comparaison des mobiles et de leurs performances[50]. Si la course des dix mille milles met elle aussi en jeu la vitesse à travers la rivalité du train et de la quintuplette, elle en

---

48. *Ibid.*, p. 227.
49. *Ibid.*, p. 230-1.
50. Comme le note François ALBERA lorsqu'il commente l'article sur la vitesse du *Larousse mensuel illustré* de 1907 (n° 10) (« Vitesse et cinéma », *La Vitesse*, sous la direction de Paul Virilio, Paris : Fondation Cartier/ Flammarion, 1991, p. 104-5).

propose une interprétation très différente. On n'abandonne pas les mobiles pour d'autres moyens de locomotion, organisant ainsi un rapport linéaire entre eux afin de parcourir une distance, mais on les maintient constamment en rapport les uns avec les autres comme s'ils ne pouvaient pas se séparer[51]. De fait, tous ces mobiles qui participent à la course des dix mille milles forment *une seule machine*, coordonnés comme différentes de ses pièces, comme les divers éléments mécaniques d'une seule et même structure[52].

Seulement, dans le texte de Jarry, cette machine a à voir avec le cinéma. Elle synthétise à elle seule le dispositif cinématographique comme, dans la figure d'Ixion, l'appareil de projection en condensait toutes les données. Si le roman propose un système mécanique original, a priori non cinématographique, constitué de tous les mobiles de la course, l'ensemble intègre effectivement un point de vue, une représentation en mouvement sous forme de projection, et reconduit l'imaginaire associé au cinéma comme à l'illusion qu'il produit[53].

---

51. Dans le cinéma burlesque, c'est Buster Keaton qui exploite ce principe très différent.

52. À la suite de Michel CARROUGE, la Course du *Surmâle* a été souvent citée en exemple pour illustrer la mise en place de machines célibataires, de deux machines, plus précisément (*Les Machines célibataires*, Paris : éd. du Chêne, 1976 (1954), p. 82). Si une telle proposition nous paraît discutable, c'est que le texte de Jarry ne cesse, lorsqu'on le lit précisément, de présenter l'ensemble des mobiles comme une seule entité. Par ailleurs, si l'on trouve effectivement le principe de « machine célibataire » dans son œuvre, celle qui renvoie au cinéma et qui est en question ici est une machine productive, et non point autosuffisante : elle fait advenir le Surmâle comme si elle lui donnait vie. Voir notre comunication « Le spectateur mécanique dans l'œuvre d'Alfred Jarry. La figure d'Ixion », Colloque *Homo Orthopedicus*, Anvers : MUHKA, 7-11 (décembre 1999), à paraître.

53. Cependant, cette machine, contrairement à Ixion, ne « regarde pas le monde »: le point de vue se concentre uniquement sur les éléments mobiles qui la constituent et dont il est lui-même partie prenante. Le début du passage est significatif à cet égard : le narrateur feint de décrire un paysage sans en parler vraiment; il montre la locomotive sous les formes de ce monde qui pourrait être filmé, mais le train est le seul objet du regard : « [...] la locomotive, comme une grosse bête, paissait la même place du "champ visuel" [...]. Tout cela figurait assez bien un paysage de rivière fort calme — le cours silencieux de la piste polie était la rivière — et les gargouillements réguliers de la grosse bête étaient très semblables à un bruit de chute d'eau » (*Le Surmâle*, p. 220).

La mise en place de cette grande mécanique qui rappelle le cinéma conduit à repenser le temps dans une démarche philosophique ou pataphysique. Elle permet de concevoir un mouvement paradoxal qui place la machine mobile dans un temps absolu, celui de l'éternité : être dans le mouvement et arrêté à la fois. Comme le boulet, dans le texte sur Ixion, qui « jouit d'aller vite sans s'en attribuer la gloire[54] ». Cette relativité de la vitesse qui se donne comme une immobilité se comprend parfaitement dans le petit passage satirique tiré de « Deus ex machina » :

> L'ignare piéton hurle après les nouveaux monstres, comme les chiens, aujourd'hui encore, après les véhicules rapides. Oublie-t-il, ce piéton, que la vitesse est d'être immobile — c'est l'inertie —, qu'il est emporté dans la gravitation universelle à des millions de kilomètres à l'heure, et arrêtera-t-il le monde pour excès de vitesse ?[55]

La grande machine de la course des dix mille milles, dans son temps paradoxal, est à l'image du monde. Il n'est pas étonnant qu'elle ne le regarde pas : elle le contient. Elle est un système qui donne forme à une conception de la condition humaine. Le dispositif cinématographique qui la fonde acquiert ainsi une valeur épistémologique qui le dépasse lui-même.

L'hypothèse de Bergson

On peut mesurer l'originalité de la proposition de Jarry en la comparant au modèle cinématographique tel que Bergson l'interprète et l'utilise. Le rapprochement s'impose pour diverses raisons. Entre 1891 et 1893 élève au Lycée Henri IV, Jarry fréquente les cours du philosophe. Même s'il n'utilise pas encore la référence au cinéma, Bergson a déjà posé dans sa thèse, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), les principes qui guideront son œuvre, notamment l'affirmation de la durée comme fondement de la réalité. Jarry reprend dans ses textes certains thèmes en se les appropriant et en les modifiant[56]. Par ailleurs, il

---

54. On peut interpréter aussi dans ce sens : « [...] si l'on perçoit un point d'interruption entre la fuite et la poursuite d'Ixion de lui-même par lui-même, c'est que c'est un point de repos, ou selon le terme usité, un point mort » (cité *infra*).

55. *La Plume*, 15 juin 1903, p. 463.

56. Voir l'article de Catherine STEHLIN, *Europe*, 623-624 (mars-avril 1981), p. 34-51.

cite explicitement Bergson à propos du *Rire*[57]. Ces éléments restent cependant seconds par rapport au rapprochement qu'il s'agit d'opérer ici et qui se fonde sur des analogies de structure dans les modèles établis de part et d'autre en ce qui concerne le cinéma, le temps et la vitesse. Est-ce que le mouvement paradoxal propre à cette machine créée par Jarry dans la course des dix mille milles, d'une nature cinématographique inédite, construit le temps selon le modèle bergsonien ? Est-ce que le cinéma y joue le même rôle que dans le système élaboré par le philosophe ? En 1907, année de la mort de Jarry, Bergson publie *L'Évolution créatrice*, où il utilise explicitement le cinématographe et la description de son caractère mécanique comme modèles de la pensée : c'est une référence négative, qu'il oppose à l'intuition de la durée[58]. Cette dernière nous met en contact avec la réalité : elle implique de se trouver *dans* le mouvement, dans le temps comme devenir et comme changement. Elle ne s'accorde pas avec les approches de la science antique et moderne qui *d'un point de vue extérieur* décrivent le mouvement par rapport à l'espace pour le mesurer : elles prétendent le reconstituer abstraitement à partir d'une série de positions fixes. Bergson voit dans le cinéma l'exemple des démarches scientifiques qu'il critique. Avec les photogrammes, le cinéma extrait des instants figés de la durée et reconstitue le mouvement grâce à l'impulsion de l'appareil de projection. Le mouvement qu'il fabrique est donc, selon lui, une illusion bien éloignée de la réalité, dont l'exemple de la flèche de Zénon traduit l'artifice :

> Immobile en chaque point de son trajet, [la flèche] est, pendant tout le temps qu'elle se meut, immobile[59].

Ce paradoxe, que Bergson conteste pour les mêmes raisons qu'il critique le processus cinématographique, introduit l'immobilité dans le mouvement. Il rappelle à cet égard la proposition de Jarry dans la course des dix mille milles : là aussi la vitesse et le déplacement qu'elle implique étaient saisis paradoxalement en relation avec l'immobilité et décrits par rapport à l'espace, selon le

---

57. Le texte est paru dans la *Revue de Paris* en 1899 avant d'être édité en volume.

58. Le dernier chapitre s'intitule bien « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ».

59. Henry BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 1998 (1941), p. 308.

point de vue cinématographique du narrateur qui ne cessait de mesurer des rapports entre les mobiles. Bien sûr, l'analogie a ses limites. L'immobilité, dans la Course, n'assume pas la fonction que lui accorde Zénon : elle ne sert pas à décomposer un mouvement pour l'analyser, elle est au contraire, pourrait-on dire, le tout du temps et la forme globale que prend la vitesse. Ce qui importe, c'est que Jarry, à l'opposé de Bergson, la réintroduit au cœur de son système.

Pourtant, sous un autre angle, le modèle cinématographique qui structure la course des dix mille milles obéit au modèle bergsonien. Le réquisit du philosophe, c'est : « Installez-vous dans le changement ». Le temps, il faut en quelque sorte l'expérimenter. Dans la Course, le point de vue du narrateur se trouve effectivement à l'intérieur du mouvement, dans la machine formée de tous ces mobiles se déplaçant à grande vitesse. De même, Ixion, ce point de vue mécanique en rotation sur sa roue, est pris dans la vitesse dont il « jouit ». Les deux grandes mécaniques échappent à la proposition de Zénon, qui observe le déplacement de la flèche de l'extérieur pour l'analyser. Le dispositif cinématographique de la course participe donc des deux modèles à la fois.

Dépassant l'opposition Zénon / Bergson, Jarry apporte par anticipation une réponse aux thèses de ce dernier en ce qui concerne le cinéma comme aussi l'expérience même du temps. Si l'on songe à la place de Bergson dans le développement des théories du cinéma jusqu'à nos jours, il n'est pas inintéressant de s'arrêter à une telle proposition. Comme cela apparaît clairement dans la Course, Jarry s'intéresse d'une part au mouvement représenté, aux effets que produit l'éloignement / rapprochement par exemple. Mais il l'articule avec un regard précis sur la machine cinématographique, la mécanicité du système et, tout particulièrement dans la figure d'Ixion, sur le déroulement photogrammatique qu'elle suppose[60]. Être dans le mouvement, c'est précisément, dit Jarry, être dans la machine qui produit ce mouvement et, qui plus est, la constitue. Le modèle en est le cinématographe, conçu selon le principe singulier de la condensation, imposé dans les diverses figurations du dispositif : dans « La mécanique d'Ixion », dans la scène du phonographe ou dans la Course du *Surmâle*. En réunissant le point de vue mécanique et la représentation en mouvement dans une seule

60. Voir notre article « Le spectateur mécanique ».

machine, quelle qu'elle soit, Jarry fait tenir ensemble les éléments du dispositif qui sont à la base des deux conceptions concurrentes du cinéma, le mouvement représenté auquel le spectateur participe, d'une part, et le mouvement reconstitué dans l'appareil à partir des photogrammes, que Bergson qualifie d'abstrait. Or, dans ces machines qui systématisent le dispositif, le mouvement ne saurait être abstrait. La Course en fait la démonstration : le même geste qui refuse au Surmâle un statut d'illusion, bien que résultat d'une projection de type cinématographique, le fait exister comme un corps mécanique, comme l'élément d'une grande machine et partie prenante de son mouvement. Il n'est pas question de dénier, à la manière de Bergson, tout lien entre le mécanique et l'expérience du mouvement.

Les conséquences de cette proposition sont importantes, car elles modifient le statut heuristique du modèle cinématographique : le cinéma devient ainsi un instrument de connaissance ou de vérité, statut que lui refuse Bergson[61]. De ce fait, les systèmes cinématographiques de Jarry peuvent remettre en question le postulat fondamental qui soutient la réflexion du philosophe et qui affirme que la meilleure expérience du temps, donc de la réalité, est d'être dans le mouvement. Car, ce qui est montré, c'est qu'à s'installer dans le mouvement, malgré une accélération et une vitesse extraordinaires, on expérimente justement une sorte d'immobilité, comme le constate le lecteur lui-même à travers les yeux de Ted Oxborrow. La vélocité prodigieuse est bien mesurable — le texte insiste là-dessus dans la Course — et les signes qui y renvoient sont bien présents — notamment à travers les diverses vibrations — mais *l'expérience* de la vitesse est en question. C'est pourtant cette capacité à *vivre* l'événement, à en *ressentir* la réalité, qui fonde l'intuition de la durée dans la philosophie de

---

61. Les remarques de Jarry sur le *Rire* de Bergson sont significatives à cet égard : « Voici que s'impose une définition nouvelle du rire : ce ne serait plus la "surprise" si excellemment étudiée par M. Bergson. Ce serait plutôt : *La perception subite du vrai*» (texte inédit « Franc-Nohain : *Le Dimanche en famille*» (15-4-1903), p. 681). Cette définition est reprise dans un autre texte, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », paru dans *La Plume*, 15 mai 1931, p. 442. Lorsque l'on sait que la surprise que décrit Bergson s'appuie sur des notions d'automatisme, de décomposition du mouvement, avec la référence au pantin, il est intéressant de constater que Jarry, tout en admettant la validité de cette définition, associe le rire à la connaissance de la vérité.

Bergson[62]. Les machines de Jarry organisent de véritables expériences qui nient le principe de cette intuition. La vitesse n'est que relative : jusqu'à un certain point, elle n'est pas. Selon la définition bergsonienne, il faudrait admettre qu'il n'y a plus de réalité. Ainsi, la proposition de Jarry démonte les théories du cinéma qui justifient sa capacité heuristique par son adhésion au flux du temps et du mouvement[63].

Les deux conceptions du cinématographe, celle de Bergson et celle de Jarry, fondent deux systèmes de pensée qui se rapprochent ou se combattent. Mais, dans les deux cas, le cinéma est au centre : il est le moyen de penser une représentation du monde, et se pose, à l'aube du vingtième siècle, en véritable épistémé.

Maria TORTAJADA
(Université de Lausanne)

---

62. « D'ailleurs une intuition ne se prouve pas, elle s'expérimente » écrit Gaston BACHELARD dans l'introduction de *L'Intuition de l'instant* (Stock [Poche/Essais], 1992 [1931], p. 8). C'est ainsi que Bergson définit l'intuition dans *L'Évolution créatrice*: «*L'autre connaissance*, si elle est possible, sera pratiquement inutile, elle n'étendra pas notre empire sur la nature [...]; mais, si elle réussissait, c'est *la réalité même qu'elle embrasserait dans une définitive étreinte*. Par là, on ne compléterait pas seulement l'intelligence et sa connaissance de la matière, en l'habituant à *s'installer dans le mouvement*: en développant aussi une autre faculté, complémentaire de celle-là, on s'ouvrirait une perspective sur l'autre moitié du réel. Car, dès qu'on se retrouve *en présence* de la durée vraie, on *voit* qu'elle signifie création, et que, si ce qui se défait dure, ce ne peut être que par sa solidarité avec ce qui se fait. [...]. À l'intelligence enfin on adjoindrait *l'intuition*» (p. 342, nous soulignons).

63. Comme le fait par exemple l'ontologie bazinienne.