

Introduction

Le retour de l'allégorie

Déclins de l'allégorie ?

L'allégorie est-elle chose du passé ? La modernité scelle-t-elle de manière irréversible son déclin ? La crise des genres, la critique des modèles reçus de la tradition, la mutation des fonctions dévolues à l'art et à la littérature pourraient le donner à penser. Rien n'est moins sûr, pourtant, comme l'indiquent les œuvres mêmes qui, en leur temps, auront signifié le mieux l'entrée dans l'âge des avant-gardes et l'instauration d'une « tradition du nouveau » : celle de Courbet, avec *L'Atelier du peintre* (1854-1855), immense tableau sous-titré *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* ; celle de Baudelaire, dont Walter Benjamin soutenait que l'allégorie répondait chez lui à la crise dans laquelle l'art était entré au moment où s'étaient évanouis les derniers espoirs de la révolution sociale : « L'introduction de l'allégorie répond, de façon infiniment plus significative, à cette crise de l'art à laquelle vers 1852 la théorie de l'art pour l'art était destinée à faire face. Cette crise de l'art avait ses raisons à la fois dans la situation technique et dans la situation politique¹. » Si l'on évoque ici un « déclin » de l'allégorie, c'est donc pour prendre acte du fait que l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité a, de manière irrécusable, signé la péremption de ces anciens codes littéraires et artistiques dont l'allégorie passe, dès

1. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1994, p. 214.

l'époque du romantisme allemand, pour l'expression la plus *achevée*, à la fois parfaite et obsolète. Mais si ce constat se formule dans le même temps sous la modalité interrogative, c'est parce que le déclin ne signifie pas la disparition : déclinant, l'allégorie n'aura pas cessé de faire retour, de se déclinier. Cent cinquante ans après Courbet et Baudelaire, c'est encore ce que donne à penser un bref regard sur la production littéraire et artistique la plus récente.

Dans un roman d'Éric Chevillard paru en 1999, nous voyons le narrateur se faire le biographe, l'éditeur et le critique de son ami disparu, Thomas Pilaster. Le narrateur-éditeur reproduit à un moment le début d'un roman de Pilaster, finalement abandonné, *Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes*. Ce texte, apparemment, n'appelle pas d'autre lecture que littérale : y sont relatés les efforts du héros, Albert Moindre, pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes, etc. Or, à un moment, Pilaster écrit que l'apparition d'un tigre a pour effet de dérégler tous nos systèmes, aussi bien collectifs qu'individuels ; il poursuit : « il faut tout reprendre ensuite, tout réinventer. Tel est bien l'espoir d'Albert Moindre et l'ambition secrète de toute son entreprise². » Sur cette dernière phrase, se greffe une note du narrateur-éditeur :

Les lecteurs fidèles et même remarquablement opiniâtres de Pilaster souriront en reconnaissant dans ce naïf aveu l'argument de presque tous les récits de l'auteur. Vingt ans après *Bapst*, celui-ci tourne en miniature la même fable refroidie dont la leçon n'a donc point bouleversé entre-temps l'ordre des réalités : c'est peut-être le seul intérêt de la présente variation que ce constat implicite de l'échec de l'œuvre qu'elle rabâche – échec qui, de ce fait, est déjà aussi le sien.

À suivre ce commentaire, le texte de Pilaster mettrait en œuvre l'allégorie proprement dite, telle que Fontanier la définit : « Elle consiste dans une 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 et sans aucune espèce de voile³. »

Considérons maintenant une photographie de plateau extraite du tournage de *Cremaster 5* de Matthew Barney (1997). Selon la légende, elle représente Neptune (ill. 1). La longue mémoire de l'iconologie lui trouvera des similitudes avec l'image de l'Apollon barbu et cuirassé, une corbeille sur

2. Éric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éd. de Minuit, 1999, p. 104.

3. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830), Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 114, s. v. « Allégorie ».

la tête, une fleur à la main (ill. 2) – non le dieu du Parnasse, mais l'Apollon assyrien décrit par Macrobe dans ses *Saturnales* –, que reproduit Vincenzo Cartari dans *Le imagini colla spozitione degli Dei degli antichi* (Venise, 1556, édition de 1571). L'une et l'autre images mettent en œuvre la personnification allégorisante (ou « allégorisme »), forme qui n'est distinguée par Fontanier de l'allégorie *stricto sensu* que pour être rabattue sur l'allégorie « dans son sens le plus étendu⁴ ».



Une forme datée et obsolète : l'allégorisme ; une forme inactuelle et résurgente : l'allégorie. L'une qui semble ne plus pouvoir être assumée autrement que sous les espèces, distancées et secondarisantes, de la citation, de l'allusion, de la parodie ou du pastiche. L'autre qui, apparemment, n'a pas cessé de guider nos manières de lire et d'interpréter les textes, mais aussi nos manières de voir et d'interpréter les artefacts visuels. Y compris là où l'on attendrait le moins que soit mobilisée une procédure aussi « savante » : le réalisateur américain George A. Romero ne dit-il pas lui-même que les quatre volets de sa série de films sur les morts-vivants doivent être compris comme des allégories de la société américaine et renvoient successivement à la guerre du Vietnam (*Night of the Living Dead*, 1968), à la militarisation, au racisme et à la barbarie (*Dawn of the Dead*, 1978), à l'animalité de l'homme et à la décadence de la société dans les années du néo-conservatisme triomphant (*Day of the Dead*, 1985) et enfin au terrorisme dans l'après-11 septembre (*The Land of the Dead*, 2005) ? Mais quels sont les codes qui garantiraient cette « lecture » ? Sur quels signes, quels indices, quels opérateurs le spectateur peut-il se fonder ? Celui qui prendrait ces films « au premier degré » doit-il être renvoyé à son insondable naïveté de consommateur inculte de série Z ?



Si l'allégorie fait retour, c'est donc sous des modalités qui ne pourraient

4. *Ibid.*, p. 114, s. v. « Personnification ». Parmi les nombreux exemples qu'offre la production contemporaine, on citera encore Peter Greenaway, *100 Allegories pour représenter le monde / to Represent the World*, Paris, et Strasbourg, Adam Biro et Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998. Voir Lawrence Gasquet, « Peter Greenaway and the Ethics of System », *Études britanniques contemporaines*, 25, 2003, p. 57-74.

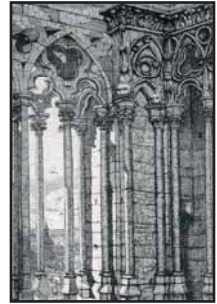
plus se penser aujourd'hui que dans l'horizon de la perte des codes qui assuraient une lecture légitime (Chevillard, Romero) ou dans un geste de référence au passé (Barney, Greenaway), comme si le mode allégorique ne pouvait être assumé en toute innocence, lesté qu'il est des usages et des fonctions à lui assignés par ce qui, du passé, n'en finit pas de *passer* (de transiter? de dépérir?) – comme si l'allégorie était, dans ce qui reste de toute tradition, ce qui résiste à la consommation de celle-ci. N'est-ce pas cette ligne de pensée qu'invitait déjà à suivre Benjamin lecteur de Baudelaire, lorsqu'il situait l'allégorie du côté de la remémoration?

La remémoration est la relique sécularisée.

La remémoration est le complément de l'expérience vécue [*Erfahrung*]. Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. L'allégorie a quitté au XIX^e siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte qui, par euphémisme, s'appelle l'expérience vécue⁵.

La «remémoration» est le schéma de la métamorphose de la marchandise en objet pour le collectionneur⁶.

Commencer avec Baudelaire cette interrogation sur l'allégorie, ce n'est pas seulement une façon de remplir le cadre chronologique que s'est donné l'équipe du Centre de recherches sur les Modernités littéraires; c'est vérifier, une fois de plus, sur cet objet précis, la pertinence de cette coupure. Mais c'est aussi, puisqu'il y a perte (deuil), penser les destins modernes de l'allégorie dans leur rapport à la tradition, et donc interroger cette coupure, interroger la notion même de modernité. De ce rapport de l'allégorie au deuil, les essais de Walter Benjamin sur Baudelaire apportent de nombreuses illustrations. Benjamin voulait lier l'allégorie baudelairienne à la mélancolie et à la façon dont le passé habite le présent; ainsi, par exemple, à propos de l'admiration de Baudelaire pour les œuvres de Charles Méryon (ill. 3) : « Quand il parle de Méryon, Baudelaire rend hommage à la modernité; mais il rend hommage au visage antique de celle-ci⁷ ». L'allégorie serait la « forme propre à cette superposition ». De fait, quand on évoque l'allégorie autour des années 1850-1860, sa prégnance visuelle est manifeste et Baudelaire n'est jamais loin : « À l'origine, l'intérêt pour l'allégorie n'est



5. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 239-240.

6. *Ibid.*, p. 250.

7. *Ibid.*, p. 126, ainsi que la citation suivante.



pas verbal mais optique. “Les images, ma grande, ma primitive passion”⁸. » Significatif de cette polarisation est le frontispice de Félicien Rops pour *Les Épaves* (1864) (ill. 4), petit volume qui recueillera les poèmes condamnés en 1857 ainsi que d’autres pièces. On sait par ailleurs que le recueil d’Alfred Rethel, *La Danse des morts en 1848*, a fortement marqué Baudelaire et Champfleury en dépit de ses accents réactionnaires (son sujet est « l’usurpation de tous les pouvoirs et la séduction opérée sur le peuple par la déesse fatale de la mort⁹ »). Dans le texte où il en rend compte, Baudelaire avance la définition suivante : « Qu’est-

ce que l’art philosophique suivant la conception de Chenavard et de l’école allemande ? C’est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c’est-à-dire de rivaliser avec l’imprimerie pour enseigner l’histoire, la morale et la philosophie¹⁰. » L’œuvre qui témoigne au plus haut degré de cette actualité de l’allégorie à l’époque de Baudelaire est le tableau de Courbet, *L’Atelier du peintre*, dont seule la suite du titre, révèle la véritable portée. Loin de se réduire à la représentation « réaliste » d’une scène d’atelier, l’œuvre requerrait d’être « lue » comme le manifeste d’une vision de la société. « Allégorie réelle », donc. L’alliance de mots pouvait paraître oxymorique et le projet, contradictoire. Telle fut la position de Champfleury.

Actualité de l’allégorie ?

L’actualité quelque peu « intempestive » de l’allégorie n’est pas seulement littéraire et artistique, elle est aussi scientifique : elle ne s’inscrit pas dans le seul plan des œuvres, elle aime de manière active les débats liés à leur compréhension et à leur interprétation. Depuis quelques années, colloques, séminaires, ouvrages, numéros spéciaux de revue, etc., en font un objet privilégié¹¹. Ce serait toutefois s’abuser sur la temporalité propre à la formation des œuvres de pensée que de ne pas interroger, avec leur provenance, les longs et souterrains détours qu’il leur faut emprunter. De fait, l’intérêt dont l’allégorie est actuellement l’objet prend sa source dans des courants de pensée plus ou moins

8. *Ibid.*, p. 245.

9. Charles Baudelaire, *L’Art philosophique, Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. II, p. 599-600.

10. *Ibid.*, p. 598.

11. Voir les quelques indications bibliographiques réunies en fin de volume.

anciens qui, sans jamais avoir cessé d'agir, ont suscité depuis une sorte de réexamen, la pensée contemporaine faisant volontiers retour sur les paradigmes dans lesquels elle s'est informée et sur les concepts théoriques ou les outils méthodologiques avec lesquels elle travaille.

Il est évident que l'intérêt actuel pour l'allégorie prend effet dans l'histoire intellectuelle récente et qu'il est inséparable de l'ample reconfiguration qu'ont connue les sciences humaines, et avec elles les études littéraires, au cours des années 1960 et 1970, toutes tendances confondues. L'une de ces tendances, et non la moindre, s'identifie à la réappropriation de la tradition rhétorique, tant du côté des théories du texte, que développèrent, dans la mouvance du structuralisme, Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov ou le groupe m, que du côté de cette histoire inaugurée avec éclat par Marc Fumaroli dans *L'Âge de l'éloquence* (1980), en réaction d'ailleurs au « textualisme » ambiant. Non moins importantes auront été encore les propositions en faveur d'une herméneutique d'inspiration phénoménologique soutenues par un Ricœur, un Szondi, un Gadamer et les théoriciens de l'école de Constance (Iser, Jauss) ou, dans l'horizon du post-structuralisme, les lectures « déconstructionnistes » déployées par Paul de Man dans ses *Allegories of Reading* (1979). À ces divers courants, l'exégèse patristique put fournir un modèle de référence, explicitement interrogé par Todorov ou par Antoine Compagnon. C'est pourquoi une généalogie du tropisme allégorique dans la pensée contemporaine aurait à prendre en compte le renouveau que connaît l'exégèse chrétienne aux alentours de la Seconde Guerre mondiale. L'enjeu était alors de renouer par-delà la scolastique néo-thomiste (Jacques Maritain) avec la tradition des Pères de l'Église. Le centre intellectuel de cette redécouverte est le séminaire universitaire de Lyon (jésuite), sur la colline « sacrée » de Fourvière. Il a pour figure centrale Henri de Lubac – ami de Paul Claudel, maître de Michel de Certeau, qui rendra compte de son livre monumental sur l'exégèse médiévale¹² –, mais compte aussi des théologiens comme Jean Daniélou et Claude Mondésert, avec qui le Père de Lubac lance en 1942 la collection « Sources chrétiennes » aux éditions du Cerf.

S'il convient de s'attarder davantage sur la manifestation sans doute la plus ancienne (elle prend effet à la fin du XIX^e siècle) de cette paradoxale modernité de l'allégorie, c'est parce qu'elle nous rapproche du moment à tous égards inaugural qu'exemplifient les noms de Courbet et de Baudelaire. Cette première considération inactuelle, qui est aussi la plus

12. Voir Michel de Certeau, « Exégèse, théologie et spiritualité », *Revue d'ascétique et de mystique*, 141, janvier-mars 1960, p. 357-371.

ambitieuse, s'inscrit aux registres de l'esthétique, de l'histoire de l'art, de la philosophie de l'art et de la culture et participe de cette discipline à laquelle Aby Warburg, reprenant un vieux terme mis en vogue par Cesare Ripa à la fin du xvii^e siècle, donna le nom d'« iconologie ». Développant une anthropologie de la culture d'inspiration fortement nietzschéenne qui visait à penser la « survivance de l'Antiquité » (*Nachleben der Antike*) dans la culture européenne, Warburg, s'il ne fit jamais de l'allégorie l'objet direct de son travail, la croisa sans cesse depuis la thèse qu'il consacra en 1895 aux deux fameux tableaux de Botticelli, *Le Printemps* et *La Naissance de Vénus*¹³, jusqu'à son travail final sur les *pathosformeln* (*Mnemosyne*). S'il n'eut pas d'« héritiers » directs, il laissa du moins un extraordinaire outil de travail en obtenant, dès 1920, le rattachement de sa bibliothèque de recherche à l'Université de Hambourg. Installée à Londres à partir de 1933, où elle devint le Warburg Institute, elle y attirera des chercheurs aussi différents qu'Edgar Wind, Rudolf Wittkower, Jean Seznec, Frances Yates, Giorgio Agamben ou Carlo Ginzburg, qui tous, à un moment ou à un autre de leur travail, s'intéressèrent à l'allégorie.

Durant la période hambourgeoise, la Warburg Bibliothek fut le foyer d'une activité intellectuelle intense. C'est dans ce cadre que s'inscrivent certains des travaux les plus célèbres d'Erwin Panofsky, ceux notamment sur le concept d'*idea* (1924) ou sur la perspective (1927). Ceux-ci laissent apparaître toutefois le très net infléchissement néo-kantien que Panofsky, sous l'impulsion d'un autre hambourgeois, Ernest Cassirer, fit subir aux thèses de Warburg. Cette réorientation est sensible également dans le monumental chantier, *Saturne et la Mélancolie*, que Panofsky entreprend en 1923 en collaboration avec Fritz Saxl, ouvrage dont les avanies qui ont parsemé la carrière sont à elles seules comme l'allégorie de cette figure ruinée qu'est l'allégorie en son destin moderne : l'histoire de celle-ci abonde en œuvres inachevées, détruites ou perdues par le fait de circonstances historiques souvent dramatiques. Après avoir connu une première publication à Hambourg, l'ouvrage fut en effet à nouveau mis sur le métier avec l'adjonction d'un troisième collaborateur, Raymond Klibansky, mais l'arrivée des nazis au pouvoir contraignit les trois savants à l'exil, puis l'original allemand fut détruit dans le bombardement de la ville, si bien qu'il fallut attendre 1964 pour voir enfin paraître le livre, en langue anglaise. Datant de la même période « allemande », il est une autre contribution de Panofsky qui intéresse l'histoire moderne de l'allégorie, c'est *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité*

13. Ces deux tableaux, tous deux à la détrempe sur bois, datent respectivement de 1478 et d'environ 1485 et se trouvent tous deux aux Offices.

dans *l'art plus récent*, publié à Leipzig en 1930. L'ouvrage réunit deux études : « *Signum triciput*. Un symbole culturel hellénistique dans l'art de la Renaissance », autour de *L'Allégorie de la Prudence* de Titien, et « *Hercules prodicius*. La renaissance d'une fable morale grecque dans l'humanisme allemand et italien », autour d'une œuvre de Raphaël, intitulée *Le Songe du chevalier*, ou *Le Choix du jeune Scipion l'Africain*¹⁴.

La quatrième partie de *Saturne et la Mélancolie* est centrée sur l'œuvre de Dürer, *Melencolia I* (1517), qui avait revêtu une telle importance pour les romantiques et les post-romantiques, notamment Gautier, Nerval et, bien sûr, Baudelaire. C'est de ce dernier que Benjamin pouvait écrire qu'il avait pris « une vieille et précieuse pièce de monnaie tirée du trésor accumulé de cette vieille société européenne. Cette pièce porte côté face un squelette et côté pile une *Melencolia* plongée dans ses méditations. Cette pièce était l'allégorie¹⁵ ». Cette approche consonne avec celle que Benjamin avait développée un peu plus tôt dans son *Origine du drame baroque allemand* (1928) et avec la critique qu'il y faisait porter sur l'esthétique du romantisme allemand (à laquelle il avait consacré sa thèse de doctorat, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, 1919) et sur sa valorisation du symbole :

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort¹⁶.

Benjamin, qui était sans doute alors le mieux à même de comprendre la force et l'originalité de la pensée de Warburg, et la singulière urgence qu'elle revêtait dans une Europe dont l'idée venait d'être ruinée par la Grande Guerre, Benjamin travaillait lui aussi en marge de l'institution universitaire (il ne parviendra pas même à intégrer cette marge institutionnalisée que constituera l'Institut für Sozialforschung en exil). La connaissance qu'il avait des contributions de la Warburg Bibliothek aurait pu en faire un interlocuteur du groupe de chercheurs hambourgeois. Il n'en alla pas ainsi pour diverses raisons, dont l'une au moins n'est pas simplement anecdotique : Panofsky fit une lecture très

14. Les deux œuvres sont à la National Gallery de Londres.

15. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 243.

16. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, « Champs », 2000, p. 178-179.

critique de la thèse, l'*Origine du drame baroque allemand* justement, que Benjamin avait présentée pour son habilitation. La notion d'allégorie y occupe une place centrale et ne cessera de revenir dans les travaux de la décennie suivante, en particulier l'ouvrage, inachevé, sur Baudelaire. Celui-ci devait comporter trois parties: la première, qui posait le problème, était centrée sur les rapports entre Baudelaire et l'allégorie; la deuxième examinait les données du problème sous l'angle de la critique sociale (« Le Paris du Second Empire chez Baudelaire »); la dernière partie devait énoncer la solution. Dans le livre tel qu'il a été publié, la partie intitulée « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » précède « Sur quelques thèmes baudelairiens », qui est la refonte élargie du deuxième chapitre (« Le Flâneur ») de cette première partie, tandis que « *Zentralpark* » rassemble des fragments, écrits entre juillet 1938 et février 1939, qui se rattachent aux « Thèses sur l'histoire » de 1940, texte ultime. La découverte par la France de la pensée benjaminienne fut aussi tardive que celle des œuvres de Warburg et de Panofsky (celui-ci ayant été lu avant celui-là). Dans tous les cas, il est difficile de ne pas penser qu'un tel retard rend compte des effets d'après-coup liés à la réflexion sur l'allégorie au cours de ces dernières années.

Perspectives

Qu'en est-il donc de l'allégorie dans la littérature et l'art depuis l'époque de Courbet et de Baudelaire? À quoi se reconnaît-elle? Quelles sont les procédures opératoires qu'elle emprunte, les stratégies interprétatives qu'elle nécessite? Telles sont quelques-unes des questions qui seront abordées dans ce volume, moyennant une double ouverture.

Ouverture sur le passé, d'abord. L'allégorie traditionnelle suppose la mobilisation de différentes mémoires (païennes, chrétiennes...) encodées dans des répertoires d'attributs, des réseaux tropologiques, des schèmes narratifs. Les limites chronologiques que s'assigne une équipe travaillant sur les « modernités littéraires » ne sauraient nous dispenser d'interroger la provenance rhétorique, herméneutique et théologique de cette « figure » ni de prendre en compte les aspects les plus marquants qu'elle a pu revêtir dans la tradition occidentale. C'est dire que le rapport au passé, quelle que soit la forme qu'il emprunte (anamnèse, survivance, pastiche, parodie...), constitue une dimension fondamentale de l'allégorie. D'où la nécessité de réfléchir à la fois sur la persistance de l'allégorie traditionnelle et sur l'allégorie en tant que tradition constitutive d'une culture.

Ouverture sur les arts visuels (peinture, sculpture, photographie, cinéma, danse...), ensuite, compte étant tenu des réélaborations littéraires

qu'elle a pu connaître, de Hugo à Pascal Quignard, en passant par Zola, Barrès, Jouve, le surréalisme, Michaux, Nabokov ou Bonnefoy. Un très large pan de la production picturale des XIX^e et XX^e siècles passe par la mise en œuvre de vastes programmes allégoriques ayant pour objet des notions culturelles ou politiques appartenant à la mémoire collective. Aucune forme de pouvoir, religieux aussi bien que politique, aucun type de régime, totalitaire ou démocratique, n'en a fait l'économie : ni la Direction des Beaux-Arts sous la III^e République avec l'Hôtel de Ville de Paris, le Panthéon, la Sorbonne ou le Palais de Chaillot, d'un côté ; ni, de l'autre, les artistes stipendiés du III^e Reich, Arno Breker donnant son *Prométhée*¹⁷, Richard Klein (directeur de l'École des arts appliqués de Munich, l'un des artistes favorisés de Hitler, auteur de l'affiche de la Grande Exposition d'art allemand de Munich en 1937), avec sa toile *L'Éveil* (1937), en parfaite consonance avec le slogan « *Deutschland, erwache!* » (« Allemagne, réveille-toi ! »), ou Walter Hoeck, ornant la salle des pas perdus de la gare de Braunschweig avec *La Jeune Allemagne*. Ces manifestations de l'allégorie, qui sont particulièrement visibles, ne doivent, bien sûr, pas occulter les formes plus discrètes, moins directes, que l'allégorie a pu prendre dans l'art moderne et contemporain.

C'est à la condition d'être réinscrits dans cette double perspective, plus généalogique qu'archéologique et plus esthétique que littéraire, qu'auront toute chance d'apparaître les enjeux véritables dont est porteuse encore pour nous l'allégorie. Car, pour pouvoir parler d'un éventuel déclin de l'allégorie, pour en évaluer les déclinaisons, encore faut-il savoir ce qu'est l'allégorie. La question *reviendra* tout au long de ce volume, mais ce sera à la manière d'une hantise ou d'un remords, et dans l'ombre portée de cette remarque de Benjamin : « Une question qui demeure réservée pour la conclusion : comment est-il possible qu'une attitude au moins en apparence aussi "inactuelle" que celle de l'allégoricien ait dans l'œuvre poétique du siècle une place de tout premier plan¹⁸ ? »

Bernard Vouilloux

17. 1937, bronze, Bitburg, Dr-Hans-Simon-Stiftung.

18. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 235.