

Écriture-Peinture : aller et retour urgent

Alain JOUFFROY

Quand un peintre écrit, ou quand un écrivain dessine et peint, s'agit-il du même homme ou de deux individus distincts dans le même temps et dans le même corps? Des deux côtés de la même tête, de face et de dos? Autrement dit, qui peint et qui écrit, quand on pratique **SIMULTANÉMENT** et/ou **ALTERNATIVEMENT**, les deux systèmes d'expressions? La pensée est-elle réellement la même quand elle s'exprime par des images, ou par des mots? Ou s'agit-il de deux modes de pensée fondamentalement différents, ayant des conséquences différentes?

Question naïve ! Mais derrière la naïveté de cette question, réside un immense mystère, que je m'efforce d'éclaircir depuis plus de cinquante ans, et que je ne prétends pas, pour autant, avoir totalement éclairci aujourd'hui.

Tous les peintres que j'ai rencontrés entre dix-neuf et vingt cinq ans, par ordre chronologique : Matta, Victor Brauner, Jacques Hérold, Jean Hélion, Henri Michaux, Marcel Duchamp, Max Ernst, ces sept peintres, qui n'étaient pas encore de renommée mondiale, écrivaient, soit des poèmes, soit des textes sur l'art, la peinture, l'architecture et la poésie, soit des journaux intimes, soit même, mais plus rarement, les trois. Seul parmi eux, Henri Michaux avait commencé par écrire des livres de poèmes, que j'ai lus avant de découvrir ses

peintures, qu'il m'invitait à venir voir chez lui, pour que nous en parlions ensemble. Et c'est à ce grand poète et ce grand peintre que je pense d'abord pour commencer à réfléchir avec vous à ce rapport entre l'univers des mots (sonore) et l'univers sans mots (silencieux).

Henri Michaux disait souvent qu'il avait décidé de peindre pour échapper aux mots, pour fuir les mots, se libérer de ce qu'il appelait « les menottes des mots ». Mais il n'a jamais dit l'inverse : il n'a jamais déclaré qu'il fuyait la peinture en écrivant. Il a d'ailleurs beaucoup écrit sur la peinture, et pas seulement sur la sienne. Il a écrit par exemple de beaux textes sur ce qu'il y avait d'énigmatique à ses yeux, et qui le troublait tant, dans les tableaux de René Magritte, en dépassant du même coup sa propre conception du geste pictural, beaucoup plus proche de Pollock que de Magritte. Mais le fait est là : la peinture était pour lui un moyen de libération, qui lui permettait de sortir, mentalement et physiquement, de ce qu'il appelait aussi « le carcan des mots », contre lequel il a lutté, avec ou sans mots, jusqu'au bout, comme si leur poids, pour lui, était le plus souvent insupportable.

Mais Henri Michaux n'a jamais dit, je le répète, que la poésie écrite lui permettait d'échapper à la peinture. Il a même tenté de transformer ses poèmes en une sorte de calligraphie, inventé une écriture de signes qui lui sont propres et qui font une référence indirecte, mais implicite, aux idéogrammes chinois, que Michaux a étudiés et sur lesquels il a écrit également des textes. Mais Michaux a également écrit un texte d'introduction à la peinture du peintre chinois de Paris Zao-Wou-Ki, dont il se sentait particulièrement proche, parce que des signes pictographiques s'y entrelacent très étroitement aux « paysages », une sorte d'écriture invisible dans l'espace. Mais il n'a jamais inscrit ses propres poèmes dans ses pein-

tures, comme le font si souvent, et depuis des siècles, les peintres chinois, coréens et japonais, ce qu'il n'ignorait évidemment pas, et qu'il admirait infiniment.

Et pourtant, de nombreux peintres occidentaux, parmi ses contemporains et ses successeurs, l'ont fait : Miro, par exemple, dans des tableaux devenues célèbres, où des mots et des phrases jouent avec les formes peintes, comme dans des partitions d'un nouveau genre. Et, depuis Miro, un très grand nombre de peintres français, italiens, espagnols, etc... ont inscrit des textes dans leurs tableaux : Jacques Monory, qui a cité dans les siens des poètes et des philosophes, Antoni Taplès, Valerio Adami, Bernard Dufour et Gianfranco Baruchello, mais aussi Gérard Fromanger, qui a déclaré, en toutes lettres de toutes les couleurs, dans l'un de ses plus importants tableaux, qu'il était « en train de le peindre dans son atelier » pour le rendre, en quelque sorte, sur-présent à lui-même, le situer dans la réalité de ce qu'il était en train de vivre réellement .

De plus jeunes peintres français, et non des moindres, comme Christian Bouillé, qui a écrit souvent des brouillons de poèmes personnels dans ses tableaux, commence maintenant une série de...

Car voici les vraies questions que cette demande implique :

- Comment répondre à la fois au langage et au silence ?
- A la couleur et à la non-couleur ?
- Au plein et au vide ?
- Au visible et à l'invisible ?
- A toutes ces puissances invisibles qui traversent l'univers visible : le temps, par exemple, et le mouvement lui-même, qui, comme le pensait Léonard de Vinci, traversent invisiblement toute peinture, comme il l'a démontré dans son dessin de « *La Vallée de l'Arno* », de 1473, qui évoque si étran-

gement, si mystérieusement certaines peintures chinoises, où l'homme n'est qu'une minuscule partie de l'univers?

L'écriture ne s'adresse qu'à des individus doués d'une certaine capacité de lecture. La peinture, du fait même de son caractère silencieux, semble s'adresser à tout le monde, et d'abord aux individus peu doués pour le langage en mots. Mais sans concepts, c'est-à-dire sans mots, comment préconcevoir une peinture de grande portée, auprès des individus peu doués pour le langage sans mots? Cela est strictement impossible.

Oui, comment répondre à ces questions, qui dépassent de loin celles, trop spécifiques, de l'écriture et de la peinture, sinon par quelque chose d'autre qu'un discours de conférence : un poème révolutionnaire, par exemple. (J'en ai écrit, à ce sujet). Mais ce n'est pas un poème, révolutionnaire ou non, que l'Université de Séoul m'a demandé d'écrire, mais un texte de conférence sur cette immense question, qui m'est, bizarrement, pour la première fois posée. Me voilà donc heureux, enchanté de revenir, une fois de plus, à Séoul, mais bien embarrassé, comme un premier de classe imbécile, soudain pris de vertige devant quelque chose d'insondable - peut-être même, à la limite, d'impensable.

Tout se passe comme si la Corée, à travers son Université, me demandait de me placer, de manière imaginaire, au faite d'une montagne autour de laquelle j'ai, il est vrai, beaucoup tourné, que j'ai peut-être parfois survolée, mais dont je n'ai jamais atteint, physiquement, à pied, le sommet. Pourquoi n'ai-je pu atteindre physiquement et possessivement ce sommet? Parce que, de cette montagne immense, deux grandes sources sont nées, divergentes, qui se nomment, sur un versant, l'écriture et, sur l'autre versant, la peinture. Et ce n'est pas parce que les deux rivières qui en sont nées, à des

époques diverses, en Chine et puis ailleurs, se sont rejointes dans les vallées voisines, plus ou moins éloignées les unes des autres, que leurs eaux sont devenues semblables, identifiables l'une à l'autre.

Pour le dire plus clairement encore : ce n'est pas parce que j'ai tourné, depuis cinquante ans, autour de cette montagne, où sont nées l'écriture et la peinture, que j'ai acquis, du même coup, la connaissance totale de leurs rapports, de leurs conflits, mais aussi de leurs rivalités secrètes. Certes, des hommes comme Matta, Henri Michaux, Marcel Duchamp m'ont aidé à en comprendre quelques secrets, mais cela n'a pas suffi. Loin de là. Je reste, à cet égard, comme un enfant qui continue de s'émerveiller, stupéfait, de l'existence même du monde.

Il m'incombe pourtant d'inventer ici, à ce sujet, une sorte de conférence-poème qui permette de surplomber, de mieux faire comprendre tous les cas particuliers, innombrables et fort divers, de liaison entre l'écriture et la peinture. Je vais donc m'y risquer, sans aucune garantie de succès.

L'écriture avance sur la page en droite ligne, de gauche à droite, ou de droite à gauche, de bas en haut ou de haut en bas : elle conquiert l'espace de manière géométrique et régulière, c'est une armée en marche. Le dessin, lui, va dans tous les sens, se déploie et se ramifie partout. C'est un tourbillon. La peinture aussi. Utiliser simultanément ou successivement l'écriture et la peinture, c'est faire entrer une armée dans un tourbillon, ou le tourbillon dans une armée, ce qui engendre un certain désordre. Car il s'agit de deux manières de conquérir et d'occuper l'espace extrêmement différentes. Mais ces deux manières peuvent aussi se combiner, comme c'est le cas dans les manuscrits du *Codex atlanticus* de Léonard de Vinci, de même que dans de nombreux livres de Henri Michaux.

comme dans les écrits de Marcel Duchamp, qui a conçu son chef-d'œuvre « *La Mariée* », et dans son second chef d'œuvre : « *Etant donné* », à partir de notes écrites accompagnées de dessins, de diagrammes et de nombreux croquis. C'est dans les perspectives croisées, divergentes mais aussi convergentes, de ces trois exemples : Léonard de Vinci, Marcel Duchamp et Henri Michaux que l'on peut tenter de saisir l'un des secrets des rapports, plus étroits qu'il n'apparaît en Occident, entre écriture et peinture.

Ayant eu la chance de connaître personnellement Michaux et Duchamp, leur ayant beaucoup parlé et les ayant beaucoup écouté, cela m'est peut-être plus facile qu'à d'autres. Encore que...

Léonard de Vinci a conçu ses « *Carnets* », dont Paul Valéry a écrit que c'était « un conte merveilleux, dans lequel tout est vrai, et non seulement vrai, mais vérifiable », comme une sorte d'encyclopédie universelle, où il a rassemblé non seulement ses immenses connaissances et intuitions en diverses matières : astronomie, optique, géographie, anatomie, mécanique, physique, botanique, hydraulique, balistique, dynamique animale, architecture, mathématiques, acoustique, musique, peinture et sculpture, mais aussi ses idées philosophiques personnelles, sans jamais tomber dans le cas d'un « journal intime ». Il s'en est servi comme d'une boussole mentale pour naviguer le plus loin possible dans toutes les directions de la pensée et de l'expérience concrète, et du même coup pour échapper à toute espèce de spécialisation. C'est pourquoi il a dépassé très vite et plus que largement que tous les autres, à son époque, la conception qu'on se faisait alors - et qu'on se fait hélas toujours - du rôle d'un « artiste », auquel on ne saurait évidemment réduire Léonard sans avouer, du même coup, une ignorance totale à son endroit.

La grande et très spéciale admiration que Marcel Duchamp vouait à Léonard était fondée sur cette extraordinaire liberté, qui a fait accomplir à Vinci des découvertes et des inventions dans toute sorte de domaines, les machines (l'avion, la bicyclette, etc), dans les fortifications militaires et les canalisations, etc. Comme Vinci, en effet, Duchamp refusait ce que Paul Valéry appelle « les distinctions didactiques entre les arts et les sciences, entre la théorie et la pratique, l'analyse et la synthèse, la logique et l'analogie ». Il a articulé parfaitement la science, l'expérience concrète et l'intuition poétique. Mais c'est d'abord et avant tout cette parfaite maîtrise simultanée de l'écriture et de la peinture, cette faculté de passer de l'une à l'autre sans aucune difficulté qui lui a donné la possibilité de demeurer un exemple unique, toujours inégalé, de liberté et d'inventivité, jusqu'en ce début de troisième millénaire. Aucun de ses admirateurs et suiveurs, Raphaël et Botticelli : eux-mêmes, n'ont été capables de relever un tel défi, parce qu'ils n'ont justement pas su articuler, dans leurs œuvres, une pensée écrite et une pensée visuelle aussi parfaitement concordantes, et complémentaires. Trop exclusivement « artistes », ils n'ont pas atteint ce point suprême qu'on doit continuer d'appeler « l'universel ».

L'exemple de Vinci m'incite à penser qu'aujourd'hui, sans articulation volontaire entre écriture et pensée visuelle, aucun « artiste » ne peut, aujourd'hui plus que jamais, prétendre à l'universel : faute de ces deux moyens mis en œuvre commune, il ne peut même pas vouloir y prétendre. Tant qu'on continuera en effet de séparer, selon des critères différents, l'univers des mots de l'univers des images visuelles, personne, parmi ceux qui considèrent cette séparation comme naturelle et inévitable, ne trouvera le moyen de les dominer entièrement l'un et l'autre. Je le dis ici par parenthèse : si des textes

considérés comme « sacrés », comme la Bible et le Coran, avaient été accompagnés de dessins, non seulement ils n'auraient pas été les mêmes, mais ils n'auraient pas imposé, au nom de la seule « écriture », des lois aussi tyranniques que celles des monothéismes, qui continuent et continueront de fomenter des guerres fratricides entre des peuples voisins.

C'est Marcel Duchamp qui a permis de faire comprendre, au XX^e siècle, et cela mieux que personne, cette nécessaire liaison de l'écriture, du dessin et de la peinture dans toute invention véritablement créatrice. Mais cela ne se borne évidemment pas au rôle qu'a joué l'écriture dans la conception même de ses deux chefs d'œuvre.

Dans ses notes intitulées « A l'infinifitif », ou « Boîte blanche », Duchamp a songé à créer le « Dictionnaire » d'une langue imaginaire, - qui ne serait pas forcément traduisible en français ou en une autre langue existante - une langue non « parlable », faite de « signes élémentaires comme le point, la ligne, le rond », « qui varient selon la position ». Le dictionnaire qu'il envisageait d'en faire eût été constitué de films, dont chacun serait « la représentation d'un groupe de mots en phrase » et dont l'ensemble aurait une signification traduisible en mots et « serve de base à une sorte d'écriture qui n'ait plus un alphabet en mots mais ses signes (films) déjà émancipés du « baby talk » de toutes les langues ordinaires ». Je pense que ce projet, qui n'était pas réalisable selon la technique du montage cinématographique de l'époque, pourrait être réalisé aujourd'hui, par l'ordinateur.

Projet extraordinaire et prémonitoire, qui sans aucun doute fasciné Léonard de Vinci, et qui s'inscrit parfaitement dans le cadre du sujet de cette conférence, puisqu'il implique l'idée d'une langue constituée d'images traduisibles en phrases. Si un jour quelque écrivain-peintre-informaticien réalisait ce

projet, il inventrait du même coup une autre forme de pensées jusqu'ici existantes. Une pensée qui changerait les « idées d'actions », parce que privée de verbes, notamment du verbe « être » et probablement du verbe « avoir ». Une pensée en images mouvantes et signes élémentaires, libre, plus « librement libre », comme disait Rimbaud, que toutes les pensées qui ont besoin de verbes et d'adverbes pour s'exprimer, et pour nous guider dans la vie.

Ce projet duchampien devance ainsi celui que Michaux a esquissé dans le dernier livre publié de son vivant, en 1984 : « par des traits », qui est constitué de signes d'une écriture imaginaire, faite de « gestes plutôt que signes », comme il le dit dans le poème qui accompagne toutes ces tentatives d'écriture imaginaire, et qui permettrait d' « Approcher, explorer par des traits », « Atterrir par des traits », « étaler/ altérer par des traits », « susciter ériger/ dégager par des traits » (...) « cherchant toujours LA SORTIE DU TERRIER ». Pour lui, il s'agissait de trouver des « directions » nouvelles par des traits (qui sont eux aussi des signes élémentaires, comme chez Duchamp) de manière à « lutter contre les barbelés d'aujourd'hui », « contre ce qui retient, stoppe, engourdit/ contre le pétinement » en « S'ARCBOUTANT PAR DES TRAITS ».

Dans le texte final de ce livre exceptionnel, un texte en prose intitulé : « Des langues et des écritures/ Pourquoi l'envie de s'en détourner », Michaux dit qu'« On ne rencontre pas de langues inachevées - à moitié faites, abandonnées à mi-parcours, (ou bien avant). » « Combien pourtant il y a dû en avoir, laissées en arrière, des avant-langues, à jamais inconnues ».

Les langues « achevées », par contre, qui dominent maintenant la terre entière au détriment de ces langues avortées, sont, dit Michaux, « une ADMINISTRATION, où toute consci-

ence doit devoir entrer », comme le font, depuis toujours et jusqu'à maintenant, toutes les tyrannies. Il précise que ces langues dominatrices sont « à structure consonantique, ou alphabétique plutôt que celle à caractère pictographiques et idéologiques. » Michaux a donc rêvé d'une langue « toute vivante, plutôt des émotions en signens qui ne seraient déchiffrables que par la détresse et l'humeur ». Des signes, dit-il en conclusion de cet admirable assai, « qui permettraient d'être ouvert au monde autrement, créant et développant une fonction différente de l'homme, le désaliénant. » Est-ce à une telle langue que songeait Arthur Rimbaud, quand il parlait de la nécessité de créer une « langue universelle »? Il ne l'a pas précisé, mais, de la part de ce poète polyglotte, qui apprenait si facilement des langues étrangères avec de simples dictionnaires, c'est fort possible.

Une première conclusion s'impose :

si Michaux n'avait pas pratiqué l'écriture et la peinture avec la même intensité, la même inventivité continues, il n'aurait pas même songé à la création de signes pictographiques. De même que Duchamp n'aurait pas pensé à son Dictionnaire de films, en tant que représentations de phrases, articulées à des signes élémentaires, sans la conscience aiguë qu'il avait des rapports cachés, et d'autant plus décisifs que cachés, entre la poésie et la peinture, depuis Rimbaud, Laforgue et Mallarmé, qui lui ont servi de base pour tout ce qu'il a réalisé et pensé.

Mais quel est, pour résumer, éclairer encore plus fortement ce que je viens de vous dire, le «secret» du rapport entre l'écriture et la peinture? L'éveil de l'une par l'autre, la prise de ce qui fait l'essence de chacune par leur pratique alternée ou simultanée. Le refus de repli exclusif sur l'une ou sur l'autre, la volonté de transgression des limites propres à l'une et à

l'autre. En somme, la révolte contre tout ce qui, dans tous les langages et dans toutes les civilisations, demeure cloisonné et séparé, tout ce qui demeure classé, pour dormir, grâce à des spécialistes jaloux de leur pouvoir et de leurs spécialités diverses, dans des tiroirs distincts.

Car l'écriture, à elle seule, de même que la peinture, à elle seule, ne peuvent plus former, proposer, construire efficacement une pensée entièrement nouvelle, et libératrice, c'est du moins ce que je crois.

C'est donc aux poètes comme à certains peintres, à certains artistes, dans la mesure très précise où ils refusent de se limiter à l'une et à l'autre, d'en prendre l'initiative et de relancer, chaque jour, tous les dés d'un très grand jeu, dans toutes les directions, dans tous les pays et dans toutes les circonstances, et quels qu'en soient les risques.

Je les y invite depuis longtemps, ils m'écoutent parfois, parfois aussi avec une certaine irritation, parce qu'ils n'y ont pas encore sérieusement pensé. Mais je continuerai, jusqu'au bout, de le faire. Je suis certain, en effet, qu'à une époque comme la nôtre, où tout, absolument tout, s'interconnecte à toute vitesse sur toute la terre, une nouvelle forme de pensée, qui dépasse entre choses les notions obsolètes, impérialistes, d'« Occident » et d'« Orient », la nécessité d'une nouvelle forme de pensée est indispensable à l'ensemble de toute l'humanité. La seule survivance, aménagée, des vieilles formes de pensée, en Occident comme en Orient, n'y suffira non seulement pas, car cette survivance, maintenue par paresse, peur et manque d'imagination, risque de précipiter les hommes, tous les hommes, dans une même et définitive catastrophe.

Si je me suis, en tout cas, fait comprendre en cela auprès de vous, je saurai peut-être me faire comprendre ailleurs, et

je vous en remercie.

글쓰기와 그림 : 상호 왕복 운동의 필연성

알랭 주프루아

작가가 그림을 그리거나 화가가 글을 쓰는 경우에 그 두 가지 사유 방식의 주체는 동일한 인물인가. 다시 말해서, 이미지를 통한 사유와 말에 의한 사유라는 두 가지 사유 방식은 동일한 것인가 아니면 근본적으로 다른 것인가.

20세기의 많은 화가들은 동시에 시인이거나 비평가, 혹은 작가이기도 했다. 그 중에서도 앙리 미쇼는 시인으로 출발하여 그림을 그리기 시작한 드문 경우이다. 그에게 있어서 그림은 '말의 굴레'에서 벗어나는 해방의 수단이었고, 그러한 해방의 노력은 글쓰기에 있어서도 시를 일종의 상형 문자로 바꾸려는 시도로 이어졌다.

화가인 후안 미로는 자신의 그림 속에 글귀를 적어 넣어 말과 이미지 사이의 상호 작용 효과를 노렸다. 그 외에도 자크 모노리, 안토니 타피에스, 발레리오 아다미, 베르나르 뒤푸르 등이 그와 유사한 시도를 하였고, 제라르 프로망제 같은 화가는 '나는 내 작업실에서 이 그림을 그리고 있다'라는 구절을 자신의 그림 속에 적어 넣었다. 좀 더 젊은 화가들 중에는 시인들과 공동 작업을 하거나 회화 작업의 연장선상에서 직접 소설이나 시를 쓰는 경우도 적지 않았다.

어떤 비평가들은 그러한 시도에서 화가의 무능력, 다시 말하면 이미지가 말하고자 하는 바를 침묵 속에서 이미지만으로 표현해 내는 능력의 부족을 읽어 내기도 한다. 그러나 『그림 속의 말』에서 미셸 뷔토르가 잘 보여주었다시피, 그러한 비판이 항상 옳은 것은 아니다.

사실, 그림과 말 사이의 복합적인 관계를 성찰하기 위해서는 중세 이래의 모든 사례들을 체계적으로 검토하는 방대한 작업이 필요할 것이다. 또한 그림과 말 사이의 관계에 대한 질문은 근본적으로, 말과 침묵, 색채와 비-색채, 가시적인 것과 비가시적인 것 사이의 차이와 통일성에 대한 질문이기도 하다. 그리고 그러한 질문에 대한 대답은 이성적인 추론의 영역을 넘어설 것을 필연적으로

요구한다. 비유적으로 말하자면, 그림과 말이 두 개의 사면을 이루고 있는 거대한 산의 능선을 기술하라는 요구와 비슷하기 때문이다. 그래서 나의 강연도 일종의 ‘강연-시(詩)’가 될 수밖에 없었다.

글쓰기와 그림은 공간을 구획하는 방식에 있어서도 근본적으로 다르다. 그렇지만 레오나르도 다 빈치나 앙리 미쇼, 마르셀 뒤상 등은 그 두 가지 방식의 결합 가능성을 예측해 주었다. 레오나르도 다 빈치는 자신의 『작업 노트』를 일종의 보편적인 백과사전으로 구상하였고, 다양한 분야에 걸친 방대한 지식과 직관을 거기에 집약시켜 놓았다. 그럼으로써 사유와 경험의 온갖 영역을 탐색하기 위한 정신적인 나침반으로 그 노트를 사용하였던 것이다.

레오나르도 다 빈치와 마찬가지로 뒤상 역시, ‘예술과 과학, 이론과 실제, 분석과 종합, 논리와 유추 사이의 고지식한 구분’(폴 발레리)을 거부하였다. 그는 글쓰기와 그림 사이를 자유롭게 오가면서 과학과 구체적인 경험, 지적 직관을 완벽하게 결합해 냈고, 그를 통하여 ‘보편성’의 높이를 획득할 수 있었다. 두 사람의 예에서도 알 수 있듯이, 말의 세계와 시각적인 이미지의 세계를 분리시키는 한, 어떤 예술가도 결코 ‘보편성’의 높이에 이를 수 없을 것이다. 또한 『백색 상자』라는 제목을 붙인 노트에서, 뒤상은 일종의 상상적 언어 ‘사진’을 구상한 바 있다. 그가 생각한 상상적 언어는 ‘말할 수 없는’ 언어, ‘점, 선, 원과 같은 기본적인 기호들로 이루어진’ 언어였다. 그리고 그가 꿈꾼 사진은, 말하자면 ‘문장을 이루는 일군의 단어들을 표상’하는 필름들로 구성된 사진 같은 것이었다. 다시 말해서, 뒤상이 생각한 언어는 ‘문장으로 번역될 수 있는 이미지들로 구성된’ 언어였던 셈이다. 만약 누군가가 그러한 언어를 고안해 낸다면, 그것은 전혀 새로운 형태의 사유 방식을 창안해 내는 일이기도 할 것이다.

1984년에 발표된 『선(線)들』에서 앙리 미쇼는 뒤상이 꿈꾸었던 상상적 언어의 초안 하나를 제시한 바 있다. 그것은 ‘기호들이 아니라 몸짓들’로 이루어진 언어였다. 미쇼는 자신의 그러한 시도를 ‘땅굴의 출구’에 대한 모색에, ‘또 다시 위험에 처한 대지’ 위에서 ‘철조망에 맞서 싸우는’ 작업에 비유하였다. 미쇼가 생각하기에 ‘완결된’ 언어, 지배적이고 전체적인 언어의 특징은 그것의 ‘알파벳 구조’에 있었다. 그래서 그가 꿈꾼 새로운 언어는 ‘상형 문자’와 유사한 언어, ‘생생하게 살아 있는, 기호가 된 감동들’이라고 말할 수 있는 언어였다. 그것이 세계를 다르게 경험하고 인간의 소외를 극복하게 해주는 길이라고 그는 믿었던

것이다.

지금까지의 논의에서 우리가 이끌어낼 수 있는 첫 번째 결론은 이렇다. 글과 그림의 관계에 대한 성찰이 없었다면, 지금까지 우리가 살펴 본 그러한 시도들은 이루어지지 않았을 것이라는 사실이다.

그렇지만 결국 그 관계는 어떠한 관계인가? 그것은 상호적인 각성의 관계이고, 자기 폐쇄적인 배타성을 부정하게 만드는 관계이고, 서로의 한계를 위반하도록 부추기는 관계이다. 그리고 모든 문명과 언어의 분리·분할·분류에 맞서 싸우도록 하는 관계이다.

지구상의 모든 것이 빠른 속도로 서로 연결되고 있는 오늘날, 그래서 기존의 온갖 이분법들이 무효화되고 있는 오늘날, 그런 식의 새로운 사유 형태에 대한 모색은 인류 전체에게 한층 더 절박하고 긴요한 요구로 다가오고 있다.

[요약 : 심재중(불문학 박사)]