
**SYMBOLE ET ALLÉGORIE : SIMILITUDES ET SPÉCIFICITÉS /
SYMBOL AND ALLEGORY : SIMILITUDES AND DIFFERENCES /
SIMBOL ȘI ALEGORIE: SIMILITUDINI ȘI SPECIFICITĂȚI¹**

Résumé: Le symbole et l'allégorie sont souvent associés sur la base de certains points de convergence. Tous deux sont des figures macrostructurales qui s'élaborent à l'aide de diverses figures microstructurales et qui se combinent aussi bien dans la narration que dans la description où l'allégorie se présente, en général, comme le développement détaillé du symbole. Mais les divergences, plus nombreuses, tiennent à l'envergure, qui est laconique pour le symbole et expansée pour l'allégorie. Elles tiennent aussi et surtout à la nature de la relation entre le signifiant et le signifié ainsi qu'à la structure même du sens.

Mots-clés: structure laconique, expansion discursive, figure macrostructurale, motivation, intentionnalité double.

Abstract: The symbol and the allegory are often associated on the basis of certain points of convergence. Both are macrostructural figures which are developed by means of diverse microstructural figures and which harmonize as well in the story as in the description where the allegory appears, generally, as the detailed development of the symbol. But the differences, more numerous, are derived from the scope, which is laconic for the symbol and expanded for the allegory. They also are derived from, and above all, the nature of the relation between the signifier and the signified as well as from the structure of the sense itself.

Key words: Laconic structures, discursive expansion, macrostructural figure, motivation, double intentionality.

Introduction

Symbole et allégorie sont deux productions figurales que l'on a souvent définies en opposant. En effet, le mot « *symbole* », qui est issu du grec « *sumbolon* », désigne étymologiquement un fragment de céramique brisé en deux puis partagé entre deux personnes pour servir de signe de reconnaissance quand les deux morceaux étaient rassemblés. Sur le plan littéraire, il renvoie à une figure macrostructurale complexe, de forme laconique, qui est le résultat d'une combinaison de figures élémentaires. Le mot « *allégorie* », lui, provient du grec « *allègorein* » signifiant « *parler autrement* », et se définit comme une figure macrostructurale de type complexe, qui se développe dans un contexte narratif ou descriptif, généralement à l'aide de métaphores continuées. Si l'opposition, qui tient ici à la structure, est réelle, elle a néanmoins du mal à cacher les rapports de ressemblance et de dépendance mutuelle entre les deux figures. Cette relation ambivalente a parfois amené à opposer deux figures qui s'attirent pourtant irrésistiblement et se combinent dans bien des cas. C'est cette série de traits convergents et divergents que nous entendons étudier à partir d'un outillage méthodologique emprunté à la stylistique, à la sémiotique et à la poétique.

I- ÉTENDUE DE LA FIGURE

¹ Koffi Loukou Fulbert, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire, ukhouh@yahoo.fr.

L'étendue est à percevoir ici comme la portion textuelle consacrée à la figure, en d'autres termes, comme l'unité de base du discours qui lui donne naissance. L'on sait, d'un point de vue grammatical, que celle-ci va de la lexie ¹ au texte en passant par les morcellements intermédiaires du discours que sont le syntagme et la phrase. Cette étendue permet, dans bien des cas, de différencier le symbole de l'allégorie.

Le symbole se distingue ainsi de l'allégorie par sa structure laconique et brève, et par une perception instantanée. Cette structure exploite le plus souvent les catégories grammaticales de la lexie et du syntagme en mettant en évidence toutes les valeurs connotatives rattachées à celles-ci. C'est dans ce sens que la lexie « *lion* » évoque la force, la puissance, la royauté, la majesté, le courage, etc. Dans un espace culturel donné, qui attribue à l'animal dénommé « *lion* » toutes ces valeurs connotatives, la perception du signifiant et du signifié symboliques se réalise d'un seul trait. L'espace textuel, de même que le temps de réalisation sonore de ces unités de sens sont considérablement réduits. Une telle structure est conforme à la nature même du symbole qui procède par un maximum d'encodage et un minimum de décodage. Ce maximum d'encodage suppose un minimum de dévoilement, ce qui se traduit par la structure abrégée, que Creuzer commente ainsi :

La propriété essentielle de cette forme de représentation est qu'elle produit quelque chose d'un et d'indivis. Ce que la raison analytique et synthétique rassemble dans une série successive comme des traits particuliers, en vue de la formation d'un concept, cette autre manière d'appréhender le donne en entier, et en même temps. C'est un seul regard, l'intuition s'accomplit d'un seul coup (Cité par Tzvetan Todorov, 1977 : 254).

La brièveté de la réalisation graphique va de pair avec celle de la réalisation sonore, et cela se traduit également par une manifestation simultanée des deux faces du symbole. À l'opposé, l'allégorie tire sa spécificité de l'expansion discursive, du « *gaspillage représentatif* » selon les termes de Umberto Eco (1993 : 235). En clair, elle se développe sur une plus large portion textuelle, plus exactement à travers la narration et la description. Ces deux types textuels obéissent à un développement par étapes (c'est le cas de la narration avec le schéma narratif et de la description avec le couple pantonyme-expansion) qui rend impossible une perception instantanée. En outre, s'il est vrai que contrairement à la parabole qui consiste en une succession évidente de deux textes (connotatif et dénotatif), l'allégorie consiste le plus souvent en une superposition des deux sens, il faut bien noter que l'expansion de l'allégorie et son caractère conventionnel ne facilitent pas nécessairement une perception simultanée et harmonieuse de ses deux sens. Le lecteur est bien obligé de lire dans un premier temps un texte au sens connoté déjà cohérent dont le sens dénoté ne sera livré que dans une seconde opération d'interprétation. La cohérence du texte qui tombe sous les sens bloque ou retarde souvent la recherche d'un deuxième sens, et disloque ainsi l'unité de l'allégorie. Cette particularité de l'allégorie, qui la distingue du symbole, est présentée en ces termes par Schelling :

La différence des deux formes [symbole et allégorie] doit être placée dans l'instantané, qui manque à l'allégorie. Une idée s'ouvre dans le symbole en un moment, et entièrement, et elle atteint toutes les forces de notre âme. [...] L'allégorie nous attire à respecter et suivre la marche que prend la pensée cachée dans l'image. Là est la totalité instantanée ; ici la progression en une série de moments (cité par Tzvetan Todorov, 1977 : 254).

¹ Nous n'ignorons pas le fait que le monème soit la plus petite unité porteuse de sens. Mais le symbole porte bien plus sur la lexie que sur le monème.

Plus clairement, comme le résume Todorov, « *l'allégorie est successive, le symbole simultané.* » (Todorov, 1977 : 254) L'étendue constitue donc un critère majeur de distinction des deux figures. Mais dans la mesure où il s'agit avant tout de figures, c'est la structure figurale qu'il faut surtout interroger pour cerner les points de ressemblance et de divergence respectifs du symbole et de l'allégorie.

II- FIGURALITÉ

La figuralité renvoie au caractère spécifique de la figure en tant que figure. Il s'agit d'approcher ici chacun des deux procédés selon le poste du système figuré, qui se structure en deux grilles : les figures macrostructurales et les figures microstructurales. La réflexion portera uniquement sur la première grille dans laquelle s'inscrivent les deux figures. Elle s'intéressera au caractère macrostructural de ces deux procédés ainsi qu'à leur composition.

1- Deux figures macrostructurales

Georges Molinié définit aux figures macrostructurales les caractéristiques suivantes :

- elles ne se repèrent pas automatiquement dans l'énoncé et ne présentent donc pas à réception un caractère obligatoire pour l'acceptabilité sémantique de cet énoncé ;
- elles s'interprètent d'après le macrocontexte, c'est-à-dire en fonction du contexte au sens le plus large qui soit ;
- elles ne sont pas isolables sur des éléments formels précis, ou, si elles le sont, elles demeurent si on modifie ces éléments (Molinié, 2001 : 114).

Il est vrai que le signifiant symbolique est isolable sur des segments formels précis, par exemple la lexie « *lion* » ; mais le signifié qu'il évoque ne peut être identifié qu'en dehors du micro-contexte textuel. En d'autres termes, le sens du symbole ne relève pas de l'immanence textuelle. C'est nécessairement en référence à une culture ou au répertoire symbolique d'un artiste que l'on peut interpréter le symbole et reconstituer ainsi les deux morceaux séparés du « *symbolon*¹ ».

L'allégorie obéit de façon plus systématique aux caractéristiques de la figure macrostructurale. En tant que forme détaillée ou développée du symbole, elle ne laisse pas nécessairement apparaître le signifié auquel elle se rapporte. La typologie textuelle correspondante étant l'expansion discursive, l'allégorie ne saurait se réduire à une lexie ou à un syntagme. C'est le récit tout entier, la description toute entière, le texte tout entier qui constitue l'allégorie, et non telle ou telle portion du discours aisément isolable. En outre, et dans la mesure où elle possède déjà un sens immanent bien cohérent, le sens intentionnel ne peut être perçu qu'en dehors du cadre textuel. Le sens immédiat n'est que trompeur puisqu'il n'est pas du tout visé. C'est toujours en référence à un macrocontexte que l'on peut discerner ce sens. Le poème « *Mors* » (Hugo, 1985 : 287) se présente sous la forme d'un récit dont le personnage central, la Faucheuse, met toute chose en ruine sur son passage. L'activité dévastatrice de ce personnage est bien compréhensible au niveau connotatif. Mais quelques indices textuels relatifs à la mort permettent de déduire que le poète vise plus que ce sens immédiat, relatif à l'univers champêtre. Si la mort est évoquée, elle n'est pas explicitement nommée, et ce sont les embrayeurs d'isotopies, en rapport avec le vécu personnel du poète (qui écrit ce poème après la mort de sa fille Léopoldine), qui aident à discerner une allégorie et à en déterminer le sens. Ce macrocontexte est à la fois

¹ Nous faisons ici référence au sens étymologique du symbole.

social (le poète perd sa fille) et livresque ou macrotextuel¹ (la thématique de la mort qui prédomine dans *Les contemplations*.)

Il arrive toutefois, sur le plan littéraire, que l'allégorie se réduise à une seule lexie et soit, par là-même, isolable sur un segment formel précis. C'est le cas lorsque la lexie porte une majuscule à l'initiale comme dans la fable *La Mort et le Bûcheron* de La Fontaine où ces deux lexies désignent des personnages du récit. La Mort, dans ce cas, est douée de qualités anthropomorphes puisqu'elle répond à l'appel du Bûcheron, « *vient et lui demande ce qu'il faut faire* ». En somme, les deux figures se déterminent par rapport au cadre macrostructural mais l'allégorie, du fait de son expansion, obéit plus entièrement aux caractéristiques précédemment définies.

2- Des figures composées

La complexité du symbole et de l'allégorie tient aussi, et en grande partie, au fait qu'elles sont composées de plusieurs autres figures microstructurales. Michèle Aquien soutient, dans son *Dictionnaire de poétique*, que « *le symbole est une image qui tient de toutes les autres images* » (Aquien et Molinié, 1996 : 703) comme l'allégorie, la métonymie, la synecdoque et surtout la métaphore à laquelle elle se confond le plus souvent. Son rapport avec l'allégorie s'explique par le fait qu'il peut être développé sous la forme d'un récit ou d'une description. La plupart des fables de La Fontaine fonctionnent selon ce procédé, et l'on pourrait citer, en particulier, « *La cigale et la fourmi* », la cigale symbolisant la paresse et la fourmi, l'industrie. Ces deux caractères seront développés dans le récit de la fable avec, bien entendu, des destins différents pour les personnages qui les incarnent. En clair, dans les fables de LA FONTAINE, deux symboles sont évoqués au départ. Mais c'est dans le déroulement du récit que se déploient leurs sens respectifs. Le symbole tient aussi de la métonymie et de la synecdoque « *par extraction d'une qualité ou d'un élément constitutif*. » (Aquien, 1996 : 703) Le sceptre peut être ainsi considéré comme un des symboles de la royauté. La confusion avec la métaphore est moins évidente pour les symboles dits « *conventionnels* » qu'avec les symboles personnels, qui sont la création de tel ou tel artiste. Ainsi, en proposant diverses images du poète (l'albatros, le pin, le pélican, etc.), les romantiques ont contribué à enrichir le répertoire symbolique de cette fonction sociale.

L'allégorie se construit quasiment avec les mêmes procédés. Sa forme expansée autorise plus aisément l'intrusion de plusieurs figures microstructurales. Le poème « *Mors* » d'Hugo cité plus haut exploite principalement la figure de la personnification. La mort acquiert des attributs humains comme le montre le vers suivant : « *L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux* ». Cette personnification peut évoluer jusqu'à la prosopopée, comme dans les *Fables* de La Fontaine, notamment dans « *Les animaux malades de la peste* » où le lion, tient conseil, « *se repent* » et invite les autres animaux à en faire autant. La réussite de l'allégorie repose également, et en grande partie, sur le fait que le récit ou la description de portée symbolique se développe « *selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc.* » (Aquien, 1996 : 703). Cela suppose que la métaphore constitue le noyau organisateur de la figure.

¹ Le macrotexte désigne, selon Georges Molinié, l'ensemble des productions d'un auteur, d'une époque, d'un courant, productions auxquelles l'on peut se référer pour interpréter un texte déterminé, pour éviter de faire du texte littéraire, une représentation de la société.

C'est par elle que le texte immédiat et son sens absent sont mis en relation. Elle se démultiplie donc abondamment et fait ainsi de l'allégorie une métaphore filée.

De façon générale, l'allégorie et le symbole convergent au niveau de la figuralité. Ils relèvent tous deux de la catégorie des figures macrostructurales et se construisent à partir d'un ensemble d'autres figures élémentaires. Cela entraîne parfois, dans le cas du symbole, une confusion avec la métaphore, et dans le cas de l'allégorie, une confusion avec la métaphore filée. Les deux figures entretiennent elles-mêmes des liens très étroits se traduisant par le développement du symbole en récit ou en description allégoriques. Mais c'est surtout au niveau sémantique que ces rapports sont les plus riches.

III- MODE DE SIGNIFICATION ET STRUCTURE SÉMANTIQUE

Le symbole et l'allégorie sont deux productions figurales dont l'intérêt majeur réside dans le traitement du sens. Leur comparaison, au niveau sémantique, nous paraît donc très porteuse. Celle-ci prendra en compte la nature de la relation signifiante et la structure sémantique

1- Nature de la relation signifiante

La nature de la relation signifiante se fonde sur l'essence de la figure. À ce niveau, des différences majeures permettent de distinguer symbole et allégorie. Déjà dans l'esthétique romantique, l'opposition allégorie-symbole constitue une autre expression de l'opposition rhétorique-esthétique. Dans cette dualité, le symbole, qui est la marque de la poésie, est mis en étroite relation avec le langage originel, le langage primitif. Ce langage, qui présente des caractéristiques tels l'onomatopée et les tropes, apparaît comme celui de la pure expression avec, comme trait dominant, la motivation. Il est pur, naturel, intuitif et inné. C'est de ce caractère naturel qu'il tient l'accord ou le synthétisme de ses deux faces.

Le symbole est un et indivis dans la mesure où les deux morceaux du « *symbolon* » forment au départ une seule et même réalité, uniquement séparés pour servir de signe de reconnaissance entre les deux porteurs. Le symbole est donc fusion. Ainsi, lorsque l'on dit que le lion est le symbole de la force, le lien entre l'animal et la valeur qu'il manifeste est motivé et surtout naturel. Tout se passe comme si la valeur de force n'était propre qu'au lion. Pourtant, la logique cartésienne aurait bien pu associer à cette qualité d'autres animaux comme la panthère, le tigre, l'hippopotame et l'éléphant. Mais l'exclusion tacite des autres animaux et la préférence accordée au lion crée une impression de liens très anciens, préexistants à l'homme, ce qui peut, en partie s'expliquer par la place que cet animal occupe dans les mythes et les contes.

À l'opposé, l'allégorie, qui est le fruit de la raison, est acquise. Son sens, qui n'est pas naturel, ne lui est pas intimement lié ; et il a besoin d'être appris avant d'être connu. Ce caractère conventionnel marque la rupture, le déchirement entre les deux faces. Le symbole fait fusionner signifiant et signifié, l'allégorie les sépare, dira Todorov (1977 : 251). En d'autres termes, le rapport qui unit les deux faces de l'allégorie est arbitraire, parce que celles-ci sont volontairement et artificiellement reliées, sur la base de critères plutôt rationnels, en vue d'atteindre un but. L'on en déduit que l'allégorie est hétérotélique, c'est-à-dire que son but est ailleurs qu'en elle-même. Elle est fonctionnelle, utilitaire et sans valeur propre. L'allégorie de la mort dans le poème « *Mors* » d'Hugo est créée pour répondre au besoin affectif du poète qui vient de perdre sa fille et qui envisage désormais le monde sous un angle totalement pessimiste.

Par ailleurs, la filiation du symbole au langage originel a pour conséquence immédiate l'indicibilité de celui-ci. En clair, comme le dit Todorov qui commente Novalis et Kant, « *L'art exprime quelque chose qu'on ne peut dire d'aucune autre manière (...) l'art exprime ce que la langue ne dit pas.* » (Todorov, 1977 : 251) En effet, contrairement au signe saussurien qui suscite dans l'esprit un concept précis, le symbole suscite une imagination confuse qui, tout en donnant beaucoup à penser, ne renvoie pas à une pensée déterminée, à un concept adéquat. C'est que, comme le souligne A. W. Schlegel évoquant Schelling, le symbole est une représentation de l'infini par le fini. La conséquence de cette relation disproportionnée (entre infini et fini) est une recherche à tâtons du terme adéquat pour désigner la réalité relevant de l'infini. Cette hésitation des sujets parlants entre plusieurs termes pour exprimer une réalité mal conçue (l'infini) serait, selon Schelling et Kant, à l'origine de la polysémie que Todorov considère comme une caractéristique essentielle du symbole : « *Le langage poétique (l'art dans le langage) s'oppose au langage non poétique par cette surabondance de sens - même si elle n'a pas la netteté, l'explication des attributs logiques et des concepts.* » (Todorov, 1977 : 227) Si nous souscrivons à l'idée de polysémie du symbole, nous en voyons plutôt la source dans la nature même du symbole que dans l'hésitation et le tâtonnement dont le résultat peut être aléatoire. Cette polysémie se justifie principalement par le fait que le symbole peut à la fois s'interpréter aux niveaux littéral, tropique, historique et anagogique¹. Dans *Kaïdara* d'Amadou Hampâté-Bâ, la lexie « *coq* » est successivement mise en rapport d'équivalence sémantique avec les lexies « *roi* », « *arme fatale* », « *guerre* », « *incendie* », « *secret* » (arcane), etc. Le premier sens (roi) relève du niveau tropique si l'on considère la communauté de sèmes entre les lexies « *coq* » et « *roi* », notamment la crête du coq, qui est assimilable à la couronne d'un roi. Le deuxième sens (l'arme fatale) est emprunté à l'histoire du peuple manding, précisément à l'épisode du combat qui opposa Soundjata Kéita à Soumangourou Kanté. L'histoire rapporte que c'est à l'aide d'un ergot de coq que le libérateur du Manding (Soundjata) vint à bout de son redoutable ennemi. Les trois autres sens relèvent du niveau anagogique : ils s'inscrivent dans le secret initiatique, qui ne se dévoile pas au profane (voir ZADI, 1978 : 196-197).

L'allégorie a, quant à elle, un sens clos, fini, ce qui justifie sa dicibilité, à l'opposé du symbole qui est indicible. Sa dimension rationnelle en fait une réalité cernable et apprivoisable. Elle est produite par la raison et s'adresse à l'intellection. Le sens intentionnel est bien précis et s'inscrit dans un contexte (social et historique) précis, même s'il faut reconnaître que l'intégration des autres figures microstructurales peut donner lieu à quelques interprétations supplémentaires. La fable « *Le Loup et l'Agneau* » de La Fontaine est nécessairement liée à un contexte sociohistorique précis ; et le rapport disproportionné entre ces deux animaux n'est qu'un prétexte pour dénoncer l'inégalité et l'injustice qui régissent les rapports entre les forts et les faibles, surtout à une époque dominée par un pouvoir royal absolu. D'ailleurs, La Fontaine soutient lui-même qu'il se sert des animaux pour instruire les hommes. En rapport avec le contexte sociohistorique, l'allégorie a un sens bien limité. Mais cette fable brasse bien des figures élémentaires et même des symboles (car le Loup et l'Agneau finissent par s'imposer aujourd'hui comme des symboles d'origine littéraire), ce qui rend autorise une plus grande ouverture dans son interprétation. Notons toutefois que c'est précisément cette ouverture qui a valu sa disgrâce à l'allégorie chez les

¹ Nous faisons ici allusion à la théorie des quatre sens des Évangiles dans la théologie médiévale.

exégètes de la Bible qui lui opposent non seulement l'interprétation historique, mais lui reprochent également se servir des procédés de l'analogie comme d'un prétexte pour toutes les formes d'interprétations.

Dans le symbole, le passage du fini à l'infini ou du visible à l'invisible entraîne une nébulosité du contenu, selon l'expression de Jung (1971). En effet, nommer ou désigner une chose ou un être, c'est le circonscrire, l'apprivoiser. Mais comment le langage, qui est fini, pourrait-il aisément apprivoiser la réalité symbolique qui relève du mystère, de l'inconnu, du divin ? On ne peut nommer (avec une extrême précision) le divin ou toute réalité ésotérique qu'en en dressant un paradigme symbolique. Ce large éventail de noms est certes un échec de désignations précises, mais chaque appellations a le privilège de constituer une portion du sens global, et non une appellation aléatoire. C'est ce que soutient en substance Umberto Eco qui évoque Hegel :

Dans ses manifestations primordiales, le symbole est toujours une forme qui doit posséder un sens sans être en mesure de l'exprimer complètement. Ce n'est que dans sa phase la plus mûre que le sens sera exprimé explicitement (symbolisme de la comparaison) mais là on s'achemine vers la mort dialectique du symbolique qui évolue en direction d'une plus grande maturité. (ECO, 1993 : 212-213)

Et Eco en déduit que « *le symbole vit et prospère quand il demeure indéchiffrable* » (1993 : 214) et que les symboles chrétiens ont fini par se racornir à force d'exégèses et de débats culturels. Au contraire, l'expansion de l'allégorie sur une large portion textuelle fournit plus d'indices à son décodage, ce qui lui permet d'échapper à la nébulosité sémantique du symbole. C'est ce qui a fait dire à Umberto Eco que « *la méthode allégorique est démythifiante.* » (ECO, 1993 : 221)

La relation signifiante est aussi marquée par l'intransitivité du symbole et son caractère autotélique. En clair, sa face signifiante ne peut être traversée en vue de la désignation de ce qui est signifié. Il signifie indirectement, et de façon secondaire. Comme le soutient Todorov, tout se passe comme s'il était « *là pour lui-même, et ce n'est que dans un deuxième temps que l'on découvre aussi qu'il signifie.* » (Todorov, 1977 : 218) Cette intransitivité ne l'empêche pas cependant de signifier, d'où cette formule ambivalente de Todorov : « *Le symbole est la chose sans l'être tout en l'étant* » (1997 : 240). Le symbole, dira Goethe, représente et (éventuellement) désigne. Il s'adresse donc à la fois à la perception et à l'intellection.

Ast, qui a bien senti cette spécificité, soutient que le symbole est, alors que l'allégorie signifie. En d'autres termes, le caractère intransitif et autotélique du symbole, doublé de son caractère intuitif s'oppose très nettement au caractère transitif et hétérotélique de l'allégorie. Le symbole est indéfinissable et refuse de se laisser traverser comme une vitre pour aller à la chose nommée. Au contraire, l'allégorie, du fait de sa transitivité, signifie directement et elle se limite à signifier, sans représenter comme dans le symbole. Sa face signifiante est traversée en vue de la connaissance de ce qui est signifié. Une fois la chose désignée atteinte, l'allégorie perd toute utilité. À l'opacité du symbole, s'oppose donc la transparence et la translucidité de l'allégorie.

La dialectique constitue un autre trait distinctif du symbole par rapport à l'allégorie. Le symbole implique une synthèse des contraires à divers niveaux. Au niveau du couple symbolisant-symbolisé, il unit les traits concret et abstrait, visible et invisible, particulier et général, etc. Au niveau de son fonctionnement, se manifeste la dialectique du cacher-dévoiler. Autrement dit, une chose volontairement cachée doit être recherchée et dévoilée, ce qui n'est possible qu'à des appels, assimilables en cela aux porteurs des deux

». Au niveau de sa structure sémantique, il unit des connotations contradictoires, ce que Hampâté Bâ nomme face diurne et face nocturne (ou encore faste et néfaste), en évoquant en particulier le symbole de la chauve-souris :

Au sens diurne, la chauve-souris est l'image de la perspicacité. C'est l'être qui voit même dans l'obscurité, alors que tout le monde est plongé dans une grande nuit. C'est une indication de l'unité des êtres et de la suppression de leurs limites grâce à leur alliance. En nocturne, la chauve-souris figure l'ennemi de la lumière, l'extravagant qui fait tout à rebours et voit tout à l'envers comme un homme pendu pas les pieds (Hampâté Bâ, *Kaïdara*, 1994 : 66).

L'allégorie partage certains de ces traits avec le symbole, notamment la dialectique du concret et de l'abstrait, du visible et de l'invisible, du particulier et du général. Mais, alors que le symbole saisit le général dans le particulier, l'allégorie emploie le particulier comme exemple du général. La différence entre le symbole et l'allégorie se situe principalement dans la nature même des deux figures. La première est naturelle et liée à la perception, la seconde est conventionnelle et liée à la raison. Cette différence fondamentale détermine les divergences au niveau de leurs modes respectifs de signification. Mais il ne faut pas exagérer cette différence puisque l'allégorie se présente le plus souvent comme le développement du symbole. Le symbole, de même, constitue avec la personnification et l'exemplification, les principales figures qui forment l'ossature formelle de l'allégorie.

2- Structure du sens et interprétation

Symbole et allégorie obéissent à deux modes de signification différents, dépendant de leurs structures sémiotiques respectives. Tous deux recèlent une intentionnalité double.

Dans son article intitulé « *Le symbole donne à penser* », Paul Ricoeur explique ainsi la double intentionnalité dans la visée du symbole à partir de l'exemple du pur et de l'impur :

Il y a une intentionnalité première ou littérale qui, comme toute intentionnalité signifiante, suppose le triomphe du signe conventionnel sur le signe naturel : ce sera si vous voulez la tache, le sale ; mots qui ne ressemblent pas à la chose signifiée ; mais sur cette intentionnalité première, s'édifie une intentionnalité seconde de l'homme dans le sacré ; cette situation, visée à travers le sens de premier degré, c'est précisément l'homme souillé, impur ; le sens littéral et manifeste vise donc au-delà de lui-même quelque chose qui est *comme* une tache. Ainsi, à l'opposé des signes techniques parfaitement transparents qui ne disent que ce qu'ils veulent dire en posant le signifié, les signes symboliques sont opaques, parce que le sens premier, littéral, patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui. Cette opacité, c'est la profondeur même du symbole inépuisable (Ricoeur, 1959 : 7-8).

Cette structure du sens, Ricoeur l'explique encore en rapprochant le symbole de l'analogie. Celle-ci procède par quatrième proportionnelle (A est à B ce que C est à D). Dans le symbole, il n'est pas possible d'objectiver (de l'extérieur) la relation analogique qui lie le sens second au sens premier. Il faut déceler le sens premier et l'intégrer, puis, à partir de celui-ci, être entraîné vers le sens second, le sens symbolique :

Le sens est constitué dans et par le sens littéral, lequel opère l'analogie en donnant l'analogie. [...] En effet, à la différence d'une comparaison que nous considérons du dehors, le symbole est le mouvement même du sens premier qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé, sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude. C'est en ce sens que le symbole est donnant ; il est donnant, parce qu'il est une intentionnalité primaire qui donne le sens second (Ricoeur, 1959 : 7-8).

La correspondance analogique réside donc, non dans l'intentionnalité première qui unit le signifiant et le signifié, mais entre le sens premier et le sens second. On pourrait alors

retenir que le symbole est un signe dans lequel un signifiant renvoie à un premier signifié, qui à son tour devient signifiant d'un autre signifié.

L'allégorie comporte aussi un sens littéral ou signifié primaire. Celui-ci est immédiat et contingent. Le signifié second ou sens de l'allégorie est extérieur et, pour cela, non immédiatement accessible. Il y a alors entre le sens premier et le sens second un rapport de traduction. Cette extériorité du sens véritable est certainement à l'origine de la disgrâce de l'allégorie au profit du symbole dans l'esthétique romantique puisqu'« *une fois la traduction faite, on peut laisser tomber l'allégorie désormais inutile.* » Ricoeur oppose, en définitive, « *la donation en transparence du symbole à la donation en traduction de l'allégorie.* » (Ricoeur, 1959 : 12)

Conclusion

De façon générale, les points de convergence se situent au niveau de la figuralité, plus exactement au niveau de la nature macrostructurale et de la composition. Toutes les deux figures sont le fait de la combinaison de plusieurs figures élémentaires au nombre desquelles la métaphore occupe une place de choix. L'allégorie constitue, par ailleurs, un développement narratif ou descriptif du symbole. Mais les divergences sont plus nombreuses et portent sur l'étendue de la figure et la dimension sémantique. L'étendue est marquée par une opposition entre la forme abrégée du symbole et la forme expansée de l'allégorie. Alors que le symbole tient, en général, à une lexie ou à un syntagme, l'allégorie est supportée par le récit et la description qui occupent des portions textuelles plus larges, plus étendues. La dimension sémantique, qui est structurée entre relation signifiante et structure du sens, révèle également de nombreuses différences. La relation signifiante met en évidence les divergences entre la motivation, l'innéité, la dicibilité, la finitude de l'allégorie, d'une part, et l'arbitraire, l'acquisition, l'indicibilité, l'infinitude du symbole, d'autre part. Au niveau de la structure du sens, les deux figures recèlent une intentionnalité double. Mais, alors que dans le symbole, le rapport entre le signifié primaire et le signifié second ne peut être objectivement et intellectuellement dominé, dans l'allégorie, ce rapport, qui consiste en une traduction, est nettement cernable. Il en ressort que l'allégorie, qui est rationnelle et acquise, est plus aisée à appréhender que le symbole qui, du fait de son innéité et de son indicibilité, a pour lui, l'avantage d'être plus dynamique.

Bibliographie

- Cassirer, E., 1972, *La Philosophie des formes symboliques (Philosophie der symbolischen Formen*, 1923), trad. O. Hansen Love, J. Lacoste et C. Fronty, 3 vol., Minuit, Paris.
Eliade, M., 1964, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, nouvelle édition.
Eco, U., 1993, 2^e édition, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
Hampâté-Bâ, A., 1994, *Kaydara*, Abidjan, NEI.
Jameux, D., 2011, « *Le symbole* », *Encyclopédie Universalis*, version multimédia.
Molinié, G. et Aquien, M., 1996, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF.
Molinié, G., 2001, *La stylistique*, Paris, PUF.
Ricoeur, P., 1959, « *Le symbole donne à penser* », *Revue Esprit* 27.
Todorov, T., 1977, *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
Todorov, T., 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.
Zadi, Z. B., 1978, *Césaire entre deux cultures*, Abidjan-Dakar, NEA.

