

『人文科學』 제99집
2013년 12월

***Pour une typologie iconique de l'écriture:
l'imaginaire lettré***

Anne-Marie Christin
(CEEI, Paris 7)

I. De la littérature à l'écriture

La réflexion que je voudrais vous soumettre est la dernière étape d'une recherche sur l'écriture dont le propos initial, dans les années soixante-dix, concernait la littérature et la poésie françaises des XIX^e-XX^e siècles. Je cherchais alors à comprendre les liens qu'entretiennent certaines œuvres avec le visible, liens qui me semblaient tout à fait singuliers. Le visible y intervenait sous plusieurs aspects: plastique – chez Eugène Fromentin – sensible, chez Paul Verlaine – mais aussi typographique. J'avais été particulièrement frappée en effet par l'importance du rôle de la typographie – ses caractères, et surtout ses blancs – dans le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé et *Les Ardoises du toit* de Pierre Reverdy. La mise en page imprimée participait directement dans ces textes de l'exercice poétique, sous la forme d'une *lecture active* intégrée par avance au poème, chez Mallarmé, ou

d'une *énonciation visuelle* inventée de toutes pièces, chez Reverdy. De tels transferts n'étaient concevables que si le pôle visuel de l'écriture avait été inscrit d'emblée à titre égal avec le langage dans la genèse de ces créations, sinon même de façon plus décisive puisque ce pôle visuel en assurait à lui seul l'efficacité.

Cette découverte m'a incitée à engager une enquête comparée auprès des spécialistes des systèmes idéographiques – de Mésopotamie, d'Égypte et de Chine – lesquels m'ont tous confirmé les origines iconiques de leurs systèmes, fondées sur l'observation du ciel étoilé. Il était d'autant plus surprenant de constater qu'aucune place n'avait été reconnue au visible s'agissant de l'alphabet gréco-latin. La « lettre » avait nécessairement une « figure », mais cette figure était comme neutralisée et annulée à l'avance par le concept qui la commandait, et qui était purement linguistique. Les arguments pour le démontrer ne manquaient pas en effet. La forme des lettres grecques n'avait-elle pas été empruntée aux Phéniciens, preuve qu'elle ne possédait aucune spécificité ni pertinence par elle-même ? Elle symbolisait même plutôt la vanité des systèmes qui la précédaient, tous embarrassés d'image et de futilités décoratives, dont elle avait su extraire un graphisme minimal. Tel était en tout cas le point de vue des linguistes et des sémioticiens des années soixante-dix, se faisant l'écho de théories disséminées tout au long de l'histoire occidentale. La plus radicale d'entre elles revenait aux Latins, convaincus que leur écriture était une « représentation de la parole », son reflet en quelque sorte. On connaît les ravages qu'une telle interprétation a entraînés par contrecoup dans l'analyse de l'image elle-même, condamnée à la découpe structurale pour « faire sens ».

Premières enquêtes

La première cause à défendre dans un contexte semblable était celle du *support* de l'image, afin de prouver qu'il n'était pas cette « fenêtre ouverte à travers laquelle on peut observer l'histoire » comme l'avait écrit Alberti dans son traité *De la peinture* de 1435, mais au contraire une présence concrète et réactive, le principal facteur et initiateur de la *lisibilité* de l'écrit. (On peut d'ailleurs le constater déjà dans ce document, gravure sur pierre du VI^e siècle mimant le parcours du bœuf qui creuse des sillons, selon le principe dit « *boustrophedon* »). C'est ce à quoi je me suis longuement employée, avant de me tourner ces dernières années – c'est la seconde étape de ma recherche – vers la lettre et la question de la « figure ».1)

Cette seconde étape prenait appui sur une problématique apparue au siècle dernier dans la culture occidentale, celle de la validité de la notion d'« art » et de ses fondements historiques. Dans le débat qui oppose les défenseurs d'une conception « humaniste » de l'art issue de la Renaissance italienne et les partisans de son ouverture à d'autres modèles culturels, à la suite d'Aby Warburg et des anthropologues, je ne parvenais pas à comprendre pourquoi la nature plurielle des systèmes d'écriture n'était jamais discutée voire évoquée. Que la présence de l'écriture ait joué un rôle déterminant dans l'élaboration de la notion de « civilisation », d'où a été déduite celle de l'« art », était pourtant une évidence reconnue par tous. Elle l'avait été de manière explicite à la Renaissance, précisément chez Alberti, qui donne l'apprentissage de

1) Voir Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995, 2001), Paris: Flammarion, « Champs arts », 2009; *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (2000), Paris: Vrin, 2008; *L'Invention de la figure*, Paris: Flammarion, « Champs arts », 2011. Dernière direction d'ouvrage collectif: *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001) Paris: Flammarion 2012 (édition anglaise, 2002, arabe, 2005, japonaise, 2012).

l'écriture comme modèle aux peintres débutants:

« Je voudrais que ceux qui débutent dans l'art de peindre fassent ce que je vois observé par ceux qui enseignent à écrire. Ils enseignent d'abord séparément tous les caractères des éléments, apprennent ensuite à composer les syllabes, puis enfin les expressions. Que nos débutants suivent donc cette méthode en peignant. Qu'ils apprennent séparément d'abord le contour des surfaces – que l'on peut dire les éléments de la peinture –, puis les liaisons des surfaces, enfin les formes de tous les membres. »²⁾

Cette présence est toujours reconnue, mais de manière implicite, chez les anthropologues contemporains, pour qui la notion d'« art primitif », héritée de Franz Boas, ne se justifie que dans et par son opposition à l'art de la « culture écrite ». Néanmoins, cette « culture écrite » – à exalter ou à contester – ne peut être que celle de l'Occident, puisque la notion d'« art » elle-même en est le produit: une telle notion est étrangère, par exemple, aux civilisations asiatiques. La conception de l'écriture qu'elle induit ne peut donc être que celle du système qui se pratique en Occident: l'alphabet. Or il n'en est fait nulle part le moindre état.

Le fait est pourtant que cet alphabet, qu'Alberti a pris pour modèle de la peinture comme s'il s'agissait d'un système universel (ce dont on pouvait être encore convaincu à son époque, il est vrai), et que les amateurs contemporains d'« art primitif » continuent indirectement à promouvoir, quoi qu'ils en aient, est le moins adapté qui soit dans son principe à l'image: sur ce point, les linguistes n'avaient pas tort. Au regard de l'idéogramme – qu'il soit égyptien, chinois ou maya – lequel joue à la fois de ses formes graphiques, de leur

2) Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1435, trad. française *De la peinture*, Paris: Macula, 1992, p. 217.

tracé et des liens qu'il entretient avec l'espace où il s'inscrit pour restituer un sens verbal, la lettre de l'alphabet gréco-latin n'est en effet que la transcription graphique d'un phonème: voyelle ou consonne, – la figure d'un « élément » (*stoicheion*) selon le terme proposé par Platon dans le *Théétète* pour la désigner, et repris ensuite continument tant en Grèce que dans le monde latin, parallèlement à *gramma* ou *littera*. C'est du reste à ce même terme d'« élément », on l'aura noté, qu'Alberti a recours dans le *De Pictura*. Quelles leçons pourrait-il donc nous donner sur l'image – et sur l'« art » ? L'unique impératif « iconique » auquel la lettre doit se soumettre est d'être *distinctive*. Quant à l'agencement des lettres en *texte*, leur succession linéaire – nécessaire pour faire émerger le sens verbal de son substrat phonétique et suggérer par analogie la continuité d'un énoncé – tire un parti tout à fait limité, voire réducteur, de l'espace concret offert par son support. En témoigne l'accomplissement esthétique, dit « *stoichedon* », qui succède aux expériences « *boustrophedon* ». L'espace iconique est avant tout un lieu de parcours aléatoires et multipolaires déterminés autant par la matière – pierre, papier, écran... – du support que par les besoins d'expression propres à la pensée visuelle. Il peut certes accueillir la raideur, artificielle et dictatoriale, de l'alignement des lettres reflétant le fil d'un énoncé, mais cette raideur ne correspond en rien à sa vocation et lui est même étrangère.

On comprend mieux, dans ces conditions, que l'opposition entre cultures de « l'oral » et de « l'écrit » soit apparue dans la civilisation de l'alphabet: elle y trouve sa raison d'être et sa justification théorique. « L'écrit » selon l'alphabet est la version graphique de « l'oral »: nous en devons la conviction aux Latins. Mais on comprend également que l'on ne puisse accorder crédit à une analyse aussi sommaire, puisqu'elle tient pour nulles et non avenues les

écritures des deux tiers de la planète, alors même que celles-ci impliquent pour la plupart d'entre elles une complémentarité subtile entre univers de l'image et de l'oral, dont « l'art primitif » a certainement dû – et doit toujours – tirer une bonne part de son inspiration, – et dont l'alphabet quant à lui est orphelin. Constatation qui en amène immédiatement une troisième. Car, certes, si l'on comprend que les « imagiers » – les peintres – aient pu trouver dans la « lettre » des motifs de frustration et de déception, il devient également évident qu'ils y découvraient dans le même temps un terrain d'expérimentation et de découvertes d'une richesse exceptionnelle, puisqu'il leur laissait toute liberté pour réintroduire cette lettre dans l'univers inconnu et encore inexploré du *visible*.

C'est cette succession de constats d'erreurs ou d'aveuglements dans laquelle s'est obstinée pendant des siècles la culture occidentale à travers ses théoriciens qui m'a amenée à la conclusion qui fonde ma recherche d'aujourd'hui, et dont je voudrais vous exposer les premiers résultats. Ce n'est pas seulement le *système* de l'alphabet mais sa *pratique* qu'il convient d'interroger si l'on veut en approcher les valeurs visuelles et les situer parmi celles des autres écritures. Pour en revenir encore à Platon, ce n'est pas en envisageant la lettre sous sa forme illusoire et trompeuse d'*eidolos*, d'apparence, mais d'*eikôn*, d'image fabriquée, pour laquelle il avait une si grande estime, que l'originalité et la nécessité du fonctionnement visuel de cette lettre peuvent se faire jour et se comprendre.

Dans l'article du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* qu'il consacrait à l'écriture en 1972, Tzvetan Todorov ébauchait une première typologie de l'écriture. Elle méconnaissait son versant visuel, rattachant par

exemple de manière artificielle à sa cause – essentiellement linguistique - les « déterminatifs » (ou « clés ») – qui se *déchiffrent* mais ne se *prononcent* pas – sous le prétexte qu'« une telle catégorisation présuppose évidemment une analyse logique de la langue », ou se risquant à affirmer que « toute logographie naît de l'impossibilité d'une représentation iconique généralisée ». L'article se concluait cependant sur la nécessité d'élaborer « une *grammatologie*, ou science de l'écriture », dont l'une des tâches consisterait à établir « une typologie des principes et techniques graphiques. »³⁾

L'ouverture était intéressante. Mais une typologie iconique de l'écriture ne peut se fonder sur des techniques, non plus que sur des principes abstraits. La rigueur énonciative des catégories linguistiques n'a pas d'équivalent dans le monde des images. Ce qui les caractérise est au contraire la combinaison hétérogène de supports d'origines multiples et de figures plus ou moins énigmatiques. On le vérifiera un peu plus loin. Quant aux « messages » que ces images peuvent avoir mission de transmettre, leur signification repose avant tout sur l'interprétation de leur destinataire supposé. Ici, le récepteur est le maître. Mallarmé l'avait bien compris: « Le Poète (···) éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun. »⁴⁾ Dans la magie du texte écrit l'acte graphique est moins déterminant que la lecture – et la parole n'a aucun pouvoir.

Visible / lisible

Aussi est-ce en abordant le phénomène écrit sous l'angle de sa lisibilité qu'une typologie visuelle de l'écriture me semble devoir s'envisager. « Visible »

3) Tzvetan Todorov, « Écriture », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Editions du Seuil, 1972, pp. 249-256.

4) Stéphane Mallarmé, *Divagations* (1897), Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 230.

et « lisible » sont en effet parallèles et étroitement liés l'un à l'autre: ce n'est que dans le domaine d'application propre à chacun que résident leurs différences. Le « visible » renvoie au mode général et spectaculaire de « l'apparaître ». Il est de l'ordre de la *révélation*. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »: c'est par cette formule que Paul Klee a ouvert l'ère de l'art contemporain. Le « lisible » relève lui aussi de la révélation, mais d'une manière qui lui est spécifique, en combinant au visible immédiatement accessible une référence qui lui échappe, et qui pourtant le rend également plus familier. La révélation qu'il propose n'est pas de l'ordre de l'éblouissement ou de la surprise mais de la *réminiscence*. Tandis que le visible doit son efficacité et son attrait à l'effet d'énigme suscité par la nouveauté, le lisible tire son pouvoir de l'association mnémonique surgie entre un dispositif visuel qui pouvait sembler de prime abord accidentel ou gratuit et une structure graphique qui nous fait y découvrir brusquement, ou y retrouver, du sens. Ce n'est certainement pas un hasard si le spectacle du ciel étoilé et le modèle de rationalité visuelle qu'offre l'agencement de ses constellations ont hanté les premières civilisations de l'écriture, et qu'elles y ont établi à peu près toutes leur mythe de fondation.

Mais il n'en va pas seulement de l'espace et de ses réseaux graphiques dans le lisible: y est également en jeu l'intelligence du parcours, très différente de celle, purement verbale, de l'*histoire*. Encore ambiguës chez Poussin – puisque dynamique narrative et action visuelle peuvent s'y confondre, comme c'est le cas, par exemple, de *La mort de Saphire* de 1652 – les modalités de cette lecture ont été explicitées par Paul Valéry: « Le peintre dispose sur un plan des pâtes colorées dont les lignes de séparation, les épaisseurs, les fusions et les heurts doivent lui servir à s'exprimer. Le

spectateur n'y voit qu'une image plus ou moins fidèle de chairs, de gestes, de paysages, comme par quelque fenêtre du mur du musée. (...) Je crois cependant que la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s'élever de métaphores en métaphores de suppositions en suppositions à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance. »⁵⁾

On pourrait multiplier les exemples, tant littéraires que picturaux – chez Eugène Fromentin ou Paul Verlaine pour ce qui est de la littérature française, ou chez Paul Klee – de ces *parcours d'intelligence visuelle* autant fondés sur l'imaginaire que sur l'observation.⁶⁾ Plus importante encore pour notre propos est la confirmation qu'apportent à cette hypothèse les spécialistes de la préhistoire, en particulier Denis Vialou, dans l'article qui ouvre la nouvelle édition de *l'Histoire de l'écriture* de 2012.⁷⁾

« *L'inscrit avant l'écrit* »

L'un des principaux objectifs de l'article de Vialou est en effet de montrer que le support des premières figures dessinées ou gravées par l'homme ne se définit pas seulement par la surface où elles sont traitées mais d'abord par le contexte naturel où ce support est lui-même inscrit.

5) Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Paris: Gallimard, 1957, pp. 53-54.

6) Voir pour un commentaire plus détaillé de l'importance du parcours dans l'appropriation visuelle le chapitre que j'ai consacré aux « Enigmes du parcours » dans *L'invention de la figure*, pp. 51-72

7) Denis Vialou, « L'inscrit, avant l'écrit », dans Anne-Marie Christin (éd.), *Histoire de l'écriture*, pp. 16-24. Les citations qui vont suivre sont toutes empruntées à cet article.

Car tout commence là dans l'histoire des images: l'élection dans la nature d'un lieu singulier par une société donnée, sorte d'*espace-repère*, à la fois étape d'un parcours et proposant lui-même par sa surface – qu'elle soit offerte aux regards de tous ou accessible seulement à quelques-uns s'il s'agit d'un abri souterrain – une unité induisant à son tour d'autres parcours, physiques ou purement visuels, à créer ou à s'approprier. Les peintures préhistoriques ne sont pas nées d'un caprice d'artiste ou du hasard: elles participent d'abord intimement d'un mouvement profond d'innovation sociale et culturelle qui marque les vrais débuts de l'aventure humaine: « L'émergence des systèmes de représentations graphiques accompagne et amplifie (les) changements sociaux et économiques, souligne Denis Vialou. Les sociétés s'autonomisent par rapport à leur enracinement culturel originel (...). L'art préhistorique affirme leur identité et symbolise l'appropriation de leurs territoires. (...) Plus de nouveaux espaces sont conquis ou acquis par un nombre croissant de sociétés différenciées, plus les territoires ont tendance à être davantage marqués et donc délimités ».

L'une des conséquences de ce mouvement d'autonomie et de diversification socio-culturelle a consisté à sélectionner certains supports: « L'éventail ouvert des spécificités des espaces pariétaux, immeubles ou mobiliers, montre leurs implications actives, explicites, dans la construction graphique, ou implicites dans la perception des espaces graphiques. En aucun cas, les relations entre les œuvres et leurs supports ne paraissent neutres. L'espace pariétal est donc constitutif de l'espace graphique; autrement dit, l'espace graphique met en correspondance spatiale les représentations avec leurs supports. »

L'homme préhistorique n'a pas décidé d'inscrire une figure sur la pierre

pour l'incarner dans une matière stable et durable. Telle n'était pas sa priorité. Ce qui lui importait en premier lieu était d'orienter une surface et de lui donner un statut en rapport avec la présence humaine qui évoluait devant elle. La fonction initiale de cette figure a été d'introduire une *cohérence visuelle socialisée* dans l'ordre de la nature, à l'intérieur d'un espace, ou d'un lieu, qu'un groupe humain souhaitait associer à lui. Elle était aussi d'emprunter à cet espace, et à ce lieu, sa matière. La « figure inscrite » n'est pas née en effet seulement de son support parce qu'il était cet écran qui métamorphose toute trace ou forme en vision révélatrice, mais parce qu'il était également une présence physiquement identifiable, une provocation au regard et à la main, qui incitait à créer des formes dont il pouvait être lui-même l'instigateur. L'espace et le temps appartiennent d'abord ici à la pierre, c'est en elle que l'on doit les puiser et les réinventer. Aussi la « figure » qui y prend forme, loin d'apparaître comme le substitut d'une réalité absente, est-elle pleine réalité elle-même, au contraire, mais d'une réalité qui doit tout à l'abstraction, ou plus exactement à *l'imaginaire de l'abstraction*, comme si l'homme de la préhistoire avait tenu un plus grand compte des leçons de la pierre que de celles de la nature vivante pour la créer: la continuité du tracé, comme le réalisme qu'en attend un regard moderne, ne lui importaient pas. Les premières inscriptions figuratives sont d'ailleurs fragmentaires et discontinues:

« Le plus souvent, la figuration animale est réduite à un segment anatomique, tête, cornes ou ramures, pattes ou sabots... ces synecdoques témoignent d'un degré supérieur de l'abstraction figurative qui caractérise l'art animalier de la Préhistoire, plus généralement que ne le fait accroire l'expression stylistique du bestiaire magdalénien d'un exceptionnel haut niveau naturaliste ».

II. Première génération: l'écriture inventée

Ce sont ces synecdoques graphiques qui rendent l'apparition de l'écriture concevable, la figure graphique constituant une sorte d'« interface préconçue » – et idéale – entre le langage et l'image, alors même que l'on ne pouvait encore imaginer un « programme » susceptible de les combiner ensemble. Elle mettait en effet à la disposition d'inventeurs éventuels:

- une fragmentation de la « représentation » assurant l'autonomie graphique de la figure par rapport à la réalité, complétée par la sélection critique de son tracé: choix du profil ou de la vue de face, etc.

- elle proposait aussi, et simultanément, le corollaire de cette fragmentation: une faculté d'assemblage des éléments ainsi sélectionnés en unités qui pouvaient être porteuses (ou non, d'ailleurs) d'un nouveau sens. Cette combinatoire graphique avait été mise au service de la mémoire visuelle des mythes. On pouvait lui substituer aussi bien – ce qui sera donc le cas dans l'écriture – celle des mots et du langage.

C'est pourquoi la figure fantastique est première dans l'ordre de la création graphique: parce que la création figurale en tant que telle relève du fantastique.

Cette malléabilité de la figure, son ouverture à l'imaginaire, la dotait d'une capacité d'accueil exceptionnelle à ce qui lui était extérieur. Elle rendait ainsi possible sinon déjà « l'écriture », puisque cette notion n'existait pas encore, en tout cas la combinaison de l'image avec la langue, dès lors que celle-ci se prêtait elle-même de son côté à l'imaginaire. En témoigne le rôle déterminant qu'a joué dans la genèse des premiers systèmes d'écriture – en particulier en

Egypte et chez les Mayas – la transposition iconique des noms de dieux ou de hauts personnages. Il s'agissait là d'une forme d'hommage rendu au monde invisible où la parole humaine n'a pas cours, mais d'où naissent les révélations et le pouvoir, parallèle à celui de la lecture divinatoire. Le fait que la plupart de ces noms étaient composés de phrases ou de fragments de phrase a contribué à éveiller les esprits à l'idée qu'un transfert était possible d'un mode d'expression à l'autre, de la formule verbale à la combinatoire iconique, de la parole au spectacle.⁸⁾

Il existe d'autres formules intermédiaires entre l'image et la langue « brutes » et l'écriture, qui les combine en phrases et en textes. Mais il s'agit de formules bancales, laissant toute son autonomie à la langue pour en exploiter seulement de façon ponctuelle certaines des valeurs symboliques et les appliquer à l'image. Il n'est pas possible de donner un statut à de telles ébauches, ni même d'identifier des critères permettant de le définir. Des pistes nous sont toutefois offertes par les écritures historiques à travers certaines des stratégies auxquelles elles doivent leur apparition, que l'on pourrait qualifier d'« indicateurs d'ébauche ». Il est évident par exemple que les compétences variables, mutables, de l'idéogramme – passant du logogramme au phonogramme ou au déterminatif – lui viennent de la vocation initiale et polyvalente de la figure. L'écriture hiéroglyphique égyptienne est riche de tels glissements, nés d'une accumulation de sens de toutes origines se concentrant sur une même figure.⁹⁾ On peut légitimement en déduire que, dans le cadre

8) On trouvera une analyse comparée des différentes modalités de transcription du nom propre entre civilisations de l'idéogramme et de l'alphabet dans Anne-Marie Christin (éd.) *L'écriture du nom propre*, actes du colloque du Centre d'étude de l'écriture et de la Bibliothèque nationale de France, 1995, Paris: L'Harmattan, 1998.

9) Voir en particulier Pascal Vernus, « Écriture du rêve et écriture hiéroglyphique », *Littoral*,

des cultures orales, *toute figure itérative à valeur polysémique* se trouve d'emblée chargée d'une valeur de « signe » en quelque sorte pré-graphémique. Ce phénomène semble fréquent dans la culture dogon, si l'on en juge par les relevés auxquels se sont livrés Geneviève Calame-Griaule et Pierre-Francis Lacroix. C'est le cas de la ligne sinusoïdale (ou ligne de chevrons). La liste des diverses interprétations auxquelles elle se prête est impressionnante: « ... Elle est le symbole à la fois de l'eau, du serpent, de la lumière, de la parole, de la germination, du tissage, etc. ». Toutes ces interprétations se rassemblent pourtant en un seul noyau de sens: « D'une façon plus générale, la ligne de chevrons est la représentation symbolique du concept de mouvement ondulatoire en forme de spirale, qui est l'élément commun à toutes les significations possibles du signe et leur vaut d'être classées dans la même catégorie symbolique. »¹⁰⁾

La conclusion à laquelle ce constat conduit les deux auteurs reflète le désarroi qui pouvait être celui d'observateurs de cultures « non écrites » dans un contexte intellectuel (l'article date de 1969) dominé par la linguistique et le modèle alphabétique, tel qu'il avait été compris par Saussure. Mais elle constitue également une ouverture sur une manière tout à fait neuve de concevoir l'écriture et de penser ses origines:

« Il est à remarquer que nous avons affaire ici à un système procédant dans un sens diamétralement opposé à celui d'une véritable écriture, celle-ci partant généralement du stade pictographique pour aboutir à un signe simplifié et à

n° 7/8, « L'instance de la lettre », février 1983, pp. 27-32.

10) Geneviève Calame-Griaule et Pierre-Francis Lacroix, « Graphies et signes africains », *Semiotica*, vol. I, n° 3, 1969, pp. 256-272, repris dans Simon Battestini (éd.) *De l'écrit africain à l'oral, le phénomène graphique africain*, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 287.

peu près vidé de son contenu concret. La préoccupation est en effet différente; chez les Dogon, comme pour les Bambara, le dessin a été une étude préliminaire dans la création du monde; le tracé du divin d'une chose précède son existence, de même que la pensée s'élabore dans l'esprit avant de s'exprimer par la parole. »¹¹⁾

Conséquences et innovations visuelles:

Aussi l'invention de l'écriture, qui procède par étapes plus ou moins longues selon les civilisations – cinq cents ans séparent en Egypte l'apparition des noms-phrases et la constitution du système hiéroglyphique proprement dit – n'a-t-elle eu nulle part pour conséquence l'élimination pure et simple de l'image ou sa mise à l'écart. On constate au contraire dans chaque culture l'émergence d'une forme de *réinvention iconique* en rapport avec le système d'écriture qu'elle génère et le mode de communication – verbal ou visuel – qui s'y trouve dominant, cette réinvention privilégiant elle-même à son tour tel ou tel aspect de l'image: support, figure, ou graphisme. En Mésopotamie, où le verbe domine, texte écrit et image voisinent et se complètent sur un même support selon des normes dont il serait précieux de connaître l'historique. Jean-Marie Durand s'était livré à une première analyse sur ce sujet 1979.¹²⁾ En Egypte, la figure préserve ses valeurs propres quelle que soit la nature, textuelle ou iconique, de l'inscription qui l'accueille, et le recours au rébus prend appui sur cette polyvalence, ainsi que l'a abondamment montré Pascal Vernus.¹³⁾ En Chine, l'aventure est encore différente, due peut-être au fait que

11) Geneviève Calame-Griaule et Pierre-François Lacroix, *ibid.* p. 288.

12) Voir Jean-Marie Durand « Texte et image à l'époque néo-assyrienne », 34 / 44, cahiers de recherche de S.T.D., n° 6, « Dire, Voir, Ecrire, le texte et l'image », Université Paris 7, automne 1979, pp. 15-22.

13) On consultera en particulier les deux articles de Pascal Vernus pour l'*Histoire de l'écriture*, « Les écritures de l'Egypte ancienne » et « Adaptation de l'écriture au monument », pp. 52-73.

le « trait » y est conçu comme une donnée naturelle dont l'homme ne fait que s'inspirer:

« Dans les temps anciens, Pao Xi régna sur le monde. Levant les yeux, il contempla les figurations qui sont dans le ciel et, baissant les yeux, contempla les phénomènes qui sont sur la terre. Il considéra les marques (*wen*) visibles sur le corps des oiseaux et des animaux ainsi que les dispositions avantageuses offertes par la terre [...] Il commença alors à créer les huit trigrammes afin de communiquer avec le pouvoir de l'Efficiace infinie. »¹⁴⁾

Aussi la voie nouvelle ouverte par les lettrés chinois, celle de la calligraphie, est-elle sans doute la plus sophistiquée de toutes. Elle est d'ailleurs à l'origine d'une forme de *création visuelle par l'écriture* relevant de la « troisième génération » de l'écrit, que j'aborderai plus loin.

III. Seconde génération: l'écriture réinventée

Les relations qu'entretiennent systèmes de « première » et de « seconde » générations de l'écriture, quant à elles, sont de l'ordre de l'opposition, voire de la rupture, en même temps qu'elles relèvent de l'héritage. Cette succession n'a de chronologique que l'ordre de filiation qui relie le « second » système à celui dont il est issu; elle ne s'inscrit pas forcément dans un continuum historique: les hiéroglyphes égyptiens et maya, distants de deux millénaires, appartiennent à la même « première génération », de même que l'alphabet grec, apparu au huitième siècle avant notre ère, et le système japonais, qui

14) *Zhouyi, Xici*, II, § 2, cité par François Jullien, « A l'origine de la notion chinoise de littérature », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 3, 1983, p. 48.

prend son autonomie près de vingt siècles plus tard, relèvent de la « seconde ». Et il en va de même de l'alphabet coréen, conçu en 1443. Ce que les écritures de seconde génération ont en commun, et qui les caractérise essentiellement, est d'être nées dans des sociétés où l'écriture participe désormais de façon institutionnelle et officielle de l'environnement culturel et de sa mémoire, au même titre que le langage oral et l'image. Une écriture de seconde génération est par nature – et par principe – une *métagraphie*. Il ne s'agit cependant pas d'un processus objectif, ou « logique ». En premier lieu parce que toute réinvention d'écriture répond d'abord à des besoins socio-culturels et linguistiques spécifiques. Ensuite parce que ces nouvelles écritures continuent à participer de l'univers instable, vagabond, « *simultané* », du *lisible/visible*. Qu'elle soit toujours déchiffrée ou seulement *vue*, sans être comprise, comme ce devait être longtemps le cas du système hiéroglyphique pour les usagers de l'alphabet grec puis latin, l'écriture de « première génération » intervient inévitablement à titre de partenaire, réel ou imaginaire, dans le jeu de communication verbo-visuelle et de création iconique et textuelle des systèmes qui lui succèdent. *L'art de la mémoire* est un exemple remarquable, par la richesse de ses avatars historiques, de ces réinterprétations involontaires et plus ou moins dévoyées d'un système que l'on ne comprend plus, mais dont on tente après-coup de s'approprier les vertus oubliées.¹⁵⁾

L'introduction d'une distinction entre écritures de « première » et de « seconde » génération que je propose me semble ouvrir un champ de

15) On sait que les Grecs ont entretenu avec l'Égypte des relations régulières à partir du VI^e siècle av., par leur colonie de Naucratis. Les origines hiéroglyphiques de l'art de la mémoire semblent avoir échappé à Frances Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. française Daniel Arasse, Paris: Gallimard, 1975. J'ai développé ce sujet dans « La mémoire blanche », *Poétique du blanc*, en particulier pp. 123-132.

recherche intéressant et réellement productif dans l'histoire des écritures. Je suis convaincue par exemple qu'elle permettrait de mieux mettre en valeur la double ascendance alphabétique et idéographique du *hangül*, comme la combinaison originale qui en est issue – laquelle a nécessairement induit par ailleurs son propre « imaginaire lettré ».

Le parallèle que l'on peut faire entre système japonais et alphabet gréco-latin est en tout cas déjà éclairant à cet égard, en faisant apparaître par contraste les spécificités de chacun. Tandis que le second a rompu avec l'ensemble des systèmes qui le précédaient en transformant l'écriture en pur « code phonologique », le premier a en effet choisi, tout au contraire, non seulement de demeurer dans la mouvance idéographique chinoise, mais de s'en démarquer en respectant les principes jusqu'à l'excès: par la *surenchère visuelle*. Toute l'histoire de ce système montre en effet qu'il admet, et sollicite même, le mélange – celui des idéogrammes d'origine chinoise (*kanji*) avec les syllabaires d'origine japonaise (*katakana* et *hiragana*) et toute forme d'indices de lecture complémentaires, sans exclure les systèmes extérieurs, tel l'alphabet, quand il s'agit de citations. Autre trait révélateur, tout en optant pour la transparence phonétique du syllabaire dans la transcription de leur langue, les Japonais ont tenu à la maintenir dans la mouvance expressive propre à l'écrit: *katakana* et *hiragana*, s'ils se prononcent de manière identique, révèlent graphiquement au regard deux messages différents l'un de l'autre, le premier ayant gardé la raideur du graphisme chinois – il est actuellement réservé aux transcriptions de mots ou de noms étrangers –, tandis que le second, apparu au XI^e siècle dans un contexte d'autonomie culturelle fortement revendiquée (le *Yamato*), s'inspire du style calligraphique le plus fluide, « l'écriture d'herbe », en accentuant encore la souplesse, pour souligner l'originalité de

l'écriture japonaise.

Conséquences et innovations visuelles:

Le fait que les civilisations occidentale et japonaise aient été en contact l'une avec l'autre à plusieurs reprises à partir du XVI^e siècle et que les artistes de chacune d'elles aient tenté de s'inspirer des trouvailles de l'autre, sans pouvoir toujours y parvenir, permet de mieux percevoir l'incidence que la pratique d'une écriture donnée et l'expertise visuelle qu'elle induit peuvent avoir sur la production plastique qui lui est associée. Tandis que la fonction distinctive de la lettre alphabétique a conduit très vite l'Occident à donner à la représentation picturale de ses figures la brutalité illusionniste du *trompe-l'œil*,¹⁶⁾ le Japon a développé de son côté son propre sens du mélange en combinant peintures, poèmes et éventails sur les pages de ses albums et sur les feuilles de ses paravents sous forme de montages – ou *harimaze* –. Il semble également certain que la mobilité de l'écriture japonaise a joué un rôle dans la création d'éventails à visions multiples qui date de la même époque que l'invention du *hiragana* (XI^e siècle), alors que la grande peinture japonaise sur paravents des XVI^e-XVII^e siècles, qui n'est d'ailleurs pas elle-même sans liens avec celle des éventails, a pour équivalent et symétrique en Europe le tableau à point de fuite central, « fenêtre ouverte sur l'histoire », (dont la théorie se formalise à peu près à la même époque, en référence avec l'alphabet, comme nous l'avons vu tout à l'heure avec Alberti).¹⁷⁾

16) Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon chapitre sur « La lettre et le réel » dans *L'invention de la figure*, pp. 73-96.

17) Sous le titre, encore provisoire, de *Par la brèche des nuages* doit paraître en 2014 chez Flammarion, en co-édition franco-anglaise, un ouvrage collectif consacré aux paravents japonais dont j'ai assuré la direction. Une des orientations majeures de ce livre consiste à opposer la civilisation du « tableau » et de l'alphabet à celle du paravent japonais et de l'écriture du « mélange ».

IV. Troisième génération: l'imaginaire lettré

Dans le prolongement des systèmes de première ou seconde génération, mais sans viser cette fois-ci l'invention de systèmes nouveaux, émergent également au cours de l'histoire, dans les milieux lettrés, des créations tout à fait atypiques. Elles participent explicitement de l'écrit mais en déplacent la portée hors des contraintes purement langagières, sortes de retours au *lisible* et à ses sources archaïques en vue d'effets textuels et plastiques inédits, et dont le retentissement culturel est souvent durable et profond.

La calligraphie chinoise en est l'exemple le plus impressionnant, tant par la richesse iconique de ses styles que par les combinaisons puissantes et novatrices qu'elle a introduites entre représentation de la nature et texte écrit, à travers le « paysage lettré ».

Le rouleau des *Six gentilshommes*, peint par Ni Zan en 1345, met particulièrement en évidence les trois composants du « paysage lettré » et leurs capacités mutuelles de translation. Des touches verticales ou courbes et jouant des diverses nuances de l'encre, issues de la technique calligraphique, permettent d'identifier au premier plan six arbres d'espèces différentes, plus haut la ligne d'un horizon lointain, au-delà duquel se profilent des montagnes. Intégré à la composition, le vide central du rouleau se fait espace, profondeur, eau imaginaire. Mais il reste également support écrit, de même que le trait du pinceau reste celui de la calligraphie: en attestent les poèmes encadrant le paysage comme autant de figures textuelles. Ils sont le relais d'un autre imaginaire: description attirant le regard sur tel ou tel aspect de la peinture, comme ce surnom de « gentilshommes » donné aux arbres qui apparaît dans le poème de Huang Gongwang situé juste au-dessus d'eux;

témoignages d'admiration se succédant de siècle en siècle. À la fois espace d'un paysage et support de poésies, réel et imaginaire confondus dans la même matière blanche et muette, le rouleau est œuvre humaine animée du « souffle », le *ki*, d'où lui vient sa force créatrice, en même temps que nuit originelle.

L'ébauche d'un syllabaire en *ashide* (écriture en forme de joncs) dispersé dans un paysage fait écho au paysage lettré chinois au Japon. Devaient prendre son relais un peu plus tard, dans une perspective ludique et populaire, les *moji-e* – images en écriture – combinant la souplesse calligraphique des *kana* aux références figuratives des *kanji*.¹⁸⁾

Toute l'histoire du livre occidental depuis l'aube du manuscrit est guidée quant à elle par le souci de retrouver cette *matière visuelle de l'écrit* reniée par l'alphabet mais indispensable à sa lecture: enluminures, abréviations de mots, gloses, stratégies calligraphiques, cherchent de toutes les manières à réintroduire dans l'écriture sa visibilité absente. Le domaine est à la fois immense et multiple. Nous l'avons entrevu tout à l'heure. Il s'agit bien d'« imaginaire lettré » mais que sa diversité rend actuellement en partie insaisissable, faute de pouvoir se structurer en système.

Il n'en est plus allé de même avec l'apparition de la typographie au XV^e siècle, qui allait jouer en Occident un rôle plus essentiel qu'en Asie, où elle était née.

18) Voir Claire-Akiko Brisset, *À la croisée du texte et de l'image. Paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Paris: Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2009, et Marianne Simon-Oikawa, « Des images en écriture », *Histoire de l'écriture*, pp. 153-155.

Les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, en particulier celle de l'*Imprimerie en lettres*, permettent parfaitement de comprendre la nature du bouleversement introduit par cette technique dans la pratique de l'alphabet. Elle présente plusieurs aspects:

La lettre ne s'y distingue pas seulement en tant qu'*élément*: elle devient un *objet* que l'on manipule – et à l'envers !

D'autre part, on peut utiliser différents styles pour composer un même texte, et cela de façon systématique et codée, ce qui n'était pas possible au Moyen Âge. Le choix alternatif de la minuscule (ou « bas de casse »), de la capitale et de l'italique (caractère oblique opposé au « romain » – caractère droit –) est très voisin de celui des *katakana* ou des *hiragana* au Japon. Il y a bien là une *réinvention d'écriture* comparable à celle du japonais par rapport au système chinois, même si cette réinvention ne consiste que dans le *réemploi* d'un matériau préexistant: la « langue écrite » typographique relève en Occident de « l'imaginaire lettré ».

Enfin, les blancs gagnent avec la typographie une existence autonome, matérielle. Ceci est l'aspect le plus révolutionnaire de cet imaginaire. Le « blanc » est en effet par principe exclu du système alphabétique: il est visuel et spatial et non verbal. Ce sont les « imagiers » qui y ont été sensibles les premiers, à commencer par Dürer, comme le montre son *Portrait d'Erasmus* de 1526, véritable « portrait – hommage » à Erasme humaniste, mais aussi à l'imprimerie: Dürer appartient d'ailleurs à une famille de graveurs de Nuremberg qui deviendront imprimeurs. Aussi met-il en valeur dans ce portrait ce qui souligne plus particulièrement l'équivalence entre « nouvelle » écriture et gravure, en particulier celle, visuelle et spatiale de la gravure sur pierre – noble et antique – avec le livre imprimé qui lui fait écho en bas de l'image (le motif sera souvent repris par la suite par d'autres artistes).

On doit remarquer enfin la place particulière de la surface plane de la gravure à côté du visage: elle remplace le paysage encadré par une fenêtre qui était la nouveauté des portraits de l'époque, faisant ainsi de cette gravure un hommage à la double modernité de l'imprimé – et de la peinture.

La classification des familles de caractères typographiques due à Maximilien Vox, en 1954, a joué un grand rôle dans le monde de l'édition. Ce qu'elle a de remarquable du point de vue de « l'imaginaire lettré » est que l'on y retrouve l'équivalent de celle des styles calligraphiques chinois. Elle en a le même fondement historique (chaque « famille » renvoie à une étape de l'histoire de l'alphabet) et la motivation: *faire voir un supplément du sens verbal*. Elle a aussi l'originalité (inspirée de l'idéogramme) d'illustrer ces styles dans des *mots*.

L'apparition de l'imprimerie, par sa technique « objective », sa capacité de diffusion et son efficacité visuelle, est également à l'origine d'un type de document inconnu jusqu'alors en Occident sous une forme aussi structurée: l'affiche murale. Elle a connu un succès considérable, et très tôt: François I^{er} a fait remplacer le « criage » par l'affiche pour diffuser les écrits officiels dès 1536. Une affiche de recrutement de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (*Avis à la belle jeunesse*) nous en fait comprendre le caractère novateur. Si l'image y joue un rôle, ce n'est pas par ses figures: elles n'y ont qu'une valeur de code, de « pictogrammes » au sens moderne et banal du terme, c'est par son espace, un espace qui régit désormais le texte, combiné à la typographie, au point de déterminer l'expression verbale elle-même. Seul le commentaire des images, qui expose la nature de l'appel, est composé de manière traditionnelle, en discours suivi – et en « bas de casse » (minuscules).

Partout ailleurs on a renoncé à la phrase en cherchant avant tout l'efficacité visuelle des mots, tous retranscrits en capitales, à travers la hiérarchie des corps et des graisses

Mais il s'agit là d'expériences ponctuelles, et à vocation publicitaire (notion et univers qu'elles ont d'ailleurs contribué à créer). C'est le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé qui, près de cinq siècles après l'apparition de la typographie dans le monde de l'alphabet, a donné à l'imaginaire lettré occidental son autonomie littéraire. Paul Valéry en avait contemplé le « dispositif » en 1898, peu avant la mort du poète: « - Il a essayé, pensai-je, écrit-il, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé.* »¹⁹⁾ Ainsi, ce poème nous a fait revenir aux fondements iconiques de l'écriture - le plus remarquable étant que ce soit à partir de l'écriture alphabétique qu'il y soit parvenu - cette écriture de « seconde génération » en rupture avec ses origines -, et par un renversement de sa pensée: « Les blancs assument l'importance, frappent d'abord » note Mallarmé dans la préface de son poème. C'est à l'imprimé, monde écrit de « troisième génération », qu'il le devait.

[Mots-clés] écriture, image, visible, lisible, calligraphie, typographie

[Bibliographie]

Alberti, Leon Battista, *De pictura*, 1435, trad.. française *De la peinture*, Paris: Macula, 1992.

19) Paul Valéry, *Au Directeur des « Marges », 1920, Variété II, Œuvres complètes*, I, Paris: Gallimard, Pléiade, 1957, p. 626. Souligné par l'auteur

- Brisset, Claire-Akiko, *À la croisée du texte et de l'image. Paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Paris: Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises, 2009.
- Calame-Griaule, Geneviève et Pierre-Francis Lacroix, « Graphies et signes africains », *Semiotica*, vol. I, n° 3, 1969, pp. 256-272, repris dans Simon Battestini (éd.) *De l'écrit africain à l'oral, le phénomène graphique africain*, Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 273-290.
- Christin, Anne-Marie, *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (2000), Paris: Vrin, 2008.
- Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995, 2001), Paris: Flammarion, « Champs arts », 2009.
- Christin, Anne-Marie, *L'Invention de la figure*, Paris: Flammarion, « Champs arts », 2011.
- Christin, Anne-Marie (éd.), *L'écriture du nom propre*, actes du colloque du Centre d'étude de l'écriture et de la Bibliothèque nationale de France, 1995, Paris: L'Harmattan, 1998.
- Christin, Anne-Marie (éd.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001), Paris: Flammarion, 2012.
- Durand, Jean-Marie, « Texte et image à l'époque néo-assyrienne », *34 / 44, cahiers de recherche de S.T.D.*, n° 6, « Dire, Voir, Ecrire, le texte et l'image », Université Paris 7, automne 1979, pp. 15 - 22.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations* (1897), Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 1976.
- Todorov, Tzvetan, « Écriture », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Editions du Seuil, 1972, pp. 249-256.
- Valéry, Paul, *Au Directeur des « Marges »*, 1920, *Variété II, Œuvres complètes*, I, Paris: Gallimard, Pléiade, 1957.
- Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Paris: Gallimard, 1957.
- Vernus, Pascal, « Écriture du rêve et écriture hiéroglyphique », *Littoral*, n° 7/8, « L'instance de la lettre », février 1983, pp. 27-32.
- Yates, Frances, *L'art de la mémoire* (1966), trad. française Daniel Arasse, Paris: Gallimard, 1975.

[국문초록]

문자의 도상적 유형론을 위하여 - 문자에서 탄생한 상상계

안- 마리 크리스탱 (파리 7대학 문자·이미지 연구소)

이 논문은 문자에 관한 연구 중 마지막 단계이다. 이 연구의 첫 단계는 70년대에 시작되었는데 19-20세기 문학 작품 속에서 ‘보이는 것(le visible)’이 언어만큼의 비중을 차지할 수 있다는 점을 발견한 것이 그 출발점이었다. 이어 메소포타미아, 이집트, 중국 등의 표의문자체계에 관한 연구를 참조한 결과, 형상(figure)과 함께 바탕(support)이 쓰여진 것(l'écrit)의 읽기에서 중요한 역할을 한다는 결론을 얻게 되었다.

문자 연구의 둘째 단계에서는 서양의 ‘아트(art)’ 개념과 서양의 문자체계인 라틴 알파벳 사이의 연관성을 탐구하였다. 일찍이 르네상스 때 알베르티는 회화 훈련 방법을 알파벳 학습 방법에서 찾았고 현대 인류학자들은 문자문화의 아트 개념에 근거하여 ‘원시 아트’ 개념을 만들어냈다. 이런 태도 뒤에는 공통적으로 라틴 알파벳이 있었다. 즉, 시각적 기원을 거의 잃어버리고 모음, 자음 등의 ‘원소(l'élément)’들로 분리되어 말(言)의 전사(轉寫)라는 기능만을 담당한 서양 알파벳이 서양의 이미지 세계에도 지대한 영향을 끼쳤다는 것이다. 이러한 발견은 그동안 알파벳 문명 속에만 갇혀 있던 시각을 넓히게 한다. 이론가들과는 달리 판화제작자들은 알파벳의 시각적 잠재성을 발견하고 다양한 시도를 하기도 하였는데 이런 시도를 포함하여 서양 알파벳의 시각적 가치들을 정확하게 평가하기 위해서는 다른 문자들과 서양 알파벳을 함께 놓고 연구할 필요가 있었다. 그리하여 문자의 도상적 유형론이라는 문자 연구의 마지막 단계에 이르게 되었다.

이미 1972년에 『언어학 백과사전』에서 츠베탕 토도로프가 문자 유형론을 구상했지만 그의 이론은 문자의 시각적 측면보다 언어적 원칙을 내세우는 한계를 지녔다. 문자 유형론은 도상적 측면에 근거해야 하며 ‘읽기’에 근거해야 한다. ‘읽히는 것(le lisible)’은 ‘보이는 것(le visible)’과 깊은 관련이 있지만 즉각적으로 무언가가 제시되는 대신 기억을 참조하고 이리저리 탐구하여 의미를 재구성 혹은 생성하는 ‘여정(parcours)’의 지능(intelligence)이 개입된다는 점이 다르다. 또, 선사인의 새김(l'inscription)에서 중요했던 것은 새겨져 있는 형상보다 그 새김의 바탕이 속해 있는 장소에 대한 의미 부여였다. 그들은 집단의 정체성을 표명하고 획

득된 영도를 상징하기 위해 특별한 장소를 택해 무언가를 새겼던 것이다. 실제로 그들이 새긴 형상은 연속적이지 않고 대개 짐승의 일부만 재현하였는데 그것이 나중에 문자의 탄생으로 이어진다.

제 1세대의 문자는 조각난 동물 재현 형상들을 새롭게 조합하여 신들이나 고귀한 인물들의 이름을 표현하는 데에서 시작되었다. 이 경험은 언어적 표현과 같은 하나의 표현 양식에서 도상적 표현과 같은 다른 표현 양식으로의 전이가 가능하다는 점을 일깨워 주었으며 다양한 기원의 의미들이 하나의 형상에 축적됨으로써 그 형상이 기호의 역할을 하게 되었다. 수백 년을 지나는 동안 최초의 문자는 이집트, 메소포타미아, 중국 등에서 각 지역의 지배적인 소통 방식과 결합하면서 형상, 바탕, 그래피즘 등 문자의 이미지적 측면을 부각시키게 된다.

제 2세대 문자는 제 1세대와 단절되면서도 연결되는데, 이제 문자가 이미지 및 구어와 동등한 자격으로 문화적 환경과 기억을 이루는 사회에서 탄생했다는 점이 제 2세대 문자의 특징이다. 일종의 메타 표기법인 제 2세대 문자는 특정한 사회문화적, 언어적 필요성에 따라 제 1세대 문자와 고유한 관계를 맺으며 발전하였는데, 대표적으로 일본 체계와 그리스-라틴 알파벳은 서로 상반된 방식으로 제 1세대 문자와 관계를 맺었다. 즉, 시각적 차원에서 볼 때, 일본 체계가 한자와 ‘극대화’라는 관계를 맺었다면 그리스-라틴 알파벳은 페니키아 문자와 ‘단절’이라는 관계를 맺었다. 그에 따라 서구에서는 일찍이 알파벳 철자들의 변별적 기능이 회화에 중앙소실점이라는 눈속임을 도입하게 하였고 일본에서는 한자와 일본 음절문자들(가타카나, 히라카나), 나아가 서양 알파벳까지 개방적으로 결합하는 문자 체계가 부채, 병풍 등에서 여러 광경을 한 화면에 병치하는 방식을 발전시켰다.

제 3세대 문자는 문자에서 탄생한 상상계(l'imaginaire)인데, 이것은 제 1세대, 제 2세대 체계처럼 쓰여진 것에 속하지만 그 영향력은 언어적인 속박에서 벗어난다. 제 3세대 문자는 문자 사용자들이 창조한 작품에서 발견할 수 있는데, 중국의 서예는 그 대표적 사례이다. 특히 문인화 속에서 서예의 획은 풍경을 재현하면서 글자의 획이 되기도 하고 획의 바탕 역시 풍경의 일부이면서 시구를 적어 넣는 바탕이 되기도 하며, 서예의 텍스트는 풍경을 감싸는 형상이면서도 풍경의 이곳저곳으로 시선을 유도하는 텍스트이기도 하는 등 감상자로 하여금 조형적, 텍스트적 결합 속에서 ‘읽히는 것’으로서의 문자 기원으로 회귀하게 한다.

서구에서는 15세기에 출현한 타이포그래피가 제 3세대 문자를 탄생시켰는데, 활자를 자유자재로 사용할 수 있는 대상으로 파악하게 하고 소문자, 대문자, 이탤릭 등의 교차 사용을 가능하게 했으며 활자들 사이의 빈 공간을 하나의 자율적이

고 물질적인 존재로 인식하게 했기 때문이다. 뒤리의 <에라스무스의 초상>과 같은 판화 작품들과 포스터, 19세기 말 말라르메의 『주사위 던지기』 등은 타이포그래피의 등장을 계기로 알파벳이 그동안 멀어졌던 자신의 도상적 기원으로 회귀하는 여정을 잘 보여준다.

[주제어] 문자, 이미지, 보이는 것, 읽히는 것, 서예, 타이포그래피

논문접수일: 2013.11.11 / 논문수정일: 2013.12.10 / 게재확정일: 2013.12.12

[저자연락처] christin_am@club-internet.fr