



**Pour citer cet article :**

Anne-Marie Mercier Faivre,  
" L'allégorie, une image qui parle ? ",  
Cycnos, Volume 11 n°1,  
mis en ligne le 16 juin 2008.  
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1353>

[Voir l'article en ligne](#)

---

**AVERTISSEMENT**

*Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

**Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.*

*L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.*

## L'allégorie, une image qui parle ?

Anne-Marie Mercier Faivre

I.U.F.M. Lyon

L'allégorie est-elle une image qui parle ? revient à demander quels rapports entretiennent dans sa forme l'image et le discours, quel langage elle nous tient, si elle nous "parle" au sens de si on l'entend et l'accepte. Elle est une figure – ou une forme d'expression, pour rester dans le vague – dans laquelle image et langage sont intimement liés. Bien sûr, tout récit développe des éléments visuels ou des métaphores, que l'on prenne le terme d'"image" au sens d'icône ou de terme de rhétorique, et tout récit peut à son tour être mis en images, de même que toute forme d'art visuel peut générer un ou des discours. Mais c'est l'aspect délibéré de l'allégorie, quasi volontariste, qui fait d'elle une forme mixte intéressante. Intéressante et pourtant désavouée et bien souvent reléguée à l'histoire de la littérature ou de la peinture. J'aimerais ici, après avoir dit ce que j'entends par ce mot, tenter de montrer pourquoi elle ne fonctionne plus, essentiellement à partir du XVIIIe siècle, et par quels biais on peut la déceler pourtant, toujours active non comme forme d'expression mais comme tendance.

L'allégorie est une notion rhétorique complexe car elle peut recouvrir des choses très diverses et il convient avant de l'étudier, de dire ce qu'on entend par là. On trouve sous ce mot aussi bien une figure simple qu'un discours, une pratique d'auteur qu'une lecture (dans ce dernier cas, on l'appellera allégorèse, en reprenant le terme qui désignait l'interprétation des textes sacrés). Ces "quatre sens", pour reprendre les termes de la patristique, structureront cette étude.

Dès l'antiquité, la définition est floue. Le mot désigne assez bien la figure et on s'est longtemps contenté de reprendre son étymologie : "la figure de style qui dit une chose mais en signifie une autre différente de la chose dite est appelée par son nom propre allégorie"<sup>1</sup>. Ainsi, dès les origines de la rhétorique s'installe une certaine confusion. Pour reprendre la classification de Fontanier, l'allégorie peut être figure d'expression ou figure de pensée. Dans le premier cas, elle se réduit à un trope d'un seul mot, qu'il l'appelle *allégorisme* ou *mythologisme* : la personnification de notions abstraites en est la forme la plus répandue. Utilisée pour pallier le manque de mots propres<sup>2</sup>, ce qui la rapproche de la catachrèse, ou pour faire ironie, elle est aussi souvent employée "non pour exprimer une idée mais seulement pour embellir un discours ou lui donner de l'ampleur"<sup>3</sup>. Elle se rattache à une esthétique de l'ornement qui est bien loin des préoccupations modernes. On peut voir s'affirmer ce rejet à travers les théories esthétiques du XVIIIe siècle reprises par le *Laocoon* de Lessing (1766). A la suite de Diderot, Lessing se fait l'écho d'un refus d'une pratique jugée artificielle et stérile. L'allégorisme en peinture et en poésie sont critiqués tout au long du siècle. L'attitude de l'abbé Pluche, un des auteurs les plus lus du début du siècle si l'on en juge par les catalogues des bibliothèques, est très représentative de cette défiance grandissante. A la fin de son *Histoire du Ciel* (1739) il donne un résumé assez complet de tout ce qu'on a pu reprocher aux peintres, poètes, dramaturges, sculpteurs, etc.

On n'est point touché d'admiration, mais de pitié, & de dépit, lorsque dans une sculpture publique on expose un roi, dont la mémoire nous est chère, tout nû au milieu de son peuple, maniant une lourde massue et portant une perruque quarrée.

[...] A quoi bon tant d'apprêts pour dire très-peu de choses [...] ? (T.II, p. 392)

"Source de petitesse & d'ennuis", la fable antique qui est alors le principal vecteur de l'allégorie, est vue comme contraire au sublime et au vrai. Tout en reconnaissant qu'on a

<sup>1</sup> Selon le pseudo-Héraclite (cf. note de la p. 36), cf. T.Todorov, *Théories du symbole*, p.27.

<sup>2</sup> Quintilien, *Inst. orat.* VIII, 6, 5, Aristote (*Météor.* IV, 3, 380a) et Cicéron (*De Orat.* III, 38) en donnent la même explication.

<sup>3</sup> *Institution oratoire*, chapitre VI (des tropes) consacré aux figures (éd. les Belles-Lettres, p.115,116 ).

besoin parfois de représenter des sujets abstraits par l'image, l'abbé Pluche montre les limites de ce procédé :

Est-il juste pour contenter le caprice des peintres, d'appauvrir le sens commun, & de repaître nos yeux d'illusions pernicieuses ? [...] La principale raison par lesquelles les peintres se maintiennent dans la possession où ils sont d'employer la fable & l'allégorie, c'est qu'ils ne peuvent montrer aux yeux les sujets intellectuels, & qu'ils sont obligés pour les rendre sensibles, de leur donner du corps & un habit.

Mais sans prétendre leur interdire cette liberté à tous égards, il peuvent voir combien il s'en faut que ce besoin soit tel qu'ils l'imaginent par le mauvais succès de leurs allégories. Qui est-ce qui se met en peine de deviner dans les tableaux allégoriques de M. le Brun, & de bien d'autres, ce qu'ils ont cru faire entendre ? [...] pour l'ordinaire quand je suis parvenu à deviner l'intention de ces personnages mystérieux, je trouve que ce qu'on m'apprend ne valoit guères les frais de l'enveloppe. C'est en peinture encore plus qu'ailleurs qu'on ne peut ajouter à la nature sans risque de tout gâter. (T.II, pp. 394-396)

Poursuivant par une réflexion sur deux tableaux du Poussin, Coriolan et Pyrrhus à Mégare, l'abbé Pluche s'interroge sur les figures allégoriques qui s'y trouvent : une femme couchée par terre et accoudée sur une roue signifie le chemin de Rome que Coriolan doit emprunter, et un «gros homme couché au bord de l'eau, & présentant une de ses épaules au courant» provoque la remarque qu'«il faut songer pour se rappeler que ce pourroit bien être le dieu du fleuve». Devant la redondance et l'obscurité de ces représentations il se livre à une critique amusée mais sévère de l'utilisation de la fable dans les arts.

Le Poussin a cru sans doute jeter dans ces deux sujets un grand embellissement par cet air de savoir. Mais quel besoin ai-je ici d'un savoir qui ne fait rien à l'affaire, qui vient même rompre la liaison des personnages réels en y mêlant un être idéal, & qui m'oblige à débrouiller des énigmes dont la solution ne m'apprend rien ? On a beau dire que le dos de ce dieu est admirablement bien musclé [...]. Quand je vois l'eau de la rivière, pour m'apprendre qu'elle coule, il n'est point nécessaire qu'un dieu vienne me montrer ses muscles [...]. Pour plaire ce n'est pas assez qu'une chose soit bien faite, il faut que ce soit le besoin, le bon sens & le jugement qui la mettent en œuvre. (T.II, pp. 395-396)

Ici, le "savoir", proche de la pédanterie, s'oppose au bon sens. Pour résumer, Pluche dit "je vois ce que je vois", il n'est nul besoin de la présence d'une figure humaine pour me désigner les traits du fleuve (sa vieillesse, sa force...) pour que je sache ce qu'est un fleuve : le mot seul — ou la représentation — suffisent. Il pose une immédiateté du savoir du lecteur-spectateur qui n'a nul besoin d'une figuration détournée posée par l'auteur-peintre. L'énigme brouille plus qu'elle ne montre. L'allégorisme, écart posé au milieu du discours véritable — si l'on suppose comme Pluche que dans ce tableau le "vrai" sens, le discours auquel on doit aboutir, est la scène historique — en rompt l'harmonie et se présente lui-même comme appartenant à un autre niveau de signification. La véritable allégorie, elle, n'introduit pas forcément de rupture d'isotopie dans son discours. Le chemin aride emprunté par Dante ou par la sainte famille en exil est d'abord un chemin sur lequel des personnages marchent avant de signifier autre chose. Alors que cet homme dans le fleuve est immédiatement perçu comme n'ayant pas de réalité, contrairement aux autres éléments. Pour donner un exemple en image qui fasse comprendre un discours et le rende plus "digeste", figurons-nous le discours allégorique comme un mille-feuille, une succession de strates de sens toutes cohérentes. Si l'on prolonge cette métaphore pâtissière, le gâteau que formerait le tableau de Poussin apparaîtrait alors comme une crème à la vanille dans lequel on trouverait de façon inattendue une cerise —ou un grumeau, c'est selon. L'allégorisme introduit une rupture d'isotopie dans une strate de sens, comme la métaphore simple.

Il a le défaut d'être bien souvent une métaphore convenue, figée, proche de la catachrèse, et n'a pas la richesse du symbole. La distinction entre les deux termes, souvent assimilables au XVIIIe siècle se trouve chez Goethe, notamment dans *Les Objets des arts figuratifs*, et est résumée par Todorov en ces termes qui me semblent bien poser l'opposition des deux termes :

l'allégorique se distingue du symbolique en ce que celui-ci désigne indirectement, celui-là directement<sup>4</sup>. (...) Le symbole est plurivoque, opaque, fait appel à l'intuition (...) ces «deux procédés permettent de représenter ou de désigner, [...] sont deux espèces de signes» :

La première différence vient alors de ce que dans l'allégorie, la face signifiante est traversée instantanément en vue de la connaissance de ce qui est signifié ; tandis que dans le symbole elle garde sa valeur propre, son opacité. L'allégorie est transitive, le symbole intransitif — mais de telle sorte qu'il n'en continue pas moins de signifier ; son intransitivité, autrement dit, va de pair avec son synthétisme. Ainsi le symbole s'adresse à la perception (et à l'intellection) ; l'allégorie, en fait, à la seule intellection.<sup>5</sup>

L'allégorie fonctionne donc comme un signe pur, elle «désigne mais ne représente plus», elle est totalement dans l'ordre du discours rationnel. Son interprétation qui se veut basée sur des «clefs» est tout le contraire de l'univers symbolique : «la plurivalence impliquée par le symbole s'oppose à l'univalence conventionnelle de certains rapports de signifiant à signifié», affirme Guy Rosolato, s'opposant à l'idée freudienne d'un rapport constant entre un symbole et sa signification<sup>6</sup>. En restant dans les interprétations psychanalytiques, on peut rappeler que lorsque les associations de symboles sont conscientes elles ne sont plus qualifiées de *symboliques* mais de *métaphoriques*. Assigner une signification à tous les éléments d'un récit revient à en faire un discours structuré, métaphorique (c'est-à-dire allégorique au sens large) et l'extraire de l'ordre symbolique.

A supposer qu'on la déchiffre (ce qui devient de plus en plus difficile au cours des siècles, les «signatures» se faisant plus étrangères à la raison), cette figure n'instruit pas, n'apporte que peu d'embellissements, et apparaît vite comme un signe de pédanterie, un goût pour l'anachronisme. Jean Le Clerc, un des critiques littéraires les plus lus de ce siècle, va dans ce sens :

Les oreilles étant accoutumées à cela, on le trouvoit beau ; tant la coutume a de force sur les esprits ! Aujourd'hui encore, malgré la différence de nos sentimens & de ceux des Anciens, non seulement on pardonne, mais aussi on admire encore ces fadaïses dans les Poètes modernes ; parce que l'on est accoutumé, depuis l'enfance, aux manières de l'Antiquité Grecque & Romaine. (*Bibliothèque choisie*, Amsterdam, 1703, T.I, pp. 163-164)

Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris, 1740, 4e édition, pp. 180 et suiv.), l'abbé du Bos précipite le déclin de l'allégorie en conseillant aux poètes de n'user que d'allégorismes, et de n'utiliser les dieux de la fable que pour personnifier des valeurs morales sans leur faire jouer aucun rôle dans l'action. L'allégorisme devient alors pur ornement, cerise sur le gâteau, il ne joue plus aucun rôle dans l'économie du récit comme le dieu-fleuve de Poussin qui était dans le tableau sans y être. Jaucourt et Rollin (*Traité des études*, T.I, p. 256) déconseillent eux aussi formellement aux auteurs les allégories totales, comme Bernard Lamy, dans *La rhétorique ou l'Art de parler* :

A moins d'être extravagant ou de vouloir prendre un plaisir à n'être pas entendu, on ne continue point depuis le commencement d'un discours ou d'un livre jusqu'à la fin, dans de perpétuelles allégories (Paris, 1741, chapitre II, 4).

Ainsi, ce qui conduit à la mort même de l'allégorie, à sa dégradation en allégorisme, figure d'un seul mot, ou élément unique dans un tableau, est conseillé par ceux qui la tolèrent encore, ce qui est paradoxal. Ceux-ci précipitent sa désuétude et son anachronisme, mais aussi la figent, alors que l'allégorie-discours a pour trait essentiel d'être dynamique.

<sup>4</sup> Gœthe, en 1797, cité par T.Todorov, *Théories du symbole*, p. 236.

<sup>5</sup> T.Todorov, *Théories du symbole*, p. 237.

<sup>6</sup> Cité par Dan Speber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p. 46 et suiv. Cette phrase s'oppose à la déclaration de Freud : «Nous donnons à ce rapport constant entre l'élément d'un rêve et sa traduction le nom de *symbolique*, l'élément lui-même étant un *symbole* de la pensée inconsciente du rêve» (*Intro. à la psychanalyse*, X).

Du Marsais en 1729 reprend la définition étymologique et opte au contraire pour le sens de "discours"<sup>7</sup> : «l'allégorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paraît tout autre chose que ce qu'on a besoin de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point». Il associe lui aussi métaphore et allégorie («l'allégorie n'est même qu'une métaphore continuée»), mais en y mettant une nuance :

La métaphore joint le mot figuré à quelque terme propre ; par exemple, *le feu de vos yeux* ; *yeux* est au propre : au lieu que dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré ; c'est à dire que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre : les idées accessoires dévoilent ensuite facilement le véritable sens qu'on veut exciter dans l'esprit, elles démasqueront, pour ainsi dire, le sens littéral étroit, elles en font l'application.<sup>8</sup>

Beauzée reprend comme lui, sans la condamner, la définition de l'allégorie-discours :

Voilà les principaux caractères généraux auxquels on peut rapporter les tropes. Les uns sont fondés sur une sorte de similitude : c'est la métaphore quand la figure ne tombe que sur un mot ou deux ; et l'allégorie, quand elle règne sur toute l'étendue du discours. (art. Trope, *Encyclopédie méthodique*, III, p. 581)<sup>9</sup>.

Cette définition fait qu'on associe bien souvent l'allégorie avec d'autres discours figurés. Du Marsais les regroupe sous ce terme : «Les fictions que l'on débite comme des histoires pour en tirer quelque moralité, sont des allégories qu'on appelle apologues, paraboles ou fables morales ; [...] Les énigmes sont aussi une espèce d'allégorie»<sup>10</sup>. L'allégorie-discours prend donc souvent un sens extrêmement large.

Deux points essentiels se dégagent de cette première définition de l'allégorie. D'une part, qu'elle est de l'ordre de la métaphore, d'autre part, qu'elle est un discours figuré parmi d'autres, ou qui en regroupe d'autres. Appliquée au récit, l'allégorie signifie que celui-ci est double, qu'il dit autre chose que ce qu'il semble dire et appelle le lecteur à la vigilance.

Sa première fonction est de représenter l'abstrait, et c'est ici que la peinture rejoint le discours. La peinture ne pouvant représenter que ce qui tombe sous les sens ne peut montrer autre chose que ce qui est inscrit dans le tableau, si on ne lui assigne pas ce double langage. Le discours, plus susceptible d'abstraction, bute aussi sur l'indicible, et c'est pour cette raison que l'allégorie est très fortement ancrée sur le domaine du religieux, de l'inconnaissable. C'est même dans ce domaine que le terme *allegoria* est né, à l'époque de Plutarque. Avant lui on trouvait *uponoiā* (soupçon, conjecture) qui désignait le "sens caché" des récits d'Homère, *allegoria* signifie la même chose (cf. Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, Aubier Montaigne, 1958, p. 87). En cela, elle se distingue très fortement de l'énigme qui ne fait découvrir qu'un "mot" et n'est donc qu'un jeu, une "devinette" qui ne peut conduire à aucune découverte importante. L'allégorie se distingue de l'énigme par l'étendue de sa solution, qui est celle d'un discours d'une longueur égale sinon supérieure, alors que celle de l'énigme –et de l'allégorisme– est un mot. En général ce mot est une notion courante, connue<sup>11</sup>. Cela correspond à l'impératif que donnait C. F. Ménéstrier dans sa poétique des énigmes :

Il faut que ce que l'on veut couvrir, et dont on veut faire un mystère, ne le soit pas de soi-même, mais qu'au contraire ce soit une chose ordinaire, commune, aisée à entendre et à concevoir. Ainsi, comme je l'ai déjà remarqué, tout ce qui de soi-même est obscur, impénétrable, mystérieux, au dessus de nos connaissances, ne peut-être

<sup>7</sup> Dans le dictionnaire de l'Académie, c'est «un discours par lequel en disant une chose, on en fait connaître une autre, dont elle est la figure».

<sup>8</sup> *Traité des tropes*, chapitre XII, l'allégorie.

<sup>9</sup> *Encyclopédie Méthodique*, Grammaire générale, 3 vol. (1782-1786), art "trope", cité par T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 112.

<sup>10</sup> *Traité des tropes*, chapitre XII, l'allégorie.

<sup>11</sup> Selon A. Jolles «le nombre des objets chiffrés rétrécit fortement si on en prend une vue d'ensemble : pour un certain mode de chiffrage, on retrouve constamment des objets identiques ou similaires» *Formes simples* (1930), Paris, Seuil, 1972, p. 110.

matière des énigmes comme les prophéties, les oracles, les mystères de notre religion, les questions abstruses de théologie, de physique, de mathématiques etc. qui sont bien des questions énigmatiques, mais qui ne sont pas des énigmes, si ce n'est en tant qu'elles sont impénétrables. (*Poétique*, n° 45, p. 40)

Mais, si l'allégorie tend vers le discours religieux, elle ne doit pas non plus être confondue avec la parabole qui se donne dès l'abord comme un récit fictif et est destiné à l'enseignement des simples. Le *Dictionnaire de Trévoux* donne comme définition de la parabole :

...signifie, proprement comparaison. [...] instruction allégorique fondée sur quelque chose de vrai ou d'apparent de la nature ou de l'histoire, dont on tire une moralité par la comparaison de quelque chose autre qu'on veut faire entendre au peuple, similitude ou allégorie sous laquelle on enveloppe quelque vérité importante.

Warburton, qui avait posé comme principe que les premiers hommes s'exprimaient en représentant les images sensibles par les gestes et les mots, définit ces trois types de récits :

Un Apologue est une histoire racontée d'une manière familière, & dont on ne prétend pas que le fait soit véritable, mais dont le but est de persuader ceux à qui l'on parle de quelque vérité que l'on a en vue : qu'une parabole est une histoire semblable à celle de l'Apologue, & exposée seulement en termes plus obscurs : enfin, qu'une Allégorie suppose que l'on raconte un fait réel, bien que l'on se serve de termes symboliques.<sup>12</sup>

Donc, si l'on cherche à définir l'allégorie par ce qu'elle n'est pas, elle n'est pas un récit qui se donne lui-même pour fictif, le lecteur ne peut espérer en recevoir l'explication de son auteur et enfin elle s'adresse aux lettrés plus qu'aux simples. Pour reprendre l'analyse qu'en fait M. Le Guern<sup>13</sup>, si l'allégorie donne vie aux idées abstraites en les représentant en histoires et en mettant l'imagination au service de l'intellect, la parabole, elle, tente de dire ce qui échappe à toute forme d'intelligence humaine et fait appel à la foi plus qu'au raisonnement.

L'allégorie demande un effort intellectuel particulier, et elle suppose que l'auteur ait codé son texte de façon à ce que le lecteur devine le discours auquel il veut le conduire. Elle n'est pas un jeu gratuit, ce sens ultime ne prend donc cette forme que parce que toute autre forme serait inadéquate. En général elle décrit des vérités supra sensibles et prend l'allure d'une quête, qui imite le cheminement du lecteur, quête dans laquelle l'univers est vague, peu caractérisé, les personnages typés, et l'itinéraire semé d'embûches. C'est le pèlerinage de Rutebeuf dans *La Voie de Paradis*, l'errance de l'amant du *Roman de la Rose* au jardin de Diversion, le chemin de Dante dans la forêt obscure.

L'image du voile est celle qui revient le plus souvent à propos de l'allégorie. Selon Sallustius, l'âme de l'homme averti «regarde ces récits comme des voiles». Cette image suppose une clarté première qui serait par la suite atténuée, soit pour inspirer le désir de connaître, soit pour inspirer le respect «car l'âme humaine est effrontée ; ce qu'elle a à sa portée, elle en fait moins de cas ; ce qui est loin, elle l'admire» (Maxime de Tyr, Or. IV, cité par F. Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris : les Belles-Lettres, 1956, p.42). Les Anciens comparaient souvent le mythe au voile des mystères et aux vêtements brillants des statues, ou à un reflet dans l'eau ou dans un miroir. On trouve les mêmes images chez Clément d'Alexandrie : un éclairage adouci est source de beautés, pour les êtres comme pour les récits (*Stromates*. IX, 56, 5).

Les auteurs modernes ont repris ces images, mais pour insister sur la transparence plus que sur le voilement : Fontanier cite le vers de Lemièrre «l'allégorie habite un palais diaphane» pour souligner le fait que l'allégorie, comme la métaphore, doit avoir «pour première qualité d'être transparente» (Du Marsais, *Traité des tropes*, commenté par Fontanier, Paris, 1818, et Genève : Slatkine, 1967, p. 180). Mais si elle est trop transparente, sa fonction dynamique se

<sup>12</sup> *Essai sur les hiéroglyphes*, p. 71. Ces premiers récits sont pour Warburton à l'origine d'autres formes. L'apologue peut se simplifier pour devenir proverbe ou simple similitude dont on aura oublié la raison. La similitude apparaît alors comme un raccourci hérité d'un récit symbolique ancien.

<sup>13</sup> "Parabole, Allégorie et métaphore", in *Parole, figure, parabole*, Lyon, P.U.L., 1987.

perd : elle est immédiatement traversée et le sens initial se dissout avec la résolution, elle est esthétisante et n'a donc pas d'autre fonction.

Alors pourquoi la maintenir ? Cette image du voile des mystères ou de l'amour donne une part de réponse. Dans son ouvrage *Chat en poche, Montaigne et l'allégorie*, (Paris, Seuil, 1993, p. 75), Antoine Compagnon montre comment la tentation de l'allégorie vient à ceux qui en sont en apparence le plus éloignés. Dans le livre III des *Essais* (5, sur les vers de Virgile), Montaigne, après avoir demandé "Qu'a fait l'action génitale aux hommes [...] pour n'en oser parler sans vergnongne ?", loue plus bas l'art de l'ellipse :

Les vers de ces deux poètes, traitant ainsi réservement et discrètement de la lascivité comme ils font, me semblent la découvrir et éclairer de plus pres. [...] il y a certaines choses que l'on cache pour les montrer. Oyez cettuy-là plus ouvert, *Et nudam pressi corpus adusque meum*<sup>14</sup> : il me semble qu'il me chapone. [...] Celui qui dict tout, il nous saoule et nous desgouste ; celui qui craint à s'exprimer nous achemine à en penser plus qu'il n'y en a (III, 5, 880, B).

(Je cite le commentaire de Compagnon qui suit cette citation) : La litote n'est pas réductible à l'allégorie, mais les termes qui appartiennent au système de l'allégorie plutôt qu'à celui de l'ellipse sont si nombreux que la pratique de l'integumentum, le voile à la fois opaque et transparent s'impose. Le couple *ouvert/couvert* est de retour, mais cette fois le terme ouvert est déprécié et le terme couvert apprécié, selon toute une série d'images du voile –sur le sein des femmes et les objets sacrés–, de l'ombre qui donne du lustre aux tableaux [...], enfin du reflet qui renforce l'effet du soleil et du vent.

Aristote (*Rhétorique*, III, 1405 a) développait lui aussi les images antiques du voile ou du vêtement qui attise le désir, mais de façon discrète. Saint Augustin ne prenait pas autant de précautions :

C'est à alimenter le feu de l'amour [...] que visent toutes ces vérités qui nous sont glissées en figures ; car elles entraînent et enflamment l'amour plus que si elles se présentaient dans leur nudité dépourvue de toute image significative (Lettres, 55, XI, 21). Mais pour éviter que les vérités manifestes ne soient lassantes, elles ont été recouvertes d'un voile, tout en demeurant identiques, et deviennent ainsi objet de désir ; désirées elles sont en quelque façon rajeunies ; rajeunies elles entrent dans l'esprit avec douceur (ibid. 137, V, 18, cité par T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 76).

L'allégorie, présentant des objets sacrés a donc plusieurs fonctions par le biais du voile : elle les embellit, les rend plus faciles d'accès tout en les protégeant du regard impie, mais surtout elle pousse l'homme vers eux comme en une chasse. Saint Augustin le dit :

Personne ne conteste qu'on apprend plus volontiers toutes choses à l'aide de comparaisons et qu'on découvre avec plus de plaisir les choses quand on les cherche avec une certaine difficulté. Les hommes en effet qui ne trouvent pas d'emblée ce qu'ils cherchent sont travaillés par la faim ; ceux par contre qui l'ont sous la main languissent de dégoût. Or dans un cas comme dans l'autre il faut éviter la mollesse» (Doctrina Christiana, L. II, C. 7, 8).

Montaigne lui fait écho, lui qui se sent "chaponé" par les descriptions trop franches : "Qui n'a jouissance qu'en la jouissance, qui ne gagne que du haut poinct, qui n'aime la chasse qu'en la prise, il ne luy appartient pas de se mesler à nostre école" (III, 5, 881 B).

Pourtant, l'allégorie proprement dite, l'allégorie-discours, prend une forme caricaturale sous la plume de Diderot et est associée à l'absence d'imagination, la chasse du sens semble avoir perdu de son sel dans ce cadre :

Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent... oui, pourquoi pas ?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : "je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez".[...] Ce qui choqua le plus Jacques et son maître, ce fut d'y trouver une vingtaine d'audacieux qui s'étaient emparés des plus superbes appartements [...] ; qui prétendaient contre le droit commun et le vrai sens de l'inscription que le château leur avait été légué en toute propriété ; et qui, à l'aide

<sup>14</sup> "Et j'ai pressé son corps nu contre mon corps", Ovide, *Amores*, 1, 5, 24.

d'un certain nombre de coglions à leurs gages, l'avaient persuadé à un grand nombre d'autres coglions à leurs gages, tout prêts, pour une petite pièce de monnaie à prendre ou assassiner le premier qui aurait osé les contredire : cependant au temps de Jacques et de son maître, on l'osait quelquefois. – Impunément ? – C'est selon.

Vous allez dire que je m'amuse, et que, ne sachant plus que faire de mes voyageurs, je me jette dans l'allégorie, la ressource des esprits stériles. Je vous sacrifierai mon allégorie et toutes les richesses que j'en pouvais tirer ; je conviendrai de tout ce qu'il vous plaira, mais à condition que vous ne me tracassiez point sur ce dernier gîte de Jacques et de son maître ; (éd. G. F., 1970, p. 46).

“Ressource des esprits stériles”, l'allégorie est vue comme une solution de facilité pour ceux qui manquent d'imagination. Elle apparaît comme l'inverse de ce voile attirant qui lance les hommes à la poursuite de chimères — ou de vérités supraterrestres. Il s'est passé quelque chose entre-temps. L'allégorie a changé, à moins que ce ne soit le lecteur, ou le monde.

Il est vrai que ses situations étaient devenues stéréotypées, et qu'elle était, là aussi, marquée par l'artificiel. Une allégorie, installant un sens cohérent avec un nombre limité de matériaux (la nature, les vertus et les vices, etc.) et de situations, ne peut se renouveler indéfiniment sous la même forme. Cette “métaphore continuée” a pour particularité d'être une perpétuelle métaphore *in absentia*, et de se priver par là de tout recours à l'image à l'intérieur même de son discours. Dans l'allégorie la similitude, engendrant d'autres similitudes, «tend vers la contiguïté»<sup>15</sup>. En effet, à partir du moment où l'on a posé le monde comme un château, les autres figures naîtront de la métonymie ou de la synecdoque : autour de lui viendront ses habitants, les chemins qui y conduisent, et à l'intérieur on trouvera les salles, les portes, etc. Enchaînant des métaphores obligées comme elle le fait, les rendant ainsi transparentes, a-symboliques, l'allégorie dégénère vers une pure «métonymie du signe»<sup>16</sup>. Et la métonymie et la synecdoque n'ont pas la force d'originalité de la métaphore.

De ceci on peut conclure que l'allégorie a subi une usure. Ses chemins sont convenus, rebattus. Lorsque Paulhan donne à son ouvrage qui critique la volonté d'originalité de la littérature moderne le titre *Les Fleurs de Tarbes*, c'est pour évoquer l'allégorie qui le sous-tend ; et qu'une allégorie serve d'emblème à cette résistance à ce qu'il appelle “la terreur dans les lettres” n'est évidemment pas un choix purement décoratif, ces “fleurs” non plus.

Mais il y a une autre usure qui s'est produite, et qui dépasse le champ de l'esthétique. L'ancienne allégorie fait appel, pour être comprise, à toute une conception du monde qui unit les mots et les choses en systèmes de correspondances. Chez Saint Augustin, tout est signe, et Dieu seul est “signum tantum”, signe absolu qui ne renvoie qu'à lui même. C'est ainsi qu'un tableau peut montrer le passé et le futur, le concret et l'abstrait, la société des hommes et celle des anges, à travers un paysage qui peut nous sembler n'être qu'un paysage. Mais cela suppose un code, commun à l'auteur et au lecteur, code qui semble aujourd'hui arbitraire parce que, contrairement au symbole, il est fondé sur une tradition essentiellement livresque et fait appel à l'intellect et à la connaissance. Ce que dit Saint Augustin sur la compétence nécessaire pour l'interprétation des textes nous en fournit de nombreuses preuves. Pour donner un exemple tiré d'un ouvrage de Charles Prost sur l'œuvre de Bosch, le jardin des délices, *Les Chardons et la petite tortue* (Casterman, 1992), on ne pourrait comprendre le sens du panneau central qu'en étant à la fois théologien et entomologiste. La présence au centre du tableau d'un chardon, symbole de la passion, et d'un papillon, appelé petite tortue, dont les sécrétions rouges ont pu faire croire à des pluies de sang, indiquent une présence christique qu'un lecteur moderne serait bien en peine de déceler. D'autres éléments indiquant une temporalité, par exemple l'état du monde au troisième jour mis à côté d'une figure du père tenant un livre, et signifiant l'apocalypse, introduisent une dynamique faite de la tension entre le passé (la naissance du monde), et le futur (sa fin). D'autres, un serpent, une licorne... présentent des liens de cause à effet. Ce sont ces rapports logiques qui font de la peinture

<sup>15</sup> M. Le Guern, "Parole, figure, parabole", *Parabole, allégorie et métaphore*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*

allégorique un discours véritable. N'ayant plus tous ces systèmes de références, nous sommes face à l'allégorie comme face à une langue étrangère mal connue : nous avons les substantifs, c'est à dire quelques emblèmes, mais nous ne possédons pas la syntaxe, nous ne pouvons pas relier ces mots entre eux dans une structure véritablement discursive. Les allégories postérieures au XVIIe siècle nous semblent statiques, et elles le sont en effet, parce qu'elles n'ont à leur disposition qu'une langue pauvre : les éléments sont mis les uns à côté des autres, signifient par bribes, sans conduire à un sens autre que descriptif ou faisant référence à un passé lointain. Au lieu d'être l'image en perpétuel mouvement qu'elle était, l'allégorie, touchée par une malédiction, celle du temps culturel, s'est figée comme une statue de sel : arrêté sur image.

Cette malédiction, ou, pour rester plus neutre, cette perte du langage, est due à la position du lecteur. L'allégorie suppose un lecteur qui accepte de se livrer à l'interprétation, l'allégorèse, dont la doctrine des quatre sens des Pères de l'Eglise offre un modèle. La modernité veut que la "chasse" du sens soit aujourd'hui l'apanage du lecteur autant ou plus que de l'auteur. Sans résumer toutes les étapes de la déconstruction du sens, avec leur aboutissement sous forme de reniement partiel dans les articles de Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, on peut souligner ce déplacement. C'est la position du lecteur, ou plutôt l'espace entre le lecteur et le sens, c'est à dire le monde et les données de la connaissance, qui s'est modifié. L'interprétation allégorique ne fonctionne plus de la même façon.

L'allégorèse chrétienne porte, de l'aveu même de certains Pères, sur un texte qui n'a pas forcément une vocation allégorique mais que l'on peut lire ainsi pour accéder à un stade de réflexion supérieure. Le texte fondateur de leur exégèse, l'épître de Paul aux Galates, est assez clair sur ce point. Reste donc à déterminer ce qui peut enclencher l'interprétation et sur quels aspects du discours elle doit porter. Revenons à Montaigne et à cette formule admirable : "en penser plus qu'il n'y en a". Si l'on applique cette formule à l'allégorie, celle-ci apparaît comme conduisant à une quête d'un sens toujours plus haut, et les récits de quête qu'elle nous présente souvent pourraient être des allégories du lecteur en chemin autant que de l'âme humaine à la recherche de son salut. Mais pour que l'allégorie ait sa raison d'être il faut que ce sens soit infini en visant un infini. C'est là que se situe le dynamisme de l'allégorie et sa chance de survie. Les froides allégories représentant la justice comme institution, les arts agricoles et manufacturiers, n'ont plus – en tous cas pour nous – de dynamisme, non plus que celles qu'a pu développer le réalisme soviétique : l'humanité — ou plutôt le monde occidental moderne — n'y voit plus son avenir ultime. Pour que l'allégorie soit un mode de discours actuel, il faut qu'elle vise à l'expression d'un sens vital pour tous les hommes, et un sens qui fasse appel à une projection dans l'avenir. L'exemple de Diderot est frappant. Son allégorie est transparente, elle est un résumé imagé du *Discours sur l'inégalité*. Mais elle est statique : elle fait un constat, que l'on pourrait comparer à celui d'Orwell dans *Animal farm*. Elle n'aurait aujourd'hui de valeur que si elle était l'unique moyen de faire entendre un discours dangereux pour son auteur et plein d'espoirs pour ses lecteurs, si elle était une arme (on pourrait faire un parallèle avec *Les Mouches* de Sartre). Ce n'est plus le cas dans un monde où la censure se fait rare. C'est une des raisons pour lesquelles l'allégorie politique est aujourd'hui davantage du côté de l'humour que de la révélation d'un sens dangereux.

Que reste-t-il alors de l'allégorie ? La réponse mériterait une étude sérieuse, à laquelle on ne peut prétendre en quelques pages, mais pour laquelle on peut faire des propositions. On la trouve sous forme de fragments, un peu comme des ruines témoignant d'un passé lointain. En peinture, elle apparaît essentiellement à travers un écart, écart entre le texte (le titre) et l'image, qui nous fait penser que ce qu'on voit n'est pas ce qu'on doit voir ("ceci n'est pas une pipe"), écart entre notre monde et celui qu'on nous présente, et prenant une valeur citationnelle (les peintures de Pierre et Gilles), écart entre le religieux et l'obscène (les photographies scandaleuses de Jeff Koons et de Ilona Ciccioletta), et toutes ces figures nous

conduisent à un discours qui n'indique que l'absurde et le leurre. Un leurre qui est autant dans l'image, dans le texte, et dans leur impossible rapport. En littérature, fragments encore, qui évoquent le rôle de la psychanalyse dans la lecture de l'image : les rêves retranscrits sont souvent écrits en forme d'allégories (celui de la *Modification*). Fragments ou œuvres entières qui utilisent les stéréotypes de la littérature allégorique (l'indétermination, l'errance, la quête, le château. *Le Château de Cène* de Bernard Noël, le *Château d'Argol* de Gracq, celui de Kafka, il y aurait toute une étude à faire sur ces oeuvres de fiction qui proposent ce lieu — lieu commun, lieu aristocratique.

Aristocratique, dans les termes de Gracq en avis au lecteur de son livre, cette "inaltérable résistance de phénomènes tels que ceux dont j'ai parlé à toute sollicitation, si familière qu'elle puisse être, devant être entendue comme la seule raison de l'inaptitude de ce récit à être mis entre toutes les mains" . Ces châteaux nous présentent donc des "phénomènes résistants" au discours, mais ils ne sont pas pour autant des allégories, ils retournent même celles-ci, en font des "versions démoniaques" renvoyant l'homme à l'impossibilité du salut. L'allégorie de la justice du *Procès* de Kafka se retourne en figure grimaçante et sauvage, le mythe du Roi-pêcheur de Gracq conduit à l'impossibilité de toute rédemption définitive. C'est que le monde n'est plus le livre qu'il était pour le moyen âge, il ne peut donc être facilement mis en discours ni en images. Le livre lui-même, comme le tableau, n'est plus que le miroir de l'homme qui le contemple et de la société qui l'a formé, une société dominée par le non-sens. Dominique Baqué répond à la question à la question "y a-t-il une image contemporaine ?" dans *Art press* (mai 1993)

Notre désarroi ne vient pas, contrairement à ce que soutient le sens commun, de ce qu'il y a trop d'images mais, paradoxalement, de ce qu'il n'y en a pas assez. On se prend alors à rêver, à formuler le désir d'une image qui saurait consoler, sauver. Sauver au sens où l'entendait une théologie à laquelle on ne peut plus souscrire, mais aussi au sens où Nietzsche voyait dans le déploiement des lumineuses fictions apolliniennes notre seul salut pour ne point mourir du non-sens. Rêver donc, à une image qui ferait enfin événement et en appellerait à un acte du regard qui sauverait tout en étant blessure.

La blessure qui sauve, celle justement présentée par le mythe du Roi-pêcheur, semble être la nostalgie de nos temps modernes. L'allégorie, résistant à l'interprétation, réduite à de vains ornements ("Que ces ornements, que ces voiles me pèsent"), nous montre que les figures de rhétorique vivent et meurent comme les civilisations. Le lecteur ne lit plus cette langue, les correspondances figées ont disparu, laissant place à l'imaginaire individuel, on ne veut plus être instruit, les idéologies se meurent. Et si parfois on voit que ces allégories parlent encore, puisqu'on en rit, ou s'en irrite, puisqu'on renverse des statues qui disent donc bien encore autre chose que ce qu'elles montrent<sup>17</sup>, la colère ou le rire qui nous prend signifie bien que ce message ne "passe plus" : on l'entend, mais on ne le reçoit pas. L'allégorie qui était autrefois la figure de la présence, celle d'un infini accessible, qui nous en indiquait la voie, semble être devenue la figure de l'absence, absence de transcendance, absence de sens ? Les allégories modernes nous mettent face à un infini qui est celui du sens lui-même. Tout message peut en signifier non un autre, ou deux autres, comme dans l'allégorie ancienne, mais une infinité d'autres qui se détruisent parfois mutuellement. Il y a toujours cette quête, ce sens du mystère, qui engendre le désir et la chasse du sens, qui amène à "penser plus qu'il n'y en a". Mais en peinture comme en littérature ce sens n'est jamais un, jamais fixé, il ne donne pas de leçons sur le comment vivre et le pourquoi. Le regard et l'interprétation sont souverains dans une littérature, qui, pour reprendre la formule de Blanchot, a rendu au langage toute son ambiguïté.

<sup>17</sup> Cette objection m'a été faite au cours du colloque par Laurent Baridon, et je l'en remercie.