

L' Amour absolu d' Alfred Jarry, un récit d' images

Briquet, Aurélie
Faculty of Humanities, Kyushu University

<https://doi.org/10.15017/1906122>

出版情報 : Stella. 36, pp.1-17, 2017-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

L'Amour absolu d'Alfred Jarry, un récit d'images

Aurélie BRIQUET

En ouvrant *L'Amour absolu* (1899) d'Alfred Jarry, tout lecteur est d'abord saisi par un sentiment d'étrangeté radicale qui semble lui interdire l'accès au sens même du roman. Protagonistes, décors et événements peuvent lui paraître éminemment mystérieux. Le texte semble crypté, et son sens dissimulé derrière des images hermétiques. Les premières phrases de l'œuvre lancent ainsi un violent appel à un travail de déchiffrement de la part du lecteur, du moins si celui-ci veut y retrouver ce qu'il est en droit d'attendre *a minima* de la promesse formulée par le sous-titre, qui annonce un « roman¹ » : un récit de fiction et des protagonistes. Or cette phrase inaugurale : « *Il* habite l'une des branches de l'étoile de pierre » [919], où le pronom « il » est souligné par l'italique, ne satisfait pas le besoin de sens du lecteur. Ce fait nous rappelle que l'hermétisme est bien un aspect essentiel du symbolisme dont Jarry est issu. C'est en effet au sein du mouvement symboliste que l'écrivain, surtout connu aujourd'hui pour la pièce provocante et bouffonne qu'est *Ubu roi* (1896), fait ses premières armes. En 1899, Jarry compte déjà cette pièce à son actif mais aussi des recueils de poésie ou de textes dramatiques — *Les Minutes de sable mémorial* (1894), *César-Antéchrist* (1895) — de courts essais, des articles, un roman : *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur* (1897), et un autre en préparation : le texte qui deviendra *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique* (posth. 1911) et dont certains fragments ont été publiés dans le *Mercure de France*.

L'Amour absolu survient donc à une période de la vie et de la carrière du jeune auteur où celui-ci peut s'appuyer sur une certaine reconnaissance de la part de ses pairs, mais aussi une indéniable réserve du fait du scandale d'*Ubu roi*². Or *L'Amour absolu* peut être considéré comme le roman le plus personnel de Jarry, puisqu'on y trouve exploités et transposés un

grand nombre de ses souvenirs d'enfance, tels que sa sœur Charlotte les a rapportés³⁾. En même temps, il s'avère aussi le plus difficile d'accès et ne se verra publié qu'en fac-similé autographe et pour cinquante exemplaires seulement. Même dans ces circonstances, cependant, les (maigres) ventes escomptées ne seront pas au rendez-vous. Nul doute que cet échec commercial ne soit en grande partie lié à l'obscurité du sens, laissant planer le mystère sur le refus catégorique énoncé par Jarry dans une lettre à son éditeur du *Mercure de France*, Alfred Vallette, d'apporter la moindre modification à son manuscrit : « [...] il est bien entendu que même s'il [mon *in-18*] paraît invendable au *Mercure*, je n'y change rien du tout dans l'ordre des chapitres ni en rien⁴⁾. » L'auteur n'est donc prêt à aucune concession pour se rendre plus accessible. Or en réalité, en 1899, l'hermétisme symboliste peut apparaître comme un anachronisme : le mouvement a subi une crise de ses valeurs et s'est vu contraint d'abandonner certaines exigences. Le recours au symbole pour « vêtir l'Idée d'une forme sensible⁵⁾ » et ainsi dire le spirituel à travers le matériel n'est plus totalement d'actualité, par exemple.

Aussi le projet de Jarry n'est-il pas celui-ci, et l'écrivain qu'il est, use plutôt de ce nous avons choisi de désigner comme des images. Le terme lui-même mérite néanmoins d'être explicité : « Ce mot très ordinaire s'applique aux représentations matérielles, aux représentations mentales, conscientes ou oniriques, et par extension seulement désigne une figure d'analogie⁶⁾ », rappelle Michel Murat. Jarry joue quant à lui sur ces deux niveaux de sens : l'image comme représentation visuelle et l'image comme figure de style. C'est ce dernier emploi, évidemment, qui entrave parfois la réception du texte, mais il ne doit pas pour autant occulter le premier. Si l'on en croit l'analyse de Gérard Dessons⁷⁾, de surcroît, le procédé outre-passe en fait la mise en œuvre des figures d'analogie, c'est-à-dire de la métaphore et de la comparaison simples, et ce même avant l'exploitation qu'en ont faite les surréalistes. Ainsi, on peut se demander quel rôle Jarry confère aux images dans son roman et comment il en fait un moteur même de son récit. Face à l'invasion du texte par les représentations imaginaires, il s'agira dès lors de comprendre en quoi ce roman original est aussi un récit d'images : les motifs semblent acquérir une autonomie quasi équivalente à celle des véritables protagonistes du roman, et l'histoire de leur émergence et de leurs métamorphoses tient un rôle au moins

aussi important que celui des constituants de la fiction romanesque. Dans cette perspective, on rappellera la place accordée à l'image dans les dernières années du symbolisme, avant de préciser l'usage que Jarry fait par exemple de la figure du loup. Un tel parcours nous conduira enfin à montrer comment des motifs simples comme celui-ci, mais aussi et pour n'en citer que quelques-uns, l'hermine et l'étoile, peuvent donner lieu à de véritables parcours sémantiques.

L'exploitation de l'image chez Jarry et les symbolistes

Il faut tout d'abord rappeler comment la dimension visuelle a retrouvé une place cardinale parmi les écrivains de la fin du siècle, issus du symbolisme. On sait que ce mouvement a fondé sa création littéraire sur un modèle musical, notamment par opposition au Parnasse et à sa beauté picturale figée. Les dernières années du siècle voient cependant émerger ceux que Suzanne Bernard désigne comme « les précurseurs d'une nouvelle poésie » à travers « l'image et le rêve⁸⁾ » : Léon-Paul Fargue, Saint-Pol Roux ou Jarry lui-même, dont la spécialiste du poème en prose met surtout en exergue l'emploi d'images irrationnelles annonçant l'écriture surréaliste. Si l'on veut donner une idée plus précise de ce que recouvre l'exploitation de l'image dans *L'Amour absolu*, il faut cependant revenir sur la difficulté initiale que ressent le lecteur à appréhender le texte, mais sans forcer le trait.

Un épisode dans la genèse de *L'Amour absolu* nous renseigne sur la démarche du romancier. Lorsque Jarry soumet son manuscrit à son éditeur Alfred Vallette pour une première relecture, celui-ci ne cache pas sa perplexité. C'est du moins ce que nous rapporte Auriant, qui fut témoin de la scène :

M. Vallette n'y comprit rien, mais il saisit des fragments d'une image :

« Il habite une des branches de l'étoile de pierre.

« L'astérie pétrifiée n'a attendu pour s'épanouir, miroir des étoiles, que l'heure des étoiles... »

M. Vallette risqua une interprétation. En gros, l'image figurait une rosace de cathédrale, avec, blotti dans un coin, un angelot... « Mazas ! » lui répondit Jarry. L'étoile de pierre, c'était la prison de Mazas, bâtie en étoile, où on enfermait alors les condamnés à mort⁹⁾...

Ces premières lignes du roman, telles que le manuscrit original les donne à lire, ont en effet de quoi désarçonner l'éditeur. Elles s'éclairent un peu grâce aux explications de l'auteur et mettent en lumière le nécessaire travail de transformation qui ouvre sur la compréhension du texte : « l'étoile de pierre » désigne en réalité un bâtiment — une prison, en l'occurrence, dont la forme est celle de l'étoile. Or Jarry inverse le rapport hiérarchique des composantes du groupe nominal : le complément du nom devient le noyau central, et au lieu d'une prison apparaît une étoile.

Pour parvenir à ce résultat, Jarry a donc accompli un travail de déplacement mais aussi de réduction verbale où s'exerce un fort sens de l'ellipse. Et c'est bien là ce qu'Alfred Vallette lui reproche : « Père Ubu [...] avait une façon d'écrire à lui, synthétique et elliptique. Il était convaincu qu'il avait toujours assez dit et qu'il avait suffisamment évoqué. Mais les choses qu'il disait n'évoquaient pas assez nettement ce qu'il ne disait pas¹⁰⁾. » L'ellipse porte ici sur le mot « prison », qui se trouve occulté : « il n'était question ni de prison ni de prisonnier¹¹⁾ », passant sous silence le thème même de la phrase. Cette tendance à l'ellipse sera relevée également par Fagus, lorsque celui-ci rendra hommage en 1922 à son ami disparu et à la qualité de son style :

[...] un style ébouissamment lucide, jusqu'à l'obscurité, tel chez Mallarmé, chez Rimbaud, écriture d'algébriste sachant si parfaitement ce qu'il doit dire qu'il accumule l'abréviation, sereinement indifférent aux émois et suées des profanes, déroutés par ce sens déconcertant des correspondances, indice de tous les grands esprits¹²⁾.

En effet, dans toute son œuvre, Jarry supprime les liens logiques et les précisions contextuelles, contraignant son lecteur à découvrir le sens — ou même à trouver tout simplement un sens — dans le texte qu'il appréhende : il nous entraîne ainsi dans un véritable « colin-maillard cérébral¹³⁾ » qui dirige cette élaboration sémantique. Un roman comme *L'Amour absolu* exige un travail de dévoilement des images, mais aussi des références sibyllines et des allusions elliptiques, si l'on considère du moins qu'un sens ultime reste à découvrir derrière leurs apparences.

Dans l'usage que Jarry fait de l'image se reconnaît en définitive l'épure qui caractérise les textes de Mallarmé, mentionné par Fagus. Édouard Dujardin rapporte que le Maître des symbolistes lui aurait un jour déclaré :

« Je raye le mot *comme* du dictionnaire¹⁴⁾. » Rappelons en effet que la comparaison consiste à rapprocher deux éléments à l'aide d'un outil explicite (comme, pareil à, semblable à, tel que, ressembler, *etc.*). La métaphore, quant à elle, « opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison¹⁵⁾ ». À ce titre, la métaphore a pu être « considérée comme une comparaison elliptique¹⁶⁾ ». Dujardin explique la démarche de son Maître Mallarmé en ces termes : « Il ne dit plus : "Telle chose *ressemble* à telle autre..." ». Pour lui, cette chose est devenue cette autre¹⁷⁾. » Il s'agirait dès lors, selon Dujardin, d'« une sorte d'acte de magie », assimilable au « mystère [...] de la transsubstantiation¹⁸⁾ ». En effet, le geste de Mallarmé va plus loin qu'une simple substitution de la comparaison par la métaphore : le poète exploite en réalité la métaphore *in absentia*, c'est-à-dire qu'il ne formule dans son texte que le comparant ou *phore*. Dès lors, l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* ne décrit plus du tout la chose mais seulement « l'effet qu'elle produit¹⁹⁾ », autrement dit, ici, la représentation imaginaire qu'elle éveille dans l'esprit du poète. Ainsi, si l'on en croit Remy de Gourmont, Mallarmé « ne laisse voir que la seconde image, celle qui a servi à éclairer et à poétiser la première », et « il en résulte une langue nouvelle, imprécise comme le rêve qu'elle évoque et dont elle ne veut s'astreindre à cerner les contours²⁰⁾. » Une telle écriture aboutit en définitive au problème de l'obscurité fréquemment reprochée aux symbolistes.

Dans le même temps, une écriture gouvernée par de tels principes devient aussi plus frappante, plus concrète souvent grâce à l'abondance des images, un terme qu'il faut prendre cette fois au sens de représentation visuelle. Après une longue période de débats houleux et d'expérimentations novatrices autour du vers libre, le retour de l'image en littérature est hâté par la re-découverte d'Arthur Rimbaud et de ses *Illuminations*. Ces dernières, publiées par *La Vogue* en 1886, vont surtout diffuser leur onde de choc parmi les écrivains du symbolisme lors de leur réédition grâce à Genonceaux en 1891²¹⁾. Nombre de jeunes auteurs sont séduits par cette poésie inouïe, aux couleurs flamboyantes et aux tableaux d'une liberté absolue. Alfred Jarry n'échappe pas à ce phénomène : Albert Thibaudet rapporte dans ses *Réflexions sur la littérature* que celui qui fut son camarade de lycée se plaisait à renvoyer aux *Illuminations* lors de leurs promenades communes²²⁾. Plus tard, alors que le créateur d'*Ubu roi* se trouve retenu

à Laval par le service militaire, il demande qu'on lui fasse parvenir « deux Rimbaud²³⁾ », peut-être pour en faire profiter ses camarades. La place qu'il offre encore à Rimbaud dans *Albert Samain, (Souvenirs)*²⁴⁾, ainsi que parmi les Livres pairs du docteur Faustroll²⁵⁾, souligne l'importance que revêt à ses yeux l'homme aux semelles de vent.

Or, l'influence d'Arthur Rimbaud semble conforter Jarry, comme d'autres symbolistes des dernières années du siècle, dans leur orientation primitiviste. Il ne s'agit plus d'abord de donner accès au monde des Idées, de dire le spirituel à travers le matériel et de porter le symbole vers un mysticisme parfois abscons. L'inspiration des poètes se nourrit dorénavant, sur le modèle de la peinture des Nabis et sous l'influence de Rimbaud, de formes et de couleurs franches, de motifs simples. De même que l'auteur des *Illuminations* lui-même avoue, dans « Alchimie du verbe », son goût pour « les peintures idiotes, [...] enseignes, enluminures populaires²⁶⁾ », de même Jarry entreprend dès 1895 de fonder une revue d'estampes et de gravures anciennes, *L'Ymagier*²⁷⁾, à l'esthétique naïve. Cette publication, qui s'interrompra au bout de quelques numéros seulement du fait d'une brouille avec Gourmont, propose des œuvres populaires et proches des images d'Epinal. On en trouve encore l'écho dans les *Treize images*, une suite d'*ekphrasis* que l'on peut lire aujourd'hui au sein du roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll*²⁸⁾. Dans cette perspective, on voit aussi éclore à la surface du texte de *L'Amour absolu* des motifs enfantins, et ce pas seulement parce que Jarry y transpose des souvenirs d'enfance : bien qu'il rapporte l'histoire d'une liaison charnelle entre un jeune Breton, qui sera condamné à mort, et sa mère adoptive, le roman est surtout envahi, entre autres motifs, de loups, d'hermines, de serpents et d'étoiles.

Apparition et transformations des loups

Pour ce faire, l'exploitation de l'image par Jarry ne se limite pas à la métaphore, *in praesentia* ou *in absentia*, et n'occasionne pas toujours le problème de réception évoqué plus haut, ou du moins pas à un tel degré. Il semble que l'essentiel pour le jeune écrivain demeure de mettre en scène dans son roman des représentations et figures imaginaires vouées à y occuper une place considérable. Dans cet objectif, Jarry use abondamment des diverses figures d'analogie — premier sens du terme « image » selon Michel Murat — et convoque le même terme ou la même image dans

différents contextes. Par exemple, dans l'un des premiers épisodes marquants de l'histoire d'Emmanuel, le vent devient l'objet d'une comparaison avec un chien :

Comme un chien affamé, cuirassé, attelé à la cloche de la tour abandonnée, en hale l'effroi sédentaire vers sa proie, le tocsin du beffroi du vent sonnait à la porte du notaire.

Le Vent, car c'était lui sans doute [...]. [931]

À partir d'une simple comparaison introduite par «comme», le romancier amène dans le texte l'image du chien et développe dans le même temps toute une scène très visuelle qui en brouille la compréhension logique. Si l'on retient bien la vision du chien, on peut se perdre dans l'évocation du beffroi, du tocsin et de la tour abandonnée, représentations qui appartiennent aux lieux communs du roman gothique mais demeurent, d'un point de vue strictement logique, étrangères au monde de *L'Amour absolu*.

Ce «chien» qui fait irruption dans le texte prépare en réalité, par glissement sémantique, l'apparition des «loups» empruntés au mythe d'Odin, derrière l'homme qui se présente à la porte de la maison :

Ce n'était pas Odin aux deux loups, il n'y avait pas de corbeaux.
Et quatre loups éraflaient ses talons. [931-932]

Dans ce contexte, les «loups» désignent en fait les chiens, puisque la suite du texte nous permet de comprendre qu'il s'agit en réalité ici d'un monstre de chiens dressés. Mais l'impression causée au jeune Emmanuel s'avère extrêmement vive, comme pour mieux célébrer les pouvoirs de l'expérience visuelle :

L'image des bêtes hérissées dans les yeux, poils agglutinés avec ses cils, leur voix inarticulée à la gorge, le petit Emmanuel bégaya pendant deux jours. [932]

Le loup s'impose donc déjà comme l'une des images fondamentales du roman, grâce à un cheminement complexe : l'articulation de figures d'analogie, de détails du récit et d'une référence mythologique. Cette image visuelle, que nous appellerons aussi *motif* du roman, va dorénavant pouvoir poursuivre son existence au sein de la fiction.

La spécificité de l'écriture de Jarry réside en effet dans le retour régu-

lier, au fil du texte, du même motif dans différents contextes et avec diverses significations. Par là, l'image doit se lire aussi bien sur un axe vertical — axe sur lequel s'opère la compréhension de la figure d'analogie selon l'analyse de Michael Riffaterre²⁹⁾ — que sur un axe horizontal : le lecteur va devoir mettre en rapport les différentes occurrences du mot et même suivre le devenir de l'image pour saisir pleinement le contenu du roman. Le loup va ainsi revenir à intervalles réguliers, gagnant en consistance et en épaisseur. Sa prochaine apparition va être fournie par l'imaginaire de Varia, mère adoptive d'Emmanuel. Au huitième chapitre, précisément intitulé « Odin », elle traverse la lande pour rejoindre son fils dans la cabane d'un douanier, et craint l'apparition de loups menaçants. Le mot survient d'abord dans le texte par le truchement d'une désignation botanique, « vesses-de-loup » [935], puis envahit l'esprit de Varia, ce que traduisent les lettres capitales :

LOUPS.

Ils trottent assurément sur les feuilles sèches. [...]

La fougère est la voûte à jour d'une cave, laissant voir tous les monstres des caves.

Les loups n'y feront point de coupures à leurs pattes, hérissonnées de poils bourrus.

Et leur gueule est beaucoup plus dentelée que toutes les fougères [...]. [936]

On voit bien comment le motif du loup est accompagné de nombreux motifs adjacents, qui permettent sa reconnaissance par le lecteur et l'identification de ses différentes significations : les cils, la dentelure, mais aussi les monstres qui rappellent les terreurs de l'enfant. Ainsi, le motif est identifié grâce à un rappel de son premier contexte d'apparition.

Le loup revient encore pour caractériser la forme des chenets de la cheminée [937] occupant la cabane où le jeune Emmanuel va recevoir sa mère adoptive Varia. Ce nouveau chapitre de l'histoire va néanmoins apporter une révélation décisive quant à ce motif : « Varia [...] retrouve, avec quelque effroi, les deux loups de diamant noir, et qu'il n'y en a jamais eu d'autres, sous les deux sourcils d'Emmanuel. » [*idem*]. Ainsi, les animaux évoqués jusqu'alors n'ont eu d'existence qu'imaginaire, ou n'ont fait que prêter leur apparence ou leur nom à divers objets. Les « véritables » loups qui sont cependant promis ici au lecteur ne valent encore que comme méta-

phores, puisqu'ils désignent en réalité les yeux d'Emmanuel, qui ont l'âpreté et la noirceur des mammifères sauvages. Dès lors, quand la mention de «lous» reviendra dans le roman, le terme désignera directement les yeux d'Emmanuel, sur le modèle de la métaphore *in absentia* : «Il ne voit pas que Varia a peur des lous. / Et pourtant, c'est *avec eux* qu'il voit.» Lorsque le terme de «*tête-de-loup*» fait irruption dans le texte, celui-ci précisant que celle d'Emmanuel est «*en vrai*» [940]³⁰⁾, l'association semble scellée entre le personnage et l'animal.

Force est de constater, dès lors, que le substantif «loup» s'impose dans le texte comme un signifiant polysémique, à l'instar de nombreux autres termes convoqués par Jarry. On sait que la littérature symboliste exploite pleinement la polysémie du lexique pour engager le lecteur sur la voie d'une élaboration constante du sens : Claude Abastado a montré le parti que les auteurs tiraient de la suggestion pour mettre en œuvre cette multiplicité sémantique³¹⁾. Ici, c'est en superposant progressivement les différents retours du mot et de l'image que le signifiant correspondant va acquérir une polysémie inégalée dans l'esprit du lecteur. Au sein d'expressions lexicalisées comme «vesse-de-loup», «tête de loup», ou bien dans la proposition «Varia a peur des lous», le signifiant «loup» ne renvoie pas au même signifié. Dans le même temps, le motif du loup comme animal domine la fiction de *L'Amour absolu* : même s'il ne s'agit que de sa forme reprise par les chenets, c'est là l'image mentale que se figure le lecteur sur les pas du personnage fasciné.

En effet, rappelons que le monde du roman nous parvient par le filtre du regard de son protagoniste principal. Le narrateur note ainsi qu'Emmanuel attendant Varia la regarde venir à lui «dans sa mémoire», précisant aussitôt que de cette manière «il la voit beaucoup plus sûrement [...]» [937]. Par là, le roman renouvelle sa soumission aux pouvoirs de l'imaginaire. Cette attitude se trouve encore renforcée par un chapitre ultérieur, «Scellé sur simple queue de cire jaune», qui propose une sorte de récapitulation synthétique de tous les événements narrés dans le roman et présente ce résultat comme un songe d'Emmanuel. Un tel subjectivisme révèle une tendance commune à tous les symbolistes. Dans *L'Amour absolu* cependant, elle se concentre surtout sur les perceptions et représentations de l'enfant, comme Patrick Besnier l'a souligné : le biographe et commentateur de Jarry note en effet que la fiction se trouve narrée non seulement

à travers le prisme du regard du petit Emmanuel, mais même « depuis la position physique de l'enfant³²⁾ ». Dès lors, le décor du roman est bien celui d'une « Bretagne magnifiée et archaïque, devenue pareille aux jungles du Douanier Rousseau³³⁾ ». Dans ce contexte, le loup apparaît comme la créature typique du conte pour enfants, faite pour susciter la peur dans *Le Petit chaperon rouge*, *Le Loup et les sept chevreaux* et autres récits folkloriques. Jarry reprend à son compte cette dimension dans *L'Amour absolu*, avec la crainte des loups ressentie par Varia au milieu des fougères, mais aussi parce que les deux « noirs Muets » [944] que sont les yeux d'Emmanuel éveillent la terreur de leur pouvoir hypnotique. C'est grâce à eux, en effet, que le protagoniste endort sa mère adoptive au cours du livre et finit par la manipuler.

Le premier rôle que joue le loup dans le roman est donc celui d'un élément intertextuel, emprunté aux fictions de l'enfance, tout comme le « Polichinelle » [931], « la baguette d'une fée » [933] ou « Shéhérazade » [954] que l'on croise au fil de la lecture. Le loup traverse la fiction depuis l'apparition terrifiante des chiens devant le petit Emanuel, et même lorsque le signifiant « loup » ne renvoie plus directement à l'animal, le rapprochement des protagonistes avec des « bêtes » persiste. En effet, dans cette fiction qui célèbre les pouvoirs de l'imaginaire, et en particulier de l'imaginaire enfantin, les représentants du monde animal sont nombreux : les exemplaires de la faune mais aussi de la flore, rassemblés par Paul Edwards, sont omniprésents dans le roman³⁴⁾. Les jouets d'Emmanuel qui s'amuse avec des copeaux de bois sont d'emblée assimilés à des animaux, et même à une Arche de Noé complète. Le roman va y trouver un répertoire d'images considérable.

L'hermine et autres images

Ainsi, au loup incarné par Emmanuel répond « l'hermine » qu'est Varia : l'introduction de ce motif est préparée dans le récit par l'évocation du « manchon blanc » de la jeune femme et une allusion à des « fourrures » [938]. Avec l'hermine, l'imagerie convoquée joue sur le contraste de couleurs simples, comme la peinture des Nabis³⁵⁾ : en l'occurrence, ici, le noir et le blanc³⁶⁾, même si cette répartition des couleurs peut se révéler instable — les deux personnages, plus loin, se montrent également blancs dans leur nudité [941] — et même si ce blanc, qu'on aurait pu imaginer virgi-

nal, n'est en fait pas si pur de toute tache, bien au contraire :

Emmanuel reconnaissait surtout l'insinuation de patineur sur le gel entre les bruyères roses, là-bas, de la bête héraldique.

L'hermine.

C'était peut-être de lui qu'elle avait peur, le lycéen à l'air de sergot.

Peur des taches ?

L'hermine est une bête très sale.

Elle est à soi-même un drap de lit précieux, mais comme elle n'en a pas de paire de rechange, elle fait la lessive avec sa langue. [938]

L'évocation de l'allure sinueuse de l'hermine progressant entre les bruyères donne à ce motif une acuité très visuelle, pourtant immédiatement contredite par la mention de l'hermine héraldique : cet élément tiré du vocabulaire du blason, très présent dans le roman, substitue à l'animal naturel sa stylisation épurée. L'hermine constitue en effet un des «meubles» du blason³⁷⁾, c'est-à-dire un objet figurant dans les armoiries, par exemple dans celles de Saint-Malo. Une telle acception est déjà exploitée dans le titre de ce neuvième chapitre : «De sinople à une hermine en abîme», où l'hermine se trouve donc au centre («en abîme») du blason, sur un fond vert («sinople»). Rappelons en outre que l'hermine est aussi une «fourrure» de l'héraldique, c'est-à-dire un mouchetage du fond du blason. À travers ces emprunts à la langue propre aux armoiries, Jarry utilise une fois encore la polysémie de son motif, refusant une exploitation univoque du terme «hermine». Pourtant, l'image du mammifère perdure aussi dans la suite du roman, puisque le départ de Varia donne lieu à cette notation qui fait appel à la mémoire du lecteur : «L'hermine rehausse ses patins vers la bruyère» [939]. Lorsqu'elle se rend dans la cabane du douanier où l'attend à nouveau Emmanuel, ensuite, celui-ci observe «l'entrée de la bête fine au gîte de pierre» [940]. Et lorsqu'elle quitte cette cabane, elle est encore désignée comme «la bête élancée» [*idem*]. La mention explicite du terme «hermine» n'est ainsi plus nécessaire pour que l'on puisse identifier le personnage derrière l'évocation générique de la «bête». Ceci confirme que le phénomène d'exploitation multiple d'une image dépasse la seule question de la polysémie du lexique. D'ailleurs, on observe aussi que, par glissement de cette référence animale, les bras de Varia eux-mêmes ont été décrits comme «deux petites hermines» puis «ces serpents blancs» [*idem*] : dans

ce dernier cas la couleur, associée à la forme sinueuse du serpent, que celui-ci a en commun avec l'hermine, suffit à justifier le passage de l'une à l'autre bête. Par proximité sémantique et similitude de formes et de couleurs, de telles représentations opèrent ainsi des glissements de l'une à l'autre ou engendrent encore d'autres images : Jill Fell a montré comment on passe, par exemple, des cils aux baïonnettes puis aux châtaignes et aux étoiles³⁸⁾. Une telle prolifération des images dans le roman fait également partie de la manière dont elles occupent l'espace de la fiction et envahissent les représentations mentales du lecteur.

En définitive, le signifiant « hermine » est donc mentionné pour sa relation avec divers signifiés : zoologique — le petit mammifère au pelage blanc —, et héraldique — la figure du blason, mais aussi pour les points de contact et de liaison que le motif possède avec d'autres figures analogues. La convocation de la référence zoologique domine alors surtout parce qu'elle autorise le glissement vers l'évocation générique des « bêtes » et le rapprochement avec Emmanuel. Les deux amants réunis sont ainsi « deux souples et frileuses bêtes blanches » [941]. L'image de l'hermine revient par le biais d'une brève et insolite notation survenant au milieu de leur étreinte, mais sans être reliée explicitement à Varia : « Les têtes des hermines au museau paillet de bruyère guettent entre les touffes, aiguës, en défense » [942]. Plus loin encore, la comparaison est sollicitée : ainsi, Varia « a l'air d'une bête souple surtout parce qu'elle est grande » [942], ou encore lorsqu'elle se dresse devant Emmanuel armée d'un poignard³⁹⁾, et finalement, lorsqu'elle s'assied, d'« un petit animal (une femme, même grande, toute nue est toujours un petit animal) » [947]. En termes d'images poétiques, le motif de « l'hermine » ou même de « la bête » désigne ou évoque désormais automatiquement cette protagoniste du roman, comme le loup renvoyait à Emmanuel, mais sans que la relation de l'une à l'autre soit réductible à chaque fois à une simple substitution comme c'est le cas dans la métaphore. L'important semble bien être que l'évocation de l'animal accompagne chaque apparition de Varia, tel un *leitmotiv* wagnérien. Au chapitre XI, « Mélusine était souillarde de cuisine, Pertinax eschalleur de noix », qui propose la condensation du récit que nous avons évoquée plus haut, l'image de l'hermine reparait précisément, chargée de toute son ambivalence mais aussi de sa polysémie : « L'héraldique Pureté, de son museau paillet, balais, à force de fouir, comme entre des barreaux, aux

choses sales, entre les piquants du hérisson, la bête puante, suce» [953]. L'animal et sa représentation héraldique coexistent ici dans une même phrase, et surtout l'image de l'hermine semble se présenter dorénavant en totale indépendance. Elle se maintient et se transforme ainsi à travers le livre, et le roman pourrait se lire comme un récit de ses occurrences et de ses références.

On pourrait proposer une analyse très proche d'autres images-clés du roman, notamment celle du serpent, si l'on souhaite explorer davantage le parti que Jarry tire de la faune dans *L'Amour absolu*. Apparaissant d'abord pour son analogie avec l'hermine, comme on l'a vu, le reptile connaît encore de multiples incarnations, par exemple à travers Mélusine, «la sirène à queue de serpent» [953]. On rencontrera encore «le grand serpent de mer Léviathan» [957] ou «le grand Python d'aube» [958], au dernier chapitre. L'étoile elle-même subit de semblables métamorphoses : désignant d'abord la lampe qui illumine la cellule d'Emmanuel, elle devient plus loin l'Étoile du Berger guidant les Rois Mages vers le Christ nouveau-né [921] ou encore «la lune envolée en disque au plafond hors de la sarbacane du verre de la lampe» [956], dans la chambre où s'unissent Varia et le notaire. Dans l'un comme dans l'autre cas, comme dans ceux du loup et de l'hermine, les motifs incrustés dans la fiction se répètent et se métamorphosent, tels les protagonistes d'un récit.

Il faut bien sûr préciser qu'en ayant ici recours au terme de «récit», nous ne prétendons pas avoir affaire à un enchaînement d'actions à proprement parler : l'aventure dont il est question dans le roman est bien d'abord celle que vivent les personnages de la fiction. Cependant, malgré cela, les images évoquées connaissent des métamorphoses notables et la succession de leurs significations peut le plus souvent se lire comme une évolution qui comporte un début, un milieu et une fin, pour paraphraser la définition du récit selon Aristote⁴⁰. Ainsi, le loup s'impose en premier lieu comme une sorte de fantôme né des divagations d'Emmanuel ou de Varia : il s'incarne finalement, mais de manière purement métaphorique, dans les yeux d'Emmanuel. L'étoile que l'on découvre d'abord derrière la lampe du condamné, au «firmament» [920] de sa cellule, se retrouve au plafond de la chambre du notaire. Le serpent quant à lui, s'éloignant de son origine biblique comme créature tentatrice, se mue en Dragon écrasé sous le talon de la statue de l'Itron-Varia au dernier chapitre. On peut

dès lors considérer que cette aventure des images redouble en quelque sorte l'histoire des personnages, comme un écho fabuleux, et autorise une nouvelle lecture de la définition que le docteur Faustroll nous donne de la 'Pataphysique inventée par Jarry : une science qui entreprendra d'étudier « l'univers supplémentaire à celui-ci : ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel⁴¹⁾ ». S'il n'y a à proprement parler aucun loup, aucune hermine et quasiment aucune étoile dans le roman de *L'Amour absolu*, l'univers imaginaire qui forme le décalque du monde de la fiction met quant à lui en scène, grâce à leur récurrence, tous ces motifs fascinants.

L'Amour absolu s'affirme donc comme un roman singulier, même au sein de la création néo-symboliste. Au-delà de la multiplicité des images qu'il met en scène, il tend également à leur conférer une certaine autonomie, jusqu'à dessiner les linéaments d'une véritable histoire des images, parallèlement à la fiction centrale qu'il abrite. Le loup, l'hermine, l'étoile et autres motifs acquièrent parfois une vie propre : il ne s'agit plus seulement alors de comparants ou de *phores* mais bel et bien d'entités indépendantes, qui peuvent s'immiscer et s'incarner dans le texte sans être étroitement rattachées à une réalité comparée. L'univers de l'enfance dont s'inspirent de la plupart ces représentations visuelles pourrait bien être à la source de ce processus. Comme le promet Alfred Jarry dans son article « Livres d'enfants », dorénavant « nous allons jouer pour tout de bon⁴²⁾ » : tel le petit Emmanuel mettant sur pieds ses créatures constituées de copeaux de bois pour en faire naître toute une Arche de Noé, l'écrivain insuffle la vie à ses images. Dès lors, les représentations visuelles qui envahissent le roman ne se cantonnent pas à une fonction ornementale, bien loin de là. Elles offrent au lecteur le spectacle d'un univers imaginaire cohérent et vivant, dont la métamorphose s'accomplit sous ses yeux. Pour en saisir toute la portée et appréhender la richesse sémantique de ces images, le lecteur doit finalement suivre un apprentissage progressif, au fil de l'œuvre. Il devient alors à même d'élucider rétrospectivement quelle est, par exemple, cette mystérieuse « étoile de pierre ».

NOTES

- 1) Ce sous-titre figure notamment dans l'édition de la Pléiade qui sera notre édition de référence : Alfred JARRY, *L'Amour absolu*, dans *Œuvres complètes*, t. I, textes établis, présentés et annotés par Michel ARRIVÉ, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, pp.917-958 (désormais abrégé en *ŒC I*). Les références au roman lui-même seront indiquées entre crochets droits [] dans le corps de l'article.
- 2) *Ubu roi* a été représenté pour la première fois sur la scène du Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, provoquant un véritable scandale dans la salle et dans la presse des jours qui suivirent ; voir notamment les récits de la soirée et les réactions rassemblées par la Société des Amis d'Alfred Jarry, disponibles en ligne : <http://www.alfredjarry.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>
- 3) Voir le volume rassemblant notamment ces notes et le roman de *L'Amour absolu* : *L'Amour absolu*, précédé de *Souvenirs* du docteur SALTAS et de *Notes* de Charlotte JARRY, Paris : Éd. Les Marges, 1932.
- 4) Alfred JARRY, lettre à Alfred Vallette [1899 ?], *ŒC I*, p. 1075.
- 5) Jean MORÉAS, «Le Symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886, repris dans *Les Premières armes du symbolisme*, Paris : Léon Vanier, 1889, p. 33.
- 6) Michel MURAT, «Phrase lyrique, prose d'idées», dans Gilles PHILIPPE et Julien PIAT (dir.), *La Langue littéraire*, Paris : Fayard, 2009, p. 261.
- 7) Gérard DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème* [1991], Paris : Armand Colin, 2005, pp. 76-77.
- 8) Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris : Nizet, 1959, pp. 554-571. L'œuvre de Jarry est abordée aux pp. 557-564.
- 9) AURIANT, «Livres : *L'Amour absolu*, par Alfred Jarry», *Les Marges*, n° 193, 10 novembre 1932, p. 247. Dans la version définitive du roman, publiée pour la première fois en 1899, Jarry complexifie encore les choses en désignant finalement la prison de La Santé, qui n'a pas la forme d'une étoile.
- 10) *Ibid.*, p. 247. Vallette nomme Jarry «Père Ubu», du nom de la créature qu'il a mise en scène dans *Ubu roi* (1896) et d'autres pièces.
- 11) *Idem.*
- 12) FAGUS, «Le noyé récalcitrant», *Les Marges*, n° 91, 15 janvier 1922, repris dans Patrick BESNIER, *Alfred Jarry*, Paris : Fayard, 2005, p. 689.
- 13) Alfred JARRY, «Linteau» des *Minutes de sable mémorial*, *ŒC I*, p. 172. Julien SCHUH a étudié ces «dispositifs de diffraction du sens» dans *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris : Honoré Champion, coll. «Romantisme et modernités», 2014.
- 14) MALLARMÉ, cité par Édouard DUJARDIN, *Mallarmé par un des siens*, suivi de *Les Premiers poètes du vers libre*, Paris : Messein, 1936, p. 50.
- 15) Henri MORIER, article «métaphore», *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* [1961], Paris : PUF, 5^e éd. revue et augmentée, 1998, p. 690.
- 16) *Idem.*

- 17) DUJARDIN, *op. cit.*, p. 50.
- 18) *Ibid.*, p. 51.
- 19) Lettre de Stéphane MALLARMÉ à Henri Cazalis, le 30 octobre 1864, *Correspondance complète, 1862-1871*, éd. Bertrand MARCHAL, Paris : Gallimard, coll. «Folio classique», 1995, p. 206.
- 20) Remy de GOURMONT, «Mallarmé», dans *Promenades littéraires*, quatrième série : *Souvenirs du symbolisme et autres études*, Paris : Mercure de France, 1927, pp. 6-7.
- 21) Arthur RIMBAUD, *Reliquaire, poésies*, préface de Rodolphe DARZENS, Paris : Léon Genonceaux, 1891.
- 22) Albert THIBAUDET, «Mallarmé et Rimbaud» [1^{er} février 1922], dans *Réflexions sur la littérature*, éd. établie et annotée par Antoine COMPAGNON et Christophe PRADEAU, Paris : Gallimard, coll. «Quarto», p. 634.
- 23) Lettre de JARRY à Alfred Vallette du 5 novembre 1895, *ŒC I*, p. 1042.
- 24) Alfred JARRY, *Albert Samain, (Souvenirs)*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 532.
- 25) Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*, *ŒC I*, p. 661.
- 26) Arthur RIMBAUD, «Alchimie du verbe», *Une Saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, éd. établie par André GUYAUX, avec la collaboration d'Aurélia CERVONI, Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2009, p. 263.
- 27) *L'Ymagier*, n° 1 (octobre 1894) – n° 8 (décembre 1896), Paris : Impr. C. Renaudie.
- 28) On trouvera ces *ekphrasis* au chapitre «Clinamen» de ce roman (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, op. cit.*, pp. 714-719). Elles ont cependant d'abord été publiées sous le titre «Treize images» dans la revue *La Plume* du 15 novembre 1900.
- 29) Michaël RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Éd. du Seuil, 1983.
- 30) Dans toutes nos citations, lorsqu'un mot est souligné par des italiques, c'est l'auteur qui souligne.
- 31) Claude ABASTADO, «Doctrine symboliste du langage poétique», *Romantisme*, n° 25-26, 1979, pp. 85-86. Julien SCHUH a également développé cet aspect dans son ouvrage *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral, op. cit.*
- 32) Patrick BESNIER, *Alfred Jarry*, Paris : Plon, 1990, p. 105.
- 33) Patrick BESNIER, «Le coffre à diorane», postface à Alfred JARRY, *L'Amour absolu*, Paris : Éd. Mille et une nuits, 2001, p. 87.
- 34) Voir Paul EDWARDS, «Concordance : Faune et flore de *L'Amour absolu*», *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, pp. 44-28.
- 35) On connaît les multiples liens existants entre Alfred Jarry et les Nabis (voir notamment Harald SZEEMANN, «Jarry et les Nabis», *L'Étoile-Absinthe*, n° 21-22, 1984, pp. 1-21, disponible en ligne : URL:// http://www.alfredjarry.fr/amisjarry/fichiers_ea/etoile_absinthe_021_22reduit.pdf).
- 36) Lola BERMUDEZ a proposé une étude des couleurs chez Jarry : «La Couleur de

- l'écriture», *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 7, 1993, pp. 21-30.
- 37) Voir l'article «hermine» du *Dictionnaire du blason* de L.-A. DUHOUX D'ARGICOURT, éd. revue et corrigée d'après la version de 1896, sous la direction de Frédéric LUZ, Gaillac : La Place Royale, 1996.
- 38) Jill FELL, «La roue de Sainte Catherine : Jarry, Breton et la méthode paranoïaque-critique», *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 77-78, «Centenaire d'Ubu roi», mars 1998, p. 15.
- 39) On note ici, cependant, une ambiguïté : cette bête-ci pourrait tout aussi bien être le poignard lui-même, dont le narrateur note quelques mots plus haut la ressemblance avec un scarabée. On voit bien ici que le complexe réseau d'analogies dont est tissu le roman ne permet pas toujours d'interprétation indiscutable et univoque.
- 40) ARISTOTE, *Poétique* (trad. J. HARDY, Paris : Les Belles Lettres), 1450 b.
- 41) *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, *op. cit.*, p. 670.
- 42) Alfred JARRY, «Livres d'enfants», *La Plume*, 1^{er} juillet 1903, repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987, p. 473.