

Allégorie et interprétation

Christian Vandendorpe

Poétique, n° 117, février 1999, p. 75-94

Toute littérature repose sur un certain nombre de postulats relatifs à la façon dont il faut en conduire la lecture et en faire jouer la compréhension. Ce que les textes d'une société donnée nous indiquent, en dernière analyse, c'est la façon dont celle-ci conçoit et règle la production du sens. Et ces règles peuvent varier d'une époque à une autre, comme le montre une réflexion sur le sort de l'allégorie. La splendeur passée de cette figure, et sa misère présente, reposent probablement sur autre chose qu'un engouement passager ou une "mystification"¹ historique. Plus qu'une simple querelle de mots, les positions profondément antagonistes qui se sont dessinées autour de l'allégorie font soupçonner la présence d'enjeux épistémologiques majeurs. Alors qu'elle a été longtemps le lieu où la littérature peut s'affirmer et se donner à voir, l'allégorie incarne pour beaucoup de nos contemporains la négation même d'une lecture littéraire. Nous examinerons par quel déplacement de valeurs sémantiques, cognitives et philosophiques on en est arrivé à condamner cette figure et si la revalorisation qu'a tenté d'en faire la déconstruction américaine dans les années soixante-dix ne joue pas sur un quiproquo. Car, si l'allégorie ancienne est morte, c'est peut-être pour donner plus de place au jeu de la lecture et de l'interprétation — dont elle fut d'abord emblématique.

Définitions de l'allégorie

Le terme allégorie possède une signification plus étendue qu'on ne le croirait au premier abord, car il s'applique à la fois à des textes et à un certain type d'opération de lecture. Un texte est dit allégorique quand il propose à une première lecture un certain signifié alors qu'il en recèle un autre, dont l'exactitude et la pertinence s'imposent à partir du moment où le lecteur a effectué les jeux de transposition nécessaires. Dans l'allégorie classique, la découverte de ce sens caché, qui est censé être le "vrai" sens, provient le plus souvent d'une transformation terme à terme, en un contenu thématique abstrait, des données concrètes et imagées offertes par le texte.

On a souvent défini l'allégorie comme « une métaphore continuée » (Quintilien,

IX,2,46; Du Marsais, 1730, p. 129). Cette définition sera critiquée par Fontanier, dans son *Commentaire raisonné*. Celui-ci, tout en reconnaissant que l'allégorie tient de la métaphore, insiste sur une différence à son avis essentielle, à savoir que la métaphore ne fait apparaître qu'un seul sens, alors que l'allégorie maintient deux sens constants, le littéral et le figuré. Dans ses *Figures du discours*, il proposera donc plutôt comme définition:

Proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement (1830, p. 114).

De même Morier définira-t-il l'allégorie comme « un système de relations entre deux mondes » (1975, p. 69). En postulant pour l'allégorie la co-présence constante du littéral et du figuré, Fontanier sera amené à suggérer le terme d'allégorisme afin de désigner les cas où le sens littéral tend à être oblitéré par le figuré. Mais la distinction entre ce dernier concept et celui d'allégorie n'est pas convaincante et n'a pas été retenue par la postérité.

Pour notre part, nous croyons nécessaire de distinguer métaphore et allégorie en fonction du travail cognitif qu'elles exigent du lecteur. On verra alors que la métaphore filée ne correspond pas nécessairement à une allégorie. Certes, ces deux figures ont en commun de jouer sur un comparé (point de départ) et un comparant (terme métaphorisant) qui peuvent se développer sur les modes *in praesentia* ou *in absentia*. Un passage de Proust offre de savoureux exemples de ces deux modes de fonctionnement:

...le monocle du général, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafrée et triomphale, au milieu du front qu'il éborgnait comme l'œil unique du cyclope, apparut à Swann comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçue, mais qu'il était indécent d'exhiber. (1954, I, p. 326)

... M. de Palancy qui, avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, se déplaçait lentement au milieu des fêtes en desserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation, avait l'air de transporter avec lui un fragment accidentel, et peut-être purement symbolique, du vitrage de son aquarium. (*ibid.*, p. 327)

Ces métaphores filées forcent le lecteur à conjoindre deux isotopies dans le mouvement même de la lecture, en lui faisant reconnaître dans le « vitrage de l'aquarium » le lorgnon de M. de Palancy ou celui du général dans « un éclat d'obus », avec tout ce que cela peut impliquer de vision nouvelle de l'objet de départ et de richesse du travail mental. Au cours de la lecture, les sèmes du comparé et du comparant se superposent dans des constructions imprévues, débordantes de sens, au centre desquelles irradiant dans un magma plus ou moins confus les sèmes communs aux deux domaines convoqués.

Le travail cognitif n'est pas absolument identique dans l'allégorie classique, où les

niveaux de sens tendent à fonctionner en parallèle plutôt qu'à fusionner. A titre d'exemple, considérons une fable de Florian (IV, 20) :

LE VOYAGE

Partir avant le jour, à tâtons, sans voir goutte,
 Sans songer seulement à demander sa route,
 Aller de chute en chute, et, se traînant ainsi,
 Faire un tiers du chemin jusqu'à près de midi;
 Voir sur sa tête alors amasser les nuages,
 Dans un sable mouvant précipiter ses pas,
 Courir, en essuyant orages sur orages,
 Vers un but incertain où l'on n'arrive pas;
 Détrempe vers le soir, chercher une retraite;
 Arriver haletant, se coucher, s'endormir :
 On appelle cela naître, vivre et mourir.
 La volonté de Dieu soit faite !

Les deux isotopies ici présentes se lisent normalement de façon autonome et ne se rejoignent que dans l'avant-dernier vers, qui assimile les étapes d'un voyage aux grandes étapes de la vie. Le dévoilement tardif du régime allégorique peut certes inviter le lecteur à relire le texte afin de vérifier après coup l'adéquation de la comparaison. Mais à la relecture, la fabrique du sens ne saurait être du même ordre ni de la même qualité, car elle ne devrait plus susciter les explosions sémiqes et l'événement cognitif que produit la métaphore. En effet, en-deça d'un certain seuil de travail intellectuel, la tension typiquement métaphorique ne se produit pas, car cette figure, on le sait depuis Aristote, ne repose pas seulement sur la reconnaissance d'une analogie, mais sur une collision de sens qui fait événement pour le sujet cognitif. Comme le note fort justement Paul Ricœur, « seules les métaphores authentiques, c'est-à-dire les métaphores vives, sont en même temps événement et sens » (1975, p. 127).

C'est donc la prise en compte de l'effet figural qui permettra de distinguer métaphore filée et allégorie ou, le cas échéant, de les assimiler. Une métaphore filée tend le plus souvent à instaurer dans la lecture un régime de prévisibilité qui en amoindrit l'effet, ce qui la rabat sur l'allégorie. Prolongée à l'intérieur d'un même champ lexical, cette forme appauvrie de métaphore devient aussi insupportable qu'un bon mot trop appuyé et prive le lecteur du plaisir de la découverte, que l'épistémè moderne valorise particulièrement dans les opérations mentales. Ce refus des longues allégories, que l'époque romantique a érigé en précepte, avait déjà commencé à se manifester au moment où Du Marsais rédigeait son fameux *Traité*, dans lequel est citée l'opinion d'un certain M. Dacier selon qui « une allégorie qui remplirait toute une pièce est un monstre » (1730, p. 132). En dépit des dénégations de Du Marsais, il faut bien admettre

que son contradicteur témoignait d'une sensibilité plus moderne que la sienne. Nous y reviendrons.

L'allégorie peut donc être définie comme la mise en relation, sur le mode analogique, de deux isotopies plus ou moins détaillées. Sa lecture n'impose pas la fusion de deux sens, mais la reconnaissance après coup d'un sens second sous un sens premier, susceptible d'une adéquation globale ou, dans le meilleur des cas, d'une correspondance terme à terme. On trouve ce jeu dans bien des fables, telle cette pièce de Phèdre (« *De lusu et severitate* », p. 47), où Ésope, raillé par un passant parce qu'il jouait avec des enfants, pose un arc détendu au milieu de la rue et somme son interpellateur d'expliquer son geste : l'allégorie surgit quand Ésope pose une équivalence entre la tension de l'arc et celle de l'esprit en montrant que l'un comme l'autre ont besoin de détente pour garder leur puissance.

Chez Phèdre, l'allégorie ressemble à une énigme adressée à la sagacité des interlocuteurs. Et la fable de Florian n'est-elle pas en fait une variante de l'énigme que le Sphinx avait posée à Œdipe? La tradition rhétorique d'ailleurs ne s'y trompait pas, qui rapprochait énigme, allégorie et fable, sur un axe allant de l'opaque au lumineux. Comme l'avait vu Quintilien, « l'allégorie, lorsqu'elle n'est pas très claire, s'appelle énigme » (VIII, 6, 52). En fait, on peut dire que « l'énigme est une allégorie qui fonctionne mal. Il lui manque la cohérence » (Charles, 1981, p. 51). Au contraire, si l'énigme est expliquée, elle constitue une fable, dont le nom grec était « énigme ésopique ». Hegel dira d'ailleurs de la fable qu'elle est comme « une énigme qui serait toujours accompagnée de sa solution » (1962, p. 175).

Le dispositif allégorique mis en œuvre dans les fables est généralement beaucoup moins élaboré que dans les exemples précédents et se réduit le plus souvent à de simples récits animaliers où les comportements et les mésaventures des personnages évoquent irrésistiblement la société humaine. Par extension, toutefois, on s'entend pour voir dans la fable une forme caractérisée de récit allégorique. Du Marsais est très clair sur ce point et il rapporte aussi à cette figure les proverbes, apologues et paraboles (1730, p. 132). Certes, personne ne songera probablement à lire « Le corbeau et le renard » en faisant une adéquation terme à terme des différents actants avec une situation réelle. L'allégorie ne réside pas ici dans une coïncidence parfaite entre deux univers sémantiques, mais dans la possibilité de mettre en relation d'équivalence un récit imagé et la morale abstraite qui en découle.

À côté de cette allégorie que nous considérerons comme classique, il existe une forme plus étroite et plus spécialisée : l'allégorie personnification. Celle-ci est à rattacher à l'emploi concurrent que connaît l'allégorie dans le domaine de la peinture et de la sculpture, où les représentations de la Justice, tenant une balance à fléau dans une main et une épée dans l'autre, ou celle de la Mort, appuyée sur sa faux, sont de véritables lieux communs. Par extension, on en est venu à considérer comme allégorique tout récit qui personnifie des concepts. À la différence de l'allégorie classique, qui fait

passer du récit concret à une morale abstraite, la personnification littéraire va de l'abstrait à l'abstrait et oblige le lecteur à se placer directement au niveau du paradigme le plus général. Ce fonctionnement est très apparent dans *Le Roman de la Rose*. Considéré parfois comme « une des plus belles manifestations littéraires de la littérature allégorique » (D. Poirion, 1985, p. 805), celui-ci met en scène ce que l'on pourrait appeler le scénario de la démarche amoureuse telle qu'elle était vécue au XIII^e siècle. Impossible ici de lire le récit au premier niveau : le sens allégorique tire à lui tout le texte et en force une traduction immédiate et constante.

Je m'avançai de nouveau vers le rosier. Mais Amour en avait pris une autre flèche à la pointe d'or : c'était la seconde, celle qui est nommée Simplese et qui rendit amoureux maint homme et mainte femme par le monde. Quand il me vit approcher, Amour, sans me menacer autrement, me décocha sa flèche si bien que le fer m'entra par l'œil dans le cœur, et pour n'en ressortir jamais, car, si je pus en retirer le fût sans effort, la pointe demeura dedans. (Lorris, 1984, p. 45-46)

Pour le lecteur moderne, l'effet cognitif de l'allégorie personnification est très pauvre. La flèche de l'Amour, loin de pouvoir fusionner avec un comparé auquel elle ajouterait ses sèmes, ou même de pouvoir être lue sous le régime de l'analogie comme dans l'allégorie classique, ne peut ici qu'être rapportée aux représentations conventionnelles, ce qui en limite considérablement l'apport sémiotique.

Ce même jeu de personnification apparaît parfois dans la fable, tel ce récit de La Fontaine (XII, 14) où un tribunal divin règle une dispute entre l'Amour et la Folie en condamnant cette dernière à servir de guide à l'Amour qu'elle avait aveuglé. L'effet de « vérité » est fourni par le rapprochement que le lecteur pourra faire entre cette histoire et des syntagmes du genre « un amour aveugle » ou « une folie amoureuse ».

On voit par ces exemples que la personnification privilégie dans les signes le régime d'une dénotation qui se veut totalement maîtrisée. En passant du nom commun au nom propre, le procédé ne fait pas seulement de l'Amour ou de la Folie des personnages, mais réduit la valeur des signifiés de ces termes, stabilisés sous les prédicats qui leur sont effectivement attribués dans le texte même du récit. Devenus personnages, Amour et Folie, Complaisance et Soumission pourront ainsi être investis des seules caractéristiques que l'auteur croit bon de leur donner. La fameuse « transparence » de l'allégorie provient donc surtout d'une réduction radicale des sèmes rattachés au nom commun que l'abstraction va personnifier. Or, l'événement cognitif le plus remarquable que produit le passage du nom commun au nom propre consiste précisément dans la neutralisation de la totalité ou de la quasi-totalité des sèmes originels, neutralisation dont chacun peut faire l'expérience dans sa propre pratique du nom propre, ainsi que je l'ai montré ailleurs (1993). En langage imagé, on pourrait dire que l'allégorie personnification consacre l'élévation du nom commun au statut de nom propre — appelé en grec « nom souverain » (*onoma kurion*) — mais pour en faire un roi nu, presque

totalemment dépouillé de pouvoir signifiant.

Ces quelques exemples permettent d'apercevoir toute l'extension que peut prendre la notion d'allégorie, qui va de la personnification abstraite à la simple application d'une interprétation transcendante, en passant par un double parcours des sens littéral et figuré.

De l'allégorie au symbole

En offrant un « double jeu » à la compréhension, l'allégorie tend aussi à doubler l'enjeu sémantique que constitue la lecture d'un texte et à placer la production du sens sous le signe du dépassement des apparences. Selon l'analyse déjà ancienne de Ménestrier, cette figure nous offre un double plaisir : « celui d'admirer l'adresse, l'esprit et l'artifice de celui qui a fait l'énigme et qui l'a bien développée, et celui de voir que malgré ses voiles et ses ténèbres affectées on en a trouvé le sens » (Charles, 1981, p. 40). C'est à cette plus-value cognitive que devait se référer Tissot lorsqu'il affirmait de l'allégorie qu'elle est « la figure universelle par laquelle le genre humain tout entier entre dans l'ordre intellectuel et moral » (Larousse, 1866, p. 27).

La lecture allégorisante a connu des époques fastes. Particulièrement recherchée dans les cultures où l'on croit à la possibilité de découvrir une vérité transcendante dans les textes, elle a pris un essor extraordinaire avec l'expansion de la religion chrétienne. Le problème que posait alors aux Pères de l'Église la nécessité de concilier deux récits d'origine divine, celui de la Bible et celui du Nouveau Testament, les amènera à valider une lecture au second, voire au troisième et au quatrième degré. Cela leur permettra, par exemple, de voir dans le *Cantique des cantiques* l'union mystique de l'Église avec le Christ, ou encore de reconnaître dans « Jérusalem », selon les cas, la ville historique (sens littéral), l'Église du Christ (sens allégorique), l'âme de l'Église (sens tropologique) ou la Cité céleste (sens anagogique). Une telle floraison de l'allégorie ne se conçoit comme système interprétatif que si l'on dispose d'une grille pré-établie : à la différence de la métaphore, qui doit être compréhensible d'emblée, fût-ce de façon confuse et floue, l'allégorie peut très bien n'être claire que pour celui qui en possède la clé. Elle ne peut fonctionner comme système d'expression que si elle est accompagnée de sa clé interprétative, comme dans la fable, ou si la communauté interprétative à laquelle elle est destinée participe d'un ensemble de pratiques herméneutiques réglées. Comme le note Gadamer :

le concept d'allégorie est étroitement lié à la pensée dogmatique: avec la rationalisation du mytique (comme à l'époque des lumières de l'ancienne Grèce), avec l'interprétation chrétienne des Écritures en termes d'unité de la doctrine (comme dans la patristique) et finalement avec la réconciliation de la tradition chrétienne et de la culture classique

[...] (1996, p. 97)

À partir du moment où les certitudes philosophiques et religieuses commencent à s'effriter sous les assauts du siècle des Lumières, la figure de l'allégorie deviendra de moins en moins attrayante, comme si elle était trop représentative d'un passé dont on cherche à se détourner. Au point même qu'elle en deviendra intolérable, finissant par disparaître du discours critique et par être officiellement rejetée de la pratique poétique.

Ce rejet ne pourra être rationalisé que lorsque les termes *symbole* et *allégorie* entreront en opposition significative: le premier se chargera alors de toutes les connotations positives de la révolution romantique et épistémologique naissante, tandis que la seconde sera reléguée aux oubliettes ou, au mieux, qualifiée de « froide et nue » (Hegel). L'histoire de ce jeu d'oppositions, institué par Goethe au début du XIX^e, a été faite, notamment, par Gadamer et Todorov. Rappelons brièvement quelques-unes des différences que postulait le grand romantique allemand entre ces deux concepts: l'allégorie est transparente alors que le symbole est opaque; elle s'abolit dans sa fonction, qui est de signifier le sens figuré, alors que le symbole conserve toujours une existence propre et indépendante; le symbole produit un effet, et à travers lui une signification, tandis que l'allégorie n'a qu'un sens conventionnel et appris; le symbole, enfin, est produit inconsciemment, il peut n'être compris qu'à retardement et provoque un travail d'interprétation infini (Todorov 1977, p. 235-259).

Sans vouloir contester au romantisme la paternité de l'opposition symbole-allégorie, il convient de signaler que la cote de l'allégorie avait déjà commencé à baisser bien auparavant, dès le premier tiers du XVIII^e siècle. Ainsi, dans le chapitre où il traite de l'allégorie, Du Marsais reconnaît que l'« on aime mieux aujourd'hui la réalité du sens littéral » (1730, p. 212). L'allégorie semble en fait victime de cette fameuse transparence si souvent citée comme sa caractéristique principale — parfois sous forme allégorique, comme dans le vers de Lemierre: « L'Allégorie habite un palais diaphane » ou celui de Soumet: « Partout l'Allégorie aux voiles transparents » (Larousse, 1866, p. 27). La mise en place, à l'époque romantique, de l'opposition symbole-allégorie permettra de systématiser et de raisonner le refus de celle-ci, refus qui témoigne d'une nouvelle sensibilité à l'égard de la production du sens. Ces oppositions sont fort bien résumées par Brunetière :

Le symbole [...] est une fiction concrète, figurée, plastique, mouvante et colorée [...] animée de sa vie propre, personnelle, indépendante, capable au besoin de se suffire à elle-même, de s'organiser et de se développer, mais une fiction dont la correspondance est entière avec un sentiment ou une idée qu'elle enveloppe. [...] C'est une allégorie, si vous le voulez enfin, mais une allégorie dont l'intention n'a rien de didactique, ni surtout de logique, dont les différents sens, unis ou mêlés ensemble par une sorte de nécessité interne, se soutiennent, s'entr'aident, s'éclairent, se compliquent aussi, semblent même se contrarier les uns les autres, finissent toujours par s'accorder ou plutôt par se confondre. (1906, p. 249-250)

Notons toutefois que les aires d'emploi de ces deux concepts ne se recouvrent pas exactement et que leur mise en opposition est faussée au départ. En tant que nom commun, un symbole peut consister, au plan verbal, en un mot considéré isolément (par exemple « lion », « renard », « rouge ») : c'est ce qui permet l'existence de dictionnaires de symboles. En revanche, il ne saurait exister de dictionnaires d'allégories, car cette dernière ne peut être isolée en un mot, mais repose nécessairement sur une manifestation discursive. Sa réalité, qui n'est observable que dans un texte, un tableau ou une sculpture, repose sur des symboles narrativisés, qu'un récit constitue en actants et met en mouvement : le renard pour symboliser la ruse, le chêne pour la force, etc.

Par ailleurs le symbole, sous sa forme caractéristique et moderne, peut ne pas coïncider avec un actant du récit et ne jouer dans celui-ci qu'un rôle assez diffus. Dans *Le petit Chaperon rouge*, par exemple, la couleur rouge possède une importance non négligeable en tant que symbole, selon Bettelheim, du « pouvoir de séduction sexuelle » (1976, p. 221), mais elle n'est pas l'objet propre de la narration ni même un de ses éléments essentiels : le récit fonctionnerait de la même façon, au plan narratif, si le chaperon était vert ou bleu².

Enfin, alors que l'allégorie est encore parfois identifiée à l'ensemble de la rhétorique, le symbole n'a que difficilement réussi à se hisser au rang d'une figure formellement reconnue. Ainsi Du Marsais et Fontanier ignorent-ils tout naturellement le terme. C'est seulement après la consécration du symbole par les Romantiques que les dictionnaires tenteront de lui prêter certains des attributs jusqu'alors réservés à l'allégorie. Larousse le définira ainsi comme une « Figure par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner » (1866). Littré reprendra mot pour mot la même définition, sauf à remplacer le terme de *figure* par un embarrassé et peu convaincant « Espèce de trope » (1966, p. 650). Il sera suivi en cela très fidèlement par Lausberg (1960). Mais Preminger (1974) précise qu'« un symbole n'est pas un trope ». Et le terme n'est pas traité par le Groupe μ (1970), tandis que Dupriez (1984) élude la question.

C'est seulement à une date récente que la situation se modifie et que l'on tente de sortir de cette fausse dichotomie. Ainsi, opposant le symbole à la métaphore plutôt qu'à l'allégorie, Gérard Bessette y voit « une métaphore obscure, qui, au lieu de n'avoir qu'un premier terme, en compte plusieurs, entre lesquels le second terme semble hésiter, mais qu'il suggère tous » (1960, p. 39). De même, le dictionnaire de Michèle Aquien s'appuie-t-il sur les intéressantes distinctions proposées par Le Guern :

Alors que la métaphore repose sur des sèmes communs qui ne recouvrent pas obligatoirement tout le concept représenté par le comparant, le symbole, lui, engage *toute* la représentation du mot (1993, p. 291).

Ces diverses interprétations convergent pour dénoter dans le symbole une polysémie fondamentale, un noyau de sens susceptible d'exister indépendamment de toute mise

en discours. Umberto Eco établira la relation dialectique entre symbole et allégorie en voyant dans le premier la réserve de sens où sont puisées les significations allégoriques :

Le mode allégorique doit avoir un code, le mode symbolique ne peut en avoir un, et pourtant c'est le mode symbolique qui doit fournir les règles au mode allégorique (1988, p. 223).

Si le symbole est le donné immédiat que l'on comprend confusément — parfois même sans savoir qu'on le comprend, comme le montre Bettelheim —, l'allégorie est au contraire le symbole déchiffré, interprété dans une séquence verbale et soigneusement balisé.

C'est ce régime de clarté qui en fait une figure « à la portée des intelligences médiocres », comme en avait déjà jugé Quintilien, avec une sensibilité toute contemporaine (VIII, 6, 51). Le symbole se comprend en *intension*, dans une opération mentale de *zoom in* qui vise à en cerner le grain et la profondeur, afin d'en tester les résonances intimes et d'en identifier les divers contextes de signification potentielle; l'allégorie, au contraire, livre un symbole contextualisé dans une chaîne syntagmatique rigoureuse, et par là sémantiquement stabilisé, qui se comprend en extension, par mise en relation d'une table de correspondances avec un donné socio-culturel.

L'idée qu'un type de signifiant donné — le symbole — puisse être opaque à l'entendement et capable d'exercer une action à retardement sera par ailleurs essentielle à la théorie psychanalytique. On peut même se demander si celle-ci aurait pu voir le jour indépendamment du contexte épistémologique mis en place par ce concept, qui offrait à la théorie freudienne un terrain tout préparé. Comme le note le dictionnaire de Laplanche et Pontalis, la notion de symbolisme « est aujourd'hui étroitement attachée à la psychanalyse » (1967, p. 476). Sans le concept de symbolisme, en effet, toute la construction de l'inconscient et des pulsions ne pourrait avoir d'existence reconnue et serait inaccessible au sujet psychanalytique. Idiome privilégié de l'inconscient, le symbole permet au sujet à la fois de comprendre ce qui ne peut pas être dit en clair et d'exprimer ses pulsions sous une forme voilée en déjouant la censure intérieure. Dès *L'Interprétation des rêves*, son statut est fixé: « Le rêve emploie cette symbolique pour une figuration déguisée de ses pensées latentes » (Freud, 1926, p. 302).

La révolution du symbole est donc d'une importance capitale, en ce que cette notion permet de faire entrer dans l'ordre des signes interprétables des données qui, jusque-là, étaient d'ordre privé et ne pouvaient être exprimées ou qui étaient rejetées comme relevant d'une mentalité magique incompatible avec le triomphe de la rationalité. En légitimant un fonctionnement oblique et diffus de la signification, la notion de symbole entraînera une formidable expansion du territoire du sens. De vagues connotations, que chacun pouvait s'imaginer être seul à ressentir confusément, seront désormais portées en pleine lumière, accroissant de façon remarquable l'empire des signes et du discours.

Et cette expansion se fera au bénéfice principal du genre particulier qu'est le commentaire, dont le champ s'étendra de la littérature à la psychanalyse en gagnant ensuite toutes les manifestations de la vie sociale.

Rien peut-être ne rend mieux compte du renversement d'*épistémè* provoqué par l'avènement du symbole que l'attitude du psychanalyste Bruno Bettelheim, qui oppose aux *Contes* de Charles Perrault (1697) ceux des frères Jakob et Wilhelm Grimm (1812). Rappelons que *Le Petit Chaperon rouge* du premier comportait une moralité très claire :

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.

Alors que le conteur français de l'âge classique explicitait on ne peut plus clairement la portée de l'histoire et en montrait les enjeux éthiques et comportementaux, les philologues allemands ne donneront pas de morale à leur conte et laisseront volontairement dans l'implicite toute interprétation, en faisant confiance au jeu des symboles et aux facultés cognitives du sujet. Pour le psychanalyste des contes de fées, terminer ce conte comme le fait Perrault n'est pas loin d'être criminel, car c'est imposer une signification à un lecteur qui n'est peut-être pas prêt à la recevoir. Le symbole, au contraire, porterait en soi ses propres marques régulatrices de sens qui se développeraient organiquement, en symbiose avec les capacités de compréhension de l'enfant :

On supprime toute la valeur du conte de fées si on précise à l'enfant le sens qu'il doit avoir pour lui. Perrault fait pire que cela: il assène ses arguments. Le bon conte de fées a des significations sur différents niveaux; seul l'enfant peut connaître la signification qui peut lui apporter quelque chose sur le moment. (1976, p. 217)

On retrouve ici, appliqué à un genre littéraire et rationalisé par la doctrine qui en a précisément le plus profité — la psychanalyse —, le bannissement porté depuis deux

siècles contre l'allégorie au bénéfice du symbole. Tous les dictionnaires spécialisés enregistrent, à leur corps défendant, cette défaveur qui frappe l'allégorie : « le symbole semble plus riche et plus profond » (*Universalis*); « le symbolisme est considéré comme bon, l'allégorie est jugée mauvaise » (Morier); « cette distinction ... a aidé à justifier rationnellement le préjugé grandissant contre l'allégorie, préjugé qui existe toujours » (Preminger).

Il est probable que l'éviction de la fable des pratiques scolaires au cours des dernières décennies doive être attribuée à cette nouvelle sensibilité à l'égard du sens, qui tend à rejeter comme nul et non avvenu tout texte accompagné de sa propre interprétation transcendante. Tout se passe comme si la production du sens était désormais vue comme relevant strictement du domaine privé. Un parcours de signification au second degré, qui apparaîtrait comme balisé d'avance par l'auteur, est perçu comme inacceptable, voire contraire à l'essence même de la littérature.

Ainsi, on se souvient sans doute de la condamnation sans appel qu'avait lancée Borges contre les *kenningar*, ces formules utilisées dans la poésie islandaise archaïque. Pour « ces primitifs de la littérature », comme les désigne le conteur argentin, un poème consistait en l'agencement réglé de métaphores préétablies : « tempête d'épées » pour combat, « nourriture des corbeaux » pour cadavre, etc. Le problème de ces vers est qu'ils « n'invitent pas à la rêverie, ils n'éveillent ni images, ni passions. Ils ne sont pas des points de départ, mais d'arrivée » (Borges, 1951, p. 174). Leur compréhension suppose que les lecteurs sont en possession du chiffre qui a servi à leur fabrication. Au lieu d'exploser dans la rencontre fulgurante de la métaphore, la compréhension passe ici par une table d'équivalences et est réduite à un fait algébrique où l'effet de nouveauté est d'autant plus faible que le lecteur est davantage familiarisé avec ce répertoire poétique.

Une autre forme d'allégorie nous paraît peut-être encore moins acceptable: c'est celle qui joue sur la personnification d'une idée abstraite³. Abordant cette figure dans un autre texte, Borges rend bien compte de la sensibilité actuelle en annonçant d'emblée: « Pour nous tous, l'allégorie est une erreur esthétique ». À la suite de quoi, il se demande comment « une forme qui nous paraît injustifiable a pu jouir d'une faveur si grande » (1957, p. 201). Si l'allégorie est « insupportable » et si elle nous semble « stupide et frivole », continue l'écrivain argentin, ce serait parce que, sur un plan philosophique, le nominalisme dérivé d'Aristote a finalement triomphé, ce qui nous amène à considérer les idées non plus comme des réalités platoniciennes, mais comme des généralisations. Au contraire, « pour les hommes du Moyen Âge, la vraie réalité était, non les hommes, mais l'humanité; non les espèces, mais le genre; non le genre, mais Dieu » (1957, p. 205).

Il est admis que l'allégorie a pu tirer son pouvoir et sa légitimité d'une conception du sens qui, en dernière analyse, trouvait sa base ultime dans un Dieu conçu à la fois comme source et régulateur du langage aussi bien que de la vérité. Preminger note, à ce

propos, que l'allégorie s'est épanouie avant la redécouverte de *La Poétique* d'Aristote, en 1453, et qu'elle est tombée en disgrâce à partir du moment où l'œuvre littéraire ne sera plus jugée selon les critères du vrai et du faux (1974, p. 14).

Pour Walter Benjamin, « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses » (1925, p. 191). Il avait, lui aussi, aperçu dans la rigidité du sens la caractéristique principale de l'allégorie :

Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie: il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens; il n'a point d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance: voilà sa réalité, non pas psychologique, mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. (*ibid.*, p. 197)

On comprend que cette figure soit finalement apparue comme exsangue, limitée qu'elle est au jeu étroit des dénnotations les plus codées. Aussi sera-t-elle finalement balayée avec toute la rhétorique, dont elle était devenue emblématique. Son éviction au profit du symbole apparaîtra comme une révolution longtemps attendue, permettant la réappropriation d'un immense domaine de signifiants et la mise en circulation d'une réserve infinie de production de sens. Au caractère essentiellement dénotatif de l'allégorie, le symbole oppose ses signifiés multiples, flous, non codifiés: il marque le triomphe du régime de la connotation — qui semble bien être l'essence même du langage, comme l'ont montré les travaux de Cassirer. Il peut également prendre une valeur strictement personnelle, susceptible de varier au cours de la vie d'un même individu, en fonction des expériences et de la réorganisation constante à laquelle sont soumis nos schèmes mentaux.

Le concept de symbole permet ainsi au lecteur de se réapproprier la production d'un sens trop longtemps confisqué par une *auctoritas* située en dehors de lui. En restituant au lecteur-interprète des gisements de sens inépuisables, le symbole ouvre aussi le texte à ce que certains voient comme une transcendance. C'est la position que l'on perçoit chez Jean Brun, pour qui « L'allégorie est au symbole ce que le discours est au Verbe, ce que la fabrication est à la création » (1986, p. 138). Le même auteur n'hésite d'ailleurs pas à recourir pour son éloge du symbole à une métaphore filée quelque peu ... allégorique:

Grâce au symbole, chaque pierre peut posséder un cœur ; l'allégorie, au contraire, fabrique des pierres avec les cœurs; elle aplanit et nivelle pour construire ses routes bitumées à travers les « forêts de symboles » dont elle abat les arbres afin de pouvoir se frayer un chemin. (p. 141)

En même temps, il faut reconnaître qu'une telle attitude à l'égard du symbole ne peut se comprendre que dans une société qui a placé les critères du sens à l'intérieur du langage et du sujet parlant, ce qui est un phénomène relativement récent : la tradition aristotélicienne jouait toujours sur un au-delà du langage, qui en était le fondement, et que la tradition chrétienne placera, pour sa part, dans l'équation de Dieu avec le Verbe.

La déconstruction américaine

Pourtant, la déconstruction américaine tentera de ressusciter la figure de l'allégorie dans les années 1980. Profondément opposé à l'esthétique symboliste, Paul de Man s'efforcera de démontrer que la prétention du symbole à faire fusionner le sensible et le non-sensible n'est pas fondée, parce qu'il ne saurait y avoir coïncidence entre les fonctions représentative et sémantique du langage. Pour le déconstructeur américain, l'allégorie doit même être préférée au symbole parce que celle-ci « désigne une distance par rapport à sa propre origine et que, renonçant à la nostalgie et au désir de coïncider, elle établit son discours dans le vide de cette différence temporelle » (1969, p. 191).

Certains se sont interrogés sur les justifications théoriques qui ont amené Paul de Man à entreprendre cette opération de sauvetage de l'allégorie alors que cette figure est fortement liée à un état « théologique » du langage, en principe assez éloigné d'une position moderne. Cela répondrait-il à une secrète nostalgie du critique? Murray Krieger relève en effet que, dans son article sur cette figure, Paul de Man fait fortement usage des mots *truth* et *truly temporal*, « comme s'il existait une vérité objective du temps » (1981, p. 16). Ou bien, serait-ce que le discours sur l'allégorie tend presque automatiquement à être investi du rapport à la vérité qui fonde l'esthétique de cette figure?

Quoi qu'il en soit, la démonstration que fait de Man est plutôt fragile, même si elle peut séduire par des stratégies énonciatives remarquablement retorses. Dans la première étude qu'il a consacrée à cette question, de Man (1969) tente de prouver que le jardin de Julie que décrit Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse* ne fait que reprendre le *topos* du jardin d'amour, qui viendrait tout droit du *Roman de la Rose*. Mais la présence d'un même thème ne signifie pas qu'il y ait parenté d'attitude et de traitement, et que les deux textes puissent tout uniment être mis au compte de la littérature allégorique. Dans la seconde préface de son roman, Rousseau avait d'ailleurs pris bien soin de rejeter explicitement le modèle des « Daphnis, des Sylvandres, des pasteurs d'Arcadie, des bergers du Lignon » (1967, p. 579) et tout le bric-à-brac pastoral et allégorique qui avait fait les délices de la génération précédente et que lui-même avait fréquenté durant son adolescence (Van Tieghem, 1958, p. 422). Comme s'il avait prévu ces critiques, de Man précise qu'il s'agirait ici d'une version « sécularisée » de l'allégorie dans laquelle le renvoi à la signification serait d'importance secondaire

(1969, p. 190). Mais alors, est-il bien question de la figure de rhétorique connue sous ce nom depuis deux millénaires et dont tous les analystes s'accordent à noter le régime lumineux de signification? Rien n'est moins sûr. Les critiques qui s'inspireront du modèle demanien ne manquent d'ailleurs pas de marquer la distance qui sépare de la figure traditionnelle la forme d'allégorie valorisée par la déconstruction. C'est ce que fait par exemple Sheringham, dans une étude sur la poésie de Jaccotet :

Il va de soi qu'il s'agit ici d'un type de discours, et qu'il ne faut nullement avoir à l'esprit le genre d'allégorie fastidieuse et mécanique qu'on trouve trop souvent dans les romans du dix-septième siècle, par exemple. (1986, p. 139)

Mais alors, il est légitime de se demander si les phénomènes étudiés sous la rubrique de l'allégorie ne seraient pas plutôt des métaphores filées ou peut-être même — *horresco referens* — des variations sur ces métaphores obscures que sont ... les symboles, voire une manifestation de ce que Todorov nomme « symbolisme propositionnel » (1978, p. 44)

Pour en revenir au texte de Rousseau, une lecture attentive ne permet en tout cas pas d'appuyer l'affirmation demanienne selon laquelle le langage en serait « purement figuré, non basé sur la perception » (1969, p. 187), car les occurrences du verbe « voir » y abondent, ainsi que les termes appréciatifs de la part de Saint-Preux. Dans ses *Allégories de la lecture*, dont la version originale paraîtra dix ans plus tard, la pensée du critique a suffisamment évolué pour ne plus donner prise à cette objection. Comme le note Rosiek, la signification du concept d'allégorie n'y a plus le même sens ni la même portée:

L'allégorie ne désigne plus un langage indépendant de la perception, comme c'était le cas dans la forme pré-romantique que célébrait « La rhétorique de la temporalité ». Cette figure est maintenant synonyme de l'ontologie instable de la littérature. La force de l'allégorie réside dans le fait que celle-ci est consciente qu'elle doit être rapportée à sa prison linguistique. (1992, p. 214-215)

En fait, la figure de l'allégorie intéresse de Man dans la mesure où elle est emblématique du travail de lecture et d'interprétation. S'il était nécessaire d'assigner une fonction moralisante à la description du jardin de Julie, c'était pour pouvoir faire basculer tout le texte de Rousseau du côté de la fable et en justifier une lecture allégorique. Fusionnant les concepts de texte et d'interprétation, de Man en arrivera même à écrire par la suite que « tout récit est avant tout l'allégorie de sa propre lecture » (1989, p. 104). Dans ce sens très large, en effet, l'allégorie ne renvoie pas à un jeu d'analogie entre deux isotopies textuelles ni à un récit jouant sur des abstractions personnifiées : elle ne désigne plus que la réalité objective d'un code servant de garant à la compréhension que l'on a de sa traduction dans un autre ordre. Ainsi considérée, la position demanienne rejoint indéniablement des préoccupations modernes.

L'allégorie aujourd'hui

En 1990, Bell Canada avait lancé au Québec une campagne publicitaire basée sur des pastiches de fables et mettant en scène des hommes d'affaires symbolisés qui par un lièvre, qui par un écureuil, qui par un lion. L'objectif était d'inciter à une plus grande consommation d'appels téléphoniques.

Un lièvre ne faisait pas de service après-vente
 Auprès de ses clients éloignés.
 « Pas question! disait-il, indigné,
 Voilà des frais qu'il vaut mieux s'épargner. » [...]

Mais la campagne dut être interrompue prématurément parce qu'elle n'était pas rentable⁴. Manifestement, comme on l'a vu plus haut, la fable ne fait plus recette, même drapée de l'attrait séduisant de la publicité. Peut-être n'est-ce pas tant la figure de l'allégorie qui est en cause ici, plutôt que sa dimension didactique ou moralisante. La sensibilité moderne, en effet, s'est détournée de l'allégorie traditionnelle, non pas comme mécanisme interprétatif, mais dans la mesure précisément où celle-ci joue sur des images archi-codées ou propose sa propre clé interprétative, comme dans la fable dite exemplaire à morale intégrée⁵. En revanche, l'allégorie est toujours populaire quand elle est utilisée sous le mode ludique. En témoigne, par exemple, le succès des réécritures de contes de fées sous un mode politiquement correct, dans lesquelles un nain est désigné comme « une personne handicapée verticalement⁶ ». L'allégorie est toujours vivante aussi dans la chanson populaire:

Passez notre amour à la machine
 Faites-le bouillir
 Pour voir si les couleurs d'origine
 Peuvent revenir.
 Est-ce qu'on peut ravoir à l'eau de Javel
 Des sentiments
 La blancheur qu'on croyait éternelle
 Avant ? (Alain Souchon, *C'est déjà ça*, 1993)

L'allégorie est également toujours très appréciée dans les occasions sociales, pour donner une dimension soignée et plaisante à des discours de circonstances, vœux de mariage ou faire-part de naissance :

Le vol de la compagnie aérienne « La Cigogne » a amorcé son approche de la tour de contrôle plus tôt que prévu, le 28 mai 19... Après avoir rencontré quelques fortes turbu-

lences lors du trajet, l'atterrissage (douze heures plus tard) s'est finalement effectué en douceur. Le passager est arrivé en pleine forme à 17h22 [...]»⁷

Cette figure sera aussi d'autant plus précieuse qu'elle permet d'énoncer des discours qui ne seraient normalement pas recevables en raison d'une *doxa* étouffante ou d'une censure efficace : Espagne de Franco, Chili de Pinochet, pays du rideau de fer... Au plaisir cognitif s'ajoute alors celui de transgresser un interdit et de marquer son appartenance à une communauté herméneutique susceptible de constituer aussi une force de résistance.

Quant au mécanisme interprétatif qui est à la base du fonctionnement allégorique, et que l'on désigne parfois sous le nom d'allégorèse, il a quitté le domaine strictement littéraire pour s'épanouir sous le mode du commentaire, dont les limites ne cessent de reculer. On a déjà rappelé, à ce sujet, l'influence révolutionnaire de la psychanalyse, dont la grille informe profondément notre *épistémè*. Par son allégorisation de l'inconscient et d'une sexualité omniprésente, il ne fait pas de doute que Freud a relancé la recherche d'un sens caché, ainsi que le notent Preminger (1974, p. 14), Morier (1975, p. 77) et Pépin (1976, p. 69). Quand le père de la psychanalyse écrit qu'il n'y a pas « de sphère de représentations qui ne puisse symboliser des faits et des désirs d'ordre sexuel » (1926, p. 319), ne nous offre-t-il pas un équivalent moderne de la pensée médiévale de Richard et Hughes de Saint-Victor, pour qui « l'univers était une inépuisable allégorie » (Poirion, p. 804)? Mais pour ces derniers, la table de référence était donnée par le plan divin, alors que la démarche de Freud et, plus encore celle de Lacan, s'appuie sur le travail de l'inconscient et la vérité du « parlêtre » que fait jaillir l'analyse.

Est allégorique aussi toute interprétation d'un texte à l'aide d'une grille par laquelle on tente de convertir des significations premières en un sens plus réel, plus profond. C'est ainsi que Daniel Poirion voit dans le structuralisme « l'équivalent moderne de l'allégorisme médiéval » (1985, p. 806) et que Preminger estime que « tout commentaire (...) constitue une sorte d'interprétation allégorique » (1974, p. 12). C'est dans ce même courant que se situe Paul de Man, lorsqu'il découvre des allégories de la lecture dans les textes qu'il étudie (Quilligan, 1981, p. 163). En fait, l'apport particulier de la formation littéraire semble bien être d'entraîner à mettre en place des filtres de plus en plus complexes au travers desquels un lecteur pourra réexaminer des textes antérieurs ou des faits de culture et de société, en leur donnant un sens nouveau. Qu'il s'agisse de proxémique, d'anthropologie, d'ethno-sociologie ou des activités de présupposition auquel la pragmatique nous a sensibilisés, le point commun des sciences de l'homme est de contribuer à étendre toujours davantage le champ de l'interprétation.

Mais on peut imaginer d'aller plus loin, et envisager des *tourniquets* plus efficaces et plus subtils dans les jeux de redistribution du sens. À cet égard, c'est sans doute encore Borges qui, en dépit de son opposition déclarée à l'allégorie, nous a peut-être

livré l'allégorie la plus profondément moderne de la lecture avec ce texte si souvent cité qu'est « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* ». On connaît cette fable où un auteur symboliste du début du XX^e siècle se serait donné pour ambition de refaire le *Quichotte* en intériorisant les connaissances et la vision du monde de Cervantès, et en aurait ainsi récrit deux chapitres coïncidant mot pour mot avec son modèle. Selon le narrateur, on aurait là « l'œuvre la plus significative de notre temps » car, même si les textes de Cervantès et de Ménard sont verbalement identiques, « le second est presque infiniment plus riche. (Plus ambigu, diront ses détracteurs, mais l'ambiguïté est une richesse) » (1956, p. 57).

Parfaitement représentative du déplacement qu'a connu le jeu de la lecture et de l'interprétation par rapport à son fonctionnement traditionnel, cette histoire pousse à son extrême limite la révolution d'abord introduite par le refus de l'allégorie et la naturalisation du symbole. Il n'est plus maintenant besoin, pour que le lecteur puisse se livrer à la production inlassable du sens, de trouver des significations codées derrière des allégories, ni de rétablir le sens caché de métaphores desséchées, comme dans les *kenningar*, car ce ne sont plus les signifiés déposés par une *auctoritas* qui détermineront la signification ultime d'un texte — le sens n'ayant plus besoin d'être contrôlé dans une société démocratique. Depuis que le langage est décroché du référent et qu'il a cessé d'être indexé à un « garant théologique ou logique » (Steiner, 1991, p. 13), un même texte peut véhiculer des univers de sens complètement différents. La variable déterminante est maintenant fournie par le contexte particulier de la réception, qui se situe dans le for intérieur du lecteur, lequel peut choisir, à la suite de Borges, de pratiquer la technique de l'anachronisme délibéré ou des attributions erronées, en supposant par exemple que *L'Imitation de Jésus-Christ* a été écrite par Louis-Ferdinand Céline ou par James Joyce (1956, p. 59). En intégrant une variété de filtres subjectifs au jeu interprétatif, le lecteur moderne ou post-moderne peut ainsi déplacer à l'infini les significations d'un texte.

Mais si l'on examine de plus près ce récit, force est de constater que cette forme d'allégorèse débridée ne peut se concevoir qu'à la façon d'un *jeu*, car elle ne produit ses effets, dans le texte même de Borges, qu'à raison du *nom* des auteurs évoqués et de la nature des textes soumis à interprétation. Tout en se donnant pour un signifiant flottant livré à la subjectivité de chacun, l'œuvre littéraire est en fait perçue ici dans un réseau convergent de connotations qui lui sont rattachées par l'histoire et le jugement commun. L'ultime leçon de cette fable, c'est que pour être interprétable, même l'ironie et le paradoxe doivent s'ancrer dans un donné partagé et implicitement consensuel.

OUVRAGES CITÉS

- AQUIEN, Michèle, 1993, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche.
- BENJAMIN, Walter, 1985 [1925], *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
- BESSETTE, Gérard, 1960, *Les images en poésie canadienne-française*, Montréal, Beauchemin.
- BETTELHEIM, Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont.
- BORGES, Jorge-Luis, 1951, *Histoire de l'éternité*, Paris, Éditions du Rocher.
- , 1957, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- , 1956, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BRUN, Jean, 1986, « Misère de l'allégorie », *Corps écrit*, 18, p. 137-144.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, 1906, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*. t. II. Paris.
- CASSIRER, Ernst, 1972, *La philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, Minuit.
- CHARLES, Michel, 1981, « Ménestrier C.-F., Poétique de l'énigme », *Poétique*, n° 45, p. 28-52.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, 1982 [1969], *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. Bouquins.
- CHITRIT, Armelle, 1996, « Des bonheurs contemporains de l'allégorie », *Protée*, vol. 24, n° 2, p. 97-102.
- COLLINET, Jean-Pierre, 1976, « Allégorie et préciosité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 28, p. 103-116.
- De MAN, Paul, 1969, « The Rhetoric of Temporality » in Charles S. Singleton (dir.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins Press, p. 173-209.
- 1989 [1979], *Allégories de la lecture*, traduction et présentation de Thomas Trezise, Paris, Galilée.
- Du MARSAIS, César, 1977 [1730], *Traité des tropes*, Paris, Nouveau Commerce.
- DUPRIEZ, Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E, coll. 10/18.
- ECO, Umberto, 1988, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
- FABRE, Nicole, 1990, « Réinventer Perrault », *Europe*, 739, p. 123-130.
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, 1886, *Fables*, Paris, Édition Jouaust.
- FONTANIER, Pierre, 1967 [1818], *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné*, Genève, Slatkine Reprints, t. II.
- , 1977 [1830], *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FREUD, Sigmund, 1967 [1926], *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF.
- GADAMER, Hans-Georg, 1996 [1965], *Vérité et méthode*, éd. Et trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Éd. Du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- GARNER, James F., 1994, *Politically correct bedtime stories*, New York, MacMillan.
- GROUPE μ , 1970, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1962, *Esthétique*, Textes choisis par Claude Khodoss, Paris, PUF.
- HODGSON, John A., 1981, « Transcendental Tropes, Coleridge's Rhetoric of Allegory and Symbol » in M. Bloomfield, (dir.), *Allegory, Myth, and Symbol*, Harvard University Press, p. 273-292.

- KRIEGER, Murray, 1981, « A Walking Dream, The Symbolic Alternative to Allegory » in M. Bloomfield (dir.), *Allegory, Myth, and Symbol*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, p. 1-22.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste, 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- LAROUSSE, Pierre, 1866, Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle.
- LAUSBERG, Heinrich, 1960, *Handbuch der literarischen rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag.
- LITTRÉ, Émile, 1966, *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard-Hachette, vol. 7.
- LORRIS, Guillaume et DE MEUN, Jean, 1984, *Le Roman de la Rose*. Texte mis en français moderne par A. Mary, Paris, Gallimard.
- MORIER, Henri, 1975, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF.
- PERRAULT, Charles, 1981, *Contes*. Édition de J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, Folio.
- PÉPIN, Jean, 1976, *Mythe et allégorie*, Paris, Études Augustiniennes.
- PHÈDRE, 1924, *Fables*. Texte établi et traduit par Alice Brenot, Paris, Les Belles-Lettres.
- POIRION, Daniel, « Allégorie », *Encyclopaedia universalis*.
- PREMINGER, Alex, 1974, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.
- PROUST, Marcel, 1954, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- QUILLIGAN, Maureen, 1981, « Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of Language » in M. Bloomfield (dir.), *Allegory, Myth, and Symbol*, Harvard University Press, p. 163-186.
- QUINTILIEN, 1978, *Institution oratoire*. Texte et trad. par Jean Cousin, Paris, Les Belles-Lettres.
- RICŒUR, Paul, 1975, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 1993, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod.
- ROSIEK, Jan, 1992, Figures of Failure. Paul de Man's Criticism 1953-1970, Aarhus University Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1967, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion.
- SHERINGHAM, Michael, 1986, « Allégorie et temporalités », *La Poésie de Philippe Jaccotet*, Paris, Champion, coll. Unichamps, p. 137-153.
- STEINER, George, 1991, *Réelles présences*, Paris, Gallimard.
- STRUBEL, Armand, 1975, « Allegoria in factis et allegoria in verbis », *Poétique*, n° 23, p. 342-357.
- SULEIMAN, Susan Rubin, 1983, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- TILLIETTE, Xavier, 1986, « Esquisse d'un plaidoyer en faveur de l'allégorie », *Corps écrit*, n° 18, p. 145-153.
- TODOROV, Tzvetan, 1977, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. Points.
- , 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.
- VANDENDORPE, Christian, 1989, *Apprendre à lire des fables*, Montréal, Balzac/Le Préambule.
- 1993, « Quelques considérations sur le nom propre », *Langage et société*, n° 66, p. 63-75.
- 1995, « La figure comme instance cognitive », *Le langage et l'homme*, vol. XXX, n° 1, p. 25-36.
- VAN TIEGHEM, Philippe, 1958, « Prosateurs du XVII^e siècle », in *Histoire des littératures 3*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade.
- WHITE, Hayden, 1979, « The problem of style in realistic representation », in B. Lang (dir.), *The Concept of Style*, University of Pennsylvania Press, p. 213-229.

NOTES

¹ Le mot est de Paul de Man, évoquant la façon dont Schlegel aurait substitué le mot « symbolique » à « allégorique » dans une de ses phrases souvent citées sur la beauté: « Le terme *symbole* avait en fait été substitué à celui d'*allégorie* dans un acte de mauvaise foi ontologique. La tension entre allégorie et symbole justifiait cette procédure : la mystification est un fait historique[...] » (1969, p. 194. Notre traduction)

² La psychanalyste Nicole Fabre rapporte ainsi qu'elle a dû raconter l'histoire d'un *Petit Chaperon vert*, afin de satisfaire une de ses filles, dont la couleur préférée était le vert (1990, p. 128). Mais cette réécriture entraîne sûrement une perte au plan de la cohérence symbolique, tout comme ce le serait de récrire *La lettre écarlate* en modifiant les couleurs de référence.

³ Je passe sous silence les allégories précieuses qui ont personnifié des objets concrets, telle cette pièce de 1658 intitulée *L'Origine et le Progrès des Rubans; leur défaite par les Princesses Jarretières; et leur Rétablissement en suite*. On consultera là-dessus l'article de Collinet (1976).

⁴ Communication personnelle de l'écrivain montréalais Louis Gauthier, rédacteur des fables en question.

⁵ Voir Suleiman (1983). Je me permets de renvoyer également à mon ouvrage sur la fable (1989).

⁶ La traduction française ne rend pas parfaitement les connotations de la tournure anglaise (« *a vertically challenged person* ») qui évite la mention même d'un « handicap », jugée désobligeante. Sur l'ensemble de cette question, on pourra consulter le dossier publié par la revue *Discours social. L'Esprit de censure*, vol. 7: 1-2, 1995.

⁷ Cet extrait est tiré de ma collection personnelle. À titre d'exemple supplémentaire, voici un autre faire-part de naissance, publiée dans la section « Affaires » d'un grand journal canadien (« *The Globe and Mail*, 23/01/1993), sous la photo de deux poupons :

« *Brad Riddoch and Linda Riddoch, Managing Partners of Riddoch, Riddoch, Riddoch, Riddoch & Riddoch, formerly Riddoch, Riddoch & Riddoch, are pleased to announce the following organizational changes.*

« *Justin Louis Henri Riddoch has been appointed to the position of Son and Lauren Joan Marie Riddoch has been appointed to the newly created position of Daughter. As a result, Blake Riddoch, in addition to his responsibilities as Son, is promoted to the position of Older Brother.*

« *Sharing remarkably similar backgrounds, Justin and Lauren have degrees in Life Sciences from The University of the Womb, graduating at 10:42 and 10:43 on November 30, 1992. [...]*