

Sublime et verticalité :

le motif de la montagne
dans la poésie française contemporaine

Michel Collot

(Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

La question du sublime a connu, au cours de l'histoire de la pensée occidentale, de multiples expressions et rebondissements, qui, à chaque fois, en ont déplacé les termes en fonction de l'évolution de la sensibilité et des pratiques artistiques et littéraires. Question essentiellement rhétorique dans le traité du pseudo-Longin (1^{er} siècle de notre ère) et dans la traduction qu'en a donnée Boileau au XVII^e, elle est devenue au XVIII^e une des questions centrales de l'esthétique naissante, qui l'a léguée à l'art et à la littérature romantiques.

Après une assez longue période de latence, elle est revenue au premier plan des interrogations philosophiques en France à partir des années 1960. Les philosophes les plus influents de la fin du siècle dernier, Deleuze, Derrida,

Lyotard entre autres, ont retravaillé cette ancienne catégorie esthétique, notamment à travers une relecture de l'analytique du sublime de Kant, pour la réévaluer en fonction des enjeux majeurs de la pensée mais aussi de la création littéraire et artistique contemporaines.

À vrai dire, c'est surtout l'art moderne qui a été interrogé à la lumière du sublime, notamment par Jean-François Lyotard, qui, dans une conférence sur « Le sublime et l'avant-garde », écrivait : « Le sublime est peut-être le mode de la sensibilité artistique qui caractérise la modernité », et « Depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu principal, mais quelque chose qui relève du sublime »¹⁾. Philippe Lacoue-Labarthe lui faisait écho dans l'article de l'*Encyclopaedia Universalis* consacré à « La problématique du sublime » : « L'art moderne », selon lui, « explore » « des possibilités léguées par la tradition du sublime mais qui n'avaient donné lieu qu'à des réalisations (relativement) académiques. Ce que la tradition du sublime avait appelé de ses vœux — au fond, l'irreconnaissable — s'accomplit. (...) Le sublime serait la vérité de l'art »²⁾.

Tout se passe comme si ces philosophes avaient cherché dans le sublime « une archéologie » ou une « généalogie du contemporain »³⁾ au prix d'un double tour de force : le dé-

1) Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, 1988, p. 105 et 147.

2) *Encyclopaedia Universalis*, vol. 21, 2002, p. 31.

3) Jean Bessière, « Le sublime aujourd'hui », Patrick Marot (dir.), La

tournement des thèses classiques sur le sublime, en particulier celles de Kant, au profit de problématiques contemporaines ; l'imposition de la catégorie du sublime à des pratiques artistiques et littéraires qui ne la revendiquent que très rarement.

Parmi les exemples convoqués par Lyotard, seul Barnett Newmann, auteur d'un texte intitulé « The Sublime is Now »(1948)⁴), se réclame explicitement de cette catégorie et de cette tradition et c'est de manière arbitraire qu'il tire rétrospectivement Gertrude Stein et le surréalisme du côté du sublime (le fameux « point sublime » de Breton visant à l'abolition des contradictions alors que le sublime repose sur leur mise en tension).

Cette récupération de l'art moderne et/ou post-moderne au profit d'une rédefinition contemporaine du sublime passablement fluctuante et parfois contradictoire peut donc susciter une méfiance légitime, apparaître comme un de ces phénomènes de mode dont la vie intellectuelle française est coutumière.

littérature et le sublime : XIX^e-XXI^e siècles, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 43.

4) Barnett Newman, *Selected Writings*. Ed. John P. O'Neil. Berkeley: University of California Press.

Et en ce qui concerne le sujet de notre colloque, on remarquera que peu de poètes français contemporains ont placé leur pratique et leur réflexion à l'enseigne du sublime à l'exception d'André Velter célébrant « l'amour extrême » qui l'unit à Chantal Mauduit, morte en tentant de gravir un des plus hauts sommets de l'Himalaya :

Ce qui touche au ciel
c'est le rêve les yeux ouverts

le cœur inouï
qui porte au sublime (...)

Là-haut, la beauté
Là-haut en beauté

Là-haut, cette vie
en plus de la vie.⁵⁾

Toutefois, on notera que certaines des contributions les plus marquantes à la réévaluation contemporaine du sublime ont été publiées d'abord dans une revue de poésie, la revue *Po&sie*, dirigée il est vrai par un poète-philosophe, Michel Deguy. Elles ont paru dans plusieurs numéros consécutifs de la revue entre 1984 et 1986, sous le

5) André Velter, *Le Septième somme*, dans *L'Amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, coll. Poésie, Gallimard, 2007, pp. 19-20.

titre général « Analytique du sublime », que la rédaction explicitait et justifiait en ces termes dans le numéro n°32 :

« Quelque chose pivote aujourd'hui autour du mot « sublime », comme autour d'un axe qui traverserait, de part en part, la pensée de l'art. (...) On s'enquiert, ou on s'inquiète de ce qui est à l'art plus essentiel que l'art lui-même. On se soucie de ce par quoi l'art déborde l'art, et l'infini » (p. 111).

Ces contributions ont été ensuite réunies dans un volume intitulé *Du sublime*, paru en 1988 chez Belin dans la collection « L'extrême contemporain », dirigée par Michel Deguy. Cela dit, il est troublant que, mis à part Deguy, les auteurs de cet ouvrage soient tous de purs philosophes, et qu'ils n'empruntent pratiquement aucun exemple à la poésie contemporaine. Serait-ce le signe d'une inféodation, qu'on a souvent dénoncée (sous le nom de poésophie), de la poésie française à la philosophie ? Mais on sait que d'autres (Alain Badiou) ont parlé d'une inféodation de la philosophie française à la poésie.

Il me semble néanmoins qu'il existe une réelle convergence entre la rédefinition du sublime par la philosophie contemporaine et toute une tendance de la poésie française de la seconde moitié du XX^e siècle. J'insiste sur le fait qu'il ne s'agit que d'une tendance parmi d'autres, même si elle est à mes yeux particulièrement importante.

Je dégagerai donc dans un premier temps certains aspects de la réévaluation philosophique du sublime pour montrer qu'ils répondent aux orientations majeures d'une certaine modernité poétique. Je montrerai ensuite comment cette convergence se manifeste de façon plus concrète dans certains motifs récurrents dans cette poésie, comme celui de l'horizon ; mais comme j'en ai déjà beaucoup parlé⁶⁾, j'interrogerai plutôt cette fois la présence dans la poésie française contemporaine d'une verticalité qui est inscrite dans l'étymologie même du mot sublime, et qui s'exprime notamment par l'insistance du motif de la montagne dans l'œuvre de plusieurs poètes marquants de la fin du siècle dernier.

Pour ne pas me disperser, je prendrai mes exemples dans l'œuvre d'André du Bouchet ; cette année, qui coïncidait avec le dixième anniversaire de sa mort a été marquée par une série de publications et d'événements importants, dont un colloque que j'ai dirigé cet été à Cerisy, qui ont confirmé sa stature de poète majeur mais difficile, et de ce fait encore trop mal connu.

Éléments pour une redéfinition du sublime

Il est impossible de faire la synthèse des réévaluations contemporaines du sublime, car elles sont très variées,

6) Voir notamment Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988.

voire variables et souvent contradictoires d'un auteur à l'autre et parfois chez un même auteur d'un texte à l'autre. Je n'en retiendrai que quelques idées-force, récurrentes, qui me semblent trouver un écho dans un certain courant de la poésie française contemporaine.

1/ La première concerne *le rapport au langage*.

Le passage de la sphère de la rhétorique, où la notion est née dans le traité du pseudo-Longin et s'est maintenue jusque dans la traduction de Boileau, à celle de l'esthétique qui s'en est emparée au XVIII^e siècle a modifié radicalement le rapport du sublime au langage. Dans la tradition issue du pseudo-Longin, le sublime est une catégorie du discours, et désigne un idéal du dire « l'excellence et la souveraine perfection du discours », l'hypségorie, le haut langage, que Michel Deguy traduit par « le grand-dire ». Devenu une catégorie de l'esthétique, le sublime entretient un rapport beaucoup plus problématique avec le logos. Il désigne une dimension de l'expérience qui met au défi les pouvoirs de l'entendement, de l'image et du langage, irréprésentable, indicible voire innommable.

Ce « sublime négatif », déjà présent dans la littérature romantique, est particulièrement prégnant dans certaines tendances de la poésie française contemporaine qui font de la poésie une exploration des limites du langage. Jean-Claude

Pinson parle d'une « sémiotique sublime » à propos de poètes qui voient dans « la mise en abyme du sens une expérience quasi mystique de l'irreprésentable »⁷⁾. Envisageant « la poésie comme expérience » à la lumière du sublime, Philippe Lacoue-Labarthe, commentant et citant l'œuvre de Paul Celan, la définit comme l'interruption », le « suspens » ou la « syncope du langage », « le souffle et la parole coupés »⁸⁾. Une telle poésie met en crise le code linguistique, et tend vers un horizon situé hors la langue instituée.

Pour reprendre une distinction que j'avais établie dans *L'Horizon fabuleux*, cette quête d'un hors-langue distingue le courant « herméneutique » de la poésie française contemporaine du courant « hermétique » qui voit dans la poésie avant tout un jeu de langage et se complaît dans la clôture du texte, distinction qu'illustreraient par exemple au tournant des années 1970 les orientations divergentes de deux revues emblématiques : *L'Ephémère* et *Tel Quel*.

2/ *Ce sublime met en crise également les règles de l'art*, et en particulier celles qui régissent l'idéal de beauté qui a longtemps présidé à la création artistique et littéraire. Si le Beau est contenu dans une forme et une limite, le sublime, notamment chez Kant, est du côté de l'informe et de

7) Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995, p. 4.

8) Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986, p. 74.

l'illimité: « Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi dans un objet informe, pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou grâce à lui »⁹). Le modèle du sublime est pour Kant une nature sauvage, non domestiquée et non ordonnée, non soumise à une fin humaine une nature à l'état brut (*rohe Natur*): « C'est plutôt (...) en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés, que la nature suscite le mieux les idées du sublime »¹⁰). Déjà le pseudo-Longin lui-même citait comme exemples de spectacles sublimes l'océan déchaîné, les volcans en éruption. Burke renchérit en privilégiant les aspects de la nature qui en révèlent la toute-puissance et qui menacent l'homme d'anéantissement, suscitant un plaisir mêlé de terreur.

Les relectures modernes retiennent surtout de cette tradition l'idée d'un excès du sublime sur toute forme d'image ou de langage confrontés à un objet radicalement hétérogène qui déborde leurs pouvoirs, « Sublime, il n'y en a, s'il y en a, qu'à déborder: il excède la taille et la bonne mesure »¹¹). Ce sublime démesuré ou incommensurable, qui

9) Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 23, trad. Alexis Philonenko, Vrin, 1965, p. 8.

10) *Ibid*, p. 86.

11) Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 13.

excède les pouvoirs du logos peut être qualifié d'indicible ou innommable.

3/ Ces qualificatifs renvoient à une *caractérisation principalement négative du sublime*, qui met en échec l'entendement, l'imagination et le langage. Le sublime ne peut, selon Kant, être l'objet que d'une « présentation négative », parce qu'il échappe à toute représentation possible. Les contemporains ont tendance à privilégier et à isoler ce moment négatif de la réflexion kantienne, et à oublier le mouvement de sublimation qui le compense à la fin de l'Analytique du sublime, quand l'échec de l'entendement et de l'imagination aboutit au triomphe de la Raison sous la forme d'un sublime devenu moral et tout intérieur.

Lyotard parle par exemple du sublime comme « présentation de l'imprésentable », formulation célèbre mais contestable, à laquelle je préfère pour ma part « présentation de l'irreprésentable ». On trouve fréquemment aussi dans l'art et la poésie contemporaine une opposition entre représentation et présence, celle-ci ne pouvant être approchée que par des voies négatives, ou sur le mode du paradoxe, déjà signalé par le pseudo-Longin comme une dimension constitutive du sublime.

Ce négatif caractérise aussi pour les modernes le *sentiment* du sublime, sur l'ambivalence duquel Kant et Burke

ont beaucoup insisté, évoquant une alliance de terreur et de joie, de plaisir et d'horreur. Ce qui n'était chez Kant qu'un moment de l'expérience sublime : le « sentiment d'un arrêt des forces vitales », prélude à leur exaltation, tend à devenir pour les modernes une angoisse radicale face à la menace d'un total anéantissement, toute idée d'élation ou d'élévation étant oubliée au profit d'un vertige voire d'une chute dans l'abîme sans fond du néant.

4/ Cette confrontation à un dehors qui défie les pouvoirs de la représentation et du langage ne peut que *déstabiliser le sujet* qui s'y trouve exposé à la fois ravi en extase et menacé dans son existence même. Kant faisait place dans son analytique du sublime à cette émotion qui met littéralement hors de soi le sujet. Burke parlait quant à lui de « précipitation hors de soi »¹²).

Mais ce vertige n'était que le prélude à un resaisissement et à une élévation de la Raison vers la sphère supra-sensible des idées morales, préservant ainsi la souveraineté et l'autonomie du sujet, que les relectures contemporaines du sublime remettent radicalement en cause : à leurs yeux l'expérience du sublime fait perdre au sujet le contrôle de lui-même, et le met littéralement hors de soi dans le mouvement d'une émotion qui le porte et le déporte à la

12) Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, II, 4, Vrin, 1973, p. 111.

rencontre d'un monde qui dépasse ses pouvoirs. Ce transport sublime trouve une de ses manifestations dans l'émotion poétique telle que je l'ai définie dans un de mes ouvrages, en essayant de montrer qu'elle n'est ni l'effet d'un sentiment personnel ni celui de la disparition élocutoire du poète mais l'expression d'un sujet lyrique hors de soi.¹³⁾

Motifs poétiques

Voilà donc quelques thèmes de réflexion qui me semblent émerger des récentes relectures philosophiques du sublime et trouver un certain écho dans la poésie française contemporaine. Or la poésie s'exprime non avec des concepts mais avec mots et avec des images. Le mot « sublime » ne vient pas souvent sous la plume des poètes français contemporains. Si l'on veut trouver dans leurs poèmes une trace de cette interrogation sur le sublime dont je viens d'évoquer quelques aspects, c'est dans leur forme même et dans les motifs qui les parcourent qu'il faut la chercher. C'est ce que je me suis employé à faire en interrogeant l'insistance du motif de l'horizon dans la poésie depuis le romantisme, et ses implications non seulement pour la thématique de quelques poètes majeurs mais pour les formes mêmes de leur écriture.

13) Voir Michel Collot, *La Matière-émotion*, PUF, 1997.

L'horizon m'est apparu comme l'insaisissable objet de leur désir et de leur quête, à la limite entre la terre et le ciel, l'ici-bas et l'au-delà, le visible et l'invisible, le fini et l'infini, le dicible et l'indicible. Ce qui fait sa richesse, c'est son ambivalence : le mot *horizon* lui-même désigne étymologiquement une limite mais en même temps il connote aussi, depuis le 18^e siècle, une ouverture illimitée. Et il présente de ce fait une affinité avec le sublime, tel que le re-définit par exemple Jean-Luc Nancy, comme la rencontre d'une limite qui donne accès à l'illimité :

« il s'agit du mouvement de l'illimité, ou plus exactement de l'illimitation qui a lieu sur le bord de la limite (...). L'illimité comme tel, c'est ce qui s'enlève au bord de la limite (...). L'illimité commence au bord externe de la limite : et il ne fait que commencer, il ne finit jamais (...). L'illimité s'engendre ou s'engage dans le tracement même de la limite »¹⁴⁾

Je ne développerai pas ici les résonances que ce motif peut avoir avec certaines structures du langage poétique, qui associe le dit et le non-dit, l'explicite et l'implicite, le sens littéral et le sens figuré. Et j'interrogerai plutôt *la verticalité* qui se fait jour parfois chez les mêmes poètes qui interrogent avec insistance l'horizon. On pourrait croire qu'elle est son contraire mais elle met en jeu les mêmes

14) Jean-Luc Nancy, « L'offrande subime », dans Jean-François Courtine, Michel Deguy et alii, *Du sublime*, Belin, 1988, p. 51-52.

paradoxes que lui, selon une dynamique différente. Je la privilégierai aussi parce qu'elle est la grande oubliée de la plupart des relectures contemporaines du sublime, qui font très peu de place à l'idée et au sentiment d'élévation qui lui étaient liés depuis le pseudo-Longin jusqu'à Kant. Ils sont impliqués dans l'étymologie du mot lui-même. *Sublimis* est la traduction du grec *Hypsos*, qui intitulait le traité du pseudo-Longin. Et bien que son étymologie soit discutée, il est clair que le mot signifie en latin : élevé au sens physique aussi bien que moral et stylistique du terme. Le mot allemand *Erhaben*, quant à lui, connote même une élévation superlative, comme le souligne Derrida.

« *Erhaben*, le sublime, n'est pas seulement haut, élevé, ni même très élevé. Très haut, absolument haut, plus haut que toute hauteur comparable (...), le sublime est sur-élévation au-delà d'elle-même. »¹⁵⁾

On voit bien ce qui a conduit beaucoup de contemporains à oublier cette connotation majeure du terme : puisqu'ils ne veulent retenir de l'expérience sublime que ce qui défait les pouvoirs du langage et du sujet, ils ne sauraient faire place en elle à ce qui élève celui-ci et trouve son expression dans ce qu'on a pu appeler un « haut-langage »¹⁶⁾. Pourtant, il me semble que cette verticalité est bi-

15) Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 14.

en présente dans la poésie moderne. En témoignerait par exemple le titre que Roberto Juarroz a donné à tous ses recueils : *Poésie verticale*. Et elle n'est nullement incompatible avec un défi lancé au langage et au sujet ni avec la remise en cause des normes du Beau.

Un des motifs qui le montrent le mieux à mes yeux est celui de la haute montagne, dont on découvrait les paysages sauvages et chaotiques précisément au moment où s'inventait l'esthétique et où s'élaborait l'analytique du sublime (Kant cite dans son *Analytique du sublime* Horace Bénédicte de Saussure) et qui occupent une place importante dans le paysage poétique de la modernité.

J'aurais pu remonter, entre autres, jusqu'à Daumal et à son *Mont Analogue*¹⁷⁾ et aller jusqu'à André Velter et son *Haut-Pays* qui est à la fois celui des sommets de l'Himalaya et celui de l'Amour extrême.¹⁸⁾ Mais j'ai choisi de me concentrer sur une seule œuvre majeure : celle d'André du Bouchet.

16) Voir Jean Cohen, *Le Haut Langage*, Flammarion, 1979.

17) René Daumal, *Le Mont analogue*, Gallimard, 1952.

18) André Velter, *Le Haut Pays* et *L'Amour extrême*, Gallimard, 1995 et 2000.

André du Bouchet

J'ai montré ailleurs que l'horizon exerçait sur ce poète un attrait considérable, en tant qu'image de ce « pouvoir du fond », qu'il décèle aussi dans des œuvres d'artistes amis comme Giacometti ou Pierre Tal Coat.¹⁹⁾ Mais il est concurrencé par l'appel de la montagne : l'un et l'autre motif répondent à une même aspiration : celle d'atteindre une limite extrême du paysage, qui défie les pouvoirs du langage et du sujet. Ils sont d'ailleurs presque interchangeables, comme en témoigne par exemple l'association fréquente du mot « sol » avec « ciel », ou du mot « sommet » avec « sol ».

Le motif de la montagne est si fréquent dans la poésie d'André du Bouchet que certains lecteurs et critiques ont cru qu'il habitait dans une région montagneuse et n'ont pas manqué de l'interroger à ce propos. Il leur a répondu non sans humour que ce motif s'était imposé à lui alors qu'il vivait dans le Vexin et à l'occasion des longues marches qu'il aimait à faire sur les plateaux de cette région, parfaitement plats mais il est vrai haut perchés au-dessus la vallée de la Seine.

« Quand a paru *Dans la chaleur vacante*, on m'a demandé si

19) Voir mon chapitre sur « André du Bouchet et le pouvoir du fond », dans *L'Horizon fabuleux*, tome II, *op. cit.*, p. 179-211.

j'habitais un pays de montagne. Je crois que le mot de « montagne » qui y revenait assez souvent n'était autre que la langue que je commençais à habiter et à laquelle je me heurtais. Les poèmes de ce livre avaient été presque tous écrits dans la plaine et les plateaux du Vexin ».²⁰⁾

La géographie n'est donc pas à l'origine de la présence si insistante de ce motif dans les poèmes d'André du Bouchet. Mais on ne peut qu'être frappé par le fait qu'il ait choisi de s'installer plus tard dans une région de moyenne montagne, dans une maison qui fait face au versant particulièrement abrupt d'un des sommets qui l'entourent comme s'il avait éprouvé le besoin d'habiter le paysage dont il avait rêvé dans ses poèmes.

« Lorsque, bien des années plus tard, je me suis arrêté dans les Préalpes, pour y vivre, la montagne réelle est venue comme la confirmation d'un mot que j'avais éprouvé profondément, bien auparavant, mais qui n'était pas du tout le reflet d'un paysage. »²¹⁾

André du Bouchet a souvent été qualifié de poète de l'abrupt ou de l'élémentaire. Et cette caractérisation concerne aussi bien son univers, réduit à son état brut et dépouillé de tout ornement, que son écriture, laconique et

20) Entretien avec Monique Pétilion, *Le Monde des livres*, 10 juin 1983.

21) *Ibid.*

volontiers elliptique. Nul mieux que Philippe Jaccottet n'a su exprimer le choc que suscite chez le lecteur la confrontation avec cette âpreté et cette nudité :

« Dès les premiers recueils de poèmes d'André du Bouchet (….) je me souviens d'avoir été à la fois attiré et tenu à distance, en respect, si j'ose dire, comme par quelque bloc hautain (qui me parut alors sans faille), éclairé par une lumière mobile et violente. (….)

Le regard d'André du Bouchet est abrupt, il s'ouvre à des apparitions, comme si le voile qui nous sépare du dehors se déchirait par instants. (….) Quelle espèce de monde apparaît à ce regard ? Un espace réduit à peu d'éléments (feu, air, vent, terre, mer, bois), à quelques objets (lampe, table, charrette, lit), chacun de ces éléments étant lui-même rarement habillé d'épithètes (….)

Une telle poésie s'est installée d'un coup dans un site escarpé, dans un air, raréfié, rejetant, méprisant toute hésitation, toute faiblesse, toute douceur, comme elle refuse l'éloquence, le commentaire et les propos quotidiens. Nous sommes beaucoup, sans doute, à avoir entrevu ces limpides éclairs, ces légères cimes ; mais là où nous n'avancions qu'avec hésitation, (….) André du Bouchet va droit à l'éclair, à l'instant, au pied du mur, au risque d'en perdre le souffle et la parole. Pourra-t-il se maintenir dans cette aridité déchirée, dans cet air qui ressemble

tant à un pierrier? Ce heurt du regard et du pas contre une limite extrême peut-il se répéter indéfiniment? »²²⁾

On aura remarqué que la plupart des images par lesquels Philippe Jaccottet tente d'exprimer son saisissement sont placées sous le signe de la verticalité et renvoient à un imaginaire du minéral en effet omniprésent dans la poésie d'André du Bouchet. Le motif de la montagne, qui réunit verticalité et minéralité comme deux modalités privilégiées d'un univers surhumain voire inhumain, y apparaît avec une insistance remarquable. Il renvoie moins, selon du Bouchet, à un élément de son paysage qu'à une dimension de son expérience, qui se présente comme une difficile tentative pour gravir l'obstacle que lui opposent le monde et les mots. On lit dans une note pourtant écrite probablement à l'occasion d'une marche en terrain plat :

j'ouvre mon cahier devant la montagne

quand la montée me force à ralentir

j'écris

terre tenace,

22) Philippe Jaccottet, « La poésie d'André du Bouchet » *La NNR*, n° 59, 1^{er} novembre 1957, p. 932-939 ; repris sous le titre « Approche de du Bouchet », dans *L'Entretien des muse*, Gallimard, 1968, pp. 261-268.

à laquelle j'adhère

comme si la montagne
venait s'asseoir sur
mes yeux. ²³⁾

Le poème intitulé *Du bord de la faux* formulait explicitement, dans sa version préoriginale, ce paradoxe d'une verticalité qui se dresse dans un paysage horizontal :

La terre n'est pas moins âpre quand elle est
plate.

La montagne, — la terre bue par le jour, sans que
le mur bouge.

La montagne
comme une faille dans le souffle.

le corps du glacier.²⁴⁾

(*Cahiers GLM*, n° 3, automne 1956)

L'irruption du motif de la montagne induit aussi une

23) André du Bouchet, *Carnets 1952-195*, choix et postface de Michel Collot, Plon, 1990,

24) *Cahiers GL*, n° 3, automne 1956, p. 28.

verticalisation de l'écriture ; dans ce qui se présentait initialement comme un poème en prose, le décalage de trois lignes vers la droite s'apparente à la disposition habituelle des poèmes en vers. Cette verticalité est accentuée par les blancs typographiques, qui vont être considérablement amplifiés dans la version du poème publiée dans le recueil *Dans la chaleur vacante*, où, pour la première fois, ils s'insèrent non seulement entre les lignes mais à l'intérieur même de la phrase :

La montagne,
la terre bue par le jour, sans
que le mur bouge.

La montagne
comme une faille dans le souffle
le corps du glacier. ²⁵⁾

Ces blancs introduisent dans la continuité des énoncés poétiques une « faille » analogue à celle que la montagne inscrit dans le paysage. Ils coupent l'élan de la phrase

25) *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, 1961, repris dans la collection Poésie, Gallimard, 1991 abrégé plus loin en DC), p. 12.

comme l'air raréfié de l'altitude coupe le souffle du marcheur. Ils marquent la limite des pouvoirs du langage comme le glacier celle des capacités physiques de l'homme.

C'est donc bien une problématique proche de celle du sublime qui sous-tend le motif de la montagne : comme l'horizon, le sommet ou la crête désigne un bord extrême du langage et du paysage que le poète cherche à atteindre, bien qu'il soit inaccessible, au risque d'y perdre le souffle et la parole. Il apparaît souvent dans la poésie d'André du Bouchet sous la forme superlative du glacier, qui portent au maximum les qualités sublimes de la montagne, l'altitude qui surplombe : « À la seconde apparition de la terre, j'entre dans le front / blanc qui me domine, et que je ne remarque pas à côté / de moi. Ce front au-dessus de ma tête, très haut »(DCV 51) ; la luminosité qui aveugle : « Au deuxième tournant, la vague aveuglante d'un / glacier, quelques brins d'air (DCV 23) ; le froid qui coupe le souffle :

Vent

grand visage

glacé

agité

la pierre

ou le faite

le vent (DCV 22).

Dans le poème « Rudiments », la puissance élémentaire du glacier, qui dépasse les pouvoirs de l'imagination et du langage, perturbe la respiration du poète, entrecoupée par la toux, et son élocution, hachée par les blancs qui séparent des énoncés rudimentaires ; la première section du poème se réduit à trois syntagmes :

Force

ou génie de la toux

incroyable glacier.

Cet « incroyable » pourrait traduire l'*Ungeheuer* qui caractérise selon Kant le sublime et que Derrida traduit par le « 'prodigieux' (l'énorme, l'excessif, l'étonnant, l'inouï ...) » ²⁶. Et la troisième section commence ainsi :

Ce balbutiement blanc

26) Derrida, *op. cit.*, p. 14.

cette bulle

la figure

encore criblée de pierres (...)

La blancheur silencieuse du glacier se reflète non seulement dans les blancs typographiques mais dans les ellipses syntaxiques et sémantiques du poème. La syntaxe est ici, comme dans beaucoup de poèmes d'André du Bouchet, purement nominale ; elle repose sur une lacune, un manque : celui du verbe ou du groupe verbal. Elle court-circuite ainsi la structure habituelle de la phrase, laissant les syntagmes qui la composent, le plus souvent purement juxtaposés, flotter dans une sorte de vide, sans que l'on puisse identifier les articulations logiques qui les unissent : quel rapport y a-t-il entre « la toux » et « le glacier » par exemple ? Est-il d'analogie, de cause ou de conséquence ? Le traitement de l'image confronte lui aussi le lecteur à une énigme.

Par exemple le syntagme *Ce balbutiement blanc* est sans doute métaphorique, puisqu'au sens propre, un balbutiement ne saurait être qualifié de « blanc ». Mais que métaphorise-t-il ? Nous avons ici un comparant sans comparé explicite, et le lecteur peut se demander si cette métaphore ne renvoie pas à l'"incroyable glacier" mentionné dans la première partie du poème, et qui était déjà associé à un bruit humain (la

toux). Mais le rapprochement n'est que suggéré, le sens de l'énoncé métaphorique demeure ouvert, indéterminé. On peut voir dans cette métaphore in absentia l'emblème de la poésie d'André du Bouchet, qui laisse en blanc le nom propre d'une réalité qu'elle ne cesse de désigner indirectement ou métaphoriquement, mais qu'elle ne peut énoncer directement.

Elle la rend néanmoins présente, en la désignant à l'aide d'un déictique : « ce balbutiement blanc ». L'usage fait ici du démonstratif est ici paradoxal : ordinairement, il renvoie à un objet déjà connu, soit parce qu'il a été mentionné précédemment dans l'énoncé, soit parce qu'il est présent dans le champ des interlocuteurs, dans le cas de la communication orale. Or ici, nous sommes dans un texte écrit, et lecteur ne peut pas voir ce que désignerait ce démonstratif ; et il ne renvoie pas non plus à un objet mentionné antérieurement, puisque nous sommes au début d'une section de cette suite poétique. La tournure déictique impose donc au lecteur la présence d'un objet dont il ne sait rien, d'autant plus indéterminé que le sens même du nom précédé du démonstratif n'est pas absolument sûre, nous l'avons vu. Autrement dit, le déictique semble renvoyer à une réalité, mais celle-ci demeure pour une part inconnue ; elle est désignée, sans être signifiée ni définie : son identité exacte reste en blanc, et le langage semble balbutier sans parvenir à nommer ce qu'il désigne.

Mais ces énoncés elliptiques laissent aussi au lecteur la liberté de les mettre en rapport de manière à pallier leurs lacunes pour construire le sens du poème. De cette façon, le manque de signification précise se renverse en ouverture sémantique de même que dans l'analytique kantienne, le caractère irreprésentable des grands spectacles de la nature suscitait un mouvement de l'esprit favorable à l'épanouissement d'un sublime moral.

Le sublime négatif de la poésie d'André du Bouchet s'avère ainsi paradoxalement positif, et les blancs, qui traduisent l'échec du langage, se révèlent non des vides mais « le lieu du vif ». On le voit exemplairement dans une séquence du poème « Au deuxième étage », où la calotte glaciaire, manifestation exemplaire d'une nature sauvage et menaçante, apparaît comme le lieu où tout finit, y compris l'existence du poète, et pourtant recommence ; le blanc spectaculaire qui suit la mention du mot « embolie » semble marquer une interruption définitive de la parole et de la vie mais celles-ci reprennent in extremis tout en bas de la page, relaçant la circulation du sens et du sang.

Cette calotte sauvage,
sans air, sans arbres, qui se
calque sur la terre grossière, approximation grossière
de la terre. (...)

Grand champ obstiné

Embolie

Tout commence

à la montagne inachevée, à un moment de terre
perdu. (DCV 54-55)

Cette alliance paradoxale du vide et du plein, de la terreur et de la joie se retrouve dans les textes qu'André du Bouchet a consacré à quelques grands artistes, et où la montagne réapparaît avec la même insistance que dans les poèmes. Cette apparition peut être liée à la présence de ce motif dans les œuvres qui retiennent l'attention du poète. Présence paradoxale dans le cas des gravures d'Hercule Seghers, ce peintre hollandais dont on dit qu'il n'a jamais quitté son plat pays et dont pourtant les paysages font souvent place à des reliefs particulièrement âpres et escarpés :

... champ horizontal illimité avec lequel Segers rompt
debout, strates après strates basculées debout. (...)

... planitude de pays bas à l'infini—hoe land—
hollow land — plus bas de le niveau marin —
(...) l'infiniment bas retourné en
hauteur éperdue...²⁷⁾

Dans l'un des textes que leur a consacrés André du Bouchet, la surrection d'un « fragment de montagne » devient l'expression d'un sublime négatif qui échappe au langage et à la signification :

Émergence d'un « nul » (sans nom) ... Muette. Sous l'action
— ou ciel, de quelque lame retournant les terres soustraites à
la désignation. ²⁸⁾

Dans le cas de Cézanne, le motif s'imposait pour des raisons évidentes, mais dans le passage de *Peinture* où il le convoque, André du Bouchet s'emploie à le dégager de ses sources biographiques et de sa localisation géographique, en ramenant la montagne chère au peintre comme celle de Seghers à un fragment d'espace anonyme :

27) « Hercules Segers », *L'Incohérence*, Hachette / P.O.L, 1979.

28) André du Bouchet, « Notes devant Seghers », *L'Éphémère*, n° 2, 1967.

qu'on articule — montagne : comme, revenu autre sur sa fraction

l'espace, qui irise, à soi, un instant il sera sans nom.²⁹⁾

Du Bouchet évite de nommer d'emblée la montagne de Cézanne (le toponyme de Sainte-Victoire n'apparaît que plus loin dans le texte) ; le nom commun qui la désigne est privé de déterminant, comme celui de « peinture », qui donne son titre au livre et qui renvoie non seulement à une pratique artistique mais à une certaine relation au monde et à la langue qui me semble s'apparenter au sublime.³⁰⁾ La montagne est ainsi reconduite à une indétermination qui contrecarre la fonction d'« articulation » qu'un tel mot ou un tel motif peut revêtir dans la langue et/ou dans le paysage. Soustraite à la définition que lui aurait conférée le nom propre ou l'article, cette « montagne » est réduite à une matière informe, non qualifiée : elle fait ainsi, « via la langue peinture, retour à aussi muet que la pierre ».³¹⁾ Comme dans le texte sur Seghers, André du Bouchet insiste sur la « fraction » ou la « fragmentation » qui affecte le motif montagneux et qui en fait un bloc de silence minéral, l'empêchant de s'épanouir comme une forme dans l'espace, revenu à l'état

29) *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p. 160.

30) Voir mon chapitre sur « Peinture » dans *La Pensée-paysage*, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 222-232.

31) *Peinture, op.cit.*, p. 160.

de « chaos irisé », selon le vœu de Cézanne :

sur sa fraction l'espace, comme l'instant de nouveau
creuse — montagne : en surplomb des rues de la relation, ou
du détour de la route, du reste informe aujourd'hui,

aussitôt que ce qui consume, se sera laissé
appréhender. outrepasant, comme
elle articule, la parole de cette langue dont l'assise, de toutes
parts, alors ne cessera de tendre à la rupture de ses sommets :
analogue, dans le ciel qu'elle localisera, à la cime d'un creuset
renversé. non pas, dans leurs alignements, la route ni les rues,
ni la langue, idiome établi, mais sur sa fraction, rétablissant un
lien, de nouveau le dénuement du natal, et l'abrupt, comme à
terme la parole que l'on n'habitera pas.³²⁾

La montagne apparaît ici comme un soulèvement du sol, « abrupt » et brutalement interrompu par « la rupture de ses sommets ». Loin de structurer le paysage selon quelque perspective, elle semble, « en surplomb », écraser de sa masse « les rues de la relation » qui tendent à l'ordonner en ensemble organisé, et à l'orienter : à ses pieds, « la route » elle-même devient « informe ». Défaisant ainsi les « alignements » qui rendent lisible le paysage, elle déjoue aussi les « articulations » de la langue, les règles de l'« idiome établi », pour ramener le poète au « dénuement du natal », au vertige d'une « parole » inhabitable.

32) *Ibid.*

Privée de ses contours et de sa définition, la montagne, comme la peinture, est réduite à une matière minérale, dont l'opacité procure une sensation d'une intensité telle qu'elle ne saurait faire l'objet d'une saisie claire et distincte. Comme le bleu du ciel ou la transparence de l'air, son évidence est littéralement aveuglante. Une telle approche de la montagne, comme la peinture, nous donne ainsi accès à un fond indéterminé et inarticulé qui échappe aux prises du langage et de la perception, mais qui pourtant les fait vivre d'une vie nouvelle :

point vif ou

mort, passé lequel — mort ou vif — indifféremment je suis, ne suis pas. ou autrement. ou muet. mais le même. mais ce passé, il te le donne en avant de moi.

non moins volatil, à chaque cillement, que l'éternel bloc transparent que peut être l'air aussi longtemps qu'il sera respiré.³³⁾

Le mutisme têtue de la matière minérale ou picturale est pour la poésie à la fois un obstacle et une source, et la prose d'André du Bouchet elle-même, on le voit bien ici, revient constamment au blanc pour y abîmer mais aussi y ressourcer l'élan de la phrase. Ce va et vient entre écriture et silence, assure au bloc typographique, aéré par les blancs, un rythme visuel et une respiration vitale. Le paradoxe de la « langue peinture » dont parle André du

33) *Ibid.*

Bouchet dans ce livre, telle qu'elle s'incarne exemplairement dans la montagne de Cézanne, c'est qu'elle nous confronte à un invisible-indicible qui est la limite, mais aussi l'origine et l'horizon de tout regard et de toute parole.

Ce paradoxe sous-tend aussi les textes qu'André du Bouchet a consacrés aux dessins d'Alberto Giacometti, recueillis dans un ouvrage intitulé *Qui n'est pas tourné vers nous*. Ce titre (emprunté à Rilke, pour qui « la mort est ce côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous »³⁴⁾) désigne une dimension de l'œuvre d'art qui échappe aux prises du regard et de la parole et à laquelle le poète cherche un accès en focalisant son attention sur le fond que les figures de Giacometti laissent entrevoir. La blancheur du papier sur lequel elles sont dessinées transparait entre les traits qui les composent et qui sont souvent interrompus par les fameux coups de gomme de l'artiste, comme les lignes des poèmes d'André du Bouchet le sont par les blancs typographiques. La lumière qui émane de ce support est dès le début du livre comparée à celle d'un glacier :

Dessins d'Alberto Giacometti —

par blocs froids détachés de quelque glacier à facettes qui tranchent.³⁵⁾

34) Lettre à Witold von Hulewicz, traduite autrement dans *Œuvres*, Seuil, 1976, t. 3, p. 588.

Tout se passe comme si la hiérarchie habituelle entre figure et fond était renversée, la figure n'étant là que pour donner à voir le fond qu'elle devrait occulter ; un dessin de Giacometti n'est qu'« une trame qu'en son centre le glacier du jour pourfend »(QNP 29), et cette blancheur qui la déchire est pourtant ce qui la fait vivre. À s'approcher lui-même de ce foyer aveuglant, le spectateur fait l'épreuve des limites de la vue, de la parole et de la vie humaines tout en accédant au plus vif de l'existence. Il y a entre cette expérience extrême et l'esthétique du sublime une parenté certaine, qui appelle une fois de plus le passage de l'horizontal au vertical et le motif de la montagne :

Comme sur une impossibilité — pas plus — je m'interromps, se découvre — abruptement — la planitude de cette assise qui va se déroband, va — sol, et montagne — embrasure, et montagne, hors de la parole, comme une figure verticale — et qui grandit...(QNP 58)

L'intervention de ce motif sublime est liée dans ce livre au paysage de Stampa, dominé par des « sommets qui ne sont pas tournés vers nous » (QNP 51), et qui recèlent la lumière du soleil comme la blancheur du papier celle qui rayonne à travers les dessins de Giacometti : « la montagne dont le versant est analogue à la blancheur de ce papier qui

35) André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972 (abrégé plus loin en QNP), p. 9.

transparaît par la face des choses touchées par la lumière » s'y « dresse, comme le surplomb aveuglant que toute figure de Giacometti suppose. » (QNP 34)

Accrochée au mur, comme celles sur lesquelles travaillait André du Bouchet, la feuille où s'inscrit la figure dessinée par Giacometti apparaît comme un « lit vertical » analogue au versant abrupt des montagnes de Stampa :

Haute paroi qui arrête, comme à Stampa, le soleil (quelque côté qu'il frappe) – et à laquelle un objet, quand même il aura pris sur elle distance, adhère. Venant à nous, il lui appartient – inclus dans son surplomb – si bien que cette étendue sans mesure blancheur inappropriée ou nuit, dans laquelle l'objet extérieur se ramasse, l'exalte, comme il élude, presque, le regard. (QNP 12)

Comme les cimes escarpées au pied desquelles est né et repose Giacometti, et derrière lesquelles le soleil ne se couche que pour renaître au matin, ses dessins imposent à qui veut s'égaliser à leur altitude une expérience sublime qui à la fois exalte et met en danger toutes ses facultés :

Notre arrêt devant les choses, comme il nous arrive – face à elles, de nous interrompre... Pour atteindre, dès lors qu'en elles rupture se fait jour, au foyer, nous-mêmes, d'une survie dans laquelle l'éclat confondant de la mort, réserve infime, est absorbé.

Une respiration se précise, le souffle entame. Les choses données sur leur paroi, les choses ajourées, à cette hauteur indicative d'abord d'une distance impraticable, ou chute, puis franchies – visage ou montagne – sur leur cime, qui est interruption elle aussi, l'une après l'autre s'étirent dans l'essor. Le trait divisé s'irise, comme Giacometti, à bout de force – le jour ayant gagné déjà, l'autre côté de la montagne – s'endort, pour reprendre, en plein jour, œuvre de très longue haleine. (QNP 24)

En guise de conclusion

Après ces textes proprement sublimes, tout conclusion risquerait de paraître bien plate.

Si j'en ai le temps et si vous me le permettez, je voudrais simplement leur faire écho en évoquant une expérience personnelle, très liée sans doute à la lecture d'André du Bouchet.

Il se trouve que mes premiers essais poétiques ont coïncidé avec la découverte de la haute montagne et avec celle de son œuvre. La rencontre avec les paysages alpestres a été pour moi comme pour d'autres un choc, qui a ébranlé mon image du monde et mon équilibre intérieur. Tout d'un coup l'immensité que je cherchais à l'horizon était devenue verticale, suscitant à la fois le vertige de la chute et une aspiration irrésistible vers les hauteurs. Dans

l'angoisse et l'extase, je restais fasciné par la beauté sublime et terrible de ces sommets dont la vue me coupait le souffle. Et leur ascension mettait à rude épreuve mes facultés intellectuelles autant que mes capacités physiques.

J'aurais voulu traduire en mots cette réalité si étrangère à mon univers familial, mais les notes que je prenais sur le motif n'aboutissaient qu'à de bien plates descriptions. Ce n'est qu'après-coup, une fois rentré à Paris, que de brefs poèmes me sont venus, faits de quelques mots précipités sur la page de façon imprévue et abrupte. Je pensais un jour compléter ces bribes de phrases incohérentes et inconsistantes ; mais en les relisant, j'y ai renoncé, estimant que leur caractère abrupt et discontinu exprimait la violence du choc que j'avais ressenti là-haut. Ce n'est que bien plus tard que je les ai publiés, d'abord dans une revue suisse, puis dans un recueil intitulé *Issu de l'oubli*. Je terminerai en citant quatre d'entre eux, qui, malgré leur brièveté et leur fragilité, sont peut-être ma contribution la plus convaincante à la défense et illustration de la place du sublime et de la montagne dans la poésie française contemporaine :

Alpe du risque, pan d'abîme
effondré qui rutilé
étoilé de décombres
où herse l'aube intarissable

Travail terrassé, à la cime
où la truelle du ciel passe
et fossoie notre soif

Crête, falaise envisagée
morte où les heures se retirent

ombre où l'afflux de notre sans
— gravier — ne se rafraîchira

*

Pente mont de buée
l'attente t'abreuvait

Ce qui viendrait, déjà, s'amoncelait
au versoir du détour

Surplomb, combe de grain
trop de bleu se taisait

et ma soif — tréfonds — suffoqua

*

Ô qui recules, distancé :

espace en crue

Neiges au revers du col, à l'abandon :
parure sans abri

Avalanche, troupeau
lâchant prise, versant
qui se dévêt

*

Qu'est-ce, excepté, ce dieu d'éther ?
— ampleur, surprise, d'un sommeil

Poumon, en foule, qui m'absorbe
— souffle enneigé, lame de froid.³⁶⁾

36) Michel Collot, *Issu de l'oubli*, Le Cormier, 1997, p. 15, 13, 14, 16.

□ Bibliographie

- Bouchet, André du, *Carnets 1952-1956*, choix et postface de Michel Collot, Plon, 1990.
- Bouchet, André du, « Notes devant Seghers », *L'Éphémère*, n° 2, 1967.
- Bouchet, André du, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972.
- Bessiere, Jean, « Le sublime aujourd'hui », Patrick Marot (dir.), *La littérature et le sublime : XIXe-XXIe siècles*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2007.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, II, 4, Vrin, 1973.
- Cohen, Jean, *Le Haut Langage*, Flammarion, 1979.
- Collot, Michel, *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988.
- Collot, Michel, *La Matière-émotion*, PUF, 1997.
- Collot, Michel, *Issu de l'oubli*, Le Cormier, 1997.
- Collot, Michel, « Peinture », *La Pensée-paysage*, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 222-232.
- Daumal, René, *Le Mont analogue*, Gallimard, 1952.
- Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978.
- Jaccottet, Philippe, « La poésie d'André du Bouchet » *La NNRF*, n° 59, 1er novembre 1957, p. 932-939 ; repris sous le titre « Approche de du Bouchet », dans *L'Entretien des muses* Gallimard, 1968, p. 261-268.
- Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, § 23, trad. Alexis Philonenko, Vrin, 1965.

- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986.
- Lyotard, Jean-François, *L'Inhumain*, Galilée, 1988.
- Nancy, Jean-Luc, « L'offrande subime », dans Jean-François Courtine, Michel Deguy et alii, *Du sublime*, Belin, 1988.
- Newman, Barnett, *Selected Writings*. Ed. John P. O'Neil, Berkeley: University of California Press.
- Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995.
- Velter, André, *Le Haut Pays* et *L'Amour extrême*, Gallimard, 1995 et 2000.
- Velter, André, *Le Septième sommet*, dans *L'Amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, collection Poésie, Gallimard, 2007, p. 19-20.
- Encyclopaedia Universalis*, vol. 21, 2002.

숭고와 수직 :

현대 프랑스 시에 나타나는 산의 모티프

미셸 콜로
(파리 3대학)

1세기의 위(僞)-롱기누스pseudo-Longin가 그의 저서에서 숭고 sublime를 다룬 이후 서양의 사상적 전통에서 숭고sublime의 문제는 다양한 표현으로 거듭 제기되어 왔다. 위-롱기누스의 책 『숭고에 대하여Peri hypsous』는 17세기에 부알로Boileau에 의해 번역되었으며, ‘숭고’는 18세기에는 막 태동하고 있던 미학의 주요 문제 중 하나로 부상하였다. 이후로는 낭만주의 예술과 문학이 숭고에 대한 문제의식을 상속 받는다.

숭고의 문제는 오랜 기간 잊혀져 오다가, 당대의 가장 영향력 있는 철학자들이었던 들뢰즈, 데리다, 리오타르 등의 숭고 개념 재검토 작업을 통해, 1960년 이후로는 프랑스 철학의 전면에 부상하게 된다. 그들은 특히 칸트의 숭고 개념 분석을 다시 읽는 것으로써 낡은 미학적 범주였던 ‘숭고’를 현대의 사상적 쟁점, 그리고 현대의 문학적·예술적 쟁점을 염두에 두면서 재평가 하고자 하였다. 그들의 비판자들은, 이 철학자들

이 현대적 문제의식 아래 숭고에 대한 (특히 칸트의) 고전적 명제들을 왜곡할 뿐만 아니라 실제로는 숭고를 염두에 두지 않은 여러 예술적·문학적 실천들에 억지로 숭고 개념을 덧씌운다고 비판하였다.

숭고의 문제가 현대에 부활하는데 가장 돋보이는 기여를 한 곳은 그 자신 시인이자 철학자였던 미셸 드기Michel Deguy가 주관하는 잡지 「포에지Po&sie」였다. 이 잡지에서는 1984년에서 1986년까지 ‘숭고 분석Analytique du sublime’을 연재하는데, 이 글들은 1988년에 한 데 묶여 『숭고에 대하여Du sublime』라는 단행본으로 출간된다. 미셸 드기를 제외하면 이 책의 공동 저자들은 모두 철학자들이며, 그들은 현대시에서 단 한 줄의 예도 빌려오지 않았다. 이런 동향을 철학에 대한 프랑스 시의 종속으로 간주하며 ‘시철학poésophie’이란 이름으로 규탄하는 움직임도 있었다. 반면에 알랭 바디우Alain Badiou같은 경우는 같은 현상으로부터 거꾸로 시에 대한 프랑스 철학의 종속을 보았다.

숭고에 관계되어 과연 시와 철학 중 어느 쪽이 다른 어느 쪽에 종속되는지는 잘 모르겠으나, 현대 철학이 재정의한 숭고 개념과 20세기 후반기의 프랑스 시의 한 경향이 수렴되는 어떤 지점이 있는 것만은 분명하다.

먼저 숭고개념의 재정의가 제기하는 문제는 다음과 같다. 1) 숭고와 언어의 관계. 위-롱기누스부터 유래하는 전통적 숭고개념은 수사학의 범주에 속하는 것으로서, 훌륭하고 고상한 언어의 완성을 뜻하는 것이었다. 그러나 칸트의 분석을 거쳐 숭고 개념이 미학적 범주로 넘어감에 따라, 숭고는 언어와 더욱 문제적인 관계를 맺게 된다. 숭고는 이미지의, 언어의 그리고 오성entendement의 힘을 넘어가는, 재현할 수도, 언급할

수도, 나아가 형언할 수도 없는 경험을 가리키고 있는 것이다. 이렇게 부정적으로만 정의될 수 있는 숭고는 이미 낭만주의 문학에 나타나고 있으며, 시를 언어의 한계 탐구로 삼는 프랑스 현대시의 몇몇 경향 역시 숭고 개념을 통해 이해할 수 있다. 그러한 시는 기존의 언어 규약을 위협하면서 언외언言外言의 영역을 향해 나아간다. 이로부터 특히 1970년대의 에페메르Ephémère지와 텔켈Tel Quel지의 대립이 유명하게 만든 두 상반된 경향인 현대 프랑스시의 해석학적herméneutique경향과 신비주의적hermétique경향이 갈리게 된다. 2) 숭고로 인해 위협받는 예술 규칙. 특히 오랫동안 예술적·문학적 창조를 지배해온 ‘아름다움le Beau’의 이상이 위협받는다. 칸트에 따르면 아름다움은 형상forme과 한계limite로부터 유래하며 숭고는 무형상informe과 한계 없음illimité으로부터 유래한다. 그에게 숭고의 전범은 인간의 손을 타지 않아 원상태로 그대로 남아 있는 거친 자연이며, 위-롱기누스 역시 이미 숭고한 광경의 예로서 포효하는 바다나 분출되는 화산을 꼽은 바 있다. 버크Burke는 한 발짝 더 나아가 자신의 전능성을 자랑하며 인간의 생존을 위협하는 자연의 모습을, 공포가 뒤섞인 즐거움을 초래하는 숭고의 예로 들었다. 숭고에 대한 현대적 다시 읽기는, 이러한 전통으로부터 무엇보다도 어떤 이미지나 언어도 초과하는 숭고의 과도함excès에 대한 생각을 취했다. 이렇게 언어의 힘을 뛰어넘는 숭고는, 말할 수 없는 것, 형언할 수 없는 것이라고 할 수 있다. 3) 숭고의 부정적négatif 성격. 그러므로 칸트에 따르면 오성·상상력·언어의 실패를 초래하는 숭고는 부정적으로 존재하는 대상일 수밖에 없다. 그것은 모든 가능한 재현을 벗어난다. 현대의 사상가들은 칸트의 사유에서는 결국 이성의 승리로 이어지는 부정적인 한 계기에 불

과한 숭고를 따로 떼어내어 특수화시키는 경향이 있다. 4) 숭고로 인해 불안정하게 되는 주체. 현대 사상가들은 특히 칸트가 숭고의 경험을 이성의 고양으로 이어지기 위한 계기로 파악하여 안정적인 주체의 관념을 유지한 것에 의문을 제기하고 있다. 그들에 따르면 숭고의 경험은 주체의 자기 통제를 잃게 만들며, 그를 문자 그대로 그 자신의 바깥에 놓아 그의 힘을 초과하는 세상과 조우하게 한다.

재고된 숭고 개념과 부합하는 현대 프랑스시의 모티프의 예로 수평선/지평선horizon을 들 수 있다. 수평선/지평선 모티프의 반복은 낭만주의 시대 이래로 몇몇 대시인들의 주제일 뿐만 아니라, 그들의 글쓰기 방식에까지 영향을 미치고 있다. 수/지평선은 작가적 욕망과 탐구의 포착할 수 없는 대상으로서 나타나는데, 그것은 땅과 하늘의 경계선에 위치하며, 이승과 저승, 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것, 끝과 무한, 말할 수 있는 것과 말할 수 없는 것 사이의 경계에 위치한다. 그 모티프를 풍부하게 해주는 것은 그것의 양가성인데, 수평선/지평선을 뜻하는 'horizon'자체가 어원적으로는 한계를 의미하다가, 18세기 이래로는 동시에 무한한 열림을 함축하게 된 것이다. 그것은 장뤽 낭시Jean-Luc Nancy에 의하면 '무한으로의 접근을 허락하는 한계와의 조우'를 뜻하는 것으로 재정의된 숭고 개념과의 친연성을 갖고 있다.

그러나 일견 수평선/지평선의 모티프와 상반된 것으로 보이는 수직verticalité의 모티프 역시 숭고와 관련되어 있다. 숭고를 뜻하는 라틴어 Sublimis는 그리스어 Hupsos의 번역어이자, 도덕적인 고결함, 문체의 고상함 외에도 물리적인 '높음'을 포괄하고 있으며, 독일어의 숭고Erhaben는 데리다의 지적처럼 '단지 높은 것, 아주 높은 것만이 아니라, 매우 높은, 절대적

으로 높은, 다른 높음과 비교되지 않게 더 높은 것을 가리킨다(...), 승고란 높아지는 것 스스로를 넘는 더욱 높아지기'이다. 수직의 모티프의 예로 '산montagne'을 들 수 있으며, 올해로 사망 10주기를 맞는 시인 앙드레 뒤 부셰André du Bouchet는 특히 산의 모티프를 애용한 작가이다.

앙드레 뒤 부셰의 시에 나타나는 산은 깎아지른듯한 경사면을 특징으로 하고 있으며 봉우리에는 만년설이 얼어있다. 산을 오르는 것은 물리적으로 높아지는 것이며, 점점 희박해지는 산소 탓에 느껴지는 걸음과 차오르는 숨은 접근을 거부하는 승고, 말로 포착되지 않는 승고의 증표이다. 마치 혈떡대는 숨 때문에 그런 것인 양 대부분의 구문은 명사구의 나열로 이루어져 있는데, 이것은 일반적인 언어 규약을 파괴하는 것이기 때문에 누구도 정확한 의미를 확정할 수 없으며, 아무것도 지시하지 않는 지시사의 사용은 언어로 전달되지 않는 무엇의 존재를 상징한다. 봉우리에 얼어있는 만년설은, 채워지지 않는 백지처럼 새하얗고, 화자는 이내 '하얀 말더듬기'balbutiement blanc을 경험하게 된다. 그러나 정확한 의미의 부재는 거꾸로 열린 의미를 보장하며, 깎아지른 듯한 '산'이라는 자연 경관의 재현 불가능성은 칸트가 언급한대로 도덕적 승고로의 개화를 향하는 정신 운동을 촉진한다. 그렇게 앙드레 뒤 부셰의 시에 나타나는 부정적 승고는 역설적으로 긍정적인 것으로 드러나며, 언어의 실패를 상징하는 '흰 것들 les blancs'은 의미 없는 공백 지대가 아니라 있는 그대로의 현실이 드러나는 장소가 된다.

주제어 : 숭고, 아름다움, 위-롱기누스, 칸트, 재현불가능성,
상승, 수직

mots-clés : sublime, beau, pseudo-Longin, Kant, irréprésentable,
élévation, verticalité

투고일: 2011년 9월 23일

심사일: 2011년 11월 17일

게재확정일: 2011년 11월 18일