

L'allégorie, face souffrante du monde

Autor(en): **Gagnebin, Jeanne-Marie**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **33 (1983)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-381254>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

L'ALLÉGORIE, FACE SOUFFRANTE DU MONDE

JEANNE-MARIE GAGNEBIN

Le débat marxiste inauguré en Allemagne à la fin des années 30 sur le réalisme en art fit resurgir une querelle ancienne, celle qui oppose les détracteurs et les tenants de l'allégorie. Bien davantage qu'une simple figure de style en effet, l'allégorie questionne la transparence idéale du lien qui unit le langage — et l'art — au réel. Historiquement, le sens allégorique fut d'abord opposé au sens littéral¹, dans la philologie antique et l'exégèse médiévale notamment. L'allégorie s'opposa plus tard au symbole, à partir de Goethe et du romantisme allemand². L'interprétation allégorique se fait nécessaire quand le texte original non seulement n'est plus compréhensible parce que vocabulaire et grammaire ont évolué, mais parce que son sens n'est plus admissible, qu'il fait scandale. Pour expliquer l'anthropomorphisme blasphématoire des dieux homériques ou l'érotisme ardent du *Cantique des Cantiques*, les interprètes refusent la lecture immédiate, naïve, du texte littéral et prônent la nécessité d'une autre lecture qui sache chercher et trouver sous les mots apparents le sens authentique et différent, le vrai sens du discours, son sens allégorique (de ἄλλος, autre et de ἀγορεύειν, dire). Née de la nécessité de concilier la teneur du texte canonique avec les exigences de la raison et de la morale, la pratique de l'allégorie sera soumise à la critique dès la Renaissance: en effet, si l'allégorie peut bien construire un lien entre l'image et le sens, elle s'avère incapable d'établir la nécessité de ce lien. La pensée scientifique moderne s'achoppe à cet arbitraire du lien signifiant-signifié dans l'allégorie, un arbitraire fondé historiquement dans la discrédence du sacré et du profane et qui va réapparaître, sous une forme sécularisée et amplifiée, dans la réflexion esthétique sur le sens propre et le sens figuré, particulièrement dans l'opposition de l'allégorie au symbole. Après K. Ph. Moritz, Goethe et, à sa suite, la plupart des écrivains romantiques allemands condamnent l'allégorie comme une figure lourde et gauche qui ne livre son sens qu'au terme d'une construction laborieuse et arbitraire. Le symbole, au contraire, figure la totalité du beau, révèle son sens immédiat et transparent, parce qu'en lui signifiant et signifié sont intimement et naturellement liés. L'opposition entre symbole et allégorie dans l'esthétique de Goethe et des Romantiques marque donc bien davantage qu'une simple

¹ Cf. P. SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975, pp. 15ss.

² Cf. T. TODOROV, *Théories du symbole*, Ed. Seuil, Paris, 1977.

opposition de figures rhétoriques. Elle s'inscrit dans l'opposition métaphysique de Nature et de Culture, de Totalité et de Manque, ou encore de l'Intuition (*Anschauung*) et du Concept, puisque ce qui est toujours reproché à l'allégorie, c'est de tenter une traduction sensible du concept au lieu de faire voir (*anschaulich machen*) le sens dans son immédiateté. La défense de l'allégorie à l'époque moderne va revendiquer justement ces qualifications jugées anti-esthétiques, en montrant que ce caractère arbitraire, déficient, historique et conceptuel de l'allégorie définit un art certes différent de celui de l'harmonie classique mais tout aussi légitime, voire le seul légitime à l'époque moderne.

Walter Benjamin peut être considéré à juste titre comme le théoricien moderne qui a tenté de réhabiliter l'allégorie. Toute la dernière partie de son œuvre, *l'origine du drame baroque allemand*³, lui est consacrée ainsi que plusieurs réflexions de l'essai sur Baudelaire, l'un des derniers que Benjamin ait écrit. Bizarrement, ces réflexions sont devenues peut-être davantage célèbres grâce à l'utilisation — erronée — qu'en fait Lukacs⁴ dans sa condamnation de l'avant-garde que grâce à une lecture plus serrée du texte benjaminien. Une telle lecture, de l'« *Ursprung* » notamment, fait en effet découvrir un texte difficile, voire obscur, hautement spéculatif, qui n'a pas honte de ses théologismes, bref un texte qui cadre mal avec l'image d'un Benjamin au ferme matérialisme que voudrait parfois établir la critique⁵. La difficulté de la pensée de Benjamin ne vient-elle pas de ce mélange extraordinaire de spéculation et de matérialisme dans son œuvre? Je dis bien un mélange et pas seulement une évolution. Si Benjamin a certes effectué un tournant marxiste, notamment à partir de sa rencontre avec Asja Lacis et avec Brecht, il n'en reste pas moins que ses premiers écrits fourmillent d'annotations dialectiques, souvent matérialistes, alors que les derniers sont pleins d'éléments spéculatifs et théologiques. Pour citer à ce sujet une autorité marxiste — et me défendre du crime de lèse-majesté! — voici ce que Brecht écrit dans son journal à propos du travail de Benjamin sur Baudelaire et du concept de « aura »:

« Benjamin est ici. Il écrit un essai sur Baudelaire. Il y a de bonnes choses, il montre comment la représentation que l'époque qui vient n'a plus d'histoire influe sur la littérature après 48. La victoire de la bourgeoisie versaillaise sur la Commune fut escomptée d'avance. On commença à s'arranger avec le mal. Il reçut la forme de fleurs. C'est utile à lire. Bizarrement, c'est un spleen qui permet à Benjamin d'écrire cela. Il part de quelque

³ « *Ursprung des deutschen Trauerspiels* », *Gesammelte Schriften*, I-1, Frankfurt, 1972-77.

⁴ G. LUKACS, *Probleme des Realismus*, I, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1970, le chapitre sur l'avant-garde en littérature, notamment sur Kafka.

⁵ Cf. en Allemagne le débat autour de la publication de l'œuvre de Benjamin, notamment la revue *Alternative*, N° 56/57, oct./déc. 1967.

chose qu'il appelle « aura », qui a à voir avec les rêves (les rêves éveillés). Il dit: quand on sent un regard dirigé sur soi, même dans le dos, on lui réplique (!). L'attente que ce qu'on regarde nous regarde en retour crée l'aura. Celle-ci doit, les derniers temps, être en désagrégation, désagrégation liée à celle de l'élément du culte. B((enjamin)) a découvert cela en analysant le film où la reproductibilité des œuvres d'art entraîne la désagrégation de l'aura. Tout de la mystique, avec une attitude antimystique. C'est comme cela que la compréhension matérialiste de l'histoire est adaptée! C'est assez affreux⁶.»

Revenant au texte de l'« *Ursprung* », une compréhension vraiment politique de Benjamin me semble ne pas devoir escamoter les éléments spéculatifs et théologiques de son œuvre mais bien tenter de les comprendre et de les situer dans la totalité de sa pensée. Le texte de l'« *Ursprung* » date des années 1923/1924, Benjamin avait déjà publié entre autres sa thèse de doctorat sur le romantisme allemand et son essai sur les *Affinités électives* de Goethe⁷. 1924 est aussi l'année où il fait la connaissance de Asja Lacis, une jeune femme lettone qui faisait du théâtre révolutionnaire à Riga. C'est l'un des premiers contacts de Benjamin avec le marxisme pour lequel son intérêt va croître toujours davantage. Dans la description de leur rencontre, Asja Lacis nous a laissé un témoignage intéressant concernant l'importance que l'étude du baroque allemand, spécialement de l'allégorie revêtait aux yeux de Benjamin:

« A l'époque, il était plongé dans le travail sur « l'origine du drame baroque allemand ». Quand il m'apprit qu'il s'agissait d'une analyse de la tragédie allemande du 17^e siècle, que cette littérature n'était connue que par quelques rares spécialistes, que ces tragédies n'avaient jamais été jouées — j'ai fait la grimace: à quoi bon s'occuper de littérature morte? Il se tut un moment puis dit: premièrement j'introduis une nouvelle terminologie dans

⁶ BERTOLT BRECHT, *Arbeitsjournal*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1973, p. 14 (25.7.38): « benjamin ist hier. er schreibt an einem essay über baudelaire, da ist gutes, er weist nach, wie die vorstellung von einer bevorstehenden geschichtslosen epoche nach 48 die literatur verbog. der versailer sieg der bourgeoisie über die kommune wurde vorauseskompitiert. man richtete sich mit dem bösen ein. es bekam blumenform. das ist nützlich zu lesen. merkwürdigerweise ermöglicht ein spleen benjamin, das zu schreiben. er geht von etwas aus, was er « aura » nennt, was mit den träumen zusammenhängt (dem wachträumen). er sagt: wenn man einen blick auf sich gerichtet fühlt, auch im rücken, erwidert man ihm (!). die erwartung, dass, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die aura. diese soll in letzter zeit im zerfall sein, zusammen mit dem kultischen. b((enjamin)) hat das bei der analyse des films entdeckt, wo aura zerfällt durch die reproduzierbarkeit von kunstwerken. alles mystik bei einer haltung gegen mystik. in solcher form wird die materialistische geschichtsauffassung adaptiert! es ist ziemlich grauenhaft. (Brecht n'utilise pas de majuscules dans son journal) (traduction de JMG).

⁷ Respectivement: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Goethes Wahlverwandtschaften*.

la science, dans l'esthétique. Quand on parle du drame moderne, on utilise sans distinction les concepts «tragédie, jeu funèbre»⁸ seulement comme des mots. Je montre la différence de principe entre tragédie et jeu funèbre. (...) Deuxièmement, dit-il, cet examen n'était pas une simple recherche académique, mais était lié de manière immédiate à des problèmes très actuels de la littérature contemporaine. Il souligna expressément que, dans son travail, il caractérisait la dramatique baroque dans sa recherche de langage formel (Formsprache) comme une manifestation analogue à l'expressionnisme. C'est pourquoi, dit-il, j'ai traité avec tant de détails la problématique de l'allégorie, de l'emblème et du rituel. Jusque-là les esthéticiens auraient jugé l'allégorie un expédient artistique de second rang. Il voulait prouver que l'allégorie était un moyen artistique de haute valeur, davantage, que c'était une forme particulière de la perception artistique»⁹.

Benjamin commence par critiquer le concept de symbole en vigueur chez Goethe et les Romantiques, lui opposant «la paradoxe du symbole théologique»¹⁰. Alors que le symbole théologique se constitue à partir de l'unité du sensible et du non-sensible, les Romantiques ramenèrent cette unité contradictoire à une relation harmonieuse et tranquille de type apparition-essence (Erscheinung-Wesen). Benjamin veut retrouver le mouvement dialectique inhérent à la relation symbolique et le détecte dans la forme anti-classique par excellence que fut le baroque, spécialement dans l'allégorie baroque. Il s'en prend d'abord à la relation entre allégorie et écriture. Historiquement, l'allégorie de la Renaissance et du Baroque est inséparable de toute une pensée spéculative sur le caractère sacré, le caractère hiéroglyphique et emblématique de l'écriture. C'est justement cette parenté avec l'écriture que ses adversaires ont reproché à l'allégorie, comme Moritz¹¹, puis Schopenhauer de manière plus explicite, qui déclare que toute allégorie (par exemple le génie de la gloire avec sa couronne de lauriers) produit le même effet sur l'âme que la vision du mot écrit («gloire»)¹². Les théoriciens classiques et romantiques opposent l'évidence intuitive du symbole en tant qu'image et le caractère conventionnel de l'allégorie comme signe écrit. Benjamin ne nie pas ce côté arbitraire de l'allégorie. Au contraire, il va y découvrir ce qui fait sa vérité. Si le symbole, dans sa plénitude immédiate, indique l'utopie d'une évidence du sens, l'allégorie tire sa vie de la discrédance entre expression et signification. Elle ne cherche pas à faire disparaître le manque d'immédiateté de la connaissance humaine mais s'approfondit en creusant ce manque, en y puisant des images toujours

⁸ Tragödie, Trauerspiel. Il n'y a pas d'équivalent français du deuxième terme, littéralement jeu (Spiel) funèbre (Trauer, deuil).

⁹ ASJA LACIS, *Revolutionär im Beruf*, München, 1971, p. 43/44, Traduction JMG.

¹⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 336.

¹¹ Cf. TODOROV, *op. cit.*, p. 194.

¹² Cité par Benjamin, *op. cit.*, p. 338.

renouvelées puisque jamais achevées. Alors que le symbole vise l'éternité de la beauté, l'allégorie souligne l'impossibilité d'un sens éternel. Pour la vision allégorique, le monde naturel est marqué par une déficience originaire; sa véritable signification n'est pas « l'apothéose de l'existence incarnée dans l'individu parfait »¹³ comme dans la vision grecque classique (pensons à l'idéal du *καλὸς κάγαθός*), mais la vision de la souffrance et de la désintégration continuelle, l'être vers la mort de la Nature: « Tandis que le symbole transfigure la chute et que le visage de la Nature se révèle, radieux et fugitif, dans la lumière de la Rédemption, l'allégorie étale aux yeux de celui qui regarde la facies hippocratica de l'histoire comme un paysage originel immobilisé. L'histoire dans tout ce qu'elle a de prématuré, de douloureux, de raté dès le commencement s'imprègne dans un visage — non dans une tête de mort. (...) C'est le noyau de la contemplation allégorique, de l'exposition baroque et profane de l'histoire comme histoire de la souffrance du monde; elle n'est signifiante que dans les haltes de sa déchéance. Autant de signification, autant d'échoir à la mort, parce que c'est la mort qui creuse le plus profondément la ligne de démarcation dentelée entre physis et signification. Mais si la Nature est depuis toujours vouée à la mort, alors elle est aussi allégorique depuis toujours. Signification et mort ont ainsi leur mûrissement temporel dans le déploiement historique tout comme ils s'entremêlent étroitement en germes dans l'état de péché sans grâce de la créature. »¹⁴

Si l'allégorie est séparée du symbole par l'abîme de la faute et du péché dans la vision baroque chrétienne, une distance comparable la sépare du signe purement conventionnel et arbitraire. Elle est, certes, proche de l'écriture, mais l'écriture n'est pas un ensemble de signes uniquement arbitraires. C'est que pour le Baroque, si l'écriture est conventionnelle, c'est une convention d'origine sacrée: « L'allégorie — c'est cela que veulent montrer les pages suivantes — n'est pas une technique qui joue avec les images, mais elle est expression, comme le langage, oui comme l'écriture est expression. Voilà bien le lieu de l'*experimentum crucis*. C'est que l'écriture a justement toujours paru être avant tous les autres un système de signes conventionnels. (...) Toutefois comme la doctrine baroque ne comprenait l'histoire en

¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 337.

¹⁴ « Während im Symbol mit der Verklärung des Untergangs das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte, in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz — nein in einem Totenkopfe aus. (...) Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung, wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime enge ineinandergreifen » *op. cit.*, p. 343.

tant que telle que comme un avenir fondé dans la Création, l'allégorie en particulier, si elle est bien une convention comme toute écriture, n'a de valeur qu'en tant que fondée dans la Création comme l'Écriture Sainte.»¹⁵

L'élément figuratif de l'écriture, que Benjamin explicite plus tard dans son œuvre comme la trace de la capacité mimétique humaine¹⁶, apparaît dans son interprétation du Baroque comme la trace de l'Écriture Sainte dans toute écriture. Pour le regard allégorique il n'y a pas de simples signes arbitraires, mais bien des signes sacrés, des hiéroglyphes. Ces signes, ces images écrites ne sont cependant plus, comme au Moyen Âge, les signatures du grand dessein divin exposé dans le livre de la Nature¹⁷. Ce sont des signes épars, les restes d'un texte écrit qui a été détruit, les ruines d'une architecture révolue. Le Trauerspiel baroque est bien un jeu funèbre, Trauer signifiant en allemand tristesse et deuil, la tristesse donc née de la perte. Pour l'allégorie baroque c'est le sens même du texte qui a été perdu. Cela la distingue radicalement de l'allégorie du Moyen Âge, par exemple. Il n'y a plus de totalité de sens que l'image ou le signe pourraient révéler :

« Dans le champ de l'intuition allégorique l'image est fragment, caractère runique. Atteinte par la lumière de la connaissance de Dieu, sa beauté symbolique disparaît. La fausse apparence de la totalité trouve fin. Car l'eidos s'éteint, la comparaison se rétrécit, le cosmos s'y dessèche.»¹⁸

L'allégorie révèle ainsi une structure métaphorique inquiétante : elle établit une comparaison sans pouvoir en prouver le bien-fondé. C'était, nous l'avons vu¹⁹, déjà ce que les philologues de la Renaissance reprochaient à l'allégorie médiévale. L'allégorie baroque pousse ce trait à l'extrême, le sage mélancolique peut « grübeln » sans fin²⁰, comme dit Benjamin — puisqu'il n'y a pas de fin, puisque l'on peut établir des similitudes et des comparaisons entre tout, vu qu'un sens unique est introuvable. Le manque d'immédiateté qui caractérise l'allégorie par rapport au symbole ne signifie donc

¹⁵ « Allegorie — das zu erweisen dienen die folgenden Blätter — ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift. Hier eben lag das experimentum crucis. Gerade die Schrift erschien als konventionelles Zeichensystem vor allen anderen. (...) Doch so wie die barocke Lehre überhaupt Geschichte als geschaffenes Geschehen begriff, gilt insbesondere die Allegorie, wenschon als Konvention wie jede Schrift, so doch als geschaffene wie die heilige.» BENJAMIN, *op. cit.*, p. 339 et 351.

¹⁶ Cf. « Lehre von Ähnlichen » et « Über das mimetische Vermögen », *Ges. Schriften*, II-1, p. 204ss.

¹⁷ Cf. MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 40ss.

¹⁸ « Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelehrtheit darauf tritt. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet.» BENJAMIN, *op. cit.*, p. 352.

¹⁹ Cf. p. 275 de cet article.

²⁰ « Ruminieren », « se creuser la tête », « rêvasser », vient du même radical que « graben », creuser.

pas seulement que l'immédiateté s'est perdue; il signifie aussi la possibilité de médiatiser tout avec tout, ou n'importe quoi avec n'importe quoi, ce qui est bien le contraire d'une véritable médiation. Voilà pourquoi, comme le souligne Lukacs²¹, les détails n'ont plus d'importance:

«Chaque personne, chaque objet, chaque relation peut en signifier un autre quelconque. Cette possibilité prononce un jugement annihilateur mais juste du monde profane: il est caractérisé comme un monde où il n'importe pas de respecter si rigoureusement le détail.»²²

Dans le signe allégorique, la communication du sens n'est plus l'essentiel. Si dans le signe linguistique, le lien signifiant-signifié est arbitraire, l'important étant la réussite de la communication, dans le signe allégorique nous assistons à une sorte d'absolutisation de la relation signifiant-signifié aux dépens de ces derniers. C'est qu'une communication univoque est jugée ontologiquement impossible dans un monde où aucune totalité ne peut garantir la cohérence d'un système de signes. Demeure le savoir de l'ambiguïté. En tant qu'image, l'allégorie peut bien renvoyer à une signification parmi d'autres, en tant que signe elle renvoie à toutes les significations possibles. La connaissance allégorique est saisie de vertige: il n'y a plus de point fixe, ni dans l'objet ni dans le sujet de l'allégorie qui garantisse la vérité de la connaissance.

Dans le cas du Baroque, ce vertige fut transformé en une sorte de preuve *ex negativo* pour démontrer l'insuffisance de la raison et la nécessité de la foi. L'insuffisance de l'art fait ressortir la nécessité de la religion, exactement la conclusion à laquelle arrive l'esthétique hégélienne²³. Reprenant les catégories hégéliennes de forme artistique symbolique et romantique, nous pourrions dire que Benjamin, dans son analyse du Baroque, a en quelque sorte sécularisé l'appel à la transcendance présent dans l'art romantique hégélien en le logeant au cœur même de la relation allégorique expression-signification, en termes hégéliens dans le travail même du symbolique.

Alors que le symbole classique suppose une totalité harmonieuse et une conception du sujet individuel dans son intégrité, la vision allégorique ne distingue plus de totalité mais uniquement des fragments et des ruines; du même coup le sujet individuel se brise, son identité s'éparpille dans un monde d'objets signifiants. Le sujet allégorique baroque contemple sa propre mort en tant que sujet capable de trouver un sens, ainsi qu'il regarde la destruction et la décomposition des objets dispersés sous son regard vide:

²¹ LUKACS, *op. cit.*, p. 70.

²² «Jede Person, jedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es auf Detail so streng nicht ankommt.» BENJAMIN, *op. cit.*, p. 350.

²³ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 2. Teil, 3. Abschnitt, Einleitung.

cadavre, squelette, crâne, voilà le sort de l'être humain, ruines, pourriture, débris, voilà celui des objets.

C'est cette mort du sujet classique et cette désintégration des objets qui expliquent le ressurgissement de la forme allégorique chez un auteur moderne comme Baudelaire. Benjamin voit dans le capitalisme moderne l'achèvement de cette destruction. Il n'y a plus de sujet souverain dans un monde où les lois du marché régissent la vie de chacun, même de celui qui semblait pouvoir leur échapper: le poète. Baudelaire reconnaît qu'il ne peut plus être le poète indépendant, voix lyrique chantant un monde qui le respecte dans sa divine inspiration. C'est le motif de la perte d'auréole souligné par Benjamin²⁴. Obligé à vendre ses poèmes comme toute autre marchandise, Baudelaire refuse en même temps de n'être qu'un producteur de marchandises. Ce mélange de sublime et de vénal²⁵ entraîne une désintégration de la subjectivité poétique, stylisée dans la bouffonnerie et le dandysme baudelairiens:

« En vérité, ce qui détermine cette image (de la vie de Baudelaire), c'est qu'il s'est le premier rendu compte, et d'une manière des plus riches en conséquences, que la bourgeoisie était sur le point de retirer sa mission au poète. Quelle mission sociale pouvait s'y substituer? On ne pouvait le demander à aucune classe; on pouvait au plus le déduire du marché et de ses crises. Ce n'est pas la demande évidente à court terme mais la demande latente à long terme qui préoccupait Baudelaire. Les Fleurs du mal prouvent la justesse de son estimation. Mais l'intermédiaire du marché, qui lui permettait de la dénoter, conditionnait une manière de produire et de vivre fort différentes de celle des poètes antérieurs, Baudelaire était contraint à réclamer la dignité du poète dans une société qui n'avait plus de dignité d'aucune sorte à répartir. D'où la bouffonnerie de son attitude. »²⁶

²⁴ BENJAMIN. « Über einige Motive bei Baudelaire », *Ges. Schr.* I-2, p. 651. Benjamin cite un texte en prose où le poète perd son auréole en traversant la rue mouvementée (Baudelaire, *Le spleen de Paris* XLVI, Pléiade, p. 298).

²⁵ BENJAMIN, « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire », *Ges. Schr.*, I-2, p. 536.

²⁶ « In Wahrheit wird dieses Bild dadurch bestimmt, dass er zuerst und auf die folgenreichste Art der Tatsache inne ward, dass das Bürgertum im Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen. Welcher gesellschaftliche Auftrag konnte an seine Stelle treten? Es war bei keiner Klasse zu erfragen; es war am ehesten dem Markt und seinen Krisen zu entnehmen. Nicht die offenkundige kurzfristige, sondern die latente und langfristige Nachfrage beschäftigte Baudelaire. Die *Fleurs du mal* beweisen, dass er sie richtig einschätzte. Aber das Medium des Marktes, in dem sie sich ihm zu erkennen gab, bedingte eine Produktions- und auch eine Lebensweise, die von der früherer Poeten sehr unterschieden war. Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte. Daher die bouffonnerie seines Auftretens. » BENJAMIN, « Zentralpark », *Ges. Schr.*, I-2, p. 665.

La grandeur de Baudelaire consiste, selon Benjamin, à avoir thématiqué cette transformation de tout objet, poésie comprise, en marchandise au sein même du poème. C'est la source de son intention allégorique: «La vision allégorique se fonde toujours sur la dévalorisation du monde apparent. La dévalorisation spécifique que représente la marchandise est le fondement de l'intention allégorique chez Baudelaire»²⁷. Le geste poétique baudelairien est double: il porte le deuil (trauert) comme le Trauerspiel baroque d'un passé harmonieux révolu (thème du souvenir, de la vie antérieure, spleen et mélancolie) et s'attaque en même temps avec rage à tout ce qui pourrait encore donner l'apparence de l'harmonie dans une société fondée sur les lois du marché: «Au contraire de l'allégorie baroque, l'allégorie de Baudelaire porte les traces de la rage qui fut nécessaire pour percer dans ce monde, pour mettre en ruines ses formations.»²⁸ L'allégorie baudelairienne détruit l'illusion d'une réconciliation possible et dénonce ainsi la cruauté de l'existant. Son ton blasphématoire est celui de la révolte. Témoin l'allégorie, centrale chez Baudelaire, de la prostituée: elle représente le sujet humain le plus sacré de la poésie traditionnelle — la Femme avec un grand f — dans son activité la plus sacrée, l'amour, sous les traits d'un objet, davantage d'une marchandise²⁹. Le véritable sujet n'est plus l'être humain mais l'objet-marchandise ou l'être humain-marchandise.

Que Baudelaire recoure à l'allégorie pour exprimer cette situation ne signifie pas pour autant que l'allégorie, en tant que figure, soit éminemment moderne. Benjamin souligne même son anachronisme³⁰. Il est donc précipité de parler de toute la littérature moderne comme d'une littérature allégorique, comme on l'entend parfois. Nous pouvons cependant parler d'une vision allégorique moderne qui s'opposerait à la vision symbolique classique, mais elle n'implique pas l'usage d'allégories comme figures de style (erreur commise par Max Brod dans son interprétation de Kafka).

*
* * *

²⁷ «Die allegorische Anschauungsweise ist immer auf einer entwerteten Erscheinungswelt aufgebaut. Die spezifische Entwertung der Dingwelt, die in der Ware darliegt, ist das Fundament der allegorischen Intention bei Baudelaire.» BENJAMIN, «Notes sur le Baudelaire», *Ges. Schr.*, I-3, p. 1151.

²⁸ «Die Allegorie Baudelaires trägt — im Gegensatz zur barocken — die Spuren des Ingrimmes, welcher von nöten war, um in diese Welt einzubrechen, ihre harmonische Gebilde in Trümmer zu legen.» BENJAMIN, «Zentralpark», *op. cit.*, p. 671.

²⁹ Cf. BENJAMIN, «Notes sur le Baudelaire», *op. cit.*, p. 1151.

³⁰ «Die allegorische Anschauung, die im 17ten Jahrhundert stilbildend gewesen war, war es ihm 19ten nicht mehr. Baudelaire ist als Allegoriker isoliert gewesen; seine Isolierung war in gewisser Hinsicht die eines Nachzüglers. (Seine Theorien betonen diese Rückständigkeit manchmal in provokatischer Weise.)» BENJAMIN, «Zentralpark», *op. cit.*, p. 690: «La vision allégorique qui fut formatrice de style au 17^e siècle ne l'était plus au 19^e. En tant qu'allégoricien, Baudelaire fut une apparition isolée; isolement sous certains aspects d'un retardataire. (Ses théories soulignent parfois provocativement ce côté arriéré.)»

Le concept d'allégorie que Benjamin analyse dans le Baroque allemand et dans l'œuvre baudelairienne s'oppose à la définition courante de l'allégorie comme une métaphore gauche, incapable de dire la vérité. En disant ce qu'elle dit, elle est plus réaliste dans son déchirement que le symbole dans son harmonie. Du même coup, l'allégorique cesse de s'opposer au littéral. Il ne dit plus un sens absolu et caché, puisqu'il postule, justement, l'absence de ce sens ultime. La non-transparence des relations sociales et la non-transparence du langage allégorique se répondent. Le texte ne prétend plus donner une image totalisante du monde dans la réussite symbolique ni cacher un sens absolu derrière un discours allégorique. La vision allégorique est devenue littérale. Le texte suspend des signifiants à d'autres vagues de signifiants, sans pouvoir atteindre un signifié ultime. D'un côté, Lukacs a donc raison de détecter dans l'allégorie moderne un néant au lieu d'une transcendance religieuse³¹. Mais il a tort d'assimiler trop rapidement ce néant à un absurde désespéré. Si la vision allégorique moderne ne découvre plus de sens ultime derrière le discours, l'œuvre n'en garde pas moins un sens dans cette négativité même: « L'œuvre qui nie conséquemment le sens s'astreint par une telle conséquence à la même densité et unité qui devait autrefois rendre le sens présent. Les œuvres d'art deviennent, même contre leur volonté, des complexes de sens, si toutefois elles nient le sens. »³² Il faut cesser de vouloir trouver un « signifié transcendantal » (Derrida) derrière le texte.

Se plaindre de l'inexistence d'une quelconque vision positive dans la littérature d'« avant-garde », comme le fait Lukacs³³, c'est encore rester attaché à l'idée que le sens d'une œuvre doit être présent en dehors, au-dessus ou derrière elle. C'est un peu la même recherche que celle des « hommes supérieurs »³⁴ nietzschéens, athées désespérés d'avoir perdu Dieu, alors que le véritable « surhomme »³⁵ n'a plus besoin de tuer Dieu pour pouvoir vivre sans lui, de plain-pied dans l'immanence terrestre. La même mort hante la littérature moderne: le texte allégorique ne renvoie à aucun sens transcendant mais bien à son immanence littérale.

³¹ LUKACS, *op. cit.*, p. 66ss.

³² « Das konsequent Sinn negierende Werk ist durch solche Konsequenz zu derselben Dichte und Einheit verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen sollte. Kunstwerke werden, sei es auch gegen ihren Willen, zu Sinn zusammenhängen, sofern sie Sinn negieren. » ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1970, p. 231.

³³ LUKACS, *op. cit.*, p. 66.

³⁴ « Die höheren Menschen », cf. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, quatrième partie.

³⁵ « Der Übermensch », NIETZSCHE, *op. cit.*, préface de Zarathustra.