

Giovanni Lombardo

LE SUBLIME ET LA RHÉTORIQUE DE LA DISSIMULATION¹

1. Après avoir énoncé la célèbre définition du sublime comme «l'écho de la grandeur de l'âme» (*de sublim.* 9.1: *hypsos megalophrosynes apechema*), Longin évoque le passage de l'*Odyssée* décrivant la rencontre entre Ulysse et Ajax aux Enfers (*Od.* 11.541-67). Ses «paroles de miel» ne permettent pas à Ulysse de se réconcilier avec le héros auquel il a trompeusement soustrait les armes du meilleur. Ajax écoute sans mot dire; puis, toujours sans proférer un mot, il s'éloigne. Sa réponse, c'est la *siopé*, le silence. Ce silence très éloquent, nous dit Longin, «c'est une chose grande et plus sublime que tout discours» (*de sublim.* 9.2). En décrivant la rencontre entre Énée et Didon parmi les ombres, Virgile se souvient d'Homère et de la rencontre entre Ulysse et Ajax aux Enfers (*Aen.* 6.442). Comme l'avait fait Ulysse en présence d'Ajax, Énée tente d'adoucir, par des mots émouvants, le cœur blessé de Didon: mais elle l'écoute muette et impassible avant de s'enfuir d'un air hostile au cœur de la forêt pleine d'ombres (*Verg. Aen.* 6.440-76).

Dans son essai publié en 1945 et intitulé *Qu'est-ce que c'est un classique?*, Thomas St. Eliot n'hésita pas à définir le silence de Didon «le reproche le plus

¹ Questo articolo riproduce, nella forma in cui fu letto e dunque senza aggiunta di note bibliografiche, il testo di una relazione presentata in occasione del convegno *Penser le Sublime au XXI^e siècle*, tenutosi a Parigi, il 15 e il 16 settembre del 2008, presso la Fondation Maison des Sciences de l'Homme.

expressif de toute l'histoire de la poésie»: car, à son avis, précisément dans le remords d'Énée projeté sur le dédain sans paroles de la reine séduite et abandonnée on pouvait retrouver le chiffre éthique de la culture européenne, le symbole de la droiture morale et de la conscience civique qui fondent la tradition classique. Quelque temps avant (et sur un plan plus général), André Gide avait reconnu le secret du classicisme dans la pratique de la *litote*, c'est-à-dire dans l'art d'exprimer le plus possible tout en disant le moins possible, dans l'art de la discrétion et de la modestie. Celui-là peut s'appeler "classique" à juste titre qui répugne de toute pompe maniériste, qui sait moduler les demi-tons de l'*understatement*, qui préfère les dissimulations et les amortissements où ce qui ne se dit pas vaut mieux que ce qui se dit. Chez ces Auteurs de notre temps, la conception traditionnelle du classicisme comme l'idéal de l'équilibre et de la modération se représente donc en termes de rhétorique du silence: car le fait de se taire alors qu'il faudrait proférer des mots forts et agressifs, le fait de comprimer l'élan de la passion dans une conduite détachée et silencieuse sont des indices de cette harmonie formelle, de cette tempérance morale que l'on définit, d'habitude, "classiques".

Il est vrai d'autre part que la rhétorique du silence – et, plus en général, la rhétorique du sublime, dont la *muta eloquentia* est l'une des réalisations les plus efficaces – plutôt que divulguer l'image harmonique de la beauté et de l'équilibre classiques, nous en rappelle les aspects troublants et cruels et nous permet de construire un portrait des Anciens moins idéalisé et donc plus digne de foi du point

de vue de la vérité historique. Très sensible au liens entre le sublime et la terreur, la culture moderne et contemporaine peut en effet trouver dans l'ancienne rhétorique du silence expressif et surtout dans les procédés de la dissimulation (en tant qu'instruments pour exercer le pouvoir et pour susciter la frayeur) une application du sublime à certaines domaines du langage politique où l'exigence émerge de faire face aux discours des hommes puissants et d'en prévenir les tons intimidateurs. À cet égard, les techniques de la dissimulation pratiquées au XVI^e et surtout au XVII^e siècle nous offrent des exemples très intéressants, sur lesquels je voudrais brièvement porter mon attention.

Dans le traité *Du sublime* de Longin, l'effet de dissimulation et la conviction que l'art consiste à cacher l'art (*ars est celare artem*) sont confiés surtout à la hauteur des idées et à l'intensité des émotions. Quand le discours s'adresse aux personnalités publiques (les rois, les tyrans, les juges), il faut éviter l'impression d'un piège tendu par les figures de style. Comme l'écrit Longin, «la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché: le fait qu'il y a figure; dès lors le sublime et le pathétique sont un antidote et un secours merveilleux contre le soupçon qui pèse sur l'emploi des figures; et la technique du piégeage, en quelque sorte entourée de l'éclat des beautés et des grandeurs, s'y trouve plongée et échappe à toute suspicion» (17.1-2, trad. J. Pigeaud). Publié au milieu du XVI^e siècle (1554), le traité de Longin devient bientôt un précieux point de repère pour la culture esthétique de la Renaissance et surtout du Baroque. Cependant, le sublime que la rhétorique ancienne

nous a légué n'est pas seulement le sublime longinien. L'idée de puissance stylistique (en grec: la *deinotes*), proposée par le traité *Sur le style* de Démétrios (composé au II^e ou, peut-être, au I^{er} siècle avant J.-C.) revêt en effet une grande importance pour la préhistoire rhétorique des catégories esthétiques modernes et, surtout, pour la naissance de la catégorie du sublime. Comme l'a souligné Guido Morpurgo Tagliabue (le savant italien qui, dans un livre publié en 1980, apporta une grande contribution à la redécouverte de Démétrios), le sublime sous les espèces de la *deinotes* ou bien du *charakter deinos*, du «style puissant», est marqué, plus encore que le *hypsos* longinien, des traits, pour ainsi dire, «pré-burkiens», de l'obscurité et de la terreur. Proche du verbe *deido*, «craindre», l'adjectif *deinos* signifie, à l'origine, «effrayant», «terrible», d'où le sens parallèle d'«extraordinaire», «puissant» et, plus tard (à partir du V^e siècle av. J.-C.), le sens d'«habile», de «compétent», qui fait supposer une phase sémantique transitoire, où cet adjectif était employé pour dire l'homme «formidablement habile», «affleusement doué». Il est très difficile de repérer dans nos langues modernes un équivalent qui rende la double résonance sémantique du grec ancien (en tant que virtuosité technique et en tant que capacité d'affecter les auditeurs). Un adjectif qui renferme, à la fois, l'effrayant et l'extraordinaire (même au sens de l'«extraordinairement habile», de l'«exceptionnellement doué») est «formidable», mais d'ordinaire on traduit *deinos* par «véhément». Bien qu'il approuvât cette traduction, Morpurgo-Tagliabue envisageait aussi la possibilité de traduire par *terroristico*, «terroriste» (pour

souligner la violence d'un style qui vise parfois à substituer la provocation et la contestation à l'argumentation et au dialogue): un choix évidemment anachronique et donc inacceptable mais certainement pas négligeable dans la perspective de notre colloque. Quoique anachronique, le mot *terroristico* nous fait songer – comme mon amie Baldine me le suggère – aux *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan, sous-titrée justement *De la terreur dans les lettres*: un texte qui décrit admirablement l'hypocrisie de ceux qui refusent la rhétorique. En tout cas, je crois que des termes tels que «puissant» et «puissance» résument mieux le sens de la faculté et le sens de l'efficacité étonnante propres aux mots grecs *deinos* et *deinotes* (on peut évoquer, à cet égard, la notion allemande de *Kraft*, en tant que «force» et, en même temps, en tant que «faculté»). Dans la théorie rhétorique des *tria genera dicendi* les traits les plus vifs et les plus agressifs du grand style correspondent au style *deinos* au sens d'«impressionnant», «effrayant». L'appartenance de ces traits à la phénoménologie du sublime (*hypselos*) est sanctionnée par Longin, qui, après avoir relié le *deinon* au *deos*, à la «terreur», et au *phoberon*, à l'«effrayant» (*de sublim.* 10.4, 6), décrit la force et la passion oratoire de Démosthène précisément en termes de *deinotes* et de *deinosis* (12.4-5, 34.4).

Or, parmi les procédés les plus appropriés à produire la *deinotes* (ou bien à produire la terreur par les mots), Démétrios inclut justement les astuces de la dissimulation ou, plus précisément, les expédients du *sermo figuratus*: le «discours figuré», cette sorte de “style diplomatique” qui semble devancer – comme nous

l'avons dit – les préceptes du savoir-vivre du XVI^e et du XVII^e siècle. C'est pourquoi les théories de Démétrios nous permettent d'établir une comparaison entre le sublime ancien et le sublime moderne sur la base d'un commun goût de la dissimulation.

2. La vocation du XVII^e siècle à la dissimulation est bien connue. Si l'architecture baroque se plait à dissimuler la construction par la décoration, la rhétorique baroque aime à dissimuler ses conceptions ingénieuses par les figures brillantes de l'*argutia* et de l'art de la pointe. Ce n'est pas par hasard si Torquato Accetto compose, au XVII^e siècle, un traité *Della dissimulazione onesta* (*De la dissimulation honnête*, 1641), qui distingue la simulation, suspecte du point de vue de la morale, de la dissimulation, moralement légitime et même recommandable. Nourrie de prudence et de patience, la dissimulation théorisée par Accetto apprend aussi bien à ne pas tromper qu'à ne pas être trompé et adapte à la culture de la Contre-Réforme les préceptes du savoir-vivre de Castiglione, de Della Casa et du Tasse.

Dans son *Livre du Courtisan* – dialogue composé en 1528 sur le modèle du *De oratore* de Cicéron (traduit en français et présenté en 1987 par Alain Pons) – Baldassarre Castiglione avait fondée l'institution du parfait courtisan sur l'idée de *dissimulatio artis* c'est-à-dire sur une capacité de cacher l'artifice qu'il appelait *sprezzatura*, un mot dérivé du latin vulgaire *expretiare*, au sens de «faire semblant d'attacher peu de prix aux choses». Règle universelle de la conduite aristocrate et courtoise, la *sprezzatura* est le contraire de l'affectation et s'inspire de la *neglegentia*

diligens cicéronienne. Il s'agit de cette grâce, de ce détachement étudié qui permet au courtisan de se rendre *grato* (ou bien agréable et agréé, en même temps) à tout le monde. Sur la définition de Castiglione, Gracián forgera sa notion de *despejo*.

L'antécédent lointain de ce goût de la dissimulation est la doctrine aristotélicienne de l'*urbanitas* (en grec: *asteismós*, un mot relié à *asty*, «ville» au sens matériel, et opposé à *polis*, «ville» au sens politique) ou bien de la civilité séparant les habitants de la ville des paysans. Les habitudes de la vie urbaine confèrent à l'homme libre la grâce (*charis*) tout à fait spéciale des *asteîa* ou, littéralement, des «urbanités expressives»: ces plaisanteries contrôlées qui respectent la dignité des autres et qui devancent justement la *sprezzatura*, la nonchalance, le “naturel apparent” des gentilhommes du XVI^e siècle. Inspiré par l'idéal de la modération, l'humour gentil et détaché des *asteîa* refuse la bouffonnerie et convient parfaitement à la définition aristotélicienne du *geloîon*, du ridicule, comme une manifestation d'un laid (*aischron*) qui ne cause ni douleur ni destruction (Aristot. *Poet.* 5, 1449a). Les *asteîa* appartiennent en effet au style détourné de l'allusion, de la litote et de l'ironie: ou plutôt de cette *eironeía* que les latins appelaient justement *dissimulatio*.

Insoucieux des préceptes d'Aristote, les rhétoriciens des époques postérieures lient pourtant le sourire des sous-entendus aux formes tranchantes d'un comique plus agressif. C'est ainsi que, chez Démétrios, la dissimulation et le sarcasme deviennent les moyens de la *deinotes*, le «style puissant» capable de s'allier au *geloîon*, au rire, pour atteindre la terrible ironie des *phoberai charites*: les «grâces effrayantes», par

lesquelles on emploie des tons aimables pour dissimuler des intentions menaçantes. La puissance stylistique se réalise non seulement par un discours très énergique et péremptoire mais aussi par cette sorte de langage concentré et elliptique dénommé *logos eschematisménos* ou bien *sermo figuratus*, «discours figuré». Théorisé par plusieurs traités anciens, le *sermo figuratus* est – nous l’avons vu – le “style diplomatique”, dont on se sert lorsqu’on a l’intention d’exhorter ou bien de réprimander quelqu’un sans l’irriter. On emploie le *sermo figuratus* surtout quand on veut adresser aux rois ou aux personnages puissants un reproche oblique et très nuancé. Nous avons déjà cité l’exemple ancien de Longin. À l’âge moderne, le Tasse, dans son dialogue *Il Malpiglio o ver de la Corte*, rappellera au gentilhomme que «toute supériorité d’esprit est d’habitude mal vue par le Prince» et qu’il faut donc dissimuler ses propres qualités par la modestie. Et, d’autre part, Castiglione recommandera au Courtisan de ne pas contrarier le Prince, de lui complaire, d’en favoriser les désirs et, à l’occasion, de s’adresser à lui par des moyens détournés et par ces discours un peu tortueux qui se rendent pourtant nécessaires à conquérir les bonnes grâces du maître (2.18-19). Démétrios suggère d’utiliser le *sermo figuratus* avec l’*euprépeia*, c’est-à-dire la «juste convenance» (ici employée surtout pour désigner un certain savoir-faire) et avec l’*asphaleia*, la «cautèle», c’est-à-dire avec du respect pour la sensibilité ou pour l’autorité de notre interlocuteur: de sorte que ce qui demeure caché sous le *schéma*, sous la «figure», ce que nous ne disons pas soit finalement plus expressif que ce que nous disons. Les techniques de l’*asphaleia* – ou

bien, comme le dira Accetto, della *prudenzia* – prévoient, entre autres, que le blâme ou l'éloge d'un personnage absent puissent modifier la conduite de l'interlocuteur (surtout dans le cas où l'interlocuteur serait un chef ou un homme coléreux et violent).

Descendues de cette tradition qui, depuis Socrate, préfère la *brachilogía* à la *makrología*, la brévilouence à la prolixité, les techniques de la dissimulation relèvent – sur un plan théorique plus général – de l'idéal de la *muta eloquentia* ou bien du silence expressif caractérisant l'ancienne rhétorique du sublime. Chez Longin, le sublime peut retentir, même «sans voix» (*phonês dicha*), dans la dignité morale du *megalopsychos*, de l'homme magnanime. Tel est – comme nous l'avons vu – le cas du silence d'Ajax dans la rencontre avec Ulysse aux Enfers (Hom. *Od.* 11.541-67). Et nous pourrions ajouter que dans ce silence tellement dédaigneux il y a aussi un certain ton de *sprezzatura*. Chez Démétrios, le silence produit par la *deinotes* n'est pas le silence absolu, ce n'est pas l'effacement d'une parole éblouie, toute entière, par l'épiphanie rayonnante de la *megalophrosyne*, de la grandeur d'âme: il s'agit plutôt d'un silence, pour ainsi dire, “relatif”, qui doit fortifier le discours pour en couper le superflu avec les cisailles de la *syntomia*, de la «concision». Et c'est précisément le principe stoïcien de la *syntomia* qui, dans le domaine du style *deinos*, engendre le silence expressif. Démétrios l'affirme très clairement: «La concision est tellement utile à ce type de style que se taire produit souvent un effet plus puissant» (§ 253). Conformément à la règle de la concision, les procédés de la *deinotes*

viennent donc à s'identifier, dans la plupart des cas, avec les procédés de l'*emphasis*, de l'«insinuation», de la «suggestion». On se sert de ce tour allusif alors qu'on adresse aux auditeurs, comme le dit Quintilien (8.3.83), *altiolem intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, un message plus profond que les mots mêmes ne montrent. Dans ce cas, le verbe *emphainein* (d'où le terme *emphasis* dérive) n'est pas employé au sens propre de «montrer», «rendre visible», mais au sens technique de «faire entrevoir», de «montrer à peine». Si les reprises modernes du terme *emphasis* en gardent encore le sens général de «mettre en évidence», en grec ancien l'idée de la dissimulation l'emporte presque toujours sur l'idée de l'ostentation. Aujourd'hui, on parle avec emphase d'une chose pour la rendre plus visible; dans l'Antiquité, on parlait avec *emphasis* d'une chose pour la rendre moins visible. Proche de l'*asápheia*, de l'«obscurité verbale», l'*emphasis* du style puissant éveillait dans les auditeurs une sorte de curiosité suspendue, en les poussant au-delà de l'*hyponoia*, du «sous-entendu», pour déceler le véritable sens d'un message. Comme l'écrit Démétrios, «il y a plus de puissance dans le sous-entendu (*hyponooumenon*), tandis que ce qui est étalé attire le mépris» (*de eloc.* 254; trad. P. Chiron). Toutes les réalisations du style *deinos* – l'ironie, le sarcasme, l'allusion, l'insinuation, la double entente, les formules obscures et figurées – semblent, en effet, s'organiser comme une typologie de la *muta eloquentia*, comme un répertoire de variétés aposiopétiques. C'est pourquoi l'obscurité effrayante de la dissimulation et du sous-entendu est confirmée aussi par le lien avec l'allégorie. «On utilise l'allégorie», nous dit encore Démétrios, «pour

masquer son propos: car tout ce qui est sous-entendu effraie davantage et chacun l'interprète à sa façon: au contraire, ce qui est clair et sans détour attire facilement le mépris, comme les gens tout nus. Voilà pourquoi les Mystères utilisent l'allégorie comme langage, pour que l'on soit frappé, que l'on frissonne, comme dans les ténèbres et la nuit; d'ailleurs l'allégorie ressemble aux ténèbres et à la nuit» (100-101).

3. Ce rapport entre l'allégorie et les Mystères, d'une part, nous confirme qu'il y a aussi une dimension religieuse de la dissimulation, et nous rappelle, d'autre part, la nouvelle conception du sublime qui s'impose au Moyen Âge par suite de la vision chrétienne du monde. Comme l'écrivait Erich Auerbach, le sublime chrétien «est un sublime d'un autre genre que celui de l'Antiquité: un sublime qui contient et comprend le bas, le *biotikón*», c'est-à-dire la vie concrète, le réalisme. La rhétorique chrétienne rejette, en effet, la classification traditionnelle des *tria genera dicendi* pour attribuer ses résultats les plus hauts au *sermo humilis* ou mieux à la pratique de ce style simultanément humble et sublime qui tire son modèle de l'Écriture sainte. À ce propos, Auerbach évoquait l'exemple de Dante, qui définissait sa *Comédie* le poème *al quale ha posto mano e cielo e terra* («auquel ont mis la main et ciel et terre»).

Mais les anciens avaient déjà perçu que le sublime peut se réaliser comme une coexistence du haut et du bas. Un passage de l'*Illiade*, cité par Longin au chap. 9 de son traité, nous atteste, par exemple, que le coup d'œil du sublime embrasse le

diástema, la «distance», de la terre au ciel: «Toute la mesure aérienne qu'un homme voit de ses yeux, assis sur le sommet et contemplant la mer vineuse, c'est celle que sautent les chevaux hennissants des dieux» (9.5; cfr. Hom. *Il.* 5.770-72). Et l'opposition (ou l'intégration) longinienne entre le *hypsos* et le *bathos* (2.1) nous démontre que le sublime, comme l'écrit Baldine Saint Girons, «ne surgit pas dans la seule dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent». Du point de vue cosmique, cet axe définit l'amplitude, pour ainsi dire, "ouranochtone" du sublime. Du point de vue esthétique, il provoque l'expérience d'un "saisissement dessaisissant" et peut même retourner le terrible *pathos* du sublime tragique dans le *pathos en hedonei* (38.5), dans l'«agréable émotion» du sublime comique, dont nous parle Longin, ou encore dans les doubles sens ironiques et narquois de la *deinotes*, qu'évoque Démétrios.

Mais si le sublime est le court-circuit entre deux extrêmes, on pourrait dire que dans le sublime il y a aussi quelque chose de "parabolique", au sens de la parabole géométrique et de la parabole rhétorique. De même que la figure géométrique de la *parabolé*, en tant que trajectoire courbe, engendre la métaphore de la parabole, en tant que phénomène ou événement dans lequel une phase de descente succède à une phase de montée, ainsi la figure rhétorique de la *parabolé*, en tant que comparaison, engendre la métaphore de la parabole, en tant qu'apologue allégorique où un enseignement moral est "détourné" et dissimulé dans un petit récit. L'image de la

parabole a été proposée par Mark Turner dans le domaine de la neurobiologie de la cognition. Tout en soulignant l'importance de l'ancienne rhétorique pour l'étude des mécanismes cognitifs du langage commun, Turner a soutenu (dans son livre intitulé *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford 1996), que la parabole, en tant que "projection narrative" était la dimension fondamentale de l'esprit humain. Longtemps avant que Turner, le Tasse – qui connaissait bien les rhéteurs grecs et surtout le traité de Démétrios – avait relié l'obscurité à la majesté du style et avait formulé une théorie de la profondeur qui confère au discours figuré une plus grande efficacité cognitive qu'au discours clair.

Rapprochés des détours allégoriques du discours obscur et figuré, les détours de la parabole s'avèrent donc une technique de la dissimulation. La dimension allégorique de la parabole est très complexe: et son interprétation a souvent mis à l'épreuve les exégètes contemporaines. Ici, je me bornerai à vous proposer quelques remarques du point de vue de la rhétorique du sublime. Sur le modèle des discours de Jésus-Christ, on entend habituellement par parabole un conte très simple renfermant un message spirituel: conformément à ce modèle, il est naturel d'interpréter les paraboles, en tant qu'allégories. Au Moyen Âge, le "style parabolique" sera synonyme d'écriture simple, s'il est vrai que, par exemple, Boccace dans le *Prologue* (13-15) du *Décameron*, pourra expliquer la valeur de ses *novelle* en termes de «favole o parabole o istorie» («fables ou paraboles ou contes»). Le style parabolique répond, en effet, parfaitement à l'exigence chrétienne de joindre le plus bas au plus haut, la vie

terrestre à l'Absolu. D'autre part, comme l'a remarqué tout récemment Harold Bloom dans son livre sur Jésus et Jéhovah (H. Bloom, *Jesus and Yahweh: The Names Divine*, 2005), le langage de Jésus dans les Évangiles est souvent très évasif et très énigmatique. Bien sûr, les paraboles tiennent de la fable: mais il s'agit plutôt de la fable au sens de l'ancien *aînos*, le conte allusif contenant un dessein caché, d'où justement l'*ainigma*, l'«énigme», dérive. Et, comme le disait Saint Augustin, *aenigma est obscura allegoria*, l'énigme n'est qu'une allégorie obscure (*de Trin.* 15.9.15). Maître de l'art de parler en raccourci, de sorte que quelque chose soit toujours laissé sous le voile du sous-entendu, Jésus s'exprime souvent par des phrases mystérieuses, par des aphorismes et par des petits contes allégoriques; et, dans l'Évangile de Jean (16.25), il oppose explicitement le discours figuré au discours ouvert: «Je vous ai dit tout cela, en utilisant des figures (*en paroimíais*). Le moment viendra où je ne vous parlerai plus par des figures, mais où je vous annoncerai ouvertement (*en parrhesiai*) ce qui se rapporte au Père». En réalité, les paraboles du Christ sont tellement proches des techniques de l'allusion et de la brachylogie que, si Longin avait pu découvrir le sublime dans la diction essentielle des versets de l'Ancien Testament, nous pourrions découvrir la *deinotes* dans le style concentré et déconcertant du protagoniste des Évangiles.

L'idée de *deinotes* se démontre, en effet, mieux appropriée à l'atmosphère formelle de la Bible que l'idée de *hypsos*. Comme l'a remarqué le byzantiniste russe Sergej S. Averincev, la lecture longinienne du *fiat lux* contient une sorte d'«équivoque

historique et culturelle», parce que l'*hypsos* semble «une catégorie trop grecque pour caractériser convenablement le système du texte biblique». Il s'agit, bien sûr, d'une équivoque historiquement très féconde, s'il est vrai que, tout en contribuant aux emplois poétiques modernes de la Bible (à l'époque de la Renaissance, du Baroque et du Romantisme), cette équivoque nous a donné, par exemple, la poésie de Milton, de Klopstock ou de Blake. Bien que le *hypsos* longinien se manifeste parfois, comme nous l'avons vu, par la simplicité, le sublime grec implique, du moins à son origine, une esthétique aristocratique, un raffinement culturel et un orgueil de l'écart entre le haut et le bas tout à fait étrangers à l'esprit de l'Ancien Testament. Le Proche-Orient fonde en effet sa vision du monde sur des antithèses – telles que *vie / mort, sainteté / vanité, sagesse / bêtise, lois / absence de lois, essentiel / superflu* – à côté desquelles l'opposition grecque entre l'élévation et l'humilité n'a aucun sens. D'où la dimension didactique d'une littérature abondant souvent en formules allégoriques et aphoristiques très marquées, facilement mémorisables. À cet égard, Averincev propose des exemples, très instructifs, tirés du *Livre des Proverbes*, où des passages que la rhétorique grecque dirait sublimes alternent avec des passages qui pour un grec seraient très humbles. Ces passages ignorent le *pathos* grec de la distance entre le haut et le bas; et les “proverbes” les plus domestiques et les plus humbles se retrouvent au même plan que la sublime description de l'ordre cosmique. C'est justement cette sagesse proverbiale qui, dans les Évangiles, inspire le langage du Sauveur.

Il me semble cependant que la rhétorique grecque de l'*emphasis* n'est pas éloignée de l'idéal de cette sagesse et je crois que, si l'on songe au sublime sous la forme obscure et allégorique de la *deinotes*, il faudra un peu rectifier la thèse, avancée par Averincev, d'une absolue incompatibilité entre l'esthétique grecque de l'*hypsos* et l'allégorisme didactique du texte biblique. L'exhortation finale des paraboles, *Qui habet aures audiendi audiat* (*ho echon ôta akouéto*), «Celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende!», pourrait bien expliquer le mécanisme rhétorique de l'*emphasis*, pourvu qu'on y remplace les *aures* par les *oculi* et le verbe *audire* par le verbe *videre*: *Qui habet oculos videndi videat*, «Celui qui a des yeux pour voir, qu'il voie!». Du reste, dans l'Évangile de Marc (4.11-12), Jésus cite le prophète Ésaïe et dit à ses disciples: «Vous avez reçu, vous, le secret (*mysterium*) du Royaume de Dieu; mais les autres n'en entendent parler que sous forme de paraboles, et ainsi "ils peuvent bien regarder mais sans vraiment voir, ils peuvent bien entendre mais sans vraiment comprendre (*videntes videant et non videant et audientes audiant et non intellegant*) sinon ils reviendraient à Dieu et Dieu leur pardonnerait!" [Is. 6.9]» (cfr. aussi Mc 8.18: *oculos habentes non videtis et aures habentes non auditis?* «Vous avez des yeux, ne voyez-vous pas? Et vous avez des oreilles, n'entendez-vous pas?»). De même que les *novelle* de Boccace dissimulent un art narratif très adroit dans un style *umilissimo e dimesso* («très humble et très effacé»), ainsi la parabole évangélique laisse entrevoir l'abîme effrayant du Verbe divin dans un langage direct et fidèle aux choses.

Reliée au verbe *parabállein*, «jeter auprès» (mais aussi: «jeter contre»; cfr. lat. *proicere*, d'où la *parabolé*-“projection” de Turner), la *parabolé* est donc le rapprochement imprévu de deux choses. Elle évoque deux autres notions semblables: celle de *paráphrasis* et celle de *parádoxon*. Dans la paraphrase, le rapprochement de deux textes met en évidence une affinité produisant une explication, tandis que, dans le paradoxe, le rapprochement de deux opinions met en évidence une altérité opaque à toute explication. Dans le premier cas, une certaine chose se laisse redire d'une autre façon; dans le deuxième cas, la façon “autre” de la chose ne se laisse absolument redire et engendre la merveille et l'incrédulité. La *parabolé* tient, à la fois, du désir d'explication, propre à la *paráphrasis*, et de l'incroyable, propre au *parádoxon*. Son acte de jeter auprès ou contre n'entraîne pas seulement le risque du détour d'un bout d'une trajectoire elliptique à l'autre, mais aussi le courage nécessaire pour courir ce risque. En grec, *to parábolon* indique la «hardiesse»: une vertu qui, chez Longin, contribue à l'*hypsos* et qui nous rappelle l'*hadrepébolon*, l'«élan généreux», des pensées sublimes (23.3, 32.4). Tout en donnant lieu à un discours ambigu et fuyant, la parabole est l'indice de l'«amour ironique» ou bien, comme le dit Bloom, de l'«aimable ironie» du Sauveur: prophète aux discours secs et *deinoi*, il met les hommes ayant les oreilles pour entendre au défi de montrer la hardiesse de leur foi et d'encourir le risque d'interpréter la redoutable profondeur de la Vérité. D'une vérité qui, comme en renversant le sens originnaire de l'*alétheia*, se

montre en clair-obscur et se cache sous le masque d'une simplicité aussi séduisante que troublante.

4. Hardiesse, détour, clair-obscur ce sont des termes qui conviennent bien à toute culture où se propose la double expérience de l'*emphainein* («mettre en pleine lumière» et «mettre en pénombre»). Telle était, par exemple, la culture du baroque. Emphatique dans l'ostentation des architectures somptueuses, des décorations voyantes des courbes tortueuses et paraboliques, le baroque l'était aussi dans la recherche des messages déguisés, de la dissimulation expressive, des mots tortueux et paraboliques. Telle est, peut-être, aussi la culture contemporaine, qui doit se mesurer avec cette esthétisation du monde dans laquelle la beauté semble s'évanouir justement dans le moment où elle vient à envahir tous les aspects de la vie quotidienne. Et je me demande si penser le sublime au XXI^e siècle n'est pas aussi méditer sur la dimension emphatique de la beauté propre à l'esthétisation du monde, c'est-à-dire sur la dimension d'une beauté qui se met, à la fois, «en pleine lumière» et «en pénombre». Mais cette dualité emphatique ou parabolique du sublime n'est que la dualité fondamentale du langage humain. Au bout du compte, la parabole désigne moins un type particulier de parole que la parole en général: cette *parole* qui, dans les langues romanes, doit son étymon justement à la *parabole* évangélique. *Parler* c'est toujours *parabolare*, «paraboler»: c'est toujours refaire la trajectoire courbe qui jette les mots auprès des choses, c'est toujours expérimenter l'écart entre la *ratio* et

l'*oratio*, entre les pensées et les actions; c'est toujours proposer des énigmes. Suspendue entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas, simple et complexe à la fois, visible et invisible, la *parole-parabole* – comme le disait Héraclite à propos du style oraculaire du dieu Apollon – *oute legei, oute kryptei allà semainei*, «ne dit rien, ne cache rien, mais fait signe» (Heracl. 22 B 93 DK). La parole “fait signe” et nous renvoie sans cesse au travail de l'interprétation.

On peut conduire ce travail en philologue, pour garder la richesse de la parole, sa liberté, proprement “parabolique”, d'établir des comparaisons et de créer des métaphores qui nous amènent à la vérité verbale des textes; mais on peut aussi travailler en philosophe (ou en théologue) pour vérifier la pauvreté de la parole, sa nécessité, encore “parabolique”, d'établir des comparaisons et de créer des métaphores pour essayer d'atteindre une Vérité en fait insaisissable. Émergée de la beauté formelle du grand style, nourrie par la *techne* et par le *pathos*, gracieuse et effrayante, cryptique et menaçante, agressive et elliptique, la *deinotes* de Démétrios – et, sur un plan plus général, l'ancienne rhétorique de la dissimulation – nous démontre que les deux options s'opposent moins qu'elles ne se complètent réciproquement: elle nous met en évidence les traits inharmonieux et nocturnes de la parole et nous engage à reconsidérer la problématique “anti-apollinienne” et donc à penser l'actualité du sublime.