

SYMBOLE ET ALLÉGORIE

Benoît MONGINOT
 Université de Toulouse-le-Mirail

Concevoir de façon critique les présupposés du premier romantisme conduit à une relativisation de sa portée historique. Ceci n'implique pas qu'il faille nier le pouvoir de rayonnement d'un tel modèle au cours des deux derniers siècles. Il s'agit plutôt de développer une sensibilité nouvelle aux éléments qui résistèrent à une telle diffusion. Telle est l'injonction de Jean Bessière quand il distingue en 2001 littérature du statut d'exception et littérature hors du statut d'exception¹. Cette résistance apparaît plutôt dans des pratiques littéraires qui se situent moins en opposition frontale avec le modèle romantique, que dans une continuité historique avec des traditions que le romantisme a momentanément éclipsées et qui constituent pourtant un fonds commun où des auteurs n'ont cessé de puiser les éléments d'une autre pensée de l'œuvre. Dans la reconnaissance de ces traditions, apparaît la possibilité d'une réécriture partielle de l'histoire littéraire de ces deux derniers siècles. Nous nous contenterons d'indiquer à partir d'un exemple précis – celui de la conception allégorique de l'œuvre – et de recherches récentes sur l'histoire de notre modernité littéraire, un geste qui reste peut-être à accomplir. Nous tenterons de déterminer, à côté des types que Jean Bessière classe hors du statut d'exception (les œuvres du fantastique ou de la science-fiction, le roman « policier », les textes hétéronymiques), et de manière à enrichir cette typologie, d'autres conditions, non exclusives, à l'établissement de l'œuvre hors d'une problématique du pouvoir souverain de la littérature.

I. La définition romantique du symbole

Il faut sans doute rappeler, pour donner quelques repères préalables à ce développement, la définition romantique de l'œuvre comme symbole. Par symbole il faut entendre une certaine économie du rapport entre représentation et présentation. On retrouve ici l'origine kantienne de la question romantique comprise comme question du sujet. Comme le notaient Philippe

¹ Jean Bessière, *SL*.

Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, la pensée romantique s'enracine dans la critique du sujet substantiel accomplie par Kant. Parce qu'il est une forme vide, le sujet kantien est un « sujet imprésentable »². Or, cette imprésentabilité qui dépossède le sujet de lui-même, laisse place, chez les romantiques, à l'« autorité »³ d'une œuvre-sujet⁴ qui se présente soi-même et à soi-même⁵. L'autorité de l'œuvre semble donc se construire sur un oubli de ce qui, en elle, reste imprésentable. Cela constitue sans doute la *croyance* propre au mouvement romantique, son point aveugle. On peut alors comprendre la définition que Jean Bessière donne du symbole : « Signe complexe qui joue d'une présentation et d'une représentation, qui laisse dans l'équivoque le rapport de la présentation à la représentation, et qui peut, en conséquence, se lire selon l'évidence de la présentation, selon celle de la représentation⁶, sans que l'articulation de l'une et de l'autre soit résolutoire⁷. » Où il y a à la fois la définition formelle de « l'équivoque romantique »⁸ et la possibilité d'une désignation critique de cette idée de l'œuvre et de la littérature. Par là, Jean Bessière nous invite à considérer deux propositions. 1- La présentation n'informe pas sur le statut de ce qu'elle présente (les éléments des environnements formels et informationnels) ; comme acte singulier, elle doit être ramenée au possible de sa contingence, à l'hypothèse qu'elle ne serait pas nécessaire. 2- La dimension représentationnelle de l'œuvre ne peut légitimer l'acte de reprise qui la conditionne. Pour le dire autrement, dans les termes des *Principes de la théorie littéraire*, il y a toujours dans l'œuvre, en tant que celle-ci est explicite présentation, dissociation de l'énonciation et de l'information⁹. L'oubli de ces propositions conditionne l'oubli romantique d'une problématisation de l'œuvre selon la reconnaissance du caractère non-évident de ce qui la fonderait en vérité, qu'on le nomme le sujet, l'art, le poème ou la critique. « L'équivoque romantique » est ainsi une pensée de l'évidence (impliquant la confusion de ses dimensions expressiviste et

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Sans qu'on puisse cependant noter un pouvoir de résolution de la tension *critique* en son sein. Cf. Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Champs essais, 1986, (première impression du texte allemand en 1919), pp. 139-141.

⁶ L'œuvre est représentation, au sens non mimétique du terme, dans la mesure où la présentation des données informationnelles et formelles débouche sur l'identification des conditions de la transitivité sociale : fait du réel, fait du temps, fait d'autrui. Cf. « Petite terminologie », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, volume 32.1, 2005, p. 30.

⁷ Jean Bessière, *LR*, p. 6.

⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, pp. 419-433.

⁹ Jean Bessière, *TL*, p. 37.

représentationnelle) et, partant, de l'autonomie de l'œuvre : l'évidence dans laquelle celle-ci se dispose revient à un écrasement de ses pôles rhétoriques (*ethos, pathos, logos*)¹⁰ en une totalité inconditionnée.

On le voit, ce que signe cette définition de l'œuvre, c'est un effacement de la transcendance entendue de façon minimale (sans positionnement métaphysique) comme passage de l'œuvre ou comme limitation de son pouvoir. Et sans doute faut-il identifier dans ce rejet ce qui fonde la notion d'une absoluité de l'art entendu comme « medium de la réflexion »¹¹. L'infini dont répond le symbole est plus celui d'un inachèvement du procès réflexif en son immanence que le lieu d'une transcendance réelle. Il semble alors possible de chercher une issue au monisme romantique dans les propositions d'une pensée de la dualité¹² qui lui est contemporaine, chez Goethe voire, dialectiquement, contre lui : c'est une des conditions pour que puisse apparaître un autre éclairage de la modernité littéraire, une littérature hors du statut d'exception, mais encore empreinte d'un absolu qui ne fût pas littéraire.

II. Goethe, Benjamin, Baudelaire : l'allégorie comme évitement de l'absolu littéraire

a. Symbole et allégorie chez Goethe

La célèbre distinction entre symbole et allégorie, à laquelle nous nous référerons, offre de fait une possibilité capitale de contourner l'absence d'alternative où se place le symbole romantique. Cela pour deux raisons : 1- cette distinction est, dans sa forme même, une alternative ; 2- au moins pour Goethe, chacun des membres de l'alternative est construit sur le présupposé d'une dualité inconciliable. Il convient aussi d'en exposer les rudiments. Commençons par détailler le second point : pour Goethe, « dans le véritable symbole, le particulier représente l'universel, non comme rêve ou ombre, mais comme révélation vivante et instantanée de l'inexplorable¹³ ». L'inex-

¹⁰ Cf. Jean Bessière, *SL, op. cit.*, pp. 17-24.

¹¹ Cf. Walter Benjamin, « L'Idée de l'art », *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, op. cit.*, pp. 135-161. Sans doute la thèse de Benjamin sur le romantisme est-elle plus complexe, qui indique une mystique du mouvement, et donc la préservation d'un lien au divin, au don de la parole.

¹² Où il ne faut surtout pas entendre un dualisme. Comme le note Jean Lacoste dans un article paru en avril 1996 dans la revue *Europe*, l'*Urphänomen* de Goethe ne doit pas être confondu avec l'Idée platonicienne. Cf. Jean Lacoste, « Walter Benjamin et Goethe », in *L'Aura et la rupture*, Maurice Nadeau, 2003, p. 161 et sq.

¹³ Goethe, *Écrits sur l'art*, trad. J.M. Schaeffer, Flammarion, 1996, p. 310.

plorable advient dans le particulier, l'Idée dans l'image¹⁴, de telle sorte qu'une transcendance (irrelative au pouvoir du sujet) demeure, hors du pouvoir de l'œuvre, quand bien même aucune manifestation n'en saurait être donnée sans œuvre. En ce sens, chez Goethe, « chaque œuvre individuelle est pour ainsi dire contingente au regard de l'Idéal de l'art¹⁵ ». Et il faut noter que cette contingence de l'œuvre, si on l'entend bien, n'a rien de romantique. Or, et c'était le premier point, à ce symbole Goethe oppose, en une condamnation farouche, l'allégorie. Celle-ci, explique-t-il, « transforme l'apparition en concept, le concept en image, de telle manière cependant que le concept puisse y être sauvegardé et exprimé dans ses limites et dans son intégralité¹⁶ ». La distinction entre concept (relatif) et Idée (absolue) semble ici fondamentale. Ce qui prive l'allégorie de toute valeur est l'aspect finalement non transcendant du concept, à quoi elle conduit, sans reste. L'évidence de l'allégorie (Goethe insiste à plusieurs reprises sur le caractère *direct* de ce mode de désignation de l'universel) est ce qui la prive à la fois d'une transcendance véritable et de sa présence sensible comme « révélation vivante ». En ce sens, Goethe la définit comme une figure résolutoire. Ce faisant il offre pourtant à la postérité une possibilité de concevoir l'allégorie comme une alternative à l'absolu littéraire.

b. La réévaluation de l'allégorie chez Benjamin

À ce point, une réévaluation de l'allégorie suivant la dualité goethéenne mais contre sa conception résolutoire, offre, et de façon peut-être moins ambiguë que ne le fait sa théorie du symbole¹⁷, une alternative intéressante à la doctrine romantique.

¹⁴ *Ibid*, p. 324 : « Le symbole transforme l'apparition en Idée, l'Idée en image, de telle manière que dans l'image l'Idée reste infiniment agissante, inaccessible, inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues ».

¹⁵ Walter Benjamin, « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe », *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶ Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 324.

¹⁷ En effet, une trop grande proximité de la théorie goethéenne du symbole et de la pensée romantique engendre le risque d'un amalgame. Le symbole tel que le pense Goethe est *presque* romantique. Cela tient à la nature du concept d'*Urphänomen* : « Quatre adjectifs qualifient et définissent la nature dialectique de l'*Urphänomen* : il est *idéal*, car il est l'ultime point que peut atteindre la connaissance ; il est *réel*, car il est l'objet malgré tout, d'une connaissance ; il est *symbolique*, parce qu'il embrasse tous les cas et il est *identique*, car il se confond avec l'ensemble des cas » (Jean Lacoste, *op. cit.*, pp. 162-163). C'est la dimension idéale de l'*Urphänomen*, en ce qu'elle ne dépend pas du sujet, qui signe le désaccord de Goethe avec le romantisme. Cette limitation n'est pas une limitation critique : la carence de

Ce sont, à travers l'héritage de Goethe et de Creuzer, les réflexions et l'écriture de Walter Benjamin qui, véritablement, ont ouvert la voie à une pensée profonde de l'allégorie. En effet, de 1916 à 1925, le philosophe allemand travailla à une thèse d'habilitation sur l'origine du drame baroque allemand (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) dans laquelle il entreprit de réhabiliter l'allégorie baroque contre la dimension en dernier ressort immanentiste¹⁸ du romantisme. Premier point : Benjamin caractérise la pensée baroque de l'allégorie selon une discontinuité métaphysique. « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses¹⁹ », écrit-il dans sa thèse après avoir distingué fermement la voie allégorique de celle du symbole dans une perspective à la fois éthique et théologique²⁰. L'allégorie témoigne donc d'une séparation, sa temporalité est celle de l'histoire et du dépérissement, quand le symbole n'advierait que dans le présent ébloui de l'instant mystique²¹ : « Alors que dans le

criticisme dans la théorie goethéenne de la connaissance interdit de penser le concept romantique de symbole, dans la mesure où ce dernier requiert l'assise de l'accomplissement idéaliste du projet kantien, l'absoluité du médium de la pensée. C'est en substance ce qu'indique Laurent Van Eynde dans son ouvrage *La Libre raison du phénomène – essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Vrin, 1998 : la doctrine goethéenne de la science est une tentative, sans doute dogmatique, de maintenir à la fois l'empirie et l'idée de vérité, à l'écart du rationalisme de l'*Aufklärung*, de l'idéalisme et du positivisme naissant (p. 108). On comprend qu'un tel « empirisme des essences » qui se distingue d'un empirisme positiviste de la factualité (p. 103) ait séduit Walter Benjamin.

¹⁸ Ou d'un gnosticisme assuré affirmant la connaissance immédiate d'un Dieu rendu à la présence dans le symbole.

¹⁹ *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, 1974, 1985, Flammarion, p. 191.

²⁰ Pour prendre la mesure de cette distinction, on relira ce passage capital : « [Dans le romantisme] le beau comme construction symbolique doit passer sans hiatus au plan du divin. C'est l'esthétique théosophique des Romantiques qui a développé cette idée d'une immanence illimitée du monde moral à l'intérieur du monde esthétique. Mais il y a longtemps que le fondement en avait été établi. Il apparaît assez clairement que le classicisme tend à l'apothéose de l'existence dans l'individu dont la perfection n'est pas seulement morale. Le seul aspect typiquement romantique, c'est que cet individu est situé dans un processus certes infini, mais néanmoins sotériologique, et même sacré. Mais une fois que le sujet moral a déchu pour devenir un individu, aucun rigorisme – fût-il celui de Kant – ne peut le sauver ni lui conserver ses traits virils. Son cœur se perd dans la belle âme. Et le rayon d'action de cet individu beau, achevé – non : le rayon qui l'engendre – décrit le cercle du « symbolique ». À l'opposé, l'apothéose baroque est dialectique. Elle s'accomplit dans la transformation des extrêmes. L'intériorité non contradictoire du classicisme ne joue aucun rôle dans ce mouvement dialectique excentrique, ne serait-ce que parce que les problèmes concrets du baroque, d'ordre politico-religieux, relevaient moins de l'individu que de la communauté de l'Église. – En même temps que le concept profane de symbole du classicisme se développe sa réplique spéculative, celui de l'allégorie ». *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, pp. 172-173.

²¹ *Ibid.* p. 178.

symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié²². » Dans son achèvement²³, une telle pensée annonce une rupture radicale avec l'expressivisme et l'anthropologie de la souveraineté humaine sur quoi se fonde la pensée romantique de l'œuvre littéraire. De fait, cette conception de l'allégorie récuse la sacralisation romantique de la totalité symbolique, contraignant le lecteur « à revenir des synthèses idéalistes factices »²⁴, au profit d'une théologie de la séparation.

c. Baudelaire allégoriste

Une telle réévaluation de l'allégorie permet une entente, dans notre modernité, de certains aspects qui, chez Baudelaire exemplairement, échappent à la définition de la littérature selon le statut d'exception. Benjamin est sans doute un des premiers à avoir vu l'importance de la dimension allégorique chez Baudelaire²⁵. De fait, si l'allégorie est une forme-sujet²⁶ du discours benjaminien, il semble qu'elle soit également au cœur des poèmes de Baudelaire. Il serait naïf de penser hors de tout héritage, de toute filiation, l'apparition de cette forme chez l'auteur des *Fleurs du Mal*. D'autant plus que, figuration d'une coupure²⁷, l'allégorie est la forme même

²² *Ibid.*

²³ Achèvement que manque peut-être Benjamin dans la mesure où il continue de caractériser l'allégorie comme expression : cf. sur cette critique de Benjamin, Catherine Perret, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », *Europe*, n° 804, avril 1996, pp. 102-112.

²⁴ Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », in Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, éd., *Walter Benjamin – Critique philosophique de l'art*, P. U.F., 2005, p. 161.

²⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982.

²⁶ Nous reprenons cette expression à Henri Meschonnic. Henri Meschonnic, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in Heinz Wisman, éd., *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, pp. 707-740. Benjamin « fait de l'allégorie non seulement sa forme sujet, mais une forme utopique, une forme juive » (p. 722). Cet article est repris dans *L'Utopie du juif*, Desclée de Brower, 2001, où on pourra le mettre en résonance avec les réflexions de l'auteur sur le messianisme comme utopie intra-historique.

²⁷ Où on retrouve l'emprunte profonde du judaïsme dans la pensée de Benjamin : la création et la filiation, en hébreu, sont coupure, séparation ; l'alliance est un éloignement, proximité dans la distance dira Lévinas. C'est le sens du verbe créer (*bara*) souvent rapproché de *bar* (hors de, fils). On se reportera sur cette question au texte capital de Benjamin « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres*, tome I, Gallimard, 2000, pp. 142-171 (traduction d'un texte de 1916 par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz). Pour une présentation rapide de cet aspect du judaïsme, on renverra aux entretiens de Josy Eisenberg

de la filiation, comprise comme transmissibilité sans transmission²⁸. Si l'écriture de Baudelaire est possible c'est qu'elle puise à une tradition dont elle est à la fois le cénotaphe et la reviviscence. Il revient à Patrick Labarthe d'avoir montré dans toute son ampleur l'enracinement de la poésie de Baudelaire dans une tradition littéraire et théologique de l'allégorie²⁹.

Tout en s'appuyant explicitement sur la théorie benjaminienne qui définit selon lui « moins un trope qu'une vision du monde propre au mélancolique »³⁰, le critique établit une typologie³¹ du phénomène allégorique chez Baudelaire, se donnant ainsi les moyens d'en approcher le détail, à travers la multiplicité des éléments textuels qui y participent aux plans micro- et macroscopique (l'allégorie comme personnification, l'allégorèse, l'allégorisme – engendrement d'une série d'image à double lecture, l'ironie, l'apologue, *et cetera*)³².

Patrick Labarthe, en produisant des explications des poèmes baudelairiens à la fois précises et vastement documentées, peut ainsi détailler l'héritage chrétien de Baudelaire, selon trois grandes influences : le dialogue avec Chateaubriand et sa conception de l'allégorie ; la tradition des prédicateurs ; les théoriciens de la Providence divine. Chaque fois la position de Baudelaire s'élabore dans une filiation profonde et par un refus des résolutions trop optimistes de ses prédécesseurs. Comme Chateaubriand, il écrit sur les ruines d'une histoire dévastée ; mais à la différence du grand « virtuose des ruines »³³, le sujet-Baudelaire ne saurait s'y ressaisir. Chez les prédicateurs (chez Bossuet, dont il ne peut, à vrai dire, accepter l'optimisme³⁴, mais surtout chez Bourdaloue auquel il attribue la terrible maxime : « Le Sage ne rit qu'en tremblant³⁵ »), il trouve un modèle de l'allégorie : « un regard surplombant sur la condition humaine, conjoignant la théâtralité de la vision à l'intensité démonstrative d'une pédagogie³⁶ ». Chez les providentialistes

et Armand Abécassis, « Le Dieu créateur », À *Bible ouverte*, Albin Michel, 1978, 2004, pp. 29-37.

²⁸ Catherine Perret, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », article cité, p. 104.

²⁹ Cf. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ Cette typologie distingue l'emblème (juxtaposition d'un signifiant iconique et d'un signifiant verbal lui-même dissocié en une légende – *motto* – et un épigramme – *subscriptio*), les allégories narratives et figuratives et les allégories fondées sur un oscillement énonciatif entre intériorisation et détachement. *Ibid.*, pp. 46-55.

³² *Ibid.*, pp. 22-23

³³ *Ibid.*, p. 172.

³⁴ *Ibid.*, p. 178.

³⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁶ *Ibid.*

(Maistre, dont il est assez proche³⁷ ; Ferrari, dont la posture désabusée fait une manière de dandy³⁸), il découvre une vision de l'histoire tiraillée entre une idée du rachat par le sang (Maistre) et une cyclicité atéléologique (Ferrari) grâce à laquelle le présent se fissure et s'ouvre sur une perspective abyssale. Or ces auteurs ont pour point commun de désigner, dans certains aspects de leurs oeuvres, la distance qui sépare le sens du réel (fût-ce pour la réduire ensuite). Telle est la dimension qui semble à chaque fois retenir l'attention de Baudelaire.

III. Perspectives d'histoire littéraire et implications communicationnelles de l'allégorie

Enraciner la modernité baudelairienne dans de telles traditions, c'est alors suggérer, contre toute attente, que « l'allégorie est l'armature de la modernité »³⁹. Cette formule à l'emporte-pièce n'est certes pas recevable dans l'extension qu'elle se propose. Elle engage cependant, sur le ton de la provocation, à un retournement paradoxal de nos modes d'approche des oeuvres littéraires de cette époque, et invite à une manière de sensibilité théologique que notre siècle a sans doute quelque peu assourdie. Ce n'est pas à dire qu'il faille revenir à un dogmatisme religieux ou à des postulats ontologiques que le criticisme kantien et la désontologisation des sciences du langage ont durablement mis à distance. Il s'agit seulement d'entendre, en termes communicationnels, l'injonction théologique de l'allégorie benjaminienne, et sa fécondité pour l'approche d'oeuvres qui produisent et participent d'une vision du monde similaire.

Ancrer un pan de la littérature moderne dans une théologie de la séparation (de la filiation)⁴⁰, c'est d'abord reconnaître l'absoluité d'un autre qu'elle ne dispose pas ; c'est ensuite, et par là-même, impliquer une problématique de l'oeuvre, de la présentation qu'elle constitue et des éléments des environnements formel et informationnel qu'elle rassemble, mesurés à l'aune de cet autre à la fois commun et inaccessible. C'est en même temps indiquer clairement la présomption d'une pertinence de l'oeuvre, qui, si elle est référée à un absolu, n'en est pas moins problématisée selon un retrait de celui-ci. Notons encore que la présentation allégorique dispose ses données informationnelles dans une insuffisance partielle : elle les littéralise au point de les

³⁷ *Ibid.*, pp. 240-259.

³⁸ *Ibid.*, pp. 259-269.

³⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁰ Cf. la note n°27 de cet article.

rendre absolument vaines et insignifiantes⁴¹ (c'est l'indication de l'ennui chez Baudelaire ou de l'amer savoir qui vient au terme du « Voyage ») ; elle les délittéralise en faisant de cette littéralité déconcertante l'occasion d'un questionnement d'une ampleur hypothétiquement nouvelle (messianique). Où se lisent l'inversion des institutions sociales et linguistiques de la société en même temps que l'annonce d'un lieu commun ou du moins d'une transmissibilité de son utopie. Ajoutons, en outre, que l'allégorie, en tant que jeu sur le maintien et la ruine de la convention⁴², se donne explicitement dans un héritage, une socialité du texte et des savoirs. À ce titre, elle échappe au mythe du commencement absolu qui préside peu ou prou à la pensée du symbole⁴³. De plus, la convention, du fait qu'elle peut apparaître comme désignation transparente de l'Idée, risque toujours par là-même de s'opacifier. On lit ici un jeu sur la clarté et sur l'énigmaticité du signifiant allégorique, énigmaticité qui est à penser alors comme déshérence du signifiant : ainsi de la « Fontaine de sang », où les tercets semblent interpréter allégoriquement l'image proposée dans les quatrains, sans pourtant qu'un rapport d'évidence s'établisse pour le lecteur entre l'image et sa possible interprétation⁴⁴.

L'allégorie fait ainsi passer par deux fois la tautologie de l'œuvre : par son appartenance explicite (mais parfois problématique) à une convention qui en est, formellement, la condition de possibilité ; par la désignation de la séparation de sa pertinence et de la forme signifiante conventionnelle.

⁴¹ Cf. l'indication de l'ennui chez Baudelaire, de cet amer savoir qui vient au terme du « Voyage ».

⁴² Qu'elle soit attestée ou mimée, la convention préside au déploiement de l'allégorèse que déclenchent des marqueurs allégoriques identifiables – majuscule, thématique de la mort et de la vanité. Cf. la définition que donne Jean Bessière dans la « Petite terminologie » *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, *op. cit.*, p. 14 : « *Allégorie* : Suite d'éléments narratifs ou descriptifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. La signification de l'allégorie est explicite et immédiatement accessible ; cela suppose un lecteur qui dispose du savoir qui lui permet de lire ces correspondances. » On retrouve ici certains éléments de la définition goethéenne (l'immédiateté par exemple) ; l'important reste cependant l'accent mis sur la question de l'encyclopédie du lecteur. C'est affirmer on ne peut plus nettement, en-deçà de ce qu'implique la transcendance allégorico-théologique, l'appartenance de la forme allégorique à une tradition, à une société. Où se note explicitement l'impact communicationnel de l'allégorie : jouant d'une convention, elle implique une communauté et son questionnement dans la présentation explicite qu'elle en fait.

⁴³ Cf. cette citation de Novalis donnée par Benjamin : « Existe-t-il un art d'invention sans données, un art d'invention absolu ? ». *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴ Cf. Baudelaire et la tradition de l'allégorie, *op. cit.*, p. 53.