



« Randonnée » provient de l'ancien français « randon », qui évoque l'impétuosité de la course. Ce substantif obsolète a donné en anglais "at random", "randomness", transformant ainsi en aléatoire l'absence d'origine ou de direction assurées liées à une trop grande vitesse.

C'est donc sous le signe de l'aléa qu'est placé ce recueil d'articles portant sur la sémiotique et la linguistique, mais aussi sur des textes majeurs de la modernité littéraire et philosophique, enfin sur l'expérimentation littéraire numérique. S'intéressant à l'arbitraire et à la motivation du signe dans leurs rapports à la lecture, à l'interprétation et à la figuralité, les articles couvrent une large étendue disciplinaire, historique et textuelle, pour mettre en place une problématique innovante à la croisée de ces différents domaines.

Présentation	<i>Yves Abrioux</i>
Saussure, Derrida et l'arbitraire du signe	<i>Jonathan Culler</i>
Qu'est-ce qu'un vocabulaire ?	<i>Gérard Dessons</i>
Sémiotique de la spéculation. Greimas et l'exemple de la critique littéraire	<i>Ronald Schleifer</i>
Itérations, involutions, aléatoire : Stéphane Mallarmé, « Un spectacle interrompu »	<i>Yves Abrioux</i>
Le montage aléatoire de l'histoire : Benjamin et l'allégorie	<i>Antoine Traisnel</i>
La littérature numérique : une littérature aléatoire ?	<i>Jean Clément</i>
Face aux disparitions aléatoires de l'œuvre numérique. Réponses esthétiques et conséquences pour la préservation	<i>Alexandra Saemmer</i>

ISBN 978-2-84292-266-5  
ISSN 1967-5968



9

782842922665

17 €



Antoine Traisnel

## LE MONTAGE ALÉATOIRE DE L'HISTOIRE : BENJAMIN ET L'ALLÉGORIE

*What is the relationship between allegory and history?*  
Avital Ronell, *Stupidity*, p. 162.

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 mort.

Walter Benjamin,  
*Origine du drame baroque allemand*, p. 178-179.

Dans ses thèses « Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin dénonce la prétention philologique de donner accès au passé « tel qu'il a effectivement été » (Raulet, p. 66) et préconise pour écrire l'histoire une méthode que l'on pourrait qualifier – bien que le mot n'apparaisse pas dans le texte – d'allégorique. Pour Benjamin, l'allégorie n'est pas une « technique ludique de figuration imagée » (1925, p. 175) : il ne s'agit pas de l'allégorie telle qu'elle est traditionnellement conçue, soit un mode d'expression mineur visant à représenter « une idée abstraite par une image ou un récit [pour lequel] souvent (mais non obligatoirement) les éléments représentant correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée » ; ce n'est ni « la ressource ordinaire des esprits stériles » que décrivait l'auteur de *Jacques le fataliste*, ni le principe de figuration que Henry

James situait en marge de la création littéraire comme « l'un des exercices les plus insignifiants de l'imagination », ni encore l'« erreur esthétique » dénoncée par Borges. Non, l'allégorie benjaminienne n'est pas simplement « un rapport conventionnel entre une image signifiante et sa signification », comme le veut le « préjugé de l'époque classique », mais une « expression, comme la langue, voire comme l'écriture » ; elle ne se résume pas à un montage mécanique plus ou moins sophistiqué échouant à faire éprouver au lecteur la Totalité à laquelle elle prétend renvoyer. Ou plutôt, c'est pour cette raison même, et « parce qu'elle ne se distingue pas essentiellement de l'écriture » (1925, p. 174-175), comme le lui reprochait Schopenhauer, que l'allégorie engage un certain rapport au monde qui, selon Benjamin, serait propice à *l'écriture de l'histoire*.

Il faut bien comprendre dans un premier temps que le philosophe allemand fait de l'allégorie le mode de figuration majeur de l'époque baroque – plus précisément du « drame baroque allemand » des <sup>xvi</sup>e et <sup>xvii</sup>e siècles – une période de l'histoire littéraire tombée en désuétude à la suite de l'avènement de Goethe et des romantiques. *Origine du drame baroque allemand*, la thèse d'habilitation de Benjamin, peut être lu comme la réhabilitation d'un genre littéraire discrédité (le drame baroque) et de son mode opératoire, l'allégorie, alors supplantée par le symbole. « L'esthétique romantique, » avance Benjamin, « dans sa quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu, a acclimaté au cœur des débats les plus simplistes de la théorie de l'art un concept de symbole, qui n'a du concept authentique que le nom. » (1925, p. 171). C'est donc une double injustice commise à l'encontre du drame baroque et de l'allégorie que Benjamin se propose de réparer. Il apparaît dès lors qu'*Origine du drame baroque allemand* esquisse un geste théorique profondément historique. L'accueil qui fut réservé à ce travail en est le meilleur témoignage : Benjamin demande à l'Université de réexaminer cela même qu'il l'accuse d'avoir enfermé dans le débarras de l'histoire. Dès la « préface épistémocritique » d'*Origine du drame baroque allemand*, note Irving Wohlfarth, donc avant qu'il ne soumette sa thèse au jugement de son jury, Benjamin avait condamné par anticipation « sans appel tout savoir qui relève de l'ordre, c'est-à-dire de l'arbre de la connaissance ». C'est un « insoumis qui soumet sa thèse » (1925, préface d'Irving Wohlfarth, p. 12) au jugement d'autorités dont il conteste la souveraineté.

*Origine du drame baroque allemand* peut se lire comme le sauvetage historique de l'allégorie en même temps qu'il permet d'envisager, ce que je vais tenter de montrer dans les pages qui suivent, le sauvetage de l'histoire par l'allégorie. Dans un premier temps, je me propose de tracer en quelques mots une brève *histoire de l'allégorie*, afin de comprendre ce qui dans cette « puissance de figuration » (Deleuze, p. 171) a pu intéresser Benjamin, pour ensuite tenter d'exposer en quoi l'allégorie se prête particulièrement à *l'écriture de l'histoire*

telle que la concevait Benjamin, et plus précisément à ce que je nomme *le montage aléatoire de l'histoire*.

## Allégorie

La plupart des travaux traitant de l'allégorie invoquent *De l'institution oratoire* pour définir la notion : est allégorique ce qui a la prétention de parler au nom d'autre chose que soi, ce qui revendique la capacité à parler (au nom) de l'Autre (*allos, agoreuein*). C'est cette conception que défend Antoine Compagnon, qui oppose chez le critique littéraire la tendance allégorique à la tendance philologique :

L'allégorie suppose que d'autres sens se cachent sous la lettre. Le texte ne veut pas dire ce qu'il dit : il veut dire ce qu'il ne dit pas. Dès qu'on entre dans le champ du non-dit, de l'implicite, de l'esprit, de la figure, les écluses de l'interprétation s'ouvrent toutes grandes. Au contraire de l'allégorie, la philologie entend ramener le texte à son sens : le sens de l'auteur, le sens de la langue, le sens de l'histoire. La philologie n'a cependant jamais le dernier mot et même une édition définitive ne le lui garantirait pas. Il n'empêche : la philologie donne lieu à des travaux souvent ennuyeux mais qui ont la vie dure ; l'allégorie, à des petits monstres parfois charmants mais qui cèdent vite la place aux suivants. On les contemple avec mélancolie comme les embryons dans les bocaux des vieilles pharmacies. L'histoire de l'allégorie est une tératologie. (p. 8-9)

L'allégorie est un puissant stimulateur d'interprétations mais, à en croire Compagnon, elle est incapable de se porter garante des interprétations qu'elle suscite. Si l'on s'en réfère à la définition séminale de Quintilien, cela s'explique de ce qu'elle est fondamentalement allogène : « L'allégorie, que l'on traduit [en latin] par *inversio*, montre une chose par les mots, et une autre chose – quand ce n'est pas une chose opposée – par le sens. Dans le premier des cas, c'est surtout une suite continue de métaphores. » Quintilien insiste sur l'hétérogénéité inhérente à cette figure discursive en montrant qu'une allégorie *ne contient pas en soi sa raison d'être*, étant donné qu'elle fait signe vers une altérité dont la lettre n'est pas détentrice. Contrairement au symbole (*sumballein*, jeter ensemble), l'allégorie est un opérateur anticipant sa relève par un sens qui lui est étranger. Par nature fragmentaire et finie, l'allégorie est marquée par un manque de confiance en soi, ou plutôt par la confiance en une altérité susceptible de la rédimmer et de la parachever. L'allégorie entreprend la tâche impossible de désigner l'Autre sans en être partie<sup>1</sup>. En ce qu'elle fait signe vers ce qu'elle n'est pas, l'allégorie est toujours en souffrance d'un sens, mais, contrairement au symbole, elle n'est pas dogmatique (De Man, 1971, p. 207) et ne décrète pas que son signifié est le prolongement *naturel* de son signifiant. C'est pourquoi,

d'après Benjamin, l'avènement de l'allégorie « coïncide avec la décomposition de l'unité originelle du langage dans le cercle symbolique de la création » (Raulet, p. 24). Parce qu'elle témoigne de la chute du signe dans l'arbitraire du langage, l'allégorie s'apparente au mode de perception d'une modernité qui a perdu foi en la notion de progrès historique et dont Baudelaire, au XIX<sup>e</sup> siècle, est le héraut. L'événement, d'après Benjamin, y est appréhendé comme ruine. L'allégorie oblige à renoncer à l'eschatologie mais, comme le montrent les thèses « Sur le concept d'histoire », pas nécessairement à la théologie. Pour bien comprendre cette idée, il est nécessaire de se pencher sur la temporalité de l'allégorie telle que la conçoit Benjamin.

## Le temps de l'allégorie

L'allégorie repose sur une téléologie paradoxale puisqu'elle requiert de *figer* un processus dynamique en une *image* pour rendre ce processus intelligible ; en ceci, elle suppose un regard extérieur. Aussi force-t-elle à reconnaître un ailleurs qui la justifierait et à accepter le reste et le rebut comme consubstantiels à son être. En effet, d'après le *Litttré*, l'allégorie est une « espèce de discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, et qui ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point. » L'allégorie entend aller au-delà du sens obvie d'un texte, elle invite à l'interprétation et se présente ainsi comme un instrument au service d'une signification transcendante. L'allégorie tient un discours qui n'a de valeur qu'extrinsèque. Une question se pose alors : dans un texte allégorique qui se propose de « ne ser[vir] que de comparaison », quelle est la valeur du comparant censé disparaître derrière l'ineffable vérité ? Quelle est la valeur de ce trop-plein de *logos* nécessaire et malgré tout contingent ? L'allégorie, si elle est comparaison, n'est pas une opération sans reste. Que faire du texte, ce résidu, ce support encombrant du sens ? C'est le statut ontologique douteux de l'allégorie comme modalité déficiente d'un accès au suprasensible qui intéresse Benjamin : une fois interprétée, l'allégorie continue d'assigner à comparaître le lien logique qui unit la représentation et le représenté ; l'écriture n'y ouvre pas le « passage sans hiatus au plan du divin » (1925, p. 172) revendiqué par le symbolisme. De nombreux critiques, au premier rang desquels Angus Fletcher, ont été tentés de réhabiliter l'allégorie en en faisant un mode d'expression symbolique. L'allégorie et le symbole renvoient pourtant à deux idéologies bien distinctes qu'il est possible de schématiser ainsi : d'un côté, l'allégorie professe (au mieux) une immanence de l'écriture, une assignation à résidence du signifiant : l'allégorie confère une épaisseur au langage sans le dénaturer, sans recourir à la transcendance (« [...] *allegory puts a stop sign before the promise of transcendence* [...] », Ronell, p. 108) ; de l'autre, le symbole défend une vision transcendante de l'écriture : il y aurait bien

deux réalités, que seul le symbole serait capable de réconcilier.

Pour bien saisir la force du geste théorique de Benjamin, il faut brièvement rappeler le sort qui fut fait à l'allégorie par le romantisme. À la suite de Goethe, les romantiques l'ont accusée de

briser le rapport originaire entre l'Idée [au sens kantien du terme] et l'image, autrement dit de déflorer le rêve de plénitude symbolique que fait le romantisme, de transformer cette plénitude en fragmentation et en inertie. [...] D'autre part, s'il est vrai que sa face sensible n'a d'autre raison d'être que de transmettre un sens, l'allégorie, vue comme transitive, récuse la vision schellingienne de l'œuvre d'art comme totalité intransitive et souveraine. (Labarthe, p. 21)

Empruntant à Tzvetan Todorov, Patrick Labarthe nomme « ce moment de contestation radicale des pouvoirs de l'allégorie que constitue, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la réflexion goethéenne », la « *crise romantique* ». Cette diabolisation renvoie en négatif au choix de l'allégorie comme mode opératoire des drames baroques de la Contre-Réforme. Il faut rappeler que c'est également à une *crise* que répond le baroque, qui, au lieu de mettre en avant l'unité et la souveraineté de l'œuvre, adopte la fragmentation et l'arbitraire de l'allégorie. Le baroque prend acte du déclin des valeurs classiques et de l'idéal religieux et, face à « un monde qui n'a plus de centre », fait tout pour sauver les apparences *en tant qu'apparences*. Le baroque est un art de la fausse profondeur, un art du pli sans endroit ni envers. D'après Deleuze, le défaut de certitude engendre dans le baroque la surabondance de justifications, le décentrement entraîne la prolifération infinie des points de vue. Pour Benjamin, ce principe d'accumulation caractéristique du baroque exhibe la faille plutôt qu'elle ne la colmate. En choisissant l'allégorie, le dramaturge baroque abandonne toute perspective eschatologique. Le sens spirituel que prome(u)t l'allégorie est en effet toujours différé : la profondeur de cette figure de discours menace de n'être qu'apparence ou trompe-l'œil. C'est parce qu'elle est porteuse d'une promesse de sens – ce qui lui confère un potentiel révolutionnaire – que l'allégorie est propice à l'écriture historique. Le symbole, dit Deleuze, « combine l'éternel et l'instant, presque au centre du monde, mais l'allégorie découvre la nature et l'histoire, elle fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre. » (p. 171)

Cette rupture ontologique insupportable au romantisme, l'allégorie ne cherche pas à la dissimuler, elle ne s'efforce pas de combler l'écart qui sépare le signifiant du signifié, comme l'explique Jean-Luc Nancy :

Si l'allégorie désigne le procédé par lequel on présente une idée au moyen d'éléments concrets qui lui servent de métaphore, et si elle est opposée de manière constante dans le romantisme au « symbole » comme présentation dans un élément homogène

(la foudre est symbole de Zeus, le personnage qui la tient est son allégorie), alors l'allégorie désigne un régime d'altérité irréductible entre le désigné et la désignation. Si la littérature est allégorique, c'est que le matériau verbal reste étranger à ce qu'il évoque, invoque ou convoque. (« Un commencement », p. 157)

L'opération de synthèse disjonctive de l'allégorie contrarie l'ambition réconciliatrice du romantisme. À travers l'ambition frustrée de s'effacer derrière le sens transcendant qu'elle est censée présenter, l'allégorie remet en question la souveraineté de l'écriture. Bruno Tackels montre que, si le symbole est du côté de l'être, l'allégorie est du côté de la signification : « Loin de pouvoir, comme le symbole, s'incarner sensiblement, loin de pouvoir immédiatement être l'être des choses, l'allégorie est réputée dans toute [la] tradition [classico-romantique], représenter médiatement la généralité d'un sens qui lui sera toujours extérieur. » (p. 83)

Ces deux modalités d'écriture – l'allégorie et le symbole – postulent l'existence d'une vérité latente qui donnerait son sens à la réalité patente, en soi insensée. Paul de Man rappelle que le symbole et l'allégorie partagent en effet un grand nombre de traits communs ; la différence majeure serait affaire de temporalité. L'allégorie peut en effet être définie comme un discours constellé de symboles, comme le suggère Umberto Eco : « Le mode allégorique doit avoir un code, le mode symbolique ne peut en avoir un, et pourtant c'est le mode symbolique qui doit fournir les règles au mode allégorique. » (Eco, p. 223) En tant que discours, l'allégorie repose sur une temporalité qui n'est ni le temps homogène de l'historicisme, ni « l'instant mystique » du symbole (1925, p. 178), mais qui repose sur un « principe constructif » (1940, p. 441), ce que j'appelle montage.

Quel est le temps de l'allégorie ? Dans son essai « The Rhetoric of Temporality », Paul de Man fournit un élément de réponse intéressant en distinguant l'ironie de l'allégorie, deux types de rhétorique qui visent à contourner le sens premier d'un texte. Contrairement à l'ironie, d'après de Man, l'allégorie est fondamentalement diachronique ; de ce déploiement dans le temps découle la prétention allégorique d'établir une continuité *tout en reconnaissant le caractère fictionnel de cette continuité* (c'est ainsi qu'il faut comprendre le titre de l'article de de Man, « The Rhetoric of Temporality ») : « [Irony] is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary. » (1971, p. 209) L'allégorie est similaire à l'ironie en ceci qu'elle montre que la relation entre signe et sens est discontinue (dans les deux cas, le texte ne veut pas dire ce qu'il dit), mais les deux figures sont structurellement distinctes. L'ironie serait un moyen d'atténuer la douleur causée par la reconnaissance de l'impossible réconciliation entre le sensible et le supra-sensible, tandis que l'allégorie serait le témoin privilégié de cette disjonction (en ceci, elle a partie liée avec la mélancolie et le deuil). Toutefois, la promesse de



continuité qu'elle recèle, si illusoire soit-elle, explique pourquoi certains historiens « progressistes » – c'est-à-dire, en termes benjaminien, possédant « une conception du progrès qui ne s'attach[e] pas au réel mais émet une prétention dogmatique » (1940, p. 438) – ont pu être séduits par l'écriture allégorique.

## Allégorie et histoire

L'illusion de continuité allégorique a en effet pu servir l'écriture de l'histoire, ici entendue comme la transformation d'un élément *a priori* insignifiant en signe prophétique censé réaffirmer la destinée manifeste d'une nation. L'un des exemples les plus flagrants de cet usage de l'allégorie se retrouve dans la logique historique du *e pluribus unum* américain, soutenue par un discours aux accents typologiques visant à faire converger une série d'événements singuliers vers le centre de la Nation, soit à établir un lien entre (ce qui deviendra) la partie et (ce qui est toujours-déjà) le Tout. La démarche de certains historiens américains du XIX<sup>e</sup> siècle – Bancroft en tête – s'évertuant à ériger certaines destinées individuelles en modèles de la Destinée Nationale n'est pas sans rappeler le procédé typologique des Puritains de Nouvelle-Angleterre. Deborah Madsen définit la typologie comme un outil permettant de mettre en relation l'individu avec la communauté suivant un modèle préétabli :

Typology was the rhetorical style favoured by the Puritan colonists of New England precisely because of its characteristic linkage of the personal with the cultural. [...] Typology seeks to reveal the pattern of connection by interpreting the signs of God's participation in human affairs as He guides events to their preordained place in redemptive history. (Madsen, p. 41)

La célèbre maxime « Westward the Course of Empire Takes its Way » qui célèbre la conquête de l'Ouest, par exemple, corrobore la doctrine de la Destinée manifeste. La formule, qui a eu la fortune que l'on sait (c'est le titre de la fresque peinte par Leutze qui orne le mur du Capitole), soutient une vision eschatologique de l'histoire que réfute Benjamin. Faute d'espace, il m'est impossible de montrer en quoi la typologie puritaine et ses avatars modernes sont en réalité des allégories complexées qui tentent (en vain) d'oblitérer leur caractère composite et allégorique au profit du Tout qu'elles souhaitent présenter. Je me contenterai ici d'invoquer Madsen à nouveau, qui montre que la typologie prétend fonctionner, à l'instar du symbole, selon un procédé métonymique (p. 38) alors qu'elle demeure fondamentalement allégorique (p. 19) et par conséquent se révèle inapte à remplir son office. Il est d'ailleurs révélateur que, dans la tradition américaine, l'allégorie soit à la fois l'instrument du pouvoir et de la dissidence :

Allegory not only provided the powerful rhetorical means for expressing such an

«exceptional» national destiny, allegory also made available a focus for those whose vision of what New World history should look like departed from the orthodox view of America as a redeemer nation. Allegory became the rhetoric of dissent as well as the voice of orthodoxy. (Madsen, p. 2)

C'est en ce qu'elle est toujours partiellement inachevée, toujours à *achever*, que l'allégorie peut être critiquée de l'histoire perçue comme un *progrès* inéluctable et linéaire, une perspective historiciste dont Benjamin rappelle qu'elle est «inséparable de [l'idée] d'un mouvement dans un temps homogène et vide» (1940, p. 439). Ce qui intéresse Benjamin, c'est tout autant la promesse de sens de l'allégorie que sa nature disjonctive et mélancolique, qui en font le témoin privilégié d'un passé inaccompli et en souffrance.

J'appellerai historicisme, à la suite de Benjamin, l'histoire qui se présente comme cette machine à enrégimenter les destins individuels au sein de la geste nationale. L'historicisme a toujours partie liée avec le concept de progrès, dont Benjamin nous dit qu'il «ne pouvait qu'entrer en contradiction avec la théorie critique de l'histoire à partir du moment où il n'était plus un critère appliqué à certaines transformations historiques données mais était censé donner la mesure de la tension entre un commencement légendaire et une fin légendaire de l'histoire.» (*Passages*, cité par Raullet, p. 60) La critique de la notion de progrès est formulée avec force dans l'allégorie de «l'Ange de l'Histoire», que Benjamin expose dans la thèse IX. Semblable à l'«Angelus Novus» de Klee, l'Ange de l'Histoire a

[le] visage tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. [...] Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (1940, p. 434)

Les ruines du passé conservent la possibilité d'être «remémorées», car la remémoration «peut transformer l'inaccompli (le bonheur) en accompli et l'accompli (la souffrance) en inaccompli.» (*Passages*, cité par Raullet, 62) La conception benjaminienne de l'histoire apparaît explicitement empreinte de théologie, mais il est important de voir que le philosophe substitue à la vision apocalyptique du christianisme une perspective messianique héritée du judaïsme. Si l'ange de l'histoire est irrémédiablement éloigné du passé par la tempête du progrès, il reste capable d'établir un jugement sur les événements révolus qu'il observe. «À nous, comme à chaque génération, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention.» (1940, p. 429) Cette force messianique fait que les «générations ne sont pas complètement

fermées sur elles-mêmes», explique Gérard Raulet, mais «ce qui les relie entre elles n'est en rien la continuité et le progrès. L'ouverture – fût-elle, comme le souligne Benjamin, quasiment imperceptible – que crée en elles l'appel de la rédemption est de toute évidence à l'image de la porte étroite par laquelle entrera le Messie selon la dernière phrase des thèses.» L'ouverture est quasi imperceptible parce que la force messianique de chaque génération est «faible» et qu'elle «est remise en question “par chaque nouvelle victoire des dominants” qui réaffirme la continuité de l'Histoire.» (Raulet, p. 63)

## **Le montage aléatoire de l'histoire**

Ce détour par les thèses «Sur le concept d'histoire» est important pour comprendre en quoi l'allégorie sera pour Benjamin un instrument propice au montage de l'histoire. L'allégorie, comme le rappelle Yves Abrioux, «porte une responsabilité envers le passé» (Abrioux, p. 122). «Where allegory prevails», dit Ronell relisant de Man,

there is an acute crisis in the management of anteriority. [...] The relay between sign and meaning is not securely established or seen to originate in any conceptual authority but capitulates to ever-renewed pressures from a yet to be determined past. The past is not so much exposed to effacement as it demands ever more scrupulous attention to its explicit as well as unintended modalities of meaning. Allegory means that very little can be presumed about our current state of knowledge and that reference must be continually interrogated. (p. 106)

L'historien-allégoricien que décrit Benjamin se devra d'être attentif à la revendication d'un passé à jamais inaccompli, d'après Tom Cohen :

[...] no longer the traditional «allegory» that is an icon itself of mimeticism (a textual mode purveying a segregable meaning), Benjamin's eviscerating catachresis is also not that merely reflexive figure conceived as «modernist» today – in which reflexivity itself is stamped as a (merely) aesthetic effect. Rather, precisely the reflexive moment of this allegory is the predicate for an act of mnemonic engineering and history alteration. (Cité par Ronell, p. 107)

Telle que la pense Benjamin, l'allégorie invite à remettre en question la structure épistémologique de l'historicisme et appelle une relecture constante du passé, qui fait valoir une prétention sur chaque génération. En ce qu'elle est par essence inachevée, l'allégorie est en mesure de faire «éclater le continuum historique». Raulet explique qu'un «des moyens d'actualiser le passé, et d'échapper au temps de l'histoire-récit des vainqueurs, est la citation [...] qui “sort par effraction” un fragment de la continuité d'un texte.» (Raulet, p. 65) Impossible ici de ne pas penser au livre des *Passages*, dont Benjamin disait qu'il devait

«porter à son plus extrême paroxysme l'art de citer sans guillemets. Sa théorie entretient les liens les plus étroits avec le montage.» (1939, p. 474) Dans ses thèses sur le concept d'histoire, Benjamin avance que «ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable.» (1940, p. 429) En attendant le jugement dernier, la citation – le fragment de texte «arraché» (1940, p. 441) à son contexte d'origine – peut être comprise dans son sens juridique: elle est citation à comparaître du passé devant l'historien matérialiste. À l'historien matérialiste échoit moins, en réalité, la mission de s'ériger en juge que celle de rendre justice aux oubliés de l'histoire et, les citant à «l'ordre du jour» (1940, p. 429) suivant la tradition militaire, à transformer les victimes du passé en héros. «Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir “comment les choses se sont réellement passées”. Cela signifie *s'emparer* d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger.» (1940, p. 431) Le passé s'offre «inopinément», de façon aléatoire, à l'historien matérialiste; l'image du passé est semblable à une mosaïque, fragmentaire et désorganisée, et pourtant elle n'apparaît pas entièrement arbitraire. À l'historiographe matérialiste de «brosser l'histoire à rebrousse poil» afin d'extirper ces ruines du continuum historique pour les restituer à leur vérité messianique et pour «éveiller» les consciences endormies<sup>2</sup>.

Dès lors, il apparaît clairement que l'allégorie, avec sa conjonction disruptive, est un outil essentiel pour le concept benjaminien d'histoire. Paul de Man a montré que l'allégorie était caractérisée par une «régression infinie» du sens, qui oblige à sans cesse remettre en question la possibilité de la connaissance historique. Pour Benjamin, cette régression n'est pas tragique (comme elle semble au demeurant l'être pour de Man) car elle ne condamne pas l'historien à l'ignorance mais au contraire lui permet de sortir de la conception historiciste qui «compose l'image “éternelle” du passé»; à l'opposé, «le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé.» (1940, p. 441) La conception allégorique de l'histoire substitue à la *chronologie* historiciste une perspective *kairologique*. Pour le dire avec Terry Eagleton: «The meaning of that vast, cryptic sign-system which is history must be constantly displaced to be discovered — ceaselessly referred to a supportive system of transcendental *signata*, in an act whose literary name is allegory.» (Eagleton, p. 14)

«L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme “à-présent” dans lequel sont fichés des éclats du temps messianique.» (Benjamin, 1940, p. 443). La rencontre avec le passé se fait de façon inopinée, et l'historien doit résister

à la tentation de recueillir les fragments pour les rendre à une continuité fantasmée. La « constellation cristalline nommée histoire » (1939, p. 1023) a moins l'allure d'une fresque que d'une mosaïque, terme qui évoque à la fois l'assemblage d'éléments hétéroclites et la loi du prophète hébreu :

Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même. [...] Car tandis qu'en considérant un seul et même objet, elle suit les différentes strates de sens, ces recommencements lui donnent une impulsion sans cesse renouvelée et justifient les intermittences de son rythme. Les mosaïques, aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leur majesté ; de même la contemplation philosophique n'a pas à craindre de perdre son élan. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage ; rien ne saurait donner une idée plus puissante de cette force transcendante, que ce soit celle de l'image sacrée ou de la vérité. (1925, p. 24-25)

C'est ce retour inlassable qu'annonce l'allégorie, c'est cette logique spectrale d'un passé qui revient pour interrompre la marche amnésique du progrès. Le mouvement intermittent de l'histoire caractérise précisément l'allégorie, perçue comme porteuse d'un *sens insignifiant*. L'allégorie, pour Benjamin, « morcelle la nature en exposant des objets partiels, des “détails amorphes”, en procédant à “l'ostentation arrogante de l'objet banal” ». C'est le montage de ces “natures mortes” qui fait alors de l'objet un emblème où “l'instant de l'expression coïncide avec un véritable jaillissement d'images” dispersées en une “foule chaotique.” » (Didi-Huberman, p. 156<sup>3</sup>) Alors que le symbole romantique est investi du pouvoir de réconcilier le sensible et le suprasensible, l'allégorie exprime l'impossibilité de cette réconciliation. Todorov résume ainsi la polémique initiée par Goethe au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « On pourrait peut-être dire aussi, en contraignant le vocabulaire de Goethe : le symbole représente et (éventuellement) désigne ; l'allégorie désigne mais ne représente plus. » (Todorov, p. 238) L'adverbe employé par Todorov exprime la nostalgie de la perte d'origine (*ne représente plus*) dont l'allégoricien fait l'expérience : « L'unité de temps de l'expérience symbolique, » dit Benjamin, « c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l'on peut dire, qui est à l'intérieur de lui-même. » En revanche, l'allégorie « se plonge dans l'abîme qui sépare l'image et la signification. » (1925, p. 178) « Tandis que Goethe et les Romantiques cherchent à surmonter la coupure entre le caractère passager du monde des phénomènes et l'éternité, » explique Gérard Raulet, « Benjamin vise au contraire à faire de l'expérience allégorique, “mélancolique”, celle de “l'éternelle précarité” » (Raulet, p. 29) et par extension à faire de l'allégorie le paradigme du montage de l'histoire.

## Notes

1. Dans sa célèbre définition, Coleridge place le symbole du côté de la synecdoque (la partie renvoyant au tout) et l'allégorie du côté de la métaphore, laquelle requiert la substitution d'une réalité par une autre et par conséquent exhibe son défaut ontologique. (Coleridge, p. 661)
2. «The waking dreamer of whom Benjamin writes resembles those who fall under the sway of an organicist theory of history; and in one of the theses on the philosophy of history, he is implicitly contrasted with the image of the rapist: "the historical materialist leaves it to others to be drained by the whore called "Once upon a time" in historicism's bordello. He remains in control of his powers, man enough to blast open the continuum of history." The narrational device of "Once upon a time" is auratic: it opens up distance only the more effectively to insinuate intimacy. In a single gesture, the past is at once relegated to a safe distance and, robbed of its turbulence, surrendered to the hegemony of the present. [...] Homogeneous history — history that expelled the trace of rupture and revolution — is whorelike both in its instant availability and in its barren emptiness; the ease with which it can be penetrated is the very sign of its sterility.» (Eagleton, p. 45-46; je souligne.)
3. Les citations dans le passage de Didi-Huberman sont extraites d'*Origine du drame baroque allemand*.

## Références bibliographiques

- ABRIOUX, Yves  
1996 «Foucault, le chaos et la complexité», dans *La Théorie au risque de la lettre*, TLE, n° 14, p. 109-128.
- BENJAMIN, Walter  
1925 *Origine du drame baroque allemand*, tr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2000.  
1939 *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, le livre des passages*, tr. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.  
1940 *Œuvres III*, tr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- COLERIDGE, Samuel Taylor  
1817 «Lay Sermons», *The Statesman's Manual*, London, Routledge & K. Paul, 1972.
- COMPAGNON, Antoine  
1993 *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles  
1988 *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- DE MAN, Paul  
1971 *Blindness and Insight*, 2<sup>e</sup> éd. Minneapolis, University of Minnesota, 2003.
- DDI-HUBERMANN, Georges  
2009 *Quand les images prennent position*, Paris, Éditions de Minuit.

*Le montage aléatoire de l'histoire : Benjamin et l'allégorie*

EAGLETON, Terry

1981 *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, New York/London : Verso, 1985.

ECO, Umberto

2001 *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.

FLETCHER, Angus

1967 *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press.

LABARTHE, Patrick

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

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

2006 *L'« Allégorie » suivi de Un commencement* par Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée.

MADSEN, Deborah L.

1996 *Allegory in America, From Puritanism to Postmodernism*, New York, St Martin's Press.

RAULET, Gérard

2000 *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses.

RONELL, Avital

2001 *Stupidity*, Chicago, University of Illinois Press.

TACKELS, Bruno

2001 *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan.

TODOROV, Tzvetan

1977 *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil.