



**HAL**  
open science

## Fable allégorique vs. Monde fictionnel ?

Patricia Eichel-Lojkine

► **To cite this version:**

Patricia Eichel-Lojkine. Fable allégorique vs. Monde fictionnel ?. Publije, 2015, Des mondes fabuleux : clés de lecture. hal-04574369

**HAL Id: hal-04574369**

**<https://univ-lemans.hal.science/hal-04574369v1>**

Submitted on 14 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



2015-n°1

Patricia Eichel-Lojkine (dir.),

*Des mondes fabuleux : clés de lecture*

---

« Fable allégorique vs. Monde fictionnel ? »

Patricia Eichel-Lojkine (Le Mans Université)

---



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

## **Résumé**

Dès lors que la dramatisation de la métaphore est au fondement de l'allégorie, les narrations allégoriques peuvent tout aussi bien être vues comme le développement d'un trope que comme une ébauche de fiction. Cet article examine ces deux hypothèses en faisant retour sur la période tardo-médiévale. Ce détour peut être éclairant dans le contexte actuel où des fictions à destination d'adolescents suscitent un regain de curiosité pour les processus de « remythisation » et de codages symboliques. En trois étapes, l'enquête rappelle les principes de la codification allégorique (I), dégage les enjeux esthétique, idéologique, esthétique du fonctionnement de l'allégorie dans la première modernité (II) et s'interroge sur son rapport au monde virtuel élaboré par la fiction (III).

## **Mots-clés**

Allégorie, univers de fiction, roman, Renaissance, Dante, Pétrarque, Alain de Lille, L'Arioste, image, symbole, interprétation, production et réception littéraires, figure de rhétorique, personnification

## **Abstract**

Since the dramatization of the metaphor is the basis for the allegorical discourse, allegorical narratives can either be seen as an expanded figure of speech or as a fiction merely sketched out. In this paper, these two hypotheses are tested, as we look back to the late medieval period. This detour serves to illuminate our current context in which fiction for youth stimulates the process of recreating myths and symbolic codes. In a three-step process, our enquiry highlights the principles of the allegorical codification (I), identifies the aesthetic, ideological, semiotic issues of the allegorical operations in the early modern period (II) and questions its relationship to the virtual world generated by fiction (III).

L'allégorie, qui connut son heure de gloire littéraire entre Moyen Âge et Renaissance, avant d'envahir l'espace de la représentation et de tisser des réseaux tentaculaires en direction de l'emblématique, de la fable mythologique et de la parabole morale à l'âge classique, puis de subir le discrédit des poètes et des philosophes européens au xviii<sup>e</sup> siècle, l'allégorie, donc, successivement adulée et décriée, a-t-elle constitué un prélude à la construction de la fiction moderne ? Sans doute, nous dit Gérard Genette. Car le langage allégorique fait surgir du texte des errances dans des forêts touffues ou dans des labyrinthes, des quêtes d'un objet précieux, des voyages, des franchissements de ponts, des rencontres improbables, des hésitations à la croisée de deux chemins, des étreintes et des désunions qui véhiculent une sagesse en même temps qu'une narration si l'on saisit les indices d'une lecture au second degré.

Mais le romanesque et le langage allégorique ne relèvent pas de la même conception de la fiction, rétorquerait Stéphane Lojkin, au vu de la béance existant entre le monde des tropes et les mondes imaginaires créés dans les romans héroïques ou pastoraux (*Roland Furieux*, *La Jérusalem délivrée*, *L'Astrée*). Les deux systèmes ne communiquent pas, quel que soit le nombre d'épisodes à dimension allégorique présents dans les poèmes chevaleresques renaissants qui privilégient d'ailleurs d'autres actions : des rapt, des combats, des jugements, des trahisons, des vengeances, des dépit amoureux...

Enfin, certains diraient que les fables allégoriques ont pu du moins constituer un jalon dans l'élaboration des fictions au seuil de la modernité, comme la lecture de Teresa Chevrolet et de Hans Robert Jauss pourrait inciter à le penser<sup>1</sup>.

Nous ne déploierons pas ici les arguments des uns et des autres, pas plus que nous n'inviterons à réfléchir sur le symbolisme et le didactisme dans la littérature médiévale<sup>2</sup>, sur l'allégorie triomphante de la Renaissance et du classicisme<sup>3</sup> ou sur la question de l'épuisement ou du regain de l'allégorie dans les productions littéraires récentes<sup>4</sup>. Nous ne nous aventurerons pas pour autant sur le terrain philosophique de la métaphore vive, du langage symbolique et de l'herméneutique<sup>5</sup>. Nous ferons seulement un pas de côté en direction de la fable allégorique telle

---

1 GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2005 (en part. p. 18) ; LOJKIN Stéphane, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », introduction à *Brutalité et représentation*, MATHET M.-T. (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006 (en part. p. 36) ; CHEVROLET Teresa, *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007 ; JAUSS Hans Robert, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe », *Mélanges Ch. Rostaing*, Liège, 1971, rééd. 1974, t. 1, p. 469-499. Le titre du récent livre de BOUCHARD Mawy est également symptomatique : *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

2 Voir notamment, pour une approche (étroitement) religieuse, RIBARD Jacques, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Champion, 2001 et, pour une approche plus littéraire et rhétorique, STRUBEL Armand, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

3 Voir DELÈGUE Yves, *La Perte des mots. Essai sur la naissance de la « littérature » aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990 ; RHR (*Réforme Humanisme Renaissance*) n° 77, décembre 2013 : « Fable/Figure : récit, fiction, allégorisation à la Renaissance », Saint-Étienne, PUSE, 2013 ; PIOFFET M.-C. et SPICA A.-É. (dir.), *S'exprimer autrement : poétique et enjeux de l'allégorie à l'Âge classique*, Tübingen, Narr Verlag, 2016, collection Biblio 17, n° 212.

4 Voir *Déclins de l'allégorie ?*, VOUILLOUX B. (dir.), *Modernités* n° 22, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

5 Voir RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 et *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969 et GADAMER Hans Georg, *Vérité et méthode* (1960), traduction française, Paris, Seuil, 1996.

que Alain de Lille, Dante et Pétrarque l'ont pratiquée pour essayer – en pur novice – de comprendre la fascination qu'a pu exercer le langage allégorique et en tirer, peut-être, quelques enseignements sur son rapport (ou son absence de rapport) à la fiction telle qu'elle est théorisée aujourd'hui. Nous proposons donc un parcours « pour tous » dans l'espoir que ce retour en arrière mette à disposition des outils d'analyse opératoires pour aborder différents textes, y compris pour entrer dans des mondes (ceux de certains romans ou jeux vidéos) où les codes symboliques abondent, où des processus de « remythisation » jouent à plein<sup>6</sup>, où le merveilleux (enchanté ou désenchanté) refait surface<sup>7</sup> alors même que le substrat théologique chrétien propre aux fables médiévales est, lui, complètement délaissé dans ces nouvelles allégories laïques agrégeant des réminiscences mythologiques de toutes origines.

Ce n'est donc pas un discours de spécialiste (ni en ce qui concerne les poèmes allégoriques médiévaux ou renaissants, ni en ce qui concerne la littérature pour la jeunesse) ni un discours comparatiste qui ferait l'impasse sur des singularités culturelles majeures comme l'imprégnation chrétienne, qui sera développé ici. Interroger aujourd'hui des pans anciens de l'histoire littéraire et de la culture européenne relève du processus de médiation tel que le définit Paul Ricœur<sup>8</sup> ; prendre en considération le regain de curiosité pour la poétique allégorique que peut susciter la fiction contemporaine à destination d'adolescents ne signifie en rien rabattre le présent sur le passé, ou inversement. Il ne s'agit donc pas de rapprocher, de manière anachronique, des univers dystopiques programmés pour une lecture selon le régime de la « feintise fictionnelle » comme ceux qu'analyse Laurent Bazin<sup>9</sup>, et un monde poétique architecturé par une pensée théologico-juridique, avec une « division des cercles de l'Enfer projetée dans l'espace à partir d'une stricte catégorisation des délits et des peines<sup>10</sup> », qui appelle à un autre type de lecture, aimantée par la « senefiance ». Il s'agit au contraire d'aider à cerner ces différences culturelles en éclairant les fonctionnements et les modalités de lecture des mondes fabuleux qui recourent aux codifications symboliques et allégoriques. Cela nécessite, de notre point de vue, de rappeler le cadre épistémologique dans lequel s'est développée une poésie

---

6 Voir par exemple SCHUTZ Julie, « Messianité et adolescence dans trois œuvres de littérature de jeunesse au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle : *His Dark Materials*, *La Moïra*, *The Hunger Games* », PRINCE N. et SERVOISE S., *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, PUR, 2015, p. 89-98.

7 Voir le dossier « Le nouveau pays des merveilles. Héritage et renouveau du merveilleux dans la culture de jeunesse contemporaine », BESSON A. et LETOURNEUX M. (dir.), *Strenæ* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 26 mars 2016 : introduction « Le nouveau pays des merveilles », URL : <http://strenae.revues.org/1410>

8 RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 3. *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, rééd. 1991, p. 313-314 : « [...] on ne peut comprendre une œuvre que si on a compris à quoi elle répond. [...] En tant que réponse, la réception de l'œuvre opère une certaine médiation entre le passé et le présent, ou mieux entre l'horizon d'attente du passé et l'horizon d'attente du présent. »

9 BAZIN Laurent, « Une communauté désenchantée ? Métamorphoses du merveilleux dans le roman contemporain pour adolescents », *Strenæ* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 26 mars 2016. URL : <http://strenae.revues.org/1351> Sur le concept de « feintise ludique », de leurre conscient, voir SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 et « De l'imagination à la fiction », consulté le 27 mars 2016 : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

10 BÉHAR Roland, « Dante Alighieri », *Écrivains juristes et juristes écrivains du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Méniel B. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 349.

« médiévale » ou « proto-renaissante » qui a choisi de « s'exprimer autrement » (*aliud dicere*) en puisant à la fois dans des héritages antiques et chrétiens pour suggérer un sens caché sous le sens littéral.

## I. La codification allégorique : définitions et position du problème

L'ouvrage fondateur de Jean Pépin<sup>11</sup>, paru il y a soixante ans, distinguait pour la première fois clairement les trois acceptations de l'allégorie :

- l'allégorie comme figure littéraire
- l'allégorie comme méthode d'interprétation philosophique (par ex. l'allégorèse des fables homériques)

- l'allégorie comme mode d'initiation théologique (par ex. l'exégèse biblique). Depuis, trois générations de chercheurs se sont penchées sur le sujet et ont exploré, par le biais de l'allégorie, aussi bien les anciennes théories du langage que les doctrines philosophiques du monde grec. Non seulement ces études font revivre un pan considérable de l'histoire culturelle occidentale, mais, prenant comme base les distinctions posées par J. Pépin, elles amènent finalement à comprendre que l'allégorie des poètes n'est pas totalement séparée de l'allégorie des philosophes<sup>12</sup> ; que l'allégorie comme procédé stylistique et l'allégorèse comme mode de lecture n'appartiennent pas à des domaines séparés, ne se conçoivent pas véritablement l'une sans l'autre<sup>13</sup>. Telle fut la base de notre réflexion il y a une douzaine d'années : il ne faut pas traiter à part l'allégorie des poètes, l'allégorèse des philosophes et l'exégèse typologique des théologiens chrétiens, mais voir en quoi ces pratiques communiquent<sup>14</sup>.

### 1. Imaginer l'auteur à l'œuvre

Pour pouvoir interpréter une fable païenne, un récit biblique ou toute narration merveilleuse au sens spirituel (en le décomposant éventuellement en plusieurs niveaux de lecture différents), il faut préalablement supposer chez l'auteur une intention de voiler le sens en usant d'allégories<sup>15</sup>, ce qui renvoie à l'idée d'*integumentum*, de vérité dissimulée sous la fiction.

---

11 *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Mouton, 1958 (réédition Études augustiniennes, 1976).

12 Voir *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, DAHAN G. et GOULET R. (dir.), Paris, Vrin, 2005.

13 Voir, entre autres : le dossier L'allégorie, *La Lecture littéraire*, Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires (Faculté des Lettres, Université de Reims), n° 4, janvier 2000 ; *Allégorie et symbole : voies de dissidence*, ROLET Anne (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. Pour les bases théoriques : RICŒUR Paul, *Temps et récit*, op. cit. (en part. p. 286 sq.).

14 « [...] la distinction théorique entre allégorie comme écriture et allégorèse comme lecture peut également apparaître comme artificielle » (PÉREZ JEAN Brigitte, introduction au vol. I, PÉREZ JEAN B. et EICHEL-LOJKINE P. (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 16). Désormais : *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*.

15 Cf. GRAZIANI Françoise, « Mythe et allégorie ou l'arrière-pensée des poètes », CAZIER P. (dir.), *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 152.

Boccace le suggérait déjà : pour pouvoir mettre au jour « les significations qui étaient auparavant cachées sous une rude écorce », il faut imaginer un « esprit sublime » qui les y a nichées<sup>16</sup>. C'est ce qu'imagine Lodovico Dolce, éditeur de la *Divina Commedia* (le premier à faire figurer en frontispice de l'édition de 1555 l'épithète « divina » donnée par Boccace à la « commedia » dans sa biographie de Dante) et de *l'Orlando Furioso* (1535). Sur son exemple, dix ans plus tard, le traducteur lyonnais Jean Des Gouttes insère au seuil de sa traduction du *Roland Furieux* (1544) une table des sens allégoriques de chaque chant<sup>17</sup> (fig. 1-2).



16 BOCCACE, *La Généalogie des Dieux païens (Genealogia Deorum gentilium)*, XIV, 1. Édition : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore BRANCA, Milano, Mondadori, VII-VIII (latin-italien) ; *La Généalogie...*, livres XIV et XV, éd. crit. DELÈGUE Yves, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

17 Voir MOUNIER Pascale, « La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance », *Seizième Siècle*, n° 4, 2008, p. 173-193, ici p. 186.



Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane... et maintenant traduit en prose françoise [J. Desgouttes]. À Lyon, chez Sulpice Sabon. Pour Jehan Thellusson. 1544 (Venise, Marciana : 109 C 7) : frontispice et une des pages liminaires (« Sens allégoriques sur chasque chant du Roland Furieux »).

Si Des Gouttes indique une clé de lecture allégorique pour une œuvre merveilleuse pleine d’aventures héroïques et d’inventions (un écu enchanté, un homme transformé en arbre...), le statut du roman dans la hiérarchie des genres y est pour beaucoup : il s’agit de redorer le blason d’un genre assez méprisé et de tempérer la mauvaise conscience du lecteur qui trouve du plaisir à ces fantaisies. Nous apprenons ici moins ce qu’est une allégorie que l’usage social qu’on a pu en faire dans un contexte sociologique où la réception du roman posait problème. Mais cela nous renseigne aussi sur les raisons du prestige de l’allégorie : faisant d’un récit frivole un récit feuilleté, doublé d’une « senefiance », la réception au second degré lui confère une densité inédite.

## 2. Anticiper la lecture

Symétriquement, pour inventer un récit allégorique, il faut préalablement que le poète en ait anticipé la réception pour s’assurer que la narration sera jugée décevante par son sens propre. Car l’allégorie est inséparable de l’implication imaginaire du lecteur dans le récit<sup>18</sup>. Ainsi Pétrarque se sera-t-il probablement projeté à la place du lecteur pour conférer au récit de son ascension du mont Ventoux un double sens (lettre familière IV, 1 au moine Dionigi da Borgo San Sepolcro). L’allégorèse intègre le point de vue de l’auteur, de la création, comme l’allégorie au

18 Voir RICŒUR Paul, *Temps et récit*, op. cit. Pour des exemples de la littérature française tardo-médiévale : MINET-MAHY Virginie, *Esthétique et pouvoir de l’œuvre allégorique à l’époque de Charles VI. Imaginaires et discours*, Paris, Champion, 2005.



sens strict intègre celui du lecteur, de la réception.

En ce qui concerne la période culturelle de symbolisme généralisé à laquelle nous nous limiterons, l'allégorie pouvait avoir trois dimensions qu'il est nécessaire de passer en revue étant donné l'incertitude terminologique de la notion. Nous verrons donc successivement l'allégorie comme figure (*aliud dicere*) et ses enjeux esthétiques (II, 1) ; l'allégorie comme méthode herméneutique ou modèle idéologique, et les enjeux philosophiques sous-jacents (II, 2) ; l'allégorie comme image et ses enjeux sémiologiques (II, 3).

## II. Du fonctionnement de l'allégorie dans la première modernité

### 1. L'enjeu esthétique : transposer l'intelligible dans le sensible

Au risque d'exposer des truismes, commençons par esquisser le portrait d'une figure de rhétorique qui a l'ambition d'assembler le sensible et l'intelligible. L'allégorie – que les rhétoriciens modernes classent dans les « métalogismes<sup>19</sup> » ou « figures macrostructurales » – affecte la valeur logique de la proposition :

*L'allégorie est un trope de mouvement qui vise à faire passer de l'abstrait au concret, ou vice versa, une situation ou un personnage ; effectuant une sorte de transfert sémantique d'une chose à une autre ou d'une chose à un autre sens. Aliud verbis, aliud sensu, elle est d'abord dans les rhétoriques classiques un trope de pensée<sup>20</sup>.*

L'allégorie traduit une situation ou une idée générale dans un récit particulier, concret, imagé, anecdotique. Elle dramatise en quelque sorte une métaphore<sup>21</sup>. Ainsi, dans Paradis XI, Dante transpose l'idée de renonciation aux biens (S. François renonce à ses biens en avril 1207 devant son père, le marchand Pietro Bernardone, et devant l'évêque d'Assise) dans une « scène » imagée (S. François se marie avec Dame Pauvreté<sup>22</sup>), et la connaissance de ce référent est nécessaire au lecteur pour repérer le régime allégorique du texte<sup>23</sup>. L'opération de lecture, le travail cognitif, procède, lui, au rebours, en partant des données concrètes et imagées (ce qu'on nomme au Moyen Âge « la lettre ») pour les transposer en un contenu thématique abstrait (la « senefiance »).

Il est donc entendu, depuis Pierre Fontanier, que le récit allégorique maintient deux sens

---

19 Comme la fable, l'ironie ou la litote, l'allégorie opère sur la logique du discours, et non sur la morphologie (comme la paronomase ou le contrepèter), la syntaxe (comme le zeugme ou la syllepse) ou la sémantique (comme la métaphore). Cf. GROUPE MU, *Rhétorique générale* (1970), Paris, Seuil, Points, 1982, p. 89 (tableau général) et p. 137 (l'allégorie).

20 DOUDET Estelle, « *Finis allegoriae* : un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles) », HÛE D., LONGTIN M. et MUIR L. (dir.), *Mainte belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2006, p. 117-144 (ici p. 119).

21 *Ibid.*, p. 139.

22 « car tout jeune il courut en guerre contre son père, pour cette dame à qui, comme à la mort, nul n'ouvre volontiers la porte du plaisir ;/ et devant sa cour spirituelle, et devant son père, il s'unit à elle ; puis de jour en jour il l'aima plus fort. [...] Mais, pour que je ne sois pas trop obscur, entends désormais dans mon long discours que ces amants sont François et la Pauvreté. [...] » (Paradis XI, 58-61 et 73). Traduction d'Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1947, rééd. 1995.

23 Cf. GROUPE MU, *op. cit.*, p. 138.

constants, le littéral et le figuré<sup>24</sup> (contrairement à la métaphore, où le sens littéral s'abolit dans le figuré, où les deux sens fusionnent). Les deux isotopies mises en relation par analogie ne se confondent pas : le lecteur est amené à reconnaître après coup sous le sens premier un sens second qui lui correspond. Le sens concret peut donc être pris au pied de la lettre dans une allégorie<sup>25</sup> (ce qui n'est pas le cas dans une parabole<sup>26</sup>) ; le discours contient toutefois des indices orientant vers une lecture autre que littérale, vers un sens second.

Mais rien n'est simple avec cette « figure à problèmes », selon l'expression de Pierre Chiron<sup>27</sup>. Pour rendre compte de la complexité de ce trope, des études critiques<sup>28</sup> portant sur les traités de rhétorique grecs et latins nous rappellent quelques éléments historiques et linguistiques déterminants :

(1) L'allégorie est une figure de style que l'ancienne rhétorique a du mal à définir, ce qui tient à plusieurs raisons :

D'abord, *la figure change de nom en cours de route (huponoia, allegoria)*<sup>29</sup>, de sorte qu'on est bien obligé de reconnaître l'existence ancienne d'une pratique poétique et philosophique de l'allégorie (à partir du vi<sup>e</sup> s. av. J.C.), et même d'une réflexion théorique (à partir du iv<sup>e</sup> s. av. J.C.) sur ce qui ne s'appelait pas encore *allegoria*, donc bien avant que l'emploi de ce mot ne se généralise (i<sup>er</sup> s. av. J.C.-ii<sup>e</sup> s. ap. J.C.). Or on sait que ce type de recherche sur la chose « allégorie » qui précéderait le mot est toujours hasardeux.

Ensuite, les anciens rhéteurs ont du mal à différencier l'allégorie de l'énigme (*aenigma*), de la similitude (*similitudo, permutatio*), de la métaphore (*translatio* ou *tralatío*), et même de l'ironie (*ironia, inclusio*), de l'antiphrase (*inversio verborum*), de l'antithèse ou de l'atténuation<sup>30</sup>. L'allégorie n'est qu'une forme de double discours parmi d'autres, qui peuvent être ironiques ou humoristiques.

C'est ce que suggère encore la lecture de la *Rhétorique* d'Aristote où l'allégorie est absente

---

24 « 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 » (FONTANIER Pierre, *Figures du discours*, Paris, 1830, rééd. Flammarion, 1977) ; cf. aussi VANDERDORPE Christian, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, fév. 1999, p. 75-94 (consulté le 24.03.2016) :

[https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12804/5/Vandendorpe Christian 1999 All%C3%A9gorie et interpr%C3%A9tation.pdf](https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12804/5/Vandendorpe%20Christian%201999%20All%C3%A9gorie%20et%20interpr%C3%A9tation.pdf)

25 Voir AQUIEN Michèle et MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de stylistique*, Paris, Livre de Poche, 1996 : « tout discours allégorique peut être lu non allégoriquement, tout en restant tout à fait acceptable et cohérent ».

26 J. Pépin distingue, lui, à l'intérieur de l'allégorie, un discours plus opaque et un discours plus transparent, la parabole (PÉPIN Jean, *op. cit.*, 1958, p. 79).

27 « Allégorie et langue... », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 41-73.

28 *Ibid.* et THOMAS Jean-François, « Le mot latin *Allegoria* », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 75-92 ; DOUAY Françoise, « L'allégorie comme trope dans la tradition rhétorique », *L'Allégorie corps et âme : entre personnification et double sens*, GARDES TAMINE J. (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2002, p. 29-48.

29 Voir PÉPIN Jean, *op. cit.*, 1958, p. 86 sq.

30 CICÉRON, *De Orat.*, Livre II, § 261 : parmi les plaisanteries de mot, on comprend l'allégorie (*immutatio*), la métaphore (*translatio*) et l'antiphrase (*inversio verborum*). J. Pépin note « que la différence de ces figures de style demeure toute formelle et que, dans la pratique, on les emploie couramment l'une pour l'autre » (*op. cit.*, 1958, p. 78 ; cf. aussi p. 90 sq.). Plus récemment CHIRON Pierre (art. cit.) et VANDERDORPE Christian reviennent sur ces rapprochements (« 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 », art. cit.).

en tant que telle : la figure semble se fondre avec la métaphore et l'énigme dans la catégorie des « bons mots », les *asteia* (*Rhét.* III, chap. 10-11). Il s'agit de « bonheurs d'expression », de « trouvailles à la fois raffinées, spirituelles et capables de fournir au destinataire le plaisir de comprendre<sup>31</sup> ». Nouveau problème à notre égard : la catégorie stylistique des *asteia* n'a guère eu de postérité.

(2) Dans l'allégorie, la nature linguistique du lien qui permet le passage d'une isotopie à une autre n'est pas claire. Ce lien tient de la métaphore, dans la mesure où elle met en jeu une substitution<sup>32</sup>, mais aussi secondairement de la métonymie. Car la « métaphore continuée<sup>33</sup> » qu'est l'allégorie articule des tropes qui ne sont pas des métaphores, mais des synecdoques<sup>34</sup>.

Reprenons notre exemple privilégié de Dante, Paradis XI. S'y développe, sur plusieurs vers, un procès allégorique, le mariage de S. François avec Pauvreté. Le procédé de base est bien une opération métaphorique de substitution : le mariage de S. François avec une femme à qui tout le monde ferme sa porte traduit l'attraction du sujet pour la pauvreté, c'est-à-dire une « affinité de concepts ou de sentiments<sup>35</sup> ». Mais lorsque l'allégorie du mariage se prolonge, elle enchaîne en fait les synecdoques suivantes : l'opposition au père dans le choix d'une épouse<sup>36</sup>, l'union publique<sup>37</sup>, l'attachement<sup>38</sup> et la concorde du couple<sup>39</sup>, métonymies englobées sémantiquement dans la séquence centrale « il s'unit à elle »<sup>40</sup>.

L'allégorie pose en outre la question de la hiérarchie entre les deux isotopies et des moyens d'établir cette hiérarchie : est-elle tout entière orientée vers la découverte du sens caché, censé être le « vrai » sens ?

Dans notre extrait de Paradis XI, l'idée générale du choix de la pauvreté (ce que le Groupe Mu appelle la première isotopie ou le « transformé ») est incarnée par l'image du mariage et ses dérivés (seconde isotopie ou « transformat »). Mais les relations pertinentes au niveau de l'idée générale, du « transformé » (la restitution des biens, le recrutement de disciples, la fondation de l'ordre des franciscains ou frères mineurs) se traduisent en relations impertinentes au niveau de l'anecdote, du « transformat » : un homme pieux qui se marie, au lieu de rester chaste ; qui s'oppose à son père, au lieu de l'honorer ; qui non seulement s'enfuit avec une épouse qu'il

---

31 CHIRON Pierre, art. cit., p. 55.

32 GROUPE MU, *op. cit.*, p. 137 : l'opération à la base de l'allégorie est une substitution totale.

33 QUINTILIEN, *Instit. Orat.*, IX, 2, 46 (« une métaphore continue constitue une allégorie »).

34 GROUPE MU, *op. cit.*, p. 138 : l'allégorie continuée est constituée de synecdoques particularisantes.

35 De même, le conflit des passions est traduit par une vraie bataille, l'apprentissage de la vie par le voyage, le choix par le carrefour : cf. POIRION Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 245.

36 « car tout jeune il courut en guerre contre son père, pour cette dame [...] » (Paradis XI, 58).

37 « et devant sa cour spirituelle, et devant son père il s'unit à elle » (61).

38 « puis de jour en jour il l'aima plus fort » (61).

39 « Leur concorde, leur air joyeux, leur merveilleux amour, leurs doux regards, faisaient naître de saintes pensées » (76).

40 Même analyse de POIRION Daniel (*op. cit.*, p. 246) à propos de la métaphore [vie = voyage] et des métonymies décomposant le voyage en étapes, rencontres, erreurs.

chérit, mais accepte la compagnie d'autres hommes qui se déchaussent pour courir frénétiquement derrière elle, « tant l'épouse leur plaît »<sup>41</sup>. Ce sont ces relations impertinentes, voire absurdes, au niveau de l'image sensible qui orienteraient le lecteur vers la recherche d'un sens second, conçu comme plus important.

Ou pour le dire autrement, le mariage mystique de S. François donne l'occasion au poète de composer une fable allégorique plus suggestive pour l'imagination que l'idée abstraite d'une répudiation de l'héritage paternel. C'est pourquoi les peintres choisiront de représenter un homme passant un anneau au doigt d'une femme (Giotto, Sasseta, Francesco di Giorgio Martini) plutôt que d'en rester à la version littérale de la renonciation aux biens (Benozzo Gozzoli)<sup>42</sup>. Même si cette « fiction en miniature<sup>43</sup> » reste fermement articulée à une isotopie première qui contient l'enseignement à dispenser, rien n'empêche le lecteur, le peintre, de privilégier pour un temps cette dimension visuelle. Se vouer à la pauvreté, c'est hyperboliquement épouser la pauvreté, ce qui justifie la figuration d'un mariage. La fable est d'autant plus évidente que le procès est moins plausible, plus invraisemblable, comme dans le cas d'un saint qui semble répudier toute chasteté et toute piété filiale.

(3) Se pose également la question de *la nature du discours allégorique*. Son objectif est-il prévisible ? – sans doute, à mesure qu'il est plus longuement filé<sup>44</sup>. Quel est son rapport avec la personnification<sup>45</sup> ? Ce qui en jeu ici, c'est une différence d'ordre cognitif entre, d'une part, des personnifications ou des descriptions allégoriques conventionnelles (jardins, vergers<sup>46</sup>, labyrinthes, temples...) qui ne peuvent pas vraiment se lire au premier niveau, et des discours allégoriques qui maintiennent deux isotopies en présence. Dans le premier cas, l'existence d'une table d'équivalences conventionnelle, l'absence de superposition des isotopies limitent considérablement l'investissement du lecteur. La *Psychomachie* de Prudence ne met pas

---

41 « si bien que le vénérable Bernardo se déchaussa le premier, et courut à une telle paix, et, en courant, il lui semblait être trop tard, [...] Egidio se déchausse, Silvestro se déchausse après l'époux, tant l'épouse leur plaît./ Puis s'en va ce père et ce maître avec sa dame et avec cette famille que déjà liait l'humble cordon » (79-85).

42 Voir l'iconographie insérée dans nos articles : « *Vrai amant de Pauvreté...* », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 415-536 et « L'étrange, 'marqueur' de l'allégorie », ALBERTI F., GERBRON C. et KOERING J. (dir.), *Penser l'étrangeté. L'histoire de l'art de la Renaissance entre étrangeté, écart et singularité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Art et Société », 2012, p. 97-112.

43 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 18.

44 VANDERDORPE Christian, art. cit. La question de la longueur du discours allégorique a donc son importance. On associe spontanément énigme et formulation gnomique (voir GRAZIANI Françoise, art. cit., p. 142). Mais Pierre Chiron note que certains traités donnent comme exemples d'assez longs passages discursifs, et pas seulement des apophtegmes (CHIRON Pierre, art. cit., *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 66 et 61).

45 La personnification est désignée par des termes spécifiques (*fictio personæ* ou *personarum ficta inductio*) et son statut est sujet à discussion depuis l'Antiquité. Les Anciens ont bien connu la personnification de notions abstraites et la proposopée, et les ont théorisées à maintes reprises, en relation avec l'amplification et la véhémence (QUINTILIEN, *Instit. Orat.*, IX, 2, 31-36 ; CICÉRON, *De Orat.*, III, § 205 ; *Rhét. Hér.*, IV, § 66). Le terme d'*allegoria* ne leur est jamais appliqué (THOMAS Jean-François, art. cit., *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 91). Aujourd'hui encore, certains rejettent de la définition de l'allégorie la figuration statique d'idées abstraites, ou bien l'intègrent à condition qu'elles s'animent quelque peu : L'allégorie est avant tout « un système de relations entre deux mondes » selon MORIER Henri (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975).

46 Voir par ex. *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, *Senefiance* n° 28, 1990.

véritablement en relation deux mondes, mais « le sens allégorique tire à lui tout le texte et en force une traduction immédiate et constante<sup>47</sup> ». Sous cet aspect, la personnification allégorique, quand elle réduit les dieux à des attributs stables et évolue dans une topographie codifiée, s'oppose au mythe ouvert à des interprétations plurivoques, résistant à toute réduction didactique. Mais on ne saurait méconnaître la richesse de productions tardo-médiévales où le langage usant de personnifications n'est pas aussi univoque qu'on pourrait le croire, aussi bien dans le domaine romanesque<sup>48</sup> que dans le répertoire dramatique à dimension politique<sup>49</sup>.

## 2. L'enjeu idéologique : réduire la mythologie en allégories

Le thème consensuel de la survivance de la culture antique dans le monde chrétien masque, selon H. R. Jauss<sup>50</sup>, un travail, sinon de liquidation, du moins de réduction des mythes païens. Ce travail, entrepris dans l'Antiquité tardive, aurait servi de préalable à l'invention d'une nouvelle mythologie, diffusée par l'École de Chartres<sup>51</sup> et inconnue des Anciens. Dans son premier versant, ce mouvement d'assimilation puis de « remythisation » utilisa de manière privilégiée l'allégorie.

Ainsi, dans la poésie latine tardive, les mythes et les dieux païens se trouvent réduits à des personnifications statiques ; la dynamique de l'épopée ainsi que les structures narratives des histoires des dieux et des hommes sont abandonnées au profit de personnifications à « l'aspect énigmatique plus réduit<sup>52</sup> ». Dans la *Psychomachie* de Prudence (iv<sup>e</sup> siècle), par exemple, les personnifications sont à ce point abstraites que le poète a ressenti le besoin de leur fournir la compagnie de héros bibliques qui introduisent un semblant de vie dans le récit mécanique des combats, tout en s'adaptant parfaitement au dessein typologique (Judith annonçant la Chasteté, Job la Patience...). Chasteté rappelle ainsi le souvenir de son double en la personne de « la rude Judith » qui méprisa la couche luxueuse de l'Assyrien et réprima à coups d'épée sa folie impudique. Patience, de son côté, interpelle, au milieu des batailles, Job au « front encore soucieux », mais « riant d'un air farouche de ses ulcères maintenant fermés », pour l'inviter à s'emparer des dépouilles laissées par les légions défaites de Colère<sup>53</sup>. L'évocation de ces héros amène donc le poète chrétien à construire des fragments de scénario qui font défaut au récit

---

47 VANDERDORPE Christian, art. cit.

48 *Le Livre du Cœur d'Amour espris* de René d'Anjou, le *Roman de la Rose*...

49 Voir DOUDET Estelle, art. cit. L'allégorie morale à dimension politique continue à s'épanouir à la Renaissance : voir par ex. BUTTAY-JUTIER Florence, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

50 JAUSS Hans Robert, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe », art. cit. Voir aussi : JAUSS Hans Robert, « La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240 : d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris », *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle* (Colloque de Strasbourg, 1962), Paris, 1964, p. 107-146 ; JUNG Marc René, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, 1971, p. 64-113 ; LEWIS C. S., *The Allegory of Love*, Oxford, 1953.

51 Voir le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, rééd. Le Livre de Poche, 1992, s.v. « École de Chartres » et « Alain de Lille ».

52 JAUSS Hans Robert, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe », art. cit.

53 *Psychomachie*, trad. M. Lavarenne revue par J.-L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 60-65 et 165-171.

principal.

Comment ces personnifications peuvent-elles être le prélude à une « remythisation » ? Selon H. R. Jauss, après un premier temps de réduction, on voit dans un second moment « les légendes des dieux, figées dans la personnification, retrouve[r] leur dynamisme par les transformations qu'elles subissent<sup>54</sup> ». Ces légendes mythologiques redonnent vie, en milieu chrétien, à de nouvelles fables inédites, à valeur cosmogonique (sous l'influence de Bernard Silvestris et de l'École de Chartres). Le critique donne l'exemple d'un prosimètre latin du xii<sup>e</sup> siècle, le *De planctu Naturæ* d'Alain de Lille<sup>55</sup>, dont les œuvres influenceront étroitement le *Roman de la Rose* et la *Divine Comédie*.

Le poète y met en scène des personnages qui, même lorsqu'il s'agit d'abstractions comme Natura, apparaissent plus incarnés que les abstractions personnifiées de Prudence (dont l'œuvre lui est familière). Lorsque ces personnages portent le nom de divinités antiques, comme Vénus, Hymenaeus ou Genius, ils ne se confondent pas non plus avec elles. Enfin, certaines divinités sont tout simplement inventées comme Antigenius ou Jocus<sup>56</sup>. Le poète crée un personnel narratif certes inspiré par la mythologie, mais qui, en opérant une sélection au sein des modèles antiques et en les transformant profondément, ouvre la voie à la création d'un Jean de Meun qui reprend les personnages de Natura, de Genius et de Vénus dans son *Roman de la Rose* (xiii<sup>e</sup> siècle).

À ces allégories poétiques s'ajoute la dimension théologique de l'*allegoria in factis*<sup>57</sup> qui provient du rapprochement, par la volonté divine, de deux ou plusieurs événements de l'histoire profane ou sacrée. Abraham délivrant Loth captif des peuples impies, se voyant offrir à son retour le pain et le vin par Melchisedech et dont l'épouse devient mère tardivement, est une préfiguration (*figura*) du Christ nous aidant à renverser les passions dont notre cœur est esclave, nous offrant la divine nourriture et rendant notre âme féconde<sup>58</sup>. La méthode interprétative n'est pas réservée aux héros bibliques. Inutile de revenir sur les bas-reliefs ornant la première

---

54 JAUSS Hans Robert, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe », art. cit.

55 ALAIN DE LILLE, *De Planctu Naturæ* : éd. latine : HÄRING Nikolaus M. (éd.), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1978 ; trad. fr. : *La Plainte de la Nature*, trad. Françoise Hudry, Paris, Les Belles Lettres, La roue à livres, 67, 2013 ; trad. angl. : Translation and Commentary by James J. Sheridan, Toronto, 1980.

56 L'argument du *De planctu Naturæ* est le suivant. Après avoir fait le constat que les hommes ont abandonné les lois de Nature par leur sexualité déviante, le poète assiste en songe à l'apparition d'une jeune femme d'une beauté parfaite, vêtue d'une robe aux couleurs changeantes et brodée de motifs végétaux et animaliers. Devant sa spendeur, il s'évanouit ; elle le fait revenir à lui, se présente comme Natura, et explique pourquoi les hommes sont devenus si vicieux : Vénus n'a pas suivi ses instructions à la lettre, elle a délaissé son époux Hymenaeus et a eu une liaison avec Antigenius, dont est né Jocus. Natura se livre à une description détaillée de tous les vices. Apparaît Hymenaeus, dont les habits portent des représentations de mariages et qui se déplace entouré de musiciens. Les Vertus viennent également sur terre, appelées par les vices des hommes. Mais le pouvoir de Natura est limité : elle a besoin de l'aide de Genius, qu'Hymenaeus fait mander. Genius arrive et après avoir représenté sur un parchemin des personnages des anciennes légendes, prononce un discours d'anathème contre les sodomites.

57 De Quintilien à d'Amboise, la définition de l'allégorie change (cf. THOMAS Jean-François, art. cit., *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, op. cit., p. 82) : « Totum autem allegoriæ simile est aliud dicere, aliud intellegi velle. Or tout cela qui consiste à dire une chose et à en faire comprendre une autre est très semblable à l'allégorie. » (*Instit. Orat.*, IX, 2, 92) / « Allegoria est, cum aliud geritur et aliud figuratur. Il y a allégorie quand une chose est faite, une autre représentée. » (*Sur Abraham*, 1,4,28, nous soulignons). La première définition correspond à l'*allegoria in verbis*, la seconde à l'*allegoria in factis* qui ne concerne pas des énoncés, mais des événements porteurs d'un message qui ouvre sur une autre réalité.

58 PRUDENCE, *Psychomachie*, Préface.

corniche du Purgatoire (Purgatoire X), cités par E. Auerbach, qui font de l'humble David et de Trajan des figures du Christ<sup>59</sup>. Prenons l'exemple plus original du *pauper Amyclas* de Lucain, ce pêcheur qui vit dans une cahute de joncs et qui consent à piloter la barque de César de nuit, en pleine tempête, pour traverser l'Adriatique (*Pharsale*, V, 510-595). Dante commence par faire d'Amyclas un *exemplum* moral : il symbolise l'indigent à l'abri des coups du sort et de l'envie par sa pauvreté même (Paradis XI, 67 ; *Conv.*, IV, 13<sup>60</sup>), ce qui se confirme chez Boccace (*Genealogia...*, XIV, 4<sup>61</sup>). Dans une perspective typologique, de surcroît, le pauvre Amyclas devient une préfiguration (*figura*) de saint François d'Assise, lui-même disciple et imitateur du Christ (Paradis XI) : la Pauvreté se tenait près du pêcheur lorsque le terrible César vint frapper à sa porte<sup>62</sup> ; elle se tenait de même près du Christ sur la croix<sup>63</sup> ; elle a donc eu pour amants successifs le Sauveur et deux de ses figures, Amyclas et François :

*Mais, pour que je ne sois pas trop obscur, entends désormais dans mon long discours que ces amants sont François et la Pauvreté (Paradis XI, 73).*

L'*allegoria in verbis*, la recherche de la vérité voilée sous l'écorce littérale des fables antiques, et l'*allegoria in factis*, la mise en perspective d'événements dans une économie providentielle, sont systématiquement associées dans les fables allégoriques à l'aube de la Renaissance, et cette pratique est l'objet de justifications théoriques de la part de Dante et de Boccace<sup>64</sup>.

L'association de ces deux méthodes participe au feuilletage des sens qui est le trait caractéristique des compositions symboliques du temps, qu'elles soient iconographiques<sup>65</sup> ou poétiques. Pour se cantonner au domaine littéraire, l'allégorie que tisse Pétrarque dans sa célèbre lettre familière sur l'Ascension du Mont Ventoux déjà citée (*Fam.* IV, 1) ne fait pas

59 David, « l'humble psalmiste » qui, « ses vêtements relevés » « précédait en dansant l'arche bénie, et se montrait dans cette scène plus et moins que roi », à la grande stupeur de sa femme Michol (II Sam. 6, 1-23 et I Chr. 13-16) et Trajan, qui retarde son départ à la guerre par pitié pour une mère en deuil (DION CASSIUS, *Hist. romaine*, XIX, 5), préfigurent l'un et l'autre l'humilité sublime du Sauveur, tandis que l'Arche, et même la mère éplorée, dessinent l'image de *figuræ Ecclesiae*. Voir AUERBACH Erich, *Écrits sur Dante* (1942-1945), traduction française, Paris, Macula, 1999.

60 « Et c'est que ce que veut dire Lucain au cinquième livre, quand il loue la pauvreté qui rassure, disant : " Ô ! sûre richesse d'une vie pauvre ! [...]. " C'est ce que dit Lucain, quand il rapporte que César vint de nuit à la maisonnette du pêcheur Amyclas, afin de passer la mer Hadrienne. »

61 « C'est grâce à elle [la tranquillité de l'âme] qu'Amyclas, un marin pauvre qui se trouvait seul une nuit sur le rivage, ne trembla pas quand il entendit l'appel et les coups que donnait à la porte de sa cahute ce César dont les superbes rois redoutaient la voix. »

62 « En vain on raconta que celui qui fit peur au monde entier [César] la trouva [la Pauvreté], au son de sa voix, tranquille près d'Amyclas » (Paradis XI, 67).

63 « En vain elle fut si constante et farouche que, là où Marie resta au pied de la croix, elle y monta pour pleurer avec le Christ. » (Paradis XI, 70).

64 Dans sa célèbre épître à Cangrande (ép. XIII), la méthode exégétique des quatre niveaux de sens, réservée à la Bible, est appliquée par Dante à sa propre *Comédie*. Si cela peut se justifier pour une œuvre qui n'était effectivement pas sans portée théologique, Boccace va encore plus loin en effaçant jusqu'à la distinction entre les « figures » des écrits bibliques et les « fables » des anciens poètes ; dans les deux cas, dit-il, la vérité est voilée sous une écorce littérale : « Ce qu'un poète nomme fable ou fiction, nos théologiens l'appellent figure » (*Généalogie...*, XIV, 9 ; même idée développée au chap. 13).

65 Pour un exemple iconographique d'étagement des sens figurés, voir l'analyse de *La Calomnie d'Apelle* de Botticelli : EICHEL-LOJKINE Patricia, *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, op. cit., introduction au vol. II (« L'allégorie entre raison et image »), p. 325-328.

seulement communiquer un sens littéral (l'escalade d'une montagne) et un sens figuré (l'ascension comme image d'une quête spirituelle, d'une recherche de la « vie bienheureuse ») mais, dans l'enchaînement de la narration, à ce premier sens figuré s'adjoint un second sens tout autre, sous l'influence de la lecture d'une page des *Confessions* de S. Augustin. L'ascension reste certes l'image d'une quête de la sainteté :

[13] *La vie, que nous appelons bienheureuse, est située dans un lieu élevé, et le chemin qui y conduit est étroit, comme on dit. Beaucoup de collines y pointent çà et là, et il nous faut marcher d'un noble pas de vertu en vertu ; au sommet se trouve la fin de tout et le terme de la route, le but de notre voyage.*

mais s'y superposent alors les valeurs nettement moins positives de divertissement, de vanité, d'agitation stérile :

[32] *je pensai en silence à quel point les mortels manquent de sagesse, eux qui négligent la plus noble partie d'eux-mêmes pour se disperser de tous côtés et s'épuiser dans de vains spectacles, en cherchant au-dehors ce qu'ils pourraient trouver à l'intérieur d'eux-mêmes*<sup>66</sup>.

Sans cesser de figurer un désir d'élévation spirituelle, l'ascension est associée désormais à ce qui est contraire à l'*otium*, c'est-à-dire au repos religieux, à la contemplation, car le narrateur s'inclut dans ces mortels qui, au lieu de tourner leur regard vers l'intérieur, fournissent des efforts pour se procurer le divertissement d'un somptueux spectacle naturel.

Des poèmes allégoriques du bas Moyen Âge, en plein flamboiement gothique, on a souvent retenu le risque d'étouffement que faisait courir à la création le symbolisme allégorique avec ses personnifications et ses conventions. Mais le recours à l'allégorie ne doit pas être confondu avec le renoncement à la polysémie qu'on reconnaît en revanche volontiers au mythe<sup>67</sup>. Chez Pétrarque, à partir d'une équivalence entre ascension et quête spirituelle, la polysémie s'immisce dans les hiatus ménagés par le feuilletage des sens figurés : l'ascension reflète un idéal religieux de *contemplation*, mais témoigne aussi d'une attirance pour un *spectacle* mondain.

### 3. L'enjeu sémiologique : domestiquer l'image

L'image a ceci de commun avec le mythe qu'elle « ne se laisse pas subordonner sans résidu à un but didactique et moral<sup>68</sup> ». L'allégorie tente de domestiquer l'image (poétique ou picturale) comme elle cherchait à réduire le sens des mythes, mais celle-ci résiste en quelque sorte au didactisme en faisant passer des « résidus » en contre-bande. Reprenons dans cette perspective l'exemple du début du Chant XXX de l'Enfer, qui décrit l'enragement bestial de certains damnés coupables de falsifications (huitième cercle, dixième bolge)<sup>69</sup>. Ce Chant, qui

---

66 Trad. André Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

67 Voir VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.

68 JAUSS Hans Robert, « Allégorie, « remythisation » et nouveau mythe », art. cit., p. 481.

69 Pour une analyse plus complète de cet exemple, voir l'introduction citée (« L'allégorie entre raison et image »), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, op. cit., p. 319-325.



s'attache au sort des fraudeurs, falsificateurs et autres faux monnayeurs, s'ouvre par une comparaison entre le sort de deux personnages de la fable ovidienne (le thébain Athamas rendu fou par Junon, *Mét.* IV, et la troyenne Hécube rendue folle de douleur, *Mét.* XIII) et de deux damnés : un Florentin contemporain, Gianni Schicchi, devenu ombre enragée à la suite de sa damnation pour falsification de personne devant notaire<sup>70</sup>, et la légendaire Myrrha, punie pour être parvenue à avoir des relations coupables avec son père en se faisant passer pour une autre (*Mét.* X).

L'analogie fusionne l'*allegoria in verbis*, avec l'interprétation moralisante des légendes d'Athamas et d'Hécube (ils sont punis pour leur *hybris* face aux dieux<sup>71</sup>) et l'*allegoria in factis* (les folies d'Athamas et d'Hécube préfigurant la démence de Schicchi ; les malheurs de Thèbes et de Troie préfigurant les tourments des enfers). Le miroir moral, ainsi formé par deux paires symétriques qui se réfléchissent, s'en trouve renforcé : Schicchi et Myrrha, dont l'enragement est provoqué par la damnation, sont à l'image d'Athamas et d'Hécube<sup>72</sup>.

Ce parallélisme moral s'accompagne d'une gradation rhétorique qui fait que l'enragement de Schicchi et de Myrrha dépasse les folies d'Athamas et d'Hécube : l'ombre de Schicchi vient planter ses dents dans le nœud du cou de son compagnon Capocchio<sup>73</sup> ; Myrrha manque enfoncer ses dents dans la peau de l'Arétin<sup>74</sup>.

Mais si l'on détourne un instant son attention de la logique symbolique et de l'organisation rhétorique pour la porter sur le registre imagé, on constate que l'ensemble du passage est marqué par des images bestiales saisissantes, qui constituent un réseau poétique autonome par rapport à l'allégorie et qui échappent au didactisme. On y voit se déployer comme un bestiaire terrifiant : Athamas « ouvrit ses serres impitoyables » pour fracasser contre un rocher son enfant, confondu avec un lionceau ; Hécube « aboya comme une chienne dans sa folie furieuse », après la découverte des cadavres de ses deux derniers enfants ; Schicchi s'attaque à son compagnon de peine « en mordant comme un porc quand il sort de la porcherie » ; de Myrrha, Dante souhaite qu'elle « puisse ne point enfoncer ses dents dans la peau [de l'Arétin] ».

---

70 Schicchi s'est fait passé devant notaire pour Buoso Donati, récemment décédé, pour obtenir sa belle mule : « comme celui qui s'en va là-bas eut l'audace,/ pour obtenir la reine du troupeau, de falsifier en lui-même Buoso Donati, testant et donnant au testament forme légale » (Enfer XXX, 40-45).

71 L'orgueil de Sémélé qui s'est unie au roi des dieux et a conçu un fils, Bacchus, est puni en la personne de son beau-frère, Athamas, qui a recueilli l'enfant divin. Junon représente la Justice divine lorsqu'elle provoque sa démence : « Au temps où Junon était courroucée à cause de Sémélé contre le sang thébain, comme elle le montra plusieurs fois, Athamas devint tellement fou... » (Enfer XXX, 1-4). Parallèlement, l'orgueil de la grande Ilion, de l'Asie florissante, est puni en la personne de la malheureuse reine Hécube : « Et quand la fortune abaissa l'orgueil des Troyens qui osait tout entreprendre, en sorte que leur royaume s'effondra avec leur roi,/ Hécube, affligée, misérable et captive... » (13-16).

72 « Mais ni les fureurs de Thèbes, ni celles de Troie, jamais, en qui que ce fût, ne se montrèrent aussi cruelles à aiguillonner les bêtes, et non pas seulement les humains,/ que je le vis en deux ombres pâles et nues, qui couraient en mordant comme un porc quand il sort de la porcherie. » (Enf. XXX, 22-25). Pour une démonstration plus complète, voir *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance, op. cit.*, introduction citée, p. 319-323.

73 « L'une [des ombres : celle de Schicchi] vint à Capocchio et, sur le nœud du cou, lui planta ses crocs si fortement qu'en le tirant elle lui fit de son ventre gratter le sol dur./ Et l'Arétin [Griffolino d'Arezzo, Enf. XXIX, 109], qui en resta tout tremblant, me dit : « Ce follet est Gianni Schicchi, et il va plein de rage accommodant ainsi les gens. » (Enfer XXX, 28-31).

74 « Oh ! » lui dis-je [à l'Arétin], « puisse l'autre esprit ne point enfoncer ses dents dans ta peau » (Enfer XXX, 34).

Les images brutales de Schicchi et Myrrha semblables à des porcs mordant leurs congénères prolongent et aggravent la comparaison, tout juste suggérée, d'Athamas avec un aigle et celle, plus explicite, d'Hécube avec une chienne. Ces images bestiales débordent le cadre rationalisé et moralisé de l'allégorie pour libérer une énergie poétique qui ne laisse pas d'être inquiétante.

### III. L'allégorie, une ébauche de fiction ?

Ce rapide examen de l'allégorie comme figure, comme processus d'intégration philosophique et culturel et enfin comme image, doit nous permettre d'aborder maintenant la question de son rapport au monde virtuel élaboré par la fiction. Mieux vaut, pour traiter ce point, s'aider des analyses actuelles sur l'organisation du récit, et notamment des trois niveaux du récit (structure, narration, fiction) dégagés par S. Lojkine<sup>75</sup>. Au niveau idéologique ou symbolique de la *structure*, le récit allégorique se caractérise par un fonctionnement sur un double niveau, le sens premier, sensible, anecdotique (Paradis XI : saint François se marie avec une femme repoussée par tous), se doublant d'un sens second, intelligible (saint François renonce à son ancien mode de vie pour se consacrer à la pauvreté).

Au niveau de l'histoire, du procès, du déroulement syntagmatique de la *narration*, la fable allégorique se caractérise par ses failles, par ses accrocs, à la différence d'un récit fictionnel qui se situerait de plain-pied dans le registre du sensible<sup>76</sup>. Car le dédoublement des registres, la transposition de la logique de l'enchaînement des idées dans le domaine sensible laissent nécessairement apparaître des déformations, des aberrations, voire des inconvenances (comme l'analyse de l'exemple de saint François le montrait nettement).

Il n'est besoin que de comparer avec une fiction pour mesurer les contraintes qui pèsent sur l'allégorie, tiraillée « entre raison et image ». Par exemple, la forêt des suicidés, au chant XIII de l'Enfer, relate une métamorphose (« Hommes nous fûmes, et voici que buissons nous sommes devenus », 37) dont la cohérence narrative, dans le registre sensible où elle se situe, ne connaît aucune faille : c'est une vision fantastique acceptée comme telle par le personnage de Dante, et partant par le lecteur auquel il sert de relais. Dans cette représentation d'une *métamorphose*, la narration ne provient pas d'une *métaphore* filée, et par conséquent ne laisse place à aucune impertinence ou incongruité.

Dans ce même chant XIII, le fonctionnement du régime fictionnel peut être directement confronté au régime allégorique. Quelques vers plus loin en effet, il est question du « notaire » Pier della Vigna (Pierre de La Vigne), victime des blasphémateurs, qui a attenté à ses jours et se

---

75 LOJKINE Stéphane, art. cit., en part. p. 35-37 et p. 85-86.

76 « [...] le propre de la fiction peut être défini comme la création d'un univers de référence autonome. » (LAVOCAT Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », Site Fabula, Atelier de théorie littéraire, consulté le 24.03.2016) : [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre\\_litt%26eacute%3Braire\\_est-elle\\_un\\_monde\\_possible%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F) Depuis les années 1980, les théories de la fictionnalité travaillent dans cette direction (Marie-Laure Ryan, Thomas Pavel, Lubomir Doležel, Richard Saint-Gelais...).

retrouve au septième cercle de l'Enfer, parmi ceux qui firent usage de violence à l'égard d'eux-mêmes. On évoque dans ces vers comment « la courtisane qui jamais du palais de César ne détourna ses yeux sans pudeur, mort du genre humain et vice des cours, enflamma contre [lui] tous les esprits » qui « enflammèrent » à leur tour « Auguste » (l'Empereur Frédéric II dont il était protonotaire et logothète<sup>77</sup>). La lecture « butte » sur la présence incongrue d'une femme dans ce contexte des hommes-arbres ; c'est ainsi que cet élément impertinent, joint au sémantisme abstrait, oriente l'interprétation vers un sens figuré (Pier della Vigna a été victime de l'Envie).

Le récit allégorique articule ces deux niveaux de la *structure* et de la *narration* pour produire une fable signifiante, mais il ignore le niveau de la *fiction*. On peut définir le processus fictionnel comme la relation – médiée par l'histoire racontée – à un monde possible qui semble exister de manière autonome<sup>78</sup>. Or force est de reconnaître que ni le personnel animé de la fable, dont les attitudes, les discours, la parure obéissent à une codification (l'Envie en courtisane effrontée chez Dante, Natura en femme divine chez Alain de Lille...), ni le lieu qui lui sert éventuellement de cadre (verger de Deduit, temples allégoriques...) ne peuvent prétendre avoir été extraits d'un monde virtuel cohérent qui existerait en dehors de la fable allégorique et qui lui préexisterait. Il est tentant de rapprocher certains personnages romanesques ultérieurs de ces personnifications « remythifiées ». Mais le fait de retrouver des traces d'une ancienne culture allégorique dans des romans modernes (on pense par exemple à *Sense et Sensibility*, avec ses deux figures féminines opposées), n'autorise pas à voir dans le matériau allégorique l'embryon d'une fiction. Il faut que l'écriture découle de la vision d'un monde (par exemple la cosmologie à la base de la *Commedia*) pour que le lecteur puisse tirer son plaisir, non plus de l'oscillation entre sens propre et sens figuré, mais de l'invention, de la fantaisie pure, par exemple de la surprise d'un cri jaillissant d'un tronc :

[...] ainsi du bois brisé sortaient en même temps des paroles et du sang ; aussi je laissai la branche tomber, et je demeurai comme un homme effrayé. (*Enfer XIII*, 43)

La narration allégorique peut donner lieu à des ébauches de fiction plus ou moins convaincantes selon la place qu'occupe le curseur entre densité et artificialité. Bien que les grands poèmes allégoriques médiévaux relèvent de l'ordre de la « fiction » et non de la seule « diction »<sup>79</sup>, une continuité n'est pas patente avec les univers des romans chevaleresques médiévaux (la *Queste del saint Graal*) et renaissants, dont les esthétiques diverses (L'Arioste, le Tasse)<sup>80</sup> et les infléchissements (H. d'Urfé) vont développer chez les lecteurs du xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup>

---

77 Cf. BÉHAR Roland, art. cit.

78 *Ibid.*, p. 36.

79 Pour reprendre des catégories (pas forcément opérantes pour les époques qui nous occupent) élaborées par GENETTE Gérard (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004).

80 Voir STEIGERWALD J. et ROUSSILLON M. (dir.), *La dispute entre l'Arioste et le Tasse. Les appropriations de deux esthétiques antagonistes au xvii<sup>e</sup> siècle en France*, « Papers on French Seventeenth Century Literature », vol. XL, n° 79,

siècles une autre sensibilité littéraire, plus « romanesque », qu'exploite encore aujourd'hui la veine de l'*heroic fantasy*<sup>81</sup>. Pour autant, cette absence de continuité directe n'empêche pas qu'un langage allégorique, que des codes et des clés symboliques, que des éléments mythologiques n'innervent des fictions pré-classiques comme *L'Astrée*<sup>82</sup>, donnant l'impression d'une déprise graduelle par rapport au fonctionnement allégorique de la fiction<sup>83</sup>.

Ce qui expliquerait un certain regain d'intérêt pour l'allégorie aujourd'hui – après une longue éclipse et un net dédain<sup>84</sup> – ne viendrait pas du fait qu'on verrait en elle une origine possible des fictions créatrices de mondes de l'âge moderne (*L'Astrée*). Il nous semble plutôt que certains traits de la fable allégorique ressortent actuellement du fait qu'on y perçoit des parentés avec des éléments constitutifs de fictions postmodernes ayant pour supports différents media (fictions romanesques pour adolescents, bandes dessinées, films, séries, jeux vidéo immersifs). On peut en effet identifier les facteurs de rapprochement suivants :

- au niveau sémantique, la polarisation manichéenne entre les forces du Bien et du Mal, ainsi que la présence de schèmes mytho-narratifs à valeur symbolique (peuplant aussi bien les registres allégorique qu'épique) : quête initiatique, mission salvatrice, progression à travers des épreuves, ascension d'un plan ou d'un « niveau » à un autre, dévoilement d'une vérité cachée, figures ou événements à dimension typologique (ayant valeur de préfiguration) ;

- au niveau de la réception, l'anticipation d'événements relativement prédictibles ; le sentiment d'une tension entre figuration polysémique et illustration d'une thèse ; la possibilité laissée au récepteur de « passer à côté » du sens métaphorique vers lequel oriente pourtant fortement la figuration allégorique, comme de « passer à côté » de l'expérience d'immersion que programme un certain type de jeu vidéo<sup>85</sup> ;

---

2013 ; CIORANESCU Alexandre, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Édition des Presses modernes, 1939 (2 vol.) ; BEALL Chandler B., *La fortune du Tasse en France*, University of Oregon and Modern language association of America, Eugene, 1942.

81 Voir par exemple LARUE Anne, « L'épopée romanesque et la guerre néo-médiévale dans *La Jérusalem délivrée* et *Le Seigneur des anneaux* », *L'information littéraire* 2/2002 (Vol. 54), p. 38-45 (consulté le 25.03.2016) : URL : [www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-2-page-38.htm](http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-2-page-38.htm).

82 « Le texte littéraire fictionnel peut en effet à la fois créer son propre univers de référence (dans lequel le Forez, par exemple, est la patrie des bergers, et Céladon le plus parfait berger de la contrée), référer à des univers préexistants, textuels ou non (pour *L'Astrée*, la mythologie classique, l'historiographie de la Renaissance, les œuvres de Pétrarque...), et référer au monde actuel de l'auteur, sous la forme allégorique, ou au moyen de clefs. » (LAVOCAT Françoise, art. cit.).

83 « Il me paraît passionnant d'examiner en détail, par exemple, comment l'œuvre de fiction s'affranchit des différentes modalités de la référence allégorique, entre la Renaissance et l'âge classique, ou comment les êtres mythologiques ou fabuleux changent de statut [...] » (LAVOCAT Françoise, art. cit.).

84 Elle s'est mise à incarner, pour Goethe, le contraire de la poésie, puis « pour beaucoup de nos contemporains, la négation même d'une lecture littéraire » (Vanderdorpe Christian, art. cit.) : « Un poète qui cherche le particulier pour illustrer le général est très différent d'un poète qui conçoit le général dans le particulier. De la première manière résulte l'allégorie, elle ne donne le particulier que comme illustration du général. Mais c'est la deuxième manière qui constitue véritablement la nature de la poésie : elle exprime le particulier sans penser au général, sans y faire allusion. Celui qui saisit d'une manière vivante ce particulier saisit en même temps le général. » (Goethe, *Maximes*, 279 ; cité par Strubel Armand, *op. cit.*, p. 33). Voir aussi Todorov Tsvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, qui suit les étapes de cette désaffection.

85 Sur certains usages faibles, « de surface » de jeux vidéo de type MMORPG (*Massively Multiplayer Online Role Playing Games*) pourtant très immersifs, voir l'étude sociologique de Berry Vincent, « *Le Démineur* est-il un monde ? », in

- au niveau poétique, le dédoublement symbolique affectant aussi bien l'identité du sujet (ex. saint François) que la « réalité » du monde et des événements concernés (concret/figuré, profane/sacré, terrestre/céleste, naturel/supra-naturel, immanent/transcendant...), ainsi que la présence de dispositifs spatiaux et visuels (depuis les bolges et les cercles de l'Enfer dantesque) organisant les mondes auxquels la création littéraire ou médiatique donne accès ;

- au niveau à la fois de la création et de la réception, la présupposition, chez les récepteurs, d'un « esprit sublime » chez les concepteurs ayant pensé cette organisation de base et ses développements potentiels (depuis le divin Dante) et, symétriquement, l'anticipation chez les concepteurs des processus d'actualisation (par la lecture ou le visionnage) ou de réalisation (par la pratique du jeu) de ces dispositifs de la part des récepteurs.

Ces indicateurs ne sont pas tous de la même force, mais il se trouve que des analyses de théoriciens des jeux vidéo vont dans le même sens. Ils soulignent le fait que les multivers des cyberespaces s'organisent de manière systématique autour de seuils de communication entre des régions (ou zones, niveaux, mondes, planètes...) qui allégorisent la vision d'un monde actuel éclaté en espaces circonscrits entre lesquels la communication est problématique<sup>86</sup>. N'est pas anodin non plus pour notre propos le fait que certains des premiers jeux, alors en quête de légitimation, étaient conçus sur un modèle allégorique affirmé : *Myst* cherchait à se parer du prestige du livre en imaginant une exploration en forme d'immersion fictionnelle<sup>87</sup>, un peu comme Desgouttes cherchait à sublimer L'Arioste par une lecture à plus haut sens !

Exploration imaginaire de mondes fabuleux d'une part et quête de sens, sensibilité au sacré, sentiment d'une articulation entre des plans d'existence distincts (naturel/supra-naturel) d'autre part continuent donc à avoir partie liée. Tout se passe comme si la culture médiatique, en rupture radicale avec la culture rhétorique<sup>88</sup>, n'avait pas complètement coupé les ponts en revanche avec l'héritage, ou du moins l'imaginaire théologique.

---

Besson A., Prince N., Bazin L. (dir.), *Mondes fictionnels, mondes numériques, mondes possibles*, Rennes, PUR, 2016, en particulier p. 137.

<sup>86</sup> Voir CHAUVIN Cédric, « Le joueur sur le seuil », in BESSON A., PRINCE N., BAZIN L. (dir.), *op. cit.*, en particulier p. 59.

<sup>87</sup> Sur l'exemple de *Myst* (1993) comme « théorisation allégorique [...] de la notion de fiction », voir Chauvin Cédric, *ibid.*, p. 65.

<sup>88</sup> Dans le même temps, les études littéraires faisaient massivement retour dans un mouvement nostalgique vers cette même culture rhétorique. En témoignent : l'accueil réservé à une publication phare (la thèse de Marc Fumaroli sur l'Âge de l'Éloquence, 1980) ; la constitution de revues et de bases de données dédiées au rapport entre rhétorique et littérature (Grenoble, équipe R.A.R.E. : e-revue *Exercices de rhétorique* et portail *Schola Rhetorica*) ; au niveau institutionnel académique, le processus d'autonomisation, puis de migration hors des départements de lettres, des Arts du spectacle à partir des années 1990.