

ISSN 1229-5574

# 프랑스문화예술연구 ○ 논문 예술연구

41 | 2012 가을호



프랑스문화예술학회

본 학회지의 발간비 일부는 2011년도 한국연구재단(교육과학기술부 학술연구  
조성비)의 지원을 받았음. (NRF-2011-A00330)

This work was supported by the National Research Foundation of  
Korea Grant funded by the Korean Government.  
[NRF-2011-A00330]

# 프랑스문화예술연구

가을호(제41집)

## 《 목 차 》

### ■ 프랑스 어문학 ■

- 세계화 시대의 언어학과 문화 - 리포베츠키(G. Lipovetzky)의  
『패션의 제국』에 대한 화용이론의 적용 가능성 - ..... 고 광 식 ..... 1
- 이질적 학습자집단의 효율적인 교육 방안 모색 - ‘프랑스에서의  
차별화 교육(la pédagogie différenciée)’ 이론을 중심으로 - ..... 김 경 랑 ..... 27
- 블랑쇼의 험덜린 읽기 ..... 박 규 현 ..... 53
- 라캉의 가장(假裝)으로서의 여성과 즐라의 『나나』 ..... 박 혜 영 ..... 79
- 통합 기욤 언어자료 검색시스템 v2.0 ..... 서 래 원 ... 109
- 미술비평가 테오필 고티에 Théophile Gautier  
- 장-프랑수와 밀레 Jean-François Millet의 작품 비평을 중심으로 - .. 안 성 은 ... 133
- 과거분사의 문법적 지위에 대하여 ..... 윤 우 열 ... 159
- Création de l'art verbal et expérience du sublime* ..... CHUNG Seon-Ah ... 179
- 시인의 시선과 카메라의 시선  
- 장 꼭또의 작품에 나타난 오르페우스 신화를 중심으로 - ..... 한 택 수 ... 203

### ■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

- 애펠라티프 케시시의 영화 속에 나타난 공존과 화해의 미학 ..... 김 이 석 ... 231

생태박물관, 지역과 정체성	
- 브레스부르기논 생태박물관의 경우 - .....	노 시 훈 ... 265
Le Marketing de la cuisine française en Corée	
- autour du restaurant français Chez Simon - .....	SIM Soon-Chul ... 283
Une Réflexion sur l'Origine de la région Bretagne .....	YANG Mi-Ae ... 303
프랑스의 문화활동 지원정책 .....	이 원 ... 329
17세기 프랑스 건축	
- 바로크와 고전주의 - .....	이 은 주 ... 355
벨기에의 민족·언어·사회 갈등의 양상에 대한 연구	
- 민족 및 사회 갈등의 제 문제에서 문제의 해결 가능성까지 - ..	정 남 모 ... 385
댄디즘·이념과 형식의 철학 .....	조 은 라 ... 413
로베르 브레송의 '시네마토그래프' 기법에 관한 고찰 .....	지 명 혁 ... 439
일본만화와의 비교분석을 통해 본 프랑스의 한국만화 수용과정 .....	한 상 정 ... 469
에스프리누보관을 통해 본 주거성의 의미변화 연구 .....	황 덕 현 ... 487
De la désacralisation du cosmos dans	
l'historiographie des sciences de Pierre Duhem .....	Michaël Joalland ... 509




---

학회 임원진 /	545
프랑스문화예술학회 회칙 /	546
편집위원회 규정 /	551
연구 윤리 규정 /	555
저작권 규정 /	558
논문심사 규정 /	559
논문기고 안내 /	560
회원가입 안내 /	562

## 세계화 시대의 언어학과 문화\*

### - 리포베츠키(G. Lipovetzky)의 『패션의 제국』에 대한 화용이론의 적용 가능성 -

고 광 식  
(한국외국어대학교)

#### ■ 차례 ■

- |                          |                                       |
|--------------------------|---------------------------------------|
| 1. 들어가는 글                | 3.1. '패션과 서구: 귀족적인 순간'에 드러나는 다성과 아이러니 |
| 2. 분석도구와 적용 가능성          | 3.2. '패션의 세기'에 드러나는 다성과 아이러니          |
| 2.1. 다성                  | 3.3. '열린 패션'에 드러나는 다성과 아이러니           |
| 2.2. 아이러니                |                                       |
| 2.3. 『패션의 제국』에 대한 적용 가능성 |                                       |
| 3. 적용사례                  | 4. 나오는 글                              |

## 1. 들어가는 글

21세기의 화두는 단연 세계화이다. 세계화란 서로 다른 지역에서의 일상적인 생활조차도 멀리 떨어진 곳에서 일어난 일들에 의해 영향을 받고 영향을 주게 되는 삶의 관계가 전 세계적으로 동일한 차원에서 심화되고 있는 현상이다. 정치, 경제, 사회, 문화 등 총체적인 측면에서 지역과 지역, 국가와 국가, 시장과 시장 등 세계사회의 상호교류를 의미한다. 이런

\* 이 논문은 한국연구재단 2008년 '보호학문강의지원사업'의 지원을 받아 작성된 논문임 (과제번호 KRF-2008-551-A00087).

교류를 통해 현대 사회는 다양화된 생활방식과 개성화된 개인들로 이루어진 초정보화 사회로 변모되고 있으며, 그 어느 시대보다도 문화적 다양성이 가속화되고 있다. 문화란 모든 시대를 통해 학습에 의해서 이루어 놓은 정신적, 물질적인 일체의 성과와 의식주를 비롯해 기술, 학문, 예술 형식의 양식과 내용을 의미한다.

다양한 문화의 산물 중에서도 패션은 사회적·문화적 의미의 전달자로서 문화의 길모양인 동시에 표현문화다.<sup>1)</sup> 특히 현 시점에서 패션은 어떤 하나의 양식을 중심으로 전개되어 나아가는 것이 아니라 다양한 양식이 혼재되어 나타나고 있으며, 새로움이라는 코드를 찾고자 하는 노력은 모든 매체들과의 상호연계를 통해 활발하게 수용되고 있다.

그럼에도 불구하고 패션의 문제는 지식인들 사이에 화제가 되지 않고 있다. 지식인들에게 있어서 패션은 연구의 대상이라기보다는 비판의 대상으로 여겨지는 경향이 있다. 지식인들은 주로 패션을 깎아 내리고 사람들의 어리석음이나 패션사업의 타락을 개탄하기 위해서 패션을 언급한다. 우리는 수많은 매체를 통해 패션에 관한 정보를 접한다. 올해는 초미니와 하이힐이 유행하고 내년은 아웃도어 패션이 유행할 것이라는 식의 전망과 분석은 넘쳐난다. 의복에 관한 훌륭한 역사서도 많이 나와 있고, 패션에 관한 일과 패션의 창조자들에 대한 연구도 부족하지 않다. 패션의 생산과 소비에 관한 통계도 다양하고 취미와 스타일의 변화에 관한 연구들도 비교적 풍부하다. 그러나 패션 현상을 역사적, 사회적 측면에서 심오하고 본질적으로 접근한 연구, 패션에 대한 전반적인 이해의 열쇠를 제공하는 연구는 매우 드물다고 하겠다.

이런 인식을 바탕으로 리포베츠키는 『패션의 제국』<sup>2)</sup>에서 패션의 발생 이유를 서구의 근대적 가치들의 탄생에서 찾아내고, 이에 대한 통합적인

1) 김선영, 임영자, 『오프꾸뛰르(Haute Couture) 작품에 표현된 현대 패션의 경향 연구』, 『한국복식학회지』 51호, 한국복식학회, 2001, 147-165쪽 참조.

2) 본 논문에서는 리포베츠키(G. Lipovetzky)의 *L'Empire de l'éphémère*의 번역본 『패션의 제국』(이득재 역, 문예출판사, 1999년)을 사용하기로 한다.

분석을 시도한다. 패션은 허영심과 구별 짓기의 표현이 아니라 서구의 모더니티 자체를 특징짓는 사회 역사적인 현실이 된다. 이런 관점에서 보면 패션은 계급들의 야망이라기보다는 전통의 세계로부터 현대의 세계로 걸어 나오는 길이며, 우리의 역사적인 운명을 되돌아보게 해주는 거울들 중의 하나이다. 패션은 전통적인 과거의 절대적인 힘을 부정하는 것이고, 새로운 것을 추구하는 근대적 열정이며, 과거가 아닌 현재의 사회에 대한 축복을 의미한다.

사회적 구별이라는 도식으로는 패션의 일관되지 못한 변덕의 논리와 조직적, 미학적, 급진적 변화를 일관되게 설명할 수 없다. 사회적 구별이란 개념은 패션의 사회적 기능들 중의 하나일 뿐이지 그 원천은 아닌 것이다. 계급들의 상징적인 투쟁이라는 도식에 맞서 리포베츠키는 패션이 현대의 문화적 가치들과 의미작용들, 특히 새로운 것과 인간의 개별성을 표현하고자 하는 욕구에서 비롯된다고 주장한다. 우리는 여기서 그의 주장을 살펴보고 그의 주장을 화용론적 개념인 다성(polyphonie), 아이러니(ironie)라는 개념을 통해 설명해 볼 것이다.

## 2. 분석도구와 적용 가능성

리포베츠키는 『패션의 제국』을 1부와 2부로 나눈다. 1부는 다시 3개의 장으로 나뉘어, 패션이 14세기 중엽에 역사적으로 발생하는 과정, 패션이 힘을 발휘하여 서구를 100여 년간 장악하는 과정, 강력한 중앙집권적 패션이 또 다른 현대적 가치에 의해 그 힘을 상실하여 분권적 패션의 형태로 진행되는 과정을 다루고 있다. 2부는 패션의 의미를 광고, 매체, 스타 등, 삶의 모든 곳에 확대하여 적용한다. 우리는 여기서 패션을 의복과 액세서리에 한정하여 패션이 왜 발생하게 되었는지를 근대적·현대적 의미가치로 설명하는 1부에 대해 탐색하고, 패션을 세상의 모든 대상에

적용하는 2부에 대한 탐색은 다음으로 미룰 것이다. 리포베츠키가 설명하는 패션의 발생에 대한 이유를 화용론적 개념인 다성과 아이러니를 통해 접근해 볼 수 있는 가능성을 살피는 것이 본 연구의 목표이므로 먼저 다성과 아이러니의 개념을 살펴보겠다.

## 2.1. 다성

바흐친은 대화주의(dialogisme)라는 이름으로 가장 널리 알려져 있다. 오늘날 우리 사회에서 대화와 소통을 강조하지 않는 사람이 없을 정도로 대화와 소통은 가장 온건하면서도 대중적으로 확실한 인기를 누리고 있는 용어다. 보통 우리는 대화와 소통을 말하면서도 실상은 자신의 주장과 자신의 믿음을 보다 효과적으로 상대방에게 전달하는 것을 대화로 오해하는 경우가 많다. 물론 그것 역시 상대에게 이야기를 건넨다는 점에서 형식적으로 대화임에 틀림없겠지만 바흐친의 대화주의는 진리전달이나 진리발견의 형식이 아니라 세계와 인간의 존재 양상 자체에 대한 철학적 태도를 의미하는 것으로 보는 것이 더 정확할 것이다. 그런 점에서 바흐친이 말하는 대화에는 바로 잉여의 자아를 가진, 결코 서로에게 서로를 모두 가져다 바칠 수 없는 주체가 전제되어 있다고 말할 수 있다. 바흐친은 무엇보다 세계와 인간이 하나로 해석되거나 위계적으로 질서가 부여되어 있다는 생각에 반대한다. 인간과 세계는 그 누구에 의해서도 하나의 진리로 해석되거나 의미부여 될 수 없다. 지배문화는 인간과 세계를 끊임없이 하나로 해석하려는 독백적 세계관을 구축하고 그에 근거하는 지배질서를 형성하고 유지하고자 한다. 그러나 바흐친이 보기에 민중문화, 저항문화는 늘 새로운 목소리, 다원적 가치를 향해 자신을 발전시켜왔다. 바로 이 민중문화의 세계관이 바흐친이 주목하는 대화적 세계관인 것이다.

대화의 세계는 각기 완전한 가치를 가진, 그리고 동등한 권리와 각자 자신의 세계를 가진 다수의 목소리와 의식들의 세계이다. 이 세계에서는

하나의 목소리가 서로 다른 목소리를 지배하거나 배제하지 않는다. 다수의 목소리들은 결코 하나의 목소리로 융합되지 않는다. 그렇다고 해서 그 목소리들은 서로 별개로 서로 아무 관계없이 존재하는 것은 아니다. 그들은 동시대에 혹은 동일한 역사 속의 어떤 사건으로 결합되어 있다. 바흐친은 하나의 문학작품에 작가의 목소리뿐만 아니라 다른 주인공들의 목소리가 다성적으로 결합되어 있다는 점을 말하기 위해 폴리포니라는 개념을 도입하고 있다. 바흐친은 도스토예프스키 소설을 평가하면서 다성의 개념을 다음과 같이 정의하고 있다.

독립적이며 융합하지 않는 다수의 목소리들과 의식들, 그리고 자기 완전한 가치를 띤 목소리들의 진정한 다성악은 실제로 도스토예프스키 소설의 핵심적인 특성이 되고 있다. 그의 작품에서 전개되고 있는 것은 한 작가의 의식에 비친 단일한 객관적 세계에서의 여러 성격들과 운명들이 아니라, 동등한 권리와 각자 자신의 세계를 가진 다수의 의식들이 비융합성을 간직한 채로 어떤 사건의 통일체 속으로 결합하고 있는 과정이다.<sup>3)</sup>

이 표현 속에 바흐친의 핵심적 사상이 담겨 있다. 다성이란 개념 속에 바흐친이 주목하고 있는 대화적 세계관, 카니발<sup>4)</sup>과 민중 사상 등이 하나로 응축되어 있다고 말할 수 있다. 세계에는 하나의 목소리나 하나의 진리만이 존재하지 않는다. 하나의 진리가 만약 존재하더라도 그 진리에 대한 인간의 의식 내의 반영과 그것을 표현하는 목소리는 결코 하나일 수가 없다. 언제나 각자의 잉여를 가지고 있는 인간의 의식은 그와 같이 독립적인 다른 의식과 세계를 향해 대화적 관계 속에 존재한다. 그러나 그 관계는 서로의 융합을 목표로 하는 진리로의 과정이 아니라 우연적인

3) 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 김근식 역, 정음사, 1989, 11쪽.

4) 바흐친은 중세 유럽의 카니발 축제 문화의 정신을 전복의 정신, 위계적인 중세문화에 대비하여 평등하고 자유로운 분출로 이해한다. 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 이강은, 역락, 2011, 79-95쪽 참조.

사건 속으로 함께 결합하며 새로운 창조로 나아가는 과정인 것이다.

다시 말해 '텍스트 속에 존재하는 독립적이며 각자의 완전한 의식을 가진 다수의 목소리'를 다성이라고 할 수 있겠다.

이제 언어학의 다성 개념을 살펴보겠다. 도스토예프스키의 소설들에서 볼 수 있는 몇몇 문체론적 특징들을 기술하기 위해서 바흐친이 고안한 다성의 개념은 이후 목소리의 다수성이 표현되는 담론을 지칭하기 위해 발화이론과 관련된 언어학에서 많이 인용되고 있다.

바흐친의 대화주의 문학텍스트 이론에서 빌려온 다성 개념은 뒤크로에 의해 문학 텍스트의 부류뿐만 아니라 언어의 일상 담화적 언술의 대화 분석을 위해 체계화된다.<sup>5)</sup> 뒤크로에 따르면 모든 언술은 대화 구조 속에서, 언술의 발화상에 내재되어 있는 여러 목소리들을 찾아, 그들을 서로 구별해냄으로써 언술의 발화 의미 구조를 체계적으로 기술할 수 있다. 이는 전통적 언어학에서의 언어 주체의 단일성 개념을 반박하고, 이를 발화 주체의 다성 개념으로 대체해보려는 시도이다. 다성이론이 제기하는 문제점은 언어의 주체 인식과 직결되어 있다는 것을 알 수 있다. 뒤크로는 당시까지 대부분의 언어학자들에게 받아들여져 온 '한 언술은 하나의 주체만을 가지고 있다'는 일반적 견해<sup>6)</sup>에 문제를 제기하고, 오히려 대부분의 언술은 서로 다른 지위를 갖는 다양한 주체들의 자유로운 활동 영역이라고 주장한다. 뒤크로는 발화 행위 속에 언술의 다양한 주체들이 각자의 목소리를 내며 언술 산출 행위에 참여한다고 주장하면서, 그 다양한 목소리를 내는 주체를 발화자(sujet - parlant), 화자(locuteur), 발화행위자(énonciateur)로 구분한다.<sup>7)</sup>

뒤크로는 먼저 발화자와 화자를 구분한다. 발화자는 언술의 경험적 주체이고 화자는 언술의 언어적 주체다. 발화자와 화자의 명확한 구분을

5) 야크 모셀레르, 안 르블, 『화용론 백과사전』, 최재호 외 역, 한국문화사, 2004, 428-458 쪽 참조.

6) "자신의 것으로 제시된 언술 속에서 우리는 자신 이외의 다른 사람의 관점을 표현할 수 없다", O. Ducrot, *Le dire et le dit*, 1984, p. 173.

7) Ducrot, *Ibid.*, pp. 192-210.

보여줄 수 있는 예로는 대화 상황 속에 흔히 나타나는 '반복'현상을 들 수 있다. A와 B가 다음 대화를 했다고 가정하자. [A: 나는 똑똑하지 않다. B: 아니야, 너는 똑똑해. A': 그래 좋아! 내가 똑똑하다니까 한번 시도해 볼게.]. 이 대화에서 B에 대한 반응인 A'에 표현된 '내가 똑똑하다니까'라는 언술은 화자 자신의 고유한 발화 행위의 결과물로서의 언술이라기 보다는 B의 언술을 되풀이한 반복현상에 지나지 않는다. 이때 언술 A'는, 그 표현이 비록 '나'를 주어로 하는 언술 형식임에도 불구하고, B의 선행 언술을 되받아 반복한 것이지 자신의 고유한 이야기를 자기 스스로 제시한 것으로는 볼 수 없다. 따라서 이때 언어의 주체 표현 형식 '나'에 의해 지시되는 대상 A'는 "내가 똑똑하다니까"라는 언술의 물리적 발화만을 책임지는 발화자이지 언술의 의미 내용까지 책임을 지는 화자가 아니다.

뒤크로는 담화 주체로서의 화자라는 개념도 여러 개로 분리하고 있다. 하나의 언술 속에 두 명의 화자가 개입될 수 있다. 그 대표적 예가 직접 화법에서의 보고 담화(*discours rapporté*)다. 예를 들어 Pierre가 다음을 발화했다고 가정해 보자. "Jean m'a dit: Je viendrai"(장이 나에게 말했다: 내가 돌아올 것이다). 여기서 두 개의 일인칭 대명사 'me'와 'je' 각각에 의해 지시되는 대상으로서의 화자는 동일인이 아니다. 그들은 각각 'Pierre'와 'Jean'에 일치한다. 따라서 상기 언술 속에는 두 명의 상이한 화자가 공존한다고 결론내릴 수 있다. 이를 일반화하면 하나의 언술은 둘 이상의 화자에 의해 책임지워질 수 있다는 것이다.

뒤크로는 화자와 발화행위자도 구분한다. 이런 구분을 잘 이해하기 위해서는 먼저 언술의 발화를 통해 수행되는 화행의 성격을 규명해야 한다. 하나의 언술은 하나의 화행을 가지고 있다는 일반적 인식과는 달리 하나의 언술에 여러 개의 화행이 동시에 대응될 수 있다는 사실은 다음의 전제 개념을 통해 효과적으로 설명될 수 있다. 예를 들어 "Qui est venu?"(누가 왔니?)라는 언술은 '온 사람이 누구인지'를 묻는 의문의 화행 일뿐만 아니라, '누군가가 이미 왔다'는 것이 사실이라는 것을 가정하는 긍정단언의 전제라는 화행도 함께 수행하고 있다. 이와 같이 하나의 발

화에 대응되는 여러 화행 체계는 하나의 발화 주체로서의 화자에 대응되는 여러 화행 주체로서의 발화 행위자를 구분하게 해 준다.

다시 말해 뒤크로는 발화문을 산출하는 세계 속의 개인인 발화자(언술의 물리적 발화만을 책임짐), 화자(언술의 의미 내용까지 책임짐), 그리고 이론적 존재에 불과하고 형상화되지는 않는 발화행위자(발화내적 행위를 책임짐)를 구분한다. 발화문 속에 이런 실체들이 존재하기 때문에 우리는 동일한 담화, 동일한 발화문 속에 다성이, 즉 발화행위자들의 음성들이 표현되고 있음을 인정할 수 있다. 우리는 이런 이론적 존재들과 그 역할들의 다양화를 통해, 다시 말해 다성과 아이러니를 통해, 패션에서 드러나는 여러 의미를 분석해 볼 것이다.

## 2.2. 아이러니

아이러니는 겉으로 나타난 의미와 실질적인 의미가 상이하거나 반대되는 표현으로 패러디, 역설, 풍자, 농담, 말놀이, 희극 등과 매우 유사하게 사용되는 용어다.

아이러니의 주요 유형에는 표현적 또는 언어적 아이러니, 상황적 아이러니, 극적 아이러니, 수사적 아이러니, 낭만적 아이러니<sup>8)</sup>, 심리적 아이러니 등이 있다. 우리는 언어적 아이러니와 상황적 아이러니를 주로 이용하여 우리의 연구를 진행할 것이다.

언어적 아이러니는 표현과 의미가 상충되는 진술로서 가장 일반화된 아이러니를 말한다. 예를 들면 ‘추녀’를 ‘미녀’라고 하는 경우나 하는 것이 끝불견일 때 ‘잘하고 있네!’라고 하는 경우이다. 그것은 문체 또는 전의의 일종으로 겉으로 드러난 표면적 의미와 작가가 의도하는 암시적 의미가 다른 진술을 말하거나, 화자가 서술한 의미와 작가가 의도한 의미와의 대

8) 수사적 아이러니는 가르치기 위한 하나의 방식으로 소크라테스부터 등장했고, 낭만적 아이러니는 세계를 예술적으로 성찰하기 위하여 문학가들에게 많이 사용되었다. 윤순식, 『아이러니』, 한국학술정보, 2004, 28-52쪽.

조에 의해 모순된 진술을 말한다. 이러한 아이러니는 도치법, 축소법 등의 언어적 맥락을 통해서 그 의미가 드러나기 때문에 의미론적 아이러니라고도 불린다. 아이러니에서는 의미적 도치나 의미적 일탈이 생겨난다. 언어적 아이러니는 일상대화에서 풍자로 자주 사용되고 있다. 같은 대상이나 현상에 대해 한 명은 '좋다'고 설명하고 또 한명은 '나쁘다'라고 설명하는 경우 그런 상황에 처한 청자나 독자는, 말하는 상대화자들의 표현에서 아이러니를 느낄 수 있다. 또 같은 화자가 같은 대상이나 현상에 대해 한 청자에게는 '좋다'고 말하고 다른 청자에게는 '나쁘다'고 말하는 경우에도 이를 듣는 또 다른 청자나 독자는 아이러니 상황에 처하게 된다.

상황적 아이러니는 텍스트 분석에서 작중 인물의 의도와 실제적인 결과 사이에 정 반대의 대조로 설정된 구조를 말한다. 그것은 어휘나 구의 단위를 넘어선 한 단락이나 글 전체 그리고 정황이나 맥락 전체에 의해 나타난다.

아이러니의 구성 성분에 대해 이야기하는 오레키오니(Kerbrat-Orecchioni)의 주장을 살펴보자. 오레키오니는 『아이러니의 문제』라는 논문에서 '아이러니 언술의 문법'을 시도하면서 다음의 다섯 요소를 필수적 구성성분으로 꼽고 있다.<sup>9)</sup>

#### 1. 발화내적 구성 요소(composante illocutoire)

아이러니를 말하는 사람은 표적에 대한 공격이나 비난을 목표로 아이러니를 사용한다. 오스틴(Austin)이 만들어낸 발화내적 행위(acte illocutoire)라는 용어는 하나의 언술이 단순히 음과 의미의 결합으로 이루어진 발화 행위(acte locutoire)와는 달리 대화 상대자에게 일종의 행동적 구속력을 지니는 질문, 명령, 경고 등을 동반하는 화행(acte de langage)이 나타내는 행위를 말하는데, 아이러니에 있어서는 발화자가 청자에게 단순한 표면적 의미 전달의 차원을 넘어서는 이차적인 의미의 파악을 요구한다는 점에서

9) Kerbrat-Orecchioni C., "Problème de l'ironie", in *Linguistique et sémiologie No 2, L'ironie*, Presses universitaires de Lyon, 1978, pp.7-8.

발화내적 행위가 이루어져야 한다는 것이다.

2. 언어적 구성 요소(composante linguistique)

아이러니에서는 의미의 반전, 즉 반어법(antiphrase)이 사용된다. 아이러니를 의도하는 바와 반대로 말하는 것이라고 사전적으로 정의할 수 있는 것도 바로 표면적 의미와 내재적 의미가 아이러니에서는 중첩되어 있기 때문이다. 아이러니가 성립되기 위해서는 하나의 기표에 대해 두 개의 기의가 있기 마련인데, 해독자가 글자 그대로의 표면적 의미에 머무르는 경우 아이러니는 실현되지 않는다. 해독자는 반드시 말하는 사람이 의도하는 암시된 잠재적 의미를 파악해야만하고, 이 해독작업을 용이하게 하기 위해서 아이러니의 존재를 가리키는 표지가 제공되어야 한다. 이와 같이 아이러니를 설정하고 그것을 해독하는 과정에서 반드시 발화자와 수신자 쌍방이 모두 자신의 역할을 수행해야 하기 때문에 양자 사이에 공통된 언어 이해 능력 외에도 문화적 이데올로기적 정보를 파악할 수 있는 능력이 공유되어야 한다.

3. 행위자 구성 요소(composante actantielle)

아이러니가 성립되기 위해서는 발화자(A1)와 수신자(A2), 그리고 표적 또는 희생자(A3)라는 세 요소가 필요하다. 물론 발화자가 자신을 조롱의 대상으로 삼는 경우 (auto-ironie A1=A3), 상대나(A2=A3), 제 삼자를 비웃는 경우(A3), 그리고 독백으로 자신을 비웃는 경우(A1=A2=A3)에 따라 세 요소 사이의 관계는 바뀌게 된다. 그리고 소설에서 작중인물의 말(L1)과 작가의 생각(Lo)이 다른 데서 아이러니가 생기는 경우(Lo contre L1=A4), 순진한 희생자(A4)라는 네 번째 요소를 생각할 수 있다.

4. 거리두기의 축(axe de distanciation)

발화자는 자신의 말에 책임을 지지 않고 상대가 자신의 의도를 간파할 수 있도록 공감이나 결별의 정도에 따라 필요한 거리를 유지해야 하며,

수신자 역시 아이러니를 해석해내기 위해서는 담화 내용에 대해 어느 정도 거리를 확보할 수 있어야 한다.

#### 5. 애매성(ambiguïté)

아이러니에는 표면적 의미와 내재적 의미가 중첩되어 있기 때문에 이중의 해석이 언제나 가능하다. 이 때문에 오레키오니는 아이러니가 전의 법(trope)과 유사하다고 보는데, 은유나 기타 비유법의 경우와 마찬가지로 그 경계가 명확하지 않은 아이러니의 속성에 따라 아이러니는 제대로 이해되지 않을 수 있는 위험을 항상 내포하기 마련이다. 실제로는 말로 표현되지 않고 다른 것을 의미해야 하는 아이러니의 해석에는 절대적인 기준이란 존재할 수 없으며, 따라서 아이러니를 포착해 내는 데 있어서는 해석자의 능력이 큰 변수로 작용한다고 할 수 있다.

아이러니의 해석이 주관적이고 해석자의 판단에 크게 의존할 수밖에 없는 경우는 특히 아이러니컬한 현실을 대상으로 하는 경우이다. 아이러니의 연구에서는 언어적 아이러니(ironie verbale)와 상황적 아이러니(ironie situationnelle)를 구별하는데, 전자의 경우에 아이러니는 대립적 의미의 중첩을 통해 아이러니가 어느 정도 용이하게 파악될 수 있는데 비해서 후자의 경우는 아이러니컬한 상황을 말로 옮겨 놓은 것이기에 때문에 문장 차원에서 의미의 대립관계가 확인되지 않을 수 있다. 오레키오니는 “그는 기독교인데 화를 낸다(Il est chrétien et il s'emporte).”라는 문장을 예로 드는데, 이 예문에서 기독교인이라는 사실과 화를 내는 행위는 반어법의 경우와 같이 명확한 의미의 대립이 나타나지 않는 다른 차원의 문제이다. 이 예문에서 기독교인이 어떻게 화를 낼 수 있는가 하는 발화자의 판단과 자신의 그러한 판단이 수신자에게도 공감을 얻을 수 있으리라는 기대가 전제되어야만 아이러니가 성립할 수 있다. 그러므로 기독교인들이 어떤 사람들인지, 그리고 그들이 갖추어야 할 덕목이 어떠한 것인지를 이해하지 못하는 사람들 사이에서는 위의 예문이 별개의 두 사실의 나열일 뿐 아이러니로 이해되지 못한다.

이와 같이 문장 차원을 넘어서는 상황적 아이러니의 문제에 있어서는 발화자의 주관적 판단이 관건이라 할 수 있으므로 특히 문학 텍스트에서 아이러니를 해석하기 위해서는 작가나 화자의 판단과 의도를 정확히 이해하려는 노력이 필요하다. 이러한 관점에서 오레키오니가 “문학적 아이러니의 연구는 텍스트 뒤에 모습을 감춘 채 판단하고 평가하며 비웃는 발화행위의 주체에 대한 질문에서 절대적으로 분리될 수 없다.”<sup>10)</sup>라는 주장을 자신의 논문의 결론으로 삼은 것은 시사하는 바가 크다. 문학 텍스트에서 아이러니 연구는 결국 수사법으로서의 아이러니의 존재를 확인하기 위한 작업이 아니라, 작품세계나 논평하는 대상에 대한 작가나 화자의 태도를 고찰하기 위한 것이기 때문이다.

오레키오니의 주장을 우리의 관심사와 관련하여 요약해서 말하면, 아이러니의 존재를 판별할 수 있도록 해주는 가장 중요한 기준은 텍스트 속의 문자적 의미가 그 문맥과 양립불가능하다는 사실이다.

뒤크로 역시 다성개념으로 아이러니를 설명하는 데, 그 예를 들어보면 다음과 같다. 어제 내가 너에게 오늘 피에르가 나를 보러 올 것이라고 알려줬는데도 내 말을 네가 믿으려 하지 않았다고 가정해 보자. 그런데 실제로 오늘 피에르가 나를 보러 온 것을 들이 확인하고 너에게 다음과 같이 말 할 수 있다: “Tu vois, Pierre n'est pas venu me voir(자 보시지, 피에르가 나를 보러 오지 않았군)”. 이와 같은 아이러니 담화의 발화 책임자는 물론 화자로서의 ‘나’이다. 상기 연술에서도 일인칭 대명사 ‘me(나)’가 가리키는 대상은 다름 아닌 화자 자신이다. 그런데 상기 연술에서 화자인 ‘나’는, 피에르가 나를 보러 오지 않을 것이라는 말을 한 사람이 ‘나’가 아닌 청자임을 반어법을 통해 강조하고, 청자의 관점이 잘못된 것임을 암시하고 있다. 다시 말해, 상기 반어법적 연술의 발화에서 수행되는 부조리성은 화자로서의 ‘나’에 귀속되는 것이 아니라, ‘내’가 상기 연술의 발화체계 내에 등장시킨 ‘나’와는 구별되는, 그리고 경우에 따라서는

---

10) *Ibid.*, p. 41.

‘너’일 수도 있는, ‘나’ 아닌 다른 일정한 발화 행위자에 기인하는 것으로 제시되고 있다. 이때 ‘나’ 아닌 또 다른 발화 행위자가 대화상대방으로서의 청자와 동일시될 가능성이 커질수록 그 담화는 상대방에 대한 호전적 성격을 띠게 된다. 결국, 한 언술의 발화 주체로서의 화자가 자신의 발화 행위 속에서 표현된 다양한 의미 관점을 자신의 책임 하에 두지 않을 수 있다는 다성 현상을 통해 아이러니의 의미 특성이 체계적으로 설명될 수 있다.

표면에 나타나는 문자적인 의미와 의도된 내재적인 의미가 중첩되어 있는 이중성 때문에, 아이러니는 애매성, 역설, 전도, 거리두기(distanciation)와 공통된 성격을 가진다. 이것은 화자나 작가의 의도를 표면적으로 드러내지 않으면서, 모순으로 가득한 현실을 다양한 방식으로 표현하는 데에 적합한 발화나 서술형식이라 할 수 있다.

실제로 우리가 분석해 보려는 리포베츠키의 『패션의 제국』에서는 패션이라는 현상이 근대적 개인주의에 의해서 꽃피었고 결국 집단생활의 요체가 되었다고 주장한다. 개인주의가 집단주의에 이르렀다는 해석자체가 모순적이고 역설적이며 아이러니하다. 여기서 중요한 것은 아이러니 낱말 상황에 처한 독자가 패션의 의미체계의 복잡성을 인식하는 것이다.

### 2.3. 『패션의 제국』에 대한 적용 가능성

앞에서 언급했듯이 『패션의 제국』은 총 2부로 되어 있다. 패션의 개념을 확대하여 광고, 매체, 스타 등 삶의 모든 곳에 패션을 적용하고 있는 2부에 대한 고찰은 다음의 연구로 미루고, 우리는 의복과 액세서리에 관계된 1부에서 전개된 내용만을 고찰 대상으로 삼는다. 1부는 3장으로 나뉘어 있고 1부의 제목은 ‘외양의 마술’이며, 1부의 1장은 ‘패션과 서구 : 귀족적인 순간’, 2장은 ‘패션의 세기’, 3장은 ‘열린 패션’이란 제목으로 구성되어 있다.

앞서 살펴보았듯이 바흐친은 ‘텍스트 속에 존재하는 독립적이며 각자

의 완전한 의식을 가진 다수의 목소리'를 다성으로, 뒤크로는 '발화문 속에 등장하는 다양한 발화행위자들의 음성'을 다성으로 정의한다. 뒤크로에게 있어 아이러니는 다양한 발화행위자들의 음성이 대립될 때 발생한다. 오레키오니는 텍스트 참여자들(서술자, 저자, 독자, 등장인물들)이 상호발화행위를 할 때, 참여자들이 어느 정도 거리를 가지고 발화의 진정한 의미를 찾아가는 과정에서 주어진 텍스트나 발화문의 표면적 의미가 애매하거나 맥락과 상충한다고 느낄 때 아이러니가 발생한다고 말한다. 오레키오니의 주장을 요약해서 말하면, 아이러니의 존재를 판별할 수 있도록 해주는 가장 중요한 기준은 텍스트 속의 문자적 의미가 그 문맥과 양립불가능하다는 사실이다.

이 기준을 그대로 『패션의 제국』에 적용하기는 어렵다. 그 이유는 리포베츠키가 패션의 발생이유를 근·현대적 새로운 가치들의 출현을 가장 중요한 요인으로 보기 때문이다. 그렇게 때문에 『패션의 제국』에 언어학적 기준들을 적용하려면 약간의 수정이 필요하다. 우리는 뒤크로의 '담화세계'나 오레키오니의 '텍스트'라는 세계를 『패션의 제국』의 '근·현대적 가치체계'로 상정하고, 그 가치체계의 각각의 가치를 하나의 목소리(음성)로 간주할 것이다. 그리고 그 각각의 가치가 서로 대비되거나 상충할 때 아이러니가 발생한다고 여길 것이다.

### 3. 적용사례

#### 3.1. '패션과 서구: 귀족적인 순간'에 드러나는 다성과 아이러니

리포베츠키는 서구 최초의 패션이 14세기 중반부터 발생했다고 본다. 이 시기부터 성에 따라 차별화된, 새로운 유형의 의복이 등장한다. 성과 관계없이 입었던 길고 느슨한 옷이 꼭 조이는 반바지와 연결된 짧고 몸

에 꼭 끼는 남성용 옷옷으로 대체되었는가 하면, 전통적인 긴 옷을 이어 받았지만 훨씬 더 편하게 상체를 내놓은 여성용 옷이 출현했다. 근대의 복의 기초를 놓는 혁명이 일어난 것이었다. 이런 변화를 다음과 같이 기술하고 있다.

이러한 혁신은 대단히 빠른 속도로 1340년과 1350년 사이에 서 유럽에 확산되었다. 이때부터 변화가 꼬리를 물고 일어났다. (...) 변화는 더 이상 우연적이거나 보기 드문 일시적인 현상이 아니었다. 상류사회의 쾌락을 영구히 정하는 법이 된 것이다. 일시적인 것(le fusitif)이 근대생활을 구성하는 구조들 중의 하나로 기능하게 된 것이다.<sup>11)</sup>

여기서 의복 스타일의 변화는 근대로 전환되는 시점에서 원래 귀족층이라는 상류 사회내의 의복에서 유지되고 있던 의복의 ‘통일성’이나 ‘고정성’이라는 단일한 가치에 근대적 가치인 ‘일시성’이 수용됨으로써 가능해진 것이다. 다시 말해 ‘통일성’이라는 단성에 변덕스러운 ‘일시성’이 첨가됨으로써 가치의 ‘다성화’를 이룬 것이다.

한편으로 패션은 기존의 차이들을 흐리게 하고 사회계층에 대항하고 사회계층이 뒤섞이게 만드는 데 기여했지만, 다른 한편에서 패션은 새로운 방식으로, 무제한적인 권력 기호들의 논리, 지배와 사회적 차이의 분명한 상징들을 도입하였다. 패션의 역설은 여기에 있다. 패션이 위계질서의 상징들을 현란하게 드러내면서 외양의 평등화로 가는 과정에서 역할을 했다는 것이다.<sup>12)</sup>

하나의 제도로서 패션은 자신의 질서 안에 계급을 구분하고 계급의 이상을 구현하는 엄격한 울타리를 갖고 있다. 그러나 동시에 패션은 개인들이 자신들의 자유를 누리고 비판적인 능력을 행사할 수 있는 제도이기도 하다.<sup>13)</sup>

11) 같은 책, 34쪽.

12) 같은 책, 53쪽.

사회적 차이를 흐리게 하면서 또 한편으로 사회적 차이의 상징들을 도입하고, 계급의 울타리를 세우면서 동시에 개인들의 자유를 누리게 한다는 말 자체는 아이러니하다. 개인주의와 모방이 똑같은 의미축상에 있는 것으로 들리기 때문이다. 실제로 패션은 자신보다 우월하다고 여겨지는, 명성과 서열로 영향을 끼치는 사람들을 닮으려는 욕망 때문에 펼쳐나간 것이고, 이런 과정은 모방이라 할 수 있을 것이다. 그런데 그 모방의 과정은 무조건적인 것이 아니라 개인의 취향에 따른 선별적 모방이기 때문에 개인의 자유가 작동한 것이라고 할 수 있다. 모방과 개인주의라는 상반된 개념이 미묘하게 결합하는 이런 아이러니가 패션의 핵심 현상일 것이다.

패션의 출현이 상층계급 핵심부에서 증가한 세속적인 가치들(순간성, 쾌락성, 새로운 것에 대한 열망, 이국성, 의복의 장식성, 의복의 유희성 등)과 일치하는 것이라면, 그러한 가치의 증가는 종교적인 틀, 기독교의 틀과 분리시킬 수 없을 것이다. 세속적인 허영에 가장 절대적으로 대립해 있던 기독교 신앙은 간접적이긴 하지만 패션의 수립에 공헌하였다. 신-인간의 도그마를 통해, 지상의 영역, 지각할 수 있고 볼 수 있는 자료들을 서로 연관시킨 채 재활성화시키고 정당화함으로써 화육의 종교는 패션의 외양을 촉진시켰다.<sup>14)</sup>

하느님의 신성만을 중시했다면 내세를 중시하는 기독교 자체의 속성 때문에 현세를 드러내고 현재의 쾌락과 유희를 중시하는 패션은 기독교의 적이 되었을 것이다. 하느님의 품성을 신성과 인성의 두 가지로 분리하고 인성을 강조함으로써 결과적으로 기독교가 화육(化肉)의 종교로 어느 정도 이동하고 있는 것이다. 그 결과 패션이 성장할 수 있는 토대가

13) 같은 책, 54쪽.

14) 같은 책, 89-90쪽. 하느님의 신성이 아닌 인성을 강조하는 종교를 '화육의 종교'로 표현함.

마련된 것이다. 하느님의 품성이란 단성적 가치를 신성과 인성의 두 가지로 나눔으로써 가치의 다성화가 일어나고, 인성이라는 후자의 가치를 중시한 것은 가치의 전도가 발생한 아이러니라고 할 수 있을 것이다.

### 3.2. ‘패션의 세기’에 드러나는 다성과 아이러니

오늘날의 패션이 등장한 때는 19세기 중반이다. 19세기 중반부터 패션 체제가 다시 변화되기 시작한 1960년대까지 자본주의 조직이 안정되어 있어서 *오트쿠튀르*라는 패션 지배체제가 약 100여 년 동안 지속될 수 있었다. 이 기간 동안을 리포베츠키는 ‘패션의 세기’라 부른다. 패션의 세기는 서로 공통점이 없을 것 같은 두 개의 새로운 산업이 결합되어 성립된다. 그 중 하나는 고급의상실로 알려져 있는 ‘*오트쿠튀르(haute couture)*’이고 또 하나는 기성복제조(*confection*) 산업이다. 한 쪽에서는 주문에 의한 사치품이 만들어지고, 다른 쪽에서는 *오트쿠튀르* 모델을 모방한 기성복이 만들어진다. 오리지널 모델의 창조는 복제품의 산업재생산과 맞물려 돌아간다. *오트쿠튀르*와 기성복제조를 두 축으로 하는 패션체계의 특징은, 사회가 서로 다른 라이프스타일과 목적을 가진 계급들로 나누어져 있듯이, 기술, 가격, 명성, 목표에서 서로 뚜렷이 구별되어 있다는 점이다. 100여 년 동안 *오트쿠튀르*가 지배한 패션체제는 기술의 발전과 끊임없는 스타일의 변화 혹은 혁명에도 불구하고 장기 지배구조를 유지했다. 그 지배 과정을 다성과 아이러니의 개념으로 추적해 보자.

패션에서 새로운 바람이 처음으로 제도화되고 대대적으로 선전되기 시작한 것은 *오트쿠튀르*의 시대와 더불어서였다. (...) 우발적인 혁신의 논리 대신에 패션에서 변화가 규범화되는 과정이 나타났고 특정그룹들이 정해진 날짜에 강제로 변화시키는 일이 일어났다. *오트쿠튀르*는 패션이 전례가 없을 정도로 혁신과 창조적인 환상의 과정을 만들고 있었을 때 패션을 제어하고 있었다.<sup>15)</sup>

어떻게 변화, 혁신, 새로움, 창조성의 논리가 지배하는 오트쿠튀르의 세계가 패션을 규범화하고 강제하고 제어한다는 것인가? 이 말은 역설적이다. 그 의미를 살펴보자면 이렇다. 계몽주의 시대 이후로 서구 근대국가들의 의복은 각기 다른 민족적 특성을 드러냈다. 오트쿠튀르는 제조업의 도움을 얻어 오리지널 모델과 이 모델의 복제품에 대한 접근을 통제하고 라이선스 계약을 맺은 경우에만 유통시켰다. 유통된 의복모델은 결과적으로 각 국가의 민족적 특성을 지닌 의복을 추방하고 의복모델을 전세계적으로 통일시키게 되었다. 오트쿠튀르가 선보이는 시즌 컬렉션의 규칙적인 주기로 인해 패션은 시간상으로 다양화되어 있지만 공간적으로 동질화되어 갔다. 패션은 중앙화되고 국제화되면서 동시에 민주화된 것이다. 독창적, 혁신적 모델이 계속 나오면 통합의 가능성이 줄어들어야 하지만 시즌 컬렉션의 주기성이 세계 의상을 통합, 제어하는 능력을 부여한 것이다. 새로움, 독창성이라는 가치에 주기성이라는 가치가 첨가됨으로써 오트쿠튀르의 특성과는 반대되는 통합성을 얻게 된 것은 아이러니하다.

외양의 심리화에는 다른 사람 혹은 자신의 눈 안에서 스스로를 변형시키고, '피부를 바꾸며' 옷을 입는 방식을 바꿈으로써 자기가 누구처럼 되어가거나 다른 사람인 것처럼 느끼는 나르시시적인 기쁨이 동반된다. (...) 오트쿠튀르의 근대적인 유혹은 그것이 사치와 개성, '계급'과 독창성, 개인의 정체성과 자아의 일시적인 변화가 공존할 수 있도록 하는 데 성공한 데서 생겨난 것이다.<sup>16)</sup>

'사치와 개성, 계급과 독창성, 개인의 정체성과 자아의 일시적인 변화'라는 문구에는 그 의미에 있어서 완전한 모순은 아닐지라도 절대적인 대립이 존재한다. 계급성에는 획일성이 존재하고 독창성에는 혁신성과 창

15) 같은 책, 97-98쪽.

16) 같은 책, 131쪽

조성이 존재한다. 사치성과 개성에는 외양의 지나침과 외양의 산뜻함이 존재하며, 개인의 정체성과 자아의 변화에는 고정성과 변모성이라는 상반되는 개념이 존재한다. 논리적으로 볼 때 이런 대립적이고 상반된 개념이 패션에 공존한다는 것도 아이러니고, 그것 때문에 오프쿠튀르가 성공한다는 사실은 더더욱 아이러니다. 패션의 이런 특성은 세상에 진리가 존재하는 것이 아니라, 대립된, 심지어 상반된 가치가 존재하는 모순덩어리의 세상이라는 것을, 즉 여러 가지의 다성적 가치가 공존하면서 끊임없이 밀고 당기며 때로 서로 상충되기도 하는 아이러니 과정이라는 사실을 잘 보여준다.

오프쿠튀르의 발생에서 경제적인 동기가 아무리 중요한 역할을 했다고 하더라도, 오프쿠튀르란 언제나 양면의 얼굴, 경제적인 것과 미적인 것, 관료주의적인 것과 예술적인 것을 지닌 구성물로 나타났다. (...) 오프쿠튀르는 경제적인 합리성에서 기계적으로 도출시킬 수 없는 미적인 혁신이 영원히 지속되는 과정을 가동시켰던 것이다.<sup>17)</sup>

‘오프쿠튀르란 언제나 양면의 얼굴, 경제적인 것과 미적인 것, 관료주의적인 것과 예술적인 것을 지닌 구성물로 나타났다’는 원초적인 사실이라는 문구도 내용상으로 볼 때 대립적이거나 상반된 개념들이 서로 연결되어 있다. 경제적인 것은 돈을 추구하고 미적인 것은 돈과 무관한 숭고한 아름다움을 추구한다는 이 말에는, 공존하기 어려운 서로 대립되는 가치인 경제성과 심미성이 공존한다. 가치의 다양화가 이루어지고 동시에 가치의 대립에 의한 아이러니가 드러나는 부분이다. 오프쿠튀르 내부에 여러 계급이 존재하며 옷감의 구매에서 의복의 디자인, 재봉, 전시, 판매까지의 전 과정에는 일사불란하게 이루어지는 관료적인 성격과, 창조성

---

17) 같은 책, 137쪽.

을 바탕으로 하는 예술적인 것이 혼합되어 있다. 이 역시 관료주의와 비관료주의라는 가치의 다성화를 보여주며, 그 상충된 의미는 아이러니를 드러낸다.

### 3.3. '열린 패션'에 드러나는 다성과 아이러니

현재의 패션은 100년 간의 '패션의 세기'가 구체화된 체계 안에서 그 모델을 찾을 수 없다. 1950-60년대 이후 조직적, 사회적, 문화적 변화들이 일어나면서 이전의 구조가 파괴되고, 패션의 역사는 새로운 단계로 접어든다. 기성복이 새로운 중심이 되었으며 새로운 기준이 되었다. 초기의 위계질서적이고 통일적인 지형이 와해되고, 패션의 개인적 사회적 의미가 남자와 여자의 기호 및 행동에 따라 변화했다. 패션의 이런 변화를 다성과 아이러니로 추적해 보자.

오트쿠튀르의 탁월한 권력을 훼손시킨 것은 이러한 대중문화(아이러니·유희·정서적인 충격 효과를 주는 공격적인 형태들, 콜라주 스타일, 병치스타일, 어울리지 않는 룩이 지배하는 문화)라는 은하수이다. '젊은이다움'이라는 이상화된 의미 때문에 '낡은' 세계에 일치하는 사치스런 의복과 거리를 두게 되었다. (...) 따라서 개인주의라는 가치들이 오트쿠튀르가 탄생할 때 중요한 기여를 했다면, 이제 다음 단계에서는, 오트쿠튀르를 찾는 고객들이 오트쿠튀르의 옷에 흥미를 잃게 만든 원인으로 작용한 것이다.<sup>18)</sup>

1950년대와 1960년대에 등장한 젊은 베이비부머 세대들의 반항적 청년문화가 나타나면서 쾌락주의적 가치들이 가속적으로 유포되고, 개인주의적 주장들은 다양한 양상을 보이게 된다. 이미 존재했던 변화, 혁신, 새로움, 일시성, 유희이라는 가치들에 반항, 부조화, 어색함, 낯섬의 가치

18) 같은 책 165-166쪽.

들이 첨가됨으로써 기존 가치체계에 또 다른 가치들이 합류하였다. 다시 말해 다성적 가치가 새롭게 등장하여 기존의 가치들과 동등한 목소리를 냄으로써 사실상 기존의 가치들이 힘을 잃는 결과를 초래했다. 오프쿠튀르의 탄생에 중요한 기여를 한 개인주의가 새로운 개인주의의 출현으로 그 몰락에 기여한 것은 아이러니하다. 그것은 기존의 개인주의적 가치에 반항, 부조화, ‘젊음’이라는 또 다른 가치가 첨가됨으로써 기존의 개인주의가 힘을 잃었다는 의미다. 가치의 다성화가 발생하자 새로운 가치들 쪽으로 힘이 쏠리면서 기존의 개인주의가 새로운 개인주의에게 자리를 내준 것이다. 결국 개인주의가 개인주의를 몰락시키는 아이러니 현상이 발생한 것이다.

이제 더 이상 금기사항은 없다. 모든 스타일이 수용되고 체계와 관계없이 이용된다.<sup>19)</sup>

한편에서는 계급에서 계급으로, 그리고 양성 간에 이루어지는 의복 스타일들에서 분명한 분리선들이 점점 더 작아지고 있지만 다른 한편에서는 극단적인 차별화가, 특히 젊은이들의 소수자 패션과 모험을 즐기는 스타일리스트들의 패션에서 회귀하고 있다. 아방가르드 예술과 달리 오늘날의 패션은 숨 가쁘게 이루어지지 않는다. 그 지평은 동질성이나 반복성의 제약을 받지 않는다.<sup>20)</sup>

100년 간의 패션이 끝난 것은 오프쿠튀르의 헤게모니가 붕괴했다는 말도 되고, 창조성의 새로운 중심들이 나타났으며 이와 동시에 패션의 기준들이 다양해지고 정돈되지 않게 되었다는 말도 된다. 휴머니티, 젊음, 코즈모폴리타니즘, 일상성, 빈곤, 이국성의 가치들을 외양에 결합한 패션의 개인화가 이루어지는 새로운 시대가 도래한 것이다. 다양한 스타일들의 공존은 기존의 의복 가치에 새로운 가치들, 즉 다성적 가치들이 의복에 침투하여 병립하고 결합하여 이루어진 것이다. 또한 전체적으로는 현대

19) 같은 책, 173쪽.

20) 같은 책, 176쪽.

적 가치인 평등성에 의해 동일성(단성성)을 지향하는 반면 어느 한 쪽의 극단적인 차별화가 존재한다는 사실은 큰 부류 내의 작은 부류들 사이에 다성적인 가치가 병존하고 있다는 것을 의미한다. 현대의 민주주의처럼 패션도 다성적인 가치를 인정해야 살아남는 시대가 된 것으로 여겨진다. 외면상의 동질화와 내면의 차별화가 동시에 존재하는 아이러니 시대에 우리가 살고 있는 것이다.

#### 4. 나오는 글

리포베츠키는 존재하지만 손에 잡히지 않는, 어떻게 보면 매우 ‘모순적’ 대상인 패션에 대한 새로운 탐구를 시작해야 한다고 제안한다. 패션이란 현상의 불투명성, 그 낯섦, 그러면서도 역사적으로 독창성을 지니는 제도를 불투명함 속에 내버려두어서는 안 된다고 말한다. 무엇보다도 덧없음과 미학적 환상에 의해 구조화된 제도가 어떻게 인간의 역사에서 한 자리를 차지하게 되었는지를, 유독 서구에서만 그렇게 되었는지, 기술의 지배를 받고 이성에 의해 정복된 시대가 어떻게 해서 것처럼 부조리로 가득한 패션의 시대가 되었는지, 거의 영구적인 체제로 승격된 경박스럽고 이유 없이 변하는 패션의 무상한 변화를 어떻게 사고하고 설명해야 할지를 자문한다. 그는 이런 질문들에 대답하면서 패션의 역사에서 압도적인 역할을 한 것은 현대의 문화적 가치들과 의미 작용들, 특히 새로운 것과 인간의 개별성에 대한 표출이라고 말한다.

우리는 그의 분석이 적절하고 타당하다고 생각한다. 우리는 패션의 발생과 변동 이유에 대한 그의 주장들을 추적하면서, 그 주장들의 내용을 다성과 아이러니라는 화용론적 개념으로 분석했다. 먼저 바흐친의 다성 개념을 살펴보고, 다성 개념을 다른 방식으로 정의하여 담화분석에 도입한 뒤크로의 이론을 살펴보았다. 다음에 오레키오니의 아이러니에

대한 정의를 살피고 동시에 뒤크로의 아이러니 개념도 살펴보았다. 우리는 이 두 개념을 바탕으로 리포베츠키의 『패션의 제국』을 추적하면서 패션이 근·현대적 가치들의 여러 목소리로 구성되어 있고 그 목소리들의 대립이나 모순에 의해 발생하는 아이러니 구조로 분석될 수 있음을 보여주었다.

## 참고문헌

- 김선영, 임영자, 『오프꾸뛰르(Haute Couture) 작품에 표현된 현대 패션의 경향 연구』, 『한국복식학회지』 51호, 한국복식학회, 2001.
- 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 김근식 역, 정음사, 1989.
- 박종성, 『패션과 권력』, 서울대학교출판문화원, 2011.
- 에른스트 벨러, 『아이러니와 모더니티 담론』, 이강훈, 신주철 공역, 동문선, 2005.
- 엘리자베스 루즈, 『코르셋에서 핑크까지』, 이재한 역, 시지락, 2003.
- 윤순식, 『아이러니』, 한국학술정보, 2004.
- 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』, 역락, 2011.
- 자크 모쉴레르, 안 르블, 『화용론 백과사전』, 최재호 외 역, 한국문화사, 2004.
- 정명선 외, 『패션과 문화』, 전남대학교출판부, 2011.
- 질 리포베츠키, 『패션의 제국』, 이득재 역, 문예출판사, 1999.
- 필립 페로, 『부르주아 사회와 패션』, 이재한 역, 현실문화연구, 2007.
- 황석자, 『소설의 다음성 현상, 함의와 해석』, 한신문화사, 1989.
- Benveniste, E., *Problème de linguistique générale I, II*, Gallimard, 1966.
- Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Minuit, 1984.
- Kerbat-Orecchioni, C., “Problème de l’ironie”, in *Linguistique et sémiologie No 2, L’ironie*, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- \_\_\_\_\_, “L’ironie comme trope”, *Poétique*, N° 41, 1980.

〈Résumé〉

## La linguistique et La culture dans la globalisation

- La possibilité de l'application de la théorie  
pragmatique sur le livre *L'empire de l'éphémère* de  
Gilles Lipovetsky -

KO Kwang-Shik

Quelle est l'essence de la mode? Gilles Lipovetsky prétend que la mode comme institution originale de l'histoire ne doit pas être laissée dans l'obscurité. Pour saisir son mécanisme, il pose des questions suivantes : comment l'institution structurée par l'éphémère et la fantaisie esthétique a-t-elle pris une place dans l'histoire? ; Pourquoi la mode s'est produite-elle uniquement dans l'occident? ; Comment l'ère de la raison et de la technique est-elle devenue celle remplie de la déraison? Comment peut-on expliquer l'évolution continue de la mode, système presque perpétuel. En répondant à ces questions, il conclut que ce qui a joué le rôle important dans l'histoire de la mode, ce sont des valeurs culturelles et modernes, surtout la passion pour la nouveauté et l'individualisme

Nous pensons que son analyse est pertinente et convenable. En poursuivant ses prétentions sur la naissance et l'évolution de la mode, nous les avons analysées par les concepts pragmatiques, polyphonie

et ironie. Après que nous avons donné un coup d'oeil sur le concept de la polyphonie, nous avons étudié la théorie polyphonique de O. Ducrot qui l'a défini comme une coexistence de divers voix des énonciateurs. Ensuite, nous avons examiné le concept de l'ironie de O. Ducrot et celui de C. K-Orecchioni. Alors que Ducrot considère l'ironie comme une opposition des voix entre les énonciateurs, C. K-Orecchioni, comme une dislocation entre les sens de la phrase et du contexte.

En appliquant les concepts de l'ironie et de la polyphonie sur le point de vue de *L'Empire de l'éphémère* de Gilles Lipovetzky, nous avons essayé de démontrer que la mode était constituée de divers voix des valeurs modernes et que la mode pouvait être analysée par l'ironie venant des oppositions ou des contradictions entre les voix.

주 제 어 : 다성(Polyphonie), 아이러니(Ironie), 패션(Mode), 세계화(Globalisation), 문화(Culture)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 이질적 학습자집단의 효율적인 교육 방안 모색 - ‘프랑스에서의 차별화 교육(la pédagogie différenciée)\*’ 이론을 중심으로 -

김 경 랑  
(인하대학교)

### ■ 차례 ■

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 1. 서론   | 3.1. 배경 및 정의         |
| 2. 대학 프랑스어 학습자들의 실태                               | 3.2. 차별화 교육          |
| 2.1. 성(性)   | 4. 이질적 학습 집단에 대한 교수· |
| 2.2. 연령   | 학습 방안                |
| 2.3. 문화   | 4.1. 그룹 조직           |
| 2.4. 언어 습득 속도                                     | 4.2. 그룹 활동           |
| 2.5. 학습 동기 및 태도                                   | 5. 결론                |
| 3. 프랑스에서의 ‘차별화 교육<br>(la pédagogie différenciée)’ |                      |

### 1. 서론

오늘날의 사회는 획일성을 넘어 다양성을 추구하는 사회로 나아가고 있다. 현대 민주주의 사회가 표방하는 자유의 이념과 세계화라는 세기적 목표는 사회 구성원들의 다양한 모습으로 표출되고 있다. 또한 이주노동

\* “개별화 교육은 IEP(Individualized Educational Programme)”라 하여 장애인들을 위한 특수 교육의 명칭으로 이미 교육계에서 사용되고 있으므로 이와 구분 짓기 위해 “차별화 교육(la pédagogie différenciée)”이라 하였다.

자와 국제결혼 등에 의한 다문화사회로의 변화 역시 이러한 다양성으로의 국면에 힘을 실어주고 있다. 이러한 현상은 교육현장에서도 예외가 아니다. 하나의 강의를 구성하는 학습자들은 연령별, 성별, 사회계층별로 다양해졌으며, 더 나아가 언어권이나 문화권이 다른 다양한 학습자들로 구성된 교육현장이 늘어나고 있다.

본 연구는 앞으로 더욱 다층적, 다문화적인 사회로 나아가는 우리의 미래를 감안하여, 교육현장에서 비동질적인 집단을 어떻게 효율적으로 교육할 수 있겠는가를 고민하고자 하는 데 그 주된 목적이 있다. 이를 위해 다양한 언어 수준과 학습 능력, 서로 다른 문화적 배경과 행동 성향을 지닌 학습자들로 구성된 대학 프랑스어 강의를 예로 들어 효율적으로 교육할 수 있는 방안을 모색해 보고자 한다.

국내 모든 대학 강의에서 학습자들의 지적 수준 및 학습 태도의 차이로 인해 교수의 어려움을 토로하지 않는 교수자는 없을 것이다. 따라서 일정한 수강 인원을 필요로 하는 국내 대학 강의에서 학습자들의 차이는 불가피하며 이를 감안한 교수법의 개발은 절대적으로 필요한 작업이 아닐 수 없다. 뿐만 아니라 현재 국내 대학의 상황은 국제화 추진 및 자구책 노력으로 인해 외국인 학습자들이 대거 유입되고 있는 점을 간과할 수 없다. 더욱이 한국어 구사 능력이 떨어진 외국인 학습자들이 수강하는 경우도 늘어나고 있는 실정이다. 이처럼 다양한 이유로 인해 대학 강의의 학습자들의 이질성은 더욱 강화되고 있음에도 불구하고 아직까지 이에 대한 국내의 연구는 미미하다고 할 수 있고 대학생 학습자를 대상으로 하는 외국어 교육에 대한 연구는 전무하다.

본 연구에서는 먼저 연구자가 담당했던 대학 프랑스어 강의들의 학습자들을 대상으로 이질적 요소들을 분석해 보고, 프랑스에서 연구된 '차별화 교육'의 이론을 바탕으로 우리나라의 이질적 프랑스어 학습자 집단을 위한 교육 방안을 고찰해 보기로 한다.

## 2. 대학 프랑스어 학습자들의 실태

아무리 동질적인 학급을 구성하려고 노력한다 해도 한 학급의 이질성은 피할 수 없다. 대학의 교양 혹은 전공 프랑스어 과목들의 경우, 비록 학년별 혹은 수준별로 구분이 되어있는 강좌라 하더라도 모든 학년에 열려있는 수업과 마찬가지로 학습자들의 개인적인 학습 동기와 학습 리듬, 연령 등에 차이가 있고 최근 외국인 학습자들이 늘어나는 상황을 고려한다면, 학습자들 간 문화와 교육체제, 언어 등 이질적 요소는 더욱 늘어날 수 있다. 연구자가 강의한 대학의 프랑스어 학급들을 대상으로 학급의 이질적 요소들을 구체적으로 살펴보기로 한다.

### 2.1. 성(性)

여자대학교를 제외한 국립 및 사립대학에서 프랑스어 강의는 남학생과 여학생으로 구성된다. 연구자가 담당했던 2012년 1학기 2개 대학의 프랑스어 강의 중 남녀 비율은 다음과 같다.

강의명	전체 학습자 수	강의 성격	남학생	여학생
프랑스어 1	67	교양	29	38
프랑스어 말하기·쓰기(A1)	36	교양	15	21
프랑스어 말하기·쓰기(B1)	12	전공필수	4	8
초급 프랑스어	10	전공필수	3	7

전체적으로 여학생의 비율이 남학생보다 높은 편이다. 프랑스어1과 프랑스어 말하기·쓰기(A1)은 교양강좌로 남·녀의 격차가 그리 높지 않은 반면, 전공강의의 경우 여학생이 약 50% 이상 더 많은 비율로 나타난다. 남학생들도 프랑스어에 대한 호기심으로 교양강의는 듣고자 하나 전

공에 있어서는 여학생들이 프랑스어 선택을 더 많이 하기 때문에 성비의 결과가 그와 같이 나타날 수 있다고 판단된다. 남녀의 관심사가 다르고 배우고 느끼고 행동하는 바가 다른 만큼 성의 차이를 고려한 교육이 더욱 효율적인 결과를 얻을 수 있으리라 여겨진다.

## 2.2. 연령

대학에서 학습자들 간 연령 차이는 다양하다. 초등학교 입학이 6세로 정해져 있는 우리나라 법률에도 불구하고 해외 연수 혹은 기타 개인적인 이유로 저학년 학급도 동일하지 않은 나이의 학습자들로 구성되는 경우가 허다하고, 대학생의 경우 재수 혹은 삼수 등 여러 번의 대학 입시 경험과 군 복무 등으로 인해 학습자들의 연령 차이는 더욱 심화된다. 본 연구자가 담당했던 강의의 수강생들 연령대를 조사해 본 결과는 다음과 같다.

강의명	연령(세)										
	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
프랑스어 1	10	21	11	7	5	4	6	3	0	0	
프랑스어 말하기·쓰기(A1)	4	11	8	6	2	3		2	0	0	
프랑스어 말하기·쓰기(B1)	0	2	2	3	2	1	1	0	0	1	
초급 프랑스어	3	1	1	3	0	1	0	1	0	0	

모든 학급의 학생들이 20대에 광범위하게 걸쳐있다. 크게는 아홉 살의 차이를 보이는 강좌도 있음을 확인할 수 있다. 조사 결과 나이가 많은 학습자들은 주로 남학생들로 군복무가 주된 이유로 나타났다. 그리고 3학년에 편입한 학생들의 경우, 입학 전 이미 다른 학교를 졸업했거나 사회생활을 한 경험으로 인해 20대 중반인 경우가 많았다. 나이와 학년은 곧 현재의 관심사와 관련되고 이는 학습 동기와 태도와도 직접적으로 연관

된다는 점에서 그 중요성을 간과할 수 없을 것이다.

### 2.3. 문화

직업과 계층에 따른 문화 차이도 학습자들의 태도와 학습 결과를 이해하기 위한 주요 연구 대상일 수 있으나, 본 연구에서는 학습자들의 국적에 따른 문화적 차이를 살펴보았다.<sup>1)</sup>

강의명	국적(명)				
	한국	중국	오스트리아	몽골	모로코
프랑스어 1	65	2			
프랑스어 말하기·쓰기(A1)	35	1			
프랑스어 말하기·쓰기(B1)	12				
초급 프랑스어	7		1	1	1

프랑스어1과 프랑스어 말하기·쓰기(A1)를 수강한 중국 학생들의 경우, 이미 전공으로 프랑스어를 선택했거나 희망하였다. 중국에서는 프랑스어학과가 소위 몇몇 상위권 대학에만 있어 프랑스어학과에 입학하기가 쉽지 않아 프랑스어를 전공하기 위해 한국에 유학 온 학생이 대다수였다. 초급 프랑스어를 수강한 외국인 학습자 3명 중 2명은 다른 학과 학생들로서 오스트리아 학생은 본국에서 이미 프랑스어를 배운 경험이 있었고 몽골 학생은 단순히 프랑스와 프랑스어에 대한 호기심으로 수강을 하였다. 모로코 출신 학생은 프랑스 원어민 수준의 프랑스어를 구사하나 이 과목이 전공필수라서 수강한 경우이다. 오늘날 한국의 다문화사회의 진입과 대학의 국제화 추진을 고려할 때, 외국인 학습자들의 수는 앞으로 더욱 늘어날 것임을 예상하기는 어렵지 않다.

1) 같은 문화권 내에서도 출신 지역별 분류가 가능하다. 예를 들어 초급 프랑스어의 한국인 학습자들의 경우, 서울 출신은 2명이었고 대구 2, 충주 1, 부산 1, 대전 1명이었다.

## 2.4. 언어 습득 속도

개인적으로 학습 리듬에는 차이가 있을 수밖에 없다. 습득이 빠른 학습자들이 있는가 하면, 느린 학습자들, 중간 속도의 학습자들이 있게 마련이다. 프랑스어 강의의 경우, 학습 리듬은 선행학습의 유무에 따른 현행 학습 수준과도 밀접한 관련이 있다고 판단되어 학습자들의 선행학습 유무를 조사해 보았다.

강의명	선행학습	
	있다	없다
프랑스어 1	12	55
프랑스어 말하기·쓰기(A1)	36	0
프랑스어 말하기·쓰기(B1)	12	0
초급 프랑스어	8	2

프랑스어 1의 경우, 외고 출신 학습자가 2명, 재수강 학습자가 4명, 고학년이거나 다른 강의를 통해 이미 프랑스어를 접한 학습자들이 6명으로, 전체 67명 중 선행학습이 이루어진 학습자가 12명이었다. 프랑스어 말하기·쓰기(A1)과 B1의 경우는 전공 강의로 모두 선행학습이 이루어진 학습자들이었고, 초급 프랑스어의 경우 외고 출신인 6명의 학생과 오스트리아 출신 및 모로코 출신 학생은 이미 프랑스어를 배운 경험이 있었고 몽골 학생과 일반 고등학교 출신의 두 학생은 선행 학습이 없었다. 이처럼 중급 이상의 경우는 당연히 선행학습이 대체로 이루어진 학생들이 수강할 수밖에 없지만, 초급의 경우에도 소수이긴 하지만 적지 않은 학생들이 선행학습을 이미 경험한 것으로 나타나고 있다.

## 2.5. 학습 동기 및 태도

학습 동기는 현 시점에서의 자신의 상황이나 개인적인 미래의 계획에 따라 다양해질 수 있다. 학습 동기는 위의 4강의의 학습자들을 조사해 본 결과 다음 몇 가지로 분류해 볼 수 있다.

- 호기심
- 전공가능성의 모색
- 프랑스어에 대한 선호
- 전공필수
- DELF 시험대비
- 외국(중국) 학생의 국내 프랑스어학과 입학
- 이미 학습한 프랑스어 활용

이처럼 다양한 학습 동기들은 개인적인 성향과 함께 학습 태도를 결정 짓는 주요 요인들로 작용한다.

이와 같은 예에서 보듯이, 교양이나 전공이냐를 불문하고 하나의 강의가 동질적 집단으로 구성되기는 쉽지 않다. 학습자가 10명인 전공 강의나, 심지어 100명에 이르는 교양 강의를 담당하고 있는 대부분의 교수자들은 이질적 학습자 집단에 대한 효율적 교육 방안에 고심하지 않을 수 없다. 더욱이 현재는 초등교육에 밀집되어 있는 다문화가정의 자녀들이 몇 년 후 고등교육기관으로 이동하게 되는 경우, 대학의 교수자들은 다양한 모습으로 나타나는 학습자들의 이질성으로 인해 강의의 효율성을 담보하기 어려운 상황을 경험하지 않을 수 없을 것이다. 우리는 프랑스의 ‘차별화 교육(pédagogie différenciée)’ 이론에 기초하여 이와 같은 이질적 집단의 교육 방안을 탐색해 보고자 한다.

### 3. 프랑스에서의 ‘차별화 교육(la pédagogie différenciée)’

#### 3.1. 배경 및 정의

한 명을 대상으로 하는 개인지도를 제외하고, 가장 작은 학습자 그룹인 두 명으로 구성되는 교수·학습상황에서도 두 학습자의 ‘지적 수준’이나 ‘학습 동기’ 및 ‘참여 태도’, ‘심리적 성향’ 등은 동일할 수 없다. 번즈 Burns가 언급한 학습자들의 다름에 대한 다음 7가지 주장은 이를 극명하게 보여준다.

‘두 명의 학습자라도 동일한 속도로 발전하지는 않는다.  
두 명의 학습자라도 동시에 배울 준비가 되어있지는 않다.  
두 명의 학습자라도 동일한 학습 기술을 사용하지는 않는다.  
두 명의 학습자라도 완전히 동일한 방식으로 문제를 해결하지는 않는다.  
두 명의 학습자라도 동일한 행동 성향을 지니고 있지는 않다.  
두 명의 학습자라도 동일한 관심을 가지고 있지는 않다.  
두 명의 학습자라도 동일한 목표에 도달하려는 동기를 지니고 있지는 않다.’<sup>2)</sup>

결국 두 명이 모인 학습자 집단조차도 이질적 집단인 셈이다. 문제는 동일하지 않은 이들 학습자들에게 동일한 내용을 동일한 방법으로 동일

---

2) “Il n’y a pas deux apprenants qui progressent à la même vitesse.  
Il n’y a pas deux apprenants qui soient prêts à apprendre en même temps.  
Il n’y a pas deux apprenants qui utilisent les mêmes techniques d’étude.  
Il n’y a pas deux apprenants qui résolvent les problèmes exactement de la même manière.  
Il n’y a pas deux apprenants qui possèdent le même répertoire de comportements.  
Il n’y a pas deux apprenants qui possèdent le même profil d’intérêt.  
Il n’y a pas deux apprenants qui soient motivés pour atteindre les mêmes buts.”  
(R.W.Burns, “Essor des didactiques et des apprentissages scolaires de JP Astolfi”, 1995.)

한 시간 내에 가르치고 있는 대부분의 교육 상황이다. 이러한 교육 현실은 곧 교육의 실패로 이어지는 원인이 될 수 있다. 따라서 교수자와 학습자들 간의 관계를 개선하고 학습자들 간 상호작용을 원활히 하며 학습자 스스로가 선택하고 결정하는 교육을 통해 자율성을 키우고자 하는 바람에서 차별화 교육은 시작되었다.

차별화 교육이란 “학습자들의 요구에 부응할 수 있는 다양한 활동과 방법 전체.”<sup>3)</sup>를 가리키며 “차별화 교육을 실천함은 학생 각자가 자신에게 가장 적합한 조건 속에서 배울 수 있도록 강의를 조직하는 것으로서, 교육목표의 실천을 용이하게 하기 위해 학생들의 어려움을 해결할 기제를 교실이나 학교에 마련하는 것이다. (...) 중요한 것은 학습 목표를 차별화하는 것이 아니라 모든 학생들이 다른 방법을 통해 동일한 목표에 도달하는 것이라는 점”<sup>4)</sup>에 주목해야 한다.

결국 차별화 교육이란 “학생을 교육 상황에 적절한 표상을 지닌 한 개인으로 인정하는 개별적인 교육”이고 “하나뿐인 문화모델 및 획일화된 교육이라는 신화에 상반되는 다양한 교육”으로서 “학생들의 심리적이고 사회문화적인 차이와 마찬가지로 지식의 습득에 필요한 학습의 다양한 리듬과 인지과정을 고려하는 교육 방안”(Halna Przesmycki, 1991)<sup>5)</sup>인 것이다.

3) “La pédagogie différenciée désigne l'ensemble des actions et des méthodes diverses susceptibles de répondre aux besoins des apprenants”(L. Legrand, *Les différenciations de la pédagogie*, 1995, Paris, PUF).

4) “La pratique de la différenciation pédagogique consiste à organiser la classe de manière à permettre à chaque élève d'apprendre dans les conditions qui lui conviennent le mieux. Différencier la pédagogie, c'est donc mettre en place dans une classe ou dans une école des dispositifs de traitement des difficultés des élèves pour faciliter l'atteinte des objectifs de l'enseignement. (.....) Remarque importante : il ne s'agit donc pas de différencier les objectifs, mais de permettre à tous les élèves d'atteindre les mêmes objectifs par des voies différentes.»  
(S. Laurent, *Pédagogie différenciée*, 2001; Site de l'IUFM d'Aix-Marseille : <http://recherche.aix26-mrs.iufm.fr>)

5) “Une pédagogie individualisée qui reconnaît l'élève comme une personne ayant ses représentations propres de la situation de formation. - Une pédagogie variée qui s'oppose au mythe identitaire d'un modèle culturel unique et d'un enseignement uniformisé. Elle tient compte des différents rythmes d'apprentissage, des différents

### 3.2. 차별화 교육

프랑스에서의 차별화 교육은 교육학자 셀레스탱 프레네 Célestin Freinet 에 그 기원을 둔다. 그는 세 명의 교육학자로부터 많은 영향을 받아 차별화 교육을 창시하였다. 먼저 1905년부터 메사추세츠의 달톤 Dalton 학교에서 학생들의 수준과 개성에 따라 다양한 교육을 실시한 미국인 헬렌 파커스트 Hélène Parkhurst가 그의 첫 번째 스승인 셈이다. 두 번째 스승은 영국의 칼 와슈번 Carl Washburne으로 시골에서 4개의 학급을 운영한 그는 고학년이 저학년을 정기적으로 도와주는 방법을 학교 교육 체제에 도입하였다. 그가 1915년 처음 실시한 '자가 수정프로그램(programme autocorrectif)'은 프레네 교육의 주요 내용을 이룬다. 세 번째 스승은 스위스 교육학자 로버트 도트렌스 Robert Dottrens로서, 그는 개인 면담을 통해 각 학습자의 수준을 파악하는 것에서 출발하여 학습자 요구에 따른 개별 카드를 작성하여 개인적 호기심에 따른 자가 학습의 발달에 중점을 두었다.

이 모든 요소들을 고려하여 결국 프레네는 그룹 안에서 학습자 개인의 개성과 동기, 자발성을 중시하는 학습을 도모하는 데 중점을 두었다. 그는 학생들이 협동과 연대감을 통해 과제를 수행하면서 학생들 스스로 학습의 필요성을 느끼게 하고 학습에 의미를 부여하도록 하는 교육 기술을 발전시키고자 하였다. 교수자에 의해 일방적으로 주도되는 강의계획에 의해서가 아니라 학생들 스스로 자신의 삶과 경험에 기초한 교수·학습을 조직하도록 하였다. 그는 다른 학교 학생들과 편지 주고받기<sup>6)</sup>, 학교 신문

---

processus cognitifs mobilisés dans l'acquisition de connaissances, ainsi que des différences psychologiques et socioculturelles des élèves."(Davy EÏTO, *La pédagogie différenciée*, 2009-2010, p. 1 재인용)

6) 1925년 알프-마리팀 Alpes-Maritime의 프레네 학교와 피니스테르 Finistère에 있는 르네 다니엘 학교는 처음으로 학생들끼리 펜팔을 시도하였다. 자신의 이야기를 글로 쓰고 상대방의 이야기를 읽음으로써 자신을 발견하고 다른 환경을 이해하게 됨과 동시에 글쓰기와 읽기에 도움이 되는 이 교육기술은 프랑스에서 이제 아주 흔한 교육 활동이 되었다.

만들기, 앨범제작 등, 학생들 간 협동과 공동 과업(tâche coopérative)을 수행하면서 학생들 각자가 적극적으로 효과적으로 활동에 참여하도록 권장하였다.

프랑스에서는 1960년대 이후 교육의 민주화로 여러 다양한 사회계층의 자녀들이 학교에 입학하고 의무교육이 16세까지 연장되면서 학습자들의 다양성과 이질성은 교육 현실로 나타나고 차별화 교육에 대한 개념이 학교 체제 안으로 도입되면서 이에 대한 연구가 활발히 진행된다. 1979년 교육 공문서에 차별화 교육에 대한 개념이 제시된다.

“차별화 교육은 학급을 그 전체로 고려하는 교육에 반대하는 것이 아니다. 이는 각각의 어린이를 개인적으로 고려하는 교육으로 학급 차원의 교육을 거부하는 것이 아니고 각 학급 하나하나가 적절히 교육되도록 조직하는 것이다. 교수자는 자기 과목을 가르치지만 또한 학습자로 하여금 스스로 배울 수 있도록 가르치는 것이다.”(공문 n°79-225, 1979. 07. 19)<sup>7)</sup>

결국 차별화 교육이란 학습자들의 차이에 부응할 수 있는 다양한 방법론을 만들어내고자 하는 노력으로서 공동체 안에서 각 개인의 차이를 고려하고 존중하고자 하는 교육이다. 메리유(Meirieu)가 주장하듯, 차별화 교육은 학습자의 자율성에 기초한 교육으로 학습자 스스로가 교육의 주체가 되어 학습을 주도하면서 다양성과 연대감의 사회적 관계를 이해하는 학습이다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 이제 우리는 이질적 집단을 위한 프랑스의 차별화 교육에 기초하여 우리나라 대학의 프랑스어 교육을 위한 교

7) «La pédagogie différenciée n'oppose pas une pédagogie d'enseignement conçue pour la classe dans son ensemble et une pédagogie d'apprentissage, qui concerne chaque enfant pris individuellement. Elle ne les rejette pas, elle les organise pour qu'elles s'ajustent l'une à l'autre. Le professeur enseigne certes sa discipline mais aussi et surtout l'apprenant, c'est-à-dire qu'il lui permet d'apprendre.» (Circulaire n°79-225 du 19 Juillet 1979.) <http://formation2011.centerblog.net>

수·학습 방안을 모색해 보도록 한다.

## 4. 이질적 학습 집단에 대한 교수·학습 방안

교육현장에서 차별화 교육을 실천함에 있어 가장 문제가 되는 것은 여러 명으로 구성된 학습 집단 속에서 어떻게 차별화된 교육활동을 행할 것인가 하는 것이다. 프레네의 차별화 교육에 근간을 이루는 연대감과 상호협력력을 바탕으로 몇 가지 그룹 활동들을 제안해 본다.

### 4.1. 그룹 조직

그룹 활동은 학습자들로 하여금 “가장 자연스럽게 학습에 참여하게 하는 교육기술”<sup>8)</sup>로서, 둘 혹은 서너 명이 하나의 그룹으로 활동하는 경우, 수십 명의 학습자들 속에서 익명으로 존재하던 학습 성취 능력이 낮은 학습자들도 비록 타의(교수자의 의도)에 의해서일지라도 활동에 참여하는 효과를 얻을 수 있게 한다. 또한 성취능력이 높은 학습자들의 독단적인 참여 행위도 제어가 가능해진다. 문제는 그룹을 조직하는 방법이다. 2장에서 언급된 이질적 요인들을 중심으로 그룹 조직 방법을 살펴보자.

#### 4.1.1. 성(性)과 학습동기

프랑스어 강의에는 주로 여학생의 비율이 높고 여학생들은 여학생들끼리, 남학생들은 남학생들끼리 무리지어 앉는 경우가 흔히 목격된다. 제대 후 복학한 남학생들은 대부분 군복무 기간 중 프랑스어를 잊어버리게 되어 여학생들에 비해 프랑스어 실력에 있어 위축되어 있는 경우가 적지 않다. 따라서 서넛 이상의 그룹 활동에서건 옆 사람과의 활동에서건 남

8) G. et J. Pastiaux, *Précis de la pédagogie*, Paris, Nathan, 1997, p. 57.

학생들을 여학생들과 섞어 앉게 하여 함께 토론하며 배워나가게 하는 것이 바람직하다.

로젠탈과 야콥슨 Rosenthal et Jacobson(1968)의 연구에 따르면, 학습자들에 대한 교수자의 기대와 평가는 마치 '자가 실현적 예언(prophéties autoréalisatrices)'처럼 기능하여 학습자들의 수행에 영향을 미친다고 한다. 즉 교수자의 기대가 높은 학습자는 스스로 자신에 대한 이미지를 긍정적으로 갖게 됨으로써 좋은 학습 결과를 얻게 되고 그 반대의 경우도 적용된다. 교수자가 기대하고 평가하는 대로 학습자들이 행동한다는 것은 학습자들이 느끼는, 자신에 대한 교수자의 평가가 그들의 학습 동기에 까지 영향을 미친다는 것을 의미한다.<sup>9)</sup>

실제로 이와 관련된 선행 연구 결과에 의하면, 일반적으로 남학생들은 수학과 과학에 재능이 있고 여학생들은 언어영역에 능력이 있다는 고정 관념은 교수자들로 하여금 여학생과 남학생에 대해 그러한 방식으로 기대를 하게하고 남학생과 여학생들을 각각의 영역에서 노력을 기울이게 함으로써 교수·학습이 진행되는 동안 교수자와 학습자간의 상호작용의 횟수와 질에 영향을 미친다고 한다.<sup>10)</sup> 학습동기는 학습내용과도 연관성이 있기는 하나 강의 수강 시 내용에 대해서는 이미 정보를 가지고 있는 상태인 만큼 학습동기를 불러일으키거나 유지시키거나 더욱 높여주기 위해 교수자의 어느 정도 높은 기대감이 필요하다고 여겨진다. 이 때 남녀에 차별 없이 동등한 기대감이 필요하다.

#### 4.1.2. 연령과 문화

학습자들의 특성 중, 같은 학년, 같은 문화권 학습자들끼리 함께 무리 지어 다니는 것이 일반적이다. 본 연구자의 강의를 수강했던 5명의 편입생은 늘 함께 다니며 다른 학습자들과 동떨어져 매번 같은 자리를 고수

9) Attali, Bressoux, 2002, Bruno Suchaut, 2008, p.8 재인용.

10) Duru-Bellat & Jarlégan, 2001, Annette Jarlégan, 2007, p.2 재인용.

하였다. 다른 학습자들은 편입생 무리가 아직 교실에 들어오지 않아도 그 자리는 그들의 자리인양 비워놓는 상황이었다. 편입생이라는 유일한 동질감으로 인해 다른 요인들은 모두 배제하고 그들만의 무리를 이루며 타 학습자들의 접근을 차단하는 상황은 결코 바람직하지 못하다. 이러한 상황은 이질적인 문화권 학생들 사이에서도 나타난다. 어찌 보면 극히 당연한 상황이겠지만, 외국 출신의 유학생의 경우 내국인 학생들과 어울리지 못하고 같은 국적의 학생들끼리 무리지어 활동함으로써 수업 중에도 늘 같은 자리를 고수하는 경향이 짙다. 이 또한 바람직한 학습 효과를 기대하기 어렵다.

따라서 다양한 연령과 이질적인 문화권 출신의 학습자들로 구성된 그룹 형성이 필요할 것이다. 학습자 간 연령과 문화의 차이는 단점이기도 다는 오히려 장점으로 활용이 가능하기 때문이다. 다시 말해 연령과 문화의 차이는 상호간 새로운 정보와 지식을 제공할 수 있는 여건을 마련해 줄 수 있고 이로 인해 이러한 이질적 집단 그룹 내에서 학습 동기를 유발하고 학습 의욕을 불러일으킬 수 있는 효과를 기대할 수 있다.

#### 4.1.3. 언어 습득 속도

언어 능력에 차이가 있는 두 명에서 다섯 명 정도의 학습자가 하나의 그룹을 형성할 때, 이들은 서로 도움을 주고받을 수 있게 됨으로써, 수업 중 과제를 혼자 수행할 때보다 더 쉽고 효율적으로, 부족한 부분을 서로 보완해 가며 학습하게 된다. 비고츠키(Vygotsky(1978)의 근접발달 영역(zone proximale de développement)<sup>11)</sup> 이론에 근거해 볼 때, 그룹별로 이루어지는 학습자들 간의 활동 시 하위능력 학습자는 자신보다 상위능력 학습자와 협의를 하고 상호작용을 함으로써 자신의 언어 능력을 향상

11) 비고츠키에 의해 제기된 '근접발달 영역'이란 어떤 문제를 해결함에 있어 혼자 독립적으로 해결할 수 있는 학습자의 실제적 발달 수준과 성인이나 능력 있는 타인의 도움을 받아 문제를 해결할 수 있는 잠재적으로 개발될 수 있는 상태 간의 거리를 의미한다.

시키는 기회를 갖게 된다. 어떤 면에서 이러한 활동은 교수자와 학습자의 관계의 축소된 형태로 간주될 수 있다. 물론 교수자는 학습자들에 비해 월등하게 언어능력이 뛰어나지만 교수자에게 도움을 받듯 학습자들 간에 서로 부족한 부분을 보충해 줄 수 있기 때문이다. 과제 수행 시 상호의존감이라는 정서적인 차원에서의 긍정적 효과도 얻어질 수 있다. 정선영(2007, p. 27)은 이질적 능력을 가진 학습자들을 한 집단에 구성시키는 전략에 대해서는 여러 가지 부정적인 가능성이 시사되었다고 하였으나, 최근 행해진 연구(Duru-Bellat, Suchaut, 2005)에 의하면, 교육체제의 전반적인 이질성은 학습자들의 평균 성적에 해를 끼치지 않으며 오히려 사회적 출신이 학업에 끼치는 영향을 축소시켜준다(Bruno Suchaut, 2008, p.2)고 한다.

## 4.2. 그룹 활동

### 4.2.1. 그룹별 튜터링 활동

학습능력이 높은 학생과 학업에 어려움을 느끼는 학생들 3~6명을 한 그룹으로 구성하여 상위 능력 학습자를 대표로 하여 하위 능력 학습자에게 보충설명을 해주고 질문에 답하게 하며 도움을 주는 일종의 튜터링 제도를 실시한다. 튜터링 제도는 오래전부터 여러 영역에서 이미 실시하고 있는 활동으로 더 이상 새로운 교육방법은 아니다. 정선영(2007)은 튜터링 제도를 실시할 경우, 협동학습의 효과가 중위와 하위 수준 학생들에게만 긍정적으로 나타나고 상위 능력 학습자들의 경우에는 부정적으로 나타난다는 연구결과(임희준, 차정호, 노태희, 2001)를 소개한 바 있다. 튜터링 제도로 인한 상위권 학습자들의 부정적 결과에 대한 보완책으로 다음과 같은 조건부 튜터링 활동이 가능하다. 교수자와의 상호작용은 대표 학습자만 하도록 통제하고 일반 학습자들은 동료 학습자들 및 대표 학습자와 의사소통하는 것으로 규칙을 정한다. 예를 들어 그룹 동료 친

구들의 질문에 답을 하지 못하는 경우, 그룹 대표 학생은 개인적으로 교수자에게 질문하여 설명을 들은 후 이를 다시 자기 그룹에게 전달하는 방식이다. 이것은 튜터링 제도를 통해 학습능력이 높은 학습자로 하여금 자신의 지식을 확고히 하고 타인들에게 그 지식을 전달하는 방법을 터득하게 하기 위함이다. 지식의 전달은 완전히 자기 것으로 소화한 후에야 가능하기 때문이다. 결국 학습능력이 낮은 학생들은 학습능력이 높은 학생을 통해 정해진 학습 목표에 도달하는 이점이 있고, 학습능력이 높은 학생은 자신이 알고 있는 지식을 전달하는 경험을 통해 자신에게 부족한 것을 보충하고 지식을 완전히 자기 것으로 만드는 기회를 가짐으로써 두 학습자 모두 지적 혜택을 누릴 수 있는 방법이다. 그러나 하위 능력 학습자들의 자존감 상실문제를 고려하여 대표 없이 한 그룹에서 한 사람씩 돌아가며 교수자와 의사소통하게 하는 방안도 생각해 볼 수 있다.

다음은 본 연구자가 교양 프랑스어 강의에서 그룹별 튜터링 제도에 사용한 관사 연습문제의 일부이다.

※ 빈칸에 알맞은 관사를 써 넣으시오.

- (1) ..... café, s.v.p.
- (2) J'aime ..... café.
- (3) Il n'a pas ..... frère.
- (4) Je n'aime pas ..... café

위의 문제를 풀기 위해 우선 그룹을 정한 후, 학습자들이 각자 문제를 풀게 한 다음, 답을 제시해 주었다. 그리고 나서 정답과 오답의 이유에 대해 그룹끼리 토론하되 이유를 알지 못하는 경우 대표 학습자는 교수자에게 와서 개인적으로 설명을 듣고, 다시 그룹에게 전달하는 방식으로 활동을 운영하였다. 특히 (4)번의 경우는, 6명으로 된 7개 그룹에서 대표 학습자 네 명이 교수자에게 와서 설명을 들었다. 그룹을 조직하고 문제

를 풀고 이유를 서로 논의하기 위해 시간이 요구되기는 하나 학습자 전체가 참여했고 모든 학생이 내용을 이해한 만큼 효과적인 활동이라고 생각된다.

#### 4.2.2. 그룹별 게임 활동

게임은 언어수업에서 오는 긴장감을 풀어주고 학습자들에게 활력을 불어넣어주며 무엇보다 재미있게 목표어를 배우고 익히게 해준다. 또한 동시에 학습자들 간에 연대감과 상호 의존감을 갖게 해준다. 이질적 그룹의 다소 서먹한 학습자들의 모임이라면 게임을 통해 먼저 분위기를 띄워주고 학습자들 간에 친밀감을 갖게 해주는 것도 교수·학습의 정의적 측면에서 바람직한 선행 활동이 될 수 있다. 이 때 고려해야 할 사항은 모든 학습자가 한 사람도 빠짐없이 게임에 참여해야 한다는 점, 그리고 학습자의 수와 언어 수준 그리고 학습목표에도 적절한 게임이어야 한다는 점 등이다.

학생 수가 많은 초보 학습자들의 학급에서는 다음과 같은 게임을 할 수 있다. 가령 숫자를 교수·학습한 후 칠판에 0부터 배운 숫자를 순서 없이 무작위로 적은 후, 학급 전체를 몇 개의 그룹으로 나누어 줄을 서게 한다. 교수자가 프랑스로 말하는 숫자를 찾아 먼저 동그라미를 치는 그룹이 점수를 획득하게 되는데, 가장 많은 점수를 획득한 그룹이 승리하는 게임이다. 이 때 숫자 대신 동사원형 등 여러 가지 다른 요소로 대체가 가능하다. 게임 순번이 아닌 학습자들은 프랑스로 *à gauche*, *à droite*, *au centre...* 등의 말을 전하며 게임에 임한 자기 그룹의 학습자들을 도와줄 수 있게 한다. 본 연구자의 경험에 의하면 게임 후 그룹 간 학습자들의 연대감과 친밀감은 눈에 보이게 상승되었다.

다음은 본 연구자가 강의 시간에 사용했던 게임 활동의 또 다른 예다. 35명의 학습자 중 한 그룹을 6명씩 5개 그룹으로 나누고 나머지 5명은 각 그룹에서 게임 규칙 - 예를 들어 목표어 사용이나 시간 제한 - 을 잘 준수하는지 감독하게 하여<sup>12)</sup> 한국말을 사용하거나 제한 시간을 초과할

때마다 감점을 주었다. 교수자 혹은 감독하는 학생이 각 그룹의 첫 번째 학습자에게는 한글로 쓰여진 문장을 보여주고, 이 학습자는 다음 학습자에게 구어 프랑스어 메시지를 전달하여 결국 마지막 사람이 전달받은 프랑스어 내용을 맨 처음 메시지와 비교해 보는 게임이다. 각 그룹의 메시지를 전달받은 다음 학생들은 교실 밖에서 대기하다가 감독 학생의 지시에 따라 게임에 참여하기 위해 교실로 들어온다. 다음은 한 그룹의 한국인 학습자와 중국인 학습자 간의 게임 내용이다.

- (1) 학1(한국) : Je vais au cinéma / dans ... / à ?/ 아휴/ dans la voiture / voiture rouge / avec mon copain français / hm .../ ah/ samedi
- (2) 학2(중국) : à samedi / je ... 웃음
- (3) 학1(한국) : je vais au cinéma
- (4) 학2(중국) : je vais au cinéma
- (5) 학1(한국) : hm / je vais au cinéma 뭐지/ ah / dans voiture rouge
- (6) 학2(중국) : je vais au cinéma dans ? / en 이야 voiture/ 몸이 안에 / 웃음 /en voiture
- (7) 학1(한국) : Ah o.k. good / en voiture rouge
- (8) 학2(중국) : A samedi je vais au cinéma
- (9) 학1(한국) : 그냥 / 없어 à / non à (손을 좌우로 흔들)/ samedi / samedi
- (10) 학2(중국) : Ah~ / Samedi je vais au cinéma avec mon copain ?
- (11) 학1(한국) : hm ami/ equale / copain equal

위의 예는 학습자들 간에 서로 상호 수정을 통한 교수 학습이 일어나고 있음을 보여주고 있다. 교수자와 학습자 사이에서와 마찬가지로 두 학습자들은 서로 교정을 해 주기도 하고 설명을 해 주기도 하면서 도움을 주고받는다(대화 (6), (9)). 이처럼 교수·학습은 게임을 통한 그룹 활동을 통해 구성원들 사이에서 자연스럽게 구현될 수 있다.

- 
- 12) 학습자의 수에 따라 교수자는 감독할 학생의 유무를 판단하면 될 것이다. 시간과 그룹 수의 제한 때문에 본 연구자는 감독의 역할을 몇몇 학습자에게 맡기었는데 결과적으로 감독학습자에 통제 역할의해 더욱 재미난 활동이 되었다.

#### 4.2.3. 그룹 재조직-지식 공유 활동

수강하는 학습자의 수에 따라 학습 수준에 상관없이 3-6명을 한 그룹으로 구성한다. 그룹별로 과제가 마무리되면 그룹을 해체하고 다른 구성원들로 새 그룹을 형성한다. 앞서 다른 과제를 이번에는 다른 구성원들과 해결하는 과정 속에서 전 그룹에서 얻은 지식을 다른 새 구성원들에게 전달하기도 하고 지난 그룹에서 미처 언급되지 않은 새로운 지식을 얻기도 하며 새로운 결론을 도출할 수도 있다. 이 활동은 자신의 생각과 지식을 전달하기 때문에 튜터링의 효과를 낼 수도 있으며 동시에 그룹을 해체하고 새로운 그룹을 만드는 과정 속에서 학습자들은 일종의 게임을 하는 듯 재미있어 하기도 한다. 상황에 따라 두 번 혹은 세 번에 걸쳐 그룹을 재조직하면서 구성원들이 최대한 바뀌게 하고 서로 다른 정보와 생각을 교환하게 해야 한다.

예를 들어 정관사와 관사 축약과 관련된 강의 후 그룹 별로 동일한 텍스트를 제공한 후, 각 관사의 용법에 대해 토론하게 하였다. 아래의 예시 문은 샹송 'J'ai besoin de la lune' 가사의 일부인데, 관사에 해당하는 부분을 ( )로 처리한 후 그룹별로 정답과 그 이유를 토론하게 하였다. 일정 시간 후 그룹 구성원을 바꾸어 다시 한 번 정답에 대해 토론하게 하였다. 마지막으로 샹송을 들으면서 교수자는 정답과 함께 관사의 용법을 정리해 준다. 이 과정에서 학습자들로 하여금 이유를 설명하게 하며 전체 토론으로 이끌 수도 있다.

J'ai Besoin De La Lune

J'ai besoin de (la) lune  
pour lui parler (la) nuit.  
J'ai besoin (du) soleil  
pour me chauffer (la) vie.  
J'ai besoin de (la) mer

pour regarder (au) loin.

J'ai tant besoin de toi

tout à coté de moi.

J'ai besoin de (la) lune

Pour voir venir (le) jour

tant besoin (du) soleil

pour l'appeler (la) nuit

J'ai besoin de (la) mer

Tout a coté de moi

J'ai tant besoin de toi

pour me sauver (la) vie

#### 4.2.4. 다른 문화권과의 연계

외국인 학습자들은 한국어 수준이 미흡하여 주로 한국인 학습자들의 도움을 받는 경우가 많다. 하지만 이러한 일방향의 도움을 쌍방향으로 전환할 필요가 있다. 외국인 학습자들이 오히려 한국인 학습자들에게 도움을 줌으로써 그들의 자존감을 높여주는 효과를 기대할 수 있으며, 이를 통해 수업에 더욱 적극적으로 참여할 수 있는 방안을 모색해 볼 수 있다. 이는 앞으로 늘어날 외국인 학습자 학급을 대비하여 교수자들에게 필요한 작업이라 여겨진다. 본 연구자의 강의를 수강한 외국인 학습자들의 경우 한국인 학습자들과 각자의 모국어를 서로 가르쳐 주게 하였고, 본인의 국가 문화를 소개하게 하였으며, 프랑스 문화가 언급될 때마다 외국인 학습자 나라의 상황을 물음으로써 이들 학습자들로 하여금 수업에 적극적으로 참여하게 하였다. 예를 들어 프랑스 학교체제를 학습하는 시간에 오스트리아, 몽골, 모로코와 중국 학교와 과목 등에 대해 발표를 시키고 한국인 학습자들이 질문도 하면서 서로의 차이점을 비교하며 흥미로운 시간을 보낼 수 있었다. 한국인 학습자들과 함께 그룹을 조직하여 한국

문화와 비교하며 자국 문화를 소개하는 발표 후, 외국인 학습자들은 그 이전보다 수업 참여도와 자신감 그리고 동료들과의 연대감과 친밀감이 눈에 보이게 향상되었다. 이방인과 방관자로서가 아니라 학습 주체자로 수업에 임하는 태도를 가질 수 있었다는 외국인 학습자들의 강의 평가와 함께 외국인 학습자들에 대해 관심과 이해심이 높아지는 기회를 가질 수 있어 좋았다는 한국인 학습자들의 강의 평가결과는 학습자간 이질성이 단점이기 보다는 학습동기를 부여하고 나와 다른 사람에 대한 이해심과 배려심을 갖게 하는 장점으로 활용하기에 충분한 요소임을 보여준다.

## 5. 결론

교수자라면 누구나 한번 쯤 학습자들의 다양한 학습태도라든가 언어 습득 속도, 관심사 등의 차이로 인해 곤혹스러웠던 경험이 있을 것이다. 학습자들의 연령, 학습수준과 태도, 문화적 차이를 총망라하는 이상적인 교수·학습모델을 기대하는 것은 사실 불가능하다. 그러나 이러한 점을 고려하는 교수방법과 고려조차하지 않는 교수방법 사이에는 커다란 차이가 있음은 이론의 여지가 없다. 또한 학습자 집단의 이질적 요소를 문제점으로만 인식하기보다는 그것을 장점으로 활용해 보려는 인식의 변화도 필요하다.

본 연구는 대학 프랑스어 강좌 학습자들의 이질적 요소를 분석해 보고 이에 대한 해결 방안을 프랑스의 차별화 교육에서 찾고자 하였다. 연대감과 협동심을 바탕으로 학생들의 개성과 학업 리듬에 맞추어 스스로 공부하게 하는 프레네 교육에 기초하여, 그룹 활동을 중심으로 그룹별 튜터링 활동과 그룹별 게임 활동 그리고 그룹 재조직-공유 활동 그리고 문화간 연계활동을 구분하여 본 연구자의 경험을 예로 들어 제시해 보았다. 그룹별 튜터링 활동은, 하위능력 학습자는 상위능력 학습자의 도움으로

부족한 지식을 보충할 수 있고, 상위능력 학습자는 가르치는 역할을 통해 자신의 지식을 확고히 다질 수 있는 기회를 가짐으로써 양쪽 모두에게 만족을 줄 수 있는 활동이다. 그룹별 게임 활동은 딱딱한 수업에 지친 학습자들의 기분을 전환시켜 주고 학습자들 간에 협동심을 갖게 하며 재미 있게 수업목표를 달성할 수 있는 유용한 방안이다. 그룹 재조직-공유 활동은 그룹 구성원을 변화시키면서, 얻을 수 있는 모든 지식을 서로 함께 공유하는 활동이라고 할 수 있다.

그룹 활동 시 어려운 점은 그룹을 조직하는 방법이다. 연령과 문화, 언어능력 수준 등을 되도록 차이 있게 구성함으로써 서로의 지식을 보완, 수정하여 결국 학급 구성원 전체가 원하는 목표에 도달할 수 있도록 노력해야 할 것이다.

본 연구가 모든 대학 교육 현장에서 대학 교육의 효율성을 담보할 수 있는 방안의 물꼬를 트는 계기가 될 수 있고, 더욱이 다문화 사회로 나아가는 국내 사회 현상을 감안할 때, 이질적 집단에 대한 효율적인 교육의 방법 제시가 될 수 있기를 바란다. 더 나아가 본 연구의 결과는, 대학 교육 현장뿐만 아니라 초등, 중등 교육 현장에서도 적극 활용될 수 있을 것이다. 이번 연구를 통해, 프랑스 교육 영역에서 이루어진 시도가 다른 모든 교육영역에도 도움을 줄 수 있는 기회가 되기를 기대해 본다.

## 참고문헌

- 정선영, 「수준별 집단구성과 긍정적 상호의존성이 협동학습에 미치는 효과」, 『교육논총』 Vol 27, No. 2, 2007, pp.23-43
- Annette Jarlégan, “Jugements des enseignants et représentations liées aux différences de sexe et d'appartenance sociale des élèves”, *Actualité de la Recherche en Education et en Formation*, 2007
- Bruno Suchaut, *Hétérogénéité des apprentissages et efficacité pédagogique1*, rédu-CNRS et Université de Bourgogne, 2008
- Cédric Garcia, *Comment faire travailler une classe hétérogène ?*, mémoire professionnel, IUFM de l'Académie de Montpellier, 2000-2001.
- Davy EÏTO, *Un essai de pédagogie différenciée*, mémoire professionnel, l'IUFM de la Réunion en 1999-2000
- G. et J. Pastiaux, *Précis de pédagogie*, Paris, Nathan, 1997.
- M.C. Grandguillot, *Enseigner en classe hétérogène*, Hachette, 1993.
- La documentation française, “L'école et la diversité culturelle : nouveaux enjeux, nouvelles dynamiques”, *Actes de colloque national*, 2006.
- L. Legrand, *Les différenciations de la pédagogie*. P.U.F. 1995.
- Stéphane Métral, “Gestion d'une classe hétérogène : exemples tirés de la pratique”, 2009, <http://metral.info/>
- R.W.Burns, “Essor des didactiques et des apprentissages scolaires de JP Astolfi”, 1995.
- <http://sem.unige.ch/scail/wp/03/2009/au-travail/>
- <http://cc.europa.eu/education/programmes/socrates/ects/index.fr.html>
- <http://formation2011.centerblog.net>

〈Résumé〉

L'enseignement efficace pour la classe hétérogène  
- sur la base de la pédagogie différenciée en France -

KIM Kyung-Rang

L'objectif de cet article est de porter un regard analytique sur la problématique de la classe hétérogène avec des exemples des cours du français de l'université. On a essayé de faire des propositions d'activités basées sur la pédagogie différenciée en France, par exemple, celle de Célestin Freinet.

Toutes les classes sont par nature hétérogènes à l'école. L'hétérogénéité prend plusieurs formes : celle des sexes, des âges, de motivation, des compétences et des cultures etc.

L'hétérogénéité n'est pas un handicap. Au lieu de gommer cette diversité, on pourrait essayer de profiter de ce caractère comme opportunité. Alors comment gérer la classe hétérogène ?

Plusieurs activités en groupe sont proposées :

- une sorte de tutorat : en groupe, le meilleur étudiant aide les plus faibles,
- des jeux en groupe : en s'amusant, on pourrait atteindre à l'objectif. Cela permet d'éviter la monotonie de la classe,
- une réorganisation des groupes - partage des savoirs : Une fois que la tâche donnée est terminée, on modifie l'organisation des groupes pour que chaque apprenant puisse discuter et partager

les savoirs et les savoir-faire avec des autres apprenants,

- une évaluation formative pour diagnostiquer le niveau des apprenants et changer le plan initial du travail de la part de l'enseignant.

Il apparaît que cette recherche est un objet d'étude incontournable dans une société coréenne actuelle qui va devenir plus hétérogène avec le courant multiculturel. Quel que soit le système de société, on devrait retenir qu'il est essentiel de placer des apprenants au centre du système éducatif.

주 제 어 : 이질적 학습자 집단(classe hétérogène), 차별화 교육(pédagogie différenciée), 셀레스탱 프레네(Célestin Freinet), 그룹 활동 (activité en groupe)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3



## 블랑쇼의 훔덜린 읽기

박 규 현  
(경희대학교)

### 차례

- |                                      |               |
|--------------------------------------|---------------|
| 1. 서론                                | 4. 창조적 비평에 대해 |
| 2. 작품의 비-변증법적 성격과 글쓰기가 던지는 가장 심오한 질문 | 5. 결론         |
| 3. 훔덜린의 광기 : 글쓰기와 먼 과거, 그리고 신성함      |               |

### 1. 서론

모리스 블랑쇼Maurice Blanchot는 현재 프랑스 및 영미 지역에서도 가장 주목받는 소설가인 동시에 비평가이자, 작가를 넘어선 사상가로 평가받고 있다. 그의 사상가로서의 위상은 질 들뢰즈Gilles Deleuze나 자크 데리다Jacques Derrida, 엠마누엘 레비나스Emmanuel Lévinas에 못지않은 것으로 보인다. 이처럼 그가 사상가로서 평가받고 있는 이유는 소설가이자 비평가로서의 그의 깊은 문학적 성찰이 동시대의 인문학자들에게 인문학의 위기를 벗어나려 논의함에 있어 일종의 길잡이가 되거나, 또는 새로운 인문학패러다임을 창출함에 있어서의 어떤 실마리를 마련해주기 때문이 아닐까 한다. 다시 말해 현대의 많은 인문학자들은 새로운 방향 모색을 위해 블랑쇼의 사유를 참고한다는 것이다. 그러나 이것은 블랑쇼

가 주로 철학자들에 대해 논하거나 혹은 철학적 주제들에 대해 논했기 때문이 아니다. 우리는 그의 성찰은 주로 문학적 성격을 띠고 있으며, 더 나아가 상당히 시학적 성격을 띠고 있다는 점에 주목해볼 필요가 있다. 마치 하이데거Heidegger가 자신의 사고를 발전시키는 과정에서 시인 횔덜린Hölderlin에 대해 지대한 관심을 기울인 점에 주목해볼만한 것과는 같다. 혹은 들뢰즈의 수많은 사유의 궤적들이 그의 카프카Kafka에 대한 글들 속에서 일련의 쇠사슬처럼 적나라하게 논리적으로 드러나는 점을 볼 수 있는 것과는 같다. 우리가 블랑쇼에게서 발견할 수 있는 시학이란 시(詩)라는 장르에 국한된 것을 의미하지 않는다. 이것은 블랑쇼가 말라르메Mallarmé의 시는 불어로도 번역할 수 없다고 말할 때의 시와 관련된 것으로<sup>1)</sup>, 기술(記述) 즉 글쓰기를 주체가 종이에 펜을 대는 행위로 보지 않고 역사의 심층에 있는, 언제나 있었고 언제나 있을 하나의 움직임으로 볼 때, 이 글쓰기<sup>2)</sup>의 움직임으로부터 도출되는 시학이다. 글쓰기를 통해서, 경험되고 읽혀지고 해석되는 내용이 아닌, 비언어적인 경험, 즉 읽을 수 없음으로 해서 경험하게 되는 일종의 힘에 관련된 시학이라고 볼 수 있다. 이러한 시학은 블랑쇼의 언어관을 통해서도 드러나는데, 그는 사회

1) 블랑쇼에 의하면 비평은 번역할 수 없는 것을 번역하는 행위로 번역할 수 없는 것이 시가 되는 텅 빈 공간을 읽어내는 행위이다. "L'intraduction poétique est là, non pas dans le passage difficile d'une langue à une autre, mais au sein de la langue originale même, ce qui s'y dérobe tout en y travaillant, soit l'intransmissible de la trace antérieure qui toujours s'efface.(...) Mallarmé est intraduisible, même en français. 시의 번역불가능은 바로 거기에 있다. 한 언어에서 다른 언어로 옮기는 것이 어려워서가 아니라 원래의 언어 자체 내부에 있는 것으로, 그 안에서 움직이며 모든 것을 빚겨가는, 언제나 지워지는 과거의 흔적을 전달할 수 없기 때문이다.(...) 말라르메는 그런 의미에서는 불어로도 번역할 수 없다고 말할 수 있다." Maurice Blanchot, "La parole ascendante, ou sommes-nous encore digne de la poésie?", in *Hors de la colline*, Valim Kozovoï, Hermann, 1984, p.120.

2) 블랑쇼는 다음과 같이 글쓰기와 시를 동의어로 사용하기도 한다. "..., celui qui nous confie à un au-delà d'illusion ou à un avenir sans mort ou à une logique sans hasard, il y a peut-être la trahison d'un plus profond espoir que la poésie (l'écriture) doit nous apprendre à réaffirmer 우리를 환상의 저편, 혹은 죽음 없는 미래나 우연치 않은 논리로 내맡기는 자, 거기에는 아마도 시(글쓰기)가 우리에게 재차 확인케 해주는 더 심오한 어떤 희망이 행하는 배반이 있을 것이다." Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p.47.

적 의사소통을 위한 유용성의 언어와 구별되는 진정한 언어, 혹은 본질적 언어란 작품의 경험과 함께 솟아오르는 시적 언어를 가리킨다고 말한다.<sup>3)</sup>

블랑쇼는 『불의 몫 *La Part du feu*』(1949), 『문학의 공간 *L'Espace littéraire*』(1955), 『무한한 대화 *L'Entretien infini*』(1969), 『재난의 글쓰기 *L'écriture du désastre*』(1980), 야스퍼스의 글에 부치는 서문 『최고의 광기 *La folie par excellence*』(1953, 1970) 등 그의 여러 저작들에서 횡탈린에 대한 사색을 멈추지 않는다. 또한 다른 작가들에 대한 비평문보다 훨씬 두드러지게 횡탈린에 대한 글에서 그의 주요 문학적 개념들이 거의 적나라하게 드러난다. 이에 우리는 블랑쇼의 횡탈린에 대한 글 속에서 그의 시학이 무엇인지를 어느 정도 도출해 낼 수 있다고 본다.

또한 블랑쇼가 횡탈린을 언급함에 있어서는 기존의 비평방식을 뛰어넘어 일종의 비약을 보이는 글쓰기를 행하는 것에 주목해 볼 필요가 있다. 이는 블랑쇼 자신이 이미 한 잡지의 기사로 내놓았던 글을 야스퍼스의 책 번역판 서언<sup>4)</sup>으로 넣을 때 밝히고 있는 것으로, 그는 자신이 처음 1953년에 썼던 글을 수정하지 못하게 하고 이상하게 그 글의 읽기에 저항하는 무엇인가가 있다고 말한다. 이는 바로 자신의 글쓰기 경험을 말한 것에 다름 아닌 것으로, 그는 수정하지 못하게 하는 이유에 대한 답 대신 광기란 단어를 내놓는다.<sup>5)</sup> 여기서 광기의 주체는 블랑쇼 자신이지

3) 비평문들뿐만 아니라 그의 소설까지도 블랑쇼의 작품들은 어떤 의미로는 이 본질적 언어가 무엇이고, 그것이 어떻게 경험되는가를 끊임없이 천착하는 것이라고도 할 수 있다.

4) Maurice Blanchot, "La folie par excellence"(pp.9-33), préface in Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenbourg, Hölderlin*, Ed. de Minuit, 1976.

5) "..., 20여 년이 흐른 뒤, 그 글이 그에게 이상하게 그것을 고쳐보려는 욕구를 밀어내면서 독서 자체 속에서 저항한다. 어째서인가? 그것은 분명코 그 글이 진정한 것이어서도 아니며, 진정한 것이 아니어서도 아니며, 더구나 그 글이 진리와 가치의 판단들을 멈추게 하는 견고한 담론을 이루기 때문도 아니다. 나는 여기서 질문으로 남겨두련다. 나는 그것에 대해 다른 질문을 하련다. 그것은 광기라는 단어에 기대고 있다 ces pages, après deux dizaines d'années, lui résistent étrangement dans la lecture même, résistant au désir de les modifier. Pourquoi? Non pas certes pas parce qu'elles seraient vraies, ni même non vraies, ni non plus parce qu'elles constitueraient un

만 그는 행을 바꾸지 않고 곧바로 훔덜린의 글쓰기에서의 광기를 얘기한다. 다시 말해 글쓰기를 행함에 있어 자신의 광기와 훔덜린의 광기를 동질적인 것으로 본 것이다.

본 연구에서는 우선, 블랑쇼에게서 시와 글쓰기의 동일성의 이유를 밝히기 위해, 글쓰기가 가지는 의미가 무엇인지를 살펴본 후, 글쓰기와 블랑쇼 사유의 주요 개념인 ‘기억할 수 없는 먼 과거 *passé immémorial*’, ‘신성함 *sacré*’과의 관련성을 고찰하고자 한다. 또한 이러한 논의의 연장선에서 블랑쇼의 훔덜린에 대한 글을 살펴보게 될 것이다. 블랑쇼의 훔덜린에 대한 여러 글을 통해 그의 사유를 좀 더 꼼꼼하게 천착해본 후, 마지막으로, 그러한 블랑쇼의 사유에서 도출된 그의 비평관에 대해서도 언급하고자 한다.

## 2. 작품의 비-변증법적 성격과 글쓰기가 던지는 가장 심오한 질문

블랑쇼는 『무한한 대화』에서 글쓰기를 일종의 ‘질문하기 *le questionner*’를 통해 논한다. 그는 질문하기의 속성을 변증법적인 것과 비변증법적인 것, 이렇게 두 가지로 나눈다. 전자는 헤겔적인 방식의 변증법적인 것을 말하며, 후자는 블랑쇼 자신의 사유를 말하는 것으로 비변증법적인 것의 정의는 글쓰기의 움직임에 관련되어 있다. 좀 더 자세히 말하자면, 헤겔의 방식이란 주체가 삶에서 죽음을 끌어안음으로 해서 모든 것을 전체성의 체계 안에서 고정적인 개념으로 설명하고자 하는 것이며, 블랑쇼 자신의 방식이란 문학 작업이라는 것을 주체가 모든 것을 설명하고 개념화시키는 것으로 보는 것이 아니라 주체 자신의 망각과 기다림을 통해 변증

---

discours fermé sur lequel cesseraient de porter les jugements de vérité ou de valeur. Pourquoi alors? Je laisse là la question. J'en poserai une autre. Elle prend appui sur ce mot; folie.” *ibid.*, p.30.

법이 극복하지 못한 간극의 잠재적인 것을 이해하는 것으로 보는 견해에 관련된다. 헤겔은 죽음을 인간의 삶의 세계를 지배하고 조절할 수 있는 주체의 힘이라고 생각하는 반면, 블랑쇼는 죽음이란 불가능한 것이며 그것은 우리를 어느 곳으로도 이끌지 않는 불안정하고 비결정적인 움직임이라고 생각했다.<sup>6)</sup> 블랑쇼는 이 비결정적인 움직임을 설명하기 위해 ‘죽어감le mourir’이란 단어를 사용한다. 블랑쇼에게 있어 “죽음은 한 순간의 것이지만, 죽어감은 끝이 없는 것이다.” 그것은 “변치 않는 정체성” 속에서 존재를 뽑내는 것이 아닌 “고통과 쾌락의 형태 하에 끝없는 해체와 변질”을 감당하는 존재에 관련된다.<sup>7)</sup> 삶의 세계에 속하지 않는 것에 대해 할 수 있는 것은 끊임없이 질문을 던지는 것이다. 블랑쇼는 다음과 같이 쓴다.

변증법이 전체의 유일한 질문 속에 모든 것들을 끌어 모으며 통제할 때, 그러한 이행에 의해 모든 것이 질문이 될 때, 바로 그때 제기되지 않은 질문이 제기된다. 한편으로는, 이것은 모든 것에 대한 질문의 그늘일 뿐이며, 이제 더 이상 질문이 없을 때 질문할 것이 남아 있다고 보는 환상일 뿐이다. 그런 의미에서 이것은 가장 표피적이고, 가장 잘못된 질문이지만, 다른 한편으로는, 가장 심오한 질문이다. 왜냐하면 그것은 우리가 항상 모든 것, 그 모든 것이 생각되었을 때에도 여전히 생각되기를 요구하는 그곳으로, 한 걸음 뒤로 물러나면서만 생각되고 나타날 수 있을 것 같기 때문이다.

Quand la dialectique règne, rassemblant toutes choses dans l'unique question d'ensemble, quand, par son accomplissement, tout s'est fait question, alors se pose la question qui ne se pose pas. D'un coté, celle-ci n'est que l'ombre de la question de tout, une ombre de question, l'illusion qu'il reste encore à

6) “La mort est d'un instant, mais mourir est sans fin.” Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p.550.

7) “une identité permanente”, “sa dissolution, une altération infinie sous forme de souffrance ou de jouissance” *ibid.*, p.551.

questionner lorsqu'il n'y a plus de question, en ce sens la plus superficielle, la plus trompeuse, d'un autre côté la plus profonde, parce qu'elle ne semble pouvoir être pensée et formulée que si nous faisons toujours un pas en arrière, vers cela qui demande à être encore pensé, même lorsque tout, le tout, est pensé.<sup>8)</sup>

블랑쇼에게 있어서 진정한 질문은 헤겔이 부정에서 긍정으로 방향을 틀어버리는 지점에서 방향을 틀지 않고 곧바로 나아가면서 시작된다. 다시 말하자면, 그에게 글쓰기가 던지는 “가장 심오한 질문”은 미지의 것인 작품에 관련된 것이며, 결국 작품의 근원에 관련된 것이며, 이는 또한 비변증법적인 것이다. 여기서 다시금 상기해야 할 것은 비변증법적인 “가장 심오한 질문”이란 변증법에 대한 부정이 아니라 변증법 이후에 남겨지는 것이라는 점이다. 가장 심오한 질문은 모든 것이 변증법에 의해 질문이 제기된 후에야 제기되는 것이다. 즉 모든 것이 사고된 후 남겨진 것이다. 블랑쇼는 가장 심오한 질문을 “증성적인 것에 대한 질문”이며 작품을 경험한 후 그 흔적처럼 제기되는 것이라고 한다. 어째서 본체가 아닌 흔적에 불과한 것인가. 블랑쇼에 따르면, 작품의 경험이 흔적으로밖에 남을 수 없는 이유는 그 경험 자체가 망각의 경험이고, 망각 속에서 남겨진 것은 일종의 흔적일 뿐이기 때문이다.

헤겔과 블랑쇼 사이의 차이는 결국 블랑쇼가 글쓰기의 움직임이 다다르는 작품의 경험을 앎의 범주의 차원을 벗어난 비변증법적인 것으로 보는 데서 비롯된다. 그에 의하면 작품의 경험이란 과학적인 경험도 도덕적인 경험도 아닌 것으로 결코 앎이나 의무의 범주에 들어오지 않는 것이다. 그것은 변형시킬 대상도, 실험해야 할 그 어떤 재료도 가지고 있지 않다. 그것은 헤겔의 변증법을 부정하는 것이 아니며, 다만 변증법의 범칙을 벗어나는 것으로 일종의 과도함excès이다. 블랑쇼에 따르면, 작품

8) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p.20.

의 순수한 경험에 다다른 주체는 자아를 상실하여 자신의 글쓰기 속에서 이루어지는 것에 지배권을 행사하거나 그 어떤 조절도 할 수 없게 된다. '나'라고 말할 수 있는 힘을 상실한 주체는 타자와의 관계 속으로 들어가며 비인칭의 나'가 된다. 하지만 타자는 여기서 결코 우리가 다른 사람이라고 말하는 타자가 아니다. 그것은 "어느 누구도 다른 누구도 아니며"<sup>9)</sup> 주체들이라고 말할 수 없다. 다만 언제나 우리 자신들과는 항상 다른 사람들, 유사한 사람들, 절대적으로 개별적인 존재들이다. 주체들의 자신 대신 자리들의 변환이 있을 뿐이다. 여기서 블랑쇼의 문학적 공동체 혹은 우정의 사유가 유래한다. 주체가 상실되어가는 상황을 표현한 블랑쇼의 주요개념으로 '죽어감의 수동성 *passivité du mourir*'이 있다. '죽어감의 수동성'은 블랑쇼의 소설을 포함하여 그의 모든 비평문들을 관통하는 주제로, 우리가 나중에 얘기할 횡단된이란 시인과 관련짓자면, 횡단된은 '죽어감의 수동성'을 가장 철저하게 겪고 지탱하는 시인이다. 시인이 '죽어감의 수동성'을 지탱하는 동안 '말'이 지나간다. 바로 횡단된의 시다. 다시 말해, 블랑쇼에게 있어서 작가의 재능이란 바로 자신의 위대한 힘과 능력을 마음껏 발휘하는 자유로운 주체의 그것이 아닌, 죽어감이라는 수동적 정열에 이끌려 자신을 소멸시키는 미약한 주체의 그것이다. 그리하여 블랑쇼에게 있어 문학이란 주체가 스스로의 사라짐을 통해 자신을 텅 빈 공간으로 만드는 작업이라면, 헤겔의 변증법은 어떤 의미에서는 그와 반대라 할 수 있다. 헤겔의 변증법은 죽음이 긍정으로 전환되는 움직임 속에서 '알 수 없는 것' *l'inconnaissable*'으로부터 돌아서며 '다른 죽음 *l'autre mort*'과 '타자' *l'autre*'를 부정한다. 죽음이 삶의 시작으로 방향이 전환되면서 미지의 것은 아직 알려지지 않은 것으로 규정되고 이성에 의해 알게 될 것으로 남겨진다. 하지만 블랑쇼에게 그 미지의 것은 다름 아닌 작품의 공간으로서 그의 부단한 문학적 탐색의 대상이 된다. 블랑쇼는 미지의 것은 우리가 조절하고 분석할 수 있는 삶의 범주나 과학과는 다

9) "il n'est ni l'un ni l'autre", *ibid.*, p.565.

른 논리를 가지고 있으며 다른 시간성에 속한다고 본다.

블랑쇼에 따르면, 이 다른 시간성을 겪는 것은 바로 주체가 망각의 상태를 겪으면서다. 주체는 변증법에 의해 다스려진 전체와 세계의 망각 속에서 즉 주체 자신의 소멸 속에서 작품을 경험하게 되는 것이다. 블랑쇼는 이 망각이 무無가 아닌 중요한 문학적 체험임을 설명하기 위해 ‘죽어감에의 수동성 *passivité du mourir*’이란 용어를 사용한 것이다. 다시 말해 주체가 자신을 망각한다 해서 아무 것도 일어나지 않는 것이 아니다. 오히려 이제부터 진정한 작품의 경험이 시작된다. 주체는 자신의 망각 속에서 먼 과거를 기억해 낸다. 기이하게도 망각이 일종의 기억의 역할을 수행하는 것이다. 망각이 기억해내는 것은 먼 과거다. 여기서 먼 과거란 우리가 밟았던 지나간 삶의 자취, 즉 지난 시간의 되새김을 통해 추적해낼 수 있는 과거가 아니라, 내가 아닌 타자의 공간 그리고 비존재의 영역에 관련된 것이다. 블랑쇼는 이것을 기억할 수 없는 것 *l'immémorial* 이라고 말한다. 즉 선적인 시간성에 속하는 것도 아니며 우리의 지식의 역사에 한 번도 들어오지 않은 것으로, 우리는 영원히 그것의 진실을 알지 못할 것이라고 한다. 블랑쇼는 다음과 같이 말한다.

가시적인 역사의 종말을 가정하는 여분의 역사, 비밀스런, 분리된 역사, 그러니 그것은 모든 시작과 끝의 사고를 벗어난다.

*histoire en trop, histoire "secrète", séparée, qui suppose la fin de l'histoire visible, alors qu'elle se prive de toute idée de commencement et de fin.*<sup>10)</sup>

그것은 우리의 역사로부터 빗겨간 것으로 ‘먼 과거 *passé lointain*’, ‘다른 역사 *autre histoire*’에 속한다. 다시 말해 다른 시간성이란 새로운 역사를 말하는 것이 아닌, 이미 있었던 것이다. 하지만 그 다른 시간성 속에는 여전히 새로이 태어나야 할, 도래해야 할 무엇이 있다. 그 무엇이 망

10) Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p.209.

각에 의해 기억된다. 즉 망각은 그것이 일종의 사건처럼 일어난다는 점에서 기억이기도 하다. 망각은 죽어감에의 수동성에 의한 주체의 소멸에 의해서 마치 '순수한 긍정pure affirmation'처럼 경험되는 것이다. 문학은 바로 이 순수한 긍정이 이루어지는 자리, 주체가 사라진 텅 빈 자리에서 형성된다. 더 정확히 말하자면 블랑쇼는 그 텅 빈 자리를 시의 공간이라고 말한다. 블랑쇼에게는 그 '먼 과거'의 도래가 시의 실현과 관계한다. 그 결과 그는 '먼 과거'와 '신성함le sacré'을 같은 의미로 사용한다. 블랑쇼가 특히 독일 시인 횡단린에 대한 글에서 수차 신성함에 대해 언급한다는 점은 주목할 만하다.

### 3. 횡단린의 광기 : 글쓰기와 먼 과거, 그리고 신성함

블랑쇼에 따르면, 횡단린에게서 먼 과거와의 관계, 즉 신성함과의 관계는 그의 시들 속에서 익명의 존재가 된 시인 자신과 성스러운 것과의 관계로 나타나는데 이 관계는 다름 아닌 사랑이라고 한다. 시는 성스러운 것과 소멸된 주체의 관계가 반복되는 곳에서 태어난다. 그리고 그 반복의 움직임 자체가 바로 리듬이다.

블랑쇼는 놀랍게도 횡단린의 시적 체험과 니체의 영겁 회귀Eternel Retour를 한자리에 갖다 놓는다. 영겁 회귀를 성스러운 것과의 소통 행위로 본 것이며, 그 소통이 시 자체라는 것이다.<sup>11)</sup> 자신을 소멸시켜 텅 빈 공간 자체가 되어버린 주체는 현재, 즉 헤겔의 전체성의 로고스가 지배하는 세상에 살지 못한다. 먼 과거로의 회귀의 요구는 다름 아닌 망각의 단순화된 형태 하에 나타나는 현재 없는 시간의 요구다. 다시 말해 영

11) 블랑쇼에게 있어서 시적 언어는 다른 말로 최초의 말이기도 하다. 블랑쇼에 따르면 최초의 말을 기다리는 일이 광기라고 한다. 먼 과거의 도래는, 시적 언어가 지나가는 자리를 만들기 위한 주체의 소멸에 의한 것으로, 블랑쇼의 눈에는 이 최초의 말들에 가장 충실하게 자신을 내어준 이들 중의 한사람이 바로 횡단린이다.

겁 회귀는 현재의 파괴를 수행한다. 현재의 파괴 속에서 다름 아닌 신들이 떠난 자리, 신의 부재의 자리가 드러난다. 블랑쇼는 횡탈린의 광기는 일종의 신의 부재를 말하는 일종의 섭리에 관계한다고 말한다. 또한 그는 횡탈린에게 있어서의 광기는 주체가 자신의 파괴에 의해 일반적 시간성 속으로 들어오지 않는 먼 과거의 최초의 글쓰기와 관계로 들어가기 위한 조건이었다고 말한다. 시인은 먼 과거와 관련된 시가 텅 빈 순수한 장소로 된 자신 안에서 표현되어지기 위해 영혼의 격렬한 충동을 겪는 자인 것이다.

횡탈린은 미쳤었다, 그런데 정말 그랬었는가? (...) 광기는 그와 같이 자기 자신과의 지속적인 불일치 속에 있다는 말로, 자신의 가능성을 의문시하듯 이것저것에 대해 질문하는 것이다. 그로 인해, 광기는 그를 떠안은, 즉 질문을 떠안은 언어의 가능성이기도 하다. 그 가능성 역시 언어의 놀이에 속하는 한에서 말이다. 횡탈린이 미쳤다고 말하는 것은 그는 미쳤는가라고 묻는 것이다.

Hölderlin était fou, mais l'était-il? (...) La folie serait ainsi un mot en perpétuelle disconvenance avec lui-même et interrogatif de part en part, tel qu'il mettrait en question sa possibilité et, par lui, la possibilité du langage qui le comporterait, donc l'interrogation, elle aussi, en tant qu'elle appartient au jeu du langage. Dire : Hölderlin est fou, c'est dire : est-il fou?<sup>12)</sup>

블랑쇼는 횡탈린이 광기에 휩싸였을 때 더욱 더 완벽한 시를 써냈음이 다른 예술가들과 다른 점이라고 한다. 횡탈린의 광기는 시인이 객관적 형태의 진실성에까지 끌어올려진 표현을 창조하기 위한 주관적이고 내적인 체험이다. “그의 운명은 그에게만 속하지만, 그 자신은 그가 표현하고 발견한 것에 속한다. 이것은 그 자신에게만 관련된 것이 아니라, 시적 본질의 진실과 긍정에 관련된 것이다.”<sup>13)</sup>

12) Maurice Blanchot, “La folie par excellence”, p.30.

시는 무한정한 텅빔에 맞닿은 한정된 텅빔(즉 시인 자신)이 열어주는 바깥으로의 열림에서 생겨난다. 이는 다가오는 것의 바라봄이기도 하며 이미 떨어져 가는 무한성의 바라봄이기도 하다. 이는 신과 인간 사이의 공백에 시인이 있음을 의미한다. 그리고 이 공백의 자리, “신성의 순수한 공간, 양극 사이의 자리, 시간과 시간 사이의 유예의 시간인 분열의 자리를 순수하게 텅 빈 채로 유지해야 하는 것이 시인의 의무”다.<sup>14)</sup> 횡달린은 시 『빵과 포도주』에서 성스러운 밤에 신들이 떠난 비탄의 시대에 대한 기억을 노래한다. “아버지께서 사람들로부터 얼굴을 돌리면서, 어쩔 수 없이 지구 위에서 슬퍼하기 시작했을 때, 최근에 어느 조용한 정령이 출현하여, 복된 삶으로 우리를 위로하며, 낮의 마지막 시간을 공언한 뒤 사라졌을 때, 천상의 합창은 언젠가 그가 계셨고, 다시 도래하리라는 뜻의 표식로서 우리에게 몇 가지 선물을 남겨주셨다. 우리가 이전처럼 신에 대해 인간적으로 기뻐할 수 있도록.”<sup>15)</sup> “한 조용한 천재” 즉 그리스도가 남기고 간 선물은 바로 ‘빵과 포도주’<sup>16)</sup>인 것이다. 블랑쇼는 이미 왔었고 앞으로 올 신들, 하지만 지금은 부재하는 그들의 자리를 건디는 것이 횡달린에게 있어 시인의 임무였다고 본다. 시인은 신의 부재 앞에 우뚝 서 있어야 하며, 이 부재 속에서 자신을 상실하지 않고, 그 부재를 상실하지 않고 그 부재의 수호자가 되어야 하는 것이다. ‘천상의 불’에 절제 없이 몸을 내맡기지 않으려는 곳곳한 부재의 수호자가 되려는 횡달린은 육신

13) *ibid.*, p.26.

14) 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, 박혜영 역, 책세상, 1990, p.380.

15) 프리드리히 횡달린, 『빵과 포도주』, 박설호 역, 민음사, 2005, p.46.

16) “빵과 포도주는 디오니소스의 탄생과 마찬가지로 하늘과 땅의, 신과 인간의 결합의 상징인 것이다. 비가 『빵과 포도주』는 또한 횡달린의 문학적 역사이해다. 지고의 신의 뜻에 따라 신들과 인간이 화합하고 있던 조화의 시대 희랍 세계가 언제까지나 지속될 수 없었기에 밤의 시대가 온 것이나, 이 밤의 시대 역시 영원히 계속되는 것은 아니다. 새로운 신의 왕국이 뒤따를 것이기 때문이다. 새로운 신의 왕국이라는 이념은 분명 세계종말론이라는 기독교적 관념에 의한 것이겠으나 횡달린이 생각하는 새로운 세계는 기독교적 신의 왕국이 아니라 고대 신들 세계의 재탄생인 것이다. 횡달린에게는 그것이 바로 역사의 의미가 되는 것이다.” 황윤석, 『횡달린 연구』, 삼영사, 1983, pp.179-180.

을 모두 없애고 정신만이 남아 영원한 별로 축성되기 전 불타는 장작더미를 온몸으로 기꺼이 받아들인 헤라클레스와도 같다. “마치 두 어깨 위에 장작더미를 이고 있는 것처럼 수없이 억제해야 한다.” “언제나 무한한 것, 무제한적인 것을 향해 욕망은 줄달음질친다. 그러나 수없이 억제해야 한다.” 월덜린의 광기에 사로잡혀 쓴 시에서 말한다. “나는 혜성이 되고 싶은가? 그렇다. 혜성에게는 새들의 신속함이 있기 때문이다. 혜성은 불 속에 꽃피기 때문이다. 혜성은 어린아이들과 같이 순수하기 때문이다.”<sup>17)</sup> ‘신성함le sacré’은 바로 텅 빈 자리가 된 시인의 분열의 내밀성에 다름 아니다. 이에 블랑쇼는 “시인은 나르시스가 반-나르시스인 한에서 나르시스”라고 하기도 한다. “자신으로부터 방향을 돌리며 스스로를 알아볼 수 없는 우회로를 택하고 감내하는 자인 시인은 아직 존재하지 않았던 것의 흔적을 남긴다.”<sup>18)</sup>

시인은 시의 예감 속에 있다. 그는 조화로운 우주를 느끼며 이미 기술 되어 있는 것으로서의 시를 예감한다. 시인은 시에 비해 나중에 존재하는 바, 그는 스스로 매개자의 역할을 하며 그것이 올 것을 예감한다. 시인이 사는 시간은 이처럼 현재의 시간성으로부터 벗어난 시간이다.

오류, 방황, 방랑의 불행은 역사의 어느 한 시간에 연결되어 있다. 이 비탄의 시간은 신들이 두 번 부재하는 시간이다. 왜냐하면 그들은 이제 여기에 없으며, 아직 여기에 없기 때문이다. 이 텅 빈 시간은 우리가 방황할 뿐인 오류의 시간이다. 현전, “여기”라는 확실성이 없기 때문이다.

L'erreur, l'égarément, le malheur d'errer sont liés à un temps de l'histoire, ce temps de la détresse où deux fois absents sont les dieux, parce qu'ils ne sont plus là, parce qu'ils ne sont pas

17) 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, p.434.

18) “Le poète est Narcisse, dans la mesure où Narcisse est anti-Narcisse : celui qui, détourné de soi, portant et supportant le détour, mourant de ne pas se re-connaître, laisse la trace de ce qui n'a pas eu lieu.” Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p.205.

encore là. Ce temps vide est celui de l'erreur, où nous ne faisons qu'errer, parce que la certitude de la présence, d'un "ici" nous manque.<sup>19)</sup>

블랑쇼에 의하면 횡탈린의 작품은 신과 인간들을 모두 감싸는 전체로서의 우주의 근원인 먼 과거의 예감을 나타내고 있다고 한다. 그리고 이 신성함으로 간주된 먼 과거가 어떻게 시인의 노래 속에 들어오는지에 대해 질문한다.

그런데 어떻게 그럴까? 어떻게 표현되지 않고, 알려지지 않은 신성함, 나타나지 않는 한 나타내는 것, 드러나지 않기 때문에 드러내는 것인 신성함인 그것이 어떻게 말 속으로 떨어지고, 어떻게 그 순수한 내재성이 노래의 외재성이 될 때까지 변질되도록 내버려둘 수 있을까?

Mais comment se peut-il? Comment le Sacré qui est inexprimé, inconnu, qui est ce qui ouvre à condition de ne pas se découvrir, ce qui révèle parce qu'irrévélé, peut-il tomber dans la parole, peut-il se laisser aliéner jusqu'à devenir, lui, pure intériorité, l'extériorité du chant?<sup>20)</sup>

블랑쇼에 의하면, 신성함은 불가능성 그 자체며, 시 언어란 그 불가능성의 예감일 뿐이다. 그리하여 시인은 먼 과거를 앞으로 다가올 것처럼 예감한다. 즉 글쓰기 속에서의 시인이 자리하는 곳, 현재 시간의 파괴 속에서 자리한 지점은 신들이 떠난 곳으로 신들이 부재하는 곳이고, 그 속에서 시인은 이미 지난 먼 과거와 다가올 미래를 함께 느낀다. 블랑쇼는 신성함은 불가능 그 자체로 시의 언어는 단지 그 불가능함에 대한 느낌이자, 그것을 옮긴 것일 뿐 궁극적으로는 아직 존재하지 않은 것을 가리

19) Maurice Blanchot, "La folie par excellence", pp.24-25.

20) Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1993(1949), p.128.

키고 있을 뿐이라고 한다. 그리하여 침묵만이 신성함과 진정한 소통이라고 말한다. 그리고 그것만이 “명확한 언어”라고 말한다. 침묵 속에 스며든 신성함은 우주의 단일성과 전체성이 “이미 언제나 지난 것”으로만 존재함을 나타낸다. 신성한 것이 드러나기 위해서는, 무한함을 포착하는 시인의 말이 필요하다. 그리고 그에 의해 무한한 유일자가 아닌 유한한 유일자가 자리한다. 그리하여 시는 늘 표현되지 않은 채로 머무는 신성함에 대한 욕망을 담고 있게 되는 것이다.<sup>21)</sup> 신성함, 완전한 말에 대한 욕망은, 다시 말해 글쓰기의 광기는 마침내 간청이 된다.

나를 너무 긴 말로부터 해방시켜 달라.  
Libère-moi de la trop longue parole.<sup>22)</sup>

시인은 신성함과 관계한 말이 끝이 없음을 안다. 블랑쇼는 이 끝이 없음, “너무 긴 말”과의 관계를 영겁회귀를 통해 설명한다. 그가 윌덜린의 광기를 설명하기 위해 ‘미친 언어’에서 ‘미친 신’을 지나 니체의 ‘영겁회귀’에 대해 언급하는 부분에서는 완벽한 비약이 있다. 그 사이에는 채워 넣어야 할 것이 무한하기도 하고 전혀 없기도 하다. 그것은 블랑쇼 자신의 글쓰기가 만들어낸 일종의 불가능과 관련을 맺으며 그러기에 우리는 비약이라는 단어를 사용하였다. 블랑쇼가 윌덜린에 대한 글 『최고의 광기』 마지막에 덧붙였던 글이 흥미롭다

윌덜린이나 니체가 언제나 알고 있듯이, 더 이상 그것을 알지 못할 때까지 알고 있듯이, 미친 신은 여전히 오늘날의 사람들에게 도 통제되지 않는 어떤 사유를 일깨운다. 그것은 신적 명령이 모든

21) 블랑쇼가 인용한 윌덜린의 시 〈게르마니〉의 한 부분이다 : “그러나 가장 순수한 샘물보다 더욱 풍부하게 황금빛이 철철 흘러내리고, 하늘에는 분노가 악화될 때 낮과 밤의 사이에 진실은 한번 모습을 드러내야 한다. 삼중의 변모 속에 그것을 받아쓰라. 그러나 항상 표현되지 않은 채로, 진실은 본래 그렇듯 순진무구하게, 그렇게 남아있어야 한다.” 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, p.381.

22) Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973, p.187.

것이 자신에게 속해 있으면서도 그 명령의 밖에 있는 어떤 방해의 위협 아래 있더라도 우리는 그것을 예감처럼 알게 되는 것이다. 혹은 그 사유란 디오니소스처럼 양립불능의 결합 속에서 현전일 뿐인 신의 현전, 신의 현전을 포함하여 모든 현전을 제거하는 격렬한 외재성이 솟아오르게 하는 것이다. 미친 신은 이미 현전을 없애버리고 막아버린 바깥의 현전이다. 그것이 니체가 겪은 영겁회귀, 아마 횡탈린도 그 정도로 겪었을 영겁회귀의 비밀임에 틀림없다.

Un dieu fou, comme Hölderlin et comme Nietzsche le surent toujours et jusqu'à ne plus le savoir, éveille encore pour les hommes d'aujourd'hui une pensée qui ne se laisse pas maîtriser, soit qu'on l'entende comme le pressentiment que même l'ordonnance divine serait sous la menace d'un dérangement qui est "hors" d'elle tout en lui appartenant, soit que cette pensée fasse surgir, par Dionysos, en une alliance incompatible, la présence du dieu qui n'est que présence et l'extériorité radicale qui exclut toute présence, y compris celle du dieu. Le dieu fou : la présence du dehors qui a toujours déjà suspendu, interdit la présence. Soit l'énigme de l'Eternel Retour qui, portée par Nietzsche, ne le fut pas moins par Hölderlin, peut-être.<sup>23)</sup>

영겁회귀는 그 자체가 신성합과의 소통이며, 그 소통의 형태는 단지 시만을 가리키지 않는다. 그것은 오히려 말에 이르지 못한 침묵을 가리킨다. 말에 이르지 못한 그 무엇, 블랑쇼의 표현을 따르자면 '최초의 소음 rumeur initiale'과도 같은 그것은 언제나 있었고 아직도 세상에 꺼내지 못했기에 횡탈린은 그 말에 계속해서 자신을 내맡겨야 할 운명에 처한 것이다. 어떤 영원성이 반복되어 현전한다기보다 자신을 내어줌, 즉 주체의 사라짐이란 사건의 반복이라는 운명 그 자체가 영겁회귀다. 마치 시지포스가 그 고된 끝에 이른 정상에는 아무 것도 없지만 정상에 오르는 고된 노정을 계속 반복해야 하는 것과도 같다. 그러한 반복은 일종의 리

23) Maurice Blanchot, "La folie par excellence", pp.31-32.

듬이 되며 그것은 신성함과의 관계성을 가리킨다. 블랑쇼는 다음과 같은  
 훔덜린의 말에 주목한다.<sup>24)</sup>

모든 것이 리듬이다. 인간의 전 운명이 유일한 천상의 리듬인  
 것과 마찬가지로 예술작품도 유일한 리듬이다.

Tout est rythme ; le destin tout entier de l'homme est un  
 seul rythme céleste, de même que l'oeuvre d'art est unique  
 rythme.

블랑쇼는 말이 운문의 꼬임 속에서 되돌아오기 위해 회귀, 반복이란  
 형태가 미리 존재한다고 본다. 그리고 말을 동사(verb), 돌아가는 움직임  
 mouvement de tourner, 급선회와 비약과 추락을 동반하는 현기증  
 vertige으로 이해해야 한다고 말한다. 그리고 반복, 영겁회귀의 움직임의  
 구조, 오고 감 속에서 펼쳐지는 구조가 시라고 말한다. 블랑쇼는 가장 열  
 정적으로 말이 지나가는 텅 빈 장소가 된 시인을 본다.

시인은 그 안에서 투명성이 모습을 드러내는 자며, 그의 말은  
 무한을 포착하고 무한히 확장된 정신의 힘을 지닌다. 그 말이 명백  
 한 말이라는 점에서 그러하다. 왜냐하면 중개자인 그 명백한 말 속  
 에서 중개자였던 시인이 사라지며 자신의 개별성에 작별을 고하고,  
 자신이 유래한 요소로 되돌아가기 때문이다. 디오니소스를 넘어섬.

Le poète est celui en qui la transparence se fait jour, et sa  
 parole est ce qui retient l'illimité, ce qui rassemble et contient  
 la puissance infiniment extensive de l'esprit, à condition qu'elle  
 soit la parole authentique, celle qui est médiatrice parce qu'en  
 elle le médiateur disparaît, met fin à sa particularité, retourne à  
 l'élément d'où il vient : l'aorgique.<sup>25)</sup>

24) 블랑쇼는 “모든 것은 리듬이다”란 훔덜린의 말을 『재난의 글쓰기』에서도 의  
 미심장하게 재인용한다.

25) “La folie par excellence”, préface in *Strindberg et Van Gogh, Hölderlin et*

힐덜린은 시가 어떻게 탄생하는가, 왜 시가 시원으로 향하는 말인가를 가장 잘 보여주는 시인으로서 시인들 중의 시인으로 불린다고 한다. 시가 탄생하는 모습을 보여줌, 이것은 블랑쇼가 추구하는 글쓰기다. 그러기에 그는 글쓰기와 시를 동의어로 사용한다. 레비나스가 블랑쇼에게서 시인의 모습을 우선적으로 발견하였던 것도 이에 기인한다.<sup>26)</sup> 결국 블랑쇼에게 있어서 시는 장르상으로서의 시라는 것을 뛰어넘는 글쓰기의 본질적인 의미가 모두 담겨 있다. 우리는 의문을 가진다. 영겁회귀와 관련한 리듬, 그리고 시란 어떻게 해독 가능한가? 독자가 관독해야 하는 것은 무엇인가? 여기서 우리는 블랑쇼의 비평관을 살펴보고자 한다.

#### 4. 창조적 비평에 대해

블랑쇼에 의하면, 독자는 책의 부재의 경험 속에서 “읽을 수 없음 illisibilité”<sup>27)</sup>을 읽는 경험을 해야 한다. 그는 *la connaissance*, 또는 지식 *savoir*의 전체성을 담고 있는 책은 글쓰기의 목표지점이 아니라고 한다. 책은 단지 위장된 통일성 *fausse unité*만을 나타낼 뿐이다. 블랑쇼에게 있어서 작품의 공간은 바로 책이 부재하는 곳이다. 그는 그곳을 바깥이라고 부른다. 블랑쇼는 그곳을 “책의 다른 부분 *l'autre du livre*”이라고 말하며, 그것을 읽어내는 “다른 독서 *l'autre lecture*”가 존재한다고 말한다.<sup>28)</sup> 책 속에 존재하는 “책의 다른 부분”에 대해 블랑쇼는 다음과 같은 질문을 던진다.

---

*Swedenborg*, p.26.

26) Lévinas E., *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p.7.

27) 블랑쇼에 의하면 바벨탑을 건설하고자 하는 최초의 욕구는 원래 책 속에 읽을 수 없는 것이 있음을 알고 그것을 해독하고자 하는 욕구에서 비롯된 것이라고 한다.

28) “N'y aurait-il pas, du Livre, une autre lecture où l'autre du livre cesserait de s'annoncer en préceptes? Et, lisant ainsi, est-ce que nous lirions encore un livre? Ne serions-nous pas près alors de lire *l'absence de livre*?” Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p.632.

책Livre과 관련해서 책livre의 이면이 계명으로 언급되기를 멈추는 다른 독서가 있지 않을까? 그러한 식으로 책을 읽어나면서 우리는 여전히 책을 읽고 있는 것일까? 우리는 책의 부재를 읽는 쪽에 있는 것이 아닐까?

“N'y aurait-il pas, du Livre, une autre lecture où l'autre du livre cesserait de s'annoncer en préceptes? Et, lisant ainsi, est-ce que nous lirions encore un livre? Ne serions-nous pas près alors de lire l'absence de livre?”<sup>29)</sup>

“다른 독서”는 다른 글쓰기를 가리키는 “책의 다른 부분”, 즉 “언어를 벗어난 글쓰기écriture hors langage”를 읽는다. 이 글쓰기는 인간에 의한 것도 신에 의한 것도 아니며, 타자의 글쓰기, 혹은 ‘죽어감’ 자체의 글쓰기이다. 블랑쇼에 의하면 ‘죽어감’은 책을 선행한다. 다시 말해 책은 이미 다른 글쓰기에 의해 파괴되었다는 것이다. 이미 기술되어 있는 다른 글쓰기와 의 만남, 블랑쇼의 비평관은 바로 여기서부터 시작된다. 또한 블랑쇼에게서 읽기와 쓰기가 구분되지 않고 언급되는 이유가 여기에 있다. 그는 “읽기는 쓰지 않지며, 읽기의 금지 속에서 쓰기”<sup>30)</sup>라고 말한다.

블랑쇼에 의하면 책 속에 기술되어 있지 않으나 책 안에 담겨있는 것을 읽어야 하는 데서 오는 독서의 불능은 시의 순수한 긍정에 다름 아니라고 말한다. 바로 이 불가능으로 인해 해석은 끝없는 방향의 움직임이 되는 데에서 블랑쇼는 우리에게 “창조적 비평”을 제안한다.

휠덜린은 여전히 자신을 이용하기 위해 신성한 밤 속을 떠돌아다니는 디오니소스 사제들에 대해 얘기한다. 창조적 비평의 추구는 이 떠돌아다니는 움직임이며, 어둠을 열고 그 결과 중개의 점진적 힘인 그 발걸음의 작업이다. 하지만 그것은 또한 실패만을 야기하면서, 거기서 자신의 척도도 자신의 평정도 찾지 못하면서, 모든

29) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p.632.

30) Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, p.22.

변증법을 무너뜨리며 끝없이 다시 시작할 위험이 있는 작업이다.

Hölderlin, pour se servir encore de lui, parle des prêtres de Dionysos qui errent dans la nuit sacrée. La recherche de la critique créatrice est ce mouvement d'errer, ce travail de la marche qui ouvre l'obscurité et est alors la force progressante de la médiation, mais qui risque aussi d'être le recommencement sans fin ruinant toute dialectique, ne procurant que l'échec et n'y trouvant même pas sa mesure ni son apaisement.<sup>31)</sup>

책의 부재를 경험하는 “창조적 비평”은 답론을 파괴하려는 의도를 지니며 이는 우리에게 세상의 가치나, 혹은 하나의 의미를 규정짓기 위한 형태의 가치가 아닌 작가 자신도 확인할 수 없는 예술작품을 인식한다. 블랑쇼의 비평은 예술작품의 내재적 움직임을 탐구하는 것으로 비평가, 아니 독자 자신도 주체의 소멸의 과정을 겪으며 방향의 움직임에 참여하여야 한다. 그리하여 비평의 글쓰기에는 찾기, 즉 언어로 끌어내기와 스스로를 상실하기, 즉 침묵으로의 침잠이라는 두 움직임이 공존하게 된다. 블랑쇼는 언어를 상실하는 즉 희생시키는 움직임을 “비평의 신비”라고 표현한다.

문학 그리고 더 정확히 시는 언어의 희생처럼 나타난다 (...) 문학에서 희생자는 언어며, 희생자의 신앙과도 같은 작가의 희망은 제물(말 혹은 짐승)이 파괴된 순간 그 제물이 신성한 것으로 될 수 있다는 것이다. 사라지는 것은 최상의 가치를 얻게 되고, 그것은 자신을 규정짓는 개별성들을 깨버리고 절대적 지상권으로 모습을 드러낸다 (...) 작가들은 언어를 무화시킨다는 한 가지 의도만 지닌 듯하다. 그들은 언어에 그 본래의 본질을 되찾게 해주고 존재를 부여한다는 결과만을 목표로 하는 듯하다. 제물을 바치는 장작더미에서 이삭을 양으로 대체하는 것은 단지 위험에 처해 목숨을 잃을 뻔했던 인간에 살 권리만을 주는 것이 아니라, 그것은 또한 신에 다름 아닌 어린 양의 전조이다. 이는 희생의 행위가 희생자를 변형시

31) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minit, 1970(1949), p.13.

키고 평범한 개인 대신 신성함을 탄생시켰음을 알리는 것이다.

La littérature et plus précisément la poésie apparaît comme le sacrifice du langage(...) Dans la littérature, c'est le langage qui est victime, et l'espoir de l'écrivain, comme la croyance du sacrificateur, est qu'au moment où elle sera détruite la chose sacrifiée - parole ou animal - puisse devenir le sacré ; ce qui disparaît prend une valeur extrême, brise les particularités qui la définissent, figuré la souveraineté absolue. (...) Ils (les écrivains) ne semblent avoir qu'un dessein : anéantir le langage et ils ne paraissent viser qu'à un résultat : rendre au langage sa vraie nature, lui donner l'existence. Sur le bûcher du sacrifice, la substitution du bélier à Isaac ne signifie pas seulement le droit de vivre rendu à l'homme qui a risqué ou offert sa vie, mais aussi, préfiguration de l'agneau qui sera Dieu, elle annonce que l'acte du sacrifice a transformé la victime et, à la place de l'individu banal, a fait naître le sacré.<sup>32)</sup>

결국 비평의 움직임도 신성함을 드러내기 위한 작가 자신의 망각과 마찬가지로의 움직임을 따른다. 이는 글쓰기의 고유한 움직임에서 유래하는 것으로, 바로 여기에 어째서 블랑쇼가 글쓰기와 시를 동의어로 사용했는지의 이유가 있다. 블랑쇼에게 있어 비평은 “문학작품의 가치를 따지는 외적 판단과 그에 대한 언급이 아니다. 그것은 스스로의 내밀함과 불가분의 것으로 주체 자신에게 다가온 비평적 글쓰기 자체의 움직임에 속하는 것으로 그 자신의 순수한 탐구이자 그 가능성의 경험이다.”<sup>33)</sup> 비평은 작

32) Maurice Blanchot, “Le mystère de la critique”, in *Journal des débats*, le 6 janvier 1944, pp.2-3.

33) Si “Qu'en est-il de la critique?” commence par : “La critique est un compromis entre ces deux formes d'institution” que sont l’“université” et le “journalise”, ceux-ci “constituant toute sa réalité”, ce n'est pas que Blanchot revienne sur sa contestation de l'Université, de la culture, du monde journalistique. C'est pour ouvrir une brèche en désignant l'espace de la parole sans compromis que serait la parole critique par excellence, parole critique qui est alors ce à quoi la

품의 경험을 가능하게 하는 “시의 공간”을 만들어내는 일에 참여하는 것이다. 그렇게 해서 “비평은 작품의 삶에 더욱 내밀하게 참여하며 가치를 측정할 수 없는 것으로서의 작품의 경험을 하게 하며, 작품을 깊이로서, 또한 모든 가치체계를 벗어나는 깊이의 부재로서 포착하는 것이다.”<sup>34)</sup>

조르주 폴레Georges Poulet 역시 『비평적 의식La Conscience critique』에서 모리스 블랑쇼의 비평에 대해 말할 때 그가 같은 책에서 다른 비평가와는 달리 작품을 창조하는 소설가로서의 블랑쇼에 비중을 두어 논한다. 폴레의 관점에서 볼 때, “모리스 블랑쇼는 우선 위대한 비평가일 뿐만 아니라, 후미진 모퉁이 어떤 곳에 숨 쉬고 있는 위대한 소설가다. 모리스 블랑쇼는 비평가인 동시에 소설가다. 그 말은 그가 소설 예술을 지배하는 조건들을 다른 누구보다도 깊이 인식하고 있다는 말이다.”<sup>35)</sup> 폴레는 블랑쇼 글의 시학적 성격에 대해서도 충분히 인식하고 있다. “그는 이상적 소설에 사로잡혀 있었다. 그는 일찍이 순수시라는 부르던 것을 소설에서 구현하고자 했다. 그가 실현하고자 하는 소설은 모든 것을 의심에 부쳐보는 소설, 자신의 체험과 주변을 벗어나지 않는 소설을 창조 또는 검증하는 소설이다.”<sup>36)</sup> 반-소설이라고 일컬어지는 블랑쇼의 소설은 일종의 소설이기도 하고 소설 자체에 대해, 그리고 읽기와 쓰기에 대해 끊임없이 질문하는 비평이기도 하지만 소설과 비평 모두가 아닌 시의 구현을 목표로 하고 있다. 그것도 부재의 현시자 말라르메의 시와도 같은 시의 구현을 목표로 하는 있는 것이다.

littérature est destinée, au-delà de toute “littérature”. Philippe Mesnard, *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, p.118.

34) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, p.13.

35) 조르주 폴레, 『비평적 의식』, 조한경 역, 지식을 만드는 지식, 2011, p.91.

36) 이에 이어서 폴레는 블랑쇼 글의 창조적 성격을 강조하기 위해 계속해서 다음과 같이 말하기도 한다. “그에게 소설은 하나의 서설이자 방법이다. 그에게 소설은 본질적으로 데카르트의 방법 서설이다. 그것을 통해서, 허구적인 모든 것은 아무것도 아닌 것으로 밝혀지고, 마치 데카르트의 코기토에서처럼, 엄청난 존재의 폐허 더미 위에 부정의 여지없는 존재 사실에 대한 의식이 솟아오른다.” 조르주 폴레, 『비평적 의식』, 조한경 역, 지식을 만드는 지식, 2011, p.93.

## 5. 결론

비평적 글쓰기는 블랑쇼가 가장 오랫동안 지속했던 작업이다. 그는 작가와 비평가의 구분이 없어지는 지점, 즉 비평이 “창조적 비평”, 개념 정의를 위한 사회적 유용성을 지닌 언어가 아닌 본질적 언어를 생산해내는 지점에 대해 논한다. 창조적 비평은 책을 넘어 책의 부재의 경험에까지 도달해야 가능한 것이다. 책의 부재의 경험 속에서 작품의 근원적 공간을 향하는 글쓰기가 이루어낸 본질적 언어는 무엇이고 어떤 형태를 지녔는가. 이에 대해 블랑쇼는 명확히 어떤 답을 내리려 하지 않고 그 자신 끊임없이 창조적 글쓰기를 행한다. 첫 소설 『토마 알 수 없는 자 *Thomas l'obscur*』(1941)에서 마지막 저서라고도 볼 수 있는 『재난의 글쓰기』(1980)까지 블랑쇼는 그 장르가 소설이건 비평이건, 혹은 파편적인 단편들로 이루어진 글이건 간에 자신의 모든 저작들에서 글쓰기라는 주제를 다룬다. 본 연구에서 언급한 주체의 소멸, 시간의 부재, 작품의 부재, 먼 과거, 신성함, 기다림, 광기, 최초의 말과 같은 여러 개념들은 단지 블랑쇼의 훔덜린에 대한 글쓰기 속에서만 엿보이는 것이 아니라 그의 거의 모든 저작들 속에 나타난다. 하지만 블랑쇼가 훔덜린, 말라르메, 릴케, 로트레아몽 등 시인들을 논할 때 그러한 핵심 개념들이 훨씬 더 적나라하고 생생하게 드러나는 것만은 사실이다. 그 이유는 블랑쇼가 시와 글쓰기를 동의어로 사용한 점에서 찾아야 할 것이다. 블랑쇼가 유일하게 ‘너’라고 부를 수 있는 친구라고 고백한 바 있고 대학 시절부터 가장 가까이 지냈던 친구, 가장 많은 지적 교류를 나눈 친구 레비나스는 『블랑쇼에 대하여 *Sur Maurice Blanchot*』란 책의 첫 장을 『블랑쇼, 시인의 시선』이란 제목 하에 글을 쓴다. 본 논문은 것처럼 블랑쇼를 시인으로 간주한 레비나스의 견해에 동의하며, 블랑쇼의 훔덜린에 대한 글을 통해 그의 시학이 무엇인지 고찰해보고자 하였다.

## 참고문헌

### 블랑쇼의 작품

*Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, 1944.

*La Part du feu*, Gallimard, 1949.

*Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973,

*L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

『문학의 공간』, 박혜영 역, 책세상, 1990.

*L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

*L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

*La communauté inavouable*, Minuit, 1983.

“Le mystère de la critique”, in *Journal des débats*, le 6 janvier 1944.

“La folie par excellence”, préface in K.Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Ed. de Minuit, 1976.

“La parole ascendante, ou sommes-nous encore digne de la poésie?”,  
in *Hors de la colline*, Valim Kozovoï, Hermann, 1984.

### 그 밖의 참고문헌

Antonioli, M., *L'écriture de Maurice Blanchot*, Kimé, 1999.

Bertaux P., *Hölderlin et le temps d'un poète*, Gallimard, 1983.

Bident, C., *Maurice Blanchot Partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998.

Collin F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971.

Courtine J-F., *Extase de la raison*, Galilée, 199.

Derrida J., *Demeure*, Galilée, 1998.

Lévinas E., *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975.

Mesnard P., *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, L'Harmattan,

1999.

조르쥬 폴레, 『비평적 의식』, 조한경 역, 지식을 만드는 지식, 2011.

프리드리히 훔덜린, 『빵과 포도주』, 박설호 역, 민음사, 2005.

황윤석, 『훔덜린 연구』, 삼영사, 1983.

〈Résumé〉

## Lire Hölderlin chez Maurice Blanchot

PARK Kyou-Hyun

Blanchot, dans sa conception de la critique, donne du prix au point de l'impossibilité de la lecture. La question de celle-ci se pose au cours de l'expérience du dehors dans la lecture. L'impossibilité de la lecture est l'incapacité de la traduction du texte au sens où le texte n'englobe pas seulement l'écrit mais aussi le non-écrit. Il nous faudrait rappeler que Blanchot disait que Mallarmé n'est même pas traduisible en français. Cela signifie l'errement du lecteur en tant que traducteur entrant dans l'espace énigmatique où demeure l'oeuvre. Le moment de se confronter à l'impossibilité de la traduction du texte est celle du véritable commencement de la traduction de la poésie par le désaisissement du sujet. La critique blanchotienne même consiste à dire la recherche de ce moment de la pure affirmation de la poésie.

Dans cette optique, Blanchot consulte surtout Hölderlin. Lorsqu'il parle de la critique créatrice, il mentionne tout d'abord Hölderlin. Selon Blanchot, ce poète est dispersé par le bouleversement de l'âme pour que la poésie s'exprime en lui qui est devenu un état pur s'exposant au dehors. Le processus dense de l'effondrement même, écrit Blanchot, prend le sens de la poésie au sens où la poésie est ouverture à ce qui s'ouvre comme si le vide limité se confronte au vide illimité. Dans cette situation, il y a un rapport entre le sujet

c'est-à-dire le je devenu impersonnel et le passé, passé immémorial. D'après Blanchot, le rapport avec le passé se trouve chez Hölderlin dans ces poèmes comme l'amour entre lui-même devenu anonymat et le Sacré.

Blanchot souligne que la critique ou la lecture doit rechercher l'expérience du poète qui entre dans le rapport avec le passé immémorial et le Sacré, et le critique et le lecteur doit entrer dans le mouvement d'errer. La tâche critique se montre donc chez Blanchot comme le mouvement d'errer par le désaisissement du lecteur. Il faut remarquer que dans ce mouvement d'errer il y a double mouvement qui est un combat, combat entre rechercher et se perdre.

주 제 어 : 블랑쇼(Blanchot), 횔덜린(Hölderlin), 시(poésie), 신성함(Sacré), 비평(critique)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 라캉의 가장(假裝)으로서의 여성과 줄라의 『나나』

박혜영  
(덕성여자대학교)

### 차례

- |  |                      |
|--|----------------------|
| 1. 서론                                    | 4. 가장과 그 이면: 후반부의 나나 |
| 2. 라캉 이론에서 가장으로서의 여성:<br>전반부의 나나         | 5. 결론                |
| 3. 사랑하는 남녀관계 속 가장 없는<br>나나: 중앙부의 나나와 수동성 |                      |

### 1. 서론

줄라가 “수컷의 욕망의 시”라고 말한 『나나』에서 여주인공 나나는 주로 남성적 시각에 비친 여성, 여성의 육체와 그 여성에 대한 남성의 욕망을 그리고 있다. 고급 창부로서 나나는 남성적 욕망의 환상을 구현하는 “오브제 a”, 어린 사춘기 소년부터 노인에 이르기 까지 똑같이 욕망에 사로잡히게 하는 “욕망의 대상”, 전형적인 팜므 파탈로 그려져 있다<sup>1)</sup>. 그런 만큼 소설 속에서 나나는 주인공이지만 주로 훑쳐보는 남자의 시선에서

1) 필자는 이전 연구에서 욕망의 움직임 자체를 개시하는 원인/대상 즉 “오브제 a”로서의 나나를 분석한 바 있다. 라캉이론에 의하면, 남자들은 상징적 거세에 복종할 수밖에 없기에 예외 없이 모두 거세에 의해서 거절당한 “잉여 향락”을 “오브제 a”를 통해 포착하며, 상징계 진입 결과 생긴 소외를 여성에게서 “환상”을 추구하면서 처리한다. 박혜영, “줄라의 『나나』를 통해 본 라캉의 욕망의 메카니즘과 “오브제 a”로서의 여성”, 프랑스 문화예술 연구, 39집, 2012, 31~54쪽

주로 그려지고, 주체로서 나나의 내면세계, 나나의 심리묘사는 매우 빈약하다고 볼 수 있다. 본 논문은 나나라는 주인공에 초점을 맞추어, 라캉의 여성성 개념 중 하나인 “가장 mascarade”이라는 개념을 중심으로 텍스트에 나타난 여성의 이미지를 분석해보고자 한다.

『나나』는 총 14장으로 구성되어 있다. 나나라는 주인공의 외모 묘사나 행동, 심리 묘사에 초점을 맞추어볼 때 우리는 의미의 대립성에 근거한 사분구조-전반부(1~7) / 중앙부(8장) / 후반부(9~13장)/종결부(14장)-를 발견할 수 있다. 1장에서 7장까지 전반부에서는 오페라 극장 무대 데뷔 서부터 점차 성공해, 주변에 남자들이 몰려드는 여배우-가수로서의 모습, 중앙부 8장에서는 무대를 떠나 사랑에 빠져 풍탕이라는 배우와 동거생활을 하는 사생활 속에서의 모습, 후반부 9장~13장까지는 뒤편의 공식적인 정부로 정착한 성공한 고급 창부로서의 모습, 종결부 14장에서는 소문 속의 나나와 임종을 맞는 모습이 그려진다.<sup>2)</sup>

이러한 사분 구조에서 전반부/후반부는 데뷔 후 인기를 모으는 고급 창부/ 성공적으로 정착한 고급 창부라는 대립성을 보인다. 줄리는 중앙부 8장에 사랑하는 풍탕과 동거생활을 하는 한 여자로서 나나의 모습을 그려 넣음으로서 전반부+후반부/중앙부를 고급 창부로서 나나/사랑하는 남녀관계에서 한 여자로서 나나라는 대립관계로 제시하고 있다. 본 논문은 이러한 걸음으로 드러난 대립구조 속에서 나나의 “가장”은 어떻게 다르게 나타나는지, 그것은 어떤 새로운 의미의 대립성을 보이는지, 라캉의 “가장”이라는 여성성의 개념을 출발점으로 하여 텍스트분석을 하고자 한다.<sup>3)</sup> 1장에서는 전반부의 나나, 2장에서는 8장에서의 나나, 3장에서는 후반부의 나나, 결론에서는 종결부의 나나를 분석한다.

2) 8장에서와 마찬가지로 14장에서 나나는 속해있던 사회에서 자발적으로 자취를 감춘다. 8장에서는 풍탕과의 동거, 14장에서는 소문에 싸인 외국행이다. 이 두 장은 둘 다 고급 창부로서 파리에서 나나생활의 공백기이다.

3) 본 논문에서는 라캉의 이론에서 여성과 여성성에 관한 모든 내용을 다루지 않고 가장 mascarade에 관한 부분만 다루기로 한다.

## 2. 라캉이론에서 가장으로서의 여성: 전반부의 나나

프로이트 이론은 남성다운 유일한 리비도가 있을 뿐, 여성다움의 리비도는 처음부터 존재하는 것이 아니라는 팔루스적인 “성적 일원론”을 제기한다. 또한 성정체성이 확립되기 전 어린아이들은 양성성을 가지고 있다고 주장한다. 이 두 전제가 남아와 여아가 남성성, 여성성을 획득하는 과정에서 예비단계이다.<sup>4)</sup> 소녀의 정신적 발달은 처음에는 소년과 동일한 발달과정을 거치다가 차후에 분기된다. 남자는 거세 콤플렉스를 경험하면서 오이디프스 콤플렉스를 벗어나고 아버지와 동일화하는 반면, 여아는 남아와 똑같은 단계를 거친 후, 남녀의 신체적 차이를 발견하면서 어머니에 대한 원망과 페니스 선망을 경험하고, 2차적으로 어머니와 동일화하게 된다. 그리하여 아버지를 사랑하는 단계에 진입한다고 한다.

라캉의 성 발달 이론에서도 여성은 남성보다 복잡한 하나의 과정을 더 거친다. 여아는 남아처럼 처음에 아버지와 동일시하여 어머니를 욕망의 대상으로 가진다. 라캉이론에서 여아는 남아와 마찬가지로 똑같이 거세 콤플렉스를 겪는데, 거세 콤플렉스를 겪은 후 “상당히 복잡한 과정”을 거치면서 여아는 팔루스<sup>5)</sup>를 ‘가지고 있다’는 생각을 포기한 후에야 “어머니와 동일시할 수 있고, 타자(남성)의 욕망의 대상”이 된다. 이 단계에서 라캉은 ‘가장mascarade’이라는 개념에서 전형적인 ‘여성의 성적 태도’<sup>6)</sup>를

4) 박혜영, “프로이트의 정신분석이론과 여성1”, 프랑스 문화예술 연구, 2008 Elisabeth Light, *Feminism & Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, 박찬부, 정정호 옮김, 한신문화사, 1997, 151~158쪽 “Feminity(여성성)”을 참조할 것.

5) 라캉에게 있어 거세는 프로이트의 그것과는 매우 다른 과정으로 남녀 모두에게 근본적인 상실을 의미한다. 또한 거세는 자신의 주이상스의 어떤 부분에 대한 포기를 수반한다. 욕망하는 주체가 되기 위해서 우리는 우리의 주이상스가 전적으로 충족될 수 없는 것임을 인식해야한다. 남녀를 불문하고 인간은 모두 상징적으로 거세되므로 팔루스는 모든 인간에게 결여를 대표한다. 거세는 이러한 근본적인 상실을 가리킨다. 그리고 그 상실의 기표가 바로 팔루스 인 것이다. 주이상스는 충동과 실제와 연관되는 반면, 팔루스는 기표이며 상징계에 관련된다. 그러므로 라캉의 이론에 있어 남녀의 거세 콤플렉스의 차이는 주체가 원초적 결여 또는 상실을 재현하는 방식에 기인하는 것이다. 남 자아이들은 팔루스를 가진 ‘척’할 수 있는 반면, 여아들은 팔루스가 될 수 밖에 없다. 손 호머, 『라캉읽기』, 은행나무, 정신분석과 미학 총서, 2006, 186~188쪽

식별해 내고 있다. 여성은 가장을 통해서 팔루스를 ‘가지고 있지 않은’ 상태를 팔루스가 ‘된’ 상태로 전환시킨다”는 것이다.<sup>7)</sup> 다시 말하여 ‘여성의 리비도의 구조를 조직하는 것은 가면 또는 베일’이라는 것이다. 여성이 팔루스가 되기 위해, 즉 타자의 욕망의 기표가 되기 위해 “가장”을 통한 수밖에 없다는 것은 여자가 그녀가 아닌 그 부분에 대하여 욕망되고 사랑받기를 바란다는 의미이다.

여성성은 여성이 선천적으로 갖고 태어나는 것도, 성장하면서 자연 생성되는 것도 아니다. 여성성은 본래 존재하는 것이 아니다. 이런 맥락에서 라캉은 “여성은 존재하지 않는다”라고 말한 것이기도 하다. 그렇다면 여성은 그 어떤 여성성을 재현하여 내보이는 것인가? 이러한 개념은 여성의 바깥/안, 외양/내면 사이의 괴리를 상징하고 있다. “가장은 여성성의 재현représentation이지만 여성성 또한 재현이다. 여성성은 여자의 재현이다”<sup>8)</sup> 라는 라캉의 발언에서 “재현 représentation”이라는 표현은 이미 여성의 밖에 존재하고 있는 여성성의 모델이 있다는 것을 전제한다. 이는 가정 및 사회가 여성 개인에게 영향력이 미칠 수 있다는 것을 의미하며, 그 영향력은 시대, 사회의 변화에 따라 가변적일 수 있음을 암시한다. 그러므로 한 시대의 사회적인 통념으로 수용되는 여성성, 사회적 성 역할로서의 여성상이 “가장”으로서의 “여성다움”에 반영되는 것이다.

6) 라캉의 “가장”으로서의 여성성의 개념은 존 리비에르의 논문 <가장으로서의 여성다움>으로부터 발전시킨 것이다. 리비에르는 남성적인 혹은 지적인 직업을 희망하는 여자들은 동료나 공동연구자인 남성들에게 두려움과 불안을 불러일으키는 현대여성의 여성성 문제를 제기했다. 남성성을 원하는 여자들은 남성들이 느끼는 불안을 경감시키고 남성들에 의한 보복을 피하기 위해 여자다움의 가면을 쓰게 된다는 것이다. 리비에르는 여성다움은 남성성을 가지고 있다는 사실을 숨기기 위해 또는 그녀가 남성성을 가지고 있다는 것이 발각되는 경우 예상되는 보복을 피하기 위해 가공된 가면을 쓴다는 것이다. 손 호머, 위의 책, 180쪽

7) 라캉은 섹슈얼리티에 대한 처음 이론에서 “남성은 팔루스를 가지고” 싶어 하고, 여성은 “팔루스가 되고” 싶어 하며, 이는 “남성이나 여성이 자기 거세를 거부하는 수단”, “상상적 동일시”의 두 가지 방법이라 말한다. 손 호머, 『라캉읽기』, 위의 책, 180쪽

8) “가면에 대한 가정은 그 이면에 어떤 숨겨진 것이 있음을 암시한다. 가장이라는 속임수의 이면에 진정한 여자가 있다는 것이다. 그러나 리비에르에게 여성의 섹슈얼리티에 관한 한 외양과 본질을 하나이며 동일한 것이다. 라캉은 진정한 여성다움과 가장의 융합이라는 딜레마에 초점을 맞춘다.” 손 호머, 위의 책, 192쪽

가장의 사전적 의미에는 가면과 변장, 그것을 위한 행동과 발현이라는 의미가 내포되어 있다.<sup>9)</sup> 우리는 『나나』에 나타난 “가장”으로서의 여성성을 나나의 의상과 표정, 태도, 행동에 초점을 맞추어, 그 이면에 숨겨진 것과의 관계를 중심으로 분석해 보기로 한다.

전반부에서 나나는 주로 남자들에게 벗어날 수 없는 매력을 발산하는 육체를 가진 18세 처녀의 모습이다. 여기서는 주로 반쯤, 혹은 거의 벗은 모습의 나나가 남성들의 시각에서 묘사된다. 베일을 걸친 거의 알몸에서 시작하여 실오라기 걸치지 않은 전라의 모습까지, 무대 위 조명 아래 연출된 모습에서 시작하여 사적인 공간에서의 자연스런 전라의 모습까지 점진적으로 은밀하고 내밀한 나나의 모습이 그려진다. 나나가 등장하는 공간은 무대 위, 무대 뒤 분장실, 개인 아파트 침실, 화장하는 방 등 여성의 내적인 닫힌 공간이다.<sup>10)</sup>

9) Robert 사전에는 “가장(mascarade)”의 의미가 다음과 같이 정의되어 있다.

1. Divertissement dont les participants sont déguisés et masqués 2. Déguisement, accoutrement, affublement 3. Actions, manifestations hypocrites.

10) 1장에서는 비너스 역할로 무대에 얹은 튀닉, 베일을 걸친 거의 알몸의 나나가 등장한다. “Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplombe tranquille.” *Nana*, 1107 “elle donna un coup de hanche qui dessina une rondeur sous une mince tunique.” *Nana*, 1108 Nana était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l’enveloppait. *Nana*, 1118 2장에서는 오스만 거리의 아파트 내 침실과 화장하는 방에서의 나나가 그려진다. 여기서도 그녀는 얹은 속옷(chemise)을 걸친 모습이다. “sa chemise avait glissée, ses cheveux dénoués, embroussaillés, roulaient sur ses épaules.” *Nana*, 1123 침실에서 미용사를 하녀가 내미는 가운만 걸친 채 맞고, 겨우 옷을 입고 모자를 쓰고 외출했다가 돌아와, 화장하는 방에서 손님을 맞을 때에도 침실 혹은 화장하는 방에서 가운(peignoir)만 걸친 차림이다. 나나는 가볍게 걸친 가운 앞자락을 여미고 있다가 무심코 앞자락이 열려버린다. “D’un mouvement, elle s’était penchée, ne s’étudiant plus; et son peignoir ouvert laissa voir son cou, tandis que ses genoux tendus dessinaient, sous la mince étoffe, la rondeur de la cuisse.” *Nana* 1138. 4장 오스만 거리 나나의 아파트에서 열린 파티에서도 나나는 파티를 위한 옷을 입었지만, 그것은 “슈미즈 처럼 얹고 하얀 비단 옷”이다. 5장 바리에테 극장에서 나나는 무대 위에서의 모습이 아닌 무대 뒤 분장실에서의 모습이다. 여기서 나나는 “허리까지 벌거벗은” 모습으로 커튼 뒤로 숨었다가 나올 때는 코르사쥬 단추만 잠근채 커튼 뒤에서 나온다. “Elle ne s’était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge.” *Nana* 1208. 7장에서도 나나

전반부에 나타난 얇은 천의 옷 혹은 베일 같은 나나의 육체가 드러나는 의상들은 가엘 벨랄루 Gaël Bellalou의 지적처럼 “남자들의 시선을 끄는 수단이다. 왜냐하면 이 의복의 기능은 나나의 육체를 덮는 것이 아니라, 드러내는 것이기 때문이다.”<sup>11)</sup> 4장에서 나나가 자기 아파트에서 연 파티 때 걸친 드레스가 특히 그러하다,

*Dans sa robe de foulard blanc, légère et chiffonnée comme une chemise, avec sa pointe d'ivresse qui la pâlassait, les yeux battus, elle s'offrait de son air tranquille de bonne fille. Les roses de son chignon et de son corsage s'étaient effeuillées, il ne restait que les queues.<sup>12)</sup>*

위 인용문에서 나나는 거의 “슈미즈”같은 몸매가 다 드러나는 “얇은 실크 드레스”를 입고도, 자신은 모른다는 듯 “선량한 처녀같은 평온한 태도”를 “가장”하고 있다. 그녀가 창부라는 것을 드러내주는 것은 “취기”, “피로한 눈”, 그리고 머리와 코시쥬에 꽂은 꽃잎이 다 떨어진 장미꽃이다.

전반부에서 나나의 행동과 태도, 표정을 분석해보면 이렇게 반쯤 벗은 몸매를 드러내는 의상을 걸친 상태에서, 나나는 전형적인 여성다운 태도를 “가장”한다. 특히 2장 나나의 아파트에서, 5장 바리에테 극장 분장실에서 뒤편 백작이나, 슈아르 후작 혹은 황태자 같은 상류층 남자들의 방문을 받은 나나가 그러하다. 반쯤 벗은 화장복, 혹은 속옷 차림의 나나는 속으로는 다른 생각을 하면서도, 겉으로는 이 상류층 남자들에게 걸맞는

는 뒤편을 만나 자기 아파트 침실로 돌아와 옷장 거울 앞에서 옷을 다 벗고, 자기 몸매를 한참 도취하여 쳐다본다.

11) Gaël Bellalou, *Regards sur la femme dans l'oeuvre de Zola*, Toulon, Presse du Midi, 2006, p.118 “le vêtement est un moyen d'attirer le regard de l'homme car sa fonction est de dévoiler le corps de Nana et non pas de le couvrir.”

12) 본 논문의 『나나』소설 인용은 다음 책을 참조하였다. 앞으로는 인용 옆에 *Nana*, 페이지만 표시하기로 한다. ZOLA, *Nana*, Les Rougon-Macquart II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2007, p. 1193

상류층 여자들의 예절과 태도를 “가장”한다. “일부러 꾸민 예절바른 태도 une politesse étudiée”를 하고, “고상한 기품이 넘치는 pleine de bonne grâce”*Nana*,1137 표정을 짓고, “공주같은 태도 son air de princesse”*Nana*,1208로 나서기도 하고 “착한아이 같은 천진스런 표정 son air de bonne enfant”*Nana*,1138을 띄우기도 한다. 그리고 남자들과 작별인사를 할 때는 “밝은 시선을 보내며 방긋 웃음으로 그들을 감싼다 Elle les enveloppait de son rire et de son regard clair”. *Nana*,1139 그리고 남자들이 말을 할 때는 “겸손한 척 jouait la modestie” 다소곳이 귀를 기울이며, “가볍게 고개짓으로 맞장구를 치기도 한다 elle répondit par de petits mouvements de tête.”*Nana*,1137 때로는 “혼란스러운 척 수줍어하며 당황한 미소를 띄우기 en jouant la confusion avec des tons roses sur le cou et des sourires embarrassés”*Nana*,1208도 하고, 때로는 “당황한 듯, 순종적인 사랑스런 미소son sourire (...) adorable, confus et soumis”*Nana*,1225로 뒤편의 마음을 녹인다. 어떤 때는 “순진한 처녀의 주저하는 듯한 표정 des mines hésitantes d'ingénue”*Nana*,1209을 짓기도 한다. 전반부에서 이렇게 나나는 남성들이 품고 있는 욕망의 대상/원인으로서의 여성의 육체에 대한 남성이 가지는 환상을 반쯤 몸매를 드러나게 하는 의상을 통해 보여줄 뿐만 아니라, 남자들이 상상하는 반듯한 가정의 여성적인 태도와 모습, 예절을 행동으로 표정으로 “가장”한다. 나나는 뒤편에게 “정숙한 여인인 척 연기 jouant à la femme comme il faut”하여 그를 기다리게 하는데, 그것은 “그의 욕망에 불지르기” 위해서이다.<sup>13)</sup> 『목로주점』에서 쿠포와 제르베즈의 딸 나나는 이미 15세에 남자들에게 미치는 자기 육체의 힘을 의식하게 된 조숙한 소녀였다. 가난한 동네 비위생적인 구뜨 도르 거리에서 모든 것을 배워 알고 있었으며, 부모에게 매맞고, 발가벗겨지고, 부모들이 비천한 신분으로 떨어진 것을 지긋지긋해하며, 사치스런 파리에서 안락하게 살고 싶은 욕망을 품었던 나

13) “Depuis trois mois, elle le faisait poser, jouant à la femme comme il faut, afin de l'allumer davantage.” *Nana*,1242

나. 그녀가 이제 이 소설에서 18세의 처녀로 상류층 여자와 같은 태도와 표정 행동을 재현하는 것이다. 구뜨 도르 거리 시절, 이미 나나는 “그녀의 모든 악덕에도 불구하고, 남자들에게 분노하며 염증을 느끼고”<sup>14)</sup> 있었다. 그럼에도 불구하고 “예쁜 모직 원피스”와 “금십자가”라는 선물을 얻기 위해서 “멋쟁이 노신사”의 첫 유혹에 넘어갔던 것처럼, 나나는 남자들로부터 돈과 물질을 얻기 위해 남자들이 상상하고 있는 욕망의 환상적 대상으로서의 여성성뿐만 아니라 사회에서 요구하는 예의바른 조신한 여성성, 이 모순적인 여성성의 양면을 모두 “재현”하는 것이다. 진정한 관계를 위해서가 아니라 물질적 소유를 위한 수단으로서의 “가장”, 그러한 여성성에 나나의 최후 비극의 씨앗이 이미 새겨져 있다고 볼 수 있다.

### 3. 사랑하는 남녀관계 속 가장 없는 나나: 중앙부의 나나와 수동성

『나나』의 소설구조 상 중앙부에 위치하는 8장에서는 몽마르트르에 있는 베롱 거리, 조그만 5층 건물에서 풍탕과 살림을 차린 나나의 생활과 모습이 그려진다. 창부가 아닌 사랑에 빠진 한 여자로서의 개인적인 생활을 보여주는 이 부분에서는 나나의 알몸묘사도, 걸치고 있는 의상묘사도 상세히 나오지 않는다. 감정표현은 나나의 자연스런 표정, 행동, 시선에 맞추어진다. “숫처녀처럼 얼굴을 붉히고 toute rose comme une vierge” “애정에 젖은 눈을 하고 웃는 avec des rires et des regards trempés de tendresse”<sup>Nana, 1290</sup>다던지 하는 표정이 묘사된다.

속속들이 그녀를 알고 있으며, 상류계층도 아닌, 못생긴 배우 풍탕과의 관계에서 나나는 굳이 여성다움을 “가장”하지 않는다. 나나는 외출도 여

14) Georges BAFARO, “De *l'Assomoir* a *Nana*”, *Nana : Zola*, Ellipses, 2000, pp.20-21 “elle était déjà furieuse et dégoutée de l'homme, malgré tout son vice”.

간해서는 하지 않으며, 의복과 음식에 있어서도 전반부에서와 같이 사치스럽지 않은 “검소한” 생활을 한다고 묘사되어 있다.

그녀의 의상이 언급되는 것은 나나가 집 밖으로 외출할 때이다. 나나는 시장에 생선을 사러 외출했다가 미용사와 마주치고, 또 한번은 거리에서 사탕을 만난다.

*Il avait sa correction habituelle, linge fin, redingote irréprochable; et elle se trouva honteuse d'être vue par lui dans la rue, en peignoir, ébouriffée, traînant des savates, Nana, 1292*

*(...)d'autres femmes étaient là, en robe de chambre sans linge, les cheveux tombés et blancs de pelouches. Le matin, toutes les filles du quartier, à peine l'homme de la veille mis à la porte, venaient faire provisions, les yeux gros de sommeil, traînant des savates dans la mauvaise humeur et la fatigue d'une nuit d'embêtement. De chaque rue du carrefour, il en descendait vers le marché, de très pâles, jeunes encore, charmantes d'abandon, d'affreuses, vieilles et ballonées, lâchant leur peau, se fichant d'être vues ainsi, en dehors des heures de travail; pendant que, sur les trottoirs, les passants se retournaient, sans qu'une seule daignât sourire, toutes affairées avec des airs dédaigneux de ménagères pour qui les hommes n'existaient plus. Nana, 1296*

여기서 의상은 몸매를 드러내기 위한 수단도, 여성다움의 가장하기 위한 수단도 아니다. 단순히 몸을 가리기 위한 덮개이다. 그러나 바깥외출에서 나나는 의상이 “상대적으로 계층을 나타내는 지표로 기능하거나, 사회적 승인을 위한 수단으로 기능”<sup>15)</sup> 함을 의식하게 되고, 이로 인해 말끔

15) 허버트 스펜서가 말한 것과 같이 “상징물과 마찬가지로 의복은 처음에 존경받으려는 욕구에서 착용되었다”고 할 수 있다. 자기과시와 타인의 존경을 받으려는 욕망이 의복을 착용한 최초의 동기였다고 할 수 있다. Elisabeth B Hurlock, 『의복의 심리학: 유행과 그 동기의 분석』, 교문사, 1990, p. 20~22

히 차려입은 미용사 앞에서 상대적인 “수치”를 느낀다. 나나의 꾸미지 않은 흐트러진 걸모습은 구뜨 도르 거리 여인들에게서 어린 시절부터 보아 온 익숙한 일상의 모습이다. 밀월같은 삼주가 지난 후, 이들의 관계는 악화되고, 결국 이 관계는 다른 여자와 바람이 난 풍탕에 의해 나나가 문밖으로 쫓겨나는 것으로 끝난다. 동거 중 나나는 풍탕에게 매일 매를 맞고, 가진 돈을 모두 빼앗기고, 생활비도 주지 않는 그를 부양하기 위해 다시 몸을 팔면서 맹목적, 굴욕적, 희생적으로 그를 사랑하면서,<sup>16)</sup> 마조키즘적인 변태적 욕망을 가지게 된다. 그리하여 풍탕은 나나에게 필요불가결한 존재가 되고, 그녀는 그를 잃지 않으려 애쓴다.<sup>17)</sup> 풍탕은 나나의 이런 순종 앞에서 더욱 가학적 성향을 보인다.

*Lui, en voyant la bonne bête, finissait par abuser, Elle lui donnait sur les nerfs, il se prenait d'une haine féroce.* Nana, 1317-1318

이렇게 8장에서 나나는 일상적 현실에서 하층계급 여성의 모습으로 그려진다. 남성의 욕망의 일시적인 대상이 되었다가, 후에는 남성의 폭군적인 억압에도 순종하는 모습, 맹목적이며 희생적인 사랑을 바치고도, 언젠고 다른 대상에 의해 대치되어 버림받을 수 있는 나나의 엄마 제르베즈와 같은 모습인 것이다. 이러한 나나의 모습에서 놀라운 점은 나나의 극단적인 수동성이다. 21세기의 독자들이 보기에는 풍탕의 불공정한 경제권 장악, 근거없는 구타에도 나나는 놀라움게도 아무 불평없이 수동적으로 감내하며, 오히려 그로 인해 더욱더 사랑하는 기이한 정신세계를 보인다. 그러나 텍스트의 상세분석은 때리는 남편과 맞는 아내는 그 당시 사

16) 나나는 “풍탕을 부양하기 위하여 손님을 받게 된 뒤부터 피로와 혐오에도 불구하고 더욱 더 그를 사랑하게 되었다. Depuis qu'elle avait d'autres pour le nourrir, elle l'aimait davantage, de toute la fatigue et de tous les dégoûts qu'elle rapportait.” Nana, 1317

17) “Elle l'aimait trop: de lui, c'était encore bon, d'être giflée. 나나는 너무나 사랑하고 있었다. 이 사람한테는 따귀를 맞는 것도 좋았다.” Nana, 1295

회적 통념으로 보면 이상할 것 없는 흔하고 허용되던 모습임을 나나와 풍탕 커플을 보는 주변 사람들의 반응을 통해 보여준다. 풍탕의 친구 보스크는 매 맞는 나나에 대해 인간적인 동정은 전혀 보이지 않는다. 나나의 고모인 프라 부인은 풍탕을 예의 없는 상스러운 인간이라고 욕을 하고, 매를 맞고 있는 나나를 “그런 변을 당하고 어떻게 참느냔 말이냐”라며 비난하지만, 곧 그녀는 자신의 말을 반복하며 “맞는 건 참을 수 있지만, 사람을 사람같이 여기지 않는 것만은 참을 수 없다”고 말한다.<sup>18)</sup> 게다가 이런 나나의 매 맞는 모습을 묘사하는 즐라의 해설은 더욱 놀라움이다. “너무 맞아서 나나의 몸은 고급 린네르 천처럼 부드러워졌다. 살결은 윤이 나고 얼굴은 장밋빛으로 물들었다. 부드럽고 맑은 그 얼굴은 전보다도 더 아름다워졌다.”<sup>19)</sup> 나나의 마조키즘은 나나의 조상 아텔라이드로부터 유전적으로 내려오는 정신적 결합과 연관되는 것이라고 미술린 반데르 베켄 Micheline Van Der Beken은 해석한다.<sup>20)</sup> 이러한 유전적인 결합을 고려한다하더라도, 1장에서 남자들과의 관계에서 주도권을 쥐고 행동하는 나나가 사랑하는 남자와의 관계에서 극단적인 수동성을 보이는 것은 불가해한 의문점일 수밖에 없다. 그 의문에 대한 답을 우리는 즐라가 세 번 반복한 “가정주부들”이라는 표현에서 찾을 수 있다. 세 번이나 언급된 “가정주부들 ménagères”라는 표현<sup>21)</sup>은 8장에서 즐라가 의도적으

18) “Mais toi, vraiment, comment fais-tu pour endurer ses mauvaises manières (...)” *Nana*, 1308 하녀 조에 또한 “마님이 어떻게 그런 망칙한 녀석한테 죽도록 맞도록 자신을 내맡길 수 있던 말이에요? Comment Madame peut-elle se laisser massacrer par ce polichinelle?”라고 놀라움을 표시한다. “ça se portait encore, mais que jamais je n'aurais souffert le manque d'égards...” “이런 말을 듣던 나나는 울음을 터뜨리면서 대답한다.” 하지만 전 그이를 사랑하는 걸요 Oh! ma tante, je l'aime..’ *Nana*, 1309 혹은 남자들을 괴롭히고, 모욕하고, 돈을 갈취하는 나나에 대한 소설화자의 환풍기라고도 해석한다.

19) “Nana, à force d'être battue, prenait une souplesse de linge fin; et ça la rendait délicate de peau, rose et blanche de teint, si douce au toucher, si claire à l'oeil, qu'elle avait encore embelli.” *Nana*, 1307

20) Micheline Van Der Beken, *Zola: Le Dessous des Femmes*, Le Cri, Essai, 2000, 108~109쪽

21) 미용사와의 만남 후 다시 몇 줄 뒤 “dans son peignoir de ménagère 가정주부 같은 실내복 차림”이라고 언급되어 있다. *Nana*, 1293

로 나나를 그 당시 프랑스 사회 하층계급 가정주부 모습으로 그리고 있음을 말해준다. 이는 위에 언급한 옷차림뿐만 아니라 정신세계 또한 그러하다. 나나의 극단적인 수동성은 당시 가정주부들의 그것이었던 것이고, 우리는 그것이 그 당시 프랑스 사회 내에서 여성의 성역할에서 오는 것임을 우리는 그 당시 글, 법률 등을 통해 확인할 수 있다.

19세기 후반 프랑스인들의 가치관 속에서 가정주부에게는 어떤 것이 여성다움이었을까? 여성의 사명은 “종의 연장”-아이를 낳고, 젖을 먹이고, 보살피고, 양육하는 것이었고, 남자의 사명은 여자에게 그 사명을 수행할 수 있는 수단-즉 집과 양식을 주는 것이다. 남자에게는 바깥 공간에서의 움직임이 필요하고, 여성에게는 내부 공간에서 정착하여 하는 일들이 적합한 것은 자연의 이치를 따르는 것이라고 생각했다.<sup>22)</sup> 이러한 남녀의 성역할 구분은 “자연 그 자체에 의해 지정된 것”<sup>23)</sup> 이라는 것이 그 당시의 사회적 논리였다. 이 당시 여성다움의 덕목은 프루동의 지적처럼 조심성-겸손한 태도, 수줍음, 근면 그리고 정숙함이었다.<sup>24)</sup> 나나는 뫼파 백

22) 이러한 남/녀의 성역할 공간구분을 알면 우리는 나나가 왜 8장에서는 “외출도 여간 헤치는 하지 않는다”고 묘사되어 있는지 그 이유를 알 수 있다.

23) “Selon Boucher de Perthes par exemple, la mission de la femme est la continuation de l'espèce. Mais pour continuer l'espèce, il ne suffit pas d'avoir des enfants; il faut les allaiter, les soigner, les élever. Telle est la tâche de la femme. Celle de l'homme est de lui donner les moyens de la remplir. Il lui doit donc la nourriture et le logis.” “C'est qu'à l'homme il faut du jour, de l'air, du mouvement; la femme, par sa nature, convient à l'intérieur du logis et aux occupations sédentaires.” “A chacun sa part:(...)La démarcation est ici nettement tracée, elle est indiquée par la nature même.”

(...)les rapports actuels entre sexes sont conforme à la nature; toute modification de ces rapports risque d'entraîner des troubles graves dans la vie individuelle et sociale: l'homme qui partagerait les tâches ménagères deviendrait un être hybride et ridicule; la femme qui prendrait l'initiative des rapports amoureux deviendrait une virago hideuse et repoussante. Edgar Pich, “Littérature et codes sociaux : l'antiféminisme sous le Second Empire”, *Romantisme*, numéro 13-14, 1976, pp.167-168

24) De la fréquentation excessive des hommes, qui leur fait perdre, avec la réserve, la timidité, la diligence, la qualité essentielle du sexe, celle qui fait l'âme et la vie de l'honnête femme, la pudeur(...). Voilà donc ce que le commerce des hommes, soit le libre amour, fait d'une femme: il la dévaste, la dénature, la

작이나 슈아르 후작 왕자 앞에서는 “조심성”, “겸손한 태도”, “수줍음”을 “가장”하는 것을 우리는 전반부에서 보았다. 반면 사랑하는 남자와의 관계에서 나나는 풍탕 이외의 관계를 거절하는 “정숙함”을 보인다. 그러나 가장 두드러진 특징은 순종적인 수동성이다.<sup>25)</sup>

그 당시 여성에 관한 프랑스의 법률은 나나의 이러한 극단적인 수동성이 사회가 여성에게 강요하는 것임을 이해하게 해준다. 19세기 후반 프랑스에서 결혼한 여성은 법적으로 “남편의 허락 없이는 소송을 걸 수도 없고, 법정에서 진술할 수도 없으며, 증언을 할 수도 없고, 팔수도, 유산을 상속받을 수도, 은행계좌를 소유할 수도 없고, 임대차계약을 맺을 수도 없었다. 게다가 남편의 승낙 없이는 직업 활동을 할 수 없었으며, 승낙을 받은 경우라도 아내의 월급은 남편에게 속하게 되었다. 남편은 아내의 편지를 통제할 수 있었으며, 자기 마음대로 없애버릴 수도 있었다. 마지막으로 간통한 아내는 3달에서 2년까지 투옥되는 반면 남편은 고작 해야 벌금형이나 처해졌고, 그것도 남편의 자기 가정집에서 간통이 현장 범으로 잡혔을 경우에 한한 것이었다.”<sup>26)</sup> 이렇게 결혼을 통해 여자는 대부분의 자유를 잃고, 법률상, 사법적인 자격은 “평생 미성년 *une mineure à vie*”으로 축소되었다고 볼 수 있다. 법적 미성년인 유부녀가 남편에게 순종하고, 남편의 능동적 결정을 수동적으로 따르는 것은 당연한 일이었던 것이며, 설사 남편의 뜻을 거스른다하여도 법적으로 아무 보호도 받을 수 없었던 것이 “가정주부”였다. 이렇게 여성의 보호라는 명목 하에 사회에서 강요된 순종적인 수동성은 당시 프랑스사회에서 여성성의 본질적인 개념으로 당시 남녀들에게 자연스런 여성의 미덕으로 받아들여지고 있었던 것이다.<sup>27)</sup>

travestit et en fait une apparence, hideuse à voir, de mâle. Proudhon, “*La Pomocratie*”, Edgar Pich, 위의 글 168 쪽에서 재인용

25) 풍탕의 또다른 친구 프릴리에르가 풍탕이 없는 틈을 타서 노리고 집에 찾아와 나나를 집요하게 쫓아다니며 키스를 하려 시도한다. 그러나 나나는 풍탕을 “배신할 바에야 굶어 죽는 편이 낫다”며 뿌리친다.

26) Catherine Toubin-Malinas, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe siècle : “Fécondité” d’Emile Zola*, Méridiens Klincksieck, 1986, pp.81~82

이렇게 풍탕과의 관계에서 나나가 보이는 자연스럽고 자발적인 수동적인 여성성은 나나가 어린 시절 주변에서 본 다른 평범한 가정주부들처럼 살고 싶었던 욕망을 드러내준다. 그래서 나나는 엄마를 비롯하여 어린 시절 익숙하게 보아온 가난한 주부들의 모습을 자신도 의식하지 못하는 사이에 반복하고 있는 것이다. 그러나 이러한 순종적 수동성도 그녀가 타고난 여성성은 아니다. 이 또한 익숙하게 보아온 여성의 순종적 이미지가 의식하지 못하는 사이에 그녀에게 입혀진 것이다. 풍탕과의 불행한 관계 후, 나나는 순종적 여성성에 기초한 남녀관계에 반항적 태도를 보인다. 나나는 순종적, 희생적인 가정주부의 열등한 위상으로는 돌아가지 않으려한다.<sup>28)</sup>

27) Catherine Toubin-Malinas, Ibid. “부부관계에서 아내는 열등한 반쪽일 뿐이다 Dans un couple, la femme n'est qu'une partie subalterne”라는 18세기 몰리에르의 견해가 19세기 후반에도 그대로 통용되고 있었던 것이다. 이러한 19세기 후반 여성의 사회적, 법적인 수동성은 프로이트 이론에서 여성의 육체적인, 정신적인 본질로 규정된다. 프로이트에 의하면, 여성이 여성 존재를 구성해가는 단계에서 소녀는 사춘기가 되기 전에 두 가지 난점을 극복해야한다. 즉 성감대의 변화와 사랑의 대상의 변화, 그리고 리비도의 경향의 변화이다. 다시 말해서 여성은 정상적인 여성성을 갖기 위해서는 능동적인 성감대에서 수동적인 성감대로 음핵에서 질로 - 바뀌어야하고, 그에 따라 리비도 또한 능동적인 경향에서 수동적인 경향으로 바뀌어야 한다는 것이다. 사랑의 대상은 어머니로부터 아버지로 바뀌어야 하는데, 이러한 대상의 변화는 소녀가 자신의 거세를 발견함으로써 용이하며, 이와 함께 자발적, 능동적 성감대인 활동을 접고, 수동적인 성감대로 전이가 이루어지고, 음핵에서 질로의 전이는 리비도의 수동적인 경향이 생길 여지를 마련해준다는 것이다. 프로이트는 거세복합렉스를 기점으로 하여 남자아이의 남성성을 여자아이의 여성성을 선택하는 것이 정상적인 발전이라고 보고 있다. 그래서 남자는 능동적 존재로 여자는 수동적 존재로 성장한다는 것이다. 즉 남자아이의 여성성 즉 수동성을 포기하고, 여자아이의 남성성 즉 능동성을 포기해야만 정상적으로 규정되는 것이다. 이런 프로이트의 이론 또한 정상적인 여성은 수동성으로 정상적인 남성은 능동성으로 규정하고 있음을 알 수 있다. 박혜영, “프로이트의 정신분석이론과 여성1”, Ibid.

28) 뤼파백작이나 슈아르 후작과의 관계에서 “존중받던” 나나는 처음에는 풍탕의 강압적인 상스런 말투에 분노한다. “Nana, furieuse, continuait : elle ne voulait pas qu'on lui parlât de ce ton, elle avait l'habitude d'être respectée.” *Nana*,1294 또한 나나는 13장에서 청혼하는 라팔루아즈에게 절대 결혼은 하지 않는다고 선언한다. “남자를 등에 짊어지고 다녀야 하는 결혼을 하게 되면 그 땐 이미 나나가 아니라고 말한다. “non, je ne veux pas!...Est-ce que je suis faite pour cett machine? Regarde-moi un peu, je ne serais plus Nana, si je me colle un homme sur le dos...Et, d'ailleurs, c'est trop sale...” *Nana*,1457

#### 4. 가장과 그 이면: 후반부의 나나

후반부-9장부터 13장까지 -에 나타난 나나는 전반부, 중앙부와는 달리 화려한 저택 안에 사는 모습, 화려한 의상을 입고 외출하는 모습으로 묘사된다. 전반부와 같은 고급 창부이지만, 후반부에서 나나는 뫼파 백작이라는 공식적인 정부를 둔 정작한 고급 창부다. 전반부에서 누리던, 남성들의 욕망의 화신으로서 남성들 위에 군림하는 여신의 위상을 회복한 나나는 남성에게 미치는 자기의 막강한 힘을 자각하고, ‘의식적’으로 이를 이용하고, 남녀관계에서 주도권을 쥐며, 남자들로부터 자신이 원하는 것을 얻어낸다. 그리하여 멸시당하고 무시당하던 나나는 자신의 육체적 매력에 굴하는 남자들을 발판으로 하여 부를 축적, 그들을 비웃는 위치로 상승하여, 그들 위에 군림하며, 자기를 무시하던 사람들을 무시할 수 있는 지위에 서고자 한다.<sup>29)</sup> 나나는 남자들에게 복수를 하듯이 그들을 무시하고 이용한다. 바파로의 지적처럼 나나의 마음 속에 감추어져 있던 “자기 육체를 돈으로 사는 남자들에 대한 내적 반항”<sup>30)</sup>이 후반부에서 남성들이 원하는 여성성의 “가장” 표면 위로 분출되는 것이다.

9장에서 나나는 다시 극장에 복귀하면서 그 전과 달리 극장에서나마 현실적인 상황에서 벗어나 신분상승을 이루고자 한다. 주어진 “창녀”역이 아니라 “귀부인” 역을 빼앗아 오기 위해 나나는 뫼파의 금력을 이용한

29) “앞으로 웃은 놈들을 여기 끌고 와서 눈앞에서 땅바닥을 활게 해 줄 테니!... 모든 파리 사람들에게 멋있는 여자가 어떤 것인가를 보여 줄 테야!) que tous ceux qui ont rigolé, je les amène là, à lécher devant moi!... Oui, je vais lui en donner de la grande dame, à ton Paris! *Nana*, 1346

30) 주 14를 참조할 것. 주 14에서도 밝혔듯이 이는 『목로주점L'Assomoir』에 나타난 어린 시절부터 나나 성격의 가장 본질적인 부분이다. “그녀의 육체를 돈으로 삼으로서 그녀에게 살아갈 것을 주는 자들에 대한 내적인 반항révolte intérieure contre ceux qui lui donne de quoi survivre en achetant son corps”이 그녀의 매혹적인 걸모습 이면에 있다. Georges Bafaro, “De *l'Assomoir* à *Nana*”, *Nana : Zola*, Ellipses, op.cit., p.21 “Ce qui demeurait en dehors des heures de colère, était, chez elle, un appétit de dépense toujours éveillé, un dédain naturel de l'homme qui payait, un continuel caprice de mangeuse et de gâcheuse, fière de la ruine de ses amants.” *Nana*, 1349-1350

다.<sup>31)</sup> 따라서 9장, 뤼파 백작과 재회하며 여성다움을 “가장”하는 나나는 전반부보다 훨씬 전략적으로 노골적이다. 나나는 라캉의 욕망이론처럼 결핍을 통해 남성적 욕망은 더 고조된다는 것을 경험으로 알고 있다.<sup>32)</sup> 관계의 재개를 위해 온 뤼파에게 무관심을 “가장”하고, 그럴 수 없다고 “거절”한다. 집과 돈을 주겠다는 제안도 무조건 “거절”하고, 돈을 경멸하는 “척”하면서, 자기가 원하는 공작 부인 역을 빼앗아오라고 다달한다. 뤼파가 못하겠다고 하자, 육체적인 접촉을 통해 뤼파를 들뜨게 하고는 문 밖으로 밀어낸다.<sup>33)</sup> 그리하여 나나를 품에 안을 수 있다는 희망에 뤼파로 하여금 평소의 이성적인 그로서는 할 수 없는 일까지 나나가 요구하는 일이라면 하게 만드는 것이다. 이렇게 나나는 뤼파에게서 그들 관계의 주도권을 확실히 쥐고 몽소 공원 근처의 집도, 공작부인 역할도 받아낸다. 공작부인 역을 얻었다는 소식을 듣고 분장실 계단을 내려오는 나나는 이미 진짜 공작부인이나 했을 법한 태도, 몸짓, 행동을 “가장”한다.

*Nana, (...) descendait triomphante. Elle faisait la femme honnête, avec des airs de distinction, (...) Elle se retint, (...), avec un geste de marquise qui va marcher sur une pelure d'orange. Nana, 1344-1345*

“남성의 어리석음과 욕정에 기생하는 거리의 후작부인”<sup>34)</sup>이 된 나나는

31) “그녀는 또다시 창녀 역을 맡기를 주저했다. 귀부인 역을 한번 해보고 싶었다 elle hésitait à jouer encore dans un rôle de cocotte. C'était un rôle d'honnête femme qu'elle rêvait.” *Nana*, 1323 뤼파에게도 공작부인역을 원한다면 이렇게 말한다. “항상 창녀역만 하니 내가 속속들이 창녀인 것 같아요. 결국은 이진 화나는 일이지요. 그들은 분명히 내가 가정교육을 잘못 받았다고 생각하는 것 같아요. 내가 품격있기를 원할 때는 나도 멋져요. Toujours des cocottes, on dirait vraiment que j'ai seulement des cocottes dans le ventre. A la fin, c'est vexant, car je vois clair, ils ont l'air de me croire mal élevée... (...) Quand je veux être distinguée, je suis chic!” *Nana*, 1336

32) Si même elle avait pu, elle se serait fait désirer. *Nana*, 1225

33) 나나가 일련의 “가장”을 통해 원하는 것을 얻어내는 과정-마음 속 계산과 계산된 표정, 몸짓, 언행에 대하여는 9장 1333~1338을 볼 것. 나나는 뤼파백작의 표정을 살피며, 자신이 해야 할 연기를 결정한다. “Quand elle l'eut poussé dehors, après l'avoir chauffé d'une pluie de baisers sur les mains et sur la figure, elle souffla un moment.” *Nana*, 1338

10장에서 화려하고 사치스런 의상으로 세간의 주목을 끌고, 귀부인들은 나나를 “멋있는 여자”, “매혹적인 여자”로 모방하기에 이른다. 이제 나나가 귀부인들의 “여성다움”을 “재현”하는 것이 아니라, 귀부인들이 고급 창부인 나나의 성적인 “여성다움”을 “재현”하는 것이다.

*(...) allongée dans ses toilettes flottantes, elle souriait d'un air gai, sous la pluie de petites frisures blondes, qui noyaient le bleu cerné de ses yeux et le rouge peint de ses lèvres. Et le prodigue fut que cette grosse fille, si gauche à la scène, si drôle dès qu'elle voulait faire la femme honnête, jouait à la ville les rôles de charmeuse, sans un effort. C'étaient des souplesses de couleuvre, un déshabillé savant, comme involontaire, exquis d'élégance, un distinction nerveuse de chatte de race, une aristocratie du vice, superbe, révoltée, mettant le pied sur Paris, en maîtresse toute-puissante. Elle donnait le ton, de grandes dames l'imitaient. Nana, 1346-1347*

11장에서 경마장에 나타난 그녀의 의상 또한 그녀의 성공을 드러낼 만큼 화려하다.

*Quand elle avait paru à l'entrée de la pelouse, (...) une bousculade s'était produite parmi la foule, comme au passage de la reine. Elle portait les couleurs de l'écurie Vandeuves, bleu et blanc, dans une toilette extraordinaire: le petit corsage et la tunique de soie bleue collant sur le corps, relevés derrière les reins en un pouf énorme, ce qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées; puis la robe de satin blanc, les manches de satin blanc, une écharpe de*

34) “Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs.” *Nana*, 1346

*satin blanc en sautoire, le tout orné d'une guipure d'argent que le soleil allumait. Avec ça, crânement, pour ressembler davantage à un jockey, elle s'était posé une toque bleue à plume blanche sur son chignon, dont les mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme queue de poils roux. Nana, 1376*

위의 나나 의상 묘사에서 두드러지는 것은 당시 유행하는 스타일과 매우 다른 스타일을 대담하게 입고 나타났다는 것이다. 이렇게 새로운 스타일을 홀로 시도한다는 것은 나나가 유행의 추종자이기보다는 유행 리더라는 것을 드러내준다. 나나가 시작하는 패션을 귀부인들이 모방한다는 것은 남성들에게 미치는 매력을 바탕으로 쌓은 부와 향락을 통해 나나가 귀족부인들에게 “매혹적인 여인”의 모델, 선망의 대상이 되었다는 것을 의미한다. 또한 상류층 여성들도 이미 향락욕, 사치스런 소비욕에 물들어 부패했음을 의미한다.<sup>35)</sup> 나나는 의복사회심리학에서 스프랑거 Spranger가 분류한 의복에서의 특징으로 볼 때, “다른 사람의 인상에 남도록 다른 사람보다 더 좋게 보이도록 의복을 입는 특징”을 보이는, “정치적”인 가치유형을 지닌 존재이다. 라피스키Lapisky의 분류로는 의복사용을 통해, “동조성”이 중요한 역할을 하는 “사회적 승인을 얻으려는 욕망”을 지닌 사회적 유형이라기보다는, “영향을 준다거나, 리더쉽, 권위, 우수성을 나타내려는 욕망”이 강한 유형임이 드러난다.<sup>36)</sup> 이러한 의복을 통한 “가장”은 다른 여자들에게 과시하려는 기능으로 작동한다.<sup>37)</sup> 또한

35) 소설에서는 뫼파백작의 부인 사빈느가 나나를 모방하며 타락해가는 과정이 그려져 있다.

36) 강혜원, 『의상사회심리학』, 교문사, 1984, 284-286쪽 또한 크리크무어Creekmore의 의복행동 측정도구에 의하면, 나나는 “다른 사람으로부터 인정을 받거나 소속감을 얻기 위한 의복 사용이며, 보통 집단 규범에 대한 동조를 의미”하는 “승인”이라는 가치보다는, “주의”를 끌고 싶어 하는 것으로 보아, 이는 “사회적 인정과는 상관없이 의복 사용을 통해서 신분이나 권위를 추구”하는 유형에 속한다. 강혜원, 위의 책, 288쪽

37) 한껏 차려입은 로즈는 여왕처럼 차려입고, 꽃다발에 쌓여, 사치스런 마차와 하인을 대동한 나나를 보고는 별안간 얼굴이 굳어지더니 입술을 깨물고 외면 해버릴 정도로

여자들은 의상, 장식물 등을 통한 “가장”과 그 의미를 서로 간파한다.<sup>38)</sup> 나나가 자신의 여성으로서의 매력을 발판으로, 다른 남자들, 여자들 위에 군림하고자 하는 “지배욕”이 강한 존재임은 경마장에서의 다음 에피소드에서 확인된다. 뤼파 백작과의 관계에서 완전히 주도권을 쥐었을 뿐만 아니라, 의상과 몸치장에 있어서 상류계층 부인들이 따라하는 모델이 된 만큼, 나나는 그녀들 앞에서 우월감을 과시하고 싶어한다. 처음에 나나는 매춘부들에게 금지된 중량 측정장 안으로 들어가지 못하여 분노한다. 그 분노의 화살은 사회로 향하는 것이 아니라, 안쪽에 있는 상류부인들의 머리와 의복에 대한 경멸로 표현된다.<sup>39)</sup> 그 후, 귀족 방되브르의 팔짱을 끼고 그 안에 들어가게 된 나나는 앉아있는 상류층 부인들을 뺀히 위에서 내려다보며 걸어감으로써 자기가 그녀들보다 우월하다는 듯한 태도를 보인다.<sup>40)</sup>

*Nana, toute gonflée de poser enfin le pied sur cette terre défendue, s'étudiait, marchait avec lenteur, devant les dames*

---

기가 죽는다. “Rose, en robe de soie grise, garnie de bouillonnés et de noeuds rouges, souriait,(...) Mais quand (...)elle aperçut Nana triomphant au milieu de ses bouquets, avec ses quatre chevaux et sa livrée, elle pinça les lèvres, très raide, tournant la tête.” 1/Nana,378

38) 8장에서 나나는 “귀부인 행세”하는 창부 로베르 부인을 보고 뻔뻔스러움다며 분노한다. “Celle-là avait un fameux toupet, de faire la femme distinguée(...) ça empaumait des chefs de bureau par des airs modestes” Nana,1303

39) 그 화풀이로 나나는 그 안에 자리잡은 상류부인들이 이상한 머리에, 망칙한 복장을 하고 있다고 비난한다. “Comme l'entrée de l'enceinte du pesage était absolument interdite aux filles, Nana faisait des remarques pleines d'aigreur sur toute ces femmes comme il faut, qu'elle trouvait fagotées, avec de drôles de têtes.” Nana, 1386

40) 8장에서 미노네트를 방문한 창부들의 마차가 산책을 하는 귀족부인들과 마주쳤을 때, 화려한 옷차림의 창부들은 “공작부인들” 처럼 뒤로 느긋이 기대앉아서 진짜 귀부인들을 “깎보는 듯한” 시선으로 그녀들을 내려다본다. “Maria Blond et Tatan Néné, renversées comme des duchesses, les jupes bouffante par-dessus les roues, avaient des regards dédaigneux pour ces femmes honnêtes qui allaient à pied.” Nana, 1250-1251 두 예에서 모두 창부들을 귀부인들보다 높은 곳에서 귀부인들을 내려다본다. 시선의 위치가 이미 창부들의 무시하는 “척”하는 “가장”을 돕고 있다.

*assises au pied des tribunes. C'était, sur dix rangées de chaises, une masse profonde de toilettes, mêlant leur couleurs vives dans la gaieté du plein air(...) Nana dévisageait ces dames. Elle affecta de regarder fixement la comtesse Savine. Nana,1393*

나나의 이런 화려한 의상, 빛나는 자태와 놀라운 대비를 이루는 것은 나나의 폭군적 지배욕, 질제를 모르는 향락욕, 소유욕, 파괴욕, 그리고 가학성이다.<sup>41)</sup> 나나의 의식적인 그리고 무의식적인 “가장”으로서의 여성성 그 이면에 숨겨져 있던 이런 모습들이 13장에서 폭발적으로 드러나기 시작한다. 나나의 화려한 성공을 물질적으로 후원해주는 뫼파와의 관계에서 나나는 풍탕과의 관계에서와는 정반대의 모습을 보인다. 돈을 받으면 서도 모든 것의 주도권을 쥐고, 어떤 상황에서도 자기 마음대로 행동하는 폭군적인 지배자로 행동한다.<sup>42)</sup> 나나는 그에게 “자기를 존경해줄 것, 한 집안의 안주인으로서 완전한 자유를 인정하고 자기의 의사는 어디까지나 존중해줄 것을 요구elle exigea des égards, une liberté entière de maîtresse de maison, un respect complet de ses volontés”*Nana*,1350 한다. 전반부에서 보이던 귀족부인들 같은 품위있고 예절바른 여성다움의 가장, 핵심부인 8장에서 보이던 하층 계급의 가정주부 같은 극단적인 수동성과 완전히 대립되는 공격적인 모습으로 나나는 후반부에서 남녀관계에 있어 능동적 주도권을 행사한다. 발언권을 쥐고 있는 것도 나나이다.

41) “C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoins de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire. Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe.” *Nana*,1375

42) 뫼파에게 돈을 받는 대신 나나는 그가 요구한 정숙함은 지키겠다고 맹세를 하지만, 주인으로서 친구들을 초대하니 그에게는 정해진 시간에만 오라, 모든 일에서 자기를 맹목적으로 믿어라, 안 그러면 모든 것을 다 돌려주겠다고 협박한다. “Elle établit nettement le programme de leurs relations. Lui, donnait douze mille francs par mois, sans compter les cadeaux, et ne demandait en retour qu'une fidélité absolue. Elle, jura la fidélité. (...) elle recevrait tous les jours ses amis; il viendrait seulement à des heures réglées; enfin, sur toutes choses, il aurait une foi aveugle en elle. Et, quand il hésitait, pris d'une inquiétude jalouse, elle faisait de la dignité, en menaçant de lui tout rendre(...)” *Nana*,1350

온갖 모욕적인 대우를 뒤과 백작은 마치 8장에서 나나가 풍탕과의 관계에서 그랬던 것처럼 순종적으로 참아낸다.<sup>43)</sup> 나나의 이런 능동적 주도권은 파괴본능으로 발전해간다. 소중한 마음이 담긴 필립의 선물을 실수로 깨트리고는, 다른 물건도 이상한 흥분에 사로잡혀 파괴한다.<sup>44)</sup> 나나의 파괴욕은 “물건을 부수는 것으로 만족하지 않고 Il ne lui suffisait pas de détruire les choses”*Nana*,1460 남자들에 대한 가학적 성향으로 발전한다. 나나는 라 팔루아즈에게 따귀를 때리고, 독실한 신자가 신 앞에서 하듯이 “너무나 겸손하게” 자기에게 순종하는 뒤과의 마조키스트적인 태도를 보면 “폭군같은 승리감 Alors, quand elle le sentit si humble, Nana eut le triomphe tyrannique” *Nana*,1459~1460을 느낀다.<sup>45)</sup>

43) 즐라는 “모든 독실한 신자생활의 특성은 마조키즘un masochisme que Zola croyait caractéristique de toute pratique dévote”이라고 생각했었다 한다. Georges Bafaro, *Nana : Zola*, op.cit., p.51

44) 나나는 필립이 선물한 과자그릇을 만져보다가 깨트린다. 방바닥에 흩어진 파편을 보고 웃는데, 꼭 “신경증적인 쾌활함”을 보이며, “물건 부수기를 좋아하는 아이”처럼 “바보같고 심술스런” 웃음이라고 묘사된다. 다른 남자들의 선물은 중요하지 않다는 것을 보여주려고 다른 물건들을 모두 부수다가 나나는 파괴적 흥분에 사로잡혀 “텅 빈 두 눈동자 속에 섬광이 지퍼지고 두 입술이 들러지면서 흰 치아가 드러난다”는 묘사는 섬뜩한 파괴천사 같은 모습이다. “Puis elle se mit à rire. Les morceaux, par terre, lui semblaient drôles. C'était une gaîté nerveuse, elle avait le rire bête et méchant d'un enfant que la destruction amuse.(...) quand elle le vit bouleversé, elle tâcha de se retenir.(...) Et elle repartit d'un fou rire.(...) Elle avait saisi un éventail, tirant sur les branches; et la soie se déchira en deux. Cela parut l'exciter. Pour faire valoir qu'elle se moquait des autres cadeaux, du moment qu'elle venait d'abîmer le sien, elle se donna le régal d'un massacre, tapant les objets, prouvant qu'il n'y en avait pas un de solide, en les détruisant tous. Une lueur s'allumait dans ses yeux vides, un petit retroussement des lèvres montrait ses dents blanches.” *Nana*, 1436

45) 뒤과가 나나 앞에서 자신을 낮추는 것은 지고의 존재 앞에서 자신을 아무것도 아닌 존재로 여기는 것과 같은 것으로 묘사되어 있다. 신의 독재와 나나의 독재성 사이의 유사성이 소설 속에 강조되어 있다. 그 한 예로 다음 예문을 보자. “La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère(...) C'était les mêmes balbutiements, les mêmes prières et les mêmes désespoirs, surtout les mêmes humilités d'une créature maudite,écrasée sous la boue de son origine.(...) Et toujours, malgré les luttes de sa raison, cette chambre de Nana le frappait de folie, il disparaissait en grelottant dans la toute puissance du sexe, comme il s'évanouissait devant l'inconnu du vaste ciel.” 1459 “S'abaisser devant Nana revient donc à s'anéantir devant L'Etre suprême, A plusieurs reprises, le roman

그러나 나나의 남성들에 대한 지배가 절정에 달한 13장에서 나나 인생의 실패는 역설적으로 보이지 않게 무르익기 시작한다. 나나의 파멸의 이유에는 비평가들의 지적처럼, 유전적인 정신적 결함의 탓도, 환경의 탓도 있다. 전반부에서 귀족부인들의 여성다움을 “가장”하던 나나, 후반부에서 귀부인들이 따라하는 패션리더가 된 나나의 이면에는 어린 시절 빈민가 나나가 있다. 좁고 더러운 집에서 자식교육에 좋지 않은 환경에서 딸에게 좋지 않은 모범을 보인 어머니<sup>46)</sup> 밑에서 자라 조속하게 육체적 향락에 눈을 뜬 나나. 그리고 파리의 화려하고 안락한 물질적 생활을 꿈꾸는 나나. 사회 최빈민층으로 가난하고 무시당하던 어린 나나가 품었던 향락욕, 지배욕, 소유욕. 이 모든 욕구는 19세기 후반 프랑스 사회에서 볼 때는 모두 지극히 “남성적”인 능동적인 욕망이다. 리비에르의 지적처럼 나나는 남성성<sup>47)</sup>을 억압하고, 남자들을 통해 돈을 벌고 안락한 생활을 하려는 자신의 목적을 위해, 남성들이 생각하는 그리고 사회에서 요구하는 “여성다움”을 “가장”하였던 것이라고 볼 수 있다. 그러나 경제적으로 육체적으로 절제를 모르는 충동적인 삶<sup>48)</sup>은 그 모든 “가장” 뒤에 숨겨

---

souligne cette parenté entre la chappelle et l'alcôve, le despotisme de Dieu et celui de Nana, l'anéantissement devant le sexe et devant le ciel, ces deux ressorts du monde.” Georges Bafaro, op.cit., p.51

46) 부모가 서로 애무하는 것을 보고, 엄마가 애인 랑티에와 잠자리를 같이하는 것을 보고 자란 나나에게 조속한 성에 대한 관심이 생겼고, 엄마처럼 육체적 욕망충족을 추구하게 된다고 보아, 엄마 제르베즈가 딸 불행에 책임이 크다고 앙센 Hansen은 지적한다. Gervaise se trouve largement responsable des malheurs de sa fille (...) Pour tout empirer, sa fille a été témoin de la scène lorsque Gervaise s'est donnée à Lantier(...) Nana, tout comme sa mère, cherchera à satisfaire ses appétits(...). La chair coupable se transmet de mère en fille. Odile R. HANSEN, *La Chute de la Femme*, Peter Lang, 1996, p.51

47) 1950년 대, 섹슈얼리티에 대한 첫 이론에서 라캉은 “남성은 팔루스를 가지고” 싶어 하고, “여성은 팔루스가 되고” 싶어하며, 이는 “남성이나 여성이 각기 거세를 거부하는 수단”, “상상적 동일시”의 두 가지 방법이라고 말한다. 후기단계에서 라캉은 남성성과 여성성을 남성과 여성 모두에게 열려있으며 생물학적인 것과는 관련이 없이 선택되는 구조체이라는 이론을 발전시킨다. 이 때 남성적 구조와 여성적 구조를 결정하는 것은 라캉이 “팔루스적 주이상스” 그리고 “타자적 주이상스” 라고 부르는 개인에게 허락된 주이상스의 유형이다. 손 호머, 『라캉 읽기』, p.180 필자의 나나에 대한 뒤파의 욕망의 라캉이론적 분석은 주1을 참고할 것.

왔던 억압을 해제하여 그녀의 인격 와해를 재촉한다.

나나는 14장에서 갑자기 파리에서 종적을 감추고, 외국에서의 성공이라는 소문 속에서 휩싸여 있다가, 돌연 천연두에 걸려 파리 호텔에서 죽는다. 이런 급작스런 나나 성공의 와해의 이유를 즐라는 이야기의 잠재적 차원에 누적시켜 놓는다. 여성의 사회적 존재이유가 아이를 낳고 기르는 것이었던 그 당시 사회에서 타락한 나나의 “어머니”로서의 속죄 가능성조차 말살해버리는 나나의 유산과 아들의 죽음이라는 사건, 그리고 그 당시 사회에서 금지된 극단적인 남성성의 표출 등 잠재된 원인들은 나나의 파멸을 그 당시 독자들의 눈에 피할 수 없는 결과로 여겨지도록 만들어간다.<sup>49)</sup> “살림을 도와주는 남자”와 “사랑하는 관계에서 주도권을 쥐는 여자”는 자연의 섭리에 따른 남녀의 성역할 분리를 어겨 개인적인, 사회적인 삶에 심각한 혼란을 초래할 위험이 있다고 생각하던 19세기 후반 사회에서 남성적 욕망, “능동적”인 지배욕과 소유욕, 향락욕의 극치를 보이는 나나는 사회의 성구분 질서를 위협하는 인물이다. 나나의 이러한 남성성의 지나친 표출은 여성의 “남장”<sup>50)</sup>으로 나타나는데, 이는 플로베르의 『마담 보바리』의 엠마에서도 볼 수 있듯이 당시 여성 타락의 최종단계처럼 생각되었던 것이다.<sup>51)</sup> 이렇듯 사회가 허용하는 여성성의 한계를

48) 나나의 문란한 관계는 13장에서 절정으로 치닫는다. 어린 소년 조르주의 형 필립도 사로잡아 돈을 요구한다. 필립은 나나를 위해 횡령을 하다가 구속되고, 형이 나나에게 청혼하는 소리를 문밖에서 엿들은 동생 조르주는 자살을 시도한다. 그 후에도 나나는 남자들, 여자들까지 집으로 이끌어 들이는 지경에 이른다. 돈을 얻기 위한 남녀관계가 아닐 경우 나나는 항상 버림받고 상처받고, 몸을 망치는 관계를 반복한다. 또한 나나는 종종 우울증에도 시달린다.

49) 필립의 투옥과 조르주의 죽음도 예고이다. 그러나 뤼파는 이를 자기파멸의 전조로 받아들인다. “Il regardait le malheur de Philippe et de Geroges comme sa propre perte.” *Nana*, 1447

50) 나나는 남장을 하고서 괴상한 장소에 가서 남자들이 방탕에 빠져 노는 구경하며 권태를 달랜다. “sous un déguisement d'homme, c'étaient des parties dans des maisons infâmes, des spectacles de débauches dont elle amusait son ennui.” *Nana*, 1453

51) 플로베르의 『마담 보바리』의 엠마도 레옹과 불륜관계의 절정에서 “남장”을 하고 춤을 추러가는 에피소드를 발견한다. 여자의 남장은 사회의 성구분 질서를 심각하게 위협하는 행위로 간주되었다고 볼 수 있다.

벗어난 여성에 대한 보이지 않는 사회적 처벌로서 나나에게는 죽음이 마련되는 것이라고 볼 수 있다.

## 5. 결론

종결부 14장에서는 나나의 죽은 얼굴과 육신에 대한 의도적으로 상세하고도 긴 묘사가 나온다.<sup>52)</sup> 이는 나나의 육체의 아름다움에만 이끌리던 남성들에 의해 덧씌워진 “오브제 a”로서의 환상, 즉 비자발적인 이미지, 그리고 그것을 바탕으로 돈을 벌려했던 나나의 자발적 “가장”의 이미지, 이 모든 가면과 의상 - “남성적 욕망의 표상, 남성적 욕망의 도구”<sup>53)</sup>-이 벗겨진 모습, “피고름 투성이의 한 덩어리의 썩은 고기”<sup>54)</sup>에 불과하다. 저항할 수 없이 아름다운 나나의 가면과 가장 뒤의 이해할 수 없었던 “모든 모호성과 읽어낼 수 없음 toute ambiguïté et toute illisibilité”-그녀의 겉모습과 그 이면 사이의 불일치-이 사라지는 것은 죽음을 통한 얼굴과 육체의 “변모”를 통해서다. “나나의 가면, 나나의 *기만적인* 기호들이 질병에 의해 말소된” 것이다.<sup>55)</sup>

나나는 라캉의 이론에서 말하듯 욕망의 남성적 구조와 여성적 구조를 둘 다 가지고 있는 것으로 보인다.<sup>56)</sup> 라캉은 여성이 팔루스가 되기 위해,

52) 8장과 14장은 둘 다 나나의 수동성을 나타낸다. 전자는 사랑하는 남자와의 관계에서 수동성, 후자는 소문과 죽음 속에서의 수동성인 것이다.

53) “Muffat(...) voit la femme comme pure représentation, comme l'instrument du désir masculin” DERAKHSHESH Derayeh, “Nana: Sexuelle et Textuelle”, *Et Zola créa la Femme*, Dominique Gueniot, 2005, p.68

54) “C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin.” *Nana*, 1485

55) DERAKHSHESH Derayeh, “Nana: Sexuelle et Textuelle”, op.cit. p.63 “Nana qui symbolise l'excès de la sexualité féminine est déjà emportée par la mort, le besoin ardent qu'inspire sa beauté et le désir qu'éveille son corps s'évapore: ainsi disparaît toute ambiguïté et toute illisibilité.(...) Ainsi, son masque, ses *signes trompeurs* sont oblitérés par la maladie et son vrai moi est découvert.”

56) 라캉이론에서 남성성과 여성성은 남성과 여성 모두에게 열려있으며 생물학적인 것

즉 타자의 욕망의 기표가 되기 위해 “가장”을 통할 수 밖에 없다고 말한다. 여자는 그녀가 아닌 바로 그 부분에 대하여 욕망되고 사랑받기를 바란다는 의미이다. 나나가 그녀를 사랑한 남성들에게는 “이해받지 못하고”, 그녀가 사랑한 남성들에게는 “상처받는” 것은 이 때문이다.<sup>57)</sup> 한편, 충족될 수 없는 불만족감, 결핍감으로 정의되는 남성적 욕망의 특징인 “팔루스적 주이상스”는 나나의 무수한 욕망의 대상의 추구를 설명해준다.<sup>58)</sup> 수많은 남성들의 희생적인 사랑, 그 외 일시적인 수많은 대상들의 섭렵에도 불구하고, 그녀의 욕망은 결핍감에서 헤어나지 못한다.<sup>59)</sup>

이렇게 여성의 사회적 조건에 대한 반항으로 읽힐 수 있는 나나의 삶의 도정은 실패로 끝날 수밖에 없다. 3장에서 언급했듯이 나나의 이러한

과는 관련이 없이 선택되는 구조들이다. 주 46 참고.

57) “Nana, toquée d'un baryton de café-concert et quittée par lui, rêva de suicide, dans une crise de sentimentalité noire; (...) Le comte dut la soigner et subir l'histoire de sa passion, avec des larmes, des serments de ne plus jamais s'attacher aux hommes. Dans son mépris de ces cochons, comme elle les nommait, elle ne pouvait pourtant rester le coeur libre, ayant toujours quelque amant de coeur sous ses jupes, roulant aux béguins inexplicables, aux goût pervers des lassitudes de son corps.” *Nana*, 1452 나나는 뭐파, 방되브르 그 외 술한 남자들을 그녀에 대한 욕망으로 파멸하게 하고도 “그들과 즐겁지도 않았다”고 말한다. 그들이 그녀에게 바친 막대한 금전에도, 그들이 바친 희생에도 만족을 모른다. 오히려 이렇게 말한다. “이해받지 못하는 것 너무 힘든 일이에요 (...) 그 자들이 난 지긋지긋해요. (...) 사실, 난 전혀 즐겁지 않았어요, 조금도 즐겁지 않았다고요. 난 귀찮았어요. 맹세코. C'est trop dur de ne pas être comprise (...) Ils me dégoûtaient, moi! (...) La société est mal faite. On tombe sur les femmes, quand ce sont les hommes qui exigent des choses...Tiens! je puis te dire ça maintenant: lorsque j'allais avec eux, n'est-ce pas? eh bien! ça ne me faisait pas plaisir, mais pas plaisir du tout, ça m'embêtait, parole d'honneur!” *Nana*, 1468-1469

58) 사실 즐라는 “타자적 주이상스”에 대해서 알 수 없기 때문에 창부인 나나의 욕망을 주로 “팔루스적 주이상스”로 표현하고 그것으로 나나의 파멸을 설명하고 있는지도 모른다. 환상을 필요로 하는 이러한 팔루스적인 주이상스의 특징은 “그 욕망의 성취 후의 어떤 결핍감, 불만족감”이다.” 손 호머, 『라캉 읽기』, op.cit., 198쪽.

59) 축재라는 목표에서도 나나는 “팔루스적인 주이상스”의 특징을 보인다. 6장에서 나나는 창부지만 이르마 당를라르처럼 부를 쌓고 존경받는 여자가 되고 싶다는 목표를 세운다. 그러나 절약과 저축의 개념을 모르는 나나는 13장에서 철철 넘치는 돈 속에서 파묻혀서도 항상 돈의 결핍을 느낀다. “*Ce qui étonnait la jeune femme, c'était, dans ce fleuve d'or, dont le flot lui coulait entre les membres, d'être sans cesse à court d'argent.*” *Nana*, 1434

반향이 그 당시 사회에서 용납되지 않았기 때문이기도 하지만, 더 나아가 사회의 현실적인 모습을 반영시키려했던 졸라의 자연주의 소설에서 나나의 삶의 도정이 그 당시 일반적인 창부의 “하강적인” 도정과 다를 수 없기 때문이다. 당시 창부에 대한 사회적인 연구를 한 뒤샤틀레 Parent-Duchâtelet의 연구와 일치하는 “불안정”하고 “일관성 없는” 창부<sup>60)</sup>로서의 일반적인 특성과 일치하는 나나의 성격상 어떤 하나의 대상이나 목표를 향해 미래를 예측하며 노력하는 능력이 없기 때문이다. 더우기 『나나』는 그 당시 한 창부의 삶을 그린 소설 일뿐만 아니라, 비평가들이 강조했듯이 실패로 끝난 제2제정을 졸라가 창부의 삶을 통해 알레고리로 나타내 고자 했던 소설 속에서 “나나는 불치 선고받은 사회의 화신이자 동시에 그 사회 파괴의 도구 Nana est l'incarnation d'une société condamnée en même temps que l'outil de sa destruction”<sup>61)</sup> 이기 때문이다.

60) 루소 Rousseau는 졸라가 나나를 통해 제2제정의 표상하려는 선택과 그 결과를 분석한다. 여성을 통해 권력과 역사의 흐름을 표상하는 것은 그 권력을 나약한 것으로, 페시미즘으로 보는 것이며, 나나는 단번에 높이 비상한 창부이지만, 사실주의 자연주의에서 창부는 “하강적인” 삶의 도정을 그리며 실패, 타락, 죽음으로 끝나는 바, 제2제정 권력이 숙명적으로 실패와 불안정과 일관성 없음으로 갈 수 밖에 없다는 졸라의 생각을 드러내고 있다는 것이다. Marjorie Rousseau, “Destinée féminine et destinée historique dans *Nana*”, *Les Cahiers Naturalistes*, numéro 84, 2010, pp.171~180

61) J.-M.C. Lanskin, Le “Scenario sans amour” d'une fille de joie : analyse transactionnelle de *Nana*, *Lettres Modernes* 265, 1996, p.134

## 참고문헌

- ZOLA, *Nana, Les Rougon-Macquart II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2007
- Bafaro Georges. *Nana*, Paris, Ellipses, 2000
- Barthe Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970,
- Bellalou Gaël, *Regards sur la femme dans l'oeuvre de Zola*, Toulon, Presse du Midi, 2006
- BERKEN, Micheline van der, *Zola, le dessous des femmes*, Paris, Le cri Edition, 2000
- BERTRAND-JENNINGS Chantal, *l'Eros et la Femme chez Zola: De la Chute au Paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977
- CHEMAMA Roland, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995
- DERAKHSHESH Derayah, *Et Zola créa la Femme*, Dominique Gueniot, 2005
- HANSEN Odile R., *La Chute de la Femme*, Peter Lang, 1996
- KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la Femme dans l'Oeuvre de Zola*, Paris, Nizet, 1974
- LANSKIN J.-M.C., Le "Scenario sans amour" d'une fille de joie: analyse transactionnelle de *Nana*, Paris, Lettres Modernes 265, 1996
- ROUSSEAU Marjorie, "Destinée féminine et destinées historique dans *Nana*", *Les Cahiers Naturalistes, numéro 84*, 2010
- TOUBIN-MALINAS Catherine, *Heurs et Malheurs de la Femme au XIX siècle: Fécondité d'Emile Zola*, Klincksieck, 1986

MITTERAND Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Puf, 1989

*Les Cahiers Naturalistes*, n.66,1992

*Les Cahiers naturalistes*, N°69, 1995

*Les Critiques de notre temps et Zola*, Garnier, Paris, 1972

GURAL-MIGDAL Anna, "Figure de l'Entre et de L'Autre", *Excavatio*,  
vol.VIII, 1996

〈Résumé〉

Femme comme “mascarade” selon la théorie  
lacanienne et *Nana* de Zola

PARK Hai-Young

*Dans sa première théorie sur la différence sexuelle, Lacan pose le concept de “mascarade” comme attitude typique de la sexualité féminine. Il est développé premièrement par Rivière, qui affirme que les femmes, qui veulent la masculinité, prennent le masque de la féminité pour adoucir la peur des hommes devant elles ou pour la cacher. Selon la théorie lacanienne, après la découverte de la castration, l'homme veut “avoir” le phallus et la femme “être” le phallus. Ce sont les deux moyens de refuser la castration. Or les femmes transforment leur état de ne pas l'avoir en celui de l'être. Cela veut dire que les femmes, pour devenir l'objet du désir, doivent passer par la mascarade. D'où résulte que les femmes veulent être aimées par ce qu'elles ne sont pas. A la différence du désir féminin, la structure du désir masculin se caractérise par la recherche de l'objet auréolé de fantasme, “objet a”, “objet du désir et objet cause du désir”, à jamais perdu dès l'enfance avec l'obtention du langage.*

*Dans le roman *Nana*, “le poème des désirs du mâle”, la protagoniste *Nana* est décrite principalement du point de vue masculin, comme “objet a”. Mais notre présente étude essaie d'analyser “la mascarade” de *Nana*-sujet à travers les vêtements, l'attitude, l'expression du visage ou*

*la manière de se conduire pour dépister ce qu'elle veut montrer et ce qu'elle veut cacher. Notre étude va dévoiler le voile et le masque, volontairement ou involontairement pris par Nana ou collés à elle par les hommes ou par la société.*

주 제 어 : 나나(Nana), 여성성(Féminité), 가장(Mascarade),  
의복(Vêtement), 욕망(Désir)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 통합 기욤 언어자료 검색시스템 v2.0

서 래 원  
(배재대학교)

### 차례

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1. 머리말                           | 3. Base de données G. Guillaume<br>v2.0 시스템의 구성 |
| 2. 기욤언어자료 검색시스템의 발자취             | 3.1. 인덱스 검색                                     |
| 2.1. 기욤언어자료 검색시스템의<br>시작         | 3.2. 원문검색                                       |
| 2.2. 기욤언어자료 검색시스템의<br>v2.0 업그레이드 | 3.3. 그림검색                                       |
| 2.3 기욤 언어자료 데이터베이스               | 3.4. 페이지 검색                                     |
|                                  | 4. Gustave Guillaume Mobile                     |
|                                  | 5. 맺는말  |

### 1. 머리말

사용자의 질의를 입력으로 하여 대량의 문서들을 검색하고, 사용자의 질의 목적에 관련된 내용을 포함하는 적합 문서들을 선별하고 순위화하여 정답후보 문서집합으로 제시하는 목적의 소프트웨어 도구를 정보검색 시스템이라고 한다. 검색 대상 문서의 양의 증가에 따라 정보검색 시스템의 성능 향상에 대한 요구가 함께 높아지고 있으며, 수많은 검색 결과들 중에서 사용자의 질의 의도에 맞는 문서들을 신뢰할 만한 순위로 제공하는 성능 향상에 초점을 두는 기술 개발이 요구되고 있다. 특히 이론 전개 방식의 동일성과 상이성, 설명 대상 언어 혹은 문법 범주의 분포 등

을 전체적으로 조망하고 각 부분들의 설명 내용을 비교 연구하는 작업을 수행해야하는 인문사회계에서는 방대한 자료 검색시스템 개발과 검색 결과에 대한 정확률 향상에 대한 연구는 필수적이라 하겠다.

프랑스 언어학의 분야의 거장인 기욤(Gustave GUILLAUME, 1886-1960)은 1938년부터 1960년까지 60,000 쪽이 넘는 방대한 양의 강의록 필사본을 남겨놓았다. 이 방대한 기욤 강의록 필사본들은 캐나다 퀘벡의 라발(Laval)대학 Fonds Gustave Guillaume에 소장되어 있으며, 소속 학자들에 의해 지속적인 연구와 검증은 거쳐, 매년 편집되어 출판되고 있다. 현재 총 10권의 Publications Posthumes과 20권의 Leçons de linguistique 이 발간<sup>1)</sup>되었고, 순차적으로 후속 발간 작업이 이루어지고 있다. 기욤 언어자료의 기록이 워낙 방대하고 다양하여 기욤 언어학에 접근하려는 연구자는 문헌자료의 방대한 양과 내용의 다양성으로 말미암아 많은 어려움을 겪게 된다. 이러한 문제점을 IT기술에 접목하여 기욤 연구자들에게 연구의 수월성을 제공하고자 하는 목적으로, 기욤언어학 자료 검색시스템 CD Guillaume<sup>2)</sup>과 Base de données Gustave Guillaume v1.0<sup>3)</sup> 등이 각각 1999년과 2006년에 개발되었다.

이들 시스템의 웹서비스 시작과 함께 자연스럽게 사용자 그룹이 형성되면서 기욤 연구 활동에 많은 도움이 되어왔다. 기욤 언어자료 검색시스템이 활성화 되면서 시스템 개선을 위한 사용자 그룹의 요구가 늘기

1) <http://www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/publications/index.htm>

2) 지방대학육성지원사업의 과제 “기욤 언어자료 검색시스템 개발” 연구의 결과물. 1997년10월1일부터 1999년3월31일까지 1년6개월간의 연구개발한 연구결과물로 기욤 연구자들의 기욤 언어자료 검색을 가능하게 한 최초의 검색시스템이다.  
“Etudes et développement de CD-Guillaume”, 불어불문학연구 41권, 2000, ISSN 1226-4350

3) CD Guillaume을 모태로 Fonds Gustave Guillaume과의 공조 속에서 1년간 연구 결과로 만들어진 웹기반 검색시스템으로 시공간을 떠나 기욤 연구자들의 기욤 언어자료 검색을 가능하게 한 웹사이트이다(개발 초기 이 시스템의 이름은 버전 v1.0 표기 없이 사용되었으나 업그레이드 버전인 Base de données Gustave Guillaume v2.0과 구분 짓기 위해 본 논문에서는 초기 시스템 이름에 버전 v1.0 표기를 첨부하여 사용하기로 한다).

시작하였고, 그 요구에 따라 시스템의 기능을 재정비하고 추가기능을 갖춘 “Base de données Gustave Guillaume v2.0<sup>4)</sup>”을 새로이 업그레이드 하게 되었다. 아울러 명실상부한 모바일 시대임을 감안하여 모바일 환경에서도 기욀 언어자료 검색 시스템을 사용할 수 있도록 안드로이드 앱 “MGustave”를 새로이 개발함으로써, 언제 어디서든 연구 활동에 사용될 수 있는 실질적인 시스템의 하나로 자리매김 되었다<sup>5)</sup>.

따라서 본 논문은 기욀 언어자료 대용량 데이터베이스 검색 시스템에 대한 업그레이드 구현 논문으로서, 새로 업그레이드 된 “Base de données G. Guillaume v2.0”의 시스템 구성과 향상된 검색 기법에 대해 상세히 알아보고, 이 시스템의 모바일 버전인 안드로이드 앱 “MGustave”를 소개하고자 한다.

## 2. 기욀언어자료 검색시스템의 발자취

### 2.1. 기욀언어자료 검색시스템의 시작

기욀의 방대한 언어자료를 검색하고 정리하는 작업에 있어 고전적인 수작업은 한계점을 나타냈다. 필수적인 부분을 누락시킬 위험이 존재할 뿐만 아니라, 시간의 흐름 속에서 나타나는 기욀의 학문적 이론의 변화를 간과시킬 위험성이 있었다. 이러한 위험을 없애고, 연구자의 다양한 연구방법에 부응할 수 있는 기욀 언어자료 검색 시스템이 필요하게 되었다. 이와 같은 목적으로, Gustave Guillaume의 출판 저서 및 강의록을 콘텐츠<sup>6)</sup>로 하여 기욀 이론의 전체 구조 및 구성 부분들을 명시적으로 드러내 보여주고, 이

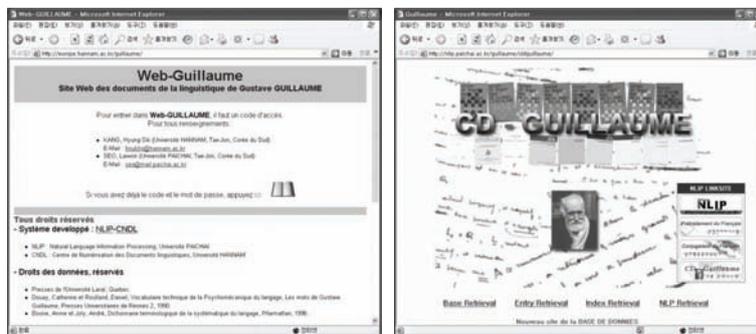
4) 사이트 주소 : [nlip.pcu.ac.kr/gustave](http://nlip.pcu.ac.kr/gustave)

5) 참조 [www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/](http://www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/)

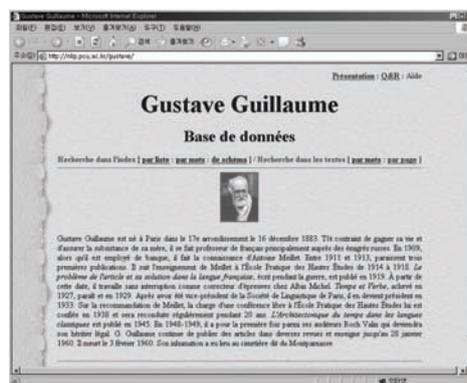
참조 [www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/signets.htm](http://www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/signets.htm)

6) 콘텐츠 : 1996년까지 발간된 강의록 15권과 저서 6권

론의 배경 및 시대적 변천 추이를 간편한 방식으로 검색 가능하게 하는 “CD Guillaume”이라는 이름의 기욤언어자료 검색시스템이 1999년 처음 탄생하게 되었다(그림 2-1). 이어 60,000 쪽이 넘는 방대한 양의 강의록 필사본을 보관하고 있는 캐나다 퀘벡의 라발(Laval)대학의 Fonds Gustave Guillaume과의 협업으로 CD Guillaume의 업그레이드 버전인 “Base de données G. Guillaume v1.0”이 2006년에 개발되었다(그림 2-2).



<그림 2-1> CD Guillaume<sup>7)</sup>



<그림 2-2> Base de données G.Guillaume v1.0

7) 동일한 CD Guillaume 검색시스템이 사용자의 편의를 위해, 서로 다른 두 가지 방법으로 웹디자인이 되어 사이트에서 제공되었다.

이 두 시스템은 사용자들에게 최대한의 검색편의를 제공하고자 ‘출판 연도별 / 원문 제작 연도별 원문검색’, ‘색인리스트 검색’, ‘색인단어 검색’, ‘사전 검색’ 등 다양한 검색방법을 제공하였다. 이 다양한 검색방법 중 ‘출판 연도별 / 원문 제작 연도별 원문검색’은 Fonds Gustave Guillaume과의 협업이 시작되면서 저작권 보호에 반하는 경향이 있다는 Fonds Gustave Guillaume의 의견에 따라 서비스 제공을 아쉽게도 제한하여야만 하였다. 한편 언어학 및 문법과 관련된 용어를 색인하고, 연구자가 요구하는 색인어 관련 원문을 모두 검색할 수 있게 하는 ‘색인단어 검색’은 연구자가 특정 용어와 관련된 원문을 직접 검색하고자 할 때 유용하게 사용되었다. 사용자가 특정 용어를 입력하면 그 용어를 포함하는 색인어 리스트가 제시되고 그 중 하나를 선택하게 되면 선택된 색인항목을 포함하는 원문이 제공되는 검색방법으로 사용자들이 선호했던 검색방법 중 하나였다. 그러나 사용자 인터페이스에 대한 연구부족으로 색인리스트검색과 색인단어검색을 독립적으로 따로 제공함으로써 유사 색인어를 검색하고자 하는 사용자들에게는 큰 도움이 되지 못한 점이 있었다. 반면 ‘색인리스트 검색’에서 색인 리스트를 사용자에게 제공함으로써 이미 색인어를 알고 있는 사용자들은 빠르고 정확한 검색을 할 수 있었다<sup>8)</sup>.

모태적인 CD Guillaume의 경우, 또 다른 특징으로 ‘사전 검색’을 제공했었다는 점을 들 수 있다. 기욤 언어이론의 핵심어에 대한 사전 정의 및 각 핵심어의 관련어, 유사어, 참고문헌 등을 제공한 것이다. 이 검색 방식은 사전<sup>9)</sup>의 표제어를 미리 색인화 함으로써 사용자가 특정 용어의 사전 정의를 요구할 때 검색을 가능하게 하는 방법이었다. 백과사전적 요소를 가미하여 사전의 표제어, 정의부분, 상세설명 부분에 나오는 용어들을 다시 하

8) “Gustave Guillaume 대용량 데이터베이스 검색 시스템 개발”, 프랑스문화연구 제12집, 2006, ISSN 1229-697X

9) Douay, Catherine et Roulland, Daniel, *Vocabulaire technique de la Psychomécanique du langage, Les mots de Gustave Guillaume*, Presses Universitaires de Rennes 2, 1990. 와 Boone, Annie et Joly, André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, l'Hamattan, 1996.

이퍼텍스트 연결시킴으로써 연속된 용어검색이 가능하게 하였다<sup>10)</sup>. 기욤 언어자료 검색시스템의 검색자료의 증가와 함께 빠른 데이터베이스 처리속도 지향으로 아쉽게도 사전검색기능은 더 이상 제공되지 못하게 되었다.

초기 두 버전의 사용은 기욤 연구자들에게 많은 도움을 제공하였지만 그간 IT기술의 발전과 시스템 사용자들의 개선 요구 더불어 많은 개선점이 드러나게 되었고, 이로 인해 기욤 언어자료 검색시스템의 업그레이드에 대한 필요성이 대두 되었다.

## 2.2. 기욤언어자료 검색시스템의 v2.0 업그레이드

1999년 이후 꾸준히 CD Guillaume 사이트의 사용빈도가 증가되어오다가 2006년 실질적인 웹서비스로 자리매김을 시작한 Base de données G. Guillaume v1.0 등장과 더불어 사용자가 급격히 증강하면서 자연스럽게 사용자 그룹이 형성되었고, 현 시스템의 모태격인 CD Guillaume 탄생 이후 지금까지 누적 사용자수가 8만을 넘어서게 되었다.

사용의 빈도가 증가되면서 매우 구체적이고 다양해진 사용자들의 요구가 접수되기 시작하였다. 사이트를 통해 접수된 사용자의 요구들은 기욤 언어자료 연구에 관한 학문적인 내용이라기보다는 사이트의 사용자 인터페이스에 관한 질문과 요구가 대부분이지만 세계 각처로부터 들어온 그들의 질문과 요구가 IT발전과 더불어 매우 적절한 요구라 판단되어 새로이 업그레이드 된 기욤 언어자료 검색 시스템 개발의 기점이 되었다. 사용자들의 개선 요구사항은 크게 ① 사용자의 편의를 도모하는 UI(User Interface) 개선 ② 검색된 콘텐츠 정확도를 높이기 위한 내용기반 검색기반 정확률 개선 ③ 모바일 기기의 발달로 인해 대두된 요구로서, 언제 어디서든 유비쿼터스 환경에서 기욤 언어자료검색이 가능하도록 하는 모바일버전에 대한 개발요구 ④ 콘텐츠의 확대 그리고 ⑤ 필사본 검색기능

10) "Études et développement de CD-Guillaume", 불어불문학연구 41권, 2000, ISSN 1226-4350

으로 나눌 수 있었다. 이를 충족하기 위해, 아래와 같은 개선점들에 대한 고민 속에서 새로운 Base de données G. Guillaume v2.0을 2012년에 개발하게 되었다(그림 3-1).

1. UI 개선
  - Fond Gustave Guillaume와 유사한 page구성
  - 동일한 검색 방법에 대한 그룹화
2. 정확률 개선
  - 패턴 연구에 따른 정확률 향상
  - 인덱스 검색과 텍스트 검색의 중복빈도에 따른 우선순위
  - 검색어와 검색결과 조회 수를 응용한 순위도 향상
3. 모바일 어플리케이션 개발
  - 안드로이드 어플리케이션 개발
4. 콘텐츠의 증가
  - 다른 모든 저서에 대한 추가
5. 필사본에 대한 추가

UI는 Base de données G. Guillaume v1.0에서 이미 많은 개선이 이루어졌지만, 사용자 인터페이스라는 것이 매우 주관적인 것이므로 사용자 요구에 일일이 맞추기 보다는 객관적인 편리성에 중점을 두어 Base de données G. Guillaume v2.0을 개선하게 되었다. 검색 인터페이스는 *인덱스검색*, *원문검색*, *그림검색*, *페이지검색* 등 네 가지 검색 인터페이스를 제공하였고 각각의 특징점을 간단히 살펴보면 다음과 같다.

- 인덱스검색 *Recherche dans l'index* :  
 ‘인덱스리스트검색’과 ‘인덱스단어검색’을 동시에 제공하여 불필요한 웹페이지 이동 없이 두 가지 검색을 한꺼번에 할 수 있도록 제공함으로써 사용자의 편리성을 도모하였다.

- 원문검색 *Recherche dans les textes* :

원문검색에서는 ‘동일원문검색’과 ‘단어일치검색’을 제공한다. 동일원문검색이란 사용자가 검색어로써 제시한 단어(mot), 어절(syntagme) 혹은 문장(phrase)과 완전히 일치하는 문구(Expression exacte)가 들어있는 원문을 검색해 주는 검색방법을 말한다. 이 검색방법은 인용문에 의한 내용검색에 유용하게 사용되고 있으며, 방대한 자료 속에서 동일한 어절의 원문을 모두 검색함으로써 특히 시간의 흐름 속에서 나타나는 기욤의 학문적 이론의 변화를 알아보는 데 기여하는 검색방법이다. 반면 단어일치검색은 사용자가 제시한 검색어를 이루는 모든 단어들 순서나 위치에 상관없이 존재하기만 하면 검색이 되는 불리언(Boolean)검색을 말한다.

- 그림검색 *Recherche des schémas* :

기욤의 저서 자료의 특성 중 하나라고 볼 수 있는 다양한 그림(schéma)에 대한 검색의 필요성이 부각되면서 schéma 만을 따로 검색할 수 있는 ‘그림검색’ 인터페이스를 독립적으로 따로 제공하였다.

- 페이지검색 *Recherche de la page* :

시스템 사용자들은 다양한 검색기법을 통해 제공되는 결과검색방법에만 만족하지 않고 그 결과의 표현방법에도 관심을 보이더니 결국 출판된 원문과 동일한 형태의 자료제공을 요구하게 이르렀다. 이에 출판된 지면에서 나타나는 원문 형태를 그대로 유지한 PDF형식의 검색결과를 제공하게 되었다.

### 2.3. 기욤 언어자료 데이터베이스

Base de données G. Guillaume v2.0 검색 시스템의 대상이 되는 기욤 데이터베이스 자료는 총 27권으로 20권의 강의록과 7권의 저서로, 19권은 ASCII 형태로 원문(시스템의 모체인 CD Guillaume의 기욤 언어이

론 자료)을 제공하고, 8권은 PDF 형태로 원문을 제공하고 있다. 가장 최근에 출간된 것은 2010년 출간된 “1941-1942, *Symétrie et dissymétrie dans le système grammatical du français*, publié sous la direction de Ronald Lowe, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 368 p., 978-2-7637-9069-5.”로서, Fonds Gustave Guillaume의 Directeur Ronald Lowe 교수의 자료제공과 협조로 본 시스템에 접목시킬 수 있었다. 기욀 언어이론 자료가 검색 대상으로 데이터베이스화가 가능했던 이유는 첫째, 기욀 자료는 언어이론의 범주를 벗어나지 않는 동질적인 자료로 이루어졌다는 점이다. 따라서 자료의 동질성을 유지하면서 다양한 방식의 검색을 가능하게 하는 시스템이 구성될 수 있었다. 둘째, 기욀 자료는 다른 인문학적 연구대상 자료에 비해 그 양이 아주 방대하다. 따라서 인쇄 매체를 직접 손으로 검색하는 것은 매우 힘든 작업이 될 것이기에 IT기술을 활용한 보다 효율성이 높은 검색 시스템이 필요했던 것이다. 셋째, 기욀 자료는 시기의 변화에 따라 동일한 내용이 반복되지 않았다는 사실이다. 40여 년간에 걸쳐 저술된 기욀 언어자료는 시기의 흐름에 따라 설명 대상과 설명 방법의 측면에서 변화하는 모습을 보이고 있다. 따라서 이러한 변화를 추적할 수 있는 검색시스템이 요구된 것이다.<sup>11)</sup>

검색 대상으로 하는 기욀 언어자료를 구조화하는 방법으로 여러 가지 자료구조가 시도 되었었다. 일반 저서인 경우 각 페이지를 검색의 기본 단위로 구성할 수 있겠으나, 기욀 언어자료 중 가장 많은 부분을 차지하고 있는 강의록의 경우에는 출판된 서적의 한 쪽 분량을 하나의 원문검색대상으로 할 수도 있고, 하루 강의 분량을 하나의 원문검색대상으로 할 수도 있다. 방대한 기욀 언어자료의 처리속도를 감안한다면 가능한 적은 양의 자료들로 분할하여 검색대상으로 삼는 것이 좋을 수 있으나, 사용자의 요구를 감안하면 너무 작은 분량으로 분할하는 것이 경우에 따라 검색횟수의 증가를 불러와 사용자의 요구를 충족시키지 못하게 되기도 한

11) “기욀 언어자료 인터넷 검색시스템 개발”, 한국프랑스학회 추계학술발표회 기획발표, 1999년

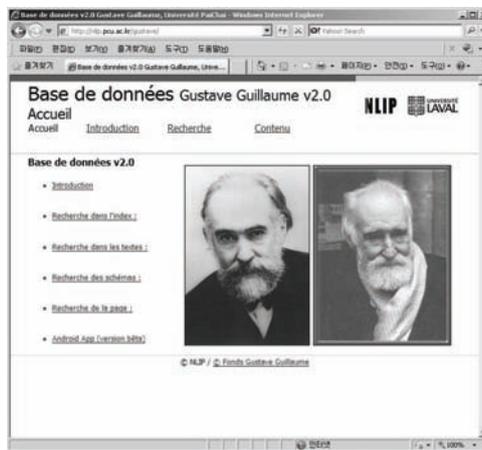
다. 이러한 측면을 감안하여 Base de données G. Guillaume v2.0 검색 시스템에서는 두 가지 방식을 모두 사용하여 구조화 하였다. 기욤 언어 자료 중 강의록자료는 개별 강의 단위로 분할하여 레코드로 저장하였으며 강의일자와 출판서적의 쪽 정보 및 서지정보도 저장하였다. 이러한 자료구조를 사용한 이유는 대개의 강의록이 하나의 강의 단위로 내용이 구성되어 있어 이를 세분할 경우 내용의 일관성이 상실되기 쉽기 때문이다. 따라서 하루 강의 내용 전부를 검색원문으로 제공하고 그 중에서 검색어와 일치되는 쪽을 찾아가도록 구성하였다. 기욤 언어자료 중 저서들도 강의록과 유사한 분할 체계를 갖추기 위해서 장(Chapitre) 단위로 구분하여 레코드화 하였다. 여기서도 역시 쪽수 정보를 각 레코드에 입력해서 해당 쪽을 쉽게 찾을 수 있도록 하였다. 반면 PDF 형식으로 저장된 기욤 언어자료인 경우 강의일자별로 구분한다는 것이 사실상 불가능하므로 사용자의 편리를 위해 사용자가 요청한 옵션에 따라 3페이지 혹은 5 페이지를 기본단위로 제공하였다.

### 3. Base de données G. Guillaume v2.0 시스템의 구성

새로이 업그레이드된 Base de données G. Guillaume v2.0은 ① 인덱스검색을 기반으로 하는 'Recherche dans l'index', ② 원문검색을 기반으로 하는 'Recherche dans les textes', ③ 기욤 언어이론 자료의 모든 schéma를 검색대상으로 하는 'Recherche des schémas', ④ 사용자가 요구하는 특정한 책의 특정한 페이지를 직접 검색할 수 있는 'Recherche de la page'로 구성되어 있다. 새로운 사용자 인터페이스로 개선하여 검색의 편리성을 높였고, 그간에 수집된 사용자의 피드백을 데이터베이스화 하여 검색의 정확도를 개선하였다.

〈그림 3-1〉은 Base de données G. Guillaume v2.0의 초기화면의 모습이다. 간단한 소개글을 포함한 'Introduction'과 4가지 검색방법 그리고 모

바일 기기에서 기욀 언어자료 검색을 가능하게 하는 Android App (version bêta) 다운로드를 위한 링크가 페이지 좌측 중앙에 위치하고 있다. 초기화면 페이지 상단에는 Accueil, Introduction, Recherche, Contenu 등 네 가지의 메뉴를 제공하여 각각 첫페이지, 소개글페이지, 검색페이지 그리고 기욀 언어이론 자료의 목록페이지로 항시 이동할 수 있도록 하였다.



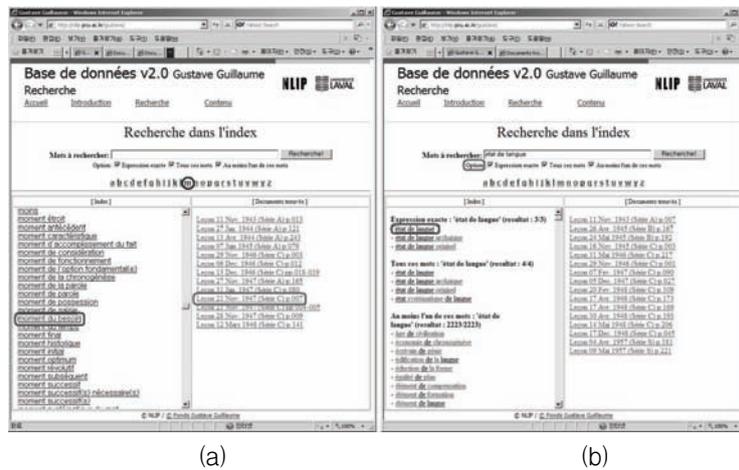
<그림 3-1> Base de données G. Guillaume v2.0

### 3.1. 인덱스 검색

‘인덱스검색(Recherche dans l'index)’은 편집자에 의해 제공된 인덱스 리스트로부터 검색하는 ‘인덱스리스트검색’과, 사용자가 입력한 검색어로 부터 해당 인덱스를 검색하는 ‘인덱스단어검색’으로 구분된다. 이 검색들은 기존 시스템에서 ‘색인리스트검색’과 ‘색인단어검색’이라는 이름으로 독립적으로 제공되어 왔었으나 서로 분리된 독립 검색으로 제공되어 검색의 효율을 일부 저하시키는 경향이 있었다는 사용자들의 요구에 따라 이 두 가지 검색을 동시에 실행 가능하도록 <그림 3-2>와 같이 동일한 페이지에 위치시킴으로서 유사색인어에 대한 실시간 검색이 가능해져 인

텍스트검색의 효율을 높일 수 있었다.

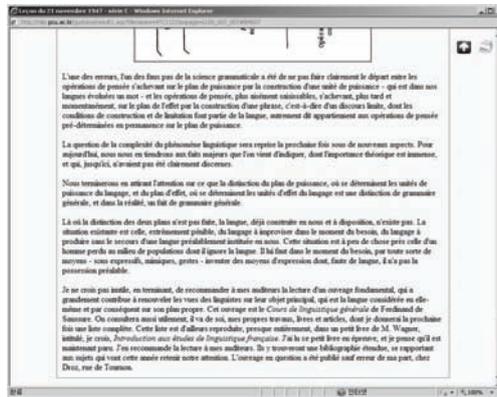
〈그림 3-2(a)〉는 인덱스 리스트에서 “moment du besoin”항목을 클릭하여 검색한 모습을 보여주고 있으며 검색결과로 13개의 일자별 강의록 목록을 우측에 보여주고 있다. 13개의 강의록 중 원문을 원하는 강의록을 클릭하게 되면 〈그림 3-3〉와 같이 일별 강의 원문을 보여줌과 동시에 인덱스와 내용상 혹은 형태상 일치하는 해당 페이지로 이동하게 하여 보다 정확한 원문 제공을 가능하게 하였다. 우측 상단에는 검색된 원문의 처음으로 이동하게 하는 아이콘과 프린트를 실행하는 아이콘을 두어, 상단으로의 이동과 프린트 실행기능을 제공하였다.



〈그림 3-2〉 인덱스검색

〈그림 3-2(b)〉는 인덱스단어검색으로서, 사용자가 “état de langue”를 검색어로 인덱스리스트를 검색한 경우를 보여주는 것으로, 검색어와 완전히 일치하는 인덱스를 찾아주는 ‘Expression exacte’ 옵션, 검색어에 들어 있는 단어들을 AND 검색으로 찾아주는 ‘Tous ces mots’ 옵션 그리고 적어도 검색어의 단어 중 하나라도 있는 것을 찾아주는 ‘Au moins l'un

de ces mots' 옵션 등 3가지의 검색 옵션을 제공하고 있다. 선택된 옵션에 따라 검색된 인덱스리스트를 좌측에 제공하고 그 리스트 중 선택된 인덱스와 일치하는 원문리스트를 우측에 제공하여 사용자가 원하는 원문을 선택할 수 있도록 구성하였다.



<그림 3-3> 검색된 강의 원문

### 3.2. 원문검색

'원문검색(Recherche dans les textes)'은 사용자 그룹에서 가장 많이 선호되었던 검색방법으로 Base de données G. Guillaume v2.0 시스템의 가장 핵심요소이다. 원문검색에서는 '동일원문검색'과 '단어일치검색'을 제공한다. 동일원문검색이란 사용자가 검색어로서 제시한 mot, syntagme 혹은 phrase와 완전히 일치하는 문구가 들어있는 원문을 검색해 주는 검색방법을 말한다. 이 검색방법은 인용문에 의한 내용검색에 유용하게 사용되고 있으며, 방대한 자료 속에서 동일한 어절의 원문을 모두 검색함으로써 특히 시간의 흐름 속에서 나타나는 기욀의 학문적 이론의 변화를 알아보는 데 기여하는 유용한 검색방법이다. 단어일치검색은 사용자가 제시한 검색어를 이루는 모든 단어(Tous ces mots)들이 순서나 위치에 상관없이 존재

하기만 하면 검색이 되는 블리언검색을 말한다. <그림 3-4>는 원문검색 웹페이지 모습으로 사용자가 입력한 검색어 “avoir dire”와 동일한 문구가 들어있는 원문들의 검색 결과 리스트를 보여주고 있다. 검색된 결과를 살펴보면 동일원문검색(Expression exacte)은 두 개의 결과를, 단어일치검색(Tous ces mots)은 625개의 결과를 얻었음을 보이고 있다.

이 검색방식은 원문 텍스트의 검증을 필요로 하는 연구자들뿐만 아니라 원문 텍스트 편집을 필요로 하는 Fonds Gustave Guillaume의 편집자들에게도 매우 유용한 검색방법으로 자리매김 되어 사용되고 있다.



<그림 3-4> 원문검색

### 3.3. 그림검색

기욤 언어이론 자료는 많은 schéma를 내포하고 있는 것이 또 하나의 특징이라 할 수 있다. 기욤 언어이론 자료의 모든 schéma를 검색대상으로 하는 ‘그림검색(Recherche des schémas)’을 따로 두어 schéma만을 검색할 수 있도록 시스템을 구성하였다(그림 3-5). 검색 방법은 인덱스 검색과 동일한 방법으로 미리 제공된 인덱스리스트를 사용하는 검색이

다. 단 검색된 결과가 원문이 아니고 schéma 라는 점이 다르다. 기욀 언어이론 자료의 특성의 하나인 대량의 schéma 군에서 필요한 schéma를 검색하는데 매우 유용한 검색방법이다.



<그림 3-5> 그림검색

### 3.4. 페이지 검색

<그림 3-6>은 ‘페이지검색(Recherche de la page)’으로, 지면으로 출간된 책을 구하기 어려운 연구자들에게 매우 필요한 검색방법이기도 하나, 저작권 보호라는 차원에서 문제가 될 수 있는 검색방법이기도 하여 Fonds Gustave Guillaume요구에 의해 한동안 서비스가 제한되었던 검색방법이다. 사용자 그룹이 활성화 되고 Base de données G. Guillaume v2.0이 기욀 언어자료 검색시스템으로 입지가 굳어지면서 많은 연구자들의 요구가 받아들여져 2011년부터 모든 디지털화 된 저서들에 대한 페이지검색 서비스를 다시 시작할 수 있었다. 다만 최근에 발간된 몇 권의 LEÇONS DE LINGUISTIQUE<sup>12)</sup>은 아직 저작권 보호를 위해 서비스가 제한되고 있어 아쉬움이 남는다. Fonds Gustave Guillaume과의 지속적인 협상으로

지면으로 출간된 모든 책들의 페이지검색이 가능하도록 하는 노력이 필요하다. 또한 초기 시스템의 기본 데이터가 되었던 ASCII 형태의 19권 저서도 PDF파일로 동시에 제공할 수 있도록 Fonds Gustave Guillaume 과 계속 협상 중에 있다.



<그림 3-6> 페이지검색

#### 4. Gustave Guillaume Mobile

모바일(mobile) 시대에 접어들면서, 휴대폰으로 인터넷에 접속하고 정보를 얻으려는 사람들의 수도 급속도로 증가하였다. 언제 어디서나 시간과 장소에 구애받지 않고 필요한 정보를 얻는 유비쿼터스 시대에 이른 것이다. 그러나 사용자들에게 제공되는 정보검색 기술들은 여전히 모바일 환경의 특성을 반영하지 못하고 있는 실정이다. 유선 환경에서의 정보검색과

12) 페이지검색이 제한된 강의록 : Leçons de linguistique de Gustave Guillaume vol.18, vol.19, vol.20

비교하여 모바일 정보검색이 가지는 가장 큰 특징은 협소한 입출력 공간이다. 휴대전화나 PDA와 같은 모바일 정보검색 도구들은 데스크탑(desktop) 컴퓨터로 대표되는 기존의 정보검색 도구들에 비하여 매우 협소한 입출력 공간을 가지고 있다. 이러한 입출력 공간 문제를 해결하기 위해서는 협소한 공간을 고려한 새로운 입력 방식과 함께 질의응답, 문서요약 기술을 활용한 출력 방식이 적극 고려되어야 한다. 따라서 기욀 언어자료를 필요로 하는 연구자들이 항상 기욀언어자료 검색을 할 수 있도록 하기 위해 Base de données G. Guillaume v2.0도 협소한 입출력 공간에 맞추어 새롭게 설계하여 Gustave Guillaume Mobile 'MGustave'를 만들게 되었다.

현재 모바일 시장에서는 안드로이드 OS(운영체제)를 탑재한 안드로이드 기기와 IOS의 아이폰이 대세를 이루고 있다. 기욀언어자료 검색 모바일 어플리케이션도 이 두 가지 운영체제에 적합하게 만들어져야 하나, 호환성 문제로, 서로 다른 어플리케이션을 만들어야 하는 어려움이 있어, 일차적으로 안드로이드 앱만 제공하게 되었다. IOS 용 앱은 추후 제공할 수 있도록 계획 중이다. MGustave도 PC용 검색시스템인 Base de données G. Guillaume v2.0 동일한 구조로 구성되어 있으며 협소한 공간을 고려하여 모바일 인터페이스를 적용했다는 점이 다르다. 모바일 버전의 시스템 구성은 아래와 같다.

1. 메인 메뉴 : Home, Recherche, Contenu, GG <그림 4-1>
  - Home : MGustave의 첫 accueil 화면 <그림 4-1(a)>
  - Recherche 메뉴 : Index, Textes, Schéma, Page <그림 4-1(b)>
    - Index : 인덱스 검색 <그림 4-2>
    - Textes : 원문 검색 <그림 4-3>
    - Schéma : 그림 검색 <그림 4-4>
    - Page : 페이지 검색 <그림 4-5>
  - Contenu : 기욀 언어이론 자료의 목록페이지 <그림 4-1(c)>
  - GG : Base de données G. Guillaume v2.0 링크

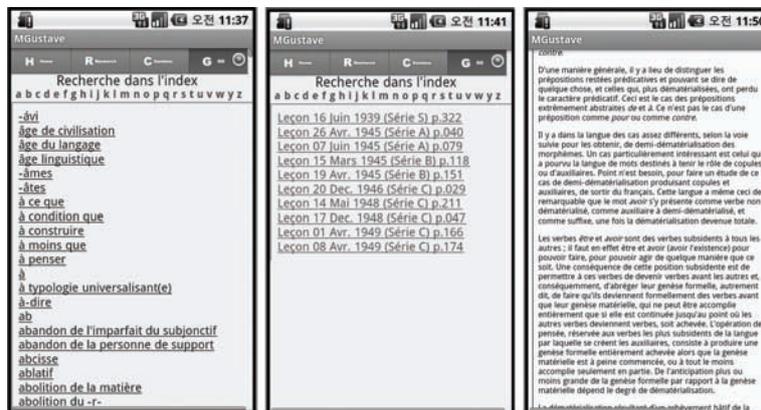


(1) Home

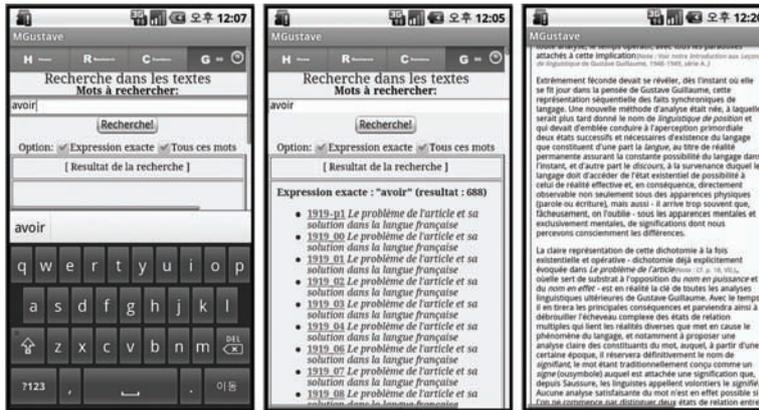
(2) Recherche

(3) Contenu

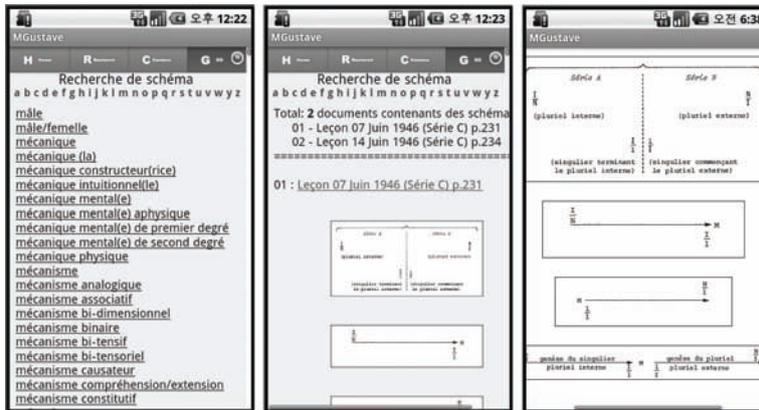
<그림 4-1> MGustave 메뉴구성



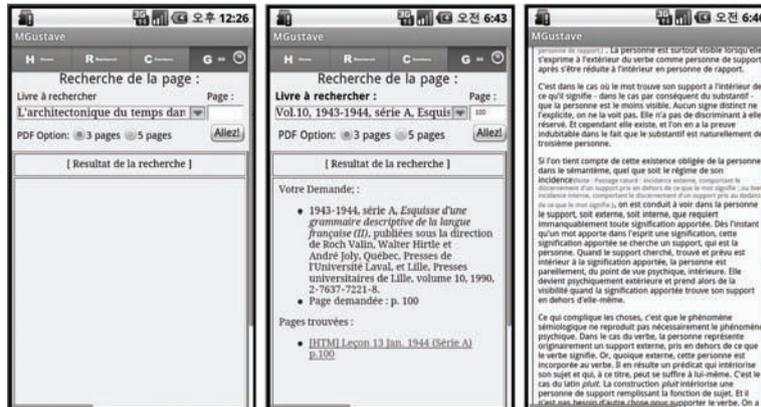
<그림 4-2> 인덱스 검색



<그림 4-3> 원문 검색



<그림 4-4> 그림 검색



<그림 4-5> 페이지 검색

## 5. 맺는말

해를 거듭하며 기욤 언어자료 검색시스템의 사용자 수가 점점 늘어나고, 검색 대상인 기욤 언어자료 데이터베이스도 계속 커지고 있다. 현재 8만이 넘는 누적된 방문자 수 그리고 강의록과 저서 등 총 27권의 검색 대상 자료의 데이터베이스 크기로 비추어 볼 때, Base de données G. Guillaume v2.0 검색시스템은 이미 그 자리매김을 마쳤다고 볼 수 있겠다. 뿐만 아니라 아직은 시범 서비스 중이지만 모바일 환경에서도 검색이 가능한 안드로이드 앱 MGustave가 많은 연구자들에 의해 테스트되고 피드백 되어, 성공한 인문학 모바일 검색시스템의 하나로 거듭나길 기대해 본다.

이에 안주하지 않고 지속적인 발전이 있는 기욤 언어자료 검색시스템이 되기 위해서는, 다양한 IT기술을 적용한 새로운 방법의 정보검색 기술에 대한 연구가 필요하고, 기욤 언어자료 데이터 구조에 대한 지속적인 연구를 통한 효율적 새로운 인덱스 기술을 개발해야 할 것이다. 이는

Base de données G, Guillaume v2.0에 관심을 갖고 있는 기욀 언어자료 연구자들의 다방면 협동 연구를 의미하는 바이기도 하다.

또한 기욀 언어 자료의 저작권을 소유하고 있는 Fonds Gustave Guillaume과의 공조가 절실히 필요하다. 페이지검색의 제한된 사용에서 보는 바와 같이 콘텐츠 활용에 있어 저작권자인 Fonds Gustave Guillaume의 동의가 필요한 것은 당연한 것이고, 본 논문 앞부분에서 언급한 기욀 자신의 필사 원본에 대한 검색을 가능하게 하는 ‘필사본 검색’ 기능의 추가를 위해서는 60,000쪽의 강의록 필사본에 사용권에 대한 Fonds Gustave Guillaume의 협조가 절대적으로 필요하다.

필사본 검색 시스템 구축에 대한 기술적인 문제는 거의 해결되었으나 유일한 원본 파손에 대한 우려와 아직 미 출간된 부분에 대한 학문적 해석에 대한 조심스러운 염려 등으로 Fonds Gustave Guillaume은 결단을 내리지 못하고 있는 실정이다. 지속적인 설득과 공조를 통하여, 차기 Base de données Gustave Guillaume 검색시스템의 획기적인 개선점으로 ‘필사본 검색’ 기능의 추가를 기대해 본다.

이 모든 기대는 다방면의 다양한 연구자들의 꾸준한 협동 연구를 통해서만이 가능하기에 연구자들의 많은 참여를 기다리며, 함께 연구할 기회를 기대해 본다<sup>13)</sup>.

---

13) “Base de données Gustave Guillaume 시스템을 함께 개선해 나아갈 연구자들을 찾습니다.”

## 참고문헌

- www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca  
www.fondsgustaveguillaume.ulaval.ca/signets.htm
- Eric W. Brown, "Execution Performance Issues in Full-Text Information Retrieval", Technical Report 95-81, October 1995.
- J. Zobel and A. Moffat, "Inverted files for text search engines", ACM, Vol.38, 2006.
- Juniper Research, Mobile Search & Discovery Opportunities & Markets 2008-2013, Juniper Research Limited, 2008.
- S. E. Robertson, "The probability ranking principle in IR", J. Documentation, 33(4):294-304, 1977.
- Théorie du mot et typologie linguistique. Limitation et construction du mot à travers les langues*, Publié sous la direction de Ronald Lowe, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2005
- W. B. Michael and B. Murray, *Understanding Search Engines: Mathematical Modeling and Text Retrieval*, SIAM Press, 2005.
- 강형식, 서래원, "기욤 언어자료 인터넷 검색시스템 개발", 한국프랑스학회 추계학술발표회 기획발표, 1999
- 강형식, 서래원, "Etudes et developpement de CD-Guillaume", 불어불문학연구 41권, 2000, ISSN 1226-4350
- 김학수, 장명길, "유비쿼터스 환경에서 모바일 정보검색 기술의 동향", 정보과학회지, 제24권, 제1호, pp. 48-55, 2006.
- 박의규, 나동열, 장명길, "문장-질의 유사성을 이용한 웹 정보검색의 성능 향상", 정보과학회 논문지, 제32권, 제5호, 2005.
- 서래원, "Gustave Guillaume 대용량 데이터베이스 검색 시스템 개발", 프랑스문화연구 제12집, 2006, ISSN 1229-697X

〈Résumé〉

## Base de données Gustave Guillaume v2.0 avec l'intégration site mobile MGustave

SEO Lai-Won

Le système de la recherche des matériaux linguistiques de Gustave Guillaume passe à l'étape supérieure, grâce à la mise à jour de "Base de données Gustave Guillaume v2.0". En implantant la nouvelle interface utilisateur et une quantité accrue de base de données et en intégrant le site mobile MGustave sur les systèmes de base 'CD-Guillaume' et 'Base de données Gustave Guillaume v1.0', le système "Base de données Gustave Guillaume v2.0" révèle toute l'étendue du potentiel pour les chercheurs guillaumiens.

Au niveau de l'interface utilisateur, ce système offre les 4 dispositifs de recherche des ouvrages numérisés concernant la linguistique de Gustave Guillaume, qui sont la Recherche dans l'index, la Recherche dans les textes, la Recherche des schémas et la Recherche de la page. Il contient 27 ouvrages numérisés de Gustave Guillaume dont 20 volumes sont les Leçons de linguistique et 7 volumes sont des diverses publications. L'intégration site mobile MGustave permet d'accéder dans la "Base de données Gustave Guillaume v2.0" à n'importe quel moment et n'importe où.

Ainsi, dans ce travail, nous avons présenté en détail le système "Base de données Gustave Guillaume v2.0" en espérant que les

autres systèmes similaires seront développés dans les divers domaines pour la recherche.

주 제 어 : 기욤언어자료검색시스템(Base de données Gustave Guillaume),  
인덱스검색(Recherche dans l'index), 원문검색(Recherche dans les textes), 기욤모바일(Gustave Guillaume Mobile),  
기욤(Gustave Guillaume), 정보검색(la recherche d'information)

투 고 일 : 2012. 6. 24

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 미술비평가 테오필 고티에 Théophile Gautier

- 장-프랑수와 밀레 Jean-François Millet의

작품 비평을 중심으로\* -

안 성 은  
(홍익대학교)

### 차례

- |              |                   |
|--------------|-------------------|
| 1. 서론        | 4. 사실주의자 또는 이상주의자 |
| 2. 고티에의 미술비평 | 5. 대지의 화가         |
| 3. 색채화가 밀레   | 6. 결론             |

### 1. 서론

테오필 고티에 Théophile Gautier (1811-1872)는 첫 소설 『모팽양 *Mademoiselle de Maupin*』을 1835년 발표하면서, 19세기 프랑스 문학계를 대표하는 작가로 자리 잡았다. 당시 고티에의 문학적 위치는 벤자맹 루보 Benjamin Roubaud의 1842년 텍스트를 통해서도 짐작해 볼 수 있다. 낭만주의 문학을 이끄는 대표 작가들을 풍자한 『계승자의 위대한 행렬

\* 밀레에 관한 부분은 프랑스 스리자라-살 Cerisy-la-Salle에서 열린 밀레 국제학술회의 (Le colloque 'L'universalité de Millet', Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 5-8 octobre 2000)에서 2000년 10월 6일 발표하고, 2002년 출판된 『테오필 고티에의 밀레』(Sung-Eun Ahn, 『Le Millet de Théophile Gautier』, *Jean-François Millet*, Paris, De Monza, 2002, p.254-261) 를 바탕으로 수정, 보완하였다.

『La Grande Chevauchée de la postérité』 속에는, 선두에서 깃발을 들고 말을 타고 달리는 빅토르 위고 Victor Hugo 바로 다음에 고티에가 있다. 위풍당당한 모습으로 긴 머리에 콧수염을 하고 모자를 쓴 고티에의 뒤에는 라마르틴느 Lamartine, 알렉상드르 뒤마 Alexandre Dumas, 발자크 Balzac, 알프레드 드 비니 Alfred de Vigny, 조르주 상드 George Sand 등 당대를 대표하는 프랑스 작가들이 보인다.



Benjamin Roubaud, *La Grande Chevauchée de la postérité*, dessin, 1842.

이후, 1852년 시집 『나전칠보집 *Émaux et Camées*』을 출판하고, 파르나스 Parnasse 학파를 이끌게 된 고티에를 추종하는 시인들도 많았다. 특히 보들레르는 1857년 시집 『악의 꽃 *Les Fleurs du Mal*』을 ‘완벽한 시인’ 고티에에게 헌정한다<sup>1)</sup>.

이렇듯 고티에는 동시대인들로부터 높은 평가를 받고 있었으며, 문학 작품 뿐만 아니라 미술, 음악, 연극, 무용 등 다양한 예술 분야에 대한 수많은 비평을 남겼다. 그는 프랑스를 넘어 벨기에에서도 꾸준히 작품활동을 하였고, 발표된 그의 글들을 모두 모으는 작업이 거의 불가능할 정도로 다작을 하였다. 하지만, 정작 고티에 자신은 스스로 문학가가 되리라고는 전혀 생각하지 못했으며, 오히려 미술에 흥미를 가졌었다고 고백하

1) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857 :  
 « Au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier, avec les sentiments de la plus profonde humilité, je dédie ces fleurs maldives C-B- »

였다<sup>2)</sup>. 사실 고티에는 작가로 입문하기 전에, 화가가 되고 싶어 했다. 당시 화가 지망생들처럼, 명성있는 화가의 아틀리에에 들어가 수업을 받아 보기도 하였으나, 일찍이 자신의 재능에 한계를 느끼고 직업 화가로서의 꿈을 접었다. 그러나 미술에 대한 그의 열정과 남다른 감각은 예술 비평들을 통해서 드러나게 되었다. 또한 뎃생을 비롯한 다수의 미술작품들을 남겼는데, 상당한 수준의 작품들로 평가된다.

최근에 들어서 이런 고티에의 예술 세계를 재조명하기 위한 노력들이 프랑스에서도 이루어져 오고 있다. 고티에의 예술 작품들과 비평들을 모아, 1997년 파리 오르세 박물관에서 열린 '테오필 고티에, 자유로운 비평 Théophile Gautier ; La critique en liberté'이라는 특별전이 그 대표적인 예이다<sup>3)</sup>.

따라서, 19세기 프랑스 문학 뿐만 아니라 예술분야에서도 중요한 작가로 평가되는 테오필 고티에의 미술비평에 대해 알아보는 것이 의미가 있다고 여겨진다. 본 논문에서는 프랑스 화가 장-프랑수와 밀레 Jean-François Millet (1814-1875)의 작품에 대한 고티에의 비평들을 분석해 보았다. 밀레는 「만종 *L'Angélu*」이나 「이삭줍는 여인들 *Des glaneuses*」로 친숙한 화가이지만, 너무나 유명한 이 작품들에 가려서 그의 다른 그림들은 잘 알려지지 못하였고, 때로는 화가의 의도와는 다르게 해석되기도 하였다. 이런 밀레의 작품들을 고티에의 시각으로 살펴보면, 밀레 뿐만 아니라 미술비평가로서의 고티에를 재조명하고자 한다. 이를 위하여, 고티에의 미술비평 활동 배경을 알아보고, 그의 미술평에 나타난 밀레의 특징을 '색

2) Émile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879 ; réimpr. Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1996, p.241 : « Je n'avais aucune idée de me faire littérateur, mon goût me portait plutôt vers la peinture, et avant d'avoir fini ma philosophie j'étais entré chez Rioult, qui avait son atelier rue Saint-Antoine [...]. À ma première étude, il me trouva plein de *chic*, accusation au moins prématurée. »

3) 1997년 2월 18일에서 5월 18일까지 열린 전시회. *Les Dossiers du Musée d'Orsay n°62, Théophile Gautier ; La critique en liberté* (Paris, Editions des Musées Nationaux, 1997) 참고.

채화가, '이상주의자' 그리고 '대지의 화가'로 나누어 접근해 보고자 한다.

## 2. 고티에의 미술비평

19세기 프랑스는 역사상 그 어느 시기보다 예술의 중흥기였다. 국가의 적극적인 지원도 한 몫을 하였다. 국전이 1년이나 2년에 한 번씩 파리에 서 열렸고, 전시 장소가 루브르 Louvre였을 때에는 국전을 위하여 일년에 반 이상 루브르가 닫혀 있을 정도로 준비 기간도 길었다. 이런 국가적인 행사에 대한 국민들의 관심 또한 높았다. 프랑스 신문, 잡지들은 사전 준비 상황부터 전시회가 끝날 때까지 신문의 일면을 할애하는 등 가장 많은 기사를 실었으며, 이웃나라 벨기에 신문들도 파리에 특파원까지 보내어 소식을 전할 정도로 그 열기가 뜨거웠다. 따라서 각 출판사들마다 국전에 대한 소식을 보다 생생하게 전달할 만한 역량 있는 전문가들을 찾게 되었고, 그 대상은 신문기자들 뿐만 아니라, 미적 감각이 있고 필력이 있는 비평가, 작가, 화가에까지 이르게 되었다.

국전은 흔히 '살롱 Salon'이라고 불렸다. 루브르의 '살롱 까레 Salon Carée'라는 장소에서 전시되기 시작한 데서 그 유래를 찾을 수 있다. 그리고, '살롱'전에 출품된 작품들에 대한 미술비평 또한 '살롱'이란 이름으로 알려지게 되었고, 살롱평을 쓰는 사람을 '살로니에 salonnier'라고도 칭하였다. 19세기에는 특히 이 살롱을 중심으로 보들레르를 비롯한 많은 작가들이 미술비평가로 활동하게 되었고, 작가들과 예술가들의 교류도 그 어느 때보다 활발하게 이루어졌다.

이러한 시대적 흐름을 따라 고티에도 1831년 빅토르 위고의 흉상에 대한 미술비평<sup>4)</sup>을 시작으로, 1833년 살롱평을 처음 발표한다.<sup>5)</sup> 이는 그의

4) 『Arts. Buste de Victor Hugo』, *Mercur de France au dix-neuvième siècle*, 8 octobre 1831.

5) 『Salon』, *France littéraire*, mars 1833.

소설 『모팽양』이 출판되기 2년 전이다. 그 후 고티에는 다양한 분야의 예술비평을 수많은 신문, 잡지들을 통해서 꾸준히 발표하였고, 책으로도 출판하였다. 고티에가 밀레의 작품에 대해 처음 언급한 것은 1847년 살롱이다. 고티에는 1847년 살롱평에서부터 1868년 한 경매 카탈로그까지 20여년 이상 꾸준히 밀레에 관한 미술비평을 발표하였으며, 그가 언급한 밀레의 작품 수는 스물다섯 점에 이른다. 항상 호의적이었던 것은 아니었으나, 고티에의 예리한 시각은 밀레 작품세계의 중요한 시기마다 그 미묘한 변화를 알아보고, 화가도 납득할 만한 적절한 평가로 방향을 제시해 주었다. 또한 밀레가 부당한 혹평에 시달릴 때는 적극적인 지지를 나타내면서 화가에게 힘을 실어주기도 하였다. 둘 사이에 개인적인 교류가 있었던 지에 대해서는 알려진 바가 없지만, 고티에의 평에 대한 밀레의 생각은 그와 절친했던 알프레드 상시에 Alfred Sensier와 주고 받은 편지들을 통해서 알 수 있다<sup>6)</sup>.

### 3. 색채화가 밀레

밀레가 살롱에 출품하기 시작한 것은 1839년부터였으나, 그의 첫 당선작은 1840년 「L. F.의 초상화 *Portrait de M. L. F.*」이다. 그러나 어느 신문이나 잡지에서도 그에 대한 언급은 없었다. 1844년 살롱에는 「우유 만드는 여인 *La Laitière*」과 「승마 연습 *La Leçon d'équitation*」이라는 파스텔화 두 점이 전시되었지만 큰 관심을 끌지 못하였다. 비평가들의 주목을 받기 시작한 작품은 1847년 살롱의 「나무에서 떨어진 외디푸스 *Œdipe détaché de l'arbre*」이다. 고티에 역시 이 작품을 통해 밀레에 대한 미술평을 처음 발표한다. 외디푸스 신화를 바탕으로 한 이 유화에서,

6) 알프레드 상시에는 일찍이 밀레의 재능을 알아본 미술상이자 오랜 지인이다. 밀레의 사후에, 전기 『밀레의 인생과 작품 *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*』(Paris, Techener, 1881)의 초록을 남겨 중요한 연구 자료가 되고 있다.

고티에는 유달리 두꺼운 채색 방식과 그로 인하여 더욱 어둡게 보이는 빛의 표현에 주목한다.

Il nous montre ou plutôt il nous fait entrevoir - , car sa peinture est des plus ténébreuses [...]. Cela est torché avec une audace et une furie incroyables, à travers une pâte épaisse comme de mortier, sur une toile râpeuse et grenue, avec des brosses plus grosses que le pouce, et recouvert d'effroyables ombres<sup>7)</sup>.

그는 우리에게 보여준다. 보다 정확히 말해 우리에게 어렴풋이 느끼게 한다. 왜냐하면 그의 회화는 가장 어둡기 때문이다. 믿을 수 없을 만큼 대담하고 격렬하게 잘 그려졌고, 거칠고 오돌도돌한 캔버스 위에, 엄지손가락보다도 더 굵은 붓으로, 회반죽처럼 두꺼운 칠을 통하여, 무시무시한 암영으로 뒤덮여 있다.

사실 이 작품은 캠퍼스가 부족했던 밀레가, 1846년 살롱에 낙선한 『제롬 성인의 유혹 *La Tentation de saint Jérôme*』의 한 부분을 재활용하여, 그 위에 다시 그려 완성한 것이다. 따라서 붓칠은 두꺼울 수 밖에 없었다. 이런 사연을 알지 못한 고티에였지만 그의 예리한 눈은 미묘한 색의 두께를 놓치지 않았고, 아직은 확연히 드러나지 않은 밀레의 재능 또한 알아보았다. 그리고 보다 나은 평가를 위하여 또 다른 작품들을 기대한 다며 무명의 화가를 격려한다.

바로 그 다음해 국전에 당선된 『키질하는 사람 *Un vanneur*』은 이런 비평가의 기대에 부합하였다. 고티에는 농부가 키질하면서 날리는 곡식 가루가 너무나 생동감 있게 표현되어 바라보는 사람들로 하여금 재채기 하게 만든다며 극찬한다.

7) *La Presse*, 7 avril 1847.

L'effet poudreux du grain qui s'éparpille en volant ne saurait mieux être rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau. Le défaut de M. Millet le sert ici comme une qualité<sup>8)</sup>.

훔날리는 곡식의 가루 효과는 더할 나위 없이 잘 그려져서 사람들은 이 그림을 보면서 재채기를 한다. 밀레의 단점은 여기서 장점처럼 도움이 된다.

여전히 두터운 물감의 두께는 지적의 대상이 되었지만, 키질하는 동작의 사실적인 표현이나, 낡은 옷의 조화로우면서도 강렬한 색채가 고티에를 감동시키기에 충분했다.

Que M. Millet sans renoncer à la solidarité qu'il donne à sa peinture, diminue de quelques centimètres l'épaisseur de ses empâtements, et il restera encore un coloriste robuste et chaleureux, avec l'agrément d'être compréhensible<sup>9)</sup>.

밀레가 그의 회화에 부여하는 상관성을 포기하지 않으면서 채색의 두께를 몇 센티미터만 줄이게 된다면, 그는 당연히 갈채를 받으며, 강인하면서도 따뜻한 색채화가로 길이 남을 것이다.

이처럼 밀레에게서 '강인하면서도 따뜻한 색채화가 coloriste robuste et chaleureux'로서의 면모를 부각시킨 고티에의 평은 1848년 5월 2일 '라 프레스 *La Presse*'에 실렸다. 이 미술비평은 밀레에게 있어서 두 가지 측면에서 큰 의미를 갖는다. 먼저, 고티에의 호평 덕분에 『키질하는 사람』은 당시 내무부 장관이었던 르드뤼-롤랭 Ledru-Rollin에 의해 구입되었고, 이어 밀레는 처음으로 프랑스 정부로부터 작품을 주문받게 된다. 이런 두 배의 행운을 가져다 준 것은 고티에의 미술비평 덕분이라고 『보들레르 시절의 예술적 삶 *La Vie artistique au temps de Baudelaire*』의 저자

8) *La Presse*, 2 mai 1848.

9) *Ibid.*

아돌프 타바랑 Adolphe Tabarant은 주장한다<sup>10)</sup>. 그런데, 에띠엔 모로-넬라통 Etienne Moreau-Nélaton은 그의 밀레에 관한 전기에서 그림의 매매가 이루어진 것은 4월이었다고 전하고 있다<sup>11)</sup>. 그렇다면 고티에의 미술평이 발표되기도 전에 『키질하는 사람』이 팔렸다는 것이고, 따라서 이 작품의 매매에 직접적인 영향을 주지 않았다고 생각해 볼 수 있다. 그러나 이에 관한 보다 정확한 정황은, 밀레가 비평가 카스타냐리 Castagnary에게 보내려고 직접 준비했던 편지의 습작을 통하여 알 수 있다.

Gautier fit sur ce tableau un très bel article et, finalement, ce tableau fut acheté pendant l'exposition par Ledru-Rollin<sup>12)</sup>.

고티에는 이 그림에 대해 매우 좋은 기사를 썼고, 결국 전시회 중에 르드뤼-롤랭이 이 그림을 샀다.

이처럼 화가 자신도 ‘매우 아름다운 기사로 기억하는 고티에의 『키질하는 사람』에 대한 평은 20세기에 와서도 중요한 역할을 하게 된다. 밀레는 키질하는 사람을 소재로 비슷한 유형의 작품을 여러 점 남겼다. 그 결과, 화가의 사후 오랫동안, 루브르가 소장하고 있던 작품을 1848년 살롱에 당선된 작품으로 오인하였다. 1972년 미국의 한 창고에서 또 다른 그림을 발견하고 나서야 바로 잡을 수 있었고, 고티에의 다음과 같은 자세한 묘사가 당선작을 구별하는 데 도움이 되었다<sup>13)</sup>.

10) A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942, p.163 : « C'est aux articles de M. Théophile Gautier qu'il a dû cette double fortune. »

11) Etienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, t.I, 1921, p.71. 에띠엔 모로-넬라통 Etienne Moreau-Nélaton은 미술 수집가이면서, 당시 코로 Corot를 비롯한 화가들에 관한 전기를 다수 발표하였다. 그의 밀레 전기는 1921년 총 3권으로 출판되었다. 앞서 언급한 알프레드 상시에가 쓴 전기는 한 권으로 구성되어 있고, 상시에 사후에 비평가 폴 망츠 Paul Mantz가 정리하고 첨삭하여 출판하게 되었는데, 오류가 발견된다. 반면, 모로-넬라통의 책은 밀레에 관한 전기 중 가장 신뢰성 있는 자료로 평가된다.

12) Etienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, t.II, 1921, p.137.

Il est d'une couleur superbe; le mouchoir rouge de sa tête, les pièces bleues de son vêtement délabré sont d'un caprice et d'un goût exquis<sup>14</sup>.

그는 훌륭한 색채로 표현되었다. 그의 머리의 붉은 수건, 다 해진 옷의 푸른 조각들은 기막힌 착상과 세련된 풍미를 가지고 있다.

왜냐하면 키질하는 사람을 소재로 한 작품들 중에서, 고티에가 그려낸 것처럼 머리에 붉은 수건을 두른 농부는 1848년도 작품 하나뿐이기 때문이다.



*Un vanneur* (1847-1848), 103x71cm, Londres, The National Gallery.

이 『키질하는 사람』 덕분에 밀레는 1849년 콜레라가 퍼진 파리를 떠나 바르비종 Barbizon에 정착할 수 있는 자금을 마련할 수 있게 되었고, 이후 생의 마지막까지 그곳에서 보냈다.

13) *Millet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 17 octobre 1975 - 5 janvier 1976, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975, p.73-74. 이 책은 밀레 사후 100주년 기념으로 파리와 런던에서 연이어 열린 전시회를 위해, 밀레의 최고 권위자인 로버트 허버트 Robert Herbert (당시 미국 예일대학교 교수)가 집필한 카탈로그의 프랑스어 번역판이다. 밀레 연구에 있어서 사전적 역할을 하고 있다.

14) *La Presse*, 2 mai 1848.

#### 4. 사실주의자 또는 이상주의자

1850년대에 들어 밀레는 활발한 작품 제작을 한다. 「만종 *L'Angélu*」이나 「이삭줍는 여인들 *Des glaneuses*」과 같은 주요 작품들도 이 시기에 그려졌다. 살롱에 출품하는 작품마다 당선되고 상도 받게 되면서 화가로서의 위상도 높히게 된다. 고티에 역시 모든 살롱전에 대한 비평을 발표하였고, 매번 밀레의 작품을 언급하면서 이 화가에 대한 열렬한 지지를 감추지 않았다.

이렇듯, 고티에에게 밀레의 재능에 대한 확신을 준 작품은 1850-1851년 살롱의 「씨 뿌리는 사람 *Un semeur*」이다. 당시 혁명 이후의 정치적, 사회적 분위기에 따라 대부분의 비평가들은 이 작품을 이념적인 시각으로 해석하였다. 반면, 고티에는 무엇보다도 이 작품의 서정성에 초점을 맞추었다. 그는 「씨 뿌리는 사람」을 이른 아침부터 저녁 늦게까지 이어지는 고단한 농촌 생활의 숭고한 슬픔을 그려낸 서정적인 작품으로 평가하였고, 농부의 씨 뿌리는 동작에서 느껴지는 미래에 대한 희망을 우수에 찬 위대함으로 승화시켰다며 극찬하였다. 고티에는 조르주 상드 *George Sand*의 전원소설 『악마의 늪 *La Mare au diable* (1846)』의 첫 페이지를 떠올리게 하는 그림이라면서, 시인 특유의 섬세한 감성으로 다음과 같이 묘사했다.

La nuit va venir déployant ses voiles gris sur la terre brune;  
le semeur marche d'un pas rythmé, jetant le grain au sillon, et  
suivi d'un vol d'oiseaux piocheurs; de sombres haillons le  
couvrent, sa tête est coiffée d'une sorte de bonnet bizarre; il est  
osseux, hâve et maigre sous cette livrée de misère, et pourtant  
la vie s'épand de sa large main, et avec un geste superbe, lui  
qui n'a rien, il répand sur la terre le pain de l'avenir<sup>15)</sup>.

15) *La Presse*, 15 mars 1851.

밤은 갈색 대지 위에 회색빛 베일을 펼치면서 곧 올 것이다. 씨 뿌리는 사람은 고랑에 씨앗을 던지며 박자에 맞춰 한 발자국 나아가고, 땅을 파헤치던 새들이 뒤따라 날아 오른다. 어두운 색의 누더기가 그를 감싸고, 머리에는 창없는 이상한 모자 같은 것을 썼다. 이런 빈곤한 모습으로 그는 양상하고, 해쓱하고, 야위었지만, 삶이 그의 큰 손에서 퍼져나간다. 그리고 멋진 동작으로, 가진 것 하나 없는 그가 대지에 미래의 양식을 널리 뿌린다.



*Un semeur* (1850), 101.6x82.6cm, Boston, Museum of Fine Arts.

고티에는 그 어느 누구보다도 화가의 의도를 잘 파악했다. 밀레 역시 이런 고티에의 평에 매우 만족하며, 여전히 색의 두께를 지적하는 작가의 충고도 기꺼이 받아들인다.

L'article de Gautier est très bien, écrit Millet après en avoir pris connaissance. J'en suis on ne peut plus content. Sa remarque sur mes empâtements est très juste aussi<sup>16)</sup>.

고티에의 기사는 매우 좋다고 밀레가 그 내용을 알고 난 후에 편지를 썼다. 나는 그 기사에 대해 더할 나위 없이 만족합니다. 색

16) Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t.I, p. 88.

의 두께에 대한 그의 지적 역시 매우 정확합니다.

이처럼 고티에는 미술비평에 있어서 정치적인 성향이나 개인적인 감정을 배제시켰다. 가능한 객관적으로 비평가의 입장에서 자신이 본 것을 그대로 독자들에게 그리고 화가들에게 전달하려고 노력하였다. 고티에는 이런 미술비평가로서 자신의 소신을 에르네스트 페이도 Ernest Feydeau에게 다음과 같이 밝혔다.

Moi, je tâche, en toute chose, même dans les scènes de passion dont je ne puis complètement me passer dans mes romans, de demeurer toujours plastique. Ainsi que tu as dû t'en apercevoir, dans mes critiques d'art, je m'exerce surtout à décrire, pour les faire voir, les tableaux dont j'ai à parler. Jamais tu ne me verras afficher la prétention saugrenue d'apprendre leur métier aux peintres et aux statuaires. Je donne mon opinion sur leurs œuvres ; je dis ce qu'elles sont ; je m'attache à mettre en relief leurs qualités véritablement originales. Je tâche de leur faire le moins de tort possible en parlant de leurs défauts, quand ils en ont. N'est-ce pas là le meilleur service que je puisse rendre à eux et au public<sup>17)</sup>?

나는, 내 소설들에서 완전히 배제할 수 없는 열렬한 사랑의 장면들에서조차, 항상 조형적인 채로 있고자 무엇보다도 애쓴다. 너도 알아차렸겠지만, 예술비평에서 나는 내가 말해야 하는 그림들을 보게 하기 위하여, 특히 서술 연습을 한다. 너는 화가들과 조각가들에게 그들의 직업을 가르치려고 괴상망측한 거만함을 과시하는 나를 결코 볼 수 없을 것이다. 나는 그들의 작품에 대해 내 의견을 제시하고, 그 작품들을 있는 그대로 말하고, 정말로 독창적인 그들의 특성은 부각되도록 애쓴다. 그들이 결점을 가지고 있다면, 그것

17) Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, Plon et Cie, 1874 ; réimpr. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994, p.145-146.

을 말하면서 가능한 한 그들에게 피해를 최소화하려고 노력한다.  
이것이 바로 내가 그들과 독자에게 해줄 수 있는 최상의 서비스가  
아니겠는가?

따라서, 고정화되지 않은 시각으로 편견없이 그림을 그려내듯 서술적  
이면서도, 때로는 작가다운 시적 감각으로, 글을 읽는 이로 하여금 작품  
을 보지 않고도 상상할 수 있도록 하는 섬세한 미술평을 쓴 비평가가 고  
티에이다. 또 그림을 직접 감상하는 사람들에게는 화가의 의도에 보다  
근접하여 볼 수 있도록 안내자 역할을 하였다. 생트 비브 Sainte-Beuve도  
이런 고티에의 미술평에 대한 신뢰를 나타냈다.

La description de Théophile Gautier, en présence des  
tableaux qu'il nous fait voir et qu'il nous dispense presque  
d'aller connaître, a cela de particulier qu'elle est exclusivement  
pittoresque et nullement littéraire et qu'elle ne se complique  
pas tant qu'elle dure, de remarques critiques et de jugements<sup>18)</sup>.

고티에의 묘사는, 그가 우리에게 보게 해주고, 알려고 하지 않아  
도 되게끔 해주는 그림들에 있어서, 전적으로 회화적이고 전혀 문  
학적이지 않으며, 중대한 지적들과 판단들로 복잡해지지 않으면서  
계속되는 특별함을 가지고 있다.

밀레의 작품에 대한 미술비평에서 역시, 고티에는 사실주의 화가라는  
틀 안에서만 보지 않았고 이 또한 밀레가 바라는 바였다<sup>19)</sup>. 그러나 대부  
분의 비평가는 「씨 뿌리는 사람」을 시작으로 1850년대 초부터 쿠르베  
Courbet와 함께 밀레를 사실주의 또는 사회주의 화가로 여기게 되었다.  
사실주의 화가들의 작품에 호의적이지 않았던 고티에는 1855년 만국박람  
회 Exposition universelle des Beaux-Arts가 파리에서 열리자 그 미술평

18) Emmanuel Bondeville, *Un critique d'art bon prophète : Théophile Gautier*, Paris, Institut de France, 1979, p.5.

19) Cf. Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, op. cit., p.242.

에서 밀레를 다른 사실주의 화가들과 구분한다.

Bien différent des maniéristes en laid qui, sous prétexte de réalisme, substituent le hideux au vrai, M. Millet cherche et atteint le style dans la représentation des types et des scènes de campagne<sup>20</sup>).

사실주의라는 구실로 진실 대신 흉측함을 사용하는 추한 기교주의자들과는 매우 다른 밀레는 농촌의 정경과 유형의 표현 속에서 스타일을 찾고 달성한다.

여기서 ‘추한 기교주의자들 maniéristes en laid’은 고티에가 『오르낭 장례식 *Un enterrement à Ornans*』에 대한 평을 하면서 쿠르베를 지칭할 때 사용했던 표현이다<sup>21</sup>). 다른 사실주의 화가들과 다르게 밀레를 높이 평가한 이유는, 고티에가 생각하기에 밀레는 사회를 고발하거나 정치적 인 성향을 드러내고자 하는 화가가 아니라 내면의 아름다움을 표현하는 화가이기 때문이다. 힘겨운 전원생활을 우수에 찬 시적인 아름다움으로 그려내고, 농부들의 지친 모습 속에는 그들을 향한 연민이 담겨져 있어서, 화가가 그들을 진심으로 사랑하고 있음이 느껴진다고 평가하였다. 이런 밀레이기에, 고티에는 사실주의자라기 보다는 차라리 ‘이상주의자 idéaliste’로 여겼다.

Rien n'est moins réaliste que M. Millet, si, par ce terme, on entend la copie exacte de la nature. Il est au contraire un idéaliste des plus abstraits, car il fait à un certain concept intérieur des sacrifices énormes<sup>22</sup>).

20) *Le Moniteur universel*, 18 octobre 1855. 이 신문에 고티에는 파리 만국박람회에 관한 글을 52회에 걸쳐 연재하였다. 이 기사들은 『유럽 조형예술 *Les Beaux-Arts en Europe*(Paris, Michel Lévy, 1856)』이라는 두 권의 책으로 출판된다.

21) *La Presse*, 15 février 1851 ; Théophile Gautier, *Critique d'art, extraits des Salons (1833-1872)*, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, Séguier, 1994, p.134.

만약 사실주의라는 용어가 자연을 정확하게 복사하는 것을 의미한다면, 밀레는 전혀 사실주의자가 아니다. 그와 반대로 그는 가장 추상적인 이상주의자이다. 왜냐하면 어떤 내면의 개념에 엄청난 희생을 감수하기 때문이다.

## 5. 대지의 화가

밀레를 사실주의 화가로 보는 대부분의 시각 속에서 그를 달리 평가하려는 고티에의 노력은 1860년대에서도 계속되었고, 결국 1863년 살롱평에서 ‘대지의 화가 peintre tellurique’라는 명칭을 만들어낸다. « Millet est, si l'on peut s'exprimer ainsi, un peintre tellurique.<sup>23)</sup> 밀레는, 만약 이렇게 표현해도 된다면, 대지의 화가이다.» 이 해에는 『팽이에 기대어 쉬는 농부 *Un paysan se reposant sur sa houe*』가 그 어느 때보다도 거센 비난을 받고 있을 때였기에, 밀레는 고티에의 ‘대지의 화가’라는 표현에 특별한 만족감을 표한다.

L'article de Gautier, où je suis déclaré un tellurique, n'est au moins pas venimeux, disait-il avec satisfaction<sup>24)</sup>.

나를 대지의 화가라고 선언한 고티에의 기사는 적어도 악의는 없다고, 그가 기쁘게 말하곤 했다.

이 ‘tellurique’는 밀레를 가장 잘 나타내는 단어였다. 알프레드 상시에 도 1870년 풍경화에 대한 강연에서, 조상 대대로 농부이기도한 밀레를 ‘대지의 화가’라고 명명한 비평가가 고티에였음을 상기시키며 그 표현의 적절함을 다시 한번 강조한다.

22) *Le Moniteur universel*, 6 mars 1862.

23) *Le Moniteur universel*, 8 juillet 1863.

24) Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t.II, p.134.

Mais, paysan lui-même, [Millet] a voulu célébrer la race de ses ancêtres et de sa famille; il aurait pu trouver des modèles capable de devenir des citadins, mais il a voulu créer des types, des visages et des corps qui fussent à jamais l'effigie de la race vouée à la terre, et qui y prend sa force, sa joie et ses peines, Voilà pourquoi Th. Gautier l'a nommé le Tellurique, le peintre des grandes âpretés, et qui n'a rien à cacher des saveurs de la vérité<sup>25</sup>).

그러나, 그 자신도 농부였던 밀레는 그의 조상과 가족의 혈통을 기리길 원했다. 그는 도시인들이 될 수 있는 모델들을 찾을 수도 있었지만 대지에 헌신하는 혈통의 영원한 초상이면서, 그 곳에서 힘과 기쁨을 얻고 수고하는 얼굴들과 몸들, 유형들을 만들어 내기를 원했다. 이것이 바로 테오필 고티에가 그를 대지의 화가라고 명명한 이유이며, 대단한 거칠음의 화가이고, 진리의 맛을 전혀 숨길 것 없는 자이다.

그런데 고티에가 밀레에 관하여 이 'tellurique'라는 표현을 사용한 것은 1863년이 처음은 아니었다. 밀레의 대표작이라 할 수 있는 『이삭줍는 여인들 *Des glaneuses*』의 특징을 나타내기 위하여 1860년에 이미 이 단어를 사용한 바 있다.

Elles semblent telluriques pour ainsi dire, à peine détachées du limon originel, et tenant au sol par des pieds qu'on prendrait pour des racines<sup>26</sup>.

그녀들은 대지처럼 보인다. 말하자면, 신이 인간을 만들었다는 최초의 진흙에서 이제 막 분리된 듯, 뿌리들로 착각할 만큼 발들이 땅에 붙어 있는 것처럼 보인다.

25) Alfred Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Techener, 1872, p. XV-XVI.

26) *Le Moniteur universel*, 7 mars 1860.

『이삭줍는 여인들』이 대중에게 처음 소개된 것은 이보다 3년전인 1857년 살롱이었다. 당시 이 그림은 지금과 같이 높은 평가를 받지 못하였다. 밀레를 사실주의 화가로 보는 비평가들은 여전히 사회주의적 성향을 반영하는 또 다른 작품으로 간주하였으며, 풍자화가들의 소재가 되어 평가절하되기도 하였다. 반면, 고티에는 1857년 살롱에 출품된 작품들 중 가장 긴 평을 할애하면서 『이삭줍는 여인들』에 대한 적극적인 지지를 나타냈다. 이 작품이 표출하는 진실된 슬픔이 라 브뤼에르 La Bruyère를 상기시킨다면서, 밀레의 여인들은 정형화된 고전적 아름다움이 아니라 새로운 미의 개념을 창출해냈다고 격찬하였다.

Ainsi donc les glaneuses de M. Millet, laides, vieilles, sales, poussiéreuses, font naître une idée de beauté qui ne vient pas devant telle nymphe, telle baigneuse pétrie de lis et de roses, pour nous servir de la formule classique; résultat singulier en apparence, mais qui prouve la puissance de l'art<sup>27)</sup>.

그러므로 이렇듯 밀레의 추하고, 늙고, 더럽고, 먼지투성인 이삭줍는 여인들은, 우리가 전통적인 방식으로 사용하는 그러한 요정이거나, 백합과 장미로 가득한 그런 목욕하는 여인 앞에서 비롯되지 않는 미의 한 개념을 창출해냈다. 겉보기에는 이상한 결과이지만, 예술의 힘을 입증하는 것이다.

『이삭줍는 여인들』이 살롱에 당선된 1857년은, 문학계에서는 보들레르의 시집 『악의 꽃』이 출판되어 미에 대한 새로운 시각을 제시했던 해이기도 하다. 따라서 고티에에 의하면 같은 해 미술계에서는, 밀레의 『이삭줍는 여인들』이 그리스·로마 시대의 전통적인 아름다움을 추구하는 여성미에 대한 고정관념을 깨뜨리기 시작한 것이다.

우리에게 너무나 잘 알려진 『만종』도 『이삭줍는 여인들』과 같은 시기에 그려졌으나 살롱에는 출품되지 않았고, 1867년 파리 만국박람회를 통

27) *L'Artiste*, 20 septembre 1857.

하여 본격적으로 대중들에게 선보였다. 이 만국박람회에는 「이삭줍는 여인들」을 비롯한 밀레의 대표작이 아홉 점이나 전시되었는데, 그 중 「만종」은 현재의 명성과는 달리 특별한 관심을 받지 못하였다. 고티에 역시 「만종」에 대한 평가를 남기지 않았다. 1867년 만국박람회는 전시된 작품 수만 보더라도 알 수 있듯이, 밀레의 회고전 같았다는 말이 나올 만큼 그의 높아진 위상을 반영했다. 1860년대에 들어서 밀레의 작품은 프랑스 너머, 벨기에, 미국까지 알려졌고, 항상 그를 짓눌렀던 경제적인 압박에서도 어느 정도 벗어날 수 있게 되었다<sup>28)</sup>. 따라서 밀레는 좀 더 야심찬 작품들을 살롱에 내놓았고, 1864년 살롱에서는 「양치는 소녀 *Une bergère gardant ses moutons*」로 1등을 수상하면서, 대중의 인기도 얻었다. 그러나, 고티에는 밀레의 이런 대중성 있는 작품들로부터 다소 흥미를 잃어가는 것처럼 보였다. 하지만 인물보다는 배경을 주목하면서, 점점 풍경화에 관심을 가지는 밀레의 작품 변화를 알아차리고 격려한다. 고티에는 화가로서의 그의 재능만큼은 그 누구보다도 인정하고 있었고, 이는 1864년 밀레에 대한 마지막 살롱평에서도 드러난다.

Est-ce à dire que M. Millet n'ait pas de talent? Il en a beaucoup. Mais, selon qu'il écoute la nature ou le système, il produit des œuvres entièrement disparates, les unes qu'il faut louer avec enthousiasme, les autres qu'on ne peut s'empêcher de critiquer, malgré toute la bonne volonté possible<sup>29)</sup>.

밀레는 재능이 없다고 말해야 하는가? 그는 많이 가지고 있다. 그런데 그가 자연에 귀를 기울이는가 아니면 그 체계에 귀를 기울이는가에 따라서, 밀레는 완전히 어울리지 않는 작품들을 그려낸다. 즉, 열정적으로 찬양해야 할 작품들이 있는가 하면, 또 다른 작품들은 가능한 한 모든 호의에도 불구하고 비난하지 않을 수 없는 작품들이 있다.

28) Cf. Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, op. cit., p.205.

29) *Le Moniteur universel*, 16 juillet 1864.

## 6. 결론

미술비평가로서의 고티에에 대해서 알아보기 위하여 살롱에 출품된 밀레의 작품들을 중심으로 살펴보았다. 밀레는 19세기 프랑스를 대표하는 화가이자, 특히 우리나라 사람들에게 가장 잘 알려진 프랑스 화가 가운데 한 사람이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 그런데, 작품이 보여주는 단순함과 달리 미술사에서 그의 위치를 쉽게 정의할 수 있는 화가는 아니다. 게다가 프랑스에서 밀레는 한국이나 일본에서 생각하는 것보다 훨씬 평가절하 되어 있는 것도 사실이다. 흔히 밀레를 바르비종 Barbizon학파 화가라고 부르지만, 코로 Corot를 비롯한 바르비종학파에 속한 대부분의 화가가 풍경 화가들이었던 것과는 다르게 밀레는 평화로운 농촌 풍경보다는 농부들의 삶을 즐겨 그렸다. 또한 밀레를 쿠르베와 함께 사실주의를 대표하는 화가로 평가하지만, 그와 달리 밀레는 자신의 작품에 정치적인 요소를 철저히 배제하고자 노력하였으며, 이런 화가의 의도를 가장 잘 파악한 비평가가 테오필 고티에이다.

동시대 작가의 대부분은 밀레의 작품을 지지하거나 비난할 때에 고정된 시각에서 크게 벗어나지 못하였다. 예를 들어, 알렉상드르 뒤마 Alexandre Dumas는 밀레를 지지했지만, 이념적인 시각으로 그의 작품을 바라보았다. 1859년 살롱에서 라 폰텐 La Fontaine의 우화를 소재로 그린 『죽음의 신과 나무꾼 *La Mort et le bûcheron*』이 낙선되었을 때, 뒤마는 특유의 솔직하고 담백한 문체로 이 작품을 열렬히 옹호하였다. 그러나 정작 화가의 의도와는 다르게 정치적인 색채로, 밀레의 나무꾼을 ‘1859년을 대표하는 프로레타리아’로 묘사하였다<sup>30)</sup>. 한편, 같은 해 보들레르는 밀레의 화풍이 불행을 자초하는 스타일이라면서, 농부들을 자신

30) Alexandre Dumas, *L'Art et les Artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p.118 : « Le bûcheron de Millet, ne ressemble en rien à celui de La Fontaine, est non pas le paysan de 1660, mais le prolétaire de 1859. »

이 매우 고귀한 의견을 가지고 있다고 생각하는 거만한 자들로 표현했다고 비난했다<sup>31)</sup>. 졸라 Zola는 1866년 살롱에서도 밀레를 쿠르베와 함께 사실주의 화가로 여기며, ‘추락들 Les chutes’이라는 제목으로 그 해에 전시된 『마을의 끝 *Le Bout du village*』을 불분명하고 무기력하게 그려진 그림이라며 혹평하였다<sup>32)</sup>.

밀레의 작품들이 모두 고티에를 만족시킨 것은 아니다. 성서의 내용을 소재로 한 작품이나, 농부들이 너무 엄숙하게 표현되어 종교적으로 보여지는 것에 대해 거부감을 나타냈다. 기술적으로는 물감을 두텁게 칠하여 탁해 보이는 밀레 특유의 방식은 수정되어야 한다며 끊임없이 충고도 하였다. 그러나 고티에가 20년 이상 지속적으로 밀레의 작품들을 지켜보면서 변화하는 화풍을 느끼고, 그 안에서 화가의 생각을 읽어내고, 그 가치를 인정하면서 알린 미술비평가임에는 분명하다. 그는 밀레의 작품이 ‘사실주의’라는 고정관념에서 벗어나 좀 더 폭넓은 관점에서 보고 느낄 수 있도록 다양한 면을 부각시켰다. 1840년대에는 ‘강인하면서도 따뜻한 색채화가’ 밀레를 발견하게 하였고, 1850년대에는 사회를 고발하거나 정치이념을 전하는 사실주의 화가가 아닌 순수하게 전원생활의 우수를 농부에 대한 사랑으로 그려낸 ‘이상주의자’ 밀레의 작품들을 소개했다. 이런 고티에의 노력이 1860년대에는 결국 ‘대지의 화가’라는 밀레에게 가장 잘 맞는 명칭을 찾아낸 것이다.

미술비평가 고티에를 알아보기 위해서는 그가 평한 수많은 화가들이나 작품들을 통하여 살펴볼 수 있을 것이다. 그렇지만, 밀레의 작품은 특히

31) *La Revue française*, 20 juillet 1859 ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t.II, 1976, p.661-662 : « Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. »

32) Émile Zola, *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991, p.121 : « Cette année je me suis trouvé devant une peinture molle et indécise. On dirait que l'artiste a peint sur papier buvard et que l'huile s'est étendue. »

고티에의 예술관과 일치하는 부분이 많다. 고티에는 ‘미술의 모든 비밀은 바로 진실함과 단순함에 있다<sup>33)</sup>’고 생각하였고, 밀레의 그림들은 이런 그의 미학에 부합해갔다. 밀레의 작품은 ‘매우 단순해서 사람의 시선을 끌지는 못하지만, 한번 시선이 머무르면 오랫동안 빠져들게 된다 une composition d’une extrême simplicité, qui n’attire pas les regards, mais les retient longtemps lorsqu’ils se sont une fois fixés sur elle.<sup>34)</sup>’ 는 고티에의 평에는 밀레의 미술세계가 집약적으로 잘 표현되어 있다. 더불어 고티에의 섬세하면서도 깊이 있는 미술비평가의 시각 또한 발견하게 해준다.

---

33) Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, t.I, 1985, p.53 : « vérité et simplicité, c’est tout le secret de la peinture. »

34) *Le Moniteur universel*, 18 octobre 1855.

## 참고문헌

### 1. 고티에의 작품

*Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu, 1861.

*Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, t.II, 1856.

*Correspondance générale*, éd. Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, t.I, 1985.

*Critique d'art, extraits des Salons (1833-1872)*, éd. Marie-Hélène Girard, Paris, Séguier, 1994.

*Le Salon de 1847*, Paris, Hetzel, 1847; réimpr. Paris, Le Livre à la Carte, 1997.

### 2. 밀레 작품에 대한 고티에의 비평이 실린 출판물 (연대순)

*La Presse* : 7 avril 1847, 2 mai 1848, 15 mars 1851, 21 juillet 1853.

*Le Moniteur universel* : 18 octobre 1855.

*L'Artiste* : 20 septembre 1857.

*Le Moniteur universel* : 5 juillet 1859.

*La Gazette des Beaux-Arts* : 1 mars 1860.

*Le Moniteur universel* : 7 mars 1860, 6 mars 1862, 8 juillet 1863, 16 juillet 1864.

*Le Catalogue de la vente* : 17 décembre 1868.

### 3. 그 밖의 저서 및 논문

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

Baudelaire, *œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t.II, 1976.

- Émile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879 ; réimpr. Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 1996.
- Emmanuel Bondeville, *Un critique d'art bon prophète : Théophile Gautier*, Paris, Institut de France, 1979.
- Alexandre Dumas, *L'Art et les Artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859.
- Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, Plon et Cie, 1874 ; réimpr. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1994.
- Claudine Lacoste-Veysseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1985.
- Etienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, t. I-III, 1921.
- Alfred Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, Paris, Techener, 1872.
- Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, Techener, 1881.
- A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942.
- Émile Zola, *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991.
- Les Dossiers du Musée d'Orsay n°62, Théophile Gautier ; La critique en liberté*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1997.
- Exposition de 1859*, éd. W. Drost et U. Hennings, Heidelberg, Winter, 1992.
- Millet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 17 octobre 1975 - 5 janvier 1976, rédigé par Robert Herbert et traduit par Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975.
- Sung-Eun Ahn, 「Le Millet de Théophile Gautier」, *Jean-François Millet*, Paris, De Monza, 2002, p.254-261.

〈Résumé〉

## Théophile Gautier en tant que critique d'art - sur l'œuvre de Jean-François Millet -

AHN Sung-Eun

Théophile Gautier, après avoir renoncé au métier de peintre, a écrit abondamment sur l'art plastique dans différents journaux et revues. On l'appréciait beaucoup au XIXe siècle, mais de nos jours, on l'oublie un peu dans l'ombre d'autres grands écrivains contemporains et seul ses écrits littéraires, comme *Mademoiselle de Maupin*, sont encore lus. Le but de cette recherche est donc de mettre en relief l'importance de Gautier en tant que critique d'art, grâce à ses critiques sur un peintre Jean-François Millet, malgré sa célébrité aujourd'hui, qui était souvent mal perçu à son époque par ses contemporains. L'originalité de Gautier est d'avoir décelé le talent de Millet dont la position était difficile à déterminer.

Le point de départ de cette recherche a été les textes de Gautier sur Millet ; de 1847 à 1868, Gautier a présenté vingt-cinq tableaux de Millet. D'abord, le ténèbre des peintures de Millet a saisi le regard du critique. Remarquant aussi à la couleur complémentaire, le rouge et le bleu, il commence à s'intéresser à *Un vanneur*, un des premiers tableaux rustiques du peintre. En plus, grâce à son article intéressant, ce tableau avait trouvé facilement un preneur.

À partir du Salon de 1850-1851, Gautier montre clairement son

intérêt pour Millet. Fasciné par *Un semeur*, il le trouve plein de poésie. Sa critique était remarquable dans la mesure où il est le seul à cette époque, s'attacher aux aspects esthétiques de Millet, alors que ses contemporains l'interprètent plutôt comme une image révolutionnaire ou socialiste. Pourtant, c'était loin de l'intention de Millet, d'ailleurs, qui le dit nettement dans une lettre à Alfred Sensier. Donc Gautier a bien compris sa peinture.

Gautier essaie de déterminer la position de Millet : d'abord, il tente de distinguer Millet des réalistes et le détache définitivement du réalisme. Ensuite, il le situe parmi les idéalistes, opposés aux réalistes. Finalement, Gautier a trouvé un nom pertinent pour Millet, peintre *tellurique*. Cette dénomination plaisait aussi au peintre. La première fois, Gautier parle d'art *tellurique*, pour louer le tableau *Des glaneuses*, considéré aujourd'hui comme un de ses chefs-d'œuvre, mais négligé à cette époque.

Pourtant, Millet est un peintre difficile, parce que la position de Millet est difficile à définir. La plupart des gens aujourd'hui le considèrent comme un peintre de l'école de Barbizon, mais parmi eux, il est différent. D'autres peintres de cette école s'intéressaient aux paysages, mais Millet préfère les figures, les paysans et la vie des champs. D'autre part, on le voit souvent dans le même courant que Courbet, considéré comme réaliste.

Gautier a bien compris l'essentiel de l'univers de Millet et son intention à chaque moment, comme les lettres de Millet nous le montrent, alors que ses critiques contemporains le jugent sévèrement. Par exemple, Baudelaire pense que son style lui porte malheur, et Zola trouve son style trop mou. Guidée par le jugement de Gautier sur Millet, nous avons voulu montrer non seulement l'évolution de

158 ■ 2012 프랑스문화예술연구 제41집

Millet, mais aussi l'originalité du regard esthétique de Gautier.

주 제 어 : 고티에(Gautier), 미술비평(critique d'art), 살롱(Salon), 밀레  
(Millet)

투 고 일 : 2012. 6. 24

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 과거분사의 문법적 지위에 대하여\*

윤우열  
(중앙대학교)

### 차례

- |                    |                        |
|--------------------|------------------------|
| 1. 머리말             | 4.1. 기욤 언어학의 시간과 공간    |
| 2. 전통문법의 관점        | 4.2. 형용사와 동사           |
| 3. 법으로서의 분사와 시제체계  | 5. 기르Girault의 아날로그적 해석 |
| 4. 시간표상과 공간표상의 연속성 | 6. 맺음말                 |

### 1. 머리말

과거분사의 문법적 지위가 무엇인가에 대한 논의는 새로운 주제는 아니다. 가장 문제의 중심에 있었던 논제는 현재분사나 과거분사가 동사범주에 속하느냐 명사범주에 속하느냐 하는 것이었다. 또 동사범주에 속하던 명사범주에 속하던 분사의 계열체는 어떻게 정의하고 분류할 수 있는가에 대한 논의는 많이 있어왔다. 분사라는 용어 자체가 양쪽에 다 참여한다는 뜻의 *participer*에서 온 것만 보더라도 이 문제의 복잡성을 알 수 있겠다.

이 글은 크게 보면 동일 범주의 계열체를 이루는 부정법, 현재분사, 과거분사에 대한 것이지만 주로 과거분사에 대한 기술이 주를 이룬다. 분사에 대한 문제를 다룰 때 현재분사보다는 과거분사에 대한 문제가 더

\* 이 논문은 2012년도 중앙대학교 학술연구비 지원에 의한 것임

복잡한 양상을 보이기 때문이다. 현재분사나 과거분사가 단독적으로 사용될 때 형태적으로 성, 수의 변화를 보인다는 공통점이 있지만 과거분사의 경우에는 조동사 avoir/être와 결합해 소위 복합시제나 수동형을 만든다는 점에서 현재분사보다는 훨씬 까다로운 면이 있다.

## 2. 전통문법의 관점

과거분사가 조동사 없이 단독으로 쓰이면 이 분사는 다른 형용사와 대치될 수 있기 때문에 분리부가어épithète détachée로서 형용사 범주로 분류하는 근거가 된다. 그러나 일단 조동사와 결합하면 복합시제로서 동사의 계열체에 속하게 되는 것이다.

복합형 시제가 동사계열체의 일부분이 된 것은 라틴어의 문법형태 범주를 프랑스어에 적용시키는 과정에서 생겨났다. 라틴어 문법이 프랑스어 문법 기술의 전범이 되던 시대에는 프랑스어의 소위 복합형은 같은 가치를 갖는 라틴어의 단순형과 같은 논리적 바탕을 갖고 있다고 분석했다.

Puer amator = L'enfant est aimé

Parentes amavi = J'ai aimé mes parents

라틴어 단순형 amator는 프랑스어의 복합형 est aimé와, amavi는 ai aimé와 같은 의미적 가치를 갖는다. 라틴어에서는 형태로부터 출발한 것이 프랑스어의 통사와 동일시 된 것이다. 2개 언어 또는 문법구조의 단어 또는 언어 연속체가 동일 지시를 갖는다고 해서 같은 문법 구조에 속한다고 볼 수는 없다. 즉, 논리적 등가성이 문법적 등가성을 내포하지는 않는다는 말이다.

드니 드 트라스Denys de Thrace는 분사가 동사와 형용사 모두에 참여한다고 보고 'participle'라는 용어를 사용했고 하나의 완전한 품사로 보았

다.<sup>1)</sup> 그러나 18세기 이후 분사는 더 이상 품사 리스트에 오르지 않았으며 동사의 하위 범주로 간주되었다. avoir와 결합한 복합형은 시간적 선행성이나 시상적 완료를 나타내는 하나의 시제 형태로 간주되고 있다.

Max a rentré sa voiture dans le garage.

그러나 조동사 être와 결합한 복합형의 경우에는 형태 통사적으로나 의미적으로 설명이 쉽지 않아 보인다. 예를 들면 과거분사가 Max est rentré 에서는 자동사의 복합형을 이루는 한 요소이고, Le dîner est servi 에서는 타동사의 수동형을 만드는 한 요소이고, Marie est fatiguée 에서는 형용사적 용법으로 속사 역할을 한다. 동일 형태와 분포를 갖는 분사가 동사형태이기도 하고 속사형용사이기도 하다.

학교문법의 차원에서 본다면 현재분사의 경우는 형용사적 용법과 동사적 용법의 구분이 아주 간단하다. 전통문법의 관점에서 현재분사는 성, 수 형태변화를 동반하지 않으면 동사로 분류되어 목적보어나 격대명사를 허용하여 부정법과 유사한 면을 갖는다.

Une mère aimant ses enfants (les aimant)

Max s'est coupé en se rasant

Il est naturel d'aimer ses enfants (de les aimer)

des réflexions humiliant les gens (= des réflexions qui humilient les gens)

명사부류의 특징인 성, 수의 변화를 하면 형용사적 용법으로 쓰인 것이다. 그러나 현재분사가 속사나 부가형용사로 사용된 경우처럼 성, 수의 변화를 동반하면 형용사로 분류되어 목적보어나 격대명사를 허용할 수 없다.

---

1) Girault p.2에서 재인용

Cette proposition est étonnante  
des réflexions humiliantes  
\* Une mère aimante ses enfants  
\* des réflexions humiliantes cette femme

이러한 분류는 성, 수리는 형태적 특성과 통사적 특징에 의해 뚜렷이 증명된다. 마찬가지로 과거분사도 성, 수리는 형태적 특징을 갖고 부가형용사나 속사의 가치를 갖고 있으면 형용사로 분류된다.

Mes manières distinguées  
Ces enfants sont mal élevés

그러나 성, 수를 동반해도 être/avoir와 복합시제를 만들면 동사 계열 체중의 하나로서 동사 범주로 분류한다.

Les concessions qu'il a obtenues  
Ses amies sont parties ce matin  
Les coupables seront punis

과거분사를 형용사로 분류하는 경우에는 형태적 기준을 근거로 삼은 반면 동사로 분류하는 기준은 형태와 관계없이 조동사와의 결합에 그 근거를 두고 있는데, 위에서 언급한대로 이 복합형 '조동사+과거분사'는 때로는 완료, 때로는 수동, 때로는 속사 기능을 하는 등 형용사로 쉽게 분류하는 경우와는 다르게 상당히 복잡한 양상을 보인다.

### 3. 법으로서의 분사와 시제체계

18세기 이후 대부분의 문법학자들은 분사를 동사범주로 분류했다. '현

재분사, '과거분사'라는 용어 자체가 시간을 지칭하는 '현재', '과거'와 결합해 사용하는 것도 분사가 형태적으로 보아 동사에서 파생되었다고 생각하기 때문일 것이다. 서법의 분류나 정의는 학자의 관점에 따라 조금씩 달라지는데, 그르비스Grevisse는 '서법은 언술에 대해 화자가 취하는 태도'라고 의미적 정의를 내리고 직설법, 명령법, 접속법, 조건법, 부정법, 분사법, 제롱디프 등으로 분류한다.<sup>2)</sup> 이때 분사법은 당연히 동사의 범주에 속하는 것으로 분류된다.

와그너와 뵘송Wagner et Pinchon은 형태, 통사적 특성에 따라 인칭과 시간성을 변수로 삼아, 1) 부정법, 분사법을 포함하는 비인칭-비시간 서법 modes impersonnels et non temporels, 2) 접속법, 명령법을 포함하는 인칭-비시간 서법 modes personnels et non temporels, 3) 직설법을 포함하는 인칭-시간 서법 modes personnels et temporels으로 분류하고 있다.<sup>3)</sup>

기욤Guillaume의 정신기계론Psychomécanique의 관점에서도 분사를 동사 체계의 일부분으로 분류하기는 하나 그 용어의 선택에 있어서 분사의 애매한 문법적 지위에 대해 고심한 흔적을 볼 수 있다. 정신기계론의 서법체계는 시제 temps grammatical, 시상 aspect과 함께 동사의 형태변화에 의한 시간표상이라는 하나의 일관된 체계를 이루고 있다. 이 때 '시간'이라는 개념은 언어분석에서 흔히 다루고 있는 시제나 시상에서 얻는 개념보다 훨씬 넓은 개념이다.

불어의 시간표상체계는 단차원적이 아닌 다차원적 표상체계로 기욤은 이 체계를 '시간표상생성chronogénèse'이라 부른다. 어원적으로 '시간 temps'과 '생성력force productrice'의 합성어인 '시간표상생성'은 일반문법적인 사실 또는 보편적 언어현상은 아니고 인도유럽어의 특성인데, 사고안에서의 공간화를 통한 시간표상의 생성을 말하며 불어의 경우 연속체인 생성축상의 3개 위치를 준명사법mode quasi-nominal, 접속법mode subjonctif, 직설법mode indicatif이 전후관계를 이루며 차지하고 있다.<sup>4)</sup>

2) Grevisse (1980) Le Bon Usage p.847

3) Wagner et Pinchon (1962) p.302-378

전통문법의 분류와 비교해 보면 전통문법에서 서법으로 분류되었던 조건법과 명령법이 제외되고, 과거분사, 현재분사, 부정법을 포함하는 분사법이 직설법, 접속법과 함께 서법체계를 이룬다고 보고 있다.

여기서 눈여겨 보아야 할 점은 과거분사, 현재분사, 부정법의 상위 범주를 ‘준명사법’이라는 용어로 부르고 있다는 점이다. 형태적으로 보아 동사에서 파생되었지만 현재분사, 과거분사가 성, 수 변화라는 명사적 특징을 가지고 있고 부정법 또한 Je veux partir에서 보듯 보어역할을 함으로써 명사적 특징을 보여준다는 점에서 준명사법이란 용어 선택은 아주 적절하다고 생각한다.

그러나 기욤의 서법체계에서 부정법과 분사법은 분명 동사의 범주에 속한다.

준명사법은 와그너와 뽕송의 비인칭-비시간 서법에 해당하는 것으로 부정법과 현재분사, 과거분사가 시상의 차이에 따라 하나의 계열체를 이루고 있다. 예를 들면 계열체 manger-mangeant-mangé에서 각 항은 사행의 진행 정도에 따른 시상의 차이를 분명히 보여준다. 따라서 부정법은 현재분사, 과거분사와 이름은 달리하지만 분명 하나의 계열체에 속한다고 볼 수 있다.

## 4. 시간표상과 공간표상의 연속성

### 4.1. 기욤 언어학의 시간과 공간

기욤에 의하면 하나의 개념은 시간과 공간 두 차원에서 표상화되는데 과정processus을 표상화하는 동사는 시간 안에 펼쳐진 개념을 표현하고 실체substance를 표상화한 명사는 공간 안에 펼쳐진 개념을 표현한다.

---

4) 윤우열 (1996) 참조

즉 하나의 개념은 시간과 공간이라는 상반된 두 영역에서 표상화될 수 있다. 예를 들면 ‘달린다’라는 개념은 동사차원에서 ‘courir’라는 어휘로 표상화 될 수 있고, 명사차원에서는 ‘course’라는 어휘로 표상화 될 수 있는데 이 두 어휘의 의미는 같다. 그러나 과거분사의 다양한 용법을 분석해보면 과거분사가 동사와 명사 또는 시간과 공간이라는 양 극단에 머무는 것이 아니라 시간과 공간이 하나의 의미 연속체를 이루고 과거분사의 여러 용법은 그 중간에 위치한다는 것을 알 수 있다. 이는 다른 여러 언어 현상들에서도 볼 수 있다. 예를 직설법과 접속법의 대립관계도 단속적이 아닌 연속적 대립관계를 갖는다.<sup>5)</sup> 즉 직설법과 접속법의 용법이 랑그에 의해 단속적으로 주어진 것이 아니라 어느 정도는 화자의 의지에 따라 선택할 수 있는 ‘망설임의 영역’zone d'hésitation이 있다는 것이다. 언어의 의미 기제는 단속적 모델 하나로 설명될 수 있는 것은 아니고 연속적 모델로 해석해야 하는 것도 있다.

이런 관점에서 뵘피에Pottier는 언어 현상의 해석에 불연속적 이원대립뿐만이 아니라 연속적 이원 또는 삼원 대립의 의미 모델을 제시하고 있다.<sup>6)</sup> 그는 자연언어의 의미 모델을 5가지로 제시하고 있는데 그 중 첫 번째는 바로 서양 철학의 근본이 되어 왔던 불연속적 이원 대립 모델이다.<sup>7)</sup> 우리 주제를 예로 들어 설명하자면 동사는 명사가 될 수 없다. 두 번째 모델은 연속적 이원대립 모델인데 동양철학의 ‘도’ 사상이 이를 잘 설명해준다. 즉 음과 양은 공존하며 대립하는 두 항이다.

서구의 학문적 전통은 항상 대상을 이원적 대립 관계로 설명하려는 것이었다. 자연과학 분야의 생물학이 그래 왔고 이런 전통이 언어 기술에도 적용되어 모든 언어 현상을 단속적으로 기술하려 했다. 소위 “박쥐”란 존재하지 않는 것으로 보았다. “박쥐”는 반드시 들짐승에 속하던지 날짐승에 속해야만 하는 것으로 보았다.

5) 윤우열 (1996) 참조

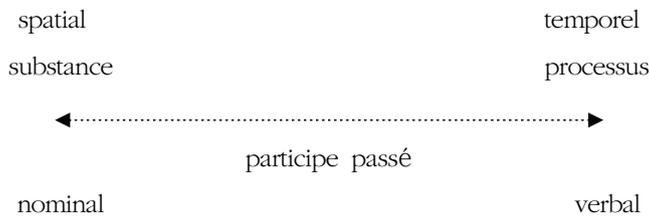
6) 윤우열 (1996)에서 재인용

7) Pottier의 의미 모델에 대해서는 Pottier (1992) 참조

과학적인 면에서도 시간과 공간은 상반된 두 영역이지만 각각 독립적으로 존재하는 것이 아니라 ‘시공간’이라는 ‘하나의 영역’이라는 것이 아인슈타인에 의해 이미 입증되었다. 인간언어에도 이 두 영역은 뒤섞여 나타난다. 실제로 여러 언어에서 검증되는 바이지만 하나의 어휘 단위가 동사로 사용되기도 하고 명사로 사용되기도 한다. 프랑스어 부정법의 예가 그리하고(dîner/le dîner, vivre/les vivres, etc.), 영어에서도 love, drink, print 등은 동사와 명사로 함께 쓰인다.

개념 “jaune”는 공간 영역에 투영되면 실체를 묘사하는 명사적 특성을 보여 명사 le jaune 또는 형용사 la chambre jaune 로 어휘화된다. 그러나 이 개념이 시간 영역에 투영되면 과정을 묘사하는 동사가 된다 : le mur jaunit, le mur a jauni, le mur est jauni.

과거분사의 경우도 시간영역과 공간영역을 넘나드는 전형적 문법 현상이다. 이를 도식으로 표시하면 다음과 같다. 점선은 시간과 공간, 실체와 과정, 명사와 동사가 하나의 연속선상에 놓여있음을 보여준다.



#### 4.2. 형용사와 동사

기욤의 언어이론에서 보면 동사와 형용사는 각각 시간영역과 공간영역에 속하는 언어 표상이지만 통사미적으로는 실사에 외적 투사(incidence externe)를 한다는 점에서 공통점을 갖는다. 한걸음 더 나아가 형용사와 동사는 동일 어휘범주에 속한다고 주장하는 언어학자도 있다. 동사와 형용사가 모두 용언이라는 상위 범주에 속해 슬어기능을 할 수 있는 우리

말의 경우에는 이런 주장이 가능할지 모르지만 두 품사가 전혀 다른 형태 통사적 특징을 갖는 프랑스어의 경우는 다르다. 프랑스어의 동사는 혼자 술어기능을 할 수 있지만 형용사는 계사copule의 도움을 받아야만 술어기능이 가능하다.

Une personne étonnante  
Cette affaire est intéressante

부정법, 현재분사, 과거분사가 하나의 동사 개념에서 파생된 동일 계열체를 이룬다고 할 때 두 가지 대립관계로 나눌 수 있는데, 그 하나는 성, 수 형태변화가 없이 목적보어와 격대명사를 동반하는 aimant/aimer 이고, 다른 하나는 형용사와 같이 성, 수 변화를 하며 능동, 수동의 의미를 갖는 aimante/aimée 이다.<sup>8)</sup> 이 특징은 복합형 시제에도 적용된다.

Elles les ont aimés / Elles se sont lavées  
Ils sont punis / Ils ont été punis

그런데 문제는 이 복합시제 예문에서 형태 통사적 특징은 조동사 être/avoir 에 의해 주어지는데, 성, 수라는 명사적 특징을 갖는 과거분사를 동사라고 보는 것이다. 그러니 ont aimés/se sont lavées/sont punis/ont été punis 는 각각 être/avoir와 함께 만든 통합체가 아니라 aimer/laver/punir 의 복합형으로 간주하게 되는 오류를 낳는다.

그렇다면 복합형 시제는 동사구인가 하나의 시제인가? 뒤부아Dubois 는 복합시제형 안에서 두 개의 단어가 있다고 본다.<sup>9)</sup> L'enfant a perdu

8) 능동분사, 수동분사라는 용어는 근현대 문법 이전에 사용되었는데 이 개념의 내재적 가치로 볼 때 현재분사, 과거분사라는 용어보다는 훨씬 적절해 보인다. Ainsi, par exemple, Gurault-Duvivier signale que "Quelques grammairiens donnent au participe présent le nom de participe actif, et au participe passé, celui de participe passif". Ouellet (1987) p.112

9) (Dubois 1967: p.10-11)

sa balle라는 문장에서 a는 동사이고 perdu는 일종의 분사형용사 participe-adjectif로 본다. 그러므로 a perdu는 동사구syntagme verbal이지만 동사는 아니다.

가톤Gaotone 도 복합시제의 두 단어는 통사적 차원에서 각각 다른 두 개의 단위로 보았다.

“(...) les participes combinés soit avec avoir, soit avec être, forment avec ces auxiliaires des périphrases qu’il faut considérer comme deux unités sur le plan syntaxique.”<sup>10)</sup>

이러한 합리적인 생각에도 불구하고 소위 복합형시제는 시제, 시상 또는 태를 나타내는 하나의 시제로 간주되어 왔다. être 와 avoir 가 본동사 verbe plein 로 사용된 경우와는 달리 조동사로 사용된 경우에는 의미는 없고 단지 형태적 요소로서의 역할만을 갖기 때문에 동사구 전체를 하나의 동사로 생각하게 된 것이다.

Elle avait un livre.  
Elle avait lu un livre.

기욤은 이러한 전통문법의 관점을 조동사의 탈질료화subduction (또는 dématérialisation) de l’auxiliaire라는 개념으로 설명한다. 기욤이 보는 조동사란 형태만 있고 질료는 다른 단어로부터 받는 동사를 말한다. 예를 들면 avoir marché 에서 avoir 는 형태상 하나의 완전한 동사이나 질료상으로는 불완전한 상태, 즉 탈질료화된 상태이다. 그 비어있는 질료는 과거분사 marché 로부터 받는다. Tesnière 도 기욤의 생각과 같아서 il a marché에서 a는 문법적 특징을 보여주는 문법소 morphème로 보고, 과거분사 marché는 동사어근 racine verbale 으로서 의미소 sémantème의

10) Ouellet (1987) p.113에서 재인용

역할을 한다고 보고 있다.<sup>11)</sup>

그러나 엄격히 말하자면 il a marché의 marché를 동사어근이라고 부르는 것은 적절치 않은 것 같다. 동사어근이 되려면 동사형태의 하나와 결합이 되어야 하는데 marché의 경우에는 그렇지 않다. 동사어근이라기 보다는 분사어근 racine participale이라고 보는게 더 타당하겠다. il marche의 march- 는 동사어근, il a marché에서는 분사어근, il aime la marche에서는 명사어근 racine nominale이라고 할 수 있다.

용어가 적절치 못했지만 오랫동안 당연한 것처럼 받아들여져 왔고 과거분사가 동사범주에 포함된다는 근거가 되기도 했다. 그러나 동사구 분석에 대한 이러한 입장은 조동사 être 와 avoir가 다른 동사들에 비해 비교적 더 추상적이긴 하지만 어휘적 구성요소를 갖고 있다는 사실을 간과한 것이다. 이 동사들은 명사화되어 하나의 완벽한 명사적 개념을 만들기도 한다.

Désirer quelque chose de son être  
Son avoir était considérable

또한 다른 동사와 마찬가지로 복합시제에서 분사 형태를 가질 수 있으니 추상성의 기준으로 이 조동사를 판단해서는 안된다.

Elle a eu son congé  
Il a été malade

기욤의 탈질료화 가설은 동사의 지위가 개념의 어휘적 가치에 종속된다고 본다는 점에서 논리적 문제점이 있다. 어휘적 질료가 없으니 조동사는 단순한 형태적 요소일 따름이고 분사는 소위 동사어근이 있으니 동사범주에 속한다고 생각한다. 이러한 직관적 의미적 기준은 분사를 동사

11) (Benveniste, 1974, p.178)

범주에 잡아두는 논거가 되어 왔다.

질료적으로 불완전한 동사와 형태적으로 불완전한 분사가 서로 보충하며 하나가 된다는 직관적인 이해는 잘못된 것이다. 두 항은 각각 고유의 어휘적 가치와 문법적 형태를 갖고 있기 때문이다. 그러므로 복합시제의 두 항은 통사적 관계를 갖는 것으로 보아야한다. 이렇듯

과거분사는 단독으로는 동사의 형태적 특징을 갖지 못할뿐더러 동사의 통사적 특징이라 할 수 있는 통사가 valence syntaxique를 갖지 못해 문법적 주어나 목적어를 갖지 못한다.

Marie \*mangé cette pomme

Max se \*lavé les mains

그러나 복합형태에서는 주어나 목적어를 가질 수 있다.

Marie a mangé cette pomme

Max s'est lavé les mains

과거분사에 대한 언어학자들의 용어 선택을 보면 이 범주가 갖는 애매한 성격을 잘 보여준다. 다무렛뜨와 뻬송 Damourette et Pichon은 “adjectif verbal”, 기욤 Guillaume은 “mode quasi-nominal”, 와그너와 뵘 송 Wagner et Pinchon은 “forme adjectivale du verbe conjugué”, Riegel은 “forme adjectivale du verbe”라고 분사를 정의하고 있다.<sup>12)</sup>

주와 우엘레 Zhu et Ouellet는 계열적, 통합적, 통사적 기준으로 분사를 분석하는데 ‘태’의 개념을 적용한다는 점이 독특하다.<sup>13)</sup> 우선 분사형용사는 일반 형용사와 마찬가지로 성, 수 표지를 갖지만 능동, 수동의 태 개념을 갖는다는 점에서 동사와 유사점을 보인다.

12) Girault p.3에서 재인용

13) Zhu et Ouellet 2004

pages jaunes  
 feuillages jaunissants  
 doigts jaunis par la nicotine

위의 예에서 형용사 jaunes는 결합 명사의 외연을 한정해 주는데 나머지 두 분사형용사는 외연 한정 역할 이외에도 각각 시상의 차원에서 전망적 가치와 회고적 가치를 보여준다. 따라서 분사는 성, 수라는 명사 형태소 때문에 동사와는 다르고, 동사의 특징인 태를 보여준다는 점에서는 형용사와 다르다. 이는 분사가 동사나 형용사와는 전혀 다른 품사로 정의되어야 하는 이유가 된다.

## 5. 기로Girault의 아날로그적 해석

기로는 지금까지 분사의 문체에 대한 연구의 대부분은 분사가 동사인 가 형용사인가에 대한 이원적 분류에 집착이었다고 보고, 분사를 랑그상의 품사로 규정하려고 애쓰기 보다는 용법에서 얻어지는 다양한 의미효과들을 하나의 의미 연속체로부터 얻어지는 것으로 설명하고자 한다. 즉, 과거분사가 동사와 형용사의 중간 영역 어느 지점에 걸쳐있는지를 따져 본다.

기로의 분석에 의하면 사행의 전개에 따른 특성의 변화는 공간 영역에 투영되는 진행 정도에 따라 몇 단계로 나누어 생각해 볼 수 있다. 못이 녹스는 경우를 생각해 보면, 녹스는 과정의 끝은 “le clou a rouillé”라고 표현되어 사행 전개의 완료를 나타낸다. 즉, 녹이 스는 과정이 끝났다는 표현이다. “le clou est rouillé”라고도 말 할 수 있는데 이 표현은 사행 전개에 따른 결과를 보여주는 것이다. 즉 녹스는 과정이 끝까지 진행된 결과, 현재 이 못이 녹슨 상태를 말하는 것이다. 마찬가지로 “녹슨 못le clou rouillé에 손을 다쳤다”에서 “녹슨 rouillé”는 시간적 전개 과정을 말

하는 것이 아니라 대상의 공시적 특성을 말하는 것으로 개념이 공간 즉, 명사적 차원에서 파악된 것으로 보아야 한다. 결국 “le clou est rouillé”와 “le clou rouillé”의 rouillé는 둘 다 공간에 속한 개념이다.

개념 rouiller의 진행과정은 다음과 같이 시간과 공간이 만드는 하나의 연속선상에 크게 네 단계로 표상된다.

Domaine temporel(verbal)

Domaine spatial(nominal)

rouille                      a rouillé                      est rouillé                      rouillé  
 ...▶ processus ...▶ processus accompli ...▶ état résultant ...▶ état

명사가 차지하고 있는 공간적 관점은 고정적이고 선적이고 절대적인 반면 동사가 차지하고 있는 시간적 관점은 역동적이고 차별적이고 상대적이다. 위의 시공간 축 위에서 과거분사 rouillé는 다양한 위치에서 포착saisie되고 있다. 시간과 공간의 개념이 섞여있는 전형적인 문법범주가 바로 분사인 것이다.

시간과 공간의 연속축상에서 과거분사가 명사적으로 사용되었는지 동사적으로 사용되었는지 구분하기가 쉽지 않은 경우가 있다. 이를 검증하기 위해 기로는 정도부사 très와 complètement과의 양립가능성을 가지고 판단한다. très와의 결합이 가능하면 명사적 즉 형용사로 사용된 것이고 complètement과의 결합이 가능하면 동사적용 사용된 것으로 본다. très와 complètement은 둘 다 포화상태를 표현하는 단어이지만 그 내재적 의미는 다르다. très가 문제된 영역에 어느 정도 높은 상태를 표현한다면 complètement은 모든 중간 단계를 거쳐 최고점에 이른 상태를 표현한다. le clou complètement rouillé에서 “rouillé”란 특성은 과정의 역동적 관점이 아니라 얻어진 상태의 고정적 관점을 보여주는 것이다. 따라서 이 두 부사는 배타적 분포를 갖는다.

une ville complètement/\*très détruite  
un enfant très/\*complètement fatigué

être complètement guéri  
être complètement habillé en bleu  
Luc a complètement démonté son vélo.

그렇지만 과거분사가 très와 complètement 모두와 양립이 불가능한 경우가 있는데 슬락타Slakta가 분류한 유사형용사pseudo-adjectifs의 경우가 그러하다.<sup>14)</sup> 예를 들면 tomate farcie의 경우 farcie는 très와의 결합도 불가능하고 complètement과의 결합도 불가능하다.

\* tomate très farcie  
\* tomate complètement farcie

tomate farcie의 farcie는 슬락타가 분류한 pseudo-adjectif에 해당되며 명사 tomate와 과거분사 farcie가 의미적으로 각각 독립적 지위를 갖는게 아니라 하나의 새로운 지시대상을 갖는 하나의 의미몽치이다. 이런 유형은 un dessin animé, une bande dessinée, le passé composé 등 프랑스어에서 매우 풍부하다.

과거분사가 동사 범주에서 명사 범주로의 이동이 완전히 끝나면 다른 형용사의 경우와 마찬가지로 완벽하게 명사로 기능하게 된다.

les riches, les pauvres  
les divorcés, un employé, les handicapés, les rouillés

14) Slakta에 따르면 전통적으로 형용사로 분류되는 여러 어휘부류들이 형태통사적 행태로 보아 매우 다른 양상을 보여준다고 한다. Slakta는 véritables adjectifs (un enfant timide), pseudo-adjectifs (le couscous royal), pseudo-adjectifs propres (le discours présidentiel), adjectifs modaux (mon ancien mari)로 분류하는데 이 중에서 véritables adjectifs만이 très와 결합할 수 있다. Girault p.9

## 6. 맺음말

우리가 이 논문을 쓰는데 출발점으로 삼은 생각은 바로 ‘언어에서 의미적 사실은 연속적 성격을 갖는다’는 것이었다. 즉 명사차원과 동사차원을 넘나드는 문법현상으로서의 분사, 더 근본적으로는 언어의 시간차원과 공간차원에 걸쳐있는 문법범주로서의 분사는 그 통사의미적 성격이 극단적 단속적이 아닌 연속적 특성을 갖는다는 것이다. 이런 점에서 동사체계를 설명하는데 그 안에 준명사법이라는 범주를 설정한 것은 매우 적절한 것으로 보인다.

주와 우엘레를 비롯한 많은 언어학자들이 분사가 형용사와 동사와는 전혀 다른 범주적 특성을 가지고 있는 것으로 보고 있는데 기로는 이러한 특성을 정신기제론의 ‘연속’이라는 개념으로 설명하고 있다. 과거분사의 해석에 연속의 개념을 도입한 언어학자는 기로 이외에도 노아이 Noailly를 들 수 있다.<sup>15)</sup> 그는 과거분사가 ‘상태의 확인’이라는 형용사적 해석과 ‘변화에 의한 결과’라는 동사적 해석을 받을 수 있고 이 두 의미는 하나의 의미적 연속체로부터 나온다고 본다. 과거분사에 대한 연속적 해석의 장점은 고정성 또는 연속성의 축 위에서 존재할 수 있는 다양한 의미적 가치를 파악할 수 있다는 것이다.

15) “(…), dans le cas du participe passé en revanche, on doit admettre un continuum entre les deux valeurs, l’interprétation adjectivale reposant plutôt sur la constatation d’un état, sans considération de sa cause, et l’interprétation verbale mettant en jeu davantage l’effet résultatif d’un changement initial : ce serait la différence entre *je suis fatigué*, constatation d’un état, équivalent à *je suis las*, et *je suis fatigué par le voyage*, observation d’un effet provoqué par (résultant de) un agent extérieur.”(Noailly, p. 19-20)

## 참고문헌

- Benveniste, E. (1966) 《être et avoir dans leurs fonctions linguistiques》, in *Problèmes de linguistique générale 1*, Gallimard, Paris
- \_\_\_\_\_, (1974) 《Structure des relations d'auxiliarité》, in *Problèmes de linguistique générale 2*, Gallimard, Paris
- Dubois, J. (1967) *Grammaire structurale du français : le verbe*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage
- Girault, S. (2005) 《Faille dans la dichotomie espace-temps? Le participe épithète ou les propriétés aspectuelles de l'adjectif》, in *Bibliothèque de syntaxe et sémantique A*, pp.169-180, Presses universitaires de Caen
- Grevisse, M. (1980) *Le bon usage*, Editions Duculot, Paris
- Guillaume, G. (1964) *Langage et science du langage*, Presses de l'Université Laval, Québec
- Noailly, M. (1999) *L'adjectif en français*, Editions Ophrys, Paris
- Rivière, N. (1990) 《Le participe passé est-il verbe ou adjectif?》, in *Travaux de linguistique et de philologie XXVIII*, Klincksieck, Paris
- Ouellet, J. (1987) 《Sémantique grammaticale du verbe I》, in *Langue et linguistique*, n.13, Québec, Département de langue et linguistique, Université Laval, pp. 183-230
- \_\_\_\_\_. (1988) 《Sémantique grammaticale du verbe II》, in *Langue et linguistique*, n.14, pp. 199-249 Québec, Département de langue et linguistique, Université Laval
- Pottier; B. (1992) *Sémantique générale*, P.U.F. Paris

- Zhu, J. et Ouellet, J. (2004) 《Analyse et classement des participes en français》, in *Langue et linguistique*, n.30, pp. 107-139, Québec, Département de langue et linguistique, Université Laval
- 윤우열, (1996) 「현대불어 접속법의 의미기제」, 『불어불문학연구』 제33집, 한국불어불문학회

〈Résumé〉

## Sur le statut grammatical du participe passé

YOUN Woo-Yol

Le classement des participes en grammaire du français pose un problème de cohérence. Un vieux sujet de grammaire comme le montre bien le titre d'un fameux article en la matière de Rivière N. : "le participe passé est-il verbe ou adjectif?". Employé seul sans auxiliaire, le participe peut généralement être commuté avec un adjectif. C'est ainsi qu'on trouve le participe en fonction d'épithète et d'épithète détachée (apposition), ce qui semble étayer l'analyse du participe passé comme adjectif. Mais le participe partage même certaines propriétés du verbe. On a donc affaire à une classe relativement mal définie, parce que, nous semble-t-il, on confond plusieurs niveaux: sa nature, sa catégorie, son emploi, sa fonction et son interprétation. Nous adoptons le point de vue 'continu' de la théorie psychomécanique qui relie l'espace du nominal et le temps du verbal pour renoncer l'approche discrète classique du participe passé - verbal versus adjectival. Ce qui nous permet de reposer le problème de l'interprétation du participe passé en termes de degré d'appartenance à l'une ou l'autre catégorie.

178 ■ 2012 프랑스문화예술연구 제41집

주 제 어 : 과거분사(participe passé), 연속적 해석(interprétation  
continue), 정신기계론(psychomécanique), 형용사(adjectif)

투 고 일 : 2012. 6. 24

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## *Création de l'art verbal et expérience du sublime*<sup>\*</sup>

CHUNG Seon-Ah  
(Université Incheon)

### Contents

1. du sublime à l'ère postmoderne
2. du sublime en nous
3. sublime et affect
4. expérience esthétique de l'imprésentable
5. pour une esthétique de l'existence

## 1. du sublime à l'ère postmoderne

Dans l'histoire de l'art occidental moderne marquée par le Dieu absent, l'homme se console dans l'acte de créer et par là cherche une sorte de salut. C'est dans ce contexte que la sensibilité artistique du modernisme trouve une de ses meilleures expressions dans la notion de sublime. Perçue comme l'une des valeurs majeures de l'esthétique moderne, cette notion finit par être usée : on en abuse pour une

---

\* "This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2010-327-A00519)".

Cet article est une version remaniée d'une intervention du colloque international «Poésie et sublime» qui s'est tenu à l'initiative du centre des recherches sur la francophonie au 7 oct, 2011 à l'université nationale de Séoul.

institutionnalisation de l'art, voire sa mystification. S'impose la nécessité de repenser le sublime pour mieux lire notre époque postmoderne qui exige un concept capable de rendre possibles les expressions esthétiques mal supportées par le système esthétique moderne.

L'émergence du postmodernisme depuis la seconde partie du 20<sup>e</sup> siècle était en raison des abus de la modernité des siècles passés. Par ses réactions critiques contre les présupposés et les valeurs élitistes dans la tradition moderne, le postmodernisme privilégie l'horizontal, le trivial plutôt que le vertical, le noble. A force de tout mettre à plat, l'existence postmoderne apparaît démunie d'une profondeur qui serait gage de faire sens. Seule la nouveauté y semble rester inconnue. La recherche infatigable de la nouveauté devient une obsession et accuse la fatigue qui caractérise le postmoderne. Critique envers l'imitation moderniste, le postmoderne lui-même ne cesse de reproduire des clichés malgré ses revendications d'une nouveauté absolue. Cette quête de nouveauté nous paraît problématique en ce qu'elle aboutit à un moment d'épuisement, non pas à un acte productif comme le prétend le postmoderne.

L'expérience esthétique de la création d'art verbal<sup>1)</sup> nous offre un moment de réflexion sur cette problématique en ce que l'inconnu recherché dans cette expérience semble s'approcher de la nouveauté recherché par le postmoderne. Elle engage un mode de déplacement tant au niveau de l'expérience que de l'émotion. Cette idée de

---

1) Dans cet article, le terme 'art' désigne tantôt l'art en général, tantôt l'art verbal, en occurrence, la poésie. Entre ces possibilités, notre choix du terme tient avant tout compte de l'exigence du contexte donné pour nuancer et assurer au mieux la clarté du texte.

déplacement dans l'expérience de la création d'art permet d'aborder l'inconnu comme une apparition inédite de l'objet non pas comme l'apparition d'un nouvel objet. Si le modernisme est nostalgique d'un objet perdu, le postmodernisme est attentif à cette apparition inédite de l'objet.

Durant ces dernières décennies où le courant postmoderne se démarque du modernisme passé, la présence même de la poésie se voit menacée. Notre réflexion tente de retracer la situation précaire de la poésie contemporaine à partir du concept de sublime, qui à nos yeux permet de repenser la poésie en tant que telle. D'avant-garde par son étymologie même, la poésie ne cesse de renouveler l'expérience des choses. La recherche de l'inconnu dans la création poétique contemporaine relève d'un acte créateur qui semble n'avoir rien de commun avec la quête démesurée de la nouveauté du postmoderne. L'expérience poétique ne contredit pourtant pas à la valeur postmoderne, mais s'avère lui être complémentaire. La quête de l'inconnu dans la poésie contemporaine connaît une des formes les plus intenses dans celle du sublime. C'est précisément la problématique du réel que la création poétique contemporaine explicite par le concept de sublime susceptible de susciter le travail négatif de 'présenter l'imprésentable',<sup>2)</sup> origine de toute création d'art. C'est là que l'expérience poétique est intimement liée à l'expérience esthétique du sublime.

---

2) Cf. Niels Brügger, Finn Frandsen & Dominique Pirotte(éds.), *Lyotard, les déplacements philosophiques*, traduit du danois par Emile Danino, coll. «Le Point Philosophique», Bruxelles, De Boeck- Wesmael, 1993, p. 73 : "Lyotard définit l'écriture comme la tentative de "révéler, représenter en mots, ce qui manque à toute représentation, ce qui s'y oublie." Donc, de parvenir à une présence qui n'est pas hors-texte, mais qui tout en étant innommable et imprésentable est "au coeur des représentation,"; recitation de Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Galilée, 1988, p. 16.

## 2. du sublime en nous

Le sublime a partie liée avec l'inconnu. Il relève, selon Burke, de l'impensé et par là même s'oppose au beau. L'opposition du sublime et du beau aboutit pour lui à celle de la connaissance et l'ignorance. Selon lui, le sublime est fondé sur l'instinct de conservation de soi et le beau sur les passions sociales constitutives d'une société.<sup>3)</sup> Et selon Kant, le sublime se rapporte à l'illimité tandis que le beau à l'achèvement d'une forme. "Le jugement esthétique ne se rapporte pas seulement, en tant que jugement de goût,<sup>4)</sup> au beau, mais encore, comme issu d'un sentiment spirituel (*Geistesgefühl*), au *sublime*."<sup>5)</sup>

Contrairement au beau, l'expérience du sublime requiert à la fois un esprit, une sensibilité, une éthique toujours attirés par la grandeur inhumaine de l'inconnu. Le sublime, selon Longin dans son *Traité du sublime*, est avant tout un concept rhétorique qui signifie 'le grand-dire'. Mais en somme, il ne demeure pas un simple concept rhétorique. Il se rapporte à "la grandeur de la pensée",<sup>6)</sup> et son apparition ouvre l'espace de la divinité. Dépassant la raison humaine, le sublime nous porte toujours hors de l'imagination et de la capacité de figuration humaines, et nous incite à l'élévation spirituelle. L'élévation d'esprit et la liberté que l'on en ressent sont l'essence même de l'expérience du sublime. L'élévation spirituelle, affirme Longin, est "une image de la

3) Cf. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présenté et traduit par Baldine Saint Girons, Vrin, 2009, p. 95-100.

4) Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, «Bibliothèque des textes philosophiques», Vrin, 1993, p. 127-136.

5) *Ibid.*, p. 55.

6) Cassius Longin, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* tome III, traduit par Nicolas Boileau, Chez les libraires associés, 1793, p. 282.

grandeur d'âme" pour "[c]eux qui ont de hautes et de solides pensées qui puissent faire des discours élevés."<sup>7)</sup> Si l'homme éprouve une élévation spirituelle dans son expérience du sublime, selon lui, c'est qu'il a déjà en lui le désir irrépressible de la grandeur et du divin. Il s'agit de révéler une part de sublime qui est en nous.

C'est Kant qui donne une dimension esthétique à l'expérience du sublime. L'expérience du sublime, selon lui, est l'expérience esthétique liée au sentiment impuissant de ne pas pouvoir représenter la totalité. Elle se rapporte à la faculté d'une raison pure l'acte de se réfléchir esthétiquement dans la nature.<sup>8)</sup> Il affirme que le sublime n'est contenu en aucune chose de la nature, mais seulement en notre esprit, dans la mesure où nous pouvons devenir conscients d'être supérieurs à la nature en nous, et, ce faisant, à la nature en dehors de nous (pour autant qu'elle exerce son action sur nous) (...) et c'est seulement sous la présupposition de cette idée en nous et en relation à celle-ci que nous sommes capables de parvenir à l'Idée de la nature sublime de cet Etre, qui fait naître en nous un respect profond non seulement par la force, qu'il manifeste en la nature, mais encore et surtout par la faculté, qui est en nous.<sup>9)</sup>

C'est précisément à l'époque romantique que la notion de sublime prend son essor et tout son sens dans l'art poétique. Les Romantiques aspiraient à l'extase poétique perçue comme une expérience de sublime. Dans cette expérience, ils ont révélé la valeur de l'élévation spirituelle. Une sensibilité particulière à l'absolu chez les Romantiques prend figure de l'élan et le sublime romantique apparaît avant tout

---

7) *Ibid.*, p. 52.

8) Cf. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 117-121.

9) *Ibid.*, p. 146.

comme élévation spirituelle. Si dans cet élan les romantiques tentent d'échapper à la réalité, le sublime ne leur reste pas moins comme le Dehors inaccessible, ce qui donne un ton pathétique à la poésie romantique : "Le sublime lasse, le beau trompe, le pathétique seul est infailible dans l'art."<sup>10)</sup>

Plus tard, c'est dans l'azur mallarméen que l'on croit retrouver ce même ton dramatique et cette même lassitude. Mais son 'éternel Azur' provoque une telle hantise qu'il ne favorise guère l'élévation spirituelle. Et c'est même dans ce qu'il a de plus accablant qu'il incite à découvrir le sublime dans une tout autre dimension. Mais "cet instinct de ciel en chacun"<sup>11)</sup> ne saura jamais libérer le poète de l'absolu recherché par la démarche démesurée de sa création verbale. Contrairement à Mallarmé, Rimbaud reconnaît ce rêve d'élévation 'impossible' et finit par "êtreindre la réalité rugueuse".<sup>12)</sup> Et c'est dans la chute même que Reverdy apprend à vivre la réalité telle quelle :

Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l'autre. Au tournant de la rue le vent balayait la poussière et sa bouche avide engouffrait tout l'espace.

Il se mit à courir espérant s'envoler d'un moment à l'autre, mais au bord du ruisseau les pavés étaient humides et ses bras battant l'air n'ont pu le retenir. Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber.

Pierre Reverdy, «La Saveur du réel»

10) Alphonse de Lamartine, *Graziella*, Ebooks libres et gratuits, 2006, p. 63.

11) Stéphane Mallarmé, La musique et les lettres, *œuvres complètes*, H. Mondor et G. Jean-Aubry(éds.), coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1945, p. 654.

12) Arthur Rimbaud, «Adieu», Une saison en enfer, *œuvres complètes*, Antoine Adam(éd.), coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1972, p. 116.

Pour les poètes comme Reverdy, le sublime ne réside pas seulement dans l'élévation de l'âme mais dans la chute même qui permet d'apprécier à sa juste valeur la saveur de notre existence. Par là, la chute paraît proche d'un recul pour un nouvel élan plutôt qu'un échec fatal.

Dans la tradition de la pensée occidentale, le sentiment de sublime éprouvé dans l'expérience de la nature vient de la mise en échec de la faculté de saisir la totalité. La perspective occidentale ne donne pas une vue d'ensemble de l'objet. De par leur grandeur démesurée, le cosmos et la nature perçus comme insaisissables suscitent la peur dans l'esprit humain. L'expérience du sublime fait de ce sentiment éprouvant de peur une forme esthétique. Kant porte l'attention sur l'aspect dynamique de l'expérience du sublime, porteur du dynamisme émotionnel : "L'esprit se sent *mis en mouvement* dans la représentation du sublime dans la nature; en revanche dans le jugement esthétique sur le beau dans la nature, il est dans une *calme* contemplation."<sup>13)</sup>

Si l'histoire occidentale de l'art puise sa dynamique dans la trace du Dieu disparu, cette négativité n'occupe pas une place significative dans la tradition orientale de l'art. Et le sublime apparaît peu dans la tradition orientale de l'art verbal.<sup>14)</sup> S'il en est ainsi, le concept de sublime établi par l'Occident, est-il pertinent pour la création d'art verbal oriental, en occurrence pour la poésie contemporaine coréenne? Notre réflexion prend sa source à partir de cette lacune de la réflexion

---

13) E. Kant, *Critique de la faculté de juger* («Analytique du sublime 27»), *op. cit.*, p. 138.

14) Par 'Orient', nous entendons 'l'Asie de l'Est', et en particulier, la Chine dont la tradition ancienne de l'art et des lettres exerçait une grande influence sur la Corée et par la suite sur le Japon.

et du débat sur le sublime en Orient,<sup>15)</sup> Concernant la Corée, celle-ci n'est tout de même pas sans rapport avec le contexte socioculturel du pays.<sup>16)</sup> Mais de manière plus globale, elle est due aux visions de monde et aux modes de perception, différents à celles de l'Occident. Contrairement au sublime occidental où prime la volonté du sujet de surmonter la nature comme objet à défier, le sublime oriental réside plutôt dans l'harmonie avec la nature. Le mode de la contemplation en est un exemple explicite.

---

15) Soucieux de trouver un équivalent dans la culture et la littérature orientales, nous trouvons un appui important dans la tradition philosophique et esthétique chinoise qui influe sur notre culture. Ce qui nous permet une lecture mieux adaptée aux besoins de notre propre démarche poétique et culturelle, basée sur une prise de conscience face à une mise en application sans contrôle rigoureux des notions occidentales pour interpréter l'art ainsi que l'expérience esthétique de l'existence.

16) En Corée, l'intérêt pour le concept de sublime apparaît d'abord dans le domaine esthétique et épistémologique. La réflexion d'ordre philosophique et esthétique y a connu jusqu'alors peu d'influence directe sur les débats littéraires. C'est le débat et la conceptualisation du sublime commencés en Occident qui en a fait ensuite une issue littéraire et esthétique en Corée. C'est la traduction en coréen *Du Sublime*(Belin, 1988) en 2005 qui a suscité un vif regain d'intérêt tout d'abord dans le milieu critique. Elle a su déplacer le débat philosophique vers le milieu de la critique littéraire et culturelle.

La carence des études sur le concept de sublime en Corée est en grande partie due à l'indifférence générale envers l'esthétique elle-même.(cf. KIM Dong-woo, 『롱기누스 송고론의 시학적 전유』 poétique de Traité du Sublime de Longin, in 『한국문학이론과 비평』 Théorie littéraire coréenne et critique, 2009, p. 514). Préoccupés avant tout par le problème du pouvoir des discours, les critiques ont laissé longtemps de côté les questions esthétiques. Bien qu'autour de la traduction en coréen du *Partage du sensible* de J. Rancière, commencent à s'animer des débats sur les aspects politiques de l'esthétique. La tendance majeure des études poétiques porte davantage sur la *mimesis* que sur la *catharsis*, sur le *logos* que sur le *pathos*(*Ibid.*, p. 513), ceci en est une cause non-négligeable.

Dans le cadre de la poésie moderne coréenne, les études sur le sublime sont centrées sur la poésie de la période de la libération(1945-1950). Considérant la libération comme objet sublime, ces analyses ne sont pourtant pas d'ordre purement esthétique, mais plutôt éthique, soulignant les divers aspects de la libération et de la lutte contre la répression japonaise.

### 3. Sublime et affect

Dans la tradition orientale, la contemplation engage une vue d'ensemble entre l'homme et la nature. Le regard contemplatif, selon les trois distances propres au Sansui chinois, saisit l'objet sublime et l'embrasse de tous côtés.<sup>17)</sup> Par là même, le sublime dans l'esthétique orientale a partie liée, non pas avec la terreur mais avec le plaisir 樂. Pas de conflit ou de relevé du défi, mais du plaisir de se retrouver dans la nature : son origine. Si le sublime occidental occasionne des sentiments négatifs – douleur, échec, peur, le sublime oriental dégage des sentiments positifs – harmonie, paix, plaisir.<sup>18)</sup> L'émotion ne s'y présente pas systématiquement sous ses aspects dynamiques. Elle s'infiltré plutôt dans l'instant sublime où l'homme se laisse porter par la nature qui l'entoure :

꽃이여/// 새가 올 때는/ 침묵/ 꽃이 피어/ 無言/// 새여/ 너는  
사람의 말을 넘어/ 거기까지 갔고/ 꽃이여/ 너는 사람의 움직임  
넘어/ 거기까지 갔으니/// 그럴 때 나는/ 항상 조용하다/ 너희에  
대한 찬탄을/ 너희의 깊은 들레를/ 나는 조용하고 조용하다  
정현중, «새여 꽃이여»(1999)

17) Cf. M. Collot, *La Pensée-paysage*, Actes sud/ENSP, 2011, p. 95.

18) Dans ces palettes émotionnelles tant variées, c'est dans l'expérience du sublime que la création d'art verbal engage les investissements affectifs les plus intenses et profonds. L'affect se voit créer dans et par l'expression verbale de l'homme lors de sa rencontre avec le monde. C'est le sublime qui pousse à l'état extatique l'émotion née de cette rencontre. Le sentiment du sublime n'a pas un lien direct avec l'affect qui caractérise une œuvre d'art ; il en est à la source même.

Notre réflexion sur le sublime est précédée d'une autre sur la création d'art verbal et l'affect. Voir mon article : «Création d'art verbal et affect», in *SCLLF*, 2012, 03.

Fleur/// quand l'oiseau pleure/ [je suis] silencieux/ quand  
éclosent les fleurs/ [je suis] sans parole/// oiseau/ tu es allé jusque  
là/ à travers les paroles des hommes/ fleur/ tu es allée jusque là/  
en dépassant les mouvements des hommes/// à cet instant-là je  
suis/ toujours sans parole/ mon admiration pour vous/ pour  
votre pourtour profond/ je suis sans parole sans parole

Chung Hyun-jong, «oiseau fleur»(1999)

Une scène extatique et en pleine quiétude. Dans cette scène contemplative, à première vue semblable à celle des Romantiques, si l'homme se retrouve comme une partie de la nature, c'est avec un sentiment de sérénité émotionnelle, non pas d'enthousiasme. L'exaltation romantique est souvent mêlée des agitations émotionnelles -inquiétude ou mélancolie- face à la nature. A l'encontre de l'élégiaque romantique de caractère exubérant, dans ce poème, la contemplation de la nature amène l'homme à demeurer sans parole. Dans cet état de tranquillité 虛靜之心(Lao tseu) où il finit par s'oublier, il fait preuve de sagesse du non-agir 無爲自然, au lieu de relever le défi contre la nature inhumaine 天地不仁. Selon Lao Tseu, l'homme seul est exclu de la structure symbiotique de la nature. C'est le Tao, matrice de la vie, qui lui permettrait d'être en symbiose avec la nature qui n'est pas un objet extérieur, mais l'état des choses telles qu'elles sont. Autrement dire, une manière d'être au monde : le non-agir. C'est un principe de vie pour celui qui éprouve le sentiment sublime devant la nature :

그 잎 위에 흘러내리는 햇빛과 입맞추며  
나무는 그의 힘을 꿈꾸고

그 위에 내리는 비와 뽀 비비며 나무는  
소리 내어 그의 피를 꿈꾸고  
가지에 부는 바람의 푸른 힘으로 나무는  
자기의 생이 흔들리는 소리를 듣는다.

정현종, 『사물의 꿈 1 - 나무의 꿈』(1974)

Embrassant le rayon de soleil coulant sur ses feuilles  
L'arbre rêve de sa puissance

Caressant ses joues contre les éclaboussures de pluie tombant  
dessus l'arbre

rêve bruyamment de son sang

De l'énergie verte du vent soufflant sur ses branches

L'arbre entend sa propre vie secouer.

Chung Hyun-jong, «Le rêve des choses 1- Le rêve des arbres»

Il est l'un des poètes coréens qui savent capter le sublime dans la nature en ce qu'elle a de plus sensible. Dans sa contemplation, il se mêle de son plein gré à la nature pour ne faire plus qu'un avec elle. Marqué par une sorte d'agnosticisme propre à Lao Tseu, il se laisse porter par ce qui s'offre à sa perception et se voit projeté dans cette vue à la fois perceptible et insaisissable. Pas d'auto-protection devant la nature sublime, telle que montrée par le modernisme occidental. L'homme s'éveille dans la nature perçue non pas comme le Dehors, mais comme l'Origine à retrouver en lui-même. Dans sa saisie de l'univers, le visible et l'invisible ne font qu'un :

보이지 않던 것이 보이는 것이 되는 빠듯한 충만의 순서! 나는  
그걸 아직 믿고 있다 상처가 꽃이 되는 순서! 그걸 아직 믿고 있다  
정진규, 『몸시55 - 상처』(1994)

L'ordre de la plénitude serrée par lequel l'invisible se rend visible! Je le crois encore l'ordre par lequel la blessure devient fleur ! je le crois encore

Chung Jin-Kyu, «Poème de corps 55 - blessure»(1994)

Dans ses «poèmes de corps», Chung Jin-Kyu met en lumière l'ordre de l'univers, fidèle à la vision bouddhique : Le vide est la forme. La forme est le vide 空即是色 色即是空. Dans ce prolongement, le vide 空, le rien 無, le creux 虛 et le silence 靜寂 donnent lieu à la plénitude du monde. Cette idée de base est pertinente pour la création d'art contemporaine, comme dans ce poème dont le titre même est «Air» :

허공이라 생각했다 색이 없다고 믿었다 빈 곳에서 온 곤충박이 한 마리 창가에 와서 앉았다 할딱거리고 있다 비 젖어 바들바들 떨고 있다 내 손바닥에 올려놓으니 허공이라 가끔 연약하구나 회색 깃털과 더불어 뒷목과 배는 갈색이다 검은 부리와 흰 뺨의 영혼이다 공중에서 묻혀온, 공중이 묻혀준 색깔이라 생각했다 깃털의 문양이 보호색이니까 그건 허공의 입김이라 생각했다 박새는 갈필(渴筆)을 따라 날아다니다가 내 창가에서 허공의 날숨을 내고 있다 허공의 색을 찾아보려면 새의 숫자를 셈하면 되겠다 허공은 아마도 추상과의 쥐수염 붓을 가졌을 것이다 일몰 무렵 평사낙안(平沙落雁)의 발묵(潑墨)이 번진다 짐작하자면 공중의 소리 일가(一家)들은 모든 새의 울음에 나누어 서식하고 있을 게다 공중이 텅 비어 보이는 것도 색 일가(一家)들이 모든 새의 깃털로 바꿨기 때문이다 회고 바래긴 했지만 낫달도 선염법(渲染法)을 기다리고 있지 않은가 공중이 비워지면서 허공을 실천중이라면, 허공에는 우리가 갖추어야 할 것들이 있다 바람결 따라 허공 한 줌 움켜쥐자 내 손바닥을 칠감하는 색깔들, 오늘 공중의 안감을 보고 만졌다 공중의 문명이라 곤충박이의 개체수이다 새점을 배워야겠다

송재학, 「공중」, 2010년 제25회 소월시문학상 대상 수상작

c'est de l'air pensais-je il n'a pas de couleur croyais-je un Parus varius est venu s'asseoir à la fenêtre s'essouffle et tremble mouillé de pluie mis sur ma paume le vide est parfois fragile avec des plumes grises l'arrière du cou et le ventre sont bruns c'est l'âme avec le bec noir et la joue blanche je pensais que c'est une couleur dont il s'entachait dans l'air et dont il entachait l'air comme les motifs des plumes sont colorés de protection je pensais que c'était une bouffée d'air du vide le Parus varius volait le long d'un pinceau assoiffé et expirait à ma fenêtre l'exhalation de l'air on peut compter le nombre d'oiseaux pour trouver la couleur du vide sans doute l'air aurait un pinceau à barbe de rat des peintres abstraits au crépuscule se répand l'encre de pome du Sansui 'Pyung Sa Nak An' probablement des clans de bruits de l'air seraient nichés, répartis aux pleurs de tous les oiseaux si l'air paraît vide c'est que des clans de couleurs étaient pris par les plumes de tous les oiseaux bien que blanche et pâlie la lune de jour n'est-elle pas en attente de la Méthode du bien peindre en s'imprégnant de si l'air s'évide et pratique le vide, dans ce vide il est des choses dont il nous faut nous munir quand je saisis une poignée du vide dans le fil du vent voici les couleurs qui couvrent ma paume en émaux, aujourd'hui j'ai vu et touché l'envers de l'air dont la civilisation est la population des Parus varius je vais apprendre l'hexagramme de pattes d'oiseau

Song Jai-hak, «Air», 25e prix littéraire Sowol(2010)

Un exemple du travail extrême de la langue pour la substantialisation du vide. L'air ainsi évoqué semble incarner le monde-seuil sublime 最高境界, notion proposée par Wang Guowei.<sup>19)</sup> Il s'agit d'un concept

---

19) Cf. Wang Guowei 王國維(1877-1927), *Critique sur le lyrique dans le monde humain*, Jen-chien tz'u-hua (『人間詞話』), traduit en coréen par Ryu Chang-kyo 柳

global qui implique à la fois monde, seuil, limite. Voire d'une vision esthétique sublime que l'esprit humain puisse atteindre dans sa perception du monde indivisible. Par là, ce monde-seuil engage non seulement des paysages sensibles mais des affects humains. Il s'inscrit dans la tradition esthétique du sentiment-paysage 情景交融, de la figure hors figure 象外之象, et du paysage hors paysage 景外之景. L'harmonie et le juste milieu en sont les principes majeurs de la création d'art. Seule l'œuvre vivante, faite du sentiment vrai et des paysages authentiques, est capable d'amener le lecteur à un imaginaire infini.

#### 4. expérience esthétique de l'imprésentable<sup>20)</sup>

L'affect exprimé dans la poésie contemporaine est révélateur de la part indéterminée du réel. L'esthétique du sublime permet à nos yeux d'éclaircir cet indéterminé, de représenter l'irreprésentable. L'art contemporain marqué par la vulgarisation et la démocratisation ne vise pas le sublime institutionnel imposé par le modernisme. Le sublime, s'il est encore à l'époque postmoderne, est voué non plus à la catégorie esthétique vécue dans l'expérience sensible, mais à

---

昌嬌, Somyung, 2004, p. 13-27.

20) L'expérience esthétique du sublime au temps postmoderne est par essence l'expérience de l'imprésentable. L'intérêt pour celle-ci se manifeste d'abord chez les symbolistes. Parmi eux, Rimbaud s'est montré particulièrement sensible à la problématique du réel. Sa démarche poétique nous semble la plus proche de celle des poètes contemporains. Sa volonté de 'fixer l'inexprimable' au cœur même de l'expérience du sensible se renouvelle entre les contemporains. Notre définition de l'expérience du sublime est amplement inspirée par sa démarche poétique.

toutes expressions exclues du canon esthétique imposé par la société : l'incomplet, l'inachevé, le non-canonisable, le burlesque. Il n'est plus l'objet de l'idée rationnelle au sens kantien. C'est à partir de la notion kantienne de sublime que Lyotard fait du sublime un concept fondamental de l'esthétique postmoderne.<sup>21)</sup> C'est précisément les limites de la représentation, basée sur les facultés sensibles, qui retient son attention dans l'expérience du sublime. Celui-ci est, selon lui, un "mouvement de l'illimité, ou plus exactement de l'illimitation (die Unbegrenztheit) qui a lieu sur le bord de la limite, et donc sur le bord de la présentation."<sup>22)</sup> "Le sublime, poursuit-il, est dans le contact de l'œuvre, non dans sa forme. Ce contact est hors de l'œuvre, à sa limite, en un sens il est hors de l'art : mais sans l'art, il n'aurait pas lieu."<sup>23)</sup>

Présenter négativement l'imprésentable, c'est le souci majeur des poètes contemporains. Pour certains d'entre eux, notamment les poètes français, le blanc est l'expression du sublime par excellence, en ce sens qu'il est une forme sans forme. La terreur éprouvée devant la page blanche (Mallarmé), André du Bouchet tente de l'exprimer par la disposition imposante du blanc dans la page d'écriture. Le blanc agit, selon sa propre expression, comme 'écart non déchirement'. Il s'agit de l'ouverture au Dehors où se dévoile d'elle-même une dimension inouïe, 'presque inhumaine' de la chose.

---

21) Si Kant limite l'expérience du sublime aux mathématiques et aux phénomènes naturels, Lyotard propose de la simplifier en une expérience de l'esprit face aux phénomènes inouïs, de sorte que l'objet de l'expérience du sublime peut s'élargir à l'œuvre d'art. Cf. Jean-François Lyotard, «L'intérêt du sublime», in *Du Sublime* (Jean-François Courtine [et al.], 1988), coll. «L'Extrême contemporain», Belin, 1988, p. 149-177.

22) Jean-Luc Nancy, «L'offrande sublime», *Ibid.*, p. 51.

23) *Ibid.*, p. 71.

C'est dans la blancheur qu'il atteint un instant à une totalité  
imprésentable de la chose :

toutes les choses ont un air  
d'attente, aussitôt qu'on les voit, est-ce à la  
ressemblance avérée  
que nous les saurons, en même temps que nous,  
ici,

elle-même, c'est  
la réalité - autre, et qui ne ressemble à rien, que nous  
désirons, déjà, dans l'embrasure, elle fleurit, dans  
le halo d'une floraison au ras, qui perce à travers toute  
apparence, presque sans émoi,

le carreau, les pampres  
de la façade, dans  
les branchages, le bris du ciel, ainsi se fêle, et  
fleurit, la fatigue, la fraîcheur du monde reçu,

il arrive  
que, parvenus à cette chose même que nous avons  
désirée, elle se perde dans une différence infinie, nulle  
illusion si la croisée renvoyant la couleur de sa lumière  
au bleu qu'on ne voit pas, est pour jamais confondue avec  
lui, qui, alors, dira le nom des choses reconnues?  
déjà, dans cette attente, elles ont fleuri.

André du Bouchet, «Peinture», *Poèmes et proses*

L'insaisissable suscite le désir de l'exprimer. Yeux clos, bouche fermée, muet, aphasie sont autant de figures du poète désireux d'exprimer l'inexprimable. L'enthousiasme éprouvé dans l'expérience du sublime se déplace en un désir d'écrire. Par là même, la création n'est plus affaire du beau, mais du sublime. Tel est le cas de F. Ponge qui sait donner la parole aux choses muettes. *La Rage de l'expression* en est l'exemple admirable. Pour cela, il a quelques principes propres à lui :

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut,  
de différent : de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui,  
F. Ponge, *Oeuvres Complètes*, 337

Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les  
poèmes sont inconciliables. *Ibid.*, 338

... La naissance au monde humain des choses les plus simples,  
leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des  
qualités correspondantes - un monde nouveau où les hommes, à  
la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux : voilà  
mon but poétique et politique. *Ibid.*, 406

Il est intéressant de retrouver chez lui la volonté de rétablir des liens harmonieux entre les hommes et les choses, que l'on voit dans les principes du Tao :

*Ainsi, voici le ton trouvé, où l'indifférence est atteinte,*

*C'était bien l'important, Tout à partir de là coulera de  
source... une autre fois, Et je puis ainsi bien me taire,*

«L'Oeillet», *ibid.*, 365

De même, l'indifférence *atteinte* affirmée par Ponge s'approche du non-agir. *La Rage de l'expression* est le résultat de la passion du poète qui donne la parole aux choses muettes. Au lieu de se montrer impuissant face à l'innommable, il s'en donne à cœur joie avec l'écriture. L'expérience du sublime chez lui est ainsi accompagnée d'un sentiment de joie, comme elle l'est dans la tradition de l'art verbal oriental.

Incapables d'exprimer la chose telle qu'elle est, à savoir l'exprimable, les poètes se heurtent souvent à une compulsion proche de l'aphasie. D'une preuve de volonté et de courage, le cas de Ponge en est une rare exception. Si Burke prétend que la parole obscurcit la chose,<sup>24)</sup> le poète a le projet ambitieux de dégager l'obscurité qui occulte l'apparition de la chose en sa totalité que la langue ne saurait jamais atteindre.

Dire le sacré, c'est la tâche attribuée par Heidegger aux poètes en temps de détresse : "L'élément de l'éther pour l'arrivée des dieux enfuis, le sacré, voilà la trace des dieux enfuis. Mais qui des mortels est capable de déceler une telle trace? Il appartient aux traces d'être toujours inapparentes, et elles sont toujours le legs d'une assignation à peine pressentie. Etre poète, en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. Voilà pourquoi, au temps de la nuit du monde, le poète dit le sacré."<sup>25)</sup> A notre époque où l'expérience esthétique de la création est marquée par la théologie

24) Cf. E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit., p. 124 : "(...) la description verbal la plus vive et la plus animée donne encore une idée très obscure et imparfaite de ces objets ; mais il est en mon pouvoir de susciter par la description une plus forte émotion que je ne saurais le faire par la meilleure peinture."

25) Martin Heidegger, «Pourquoi des poètes?», *Chemins qui ne mènent nulle part*(1962), traduit par Wolfgang Brokmeier, coll. «tel», Gallimard, 2001, p. 327.

négative, toute création d'art verbal est l'acte de recréer cette trace. De sorte que le sublime d'aujourd'hui convoque une sensibilité particulière au Dehors, à l'Autre. Représenter l'irreprésentable, c'est le rôle de l'art contemporain. A l'ère postmoderne, l'expérience esthétique de l'imreprésentable relève ainsi non plus du beau, mais du sublime.

## 5. pour une esthétique de l'existence

La problématique du sublime d'aujourd'hui n'est plus liée au problème de l'objet même, comme le prétend l'esthétique moderne, mais à l'expérience esthétique de l'objet. Si l'esthétique moderne distingue l'art de la réalité, l'esthétique contemporaine nous conduit à vivre la réalité comme une dimension potentielle de l'art. A l'ère numérique où dans la réalité il n'est pas d'objet à idéaliser comme idée, la volonté de créer une réalité sublime ne devrait pas être prise pour une conception obsolète de la réalité. "[L]a question de la présentation, affirme J.-L. Nancy, n'est en effet rien d'autre que celle de l'existence (faut-il dire : sensible?... ) comme telle."<sup>26</sup> L'expérience esthétique du sublime d'aujourd'hui dépasse ainsi l'opposition du réel et de l'idée.

L'expérience de la création d'art verbal est par définition sublime dans la mesure où elle procède d'une réflexion esthétique sur l'existence humaine et qu'à son tour elle la stimule. Cette réflexion nous aide à nous délivrer des institutions socioculturelles qui risquent d'opprimer notre potentiel d'esthétisation de l'existence. Ses implications

---

26) Jean-Francois Courtine [et al.], *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 8-9.

sur les formes d'art sont plus que jamais conséquentes. En témoigne le processus de dés-esthétisation propre à l'art contemporain.

Notre temps exige la singularité des formes d'art plutôt que leur beauté même. Dans une époque marquée par la perte de l'aura, les artistes contemporains expriment 'le désenchantement du monde'<sup>27)</sup> à travers la dés-esthétisation de la réalité : l'informel, le concept de laid, la conception de Dionysos chez Nietzsche, la notion de hasard chez les avant-gardistes sont la partie intégrante de la démarche de l'art contemporain. Rimbaud est sans doute l'un des premiers qui ont mis en parallèle la gravité du sublime et la légèreté du simulacre qui le détruit. Le sublime et le simulacre sont deux concepts à la fois contradictoires et complémentaires, utiles pour mieux comprendre l'art contemporain.<sup>28)</sup> Si celui-ci fait du sublime une stratégie pour dépasser la réalité, le simulacre cherche à ridiculiser la réalité et en fait un principe de création.

La poésie contemporaine déborde volontiers la dimension du beau. "La poésie, affirme Denis Roche, est inadmissible."<sup>29)</sup> La poésie n'est pas inévitablement inadmissible, même dans ses démarches les plus extrêmes. Dans l'expérience esthétique de la création d'art verbal, l'intervention du sublime permettra de découvrir les dimensions restées jusqu'alors inadmissibles. Avec le sublime, l'art contemporain est en mesure de s'ouvrir à plus de possibilités d'expression. Par là même, l'inadmissible aura sa chance d'être admis comme un possible.

27) Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Version de 1939), traduit par Maurice de Gandillac et revue par Rainer Rochlitz, coll. «folio plus/philosophie», Gallimard, 2008.

28) Cf. Jin Jung-kwon, 『현대미학 강의 : 숭고와 시뮬라크르의 이중주』 Cours d'esthétique contemporaine : duo du sublime et du simulacre, Art Books, 2003, p. 55-59.

29) Denis Roche, «La poésie est inadmissible...», *Anthologie de la poésie française : du XVIIIe au XXe siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, coll. «la Pléiade», Gallimard, 2000, p. 1207.

## Bibliographie

### *Oeuvres poétiques*

- Anthologie de la poésie française : du XVIIIe au XXe siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, coll. «la Pléiade», Paris, Gallimard, 2000.
- Chung, Hyun-jong, 『정현종 시 전집 *Œuvres complètes*』, Séoul, Littérature et Intellect, 1999.
- Chung, Jin-Kyu, 『정진규 시 전집 *Œuvres complètes*』, Séoul, Fabrique du livre, 2007.
- Du Bouchet, André, *Poèmes et proses : André du Bouchet*, Paris, Mercure de France, 1995.
- Lamartine, Alphonse de, *Graziella*, Ebooks libres et gratuits, 2006.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, H. Mondor et G. Jean-Aubry(éds.), coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1945.
- Ponge, Francis, *Œuvres complètes I et II*, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1999.
- Reverdy, Pierre, *Le Livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1948.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Antoine Adam(éd.), coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1972.
- Song, Jai-hak, 『제25회 소월시문학상 작품집 *Recueil des poèmes du 25e prix littéraire Sowol*』, Séoul, Munhak sasangsa, 2010.

### *Ouvrages théoriques, philosophiques & autres*

- Brügger, Niels [et al.](éds.), *Lyotard, Les déplacements philosophiques*, traduit du danois par Emile Danino, coll. «Le Point Philosophique»,

- Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1993.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présenté et traduit par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.
- Courtine, Jean-Francois [et al.], *Du Sublime*(1988), coll. «L'Extrême contemporain», Paris, Belin, 1988.
- Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*(1962), traduit par Wolfgang Brokmeier, coll. «tel», Paris, Gallimard, 2001.
- Jin, Jung-kwon, 『현대미학 강의 : 숭고와 시뮬라크르의 이중주 Cours d'esthétique contemporaine : duo du sublime et du simulacre』, Séoul, Art books, 2003.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, coll. «Textes Philosophiques», Paris, Vrin, 1993.
- Lao Tseu, *Tao Te King*, traduit et commenté par Marcel Conche, coll. «Perspectives critiques», Paris, PUF, 2003.
- Longin, Cassius, *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, tome III, traduit par Nicolas Boileau, Paris, Chez les libraires associés, 1793.
- Wang Guowei 王國維, *Critique sur le lyrique dans le monde humain, Jen-chien tz'u-hua*(『人間詞話』), traduit en coréen par Ryu Chang-kyo 柳昌嬌, Séoul, Somyung, 2004.

*Périodiques*

- KIM Dong-woo, 『롱기누스 숭고론의 시학적 전유 poétique de Traité du Sublime de Longin』, in 『한국문학이론과 비평 Théorie littéraire coréenne et critique』, 2009, p. 513-542.

〈국문요약〉

## 언어예술창조와 승고의 경험

정 선 아

포스트모던의 본질은 기존 가치를 전면 부정하는 새로움의 추구에 있다. 한편 모더니즘의 현실 모방에 맞서 새로움을 창조하려는 욕구의 과열은 포스트모던 시대의 부정적인 단면을 보여준다. 우리는 포스트모던의 새로움 추구가 드러내는 폐해를 언어예술창조의 심미경험을 통해 반성하고 보완할 수 있다고 판단한다. 시창작이 지향하는 미지의 탐색과 포스트모던의 새로움 추구가 보여주는 외형상의 유사성으로부터 그것들의 상관성을 추출해낼 수 있는가? 이러한 물음을 출발점으로 삼은 우리의 성찰은 심미경험이 포스트모던과 상반된 가치에 근거함에도 불구하고 그리고 역설적으로 그렇기 때문에 포스트모던 시대에 결핍된 가치를 일깨울 수 있다는 사실에 주목한다. 이와 같은 성찰의 연결고리를 우리는 승고 개념에서 발견한다. 승고경험은 낯섦에 대한 독특한 감수성을 요청한다는 점에서 현대의 시적창조와 포스트모던을 연결한다. 감성과 이성, 몸과 영혼, 주체와 객체, 사물과 언어의 경계를 탐색하는 현대시는 언어예술의 심미체험이라는 차원에서 승고 개념과 만난다. 언어이면서 언어를 벗어난 무엇일, 다시 말해, 비가시태의 현현을 가리키고자 하는 현대시는 “경계의 가장자리에서, 따라서 제시의 가장자리에서 발생하는 탈경계의 움직임”(J.-L. 낭시)을 핵심으로 하는 승고 개념과 그렇게 공통분모를 갖는다.

현대시의 심미체험에서 숭고 개념은 어떤 양상으로 표현되는가? 오늘날 숭고는 절대부정성으로서 순수한 무(無)라는 점에서, 숭고경험은 표상 불가능한 것, '나타난 보이지 않는 것', '이름붙일 수 없는 것'에 대한 경험이다. 현대시의 난해함과 불가해성은 그것이 표상 불가능한 것을 표현하려는 시도라는 사실과 무관치 않다. 현대시의 심미경험은 표상 불가능한 것/ 숭고를 표현하려는 심미체험이다. 이와 같은 체험은 단순히 예술창작의 문제가 아니라 궁극적으로 삶 자체를 심미화하려는 의지를 부추긴다. 예술창조의 경험은 삶의 일상 차원을 승화하는 심미체험으로서 삶의 새로운 차원을 열어줌으로써 참된 삶의 가치를 상실하기 쉬운 혼란한 시대를 사는 우리에게 존재감을 되찾게 한다.

주 제 어 : 프랑스현대시(poésie française contemporaine), 한국현대시(poésie coréenne contemporaine), 숭고(sublime), 표상 불가능한 것(imprésentable, irréprésentable), 심미체험(experience esthétique), 정동(affect), 포스트모던(postmoderne)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 시인의 시선과 카메라의 시선\*

### - 장 꼭또의 작품에 나타난 오르페우스 신화를 중심으로 -

한택수  
(건국대학교 글로벌 캠퍼스)

#### 차례

- |                              |                        |
|------------------------------|------------------------|
| 1. 머리말                       | 3. 신화의 해체              |
| 2. 꼭또의 작품에서 오르페우스 신화의 탄생     | 3.1. 시간의 비결정성          |
| 2.1. 꼭또의 작품과 오르페우스 신화        | 3.2. 공간의 불확실성          |
| 2.2. 시인의 시선 : 시성(詩性)과 신성(神性) | 3.3. 다양한 신화            |
| 2.3. 현대적 오르페우스               | 4. 카메라의 시선과 보이지 않는 것   |
|                              | 4.1. 보이지 않는 것의 형상화     |
|                              | 4.2. '구역', 인식의 또 다른 공간 |
|                              | 5. 맺음말                 |

## 1. 머리말

프랑스 문학과 예술에서 오르페우스 신화는 문인과 예술가들이 가장 즐겨 다루었던 소재중의 하나이다. 20세기 들어 세갈랑 Ségalen, 장 아누이 J. Anouilh 등이 또한 오르페우스 신화를 다루었지만, 장 꼭또 J. Cocteau는 오르페우스 신화의 가장 상징적인 시인일 것이다. 우선, 그는

\* 이 논문은 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-327-A00752).

어떤 시인 또는 예술가보다 트라키아 시인에 대해 많이 쓰고, 표현하였다. 시에서 회화로, 발레에서 조각으로, 그리고 연극에서 영화로, 그는 오르페우스 신화를 표현하기 위해 어떠한 방식도 마다하지 않았다. 다음으로, 그는 인류 상상력 속의 최초의 시인을 소재로 시(예술) 창작의 문체에 대해 깊이 성찰했다. 네르발에게서 '유일한 도피처'인 사랑으로, 오펜바흐의 <지옥의 오르페우스>에서 '부르주아와 속물정신의 방패막이'로 그려졌던 신화의 세계가<sup>1)</sup>, 장 꼭또에게서는 예술 창작의 깊은 사유의 도구가 된다. 마지막으로, 장 꼭또는 신화 속의 하계가 그런 것처럼, 우리 인식을 벗어난 공간을 그리려 했고, 낯선 공간으로의 전이를 표현하려 하였다.

이 연구에서 우리는 같은 신화가 한 작가에게서 다른 매체를 통해 표현될 때, 어떻게 변형되고 달라지는지 알아보려고 한다. 우리는 이미 서로 다른 시기의 다른 작가들이 전혀 다른 표현 매체를 통해 같은 신화를 어떻게 달리 표현하는 지 알아보았다. 시대적 상황, 이데올로기는 각 작가의 고유의 감성, 독서, 세계를 바라보는 시각, 그리고 매체의 특성과 함께 같은 주제의 신화를 전혀 다른 방식으로 표현하게 만든다. 들라크루아가 <자녀를 죽이는 메데이아>를 통해 모성과 질투로 갈등하는 여성 메데이아를 표현하며, 색채를 통해 신화적 비극성을 극복하려 했다면, 파솔리니는 영화 <메데이아>에서 콜키스라는 원시사회를 드러내는 영상언어를 통해 현대사회의 잃어버린 신성과 문화적 폭력을 표현하려 하였다.<sup>2)</sup> 이렇듯 예술가들은 같은 신화를 전혀 다른 각도에서 바라보게 하고, 신화에 대한 새로운 해석을 가능하게 한다. 그러한 의미에서 현대 사회에서 신화는 모든 것의 기원으로 신화라기보다 끝없이 새롭게 태어나는 역동성 속에서 만들어지는 것으로서 신화이다. 장 꼭또는 자신의 창

1) 김미성, 『네르발의 『오렐리아』와 오펜바흐의 <지옥의 오르페우스>에 나타난 오르페우스 신화』, in 『프랑스문화예술연구』 제27집, 프랑스문화예술학회, 2009. p. 21.

2) 한택수, 『신화 속의 폭력과 여성의 폭력』, in 『프랑스어문교육』 제25집, 한국프랑스어문교육학회, 2007.

작 활동 가운데 아주 오랫동안 다양한 방식으로 오르페우스 신화를 표현했다. 우리는 이 연구에서 범위를 제한하여 오이디푸스 신화를 다룬 장 꼭또의 희곡 『오이디푸스 *Orphée*』(1925)와, 같은 주제를 다룬 세 편의 영화 작품 〈시인의 피 *Le sang d'un poète*〉(1928), 〈오이디푸스 *Orphée*〉(1950), 〈오이디푸스의 유언 *Le testament d'Orphée*〉(1960)을 분석·비교하고자 한다<sup>3)</sup>. 이 연구를 통해 우리는 무엇보다도 오이디푸스 신화가 장 꼭또에게서 어떻게 변형되었는지 자세히 알 수 있을 것이다. 그리고 구체적으로 한 작가의 상상력 속에서 매체의 특성이 어떻게 작용하는지, 특히 꼭또에게서 영화가 어떻게 자신의 시적 상상의 세계를 표현하는지 알아볼 것이다.

지금까지의 장 꼭또에 대한 연구의 접근 방향은 대략 세 가지 측면에서 고려될 수 있을 것이다. 첫 번째는, 꼭또의 작품을 통해 꼭또 개인의 삶, 특히 아버지의 죽음 또는 성적 강박관념 등을 읽으려는 연구이다. 피상적인 유사성을 도출하는 독서에서부터 보다 정치한 정신분석학적 접근까지, 많은 연구들이 텍스트를 통해 꼭또의 내밀한 내면의 세계를 읽으려 하였다.<sup>4)</sup> 두 번째는 영화인으로 꼭또에 대한 접근이다. 당시 영화계의 주변에 머물렀던 꼭또는 전통적 영화 규칙이나 방식과 다르게 고유의 영화 언어를 만들어냈다. 그것이 자신의 개인적 신화이든, 그렇지 않은 실험적 영화에 대한 꼭또의 영향은 결코 작지 않았고, 여전히 연구의 대상이 된다. 특히 2003-4년에 퐁피두센터에서 있었던 장 꼭또의 전시회를 전후로 하여 쓰인 많은 글들이 그러한 관점에서 꼭또를 다루고 있다.<sup>5)</sup>

3) 이 연구의 직접적인 분석의 대상으로 우리는 장 꼭또의 희곡 *Orphée*, in *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, éd. Gallimard, 2003과 시나리오 *Orphée*, scénario, éd. Libro, 2001, 그리고 세 편의 영화 *Le sang d'un poète*, DVD, 2008(1930)와 *Orphée*, DVD, 2008(1950), 그리고 *Le testament d'Orphée*, DVD, 2008(1960)를 사용하였다.

4) Marie Jemma-Jejcie, *Jean Cocteau ou l'énigme du désir, ce que le poète apprend au psychanalyse*, éd. Psychanalyse et écriture, 2006를 참고하십시오.

5) Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma*, éd. Cahiers du cinéma et Centre Pompidou, 2003과 Yann Beauvais, "Bijoux de famille, L'influence de Jean Cocteau sur le cinéma expérimental", in *Jean Cocteau sur le fil du siècle*,

마지막으로, 꼭또를 접근하는 방식은 현대 글쓰기의 방법론 이해에서 비롯된, 장르 사이의 영향 관계를 위주로 연구하는, 상호텍스트성을 바탕으로 한 접근방식이다. 장르 사이의 차이와 닮음에 주목한 이러한 접근은 꼭또에 대한 연구, 특히 오르페우스 신화를 참여한 문학 및 예술 장르의 특성 연구로 확대·발전시키며, 앞으로의 연구 방향에 많은 영향을 미칠 것이다. 상호텍스트성에 바탕을 둔 새로운 서사구조에 대해 주목한 우리의 연구는 장르 사이에 존재하는 질서가 깨지고, 장르의 영역이 불확실하게 나타나는 시기에 문학텍스트 연구의 방향을 새롭게 제시할 것이다.<sup>6)</sup>

## 2. 꼭또의 작품에서 오르페우스 신화의 탄생

신화는 늘 그랬듯이 변신, 재해석, 지속적인 전환을 통해 존재한다. 새롭게 표현된 글과 예술은 그 이전의 것을 수정하고, 그것의 의미를 전도시킨다. 우리는 이 장에서 장 꼭또의 작품에서 처음 등장한 오르페우스 신화가 어떻게 변형되어 표현되었는지, 특히 창작 과정 속에서 어떤 변화를 거쳤는지 주목할 것이다. 우리 연구의 대상이 되는 희곡 『오르페우스』를 분석하기 이전에, 우선 오르페우스 신화가 꼭또의 다양한 예술적 작품 속에서 어떤 위상을 차지하고, 어떻게 변화하는지를 알아보는 것 또한 필요할 것이다.

### 2.1. 꼭또의 작품과 오르페우스 신화

오르페우스 신화가 장 꼭또의 작품 세계에 처음 나타나는 것은 1925년에 완성된 희곡 『오르페우스』를 통해서이다. 마리엘 윈스 Marielle Wyns에 따

catalogue de l'exposition, éd. Centre Pompidou, 2004을 참고하십시오.

6) 상호텍스트성과 관련해서는 다음의 텍스트를 참고하십시오. Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.

르면, 이 당시 친구이자 연인인 레이몽 로드리게 Raymond Rodriguet의 예기치 않은 죽음으로 장 콕토는 카톨릭으로 개종을 하였고, 아편 중독으로부터 벗어나기 위해 노력한다<sup>7)</sup>. 내면의 깊은 혼란과 연결된 불안이 오르페우스 신화를 통해 작품화되었을 것이다. 그리고, 희곡 『오르페우스』와 거의 같은 시기에 두 편의 시 ‘에우리뒤케 Eurydice’와 ‘외르뜨비즈에게 À Heurtebise’가 만들어지고, 시집 『오페라 Opéra』(1927)에 실린다. 이 후로부터 오르페우스 신화는 장 콕토의 모든 예술적 표현에서 반복적으로 나타난다. 아내를 잃고, 흰 말에 기대어 슬픔에 잠겨 있는 오르페우스를 그린 조각 작품 〈오르페우스의 고통 La douleur d'Orphée〉이 1926년 ‘시와 조형예술’이란 콕토의 전시회에 전시되고, 시 ‘아편 Opium’에서 시인은 오르페우스와 외르뜨비즈에 대해 다시 말한다<sup>8)</sup>. 오르페우스 신화는 장 콕토의 작품에서 아내를 잃은 슬픔과 고통만으로 표현되지 않는다. 희곡 『르노와 아르미드 Renaud et Armide』(1943)에서 콕토는 ‘오르페우스의 반지’를 통해 아르미드를 천상과 연결시키며, 지상과 천상 사이의 갈등, 전이를 부각시킨다. 우리는 이처럼 밀로라의 작업을 바탕으로 무엇보다도 장 콕토가 오르페우스의 신화에서 어떠한 부분을 더욱 중요하게 취했는지, 그리고 그의 예술적 삶을 통해 오르페우스 신화가 어떻게 구체적으로 변화·변형했는지 알아볼 수 있다. 1944년 발레 〈오르페우스 Orphée〉에서 콕토는 오르페우스의 수금을 그의 머리 위에 고정시키고, 오르페우스 신화를 미노타우로스 신화와 연결 짓는다<sup>9)</sup>. 그리고, 장 콕토는 1947년 경, 영화 〈오르페우스〉의 시나리오를 쓰기 시작한다. 다른 희곡 작품들과 다르게 여기서는 단순한 희곡의 각색만이 문제되지 않는다.

7) Marielle Wyns, “Orphée de Jean Cocteau : pour une écriture de la mort”, in *Les lettres romaines*, t. LII, N° 3-4, éd. Université catholique de Louvain, 1998, p. 286.

8) 정신분석학적인 접근에 바탕을 둔 자신의 논문에서 밀로라 Milorad는 장 콕토의 모든 작품에서 오르페우스 신화의 변화에 대해 간결하게 지적하고 있다. François Milorad, “Le mythe orphique dans l'oeuvre de Cocteau”, in *Jean Cocteau 1, Cocteau et les mythes*, textes réunis par Décaudin M. et Kihm J-J., éd. La revue des lettres modernes, 1972, p.p. 118-126.

9) François Milorad, *ibid.*, p. 120.

영화가 희곡으로부터 몇몇 요소를 취하고 있지만, 영화는 전혀 다른 각도에서 신화를 접근한다. 1951년 영화의 홍보를 위해 장 꼭또는 오르페우스를 주제로 네 편의 그림을 그리고, 이 중에서 <죽은 오르페우스의 머리 *La tête d'Orphée*>는 꼭또의 마지막 영화 <오르페우스의 유언>(1960)에서 다시 나타날 것이다. 서로 다른 예술적 표현들은 각기의 고유의 특성으로 오르페우스 신화를 해석하고, 또한 그 이후의 다른 작품들에 필연적으로 영향을 미치는 듯하다. 시, 발레, 전시, 희곡, 시나리오, 영화 등, 꼭또의 모든 작품 속에서 우리는 오르페우스 신화를 통한 시인의 시적 창작과 고민, 그리고 가치의 변화를 읽을 수 있다. 그리고 우리는 오르페우스 신화가 어떻게 변형된 형태로 그의 예술 작품 속에서 작용했는지 알 수 있다. 오비디우스 Ovide가 노래하는 신화에서와는 달리 사랑하는 아내를 찾아나서는 오르페우스는 상대적으로 덜 문제가 된다. 그보다는 시인의 고통, 시인의 변화가 더 문제가 된다. 무엇보다도 시적 영감의 고갈로부터 오는 시인의 고통이 주된 문제가 된다.

## 2.2. 시인의 시선 : 시성(詩性)과 신성(神性)

희곡 『오르페우스』는 아주 특이하고 복잡한 창작 과정을 거쳐 태어난다. 가톨릭으로 개종한 꼭또가 초기에 쓰고 싶었던 것은 그리스도의 탄생에 관한 극이었다. 마리아와 요셉에 관한 이야기, 즉 천사(보조 목수) 때문에 파생된 소문, 설명할 수 없는 임신과 나사렛 사람들의 적대감, 그리고 그곳을 떠나야만 했던 상황 등을 그리려했던 것이다. 그는 희곡 『오르페우스』의 기원에 대해 자신의 글에서 설명하고 있다.

“줄거리가 너무 조잡해 나는 그것을 포기했다. 시의 설명할 수 없는 탄생이 아기 예수의 탄생을 대신하는 오르페우스를 다룬 주제로 그것을 대체했다.”<sup>10)</sup>

10) Jean Cocteau, *Le journal d'un inconnu*, Grasset, 2003. p. 48.

우리는 천사인 보조 목수 요셉의 모습에서 희곡 『오르페우스』의 외르뜨비즈를 찾을 수 있다. 그리고 마리아와 요셉을 박해했던 적대적인 나사렛 마을은 아글라오니스 Aglaonice와 바깥뜨들 les Baccantes로 대체 되고, 영화 〈오르페우스〉에서는 전위적인 시인들이 더해진다. 중요한 것은 오르페우스라는 인물을 통해 꼭또가 시인의 전형을 발견한 것이다. ‘시의 설명할 수 없는 탄생’을 ‘아기 예수의 탄생’과 연결할 때, 우리는 시의 창작 저편에 깔린 신성에 대해 말할 수 있을 것이다. 모리스 블랑쇼는 “오르페우스의 시선 Le regard d'Orphée”이란 글에서 시적 영감의 원천에 대해 기술하며, 오르페우스가 어둠 속으로 내려가는 것을 예술가의 창작의 도래와 연결 지어 설명했다.<sup>11)</sup> 그러한 의미에서 오르페우스 신화는 창작과정을 은유적으로 형상화할 수 있을 것이다. 사실, 신화는 모순적인 것을 해결하기 보다는 수용하며, 깊은 심연으로부터 나오는 역설적인 생각을 형상화한다.

기독교와 관련된 모티브들은 장 꼭또의 여타의 다른 작품들 속에서 또한 흔적을 찾을 수 있다. 영화 〈시인의 피 *Le sang d'un poète*〉 제2부, ‘벽에 귀가 있을까?’에서 ‘폴리 드라마띠끄 Folies dramatiques’의 첫 번째 문, 열쇠구멍을 통해 우리는 살해당하는 멕시코 혁명군 곁에 총을 맞고 부서지는 성모상을 볼 수 있다(〈시인의 피〉, 16' 07"). 그리고 희곡 『오르페우스』의 마지막에서 무대는 하늘로 오르고, 오르페우스는 에우리뒤케와 외르뜨비즈에게 기도할 것을 청한다. 이 때 그에게 시는 ‘하나님’이다.

«Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. Ainsi soit-il.» *Orphée*, p. 422.

11) “오르페우스가 에우리뒤케를 향해 내려갈 때, 예술은 그것을 통해 어둠이 열리는 능력이다. 어둠은 예술의 힘 때문에 그를 받아들이고, 첫 날 밤의 호의적인 관계, 합의, 그리고 일치가 된다.” Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, 1988(1955). p. 225.

서구 문화와 역사 속에서 그리스 신화와 기독교는 불가분의 관계를 맺고 있다. 메리메의 작품 『릴르의 비너스 *Le vénus de l'Isle*』에서 출토된 청동 비너스 여신상은 훗날 성당의 종으로 새롭게 만들어진다.<sup>12)</sup> 메리메의 작품은 역사 속에서 서로 다른 두 문화가 어떻게 융합 및 변화되는지를 잘 보여 준다. 살바도르 달리 Salvador Dali와 귀스타브 모로 Gustave Moreau가 그린 레다 Leda를 주제로 한 작품에서도 우리는 백조로 둔갑한 제우스와 관계하는 레다가 어떻게 순결한 성모 마리아의 이미지와 중첩되는지를 볼 수 있다. 이들의 작품에서 시대를 뛰어 넘는 신화적 변용이 한 작가의 문화적 상상력 속에서 어떻게 나타나는지 또한 우리는 볼 수 있다. 우리는 꼭또의 초기 작품, 희곡 『오르페우스』에서 아기 예수의 탄생이 어떻게 오르페우스의 신화로 변화하는지, 그곳에 내재하는 신성이 그리스 신화 속의 시인의 시적인 능력과 어떻게 연결되는지 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 모리스 블랑쇼가 위에서 언급된 같은 책에서 “오르페우스의 잘못된, 그의 유일한 운명이 그녀를 노래하는 것임에도 불구하고, 에우리뒤케를 보고, 소유하려는 욕망에 사로잡힌 것이다.”라고 말할 때<sup>13)</sup>, 우리는 에우리뒤케가 아니라 죽음을 찾아 하계로 내려가는, 아내에 대한 사랑이 아니라 시적 영감을 좇아 죽음을 뒤쫓은 장 꼭또의 작품 속의 시인을 이해할 수 있을 것이다. 시인의 시선은 에우리뒤케가 아니라 그 너머의 어둠, 죽음, 그리고 신성을 향하는 것이다. 마리 켈마제식 Marie Jemma-Jejic이 말하듯이 희곡 『오르페우스』의 “주제는 오르페우스 자체라기보다는 저승에 대한 강박관념”<sup>14)</sup>인지 모른다. 인간의 삶을 배척하지 않으면서도, 이 땅에서 실현할 수 없는 듯한, 본질적인 것에 대한 부름으로 시정, 그것은 죽음과 관련된 신성에 다름 아니다.

12) Prosper Mérimée, *Le vénus de l'Isle*, in *Théâtre de Clara Gawul, romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, 1978.

13) Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 227

14) Marie Jemma-Jejic, *Jean Cocteau ou l'énigme du désir*, *op. cit.*, p. 129.

### 2.3. 현대적 오르페우스

고대 신화를 현대화하는 것은 장 콕토 연극 작품의 출발점이기도 하다. 그의 연극 작품들은 고대 그리스 텍스트를 새롭게 하려는 의도, 오래된 걸작을 새롭게 탄생시키려는 의도에서 시작된다. 대부분의 20세기 작가의 작품에서처럼 콕토의 어떤 작품도 본래의 신화 경전을 충실히 반복하지 않는다. 신화는 그의 작품 속에서 구도 자체가 바뀌지는 않지만, 콕토 고유의 세계관과 극예술에 대한 시각에 맞게 변화된다. 이러한 방식으로 콕토는 『안티고네 *Antigone*』(1922), 『지옥의 기계 *Machine infernale*』(1934), 『오이디푸스 왕 *OEdipe-roi*』(1937) 등에 자신의 극예술에 대한 시각을 적용하고, 그것들을 통해 자신의 연극에 대한 의식을 넓힌다. 그리고 콕토는 그리스 신화와 더불어 20세기 현대 연극 무대가 갖는 공간적·시각적 가능성을 모두 시험한다. 콕토는 위계뜨 로랑띠 Huguette Laurenti가 말했듯이 “현대적 시각으로 신화를 조감”<sup>15)</sup>하는 것이다.

콕토의 신화에 대한 다시쓰기는 형태와 내용의 해석에서 여타의 다른 작가들과 많이 다르다. 고대 비극이 갖는 엄숙함과 존엄은 관객들의 요구에 무관심하지 않는 콕토에게서, 에바 쿠슈너 Eva Kushner의 표현을 빌면, 동시대의 ‘유쾌하고 이상야릇한 취향’으로 대체된다. 그리고 그녀가 지적하였듯이 ‘비의적이고 고귀한 비극성’은 찾아보기 힘들고, 오히려 ‘희극적 요소’가 그것을 대신한다.<sup>16)</sup> 대부분의 작가들이 자신들이 창조한 신화적 주인공 앞에서 사라지지만, 콕토는 반대로 다른 작품에서처럼(예컨대, 영화 〈오르페우스의 유산〉에서 그는 직접 시인으로 등장한다.) 희곡 『오르페우스』에서도 후반부에 자신을 직접적으로 표현한다.

15) Huguette Laurenti, “Espace du jeu, espace du mythe”, in *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du colloque de Montpellier, Textes réunis par Pierre Caizergues, éd. Méridiens Klincksieck, 1992. p. 139.

16) Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, éd. Nizet, Paris, 1961. p. 177.

«- Jean comment? - Jean Cocteau. - Coc... - C. O. C. T. E.  
A. U. Cocteau.», *Orphée*, p. 421.

꼭또의 극작품은 신화를 일반적으로 특징짓는 비시간성을 벗어난다. 오히려 자신이 살던 시기, 초현실주의에 의해 뚜렷이 특징지어진 전후 시대를 반영한다. 현대적 분위기의 꼭또의 작품에서 시대적 불안감이 완전히 제거된 것은 아니지만, 가벼움과 시대에 대한 무관심 등이 그의 작품을 특징짓는다. 우리는 꼭또의 작품에서 환상적 현실과는 다른, 위계뜨로랑띠의 표현대로, '신화적 현실'<sup>17)</sup>을 말할 수 있다. 신화를 우리 시대의 현실로 표현하고, 현실을 영원한 신화로 만드는 그러한 '신화적 현실'을 희곡 『오르페우스』와 관련지어 말할 수 있을 것이다. 신화가 한 작가에게서 다른 작가로, 한 시대에서 다른 시대로 넘어가면서 다르게 표현될 때, 신화는 그것을 노래하는 사람의 감성과 그가 머무는 시대의 현실로 인해 또 다른 신화로 태어난다. 특히 장 꼭또는 자신의 희곡 앞부분에 무대 장식에 대해 한 페이지에 걸쳐 상세히 설명하고 있다. 무대 중앙의 '흰 말'에서부터 전후 및 좌우의 다양한 오브제들, 예컨대 '세면대', '거울', '서재', '테이블', '의자' 등을 통한 무대 장식에 대한 꼭또의 세밀한 주문 또한 그러한 현실성을 잘 반영하기 위한 노력일 것이다.<sup>18)</sup> 희곡 『오르페우스』가 많은 부분에서 고대의 신화를 반복하지만, 가장 다른 점 중의 하나가 말 cheval의 등장이다. 거리에서 만나 시인을 쫓아온 말, '사람의 다리를 가진 그 말은 영화 <오르페우스의 유언>에서 다시 등장한다(<오르페우스의 유언>, 13' 49")<sup>19)</sup>. 그리고 그 말은 영화 <오르페우스>에서 자동차로 대체된다. 말은 시인과 죽음 사이의 첫 접촉을 가능하게 한다. 희곡 『오르페우스』에서 말은 문장을 통해 시인에게 '지옥'을 연상하게 하고

17) Huguette Laurenti, *op. cit.*, p. 142.

18) «On ne pourrait ajouter ou supprimer une chaise, distribuer autrement les ouvertures, car ce décor est un décor utile où le moindre détail joue son rôle comme les appareils d'un numéro d'acrobates.» (*Orphée*, p. 387).

19) 영화 <오르페우스의 유언>에서는 시인이 거꾸로 말을 쫓는다.

(«Mme Eurydice reviendra des Enfers.», *Orphée*, p. 392), 그 문장은 시인에게 ‘시(詩), 꿈의 시이고, 죽음의 깊은 곳에서 온 꽃’이다<sup>20</sup>). 영화 〈오르페우스〉에서 시인은 자동차로 ‘죽음’을 동반한다. 마찬가지로, 자동차의 라디오가 수수께끼 같은 문장들을 통해 시인에게 거부할 수 없는 마력을 행사한다. 꼭또의 작품에서 거울과 말은 죽음으로의 전이를 가능하게 하며, 신화에 현실성을 강하게 반영하게 한다.

### 3. 신화의 해체

장 꼭또의 작품에서 신화는 위에서 보았듯이 현실성을 획득함으로써 신화를 특징짓는 비시간성에서 벗어난다. 하지만 그는 영화 고유의 표현방식을 통해 우리에게 익숙한 시간과 공간, 그리고 신화 자체를 뒤흔들어 해체시킨다. 그리고 그러한 방식으로 신화뿐만 아니라, 현실에 대한 우리의 의식을 문제 삼는다.

#### 3.1. 시간의 비결정성

오르페우스 신화를 그리는 세 편의 영화는 관객들을 낯선 공간으로 이끌지만, 전체적으로 현재의 시간을 바탕으로 하고 있는 것 같다. 영화 〈시인의 피〉는 마스크를 쓴 낯선 인물과 공간으로 시작되며, 본격적으로 시인의 이야기가 시작되기 전까지 문, 시인의 메시지, 무너지는 굴뚝 등이 짧은 샷으로 교차되어 나타난다. 좀더 분명한 현재의 시간은 1부 ‘상처 입은 손이나 시인의 흉터’에서부터 제기된다. (〈시인의 피〉, 2' 30") 영화에서 시인은 자신의 방에 칩거하고 있는 젊은이로 묘사된다. 상체를

20) «C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort.» (*Orphée*, p. 392)

드러내고, 짧은 관탈롱을 입고, 사이클 선수의 신을 신고, 실로 짠 장갑을 끼고 있다. 테이블, 이젤, 스탠드, 유리창 등의 형상을 통해 어느 정도 배경이 되는 시기를 짐작할 수 있다. 영화 <오르페우스>에서 오르페우스는 '시인의 카페 Café des Poètes'를 배경으로 등장한다. 생 제르맹 데 프레 Saint Germain des Prés로 여겨지는 이 공간을 전후 시기의 젊은 세대들이 가득 채운다(<오르페우스>, 3' 12"). 젊은이들의 복장, 경찰들, 자동차 등은 관객들로 하여금 친근하게 영화에 들어갈 수 있게 한다. <오르페우스의 유언>에서 영화의 마지막 부분에 나타나는 미네르바의 화려한 복장은 '잠수부들의 검고 반짝이는 이상한 복장'을 하고 있고(<오르페우스의 유언>, 68' 30"), 그 보다 조금 앞서 스투어디스의 "안전벨트를 매고, 담뱃불을 꺼주세요."라는 말이 들린다(<오르페우스의 유언>, 64' 29"). 이처럼 꼭또의 오르페우스 신화에 나타나는 동시대적인 분위기는 관객들에게 수 천 년이 넘는 이야기를 좀더 다가가기 쉽게 만든다. 그리고, <시인의 피>에서 시인은 양차세계대전 사이의 젊은이인 듯하다. '루이 15세풍 가발'을 쓴 그의 모습은 꼭또가 화면 밖의 목소리(Voix off)로 '퐁뜨네의 대포소리가 울린다'라고 말할 때(<시인의 피>, 20' 30") 전혀 다른 낯설음을 얻는다. 제3부에 등장하는 눈싸움하는 아이들은 장 꼭또 시대의 학생들의 복장을 하고 있고, 제4부에서 카드놀이 하는 여인과 발코니의 관객들 또한 비슷한 시대의 옷차림을 드러낸다. 하지만 제2부에서의 배경음으로 들리는 시침 소리(<시인의 피>, 16' 7")나, 제3부에서 간헐적으로 들리는 자명종 소리(<시인의 피>, 34' 50")는 우리들이 생각하고 있는 시간의 개념을 깨뜨리고, 언제나 또 다른 장소로의 이전을 준비하게 하는 듯하다. <오르페우스의 유언>에서 '루이 15세풍의 복장'을 하고 들어서는 인물은 당시 공화국 학교 학생들의 책상에 앉은 아이 앞에 선다. 이러한 시간의 뒤섞임은 꼭또에게, 한 편으로, 신화가 글에서 글로, 시대에서 시대로 넘어서는 것을 보여주는 방식일 뿐만 아니라, 다른 한 편으로, 시간의 전개가 우리에게서처럼 선적인 것이 아니라, 필립 아주리 Philippe Azoury의 표현처럼 '가역적이고, 주도적이며, 풀기 어려운 더

복잡하고, 신비적인 구조를 가지고 있다는 것을 보이기 위한 것이다<sup>21)</sup>. 〈시인의 피〉에서 전혀 다른 정보가 없는, 어떤 장소인지 알 수 없는 굴뚝이 영화의 시작에 무너지기 시작하고, 영화가 끝날 때 완전히 무너진다. 마찬가지로, 〈오르페우스〉에서 시인과 외르뜨비즈가 다른 세계로 갈 때 시계는 6시를 가리키는데, 돌아올 때 또한 같은 시간이다. 이처럼 꼭또의 작품 속에서 신화의 비시간성은 현대를 배경으로 바뀌지만, 꼭또의 영상 언어는 습관적인 시간의 벽을 넘어 낯선 시간 속으로 계속해서 우리를 인도한다. 그리고 이미지와 소리의 불일치, 배경과 인물의 어긋남 등을 통해 영화는 관객을 끊임없이 낯선 시간 속으로 끌어들인다.

### 3.2. 공간의 불확실성

장 꼭또의 세 영화에 묘사된 공간들 또한 역시 실제 우리 주변의 공간을 배경으로 한다. 하지만 그 공간들이 갖는 비현실적인 모습은 관객들로 하여금 당혹스럽게 만들고, 공간에 대한 습관적인 인식체계를 뒤흔든다. 하나의 공간이 아니라 여러 개의 공간이 존재하는데, 등장인물들은 거울을 통해 그 공간으로 들어선다. 예컨대, 〈시인의 피〉 2부에서 어느 정도 인식이 가능했던 공간은 텅 빈 공간으로 변화된다. 살아 움직이는 조각상과 거울만이 그 공간을 채운다. 그리고, 시인은 거울을 통해 어둠 속으로 빨려 들어가고, 유행하는 듯 이동해 ‘폴리 드라마띠끄’라는 곳에 이르고(〈시인의 피〉, 14' 39"), 그리고 3부에서부터 뚜렷한 설명 없이 눈 덮인 몽띠에르 Montiers의 중심부에 들어선다(〈시인의 피〉, 28' 40"). 영화 〈오르페우스〉에서 시인은 외르뜨비즈에 이끌려 거울을 통해, 제2차 세계대전 때 폭탄으로 붕괴된 옛 프랑스 육군사관학교의 폐허를 배경으로 한 ‘구역 Zone’으로 들어선다(〈오르페우스〉, 51' 45"). 뚜렷이 말할 수

21) Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Cocteau et le cinéma*, éd. Cahiers du cinéma et Centre Pompidou, 2003. p. 49.

없는 이 공간은 거의 텅 빈 거리, 희미한 빛으로 싸인 무너진 건물들, 그리고 몇 개의 의자와 테이블 만이 놓여 있다. 남불 레 보 드 프로방스 les Beaux de Provence의 지옥의 계곡과 파리 빅토린느 거리의 제4 스튜디오에서 촬영한 꼭또의 마지막 영화 작품인 〈오르페우스의 유언〉에서 역시, 시인은 일관성을 설정하기 힘든, 한 공간에서 다른 공간으로 불안정한 여정을 따라 헤맨다. 다른 시간적 영역의 침입으로 선적 시간이 파괴되는 것처럼, 일반적 공간은 낯선 배경의 선택으로 의문시된다. 배경은, 필립 아주리가 자신의 글에서 표현했듯이, 한편으로 ‘현실에 위치시킬 수 있고, 경이로움에 자리를 내주지 않는다는 의미에서 사실적이지만, 추상적인 성격을 띠므로 해서 신비적’이다<sup>22)</sup>. 꾸며진 도시보다, 남불의 강렬한 빛 아래 드러나는 별거벗은 듯한 자연의 공간 속에서 시인의 개인적 신화는 훨씬 진실에 가까운 듯해 보인다. 〈오르페우스의 유언〉에서 시인은 때로 홀로, 때로 세제스뜨와 함께 시간, 장소의 연속성이 없이 이리저리 헤맨다. 영화는 아주 자유롭게 전개되며, 이미지와 소리의 불일치, 낯선 영상배치 등이 영화의 줄거리에 대한 관객들의 이해에 어려움을 주고, 현실에 대한 우리들의 인식을 포기하게 한다. 세 영화에서, 영화를 형성하는 모든 요소들이 각기 다른 시간과 공간에서 전개된다. 서로 다른 그곳은 우리들이 일상 속에서 자연스럽게 이동한다고 말할 때처럼 그렇게 들어가는 것이 아니라, 아주 어색하게, 때로 역지로 침입을 통해 들어갈 수 있을 뿐이다. 이러한 공간의 해체는 신화에 대한 우리의 선입견, 현실에 대한 우리의 고정관념을 문제 삼는다. 신화는 우리들이 생각하는 것처럼 고정된, 불변의 그것이 아니다. 마찬가지로 우리의 현실 역시 일상화된 우리의 시각으로 바라보는 그것이 아닐 수 있다. 장 꼭또는 영화라는 도구를 사용하여, 영화 고유의 언어를 통해 표현된 장소의 불확실성과 시간의 비결정성을 통해, 현실에 대한 관객들의 의식을 이렇게 뒤흔든다.

22) Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *ibid.*, p. 48.

### 3.3. 다양한 신화

꼭또의 작품에서 오르페우스 신화는 같은 신화에서 나온 이야기들의 일관성 있는 모음에 그치지 않는다. 고대 신화, 켈트 신화 또는 성서 신화, 꿈뜨 또는 현대 역사에 대한 암시, 꼭또 자신의 삶으로부터 나온 많은 요소들 등, 다양한 신화적, 문화적, 역사적 요소들이 그의 작품을 구성한다. 한편으로, 전혀 낯선 시간과 공간의 이미지가 우리에게 익숙한 고대 신화를 해체시킨다면, 다양한 모티브와 주제가 한데 뒤엉킨 이야기가 새롭게 탄생한다. 그는 더 이상 축약할 수 없는 신화적 바탕 위에 다양한 단편적 이야기들을 모은다. 이러한 의미에서 그의 영화는 신화적 전통에 충실하고, 약간의 시대착오적 요소들이 나타나는 1920년대 그의 극작품 『오르페우스』보다 더 당황스럽다. 〈시인의 피〉에서 조각상은 시리코 Chirico의 그림에서 보이는 이상한 것들을 연상시킨다. 그리고 그것이 말할 때 그것은 퀴그말리온 신화의 현대적이고 우스꽝스러운 버전이다(〈시인의 피〉, 10' 49"). 물론 오비디우스가 노래하는 퀴그말리온 신화에서처럼 아름다운 여인의 조각상을 우리는 볼 수 없다. 거울 앞에 선 시인은 자신의 이미지를 바라보는 나르시스와 같고, 루이스 케롤 Lewis Carroll의 『이상한 나라의 앨리스 *Alice dans le pays des merveilles*』를 생각하게 한다. 폴리 드라마티끄 호텔에서 멕시코 혁명군은 성모상 옆에서 처형을 당하고(〈시인의 피〉, 16' 07"), 다른 방에서 중국인들이 아편 피는 것이 그림자로 표현되며(17' 22"), 고르고뉴의 이상한 머리를 가진 헤르마프로디토스 Hermaphrodite는 의자 위에 누워있다(23' 07"). 〈오르페우스의 유언〉에서 시인과 세제스뜨는 유디트 Judith와 홀로페르네스 Holopheme를 표현한 타피스리 앞을 지나고(21' 16"), 트리스탄 Tristan을 찾는 이즈 Iseult를 만난다(68' 25"). 그리고 시인은 홀로 아테네 여신, 스펅크스, 오르페우스, 안티곤느 등을 만난다. 공간, 시간, 그리고 아주 자유로운 현실을 배경으로 하는 〈시인의 피〉와 〈오르페우스의 유언〉에

서 원인과 결과를 이어주는 관례적 연결을 찾아보기 힘들다. 즉, 서사적 단절이 아주 강하게 드러난다. 어떤 연관도 없이 시인의 변덕에 따라 이미지들이 병행되기 때문이 아니라, 필립 아주리가 같은 책에서 표현했듯이, ‘엄격한 논리성이나 유추의 가능성이 없기에’ 한층 더 당황스럽다<sup>23)</sup>. 세 영화에서 관객들은 의미를 찾아내고, 구성하는데 어려움을 갖는다. 그것은, 한 편으로, 본래의 신화적 위치에서 벗어난 인물과 사건이 그것들이 속했던 전체와의 관계를 잃기 때문이고, 다른 한 편으로, 전통적으로 그것들에 귀속된 상징적 가치가 지워지거나, 역설적 존재 방식을 드러내기 때문이다. 우리에게 익숙한, 금방이라도 떠올릴 수 있는 그러한 신화는 더 이상 존재하지 않는다. 장 꼭또는 신화의 단편적 이미지들을 고립시킬 뿐만 아니라. 그것들이 갖는 고정된 모든 의미를 지워버린다. 그리고 그렇게 단절된 이미지들은 정확히 규정지을 수 없는, 쉽게 이해되지 않는 의미의 또 다른 그물망을 형성한다. 관객은 영화가 암시하는 다른 현실들을 쉽게 떨치지 못한다. 그렇다고 그것들이 의미하거나 또는 의도하는 것들을 해석하기 위해 그것들에 천착할 수도 없다. 관객은 어떠한 의미도 얻어내지 못하고, 기트메 말도나도 Guiteme Maldonado가 말했듯이, 항상 ‘일관성이 막 깨뜨려지려 하는 전체로서 영화의 내용을 힘들게 쫓는다’<sup>24)</sup>. 장 꼭또는 획일적, 또는 전체적인 지식, 한 발 더 나가 교리의 형성을 원하지 않는다. <오르페우스>에서 외르뜨비즈는 같은 방식으로 사라지지 않고, 죽음 또한 어떠한 벌을 받는지 우리에게 알려지지 않는다. 그 이상을 이는 것은 시적 탐구에 종말을 찍는 것이다. 꼭또는 지성을 시인의 가장 큰 적으로 간주한다. 그렇기에 그는 우리들에게 고정된, 변함없는 경전처럼 전해 내려오는 신화들을 주저하지 않고 파편화시키고, 해체시키는 것이다. 그는 우리의 모호한 내면, 심오한 내면을 드러내는데 방해가 되는 모든 잘못된 확신, 그것이 신화일지라도, 그것을 문제 삼는다.

23) Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *ibid.*, p. 52.

24) Guiteme Maldonado, “Cocteau, l'ange aux deux visages”, in *Connaissance des Arts* N° 608, éd. Société française de promotion artistique, 2003, p. 47.

## 4. 카메라의 시선과 보이지 않는 것

카메라는 두 가지 측면에서 보이지 않는 것을 보게 한다. 먼저, 카메라는 다양한 움직임 또는 클로즈 업 등을 통해 연극 무대가 갖는 지속성을 깨뜨린다<sup>25)</sup>. 그리고 그러한 방식으로 현실적 공간을 추상화시킨다. 영화 〈오르페우스〉에서처럼 비극의 본질은 확대 close-up 또는 열쇠구멍을 통해 제시되고, 관객의 감정 변화에 사용되지 않는 모든 오브제들은 장 밖으로 던져진다. 이렇게 함으로 관객은 지적인 상태에서 자유로워지고, 신화 또는 시인의 개인적 삶을 찾으려는 관객들의 시선은 자신의 내부로 파고들어 자신의 근원을 찾게 된다. 관객은 영화 속에 보이는 신화. 시인을 보는 것이 아니라, 보이지 않는 자신을 본다. 다음으로, 카메라는 신화의 신비적 공간, 특히 죽음의 공간으로의 전이를 가능하게 한다.

### 4.1. 보이지 않는 것의 형상화

영화 〈오르페우스〉는 희곡 『오르페우스』를 출발점으로 삼고 있지만, 꼭또는 그 후 자신의 영화를 설명하는 글에서 희곡에 대해 전혀 언급하지 않는다. 영화는 텍스트를 새롭게 할 뿐만 아니라, 글쓰기와 무대 공연에서 겉으로 드러나지 않던 본질적인 영역, 연극의 고유한 사실적 성격이 작품을 통해 보여주지 못하는 ‘비현실의 존재’를 가능하게 한다. 이제 중요한 것은 텍스트나 영화로의 각색 문제가 아니다. 에바 쿠슈너가 오래 전부터 지적했던, 그리고 실재 늘 꼭또의 관심의 대상이었던 ‘보이지 않는 것’의 형상화가 문제된다.<sup>26)</sup> 〈오르페우스〉 신화에서 꼭또는 〈미인과

25) 꼭또는 영화 〈쌍두 독수리 *L'aigle à deux tête*〉와 〈무서운 부모들 *Les parents terribles*〉을 통해 영화 속에서 연극성, 영화를 통한 연극성의 탈피를 시험한다. 그리고 카메라의 움직임을 통해 다양한 시선의 가능성을 제시하며, 잔 마리 끌레르의 표현처럼 ‘환상적 비현실주의’를 실험한다. Jeanne-Marie Clerc, “Jean Cocteau adapteur de lui-même, *Le théâtre à l'écran*”, in *CinémAction* N° 93, éd. Corlet, Condé-sur-Noireau, 1999를 참고하십시오.

야수 *La belle et le bête*)에서처럼 현실 가운데 담긴 경이로움을 명확히 드러내려 하는 것이 아니라, 일반적으로 인간들의 시선에서 벗어나는 저편에 일상적 사실성의 명확함을 부여하는 것이다. 영화는 한 세계를 다른 세계와 구분하는 경계의 문제를 명확히 표현하는데 적합하다. 물론, 극작품에서도 이러한 새로움의 추구가 없는 것은 아니다. 의자가 없는 데 공중에 걸려 있는 외르뜨비즈, 거울 속으로 들어가는 죽음, 속임수에 바탕을 둔 에우리뒤케의 죽음, 마지막 하늘로 올라가는 무대... 이러한 효과를 위해 영화는 탁월하게 기능할 수 있다. 하지만 꼭또의 영화는 구조와 의미에서 전혀 다른 반향을 일으킨다. 어쩌면 꼭또는 더 강렬하게 신비를 말하기 위해, 더 강렬한 사실주의자가 되었는지 모른다. 자동차 안의 라디오, 숫자로 된 암호, 짧은 파장의 기호, 모두에게 익숙한 이러한 기호들이 천상을 말하면서도 땅에 발을 딛게 만든다. 사실주의의 엄격성보다 더 큰 엄격성, 그래서 연극에서 오르페우스의 말은 영화에서 롤스 로이스가 되고, 말발굽 소리로 저편의 메시지를 전하던 것은 라디오 음파로 변화된다. 세제스뜨의 등장은 동시대 파리 생 제르맹 데 프레의 젊은이들의 초상을 그릴 수 있게 한다. 그리고 젊은이들에게 버림받던 시인의 고통스러운 시기의 지적 지평을 오르페우스 신화를 통해 도입할 수 있게 한다.

카메라가 가져오는 효과와 <오르페우스> 신화를 구성하는 다양한 요소들이 앞에서 보았던 것처럼 모두 신화를 사실성과 함께 신비적 공간으로 이끈다. 일반적으로 영화의 공간은 연극의 공간과 다르게 사실적이며, 파노라마적 또는 장외로 넓혀진 열린 공간을 형성한다. 하지만 영화 <오비디우스>에서처럼 죽음, 또는 저편에 초점이 맞춰진 닫힌 시퀀스를 도입하는 폐쇄된 플랜들이 있다. 예컨대, 오르페우스는 프린세스, 즉 '죽음'의 차 안으로, 그래서 죽음의 세계로 들어가고, 스크린의 틀은 자동차의 뒤창에서 이미지를 담으므로 해서 심층구조의 시각을 통해 이중화된다

26) Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, éd. Nizet, Paris, 1961. p. 178.

(〈오르페우스〉, 11' 59"). 그리고 에우리뒤케의 이미지가 사라지는 순간 백밀러를 통해 이미지를 잡으므로 한층 더 강화된다(73' 30"). 보이지 않는 것의 출현을 이중적 틀로 잡으려는 시도는 '죽음이 드나드는 문'인 거울의 빈번한 사용으로 한층 더 첨예화 된다. 연극에서는 저편으로 드나드는 단순한 문의 역할을 하고, 그들이 가는 낯선 지평은 관객에게 보이지 않는다. 하지만 영화에서 거울은 관객으로 하여금 거울을 지나 지옥으로 내려가는 것을 가능하게 한다. 이렇듯 꼭또는 영화가 갖는 고유의 언어를 통해, 한 편으로, 보이지 않는 관객의 내면을 볼 수 있게 한다면, 다른 한 편으로, 우리의 인식의 저편, 볼 수 없는 공간을 형상화한다.

#### 4.2. '구역', 인식의 또 다른 공간

전통적 신화에서 빌려온 내용과 언어의 낯선 놀라움을 가능하게 하는 도구로써 영화의 결합은 새로운 신화의 창조를 가능하게 한다. 영화 이미지는 그것이 꿈, 현실의 복잡한 혼합물로 구성됨에 따라 현실의 변두리, 꿈의 변경, 그리고 '구역'에서처럼 이성이 일반적으로 대립적으로 위치시키는 두 범주, 잠과 생시, 현실과 꿈, 삶과 죽음에 동시에 참여한다. 극작품 『오르페우스』와 영화 〈오르페우스〉의 차이는 우리가 위에서 본 것처럼 한 세계에서 다른 세계를 분리하는 변경의 문제를 작품화시키는데 있다. 영화는 사실적 세계를 벗어나, 사람들이 움직이는 세계 속에 틈을 열고, 어떤 도그마와도 관계없는 '구역'으로 침입할 수 있게 한다. 이 '구역'과 현실 세계가 갖는 복잡한 관계가 어찌면, 영화 〈오르페우스〉, 그리고 오르페우스를 소재로 한 다른 영화들의 진정한 주제일 것이다. 카메라의 시선을 통해 포착되는 것은 한 세계로부터 다른 세계로의 전이이며, 우리는 현실로부터 벗어나 다른 세계에 대한 또 다른 시선을 획득할 수 있다. 꼭또의 작품에서 '구역'은 마리엘 윈스 Marielle Wyns의 표현처럼 저승에 이르는 '대기실 antichambre'이며, 여기와 보이지 않는 다른

곳 사이의 '매개 장소'일 것이다<sup>27)</sup>. 그것은 우리의 인식 속에서 더욱 그러하다. 영화 <오르페우스>에서 죽음이 현실로 들어와 오르페우스가 잠자는 모습을 지켜보는 친근한 장면(<오르페우스>, 31' 05")은 죽음과 삶이 뒤엉켜 있다는 꼭또의 생각을 잘 반영한다. 현실과 다른 세계, 저 너머의 세계를 그리는 것은 불가능한 일일 것이다. 하지만 카메라를 통해 다른 세계로의 전이를 보여줌으로서 현실에 대한 우리의 확실성은 의문시된다. 영화만이 오르페우스가 자동차 사고를 통해 죽음과 함께 할 수 있다는 것을 보여준다. 잔 마리 끌레르가 <쌍두 독수리>, <무서운 부모들>의 분석에서 지적하고 있듯이, '무대의 재현을 주도하는 시간적·공간적 의무, 연극의 고정된 형태는 합리성에서 벗어나는 이중적이며, 부동하는 세계를 보여줄 수 없게 한다'<sup>28)</sup>. 영화의 본질은, 특히 꼭또가 자신의 영화를 통해 제시하는 영화의 본질은 외부적이고 허구적인 이미지와, 부인할 수 없는 현실로서 느껴지는 각자의 내부에 있는 것, 객관적인 세계의 부침에 종속되지 아니하고, 브리데 G. Bridet가 말하듯이 '모호하게 느껴지는, 자체의 진실에 속하는 것 사이의 역설적인 교통'<sup>29)</sup>에 있는 것 같다. 여기서 우리는 정말 묘한 역설에 부딪힌다. 꼭또가 자신의 작품 속에서 해체시키려했던 신화의 기능 또한 보편적으로 진실로 느껴지는 상상의 범주 속한다는 의미에서 일반적인 이야기와 다른 것 아니겠는가? 어쩌면 그렇기 때문에 꼭또는 신화에 천착했는지 모른다. 그리고 우리는 고대 신화로부터 시작하여 영화에 이르는 꼭또의 창조적 행위 속에서 일종의 동질성을 찾을 수 있을 것이다.

27) Wyns (Marielle), "Ophée de Jean Cocteau : pour une écriture de la mort", in *Les lettres romaines*, t. LII, N° 3-4, éd. Université catholique de Louvain, 1998. p. 289.

28) Jeanne-Marie Clerc, *op.cit.*, p. 96.

29) Bridet G., "La bigarrure légendaire du cycle orphique de Jean Cocteau", in *Contes et légendes à l'écran*, in *CinémAction* N° 116, éd. Corlet, Condé-sur-Noireau, 2005. p. 90.

## 5. 맺음말

꼭또는 20세기 작가 중에서 누구보다도 신화에 관심을 가졌고, 특히 시적 창작에 대한 고민과 더불어 오르페우스 신화에 천착했다. 오르페우스 신화와 관련된 그의 많은 작품들은 신화적 비시간성에서 벗어나 ‘신화적 현실’이라고 말할 수 있을 만큼 시대적 특성을 갖고 묘사된다. 하지만 장 꼭또는 영화라는 고유의 예술적 표현을 통해 우리에게 익숙한 시간과 공간, 더불어 신화 자체를 뒤흔든다. 영화 속의 이미지와 소리의 불일치, 배경과 인물의 어긋남 등을 통해 꼭또의 영화는 관객들을 낯선 시간 속으로 끌어들이는다. 그리고 장소의 불확실성과 더불어 현실에 대한 관객의 의식을 뒤흔든다. 한 발 더 나가, 꼭또는 자신의 작품에 다양한 신화, 문화, 역사적 요소들을 결합시키며, 신화에 대한 우리들의 고정된 의미를 지워나간다. 그리고 그러한 방식으로 우리의 시적 창작에 방해가 되는 모든 잘못된 확신들을 문제 삼는다.

꼭또에게 영화와 관련지어 가장 문제 된 것은 보이지 않는 것을 형상화 하는 것이다. 영상 언어는 다른 어떠한 예술적 수단보다 탁월하게 일상적 시선에서 벗어난 다른 세계, 그러한 세계로의 전이를 표현할 수 있다. 오르페우스 신화 속의 하계는 꼭또에게, 한 편으로, 시적 창작의 어려움을 나타내기도 하지만, 다른 한 편으로, 우리 인식의 저편, 볼 수 없는 공간을 형상화 한다. 꼭또에게서 영화는 사실적 세계를 벗어나, 사람들이 움직이는 세계 속에 틈을 열고, 우리들의 인식과 무관한 공간으로 들어서게 한다. 현실과 이러한 공간과의 복잡한, 설명하기 어려운 관계가 꼭또의 영화의 진정한 주제일 것이다. 그리고, 고대 신화는 일상의 겉껍질을 뚫고 진실을 추구하려는 시인에 의해 과감하게 해체되지만, 보편적으로 진실로 느껴지는 상상의 범주에 속한다는 의미에서 시인의 예술적 행위를 통해 끝없이 새롭게 태어난다. 통신과 교통의 변화가 우리들의 삶의 방식을 바꾸고, 우리의 인식을 전혀 새롭게 하는 시대에, 장 꼭또는

두 가지 점에서 더욱 우리의 관심을 끌었다. 하나는 그가 다양한 장르의 예술 표현에 구속받지 않고 자유롭게 표현했다는 것이다. 각 장르의 독창성, 정체성에 관심을 갖던 시기에 그는 예외적으로 지금의 우리가 추구 하듯이 탈장르적, 탈영역적 방식으로 작업을 했다. 또 다른 하나는 시네마라는 새로운 매체의 습득을 새로운 인식의 확장과 같은 면에서 활용했다는 것이다. 현대 미디어 아트가 새로운 매체들을 이해하고, 관객과의 교감, 상호 소통을 바탕으로 새로운 미학을 만들어가고 있는 시기에, 인터넷을 포함한 다양한 영상매체들이 범람하고 우리의 생활을 침입하는 시기에, 지닌 세기 새로운 매체를 통해 신화를 그리며 또는 해체시키며, 또 다른 공간의 가능성, 인식의 가능성을 시험한 꼭또는 지금의 우리에게 시사하는 바가 크다 하겠다.

앞으로의 꼭또에 대한 우리의 작업은 한발 더 나가, 한 작품이 문화의 담론 공간에 어떻게 참여하는지에 또한 알아볼 것이다. 텍스트 또는 예술작품 내에서 한정되었던 우리의 작업은 그 텍스트를 생산한 시대의 문화적 담론에 좀더 주목하여, 어떻게 작가가 살던 세기의 문화적·사회적 환경이 그러한 텍스트 또는 예술작품의 생산을 가능하게 했는지를 파악하는데 할애할 것이다.

## 참고문헌

### 1. 장 콕토의 텍스트

Cocteau (Jean), *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, éd. Gallimard, 2003.

\_\_\_\_\_, *Oeuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, éd. Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_, *Orphée*, scénario, éd. Libro, 2001.

\_\_\_\_\_, *Le journal d'un inconnu*, Grasset, 2003.

장 콕토, 이선화 옮김, 『지옥의 기계』, 지만지고전천출, 2008.

### 2. 참고한 중요 서적 및 논문

김미성, 『네르발의 『오렐리아』와 오펜바흐의 〈지옥의 오르페우스〉에 나타난 오르페우스 신화』, in 『프랑스문화예술연구』 제27집, 프랑스문화예술학회, 2009.

김찬자, 『신화와 개인적 신화 사이 - 콕토의 『오르페우스 Orphée』』, in 『한국프랑스학회논문집』 제46집, 한국프랑스학회, 2004.

한택수, 『신화 속의 폭력과 여성의 폭력』, in 『프랑스어문교육』 제25집, 한국프랑스어문교육학회, 2007.

Azoury (Philippe) et Lalanne (Jean-Marc), *Cocteau et le cinéma*, éd. Cahiers du cinéma et Centre Pompidou, 2003.

Beauvais (Yann), “Bijoux de famille, L'influence de Jean Cocteau sur le cinéma expérimental”, in *Jean Cocteau sur le fil du siècle*, catalogue de l'exposition, éd. Centre Pompidou, 2004.

Blanchot (Maurice), *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, 1988(1955).

Bridet G., “La bigarrure légendaire du cycle orphique de Jean Cocteau”,

- in *Contes et légendes à l'écran*, in *CinémAction* N° 116, éd. Corlet, Condé-sur-Noireau, 2005.
- Carvalho (John), "Orpheus : The Absence of Myth in Cocteau", in *Bucknell Review, Reviewing Orpheus, Essays on the cinema and Art of Jean Cocteau*, éd. Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
- Clerc J-M., "Jean Cocteau adapteur de lui-même", *Le théâtre à l'écran*, in *CinémAction* N° 93, éd. Corlet, Condé-sur-Noireau, 1999.
- Cluny (Claude Michel), "Cinéma : l'artisan de l'imprévu", in *Magazine littéraire* N° 423, 2003.
- Jemma-Jejcie (Marie), *Jean Cocteau ou l'énigme du désir, ce que le poète apprend au psychanalyse*, éd. Psychanalyse et écriture, 2006.
- Kushner (Eva), *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, éd. Nizet, Paris, 1961.
- Laurenti (huguetti), "Espace du jeu, espace du mythe", in *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du colloque de Montpellier, Textes réunis par Pierre Caizergues, éd. Méridiens Klincksieck, 1992.
- Le Corsu (Soraya), *L'image surréaliste dans l'oeuvre de Jean Cocteau*, éd. Connaissances et Savoirs, 2005.
- Maldonado (Guiteme), "Cocteau, l'ange aux deux visages", in *Connaissance des Arts* N° 608, éd. Société française de promotion artistique, 2003.
- Milorad (François), "Le mythe orphique dans l'oeuvre de Cocteau", in *Jean Cocteau 1, Cocteau et les mythes*, textes réunis par Décaudin M. et Kihm J-J., éd. La revue des lettres modernes, 1972.
- Monchal (Maïté), *Homosexualité, création et sexualité chez Jean*

- Cocteau*, éd. l'Harmattan, 2004.
- Païni (Dominique), “Exposer Cocteau, cinémathographiquement”, in *Cahiers du cinéma* N° 582, l'Édition de l'Étoile, 2003.
- Schifano (Laurence), “Autoportrait orphique”, in *Jean Cocteau sur le fil du siècle*, catalogue de l'exposition, éd. Centre Pompidou, 2004.
- Samoyault (Tiphaine), *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.
- Strauss (Walter A.), “Jean Cocteau : The Difficulty of Being Orpheus”, in *Bucknell Review, Reviewing Orpheus, Essays on the cinema and Art of Jean Cocteau*, éd. Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
- Wyns (Marielle), “Orphée de Jean Cocteau : pour une écriture de la mort”, in *Les lettres romaines*, t. LII, N° 3-4, éd. Université catholique de Louvain, 1998.

### 3. DVD 자료

- Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, DVD, 2008(1930)
- \_\_\_\_\_, *La belle et la bête*, DVD, 2007(1946)
- \_\_\_\_\_, *Les parents terribles*, DVD, 2010(1948)
- \_\_\_\_\_, *L'aigle à deux têtes*, DVD, 2010(1948)
- \_\_\_\_\_, *Orphée*, DVD, 2008(1950).
- \_\_\_\_\_, *Le testament d'Orphée*, DVD, 2008(1960).

〈Résumé〉

Le regard du poète et le regard du caméra  
- Le mythe d'Orphée dans les oeuvres de Jean Cocteau -

HAN Taek-Soo

Jean Cocteau est sans doute un des écrivains les plus symboliques dans la littérature française à l'égard du mythe d'Orphée. De la poésie à la peinture, du ballet à la sculpture, du théâtre au cinéma, il n'a négligé aucun moyen afin d'exprimer le mythe d'Orphée. Il a réfléchi profondément à la création de la poésie(de l'art) grâce au premier poète dans l'imaginaire des êtres humains. Il a essayé de décrire l'espace hors de notre vision comme l'enfer dans le mythe, et d'exprimer la transition à l'espace étranger. Notre analyse se limitera à la pièce de théâtre : *Orphée*(1925), et aux trois oeuvres cinématographiques traitant du même sujet : *Le sang du poète* (1928), *Orphée*(1950) et *Le testament d'Orphée*(1960). Jean Cocteau exprime la création de la poésie et sa réflexion à travers divers genres d'expressions artistiques. En particulier, *Orphée*, pièce de théâtre, échappe à l'intemporel qui caractérise le mythe, et reflète l'époque où vécut l'écrivain. De même que le mythe n'est pas fixe, le réel dans ses oeuvres n'est pas celui que nous saisissons. Par moyen du cinéma ou du nouveau langage cinématographique, Jean Cocteau déstabilise l'espace et le temps réels. Et l'incertitude de l'espace et l'indécidabilité du temps réel déstabilisent à leur tour la

conscience du public vis-à-vis du réel. Dans les oeuvres de Cocteau le mythe d'Orphée n'apparaît pas tout seul. Il se présente avec divers éléments mythologiques, culturels et historiques. Dans ce processus chaque mythe perd sa signification originale et constitue le réseau des significations nouvelles incompréhensibles. Dans ses oeuvres cinématographiques l'effet du caméra et divers éléments du mythe d'Orphée entraînent tous les mythes dans le réel et dans l'espace mystérieux. Il serait impossible de décrire l'autre monde. Mais décrivant la transition dans un autre monde avec le caméra, notre certitude sur la réalité est mis en doute. À travers cette étude nous saurons en détail comment le mythe d'Orphée est transformé chez Cocteau. Et nous saurons aussi comment le propre d'un outil s'est fonctionné dans l'imaginaire d'un écrivain et comment la cinématographique peut exprimer l'univers imaginaire poétique chez Cocteau.

주 제 어 : 꼭또(Cocteau), 신화(mythe), 오르페우스(Orphée), 영화(cinéma), 연극(théâtre)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3



## 압델라티프 케시시의 영화 속에 나타난 공존과 화해의 미학\*

김 이 석  
(동의대학교)

### ■ 차례 ■

- |                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| 1. 서론                    | 3.2. 현실의 언어들                     |
| 2. 케시시의 영화세계 개관          | 3.3. 얼굴들 혹은 클로즈업                 |
| 2.1. 케시시의 삶과 영화적 이력      | 4. 공존과 화해                        |
| 2.2. 사회적 시선 : 이민자의 초상    | 4.1. 뒤섞인 언어들, 뒤섞인 사람들            |
| 3. 현실의 알갱이, 케시시 영화의 리얼리티 | 4.2. 스펙터클의 매혹 : 화해와 공존의 매개체로서 예술 |
| 3.1. 고립된 인물들 혹은 검은 월로씨   | 5. 결론                            |

### 1. 서론

압델라티프 케시시Abdellatif Kechiche는 현재 프랑스 영화계에서 가장 주목받는 감독 중 한 사람이다. 튀니지에서 태어나 어린 시절 프랑스로 건너 온 압델라티프 케시시 감독은 2001년 발표한 첫 장편영화 <볼테르의 잘못*La Faute à Voltaire*>이 베니스 영화제에서 신인감독상에 해당하는 '루이지-데 라우렌티스Luigi-De-Laurentis'상을 수상하면서 주목받게 된다. 이후 <레스키브*L'Esquive*>(2004), <생선 쿠스쿠스*La Graine et le*

\* 이 논문은 2010학년도 동의대학교 연구년 지원에 의하여 연구되었음.

*mulet*) (2007), 〈검은 비너스 *Vénus noire*〉 (2010) 등을 연이어 발표하면서 압텔라티프 케시시는 프랑스 비평계로부터 2000년대 이후 “10년간 프랑스 영화계의 커다란 발견”<sup>1)</sup>이라는 평가를 받게 된다.<sup>2)</sup> 특히 〈생선 쿠스쿠스〉의 경우, 『카이에 뒤 시네마 *Les Cahiers du cinéma*』가 2010년 선정한 2000년대 최고의 영화 10편중에서 프랑스 영화로서는 가장 높은 순위인 6위에 선정되는 등 호의적인 평가를 받았다.<sup>3)</sup> 프랑스에 거주하는 이민자들의 삶을 소재로 한 〈볼테르의 잘못〉, 〈레스키브〉, 〈생선 쿠스쿠스〉와 같은 케시시의 작품들은 프랑스 사회에 대한 비판적 성찰과 관습에 얽매이지 않는 자유로운 영화적 스타일, 현실감 넘치는 인물묘사 등을 통해 시적리얼리즘으로부터 누벨바그로 이어진 프랑스 영화의 리얼리즘적 전통이 현대에 이르러 어떻게 창조적으로 계승되고 재해석되는지를 잘 보여주고 있다.

자국에서의 평가와는 달리 한국에서 압텔라티프 케시시는 미지의 감독으로 남아 있다. 그의 두 번째 장편영화 〈레스키브〉가 2004년 제 4회 광주국제영화제에서 대상을 수상하였으며, 〈생선 쿠스쿠스〉가 2008년 제 9회 전주국제영화제에 상영되는 등 국제영화제나 특별상영전 등을 통해 그의 영화가 소개되기는 하였지만, 아직 그의 작품은 국내에 정식으로 개봉되거나 DVD로 출시되지 않은 상황이다. 학술적 연구에 있어서도 현재까지 이 감독의 작품세계를 직접 다룬 연구 논문으로는 이송이의 〈생선 쿠스쿠스 *La Graine et le mulet*와 지중해권 해양도시 세트에 나타난 혼종과 소통의 미학〉이 유일하다.

이처럼 압텔라티프 케시시의 이름이 국내 관객들과 연구자들에게 아직 낯선 이름이라는 현실을 감안하여 이 논문은 우선 압텔라티프 케시시라는 감독의 존재를 소개하고 그의 작품 전반에 걸쳐 나타나는 중요한 미

1) Stéphane Delorme, «Éditorial», *Cahiers du cinéma*, n°652, 2010. sep. p.5.

2) 작품 년도는 프랑스 국내 개봉일을 기준으로 작성하였다.

3) <http://www.cahiersducinema.com/PALMARES-2000.html> 참고로, 1위는 테비이드 린치의 〈멀홀랜드 드라이브 *Mulholland Drive*〉가 차지하였으며, 봉준호 감독의 〈괴물 *The Host*〉이 4위에 선정되었다.

학적 특징들을 개괄적으로 조망하고자 한다. 특히 이 감독의 영화에서 가장 중요한 주제라고 할 수 있는 이민자 문제가 그의 영화 속에서 어떻게 다루어지고 있으며, 그의 영화적 주제의식과 스타일이 동시대의 다른 감독들과 어떤 차이를 나타내고 있는지를 살펴볼 것이다. 이를 위해 이 논문은 압델라티프 케시시 감독이 발표한 네 편의 작품들 중에서 이민자 문제에 초점이 맞춰진 〈볼테르의 잘못〉, 〈레스키브〉, 〈생선 쿠스쿠스〉, 이 세 편의 영화를 중점적으로 분석하고자 한다. ‘이민자 삼부작’이라고 부를 수 있는 이 영화들은 이민자 출신인 감독 자신의 개인적인 체험이 녹아 든 작품이자 동시에 케시시만의 독창적인 주제의식과 미학적 스타일이 잘 드러난 작품들이다.<sup>4)</sup> 또한 2005년부터 방리유에서 연쇄적으로 일어난 폭동이나 르펜으로 대변되는 극우파 정당의 등장 등이 말해주듯 프랑스 사회에서 이민자 2세들의 문제가 점점 더 현실적인 사회 문제로 부각되고 있음을 감안할 때, 이민자의 삶에 초점을 맞춘 압델라티프 케시시의 작품에 대한 고찰은 현재 프랑스 사회가 처한 현실적 문제들을 이해하는 데도 매우 유용한 도움을 줄 것으로 기대한다.

## 2. 케시시의 영화세계 개관

### 2.1. 케시시의 삶과 영화적 이력

압델라티프 케시시는 1960년 튀니지의 수도 튀니스에서 태어났다. 여섯 살 때 가족과 함께 프랑스 니스로 이주한 케시시는 앙티브 콩세르바트와르Conservatoire d'Antibes에서 연극을 공부한 후 연극배우로 활동하

4) 19세기 초, 파리에서 신기한 구경거리 취급을 받았던 흑인 여성 바르트만Saartjie Baartman을 소재로 한 2010년 작 〈검은 비너스〉 역시 이국땅에서 이방인이 겪는 부조리한 삶에 초점을 맞추었다는 점에서 전작들의 연장선상에 있는 작품이라고 평가할 수 있지만, 현재 프랑스 사회를 배경으로 한 앞선 세 편의 영화와는 다소 거리가 있다는 점에서 이 논문에서는 다루지 않을 예정이다.

게 된다. 1981년에는 연출가로서 아라발의 작품 〈건축가와 아시리아의 황제 *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*〉로 아비뇽 연극제에 참가하기도 하였다. 연극무대 활동 경험을 토대로 케시시는 배우로서 먼저 영화계에 입문하게 된다. 1984년 압텔크림 발롤 Abdelkrim Bahloul 감독의 영화 〈민트차 *Le Thé à la menthe*〉에서 주연을 맡은 케시시는 이후 앙드레 테시네 André Téchiné 감독의 〈순수한 사람들 *Les Innocents*〉(1987), 누리 부지드 Nouri Bouzid 감독의 〈베즈니스 *Bezness*〉(1991), 압텔크림 발롤 감독의 〈천국의 흡혈귀 *Un vampire au paradis*〉(1991) 등에 출연하게 된다. 〈베즈니스〉로 연기상을 수상하는 등 배우로서도 능력을 인정받았지만 케시시의 목표는 영화감독이 되는 것이었다. 십대 때부터 시네마테크 등을 드나들며 영화감독의 꿈을 키워왔던 케시시는 1992년경부터 약 8년간 시나리오 창작에 몰두하며 감독 데뷔를 준비한다. 훗날 그의 세 번째 장편영화가 된 〈생선 쿠스쿠스〉 등을 포함해서 여러 편의 시나리오를 완성했지만 그에게 관심을 보이는 제작자는 없었다. 감독 스스로 “사막을 건너는 삶”<sup>5)</sup>이었다고 술회할 정도로 고단한 나날을 보내고 있던 케시시는 장-프랑수아 르페티 Jean-François Lepetit라는 제작자를 만나면서 자신의 첫 장편영화 〈볼테르의 잘못〉을 연출할 기회를 얻게 된다.

튀니지 출신의 불법이민자 잘렐 Jallel의 삶을 그린 〈볼테르의 잘못〉은 프랑스의 이민자 계층이 처한 현실에 대한 사실적인 묘사와 사회적 약자들을 향한 부당한 선입견에 대한 비판적 태도, 기존의 영화관습을 거부하는 새로운 미학적 시도 등 케시시 영화의 중요한 특징들이 잘 드러난 작품이다. 돈을 벌기 위해 프랑스로 건너 온 튀니지 출신의 잘렐은 자신을 알제리 출신의 정치적 망명자로 속여 임시 체류증을 얻어낸다. 노숙자들을 위한 공동숙소에 머물며 지하철 역사에서 과일 행상을 시작한 잘렐은 나스라 Nassera라는 프랑스 여인-정확히는 프랑스인과 아프리카 이민자 사이에서 태어난 혼혈 여성-에게 연정을 품게 된다. 프랑스 시민권자와

5) Élise DOMENACH & Philippe ROUYER, «Entretien» in *Positif*, n° 562, p. 16.

결혼하면 채류증 문제를 해결할 수 있다는 사실을 알게 된 잘렐은 나스라에게 청혼을 하고, 미혼모 처지였던 나스라는 자신의 현실적인 처지를 이유로 돈을 요구한다. 잘렐이 나스라의 요구를 수락하면서 두 사람은 결혼식을 올리기로 하지만, 결혼식 당일 나스라가 식당에서 도망쳐버리면서 잘렐은 심한 정신적 충격을 받게 된다. 우울증을 치료하기 위해 정신병원에 입원한 잘렐은 그곳에서 루씨Lucie라는 새로운 여인을 알게 된다. 정신질환을 앓고 있는 그녀는 환자들을 대상으로 매춘 행위를 하면서도 그것이 사회 통념상 문제가 되는 행동임을 알지 못한다. 잘렐은 그런 그녀를 인간적으로 동정한다. 자신을 착취하고 무시하는 다른 환자들과는 달리 자신에게 인간적인 태도를 보이는 잘렐에게 호감을 느낀 루씨는 잘렐이 퇴원한 이후에 병원을 나와 그를 찾아간다. 잘렐은 루씨와의 재회가 반가우면서도 병원에서 그녀의 행적을 생각하면 도저히 그녀를 받아들일 수 없어 고민한다. 하지만 루씨의 순진하면서도 적극적인 구애에 잘렐의 마음이 조금씩 흔들리기 시작하면서 두 사람은 조금씩 가까워진다. 노숙자 합숙소, 정신병동, 이민자 구역 등 낯선 공간과 불법 이민자, 노숙자, 정신병자 등 새로운 인간 군상들에 초점을 맞춘 이 영화는 객관적인 관찰자이자 동시에 노련한 이야기꾼으로서 케시시 감독의 잠재력을 입증하는 작품이다.

케시시의 두 번째 장편영화 <레스키브>는 파리 외곽 생-드니Saint-Denis에 위치한 프랑-므와쟁Les Francs-Moisins을 배경으로 방리유banlieue(도시 외곽지역)에 거주하는 십대들의 방황과 열정을 액자 구조를 통해 묘사한 성장영화다. 이 영화의 주인공 크리모Krimo는 이민자 가정 출신의 조용하고 내성적인 소년이다. 그의 학교 친구들은 발표회에 올릴 연극을 준비하고 있다. 친구들의 연극 연습 과정을 옆에서 지켜보던 크리모는 주연을 맡은 백인소녀 리디아Lydia에게 점점 호감을 느끼게 된다. 리디아와 가까워지고 싶었던 크리모는 리디아의 상대역을 맡은 친구에게 선물을 안겨 주고 그 대가로 자신이 그 역할을 연기하기로 한다. 하지만 연극에 대한 경험이 전혀 없는데다가 소심한 성격 탓에 크리모의 계획은

실패로 돌아간다. 리디아 앞에서 사랑의 대사를 연기해야하는 부분에서 크리모는 번번이 말문이 막혀버린다. 크리모의 마음을 알 리 없는 지도 교사는 크리모를 강하게 채근하고, 결국 크리모는 연극 연습을 포기하게 된다. 크리모가 빠진 상태에서 연극은 성공적으로 끝이 나고, 리디아는 크리모의 데이트 신청에 대한 답변을 주기 위해 크리모를 찾아간다. 방황하는 십대들의 삶을 다룬 케시시의 <레스키브>는 프랑수아 트뤼포 François Truffaut나 자크 드와이용 Jacques Doillon 등이 대표하는 프랑스 성장영화의 계보를 잇는 작품으로 전작인 <볼테르의 잘못>과 마찬가지로 사회적 편견에 맞서는 감독의 비판 정신과 사회적 약자에 대한 감독의 애정을 확인할 수 있다. 특히 이 영화는 속사포처럼 쏟아지는 십대들의 거칠고 투박한 말투와 그들이 연기하는 마리보의 희곡 <사랑과 우연의 장난 Le jeu de l'amour et du hasard> 속의 우아한 대사 사이의 대조를 통해 대도시와 주변부 사이에 존재하는 사회적, 문화적 간극을 상징적으로 드러내고 있다. <레스키브>는 케시시의 영화세계를 특징짓는 핵심 요소라고 할 수 있는 '말 parole'의 문제가 전면에서 드러난 작품이라는 점에서 감독의 영화 세계를 이해하는데 있어서 매우 중요한 위치를 차지하고 있다고 평가할 수 있다.<sup>6)</sup>

감독의 세 번째 장편영화인 <생선 쿠스쿠스>는 2007년 베니스 영화제에서 심사위원특별상과 국제비평가상을 수상한 작품으로, 미학적 측면에서나 주제적 측면에서 '이민자 삼부작'의 종합편이라고 부를 수 있을 정도로 완성도가 높은 작품이다. 이 영화는 케시시가 자신의 첫 영화 <볼테르의 잘못>을 연출하기 이전에 쓴 시나리오를 토대로 만들어진 작품으로, 감독 자신의 아버지를 포함한 이민 1세대의 삶의 애환을 사실적으로 묘사하고 있다.<sup>7)</sup> 프랑스 남쪽의 작은 항구도시 세트 Sète, 슬리만 Slimane

6) 케시시는 이 영화로 세자르상에서 최우수작품상을 포함하여 4개 부문의 상을 수상하였으며 프랑스의 신인감독을 대상으로 한 루이 텔뤼상을 수상하기도 하였다. 이 작품은 2004년 『카이에 뒤 시네마』의 독자들이 뽑은 최고의 영화 10편 가운데 8위에 선정되는 등 케시시의 작가적 명성을 높이는데 결정적인 기여를 하였다.

7) 이 영화는 감독의 아버지에게 헌정되었다.

은 튀니지에서 건너 온 이민 1세대로 35년간 이곳의 조선소에서 근무하였지만 나이가 들면서 작업 속도가 느려졌다는 이유로 꼴치거리 취급을 받게 된다. 그는 35년간의 경험을 토대로 자기 작업 속도의 정당성을 주장하지만 그에게 돌아온 것은 단축근무를 하거나 조선소를 그만두라는 강압적인 요구일 뿐이다. 직장 상사와의 갈등 끝에 퇴직한 슬리만은 폐선을 구입하여 레스토랑으로 개조할 계획을 꾸민다. 도시에 아랍인 이민자들이 많다는 사실에 주목한 슬리만은 전처(前妻)가 즐겨 만들던 생선 쿠스쿠스 전문 레스토랑을 열기로 한다. 식당 개업을 위해 슬리만은 분주히 뛰어다니지만 조선소 근무경력밖에 없는 이민자 출신의 노인에게 돌아오는 것은 부정적인 반응들뿐이다. 대출을 위해 만난 은행직원, 식당 허가를 얻기 위해 만난 관료들, 주변에서 식당을 운영하는 미래의 동업자들은 물론 슬리만의 지인들마저도 그의 새로운 구상에 믿음을 보여주지 않는다. 오직 슬리만의 동거녀인 라티파(Latifa)의 딸 림(Rym)만이 슬리만을 신뢰하고 그를 돕는다. 슬리만과 림은 성대한 개업식을 열어 냉담했던 주위 사람들을 깜짝 놀라게 해줄 계획을 세운다. 드디어 모든 준비를 마치고 레스토랑 개업식이 열리지만 예상치 못한 사건이 벌어지면서 새로운 위기가 닥친다. <생선 쿠스쿠스>는 은퇴한 이민자 슬리만이 제 2의 인생 계획을 실현해가는 과정에 대한 묘사가 서사의 중심을 차지하고 있지만 그에 못지않게 슬리만을 중심으로 한 가족공동체의 모습에 대한 묘사가 큰 비중을 차지하고 있다. 슬리만이 전처와의 관계에서 이룬 대가족집단은 이민자 1세대와 2세대가 뒤섞여 있으며, 북아프리카인, 프랑스인, 러시아인 등이 뒤섞인 공동체다. 다양한 인종과 언어, 문화가 뒤섞인 슬리만의 가족 공동체가 여러 인종으로 구성된 프랑스 사회에 대한 비유라는 사실을 파악하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 케시시는 이 영화를 통해 이처럼 각기 다른 언어와 문화를 가진 사람들이 하나의 공동체 안에서 서로를 인정하며 조화롭게 살아갈 수 있는 가능성을 조심스럽게 타진하고 있다. 이 화해와 공존의 메시지가말로 케시시의 ‘이민자 삼부작’을 관통하는 일관된 주제의식이며, 감독이 자신의 영화를 통해 궁극적으

로 도달하고자 목표점이며, 케시시의 영화를 동시대의 다른 감독들과 차별화시키는 중요한 변별점이다.

## 2.2. 사회적 시선 : 이민자의 초상

『카이에 뒤 시네마』의 평론가 프랑수아 베가도François Bégaudeau는 케시시의 <레스키브>에 대해 “프랑스 사회의 실제적 구성을 가까이서 바라보는 유일한 프랑스 영화이며, 불일치가 존재하는 그곳으로 다가간 유일한 영화”<sup>8)</sup>라고 평가한 바 있다. 베가도뿐만 아니라 많은 프랑스의 영화평론가들이 케시시의 영화가 환기시키는 강력한 현실성의 문제에 주목한다. 앞선 ‘이민자 삼부작’에 대한 간략한 소개에서도 언급한 것처럼, 그 자신 이민자 출신이기도 한 케시시는 프랑스 사회의 이민자 집단에 대해 각별한 관심을 가지고 있다. 그는 이민자 집단이 처한 현실에 대한 사실적인 묘사를 통해 프랑스 사회 안에서 이민자 계층이 처한 공동체적 위기의 심각성을 고발하고, 이들 집단에 대해 여전히 일상적으로 가해지고 있는 사회구조적 폭력의 부당성을 비판하고 있다. 케시시가 묘사하고 있는 이런 정치·사회적 문제들은 프랑스 사회에 지금도 상존하고 있는 현실적 위기임에도 불구하고, 동세대의 프랑스 (백인) 감독들이 외면하거나 혹은 (무의식적으로라도) 왜곡해왔던 문제들이다.

프랑스의 영화사학자 르네 프레달René Prédal은 1990년대 이후 등장한 일군의 프랑스 영화들을 ‘내적 사실주의’로 정의한다.<sup>9)</sup> 아르노 데스플레생, 프랑수아 오종 등으로 대표되는 이들 내적 사실주의 영화는 자전적이고 내면적인 소재에 대한 관심, 인물의 정체성에 대한 탐구, 심리적이고 정신적인 측면에 대한 관심 등으로 특징지을 수 있다. 프레달이 이들

8) François Bégaudeau, <http://www.cahiersducinema.com/Evenement-TOP-10-2004.html>

9) 현대 프랑스 영화의 ‘내면주의’ 성향에 관해서는 René Prédal, *Le jeune cinéma français*, Nathan, Paris, 2002, p.33-35을 참조할 것.

내적 사실주의 계열의 영화들을 가리켜 '1인칭의 영화films à la premiere personne'라고 칭한 것도 이들 영화들이 공통적으로 개인주의에 기반하고 있기 때문이다. 개별자들의 고독과 불안, 정체성 상실 등에 초점을 맞춘 내적 사실주의 계열의 영화들이 사회적 문제들을 개인화, 내면화시키는 것과는 달리 압델라티프 케시시의 영화는 사회적 위기의 현실적 양상들을 전면에 부각시키면서 이 문제에 대한 해결책을 공동체가 함께 모색해야한다고 주장한다. 베가도가 “〈레스키브〉의 작업이 아르노 데스플레생의 작업과는 매우 거리가 있다”<sup>10)</sup>고 평가한 것도 케시시의 영화가 드러내는 정치·사회적 시각 때문일 것이다.

물론 케시시에 앞서 이민자 문제나 방리유의 문제를 다룬 프랑스 영화들은 많았다. 하지만 인종 문제나 방리유 문제에 초점을 맞춘 상당수의 프랑스 영화들이 이민자 문제를 가해자/피해자의 이분법적 구도로 바라보는 것과는 달리 케시시의 영화는 “방리유의 묘사에 있어 동정심이나 폭력을 거부”<sup>11)</sup>한다는 점에서 기존의 인종 문제를 다룬 영화들과는 큰 차이를 가지고 있다고 말할 수 있다. 예를 들어, 방리유를 무대로 한 마티유 카소비츠Mathieu Kassovitz의 영화 〈증오La Haine〉를 지배하는 정서는 그 제목에서도 짐작할 수 있는 것처럼 분노와 증오다. 〈증오〉와 같은 부류의 영화들은 방리유가 겪고 있는 불평등함을 고발한다는 일차적인 목적은 어느 정도 달성하고 있지만, 그 묘사나 해결방법 등이 지나치게 선동적이고 극단적이어서 오히려 방리유 거주자들이 직면하고 있는 현실적인 위기들을 비현실적인 스펙터클로 만들어버리는 위험성을 가지고 있기도 하다.

인종문제를 다룬 기존의 프랑스 영화들이 매우 뜨거운 감정-분노, 증오 등에 사로잡혀 있는 것과 달리 압델라티프 케시시의 영화는 매우 차분하고 객관적이다. 〈레스키브〉에서 가장 사실적이면서도 충격적인 장면

10) François Bésgaudeau, *op. cit.*

11) Samuel DOUHAIRE, «L'Esquive» in *Libération*, 2004.10.22., <http://next.liberation.fr/next/0101506197-l-esquive>

중 하나로 꼽히는 경찰의 검문 장면이 대표적인 사례일 것이다. 경찰들이 크리모의 친구들을 잠재적인 범죄자로 취급하는 이 장면은 현실의 한 장면을 옮겨놓은 것처럼 사실적이다. 특히 2005년 프랑스 전역에서 일어난 폭동사태의 원인이 경찰의 과도한 검문을 피하려다 변전소로 숨은 흑인 소년들이 사고사하면서 발생했다는 사실을 감안할 때, 〈레스키브〉의 검문 장면은 케시시의 영화가 어느 영화보다 실재하는 현실에 가까운 영화라는 사실을 입증해주고 있다. 주목할 점은 이와 같은 폭력적이고 충격적인 상황들을 묘사하면서도 여전히 감독이 침착함과 객관성을 유지하고자 한다는 점이다. 케시시 감독은 정서적으로 대단히 뜨거운 이 사건 바로 뒤에 마치 단란한 가정의 홈비디오 속 한 장면 같은 연극 발표회장 풍경을 연결시켜 놓고 있다. 이런 대조적인 장면 배치를 통해 감독은 자신의 의도가 관객들의 즉각적인 공분을 이끌어내는 것이 아님을 분명히 드러내고 있다. 더불어 마치 아무 일도 없는 것처럼 자연스럽고 평화롭기까지 한 발표회장의 모습을 통해 이런 폭력적이고 비상식적인 상황이 지역에서는 특별하지 않은 일상적인 사건임을 깨닫게 해준다.<sup>12)</sup> 즉각적이고 감정적인 저항은 더 강력한 억압과 폭력을 야기할 뿐이라고 생각하는 케시시는 폭력이나 방화와 같은 일시적인 해결책에 호소하기보다는 서로 다른 인종과 문화 사이에 존재하는 차이를 인정하고 그 상호 인정의 기반 위에서 공존과 화해의 가능성을 찾고자 한다. 이것이 이미 일상화되어버린 사회적 모순들을 해결하는 근본적이면서도 유일한 방법이라고 그는 생각하기 때문이다.

12) 케시시는 영화의 배경이 된 프랑-므와쟁과 같은 방리유 지역에서는 빵을 사러 나갔다가 경찰에 체포되곤 하는 일이 흔하게 일어난다면서 자신의 영화가 “지극히 일상적인 사실들에 대한 증언”이라고 말한다. «Entretien Abdellatif Kechiche : “L’Esquive”» in *Inrocks*, <http://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003/>

### 3. 현실의 알갱이, 케시시 영화의 리얼리티

압델라티프 케시시의 영화세계는 기본적으로 리얼리즘에 기반하고 있다. 특히 그의 ‘이민자 삼부작’은 다큐멘타리를 떠올리게 만드는 생생한 현실 묘사가 특징이라고 말할 수 있다. 케시시의 영화를 특징짓는 요소로 우선 이민자라는 사회적 정체성을 뚜렷하게 드러내는 등장인물들과 생동감 넘치는 자연스러운 대사, 그리고 핸드 헬드 기법과 결합된 클로즈-업 쇼트를 꼽을 수 있다. 이 세 가지 요소는 인간 심리에 대한 자연주의적 묘사에 충실한 동시대의 다른 감독들의 영화와 케시시의 영화를 차별화시키는 중요한 요소들이기도 하다.

#### 3.1. 고립된 인물들 혹은 검은 일로씨

‘이민자 삼부작’의 주요 등장인물들은 이민자나 방리유 거주자들처럼 사회적으로 소외된 자들이다. <볼테르의 잘못>의 주인공 잘렐은 튀니지에서 프랑스로 건너 온 불법이민자이며 그를 사랑하는 여인 루씨는 정신 질환을 앓고 있다. 잘렐과 루씨와 어울리는 사람들 또한 이들과 별로 다를 바 없는 존재들이다. <레스키브>의 주인공 크리모는 방리유에 거주하는 이민자 2세대. 상소리를 입에 달고 사는 그의 친구들 역시 말투는 거칠지 모르지만 프랑스 주류 사회의 시선으로 보면 잠재적인 범죄자에 불과한 소외된 존재들이다.<sup>13)</sup> <생선 쿠스쿠스>에는 ‘이민자 삼부작’ 가운데 가장 폭넓은 인물군이 등장한다. 주인공 슬리만은 이민 1세대에 속하는

13) 2005년 가을, 방리유 폭력사태가 발생하였을 때, 프랑스 정부는 방리유 청소년들의 행위를 국가를 상대로 한 폭력으로 규정하고 이례적으로 ‘국가 비상사태 (Etat d’urgence)’를 선포하였다. 신동규에 따르면 이런 대응은 “프랑스정부가 이질적인 문화와 종교를 가진 방리유 청소년의 이미지를 부각시키며 이 문제를 사회에 동화하지 못한 이민자 문제로 국한시킴으로써 그들을 ‘위험한 계급 (Classe dangereuse)’으로 파악하고 있다는 것을 보여 주는 것”이었다. 신동규, «프랑스 방리유(Banlieue) 이민 2세대 청소년들의 사회적 저항과 국가의 대응, 1981 2005», 『역사와 담론』 제 60집, p. 153.

인물로 튀니지에서 프랑스로 건너 온 이후 35년간 조선소에서 일했다. 이 영화에는 슬리만의 두 가족 -전처와의 관계를 통해 형성된 가족과 새로운 정부와의 관계를 통해 형성된 가족이 등장한다. 그리고 이 두 가족에 속한 이민 2세대 인물들의 비중 또한 상당히 높다. <볼테르의 잘못>이 불법이민자의 삶에 초점을 맞추고 있으며, <레스키브>가 이민 2세대들의 삶에 초점을 맞추고 있다는 점을 감안할 때, 이민 1세대와 2세대가 어우러져 등장하는 <생선 쿠스쿠스>는 앞선 두 편의 영화의 종합이라고 말할 수 있다.

잘렐, 루씨, 크리모, 리디아, 슬리만 등 케시시 영화의 주요 등장인물들은 모두 사회적으로 고립된 인물들이다. 그들은 프랑스라는 사회에 속해 있지만 그 사회의 일원으로서 합당한 대우를 받지 못하고 있다. 자신의 신분을 속인 잘렐은 '자유, 평등, 박애'의 땅인 프랑스에서 늘 추방당할지 모른다는 위기의식에 사로잡혀 살아가고 있다. <생선 쿠스쿠스>의 주인공 슬리만은 이민자일 뿐만 아니라 퇴직한 노동자라는 점에서 이중적 소외의 위험에 노출되어 있는 존재다. 실제로 슬리만은 자신이 평생을 몸담았던 직장으로부터, 자신이 뿌리내리고 살았던 도시의 구성원들로부터 내침을 당한다. 이제 멀지 않아 죽음을 맞게 될 그는 심지어 자신의 가족들 안에서조차 안정을 찾지 못한다. <레스키브>의 주인공인 크리모 역시 이민자 가정 출신의 아이라는 점에서 이중적인 소외에 처해있다. 물론 법적으로 크리모는 프랑스의 주류 사회에 속한 구성원들과 동등한 존재다. 그는 여러 인종들이 뒤섞인 공동체에 속해있으며, 그의 학급 또한 다양한 구성원들로 뒤섞여 있다. 하지만 백인 여자아이 리디아를 좋아하게 되면서 크리모의 어려움이 본격화된다.<sup>14)</sup> 그가 용기를 내어 도전한 연극의 세계, 혹은 주류 사회의 전통과 문화는 방리유에 살고 있는 이민자 2세 소년의 힘만으로는 도달하기 힘든 세계였다. 자신의 힘에 부치

14) 감독은 애초에 리디아의 캐릭터를 백인으로 설정한 것은 아니었다고 말한다. 하지만 무의식적으로 백인 소녀를 원했을 가능성에 대해서는 열어놓고 있다. «Entretien Abdellatif Kechiche : "L'Esquive"», *op. cit.*

는 세계에 도전한 대가로 크리모는 친구들이 속한 현실 세계로부터도 소외되고, 연극과 사랑이라는 이상적 세계로부터도 소외되는 상황에 처하게 된다.

이처럼 케시시의 주인공들은 사회로부터 고립되어 있는 존재다. 하지만 그는 자신의 주인공들이 겪는 소외와 고립의 원인을 이민자라는 특별한 신분 탓으로만 설명하지는 않는다. “내 영화 속의 어떤 인물도 희생자가 되는 것을 원하지 않았다. [...] 나는 프랑스 영화 속에서 늘 걸인이거나 희생자로 그려지는 아랍인들의 이미지와는 다른 인물을 그리고 싶었다. 비록 그들의 삶은 그들의 정체성과 연관되어 있다 해도, 나는 인물들이 거기에 매이지 않기를 바랐다”<sup>15)</sup>는 감독 자신의 말처럼 케시시의 인물들은 이민자라는 피해의식에 사로잡혀 있지 않다. 그렇다고 해서 케시시가 자신의 주인공들이 겪는 고립과 소외가 이민자라는 정체성의 문제와 깊은 관련을 맺고 있음을 부인하는 것은 아니다. 하지만 그의 의도는 주인공들이 감당해야 할 고독과 소외를 특정 계층에게만 해당되는 이야기로 한정짓기보다는 현대인들이 겪게 되는 일상적이고 보편적인 문제들로 확장시키는 것이다. 이런 의도는 그가 자신의 주인공 크리모를 자크 타티의 주인공인 월로씨와 비교하는 데서도 잘 드러난다. 그는 월로씨가 “공간과 사회 속에서 자신의 자리를 찾지 못한 어긋난 인물이며 규범을 벗어난 인물”<sup>16)</sup>이며, 크리모의 소극적인 태도나 중얼거리는 말투로 자신을 표현하는 것 등에서 두 영화적 주인공 사이의 유사성을 설명한다. 타티의 주인공 월로씨는 시대의 흐름에 수용되지 못한 존재이며, 현대 사회에서 길을 잃은 사람의 전형이다. 타티의 대표작인 〈플레이타임〉은 현대의 규율에서 어긋난 인간존재의 모습을 표현한 작품이다. 케시시의 인물들은 월로씨에 비해 좀 더 구체적이고 현실적인 문제로 인해 방황하는 인물들이다. 하지만 그들 역시 자신이 속한 공간으로부터 소외되고 자신

15) «Surtout ne pas faire du style», Entretien avec *Libération*, 2001,02,14.  
<http://www.liberation.fr/culture/0101363885-surtout-ne-pas-faire-du-style>.

16) «Entretien Abdellatif Kechiche : “L’Esquive”», *op. cit.*

을 둘러싼 주변 인물들 틈에서 방황하는 존재라는 점에서 월로씨와 케시시의 인물들 사이에는 유사성이 존재한다고 말할 수 있을 것이다. 그런 점에서 케시시의 인물들을 검은 월로씨라 부를 수 있을 것이다.

### 3.2. 현실의 언어들

케시시의 영화는 ‘말parole의 영화’라 부를 수 있을 만큼 생동감 넘치는 대사가 특징적인 영화다. <볼테르의 잘못>에서 노숙자, 불법체류자, 정신질환자들이 주고받는 대사는 일반적인 프랑스 영화에서는 쉽게 접하지 못했던 현실의 언어들이었다. 케시시 특유의 ‘말의 영화’가 본격적으로 전개되는 것은 그의 두 번째 영화 <레스키브>부터다. 이 영화는 “마리보의 고전적 언어와 시테의 수다스런 랩의 비현실적인romanesque 공존”<sup>17)</sup>을 특징으로 꼽을 수 있는 작품이다. 특히 방리유의 아이들이 속사포처럼 쏟아내는 은어에 가까운 대사들은 표준적인 프랑스어에 익숙한 사람들은 이해하기 힘들 정도로 낮은 언어들이다. 이런 낮은 대사들은 이 영화 속에서 아이들이 연습하고 있는 마리보의 고상하고 우아한 대사와 대조를 이루고 있는데, 동일한 프랑스어임에도 불구하고 전혀 다른 언어처럼 느껴지는 이 두 가지 언어의 대조는 방리유라는 주변부와 프랑스 주류 사회 사이에 존재하는 간극을 상징적으로 보여주고 있다. 이런 감독의 시각은 이 영화에 등장하는 연극 지도교사의 입을 통해서 다시 한번 강조된다. 교사는 마리보의 작품이 가진 핵심적인 의미가 아무리 의상을 바꿔 입어도 한 인간의 언어와 대화, 자신을 표현하는 방법 등은 우리가 어디서 왔는지를 말해주고 있다는 점이라고 설명하면서, 그런 점에서 “인간은 사회적 조건의 포로들”이라고 말한다. 더 나아가 마리보의 연극 속에서 부자와 가난뱅이가 서로 옷을 바꿔 입고 역할을 바꾸는 놀이를 하고 있지만, 결국 부자는 부자와 사랑에 빠지고, 가난뱅이는 가난뱅

17) Samuel DOUHAIRE, *op. cit.*

이끼리 사랑에 빠진다는 점을 생각할 때 비록 이 연극의 제목은 ‘사랑과 우연의 장난’이지만 우리 인생에서 결코 ‘우연’은 없다고 힘주어 말한다. 지도교사의 입을 통해 표현된 케시시의 견해가 다소 냉정하게 들릴 수도 있겠지만 방리유의 역사와 현실적 상황을 고려하면 오히려 정확한 현실 인식이라고 말할 수 있다. 파리 등 프랑스의 주요 도시 주변에 형성된 방리유는 제2차 세계대전 후 프랑스 사회가 ‘영광의 30년’이라고 불리는 호황기를 누릴 때에는 노동자들의 집단 거주지로 구성되어 노동계급이 사회에 통합되는 중요한 통로 역할을 담당하였으나, 1970년대 중반 이후 프랑스 경제가 침체를 겪게 되면서 공동화되기 시작하였으며, 이후에는 도시 주변 무허가주택에서 거주하던 저소득층과 프랑스 식민지 출신의 이주노동자들의 주거촌으로 변모되었다. 현재 프랑스 사회에서 방리유는 “이민자에 대한 일상적인 차별이 일어나는 삶터이자 일터로 변화”하였으며, 이민자들을 “프랑스 사회에서 소외시키고 분리시키는 공간으로 변모”<sup>18)</sup>된 상황이다. 따라서 방리유의 언어와 주류 사회의 언어 사이에 점점 간극이 발생하고 서로 다른 집단에 속한 구성원들이 상호 이해가 불가능한 언어를 사용하게 되는 것은 바람직하지는 않지만 이미 실재하는 상황이라고 할 수 있을 것이다. 낯선 것은 방리유의 언어만이 아니다. 이 영화의 주인공 크리모는 리디아와 가까워지기 위해서 연극 연습에 뛰어 들지만 마리보의 희곡 속 대사를 전혀 받아들이지 못한다. 지도교사는 크리모에게 “왜 연극을 즐기지 못하느냐”고 다그치지만, 백인 주류 사회의 전통은 크리모에게는 낯선 세계의 언어일 뿐이다. 따라서 크리모가 연극 연습을 포기한 것은 지도교사의 꾸지람이 싫어서라기보다는 자신이 결코 짧은 시간 동안에 그 세계를 이해할 수 없을 것임을 알아차렸기 때문이라고 말할 수 있다. 이런 소통 부재의 문제는 〈생선 쿠키〉에서도 발견할 수 있다. 슬리만의 장남 마지드Majid의 아내 줄리아Julia는 러시아 출신으로 자신의 남편을 포함한 시댁 식구들이 모두 자신을 기만하

18) 신동규, 위의 책, 154-155쪽.

고 있다고 생각하고 있다. 그녀는 남편의 외도를 확인하는 순간 자신의 오빠와 프랑스어 대신 러시아말로 대화한다. 또한 슬리만의 전처 수아드 Souad의 식탁에 모인 식구들 중 릴리아Lilia의 남편은 아랍인 아내와 수년을 함께 살았음에도 불구하고 아랍어를 전혀 알지 못한다. “시간이 없어서” 배우지 못했다는 그의 변명은 말 그대로 변명일 뿐이다. 비록 영화에서처럼 화기에애한 상황에서는 이런 서투름과 무관심을 웃어넘길 수 있지만 민감한 상황에서는 이런 문제의 심각성이 얼마든지 증폭될 수 있을 것이다. 하지만 우리의 언어가 우리를 출신성분과 우리가 속한 계급성을 드러내는 “사회적 조건”이라면 이 언어의 간극은 결코 손쉽게 해결할 수 없는 문제로 남아 있을 수밖에 없다.

케시시의 작품에서 방리유의 언어들 혹은 사회적 약자들의 언어들은 낮설고 이질적인 느낌을 주지만 동시에 영화 전체에 놀라운 현실감을 불어넣고 있기도 하다. 예를 들어, 〈레스키브〉에서 리디아의 친구들이 리디아에게 크리모와 관계를 캐물으며 속사포 같은 대사들을 쏟아내는 장면에서 숨 돌릴 겨를도 없이 물고 물리며 이어지는 말들이 만들어낸 리듬과 투박하면서도 거친 말투는 그 의미와는 무관하게 그 소녀들의 마음을 한 구석에 자리 잡고 있을 침대 특유의 열정의 강도를 체감하게 만들어 주고 있다. 『리베라시옹』의 이자벨 포텔Isabelle Potel은 이 장면에서 소녀들의 대사의 속도와 그들이 보여주는 감정의 격렬함이야말로 고전적인 연극작품의 모든 연기자들의 꿈꾸어 왔던 그런 것이라고 격찬한다. 그녀에 따르면 “이른바 문명화되었다는 우리 사회에서는 연극무대에서만 이런 상태에 놓이는 것이 허락된다. 이 밀도와 이 폭력성은 당연히 단어mots들을 넘어서 언어language의 살인적이고 퇴마적인 기능에 할당된 것이다. 그 기능은 연극의 본질 그 자체로, 케시시는 그것이 오늘날 방리유에서 가공되지 않은 본연의 상태로 살아남아 있음을 확인시키고 있다.”<sup>19)</sup>

19) Isabelle Potel, «L'Esquive» in *Libération*, 2005.01.25., <http://www.liberation.fr/medias/0101516558-l-esquive>

〈생선 쿠스쿠스〉의 경우, 수아드의 식탁에서 쿠스쿠스를 먹으며 길게 이어지는 가족들의 대화 장면에서 이런 생기와 활력을 다시 한 번 발견할 수 있다. 이 장면 역시 대화의 내용보다는 대화의 분위기 자체, 물고 물리는 대화의 리듬 등이 매우 중요한 역할을 담당하고 있다. 흥미로운 것은 마치 다큐멘타리를 보는 것처럼 자연스러운 느낌을 주는 이런 장면들이 모두 사전에 철저히 리허설을 거쳐 완성된 장면들이라는 사실이다. 〈레스키브〉의 경우, 한 두 개의 장면을 제외하고는 대부분의 장면들이 시나리오 단계에서 꼼꼼하게 준비된 것들이었다.<sup>20)</sup> 이 영화를 위해 케시시는 작업실을 빌려서 배우들과 함께 여름 내내 리허설에 몰두했는데, 감독에 따르면 어린 배우들의 경우에는 마리보의 대사를 암기하는 것이나 방리유의 언어들 외우는 것이 다르지 않았다고 한다.<sup>21)</sup> 〈생선 쿠스쿠스〉의 대화 장면 역시 미리 준비된 대사들을 배우들이 자연스럽게 습득할 수 있도록 충분한 리허설 기간을 가졌다. 이처럼 케시시가 리허설 기간을 오래 가지는 것은 그가 영화에 앞서 연극적인 경험을 쌓았기 때문이다. 그의 영화가 대부분 저예산으로 만들어졌다는 사실을 고려하면 이처럼 긴 리허설 기간을 가진다는 것은 이례적인 경우라고 할 수 있다. 케시시 특유의 생동감 넘치는 대사들은 이런 특별한 시도를 통해 창조된 것이다.

한 가지 주목할 점은 케시시 영화의 등장인물들이 대체로 수다스러운 반면에 주인공들은 대체로 과묵하고 내성적인 인물들이라는 점이다. 〈볼테르의 잘못〉에서 주인공 잘렐이 머물고 있는 노숙자 임시 숙소의 인물들은 대부분 과짜라는 표현이 어울릴 정도로 영똥하고 활달한 인물들이다. 잘렐을 사랑하는 루씨 역시 밝고 쾌활한 성격이다. 반면 잘렐은 상대적으로 과묵하며 도덕적으로도 완고한 인물이다. 영화 초반부에 잠시 만

20) 케시시는 시나리오 작업 과정에서 이 영화의 대사들이 관객들의 이해를 돕기 위해 은어의 사용을 제한하였다고 밝히고 있다. «Entretien Abdellatif Kechiche : "L'Esquive"», *op. cit.*

21) Élise DOMENACH & Philippe ROUYER, «Entretien» in *Positif*, n° 562, p. 18.

취한 상태에서 자기감정을 제어하지 못하는 상황이 벌어지기는 하지만, 영화 전반에 걸쳐 잘렐은 과묵하고 신중한 태도를 유지한다. <레스키브>의 주인공 크리모 역시 그의 친구들과 비교하면 과묵하고 내성적인 소년이다. 좀 더 정확히 말하자면 그는 말을 잘 하지 못한다. 그는 꼭 필요한 말도 제대로 하지 못할 정도로 의사 표현이 서투르다. 그렇기 때문에 그는 리디아를 향한 애정 고백에도 실패하고, 연극 연습에서도 실패를 반복하게 된다. 말이 서툴기는 <생선 쿠스쿠스>의 주인공 슬리만도 마찬가지다. 그는 신념을 가진 사람이며 자부심도 대단한 사람이다. 하지만 그는 다른 인물들과의 의사소통에 실패한다. 제 2의 인생을 성공적으로 열어 나가고 싶은 의지가 충만함에도 불구하고 슬리만의 입은 그의 가슴 속에 충만한 의지를 제대로 표현하지 못한다. 새로운 사업을 시작하기 위해 은행 대출 담당자를 만났을 때에도, 식당 인허가를 받기 위해 관련 부서 공무원들을 만났을 때에도 그의 혀는 굳어있다. 심지어 전처, 자식들, 심지어 현재의 동거녀와의 관계에서도 그는 자신의 의사를 제대로 전달하지 못한다. 그래서 슬리만은 중요한 자리마다 라티파의 딸 림을 대변인으로 동행시킨다. 이처럼 자기 세계를 가지고 있지만 이를 언어적으로 설명하고 이해시키지 못하는 사람, 그들이 바로 케시시의 주인공들이다. 다행스러운 것은 이들이 비록 의사소통에는 서툴지만 그렇다고 해서 자신들의 목표를 수정하거나 중도에 포기하는 일은 없다는 사실이다. 모든 사람들이 불가능한 일이라고 고개를 가로젓고 있을 때에도 묵묵히 폐선을 수리하는 망치질을 멈추지 않았던 슬리만처럼 케시시의 주인공들은 자신의 목표에 도달하기 위한 행동을 멈추지 않는 존재들이다.

### 3.3. 얼굴들 혹은 클로즈-업

케시시의 영화에서 클로즈-업은 빈도상으로나 정서적 여운에 있어서나 가장 비중이 높은 쇼트다. 특히 그의 세 번째 영화 〈생선 쿠키〉는 클로즈-업의 향연이라고 할 수 있을 정도로 클로즈-업 쇼트가 압도적으로 많이 사용된 영화다. 케시시의 영화에서 클로즈-업 쇼트는 대부분 핸드 헬드 기법과 결합되어 나타난다. 케시시의 영화에서 클로즈-업은 두 가지 효과를 만들어낸다. 첫째는 인물과 공간과의 이격화다. 클로즈-업으로 포착된 인물들이 전경을 가득 채우면서 후경에 위치한 공간이나 사물 등이 사라진다. 다시 말하면 인물들이 그들이 속한 공간으로부터 분리되는 것이다. 이처럼 전경과 후경이 확연히 분리된 클로즈-업 쇼트는 케시시의 등장인물들이 처한 실존적 고독과 사회적 고립을 동시에 표현하는데 있어 대단히 효과적이다. 두 번째로 케시시의 클로즈-업 쇼트는 영화 속 등장인물들에 대한 강력한 정서적 일체감을 이끌어낸다. 그의 영화에서는 한 인물이 하나의 쇼트를 차지하는 경우가 상대적으로 많은 편이다. 따라서 조연들이나 단역에 해당되는 배우들도 클로즈-업으로 촬영되는 경우를 어렵지 않게 발견할 수 있다. 〈생선 쿠키〉의 식탁 대화 장면이나 레스토랑 개업식 장면처럼 다수의 출연자가 등장하는 장면에서도 클로즈-업의 빈도는 매우 높은 편이다. 잘 알려진 것처럼 쇼트의 크기란 카메라와 대상 사이의 거리이며, 이는 다시 영화 상영 순간에 스크린 위에 투사된 인물과 객석에 앉은 관객과의 거리로 환원된다. 따라서 관객들은 스크린 위에 재현된 인물들에 대해 상당한 정서적 친밀감을 느끼게 된다.

그림 1의 경우, 잘렐을 향해 밝게 웃고 있는 루씨의 얼굴은 관객들로 하여금 그녀가 정신질환을 앓고 있다는 사실을 잊게 만들고, 그녀가 지금까지 이른바 ‘정상적인’ 세상으로부터 겪은 수난들이 부당한 것이었다고 느끼게 만드는 효과를 만들어내고 있다.



<그림 1> 볼테르의 잘못

또한 스크린 위에 거대한 크기로 재현된 인물들의 얼굴에서 현실에서는 포착하기 힘든 감정의 변화 등을 읽게 되면서 마치 우리가 얼굴로 대변되는 육체적 표상 너머 인물들의 정신과 영혼의 깊은 곳까지도 이해할 수 있는 듯한 느낌을 받게 된다. 아래의 그림 2에서 자신에게 모욕감을 안겨주는 직장상사를 응시하는 슬리만의 클로즈-업은 영화 도입부에서 이 인물이 고독하지만 흔들리지 않는 신념을 가진 인물이라는 정보를 관객들에게 시각적인 표상을 통해 전달하고 있다. 또한 슬리만의 개업식 참석 문제를 놓고 자신의 어머니이자 슬리만의 동거녀인 라티파와 말다툼을 벌이던 와중에 눈물을 흘리는 림의 클로즈-업은 작품 속에서는 완고했던 어머니의 마음을 누그러뜨리는 효과를 가져왔으며, 관객들에게는 림과 슬리만이 함께 준비했던 계획에 더 깊이 동조하게 되는 효과를 불러일으키게 된다. 특히 과묵한 슬리만과는 대조적으로 이전까지 림이라는 인물이 대단히 발랄하고 건장한 모습을 일관되게 보여주었다는 점에서 갑작스레 눈물을 흘리는 림의 클로즈-업은 관객들로 하여금 이 인물을 또 다른 각도에서 바라보게 하는 계기를 제공한다. 영화 마지막 부분에서 개업식이 예기치 않은 사고로 영망이 되어버리려는 순간, 림이 그 상황의 해결자로 나서는 장면이 어색하게 느껴지지 않는 이유 중 하나는 관객들이 이 림의 눈물을 통해 그녀가 얼마나 자신의 양부(養父)인 슬리

만에 대해 깊은 애정을 가지고 있으며, 그의 성공을 기원하는지를 확인하였기 때문이다.



<그림 2> 생선 쿠스쿠스

클로즈업의 연속으로 이루어졌다는 점에서 케시시의 영화는 미국의 영화감독 존 카사베츠(John Cassavetes)의 <얼굴들(Faces)>을 연상시킨다. <얼굴들>은 “핸드 헬드 카메라의 민첩성과 유동성이 거의 극단적으로 사용된 카사베츠 영화의 가장 실험적인 활동력이 돋보이는 영화”<sup>22)</sup>라는 평가를 받는 작품으로 제목에서 연상할 수 있는 것처럼 등장인물의 연속적인 클로즈업과 16mm필름을 35mm로 확대(blow up)하는 과정에서 나타난 화면의 거친 입자가 대단히 강렬한 정서적 효과를 이끌어내는 작품이다. 정락길에 따르면 “고전적인 얼굴의 재현 방식이 정신과 육체의 갈림길, 그 경계 속에 위치한 정신성의 빛으로 특징지어진다면” 이 영화의 클로즈업 쇼트들은 “내적인 고뇌나 침묵 속에 전달되는 정신의 어떤 부름의 가능성”을 표현하는 대신 “과도한 신체적 과잉성”을 통해 인물들이 처한 육체적, 정신적 피곤함을 드러내고 있다.<sup>23)</sup> 케시시의 클로즈업 역시 고전적인 얼굴의 재현 방식보다는 카사베츠 등이 대표하는 현대적인

22) 정락길, <존 카사베츠(John Cassavetes)의 영화 ‘얼굴들 Faces’에서의 히스테리적 효과>, 『미학·예술학 연구』 26집, p. 90.

23) *ibid.*, p. 92-93.

얼굴의 재현방식에 더 가깝다고 말할 수 있다. 케시시의 흔들리는 카메라와 거대한 클로즈업은 마치 존 카사베츠가 그랬던 것처럼 상처받은 인간들의 내면을 표면화시키고 있다. 또한 전혀 예상하지 못한 장면에서 솟아오르듯 등장하는 거대한 얼굴들은 영화 전반에 걸쳐 거칠지만 생생한 활력을 부여하고 있다. 핸드 헬드 기법을 즐겨 쓴 까닭에 케시시의 영화는 포커스가 잘 맞지 않거나 인물들이 프레임 밖으로 잘려나가는 경우도 빈번하게 발생한다. 하지만 이런 불안정성과 불안전함이 오히려 인물들이 처한 육체적, 정신적 위기를 더욱 효과적으로 표현하고 있다.

카사베츠와 케시시 간의 유사성은 시각적 충격과 청각적 충격의 충돌 효과에서도 발견할 수 있는데, 정탁길은 〈얼굴들〉에서 “인간 얼굴 포착의 대표적 쇼트인 클로즈업과 청각적 이미지로서의 목소리가 아주 빠른 속도로 결합”<sup>24)</sup>하고 있다는 사실에 주목하고 있는데, 〈레스키브〉나 〈생선 쿠스쿠스〉의 여러 장면들 속에서 클로즈업 쇼트들은 등장인물들의 수다스러운 목소리들과 결합하면서 때로는 프랑스 십대 청소년들의 혈기 왕성한 상태를 표현하는가 하면, 때로는 여러 세대와 여러 인종이 뒤섞인 공동체의 활기와 갈등 등을 날것 그대로 체감하는 효과를 만들어내고 있다.

두 감독 사이에 존재하는 또 하나의 공통분모로는 그들이 선택한 클로즈업 쇼트가 미학적인 선택이자 동시에 제작 여건상 불가피한 기술적 선택이었다는 점이다. 사비를 털어 영화를 제작했던 카사베츠는 〈얼굴들〉을 스튜디오가 아니라 자신의 집에서 촬영을 했으며, 카메라를 든 사람도 전문기사가 아니라 화면에 등장하지 않는 배우들이었다. 케시시의 경우는 제작사의 도움을 받기는 했지만 넉넉지 못한 제작비를 절감하기 위한 방안으로 클로즈업과 핸드 헬드라는 기법을 선택했다. 달리를 설치해서 이동쇼트를 촬영하는 대신 핸드 헬드 기법을 선택함으로써 시간과 비용을 절감하고자 했던 것이다.<sup>25)</sup> 그가 자신의 영화에서 핸드 헬드의

24) *ibid*, p. 96.

25) 130만 유로의 제작비를 들인 〈레스키브〉가 비평적 성공을 거두면서 〈생선 쿠스쿠스〉

사용은 미학적 선택이 아니라 “희생sacrifice”<sup>26)</sup>이라고 말하는 것도 바로 그런 이유 때문이다. 하지만 그 덕분에 그의 영화가 놀라운 생동감을 가질 수 있었다는 점에서 불가항력적이었던 기술적 선택이 결과적으로 탁월한 미학적 선택이 되었다고 말할 수 있다.

이처럼 케시시와 카사베츠는 기술적으로나 미학적으로나 많은 공통점을 공유하고 있지만 두 사람의 작업 방식에는 차이가 존재한다. 그것은 바로 즉흥성의 부분이다. 카사베츠의 경우 대부분의 작품을 정해진 대본이나 사전 리허설 없이 즉흥적으로 촬영한 반면, 케시시는 앞서 언급한 것처럼 사전 리허설을 매우 중요하게 생각하는 감독이다. 배우 출신인 카사베츠는 시나리오와 스토리보드에 명시된 대로 연기해야 하는 할리우드식 연출법에 대해 염증을 느끼고 있었던 탓에 이에 대한 반발로 즉흥성을 극대화시킨 영화를 만들었다. 반면 케시시는 배우와의 리허설에 평균적으로 두세 달을 할애함으로써 배우들이 자신의 역할을 완전히 숙지할 수 있게끔 했다. 이런 방식은 케시시가 자신의 연극적 경험을 영화 연출에 응용한 것이라고 할 수 있다. 대신 그는 촬영순간에는 “삶이 스스로 창조되는 것을 보기 위해서”<sup>27)</sup> 배우들이나 촬영감독들이 연기라고 느끼지 않을 정도로 최대한 자연스러운 환경을 마련해주었다. 다시 말하면, ‘리허설은 엄격하게, 촬영은 자유롭게’ 이것이 케시시의 연출 철학이라고 할 수 있다. 케시시가 “자신은 카사베츠의 영화로부터 별다른 영향을 받지 않았다”<sup>28)</sup>고 말하는 것도 즉흥성에 기반한 카사베츠의 연출 방식과 리허설을 중시하는 자신의 작업 방식이 매우 다르기 때문인 것으로 보인다. 비록 현장에서 배우들을 지도하는 방식에는 차이가 있을지라도 카사

는 전작보다 대폭 늘어난 6백만 유로 정도의 예산을 확보할 수 있었지만 여전히 충분한 예산은 아니었다. 프랑스 국내 개봉을 통해 〈볼테르의 잘못〉은 33,387명의 관객을, 〈레스키브〉는 135,908명의 관객을 동원하였으며, 〈생선 쿠스쿠스〉는 988,069명의 관객을 동원하였다. 박스오피스 성적은 ‘알로시네’ 사이트(www.allocine.fr)를 참조하였음.

26) Élise DOMENACH & Philippe ROUYER, *op. cit.*, p. 18.

27) *ibid.*, p. 16.

28) «Surtout ne pas faire du style», Entretien avec *Libération*, *op. cit.*

베츠와 케시시의 영화는 공통적으로 클로즈-업과 핸드 헬드 카메라를 통해 고독한 인간의 내면을 형상화하고, 불안정한 현실의 풍경들을 성공적으로 포착하였다.

## 4. 공존과 화해

### 4.1. 뒤섞인 언어들, 뒤섞인 사람들

케시시의 영화 속에서는 많은 것들이 뒤섞인다. 언어가 뒤섞이고 사람들이 뒤섞인다. <볼테르의 잘못>에서 잘렐의 국적과 이름은 상황에 따라 수시로 바뀐다. 그는 튀니지 사람이지만 알제리 사람이 되기도 하고, 그의 이름은 잘렐이었다가 르 펠티에가 되기도 하고 폴이 되기도 한다. 필요하다면 그는 얼마든지 다른 이름을 가질 수 있을 것이며, 또 그래야만 할 것이다. 일반적인 경우라면 한 인간의 정체성과 관련된 이름이 이렇게 자주 바뀐다는 것은 작지 않은 문제일 것이다. 하지만 잘렐에게는 그것이 큰 문제가 되지 않는다. 그가 이름을 바꾸고 국적을 바꾸는 것은 추방을 면하기 위한 지구책의 일환이지만, 국적과 이름을 바꾸는 동안 그는 그 여러 개의 이름들과 국적들을 자신의 일부로 체화시키고 있기 때문이다. 다시 말해, 한 때 잘렐이라는 이름으로 불렸던 이 청년은 튀니지에서 건너 온 과묵하고 신중한 한 남자이자 동시에 그와 같은 처지에 놓인 수많은 잘렐과 수많은 폴과 수많은 루씨이기도 하다. 그렇기 때문에 영화의 마지막 장면에서 추방당하는 것은 잘렐 한 사람이 아니라 그가 대변하고 그가 자신의 일부로 간직하고 있는 수많은 폴과 수많은 루씨들이기도 하다.

<생선 쿠스쿠스는>는 다양한 인종과 다양한 세대의 집합소다. 프랑스인, 튀니지인, 러시아인이 뒤섞이고, 이민 1세대와 2세대, 2세대가 뒤섞

인다. 인종과 세대가 뒤섞인 곳에서는 언어도 뒤섞인다. 장-미셸 프로동 Jean-Michel Frodon에 따르면 〈생선 쿠스쿠스〉는 “오늘날의 사회에서 여전히 유효한 언어들에 대한 진정한 연구를 수행하고 있다. 프랑스 노동자와 이민 노동자, 조부모들, 부모들, 청소년들 그리고 아이들, 남자와 여자, 조션소 작업반장, 은행 직원, 공무원 등이 자신들만의 표현방법으로 서로를 이해시키려고 한다.”<sup>29)</sup> 방리유의 언어와 마리보의 언어가 대조를 이루고 있는 〈레스키브〉 역시 언어들의 새로운 가능성을 시험하는 무대 이기는 마찬가지다. 사람들이 뒤섞이고, 세대가 뒤섞이고, 언어가 뒤섞이면 예기치 못한 갈등들이 발생한다. 하지만 케시시는 이런 뒤섞임, 시끌벅적함이 전혀 문제가 되지 않는다고 말한다. 이송이는 〈생선 쿠스쿠스〉에서 “표준어와 지방어, 계급이나 인종에 따른 어휘의 차이 등은 이분화된 위계적 구조를 통해 우월성과 열등성을 표시하는 기호로 나타나지 않고 있”으며, 케시시는 “이러한 언어 표현을 통한 이분법의 해체를 통해 오늘날 프랑스의 모습을 재현하려고 시도하고 있다”고 말한다.<sup>30)</sup>고 말하고 있다. 케시시의 영화에서 위험한 것은 뒤섞인 상태가 아니라 뒤섞임이 없는 상태다. 다시 말해, 언어와 인종과 세대간 교류와 소통이 단절되어 상호 침투와 이해가 불가능해진 상태야말로 위험하다. 프랑스 사회에서 방리유가 문제가 된 것은 대도시와 방리유 사이의 교류가 단절됨으로써 방리유가 “프랑스 사회에서 소외시키고 분리시키는 공간으로 변모”<sup>31)</sup> 되었기 때문이다. 따라서 바람직한 방향은 이 다양한 언어와 세대와 인종들이 서로의 차이를 인정하면서도 서로에게 말걸기를 멈추지 않는 것이다. 작품의 줄거리만 놓고 보면 〈레스키브〉의 주인공들은 방리유의 언어와 마리보의 언어 사이의 간극을 메우지 못한 것처럼 보인다. 하지만 이 영화 전체로 놓고 보면 방리유의 언어와 마리보의 언어, 다시 소외된

29) Jean-Michel Frodon, «La langue d'Abdel et le pays réel», *Cahiers du cinéma* n° 629, p.9.

30) 이송이, *op. cit.*, p. 75.

31) 신동규, *op. cit.*, p. 155.

자의 언어와 주류인 자들의 언어, 현대적인 언어와 고전적인 언어, 날 것 그대로의 언어와 세심하게 정련된 언어를 하나의 텍스트 안에 공존시키는데 성공하였다. 만일 방리유의 언어와 마리보의 언어 가운데 어느 하나라도 부재했다면 <레스키브>는 지금과 비교할 수 없을 정도로 빈약한 영화가 될 것이 분명하기 때문이다. <생선 쿠스쿠스> 또한 마찬가지다. 수아드가 마련한 쿠스쿠스를 먹기 위해 점심식사 자리에서 여러 세대와 여러 인종이 뒤섞인 그 대화 장면이 없었다면, 슬리만의 개업식 참석여부를 놓고 엄마와 림이 각자의 말투로 서로 대립하고 상대를 설득하는 장면이 없었다면 이 영화가 가진 활력은 상당 부분 사라졌을 것이다. 물론 현실에서 서로 다른 세대와 문화, 관습, 언어의 공존을 실현하는 일은 영화에서 묘사된 것보다 훨씬 힘든 일일 것이다. 로랑 캉테가 <클래스*Entre les murs*>에서 묘사하고 있는 것처럼 때로 이런 뒤섞임은 혼돈과 무기력증을 유발할 수도 있을 것이다. 하지만 그럼에도 불구하고 이런 공존의 가능성을 모색하기를 멈추어서는 안 된다. 2005년에 발발한 방리유 폭동 사태와 그와 유사한 인종 갈등 사례들은 어느 한쪽에 치우친 일방적인 동화정책이 어떤 결과를 야기하는지를 확인시켜주고 있기 때문이다. 비록 지금은 그것이 한 예술가의 몽상에 그칠지 몰라도, 예술이 그 가능성을 확인시켜주었다면 현실에서도 그 가능성을 실현시키는 노력을 멈추어서는 안 된다는 것이 케시시의 영화가 전하는 메시지다.

#### 4.2. 스펙터클의 매혹 : 화해와 공존의 매개체로서 예술

〈볼테르의 잘못〉에서 서로에게 마음을 연 잘렐과 루씨는 과일 대신 장미를 팔기로 한다. 행복한 표정으로 지하철에 올라 탄 두 사람은 다음과 같이 말한다. “사람들은 시가 밥을 먹여주지 않는다고 하지만, 우리는 지금 그 역을 증명해보이겠습니다.” 이어 루씨가 룡샤르의 시를 낭송하기 시작한다. 부끄러움과 행복감이 겹쳐 루씨는 시를 낭송하면서도 연신 웃음을 터뜨리고 그 행복한 웃음이 사람들에게 전염이라도 된 탓인지 꽃은 여느 때보다 많이 팔린다. 혹시라도 불법체류 사실이 들통이 나 추방되지 않을까 가슴 졸이며 살아가는 이민자들의 삶을 그린 이 영화에서 이 지하철 시낭송 장면은 서사적 차원에서는 특별한 의미를 가지고 있지 않지만, 정서적인 차원에서는 가장 강렬한 장면 중 하나라고 할 수 있다. 또한 이 장면은 공존과 화해라는 ‘이민자 삼부작’을 가로지르는 감독의 주제의식을 이해하는데 있어서도 매우 중요한 장면이라고 할 수 있다. 케시시는 현실 사회의 갈등을 봉합시키고 다양한 문화와 가치관들의 공존을 모색하는 일에 있어서 예술이 실질적이고 효과적인 기능을 담당할 수 있다는 기대를 가지고 있기 때문이다. 〈레스키브〉를 발표한 직후 가진 인터뷰에서 감독은 왜 힙합이나 랩처럼 십대들의 삶에 좀 더 밀착된 대중문화 대신 마리보의 연극을 선택하였냐는 질문에 대해 자신의 영화가 지나치게 수다스러워서 랩을 사용했다면 아마도 그 둘을 연결하는 것이 어려웠을 것이라고 대답한 바 있다.<sup>32)</sup> 하지만 이 대답은 케시시가 자신의 의도를 분명하게 설명하기보다는 질문자의 입장을 고려해서 완곡한 표현을 선택한 것처럼 보인다. 왜냐하면 랩과 방리유의 언어는 사실상 한 종류의 언어이기 때문이다. 여러 차례 이야기한 것처럼 〈레스키브〉의 핵심은 두 개의 대조적인 언어가 공존할 수 있는지를 시험하는 것이다. 따라서 이 영화의 주인공인 크리모는 이 대조적인 언어의 공존 가능성을

32) «Entretien Abdellatif Kechiche : “L’Esquive”», *op. cit.*

자신의 육체와 정신을 통해 시험하는 인물인 셈이다. 연극 무대를 포기했다는 점에서 일차적으로 크리모는 실패했다. 하지만 케시시는 크리모가 패배자라고 말하지 않는다. 크리모는 자신의 초라하고 비루한 일상으로부터 완전히 벗어나지는 못했다. 그럼에도 불구하고 그는 “자신의 감정을 표현하기 위해 가장을 했고, 가면을 썼다. 그는 다른 이들의 세계에 흥미를 느꼈고, 처음에는 관심이 없었던 것들에 흥미를 느꼈다. 그것은 깨어남이다. 연극은 성공의 수단이나 특별한 재능을 발견하는 수단이나 아니라 게임의 가능성을 배우는 것”<sup>33)</sup>이다. 그렇기 때문에 크리모의 시도는 성공이었다고 케시시는 말한다. 감독은 자신의 영화가 사회적으로 소외되고 무시되는 십대들과 이민자들도 예술적 잠재력을 가진 존재임을 확인시키고, 그들을 사회의 일원으로 인정하게 만드는 일에 기여하기를 원한다. 케시시의 이런 염원이 가장 강력하게 표현된 것이 〈생선 쿠스쿠스〉의 마지막 장면이다. 폐선을 개조한 슬리만의 레스토랑에서 개업식이 열리고 사람들이 몰려들기 시작한다. 슬리만의 가족과 친구는 물론 그동안 슬리만의 의지와 노력을 인정하지 않았던 사람들까지도 한 자리에 모인다. 이제 수아드가 만든 먹음직스런 생선 쿠스쿠스만 등장한다면 모든 갈등이 해소될 것처럼 보인다. 그런데 그 순간 문제가 발생한다. 생선 쿠스쿠스의 핵심인 쿠스쿠스가 보이지 않는 것이다. 슬리만의 장남 마지드가 쿠스쿠스를 담은 상자를 트렁크에 실은 채 어디론가 사라져 버렸기 때문이다. 슬리만은 손님들을 남겨둔 채 마지드를 찾아 도시를 헤매 다니고, 기다림에 지친 손님들 사이에서는 불만이 터져 나오기 시작한다. 모든 것이 수포로 돌아가려는 순간, 식당의 불이 꺼지고 무대 위에 붉은 무용복을 입은 림이 등장한다. 사람들은 조금 전의 불만도 잊은 채 환호성을 올리고 악단은 림의 춤에 맞춰 음악을 연주하기 시작한다. 림이 무대 위에서 춤을 추는 동안 라티파는 집으로 돌아가 슬리만을 위한 쿠스쿠스를 만든다. 슬리만은 그 사실을 알지 못한 채 거리를 헤매다 지쳐 쓰

---

33) *ibid.*

러진다. 영화는 여기서 끝이 난다. 아직 슬리만은 돌아오지 않았고, 림의 춤도 끝나지 않았다. 하지만 이제 곧 사람들은 슬리만의 전처인 수아드와 그의 동거녀인 라티파가 함께 만든 생선 쿠스쿠스를 맛보게 될 것이다. 그리고 그들 모두가 행복한 미소를 지을 때까지 림의 춤도 멈추지 않을 것이다. 이처럼 〈생선 쿠스쿠스〉는 마지막 장면에 이르러 모든 갈등들을 해소시킨다. 수아드와 불편한 관계였던 라티파는 그녀가 만든 요리를 완성하기 위해 자신의 손으로 요리를 한다. 늘 림을 헐뜯던 전처의 자식들은 위기 상황에서 기지를 발휘한 림에게 감사한다. 슬리만을 인정하지 않던 사람들은 이제 슬리만의 노력과 신념을 인정하게 될 것이다. 이 모든 화합의 중심에 림의 춤이 자리 잡고 있다. 그녀의 춤은 불만을 터뜨리던 손님들의 허기를 잊게 만들었고, 나이 든 약사들에게 밤새도록이라도 연주할 수 있을 것 같은 흥을 불러일으켰으며, 서로를 적대시하던 라티파와 수아드가 암묵적인 화해를 하도록 인도했으며, 자신이 사랑하는 아버지 슬리만이 이루고자 했던 계획이 실현될 수 있도록 도움을 주었다. 림의 매혹적인 춤 덕분에 서로 다른 피부색, 서로 다른 문화, 서로 다른 세대, 서로 다른 언어의 사람들이 이제 함께 생선 쿠스쿠스를 먹을 수 있게 된 것이다.

## 5. 결론

압델라티프 케시시의 영화가 가진 매력은 부조리한 현실을 고발하는데 머무르지 않고 대안을 적극적으로 모색한다는 점이다. 특히 이민자 문제와 관련하여 그는 프랑스 사회의 주류적 전통과 문화가 이민자들의 전통과 문화와 서로 평화롭게 공존할 수 있는지를 모색하고 있다. 케시시의 영화에서 공존과 화해의 가능성은 예술이 가진 통합적 기능에 대한 신뢰에 토대하고 있다.

프랑스 사회 내부에서 이민자들을 둘러싼 갈등이 점점 증폭되고 있는 상황에서도 여전히 케시시 감독이 화해와 공존의 가능성을 모색하고 있는 것은 그가 프랑스 사회가 직면하고 있는 사회 구조적 모순을 제대로 직시하지 못하고 있기 때문은 아니다. 그는 이민자들을 포함한 사회적 약자들에게 가해지는 프랑스 사회의 부당한 대우에 대해 누구보다 강한 비판의식을 가진 감독 중 한 사람이다. 그럼에도 불구하고 그가 공존과 화해의 가능성을 모색하기를 멈추지 않는 것은 그가 일종의 이상적 공동체에 대한 낙관적 전망을 포기하지 않았기 때문으로 보인다. 프레달이 정의한 이른바 ‘내면주의’ 성향의 감독들이 개별자들의 고독 속으로 침잠해 들어가 끝내는 고독 속에서 헤어 나오지 못하는 것과는 달리 케시시의 영화는 공동체를 형성하고, 공동체 안에서 갈등을 해소하고 중재함으로써 개인의 문제를 해결하고자 한다는 점에서 큰 차이를 보이고 있다.

감독의 이런 의지는 사회적 편견과 불합리한 대우 등에 굴복하지 않고, 자신이 원하는 목표에 도달하기 위해 적극적으로 행동하는 케시시의 인물들을 통해서도 확인할 수 있다. <볼테르의 잘못>에서 잘렐은 세상의 편견을 딛고 “용기와 인내, 그리고 평정심을 통해 있는 그대로의 루씨를 사랑하는 도전적인 모습을 보여준 인물”<sup>34)</sup>이며, <레스키브>의 크리모는 리디아에 대한 자신의 연정을 고백하기 위해 연극이라는 미지의 세계로 기꺼이 뛰어든 인물이며, <생선 쿠스쿠스>의 슬리만은 세상 사람들의 손가락질을 받으면서도 묵묵히 자신의 일을 끝마치는 인물이다. 자신의 의지와 신념에 따라 위태로운 길을 걸어갔던 그들의 노력 덕분에 우리는 도달할 수 없을 것처럼 보였던 목표지점에 조금 더 가까이 다가갈 수 있었다. 그런 점에서 케시시의 주인공들은 진정한 의미에서 ‘히어로héros’라는 칭호를 들을만한 인물들이다.

34) LALANNE Jean-Marc, «Jallel, sans papiers ni mouchoirs» in *Libération*, 2001.02.14., <http://www.liberation.fr/culture/0101363884-jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs>.

## 참고문헌

- 김이석, 〈1990년대 이후 프랑스 영화 연구 - '내적 사실주의' 영화를 중심으로〉, 『프랑스 문화 연구』 19권, 한국프랑스문화학회, 2009.
- 신동규, 〈프랑스 방리유(Banlieue) 이민2세대 청소년들의 사회적 저항과 국가의 대응, 1981-2005〉, 『역사와 담론』 제 60집, 호서사학회, 2011.
- 이송이, 〈'생선 쿠스쿠스(La Graine et le mulet)'와 지중해권 해양도시 세트에 나타난 혼종과 소통의 미학〉, 『프랑스 문화 연구』 21권, 한국프랑스문화학회, 2010.
- 정락길, 〈존 카사베츠(John Cassavetets)의 영화 '얼굴들 Faces'에서의 히스테리적 효과〉, 『미학·예술학 연구』 26집, 한국미학예술학회, 2007.
- AUBENAS, Florence, «La banlieue par la bande» in *Libération*, 2004,01,07.,
- BÉGAUDEAU, François, L'Esquive (Abdellatif Kechiche), *Cahiers du cinéma*, n°652
- DELORME, Stéphane, 〈Editorial〉 in *Cahiers du cinéma*, n°652
- DOMENACH, Élise & ROUYER, Philippe, «Entretien» in *Positif*, n° 562
- FRODON, Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- \_\_\_\_\_, «La langue d'Abdel et le pays réel», *Cahiers du cinéma*, n° 629
- GOMBEAUD, Adrien, «La Vénus noire», in *Positif*, n° 597
- MASSON, Alain, «La Graine et le mulet» in *Positif*, n° 562
- Politique des auteurs (La)*, Paris, Edition Cahiers du cinéma, 2001.
- POTEL, «L'Esquive», *Libération*

PREDAL, René, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2002.

VANOYE, François, *Le jeune cinéma français*, coll. <128>, Hors Série  
1998, Paris, Nathan.

### 인터넷 사이트

BEGAUDEAU, François,

<http://www.cahiersducinema.com/Evenement-TOP-10-2004.html>

DOUHAIRE, Samuel, «L'Esquive» in *Libération*, 2004, 10, 22.,

<http://next.liberation.fr/next/0101506197-l-esquive>

Entretien Abdellatif Kechiche : «“L'Esquive”» in *Inrocks*,

<http://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003/>

LALANNE Jean-Marc, «Jallel, sans papiers ni mouchoirs» in *Libération*,  
2001, 02, 14.

<http://www.liberation.fr/culture/0101363884-jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs>,

«Surtout ne pas faire du style», Entretien avec *Libération*, 2001, 02, 14.

<http://www.liberation.fr/culture/0101363885-surtout-ne-pas-faire-du-style>,

<http://www.cahiersducinema.com/PALMARES-2000.html>

〈Résumé〉

Le cinéma d'Abdellatif Kechiche :  
la réconciliation et la cohabitation

KIM Yi-Seok

Cet article consiste à examiner les spécificités cinématographiques des oeuvres d'Abdellatif Kechiche. On focalise pour cela sur ses trois films ; *la Faute à Voltaire*(2000), *L'Esquive* (2004), *La Graine et le mulet* (2007).

Kechiche est un des cinéastes qui représentent le cinéma français contemporain. Son cinéma est, selon Stéphane Delorme, "la grande révélation française de la décennie". Né en Tunisie, Kechiche arrive en France à 6 ans. En raison de cette expérience personnelle, le problème des immigrants devient un thème central qui traverse tous les films de Kechiche. Son premier long métrage *La Faute à Voltaire*(2000) illustre la vie d'un jeune sans-papiers qui tente en vain de s'intégrer dans la société française. Ensuite, Kechiche suit dans son deuxième long métrage, *L'Esquive*(2004) un groupe de lycéens. Ce film montre la condition sociale qui menace la vie des adolescents qui habitent dans la banlieue parisienne. Son troisième long métrage *La Graine et le mulet*(2007) traite aussi une histoire d'un vieil immigrant qui tente après son retraitement d'ouvrir un restaurant. Les films de Kechiche révèlent ainsi la crise de la communauté des immigrants, dénoncent la violence ordinaire qui menace la vie des

immigrants.

Cependant, ses films ne montrent pas la haine contre la société française. Kechiche cherche à trouver une possibilité de la cohabitation entre la culture des immigrants et la tradition française. Le cinéma de Kechiche n'abandonne jamais rétablir la valeur de la communauté dans laquelle tous les conflits peuvent être résolus. L'aspiration à la réconciliation, c'est la différence essentielle entre le cinéma de Kechiche et celui des autres cinéastes français qui traitent le problème des immigrants.

주 제 어 : 압델라티프 케시시(Abdellatif Kechiche), 〈볼테르의 잘못〉(*La Faute à Voltaire*), 〈레스키브〉(*L'Esquive*), 〈생선 쿠스쿠스〉(*La Graine et le mulet*), 프랑스 이민자(Immigrants), 프랑스 영화(cinéma français)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

계재확정일 : 2012. 8. 3

## 생태박물관, 지역과 정체성 - 브레스부르기논 생태박물관의 경우 -

노 시 훈  
(전남대학교)

### 차례

- |                          |                   |
|--------------------------|-------------------|
| 1. 서론                    | 4. 자연생태적 주제들      |
| 2. 브레스부르기논 지역과 생태박물관의 설립 | 5. 문화유산환경학교와 문화행사 |
| 3. 유산의 다양성               | 6. 결론             |

### 1. 서론

1968년(용어는 1971년) 프랑스에서 처음 만들어져 전 세계로 확산된 생태박물관 *écomusée*은 자연·문화생태를 모두 포함한, 인간을 둘러싼 모든 환경을 보존 대상으로 한다는 점에서 자연사박물관과 구별되며, 유물의 소장·전시보다 어떤 지역의 자연·문화유산 전체를 '본래의 장소에서 *in situ*' 보존·해석해 그 장소적 의미를 발견하는 분산형 박물관 *musée éclaté*의 형태를 갖는다. 이러한 형태적인 면과 더불어 생태박물관을 특징짓는 또 다른 사항은 이 박물관이 그 목적을 지역 공동체의 정체성 *identité* 회복과 발전에 둔다는 데 있다. 생태박물관이 이와 같은 목적을 추구하게 된 것은 산업 사회의 발전으로 1960년대 들어 프랑스의 전통적인 농촌 사회가 붕괴되고 뒤이어 과거에 산업 중심이었던 곳들도

관련 산업이 쇠퇴하여 역시 같은 상황에 처하면서 ‘기억의 장소lieux de mémoire’(피에르 노라Pierre Nora)를 되살림으로써 지역 공동체의 사라져가는 집단 기억을 회복하여 주민의 정체성을 되찾고 낙후된 공동체를 활성화할 필요가 생겼기 때문이다.<sup>1)</sup>

생태박물관과 관련하여 특히 ‘지역territoire’의 개념이 강조되는 것은 그와 같은 맥락에서이다. 사전에 따르면 정체성이란 “개성과 유일성을 만들어내는 어떤 사람이나 집단의 지속적이고 기본적인 특징”<sup>2)</sup>인데, 지역은 집단처럼 소속감을 통해 이러한 정체성을 느끼게 해주는 토대가 된다. 그런데 정체성을 갖는 지역 공동체는 행정구역을 넘어 존재하는 경우가 많다. 편의를 위해 자꾸 변화할 수밖에 없는 행정구역은 오랫동안 동일한 자연적·문화적 특징을 토대로 형성되어 유지되는 문화권역을 그 경계 확정에 반영할 수 없기 때문이다. 그래서 피터 데이비스Peter Davis는 생태박물관의 다섯 지표 가운데 하나로 “반드시 전통적인 경계에 의해 정의되는 것은 아닌 어떤 지역의 선택”을 들면서 여기에서 “전통적인 행정구역은 무시될 수 있고, 예를 들어 방언, 특정 산업, 종교적 또는 음악적 전통에 따라 결정된 경계가 그것을 대신할 수 있다”<sup>3)</sup>고 언급하고 있다.

대부분의 생태박물관들은 위와 같은 ‘지역’ 개념을 토대로 지역 공동체의 ‘정체성 회복’을 위한 사업을 전개하는데, 그 성공 여부는 ‘지역의 어

1) ‘정체성’이 생태박물관 관련 핵심 개념들 가운데 하나라는 것은 제러드 코세인Gerard Corsane 등이 만든 생태박물관 지표(2007)가 지방의 정체성에 초점을 맞추느냐의 여부(«Is there a focus on local identity and sense of place?»)를 생태박물관 평가 항목으로 제시하고 있는 데서 확인할 수 있다. (Gerard Corsane, Peter Davis, Sarah Elliott, Maurizio Maggi, Donatella Murtas et Sally Rogers, «Ecomuseum evaluation: experiences in Piemonte and Liguria, Italy», *International Journal of Heritage Studies*, n° 13(2), 2007, p. 105)

2) «Caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité.» (*Larousse*)

3) «The adoption of a territory that is not necessarily defined by conventional boundaries. So conventional political boundaries may be ignored, and those governed by, for example, dialect, a specific industry, or religious or musical traditions take their place.» (Peter Davis, *Ecomuseums: A Sense of Place*, 2ème éd., London; New York, Continuum, 2011, p. 92)

면 특징들에 입각하여 정체성을 만들어내고 어떻게 그것을 유지하는가'의 전략에 달려있다고 할 수 있다. 여기에서는 프랑스 부르고뉴 지방 손에루아르Saône-et-Loire 도에 위치한 브레스부르기논 생태박물관Écomusée de la Bresse bourguignonne의 사례를 통해 그와 같은 전략의 실재를 살펴보고 이를 통해 생태박물관에 있어 '지역'과 '정체성' 개념이 갖는 의미에 대해 고찰하고자 한다.

## 2. 브레스부르기논 지역과 생태박물관의 설립

브레스부르기논Bresse bourguignonne은 프랑스의 옛 지방인 브레스Bresse의 일부이다. 브레스는 현재 부르고뉴, 론알프Rhône-Alpes, 프랑슈콩테Franche-Comté의 세 지방에 걸쳐있으며(약 4,000km<sup>2</sup>), 이 지방들에 속한 지역은 각각 브레스부르기논(손에루아르 도), 브레스드랭Bresse de l'Ain 또는 브레스사부아야르드Bresse savoyarde(앵Ain 도), 브레스쥐라시엔Bresse jurassienne 또는 브레스콩투아즈Bresse comtoise(쥐라Jura 도)라 불린다. 브레스부르기논은 북쪽으로는 두Doubs 강, 남쪽으로는 앵도, 서쪽으로는 손Saône 강, 동쪽으로는 쥐라 도와 경계를 이루고 있으며(1,690 km<sup>2</sup>), 루앙Louhans 군 전체를 포함하는 브레스루아네즈Bresse loughannaise(푸를랑Poullans 코뮌 제외)와 샬롱쉬르손Chalon-sur-Saône 군의 2.5개의 면(생마르탱앙브레스Saint-Martin-en-Bresse, 생제르맹뒤플랭Saint-Germain-du-Plain, 베르 쉬르르두Verdun-sur-le-Doubs 일부)을 포함하는 브레스샬로네즈Bresse chalonaise, 그리고 마콩Mâcon 군의 3개의 코뮌(롬네Romenay, 라트넬Ratenelle, 라트뤼쉐르La Truchère)로 구성되어 있다(코뮌수 : 112개, 주민수 : 약 7만 명).

이와 같이 구성된 브레스부르기논은 전형적인 농촌지역으로 지형에 있어서는 충적평야, 경제에 있어서는 다종작이라는 동질성을 특징으로 한

다. 이곳을 대상 '지역'으로 1981년 설립된 브레스부르기논 생태박물관은 그와 같은 정체성이 인식되고 유지되도록 하는 것을 목적으로 삼는데, 이는 박물관 가이드북의 다음과 같은 언급에서 확인할 수 있다. "브레스부르기논은 지리적 통일성과 공통의 관습을 가진 지방이다. 이러한 정체성은 존속되고 인식되어야 한다. 그것이 이 지역에 전적으로 바쳐진 생태박물관의 역할이고 야심이다."<sup>4)</sup> 그 정체성 보전과 관습의 망각으로부터의 보호를 위해 박물관은 주민들에게 친숙한 15,000점 이상의 물건들을 수집하여 보존·전시하고, 지역 내에 있는 다양한 형태의 문화유산의 목록을 작성하는 일을 계속하고 있다.<sup>5)</sup>

위와 같은 목적을 달성하기 위하여 브레스부르기논 생태박물관은 피에르드브레스 성Château de Pierre-de-Bresse에 위치한 허브 박물관(루앙군 피에르드브레스Pierre-de-Bresse 코뮌 소재)과 이에 연결된 8개의 안테나antenne 박물관을 운영하고 있다. 1680년 귀족의 성으로 세워져 1956년 도 소유의 건물이 된 허브 박물관은 지역과 관련된 상설·기획전시를 열고, 문화행사를 개최하고, 문화유산교육을 위한 숙박시설을 운영하는 기능을 한다. 안테나 박물관들이 소재한 코뮌과 군, 그곳들에서 개최되고 있는 전시 주제와 특징은 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> 브레스부르기논 생태박물관의 안테나 박물관

박물관명	코뮌	군	주제	비고
밀과 빵 박물관 Maison du blé et du pain	베르 쉬르르두	샬롱쉬르손	세계 밀 경작의 기원과 발전, 파종과 타작, 제분업의 역사, 제빵 관련 직업	17세기의 옛 관청 건물 활용

4) «La Bresse Bourguignonne est une région avec une unité géographique et des pratiques communes. Cette identité doit vivre et se faire connaître : c'est le rôle et l'ambition de l'Écomusée qui lui est entièrement consacré.» (Christine Helfrich et Dominique Rivière, *Écomusée de la Bresse bourguignonne*, Pierre de Bresse, Écomusée de la Bresse bourguignonne, 1993, p. 7)

5) *Ibid.*, p. 16.

박물관명	코뮌	군	주제	비고
신문 박물관 Atelier d'un journal	루앙	루앙	신문 제작과 인쇄	옛 신문 인쇄소 활용. 1878~1984년에 제작된 지역 신문 전체 소장. 인쇄 시연
숲과 나무 박물관 Maison de la forêt et du bois	생마르탱 앙브레스	샬롱쉬르손	브레스의 숲, 나무 관련 직업	첫 번째 안테나 박물관. 폐교된 초등학교 건물 활용
농업 박물관 Maison de l'agriculture	생제르맹뒤부아 Saint-Germain-du-Bois	루앙	19세기부터 현대까지 브레스 농가의 작업	옛 농작물 창고 활용. 지역 특산물인 브레스 닭고기 관련 전시
짚 의자 박물관 Maison des chaisiers et pailleuses	랑시 Rancy	루앙	짚 의자 만들기의 역사와 공정, 도구와 의자의 형태	짚 의자 제작은 18세기부터 시작된 지역 전통산업. 의자 만들기 시연
포도와 포도주 박물관 Maison du vigneron	퀴조 Cuiseaux	루앙	포도 생산 방법, 포도주 제조 과정, 포도 재배 농가의 생활, 포도주 저장용 나무통 제작 방법	현재 이 지방에서는 포도주 제조가 이루어지지 않음
향토 박물관 Musée du terroir	롬네	마콩	1937년 8월 23일 브레스 지방 한 농가의 풍경 전시	
물 박물관 Maison de l'eau	몽제 Montjay	루앙	17세기 제작 물레방아, 세이유Seille 강 유역, 물 관련 문화유산	

### 3. 유산의 다양성

브레스부르기는 생태박물관이 지역 정체성과 관련하여 취하고 있는 첫 번째 전략은 지역의 대표적인 특징들 가운데 하나만을 강조하는 것보다

는 다양한 특징들이 골고루 드러나도록 하는 것이다. 같은 손에루아르 도에 위치한 유명한 크뢰조몽소레민 생태박물관Écomusée de la communauté urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines과 스웨덴의 베리스라겐 생태박물관Ekomuseum Bergslagen은 모두 두 박물관이 위치한 각각의 지역의 가장 큰 특징으로 과거에 크게 발전했다가 쇠퇴한 제철업을 전면에 부각시킨다. 그러나 역사적으로 항시 주변부에 위치하였던 브레스 지방은 사람들에게 각인될만한 대표적인 문화를 만들어내지 못하였다. 대신 브레스부르기논 생태박물관은 이 지역을 설명할 수 있는 다양한 유산들을 모두 드러냄으로써 지역의 풍요로움과 다채로움을 밝히고 이를 지역의 정체성으로 제시한다. 이와 같은 전략은 피에르드브레스 성 전시실 한 쪽에 쓰여 있는, 브레스 지역에 대한 다음과 같은 정의에서 잘 볼 수 있다.

브레스는 무엇보다 그것을 발견하는 시간을 가질 줄 아는 이에  
게는 쉽게 이해할 수 있는 환경이다. 완전한 단조로움과는 거리가  
먼 브레스의 농촌 풍경의 세계는 다양한 구성요소들을 긴밀하게  
연결한다. 그 구성요소들이란 오랜 지질학사의 산물인 브레스의  
토양, 친밀함을 만들어내는 그 전원과 숲, 브레스 어디에나 존재하  
는 물이 생성되는 그 계곡과 연못이다.<sup>6)</sup>

박물관 가이드북이 ‘열두 개의 그림으로 본 브레스부르기논La Bresse bourguignonne en douze tableaux’이란 장을 통해 이 지역의 정체성을 열두 가지 주제로 설명하는 것은 그와 같은 맥락에서이다. 이 책이 제시한 열두 가지 주제는 ‘연못과 습지des étangs et des eaux dormantes’, ‘풍부한 동물상과 식물상une faune et une flore prolifiques’, ‘물고기와

6) «La Bresse, c'est d'abord un environnement, une atmosphère, accessibles à qui sait prendre le temps de les découvrir. Loin de toute uniformité, l'univers du paysage rural bressan associe étroitement diverses composantes : ses terres, produit d'une longue histoire géologique, son bocage et ses bois, dont il tire son intimité, ses vallées et ses étangs où apparaît l'eau dont la présence marque la Bresse toute entière.»

낚시 le poisson et la pêche', '토양과 숲 la terre et les bois', '일상의 작물 옥수수 le maïs, une culture du quotidien', '가금(家禽)의 비상'envol de la volaille', '주민들의 만남의 장소 시장 foires et marchés, les grands rendez-vous', '흙집과 나무집 des maisons de terre et de bois', '기와와 벽돌 tuiles et briques', '세 개의 전통적 직업 trois métiers de tradition', '다양한 수종(樹種)으로 만든 가구 meubles : le jeu des l'essences', '여성의 우선적 관심사인 의상 costumes, avant tout une affaire de femmes'이다. 이 가운데 연못은 인공적인 것들로 중세부터 만들어진 것으로 추정되는데, 이 연못 덕분에 이 지역의 식물상에서는 매우 풍부한 수생식물을 볼 수 있다. 브레스의 가금 가운데 닭은 전국적인 명성을 얻고 있는 산물로 산지 명칭 등록 상표 appellation d'origine contrôlée로 엄격하게 관리되고 있다. 브레스의 집들은 평평한 기와로 덮이고 매우 경사진, 네 개의 벽면으로 된 지붕을 특징으로 한다. 세 개의 전통적 직업이란 '도기 제조인 potier', '의자 제작공 chaisier', '나막신 제조인 sabotier'을 말한다.

위의 주제들은 또한 피에르드브레스 성의 상설 전시를 구성한다. '성에서의 생활 Une vie de château', '자연실 Salle milieu naturel', '역사실 Salle histoire', '전통생활실 Salle vie traditionnel', '가구실 Salle mobilier', '콩소르누아르실 Salle du legs des Consorts-Noirot'(박제 동물 전시), '브레스 건축실 Galerie de l'architecture bressane'이라는 각 전시실의 이름을 살펴보면 첫 번째 전시실만 제외하고 모든 전시실이 이 주제들의 해석에 바쳐진 것임을 확인할 수 있다.

브레스부르기는 생태박물관은 그 건립과 관련하여 여러 가지 문제를 안고 있다. 이 박물관은 주민의 자발적 발의에 의해서가 아니라 한 지역 정치가, 즉 당시 손에루아르 도 사회당 국회의원이었던 피에르 조스 Pierre Joxe의 제안과 주도로 만들어졌다. 그는 같은 도내에 있는 크뢰조 몽소레민 생태박물관의 성공 사례를 모델로 이 박물관을 건립하여 침체된 지역 농촌을 활성화하고자 한 것이다. 따라서 건립 당시 이 박물관은 생태박물관에서 중요한 '주민의 참여'가 부족하였다.<sup>7)</sup> 또한 허브 박물관

을 브레스부르기논의 대부분을 차지하는 루앙의 중심지에서 벗어난 피에르드브레스 성에 설치한 점<sup>8)</sup>도 논란이 되었으며, 이를 해결하기 위해 안테나 박물관들을 지역에 끌고루 안배한 점<sup>9)</sup>도 문제로 지적할 수 있다. 더구나 이미 포도주 제조가 사라진 지역에 포도와 포도주 박물관 같은 안테나 박물관을 세운 것은 오히려 지역 정체성을 약화시키는 문제를 안고 있다. 이처럼 생태박물관이 자칫하면 지역 정체성과는 무관한 곳이 될 수 있는 상황에서 먼 과거로부터 오랜 기간 동안 주민의 일상을 구성해온, 주민 모두의 기억 속에 존재하는 대표적인 지역 유산을 선정하고 이를 상설전시를 통해 부각시킨 것은 의미 있는 정체성 전략이라고 할 수 있다.

#### 4. 자연생태적 주제들

브레스부르기논 지역은 전형적인 농촌 지역이다. 이 지역은 프랑스의 다른 농촌 지역과 마찬가지로 산업화와 이농, 전통적 농촌사회의 붕괴와 농업시장의 변화를 겪었으며, 피에르 족스가 여기에 생태박물관을 건립하려 한 것도 그와 같은 지역 농촌이 직면한 문제들을 타개하기 위한 것이었다. 그래서 앞에 든 브레스부르기논 생태박물관의 8개 안테나 가운데 신문·짚 의자 제작과 관련된 두 곳을 제외한 모든 박물관이 지역의 농업 생산과 관련된 주제에 맞추어 건립된 것을 볼 수 있다. 또한 크뢰조몽소레민 생태박물관이 산업문화유산을 토대로 한 생태박물관을 대표한다면, 그와 대비되는 브레스부르기논 생태박물관은 농촌문화유산에 기반을 둔 생태박물관의 전형이라고 할 수 있다.

7) Annie Bleton-Ruget, «L'Écomusée de la Bresse bourguignonne, l'identité locale et le patrimoine rural», Philippe Poirier (éd.), *L'Invention du Patrimoine en Bourgogne*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2004, pp. 90-92.

8) *Ibid.*, p. 94.

9) *Ibid.*, pp. 95-96.

그런데 브레스부르기논 생태박물관은 단순히 '농업'에만 그 주제를 한정하지 않고 그것을 '자연'으로까지 연결하고 있는데, 이와 같이 지역의 자연적 특징을 두드러지게 하는 것이 이 박물관의 두 번째 전략이라고 할 수 있다. 앞서 이 지역의 자연적 특징으로 층적평야라는 지형적 동질성만을 언급하였는데, 아니 블르통 뒤제 Annie Bleton-Ruget도 지적하고 있는 것처럼 이 지역은 기본적으로 이러한 '자연적naturel' 기준들을 토대로 한 지역이다.<sup>10)</sup> 박물관 가이드북은 지형 외에도 '연못과 습지', '풍부한 동물상과 식물상', '물고기와 낚시', '토양과 숲'의 네 가지 자연생태적 주제를 브레스부르기논 지역을 특징짓는 열두 가지 주제들 가운데 가장 앞에 위치시킴으로써 이 지역의 자연적 토대를 강조하고 있는 것을 볼 수 있다.<sup>11)</sup> 또한 앞에서 인용한, 피에르드브레스 성 전시실의 브레스 지역에 대한 정의에서도 '토양', '숲', '계곡', '연못'이 이 지역의 구성요소로 언급되는 것을 볼 수 있다.

이러한 자연적 특징의 환기는 다음과 같은 두 가지 이유에서 중요하다. 첫째로, 다른 문화적 요소들이 이러한 자연적 요소들로부터 비롯되는 경우가 많은데, 후자의 환기를 통해 양자 사이의 밀접한 관련을 드러내주기 때문이다. 특히 농업 생산과 주거에 관련된 요소들은 자연적 요소들과 직접적인 관련을 갖는다. 신문·짚 의자 박물관을 제외한 여섯 개의 안테나 박물관은 모두 지역의 자연 조건의 영향을 받아 형성된 농업 생산 분야와 방식을 주제로 다루고 있다. 예를 들어, 농업 박물관의 전시 주제이며 가이드북의 한 주제인 지역 특산물 브레스 닭고기는 지역 고유의 기후와 토양 등을 토대로 만들어진 것이다.<sup>12)</sup> 또한 가이드북의 다른 주제인 '흙집과 나무집', '기와와 벽돌', '다양한 수종으로 만든 가구'<sup>13)</sup>는 모두 주거와 관련된 것들로 앞서 든 자연생태적 주제인 '토양과 숲'에 결

10) *Ibid.*, p. 92.

11) Cf. Christine Helfrich et Dominique Rivière, *Op. cit.*, pp. 32-39.

12) *Ibid.*, pp. 42-43.

13) *Ibid.*, pp. 48-51, 54-55.

부딪을 볼 수 있다.

둘째로, 자연적 특징에 주목해야만 생태박물관이 추구하는 자연·문화유산의 고른 보존을 실현할 수 있기 때문이다. 생태박물관 개념의 창시자인 조르주 앙리 리비에르(Georges-Henri Rivière)가 이 박물관에 대한 정의(1980)에서 생태박물관은 “인간과 자연의 표현”<sup>14)</sup>이라 하면서 자연생태와 문화생태의 밀접한 관련을 강조하였고, 코세인 등의 박물관 학자들이 생태박물관 지표로서 문화-자연 관계의 해석에 대한 전체적 접근의 장려<sup>15)</sup>를 제시하지만 실제에 있어서는 대부분의 생태박물관들이 문화생태에만 초점을 맞추고 있는 것이 현실이다. 보통 이 박물관을 자연사박물관과 혼동하여 자연생태와만 관련된 곳으로 오해하는 것과는 반대로 실제 생태박물관은 자연생태를 배제하고 있는 것이다. 이와 같이 자연적 요소가 오히려 배제되어 ‘전체적 해석’이 이루어지지 못하는 상황에서 브레스부르기는 생태박물관은 자연생태와 문화생태에 동시적 관심을 기울이는 균형 잡힌 태도를 보여준다고 할 수 있다.

## 5. 문화유산환경학교와 문화행사

앞의 두 전략이 지역 정체성의 형성을 위한 것이라면, 마지막 전략은 그것들을 통해 만들어진 지역 정체성의 유지를 위한 것이다. 브레스부르기는 생태박물관은 그 실현을 위해 문화유산·환경 교육과 다양한 문화행사 개최에 주력한다. 두 분야에서의 노력을 통해 박물관은 브레스부르

14) «Une expression de l'homme et de la nature.» (Georges-Henri Rivière, «Définition évolutive de l'écomusée», *Museum*, n° 37(4), 1985, p. 182; André Desvallées (éd.), *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Maçon, Édition W; Savigny-le-Temple, 1992., p. 443)

15) «Is there an holistic approach to interpretation of culture/nature relationships?» (Gerard Corsane, Peter Davis, Sarah Elliott, Maurizio Maggi, Donatella Murtas et Sally Rogers, *Op. cit.*, p. 105)

기논이라는 장소의 의미와 그곳에 사는 주민들의 정체성을 후대에 전달하고 관람객들에게 제시하고자 한다.

문화유산·환경 교육을 위한 사업 가운데 가장 중요한 것은 이 박물관이 초등·중·고등학교에 다니는 지역의 어린이와 청소년을 대상으로 개설하는 ‘문화유산환경학교Classes patrimoine et environnement’이다. 3~5일간 열리는 이 학교에서는 지역의 자연환경과 역사, 전통적인 기술과 직업, 브레스의 가구, 과거와 현재의 경제·사회생활 등을 주제로 한 교육이 이루어지며, 이 주제들과 관련된 현장 방문과 체험 학습이 이어진다. 피에르드브레스 성에서는 상설·기획전시와 작업장에서의 활동(도자기, 광주리, 문장(紋章) 만들기를 통해 브레스부르기논 지역에 대한 전체적 이해가 이루어지게 하고, 주변 공원과 연못에서 지역의 동물상과 식물상, 문화유산을 발견하게 하며, ‘브레스의 전통놀이Jeux bressans d'autrefois’와 같은 체험 활동을 통해 이와 같은 학습이 흥미롭게 이루어지도록 하고 있다. 보다 세분화된 주제와 결부된 안테나 박물관들에서는 인쇄(신문 박물관), 빵 만들기(밀과 빵 박물관) 등의 체험 활동을 통해 지역의 전통적인 경제·사회생활을 경험하게 하고 있다. 문화유산환경학교를 위해 박물관은 숙박시설gîte(6인실 2개, 8인실 2개, 수용 인원 : 31명)과 세미나실 등을 운영하고 있는데, 이처럼 문화유산환경학교를 상시 수용하는 시설을 갖춘 곳으로는 이 박물관이 프랑스에서 최초이다. 부르고뉴 지방의회는 이 지방 학생이 최소 3일 동안 이 학교에 참여할 경우 1일당 15유로의 보조금을 지급하고 있다. 특히 이 학교가 의미 있는 것은 ‘환경에 대한 관심 제고sensibilisation à l'environnement’와 ‘브레스 문화유산의 발견découverte du patrimoine bressan’이라는 목표를 동시에 추구함으로써 지역 정체성의 유지가 전체적으로 이루어지도록 한다는 점이다.

브레스부르기논 생태박물관은 해마다 많은 문화행사를 개최하는데, 그것은 이 행사들을 통해 박물관이 지역 문화의 중심지가 되게 하고 이것이 자연스럽게 지역의 자연·문화유산에 대한 관심으로 이어지도록 하기

위한 것이다. 문화행사의 종류도 다양하다. 2011년에는 박물관 설립 30주년을 기념하여 30가지의 행사를 개최하였는데, 거기에는 ‘문화유산의 날 Journées du Patrimoine’, ‘박물관의 밤Nuit des Musées’과 같이 직접 박물관과 결부된 행사 외에도 ‘부르고뉴 취주악단 축제Festival d'Harmonies de Bourgogne’, ‘성의 가을 축제Automnales du Château’와 같은 음악제, ‘전국다큐멘터리영화제Festival national du film documentaire’와 같은 영화제, 희귀식물 시장이나 부르고뉴 도기 시장과 같은 시장 등이 포함되어 있는 것을 볼 수 있다.

브레스부르기논 생태박물관은 ‘생태박물관 소식Billet de l'Écomusée’이라는 라디오 방송 프로그램을 통해 박물관의 프로그램과 문화행사를 적극적으로 홍보하고 있다. 이 프로그램은 월요일 오후 6시 45분과 목요일 오전 11시 40분에 라디오 브레스Radio Bresse라는 채널을 통해 방송되는데, 박물관장이 매주 출연하여 박물관 소식을 전달한다. 이 프로그램에 소개된 내용은 다시 『손에루아르 신문Journal de Saône et Loire』에 실린다.

## 6. 결론

본고에서는 프랑스 부르고뉴 지방 손에루아르 도의 브레스부르기논 생태박물관 사례를 통해 생태박물관의 지역 정체성 형성과 유지 전략의 실재를 살펴보고, 이를 토대로 생태박물관에 있어 ‘지역’과 ‘정체성’ 개념이 갖는 의미에 대해 고찰하고자 하였다. 프랑스의 옛 지방 브레스의 일부인 브레스부르기논을 대상 지역으로 1981년 설립된 이 생태박물관은 이 지역의 정체성 인식과 유지를 목적으로 하며, 이 목적을 달성하기 위해 피에르드브레스 성에 위치한 허브 박물관과 이에 연결된 8개의 안테나 박물관을 운영하고 있다. 이 박물관의 정체성 전략으로는 세 가지를 들

수 있었다. 첫 번째 전략은 지역의 대표적인 특징들 가운데 하나만을 강조하는 것보다는 다양한 특징들이 골고루 드러나도록 하는 것이다. 이 지역을 설명하는 열두 가지 주제를 선정하고 이를 상설전시를 통해 부각시킨 것은 이러한 전략에 따른 것이다. 두 번째 전략은 지역의 자연적 특징을 두드러지게 하는 것이다. 이러한 자연적 특징의 환기가 중요한 것은 그것이 문화적 요소들과 자연적 요소들 사이의 밀접한 관련을 드러내 주고, 생태박물관이 추구하는 자연·문화유산의 고른 보존을 실현할 수 있게 해주기 때문이다. 세 번째 전략은 문화유산·환경 교육과 다양한 문화행사를 통해 지역 정체성을 유지하는 것이다. 문화유산·환경 교육 사업 가운데 가장 중요한 ‘문화유산환경학교’의 대상은 지역 초등·중·고등학교 학생이며, 그 목표는 ‘환경에 대한 관심 제고’와 ‘브레스 문화유산 발견’에 있다. 문화유산 관련 이벤트, 음악제, 영화제, 시장 등 매우 다양한 문화행사는 박물관이 지역 문화의 중심지가 되게 하고 이것이 자연스럽게 지역 유산에 대한 관심으로 이어지도록 하기 위해 개최된다.

리비에르는 그의 정의에서 생태박물관을 다음과 같이 ‘거울’에 비유한 바 있다. “[생태박물관은] 주민이 스스로를 인식하기 위해서 자신을 비추어보는 거울이다. 거기에서 주민은 자신이 속한 지역을 세대의 연속성이나 비연속성을 통해서 이전 주민의 설명에 이어서 설명하려고 노력한다. 생태박물관은 자신의 일과 행동과 내면성이 존중 받으면서 자신이 더 잘 이해될 수 있도록 주민이 방문자에게 내미는 거울이다.”<sup>16)</sup> 이 표현은 생태박물관의 근거가 ‘지역’이며 그 역할이 그곳에 사는 주민의 ‘정체성’ 형성과 유지라는 것을 잘 알려준다. 브레스부르기는 생태박물관은 그와 같은 거울의 역할을 충실히 하고 있는 사례로서 충분한 가치를 갖는다.

16) «Un miroir où cette population se regarde, pour s’y reconnaître, où elle cherche l’explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l’y ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s’en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité.» (Georges-Henri Rivière, *Op. cit.*, p. 182; André Desvallées, *Op. cit.*, p. 443)

## 참고문헌

- 노시훈, 「웹 생태박물관을 활용한 문화유산의 기록과 보존 : 무등산을 중심으로」, 『기록학연구』, 제27집, 한국기록학회, 2011, pp. 209-238.
- \_\_\_\_\_, 「생태박물관 개념의 지속과 변화」, 『프랑스어문교육』, 제39집, 한국프랑스어문교육학회, 2012, pp. 551-570.
- BLETON-RUGET, Annie, «L'Écomusée de la Bresse bourguignonne, l'identité locale et le patrimoine rural», Philippe Poirrier (éd.), *L'Invention du Patrimoine en Bourgogne*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2004, pp. 89-100.
- CORSANE, Gerard, DAVIS, Peter, ELLIOTT, Sarah, MAGGI, Maurizio, MURTAS, Donatella et ROGERS, Sally, «Ecomuseum evaluation: experiences in Piemonte and Liguria, Italy», *International Journal of Heritage Studies*, n° 13(2), 2007, pp. 101-116.
- \_\_\_\_\_, «Ecomuseum Performance in Piemonte and Liguria, Italy: The Significance of Capital», *International Journal of Heritage Studies*, n° 13(3), 2007, pp. 223 - 239.
- CORSANE, Gerard, DAVIS, Peter et MURTAS, Donatella, «Place, local distinctiveness and local identity : Ecomuseum approaches in Europe and Asia», Marta Anico et Elsa Peralta (éd.), *Heritage and identity : engagement and demission in the contemporary world*, London; New York, Routledge, 2009, pp. 47 - 62.
- DAVIS, Peter, *Ecomuseums: A Sense of Place*, 1ère éd., London; New York, Leicester University Press, 1999; 2ème éd., London; New York, Continuum, 2011.
- \_\_\_\_\_, «Places, 'cultural touchstones' and the ecomuseum»,

Gerard Corsane (éd.), *Heritage, museums and galleries : An introductory reader*, London; New York, Routledge, 2005, pp. 365 - 376.

DESVALLÉES, André (éd.), *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Maçon, Édition W; Savigny-le-Temple, 1992.

FORTUNET, Françoise et NOTTEGHEM, Patrice, «Le Creusot et l'invention du patrimoine industriel», Philippe Poirrier (éd.), *L'Invention du Patrimoine en Bourgogne*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2004, pp. 75-87.

HELFRICH, Christine et RIVIÈRE, Dominique, *Écomusée de la Bresse bourguignonne*, Pierre de Bresse, Écomusée de la Bresse bourguignonne, 1993.

LINDEQVIST, Christina et HÄGERMAN, Britt-Marie (éd.), *Of man and iron: Ecomuseum Bergslagen's Tales from a Region: guidebook*, traduit par Mikaela Hincks, Ludvika, Ecomuseum Bergslagen, 2011.

RIVIÈRE, Georges-Henri, «Définition évolutive de l'écomusée», *Museum*, n° 37(4), 1985, pp. 182-183.

<http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>

<http://www.ecomusee-de-la-bresse.com/>

<http://www.ecomusei.net/>

<http://www.ekomuseum.se/>

<http://www.fems.asso.fr/>

<http://www.minom-icom.net/>

〈Résumé〉

## Écomusée, territoire et identité

- Le cas de l'Écomusée de la Bresse bourguignonne -

NOH Shi-Hun

Cette étude vise à considérer les sens des concepts «territoire» et «identité» dans l'écomusée en analysant la pratique de la stratégie de ce musée dans la formation et la maintenance de l'identité locale à travers du cas de l'Écomusée de la Bresse bourguignonne situé en Saône-et-Loire (Bourgogne). Fondé en 1981 sur le territoire «Bresse bourguignonne» qui constitue une partie de l'ancienne région française «Bresse», cet écomusée a pour but de faire connaître et maintenir l'identité de ce territoire et tient le Château de Pierre-de-Bresse et huit musées associés (la Maison du blé et du pain, l'Atelier d'un journal, la Maison de la forêt et du bois, la Maison de l'agriculture, la Maison des chaisiers et pailleuses, la Maison du vigneron, le Musée du terroir et la Maison de l'eau) afin de réaliser ce but.

Cet écomusée a trois stratégies d'identité. La première est de révéler diverses caractéristiques du territoire au lieu d'accentuer l'une de ses particularités représentatives. Selon cette stratégie, douze thèmes («des étangs et des eaux dormantes», «une faune et une flore prolifiques», «le poisson et la pêche», «la terre et les bois», «le maïs, une culture du quotidien», «l'envol de la volaille», «foires et marchés, les grands rendez-vous», «des maisons de terre et de bois», «tuiles et

briques», «trois métiers de tradition», «meubles : le jeu des l'essences» et «costumes, avant tout une affaire de femmes») ont été sélectionnés et ces thèmes ont été soulignés dans les expositions permanentes. La deuxième est de marquer les caractéristiques naturelles du territoire. L'évocation de ces caractéristiques est importante parce qu'elle révèle la relation étroite entre des éléments culturels et naturels et fait réaliser la préservation équilibre des patrimoines naturels et culturels que l'écomusée poursuit. La troisième est de maintenir l'identité locale à travers de l'éducation patrimoniale et écologique et des divers événements culturels. Les «Classes patrimoine et environnement» qui sont les plus importantes parmi les affaires éducatives, sont ouvertes pour tous les niveaux scolaires de la région et ont pour but la «sensibilisation à l'environnement» et la «découverte du patrimoine bressan». Les événements culturels divers comme les Journées du Patrimoine, les festivals musicaux, les festivals du film, foires etc. sont organisés pour faire de l'écomusée un centre cultural régional et attirer l'intérêt aux patrimoines du territoire.

Selon ces résultats d'analyse, on peut vérifier que la base de l'écomusée est le «territoire» et son rôle est de former et maintenir l'identité de la population de ce territoire. L'Écomusée de la Bresse bourguignonne a de la valeur suffisante comme écomusée qui joue ce rôle fidèlement.

주 제 어 : 생태박물관(écomusée), 브레스부르기논 생태박물관(Écomusée de la Bresse bourguignonne), 지역(territoire), 정체성(identité), 지역 정체성(identité locale)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3



## Le Marketing de la cuisine française en Corée

- autour du restaurant français Chez Simon -

SIM Soon-Chul  
(Université Virtuelle Sejong)

### Contents

1. Introduction
2. L'histoire de la cuisine française en Corée
3. Le point de vue et des valeurs chez les consommateurs coréens
4. Analyse des Marchés
5. La Stratégie Marketing
6. La simulation de restaurant
7. Conclusion

## 1. Introduction

Il existe de nombreuses sortes de cuisine dans le monde. Parmi elles, la cuisine française est reconnue comme étant la meilleure par les spécialistes et les gourmands du monde depuis longtemps.

C'est pour cela que l'on peut facilement trouver des restaurants prestigieux qui proposent de la cuisine française et du vin aux principales capitales du monde comme Londres, New York, Tokyo, etc.

Il y a 10 ans, on pouvait trouver seulement quatre ou cinq restaurants français à Séoul. Et il y avait une grande difficulté à trouver des ingrédients français, comme par exemple, le foie gras, des bons vins, des épices, etc. On ne pouvait pas goûter la vraie cuisine française dans presque tous les restaurants français qui se trouvaient à Séoul. La plupart des chefs cuisiniers coréens n'ont pas eu une formation suffisante pour faire de la cuisine française, par ailleurs, il leur manque de la créativité et de la capacité de reconnaître la vraie cuisine française. Or, le goût et la créativité sont les facteurs indispensables pour produire de la bonne cuisine.

La situation a évolué. Aujourd'hui, à Séoul, il y a une vingtaine de restaurants français et leurs implantations sont en train de se développer. Cela nous montre la possibilité de succès de la cuisine française en Corée. Il y aura de plus en plus de restaurants français à Séoul comme à Tokyo.

Malgré tout, c'est dommage que l'on ne puisse trouver tant de restaurants italiens que les français dans le marché de la restauration coréenne, pour la raison que des bistros italiens comme par exemple, pizzeria sont armés de la simplicité et le rapport qualité prix.

Dans cette recherche, je m'intéresse à montrer le processus de développement de concept et de marketing de restaurant français qui s'adapte au marché de la restauration coréenne. Pour cela, j'évoque deux hypothèses: Premièrement, si la cuisine française évolue dans chaque environnement, la cuisine française en Corée apparaîtra en sa nouvelle forme. Deuxièmement, si la démarche marketing est lié à la caractéristique du marché et au mode de vie des consommateurs, je peux supposer qu'il existe un marketing spécial de la cuisine française adapté à la réalité de la Corée<sup>1)</sup>. Sous les deux hypothèses,

j'aborde d'abord l'histoire de la cuisine française pour l'identifier, et après les composantes de l'action marketing, et la segmentation du marché en restauration par une analyse du style de consommation chez les Coréens. Ensuite, je réfléchis à une stratégie marketing en prenant des cas de restaurants situés en France et au Japon, de manière à appliquer ce qu'on a vu dans cette étude au marché réel en Corée.

## 2. L'histoire de la cuisine française en Corée

La culture est un grand trésor. Tant de touristes visitent le musée du Louvre chaque année pour apprécier une culture. C'est un exemple de la commercialisation de la culture.

«Tu es ce que tu manges<sup>2)</sup>», cette phrase nous montre que l'alimentation a un aspect culturel. La culture est le mode de vie qui diffère selon chaque groupe humain et l'alimentation symbolise le mode de vie de chaque société.

L'agriculture veut dire le champ de la culture. Les ingrédients pour la cuisine viennent de la terre les produits d'agriculture. Donc, la cuisine est créée par la culture à laquelle elle appartient. C'est pourquoi nous disons que l'industrie de la restauration est celle de la culture.

Aujourd'hui, la cuisine française est considérée comme l'une des plus prestigieuses du monde. Mais qu'est-ce qui constitue exactement

---

1) KOTLER Philip, BOWEN T. John et MAKENS C. James, *Marketing for Hospitality and Tourism*, New Jersey, 2006.

2) MAKI Hiroshi, «당신은 당신이 먹는 것 그 자체다», 문화일보, 1994년 5월 14일자.

la cuisine française?

Elle prend naissance dans les années 1500 quand Catherine de Médicis était la reine de France. Celle-ci a exercé une influence sur la cuisine française inégalée par tous les autres monarques français. Quand elle est venue en France en 1533, Catherine a amené avec elle de nombreux cuisiniers italiens pour préparer ses repas. Les techniques de ces chefs florentins étaient plus avancées que celles des cuisiniers déjà existant en France et en les adoptant, la cuisine française s'est rapidement transformée<sup>3)</sup>.

Il ne faut cependant pas dire que la cuisine française est la même que la cuisine italienne. Les cuisiniers qui avaient accompagné Catherine ont adapté leurs techniques aux produits naturels qu'on trouve en France. En utilisant des nouvelles épices et légumes, ils ont donné un caractère distinctif à la cuisine française.

L'histoire de la cuisine française en Corée est liée à l'histoire du développement de l'hôtellerie en Corée. Nous supposons que la cuisine française s'est introduite en Corée en 1888 quand un certain Japonais a construit l'hôtel *Daebul* à Incheon pour les étrangers<sup>4)</sup>. En octobre 1902, Sontag, une expatriée allemande a construit l'hôtel *Sontag* à Séoul, et y a également ouvert un restaurant français. Etant donnée que le régime colonial japonais gouvernait la Corée à l'époque, beaucoup de Japonais ont participé à l'industrie de la restauration. En mars 1914, l'hôtel *Chosun* est apparu à Séoul, il commercialisait la cuisine européenne, et a proposé un service banquet pour la première fois en Corée. Ensuite, le restaurant «Grill» est né en 1925 à la gare de Séoul. Dans les années 1970, la construction des grands hôtels: Westin,

3) FLANDRIN Jean-Louis, *Histoire de l'alimentation*, Fayard, 1996.

4) 최수근, 『프랑스요리의 이론과 실제』, 서울, 형설출판사, 1993.

Hilton, Hyatt à Séoul, a donné l'occasion d'apprendre la cuisine européenne. En préparant les Jeux olympiques de Séoul 1988, beaucoup de restaurants proposant la cuisine occidentale sont apparus. On a alors fait beaucoup de progrès dans la cuisine occidentale et la pâtisserie.

A la fin des années 1990 et au début du 21<sup>e</sup> siècle, il y a eu un grand changement dans l'industrie de la restauration en Corée. On peut actuellement trouver de nombreux restaurants spécialisés à Séoul proposant une cuisine thaïlandaise, indienne, japonaise, chinoise, française, italienne et de fusion.

### **3. Le point de vue et des valeurs chez les consommateurs coréens**

Le changement de point de vue et des valeurs peut apporter le changement du mode de vie, ensuite le mode de vie changé peut entraîner la modification du style de consommation.

Les années quatre-vingt-dix étaient une période de changement brusque pour les Coréens. A la fin du 20<sup>e</sup> siècle, les Coréens ont vécu une période difficile due à la crise économique asiatique. Par ailleurs, la récente vague de mondialisation entraîne un changement brutal des valeurs chez les Coréens.

Nous pouvons résumer les changements du point de vue et des valeurs en cinq tendances<sup>5)</sup>; efficacité, recherche de la sécurité, commodité, apparence, et expérience.

---

5) DAE-HONG Enquête sur le style de vie, *Changing Korean*, Séoul, 2002.

On peut dire que les gens de nos jours sont plus occupés et la vie est plus compliquée par rapport à celle du passé. Nous devons faire des choix dans la vie pour résoudre nos problèmes en optimisant du temps et de l'argent limités. On peut constater que beaucoup de Coréens fréquentent la restauration rapide comme Mcdonald's ou utilisent Home Meal Replacement(HMR) pour gagner du temps. C'est une conséquence de la recherche de l'efficacité et de la commodité.

Selon une enquête menée par l'Institut de Protection Consommateur Coréens, les gens préfèrent les grandes voitures parce qu'elles sont plus sécurisées et plus belles aux yeux des autres. Un critique culturel américain, Scott Burgeson, dit que le mot qui domine la Corée est petit<sup>6)</sup>. Les Coréens ont un complexe de supériorité. C'est pour cette raison qu'il dise aussi une grande voiture, une grande maison et un restaurant prestigieux. Ils prennent conscience des regards des autres. Cela nous montre un aspect important concernant l'apparence chez les Coréens. Nous constatons une tendance de plus en plus positive à l'égard de l'opération de la chirurgie esthétique.

Il y a aussi une tendance que les gens s'intéressent beaucoup aux produits bios et à l'alimentation diététique pour la raison de la recherche de la santé.

Plus le niveau de vie s'améliore, plus les gens recherchent des nouvelles choses et de nouvelles expériences. Ils dépensent de l'argent pour une expérience différente, par exemple, voyager à l'étranger, prendre un repas au restaurant exotique notamment. Surtout, il y a de plus en plus de gens qui poursuivent des restaurants réputés.

Après tout, ces cinq tendances de point de vue et de valeurs ont

---

6) BURGESSON J. Scott, *Insolent study about Korea*, Séoul, eclio, 2002.

fait changer le style de consommation de restauration chez les Coréens; aller dans un fast-food et utiliser Home Meal Replacement pour l'efficacité et la commodité, fréquenter des restaurants luxueux pour leur apparence, consommer des produits bios et des aliments diététiques pour la santé, aller au restaurant réputé comme expérience.

#### 4. Analyse des Marchés

Le terme 'marché' est l'un des mots les plus employés en marketing. Ses définitions sont ainsi fluctuantes. Un marché est analogue à une montagne: il comporte plusieurs faces qui sont plus ou moins fréquentées, en fonction de leur difficulté respective.

Le marché possède quatre aspects<sup>7)</sup>: objet, occupant, occasion, objectif.

D'abord, l'objet: «*Que fabrique-t-on*». C'est une question pour définir le marché ciblé. Par exemple, Kellogg's ou Nestlé se situent sur le marché agro-alimentaire et proposent aux consommateurs différentes variétés de mélanges de céréales prêtes à être consommées. Cette perspective est commode: elle permet de créer des classifications simples et d'identifier clairement ses concurrents. C'est la solution que retiennent les grandes sociétés d'études, spécialisées dans le suivi régulier de marchés. On distinguera ainsi, dans le marché de restauration fast-food, la cuisine italienne, la cuisine française, la cuisine coréenne, la cuisine japonaise, etc.

Deuxièmement, l'occupant: «*Qui achète nos produits*». Ce deuxième

---

7) VERNETTE Eric, *L'ESSENTIEL DU MARKETING*, Paris, Editions d'Organisation, 1998

contour se focalise sur les caractéristiques des consommateurs qui achètent les produits du restaurant. D'où l'obligation de collecter, puis de traiter des informations concernant les profils de clientèle. Cela permet généralement de dégager des groupes de consommateurs très proches de ses segments. On cherche à décrire, de façon synthétique, ces différents groupes afin de mieux cerner leurs attentes et de mieux communiquer avec chacun d'entre eux. Cette deuxième caractéristique d'un marché prolonge la caractéristique «objet» et affine la vue globale du marché.

Troisièmement, l'occasion: «*Quand consomme-t-on le produit*». A quel moment de l'année, ou de la journée, l'acheteur consomme-t-il le produit? La première partie de la question renvoie à la notion de l'achat saisonnier, la seconde à la notion de l'activité. La consommation de certains produits suit un cycle saisonnier très marqué: la bière en été, le ski en hiver, les montres et bijoux et le restaurant lors des fêtes, etc. Cela a des incidences évidentes pour la gestion de la production et du personnel, mais aussi pour la gestion financière. Pour le marketing, il s'agit surtout de bien veiller au respect du planning pour la campagne de promotion. Par exemple, autour du nouvel an, ou lors de la sortie de 'beaujolais nouveau', on peut organiser une fête pour les clients fidèles.

Enfin, l'objectif: «*Pourquoi achète-t-on nos produits*». Ce contour est probablement le plus riche sur le plan marketing, mais aussi le plus difficile à saisir. Il renvoie à l'analyse des motivations d'achat, et de façon plus large à l'étude du processus d'achat du consommateur. L'acheteur subit trois types d'influence: celles émanant de son environnement externe(culture, classe sociale et groupes de référence), celles provenant de sa cellule familiale et, enfin, celles

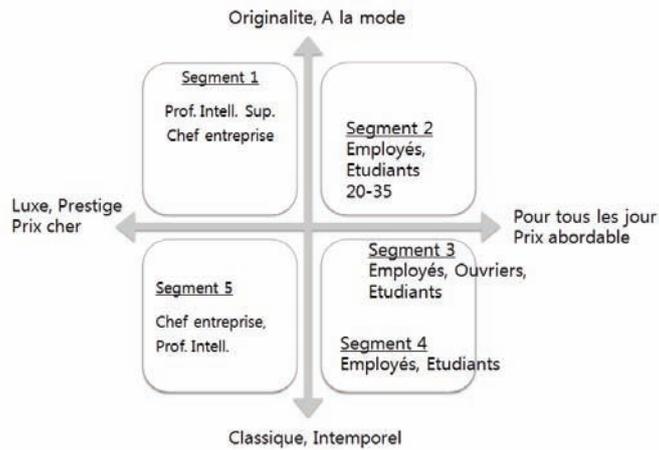
propres à lui-même(ressources, personnalités, besoins, etc.). Parmi eux, la notion de classe sociale, développée par les sociologues, distingue des groupes d'individus ayant des revenus identiques et évoluant dans un milieu socioprofessionnel semblable. Elle intègre en outre la nature du pouvoir détenu, le niveau d'études et admet l'idée d'une hiérarchie sociale. La classe sociale influence la consommation lorsqu'elle correspond à un acte ostentatoire la marque devient un signe qui symbolise l'appartenance à une classe sociale. L'achat de vêtements, de parfums, de voitures ou de bijoux s'inscrit dans cette perspective. Ainsi le sac Louis Vuitton, la montre Cartier, le stylo Mont blanc sont quelques exemples d'objets dont la possession équivaut à un signe distinctif d'appartenance à une classe aisée.

## 5. La Stratégie Marketing

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà étudié l'analyse des marchés: «*Que fabrique-t-on*», «*Qui achète nos produits*», «*Quand consomme-t-on le produit*», «*Pourquoi achète-on nos produits*». C'est à dire que quel genre de Coréens achètent la cuisine française à quel moment et à quelle raison.

Un critère de segmentation est une variable qui permet d'expliquer les différences de comportements étudiées entre les segments. Ces critères sont très nombreux et chacun est rattaché à une méthode de segmentation.

D'après l'analyse des marchés, on peut faire la segmentation du marché de la restauration coréenne et un positionnement.



<Tableau 1> segmentation du marché de la restauration coréenne

Pour acquérir et conserver un avantage concurrentiel, il y a trois grandes familles de stratégies<sup>8)</sup>. La domination par les coûts consiste à offrir un produit de qualité comparable à la concurrence, mais avec des coûts inférieurs. Les entreprises qui suivent cette stratégie vendent généralement un produit ordinaire, simplifié au maximum. Mais cette stratégie risque de rencontrer la guerre des prix. C'est une stratégie qui est souvent mise en oeuvre dans la restauration rapide: Mcdonald's, Buger King, Lotteria, KFC etc. Selon le tableau 1, on peut observer des restaurants qui pratiquent cette stratégie dans un segment 2, 3 et 4.

La différenciation consiste à offrir un avantage perçu comme unique par le secteur entier, ce facteur de différenciation s'applique de la même manière pour l'ensemble de la gamme des produits de l'entreprise. Par ailleurs, l'entreprise couvre l'ensemble des besoins du

8) KOTLER Philip, DUBOIS Bernard, *Marketing Management*, Paris, Editions Village Mondial, 2000.

marché avec une gamme étendue de produits. Par exemple, offrir la cuisine provençale ou méditerranéenne qui est différente de la cuisine italienne, mais très aimé par les Coréens. Cette stratégie est utilisée principalement par des restaurants qui se trouvent dans les segments 1, 2 qui recherchent l'originalité sans regarder le prix.

La stratégie de concentration est une des options de la stratégie de segmentation marketing. L'entreprise concentre ses efforts sur un seul segment, en proposant un avantage unique à cette cible.

Dans un segment 2, il y a des restaurants qui se spécialisent dans la cuisine italienne, japonaise, chinoise par exemple *Pizza Hut*, *Outback steak house*, *China factory*, etc. Ils visent la famille comme clientèle donc on les appelle les restaurants familiaux. Le coût n'est pas très élevé et le service est appréciable. Cette catégorie est très populaire aux employés, jeunes couples(20-35 ans), familles de la classe moyenne, notamment. Le coût moyen est de 15,000 à 25,000 wons par personne. Les restaurants de ce segment se rendent maître de marché en étant armés de la simplicité et du rapport qualité-prix. Ce genre de segment ne peut être visé par la cuisine française, à cause de l'image qu'elle apporte. La France, comme l'un des pays connu pour ses modes de l'époque, est le symbole des produits de luxe, parmi lesquels la gastronomie française occupe une place essentielle. En utilisant les stratégies de différenciation et concentration, la cuisine française fait un positionnement dans un segment 1. Les concurrents pour le restaurant français sont les autres restaurants français bien évidemment, les restaurants italiens et de fusion. Ces derniers sont plus nombreux que des restaurants français. Ils vendent les plats aux prix compétitifs dont le goût est très aimé par les consommateurs Coréens. En effet, le goût de la cuisine

italienne est beaucoup plus proche de celui de la cuisine coréenne, et la cuisine de fusion a été déjà modifiée pour le goût des Coréens. Donc, pour se différencier des concurrents, il faut fortifier l'image de luxe et l'originalité.

## 6. La simulation de restaurant

Du latin *restaurare*, qui veut dire fortifier, le terme restaurant est employé depuis le 16<sup>ème</sup> siècle pour tout ce qui est reconstituant, fortifiant<sup>9)</sup>. Les gens qui entrent dans un restaurant veulent manger à leur faim. Mais de nos jours, les gens ne visitent pas les restaurant seulement pour satisfaire leur faim. Ils attendent aussi d'autres choses: ambiance agréable, service spécial, nouvelle expérience etc.

Un grand cuisinier français, Joël Robuchon, a ouvert un restaurant d'un nouveau concept à Paris<sup>10)</sup>. Ce n'est pas un restaurant gastronomique, mais il a appliqué un concept entre le sushi-bar(les tabourets autour du comptoir, les produits exposés) et le bar à tapas. Dans cet espace à la japonaise, on peut trouver le gril qui trône au centre. Les cuisiniers travaillent devant leurs clients. Les prix sont ceux du bistrot, des entrées entre 6 et 15 euros, des plats autour de 20 euros et des desserts à 6 euros.

De l'autre côté de la planète, à Kyoto au Japon, dans un ancien quartier datant du 11<sup>ème</sup> siècle, il y a «le restaurant Philippe Aubron<sup>11)</sup>

---

9) Les experts de l'APCE, *Ouvrez un restaurant*, Paris, Editions d'Organisation, 2000.

10) ESQUERRE Marc, «La cuisine au maître», *GAULTMILLAU*, juin-juillet 2003, p10

11) DENONAIN Jean-Luc, «Philippe Aubron à Kyoto», *THURIES MAGAZINE GASTRONOMIE*, juillet-août 2003, pp.5-9.

». La façade de ce restaurant est très traditionnelle avec un intérieur moderne. Ce restaurant propose un premier menu à 3,500 yens, un second menu à 6,000 yens et pour 15,000 yens, les clients peuvent avoir un menu composé selon le goût de chacun. A la carte, les plats sont proposés en petites ou grandes portions. Les japonais aiment en effet manger en petites quantités.

20% des clients rapportent 80% du chiffre d'affaires. L'économiste et sociologue italien Vilfredo Pareto a été le premier à remarquer que la répartition des revenus dans la société n'était pas équitable. Il a constaté que 20% de la population accumulait 80% des revenus. Après lui, d'autres économistes ont vérifié que ce principe de répartition était valable dans d'autres domaines<sup>12)</sup>.

Si l'on en croit le bon marquis de Pareto, les services commerciaux devraient s'occuper exclusivement des 20% de clients qui rapportent les quatre cinquièmes de son chiffre d'affaires à l'entreprise.

En faisant benchmarking de «l'Atelier de Joël Robuchon» à Paris, «Le restaurant Philippe Aubron» à Kyoto au Japon, nous allons construire un nouveau concept de restaurant «Chez Simon».

«Chez Simon» attire ces 20% de la population qui gagne 80% des revenus. Il utilise le marketing royal comme une stratégie marketing. C'est une action marketing qui consiste à diviser les consommateurs selon leurs revenus. Et parmi ces divisions on vise les clientèles de haute société.

Les caractéristiques des clientèles de la haute classe sont comme suit<sup>13)</sup>. Premièrement, le volume de consommation de la haute classe est indépendant de la conjoncture économique. Même si la situation

---

12) DOMINIQUE Michel, «La loi de Pareto», *L'entreprise*, N° 210 mars 2003.

13) 유준상, 『한국형 마케팅 불변의 법칙 33가지』, 서울, 더난출판사, 2003.

économique se détériore, les consommateurs de la haute classe continuent à dépenser de l'argent.

Deuxièmement, il y a une grande différence entre les modes de consommation de la clientèle de la haute classe et ceux des autres couches de consommateurs. La première attache de l'importance à la réputation et à la qualité du produit ou du service. Par contre, les dernières accordent de l'importance au prix par rapport à la qualité d'un produit ou d'un service.

Troisièmement, les modes de consommation de la haute classe sont transmis à la classe moyenne. En fait, la classe moyenne essaie de l'imiter.

«Chez Simon» sera un restaurant au style «gastro-bistro» : gastro de la gastronomie qui symbolise l'image du prestige et bistro qui incarne la décontraction. C'est un concept que le symbole du luxe fusionne avec celui du confort. En effet, sa cuisine atteint le niveau de la gastronomie et son prix est au niveau de bistro.

## 7. Conclusion

Le marketing consiste à identifier une cible de marché, définir les besoins de ce marché et mettre en place une stratégie réalisable et rentable pour y parvenir. C'est un mélange complexe des activités indispensables à chaque entreprise, qu'elle soit petite ou grande, nouvelle ou existante.

Depuis le début de cette recherche, pour identifier la cible de marché pour la cuisine française, nous avons examiné la tendance et

les modes de consommation chez les Coréens.

L'analyse du marché et des modes de consommation, à travers le benchmarking de «l'Atelier de Joël Robuchon» à Paris, «Le restaurant Philippe Aubron» à Kyoto au Japon, a permis de faire une simulation de restaurant.

Au début de cette étude, nous avons estimé que le marketing de la cuisine française en Corée ne serait pas très différent de celui de la cuisine coréenne.

Toutefois, nous n'avons pas pris en considération la différence de clientèles visées et de la culture.

En préparant cette recherche, nous avons pu comprendre le mode de consommation des Coréens, et d'ailleurs développer un concept intéressant pour créer un restaurant.

Cuisines et goûts ne cessent d'évoluer, et les aliments circulent toujours sur la planète. Le marketing évolue de même selon le temps.

Pour réussir le marketing de la cuisine française en Corée, il faut comprendre d'une part la culture française et d'une autre part la culture coréenne, car comme le dit un proverbe chinois: «si l'on connaît bien l'ennemi, on peut gagner la guerre cent fois sur cent».

## Bibliographie

- BOYER André, *L'essentiel de la gestion*, Paris, Editions d'organisation, 2001.
- BURGESSON J. Scott, *Insolent study about Korea*, Seoul, eclio, 2002.
- DEMEURE Claude, *Marketing*, Paris, Editions DALLOZ, 1999.
- HINGSTON Peter, *Techniques de marketing*, Paris, VMP, 2001.
- HUBERT Annie, *L'ABCdaire du gourmet*, Paris, Edition du club France Loisir, 1999.
- KOTLER Philip, BOWEN T. John et MAKENS C. James, *Marketing for Hospitality and Tourism*, New Jersey, 2006.
- KOTLER Philip, DUBOIS Bernard, *Marketing Management*, Paris, Editions Village Mondial, 2000.
- Les Experts de L'APCE, *Ouvrez un restaurant*, Paris, Editions d'Organisation, 2000.
- MARSEILLE Jacques, *France terre de Luxe*, Paris, Editions de la Martinière, 2000.
- RENARD Jean-Claude, *La grande casserole*, Paris, Fayard, 2002.
- VERNETTE Eric, *L'essentiel du marketing*, Paris, Editions d'Organisation, 1998.
- FLANDRIN Jean-Louis, *Histoire de l'alimentation*, Fayard, 1996.
- 봉하원, 『한국요리』, 서울, 효일출판사, 2000.
- 유준상, 『한국형 마케팅 불변의 법칙 33가지』, 서울, 더난출판사, 2003.
- 최수근, 『프랑스요리의 이론과 실제』, 서울, 형설출판사, 1993.

## Périodiques

DENONAIN Jean-Luc, «Philippe Aubron à Kyoto», *THURIES MAGAZINE GASTRONOMIE*, juillet-août 2003, pp.5-9.

DOMINIQUE Michel, «La loi de Pareto», *L'entreprise*, N° 210 mars 2003

ESQUERRE Marc, «La cuisine au maître», *GAULTMILLAU*, juin-juillet 2003, p10

*L'entreprise*, mars, 2003, N210

*Magazine Air France*, avril, 2003.

대홍기획브랜드마케팅연구소, *Changing Korean*, 서울, 대홍기획, 2002.

MAKI Hiroshi, «당신은 당신이 먹는 것 그 자체다», *문화일보*, 1994년 5월 14일자

〈국문요약〉

## 한국에서의 프랑스 요리 마케팅에 관한 연구

- 프렌치 레스토랑 웨시몽을 중심으로 -

심 순 철

프랑스 요리는 전 세계적으로 인정받는 고급 요리로서 서양요리의 근간이 되는 기본 틀을 제공한다. 이미 오래 전부터 한국에도 프랑스 요리가 소개되었고, 또 지속적으로 발전을 이루어 오고 있지만, 여전히 프랑스 요리에 대한 편견과 무관심은 존재한다. 따라서 본 연구에서는 시장의 성격과 소비자의 가치관에 따라 변화해야 하는 마케팅에 초점을 맞추고 한국 실정에 맞는 프랑스 요리의 마케팅과 레스토랑 컨셉을 도출하고자 한다.

프랑스 요리는 1500년경 이탈리아 메디치 가문의 까뜨린느가 프랑스의 여왕이 되면서 함께 데리고 온 요리사와 시종들에 의해 큰 변화를 맞게 되었다. 기존의 투박하던 프랑스 요리가 섬세하고 화려하게 변신하게 된 것이다. 한국에도 해외문물이 들어오면서 서양요리로써 프랑스 요리가 전래되어 점차 한국 외식산업에서 큰 자리를 차지하게 되었다.

한국 외식시장의 현실과 동향을 알아보기 위해, 대흥기획브랜드마케팅 연구소에서 나온 자료를 활용하여 한국인들의 외식 선호도와 라이프스타일의 변화에 대해 분석하였다. 한국인 가치관의 5가지 변화는 효율지향, 편의추구, 안전지향, 외현중시, 경험지향 등으로 요약할 수 있는데, 이러한 가치관의 변화는 외식소비에도 영향을 주어, 새로운 경험과 과시욕을 위해 고급 레스토랑을 이용하는 고객이 늘어나고 있음을 보여주었다.

제품, 고객, 구매시기, 구매동기 등을 바탕으로 외식시장을 5개의 세그

먼트로 분류하였다. 각각의 세그먼트 안에서 경쟁우위를 차지하기 위한 전략으로는 가격전략, 차별화전략, 집중화 전략이 있다. 가격전략은 싸게 많이 파는 전략이고, 차별화전략은 차별화요소를 제품에 부여하는 전략이며, 집중화전략은 특정 목표시장에 집중하여 마케팅하는 전략이다.

조엘 로뷔송이 진두지휘하는 파리에 위치한 ‘아뜰리에 드 조엘 로뷔송’과 교토에 위치한 ‘레스토랑 필립 오브룽’을 벤치마킹(bench marking)하여 그들이 사용하는 차별화, 집중화 전략을 한국시장의 프랑스 요리 마케팅에 적용하였다. 경제상황과 상관없는 지출양상을 보여주고, 가격보다는 음식의 품질과 서비스에 비중을 두며, 중류층이 따라 하는 중상층 고객을 대상으로 프렌치 꾸진이 가지고 있는 명품이미지를 극대화시켜 마케팅하는 것이다.

한국 소비자의 사회적 문화적 특성과 프랑스 요리의 명품이미지라는 두 가지 측면을 혼합하여 중상층 고객을 타겟으로 하는 가스트로 비스트로(gastro-bistrot)라는 레스토랑 컨셉의 ‘쉐시몽’을 도출하였다. 결국 한국에서 프랑스 요리의 마케팅을 성공시키기 위해서는 한국이라는 사회의 문화와 프랑스 요리가 지닌 문화적 의미를 이해해야 할 것이다.

주 제 어 : 레스토랑(restaurant), 마케팅(marketing), 프랑스요리(cuisine française), 가스트로 비스트로(gastro-bistrot)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

계재확정일 : 2012. 8. 3



# Une Réflexion sur l'Origine de la région Bretagne

YANG Mi-Ae  
(Université Chosun)

## Contents

1. Introduction
2. Région Bretagne
3. L'origine des Bretons
  - 3.1. Théorie de l'origine troyenne des Bretons
  - 3.2. Théorie de l'origine gauloise des Bretons
4. Conclusion

## 1. Introduction

La région Bretagne se situe à l'ouest de la Normandie, au nord-ouest de France; elle donne sur l'océan Atlantique, et son climat maritime tempéré enrichit cette région de pierres et de vent comme l'île de Jeju en Corée. Sa ligne côtière, qui est en paroi rocheuse de granite, de roches de formes singulières gravées par la forte marée se prolonge afin de former un paysage sublime. Les traces de l'histoire sont également gravées en Bretagne; entourée de menhirs préhistoriques, elle garde son ancienne langue et son peuple porte des habits

traditionnels lors des festivals - c'est un endroit qui nous donne l'impression de nous faire voyager dans le passé.

En Bretagne, la conscience de l'*identité* qui se décrit par l'enregistrement de l'histoire du pays par écrit tout comme d'autres pays européens a commencé à se développer parmi ses chroniqueurs et savants. Puisque la notion d'identité s'applique à des peuples comme à un individu, il était nécessaire, pour le peuple de Bretagne, de comprendre ses particularités qui le distingue des autres et qui ne changent pas. Soit, les membres d'une communauté ne sont pas nécessairement de la même ethnologie d'une manière biologique, tandis que la recherche et la découverte de l'origine du peuple qui constitue la communauté ont été considérés comme importantes jadis.

La première mythologie parue dans l'histoire soutient la théorie sur l'origine troyenne des bretons. Cette idée des historiens bretons est justifiée par le développement archéologique, puis a formé la base théorique des élites érudits. Cependant, nous remarquons que les publications sur l'histoire associée aux d'autres théories sur l'origine du peuple ne cessent de paraître depuis le 16<sup>e</sup> siècle: ces nouvelles théories doivent leur naissance à l'Humanisme et à la Réforme qui requéraient de nouveaux fondateurs de l'Etat. Les théories sur l'origine gauloise et celte des bretons ont été introduites. Ainsi, une solidarité plus forte au niveau national a été mise en valeur.

Ici, je suggère de jeter un coup d'oeil sur les théories de l'origine des bretons et ainsi, de percevoir que ce peuple est étonnamment persévérant et que le fait que leur noms d'origine ancienne subsistent aujourd'hui puisse nous donner certaines informations sur les légendes et traditions qui ont donné le nom à la communauté.

## 2. Région Bretagne

La Bretagne (Bretagne en français, Breizh en breton et Bertaèyn en gallo) est une région de 34,023Km<sup>2</sup> qui est composée de 4 départements: Morbihan, Ill-et-Vilaine, Côtes-d'Armor et Finistère. Sa capitale est Rennes qui a été édifiée par les gaullois, puis dominée par les romains. De plus, Rennes est une ville stratégique et est de tradition normande, réaliste et pratique; elle joue un rôle très important dans l'histoire de France. Aujourd'hui, à Rennes il y a 2 universités, industries d'électronique et de communication de pointe.

Avant tout, La Bretagne sous l'influence de la culture celte<sup>1)</sup> nous est connue pour sa tradition culinaire<sup>2)</sup> riche en fruits de ses mers et en viande de ses prairies. La Bretagne connue comme Armorique, c'est-à-dire *le pays qui fait face à la mer*, est associée à la légende du roi Arthur. De plus, les mégalithes qui s'élèvent de la terre et de la mer sont tellement singuliers qu'il nous est difficile de distinguer la Bretagne médiévale de la Bretagne moderne. En particulier, le port

---

1) L'université de Rennes 2 abrite un centre de recherche concernant la culture celte; les deux centres de recherche concernant ce sujet en France se trouvent à Rennes et à Brest respectivement et celui de l'Université de Rennes 2 détaille le sujet en 3 thèmes (BC, Breton Celtique; CEI, Centre d'Etudes Irlandaises; ERMINE, Equipe de recherche sur les minorités nationales et les ethnicités AHRB, Centre for Irish and Scottish Studies). Le thème pour la période 2011-2015 de ce centre de recherche officiellement annoncé sur leur site (CRBC Rennes, Centre de recherche bretonne et celtique, <http://www.univ-rennes2.fr/crbc>) est la 'Périphéries et dynamiques identitaires'. Ce thème se conclut sur le problème d'identité chez les bretons, l'éducation de la langue bretonne dans les collèges et les lycées se retrouvent au sein des nouveaux débats.

2) Il s'y trouve une gamme culinaire tellement vaste depuis le court-bouillon jusqu'aux beignets, gratin; la richesse d'ingrédients avec le mouton et le porc de leurs prairies qui a permis de créer les saucissons, pâtés, de porc breton traité par le sel et le beurre de Nantes est la base du développement de la culture culinaire des habitants, y compris le plou gastel, les crêpes et le cidre.

Saint-Malo<sup>3)</sup> dont le bord est entouré de murailles nous permet d'imaginer le magnifique paysage maritime de cette région.

Durant la période entre 1911 et 1946, la Bretagne a perdu plus de 11% de sa population dû à la réduction de la zone maritime française et à la déruralisation. Cependant, sa population croît depuis, grâce aux développements dans les domaines des industries et de services, et son taux d'augmentation dépasse celui de la France entière. La croissance de la population est plus forte dans la région côtière que dans la région intérieure, tandis que le taux de naissance est moins important due à la déruralisation.

L'histoire de Bretagne est en relation étroite avec sa position géographique isolée. Les celtes ont deux fois trouvé leur asile dans cette région. Les premiers habitants apparus dans les anciens textes, les tribus celtes, semblent avoir mené leur vie avec les populations qui s'y étaient installés avant eux et qui ont laissé des reliques telles que les menhirs, dolmens et alignements. En 56 av. J.-C, Jules César a conquis cette région. Les habitants de cette région alors connue comme Armorique s'étaient insurgés contre les romains vers 52-51 av. J.-C mais en vain. Plus tard, lorsque les romains sont partis vers 5<sup>e</sup> - 6<sup>e</sup> siècle ap. J.-C, de nombreux celtes ont émigré d'Irlande et d'Angleterre.

---

3) Saint Malo, surnommé le bijou de la Côte d'Emeraude, est très connue pour la promenade au bord de mer qui se prolonge sur 1,700km. Les murailles dressées de manière grandiose, dans lesquelles se trouvent de grandes maisons et un château fort solide, joignent la mer. Saint Malo était l'endroit où les aventuriers déclenchaient et concluaient leurs aventures dans le monde entier. Les falaises abruptes au bord de la mer étaient aussi une source d'inspiration pour de nombreux artistes. Les artistes inconnus qui demeuraient en Bretagne au 19<sup>e</sup> siècle pour leurs activités sont plus tard connus dans le monde; de grands peintres comme Gauguin, Monet, Matisse avaient créé de nombreuses œuvres inspirées de la Bretagne.

Les missionnaires celtiques parmi eux ont progressivement converti les habitants de la région entière et ont donné les noms aux villes et aux villages de leur manière; Saint-Malo, Saint-Brieuc, Saint-Pol-de-Léon, etc. La Bretagne a été divisée parmi les nombreux petits seigneurs; les mérovingiens et les premiers carolingiens ont essayé d'exercer leur autorité sur cette région sans aucun résultat. Quelques problèmes se sont produits dans la région au début du règne de Louis 13 sans durer longtemps, et la région a connu une longue période de paix. En novembre 1789, lorsque la Révolution a commencé, le Mouvement Fédéraliste fut déclenché en réaction contre le système aristocratique du conseil régional. A partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'opinion bretonne s'incline progressivement vers le républicanisme conservateur. Dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, bien que les sécessionnistes aient fait quelques manifestations, la plupart des bretons semblent être contents d'être français.

Dans le but de conserver la tradition, la Bretagne d'aujourd'hui organise des fêtes et festivals en coopération avec d'autres régions celtiques. Surtout, les fêtes du pardon (avril - septembre) sont les fêtes religieuses annuelles qui sont organisées pour louer les saints locaux et sont connues par le fait que les participants prient pour se faire pardonner tous leurs péchés. La musique utilisée pour les fêtes du pardon a des liens profonds avec la musique celtique. Le *biniou*, une espèce de petite cornemuse, la *bombarde* de la famille des hautbois qui émet des sons lourds et bruts et autres instruments de musique ayant l'influence de l'ancienne culture celtique sont joués pour la musique traditionnelle à tous les festivals locaux. Nous pouvons également constater les habits traditionnels lors des fêtes du pardon mais les ornements de coiffure varient selon régions. Certains

peintres comme Gauguin représentaient ces habits traditionnels dans leurs oeuvres.

La tradition d'admirer et de vénérer les dieux celtes depuis la préhistoire qui a donné naissance à de nombreuses légendes et mythologies avec sa riche imagination se transmet sans discontinuité jusqu'au Moyen Age. Nous pouvons apprécier, même aujourd'hui, les alignements de Carnac mystérieux qu'avaient érigés les anciens de la période préhistorique et du début de l'âge de bronze pour indiquer les lieux sacrés où avaient eu lieu les rituels sacrés pour célébrer la mort et la naissance des vies.

Ainsi, des traces historiques se trouvent clairement en Bretagne, la région au nord-ouest de France. C'est une région où, lorsque l'on constate que ses habitants gardent leur ancienne langue, entourés des menhirs et de mégalithes préhistoriques, et lorsque l'on observe ses habitants s'habiller en costume traditionnels, on a l'impression de voir les gens vivre dans le passé.

En Bretagne, la conscience de l'identité qui se décrit par l'enregistrement de l'histoire du pays par écrit tout comme d'autres pays européens a commencé à se développer parmi ses chroniqueurs et savants dès le début du Moyen Age. Certains d'entre eux ont soutenu la théorie d'origine troyenne des bretons pour répondre aux protestations des gouverneurs et des seigneurs. Cette idée des historiens bretons qui ont créé la première mythologie bretonne est justifiée par le développement archéologique, puis a formé la base théorique des élites érudits.

Pour en citer, les historiens ont analysé les publications sur l'histoire élaborées par l'imagination nationale de la France sous la monarchie, ensuite le républicanisme. S'il en est ainsi, quelle serait la particularité

dans les théories sur l'origine des bretons? Dans cette étude, j'ai d'abord essayé de comprendre le cadre conceptuel du 16<sup>e</sup> siècle dans lequel les différentes idées sur leur origine sont développées; ensuite, j'ai constaté qu'au 18<sup>e</sup> siècle, les gens se sont rendus compte qu'il y a une différence entre les produits d'un idéal et les faits historiques.<sup>4)</sup> Approfondissons ce sujet avec les textes suivants.

### 3. L'origine des Bretons

#### 3.1. Théorie de l'origine troyenne des Bretons

La première théorie sur l'origine des bretons est celle de l'origine troyenne qui portait son influence jusqu'aux alentours du 16<sup>e</sup> siècle. Selon les textes rédigés au début du Moyen Age, le fondateur de royaume de Bretagne est Brutus, un romain qui aurait débarqué sur l'île d'Albion et qui aurait fait prospérer ses descendants plus tard. L'ouvrage principal qui mentionne cette théorie est l'*Historia Brittonum* du 9<sup>e</sup> siècle. Plus tard, la version complète de la poésie épique sur Brutus qui s'est développée à partir de l'*Historia Brittonum*, l'*Historia regum Britanniae*(1136) est apparu au 12<sup>e</sup> siècle.<sup>5)</sup>

Les textes principaux sur cette première théorie se trouvent dans l'épique l'*Énéide de Virgile*. Cette épique adorée par les monastères au début du Moyen Age a été considérée comme l'unique ouvrage de référence sur l'origine de la nation. Pour les élites culturelles et

---

4) Voir Joseph Rio(2000) pour plus de détails.

5) Joseph Rio, 2008, p.23.

politiques du Moyen Age, une nation ne pouvait pas exister sans histoire ou fondateur. Cette idée requérait une création qui a ensuite donné la naissance à l'*Énéide de Virgile*. L'*Énéide de Virgile* suggère qu'une partie de la classe intellectuelle, le peuple breton du 15<sup>e</sup> siècle et les admirateurs de Rome ont identifié leurs chefs de clan au fondateur du royaume et ont suivi cette imagination pendant une longue période. Ceci dit, ils ont créé une relation plausible entre la naissance de leur nation et les fondateurs de Rome.<sup>6)</sup> Les noms du héros tels que Britto, Britus, Brutus et les noms qui indiquent le peuple des bretons tels que Brito, Britones, etc. sont des mots qui sont nés de cette imagination. Brutus, le petit-fils d'Énée qui a pu se sauver lors de la chute de Troie et qui a fondé l'Italie est né en Italie; à l'âge de 15 ans environ, accidentalement, il tue son père lors d'une chasse en le prenant pour un sanglier. Chassé pour son crime, Brutus s'égaré pendant longtemps dans la méditerranée avant d'aborder l'île de Loegitia où il reçoit une prophétie qui lui dit que lui et ses compagnons trouveront une nouvelle Troie qui se trouve au-delà de la Gaule dans l'océan Atlantique, et qui sera leur pays pour toujours; et que les rois du monde entier naîtront de son lignage. Suivant l'indication de Diane, la déesse des bois, Brutus continue à naviguer vers l'ouest et arrive sur l'île d'Albion avec ses compagnons pour fonder le royaume de Bretagne et donne son nom et sa langue aux habitants de l'île. Cette mythologie sur la fondation de l'État associe Rome et Troie à l'ancien héros, et suggère une théorie particulière sur l'origine des bretons telle que l'origine venue du monde extérieur.<sup>7)</sup>

6) Il est présumé qu'au Moyen Age, le magistrat éponyme donnait l'origine d'un État.

7) Par ailleurs, les Normands avancent également qu'ils descendent des Troyens. Les

Une autre théorie sur l'origine des bretons autre que celle de Brutus<sup>8)</sup> apparue durant le Moyen Age est celle de Conan Mériadec proposée par Geoffroy de Monmouth(2004). Un personnage du 6<sup>e</sup> - 7<sup>e</sup> siècle, Conan Mériadec est le fondateur du royaume de Bretagne, l'Armorique venu de l'outre-Manche, avec une forte volonté politique de faire prospérer seuls les bretons. A la fin du 9<sup>e</sup> siècle, avant que Conan Mériadec ne fasse prospérer son peuple, il fait venir les futures épouses des soldats de son armée sur cette île et a tenté de massacrer tous les gaulois indigènes païens de la péninsule les habitants de l'île avaient besoins d'antécédents nés des lignages légitimes et sélectionnés par les seigneurs féodaux pour justifier leur existence, tout en gardant l'idée de leur origine étroitement liée à celle des politiques principaux du peuple. Cependant, du 12<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle, l'origine des bretons a été considérée pour être troyenne, du même que l'importance de la langue bretonne a été soulignée.

Que l'on identifie la langue troyenne à la langue grecque explique le long séjour de Brutus à Troie. Selon Geoffroy de Monmouth, Brutus était un homme politique et habile qui a déformé la langue troyenne inconnue au monde en une langue dialecte populaire, d'où vient le terme grec déformé, *Curvum graecum*. Dû à la similitude entre la langue bretonne et la langue grecque, la première a

---

normands et les bretons partagent la même racine. Avec le lignage troyen donné aux bretons, la conquête de la Normandie peut être interprétée comme une libération par les mêmes descendants des troyen, et non pas une conquête par un autre peuple.

8) *Historia Brittonum* propose une autre théorie d'origine qui associe Brutus à la Génèse; il est descendant de Hessitio, le fils d'Alain qui est de la même famille que Japhet. Les bretons ont mis ainsi la France et Rome côte à côte, au même rang, quant à l'idée de hiérarchie symbolique des Etats. Cependant, cette idée sur l'origine des bretons à partir de Japhet n'a été acceptée qu'au Moyen Age.

commencé à se faire connaître à partir du 12<sup>e</sup> siècle. Cependant, Conan Mériadec qui ne voulait pas que la langue bretonne perde sa pureté, a fini par faire couper les langues des amoricaines dans la crainte de déformation de la langue bretonne. Bien que la langue bretonne n'ait pas été utilisée officiellement par les ducs ou les magistrats de la principauté, cette distinction à travers les langues pouvait indiquer les origines des différents tribus parmi les français. Ainsi, les bretons ont créé une relation historique parmi la Bretagne, chrétiens et la capitale de l'Empire pour graver leurs propres traces. Au siècle suivant, Conan Mériadec accorde plus d'importance à la réalité féodale lorsqu'il essaie d'associer les différents objectifs culturels et politiques. Il revendique l'autonomie politique de la Bretagne, soutient la particularité de son peuple et souligne l'unicité de sa culture.<sup>9)</sup>

### 3.2. Théorie de l'origine gauloise des Bretons

Nous remarquons que les publications sur l'histoire associée aux autres théories sur l'origine du peuple ne cessent de paraître au 16<sup>e</sup> siècle: l'Etat requérait de nouveaux fondateurs. Durant ce siècle, de nombreux individus et historiens refusent la théorie de l'origine troyenne pour introduire la théorie de l'origine gauloise et celte des bretons. Ainsi, une solidarité plus forte au niveau national a été mise en valeur.

La théorie de l'origine gauloise des Bretons a été choisie par le parlement et par les historiens humanistes qui montraient clairement

---

9) Joseph Rio, *op. cit.*, pp.24-26.

leur tendance politique. Ils avaient fait une découverte sur les soldats gaulois et leur richesse, science, tradition politique, religion et culture; ils voulaient montrer au monde que ces gaulois-là, qui avaient dominé la Gaule avant les romains sont leurs véritables précédents. Les Réformistes, quant à eux, réfléchissaient sur les précédents gaulois lorsqu'ils développaient la théorie de l'origine humaine selon laquelle l'origine humaine se trouve à Jérusalem ou dans le mont Ararat et non pas à Troie. Jean Lemaire a légèrement exagéré dans son *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye(1509)* au point qu'en remontant au Déluge, il cherche à démontrer que les rois Gaulois descendent directement de Noé. A partir de Japhet jusqu'au prince troyen Francus qui a régné sur la Gaule, il attache des sens bibliques à toutes les lignées des rois européens. Certes, ce genre de mythe de la fondation d'un pays reflète les opinions politiques et idéologiques; Jean Lemaire désirait démontrer que le peuple français était le peuple ayant la plus ancienne histoire et qu'il était le plus spirituel. Il ajoute que toutes les supériorités du peuple culturelle comme intellectuelle sont héritées des Druides qui leur ont apporté les lettres et l'art.

Cette théorie de l'origine gauloise des bretons qui portait un objectif idéologique et qui se trouvait en polémique a exercé une grande influence sur le breton Bertrand d'Argentré, un historien qui a écrit sur l'histoire de la Bretagne. Etant magistrat, il désirait démontrer que seuls les bretons peuvent prétendre être les descendants des Gaulois. Pour cela, il devait effacer la théorie de l'origine troyenne et insulaire des bretons. A l'époque, la légende de Gomer, le petit-fils de Noé qui est considéré comme l'origine des Gaulois dans cette théorie était acceptée. Les personnages à la fois historiques et

mythologiques comme Comerus Gallus, Celtes et Galathes ont permis à Bertrand d'Argentré de réfuter la théorie de l'origine troyenne et insulaire des bretons et de démontrer que les premiers habitants de l'Armorique étaient les gaulois depuis l'antiquité. Il a trouvé la phrase *en l'an 4856 du Monde* dans un texte ancien de *Britannia* cela date d'une période avant celle de l'empereur Ælius Pertinax qui a gravé le mot 'BRITTONUM' dans les pierres et les pièces de marbre, et ce n'est pas dérivé des noms de Brutus ou du roi Britannus. Cette découverte pouvait soutenir sa théorie selon laquelle les habitants de l'île sont venus du Continent.

Bertrand d'Argentré a donné des preuves linguistiques pour soutenir sa théorie. Pour lui, il est plus naturel que la langue bretonne soit le breton gaulois, et pas le *Curvum graecum*. La similitude qui se trouve entre les deux langues a été démontrée à travers la comparaison des mots: cheval, armorca, ker, ville, bois, etc. Ces interprétations linguistiques qui sont acceptés selon conditions montrent que Bertrand d'Argentré a été troublé dans son désir et besoin ardents d'anéantir toutes les anciennes théories sur l'origine des bretons; la Bretagne est gauloise depuis toujours et n'a rien à voir avec les ancêtres des habitants de l'île. Ainsi, avec l'Armorique qui a pris conscience de l'héritage linguistique gaulois en fin de ce siècle quand la Bretagne se trouvait très proche de la France, nous y trouvons de nombreuses précieuses traces archéologiques.

Sur l'origine de France, un autre débat idéologique politique est lancé entre l'abbé Du Bos et le comte de Boulainvilliers au début du 18<sup>e</sup> siècle.<sup>10)</sup> Le peuple des gaulois est le plus ancien peuple connu en Europe et est lié à la Genèse de la Bible par Gomer, les

---

10) Dom Pezron(1703) de l'ordre de Citeaux pose des questions sur l'antiquité de la nation et sur la langue des Celtes, autrement appelée gaulois.

Galates et les Scythes. Ces celtes gaulois ont migré dans l'Asie Mineure où l'Arché de Noé a trouvé la terre. Ces peuples se sont installés dans les Pyrénées et les Alpes, et entre le Rhin et l'océan Atlantique. Ils sont considérés comme les ancêtres des bretons et des français, et cette théorie est soutenue par des preuves linguistiques. Pour Dom Pezron, la langue bretonne ou celle des celtes parlée en Gaule à l'époque de Jules César est la trace de l'antiquité conservée en Bretagne. Cette trace montre une similitude visible avec la langue hébraïque, ce qui justifie l'origine orientale des bretons. Ensuite, les grecs, latins et les allemands prétendent que le celto-breton est leur ancienne langue maternelle: les recherches étymologiques maniaques et démesurées ont commencées.

Dans l'*Histoire des Celtes*(1740), Simon Pelloutier émet la théorie de l'origine orientale des celtes. Plus tard, ce livre devient la Bible de l'église celtique. En fin de ce siècle, les *Origines gauloises*(1800)<sup>11)</sup> décrit les Bretons Armoriques comme les vrais descendants des anciens Celtes dans le continent de l'Europe tout en développant la théorie de Dom Pezron il y proclame la ressemblance raciale entre les paysans de leur pays et les anciens Scythes: cheveux longs et flottant sur les épaules, pieds nus dans leurs sabots, manteau qui couvrait les épaules, hauts-de-chausses très amples. Ils ajoutent également que la plupart des bretons possède un don particulier, ce qui est aussi une similitude avec les Scythes. Les Druides<sup>12)</sup> et les Bardes<sup>13)</sup> ont

---

11) Théophile Malo, 1980, pp.20-50.

12) Les druides sont à la fois prêtres, magistrats, académiques et médecins dans le monde celtique ils forment la classe dominante et privilégiée surtout dans le monde intellectuel, ils célèbrent le culte des dieux et sont principalement conseillers des rois. Ils ne participent pas aux batailles, ni paient les impôts. Leur mandat ne s'hérite pas; ils sont sélectionnés parmi les plus compétents. Avec à leur disposition la magie, ils recourent au pouvoir de la nature pour demander

ressuscité dans cette mythologie. Cependant, la preuve la plus solide était la langue bretonne considérée comme la plus pure.

Au 19<sup>e</sup> siècle, les admirateurs des Celtes fabriquent une mythologie encore plus dynamique. Brizeux indique dans son épopée *Bretons*(1910), en protestant que leurs ancêtres ont navigué à partir de Byzance. Ensuite au 18<sup>e</sup> siècle, les questions sur l'origine des reliques et des monuments étroitement liés aux études sur l'origine des celtes se sont concrétisées. Lobineau et Morice prend une vue historique critique sur les publications concernant l'histoire de la Bretagne; les publications sur les monuments en mégalithes dévoilent les vrais aspects des anciennes mythologies qui datent depuis des siècles. Les admirateurs des celtes trouvent de l'importance dans les questions sur le peuple qui a créé les dolmens et les menhirs concernant la théorie d'origine galoise des bretons et attestent que le plus ancien peuple sur terre qui possède les monuments préhistoriques

---

la protection des dieux. Pour célébrer les cultes, ils ont érigés des pierres et des autels au lieu de construire des temples.

- 13) En général, les bardes dans le monde celtique sont les troubadours. Ces bardes qui ont utilisé la harpe pour accompagner leur chants partagent quelques similitudes avec les troubadours et les ménestrels de France et d'Allemagne. Ce sont des poètes et compositeurs qui vagabondent en chantant des poèmes et des mélodies improvisées. Ils chantent les poèmes au sujet des anciens héros et d'amours accompagnés de mélodies de harpe, invités aux fêtes des aristocrates. La harpe est un instrument de musique important et il y en a une grande variété même au sein de la culture celtique; son utilisation se déclinait depuis le 18<sup>e</sup> siècle, avant que le rôle des bardes et de la harpe intéresse le public à nouveau au début du 20<sup>e</sup> siècle. Ses caractéristiques lyriques des sons et la touche mystérieuse et religieuse se trouvent dans la musique. En Bretagne, au Pays de Galles et en Ecosse, les musiciens recréent leur tradition selon la manière cross-over plutôt que de conserver l'ancienne forme de musique intacte. Ce genre de musique se joue aujourd'hui parmi les descendants des migrants celtiques, à Newfoundland et Nova Scotia au Canada, en Catalogne, etc. La musique se caractérise par le son vibrant et en Bretagne, elle est identifiée au Binou.

et antiques pré-romains est eux-mêmes. A ce propos, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*(1724) de Bernard de Montfaucon présente surtout les monuments, sculptures et textes gaulois. Membre de la Commission océanographique et de l'Académie des sciences, Boureau-Deslandes considère ces monuments en pierre comme un alignement des mégalithes qui date depuis le Déluge lorsqu'il écrit sur ces reliques pour la première fois. Royer de la Sauvagère prétend dans les *Recherches sur les antiquités de Vannes*(1755) que les alignements de Carnac<sup>14)</sup> sont le reste d'un camp et des tentes romains, une espèce de muraille contre laquelle les gens s'appuyaient pour se protéger contre les coups de vent violents. Puis, Robien qui a visité Carnac entre 1727 et 1737 considère que ces menhirs sont les monuments gaulois en Armorique. Oée soutient l'interprétation de Sauvagère, tout en acceptant l'opinion de F. de Pommereul qui prend les alignements de Carnac pour des éléments de rites religieux des ancêtres des celtes,<sup>15)</sup> La Tour d'Auvergne considère les alignements de Carnac pour monuments caractéristiques du monde celtique et dit que nous les appelons 'Dolmen'<sup>16)</sup> c'est connu sous le même nom en île d'Anglesey, Angleterre, Pays

---

14) Les alignements de Carnac se composent de 3 groupes de menhirs qui forment en 10 à 13 lignes et d'un long cairn qui couvre les tombes. Bien qu'une partie de ces menhirs soient perdus en ne laissant que sa trace avec le temps, il en reste toujours environ 3,000. Ces pierres ont été découvertes et étudiées durant plusieurs années et les collections trouvées dans les tombes envoyées dans les musées. La découverte représentative est une hache en jade vert; les produits en jade vert se trouvent également dans les fouilles de l'ancienne Chine et dans les tombes des indiens d'Amérique du Nord.

15) Voir Pierre-Roland Giot, 1979.

16) Très peu de sculptures représentant les dieux en pierre ou en métal avant l'influence romaine ont été découvertes les sculptures en bois prévalaient. Cependant, une sculpture en pierre datant du 5-6<sup>e</sup> siècle av.J.-C a été découverte en basse Rhône, ce qui s'interprète comme le résultat de l'influence marseillaise, la ville qui a été dominée par la Grèce depuis 7<sup>e</sup> siècle av.J.-C. Au 1-2<sup>e</sup> siècle av.J.-C, les sculptures et reliefs relatifs à la religion deviennent plus nombreux; les

de Galles et île de Man. Il présume que ces alignements de Carnac avaient formé un sanctuaire gaulois il a imaginé que les druides armoricains et anglais avaient choisi cet endroit pour des assemblées communes ou des réunions.

Cependant, le compte de Caylus, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres qui a développé l'archéologie gauloise, prouve cette théorie plus précisément. Il ne s'arrête pas à être un simple admirateur des celtes, mais montre également les intérêts qu'il porte sur les reliques antiques nationales et les monuments gaulois. Les admirateurs de celtes ont été très intéressés par les historiens bretons du 19<sup>e</sup> siècle. L'Académie celtique qui a été fondée à Paris en 1805 a porté beaucoup de contributions sur ce domaine d'études en aidant les chercheurs à examiner les ruines des celtes et des druides et en faisant avoir plus de discussions sur les anciens textes qui traitent les monuments.<sup>17)</sup>

D'un autre côté, M. de Penhouët prétend dans les *Recherches historiques sur la Bretagne*(1814) que la langue armoricaine a une origine orientale. L'alphabet armoricain emprunte une partie des caractéristiques des anciens alphabets grec cela était connu par tous les savants de l'époque et ces caractéristiques ont été considérées introduites par Cadmos, le phénicien en Grèce et le fondateur de Thèbes. Ici, nous pouvons constater la

---

chaudrons et autres reliques sur lesquelles se trouvent les symboles religieux des gaulois en France tels que les figures d'animaux comme des sangliers, des dieux aux ornements autour du coup et aux cornes, des serpents aux cornes de mouton ont été découverts (나영균 Young-Gyun Na/전수용 Su-Yong Jeon, 2011).

17) L'enthousiasme pour la culture celtique a été attaquée par la théorie d'origine phénicienne de Maudet de Penhouët. Il avait interprété les reliques en pierre comme les pierres de funérailles, puis 20 ans plus tard, il avait décrit que c'était un sanctuaire pour les rites du serpent sacré et un symbole du soleil. Joseph Rio, *op.cit.*, pp.27-35.

relation entre les phéniciens et les armoricains, Mahé et Gonidec qui cherchaient l'origine des bretons dans les celtes ont critiqué la théorie de Penhouët: Gonidec démontre que les celtes ont migré avant les phéniciens et Mahé compare dans le prologue de son essai la langue bretonne et la langue gauloise pour argumenter.

#### 4. Conclusion

D'après les méthodes de l'archéologie et de l'analyse de l'histoire, il est sûr et certain que les idées que contiennent ces publications sur l'histoire des bretons - qui prétendent des origines troyenne, phénicienne, gauloise, celte et romaine aux bretons. Durant environ 1,000ans - sont des créations d'une très grande imagination, sans oublier de souligner l'originalité hors concours de la théorie d'origine troyenne des bretons inspiré du modèle latin.

Quelle fonction auraient joué ces textes des anciens historiens? Bien qu'infondée, les premières idées du Moyen Age ont permis aux élites culturelles et politiques de rechercher l'origine de leur histoire dès le début du Moyen Age. Les hommes d'église et les chroniqueurs ont trouvé le début de l'histoire de la Bretagne tout en rappelant la mémoire sur Troie qui est liée à Rome; une fantaisie antique a été requise pour que les bretons puissent se faire connaître et acquérir une renommée au sein d'autres nations européennes. La fabrication a été réalisée par les ducs et certains demandeurs de trône pour qu'ils puissent proclamer leur préexcellence politique et la légitimité divine.

La théorie d'origine troyenne-romaine de la méditerranée du

Moyen Age a associé à la période historique. Plus tard, la théorie d'origine gauloise-celte s'est développée. Bien que la théorie d'origine orientale n'ait pas été sur le déclin, elle n'était pas soutenue par les politiques; avec plus d'études sur l'origine de leur langue et sur le patrimoine, les bretons ont essayé de prouver qu'ils sont les héritiers des celtes. Les académiques du 18<sup>e</sup> siècle ont joué un rôle crucial pour trouver l'identité et l'unicité des bretons. Cependant, la théorie de l'époque a cessé d'inspirer leur esprit imaginaire.

Le développement des mythologies qui a eu lieu durant des siècles a montré, avec un peu d'imagination des chercheurs, la connotation des anciennes cultures et a formé le cadre conceptionnel des théories sur l'origine des bretons. Les histoires sur Brutus, Énée, les épopées et les histoires d'aventure qui se déroulent lors de fondations des nouvelles nations se transmettent sans doute de siècle en siècle parmi les hommes d'église, chercheurs et littéraires cette transmission nous permet de croire que les ancêtres échangeaient. Cette imagination culturelle n'a pas été suffisante pour expliquer leurs relations historiques, culturelles. Restent devant nous plus d'études archéologiques pour trouver plus de détails non seulement sur l'origine des bretons, mais aussi sur l'origine de notre histoire.

## Bibliographie

- 나영균 · 전수용, 『켈트 신화와 전설』, 황소자리, 2011.
- 박수정, 『켈트, 북구의 신들』, 들녘, 2012.
- 이창윤, 『세기의 전설』, 삼양미디어, 2009.
- Barry Cunliffe, *Les celtes*, Infolio, 2006.
- Bertrand d'Argentré, *Histoire de Bretagne*, 1588.
- Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 1724.
- Bessière Richard, *Les celtes et les druides*, Ed. Bussière, 2008.
- Brekilien Yann, *Autres contes et legendes du pays Breton*, Nature et Bretagne, 1999.
- Brizeux Auguste, *Les Bretons*, t,2, Paris, 1910.
- Dom Pezron, *Antiquité de la nation et de la langue des Celtes autrement appelez Gaulois*, Paris, 1703.
- Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, Traduction par Laurence Mathey-Maille, Les Belles Lettres, 1992, Rééd. 2004.
- Graves Robert, *Les mythes celtiques*, Le Rocher, 2007.
- Joseph Rio, *Mythes fondateurs de la Bretagne*, Rennes, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Entre Orient et Occident: Le mythe des origines dans les textes bretons”, *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 115-2, 2008.
- L'Historia Britonum Attribue Nennius & L'Historia Britannica*, Nabu Press, 2010.
- Maudet de Penhouët, *Recherches historiques sur la Bretagne*, Nantes, 1814.

Nennius Giles, J. A., *History of the Britons(Historia Brittonum)*, Dodo Press, 2007.

Patrick Pion, *Les celtes et gaulois*, Fleurus, 2006.

Pierre-Roland Giot, *Préhistoire de la Bretagne*, Rennes, 1979.

Théophile Malo, *Corret de La Tour D'Auvergne, Origines gauloises*, Paris, 1980.

Venceslas Kruta, *Celtes*, Hachette, 2004.

[www.abdn.ac.uk/celtic/](http://www.abdn.ac.uk/celtic/)

[www.acisweb.com](http://www.acisweb.com)

[www.arts.ed.ac.uk/celtic/](http://www.arts.ed.ac.uk/celtic/)

[www.arts.ulster.ac.uk/institute/](http://www.arts.ulster.ac.uk/institute/)

[www.asnc.cam.ac.uk/](http://www.asnc.cam.ac.uk/)

[www.brad.ac.uk/acad/diaspora/](http://www.brad.ac.uk/acad/diaspora/)

[www.celt.dias.ie/english/](http://www.celt.dias.ie/english/)

[www.celticstudies.com.au](http://www.celticstudies.com.au)

[www.cis.upenn.edu/~csana](http://www.cis.upenn.edu/~csana)

[www.ex.ac.uk/ics/](http://www.ex.ac.uk/ics/)

[fr.wikipedia.org/wiki/Langues\\_celtiques](http://fr.wikipedia.org/wiki/Langues_celtiques)

[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123460s](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123460s)

[www.gla.ac.uk/departments/celtic/](http://www.gla.ac.uk/departments/celtic/)

[www.humnet.ucla.edu/humnet/celtic](http://www.humnet.ucla.edu/humnet/celtic)

[www.irishworldacademy.ie](http://www.irishworldacademy.ie)

[www.irishstudies.ca](http://www.irishstudies.ca)

[www.lexilogos.com/breton\\_langue\\_dictionnaires.htm](http://www.lexilogos.com/breton_langue_dictionnaires.htm)

[www.liv.ac.uk/irish/](http://www.liv.ac.uk/irish/)

[www.nuigalway.ie/irishstudies/](http://www.nuigalway.ie/irishstudies/)

[www.revues.org](http://www.revues.org)

[www.st-andrews.ac.uk/ishr/](http://www.st-andrews.ac.uk/ishr/)

[www.ucc.ie/en/cacsss/research/](http://www.ucc.ie/en/cacsss/research/)

[www.univ-rennes2.fr/crbc](http://www.univ-rennes2.fr/crbc)

[www.ucd.ie/~celtic/](http://www.ucd.ie/~celtic/)

[www.univie.ac.at/keltologie/](http://www.univie.ac.at/keltologie/)

〈국문요약〉

## 브르타뉴의 기원에 관한 고찰

양미애

브르타뉴는 프랑스 내에 위치하고 있으면서도 그들만의 독특한 문화를 깊이 간직하고 있다. 지금도 브르타뉴에서는 선사시대 선돌과 거석, 켈트 축제 등의 문화를 쉽게 접할 수 있으며 고대 언어를 보존하고 선조들의 전통을 지키며 과거 속에 살고 있는 느낌을 주는 지역이다.

브르타뉴에서는 이미 중세 초기부터 연대기 작가나 학자들이 그들만의 역사를 연구하고 쓰는 등의 정체성(identité)에 대한 의식이 싹텄다. 그것은 주변의 변화에도 변하지 않는 존재적 가치에 뿌리를 둔 자긍심의 깨달음이 필요했고 그 민족의 기원을 찾는 것이 중요한 일로 일찍이 간주되어 왔다는 것을 보여준다. 역사적으로 브르타뉴는 신화에서 트로이(Troyen) 기원설이 옹호되었다. 브르타뉴 역사 편찬가들의 이러한 생각은 지적 엘리트들의 근간이 되었고 16세기 이후에도 역사 편찬은 중단되지 않고 계속 나왔다. 인본주의와 종교개혁의 영향으로 국가차원에서 새로운 건국 조상들을 필요로 한 브르타뉴는 갈루아(Gaule) 켈트족 기원설을 새롭게 도입한다. 이렇게 함으로써 그들은 더욱 강력한 국가 연대 의식을 부각시킨다.

본 연구는 문화 다양성이 논의되는 시점에서 브르타뉴의 기원설을 통해 이들이 남겨놓은 역사와 전통, 문화유산 등 문화 원형을 탐구해보았다. 이를 통해 문명의 충돌과 교류는 무엇을 의미하는지, 선대의 공동체

가 이어온 문화의 연속성이 후대 공동체의 정체성을 확립하는데 어떠한 모델이 되었는지 브르타뉴의 신화와 전통 탐구를 통해 인지해 보고자 한다.

주 제 어 : 브르타뉴(Région Bretagne), 트로이(Troyen), 갈루아(Gaule),  
켈트(Celt), 정체성(Identité)

투 고 일 : 2012. 6. 24

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 프랑스의 문화활동 지원정책

이 원  
(인천가톨릭대학교)

### 차례

1. 서론	3.1. 프랑스인의 문화활동 조사
2. 문화활동 지원정책의 추진체계와 이념	3.2. 교육과 매개
2.1. 추진 체계	3.3. 문화비용 정책
2.2. 정책 이념	3.4. “시간의 문”
3. 문화활동에 대한 주요 정책 사례	3.5. 디지털 네트워크 접근
	3.6. “Proxima Mobile”
	4. 결론

### 1. 서론

문화 분야에 있어서 프랑스의 특징은 2차 세계대전 이후 문화부를 설립한 이래로 정부가 매우 중요한 역할을 자처하고 있고 이를 위해 막대한 예산을 편성, 집행하고 있다는 점이다. 상대적으로 이 예산은 20세기 중반 이후부터 지속적으로 확대되어 왔다<sup>1)</sup>. 하지만 오늘날 전체적으로 보면 프랑스 정부는 다양한 사적 주체들과 함께 문화산업 시스템의 일부로서 기능하고 있다고 볼 수 있다. 이 말은 민간 기업이 차지하는 비중과

1) 문화부 예산은 매년 지속적으로 증가했고 80년대 초반에는 100% 증가율을 기록하기도 했지만 90년대 이후부터 전체 정부 예산의 증가율에 못 미치는 경우가 많았다. 하지만 문화부를 제외한 타 정부부처(외교부, 교육부, 청소년부)의 문화 관련 예산까지 감안하면 프랑스의 문화 관련 예산은 전반적으로 크게 증가한 것으로 나타난다. MCC DEPS, *Culture & Médias 2030*, 2011, p.391.

역할이 커졌음을 의미한다. 따라서 과거에 비해 정부에 대한 기대가 조금씩 줄어들고 있는 것이 사실이나, 여전히 상징적인 면이나 구조적인 변화를 야기한다는 면에서 정부의 역할은 매우 중요하다고 할 수 있다.

프랑스의 공공정책이 문화 분야에 개입하는 목적은 크게 세 가지로 나눌 수 있으며 이러한 목적을 근거로 자유경쟁시장을 지향하는 타 산업과는 달리 문화산업에서 정부 개입이 정당화된다.<sup>2)</sup> 첫째, 국민의 평등한 문화적 접근과 참여 보장이다. 이것은 프랑스 헌법에 근거를 가지고 있는 것이기 때문에 정부는 국민 모두가 문화적인 삶을 영위할 수 있도록 보장하여야 한다. 프랑스에서 문화는 경제와 사회 분야와 함께 하나의 중요한 독립적 정책 분야이다. 따라서 문화적 삶에 동등한 접근과 참여에 대한 장애물은 정부가 나서서 해결해야 하는데 특정한 국민 집단 혹은 특정한 지역에 대해서 이러한 장애물을 제거하기 위한 정책이 실시될 수도 있다. 둘째, 문화예술유산의 창작, 보존, 계승에 기여하는 것이다. 문화예술유산은 국가 전체의 공동 자산으로 간주되기 때문에 창작을 증진하고, 이 유산을 보존하고 전승하는 것이 국가의 중요한 책임으로 간주되고 있다. 문화예술유산은 일반 상품과는 다르다는 확실한 관점을 확립하고, 문화적 가치가 있는 창작물이 단기적인 수익성 때문에 사라지는 것을 막고, 특정한 방식으로 집중화나 표준화되는 것을 억제하여 다양성을 확대할 필요가 있는 것이다. 셋째, 문화예술 교육을 국가가 책임지는 것이다. 공공 문화정책에서 교육정책은 국민의 문화적 접근과 참여와 밀접하게 관련되어 있다.

본 논문은 프랑스 문화정책 중 국민 문화활동의 지원에 대한 정책을 분석하고 평가하는 것을 목적으로 한다. 문화활동 지원정책은 위에서 밝힌 프랑스의 문화정책의 세 가지 목표 중 ‘문화적 접근과 참여’, 그리고 ‘문화예술 교육’과 직간접적으로 관련된 것으로 이것에 대한 구체적 정책 사례를 검토할 것이다. 이러한 목적 하에 이 논문의 본문은 크게 세 장으

2) MCC, *Politique culturelle et objectifs*, 2004, p.1. [portal.unesco.org/culture/en/files/.../France.doc](http://portal.unesco.org/culture/en/files/.../France.doc)

로 구성되었다. 첫 번째 장은 프랑스 문화활동 지원정책의 추진체계를 살펴본 다음, 지원정책에 정당성을 부여하는 정책 이념에 대해 논할 것이다. 두 번째 장은 지금까지 지속되고 있거나, 최근에 추진된 문화활동 지원정책에 관한 구체적 사례를 살펴볼 것이다.

## 2. 문화활동 지원정책의 추진체계와 이념

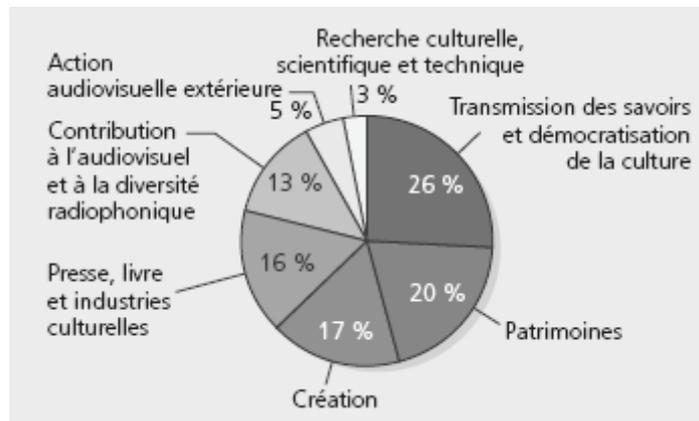
### 2.1. 추진 체계

프랑스 문화커뮤니케이션부Ministère de la culture et de la communication (이하 문화부)는 프랑스 전체를 대상으로 공공 문화정책을 수립하고 집행하는 중앙부처이다. 2007년 사르코지Sarkozy 정부의 공공정책의 전반적인 개혁 정책<sup>3)</sup>에 따라 문화부 조직 개편에 대한 2009년 11월 11일 시행령이 제정되었다. 그리고 마침내 2010년 비서실Secrétariat général, 문화유산총국Direction Générale des Patrimoines(DGP), 예술창작총국Direction Générale de la Création Artistique(DGCA), 미디어문화산업총국Direction Générale des Médias et des Industries Culturelles(DGMIC)으로 문화부 조직이 개편되었다. 이러한 조직 개편의 특징을 보면, 우선 기존의 문화부 조직에는 많은 국, 대표부, 서비스 등이 병렬적으로 존재하고 있었는데 이것을 크게 1실과 3개 국으로 정리, 개편했다는 데 있다. 특히 비서실이 많은 조직을 거느리게 됨으로써 매우 비대해진 것이 특징적인데 사르코지 정부가 공공기관에 대한 통제력을 크게 강화한 측면이 잘 드러난다.<sup>4)</sup>

3) RGPP(révision générale des politiques publiques).

4) 사르코지 정부가 공영방송사를 개편하면서 사장 임명권을 시청각최고위원회(CSA)로부터 가져온 것, 그리고 국가연구기관인 CNRS에 대한 연구실적 및 예산통제 등도 정부 권력의 강화라는 측면을 잘 반영하고 있다.

문화활동 지원의 관점에서 보면 비서실은 산하에 혁신과 문화정책 조정 서비스 Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation을 두고 고등교육과 연구, 문화예술교육, 문화활동 통계 등을 담당하는 부서를 운영하고 있다. 문화유산총국은 문화유산의 계승을 목적으로 모든 문화유산에 대한 국민의 접근성을 향상시키고 교육 관련 정책을 추진하는 조직이다. 예술창작총국은 명칭 그대로 창작을 지원하는 조직인데 창작의 활성화를 위한 전문가와 대중의 교육을 지원한다. 미디어문화산업총국은 국무총리 산하에 있으면서 문화부를 지원하는 기관이었던 미디어개발국 Direction du développement des médias(DDM)이 이번 개혁에서 문화부 조직 내로 수용된 것이다. 이 조직은 미디어와 문화 산업에 대한 업무를 맡고 있는데 책, 인쇄매체, 방송 등과 같은 미디어의 콘텐츠를 보급하는 정책에 관여한다. 문화부의 정책 프로그램별 예산 비중을 보면 지식 전파와 문화 민주화에 투입되는 예산은 26%를 차지하고 있다.



<그림 1> 프랑스 문화부의 정책 프로그램별 예산 분포<sup>5)</sup>

5) MCC DEPS, *Mini chiffres-chés: statistiques de la culture Edition 2011*, 2011, p.12.

문화부와 함께 지역문화국(Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC)의 역할도 매우 중요하다. 문화부는 1970년대 초반부터 지방정부를 비롯해서 문화기관, 방송사, 극장 등과 문화 관련 협약을 체결하였는데 1974년에는 '문화발전협약'이라는 의미있는 협약을 체결함으로써 문화부와 지방정부의 협력이 본격적으로 활성화되었고 오늘날 일반화되었다. 문화부와 지방정부간 협약은 지방정부의 문화예산 증대에 크게 기여하였는데 특히 1980년대에 이 예산이 급증하였다<sup>6)</sup>. 지역문화국은 1970년대 문화부의 주도로 설립된 특별 지방행정기관으로 지방 차원에서 문화정책의 조정업무를 담당하고 있다. 이 기관의 주요 역할은 중앙의 문화정책을 지역 사정에 맞게 적용, 실행하고, 지역별로 균형 있는 문화 발전을 도모하며, 해당 지역의 정부 및 문화기관에 대해 자문을 제공하는 것이다. '미니' 문화부라고 불리는 이 기관은 문화활동 지원정책 차원에서 보면 공공참여 확산, 문화예술교육 활성화 등에 기여하고 있다.

문화부가 문화정책을 총괄하는 부처이며 위에서 간단히 살펴본 바와 같이 문화활동 지원정책에서도 핵심적인 역할을 한다는 점에는 이견이 없을 것이다. 하지만 문화활동이라는 것이 매우 포괄적인 만큼 오늘날 프랑스의 문화활동 지원정책을 문화부의 역할에만 한정해서 보기에는 무리가 있다.

예를 들어 프랑스 전역에는 약 15만 7,000여개의 비영리, 자발적, 아마추어 '문화단체'(association culturelle)가 존재하는데 예산의 절반 정도를 공적 지원(지방정부 34%, 중앙정부 12%)에 의존하고 있긴 하지만 나머지는 회비, 수익사업, 기부 등으로 충당하고 있다<sup>7)</sup>. 이 단체들은 단순히 문화의 소비자가 아니라 직접 문화예술 활동에 참여한다는 점에서 자발적인 생산자라고 볼 수 있으며, 전국 곳곳에 위치하여 일반 지역 대중과

6) 1992년부터 문화부는 예산과 정책 결정권을 지역문화국으로 이관하는 흐름을 보이고 있다.

7) 이해경, 『유럽 주요 3개국 문화산업정책 분석- 영국, 프랑스, 독일의 시청각산업 및 문화산업을 중심으로』, 한국문화콘텐츠진흥원 유럽사무소, 2009, p.123

가까운 조직이다. 문화단체들은 다양한 형식으로 중앙과 지방의 문화정책에 참여하는데 공공 문화단체의 경영을 위탁받거나, 정책에 대한 조언을 제공하기도 하며, 정책집행에 직접 관여하기도 한다.

그 외에도 교육부, 외교부, 청소년부 등의 중앙부처도 문화 관련 정책사업을 단독으로 추진하거나 문화부 혹은 타 부처와 공조하여 추진하고 있다. 그리고 최근에는 디지털 시대를 맞아 문화활동에 있어서 미디어의 영향이 매우 중요한 것으로 간주되고 있다. 이러한 맥락에서 미디어의 콘텐츠 규제를 담당하는 독립행정기구인 시청각최고위원회Conseil Supérieur de l'Audiovisuel(CSA)도 중요한 역할을 하고 있다. 이러한 이유로 본 연구에서는 문화활동에 대한 지원정책을 문화부의 활동에 국한하지 않고 좀 더 폭넓게 정책 사례를 살펴보고자 한다.

## 2.2. 정책 이념

프랑스 문화정책이 한국과 크게 차별화되는 점은 정부부처가 사회적 가치를 담은 원칙이나 이념에 따라 정책을 수립하고 집행한다는 점이다. ‘문화 민주화démocratisation culturelle’, ‘문화적 민주주의démocratie culturelle’, ‘문화적 다양성diversité culturelle’ 등이 오늘날까지 이어져 오는 중요한 문화정책의 원칙이자 이념이다. 이러한 이념들은 이미 기존의 여러 연구에서 소개된 바 있기 때문에 본 연구에서는 문화활동 지원 정책과 관련한 논의로 제한하고자 한다.

프랑스에서 문화활동 지원정책은 근본적으로 민주주의 이념에서 출발한다. 즉 민주국가는 국민 모두가 예술작품과 문화활동에 접근할 수 있고 아울러 문화활동의 선택에서 자유를 가질 수 있으며, 창작자들이 창작과 배포의 완전한 자유를 누릴 수 있도록 해야 한다는 말이다. 이러한 측면에서 1946년 이후부터 프랑스 헌법의 서문은 국가가 국민에게 교육과 문화에 대한 동등한 접근을 보장하라는 내용을 담고 있다<sup>8)</sup>.

1959년 창설된 문화부의 초대장관인 앙드레 말로André Malraux는 국

민 누구나 동등하게 문화자산을 접할 수 있도록 한다는 '문화 민주화'를 주창하면서 국민의 문화적 작품에 대한 접근을 높이는 정책을 적극적으로 추진하였다. 국민들에게 소수의 특권층이 누리는 예술작품을 접하고 문화를 즐길 수 있는 기회와 공간을 제공하기 위한 수단으로 '문화의 집'을 설립하였다. 한편 문화 민주화 정책은 국민이 예술을 접하는 기회를 보장하기 위한 것이지만 국민이 직접 문화를 생산하는 주체가 된다는 것으로 보지 않았고 예술지상주의와 엘리트주의를 추구한다는 점에서 비판을 받기도 하였다<sup>9)</sup>. 그럼에도 불구하고 문화 민주화 원칙이 사라지지 않고 오늘날까지 유효하게 작용하면서 문화예술 작품에 대한 접근성을 향상시키는 정책은 지속되고 있다.

문화 민주화가 지배적인 문화정책의 패러다임으로 유지되던 60년대 말 '68 운동'을 분기점으로 사회 전반에 큰 변화가 일어났다. '부르주아' 문화에 대한 반감이 표출되었고 지역 문화발전의 필요성이 요구되었다<sup>10)</sup>. 1971년 취임한 자크 뒤아멜(Jacques Duhamel) 장관은 문화 민주화 정책의 한계를 지적하고 "문화 발전"이라는 개념을 제시하였다. 그의 정책은 기존의 엘리트주의적 문화정책에서 탈피해 대중적 문화정책을 지향하면서 예술작품의 감상에 한정하지 않고 대중의 일상생활에 문화를 침투시키고 문화유산의 보존 차원을 넘어서 창작을 고무하지는 것이다. 특히 대중으로부터 동떨어진 예술보다는 대중적 창작을 강조하였다. 아울

8) 그 외에도 여러 법적 근거를 보면 유럽연합의 마스트리흐트(Maastricht) 조약 3조와 128조는 유럽연합이 회원국들의 질 좋은 교육과 문화적 번영에 기여한다고 밝히고 있다. 또한 프랑스 문화부 관련법과 시행령은 최대한 많은 사람들이 중요한 문화적 작품과 문화유산에 접근가능하고 예술활동과 예술창작을 활성화하도록 문화부의 임무를 부여하고 있다. 1982년과 1983년에 제정된 탈집중 관련법들도 헌법에서 밝힌 일반적인 책임조항을 근거로 국가와 지방이 함께 이 분야에 개입해야 함을 밝히고 있다.

9) 진인해, 『프랑스 문화정책의 역사』, 『한국프랑스학연구』, 제59집, 2007, pp.4-5.

10) Philippe Poirier, "Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ?" dans Thomas ANTONIETTI, Bruno MEIER et Katrin RIEDER (dir.), *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse*, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 2008, p.177.

러 중앙집권적 문화정책에서 지역 공동체의 역할을 강조하면서 문화에 있어서 지리적 불평등을 해소하기 위한 지역분산 정책을 추진하였다. 그리고 마침내 1977년 지역문화국 창설 법령이 통과되면서 프랑스 문화정책의 지역 분산화에 대한 본격적인 토대가 마련되었다.

1980년대 초 좌파가 집권하면서 70년대의 정신을 이어받으면서 동시에 공공 문화정책에서 큰 개혁을 추진하게 된다. 이 시기 문화부 장관에 취임한 자크 랑Jack Lang은 문화부의 예산을 두 배로 증가시켰고 문화시설을 건립하는 큰 공사를 시작하면서 좌파 정부의 문화정책을 크게 강화시켰다. 또한 창작을 통한 개인의 자유로운 발달을 중요시하였으며 문화를 어느 한 분야의 소유물로 보지 않고 모든 분야의 지원을 보장하는 “문화적 민주주의”를 주창하였다. 1982년 5월 10일의 시행령에는 이러한 새로운 문화부의 임무를 명시하였다.

이와 같은 80년대 초 좌파의 문화 정책을 보면 문화적 민주주의가 앙드레 말로가 주창한 문화 민주화를 대체한 것으로 보이지만 실상은 그렇지 않다. 비록 기존에 예술로 간주되지 않았던 재즈, 샹송, 거리예술, 의상, 디자인, 사진, 광고, 만화 등의 분야에까지 문화부의 활동 및 지원영역을 확장된 것<sup>11)</sup>은 중요한 상징적 변화이지만 실제로 문화부 예산의 대부분은 여전히 전통적인 문화유산, 박물관, 현대예술, 공연예술과 같은 ‘고급문화’의 지원에 집중되었던 것이다<sup>12)</sup>. 결국 80년대 자크 랑의 정책은 공식적으로 문화 민주화와 문화적 민주주의의 조화를 모색했다고 보는 것이 더 타당해 보인다. 자크 랑의 문화정책의 또 하나 중요한 특징은 문화의 경제적 측면을 강조하면서 문화산업의 성장을 지향했다는 것이다. 80년대는 방송의 자유화와 민영화 정책을 추진하면서 부족한 방송 콘텐츠를 채우기 위해 미국의 영화와 방송 프로그램이 대거 편성하던 시기로 정부가 영상제작산업을 지원하기 위해 SOFICA(1985)와 COSIP(1986)과 같은

11) 진인혜, op. cit., p. 314.

12) Philippe Poirier, op. cit., p. 178; 문시현, 『프랑스문화정책 50년: 문화 민주화를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 제30집 p.289.

조치를 마련하였다<sup>13)</sup>. 이처럼 문화와 경제를 결합시킨 관점이 부상하면서 프랑스의 문화산업을 지원하는 정책이 추진되는데 이는 미국 문화산업의 독점과 침투를 막기 위한 보호주의적 정책으로 볼 수 있다.

이후 자크 투봉Jacques Toubon이 90년대 초 주창한 ‘문화적 예외 exception culturelle’에서도 자국의 문화산업에 대한 방어적이고 보호주의적인 측면이 강하게 드러난다. 이러한 이유로 ‘예외’가 다른 지역, 사회, 국가 문화의 발전까지 포괄할 수 있는 ‘다양성’으로 대체되고<sup>14)</sup>, 2001년 11월 2일, “유네스코의 문화적 다양성에 대한 보편적 선언문”이 만장일치로 채택된다. 2002년에는 평등, 창작, 정체성과 다양성이라는 목적을 달성하기 위한 하나의 방안으로 예술교육이 공공 서비스 영역으로 간주되었다. 이처럼 문화적 다양성의 기원을 보면 프랑스의 문화산업을 대외적으로 보호하기 위한 정당화 도구로 출발했지만, 이것이 민주주의의 가치를 반영하는 중요한 면을 지니고 있기 때문에 이후 프랑스 문화정책의 중요한 이념적 축으로 작동하면서 실제적인 정책적 실천으로 드러나게 된다.<sup>15)</sup>

정리하면 프랑스의 문화활동 지원정책의 뿌리는 문화 민주화 이념에서 찾을 수 있다. 이 이념에 기초한 정책은 오늘까지 지속적으로 추진되고 있다. 이어 문화적 민주주의는 문화활동의 지원분야를 대중문화의 영역으로 확대하는데 기여하였다. 문화적 다양성은 문화적 민주주의의 연장선에서 국민이 다양한 문화적 작품에 접근할 수 있도록 하는 정책의 바탕이 되는 이념이다.

13) Christian Brochand, *Histoire Générale de la radio et de la télévision en France*, Paris: La documentation française, 2006, pp.584~585.

14) Gisèle Sapiro, “Politiques culturelles et réglementation des industries de la culture: bilan des travaux et perspectives de recherche”, Saint-Denis La Plaine, OMIC, 2006.

15) 이원, 『프랑스 영상콘텐츠 진흥정책과 문화적 다양성』, 『한국프랑스학논집』 제68집, pp.476~478.

### 3. 문화활동에 대한 주요 정책 사례

#### 3.1. 프랑스인의 문화활동 조사

프랑스 정부는 새로운 문화활동에 적합한 정책을 마련하기 위해 지속적으로 동향조사를 실시하고 있다. 이러한 문화활동에 대한 조사를 맡고 있는 전문기관은 문화부 비서실 소속의 DEPS(Département des Etudes, de la Prospective et des Statistiques)이다. 이 조직의 전신은 1960년에 설립된 SER(Service Étude et Recherche)으로 볼 수 있는데, 문화 분야에서 사회문화적 연구와 조사를 담당하였다. 이후 문화에 대한 통계가 발전함에 따라 이 기관은 국가 문화정책에 기여할 수 있는 질적, 양적 자료를 제공하는 역할을 수행하고 있다. 프랑스 문화부는 1970년에 시작하여 비정기적으로('73, '81, '88, '97) 프랑스인의 문화활동 조사를 실시하고 있는데 최근 문화부 DEPS는 2008년 “디지털 시대 프랑스인 문화활동 Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique”이라는 조사 보고서를 발표하였다. 이 조사는 1997년부터 2008년까지 인터넷의 비약적 발전과 디지털 문화의 등장에 따른 국민의 문화 접근방식의 큰 변화를 파악하기 위한 것이다. 이 조사는 연령, 성별, 거주지, 학력, 사회직업, 생활수준으로 분류되는 다양한 인구사회학적 계층의 문화활동에 대한 핵심 정책도구로 평가되고 있다. 이 조사는 박물관, 공연, 도서, 인쇄매체, TV, 라디오, 음악, 컴퓨터 문화활동, 아마추어 문화활동(사진, 영화, 비디오, 음악, 공연, 댄스, 일기, 시, 소설, 미술, 조각, 데생) 등의 영역에 대한 프랑스인의 문화활동을 조사하였다. 이 조사 보고서가 밝힌 프랑스인 문화활동의 큰 변화는 스크린 문화<sup>16)</sup>의 발전, 젊은 층에서 TV와 라디오의 이

16) 스크린 문화는 “la culture d'écrans”를 직역한 것이다. 이 번역이 조금 어색한 것은 사실이나 엄밀하게 볼 때 과거에 말하던 영상 문화와는 또 다른 뉘앙스를 가지고 있다. 최근에 스크린 문화는 콘텐츠인 영상을 중심으로 한 문화와는 달리 DMB, 스마트폰, 태블릿 PC와 같이 스크린을 장착하고 있는 다양한 단말기를 이용하는 젊은이

용 감소, 음악과 영화에 대한 기호의 현저한 변화, 인쇄매체 이용의 지속적 하락, 전반적 문화시설 이용 빈도의 안정화, 더욱 표현적인 문화, 디지털 혁명과 세대 간 차이 등으로 요약된다.<sup>17)</sup> 이러한 특별한 조사 외에도 문화부 DEPS는 매년 주요 수치를 Mini chiffres-clés라는 보고서로 공개하고 있다.

### 3.2. 교육과 매개

프랑스 문화부는 예술작품과 문화유산에 대한 교육과 매개의 역할을 중요시 여기고 있다. 문화예술교육은 문화정책의 중요한 초석이며 문화활동 정책에서도 중요한 부분을 차지하고 있다. 교육은 문화유산, 창작물과 접할 수 있는 기회를 높이고 이 분야에서 활동을 전개할 수 있는 토대를 마련해 주기 때문이다. 문화예술교육은 문화부와 지방자치단체가 맡고 있는 전문화된 교육과 국가 교육에 의해 실시된다.

<표 1> 문화부 소속 대학 교육기관 현황<sup>18)</sup>

분야	대학수	학생수
건축, 조경	21	18,474
조형예술	58	10,524
공연	41	3,823
문화유산	2	1,659
영화, 방송	2	236
총계	124	34,716

들의 문화를 말하는 것이다.

17) MCC DEPS, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique: Éléments de synthèse 1997-2008*, MCC, 2009.

18) MCC DEPS, *ibid.*, p.11.

프랑스 교육부는 모든 학생들이 전 교육기간 동안 개인적인 문화를 스스로 만들고, 예술적 활동을 발전시키며, 예술가와 작품 그리고 문화예술 공간에 대한 접근성을 높이는 것을 원칙으로 하고 있다<sup>19)</sup>. 2000년대에 우선권을 두고 있는 정책방향은 네 가지로 요약된다. 첫째 교육기관의 공간 정비에 있어서 발표 혹은 전시공간의 조성, 둘째 대학 학부 교육에 이미지 교육 실시, 셋째 음악인과 음악학교와 협력하여 초등학교에 음악 교육 개발, 넷째 문화 전문인과 예술가를 동원한 교사들의 교육 강화 등이 그것들이다.

문화부는 고등학교 개혁 차원에서 예술적 표현을 위한 실습 공간을 마련하기로 하였는데 예술 교육이 부족한 고등학교에게 우선권을 부여하였다. 또한 문화부와 교육부를 비롯한 여러 부처가 협력하여 “지역 교육 계약”을 마련하였는데 이것은 자질있는 어린이와 청소년에게 방과 후의 교육을 제공하기 위한 것이다.

전문학교의 접근성을 개선하기 위한 정책도 마련되었다. 구체적으로 1998년 7월 29일 법이 개정되어 지방자치단체는 가족의 소득에 따라 음악학교의 등록금을 조정하게 되었다. 미술대학과 건축대학의 경우 교육 프로그램을 마련하여 공공 교육에서 이 분야의 전문 교육인을 양성해야 한다. 미술대학과 건축대학의 학생들에게 더 나은 교육환경을 제공하기 위해 장학금제도를 개선하였다.

이미지와 멀티미디어 교육<sup>20)</sup>에 있어서는 청소년부Ministère chargé de la jeunesse가 구체적 정책을 마련하고 있다. 이것은 디지털과 관련된 활동과 행동의 변화를 감지하고 공공정책의 변화와 혁신을 시도하기 위한 것으로 이 역시 문화교육의 일환으로 볼 수 있다. 2006년 말 프랑스에서는 사이버 문화와 디지털격차에 대한 논의가 젊은이들의 교육에 대한 문제로 확대되었다. 이에 따라 청소년부는 멀티미디어교육 계획(Plan

19) <http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.htm>

20) <http://www.jeunes.gouv.fr/ministere-1001/actions/vacances-et-temps-de-loisirs-1108/soutien-aux-politiques-culturelles/article/education-a-l-image-et-au-3163>

d'éducation au multimédia, 이하 PEM)을 마련하였다. 이 정책의 대상은 도시와 시골의 모든 젊은 계층이 된다. 그리고 목적은 심도있는 문화적인 변화에 대한 인식을 고취하고, 지역 간 불균형을 채울 수 있는 전문가를 양성하는 것이다. 이 계획을 실시하기 위해 2007년과 2008년에 10개 지역(Aquitaine, Auvergne, Bretagne, Champagne-Ardenne, Centre, Languedoc-Roussillon, Lorraine, Midi-Pyrénées, Picardie, Poitou-Charentes)에 시범사업을 실시하였다. 이 시범사업은 지역문화국과 인터넷사용부Délégation aux usages de l'Internet의 지원을 받아 청소년을 담당하는 지방정부의 부서에서 주관하였다. 약 100여개의 프로젝트가 실시되어 평가를 받았다. 이 시범사업 이후 지방자치단체는 문화적 여가 분야에서 혁신적이고 가치있는 멀티미디어 교육 프로젝트를 지원하고 있으며 2011년 전국적으로 PEM이 지속적으로 추진되고 있다.

아울러 청소년부는 여러 부처와 협력하여 지역과 전국 차원에서 언어와 읽기 문화를 배양하기 위한 정책을 추진하고 있다. 여가시간 동안 읽기와 쓰기의 즐거움을 느낄 수 있는 정책은 대중 교육의 기본 토대가 되어 왔다.

### 3.3. 문화비용 정책

문화활동에 있어서 가격은 유일한 장애물도 아니고 항상 가장 결정적인 장애물도 아니지만, 특히 젊은이들에게는 매우 중요한 제한 요인으로 파악되고 있다. 따라서 가격 정책은 문화 민주화 계획과 분리될 수 없는 중요한 부분으로 간주되어 왔다. 따라서 프랑스의 많은 문화기관은 문화 접근 비용을 낮추기 위해 상당한 노력을 기울이고 있다. 특히 사회적 약자나 젊은이에 대한 가격 할인을 위해 특별한 노력을 기울이고 있다.

박물관과 유적지 방문은 일반적으로 가족적인 성격을 지니고 있는 문화활동으로 파악되는데 이 활동은 종종 경제적 어려움에 의해 제약을 받

는다. 따라서 프랑스 정부는 2000년 1월 1일부터 33개 국립 박물관은 월 1회 일요일에 무료로 입장 가능하도록 하였다. 역사적 유물이나 유적지를 관리하는 국가기관은 성수기를 제외한 10월 1일부터 5월 30일까지 무료로 입장 가능하다(1999년 10월 1일부터 발효). 한편 18세 미만의 연령층은 요일에 관계없이 국립 박물관에 무료로 입장이 가능하다. 이 연령층은 국가 소유의 유적지에도 무료로 입장이 가능하다.

극장 공연 관람은 가장 규칙적인 관객이 많은 문화활동으로 알려져 있다. 41%의 관객이 1년에 적어도 3번은 극장을 찾는 것으로 조사되었다<sup>21)</sup>. 하지만 이 문화활동은 다른 문화활동과는 달리 고위직이나 중간계층 직장인이 대다수를 차지하고 있기도 하다<sup>22)</sup>. 따라서 이처럼 높은 비용을 요구하는 문화활동인 공연 관람을 소득이 낮은 계층으로 확대하기 위한 조치가 필요하다는 인식이 조성되었다. 또한 종종 마지막 순간에 공연 관람을 결정하는 경우가 많기 때문에 기존의 요금 정책에 의해 극장의 접근이 제한되는 경우가 많다는 것이 지적되었다. 따라서 단순하고 효과적인 가격 조치를 통해 극장에 대한 접근성을 향상시키기 위한 방안이 제안되었다. 따라서 2001년부터 공공기관이 관리하고 있는 극장(Le théâtre de la Colline, le théâtre de l'Odéon, le théâtre de Chaillot, la Comédie Française et le théâtre national de Strasbourg)은 목요일 단일 요금(당시 50프랑)으로 입장권 판매가 되었다.

프랑스 문화부는 경제적, 사회적 상황에 따라 맞춤형 지원도 마련하고 있다. 4000여 문화기관에서 사용할 수 있는 “바캉스 수표chèques vacances”를 개발한 바 있는데 어려움에 처한 국민들을 위한 “맞춤형 동반수표chèques d'accompagnement personnalisé”를 마련하여 지방자치단체와 시민단체들이 이 수단을 이용해 해당 국민들이 공공문화서비스에 접근할

21) <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/democratisation/pratiques.htm>

22) 경제적 격차가 문화활동에서의 격차를 발생시키는 중요한 요인임에는 분명하다. TV를 많이 시청하는 사람들은 극장 공연 관람률이 매우 낮은 반면 공연 관람률이 높은 계층에서는 TV시청이 낮은 것으로 나타났다. Gilles Pronovost, *Médias et pratiques culturelles*, Grenoble, P.U.G., 1996, p.82.

수 있도록 하였다<sup>23)</sup>. 마찬가지로 기존에 15,000명의 젊은이에게 서점에 서 책을 살 수 있도록 해주는 구매쿠폰 제도가 있었는데 정부는 2000년에 수혜자를 40,000명으로 확대하였다.

지방자치단체의 경우 론 알프Rhône-Alpes 지방은 15~20세 고등학생에게 ‘문화수표’를 제공하였다<sup>24)</sup>. 이것은 특정한 문화기관에서 이용하는 정기사용권과는 달리 영화, 극장, 박물관, 도서관 등 다양한 기관에 접근할 수 있는 사용권 같은 것이다. ‘문화수표’의 사용은 단순히 가격 인하의 효과뿐만 아니라 문화적 공간에 대한 대중화와 개방화를 가져와 새로운 문화활동의 가능성을 열어주는 수단으로 평가받고 있다.

### 3.4. “시간의 문”

프랑스 문화부는 2005년 “시간의 문 Les portes du temps”이라는 프로젝트를 국토부Ministere de la Ville 그리고 사회통합·기회균등청Agence nationale pour la cohesion sociale et l’egalite des chances과 함께 추진하였다. 이것은 문화생활에 소외된 국민들을 사회통합의 차원에서 지원하기 위한 것이다. 이 프로젝트는 시골이나 민감한 도시 주변 출신의 어린이와 청소년에게 방학 기간 동안 문화유산을 즐길 수 있는 기회를 주는 것을 주된 목적으로 하고 있다. 시간의 문 프로젝트는 전문 예술인들을 참여시키고 연극, 춤, 음악, 조형예술, 영화, 거리 예술 등과 같은 예술 공연을 이용하며 전례없는 방식으로 문화유적지를 탐방하고 그것의 역사를 접할 수 있도록 해 준다. 이 프로젝트는 청소년과 문화유산 간 참다운 만남이 형성될 수 있도록 전시 주제와 관련되거나 유적지의 역사에 투영된 주제를 중심으로 조직된 일정을 제공한다. 청소년을 위한 프로그램은 1일 혹은 며칠 동안 진행되고, 주제별 여정과 작업실 활동 그리고

23) <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/democratisation/faciliter.htm>

24) MCC, *Culture-Etudes*, 2009-6, 2009, p.2.

역동적인 예술 창작 활동이 이루어지며 각각의 어린이나 청소년이 문화유산의 홍보대사가 될 수 있는 기회를 제공하는 것이 특징적이다.

문화유산에 대한 생생한 체험을 목적으로 하는 이 프로젝트는 문화유산과 과학 분야의 예술가와 교육자로 구성된 팀에 의해 운영된다. 교육자는 문화유적지가 역사적 문화유산에 생소한 대중에게 개방되고 그들을 매료시킬 수 있도록 하는데 주안점을 두고 있다. 젊은이들의 편의성을 위해 각 프로그램의 그룹은 약 20여 명의 참여자로 제한된다.

시간의 문 프로젝트는 지역에 소재한 지역문화국, 지방 자치단체와 도청, 국가박물관 단체(RMN-Grand Palais), 국가유적센터(CMN)를 비롯한 다양한 문화유산 관련 기관의 지원과 후원을 받고 된다. 이 프로그램의 후원을 위해서는 새롭게 파트너 계약을 체결하면 된다. 문화유적지는 청소년과 사회통합 관련 주체들과 협력관계를 유지하고 있는데 청소년의 숙소는 여가센터, 사회보장센터, 청소년문화의 집, Francas 연합회, 시골가정연합회 등이 방학동안 제공한다.

2005년에 창설된 이래 이 프로그램을 이용한 청소년은 17만 명에 이른다. 2011년에는 시간의 문의 7번째 사업이 16개 지역과 47개 유적지에서 실시되었고 25,000명이 참여하였다. 이 정책은 문화부가 모두에게 문화를 공유할 수 있도록 하는 의지의 표현이라는 평가를 받고 있다<sup>25)</sup>.

### 3.5. 디지털 네트워크 접근

2008년 10월 에릭 베송Eric Besson이 제출한 정책보고서 “디지털 프랑스 2012 *France Numérique 2012*”는 디지털 경제 발전의 증장기 액션플랜을 구상하면서 네 가지 핵심 과제를 설정하고 있는데 그 중 첫 번째 과제가 모든 국민에게 디지털 네트워크의 접근을 보장하는 것이었다. 디지털 네트워크에 대한 접근권을 보장한다는 것은 결국 디지털 격차를 줄

25) DGP, *Guide d'information Les portes du temps 2012*, 2011.

이고 국민들이 디지털 네트워크를 통해 다양하고 풍성한 문화콘텐츠를 이용할 수 있는 기회를 보장한다는 것을 의미한다. 이러한 취지에 따라 이 보고서는 크게 세 가지 차원의 정책을 제안하고 있다<sup>26)</sup>. 첫째, 초고속 인터넷은 오늘날 물이나 전기와 같이 필수적인 일상용품과 같은 기능을 하는데, 2백만에서 4백만 명의 프랑스인이 정보사회에서 지속적으로 배제되어 왔다는 점에서 2012년까지 유무선 초고속 인터넷에 접속할 수 있도록, ‘모든 사람을 위한 초고속 인터넷 권리’를 보장한다. 둘째, 지상파 방송의 디지털 전환으로 2012년까지 해외령을 포함한 프랑스 전역에서 수신료 외 별도의 추가 비용 없이 18개의 무료 채널을 볼 수 있도록 한다. 셋째, 노년층을 대상으로 디지털 이용을 위한 장비나 교육 지원 수단을 강구하여 그들이 디지털 네트워크에 보다 쉽게 접근할 수 있도록 한다.

에릭 베송의 보고서는 문화부의 DEPS가 2008년 “디지털 시대 프랑스인 문화활동” 보고서에서 강조한 것처럼 디지털 기술의 발전에 따른 문화활동의 큰 변화와 직접적으로 관련된 정책을 제안하고 있다는 점에서 의미가 있다. 이후 2009년 5월 6일, 디지털경제개발·전망 비서실 Secrétariat d'Etat à la Prospective et au Développement de l'Economie Numérique 실장은 ‘디지털 분야 프랑스 경제 활성화 계획’을 발표하면서 구체적 투자방안과 함께 2012년까지 유선 인터넷 가입자 수를 8백만 명에 이르게 할 것이라고 발표하였다<sup>27)</sup>. 오늘날 인터넷은 다양한 문화활동을 가능하게 하는 인프라라는 점에서 중요한 정책 분야이다.

한편 오늘날 방송은 문화활동과 문화산업에서 매우 중요한 기능을 수행하고 있다는 점에서 문화정책에서 매우 중요한 자리를 차지한다. 방송 규제기관인 CSA는 지상파 방송의 디지털 전환을 2000년대 중반부터 핵심 정책사업으로 추진해 왔다. 프랑스 지상파 디지털 방송은 2005년 일

26) Eric Besson, *France Numérique 2012*, 2008.

27) 문화체육관광부, 『디지털융합시대 콘텐츠산업 미래정책 연구』, 문화체육관광부, 2010, p. 144.

부 지역에서 첫 방송을 시작하였다. 그리고 프랑스 정부는 2008년 12월 23일 지상파 디지털 전환과 아날로그 방송 종료 국가 계획을 발표했으며 예정된 2011년 11월 30일자로 이 계획이 완료되었다. 이 정책에서 중요한 것은 지상파 디지털 방송의 커버리지를 95%로 설정하여 최대한 국민 모두가 디지털 방송에 접근할 수 있도록 하였다는 것이다<sup>28)</sup>. 실제로 2012년 지상파 방송의 커버리지는 프랑스 인구의 97.3%에 달해 목표를 초과 달성하였다. 그리고 나머지 난시청 지역에서는 무료 위성방송을 이용하여 지상파 방송을 시청할 수 있는데 정부가 수신장비를 지원하고 있다.

프랑스 지상파 디지털 방송 정책에서 또 하나 중요한 특징은 기존의 7개 채널을 18개 채널로 확대하였다는 점이다<sup>29)</sup>. 이 18개 채널 내에는 기존에는 없던 다양한 장르의 전문 채널들이 포함되어 국민들의 선택권이 확대되었다. 영화 전문 채널인 Canal+는 디지털 전환 이후에도 기존의 방식대로 시간대에 따른 유·무료 혼합 방송서비스를 유지하고 있다.

2011년 상반기 기준으로 지상파 디지털 방송을 직접 수신하는 가구는 1,680만으로 전체 가구의 62.6%를 차지하고 있다. 또한 지상파 난시청 지역에서 무료 위성을 이용하여 지상파 방송을 시청하는 가구는 260만으로 전체 가구의 9.6%를 차지한다.<sup>30)</sup> 합하면 프랑스 전체 가구의 70% 이상이 지상파 디지털 방송에 접근하고 있는 것이다. 프랑스의 지상파 디지털 정책의 핵심은 디지털 네트워크에 대한 접근을 보장해 주기 위한 정책 중 대표적인 공공정책으로 간주된다. 특히 다양한 디지털 미디어가 발전하고 있지만 대부분 유료라는 점에서 수신료만으로 시청할 수 있는 지상파 다채널 방송은 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 물론 방송 시청

28) 이원, 이기현, 『프랑스 지상파 방송의 디지털 전환 정책과 정부 주도 기술혁신』, 『한국프랑스학논집』, 제76집, pp.85-115.

29) 아날로그 방송 당시 두 채널(Arte와 France5)은 같은 주파수를 이용하여 낮과 저녁 시간대로 나누어 방송을 실시하였다. 프랑스 지상파 방송에는 9개로 구성된 유료 채널 서비스도 존재한다.

30) CSA, *Observatoire de l'équipement des foyers pour la réception de TV numérique. 1er semestre 2011-7e vague d'étude*, 2011, p.3.

을 저급한 문화활동으로 보는 시각이 존재하는 것도 사실이다. 그 이유는 대중문화를 소위 고급예술과 차별화하는 관점이나 실제 방송 프로그램의 수준에 대한 부정적 평가에서 비롯되기도 한다.<sup>31)</sup> 그럼에도 불구하고 방송은 오늘날 가장 기본적인 문화활동으로 간주되고 있고 다양한 문화가 소개되는 중요한 창구라는 점에 대해서는 부정하기 힘들어 보인다. 다만 방송을 많이 시청하도록 하는 정책이 성공한 문화정책이 될 수 없으며 방송에서 문화적 가치가 있는 다양한 프로그램이 편성되고 시청자들이 이것에 접근할 수 있도록 하는 것이 중요할 것이다.

### 3.6. “Proxima Mobile”

프랑스는 모바일 인터넷이 발전함에 따라 2009년 7월 16일 디지털경제개발·전망 비서실 실장이 Proxima Mobile 프로젝트를 발표하였다. 이 프로젝트는 시민들이 직접 모바일을 통해 일상생활에서 편리한 서비스를 이용할 수 있도록 하기 위한 것이다. 정부는 발표 당시 1,000만 유로의 예산을 편성하여 모든 사용자들을 대상으로 하는 어플리케이션과 혁신적 서비스의 제작에 투자하였다. 당시 목표는 2010년까지 1백만 사용자를 확보하는 것이었다. 이 프로젝트를 위해 개설된 Proxima Mobile 포털은 디지털경제개발·전망 비서실과 고등교육연구부 *Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche*의 지원 하에 인터넷사용청

31) 까트린 클레망은 프랑스 방송에서 문화적인 프로그램은 사람들이 잘 시청하지 않는 밤과 여름에만 방송된다고 비판하였다. Catherine Clément, *La nuit et l'été*, Rapport remis à monsieur Jean-Jacques Aillagon, ministre de la culture et de la communication, sur l'évaluation, l'analyse et les propositions concernant l'offre culturelle à France Télévisions(particulièrement France2 et France3), le decembre 2002. 이러한 관점을 이어 받아 프랑스 문화부의 문화정책이 실패한 요인 중 하나가 공영방송에 대한 문화정책이 부족했다는 지적도 있다. 문시현, op. cit. 하지만 방송은 문화정책에서도 중요하지만 정치적으로도 매우 중요하기 때문에 정부 중앙부처인 문화부가 아닌 독립행정기관인 CSA가 규제를 맡아왔다. 따라서 문화부가 직접적으로 관여하지 못하고 CSA가 국민의 접근권과 내용의 다양성에 대해서 규제를 하고 있다.

Délégation aux usages de l'internet이 운영하고 있다. 이 포털의 서비스는 소셜 서비스(특히 일자리 검색), 근접 정보와 서비스, 경보(특히 위생 혹은 환경) 서비스로 나뉜다.<sup>32)</sup>

이 프로젝트의 서비스들은 모든 국민을 대상으로 구상된 것이지만 특히 오늘날 가장 소외된 노년층, 저소득층, 장애인에 대한 배려가 잘 반영되어 있다. 이 서비스들은 점차적으로 수정, 보완 및 발전을 하게 될 것인데 행정당국, 기업, 지방자치단체 그리고 시민들이 그 과정에 참여하게 되도록 구상되었다. Proxima Mobile 서비스는 어플리케이션과 모바일용 사이트 이용과 관련되는 기술적 측면과 학생들이 유용하게 활용할 수 있는 서비스를 갖추고 있는데 본 연구에서 주목하는 것은 문화활동과 관련된 부분이다. 이 서비스는 모바일 소셜 네트워크를 제공하고 있는데 영국 박물관 연합회가 만든 소셜 네트워크와 유사하게 프랑스 문화 관련 공공기관이 만든 새로운 형태의 소셜 네트워크를 제공한다. 이 소셜 네트워크는 방문객이 전시된 작품에 대한 평론과 정보를 교환 촉진하고 연구 종사자들이 작품에 대한 직접적인 연구를 가능하게 하는 것을 목적으로 한다.

#### 4. 결론

프랑스의 문화활동 지원정책은 크게 두 가지 이념에 기초하고 있다. 하나는 문화 민주화이고 하나는 문화적 민주주의이다. 문화 민주화는 1960년대 지배적인 패러다임을 형성했고 70년대에 와서 문화적 민주주의 개념이 발전하게 되었다. 68 운동 이후 이러한 문화의 두 이념은 학계의 논쟁거리가 되었으며 문화계에서는 정치적, 이데올로기적 관점으로 쟁점

32) <http://www.gouvernement.fr/gouvernement/proxima-mobile-premier-portail-de-services-publics-sur-telephones-mobiles>

화 되었다. 여기서 두 논리의 차이가 부각되었는데 문화 민주화 개념은 지식인 문화를 문제시하지 않는 반면 문화적 민주주의는 상대적 평등주의의 이름으로 지식인 문화의 특권을 용인하지 않았다. 이후 프랑스 문화정책은 표면적으로는 상당 부분 문화적 민주주의로 이동한 것처럼 보이지만 본문에서 살펴본 바와 같이 여전히 ‘고급문화’에 대한 접근을 지원하는 정책이 여전히 중요한 비중을 차지하고 있다는 점에서 볼 때 문화 민주화 이념이 여전히 중요하게 작용하고 있음을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 대중적인 장르와 이에 관련된 문화활동에 대한 지원이 점차적으로 확대되었고, 국민의 참여를 강조하는 정책이 추진된 점에 비추어 볼 때 이 두 이념은 오늘날까지 공존하고 있으며 상호보완적인 것으로 보인다.

정책 내용을 중심으로 볼 때 프랑스 정부의 문화활동 지원정책에서 대표적인 것은 교육과 문화비용 정책으로 볼 수 있다. 우선 교육 정책을 보면 문화유산과 창작물에 대한 접근성을 향상시키고 아마추어로 활동할 수 있는 기회를 높이기 위한 방향으로 추진되었다. 문화비용 정책을 보면 경제적 이유는 오늘날 문화적 향유의 큰 걸림돌이 되고 있다는 공통된 인식 하에 특히 경제적 약자나 젊은 계층을 위해 공공기관을 중심으로 가격 할인이나 면제 정책을 추진해 왔다. 그 외에도 사회통합과 기회균등 차원에서 사회적, 경제적으로 소외된 청소년에게 문화예술을 체험할 수 있도록 하는 “시간의 문” 정책이 오늘날까지 운영되고 있다. 최근에는 디지털 시대에 따른 새로운 문화활동 지원정책이 등장하였다. 무료 지상파 다채널 방송 서비스의 보장은 디지털 격차를 줄이고 국민이 다양한 디지털 콘텐츠를 접근할 수 있도록 하는 점에서 중요한 정책으로 간주되고 있다. 마지막으로 최근 모바일 미디어를 이용하여 문화적 공간을 체험할 수 있도록 하는 정책도 특징적이다.

구체적인 사례를 통해 살펴본 프랑스 정부의 문화활동 지원정책에서 추진 체계의 특징은 문화부가 여전히 가장 중요한 역할을 하고 있지만 경우에 따라 청소년부, 지방정부, 시청각최고위원회, 사회통합·기회균등

청 등과 같은 다양한 기관이 독자적으로 혹은 문화부와 공조하여 정책을 추진하고 있다는 점이다. 아울러 사르코지 정부 하에서 다양한 기관이 나서서 디지털 환경에서의 문화활동을 고려한 새로운 정책이 시도했다는 점이 주목할 만하다. 물론 올랑드Hollande 정부가 이제 막 출범한 시점에서 이러한 정책들이 연속성을 가질 수 있는지 아니면 새로운 문화정책이 등장할 것인지 주시할 필요가 있다.

프랑스는 오랜 기간 많은 예산을 들여 문화활동을 지원하는 정책을 추진해 왔다. 이 정책에 대한 긍정과 부정이 공존하고 있는 것이 사실이나 중요한 것은 문화 영역에서 정부 역할의 중요성을 인식하는 것이다. 비록 이 논문에서 역사적으로 등장한 다양한 정책 사례를 모두 다룰 수는 없었지만 제시된 주요 정책들만 보더라도 프랑스 정부는 지속적으로 노력을 해 왔다는 것을 알 수 있다. 오늘날 문화활동의 영역에서 수동적 소비보다는 참여와 능동성이 강조되고 있고 프랑스 정책에서도 이러한 점이 점점 강조되고 있는 점은 긍정적이다. 그러나 문화활동이 경제적 조건과 밀접하게 연계되어 있다는 점에서 문화정책 차원의 노력만으로는 한계가 있으며 정부 차원에서 종합적인 정책이 필요할 것이다.

## 참고문헌

- 문시현, 『프랑스문화정책 50년: 문화 민주화를 중심으로』, 『프랑스문화 예술연구』 제30집, pp.283~306.
- 문화체육관광부, 『디지털융합시대 콘텐츠산업 미래정책 연구』, 문화체육 관광부, 2010.
- 이 원, 『프랑스 영상콘텐츠 진흥정책과 문화적 다양성』, 『한국프랑스학 논집』 제68집, pp.459~482.
- 이 원, 이기현, 『프랑스 지상파 방송의 디지털 전환 정책과 정부 주도 기술혁신』, 『한국프랑스학논집』, 제76집, pp.85~115.
- 이혜경, 『유럽 주요 3개국 문화산업정책 분석- 영국, 프랑스, 독일의 시청각산업 및 만화산업을 중심으로』, 한국문화콘텐츠진흥원 유럽 사무소, 2009.
- 진인혜, 『프랑스 문화정책의 역사』, 『한국프랑스학연구』, 제59집, 2007, pp. 303~324.
- BESSION Eric, *France Numérique 2012*, 2008.
- BROCHAND Christian, *Histoire Générale de la radio et de la télévision en France*, Paris: La documentation française, 2006.
- CLÉMENT Catherine, *La nuit et l'été*, Rapport remis à monsieur Jean-Jacques Aillagon, ministre de la culture et de la communication, sur l'évaluation, l'analyse et les propositions concernant l'offre culturelle à France Télévisions(particulièrement France2 et France3), le decembre 2002.
- CSA, *Observatoire de l'équipement des foyers pour la réception de TV numérique. 1er semestre 2011-7e vague d'étude*, 2011.
- DGP, *Guide d'information Les portes du temps 2012*, 2011.

MCC, *Culture-Etudes*, 2009-6, 2009.

MCC, *Politique culturelle et objectifs*, 2004. [portal.unesco.org/culture/en/files/.../France.doc](http://portal.unesco.org/culture/en/files/.../France.doc)

MCC DEPS, *Culture & Médias 2030*, 2011.

MCC DEPS, *Mini chiffres-chés: statistiques de la culture Edition 2011*, 2011.

MCC DEPS, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique: Éléments de synthèse 1997-2008*, MCC, 2009.

POIRRIER Philippe, "Culture populaire et politique culturelle en France : un rendez-vous manqué ?" dans Thomas ANTONIETTI, Bruno MEIER et Katrin RIEDER (dir.), *Retour vers le présent. La culture populaire en Suisse*, Baden, Hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 2008.

PRONOVOST Gilles, *Médias et pratiques culturelles*, Grenoble, P.U.G., 1996.

SAPIRO Gisèle, "Politiques culturelles et réglementation des industries de la culture: bilan des travaux et perspectives de recherche", Saint-Denis La Plaine, OMIC, 2006.

<http://lesportesdutemps.culture.gouv.fr/>

<http://www.culture.gouv.fr/>

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/democratisation/pratiques.htm>

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/democratisation/faciliter.htm>

<http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.htm>

<http://www.gouvernement.fr/gouvernement/proxima-mobile-premier-portail-de-services-publics-sur-telephones-mobiles>

<http://www.jeunes.gouv.fr/ministere-1001/actions/vacances-et-temps-de-loisirs-1108/soutien-aux-politiques-culturelles/article/education-a-l-image-et-au-3163>

〈Résumé〉

## Politiques de soutien des pratiques culturelles en France

LEE Won

Les politiques françaises qui visent à promouvoir les pratiques culturelles sont fondées sur les deux conceptions politiques: démocratisation culturelle et démocratie culturelle. Alors que la conception de la démocratisation culturelle est prégnante dans les politiques culturelles depuis les années 60, celle de la démocratie culturelle, apparue à partir des années 70, s'infiltré et étend son domaine d'application dans les politiques portant sur les pratiques culturelles. Cette mutation politique est prouvée par les nouvelles mesures de soutien qui sont ouvertes sur les contenus culturels populaires et la participation culturelle des français. Dès lors, on constate que les deux conceptions cohabitent dans les politiques de soutien des pratiques culturelles, tout en reconnaissant un certain déséquilibre selon les dispositifs politiques. L'acteur principal de ces politiques est évidemment le Ministère de la culture et de la communication. Mais comme les pratiques culturelles sont très étendues, d'autres acteurs y participent de plus en plus activement. Les principales politiques à ce sujet se basent sur l'éducation culturelle et la réduction de dépenses culturelles. Or, à l'ère numérique, le gouvernement français s'efforce d'adapter les politiques

culturelles aux changements entraînés par la révolution technologique. Il s'avère que les efforts politiques français sont considérables jusqu'à présent. Malgré tout, comment les pratiques culturelles sont étroitement liées aux conditions économiques, les politiques culturelles ne peuvent être que insuffisantes. Il semble alors important de prévoir une politique plus globale rassemblant les moyens politiques nécessaires dont le gouvernement dispose.

주 제 어 : 문화활동(pratiques culturelles), 문화정책(politiques culturelles), 문화 민주화(démocratisation culturelle), 문화적 민주주의(démocratie culturelle), 문화예술교육(éducation artistique et culturelle)

투 고 일 : 2012. 6. 24

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 17세기 프랑스 건축 - 바로크와 고전주의 -

이 은 주  
(수원대학교)

### 차례

- |                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| 1. 서론             | 3.1. 루이 13세 시대의 종교건축          |
| 2. 이탈리아의 바로크 건축   | 3.2. 루브르궁의 동쪽 파사드와 베르니니의 파리방문 |
| 2.1. 델라 포르타와 마데르노 | 3.3. 베르사유 궁정                  |
| 2.2. 베르니니와 보로미니   |                               |
| 3. 프랑스의 바로크 건축    | 4. 결론                         |

### 1. 서론

“17세기의 예술이 총괄적으로 바로크라는 이름으로 불려지게 된 것은 최근의 일이다”라는<sup>1)</sup> 하우스저의 말처럼 바로크라는 개념이 하나의 양식으로서 독립된 가치를 인정받게 된 것은 거의 20세기에 이르러서이다. 19세기 후반, 부르크하르트Jacob Burckhardt(1818-97)에 의해 처음으로 바로크라는 개념이 미술사에서 언급되었다. 그는 바로크의 독립성을 주장하지만 “바로크 건축과 르네상스 건축이 흡사한 말을 하고 있는 것 같지만 바로크가 쓰는 말은 거친 사투리”<sup>2)</sup>라고 바로크를 르네상스의 타락현

1) A. 하우스저/백낙청역, 『문학과 예술의 사회사, 근세 상』, 창작과 비평사, 1985, p.192.

2) Jacob Burckhardt, *Cicerone*, Basel, 1860, pp.328-329

상으로 간주한다. 그의 부정적인 견해는<sup>3)</sup> 미술에 있어서 절대적 가치를 지니는 것은 고전적인 것이라는 르네상스 시대에 확립된 가치관의 반증이라 할 수 있다. 바로크뿐만 아니라 고딕, 로코코도 또한 고전적인 미의 기준에서 벗어나는 열등한 양식으로 간주되어 경멸을 담은 의도로 붙여진 명칭이라는 사실도 이를 말해준다.

바로크의 완전한 복권은 독일 미술사가 뵐플린H. Wölfflin(1864-1945)에 의해 이루어졌다. 그는 1888년 그의 저서 『르네상스와 바로크』에서 바로크를 독자적인 뛰어난 예술양식이며 르네상스와 동등한 하나의 양식으로 격상시켜 평가했다. 이와 같이 바로크를 르네상스의 타락으로 보는 부르크하르트나 바로크를 르네상스와는 대조적인 양식이라고 평가하는 뵐플린의 주장에서, 바로크의 개념 정립에 있어서 르네상스 고전주의가 중요한 지표가 되고 있으며 바로크와 고전주의는 불가분의 관계임을 알 수 있다.

두 양식 모두 로마의 유산인 기둥, 엔타블리처, 아치, 돔을 사용했다. 르네상스 건축가들은 안정성과 균형을 위해 이것을 끌어 쓴 반면, 베르니니와 보로미니같은 바로크 거장들은 기둥을 마치 코르크 마개를 뽑을 때 쓰는 나선형 송곳처럼 뒤틀어 놓았다. 그들은 고전적인 요소에 움직임 주어서 페디먼트를 분절시키고 선들을 내려 꽃았다. 르네상스 시대의 건물외관이 평면적으로 보인다면, 바로크 시대의 건물 외관은 안팎으로 굽이치며 불연속적인 대지를 달리는 물결처럼 느껴진다. 이는 네모난 얼음과 폭포수의 차이라고 말한다.<sup>4)</sup>

르네상스 고전주의와 바로크는 동일한 건축요소, 즉 건축어휘를 사용하지만 다른 방식으로 사용해서 각기 다른 것을 표현하는 것이다. 르네

3) 바로크에 대해 부정적인 견해를 제시한 대표적인 인물로 부르크하르트 이외에도 크로체(Benedetto Croce(1886-1952))를 들 수 있다. 그는 바로크를 르네상스의 합리적인 이상이 타락한 것으로 간주했다.

4) 캐롤 스트릭랜드/양상형 외 역, 『클릭, 사양건축사』, 예경, 2007, P.118.

상스 고전주의에서 파생된 바로크는<sup>5)</sup> 지역과 문화권에 따라 다양한 양상으로 전개되며 이탈리아, 스페인, 네델란드 중에서도 카톨릭 지역, 독일 오스트리아에서 바로크는 주요한 예술양식이 되지만<sup>6)</sup> 프랑스에서는 다른 양상을 나타낸다.<sup>7)</sup> 프랑스 17세기를 대표하는 베르사유궁이 로마의 성 베드로 성당과 비슷한 시기에 지어진 건축물이라는 사실에서도 바로크 양식이 프랑스와 이탈리아에서 얼마나 판이하게 펼쳐졌는지를 짐작할 수 있다.

본고에서는 17세기 프랑스 건축을 고찰하기에 앞서 프랑스 건축에 영향을 준 이탈리아 건축의 성격을 파악하기 위해 먼저 텔라 포르타, 마테르노, 베르니니, 보로미니 등의 대표작들을 조명하고자 한다. 이어서 이탈리아의 영향이 과급되기 시작하는 루이 13세 치세 때 종교적 건축물을 중심으로 프랑스 바로크 건축의 전개양상을 고찰하도록 한다. 또한 고전주의로의 전환의 계기가 되는 루이 14세 때의 루브르 재건축과 베르사유궁의 건축과정을 분석함으로써 17세기 프랑스 건축을 지배하는 고전주의와 바로크의 양상을 파악하고자 한다.

5) A. 하우저/백낙청, 반성완 역, p.118 참조, 바로크가 르네상스에서 파생되었다고 보는 견해는 르네상스에 이어지는 것이 바로크라는 개념과 유사한데 일반적으로 르네상스와 바로크 사이에 르네상스 후기에 해당되는 미켈란젤로 시대의 예술을 일컫는 마니에리즘 le maniérisme이 존재했다고 본다. 마니에리즘도 역시 고전주의에서 변형되어 장식을 많이 하고 화려한 속성을 지니며 비정형적인 성격을 띤다. 바로크도 비정형적인 속성을 띠지만 바로크는 하나의 독립적인 양식으로 형성된 반면 마니에리즘은 하나의 과도기적인 현상으로 평가된다는 점이 다르다. 부르크하르트나 뵐플린은 마니에리즘에 대한 언급은 하지 않고 바로크가 르네상스 고전주의에서 비롯되었다고 보는 반면 하우저는 마니에리즘은 1520년대에서 16세기 말 사이의 지배적인 양식이었지만 그렇다고 해서 이 양식만이 독자적으로 지배한 것은 아니며 특히 이 시기의 초기와 말기에는 바로크적인 경향과 혼합되어 있다고 언급한다.

6) 피에르 카반느/정숙현 역, 『고전주의와 바로크』, 라루스 서양미술사III, 생각의 나무, p.11.

7) Ian Sutton, *l'Architecture occidentale de la Grèce antique à nos jours*, THAMES & HUDSON, 2007, pp.204-205. 저자는 바로크 건축을 소개하면서 프랑스를 “예외적인 경우 un cas à part”라는 소제목에 달아 프랑스의 바로크가 다른 유럽국가들과 달리 예외적이라고 언급하면서 그 이유로 마치 프랑스인들은 딜레마를 겪고 있는 것처럼 양면성을 버리지 못한다고, 전통에 대한 집착과 고전주의적 성향이 강하므로 정의를 내릴 수 없다고 지적한다.

## 2. 이탈리아의 바로크 건축

여기서는 로마에 세워진 최초의 바로크 양식의 성당인 일 제수Il Gesu 성당(1568-1573)과 바로크적 특징이 본격적으로 구현되는, 마데르노의 성 수산나 성당을 중심으로 이탈리아의 초기 바로크의 양상을 분석해보고 이어서 프랑스 바로크에 영향을 끼친 베르니니와 그와는 대조적이며 바로크적인 성향이 극대화되어 표현된 보로미니의 대표적인 건축물을 조명하여 이탈리아 바로크 건축의 다양성을 파악하고자 한다.

### 2.1. 델라 포르타와 마데르노

루터의 종교개혁으로 인해 서방교회가 분열되자 카톨릭 교회는 이탈리아의 교황청을 중심으로 교회를 쇄신하고 부흥시키기 위해 체제를 재정비하고 권위를 되찾으려는 취지의 반종교개혁을 추진했다. 교리를 분명히 하고 예배의 규칙들을 정하고자 1545년부터 1563년까지 총 25회에 걸쳐 트리엔트 공의회가 열렸는데 이 때 신앙심을 고취시키기 위한 수단으로 예술을 활용하는 논의가 이루어졌다. 이 회의에서 결의된 내용은 건축에도 적용되었는데 밀라노 대주교인 보로메오Carlo Borromeo(1538-84)는 건축에 대한 지침들을 『기독교 구조물과 장식 부가물에 대한 지침』이라는 책으로 1572년에 제시했다. 반종교 개혁을 성공적으로 추진하기 위해 창설된 수도회인 예수회가 그들의 총본산으로 로마에 일 제수 성당을 건축했다. 이 성당은 바로크 성당의 전형으로 유럽 각국에 설립되는 성당들의 모델이 된다. 이처럼 이탈리아의 바로크는 교황청이 건축주가 되어 종교적 건축물을 중심으로 전개된다.

일 제수 성당은 1550년 경에 계획되어 처음에는 미켈란젤로Michelangelo Buonaroti(1475-1564)에게 설계가 맡겨졌으나 재정상의 문제로 그 계획은 실현되지 않았고 1568년 다 비올라Giacomo Barozzi da Vignola (1507-

1573)에게 넘겨져 추진되었다. 그의 설계 중 교회의 입면은 받아들여지지 않아 결국 그의 제자인 델라 포르타Giacomo della Porta (1532-1602)에 의해 완성되었다. 델라 포르타에 의해 완성된 파사드는 바로크 성당의 전형으로 확산되어 나갔는데 이 파사드에 새롭게 나타난 바로크적 요소는 어떤 것인가?

원주가 아키투레이브를 받치고 있고 그 위로 높은 아티카가 있으며 이번에 이것은 또 위층을 지탱하고 있다. 이러한 요소들의 배치방법까지도 고전건축의 특징을 반영하고 있다. 즉 원주가 틀을 이루고 양쪽에 작은 현관을 거느리고 있는 중앙의 대현관은 (...) 건축가의 마음 속에 굳게 뿌리를 박고 있는 고대 로마의 개선문 형식을 상기시켜준다. 이 단순하고 장엄한 정면에는 복잡하고 번덕스러운 취향을 만족시키기 위해 고전적인 건축법을 의도적으로 무시하려는 기미는 전혀 보이지 않는다. 그러나 이 고전적인 요소들을 하나의 패턴으로 융합시킨 방법을 보면 로마나 그리스 심지어 르네상스 건축법까지도 도외시하고 있음을 알 수 있다.<sup>8)</sup>

곰브리치는 일 제수 성당의 파사드에 사용된 건축요소와 배치방식은 고전주의 건축과 동일하지만 이 고전적인 요소들을 하나의 패턴으로 융합시키는 방법이 고전적 건축법과는 전혀 다르다고 언급한다. 델라 포르타는 고전주의의 건축요소인 오더를 사용하면서도 그 오더들을, 즉 원기둥이나 벽기둥을 이중으로 배치하는, 고전 건축에서는 볼 수 없는 방식으로 처리한



<일 제수 성당>

것이다. 이는 동일한 기본 요소가 반복되어 사용되는 르네상스 고전주의 건축과는 전혀 다른 방식이다. 뿐만 아니라 그는 사각벽기둥, 반원형기

8) E.H. 곰브리치/백승길, 이종승 역, 『서양미술사』, 예경, 1995. p. 398.

등, 원형기둥 등 위계가 다른 오더들을 구분하여 중앙부 쪽에 근접할수록 위계가 높은 오더, 즉 원형에 가까운 오더를 사용하고 장식도 중앙부에 집중시킴으로써 입구인 중앙부를 강조해서 표현했다. 이처럼 중앙부에 초점을 두는 방식은 델라 포르타가 최초의 예이다.<sup>9)</sup> 비올라의 파사드 설계안에 비하면 델라 포르타의 경우에 수직성과 중앙부가 더 강조되어 표현되어 있다. 콰드리치의 지적에는 나타나있지 않지만 일 제수 성당의 파사드에 사용된, 르네상스 고전건축에서 볼 수 없었던 곡선으로 이루어진 소용돌이 형태 또한 새로운 바로크 건축의 특징적인 요소이다.

바로크적인 특징은<sup>10)</sup> 파사드에 뿐만 아니라 내부공간 처리 방식에도 나타나있다. 일 제수 성당의 내부는 라틴 십자형 평면에 신자석 공간nef이 하나인 형태로 이루어져 있다. 반종교 개혁운동으로 설교의 중요성이 부각되면서 대형회중석이 필요했기 때문에 내부 공간이 하나의 방처럼 계획된 것인데 여기에서 공간을 융합하는 공간적 통합이라는 바로크적 요소를 찾아볼 수 있다.

9) Winand W. Klassen/심우갑 조희철 역, 아키텍그램, 2003, p. 164

10) 벨플린/박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공사, 2012, p.32-34참조, 바로크 미술을 르네상스와 대비시킨 벨플린의 견해에 따르면 1) 회화적; 윤곽선의 의미를 무시하고 테두리를 흐림으로써 형태자체가 복잡해지고 운동감을 불러일으킴 2) 공간의 깊이를 표현; 평평하지 않고 들어가고 나온 것 3) 개방된 형태 4) 통일성; 독립된 부분들의 조화를 통해 이루어지는 통일성이 르네상스적인 반면 바로크의 통일성은 한 주제로 부분들을 집결시키거나 지배적인 요소에 여타 요소를 종속시킴으로 이루어지는 것 5) 대상에 대한 상대적 명료성; 형태를 완전히 드러내는 대신 중요한 특징만을 전달하는 것,

임영방, 『바로크-17세기 미술을 중심으로』, 한길아트, 2011, p.322 참조, 건물의 외부정면이 평탄한 구조가 아니라 요철이 심한 들쭉날쭉한 구조, 변화성 있는 곡선적인 효과를 더욱 강조하기 위해 평면 벽기둥과 원주를 기능적이고 전시적이 효과를 살려 적절히 배열, 외부공간이 건축구조에 포함되어 외부와 내부의 소통이 이루어짐, 반구형의 지붕이 다면, 다원, 다각형 구조로 변화됨,

프레데릭 다사스, 『바로크의 꿈, 1600-1750년 사이의 건축』, 시공사, 2005, p. 123, 르네상스의 유산 사용, 벽과 오더 사용에서의 유연한 처리, 새로운 공간을 구성하는데 대한 관심, 무대적 효과의 추구,

루제/조화림 역, 『바로크 문학』, p.225 참조, 곡선과 오목곡선, 갖가지 형태체계의 움직임은 통일성, 정면과 그것의 연장에 의한 외부공간의 획득

일 제수 성당의 영향은 20여년 후 마테르노Carlo Maderno(1556- 1629)가 설계한, 그의 대표작 중 하나인 성 수산나Santa Susanna 성당(1593-1603) 파사드에서 한 눈에 읽을 수 있다. 성 수산나 성당은 독창성이 뛰어나지는 못하지만 델라 포르타의 파사드를 모방하면서도 바로크의 특성을 더 잘 구현하여 마테르노를 초기 바로크의 완성자로 평가받게 해준 작품이다.



<성 수산나 성당>

일 제수 성당과 비교해보면 성 수산나 성당이 더 바로크적인 건축물임이 드러난다.<sup>11)</sup> 성 수산나에는 일 제수처럼 분절적인 견고함이 없고 반원형 벽기둥을 오더로 사용하는 빈도가 높아졌다. 일 제수에서는 일층 중앙에 2개에 불과했던 반원형 오더가 성 수산나에서는 6개가 사용되었다. 2층 중앙 창틀에 사용된 것까지 합하면 8개에 달한다. 사각 벽기둥, 반원형 오더 등으로 오더에 변화를 줌으로써 파사드에 운동감과 “회화적인” 느낌을 자아낸다. 반원형 벽기둥은 사각 벽기둥보다 더 짙은 음영을 만들고 창틀이나 엔터블리처, 조각상 등 건축부재와 장식 디테일 등도 이에 맞춰 더 돌출되고 깊이가 깊어지는 등 풍부한 효과를 만들어내기 때문이다. 뿐만 아니라 수직성도 강화되었다. 일 제수는 파사드의 폭 33미터, 높이 22미터로 전체 윤곽이 정사각형 비례 내에 머문 반면 성 수산나의 경우는 높이가 폭보다 커지면서 수직성이 확실하게 표현되었다. 일 제수에는 아직 르네상스 시대의 정적인 분위기가 감돌고 바로크로의 전환기의 건축물인 느낌이 있는 반면 성 수산나에서는 더 바로크다운 특징이 잘 구현되었다는 것을 확인할 수 있다.

11) 임석재, 『서양건축사 4, 인간과 인간』, 북하우스, pp.422-423.

## 2.2. 베르니니와 보로미니

이탈리아 초기 바로크를 이끈 건축가가 텔라 포르타와 마테르노라면 성기 바로크에 주된 인물은 베르니니Giovanni Lorenzo Bernini(1598-1680)와 보로미니Francesco Borromini(1599-1667)이다. 성격, 작품경향 등 거의 모든 면에서 상반



<성 베드로 광장>

되는 대조적인 이 두 건축가를 통해서 프랑스 건축에서는 찾아볼 수 없는 이탈리아 바로크의 다양성을 볼 수 있다. 보로미니는 마테르노의 조수로 건축에 입문하여 베르니니 밑에서 경력을 쌓으며 평생 건축분야에 전념한 반면 베르니니는 건축뿐만 아니라 회화, 조각, 시각예술 전 분야에서 천재성을 보였고 특히 조각에 뛰어나 이탈리아의 바로크를 국제양식으로 전파하는 역할을 했다. 비슷한 시기에 활동을 한 건축가들임에도 불구하고 베르니니의 바로크 경향은 정통 고전주의에 바탕을 두고 있는 반면 보로미니의 경우는 비정통적이고 혁신적이다.

베르니니의 건축 경향을 잘 알 수 있는 그의 대표작으로 성 베드로 성당<sup>12)</sup> 앞의 광장과 성당의 반구형 천장 아래 십자 교차부 위이자 성 베드로의 무덤으로 추정되는 지점 위에 세워진 단집을 들 수 있다. 높이 29미터의 웅장한 단집의 기둥은 표준형 오더가 변형된 나선형으로 장식적이며 운동감을 주는 바로크적인 요소로 이후 바로크 건축에서 표준형으로 자리 잡아 수없이 모방된다. 파리의 발 드 그라스 성당의 단집도 한 예이다. 마테르노의 뒤를 이어 성 베드로 성당의 마무리 작업을 책임지는 중

12) 성 베드로 성당은 1506년 4월 교황 율리우스 2세에 의해 초석이 놓여지고 브라만테Donato Bramante(1444-1514)의 개축안에 따라 건축이 시작되어 미켈란젤로도 참여하고 텔라 포르타 마테르노에 이르기까지 백 여년 동안 건축이 계속되었다. 1629년 베드로 성당의 서쪽 파사드를 설계한 마테르노가 죽자 베르니니가 그의 뒤를 이어 성당공사를 마무리한다.

책을 맡은 베르니니는 성 베드로 광장(1656-67)을 타원형으로 조성했다. 타원은 르네상스 건축에서 주로 사용되던 원보다 운동성이 강해 역동성과 열정 등 바로크에서 지향하는 감성과 잘 맞아 바로크 건축에서 선호되는 형태이다. 타원형 광장의 윤곽을 거대기둥으로 둘러쌌다. 위 아래로 트인 부분을 제외한 양옆 곡면은 두 열의 쌍기둥 열주로 처리했다. 한쪽 곡면에만 41개의 거대기둥이 4열로 늘어서 양옆의 곡면을 합하면 모두 328개의 기둥 숲이 만들어졌다.<sup>13)</sup> 성당 파사드에 이어지는 타원의 거대한 규모의 기둥 숲은 연속성과 확장감을 부여해 바로크적 웅장함을 만들어 내지만 오더를 정확하게 구사하며 장식을 절제한 면에서는 고전주의적인 바로크 작품이다.

한편 보로미니의 건축에서는 베르니니와는 전혀 다른 접근방식을 보게 된다. 보로미니는 르네상스 고전주의에 대해 근본적인 저항감을 지니고 있었고 극적인 분위기보다는 건축적인 운동감을 추구했다. 그는 역동성과 운동감을 표현하기 위해 돌출하고 후퇴하는 다양한 곡선들과 복잡한 공간분할 방식을 도입하였다.<sup>14)</sup> 베르니니는 고대의 건축규칙들을 존중하는 반면 보로미니는 새로운 장식 요소를 만들어내기 위



<산 카를로 알레  
콰트로 폰타네 성당>

해 고대의 법칙들을 벗어나는 것도 주저하지 않았다. 보로미니의 대표작으로는 산 카를로 알레 콰트로 폰타네San Carlo alle Quattro Fontane 성당(1634-41, 1665-67)<sup>15)</sup> (보통 “산 카를로”라고 함)과 나보나Navona광장

13) 임석재, *op.cit.*, p.451

14) 제르맹 바쟁/김미정 역, 『바로크와 로코코』, 시공사, 1998, p.18.

15) 임영방, *op.cit.*, p.354. 본 건물이 완성된 후 자금이 부족해 정면 건축은 차일피일 미루다가 1665년에 가서야 공사를 시작했지만 1667년에 보로미니가 세상을 뜨는 바람에 또 다시 중단되었다. 나머지 공사는 보로미니의 설계대로 1674년에 보로미니의 조카인 베르나르도 보로미니가 맡아 1677년에 완성시켰다. 윤재희/지연순 공역, 『바로크,로코코건축』, 세계건축의 역사 시리즈2, 세진사, 1993, p.236. 로마의 바르베리

에 위치한 산타네제 Sant'Agnese 성당(1653-57)을 들 수 있다. 산 카를로 성당의 독특하게 변형된 타원형 평면은 베르니니가 사용한 온전한 타원형과는 대조를 이룬다. 산 카를로 성당의 파사드는 2층으로 구성되어 있다. 4개의 원주로 3분할되어 있는 아래층은 양쪽 끝이 오목하고 가운데는 볼록하게 튀어나오게, 윗층은 3분할된 세부분이 다 오목면으로 처리했다. 1층과 2층의 오목면과 볼록면을 서로 다르게 변화를 주며 구성하여 오목면과 볼록면이 다양한 방식으로 이어지면서 생겨나는 기복이 마치 물결이 일고 있는 듯한 곡선을 만들어낸다. 변형된 타원형으로 설계된 평면은 타원의 장변 네 지점을 안으로 밀어 넣은 형상으로 건축되었다.<sup>16)</sup> 파사드 뿐만 아니라 내부도 오목면과 볼록면이 물결 모양의 곡선을 형성하며 천장도 타원형 평면에 내접하는 작은 타원형의 돔으로 처리되어 있다. 오더는 이 파사드에서 단지 물결 사이사이를 메워주는 기본 골격일 뿐이다. 이 파사드를 지배하는 요소는 이미 고전적 건축요소인 오더가 아니라 파도처럼 물결치는 곡선들이다. 이와 같이 보로미니는 델라 포르타, 마데르노, 베르니니로 이어지는 정통적 고전주의에 충실한 바로크와는 달리 고전주의의 틀을 완전히 벗어나는, 이탈리아 바로크의 다양한 면모를 보여준다.

### 3. 프랑스의 바로크 건축

#### 3.1. 루이 13세 시대의 종교건축

일 제수 성당의 건축으로 인해 시작된 건축 양식의 변화가 프랑스에도

---

니 Barberini 궁전 부근에 4개의 샘이 있는 네거리의 한 모퉁이에 세워져 있는 이 성당은 스페인의 수도회인 “맨발의 삼위일체회”의 의뢰로 지어져 보로메오 대주교에게 바쳐졌다. 중앙 입구 위의 벽감에 세워진 성 보로메오의 조각상이 이를 말해준다.

16) 임석재, *op. cit.*, p.464

그 영향이 파급되기까지는 시간이 좀 걸렸다. 반종교개혁의 트리엔트 공의회가 폐막하기 얼마 전 프랑스에서는 종교전쟁의 도화선이 된 바씨 Vassy사건(1562)이 발생했고 1572년에는 종교전쟁의 절정이라 할 수 있는 성 바르텔레미의 학살이 일어났다. 1598년 낭트칙령이 선포되기까지 프랑스는 신구교 간의 갈등으로 내란이 계속되는 상황에 처해있어 건축이 활기를 떨 수 없었기 때문에 프랑스 바로크 건축은 루이 13세(재위 1610-1643) 때가 되어서야 본격적으로 시작된다. 1616년 드 브로스 Salomon de Brosse(1571-1626)에 의해 고딕 성당인 생 제르베 Saint Gervais 성당(1616)에 최초의 바로크 파사드가 건축된다. 이 파사드는 일제수 성당보다는 상당히 늦은 편이지만 성 수산나에 비하면 그리 많이 늦은 것은 아니다.

생 제르베 성당은 로마의 일제수 성당과는 다른 프랑스적인 바로크의 새로운 유형을 보여준다. 이와 같이 오더를 쌓아올리는 방식은 예전에도 사용되었다. 가장 오래된 예가 로마의 콜로세움이며 가깝게는 르네상스기의 드로르브 Philibert De l'Orme(1510-1570)가 설계한 아네 Anet성(1547-1555)의 주입구에서 찾아볼 수 있다. 그러나 생 제르베에 오더 층쌓기의 방식을 사용한 의도는 선례들의 경우와는 다



<생 제르베 성당>

르다. 생 제르베에서는 중앙부를 강조하지 않았고 수평방향으로는 위계를 두지 않았다. 게다가 파사드에 사용된 많은 오더들은 내력 역할과는 무관하게 벽체구조에 덧붙여지는 방식으로 처리되었다는 점에서도 생 제르베의 파사드에 사용된 오더에는 층쌓기를 통해 수직성을 강화하려는 의도가 담겨 있음을 짐작할 수 있다. 3층을 나머지 두 층보다 더 좁게 처리한 방식도 이러한 의도를 반증해준다. 결국 이 파사드에는 오더라는 고전주의 어휘가 사용되었지만 중앙부를 강조하고 역동성을 표현하는 이

탈리아 바로크의 경향은 보이지 않는다. 반면 3층 양쪽 끝에 사용된 소용돌이 모양을 단순화 시킨 곡선에서 바로크의 보편적인 요소를 찾아볼 수 있다. 바로크로의 문을 열어준 생 제르베에서 프랑스 바로크는 고전주의 건축의 요소들을 변형하지 않고 엄격한 규범을 지키는 정통적인 고전주의의 경향을 따르면서도 고전어휘를 통해 고딕시대부터의 프랑스 건축의 특징인 수직성을 표현하고 있다.

생 제르베 성당과 동일한 유형의 성당으로 예수회 신부인 마르텔랑주Etienne Martellange (1565-1641)가 설계했고 드랑François Derand 이 파사드를 건축한 생폴생루이Saint-Paul-Saint-Louis성당(1625-1634)이 있다. 이는 루이 13세 치세 말기에 세워진 예수회 소속 성당으로 평면과 내부는 로마의 예수회 성당인 일 제수 성당을 모델로 삼았다. 그런데 생 제르베와 동일한 오더의 층쌓기 방식이 적용된 생폴생루이의 파사드는 생



<생폴생루이 성당>

제르베보다 더 바로크적이다. 생폴생루이의 경우 1층과 2층의 중앙부에 원주들을 집중적으로 배치하여 중앙부를 옆면보다 더 돌출시킴으로써 강조했기 때문이다. 그 결과 기복이 생겨나 운동감이 느껴지는 파사드로 완성되었다. 이와 같이 고전주의에 충실한 생 제르베 유형의 파사드이면서도 역동적이고 화려한 바로크적 성격이 더해진 이 성당의 파사드에서 “고전주의와 바로크 사이의 갈등”을<sup>17)</sup> 읽어내기도 한다. 생 제르베가 1616년, 생폴생루이 파사드는 1634년에 완성되었는데<sup>18)</sup> 후자의 경우 바로크의 영향이 더 짙게 나타나있다는 데에서 프랑스 건축도 점차적으로 바로크화 되어 감을 감지할 수 있다.

17) V.L.파피에/김정숙 역, 『바로크예술』, 탐구당, 1988, p.124.

18) Robert Bornecque, *Initiation à l'architecture française de la Renaissance à l'Art nouveau* Tome II, PUG, 2005, p.193.

일 제수 성당의 유형으로는 소르본느 Sorbonne 성당(1635-48)과 발 드 그라스 Val de Grâce 성당(1645-1667)이 있다. 이 두 성당은 르 메르시에 Jacques Lemercier(1582-1654)에 의해 건축되었다.<sup>19)</sup> 그는 루이 13세 때 재상이었던 리슐리외가 선호했던 건축가로 이탈리아 유학파이며 프랑스에 이탈리아풍의 건축을 들여왔다. 건축시기가 생폴생루이와 비슷하지만 소르본느 성당에는 이탈리아 바로크의 입김이 더 강하게 표출되어 있다.



<가로쪽 소르본느 성당>

소르본느 성당은 가로 쪽 서쪽 정면과 대학 안뜰 쪽 북쪽 파사드, 두 군데의 파사드를 지닌 독특한 건물이다. 소르본느 광장 쪽 파사드는 아래층엔 코린트식 원형기둥, 윗층엔 콤포지트식 벽기둥을 사용했는데 기둥 수를 균등하게 배치한 생 제르베와도, 또 중앙에 오더의 위계를 높힌 일제수와도 다른 방식으로 처리되어 있다. 모서리에 쌍기둥을 중앙부에 단일 기둥을 두어 모서리를 중앙부보다 오더 위계를 더 높게 처리함으로써 이탈리아 바로크에서의 중앙부를 강조하는 방식과는 역으로 오더를 배치하는 독창성을 발휘했다.

발 드 그라스 성당은 일 제수 성당과 구조가 똑같은 뿐만 아니라 둥근 지붕은 마치 성 베드로 성당의 돔을 축소한 듯하여 이탈리아 건축의 여운을 느끼게 한다.<sup>20)</sup> 이 성당은 당시 프랑스 건축물 중에서 로마 건축의 영향을 가장 많이 받은 이탈리아적인 작품으로 간주된다. 그 성당의 파사드에 나타나있는 바로크적 특징은 소르본느 성당보다 더욱 현저하

19) 발 드 그라스 교회는 결혼한지 23년만에 아들을 얻은 안 도트리슈 왕비가 하느님께 감사하기위해 지어진 성당으로 프랑수아 망사르에게 건축을 의뢰해 1645년 7살된 루이 14세가 초석을 놓고 공사가 시작되었으나 1년후 르메르시에게 건축가가 교체 된다. 수도원까지 포함한 규모가 큰 공사였는데 교회부분은 최초의 망사르의 설계가 거의 그대로 반영되었다고 한다.

20) 임영방, *op.cit.*, p.621

다.<sup>21)</sup> 성당평면은 라틴십자형에 돔을 얹은 중앙집중형을 혼합한 구성인데 오더를 사용하는 방법과 중앙부 처리가 독특하다, 파사드의 중앙부를 강조하는 일반적인 방식은 1,2층을 모두 돌출시키는 방식이나 이 성당에서는 원주를 사용해서 아래층을 벽기둥으로 처리된 윗층 보다 더 많이 돌출시키고 오더의 배치에 있어서도 아래층에 더 육중한 오더를, 윗층에는 더 날씬한



<발 드 그라스 성당>

오더를 써서 변화를 주었다. 또 하나의 특징은 돔의 드럼을 꿰뚫고 설치된 2단의 보조기둥이다. 이 기둥은 위쪽으로 움직이는 기세의 효과를 강조함과 동시에 이 성당에 특이한 모양을 부여하고 있다. 드럼의 돌레를 돌아가며 붙어있는 상하 2단의 보조기둥에는 각각 상단의 촛대, 하단에 조각상을 두어서 화려한 실루엣을 나타내고 있다<sup>22)</sup>

이상과 같이 프랑스 초기 바로크 건축에는 이탈리아의 영향이 나타나 있으면서도 고전어휘를 충실히 따르는 고전주의의 성향과 자국전통을 살려 프랑스적인 독창성을 추구하는 경향이 공존하고 있음을 볼 수 있다.

### 3.2. 루브르궁의 동쪽 파사드와 베르니니의 파리방문

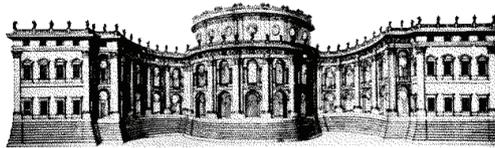
루이 13세 때 프랑스 건축은 이탈리아 바로크 건축의 영향을 입어 바로크화 되어가고 있었으나 루이 14세가 즉위하고 왕궁건축을 추진하는 과정에서 건축경향의 변화가 일어나게 된다. 이에 직접적인 계기를 제공한 것은 왕궁으로 사용하기에는 개조가 필요한 루브르궁이었다.<sup>23)</sup> 루브

21) V.L. 파피에/김정숙 역, *op.cit.*, p.126

22) 윤재희/지연순 공역, *op.cit.*, p.260

23) 폴린 존스/방문숙, 이호영 역, 『케임브리지 프랑스사』, 시공사, 2008, p.195. 루이 14세는 안 도트리슈의 섭정 때 프롱드의 난(1648-1652)을 겪었다. 소년이었던 그를 파리의 시민들이 퐁르리Tuileries 궁전에 감금했던 기억은 그가 파리를 싫어하게 되는 요

르의 개축은 프랑수아 1세가 샤를르 5세의 요새를 허물어버리고 피에르 레스코Pierre Lescot(1515-1578)가 사면형의 새로운 궁전을 짓는 데에서 최초로 시작되었고 루이 13세 때 그리고 프롱드의 난 이후 루브르의 보수가 대대적으로 행해졌다. 그 공사는 먼저 리슐리외의 건축가인 르메르시에에 의해 이루어졌고 1654년 그가 죽자 마자랭의 건축가인 루이 르보Louis le Vau(1612-1670)에 의해 계속 진행되고 있었다.

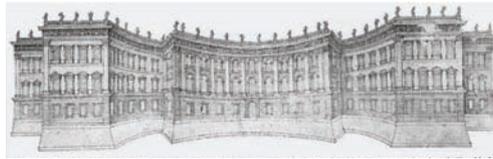


<베르니니의 1차 설계안>

친정을 시작한 루이 14세는 마자랭이 죽자 콜베르를 등용했다. 건축 총감독인 콜베르는 프랑스의 일류 건축가를 비롯한 이탈리아 건축가들을 대상으로 설계공모를 했다. 1664년 베르니니는 콜베르에게 루브르 동쪽 익랑 설계안을 보내왔다. 당시 베르니니는 이탈리아에서 최고의 전성기를 누리고 있었다.<sup>24)</sup> 매우 이탈리아적인 베르니니의 1차 설계안은 매력적으로 보였지만 현실적인 여건에 맞지 않는 부분도 있어 채택되지 못했다. 베르니니는 또 수정하여 2차안을 보내왔다. 결국 그는 1665년 68세의 나이에도 불구하고 파리에 와서 계속 수정작업을 하며 5개월 가량을 체류했고 프랑스의 요구를 반영해서 수 차례 수정을 했다. 3차 설계안을 보면 베르니니가 프랑스의 취향에 맞추려고 많은 노력을 했음을 헤아릴 수 있다.

인으로 작용했다. 이 난이 진압되자 그는 파리로 돌아가 루브르에 체류하게 되었다.

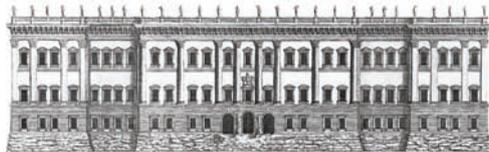
24) 바쟁 제르맹/김미정 역, *op.cit.*, p.110.



<베르니니의 2차 설계안>

당시에 루이 14세는 툴르리에 머물고 있었지만 그곳은 루브르를 개축하는 동안 임시거처에 불과했고 생 제르맹 앙 레도 여름궁에 지나지 않았다. 콜베르는 파리에 왕궁을 두어야한다는 생각이었지만 국왕은 베르사유에 애착을 갖고 있었으므로 콜베르에게 루브르의 완공은 그 무엇보다 우선이었고 그는 결단을 내려야했다.

콜베르가 베르니니를 지지했으므로 그의 안이 채택되고 1665년 10월에 초석이 놓여졌다<sup>25)</sup> 베르니니가 돌아간 후 1666년 12월 콜베르는 그에게 루브르 공사에 착수할 것이라는 편지를 보냈다.



<베르니니의 3차 설계안>

그러나 1667년 7월 콜베르는 베르니니에게 건축계획이 취소되었다는 갑작스런 통고를 한다. 그 이유에 대해서는 논란이 많은데 미학적인 원리를 문제 삼은 사람들은 베르니니의 수법이 프랑스의 취미와 양립될 수 없는 것으로 판단된다고 주장했다<sup>26)</sup> 타피에는 당시의 프랑스의 현실적인 상황에서 그 이유를 찾았다. 첫째 프랑스가 스페인 왕위 계승전쟁에 개

25) V.L. 타피에/정진국역, *op.cit.*, p.130.

26) P. 라브당, 『미술사-중세와 근대미술』, 클리오 총서, p.396-397.

입하려는 상황에 과도한 지출을 꺼렸기 때문이고 둘째 파리에 르 보, 도르베François d'Orbay(1634-1697), 페로와 같은 훌륭한 기술과 다양한 취향을 겸비한 조각가들이 존재하며 그들이라면 아름다운 작품을 해낼 것이라는 확신이 있었기 때문이다.<sup>27)</sup> 결국 베르니니의 설계안은 실현되지 못했다. 1667년 4월 콜베르는 르 브룅Charles Le Brun(1619-1690), 르 보, 클로드 페로Claude Perrault (1613-1688)로 소위원회를 구성하고 그들에게 루브르궁의 설계를 맡긴다. 위원회는 두 가지의 설계안을 제출하는데 하나는 르 브룅의 것으로 열주가 없고 다른 하나는 열주가 있는 것인데 루이 14세는 후자를 마음에 들어했다. 1668년에는 르 보를 대신해 페로가 총책임을 맡게 되었고 그는 르 보가 진행하던 설계안을 대폭 수정했다. 유명한 열주가 있는 루브르의 동쪽 파사드는 1668년 수정된 최종안에 따라 건축되었다.<sup>28)</sup>



<페로의 루브르 동쪽 파사드>

실현되지 못한 베르니니의 설계안들과 완성된 루브르 동쪽 파사드를 비교해보면 현격한 차이를 확인할 수 있다.<sup>29)</sup> 이탈리아의 바로크 건축은 그 특성을 요약하기 어려운 다양성을 지니고 있지만 비정형적인 자유로움을 추구하는 바로키니에 비하면 베르니니의 건축은 고전주의적 성향의

27) V.L 타피에./정진국역, *op.cit.*, p.130.

28) Robert Bornecque, *Initiation à l'architecture française de la Renaissance à l'Art nouveau Tome II*, PUG, 2005, pp.261-266

29) *Ibid.*, p.45.

바로크라 할 수 있다. 프랑스가 영향을 입은 바로크 역시 델라 포르타-마데르노-베르니니로 이어지는 고전적인 경향의 바로크였다. 그런데 루브르의 동쪽 익랑 건축은 이탈리아 건축가들 중에서는 고전주의에 충실한 바로크를 지향하는 베르니니의 건축도 프랑스적 취향과는 거리가 있다는 사실을 인식시켜준 계기가 된 셈이다. “베르니니가 제안한 루브르 건축계획을 포기한 것은 프랑스에서 바로크를 보급하려는 시도에 중지부를 찍었다”<sup>30)</sup>는 카반느의 말처럼 1665년 베르니니의 파리방문은 바로크와 고전주의의 대립과 갈등을 노출시켜 고전성에 대한 프랑스의 최종적 입장을 정리하게 되는 계기가 되었고 프랑스에서는 바로크가 실패했다는 일반적인 결론을 낳았다.<sup>31)</sup> 루브르의 동쪽 파사드는 위원회가 설계를 했지만 페로가 거의 주도한 것으로 페로의 콜로네이드라고 불려진다. 이 파사드는 동시대의 바로크 건축물과는 달랐다. 첫눈에 이 파사드는 고전적인 로마신전의 입구를 가져다 놓은 것 같았을 정도이다. 페로는 고전어휘를 정확하게 구사했고 오더를 사용하는 방식도 동시대 건축가들과는 상이했다. 대부분의 프랑스 바로크 건축물들에서 오더가 수직성을 강화하기 위한 방편으로 배치되었던 것과는 달리 페로는 코린트식 원주를 수평방향으로 길게 벽으로부터 독립해 늘어서있게 함으로써 열주를 통해 수평 확장을 시도했다. 화려한 장식을 하지 않고 수평과 수직구조에 초점을 맞춰 긴 수평의 흐름과 짧은 수직의 흐름이 완벽한 균형을 만들어 내면서 질서를 통한 안정감의 추구를 실현시켰다. 전체적으로 단순한 루브르 궁의 동쪽 파사드는 규모있는 프랑스 건축물 중에서 가장 고전적인 예가 되었다.<sup>32)</sup>

그러나 규칙적이고 질서 있는 열주가 지배하는 고전주의적인 이 파사드에는 바로크적 세부요소들이 남아있다. “베르니니의 오목곡선과 볼록

30) 피에르 카반느/ 정숙현 역, 『고전주의와 바로크』, 라루스 서양미술사 III, 생각의 나무, 2006, p.50

31) V.L.타피에/정진국역, *op.cit.*, p.192

32) 바쟁 제르맹/김미정 역, *op.cit.*, p.111

곡선이 사용되지 않았다하더라도 오더들 뒤쪽에 움푹 들어간 공간과 쌍으로 배열된 열주가 자아내는 극적인 운동감<sup>33)</sup>, 쌍으로 배치된 원주들, 약간 돌출된 중앙부와 끝부분, 고전적 신전에서는 결코 볼 수 없는 아치형 창과 기타 세부들, 중앙부에 초점을 둔 복합적인 통일체로 단일하고 강력한 인상을 주는 전체 파사드<sup>34)</sup> 등의 바로크적 요소들이다. 결국 루브르의 동쪽 파사드는 고전적인 요소가 전체를 주도하고 있지만 아직 바로크 건축에서 완전히 벗어나지는 못한 것이다. 그럼에도 불구하고 루브르의 동쪽 파사드의 건축을 기점으로 프랑스 건축에는 바로크적 경향이 2차적인 요소가 되고 고전주의적 특징이 전면부에 부각되는 변화가 일어나게 되었다.

### 3.3. 베르사유 궁정

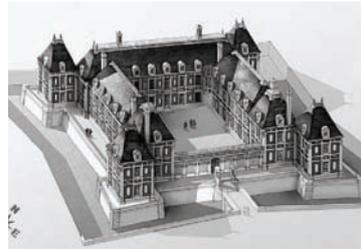
루이 14세의 새로운 왕궁 건축이 베르사유에서 루브르의 개축과 비슷한 시기에 진행되었는데 베르사유궁 건축을 통해 더 강화되는 고전주의적 성향을 베르사유궁의 건축 추이를 좇으면서 밝혀보고자 한다. 여기서는 루이14세 때 2차에 걸친 확장을 통해 완성된 정원 쪽 파사드만을 대상으로 삼고자 한다.

베르사유에 최초로 세워진 건축물은 루이 13세의 사냥터 별장(1623-1624)이다. 이 작은 별장은 1631년부터 1634년까지 필리베르 르 루아 Philibert Le Roy에 의해 네 모퉁이에 별채를 증축하여 확장되었다. 그 후 젊은 왕 루이 14세는 부왕 루이 13세가 대략적인 설계를 마치고 기초 공사를 하던 중인 정원에 관심을 쏟았다. 1659년부터 가운데가 낮은 분지인 탓에 늘 물이 괴어 악취가 나는 베르사유에 배수시설을 만들고 황량한 부지를 정리한 뒤 정원을 계단식으로 설계하고 화단과 작은 숲을

33) Ian Sutton, *op.cit.*, pp.209-209

34) 마들렌느, 로울랜드 메인스톤/윤귀원 역, 『서양미술강좌, 17세기의 미술』, 예경, 1991, p.85.

배치하여 이탈리아의 유명한 정원들을 능가하는 정원을 만들었다.<sup>35)</sup>이 방대한 작업을 수행한 것은 당시의 최고의 정원설계사인 르 노트르André Le Nôtre(1613-1700)였다. 1664년 베르사유의 정원에서 “마법의 섬의 여흥Plaisir de l'île enchantée”이라는 화려한 축제가 열렸고 이는 축제문화의 모델이 되었다. 그렇지만 이 시기까지 베르사유는 국왕이 가끔 머무는 체류지였고 축제의 장소에 지나지 않았다.



<루이 13세의 옛성>



<르 보의 정원쪽 파사드>

자신의 세력을 과시할 수 있는 궁정을 짓고 싶었던 루이 14세는 결국 콜베르의 권유를 물리치고 궁정을 파리에서 베르사유로 옮길 계획을 세운다. 선조들이 남긴 건축물을 개축하는 데에는 한계가 있었으므로 그는 베르사유에 자신만의 왕궁을 세우고 싶었던 것이다. 건축은 이미 보 르 비콩트Vaux-le-Vicomte(1656-1600)의 건축에 공동으로 참여한 적이 있었던 르 보, 르 브뤽, 르 노트르에게 맡겨졌다.<sup>36)</sup> 르 보는 루브르 개축에서 손을 떼고 1668년부터 베르사유 건축에 전념했다. 일단 루이 13세 때에 지어진 옛성을 없애지 않고 보존하면서 에워싸는 방식으로 공사가 추진

35) 알랭 푸즈투 외/고선일 역, 『베르사유』, 창해ABC북, 2001, p.12.

36) 루이 14세는 재무장관 푸케Nicolas Fouquet의 저택인 보 르 비콩트를 직접적인 모델로 삼고 베르사유 궁 건축과 장식에 동일한 인물들을 기용했다.

되었다. 르 보에 의해 새롭게 지어진 이 부분을 새로운 성Château neuf 또는 그 형태 때문에 앙블로프'Enveloppe라 불렀다. 르 보는 파사드가 동쪽 증정을 향하고 있는 옛성에 붙여서 확장을 하면서 파사드가 서쪽 정원을 향하도록 건물의 향을 바꿔 놓았다. 이와 같이 르 보에 의한 첫 번째 확장공사가 이루어졌다.<sup>37)</sup>

두 번째 확장은 루이 14세가 40세에 이른 1678년에 진행되었다. 평화 조약의 체결로 프랑스와 네델란드 사이의 전쟁은 끝났고 프랑스의 왕정은 더욱 확고해져 루이 14세는 루이대왕Louis le Grand으로 군림하며 프랑스뿐만 아니라 온 유럽에 권세를 떨치고 있었다. 아마도 이 무렵에 정부 전체를 베르사유궁으로 옮기려는 생각을 굳힌 것 같다.<sup>38)</sup> 이 확장공사는 아르두앵 망사르Jules Hardouin-Mansart(1646-1708)<sup>39)</sup>가 주도했다.



<아르두앵 망사르의 정원쪽 파사드>

망사르는 르 보의 설계안에서 조금만 수정하고 큰 틀은 거의 그대로

37) 베르사유 건축에는 한 때 위기가 있었다. 1669년 6월 르 보가 앙블로프의 2층 공사를 진행하고 있을 때 옛성을 보존하느냐 아니면 없애느냐의 문제가 다시 불거져 급작스럽게 새로운 설계안을 공모한 것이다. 그러나 곧 새로운 반전이 일어나 결국 르 보의 앙블로프 공사가 진행되었다. 그 해 10월에 르 보가 죽자 보조 건축가였던 도르베가 공사를 계속했다.

38) Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture française, De la Renaissance à la Révolution*, Editions Mengès /Editions du Patrimoine, 2003, Paris, p.271

39) 임석재, *op.cit.*, p.585-587. 루이 14세 때 왕실고전주의를 완성시킨 건축가이다. 그의 대표작으로는 베르사유궁 파사드뿐만 아니라 앵발리드 돔 교회Eglise du Dôme des Invalides(1679-1706), 베르사유의 그랑 트리아농Grand Trianon(1687), 승리광장 Place des Victoire(1685), 방돔광장Place Vendôme(1698), 베르사유궁의 왕실예배당(1699-1701,망사르 사후에 완성) 등이 있다.

유지시켰다. 그는 르 보에 의해 건축된 정원쪽 파사드 2층 중앙에 움푹 들어간 테라스에 절대왕정의 세력을 상징하는 화려한 거울의 방을 넣어 서쪽 파사드를 평평하게 만들고 좌우 양쪽 끝 부분을 확장시켜 전체길이가 원래보다 3배가 넘는 540미터의 긴 수평구조의 궁전으로 만들었다.<sup>40)</sup> 그리고 파사드 중앙에도 양쪽 익랑에 만들어진 르 보의 돌출부 *avant-corps*와 동일한 돌출부를 덧붙였다. 이 돌출부로 인해 긴 수평선의 단조로움이 해소되었다. 또 한 가지 망사르에 의해 수정된 부분은 창문이다. 위에 부조장식이 있는 장방형의 창문들을 위쪽이 반원형으로 된 긴 창문으로 변경해서 장식이 줄어들었다. 이 파사드는 1층에 반원형 아치로 뚫려있는 토대가 있고 2층에 이오니아식 오더와 긴 창문과 벽감이 있고 3층은 난간이 둘러져 있는 아티크로 구성되어 있다. 난간에 장식된 도자기와 전승기념물에 가려 보이지 않지만 지붕은 이탈리아식 평지붕이다. 망사르는 이오니아식 오더와 아티크층 등 고전 어휘를 변형하지 않고 정확하게 구사하고 곡선을 배제하고 직선을 주로 사용하여 이탈리아의 바로크적 경향은 거의 찾아볼 수 없는 고전주의적인 파사드를 완성했다. 망사르의 정원쪽 정면의 외관은 르 보 때보다 더 균형 잡히고 질서정연한 고전주의적인 면모를 갖추게 되었다.

이와 같은 고전주의로의 회귀에는 절대군주의 입김이 강하게 작용했을 것이다. “폐하는 알고 계신다. 전쟁과 같은 특수한 상황이 아닐 때 군주의 위대한 정신과 광휘를 잘 드러내주는 것은 건물 밖에 없다는 것”이라고 한<sup>41)</sup> 루이 14세의 충실한 신하 콜베르의 말도 루이 14세가 건축을 통해 자신의 권력을 과시하고자 했음을 시사한다. 예술이 국력의 상징임을 과시하고자 했던 루이 14세는 왕립미술아카데미(1648), 왕립음악아카데미(1669), 왕립건축아카데미(1671) 등을 창설하여 아카데미를 중심으로 고전주의 이념에 따른 예술을 적극적으로 장려했다.<sup>42)</sup> 이와 같은 경향

40) 임영방, *op.cit.*, p.651

41) 콜린 존스/방문숙 이호영 역, *op.cit.*, p.191.

42) 왕립건축아카데미의 초대원장은 블롱델(Francois Blondel(1618-1686))이며 그는 건축의

때문에 루이 14세 치세 때의 고전주의를 아카데미 고전주의 또는 왕실 고전주의라고도 부른다.

루이 14세 치세 때 고전주의적 예술경향은 이성과 논리, 질서를 선호하는 이지적인 프랑스인의 기질과 취향과도 관련이 있지만 정치적, 사회적 상황에서 기인하는 것이었다. 그렇다면 왕실 고전주의의 완성이라고 평가되는 이 베르사유궁을 순수한 고전주의 양식의 건축물이라 할 수 있는가? “바로크 양식을 좁은 의미에서 해석하면 루이 14세 시대의 건축양식을 고전주의라고 부르는 사람도 있으나 그 실체는 바로크적 고전주의이며 본질적으로는 바로크적 특성을 갖고 있다”<sup>43)</sup>는 지적처럼 베르사유궁에는 바로크적 특성들이 존재한다.

절대왕정의 거울, 표상이라고 이야기되는 베르사유궁 건축은 그 의도와 계획부터 벌써 바로크적이다. 마치 반종교개혁이 종교적인 성스러움을 시각화하는 과정에서 바로크 미술이 등장했듯이 절대군주의 위대함을 감각적인 이미지로 현시한다는 것 그 자체가 바로크를 요구하기 때문이다. 모든 예술이 합쳐져 한 군주의 영광을 찬양했다. 루이 14세의 위대와 위엄은 화려하고 장엄한 예술로 펼쳐졌고(...) 베르사유 궁에 있는 모든 형상은 루이 14세의 신과 같은 이미지 설정이라는 상징성에 초점이 맞춰있다. 그래서 베르사유궁은 건축형식에서는 고전주의의 전형을 보여주나 상징적인 관점에서 절대왕정 체제를 완벽하게 형상화시킨 점은 바로 바로크인 것이다.<sup>44)</sup>

베르사유궁에서는 오목곡선, 볼록곡선, 변형된 오더 등 다른 지역에서 흔히 볼 수 있는 전형적인 바로크의 건축요소들을 발견할 수 없다. 그러

---

심미성의 원천을 비레에 찾은 고전주의자였다. 그의 저서 『건축론(Traité d'Architecture)』에서 “창의적이고 매우 아름다운 그의 건축물들을 거꾸로 놓은 소용돌이 장식이나 기타 많은 괴상한 것들로 망쳐 놓았다”고 보로미니를 비난했다

43) 윤재희/지연순 공역, *op.cit.*, p.14

44) 임영방, *op.cit.*, p.651

나 이처럼 대칭을 이루며 균형 잡히고 질서정연한 베르사유궁은 지평선까지 시선이 이어지는 광대한 정원을 통해 자연과 일체를 이루며 무한대까지 확장되어진다. 전형적인 고전주의 건축형식의 베르사유궁은 통합과 확장으로 웅장함을 극대화시킴으로써 절대왕정을 상징적으로 형상화하는 바로크적 면모를 지니게 된다. 뿐만 아니라 베르사유는 열정과 환호가 넘치는 축제가 펼쳐지는 무대이기도 하다. 축제, 통합, 확장이라는 요소들이 베르사유궁을 바로크로 채색한다. 이러한 면에서 베르사유궁은 프랑스의 바로크가 다른 지역들과는 상이하게 전개되었다는 사실을 잘 보여주는 예일 것이다. “베르사유에서는 고전주의가 지배적이었지만 그렇다고 해서 바로크의 특징이 배제되지도 않았다”<sup>45)</sup>는 타피에의 언급도 베르사유의 궁에는 고전주의와 바로크와 공존하고 있음을 지적한다.

하우저도 프랑스에 나타나는 고전주의와 바로크의 양면성에 관해 같은 맥락의 설명을 한다. 바로크는 문화권에 따라 궁정적 카톨릭적 바로크와 시민적 프로테스탄트적 바로크로 나뉘어 다른 성향으로 발전하는데 프랑스는 전자에 속한다. 그런데 이 궁정적 카톨릭적 바로크의 프랑스 예술이 장식적인 바로크양식과 이보다 엄격하고 한층 더 형식을 존중하는 고전주의적 양식으로 나뉜다고 본다. 고전주의적 흐름은 물론 처음부터 바로크에 있었고 바로크 예술의 저류로서 존속하고 있었지만 그것이 처음으로 지배적이 된 것은 1660년경 프랑스의 특수한 사회적, 정치적 여건 하에서였다<sup>46)</sup>는 것이다. “한마디로 루이 14세의 치세는 질서와 안정을 고전주의로 구현했고 그 영광을 바로크로 과시했다는 표현이 적절할 것이다”<sup>47)</sup>

45) V.L.타피에/정진국 역, *op.cit.*, p.238

46) A. 하우저/백낙청, 반성완 역, *op.cit.*, p.191

47) Louis Hautecoeur, *Les Beaux-arts en France, passé et avenir*, Paris, Picard, 1948, p.29

#### 4. 결론

로마에서 시작된 반종교개혁으로 인해 종교건축물들은 새로운 바로크 양식으로 건축되었고 루이 13세 시대에는 프랑스에도 이탈리아의 바로크 건축의 영향이 파급되었다. 프랑스에서는 소르본느, 발 드 그라스 성당 등 최초의 예수회 성당인 일 제수의 파사드를 모방한 유형과 고전어휘를 사용해서 프랑스의 전통인 수직성을 표현한 생 제르베 성당의 파사드 유형의 종교건축물들이 출현했다. 드 브로스처럼 오더로 층을 쌓아 수직성을 나타내거나 일 제수를 모방하면서도 변화를 주어 프랑스적인 독창성을 찾으려는 르 메르시에의 시도에서 바로크의 영향을 받으면서도 자국의 전통과 고전어휘를 변형시키지 않고 정확히 지키려는 고전주의적 성향이 공존하고 있는 초기 프랑스 바로크의 종교건축의 경향을 확인할 수 있었다.

이어서 루브르 동쪽 파사드 건축과 베르사유궁 정원쪽 파사드 건축의 과정을 추적하면서 이 건축물들이 17세기 프랑스 건축에 전환점이 되었음을 알 수 있었다. “17세기 초엽의 프랑스는 고전주의와 바로크 사이에서 왔다 갔다 하다가 영광스러운 “위대한 세기”를 구가한 루이 14세의 친정에 이르러 오랜 전통의 고전적인 프랑스 풍조로 돌아갔다”<sup>48)</sup>는 언급은 루이 14세 시대의 건축이 확실하게 고전주의 쪽으로 선회한 변화를 지적하고 있다. 또한 이처럼 고전주의 건축을 지향하는 경향이 루이 14세 치하에 강화된 것은 이성과 질서를 선호하는 고전주의적 프랑스인들의 기질이나 취향 때문만이 아니라 루이 14세의 절대왕정 하의 정치적 여건과 사회문화적 상황 때문이기도 하다. 절대왕정의 세력과 위엄을 건축물로 형상화하려는 루이 14세의 의지와 1671년 콜베르의 주도 하에 창설된 왕립건축아카데미 역시 프랑스의 건축이 왕실고전주의를 완성하는 데에 중요한 요소였다. 이와 같은 상황이 프랑스 건축에서 이탈리아의 바로크의 건축처럼 비정형적이고 자유로운 바로크의 유입을 견제할 뿐만 아니

48) 임영방, *op.cit.*, p.245

라 베르니니의 고전적인 바로크도 수용하지 않는 결과를 낳았을 것이다.

또 한편으로는 고전주의 경향이 두드러진 루브르의 동쪽 파사드나 베르사유궁에도 바로크적 요소가 공존한다는 사실을 확인할 수 있었다. 그렇다면 베르사유 궁은 고전주의적 바로크일까? 아니면 바로크적 고전주의일까? 아마도 이는 이탈리아 바로크의 성과를 충분히 도입해서 프랑스의 위엄과 우아함을 견지하려고 했는데 그곳에서 바로크 감정을 지닌 고전주의의 한 정점이 완성되었다고 할 수 있다. 따라서 베르사유 궁은 바로크적 고전주의, 즉 바로크적 감정으로 채색된 고전주의라고 생각하는 것이 타당할 것<sup>49)</sup>이라는 설명이 설득력을 지닐 수 있을 것이다. 바로크가 온 유럽을 지배했던 17세기에 명증성을 중시하는 그들의 기질과 정치적 여건에 적합한 고전주의를 고수하고자 했던 그들의 기질 속에도 바로크적인 성향은 내재하고 있었음이 분명하다<sup>50)</sup>는 해석 역시 가능할 것이다. 결국 고전성과 바로크는 프랑스인의 기질 속에 공존하며 루이 14세의 절대왕정 하에서 고전성이 더 전면에 표출되고 바로크가 약화되지만 17세기 프랑스 특유의 고전주의는 내재하는 바로크적 성향으로 물들여진 고전주의로 이해될 수 있을 것이다.

루이 13세 치세 때부터 과급된 이탈리아 바로크의 영향이 프랑스에 나타나면서도 이탈리아와는 달리 고전주의 틀에서 많이 벗어나지 않고 자국의 전통과도 밀접한 관계를 맺으면서 전개되어 베르사유궁 건축에 이르는 도정은 결국 프랑스인의 취향에 맞는 고전주의를 바로크적인 색채로 윤색하는 과정이라 생각할 수 있을 것이다. 결과적으로 프랑스는 바로크의 영향 아래서도 그들만의 고전주의를 바로크의 영향을 입은 독특한 새로운 고전주의로 꽃피웠다.

49) 윤재희/지연순 공역, *op.cit.*, pp.91-92

50) René Huyghe, *L'art et l'âme*, Ed. Flammarion, 1960, p.276, 임영방, *op.cit.*, p.643, 재인용. 그러나 인간의 정신세계에는 결코 이성만이 있는 것이 아니어서 합리성에 입각한 고전주의를 택했다하더라도 그 내면에는 알 수 없고 혼란스러운 양상의 바로크가 잠복해있는 것이 사실이다. 결코 한쪽으로만 쏠릴 수 없는 인간성향의 양극인 고전성과 바로크가 서로 갈등하면서 대립하고 때로는 서로 어울리며 공존하기도 하는 격전장이었던 곳이 바로 17세기 프랑스다.

## 참고문헌

- E.H. 콰브리치/백승길, 이중승 역, 『서양미술사』, 예경, 1995.
- 프레데릭 다사스/변지현 역, 『바로크의 꿈, 1600-1750년 사이의 건축』, 시공사, 2005.
- V.L. 따피에/김정숙 역, 『바로크 예술』, 탐구 22세즈문고 53, 탐구당, 1988
- 장 루제/조화림 역, 『바로크 문학』, 예림기획, 2001.
- 마들렌느, 로울랜드 메인스톤/윤귀원 역, 『서양미술강좌, 17세기의 미술』, 예경, 1991.
- 하인리히 뵐플린/박지형 역, 『미술사의 기초개념, 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제』, 시공사, 2012
- 캐롤 스트릭랜드/양상형 외 역, 『클릭, 사양건축사』, 예경, 2007.
- 윤재희/지연순 공역, 『바로크, 로코코건축』, 세계건축의 역사 시리즈2, 세진사, 1993.
- 임석재, 『서양건축사4, 인간과 인간』, 북하우스, 2000.
- 임영방, 『바로크-17세기 미술을 중심으로』, 한길아트, 2011.
- 바쟁 제르맹/김미정 역, 『바로크와 로코코』, 시공사, 1998.
- 콜린 존스/방문숙, 이호영 역, 『케임브리지 프랑스사』, 시공사, 2008.
- 피에르 카반느/ 정숙현 역, 『고전주의와 바로크』, 라투스 서양미술사 III, 생각의 나무, 2006
- W. 클라센/심우갑, 조희철 역, 『서양건축사』, 아키그램, 2003.
- 빅토르 L. 타피에/정진국 역, 『바로크와 고전주의』, 까치, 2008.
- 알랭 푸즈투 외/고선일 역, 『베르사유』, 창해ABC북, 2001.
- A. 하우스저/백낙청, 반성완 역, 『문학과 예술의 사회사 -근대 상』, 창작과 비평사, 1985.

- T.R. 호프만/이주영역, 『어떻게 이해할까? 바로크』, 미술문화, 2007.
- 크리스토프 회커/이대일 역, 『건축, 한눈에 보는 흥미로운 건축의 역사』, 예경, 2005.
- Jacob Burckhardt, *Cicerone*, Basel, 1860.
- Renault Christophe; Lazé Christophe, *Les Styles de l'architecture et du mobilier*, Editions Jean-Paul GISSEROT, 2006.
- René Huyghe, *L'art et l'âme*, Ed.Flammarion, 1960.
- Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture française, De la Renaissance à la Révolution*, Editions Mengès /Editions du Patrimoine, 2003.
- Ian Sutton, *l'Architecture occidentale de la Grèce antique à nos jours*, THAMES & HUDSON, 2007.

〈Résumé〉

## L'architecture française au XVIIe siècle - le baroque et le classicisme -

LEE Eun-Joo

Le style baroque est né à la suite de la Contre-réforme à Rome en Italie. Ce nouveau style s'est propagé dans toute l'Europe au XVIIe siècle ; mais le processus de sa propagation était bien différent en France. Le baroque français, influencé par celui d'Italie, a commencé sous le règne de Louis XIII. Si l'on envisage l'architecture représentative de cette époque-là dans les bâtiments religieux en France, on peut distinguer deux genres de l'architecture religieuse : le genre de l'église du Gesu et celui de l'église de Saint-Gervais. Pour le premier genre sous l'influence de l'Italie, on a examiné l'église de la Sorbonne et celle du Val-de-grâce et pour le deuxième, l'église Saint-Paul-Saint-Louis. Cet examen nous a permis de constater que dans les bâtiments religieux du baroque français, il coexiste en même temps la tendance du classicisme fidèle à l'installation des éléments classiques et aussi celle de rechercher l'originalité française, en outre de la tendance du baroque italien.

Cette tendance de la première période du baroque français a subi une modification sous le règne de Louis XIV. Le motif de sa modification était la construction de la façade est du Louvre. Le plan de l'italien, Bernin n'a pas été adopté et cette façade a été achevée

par Perrault comme un bâtiment typiquement classique. Le goût des Français qui préféraient le classicisme a été confirmé par la construction de la façade en question et cette tendance a atteint son apogée à l'occasion de la construction de Versailles. Bien que la façade du côté du jardin dans le palais Versailles, construite par Jules Hardouin-Mansart, ait été un bâtiment typiquement classique, on la considère souvent comme une construction représentative du baroque français au XVIIe siècle. Car sa dimension grandiose et la volonté même de mettre en valeur la grandeur de la monarchie absolue étaient typiquement du style baroque. Nous croyons que le palais Versailles où coexistent le baroque et le classicisme montre clairement que les Français ont réussi à accomplir le classicisme baroque en architecture, en conservant le classicisme conformément à leur nature et à leur goût dans la pleine vague du baroque qui se propageait dans toute l'Europe.

주 제 어 : 바로크(le baroque), 고전주의(le classicisme), 루브르(Louvre), 베르사유( Versailles), 루이 14세(Louis XIV)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 벨기에의 민족·언어·사회 갈등의 양상에 대한 연구\*

### - 민족 및 사회 갈등의 제 문제에서 문제의 해결 가능성까지 -

정 남 모  
(울산대학교)

#### 차례

- |                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| 1. 들어가는 글             | 3. 갈등의 다양한 양상 그리고 문제의 해결 가능성 |
| 2. 벨기에의 정체성과 국가의 성립   | 3.1. 갈등의 다양한 양상              |
| 2.1. 벨기에의 기원 및 정체성 형성 | 3.2. 다양한 문제 그리고 해결 가능성       |
| 2.2. 국가의 성립과정과 갈등의 탄생 | 4. 나오는 글                     |

## 1. 들어가는 글

벨기에<sup>1)</sup>는 2007년 총선의 혼란한 정치상황 그리고 2008년의 총리사임

\* “이 논문은 2010년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-2010-A00069).”

1) 벨기에는 지리적으로 프랑스와 네덜란드 사이에 있으면서 양국의 언어를 공용어로 사용하는 국가이다. 벨기에를 흔히 유럽의 수도라 부르는데, 그것은 유럽의 통합을 상징하는 EU와 북대서양 조약 기구NATO의 본부가 있는 이유이기도 하지만, 유럽의 축소판이라고 할 만큼 유럽의 다양한 문화가 공존하고 또한 복잡하고 다난한 역사를 겪었기 때문이다.

등으로 말미암아 분리 독립이 거론될 만큼 갈등이 고조되었다. 또한, 2010년 6월 13일의 총선에서 연합정부 구성에 실패<sup>2)</sup>하면서 2011년 12월 5일까지 세계에서 유래가 없는 장기간의 무정부 상태(1년 6개월)<sup>3)</sup>에서 겨우 빠져나왔다<sup>4)</sup>. 이러한 갈등의 이유는 네덜란드어권인 북부 플랑드르 지역과 프랑스어권인 남부 왈롱 지역 간의 해묵은 갈등이 재연되면서 연정 구성<sup>5)</sup>에 난항을 겪었기 때문이다.

두 지역 간의 이러한 갈등 원인은 최근 들어 주로 왈롱과 플랑드르 간의 정치적 경제적 문제에 기인하지만, 그 이면에는 뿌리 깊은 역사적 갈등들이 존재한다. 지금은 북부 플랑드르 지역이 왈롱보다 부유한 지역이지만, 과거에는 남부 왈롱 지역이 경제뿐만 아니라 정치적 사회적 문화적 모든 분야에서 우위를 차지했다. 그래서 플랑드르인들은 과거 자신들이 차별을 받았음을 상기하고 현재에는 사회보장제도와 세무 분야의 자치권을 강조하며 왈롱인에게 혜택을 주지 않으려는 것이다. 따라서 벨기에의 갈등은 표면에 드러난 정치 및 경제의 문제만이 아니라 두 지역 간 민족적 언어적<sup>6)</sup> 문화적 차이 그리고 역사적 기억까지 녹아 있는 것이다.

2) 2010년 총선에서는 플랑드르 지역 정당인 새 플랑드르 연합(N-VA)이 27석을 차지하며 제1당이 됐지만, 새 플랑드르 연합이 북부의 분리 독립을 주장하면서 남부 지역 정당들이 강하게 반발하였다.

3) 이러한 무정부 정국은 이번이 처음이 아니다. 예를 들어, 연방국가가 된 1993년 이후, 벨기에의 최대 위기는 2007년 6월의 총선 직후 나타났던 연합정부의 구성과 관계가 있다. 총선에서 플랑드르 기독교민주당의 이브 레테를 총리가 승리를 거두었지만, 연합정부의 구성을 위한 협상에는 실패하였고, 그 이듬해인 2008년 3월 22일야 연합정부가 구성되었다. 따라서 벨기에에는 국왕 알베르 2세의 요청으로 베르호프스타트가 과도정부의 총리를 맡아왔고, 200일이 넘게 거의 무정부 상태가 지속되었다. 이후 2010년부터 2011년 말까지의 무정부 기간은 총 1년 6개월을 넘겨 1977년 네덜란드의 무정부 208일은 물론이고, 종전 세계기록이었던 2009년 이라크의 무정부 289일을 넘는 불명예를 안게 되었다.

4) 2011년 11월 30일 엘리오 디 루포 사회당 대표를 중심으로 연합정부 출범에 겨우 합의가 되었고 12월 6일야 공식적으로 정부를 출범했다.

5) 벨기에에는 언어권별로 연방하원의 150의석이 배분되기 때문에 보통 5~7개 정당이 연정을 구성해야 정부가 수립될 수 있다.

6) 벨기에에서는 공문서 및 정부간행물 그리고 지폐 등은 프랑스어와 플랑드르어 2개 언어로 표기되는데 이러한 상황은 두 언어집단 간의 갈등에서 파생된 것이다.

본 연구는 기존의 연구(정치적 경제적 갈등)의 후속으로 벨기에의 민족과 언어, 종교, 사회의 갈등과 분쟁에 대해 과거의 기억과 현재의 현상을 조명하고자 한다.<sup>7)</sup> 민족과 종교 그리고 언어와 관련된 과거의 기억으로 벨기에에는 분열적 사회구조가 형성되어 있으며 이러한 두 지역의 갈등은 정치, 경제, 사회 전반에 걸쳐 위기를 부르고 있다. 이는 인구와 면적의 크기가 비슷한 두 민족의 첨예한 경쟁과 갈등이 분쟁을 부추기고 또 과거의 부정적 기억들이 갈등의 핵심적 요소로 작용하기 때문이다. 본 연구에서는 이러한 갈등과 분쟁이 역사적으로 어떻게 시작되고 또 변화하였는지, 그리고 앞으로 어떤 상황에 직면할 수 있는가에 대해 고찰하고자 한다. 이 고찰을 위해 우리는 먼저 통시적 관점으로 벨기에의 역사에 각인된 갈등의 구조를 찾아보고, 그다음으로는 현재에 야기되는 다양한 갈등의 양상과 문제의 해결 가능성을 살펴볼 것이다.

EU와 NATO의 본부가 있는 벨기에에는 한국-EU FTA의 긍정적 발전을 위해서도 연구의 필요성이 제기되는 지역이다. 본 논문을 통하여 EU의 중심이자 유럽 평화의 상징적인 벨기에의 이면에 존재하는 민족 및 언어 그리고 사회적 갈등 그리고 문제의 해결의 가능성에 대해 고찰하면서 유럽연합의 중심인 벨기에에 대한 현실적 이해에 한 걸음 다가가지자 한다.

## 2. 벨기에의 정체성과 국가의 성립

본 장에서는 먼저 벨기에의 탄생과 정체성의 형성 과정을 살펴본다. 그다음으로는 상이한 두 민족이 어떠한 역사적 배경에서 벨기에라는 하

7) 기존의 연구 『벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구』를 통하여 공식적인 갈등의 주제를 다루었다. 본 연구에서는 통시적인 관점의 연구를 통하여 오랜 역사를 통해 접착되었던 갈등의 질곡을 주로 다루고자 한다. 정남모, 『벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구』, 국제지역학논총 제3집, 국제지역연구학회, 2010 참조.

나의 국가로 성립되었으며, 또한 지금까지 어떠한 과정을 거쳐 오늘에 이르고 있는가에 대해 갈등이라는 주제를 중심에 두고 살펴볼 것이다.

## 2.1. 벨기에의 기원 및 정체성 형성

통시적 관점으로 벨기에 민족의 탄생과 정체성 형성의 과정을 고찰하면서 우리는 왈롱과 플랑드르 민족이 벨기에에 정착한 시기는 언제이며, 또한 벨기에의 갈등과 분열의 기원적 원인이 무엇인가를 파악할 수 있을 것이다.

스위스가 헬베티아에서 기원을 찾듯, 벨기에는 『벨가이 Belgae』 족에서 그 기원을 찾을 수 있다. 벨기어가 처음으로 역사에 등장한 시기는 기원전 57년이다. J. 카이사르에게 정복된 벨가이 족은 속주 벨기카로 합병되는데, 이들을 정복한 시저는 『갈리아 원정기 De Bello Gallico』에서 벨가이 족의 특징을 말하고 있다. 그는 “갈리아의 모든 종족들 가운데 벨가이 족이 가장 용감하다. 특히 북부 저지대에 거주하는 켈트족들이 로마의 지배에 가장 격렬하게 저항했다.”<sup>8)</sup>라고 적었다. 벨가이 족은 곧 족의 한 부류이며, 카이사르의 표현처럼 용감한 종족이었다. 하지만, 곧 점령되어 로마화의 절차를 밟게 되고, 또 언어도 로망어의 하나인 왈롱어를 사용하게 되었다. 이 벨가이 족은 『켈트 Celtic』 족에서 유래했으며, 시저 시대에 이미 현재의 센강 북쪽에서 라인강까지 정착하고 있었던 민족이다. 벨기에인들이 자신들의 기원을 찾고 있는 이 벨가이 족에서 국가의 명칭 즉, 벨기에라고 명명하였다. 로마의 단일 행정구역이었던 이곳은 이후 5세기에 게르만족의 대이동<sup>9)</sup>과 9세기 북방 노르만족의 침입<sup>10)</sup> 등

8) 김승렬 외, 『유럽의 영토 분쟁과 역사분쟁』, 동북아역사재단, 2008, p. 211.

9) 4세기 말경 이 지역에 기독교가 전파되고, 특히 5세기경 프랑크족이 침입하면서 로마 문명이 파괴된다. 그리고 486년 메로빙거왕조가 벨기에 왈롱 지역의 투르네를 수도로 삼았고, 이후 751년 카롤링거왕조 역시 왈롱의 리에주를 수도로 삼아 남쪽의 프랑스로 세력을 확장하게 되어, 벨기에의 왈롱은 프랑스와 유사한 역사를 공유하게 된다. 843년의 베르덴 조약에서 벨기에의 왈롱과 중부의 브라방은 샤를마뉴의 장손 로타르

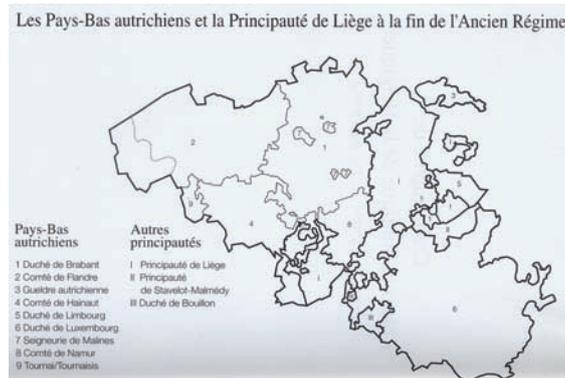
으로 분열과 통합을 반복한다.

현재 벨기에 지역에서 처음으로 독립공국으로의 기운이 형성된 시기는 11세기 십자군 전쟁이다. 그 이유는 전쟁으로 말미암아 동방으로의 진출이 시작되었고, 또한 플랑드르 지역이 섬유산업을 통해 상업도시로서 번영을 구가하였기 때문에 이를 발전시킬 중앙 권력이 필요했기 때문이다. 이시기를 전후하여 『플랑드르 Flanders』, 『브라방 Brabant』 등의 독립된 공국이 형성되었다. 이러한 과정을 통해 13-14세기까지는 독립 공국으로 유지되고, 또 발전하여 대도시로 성장하게 되었다. 이 시기에 플랑드르와 왈롱의 갈등을 유발하는 사건이 발생하는데, 1302년 플랑드르 브뤼주의 길드 조합원들이 납세를 거부하면서 프랑스어권 주민을 살해했다<sup>11)</sup>.

그리고 벨기에는 스페인 국왕의 탄압, 끝없는 유럽 강대국의 침입(스페인, 오스트리아, 프랑스 등)으로 오랫동안 전쟁터가 된다. 그 이후 14세기 후반에는 프랑스 부르고뉴공국이 이 지역의 지배권을 장악하게 되고, 15세기 후반에는 부르고뉴공국에 의한 주변강국들과의 혼인정책으로 벨기에와 네덜란드지역은 18세기 말까지 오스트리아와 스페인의 지배를 번갈아 받게 되었다. 이 시기를 근대 이전의 『구체제 Ancien Régime』(1793년에 종말)<sup>12)</sup>라고 하는데, 이 시기에는 다양한 민족의 군주들이 현재의 벨기에 영토를 지배(그림 1 참조)하고 있었다.

예게, 9세기에 플랑드르백작의 영토가 되는 대부분의 영역은 샤를(서프랑크)에게 귀속된다.

- 10) 그들의 선조는 북방의 바이킹들로 로마인이 이곳을 점령하기는 했으나 그 이후 별 관심을 보이지 않는 틈을 타 바이킹족이 8세기 말부터 11세기 말까지 약 12차례의 침략과 전면적인 공격이 있을 후 이곳에 정착할 수 있었다.
- 11) 플랑드르어로 『방패와 친구 Schild en vriend』라는 발음을 제대로 못할 경우 살해하였고, 왈롱인들은 프랑스 군대를 불러들인다. 마크 엘리엇, 이현철 옮김, 『벨기에』, 휘슬러, 2005. p. 251.
- 12) 프랑스에서 앙시앵 레짐은 1789년 대혁명 이전의 정치 및 사회체제를 말하는데, 벨기에에서도 이 시기에 정치적 혁명이 일어난다. 결국 1789년에서 1793년까지 크게 2번의 독립운동의 실패가 있었던 그 시점에 벨기에의 앙시앵 레짐도 종말을 고한다. *Ibid.* p. 50.



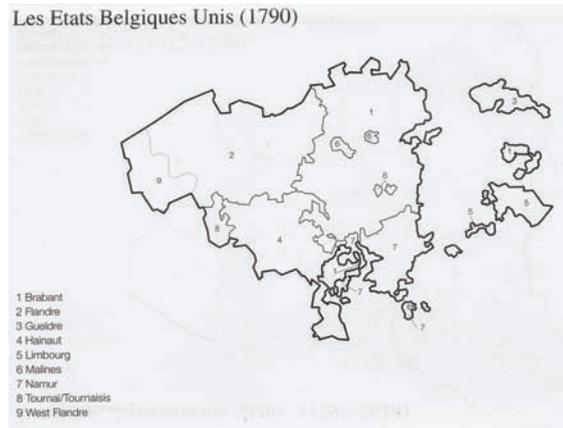
<그림 1> 구체제 말의 벨기에 민족 지도<sup>13)</sup>

고대에서 18세기에 이르기까지 벨기에는 로마 시대를 제외한 대부분의 시기에 현재의 벨기에 중간을 북남으로 가로지르는 에스코강을 중심으로 분리되었고, 이웃한 네덜란드와 프랑스의 영향<sup>14)</sup>을 받고 또 지배를 받으면서 하나의 주권을 가진 국가로 존재하지 못했다. 하지만, 국가로의 형성 움직임은 1790년부터 본격적으로 시작되었다(그림 2 참조). 이는 열강의 침입에 대항하려는 의도된 시도라기보다는 통치에 대한 반동<sup>15)</sup>으로 시작되었다.

13) MABILLE Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, ed. CRISP, 2000, p. 488.

14) 고대에서 현재까지 벨기에에서 프랑스의 영향이 지대한 것을 보았다. 프랑스어와 문화가 본격적으로 유입된 계기는 1795년 프랑스가 벨기에 지역의 오스트리아군을 물리치면서이다. 그 이후, 나폴레옹이 황제로 즉위한 1801년에는 프랑스에 편입되었고, <그림2>의 지도와 같이 9개 주로 행정구역이 편성되었다. 이 시점부터 급속한 프랑스화가 추진되어 행정, 사법, 교육 등 전반적인 공문서에 네덜란드어 대신 프랑스어를 사용하게 되어, 프랑스의 정치와 문화 그리고 언어까지 왈롱은 물론 플랑드르의 상류사회까지 파고든 계기가 된다.

15) 프랑스 대혁명이 일어난 1789년 이 지역에서도 군주로 있던 오스트리아의 조제프 2세의 중앙집권적 통치 강화에 대항하며 벨기에인들은 봉기한다. 룩셈부르크를 제외한 9개 주가 일명 『브라방 혁명 Révolution brabançonne』라는 을 일으켜 오스트리아군을 격퇴함으로써 1790년에 불완전하지만, 연합된 벨기에 정부가 탄생한 것이다. 하지만, 신생 공화국은 채 1년도 넘기지 못하고 다시 오스트리아에 의해 붕괴된다.



<그림 2> 1790년의 벨기에 지도<sup>16)</sup>

벨기에의 진정한 독립은 나폴레옹의 패전<sup>17)</sup>에서 물꼬가 트였지만, 새로운 내부적 분열이 일어난다. 왜냐하면, 종교에서 구교를 박해하고 신교를 강요하는 왕 『윌리엄 1세 William I』에게 저항했기 때문이다. 왈롱어권 주민의 반발은 더욱 거세었다. 그 이유는 1819년에 발표된 칙령에서 네덜란드어를 구사하는 사람만 공직에 있을 수 있게 하고 또 1822년부터는 네덜란드 및 벨기에 전 지역에서 네덜란드어를 유일 공용어로 지정하여 왈롱에 대해 차별적인 정책을 취했기 때문이다. 이러한 기운에 기름을 부은 것은 1830년 프랑스에서 일어난 7월 혁명(부르봉의 복고왕정 붕괴)이었다. 브뤼셀에서도 자유와 독립을 위한 혁명이 일어나 구교 중심의 왈롱지역과 플랑드르 자유주의자들은 동맹을 결성하였다. 그 결과 1830년 10월 4일 독립을 선포<sup>18)</sup>하고, 11월에는 프랑스의 지원을 받은 혁명군이 네덜란드 군대를 축출하고 마침내 벨기에에 독립된다.

16) *Ibid.* p. 489.

17) 1815년 워털루에서 나폴레옹이 패하자, 연합국으로 참전한 네덜란드 왕은 즉시 벨기에를 네덜란드 왕국에 편입시킨다. 자신의 왕국에 오스트리아의 구 지역을 병합함으로써 하나의 국가를 탄생시킨 것이다.

18) <주벨기에대사관 겸 주구주연합대표부 (<http://www.koreanmissiontoecu.org>) 참조>

1815년 빈 협약으로 네덜란드로 통합되었던 벨기에의 독립은 신교를 믿는 군주 윌리엄 1세에 대한 적개심과 그의 경제정책 그리고 언어정책(플랑드르어와 왈롱어를 추방하고 네덜란드어 강요)에 반기를 들어 무장한 시민이 네덜란드군인들을 몰아내었던 것이다<sup>19)</sup>. 이듬해인 1831년 6월에 작센-코부르크 가의 『레오폴 Léopold』<sup>20)</sup> 공이 초대 벨기에 왕으로 즉위하면서 완전히 독립된 국가로 탄생하였다. 레오폴 1세의 치하에서 벨기에에는 근대적이고 자유주의적인 헌법을 채택하여 경제 및 교육의 부흥을 통한 근대적인 국가의 기반을 마련<sup>21)</sup>하였다.

이처럼 왈롱과 플랑드르 지역은 민족과 언어 그리고 문화까지 다른 민족과 하나의 국가를 이루었는데, 그 배경에는 종교적 이유와 윌리엄 1세에 대한 반감 이외에도 플랑드르 지역이 약 200년 동안 네덜란드의 차지구 형태로 존재했기 때문에 가능했던 것이다. 또한, 벨기에의 독립을 도운 외부의 영향력도 무시할 수 없다. 프랑스나 영국 그리고 독일이 강력한 네덜란드의 탄생을 바라지 않았기 때문에 그들은 네덜란드 남부 지역이 분리되는 것에 반대하지 않았던 것이다.

## 2.2. 국가의 성립과정과 갈등의 탄생

1831년 레오폴 공이 초대 벨기에 왕으로 즉위하면서 벨기에 왕국이 공

19) 벨기에의 역사에 대한 개관은 주로 MABILLE Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, ed. CRISP, 2000, p. 55-93 참조.

20) 독일지역의 소공국이었던 삭스-코부르크-고타(Saxe-Coburg-Gotha)의 왕족인 레오폴은 영국 빅토리아 여왕의 숙부이며, 조지 4세의 사위였다.

21) 근대를 중심으로 간단한 약사를 살펴보면, 13-14세기에 플랑드르 마을들이 대도시로 성장하게 된다. 그 이후 스페인 국왕의 탄압과 끝없는 유럽 강대국의 침입(스페인, 오스트리아, 프랑스 등)으로 오랜 동안 전쟁터가 된다. 그리고 1793년에 프랑스의 재침공 이후, 1810-1813 동안 프랑스의 완전한 속국이 되었다. 하지만, 1815년 나폴레옹이 브뤼셀 근처의 워털루 전투에서 패하자, 1815년 비엔나 협약에 의해 벨기에와 룩셈부르크는 네덜란드로 통합되었다. 그러나 카톨릭 교도들의 혁명으로 남부 지역인 플랑드르가 떨어져 나와 1831년 왈롱지역과 함께 독립 국가를 세운 것이 바로 벨기에이다. 정남모, 『유럽 프랑스어권 지역의 프랑스어 및 다언어 상황에 대한 연구』, 『국제지역학논총』, 국제지역연구학회 제1집(제1호), 2008.12, p. 139.

식적으로 인정되었지만, 진정한 독립은 1839년에 와서야 가능했다<sup>22)</sup>. 왜냐하면, 벨기에와 네덜란드 간 영토분쟁을 끝내는 24개의 런던조약에서 영세독립국으로 승인을 받아야했기 때문이다. 이처럼 현재의 벨기에에는 영토분쟁과 영국과 오스트리아 등의 강대국들이 프랑스의 세력을 우려해 조정하고 타협한 결과로 탄생하였다. 영토분쟁에서 림부르크 지방 및 독일어권 아를롱은 벨기에로 편입되는 반면, 북쪽 변경지대의 플랑드르 지역을 네덜란드에 주는 등의 변화를 거쳐 아래의 <그림 3>의 지도와 같은 국경선이 생겼다. 네덜란드의 치하에 있을 때와 상황이 역전되어 1830년 독립 당시 플랑드르 지방을 포함한 지역전체가 프랑스어를 공식 언어로 사용하는 단일 국가가 되었다<sup>23)</sup>. 왜냐하면, 브뤼셀의 부르주아는 대부분 프랑스어 사용자였으며, 프랑스어는 벨기에의 탄생 시에 큰 역할을 수행했던 국가의 언어였기 때문이었다.



<그림 3> 독립 당시의 벨기에 지도<sup>24)</sup>

22) 1831년 8월 네덜란드의 빌레 2세가 다시 벨기에를 침공하였고, 직후 신속하게 프랑스가 전쟁에 개입하여 네덜란드를 격파하였다. 프랑스의 개입에 당황한 영국은 강화 조약을 주선하였다.

23) 독립 당시 헌법상으로 두 언어 모두 공용어로 인정되었으나 사실상 경제력이 우위였던 프랑스어가 공용어의 지위를 독차지했다.

24) MABILLE Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, ed. CRISP, 2000, p. 492.

언어적 차별에 대한 플랑드르인의 인식은 적어도 국가가 성립될 초기에는 그리 민감한 문제가 아니었던 것으로 생각된다. 그 이유는 독립 당시 정치 및 경제에서 주도권을 쥔 왈롱인들은 그들과 프랑스어가 우대받는 것은 당연하다고 생각했으며, 반면 플랑드르인들은 전통적으로 농업에 종사하거나 문맹률이 높아 이러한 문제에 대해 깊이 인식하지 못했기 때문이었다. 하지만, 불합리에 대한 플랑드르인들의 인식은 벨기에 정부의 언어정책과 산업화의 과정에서 일어났다. 부연하자면 프랑스어가 공용어가 되면서 공직이나 산업장에서 플랑드르인들이 프랑스어를 사용해야 하는 불편 그리고 불합리를 인식했기 때문이었다. 그리고 산업화가 되면서 단순 노동의 현장에서 프랑스어를 사용하는 것이 아니라 3차 산업의 전문화된 곳에서 프랑스어를 구사해야 했기 때문에 플랑드르인들의 불편은 컸다. 이러한 배경 아래에서 19세기 중반 플랑드르의 지식인을 중심으로 프랑스어의 우세를 고발하면서 양 언어권 간의 갈등은 증폭된다.

1850년대 플랑드르의 지식인들이 벨기에 정부 내에서 존재하는 프랑스어의 우위를 고발하는 데서 시작되었다. 이 결과로 1870년 플랑드르 지역에서 법률 및 행정 그리고 중등교육을 위해 플랑드르어를 사용할 수 있는 법적 권리를 얻을 수 있었다. 그리고 1890년까지 개정된 언어와 관련된 법률은 두 언어를 공용어로 사용한다는 점에서는 평등이 인정되었지만, 왈롱지방에서는 프랑스어가 유일 및 공용어로 사용되는 반면 플랑드르지방에서는 네덜란드어와 프랑스어가 이중 공용어로 사용되었다는 것은 불합리한 현상이었다. 이러한 불합리를 인식한 플랑드르인들은 『플랑드르운동 Mouvement flamand』을 전개하여 1898년에는 플랑드르어가 공용어 지위에 오르게 되고, 이후 명실상부한 2개 언어 공용어 국가가 된다. 하지만, 왈롱지역도 북부의 커진 영향력에 대항하며 『왈롱운동 Mouvement Wallon』<sup>25)</sup>을 전개하면서 두 언어 간의 갈등이 고조된다.

25) 왈롱운동은 플랑드르운동에 대항하는 것으로 플랑드르 운동보다 효과가 적었다. 주요 행동은 1884년부터 브뤼셀과 앙베르 그리고 강에서 생겼다.

이러한 갈등의 결과 1932년의 법령으로 벨기에에는 2개 언어 사용을 폐지하고 지리적으로 분할된 경계선을 기준으로 단일어를 사용하게 된다<sup>26)</sup>. 따라서 프랑스어를 사용하는 왈롱지방과 플랑드르어를 사용하는 플랑드르지방 그리고 두 언어를 모두 공용어로 사용하는 브뤼셀로 언어 경계선이 그어진 것이다. 그리고 언어와 아울러 민족적 차원의 갈등이 시작된 시기는 제 2차 세계대전이다. 당시 나치 독일에 의해 두 언어권 간의 갈등은 더욱 고조<sup>27)</sup>되었다. 그 이유는 벨기에 국왕이 독일에 항복하여 영국에 망명정부를 수립했고 벨기에에서는 1940년에서 1944년까지 나치독일이 지배하면서 이다. 그 당시 벨기에에서 일부 플랑드르인들이 같은 게르만인이라는 이유로 친 나치 경향을 보였던 것이다. 그리고 독일 역시 이러한 정서를 이용하여 벨기에의 분열을 의도적으로 부추겼다<sup>28)</sup>. 플랑드르인들이 왈롱인보다 나치에 더 호의적인 태도를 보였던 이유에는 동일한 게르만계라는 이유 외에도 왈롱인들에게 이제까지 참았던 차별적 대우에 대한 앙갚음이 있었다. 원래의 민족공동체를 버리고 같은 종교를 믿는 타 민족공동체와 국가를 세운 플랑드르였지만, 이젠 타민족이라는 이유가 갈등의 핵심요소가 된 것이다.

지금까지 벨기에의 기원에서 민족, 언어 그리고 국가 형성의 배경까지를 통시적 관점으로 살펴보았다. 벨기에에는 1800년대의 독립에 즈음하여 국가의 정체성을 확립했고, 그 기원을 끝의 한 종족인 벨가이에서 찾았다. 벨기에에는 국가로 형성되기 이전 자치권을 가진 지역으로 네덜란드와

26) 1932년 법령을 통해 언어 국경에 가까운 코뮌들에게 소수 언어 사용자가 30%가 되면 이중 언어권이 될 수 있게 하였다.

27) 독일의 “점령당국은(네델란드와 마찬가지로) ‘같은 게르만족’으로 간주된 프랑크 지역 주민을 우대했던 반면, 불어권 왈롱 주민을 차별하는 방식으로 ‘벨기에 국민’으로서의 정체성과 저항력을 약화시키고자했던 것이다. 이용우, 『독일강점기 베네룩스 3국의 대독협력과 해방 후의 부역자 숙청』, 『국제지역연구』, 제17권 제1호, 국제지역학연구, 2008, p. 107.

28) 이러한 독일의 지배와 제 1차 세계대전과 2차 세계대전을 통해 벨기에에는 영세중립의 비합리성을 경험하고 1949년 영세중립국 지위를 포기하였다. 또한, 벨기에에는 1951년 ECSC조약에 서명하여 프랑스, 독일, 이탈리아, 네덜란드, 벨기에 등과 함께 EU의 6개 창설 멤버로 참여하고 북대서양조약기구 NATO 창설 조약에 참여하였다.

프랑스 그리고 오스트리아의 경계 또는 주변에서 여러 열강의 힘의 역학 관계에 따라 다양한 형태의 침략에 노출되어 있었으며, 이러한 위협에서 벗어나기 위해 그리고 종교적 박해를 벗어나고 자신들의 권한을 찾기 위한 하나의 수단이 독립이었다. 하지만, 역사와 문화 그리고 언어까지 다른 이 민족과의 결합은 자주 내부적 갈등을 유발하고 지금까지 그 해결책을 찾지 못하고 있는 실정이다.

### 3. 사회적 분열의 다양한 양상 그리고 갈등의 해결 가능성

벨기에의 근원적 갈등은 상이한 두 민족의 결합이라는 운명적 틀에서 이해되어야 하는 것은 사실이지만, 그 갈등이 해결되지 않는다는 것은 결국 정책이나 사회제도 등에서 야기되는 불만이나 문제가 있기 때문이다. 본 장에서는 먼저 두 지역 간의 근원적인 갈등의 다양한 양상을 살펴보고, 그다음으로는 벨기에 정부가 갈등 해결을 위해 기울인 노력과 문제의 해결 가능성을 살펴하며 차후 벨기에 사회에 대한 가능한 예측과 변화의 가능성을 고찰한다.

#### 3.1. 갈등의 다양한 양상

현재 벨기에의 갈등은 주로 각 공동체와 주정부 간의 정책적 경제적 사안으로 나타나지만, 근원적으로는 과거와 관련된 서로의 차별적 정서에 기인한다. 역사적으로 볼 때 종교, 산업화, 언어 순으로 민족공동체 간의 갈등은 크게 3번 있었으며 비교적 최근에 일어났던 언어적 갈등은 아직 계속되고 있다.

먼저, (1) 종교의 갈등은 독립 이후 두 언어권 간의 갈등의 불씨가 되지

만, 독립 이전에도 플랑드르가 네덜란드에서 떨어져 나오는 중요한 변수로 작용했다. 왜냐하면, 앞장에서 살펴보았듯 신교를 믿는 새 군주 윌리엄 1세의 폭정과 종교적 탄압에 대한 적개심으로 봉기했고 또 구교를 믿는 왈롱과 플랑드르인의 연합으로 벨기에가 성립되었기 때문이다. 이 종교문제는 그 후에도 교육제도와 얽혀 1850년부터 약 100년간 벨기에의 국론을 분열시켰다. 이때부터 “세속화 대 비세속화” 또는 “국가 대 교회”라는 유럽사회의 고전적 갈등이 벨기에에 자리 잡게 된다. 이러한 갈등구조에 힘입어 현재 벨기에 사회의 오랜 정당인 가톨릭당과 자유당이 설립된 것이다<sup>29)</sup>. 지금까지도 주된 대립 전선은 이 두 정당 및 사회당이다. 1878년 집권한 자유당이 종교로부터 교육의 자유를 확립하려고 했으나 교회가 극렬히 저항하여 사상자를 내는 사건도 있었다. 이러한 갈등은 당시의 국왕이었던 보드앵 1세에 의해 가톨릭 대학에 정부보조를 합법화함으로써 종식되었다.

그리고 (2) 두 번째 갈등의 원인은 산업의 변화에 있었다. 19세기 석탄과 철강 등 중공업의 발전에 힘입어 경제적 번영을 이루었던 왈롱인들이었지만, 그 이후 지하자원에 기반을 둔 산업이 붕괴하였다. 반면 플랑드르는 특히 현대에 와서 공항 및 항구 그리고 전 유럽을 연결하는 육로와 수로를 이용한 물류 및 무역, 석유화학 산업, 자동차 부품 산업 등 고부가가치 산업을 통해 왈롱보다 부유한 지역이 되었다. 최근의 경우를 보면 GDP의 57%를 플랑드르가 차지하고 있는데, 그 규모는 EU의 평균 124%나 되는 반면, 왈롱은 90%에 채 미치지 못하는 수준이다. 그리고 왈롱의 실업율은 15%로 플랑드르 지역 보다 약 3배나 높은 수치이다<sup>30)</sup>. 사정이 이러한데도 플랑드르 주민들이 왈롱 주민들에게 관용을 보이지 않는 이유는 과거 차별적 대우를 받았던 기억에 기인한다.

29) 벨기에 사회는 크게 언어권과 사회적 계층으로 나눌 수 있다. 언어권은 프랑스어권인 왈롱과 네덜란드어권인 플랑드르이며, 사회적 계층은 종교와 정치를 기준으로 보수적 정치성향을 가진 가톨릭교도 그리고 가톨릭교도이지만 보다 개방적인 정치성향을 가진 자유주의자 계층 그리고 급진주의적 성향의 사회주의자들이 있다. 이러한 사회적 계층은 벨기에의 정당과 노조 그리고 교육에서도 큰 영향을 미치고 있다.

30) 『벨기에 주요 산업동향』 (2009년 11월 20일) 참고, 주벨기에대사관 (<http://bel.mofat.go.kr>).

(3) 마지막으로 언어 집단 간 갈등은 첨예하게 대립하였지만, 그 해결은 원만했다. 예를 들면, 1831년 벨기에가 개국을 했을 당시, 법률과 법령에서의 공식어가 프랑스어라는 불평등한 상황에서 시작되었다. 하지만 1870년대 플랑드르 지역에서 법적 언어권을 취득하였고, 1898년 언어 평등법을 통해 문화 등 전반적인 분야에서도 권한을 가졌다. 그리고 1932년 언어 법, 1963년 속지주의 원칙에 의거한 단일 언어의 사용 그리고 1993년의 연방제 개헌 등은 언어갈등의 문제를 해결하기 위한 일련의 정책이었으며, 그 효과 또한 입증되었다고 할 수 있다. 그렇지만, 분리에 기초한 언어의 경계가 갈등을 완전히 해소했다든가 두 민족 간의 화합에 기여했다는 뜻은 아니다. 오히려 지역의 경계만큼이나 언어 사용의 경계가 명확하기 때문에 직접적인 갈등으로 표출되지 않을 뿐, 두 민족 간의 분열은 여전히 존재한다. 이러한 언어적 분열은 수세기 전부터 지금까지 지속되었고, 언어적 국경으로 고착화 되었다. 그 현상은 브뤼셀에서도 마찬가지였다. 브뤼셀을 연구하는 헤이르드 반 이스텐다엘은 “이곳에서 언어의 경계는 수세기 전부터 면도날처럼 날카롭고 절대적으로 그어졌다.”<sup>31)</sup>라며 지역의 경계 그리고 언어 사용자의 경계까지도 분명히 하고 있다.

지금까지 살펴 본 갈등의 주요 세 가지 원인 중 첫 종교적 요인의 쟁점은 정부의 공적인 교육과 종교의 자율적인 교육의 대립이었으며, 갈등은 1958년의 교육 조항으로 해결이 된 셈이다. 그리고 19세기의 사회경제적 갈등은 최악의 삶을 유지하는 노동자들을 이용하여 경제적 발전을 취한 데서 시작되었고 그 결과 벨기에 노동당의 비약적인 성공이 가능하였다. 하지만, 그 이후 북부와 남부의 소득격차는 지금까지 소득재분배의 문제로 대두되고 있어 그 해결이 묘연하다. 마지막으로 언어의 분열은 초기 프랑스어의 우월적 지위에서 시작이 되었지만, 1870년대의 법적 언어권 취득에서 연방주의까지 다양한 정책으로 해결이 되었다.

과거부터 벨기에의 분리주의 운동은 중앙정부로부터 어느 지역을 분

31) 헤이르드 반 이스텐다엘, 강주한 옮김, 『20세기 유럽을 걷다. 유럽사 산책』, 옥당, 2011, p. 433.

리, 독립시키려는 일반적인 분리가 아니라 더욱 협의의 의미인 억압 또는 갈등을 일으키는 제도로부터 더욱 자유로운 자치권을 얻고자 하는 양상으로 진보했다. 그리고 분리주의 운동이 합법적이고 평화적인 방법을 취하는 것이 특징이다. 그 이유는 갈등을 표출할 수 있는 정당구조가 합리적으로 형성되어 있어 다양한 이념과 종교 그리고 문화집단의 요구들을 제도권으로 흡수해 평화적인 방법으로 해결할 수 있는 기반이 만들어졌기 때문이다. 이러한 분리주의는 결국 지금의 연방주의를 만들어 내었고, 연방의 구조는 양대 민족이 새로운 통합과 공존을 위한 정치질서 및 정치개혁에 박차를 가하는 방향으로 진보하였다. 적어도 지금까지 벨기에가 두 민족의 분리라는 극단적인 방향으로 나가지 않은 것은 무엇보다 정책의 꾸준한 결실이 만들어 낸 연방주의가 자리잡고 있기 때문이다.

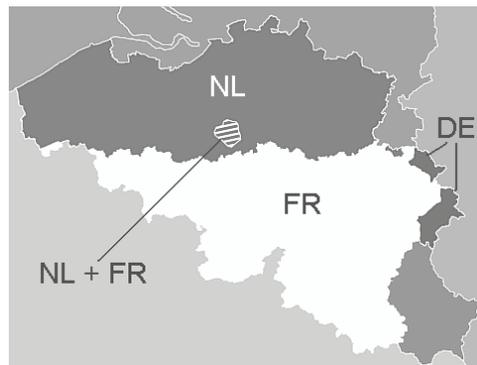
### 3.2. 다양한 문제 그리고 해결 가능성

본장에서는 갈등 해결을 위해 벨기에 정부가 취한 노력과 현재 제기되는 다양한 문제 그리고 벨기에가 차후 분리 독립 할 것이냐 라는 관점으로 논의를 진행한다. 벨기에 정부는 두 지역 간의 갈등을 최소화하기 위해 문제 해결을 위한 방안을 제시하였다. 그 중 가장 핵심이 되는 방안을 꼽으라면 언어와 관련된 법안과 연방제일 것이다.

1963년 언어 법으로 3개 언어지역을 규정하였으나 1967년과 1971년 사이 여러 번의 헌법 개정을 통해 프랑스어 지역, 플랑드르어 지역, 독일어지역<sup>32)</sup>, 수도 브뤼셀의 2개 언어지역이라는 4개 언어공동체로 나누어졌다(그림 4 참조). 그리고 국회는 각 언어지역의 문화·교육행정의 자치권을 상하 양원의 의원으로 구성되는 각 문화평의회에 부여하였다. 이러한 언어경계를 바탕으로 민족공동체의 지역문화 정체성이 확립되었으며 통일성과 획일성을 주장하는 국가공동체의 중앙집권화 정책에 투쟁하

32) 벨기에에서 소수 민족에 해당하는 독일어권 민족의 합병은 제1차 세계대전이 끝난 직후 독일의 일부 국경지역을 할양받은 것이다.

면서 민족주의 운동을 이끌어 왔다.

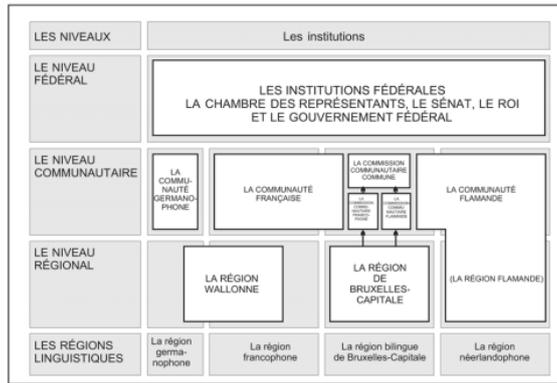


<그림 4> 벨기에의 언어지도<sup>33)</sup>

그리고 1831년부터 유지되어오던 중앙집권형 분권제가 1978년에는 헌법을 통해 왈롱과 플랑드르 그리고 브뤼셀의 3개 지역에 자치권을 확대하여 중앙집권에서 각 언어지역의 자치에 바탕을 둔 연방체도로 변화했다. 결국, 1993년 대폭의 헌법개정을 통하여 연방체제가 되었으며, 이에 따라 국가의 형태도 입법도 내각도 지방정부도 모두 변화를 겪었다. 벨기에 연방의 구조를 간략하게 살펴보면, 각 기관이 지역별로 양분화된 것을 볼 수 있다. 그림(그림 5 참조)에서 보듯 연방은 3개의 계층으로 이루어져 있다. 맨 위쪽은 『연방 Niveau fédéral』, 그 아래는 『공동체 Niveau communautaire』, 그리고 『주정부 Niveau régional』가 있다. 『연방의 주요 기관 Institutions fédérales』으로는 『하원 Chambre des représentants』, 『상원 Sénat』, 『국왕 Roi』, 『연방정부 Gouvernement fédéral』가 있다. 그리고 공동체는 독일어 공동체, 프랑스어 공동체, 브뤼셀-수도 공동체, 플랑드르 공동체가 있다. 여기에서 유일하게 플랑드르 공동체는 플랑드르 주와 분리되지 않고 같이 있지만, 다른 주의 정부(왈롱 주 정부와 브

33) 플랑드르 주정부 사이트 참조 (<http://www.flandre.be>)

뤼셀-수도 주 정부)는 분리되어 있다.



<그림 5> 벨기에의 연방구조도<sup>34)</sup>

연방정부의 주요 권한은 외교권으로 외교적 사안이 있을 시 계약에 조인하는 등의 역할을 한다. 공동체는 주로 교육, 문화, 방송, 등 사람과 관련된 속인적인 업무를 다루고, 주 정부는 경제, 환경, 관광 등 영토와 관련된 속지주의적인 업무를 맡고 있어 두 기관의 권한은 확연히 분리된다<sup>35)</sup>. 이러한 연방의 구조는 계층 간 지역 간 배타적 권한을 소유하고 있어 위계적 관계가 아니다. 만약, 연방정부와 주정부 또는 타 주정부와의 분쟁이 있을 시 중재재판소가 개입하여 중재하게 된다.

1950년대부터 벨기에 정부는 분열의 위기를 극복하고자 연방주의 체제를 갖추고자 했고, 그 결과 지나친 비용지출로 말미암아 1980년대와 90년대에 엄청난 국가적 부채를 안기도 했다. 이러한 노력도 허무하게 최근에는 자치권이나 선거구제의 변경 등으로 다시 언어권 간의 갈등이 증폭되고 있다. 어쨌든 벨기에의 이러한 연방주의는 민족 및 언어권 간

34) VANDERMOTTEM Cristian, *La crises de l'Etat belge*, ed. EchoGéo, 2007. p. 2.  
 35) 공동체와 주정부의 권한 및 역할은 『벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구』의 p. 15~19 (정남모, 국제지역학논총 제3집, 국제지역연구학회, 2010) 참조.

의 분열과 갈등을 떠나서 이해될 수 없으며, 또한, 이러한 정체는 양 지역 간의 근원적 갈등을 제도적 틀 안에서 조절할 수 있는 장치를 마련하고자 하는 의도이다. 하지만, 이중민족 또는 이중 언어를 구사하는 근원적 차이로 말미암아 갈등의 완전한 불식은 불가능하다. 따라서 2007년과 2010~11년에 있었던 무정부주의적 상황으로 말미암아 국가의 분리론까지 잠재하고 있어 벨기에는 갈등 해소를 위한 지속적인 노력은 불가피하다.

벨기에의 다양한 갈등의 양상에 대한 마무리로 우리는 먼저 벨기에의 민감한 현안<sup>36)</sup>과 문제의 해결 가능성을 살펴보고, 그다음으로는 “벨기에는 과연 분리 독립할 것인가?”에 대한 대답으로 정리하고자 한다. 최근 두 지역의 갈등을 유발하는 주요 3가지 민감한 문제는 연정협상에서도 여과 없이 드러나는데, 그 첫 번째는 (1) 주정부 및 공동체로의 권한 이양과 관련된 문제, (2) 브뤼셀에 대한 재정지원 확대 문제, (3) BHV 선거구 분리 문제를 둘러싼 갈등이다. 이 문제 모두 플랑드르 측과 왈롱 측의 입장이 정면으로 배치되고 있어 연정협상의 어려움은 물론 지속적으로 사회적 갈등을 유발한다.

먼저, 주정부 및 공동체로의 권한 이양과 관련하여 플랑드르는 재정적 독립을 주장하고 더 나아가 수도 브뤼셀에 대해서도 왈롱과 함께 공동관리를 원한다. 반면, 왈롱 측이 반대하는 이유는 자치권이 강화되고 재정적 독립이 되면 될수록 정부보조금<sup>37)</sup>이 줄어들 것이고, 또한 취약한 경제로 인하여 산업체의 불황, 인구의 유출 등 다양한 문제를 일으키기 때문이다.

그다음은 브뤼셀에 대한 재정지원 확대 문제인데, 플랑드르는 브뤼셀

36) 현재의 갈등과 관련된 현안 중 일부는 『반데르모템 Vandermottem』라는 의 견해를 참고하였음. VANDERMOTTEM Cristian, *La crises de l'Etat belge*, ed. EchoGéo, 2007. p. 7.

37) 벨기에 정부가 왈롱 지역에 지출한 정부보조금은 2005년 기준으로 약 56억 유로로 이 금액은 왈롱 전체 예산의 15%에 해당한다. 정남모, 『벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구』, 국제지역학논총 제3집, 국제지역연구학회, 2010. p. 13.

을 왈롱과 공동관리 하겠다는 목표가 있기 때문에 브뤼셀에 대한 재정지원을 확대할 필요가 없다는 견해다. 이는 궁극적으로 브뤼셀을 플랑드르 지역으로 편입하겠다는 전략이다. 이러한 전략을 잘 알고 있기에 왈롱 측의 입장은 브뤼셀이 이미 이중 언어지역이며 별도의 주정부를 가진 행정구역이기에 다른 주정부의 담당이 될 수 없으며 또한 재정지원을 통하여 더욱 확고한 위상을 가진 수도가 되기를 바라는 것이다.

마지막으로 BHV 선거구 분리 문제에 관해서도 플랑드르는 조건 없이 플랑드르어권 지역으로 분리해야 한다고 주장하지만, 왈롱은 선거구가 분리되더라도 그 지역에 사는 프랑스어권 주민의 권리(프랑스어권 주민의 프랑스어권 정당에 대한 투표)를 줘야 한다는 입장이다. 그렇다면 BHV 선거구<sup>38)</sup>는 과연 분리될 수 있느냐에 대해 가정해보면, 플랑드르 측은 이 지역에 프랑스어권 주민이 많다고 할지라도 플랑드르 지역에 속해 있기 때문에 숙지주의의 원칙을 내세워 플랑드르 지역으로 편입하려 할 것이다. 그렇다면 프랑스어권 주민의 권리는 어떻게 될 것인가? 이에 대한 타협안으로는 브뤼셀 주변의 관련 구역을 개발하고 또 프랑스어권 후보나 정당에 투표할 수 있는 권한을 유지함으로써 가능할 것이다.

이처럼 주요 현안에 대해 정면 배치하는 두 언어권 간의 갈등은 몇 번이나 분리 독립이라는 위기 직전까지 갔다. 특히, 플랑드르의 우파 정당인 민족당의 수장인 『드 웨브 De Wever』의 경우 연정협상 때 마다 요구 사항을 늘이고 의도적으로 연정을 지연시키는 행동을 자주 보였는데, 이는 협상의 유리한 상황 확보와 궁극적으로 플랑드르 독립이라는 전략적 계산이 있다.

그렇다면 하나의 가설로 플랑드르의 일방적인 독립이 가능할 것인가?

38) 벨기에에는 국회의원 선거 때, 각 지역의 주민들은 자신들의 언어 공동체 내의 후보자에게만 투표가 가능하다. BHV의 경우 이중언어지역인 브뤼셀과 플라망 지역인 『할-빌부르드 Halle-Vilvoorde』라는 지역을 하나의 선거구로 통합하여, 이 지역에 거주하는 프랑스어권 주민들이 자신들의 후보자에게 투표할 기회를 제공하는 것이다. 정남모, 『벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구』, 국제지역학논총 제3집, 국제지역연구학회, 2010. p. 21.

이 경우 벨기에의 법적 연속성을 부여받는 것은 왈롱과 브뤼셀이 된다. 독립한 플랑드르는 브뤼셀을 잃게 될 뿐만 아니라 EU에 소수 민족의 보호를 위한 승인을 받을 것인데, 아마 앞으로도 플랑드르와 대립의 가능성이 있는 왈롱-브뤼셀이고 보면 이들이 플랑드르를 승인하지 않을 가능성이 높다.

두 번째 가설로 벨기에 정부가 갈등 해소의 차원으로 연방구조의 전면적인 재검토를 실시한다면 브라방의 옛 지역, 현재 플랑드르와 왈롱 브라방 그리고 루방의 일부 지역이 될 가능성이 높을 것이다. 그런데 과연 두 지역의 동의를 얻을 수 있을 것인가? 속지주의를 주장하는 플랑드르가 자신의 지역이 잘려나가는 것을 허용하지 않을 것이고, 왈롱 역시 경제적으로 활기를 띠고 있는 왈롱 브라방 지역을 빼앗기지 않을 것이다. 이러한 다양한 문제를 보더라도 분리 독립은 쉽지 않을 것이다. 그리고 무엇보다 분리 독립을 어렵게 하는 요소는 브뤼셀을 어떻게 할 것인가? 이 문제는 분리 독립의 핵심 요소로 등장한다.

벨기에가 어떤 식으로든 분리 독립할 경우, 브뤼셀은 독자적인 정부를 가진 도시가 될 것인가? 이렇게 될 경우 브뤼셀 자체는 매우 부유한 도시가 될 것이다. 왜냐하면, 유럽의 조세 규칙은 거주지가 아니라 일하는 지역에 세금을 내기 때문이다. 하지만, 플랑드르가 자신의 지역 내에 있는 수도를 포기하지 않을 것이며, 유럽연합 역시 이러한 결정을 받아들이지 않은 것이다. 왜냐하면, 유럽의 많은 국가 내에 있는 소수 민족의 독립요구도 들어주어야 하기 때문이다.

“벨기에는 과연 분리 독립할 것인가?”라는 근원적인 질문으로 넘어 간다. 결론부터 말하자면 벨기에의 갈등과 위기는 지속하겠지만, 분리 독립은 어려운 것이다. 앞서 보았듯, 풀어내기 어려운 다양한 현실적인 문제들이 존재하고, 그 중에서도 특히 브뤼셀을 나누는 문제가 쉽지 않기 때문이다. 브뤼셀은 벨기에의 정치와 경제 그리고 문화의 중심지일 뿐만 아니라 EU (1952년 유럽석탄철강공동체에서 출발)와 NATO (1948년 영국, 프랑스, 벨기에, 네덜란드, 룩셈부르크 등 5개국이 나토 기초)의 본부

가 있는 서유럽의 수도이자, 유럽의 중심지이다. 두 번째 국왕이었던 레오폴 2세 때부터 국제적 도시로 탈바꿈하기 위해 지속적인 노력을 기울인 결과 오늘날 브뤼셀은 하나의 국가의 위상에 맞먹는 유럽의 중심으로 도약했다. 브뤼셀의 다양한 공공기관, 법률, 서비스 그리고 다국적 기업의 비즈니스 중심지로 유럽의 발전과 함께하였고, 지리적으로 유럽의 중심부에 위치하여 교통의 중심지로 유럽의 미래와 함께하기에 손색이 없는 곳이다. 이러한 국제적인 도시를 정치적 문제로 분리한다는 것은 그 이어나 방법에서 양 언어권 진영 모두에게 부담되기에 극단적인 분리 독립은 어려운 것이다.

두 번째 이유는 양 언어권 간의 갈등을 풀어낼 수 있는 다양한 제도적인 장치가 어느 정도 효과적으로 작동하기 때문인데, 여기에서 국왕의 중재역할 또한 적지 않다. 예를 들어 2007년 연정협상에 두 번이나 실패한 이브 레테름 총리 당선자가 국왕 알베르 2세에게 사임의사를 밝혔을 때, 유연한 견해를 밝히며 그에게 기회를 다시 주었다. 또한, 전 총리 베르호프스타트를 과도기 총리로 임명하여 중재자의 역할을 맡긴 것도 위기 상황에서의 국왕의 역할이 긴요하게 작동된다는 것을 의미한다. 그 외에도 국왕은 입법권을 갖고 있어 이러한 정치적 영향력은 제도적으로 보장되기에 그의 중재는 위기 시 효과적으로 된다.

마지막으로 선진화된 갈등해결 방식이다. 2007년과 2010년~2011년까지 지속하였던 무정부주의적 혼란에도 분리 독립을 위한 극단적이고 과격한 상황은 연출되지 않았다. 이러한 이유는 공존이라는 공동의 목표를 두고 수평적이고 평등한 고도의 정치적 해결능력을 갖추었음을 의미한다. 벨기에는 지방자치와 다자주의를 통한 협력의 길을 모색하며, 상호 이해를 통한 장치와 체제를 제도화하고 있다. 이러한 정치적 진화는 잠재적인 분리 독립이라는 난제의 갈등을 최소화하며 이상적인 정체를 창출하는 밑거름이 될 것이다.

#### 4. 나오는 글

나폴레옹의 운명을 결정지었던 브뤼셀 남쪽의 워털루 부근을 동서로 가로지르는 선은 오늘날 왈롱과 플랑드르의 언어국경이 되었다. 벨기에가 공식적인 국가로 성립된 1831년 이래 이따금 언어통일운동이 시도되었으나 실패하였고 이젠 명실상부한 연방주의로 이중 언어지역이 되었다. 벨기에의 갈등 원인은 주지하다시피 다인종과 다민족 그리고 다언어로 귀결되는 민족, 사회, 언어 갈등에서 유래된 것이다.

벨기에는 앞서 보았듯 여타 복수의 민족국가와는 확연히 다른 역사적 특징<sup>39)</sup>을 갖고 있으며, 갈등의 근원적인 원인으로서는 먼저 (1) 민족적인 관점으로 볼 때, 일반적으로 한 국가 내에 인구나 힘의 영향력이 비슷한 두 민족공동체가 서로 경쟁한다는 것이다. 둘째 (2) 끝족의 왈롱인과 게르만계의 플랑드르 인종으로 구성된 두 민족공동체가 서로 다른 이중언어를 사용한다는 것이다. 마지막으로 (3) 이러한 갈등은 역사에서 비롯된 두 민족 간의 뿌리 깊은 미움이 지속적인 갈등을 만든다는 것이다.

두 민족공동체 간의 갈등은 앞서 보았듯 역사적으로 크게 3번 있었는데, 종교, 산업화, 언어 순으로 발생하였다. 마지막 갈등이었던 언어 갈등 이후 벨기에는 국가개혁의 목표로 1970년부터 연방제를 위해 헌법을 개정하였다. 그리고 벨기에는 두 언어 간의 평등권과 배타적 단일어 사용 지역이라는 속지주의를 확립하였고 또한 문화적 독자성을 보존하려는 자치권의 상호인정을 통해 1993년에 연방국가가 되었다. 그럼에도 벨기에의 독립을 전후해 “벨기에인은 과거에도 존재하지 않았고, 지금도 존재하

39) 주지하다시피 벨기에의 플랑드르와 네덜란드는 언어뿐만 아니라 경제적·정치적·문화적으로 매우 밀접한 관계에 있다. 네덜란드는 원래 현재의 네덜란드 지역과 벨기에 플랑드르 두 지역을 함께 부르던 명칭이었고, 도시 중심의 연방 개념으로 발달해 왔다. 두 지역은 1831년 벨기에가 독립해 나오기 전까지 역사적으로 많은 것을 공유하고 있었다. 하지만, 플랑드르인들은 19세기에 벌어진 종교적 갈등으로 말미암아 타 민족인 프랑스어권 왈롱인들과 함께 독립 국가를 세웠다. 이러한 역사적 배경으로 말미암아 두 민족 간의 갈등은 항상 잠재되었던 상태였다고 볼 수 있다.

지 않으며 또한 존재할 수도 없을 것이다. 단지 프랑스인, 네덜란드인, 독일인만 존재할 뿐이다.”라고 말했던 1830년대의 정치가 탈레이랑의 말은 하나의 예언처럼 현재에도 유사한 상황이다.

이러한 상황에서도 벨기에의 민족공동체 간의 갈등은 여타 다른 국가들과는 달리 극단적인 갈등으로 표면화되지는 않는 것 또한 사실이다. 그 이유는 민족공동체의 지리적 경계가 뚜렷하여 직접적인 접촉이 적다는 것, 그리고 공존을 위해 다양한 법적 장치(언어권, 연방국가의 구조 등)를 통해 갈등을 해소하는 노력, 공존을 위해 서로 다른 언어와 문화 그리고 생활방식에 대한 존중과 자율성 보장이 있었기 때문이다.

그러하여 냉전 시기를 마감하는 시점 겪게 되는 다양한 민족공동체 간의 갈등과 분열 그리고 분리 독립이라는 극단적인 현상이 아직 일어나지 않는 곳이다. 그래서 아직도 벨기에에는 민족공동체 간의 갈등을 최소화하며 효과적으로 국가를 통합시킨 전 세계적으로 보기 드문 모범국가가 되었다는 평을 듣고 있다. 이러한 공존의 배경에는 우세한 민족공동체가 열등한 민족을 동화시키는 강압적인 방법이 아니라 유럽의 다민족 또는 공존의 문화라는 배경이 있기 때문이다. 또한, 벨기에가 국가통합보다는 국가분리에 근거를 둔 이유이기도 하다. 이것은 수직적인 분리가 아니라 수평적인 평등한 분리이다. 하지만, 다양한 제도적 장치가 있다 하더라도 민족적 특징과 언어 그리고 문화까지 다른 두 개체가 항구적으로 평화롭게 발전해 가기는 쉽지 않다. 부연하자면 잠재적인 갈등까지는 잠재울 수 없다는 뜻이다.

벨기에의 갈등에 대한 문제의 가장 주요한 해결책의 하나는 남부와 북부 간의 경제적 발전의 불균형을 해결할 수 있는 정책에 의해 가능하다고 사료된다. 보다 구체적으로 어떠한 정책이 공공투자의 재할성화와 부를 재분배할 수 있는 진지한 고민이 필요하다. 벨기에의 이러한 갈등과 문제 해결 방식과 분리에 기초한 벨기에의 정치시스템은 벨기에의 정체성을 대변하고, 또 향후 벨기에의 미래를 결정짓는 주요한 요소로 작용할 것이다.

## 참고문헌

- 김진식·정남모, 『세계 프랑스어권 지역의 이해』, UUP(울산대학교출판부), 2009.
- 마크 엘리엇, 이현철 옮김, 『벨기에』, 휘슬러, 2005.
- 이건수, 「통합과 문화의 시대의 복병 언어분쟁: 불어, 네델란드어 2개국 사용국인 벨기에의 언어갈등에 관한 연구」, 불어불문학연구 제40집, 한국불어불문학회, 1999.
- 이동우, 「불어권 문화 내의 언어와 문화적 다양성 연구」, 한국프랑스학논집 제21집, 한국프랑스학회, 1996.
- 정남모, 「벨기에의 지역분열과 정치·경제적 갈등에 대한 연구」, 국제지역학논총 제3집, 국제지역연구학회, 2010.
- 정남모, 「유럽 프랑스어권 지역의 프랑스어 및 다언어 상황에 대한 연구」, 국제지역학논총 제1집, 국제지역연구학회, 2008.
- 헤이르드 반 이스텐다엘, 강주한 옮김, 『20세기 유럽을 걷다. 유럽사 산책』, 옥당, 2011.
- 홍재성, 「벨지움의 언어문제」, 불어불문학연구 제28집, 한국불어불문학회, 1993.
- Agence de la francophonie, *Quelle francophonie pour le XXIe siècle?*, ed. Agence de la francophonie : Karthala, 1997.
- BARRAT Jacques, *Géopolitique de la francophonie*, ed. Presses Universitaires de France, 1997.
- STEINBACH Christine, *Vivre la Wallonie*, Centre de documentation du Vlaamse Rand, 2010(sept, n° 9).
- VANDERMOTTEM Cristian, *La crises de l'Etat belge*, ed. EchoGéo, 2007.

- Dossier pédagogique des Equipes Populaires, *La Belgique, ses clivages, ses partis*, Contrastes politique belge, 2010(Nov.-Déc.).
- Donat Carlier & Michel Molitor, *Les clivages à l'épreuve de la société*, La Revue Nouvelle, 2009(Octobre, n° 10).
- DUMOULIN André · MANIGART Philippe · STRUYS Wally, *La Belgique et la politique européenne de sécurité et de défense : Une approche politique, sociologique et économique*, ed. Bruylant, 2003.
- HAUT CONSEIL DE LA FRANCOPHONIE, *État de la francophonie dans le monde: données 1999-2000 et 6 études inédites*, ed. La documentation française, 2001.
- MABILLE Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, ed. CRISP, 2000.
- SCHIFFINO Nathalie, *Crises politiques et démocratie en Belgique*, ed. L'Harmattan, 2003.

#### 인터넷 참고사이트

- 르몽드 사이트: <http://www.lemonde.fr>
- 르몽드디플로마티크 사이트: <http://www.monde-diplomatique.fr>
- 벨기에의회 사이트: <http://www.senate.be>
- 왈롱 주정부 사이트: <http://gouvernement.wallonie.be>
- 주벨기에 한국대사관 사이트: <http://bel.mofat.go.kr>
- 주벨기에대사관 겸 주구주연합대표부 사이트:  
<http://www.koreanmissiontoeu.org>
- 플랑드르 주정부 사이트: <http://www.flandre.be>

〈Résumé〉

## Etude sur la crise de l'Etat belge

- A partir de l'histoire, de la langue et jusqu'aux  
incertitudes sociales -

JUNG Nam-Mo

L'objectif de cette étude est de voir la crise de l'Etat belge d'aujourd'hui en Belgique. En vue de connaître ces sujets nous allons adopter un plan en deux parties : 1. "l'identité et la formation de l'Etat belge" et 2. "De divers aspects de la crise sociale et sa conciliation".

Dans la première partie nous avons commencé par aborder les trois points suivants : un bref aperçu historique, puis l'identité et la formation de l'Etat belge. Ici, nous allons voir l'indépendance de la Belgique en 1830 et l'Inégalité linguistique et économique entre Flamands et francophones qui forment les ressorts de la crise actuelle.

Dans la deuxième partie nous allons voir que l'article 1er de la Constitution stipule que la Belgique est un Etat fédéral qui se compose des communautés et des régions. Cette répartition en trois communautés et en trois régions caractérise le fédéralisme belge. Et nous verrons que les deux types d'entités fédérées majeures ont chacune leurs propres compétences exclusives. Leurs territoires géographiques se chevauchent étant donné qu'ils correspondent aux différentes combinaisons des quatre zones linguistiques de la Belgique, c'est à dire, la région de langue néerlandaise, la région de

langue française, la région de langue allemande et la région bilingue.

Les sujets de la politique belge en crise et en conciliation que nous allons énumérer sont particulièrement attachés à l'incertitude politique belge autour des élections de 2007 jusqu'à 2011. A la fin de notre dissertation, nous allons répondre à cette question "En Belgique la crise va-t-elle durer ? Et la Belgique va-t-elle se séparer ?" Il est possible que la crise dure, car la Belgique est en réalité scindée en trois parties depuis 1962, date à laquelle la «frontière linguistique» a été gravée dans le marbre. Cependant, nous ne croyons pas que la Belgique puisse disparaître en raison du rôle éminent de Bruxelles-Capitale, et d'un système politique particulier.

주 제 어 : 벨기에(Belgique), 정치(Politique), 헌법(Constitution), 공동체(Communauté), 주정부(Région), 자치도(Province)와 자치구(Commune), 위기(Crise), 분열(Clivage)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

계재확정일 : 2012. 8. 3



## 댄디즘-이념과 형식의 철학

조 은 라  
(홍익대학교)

### 차례

- |                                |                          |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. 들어가는 말                      | 3.1. 가면의 의미              |
| 2. 댄디즘: 이념과 형식의 일원화를 추구하는 예술   | 3.2. 가면의 미학: 모호한 성의 에로티즘 |
| 2.1. 댄디: 존재적 교차점의 상징           | 4. 댄디즘의 철학적 딜레마          |
| 2.2. 댄디의 복장: 존재의 내재성을 드러내는 외재성 | 4.1. 댄디는 독립적인가?          |
| 3. 가면의 철학                      | 4.2. 댄디즘은 현대화의 산물인가?     |
|                                | 5. 나오는 말                 |

### 1. 들어가는 말

오스카 와일드 Oscar Wilde(1854~1900)에 의하면 예술이 끊임없이 구현하고자 하는 것은 영혼과 육체를 하나로 만드는 방식, 즉 외적인 것을 통해 내적인 것을 표현하는 존재방식이다.<sup>1)</sup> 아르튀르 랭보 Arthur Rimbaud(1854~1891) 역시 ‘영혼과 육체 속 진실’을 소유하는 것에 대해 논했고,<sup>2)</sup> 비슷한 맥락에서 바르베 도르비이 Jules-Amédée de Barbey

1) “Ce que l'artiste recherche en permanence c'est ce mode d'existence où l'âme et le corps font un tout indivisible; où l'extérieur exprime l'intérieur[.....]”, Oscar Wilde, *De Profundis*, dans *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1996, p.634.

2) “[.....] et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps”, Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade»,

d'Aureville(1808~1889)는 성격의 형성을 게을리 한 채 단순하게 복장의 화려함과 고급스러움을 따라하는 초기 댄디를 비난하면서 파스칼의 '교차점'을 언급했다.<sup>3)</sup> 또한 샤를 보들레르 Charles Baudelaire(1821~1867)는 진정한 댄디를 '정신의 귀족적 우월성 *supériorité aristocratique de l'esprit*'을 가진 사람으로 보았는데,<sup>4)</sup> 이는 결국 '내적 투사 *interjection*'에 힘쓰는 사람과 다르지 않다.<sup>5)</sup> 와일드 작품의 근간을 이루는 '영혼과 육체의 결합'이나 랭보가 주장하는 '영혼과 육체 속 진실', 바르베 도르비의 '존재와 현존을 동시에 아우르는 완전하고 일관성 있는 계획' 혹은 보들레르의 '정신의 귀족적 우월성'은 실상 동일한 철학을 드러낸다. 즉 예술이 끊임없이 지켜온 '저속함'과 '우아함' 사이에서의 긴장감, 말하자면 '영혼 속 야수성'과 '육체의 영적 순간들'의 연합이 바로 그것이다.

댄디에게 있어 '겉모습'은 단지 겉모습만을 뜻하지 않는다. 그것은 일시적이면서도 가장 근본적인 자기표출인 동시에 존재의 내재성을 보여주는 외재성, 즉 내면을 드러내는 외양이다. 댄디즘의 역사를 훑어보아도 그 시작은 외적 구별로부터였다. 18세기 말 조지 브럼멜 George Bryan Brummell(1778~1840)에 의해 생겨난 '사교계 댄디즘 *dandysme mondain*'은 그들을 표현하던 다양한 형용사들, 예를 들어 '귀여운 *mignons*', '세련된 *précieux*', '멋진 *merveilleux*', '정제된 *raffinés*', '굉장한 *incroyables*', '우아한 *élégants*' 등을 보면 알 수 있듯이,<sup>6)</sup> 오로지 외적인 인상에 치우친 나르시스적 노출에 가깝다고 볼 수 있다. 하지만 댄

Paris, Gallimard. 1972, p.117.

3) "Tout Dandy est un *oseur*, mais un *oseur* qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal", Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, Mercure de France, 2011, p.78.

4) Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, dans Charles Baudelaire, *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*, Éd. Michel Dragnet, Paris, GF Flammarion, 1998, p.233.; dans Karin Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIXe siècle, Éditions Paradigme*, Orléans, 2010, p. 43.

5) Émilien Carcassus, *Le mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, p.82.

6) Karin Becker, *Ibid*, p.8.

디가 댄디라는 이름을 얻은 1840년 경 부터 그들은 예술이 지향하던 육체와 영혼의 연합을 꾀했고, 외양을 통해 '구별'과 '고유성'을 취득했다.

물론 브람멜 이전에도 이러한 내면과 외양의 연합에 주목했던 철학자 또는 예술가들이 있었다. 이들은 자신들도 모르는 사이에 이후에 등장하게 될 댄디즘의 철학적 예측을 개진했는데, 대표적인 예로 영국의 전낭만주의자 윌리엄 블레이크 William Blake(1757~1827)를 들 수 있다. 그는 시화집 *The marriage of heaven and hell*(1789)에서 인간의 근원과 관계된 두 대립된 상태, 즉 이성과 활력의 조화가 새로운 도덕이 되어야 한다고 주장했다. 주어진 현상을 무기력하게 따르지 않기를 바랬던 철학적 태도는 그의 시적·예언적 직관력을 드러낼 뿐 아니라 댄디즘의 저항정신과도 일맥상통한다. 윌리엄 블레이크의 작품은 19세기 라파엘전파에 많은 영향을 주었는데, 회화에 있어 자연의 외관을 복사하는 행위를 경멸했던 그는 실제 목상 중에 상상한 신비의 세계를 그리기도 했다. 시대를 뛰어넘는 현대적 감각과 통찰력, 상상력이 동원된 그의 예술작품은 존 에버렛 밀레이 John Everett Millais(1829~1896)나 에드워드 번 존스 Edward Burne-Johns(1833~1898), 윌리엄 모리스 William Morris(1834~1896), 단테 가브리엘 로세티 Dante Gabriel Rossetti(1828~1882) 같은 화가들의 영감의 원천이 되었다.

댄디즘은 그것이 발현한 19세기 훨씬 이전부터 인간의 관심대상이었던 신적인 것과 악마적인 것, 영혼과 육체의 이중적 동시성을 그 전제로 한다. 하지만 이것이 너무나 포괄적이며 너무나 오랜 역사를 다루고 있으므로 특별히 의복과 화장, 장신구, 태도 등을 포함하는 댄디들의 겉모습을 통해 당시 그들이 구현하고자 했던 철학을 살펴보도록 하겠다. 물론 이념과 형식의 철학을 갖지 않는 예술이 존재할 수 있겠냐는 비판이 있을 수 있지만, 댄디즘이 이념과 형식의 연합을 예술로 승화시킨 가장 주목할 만한 문화현상이었던 사실에는 이견이 없으리라 생각한다. 연구의 범위가 지나치게 확장되는 것을 막기 위해 우선 스스로 댄디였거나 댄디와 깊은 관련을 맺은 작가, 철학자를 연구대상으로 할 것을 밝힌다.

## 2. 댄디즘: 이념과 형식의 일원화를 추구하는 예술

### 2.1. 댄디: 존재적 교차점의 상징

정신과 육체, 이념과 형식, 신적인 것과 악마적인 것, 디오니소스적 가치와 아폴론적 가치의 대립은 인류의 역사 속에서 있어왔던 주된 논쟁거리였다. 그리고 플라톤 이래로 이것을 종합하고자 하는 시도가 끊임없이 있어 왔는데, 플라톤의 이데아는 우리가 경험할 수 있는 세계와 다른 근원적 모습을 의미한다. 댄디즘 역시 미의 근원 또는 미의 정수를 찾고자 하는 욕망이 만들어낸 현상이다. 즉 플라톤에게서처럼 존재자의 원형을 이루는 영원불변한 실재, 세상의 모든 변하는 것들이 아닌 불변하는 어떤 것을 지향한다는 것이다. 그 지향점이 키에르케고르에게서처럼 인간에서 신으로의 상승운동을 이끌던지, 니체에게서처럼 신에서 인간으로의 하강운동을 이끌던지 말이다. 주목할 만한 점은 두 경우 모두 이데아 사이에서의 충돌을 보여주며, 초월적 개념들 사이에서의 만남을 상징한다는 것이다. 그리고 바로 이 점이 댄디즘의 철학적 근간을 구성한다.

키에르케고르는 자신의 저서 *Ou bien... ou bien...* 속 〈Le Journal du séducteur〉에서 ‘천성’과 ‘체험’의 관계를 통해 시적으로 살고자 하는 주인공 요하네스를 등장시킨다. 그는 요하네스를 통해 천성을 체험으로 발전시키는 것이 곧 시적으로 사는 것, 말하자면 미적으로 사는 것이라고 설명한다:

그의 삶은 시적으로 살고자 하는 의무를 실현시키기 위한 하나의 시도였다. 인생에 있어 흥미로운 것을 발견할 수 있는 놀라운 능력을 가진 그는 그것을 발견할 수 있는 방법을 알고 있었고, 발견한 후에는 늘 반쯤 시적인 허무감을 가지고 자신이 경험한 것을 다시 실행했다.<sup>7)</sup>

7) “Sa vie a été un essai pour réaliser la tâche de vivre poétiquement. Doué d'une

요컨대 시와 현실을 구별하지 않는 시인의 방식을 택하는 것, 그것이 댄디의 기본 철학인 셈인데, 달리 말하면 현실을 시적으로 만들어 '이기적이고' '인격적으로' 향락하는 것을 의미한다.

키에르케고르의 <Le Journal du séducteur> 속 요하네스는 미학적이고 객관적인 댄디의 우월성을 증명하는 주요한 인물이다. 그는 시적인 삶을 살면서 자신의 의무를 완성하기 위해 온 힘을 기울인다. 그에게 있어 '반쯤 시적인 허무vaine mi-poétique'와 더불어 살아가는 것은 형이상학적 절망을 피하기 위해 일종의 미학적 이해에 의해 움직이는 것에 다름 아니다. 그는 인공적인 것을 중시하고, 따라서 자연적인 것을 희생시킨다. 그리고 이런 노력을 통해 요하네스의 걸모습은 걸모습에 머무르지 않고, 자신의 내면을 드러내는 가장 중요한 '표명'의 역할을 하게 된다.

보들레르가 강조한 '인공의 미학'이 더 잘 드러나는 인물은 위스망스 Joris-Karl Huysmans(1848~1907)의 *거꾸로 À rebours* 속 데 제생트이다. 파리의 근교 폰트네에서 은둔생활을 하는 그는 대부분의 동시대 사람들과는 다른, 대세를 거스르는 방식의 삶을 살아간다. 데 제생트는 '화장과 인공적 분위기 때문에' 해가 진 이후의 풍경을 좋아하고,<sup>8)</sup> 등딱지를 금으로 장식한 거북이로 자신의 집을 장식할 생각을 하거나<sup>9)</sup> 벽난로 위에 보들레르의 시 <N'importe où, hors du monde>를 두고 마치 당장이라도

---

capacité extrêmement développée pour découvrir ce qui est intéressant dans la vie, il a su le trouver et, l'ayant trouvé, il a toujours su reproduire ce qu'il a vécu avec une veine mi-poétique.", Sören Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...*, Éditions Gallimard, 1943, p.238.

8) "En raison de son maquillage et de son air factice, ce paysage ne déplaisait pas à des Esseintes; mais depuis cette après-midi occupée dans le hameau de Fontenay à la recherche d'une maison, jamais il ne s'était, pendant le jour, promené sur les routes; la verdure de ce pays ne lui inspirait, du reste, aucun intérêt, car elle n'offrait même pas ce charme délicat et dolent que dégagent les attendrissantes et malades végétations poussées, à grand-peine, dans les gravats des banlieues, près des remparts.", Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, préfacé de Marc Fumaroli, pp.105-106.

9) "Le Monsieur salua, déposa, dans la salle à manger, sur le parquet de pitchpin, son bouclier qui oscilla, se soulevant un peu, allongeant une tête serpentine de tortue qui, soudain effarée, rentra sous sa carapace.", *Ibid.*, p.127

파리의 사교계를 등질 것 같은 비장함을 드러내지만,<sup>10)</sup> 파리로부터 완전히 멀리 떨어진 동네로 숨어버리지는 않는다.

중요한 것은 이 겉모습과 내면이 만나는 교차점이 곧 그리스적 정신을 구현하는 하나의 완벽한 철학을 상징한다는 점이다. 오스카 와일드의 *Le Portrait de Dorian Gray*에서도 동일한 철학을 엿볼 수 있다. 화가 바질은 친구 헨리 경에게 자신이 도리안 그레이를 통해서 경험한 예술적 영감에 대해 이야기하는데, 여기서 도리안 그레이가 드러내는 ‘영혼과 육체의 조화’는 결국 키에르케고르의 요하네스가 드러내는 교차점, 즉 우리가 접근하고자 하는 ‘외양의 철학’에 다름 아니다:

도리안 그레이는 무의식중에 내게 새로운 학파의 경향을 뚜렷이 보여주었네. 낭만적인 정신이 가진 모든 열정을 그 안에 간직하고 그리스적 정신을 완벽하게 구현하는 학파 말일세. 영혼과 육체의 조화, 이 얼마나 멋진 일인가! 우리는 제정신이 아닌 상태에서 이 두 가지를 분리시켰고 공허한 관념에 불과한, 천박한 사실주의를 생각해냈네.<sup>11)</sup>

바질은 도리안 그레이의 모습에서 ‘완전히 새로운 예술의 형태 un style artistique totalement neuf<sup>12)</sup>’를 발견하는데, 이것은 그가 주장하듯 전혀 새로운 방식, 말하자면 외양을 통해 예술을 드러내는 그런 방식을 의미한다.

10) “[...] trois pièces de Baudelaire: à droite et à gauche, les sonnets portant ces titres «la Mort des Amants» - «l'Ennemi»; - au milieu, le poème en prose intitulé: «Any where out of the world - N'importe où, hors du monde».”, *Ibid.*, p.95-96.

11) “Inconsciemment, il définit pour moi les grandes lignes d'une école nouvelle, d'une école qui réunira en elle toute la passion de l'esprit romantique et toute la perfection de l'esprit grec. L'harmonie de l'âme et du corps - comme cela est immense! Dans notre folie, nous les avons séparés l'un de l'autre, et avons inventé un réalisme vulgaire, une idéalité vide.”, Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Ibid.*, pp.64-65.

12) *Ibid.*, p.64.

미학적으로 본다면 댄디즘은 한편으로는 플라톤의 ‘영혼과 육체의 이원성’을 파괴하는 이상을 품은 동시에, 다른 한편으로는 디오니소스적 가치와 아폴론적 가치의 대립을 보여준다. ‘절대’와 ‘초월’의 감각은 댄디즘의 철학적 접근을 가능하게 하는 중요한 개념이다. 결국 댄디즘은 에피쿠르스의 쾌락주의와 스토아의 고행이라는 두 이데아의 종합이 존재의 양식으로 드러난 현상이기 때문이다.

## 2.2. 댄디의 복장: 존재의 내재성을 드러내는 외재성

그렇다면 좀 더 구체적으로 댄디의 외양에 대해 이야기해 보자. 댄디즘의 이념과 형식을 논할 때 출발점으로 삼아야 할 문제는 형식, 그 중에서도 우선 ‘복장’일 것이다. 댄디즘의 시조라 불리는 ‘보 브럼멜 Beau Brummell’에게 있어 의복은 사회를 반영하는 동시에 개인의 정신과 사상을 드러내는 매개체였다. 브럼멜은 조심스러운 복장을 즐겨 입었고, 이는 부르주아 시대의 평등사상과 일치하는 것이기도 했다. 하지만 그가 화려한 색채나 장식을 배제하고 깔끔하고 단순한 옷 입기를 추구했다는 것은 당시 대부분의 귀족들의 옷 입기와 구별되는 점이었다. 그가 즐겨 착용한 러플 장식의 블라우스는 후에 ‘댄디 블라우스’라 불릴 정도로 18세기 영국 사교사회의 유행을 이끌었다.

반면 바르베 도르비이는 이러한 평등적 유행을 받아들일 수 없었다. 그는 부르주아 사회를 경멸하며 왕정시대의 향수를 자신만의 독특한 외양으로 승화시켰다. 그의 붉은색 조끼는 취향의 일치에 대한 저항, 향거, 향의로 해석될 수 있다. 바르베 도르비이에게 있어 일상의 복장은 거의 ‘종교적’이었다고 평가할 수 있는데, 그는 화장과 코르셋, 향수를 사용했을 뿐 아니라 머리와 수염에 물을 들임으로써 스스로를 ‘인공물’로 만들어갔다. 여기에는 바르베 도르비이가 추구하던 존재적 철학이 숨겨져 있다. 가난으로부터 헤어나지 못하던 말년에도 결코 뺨 적이 없다는 그의 흰 장갑은 고단한 일상으로 인해 거칠어진 손을 가리기 위해서였다. 또

한 화장을 함으로써 자신의 여성성을 견고히 하고, 스스로 '조각상'이 되기 위한, 말하자면 좀 더 우월하고 신적인 존재가 되기 위한 욕망을 드러냈다. 보들레르는 자신의 소설 *La Fanfarlo*에서 비슷한 견지의 성찰을 담았는데,<sup>13)</sup> 바르베 도르비이의 분칠은 결국 자연스러운 방식으로는 고귀하고 아름다울 수 없다는 절망 때문에 생겨난 집착에 다름 아니다.

장갑과 지팡이는 구별의 욕망을 드러내는 댄디의 가장 공식적인 필수 품이다. 장갑은 타인과의 접촉을 막아주는 도구일 뿐 아니라 과도한 친밀의 위험을 피할 수 있게 해준다. 지팡이 역시 타인과 거리를 두는데 사용된다. 지팡이는 댄디와 그 주변 사이에 넘기 힘든 가상의 장벽을 세운다.

귀금속 세공사 르콩트가 세공했다는 발작의 지팡이처럼 신화가 된 예도 있다. 끝이 금으로 된 그의 등나무 지팡이 끝에는 수많은 터키석이 박혀 있고 중앙의 작은 구멍 안에는 한스카 부인의 초상화와 그녀의 머리 카락 한 움큼이 들어있다. 당시 발작은 이 지팡이 값으로 700프랑 가까이 되는 돈을 세공사에게 지불해야 했는데, 그 값어치는 파시 거리에 있던 그의 집 일 년 치 집세 만큼이었다고 한다. 댄디에게 있어 지팡이가 대변하는 소품이 단순한 파시 이상의 대상, 즉 숭배의 대상임을 알 수 있는 부분이다.<sup>14)</sup>

여기서 '구별'에 대한 정의를 명확히 할 필요가 있다. 이를 위해서는 이탈리아의 초상화가 조반니 볼디니 Giovanni Boldini(1842-1931)가 그린 몽테스키외의 Le comte Robert de Montesquiou(1855~1891)의 초상을 보면 된다. 댄디 스타일의 가장 완벽한 이미지로 평가받는 그의 초상화에는 고전적인 절제미와 우아함, 19세기 후반의 현대성이 동시에 반영되어 있다. 갈색과 회색이라는 동색 계열의 양복은 모델의 섬세함을 나타내지만, 무심한 듯한 얼굴과 지팡이를 든 거만한 몸짓은 특권층의 그것에

13) Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, Éd. Pierre Dumayet, Paris, Le Castor Astral, 1990.

14) "[.....] objet fétiche bien plus que d'apparat [.....]", Daniel Salvatore Schiffer, *Le dandysme. La création de soi*, François Bourin Éditeur, Paris, 2011, p.157.

서처럼 거리감을 만든다. 한편으로는 드러내고 한편으로는 적당한 거리 두기를 통해 진실을 숨기고자 하는 댄디의 욕망을 여실히 보여주는 부분이다. 어쩌면 댄디가 그토록 원했던 구별의 욕망은 실상 숨고자 하는 욕망의 다른 이름이 아니었을까? 몽테스키외의 초상에 영감을 받은 마르셀 프루스트는 후에 샤를뤼 남작이라는 인물을 창조하기도 했다.<sup>15)</sup>

댄디는 두 가지 상이한 욕망을 가진 존재이다. 한 편으로는 우아함을 통해 자기 스스로를 특별한 사람으로 만들고자 하는 구별의 욕망을, 또 다른 한 편으로는 무심하게 세상과 거리를 두고자 하는 또 다른 의미의 구별의 욕망을 품고 있다. 그러므로 댄디가 존재하는 방식은 여러 뉘앙스, 달리 말해 다양한 욕망으로 구성되어 있다.<sup>16)</sup> 그러므로 댄디에게 있어 외양은 곧 내면이며, 구별의 욕망은 댄디가 지닌 삶의 양식에 대한 욕망이다. 댄디의 겉모습은 결국 자기 영혼을 반영하는 거울인 셈이니, 하루 종일 거울을 들여다보는 그들의 삶은 아이러니하게도 자기 영혼을 들여다보기 위한 노력이었을 것이다. 형식을 통해 이념으로 가고자 하는, 또는 형식과 이념의 합체를 꿈꾸는 그런 노력 말이다.

### 3. 가면의 철학

#### 3.1. 가면의 의미

복장과 화장은 ‘감춤’과 ‘드러냄’을 동시에 충족시킨다. 댄디의 외양을 이야기할 때 반드시 언급해야 하는 것이 바로 이 ‘감춤’과 ‘드러냄’인데,

15) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

16) “Le Dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui.”, Jules Barbey d'Aurevilly, *Ibid.*, pp.57-58.

여기서 ‘가면’의 철학이 대두된다. 일반적으로 ‘가면’은 진실을 감춘다는 의미에서 다소 부정적인 의미를 내포하고 있다. 하지만 댄디를 만드는 것이 ‘독립성’과 ‘대담함’이라고 정의할 때 가면은 댄디에게 있어 필수적 요소로 자리매김한다. 가면을 이용하여 사회로부터 스스로를 격리시키고 그 방어벽 아래에서 자신의 내면을 완전하게 표출하기 때문이다. 실제 전시대의 유물인 귀족주의와 모든 것을 평준화하는 민주주의 사이에서 사회적으로나 개인적으로 큰 혼란을 겪었던 19세기의 ‘문학가 댄디 dandys littéraires’는 예술품처럼 살고자 하는 금언을 지키기 위해 가면을 사용했다. 스스로를 지배하고 객관적인 우월성을 증명하기 위해서 자신을 바라보는 사회구성원들에게 철저한 ‘거짓해석’을 유도해야만 했기 때문이다. 댄디에게 있어 가면은 모든 심오한 정신이 반드시 소유해야 할, 그리고 심오한 정신 주위에서 운명적으로 만들어질 수밖에 없는 가치이다:

모든 심오한 정신은 가면을 필요로 한다. 한 술 더 떠 말한다면 가면은 끊임없이 심오한 정신 주변에서 형성되는데, 그 사람의 모든 말, 모든 행동, 모든 표명이 지속적으로 거짓 해석, 즉 미묘한 해석의 대상이 되기 때문이다.<sup>17)</sup>

외적으로는 아름다운 댄디의 범주에서 벗어났지만 내적으로는 완벽한 댄디로 정의되는 스탕달은 자기 인생의 이미지를 통제하기 위해 애썼던 작가다. 그는 스스로를 관찰하고, 타인에게 끼치는 자신의 영향력에 대해 숙고하며, 보들레르가 말한 ‘거울 앞에서 자고 사는’ 삶을 실천하고자 했

17) “Tout esprit profond a besoin d'un masque; je dirais plus: un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond, parce que chacune de ses paroles, chacun de ses actes, chacune de ses manifestations est continuellement l'objet d'une interprétation fautive, c'est-à-dire *plate*.”, Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal, Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard(Coll. «Idées»), 1971, p.59(texte établi par Giorgio Colli et Mazzino Montinari; trad.: Cornélius Heim); Daniel Salvatore Schiffer, *Ibid.*, p.154.

다. 스탕달에게서 가면은 예명으로 나타난다. 스탕달 Stendhal, 앙리 브뤼라르 Henri Brulard, 도미니크 Dominique, 아리 Harry, 모스니고 Mocenigo, 봉베 Bombet, 브나티 Bnati 등 300여개에 달했던 그의 예명 또는 필명은 그와 독자와의 사이에 적당한 거리와 이질감을 부여한다. 스탕달의 '베일리즘 baylisme' 역시 자아를 찾아나서는 복잡한 개인을 묘사하고 자신을 객관화시키는 하나의 전략으로 볼 때, 이 역시 댄디로서의 태도를 표면화한 것으로 볼 수 있다. 작품을 통해 자신을 이야기함으로써 스스로를 드러내고 자신의 삶을 이상화시키는 동시에 3인칭 시점을 사용하여 시선의 거리를 확보했기 때문이다.

사교계 댄디와 문학가 댄디의 중간쯤에 위치한 발작은 복장의 우아함과 정신의 고유함을 동시에 강조했다. 그는 특히 작품의 주인공들을 통해 댄디가 가진 냉담함에 집중했는데, 이는 사회나 자신의 삶에 반하는 행위로 드러나곤 했다. 가장 대표적인 인물로는 초기 댄디 중 한 사람인 알프레 도르세 백작 comte d'Alfred d'Orsay(1801~1852)<sup>18)</sup>을 모델로 삼아 창조한 앙리 드 마르세이다. 그는 발작의 소설 *La fille aux yeux d'or*(1835), *Autre étude de femme*(1842), *Illusions perdus*(1837~1843)에 모두 등장한다. 앙리 드 마르세는 소설의 시작부터 완벽한 댄디로 묘사되는데, 발작은 그의 차갑고 오만한 겉모습에 많은 묘사를 할애하고 '무심함'이라는 댄디의 속성을 부각시킨다. 이 '무심함'은 후에 보들레르가 '자기정확'로 부르게 될 가면에 다름 아니다.

흥미로운 것은 발작의 인물이 어떤 의미에서는 결코 완전한 댄디가 될 수 없었던 그 스스로가 만든 하나의 가면이라는 사실이다. 잘 알려진 바와 같이 발작은 우아하고 여성적이어야 하는 댄디의 속성이 결여된 우락부락한 외모의 소유자였다. 그러므로 그의 댄디 주인공들은 그가 이를

18) 알프레 도르세 백작은 왕정복고 말, 7월 왕정 초 프랑스에 댄디즘을 심은 사람들 중 하나로 '브뤼멜식의 복장'이 파리에 정착하는데 기여를 했다. 로드 바이런은 그의 문학적 재능을 높이 샀지만, 대부분의 사람들로부터는 인정받지 못했고, 바르비 도르비 역시 그를 진정한 댄디로는 볼 수 없다고 평했다. 과도기의 댄디즘을 설명하는 대표적인 인물이다.

수 없었던 이상을 완벽하게 재현하는, 말하자면 자신의 욕망을 대신 실현 시켜주는 대상이다. 어찌 보면 이중의 가면이 덧입혀진 셈인데, 그의 주인공들은 냉담함이라는 가면을 쓴 댄디인 동시에 작가의 알테르 에고 alter ego라는 가면을 썼다는 의미로 해석할 수도 있다.<sup>19)</sup>

바르베 도르비이 역시 잘 꾸며진 무심함을 가면으로 사용함으로써 스탕달의 주인공 질리앵 소렐이 그랬듯이 ‘닐 미라리 nil mirari’라는 호라티우스 Quintus Horatius Flaccus(B.C.65~8)의 금언을 지켰다.<sup>20)</sup> 브람멜의 충실한 후계자를 자처했던 그는 특히 사회적 행위에 있어 무감동성의 원칙을 지키고자 노력했다. 무심함과 더불어 무례함은 바르베 도르비이가 후에 가난과 궁핍으로 인한 두려움과 고독을 감추기 위한 장치로도 사용되었다. 가면의 사전적 의미는 속마음을 감추고 거짓으로 꾸미는 행위나 태도를 비유적으로 이르는 말이다.<sup>21)</sup> 또 가면은 연극이나 춤 또는 놀이에서 얼굴을 감추거나 달리 꾸미기 위해 사용되는 물건이기도 하다. 그러므로 가면의 속성은 진실을 감추고 겉을 위장하여 안도 겉도 구분할 수 없도록 혼란을 야기하는 데에 있다. 하지만 가면은 처절한 고통을 수반한다. 외적으로 자신에 대한 거짓된 해석을 유도하기 위해 내적으로는 답답함과 숨을 참아야 한다. 그러므로 가면은 댄디즘이 외적 쾌락주의와 내적 스토이즘이 결합된 이중적 존재양식이라는 사실을 드러내는 매개체이며, 댄디는 그런 삶의 양식을 종교처럼 받아들인 사람들이다. 가면의 배후에 숨겨져 있는 그 얼굴이 천사의 그것인지 악마의 그것인지는 가면의 주인조차 알지 못할지도 모를 일이다.

19) Voir Karin Becker, *Ibid.*, pp.77~93.

20) 호라티우스는 아우구스투스 황제 시대에 로마에서 활동한 시인이다. ‘닐 미라리 nil mirari’는 그의 서간집 제 1권 6장에 있는 말로 ‘무엇에도 놀라지 말라’라는 뜻이다. 본래는 국가와 사회를 떠나 외적 세계에 흔들리지 않고 살아가고자 하는 개인의 윤리를 의미한다.

21) 국립국어연구원 표준국어대사전, 상 ㄱ~ㅁ, 두산동아, p.34.

### 3.2. 가면의 미학: 모호한 성의 에로티즘

이념과 형식의 연합이 때로는 모호함으로 드러날 때도 있다. 이는 무엇보다도 댄디의 외양이 다분히 여성의 서정성을 지향하고 있고, 그 대상도 여성과 남성 양쪽을 포함하고 있기 때문이다.<sup>22)</sup> 댄디는 복장 또는 화장을 통해 정신과 육체, 즉 이념과 형식의 연합을 보여주는데, 이는 어떤 의미에서는 성의 이원주의를 부정하는 것처럼 여겨지기도 한다. 바르베도르비이의 경우가 대표적이라고 할 수 있다. 모든 자연스러운 것을 증오하며 인공의 취향에 심취하던 그는 자기 스스로를 통해서 뿐 아니라 작품 속 인물들을 통해 남성과 여성의 연합, 양성 혹은 무성의 모습을 추구한다. 특히 그의 인물들은 힘과 섬세함, 부드러움과 난폭함을 동시에 보여주는데, 이는 댄디에게 있어 정신과 육체의 연합이 때로는 일종의 성스러운 에로티즘을 형성하여 ‘모호한 성 asexualité’의 아름다움에 이르게 할 수도 있다는 것을 증명한다.

위스망스의 *A rebours* 속 인물 데 제생트 역시 이런 중성의 미학을 드러낸다. 그리고 그의 경우 취향의 기괴함이 결부된다. 그는 밤과 낮을 거꾸로 사는 자기규제를 의식적으로 이행하면서 당시 부르주아 도덕과 질서가 강요하는 평범함과 진부함에 항거했다. 복화술을 하는 여자 또는 남자 같은 근육을 지닌 여자와의 성관계, 드물고 귀한 향에 대한 극단적 탐닉, 출산과 매춘에 대한 데 제생트의 몽상은 아름다움에 대한 숭배이자 저항이다. 또한 그가 과거 사교계에서의 생활 이후 성불능이 되었다는 사실 역시 다분히 은유적이다. 작품 전체를 압도하는 지적 관능주의와 함께 느껴지는 불편함은 어쩌면 이 테카당스 댄디가 드러내는 모호한 성에 기인하는 것은 아닐까? 마치 에드워드 번 존스 Edward Burne-Johns(1833~1898)의 그림

22) 오르세 백작과 오스카 와일드를 통해 드러나는 댄디즘과 동성애의 관계는 성의 에로티즘을 주제로 언급할 만 하다. 특히 퀸스베리 사건으로 세간을 떠들썩하게 했던 와일드의 동성애에 대해서는 로베르 메를르 Robert Merle의 *Oscar Wilde ou la «destinée» de l'homosexuel*와 오동 발레 Odon Vallet의 *L'affaire Oscar Wilde*를 참고할 수 있다.

《페르세이 약속 The Calling of Perseus》(1877)<sup>23)</sup>에서처럼 성의 이원주의를 부정하고 일종의 이교적 신비주의와 연결된 타락을 보여주듯 말이다.

‘중성’ 또는 ‘무성’의 철학은 키에르케고르의 《Journal du séducteur》속 주인공 요하네스의 생각과도 일치한다. 에두아르는 요하네스가 코데리아의 사랑을 얻기 위해 일종의 희생물로 선택한 그의 연적이다. 요하네스는 에두아르의 ‘수줍음’에 대해 언급하면서, 남성의 여성성이 일종의 가면으로 쓰일 수도 있음을 시사한다:

수줍음이란 도대체가 사내의 의의를 상실케 하는 것이다. 그러나 그러니만큼 여성과의 관계를 중성화시킬 필요가 있을 경우 그것은 유효적절한 수단이다.<sup>24)</sup>

보들레르는 사랑받기 위해서는 스스로 ‘금칠을 해야 하는’ 의무를 게을리 하지 않도록 경고했고, 후에 장 보드리야르 Jean Baudrillard는 자신의 저서 *De la séduction*에서 이를 ‘시뮬라시옹에 의한 도전 défi par simulation’<sup>25)</sup>이라 불렀다. 화장의 예술 art de cosmétique은 취약한 인간의 아름다움을 좀 더 견고하게 하기 위한 장치이자 시뮬라시옹에 의한 도전, 즉 성의 이분법에 대한 도전으로 볼 수 있다.

어떤 의미에서 댄디의 양성지향은 어쩔 수 없는 선택이기도 하다. 바르베 도르비이는 늙어가면서 특히 화장에 치중했다. 그가 머리와 수염까지 물들이는 극단적 인공취향에 빠진 이유는 추해지는 자신의 모습을 견딜 수 없었기 때문이다. 오스카 와일드의 *Le portrait de Dorian Gray* 속

23) 에드워드 번 존스는 윌리엄 모리스의 시 《Le Paradis terrestre》를 읽고 이 그림을 그렸다고 한다. 그림의 프랑스어 제목은 《Le Rendez-vous de Persée》이다.

24) “Tout esprit profond a besoin d'un masque; je dirais plus: un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond, parce que chacune de ses paroles, chacune de ses actes, chacune de ses manifestations est continuellement l'objet d'une interprétation fautive, c'est-à-dire plate.”, Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, p.59.

25) Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p.126.

주인공 도리안 그레이의 절망도 마찬가지다. 그는 쾌락주의자 헨리 워튼 경을 통해 젊음이 지속될 수 없음을 깨닫고, 영원한 젊음의 욕망을 자신의 초상화 속에 담는다. 관능의 세계에 탐닉하며 그의 영혼은 점점 타락해가지만, 이때 늙고 추하게 변하는 것은 현실의 자신이 아닌 초상화 속 자신이었다. 반대로 그가 칼로 그림 속 자신을 찔렀을 때 끔찍한 비명을 지르며 죽음을 맞이한 것은 현실의 자신이었다.

결론적으로 말하면 댄디즘은 이념과 형식, 영혼과 육체의 연합을 지향하는 철학이다. 그것이 가면이라는 매개체를 통해 혼란을 야기하고, 때로는 그 혼란으로 인해 삶의 역설을 부각시킨다 해도 말이다. 댄디즘은 고통스러운 자기수행이며, 자신을 미학적으로 만들어가기 위한 노력이다. 21세기 댄디즘의 가장 주요한 연구가 중 한 명인 에밀리에 카라쉴은 가면을 쓴 댄디를 ‘끊임없이 자기 자신을 연기중인 사람 *acteur de lui-même, en perpétuelle représentation*’<sup>26)</sup>으로 불렀다. 가면은 인간의 추함을 감춘다. 더 나아가 가면은 인간을 조각상에 근접시킨다. 그것은 개인의 신비에 대한 미학적이고 양식화된 매개체이므로 ‘감추는 동시에 드러내는’ 존재의 모호성을 대변한다. ‘인공의 성 *sex artificiel*’, 이것이야말로 신이 부여한 세상의 질서에 반하는 가장 강력한 반항은 아닐까?

## 4. 댄디즘의 철학적 딜레마

### 4.1. 댄디는 독립적인가?

초기의 댄디즘은 사교계라는 특정사회에서 발생했고, 댄디즘이 하나의 문화·예술적 흐름으로 간주되었던 19세기에는 문학계 또는 예술계에서 꽃을 피웠다. 보들레르는 댄디즘이 무언의 법이 지배하는 폐쇄된 사회를

26) Émilien Carassus, *Ibid.*, Paris, Colin, 1971.

답았다는 측면에서 하나의 종교로 간주하기를 제안했고, 이것이 후에는 스토이시즘에 대한 논쟁으로 확장되었다. 여기서 주목할 것은 댄디즘이 도덕적 규칙으로 성찰된 비밀스러운 환상을 지니고 있는 동시에 사회와의 연관성 속에서 발전했다는 사실이다.

댄디즘은 외형의 아름다움을 추구하는 맹목적 현상이 아니다. 만일 그랬다면 댄디즘은 퇴폐적인 문화 혹은 ‘관람의 예술 art du spectacle’<sup>27)</sup>로 추락하고 말았을 것이다. 하지만 19세기 댄디는 자기시대의 관례에 반기를 들고, 한 편으로는 개인이 대중으로부터 변별되는 법을 제시했을 뿐 아니라 사회를 움직이고 정화시키는 새로운 존재양식을 제안했다. 그들에게 있어 중요한 것은 예술품처럼 타인의 감탄을 유도하는 사람이 되기 보다는, 눈에 띄고, 일반 사람들과 구별되고, 대중, 특히 부르주아지와 차별되는 사람이 되는 것이다. 그래서 외양이 중요하다.<sup>28)</sup>

하지만 진실은 외양을 통한 내면의 표출에 있다. 댄디에게 있어 외양은 곧 내면이며, 이념과 형식을 구분하지 않는 삶의 태도가 중요하다. 댄디가 되기 위해서는 우아하게 옷을 입는 문제 뿐 아니라 정신, 재능, 미학적 야망, 그리고 반항정신이 필요하다. 오스카 와일드의 지적처럼 모든 예술은 표면을 중시하지만, 진정한 댄디는 정신적·지적 아리스토크라시를 형성함으로써 차별에 이르러야 한다. 그리고 그 차별은 극단적 개인주의를 드러내는 것과는 별도로 자신이 속한 사회의 확일성에 대한 저항으로 받아들여진다. 그러므로 외적 피상성은 역설적으로 존재의 깊이를 표출하고,<sup>29)</sup> 그런 의미에서 댄디는 고독하지만 세상을 변화시키는 영웅으로 치환될 수 있다.

그런데 이때의 ‘개인’이 과연 완전한 독립체일까 하는 문제가 대두될

27) Karin Becker, *Ibid.*, Orléans, 2010, p.40.

28) “Le vrai dandy n'est pas tant celui qui cherche à être admiré comme une oeuvre d'art que celui qui cherche à se singulariser, à se démarquer du commun des mortels, de la foule, du bourgeois.”, Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p.241.

29) “mise en évidence de l'esprit à travers le corps”, Daniel Salvatore Schiffer, *Philosophie du dandysme*, Paris, Puf, 2008, p.191.

수 있다. 규범과 규칙, 예측 가능한 것에 의해 결정된 환경으로부터 구별되고자 하는 댄디의 욕망은 아이러니하게도 전적으로 사회구성원들이라는 관객을 필요로 하기 때문이다. 댄디가 방해받지 않고 계속해서 숭고한 존재가 되기 위해서는 그들을 미학적으로 우월하게 받쳐줄 찬박한 사회와 구성원들이 있어야만 한다.

댄디는 산업주의를 기반으로 생긴 부르주아지를 경멸했고, 댄디의 현실을 지켜나가기 위해 물질에 대한 반발력을 현상화했다. 그러므로 댄디가 생산하는 현실은 관습이라는 외부적 한계 속에 머물러야 하는데, 이는 스스로를 창조적 천재로 과시하기 위해서는 반드시 '집단'에 속해야 하는 딜레마를 가진 것으로 해석된다. 또 댄디의 내적 동기, 나르시시즘과 에고이즘은 그가 사회 속에 편입되고자 하는 필요성과 끊임없이 상충된다. 보 브럼멜의 주장처럼 댄디를 '스스로를 만들어 가는 사람 the making of me'으로 정의한다면, 타인의 시선에 의해 규정 지워지는 그의 존재는 역설이 아닐 수 없다. 댄디의 사회적·역사적 관계와 더불어 더 깊이 고찰해야 할 문제로 사료된다.

#### 4.2. 댄디즘은 현대화의 산물인가?

사회와의 관계를 통해 제기되는 또 다른 댄디의 딜레마는 이것이 과연 현대적인 예술로서만 평가받을 수 있는가에 대한 문제이다. 댄디즘은 프랑스대혁명과 산업혁명을 기점으로 유발된 민주적 평등사회에 대해 반발하고 일종의 새로운 귀족주의를 꿈꿨다. 영국 빅토리아 시대의 역사가가 윌리엄 파워 프리스 William Powell Frith(1819~1909)가 그린 《로열 아카데미의 관람객들 A Private View at the Royal Academy》(1881)에서 가장 눈에 띄는 관람객은 다름 아닌 오스카 와일드이다. 트레이드 마크 와도 같은 컬러 자연스러운 머리에 검은색 실크모자를 쓴 그는 모자와 같은 색깔의 연미복을 입고 있다. 하얀 셔츠에 붉은색 스카프를 하고, 가슴에는 백합장식을 달았다. 그림의 전체적인 분위기는 여전히 로코코 시

대의 그것을 벗어나지 못하고 있고, 오른쪽 벽 상단부를 바라보는 와일드의 시선은 다분히 작위적이다.<sup>30)</sup> 분명한 것은 이 그림 속 오스카 와일드는 19세기 부르주아지와 명백히 구분되는 새로운 계층의 대변자이며, 그 모습이 민주적 평등을 향해 나아가던 대부분의 사람들의 모습과는 다소 차이가 있다는 사실이다.

문학댄디즘의 주요저자인 카린 베커는 보들레르의 말을 빌어 댄디즘의 등장에 대해 언급하면서, 결국은 그것이 혁명 이후 사회에 속한 개인의 혼란과 옛 가치들의 불안 사이에서 댄디가 얻은 하나의 기회로 정의한다.<sup>31)</sup> 그렇다면 그들이 얻은 이 기회, 즉 아리스토크라시로의 회귀는 소수에게는 명확한 정신적 진보임에 틀림없지만, 19세기 전체를 보았을 때 시대의 평등적 흐름을 거스르는 퇴보로는 볼 수 없을까하는 문제가 대두된다. 자기 외양의 과도한 미화를 통한 계급의 형성에 대한 비판은 과연 불가능할까?

양리 메쇼닉은 저서 *Modernité modernité*에서 현대성을 ‘투쟁’으로 정의한다. 끊임없이 새로 시작하는 것, 그리하여 끊임없이 탄생하는 상태가 되는 것<sup>32)</sup> 말이다. 그러므로 댄디즘이 지향하는 현대성은 메쇼닉이 보들레르의 경우를 들어 설명했듯이 현재와 과거의 대립이 아니며, 현대인들이 우월하다는 것을 전제로 하지도 않는다.<sup>33)</sup> 그것은 아도르노 Theodor

30) “호카트 이후 사회정경을 그린 가장 위대한 영국화가 le plus grand peintre britannique de la scène sociale depuis Hogarth”로 평가받는 프리스는 당시 오스카 와일드와 그의 유희주의에 대해 다소 비꼬는 듯한 시각을 보이고 있다.

31) “Les changements sociaux dans la société post-révolutionnaire provoquent une désorientation de l'individu et une déstabilisation des anciennes valeurs, pour engendrer successivement d'autres normes collectives. C'est dans cette phrase ambiguë du déclin et du renouveau que le dandy voit sa chance: conscient du danger que la morale bourgeoise, la platitude de la pensée, la vulgarité du comportement et la banalité du goût constituent pour le patrimoine culturel, il a le «projet de fonder une espèce de nouvelle aristocratie», basée sur la supériorité de l'esprit, qui saurait arrêter, pour un moment, la décadence progressive.”, Karin Becker, *Ibid.*, pp.122~123.

32) “La modernité est un combat, Sans cesse recommençant, Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens.”, Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, p.9.

Wiesengrund Adorno(1903~1969)에 의하면 예술의 발전에 있어 의도의 부재를 향해 가는 과정일 뿐이다.<sup>34)</sup> 19세기 댄디들이 부재한다고 믿었던 의도는 특화된 삶의 양식, ‘미를 위한 미’의 양식이다. 어찌면 댄디즘의 현대성은 통시적으로, 즉 역사적으로나 시간적으로만 고려될 사항이 아니라 시대적 현상으로서 공시성을 가지고 고려될 사항이다. 그러므로 댄디즘 현상이 귀족주의와 민주주의 사이에서 과도기적인 모습을 보인다 할지라도 그 새로운 귀족주의가 정신의 우월성을 기초로 19세기 중·후반을 점령하던 데카당스의 기운을 잠시나마 막을 수 있었다는 사실에 그 현대성의 의미를 두어야 할 것이다.

## 5. 나오는 말

댄디즘은 민주주의가 아직 개화하지 못하고 귀족주의가 부분적으로 흔들리던 과도기에 발생했다. 초기 댄디즘은 외형적 아름다움을 뽑내는 기이한 현상에 국한되었고, 따라서 당시의 댄디는 우아한 복장, 화려한 장식식품, 고급스럽게 장식된 거처, 독특한 태도를 지닌 우월한 사람들로 여겨진 동시에 내적 성찰 없이 외모에만 집착하는 사람들로 취급되기도 했다. 그러나 왕정복고 말엽 귀족들이 문화적 영향력을 잃기 시작하면서 상황이 변해갔다. 구체제 하의 대표적 사교계로 꼽히던 살롱이 문을 닫고, 대신 귀족과 부르주아, 외교관과 정치인, 작가와 예술가를 두루 받아들이는 새로운 장소, 즉 클럽이 새로운 사교계를 형성하기 시작한 것이다. 19세기는 산업화와 상업화가 비상하는 시기였던 만큼 합리적이고 물질적인 윤리가 중요시되었다. 이러한 집단문화와 소비사회에서 구분되기

33) “Mais Baudelaire déplace l'opposition banale en voyant dans «les poètes et les artistes classiques» une «beauté générale». Sa position n'est pas celle de Perrault. Non seulement elle n'est plus le contraste du présent au passé, mais elle n'est plus non plus celle de la supériorité des modernes.”, *Ibid.*, p.112.

34) T.W.Adorno, *Théorie esthétique*, p.43., recité de Henri Meschonnic, *Ibid.*, p.297.

위해 우아한 옷차림을 한 소수의 사람들이 자신들만의 삶의 양식을 만들어갔고, 여기에 초기 댄디즘에서는 볼 수 없었던 자기성찰이 더해지면서 영국과 프랑스를 포함한 전 유럽에 걸쳐 거대한 문화·예술 현상으로 발전했다.

그런데 사회로부터 구분되고자 하는 이러한 태도는 ‘기발함’ 또는 ‘유일성’이라는 개념을 도출하고, 이런 점에서 댄디즘은 ‘기이함의 미학 *esthétique de la singularité*’으로 정의된다. 그러면 우아함과 고유성을 근간으로 하는 이 문화현상을 하나의 철학으로 보게끔 하는 근거는 무엇일까? 거기에는 종교적 또는 철학적으로 정의할 수 있는 엄격한 독트린이 존재하기 때문이다. 본문에서 언급한 작가들은 자신들의 작품을 통해서 또는 그들 스스로의 삶의 양식을 통해서 외양의 중요성을 역설했다. 이것은 다만 타인의 시선을 끌거나 일차원적인 우월함을 인정받기 위한 것이 아니다. 그들이 드러내는 외양은 철저하게 계산된 그들만의 철학을 대변한다. 마치 파르나스와 시인들이 시를 하나의 조각품으로 생각하고 조각을 하듯 형식적으로 완벽한 시를 썼던 것처럼 댄디는 자신들의 모습을 꾸밈으로써 삶을 조각한다. 댄디즘은 ‘미학적 고행’이다. 외적 아름다움을 추구하고자 거울에서 살고 죽는 것을 삶의 철학으로 하는 댄디는 금욕주의 *stoïcisme*와 그 보상으로서의 건유주의 *cynisme*를 동시에 보여준다. 그러므로 시적 또는 예술적으로 살기 위해 육체적 고행을 감수하는 댄디가 철학자라고 말하는 것은 어찌 보면 당연한 일이다. 그리고 그 철학 속에는 인간존재의 형이상학적 불안과 절망을 극복하기 위해 감각을 정제하고 정신을 도약시키고자 하는 본연의 욕망이 숨겨져 있다.

댄디즘을 예술과 철학을 걷어낸 저급한 외적 치장으로만 한정하는 것은 잘못이다. 댄디즘은 아름다움과 구별을 지향한 하나의 종교일 뿐 아니라 당시 사회의 단조로움과 지루함에 분연히 일어난 지적 혁명이다. 보들레르는 자신의 저서 *Le peintre de la vie moderne*에서 한 장 chapter을 댄디즘이 무엇인지에 대해 할애한 바 있다. 여기서 그는 댄디즘을 절제되지 않은 화장의 취향과 물질적 우아함만으로 여기는 사람들

을 사려 깊지 못하다고 비난한다.<sup>35)</sup> 그렇다면 하나의 독트린이 되어버린 그 열정<sup>36)</sup>은 과연 무엇일까?

댄디즘은 인간존재의 형이상학적 비극을 뛰어넘으려는 시도이자 일종의 신비주의와 결합한 외양의 예술이다. 육체를 통해 정신을 드러내는, 달리 말해 현실을 부정하고 가면으로 무장함으로써 아이러니하게도 접근할 수 없는 정수에 이르고자 한 미적 투쟁이다. 이 외양의 철학이 기발함을 통해 가장 원시적인 개념에 이르는 정체성을 단련하는 것이라고 할 때, 댄디즘은 플라톤 이후 인간존재의 가장 주목할 만한 미학적 현상이 아닐까? 키에르케고르 식으로 말한다면, 인간의 관능적 삶을 예술의 수준까지 끌어올린, 이념과 형식의 연합으로 해석될만한 현상의 다른 이름일 테니 말이다.

---

35) "Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit.", Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, paru dans *Le Figaro* les 26 et 29 novembre et le 3 décembre 1863; *Le Dandy* de Charles Baudelaire, dans les annexes de Jules Barbey d'Aureville, *Ibid.*, p.140.

36) Jules Barbey d'Aureville, *Ibid.*, p.140.

## 참고문헌

- BALZAC Honoré de, *Le Traité de la vie élégante*, dans *Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly. Sur le dandysme*, Paris, Union générale d'éditions, «Bibliothèque 10/18», 1971.
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Du dandysme et de Georges Brummell*, Édition présentée et annotée par Marie-Christine Natta, Mercure de France, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres*, tome I, II, Paris Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976.
- BAUDELAIRE Charles, *La Fanfarlo*, Éd. Pierre Dumayet, Paris, Le Castor Astral, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.
- BECKER Karin, *Le dandysme littéraire en France au XIXe siècle*, Éditions Paradigme, Orléans, 2010.
- BORIE Jean, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 1999.
- BREZIS David, *Kierkegaard ou la subjectivité en miroir*, Paris, Kimé, 2004.
- CARASSUS Émilien, *Le mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971.
- DELBOURG-DELPHIS Marylène, *Masculin singulier. Le dandysme et son histoire*, Paris, Hachette, 1985.
- DOLTO Françoise, *Le dandy, solitaire et singulier*, Paris, Mercure de France, 1999.
- GIDE André, *Oscar Wilde*, dans *Essais critiques*, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
- HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Édition Gallimard, 2005.

- KIERKEGAARD Sören, *Le Journal du séducteur*, Édition Gallimard, 1943.
- KIERKEGAARD Sören, *Ou bien... ou bien...*, Édition Gallimard, 1943.
- LANGLADE Jacques de, *Oscar Wilde ou la vérité des masques*, préface de Robert Merle, Paris, Éd. Mazarine, 1987.
- LANGLADE Jacques de, *Brummell, prince des dandys*, Paris, Presses de la Renaissance, 1985.
- LEMAIRE Michel, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Paris, Klincksieck, 1978.
- LIVI François, *«À rebours» et l'esprit décadent*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1972.
- MARCHAND Jean-José, *Sur «Mon Coeur mis à nu» de Baudelaire*, Paris, L'Herne, 1970.
- MARTINEAU Gilbert, *Lord Byron, la malédiction du génie*, Paris, Taillandier, 1984.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Éditions Verdier, 1988
- PETIT Jacques, *Barbey d'Aurevilly critique*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- RIMBAUD Arthur, *œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1972.
- SCHIFFER Daniel Salvatore, *«Le dandysme: un mode d'être»*, dans *Le métaphysique de la mode*, revue *Ah!* - Université de Bruxelles, Paris, Éd. Cercel d'Art, 2008.
- SCHIFFER Daniel Salvatore, *Philosophie du dandysme*, Puf, 2009.
- SCHIFFER Daniel Salvatore, *Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Puf, 2010.
- SCHIFFER Daniel Salvatore, *Le dandysme. La création de soi*, François Bourin Editeur, Paris, 2011.
- WILDE Oscar, *œuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1996.

〈Résumé〉

## Le dandysme-la philosophie de l'idée et de la forme

CHO Eun-Ra

Depuis sa naissance au XIXème siècle le dandysme était considéré comme un sujet littéraire et artistique. Le Beau Brummell, 'the man of fashion' de sobriété britannique, Barbey d'Aurevilly, le dandy rebelle et excentrique, Charles Baudelaire, un supérieur aristocratique de l'esprit, Oscar Wilde, un représentant de l'asexualité, montrent tous une possibilité de la perspective philosophique car ils aspirent sans cesse à l'union du corps et de l'âme, et il en résulte qu'ils obtiennent la distinction et l'originalité.

Il y avait depuis Platon beaucoup d'auteurs et de philosophes qui fixaient leurs regards sur la spiritualisation du corps et la matérialisation de l'âme. Le dandysme provoque de sa part un conflit entre les idées et une rencontre des concepts transcendants. Les dandys poursuivent, comme Johannes dans *Le journal du séducteur* de Kierkegaard, une vie qui réalise la tâche de vivre poétiquement. Autrement dit, son apparence n'est pas que l'apparence mais une manifestation qui révèle son intérieur. Bref, le dandysme, dont la philosophie se dirige vers l'harmonie du corps et de l'âme, est une possible quête d'absolu ou une esthétique suprême.

Le dandy cherche à être admiré comme une oeuvre d'art grâce à son aspect extérieur comprenant le code vestimentaire mais en même temps il

essaie de se tenir à distance au monde. Le masque, un objet emblématique, devient ainsi chez les dandys un thème symbolique car il satisfait leur besoin de se cacher. Selon Friedrich Nietzsche, tout esprit profond a besoin d'un masque et un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond. En conclusion le masque confine à l'hédonisme extérieur et au stoïcisme intérieur et le dandysme est une sorte d'hédonisme à rebours.

L'union de l'idée et de la forme apparaît fort ambiguë. On l'appelle la philosophie de l'axesualité comme dans le cas de 'des Esseintes' dans *À rebours* de Karl Huysmans, et la philosophie de l'androgynie comme dans le cas de Henri de Marsay dans *La fille aux yeux d'or* de Balzac. C'est selon Jean Baudrillard un 'défi par simulation', qui n'est pas d'autre que la révolte contre la dichotomie des sexes. Cela explique aussi l'identité du dandy car le dandy est avant tout un provocateur, un révolutionnaire et un révolté.

Balzac dit que l'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot. Le dandysme est l'art de l'apparence associée à un mysticisme athée et l'esprit mis en évidence à travers le corps. Il mène la vie sensuelle de l'être humain vers l'art. C'est donc un véritable phénomène esthétique-moral qui peut être traduit comme une philosophie de l'idée et de la forme.

주 제 어 : 댄디즘(dandysme), 댄디(dandy), 이념과 형식(idée et forme), 자기숭배(culte de soi-même), 가면(masque), 현대성(modernité)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3



## 로베르 브레송의 '시네마토그래프' 기법에 관한 고찰

지명혁  
(국민대학교)

### 차례

- |                            |          |
|----------------------------|----------|
| 1. 서론                      | 3.1. 촬영  |
| 2. 로베르 브레송의 영화미학           | 3.2. 사운드 |
| 3. 영화적 글쓰기로서의 '시네마토그래프' 기법 | 3.3. 편집  |
|                            | 4. 결론    |

### 1. 서론

로베르 브레송 Robert Bresson은 전후 프랑스를 대표하는 작가 감독 중 하나로 자신만의 독특한 영화 스타일로 독자적인 영상미를 추구해왔다. 기존의 영화적 흐름에 편승하기보다는 자신의 스타일을 통해 영화에서의 표현가능성을 탐구하고자 했던 그의 노력은 통상적인 '시네마cinéma'와 구분되는 그만의 '시네마토그래프cinématographe'를 구축하려는 시도에서 구체적으로 구현되어왔다. 하지만 이러한 그의 실험적 태도는 해가 가면 갈수록 그의 영화를 더더욱 짧게 느껴지게 하면서도, 다른 한편으로 일반 관객들의 관심을 너무 도외시하는 것은 아닌가 하는 우려를 낳기도 했다. 그러나 오늘날 더더욱 막대한 투자를 통해 볼거리를 제공하는 데

에만 열중하는 할리우드의 상업적 흐름과 극단적인 대비를 이루는 그의 ‘시네마토그래프’의 개념은 우리에게 영화의 진정한 의미에 대해 몇 가지 자문할 여지를 남겨주고 있다. 상업영화와 극단적인 대비를 이루는 그의 예술적 비전은 점차 잊혀져가는 영화의 예술적 측면에 대해 다시금 생각해볼 기회를 제공해 주리라 생각되기 때문이다. 그러나 브레송의 영화미학을 이해하기 위해서는 그가 일종의 ‘글쓰기’ 작업이라고 여겼던 시네마토그래프의 개념을 명확히 이해할 필요가 있다. 또한 그의 ‘글쓰기’에서 가장 중요한 위치를 차지했던 편집은 브레송의 영화미학을 이해하는 데 없어서는 안 될 부분이다. 우리는 브레송의 시네마토그래프의 개념을 정확히 이해하기 위해 그의 편집방식을 좀 더 깊이 있게 고찰해 보고자 한다.

## 2. 로베르 브레송의 영화미학

로베르 브레송에게 있어서 시네마토그래프<sup>1)</sup>가 새로운 글쓰기의 추구라면, 영화는 잘 촬영된 연극이자 공연의 사진 재현일 뿐이다.

촬영된 연극 혹은 영화는 연출가나 감독이 배우들에게 연기를 시키고, 연기하고 있는 배우들을 촬영하는 것이다. 또 이미지를 나열해 놓은 것이다. 연극은 살아있는 배우의 실제 현존이자 배우에 대한 관객의 직접적인 행위(영향력)이다.<sup>2)</sup>

브레송의 모델 개념<sup>3)</sup>은 무엇보다도 먼저 영화에서 연극적 성격의 도입을 완전히 거부한다는 데서 출발하고 있다. 브레송은 영화와 연극이

1) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1983, p. 37. cinématographe : 글쓰기, 느끼기의 새로운 방법.

2) Ibid., pp. 13-14.

3) 브레송이 선택한 용어는 화가에게 있어서의 모델이라는 용어를 떠올리게 한다.

절대 단절되어야 한다는 점을 강조한다. 연극과 영화간의 대립에 대해 이야기하기 전에, 두 세계 간에 존재하는 일반적인 차이<sup>4)</sup>를 살펴볼 필요가 있다.

연극작품과 영화 작품의 본성 간에는 큰 차이가 존재한다. 이는 서양 연극에 있어서 창조와 재현에 관계된 것이다. 작품이란 우선 텍스트이다. 텍스트는 묘사라는 다른 요소가 필요하다. 즉 텍스트 안의 제스처, 몸짓, 움직임, 또한 의상, 무대장치, 조명 등을 의미한다.

우리는 연극의 본질에 제기되는 대부분의 문제와는 별도로 다음과 같은 의문을 가질 수 있다. 극작품은 완전히 텍스트에 매여 있는 것일까? 극작품은 두 가지 보충요소가 있다. 하나는 변함없는 텍스트 자체이고, 다른 하나는 다양한 상연représentation이다. 영화작품 또한 텍스트이다. 하지만 글로 쓴 텍스트가 아니라 필름 위에 이미지로 기입한 텍스트이다. 더 이상 상연은 없지만 상영projection이 있다. 극작품이 배우의 현존이라면, 영화의 현실화는 스크린 상에서 전개된다. 상연은 재창조이지만 상영은 그렇지 않다.

영화작품은 전적으로 창작에 있다. 여기서 상연은 작품을 완성하는 변수가 아니다. 영화는 작품 그 자체인 것이다.<sup>5)</sup>

희극배우는 극작품의 재현에 참여한다. 배우는 영화작품의 창조를 위해 연기한다. 반복이라는 점에 있어서 연극에서는 불연속적, 즉 단편적이다. 반면 배우는 '액션!'이라는 명령으로 완전히 동일하게 연기를 반복할

4) 차이는 브레송이 연극, 이를테면 연극배우를 싫어한다는 의미가 아니다. 연극배우를 싫어하는나는 질문에 브레송은 "터무니없는 소리다... 가장 친한 친구들 중에도 배우들이 있다. 이는 마치 "그는 화가이므로 조각가를 싫어한다"라는 말이나 마찬가지다. 나는 연극도 사랑하고 배우도 사랑한다. 하지만 더 이상 그들과 함께 작업할 수는 없을 것이다. 나는 누구에게도 나를 따르라고 요구하지 않는다"라고 답하고 있다. ("Anthologie", Gilles Durieux, *Cinéma d'aujourd'hui*, bimestriel, n° 10, Noël, p. 108).

5) Henri Gouhie, "Acteur de théâtre et acteur de cinéma", *Internationale de filmologie*, n° 10, Avril-Juin 1962, p. 145.

수 있다. 영화 속에서 촬영은 단편적으로 이루어진다. 배우는 배우와는 별개로 이루어진 편집에서 자신의 배치를 발견한다. 편집은 총체성, 역사성(사실성), 통일성과 리듬이 만들어내는 신비스러운 조작과 다름이 아니다. 배우는 이전의 경험담에 관여하지 않는다.

브레송의 '모델'론은 우선 연극에 비해 영화의 특성에 대한 고유한 개념으로 특징지어진다. 그에게 있어서 연극의 특성을 갖는 이미지, 즉 계산된 제스처, 목소리의 효과, 몸짓 등 배우를 통해 연출가가 표현하는 이미지는 변화할 수 없다. 이미 이미지가 극예술의 특성을 지니기 때문이다. 이런 유형의 두 이미지의 대조는 흥미 있는 이미지의 변화를 만들어내지 못하고 "마치 다리미질하듯이 당신의 이미지를 평평하게 만들게 된다."<sup>6)</sup> 즉, 몸짓과 제스처로 인한 표현을 완전히 벗어버린다는 것은 본성 자체의 다른 이미지를 떼어놓게 될 테고, 이 둘은 매우 강렬한 효과를 만들게 된다. 또한 이 두 이미지 모두 완전히 다른 의미를 갖는다. 이렇게 두 이미지는 극예술을 통하지 않고 배우의 연기나 대사의 톤, 몸짓에서 나오는 것이 아니라 단순히 그들 사이의 충돌에서 감정을 창조해내게 된다.

영화가 예술이라는 것에 동의한다면 이미지 안에서 본성의 거의 완전한 변화가 있어야 한다. 우리가 스크린을 통해 분리해서 본 이미지는 더 이상 예전과 같은 것이 아니어야 하고, 단지 한 가지 영향에서가 아니라 간접적인 모든 것들의 영향 하에 있어야 한다. <sup>7)</sup>

스크린에 투사된 이미지는 브레송이 요구하는 것처럼 다리미로 편 것 같이 평평한 이미지가 된다. 〈소매치기 *Pickpocket*〉(1959)에서 수감되어 있던 미셸 Michel(마르탱 라살 Martin Lassalle 분)이 잔느 Jeanne(마리카 그린 Marika Green 분)의 방문을 받는 마지막 장면은 일련의 두 화면은 정

6) Jannine et André Bazin; "Cinéaste de notre temps", *Document audiovisuel INA*, Dédiée à Robert Bresson, 1965.

7) Ibid.

사촬영 화면과 역사촬영 화면영역이다. 이미지는 전혀 새어나가지 않고, 등장인물의 톤에서나 제스처에서도 감정의 투영이 없다. 인물의 얼굴은 무표정하고, 몸짓도 없으며, 배경은 극도로 간결해서 두 사람을 분리하는 창살만 있을 뿐이다. 철문 소리만이 장면의 시작을 나타낼 뿐이고 등장인물은 무표정하고 냉정한 태도이다. 내레이션이 나오는 거의 마지막 부분만 제외하면 소리도 거의 없다. 서로 창살을 사이에 두고 마주서서 손에서 이마로 키스하는 순간에도 배우들은 무표정함을 유지하고 이때 내레이션이 다음과 같이 나온다.

아, 잔느 당신에게 다다르기까지 얼마나 이상한 길을 거쳐야만 했었는지.

또한 이 장면에서 릴리Lulli의 음악이 들린다. 조형적인 유성 이미지의 명치는 감정을 불러일으킨다. 브레송은 이것을 내적 움직임이라고 명명하고 있다. 본질은 우리에게 보이는 것 너머에 있다. 우리는 감정의 재현에서 아주 멀리에 있다. 때문에 브레송은 관객에게 감성을 뛰어넘을 것과 본질을 찾으려고 외면을 거부할 것을 요구한다. 아마도 브레송은 영화미학을 통해 내면세계를 발견하려고 했을 것이다. <부드러운 여인 *Une femme douce*>(1969)의 처음 이미지들은 지시사항을 거의 제공하지 않는다. 기도의 제스처로서 모은 두 손, 창이 열린 발코니에서 서성이는 다리, 탁자는 쓰러져 있고 흙이 가득 찬 화분, 재떨이는 바닥에 떨어져 있고 가까이에 흔들의자가 흔들리고 있으며, 허공에 스카프가 휘날리고 있는데 갑자기 자동차 급브레이크 소리가 들린다. 이렇게 사운드가 선행되고 난 뒤 정거하는 자동차가 클로즈업된다. 자동차에서 내리는 사람의 다리, 그리고 주변에는 빠른 걸음의 또 다른 여러 사람의 다리들, 인도 위의 여자 시체... 따로따로 잡은 이 모든 것은 애매한 요소들이다. 그 의미의 해독은 이미지들을 서로 관계 설정해 봄으로써 가능하다. 이 이미지들은 부조리하다고 할 만큼 급작스러운 결정인 젊은 여성의 자살을

나타낸다. 여기서 이미지와 사운드의 연결이 전통적인 극 구조를 따르고 있지 않다는 것에 주목할 필요가 있다. 사건들은 순서가 없다. 모두 같은 수준이며 각 시퀀스 요소들마다 같은 가치를 지니지만 상호 교체할 수는 없다. 사건들은 구성의 일부를 이룬다. 하나의 요소를 바꾼다는 것은 이 구성의 즉각적인 해체를 의미하는 것이다. 연기의 진행은 다른 사건들의 연대기가 아니라 각 사건의 자체의 가치이다. 그래서 브레송의 작품은 여러 가지로 분석할 수 있다.<sup>8)</sup>

위에 언급된 두 영화 <소매치기 *Pickpocket*>(1959)와 <부드러운 여인 *Une femme douce*>(1969)는 양차대전 사이에 프랑스 영화의 전통에 비해 세상과 매우 “새로운” 미학을 바라보는 시선을 보여준다. 브뤽베르제 R.P. Brückberger의 사상에 대해 장 지로두 Jean Giraudoux가 대사를 쓴 <죄악의 천사들 *Les anges du péché*>(1943), 디드로의 『운명론자 자크 *Jacques le fataliste*』에서 영감을 얻어 장 콕토 Jean Cocteau가 대사를 쓴 <불로뉴 숲의 여인들 *Les dames du bois de Boulogne*>(1944)과 같은 작품과 비해서 말이다. 그러나 브레송은 너무 인위적이라는 이유에서 이 두 영화를 부인한다. 그는 종종 조명을 절제하지 않고 너무 지나칠 정도로 사용하고 있다는 점, 대사는 너무 문학의 흔적을 유지하고 있다는 점, 직업배우의 참여, 여전히 고전적인 선적 플롯, 장-자크 그뤼발드 Jean-Jaques Grünenwald라는 영화음악가에게 무대음악을 지시한 점 등을 그 이유로 꼽고 있다.

현재 우리는 <불로뉴 숲의 여인들>(1944)을 프랑스 영화의 위대한 고전으로 간주한다. 1944-1945년 영화가 개봉했을 때 매우 충격적이었다. 그때까지 대중과 비평가들은 야외촬영과 설명에 익숙해 있었으며, 모든 것은 표정과 몸짓으로 보여지고 있었기 때문이다.

8) 브레송의 작품에 대한 분석은 다음과 같은 몇몇 글에서 찾아 볼 수 있다 :

Jean Sémoué, *Esprit*, Avril-Mai, 1972.

Michel Estève, *Robert Bresson, La passion du cinématographe*, Paris, Albatros, 1983.

Guy Bedouelle, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Cerf, 1985.

브레송은 관객이 느껴야 할 감정을 표현하고 정서를 표출하고자 한다. 관객은 더 이상 안락한 의자에 수동적으로 머물러 있어서는 안 되며 무언가 짐작하고 느껴야만 한다는 것이다. 이것이 바로 로베르 브레송이 내적 운동이라고 부르는 것이다. <어느 시골 사제의 일기(*Journal d'un curé de campagne*)>(1951)의 타이틀에는 단 네 명의 전문 배우 밖에 없다. 두 주인공 앙브리쿠르 사제와 토르시 사제는 한 번도 연기해 본 적이 없었던 클로드 레뒤(Claude Laydu)와 아르망 기베르(Armand Guibert)가 맡았다. 이때부터 실제로 배우의 연기 개념을 표명하면서 브레송의 영화에 더 이상 전문 배우는 등장하지 않는다. 문학을 원작으로 하는 영화와의 결정적인 단절은 <소매치기>(1959)로 볼 수 있다. 어쨌든 <어느 시골 사제의 일기>(1951)는 소설적 관례와 연극에 근접한 영감을 받았기 때문이다. 사실 브레송이 쓴 대사들과 내레이션은 적어도 대사가 이미지만큼의 중요성을 갖고 있던 앞의 두 영화가 지닌 드라마 구조를 대신하게 되었다. 이후의 영화들에서 영화적 글쓰기는 점점 더 소설적 글쓰기와 명확하게 구분된다. 이미지가 대사보다 중요해지고, 1969년 <부드러운 여인>(1969)부터 컬러영화를 만들면서 마지막 작품 <돈(*L'argent*)>(1983)까지 이야기는 재검토된다. 브레송은 이에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

분석과 심리묘사 대신 소설에 그림이 있더라도 여전히 단어들을 통해서이다. 나는 단어들에서 벗어난다. 내 영화에 분석과 심리묘사가 있다면 그것은 영상을 통해, 초상화가들의 방식을 통해서일 것이다.<sup>9)</sup>

<호수의 랑슬로(*Lancelot du lac*)>(1974)와 <돈>(1983)은 브레송의 마지막 영화이다. 사실 이 두 영화는 40여 년간 브레송이 완수한 미학 추구의 총체라 할 수 있다.

9) Yvone NABY, "Entretien avec Robert Bresson, Le domaine de l'indicible(A propos de Mouchette)", *Le Monde*, le 14 Mars 1967.

어떠한 순간에도 브레송은 영화에 대해 세심한 주의를 기울리 한 적이 없다. 그는 영화를 공연으로 여기지는 않지만 글쓰기, 즉 모든 난해한 부분을 통해 우리가 표현하려 했던 글쓰기로 간주하고 있다.

많은 산과 산맥을 옮겨야 한다. 그것이 당신이 표현하고자 하는 것에 이르기 위해 할 수 있는 것이다.<sup>10)</sup>

후기의 작품을 포함해서 그의 모든 작품은 이러한 노선을 따르고 있다. 브레송은 '정확한' 영화적 글쓰기를 추구하기 위해 사용할 수 있는 영화적 기법들을 따르고 있는 것이다.

### 3. 영화적 글쓰기로서의 '시네마토그래프' 기법

브레송의 시네마토그래프의 기법을 알아보려면 쇼트와 시퀀스 구성에 필요한 세 가지 중요 요소를 분석해 볼 필요가 있다. 우선 빛이다. 우리는 흔히 브레송을 화가라고 지칭하기도 하지만 여기서는 영화적 활용에서, 그리고 연기와 극적 장면의 연결에서 그를 연구하는 편이 낫다. 다음은 소리와 대사들이 지시하는 모든 것, 즉 "사운드"이다. 사운드는 영상을 보충하고 완성해주는 역할을 한다. 마지막으로 편집이다. 편집은 영화의 구성을 부여하는 작업이다.

---

10) "Propos de Robert Bresson", *Cahiers du cinéma*, n° 75, 1957년 10월, (1957년 칸느 페스티벌 중 영화인이 주최한 기자간담회의 속기록, 이 텍스트를 수정하지 않은 브레송은 아마 어떤 부분은 변경되었을 테지만 모든 말이 다 포함되었다고 느끼지는 않았다.

### 3.1. 촬영

먼저 우리는 브레송의 촬영에 관한 기법을 살펴볼 필요가 있다. 촬영은 빛이 없이는 불가능하다. 그것은 인공이든 자연광이든 조명을 필요로 한다.

카메라는 생각하지 않는다. “등근 창”일 뿐이라고 콕도가 말한바 있듯이 하나의 눈일 뿐이다. 카메라는 재빨리 현실을 포착한다. 카메라는 작가나 화가, 조각가가 결코 잡아낼 수 없었던 것을 순식간에 제공한다. 카메라는 또한 우리의 기억이 간직할 수 없는 것을 기록한다.<sup>11)</sup>

파스칼리노 데 산티스Pasqualino De Santis와 함께 <돈>(1983)의 촬영 감독을 맡은 엠마뉴엘 마켈Emmanuel Machuel은 <당나귀 발타자르*Au hasard Balthazar*>(1966), <무세트Mouchette>(1967), <부드러운 여인>(1969)에서는 지슬랭 클로케Ghislain Cloquet와 함께 작업했다. 그녀는 브레송이 영화 전체에 포함된 다양한 쇼트 중 단지 한 쇼트, 즉 <부드러운 여인>(1969)에서 떨어지는 스카프를 잡은 장면을 제외하고 전작품에 50mm 렌즈만을 고집하고 있다는 것이다. 그녀는 브레송이 50mm 렌즈만을 사용한 이유를 이렇게 설명한다.

우리 눈이 보는 기하학 세계에서는 이미 거의 준엄한 선택이 있다. 아마 그것이 이유 중 하나일 것이지만, 그것이 우리가 단 하나의 영화가 아닌 모든 영화에서 카메라 렌즈를 선택하는 유일한 이유는 아니다.<sup>12)</sup>

11) Georges SADOUL, “Conversation plutôt qu'interview avec Robert Bresson sur <Mouchette>”, *Les Lettres françaises*, le 16 Mars 1967.

12) Philippe ARNAUD, *Robert Bresson*, op. cit.

브레송이 항상 50mm만을 쓴다고 생각하는 것은 이런 카메라의 시점이 가장 자연스런 시점에 일치한다고 여겼기 때문으로 판단된다. 우리는 브레송에게서 화가의 모습을 본다. 그의 영상은 빛과 그림자의 섬세한 유희로 얻게 되는 “모델”이 있다. 그는 생생함과 효과를 위한 효과에 빠지지 않더라도 명암의 대조 효과를 경이적으로 사용한다. 〈당나귀 발타자르〉(1966)에서 브레송은 모든 장면을 자연광을 이용해 촬영하고 있다.

왜냐고요? 아주 간단해요. 나는 너무나 많은 영화를 봤습니다. 그 영화들에서 날이 흐리거나 어두울 때 아름다운 효과를 내기 위해 밝은 방으로 들어섭니다. 나는 항상 이것을 참을 수 없었어요. 그래서 내부에서 외부로 나가게 됩니다. 내부에서는 항상 과장되고 인위적인 조명이 있고, 외부에서는 더 이상 그렇지 않기 때문입니다. 완전한 차이입니다.<sup>13)</sup>

내게 회화라는 것은 아름다운 영상을 만드는 것이 아니라 필요한 영상을 만드는 것입니다. 조형적으로 빛과 그늘에 의해 얼굴에 생각을 새겨 넣어야 합니다. 조명과 그늘 사이에는 교환과 접촉이 있습니다.<sup>14)</sup>

전경, 쇼트, 원경에 조명을 밝히는 방법은 더 이상 어떠한 효과도 중요성도 줄 수 없다. 보이는 것은 즉각적으로 포착할 수 있는 것이 아니라 단지 주의를 기울일 수밖에 없는 것이다. 〈호수의 랑슬로〉(1974)에서 사진은 사실이 아니라 줄곧 연출된 효과이다. 보기 드물게 아름다운 숲에<sup>15)</sup> 생명을 불어넣는데 이 장면은 옷장 위의 작은 불빛으로 조명되고

13) Michel Delahaye et Jean-Luc Godard, “La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes”, Entretien avec Robert Bresson par Michel Delahaye et Jean-Luc Godard, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1984, p. 172.

14) Michel CAPDENAC, “Interview avec Robert Bresson, J'ai voulu que Jeanne d'Arc soit un personnage d'aujourd'hui”, *Les Lettres françaises*, n° 928, 24 mai, 1962.

15) 로베르 브레송과 자주 작업했던 촬영감독 엠마누엘 마켈은 〈돈〉에서 사진 장면을 취한 것이 가장 성공적인 장면 중 한 부분일거라고 이 영화를 평가한다.

있다. 균형을 잃지 않으면서도 절제된 영상들은 어떠한 순간에도 자연에 대한 찬가 등의 사상까지 전개시키지는 못한다. 만약 그렇게 되었다라면 브레송의 영화적 글쓰기와는 어울리지 않는다.

컬러영화건 흑백영화에서건 빛과 그림자의 유희는 계속된다. 흑백영화라고 할지라도 우리는 보통 등장인물과 얼굴을 비추는 방법에서 음영 작업을 더 느끼게 된다. 예컨대 〈무셰트〉에서 어두운 밤, 자동차 한대가 무셰트 집의 창 앞을 지나간다. 이 자동차 불빛이 창문 뒷편의 무셰트를 비추는 순간 우리는 여러 장식들을 보게 된다. 자동차가 다 지나가면 장식들은 다시 어둠에 빠지고 관객의 연상 속에만 남게 된다. 자동차의 불빛이 아니면, 아르센의 오두막의 불빛이 되기도, 관객이 상상하도록 하는 깜빡거리는 조명이 되는 달빛이 그 역할을 하기도 한다. 밤에 전개되는 모든 장면에서 이미지의 배경은 거의 보이지 않는다. 그것은 조명을 받는 곳이 손과 얼굴뿐이기 때문에 배경은 필요하지도, 중요하지도 않기 때문이다. 특히 흑백영화에서뿐만 아니라 컬러영화에서도 역시 계속 이런 시도를 하게 되는 것은 필요에 의한 것이다. 그것은 바로 투영된 그림자 l'ombre portée의 중요성이다. 살아있는 등장인물이건 사물이건 브레송은 이 점을 매우 중요시한다.

면회실 장면을 위해 나는 복도를 다르게 세 번 비추었다. 붙잡을 시간이 있지만 그는 말하고 있지 않다. 거기에는 무언가 있는데 적절치 않았던 것은 음영의 범위이다.<sup>16)</sup>

인물이나 사물에 그림자를 투영하는 것에 커다란 중요성을 인정하고 이러한 관점에서 빛의 전개가 이루어진다. 많은 경우 숨겨지고 은폐된 면을 강조하는 것은 이렇게 인물과 얼굴, 사물을 보고, 보여주고, 느끼는 방법이다. 이것은 포착할 수 없는 것을 포착하는 방법일 수 있다.

16) Philippe ARNAUD, op. cit.

### 3.2. 사운드

브레송은 보통 음향과 사운드에 커다란 중요성을 부여한다. 그것은 세심하게 작업되고 선택된 음의 위대한 순수성이다. 음향 작업은 복잡한 변환과정을 거쳐야 한다. 그것은 특정 순간이 처음에 매우 다양하고 더욱 복잡한 상태에서 뒤섞고 재처리되는 후시 녹음 과정을 거친다는 것을 의미한다. 일반적으로 브레송 영화에서 청각적으로 느끼는 감정은 극도의 정확성이다. 브레송은 〈무셰트〉에서 사용한 녹음과정을 이렇게 설명하고 있다.

내 음향 분야는 풍부하고 꽤 명확하다. 예를 들어 폭풍우 장면은 십여 가지 종류의 바람 소리를 사용했다. 이것은 30, 40번은 등 시녹음 과정을 거쳐야 하는 것이다. 사운드의 현대 기술은 최근 시네마토그래프의 가장 커다란 발전을 이루었다. 녹음기가 있기 전에 우리는 멋도 모르고 소리를 섞었다. 지금은 몇 번이든 수정하고 지울 수도 있다.<sup>17)</sup>

브레송에게 있어서 사운드는 세밀하게 선택하고 작업한 정확성이다. 소리들은 보이지는 않더라도 바깥세계의 존재를 증명한다. 미셸 시옹<sup>18)</sup>은 〈사형수 탈옥하다〉(1956)에서 화면영역이나 외화면영역과 소통하면서 다른 위치에 있는 일련의 사운드 배열이 어떻게 이루어지고 있는가를 분석하고 있다. 영화 초반부에 폰텐느가 자동차에서 탈출을 시도할 때 들리는 소리는 총소리뿐이다. 프레임은 자동차 뒷자석에 고정되어 있다. 자동차의 뒷유리로 도망치는 폰텐느를 뒤쫓는 자동차와 사람들이 보인다. 영화 시작부터 내내 전차소리가 “안인”에서 외화면영역으로 옮겨간다. 독방에서 그 소리를 듣는 폰텐느는 근처에 도시가 있다고 생각한다.

17) Georges SADOUL, “Conversation plutôt qu'interview avec Robert Bresson sur 〈Mouchette〉”, op. cit.

18) Michel CHION, *Le son au Cinéma*, Cahiers du cinéma, de l'Etoile Seuil, 1985.

그는 또한 독방에서 도시보다 더 넓은 공간을 상상하게 만드는 기차소리도 듣는다. 이는 진정한 자유를 의미하는 것이며, 새로운 미지의 영역을 열기 위해 탈옥하라고 울리는 소리와 다름이 아니다. 브레송은 음향을 “마티에르matière”로 활용한다. 이것은 미셸 시옹의 주장대로 좋은 소리 “mats”와 나쁜 소리 “resonnants”을 극적 관점으로 사용하는 것을 의미한다. 〈사형수 탈옥하다〉에서 독방에 갇힌 풍텐느가 내는 모든 소리들은 막혀있다. 프랑스 죄수들은 그들의 목소리가 새어나가는 것을 막기 위해 잇 사이로 말함으로써 잘 들리지 않는데 반해 그와 반대로 독일인들과 독일협력자인 프랑스인들은 그들의 목소리가 울리도록 만들어 난폭한 느낌이 들 정도로 강하고 크게 말한다.

브레송 영화에서는 종종 소리가 영상보다 앞선다. 음악은 일반적으로 사용되고 또 사용하는 문체이다. 사실 계속 일치할 때 우리는 하나 혹은 여러 개의 일치음이나 미리 이어지는 조화가 나타나게 하면서 다른 일치를 준비한다. 그렇게 미래의 일치는 “준비되고” 장면전환은 훨씬 더 좋아지게 된다. 로베르 브레송은 이러한 고전음악의 조화 기술을 영화에 적용한다.

나는 이제 영화 자체가 음악이 되기를 원한다.<sup>19)</sup>

〈부드러운 여인〉 초반부에 스카프가 발코니에서 떨어지는 장면에서 동시에 자동차의 급정거 소리를 들을 수 있다. 이어 나타나는 영상은 갑자기 정차한 자동차이다. 이것은 브레송이 자주 사용하는 방법이다. 이것이 말하고자 하는 것은 소리와 영상이 만드는 음악이다.

이렇게 영상을 만들 수 있을 때마다 브레송은 소리로 영상을 대체했다. 무셰트의 어머니가 죽었을 때 카메라는 그녀의 얼굴 위에서 조금도 둔해지지 않지만 식료품점에 우유를 사러가는 무셰트를 따른다. 무셰트

19) Jean luc Douin, “Entretien avec R. Bresson, A propos de *l'Argent*”, *Télérama* n° 1740, le 21 mai 1983.

가 가게로 가는 동안 마치 조종(弔鐘)같은 종소리가 몇 번이고 반복해서 들린다. 이처럼 브레송은 일종의 이중 공간을 암시로 창조한다. 그것은 바로 영상 공간과 보이지 않는 현실의 공간이다.

〈돈〉의 뺨을 때리는 장면에서도 들리는 것은 그 소리인데 영상은 두 손으로 감싼 커피사발을 보여준다. 이런 사운드와 영상의 연결은 충돌의 난폭함이 전복되는 것에 가깝다. 〈당나귀 발타자르〉에서 미끄러지는 두 자동차에 대해 브레송은 이렇게 설명하고 있다.

이미 첫 번째 자동차를 보았기 때문에 두 번째를 볼 필요는 없다고 생각했고, 또한 나는 상상하게 만드는 편을 훨씬 좋아한다. 만약 내가 첫 번째를 상상하게 했다면 뭔가 부족한 것이 있었을 것이다. 게다가 나는 길 위를 돌아서는 자동차가 멋져 보인다. 하지만 그 다음은 소리로 상상하게 하는 편이 더 좋다. 소리로 영상을 대체할 수 있을 때마다 나는 그렇게 해왔으며 앞으로도 더욱더 그럴 것이다.<sup>20)</sup>

눈과 귀는 거의 차이가 없다. 그래서 나는 영상을 소리로, 소리를 영상으로 바꾸는 작업을 한다.<sup>21)</sup>

한 편의 영화는 선택과 구성에 완전히 기초한다.<sup>22)</sup>

브레송은 생략 방식을 잘 활용하는 감독이다. 〈당나귀 발타자르〉에서 마리를 버리고 도망치는 장면에서 우리는 그의 옷을 보다가 이어지는 장면에서 벗어놓은 시계와 옷을 보고 어떤 일이 일어났는지 상상할 수 있다. 이런 장면연결은 “시가 생략, 단절, 몽타주의 리듬에서 나오는 것”<sup>23)</sup>

20) “La politique des auteurs. Entretien avec dix cinéastes”, Entretien avec Robert Bresson par Michel Delahaye et Jean-Luc Godard, op. cit.

21) Jaques Drillon, “Entretien avec R. Bresson, Bresson ou l'obstinée rigueur” Le nouvel observatoire, 6 au 12 mai 1983.

22) Henri Colpi, “Dégradation d'un art : le montage”, *Cahier du cinéma*, n° 65, décembre 1956.

과 같은 원리이다.

〈돈〉의 편집담당이었던 장 프랑수아 노동Jean François Naudon은 브레송 영화의 편집을 브레송의 영화적 시각을 재발견하기 위한 작업이라고 말한다.

브레송과는 작업을 마칠 방법에 대해 생각해 본 적이 없다. 그가 무얼 원하는 지 아무도 모를 뿐더러 단지 그가 원하지 않는 것이 무엇인지만 알고 있기 때문이다. 이것이 바로 가장 이상한 점이다. 우리는 다시 작업하고, 다른 방법으로 재편집했으며, 다른 것을 시도해서 그에게 보여주면 그는 “좀 낫네”라고 말한다. 이런 식으로 작업은 진행되어 간다(...) 처음에는 그가 나와 함께 애쓰는 것이라고 생각했었지만 이젠 그렇게 생각하지 않는다. 브레송은 그가 원하는 것에 대한 매우 명확한 시각을 지녔다. 하지만 지적으로 분석되는 것이 아니다. 우리가 항상 브레송 영화의 지적인 면을 강조하는 만큼 더욱 이상한 점이다. 내가 보기에 각 시퀀스에 대한 매우 명확한 관점이 문제인 것이어서 브레송이 편집을 볼 때마다 머릿속에 있는 것과 눈앞에 있는 것 간에 일치가 있는지 확인하는 것처럼 보인다. 그는 영상 앞에 자연스러움을 유지하고자 했다. 아마 그래서 편집실에 오지 않은 것 같다. 그래서 편집은 브레송의 시각을 재발견하기 위한 작업이다.<sup>24)</sup>

이런 방식의 편집은 매우 보기 드문 방법이어서 편집자가 매우 당황할 법 하지만 J.F. 노동은 좋은 추억으로 간직하고 있다. 보통 감독은 각 장면을 여러 차례 반복하고, 반복할 때마다 조금이라도 다른 각도를 시도한다. 그중에서도 어떤 구성을 선택하는 것이 편집이다. 브레송은 그와 정반대다. 그는 자신의 관점으로 어떤 장면을 촬영하면 그뿐이다. 장면들은 다른 장면들과 비교하여 배치되는 것일 수 있다. 하지만 장면 자체에 집

23) Michel Capdenac, "Interview avec R. Bresson", op. cit.

24) Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1986. (Entretien Jean-François Naudon, propos recueillis le 23 août 1986).

착해서 선택하는 일은 거의 없다.<sup>25)</sup>

사물을 촬영할 수 있는 유일한 시각만 있다는 이러한 생각은 제한된 편집이 될 수밖에 없다. 〈돈〉에서 이봉(크리스티앙 파테Christian Patey 분)이 기름을 배달하러 오는 장면에서 처음 쇼트는 뒷모습이다. 두 번째 쇼트에서는 주유관을 잡은 그의 손이 클로즈업되고, 세 번째 쇼트에서 그는 주유관을 밀어 넣는다. 우리가 돈을 찾으러 오는 그를 정면으로 보게 되는 것은 네 번째 쇼트이다. 관객은 첫 번째가 아니라 네 번째 쇼트에 이르러서야 무슨 일이 일어나는 지와 행위의 대상을 알게 된다. 브레송의 영화에서는 종종 원인보다 결과를 먼저 보여준다.〈당나귀 발타자르〉중 제라르Gérard(프랑수아 라파르주François Lafarge 분)가 헌병에게 소환되는 장면을 보면서 아무도 그가 왜 소환되는지 모른다. 브레송은 원인보다 결과를 보여주는 방식을 취하고 있다.

나는 한편의 영화에서 모든 이야기의 명확성이 지워지기를 바란다. 누군가 헌병에게 소환되고 우리는 무슨 일이 일어나는지 보게 될 것이다. 하지만 나는 적당한 어떤 규칙이 있다고 믿는다. 어쨌든 규칙을 거부하기 위해서 일 때만 규칙이 있어야하기 때문이다. 그것이 원인보다 결과를 먼저 보여주는 이유이다. 원인이 당신의 영상과 영화에서 열렬히 기다리게 해야만 관객의 흥미를 끌게 되는 것이다.<sup>26)</sup>

### 3.3. 편집

우리는 브레송의 편집방식을 분석해 봄으로써 그의 영화적 원리인 시네마토그래프의 개념을 분명하게 이해할 수 있다. 우리는 그의 몇몇 영화에서 찾은 편집방식의 실례를 삭제와 장면연결, 리듬으로 분류하여 분

25) Philippe ARNAUD, op. cit.

26) Gilbert SALACHAS, "A propos de *Au hasard Balthazar*, pour le plaisir d'écouter et de regarder R. Bresson", *Téléciné*, n° 13, décembre 1966.

석해 보기로 한다.

### 3.3.1. 삭제

“구술 언어에서처럼 시각 언어에서, 제유법(synecdoque)은 감정의 모든 종류의 확장과 이전의 모델과 원형을 구성한다. 여기에서 원인(시간의 흐름)은 결과(일지에서 종이를 떼어내기)로 대체될 수 있고, 결과(술주정, 만취)는 원인(포도주병)으로 대체될 수 있다.”<sup>27)</sup>

브레송은 무엇보다도 단어나 단어군 사이에서 그 가까운 관계를 유지하면서 그 연결을 삭제하는 접속사 생략(asyndète)이라고 불리는 언어 체계에 근거를 둔 편집방식을 활용하고 있다.

“언젠가 나는 노트르담 사원을 가로질러 가다가 한 남자를 지나치게 되는데 그의 눈은 내가 볼 수 없는 내 뒤의 무언가를 찾다가 갑자기 빛난다. 이 남자와 동시에 내가 젊은 부인과 그에게로 뛰어오는 어린아이를 보았다면 이 행복한 얼굴이 나를 그렇게까지 감동시키지 못했을 것이다. 아마도 나의 주의를 끌지조차 못했을 것이다.”<sup>28)</sup>

〈당나귀 발타자르〉에서의 제라르가 헌병대에 소환되었는데 아무도 그가 왜 소환되었는지 알 수 없는 장면에 대해서 브레송은 다음과 같이 설명하고 있다.

“나는 모든 연대기적인 정확성이 영화작품에서 제거되었으면 한다. 누군가가 경찰서에 소환되었을 때 왜 그랬는지 우리는 분명히

27) Jean Epstein, *Extrait de L'idée d'entre les images, Ecrits sur le cinéma*, tome 2, Ed. Seghers, coll. Cinéma Club, 1975, p. 116.(recité par Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Ed. du Cerf, 1993, p. 123)

28) Robert Bresson, op. cit., p. 105.

보게 될 것이지만, 그것을 표현할 어떤 좋은 규칙이 있다고 본다. 그것은 항상 원인 이전에 결과를 보여주는 것이다. 당신의 영상 속에서, 당신의 영화 속에서 원인이 관객의 흥미를 끌게 하기 위해 관객이 원인을 열렬히 요구하게 만들어야만 한다.”<sup>29)</sup>

이들테면 우리는 <돈>에서 이봉이 사진관에 휘발유를 배달하는 장면에서 이런 형식의 실례를 발견할 수 있다.

1. 휘발유 탱크의 뚜껑에 송유 호스 물미를 잇는 장갑 낀 두 손의 클로즈업. 두 손이 화면영역에서 빠져 나온다.
2. 이 송유 호스의 물미를 트럭조종실 가까이에 있는 관에 집어넣는 장갑 낀 손의 클로즈업. 호스가 자동적으로 감기고 모든 작업이 끝나면 이봉이 장갑을 벗는다. 프레임에는 인물의 끝부분이 나타나고, 곧 이어 그의 허벅지에 놓여 있는 종이쪽지 위에 무언가를 쓴다.
3. 문을 통과하는 남자의 허리 클로즈업.
4. 흰 작업복 차림의 젊은이에게 쪽지를 내밀고는 등 돌리는 남자의 미디엄 쇼트.
5. 그의 주인에게 쪽지를 내미는 작업복 차림의 젊은이의 클로즈업.
6. 계산대의 열려있는 서랍과 지폐를 잡아 그것을 세는 두 손의 클로즈업.
7. 돈을 받는 배달부(이봉)의 정면 클로즈 쇼트.

일곱 번째 쇼트에서 직원이 휘발유 요금을 받는 모습을 보고서야 우리는 무슨 일이 일어나고 있고 앞선 행위들의 문맥을 파악할 수 있게 된다. 또 <당나귀 발타자르>에서 불량배들이 주위에 옷을 마구 흩뿌리며 뛰어가는 쇼트에 우리는 당황하지만 그 다음 장면, 마리가 방구석에 등을 돌

29) Gilbert Salachas, “A Propos d’Au hadard Malthazar, pour le plaisir d’écouter et de regarder Robert Bresson”, *Téléciné*, n° 13, décembre 1966.

리고 발가벗은 채 앉아 울고 있는 쇼트를 보고서야 우리는 무슨 일이 일어났는지 알게 된다. 이러한 결과에서 원인으로의 자리바꿈이 브레송의 편집 기법이다.

“이 세상에서 가장 멀리 떨어져 있는 요소를 취하라. 그리고 그것들을 일반적인 순서가 아니라 바로 당신의 순서에 따라 근접시켜라.”<sup>30)</sup>

이러한 방식은 떨어져있는 요소들의 특징을 생략시키는 결과를 낳는다. 이해력은 암시적 능력에 근거를 두고 있는데 이 암시적 힘은 그 힘으로 말미암아 더 많은 것을 말하기 위해 말을 아끼게 된다. 그것이 바로 완곡법(litote)이다. 〈돈〉에서 호텔 주인집 가족의 살해 장면이 그런 실례가 될 것이다.

1. 호텔 문을 두드리는 이봉의 뒷모습 미디엄 쇼트
2. 문틈 사이로 보이는 호텔 주인의 미디엄 쇼트
3. 〈현대 호텔〉 간판 클로즈업
4. 세면대까지 향하는 이봉의 다리 클로즈업
5. 세면대에 물이 흐르고, 그 물이 붉게 물들었다 다시 차차 맑아지는 장면을 클로즈업
6. 몸을 구부려 얼룩으로 더럽혀진 바지를 잡고 그것을 가방에 넣는 이봉의 손 클로즈 쇼트

여기서 호텔 주인을 살해했다는 사실이 세면대의 클로즈업 쇼트에 나타난다. 물속으로 보이는 가느다란 장미빛 물줄기로 우리는 범죄를 재구

---

30) Michel Dalahaye et Jean-Luc Godard, *La politique de auteurs*, Entretiens avec dix cinéastes, Entretien avec Robert Bresson par Michel Dalahaye et Jean-Luc Godard, op. cit., p. 190.

성하는 상상력을 발휘하게 한다. 그래서 필립 뒤랑Philippe Durand은 «영화와 편집, 생략법Cinéma et montage : un art de l'ellipse»에서 브레송의 생략의 편집방식을 다음과 같이 쓰고 있다.

“(이 작품에서 브레송의) 모든 행위의 궁극적인 목적은, 서술형식의 영화에서 흥행에 성공하기를 포기한 것 같다. 반대로 관객의 주변에 머무르기 위해, 이런 주변의 분산된 주제를 가지고 배수진을 친 것 같다.”<sup>31)</sup>

아마도 브레송은 고의로 외화면영역을 사용하는 이러한 방식이 우발적인 사건에 더 많은 힘과 기묘함을 준다고 여기는 것을 알 수 있다.

### 3.3.2. 장면 연결

편집의 기능은 무엇보다도 영화 전체에 의미를 주는 것, 즉 논리적인 연결을 위해 분절된 영상(장면)과 음향(소리)에서 연속성을 구성하는 것이다. 어느 장면과 그 다음 장면 사이의 진행과 배열 상태, 즉 장면 연결은 결국 가장 중요한 역할을 맡게 된다.

브레송의 편집에서 연속성과 균일성이 느껴지는 것은 유려한 화면을 위해 화면 사이의 단절을 숨기거나 없애는 ‘투명한 스타일’의 편집에 속하는 여러 가지 연결형식이 사용되기 때문이다. 이런 ‘전통적’ 연결 방식은 여러 카테고리로 다시 분류해 볼 수 있다.

#### - 움직임만을 끊는 법

이 방법은 서로 다른 크기의 쇼트를 가지고도 하나의 움직임에서 다른 움직임으로 이동할 때 연결을 보이지 않게 한다. 예를 들어 〈돈〉에서 바스트 쇼트에 의해 정면에서 프레임을 잡은 사진사가 위조지

31) Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Ed., du Cerf, 1993, p. 117.

폐를 서랍 안에 정리하면서 “이거 (누군가에게) 넘기겠어” 라고 말할 때이다. 지폐를 놓은 뒤 마주 잡은 두 손은 이어서 파이프에 뚜껑을 끼는 연료 배달부의 장갑 낀 두 손의 클로즈업과 연결된다. 이 화면 연결은 시공간을 뛰어 넘게 한다.

- 직접 연결

인물이나 움직이는 물체가 오른쪽에서 화면 영역에 들어와 왼쪽으로 나가거나, 혹은 그 반대의 쇼트를 구성한다. <돈>에서 바스트 쇼트로 프레임에 잡힌 이봉이 창고에서 커피를 마신 뒤, 외화면영역에 있는 땅 쪽을 바라본다. 이어서 땅에 놓여 있는 도끼가 부감촬영에 의한 클로즈업으로 연결된다. 이런 형태의 연결은 다른 사람을 바라보는 한 사람의 경우 정사촬영 쇼트/역사촬영 쇼트champ/contre champ를 요구한다.

- 움직임 속에서의 연결

동일한 인물이나 동일하게 움직이는 사물의 서로 다른 두 쇼트는 그 몸짓과 움직임을 서로 일치시켜 연결한다. 이런 연결방식은 <당나귀 발타자르>에서 제라르가 마리의 자동차 안으로 난입하는 장면에서 발견할 수 있다. 마리는 운전석으로 다시 들어온다. 카메라는 자동차 밖에 있다가 문이 열리면서 자동차 안으로 들어와 있고, 마리는 앉은 채 문을 다시 닫는다. 또한 <돈>에서 이봉이 은발의 부인의 가족 전부를 살해하는 장면에서도 발견할 수 있다. 여기서 집안 내부의 서로 다른 공간을 보여주는 일련의 비어있는 화면 영역의 쇼트들이 방들을 헐떡거리며 돌아다니는 개의 움직임으로 인해 부드럽게 장면이 연결되는 것을 알 수 있다.

- 화면영역에서 나가고 들어옴

사람이나 움직이는 사물이 화면영역 오른쪽으로 나갔다가 다음 쇼트

에서 화면영역 왼쪽으로 들어오는 경우이다. <돈>에서 이봉이 허벅지에 놓여 있는 종이쪽지 위에 무언가를 쓴다. 그는 화면영역 오른쪽으로 나온다. 이어 유리문의 손잡이가 클로즈업되고 문이 열리며 화면영역 왼쪽으로 들어온다.

- 축으로 연결

<당나귀 발타자르>에서 창고 안의 클로즈 쇼트로 근경에 당나귀 발타자르를 어루만지는 소녀가 보이고, 원경에 어린 마리와 자크가 짚단 속에서 서로 몸을 바짝 붙이고 누워있다. 짧은 오버랩으로 같은 축에서, 이번에는 근경에 성인이 된 자크와 마리가 그네 위에서 서로 몸을 바짝 붙이고 앉아있고, 원경에 어린 당나귀를 어루만지는 소녀가 보인다. 두개의 쇼트로 나뉜 하나의 사건은 미미한 시간생략(오버랩과 장소변경)으로 원경과 근경이 바뀌게 된다.

- 음향효과를 이용한 장면연결

음향효과를 이용한 장면연결방식은 <호수의 랑슬로>에서 에스칼로의 마상시합 장면에서 발견할 수 있다. 이 장면에서 연속성은 백과이프 소리, 아우성 소리, 말울음소리, 말굽소리, 말달리는 소리, 금속성 쇼크(추락 소리)와 같은 음향요소의 리듬과 템포에 의해 만들어진다. 또는 <부드러운 여인>에서 자동차의 갑작스런 브레이크 소리와 함께 부드러운 여인이 자살하는 장면에서도 그와 같은 편집방식이 이용되고 있다. 이 장면에서 쓰러지는 의자와 테이블이 있는 테라스 쇼트, 부드러운 여인이 보도 위에 떨어지는 쇼트와 부드러운 여인의 스카프가 공중에서 떨어지는 쇼트가 연결된다. 특히 <소매치기>이후 우위를 차지하는 또 다른 요소가 있는데 그것은 두 쇼트 사이의 연결요소로서 비어있는 화면영역을 사용하는 것이다.

- 비어있는 화면영역의 긴 출현

〈아마도 악마가〉에서 카메라가 버스 안쪽에서 버스 입구를 보여주는 비어있는 화면영역은 충분히 긴 시간동안 지속되며 이어 '수영금지'라고 쓰인 광고판을 클로즈업한 쇼트가 이어진다. 이런 예는 수없이 많이 나타난다. 〈호수의 랑슬로〉에서 비어있는 무기고(랑슬로가 그의 동료들과 함께 모르드레드에 대항하여 아르튀르왕을 보호하려 떠났기 때문)의 장면은 나무 위로 연기만이 선명히 보이는 숲의 장면과 연결된다.

- 비어있는 화면영역의 짧은 출현

빈 화면을 이용한 연결법은 브레송의 작품에서 자주 사용된다. 〈소매치기〉에서 미셸이 자기 어머니를 만나러 가는 장면. 처음으로 잔느를 만나는 이 장면의 각 쇼트의 초입부에서 화면영역은 인물이 나타나기 전에 잠시 동안 비어있다. 이것은 화면영역 밖에서의 상상을 자유롭게 해준다. 브레송은 이렇게 투명한 연결뿐만 아니라 그 연결을 암시하게 함으로서 연결성을 재현한다.

“나는 형태가 리듬을 이끈다고 생각한다. 그런데 리듬은 전능하다. 이것은 기본적인 것이다.”<sup>32)</sup>

소위 '물 흐르는 듯한' 부드러운 연결과 '비어있는 화면영역'에 의한 연결의 리듬감 있는 배합은 상상력에 그 연결방법과 시간을 재구성하게 하며, 작품에 균형과 리듬의 정확성 및 균일성을 가져와준다.

---

32) Michel Dalahaye et Jean-Luc Godard, op. cit., p. 178.

## 3.3.3. 리듬

브레송의 영화에 있어서 리듬의 개념은 비어있는 화면영역의 사용, 생략, 그리고 진행의 연속성 사이의 균형에 그 주안점이 있다. 브레송은 이런 리듬개념을 ‘보이게 하는 것’에 “모든 세계가 빨리 움직이는 느린 영화, 사람들이 거의 움직이지 않는 빠른 영화”<sup>33)</sup>에 근거를 두는 것이 아니라 부족한 느낌, 특히 충만함과 비어있음의 변증법에 근거를 둔다.

“공백과 침묵, 부동의 상태에서 너의 영화를 만들어라.”<sup>34)</sup>

사실 브레송은 이 짧은 문장을 통해 영화의 본질을 말해주고 있는 것이다. 브레송 영화의 균형감은 비어있는 화면영역, 창문과 문의 열리고 닫힘, 모델(배우)의 침묵, 소리의 우위(〈돈〉에서 자동차와 오토바이의 엔진 소리 또는 〈호수의 랑슬로〉에서 금속성 갑옷의 철커덕거리는 소리, 말의 콧바람소리, 숨소리 등)와 같은 요소들을 이야기 속에 조화시키고 그 속에서 그 한계와 정확성을 이끌어 내기 때문이다. 그리고 이 요소들은 영화의 줄거리만큼이나 중요하다. 영상은 결국 이야기를 전달해야 한다는 의무감에서 벗어나 있다. 구체적 시간의 책임에서 벗어난 영화 속의 시간은 “실제로 경험한 시간”과 동일할 수 있다. 이것은 브레송에게 그가 암시하고자 하는 것(순수 감정으로서의 시각적 영향)에 따라서가 아닌, 인물감정에 따라 쇼트의 길이를 정할 수 있게 한다.

브레송은 이렇게 영화적 문체와 연결되어 있는 데카드라주décadrage, 분할, 배우, 소리, 편집, 창과 문의 닫힘과 열림 등의 변수들에서부터 우리가 호흡하는 것과 아주 흡사한 비움과 채움의 대치를 만들어 인간의 생명과 관련된 숨쉬기와 불가분인 리듬을 만들어 낸다. 시간의 이러한 특이한 구성은 브레송에게 일상과 현재를 벗어나는 모든 차원들을 없애

33) Robert Bresson, op. cit., p. 91.

34) Ibid., p. 137.

고, 가능한 한 인간의 리듬(심장의 고동, 긴장과 이완 그리고 폐호흡의 정지)에 근접하게 만들고 있는 것이다. 비록 이것은 이야기의 진행 상태를 늦추는 결과를 낳지만 가능한 한 물질의 리듬 즉 “일상적인 생활”에 순종하는 균형과 리듬을 만들어낸다.

#### 4. 결론

할리우드의 대표적인 편집자 중 하나인 월터 머치는 “편집이란 짜 맞추는 것이라기보다는 경로를 찾는 것”<sup>35)</sup>이라고 강조한 바 있다. 그에 따르면, 편집은 그 대부분의 시간을 필름을 실제로 붙이는 데 쓰는 것이 아니라 촬영한 이미지들의 선택 가능한 경로 중 하나를 선택하여 방향을 제시하는 것이 가장 중요하다는 것이다. ‘시네마토그래프’를 하나의 글쓰기 작업으로 인식했던 브레송 역시도 자신의 편집방식을 통해 이미지와 이미지 간의 새로운 관계를 만들어내는 데 중요한 의미를 부여해왔다. 이를 통해 그는 관객들을 새로운 세계로 인도하는 데 온 힘을 기울였다. 그렇다고 해서 그를 다른 감독과 동일한 방식으로 이해할 수만은 없을 것이다. 그가 영화적 단상에서 수차례 밝히고 있듯이, 그는 연출자 metteur en scène나 기존의 감독director들과는 차별화되고자 해서 그의 영화 속의 등장인물들에게 어떤 행위를 모방할 것을 요구하기보다는 그 스스로가 자발적으로 어떤 행위를 이끌어내기를 바랐으며, 관객들에게는 이전과 다른 새로운 시각으로 자신의 이미지를 읽어줄 것을 주문해왔다. 이를 위해 그는 개별적인 각 장면들 하나하나의 이미지를 부각시켜 보여주기보다는 이들 간의 예기치 못한 관계를 통해 새로운 의미를 도출해내고자 했다. 그리고 이를 위해 영화 속에서 일관되게 다듬어진 파편화된 이미지들을 새로운 방식으로 연계하여 제시하고 있다. 편집을 무엇보다

35) 월터 머치, 『눈 깜박할 사이』, 문원립 옮김, 서울, 비즈앤비즈, 2010, p. 17.

도 “죽어있는 이미지에서 살아있는 이미지로의 이동”<sup>36)</sup>이라고 규정했던 그의 영화적 단상의 내용은 이러한 그의 노력이 얼마나 절실한 것이었는지를 단적으로 설명해주고 있다. 불필요한 부분을 제거하고 오로지 남게 된 순수 결정체들에 일정한 순서를 부여하여 리듬을 만들어내는 브레송만의 독특한 스타일은 불거리를 추구하는 상업영화가 범람하는 오늘날 영화가 추구해야할 진정한 미학적 측면이 무엇인가에 대해 다시금 되새기게 만들기에 충분하다.

---

36) Robert Bresson, op. cit., p. 91.

## 참고문헌

- Gilbert Salachas, "A Propos d'*Au hasard Malthazar*, pour le plaisir d'écouter et de regarder Robert Bresson", *Téléciné*, n° 13, décembre 1966.
- Gilbert SALACHAS, "A propos de *Au hasard Balthazar*, pour le plaisir d'écouter et de regarder R. Bresson", *Téléciné*, n° 13, décembre 1966.
- Gilles Durieux, *Cinéma d'aujourd'hui*, bimestriel, n° 10, Noël
- Guy Bedouelle, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Cerf, 1985.
- Henri Colpi, "Dégradation d'un art : le montage", *Cahier du cinéma*, n° 65, décembre 1956.
- Henri Gouhie, "Acteur de théâtre et acteur de cinéma", *Internationale de filmologie*, n° 10, Avril-Juin 1962
- Jannine et André Bazin; "Cinéaste de notre temps", *Document audiovisuel INA*, Dédiée à Robert Bresson, 1965.
- Jaques Drillon, "Entretien avec R. Bresson, Bresson ou l'obstinée rigueur" *Le nouvel observatoire*, 6 au 12 mai 1983.
- Jean Epstein, *Extrait de L'idée d'entre les images, Ecrits sur le cinéma*, tome 2, Ed. Seghers, coll. Cinéma Club, 1975.
- Jean luc Douin, "Entretien avec R. Bresson, A propos de l'Atgent", *Télérama* n° 1740, 21 mai 1983.
- Jean Sémoué, *Esprit*, Avril-Mai, 1972
- Michel CAPDENAC, "Interview avec Robert Bresson, J'ai voulu que Jeanne d'Arc soit un personnage d'aujourd'hui", *Les Lettres françaises*, n° 928, 24 mai, 1962.

Michel CHION, *Le son au Cinéma*, Cahiers du cinéma, de l'Etoile Seuil, 1985.

Michel Delahaye et Jean-Luc Godard, “La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes”, Entretien avec Robert Bresson par Michel Delahaye et Jean-Luc Godard, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1984

Michel Estève, *Robert Bresson. La passion du cinématographe*, Paris, Albatros, 1983.

Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Ed., du Cerf, 1993.

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1983

Yvone NABY, “Entretien avec Robert Bresson, Le domaine de l'indicible(A propos de Mouchette)”, *Le Monde*, le 14 Mars 1967.

윌터 머치, 문원립 옮김, 『눈 깜박할 사이』, 서울, 비즈앤비즈, 2010

〈Résumé〉

## L'étude sur la technique du cinématographe de Robert Bresson

Jl Myung-Hyok

Cette étude est pour but de comprendre l'esthétique cinématographique de Robert Bresson et d'examiner les techniques du montage pour comprendre précisément son principe du cinématographe. Nous commençons cette étude pour bien lire et bien comprendre ses films, *Les Dames du bois de Boulogne*(1945), *Journal d'un curé de campagne* (1951), *Pickpocket*(1959), *Au hasard, Balthazar*(1966), *Mouchette* (1967), *Une Femme douce*(1969), *Lancelot du lac*(1974), *L'argent* (1983) et l'anthologie de l'art réalisateur, *Notes sur le cinématographe*, qu'il rassemble ses notations de travail cinématographique. Robert Bresson considère le cinématographe comme l'écriture d'images et de sons formant un texte audio-visuel. Il l'oppose au cinéma qui reste du théâtre filmé.

Robert Bresson a reconnu le cinématographe comme l'écriture d'images et du sons et a créé la nouvelle relation entre les images par les techniques du montage. Nous pouvons découvrir le principe du cinématographe par l'art du montage dans ses films. Au niveau de l'écriture, le montage est la synthèse des éléments visuels et sonores recueillis lors du tournage en vue de constituer la copie définitive et de composer ainsi l'oeuvre cinématographique. Au niveau technique, il

est l'opération matérielle consistant à lier deux plans entre eux par une collure et au niveau de l'esthétique, il est les relations de sens qui s'instaurent entre les plans. Il définit le montage comme le mouvement de l'image mort à l'image vivant. Il crée le rythme cinématographique en donnant les ordres entre les plans dont les plans inutiles est éliminés. Cet article est composé par trois parties, l'esthétique cinématographique de Robert Bresson, l'art de cinématographe comme l'écriture d'images et de sons et l'art du montage.

주 제 어 : 로베르 브레송(Robert Bresson), 시네마토그래프(le cinématographe), 편집(montage), 글쓰기(l'écriture), 이미지(l'images), 사운드(le sons)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## 일본만화와의 비교분석을 통해 본 프랑스의 한국만화 수용과정

한 상 정  
(상지대학교)

### 차례

- |                   |                                  |
|-------------------|----------------------------------|
| 1. 들어가며           | 4. 한국만화의 진출과정과 문제점               |
| 2. 프랑스 출판만화시장의 현황 | 5. 나가며 : 프랑스에서 한국만화의 진정한 수용을 위하여 |
| 3. 일본만화의 프랑스 수용과정 |                                  |

### 1. 들어가며

우리는 세계 만화책의 스타일을 '전통적으로' 3가지로 분류해왔다. 우선 일본만화(이하 '망가')를 중심으로 한 '아시아' 스타일이 있다. 흑백에 약 300페이지 내외의 작은 사이즈, 소프트커버이다. 최근에는 이런 스타일 외에도 다양한 사이즈와 채색된 스타일도 출간되고 있고 특히 우리나라의 경우 웹툰의 영향으로 책판형의 다양화와 채색화로 다른 스타일의 만화에 대한 불편함이 많이 떨어진 편이다. 두 번째가 미국의 '코믹스' 스타일이고 세 번째가 프랑스를 위시한 불어권 만화 스타일이다. 약 46페이지의 하드커버, A4정도로 큰 사이즈에 전체 채색이 되어있다. 그러나 연구자가 '전통적으로'라고 표현한 이유는 21세기에 들어서면서 '글로벌 망가'라는 표현이 타당하다 느껴질 만큼 일본만화가 전 세계에 자신의 독

자층을 형성하고 있기 때문이다. 달리 말하자면, 망가를 미국권이나 유럽권에서 발견하는 것이 더 이상 어렵지 않으며 이제는 프랑스나 미국의 만화가들이 망가 스타일로 작업한 만화책들도 종종 발견할 수 있다.

일본을 제외하고 세계에서 가장 큰 만화시장인 프랑스에서 망가는 양적으로 질적으로 중요한 위치를 차지하고 있으며, 적극적인 수용현황을 발견할 수 있다. 그렇다면, 망가와 유사한 스타일을 지닌 한국의 만화는 어떠한가? 프랑스에서의 한국만화의 수용을 이해하기 위해서 망가의 수용현황과 단순 비교하는 것은 적절하지 않다. 이러한 위험에도 불구하고 필히 망가의 프랑스 진출과정을 면밀히 살펴보아야 하는데, 이는 두 가지 이유에서 기인한다. 첫 번째는 한국만화가 망가와 비차별적으로 수용되었다는 점 때문이다. 두 번째는 망가가 성공적으로 프랑스 사회에 안착하는데 활용했던 몇 가지 접근방식을 추출해냄으로써 향후 한국만화가 프랑스에서 폭넓게 수용되는데 사용하기 위함이다.

이를 위해 연구자는 프랑스 출판만화시장에서의 한국만화와 일본만화의 현황을 알아보고, 이어서 어떤 과정을 거쳐 망가가 프랑스에 안착하게 되었는지 분석할 것이다. 마지막으로 한국만화의 진출과정을 살펴보고, 망가 진출과정과 비교하며 향후에 필요한 관점들을 도출해보려고 한다.

먼저 밝혀둘 것이 있는데, 출판종수와 부수에 대해서는 통계가 잡혀있지만, 판매부수에 대해서는 상위 몇 개의 작품들을 제외하면 출판사들이 밝히기를 꺼려하기에 인쇄부수로 어렵잡아 판단할 수밖에 없다는 것이 이 연구의 한계점이기도 하다. 또한, 직접적인 만화의 수용자들에 대한 연구조사 역시 현재로서는 쉽지 않다는 점 또한 연구의 한계점이기도 하다. 그러나, 비록 인쇄부수로 상황을 추정하더라도 전체적인 지형도를 그리는데 심각한 문제를 노정하지 않는다는 판단하에 인쇄부수 중심으로 수용상황을 파악하려고 한다.

## 2. 프랑스 출판만화시장의 현황

2011년의 경우(도표 1<sup>1)</sup> 참조), 프랑스 만화출판계는 총 5,327권의 신간과 재판 만화책 및 관련서적(일러스트집과 만화이론서 포함)을 출간했다. 출판종수는 1996년 이후 16년째 지속적으로 성장하고 있다. 10년 전인 2002년의 출판종수 2,204권에 비하면 240% 성장<sup>2)</sup>이다. 신간만 보자면 3,841권으로, 이 중에서 1,494권이 아시아권 만화(일본, 한국, 중국, 대만 등)이며 전체 대비 약 39%를 차지한다. 35개의 크고 작은 출판사를 통해서 499개의 시리즈가 소개되었지만, 일본을 제외하고 한국만화나 중국만화, 그리고 유럽작가들에 의한 망가들은 그 규모가 서서히 줄어들고 있다. 한국만화의 경우 전년에는 106권이었으나 2011년에는 85권으로 줄어들어 전체 신간 중 약 2%를 차지한다. 망가의 경우 전체 신간대비 1,387권으로 전체 신간의 약 36%를 차지하고 있다. 즉 아시아스타일의 만화 전체가 39%라면 거기서 망가가 36%, 한국이 2%, 나머지 1%를 다른 국가들이 차지하고 있는 셈이다. 망가를 100%로 본다면 한국만화는 6% 정도에 불과하다. 출간종수로 36%, 판매액으로 약 1/4를 차지하고 있는 망가는 어떻게 프랑스 출판만화시장에서 안정적으로 자리 잡게 되었을까?

1) 도표의 숫자들은 ACBD의 자료들에서 인용했으며, 1996-1999사이의 한국만화는 직접 수집한 것이다. © Gilles Ratier, secrétaire général de l'ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée) - www.acbd.fr.

2) 이러한 성장의 첫 번째 원인을 1990년대 들어서 활발해진 독립만화출판사의 활동으로 분석한 연구자의 논문을 참조 : <대안 만화: 프랑스 출판만화 황금기(1996~)의 원동력>, 《프랑스학연구》, Vol.41, 2007.

〈도표 1〉 프랑스 출판만화 분류별 출판종수

	만화	신간*	해외 번역만화	아시아 만화	망가	한국 만화
1994					19	
1995						
1996				105		4
1997						7
1998				151		2
1999	1382	1020		200		1
2000	1563	1137	403	227	227	
2001	1890	1292	433	269	269	
2002	2204	1494	586	377	377	
2003	2526	1730	767	521		35
2004	3010	2120	1020	754	614	137
2005	3600	2701		1142	937	195
2006	4130	3195	1799	1418	1110	259
2007	4313	3312	1787	1371	1153	130
2008	4746	3592	1856	1411	1288	98
2009	4863	3599	1891	1429	1297	107
2010	5165	3811	2094	1477	1355	106
2011	5327	3841	2043	1494	1387	85

\* 재판, 이문서, 화보집 제외

### 3. 일본만화의 프랑스 수용과정

오늘날 프랑스 출판만화시장의 상황에서 보자면 상상하기 어렵지만, 망가의 이러한 정착은 20년 이상의 시간이 걸렸으며 초기엔 그 어떤 작품들도 수용되지 못했다. 거의 절대적인 거부에서 적극적인 수용에 이르기까지, 어떤 요인들이 현재의 결과를 불러왔는지 짚어보도록 하자.

본격적인 시발점은 아마추어적으로 보인다. 1969년부터 유도 잡지에 사무라이 만화가 부분적으로 실렸던 적은 있지만, 1978년 6월이 좀 더 본격적인 출발점으로 보인다. 젊은 일본인 타케모토 아토스 Atoss Takemoto는 일본에서 수많은 독자들을 웃고 올리는 망가를 프랑스에도 소개하고 싶다는 희망아래 «죽이는 합성 Cri qui tue»라는 망가 잡지를 만들어 데즈카 오사무 등을 비롯, 다양한 수작들을 소개한다. 1981년까지 권당 100페이지에서 112페이지, 총 6번 발간되었던 이 잡지는 판형이 너무 큰데다 인쇄상태가 조악했고, 일본식의 읽기에 전혀 익숙하지 않은 독자를 배려하여 오른쪽 읽기로 페이지들을 배치했지만 어떤 반응도 일으키지 못했다. 1979년, 이시노모리 쇼타로의 «검은 말의 울음소리 같은 북쪽의 바람 Le vent du nord est comme le hennissement d'un cheval noir» 1권이 타케모토 키슬링 Takemoto Kesselring 출판사에서 최초로 출간되지만 유럽만화책보다 큰 포맷으로 인쇄하여 망가의 페이지들을 과도하게 확대시킴으로써 실패, 2권이 나오지 못했다.

망가의 프랑스 수용은 애니메이션의 수용과 맞물려있기도 하다. 1978년 7월, «그랜드아저 Goldorak»가 상영된 이래 일본 애니메이션은 1980년대 말 학부모들의 극심한 반대에 부딪혀 상영을 못하게 되기 전까지 프랑스 어린이 및 청소년들로부터 폭발적인 사랑을 받았다. 1982년, TV 애니메이션의 인기에 병합하여 «캔디 캔디 Candy Candy»가 포켓판으로 번역소개된 것이 시리즈 전체가 완결된 최초의 케이스이다. 이 시리즈가 예외로 거론되는 이유는 다른 애니메이션 원작을 활용한 만화의 경우, 일본에서 제대로 판권을 수입한 것이 아니라 가짜로 만화원작을 만들어 출판하곤 했기 때문이다. 가짜원작은 프랑스 만화도 또 일본 만화도 아닌 작품들이다. 프랑스 만화에 익숙한 사람들에 의해 재해석된 일본만화로, 원작 망가와 비교분석한다면 상당히 재미있는 연구를 할 수 있겠지만, 아직까지 이런 자료들을 발견하지는 못했다. 가짜 원작이 문화적으로 열려있는 프랑스에서 고유의 관습을 가지고 있는 일본만화를 늦게 수용한 원인증의 하나일 것이다. 다른 만화출판사에서 몇 가지의 시도를 했지만,

전혀 반향이 없었다. 1982년, '망가의 신'으로 불리던 테즈카 오사무 Osamu Tezuka가 앙굴렘국제만화페스티벌에 들렀을 때만 하더라도 그는 전혀 무명인이었다. 하지만 지금은 전혀 다르다. 2004년 그가 별세한 후 «아야코 Ayako»는 앙굴렘 국제만화페스티벌에서 "유산상"에, 2006년에는 «노르만 왕자Norman Prince»가 동일한 상을 받았으며, 2000년대 들어 그의 거의 모든 작품들이 번역되었고, 초반기에 소개되어 잘 알려지지 못했던 작품들은 속속 재판되고 있다.

정상적 범주에 드는 망가들이 그다지 호응을 얻지 못하자 1980년대 중반부터는 포르노그래피 망가들이 출판되기 시작하여 나름의 독자군을 형성했다. 현재는 그렇지 않지만 프랑스에서 만화는 전통적으로 작가건 독자건 남성들의 비율이 훨씬 높아 남성들의 장르로 다루어졌다. 이런 현실을 파악하고 하나의 돌파구로 활용하지 않았을까 추정해볼 수 있다.

흥미로운 점은 1980년대 중간부터 최초로 일본만화에 대한 정보를 알려주는 팬진이 탄생했다는 점이다. 70년대 후반기에서 80년대, 이 시기에 일본 만화와 애니메이션을 접한 향유자들이 향후 1990년대부터 활발하게 일어날 망가 붐의 주된 주역이다. 대표적으로 1991년부터 발간하게 되는 일본 만화 애니메이션 정보 팬진인 '아님랜드(Animeland)', 그리고 1995년 망가 전문 출판사인 '통캄(Tonkam)'을 들 수 있다.

요약하자면, 1990년 전까지 약 10여년간 망가는 일본의 만화출판사에 의해서가 아니라 프랑스에 거주하고 있는 일본인에 의해, 또는 일본 애니메이션에 의해 간접적으로 소개되고 있었으며 그 반향은 그다지 크지 않았다. 그러나 이 시기의 망가가 향후 망가 붐을 일으킬 중요한 인적 자원들을 확보했다는 데 커다란 의의가 있다.

프랑스의 망가에 대한 거부감은, 1990년 3월부터 글레나(Gléna)출판사가 카츠히로 오토모의 «아키라 Akira»를 채색버전으로 출간하기 시작하면서 반전된다. 이 작품은 1990년 하반기부터 하드커버로 출간되기 시작했으며 일거에 팬들의 관심을 끌어모은다. 이후로 몇 가지 작품들이 소개되었지만 «아키라» 만큼의 관심을 끌지는 못했다. «아키라»의 성공과

더불어 망가에 대한 독자들의 관심이 늘어났으며, 다음해에 ‘아님랑드’가 등장한다. «아키라»로 대중적 반향과 전문가들의 호평에 힘입은 글레나 출판사는 당시 인기를 끌고 있던 일본 애니메이션의 원작 작품들의 번역 출간을 시작한다. 1993년부터 아키라 토리아마(Akira Toriyama)의 «드래곤볼», 1994년에 류미코 타카하시의 «란마 1/2»을 번역한다. 그 외에도 «애플시드», «닥터 슬럼프», «총몽», «세일러 문» 등이 소개된다.

왜 «아키라»는 이렇듯 반향을 일으킬 수 있었을까? 물론 이 작품은 손에 꼽히는 수작에 해당한다. 그러나 지금까지 거부된 작품들도 모두 수작이었다. 카츠히로 오토모의 작화 스타일이 좀 더 리얼리즘적인 스타일에 가까운 것도 그 원인이 될 수 있지만, 가장 중요한 것은 최초의 만남에서 불편함을 제거한 것이 아닐까. 판형을 프랑스 만화 판형으로 사용하고, 전체 페이지들을 채색했으며 읽기 쉽도록 왼쪽 페이지부터 읽게끔 재구성하여 일반 독자들이 편하게 접근할 수 있도록 만들었다. 이처럼, 전통적인 프랑스 만화출판사에서 망가 스타일을 프랑스적으로 변화시킨 전략이 유효했던 것이다. 물론 이는 큰 규모의 출판사가 아니라면 생각할 수 없는 프로젝트이다. 권당 180페이지에 총 14권, 2520 페이지를 채색한 것이다. 이 출판사가 프랑스만이 아니라 국제적으로 지사를 가지고 있기에 가능한 것이기도 하다.

글레나 출판사의 성공은 카스테르만(Casterman)출판사를 자극했다. 이 출판사는 1995년에 ‘망가’라는 라벨을 만들고 우선 일본에서 활동하고 있는 두 프랑스 작가의 만화를 소개했다. 이어서 9월에 타나카 마사시(Masashi Tanaka)의 «곤», 사무라 히로아키(Hiroaki Samura)의 «무한의 주인», 지로 타니구치의 «걷는 남자»를 출간했다. «걷는 남자»는 프랑스에 ‘제대로 소개된’ 최초의 작가주의 만화로 꼽히기도 한다. 카스테르만 출판사는 1999년까지 수준 있는 작품들을 계속 소개했고, 다르코(Dargaud)출판사는 ‘카나(Kana)’라는 라벨을 만들면서 좀 더 대중적인 망가들을 소개하기 시작했다.

다른 한편, 향후 망가들을 가장 적극적으로 소개하게 될 새로운 출판

사들이 문을 열었다. 대표적인 곳이 1995년에 활동을 시작한 '통캄 Tonkam'인데, 이 출판사가 최초로 일본방식의 페이지 구성(왼쪽-오른쪽)을 그대로 적용시켜 출간하기 시작했다. 이는 망가붐을 일으키기 위해 꼭 지나가야만 하는 통과 의례이다. 그 이전까지는 주로 이미 완결된, 80-90년대 일본에서 대중적으로 성공한 고전적 작품들을 번역 출간했다면, 2000년대에 들어서면 달라진다. 일본 현지에서 망가잡지에 연재되고 있는 작품들이 책으로 출간되자마자 얼마 지나지 않아 소개된다. 이를 위해서는 '망가 스타일 그대로'가 필수적이다. 더 이상 채색하지도 않고, 페이지를 확대해서 하드커버화하지도 않으며, 페이지 좌우를 바꾸지도 않는다. 번역만 끝나면 곧바로 출간가능하다. 현재는 «아키라»처럼 변형한 망가들은 전혀 발견할 수 없다.

지속적으로 성장세에 있던 망가는 2005년에 들어오면서 614권에서 937권, 거의 50%가 급성장하며 프랑스 만화계의 '망가화'라는 우려를 자아냈다. 2003년 앙굴렘 국제만화페스티벌에서 타니구치 지로의 «머나먼 거리»가 시나리오상을 수상하면서 망가는 대중적 인기만이 아니라 평단의 인정을 받게 된다. 또한 망가는 만화계와 거리가 있던 '여성'을 만화계의 작가 및 독자군으로 끌어들었다. 프랑스 자체 만화로는 할 수 없었던 일을 해냄으로써 프랑스 만화시장을 키우는데 기여했다는 점은 중요하게 지적할 수 있다.

#### 4. 한국만화의 진출과정과 문제점

한국만화의 프랑스 진출은 일본과는 다르다. 다르고(Dargaud) 출판사는 이현세의 «엔젤 덕» 1권을 1996년에, 1997년 2-3권을 소개했다. 동시에 «아마게돈» 1권부터 3권을 1996년에, 4-8권을 1997년에, 9-10권을 1998년에, 그리고 11권을 1999년에 출간했다. 이 두 작품은 그다지 반향

을 일으키지 못했고, 심지어 «아마게돈»의 경우 13권이 완결임에도 불구하고 나머지 2권을 출간하지 않았다. 최초로 소개된 한국의 만화가 반향을 일으키지 못한 것과 미완결한 것, 이것이 2003년 이전까지 한국만화를 프랑스에서 발견하지 못했던 이유 중의 하나로 보아야 할 것인가? 그렇지 않다. 다르고 출판사가 과연 이 책을 한국만화라고 판단하고 선정했을 것이라고 추정하는 것은 무리가 있다. 오히려 일본에서 번역 출간되어 있던 이현세의 두 작품을 망가라고 생각하고 계약했다는 것이 더 정확하다. 그렇다면, 한국만화의 진출시기는 언제인가?

한국이 2003년 앙굴렘 국제만화페스티벌의 주빈국으로 초청되어 한국만화 특별전을 개최한 것이 최초의 대면이다. 당시 문화부와 새로 생긴 한국문화콘텐츠진흥원이 후원하고 별도의 준비위원회가 구성되어 전시 및 다양한 부대행사를 준비했다. 당시만 하더라도 한국에 대해 잘 모른다는 상황과약에 기반하여 한국이 오래된 전통을 가진 나라이며, 그 전통에 걸맞게 고유한 만화가 있다는 것을 강조했다. 또한 대중적으로 성공한 작품만이 아니라 양질의 작품들과 실험적인 작품들, 당시로서는 획기적이었던 모바일 만화까지 제시함으로써 환호성을 받았다. 관객들의 대부분의 반응은 “한국에도 만화가 있구나”라는 감탄이었고, 프랑스의 망가전문출판사, 또는 일반 출판사들은 소개된 작품에 많은 관심을 나타냈다.

정부기관이 후원하여 한국만화를 그 전까지 전무했던 외국에 성공적으로 진출시킨 사례는 이 행사가 처음이다. 2003년 행사의 성공적인 개최에 힘입어 같은 해 35권, 2004년 137권, 2005년 195권, 2006년 259권으로 커다란 양적 성장을 이뤄낸다. 그러나 2007년부터 2011년까지 전반적인 하락세를 보인다. 2003년에 처음 존재를 알리자마자 2006년까지 급성장, 그리고 4년 뒤인 2007년부터 하락이라는 짧은 사이클은 자연스럽지 않다.

4년이라는 짧은 주기의 중심에 ‘시베테SEEBD 출판사’가 있다. 이 출판사는 2003년, 거대 출판사들과 경쟁하여 비싼 로열티를 주고 망가를 수입하기보다는 경쟁자가 부재한 한국만화를 출간하려 결정한다. 소년만화

용으로 ‘도깨비Tokebi’라는 라벨을 만들고, 동명의 소년만화 잡지를 출간하며 소녀만화를 다루는 ‘사피라Saphira’ 라벨을 만든다. 그리고 ‘한국만화 전문 출판사’라는 명목 하에 많은 한국만화들을 독점하다시피 계약하고 번역 출간한다. 같은 이유로 각급 만화지원기관으로부터 지원금을 받기도 했다.

〈도표 2〉 한국만화 출판 총종수와 한국만화 별도 라벨의 출판사 출판현황

년도	연간 출판 종수	성격	대중적, 상업적 이미지의 만화출판사				작가주의 이미지	
		출판사	시베데SEEBD			솔레이으 Soleil	빠께 Paquet	카스테르만 Casterma
		라벨	도깨비	사피라	계	솔레이으 고차원 Soleil Gchawon	빠께 만화 Paquet Manwha	한국 Hanguk
2003	35		35		35			
2004	137		83	51	134(98%)			
2005	195		99	70	169(87%)	11	9	
2006	259	MC productions 출판사				고차원	34	6
		도깨비	사피라	계				
			94	69	165(64%)	35		
2007	130		39	15	54(42%)		14	14
2008	98	시베데(SEEBD) 출판사					2	13
		도깨비	사피라	계				
			29	11	40(41%)			
2009	107	삼지(Samji) 출판사						
		78(73%)						
2010	106		72(68%)					
2011	85		20(24%)					
계	1,251		767			46	59	33

2004년을 보면, 도깨비 83권, 사피라 51권, 총 134권이 출간되었으니 전체 137권 대비 독점이라고 할만하다. 2005년은 도깨비 99권, 사피라 70권 총 169권으로 전체 195권중 여전히 절대 다수를 차지한다. 2006년의 경우 도깨비와 사피라 라벨은 MC프로덕션MC productions 출판사에 통합되어 도깨비 94권, 사피라 69권 총 165권(전체 259권), 64%로 독점률이 떨어졌다. 2007년의 경우 도깨비 39권, 사피라 15권으로 54권(전체 130권)으로 42%, 2008년에 잠시 시베데출판사로 돌아와서 도깨비 29권, 사피라 11권 총 40권(전체 98권)출간으로 전체 대비 41%로 줄어들었다. 시베데출판사는 2008년에 파산신고를 하고, 2009년부터 삼지(Samji) 출판사가 시베데출판사가 출간하던 리스트를 이어받아 총 78권을 발간했다. 전체 한국만화출간수는 다시 107권으로 상승했다. 삼지는 2010년에 72권(전체 106권), 2011년에 20권(전체 85권)을 보여주며 또다시 불안감을 자극하고 있다.

시베데출판사에서 삼지출판사로 한 군데 출판사에게 한국의 만화출판사들이 집중했지만, 출판사의 부실한 운영은 작품들의 평가에 영향을 미친다. 이 출판사는 만화 시리즈 전체를 수입한 후 판매성적이 부진하면 출간을 중단하는 관행을 만들었다고 비난받기도 했다. 몇 번의 반복은 출판사만이 아니라 한국만화 자체에 대한 신뢰감을 떨어트렸고, 일반 독자들은 실망하게 된다. 이것이 2006년 259권이라는 가장 높은 실적을 남기고 서서히 하락하고 있는 가장 기본적인 원인중의 하나로 보인다.

프랑스에 소개된 한국만화는 크게 세 가지로 분류할 수 있다. 가장 다수를 차지하는 것은 위에서 확인했던 것처럼 대중적인 작품들이다. 2006년을 기준으로 본다면, MC프로덕션 출판사와 빠께 출판사만으로 234권이다. 일반적인 상업적 만화들이 가장 많이 소개되었다. 빠께 만화 라벨은 2005년에 만들어지면서 9권을 출간하고, 2007년에 14권, 2008년에 2권을 출간하고 2009년부터는 사라졌다.

두 번째는 첫 번째와는 구별되는, 조금 더 작가적인 경향이 강한 작품들이다. 이러한 작품들을 모아서 출간하려는 가장 대표적인 시도로는 카

스테르만 출판사가 2006년에 만든 '한국(Hanguk)'라벨을 예로 들 수 있다. 2006년에 6권이 출간되었고 2007년에 14권, 2008년에 13권이 출간되었으나 2009년부터 별도의 한국 라벨이 사라졌다. 이 이후로 '만화'라는 라벨이 붙은 출판사는 하나도 남지 않았다. 그러나 2011년을 보면 삼지 출판사의 비율이 24%에 불과하다는 것을 발견할 수 있다. 이는 다양한 출판사들이 만화를 출간하기 시작했다는 물증으로도 볼 수 있다.

세 번째는 프랑스 작가들과 직접적인 작업을 진행하거나 한국만화가들이 프랑스 스타일로 프랑스 만화계에서 바로 출판하는 경우이다. 주로 우리나라의 만화가들과 프랑스의 시나리오작가들이 함께 협업을 하는 경우이나, 아직까지 이렇다고 할 만한 수작이 거론되고 있지는 않다.

## 5. 나가며 : 프랑스에서 한국만화의 진정한 수용을 위하여

도표상으로 프랑스에서 한국만화는 현재까지 총 1,251권이 출간되었다. 망가 덕분에 상대적으로 짧은 시간 안에 수용되었지만, 한국만화로서의 고유성을 얼마만큼 확보한 것인가에 대해서는 부정적이다. 만약 한국 만화의 정체성에 대해 인정받았다면, '만화'라는 라벨이 이렇게 짧은 기간 안에 모두 사라지지는 않았을 것이다.

2003년의 경우를 떠올려보자. 1월말에 앙굴렘 페스티벌이 끝나고 그 해 안에 한 출판사에서 35권을 번역 출간했다면 그 구성, 번역이나 편집의 질에 의구심이 생길만하지 않는가. 자신들이 잘 모르는 한국만화를 대상으로 하면서, 특정한 라벨 구성 원칙에 의거해서 작품을 선정하고 계약하는데 오랜 시간이 걸려야 정상으로 보인다. 2000년대 들어오면 망가 출판사들은 치열한 경쟁구도에서 하나의 작품도 심혈을 기울여서 선택하고 시장에서 평단에서 제대로 평가받을 수 있도록 각 권의 말미에 필요

하다면 단어해설집을 일일이 달 정도로 성의를 보였다. 상대적으로 무성의한 편집과 번역, 잦은 발행 중지 및 출판사의 이동... 과연, 한국만화는 어떤 모습으로 프랑스에서 수용되었을까? 몇몇 작품들을 제외한 다수의 작품들은 일본만화보다 수준이 낮다고 비취졌을 것이다.

이렇게 본다면, 한국만화는 아직 제대로 수용된 적이 없다. 망가 스타일의 만화들은 현지 출판사의 무성의로 상당부분 그 이미지를 훼손했고, 이 훼손은 작가적인 만화들의 출간에도 부정적인 영향을 미쳤다. 좋은 작품을 선정하는 출판사로 꼽히는 FLBLD 출판사에서 출간한 오영진의 «빗장열기»와 «남쪽 손님»은 2008년에 평론가 협회에서 주는 아시아만화상을 수상했다. 만화들 자체의 문제라기보다는 에이전시, 출판사(번역, 편집, 최종권까지 출간여부, 홍보 및 마케팅)의 선택에 문제가 있었다고 본다. 이 문제는 점점 더 심각하게 고려해야 한다. 1년에 5,400권이 출간된다면 365일 매일 15권씩 책이 출간되는 것이다. 과연 서점에서 어떤 책들을 '선택적'으로 진열하겠는가? 아무 출판사에게나 덩석 책을 팔아버리는 우를 범한다면 그 책들은 프랑스 독자들을 만나기 힘들 것이다. 계약 및 번역출간에 있어서 그 결과물들에 대한 모니터링이 지속적으로 필요하다. 한국의 출판사에서 자체적으로 해결하기 힘들다면 출간된 모든 책들을 한군데에서 검수할 수 있는 시스템이 필요하며 현지 출판사들에 대한 파악도 필수적이다.

2013년, 내년이면 2003년에 프랑스에 만화를 선보인지 10주년이다. 이를 맞이하여 두 번째의 '공적인' 도움과 진출이 필요하다. 그 전에 10년간의 만화소개 현황을 자세히 조사 분석하는 것이 필요하다. 즉 1,251권이 몇 개의 작품 시리즈인지, 어떤 시리즈들이 중간에 미완성되었는지, 어떤 작품들이 대중적으로, 또는 평단에서 평가가 좋았는지, 어떤 출판사들이 관심을 가질 수 있으며, 평판이 어떤지에 대한 전반적인 점검이 필요한 시기가 아닌가 한다. 이러한 평가 없이는 2003년 이후 벌어진 일들이 그대로 재현될 여지가 있다.

10년이란 세월을 뒤돌릴 수는 없지만, 동일한 오류를 피할 수는 있다.

망가 스타일의 대중적인 만화 진출은 제대로 수용되지 못했다. 또한, 이러한 잡지형식에 기반한 만화들이 우리나라에서도 더 이상 많이 제작되지 않는다. 현재 다수를 차지하는 만화형식은 인터넷상에서 볼 수 있는 웹툰이며, 종종 작가주의 작품들이 등장한다. 전자의 경우는 대부분이 출판만화의 형식에 어울리지 않거나 특히 프랑스 만화의 스타일과는 거리가 있다. 프랑스의 디지털만화와 결합하는 방법이 있을 터인데, 현재로는 스크롤을 사용하는 프랑스 쪽 디지털 만화사이트가 없다. 출판한 이후 프랑스로 보낼 수도 있지만, 많은 웹툰들이 웹상에서 보게끔 제작되어서 출간했을 때도 이미지의 수준이 높은 작품들이 많지 않다. 또한 스토리 자체가 웹상에 적합하게 되어 있어서 출간했을 때의 호응도는 아무래도 떨어지는 경향이 있다. 결국은 출판용으로 따로 제작하거나, 처음부터 출판용을 감안하고 제작한 웹툰이 필요하며, 현재도 그러한 기획이 진행 중이다. 또한 몇몇 사이트에 실험적으로 다양한 성격의 작품들을 선정해서 시범운영해 볼 필요가 있다. 하지만, 전체를 무료로 다 열어주는 실패는 범하지 말아야 한다.

또한 후자의 경우는 뛰어난 작품을 확실하게 마케팅하여 한국만화의 수준을 공개적으로 인정받을 필요가 있다. 많은 전문가들은 뛰어난 한국 만화를 알고 있지만, 대중적인 인지도는 높지 않다. 한국만화는 한국에니메이션의 지원을 받기는 힘들지만, 한류와 함께 머물 수 있다. 망가가 여성들을 새로운 만화독자층으로 끌어들이듯이, 한국만화도 한류팬들을 독자층으로 확대시키는 방법은 없을까? 그런 의미에서 한국적인 만화들이 더 적극적으로 탄생해야 할 시기인지도 모른다. 또는 그런 만화의 제작에 도움이 되는 여건들을 만들어야 하는 시기인지도 모른다. 망가의 30년 진출의 역사에 비하면, 만화는 아직 10년에 불과하다. 프랑스에서 한국만화의 본격적인 수용을 보기 위해서는 한국만화에 대한 전문적인 지식도 확대해야 할 것이다. 사실상 그것은 수용의 문제가 아니라, 여기 이곳에서의 문제이다. 만화창작과 유통, 향유에 대한, 만화적 장의 건강한 생태계의 구성이 장기적이고 지속적인 관점으로, 일방적인 수용이라기보다는 상호교류, 상호영향의 장으로써 활용될 수 있다고 본다.

## 참고문헌

한상정, 〈대안 만화: 프랑스 출판만화 황금기(1996~ )의 원동력〉, 《프랑스학연구》, Vol.41, 2007.

[www.acbd.fr](http://www.acbd.fr).

〈Résumé〉

## L'Acceptation du manwha à travers une comparaison de celle-là du manga en France

HAN Sang-Jung

Entre 1997 et 2011, le manwha, bande dessinée coréenne s'est présenté en France, environs 1,250 vols au total. Le manwha est rarement traduit en France avant de l'année 2003. En cette année du 30ème festival international de la bande dessinée d'Angoulême, le manwha s'est présenté comme 'pays invité'. A partir de ce moment, le manwha commence à être présenté très rapidement. L'année la plus forte de la présentation était 2006. Environ 250 vols sont traduits en France. Après cette année, la publication du manwha est diminuée de plus en plus. Cet état actuel du manwha en France est contraire à celui du manga, bande dessinée japonais, qui rapproche beaucoup au niveau du style. Le manga commence à être rarement présenté à partir des années 1970, mais il est devenu une culture majeure dans le domaine de la bande dessinée, à partir des années 1990. On ne peut surement mépriser une différence assez important de la taille du marché de la bande dessinée. En exceptant cette différence inoubliable, on pose la question concerne d'autres différences au cours de l'installation et de la présentation du manga et du manwha en France. Si on trouve des erreurs mis par la

comparaison entre manwha et manga, il faut proposer des nouvelles façons dont le manwha s'installe à nouveau, dans la territoire française. C'est là que cet article vise à faire en tant que travail sincère.

Afin de mieux réaliser cet objectif, on analyse tout d'abord l'état actuel du marché français de la bande dessinée dans laquelle la bande dessinée asiatique, surtout le manga japonais joue un rôle très significatif. Ensuite, on s'intéresse à un processus par lequel le manga s'installe bien en France en France. Avant des années 1990, le manga est présenté par quelques japonais qui habitent en France et par la série télédu dessin anime japonais, indirectement, pendant 10 ans. Il n'y a pas de grands effets. Mais, ce qu'il est important ici, c'est ce que ces activités produisent des gens qui vont faire un rôle très significatif dans les années à venir afin de l'installation du manga. Lorsque «Akira» est édité par Glénat, en version de couleurs, dès 1990, le manga prend d'un seul coup une place respectueuse dans le monde de la bande dessinée en France. Quand l'édition Tonkam commence à éditer les mangas en respectant le sens du lecteur japonais, cela signifie l'installation du manga japonais.

Par contre, le manwha commence à moins être édité par rapport au période d'avant. Et des labels concerne 'manwha' ne existe plus. On analyse des raisons de cette diminution en analysant le processus de son introduction, et montre quelques propositions afin de mieux installer le manwha en France à la future.

주 제 어 : 만화(manwha), 망가(manga), 프랑스 출판만화시장(le marché français de la bande dessinée), 한국만화의 프랑

스 진출(l'acceptation de la bande dessinée coréenne en France), 한국만화 진출현황(l'état actuel du manwha en France)

투 고 일 : 2012. 6. 25

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

# 에스프리누보관을 통해 본 주거성의 의미변화 연구

황 덕 현  
(신라대학교)

## 차례

- |                 |                      |
|-----------------|----------------------|
| 1. 서론           | 3. 주거성과 에스프리누보관      |
| 2. 에스프리누보관      | 3.1. 코르뷔지에와 에스프리누보관  |
| 2.1. 박람회 주택     | 3.2. 에스프리누보관의 주거성    |
| 2.2. 건축적 구성     | 3.3. 에스프리누보관의 새로운 정신 |
| 2.3. 단위주호형 주거건축 | 4. 결론                |

## 1. 서론

건축은 변화와 새로움을 추구하는 부단한 모색을 하여왔다. 따라서 동시대 사회와 문화의 변화를 신속하게 반영하여주는 척도의 역할을 건축은 수행하였다. 근세 이전의 주거건축과 근대 이후의 주거건축을 구분 짓는 분수령인 산업혁명과 시민혁명에 기인한 근대라는 변화기를 기준으로 하여 살펴보면, 그 이전과 이후가 전혀 다른 주거건축의 양태를 보여주고 있다. 이러한 변화의 배경은 생활양식의 변화와 사회적 변화가 결합하여 주거건축에 직접적으로 투영되어지는 상황에 기인하고 있다. 이와 같은 건축적 급변기에 근대건축의 3대 거장중의 한 사람인 르 코르뷔지에<sup>1)</sup>는 “주택은 거주하기 위한 기계다”<sup>2)</sup>라고 설파하면서 주거건축의 새

로운 개념정립을 위하여 분투하였다. 그의 건축관과 설계방법론은 지속적인 이론화와 실천을 통하여 주거건축의 새로운 정신으로 정립되었다. 대표적인 사례로 코르뷔지에는 1925년 파리 장식예술 박람회<sup>3)</sup>에 출품된 주택인 에스프리누보관(Pavillon de L'Esprit Nouveau)을 통하여 주거건축의 새로운 패러다임을 제시하고 있다. 여기에서 구현된 코르뷔지에는 건축적 제안은 삶의 양태의 변화에 따른 주거성의 변화에 선도적으로 대응하고 있으며, 현대 주거건축에도 지대한 영향을 미치고 있다.

본 연구는 에스프리누보관의 공간구성과 그 의미를 분석하여 코르뷔지에의 주거건축에 대한 새로운 시도로서 그의 건축이론 및 설계방법론을 파악하여 보고, 주거건축의 변화 양태와 이에 따른 주거성의 의미변화를 고찰하여 보는데 그 목적이 있다. 이러한 일련의 분석 및 고찰을 통하여 코르뷔지에의 새로운 주거성의 정의와 방법론이 얼마만큼 현대건축과 주거건축에 영향을 미친 정도를 계량하여 본다.

그리고 본 연구는 르 코르뷔지에의 1925년 파리 장식예술박람회에 출품된 에스프리누보관을 주요한 대상으로 삼는다. 코르뷔지에의 건축작품을 논하는 과정에서 단편적인 사례로 언급된 연구는 다수 있으나 본격적인 에스프리누보관 자체의 건축적 의미 분석작업은 미미하였다. 따라서 이와 관련시켜 에스프리누보관 이전의 코르뷔지에 초기 주택건축 작품과 연대상으로 에스프리 누보관 이후인 빌라 사브와를 연구의 비교 대상으로 설정한다. 이를 통하여 코르뷔제의 일련의 건축적 변화 과정을 분석하여, 에스프리누보관 이전과 이후의 그의 건축적 사유방식과 주

1) Le Corbusier (1887-1965), 본명 Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 스위스 쇼드퐁 출생, 1930년 프랑스 국적 취득, 건축가, 도시계획가, 화가, 저술가. 근대건축 5 원칙(purisme, Cinq points de l'architecture moderne), 도미노 시스템(le principe du Dom-ino) 등의 건축이론을 주창하였다. 대표적인 건축 작품으로는 빌라 사브와(Villa Savoye), 룡상 성당(Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp), 라 투레트 수도원(le couvent de Sainte-Marie de la Tourette) 등이 있다.

2) La maison est une machine à habiter, mais aussi le temple de la famille, 《Vers une architecture》, Paris, 1923

3) 1925년 파리 국제 장식예술 및 근대산업 박람회(Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925),

거관의 변화를 살펴보고, 건축적 변화에 따른 주거성의 의미변화에 대하여 고찰하여 본다.

## 2. 에스프리누보관

### 2.1. 박람회 주택

근대건축의 새로운 조류를 대중에게 전달하는 가장 효율적인 방법은 잡지와 건축 전시회 두 가지였다. 이 두 매체 중에 건축 전시회의 범주 중에는 만국 박람회 형식이 포함된다. 여기서 박람회에서 전시되어 공개 되는 주택을 박람회 주택이라고 칭하고 그 특징을 살펴보도록 한다. 우선 박람회 주택은 건축 목적의 특수성 때문에 일반 건축과 비교하여 상이한 성격을 지니게 된다. 박람회 주택은 준치 기간의 제한 때문에 임시적인 가설건물의 형태로 지어지게 된다. 두 번째로 박람회 주택은 거주자의 입주를 전제로 하지 않는 이유로 입주를 전제로 건축되지만 결국 사용자가 정해지지 않는 주택이 된다. 같은 이유로 세 번째, 보다 과격하고 전위적인 형태와 공간의 설계가 가능해진다. 따라서 박람회 주택은 종종 괄목할만한 건축이론의 실험 및 구체화의 장이 된다. 따라서 새로운 건축 및 그 이론은 박람회 주택을 통하여 홍보 및 대중화의 기회를 가지게 된다.

건축물로서 주택을 대중에게 공개 전시하는 것은 1927년 스투트가르트에서 열린 바이센호프지들룽<sup>4)</sup>으로 거슬러 올라간다. 그러나 이 주거건축 전시회는 전시 종료 후 거주자가 입주하게 되는 영구주택의 형태이었다. 전시 관람만을 목적으로 주택을 설치한 뒤 전시기간이 종료된 후 철

4) Weißenhofsiedlung, 1927년 독일 스투트가르트에서 열린 건축 전시회. 미스 반 데어 로에가 주관하였으며, 장식이 배제된 현대건축의 새로운 면모를 보여주었다.

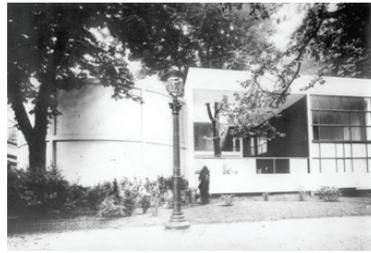
거를 전제로 하는 주택전시로는 1925년 프랑스 파리에서 열린 파리 국제 장식예술 박람회의 사례가 있다. 이 박람회에는 두 명의 괄목할만한 건축가의 작품이 출품되었다. 하나는 소비에트 연방의 구성주의 건축가인 멜니코프(Melnikov)가 설계한 소련관<sup>5)</sup>이고, 다른 하나는 르 코르뷔지에가 설계한 에스프리누보관이다. 멜니코프의 소련관은 러시아 구성주의를 처음 적용한 건축이고, 에스프리누보관은 근대적 주거건축의 경향을 선보인 사례이다. 여기서 에스프리누보관 명칭의 유래는 코르뷔지에가 창간한 잡지에서 찾을 수 있다. 르 코르뷔지에는 1920년 화가 아메데 오장팡(Amédée Ozenfant)과 같이 잡지 에스프리누보(L'Esprit Nouveau)를 창간한다. 이 잡지는 1925년까지 총 27편이 발행되었고, 순수주의(Purisme)를 전파하는 선전물의 역할을 한다. 그는 근대건축의 새로운 정신을 전파시키기 위하여 인쇄 미디어인 잡지를 적극적으로 활용한다. 특히 주거건축의 새로운 원칙과 이론들을 이 잡지를 통해서 열심히 발표하여 대중에게 널리 근대건축의 흐름이 알려질 수 있도록 노력하였다. 나중에 그는 파리 장식예술 박람회에 출품한 박람회 주택 작품의 명칭을 잡지와 동일한 에스프리 누보로 명명하였다. 사실 에스프리 누보의 이론적 바탕이 되었던 건축적 원칙들은 동명의 잡지를 통하여 이미 발표된 내용에 그 기원을 두고 있다.

이상으로 박람회 주택의 정의와 특성, 그리고 에스프리누보관의 건축 배경과 건물의 성격에 대하여 고찰하여 보았다. 이어서 에스프리누보관의 건축적 공간구성에 대하여 살펴보도록 하자.

5) Soviet Pavillion, 국제심사로 코르뷔지에의 작품이 최고작으로 선정되었으나 박람회 당국의 주장으로 철회되고, 대신 멜니코프가 최고상을 수상하게 되었다.

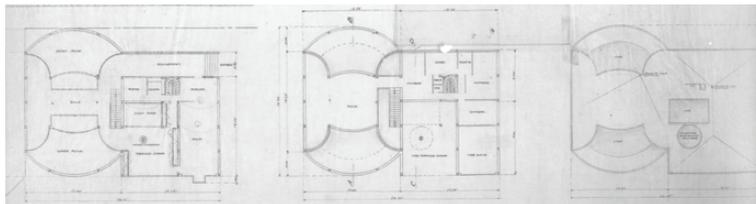


<그림 1> 에스프리누보관 전경



<그림 2> 에스프리누보관 전경

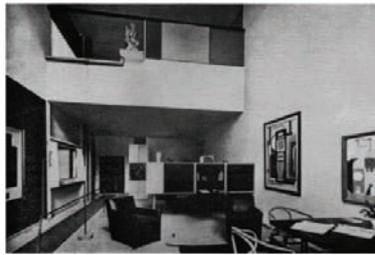
## 2.2. 건축적 구성



<그림 3> 일층평면도/이층평면도/옥상층 평면도

이제 에스프리누보관의 건축적 공간 구성에 대하여 평면적, 그리고 단면적인 분석을 하여 건축적 특징과 속성을 파악하여 보도록 한다. 우선 평면적으로는 거실구간, 옥외 테라스 구간, 그리고 디오라마 구간 등 대략 세 부분으로 구성되어 있다. 거실 구간은 기능적으로 거실과 현관이 있으며, 특히 거실 부분은 상부가 트인 중이층 구조를 띄고 있고, 전면은 넓은 유리 개구부가 설치되어 밝은 분위기와 개방감을 연출하고 있다. 현관문 이외에는 문이 달리지 않은 간막이벽으로 구획되어 공간의 연속성과 개방감이 확보된다. 거실의 실내는 전반적으로 단순하고 무장식의 분위기를 연출하고 있으며, 회화작품과 의자 등의 가구로 채워져 있으며, 이러한 실내 분위기의 구성에는 특별한 연유(緣由)가 있었다. 코르뷔지에 는 1917년 파리로 근거지를 옮겼다. 이 시기에 회화 작업에 집중적으로

몰두하고, 특히 입체파 인물들과 교류하였다. 이러한 경력 이후에도 그는 평생 동안 ‘건축 안에서 모든 예술을 통합’하는 것을 목표로 하여 활동하게 된다. 회화 등의 다른 예술장르에의 몰두가 보여주는 코르뷔지에의 취향은 에스프리누보관의 거실 실내구성에서도 잘 드러나고 있다. 우선 거실 테이블 부분에는 토네트<sup>6)</sup>에서 제작한 의자가 비치되어 있다. 또한 벽면에는 화가인 페르낭 레제<sup>7)</sup>와 코르뷔지에 자신의 추상적 회화작품이 각각 걸려있어서 거실 전체가 단순하고 추상적인 모던 스타일의 분위기를 연출하고 있다. 이러한 분위기의 연장선상에서 파빌리온의 전면 외부 마당에는 자크 립시츠<sup>8)</sup>의 조각상이 설치되어있다.



<그림 4> 거실 전경



<그림 5> 거실 전경



<그림 6> 거실 부분



<그림 7> 옥외 테라스

6) Thonet, 오스트리아 가구회사. 단순 명쾌한 디자인의 의자 제작으로 명성을 얻었음.  
 7) Joseph Fernand Henri Leger(1881-1955), 프랑스, 화가, 입체파 운동에 참여.  
 8) Jacques Lipchitz(1891~1973), 프랑스, 조각가, 자칭 ‘투명한 조각’이라는 독자적인 입체파적 작품의 조각작품을 제작하였다. 1923년 코르뷔지에는 립시츠를 위한 아틀리에(Maisons-ateliers Lipchitz et Miestchaninoff)를 설계하였다.

파빌리온의 중앙 부분인 옥외 테라스 구간은 옥외 테라스, 부엌, 가정 부실로 구성되어 있으며, 평면 중간의 사각형 중정 부분은 지붕을 원형으로 띄워 주어, 건물의 중앙부에서 채광과 환기에 일조를 하고 있다. 이 구간에서 계획의 주안점은 옥외 테라스이다. 건물 전체 볼륨의 안에 소재하면서도 전면이 개방되어 있어서 사실상 외부공간으로서 내부와 외부의 경계가 모호해지는 경험을 하게 해준다. 그리고 실내 거실과 연결되는 출입구가 설치되어 기능적으로 거실과 연계되어 실외에도 거실이 존재하는 효과를 나타낸다. 따라서 실내 거실과 실외 거실이 동시에 연속적으로 존재하여 여유로움과 함께 거실 공간의 확장 효과도 보여준다. 또한 옥외 테라스에선 나무가 식재되어있고 그 중앙 상부에는 원형 개구부가 있어 나무의 상부가 자라 올라갈 수 있도록 하였으며 채광과 환기에도 도움이 되도록 설계되어 있다. 코르뷔지에는 주거건축에서 ‘공유하는 옥외공간’뿐만 아니라 ‘사유하는 옥외공간’도 제공할 수 있는 주거를 고민하였고, 에스프리누보관에서도 이러한 건축적 의도가 읽혀진다. 특히, 사유하는 옥외공간에 더하여 사유하는 자연 환경도 첨가할 수 있도록 디자인하였다.

파빌리온의 정면에서 왼쪽 부분에 위치하는 디오라마 구간은 원래 집합주거의 단위주호로서의 설계안에는 없는 부분으로서 파리 장식예술 박물관의 기간 동안 제한적으로 사용되기 위하여 설치된 부분이다. 공사기간 동안은 시공을 감독하는 사무실로 사용되었고, 전시기간 동안은 디오라마로 코르뷔지에는 작품이 상영되는 공간으로 설치되었다. 따라서 단위주호인 파빌리온이 집적되어 중층형 집합주거로 지어질 때는 존재하지 않는 공간이다. 이상으로 에스프리누보관의 평면적인 구성을 살펴보았다. 이어서 단면적인 구성을 살펴보도록 한다.

단면적인 구성은 일층에는 거실, 부엌, 현관 등 주택의 공적인 공간들을 배치하였고, 이층에는 세 개의 침실과 화장실 등 사적인 공간들을 배치하여 공적 공간과 사적 공간을 층간 구분을 통하여 분리하고 있다. 중이층형 거실 부분과 옥외 테라스 부분, 그리고 중앙의 보이드(vide) 처

리된 중정 부분 등이 공간적으로 상하를 연결시켜 수직적 소통을 돕고 있다.

이러한 파빌리온의 평면적, 그리고 단면적인 구성의 분석을 통하여 옥외 테라스 설치, 백색 마감, 보이드 중정, 트인 공간 연결 등에서 빌라 사브와에서 완성되는 코르뷔지에의 건축의 새로운 정신에 따른 방법론인 ‘근대건축의 5 원칙’<sup>9)</sup>이 도출되기 위한 배경적인 실험과 모색을 감지할 수 있다. 특히 입면은 외부 공간을 머금은 단순한 사각형 볼륨에 유리외 코르뷔지에 특유의 백색 마감의 벽체로 구성되어 있어 그의 순수지향적인 디자인을 엿볼 수 있다. 이와 같이 개별 단위주거 측면에서의 에스프리누보관을 분석하여 보았고, 이어서 집합주거의 단위주호 측면에서 에스프리누보관의 건축적 개념과 그 전개과정을 살펴보도록 한다.

### 2.3. 단위주호형 주거건축

지금까지 박람회 주택으로서의 에스프리 누보관의 건축적 구성 및 그 속성을 파악하여 보았다. 이어서 집합주거의 한 단위주호로서의 에스프리누보관의 건축적 특성과 코르뷔지에의 새로운 주거에 대한 패러다임의 제안에 대하여 살펴보도록 한다.

1925년 파리 장식예술 박람회에 출품된 에스프리누보관은 단일의 건축물로 단독주거의 외양을 띠고 있어서 독립된 주택 같은 착각을 일으킨다. 그러나 실제의 건축적 성격은 집합주거의 한 단위주호를 떼어내어 건축해 놓은 즉, 집합주거의 한 단위부분을 건축해 놓은 사례이다. 건축적 평면구성은 수직으로, 또는 수평으로 이어놓았을 때에도 집합주거로서 완벽하게 가동될 수 있도록 계획되어진 단위주호이다. 코르뷔지에는

9) Cinq points de l'architecture moderne. 르 코르뷔지에가 주창한 근대건축의 원칙들. 필로티(pilotis), 옥상정원(toit terrasse), 자유로운 평면(plan libre), 수평 연속창(fenêtre-bandeau), 그리고 자유로운 입면(la façade libre)으로 구성되어 있다. 1927년 자신의 디자인 방법론을 정리하여 발표.

에스프리누보관 설계 이전에 이미 집합주거의 단위 부분으로 가동될 수 있는 주호형식의 단독주택에 대한 연구를 하여왔다. 1922년에 지어진 이머블르 빌라 계획안(Immeubles Villas)을 살펴보면 이 빌라형 집합주거는 모두 120 세대의 단위주호가 한 동으로 결합되어 있고, 모든 주호가 별도의 가든 테라스를 가지도록 설계되어 있다. 수직과 수평으로 결합되는 집합주거의 단위주호에서 각각 개별적인 옥외 공간을 가질 수 있도록 계획하여 집합주거의 최대 단점인 개별 옥외 공간의 부재를 일거에 해결하는 디자인을 제안하고 있다. 이러한 방식에 천착한 코르뷔지에의 주거관은 그 이후의 다양한 주거건축 작품에서 실험되고 적용되어졌다. 이와 같은 일련의 과정을 통하여 그는 궁극적으로 집합주거로 완벽하게 가동될 수 있는 단위주호의 전형을 개념화 하였다. 아래의 도표에서 그 상관관계를 파악 가능하듯이 코르뷔지에는 1922년 이머블르 빌라 계획안에서 개념적으로 단위주호의 전형을 제안함으로써 차후에 에스프리누보관에서 사용될 건축적 개념의 이론화를 정립하였다. 1925년에는 비록 한시적 설치 및 철거를 전제로 한 박람회 주택임에도 불구하고 파리 장식예술 박람회에서 에스프리누보관을 대중에게 선보였다. 이머블르 빌라의 한 부분을 추출하여, 코르뷔지에의 주거관을 함축한 단위주호를 구체화하는 기회를 가지게 된다. 비록 거주를 가상하여 건립된 전시용 한시적인 건물이지만 대중에게 그의 아이디어를 널리 알릴 기회를 가졌다. 이후 1926년 프랑스 페삭(Pessac)의 프뤼제 집합주거 단지(Quartiers Modernes Frugès)에서 이 건축개념과 이론이 실제 시공되어 가동되는 건축물로 탄생하였다. 더 나아가서 1945년 집합주거 작품인 마르세이유의 위니페 다비따시옹(Unité d'Habitation)의 설계에도 영향을 미친다.

<에스프리누보관 건축개념의 적용과정>

작품명	이머블르 빌라 계획안 Immeubles Villas	에스프리누보관 Pavillon de L'Esprit Nouveau	프뤼제 집합주거단지 Quartiers Modernes Frugès
건축 년도	1922/ 가상대지	1925/파리/ 프랑스	1926/ 페삭/ 프랑스
투시도			
평면도			
주요 특징	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 300만도시계획의 일부</li> <li>* 120세대집합주택 계획안</li> <li>* 가든 테라스</li> <li>* 개념의 정립사례</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 파리장식예술 박람회 출품</li> <li>* 집합주택의 단위 주호</li> <li>* 옥외 테라스</li> <li>* 개념의 적용사례</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* 노동자를 위한 집합주거</li> <li>* 표준화 및 공업화</li> <li>* 가든 테라스</li> <li>* 개념의 실현사례</li> </ul>

이상으로 사례분석을 통하여 에스프리누보관의 건축적 개념의 이론의 적립, 현실에의 적용, 그리고 구체적 실현의 과정을 살펴보았다. 그리고 단독주거가 아닌 집합주거의 한 부분으로서 단위주호의 속성을 가진다는 것도 확인할 수 있었다. 그러면 이어서 에스프리 누보관의 주거성과 르 코르뷔지에의 주거성에 대한 새로운 정신에 관하여 고찰해 보도록 한다.

### 3. 주거성과 에스프리누보관

#### 3.1. 코르뷔지에와 에스프리누보관

근대건축계에 3대 거장 중 한 명인 르 코르뷔지에의 건축적 영향력과

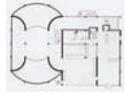
교훈은 현대건축에서도 지속적으로 그 의미를 발하고 있다. 시간과 공간을 초월하여 많은 후학들이 코르뷔지에의 작품과 이론에 심취되어 있으며, ‘근대건축의 5 원칙’ 같은 그의 건축 원칙 및 건축이론은 현대 건축에서도 광범위하게 참고가 되고, 인용이 되고 있는 상황이다. 또한 근대건축을 가능하게 한 3대 건축 재료로서 유리, 철, 그리고 콘크리트를 규정할 수 있는데, 코르뷔지에는 그중 특히 콘크리트를 적극적으로 사용하여 재료에 담긴 잠재성을 최대한 발굴하고, 그 가능성을 주거건축에 적용함으로써 주거의 기능적, 구조적, 그리고 심미적인 측면에서의 새로운 변화를 성취하였다. 코르뷔지가 1920년대 초반 에스프리누보(L'Esprit Nouveau)지에 게재를 통해 주창한 새로운 건축미학은 “첫째, 철근 콘크리트라는 새로운 재료의 이용 및 그 구조적이고 미학적인 기능을 완전히 파악한 형태의 추구. 두 번째, 건축에서 공업화 요청에 대한 배려. 세 번째, 고전 그리스 건축의 영향을 받은 순수주의적인 형태 언어의 채용”<sup>10)</sup> 등 세 가지로 그 주안점이 요약될 수 있다.

이러한 코르뷔지에의 주거건축에 대한 자신의 건축관을 시간에 따른 통시적 변화로 파악하여 본다면, 에스프리누보관의 위상이 명확히 파악될 것이다. 연대순으로 분류하여 보면 코르뷔지에의 주거작품들은 에스프리 이전의 주택과 에스프리 이후의 주택으로 나누어진다. 1922년 그의 작품인 빌라 베스닌에서 역사주의와 결별하고 새로운 주거형식의 실험을 시작하였고, 1955년 작품인 빌라 사브와에서 코르뷔지에는 새로운 근대적 주거의 전형을 실천적으로 완성하였고, 1925년작인 에스프리누보관에서는 변화된 새로운 주거성의 개념을 정리하여 완성한다. 따라서 에스프리누보관은 코르뷔지에의 주거건축 대표작인 빌라 사브와의 건축적 개념과 배경 이론으로서의 결절점 역할을 하였다. 에스프리누보관은 코르뷔지에의 초기 주택 작품에서 보여주는 관습적인 외형과 공간 구성의 범주 안의 작업에서 벗어나 있다. 초기 주거건축 이후의 지속적인 실험과 시

10) 이호정, 『근대건축사』, 문운당, 2009, p. 123.

도를 통한 새로운 주거성을 모색하는 시기와 근대건축의 5원칙을 적용한 새로운 주거건축의 전형을 완성한 빌라 사브와의 시기의 중간 지점에 위치하여 코르뷔제의 건축적 변환기의 분수령의 역할을 하고 있다.

<에스프리누보관 전후의 코르뷔지에의 주거건축>

작품명	빌라 베스뉴 Villa Besnus	에스프리누보관 Pavillon de L'Esprit Nouveau	빌라 사브와 Villa Savoye
건축 년도	1922/보크레송/프랑스	1925/파리/ 프랑스	1931/ 파리/ 프랑스
전경 사진			
평면도			
주요 특징	* 최초의 백색 주택작품 * 기계미학의 현실화	* 중이층형 거실공간 * 옥외 테라스	* 필로티, 옥상정원 * 수평연속창, 자유 평면
비고	* 에스프리누보관 이전작품 * 역사주의와 결별	* 파리 박람회 전시 작품 * 집합주택의 단위 주거	* 에스프리누보관 이후작품 * 근대건축 5원칙의 적용

한편 코르뷔지에는 자신의 작품인 에스프리누보관에 관한 인터뷰에서 자신의 작품에 대한 자긍심을 드러내면서 다음과 같이 언급하고 있다.

“나는 당대에 기상천외한 전위(avant-garde)작품인 에스프리누보관을 지었다. 이 집의 모든 모듈러 질서는 어떤 호화로움 없이도 경이로운 장관을 펼치며 그 안에서 창조되었다. 이전시관은 1922

년에 이미 준비되었으며, 내부를 굳이 들여다보기 전에 그 외관에 탄성을 자아내었다.”<sup>11)</sup>

자신이 설계한 에스프리누보관을 ‘당대의 기상천외한 전위작품’으로 규정하는 것은 그 시대 이전에는 전무한 변화와 새로움의 결정체임을 나타내는 것이고, ‘모듈러 질서는 어떤 호화로운 없이도 경이로운 장관을 펼친다’는 묘시는 장식 등 관습적인 양식에 얽매이지 않고 비례와 양감 등 전혀 새로운 방법으로 새로운 미학을 창조하였음을 표현한다. ‘내부를 굳이 들여다보기 전에 그 외관에 탄성을 자아내었다’는 언급은 시각적으로 건축물 외관의 인상이 전에는 만난 적이 없는 충격적이고 생경한 반응을 유발시킨다는 의미로 유추된다.

이상으로 르 코르뷔지에가 건축에 미친 영향에 대한 분석 위에 그의 주거작품 중 에스프리 전의 주택과 에스프리 후의 주택 분석들 통하여 역사주의와의 결별, 새로운 주거성의 정립, 그리고 새로운 주거개념의 적용 및 완성 사례에 대하여 분석하여 보았다. 이어서 주거성이란 표현의 정의를 규정하여보고, 에스프리누보관에 담긴 주거성의 의미를 파악하여 본다.

### 3.2. 에스프리누보관의 주거성

코르뷔지에의 여러 주거건축 작품 중 에스프리누보관에 담긴 건축관의 성립 전후의 영향관계에 대하여 살펴보았다. 이어서 에스프리누보관이 지닌 주거성에 대한 분석을 하여본다. 우선 주거성의 의미를 정의하여보자. 먼저 주거의 사전적 의미를 살펴보면, ‘주거’란 일정한 곳에 머물러 사는 것 또는 그런 장소로서의 집을 의미한다. 여기서 주거란 사람이 생활을 영위하는 장소 및 그 안에서 이루어지는 생활까지 모두 포함하는

11) COHEN, Jean-Louis, 《Le Corbusier le grand》, London, Phaidon press limited, 2008, p. 153.

의미이다. “주거는 인간생활의 3대 요소인 의·식·주 가운데 가장 으뜸가는 기본요소인 만큼 정치, 경제, 사회 및 문화적으로 매우 중요한 의미”<sup>12)</sup>를 담지하고 있다. 또한 ‘거주’란 표현 역시 일정한 곳에 머물러 산다는 동일한 의미를 가지고 있다. 이러한 정의의 연장선상에서 주거성의 의미에 대하여 살펴보도록 하자.

‘주거성’이란 주거 행위가 효율적이고 원활하게 이루어지는 질이나 정도라는 정의에 더하여 ‘주거의 의미와 성격을 규정’하는 용어로 정의된다.<sup>13)</sup> 즉, 인간의 주거 욕망을 충족시키는 방식의 의미와 성격으로 규정한다. 따라서 주거성이란 생존 및 생활의 필수욕망 중 안정적이고, 만족스럽게 주거하고 싶어 하는 인간의 욕구를 해소시키는 방식과 도구에 대한 적정성 및 기능성과 함께 그 내포된 속성과 가치에 대한 의미를 포함한다. ‘거주성’<sup>14)</sup>이 이미 정의된 대로 인간이 한 장소에 머물러 사는 행위에 대한 물리적, 물질적, 현실적이고 정량적인 정의라고 보면, 주거성은 이에 비하여 정신적, 비물질적, 개념적이고 정성적인 정의로 볼 수 있다. 그러므로 주거성을 규정한다는 것은 시대에 따른 인간의 주거 욕망을 만족시키는 방식과 그 의미에 대한 고찰로 볼 수 있다. 이러한 주거성의 의미 범주에서 코르뷔지에의 에스프리누보관의 주거성에 대한 고찰을 하여 본다.

에스프리누보관의 주거성은 다음의 세 가지 측면에서 논의가 가능하다. 개인적 측면, 공존의 측면, 그리고 향유의 측면에서 코르뷔지에가 제시하는 새로운 주거성의 의미를 파악하여 본다. 우선 개인적 측면에서의 주거성은 편리하고 안락한 생활을 영유하고자 하는 거주자의 욕망에 대응한다. 이에 대한 대응방식은 합리적인 사고를 바탕으로 한 기능성이다.

12) 대한건축학회 편, 『주거론』, 대한건축학회, 2000, p. 15.

13) 주거성 또는 거주성이란 뜻의 불어인 ‘habitabilité’는 거주 가능성 또는 거주 적합성이란 뜻을 가지고 있다.

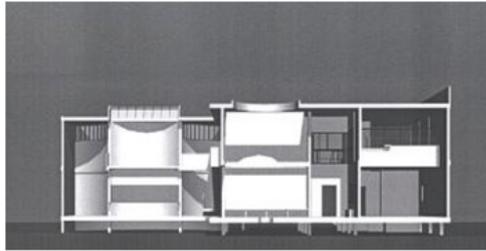
14) 집의 구조, 설비, 디자인, 주위환경 및 사회적 조건에 이르는 편리함과 쾌적함 등의 주거성능으로서 주호, 주동, 그리고 단지에 이르기까지 주거환경의 질을 표현하는 방법 중 하나.

근대건축은 기능주의로 통칭되어질 정도로 이전 건축이 담지하지 못한 효율성과 명확성을 배태하였다. 코르뷔지에는 이 흐름의 첨단에서 변화의 선지자 역할을 하였다. 관습적이고 인습적인 주거건축의 요소를 제거하고, 기능성을 통하여 새롭게 쾌적성을 부여하였다. 에스프리누보관에서 볼 수 있는 기능적인 공간연결, 효율적인 공간구성, 관습적인 장식배제에서 기능성의 극대화를 통한 개인의 주거 욕망에 적확하게 대응하고 있다.

두 번째로 공존의 측면에서의 주거성은 도시의 발달과 더불어 제한된 지역에서 밀집된 삶을 영위해야 하는 거주자들에게 공동으로 살 수 있는 공존의 현명한 해결방식을 제안하고 있다. 산업화와 대량생산의 시대에 맞추어 에스프리누보관에서 코르뷔지에는 모듈러를 활용하게 된다. 따라서 주거건축의 대량 생산 및 대량 공급의 패러다임을 적용한 공동주택의 주거단위 전형을 보여준다. 폭증하는 주택 수요에 적절하게 대응하면서도 단독주거의 독립성을 잃어버리지 아니하고 집합적으로 삶이 영위될 수 있는 절묘한 공존의 방식을 제시하였다. 단독주거의 장점을 최대한 확보하고 집합주거의 단점을 최소한으로 감소시키는 건축적 제안을 구체화하며, 공업화와 대량생산의 사회변화에 발맞추어 공존 가능한 주거공간을 대량으로 공급하여 더불어 함께 사는 방식으로 주거의 의미를 변화시켰다. 단위주호로서의 에스프리누보관은 생산적 측면과 소비적 측면에서 즉, 주거건축의 집단적 공급과 공존적 거주를 가능하게 하는 해결책을 제시하고 있다.

마지막으로 향유의 측면에서의 주거성을 들 수 있다. 주거가 줄 수 있는 즐거움과 만족감을 향유할 수 있는 방식으로의 변화이다. 집합주거의 잠재적 필요성에 동의하면서 한편으로 개별주호가 각각의 옥외 테라스를 소유하고, 개인의 프라이버시를 보장받고, 자연을 주거 내부로 인입 가능하게 하고, 공간적 즐거움을 누릴 수 있는 대안을 구체화시킨다. 산업혁명 후반기의 비인간적이고 비위생적인 주거환경 속에서의 생존의 장치였던 주거건축을 거주하는 즐거움을 향유 가능한 장치로 그 성격을 변화시

켰다. 따라서 개인, 공존, 향유의 가치에 기반을 둔 새로운 주거성으로 의미 규정이 가능하게 된다.



<그림 8> 단면 컴퓨터그래픽



<그림 9> 아이소메트릭

이상으로 주거성의 의미가 주거의 의미와 성격을 규정하는 요소임을 정의를 통하여 확인하였고, 에스프리누보관이 가지고 있는 주거성의 내용과 그 변화에 대하여 고찰하여 보았다. 이어서 이러한 주거성의 변화의 저변에 깔려있는 새로운 패러다임의 정신에 대하여 분석하여 본다.

### 3.3. 에스프리누보관의 새로운 정신

이제까지 에스프리누보관이 내포하고 있는 주거성을 규정하여 보았고, 이러한 논의의 연장선상에서 주거성에 담지되어 있는 정신에 대하여 고찰하여 본다. 변화된 주거성의 새로운 제안에는 새롭게 지향하는 정신이 그 밑바탕에 깔려있다. 우선 기능성에 관하여 살펴보도록 한다. 근대건축은 기능성으로 대표된다. 기능성의 바탕에는 삶의 편리성과 효율성을 추구하는 욕망이 흐르고 있고, 이러한 욕구는 에스프리누보관의 평면구성에서도 잘 읽을 수 있다. 이성적이고, 기계적이고, 때로는 효율적인 사고를 바탕으로 하는 기능주의적 사고는 피상적으로 삭막하고 냉철한 방식으로 보이지만, 그 내면에는 기능성을 뛰어넘는 정신성이 존재한다. 코르뷔지에의 “살기 위한 기계는, 단순히 생활의 물질적 기본조건의 충족만을

목적으로 하는 것은 아니다. 거기서는 커뮤니케이션, 거주지에서 느끼는 좋은 정취, 윤리성 그리고 심미성과 같은 평가 기준도 똑같이 중요하다.”<sup>15)</sup>고 주장하였다. 사실 코르뷔지에 자신도 차가운 이성과 논리의 소유자였지만 순수성과 정신성을 추구하였고, 그의 건축작품에도 그러한 경향의 흔적이 담겨져 있다.

또한 에스프리누보관이 보여주는 또 다른 정신은 건축이 주는 억압과 속박으로부터의 해방의 시도이다. 건축은 일견 인간을 편리하게 해주는 도구 또는 장치처럼 보이지만, 반면에 역으로 삶을 획정하고 규정짓는 속박의 메카니즘도 가지고 있다. 단지 인간에 대한 건축의 속박이나 억압이 건축의 역사를 통하여 점진적으로 개선되고 축소되는 중일 뿐이다. 따라서 건축은 ‘인간의 삶의 양태에 대한 따뜻한 애정을 가지고 인간을 건축적 속박과 억압으로부터 해방시키는 작업’으로 정의할 수 있다. 코르뷔지에 자신은 고착화된 주거 형식, 관습적인 장식, 인습화된 주거 양태로부터 잉태된 저효율성, 비기능성, 그리고 공간적 억압으로부터 인간을 해방시키고자 노력하였다. 그리고 보다 더 합리적이고, 기능적이며, 쾌적한 주거성의 창출을 시도하였다. 역사주의와의 결별, 당대를 풍미하던 아르데코 스타일의 거부, 독자적인 건축미학의 추구 등의 정신을 에스프리누보관에서 볼 수 있다.

그리고 에스프리누보관이 보여주는 또 하나의 정신은 변화와 새로움의 끝없는 추구이다. 코르뷔지에도 오귀스트 페레<sup>16)</sup>나 피터 베렌스(Peter Behrens)로부터 근대적 건축재료인 철, 유리, 콘크리트의 작법에 대해 배웠으나, 거기에 안주하지 않고 그가 추구하는 새로운 건축을 모색하여 끊임없는 변화와 새로움을 추구하였다. 에스프리누보관도 주거형식의 끊임

15) 이호정, 『근대건축사』, 문운당, 2009, p. 124.

16) Auguste Perret(1874-1954), 철근 콘크리트 구조를 사용하여 새로운 건축의 가능성을 열었던 인물이며 코르뷔지에에게 일정 부분 영향을 주었다. 기존의 고전적인 언어를 그대로 사용하는 등 소극적인 해석에 머무른 반면 코르뷔지에는 형식적인 양식의 계승을 거부하고 내용적으로도 완벽한 새로운 건축의 구현을 희망하여 페레와 결별하게 된다. 김연준, 『르 코르뷔지에의 보이드에 의한 자유로운 평면 구성에 관한 연구』, 대한건축학회논문집 계획계 통권 284호, 2012, p. 154.

없는 변화와 새로움을 지향하는 한 사례이다. 집합주거에 조합될 새로운 단위주호의 전형을 만들기 위한 모색을 하고, 새로운 건축미학을 추구하며, 평생 동안 지속적으로 작품의 변화를 시도한 점 등에서 코르뷔지에는 변화와 새로움의 화신으로 불리어질 만하다. 프랑스의 문호 앙드레말로(AndréMalraux)는 코르뷔지어를 “논리와 서정을 일체화해서, 인류에게 공헌하기 위하여 양심적으로 노력을 계속하였으며, 이만큼 지대한 성과를 낸 근대건축가도 존재하지 않을 것이다.”라고 평하였다.<sup>17)</sup> 이러한 의미에서 건축가 르 코르뷔지에는 그의 건축 작업을 통하여 진정성을 가지고 지속적으로 변화와 새로움을 추구하였으며, 주거건축에 대한 새로운 정신을 제시하였고, 그의 건축적 성과물은 후대 건축가들의 주거건축 디자인에 지속적인 영향을 미치고 있다.

## 5. 결론

이상으로 1925년 파리 국제 장식예술 박람회에 출품되었던 르 코르뷔지에는 에스프리누보관의 건축적 의미와 주거성에 대한 의미변화에 대하여 살펴보았다. 코르뷔지제가 제안하였던 주거의 새로운 정신은 현대 주거건축에도 영향을 미치고 있다. 산업혁명과 근대적 도시형성 등의 사회적 변화 속에서 그가 제시하고 실천하고자 하였던 주거건축의 새로운 양태에 대한 고찰과 새로운 의미부여는 괄목할 만한 의의를 지니고 있다.

첫 번째, 에스프리누보관은 코르뷔지에는의 초기 주택 작품에서 보여주는 관습적인 외형과 공간 구성의 범주안의 작업, 초기 이후의 지속적인 실험과 시도를 통한 새로운 주거성을 모색하는 시기와 근대건축의 5원칙을 적용한 새로운 주거건축의 전형을 완성한 빌라 사브와의 시기의 중간 지점에 위치하여 코르뷔제의 건축적 변환기의 분수령의 역할을 하

17) 이호정, 『근대건축사』, 문운당, 2009, p. 132.

고 있다.

두 번째, 빌라 사브와에서 코르뷔지에는 새로운 근대적 주거의 전형을 실천적으로 완성하였다면, 에스프리누보관은 변화된 새로운 주거성 개념의 정리를 완성하였다. 따라서 에스프리누보관은 코르뷔지에의 주거건축 대표작인 빌라 사브와의 건축적 개념과 배경이론 형성의 결절점 역할을 하였다.

세 번째, 근대건축을 가능하게 한 3대 건축 재료인 유리, 철, 그리고 콘크리트 중에서 코르뷔지에는 콘크리트라는 재료의 적극적 사용을 통하여 재료가 가진 잠재성을 최대한 발굴하고, 에스프리누보관을 통하여 주거건축에 적용함으로써 주거의 기능적, 구조적, 그리고 심미적인 측면에서의 새로운 변화를 성취하였다.

네 번째, 산업화와 대량생산의 시대에 맞추어 모듈러 등의 적용을 통한 주거건축의 대량 생산 및 대량 공급의 패러다임을 제시하면서 에스프리누보관을 통하여 공동주택의 주거단위로서의 적용가능성을 보여준다.

다섯 번째, 고착화 된 주거 형식, 관습적인 장식, 인습화 된 주거 양태로부터 잉태된 저효율성, 비기능성, 그리고 공간적 억압으로부터 인간을 해방시키고, 보다 더 합리적이고, 기능적이며, 쾌적한 주거성의 확보를 시도하려는 코르뷔지에의 실천의 사례로서 에스프리누보관의 의미를 읽을 수 있다.

마지막으로 건축가 르 코르뷔지에는 그의 건축 작업을 통하여 일관되게 ‘변화와 새로움’을 추구하였으며 에스프리누보관을 통하여 주거건축에 대한 새로운 정신을 제시하였고, 그 건축적 성과들은 시간적, 공간적 제한을 초월하여 후대 건축가들의 주거건축 디자인에 지속적으로 영향을 미치고 있다.

## 참고문헌

- 김도식 외, 『Le Corbusier 건축작품읽기』, 기문당, 2002
- 김연준, 『르 코르뷔지에의 보이드에 의한 자유로운 평면 구성에 관한 연구』, 대한건축학회논문집 계획계 통권 284호, 2012
- 대한건축학회 편, 『주거론』, 대한건축학회, 2000.
- 르 코르뷔지에, 『건축을 향하여』, 이관석 역, 도서출판 동녘, 2007
- 슈타인슬라우스 폰 모스, 『르 코르뷔제의 생애』, 최창길 외 역, 기문당, 2007
- 이호정, 『근대건축사』, 문운당, 2009.
- 정진국, 『르 코르뷔지에가 선택한 최초의 색채들』, 공간사, 2001.
- BOESINGER, Willy, 《Le Corbusier, Barcelone》, Editorial Gustavo Gili, 1995.
- BLAKE, Peter, 《The Master Builders》, Editorial Gusta. 1995.
- COHEN, Jean-Louis, 《Le Corbusier》, Paris, Tachen, 2006.
- COHEN, Jean-Louis, 《Le Corbusier le grand》, London, Phaidon press limited, 2008.
- GÖSSEL, Peter, 《L'Architecture du XXe siècle》, 1991.
- GRAY, Susan, 《Architects on Architects》, New York, McGraw-Hill, 2002.
- JENGER, Jean, 《Le Corbusier L'architecture pour émouvoir》, Paris, Gallimard, 2004.
- JENGER, Jean, 《Le Corbusier Choix de lettres》, Basel, Birkhäuser, 2002.
- MONNIER, Gérard, 《Le Corbusier》, Besançon, La Manufacture, 1992.
- MONNIER, Gérard, 《Le Corbusier Qui êtes-vous?》, Lyon, La Manufacture, 1996.

〈Résumé〉

Etude sur l'Évolution de la Signification de l'Habitabilité  
vue à travers le Pavillon de l'Esprit Nouveau

HWANG Duck-Hyun

Toute l'architecture évolue en fonction de l'habitat. C'est ainsi que l'architecture d'avant le temps moderne(révolutions industrielle et politique) et celle d'après montrent un style radicalement différent. Le style de vie et le changement social sont reflétés dans l'architecture. Le Corbusier, considéré comme un des trois plus grands architectes contemporains, a dit que “la maison est une machine à habiter” pour établir une nouvelle définition de l'habitation.

Le Corbusier a construit le Pavillon de l'Esprit nouveau à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925. Nous avons étudié sa signification en tant qu'architecture et l'évolution de l'habitabilité à travers cette construction. L'idée proposée par Le Corbusier a eu beaucoup d'influence sur l'architecture contemporaine. Le nouveau style qu'il a voulu pratiquer dans un contexte de la révolution industrielle et de la formation de la ville moderne est significatif sous plusieurs aspects :

D'abord, le Pavillon de l'Esprit nouveau se situe entre la période où Le Corbusier cherchait une nouvelle habitabilité à travers des essais consistant à travailler la forme extérieure et l'espacement conventionnel, et la période où il a achevé la Villa Savoie en appliquant les cinq principes de l'architecture moderne. Le Pavillon

de l'Esprit nouveau marque donc un tournant important dans le style architectural du Corbusier.

Deuxièmement, si la Villa Savoie est une réalisation de l'habitation moderne, le Pavillon de l'Esprit nouveau est une théorisation de l'habitation nouvelle. Celui-ci offre donc un fondement théorique et conceptuel à celle-là.

Troisièmement, Le Corbusier a exploité surtout le béton parmi les trois matériaux de l'architecture moderne, à savoir le verre, le fer et le béton. Il a découvert la potentialité du béton et a réussi une nouvelle transformation sur les plans fonctionnel, structurel et esthétique.

Quatrièmement, le Pavillon de l'Esprit nouveau montre l'unité habitable typique des habitations collectives contemporaines avec son adoption de la production massive des logements modulés sur le même modèle.

Cinquièmement, Le Corbusier a tenté d'assurer une habitabilité plus agréable, plus fonctionnelle et plus rationnelle en libérant les hommes des contraintes spatiales, de l'inefficacité, de l'inconfort, causés par l'habitat traditionnel, la décoration conventionnelle et la routine des styles.

Enfin, Le Corbusier a toujours cherché "le changement et la nouveauté", il nous a constamment offert des idées nouvelles de l'habitat. Le résultat continue à influencer sur les architectes postérieurs.

주 제 어 : 르 코르뷔지에(Le Corbusier), 에스프리 누보관(Pavillon de l'Esprit nouveau), 주거건축(architecture habitable), 주거성(habitabilité), 근대건축(architecture moderne)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3

## De la désacralisation du cosmos dans l'historiographie des sciences de Pierre Duhem

Michaël Joalland  
(Université de Suwon)

### Contents

1. L'objet de la théorie physique
2. Le cosmos des Anciens
3. Dépasser Aristote
  - 3.1. Des Pères de l'Eglise aux Arabes
  - 3.2. La crise averroïste
  - 3.3. Les condamnations de 1277
  - 3.4. La critique des scolastiques
4. La révolution copernicienne
  - 4.1. Héliocentrisme et désacralisation des orbes
  - 4.2. Inertie versus animisme
  - 4.3. *Principia* : au-delà du monde sublunaire
5. Apports et limites de l'historiographie duhemienne
  - 5.1. Temps long et dimension religieuse
  - 5.2. Du gallicanisme à courte vue
6. L'effroi pascalien

Si l'on a pu reprocher à nombre d'épistémologues et historiens des sciences de ne pouvoir fonder leurs analyses sur une véritable pratique de l'expérimentation scientifique, on ne saurait porter une telle accusation à l'encontre de Pierre Duhem (1861-1916), ce

professeur de physique théorique de l'Université de Bordeaux dont l'œuvre immense traduit les méditations d'un praticien en confrontation constante avec le réel.

Lorsque Duhem se vit offrir la chaire nouvellement créée d'Histoire des Sciences au Collège de France, il déclina l'invitation sous prétexte qu'il n'eût su enseigner à Paris que la physique théorique. C'est qu'il se considérait avant tout comme physicien, et c'est à ce titre qu'il fut reçu à l'Académie des Sciences et nommé membre de l'Institut en 1913. Tant s'en faut pourtant que ses contributions à l'histoire et à l'épistémologie des sciences fussent négligeables. Ses publications les plus traduites et commentées dans le domaine furent *Sauver le phénomène, Essai sur la notion de théorie physique de Platon à Galilée*<sup>1)</sup> et *La théorie physique, son objet, sa structure*<sup>2)</sup>. Son œuvre maîtresse demeure cependant *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*,<sup>3)</sup> dont les dix volumes furent publiés successivement de 1913 à 1959 grâce au soutien financier de l'Académie des Sciences, du ministère d'Instruction Publique et d'une souscription internationale lancée par la revue Isis, l'organe de communication de référence des historiens des sciences dans le monde anglo-saxon. *Le Système du monde*, en tant qu'œuvre de synthèse des doctrines cosmologiques depuis les anciens Grecs jusqu'à l'Age moderne, demeure à ce jour inégalée dans l'ensemble des langues d'usage du monde académique.

---

1) Pierre Duhem, *Sauver le phénomène, Essai sur la notion de la théorie physique de Platon à Galilée*, Paris, Hermann et fils, 1908

2) Pierre Duhem, *La théorie physique : son objet, sa structure*, Paris, Chevalier et Rivière, Vrin, 1906

3) Pierre Duhem, *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hermann, 1913-1959

Si l'on ne saurait synthétiser ici des travaux d'une telle ampleur, on peut cependant s'attacher à suivre l'un des fils conducteurs qui dominent l'historiographie duhemienne des sciences. A la lecture de son œuvre, il apparaît expressément que l'émergence de la cosmographie moderne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle résulte de deux processus parallèles, l'homogénéisation et la désacralisation de la vision antique de l'univers. Les Anciens concevaient en effet le cosmos comme un ensemble foncièrement hétérogène fondé sur une dichotomie de principe entre la nature des cieux et celle de la terre, tant du point de vue de la matière qui les forme que des lois qui les régissent. A cette opposition des domaines céleste et terrestre correspondait la déification des astres, commune aux philosophes et théologiens de l'Orient ancien et de l'Occident médiéval.

Cet article s'attachera à décrire les étapes marquantes de ce long travail de la pensée qui aboutirent à notre vision d'un univers démystifié régi par des lois universelles. Après avoir situé la problématique dans son contexte historiographique, nous analyserons le sens et la portée de ces moments privilégiés de l'histoire des idées qui opposèrent des conceptions scientifiques, religieuses et métaphysiques d'une haute antiquité. Nous soumettrons enfin à un examen critique les conclusions de Duhem, au regard des travaux de l'historiographie contemporaine. Cette étude visera donc à offrir une approche raisonnée des principes qui sous-tendent nos conceptions modernes de ce que les Latins nommaient si bien *imago mundi*.

## 1. L'objet de la théorie physique

Dans l'épistémologie duhemienne, les anciennes conceptions du système du monde, aussi vénérables fussent-elles, posaient un obstacle de taille à toute science se voulant positive. Dans une définition restée célèbre, Duhem voyait en la théorie physique moderne « un système de propositions mathématiques, déduites d'un petit nombre de principes, qui ont pour but de représenter aussi simplement, aussi complètement et aussi exactement que possible, un ensemble de lois expérimentales. »<sup>4)</sup> Les premières tentatives de formulation d'une telle théorie furent motivées par le fait que « l'esprit humain avait devant lui un nombre immense de faits concrets, dont chacun se compliquait d'une foule de détails, dissemblables de l'un à l'autre. » Mais « l'abstraction est entrée en jeu ; elle a fait tomber tout ce qu'il y avait de particulier, d'individuel dans chacun de ces faits ; de leur ensemble, elle a extrait seulement ce qu'il y avait en eux de général, ce qui leur était commun, et à cet encombrant amas de faits, elle a substitué une proposition unique. »<sup>5)</sup>

Dépasser l'apparente hétérogénéité du cosmos en lui substituant une représentation synthétique du cours des astres fondée sur quelques lois généralisables à l'ensemble de l'univers ; telle fut l'objet de la Révolution scientifique, au cours du siècle et demi qui sépare la publication de la thèse héliocentrique de Copernic en 1543<sup>6)</sup> de la formulation de la théorie de la gravitation universelle par Newton en

---

4) Pierre Duhem, *La théorie... op. cit.*, p. 25

5) *Idem.*, p. 30

6) Nicholas Copernicus, *De Revolutionibus orbium Coelestium*, Nuremberg, Johann Petreius, 1543

1687.<sup>7)</sup> C'est du moins la version officielle de l'historiographie positiviste, que Duhem conteste. A ses yeux, l'œuvre immortelle des grands noms de la science moderne ne fut rendue possible que parce qu'elle avait été longuement préparée par les débats antérieurs qui avaient opposés les théologiens de la Sorbonne médiévale sur l'origine et la nature du cosmos. Plutôt que de « rupture épistémologique », au sens où l'entendait Bachelard, Duhem envisageait davantage une solution de continuité entre les doctrines de la scolastique sur le système du monde et les conceptions post-coperniciennes qui s'y substituèrent. C'est que « la science de chaque époque est nourrie des systèmes des siècles passés, par laquelle elle est grosse de la physique de l'avenir. »<sup>8)</sup>

Dans l'historiographie duhemienne, le rejet des anciennes conceptions panthéistes du cosmos nécessitait au préalable la remise en cause des *a priori* métaphysiques et religieux qui les sous-tendaient. Une « révolution théologique »<sup>9)</sup> devait dès lors accompagner et soutenir la Révolution scientifique dans son effort de démythologisation d'un monde précédemment envisagé dans la seule perspective animiste. La thèse est hardie et mérite de ce fait la considération de tout honnête homme soucieux des origines de la vision du monde qu'il professe.

---

7) Isaac Newton, *Principia mathematica naturalis philosophiae*, London, Joseph Streater, 1687

8) Pierre Duhem, *La théorie ... op. cit.*, p. 445

9) Pierre Duhem, *Le système... op. cit.*, vol. 4, p. 317

## 2. Le cosmos des Anciens

Pour Aristote, le monde formait un ensemble sphérique fini contenant en son sein l'ensemble de l'Être. Puisqu'aucune forme de réalité physique n'était imaginable hors les limites de ce globe primordial, l'hypothèse de la pluralité des mondes était de fait inconcevable. Mais ce monde sphérique n'était pas d'une seule pièce. Au même titre que les astronomies pythagoricienne et platonicienne, le système d'Aristote reposait sur « l'axiome que tous les mouvements astronomiques se résolvent en rotations de sphères homocentriques à la terre. »<sup>10)</sup> Dans ce système géocentrique, le mouvement des diverses sphères célestes était entretenu de toute éternité par le mouvement de la dernière sphère, celle qui englobe l'ensemble des autres en son sein. Quant à celle-ci, elle était mue de façon continuelle par le « Moteur premier », lui-même immobile. Dans les termes de Duhem, « cette théorie occupait la place d'honneur en la philosophie péripatéticienne ; celle-ci ne donnait point d'autre preuve de l'existence de Dieu que la nécessité du premier moteur. »<sup>11)</sup> Par ailleurs, l'action du premier moteur était secondée par celle d'intelligences éternellement immobiles, « les seuls dieux que connût le Stagirite »<sup>12)</sup>, qui faisaient tourner les sphères homocentriques. C'est que pour Aristote et ses commentateurs, « tout dieu est une intelligence immobile, simple moteur d'une matière éternelle comme lui. »<sup>13)</sup>

---

10) *Ibid*, p.313

11) Pierre Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, vol. 2, Paris, Hermann, 1909, p. 198

12) Pierre Duhem, *Le système... op. cit.*, vol. 4, p. 313

13) *Ibid*, p. 314

En plus de distinguer des sphères distinctes au sein de son système, Aristote y établissait une dichotomie fondamentale : « Une frontière infranchissable séparait le champ de l'ancienne physique entre deux régions régies par des lois différentes. Depuis l'orbite de la lune jusqu'à la sphère englobant le monde, s'étendait la région des êtres exempts de génération, de changement et de mort, la région des êtres divins, que formaient la sphère des étoiles et les étoiles elles-mêmes. Au-dessous de l'orbite lunaire s'étendait la région de la génération et de la corruption, là où les quatre éléments et les corps mixtes générés par leurs combinaisons mutuelles étaient assujettis au changement perpétuel. »<sup>14)</sup> Si Aristote garde une certaine réserve quand il disserte des êtres qui résident au-delà de la concavité de l'orbe de la lune, son objet n'en est pas moins de « montrer à quel point ces êtres-là diffèrent des êtres périssables. »<sup>15)</sup>

Pour le génie grec, seule la nature parfaite du cercle pouvait convenir à la nature divine des astres. Ainsi donc, de Pythagore à Ptolémée, la philosophie antique soutint de manière consistante que les corps célestes observaient nécessairement des mouvements circulaires et uniformes. Cette croyance perdurera jusqu'à la Renaissance, lorsque Johannes Kepler osera affirmer que les cours des astres prennent la forme d'une éclipse. De plus, la physique d'Aristote affirme que la matière première composant l'univers est ingénérable et incorruptible. Duhem observe que la proclamation de l'éternité du monde dans le passé et dans l'avenir va de pair avec sa

---

14) Pierre Duhem, « History of Physics, » (1911), in *Essays in the history and philosophy of science* (Roger Ariew and Peter Baker eds.) Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996, p. 164

15) Pierre Duhem, *Le système... op. cit.*, vol. 4, p. 533

déification, lors même qu'il affirme la nécessité de son existence au même titre que le Dieu unique du monothéisme.

On professait pourtant bien des systèmes du monde concurrents dans l'ancienne Hellade. Héraclide du Pont, Aristarque de Samos et Séleucus inscrivaient les mouvements des astres au sein d'un système de type héliocentrique. Certains pythagoriciens soutenaient de même que le monde était animé par un « feu central, siège de la divinité, et principe des mouvements célestes. »<sup>16)</sup> Mais la physique péripatéticienne garda toute sa prééminence dans l'esprit des Hellènes, tant par le respect qu'inspirait l'autorité d'Aristote que par la satisfaction du sens commun que procuraient ses arguments en faveur de la centralité et de l'immobilité de la terre. De plus, les anciens stoïques soutenaient que la terre contenait le foyer du Maître des dieux. Ainsi, lorsqu'Aristarque osa substituer un feu central à la terre comme centre du cosmos, Cléanthe, le disciple de Zénon, cria au blasphème. Plutarque rapporte que « de l'avis de Cléanthe, Aristarque devait être accusé devant les Grecs de profanation sacrilège pour avoir déplacé le foyer du Monde. »<sup>17)</sup>

Au terme des 990 pages qu'il consacre à l'histoire de l'astronomie grecque, Duhem synthétise la vision du monde de l'ancienne Hellade en ces termes : « Toutes les cosmologies helléniques sont, en dernière analyse, des théologies ; au cœur de chacune d'elles, nous trouvons des dogmes religieux. Pris en ce qu'ils ont d'essentiel, ce sont les mêmes dans toutes les philosophies grecques, ils sont ceux qu'enseignaient les écoles pythagoriciennes de la Grande-Grèce : les

---

16) Pierre Duhem, *Le système...* *op. cit.*, vol. 1, p. 13

17) Plutarque, *De facie in orbe Lunæ* (§ 6), cité par Duhem, Pierre Duhem, *Le système*, vol. 1, p. 423

corps célestes sont divins, ce sont les seuls dieux véritables ; éternels et incorruptibles, ils ne connaissent d'autre changement que le mouvement parfait, le mouvement circulaire et uniforme ; par ce mouvement, il règlent, suivant le plus rigoureux déterminisme, la marche de tous les changements dont le monde sublunaire est le théâtre. »<sup>18)</sup>

### 3. Dépasser Aristote

#### 3.1. *Des Pères de l'Eglise aux Arabes*

Au cours des derniers siècles du Bas-Empire, la progressive élaboration des structures de la chrétienté médiévale ne s'accompagna pas d'une remise en cause significative de l'héritage antique. Les docteurs de l'Eglise éprouvaient pour la plupart un sentiment de méfiance face à la cosmographie hellénique du fait de son affiliation avec l'astrologie chaldéenne.

Dans le monde arabe, certains néo-platoniciens formulèrent pourtant des doctrines « tendant, sinon à effacer, du moins à estomper la ligne de démarcation que le Stagirite avait si nettement, si durement tracée entre le monde sublunaire et le monde céleste. »<sup>19)</sup> Pour Avicenne et Al Gazâli, si la matière des corps célestes est assurément distincte de celle des êtres qui s'engendrent et périssent, elles n'en possèdent pas moins la même origine, elles sont toutes deux

---

18) Pierre Duhem, *Le système ... op. cit.*, vol. 2, p. 453

19) Pierre Duhem, *Le système*, vol. 4, p. 534

tirées de la *Hyle*, support de la corporéité. Alors qu'Aristote ne discuta que de manière incidente de la matière des corps célestes et de la nature des intelligences qui les meuvent, les néo-platoniciens arabes érigèrent sur ces bases étroites un système complet dont les diverses parties se combinaient avec justesse. Mais le nouvel édifice qu'ils construisirent se départait à bien des égards de la philosophie d'Aristote, ce qui devait choquer l'orthodoxie péripatéticienne d'un Averroès au XIII<sup>e</sup> siècle.

### 3.2. *La crise averroïste*

Dans son *Discours sur la substance de l'orbe céleste*, Averroès soutient que, « si les noms de matière et de forme peuvent être appliqués à deux choses dont la réunion constituerait la substance céleste, ce ne se pourra faire que par homonymie, ou bien par analogie qui mettrait la matière céleste et la forme céleste fort au-dessus de la matière sublunaire et des formes qui s'y rencontrent. »<sup>20)</sup> Pour le philosophe de Cordoue, le corps du ciel constitue la matière d'un orbe céleste, tandis le moteur séparé qui le meut en est la forme. Fidèle à Aristote, il soutient « qu'il y a autant de moteurs immobiles, autant d'intelligences exemptes de matière qu'il y d'orbis dans les cieux. »<sup>21)</sup> Selon la *Métaphysique* d'Aristote, chaque sphère céleste est mue par le désir de s'assimiler à l'Intelligence séparée qui lui est propre. Pour Averroès, le moteur du corps de chaque ciel ne désire pas uniquement l'Intelligence qui lui est appropriée, mais aussi l'Intelligence motrice de la sphère suprême. De cette tendance

---

20) *Ibid*, p. 535

21) *Ibid*, p. 553

éternelle du moteur vers un être supérieur provient l'éternité du mouvement des orbes célestes, un privilège que ne sauraient connaître les corps soumis à la génération et à la corruption.

La diffusion de la pensée d'Averroès dans le monde latin fut considérable, à l'heure même où l'Eglise de Rome fondait ses premières universités en Occident. Le penseur arabe jouissant alors de la réputation de seul commentateur autorisé d'Aristote, la physique péripatéticienne accentua son emprise sur les jeunes esprits formés à la scolastique par les docteurs de la Sorbonne médiévale. Le plus notable d'entre eux, Saint Thomas d'Aquin, se ralliait presque toujours à l'opinion du Commentateur sauf lorsque le souci de la foi catholique lui commandait une certaine distance.

Thomas rejoignait Averroès lorsqu'il n'admettait pas qu'une certaine matière première des corps célestes fût commune aux corps célestes et aux substances sublunaires, tel que l'enseignaient Avicenne et les néoplatoniciens arabes. L'auteur de la *Somme* s'oppose cependant au Commentateur lorsqu'il refuse de « regarder le corps du ciel comme une simple matière dont la forme serait l'Intelligence séparée, motrice de ce même ciel ; il veut que le corps du ciel ait matière et forme, et que cette forme, quelle qu'en soit la nature, soit distincte de l'Intelligence séparée. »<sup>22)</sup> De plus, Thomas pressent bien que la théorie aristotélicienne des moteurs célestes mène au polythéisme ; il entreprend donc de fondre en une substance unique, qu'il nomme indifféremment moteur ou intelligence, tout ce qu'Aristote affirmait sur les vertus motrices et les intelligences séparées préposées à chaque orbe. Quant au moteur du premier

---

22) Pierre Duhem, *Le système... op. cit.*, vol. 5, p. 538

mobile désiré par les moteurs des orbes, cause de l'éternité de tout mouvement, Thomas le place au-dessus du premier ciel et l'identifie à Dieu ; mais ceci ne l'empêche pas d'admettre par ailleurs que les corps célestes sont animés par des esprits qui président à leurs mouvements et qu'il assimile à des anges. L'animisme des Anciens n'est donc pas oublié.

### 3.3. *Les condamnations de 1277*

Les risques d'altération du dogme théologique par la philosophie d'Aristote ne tardèrent pas à susciter la défiance des gardiens de l'orthodoxie catholique. C'est ainsi que les docteurs de la Sorbonne, sous la présidence d'Etienne Tempier, évêque de Paris, s'accordèrent pour condamner une série de propositions jugées impies. La thèse selon laquelle « le monde est éternel et qu'il en est de même de toutes les espèces qu'il contient ; le temps, le mouvement, la matière » fut parmi les premières à être rejetées.<sup>23)</sup> La doctrine d'une création *ex nihilo* située dans le temps professée par le monothéisme hébreu s'opposait en effet à l'assertion aristotélicienne de l'éternité du monde. Fut également condamnée la doctrine de l'impossibilité de la pluralité des mondes du fait qu'elle limitait le pouvoir créateur de Dieu à la seule production du monde actuel. L'affirmation de la vraisemblance d'un univers potentiellement infini au sein duquel existeraient d'autres mondes « ne ruinait pas seulement l'autorité du Stagirite et de son Commentateur; elle livrait, en outre, un large passage à des spéculations nouvelles, qui, brisant les barrières

---

23) Pierre Duhem, *Le système... op. cit.*, vol. 6, p. 28

élevées par la philosophie antique, allaient travailler en toute liberté à l'édification de la Science moderne. »<sup>24)</sup> La proposition selon laquelle Dieu ne pourrait donner au ciel un mouvement de translation fut également désavouée car elle imposait une limitation supplémentaire à la toute-puissance de Dieu en sa capacité d'attribuer aux corps célestes une course orbitale selon son bon vouloir.

Pour Duhem, la portée de ces condamnations fut considérable. Outre qu'elles « furent acceptées non seulement à Paris, mais à Oxford ; elles imprimèrent à la science scolastique, aussi bien en France qu'en Angleterre, une orientation nouvelle qui l'obligea à s'écarter en bien des points, et non des moins essentiels, de la tradition aristotélicienne. S'il nous fallait assigner une date à la naissance de la science moderne, nous choisirions sans doute cette année 1277 où l'Evêque de Paris proclama solennellement qu'il pouvait exister plusieurs Mondes, et que l'ensemble des sphères célestes pouvait, sans contradiction, être animé d'un mouvement rectiligne. »<sup>25)</sup>

### 3.4. *La critique des scolastiques*

Dans le sillage de la critique des doctrines d'Aristote par les docteurs de la Sorbonne, Nicolas de Cusa osa rapprocher davantage encore les régions astrales des régions sublunaires lorsqu'il établit en termes réalistes certaines similitudes entre le soleil et la terre. Pour le cardinal allemand, le soleil est formé d'une terre centrale, entourée successivement d'une nuée aqueuse, d'une région d'air pur et d'une

---

24) Pierre Duhem, *Etudes... op. cit.*, vol. 2, p. 446

25) *Ibid*, pp. 411-412

zone ignée superficielle, ces quatre couches superposées se comportant comme les quatre éléments terrestres. Il considère par ailleurs que la lune, au même titre que la terre et le soleil, possède une lumière propre dont la splendeur nous échappe parce que la terre se trouve en-deçà de la zone ignée de son satellite. Dans cette perspective, « la terre est une noble étoile, et les étoiles ont une constitution élémentaire semblable à celle de la terre. »<sup>26)</sup> Ainsi donc, si « le péripatétisme médiéval, d'un accord presque unanime, pose une distinction essentielle entre la substance céleste et les quatre éléments sublunaires ; l'originalité de la doctrine de Nicolas de Cusa touchant la nature des astres s'affirme alors avec un éclat particulier ; cette doctrine, en effet, efface la distinction entre la substance des corps célestes et la substance des corps inférieurs. »<sup>27)</sup>

Un Maître ès Arts de l'Université de Paris, Jean Buridan, conteste de son côté l'axiome aristotélicien selon lequel les orbes célestes se meuvent éternellement avec une vitesse constante du fait qu'ils sont soumis à un moteur éternel de puissance immuable. Duhem estime que « l'étude des intelligences motrices des orbes célestes n'est pas seulement le couronnement de la métaphysique péripatéticienne ; elle est la doctrine centrale autour de laquelle tournent toutes les métaphysiques néoplatoniciennes des Hellènes et des Arabes, et les Scolastiques du XIII<sup>e</sup> siècle n'hésitent pas à recevoir, en leurs systèmes chrétiens, cet héritage des théologies païennes. »<sup>28)</sup> Or, voici que Buridan eut l'audace d'écrire ces lignes : « On ne voit pas dans la Bible qu'il existe des intelligences chargées de communiquer

---

26) *Ibid*, p. 263

27) *Ibid*, p. 259

28) Pierre Duhem, *Etudes... op. cit.*, p. ix

aux orbes célestes le mouvement qui leur est propre ; il est donc permis de montrer qu'il n'y a aucune nécessité à supposer l'existence de telles intelligences. » Pour Buridan, au temps de la création, Dieu aurait imprimé un *impetus* aux corps célestes qui ne saurait s'affaiblir avec le temps s'il ne rencontre aucune résistance du milieu.<sup>29)</sup>

Duhem pense que le principe actuel de l'inertie se trouve en puissance dans cette théorie du mouvement des sphères célestes que Buridan conçoit « comme le commentaire mécanique du texte où la Genèse. »<sup>30)</sup>

Le physicien bordelais se permet dès lors de conclure : « Si l'on voulait, par une ligne précise, séparer le règne de la science antique du règne de la science moderne, il la faudrait tracer, croyons-nous, à l'instant où Jean Buridan a conçu cette théorie, à l'instant où l'on a cessé de regarder les astres comme mûs par des êtres divins, où l'on a admis que les mouvements célestes et les mouvements sublunaires dépendaient d'une même mécanique. »<sup>31)</sup> Buridan comprit donc que lorsqu'aucun milieu résistant ou aucune tendance naturelle analogue à la gravité ne s'oppose au mouvement, l'*impetus* garde une intensité invariable ; le mobile auquel on a communiqué un mouvement de translation ou de rotation continue indéfiniment à se mouvoir avec une vitesse invariable. C'est sous cette forme que la loi d'inertie formulée par Buridan sera reçue de Galilée, et que pourra dès lors se déployer la dynamique moderne.<sup>32)</sup>

Contrairement à l'historiographie positiviste des manuels, Duhem ne

---

29) Cité et traduit par Pierre Duhem in *Etudes... op. cit.*, p. 42

30) Pierre Duhem, *Etudes... op. cit.*, p. 53

31) *Ibid.* ix-x

32) *Ibid.*, pp. viii-ix

voit donc pas dans la période médiévale un âge sombre de la pensée contrastant avec l'épanouissement du savoir caractéristique de la Renaissance : « Au cours du siècle qui sépare les condamnations d'Etienne Tempier (1277) de la publication du *Traité du ciel et du monde* d'Oresme (1377), l'ensemble des principes essentiels de la physique d'Aristote furent ébranlés en leurs fondements et les grandes idées gouvernant la science moderne furent formulées. »<sup>33)</sup> Si Duhem se permet ainsi d'avancer la Révolution scientifique de près de trois siècles, c'est parce qu'il estime que « cette mécanique, à la fois céleste et terrestre, à laquelle Newton devait donner la forme que nous admirons aujourd'hui, la voici qui, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, tente de se constituer. Durant tout ce siècle, il se trouva des physiciens pour soutenir qu'en supposant la terre mobile et le ciel des étoiles fixes immobile, on construisait un système astronomique plus satisfaisant que celui où la terre est privée de mouvement. »<sup>34)</sup> C'est aussi parce « qu'en particulier, la Scolastique parisienne a proclamé et pratiqué un principe puissant et fécond ; elle a reconnu que la physique du monde sublunaire n'était pas hétérogène à la physique céleste ; qu'elles procédaient toutes deux selon la même méthode. »<sup>35)</sup>

---

33) Pierre Duhem, « History of... *op. cit.*, p. 177

34) Pierre Duhem, *Etudes...* *op. cit.*, p. x

35) Pierre Duhem, *Sauver...* *op. cit.*, p. 71

## 4. La révolution copernicienne

### 4.1. *Héliocentrisme et désacralisation des orbites*

La transmission de l'héritage médiéval aux artisans de la science moderne occupe une place prépondérante dans l'historiographie duhemienne. Au même titre qu'Albert de Saxe, Léonard de Vinci soutenait que le centre de gravité de la masse terrestre change constamment sous l'effet de l'érosion, ce qui engendre un mouvement constant de la terre afin de faire coïncider son centre de gravité avec le centre du monde. Avec Nicolas de Cusa, De Vinci soutient que la lune et les planètes constituent des mondes analogues au nôtre, recouverts de mers et entourés d'air. Il postulait que ces différents éléments étaient liés entre eux par une forme de gravité similaire à celle que décrivait Oresme.

La formulation de la thèse héliocentrique par Copernic intervient ainsi dans un contexte où l'ancien système géocentrique d'Aristote et de Ptolémée avait déjà fait l'objet de nombreuses critiques. Les principaux concepts que l'astronome polonais réunit dans son traité sur les *Révolutions des orbites célestes* en 1543 avaient été formulés par les maîtres de l'Université de Paris. De même, « au début du premier livre de son traité sur les révolutions célestes, Copernic s'exprime presque dans les mêmes termes que Léonard de Vinci et se sert des mêmes comparaisons. »<sup>36)</sup> Aux yeux de Duhem, la « Révolution copernicienne » n'était donc pas si révolutionnaire.

En ruinant le système géocentrique, l'œuvre de Copernic faisait de

---

36) Pierre Duhem, *La théorie...* *op. cit.*, p. 345

la terre un astre semblable aux autres planètes. Par ailleurs, lorsqu'en 1572 l'astronome danois Tycho Brahe observa et décrit l'explosion d'une étoile dans la constellation de Cassiopée, la preuve expérimentale venait d'être donnée que la substance des corps célestes n'est pas incorruptible comme le maintenait Aristote. Une quarantaine d'année plus tard, la découverte des taches du soleil et des montagnes de la lune par Galilée grâce à sa lunette astronomique incitait à réunir la physique céleste et la physique terrestre en une seule science. Mais dans l'historiographie duhemienne, la seule observation astronomique assistée de la science mathématique ne pouvait suffire à dépasser l'antique dichotomie posée entre le ciel incorruptible et la région des êtres périssables : « Le système de Copernic devait essentiellement consister en cette affirmation que la terre et l'ensemble des éléments forment une masse analogue de tous points à l'un quelconque des astres errants. Si donc la terre n'est mue ni par un dieu ni par un ange, si, sans cesse, tout y naît, change et meurt, il faut qu'il en soit de même de Mars, de Jupiter ou de Saturne. Pour qu'on pût admettre ce système, il fallait qu'on effaçât jusqu'aux derniers vestiges de ces divinités astrales que toutes les philosophies antiques avaient adorées, qu'on anéantît jusqu'à ces anges, moteurs des astres, que les Musulmans et les Juifs leur avaient substitués. Il est donc bien vrai que l'adoption de la théorie de Copernic, condition essentielle du progrès de la science positive, exigeait, avant tout, une révolution théologique. »<sup>37)</sup>

---

37) Pierre Duhem, *Le système...* op. cit., vol. 4, p. 317

#### 4.2. *Inertie versus animisme*

Si la dynamique galiléenne eut la portée qu'on lui connaît, c'est qu'elle se fondait toute entière sur l'hypothèse de l'*impetus* développée par Buridan. Comme dans le cas de Copernic, Duhem refuse au physicien pisan la paternité de sa mécanique. C'est parce que la dynamique de Buridan fut accueillie et développée par la science mathématique « des géomètres italiens, qui, à la Renaissance, luttèrent contre l'Aristotélisme et l'Averroïsme routiniers des Universités » qu'elle « engendra la doctrine mécanique de Galilée et de ses émules. »<sup>38)</sup> Par ailleurs, Galilée « tenait, plus fidèlement et plus étroitement, à la théorie copernicienne de la gravité particulière à chaque astre. »<sup>39)</sup> Ainsi donc, ni Galilée ni Copernic ne parvinrent à étendre jusqu'aux étoiles les principes de la dynamique qu'ils avaient postulés pour les mouvements du monde sublunaire ; ils ne purent donc en déduire la nature des forces qui meuvent les astres.

Parmi les derniers vestiges de la physique aristotélicienne demeurait cependant le très antique principe selon lequel les mouvements célestes se réduisent à la seule circularité. Il revint à Johannes Kepler de l'abolir « en découvrant ces trois admirables lois qui immortalisèrent son nom ; et en enseignant que les planètes observent des orbites elliptiques plutôt que circulaires (...), ouvrant ainsi la voie aux travaux de Newton. » En ce sens, l'astronome allemand « provoqua en astronomie une révolution bien plus grande que celle de Copernic. »<sup>40)</sup>

---

38) Pierre Duhem, *Etudes...* *op. cit.*, p. 42

39) Pierre Duhem, *La théorie...* *op. cit.*, p. 346

40) Pierre Duhem, « History ... » *op. cit.*, pp. 194-195

Après avoir adhéré en son jeune âge à la doctrine averroïste des intelligences particulières associées aux mouvements des astres, Kepler « se résolut ensuite de renoncer à toute hypothèse de cette sorte et de demander aux seules causes physiques l'explication des mouvements célestes. »<sup>41)</sup> Il se rallia donc à la théorie de l'*impetus* exposée par Albert de Saxe, « mais l'analogie entre l'*impetus* et l'âme, indiquée par Nicolas de Cusa, contribua sans doute à l'en détourner et à le ramener vers les explications animistes dont il s'était d'abord détaché. » Il formula ainsi l'hypothèse selon laquelle l'*impetus* communiqué dès le commencement par le Créateur à chacune des planètes se transforma d'abord en une faculté corporelle, puis en une âme immortelle. C'est ainsi que Kepler retourna à l'astrologie et en vint à rédiger des horoscopes. Le sens aigu de l'observation astronomique, assisté du génie mathématique, ne suffisait pas à eux seuls à se défaire du panthéisme des Anciens.

Pour Duhem, les limitations de Galilée et les rechutes de Kepler sont néanmoins pardonnables, eu égard au sens profond de leurs travaux : « En exigeant que les hypothèses de l'astronomie fussent d'accord avec les enseignements de la physique, on exigeait que la théorie des mouvements célestes reposât sur des bases capables de porter également la théorie des mouvements que nous observons ici-bas ; on exigeait que le cours des astres, le flux et le reflux de la mer, le mouvement des projectiles, la chute des graves fussent sauvés à l'aide d'un même ensemble de postulats, formulés en la langue des mathématiques (...). Grâce à Kepler et à Galilée, nous demandons aux hypothèses de la physique de sauver à la fois tous les

---

41) Pierre Duhem, *Etudes... op. cit.*, p. 210

phénomènes de l'univers inanimé (...). Ils croyaient renouveler Aristote ; ils préparaient Newton, »<sup>42)</sup>

#### 4.3. *Principia : au-delà du monde sublunaire*

Lorsqu'il aborde la théorie de la gravitation universelle magistralement démontrée par Newton dans ses *Principia* de 1687, Duhem insiste à nouveau sur la continuité de l'œuvre du mathématicien de Cambridge avec ces prédécesseurs : « Sa théorie de la gravitation ne se tire-t-elle pas tout entière des lois que l'observation a révélées à Kepler, lois que le raisonnement problématique transforme et dont l'induction généralise les conséquences ? »<sup>43)</sup> De même, « Newton n'avait pas, de la masse, une idée bien différente de celle que Jean Buridan a définie (...). Or, depuis le jour où Buridan l'a proposée, cette notion de masse, mesure de l'intensité à l'*impetus* qui correspond à une vitesse donnée, n'a cessé d'être définie de la même manière, en France, en Allemagne, en Italie, par tous les Nominalistes (...). Kepler l'a accueillie, il l'a nettement formulée et en a assuré la transmission à Newton, »<sup>44)</sup> Néanmoins, contrairement à ses prédécesseurs qui n'avaient soumis les lois de la dynamique « qu'à des épreuves bien grossières ; leurs énoncés mêmes étaient demeurés bien vagues et bien enveloppés ; c'est seulement au livre des *Principes* qu'elles se sont trouvées, pour la première fois, formulées d'une manière précise ; c'est en l'accord des faits avec la Mécanique céleste, issue des travaux de Newton, qu'elles ont rencontré leurs premières vérifications convaincantes. »<sup>45)</sup>

---

42) Pierre Duhem, *Sauver...* *op. cit.*, pp. 139-140

43) Pierre Duhem, *La théorie...* *op. cit.*, p. 290

44) Pierre Duhem, *Etudes...* *op. cit.*, pp. 55-56

Dans un XVII<sup>e</sup> siècle dominé par la philosophie cartésienne, qui ne connaissait que la figure, le mouvement et la dureté des atomes épicuriens, l'originalité principale de Newton consista à faire « surgir une physique qui admet dans ses raisonnements une idée radicalement hétérogène à la géométrie, l'idée de force. »<sup>46)</sup> Cette nouvelle physique suppose entre les diverses particules des corps des actions attractives ou répulsives. Sur la base de cette théorie, le titulaire de la chaire lucasienne de mathématiques parvint à « déduire d'une même loi les mouvements des corps pesants à la surface de la terre ; les déplacements relatifs de la terre, de la lune, du soleil, des planètes, des satellites et des comètes ; enfin le flux et le reflux de la mer. »<sup>47)</sup> A ce titre, Duhem estime que « la révolution accomplie par Newton dans le domaine de la philosophie naturelle est l'une des plus profondes que connaisse l'histoire de l'esprit humain. »<sup>48)</sup>

L'historien des sciences, replaçant l'œuvre de Newton dans le temps long afin de mieux en mesurer la portée, modère cependant son propos. Dans cette perspective, la gravitation universelle est davantage « l'aboutissement de l'effort prolongé » des physiciens qui « de la naissance de la physique chrétienne, et particulièrement depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, s'efforcèrent de détruire l'autorité du (...) principe dominant la physique ancienne en proclamant la distinction essentielle entre les lois qui régissent le mouvement des étoiles, ces êtres exempts de la génération, du changement et de la mort, et les lois qui président aux mouvements des corps sublunaires

45) Pierre Duhem, *La théorie...* *op. cit.*, p. 296

46) Pierre Duhem, *L'évolution de la mécanique*, Paris: Hermann, 1905, pp. 23,24

47) Pierre Duhem, *Le mixte et la combinaison chimique : essai sur l'évolution d'une idée*, Paris, Naud, 1902, pp. 24-25

48) Pierre Duhem, *Le mixte...* *op. cit.*, pp. 23

sujet à la génération et à la corruption. »<sup>49)</sup> Ainsi s'achève, dans l'historiographie duhemienne, ce grand mouvement de la pensée travaillant à la formulation d'une théorie physique unifiée du système du monde.

## 5. Apports et limites de l'historiographie duhemienne

### 5.1. *Temps long et dimension religieuse*

Vu le caractère novateur de son œuvre, Pierre Duhem est aujourd'hui considéré comme le fondateur de l'histoire des sciences médiévales, un domaine précédemment ignoré par l'historiographie positiviste, pour laquelle il ne saurait y avoir d'autre science que celle des Grecs et des savants post-coperniciens. L'apport essentiel de l'épistémologie duhemienne consiste à privilégier le concept de continuité à celui de rupture, contrairement aux historiens de la génération suivante, tel Alexandre Koyré ou Thomas Kuhn. Bien que Duhem ne nie pas l'originalité propre des grands noms de la physique, il s'attache à replacer leur contribution au regard de la longue durée et de « ces réalités que le temps use mal et véhicule très longuement, »<sup>50)</sup> si chères à l'historien Fernand Braudel. Pour le fondateur de l'École des Annales, « le dépassement du temps court a été le bien le plus précieux, parce que le plus rare, de l'historiographie des cent dernières années. »<sup>51)</sup>

---

49) Pierre Duhem, « History... *op. cit.*, p. 205

50) Fernand Braudel, « Histoire et sciences sociales : la longue durée, » in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, n° 4, 1958, p. 731

La pensée de Duhem se fonde bien sur une vision élargie de l'histoire des idées, tant du point de vue de la grandeur des intervalles de temps considérés que de la diversité des domaines de croyances prise en compte. Pour Alexandre Koyré, « c'est dans la richesse inouïe de la documentation, fruit d'un labeur qui confond l'esprit, que consiste la valeur permanente de l'œuvre de Duhem : malgré quarante ans d'études et de recherches, elle demeure une source de renseignements et un instrument de travail irremplacé et donc indispensable. »<sup>52)</sup> Gaston Bachelard estimait pour sa part que « Le *système du monde* de Pierre Duhem constitue une encyclopédie de l'histoire des sciences d'une valeur exceptionnelle pour l'étude de la physique et de la mécanique médiévale. Son ouvrage est le seul qui englobe une telle étendue. »<sup>53)</sup>

De fait, l'historiographie duhemienne envisage aussi bien les rapprochements que les conflits entre science et religion. En cela, il anticipait à nouveau sur les conclusions d'un Fernand Braudel pour qui certaines « structures » propres aux civilisations se révèlent « à la fois soutiens et obstacles ». Pour le professeur strasbourgeois, il est « des limites dont l'homme et ses expériences ne peuvent guère s'affranchir. Songez à la difficulté de briser certaines contraintes spirituelles : les cadres mentaux, aussi, sont des prisons de longue durée. »<sup>54)</sup> Duhem recourait à la même métaphore lorsqu'il rappelait que « l'historien comprendrait imparfaitement l'essor que la science, libérée de l'Aristotélisme, a pris au Moyen Age, s'il ne rappelait les

---

51) *Ibid.*, p. 729

52) Pierre Duhem, *Le système...* *op. cit.*, vol. 10, 4<sup>ème</sup> de couverture

53) *Ibidem*

54) Fernand Braudel, « Histoire et sciences sociales : la longue durée, » in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, n° 4, 1958, p. 731

coups de bélier dont la théologie a secoué les murs de la prison. » Il jugeait de même que si « les constructions néo-platoniciennes, ces autres systèmes philosophiques, moins solidement bâtis » de l'Hellénisme formaient « des prisons moins étroites et moins austères que la sombre forteresse aristotélicienne, (...) elles étaient encore des prisons. »<sup>55)</sup>

Ainsi donc, Duhem dépasse le discours de l'historiographie positiviste en ce qu'il valorise la dimension religieuse de l'histoire des sciences. Sur ce point, ses vues tranchaient singulièrement avec l'idéologie anticléricale qui inspirait les manuels d'histoire de la III<sup>e</sup> République. Ceux-ci dressaient le portrait d'un conflit séculaire inéluctable entre science et religion exemplifié par l'iconique affaire Galilée, que les instituteurs exploitaient comme cas d'école. Dans cette perspective, la recherche de la vérité scientifique constituait un effort d'affranchissement des ténèbres de l'ignorance et de la superstition propres à la pensée religieuse. Duhem s'insurgeait contre le caractère fallacieux de cette opposition. A ses yeux, la condamnation de l'hypothèse héliocentrique par le tribunal de l'Inquisition ne formait qu'un incident superficiel au regard de ce qui unissait Galilée et ses juges à un niveau plus fondamental : la défense commune d'une vision désacralisée du cosmos face à la prégnance des conceptions antiques d'un univers divinisé.

## 5.2. *Du gallicanisme à courte vue*

L'écriture de Duhem se caractérise par la très grande clarté du

---

55) Pierre Duhem, *Le système...* *op. cit.*, vol. IV, p. 315

style et du propos, conformément à ses louanges répétées des vertus de « l'esprit de finesse » cher à Pascal, envers qui il vouait une admiration singulière. Particulièrement bien reçue dans le monde anglo-saxon, son œuvre y fut également critiquée comme une expression de « l'amour passionné des Français pour la logique généralisante et unificatrice, que Duhem se plaisait à louer par contraste avec l'approche pragmatique anglo-saxonne. »<sup>56)</sup> L'épistémologue bordelais digressait parfois sur « le génie des nations », comme pour nous rappeler qu'il était aussi un homme du XIX<sup>e</sup> siècle : « Si l'esprit de Descartes semble hanter toute la philosophie française, la faculté imaginative de Bacon, son goût du concret et du pratique, son ignorance et son mépris de l'abstraction et de la déduction, semblent avoir passé dans le sang qui fait vivre la philosophie anglaise. »<sup>57)</sup> Tandis que les historiens des sciences s'accordent à voir en Francis Bacon le premier théoricien de l'expérimentation scientifique au XVII<sup>e</sup> siècle, Duhem ne voit en lui que « le héraut enthousiaste de la méthode expérimentale, bien qu'il ne l'eût jamais pratiqué et qu'il s'en fit une conception entièrement fausse. »<sup>58)</sup>

C'est à bon droit que l'on a pu accuser Pierre Duhem de chauvinisme lorsqu'il attribue aux docteurs de la Sorbonne médiévale l'origine des premiers principes de la science moderne.<sup>59)</sup> Son

---

56) Stanley Jaki, préface à: Pierre Duhem, *To save the phenomena*, University of Chicago Press, 1969, p. xiii (Ma traduction, comme pour toutes les citations ultérieures sauf exception signalée.)

57) Pierre Duhem *La théorie... op. cit.*, p. 95

58) Pierre Duhem (Roger Ariew et Peter Barker eds.), *Essays in the history and philosophy of science*, Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1996, p. 194

59) Francis H. Cohen, *The scientific revolution, a historiographical inquiry*, Chicago: University of Chicago Press, p. 52

patriotisme à demi-mot le porte à surévaluer la rationalité de la vision du cosmos que se faisaient les docteurs de l'Université de Paris. Si les sentences portées contre l'astrologie furent bien l'objet principal des condamnations de 1277, l'esprit des scolastiques n'en demeurait pas moins tout imprégné de l'antique science des Chaldéens. La question ne fut jamais aussi bien documentée que par l'historien américain Lynn Thorndike dans les huit volumes qu'il consacra à l'histoire de l'astrologie et des sciences expérimentales.<sup>60)</sup> Pour le médiéviste, très familier de l'œuvre de Duhem, « une tâche immense attend celui qui entreprendra de retracer la lente progression du scepticisme au travers les écrits dénonçant l'astrologie, tels ceux de Nicole Oresme au XIV<sup>e</sup> siècle, ou ceux de Pic de La Mirandole, qui croyait toujours à la magie, au XV<sup>e</sup>. »<sup>61)</sup> C'est que « Albert le Grand, Thomas d'Aquin, Tycho Brahe et Kepler étaient attachés à la croyance de la domination générale des cieux sur le monde de la nature. »<sup>62)</sup>

Le gallicanisme de Duhem le prévint malencontreusement de considérer combien certaines idées prévalant dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle contribuèrent au progrès des sciences positives du fait même qu'elles tendaient à désacraliser le cosmos. Sans doute faut-il créditer l'épistémologue bordelais d'avoir mis en évidence l'étroite affinité qu'entretiennent ces cheminements parallèles de la pensée. La fécondité de ce rapport, cependant, se révèle bien davantage dans les réflexions scientifiques propres à certains milieux puritains de

---

60) Lynn Thorndike, *History of magic and experimental science*, New York, Macmillan, 1923-1958

61) *Ibid.*, p. 970

62) Lynn Thorndike, « The true place of astrology in the history of science. » in *Isis*, 46, 273, 1955, p. 274

l'entourage de Francis Bacon, William Whiston et Isaac Newton que dans les débats scolastiques qui animaient la Sorbonne médiévale.

Lynn Thorndike observe en effet qu'avec la publication des *Principia* par Newton en 1687, « les ailes astrologiques de la science de haut vol fondirent, et celle-ci tomba au sol pour devenir terrestre. »<sup>63)</sup> Il conviendrait de s'interroger sur les raisons du bannissement de l'astrologie du champ des sciences astronomiques qui intervient avec l'œuvre de Newton. Que des considérations religieuses en soient la cause ne saurait surprendre si l'on considère que le grand mathématicien possédait dans sa bibliothèque 31 exemplaires de la Bible en différentes langues et qu'il laissa à sa mort des milliers de pages manuscrites consacrées à l'histoire des religions. Le passage suivant, tiré d'un document inédit des fonds manuscrits de King's College, illustre la teneur des préoccupations religieuses du puritain de Cambridge : « Les Egyptiens supposaient que les étoiles étaient mues sur leurs orbites par des intelligences et qu'elles comprenaient et gouvernaient les affaires humaines, et que les statues, grâce à ces esprits, pouvaient nous entendre et nous aider et parfois se déplacer et fournir des oracles. Tels sont les Diables ou Dæmons que les idolâtres adoraient (Lév. 7:7, Deut 32:17, 2 Chron. 11:15, Psa. 106:37, 1 Cor. 10:20, Apoc. 9:20) et dont le culte était réprouvé par les Prophètes comme de la folie. »<sup>64)</sup>

Pas plus que les scolastiques, Newton ne séparait science et religion. Ces considérations sur le culte antique des astres sont ainsi insérées dans le texte même des *Principia*, le livre fondateur de la

---

63) Lynn Thorndike, « The true place of astrology in the history of science. » in *Isis*, 46, 277

64) Manuscrit *Keynes 7*, King's College, Cambridge, Royaume-Uni, folios 1-4

science moderne : « Les païens s'imaginaient que le soleil, la lune, les astres, les âmes des hommes et toutes les autres parties du monde étaient des parties de l'Être suprême et qu'on leur devait un culte, mais c'était une erreur. »<sup>65)</sup> Ces réflexions furent également placées dans les dernières lignes de la conclusion du *Traité d'Optique*, la deuxième contribution majeure de Newton aux sciences positives : « Si par cette méthode on vient enfin à perfectionner la physique dans toutes ses parties, l'on étendra aussi les bornes de la morale. Si les païens n'eussent pas été aveuglés par le culte des faux dieux, ils auraient sans doute poussé leur philosophie morale bien au-delà des vertus cardinales ; et au lieu d'enseigner la transmigration des âmes, et le culte du soleil et de la lune, et des héros décédés, ils nous auraient appris à adorer notre suprême Bienfaiteur, le véritable auteur de notre être, comme firent nos premiers pères avant d'avoir corrompu leurs esprits et leurs mœurs. »<sup>66)</sup>

Si ces propos peuvent surprendre, il convient de rappeler que, tout au long de son enfance, Newton connut l'interdiction de célébrer Noël, cette fête étant assimilée à l'ancien culte romain du soleil par le parti puritain alors au pouvoir. Cromwell et ses partisans étaient conscients du fait que les festivités du 25 décembre tenaient leurs origines des anciennes célébrations du *Dies Natalis Solis Invicti*, le jour de la renaissance annuelle du soleil associé au solstice d'hiver. Dans l'esprit puritain, l'attribution de cette date à la naissance du sauveur par l'Église de Rome au IV<sup>e</sup> siècle ne faisait que confirmer la nature idolâtrique du culte des « papistes ». C'est ainsi qu'il fut défendu au

---

65) Isaac Newton (trad. Madame la Marquise du Châtelet), *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, tome II, Paris, Desaint & Saillant, 1761, p. 177

66) Isaac Newton (trad. M. Coste), *Traité d'optique*, tome I, Amsterdam, 1720, p. 582

peuple anglais de fêter la Nativité de 1644 à 1660, malgré de nombreuses protestations populaires. Newton était né en 1642 et il devait entrer à Cambridge en 1661. L'astronome qu'il devint pouvait-il s'affranchir du puritanisme qui domina la société de son enfance ? Assurément, cette période mouvementée de l'histoire anglaise connut également une « révolution théologique » à laquelle Pierre Duhem aurait dû prêter attention, s'il est vrai qu'elle contribua à rationaliser notre vision du réel en même temps qu'elle désacralisait le cosmos.

## 6. L'effroi pascalien

Malgré le parti-pris nationaliste que Duhem imposait de façon préjudiciable à sa propre pensée, on ne saurait sous-estimer la pertinence de son propos du seul fait qu'il traduit les réflexions d'un savant conjuguant les qualités de l'historien à celles d'un praticien des sciences. Avec Ernst Mach et Wilhelm Ostwald, il œuvrait à la formation d'une théorie générale de la thermodynamique qui constituerait le fondement même de la physique et de la chimie. A sa mort, il laissait à la postérité une trentaine de livres et manuels, publiés pour la majorité par la prestigieuse maison d'édition parisienne Hermann & fils, et environ 400 articles publiés dans des revues académiques françaises, allemandes et anglo-saxonnes. Duhem voyait dans son *Traité d'énergétique*<sup>67)</sup> sa plus importante contribution au champ de la physique. Pour les physiciens d'aujourd'hui, le nom

---

67) Pierre Duhem, *Traité d'énergétique ou de thermodynamique générale*, 2 vols, Paris, Gauthier-Villars, 1911

du savant bordelais demeure surtout associé aux équations dites « de Gibbs-Duhem » et « de Duhem-Margules. » Outre l'influence de ses travaux sur Albert Einstein,<sup>68)</sup> l'acuité de ses analyses inspira certains membres du Cercle de Vienne, dont Otto Neurath et Philipp Frank, dans leur poursuite du programme positiviste.

Certes, les poètes attachés au génie des lieux imputeront à Pierre Duhem d'avoir concouru à l'extinction des représentations vécues d'un espace qualifié au nom d'une science tendant à homogénéiser le réel en même temps qu'elle le désacralise. C'est que le physicien de Bordeaux, avec l'auteur des *Pensées*, avait pris le parti de la lucidité, fusse au prix de la perte du sentiment rassurant de proximité des astres animés. Car si au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle « le silence éternel des espaces infinis effrayait » tant Pascal, c'est que le physicien moderne n'avait dès lors plus d'autre choix que de projeter son inquiétude sur un cosmos désenchanté.

---

68) Don Howard, « Einstein and Duhem, » in *Synthese* vol. 83, n°3 (1990)

## Bibliographie

- DUHEM, Pierre, *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hermann, 1913-1959
- \_\_\_\_\_, *Etudes sur Léonard de Vinci*, vol. 1-3, Paris, Hermann, 1906-1913
- \_\_\_\_\_, *Sauver le phénomène, Essai sur la notion de la théorie physique de Platon à Galilée* (1908), Paris, Vrin, 1994
- \_\_\_\_\_, *La théorie physique : son objet, sa structure* (2<sup>e</sup> édition légèrement modifiée 1914), Paris, Vrin, 1997
- \_\_\_\_\_, *Medieval cosmology, theories of infinity, place, time, void, and the plurality of worlds*, Chicago, University of Chicago Press, 1985 (Roger Ariew ed. & trad.)
- \_\_\_\_\_, *Essays in the history and philosophy of science*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996 (Roger Ariew et Peter Barker ed. & trad.)
- \_\_\_\_\_, « History of Physics, » (1911) in *Essays in the history and philosophy of science* (Roger Ariew and Peter Baker eds.) Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996
- \_\_\_\_\_, « L'évolution des théories physiques du XVII<sup>e</sup> à nos jours » *Revue des questions scientifiques* (2<sup>nd</sup> series), 40: 1896, pp. 463-99
- \_\_\_\_\_, *La science allemande*, Paris, Hermann, 1915
- ARIEW, Roger et BARKER, Peter, « Duhem and continuity in the history of science, » in *Revue internationale de Philosophie*, vol. 46, n°182, pp. 323-343

BOUTOT, Alain, « Physique et métaphysique chez Pierre Duhem, » in  
*Les Etudes Philosophiques*, no  $\frac{1}{2}$  jan-juin 1994, pp. 233-248

HOWARD, Don, « Einstein and Duhem, » in *Synthese*, vol. 83, n° 3,  
juin 1990, pp. 363-384

STOFFEL, Jean-François, « Pierre Duhem : un savant-philosophe dans  
le sillage de Blaise Pascal, » in *Revista Portuguesa de Filosofia*,  
t. 63, fasc. 1/3 jan-sept. 2007, pp. 275-307

〈국문요약〉

## 피에르 듀헴의 과학 기술에 나타난 우주의 탈신성화에 대하여

미카엘 조알랑

모든 우주의 구성성분에 적용되는 몇 가지 일반적인 법칙에 지배되는 현대 우주 표현의 기원은 무엇인가? 고대의 다신교와 우주세계의 비신성화를 넘어서 우리는 어떻게 성공하였는가? 물리학자 피에르 듀헴에 의하면, 동시에 우주의 균질화 과정과 그것의 비 신화화가 일어났을 때, 신학적인 혁명은 과학적인 혁명을 수반하고 지지해야만 했다. 실증주의적 역사기록학이 이 패러다임의 변화가 르네상스시대와 계몽주의시대의 업적이라고 주장하는 반면에, 듀헴의 역사기록학은 패러다임의 변화대신에 연속성의 관점에서 이 역사적인 개념이 오랜 과정 통해 이루어진 것을 고려하도록 우리를 초대한다. 그러므로, 코르페니쿠스, 갈릴레오, 케플러, 그리고 뉴턴의 업적은 제 삼 공화국의 학교 교과서가 주장하는 것만큼 혁신적이진 않다. 그렇지만 그들은 각각의 방식으로 우주세계에 세속화에 대한 우리의 시야를 형성시키는데 기여를 했다.

이 논지가 대담한것이기is 하지만, 자신이 공언하는 세계관의 기원에 대해 염려하는 어떤 교양인이라면 숙고해 보기에 가치가 있다.

주 제 어 : 태양중심설(héliocentrisme), 아리스토텔레스(Aristote), 우주구조학(cosmographie), 다신교(panthéisme), 코페르니쿠스(Copernic), 애니미즘(animisme), 스콜라철학(scolastique),

과학적인 혁명(révolution scientifique), 뉴턴(Newton), 천동설(géocentrisme), 세계관(vision du monde)

투 고 일 : 2012. 6. 23

심사완료일 : 2012. 7. 30

게재확정일 : 2012. 8. 3



## 2012년도 학회 임원진

<b>회 장</b>	선효숙(경희대)
<b>부 회 장</b>	한대균(청주대), 김정희(한양대), 김남연(강원대), A. Coppola(성균관대)
<b>감 사</b>	배혜화(전주대), 이선형(김천대)
<b>총 무 이 사</b>	홍명희(경희대)
<b>편 집 이 사</b>	이경래(경희대), 고봉만(충북대), 오정숙(경희대)
<b>학 술 이 사</b>	손주경(고려대), 노윤채(성균관대), 김태훈(전남대)
<b>재 무 이 사</b>	조만수(충북대)
<b>기 획 이 사</b>	정광흠(성균관대)
<b>정 보 이 사</b>	황혜영(서원대)
<b>섭 외 이 사</b>	문시연(숙명여대)

### 이사(가나다순)

권은미(이화여대)	이영목(서울대)
김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김정희(서울대)	이은주(수원대)
박만규(아주대)	장성욱(동의대)
박아르마(건양대)	정상현(숙명여대)
서덕렬(한양대)	조재룡(고려대)
신상철(경희대 문화경영대학원)	지영래(고려대)
원수현(세종사이버대)	한용택(건국대)
유기환(외국어대)	BARBIN Frank(한양대)
유호식(서울대)	Mari Caisso(성균관대)
이기언(연세대)	

## 프랑스문화예술학회 회칙

### 제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
  2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
  3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
  4. 분야별 연구회 운영
  5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

### 제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
  2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 정회원 2명 이상의 추천을 얻어 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

### 제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 회장 및 감사의 선출
  2. 회칙의 개정
  3. 예산·결산 및 사업계획 승인
  4. 기타 주요사항
- 제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 양측이 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

#### 제 4 장 임 원

- 제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.
1. 회장 1인
  2. 차기회장 1인
  3. 부회장 5인 이내
  4. 이사 30인 이내
  5. 감사 2인
- 제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.  
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.
- 제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.  
2. 학술은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.  
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 이사를 둔다.
- 제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.  
총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

섭외: 대외 관계 및 섭외, 교류에 관한 일

재무: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.  
2. 차기 회장을 전년도 정기총회에서 선출한다.  
3. 편집이사의 임기는 2년으로 한다.  
4. 단 2008년도에 한해 차기회장과 차차기 회장을 선출한다.

## 제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항

## 5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

## 제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

## 제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

## 편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

### 1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 10명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
  - 2) 부위원장 2인
  - 3) 위원 10인 이내
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

## 2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 회원이 아닌 경우 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

## 3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다. 재심은 원칙적으로 당 호에의 게재가 가능한 날짜까지 완료되어야 한다.

#### 4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

#### 부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.

## 연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

## 연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약  
프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성  
연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동  
연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집  
연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계  
연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

## 부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

## 저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

### 부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

## 논문심사규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.
 

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

## [ 논문 기고 안내 ]

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 '한글'이나 'MS Word'(프랑스어 논문의 경우)로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문투고용 학회전용메일(cfafrance@naver.com)로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
  - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
  - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
  - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
  - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.
  - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
  - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다. 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
  - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
  - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
  - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.

### 학 회 장

선효숙(경희대)

### 편집이사

이경래(경희대)

고봉만(충북대)

오정숙(경희대)

### 편집위원

이인숙(한양대)

전광호(부산대)

윤인선(전주대)

박형섭(부산대)

이은미(충북대)

박정준(인천대)

장한업(이화여대)

김길훈(전북대)

정남모(울산대)

김남연(강원대)

박규현(성균관대)

박선아(연세대)

강다원

(제주관광대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.

- 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다.

8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.

- 상임편집이사

- 이경래(경희대), 010-9037-3805, lkbk@khu.ac.kr

- 편집이사

- 고봉만(충북대), 010-2773-0988, hermes6311@chungbuk.ac.kr

- 오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 30만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 조만수(충북대), 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

하나은행, 599-910038-47307

## 회원가입 안내

### 1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 정회원 2인 이상의 추천을 받아 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

#### 1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

#### 2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

#### 3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

### 2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

### 3. 입회원서 제출 및 문의처

홍명희(경희대), 010-3180-5971 / (031)201-2276(연구실), hjejei@khu.ac.kr

### 4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : 하나은행

계좌번호 : 599-910038-47307

예금주 : 조만수, 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

## 프랑스문화예술연구 가을호(제41집)

---

초 판 인 쇄 : 2012년 8월 25일

초 판 발 행 : 2012년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세~~한~~ 디 시 링

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : [www.jin3.co.kr](http://www.jin3.co.kr)

---

비매품