



이 학술지는 2014년도 정부(교육부) 재원으로 한국연구재단  
의 지원을 받아 출판되었음.

This journal was supported by the National Research  
Foundation of Korea Grant funded by the Korean  
Government(MOE).

# 프랑스문화예술연구

겨울호(제54집)

《 목 차 》

## ■ 프랑스 문화·예술 ■

Le 'héros de combat' dans la littérature française : continuité/discontinuité ..... Micottis Pierrick .....	1
Jean Grenier critique d'art <i>Une autre leçon de liberté</i> ..... Yves Millet .....	37
프랑스 건축 아카데미 교육 혁신과 그 의미: 18세기 후반~19세기 후반의 그랑프리 드 롬Grand Prix de Rome, 콩쿠르 데몰라시옹Concours d'Emulation에 관한 연구 ..... 강상훈 .....	63
쥘리앙 그린 작품에서의 '중간시대'의 양상과 의미 ..... 김종우 .....	103
Gilles Mimouni의 영화 <i>L'Appartement</i> (1996)에서 소도구의 활용과 기능 ..... 이용주 .....	131
현실과 이상의 분리와 교차 : 레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 <i>L'Océantume</i> ..... 정상현 .....	167
초현실주의의 오브제와 상상력의 기제 ..... 조윤경 .....	191

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

Conceptualisation de la théorie aspecto-temporelle

- Notions distinctes des aspects fondamentaux et dérivés -

..... RO, Hee-Jin ..... 229



-----  
학회 임원진 / 273

프랑스문화예술학회 회칙 / 274

편집위원회 규정 / 280

연구 윤리 규정 / 284

저작권 규정 / 287

논문심사 규정 / 288

논문기고 안내 / 289

회원가입 안내 / 291

## Le 'héros de combat' dans la littérature française : continuité/discontinuité

Micottis Pierrick  
(Université Kyung Hee)

### Contents

1. Introduction
  2. Naissance de la représentation : le héros archaïque
  3. Héros épique et propagande religieuse, ou la continuité
  4. Le héros et l'anti-héros, ou la discontinuité
  5. En guise de conclusion :
- Bibliographie

### 1. Introduction

Le problème de l'héroïcité nourrit depuis bien longtemps des questionnements dans la recherche en littérature. Ici, une perspective est ouverte : au nom de qui ou contre quoi se bat le héros de littérature française ? Un premier élément de réponse serait de dire qu'autrefois le héros médiéval était en lutte au nom de la chrétienté, mais que le héros réaliste contemporain l'est souvent contre sa société. De tout temps cependant, on s'aperçoit que le héros exerce

plus ou moins une forme d'emprise sur le monde et les choses qu'il est censé exprimer : il est le représentant des hommes et des événements, il parle et agit souvent au nom et à la place du peuple à un moment de son histoire.

Cette théorie conventionnaliste s'applique particulièrement au titre que j'accorde au héros dans le présent article : *Le héros de combat dans la littérature française*. Dès le tournant du XI<sup>e</sup> siècle on remarque en effet que les écrivains reprennent l'idée de ce type de héros, déjà développée dans l'antiquité avec notamment l'*Odyssée*, mais en y faisant entrer cette fois plus amplement le combat chevaleresque sous les traits d'une idéologie ecclésiastique. La chanson de geste, les *Chroniques de Saint-Denis* et les premières proses de Chrétien de Troyes présentent alors une nouvelle façon d'exposer certains idéaux de la chevalerie à travers des convictions religieuses. Plus tard, le roman éclate en divers courants où domine la volonté de faire aller le héros dans un réel historique et social, ceci notamment avec la représentation des guerres du XX<sup>e</sup> siècle où le héros n'est plus tout à fait un guerrier au sens pur. Mais pour mieux en parler, revenons au titre de cet article sur lequel quelques remarques préalables s'imposent.

Notons tout d'abord que dans le cadre de cette contribution nécessairement limitée, ce titre pourrait sembler lourd d'informations. Pourtant ici, il ne sera pas question de traiter du héros de roman à travers toute l'histoire littéraire française. J'examinerai seulement certains faits remarquables dans la constitution de ce héros en adoptant un point de vue historique et social.

Ce que le titre nomme tout d'abord héros, c'est le personnage central autour de qui la littérature de roman, de théâtre, voire de

poésie s'est de tout temps cristallisée. Dans un sens particulier, le héros est un combattant valeureux, vainqueur d'hommes, d'armées, ou de monstres<sup>1)</sup>. Dans un sens plus général, c'est celui qui affronte de grandes tâches et porte à un degré éminent les qualités humaine s<sup>2)</sup> : il est celui dont l'impact et le succès auprès du grand public a largement contribué par retour à une *physionomanie* héroïque de roman. En cela, P. Hamon<sup>3)</sup> désigne avec justesse le héros littéraire comme un individu non seulement placé au sommet de la hiérarchie des personnages de l'œuvre, mais surtout comme un être porteur de valeurs dominantes et qui, de fait, suscite fortement l'adhésion du lecteur. Il y a physionomanie dans le sens où, selon M. Laroche, le héros est plus exactement « *le personnage-point de vue, celui avec qui l'auteur veut et fait en sorte que nous nous identifions* »<sup>4)</sup>. Aussi doit-on comprendre que dans toute œuvre romanesque, le phénomène de l'identification à lui seul laisse déjà présager la présence du héros comme celui dont l'agir correspond aux aspirations d'une société à une époque donnée, ou plus modestement aux qualités d'un peuple et d'une culture dont il incarne le destin. Pour reprendre les mots de P. Boudrot, les valeurs qu'incarne le héros lui confèrent en retour une emprise sociale à la mesure de sa stature<sup>5)</sup>.

---

1) SOURIAU A, « Héros », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p.826.

2) *Ibid.*, p.827.

3) HAMON P, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, «Écriture», Paris, PUF, 1984, pp.56-58.

4) LAROCHE M P, « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et images du pays*, vol. 4, n°1, 1971, p.1. article consulté le 26/06/2015, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/600238ar> DOI: 10.7202/600238ar

5) BOUDROT P, « Le héros fondateur », *Publications de la Sorbonne*, 2002, p.170, article consulté le 13/08/2015, disponible sur : <http://www.caim.info/revue-hypotheses-2002->

Ce que le titre nomme ensuite le combat, c'est le rapport que le héros entretient avec des faits d'armes mythiques ou historiques. Historiquement, c'est le guerrier chrétien de l'épopée médiévale, là où le récit remplit encore la fonction qu'il tenait à l'âge pré-héroïque du monde antique, mais où désormais le héros apparaît déjà beaucoup plus sous sa forme moderne. Ce héros-là fait son entrée dans l'Histoire en tant que vérité mise en fiction, une vérité qui est aspiration d'une société tout entière. Mais le héros de combat est également celui qui, dans des âges plus modernes, voire contemporains, lutte sans armes. Son combat il le livre parfois avec lui-même.

Ce que le titre nomme continuité, c'est une somme de moments essentiels dans la genèse du héros, que je situe depuis les origines antiques jusque dans le processus d'une transformation qui se poursuit pour ainsi dire jusqu'à l'époque médiévale, sans qu'il n'y ait de rupture radicale avec le sens originel du héros. Pour situer le débat sur l'évolution du héros dans la continuité, nous pourrions dire, par exemple, qu'avec le récit de Protée habillé de mille façons différentes, le héros s'épanouit dans une zone transformationnelle assez large de ses virtualités essentielles.

Ce que le titre nomme enfin discontinuité consiste moins dans le passage brutal d'un état achevé du héros - comme celui de l'époque médiévale - à un autre tout aussi achevé - celui de l'époque moderne -, qu'à un saut dans le temps comme temps de 'renversement' du héros ou si l'on veut, comme temps de reconversion décisive du héros, sans que ne soient effacés ses antécédents lointains, comme certaines symboliques mythiques et valeurs incarnées. Avec l'avant et l'après (continuité/discontinuité),

c'est finalement prendre cas d'une certaine réflexivité du héros épique et reconnaître en lui ses potentialités fédératrices essentielles dans son usage littéraire et social.

Dans cette contribution, mon analyse s'appuie essentiellement sur des fragments littéraires renvoyant à un corpus réunissant dix-huit œuvres classées selon les titres suivants :

(continuité)

L'Odyssee (fin du VIIIe siècle av. J.-C)

La chanson de Roland (fin XIe siècle)

Chroniques de Saint-Denis ou

Grandes Chroniques de France (fin XIIe siècle)

Le Chevalier de la charrette (Chrétien de Troyes, fin XIIe siècle)

Perceval ou le conte du Graal (Chrétien de Troyes, fin XIIe siècle)

(discontinuité)

Dom Juan (Molière, 1665)

Les Liaisons dangereuses (Laclos, 1782)

Courrier Sud (Saint-Exupéry, 1928)

Vol de nuit (Saint-Exupéry, 1931)

Voyage au bout de la nuit (Céline, 1932)

La condition humaine (Malraux, 1933)

L'Espoir (Malraux, 1937)

La nausée (Sartre, 1938)

Terre des hommes (Saint-Exupéry, 1939)

Premier de cordée (Frison Roche, 1941)

*Le Silence de la mer* (Vercors, 1942)

*Molloy* (Becket, 1951)

*Extension du domaine de la lutte* (Houellebecq, 1997)

Comme le laissent déjà entrevoir certains titres de ces œuvres (pour autant qu'on en connaisse le contenu), mon approche se focalise essentiellement sur le héros de combat comme sujet qui se construit et se modifie au cours du temps par la dynamique même des transformations du social. Le choix des œuvres littéraires nommées ci-dessus se justifie par le fait que mon étude s'intéresse au héros comme configuration du social en mutation, et que ce héros correspond ainsi à des identités collectives changeantes (motivations essentielles d'époque). Selon mon classement, je pars du postulat que ce changement est continu lorsque le héros de combat se consolide et s'affirme dans son identification à la collectivité sociale, et que ce changement devient discontinu lorsque la société change radicalement et que le héros affirme son individualisme.

## 2. Naissance de la représentation : le héros archaïque

Rapporté à la notion de *type de société*, ce qui fonde le héros de littérature française est sans nul doute à rechercher au sein de la civilisation grecque. C'est elle qui en est le substrat, et c'est ce dont témoignent indubitablement les œuvres 'à retardement' des écrivains de la Pléiade, comme Du Bellay avec son fameux « *Heureux qui comme Ulysse...* », ou encore Ronsard qui puisera son inspiration dans la culture de la Grèce avec ses *Odes* de 1550 qui fourmillent de références mythologiques.

Le fait est cependant que l'étude de la mythologie grecque ne s'intéresse très souvent qu'au parcours du héros, qu'à ses actions et ses coups d'éclat. Ce faisant, la diégèse, les péripéties et l'émergence verbale du héros sont les seuls éléments pris en compte ; les chercheurs s'assignent alors comme objet prioritaire la mise au jour des significations, sans vraiment tenir compte de ce que le héros de la mythologie grecque est avant tout l'archétype de la société à laquelle il réfère. Comme l'explique O. Spengler<sup>6</sup>), « *le Grec sentait l'alogique, le hasard aveugle du moment.* » Comme le remarque également J. Barrycoa<sup>7</sup>), le Grec avait alors le sentiment que « *les dieux agissaient dans les événements humains mus par des envies ou des passions incompréhensibles.* » Faisant ainsi obstacle à un sens logique, l'arbitraire des dieux grecs pouvait être contrecarré par l'intermédiaire d'un héros. Celui-ci était alors conçu comme un personnage à double référence, scindé entre l'humain et une multitude de dieux<sup>8</sup>).

C'est ainsi que le héros grec a très souvent pour parents, d'un côté un homme ou une femme qui lui transmet des qualités humaines, de l'autre côté une déesse ou un dieu qui lui fournit des qualités surhumaines. La construction de cet être se fait donc par « ajout » d'une certaine puissance surnaturelle sans que n'y soit enlevé sa part de faiblesse humaine, et ceci constitue un premier pas vers le réalisme. Le héros est alors comme Héraklès, fils de Zeus, père des

---

6) SPENGLER O, *Le déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1976, p.133.

7) BARRYCOA J, *La mort du temps, Tribalisme, civilisation et néotribalisme dans la construction culturelle du temps*, Limoges, PULIM (bibliothèque européenne des idées), 2009, p.80.

8) SOURIAU A, *Op. cit.*, p.826.

dieux et des hommes, mais également fils d'Alcmène,<sup>9)</sup> femme mortelle. Il se fait vainqueur des douze épreuves exigées par Eurysthée<sup>10)</sup>, mais il devient également celui dont Héra<sup>11)</sup>, déesse des phénomènes célestes, frappe de folie et qui, affaibli, s'attaque à ses propres fils et neveux.

Le héros grec est donc à la fois un JE sociétal et un ILS de divinités ; il demeure en cela un personnage archaïque dont les capacités humaines sont tout à fait disproportionnées. Voici un extrait significatif de l'Odyssée traduite par P. Jaccottet relatant la lutte qu'Ulysse engage contre le Cyclope :

*« [...] mes compagnons étaient autour de moi ;  
un dieu nous insufflait un grand courage.  
Eux, s'emparant du pieu d'olivier acéré,  
l'enfoncèrent dans l'œil ; moi, appuyant par  
en dessous, je tournais, comme on fore une  
poutre pour un bateau [...] »<sup>12)</sup>*

Ici, le combat est livré contre un monstre mythique. Aujourd'hui, nous dirions qu'Ulysse cherche simplement à sauver sa peau. Ulysse représente cependant pour toute une société d'alors, une réalité humaine face à un monde démesuré, celui des monstres et finalement des dieux. Ulysse est l'homme que la légende élève ainsi au rang d'idole, et ses exploits extraordinaires lui confèrent une

---

9) Épouse d'Amphytrion (roi de thèbes), JULIEN N, *Le dictionnaire des mythes*, Paris, Marabout, 1992, p.46.

10) Fils du roi d'Argos.

11) Notons qu'en grec ancien Héraklès (Ἡρακλῆς / *Héraklēs*) signifie "Gloire d'Héra".

12) JACCOTTET P (trad.), *L'Odyssée*, Paris, La Découverte, 1982, I, 1-4.

estime incomparable. Il fonctionne comme un miroir de la société pour qui l'idéal militaire, la force et la vaillance sont admirés.

Ainsi peut-on affirmer que le héros des récits grecs est l'ancêtre du héros épique de notre culture occidentale ; il est avant tout le meilleur des hommes dans une armée.

### 3. Héros épique et propagande religieuse, ou la continuité

Premiers signes d'une continuité dans l'évolution du héros, premiers balbutiements de la littérature française : vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle le héros est celui dont la chanson de geste relate les exploits guerriers, mais cette fois dans un tout autre registre que celui du héros antique.

Désormais le destin du héros n'est plus soumis à la providence arbitraire et illogique des dieux. Sa providence, c'est sa prédestination par la grâce divine de Dieu, l'être suprême créateur de toutes choses. Avec Dieu de la chrétienté médiévale, le héros est alors l'objet d'aventures initiatiques où il se trouve confronté à un défi d'abnégation de soi ; le lecteur, quant à lui, occupe la position de l'initié virtuel. Le cadre général où cette relation s'établit est orienté en sous-main par toute une société qui cherche à servir Dieu.

On remarque par ailleurs que bien souvent, le héros médiéval est un roi ou un chevalier ayant réellement existé. Celui qui marquera sans doute le plus la littérature de l'époque médiévale est Roland (ou Hruodland en francique), dit *Roland le Preux*, chevalier franc, comte

des Marches de Bretagne, né en 736 et mort en 778 à Roncevaux<sup>13</sup>. *La chanson de Roland* qui se constitue d'un long poème de 4000 vers, raconte l'histoire d'un héros luttant jusqu'au sacrifice. Sa bravoure va ainsi donner lieu à la première œuvre épique française dans la *Geste du roi*<sup>14</sup>, la guerre servira sa légende. Car si l'arrière-garde de Charlemagne se fait réellement massacrer par les Vascons (Basques) à Roncevaux, la mort glorieuse de Roland sera l'occasion d'exalter le sentiment patriotique et religieux par la fiction. Voici quelques vers, extraits de la chanson :

« *Si vous mourez, vous serez de saints martyrs* »  
 « *Vous aurez des sièges au paradis.* » (v. 1134-1135)  
 « *Le saint paradis vous est grand ouvert* »  
 « *Vous serez assis près des innocents.* » (v. 15522-1523)  
 « *Alors Roland dit : « Ici nous recevrons le martyr*  
 [...]» (v. 1922)<sup>15</sup>

Ce qui diffère ici du récit mythique de la Grèce antique, c'est que le héros est devenu un simple sujet qui cherche à servir Dieu selon le principe de la féodalité chrétienne<sup>16</sup> : psychologiquement parlant, Roland est différent d'Ulysse en ce qu'il ne cherche pas à échapper

13) ROBERT 2, *Dictionnaire des noms propres*, Paris, Robert, p.1543. Outre la chanson de geste, ce personnage donnera son nom à la brèche de Roland, une trouée de quarante mètres de large et de cent mètres de haut s'ouvrant au-dessus du cirque de Gavarnie dans les Pyrénées.

14) *Ibid.*, p.1543.

15) *Se vos murez, esterez seinz martirs, Seiges avrez el greignor pareïs.* (v. 1134-1135), *Seint paereïs vos est abandunant ; As Innocenz vos en serez seant.* (v. 15522-1523), *Ço dist Rollant : «Ci recevrumz matyrie [...]»* (v. 1922), BÉDIER J (trad.), *La chanson de Roland*, manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, Oxford, Digby 23, 1928.

16) *Op. Cit.*, p.1543.

à la mort ; il veut mourir au contraire pour atteindre la vie éternelle auprès du Tout-Puissant.

Le Moyen Âge constitue également une évolution par rapport au monde antique, en ce qu'il ouvre sur une véritable historisation du héros. Cela se remarque particulièrement avec les chroniques médiévales (*Chronique de Saint-Denis* ou *Grandes Chroniques de France*) qui apparaissent vers le milieu du XIIe siècle et qui prennent le relais sur la chanson de geste. Rédigées par les évêques et les grandes abbayes, les chroniques présentent les exploits de rois et de chevaliers embellis, purifiés et sanctifiés<sup>17)</sup>. Voici un extrait de la chronique de Charles VI où le narrateur exhorte les chevaliers à combattre vaillamment pour le roi contre la flotte anglaise à Harfleur :

*« Nul espoir de fuite ; déployez toute votre vaillance, si vous voulez obtenir aujourd'hui la victoire avec l'aide de Dieu et de sa très glorieuse mère, dont l'Église célèbre en ce jour l'assomption, et à laquelle nous devons recommander pieusement le succès de notre entreprise. »<sup>18)</sup>*

Comme l'explique D. Boutet, les chroniques « *s'efforcent de présenter une société marquée par les vertus chevaleresques et*

---

17) WIKIPEDIA, Contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0. Source : Article « Chronique médiévale » de Wikipédia en français (auteurs), article consulté le 2 mars 2013, Code  
html: (<a href="http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr">

18) « *spes fuge nulla ; et ideo « necesse est ut confugiatis ad strenuitatem acquirendam ,ut possitis hodie adipisci victoriam, cum auxilio tamen Dei et gloriosissime matris ejus, cujus alium transitum nunc universalis Ecclesia sollemnizat, et cui rei exitum censeo devotissime commendare.* », BELLAGUET M,L, *Chronique de Saint-Denis*, Livre XXXVII, Tome 6, Paris, Crapelet, 1817, p39.

*couronnées par un roi de type augustinien, soutien de l'Eglise et protecteur des plus faibles, défenseur de la justice* »<sup>19)</sup>. Les chroniques ont surtout ceci de particulier, elles relatent et conservent la lignée royale, ainsi que celle de la noblesse et du clergé de France, surtout lorsque parmi cette noblesse se distinguent des saints ou des conquérants. Si les chroniques sont là pour servir de référence à leurs descendants<sup>20)</sup>, elles remplissent également le rôle de propagande de la religion et de l'endoctrinement militaire<sup>21)</sup>. Ce faisant, la fiction n'est pas en reste.

Dès la fin du XIIe siècle, la transmission orale de l'épopée - qui n'a pas cessée pour autant (ni les chroniques) - cède le pas au roman. Chrétien de Troyes - dont l'œuvre écrite entre 1170 et 1190 se constitue de romans en vers - est celui que le monde des Lettres considère encore aujourd'hui comme le plus grand romancier du Moyen Âge. Certains de ces romans, comme *Le Chevalier de la charrette* (1176) ou *Perceval ou le conte du Graal* (1180), sont résolument tournés vers la fiction et le mythe. Les intrigues se fondent sur la quête de l'identité et sur des épreuves qualifiantes par lesquelles le héros se valorise. Sous la plume de Chrétien de Troyes, Perceval, protagoniste *du conte du Graal*, est de surcroît animé par la charité chrétienne, il en est l'incarnation même. A. Hoog explique que dans le *Conte du Graal* « *Le christianisme reprend [ainsi] à son profit, dans le fond des images collectives, la*

19) BOUTET D, « Chroniques médiévales », *Dictionnaire des littératures de langue française*, (sous la dir. de J.-P de BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A. REY), Paris Bordas, 1987, p.485.

20) WIKIPEDIA, *Op. Cit.*

21) Cela se remarque particulièrement dans le Cycle de la Croisade relatant les exploits de Godefroi IV de Bourgogne (dit Godefroi de Bouillon, né à Baisy, près de Genappe, 1061- Jérusalem, 1100).

*coupe, la lance, le plat de l'épée* »<sup>22)</sup>. Ici, le héros chevalier répond exactement à l'image de ce que veut la société. Le conte, quant à lui, joue le rôle d'un récit d'initiation chrétienne et d'éducation chevaleresque.

Vaillance, choix et élection du meilleur, le chevalier doit alors se transformer, sans quoi il risque de ne pouvoir survivre. Tel est le cas de Lancelot, héros du roman *Le Chevalier de la charrette*, dont le chemin est jalonné d'embûches. Se dressent notamment devant lui le nain trompeur, les demoiselles tentatrices, ainsi que le passage périlleux du pont de l'épée sur le fleuve infernal. Dès lors que Lancelot se voit désigné comme le libérateur des captifs du royaume de Gorre, sa mission prend un caractère résolument messianique :

*« Afin que Dieu donnât force et vigueur,  
Contre son adversaire,  
Au Chevalier qui devait combattre  
Pour délivrer les captifs,  
De même les gens de Gorre  
De leur côté priaient  
Que Dieu donne la victoire »*<sup>23)</sup>

Là encore, Dieu est omniprésent : il est d'abord sollicité pour donner force et courage, il l'est encore une seconde fois pour offrir la victoire.

A l'instar du héros de l'antiquité, le héros médiéval a donc besoin

---

22) CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Roman du Graal*, Paris, Gallimard, (coll. Folio), 1974, p.24.

23) CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la charrette*, (Lancelot). Roman trad. de l'ancien français par J. FRAPPIER. Paris, Champion, 1962, in-8°, vers 3569-3576.

d'une force supérieure qui puisse lui offrir la victoire sur l'ennemi. Tel un Ulysse, le héros médiéval suit un parcours performatif jalonné d'épreuves. Mais ce qui change au Moyen Âge, c'est que l'aventure mène le héros dans un parcours expiatoire<sup>24)</sup> et rédempteur. L'avènement du Christ, qui scelle la conversion, veut en effet que ce héros soit doté cette fois d'une conscience et de facultés rationnelles. Il n'a plus la puissance d'un héros demi-dieu de l'antiquité, ses erreurs et sa volonté le rendent plus humain. Ce héros fait certes écho au héros de la mythologie antique, mais en s'assimilant à un autre registre culturel plus objectif : être un soldat de Dieu<sup>25)</sup> pour qui le Christ est un Miroir à double face, divin mais aussi et surtout humain<sup>26)</sup>.

#### 4 Le héros et l'anti-héros, ou la discontinuité

Là où le héros littéraire manifeste un changement radical par rapport au héros de la chrétienté, c'est dans *Dom Juan* de Molière (pièce en prose jouée à Paris en 1665)<sup>27)</sup>. Ici, le héros n'est plus un chevalier au service de Dieu, mais au contraire un personnage sceptique, sarcastique et subversif. Lorsque Sganarelle interroge Dom

24) MADDOX D, *Voix et textualité du schéma eschatologique*, Limoges, PULIM, NAS no31, 1994, p.39.

25) Notons que dans la société médiévale du XIe et XIIe siècles, nombre de chevaliers étaient engagés au service de Dieu dans la guerre sainte contre les Sarrasins. Ils étaient ceux qu'on nommait exactement les *miles Christis* (soldats du Christ). Voir à ce propos DUBY G, MANDROU R, *Histoire de la civilisation française*, Moyen Age-XVIe siècle, Paris, Armand Colin, 1968, p.124.

26) *Op. cit.*, p.39.

27) Ici nous ne sommes plus dans la littérature de roman puisqu'il s'agit de théâtre, mais nous donnons Dom Juan en exemple car son influence dans le roman sera tout à fait remarquable.

Juan :

« -Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?

- Laissons cela [répond Dom Juan] Oui, Oui [...]

Ah ! ah ! ah !, [...] La peste soit du fat ! »<sup>28)</sup>

Dom Juan ne fait pas que douter de l'existence de Dieu, il le dessert en combattant l'éthique chrétienne. Dom Juan représente en effet le briseur de ménage par excellence, et ses proies féminines ne sont que prétexte pour porter atteinte aux valeurs auxquelles s'attachent l'Église et la bonne société, comme par exemple le mariage, la morale. Pour P. Sollers, Dom Juan ne croit ni à Dieu ni à Diable<sup>29)</sup>. Il serait cependant plus juste de dire qu'il ne croit pas que Dieu puisse être maître du destin de l'humanité. Avec Dom Juan, la loi des hommes comme celle de Dieu sont bousculées. Il écrase les plus pauvres et se moque de l'Église. Le personnage est dominateur, manipulateur, pervers et diabolique, et sa conduite dépasse de loin la dialectique hégélienne du Maître et de l'esclave : Dom Juan vit dans une sorte d'héroïsme cornélien<sup>30)</sup> où, en Maître régissant, il engage une lutte mortelle avec le Maître suprême : Dieu.

Finalement, avec la mise en cause donjuanesque des biens matériels et spirituels de l'ici-bas, la révolution française n'est pas loin. Le héros de Molière ouvre sur un autre univers, sur d'autres

---

28) MOLIERE, *Dom Juan*, ACTE III, scène première.

29) SOLLERS P, *Eloge de l'infini, Don Juan et Casanova*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2003, p.810.

30) Voir à ce propos : DOUBROVSKY S, *Cornélie et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

valeurs.

Tout autant tragique et révolutionnaire, mais plus pervers et narcissique que Dom Juan sera son héritier : le vicomte de Valmont, héros libertin du roman *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Dans ce roman qui se présente comme un recueil de lettres données pour vraies, l'une des protagonistes du vicomte, la marquise de Merteuil, exhorte celui-ci de la manière suivante :

« [...] jurez-moi qu'en fidèle Chevalier vous ne courez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci fin. Elle est digne d'un Héros : vous servirez l'Amour et la vengeance [...]»<sup>31)</sup>

Par un retournement des choses, ici le héros est convié à se venger donc à se battre contre le bien. Le roman est certes conçu comme une pensée moralisatrice de l'époque (exposition du mal), mais le héros libertin n'en demeure pas moins à ses forfaits. La société a changé : *Les liaisons dangereuses* ne font jamais référence à l'existence de Dieu. Aucun défi au ciel n'y est proféré. Aucune provocation avec l'au-delà n'y est exprimée comme c'est le cas dans *Dom Juan* de Molière. Cette fois, le héros libertin se manifeste sous une troublante humanité mêlée de sadomasochisme. Ici, Dieu est tout simplement mis à l'écart. Dieu est mort ; le combat se trouve désormais ailleurs.

En faisant un grand saut dans le temps, nous arrivons cette fois au XXe siècle. Si j'évoque ce siècle, c'est que désormais la visée initiatique à caractère religieux s'est complètement estompée au profit

---

31) *Les liaisons dangereuses*, Lettre II.

de la rencontre du héros avec lui-même, avec sa propre confrontation au *moi* dans un parcours parfois performatif. C'est le siècle de l'expérience autobiographique par excellence. On y trouve par exemple le héros du roman *Vol de nuit* (1931) de Saint-Exupéry, récit d'une expérience vécue à l'époque où l'Aéropostale en n'est qu'à ses débuts. Comme l'explique B. Valette, *Vol de nuit* est l'épopée du pilote conquérant d'un royaume jusqu'alors interdit. Bien que le péril soit omniprésent, ce nouvel Icare s'entête à tout risquer et à se battre avec son avion contre les éléments naturels pour apporter à destination quelques sacs de courrier. Voici en substance ce que dit le narrateur :

« Dans une minute il [l'avion] franchira Buenos Aires, et Rivière, qui reprend sa lutte, veut l'entendre, l'entendre naître, gronder et s'évanouir, comme le pas d'une armée formidable en marche vers les étoiles [...] S'il [Rivière] avait suspendu un seul départ, la cause des vols de nuit était perdue. »<sup>32)</sup>

Seule compte la mission à remplir. Avec *Courrier Sud* (1928) notamment, l'épreuve de la solitude et de la détresse dans le Sahara prend forme d'un véritable combat qui rend finalement le pilote rescapé meilleur qu'il ne l'était auparavant.

Avec un peu de recul, on se rend compte que le héros de la littérature médiévale s'est cependant largement "dégradé" au cours des siècles suivants. Étant donné qu'au XXe siècle le religieux n'est plus un fait social déterminant, cela joue en effet au détriment de

---

32) *Vol de nuit*, Chapitre XXIII, in paragraphes 1 et 2.

l'héroïsme littéraire lui-même. Cette fin de l'héroïsme s'accompagne également de la fin du patriotisme ; cela se constate de manière flagrante avec *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline, roman où le héros du nom de Bardamu est présenté comme une figure radicalement opposée au héros médiéval. Aventurier désabusé, Bardamu est très exactement un anti-héros cynique, parfois lâche. Pour lucide que soit sa perception des choses, le regard qu'il pose sur le monde est souvent plein de rage et de haine. Bardamu est plus exactement celui dont Céline dresse le portrait à travers son propre vécu. Pour lui, le combat est inutile. Aucune solution n'est possible. Tout est perdu d'avance. Comme l'explique M.-C Bellosta, dans *Voyage au bout de la nuit* « *la misère morale n'a pas plus de solution individuelle que la misère sociale de solution historique.* »<sup>33</sup>).

Avec Bardamu (de barda : sac et matériel que porte sur lui le militaire), nous assistons dès le début du roman à l'irruption de la guerre de 14/18. Avec la guerre comme phénomène littéraire, Bardamu représente cette fois l'image du soldat qui déserte et refuse de se battre. Bardamu est synonyme de déchéance, d'échec humain. En qualité de rescapé de 14-18, il est celui pour qui le patriote est un soldat gratuit (un appelé) qui viendra, comme il le dit :

« [...] engraisser les sillons du laboureur anonyme, »<sup>34</sup>).

---

33) BELLOSTA M.-C, « Céline », *Dictionnaire des littératures de langue française*, (sous la dir. de J.-P de BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A, REY), Paris Bordas, 1987, p.401.

34) CÉLINE L-F, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (collec. Folio), 2013, p.68.

Avec Bardamu, il n'y a donc plus de mythe ni d'épopée, ni donc de combattant au sens de *guerrier valeureux*, mais la réalité de la guerre avec ses absurdités, ses souffrances, ses morts et ces fous de guerre :

« *Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlant, en auto [...] enfermés sur la terre, comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et continents [...] »<sup>35)</sup>*

Ici, le héros isole un principe essentiel : la raison dans la déraison. Avec lui, les hommes de guerre ne sont plus, comme dans la pensée médiévale, magnifiés, mais représentés à l'état brut dans leur folie meurtrière. A l'héroïsme mâle qui jadis s'affirmait dans les romans de chevalerie, se substitue ici l'héroïsme des cinglés de guerre. La guerre comme folie vécue par l'auteur, l'est également pour une société entière qui a subit cette calamité et qui n'en veut plus.

Dans la littérature française du XXe siècle, la guerre suscite pourtant encore parfois chez le héros quelques sursauts de sentiments patriotiques que nous trouvons, par exemple, dans le roman *Le silence de la mer* (1942)<sup>36)</sup> de Vercors (pseudonyme Jean Bruller), écrivain de la Résistance. Dans ce roman, Vercors raconte des faits qui se situent au début de l'Occupation allemande : un officier de la Wehrmacht, passionné de culture française, occupe la maison d'un vieil homme et sa nièce. L'oncle et la nièce s'opposent à la présence

---

35) *Ibid.*, p.13.

36) Nouvelle publiée aux éditions Minuit.

allemande par un silence de refus. À travers des monologues prônant le rapprochement des peuples, l'officier, homme de combat, se rend compte un beau jour qu'il s'est battu contre ce qu'il aimait :

*« Son regard encore une fois balaya les reliures  
doucement luisant dans la pénombre, comme pour  
une caresse désespérée.  
- Ils éteindront la flamme tout à fait ! cria-t-il.  
L'Europe ne sera plus éclairée par cette lumière ! »<sup>37)</sup>*

Ici, la scène se déroule dans la bibliothèque de la nièce. L'officier découvre soudain l'inutilité de son combat : demain, les livres dont il caresse la reliure seront peut-être détruits.

C'est plus tard avec *Molloy* (1951), le roman de Becket, que le héros touche un peu plus le fond des choses. Molloy est l'antithèse du héros qui se bat. C'est un clochard à moitié paralysé. Guidé par une voix intérieure, son aventure le conduit un beau jour en lisière d'une forêt. Il s'y traîne avec peine avant d'échouer sur le bord d'un fossé. Au lieu d'essayer d'en sortir, voici ce qu'il dit :

*« Car comment me traîner à travers ce vaste  
herbage, où mes béquilles tâtonneraient en vain ?  
[...] Molloy pouvait rester là où il était. »<sup>38)</sup>*

Si l'être beckettien est un héros qui va de moins en moins bien, Roquentin, le héros du roman *La nausée* (1938) de Sartre est lui aussi

---

37) VERCORS, *Le Silence de la mer*, Paris, Albin Michel, (1942), p.réédition 1951, p.47.

38) BECKETT S, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, pp.123, 125.

quelqu'un qui finalement ne va pas bien du tout et qui éprouve même beaucoup de mal à se ressaisir. Son récit intimiste, plus ou moins autobiographique, est celui d'un être qui, du jour au lendemain, ne perçoit plus le monde de la même façon. Pour tout dire, la vie ne fait plus vraiment sens pour ce héros. Il déprime et une forte envie de vomir lui vient parfois. Au miroir, son image-même l'effraie :

*« Un peu plus, j'étais pris au piège de la glace.  
Je l'évite. »<sup>39)</sup>*

Roquentin refuse de se voir comme il refuse de lutter contre ses propres démons. Avec lui, l'aventure se termine dans la décomposition et la paralysie. Comme le souligne avec justesse J.-M. Rodrigues, dans le roman de Sartre « *le véritable héros c'est la Nausée* [...] *Il ne lui arrive rien hors l'écœurant envahissement des choses et le débordement paralysant de l'anodin*»<sup>40)</sup>. A partir de là, le sens du *héros* prend une tournure résolument tragique et terre-à-terre. Avec Roquentin, le héros devient simplement le personnage de prédilection du roman. Il est celui qui prend le vertige et qui tente de résister un tant soit peu pour ne pas défaillir, pour ne pas aller se pendre. Il est celui qui s'évite du mieux qu'il peut et autour duquel se cristallisent finalement la fiction et la signification du roman individualiste de l'époque moderne.

Dans cette même veine viendra plus tard le héros dépressif du

---

39) SARTRE J.-P., *La nausée*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1938, p.53.

40) RODRIGUES J.-M., « La Nausée », *Dictionnaire des œuvres littéraires françaises* (sous la dir. de J.-P. BEAUMARCHAIS et D. COUTY), Paris, Bordas, 1994, p.1362.

roman *Extension du domaine de la lutte* (1997) de Houellebecq. Au héros tragique célinien et sartrien, Houellebecq substitue un personnage nihiliste qui s'obstine dans l'échec social et le cynisme. Si ce personnage observe méticuleusement le monde des relations sociales hommes-femmes et le fond de libéralisme multiforme (économique et sexuel) qui les anime, ce n'est pas pour lutter contre ce monde, mais pour chercher à croire que ce monde sans Dieu et sans chaleur humaine est sans issue. Pour le personnage houellebecquien, la condition humaine et sociale se résume à l'échec, et il n'y a absolument pas moyen d'en sortir. Voici l'une des réflexions que fait le héros narrateur à l'adresse du lecteur :

*« Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un : de toute façon, je n'ai pas d'autre issue. Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirais autant - et peut-être un peu plus. »<sup>41)</sup>*

Cette fois, l'écriture elle-même est prise comme moyen de lutter, mais la lutte engagée l'est sans grande conviction. Force est de constater qu'ici le héros s'investit dans un enjeu personnel perdu d'avance. Il écrit pour dire ce qu'il a vu, sachant que cela ne changera rien. Ce héros-là n'est pas celui qui cherche à combattre, mais à prouver simplement le bien-fondé de sa vision du monde. Comme l'explique M. Pelletier, le héros-narrateur houellebecquien «

---

41) HOUELLEBECQ M, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, ed. J'ai lu, 1994, p.14.

*ne veut pas gagner, [mais simplement] avoir raison, »<sup>42)</sup>. Ce héros-là n'est pas un personnage antagonique en lutte contre l'adversité. C'est un héros omniscient qui - par narrateur interposé - veut conserver son individualité ; pour y parvenir, ce héros triche avec le monde qu'il est censé représenter<sup>43)</sup>. Il n'est que celui qui joue le rôle principal dans un certain nombre de situations et auquel le lecteur est fortement appelé à s'identifier<sup>44)</sup>.*

Au XXe siècle, le héros épique resurgit certes de temps à autre au gré d'une écriture, comme par exemple dans *L'espoir* (1937) de Malraux. Ici, Manuel, le héros, est pris dans la tourmente de la guerre d'Espagne. Mais si Manuel choisit de se battre et semble ainsi redonner vie au héros épique, son combat n'a cependant plus tout à fait la même fonction que chez le héros médiéval dont le motif de guerre est de gagner contre les forces du mal avec l'épée de la chrétienté. Manuel place simplement son idéal dans le camp des républicains contre le fascisme. A la fois combattant et victime, le héros apparaît cette fois comme le fondateur d'un nouvel ordre, celui de la liberté. Voici un extrait du roman :

*« Anarchistes, communistes, socialistes, républicains,  
comme l'inépuisable grondement de ces avions mêlait  
bien ces sangs qui s'étaient crus adversaires, au  
front fraternel de la mort. »<sup>45)</sup>*

---

42) PELLETIER M, *Extension du domaine de la lutte* de MICHEL HOUELLEBECQ, sociologie romancée et didactisme littéraire, mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Rimouski, juillet 2009, p.101.

43) PELLETIER M, *ibid*, p.46.

44) LAROCHE M, « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et images du pays*, vol. 4, n° 1, 1971, pp. 27-28, article en ligne, consulté le 2 mars 2013, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/600238ar>

Sous de multiples étiquettes (anarchiste, communiste, socialiste, républicain), le héros est ici *Un* dans la fraternité : c'est un individu qui mène un combat politique pour ce qu'il estime être le bien ; il est surtout le produit d'une idéologie à qui il sert d'exemple. Du coup, la vision héroïque collective du héros épique se trouve fortement réduite : nous ne sommes plus ici dans la logique du héros chrétien dont l'idéal religieux était beaucoup plus large que l'idéal de telle ou telle autre doctrine politique qui ne fait pas forcément l'unanimité. Force est de constater une fois de plus qu'avec *L'Espoir*, le héros épique du XXe siècle ne sert absolument plus Dieu, il se bat simplement pour un idéal de liberté qui n'est peut-être qu'un leurre de la Liberté.

Il faut se demander par ailleurs, si un roman épique comme *Terre des hommes* (1939) de Saint Exupéry n'est pas lui-même un peu le roman d'une certaine décadence de l'héroïsme. Car *Terre des hommes* met en scène le surhomme nietzschéen, idéologie dont nous savons à présent tout le danger qu'elle représentait à l'époque de la montée de l'Allemagne nazie. *Terre des hommes* ne fait pas seulement que raconter l'exploit de deux pilotes de l'Aéropostale perdus dans le désert libyen après un accident d'avion. L'un de ces deux hommes - qui faillirent presque mourir de soif - n'hésite pas à affirmer à la manière d'un Nietzsche :

« *Ce que nous avons fait, je le jure,  
jamais aucune bête ne l'aurait fait.* »<sup>46)</sup>

45) MALRAUX A, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, (collec. Folio), 1972, p.80.

46) SAINT-EXUPÉRY A, *Terre des hommes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, p.196.

Avec *Terre des hommes*, le personnage n'est rien moins cette fois qu'un héros pur, hanté par le dépassement de soi. Dans cette veine, nous trouverons plus tard le récit sportif de ceux que l'on nomme les *vainqueurs de l'inutile*, avec notamment *Premier de cordée* (1941)<sup>47)</sup> de Frison-Roche, archétype du roman de montagne où le héros se lance dans des escalades périlleuses pour dominer son vertige et aller au-delà de ses forces. Cette fois, la littérature n'est plus à même d'actualiser une épopée autrement que dans des valeurs foncièrement égotistes. La notion d'*épique* n'a plus rien de chevaleresque. Le héros se veut seulement être parfait et supérieur à lui-même. Il combat pour l'honneur et cultive l'excès.

De ce point de vue et pour en revenir à l'époque médiévale, on constate également que le modèle culturel et idéologique qui fonde le roman chevaleresque tient lieu parfois d'une autre idée que celle de la chrétienté où le soldat chevalier combat pour Dieu. Roland est l'exemple type du héros médiéval qui ne combat pas exactement tel celui dont la légende présente comme héros-martyr, mais comme celui qui va jusqu'au bout de ses forces par pure vanité. Son sacrifice vaut pour un instant sublime, pour un combat ultime. Ce qui saute aux yeux chez Roland, c'est en effet non seulement sa vaillance surhumaine, presque mythique, mais également son individualisme moderne, d'avant-garde dirions-nous. Comme l'explique J. Flori, Roland est « [...] *bien plus attaché à sa gloire qu'à la réussite de sa mission* [...]. *En refusant de sonner du cor pour appeler à la rescousse les armées de son oncle, Roland ne cherche pas la victoire de la chrétienté* [...], *il est préoccupé par la seule gloire de son nom,*

---

47) Roman paru aux éditions Arthaud (Grenoble).

*par sa réputation de chevalier qui ne connaît pas la peur*»<sup>48)</sup>. Aussi peut-on rapprocher l'héroïsme d'un Roland de l'héroïsme du héros de l'épopée moderne du roman de montagne.

## 5. En guise de conclusion :

À travers un corpus réunissant dix-huit titres littéraires couvrant la période de l'antiquité jusqu'au monde moderne via l'époque médiévale, j'ai tenté de cerner l'image du héros de combat. A travers lui, j'ai montré que ce sont les croyances et les idéaux de la société d'une époque donnée qui s'y reflètent étroitement. J'en rappelle l'essentiel.

Au plan de l'Antiquité, je constate que le héros de combat de la mythologie grecque a pour fonction d'assurer la jonction entre le monde divin et le monde humain ; c'est souvent un demi-dieu, fruit de l'union d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel. Du point de vue de son usage social, le spectacle de ses faits et gestes est là pour donner à la collectivité de son temps des exemples efficaces d'énergie et de courage »<sup>49)</sup>.

Au plan médiéval, un rapport très étroit unit également la société au héros littéraire : en lui se définit la société chrétienne ; en elle se définit le héros chevalier mis au service de Dieu. Ce héros appartient au stade précis d'un développement social et culturel différent du monde social et culturel du monde antique. Le nouveau champ d'action, en l'occurrence religieux, vaut ainsi au héros de la littérature

---

48) FLORI J, *La chevalerie*, Paris, Gisserot, 1998, p.104.

49) HUBERT H, « Le culte du héros et ses conditions sociales [préface] », dans S. CZARNOWSKI, *op. cit.*, p. I-XCIV, Paris, F Alcan, 1919.

médiévale d'être parfois un personnage historique, ou du moins tenu pour tel. En ce sens, ses actes plus ou moins légendaires sont conformes aux besoins de l'esprit de l'époque. Vis-à-vis de ses origines primitives, le héros médiéval correspond donc à une figure de formation et de transformation dans la continuité.

Au plan de l'époque moderne, le champ d'incarnation du héros littéraire n'est plus celui d'un être mis au service de Dieu, son symbolisme social n'est plus non plus vraiment l'héroïsme. Il y a donc discontinuité dans la figure de combat et de rassemblement héroïque, ce d'autant plus que ce héros évolue vers une figure d'idéologie, d'individualisme et de nihilisme. Le héros de combat de la littérature moderne est finalement une figure de digression et de rupture qui correspond à une véritable révolution sociale de fond.

Un certain continuum est toutefois à constater entre le héros de combat antique et médiéval et sa désagrégation actuelle. Cela se remarque à travers sa réappropriation épique à des époques encore très récentes, et cela montre que les valeurs portées par le héros littéraire appartiennent à un modèle culturel de longue durée, donc que finalement cette expansion est d'une certaine manière réflexive. Nous avons pu voir en effet que si le héros exprime son temps tout au cours de l'histoire littéraire, ce héros possède en lui un fond "éternellement familier". Là où le chevalier moyenâgeux combattait armes à la main, le héros moderne se bat armé (quand il se bat) de sa conscience. C'est ainsi que le combat *mécanique* d'un Lancelot lancé à la poursuite du Graal a laissé place aujourd'hui à un combat *organique* où le héros, tel Roquentin de *La nausée*, se bat (ou se débat) contre ses propres démons. C'est ainsi également que l'héroïsme d'un Roland n'est plus à saisir uniquement dans un rapport

à la chevalerie et à la religion, mais dans celui d'un projet purement héroïque, susceptible de se manifester à d'autres moments séparés dans le temps, comme par exemple avec les héros de Saint Exupéry ou de Frison-Roche. Ce qui doit nous interroger plus précisément, c'est l'*héroïsme existentiel* de tel ou tel autre personnage de roman pour qui ne compte que l'éthique de la Gloire et le culte du Moi ; un culte du reste, où les héros vont parfois jusqu'à y sacrifier l'héroïsme au nihilisme, comme au cas du héros houellebecquien qui s'ingénie à ne vouloir rien d'autre qu'écrire un roman.

On peut ainsi se demander si de nos jours, le héros littéraire n'est pas tout simplement qu'un personnage à travers lequel se manifeste le *génie tourmenté* de l'auteur. Depuis Proust, on sait en effet qu'un héros de roman n'existe réellement qu'en fonction de l'auteur. C'est ce qu'explique B. de Fallois<sup>50)</sup> dans sa préface de *Contre Sainte-Beuve* lorsqu'il dit qu'aujourd'hui « *l'histoire d'un roman est un roman [et que] le héros de ce roman n'est autre que l'auteur lui-même* », c'est-à-dire celui qui confie ses expériences bonnes ou mauvaises, qui transcende des valeurs aussi bien que des incertitudes, qui lutte avec des mots et qui assume ainsi, par personnage(s) interposé(s), le véritable rôle de héros. Ce héros-là, c'est celui qui combat, même à perte comme Malraux dans l'échec final de *La condition humaine*, là où surgit précisément tout ce qu'il a de plus profondément tragique en l'homme.

---

50) FALLOIS B, préface de *Contre Sainte-Beuve*, MARCEL PROUST, Paris, Gallimard, col. folio essai, 2013, p.8.

## Bibliographie

- BARRAYCOA J, *La mort du temps, Tribalisme, civilisation et néotribalisme dans la construction culturelle du temps*, Limoges, PULIM (bibliothèque européenne des idées), 2009.
- BECKETT S, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
- BEDIER J (trad.), *La chanson de Roland*, manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, Oxford, Digby 23, 1928.
- BELLAGUET M. L, *Chronique de Saint-Denis*, Livre XXXVII, Tome 6, Paris, Crapelet, 1817.
- BELLOSTA M.-C, « Céline », *Dictionnaire des littératures de langue française*, (sous la dir. de J.-P de Beaumarchais, D. Couty, A, Rey), Paris Bordas, 1987.
- BOUDROT P, « Le héros fondateur », *Publications de la Sorbonne*, 2002, p.171, article consulté le 13/09/2015, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2002-1>
- BOUTET D, « Chroniques médiévales », *Dictionnaire des littératures de langue française*, (sous la dir. de J.-P de Beaumarchais, D. Couty, A, Rey), Paris, Bordas, 1987.
- CÉLINE L-F, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2013.
- CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le roman du Graal*, Paris Gallimard, (coll. Folio), 1974.
- , *Le Chevalier de la charrette*, (Lancelot), Roman trad. de l'ancien français par J. FRAPPIER, Paris Champion, 1962.
- DOUBROVSKY S, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

- DUBY G, MANDROU R, *Histoire de la civilisation française, Moyen Âge-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1968.
- FLORI J, *La chevalerie*, Paris, Gisserot, 1998.
- HAMON P, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, «Ecriture», Paris, PUF, 1984.
- HOUELLEBECQ M, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, ed. J'ai lu, 1994.
- HUBERT H, « Le culte du héros et ses conditions sociales [préface], dans S. CZARNOWSKI, Paris, F. Alcan, 1919.
- IMPELLUSO L, *Dieux et héros de l'antiquité*, Paris, Hazan, collec. guide des arts, 2003.
- JACCOTTET P (trad.), *L'Odyssée*, Paris, La Découverte, 1982.
- LAROCHE M, « Le héros ambigu et le personnage contradictoire », *Voix et images du pays*, vol. 4, n°1, 1971, p. 27-52, article en ligne consulté le 26/06/2015, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/600238ar>
- MADDOX D, *Voix et textualité du schéma eschatologique*, Limoges, PULIM, NAS no 31, 1994.
- MALRAUX A, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, (collec. Folio), 1972.
- PELLETIER M, *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq, sociologie et didactisme littéraire, mémoire de maîtrise présenté à l'Université Québec à Rimouski, juillet 2009.
- ROBERT 2, *Dictionnaire des noms propres*, Paris, Robert, 1985.
- RODRIGUES J.-M, « La Nausée », *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, (sous la dir. de J.-P de Beaumarchais, D. Couty, A, Rey), Paris, Bordas, 1994.
- SAINT-EXUPÉRY A, *Terre des Hommes*, Pléiade, Paris, Gallimard,

1994.

SARTRE J-P, *La nausée*, Paris, Gallimard, (coll. Folio), 1938. SOLLERS

P, *Eloge de l'infini*, Paris, Gallimard (coll. Folio, 2003).

SOURIAU A, « Héros », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

SPENGLER O, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1976.

VERCORS, *Le silence de la mer*, Paris, Albin Michel, (1942),  
réédition 1951.

WIKIPEDIA, Chronique médiévale, contenu soumis à la licence  
CC-BY-SA 3.0. Source : Article «*Chronique médiévale* » de  
Wikipédia en français (auteurs),

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr>

〈Résumé〉

## 프랑스문학에서 ‘투쟁의 주인공’ : 지속성과 단절성

Micottis Pierrick

본 논문은 프랑스문학작품에 등장하는 투쟁의 주인공(héros de combat)을 다루고 있다. 여기서 말하는 투쟁이란 중세 영웅담 주인공(héros épique)의 결투를 비롯하여 사상이나 체제에 대한 사회적 투쟁 그리고 자기 자신과의 싸움인 개인적 투쟁 등을 뜻하는 것이다. 이를 위해 고대로부터 근대 그리고 현대에 이르는 연보를 길잡이로 각 시대를 대표하는 18편의 문학작품을 자료체로 선정하였다.

역사적 사회적 관점에서 접근을 시도한 본 논문은, 투쟁의 주인공은 그의 이야기가 전개되는 시대에 사회가 열망하고 동경하는 것(요구하는 것)이나 사회의 지배적인 가치들을 나타내 주는 인물이라는 것을 보여 주고자, 선정된 작품들 가운데 주요 부분을 발췌 분석하고 역사적 사회적 변화와 함께 투쟁하는 주인공의 변화를 크게 지속성(continuité)과 단절성(discontinuité)이라는 2개의 특성에 초점을 맞추어 다루고 있다. 좀 더 구체적으로 말하면, 고대로부터 중세로 이어지면서 이러한 투쟁의 주인공들은 일반적으로 ‘모든 사람의 안녕과 이익(승리)을 위해 싸우는 무사’라는 사실로 보아 어느 정도의 지속성을 유지하면서 변화 발전하였다고 할 수 있다. 여기서 말하는 지속성이란 주인공의 특성이 시대의 흐름과 함께 끊임없이 변화를 하지만 그 기저에는 공통적 특성을 꾸준히 이어 왔음을 뜻하는 것이다. 그러나 (중세에서 근대를 거쳐 현대로) 수세기가 이어지면서 사회가 변화하고 이에 따라 문학 작품의 주인공도 이 전과는

다른 변화를 하게 되는데 이 번에는 '자기 자신을 위해, 무기 없이, 자기 자신과의 싸움을 하는 개인주의적 성향의 주인공'이 되는 것을 알 수 있다. 이는 분명히 이 전 (고대, 중세)의 모두를 위하고 사회를 위하여 투쟁하는 것과는 다른, 이 전과는 단절된 변화를 엿볼 수 있다는 것이다.

우선 전자의 경우, 고대 그리스 신화에서 주인공은 반신(半神)으로 초인적인 인물로서 흔히 전투사로 등장한다. 이 주인공은 호전적 사고와 힘, 용맹이 찬양을 받던 사회에서 모든 계층사람들에게 우상이 되었고, 바로 이와 같이 우상이 된 전설적인 주인공은 실재 존재하지 않는 흔히 신화속의 괴물들과 맞서서 싸웠던 것이다. 이러한 영웅적 주인공은 11세기 말 경 프랑스 문학에서도 만나볼 수 있는데, 이 번에는 바로 기독교세계(신앙)를 위해 싸우는 기사로 등장한다. 이와 같이 신에게 봉사하는 주인공은 특히 - 룽스보에서의 롤랑(Roland de Roncevaux)의 영웅적 행위를 예찬하기 위해 쓰인 - 무훈 서사시 '롤랑의 노래'(La chanson de Roland)를 통해 엿볼 수 있다. 그 당시 봉건 프랑스의 무사도(武士道)를 찬양하는 이야기들은 가톨릭의 선전활동과 호전적 교화를 그 사명으로 하고 있었다. 이와 같이 중세 프랑스문학에서 주인공인 기사는, (개인이 아닌) 모두를 위해 투쟁하는 고대의 주인공과 마찬가지로, 기독교신앙을 위해 용감히 싸우는 특성을 보여 주고 있다. 다시 말해, 고대에서 중세로 이어지면서 '투쟁의 주인공'은 일정한 지속성을 유지하고 있다는 것이다.

다음으로 후자의 경우, 중세 이 후 수 세기가 흐르면서 영웅담의 주인공은 변화를 겪게 된다. 17세기에 들어와 문학작품의 주인공은, 몰리에르 Molière의 동 주앙Dom Juan이 보여 주듯이, 비극적 특징 하에 모습을 드러낸다. 동 주앙은 인간과 신을 조롱하며 그 당시 사회와 기독교 윤리와도 맞서 싸운다. 바로 이 때부터 투쟁하는 주인공의 특성이 전환기를 맞게 되는데, 고대에서 중세로 이어지며 유지되었던 영웅적 주인공의 투쟁의 의미가 근본적인 변화를 갖기 시작했다고 볼 수 있다. 마침내, 20세기에 이르러서 문학 작품에 등장하는 투쟁의 주인공은 중세의 주인공과 대조가 된다고 할 수 있는데, 특히 셸린Céline의 '밤의 끝으로의 여행

'(voyage au bout de la nuit)에 등장하는 주인공 바르다뫼Bardamu를 통해 우리는 이러한 면을 엿볼 수 있다. 주인공은 1차 세계대전 참호전(guerre de tranchée)에서 살아남은 인물로 비애국적이며 반군국주의자이고 무신론자인 것이다. 물론, 20세기에 들어와 비록 짧으나마 영웅적 주인공이 재등장하게 되는데, 특히 '야간비행'(Vol de nuit)과 같은 생텍쥐페리Saint Exupéry의 소설이 이에 해당된다고 할 수 있다. 하지만, 주인공인 조종비행사의 투쟁은 자연적 요소들(éléments naturels)과 맞서 싸우고 있다는 점은 간과해서는 안 될 것이다. 이와 같이, 수세기를 거치면서, 프랑스문학작품 주인공들의 행위는 집단•공유(collectivité) 가치의 의미가 점점 약화되면서 개별화되는 현상으로 변화하는 것을 확인할 수 있다. 이 때의 개별화된 주인공은 개인적인 이유로 그 스스로와 싸우는 것이다. 이러한 주인공은 종종 우울증을 갖고 있는 인물로도 등장한다. 예로, '투쟁 영역의 확장'(Extension du domaine de la lutte)이라는 소설 작품에 등장하는 주인공은 이 세상은 출구가 보이지 않으며, 무엇이 되던 간에 그것을 위해 더 이상 투쟁하려고 할 필요가 없다고 생각하는 것이다. 절대적인 것은 아무 것도 없으며, 도덕적 진리와 가치 따위를 부정하는 바로 허무주의 소설의 주인공인 것이다. 물론, 그와는 달리 예를 들어, '로프의 리더(수직의 도전자)' (Premier de Cordée)에 등장하는 불굴의 산악인인 주인공 프리종 로슈Frison-Roche처럼 여전히 최고의 인물이 되기를 바라는 주인공도 찾아볼 수 있다. 다만, 이 주인공은 무용함(inutile)의 정복자로 순수한 자만심에서 투쟁하는 것이라고 할 수 있다. 여기에서 우리는 현대의 (자신과의 투쟁을 하는) 주인공이 중세의 영웅적 주인공과 마찬가지로 모두 용맹함을 보여주기 위해 순수한 자만심에서 싸우고 있다는 것을 엿볼 수 있다.

끝으로, 현대 소설 작품의 주인공은 - 옳던 그르던 그의 투쟁과 그의 경험을 독자에게 털어놓는 장본인인 - 작가 자신(의 세계)을 벗어날 수 없다. 다시 말해, 오늘날의 주인공은 작가의 기질이 작품의 등장인물을 통해 구현되어 진 바로 그 인물이라는 것을 알 수 있다.

주 제 어 : 투쟁의 주인공(héros de combat), 사회(société)  
영웅담(서사시)의(épique), 비극의(tragique),  
지속성(continuité), 단절성(discontinuité)

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

계제확정일 : 2015. 11. 10



## Jean Grenier critique d'art

### *Une autre leçon de liberté*

Yves Millet  
(Professeur à l'université Hankuk des études étrangères)

#### Contents

1. Le contexte de l'après-guerre
  2. De l'amitié
  3. Une esthétique du vide et du silence
  4. Liberté et art
- Conclusion  
Bibliographie

Les écrits du philosophe et écrivain Jean Grenier (1898-1971) sur l'art sont peu pris en compte bien qu'ils représentent un aspect non négligeable de son œuvre<sup>1)</sup>. En effet, de 1944 à 1971, ce dernier écrira pour des quotidiens et de nombreuses revues spécialisées, publiera des monographies ou des ouvrages de réflexions esthétiques

---

\*Professeur à l'université Hankuk des études étrangères.

(This article was supported by the Hankuk University of Foreign Studies Research Fund 2015)

1) Publications à ce jour qui font état des écrits de Jean Grenier sur l'art de manière détaillée : *Jean Grenier : regard sur la peinture, 1944-1971*, Catalogue du Musée des Jacobins, Morlaix, 1990 ; *Une attention aimante, Jean Grenier, Écrits sur l'art (1944-1971)*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ainsi qu'un nombre important de préfaces aux catalogues d'expositions en même temps que, succédant à Eugène Souriau, il tint de 1962 à 1968, la chaire d'esthétique et sciences de l'art à la Sorbonne. En plus de rappeler la nature de sa contribution, cet article a pour objectif de souligner ce qui relie la pensée du Jean Grenier, philosophe de la liberté, et celle du Jean Grenier critique et philosophe de l'art. Son attachement à comprendre et à diffuser l'expression artistique de son époque peut, en effet, s'expliquer par l'attrait pour le modèle de liberté que lui offrait la création artistique ; cette dernière lui permettant d'approfondir son propre questionnement philosophique puisque, comme nous le verrons, c'est davantage le mouvement de la pensée créatrice qui y est considéré plus que les différents mouvements historiques de l'activité artistique.

Évoquer son regard en tant que critique, nécessite, dans un premier temps, de considérer le contexte historique dans lequel et par rapport auquel il prit position ainsi que de mieux comprendre ce qui l'opposa aux différents dogmatismes de l'époque. Le moins que l'on puisse dire, c'est que depuis 1944, date des premiers articles de Grenier dans le journal *Combat*, le domaine des arts fut riche en bouleversements. Au sortir de la guerre et dès la libération de Paris, les polémiques furent multiples et souvent sévères. Manifestes et débats idéologiques occupèrent le devant de la scène artistique sans discontinuer et cela autour de deux conceptions qui sont souvent le propre de toute période de transition : celle d'une tradition que l'on voulait française et celle d'une modernité amplement internationale.

## 1. Le contexte de l'après-guerre

Succinctement, de 1944 à 1947, l'on assista à un débat entre, d'un côté, l'acceptation de l'abstraction héritière du Bauhaus et, de l'autre côté, la défense d'une peinture dite de tradition française rattachée plus particulièrement à l'École de Paris<sup>2)</sup>. En ce qui concerne cette dernière, il s'agissait de relever de l'humiliation les valeurs nationales, de montrer en quoi elles perduraient et surtout, de montrer en quoi ces dernières ne furent en aucun cas "entachées" d'influences étrangères : « L'École de Paris, écrivait alors Pierre Francastel, ne doit rien à la culture allemande et elle sera, j'en suis sûr, pour tous les arts, la source de formules neuves qui laissera l'art de demain échapper à l'emprise morbide du germanisme<sup>3)</sup>. » L'abstraction issue du Bauhaus ainsi que le mouvement de l'expressionnisme allemand, furent donc rejetés au profit du cubisme et de son héritage, désigné comme véritable fondateur de l'art moderne. Art moderne et art français ne faisaient alors plus qu'un et l'on ira jusqu'à s'appuyer sur les valeurs de l'artisan médiéval, constructeur de cathédrales, ou sur

---

2) Sur ce que l'on peut entendre par École de Paris à cette époque voir de Laurence Bertrand-Dorléac, "De la France aux Magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945", p. 403-428 in *Le Paris des étrangers depuis 1945* d'A. Marès et P. Milza, Publications de la Sorbonne, 1995/OpenEditions.org.

3) Pierre Francastel, Introduction à l'exposition *Nouveau dessin, Nouvelle peinture*, Août 43, Avril 44. Texte republié en 1946 sous le titre *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médecis, p. 2. Dans le n° 143 de *Combat* du 24 novembre 1944, dans un article intitulé "Kandinsky et Henri Michaux", Grenier fait écho à ces commentaires qui, s'ils paraissent justifiés au vu des circonstances, sont néanmoins réducteurs : « Je ne crois pas que ce soit là "de la peinture abstraite", c'est de la peinture tout court ; je ne crois pas non plus que ce soit un art dégénéré et que le relèvement de la France soit mis en question par Kandinsky pas plus que par Picasso, bien que ce soit l'avis de certaines personnes. »

l'ordre classique et ses valeurs d'équilibre, pour justifier cette tradition.

En contrepartie, face à ce sursaut nationaliste se reconstitue parallèlement, autour de personnalités telles que Jean Fautrier ou Jean Dubuffet, un autre courant qui devra attendre la double fracture de 1947 pour éclater au grand jour. Double fracture, à savoir celle qui brise l'unanimité de la Résistance et celle où débute la guerre froide ainsi que le processus de décolonisation. Cette modernité fut celle qui profita des discrètes expositions organisées autour de Vassily Kandinsky et de Paul Klee (malgré donc les soupçons d'influence germanique qui pesaient sur eux), du retour d'exil d'André Breton mais, avant tout, d'une nouvelle génération d'artistes résolue à en découdre avec les valeurs culturelles associées à l'idée d'une tradition nationale. En décembre 1947, se tint à Paris, à la Galerie du Luxembourg, une exposition intitulée « L'Imaginaire », réunissant notamment des œuvres de Georges Mathieu, Hans Hartung, Camille Bryen, Otto Wols, Jean-Paul Riopelle, Raoul Ubac, où J-J. Marchand dans sa préface définit la notion d'art « non-figuratif » qui paraît être alors à la confluence de la « nécessité intérieure » de Kandinsky et de l'automatisme surréaliste. En juin 1948, André Breton, Jean Paulhan et Michel Tapié, pour ne citer que les plus célèbres, fondent autour de Jean Dubuffet la Compagnie de L'Art Brut. Le 8 novembre 1948 voit également la naissance, à Paris, du mouvement international CoBrA.

Au cœur de ce contexte fertile mais néanmoins contrasté, quelle fut l'attitude de Jean Grenier ?

## 2. De l'amitié

Le premier élément décisif pour comprendre le fait que Grenier consacra de nombreuses années à la peinture, fut ses amitiés ; amitiés en premier lieu littéraires ou philosophiques. Ce fut par exemple Albert Camus<sup>4)</sup> qui le sollicita pour animer la chronique « Arts » puis « Les Lettres et les Arts » dans le journal *Combat*, que Grenier tint régulièrement jusqu'à son départ en Égypte de 1945 à 1950. Pareillement, son indéfectible amitié avec Jean Paulhan lui permit d'écrire dès 1927 pour la N.R.F et de partager avec lui son goût pour Braque et l'art Informel. Enfin, on ne saurait oublier les nombreuses correspondances qu'il entretenait avec des poètes tels que Max Jacob, Jean Cocteau, Edmond Jabès, René Char, Francis Ponge, Henri Michaux ou Georges Perros, peintres eux-mêmes ou également engagés à défendre la peinture de leur temps.

Mais l'amitié entre pour une autre part dans l'intérêt de Jean Grenier pour la peinture. Elle y entre comme *méthode* en ce sens où, rarement, il n'écrivit sur un peintre sans l'avoir rencontré. Écrire sur l'art est d'abord le résultat de rencontres électives ne faisant suite qu'au dialogue. S'il nous fallait trouver un acteur équivalent, il faudrait citer Marcel Arland<sup>5)</sup>. Grenier et Arland, par ailleurs amis, furent chroniqueurs de la vie des arts de leur temps, mais chroniqueurs de style. Ils renouvelèrent la pratique de la visite d'atelier. Rentrer dans l'intimité d'une œuvre nécessitait pour eux de mieux connaître les interrogations quotidiennes du peintre : « Parler

---

4) Rappelons que Jean Grenier fut le professeur de philosophie d'Albert Camus à Alger et que les deux hommes entretiendront une solide amitié.

5) Marcel Arland, *Dans l'amitié de la peinture*, Luneau Ascot éditeurs, Paris, 1980.

des peintres, c'est juxtaposer des univers incompatibles et passer d'un langage à un autre sans possibilités de les traduire.<sup>6)</sup> » Face à cette difficulté énoncée par Grenier, il devient nécessaire de s'introduire par des voies indirectes, aussi bien en visitant les ateliers, en décrivant le lieu où les artistes vivent qu'en dressant un portrait de l'homme : « L'art n'est rien sans les artistes. Le plus abstrait, le plus impalpable se revêt d'une enveloppe charnelle. Qu'est-ce que l'art sinon une incarnation ?<sup>7)</sup> »

L'art est affaire d'homme avant d'être débat d'idées. Ainsi, par exemple, suivra-t-il fidèlement des parcours aussi divers que ceux de Georges Braque, Zoran Music, Henri Michaux, Joseph Sima, Nicolas de Staël, Arpad Szenes, Pierre Tal-Coat, Pierre Soulages ou André Marfaing. Insister sur une notion aussi aléatoire que l'amitié n'est pas ici convoquer de bons sentiments mais, au contraire, mettre en avant un choix philosophique, une exigence particulière quant au jugement esthétique et à sa validité. Car, en effet, qu'est-ce qu'un critique d'art ?, s'interroge Jean Grenier : « Un critique d'art, c'est par définition un juge. Qui a le droit de juger ? Celui, bien sûr, qui connaît les règles de l'art. Mais qui les connaît ? Il fut un temps où c'était tout le monde. Aujourd'hui, ce n'est personne ou plutôt ce ne devrait être personne puisqu'il n'y a plus de règles. (...) Alors les écrivains sont devenus des critiques. Ce sont des artistes qui ont jugé les artistes. (...) Le pouvoir de juridiction a fait place à un don de communion. » L'enjeu est explicite : ou bien on rapporte des notions extérieures, on plaque une suite d'affirmations dogmatiques sur le travail d'un artiste,

---

6) Jean Grenier, *Roger-Edgar Gillet*, in Catalogue de l'exposition R.E. Gillet, Galerie de France, Paris, 1961. Non paginé.

7) Jean Grenier, *L'esprit de la peinture contemporaine*, Vineta, Lausanne, 1951, p. 22.

ce dernier ne servant que de support à la polémique, ou bien on tente de s'approcher au plus près de la vérité d'une démarche singulière pour laquelle on admet que l'esprit de système forme un pur aveuglement. « La critique, conclut Grenier, n'est plus possible que par l'amitié.<sup>8)</sup> »

Il en ressort une approche critique différente. Grenier est très attaché à la cohérence qui relie l'homme et l'œuvre, lorsque l'homme ne fait qu'un avec sa pratique, lorsque l'œuvre est l'effet direct d'un tempérament. Cette cohérence est pour lui la preuve de l'intégrité d'un artiste, donc de la valeur artistique de son travail. De plus, les écrits de Grenier basés sur la rencontre sont non seulement l'espace d'un dialogue permettant de transmettre et de faire adhérer le public à la nouveauté des arts de son époque mais également fournissent à Jean Grenier l'occasion de se connaître lui-même. Il se produit un véritable jeu de miroir dans lequel il questionne la peinture qui le touche afin, en retour, de préciser son propre questionnement d'écrivain-philosophe. Jean Grenier semble être aussi à l'école des artistes dans le sens où, au contact des peintres, sa pensée évoluera.

Par conséquent, pour mieux saisir la nature exacte de cette évolution, il est nécessaire de se reporter à ses premiers essais. En 1938, il publie *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* ; essai renvoyant dos à dos les idéologies de masse du fascisme et du communisme, leur croyance en l'Histoire et surtout leur volonté funeste de créer un homme nouveau. En 1948, il publie *Entretiens sur le bon usage de la liberté* ; méditation sceptique se concluant par une présentation de la notion taoïste de *wu wei* (non-agir). Il est aisé de constater qu'à

---

8) Jean Grenier, *Jean Paulhan, critique d'art* in Jean Paulhan, Œuvres complètes, vol. V, Cercle du Livre Précieux, Paris, 1970, p. 263.

travers ces deux ouvrages s'affirme le double aspect fondateur de sa pensée : d'une part, une volonté farouche de défendre la liberté de pensée contre toute forme de dogmatisme et d'autre part, une interrogation rigoureuse sur les possibilités du choix ou « usage de la liberté » pour l'individu.<sup>9)</sup> Il est possible de dire que cette chronique de la vie artistique de son temps ait fourni à Jean Grenier le meilleur exemple d'insubordination aux principes d'engagement et d'école. Dès 1944, dans une France à peine libérée, il confie son hostilité aux orthodoxies pour lui cause du désastre que fut la Seconde guerre mondiale : « Je voudrais lire un livre - impossible à écrire car prêtant à déclamation - où seraient rassemblées par un nouveau Plutarque ces vies parallèles de Rimbaud et de Van Gogh, de Lautréamont et de Gauguin, de Nietzsche et de Cézanne, du colonel Lawrence et du Douanier Rousseau, tous ces aventuriers et tous ces naïfs qui, par leur singularité pathétique, ont jeté, contre les progrès abominables de la machine et de la tyrannie, les fondements d'un monde libre.<sup>10)</sup> » Plusieurs années après, vers 1960, dans une suite d'entretiens pour la Radiodiffusion-télévision française (RTF)<sup>11)</sup>, il reconnaît que pendant cette période s'est « accomplie une des plus grandes révolutions qui aient eu lieu dans le domaine de la création et du goût », mais il s'agissait d'une révolution lucide, basée sur une série d'aventures individuelles, qu'il approuva et soutint activement alors que, parallèlement ou par la suite, les critiques et les historiens

9) Pour être complet, il convient d'ajouter que la même année, en 1948, Grenier publie et introduit une nouvelle traduction de Sextus Empiricus. *Entretiens sur le bon usage de la liberté* est en effet un essai profondément influencé par la méthode et la pensée de ce philosophe sceptique de l'Antiquité.

10) Jean Grenier, *À propos de Paul Gauguin*, Combat, n° 167, 21 décembre 1944, p. 2.

11) Republiés dans Jean Grenier : *Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs*, Folle-Avoine, Rouillé, 1990.

regroupèrent ces différentes individualités sous des appellations diverses et mouvements d'avant-garde successifs diminuant ainsi l'apport singulier de chacun.

Autre conséquence logique de son indépendance d'esprit : son mépris pour le « réalisme-socialiste » soutenu en 1948 par le Parti communiste français (PCF) et représenté par des peintres tels qu'André Fougeron (Prix national de peinture en 1946), Boris Taslitzky ou Jean Amblard. Il en ira de même pour la veine « misérabiliste » de Bernard Lorjou ou de Bernard Buffet. Cet « expressionnisme » tapageur, de « collégien crâneur », écrira-t-il, exprimant la violence mais ne possédant aucune force, flatte selon lui la bassesse et les modes : « À la fin du siècle dernier tout ce qui était mièvre, efféminé, léché, était à la mode. Aujourd'hui, ce qui est brutal et sanglant. On dirait que du boudoir nous sommes passés à l'abattoir. Était-ce la peine de faire ce trajet ? Le résultat est boursouflure...<sup>12)</sup> » De même, à propos du peintre Francisco Borès, en qui il trouve une attitude contraire, il livre le commentaire suivant sur les artistes : « Rares sont les hommes qui présentent une surface lisse comme celle-là, plus rares encore les artistes. D'habitude ceux-ci présentent au contraire des aspérités qu'ils se plaisent à accentuer (...) leur expression est pathétique ou prophétique. Tel est, en tout cas, le ton de ceux qui parlent en leur nom. La peinture est devenue le substitut d'une métaphysique, d'une politique ou d'une religion. On lui demande et on attend d'elle ce qu'on espérait obtenir de toutes autres disciplines.<sup>13)</sup> »

---

12) Jean Grenier, *André Lanskoy*, Hazan, « Peintres d'aujourd'hui », Paris, 1960. Non paginé.

13) Jean Grenier, *Borès*, Verne, Paris, 1961. Non paginé.

### 3. Une esthétique du vide et du silence

Jean Grenier ne devint donc jamais le porte-parole d'une école ou d'un mouvement précis mais plutôt celui d'individualités aux sensibilités différentes. Malgré cet éclectisme, ses analyses possèdent une constante, celle d'un goût pour les artistes qui font fi des modes et ont pour exigence d'élaborer une œuvre qui ne laisse rien à la gratuité. Les œuvres ainsi retenues s'inscrivent dans un temps et un espace où se lient sans séparation un attachement parfois des plus concrets à la matière et une transparence de l'être aux choses. Cette approche spécifique, Jean Grenier la définira certainement le mieux au contact des penseurs chinois. C'est en effet à la même période où il entreprendra sa lecture des classiques taoïstes - qui aboutira à la publication en 1957 de *L'Esprit du Tao* -, que débutera son attention régulière au monde de la peinture et aux problèmes esthétiques. Sa préface écrite en 1948 au catalogue de l'exposition Georges Braque est en cela significative :

« Comprendre la chose c'est en effet comprendre l'homme, c'est supprimer le geste pour retrouver le tempérament (...) La violence des contrastes doit finalement s'assouplir en une harmonie. Pour comprendre cela, il faut que l'homme se fasse chose parmi les choses, qu'il perde son rôle d'agent pour prendre celui de patient (...) s'il s'offre, en un autre sens que celui où le prenait Pascal, aux inspirations par les humiliations, il éprouvera la compassion universelle, et la communion s'établira entre des termes désormais univoques par une transparence et, mieux par un *contact* (...) Les choses ne deviendront pas semblables car leurs différences sont

irréductibles ; elles se révéleront échangeables parce que communes. *C'est l'esthétique du vide et du silence.* <sup>14)</sup>»

Cette « esthétique du vide et du silence », en même temps qu'elle traduit la sensibilité de Grenier, qualifie sans en forcer le trait la nature profondément méditative de la peinture de Georges Braque - aspect qui se renforça notamment pendant l'occupation, période des natures mortes et des vanités. Cette « esthétique du vide et du silence », mise à jour au travers de l'œuvre de Braque, insistant sur la compréhension des choses, la communion, la transparence et le contact, qualifie certes pareillement l'harmonie suggérée des maîtres de la peinture chinoise mais est surtout le trait qui associe nombre de peintres de cette époque, tels qu'Henri Michaux, Pierre Tal Coat ou Camille Bryen. Lorsque nous évoquons plus haut une évolution de la pensée de Jean Grenier au contact des peintres, il est temps de préciser que ce dernier cultiva d'abord une curiosité pour l'Inde ainsi que pour le néoplatonisme. C'est durant la guerre qu'il découvre les maîtres taoïstes. S'il demeura perpétuellement inquiet de l'existence d'un Absolu, la conception de ce dernier passera d'un Un transcendant à ce qu'il nommera une « Nature » immanente et dynamique, rejoignant ainsi la vision « adhomme » de Camille Bryen, c'est-à-dire celle d'un « monde sans l'homme. Sans l'homme que nous connaissons. Le monde tel qu'il fut au départ avant qu'on l'ait compartimenté, classé, humanisé.<sup>15)</sup> » Camille Bryen est un peintre avec lequel Grenier partagera de nombreuses affinités, convaincu

---

14) Jean Grenier, *Georges Braque. Peintures 1909-1947*, Éditions du Chêne, Paris, 1948, n. p. Je souligne.

15) Camille Bryen et Jacques Audibert, *L'ouvre-boîtes*, Gallimard, Paris, 1952, p. 27.

comme lui que « la peinture est l'expression de la vie profonde et [qu'elle] s'organise comme une fonction cosmique. » Les nouvelles possibilités d'expression dont la peinture s'est dotée, ouvrent sur un univers d'une plus grande richesse expressive : « En dehors des langages et des messages, nous aurons enfin un espace imaginaire et sans images, déclare Bryen, (...) Loin d'être ressortissante à la seule émotion sensorielle, elle [la peinture] agit comme une œuvre magique abordant la vision paroptique, non seulement la dimension des formes et des couleurs, mais celle des absences, des dédoublements, des souvenirs, des ambivalences psychiques et physiques.<sup>16)</sup> »

En définitive, contrairement à bon nombre de commentateurs de cette époque, il ne s'agit pas avec Grenier d'une interprétation historiciste ou formaliste de l'art. En témoigne cette autre citation de *L'Art et ses problèmes* (1970), extraite du Journal de Marc-Aurèle et qui nous semble faire la synthèse des réflexions du Jean Grenier philosophe : « Toutes ces choses que tu vois vont être transformées par la Nature qui gouverne le Tout (...) Mais de leur substance la Nature fera d'autres choses, puis de la substance de celles-ci d'autres encore, afin que le monde ne cesse d'être jeune. » En effet, Grenier conserve une vision de la création fondée sur le renouveau perpétuel où, à l'image de la réalité phénoménale du monde, l'art subit des métamorphoses qui, malgré ce changement permanent, garde une indicible constance qui constitue sa beauté. Il poursuit en ces termes : « Sentiment de la métamorphose, (...) panthéistique qui est aussi un sentiment esthétique (...) C'est une vision esthétique en ce sens qu'elle prend origine non seulement dans la vie des formes, mais

---

16) Jean Grenier, *Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs*, Op.cit., p. 30.

dans la résurrection des formes, sous des apparences extrêmement différentes, (...) Ce monde tout entier sera toujours et ce sont ces deux mots *tout* et *toujours* qui nous permettront de prononcer le nom de beauté. 17)»

Le rôle et la force de l'art en général, et de la peinture en particulier, sont par conséquent de nous mettre en contact avec cette réalité du monde qu'est sa beauté mouvante et cela par le moyen de la suggestion (terme emprunté au vocabulaire de la poésie). Dire que le moyen de la peinture est la suggestion veut dire qu'elle n'est plus soumise aux lois de la *mimésis*, et qu'elle peut d'autant plus nous captiver. « Braque, écrit-il encore, vise à intégrer l'art dans la vie et par conséquent il tue par avance l'effet. (...) Désormais l'espace sera imaginé ; il ne s'agira plus de l'imiter mais de le suggérer (...) la peinture semble devenir "superficielle" ; elle devient en réalité "profonde". Quand les peintres classiques représentaient des paysages que faisaient-ils ? Ils peignaient un espace purement visuel, ils donnaient des "vues" (...) la grande découverte est celle de l'espace tactile (...) espace moins abstrait que le premier, plus riche, et plus complexe.<sup>18)</sup> » Le toucher ou le contact, chez Grenier, s'associe à l'intuition naturelle des choses et cette notion, très présente chez lui, recoupe la pensée de Henri Bergson<sup>19)</sup> quant à ce mode de création et de connaissance, plus propice selon ce dernier à saisir la vie dans son mouvement. Face à l'impuissance des systèmes à « reconstituer avec la fixité des concepts, la mobilité du réel <sup>20)</sup>»,

---

17) Jean Grenier, *L'art et ses problèmes*, Édition Rencontre, Lausanne, 1970, p. 414.

18) Jean Grenier, *Georges Braque. Peintures 1909-1947*, Op.cit.

19) Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Skira, Genève, 1946, Chapitre IV : « L'intuition philosophique. »

le poète ou l'artiste devient un modèle pour le philosophe, du moins la recherche du philosophe s'identifie-t-elle à celle de l'artiste lorsqu'après avoir saisi un point, un point « infiniment simple, si extraordinairement simple », l'artiste se confronte sa vie durant au problème de l'expression : « Et il n'a dit qu'une seule chose parce qu'il n'a vu qu'un seul point : encore fut-ce moins une vision qu'un contact ; ce contact a fourni une impulsion, cette impulsion un mouvement...<sup>21)</sup>»

Dès lors, lui-même de plus en plus convaincu par cette contiguïté de la pensée artistique et de la pensée philosophique, Grenier ne put qu'écartier une vision trop historique de l'art et, notamment, toute notion de progrès. Pour concevoir la naissance d'une nouvelle forme d'expression, il préférerait l'usage d'une métaphore géo-climatique :

« Car c'est d'un climat qu'il s'agit, et c'est la métaphore qu'il faut employer au lieu de la métaphore du courant. Lorsqu'on parle de "courant" on pense à la marche de l'histoire, au "progrès", etc., à tous ces attributs sous lesquels nous apparaît le dieu moderne (...) : l'Histoire. (...) L'on tombe alors dans cette conception hégélienne qui est venue à nous jusqu'à Sartre et qui est responsable de toutes les sottises que l'on a pu dire sur ce qui est "moderne", sur ce qui est "avancé" et "d'avant-garde". Or ce sont des alibis providentiels que ces appellations-là. L'absence de talent y trouve son refuge quand l'artiste est jeune, comme elle trouve une protection dans la "tradition" et le "bon sens" quand il est vieux.<sup>22)</sup> »

---

20) Idem, p.203.

21) Idem, respectivement, p. 119 et 122.

22) Jean Grenier, *Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs*, Op.cit., p. 18.

## 4. Liberté et art

Si nous rassemblons ce qui vient d'être évoqué, nous pouvons constater que le contexte historique est loin d'être neutre. Plus précisément, les débats d'idées qui se prolongeront bien après l'après-guerre autour de la question de la liberté et du mal - la question de la liberté engageant celle du choix et donc celle de la responsabilité - paraissent déterminants. Inutile de rappeler, qu'au cours de cette période, c'est la réponse apportée par l'existentialisme qui prévaudra. L'existentialisme, affirme Sartre dans sa fameuse conférence *L'Existentialisme est un humanisme* (1945)<sup>23)</sup>, s'oppose au quiétisme, il prône l'action, l'engagement : « La première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence.<sup>24)</sup> » Nous y retrouvons une affirmation de l'autonomie totale de l'individu, un individu « condamné à être libre » puisque sans Dieu et pleinement responsable de ses actions. Grenier, pour son compte, cherche à montrer qu'il existe une autre possibilité de concevoir la liberté, dont la formulation est plus complexe car, pour lui, l'individu est engagé dans une réalité aux plans multiples, plus large, dans le sens où elle dépasse non seulement les réalités socio-politiques mais également la tradition humaniste encore assumée par Sartre. Jean Grenier, au risque parfois de la mystique, s'essaie à une ouverture philosophique où l'homme ne serait qu'une composante d'un ensemble plus vaste, la « Nature », dans lequel les

---

23) Publiée à Paris en 1946 aux éditions Nagel.

24) Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard folio essais, Paris, 1996, p.24.

questions du choix et de la liberté ne se formuleraient plus contre ou en opposition mais en accord et à l'intérieur de cette Nature. Précisons qu'il ne s'agira pas tant d'une opposition directe à l'existentialisme lui-même qu'à sa vulgarisation et à cette nouvelle croyance aveugle en l'Histoire source pour lui d'un dogmatisme nihiliste. Néanmoins, les termes choisis apparaissent comme autant de contrepoints : à la notion d'histoire vient s'opposer celle de climat, à celle d'engagement celle, sceptique, de suspension du jugement (*epoché*) et de dégagement, à celle d'action celle, taoïste, de non-agir (*wu wei*).

« Tobey s'efface devant l'univers qui s'engloutit dans son sein, écrit-il dans un article de 1961 consacré au peintre américain Mark Tobey ; il triomphe dans cet effacement, il affirme sa personnalité dans cette annulation. Sa manière de procéder est opposée à celle de "l'acte de peindre", elle ne fait obstacle à celui-ci mais le subordonne : *la contemplation précède l'action qu'elle engendre*. (...) C'est la marque des grands hommes de donner plus qu'ils n'ont, et des artistes de révéler plus qu'ils ne voient. <sup>25)</sup> » Pour Grenier l'action, nullement condamnable en soi, possède une valeur lorsqu'elle reconnaît sa source. L'individu n'est nullement isolé mais plongé de manière organique au sein des constantes transformations de la Nature. L'enjeu, pour la philosophie de l'art, est donc de démarquer le geste du peintre de toute valeur *a priori*. Il devient dès lors primordial d'accepter et de défendre la nouveauté picturale parce qu'elle est l'expression renouvelée d'une singularité. Cette puissance de la singularité que met en valeur, par exemple, l'œuvre de Tobey

---

25) Jean Grenier, *Rétrospective Mark Tobey*, revue *Preuves*, N° 130, décembre 1961, p. 70-72. Nous soulignons.

et que Grenier retrouve pareillement chez Braque ou les peintres non-figuratifs du moment, dépasse toute référence culturelle ou croyance quelconque. Selon lui, ce geste doit être entendu comme une pratique créatrice commune à ceux dont le souci est de retrouver une spontanéité autant que possible antérieure à toute histoire des formes et des idées.

La volonté de Jean Grenier de défendre les nouveaux partis pris esthétiques de son époque illustre le fait qu'il y voyait la possibilité d'un renouvellement salutaire, une liberté d'invention et un mouvement créateur plus proche selon lui, de l'existence : « Il faut souligner, écrit-il, combien le fait que le peintre n'ait plus à se soucier de la ressemblance lui donne une grande liberté. N'étant plus assujéti à l'imitation il peut consacrer toutes ses forces à la création. (...) Les exigences de l'art croissent avec les libertés que s'accorde l'artiste. (...) Grâce à lui nous ne *reconnaissons* plus ce que nous croyions connaître. Nous le découvrons ou le *réinventons*,<sup>26)</sup> » En définitive, si les positions de Sartre et de Grenier divergent, elles ont pour ressort premier un identique questionnement quant à la nature et les conséquences de la liberté humaine. Si, avec Sartre, ce questionnement prendra une orientation éthique, avec pour question centrale celle de la responsabilité, avec Grenier, il prendra une orientation esthétique, où la question centrale deviendra la créativité. Mais les deux ne feront autre chose que de tirer les conséquences de la phrase clef de cet autre philosophe de la liberté que fut Jules Lequier (1814-1862), à savoir « FAIRE. Non pas *devenir*, mais faire et en faisant SE FAIRE. <sup>27)</sup> » Horizontalité radicale offerte à la pensée.

26) Jean Grenier, *Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs*, Op.cit., p. 24.

27) Jules Lequier, *Comment trouver comment chercher une première vérité*, Éditions

Cette assertion traverse de part en part *L'existentialisme est un humanisme*, puisqu'on y lit que, pour l'existentialisme, l'existence précède l'essence de même qu'elle anime, nombre de réflexion de Jean Grenier sur l'activité artistique et sa méditation sur l'impermanence du monde. Jean-Paul Sartre interroge la question de la liberté à partir de la suspension théorique de l'existence de Dieu avec, pour conséquence logique, la suspension de l'idée d'une quelconque nature humaine : « il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. (...) L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait.<sup>28)</sup> » Grenier, quant à lui, en tant que philosophe de l'art, interroge la liberté de l'artiste à partir de la suspension de l'imitation (*mimésis*) avec pour conséquence la fin de la conception platonicienne d'une quelconque supra-réalité des Idées. En effet, la pratique de la représentation suspendue, au profit d'une peinture informelle, laisse libre cours à l'expression des métamorphoses et revient à libérer une succession de motifs immanents au détriment des formes classiques de la représentation picturale que nous étions supposés reconnaître car considérées, par la tradition platonicienne, comme simples reflets d'une éternelle vérité métaphysique.

---

de l'éclat, Paris, 1985, p. 109. Rappelons que Jean Grenier consacra sa thèse (1936) à l'œuvre de Jules Lequier.

28) Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Op.cit., p.22.

## Conclusion

Grenier est un amateur de subtilité. Il prête davantage attention aux nuances qu'aux oppositions systématiques et à la violence délibérée. Le raffinement dans l'effusion est pour lui la preuve d'une force authentique et l'instant de capture du regard, lorsque le spectateur se laisse saisir par une œuvre, est une introduction privilégiée à ces autres expériences de la vie où : « L'homme entier devient un diapason vibrant ; les barrières qui le séparent des autres parties du monde tombent, il n'est plus qu'une de ces parties, la plus sensible, puisque, l'espace d'un instant, il arrive enfin à ce miracle de ne plus s'appartenir.<sup>29)</sup> »

C'est pourquoi la peinture abstraite, qu'il préférera nommer « non-figurative », lui offre une *qualité de suggestion* qui reste, selon lui, sa force poétique majeure. En outre, la véritable connaissance est le fruit d'une expérimentation sans cesse renouvelée. Toute création véritable nécessite une destruction non moins véritable. Ce dégagement face aux valeurs, autrement appelé « liberté d'indifférence », et qui considère la création autant comme un *faire* que comme un recevoir ou un *laisser agir*, est un temps d'énergie « an-archique »<sup>30)</sup> qu'autorise une certaine forme de lyrisme. Lorsque cet accord se produit chez le peintre, la troisième dimension de la peinture n'est plus alors illusion de profondeur mais poésie.

Création et vie ne font plus qu'un au regard de la liberté conçue

---

29) Jean Grenier, *Les Grèves*, Gallimard, 1957, p. 438.

30) « Mon rêve, écrit Grenier, est comme celui de beaucoup, une an-archie. »  
Correspondance Albert Camus/Jean Grenier, Gallimard, 1981 (lettre 217, 11 mars 1958).

ici. La justification immanente qui sous-tend cette conception est à ses yeux un « acte de foi » injustifiable tel un pari, car si la création dans la Nature est une spontanéité, elle demeure le plus souvent chez l'homme une préconception de par les choix auxquels elle oblige. À nous peut-être de nous souvenir qu'avant toute classification d'ordre culturel, il existe cette « effusion raffinée » dont parlera Antonin Artaud<sup>31)</sup> et que cette dernière forme la part essentielle de l'art. Ce dernier est précisément là pour nous le rappeler dans un dialogue silencieux mais néanmoins complice : « La revanche de l'art sur tant de choses qui paraissent aux hommes plus importantes, écrit Grenier, c'est qu'il contient le secret qui fait tout réussir et faute duquel tout est condamné à la mort. Ce secret, comment le définir ? On parle toujours "d'atmosphère" (...) parlons plutôt de connivence, d'accord réalisé, à la faveur de la nuit entre des êtres qui semblaient à la lumière du jour être parfaitement indépendants et qui se réveillent misérablement et glorieusement liés pour toujours.<sup>32)</sup> »

---

31) Antonin Artaud : « La culture c'est une effusion raffinée de la vie dans l'organisme en éveil de l'homme. », *Messages révolutionnaires*, coll. Idées, Gallimard, Paris, 1971, p. 117.

32) Jean Grenier, *L'Art poétique de Max Jacob*, in *Combat*, N° 131, 10 novembre 1944, p. 2.

## Bibliographie

- Arland Marcel, *Dans l'amitié de la peinture*, Luneau Ascot. Éditeurs, Paris, 1980.
- Artaud Antonin, *Messages révolutionnaires*, coll. Idées, Gallimard, Paris, 1971.
- Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, Skira, Genève, 1946
- Bryen Camille et Audiberti Jacques, *L'ouvre-boîtes*, Gallimard, Paris, 1952
- Corneau Patrick (Préface), *Une attention aimante. Jean Grenier. Écrits sur l'art (1944-1971)*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Bertrand-Dorléac Laurence, "De la France aux Magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945", p. 403-428 in *Le Paris des étrangers depuis 1945* d'A. Marès et P. Milza, Publications de la Sorbonne, 1995/OpenEditions.org.
- Lequier Jules, *Comment trouver comment chercher une première vérité*, Éditions de l'éclat, Paris, 1985.
- Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard folio essais, Paris, 1996.

### Ouvrages de Jean Grenier consultés pour cet article (par ordre chronologique)

- Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Collection « Les Essais », n°5, Gallimard, Paris, 1938. Réédition : Collection Idées, Gallimard, Paris, 1967.
- Sextus Empiricus, Œuvres choisies*, introduction de Jean Grenier, traduction de Jean Grenier et de Geneviève Goron, Collection

- Bibliothèque philosophique Aubier, Edition Montaigne, Paris, 1948.
- Entretiens sur le bon usage de la liberté*, Gallimard, Paris, 1948.  
Réédition : coll. Idées, Gallimard, Paris, 1982.
- Braque. Peintures, 1909-1947*, Éditions du Chêne, Paris, 1948.
- L'esprit de la peinture contemporaine. Suivi d'une étude sur Braque, Chagall et Lhote*, Vineta, Lausanne - Bâle - Paris, 1955.
- L'Esprit du Tao*, Collection « Homo sapiens », Flammarion, Paris, 1957. Réédition : Collection Champs, Flammarion, Paris, 1973.
- Les Grèves*, Gallimard, Paris, 1957. Réédition : Gallimard, Paris, 1980.
- André Lanskoj*, Collection 'Peintres d'aujourd'hui', Hazan, Paris, 1960.
- Roger-Edgar Gillet*, in Catalogue de l'exposition R.E. Gillet, Galerie de France, Paris, 1961.
- Borès*, Verve, Paris, 1961.
- André Marfaing*, Catalogue de l'exposition André Marfaing, Galerie Claude Bernard, avril - mai, Paris, 1962.
- Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs*, [Suite d'entretiens effectués pour Radio France de 1959 à 1963], éd. Calmann-Lévy, Paris, 1963. Réédition aux Éditions Folle Avoine, Romillé, 1990.
- Henri Michaux. Un abîme ordonné*, Catalogue de l'exposition 'Choix d'œuvres des années 1946-1966', Le Point Cardinal, 15 mars - fin avril, Paris, 1967.
- L'art et ses problèmes*, Bibliothèque rencontre des Lettres anciennes et modernes, éd. Rencontre, Lausanne, 1970.
- « Jean Paulhan critique d'art » in *Jean Paulhan, Œuvres complètes*, vol. V, Cercle du Livre Précieux, Paris, 1970.
- Albert Camus. Jean Grenier, Correspondance. 1932-1960*, avertissement

et notes par Marguerite Dobrenn, Gallimard, Paris, 1981.

### Articles

Combat : « L'Art poétique de Max Jacob », n° 131, 10 novembre 1944, p. 2 ; « Kandinsky et Henri Michaux », n° 143, 24 novembre 1944, p. 2 ; « À propos de Gauguin », n° 167, 21 décembre 1944, p. 2

Preuves : « Rétrospective Mark Tobey », n° 130, décembre 1961, pp. 70-72

XXe Siècle : « Dessins anciens de Tal Coat », n° 16, mai 1961.

### Catalogues

*Grenier Jean, Regard sur la peinture, 1944 - 1971*, Musée des Jacobins, Morlaix, 1990.

Francastel Pierre, Introduction à l'exposition *Nouveau dessin, Nouvelle peinture*, Août 43, Avril 44.

*L'art en Europe. Les années décisives, 1945-1953*, Ed. Skira - Le Musée d'art moderne de St. Étienne, Paris, 1987.

〈Résumé〉

## 예술비평가 장 그르니에 : 또 다른 자유의 방식

Yves Millet

작가이자 철학자인 장 그르니에(1898 -1971)가 예술에 관해 쓴 저작들은 그 양이나 내용으로 볼 때 그의 작품 세계에서 절대 소홀히 다룰 수 없을 만큼 중요한 부분을 차지하고 있다. 예술에 관한 그의 저작들은 작가의 사유와 감수성에 대한 이해를 도와주는 동시에 전후 프랑스의 예술사와 지성사의 한 순간을 포착할 수 있게 한다. 우리는 이 논문에서 먼저 장 그르니에가 어떤 동기에서 예술창작에 관심을 보이게 되었는지를 살펴보는 한편, 이러한 예술창작에 대한 관심이 무엇보다 자유의 문제와 관련하여 진행되었던 그의 성찰 속에서 어떻게 자리를 잡게 되는지 그 맥락을 이해하고자 한다. 이어 동시대의 예술적 표현을 확산시키고 그 자신이 « 텅 빔과 침묵의 미학 »이라고 명명했던 것을 옹호하고자 애썼던 그의 행동이 다음과 같은 사실, 즉 예술 일반, 특별히 회화가 그에게 당대 지배적이었던 사르트르의 실존주의에 의해 정식화되었던 것과는 다른 형태의 자유를 예시할 수 있는 기회를 제공하는 모델이었다는 사실에 의해 어떤 식으로 설명될 수 있는지를 살펴보게 될 것이다.

주 제 어 : 장 그르니에 (1898-1971), 예술에 관한 저작, 자유, 앙포르멜 미술, 실존주의, 파리와

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

계제확정일 : 2015. 11. 10



프랑스 건축 아카데미 교육 혁신과  
그 의미: 18세기 후반~19세기 후반의  
그랑프리 드 롬Grand Prix de Rome,  
콩쿠르 데뮬라시옹Concours d'Emulation에  
관한 연구

강 상 훈  
(배재대학교)

Contents

- |   |   |
|---|---|
| 1. 서론   | 3.1 로마 그랑프리의 진화와 1863년<br>예술 교육 개혁  |
| 1.1 연구의 배경과 목적  | 3.2 콩쿠르 데뮬라시옹과 아카데미<br>전통의 초월   |
| 1.2 연구의 내용과 방법  | 4. 19세기 중반 이후 건축 아카데미<br>콩쿠르 프로그램의 혁신: 종교건축<br>사례로 본 책임감 있는 자유와<br>절충주의의 생성 |
| 2. 건축 아카데미 콩쿠르와<br>모방imitation 개념   | 5. 결론   |
| 3. 1863년 예술 교육 개혁과 건축 혁신의<br>장 : 18, 19세기 로마 그랑프리Grand<br>Prix de Rome, 콩쿠르 데뮬라시옹<br>Concours d'Emulation |   |

## 1. 서론

### 1.1 연구의 배경과 목적

1701년 설립된 프랑스 건축 아카데미 Académie Royale d'Architecture (19세기 중반에 에콜 데 보자르 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts로 전환됨)의 학생 콩쿠르 작품은 학생들이 건축 과제를 대하는 그림 구상 연습을 넘어선 “시적 예술”로 평가된다.<sup>1)</sup> 고대 고전건축을 모방한 재해석 묘사로 표현된 감성적이고 진실성 있는 학생들의 건축그림들은 21세기 디지털 시대에 갤러리, 박물관에서 환영 받는 전시품목이며, 일부는 현대 회화의 한 부분을 차지하는 명작으로 인정되기도 한다. 이 건축 그림들은 18세기 초부터 건축상 Prix d'Architecture(후에 로마 그랑프리 Grand Prix de Rome로 전환)과 콩쿠르 데뮬라시옹 Concours d'Emulation의 출품작 rendus으로 제작되어 19세기 후반까지 이어졌으며 건축의 절충주의라는 새로운 경향 생성에도 일조했다.

건축 아카데미 학생들은 아틀리에에 소속되어 위의 두 가지 콩쿠르에 참여하는 것으로 건축 교육의 시작과 끝을 보았을 만큼 콩쿠르 참여와 그에 따르는 능숙한 건축 그림 제작은 필수였다. 소묘 dessin 교육이 중심이 된 건축 아카데미 교육 체계는 콩쿠르로부터 그 정체성이 확립되었고, 학생들은 경쟁을 통해서 건축에 대한 평가, 토론을 익혔다. 한편, 소묘 교육의 필요성은 회화, 조각과 같은 순수 예술 교육을 했던 왕립 회화, 조각 아카데미에서 절대적인 반면 실용적 사고와 유용성 함양이 요구되는 건축 교육에서 시행되는 소묘 교육은 제한적 방법의 교육체계라는 문제점이 제기되기 시작했다. 특히 철저한 아카데미즘에 기인한 고대 고전 건축의 이론과 모델을 모방, 분석하고 재해석하는 로마 그랑프리의 교육

1) Morin, Christophe: 'Les grands prix de l'Académie Royale d'architecture(1671-1793)' in *La Première Oeuvre, arts et Musique XV-XXIe siècle*, Presses Universitaire de Rennes, 2013, p.146

목표에 대한 회의론은 18세기 후반 프랑스 혁명을 기점으로 내용의 변화를 가져오게 했고 1863년 독창성 함양을 기치로 내건 예술 교육 개혁 시도를 가능하게 했다. 반면, 로마 그랑프리의 준비 과정으로 인식되는 콩쿠르 대물라시옹은 아카데미 틀을 벗어나기 위한 노력이 엿보이는 건축 교육 과정으로써 새삼 주목을 받게 된다.

콩쿠르 교육 체계에 대한 긍정, 부정적 시각에도 불구하고 콩쿠르 작품들은 그 시대의 예술 경향을 대변하는 역할을 하였고 콩쿠르 체계는 학생들에게 최고의 교육적 역량과 보상을 제공하는 높은 가치를 지닌 것으로 인정되었다. 그리고, 두 콩쿠르는 1863년 예술 교육 개혁의 실제적 효율성과 상관없이 각각의 존재 가치를 과시하면서 서로 발전하여 새로운 건축 경향 생성에 기여했고 나아가서 프랑스 건축이 19세기에 전 세계의 건축계를 장악하는 구심점 역할을 하였다. 특히 미국 출신의 프랑스 건축 아카데미 유학파들이 자신들의 고국에 널리 퍼뜨린 프랑스 보자르 건축 양식은 19세기부터 미국 건축의 근간이 되었으며 지금도 여전히 많은 미국인들로부터 ‘우아한’ 건축 창조를 위한 밑거름으로 이해되고 있음은 잘 알려진 사실이다.<sup>2)</sup>

이 논문은 우선, 프랑스 건축 아카데미의 백미와도 같은 두 가지 콩쿠르의 본질과 교육 목표, 그것의 장점과 단점, 또한 건축계와 사회에 기여한 점 등에 대해서 조사할 것이다. 그리고, 당시 학생들의 건축 그림 경향은 궁극적으로 프랑스 사회의 급격한 변화에 적응하고 반응한 결과였다는 사실과 르네상스, 바로크, 로코코 이후의 프랑스 건축 혁신의 장으로써 독창적인 건축 양식 생성에 기여했음을 논리적으로 밝힐 것이다. 특히 프랑스 건축 아카데미 콩쿠르에 관한 연구는 한국 건축계에서 많이 시행되지 않은 분야이고 학생들의 건축 그림들은 일부 외국 건축전문저서를 제외하고 한국에서 소개 된 적이 거의 없다. 그래서, 거의 모든 건

2) Drexler, Arthur ed.: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge, MIT Press, 1977, 또한, Middleton, Robin ed.: *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1982

축그림이 컴퓨터로 그려지는 21세기의 건축계에 장인 정신이 깃든 18, 19세기 건축지망생들의 건축 그림 소개와 분석은 많은 건축인들, 예술인들에게 신선한 발견과 영감을 부여하게 될 것이다.

## 1.2 연구의 내용과 방법

우선 프랑스 건축 아카데미의 콩쿠르 체계와 카트르메르 드 캥시 Quatremère de Quincy의 모방imitation개념에 대해서 살펴보고 로마 그랑프리에 대한 비관론에 맞서 모방 개념에서 해석된 아카데미즘 관점에서 건축의 독창성 정의에 대해서 알아볼 것이다. 그리고, 1863년의 예술 교육 개혁의 목표와 건축 혁신과의 관계, 로마 그랑프리와 콩쿠르 데 물라시옹의 본질적인 차이와 특징을 몇 가지 사례들을 통해서 알아보고 이 두 가지 콩쿠르가 전문가들의 부정적, 긍정적 의견을 넘어서서 건축 혁신과 발전에 큰 역할을 했음을 밝힐 것이다. 마지막으로 건축에서 항상 근본적 유형 논쟁의 중심에 있었던 종교건축과 관련된 콩쿠르 작품들 사례를 분석하여 학생들의 책임감 있는 자유로운 해석이 건축 유형에 관한 인식론적 진화를 이끌어내었음을 명확히 설명할 것이다. 또한, 사회의 급격한 변화의 시기에 나타나는 현상들에 대한 토론들은 콩쿠르를 통해서 만들어졌으며 이것은 19세기 건축의 절충주의 도래에 기여했음을 밝히면서 결론을 맺을 것이다.

이 논문 연구에서 어려웠던 사안은 18, 19세기의 아카데미 콩쿠르 관련 자료 부족이었다. 단행본으로 출판된 아카데미 콩쿠르 관련 저서는 손으로 꼽을 정도여서 주로 파리 고문서 보관소Archives Nationales와 에콜 데 보자르 도서관Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts에 보관되어있는 아카데미 콩쿠르 작품들을 직접 찾아보고 메모한 기록들에 의존하여 대부분의 콩쿠르 프로그램과 그 내용을 파악했다. 또한 콩쿠르 관련 비평 글들은 19세기의 중요 건축전문지인 '건축과 공공건설 저널'*Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* 등의 저널에서 관련 정보를 얻었다.

## 2. 건축 아카데미 콩쿠르와 모방imitation 개념

1671년 프랑스 왕립 건축 아카데미 설립은 예비 건축가들에게 그리스, 로마 고전 건축 미학을 전수하는 국가차원의 건축 교육 시작을 의미한다. 소묘 교육이 주를 이루었던 당시 건축 아카데미 교육 체계는 고대 고전건축 이론과 모델을 세밀하게 모방하고 연구, 분석하여 학생들의 과제 해결 및 구상에 적절한 건축적 이론과 요소들을 찾을 수 있는 기회 제공에 그 목표를 두었다. 그리고, 1701년 첫 시작된 건축상Prix d'Architecture 수여로부터 아카데미의 정체성은 확립되었으며 학생들 간의 다양한 경쟁 체계가 본격화되었다.<sup>3)</sup> 그러나, 소묘 중심의 일반적 예술 아카데미 교육 체계와 학생들의 미적 가치 탐구의 결과가 궁극적으로 표현되는 로마 그랑프리 제도는 실용성, 유용성 함양이 필수인 건축 분야에서 실질적 건축 공간 창조 연구에 제한적인 방법의 교육체계라는 문제점이 제기되었다. 그에 따라서 건축 관련 실무 지식 전수는 아카데미를 벗어난 전문 건축가들의 이틀리에에서 이루어지는 교육 현상도 생겼다. 그리고, 1789년 프랑스 혁명 이후 아카데미는 변화를 맞이하게 된다.

1663년 회화, 조각분야에서 우선적으로 실시된 로마 그랑프리 체계가 만들어진 이후 약 130여년이 지난 시기에 신고전주의를 옹호하는 대표 주자인 카트르메르 드 캥시Quatremère de Quincy는 점차 가시화되는 로마 그랑프리에 대한 비판론에 대응하는 자신의 분명한 입장을 밝혔다. 로마 그랑프리 체계에 대한 카트르메르의 확고한 신념은 그것의 교육적

3) 17세기 프랑스의 예술 아카데미는 1648년에 설립된 왕립 회화, 조각 아카데미와 1671년 설립된 왕립 건축 아카데미Académie Royale d'Architecture의 두 개 분야로 나누어 설립되었다. 그 중에서 왕립 건축 아카데미의 핵심적인 교육 과정인 아카데미 콩쿠르인 로마 그랑프리 체계는 1663년부터 회화, 조각 분야에서 시작되었고 1720년부터는 건축 분야에서 실시되어 20세기 중반까지 지속되어왔다. 왕립 아카데미에서는 건축 콩쿠르를 통해서 1701년에 처음으로 건축상Prix d'Architecture이 수여되기 시작했고 1720년부터 로마 그랑프리로 전환되었다. 또한, 왕립 건축 아카데미Académie Royale d'Architecture 두 학교는 1816년에 아카데미 데 보자르Académie des Beaux-Arts가 설립되면서 합병되었고 1863년부터 에콜 데 보자르Ecole des Beaux-Arts로 재편성되었다.

가치에 있었다. 로마 그랑프리는 학생들에게 최고의 교육적 역량과 보상을 제공하고 예술적 자질을 가진 학생들을 발굴하는 높은 가치를 지닌 교육 수단이라는 것이다. 이것은 곧 자신의 모방 개념에 근거를 둔 로마 그랑프리의 본질적 내용에 대한 긍정적인 면을 뒷받침하는 것이었다.

카트르메르는 모방 개념을 다음과 같이 정의한다. “모방을 한다는 것은 비생산적이고 결실을 맺지 못하는 분석에 전력을 기울이는 것이 아니다. 오히려 그와는 반대로 모방으로부터 나타나는 결과물이 예술을 지배하는 취향의 법칙을 끌어내야 한다는 것이 사실이라면 모방은 예술 학설에서 풍부한 근원을 열게 되는 것임을 우리는 알게 될 것이다. (...) 그래서, 요약하자면 예술에서 모방이란 어떠한 사물의 유사함을 생산하는 것이다. 그러나, 그것은 곧 그 유사한 이미지를 가지는 다른 새로운 것을 생산하는 것”이다. 즉, 학생들의 로마 그랑프리 출품작품의 근간은 고전 건축의 전통에 그 기분을 두는 동시에 그것으로부터 새로운 이미지를 지닌 독자적인 건축을 생산하는 과정을 배우는 것이며, 그것은 곧 모방으로부터 연역될 수 있는 새로운 건축이자 그랑프리의 본질이라는 것이다.<sup>4)</sup> 하지만, 18세기 계몽사상에 근거한 비판의 시대정신을 이어받은 19세기의 새로운 건축 창조 시도가 모델 모방을 중심으로 이루어지는 옛 전통적 방식에 그 바탕을 두어야 하는 것인가에 대한 카트르메르의 고민도 깊어지기 시작했다. 이로부터 18, 19세기 로마 그랑프리의 본질에 대한 긍정적, 부정적 관점이 함께 표면화되어 프랑스 건축 교육 체계는 새로운 전기를 맞게 된다.

카트르메르는 우선적으로 시대의 흐름에 따른 그랑프리의 주목적에 대한 불확실성의 증가와 예술적 자질을 지닌 학생들에 대한 비효율적 관리

4) Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome : *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823, *op. cit.*, p.3: “ce n'est pas se livrer à une stérile analyse; on verra au contraire que c'est ouvrir à la théorie une source féconde, s'il est vrai que de ses conséquences doivent dériver les lois du goût qui régissent les beaux-arts. (...) Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image.”

와 보상 방법에 관한 문제점을 제기하였다. 또한, 아카데미 교육에서 변화와 응용이 원활하게 허용되지 않는다면 그것은 예술의 경직성과 직결되기 때문에 학생들 개개인의 자유로운 사고는 예술 교육의 핵심이라고 했다. 나아가서 학생들의 개인적 취향, 흥미를 이끌어주는 것은 각 학생들의 발전에 대한 일종의 보증이며 그것이 실현되기 위한 선 조건은 로마의 프랑스 아카데미 Académie de France à Rome의 틀에서 벗어나 이탈리아 전역의 여러 도시에서 자유롭게 예술을 연구하는 것이라고 역설했다.<sup>5)</sup> 아카데미 교육 체계를 대변하는 자신의 교육 관점에 상응될 수도 있는 이러한 주장들은 18세기 후반의 프랑스 예술 교육의 변화를 촉구하는 주장들이 표면적으로 드러나기 시작했음을 보여주는 것이다. 하지만, 여기서 학생들에게 자유로운 사고를 이끌어준다는 것은 획기적인 발명 invention의 개념이 아닌 혁신 innovation의 개념에 인식을 둔 것임은 당연한 일이다. 즉, 학생들의 개인적 취향은 모방으로부터 시작되어 새로운 예술의 법칙, 그리고 풍부한 예술적 근원 수립과 함께 혁신에 도달해야 한다는 카트르메르의 주장에는 변화가 없는 것이다. 특히 카트르메르의 명확한 건축관이 표현된 1791년 파리의 팡테옹 Panthéon의 건축 프로그램 내용은 바로 이점을 증명한다.

18세기 중반에 시작된 프랑스 건축의 명작으로 꼽히는 파리의 세인트 즈느비에브 성당 église Sainte-Geneviève은 건축가 수플로 Jacques-Germain Soufflot의 작업을 시작으로 그의 뒤를 이은 몇몇 건축가들의 마무리 손질을 거쳐 1791년 카트르메르에 의해 프랑스 혁명을 기리는 공화국의 위인을 모시는 신전, ‘팡테옹’으로 변형되어 오늘에 이른다. 바로 이 카톨릭 종교건축 ‘유형’ type의 변천 과정에서 모방과 혁신의 상관관계, 그리고 건축 스타일의 진화에 대한 카트르메르의 관점은 명확히 표명되었다. 그리고, 이것은 곧 로마 그랑프리의 본질에 대한 긍정적인 의미로 작용한다.

5) Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome : *Considérations sur les arts du dessin en France, Suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragements*, Chez Desenne, Paris, 1791, pp.135-136

그럼 건축 '유형'에 대한 카트르메르의 고전적인 정의의 내용을 살펴보자.

건축에서 '유형'은 자신의 백과전서 *Encyclopédie Méthodique* 연구의 궁극적인 결론으로써 "완벽하게 복제 혹은 모방되어야 하는 사물의 이미지, 형상이라기보다는 모델의 규칙으로서의 역할 혹은 구실을 하는 어떤 요소의 관념을 가리키는 것"으로 정의된다.<sup>6)</sup> 또한, 건축의 유형은 추상적이고 개념적인 것으로써 어떤 요소 혹은 물체로부터 구현된 아이디어 혹은 상징적인 의미이며, 창의적인 생산을 하는 과정에서 건축가가 바라는 '이상'과도 같은 것이라고 했다. 다시 말해서 그 '이상'은 예술적인 창작에서 결코 구체화 될 수 없는 것과도 같다. 이것은 카트르메르의 백과전서에서 정의되었듯이 "건축물을 지탱하는 기둥의 기본적인 '유형'은 나무이다" 라는 것과 같은 맥락의 의미이다.<sup>7)</sup>

우선 수플로의 세인트 즈느비에브 성당은 절대자, 신을 모시는 것을 상징하는 고대 그리스, 로마 종교건축의 유형을 건축가가 '모방'하여 만든 하나의 전형으로 존재하는 것이다. 여기서 전통적인 종교건축의 형태와 핵심 구성 요소들, 그리스 식 십자형태평면, 바실리카 형태 열주, 돔 *dôme* 등은 카톨릭 종교에서 '헌신'의 개념을 전통적인 방식으로 표현하는 종교건축의 유형적 역할을 하는 것으로 해석된다. 이 종교건축의 유형에서 카트르메르는 종교건축의 학설 혹은 원칙에서 카톨릭 종교를 상징하는 신성불가침적 역사의 이미지를 배제하려고 했다. 그리고, 그 대신 영구불변적인 철학의 존재, 애국적 미덕, 과학 그리고 예술적 요소들을 접목시켜 이성적인 세계의 보편적 논리를 찾아 공간적, 기술적인 변화를 통해서 프랑스 공화국의 새로운 신전, 상징으로서의 건축물로 재탄생시키려고 한 것이다.<sup>8)</sup> 즉, 수플로는 초기 안에서 성당 저층부분 창문을 없

6) Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Encyclopédie Méthodique*, 'Type', Tome 3, p.544; "Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle."

7) *Ibid.*, *op. cit.*, Tome 1, p.83: "L'arbre est le type primitif de la colonne."

8) Lavin, Sylvia: *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, MIT Press, pp.169-172

애고 마치 고대 그리스, 로마 신전 내부에 신의 동상을 모시는 안치소 cella, naos를 구성하는 벽과 유사한 벽체를 만들면서 건물 내부에 들어오는 빛의 양과 질, 방향을 조절하여 전통적 카톨릭 종교 건축에서 신전으로 그 이미지를 변환시킨 것이다. (그림1, 2, 3)

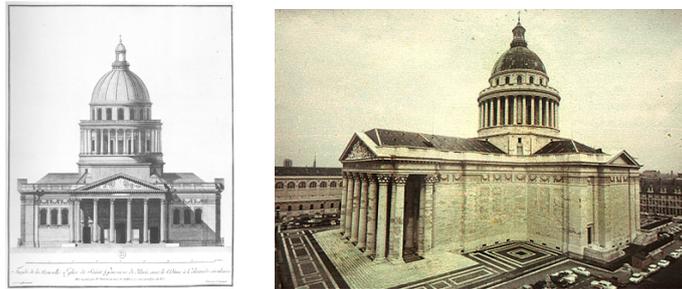


그림1, 2. 세인트 즈느비에브 성당 초기안과 저층부 창문없이 지어진 팡테옹

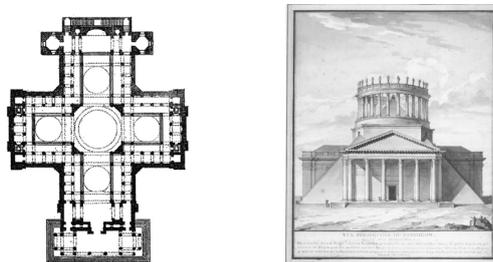


그림3, 4. 팡테옹 평면과 피라밋 구조의 팡테옹 제안, Charles de Wailly

카트르메르는 이 작업을 통해서 고대 고전 건축 유형 모방은 사회의 변화에 순응하는 유형의 변화로부터 새로운 것, 새로운 모델modèle을 만들 수 있는 환경 제공의 역할을 할 수 있음을 보여주었다. 즉, 카트르메르가 추구한 팡테옹 프로젝트는 건축 혁신의 결과물이자 새로운 모델 창조인 것이다. 다만, 카트르메르의 팡테옹 프로젝트에서 건축 공간 자체에 큰 변화를 야기 시키는 조형적, 공간적 진화는 이루어지지 않았다. 카트르메르와 함께 고대건축 재해석에 전념한 핵심 인물인 샤를르 드 와일

리Charles de Wailly는 바로 이점에 초점을 맞추어 1797년에 새로운 대안을 제시했다. 이 건축 대안은 팡테옹의 부분적 변환의 흐름을 탈피한 공간 창조를 시도하며 고대건축이라는 엄격한 건축의 틀 안에서 획기적이고 독창적인 조형적 변화의 가능성을 보여주는 것이었다. (그림4)

고대 고전양식의 재해석을 기치로 내거는 로마 그랑프리 체계가 학생들에게 최고의 교육적 역량과 보상을 제공하는 가치를 지닌 것이라는 카트르메르의 주장의 근거는 바로 이 팡테옹 프로젝트에서 구체적으로 적용된 모방 개념 본질의 긍정적, 독창적인 면에서 찾아볼 수 있는 것이다. 다시 말해서 적절한 모방의 결과는 아카데미 관점에서의 독창적 건축 창조라고 할 수 있다. 영구불변의 이상적 아름다움을 인지하기 위해서 개성적인 표현 방식을 찾는 것, 이 개념이 곧 아카데미즘에 의거한 독창성으로 해석될 수 있는 것이다.<sup>9)</sup> 특히 종교건축은 예술 역사의 흐름을 보여주는 여러 분야 중 진화의 형태에 대한 많은 논쟁과 의미가 함축된 예술 분야인 만큼 아카데미에서 행해지는 종교건축 연구는 건축 교육에서 중요한 부분이며 이 내용은 본 논문 뒷부분에서 집중적으로 다루어진다.

### 3. 1863년 예술 교육 개혁과 건축 혁신의 장 : 18, 19세기 로마 그랑프리Grand Prix de Rome, 콩쿠르 데몰라시옹 Concours d'Emulation

#### 3.1 로마 그랑프리의 진화와 1863년 예술 교육 개혁

1648년 왕립 회화, 조각 아카데미의 설립 이후 여러 예술 학교가 현재의 에콜 데 보자르Ecole des Beaux-Arts로 재편성되기까지 프랑스 예술 교육 체계는 다양한 내, 외적 변화의 시기를 겪었다. 그리고, 아카데미의

9) Amprimoz, François Xavier & Pinon, Pierre: *Les Envois de Rome, 1778-1968, architecture et archéologie*, Rome, Ecole française de Rome, 1988

마지막 관문인 로마 그랑프리는 학생들이 건축 유형, 스케일, 건축의 위계, 그리고 소묘를 통한 예술의 숭고함을 표현하는 최상의 기회였다. 하지만 아카데미즘에 근원을 둔 예술 교육 체계는 영구불변적인 이상적 아름다움beau idéal 추구가 궁극적 목표인 과거 고전주의 예술이론에 그 바탕을 둔 것이기에 새로운 시대를 대비하는 적절한 매개체의 역할을 원활히 한다는 것이 근본적으로 쉽지 않았고 또한 변화 모색 역시 어려운 일이었다. 그럼에도 불구하고 프랑스의 정치, 경제, 사회, 그리고 예술 분야의 변화와 큰 전환기를 의미하는 제2제정(1852-1870) 시기 수도 파리의 새로운 이미지 설립을 뒷받침해줄 적절한 예술 교육 체계의 혁신은 필연적인 것이었다. 그리고, 1863년에 개최된 살롱 데 르퓨제Salon des Refusés(아카데미 콩쿠르에서 낙선된 작품들 전시회)는 경직된 아카데미즘에 대항할 목적으로 새로운 미학을 추구하고 싶었던 작가들을 중심으로 이루어졌으며, 이것은 총체적인 예술 교육 혁신을 이끌게 되는 중요한 동기가 되었다. 특히 마네Manet의 “목욕”Le Bain출품으로 널리 알려지게 되어 예술 역사에서 새로운 관점과 기법을 통한 근대미술의 시작을 알리는 역할을 하게 된다.<sup>10)</sup>

같은 시기인 1863년 비올레 르 뉵Viollet-le-Duc, 니우베르케르크 백작 le Comte de Nieuwerkerke 등의 예술 이론가들은 로마 그랑프리의 경직된 체계 비판과 독창성Originalité이 상실된 학생들의 점점 더 “창백해지는” 작품 수준에 대한 우려를 표명하면서 예술 교육 개혁의 필요성을 주장하였다. 학생들의 독창적 예술 창작의 결여는 미학에 대한 로마 그랑프리의 독점적인 태도와 직결되며 그것은 새로운 시대가 요구하는 적절한 형태의 예술적 사고의 결핍으로 이어진다는 것이다.<sup>11)</sup> 이 교육 개혁은 19세기 중반 프랑스를 비롯한 유럽 정치, 사회적인 큰 변혁의 물결이

10) Segré, Monique: *L'Ecole des Beaux-Arts, XIXe et XXe siècle*, Paris, Ed. Harmattan, 2000; Chapitre 1, Le Salon des Refusés, première brèche à l'autorité des Académiciens, pp.15-31

11) Viollet-le-Duc, E. E: “L'enseignement des arts: il y a quelque chose à faire”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, 1862, pp.393~402

반영된 것이라고 할 수 있으며, 이 시기 전후부터 로마 그랑프리의 건축 주제 프로그램은 조금씩 기존의 ‘틀’에서 벗어나는 경향을 보여주기 시작한다. 이것은 크게 두 가지 현상으로 요약될 수 있다.

첫째는 그랑프리의 주제가 당시 시대 상황을 좀 더 밀착 반영하여 학생들이 그 시대의 정치, 경제, 사회, 문화적 사안들에 대한 이해의 폭을 넓히는 것, 둘째는 그랑프리 주제가 새로운 건축 유형 창조와 관련되거나 주제 자체가 복합적, 세부적이고 때로는 추상적인 형식으로 제시되어 학생들이 여러 가능성을 열어두고 서로 경쟁을 하는 것이었다. 이 두 가지 사안들의 전제는 학생들의 고전 건축 유형에 대한 지속적인 연구와 다음 세대의 새로운 전통 확립 염원이었음은 당연한 것이다. 로마 그랑프리의 강한 틀은 보존되어야 하기 때문이다. 다만, 이 전통적 틀에서 때로는 벗어나서 위 두 가지 사안들 모두가 더 구체적으로 응집되고 체계화되어 1863년 예술 교육 개혁 이전부터 사실상 시행되어 온 교육 체계가 바로 다음 장에서 다루어질 콩쿠르 데뮬라시옹Concours d'Emulation이다.

위 두 가지 사안들을 좀 더 상세히 살펴보자. 첫 번째 사안은 18, 19세기 프랑스 사회의 급진적인 변화를 교육적 차원에서 이해하는 관점으로 써 그랑프리 주제 진화의 시작을 의미한다. 19세기 중반 전후 아카데미는 민감하고 신중하게 당시 시대 상황을 반영하고 실제 지어질 수도 있는 건축 주제를 학생들에게 과제로 제시했다. 1846년의 자연사 박물관 Musée des Sciences Naturelles, 그리고 1839년에 주어진 시청Hôtel de Ville 설계 주제는 19세기 중반 실제로 파리에 두 가지 유형 건축물들의 증축 발표와 직접적인 연계성을 가지게 된다. 또한, 1849년 로마 그랑프리 건축 프로그램은 펠릭스 듀방Félix Duban이 1830년에 시작하여 1861년에 완성한 파리의 에콜 데 보자르 건물 증축 프로그램을 그대로 반영한 것이었다.<sup>12)</sup> 사실 로마 그랑프리 주제에 그 시대의 사회상이 반영된 것은 19세기 중반에 처음 생긴 현상은 아니었다.

12) Lampué, Pierre: *Programmes des concours d'architecture pour les Grand Prix de Rome*, Paris, 1881

1773년 로마 그랑프리 주제는 오텔 뒤Hôtel Dieu(파리 노트르담성당 옆 병원 건물) 디자인이었다. 이것은 1772년에 화재로 손실되었던 오텔 뒤를 대체하는 새로운 건축물 디자인 과제로서 학생들이 당시의 새로운 건축 학설(ex. 뒤랑Jean-Nicolas-Louis Durand의 과학적, 수학적 합리성에 의한 건축의 효용성과 표준화된 건축의 유형학 제시 이론)을 적극적으로 응용해 볼 수 있는 기회였다.<sup>13)</sup> 건축 프로그램 내용에 사회상이 반영되는 것이 반드시 건축 유형이나 스타일의 진화를 의미하는 것은 물론 아니지만 이 사례는 로마 그랑프리가 지닌 명백한 사회적 존재 가치를 보여주는 한 단면이다. 그런 면에서 볼 때 학생들의 독창성 상실을 초래한 근원으로 지목되는 로마 그랑프리가 또 다른 한편으로는 학생들이 프랑스 사회 변화를 이해하고 대처하는 능력을 갖추도록 만들어준 매우 긍정적인 교육 수단이었다.

두 번째 현상은 다양해진 그랑프리 주제 제시로 학생들의 자유로운 해석을 유도하는 것이다. 박물관, 궁전건축, 관공서 등의 진부한 주제에서 벗어나 학생들이 당시 시대를 대변하는 새로운 건축 유형 창조를 할 수 있는 기회가 제공된 것이다. 예를 들어 제2제정 시기 풍족한 자본력을 갖춘 부르주아 계층의 생활을 표현하는 “부유한 은행가의 개인주택”Un hôtel à Paris pour un riche banquier(1866), “온천 건물”Un établissement d’eaux thermales(1861)등의 건축 유형들, “알프스에 위치한 양육원”Un hospice dans les Alpes(1851, 1864), “체육관”Un gymnase(1852)등의 새로운 공공건축 유형, “주 계단실”Un escalier principal(1863)과 같은 건축물의 단일 핵심 구성 요소, 그리고 “부유한 공동체와 대도시를 위한 예수 십자가를 기리는 기념비”Un calvaire pour une grande ville et une riche communauté(1868)와 같은 복합 시설 혹은 소도시는 새로운 건축 유형 주제 제시의 좋은 사례들이다.

13) Morin, Christophe: ‘Les grands prix de l’Académie Royale d’architecture (1671-1793)’ dans *La Première Œuvre, arts et Musique XV-XXIe siècle*, Presses Universitaire de Rennes, 2013, pp.148-149

그 중에서 제2제정 절정기에 학생들에게 주어진 “부유한 공동체와 대도시를 위한 예수 십자가를 기리는 기념비” 디자인 과제는 “기념비”le calvaire, “공동시설”la communauté, “은신처”le refuge, “휴식처”le champs de repos 등 총 4가지 시설을 갖춘 다루기 어려운 복합 종교건축 설계였다. (그림5) 학생들이 감당할 수 있는 수준을 넘어선 것이었던 이 주제 제시는 18세기 중반부터 이어진 아카데미의 ‘시행착오’적인 면을 보여주는 것이라는 일부의 평가를 받기도 했지만 또 한편으로는 학생들의 수준이 지속적으로 저하되고 있다는 아카데미의 판단에 따라서 학생들의 긴장감 조성을 위한 일종의 의도적인 교육 수단이기도 했다.

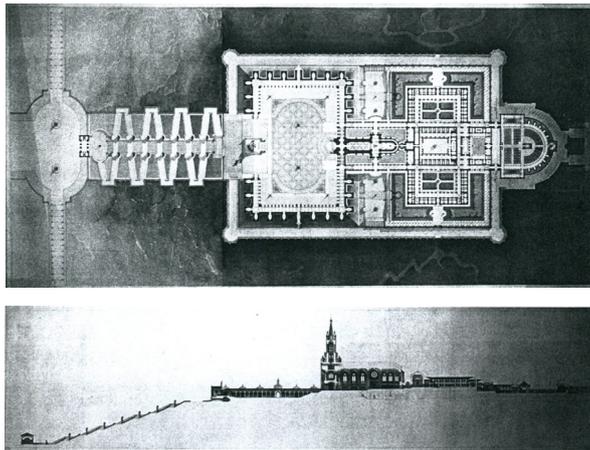


그림5. "부유한 공동체와 대도시를 위한 예수 십자가를 기리는 기념비", 1868

그렇다면 아카데미의 의도적인 ‘시행착오’가 건축 교육에 끼친 영향은 어떠한 것인가? 18세기 중반 루이 15세 시기 건축 분야 책임자 Directeur général des Bâtiments du roi였던 마르퀴스 드 마리니 Marquis de Marigny가 행했던 한 정책에서 로마 그랑프리 주제에 대한 당시 아카데미의 ‘시행착오’의 본질을 이해할 수 있다.

마리니는 무엇보다도 학생들이 로마 그랑프리에 적극적으로 참여하는 것을 교육의 최우선적 조건으로 생각했다. 그러다보니 건축 아카데미 학

생들이 작업 조건의 열악함 속에서 필요이상으로 복잡한 건축 프로그램을 접하게 될 경우 그랑프리에 열중하지 않을 것을 우려하여 1754년의 로마 그랑프리 주제였던 “왕자를 위한 동물원의 평면 구성” plan général d’une ménagerie pour un prince souveraine 주제의 내용이 너무 어렵고 복잡하다는 이유로 상투적인 내용인 “예술 살롱” Un salon des arts으로 주제 교체를 하도록 아카데미에 지시했다.<sup>14)</sup> 결국 마리니의 지시대로 모든 것은 이루어졌지만 그 이후에도 아카데미는 복합적인 건축 주제 제시를 학생들이 최상의 실력을 갖추기 위한 역설적인 필요조건으로 인식했고 시행착오로 여겨질 수 있을 정도의 복합적 내용의 주제를 의도적으로 가끔씩 제시했다. 또한, 아카데미는 학생 작품이 수준 미달로 판단되었을 경우 과감하게 그랑프리 수여 자체를 거부(1757, 1771, 1778, 1787년 등 총 4차례)하는 강경한 자세를 취하면서 학생들 수준 향상에 최선을 다했다. 이러한 아카데미의 진보적인 교육 의도에 반하는 마리니의 정책은 아카데미 건축 교육 체계에 대한 지속적 비판의 발판이 되어 19세기 예술 교육개혁의 동기 유발점이 된 것으로 평가될 수도 있다.<sup>15)</sup>

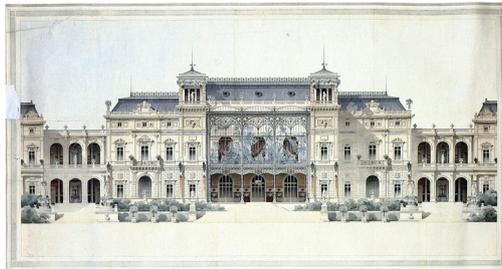


그림6. Un hôtel à Paris pour un riche banquier : 건물의 정면도

14) Lemonnier, Henry. : *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, Paris, Armand-Colin, 1922, t. VI, p. 241

15) Morin, Christophe: 'Les grands prix de l'Académie Royale d'architecture(1671-1793)' in *La Première Œuvre, arts et Musique XV-XXIe siècle*, Presses Universitaire de Rennes, 2013, p.147

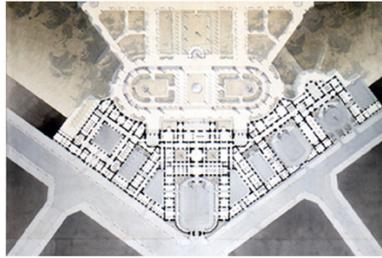


그림7. Un hôtel à Paris pour un riche banquier : 건물의 평면도

로마 그랑프리에서 또 다른 변화의 물결은 건축 디자인의 새로운 시도가 표면적으로 드러나는 건축 구성, 조형적 면에서 나타난다. 1866년의 “부유한 은행가의 개인주택”(1866)설계에서 건물 전면 구성은 여전히 고전건축의 이미지를 답습하는 형태로 주도되었으나, 평면에서는 고전건축 지향의 단일 축 설정과 완전한 대칭성에서 벗어나 복수의 축으로 이루어진 비대칭 건물로 구성되어 주목을 끌었다.<sup>16)</sup> (그림6, 7) 다만 19세기 중반부터 건축 공간 창조에 큰 역할을 하기 시작한 ‘철’과 같은 새로운 건축 재료 등장으로 인한 건축 진화를 표현하는 주제 제시는 여전히 이루어지지 않았다.

위의 두 가지 현상, 그랑프리 주제의 진화와 새로운 건축 유형 연구는 19세기 예술의 근대성 형성 시기에 나타난 아카데미즘에 대한 도전의 의미였으나 1863년 예술 개혁 정책의 실현 효율성과 그 실제적 역할은 여전히 문제시 되었다. 로마 그랑프리의 원론적인 교육 목표 역시 쉽게 쇠퇴되지 않았으며 학생들의 작품 평가에서 학생들의 “능숙한” 소묘 표현이 그 어떤 평가 잣대보다도 우선시 된 관습도 계속 이어졌다. 1870년 세자르 달리César Daly는 건축전문지 글에서 “소묘에서 능숙함habileté은 악덕”이자 사람들의 눈을 속이는 것이며 화려한 색깔이 건축선과 형

16) Lucan, Jacques: *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Paris, PPUR, 2009, p.223 ; 건물의 정면도를 보면 완전한 대칭적 구조를 가졌으나 전체 평면은 비대칭과 여러 축들로 구성되어 있음을 알 수 있다.

태의 존재를 없애고 회화에서 요구되는 사항들이 건축에 적용되는 현실을 지적했다. 그리고, 소묘에서 진지함은 곧 “미덕”임을 앞세워 새로운 시대에 적절한 형태의 이성적인 예술적 사고와 독창성 강조가 1863년 예술 교육개혁의 목표였던 이유를 새롭게 상기시켰다.<sup>17)</sup>

다만, 다수의 역사학자들이 1863년의 예술 교육 개혁의 의미를 높이 평가하는 가운데 적어도 건축 분야에서는 교육 개혁시도가 사실상 실패한 것이라는 평가가 지배적인 이유는 1864년 건축이론가들의 건축 유행과 스타일에 관한 한 유명한 논쟁의 내용에서 찾아볼 수 있다. 19세기의 건축 교육에서 독창성의 강조에 대한 비올레 르 뉁(Viollet-le-Duc)과 루이 비테(Louis Vitet)와의 논쟁은 독창성의 중요성에 관한 논리적 토론을 넘어서 1846년 고전건축과 고딕건축간의 적절성에 관한 상징적이고 응축된 토론의 연장선에 놓여있는 것으로써 19세기의 전통과 진보사이의 갈등을 단번에 이해할 수 있게 해준다. 카트르메르 뒤를 이어서 아카데미의 책임자로 선출된 라울 로세트(Raoul-Rochette)는 1846년 한 저널에서 비올레 르 뉁에게 “19세기에 성당 건축을 고딕건축 양식으로 짓는 것이 적절한 것인가?”라는 논제를 6가지 질문으로 압축하여 제안하였고, 비올레 르 뉁은 즉각 그것에 대한 강한 대응을 함으로써 19세기의 건축 사조 갈등은 표면화되었다.<sup>18)</sup> 19세기의 새로운 건축 창조에 대한 모든 고민이 함축된 이 논쟁의 결론은 유추되지 못했지만 결국 건축 교육 개혁 시작의 원동력이 되었다.

19세기 초 창간된 정치, 경제, 문화를 다룬 정기 간행물 *Revue des*

17) Daly, César: “Introduction” dans *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* (이상 R.G.A.), *op. cit.*, vol. XXVIII, 1870, col. 11-12

18) Viollet-le-Duc, E. E., Raoul-Rochette: “Considération sur la question de savoir s'il est convenable au XIXe siècle, de bâtir des églises en style gothique”, *Annales archéologiques*, t. 4, 1846 / Viollet-le-Duc, E. E: “Réponse aux considérations de l'Académie des Beaux-Arts, sur la question de savoir s'il est convenable, au XIXe siècle, de bâtir des églises en style gothique”, *Annales archéologiques*, t. 4, 1846, pp.325-353 강상훈: “19세기 프랑스 건축의 독창성에 관한 연구-E. E. Viollet-le-Duc의 관점을 중심으로”, 대한건축학회, 제23권, 제7호, 2007년 7월, 제3장 참고

deux mondes에서 비테 Vitet는 아카데미 교육 개혁 주목표인 독창성 함양과 무한히 자유로운 예술적 표현과의 차이를 구분하여 설명했다. 독창성 강조를 위한 전제는 전통적 아카데미 교육 방식으로부터의 탈피를 의미하는 것으로 이해할 수 있지만 그것의 문제는 학생들이 “동일 교수의 교육 방식대로 길들여지는 일종의 정해진 절차를 밟는 것”<sup>19)</sup>을 되풀이하게 되어 학생들 각자의 절제된 감성, 영감의 표출이 더 어려워진다는 것이다. 그래서, 독창성은 아카데미즘에 기인한 “큰” 독창성과 무한적 탈피에 의한 “작은” 독창성으로 구분되어 이해되어야 한다고 주장했다. 비올레 르 뒤은 이 주장에 대해서 같은 간행물에 즉각 대응의 글을 실었지만 논리적이고 확고한 답변을 하지 못함과 동시에 고전건축과 자신이 옹호하는 고딕건축과의 장단점 비교를 통한 아카데미 교육 비판에서도 명확한 입장 표명을 못하고 새로운 제도 마련 실패를 거듭하게 된다.<sup>20)</sup>

1852년 비올레 르 뒤은 학생들이 프랑스의 국가적 ‘발명품’인 중세 시대의 고딕 건축 양식을 우선적으로 연구해야 함은 당연한 것이며, 그래서 프랑스의 기후, 대지, 관습 등에 적절하지도 않은 고대 고전건축 연구에 그 근간을 두는 로마 그랑프리 제도는 프랑스의 건축 교육에서 학생들에게 적용되지 않아야 한다고 역설했다. 하지만 비올레 르 뒤은 자신의 저서 *Dictionnaire*에서 고대 고전건축 양식을 합리적이고 위대한 양식으로 인식하고 고전건축에 대한 일종의 ‘구애’를 표명함으로써 건축의 독창적 발명을 상징하는 고딕건축의 원칙으로부터 예술 교육 개혁 정책의 합리성을 찾으려는 시도는 사실상 실패하게 된다.<sup>21)</sup> 결국 건축 교육에서 유

19) “De l'enseignement des arts du dessin”, *Revue des deux mondes*, 1864, repris dans *Débat et polémiques: A propos de l'enseignement des arts du dessin*, op. cit., EBA, Paris, 1984, p.35

20) *Ibid*, pp.35-37

21) Viollet-le-Duc, E. E.: *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, rubrique ‘Style’, p.495; 자신이 시도한 건축 디자인은 결국 그 어디에도 속하지 않은 스타일 창조에 그치게 되고, 고딕 건축을 근대화 시키는 작업에 사실상 실패하게 되어 건축 분야에서의 1863년 예술 개혁은 큰 실효성을 거두지 못하게 된다. Lucan, Jacques: *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Paris, PPUR, 2009, p.103

형 연구와 스타일에 관한 논쟁의 결말이 명확하게 제도화 되지 않은 것과 개혁을 주도한 교육자들의 건축, 예술관이 정립되지 않은 사실은 1863년의 예술 교육 개혁의 취지가 퇴색되도록 만든 근원이었다.

### 3.2 콩쿠르 데몰라시옹과 아카데미 전통의 초월

로마 그랑프리 교육 체계의 진화는 아카데미의 미학적 질서를 반복 연습시키는 것으로부터 벗어나 모델 모방을 통한 전통 재발견과 그것의 쇄신을 의미한다. 여기서 로마 그랑프리의 사전 준비 단계인 콩쿠르 데몰라시옹과 다른 종류의 아카데미 콩쿠르들<sup>22)</sup>, 그리고 건축 아카데미를 벗어난 다른 예술, 건축 교육 기관들의 교육 방식과 로마 그랑프리와의 차별점은 무엇이었으며, 아카데미 건축 교육체계 설립과 개혁에 어떤 역할을 하였는지 살펴보면 아카데미 콩쿠르와 프랑스 예술 교육의 내외적 진화를 한층 잘 이해할 수 있다.

프랑스 건축 아카데미에서 건축 교육의 첫 단계는 학생들이 건축 아틀리에에 소속되는 것이며 그 다음은 학생들 간의 경쟁을 유도하는 콩쿠르에 참여하는 것이었다. 에콜 데 보자르 건축 교수였던 줄리앙 귀아데 Julien Guadet는 아카데미에서 “학생들이 갖는 크레용의 한 획이 다 콩쿠르 작품이며 학생들이 행하는 모든 것은 다 콩쿠르이다”라고 언급할 정도로 콩쿠르를 통한 학생들 그리고 아틀리에간의 경쟁의식은 매우 중요했다. 그러다 보니 각각의 아틀리에의 교수들 입장도 마찬가지로였다.<sup>23)</sup> 아틀리에를 이끄는 책임자는 아카데미 교수라기보다도 오히려 건축계의 명인으로 인정되었고 학생들에게 개인적이고 친밀감 있는 수업을 이끌어 내었다. 그리고, 아틀리에에는 콩쿠르를 준비하는 장소 그 이상도 이하도

22) 건축 분야 외의 콩쿠르들 사례는 concours d'Anatomie, de Perspective, concours d'esquisse en Paysage historique (1822-1862), concours d'esquisse en Composition historique (1816), concours de la construction générale, 등이다.

23) Guadet, Julien: “Les Jurys de l'Ecole des beaux-arts et les professeurs”, *L'Architecte*, op. cit., 1906, p.39

아니었다고 할 만큼 콩쿠르의 비중은 건축 교육에서 절대적이었다.<sup>24)</sup> 학생들이 에콜에 입학하게 되면 학년 진급에 따라서 콩쿠르 데플라시옹에 등록하고 매달 1번씩 일 년에 총 12번 참가할 기회가 주어진다. 이 콩쿠르는 크게 두 부분으로 나뉘어 진행되었다. 하나는 아틀리에 내에서 진행되는 구성스케치(les compositions sur esquisse)이며 또 하나는 구성스케치를 완성도 있게 만들어 최종 제출하는 것이었다. 두 가지의 목적은 주어진 짧은 시간 내에 아이디어를 표현하는 능력을 기르는 것인 만큼 학생들의 잠재력을 가늠해 볼 수 있는 기회임에 틀림없었을 것이다. 게다가 일 년에 단 한 번의 기회가 주어지는 로마 그랑프리에 비해서 콩쿠르 데플라시옹은 학생들이 전문건축가, 교수와 접촉할 수 있는 더 많은 기회를 제공했고 건축 과제 주제가 다양하고 세분화 되어서 학생들과 건축가들 사이의 교류가 다각적으로 이루어 질 수 있었다.<sup>25)</sup>

프랑스 건축에서 19세기 절충 스타일의 근원을 연구하는 장 피에르 에프롱(Jean Pierre Epron)은 18, 19세기 건축 아카데미의 콩쿠르 데플라시옹은 학생들이 아틀리에에서 아카데미즘을 벗어난 열린 관점으로 건축학설에 대한 실용성을 배우고 학생들은 물론 아카데미 학자들에게도 건축에서 '취향'의 의미를 판단할 수 있는 기회를 제공하는 중요 매개체라고 했다.<sup>26)</sup> 콩쿠르 심사에 전문 건축가들이 교수와 함께 참여하게 된 것은 콩쿠르 데플라시옹의 가장 큰 특징 중의 하나이며, 아카데미의 영역을 벗어난 전문적, 실용적인 관점에서 건축을 인지하는 건축가들의 사회적 지위 향상과 "예술가"로 인정받기 시작한 사회적 배경에서 콩쿠르 데플라시옹은 로마 그랑프리와 본질적으로 차별되는 새로운 가치를 지니게 되었다.<sup>27)</sup> 궁극적으로 학생들의 실제적인 수준을 가늠할 수 있는 최상의

24) Lucan, Jacques: *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Paris, PPUR, 2009, p.115

25) *Ibid*, pp.100-130; 에콜 데 보자르의 아틀리에와 콩쿠르 체계에 대한 심층 분석내용이 담겨있는 자료이다.

26) Epron, Jean-Pierre : *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma Ed. 1997, pp.232-233

27) *Ibid*, pp.22-29

기회가 된 콩쿠르 데플라시옹은 학생과 교수 사이에 구체적으로 마련된 토론의 체계가 형성되는 “절차”에 따라서 진행된 건축 교육 체계였다.<sup>28)</sup> 이 사실은 콩쿠르 데플라시옹이 학생들에게 실제 건축 행위에 직접적으로 필요한 실무적, 기술적, 그리고 나아가서 독창적, 예술적 사안들 연마에 중점을 둔 절차에 따른 교육 체계로써 건축 교육 혁신의 목표와 일치함을 보여준다. 한편 건축 아카데미를 벗어난 다른 교육 기관에서는 일찍부터 예술 교육 혁신이 새롭게 싹트고 있었고 적어도 건축 표현 방법에서 로마 그랑프리와 차별되는 아카데미즘 초월의 예술적 가치 창조의 선구적 역할을 했다.

일명 “작은 에콜”petite Ecole이라고 일컬어지던 에콜 스페셜 드 데상 Ecole spéciale de dessin et de mathématiques에서 19세기 중반부터 소묘를 가르치며 예술 교육 방법의 혁신을 꾀했던 르콕 드 보아보드란 Lecoq de Boisbaudran은 교수의 방법론과 스타일을 학생들에게 강요하는 것을 방지하기 위한 의도 표명을 위해서 우선적으로 자신의 회화 작품 전시를 거부했다. 그리고, 무엇보다도 보아보드란을 주목하게 만든 ‘기억 상기를 통한 소묘’라는 획기적이고 독창적 방법의 건축 교육은 그가 Maison d’Education de la Légion d’Honneur에서 강의를 할 때 처음 실시한 것으로 학생들은 물론 비올레 르 뒤도 전적인 지지를 보냈다. 건축 스타일을 초월한 기존의 유적, 자연, 등을 학생들이 관찰하고 기억한 후 그것을 재구성, 재생산해내는 작업은 건축 아카데미에서는 상상하지 못했던 건축 교육 방법이었다.<sup>29)</sup> 고전건축 원칙 존중을 전제로 생성된 이 같은 사례의 교육 개혁 시도에서 보아보드란의 목표는 명확했다. 이상적 아름다움 추구의 아카데미 관점을 대변하는 고전건축 스타일을 학

28) *Ibid*, p.23

29) Lecoq de Boisbaudran, Horace: *L’Education de la manière pittoresque et la formation de l’artiste*, Paris, 1848, p.82, 또한 “L’Enseignement des Arts-II y a quelque chose à faire”, *Gazette des beaux-arts*, 1862, t.XII, pp. 399-400 ; 보아보드란은 1863년에 ‘기억에 의한 소묘’ 수업 아틀리에를 에콜 데 자르 데코라티프École des arts décoratif에 열었다.

생들이 익히고 그것에 대한 기억을 소묘를 통해 재구성, 재해석하면서 학생들의 “개성의 흔적” l’empreinte de la personnalité은 표현될 것이며, 그것은 곧 독창성 표현의 시작이자 학생들이 예술가로 성장하기 위한 예술 교육의 핵심 목표임을 강조했다. 즉, 기존의 것을 존중하는 가운데 새로운 것은 얼마든지 형성될 수 있음을 증명하려고 했던 대표적 교육 혁신 사례인 것이다.<sup>30)</sup> 이것은 앞서 언급된 카트르메르의 모방 개념의 재현으로써 기억 속에서 이루어지는 모방은 예술가 각자의 취향이 끌어내어진 결과이며 실제 모델과 유사한 이미지를 가진 전혀 다른 독창적인 것의 생산으로 해석될 수 있는 것이다. 로마 그랑프리는 그런 관점에서 볼 때 형식적인 교육 절차 이상의 교육 혁신의 상징적 가치를 지닌 것으로 인정될 수도 있다. 1863년 건축 분야에서의 교육 개혁은 아카데미의 경직된 교육관점이나 행정적, 정치, 경제적 문제 등으로 인한 교육 질 저하를 개선하기 위해서 시작된 것이다. 하지만 사실은 고전건축과 고딕건축이 처음으로 문헌으로 비교, 토론되어 독창적인 19세기의 새로운 건축 양식 생성을 위한 아카데미와 진보적 사고에 의한 두 건축 양식 각각의 진정한 역할이 드러난 계기로 이해되어야 한다.

콩쿠르 데몰라시옹이나 기타 건축, 예술 에콜에서 시행된 일련의 탈 아카데미즘 교육은 학생들이 더 열린 관점에서 건축 학설에 대한 실용성과 건축 ‘취향’의 의미를 판단할 수 있는 아카데미즘 초월의 장이었다. 보아보드란의 새로운 교육 방법론을 비롯한 19세기 중반 전후 콩쿠르 데몰라시옹에서 제시된 건축 유형에 관한 독특한 주제의 몇 가지 사례들은 아카데미즘 초월의 의미를 이해할 수 있는 중요한 단서들이며 로마 그랑프리에서는 매우 생소한 형태적, 조형적, 재료적인 것들의 사용을 요구한 것들이었다.

1835년의 콩쿠르 데몰라시옹의 건축 프로그램은 ‘겨울 정원’이었다.<sup>31)</sup> 이

30) Lecoq de Boibaudran, Horace : *L'Éducation de la manière pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, 1848, p.82

31) Francois-Louis-Florimond Boulanger, 1835, Jardin d'Hiver, Jacques, Annie: *Les*

전에는 단 한 차례도 등장하지 않았던 생소한 건축 유형이고 자연의 변화, 계절적인 면에 대한 학생들의 대처 능력을 시험해보는 것이었다. 1848년의 ‘아프리카의 분수대’(그림8)는 프랑스를 벗어난 곳에서 구상되는 지역적, 문화적 특성 이해를 우선적으로 강조하는 주제로써 건축에서 ‘취향의 의미를 이해해볼 수 있다.<sup>32)</sup> 1852년 ‘철도길 다리’ 주제 제시는 19세기 건축 혁신의 상징인 ‘철’과 그것의 건축적 응용을 학생들에게 요구하고 다수의 철길 등장으로 인한 예전에 없던 안전에 대한 자각과 사람들의 원활한 야외 활동을 위한 편의시설 제공의 필요성을 논하는 것으로써 그 시대의 정치, 경제, 사회상을 정확히 파악해야 하는 것에 중점을 둔 것이었다.<sup>33)</sup> (그림9)

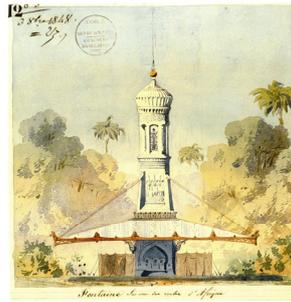


그림 8. Gabriel Ancelet, 1848, Fontaine en Afrique



그림 9. Charles-Gustave-Marie Huillard, 1852, Pont sur un chemin de fer

*Dessins d'Architecture du XIXe siècle*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, p.34

32) Gabriel Ancelet, 1848, Fontaine en Afrique, *Ibid*, pp.40-41

33) Charles-Gustave-Marie Huillard, 1852, Pont sur un chemin de fer, *Ibid*, p.48

이 세 가지 사례의 결과물들을 보면 기본 건축 계획이나 건축적 요소들의 사용면에서 모두 다 고전주의 원칙에서 크게 벗어나지 않음을 알 수 있다. 그러나, 학생들 개개인의 감성적인 판단으로 새로운 시대의 정치, 사회, 문화 변화는 자연스럽게 새로운 건축 등장을 유도했다. 특히 ‘아프리카 분수대’ 건축 주제는 프랑스가 북부아프리카 알제리를 식민지화한 직후에 아카데미에서 제시한 건축 주제였다. 이 과제를 접한 학생들은 북부아프리카의 오리엔탈 문화와 프랑스의 국가적 입장을 이해하고 당시의 건축 경향인 네오그리스 건축스타일을 자신의 건축 대안에 접목하는 과정을 연구하였다. 다음 장에서 다루어질 19세기 중반 이후의 절충주의, 낭만주의 건축 등장은 바로 이러한 시대적인 상황이 만들어낸 새로운 건축이었고 아카데미 콩쿠르는 새로운 건축 창조 기반을 다지는 역할을 하였던 것이다. 여기서 로마 그랑프리 가장 선호했던 고전적 건축 유형인 종교 건축이 콩쿠르 데몰라시옹의 주제로 등장했던 경우에는 콩쿠르 진행과정에서 어떠한 변화가 있었는지 조사해보면서 시대적 상황이 만들어낸 새로운 건축 도래 의미에 대해서 연구해볼 것이다. 이것은 19세기 중반에 제시되었던 한 종교건축 프로그램의 내용에서 전체적인 큰 변화의 흐름을 읽을 수 있다.

로마 그랑프리 단골 주제인 ‘본당 성당’ Une église paroissiale이 콩쿠르 데몰라시옹의 주제로 등장했던 1845년의 건축 프로그램 내용(그림10)은 한마디로 파격적이다.<sup>34)</sup> 이 주제에는 종교건축이 일반적으로 갖추어야 하는 모든 건축 요소들에 대한 구체적인 요구사항들이 열거되어있으며, 건축의 적합성, 유용성, 건축물이 지어지는 이유, 사용목적, 등에 관한 문제점들이 묘사되어있다. 이 모든 것들은 건축물의 이용자 관점의

34) 콩쿠르 데몰라시옹은 물론 1720년에 처음 시작된 건축상(로마 그랑프리의 전신)의 첫 10년간 건축 프로그램 중 5번이 종교 건축 관련 주제였을 정도로 아카데미는 종교건축 연구를 필수로 지정했다. 또한, 19세기초부터 제2제정 후반까지 30회 이상의 종교건축 프로그램이 주어졌다. Archives Nationales AJ\*/52/ series

문제점 제기는 물론 건축물에 체류하는 성직자의 관점에서 이해되는 19세기에 적절한 현실적인 요구사항들에 그 기준이 맞추어져 있다. 예를 들면, 성당의 주 출입구 위치, 크기, 기능, 개수, 특징 묘사, 그리고, 성당 각 구역마다 갖추어져야 하는 제의실sacristie, 소예배실chapel, 합창대cheour, 교리교육실salles des catéchisme, 밀실, 등의 특징, 개수, 위치, 그리고 그것들의 설치 이유 등이 프로그램에 상세히 묘사되어있다. 또한, 도서관의 책 개수, 시간을 알리는 탐시계 형태, 오르간 설치 위치, 또한 도시에서 성당의 위치와 성당은 마치 섬처럼 주위로부터 분리되어야 한다는 주문을 마지막으로 프로그램 설명은 끝난다.<sup>35)</sup> 실로 로마 그랑프리 프로그램에서는 찾아볼 수 없는 상세 프로그램 설명이며 콩쿠르 데몰라시옹이 건축 학설에 대한 실용성을 판단할 수 있게 하는 고전주의 관점 초월의 장이었음을 증명하는 명백한 사례이다. 종교건축은 그것이 내포하는 독보적인 상징성, 역사성 때문에 쉽게 진화되기 힘들다는 점에서 종교건축 프로그램도 진화되는 것이 쉽지 않다. 그런 점에서 종교건축은 로마 그랑프리과 콩쿠르 데몰라시옹의 본질을 명확히 비교, 분석하는 데 큰 역할을 할 수 있는 건축 유형이다. 다음 장에서는 몇 가지 종교건축 프로그램 사례를 통해서 두 가지 아카데미 콩쿠르의 본질적 차이점과 전통 ‘초월’의 의미를 되살펴보고자 한다.

#### 4. 19세기 중반 이후 건축 아카데미 콩쿠르 프로그램의 혁신: 종교건축 사례로 본 책임감 있는 자유와 절충주의의 생성

18세기 후반의 세인트 즈느비에브 성당과 같은 ‘혁신적’ 종교건축부터 19세기 초반 네오고전주의까지 이어진 종교 건축의 뚜렷한 진화는 파리

35) Archives Nationales, AJ\*/52/106, AJ\*/52/142, ‘Une église pariossiale’, le programme du concours d’émulation de première classe, le 10 janvier 1845

를 중심으로 프랑스 전역에 걸쳐서 독특한 네오고전주의 양식의 종교건축으로 나타났다. 이 건축물들은 당시 아카데미 콩쿠르의 종교건축 프로그램 내용과 그 맥을 같이하는 것이었다. 파리의 대표적인 네오고전주의 양식 성당으로 손꼽히는 노트르담 드 로레트(Notre-Dame de Lorette) 성당(1823~1836)과 노트르담 드 베르시(Notre-Dame de Bercy) 성당(1823~)은 1809년 이후 연속적으로 제시된 로마 그랑프리 종교건축 ‘대성당’(Une église cathédrale) 프로그램들이 현실화된 것이라고 할 수 있다. 고전양식 재구성파와 로마 그랑프리의 주제는 그런 의미에서 서로 가깝게 상응하며 건축 모델 모방을 통한 건축의 전통적인 유형 연구가 곧 아카데미 관점에서 해석된 건축 혁신 시도의 첫 단계임을 보여준다고 하겠다. 다만, 이 종교건축 유형에 대한 로마 그랑프리의 진화는 19세기 중반이전에는 뚜렷한 모습을 드러내지 못했다.

18세기 후반부터 반복적으로 제시된 종교건축 유형의 로마 그랑프리 프로그램들을 살펴보자. 한 사례로 학생들에게 “대성당”(Une église cathédrale) 설계가 제시된 1809, 1838, 1845, 1878년의 로마 그랑프리의 주제는 1781년의 주제였던 “파리와 같은 한 국가의 수도에 적절한 대성당”(Une cathédrale pour une capitale comme Paris) 설계의 프로그램 내용, 설계 과정 등에서 거의 같은 내용으로 지정되었다. 대도시의 도시 구성 틀 전체를 변형시킬 수도 있는 ‘대성당’ 구축에 관련된 건축 프로그램 내용에 약 100년간 아무런 특별한 변화가 없었다는 것은 분명 문화적 발전 차원에서 볼 때 문제가 있는 것이었다. 프랑스 파리가 유럽 최고 수도로 변신함을 상징하는 제2제정 시대 전후 새로운 수도 파리의 이미지 창조를 목적으로 학생들에게 제시된 ‘대성당’ 설계의 프로그램이 18세기 후반의 것과 동일하다는 그 사실 만으로도 그랑프리의 주목적에서 비생산적, 비효율적인 면이 존재함을 충분히 알 수 있다.<sup>36)</sup> 특히 19세기는 카탈

36) 1809년: ‘Une église cathédrale pour une des principales villes de l’empire’, Archives Nationales: AJ/52\*/96, 1838년: ‘Eglise cathédrale’, A,N: AJ/52/196, 1845년: ‘Eglise cathédrale’, 1878년: ‘Une cathédrale’, A,N: AJ/52/196 에서 각각의 프로그램 내용을

릭 종교가 민주주의적 환경에서 국가로부터 독립되어 명예회복이 추구되고 까다로워진 예배의식의 요구사항들이 늘기 시작한 시기<sup>37)</sup>에 종교건축의 진화는 필연적인 요인이었음을 감안하면 이것은 같은 시기의 건축의 전통적 유형 연구의 본질과 사회변화가 서로 상응하지 못했음을 상징적으로 보여준 사례인 것이다.

자유주의 카톨릭 종교의 독립 주창을 대표하는 샤를르 드 몽탈람베르 Charles de Montalembert는 프랑스 아카데미의 교육 체계가 고대 신화에 대한 맹목적이고 필사적, 절망적인 서약을 한 것이 아니라면 이제 근대화된 유럽의 영광스런 모습에 현명하게 눈을 뜨라고 했다. 즉, 종교 건축에 관한 로마 그랑프리 프로그램의 문제점은 당시 “하찮은 조롱거리”에 불과할 정도로 진부한 프랑스 종교 예술의 저급한 수준에 기인한 것이며 더 나아가서 사실상 프랑스에 종교 예술 자체가 존재하지 않기 때문이라고 지적했다. 상대적으로 종교 건축 그 자체가 진화될 수 없음은 그랑프리 교육 체계의 본질에 문제의 근원이 있는 것으로 해석한 것이다.<sup>38)</sup> 하지만 사회상의 역동적인 변화를 의미하는 프랑스 제2제정은 로마 그랑프리의 경직된 내용의 ‘대성당’과 같은 핵심적 종교건축 유형의 주제 프로그램에도 변화와 혁신의 바람을 가져왔다. 종교 건축을 구성하는 ‘돔’과 같은 중요 요소들 관련 상세 묘사나 새로운 형태 혹은 새로운 개념을 제안하는 종교 건축 주제의 프로그램은 변화를 보여주는 중요단서들이다. 특히 위 3장에서 설명되었듯이 제2제정 절정기에 학생들에게 요구된 “부유한 공동체와 대도시를 위한 예수 십자가를 기리는 기념비”(1868) 디자인은 학생들의 지속적인 수준 저하에 대한 아카데미의 대응 방법 중의 하나임과 동시에 결과적으론 학생들의 자유로운 의사를 묻는 점진적인 기회를 만들어 준 것이었다.

살펴볼 수 있다. 또한 Lampue, P.: *Programmes des concours d'architecture pour les Grand Prix de Rome*, 1881에서 일부 프로그램 내용이 발췌되어있다.

37) Montalembert, Charles de: *De l'état de l'art religieux*, Paris, 1837

38) *Ibid*, p.165

이 “예수십자가를 기리는 기념비”(그림5)의 로마 그랑프리 프로그램은 건축이론가, 교육자들로부터 많은 반향을 불러일으켰다. 제2제정때 오스망Haussmann과 함께 파리 변신에 한몫을 했던 건축가 가브리엘 다비우드Gabriel Davioud는 “19세기 중반 종교건축 프로그램의 원칙은 더 이상 영적인 이치뿐만 아니라 물질적인 필요성을 만족시키는 것”이어야 하며 “종교건축에 관한 책임감 있는 자유로운 해석과 발전은 19세기의 특별한 특징이어야 한다”고 주장했다.<sup>39)</sup> 그리고, “예수십자가를 기리는 기념비” 주제는 종교적인 신념이 크게 손상되지 않은 19세기 중반의 건축적 열망을 요약하는 것이며 종교와 건축이 하나가 되는 개념에서 종교건축에 관한 인식론적 진화가 그랑프리에서 표현된 것이라고 했다.<sup>40)</sup> 그러나, 이 주제에 대한 학생들의 작품 성향은 중세시대를 “불행스럽게 상기”시키는 아쉬운 것이며 그 이유는 “학생들의 과학적 사고와 논리적인 개념 표현 부족으로 중세시대의 예술이 요구하는 것을 충족시키지 못했기 때문”이라고 했다.<sup>41)</sup> 그럼에도 불구하고 “1863년의 예술 교육 개혁은 여태껏 존재하지 않았던 예술적 진보를 아주 천천히 가져오고 있음”을 인정하고 책임감 있는 “자유로운 사고”만이 진보를 생산할 것이라는 믿음을 표명했다.<sup>42)</sup> 종교건축 프로그램에 대한 학생들의 자유로운 사고와 해석, 프로그램 자체의 진보적 변화는 19세기 중반부터 로마 그랑프리에서 조금씩 시작되었듯이 콩쿠르 데몰라시옹의 몇 사례는 건축 전반에 걸친 놀랄만한 변화가 종교건축부터 시작되었음을 얘기하고 있다.

종교건축 프로그램에서 ‘목록화’ 개념은 19세기의 또 하나의 건축 개념적 현상이다. 3장 사례에서 열거된 종교건축의 모든 요소들에 관한 콩쿠르 프로그램은 무엇보다도 급변하는 19세기 중반의 새로운 사회상에 적합한 “프로그램화된 건축”architecture à programme 수립의 필요성을 아

39) Davioud, Gabriel: “Ecole Imperiale des Beaux-Arts; concours pour le Grand Prix de Rome” dans *R.G.A.*, *op. cit.*, vol. XXVI, 1868, col. 215

40) *Ibid.*, col. 214

41) *Ibid.*, col. 217

42) *Ibid.*, col. 220

카데미가 사회에 요구하는 것이었다. 콩쿠르 데몰라시옹은 학생들에게 사회가 필요로 하는 요구사항을 충족하고 종교건축의 전통적 요소들을 시대에 적합하게 접목시키는 과정을 배우는 기회였듯이 콩쿠르를 통한 학생들의 일련의 '발명'들은 건축 실무에서 여러 차례 유용하게 응용되었을 정도로 건축에서 적절성과 유용성의 중요성을 각인시켰다.<sup>43)</sup> 19세기 중반 이후 콩쿠르 데몰라시옹의 “프로그램화된 종교건축”에서 가장 강조된 것은 사회가 요구하는 다양한 기능으로 세분화된 건축 공간 구상이었다. 1845년과 1849년의 본당 성당 콩쿠르 프로그램은 종교건축의 전통적 기본유형 평면 구성을 존중하는 하에서 가능한 모든 주요 실들, 부속실들이 서로 ‘조합’combinatoire된 배치가 되도록 요구했다. 각각의 실들은 서로 충족되기도 하고 독립적인 존재감을 보여주면서 주위 도시 맥락과도 조화를 이루도록 프로그램은 유도한다. 가브리엘 다비우드가 학생일 때 1등 당선을 한 1845년의 본당 성당 과제는 무엇보다도 건축 프로그램 자체의 혁신에 의해서 만들어진 것이다.

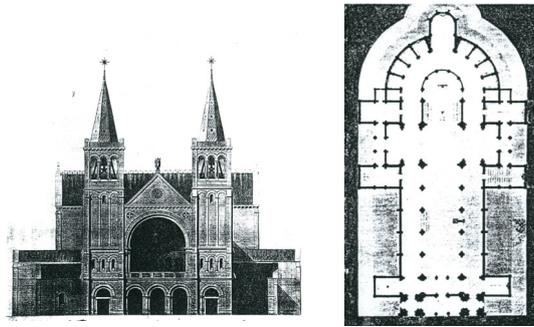


그림 10. Gabriel Davioud, “Une église paroissiale”, 1845, 전면도와 평면도

43) Hauteceour, Louis: *Histoire de l'architecture classique en France*, t. VII, p.303; 빅토르 발타르(Victor Baltard)의 역작인 파리의 세인트 오규스탱(Saint-Augustin) 성당에 응용된 철 구조물 체계는 1846년 아카데미 콩쿠르의 본당 성당 프로그램에 묘사된 철 구조물을 본 딴 것이었고, 1847년의 concours de la construction générale의 프로그램에서 건물의 빛물 배수관과 관련된 학생들의 구상은 실제로 적용이 가능한 독창적인 발명으로 평가되었다.

1840년의 본당 성당 프로그램은 공간 세분화 제시에 이어 학생들에게 건축 재료적인 면에서도 새로운 도전장을 제공했다. 당선작인 에두아르 드 오귀스트 빌랭Edouard-Auguste Villain의 성당건축의 주요 특징은 건물 외부에 사용된 빨간 벽돌 외장재료이다. 이미 19세기 중반 종교건축에서 널리 사용되기 시작했던 다색채 건축재료가 학생 콩쿠르에서 적극적으로 권장된 사실은 학생들이 이미 사회적 현상을 이해하고 있음을 단적으로 보여준다.<sup>44)</sup> 1844년 완공된 다색채 재료가 화려하게 적용된 생뱅상 드 폴Saint-Vincent de Paul 성당 내부는 당시 다색채 재료 사용면에서 최고의 찬사를 받았던 종교건축이었기에 빌랭이 받은 영향은 필연적인 것이다.<sup>45)</sup> 흥미로운 사실은 종교건축에서 외장재료로써 빨간 벽돌 사용이 건물 전체의 승교함을 없애는 부적절한 행위인가에 대한 논쟁이 있었지만 1848년 프랑스 혁명 전후의 경제난을 반영하는 하나의 현상으로써 전통적 외장재인 돌, 대리석보다 훨씬 경제적인 벽돌 사용이 사회적으로 권장되고 있었음이 학생들에게도 인지된 것이다.

1851년, 1859년, 그리고 1868년에 지정된 콩쿠르 테물라시옹의 건축 프로그램인 “성당의 정문”은 수도 파리의 대변신에 따른 새로운 도로의 끝부분이나 교차거리에 위치하고 19세기 중반 파리에 지어지는 모든 성당 정면에 광장 설치를 요구한 오스망의 지시대로 광장에 그 모습을 드러낼 공공 유적으로서의 성당 전면 디자인에 관한 것이었다.<sup>46)</sup> 여기서 건물의 내부는 표현되지 않았고 주요 실들, 부속실들 표현도 제외되었다. 대신 이 프로그램은 학생들에게 도시에서 종교건축이 내포하는 상징성의 가치를 이해하고 부르주아 계층의 건축적 이상향을 종교적 관점에서 어떻게 표현할 것인지에 대한 방법을 찾도록 물음을 던지는 것이었다. 특

44) Daly, César: “De l'architecture polychrome naturelle, Exemples de décoration en lave de monuments siciliens” dans *R.G.A.*, vol. XV, 1857

45) “Chronique: Inauguration des églises Saint-Vincent de Paul et de La Villette” dans *R.G.A.*, vol. V, 1844, col.431-432

46) 세인트 뱅상 드 폴 성당의 경우, Haussmann, Baron: *Mémoires du Baron Haussmann*, t. III, Paris, p.517

히 화려하고 아름다운 성당 전면부를 돋보이게 만드는 것이 이 주제의 콩쿠르 수상 가능성의 주요 변수가 되다 보니 학생들의 감성적이고 진실된 그림 표현 능력이 새삼 부각되었다. 이것은 1840년대부터 뒤방 Duban, 라부르스트 Labrouste, 뉘크 Duc, 보도아예 Vaudoyer 등과 같은 건축가들이 로마 그랑프리에서 아카데미 교수들의 수준을 능가할 정도의 정밀한 과거 묘사와 진실성 있는 표현을 보여주기 시작하여 19세기 건축 ‘절충주의’의 또 다른 계승자인 ‘낭만주의’ 등장으로 이어지는 흐름을 콩쿠르가 반영한 현상이라고 할 수 있다.<sup>47)</sup>



그림 11, 12, 13. 콩쿠르 데몰라시옹, “성당의 정문”(1868); 세인트 암브로아즈 성당, 세인트 트리니테 성당의 전면부

같은 시기에 파리에 지어진 세인트 암브로아즈 Saint-Ambroise 성당 (1863~1868)과 세인트 트리니테 Sainte-Trinité 성당 (1861 ~1867)의 화려한 전면부 모습과 아름다운 전면 광장은 아카데미 콩쿠르의 프로그램과 건축 실무가 서로 동조하고 있음을 잘 알 수 있게 해준다. 19세기 후반부를 장악했던 건축의 ‘절충주의’ 등장은 바로 이러한 사회 변화와 건축 프로그램 주제에 대한 분석, 건축 요소 연구, 시대의 조건에 조화롭게 맞추는 행위, 건축의 정치적 역할 등으로부터 도래된 것이라는 일반적 견해에 대해서 세자르 달리 César Daly는 다음과 같이 요약했다. “새로운 세상을

47) Van Zanten, David: *Designing Paris, The Architecture of Duban, Labrouste Duc, and Vaudoyer*, Cambridge, MIT Press, 1987

절충적인 분위기가 완전하게 감싸고 있고 우리의 감성, 생각, 예술, 과학, 종교 철학 그리고 정치를 특별하게 채색하고 있다. 육체적 분위기는 모든 생명체에 영향을 끼치는 만큼 사회적 분위기도 예술에 영향을 준다. 무엇이 절충주의를 구성하는지 아무도 정확히 모르는 상태에서 현 사회의 예술의 상태를 설명하려는 것은 근본적으로 불가능하며 건축가들이 독창성이 없고 발명을 하지 못한다고 비난을 할 수도 없다. (...) 그것은 곧 사회적, 철학적, 예술적 절충주의를 실제로 구성하는 것들과 자신들도 모르게 저절로 익숙하게 되는 사람들을 다 비난하는 것이기 때문이다.”<sup>48)</sup> 즉, 건축의 절충주의는 건축의 새로운 학설doctrine에 의해서 이루어진 것이 아닌 변화에 대한 행동, 처신comportement의 결과인 것이다. 그리고, 콩쿠르 데몰라시옹이 가져온 건축의 혁신은 기본적으로 건축의 과거 모습에 대한 존중을 바탕으로 학생들이 변화를 적극 수용하고 처신하면서 현실 사회의 이해와 교류, 그리고 나아가서 고전, 고딕건축양식을 넘어선 건축의 절충주의 생성에 크게 기여함을 의미하는 것이었다.

## 5. 결론

프랑스 건축 아카데미의 로마 그랑프리과 콩쿠르 데몰라시옹은 역사가 들로부터 긍정과 부정의 의견이 오가는 프랑스 건축 교육의 중심이었고, 건축에 대한 토론과 논쟁, 그리고 교육 혁신의 장으로써 궁극적으로 학생들이 사회를 해석하는 능력과 토론 능력, 등에 중점을 둔 건축 교육 혁신의 장이었다.

로마 그랑프리는 고전건축에 대한 이해력의 재확인과 섬세한 모방 개념을 통한 새로운 문제 제기의 장이었고, 콩쿠르 데몰라시옹은 새로운 시도의 장으로써 아카데미즘을 벗어난 건축에서 “취향”의 의미를 새겨볼 수 있는 기회였다. 건축 프로그램 주제에 대한 평가와 논쟁의 확산은 이 두

48) Daly, César: “Introduction” dans *R.G.A., op. cit.*, vol. XXV, 1867, col.6

가지 아카데미 콩쿠르가 경쟁 체제를 통해서 사회에 보장해준 것이며, 공공의 의견과 전문가들의 의견이 서로 교환되는 분위기 조성을 하였다. R.G.A.와 같은 건축전문지와 살롱, 전시회, 19세기 국제박람회 등은 아카데미 콩쿠르와 같은 역할을 한 또 다른 건축 토론의 장이었다.

학생들의 독창성 함양이라는 가치를 내걸고 시작된 1863년 건축 분야에서의 교육 개혁은 고전건축과 고딕건축에 대한 아카데미즘과 진보주의 사이의 논쟁의 시작이었다. 비록 개혁 정책의 효율성에 대한 논쟁은 계속되었으나 중요한 것은 개혁이 교육, 문화 체계에서의 정신적인 변화를 상징하고 건축에서 독창성이 교육학적 차원에서 큰 가치를 지닌 것이라는 사실을 깨닫게 한 것이다. 또한, 로마 그랑프리외와 콩쿠르 데플라시옹 체계는 건축 교육 혁신에서 각각 다른 역할을 하였으나 두 가지 아카데미 경쟁 체계는 공통적으로 건축물의 사회적 의미, 형태, 기술적인 면 등에 대한 논쟁이 건축 교육의 핵심으로 이어지게 만들었다. 이 현상은 특히 18세기 후반부터 19세기 후반까지 두 가지 콩쿠르의 건축 프로그램 주제의 진화로 이어졌고 독창적인 19세기의 새로운 건축 양식 생성 열망에 대한 아카데미의 진정한 역할이 드러난 계기였다. 건축에 대한 토론은 더 이상 건축 스타일 학설이 아닌 급격한 프랑스 사회 변화의 시기에 나타나는 수많은 현상들에 관한 것으로써 19세기 중반 이후를 장악했던 절충주의 등장에 커다란 기여를 하였다.

## 참고문헌

- Amprimoz, François Xavier, Pinon, Pierre: *Les Envois de Rome, 1778-1968*, architecture et archéologie, Rome, Ecole française de Rome, 1988
- Drexler, Arthur ed.: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge, MIT Press, 1977
- Epron, Jean-Pierre: *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Norma Ed. 1997
- Hautecoeur, Louis: *Histoire de l'architecture classique en France*, t. VII, Paris, Picard, 1952-1957
- Jacques, Annie: *Les Dessins d'Architecture du XIXe siècle*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995
- Lampué, Pierre: *Programmes des concours d'architecture pour les Grand Prix de Rome*, Paris, 1881
- Lavin, Sylvia: *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, MIT Press, 1992
- Lecoq de Boibaudran, Horace: *L'Education de la Mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Paris, 1914
- Lucan, Jacques: *Composition, non-composition : Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Paris, PPUR, 2009
- Middleton, Robin ed.: *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1982
- Montalembert, Charles de: *De l'état de l'art religieux*, Paris, 1837
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Considérations sur les arts du dessin en France, Suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragements*, Chez Desenne, Paris, 1791

- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Encyclopédie Méthodique*, 3 vols., Paris, Panckouke, 1778-1825
- Quatremère de Quincy, A. C.: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823
- Segré, Monique: *L'Ecole des Beaux-Arts, XIX e et XXe siècle*, Paris, Ed. Harmattan, 2000
- Van Zanten, David: *Designing Paris, The Architecture of Duban, Duc and Vaudoyer*, Cambridge, MIT Press, 1987
- Viollet-le-Duc, E. E: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française aux XIe siècle au XVIe siècle*, 10 vols. Paris, 1854-1868
- Viollet-le-Duc, E. E et Vitet, Louis: *Débats et Polémiques à propos de l'enseignement des arts du dessin*, préface de Foucart, Bruno, Paris, ENSBA, 1984

참고간행본, 저널, 기타

- Annales archéologiques*, Didron aine, Paris 1844-1870
- L'Architecte*, Paris, 1831-1904
- Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1850-1959
- Revue des deux mondes*, Paris 1829-1944
- Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Désar Daly ed., 45 vols, 1840-1890
- Archives Nationales, Paris, AJ/52, AJ\*/52 séries

〈Résumé〉

**Etude sur la signification de la réforme  
de l'éducation d'architecture et des  
concours d'architecture à l'Académie  
d'Architecture en France: Grand Prix de  
Rome et Concours d'Emulation de la fin  
du XVIIIe à la fin du XIXe siècle.**

KANG Sanghoon

La création des concours académiques en France, dans le domaine d'architecture en 1720, signe l'avènement d'un corps d'élite qui joue un rôle déterminant de faire évoluer l'architecture française aux XVIIIe et XIXe siècle. Ces concours académiques consistent du Grand Prix de Rome et de Concours d'Emulation, les deux processus essentiels dans le système d'éducation à l'Académie. Parmi les systèmes de ces deux concours, celui du Grand Prix de Rome, gouverné par une esthétique normative, était surtout critiqué en ce qu'il étouffait l'originalité des élèves dont les productions artistiques, sans esprit philosophique, ne satisfaisant plus aux besoins nouveaux de la société moderne.

Pourtant, le Grand Prix de Rome occupe une position

prépondérante dans l'enseignement artistique depuis sa création. Cette persistance du système apparaît dans les rendus de concours qui manifestent un système doctrinal académique. Quatremère de Quincy, un grand historien de l'architecture au XVIIIe siècle, résume sa position sur la valeur non insignifiante du Grand Prix de Rome, en imposant une conception de l'imitation. Il définit l'imitation dans les beaux-arts comme une production de la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image. Sa conception de l'imitation, un des principes de travail des élèves dans le Grand Prix de Rome, pourrait se traduire comme une notion qui oblige les élèves à connaître l'étendue des connaissances du passé et de l'imagination, le sentiment, et à traduire les normes idéales grecques et romaines. Cela permet éventuellement aux élèves de faire de l'originalité l'expression architecturale caractéristique pour percevoir l'idéalité du beau.

Pourtant, malgré le fait que le Grand Prix de Rome apparaît comme un système d'éducation par excellence où les élèves faisaient les réalisations idéales qui s'accordent avec les positions prises par les académiciens sur la question de l'originalité, une série de critiques sévères sur le système du concours académique par quelques personnages clés dans le domaine de beaux-arts engendrent la réforme de l'Ecole des beaux-arts en 1863. La réforme était importante dans l'histoire de l'enseignement artistique, non seulement parce qu'elle incarne un changement d'état d'esprit dans le système éducatif et culturel, mais aussi parce qu'elle manifeste une reconnaissance officielle de la valeur de la créativité comme critère pédagogique et aspect nécessaire à l'enseignement artistique.

Le Concours d'Emulation, en revanche, est une intermédiaire

importante qui se réfère aux consultations ouvertes d'architectes invités et fournit ainsi aux académiciens l'occasion de juger du goût en architecture. Les projets du Concours d'Emulation démontrent plus de faisabilité de la pratique pédagogique, car il s'agit du déroulement pédagogique mensuel qui fournit aux élèves des nombreuses occasions pour découvrir des programmes variés. Le cadre du Concours est marqué par le rôle joué par les professionnels extérieurs à l'Académie en vue du jugement et du débat. La formation en ateliers des architectes dans lesquels les élèves se regroupent autour d'un maître de leur choix incite à confronter la réalité de société et discuter des phénomènes sociaux et de la question du goût en architecture. Ainsi se met en place l'instauration d'un système de discussion entre les élèves et les architectes professionnels ainsi que les académiciens. Ce phénomène trouve progressivement ses marques et sa raison d'être dans les procédures de l'enseignement d'architecture et en fin de compte, indique la maturation des élèves face aux programmes de l'architecture dont les contenus sont plus réalistes quant à l'usage de matériaux, l'expression de la nécessité pratique et aux qualités plastiques requises.

Cette étude porte justement sur l'histoire bref du système didactique de concours académique en France notamment de la fin du XVIIIe jusqu'à la fin du XIXe siècle. Notre attention s'est portée surtout sur le rôle capital joué par les deux concours d'architecture dans le changement du système d'éducation d'architecture. Le débat sur l'architecture à l'Académie a rejoint le débat social, politique, technique, et la diffusion en a été assurée par les concours académique d'architecture, notamment par le Concours d'Emulation. Ce qui retient notre attention dans l'analyse du Concours d'Emulation,

ce n'est pas le débat sur le style ou les doctrines d'architecture, mais l'analyse des éléments d'architecture qui constituent les projets architecturaux: les rôles économiques, politiques, sociaux de l'architecture au sein d'une société en pleine mutation. Ainsi, le débat d'architecture s'articulerait autour d'un comportement plutôt qu'une doctrine, et cela a entraîné et joué un rôle considérable de l'avènement de l'éclectisme comme une conséquence inéluctable au XIXe siècle.

주 제 어 : 건축 아카데미(Académie d'Architecture)

로마 그랑프리(Grand Prix de Rome)

콩쿠르 데몰라시옹(Concours d'Emulation)

모방 개념(concept de l'imitation)

독창성(originalité), 예술교육개혁(réforme d'enseignement artistique), 절충주의(éclectisme)

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

게재확정일 : 2015. 11. 10



## 쥘리앙 그린 작품에서의 '중간지대'의 양상과 의미

김 종 우  
(한국교원대학교 불어교육과)

### Contents

서론	4. 어스름 빛: 빛과 어둠
1. 중간지대의 개념	5. 빈사상태: 삶과 죽음
2. 갈: 탈출과 귀환	6. 중간지대의 의미
3. 창: 안과 밖	결론

### 서론

쥘리앙 그린 Julien Green은 현실의 한계를 넘어 이 세상과는 다른 곳에 존재하는 '다른 세계'를 찾아가고자 했다. 하지만, 그린의 찾고자 했던 '다른 세계'는 현 세상과 완전히 다른 곳에 있는 것이 아니다. 그런 점에서 그린의 '다른 세계'는 현재 살고 있는 고통스런 세상을 완전히 벗어나고자 했던 19세기 초 낭만주의자들이 찾아 나섰던 세계와는 다른 것이다. 즉 그린의 찾는 '다른 세계'는 이 세상을 완전히 떠나서 도달할 수 있는 곳이 아니다. 그 세계는 눈에 보이는 현실 세계와 어떤 방식으로든 관련을 맺고 있다. 그린의 의식에서 눈에 보이지 않는 세계는 눈에 보이는 세계를 통해서야만 간파할 수 있고, 비현실 세계는 현실 세계를 통해서야

만 간파할 수 있다.

그린에게 있어서 소설가는 새로운 것을 창조하는 사람이 아니라 “제2의 시각을 통해 겉모습 뒤에 가려진 것을 찾아내는 사람”(II, 799.)<sup>1)</sup>이다. 그린의 주인공들은 눈에 보이는 일상의 세계와 눈에 보이지 않는 마술의 세계 사이의 경계를 마음대로 넘나들 수 있다. 그리하여 그린은 현실 세계와 가상 세계가 서로 만나는 중간지점에 관심을 가진다. 그린의 욕망은 서로 대립되는 현실과 가상을 조합하여 전혀 새로운 세상을 생성시키려는 연금술적 욕망으로 나타난다. 그린의 연금술적 욕망은 인간 정신 속에서 서로 대립되는 것을 하나로 합치려 했던 ‘대립의 일치’라는 욕망과 맥락이 닿아 있다.

‘대립의 일치’라는 신화적 욕망은 그린에게서 가시 세계와 불가시 세계의 겹침, 합리와 비합리의 영역의 경계 소멸, 현실 속의 신비 탐구 등 여러 양상으로 나타난다. 그린의 세계는 가시 세계와 합리 세계에서는 서로 대립되어 있는 영역들이 통합된 세계이다. 그리하여 그린의 세계에는 합리와 비합리의 영역, 보이는 영역과 보이지 않는 영역이 공존한다. 이러한 연금술적 욕망은 그린의 작품에서 성격이 서로 다른 것을 연결하는 공간과 시간을 나타내는 다양한 이미지들로 나타나는데, 이들은 서로 극단적으로 대립하는 두 영역의 중간지대를 형성한다.

우리는 본 논문에서 가시 세계와 불가시 세계, 현실 세계와 비현실 세계, 합리의 영역과 비합리의 영역을 동시에 드러내는 주제와 이미지들을 ‘중간지대’라고 이름 짓고 그 양상과 의미를 검토하고자 한다. 이를 위해, 우리는 그린의 ‘중간지대’로 선호하는 주제나 이미지들 중에서 특히 〈길〉과 〈창〉이라는 공간과 〈어스름 빛〉과 〈빈사상태〉로 구현되는 시간 영역에 주목하고자 한다. ‘길’은 출발지와 도착지를 연결하고 ‘창’은 안과 밖을

1) Green, J., *Œuvres Complètes II*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, p. 799. (작품 인용은 모두 Gallimard 출판사에서 간행한 작가의 Pléiade판 전집에서 따온 것이며, 앞으로 본문의 괄호 안에 전집의 해당 인용문이 나오는 권수와 쪽수만을 명기하기로 한다.)

연결하는 공간이며, '어스름 빛'은 빛과 어둠을 연결하고 '빈사 상태'는 삶과 죽음을 연결하는 시간이다. 이러한 중간지대의 주제와 이미지들은 그린의 작품에서 중요한 의미를 지닌다.

그린의 작품에서 이러한 주제들과 이미지들은 고통스런 현실에서 벗어나려는 욕망과 고통스런 현실의 이면에 자리한 신비 세계를 간파하려는 욕망의 배경으로 등장한다. '중간지대'를 향해 나아가려는 욕망은 현실과 신비가 하나의 공간과 시간에서 공존하는 상태로 나아가려는 욕망으로, 현실의 영역에서는 불가능한 것을 현실화시킨다. 그것은 성격이 전혀 다른 '다른 세계'로 이동하려는 낭만주의적 욕망으로 드러남과 동시에 '여기(현실)'의 세계와 '저기(피안)'의 세계가 신비롭게 공존하는 초현실주의적 상태를 지향하기도 한다.

그린의 욕망을 분석하면서, 라클로 Raclot는 “가시 세계 아래에 놓인 현실에 대한 직관적인 지각을 우리에게 전해주는 것”<sup>2)</sup>이라고 말하고 있으며, 고르킨 Gorkine은 비슷한 맥락에서 그린의 작품을 “현실적인 것과 상상적인 것 사이의 투쟁”<sup>3)</sup>으로 보고 있으며, 아이겔딩어 Eigeldinger는 “진실한 것과 상상적인 것 사이의 영원한 전투”<sup>4)</sup>라고 분석하고 있다. 이 평가들은 모두 그린의 세계가 두 개의 서로 상반된 세계가 갈등하면서 공존하는 '중간지대'에 놓여 있다는 사실을 보여준다. 우리는 이러한 평가에서 출발하여 그린의 작품세계에서 서로 대립된 세계가 다양한 '중간지대'에서 어떤 양상으로 공존하고 있는지를 검토하게 될 것이다.

이를 위해, 우리는 우선 그린의 작품에서 중간지대가 어떤 개념을 지니는지를 검토하고자 한다. 다음으로 우리는 길, 창, 어스름 빛, 빈사상태 등을 중심으로 그린의 작품에서 자주 만나게 되는 중간지대의 이미지와 주제의 구체적인 양상과 의미를 검토하고자 한다. 마지막으로 우리는 중간지대가 그린의 소설에서 어떤 문학적인 의미작용을 하는지를 검토하게

2) Raclot, M.(1988), p. 8.

3) Gorkine, M.(1956), p. 36. 'lutte entre le réel et l'imaginaire'

4) Eigeldinger, M.(1947), p. 42. 'perpétuel combat entre le vrai et l'imaginaire'

될 것이다.

## 1. 중간지대의 개념

그린의 주인공들은 현실의 비극을 떠나 항상 무엇인가 다른 것을 찾아 다른 세계를 향해 나아가고자 한다. 그래서 그린의 작품에서는 비극적인 현실과 거기서의 탈출 욕망 사이의 대립구도가 강화되면서 주인공의 의식의 분열을 심화시킨다. 그린의 주인공들은 이러한 대립 속에서 양자 공존의 세계를 의식하고 있지만, 그것이 실제로 실현되기까지는 여러 조작을 거쳐야 한다.

하지만, 그린 작품의 대부분의 주인공의 의식이 지향하는 것은 이성적인 것이 아니다. 이 주인공들은 “인간을 위대하게 하는 것은 이성이 아니라 이성과 상상적인 능력을 넘어선 것들에 대해서 갖는 인식”(I, 895~6.)<sup>5)</sup>이라는 그린의 인식을 반영하고 있다. 그린은 이러한 인식을 일기나 자서전의 여러 곳에서 표명하고 있다. 자신의 경계 너머에 있는 세계를 보지 못하게 하는 이성의 영역을 넘어 그린의 주인공은 부단히 새로운 세상을 꿈꾼다. 가령, 그린은 자신의 의식이 부단히 중세를 지향한다고 말하고 있는데,<sup>6)</sup> 그것은 시간적인 경계를 넘어 자신이 살아가고 있는 시대의 한계를 극복하려는 그린의 기본 입장에서 나온 것이다.

인간이 실제로 살아가고 있는 현실 세계에서는 가시 세계와 불가시 세계가 화해할 수 없다. 그린의 주인공이 현실에서 느끼는 고통은 이러한 화해 불가능성에서 기인한다. 이러한 화해 불가능성에서 벗어나기 위해 그린의 주인공들은 서로 상반된 두 세계가 조화롭게 공존할 수 있는 ‘중간지대’를 설정함으로써 그쪽으로 나아가고자 한다. 그린이 지향하는 ‘중

5) *Pamphlet contre les Catholiques de France*.

6) 그린은 1940년 11월 11일자 일기에서 “나는 1940년인 오늘 이 시대를 살아가는 것이 불편하다. 나는 진화와 많은 현대적인 발명품에 대해 중세 사람들이나 느낄 법한 불편함을 느끼고 있다.”(IV, 551.)라고 고백하고 있다.

간지대'에서는 볼 수 없는 것을 볼 수 있으며, 이해할 수 없는 것을 이해할 수 있다. 프레보 Prévost는 그린의 이런 측면을 평가하면서 그린의 “보이지 않는 것에 대한 취향과 영적인 것에 대한 감각”<sup>7)</sup>을 동시에 드러내고 있다고 지적한다.

『환상가 *Le Visionnaire*』의 마누엘 Maunel은 가시 세계와 불가시 세계 사이의 대립을 의식하고 있는 그린의 이러한 시각을 잘 보여준다. 즉, 그는 “우리가 보고 있다고 믿는 세계는 존재하지 않는다”(II, 372.)라는 말로 눈에 보이는 현실 세계가 어떤 성격을 지니고 있는지를 잘 보여준다. 눈에 보이는 세계는 환상에 불과하며, “제2의 시각”을 통해 볼 수 있는 현실 세계의 이면에 가려진 세계가 실재하는 세계이다. 그렇기 때문에, 그린의 세계를 이해할 수 있기 위해서는 그가 가시 세계와 불가시 세계에 설정한 ‘중간지대’가 어떤 성격을 지니는지를 이해해야 한다.

그린의 모든 주인공들은 가시 세계와 불가시 세계, 합리 세계와 비합리 세계가 공존하는 ‘중간지대’에 발을 담그고 있다. 그들은 가시 세계의 이면에 존재하는 불가시 세계를 꿰뚫어볼 수 있다. 그들은 서로 상반된 것들이 극단적으로 대립된 가시의 현실 세계에서 고통을 느낀다. 하지만, 그들이 느끼는 고통은 그들의 욕망이 지향하는 ‘중간지대’에서 연금술적 조작을 거쳐 궁극적으로 행복의 시간으로 화한다. 고르킨은 그린의 작품이 “현실적인 것”과 “상상적인 것”이 공존하는 ‘중간지대’라는 사실을 잘 규명하고 있다. 그린의 작품에서 중간지대는 다양한 이미지나 주제에 의해 드러나는데, 우리는 그 대표적인 것으로 <길>, <창>, <어스름 빛>, <빈사상태>의 의미에 대해 차례로 검토해보고자 한다.

7) Prévost, J-L.(1960), p. 150. ‘si les hommes ont aujourd'hui quelque chose à apprendre ou à rapprendre, c'est le goût des choses invisibles; c'est le sens du spirituel.’

## 2. 길: 탈출과 귀환

인간은 여행하는 존재로서 항상 어딘가에서 벗어나서 어딘가로 나아가고 있다. 그러므로 인간의 삶은 태어나서 죽을 때까지 항상 출발지와 도착지 사이의 중간지대인 길 위의 어느 지점에 존재한다. 그린의 주인공들은 길 위에서 자신이 이 세상 어느 곳에도 머물러 있지 않고 부단히 다른 곳을 향한 갈망 속에서 살아가고 있음을 느낀다.

시간과 공간을 분할하는 모든 경계 지점은 역설적이게도 분할된 것들이 공존하는 시간과 공간이기도 하다. 하나의 지역에서 다른 하나의 지역으로 넘어가기 위해서는 역설적으로 두 지역을 나누고 있는 곳으로 가야 한다. 트로이를 떠나 이타카로 돌아가려는 오디세우스의 모험은 현실의 고통을 벗어나서 행복의 땅으로 돌아가려는 두 욕망의 공존이 인간 삶의 구성요소임을 보여준다. 오디세우스는 부단히 고통스런 현실을 떠나고 있지만 궁극적으로 그는 이타카라는 휴식과 행복의 땅으로 돌아가고 있다. 그렇기 때문에, 그에게 있어서 처음부터 끝까지 탈출과 귀환은 하나의 길 위에 존재한다. 이스라엘 백성의 애굽 탈출과 가나안 귀환의 여정도 이와 마찬가지로. 즉, 광야에서 이루어지는 그들의 여행은 끊임없이 애굽 땅을 떠나 가나안 땅으로 돌아가는 길 위에서 이루어진다.<sup>8)</sup>

그린의 주인공들 역시 자신들의 현재를 구성하고 있는 세상을 떠나 부단히 다른 곳으로 나아가고자 한다. 그런데 그들이 지향하는 ‘다른 세계’는 자신들이 살아가고 있는 ‘여기’와는 완전히 유리된 다른 곳에 있는 것이 아니라 자신들이 존재하는 바로 ‘여기’에 존재한다. 그것은 ‘여기’와 ‘저기’가 합쳐져서 형성되는 장소이지, 여기를 떠난 곳에 존재하는 것이 아니다. 그린에게 있어서 “모든 진실한 것은 다른 곳에 있기”<sup>9)</sup>(II, 599.; II, 308.) 때문에, 가시의 현실 세계는 부단한 탈출의 대상이다. 이에 반

8) 이에 대해서는 김종우, 『철리앙 그린의 소설에 나타난 출애굽의 신화구조』(『불어불문학연구』 35집, 1997, pp. 185-199.)를 참조할 것.

9) 그린은 1931년 10월 15일자 일기에서도 이와 같은 생각을 적고 있다.(IV, 127.)

해 불가시 세계, 비현실 세계, 비합리의 영역은 귀환의 목적지다. 그렇기 때문에 '여기'를 떠나 '저기'로 나아가는 길 위에 있는 그린의 주인공에게서 탈출과 귀환의 욕망은 서로 시간적 차이를 두고 작동하는 것이 아니라 항상 동시에 작동한다.

그린에게서 여행이란 '다른 세계'로의 이동이라는 점에서 항상 새로운 세계에 대한 갈망의 산물로 드러난다. 그런데 그린에게서 여행은 단순히 다른 세계로 나아가는 것만을 의미하지는 않는다. 그린에게서 그것은 대립되어 있는 두 세계를 하나로 합치려는 욕망의 결과로서 두 세계의 중간지대에서 두 세계를 모두 포괄하려 한다. 그래서 여행은 빈번하게 물리적인 장소의 이동만으로 나타나는 것이 아니라 꿈이나 몽상의 형태로 나타나기도 한다. 실질적인 장소의 이동인 여행과는 달리 동일한 공간에서 이루어지는 꿈과 몽상은 두 세계의 만남이라는 그린적 욕망이 가장 극적으로 실현되는 세계다.<sup>10)</sup>

그린의 의식은 범속한 일상과 꿈과 신비의 상태 사이의 나선 위에서 맴돌고 있으며, 그 나선은 탈출과 귀환의 중간지대를 형성한다. 그 중간지대에서는 가시와 불가시, 현실과 비현실의 세계가 교차하고 있으며, 대립항 사이의 한 지점은 어디든 탈출과 귀환의 접합점이다. 떠나려는 사람이든 돌아가려는 사람이든 모두 길 위에 있어야 한다. 그래서 그린의 주인공들은 길 위에 있기를 좋아한다. 길은 떠나려는 욕망을 가진 모든 사람들이 존재해야 하는 곳으로, 현재의 고통을 버리고 미래의 행복을 맞이하는 곳이다. 그리하여 그린의 주인공들은 "어딘가에 행복이 존재한다면 이 〈길〉 위에 있을 것"(I, 813.)이라는 『아드리엔 므쥐라 *Adrienne Mesurat*』의 아드리엔 Adrienne처럼 길 위에 있다는 사실만으로도 행복을 느낀다.

10) 마누엘에게서 네그르테르 Negreterre는 현실과 환상을 조합하고 있다는 점에서 중간지대를 향한 그린의 욕망을 잘 구현하고 있다. 네그르테르는 실재하는 공간이 아니라 주인공 마누엘이 상상 속에서 창조해낸 또 다른 세계로, 마누엘에게 행복의 낙원이다.

필립 Philippe의 부단한 센 강 산책길을 묘사하고 있는 『잔해 *Épaves*』에는 서로 대립된 두 세계를 잇는 길의 이미지가 선명하게 부각되어 드러나 있다. 필립은 센 강을 산책하면서 두 세계의 중간지대에 놓여 있기를 좋아한다. 두 지역은 가느다란 길로 연결되어 있고, 필립은 그 길 위에서 두 세계를 만난다. 그에게서 센 강은 ‘여기’에 있는 부르주아의 파리와 ‘저기’에 있는 ‘다른 세계’를 이어주는 중간지대이다. 이렇게 볼 때 『잔해』는 중간지대에 대한 필립의 경험을 기록한 것이다. 필립에게서처럼 그린의 많은 주인공의 욕망은 길 위에 존재한다.<sup>11)</sup> 그린에게서 길은 현실과 비현실을 이어주는 공간이다. 그 길은 현실을 인정하면서 현실의 이면으로 파고들려는 욕망이 드러나는 공간이다.

### 3. 창: 안과 밖

그린에게서 창은 아주 다양한, 때로는 극단적으로 대립된 의미를 띠고 있다. 우선 창은 주인공들을 가둬둠으로써 현실에서의 유희의식을 강화시킨다. 눈으로 보면서도 실제로는 나갈 수 없다는 점에서 보자면 창은 벽보다도 더 강한 유희의식을 조장한다. 그리하여 창은 유희의식을 강화시킨다는 입장에서 보자면 완전히 막혀 보지 못하게 만드는 벽 이상으로 억압적인 기능을 한다. 하지만, 때로는 창이 현실에서 느끼는 유희상태에서 주인공들을 끌어내어 자유를 향한 몽상으로 이어준다.

서로 대립되는 것이 동일한 공간에 동시에 존재할 때 대립성이 극단적으로 강조된다는 점에서 보자면, 창은 탁월한 대립의 공간이다. 이렇게 해서 그린의 주인공은 유희된 현실과 자유를 향한 갈망이 동시에 존재하는 창에서 두 세계의 경계에 선다. 그렇기 때문에 그린에게서 창은 유희의식의 강화라는 부정적인 기능만을 수행하는 것이 아니다. 그것은 동시

11) 『환상가』의 마뉘엘에게 있어서 “이 세상 밖으로 이끌어 가는 모든 길은 아름다운 것”(II, 308.)이다.

에 외부로부터의 억압에 갇혀 있는 주인공이 자유에 대한 몽상을 통해 스스로를 치유할 수 있는 공간이다. 창가에서 밖을 바라보면서 그린의 주인공은 현실의 억압에서 벗어나는 꿈을 꾸기 때문이다.

창은 안과 밖의 중간지대이다. 창은 현실 탈출의 욕망을 더욱 더 강화시키면서도 그 꿈을 좌절시키는 역설적인 공간이다. 문을 통한 실질적인 탈출이 봉쇄된 상황에서 그린의 주인공들은 창을 통한 가상의 탈출을 꿈꾸지만 창은 오히려 이러한 주인공들의 욕망을 좌절시킨다. 안과 밖을 완전히 구분하는 벽과는 달리 창이라는 공간은 두 공간을 이어주는 기능을 하면서도 분리시키는 기능을 한다. 창은 닫혀 있다고 하더라도 안과 밖을 둘로 완전히 단절시키지는 않는다. 그런 점에서 창은 탁월한 중간지대이다. 그러나 창은 열려 있다고 하더라도 안과 밖을 완전히 하나로 연결시키지는 못한다. 창은 밖으로 나가기 위한 공간이 아니라 머물러서 바라보게 만드는 공간이다.

보들레르는 「창」<sup>12)</sup>이라는 산문시에서 창을 통해 밖을 바라보는 사람의 의식을 잘 묘사하고 있다. 보들레르에게 있어서처럼 그린에게 있어서도 창이라는 탁월한 중간지대는 현실의 체계를 넘어 상상세계로 나아갈 수 있는 공간이다. 열린 창과 닫힌 창을 서로 대립시켜 고찰하면서 보들레르는 창이라고 하는 공간이 현실과 상상이 교차하는 공간임을 보여준다. 보들레르에 의하면 일반적으로 생각하듯 열린 창은 닫힌 창보다 더 많은 것을 보여주지 못한다.<sup>13)</sup> 보들레르는 여기서 창이라는 매개물을 등장시켜 눈으로 볼 수 없는 상상 세계가 눈으로 볼 수 있는 현실 세계보다 더 중요하다는 사실을 잘 보여준다.

그린의 주인공들은 창가에서 탈출의 꿈을 꾸는데, 창가에서 꾸는 강렬

12) Baudelaire의 «Les fenêtres»라는 시는 닫힌 창을 통해 바라보는 한 노파의 이야기를 상상 속에서 지어내고 그것을 현실과 동일시하는 이야기를 소재로 현실과 상상 사이의 역동적인 관계를 시적으로 표현하고 있다.

13) Baudelaire, «Les fenêtres», Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de chose que celui qui regarde une fenêtre fermée.

한 탈출의 꿈은 실재의 현실을 떠나지 않고서도 현실을 떠나버리려는 작가의 욕망을 보여준다. 그런 점에서 그린에게서 창은 보들레르적인 의미에서의 상상의 공간이다. 그린의 작품에 자주 등장하는 창의 이미지는 중간지대로서의 창의 의미를 잘 보여준다. 창을 통해 밖을 바라본다는 것은 그 자체가 일종의 몽상으로 향해 나아가는 행위이다. 일반적으로 문학작품 속에서 '창'의 이미지는 '벽'의 이미지와는 달리 이중적인 의미를 지닌다. 즉 벽이 소통가능성을 차단한 채 안과 밖을 서로 다른 세계로 완전히 분리시키는 데 반해, 창은 소통가능성을 남겨둔 두 세계를 분리시키는 기능을 한다. 보들레르에게 있어서처럼 창은 현실 속에서 상상의 공간 속으로 잠입할 수 있는 공간으로, 그 상상의 실현 가능성은 중요한 문제가 아니다. 그렇기 때문에 창이라는 공간은 현실과 상상의 중간지대를 형성한다. 말라르메적인 창<sup>14)</sup> 또한 그린 주인공들에게서 보는 것과 같은 강렬한 탈출의 욕망을 불러일으키는 공간이다.

그린에게서 창은 유폐와 소통이라는 이중의 기능을 한다. 창은 “열리려 하지 않는 창”일 수도 있지만, 닫혀 있다고 해도 외부로의 도약이 가능하게 해주는 열린 공간이 될 수도 있기 때문이다. 즉 열리려 하지 않은 채 굳건하게 닫혀 있다고 해도 창은 벽과는 다른 의미를 지닌다. 창이란 닫혀 있어도 원래 ‘안’의 공간과 ‘밖’의 공간이 투명성을 매개로 공존할 수 있는 공간이다. 그러므로 창은 어떤 상태에서든 외부의 것이 내부로 파고들게 하고 내부의 것이 외부로 빠져나가게 한다. 그린은 공기와 빛의 소통의 도구로서의 창의 역할에 아주 민감하다. 즉, 그는 1953년 11월 26일자 일기에서 “우리가 창을 열 때, 전 우주가 하늘에서 오는 차가운 공기와 더불어 집 안으로 들어온다.”(IV, 1315.)라고 창의 기능을 예찬하고 있다.

이에 반해, 그린의 작품에서 빈번하게 등장하는 벽은 소통을 단절시키는 수단이다. 벽은 유리창과는 달리 두 세계의 절대적인 분리를 의미하

14) Mallarmé의 «Les fenêtres»라는 시는 병실에서 창을 통해 절망적인 탈출을 시도하는 빈사의 환자의 욕망을 형상화하고 있다.

는 공간으로서 그린 주인공의 증오의 대상이다. 그린의 작품에서 벽은 감옥에 갇혀 있다는 유희의식을 강화시키기 때문에, 주인공들은 자주 벽에 대한 극도의 증오감을 드러낸다. 『아드리엔 므취라』의 주인공 아드리엔은 “창문을 닫아 자신과 세계 사이에 네 개의 유리판을 둔다는 생각을 견디지 못하”(I, 395.)며, 『레비아탄 *Léviathan*』의 게레 Guéret는 “그림자와 벽들에 대한 갑작스러운 분노”(I, 669.)에 사로잡힌다. 아드리엔이든 게레든, <벽>에 대해 느끼는 극도의 분노는 서로 대립된 두 세계를 통합하려는 노력이 좌절되었을 때 나타난다.

집이라는 감옥에서 벗어나는 데 있어서 ‘창’을 통한 탈출은 ‘문’을 통한 탈출보다 훨씬 더 상상적이기 때문에 더 극적으로 드러난다. 전자는 그린의 작품에서 실질적인 것으로 나타나지만 후자는 상상적인 것으로 나타나기 때문이다. 방문을 통한 탈출이 좌절된 아드리엔은 잔인한 현실 세계와 행복한 상상세계가 만나는 공간인 창가에서 위안을 받는다. 벽과는 달리 창은 소통 불가능성보다는 탈출 가능성을 강조한다. 그래서 그린의 주인공들은 양세계의 중간지대인 창가에서 새로운 세계로 나아가고자 한다. 우리가 이어서 검토하고자 하는 ‘어스름 빛’이 시간적인 의미에서 양세계의 접점을 이루는 탁월한 중간지대라면 ‘창’은 공간적인 차원에서 중간지대이다.

#### 4. 어스름 빛: 빛과 어둠

그린의 주인공들은 조명방식에 아주 민감하다. 그린은 스스로 자신의 조명방식이 특이하다는 사실을 잘 느끼고 있었다. 즉, 그는 1936년 일기에서 “내 책 속에는 색채가 없다. 빛과 어둠의 결과인 흰 색과 검은 색만이 존재한다”(IV, 416.)라고 적고 있다. 실제로 그는 빛과 어둠의 상호 배제 혹은 상호 교차를 통해 주인공의 의식 상태를 드러내고 있다. 그린의 주인공들은 대개 어둠 속에서 심한 공포에 사로잡히지만, 이러한 공포를

이겨내고 어둠 자체에서 오히려 행복을 느끼는 경우가 많다. 그린의 세상에서 빛과 어둠의 대립은 다양한 방식으로 나타난다. 빛과 어둠을 대립시키는 방식인 조명은 그린의 작품에서 아주 중요한 기능을 하고 있고, 여러 평자들이 의식적으로 조명 방식을 조절하고 있다는 것을 지적한다.<sup>15)</sup>

주인공의 중요한 심리 변화가 이루어지는 시간은 〈어스름 빛〉의 시간이다. 어스름 빛의 세계는 빛과 어둠이 뒤섞여 있는 세계이다. 그린의 주인공들은 어스름 빛의 시간에서 삶의 모든 가능성이 뒤섞여 있는 것을 본다. 그래서 그린 작품의 시공간적 장식으로 빛도 어둠도 아닌, 혹은 빛이면서도 어둠인 〈어스름 빛〉이 자주 등장한다. 〈어스름 빛〉의 시간은 빛과 어둠이 서로 배타적인 상태에 있는 것이 아니라 양자가 조화롭게 공존하는 시간이다. 실제로 그의 작품의 지배적인 배경인 〈어스름 빛〉의 세계는 두 세계의 중간지대이자, 빛을 향하려는 욕망과 어둠을 향하려는 욕망의 공유지이다. 상호배타적인 관계에 있는 빛과 어둠은 상대를 무화시키지만 어스름 빛 속에서 둘은 상호배제 상태에서 벗어나 있다.

그린의 주인공들은 어둠 속에서 분명한 공포를 느끼지만 그렇다고 해서 빛 속에 있을 때도 결코 편안함을 느끼지 못한다. 그린의 주인공에게 어둠 그 자체는 분명 공포의 대상이지만, 그렇다고 해서 강렬한 빛이 선호의 대상이 되지도 않는다. 왜냐하면 빛은 모든 것을 볼 수 있는 상태에 두기 때문이다. 즉 빛은 통합하는 것이 아니라 분할한다. 그래서 그린은 빛과 어둠이 각각의 공격성을 버리고 공존할 수 있는 시간과 공간인 어스름 빛을 중요한 장식으로 삼는다.

그린에게서 빛은 의식을 현실로 되돌려 놓는데 그린에게서 그러한 상태는 대부분의 경우 부정적으로 묘사되고 있다. 그것은 두려움의 시간이자 회피의 시간이다. 빛은 인물들 사이의 내밀한 소통을 방해하고 신비의 뭉을 제거해 버리기 때문이다. 하지만, 어둠 속에서는 주인공의 의식

15) Tamuly, A.(1976), p. 10; Eigeldinger, M.(1947), pp. 84~5.

은 변화한다. 그렇다고 해서 어둠 자체가 주인공을 위안해주는 것은 아니다. 사실 그린의 세계에서 어둠은 빛과 마찬가지로 부정적이다. 그래서 어둠은 강렬하지 않은 빛에 의해 보강되어야 한다. 그린에게서 어둠을 완화시켜주는 빛은 강렬한 공격성을 상실한 달빛,<sup>16)</sup> 별빛,<sup>17)</sup> 희미한 가로등(램프빛)<sup>18)</sup> 등이다. 여기에 빛의 작용과는 무관해 보이지만 사물을 불분명한 상태로 만들어 버리는 안개<sup>19)</sup>가 덧붙여진다.

그린의 주인공들에게서 어둠이 주는 공포는 집요한 것으로 보이지만, 그 부정적인 양상의 이면에 가치가 전도되어 버린 밤이 자리한다. 밤이 되면 모든 사물들의 모양과 색채가 소멸해 버리고 인간이 상상력을 통해 찾아갈 수 있는 세계가 활성화된다. 그린은 1938년 8월 11일자 일기에서 “나는 항상 밤이 내게 호의적이라고 느낀다”(IV, 481.)는 표현으로 밤이 주는 위안을 드러낸다. 밤이 되면 색채, 소음, 태양에 의해 뚜렷하게 구분된 외양의 세계가 소멸하기 때문이다. 원래 신화 속에서 밤은 호의적인 밤과 사악한 밤으로 이중적으로 분화되어 나타나는데, 이러한 분화된 밤은 인간의 의식 속에서 아주 일반적이다.

〈빛의 부재〉가 완전한 것일 때에는 온갖 것들에 대한 공포가 일어나지만 희미한 어스름 빛이 일면 이러한 공포가 소멸한다. 그린에게서 어둠은 한 줄기 빛만으로도 즉시 위안거리로 변한다. 어둠에 가해진 희미한 빛은 가시의 영역과 불가시의 영역, 현실 세계와 비현실 세계가 동시

16) “팔을 받침대에 쥔 채, 나는 달빛 속에 잠들어 있는 플라타너스와 그 위로 떨어지는 이상한 빛이 서리처럼 덮인 잔디밭을 바라보았다. 이러한 광경이 나를 도취시켰다.”(II, 238.)

17) “밤은 낮보다 더 아름다우며, 별들의 가장 영적인 빛에 비취 보면, 아무리 평범한 삶이라도 모험이 된다.”(II, 604.); “지난밤 나는 대로를 산책하고 있는 듯했다. 별이 떠 있는 하늘을 바라보면서, 나는 너무나 기쁜 나머지 내가 사용할 수 있는 어떤 말로도 그 기쁨을 다 표현할 수 없을 것 같았다.”(IV, 481.); “별을 바라볼 때면, 결코 완전히 불행하지만은 않다.”(IV, 690.)

18) “최초의 태양빛(가스등)이 비치면, 밤의 세계는 온통 자신의 그림자로 장식되며, 물 질은 음울하고도 경탄할 만한 변화를 시작한다.”(II, 17.)

19) “벽 사이를 떠도는 어두운 안개 속에서 그는 자신의 입김이 만들어 내는 희미한 흔적을 보았다. 조금씩 조금씩 떨리던 가슴이 진정되어 갔다.”(I, 766.)

에 드러나게 한다. 그리하여 그린에게서 등불이 밝혀진 어둠은 더 이상 공포의 공간이 아니다.<sup>20)</sup>

가령, 『환상가』의 한 대목은 달빛이 비치는 밤의 의미를 잘 보여준다. 달빛이 흐르는 밤 환상가 마누엘은 어둠과 빛의 직접적인 영향에서 벗어나 편안함을 느끼며, 사물의 본질 속으로 꿰뚫고 들어간다. 마누엘은 현실에서 느끼는 극심한 심리적 압박감에서 벗어나 현실이 완전히 소멸하고 보이지 않는 영적인 신비에 취한다. 어스름 달빛이나 별빛이 비치는 밤에 그는 “두 세계의 경계”(II, 307.)에 있다는 느낌을 받으며, “자신의 삶과는 다른 삶을 체험”하며, “다른 곳에서 숨을 쉬게”(II, 307.) 된다. 그린의 〈어스름 빛〉의 장식을 선호하는 것은 극단적인 대립성이 완화된 삶을 살아가고자 하는 욕망을 지니고 있기 때문이다. 그러한 지향이 그린의 작품 전체를 지배하고 있다. 『레비아탕』의 앙젤 Angèle<sup>21)</sup>과 『잔해』의 필립<sup>22)</sup>은 황혼 무렵 어스름 빛을 이용하여 산책을 하면서 사람들과 새로운 관계를 형성하며 사물이 주는 새로운 양상에 눈을 뜨게 된다.

이처럼, 그린의 〈어스름 빛〉의 이미지를 선호하는 이유는 그가 그리고자 하는 세계가 가시의 영역과 불가시의 영역, 현실 세계와 상상 세계가 교차하는 곳이기 때문이다. 눈에 보이는 모든 것은 보이지 않는 것을 포함하고 현실적인 모든 것은 상상을 포함하고 있다는 것이 그린의 생각이다. 그린 자신의 표현에 의하면, 황혼은 “평정의 시간”이며 “행복의 시간”(IV, 926.)이다. 그는 자서전 제1권<sup>23)</sup>에서 “저녁이라는 단어는 내 안에서 마술적인 힘을 행사한다”(V, 696.)고 적고 있다. 이렇듯 그린에게

20) “마침내 그녀는 등에 불을 밝힐 수 있었다. (...) 불빛 속에서 그녀는 두렵지 않을 것이다. 볼 수 있는 곳에서는 두렵지 않으니까.”(I, 394.)

21) “하루가 끝날 무렵에 한가한 시간이 있으면, 보통 그녀는 그것을 이용해서 짧은 시내 산책을 하면서 이 사람 저 사람에게 인사했다.”(I, 645.)

22) “필립은 날씨가 좋은 날 저녁이면 걸어서 집으로 돌아오곤 했다. 그것은 건강을 염려해서이기도 했지만, 해질 무렵에 거리에서 지체하는 것이 좋았기 때문이기도 했다.”(II, 3.)

23) *Partir avant le Jour, Œuvres Complètes V*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977, pp. 649~876.

있어서 〈어스름 빛〉의 시간에 의식이 즐기치게 지향해왔던 두 세계가 하나가 된다. 즉 그곳은 두 세계의 경계가 소멸되는 중간지대로 그곳에서는 두 개가 서로를 배제하지 않고 뒤섞인다. 〈어스름 빛〉이 선호되는 것은 그것이 두 세계의 변경에 있어 두 세계를 모두 포함하기 때문이다.

## 5. 빈사상태: 삶과 죽음

그린에게서 '중간지대'는 종종 삶과 죽음의 경계지인 〈빈사상태〉에 의해서도 드러난다. 그린의 세계에서 빈사상태는 빛과 어둠을 연결하는 어스름 빛의 이미지와 함께 나타나는 경우가 대부분이다. 그래서 두 주제는 서로 복합적으로 나타나면서 시너지 효과를 불러일으킨다. 죽음은 가시 세계에서 불가시 세계로 이동하는 경계에 있으며, 합리적 사고와 비합리적 사고의 구분을 없애버린다. 그린은 일기에서 죽음이 지니는 긍정적인 의미에 대해 잘 표현하고 있다. 즉 그에게 있어서 죽음이란 “깨어남과도 같은 것”(IV, 225.)<sup>24)</sup>이며, “아무런 고뇌 없이 침투해 들어가야 할 어둡고 거대한 사원”(IV, 210.)<sup>25)</sup>이다. 죽음에 대한 긍정적인 가치 부여는 “위대한 현실은 바로 죽음”(II, 372.)이라는 『환상가』의 자작부인의 인식에서 극대화된다.

상상력의 완곡화 기능<sup>26)</sup>은 동일한 대상에 새로운 가치를 부여함으로써 전혀 다른 성격으로 만들어 버리는 것을 의미한다. 가령, 삶의 종말로서 사람들에게 공포의 대상이 되는 죽음을 다른 존재양식으로서의 전이를 위한 필수적인 과정으로 완곡화함으로써 그것을 긍정적으로 받아들이게

24) 1933년 2월 23일자 일기

25) 1932년 12월 2일자 일기

26) 질베르 뒤랑(*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1984, pp. 422, 469~470.)에 의하면, 상상력의 최고의 기능은 〈완곡화 기능〉에 있다. 그에 의하면, 상상력의 완곡화 기능이란 인간이 “현실의 고통을 완곡화시켜 자신이 원하는 대로 세상을 다시 만들어 내는 힘”을 의미한다.(이에 대해서는 김종우, 『질리앙 그린의 초기소설 연구-탈출과 귀환의 주제를 중심으로-』, 서울대 박사 학위논문, 1996, 미간행, p. 14를 참조할 것.)

한다. 완곡화된 죽음은 그린에게서 대립된 두 세계에 모두 발을 들여놓을 수 있게 하는 긍정적인 가치를 획득한다.

이런 이유로 해서 그린의 소설에는 빈사상태의 환자에 관한 이야기가 많이 나온다. 빈사상태의 환자는 삶과 죽음의 경계에서 두 세계 모두를 볼 수 있는 능력을 지니고 있기 때문에, 이들에게서 삶과 죽음의 대립은 무의미하다. 그린의 주인공들은 죽어가는 사람에게서 삶의 신비를 찾으려 한다. 삶과 죽음의 변경에서 살아가는 『환상가』의 죠르쥬 부인은 삶의 세계와 죽음의 세계를 연결해 주는 존재이다. 그녀가 보는 세계는 단순한 환상이 아니라 현실 세계의 외양을 넘어선 곳에 존재하는 진실한 세계이다. 그래서 그녀에게 있어서 죽음에 임박한 사람은 두 세계의 경계에 처한 사람이다.

마누엘을 끈질기게 따라다니는 죽음은 공포의 양상을 띠는 것이 아니라 반대로 새로운 인식에 이를 수 있다는 긍정적인 의미를 지닌다. 항상 죽음과 함께 하는 마누엘은 이 세상의 이면에 존재하는 새로운 신비의 세계를 엿보고자 하며, 빈사상태의 경험을 통하여 중간지대에 이른다. 빈사상태의 인간은 살아 있는 인간을 “죽은 사람들과 분리시키는 불확실한 지역을 통과”(II, 371.)한 사람이며, “죽은 사람들의 비밀”(II, 372.)을 우물거리는 사람이다. 그리하여 자작부인은 빈사상태의 성주(城主)로부터 세상의 진리를 구하고자 한다. 이처럼 그린에게 있어서 빈사상태는 헛된 현실에서 참된 세계를 엿볼 수 있게 만들어 주는 중간지대이다.

죽음은 현실에서 고통 받는 “희망 없는 영혼을 유혹하는 불확실한 지역”(II, 177.)이며, “포착하지 못할 현실의 위치를 차지하는 이미지의 형태로”(II, 350.)<sup>27)</sup> 나타나는 것이다. 죽음은 가시의 현실 세계에서는 파악하지 못할 사물의 감춰진 의미를 드러내준다. 그리하여 그린의 작품에서 죽음은 경계 너머로의 단순한 탈출로서가 아니라 두 경계 사이에서 두 세계의 성격을 모두 공유할 수 있게 하는 도구이다. 그것은 라클로의 지

27) “sous la forme d'images qui prennent la place d'une réalité insaisissable.”

적대로 “세상 밖으로의 탈출”이라는 낭만주의적인 양상과 “불가시의 신비의 포착”이라는 초현실주의적인 양상을 동시에 드러내는 것이다.<sup>28)</sup> 그린에게서 죽음은 현실 세계를 떠나게 하는 것이 아니라 현실 세계에 또 다른 의미를 부여하는 것이다.

그린에게 있어서 죽음은 보이지 않는 세계, 신비한 세계로 나아가기 위한 도구로서 두 세계를 연결하는 연금술적인 의미를 지닌다. 그렇기 때문에 그린의 주인공에게서 죽음은 피해야 할 것이 아니라 새로운 세계로 나아가기 위해 적극적으로 받아들여야 하는 것이다. 죽음이란 이성과 비이성의 경계를 초월하는 것이며, 궁극적인 행복의 공간으로 나아가는 통로이다. 죽음은 새로운 세계로의 항해라는 양상과 극단적으로 성격이 다른 두 세계를 잇는 최고의 연금술의 양상을 동시에 보여준다. 그린의 주인공들은 모두 현실을 지배하는 질서를 받아들이려 하지 않는다. 그래서 그들은 가능한 대로 새로운 질서에 다시 태어나고자 한다. 하지만, 현실적으로 그것은 불가능하다. 그래서 그들은 부단히 현실 속에서 신비 세계를 복원하고자 한다.

그래서 그린의 주인공들에게서 죽음이란 현실의 이면의 것을 볼 수 있는 중간지대로 드러난다. 빈사상태의 인간은 현실 세계에서는 불가능한 불가시 세계를 살아갈 수 있는 사람이다. 그들은 죽음에서 “강한 매력”(II, 351.)을 느끼며, 마찬가지로 죽음에서 “이상한 위안”(II, 352.)을 받는다. 『잔해』의 필립의 경우, 상징적인 자살을 통해 재생의 꿈을 실현하고자 한다. 지금까지의 논의에서 보는 것처럼 빈사상태란 삶과 죽음의 변경에 있는 것으로서 가시와 불가시 세계, 현실과 상상 세계 사이의 탁월한 중간지대로서, 그린의 주인공들은 이런 상태에서 세상에 대한 새로운 시각을 얻게 된다. 죽음이란 결코 종말이 아니라 오히려 모든 진실한 것이 존재하는 다른 곳에 이르기 위한 방법이다.

28) Raclot, M.(1988), pp. 750~1. 이 점에 대해서는 김종우, 『다른 세계를 향한 욕망의 두 가지 양상-그린의 작품의 낭만주의와 초현실주의적 특징』(『외국어교육』 17집, 2015. pp. 39-52.)을 참조할 것.

## 6. 중간지대의 의미

그린에 의하면, 인간은 서로 대립되는 요소를 함께 지닌 야누스적인 존재이다. 그는 일기에서 이중적 존재로서의 인간에 대해 분명하게 말하고 있다. 즉 인간의 내부에서는 서로 극단적으로 상반된 2가지 속성(IV, 1108.)이 존재하는데, 그것은 선악(죄인과 성자)의 이원론(IV, 1225.)으로 나타나기도 한다. 인간의 본질적인 이중성은 서로 대립된 두 세계의 공존 속에서 드러난다. 그린의 이원적 대립성을 강조하는 이유는 대립성 자체를 강조하기 위한 것이 아니라 둘 사이를 연결하는 중간지대의 중요성을 강조하기 위한 것이다. 인간의 내부에는 서로의 목을 자르려 할 정도로 극단적으로 대립되는 두 존재가 공존한다. 하지만, 이 두 대립적인 존재는 본질적으로 대립의 상태를 지양하고 균형을 찾으려 한다. 그린의 주인공이 중간지대를 설정하는 것도 스스로 균형을 찾기 위해서이다.

인간은 서로 극단적으로 대립되는 두 항목을 화해시키려 노력한다. 그러므로 그러한 노력의 산물인 중간지대를 지향하려는 욕망은 보편적이라고 할 수 있다. 가령, 선은 악으로 인해 의미를 얻고, 삶은 죽음을 통해 의미를 얻고, 빛은 어둠으로 인해 의미를 취하며, 모든 경우에 있어서 그 역도 또한 마찬가지다. 그렇기 때문에 악은 선을 완전히 추방할 수 없고, 죽음은 삶을 추방할 수 없고, 어둠 역시 빛을 추방할 수 없다. 대립되는 다른 항목이 사라지면 각각의 항목의 정체성이 문제시될 것이기 때문이다. 겉보기에 서로 극단적으로 대립된 두 항목이 변증법적 조작을 거쳐 화해하지 않으면 행복한 공간으로 나아가지 못한다는 것이 그린적 연금술의 본질이다.

『아드리엔 르쥐라』에서 집을 나선 아드리엔이 느끼는 삶은 중간지대의 의미에 대한 그린의 생각을 분명히 드러내준다. 중간지대로서의 가수면 상태는 각성 상태도 몽상 상태도 아닌 것이어서 거기서는 모든 것이 일상적인 의미를 상실하고 새로운 의미를 덧입게 된다.

“그녀에게 이상한 삶이 시작되었다. 각성 상태도 몽상 상태도 아닌 두 상태 모두에서 그녀가 분간할 수 없는 요소들을 빌려 오고 있는 삶이었다. 그녀가 이미 알고 있었던 우주 속의 모든 의미가 바뀌었다. 불가능하던 것이 현실이 되었고, 시간 또한 더 이상 인간행위를 지배하지 못하게 되었다.”(I, 812.)

여기서 보는 것처럼 각성 상태도 몽상 상태도 아닌 중간지대로서의 “이상한 삶”은 대립된 두 속성을 모두 포함하고 있다. 또한 거기서는 인간 행위의 의미가 바뀐다. 이처럼 그린의 중간지대는 인간 상상력의 완곡화 기능의 결과이다. 완곡화 기능에 따라 합리적, 이성적 차원에서는 공포의 대상이었던 것이 상상력 속에서는 대립성과 날카로움을 버리고 인간을 휴식의 몽상으로 이끌어간다. 상상력의 완곡화 기능에 의해 서로 극단적으로 대립되어 하나의 공간에 양립할 수 없는 것이 동일한 공간에 공존할 수 있게 된다. 분리로 세상을 파악하려는 태도에서 분열로 고통받는 영혼을 조화롭게 공존시키려는 욕망으로 나아간다. 이러한 완곡화 기능에 의해 인간의 욕망은 신화의 오랜 갈망인 ‘역의 합일’이라는 궁극적인 목적으로 향한다. 신화 속에서 나타나는 ‘역의 합일’이라는 보편적인 욕망이 그린의 작품 속에서는 ‘중간지대’로 구현되어 나타난다.

실제로 우리는 『환상가』에서 중간지대에 대한 묘사로 보이는 장면을 만난다. 즉 『환상가』에 나오는 폰프뢰드 Fontfroide의 성주는 그것을 다음과 같이 표현하고 있다.

“사물들이 점점 더 탈색되어 가고, (...) 현실성을 상실하며, (...) 소유욕이 사라지고, (...) 우리가 아무 것도 두려워할 것이 없기 때문에 어떤 것도 우리를 해칠 수도 없을 것이라고 확신하는 행복한 무관심 속에서 살아가게 될 세계, (...) 즉 정신이 마침내 휴식하는, 아무 곳에도 존재하지 않는 궁전”(II, 594.)

여기서 언급된 “아무 곳에도 존재하지 않는 궁전”은 그린적 중간지대

에 대한 묘사로 보인다. 거기서는 가시의 현실을 구성하는 사물들이 점점 더 자신의 본 모습을 상실하고 현실성을 버린다. 가시의 현실 세계가 물러난 그곳에 행복한 무관심 속에서 현실 세계의 이면에 가려진 비현실 세계가 등장한다. 여기서 “아무 곳에도 존재하지 않는”이라는 표현은 현실 세계의 이면에 가려져 있어 현실의 시각에서는 볼 수 없다는 것을 의미한다. 네그르테르 성은 이중지대, 혹은 중간지대의 탁월한 표현으로 거기서는 꿈과 현실, 수면과 각성 상태가 공존한다.

‘중간지대’란 본래 극단적으로 대립된 두 항목이 혼재하는 곳이다. 그린은 물리적 세계의 차원에서는 가시 세계에서만 살아갈 뿐 불가시 세계로 넘어갈 수 없다는 것을 잘 알고 있다. 그리하여 그는 가시 세계를 통해 불가시 세계로 진입하고자 한다. 그 결과, 그의 세계에는 가시 세계와 불가시 세계가 겹쳐져서 나타나고 있다. 그러한 겹침은 항상 ‘중간지대’를 향한 욕망으로 나타나고 있다. 즉 현실 세계에서 살아갈 수밖에 없으면서도 부단히 비현실 세계로 나아가려는 한 인간의 욕망은 그를 ‘중간지대’에 머무르게 만든다. 그래서 그린은 항상 어떤 사물이나 현상의 이면을 바라본다. 그럴 경우 세계는 항상 중간지대에 의존할 수밖에 없다.

그린은 현실 세계를 통해 비현실 세계를, 가시 세계를 통해 불가시 세계를 본다는 점에서 두 세계 모두에 발을 들여놓고 있다. 그렇기 때문에 그린의 세계에는 서로 상반된 것이 겹쳐져 있다. 안과 밖이 합쳐져 있고, 빛과 어둠이 서로 겹쳐 있고, 삶과 죽음이 서로 겹쳐 있다. 그린의 일기에서 보는 것처럼, 동일자의 세계와 타자의 세계를 서로 구분하지 않으려 했던 랭보적인 욕망<sup>29)</sup>에 대한 작가의 지향을 드러내준다. 그리하여 세계는 모든 것이 선명하게 구분되어 있는 것이 아니라 여러 가지가 혼재하는 원초의 공간 속에서 파악된다.

양자가 겹쳐져 있는 ‘중간지대’에 대한 그린의 선호는 대부분의 주인공들이 유년기와 시춘기의 소년, 소녀라는 데에서도 잘 드러나고 있다. 그

29) 그린은 “나는 타자다(JE est un Autre)”라는 랭보의 경구를 『또 다른 잠 *L'Autre sommeil*』의 제사로 삼고 있다.

린의 세계에 유년기의 소년, 소녀가 자주 등장하는 것은 그들의 세계가 아직 의식이 분화하기 전의 상태, 다시 말해 한 인간의 앞으로의 삶의 모든 요소가 잠재태의 상태로 공존하는 상태이기 때문이다. 그린에게서 유년기와 사춘기는 삶의 모든 가능성이 아직 분화되지 않고 혼재하는 시기로 드러난다. 그래서 유년의 세계는 모든 다양한 요소들의 중간지대라는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

유년의 상상 세계에서는 가시 세계와 불가시 세계가 서로 합쳐져 있고, 사춘기의 상상 세계에서는 서로 분리되려는 두 항목에 대한 불안이 자리하고 있다. 『심야 *Minuit*』에서 유년기의 엘리자베트 Elisabeth는 불가시 세계로 이끌어주는 “가시적인 담보물”(II, 606.)로 제시되어 있으며, 『환상가』에서는 유년기가 신화의 세계로 묘사되고 있다.

“시간이 흘러 유년기를 벗어나면서, 나는 내가 더 이상 믿을 수 없게 된 신화로부터 조금씩 멀어지게 되었다. (...) 그때 나는 15살이었는데, 사물을 존재하지 않는 모습으로 볼 수 있는 신비한 선물을 상실해 버렸다.”(II, 208.)

모르 Mor에 의하면, 그린은 “우리 시대가 점점 더 잊어버리는 경향이 있는 현실”<sup>30)</sup>을 그리고 있다. 눈에 보이지 않는 현실을 그리는 이러한 능력을 갖추기 위해 그린은 중간지대에 집착하고 있다. 모르는 이러한 그린의 능력에 대해 “세상의 비현실성에 대한 감각”<sup>31)</sup>을 지녔다고 말한다. 그러므로 소설가에게 필요한 감각은 단순히 현실의 의미를 파악해내는 것에서 그치지 않고 현실의 외양 너머에 존재하는 것을 드러낸다. 이런 능력이 바로 ‘중간지대’에 대한 감각이다.

그린에게서 가시적인 것은 그것이 감추고 있는 불가시 세계에 대한 암시력을 통해 의미가 있으며, 현실이란 신비 세계를 드러내는 매개체로서

30) Mor, A.(1973), p. 9.

31) Ibid., p. 177.

만 중요성을 지닌다. 그린에게서 ‘중간지대’가 중요한 것은 거기서는 서로 대립된 것이 동시에 존재하여 다른 세계로 쉽사리 건너갈 수 있기 때문이다. 인간이 신비 세계로 나아갈 수 있는 것은 현실 세계를 통해서이며, 이와 마찬가지로 불가시 세계로 나아갈 수 있는 것은 가시 세계를 통해서이다. 그렇기 때문에 서로 대립적인 것이 하나로 합쳐진 세계에서 살아가려는 욕망을 지닌 사람들은 ‘중간지대’에서 살아갈 수밖에 없다.

## 결론

그린의 중간지대는 하나의 세계에서 다른 세계로 떠나버리기 위한 곳이 아니라 두 세계가 하나가 되기 위해 서로 만나는 지대이다. 거기서는 경계 자체가 소멸되어 버리기 때문에 합리적 공간에서는 뚜렷하게 분리되는 두 세계가 서로 통합된다. 그린의 주인공들은 이성적 사고에서는 대립되어 있는 가시 세계와 불가시 세계, 현실 세계와 비현실 세계 모두에 발을 들여놓고 있다. 이러한 상황은 주인공들의 의식을 분열시키지만, 그러한 분열 상태는 잠정적인 것에 불과하여 그러한 분열은 결국 해소되어 하나의 균형을 지향한다. 사실 그린의 욕망 구조는 현실로부터의 탈출을 지향하고 있다는 점에서 일반적으로 상승적 분할 구조라고 말할 수 있지만, 그 상승은 결과적으로 휴식과 행복의 공간으로의 귀환으로 나타난다는 점에서 하강적 종합 구조를 지향하고 있다.<sup>32)</sup> 그런 만큼 그린의 세계에서 두 욕망은 낮체제와 밤체제의 중간지대에서 함께 돌아가고 있다. 이런 점에서 그린의 욕망 구조가 두 세계의 접점에 있다.

대립의 일치라는 신화적 욕망은 그린의 작품에서 중요한 상수로 작용하고 있다. 그린의 인물들은 항상 자신이 이해할 수 없는 눈에 보이지 않는 무엇인가가 존재하며 더 나아가서 그것이 바로 삶을 지배한다는 사실

32) 뒤랑은 인간의 상상세계를 ‘상승’구조와 ‘하강’구조로 나누고, 전자는 ‘분할’하려는 움직임으로 후자는 ‘종합’하려는 움직임으로 특징지어진다고 말한다.

을 알고 있다. 이런 생각은 그린의 20대 중반에 발표한 『지상의 여행자 *Le voyageur sur la terre*』의 주인공 다니엘 Daniel에게서 이미 나타나고 있다.

“이 모든 사물들이 나에게서, 내 머리에서 나오는 것이 아닌가? 그런데도 왜 그것들이 나에게 생소하게 보일까? 내가 나 자신의 것이 아니라는 말인가? 내 속에 나 자신의 한계를 벗어나는 부분이라도 있단 말인가?”(I, 46.)

그린은 어떤 작품에서도 가시 세계만을 그리고 있지 않다. 그의 작품을 관통하는 중요한 요소는 서로 상반된 세계의 공존이다. 그렇기 때문에 그린의 작품을 이해하는 데에 있어서 서로 상반된 두 대립 항목이 어떻게 긴장, 혹은 갈등하면서 화해와 조화를 지향하는가 하는 문제는 아주 중요하다. 이는 이원적 대립으로 인한 분열과 마찬가지로 그것을 극복하기 위한 노력 역시 인간조건의 중요한 구성요소라는 그의 생각을 잘 드러낸다. 그리하여 그린 주인공의 중요한 의식의 변화는 삶이 구체적인 현실에서 벗어나 새로운 양상과 접하는 막연하고 모호한 ‘중간지대’에서 이루어진다.

그린의 세계는 서로 대립적인 욕망 중 어느 하나가 다른 하나를 완전히 지배하는 세계도 아니며, 두 욕망이 절망적인 투쟁을 벌이는 곳도 아니다. 그린의 세계에서는 서로 대립된 세계(가시 세계와 불가시 세계, 합리 세계와 비합리 세계, 선의 세계와 악의 세계)가 공존하고 있다. 대립된 두 세계는 그린의 세계에서 역동적인 관계를 맺음으로써 서로 균형을 취하고 있다. 이러한 양자 공존의 세계가 그린의 궁극적으로 지향하는 세계이며, 그의 주인공들이 궁극적인 행복을 찾아나서는 곳이다. 이러한 균형 취하기의 욕망은 공간적으로는 ‘출발’과 ‘도착’의 중간지대인 <길>과 ‘안’과 ‘밖’의 공존의 공간인 <창>으로 형상화되고, 시간적으로는 ‘빛’과 ‘어둠’의 중간지대인 <어스름 빛>과 ‘삶’과 ‘죽음’의 중간지대인 <빈사상

태)로 상징화되어 나타나고 있다.

그리하여 그린의 문학에서 공간적으로는 <길>과 <창>의 장식이, 시간적으로는 <어스름 빛>과 <빈사상태>의 장식이 빈번하게 사용된다. 그린은 이러한 중간지대를 통하여 기나긴 문학적 여정에서 일관되게 추구했던 궁극적인 행복의 세계를 드러내고자 했다. 중간지대는 가시의 영역과 불가시의 영역, 합리 세계와 비합리 세계, 현실과 상상이 조화 속에서 공존하는 세계이다. 그러므로 <길>, <창>, <어스름 빛>, <빈사상태>로 상징화되어 나타나는 그린의 행복의 세계에서는 현실 세계와 환상 세계가 동일한 가치를 지닌다. 그린의 세계에서 나타나는 '중간지대'는 현실의 세계라기보다는 잠재의 세계이다. 그 세계에서는 모든 분리와 대립이 소멸된다.

## 참고문헌

- Green, Julien, *Œuvres Complètes I*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.
- , *Œuvres Complètes II*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
- , *Œuvres Complètes IV*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
- , *Œuvres Complètes V*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 19776.
- Raclot, M., *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de J. Green*, Thèse, Univ. de Lille III, Lille, A.N.R.T., 1988, p. 8.
- Gorkine, M., *Julien Green*, Nouvelles Editions Debresse, 1956.
- M. Eigeldinger, *J. Green et la tentation de l'irréel*, Portes de France, 1947.
- Tamuly, A., *J. Green à la recherche du réel: approche phénoménologique*, Naaman, 1976.
- Mor, A., *Julien Green, Témoin de l'invisible*, Plon, 1973, p. 158.
- Durand, G., *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1984.
- Prévost, J.-L., *J. Green ou l'Ame engagée*, E. Vitte, 1960.
- 김종우, 『쥘리앙 그린의 초기소설 연구-탈출과 귀환의 주제를 중심으로』, 서울대 박사학위논문, 1996, 미간행.
- , 「쥘리앙 그린의 소설에 나타난 출애굽의 신화구조」, 『불어불문학연구』 35집, 1997, pp. 185~199.
- , 「다른 세계를 향한 욕망의 두 가지 양상-그린의 작품의 낭만주의와 초현실주의적 특징」, 『외국어교육』 17집, 2015. pp. 39~52.

〈Résumé〉

## L'aspect et la signification de la zone intermédiaire dans l'œuvre de Julien Green

KIM Jongwoo  
(Université Nationale d'Éducation de Corée)

Les personnages greeniens veulent résider dans la zone intermédiaire où coexistent le monde visible et le monde invisible. Ils souffrent dans le monde visible où des choses contrariées se trouvent extrêmement affrontées. Mais leur peine se transforme en bonheur dans la zone intermédiaire. Cet article a pour but d'examiner l'aspect et la signification de la zone intermédiaire dans l'œuvre de Julien Green.

Les héros greeniens refusent de ne séjourner que dans le monde réel et veulent vivre avec le désir d'aller au-delà du monde. C'est ainsi qu'ils vont à la route qui se situe entre le point de départ et le point d'arrivée. Dans l'œuvre greenienne, la fenêtre possède aussi la double fonction d'enfermement et de communication. Même quand elle est fermée, la fenêtre constitue la zone intermédiaire où le dehors et le dedans peuvent coexister dans un même endroit.

Chez Green, des changements psychologiques importants s'accomplissent pendant l'heure de la pénombre. Le monde mélange dans la pénombre la lumière et les ténèbres. Les héros greeniens voient à l'heure de la pénombre toutes les possibilités de la vie humaine. C'est la raison pour laquelle Green choisit fréquemment la pénombre comme décor temporel. Nous pouvons aussi trouver dans l'œuvre

greenienne des histoires de l'état d'agonie. Pour un patient en agonie, l'opposition entre la vie et la mort n'a pas de sens, puisqu'il a la capacité de voir le monde entre la vie et la mort. C'est ainsi que les héros greeniens sont à la recherche du mystère de la vie de l'homme en agonie.

Dans la zone intermédiaire dont parle Green, deux éléments contradictoires sont inextricablement mélangés. Les héros greeniens veulent franchir la frontière entre le visible et l'invisible. La zone intermédiaire chez Green n'est pas le lieu du départ total pour un autre monde mais celui de la rencontre de deux mondes opposés. En conséquence, le monde visible et le monde invisible apparaissent superposés dans l'œuvre greenienne. Dans cette zone, la frontière qu'on trouve entre deux mondes opposés dans l'espace rationnel n'a pas de sens.

주 제 어 : 그린(Green), 중간지대(zone intermédiaire), 길(route), 창(fenêtre), 어스름 빛(pénombre), 빈사상태(agonie)

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

게재확정일 : 2015. 11. 10



## Gilles Mimouni의 영화 *L'Appartement*(1996)에서 소도구의 활용과 기능

이 용 주  
(국민대학교)

### Contents

1. 여는 글	6. 암시
2. 의인화	7. 맺는 글
3. 기억 환기	참고문헌
4. 내면 유추	Résumé
5. 복선	

### 1. 여는 글

영화에서는 수많은 소도구들이 등장하고 활용된다. 소도구들은 반복적으로 시각화되면서 인물들의 내면세계를 드러내는 특징이 있다. 다시 말해 소도구는 “서사기능을 하는 쇼트의 세팅을 조작하면서 영화의 장면화가 중복되는 것을 나타내는 세팅에 놓여있는 사물이 연관되는 사건에서 어떤 특정한 기능을 가지고 있을 경우 또 하나의 용어<sup>1)</sup>”를 지칭하는데

사용되기도 한다. 우리는 영화에서 다양한 소도구들이 “상징적인 의미로 돌출하면서 캐릭터의 내적 심리상태를 표현하기 위한 수단으로 많이 활용<sup>2)</sup>”되는 것을 발견할 수 있다. 따라서 소도구들의 역할은 다양하게 드러날 수 있다.

이 연구는 여러 가지 소도구를 장면화에 활용하고 있는 질 미무니(Gilles Mimouni)의 영화 *L'Appartement*(1996)을 연구 자료체로 삼아 영화에서 소도구의 영화적 활용과 기능을 분석해 보는 데 그 목적이 있다. 이 영화의 장면화에 활용된 소도구들은 호텔방 열쇠와 아파트 열쇠, 하이힐, 반지, 라이터, 전화, 캠코더, 콤팩트 케이스, 티켓, 자동차 열쇠고리, 수첩, 멀미약 등을 들 수 있다. 소도구들의 역할을 분류해 보면, 반지와 같이 사물이 의인화되어 인물의 성격을 미리 예고해주거나 과거의 기억을 환기시키는 여러 가지 열쇠, 전화, 하이힐, 콤팩트 케이스 같은 물건을 들 수 있고, 복선의 기능을 하는 멀미약, 캠코더, 크루즈 티켓, 비행기 티켓, 아파트 열쇠, 하이힐, 콤팩트 케이스와 같은 물건, 암시 기능을 하는 자동차 열쇠고리와 라이터, 거짓말하는 인물의 자이분열을 드러내는 거울을 들 수 있다. 거울의 경우에는 이차프레임을 분석하는데 더 적합하기 때문에 소도구의 연구에서는 제외하고자한다.

이 연구는 영화에 활용된 소도구에 대한 분석이 소논문으로 몇 편이 존재하지만<sup>3)</sup> 단편적이어서 다양한 소도구를 활용하고 있는 *L'Appartement*(1996)를 분석해 보는 것이 좀 더 구체적인 연구가 될 것으로 판단하는 데서 출발하고 있다. 또한 다른 영화에서도 많은 소도구

1) David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 9th edition, McGraw-Hill, 2010(주진숙, 이용관 역, 『영화예술』, 지필미디어, 2011), p.158.

2) 박지훈, 『영화제작 매스터북』, 책과길, 2005, p.134.

3) 배상준, 「영화 속 인형-정념의 이미지기호 : 파스빈더, 〈블랙 스완〉, 〈하녀〉를 중심으로」, 『한국영상학회 논문집』 Vol.11 No.1, 2013.

김성훈, 「영화 속에 내재된 이중적 의미 : 영화 “향수”를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 Vol.11 No.3, 2011.

권미정, 백계, 「경극 〈패왕별희〉에 나타난 의상 연구」, 『China 연구』 Vol.16, 2014.

들의 활용을 분석해 볼 수 있는 토대의 마련을 위해서, 그리고 영화창작에 있어서 소도구의 활용에도 도움이 될 수 있을 것으로 판단해서 진행하게 된 것이다. 이 영화에 대한 연구가 두 편이 있지만 방향이 다른 분석<sup>4)</sup>이어서 좀 더 다각적인 소도구의 활용에 대한 연구를 부가하는 측면도 있다.

이 연구는 소도구를 의인화시켜 인물을 대신하는 반지, 플래시백을 통해 기억을 환기시키는 호텔방 열쇠, 콤팩트 케이스, 하이힐, 인물의 내면을 유추하게 만들어 내적 심리상태를 전하는 알리스의 붉은색 수첩, 앞으로 일어날 사건을 미리 암시하는 기능을 하는 거울에 금이 간 콤팩트 케이스의 거울, 크루즈 여행 티켓과 비행기 티켓, 멀미약, 죽음을 암시하는 자동차 열쇠고리와 라이터에 대해 구체적으로 분석해 보게 될 것이다.

## 2. 의인화

영화는 오프닝 씬에서 보석가게에서 세 종류의 반지를 시각화하는 것으로 시작한다. 반지는 세 번에 걸쳐 반복해서 묘사되고 있다. 반지는 종류가 다르고 가지고 있는 특성 역시 다르다. 세 개의 반지가 하나의 기호 표현으로 카메라에 담겨 시각화되고 있지만 그것이 갖는 기호의 의미는 보석상을 통해 대사로 의인화되어 설명되는 것을 볼 수 있다. 영화의 오프닝에서 막스(뱅상 카셀 분)는 보석매장의 안으로 들어가지 않고 진열장 앞에 서서 망설이고 있다. 그는 반지를 선택하지 못하고 있는 것이다. 그것은 그가 세 여자, 리자와 튀리엘 그리고 알리스의 관계에서도 그대로 드러나고 있다.

막스의 내면에는 아파트를 함께 쓰자는 제의에 대해 답을 주지 않고 떠나버린 리자에 대한 그리움이 남아있다. 한편 그리움에는 패심함도 내

4) 안경진, 『작가의 스토리텔링 집필 직무분석 및 지원시스템의 설계』, 한국과학기술원 석사논문, 2005.

정연희, 「영화 <라빠르망>의 리얼리티와 심리주의」, 『국제어문』 Vol.51, 2011.

재해 있다. 그는 아파트의 관리인으로부터 전날 이탈리아로 공연을 떠났다는 말을 듣고 집으로 돌아와 옷을 모두 꺼내 욕조에 넣고 불을 지른다. 그후 막스는 미국으로 떠났고 그곳에서 만난 뫼리엘과 약혼을 하고 결혼을 앞두고 있다. 그는 뫼리엘의 오빠의 회사에서 일하고 있다. 영화는 막스가 회사의 비지니스를 위한 일본 출장 기간 동안에 벌어지는 일이다. 극적 시간으로 보면 3박4일이다.

막스의 망설임은 진열장 앞에서 보석상이 골라 보여주는 세 종류의 반지를 보기만 하고 선택하지 못한다. 반지는 막스가 과거에 만났던 리자와 현재의 시간에 만나는 두 여인, 뫼리엘과 알리스를 의인화시킨 상징이다. 세 종류의 반지가 나름대로 특성을 가지고 있는 것처럼 세 여인 역시 그 나름의 특성을 가지고 있다. 우리는 막스가 왜 반지를 선택하지 못하고 망설이는가를 알 수 있다. 그것은 세 여자와의 관계를 분석해 봄으로써 분명해진다.

영화의 오프닝 씬에는 여러 개의 반지가 진열된 장면과 진열장을 들여다보는 막스의 모습이 담겨있다. 막스가 안으로 들어가면 보석상은 반지를 집어 들고 그것을 의인화시켜 차례로 설명한다.

- “단순하면서도 당당하죠. 검소해 보이지만 귀족적이며 품위가 있습니다.”
- “이것은 약간 별나죠. 아주 반짝거립니다. 상처 나기 쉬우니까. 손대지 말고 그냥 보기만 하세요.”
- “이것은 좀 더 은은하죠. 보기에는 흐릿해 보이지만 빛을 비추면 광채가 납니다. 별처럼 대단하죠?”

보석상의 설명을 요약해서 막스가 관계를 맺게 되는 세 여자의 성향과 연관시켜 정리해 보면 다음과 같다.

#### 1. 단순, 당당함, 검소, 귀족적, 품위-뫼리엘(Sandrine Kiberlain분)

2. 별남, 반짝거림, 상처 나기 쉬움, 손대지 말고 볼 것-리자(Monica Bellucci분)
3. 은은함, 보기에 흐림, 하지만 빛을 받으면 광채-알리스(Romane Bohringer분)

막스는 세 종류의 반지가 다 좋다고 하면서도 선택하지 못하고 다음에 다시 올 것을 기약하며 보석가게를 나간다. 뫼리엘은 막스의 직장상사의 여동생으로 약혼을 하고 곧 결혼을 앞두고 있는 현재의 여자이고, 리자는 미국으로 떠나기 전 연인이었던 과거의 여자이며, 알리스는 막스를 오래 전부터 짝사랑하며 미행하고 엿보기만 했고 현재 리자 행세를 하며 막스에게 나타난 여자이다.

뫼리엘은 영화의 시작부분과 마지막 부분에만 등장한다. 그녀는 막스에 대해 전혀 어떤 의심도 없는 단순한 성격의 소유자이고, 약혼자가 오랜 시간의 여행을 배려하여 멀미약을 챙겨주는 세심함이 있고 당당하다. 그녀는 막스가 일본바이어와 만나 비즈니스 중인 카페에 들어오다 출입문에서 알리스와 부딪치자 깨끗하게 서서 어이없다는 듯이 급하게 달려 나가는 알리스를 당당하게 바라본다. 또한 3박4일의 일본 출장을 마치고 귀국하는 공항에 시간을 맞춰서 나가 막스를 기다린다. 그녀는 공항에서 두리번대는 막스를 불러 세우고 아무런 의심도 없이 포옹을 한다. 그러나 막스는 뫼리엘을 포옹하고 있으면서도 눈은 탑승구를 나가다가 그 광경을 바라보고 있는 알리스에게 향해 있다. 뫼리엘은 오로지 품위를 지키며 당당하게 막스를 포옹하는 적극성과 단순성을 보이고 있다. 그녀는 외모에서 단순하고 당당하고 귀족적이며 품위 있는 모습을 풍기고 있다. 그녀는 흰 정장차림에 머리는 짧은 커트를 하고 있다. 그녀는 변화가 없는 존재이다. 영화의 마지막 장면에서 볼 수 있듯이 뫼리엘은 막스의 육체만을 안고 있을 뿐이다. 막스의 마음은 유리창 밖의 알리스에게 가있다.

리자는 보석상이 두 번째로 보여주었던 반지처럼 약간 별나고 아주 반

썩거리는 것 같지만 상처가 나기 쉬워 손대지 말고 그냥 보기만 해야 하는 물건 같은 느낌의 여자이다. 리자는 막스와 연인관계였지만 가까이 있는듯하면서도 결정적인 순간에 머뭇거리며 편지를 남긴 채 훌쩍 떠나 버린다. 막스가 미국으로 떠날 날이 정해지자 리자의 아파트에서 함께 잠시 머물 수 있는지를 물었을 때 대답을 피한 채 연습이 있다며 극장으로 간다. 다음날 막스가 리자의 아파트에 찾아갔을 때 그녀는 이미 외국 공연을 위해 출국했다는 것을 관리인으로부터 듣는다. 리자는 막스에게 공연을 마치고 돌아올 때까지 기다리려 달라는 말을 직접 전할 수 있음에도 불구하고 편지를 알리스에게 대신 보내줄 것을 부탁한다. 물론 이것은 알리스라는 존재가 어떤 캐릭터인가를 부각시키기 위한 영화적 장치이다. 리자는 막스가 모니터에 비친 리자의 모습을 보고 반해서 뒤따라와 극장의 출입문의 유리창을 통해 연극 연습하는 자신의 모습을 엿보고 있는 것을 알면서도 모르는 체 하다가 반대로 막스의 뒤를 쫓아 막스의 친구가 일하는 구두매장으로 오기도 했던 여자이다. 그녀는 진열장에서 붉은색 하이힐을 발견하고 들어와 그것을 보고 싶어한다. 막스는 이상형의 여자를 발견했다는 것을 자랑하기 위해 뤼시앵의 구두매장에 와 있다가 뤼시앵을 대신해서 다른 색깔의 하이힐을 가져가 신겨준다. 그때 막스는 리자가 사이즈 37의 붉은색의 하이힐을 원한다고 말하자 주문해 줄테니 연락처를 적어줄 것을 요구하며 종이 구두상자를 준다. 리자는 상자를 들고 왜 자기 뒤를 따라다니는지 타박 아닌 타박을 하며 메모를 한다. 막스는 이상형으로 뒤따라갔던 여자가 자기 앞에 나타난 것까지는 행운이었으나 그렇게 말하자 당황해 한다. 그녀가 나간 뒤 구두상자를 보고 막스는 놀란다. 그녀는 상자에 다음날 만날 장소와 시간을 적어주고 간 것이다. 그녀는 막스와의 데이트 신청을 받아들인 것이다. 리자는 약간 별나 보이면서 더욱 끌리게 만들고 있다. 이것은 반지의 반짝거림과 같은 것일 수 있다. 막스는 리자와 만나 많은 이야기를 나눈다. 막스는 리자를 데려다주기 위해 그녀의 집 앞에 내려주고 투덜대며 차를 몰고 가다가 다시 후진하여 리자의 아파트로 올라간다. 리자는 기다렸다는

듯이 포옹하고 키스를 하고 옷을 벗기고 사랑을 나눈다. 이렇게 막스는 리자와 연인관계가 되어 그녀의 아파트에 자주 드나들게 된다. 맞은편에 사는 알리스는 두 사람의 다정한 모습을 창을 통해 엿보며 막스에 대한 짝사랑이 깊어지면서 마음을 졸이게 된다.

리자는 붉은 자주색의 코트를 입고 긴 목도리를 하고 있으며 별나게도 자동차 열쇠에 해골모양의 고리를 달고 다닌다. 리자는 뒤에서 볼 수 있듯이 죽음을 예고하는 복선의 소도구를 가지고 있다. 리자는 긴 머리에서 짧은 머리로, 붉은색 하이힐을 신고, 건드리면 울음을 터뜨릴 것 같은 약간 우수에 찬 표정을 짓는 모습으로 변한다.

알리스는 세 번째 반지처럼 좀 은은한 느낌으로 보기에는 흐려 보이지만 빛을 비추면 광채가 나는 별처럼 대단한 여자이다. 알리스는 드러내지 않고 막스의 뒤를 따라다니며 엿보고 있다. 리자가 다니엘을 피해있는 동안 과감하게 리자의 행세를 하며 리자의 자동차를 타고 리자의 아파트에 드나든다. 막스가 그곳에 들어와 있는 순간에는 눈에 광채를 낸다. 알리스는 완벽한 리자의 행세를 하기 위해 연극을 한다. 그렇지만 그녀는 재주가 없어 공연 전날 연출자에게 망신을 당하고 집으로 돌아와 창을 열고 자살을 기도하려는 듯 행동을 한다. 그때 안에 들어와 있던 막스가 그녀를 막는다. 막스는 그곳이 여러 가지 흔적에서 리자의 아파트라는 것을 확신했으나 정작 들어온 것은 리자라고 말하지만 그가 찾는 리자가 아니라는 것을 확인하고 절망한다. 막스가 나가려고 하자 알리스는 밖에 비도 오고 자살을 막았으니 책임지라고 붙잡는다. 알리스는 막스를 유혹하여 사랑을 나누고 무척 기뻐한다. 알리스의 거짓말은 그 순간부터 점점 눈덩이 효과처럼 커진다. 막스는 세 개의 반지 중 하나를 선택하지 못하는 것과 마찬가지로 세 여자 중 어느 누구도 선택하지 못하고 망설이고 있다. 그는 마지막 순간까지도 마찬가지로이다.

마지막 장면에서 막스는 뤽상부르 공원의 벤치에서 리자를 기다리다가 카페에서 알리스가 전해준 붉은색 수첩을 열어본다. 그것은 그동안 알리스가 막스를 훔쳐본 기록이다. 막스는 자리에서 일어나 공항으로 달려간

다. 그는 공항에서 알리스를 만나 뜨거운 포옹을 하며 로마로 뒤따라가겠다고 말한다. 공항의 유리창 너머로 비행기가 보이고 역광으로 두 사람이 뜨겁게 포옹을 하는 장면이 보인다. 알리스는 잠시 후 가방을 가져 오겠다고 하며 가다가 되돌아와 막스의 목에 매달리듯 포옹을 한다. 이것은 막스가 과연 로마로 뒤따라올까에 대한 의문이 깃든 알리스의 몸짓의 언어일 수 있다. 막스는 놀란 표정으로 잠시 서 있다가 자리를 옮겨 의자에 가방을 내려놓고 나오던 중 뫼리엘과 마주친다. 그때 도쿄발 비행기 도착을 알리는 시간표가 클로즈업된다. 시간상으로 막스가 정상적으로 일본에 출장을 다녀왔다면 돌아올 시간이다. 그 시간에 맞춰 뫼리엘은 마중을 나온 것이다. 막스는 뫼리엘과 지나치는 것처럼 보이다가 그녀가 부르는 소리에 되돌아본다. 두 사람은 당황스러운 표정과 어색한 분위기 속에서 포옹을 한다. 그때 탑승구로 나가던 알리스가 멈춰 서서 그 모습을 바라본다. 막스는 뫼리엘을 포옹하고 있으면서도 눈은 알리스를 향해 있다. 막스는 결혼을 약속한 뫼리엘을 속이고 파리에서 일본 출장기간 동안 리자의 행적을 찾아다닌 것이다. 막스는 영화의 오프닝에서 보석가게에서 반지를 선택하고 못하고 망설이던 것과 똑같은 상황으로 뫼리엘을 포옹하고 있으면서 접근할 수 없는 유리창 밖의 알리스를 향해 있다. 유리창은 시각적으로 소통이 가능하지만 촉각적으로 직접 닿을 수 없는 단절이다. 유리창은 열림인 동시에 닫힘이다. 막스와 알리스가 로마에서 재회할 것인지 알 수 없는 열린 결말이다. 영화는 진정한 사랑이란 무엇인가?를 다시 한 번 생각하게 만든다. 사랑은 서로 바라보는 것이다. 바라보는 방향이 달라지면 만남도 달라진다. 그때 사랑은 미끄러진다.

리자는 메모로 남긴 막스와의 만남을 위해 뤼상부르 공원에 가지만 만나지 못하고 그동안 알리스가 빌려갔던 자동차를 타고 아파트로 돌아온다. 탁자 위에 놓인 꽃병에 흰 장미꽃이 꽃혀있다. 리자가 장미꽃을 만지고 있을 때 뒤에 다니엘이 서있다. 다니엘은 리자의 아파트 열쇠를 복제해서 가지고 있다. 그는 리자 행세를 하며 아파트에 머물며 막스와 하룻밤을 지낸 알리스 때문에 오해를 하게 된다. 그는 전날 아파트를 지켜보

던 중 벗은 몸으로 창가에 기대고 있는 막스의 모습을 목격한 것이다. 그는 라이터를 켜서 바닥에 던진다. 방은 순식간에 불길에 휩싸이고 폭발이 일어나 유리창이 굉음을 내며 깨진다. 뤼시앵은 건너편 카페에서 알리스를 기다리다가 차를 보는 순간 밖으로 나왔다가 폭발의 여파로 뒤로 날아가 내던져진다.

막스와 관계를 맺고 있는 세 여자 중 막스가 다시 만나려고 찾아다니던 리자는 정부인 다니엘과 화재로 죽게 되고, 두 여인 알리스와 약혼녀 뤼리엘은 막스와 함께 공항에 있는 상황으로 영화가 끝이 난다.

위에서 분석해 본 주인공 막스와 세 여자와의 관계를 정리해 보기 위해 도식으로 그려 볼 필요가 있다.

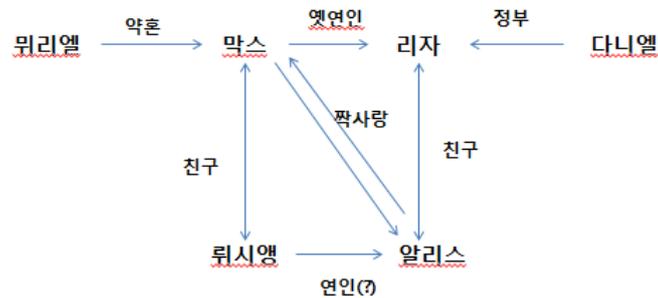


도표 1

막스는 약혼녀 뤼리엘의 배웅을 받으며 도쿄로 떠나는 시늉을 하고, 공항을 빠져나와 옛 연인 리자를 찾아다니지만 엇갈릴 뿐 만나지 못한다. 막스는 자신을 짝사랑하던 알리스의 사랑의 뒷에 걸려 하룻밤을 지새우고, 그녀가 준 붉은색 수첩의 내용을 읽는 순간 마음을 결정한 듯로 마로 떠나는 알리스에게 달려간다. 그것이 막스의 진정한 사랑인지는 관객의 몫으로 남는다.

### 3. 기억 환기

시간적으로 현재와 과거를 넘나드는 영화에서 인물의 이전의 기억을 환기시키기 위해 다양한 방법의 플래시백(flash back, retour en arrière) 기법이 사용된다. 이 기법은 과거 회상을 나타내는 장면, 즉 이전의 행위를 상기시키기 위해 현재 행위와 일시적으로 단절시킨 쇼트나 씬, 시퀀스를 의미한다. 다시 말해 현재 시제로 진행되는 영화에서 추억이나 회상 등 과거에 일어난 일을 묘사할 경우에 사용하는 기법이다. 이 기법은 1930-40년대 영화에서 빈번하게 사용된 것으로 “현재 일어나고 있는 사건의 인과를 설명하는 도구로 사용되기도 하고, 한 사람의 과거를 보여주어 그의 성격을 해명하는 도구로 사용되기도 한다.”<sup>5)</sup>

질 미무니 감독은 소도구를 활용하여 인물의 과거를 회상하게 만드는 플래시백을 주로 사용하고 있다. 주인공 막스가 옛 연인과의 기억을 환기시킬 때 호텔방 열쇠와 콤팩트 케이스, 전화와 같은 소도구가 활용된다.

#### 3.1. 호텔 방 열쇠

공중전화부스 안에서 막스가 주운 호텔방 열쇠는 플래시백으로 가는 매개 역할을 하는 것에 불과하다. 호텔방의 열쇠를 활용하여 인물이 공간을 이동하거나 그것과 연관된 어떤 사건을 떠올리게 만들지는 않는다. 단지 막스가 리자를 처음으로 목격하고 미행하게 되는 과정에 대한 기억을 환기시키는 매개체로서의 기능을 할 뿐이다. 막스가 과거를 회상하는 장면을 특별한 영화적 장치 없이 컷으로 직접 연결하고 있다. 공중전화부스에서 급하게 나와 계단을 올라갈 때 막스의 눈에 붉은색 하이힐이 보였기 때문에 이때 컷으로 장면 전환되어 과거로 돌아가는 것이 전혀

5) Vincent Pinel, *Vocabulaire technique au cinéma*, Nathan, 1996, p.171  
김광철, 장병원, 『영화사전』, Media 2.0, 2004, pp.447-448

낮설게 보이지 않는다.

막스는 공중전화부스에 한 여자가 통화 중이라는 것을 확인하고 화장실로 들어간다. 우연히 그는 통화소리를 엿듣게 된다. 그는 목소리가 리자와 같다는 것을 직감한다. 또한 리자의 통화 내용은 나중에 호텔방의 재떨이에 찢겨져있던 다니엘 부인의 사망사건을 예고한다. 막스는 찾고 있던 리자를 목소리를 통해 먼저 알아차리고, 전화를 끊고 계단을 다급하게 올라가는 붉은색 하이힐을 신은 다리를 보면서 시각적으로 리자라는 것을 확신한다. 그는 공중전화부스로 와서 후각을 통해 리자의 체취를 맡는다. 막스에게 그녀가 리자라는 확신은 더욱 강해진다. 그는 공중전화부스 안에 놓여있던 신문을 들추자 호텔방 열쇠가 바닥에 떨어진다. 리자는 다니엘과의 전화를 끊고 급하게 나가느라 놓고 간 것이다. 그가 바닥에 떨어진 열쇠를 집는 순간 플래시백으로 리자를 처음 만나게 되는 과거로 돌아간다. 열쇠는 무엇인가를 연다는 의미를 갖는다. 그리고 어느 공간 혹은 무엇인가를 잠가두는 역할을 한다. 여기서 호텔방 열쇠는 장면 전환과 인물로 하여금 과거를 회상하게 만드는 플래시백으로 장면 전환시키는 도구의 기능을 하고 있다.

막스가 열쇠를 집어 드는 순간 컷으로 직접 연결되어 과거의 장면, 즉 리자와의 첫 만남의 장면으로 옮겨간다. 막스는 정장차림에서 머리를 묶어 뽕지머리를 한 과거의 모습으로 캠코더 수리점에서 일할 때 수리를 맡긴 캠코더에 담긴 리자의 모습을 보면서 빠져든다. 막스가 첫눈에 반하게 되는 것을 시각적으로 보여주고 있는 프레임이다. 모니터에 비치는 리자의 모습은 이차프레임으로 담겨있다. 리자의 모습은 단발머리에 클로즈업으로 잡히고 이어서 이차프레임에서 전체 프레임으로 바뀌면서 익스트림 클로즈업된다. 막스는 계속 리자의 영상에 사로잡혀있고, 프레임이 전체프레임으로 리자의 눈과 입술을 익스트림 클로즈업하고 나면 모니터는 암전이 된다.

그때 막스는 캠코더 수리점의 맞은편의 인도로 걸어가는 리자의 모습을 발견한다. 막스의 시선이 창밖으로 향하고 있어서 시점쇼트로 길 건

너 인도로 걸어가는 리자의 모습이 보인다. 막스는 급하게 그곳을 나와 리자의 뒤를 따라간다. 그 여자가 리자라는 것을 관객은 극장으로 들어서 안내원과 인사를 나누는 장면에서 알게 된다. 막스는 연극연습을 하러 극장에 가는 리자를 따라간 것이다. 막스는 극장의 출입문 유리창을 통해 연극연습을 하는 리자를 훑쳐본다. 막스는 연극연습이 끝난 리자를 계속 뒤따라간다.

막스는 리자의 아파트까지 뒤따라간다. 그는 리자의 아파트의 맞은편 현관으로 들어가 계단을 올라간다. 그는 리자의 집을 엿본다. 담배에 불을 붙이는 리자의 모습이 막스의 시점쇼트로 보인다. 소음과 함께 막스가 서있는 현관에 불이 들어오고 음악이 깔린다. 그 소리에 리자의 시선이 막스가 서있는 유리창으로 향하면서 눈이 마주친다. 막스는 급하게 계단을 내려간다. 계단을 급하게 달려 내려가는 막스의 모습은 리자의 시점쇼트로 보인다. 막스는 라파엘 호텔의 413호 열쇠를 चु는 순간 과거로 플래시백하며 리자의 아파트 공간으로까지 이동해 있다. 그것은 과거의 순간이다. 막스는 회상에 잠겼다가 등 뒤에서 뫼리엘이 뭐하느냐는 말에 놀라 돌아보면서 현실로 돌아온다.

### 3.2. 콤팩트 케이스

콤팩트 케이스도 호텔방 열쇠와 마찬가지로 과거의 기억을 환기시키는 기능을 한다. 그것은 플래시백으로 장면 전환의 기능을 할 때 클로즈업으로 세 번 반복된다. 먼저 호텔방 413호의 세면대 위에 놓인 상태(사진 1)와 막스가 집어 들었을 때(사진2), 그리고 케이스를 열어 거울에 막스의 얼굴이 비칠 때(사진3)이다. 소도구의 경우는 대부분 반복되는 것을 볼 수 있다. 그것은 강조와 단순한 기호표현이 아니라 기호의미를 파악할 수 있도록 도와준다. 이때 소도구는 주로 클로즈업 쇼트로 표현된다.



사진1

사진2

사진3

막스는 튀리엘과 공항으로 가서 탑승구까지 들어갔다가 돌아 나와 택시를 타고 라파엘 호텔로 간다. 그는 413호에 인기척이 없는 것을 확인하고 호텔방 열쇠를 가지고 방으로 들어간다. 이때 열쇠는 공간으로 이동할 수 있는 본연의 기능을 한다. 그가 호텔방으로 들어서면 카메라는 막스의 시점쇼트로 이곳저곳을 돌아본다. 그리고 나면 카메라는 막스를 따라 화장실로 들어간다. 막스는 세면대 위에 놓인 콤팩트 케이스를 집어 들고 케이스를 열어 거울을 보는 순간에 뜨거운 수증기가 거울에서 리면서 막스의 과거 모습이 비친다. 그의 모습은 콤팩트 케이스의 작은 거울에서 카메라가 수직이동하면서 화장실의 세면대 위의 거울에 김이 서려 희미한 실루엣으로 비친다. 현재의 막스의 모습에 과거의 모습이 디졸브되어 화면의 농도가 점점 짙어지면서 플래시백으로 장면이 전환된다. 막스가 거울을 손으로 문지르면 막스의 과거의 모습이 선명해진다. 과거의 사건, 즉 그가 튀시앵의 구두매장에서 리자를 만나게 되는 장면이 보인다.

콤팩트 케이스 역시 과거를 회상하게 만드는데 활용된 소도구이다. 그것은 리자의 것이기 때문에 막스가 리자를 만나게 되는 과거로 돌아가게 만드는 매개체가 된다. 공간은 튀시앵이 근무하는 구두매장으로 돌아가 있다. 막스는 튀시앵에게 리자의 외모를 이렇게 설명한다. “짙은 갈색머리에 의지도 강하고 고집도 있어 보여, 이마는 넓고 보석 같은 까만 눈이야. 무엇인가 특별한 게 있어. 뭔가 슬퍼 보여, 눈 속에 애처로운 뭔가가 있어.” 막스는 친구에게 리자의 외모를 설명하고 자신이 그녀에게 완전히 반해 며칠 동안 따라다녔다는 것을 실토했다. 막스는 리자에게 너무 빠

져서 잠도 안 오고 일도 제대로 할 수 없다며 뤼시앵에게 조언을 구하고 있다. 뤼시앵은 마음을 단단히 먹고 사귀든지 아니면 잊으라고 충고한다. 그때 구두매장의 출입문 유리창에 리자가 서있다. 막스가 출입문 쪽을 바라보는 것과 동시에 카메라는 인(in)해서 막스의 놀란 표정을 읽을 수 있도록 클로즈업으로 바뀐다. 그리고 나면 출입문의 유리창에 이차프레임으로 리자의 모습이 담겨있다. 카메라가 서서히 다가가면서 리자의 모습은 클로즈업으로 바뀐다. 교차편집으로 놀란 막스의 모습이 클로즈업되고 서로 눈길이 마주치며 감정의 변화를 시각적으로 보여준다. 리자는 출입문을 열고 걸어오는 모습이 슬로우 모션으로 막스에게 다가온다. 그녀는 막스 앞에 서서 진열장에 있는 신발을 '사이즈 37 붉은색'으로 보여줄 것을 주문한다. '사이즈 37'은 뒤에서 알리스가 리자의 행세를 할 때 발의 크기가 다르다는 것을 암시하는 장치가 된다. 그는 리자가 요구하는 사이즈 37의 붉은색 하이힐을 찾으려 창고 안으로 들어가면서 "붉은색 37!"을 외우듯 반복한다. 하이힐의 붉은색과 사이즈는 나중에 리자의 아파트의 옷장에서 굵이 부러진 하이힐을 수선하여 가져다 놓고 알리스에게 신어보도록 할 때 그녀가 막스가 찾는 리자가 아니라는 것을 드러내는 복선의 구체적인 소도구가 된다. 막스는 붉은색이 없다며 같은 사이즈의 파란색 하이힐을 무릎을 꿇고 신겨준다. 막스는 눈도 마주치지 못하고 현재 떨어졌는데 연락처를 남겨두면 연락을 주겠다고 말한다. 리자는 "왜 사람을 엿보죠? 시간이 많나 보죠?"라고 따지듯 묻는 리자의 말에 막스는 뭔가 오해한 모양이라며 커피라도 한잔하자고 시간을 내줄 것을 요구한다. 리자는 거절하며 신발 상자에 메모를 남긴 뒤 구두가 오면 연락이나 해달라고 말한다. 리자는 빨간색을 강조하며 나가다 뒤돌아 막스를 바라본다. 막스는 낮이 나간 듯 잠시 리자의 뒷모습을 바라보다 신발상자를 본다. 신발상자에는 만남의 약속 장소가 메모되어있다. 메모가 클로즈업되고 카메라가 막스에게 인(in)하면 장면은 바뀌어 다음날 카페에서 리자와 마주하고 있는 장면으로 연결된다. 막스와 리자의 만남이 일정기간동안 진행되었다는 것을 두 사람의 의상을 통해 알 수 있다.

막스는 리자가 차에서 내려 집으로 올라가자 '멍청이'라고 혼잣말을 하며 출발했다가 후진해서 차를 세우고 리자의 아파트로 올라간다. 리자의 아파트는 리자와 막스가 첫 만남이후 관계를 맺게 되는 곳이기도 하다. 둘은 진한 키스를 하는 장면에서 이어서 아침이 밝아 침대 위에 알몸으로 누워있는 장면으로 바뀐다. 리자와 함께 침대에서 누워 있다가 노크 소리에 잠이 깨는 장면에서 현재의 호텔 침대에서 잠이 깨는 장면으로 연결된다. 막스는 호텔방에 들어와 침대에서 잠깐 잠이 든 것이다. 막스는 리자와 만나 사랑을 하게 된 과거로 플래시백했다가 현재로 돌아온 것이다. 막스가 호텔방에 들어와 침대에서 잠깐 잠이 든 것은 카페에서 뒤리엘이 준 떨미약이 원인이다. 떨미약은 복선 기능을 하는 소도구이다. 막스는 화장실 안에서 콤팩트 케이스의 거울에서 카메라가 수직이동하면 큰 거울에 비친 현재의 모습에 과거의 모습이 디졸브되면서 플래시백되지만 과거에서 현재로 돌아오는 것은 침대이다. 막스의 과거회상은 리자의 콤팩트 케이스를 매개로 시작해서 침대에 잠이 들어 꿈꾸는 것으로 전이된다. 그는 세탁물을 들고 온 호텔리어의 노크소리에 잠이 깬 것이다. 막스는 급하게 옷을 챙겨 입다가 탁자위에 있는 재떨이에서 붉은 립스틱이 묻은 담배꽂이를 발견한다. 그것은 리자가 바로 그 호텔방에 있었다는 것을 시각적으로 보여주는 중요한 단서이다. 그는 재떨이에서 화상인 다니엘 부인의 사고가 실린 찢겨진 신문조각을 꺼내 맞춰보려다 주머니에 넣고 급하게 호텔방을 빠져나온다.

### 3.3. 전화

전화는 벨소리가 먼저 들리고 이어서 시각적으로 클로즈업될 때 꿈과 현실을 분간하기 어렵게 만들면서 기억을 환기시키기도 한다. 전화가 기억 환기의 소도구로 활용된 경우이다. 이때 그것은 영화의 플롯 시퀀스를 사건의 흐름 순서로 명확하게 보여주는 계기를 만들어주기도 한다. 알리스는 연극공연 중 막스가 들어오는 것을 보고 리자 행세를 한 거짓

과 가면을 쓴 것 같은 행위에 대한 가책으로 대사와 연기를 제대로 하지 못해 공연을 조기중단하게 만든다. 그녀가 분장실에서 울고 있을 때 뤼시앵이 찾아와 위로를 해준다. 그날 밤 알리스는 뤼시앵의 아파트에서 사랑을 나눈다. 다음날 아침 뤼시앵이 속옷차림으로 상송을 부르며 신이 나서 아침을 준비하고 있을 때 막스가 건 전화벨이 울린다. 전화벨소리와 함께 영화의 시작부분에서의 카페 장면이 꿈을 꾸듯 알리스의 기억에 대한 환기로 표현된다. 알리스가 뤼시앵과 거리에서 헤어지기 전 포옹을 하고 키스하는 장면이 부감으로 창문의 이차프레임으로 약간 희미하게 비친다. 이 장면은 착각을 판타지로 그려지고 있다. 알리스의 꿈은 계속 되고, 혼자 앉아 담배를 피우고 있는 알리스의 모습이 출입문의 이차프레임에 갇혀있는 느낌을 주게 만들고 있다. 알리스를 담고 있는 프레임은 리자 행세에 대한 거짓말이 탄로가 날 위기에 처하게 되면 거울프레임이나 창문들과 같은 이차프레임으로 갇힌 프레임으로 바뀐다. 이때 일본어가 들리고 카메라는 알리스가 앉아 있는 칸막이 너머에 있는 막스의 모습을 잡는다. 알리스의 얼굴이 클로즈업되면서 “이제 막스가 왔으니 계약할 수 있다고 말해 주세요.”라고 통역자의 말이 들리는 순간 알리스는 자리에서 일어나고, 막스의 모습이 알리스의 시점쇼트로 보인다. 검은 옷차림의 알리스가 급하게 카페를 나가려다가 출입문에서 들어오던 흰옷 차림의 뤼리엘과 부딪친다. 카페를 나간 알리스가 카페 안을 바라보는 장면이 창문의 이차프레임으로 비친다. 카메라가 인(in)하면 장면이 바뀌어 출입문에 들어서려는 리자의 모습이 보인다. 리자 역시 출입문을 이차프레임에 그 안에 서있다. 공중전화부스로 들어가는 알리스의 뒷모습이 보인다. 알리스는 카페로 전화를 걸어 지배인에게 카운터 뒤에 앉아있는 리자를 바꿔달라고 말한다. 알리스의 공중전화부스 안에 있는 앞모습이 보이고, 전화를 받기 위해 일어나는 리자의 모습이 교차편집으로 보인다. 리자는 알리스의 전화를 받기 위해 전화부스로 들어가고 비즈니스 중이던 막스는 뤼리엘이 오고 잠시 후 전화를 걸기 위해 공중전화부스가 있는 곳으로 간다. 알리스는 카페 맞은편의 공중전화부스에서 막스가 카페

안의 공중전화부스로 가는 것을 보고 놀라 전화를 끊는다. 리지는 카페의 공중전화부스에 알리스의 전화를 받기 위해 와 있다. 영화의 시작부분에서 막스가 공중전화부스에 갔다가 리자의 목소리를 듣고 그곳에 놓고 간 호텔방 열쇠를 발견하게 되는 인과관계는 이때 분명해진다. 막스가 일어나서 공중전화부스를 향해 가는 것을 보고 알리스는 당황하게 되고 전화를 떨어뜨리면 알리스의 얼굴이 클로즈업된다. 이것은 뤼시앵의 아파트의 전화벨이 울리고 자동응답기로 넘어가 막스의 목소리가 들리는 순간까지 아주 짧은 시간동안 알리스의 꿈이다. 알리스는 전화벨이 울리고 자동응답기가 작동하면서 뤼시앵에게 전화를 받으라는 막스의 목소리에 잠이 깨서 현실로 돌아온다.

## 4. 내면 유추

### 4.1. 붉은색 수첩

알리스는 카페에서 가면을 벗기고 싶어 하는 막스와의 말다툼 후에 영문도 모르고 어리둥절해 하던 뤼시앵이 잠시 자리를 비운 사이에 막스에게 붉은색 수첩을 전한다. 이것은 소도구를 통해 “캐릭터의 신분이나 태도, 습관, 양식, 성격 등이 드러나게 함으로써 캐릭터를 표현하는데 많은 도움<sup>6)</sup>을 주는 영화적 유추를 잘 활용한 사례이다.

막스는 우연히 차를 세우고 카페로 들어가는 알리스를 발견하고 카페 안을 들여다보다가 때마침 알리스를 만나러 온 뤼시앵을 만나 함께 들어가게 된다. 뤼시앵은 이상한 분위기를 느끼며 알리스를 막스에게 소개한다. 그는 막스와 알리스의 말싸움을 영문도 모른 채 바라보고 있다가 담배를 사러 나간다. 알리스는 막스와 둘만 남게 되었을 때 “이제 내가 누군지 알겠죠?” 라고 말하며 “후회는 없어요. 아파트에서 작별 인사한 거

6) 박지훈, 앞의 책, p.134.

예요. 며칠 지나면 날 잊겠죠. 난 로마로 가요, 아름다운 도시예요. 리자가 그랬어요.”라고 말한다. 그녀는 막스의 말문을 막으며 “더 이상 듣고 싶지 않아요.”라며 붉은색 수첩을 내민다. 그때 뤼시앵이 담배를 물고 들어오자 막스는 수첩을 감추듯 주머니에 넣는다.

알리스의 붉은색 수첩은 막스를 그동안 짝사랑하면서 다가가지 못하고 멀리서 엿보며 자신의 마음을 적어둔 것으로 마침내 막스의 마음을 움직이게 만드는 결정적 소도구이다. 그것은 리자와의 약속을 뒤로한 채 로마로 떠나는 알리스에게 달려가게 만든다. 그런 점에서 볼 때 수첩은 알리스의 내면을 유추하게 만드는, 즉 캐릭터의 내적 심리상태를 담고 있는 것을 유추하게 만드는 기능을 한다. 영화에서 붉은색 수첩에 적혀있는 내용은 전혀 시각적으로나 청각적으로 묘사되고 있지 않지만 둘의 말다툼에서 유추된다. 알리스는 말하길 “진짜 리자보다 더 먼저 좋아했는지도 모르죠. 그녀도 당신을 찾았을 거예요. / 다만 접근하는 게 서툴렀겠죠. / 너무 사랑할 때 남에게 상처 주는 것도 모르는 법이죠. / 이제 내가 누군지 알겠죠? 후회는 없어요.” 막스는 리자가 뤼상부르 공원에서 기다린다는 뤼시앵의 전화내용을 전해 듣고 그곳으로 가서 벤치에 앉아 수첩의 내용을 펼쳐보다가 공항으로 달려간다. 그것에서 로마행 비행기를 타려는 알리스를 만나 포옹하는 장면으로 그런 유추는 더 확실해 진다. 이렇게 알리스의 붉은색 수첩과 같이 내용을 구체적으로 언급하지 않고 단순히 소도구의 행태만을 시각적으로 보여준 뒤 인물의 행동을 보여주는 것만으로도 관객은 상황을 충분히 이해할 수 있다. 막스가 알리스의 붉은색 수첩을 펼쳐본 뒤 공항으로 달려가는 행위는 그 내용이 구체화되지 않았지만 유추를 통해 알리스의 내면이 그대로 전달된 것을 의미한다.

## 5. 복선

### 5.1. 멀미약

멀미약은 뤼리엘이 막스에게 비즈니스를 위해 일본 바이어를 만나고 있는 카페에 들어와 자리에 앉자마자 탁자 밑으로 전해준 소도구이다. 멀미약은 다음에 일어날 행위에 대한 중요한 복선이라는 것을 암시하기 위해 카메라는 탁자 밑으로 전해지는 멀미약을 클로즈업으로 잡는다. 더구나 작은 소도구들은 클로즈업되지 않으면 제대로 관객에게 전달될 수 없는 외형상의 문제도 가지고 있다. 막스는 그것을 받자마자 몇 알 꺼내 먹는다. 뤼리엘은 파리에서 도쿄까지 긴 시간을 여행해야 하는 막스에게 좀 편안하게 자면서 갈 수 있도록 배려를 한 것이다. 그러나 그것은 막스가 공중전화부스 너머로 들린 리자의 목소리와 계단을 오르는 붉은색 하이힐을 신은 여자에게서 리자의 그림자를 발견하고 도쿄행 비행기를 타기 위해 탑승구까지 들어갔다가 다시 나와 뤼리엘의 눈을 피해 공중전화부스에서 리자가 급하게 나가면서 놓고 간 신문에 싸여있던 호텔방 열쇠를 가지고 리자의 존재를 확인하기 위해 호텔방에 숨어들어가 약기운에 취해 침대에 누워 잠들어 리자와의 기억을 꿈꾸게 만든다. 멀미약은 막스가 호텔방에서 잠들게 만드는 복선이다. 이렇게 멀미약은 영화를 구성하는 하나의 퍼즐조각일 수 있다.

## 5.2. 캠코더

리자와 알리스는 막스가 등장하기 전까지 맞은편 아파트에 살면서 친구가 된 이웃이다. 어느 날 알리스가 리자의 집에 놀러와 서로의 직업에 대해 이야기를 하고 리자가 연극에 대해 이야기를 시작하자 알리스는 캠코더로 그것을 촬영한다. 알리스는 병원의 간호사라고 소개하고 리자는 연극을 한다고 이야기한다. 캠코더는 알리스에게 리자의 모습을 담아내는 하드웨어이고, 리자에게는 자신의 영상이라는 소프트웨어를 담고 있는 도구이다. 알리스는 캠코더의 외형을 들고 있는 것이고, 리자는 캠코더의 내면에 담겨있다. 유추하자면 알리스는 막스의 외모만 알고 멀리서

바라보며 짝사랑을 하고 있고, 리자는 이미지로 막스의 마음을 흔들여 뒤 따라오게 만든다. 여기서 우리는 딱딱함과 유연함, 하드웨어와 소프트웨어의 대비를 엿볼 수 있다.

문제는 알리스가 촬영한 영상을 재생하는데 사운드가 들리지 않는 데서 생긴다. 영화에서 알리스가 고의로 영상만 재생되고 사운드가 재생되지 않게 만든 것인지는 나타나 있지 않다. 그것은 알리스의 단순한 실수로 볼 수도 있지만 뒤의 결과로 보면 알리스의 의도적인 실수로 볼 수도 있다. 알리스는 막스가 일하고 있는 캠코더 수리점을 알고 있기 때문이다. 그녀는 캠코더를 그곳에 맡긴다. 알리스는 그를 보기 위해 그곳에 가는 빌미를 마련한 것이다. 막스는 캠코더의 고장원인을 찾지 못하고 있는 수리공으로부터 수리를 부탁받는다. 막스는 그때 모니터에 비친 리자의 모습을 보고 첫눈에 반한다. 우연인지 필연인지 창을 통해 건너편 인도로 지나가는 리자의 모습이 보인다. 막스는 급하게 옷을 챙겨 밖으로 나간다. 그때 알리스는 수리를 맡긴 캠코더를 찾기 위해 수리점으로 들어가려는 그 순간 성급하게 뛰어나오는 막스와 문 앞에서 부딪친다. 알리스는 막스를 알고 있지만 막스는 알리스의 존재를 알지 못한다. 이것은 막스와 알리스의 엇갈림이다. 영화에서 엇갈림은 이 외에도 리자와 막스가 여행사에 들어가고 나오는 과정에서도 나타난다. 알리스는 막스가 급하게 리자를 뒤따라가는 모습을 멀리서 서글프게 바라볼 수밖에 없다. 알리스는 막스를 만나기 위해 캠코더를 맡긴 것이지만 결국 막스로 하여금 리자에게 반하게 만드는 결과를 초래한다. 캠코더는 만남과 바라만 볼 수밖에 없는 비극의 소도구가 된 셈이다. 캠코더라는 하드웨어와 그 안에 담긴 영상이라는 소프트웨어의 상대적 관계가 설정된다. 전자는 알리스가 막스를 엿보기 위한 하드웨어로서 실체가 있는 소도구라면 후자는 막스가 그 안에 담긴 실체가 없는 이미지에 불과하지만 강한 끌림으로 하던 일을 중단하고 다른 직원이 이야기하는 것도 제대로 듣지 않고 창밖의 건너편으로 지나가는 리자를 뒤따라가게 만든다. 이렇게 하나의 소도구가 두 인물에게 전혀 상반된 결과를 초래하게 만들기도 한다. 알

리스는 캠코더를 혼자 찾으러가기 위해 수리점으로 가는 길목에서 리자와 헤어져 그곳으로 간 것이고, 리자는 연극연습을 위해 극장으로 가기 위해 막스가 일하는 수리점의 맞은편 인도를 걸어가고 있었던 것이다. 막스가 모니터에 비친 리자의 모습을 보고 첫눈에 반하는 것과 때맞춰 리자가 창밖의 맞은편 인도로 걸어가는 순간과 일치한다. 이렇게 우리의 삶은 우연으로 전혀 의도치 않은 방향으로 전개되기도 한다. 캠코더는 막스에게 리자와의 만남으로 연인으로까지 발전할 수 있는 매개의 소도구가 된 반면, 알리스에게 그것은 막스에 대한 짝사랑이 이루어지지 못하고 리자가 부재한 동안 가짜 리자 역할을 하면서까지 막스를 차지하려는 욕구가 점점 더 강해지면서 견잡을 수 없는 거짓말을 계속하며 구렁텅이로 빠져들게 만드는 소도구이다. 그것은 뒤에 일어나게 될 막스와 리자, 막스와 알리스의 관계 설정을 예고하는 복선이 되는 중요한 소도구이다.

### 5.3. 크루즈 티켓

영화에서 티켓은 크루즈 여행 티켓과 로마행 비행기 티켓이 등장한다. 전자는 알리스가 리자에게 줘서 여행 중 다니엘을 만나게 되는 계기를 만들게 되고, 후자는 리자가 카페 프론트에 남겨진 막스의 메모를 보고 로마로 가는 것을 포기하고 알리스에게 주게 됨으로써 공항에서 막스와 만나게 되는 계기를 만들어주는 소도구이다. 전자는 과거의 사건과 연관되어 있고, 후자는 현재의 사건과 연관되어 있다. 리자와 알리스는 교대로 막스와의 만남을 위해 자신의 여행일정을 포기하고 티켓을 서로 나누게 된다.

우리는 아파트에서 리자와 알리스가 쇼파에 앉아 대화를 나누는 장면을 떠올릴 수 있다. 리자가 알리스에게 지난 밤에 막스에 대한 꿈을 꾸었노라고 이야기한다. 리자가 “이젠 난 잊었겠지?”라고 말하자 알리스는 지난 밤에 막스와 리자의 아파트에서 사랑을 나누었던 기억을 떠올리며 지나가는 말로 “결혼해서 애가 셋은 되겠다.”라고 내뱉으며 리자에게 크루

즈 여행 티켓을 주던 기억을 떠올린다. 크루즈 여행 티켓은 리자와 다니엘의 만남을 예고하는 동시에 알리스가 리자를 막스와 파리의 도시 공간에 함께 있는 것을 막는 결정적인 역할의 소도구이기도 하다.

#### 5.4. 비행기 티켓

비행기 티켓은 인물들 간에 엇갈림과 만남에 대한 기대감에 부풀어 타인에게 양도하게 된 것이 다른 만남을 만드는 상황에 활용되는 소도구이다. 막스는 도쿄행 비행기표를 찾으러 왔다가 여행사를 나와 인도를 걸어가고 있을 때 리자는 지하철역의 계단을 올라온다. 두 사람은 서로 마주치지 않고 간발의 시간차로 엇갈린다. 리자는 급하게 비행기표를 늦추기 위해 여행사로 들어가고, 막스는 직전에 비행기표를 찾아서 여행사를 나온 것이다. 막스와 리자는 마주칠 수 있는 절호의 기회였지만 지나가는 행인이 리자에게 담배불을 빌리게 되고, 막스는 하수구의 환풍구에서 열쇠를 꺼내면서 서로 엇갈린다. 열쇠를 꺼내는 막스와 거리에서 행인에게 불을 빌려주는 리자의 모습은 교차편집으로 표현된다. 막스는 뒤로 돌아와 하수구의 철장에 걸린 아파트 열쇠를 다시 꺼내려고 애쓰고 있고, 리자는 달려가 택시를 타고 떠난다. 그때 막스는 열쇠를 꺼내는데 성공한다.

리자는 공중전화로 알리스에게 걸려온 전화를 받는다. 그녀는 카페의 프린트에서 루시앵의 집으로 전화해 달라는 막스의 메모를 보고 “믿을 수 없는 일이 생겼어.”라며 막스를 만날 수 있다는 기대감에 젖어 흥분상태이다. 알리스는 리자의 상황을 모른 채 리자 행세를 하며 점점 견잡을 수 없는 거짓말을 하게 된 죄책감에 “미칠 것 같아. 자꾸만 일을 저지르는데 멈출 수가 없어. 거짓말을 계속 하게 돼. / 너무 복잡해, 혼자 있고 싶어.”라고 말한다. 리자는 상황을 전혀 눈치채지 못하고 있다. 리자는 로마로 떠나지 않을 거라며 “내 티켓을 갖고 잠시 로마로 가봐.”라고 권유한다. 알리스는 공중전화부스에서 리자에게 직업이 간호사라고 했던

거짓말과 리자 행세를 한 것에 대해 사과의 뜻을 전한다. 리자는 알리스에게 로마행 비행기표를 전하기 위해 만난다. 카메라는 긴 머리의 리자와 알리스가 마주보고 서서 무언가를 이야기하고 있는 모습을 2인 쇼트로 잡고 있다. 알리스는 카페에서 루시앵과 함께 막스를 만났을 때 말다툼하면서 자신의 실체가 드러나게 된 것으로 그에 대한 짝사랑도 끝이 났다고 절망하며 리자에게 “막스와 행운을 빌어.”라고 진심을 전한다. 리자는 “웬지 모르게 두려워. 나이가 드니까 감성적이 돼.”라고 답하며 알리스에게 “천사가 이 티켓에 날개를 달아 줄거야. 떠나봐.”라고 로마행 비행기 티켓을 전한다. 막스가 말다툼을 하고 난 뒤 알리스가 카페에서 마지막 이별을 고하며 전한 붉은색 수첩을 보고 공항으로 달려오게 됨으로써 알리스는 리자의 말대로 천사가 로마행 비행기 티켓에 날개를 달아 준 셈이다.

결과적으로 알리스는 거짓말을 하고 친구의 행세를 하면서까지 막스를 짝사랑하며 옛보고 게다가 사랑의 감정을 수첩에 적어두는 치밀함과 집요함을 보여준 것이다. 그녀는 그것을 막스에게 직접 전함으로써 막스의 마음을 움직여 뒤리엘과 약혼한 상태임에도 불구하고 로마로 뒤따라오게 만들 수 있는 가능성을 갖게 되었다. 반면에 리자는 막스가 미국으로 떠나기 전 함께 살자고 이야기했던 물음에 답하지 않고 말없이 이탈리아로 공연을 떠나버린 것에 대한 죄책감이 있다. 리자는 막스를 만나고 싶어 하지만 계속 엇갈리면서 만나지 못하고, 크루즈 여행에서 만난 다니엘이 남자가 생겨 자신을 피하는 것으로 오해하게 되면서 감정이 격해져 리자의 아파트에 찾아와 라이터를 바닥에 던져 화재를 일으켜 그와 함께 죽음을 맞게 된다.

크루즈 티켓과 비행기 티켓은 리자와 알리스가 각자 자기에게 주어진 것을 상대방에게 양도하게 되는 것으로 향후 일어나게 될 사건을 우리에게 던지시 암시하는 복선의 기능을 하는 소도구이다.

## 5.5. 아파트 열쇠

리자의 아파트 열쇠는 뒤에서 일어날 사건과 인물의 공간이동을 의미하는 중요한 이미지기호로서의 소도구이다. 그 열쇠 역시 세 번에 걸쳐 클로즈업되는 것을 볼 수 있다. 먼저 막스가 다니엘이 전날 우편함에 넣어둔 열쇠를 꺼내 리자의 아파트 안으로 들어갈 때(사진4)와 막스가 연기했던 도쿄행 비행기표를 예약하고, 아파트 열쇠를 하수도 맨홀에 던져 철장에 걸리게 되었을 때(사진5), 그리고 여행사에서 비행기표를 찾아 가지고 나오면서 다시 하수도 맨홀에서 힘겹게 열쇠를 꺼냈을 때(사진6)이다.



사진4

사진5

사진6

첫 번째는 막스가 다니엘의 편지를 바꿔치기한 것이 제대로 전달되지 않아 공원에서 리자를 기다리다가 허탕을 치고 돌아와야 했을 때 진짜 리자의 아파트인지 확인하기 위해 잠입하는데 필수적인 소도구로서의 열쇠이다. 막스는 리자의 아파트 열쇠를 다니엘을 미행해서 리자의 아파트 우편함에서 획득하게 된다. 그는 카페의 공중전화부스에서 우연히 발견한 열쇠를 가지고 리자와 다니엘이 함께 묵었던 것으로 추정되는 호텔방에 들어갔다가 재떨이에 찢겨진 신문 조각을 통해 다니엘의 아내의 죽음과 장례식 장소를 알고, 그곳에 가면 리자를 만날 수 있을 것이라는 희망을 갖는다. 그는 장례식이 끝난 뒤 다니엘의 자동차를 미행하여 다니엘이 복제한 아파트 열쇠를 찾고 장미 한 송이를 사서 리자의 아파트로 가서 문틈에 편지를 밀어 넣고 문손잡이에 장미꽃을 꽂아두고 내려와 열쇠 하나를 우편함에 넣어두는 것을 목격한 것이다. 막스는 다니엘의 편지를

꺼내 읽어보고 리자의 거처를 확인하고 그녀를 다시 만날 수 있다는 믿음이 강해져 편지를 바꿔치기 한다. 이때 카메라는 다니엘의 편지 내용을 클로즈업해서 보여주지만 바꿔치기한 막스의 편지는 보여주지 않는다. 그것은 리자 행세를 하는 알리스가 들어와 읽고 있을 때 이미지가 아니라 막스의 화면밖목소리(off)로 들린다. 막스의 편지는 콤팩트 케이스를 찾았고 공원에서 10시에 기다리겠다는 내용이다. 막스는 공원에서 기다리다 리자가 나타나지 않자 공간을 이동하여 리자의 아파트로 가서 전날 다니엘이 우편함에 넣어둔 열쇠를 꺼내 아파트 안으로 들어간다. 그때 막스는 탁자 위에 펼쳐진 편지를 보고 리자가 읽었다는 것을 확인한다. 그러나 그것을 읽은 것은 리자가 아니라 알리스이다. 리자는 다니엘을 피해 다른 곳에 와있는 것이고, 알리스가 잠시 그곳에 들어와 있다. 막스는 옷장 안에서 굵이 부러진 붉은색 하이힐을 목격하고 리자의 아파트라는 것을 확신한다. 그러나 밤늦게 그곳에 들어온 것은 리자가 아니라 알리스이다. 알리스는 몰래 숨어들어온 막스를 발견하고 놀라면서 리자 행세를 한다. 알리스는 연극연습 중 연출가로부터 혹평을 듣고 절망에 빠져 아파트에 돌아와 창문을 열고 뛰어내리려는 제스처를 취한다. 그때 막스가 '리자!'라고 부르며 손을 잡는다. 막스가 콤팩트 케이스를 보여주자 알리스는 망설임 없이 자기의 것인 양 가져간다. 막스가 자신이 찾던 리자가 아닌 것을 알고 절망할 때 알리스는 역으로 그를 잡는다. 창밖에는 비가 내리고 있다. 알리스는 늘 멀리서 엿보기만 하던 막스를 리자 행세를 하며 가까이에서 볼 수 있게 된 것이다. 알리스기는 먼저 막스를 유혹하여 사랑을 나누고 다음날 저녁에 다시 만날 것을 약속까지 한다. 알리스는 막스가 찾는 리자가 아니고, 아파트 역시 그녀의 것이 아니다. 그것은 알리스가 아침에 커피 잔을 찾지 못하고 와인 잔에 커피를 담아오는 것으로 드러난다. 그러나 그녀는 와인 잔에 커피를 담아 짝사랑 하던 남자와 하룻밤을 보낸 축배를 나누는데 성공한 셈이다.

두 번째에서 아파트 열쇠는 막스가 리자의 아파트에서 리자 행세를 하는 알리스와 하룻밤을 새웠지만 진정 찾으려했던 리자가 아닌 것에 실망

하며 리자 찾기를 포기하고 아파트 열쇠를 하수도 맨홀에 버린 것이다. 이렇게 버려진 열쇠는 인물의 욕망에 대한 포기를 시각화한 것이다.

세 번째에서 아파트 열쇠는 막스가 여행사에서 예약한 도쿄행 비행기표를 찾아 가지고 나오다가 진짜 리자를 만나지 못한 것에 대한 아쉬움과 알리스와의 하룻밤을 보낸 것에 대한 기억을 되살려 하수도 맨홀에 버렸던 것을 다시 꺼낸 것이다. 전자의 아쉬움은 약간의 시간 차 때문에 로마행 비행기표를 바꾸기 위해 여행사에 들른 리자를 만나지 못한 막스가 도쿄행 비행기표를 찾으러 왔다가 생긴 엇갈림이다. 그것은 감독이 관객에게 주는 하나의 상상 퍼즐조각이다. 막스는 11시 도쿄행 비행기 탑승까지는 4시간 정도가 남아있다. 시간은 리자가 여행사로 출발할 때 저녁 6시 반이었다는 것으로 유추가 가능하다. 막스는 도쿄로 출발하기 전 리자 행세를 한 알리스를 한 번 더 만나고 싶었던 것이기도 하다. 아침에 헤어질 때 알리스는 막스에게 10시에 다시 만나자는 말을 남겼었다. 막스는 그 사이에 뤼시앵의 여자 친구가 출연하는 연극공연 시간에 약간 늦었지만 공연장으로 간다. 알리스는 공연 중 막스가 들어오는 것을 발견하고 당황해서 공연을 엉망으로 만든다. 알리스는 자신의 정체가 드러난 것을 속상해 하며 뤼시앵의 아파트에서 그와 처음으로 사랑을 나누는다. 막스는 그날 밤 리자의 아파트에서 리자 행세를 하는 알리스를 기다리고 있다. 그는 공연장에서 분장 때문에 알리스가 진짜 리자라는 것을 알아차리지 못한 것이다. 분장 역시 가면과 유사한 효과를 갖는다. 그것은 본래의 자신을 가리고 극 중에 역할로 가장하는 것이다. 알리스는 짝사랑의 대상을 소유하기 위해 연극에서 분장이나 가면과 다를 바 없이 친구이기도 한 '리자' 행세를 한 것이다.

이렇게 열쇠는 인물이 다른 공간으로 이동하여 공간을 열고 닫는 단순한 도구에 그치지 않고 향후 일어나게 될 사건의 열쇠 역할을 하는 소도구로 활용되기도 한다.

## 5.6. 하이힐

영화에서 굽이 부러진 붉은색 하이힐은 막스가 찾는 옛 연인 리자를 상징하는 소도구이다. 그것은 세 번에 걸쳐 반복된다. 먼저 리자가 계단을 뛰어 올라가 급하게 밖으로 나가려다 넘어져 벗어두고 간 굽이 부러진 붉은색 하이힐(사진7)과 아파트의 옷장 속에 놓여있던 굽이 부러진 하이힐(사진8), 그리고 ‘사이즈 37’을 확인하고 리자의 것이라는 확신에 굽이 수선된 하이힐(사진9)이 이미지기호로 묘사되어 있다. 소도구는 이렇게 영화의 전개를 돕기 위해 대조의 도구의 역할을 하거나 변화한다는 것을 보여주기 위해 재설정되는 것이 보편적이다.<sup>7)</sup>



사진7



사진8



사진9

붉은색 하이힐은 막스에게 리자에 대한 기억을 상기시키는 중요한 소도구이다. 그것은 막스가 미행했던 리자와의 만남이 이루어지게 된 결정적 매개체이기 때문이다. 그렇지만 리자가 공중전화부스에서 다니엘과의 전화를 끊고 급하게 계단을 올라가 밖으로 나가려다가 프론트 앞에서 넘어져 하이힐의 한쪽 굽이 부러진 것은 뒤에 일어나게 될 사건을 예고하는 중요한 역할을 한다.

막스가 급하게 달려 나가는 여자의 뒷모습을 보고 리자라고 확신하게 되는 것도 붉은색 하이힐이다. 막스는 다니엘을 미행하여 목격한 리자의 아파트 열쇠를 우편함에서 꺼내 아파트로 들어가 옷장 안에서 굽이 부러진 붉은색 하이힐을 발견한다. 그때 막스는 아파트가 리자의 집이라는

7) 제니퍼 벤 시즐, 정재형역, 『영화영상 스토리텔링 100』, 책과길, 2009, pp.269-270.

것을 확신하게 된다. 그러나 밤늦게 집으로 들어온 것은 진짜 리자가 아니라 리자 행세를 하는 알리스이다. 막스는 혼란을 겪으며 낙담하는 표정과 제스처를 보인다. 알리스는 짝사랑하던 대상을 멀리서 엿보기만 해야 했으나 그 대상인 막스가 제 발로 들어와 곁에 있으니 혼란스러워한다. 알리스는 비를 핑계로 막스를 잡아두고 유혹하는데 성공한다. 알리스는 처음 만난 밤에 막스를 소유하는데 성공한 셈이다. 막스는 알리스가 리자라고 말할 때 혼란스러워 낙담을 하면서도 그녀에게 콤팩트 케이스를 준다. 다음날 아침 막스는 알리스가 먼저 나간 뒤 그 아파트를 나오면서 붉은색 하이힐을 들어 사이즈가 '37'이라는 것을 확인한다. 하이힐의 사이즈는 리자의 발 크기와 일치한다. 알리스는 분명히 진짜 리자가 아니지만 붉은색 하이힐은 굽이 부러지고 사이즈도 일치한다. 막스는 알리스가 전날 카페에서 보았던 여자의 뒷모습이라는 것을 의심하지 않으면서도 혼란스러워하며 “이름과 구두 사이즈는 같은데 사람이 다르다? 닳은 데라도 있어? 어떻게 착각할 수가 있지?”라고 방백하듯 혼잣말을 내뱉는다. 막스는 친구 뤼시앵에게 리자의 아파트에 있었던 것을 이야기하면서도 알리스와 잠자리를 함께 한 것에 대해서는 숨긴다. 그는 나중에야 실토한다.

굽이 부러진 사이즈 '37'의 붉은색 하이힐은 알리스가 진짜 리자가 아니라는 것을 입증해주는 결정적 단서가 된다. 막스는 굽이 부러진 하이힐을 수선하여 가져다 놓는다. 막스는 아침에 나가는 알리스를 침대에 잠깐 걸터앉게 하고 선물이라며 하이힐을 꺼내 예전에 리자가 뤼시앵의 구두매장에 와서 붉은색 하이힐을 사고자했을 때와 똑같은 포즈를 취하게 만들고 하이힐을 신겨본다. 그러나 하이힐은 마치 욕심을 부리는 다른 여자들에게 맞지 않던 신데렐라의 유리구두처럼 작아서 신겨보려고 애쓰지만 알리스의 발에 들어가지 않는다. 알리스는 영문을 모른 채 막스가 자기를 위해 하이힐을 선물로 사온 것으로 착각하고 자신의 발 사이즈가 '39'인데 먼저 물어보지 그랬느냐며 고맙다고 막스를 포옹한다. 그때 막스는 알리스가 전날 카페의 공중전화부스에 있던 여자가 아니라

는 것을 확신한다. 카메라는 막스의 실망하는 표정을 리얼하게 담아내는 것으로 내면의 혼란을 표현하고 있다.

굽이 부러진 하이힐은 알리스의 것이 아니라는 것을 관객은 이미 알고 있고 영화 속의 인물은 모르고 있다가 서서히 알아가게 만드는 영화의 전개를 돕는 중요한 소도구이다. 또한 그것은 거짓말을 하고 있는 알리스라는 인물에게 짝사랑하는 대상을 늘 멀리서 엿보기만 하던 상황에서 벗어나 잠시라도 소유해 볼 수 있도록 만들어주는 과정을 보여주는데 활용된 소도구이기도 하다. 나아가 그것은 알리스라는 인물이 타인 행세를 하고 있는 가면을 벗기는 과정에서 중요한 기능을 하기도 한다.

## 5.7. 콤팩트 케이스

콤팩트 케이스는 뒤에 일어날 사건을 미리 예고하는 복선의 기능을 하기도 한다. 막스는 리자를 찾았노라고 약간 흥분해서 뤼시앵에게 라파엘 호텔 413호에서 가져온 콤팩트 케이스를 보여준다. 뤼시앵은 콤팩트 케이스의 뚜껑을 열려다 놓쳐서 바다에 떨어뜨려 거울에 금이 가게 만든다. 뤼시앵의 행동은 우연한 것처럼 비치지만 사실 중요한 영화적 장치이다. 거울에 금이 간 콤팩트 케이스는 뒤에 일어날 사건을 미리 예고하기 때문이다. 그 콤팩트 케이스는 거울에 금이 간 유일한 것이 된다. 그 거울에 비친 뤼시앵은 나중에 알리스의 행동에 혼란을 느끼게 되는 것을 예고하기도 한다. 뤼시앵은 연극공연이 있던 날 알리스와 동침을 하고 사랑을 나눈 뒤 카페에서 막스와 우연히 함께 만나게 된다. 그때 갑자기 절교를 선언하며 일어나는 알리스의 핸드백을 잡자 뿌리치다가 탁자 위에 놓고 나가버린 핸드백 안에서 거울에 금이 간 콤팩트 케이스가 발견된다. 그는 상황을 이해하지 못하고 있기 때문에 당황해 한다. 그는 그것이 어떻게 알리스에게 전해졌는가에 대한 의문을 풀기 없기 때문이다. 콤팩트 케이스는 원래의 주인인 리자에게는 돌아가지 않는다. 리자가 막스의 메모를 뒤늦게 발견하고 뤼시앵의 아파트로 전화를 했을 때 막스는

홀로 리자의 아파트에 들어가 가짜 리자 알리스를 기다리고 있다. 그때 전화를 받은 뤼시앵이 리자에게 콤팩트 케이스를 이야기한다. 그것은 리자에게 직접 전달되지 않고 전화상의 목소리로만 실제 주인이 리자라는 것을 관객에게 확실하게 전달된다. 거울이 깨진 콤팩트 케이스는 이렇게 나중에 일어나게 될 사건을 미리 예고하는 복선의 기능을 하고 있다. 매번 그것은 클로즈업되어 부각되는 것을 알 수 있다. 뤼시앵은 알리스의 핸드백에서 꺼낸 콤팩트 케이스를 열어 금이 간 거울에 자신의 모습을 비춰본다. 그 장면은 콤팩트 케이스를 떨어뜨려 거울을 깨뜨린 직후 자신의 얼굴을 비추던 장면과 상황이 다를 뿐 유사하다. 그것은 카페에서 알리스와 막스 사이에 오고가는 대화를 듣고 혼란에 빠진 뤼시앵의 모습을 하나의 쇼트로 압축해서 보여준 것이다. 그것은 뤼시앵의 아주 복잡하고 혼란스러운 심정을 깨진 거울에 비춰 분열된 자아를 투사하듯 보여준 것이다. 이런 쇼트는 간결한 표현으로 많은 것을 함축하는 영화만이 갖는 강점이다.

## 6. 암시

### 6.1. 자동차 열쇠고리

리자의 자동차 열쇠고리 장식은 해골모양이다. 이 열쇠고리를 리자가 가지고 있는 모습은 영화 속에서 시각적으로 보이지 않고 그 차를 빌려 타고 리자 행세를 하고 있는 알리스가 가지고 있을 때 클로즈업되어 묘사되고 있다. 그 열쇠고리 역시 세 번에 걸쳐 반복된다. 먼저 알리스가 리자의 아파트로 올라가기 위해 계단을 오를 때(사진10) 은색의 해골모양의 자동차 열쇠고리가 클로즈업되어 이미지로 보이고, 두 번째는 알리스가 리자의 아파트에서 다니엘이 우편함에 넣어둔 열쇠를 가지고 먼저 들어와 있던 막스와 하룻밤을 보낸 뒤 자신의 직업이 간호사이고 출근한

다며 탁자 위에 놓여있는 자동차 열쇠를 집을 때(사진11), 그리고 알리스가 뤼시앵과 만나 막스가 리자를 만났는지 묻고 저녁식사도 거절하고, 뤼시앵의 차 안에서 마음에도 없는 키스를 한 뒤 아파트에 가보고 싶다는 뤼시앵의 말에 과민반응을 보인다. 그녀는 뤼시앵에게 여전히 다시 만날 여지를 남기고, 차에서 내려 아파트로 들어갔다가 뤼시앵이 간 것을 확인하고 나와 리자의 차를 몰고 움직일 때 차에 꽂힌 자동차 열쇠에 매달린 열쇠고리가 클로즈업되어 시각화되고 있다.(사진12) 자동차 열쇠는 리자의 소유지만 한 번도 리자가 가지고 있는 것으로 영화에서 나타나지 않는다. 리자가 알리스에게 자동차를 빌려주는 행동이 있을 뿐이다. 알리스가 해골모양인 자동차 열쇠고리를 가지고 리자의 행세를 하며 움직이는 것으로 실제 리자의 죽음을 암시하고 있는 것을 유추할 수 있다.



사진10



사진11



사진12

## 6.2.ライター

라이터는 다니엘의 소유물로 리자에게 협박의 도구로 아주 짧게 시각화된다. 그렇지만 그것은 세 번 반복해서 등장한다. 먼저 다니엘의 손에 들려있는ライター(사진13)와 불을 켜 놓은ライター(사진14), 그리고 카펫이 깔린 바닥에 던져진ライター(사진15)가 보인다. 다니엘의 손에 들려진 라이터가 클로즈업되어 있을 때 이미 불을 켜서 바닥에 던져 불이 붙게 만들 것이라는 것을 암시한다. 다니엘은 의도적으로 리자의 아파트 안에 먼저 들어와 리자를 기다리고 있다. 그는 전날 막스가 알리스와 사랑을 나누고 창에 나와 있던 막스를 보고 리자가 다른 남자와 함께 있으면서 자신

을 피하는 것으로 오해를 하고 리자를 추궁한다. 리자가 변명을 하지만 소용이 없고 다니엘을ライター에 불을 켜서 바닥에 던짐으로써 불이 붙으면서 거센 폭발이 일어나 유리창이 깨지고 창밖으로 불길이 치솟는다. 뤼시앵은 그 장면을 알리스가 타고 다니던 자동차가 아파트 앞에 있는 것을 보고 맞은편 카페에서 목격하게 된다. 리자의 아파트의 화재로 그 안에 있던 리자와 다니엘은 함께 죽었을 것이라는 것을 암시한다. 이미 집안에 꽂혀있던 흰 장미가 그것을 암시하고 있기도 하다. 흰 장미는 다니엘의 부인의 장례식 때 관 위에서도 발견할 수 있다.



사진3



사진4



사진5

## 7. 맺는 글

질 미무니(Gilles Mimouni)의 영화 *L'Appartement*(1996)에서 장면화에 활용되고 있는 이미지기호로서 소도구들은 반지, 열쇠, 콤팩트 케이스, 멀미약, 전화, 캠코더, 열쇠고리, 하이힐, 수첩 등과 같이 다양하다. 영화에서 소도구들은 대체로 세 번에 걸쳐 반복해서 카메라에 담겨 시각화되고 있는 것을 볼 수 있다. 영화에서 세 번의 반복은 스토리 전개에 있어서 하나의 범칙처럼 활용된다. 그보다 적어지면 정보가 빈약해지고 그보다 많아지면 스토리 전개에 사족이 되어 지루한 느낌을 준다. 소도구가 반복되는 설정은 단계적으로 인물의 내면세계에 변화가 생긴다는 것을 보여주고, 영화의 전개를 자연스럽게 만드는 퍼즐조각의 역할을 하는 것이기도 하다.

이렇게 다양한 소도구들은 의인화, 기억 환기, 인물의 내면의 유추, 복

선, 암시와 같은 기능을 하는 것을 알 수 있다. 좀 더 구체적으로 기술해 보면, 의인화시켜 인물을 대신하는 소도구로서 반지는 막스와 세 여자, 뤼리엘, 리자, 알리스의 관계를 유추할 수 있게 만들고 있다. 소도구로서 호텔방 열쇠와 콤팩트 케이스는 플래시백의 영화적 장치를 통해 막스의 옛 연인 리자와의 기억을 환기시키고, 전화는 주로 알리스가 주로 공중전화부스를 이용하는 것으로 막스와의 기억을 환기시키는 기능을 하고 있다. 소도구로서 멀미약과 캠코더, 크루즈 티켓, 비행기 티켓, 아파트 열쇠, 굵이 부러진 붉은색 하이힐, 거울이 깨진 콤팩트 케이스는 앞으로 일어날 사건을 던지시 암시하는 복선 기능을 하고 있으며, 라이터와 해골모양의 자동차 열쇠고리는 불과 죽음의 기호의미로서 복선기능보다 일어나게 될 사건을 예측하게 만드는 암시의 기능을 가지고 있다. 이와 달리 붉은색 수첩은 내용이 시각적으로나 청각적으로 명시되고 있지만 주인공 막스가 그 내용을 보고 난 뒤 옛 연인 리자와 만날 수 있음에도 불구하고 로마로 떠나는 알리스를 만나러 공항으로 달려가 감격적인 포옹을 하는 것으로 보아 알리스라는 인물의 내면을 유추하게 만드는 소도구이다.

이렇게 분석된 소도구의 기능들은 영화창작에 있어서 소도구의 개발에도 많은 도움을 줄 수 있다. 또한 프레임 안에 배치된 소도구들은 “미장센의 가독성을 제시하는 이미지기호들로서 관객의 시선을 유인할 뿐만 아니라 등장인물의 개인적인 욕망과 내면의 또 다른 자아를 시각화하여 영상미학적 구도를 완성<sup>8)</sup>”시키는데 중요한 기능을 하기도 한다.

향후 질 미무니의 이 영화를 할리우드에서 리메이크한 폴 맥기건(Paul McGuigan)의 *Wicker Park*(2004)에서 활용하고 있는 소도구들을 비교·분석하여 어떤 문화적 차이를 보이고 있는가를 고찰해 보는 것 또한 흥미 있는 연구가 될 수 있을 것으로 판단되어 하나의 과제로 남겨둔다.

8) 배상준, 「영화 속 인형-정념의 이미지기호 : 파스빈더, 〈블랙 스완〉, 〈하녀〉를 중심으로」, 『한국영상학회 논문집』 Vol.11 No.1, 2013, p.89.

## 참고문헌

- David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 9th edition, McGraw-Hill, 2010(주진숙, 이용관 역, 『영화예술』, 지필미디어, 2011).
- Vincent Pinel, *Vocabulaire technique au cinéma*, Nathan, 1996.
- 권미정, 백계, 「경극 〈패왕별희〉에 나타난 의상 연구」, 『China 연구』 Vol.16, 2014.
- 김광철, 장병원, 『영화사전』, Media 2.0, 2004.
- 김성훈, 「영화 속에 내재된 이중적 의미 : 영화 “향수”를 중심으로」, 『한국콘텐츠학회논문지』 Vol.11 No.3, 2011.
- 박지훈, 『영화제작 매스터북』, 책과길, 2005.
- 배상준, 「영화 속 인형-정념의 이미지기호 : 파스빈더, 〈블랙 스완〉, 〈하녀〉를 중심으로」, 『한국영상학회 논문집』 Vol.11 No.1, 2013.
- 안경진, 『작가의 스토리텔링 집필 직무분석 및 지원시스템의 설계』, 한국과학기술원 석사논문, 2005.
- 정연희, 「영화 〈라빠르망〉의 리얼리티와 심리주의」, 『국제어문』 Vol.51, 2011.
- 제니퍼 밴 시즐, 정재형역, 『영화영상 스토리텔링 100』, 책과길, 2009.
- 최효식, 우승현, 윤혜경, 「현대 한국영화 속 공간의 모더니즘 특성에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』 Vol.22 No.4, 2013.

〈Résumé〉

## La Conjugation et la fonction des accessoires dans *L'Appartement*(1996) de Gilles Mimouni

YI Yong-Jou  
(Université de Kookmin)

Cette étude a pour but d'analyser la conjugation et la fonction des accessoires dans *L'Appartement*(1996) de Gilles Mimouni qui surprend par sa mise en forme sclérosée et son sens du récit non linéaire. Les accessoires qui sont conjugués dans son unique film dramatique se diversifient comme la vague, le clef de la chambre d'hôtel, la caisse de la poudre compacte, l'antinaupathique, le téléphone, le porte-clefs, le briquet, le caméscope, les souliers rouges à talons hauts et le carnet de poche, etc. Les fonctions des accessoires sont la personnification de la vague, l'évocation de la souvenir comme le clef de la chambre d'hôtel, la caisse de la poudre compacte de Lisa et le téléphone, l'analogie du fond intime comme le carnet rouge de poche d'Alice, l'indice de l'événement comme l'antinaupathique que Muriel donne à Max, le caméscope, le billet du paquebot luxe et de l'avion pour Rome, le clef de l'appartement de Lisa, les souliers rouges à talons hauts que un talon s'est cassée, la caisse de la poudre compacte de Lisa que le miroir a cassé et la suggestion comme le briquet de Daniel et le porte-clefs avec la forme du crâne de mort.

166 ■ 2015 프랑스문화예술연구 제54집

주 제 어 : 질 미무니(Gilles Mimouni), 라빠르트망(L'Appartement),  
소도구(accessoires), 플래시백(retour en arrière),  
복선(indice)

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

게재확정일 : 2015. 11. 10

## 현실과 이상의 분리와 교차 : 레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 *L'Océantume*

정 상 현  
(숙명여자대학교)

### Contents

- |           |            |
|-----------|------------|
| 1. 들어가며   | 4. 현실과 자율성 |
| 2. 나와 세상  | 5. 나가며     |
| 3. 여행과 시련 | 6. 참고문헌    |

### 1. 들어가며

마르카토 팔조니가 *L'Avalée des avalés, Le nez qui voque* 그리고 *L'Océantume*을 삼부작<sup>1)</sup>으로 정의했을 때, 이러한 정의의 중심에는 어린 아이가 있었다. 다시 말해 그 공통점을 요약하자면, 이 세상에 자기 자리를 찾으려는 어린 아이의 시선에 들어 온 세상에 대한 환멸이 작가의 비평적 의식으로 환원되어 나타난다는 의미겠다. 그 환멸은 이상과 현실

1) Franca Marcato-Falzone, *Du mythe au roman, Une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier García Méndez, Montréal, VLB Éditeur, 1992.

사이에 낀 존재의 존재론적 딜레마다. *L'Avalée des avalés*의 베레니스는 이 딜레마를 파괴의 형식으로 풀어냈고<sup>2)</sup>, *Le nez qui voque*의 밀밀은 스스로 어른의 길로 들어감으로써 반항의 형이상학으로 승화시켰다<sup>3)</sup>. 이 세상의 부동성과 비극적인 것들과 대면하면서 무의식과 복종의 나락으로 떨어지지 않기 위해 *L'Océantume*의 이오드 수비(Iode Ssouvie)도 앞의 두 주인공처럼 개인적 선택을 하게 될 것이다.

*L'Océantume*은 그 제명에서부터 이 세상이 주는 고통을 암시하고 있다. 이 합성어는 작가에 의해 이렇게 풀이 된다. “크리스토프 콜럼부스의 세 척의 배는 로세양 튼트(*l'Océan Tume*), 라메르 튼트(*la Mer Tume*), 르 튀메리옹(*le Tumerillon*)이었다.”<sup>4)</sup> 고통과 쓰라림의 의미를 지닌 *l'amertume*에서 *mer*가 *océan*으로 대체되어 창조된, 이를테면 현실을 은유하는 대양의 큰 고통 정도로 이해할 수 있겠다. 콜럼부스는 북미대륙을 발견하였다. 그의 선단은 고통의 두 척과 한 척의 고통과 웃음(*Tume*는 *amertume*의 어미로서 고통을 말하고, *rillons*은 *rire*동사의 동사변화로 이해할 수 있다. 고통에서 비롯된 웃음이겠다)으로 구성되었다. 이 고통의 배가 신대륙에 도달했고, 실제로 원주민들에게 그 고통을 전달했고 심어놓았다. 마치 영국정복 이후 퀘벡주민들이 정신적이고 물리적인 고통을 받았던 것처럼. 신대륙은 말하자면 자라나는 어린 아이와 같다. 침략을 받기 전의 신대륙은 천진난만한 어린 아이의 상태에 비유될 수 있지만, 어린 아이의 성장이 강제로 막을 수 없는 자연의 섭리이듯이, 신대륙의 발견도 피할 수 없는 현실일 것이다. 하지만 뒤샤름의 시선에 이 대

2) 정상현, 「레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 『세상이 삼킨 여인(*L'Avalée des avalés*)』의 거부와 자유」, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제 37집), 프랑스문화예술학회, 2011 참조.

3) 정상현, 「*Le nez qui voque*의 반항의 형이상학」, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제 52집), 프랑스문화예술학회, 2015 참조.

4) “Les trois navires de Christophe Colomb étaient *l'Océan Tume*, *la Mer Tume* et *le Tumerillon*.”(Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 160. 이하 OC p.로 표기)

룩에는 언제부턴가 어린 아이의 성장통이라고 하기에는 너무 힘겨운 그래서 벗어나야만 할 고통이 지배했었고 또 현재 그런 상태로 있다. 대양처럼 광활하고 깊기에 이 고통은 어린 아이가 견뎌내기에 예사롭지 않다. 이 소설의 주인공인 이오드 수비가 이 대양 앞에서 서 있다. 이 소녀의 삶의 배가 이 깊고 어두운 대양 위를 항행해야 할 순간이다. 세상에 대한 절대적인 불신에서 비롯되는 이 고통을 이 소녀가 어떻게 생각하고 어떠한 경험을 통해 해결해 나아가는지를 고찰하는 것이 본고의 목적이다.

## 2. 나와 세상

이 소설의 내레이터이자 주인공인 이오드 수비는 열 살의 소녀로 소개되고 있다. 그녀의 가족은 현재 술주정꾼 엄마인 이나 수비(Ina Ssouvie), 세상으로부터 격리되고 소외당한 폼추 아버지이자 의사인 반 데르 랜(Van Der Laine) 그리고 정신 박약한 오빠 이노(Ino)<sup>5)</sup>로 구성되어 있다. 이오드의 부모와 오빠는 불구의 존재다.

사실 여주인공의 어머니인 이나 수비는 신화와 영웅들의 땅인 크레타의 왕이었다. 한 왕국의 통치자로서 이나 수비 38세는 “웃음이 많고 누구도 뛰어 넘을 수 없는 아마존 여전사”(OC 34)였다. 그러나 이 강인한 여왕과는 어울리지 않게 홀란드 출신 남편인 반 데르 랜은 국서(國壻)로서의 자격이 없는 사회적으로 무용한 존재의 전형<sup>6)</sup>으로 등장한다. 이나에게는 첫째 딸이 있었다. 여왕이 이오드를 출산했을 때 그녀의 삶의 이유였던 4살짜리 첫째 딸이 피살되었다. 당시 전쟁으로 인해 피신했던 이나 - 이나 수비는 첫째 딸을 소중히 여겨 자신과 같은 이름을 주었다 - 는

5) 어머니인 이나가 이오드의 오빠 이름을 이노로 지은 데는, 첫째 자기이름인 Ina와 Ino의 발음의 유사성 때문이며, 둘째 신화의 인물이었던 Ino와 같은 이름이기 때문이었다. 그런데 이나는 오빠의 이름을 이나코스(Inachos)로 바꾸는데, 이나는 이나코스라는 이름이 이 모계적 특성과 신화의 특성을 더 잘 나타낸다고 생각했기 때문이다.(OC 33)

6) “Il est un reflet de ce qu'il n'avait pu être, un songe-creux, une chose aussi inutile pour elle-même que pour le reste du monde.”(OC 34)

동생인 이노를 살리기 위해서 품에 안고 선 채로 죽었다. 이나 수비 38세는 그때부터 이나 수비 39세의 죽음의 책임이 남매에게 있는 것처럼 이들을 “죄인, 살인자”(OC 36) 취급을 하며 적의를 품거나 무관심했다. 이 여왕이 술주정꾼으로 추락한 이유이기도 하다. 그때까지 “생기 넘치고 씩씩했던” 이노가 “의지박약한 인간”(OC 36)으로 전락한 것도 이 비극적인 사실을 알고 난 이후였다. 이오드도 이렇게 힘겨운 상황에서 태어났다<sup>7)</sup>.

화려했던 영광의 시절을 뒤로 하고 이 모계사회<sup>8)</sup>의 가족은 현재 생로랑 강 위의 증기선에서 살고 있다. 옛 왕국을 재건할 수 있는 힘을 완전히 잃은 자들 사이에서 기실 반쪽자리 왕위 계승자가 된 이오드는<sup>9)</sup> 그 과거의 신화가 사라지기를 바라지 않는다. 이오드가 과거를 향수하는 이유는 단순히 왕위 계승자로서의 의무 때문만은 아니다. 그것은 고통스러운 현실에 대한 그녀의 부정적 감정이 훨씬 더 깊게 지배하고 있기 때문이다. 뒤샤름의 주인공들이 그러하듯이 이오드도 자신의 현재의 상황과 가장 적절한 방법의 추구하고 선택 속에서 현실에 대항하기 위한 행동에 나선다. 학교가 파괴의 첫 번째 대상으로 떠오른다. 소설의 제 1장 첫 구절부터 학교 선생님에 대한 회화로 서술된 것은 그 사안의 중요성에 대한 방증일 것이다. “그녀는 내가 자기 강의를 잘 습득했는지 묻고 나서는 가서 잠이나 자라고 소리를 지른다. 개한테 하는 것처럼. (...) “코나 폴

7) 급박하게 돌아가는 전쟁의 상황 속에서 이나 수비는 마지막 힘을 다하여 이오드를 세상에 내보낸다. “Elle attrape par un de ses pieds le foetus agité, l’arrache d’un coup de son ventre, l’emballe dans un drap et le laisse là.”(OC 35)

8) 이미 기술하였지만, 이나와 이노는 아버지 반 데르 랜이 아닌 어머니 이나 수비의 성을 따른다. “Mon frère et moi nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine.”(OC 11). “Ina est le chef de la famille. C’est son nom que nous portons”(OC 33).

9) 이오드는 이렇게 선언한다. “Je suis née ; j’ai les membres brisés et j’inaugure la branche cadette de la dynastie des Ssouvie, dynastie royale dont personne ne s’occupe.”(OC 35). 모두 81개의 장으로 이루어져있는 이 소설의 제 1장 후반부에서 내레이터는 이 가족의 역사를 다음과 같이 비유하여 서술한다. 이나 수비 일가는 현재 그들이 살고 있는 증기선 바로 뒤편 섬의 성(城)에서 살고 있었다. 가족은 언젠가 여행을 떠났고, 여행에서 돌아와 보니 쥐와 같은 설치류들이 성을 몽땅 갈아먹어 폐허로 만들었다. 성의 파괴는 섬사람들 즉, 여주인공의 가족의 몰락을 의미한다. 그들은 동화세계의 군주들의 위치에서 일반인의 위치로 전락한 것이다.

어! 그렇게 질질 흘리지 말고! 넌 널 길러주는 엄마도 없니?”(OC 9). 학교는 합리적 사회인을 양성한다는 목적으로 학생들의 모든 정신을 균질화하는 질서의 대표적 기관이다. 학교는 퀘벡의 전통사회가 추앙해 왔던 가톨릭 사회의 중심에 서고, 이 사회가 지지하는 시대의 가치들을 널리 퍼트리는 역할을 한다. 한 마디로 말해서 기성권력의 표현이자 이 권력에 적합한 문화의 분배자요 교회법령 준수의 교육자인 학교는 경직된 문화적 현실의 표상인 것이다. 소설은 여선생님을 그 대표자로 세웠다. “여 선생은 늙었다. 모든 늙은이들 마냥, 그녀는 인간존재가 아니다. 반은 짐승이고 반은 다른 어떤 것인, 일종의 인간이 부재한 어떤 것에 속한다. 나는 그녀가 웃거나 뛰는 것을 한 번도 본 적이 없다. 마치 그녀는 순식간에 부서질 수 있으며, 그래서 그녀는 너무 두려운 나머지 움직일 엄두도 낼 수 없는 존재인 것 같았다.”(OC 20) 이오드의 눈에 여선생님은 비정상이었고, 이 사회의 이 학교는 비정상상을 정상으로 만드는 이상한 제도였다. 이 비정상인의 강의를 듣지 않는 것은 따라서 “제법 굉장한”(OC 23)일이었다. 그것은 현실을 부정하는 행동이고 자신을 세상 밖의 타자로 만드는 용기 있는 행위일 것이다. 이 그릇된 현실에서 앞으로 나아가는 것은 결과적으로 그것과 타협하는 비겁한 행위일 것이다. 그래서 이오드는 언제나 일 학년에 머무를 것을 선언한다. “나는 삼 년 내내 일학년이고 앞으로 삼 년 후에도 일학년일 것이다.”(OC 23). 일학년이 지나는 의미는 어른들이 만들어 놓은 비인간적인 세상에서 벗어나서 인간존재가 성립되었던 유일한 시대에 살겠다는 의지의 표현이다. 그 시대는 뒤샤름의 소설이 ‘특화’하고 있는 어린 시절이다. 어린 시절은 비현실적 환상도 순수함으로 허용하고, 비합리적 반항도 본능으로 이해하며, 부족한 이치도 열정의 한 표현 방식으로 승화한다. 한 마디로 오류가 용서되는 시기이자, 이 오류에 의해 어찌면 이치에 맞지 않는 희망이 차지하는 시기이다. 어른은 이 오류는 항상 해결되어왔으며 또 해결되리라고 말하고 가르치겠지만, 어린 아이는 납득하지 않는다. 어린 아이는 자신들의 순수와 본능과 열정을 어른들이 질서라는 명목으로 지배할 뿐이라고 여

길 것이다. 그래서 이오드가 이 세상에 대해서 알고 있는 한에서, 이 세상은 이 소녀에게 적의를 품고 있다. 소녀는 이 적의가 돌이킬 수 없는 것이라고 생각하고 있기 때문에, 적의 없는 세상이 도래할 때까지 새로운 것을 알고 새롭게 알아야 한다고 생각한다. 소녀는 세상이 뒤아 놓은 길이 아닌 길을 간다. 인류를 구원하러 오신 예수 그리스도로 비유되기까지 하는(OC 114) 선생님의 말씀을 거부하는 대담한 용기를 발휘하는 일도 다반사다. 선생님은 학생들에게 빛을 주기 위해 왔다고 하지만, 이 빛의 '일상'은 이 소녀에게 어둠으로만 비친다. 이오드에게 광채가 전혀 없는 이 '일상'은 이 소녀를 파괴하기 위한 하나의 음모로 비춰진다. 이른바 전통이 감싸주고 있는 이 '일상'은 자신의 열정과 상상력을 집어삼키는 괴물의 온상이다. 그래서 이오드는 전통이라는 이름의 모든 것을 거부하고 파괴하려고 한다. 그림을 잘 그리려면 미(美)의 대상물을 베끼라고 가르치시는 선생님의 말씀(OC 114)은 이오드에게 잘못이다. 그리스인들이 창조하여 서양문화사와 미술사를 지배했던 이 미의 개념은 그녀에게 반복되는 제식 속에서만 의미를 갖는 무변화의 습관일 뿐이다. 프랑수아즈 로랑이 고찰하였듯이<sup>10)</sup>, 자연의 미는 그 둔감능력 속에, 상상력을 고양할 수 있는 그 변화하는 힘에 있다고 믿는 레장 뒤샤름의 미의식이 반영된 결과다. 이오드가 이나의 방에 걸린 모자이크와 보석을 파괴하는 것도 이러한 미의식의 연장선상에 있다. 마치 미의 결정체처럼 아름다움을 한껏 발산하고 있는 이 모자이크는 이나 자신이 만든 것으로 추정된다. 이오드의 판단에 그것은 그래봐야 인간의 작품이다. "모든 인간들이 비슷하듯이, 이나가 만들었다는 사실은 그리 놀랄 것도 흥미로운 일도 아니야"(OC 113). 신이 아닌 인간이 만든 그러니까 인간이라면 누구라도 만들 수 있는 아름다움이라 특별할 것도 없으며 그래서 오래 지속될 수 없다는 뜻일 것이다. 그래서 인간 작품의 아름다움이 아무리 절대적인 매력을 가지고 있다하더라도, 이오드에게는 싫증이 나서 사라질 매력일 뿐

10) Françoise Laurent, 《Des jardins cérébraux》. *L'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1988, p. 49.

이다. 싫증은 같은 것에 대한 오랜 체험에서 비롯된 반감으로부터 나온다. 이오드에게 이 반감을 죽이고 “이겨내는 유일한 방법은 파괴하는 것”(OC 113)이다. 단짜인 아지 아조트(Asie Azothe)가 모자이크에 새겨진 루비와 오팔만은 남겨두자고 하자, 이오드는 이 아름다움의 표상 모두를 다 부수고야만한다. 이 세상에서 모든 사람들에게 인정을 받으며 강건하게 군림해왔던 아름다움을 싫증이 난다는 이유로 파괴하는 것은 이 아름다움에 절대적이고 결정적인 결함이 존재하기 때문은 아닐 것이다. 그 싫증은 새로움을 갈망하는 욕구에서 나오고, 파괴행위는 이 욕구를 실현하기 위한 필요성에서 비롯된다. 이오드의 관점에서, 새로운 아름다움이 태어나기 위해서는 모자이크의 아름다움은 죽어야만 한다.

“학교가 불타기”(OC 9)를 바라고 아름다움을 재창조하기 위해 아름다움을 파괴하는 역설을 실천하면서 이오드-뒤샤름은 그 세상을 점령한 전통과 교육에 이렇게 대항하고 있다. 이오드는 전통과 그 교육에 기대는 타인을 군중(*la Milliarde*)<sup>11)</sup>이라고 부른다. 단짜인 아지 아조트에게 건네는 그 정의를 들어보자

세상은 둘로 나뉘어 있지. 한편으론 우리 땅에 있는 우리가 있고, 다른 모든 자들이 그들 땅에 있지. 그들은 무수히 많아. (...) 그들을 군중이라고 부르자. (...) 우리는 기껏해야 그들을 일 년에 한번 정도 보지. 그런데 그들은 전체를 형성하고, 통합되어 있고, 조합으로 결성되어 있지. 그들이 그런 건 우리와 대항하려고 그런 거야.(OC 50)

“사회조직의 불합리함”(OC 96)을 그대로 좇는 이 무리들을 개혁하는 유일한 방법도 파괴뿐이다. 하나도 남김 없는 파괴 방법은 이오드에 따르면 제 2의 대홍수(OC 50)다. 하지만 방주 위에는 누가 오를 것인가?

11) 이 용어는 다수의 뜻을 가진 *Milliard*에서 파생된, 뒤샤름이 만든 신조어다. 일반적으로 군중이 지닌 긍정적인 측면이 아닌 부정적인 측면을 강조하기 위해서 이런 식의 표현을 사용한 것 같다.

뜻을 같이 할 줄 알았던 아지 아조트에게 군중은 싸워서 이겨야만 하는 적이라고 역설했지만, 그녀는 대홍수 뒤에 펼쳐질 세상을 환상으로 갈무리한다.<sup>12)</sup> 한때 왕국을 호령했던 어머니 이나는 “군중의 일원”(OC 52)이 되어 버렸다. 제 힘으로는 변화를 기대하기 어려운 정체된 문화의 대표자인 아버지 반 데르 램은 제도와 공권력에 의지하는 존재다. 죽은 누나에 대한 죄책감 때문에 삶의 감각을 잃은 오빠 이노는 증기선 보일러실에 안주하며 세상 밖으로 나올 줄 모른다. 이오드는 뒤사람의 길이기도 한 이 오류의 길 위에서 걷는 자가 오로지 자신일 뿐이라는 사실을 알게 된다. 미셀 비롱의 분석처럼 “자기만의 유일한 목소리로 살기 위해서는, 일상적인 세상 밖으로 나와서 가족을 떠나야만 하며, 이 공주를 지나치게 구속하는 사회를 벗어나야만 한다.”<sup>13)</sup> 자신의 의지에 의해서 이 세상에 홀로 서야만 하는 이오드 수비는 자신의 정체성을 이렇게 선언한다.

이오드 수비는, 모든 곳에서 여왕이며, 이오드 수비의 훌륭한 딸이며, 자기 뱃속에서 나온 어디서나 여제(女帝)인 이오드 수비와 결혼하려고 한다.(OC 22-23)

이오드 수비는 “이 세상에서 그 누구의 것도 아니다.”(OC 22) 이오드 수비는 이 순수한 상태가 유지되기를 바란다(OC 22). 이오드 수비는 “이

12) “Après nous pourrons pénétrer partout. (...) Ouvrant les maisons, nous trouverons les unes pleines de papillons et les autres pleines d’ânes. (...) En se retirant, nos eaux auront semé la terre de merveilles. Des algues géantes draperont les forêts blanchies de sel. Les rues des villes (...) regorgeront jusqu’aux toits de poissons de couleur, de barres de galions, de jambes de bois de pirates, de pièces d’or méconnaissables et de pierres précieuses. Marchant dans les marguerites, nous buterons contre des baleines.”(OC 51). 이 소설에서 이오드의 단짝인 아지 아조트는 동화적인 인물로 나온다. 과거의 신화적 환상을 간직하고 있는 이오드에게 영향을 주는 인물이기는 하지만, 이오드처럼 개혁적이고 파괴적인 인물은 아니다. 결국 환상만을 좇는 아지 아조트의 캐릭터는 현실을 체험한 이오드와 결별하는 원인이 된다. 제 3장과 4장에서 다루게 될 것이다.

13) Michel Biron. *L’absence du maître*, Montréal, Les presses universitaires de Montréal, 1963, p. 238.

세상의 태생이 아니다”(OC 84).

### 3. 여행과 시련

이 세상을 개혁하기 위해 홀로서기를 다짐하는 이오드의 선언은 다음 두 가지 층위에서 이해될 수 있다. 첫째, 한 왕국의 상속자인 이오드는 그 옛 영광을 현재로 만들어야 하는 의무를 지녔다. 둘째, 동시에 박탈감을 안고 살아가야만 하는 공주는 이 과거 신화의 재생을 현재의 보편적 가치로 연장하여 실현하는 것이 아니라, 바로 그 과거와의 단절을 통해서 새로운 신화적 창조를 이룩해 내야만 한다. 즉, 어머니로부터 인정을 받지 못한 이오드는 이나를 모델로 삼을 수 없고 그래서 그 과거의 신화와 철저한 거리를 두어야만 하는 존재이며, 현상 그대로의 이 나라의 현실을 수용할 수 없기에, 이 거리화를 현재 전체를 용해하여 다른 전망으로 열어줄 세상의 창조로 극복해 내야만 하는 것이다. 뒤샤름은 소설의 첫 장부터 이오드네의 거처를 통해서 이러한 구도를 암시하고 있다.

이오드가 살고 있는 증기선은 죽음을 상징하는 검은 색칠이 되어 있었고, 이름도 그 색과 어울리게 “똥이나 먹어라(Mange-de-la-merde)”로 지어졌다. 강 위로 난 길 끝에 위치한 이 배는 또한 움직이지 못하게 시멘트로 고정되어있다. 그러나 언젠가는 항행할 수 있도록 전체를 다 시멘트로 처리하지는 않았다. 마르카토 팔조니의 고찰처럼<sup>14)</sup> 이 배는 마치 1758년 영국정복으로 죽은 퀘벡, 그 죽음의 영원성을 상징하여 결과적으로 미래가 없는 무덤, ‘조용한 혁명’ 이전까지 변화를 이끌지 못했던 부동의 퀘벡과도 같다. 이 배의 맞은편에는 거의 폐허가 된 옛 영주의 성이 있었는데, 주인인 노파가 죽자 새로운 주인이 성을 개축하여 이사를 온다. 아지 아조트와 여덟 명의 오빠라고 소개된 이들은 신화적 존재들이다. 핀란드 출신인 여덟 명의 사내는 호수 물을 거뜬히 다 마시는 거인이

14) Franca Marcato-Falzoni, *op.cit.*, p. 37.

었으며(OC 33), 아지 아조트는 마치 비물질과 같은 특성<sup>15)</sup>으로, 부서질 듯한 허약함<sup>16)</sup>으로, 무엇보다도 어린 시절을 상기시키는 이미지<sup>17)</sup>를 통해서 그러하다. 이 소녀만의 이러한 신화적 차별성으로 인해, 아지 아조트와 함께 보내는 시간들은 힘겨운 현재를 떠나 어린 시절의 행복했던 무염의 섬 생활로 회귀함을 암시하고 있다. 즉, 한 개인의 어린 시절이자 인간과 국가의 기원으로서의 어린 시절로의 회귀로 감각될 수 있는 아지 아조트는 이오드 수비네의 옛 영광을 되찾아주려고 온 인물 같다.

확실히 아지 아조트는 “몽상가의 기질”(OC 44)로 살고, “꿈의 마술을 부린다”(OC 45). 태생이 환상의 의식이기에 이 소녀의 현실 의식은 환상에 기초한다. 세상과 전투를 벌일 이유도, 그것을 파괴할 이유도 없다. 세상이 불순하게 보는 자들을 아니 세상을 불순하게 보는 자들을 자신의 환상성으로 진정시키면 그만이다. 학습을 거부했던 이오드가 글을 배우고(OC 22), 세상 밖에 머물러서 현실을 부정했던 이오드가 그런 현실의 삶에 눈을 뜨고 관심을 갖게 된 것(OC 24)도 이 소녀의 마술적 기능 덕분이며, 이오드가 아지 아조트와 함께 세상을 다시 열수 있다는 희망을 품은 것<sup>18)</sup>도 이 소녀의 존재방식 때문일 것이다. 세상의 변화를 자신의 꿈의 장막으로 덮는 아지 아조트의 동화적 자아를 알고 있으면서도<sup>19)</sup>, 이오드가 이 소녀를 필요로 한다면, 그것은 분명히 이오드에게 현실의 근

15) “Asie Azothe est aussi légère qu'elle est pâle, légère comme un nuage, si légère qu'elle absorbe toute pesanteur.”(OC 78)

16) “Elle a l'air fragile comme un oeuf de Pâques.”(OC 18)

17) “Ses doigts sont si *small*, si *little* qu'il semble que je casserais sa main comme un soldat de chocolat en la saisissant.”(OC 19)

18) “La terre est recommencée : et c'est Asie Azothe et moi qui, nous étant levées plus tôt que les autres, l'avons recommencée.”(OC 53) 이오드의 오빠인 이노도 아지 아조트의 도움을 받아서 정적인 세계, 자기 한계와 경계에 갇힌 문화의 세계, 중기전에서 벗어나게 된다. 그도 이오드처럼 다른 문화세계에 호기심을 가지게 된다.

19) “제 2의 홍수”의 예(주석 11번 참조)에서 본 바와 같이 아지 아조트에게는 이오드의 파괴적 계획에 동참할 의지가 없다. 자신의 이상(理想)에 무엇인가를 말해달라는 이오드의 요구에 아지 아조트는 침묵으로 일관한다. “Dis-moi quelque chose, n'importe quoi. Mets des mots dans mes oreilles: il y a tellement rien dedans qu'elles vont éclater. Il n'y a que de la sérénité dans la tête de Asie Azothe, un peu comme il n'y a que du néant dans un ciel serein.”(OC 53)

본적인 개혁을 위해서 과거의 신화가 필요하기 때문이다. 순결했던 삶의 기원을 환기시키는 과거의 신화는 현재를 새롭게 바꾸려는, 다시 말해 새로운 신화의 세상으로 만들려는 이오드에게 그 본질적 가치의 길을 열어 주고 있기 때문이다. 이 길을 변화의 길로 만들기 위해서 이오드는 한 가지 일을 기획한다.

먼저 이오드는 아지와 함께 gaur이라고 하는 들소들을 증기선으로 데려오는 계획을 세우고 실천한다. 친구인 요크(York)가 키우고 있는 이 들소 떼는 이 작품에서 다분히 상징적인 동물로 기능한다. “아시아의 정글에서 온 사나운 대형 동물”(OC 73)로 정의되는 이 들소는 퀘벡 땅에서 그 자체로 이국적인 동물이다. 이제는 다 사라진 명예만 안고 있는 이 크레타 섬의 후예가 자기 집을 이 들소 떼의 우리로 만들려고 한다는 의미에서 신화적인 동물이라는 정의도 가능하다. 바로 이러한 의미에서, 이 두 소녀가 단지 동사(凍死)로부터 그 동물들을 보호해 줄 난방장치로서 증기선을 생각했지만(OC 60), 크레타가 한창 번성할 무렵의 미노타우로스 전설을 암시하고 있는 대목이기도 하다. 그렇다면 이 들소 떼를 통해 두 소녀가 구상하는 현재의 새로운 신화에 자양분을 공급하고, 그 신화의 생명력을 유지하려는 이들의 의지를 강력히 표명하고 있다는 마르카토 팔쭌의 해석이 설득력을 얻을 수 있을 것 같다. 이 신화적 동물의 유입과 관련한 이 비평가의 분석을 들어보자.

아지 아조트에게, 이 시도는 개인적인 어린 시절의 생명력을 유지하고 보존하는 것이며, 어른 세대의 모든 합리성에 대항하여 현실의 불만족한 것들을 변화시키기 위해서 (...) 현재의 시간 속에 여러 가지의 환상을 투사하는 것이다. 들소들이 증기선을 향해 그녀를 따라오도록 만든 것도 바로 이 새로운 동화인 아지 아조트임을 상기해 보자. (...) 반면에 이오드에게 이 동물들을 증기선에 승선시키는 것은 그녀 자신의 역사의 기원이자 그녀 고국의 역사의 기원에 맞닿아 있는 신화를 회복하는 일이다. 그리고 그녀의 생존을 책임지고 그리하여 신화의 생산자가 되게 하는 것이다. (...) 한

편으론 어린 시절과 그 시절의 환상들을 회복하는 것과, 다른 한편으론 기원의 신화로서 집단적 과거를 회복하는 것으로서의 이 들소들을 구출하는 것은 환상이란 환상은 모두 파괴하고 부식시키는 현실을 완전히 거부하는 행위를 의미한다. 이 동물들이 섬을 떠나게 해서 증기선에 정착시키는 것은 과거 속에 처박힌 신화를 그 과거 속에서 꺼내어 이 나라의 현재로 끌어오는 것이다.<sup>20)</sup>

한 마디로 말해서, 들소를 증기선에 보호하는 일은 무염의 과거와 신화를 회복하는 일이며, 이것을 퀘벡의 불투명한 문화 안에 들여놓는 일이다. 그러나 현실은 이 반인반수의 후예가 전망한 세상을 거부한다. 이 사건으로 이오드는 도둑으로 단죄되어 감옥행을 면치 못한다.

한편, 소녀가 수감된 망시윌(Mancieulles)이란 곳은 문화적 재건 가능성의 도구로 기능하는 환상과 반대되는 질서의 왕국이다. 이곳에서 그녀는 의사이자 현실의 전형으로 대표되는 페르 페르 데맹(Faire Faire Desmains)을 만난다. 이 심리치료사는 이오드와 현실의 산업사회를 화해시키기 위한 존재로 등장한다. 이 여의사는 자신을 물질적 풍요와 이 풍요로움이 안겨주는 복지의 상징으로 소개하면서 “풍요의 뿔(la corne d'abondance)”(OC 87)을 펼쳐 보이기도 하고, 자신이 이오드의 친구라는 것을 입증하기 위하여 어린아이로 태어나 지금껏 변함없는 어린아이인 자신을 강조하기도 한다(OC 86). 일관된 침묵으로 현실에 굴복하지 않겠다는 의지의 표명을 굳건히 하는 이오드에게 인간성 상실의 이 시대에 어린아이가 어쩔 수 없이 변할 수밖에 없는 사정을 설명하면서까지(OC 92-94) 이 소녀를 개종시키려 하지만, 이 치료사의 노력은 수포로 돌아간다. 결국 여의사는 이오드의 탈출을 돕는 조건으로 이오드가 현대 산업사회의 신화를 수용하겠다는 제안을 받아들인다. 둘은 탈출과 동시에 열기구 여행을 하게 된다.

텍스트는 이 현실과 환상의 존재가 함께 한 여행의 우여곡절을 통해,

20) Franca Marcato-Falzoni, *op.cit.*, p. 61.

가장 독립적인 이오드를 정복하기 위한 페르 페르의 모든 노력이 실패로 끝났음을 알리고 있지만<sup>21)</sup>, 이오드가 현실을 분명히 체험했으며 그 결과 변화된 이 소녀의 심적 상태를 알리고 있다. 열기구를 이용한 프랑스 여행과정에서 체험한 현실이 그녀의 노트에 이렇게 적혀 있다. “나는 모든 것이 권선징악으로 끝나는 이야기들을 잊겠다. (...) 반면, 비극적인 이야기들은 (...) 내 마음 속을 파고들어, 거기에 자리를 잡고, 마음을 덮히고, 키운다. (...) 나는 아지 아조트가 죽기를 바란다.”(OC 145)<sup>22)</sup>. 이 바람은 타락하고 부식된 현실과의 접촉으로 인해 동화와 어린 시절이 결국 파국을 맞이할 수밖에 없다는 의식의 필연적인 귀결이다. 현실과 그 한계에 대한 경험인 망시월에서의 체류와 페르 페르와의 여행은 삶과 현실로 입문하는 과정이자 성숙기로 향한 첫 움직임이었던 것이다. 동화와 환상은 시간이 갈수록 생존할 수 없다는 이오드의 의식에 맞서 아조트는 자신의 동화와 환상을 지키기 위하여 현실의 흑독함을 고발한다(OC 112). 이 세상은 그저 살아남기 위해 투쟁을 하는 곳이라고 이오드에게 역설을 하지만 돌아오는 것은 세상에서 가장 흑독한 답이었다. “네 집으로 돌아가, 내 운명의 자매. 내일 일찍 일어나야만 하잖아. -왜? - 같이 학교에 가야 하나까.”(OC 112) 모든 인간의 정열을 평면화 시키고 지배문화의 영역 안에 그들을 몰아넣는 더할 나위 없는 상징인 학교는 이오드가 파괴해야 할 첫 번째 대상이었다.<sup>23)</sup>

21) 이오드를 정복하기 위한 모든 노력이 물거품이 되자, 퀘벡으로 돌아 온 페르 페르는 결국 어린 시절과 화합하기 어려운 어른인 자신을 고백한다. “Je suis fatiguée de jouer. La comédie est finie. (...) Oublie tout ce que je t’ai dit, tout ce que j’ai fait avec toi. Efface de ta vie la Faire Faire que tu as connue : elle n’a jamais existé. Je n’ai pas cessé de te mentir, de manquer de sincérité envers toi.”(OC 102-103).

22) 아지가 죽기를 바라는 마음은 여행에서 퀘벡으로 돌아온 직후 여러 번 되풀이 된다. 현실로 향하는 이오드의 마음을 강력히 대변하는 것이라. “J’ai envie, j’ai hâte que Asie Azoth meure. J’imagine son cadavre et je le trouve souhaitable : il m’apaise, il me comble, il me fait rire.”(OC 104)

23) 그렇다고 해서 이오드가 권력의 표상, 질서의 상징을 완전히 꺼안은 것은 아니다. 아지 아조트와 이오드는 학교 여선생님의 마지막 강의 날에도 그녀에게 인사도 하지 않고 교실 문을 나섰다.(OC 130) 다른 학생들은 남아서 그녀와 작별의 포옹을 하고

동화의 비극은 이오드가 증기선을 떠나서 현실을 체험한 순간부터 시작됐다. 그때부터 불가능성을 가능한 것으로 만들 수 있다는 동화적 신념이 사라지고, 이 이상은 그 영웅적인 크기를 잃고 마침내 현 사회의 신화에 자리를 내주게 된다. 이오드에게 이상은 현실과 화합하기 어려운 순전한 환상으로 변하고, 환상은 인간이 성숙해 가는데 장애물이 된 것이다.<sup>24)</sup> 인간의 성장과정과 대립되는 동화의 요지부동함, 자기 영역 안에 갇혀서 그 밖의 것을 이해하지 않고 끝까지 대립할 수밖에 없는 그 특성에 가로막힌 이오드는 자신이 어린 시절의 끝자락에 이르렀다고 생각하게 된다.

전투는 끝났다. 그 어떤 것도 끝나지 않는 것은 없다. 성녀 이오드인 나는 실천해야 할 흥미로운 것을 찾기 위해 언제까지 기다려야만 하는가? (...) 그녀는 처녀로 순교자로 죽지 않고 진흙투성이로 뱀파이어로 죽었다. 과거의 우리는 끝났다. 현재의 우리가 존재한다. 우리는 언제나 존재하지만 오랫동안 존재하지 않는다. (...) “나는 존재한다”라고 누구든 말한다. 그런데 누구든 “나는 존재한다”라고 말했던 사람이었다고 하는 사실은 이제 존재하지 않는다.(OC 130)

이오드에 따르면, 과거와 현재 속에 우리는 존재하지만, 과거의 우리의 자이는 현재에 존재하지 않는다. 현재는 현재의 것이 지배해야 할 것이다. 과거와 현재를 구별하지 않는 아지 아조트는 별 후회 없이 이오드와 작별한다.<sup>25)</sup> 시간이 지나가도 부식되지 않는 환상을 여전히 간직하고 있는

---

이야기를 나눈다. 여선생이 “인정머리 없는 것들”이라고 해 봐야 아무런 소용이 없다. 그 둘은 쏜살같이 뛰어간다. Pourquoi ne sommes-nous pas en marche, rien dans les mains, sans coeur et sans reproche?(OC 131)

24) “J’aime Asie Azothe. Qu’est-ce? Souvent je la hais comme j’ai haï la reine-marguerite de Ina. Elle me trouble : C’est mal. (...) Une personne qu’on aime, n’est-ce pas parfaitement inutile, n’est-ce pas bêtement que troublant? Aimer quelqu’un, c’est être planté là à ne rien faire. Si Azie Azothe mourait, je ne resterais pas plantée là. Tue-la!”(120)

사람들과 합류한다. 그들은 언제나 “유쾌하고” “즐거운” 어린 아이들이다.<sup>26)</sup>

#### 4. 현실과 자율성

물론 우리의 주인공이 현실에 주저앉은 것은 아니다. 그녀는 어린 아이로 남을 수 있는 현실은 불가능한 현실임을 알았기 때문에, 이 현실을 극복할 단 하나의 선택을 한다. 신화의 등지에서 벗어나 현실을 현실로서 극복하는 것, 다분히 역설적인 극복 방식의 선택이다. 다시 말해 지금 여기 이곳의 현실이 만족스럽지 않기 때문에 떠나야 하는 필연성이다. “무엇이 우리를 여기에 잡아두는가? 아무 것도 없다. 만족하지 못한 자들은 떠나기를!”(OC 119) 이나가 이나코스과 이오드에게 해주었던 인생의 좌우명, 마치 허망함과 좌절의 재속에 문힌 불씨처럼 바닥에 깔린 앙금처럼 살아가라는 그녀의 교훈<sup>27)</sup>은 현실에 안주하는 자에게만 유효한 것이

25) 이오드와 떨어진 아지 아조트는 그녀와 결별하기로 결심을 하고 바캉스 캠프로 떠난다. “Asie Azothe arrive en courant et me dit qu'ils veulent l'envoyer dans un camps de vacances. (...) Elle pleure mais elle n'ose pas se révolter vraiment. Elle essaie de me faire croire qu'il n'y a rien à faire.”(OC 131)

26) “Les enfants de colonie de vacances, qui étaient gais, qui étaient joyeux, se sont mis à défiler, et elle est partie avec eux.”(OC 149).

27) 이 삶의 지혜는 한 마디로, 우리에게 고통을 주고, 우리를 조롱하고 타락시키는 이 세상에 굴복하며 살라는 것이다. 말하는 자는 이나다. “Ma mère me disait : “Fais des enfants, ma fille : c'est bien, c'est beau, c'est bon!” La vieille idiote! (...) elle ne s'apercevait pas que ce n'étaient pas d'enfants dont elle avait accouché, mais d'adultes, de pareille à elle! (...) laisser des visages se former où, comme dans le sien, on pourra lire l'étonnement et l'espoir, puis le dégoût et le mépris! Quelle dérision! Quelle farce! En faire d'autres à sa triste image et à sa misérable ressemblance! (...) Être mère! Pouvoir dire que ceux-là c'est vous qui les avez plongés dans l'innarrêtable dégringolade lente, que ces deux ou trois-là c'est d'entre vos mains tendres et douces et sous votre regard plein d'amour qu'ils sont partis se faire écoeurer par les autres et écoeurer les autres! (...) Donner la vie, ce poison! (...) Qu'il faut être cynique, méchant ou stupide! Ici, il faudrait ne rien faire et ne rien dire. (...) Je n'aime plus vivre, mais là est le hic, j'ai besoin de vivre, de m'accrocher à ce qui, je le sais, se brisera dans mes mains, de me fixer dans cet océan où volerait en miettes un quai en fer. Mais je ne me

었다. “살아있지만 묻혀 있는 기관차이며, 새장에 갇힌 비행선”(OC 119) 처럼 살았던 이오드는 떠나기로 결심한다. 이 소녀의 생각처럼 떠나는 것이 운명이라면<sup>28)</sup>, 이 운명에는 정해진 목적은 없다. 기관차와 비행선 처럼 추동의 에너지가 “늘 같은 장소”(OC 155)에 고인 물처럼 “역한 냄새”(OC 155)를 풍기지 않기 위해서는 어떤 방식으로든 발산되어야 하며, 이 발산은 분명히 그 주체에게는 비약을 선사한다. 이제는 운명이 된 이오드의 출발은, 그것이 발산의 형식으로 계속될 것이기 때문에, 항상 여전히 어떤 비약이 달성되는 순간의 연속이 될 것이다. 중요한 것은 떠나는 것이고, 그 과정에는 정해진 질서가 없다. 현실을 앎으로써 현실과 결코 영합할 수 없을 만큼 현실이 된<sup>29)</sup> 이오드는 도중에 이 현실을 거스른 행위를 한다. 소녀는 어린아이들과 함께 바캉스 캠프를 떠난 아지 아조트를 납치한다. “적어도 십 오년의 징역형”(OC 168)을 무릅쓴 이오드의 도주는 기원의 향수를 느끼게 한다.

나는 해방감을, 안도감을, 깃털처럼 가벼운 기분을 느낀다. 아지 아조트를 납치함으로써, 나는 균중으로부터 벗어났고, 망명하였다. 균중은 나를 토해냈다. 나는 더 이상 균중의 뱃속에 있지 않고, 숨 막히지 않는다. (...) 나는 행복하다.(OC 168)

이 역설적인 존재에게 이 해방감이 지속될 리 만무하다. 이 도주, 이 출발이, 소녀에게 행복감을 이렇게 안겨 주었지만, 일정하지 않을 발걸음

laisse plus enivrer par ce besoin (...) N'aidez pas la vie à se moquer de vous. Ne bougez pas : restez assis. Ne dites rien, ne faites rien : ne collaborez pas.”(OC 58-59)

28) “Nous avons été créés pour partir.”(OC 119)

29) 이오드의 악몽은 그녀가 처한 곤경을 분명히 말해주고 있다. 그 악몽은 이나가 그녀에게 건 일종의 소송이다. 이나는 이오드에게서 즐거움을 볼 수가 없다고 비난한다. 그녀의 이러한 표정에서 어린 아이 특유의 조건을 읽을 수 없기 때문이었다. 다시 말해서 그녀가 맨 처음 품었던 이상, 꿈이 사라진 것이었다. “Dans mon cauchemar, j'étais assise dans un trône très profond. 《La cour du Banc de la Reine》 a annoncé l'huissier à verge noire. (...) Ina parlait comme si elle voulait me faire pendre. 《Tu n'est pas gaie! Tu n'est pas joyeuse! Tu es triste!》”(148).

의 진행 속에서 짧은 그 수명의 벽을 넘지 못한다. 이오드는 마침내 어린 시절의 끝을 선언한다.<sup>30)</sup> 다시 말해 동화와 환상을 먼 추억이자 도달하지 못할 기억으로 밀어내면서, 현실의 행진을 계속한다. 그녀는 동행했던 이나코스과 도중에 납치한 아지 아조트와 함께 세상의 경계를 향해 나아간다. 소설은 시의적절하게 이 일행과 페르 페르를 조우시킨다. 신성이 제거된 이나, 반 데르 랜, 신화적 동물인 들소 떼를 팔고 현실의 동물인 황소 떼를 산 요크, 그 외의 등장인물인 미셸 랑즈도 합류시킨다. 이전 소설 *Le nez qui voque*도 그러했던 것처럼, 마치 소설의 결말이 그렇게 향해 가야한다는 것을 알리는 듯 페르 페르는 다음과 같은 연설을 이오드와 아조트 그리고 이 군중들 앞에서 한다.

여러분의 두 귀를 다 열고 내 말을 들어보세요. 이 세상이 당신 안에 자리를 잡도록, 나무와 집과 마을과 하늘이, 자동차가 차고에 들어가는 것처럼, 당신 안에 들어갈 수 있도록 당신을 활짝 열어보세요! 모든 것을 받아들일 수 있도록 당신의 마음을 아주 크게 비우세요. 모든 것을 다 감싸 안을 수 있도록 넉넉해지세요. (...) 넉넉해지고 비우는 것만으로는 충분하지 않습니다! 그저 유연하기만 하면 지지부진해집니다! 간청하세요! 다들 아셨죠. 간청하세요!  
(OC 185)

기술적이고 미적인 진보 사상에 의해 결정된 일종의 현대의 산물들을 옹호하는 페르 페르의 이 연설은 모두를 압도한다. “질서가 완전히 회복되었다.”(OC 186) 그러나 이 “모두”에서 역시 이오드는 제외되었다. 현실이 되었던 이오드가 이 현실을 껴안는 방식은 전혀 다르게 나타난다. 소설의 시작부터 이오드가 그렇게 중요시했던 떠남의 의미가 어떻게 정리되는지 들어보자.

30) “Nous avons cessé d’être des enfants.”(OC 169)

머무는 것은 손해를 감수하는 것이다. 그것은 가지고 있는 나무 한그루와 집 한 채를 풍요롭게 만들기 위해서 자신의 영혼에 필요한 모든 시간을 주는 것이다. 떠나는 것은 현저히 증가하는 것이다. 그것은 자신이 기대게 될 수백만 그루의 나무 하나하나가, 자신이 들어가게 될 수백만 채의 집 하나하나가 자기 마음속에다 풍요롭게 만들 영혼 하나하나를 포용하는 것이다. (OC 188)

머무는 것은 나에게 적의를 품고 있는 세상에서 버림받고 이해되지 않는 자신을 거기서 돌보는 것이다. 떠나는 것은 이 하나밖에 없는 세상에서 버림받고 이해되지 않았기에, 버림받은 길, 이해되지 않은 길을 가는 것이다. 개척될 이 길은 이 세상에는 부재하는 그의 자리만큼, 이 세상이 부족하기에 그가 떠나야 하는 길이다. 그 자리는 이 길의 갈래와 길이에 비례하여 확보될 수 있다. 그 확보된 자리가 또 다시 저항의 자리가 되지 않기 위해서는, 그 자리의 존재도 그만큼 커져야 한다. 즉, 떠나는 것이 다른 사람들의 일반적인 움직임이 아닌 것처럼, 그렇게 확보된 자리는 자신의 방식대로 만든 만큼 낮설지 않게 된다. 하지만 그 자리는 현실이기에 마주하고 부딪히는 균중을 배제할 수 없다. 이오드의 마지막 여정인 대서양 연안까지 이나와 페르 페르가 동반하게 되는 것은 결코 우연이 아니다. 마치 스파르타의 왕비였던 레다가 자기 몸 안에 백조로 변한 제우스를 받아들일 수밖에 없었던 것처럼 고통스러워하면서, 지금까지 이 균중들 앞에 섰던 이오드는 그들의 뒤를 따라간다.<sup>31)</sup> 그들의 뒤를 따라간다는 것은 그들을 겸허히 받아들이는 것이며, 그들과 함께 살겠다는 의지의 표명이다. 지금까지의 주체였던 “나Je”가 지워지는 순간이다. 나는 그들과 함께 섞여 우리가 된다.

우리는 바다를 향해 앉았다. 바다는 코를 찌르는 냄새를 풍긴

31) “Je marche derrière eux vers l’océan, souffrant comme Lèda quand le cygne a introduit en elle son long bec emmanché d’un long cou, étant sûre de me tromper, ayant la certitude de marcher vers ma perte.” (OC 190). 강조는 필자.

다. 바다는 곧 다시 집어삼킬 썩은 생선 조각들로 가득한 투명한 바닷물을 우리 발아래까지 펼친다. -다 왔습니다. 더 이상 가지 맙시다. (OC 190)

“나”를 죽이고 “우리”가 되었다고 해서 이오드가 페르 페르의 “간청”을 수용한 것은 아니다. 현실에서 아지 아조트의 필연적인 죽음을 안 이상, 나 이외의 군중들을 나의 세계로 받아들일 때 나의 진정한 출발을 언젠가 실현할 수 있다고 믿었기 때문이다. 나는 출발했지만 출발하지 못했던 것이다. 그만큼 출발의 기회는 여전히 열려 있다. 이 기회는 현대적인 가치들을 대변하는 이 군중들과 함께함과 동시에 대립할 때 가능하다. 다시 말해, 미셸 비롱의 고찰대로, “뒤샤름의 이 인물이 자신만의 독창적인 목소리와 결별해야만 한 것은, 바로 이 현대와 사회에서 사라지지 않기 위해 싸우고 있음”<sup>32)</sup>을 반증하고 있는 것이다. “나”를 되찾기 위한 이러한 다짐과 노력에 자아의 자율성이 전제됨은 물론이다.

## 5. 나가며

*Océantume*은 이 말이 시사하는 바와 같이 어둡고 슬픈 책이다. 고통의 대양인 세상에 이오드라는 소녀가 있다. 소녀는 이 세상을 불신한다. 늘 부족하기 때문이다. 부족함은 세상의 존재방식이다. 세상은 움직이지 않고 그 자리에만 있으니 변화를 소원하는 소녀의 바람을 채워주지 않는다. 완강한 세상의 부동함에 대항하기 위하여 소녀도 지금 여기의 자리를 고집한다. 역설이지만 어린아이의 순수함을 영원히 간직하기 위해서다. 순수함의 눈으로 세상을 바라보기, 여기에 소녀의 부정의 자아가 자리 잡는다.

이 자이는 희망을 실현하기 위한 자이다. 사람들의 생각과 말과 행위

32) Michel Biron, *op. cit.*, p. 246.

를 지배하는 제도와 언어를 파괴함으로써 획득할 수 있는 희망이다. 파괴는 다시 시작하기 위함이다. 이오드가 꿈꾸는 세상의 영혼을 지배하는 종교의 도구인 학교의 죽음, 합리성의 기초가 되는 사회적 인간의 죽음, 고정된 언어의 죽음, 지배적인 예술의 죽음은 절대적 재개의 여러 구성요소들인 것이다. 그러나 이 희망이 실현될 가능성의 지표와 환경은 소녀에게 호의적이지 않다. 파괴는 가장 극단적인 행위다. 세상의 절대치가 영(零)으로 환원되는 순간, 그 삶의 터전을 잃은 그 존재들의 일상은 깨어지고, 그것이 아무리 고통스러울 지라도 그 일상의 질서에서 세상의 질서를 기원하는 군중들에게 무슨 발전과 변화를 기약할 지속이라는 것도 사라지고 만다. 현실 논리에서 소외된 삶의 내용을 세상의 보편적 삶으로 지향하려는 그의 의지가 군중의 세력을 얻을 리가 없다. “자리 잡혀가는 어린아이의 얼굴을 보면서 처음에는 놀라움과 희망을 읽을 수 있지만, 그 다음에는 경멸과 역겨움”(OC 58)을 읽게 된다는 이나의 교훈은 이 세상을 살아야만 하는 존재들 누구라도 피할 수 없는 운명이다. 자연의 혼돈은 자연의 질서가 될 수 있지만, 누구도 그것을 피하고 싶어 하는 것이 세상의 이치이자 순리다.

이러한 세상이 그 세상의 합리성과 정서 속으로 이오드의 자아를 계속해서 함몰시키려 하는 것 또한 숙명적인 이치다. 이오드는 아지 아조트를 원하지만, 결국 이 소녀의 죽음을 바란다(OC 120). 소녀의 죽음이 이오드를 웃게 한다. 순수함의 죽음을 웃는 것은 밀밀이 샤토계의 죽음 앞에서 그러하였던 것처럼<sup>33)</sup>, 세상과 자기 자신에 대한 조소이자 조롱의 태도이다. 이오드가 자기 성장에 장식한 이 쓴 웃음이 현실이 주는 괴로움, 고통과 그 비참함에 대한 자기의식을 왜곡·반증한 것이기는 하지만, 최초의 환상으로 소녀를 돌리지는 않는다. 이제 소녀는 자신이 그렇게도 경멸했던 이 세상의 군중들과 합류하여 그들 뒤를 묵묵히 따라갈 뿐이

33) 정상현, 「*Le nez qui voque*의 반항의 형이상학」, 『프랑스문화예술연구』 여름호 (제 52집), 프랑스문화예술학회, 2015.

다. 소설은 순수함의 운명적인 삶을 예외적인 자리에 격리시키지 않았다. 그러나 이 순수함이 다른 세상을 열지는 못했지만, 그것이 소녀의 한계를 의미하지는 않는다. 이 대양 앞에서 멈춘 이 봉착의 순간은 물론 현실의 압박을 못이긴 순응의 순간이 아니다. 자아의 본질은 변하지 않으면서 그 외피를 벗고 어른으로 옮겨가는 어린아이 이오드의 시련이 보다 더 성숙할 수 있는 유예의 순간이다. 이오드가 이오드의 어른으로 변신하기, 그 시도를 말하는 어른인 작가 레장 뒤샤름이 있다.

## 6. 참고문헌

### 1. 작품

Ducharme (Réjean). *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

Ducharme (Réjean). *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.

### 2. 연구서 및 논문

Biron (Michel). *L'absence du maître*, Montréal, Les presses universitaires de Montréal, 1963.

Gervais (André). 《Morceaux du littoral détruit : vue sur l'*Océantume*》, *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975.

Laurent (Françoise). 《Des jardins cérébraux》. *L'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1988.

Marcato-Falzone (Franca). *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier García Méndez, Montréal, VLB Éditeur, 1992.

Nardout-Lafarge (Élisabeth). *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, Québec Fides, 2001.

Seyfrid-Bommertz (Brigitte). *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1999.

정상현, 「레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 『세상이 삼킨 여인 (L'Avalée des avalés)』의 거부와 자유」, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제 37집), 프랑스문화예술학회, 2011.

정상현, 「*Le nez qui voque*의 반항의 형이상학」, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제 52집), 프랑스문화예술학회, 2015.

〈Résumé〉

## La séparation et le croisement de la réalité et de l'idéal dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme

JEONG Sang-Hyun

Comme la signification de *L'Océantume* le montre, ce roman est un livre sombre, le livre des déchéances et des tristes. Il y a Iode, petite fille qui navigue dans un monde qu'est l'Océan d'amertume. Elle a de la méfiance absolue à l'égard de ce monde. Car il se tient immobile et refuse la passion d'Iode qui veut le changement du monde. Sa passion désespérée se fonde donc sur une révolte totale contre l'inexorable réalité de la condition humaine.

Cette révolte commence par le refus véhément de tout système. Ce refus qui sera réalisé par la destruction totale est un choix définitif pour un recommencement absolu. Mort de l'école, mort de l'homme social, mort du langage figé et mort de l'art dominant, ce sont les facettes d'une même optique de recommencement qui implique un stade premier de démolition générale.

Cependant la réalité se composant généralement de la "Milliarde" ne se trouve pas en sa faveur. La "Milliarde" qu'hait Iode ne lui apportera pas son soutien. La leçon d'Ina -si on "laisse des visages se former, on pourra lire l'étonnement et l'espoir, puis le dégoût et le

mépris!”, selon notre héroïne, est le sort inévitable de tout le monde. Le chaos de la nature peut être l’ordre de la nature, mais personne ne voudrait s’y soumettre, c’est l’ordre du monde.

Iode s’aperçoit de ce principe de la réalité. En voulant être ensemble avec Asie Azothe pour toujours, elle en vient à souhaiter la mort d’Asie Azothe. La mort de la pureté unique du monde la fait rire. Ce rire, comme Mille Mille l’a fait devant la mort de Chateaugué dans *Le nez qui voque*, implique une attitude de dérision par rapport au monde et à soi-même. Même s’il travestit la propre conscience de la douleur de l’héroïne et la misère de la réalité, ce rire amer ne ramènera pas Iode à sa première place d’Idéal. Iode suivra la Milliarde en silence. Mais ça ne signifie pas la soumission totale. Si Iode s’afrete devant l’océan qui “pue à s’en boucher le nez”(OC 190), ce n’est pas le moment de conformité dominé par les contraintes de la réalité. C’est un délai pour bien atteindre la maturité des épreuves de l’enfant Iode sans rien changer de son essence. La métamorphose de l’enfant Iode en adulte Iode est en cours avec l’aide de l’adulte Réjean Ducharme.

주 제 어 : 현실(Réalité), 이상(Idéal), 대양(Océan), 고통(Amertume), 파괴(Destruction), 시련(Épreuves), 군중(Milliarde), 자율성(Autonomie)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

계제확정일 : 2015. 8. 10

## 초현실주의의 오브제와 상상력의 기제

조 윤 경  
(이화여자대학교)

### Contents

1. 서론
2. '발견된 오브제 objet trouvé'의 탈기호화-재기호화 과정
3. 비정형 오브제 objet anamorphique의 핵분열과 확산의 이미지
4. '시-오브제 poème-objet'의 혼합영역과 언어시각적 수수께끼
5. 결론

### 1. 서론

초현실주의 시인들과 예술가들은 상상력, 꿈, 환상의 영역을 조명하는 과정에서 오브제 objet에 주목한다. 가장 직접적인 선구자는 다다이스트인 뒤상 Duchamp이다. 뒤상은 일상의 하찮은 사물을 작가의 의도적인 선택과 전시를 통해 예술작품으로 탈바꿈시키면서, 이미 만들어진 오브제, 기성품이라는 의미의 '레디메이드 ready-made'라는 개념을 제시한다. 대표적인 작품 「샘 Fontaine」의 경우처럼 그는 변기라는 사물을 화장실이라는 일상적이고 관습적인 맥락에서 분리하여 미술관으로 가지고 왔으며 사물의 이름을 유머와 언어유희를 통해 재명명하여 작품의 제목으로

로 삼았다. 이를 통해 그는 예술의 관습적인 주제를 거부하고 오브제에 대한 형태적이고 의미론적인 다양한 독서를 가능하게 했다.

뒤샹은 “1913년 나는 자전거 바퀴를 부엌 의자 위에 고정시키려는 행복한 생각을 해냈다”<sup>1)</sup>고 쓴다. 이렇게 하여 탄생된 첫 레디메이드를 자신의 작업실에서 바라보는 기쁨을 뒤샹은 “나는 벽난로 불의 움직임을 지켜보듯 자전거 바퀴를 바라보는 것을 좋아했다”<sup>2)</sup>라고 술회했다. 그가 “예술적 환희 *délectation esthétique*”<sup>3)</sup>라 명명한 이러한 기쁨은 오브제가 하나의 형태 및 용도로 고정된 것이 아니라 시시각각 변화하는 벽난로의 불처럼 끊임없이 변화할 수 있다는 가능성을 발견한 기쁨이며, 오브제를 보는 시선의 전환과 새로운 잠재성 및 환기력을 발굴해냈다는 기쁨을 의미한다. 만 레이 Man Ray는 기성품에 약간의 변형을 가한 ‘수정된 레디메이드 *ready-made aidés*’를 제안한다. 그의 「선물 *Cadeau*」(1921)은 기성품 다리미 바닥에 철못을 박아 넣어 옷을 다리기 위한 다리미의 용도성을 확실히 폐기한다.

레디메이드, 수정된 레디메이드의 정신을 이어받은 초현실주의 예술가들은 1930년대에 이르러 오브제의 탐색 방식을 더 다양화하고, 이를 초현실주의 오브제라고 명명한다.<sup>4)</sup> 1931년 『혁명에 봉사하는 초현실주의 *Le Surréalisme au service de la révolution*』지에 초현실주의 오브제 특집이 실린다. 예술에 있어서 무의식의 근원을 탐구하던 살바도르 달리는 초현실주의 오브제를 여섯 가지 근원인 1) 자동적인(상징적인 기능을 가진 오브제들), 2) 감정적인(탈물질화된/전환되는 오브제), 3) 몽환적인(구

1) Marcel Duchamp, Michel Sanouillet (éd.), *Duchamp du signe - Ecrits*, Paris, Flammarion, [1975], 1994, p.191.

2) Marcel Duchamp, cité dans André GERVAIS. « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes », *Cahiers du MNAM* n° 30

3) Marcel Duchamp, Michel Sanouillet (éd.), *op. cit.*, p. 191.

4) 첫 초현실주의 오브제는 자코메티 Giacometti의 ‘매달린 공-흔적들의 시간 *Boule suspendue - L'Heure des traces*’(1930)로 간주된다. 달 모양의 나무 배 위에 매달린 움직이는 공을 형상화한 이 작품은 공의 아랫부분에 홈을 파고 끈을 달아 매달아 놓음으로써 관객들이 이를 움직일 수 있게 유도한다. 살바도르 달리는 관객들의 무의식적인 성욕을 자극시킨다는 의미에서 이 오브제를 상징적 오브제로 분류한다.

체화해야 할 오브제), 4) 최면작용을 하는(오브제-틀), 5) 낮의 환상에 속하는(포장 씌워진 오브제), 6) 실험적인 환상에 속하는(오브제-기계)로 유형화하여 제시한다.<sup>5)</sup> 이러한 초현실주의 오브제들은 달리의 설명에 의하면 “실용적이거나 합리적인 측면에서 보면 완전히 무용지물이다. 그것은 최대한의 확실성을 가지면서 광적인 성격의 정신적인 환상을 물질화 시킨다.”<sup>6)</sup>



그림 1



그림 2

실용성을 벗어나 개인 또는 집단의 환상을 투영하는 초현실주의 오브제의 유명한 예로, 메레 오펜하임 Meret Oppenheim은 「털로 뒤덮인 식사 Le Déjeuner en fourrure」 (1936, 그림 1)에서 털로 뒤덮인 찻잔에 차나 커피를 따라 마시라고 권한다. 또한 볼프강 파알렌 Wolfgang Paalen은 스폰지로 뒤덮인 우산인 「분절된 구름들 nuage articulé」 (1937, 그림 2)을 통해 낯섦과 놀라움의 감정을 유발한다. 우산의 남성적 상징성과 스폰지의 여성적 상징성의 대조에서 오는 성(性)적인 암시에서 볼 수 있듯이 초현실주의의 오브제들은 복합적인 상상력을 불러일으킨다. 합리성을 벗어난 오브제들은 광기, 환상, 무의식의 영역에 대한 매개물로 작용하면서 인습에 사로잡힌 우리들의 일상적인 지각을 교란시키는

5) Emmanuel Guigon, *L'objet surréaliste*, Paris, Jeanmichelplace, 2005, p.17.

6) Salvador Dali, *La Vie secrète de Salvador Dalí*(1942), Paris, Gallimard, 2002, p.34.

것이다. 이러한 초현실주의 오브제가 제시하는 보다 확장적인 의미망을 읽어내기 위해서는 상상력을 촉발해내는 구체적인 과정을 조명해야할 필요가 있다.

초현실주의 예술가들은 ‘해부대 위의 우산과 재봉틀의 만남처럼 아름다운’이라는 로트레이몽의 시구에서 이질적인 두 대상이 제 3의 공간에서 만났을 때 촉발되는 ‘경련이 이는 아름다움 *beauté convulsive*’이라는 미학을 제시한다. ‘해부대’, ‘우산’, ‘재봉틀’은 서로 동떨어진 범주에 있는 사물들이다. 이러한 서로 다른 맥락에 있는 사물들이 한 자리에 만나 충돌하게 되면 거기에서 경이로움과 놀라움, 새로운 미감이 촉발된다는 것이다. 그렇다면 전혀 상관없는 두 대상을 제 3의 장소에서 충돌시키기만 하면 자동적으로 ‘경련이 이는 아름다움’을 얻을 수 있을까? 가령 신발과 두부를 선착장에서 만나게 한다거나 커피와 드라이버를 화장실에 함께 놓아두기만 하면 초현실주의 이미지가 얻어질 수 있다는 의미일까? 위 질문에 대한 해답이 될 만한 초현실주의자들의 오브제 작업의 흥미로운 부분은 그들이 이질적인 대상들을 발견하고 충돌시키면서 의미를 도출하는 일련의 과정에 있다고 생각된다.

초현실주의자들에게 있어 상상계는 현실이 되기를 지향한다. 그래서 그들은 오브제를 통해 꿈을 깨어남과 만나게 하고 욕망을 우연과 교차하게 하는 방법을 통하여 경이로움을 구체적으로 실현하고자 한다. 오브제에 관한 글에서 브르통은 자신의 꿈 이야기들을 자주 서술하고 있다. 이를 분석하여 지극히 개인적인 꿈이 어떻게 오브제로 물질화되고, 그 물질화된 오브제가 어떻게 보편적인 경험이나 공감과 만나는지를 살펴보고자 한다. 초현실주의 예술가들이 일상에서 오브제를 재발견하고 여기에 생명력을 부여하는 과정에서 산출되는 다의적인 상상력과 창의적 프로세스에 주목하고자 하는 것이다.

이와 같이 본 논문은 초현실주의 오브제의 탐색을 통해 가장 객관적이고 구체적인 사물이 어떻게 관점의 전환을 일으키고, 알지 못했던 진리를 드러내며, 말할 수 없는 오묘한 감정을 촉발시키고 인간 개인의 무의식과

연관되는지를 살펴보고, 그 과정을 통해 도출되는 새로운 미학은 무엇인가를 종합적으로 분석하려고 한다. 이를 통해 초현실주의 오브제가 상상력 분야에 기여한 바가 무엇이고, 우리는 이를 어떤 방식으로 응용할 수 있을지 모색해보고자 한다.

## 2. ‘발견된 오브제 objet trouvé’의 탈기호화-재기호화 과정

꿈에서 시적 영감을 얻을 수 있을까? 꿈이 현실에 영향을 미치게 하거나, 꿈을 토대로 창의적인 작업을 한다면 어떤 변용의 과정을 거치는가? 꿈은 실체를 파악하기 어렵고 논리적인 체계를 벗어나며 이내 기억에서도 사라진다. 그러나 꿈의 무한한 잠재적인 가능성을 믿었던 초현실주의 예술가들은 초현실주의 오브제를 통해 꿈을 가시화하고, 현실과의 연결 지점을 모색하면서 미학적 새로움을 촉발하고자 했다. ‘오브제의 위기 Crise de l’Objet’라는 글에서 브르통은 대량생산되는 일상의 오브제를 통해 새로움을 유발하는 기제에 대해 다음과 같이 설명한다.

물론 나는 이런 오브제들의 양산을 통해 그 의례적인 유용성(이론의 여지가 종종 있어도)의 현실이라 부르는 세계에 가득한 오브제들의 가치절하를 기다릴 준비가 되어 있었다. 이러한 평가절하는 나에게 매우 특별하게 발명의 힘을 유발하기에 알맞은 것으로 여겨졌다. 우리가 꿈에 대해 알 수 있었던 모든 것의 끝에, 발명의 힘이 꿈의 기원을 가진 오브제들, 응고된 진정한 욕망들과의 접촉에서 고양되었다. 하지만 그러한 오브제들의 창작 너머로, 내가 추구했던 목적은 꿈의 행위의 객관화, 꿈의 현실로의 이행이었다.<sup>7)</sup>

7) “Certes j’étais prêt à attendre de la multiplication de tels objets une dépréciation de ceux dont l’utilité convenue (bien que souvent contestable) encombre le monde dit réel ; cette dépréciation me semblait très particulièrement de nature à déchaîner les puissances d’invention qui, au terme de tout ce que nous pouvons

이에 따르면 대량생산되는 오브제들이 너무나 흔해서 경제적 가치가 떨어지는 순간이 바로 꿈과 상상력의 매개체로 도약하는 순간이다. 그렇게 되면 유용성이라는 도구적 가치로만 사용되었던 오브제가 탈코드화하면서 욕망과 꿈을 투영할 수 있는 새로운 매체로 탈바꿈한다. 이러한 과정에 대한 예로 브르통은 자신의 꿈속에서 본 책을 물질화하고 싶은 욕망을 피력한다. 그는 꿈에서 생-말로 야외시장을 돌아다니다가 이상한 책을 발견하는데, 책 등에 흰 수염이 발까지 내려오는 나무난쟁이가 새겨져 있고, 책을 펼치니 뚝뚝한 검은 양으로 변모하는 그런 책이었다. 그는 이 책을 사려고 하는 찰나 잠에서 깨게 된다. 그는 꿈에서 이 책을 사지 못했음을 아쉬워하다가 문득 이걸 복원해서 현실의 오브제로 만들 수 없을까 생각하게 된다.

꿈은 사물과 존재가 뜻밖의 모습을 드러내는 장면을 보여준다. 또한 꿈은 모든 것을 가능하게 한다. 일상의 가장 비개연적인 상황도 꿈속에서는 가능하다. 그런데 브르통은 꿈속에서 가능했던 상황을 오브제를 통해 현실로 재현함으로써 자신의 가장 은밀하게 숨겨진 욕망의 객관화된 응답을 얻고자 한다. 이에 브르통은 “영원한 검증의 욕구에 부응하기 위해 나는 최근 가능한 한 꿈속에서만 접근했던, 유용성이나 장식성이 거의 없는 이 오브제들 중 몇 개를 실제로 만들어보고자 했다”<sup>8)</sup>고 술회한다. 그는 이를 통해 정확한 목적과 필요성에 의해 오브제를 생산하는 기존의 방식에서 벗어나, 꿈에 이미 드러낸 무의식적인 재현물을 직접적이고 의도적으로 객체화하고자 하는 것이다.

살바도르 달리 또한 주관적 충동을 객관화하려는 욕구를 자신의 ‘편집증적 비평방법paranoïaque critique’에서 피력하면서, 자신의 오브제를 통

---

savoir du rêve, se fussent exaltées au contact des objets d'origine onirique, véritables désirs solidifiés. Mais par-delà la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité.” André Breton, “Exposition surréaliste d'Objets (1936)” in *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 277.

8) André Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, Paris, Point du jour, 1927, p.25.

해 일상의 친숙하고 합리적인 오브제를 “대체하거나 오염시킴으로써” 이를 실현하고자 한다.<sup>9)</sup> 이와 같이 초현실주의자들은 꿈을 물질적인 형태로 구현하는 오브제를 통해 “물질세계의 범주들과 그에 관한 우리의 지각을 바꾸고자”<sup>10)</sup>한다. 전혀 새로운 경험을 제공하는 게 아니라 이미 익숙한 것을 낯설게 하는 것이 초현실주의 오브제의 중요한 목적인 것이다.

한편 제작된 오브제에 의해 얻어지는 몽환적인 효과를 연구하면서, 브르통은 점점 ‘발견된 오브제들 les objets trouvés’에 관심을 갖게 된다. 자신의 초현실주의적 자전 소설 『나자 Nadja』(1928)에서 그는 로리앙 근방을 산책하다가 우연히 파도에 휩쓸려 해변에 밀려 올라온 오브제들을 발견한 경험과 생-우앵 베희시장의 수많은 오브제들에 대해 이야기한다. “우리가 다른 어디에서도 찾을 수 없는 이 오브제들, 유행에 뒤떨어진, 조각난, 사용할 수 없고 거의 뭇지도 알아볼 수 없는, 그리고 내가 의도하고 내가 좋아하는 의미에서 도착적인 오브제들”<sup>11)</sup>을 그는 ‘발견된 오브제’라고 명명하고 있다. 즉 ‘발견된 오브제’는 도착성과 특이성을 갖고 있으며 개인의 은밀한 욕망에 부합하는 발견물이라는 특징을 갖고 있다. 이와 같이 초현실주의가 강조하는 것은 오브제의 비합리적인 인식이다. 오브제는 우리를 다른 새로운 길로 인도하기 위해 길을 잃게 할 기호의 역할을 한다. 이를 통해 경이로움과 신비, 현실의 애매성을 드러내는 것이다.

발견된 오브제의 일반적인 자질에 대해 브르통은 “우리 손에 쥐어진 모든 유실물은 우리 욕망의 침전물로 간주해야 한다”<sup>12)</sup>고 말한다. 발견

9) “몽환적인 오브제들의 중요한 발명과 일치하여, 가능한 한 가장 충실한 검증의 목적으로 광란의 오브제들을 제작하여 유통하는 것, 즉 자주, 일상적으로 그것을 개입시키고 안으로 들여 삶의 다른 측면들과, 현실의 완전한 빛과 부딪치게 하고자 한다.” Salvador Dali, “Interprétation paranoïaque-critique de l’image obsédante ‘L’Angélus’ de Millet”, *Minotaure*, 1, 1933, pp. 65-67.

10) Johanna Malt, *Obscure Objects of Desire : surrealism, fetishism, and politics*, London, Oxford University Press, 2004, p. 86.

11) “ces objets qu’on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l’entends et où je l’aime.” André Breton, *Nadja* (1928-1962), Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 15.

된 오브제가 갖는 이러한 내밀한 성격은 브르통의 자전적 이야기 『광란의 사랑 L'Amour fou』(1937)에 나오는 또 하나의 꿈의 기억에 대한 서술에서 잘 드러난다. 브르통은 “몇 달 전 잠에서 깨어나 기억한 단편적인 말인 ‘신데렐라 재떨이 le cendrier Cendrillon’라는 말에 이끌렸다. 그리고 오래 전부터 현실에서 유통되는 몽환적인 오브제들과 꿈의 주변에 속하는 오브제들을 소유하고 싶다는 욕망에 이끌려, 나는 자코메티에게 간청하여, 나를 위해, 내키는 대로, 작은 구두, 실은 신데렐라가 잃어버린 구두였던 그런 작은 구두를 만들어달라고 했다.”<sup>13)</sup>고 서술한다. 그러나 자코메티는 만족스러운 결과물을 만들어주지 못한다. 그러던 어느 날 두 사람은 벼룩시장에서 가내수공업자가 만든 나무로 된 숟가락 cuiller을 발견하는데, 거기에는 손잡이에 작은 구두 soulier가 달려 있었다.(그림 3)

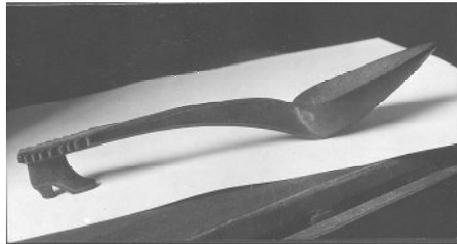


그림 3

브르통의 이러한 일화를 따라가다 보면 여러 가지 질문들이 머릿속에 떠오르게 된다. 가내수공업자는 어떤 의도로 신발 달린 이런 엉뚱한 숟가락을 만들었을까? 약간의 키치스러운 유머를 의도했을까 아니면 숟가락이 안정되게 테이블 위에 놓이기 위한 기능적인 측면을 고려했던 것일까? 또한 벼룩시장의 그 많은 물건들 중에서 왜 하필 그 물건이 브르통의 마음을 사로잡은 것일까? 숟가락-구두라는 발견된 오브제는 생산자

12) “Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir.” André Breton, “Exposition surréaliste d’Objets (1936)” in *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 283.

13) André Breton, *L’Amour fou*, coll. «Métamorphoses», Paris, Gallimard, 1937, p. 48.

및 소비자의 개인적인 취향과 더불어 공유할 수 있는 보편적인 미감과 같은 것을 담고 있다는 사실을 보여준다. 이와 같이 실용성에서는 유용하지 않지만 이질적인 요소들의 그 어긋난 연관성이 불러일으키는 미감이 당혹감과 함께 발상의 전환을 가져다준다.

브르통은 이 발견된 오브제가 갖고 있는 개인적·보편적 함의에 대해서 다음과 같이 말한다. “신데렐라의 구두는 탁월하게도 우리 민속적 전통에서 잃어버린 오브제라는 의미를 갖는다. 그래서 내 경우, 내가 예술적인 구현과 소유를 하고 싶은 욕망을 품었을 때, 힘들이지 않고, 그 구두가 나에게 유일한 미지의 여인이며, 내 고독의 감정과 내 안에서 어떤 기억들을 무너뜨릴 강력한 필연성에 의해 이상화되고, 부풀려진 여인을 상징함을 알 수 있었다.”<sup>14)</sup> 『광란의 사랑』은 미래에 자신의 아내가 되는 자클린 랑바 Jacqueline Lamba를 만나게 한 ‘우연한 필연’에 대해 다루고 있는데, 나무로 된 숟가락의 우연한 발견과 ‘신데렐라-재털이’라는 꿈속의 계시적 문장은 이상적인 여성에 대한 상징성으로 브르통에 의해 해석되고 있는 것이다.

브르통은 꿈이 의미가 있고 의도를 설명하며 억압된 욕망을 품고 있다는 프로이트의 이론에 근거하여 잠재적인 욕망을 명시적인 꿈으로 바꾸어 보여주는 ‘꿈의 작업’을 기술하고, 명시적인 꿈으로부터 잠재적인 욕망으로 거슬러 올라가는 ‘분석 작업’을 함께 해나가고 있다.<sup>15)</sup> 브르통의 이러한 사례는 꿈이나 무의식의 언어에 내포된 논리적 연결을 비껴난 유희적 미끄러짐의 힘에 주목하게 한다. Cendrrier-Cendrillon의 유사음으로

14) “La pantoufle de Cendrillon est ce qui prend, par excellence, dans notre folklore la signification de l’objet personnel, de sorte qu’à me reporter au moment où j’ai conçu le désir de sa réalisation artistique et de sa possession, je n’ai eu aucune peine à comprendre qu’elle symbolisait pour moi une femme unique, inconnue, *magnifiée* et dramatisée par le sentiment de ma solitude et de la nécessité impérieuse d’abolir en moi certains souvenirs.” *Ibid.*, p. 54.

15) 프로이트는 꿈의 작업에 대해 다음과 같이 설명한다. “Il se produit une sorte de transposition que nous pouvons appeler travail de rêve : une pensée qui existait sous la forme optative est remplacée par une image actuelle.” Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*(1905), Paris, Folio Essais, 1985, p. 65.

이뤄진 언어유희는 신데렐라라는 이름의 환유적 유래인 ‘재투성이 아가씨’를 지칭함과 동시에 ‘재떨이’라는 매우 이질적인 은유적 오브제를 환기시킨다. 또한 신데렐라 동화가 구전되면서 원래 ‘가족신 vair’이었던 것이 ‘유리구두 verre’로 전환되었던 언어기제와 닮아있다. 역으로 구두가 달린 숟가락이라는 독특한 오브제를 언어로 지칭할 때 유사각운의 언어유희인 ‘숟가락cuiller-구두soulie’가 우연히 발견되기도 한다.

이와 같이 초현실주의 오브제는 일상의 범속함과 언어의 상투성을 동시에 극복하고자 한다. 『미약한 현실에 관한 담론 서설』에서 브르통은 언어에 대해 질문한다. “우리 세계의 초라함은 근본적으로 우리의 예술 능력에서 기인하는 게 아닌가? [...] 내가 언어의 질서를 망가뜨려 사물들의 모든 표면적인 실체를 해치는 것을 무엇이 방해하는가!”<sup>16)</sup> 이와 같이 브르통은 예술의 일상성을 비판하고 예술이 현실을 한정짓는다고 지적한다. 그는 명명된 언어의 비실체성이 갖는 틈을 파고든다. 예술체계의 교란은 표면에서 이면으로 향하고, 범속한 현실에서 풍요로움을 발굴할 수 있는 계기를 마련한다. 또한 브르통은 ‘오브제’와 ‘객관성’의 관계에 대해서도 이의를 제기한다. 오브제 그 자체가 아니라 오브제들의 관계를 통해 우리는 오브제를 지각한다. 언어는 상식이나 개연성의 잣대로 어떤 관계를 허용하거나 금지시킨다. 브르통은 우리가 현실의 안정성이라고 여기는 것은 사실은 해석 체계의 안정성이며, 체계를 바꾸면 표현하는 언어로 기호화되어 있는 현실에 대한 우리의 지각을 바꿀 수 있다고 생각한다.<sup>17)</sup>

16) André Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, op. cit., p. 22.

17) Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme*, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 105.

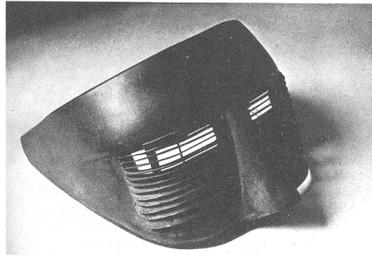


그림 4



그림 5

브르통이 베틀시장에서 구두달린 손가락을 발견하였다면, 자코메티의 경우에는 “금속으로 된 얼굴을 절반 가리는 가면”(그림 4)을 발견한다. 이 가면은 그가 당시 작업하고 있었던 조각 작품 ‘보이지 않는 오브제 L’Objet invisible’(그림 5)의 얼굴을 어떻게 할지 결정하지 못하여 망설이고 있었던 상황에서 이를 완성할 수 있는 힌트를 제공하였다고 브르통은 말한다. 자코메티에게 베틀시장 가면은 전작이었던 ‘인간의 얼굴 Tête d’Homme’과는 다른 조각을 만들 수 있게 하는 일종의 매개체를 제공하였다는 것이다. 이에 대해 브르통은 “오브제의 발견은 여기에서 엄밀하게 꿈과 동일한 역할을 한다. 오브제의 발견이 개인으로 하여금 무력하게 하는 감정적인 불안감에서 해방시키고, 그에게 위안을 주고, 그가 넘을 수 없다고 생각한 장벽이 극복되었음을 느끼게 한다”<sup>18)</sup>고 분석한다. 이는 꿈은 시인이 은유나 비유를 발견하듯 상징적인 표현 방식을 찾으며, 현실의 근원적인 문제를 해결해줄 수 있다는 프로이트의 사유와 맥을 같이 한다.<sup>19)</sup>

브르통은 베틀시장에서 발견한 독일제 사브르 펜싱용 마스크의 금속 철망과 ‘보이지 않는 오브제’ 조각상의 얼굴에 새겨진 바퀴 모양 눈의 재

18) “La trouvaille d’objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu’elle libère l’individu de scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l’obstacle qu’il pouvait croire insurmontable est franchi.” André Breton, *L’Amour fou*, *op. cit.*, p. 46.

19) Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 101.

질상의 유사성을 주장했지만 실상 자코메티의 조각상의 얼굴이 마스크에 영감을 받았다고 객관적으로 입증하기에는 상당히 어려워 보인다. 자코메티의 유명한 조각상은 보이지 않는 것을 쥐고 있는 두 손과 더불어 하늘을 향해 무언가를 응시하는 듯한 얼굴에 타원형 바퀴모양의 처진 큰 두 눈과 삼각형으로 뚫린 단순화된 입을 갖고 있다. 이는 금속 철망이 처진 유리창과 같은 사각형의 눈, 위로 볼록 튀어나와 있는 코를 지닌 마스크와는 완전히 거리가 먼 것이다. 따라서 자코메티가 마스크에서 ‘힌트’를 받았다면 그것은 형태나 재질의 유사성에 의한 것이 아니라, 보이는 것을 가리고 보이지 않는 것을 응시하여 포착한다는 자신의 주제를 발전시킬 수 있게 하는 마스크의 상징성에 있었으리라 생각된다. 보이지 않는 자신의 욕망과 환상을 움켜쥐고 있는 자코메티의 조각상은 브르통이 술회하는 꿈 속 풍경들에 공통적으로 등장하는 지워지거나 텅 빈 오브제들을 환기시킨다.

인용 1 :

그것은 검붉은색의 넥타이로, 그 끝에 적어도 볼 수 있는 끝 부분은 - 매듭이 저 있는데 - 두 번이나 노스페라투의 얼굴에 의해 하얗게 부각되어 보인다. 노스페라투의 얼굴은 동시에 모든 표기가 지워진 프랑스 지도이며, 동쪽 국경은 매우 간략하게 초록색, 파란색으로 그려져 있어서, 오히려 화장한 뱀파이어의 놀라운 형상들은 강이라고 생각되었다.<sup>20)</sup>

인용 2 :

흰 색 또는 매우 밝은 색의 텅 빈 봉투. 주소도 없고, 닫혀서 붉은색으로 봉인된 봉투. 특별한 그림 표시가 없는 둥근 도장은 새겨

20) "C'est une cravate grenat sur les pointes de laquelle se détache en blanc et au moins sur la pointe visible - le noeud fait - par deux fois le visage de Nosferatu qui est en même temps la carte de France vide de toute indication et dont la frontière de l'Est, très sommairement tracée en vert et bleu, si bien que je crois plutôt à des fleuves, figures d'une façon surprenante le maquillage du vampire." André Breton, *Les vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1955, p. 48.

지기 전의 도장이 틀림없고, 눈썹이 박힌 가장자리에는 측면 손잡이가 달려 있어서 그걸 들 수 있게 되어 있다. 빈약한 칼랑부르이지만, 어쨌든 이 오브제로 하여금 ‘침묵’이라는 말을 형성하게 하였고, 이 말은 나에게 부산물로 사용되거나 그걸 지칭하는 데 사용되었다.<sup>21)</sup>

인용 1은 브르통의 꿈속에 나타난 유명한 흡혈귀 ‘노스페라투의 벡타이 craveate *Nosferatu*’의 사례이다. 여기에서 흡혈귀의 창백한 얼굴은 지워진 지도와 은유적으로 동일화된다. 브르통의 꿈속에 나타난 지워진 이미지는 무의식을 해방시키고 은유적 애매성이 촉발하는 시적 도약을 기반으로 한 창작의 원천이 된다. 검열에 의해 지워진 프로이트의 억압적 이미지의 의미를 초월하는 것이다. 노스페라투의 벡타이라는 몽환적 오브제의 사례는 꿈 속 장면이 어떻게 은유·환유적으로 상상력을 확장하고 비약시켜 나가는가를 잘 보여준다. 흡혈귀 노스페라투는 살인과 공포, 두려움의 존재다. 이 존재의 환유적 상관물인 ‘검붉은색’ 벡타이는 희생자의 피를 연상시키기도 한다. 그런데 은유적 애매성의 기제에 의해 흡혈귀의 얼굴과 지도가 동일시 됨과 동시에 이 어둠과 혼돈의 화신은 광활한 세계를 담고 있는 세계 지도로, 그리고 창백한 화장은 아름다운 강으로 가치변환을 하게 된다.

인용 2는 ‘우아한 시체놀이 le cadavre exquis’의 실현 과정에서 처음으로 나타난 ‘유령-오브제 l’objet-fantôme’의 사례이다. 여기에도 텅 빈 봉투, 새겨지기 전의 도장이라는 텅 비고 지워진 이미지가 등장한다. 그 ‘텅 비어있다’는 속성에 브르통 자신이 스스로 정신분석을 가함으로써 그 텅 빈에 스스로의 의미를 채워나간다. 브르통 자신은 분석의 과정에서

21) “Une enveloppe vide, blanche ou très claire, sans adresse, fermée et cachetée de rouge, le cachet rond sans gramme particulière, pouvant fort bien être un cachet avant la gravure, les bords piqués de cils, portant une anse latérale pouvant servir à la tenir. Un assez pauvre calembour, qui avait toutefois permis à l’objet de se constituer, fournissait le mot Silence, qui me paraissait pouvoir lui servir d’accompagnement ou lui tenir lieu de désignation.” *Ibid.*, p. 70-71.

‘이 꿈꾸어진 오브제 objet rêvé’가 그 기원이 가장 고전적인 어린 시절의 환상, 유령에 대한 환상에서 비롯되었으며, 프로이트는 이러한 유령에의 환상을 “흰 잠옷을 입은 밤의 방문객들, 침대를 적시지 않게 하기 위해 아이의 잠을 깨워 요강에 오줌을 누게 하는 그러한 방문객들”의 치환이라고 분석한 바 있다.<sup>22)</sup> 그 과정에서 칼랑부르라는 동음이의어를 통한 수사적 언어유희에 의한 미끌어짐을 통해 ‘침묵’이라는 지워진 말, 언어 이전의 말을 찾아낸 과정이 흥미롭다. 더 많은 말을 하고 있는 침묵, 형상화되어 나타난 것보다 텅 비워지고 지워진 것들의 아우성과 혼돈이 더 많은 말을 뱉어내고 있는 것이다. 채워진 것들은 그 일부분에 지나지 않는 것들이며, 흔적 없이 사라지고 삼켜진 것들을 복원한다.

은유는 시의 중요한 수사법 중 하나이다. 우리는 보통 서로 이질적인 것을 동일시하는 은유의 효과에 주목하게 된다. 하지만 초현실주의의 오브제를 통해 보여주는 이러한 작업이 흥미로운 것은 시인(또는 창작자)이 A를 B로 은유적으로 동일화할 때 B를 어떻게 찾아가는가에 관한 창작 기제를 드러낸다는 사실이다. 위의 경우를 보자면 봉인된 편지봉투가 어떻게 ‘밤의 요강’이자 ‘침묵’으로 은유화되는지를 합리성을 비껴간 추적 과정을 통해 보여준다.

이러한 ‘유령-오브제’는 형태적으로도 미지의 오브제를 환기시킨다. 손잡이를 잡을 수 있는 눈썹달린 봉투는 꿈에서 이미지로, 추상적인 이미지에서 구체적인 현실 구현체로 확장해나가는 과정을 보여주고 있다. 오브제의 물질성이 주는 선과 면, 그리고 부피와 양감(量感)이 주는 실제감이 전혀 연관이 없는 다른 사물과 결합함으로써 발현되는 새로운 이미지를 환기시키며 예술적 확장을 가능하게 한다. 이러한 ‘시적인 오브제’<sup>23)</sup>를 통해 브르통은 꿈과 현실, 현실과 창작의 영역을 적극적으로 연결한다.

22) André Breton, *Les vases communicants*, op. cit., p. 74.

23) 브르통이 말했듯이 “시적인 이미지들의 측면이나 여타 다른 측면에서 가치가 있든 없든지 간에 그것은 시적인 오브제에 해당된다 Il s’agit bien là d’un objet poétique, qui vaut ou ne vaut pas sur le plan des images poétiques, et de rien autre.” *Ibid.*, p. 71.

이는 현실의 잠재물인 어린 시절의 꿈을 구현하면서 영원히 어둠 속에 묻혀버릴 수 있는 무의식, 꿈의 세계를 전경화(前景化)한다. 구상과 추상의 세계를 연결하고 상상과 현실의 세계를 풍성하게 채우면서 심원한 무의식의 세계, 저 너머의 불가능한 영역을 이곳으로 끌어오는 것이다.

### 3. 비정형 오브제 objet anamorphique의 핵분열과 확산의 이미지

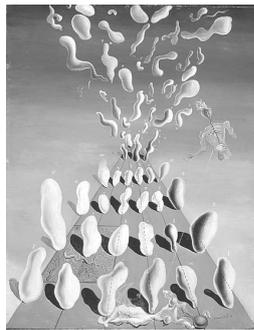


그림 6



그림 7

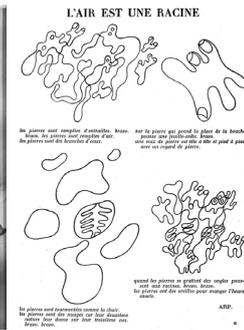


그림 8

살바도르 달리, 이브 탕기 Yves Tanguy, 장 아르프 Jean Arp와 같은 초현실주의 예술가들은 일정한 형태를 갖지 않은 비정형의 오브제들이 규정되지 않은 무정형의 공간을 떠도는 이미지들을 즐겨 다룬다. 가령 달리의 「첫 소름 Chair de poule inaugurale」(1928, 그림 6)의 경우 물렁물렁한 흰 형태들이 마치 물속을 떠다니듯 그림 속을 유영한다. 그는 투명한 인체의 일부와 어우러져 더욱 몽환적인 이미지를 주는 이러한 미립자 형태를 기하학적인 배치를 통해 제시한다. 이브 탕기의 「얼음공 Globe de glace」(1934, 그림 7)은 바다인지 하늘인지 또는 사막인지 불분명한 공간에 역시 뺨인지 돌맹이인지, 혹은 연체동물인지 규정하기 힘든 오브제들이 줄지어 서(떠) 있다. 이와 같이 달리와 탕기의 작업들은

모호한 형태의 오브제를 규정되지 않은 공간에 놓이도록 함으로써 다의적인 의미들과 낯섦의 감정을 촉발하고 있다. 특히 오브제들은 그 형태적 애매성으로 인해 동물, 식물, 광물, 인체, 사물을 동시에 환기시키고 있어서 일상의 대상이 갖고 있는 구획된 경계를 무너뜨리고 있다.

비정형의 오브제를 통해 경계를 넘어 새로운 발견과 인식을 해나가는 과정은 특히 장 아르프의 「공기는 뿌리다 L'air est une racine」<sup>24)</sup>(그림 8)라는 시-그림에서 잘 드러난다. 『혁명에 봉사하는 초현실주의』 6호에 게재한 이 작품은 네 컷의 그림과 관련된 시로 구성되어 있으며, 그림과 시는 독립성과 연결성을 동시에 갖고 있다.

les pierres sont remplies d'entrailles, bravo, bravo,  
les pierres sont remplies d'air,  
les pierres sont des branches d'eaux,

sur la pierre qui prend la place de la bouche pousse  
une feuille-arête, bravo,  
une voix de pierre est tête à tête et pied à pied  
avec un regard de pierre,

les pierres sont tourmentées comme la chair,  
les pierres sont des nuages car leur deuxième nature leur  
dance  
sur leur troisième nez, bravo, bravo,

quand les pierres se grattent des ongles poussent aux  
racines,  
bravo, bravo,  
les pierres ont des oreilles pour manger l'heure exacte,

---

24) Jean Arp, "L'air est une racine", *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 33.

돌들은 내장으로 가득하다. 브라보. 브라보.  
돌들은 공기로 가득하다.  
돌들은 물을 머금은 나뭇가지들이다.

입술을 대신한 돌 위에서  
나뭇잎-가시가 자라난다. 브라보.  
돌의 목소리는 서서히 마주한다  
돌의 시선과.

돌들은 살처럼 신음한다.  
돌들은 구름이다 왜냐면 그들의 두 번째 본질이 그들을  
세 번째 코 위에서 춤추게 하기 때문이다. 브라보. 브라보.

돌들이 몸을 굽을 때 뿌리에서 손톱이 자라난다.  
브라보. 브라보.  
돌들은 정확한 시간을 먹기 위한 귀를 갖고 있다.

아르프는 그림과 글을 통해 비정형적인 오브제의 몽상과 전도의 과정을 함께 보여주고 있다. 이러한 비정형의 형태는 아르프의 작품의 기본 형태를 이룬다. 이 비정형의 오브제는 동시에 돌-공기-물-창자-나뭇잎-살-손톱인 어떤 것이며, 또는 끊임없이 변할 수 있는 물질 덩어리다. 이러한 오브제들은 “오목하면서 볼록한 형태 사이, 양(陽)적이고 음(陰)적인 공간 사이, 작품과 배경 사이에 유사한 긴장을 야기하며, 그림자가 없는 형태들은 공간적이며 원근법적인 애매성을 만들어낸다.”<sup>25)</sup> 초현실주의자들은 이렇게 상상의 시발점으로서의 오브제를 추구하면서 상상력의 근거와 진화과정을 중시하고 있으며 이미지의 다의성을 강화하고 있는 것이다. 그 과정에서 화자가 연마다 되풀이하여 흥을 돋우는 감탄사 ‘대단하군 bravo’은 오브제들의 변환에 대한 새로운 발견에서 저절로 우러나오는

25) Eric Robertson, *Arp : painter, poet, sculptor*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 119.

감탄과 경이로움의 표시다.

위 시와 관련된 그림에는 비정형의 형태들이 마치 단세포 동물인 것처럼 증식하고 있다(그림 8). 주지하다시피 아메바와 같은 단세포 동물은 일정한 크기에 이르면 핵분열에 의해 둘로 나뉘는 이분법으로 증식한다. 핵이 나뉘고 나머지 부분이 갈라지면서 서로 다른 새로운 개체가 된다. 또한 어원상으로 ‘변화’를 의미하는 아메바는 움직이기 위해 몸의 모양을 변화시킨다. 이와 마찬가지로 장 아르프의 그림 속 오브제들 또한 핵분열을 일으키며 증식하고 있으며, 끊임없이 몸의 모양을 변화시키고 있다.

아르프의 시-그림은 난해하고 애매한 성격에도 불구하고 해석을 유도한다. 1연에 해당하는 그림에는 비정형의 형태들이 핵분열을 일으키고 있다. 이와 관련된 시에서 아르프는 돌에서 인체 내의 유기체인 내장과 공기와 물을 환기시킨다. 돌 안에 있는 보이지 않는 것들을 응시하면서 광물질의 한계를 깨고 돌을 유기체, 액체, 기체로 변모시키는 것이다. 딱딱한 것들을 부드럽게 하는 물, 입자나 원소들을 부풀리고 증식시키는 공기는 생명을 키우고 부풀리는 생명력을 부여한다. 부드러운 것들과 무정형의 것들은 선과 형체가 없어서 경계를 자유롭게 넘나든다.

2연에 해당하는 그림에는 아메바 같은 형태에 손톱(혹은 발톱)이 생겨나고 있다. 시에서는 돌의 움직임과 진화과정을 응시한다. 돌에서 나뭇잎-가시가 자라고 ‘돌의 목소리’와 ‘돌의 시선’이 합쳐지면서 무언가로 향한 변화를 준비하고 있다. ‘나뭇잎-가시’라는 시어는 나뭇가지와 생선가시의 다름과 유사성에 주목하게 한다. 식물의 잎과 생선의 가시는 모두 자연물이며 성장한다. 또한 우리가 눈으로 그 성장의 과정을 볼 수 없다는 공통점을 갖는다. 시인이 ‘나뭇잎-가시’라고 은유적으로 두 대상을 동일시한 순간, 나뭇잎맥은 잎의 뼈이며, 생선가시는 생선의 잎맥이라는 은유적 전이가 가능해진다. 마찬가지로 돌과 입술의 동일시는 단단한 것과 부드러운 것, 냉담함과 따스함, 전혀 상관없는 객체와 에로틱한 인체의 부분의 상관관계를 생각하게 한다. 또한 손톱의 성장, 잎의 성장, 뼈의 성장은 눈에 보이지 않게 서서히 자라는 대상들의 특성을 공통적으로 응시하

게 해준다.

3연에 해당하는 그림에는 조금 더 간략화된 형태 없는 덩어리가 그려져 있고, 그 중 하나의 덩어리 안에서 나뭇가지 같은 형태가 펼쳐진다. 시에서는 돌의 분화와 고통을 얘기한다. 그 과정에서 돌의 무게가 구름의 가벼움으로, 육체의 고통이 춤추는 비상으로 전이(轉移)된다.

4연에 해당하는 그림에는 원형의 형태들이 복잡하게 얽히면서 겹쳐져 있다. 시에서는 감각의 혼란과 인과관계의 붕괴를 그려내면서 새로운 신비를 촉발시킨다.

종합적으로 고찰해보면, 동물, 식물, 광물, 인간의 경계가 사라지고, 나무나 돌, 살과 같은 재질도 혼합된다. 또한 고체, 액체, 기체도 서로 연결된다. 인체와 관련된 단어가 숙어를 이루는 ‘서로 마주보고 tête à tête’, ‘서서히 pied à pied’ 등의 사용과 ‘세 번째 코 troisième nez’라는 신선한 표현이 어우러지면서 숙어와 신조어의 결합이 익숙한 대상들을 낯설게 바라볼 수 있도록 유도하고 있다. 시의 음상(音相)에서 ‘p’의 자음운 alliteration이 만들어내는 반복적인 리듬과, 파열음 ‘p’와 격음 ‘r’이 번갈아 나오으로써 내부에서 외부로 터뜨려지는 분출의 느낌과 함께 시 전체적인 변화의 메시지를 뒷받침하고 있다.

이 과정을 따라가 보면 초현실주의가 막연히 이질적인 것들을 결합하고 일상을 무조건적으로 전도하는 것이 아님을 알 수 있다. 아르프의 경우에서 볼 수 있듯이 초현실주의자들은 관습화된 인식을 벗어난 생각의 자연스러운 진행과정을 응시하고, 그 과정을 작품으로 전면화하며, 그 결과로 놀라운 이미지들을 발견해낸다. 시인이자 조각가이자 화가인 아르프는 ‘돌’을 입체적 재질로, 평면적 형태로, 언어적 재료로 다채롭게 응시한다.<sup>26)</sup> 그림-글-조각의 장르를 넘나들으로써 상상력이 종횡무진으로 확

26) 아르프는 언어-그림-조각을 넘나드는 작업에 대해 다음과 같이 말한다. “내게 있어 언어는 온갖 새로움, 신비로움을 간직하고 있었다. 나는 어린아이가 블록놀이를 하는 것처럼 언어를 다룬다. 나는 그것들을 손으로 만지고, 비튼다 - 조각들처럼. 나는 그것들에게 의미에 종속되지 않는 회화적인 부피를 부여한다. Les mots ont gardé pour moi toute une nouveauté, un mystère. Je les manie comme un

장되고 있으며, 그의 시와 그림에는 그가 관찰하는 돌에 대한 생각의 진화과정과 발견의 과정이 고스란히 담겨진다. 시와 그림을 같이 읽고 봄으로써 비정형의 형태는 상상력의 날개를 달기 시작한다. 규정할 수 없었던 형태가 식물의 뿌리 같아 보이기도 하고, 손뚱의 모양을 띠기도 하고, 눈이나 손, 발처럼 인체의 형태를 띠기도 하면서, 하나로 고정되지 않고 끊임없이 시선을 변화시키는 힘을 발휘한다.

한편 생각의 씨앗이 점진적인 과정을 통해 핵분열을 일으키고 확산되어가는 과정은 일견 매우 구상적인 오브제들의 인위적인 결합처럼 보여지는 마그리트의 작업에서도 동일하게 나타난다. 유리 물컵이 달린 우산을 그린 마그리트의 작품 「헤겔의 휴일 Vacances de Hegel」(1958, 그림 10)의 경우를 보자. 마그리트는 다음과 같은 글을 통해 작품의 창작과정(그림 9)을 술회하고 있다.



그림 9



그림 10

내 최근의 그림은 다음과 같은 질문에서 비롯되었다. ‘어떻게 내 그림에서 무심하지도, 환상적이지도, 자의적이지도, 설득력이 떨어

---

enfant des cubes. Je les palpe, je les contourne - comme des sculptures. Je leur attribue un volume plastique qui ne dépend pas de leur signification.” Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, Mulhouse and Lausanne, Editions Rencontre, 1969, p. 31.

지지도 않게 - 한마디로 천재적으로 (창피하지 않게) 물컵을 보여줄 것인가.’ 나는 수많은 물컵을 그리기 시작했다. 나는 물컵을 그릴 때마다 항상 물컵에 선 하나를 그었다. 100번째 혹은 150번째의 그림 끝에 이 선이 제 자리에서 이탈했다. 그리고 우산의 형태가 되었다. 이 우산은 유리컵 속에 자리했다가 마지막으로 물컵의 아래에 위치하게 되었다. 그것은 바로 ‘어떻게 천재적으로 물컵을 그릴 것인가?’라는 첫 질문에 대한 정확한 해결책이었다. 그리고 나서 나는 헤겔(또 다른 천재)이 동시에 물을 원하지 않으면서 (물을 밀어내면서) 물을 받아들인다 (물을 담는다)는 두 가지 다른 기능을 가진 이 오브제에 대해 매우 민감하게 반응할 것이라 생각했다. 생각건대 그가 매혹당하거나 (휴가에 있는 것처럼) 재밌어할 것이라 생각했기에 나는 이 그림을 ‘헤겔의 휴일’이라 명명했다.<sup>27)</sup>

이 글은 어떤 새로운 것이 나오는 과정은 갑자기 하늘에서 푹 떨어진 영감에서 비롯되는 것이 아님을 보여준다. 마그리트는 평범하지 않은 물컵을 고안하기 위해 먼저 평범한 물컵을 100번 150번 드로잉해보는 고전적인 방법을 택한다. 물컵의 본질을 정확히 응시해보는 것이다. 마치 똑같은 글자를 계속 써보다가 어느 순간 자기만의 개성이 묻어나는 서명이 완성되듯, 물컵을 계속 드로잉해보다가 어느 순간 물컵을 구성하는 선에서 그것과 유사한 ‘접힌 우산’을 발견하게 되는 것이다. 그 전환의 순간이 바로 초현실주의 예술가들이 ‘객관적 우연 *hasard objectif*’이라고 명명한 외부적 ‘우연’과 내부적 ‘필연’이 겹쳐지는 순간이다. ‘다른 것’이 나오는 창조적 순간은 점진적이면서 갑작스런 계기를 품고 있다. 여기에 우산과 물컵의 공통점과 차이점에 관한 자기만의 발견이 덧붙여진다. 마그리트의 경우 물을 받아들이고 밀어내는 역설적인 변증법을 발견해내고 헤겔을 떠올린다. 이 과정은 자연스러운 발견 끝에 귀결되는 시적인 도약을

27) Lettre à Suzi Gablik du 19 mai 1958, in Bernard Noël, *Magritte*, coll. «Les maîtres de la peinture moderne», Paris, Flammarion, 1976, p. 15.

내포한다.

이와 같이 아르프, 달리, 탕기의 비정형 오브제와 마그리트의 구상적인 오브제 작업은 물질적 특성이 어떻게 시적 확산으로 나아가는지를 보여 준다. ‘공기는 뿌리다’라는 아르프의 시적 명제나 ‘우산 위의 물컵’이라는 마그리트의 역설적 귀결은 위와 아래를 전도하고, 가벼운 것과 단단한 것, 움직이는 것과 정지한 것, 퍼지는 것과 파고드는 것 간의 이분법적인 구분을 없앤다. 오브제에 반영된 무의식은 초현실주의 연구자 앙리 베아르의 표현처럼 “높이와 깊이에서 자양분을 얻음으로써 숭고해진다.”<sup>28)</sup> 역설을 시적으로 승화시킨 초현실주의 오브제들은 초현실주의가 추구하는 “삶과 죽음, 현실과 상상, 과거와 미래, 소통할 수 있는 것과 없는 것, 높은 것과 낮은 것이 모순되게 지각되기를 그치는 정신의 어떤 지점”<sup>29)</sup>을 구현한다.

#### 4. ‘시-오브제 poème-objet’의 혼합영역과 언어시각적 수수께끼

대부분의 구성원들이 시인이면서 동시에 예술가였던 초현실주의자들은 언어와 일상의 감각적인 오브제들을 섞어 조형적으로 구성한 ‘시-오브제’라는 새로운 혼합 장르를 개척한다. 여기에서 사물과 언어는 함께 시를 형성하며, 쓰여진 시는 전체적인 오브제의 일부로 기능한다. 오브제는 일상성과 범속함을 갖고 있고, 따라서 추상적인 영역에 있는 시와 상당한 거리감을 갖고 있다. 그런데 초현실주의 예술가들은 이 둘을 결합함으로써 오브제의 구체성, 물질성, 무의미성과 시의 추상성, 정신적인 측면, 난

28) Henri Béhar, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002, p. 85.

29) “un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement” André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 76-77.

해합의 구분을 없애고자 하는 것이다.

1935년 처음으로 ‘시-오브제’를 고안하면서 앙드레 브르통은 이 새로운 장르에 대해 “시에 일상의 오브제들이나 다른 것들을 삽입하는 경험, 더 정확하게는, 시 안에서 시각적 요소들이 언어들과 중복되지 않은 채 언어들 사이에 자리하는 그러한 시를 창작하는 경험<sup>30)</sup>이라고 정의 내린다. 이러한 정의는 ‘시-오브제’가 시의 새롭고 확장된 장르이며, 시의 언어적이고 추상적인 성격을 넘어, 시각적이고 물질적인 요소들을 전면화하고 있음을 보여준다. 그는 ‘시-오브제’가 관객들에게 주는 효과에 대해 “독자-관람객의 입장에서 볼 때 이러한 명명할 수 있거나 없는 요소들과 함께 하는 언어들 유희로부터 매우 새로운 감정, 예외적으로 불안하며 복잡한 성격을 지닌 감정이 생겨날 수 있을 것이라 생각된다”<sup>31)</sup>고 설명하고 있다.

브르통은 1942년에 시-오브제에 대한 새로운 정의를 내리고 있는데, 그것은 “시-오브제가 시적 자원들과 회화적 자원들의 상호 고양(高揚)의 힘을 빌어 이들을 혼합한 구성물”<sup>32)</sup>이라는 것이다. 이는 조형적인 오브제들과 섞어진 시가 상호참조를 통해서 다양한 감정과 다의적 의미를 촉발하고자 함을 보여준다. 또한 브르통이 초기에 정의 내렸던 시각적으로 확장된 시의 개념에서 벗어나, 시적 자원과 조형적 자원을 대등한 차원으로 위치시키면서 ‘이들을 혼합한 구성물’로 명명함으로써 시적인 차원을 갖고 있는 ‘오브제’라는 생각으로 변화했음을 보여준다.

30) “L'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux.” Breton, « Situation surréaliste de l'objet » (1935), in *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, 1971, p. 137.

31) “Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe.” *Ibid.*, p. 137.

32) “Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque” *Je vois J' imagine, Poèmes-objets*, Gallimard, 1991, p. 8.

브르통은 몇몇 시-오브제를 직접 제작한다. 1935년에 브르통이 제작한 무제로 된 시-오브제(그림 11)는 프레임을 형성하는 나무 패널 위에 석고로 만든 달걀, 핀이 꽂혀 있는 도자기로 된 잿빛 나비의 두 날개, 금이 간 손거울이라는 세 오브제들이 붙여져 있다. 달걀 위에는 “나는 본다, 나는 상상한다 Je vois, j’imagine”라는 말이 쓰여져 있으며, 오브제들 아래에는 다음의 시가 적혀 있다.

A l’intersection des lignes de force invisibles  
Trouver  
Le point de chant vers quoi les arbres se font la courte  
échelle  
L’épine de silence  
Qui veut que le seigneur des navires livre au vent son  
panache de chien bleu.  
보이지 않는 자력선磁力線들의 교차로에서  
발견하기  
나무들이 몸을 기울여 발판을 내어주는 노래하는 지점을  
배들의 주인이 자신의 파란 개 깃털장식을 바람에 날리기를 원하는  
침묵의 가시나무를.

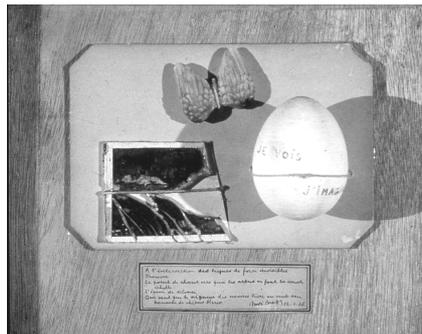


그림 11

브르통은 “언어와 더불어 구성을 이루는 직접적으로 민감한 몇몇 요소들”<sup>33)</sup>을 지닌 작품이라는 말 이외에는 이 작품에 대한 어떠한 코멘트도 하지 않았다. 브르통의 위와 같은 언급은 자동기술법으로 씌어진 시와 세 오브제들 간의 연관성을 더 적극적으로 생각해보게 한다. 우선 달걀에 써 있는 구절인 ‘나는 본다 나는 상상한다’와 시의 첫 두 행의 구절인 ‘보이지 않는 자력선(磁力線)들의 교차로에서/ 발견하기’는 이 시-오브제가 일상의 상투성으로 향한 외부의 눈이 아닌 내면의 눈을 통해 볼 수 없는 것들을 보고 상상하기라는 초현실주의의 중요한 주제 및 창작방식을 드러냄을 알 수 있다.

시에서 보이지 않는 교차로에서 발견한 ‘노래하는 지점’과 ‘침묵의 가시나무’라는 구절로 시인은 시각과 청각을 연결시킨다. ‘노래의 지점’이라는 시어는 바람의 노래, 나무의 노래, 새의 노래를 상상하게 한다. ‘침묵의 가시나무’라는 시어는 말하지 않는 것의 고통을 환기시키면서 노래와 침묵의 이분법적인 구분도 무화시킨다. 이를 키스 애스플리 Keith Aspley는 “언어들은 언어 자체가 갖지 못한 반향을 오브제들이 갖고 있다고 믿으면서, 짐작건대 단어를 넘어선 오브제들의 상상적인 응답으로 보여지고, 들리고, 이해되기 위해 큰 소리로 외친다”<sup>34)</sup>고 분석한다. 오브제들과 시 사이에는 공통적으로 ‘새’의 주제가 들어 있음을 볼 수 있다. 오브제들인 ‘달걀’과 ‘날개’는 ‘새’의 환유이며, 시에 언급되는 ‘깃털 panache’ 또한 새의 환유물이다. 마지막 행의 ‘v’의 반복으로 이뤄진 자음운 allitération은 새의 비상과 관련하여 바람소리를 연상시키고 있다.

일반적으로 달걀은 생명성과 부활을, 나비는 변신과 비상을, 거울은 투명함과 진실성을 상징한다. 그런데 브르통은 달걀을 석고로, 나비를 도자기로 만들고, 거울을 깨뜨려진 것으로 재현함으로써 이 세 오브제들의 상투적인 상징성을 전복시키면서 일시적인 것과 항구적인 것 사이의 대립

33) *Ibid.*, p. 22.

34) Keith Aspley (ed.), *From Rodin to Giacometti : Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 148.

을 유발한다. 그리하여 석고 달걀, 도자기 나비, 깨진 거울이 각각 새롭게 유도하는 봉인된 잠재성, 정지된 비상, 세상에 대한 왜곡된 반영은 가시적인 현실로 향한 눈이 아니라 보이지 않는 내밀한 부분을 통찰하고 상상할 수 있는 더 강력한 힘을 가진 것에 눈을 뜰 것을 권고한다. 이는 위의 시에서 ‘보이지 않는 자력선(磁力線)들의 교차로’라는 브르통과 수포의 첫 자동기술 텍스트 ‘자장 les champs magnétiques’을 환기시키는 시구를 통해 이질적인 것들이 충돌하고 만나서 알 수 없는 이끌림에 의해 결합하는 공간과 통한다.

브르통은 깨어지기 쉬운 것/단단한 것, 연약한 것/강한 것, 가벼운 것/무거운 것, 움직이는 것/정지한 것, 살아있는 것/죽은 것의 이분법적인 구분을 없애고 결합함으로써 새로운 상상력의 탄생과 도약을 가능하게 하고자 한다. 그는 ‘순수한 상상력’이 촉발되는 기제에 대한 포우의 글을 인용하면서 서로 이질적인 요소들의 결합이 촉발하는 초현실주의의 놀라움의 미학을 피력한 바 있다.

포우가 말하기를 순수한 상상력은 아름다움 속에서든 추함 속에서든 아직 전혀 결합해본 적이 없는 가장 모험적인 결합에 적합한 유일한 요소들을 선택한다. 그렇게 얻어진 구성은 항상 대면한 부분들 각각의 자질들에 비례하는 아름다움이나 숭고함의 성격을 갖는다. 이러한 대면한 부분들은 이전에 행해진 결합의 결과물로 그 자체가 분리될 수 있다고 여겨져야만 한다. 그러나 자연스런 화학 현상들과 지적인 화학 현상들 간의 기이한 유추에 의해서 두 요소들의 결합이 새로운 결과물을 탄생시키는 경우가 종종 일어나며, 그것은 이러 저러한 구성요소의 자질에 속하지 않는, 또한 어떤 두 대상들과도 전혀 다른 자질들을 환기시킨다.<sup>35)</sup>

브르통은 시-오브제라는 언어적 요소와 시각적 요소가 융합된 수수께끼를 제시함으로써 포우가 말하는 ‘가장 모험적인 결합’이 가능케 하는

35) André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 56.

상상력의 강력한 힘을 얻고자 한다. 이를 시인 옥타비오 파즈는 충격, 분리, 공중제비의 원리로 설명한다 :

브르통의 시-오브제에서 문장은 충격, 분리, 공중제비의 원리로 형성된다. 하지만 명료함의 측면에서 상실된 것은 놀라움과 발명의 힘의 측면에서 보상된다. 이따금씩 이미지와 쓰여진 텍스트 사이의 충격은 불투명성 안에서, 달리 표현하자면 불꽃놀이 - 혹은 짧은 불꽃 안에서 해소된다. 시-오브제에서 시는 단지 다리 역할을 하는 게 아니라 기폭제 역할을 한다. 맥락에서 떨어뜨려진 오브제들은 용도나 의미를 비껴간다. 그것은 더 이상 진정한 의미의 오브제들도 아니고 완전한 기호도 아니다. 그렇다면 무엇인가? 말을 하는 침묵의 사물들이다. 그들을 보는 것은 그들의 소리를 듣는 것이다. 그들은 무슨 말을 하는가? 그들은 수수께끼와 난제(難題)들을 속삭인다. 갑자기 이 난제들이 열리면서, 마치 번데기에서 나비가 날아오르듯, 갑작스런 계시들이 쏟아져 나오게 된다.<sup>36)</sup>

브르통의 시-오브제는 수수께끼와 난해함을 의도함으로써 관습과 일상에 매몰되고 잠들어 있었던 감각과 생각을 뒤흔든다. 이는 공중제비가 시도하는 상·하의 전도(轉倒), 불꽃놀이의 작은 불씨가 온 하늘 전체를 수놓으며 확산되듯 상상력의 기폭제 역할, 추하고 굳은 번데기가 화려한 나비의 비상으로 변신할 때 불리일으키는 경이로움을 독자들에게 가져다 주는 것이다. 이러한 충격과 자극을 받은 독자들은 ‘마치 계시를 받는 것처럼’ 시-오브제를 통해 복합적인 감각들을 경험하고 다의적인 의미들을 끝없이 생성해낼 수 있게 된다.

브르통의 또 다른 시-오브제 ‘은총의 해 1713년 기념비적인 역할을 한 배우 AB의 초상 Portrait de l'acteur AB dans son rôle mémorable en l'an de grâce 1713’(1941, 그림12)은 1713년이라는 특정한 역사적 시대

36) Octavio Paz (préf.), in André Breton, *Je vois, j'imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, p. XI.

의 맥락과 이니셜만 공개된 어느 배우 AB를 제목에서 전면화하고 있다. 그런데 브르통과 어떤 연결고리도 없을 것 같은 이 시대는 앙드레 브르통 자신의 이니셜인 AB와 조형적으로 닮아 있다. 또한 미지의 배우의 이니셜과 동일하다. 그리하여 이 시-오브제는 역사적·허구적 맥락을 내포할 뿐 아니라 작가의 초상이나 흔적을 일정 부분 반영하고 있는 객관적 상관물이 된다. ‘portrait’이라는 제목은 초상화(그림, 사진), 인물묘사(글)의 중의성을 내포하며, 허구적인 인물인 배우 AB의 초상이 되기도 하고, 앙드레 브르통 자신의 초상이 되기도 한다.

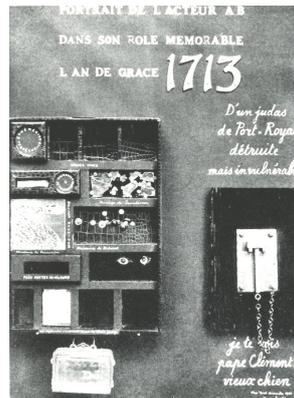


그림 12

작품은 큰 나무판 위에 제목이 씌어져 있고, 그 아래 세로의 방향으로 왼쪽에는 오브제가, 오른쪽에는 순차적으로 텍스트-오브제-텍스트가 배열되어 있다. 왼쪽에는 크고 작은 상자모양의 칸이 여럿 나뉘어져 칸칸마다 유리조각, 진주, 의안, 날아가는 새들의 사진 등이 들어 있고, 맨 아랫부분에는 플라스틱 보석상자가 매달려 있다. 마치 어린 시절 소중한 모은, 다른 사람이 보기에는 쓸모없는 물건들을 담은 상자들인 것처럼 보이기도 한다. 그렇게 본다면 이것은 브르통 개인에게 소중한 추억과 시간이 담긴 수집물이자 일종의 자신의 역사적 유물 같은 것이 되는 셈이다. 큰 오브제 안에 다시 칸칸이 나뉘어 들어 있는 오브제는 포함하는 것과

포함되는 것, 보여지는 것(칸칸이 들어 있는 오브제)과 가리워진 것(마지막 보석상자 안에 들어 있을지도 모를 오브제)의 복합적인 관계를 드러낸다. 무리에-카질 Mourier-Casile에 의하면 이런 오브제들은 마치 계열적/통합적 연결을 도모하는 “언어처럼 배열되어 있”어서 “사물은 언어화 되고 언어는 사물화되는”<sup>37)</sup> 관계를 가시화한다.

그와 병렬적으로 배치된 오른쪽 맨 위 텍스트에는 ‘부서진/ 하지만 손상당하지 않은/ 포르루아얄의 구멍으로부터 D’un judas de Port-Royal /détruite/ mais invulnérable’라는 텍스트가 씌어 있다. 포르루아얄은 예수회에 대항하는 저항의 중심지였던 대수도원이어서, 브르통의 반가톨릭주의 사상이 반영되어 있다고 볼 수 있다. 그 아래에는 작은 철문이 나 있는데 현재 닫혀 있고 금속 자물쇠로 채워져 있다. ‘부서졌지만 손상당하지 않은 구멍 judas’이라는 위 텍스트의 내용이 아래 오브제에 반영되어 있다고 볼 수 있다. 또한 자물쇠는 잠겨있음으로써 관객으로 하여금 작가의 내밀한 욕망의 풍경을 더욱 들여다보고 싶게 한다. 그 아래에는 ‘나는 그대를 본다/ 교황 클레멘스 11세/ 늙은 개여 je te vois/ pape Clément XI/vieux chien’라는 텍스트가 씌어 있어서 역시 반교권주의를 드러낸다.

브르통은 자신의 작품에 대한 분석에서 1713년이 손더슨 Saunderson이 결혼한 해, 보캉송Vaucanson과 디드로 Diderot가 태어난 해, 위트레흐트 조약 체결의 해, 유니게니투스 교서 발행의 해라고 언급하고 있다. 손더슨은 프랑스의 맹인 수학자이며, 보캉송은 유명한 자동 기계 오리를 만드는 장인이다. 위트레흐트 조약은 스페인 왕위계승전쟁을 끝낸 조약이며, 유니게니투스 교서는 교황 클레멘스 11세기 발행한 교서로, 프랑스에서 일어난 반체제 종교운동인 안센주의 교리를 단죄한 것이다. 조제 피에르 José Pierre는 이러한 신비스런 해에 대한 명시가 정신분석에서 말하는 ‘가족 소설’, 즉 ‘주체가 자신의 가족들과의 관계를 상상으로 변형

37) Mourier-Casile Pascaline, “Le poème-objet ou ‘l’exaltation réciproque’”, *La Licorne*, n° 23, 2006.

하는 환상의 총체'라고 분석한다.<sup>38)</sup> 여기에서 제시된 '실명'(디드로의 〈맹인들의 서한〉), 맹인 수학자 손더슨, '기계'(보캉송의 기계 오리, 손더슨의 보지 않고 계산하는 기계), 프랑스에 불리했던 위트레흐트 조약과, 안센 주의를 단죄한 유니게니투스 교서는 전체적으로 '시각중심주의에 대한 거부', '자동주의', '교황에 대한 증오'의 이야기를 만들어낸다는 것이다.

1713년은 사실 브르통 자신과 전혀 무관한 해일 수 있다. 그런데 그는 이 숫자에서 자신의 이니셜을 발견하는 등 우연을 필연화, 무의미를 의미화하는 작업을 하고 있다. 이를 통해 현재와 과거의 역사를, 자신과 타인을, 주체와 객체를 연관시키고 있는 것이다.

프로이트의 정신분석에 의하면 꿈속에서는 사물이 언어의 역할을 하고, 언어는 종종 사물들로 취급되며 주체는 객체(혹은 객체의 재현)와 동일한 구조로 되어 있다. 브르통은 시-오브제를 통해 꿈의 상상력을 충분히 객관화하고 구체화하고자 하며, 꿈을 물질화하고자 한다. 이런 이유로 시-오브제는 대상과 거리를 두는 감각인 시각의 수동성에서 벗어나 촉감을 불러일으키며, 적극적으로 손과 육체를 동원하여 만져보고 열어보고 참여하게 하여 주체와 객체 사이에 있는 거리를 좁힌다. 그리하여 시-오브제 안에 육화된 언어는 구체성과 물질성을 띄게 된다. 즉 시-오브제는 역사적·개인적 장면이 반영된 무대를 구체적으로 입체화한다. 브르통은 지극히 개인적인 사소한 일상의 일과 시대적인 역사적 화두를 우연인 듯 일치시키면서 언어시각적 오브제의 수수께끼를 우연과 필연, 개인과 집단이 그물망처럼 얽힌 이야기로 풀어나간다.

## 5. 결론

초현실주의 예술가들에게 오브제는 공장에서 찍어낸 제품도 아니고, 작가의 순수한 창작물도 아닌, 현실과 예술 사이를 매개하는 마술적 힘을

38) José Pierre, *op. cit.*, p. 238.

가진 발견물이다. 일반적으로 상품은 소비자의 요구에 맞춰 만들어지고, 예술작품은 작가의 창작의도에 의해 만들어진다. 그런데 초현실주의자들의 오브제는 역으로 기존의 만들어진 결과물에서 출발하여 개인적인 욕망을 발견하고 상상력을 발휘하도록 만드는 일종의 도약대의 역할을 하고 있다. 오브제가 갖는 형태적 특성과 그 내면을 형성하는 질료의 특성이 고정화된 개념이나 기능을 벗어날 때 뜻밖의 새로운 결합이 주는 이질적인 감각과 의미가 스펙트럼처럼 우리에게 펼쳐진다.

초현실주의 예술가들은 오브제를 통해 개인의 주관적인 영역이었던 꿈과 무의식, 상상력을 객관적으로 구현하고, 객관화된 영역인 사물을 개인의 주관적 투영물로 전환시켰다. 그 과정에서 동음이의어의 언어전이, 일상 사물의 기능을 전도함으로써 현실을 부정하지 않으면서 현실을 전복하였다. 본 논문에서 살펴본 초현실주의의 ‘발견된 오브제’, 비정형 오브제, ‘시-오브제’는 각각 기능적 애매성, 형태적 애매성, 의미적 애매성을 갖고 있다. ‘발견된 오브제’는 일상의 기능성을 상실한 탈기호화된 사물이며, 초현실주의자들이 여기에 개인과 집단의 무의식을 투영함으로써 재기호화된다. 이 과정을 통해 평범했던 사물이 일상의 가치와 지각을 변화시키는 힘을 가진 특별한 사물로 변형된다. 비정형 오브제는 일정한 형태가 없는 특성으로 인해 패러다임 전환을 통한 끊임없는 생각의 진화와 이미지 확산을 가능하게 하여 궁극적으로 시적 도약을 이뤄낸다. ‘시-오브제’는 언어예술과 조형예술이 결합된 언어시각적 수수께끼를 제시함으로써 우연과 필연, 개인과 집단이 그물망처럼 얽힌 다의적인 의미와 복합적인 감각을 생산한다. 이러한 초현실주의의 오브제의 탈기호화-재기호화, 이미지 확산, 언어시각적 수수께끼 풀이 과정은 상상력이나 창의성이 촉발되는 구체적인 방법을 궁극해 하는 현대인들에게도 좋은 시사점을 준다. 어떤 사실이나 대상의 기능, 형태, 의미가 합리적인 연결성을 통해 채워졌을 때는 상상력이 개입할 틈이 없으므로, ‘백지’와 ‘침묵’의 영역을 적극적으로 탐사함으로써 상상력의 전이와 도약이 가능함을 보여주는 것이다.

이러한 초현실주의의 오브제 탐구 과정은 독자 혹은 관객들이 초현실주의 작품에 대해 갖게 되는 여러 선입견들에서 벗어나게 한다. 첫째, 초현실주의는 이질적인 이미지들의 충돌에 기인한 놀라움과 경이로움을 추구하였기에 초현실주의 작품들을 접하면 일견 매우 낯설고 인위적이라는 느낌을 받게 된다. 그런데 초현실주의자들이 오브제를 통해 현실에서 꿈으로, 객체에서 주체의 내밀한 부분으로, 평범한 일상에서 놀라운 상상력으로 전이하는 과정을 따라가다 보면 의도적으로 낯설음을 유발했다거나 아니면 마음 내키는 대로 모든 이질적인 잡동사니들을 총망라하여 작품을 만들어낸 것이 아님을 알게 된다. ‘발견된 오브제’, ‘비정형의 오브제’, ‘사-오브제’의 경우에서 볼 수 있듯이, 초현실주의 이미지는 꿈의 내용을 오브제로 구현하고, 오브제에서 자신의 욕망의 단편들을 발견해나가는 자연스러운 과정에서 생성되고 있다.

둘째, 무의식과 꿈, 상상력의 영역은 합리성을 벗어난 영역이기 때문에 이를 다룬 초현실주의 작품들은 비체계적이고 이해하기 힘들며 공감하기 쉽지 않다는 선입견을 가질 수 있다. 그런데 초현실주의자들은 오브제에 관한 모든 선형적인 고정관념을 벗어나 오브제를 변화하는 유기체로 응시한다. 식물, 동물, 광물, 인간이라는 종의 경계를 넘고, 기체·액체·고체의 물질성도 넘나들고, 평면/입체, 추상/구상의 경계를 체계적으로 넘나들면서 대상을 입체적으로 관찰하고, 그를 통해 다의적인 의미들을 끌어내고 있다. 이 과정을 통해 상상력의 진화과정을 응시하고, 그 과정과 정마다에 의미를 부여하고 있는 것이다. 초현실주의자들이 오브제를 탈코드화, 전치, 중첩, 병치하는 과정은 상상력과 무의식의 영역에 고유한 체계성과 개연성이 있음을 보여주고 있어서 꿈과 무의식을 상상력의 원천으로 삼아 창의적인 작업을 하고자 하는 사람들에게 시사점을 준다.

셋째, 초현실주의 오브제는 일상의 평범한 사물에서 출발하고 있으며, 초현실주의자들 또한 그들이 미학적인 염려에서 초월해있다고 주장하고 있으므로, 초현실주의 오브제는 예술작품이 아니며 미학적인 대상이 아니라는 선입견을 가질 수 있다. 그런데 초현실주의 오브제는 현실에 뿌

리를 둔 매우 구체적인 산물이며 일상의 현실에 깊이 뿌리박고 있어서, 상상력으로 비약하는 새로운 시적 동인이 된다. 무한한 잠재성을 지닌 오브제는 현실 속에서 잃어버린 꿈의 힘을 되찾는 데 기여한다. 많은 초현실주의 예술가들이 제시한 오브제들을 보면 미학을 의도하지 않아 더욱 미학적이고, 창의적인 작품을 만들려고 의도하지 않아 오히려 창의적이라는 역설을 발견하게 된다.

## 참고문헌

- Arp, Jean, "L'air est une racine", *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933.
- Aspley, Keith (ed.), *From Rodin to Giacometti : Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- Ballabriga, Michel, *Sémiotique du surréalisme*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Béhar, Henri, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002.
- Bellmer, Hans, *La petite anatomie de l'image* (1957), Paris, éd. Eric Losfeld, 1975.
- Breton, André, *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988.
- Breton, André, *Le surréalisme et la peinture* (1965), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- Breton, André, *La Révolution surréaliste* (1924-1929), réédition en facsimilé, n°1 à 12, de 1924 à 1929, éd. Jean-Michel Place, 1975.
- Breton, André, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, Paris, Point du jour, 1927.
- Breton, André, *Nadja* (1928-1962), Paris, Le Livre de Poche, 1964.
- Breton, André, *Les vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1955.
- Breton, André, *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, 1971.

- Breton, André, *Je vois, j'imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991.
- Clay, Jean, *Visages de l'art moderne*, Mulhouse and Lausanne, Editions Rencontre, 1969.
- Colombet, Marie J.A., *L'humour objectif : Roussel, Duchamp*, Paris, Publibook, 2008.
- Dali, Salvador, « Objets surréalistes », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931.
- Dali, Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dali* (1942), Paris, Gallimard, 2002.
- Dali, Salvador, "Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante 'L'Angélus' de Millet", *Minotaure*, 1, 1933.
- Duchamp, Marcel, in Michel Sanouillet (éd.), *Duchamp du signe - Écrits*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1975, 1994.
- Freud, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*(1905), Paris, Folio Essais, 1985
- Gervais, André, « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes », *Cahiers du MNAM* n° 30.
- Guigon, Emmanuel, *L'objet surréaliste*, Paris, Jeanmichelplace, 2005.
- Malt, Johanna, *Obscure Objects of Desire : surrealism, fetishism, and politics*, London, Oxford University Press, 2004.
- Marilou, Potvin-Lajoie, *La poétique du poème-objet chez André Breton*, Mémoire de maîtrise, Université de Québec à Chicoutimi, 2001.
- Noël, Bernard, *Magritte*, coll. «Les maîtres de la peinture moderne », Paris, Flammarion, 1976.
- Ottinger, Didier, *La sculpture au défi*, Paris, L'Échoppe, 2013.
- Ottinger, Didier (éd.), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris,

Gallimard, 2013.

Pascaline, Mourier-Casile, “Le poème-objet ou l'exaltation réciproque”, *La Licorne*, n° 23, 2006.

Passeron, René, *Encyclopédie du surréalisme*, éd. Somogy, Paris, 1975.

Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.

Powrie, Phil, “The Surrealist Poème-Objet”, in Silvano Levy(ed.), *Surrealism: Surrealist Visuality*, Edinburgh, Keele University Press, 1996, pp. 57-77.

Robertson, Eric, *Arp : painter, poet, sculptor*, New Haven, Yale University Press, 2006.

Rouget, François, *Poétique de l'objet : l'objet dans la poésie française du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, Champion, 2001.

Kiesler, Frederick, *Artiste-architecte, catalogue d'exposition*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

〈Résumé〉

## L'objet surréaliste et le processus de l'imagination

CHO Yun-kyung

Les surréalistes redécouvrent les objets quotidiens et les revivifient tout en les reliant aux champs du rêve, du fantasme et de l'imagination. Cet article a pour but d'observer le processus créatif et l'imagination polysémique produits dans cette démarche surréaliste de redécouverte des objets. Pour les surréalistes, l'objet n'est ni produit industriel ni création pure des artistes : il s'agit d'un objet trouvé portant un pouvoir magique qui relie le sujet à l'objet, le réel à l'art, le conscient à l'inconscient.

'L'objet trouvé', l'objet anamorphique et le poème-objet sur lesquels nous nous attardons ont respectivement l'ambiguïté fonctionnelle, l'ambiguïté formelle et l'ambiguïté sémantique. 'L'objet trouvé' est un objet sans code, privé d'une fonction normale. Les surréalistes font le travail de recodage en y projetant l'inconscient individuel et collectif. Dans ce processus, l'objet normal est transformé en objet spécial portant le pouvoir de changer la valeur et la perception quotidiennes. L'objet anamorphique, qui n'a pas de forme fixe, conduit continuellement l'évolution des pensées, le changement du paradigme et la diffusion des images pour aboutir au saut poétique. Quant au 'poème-objet', il fournit l'énigme verbovisuel pour créer la polysémie

et la plurisensorialité tout en entrelaçant le hasard et la nécessité, l'individu et le groupe.

De tels processus concernant les 'sans codage'-'recodage', la diffusion des images, l'énigme verbovisuel peuvent inspirer nos contemporains qui s'intéressent aux méthodes concrètes permettant de déclencher l'imagination et la créativité.

주 제 어 : 초현실주의, 초현실주의 오브제, 발견된 오브제, 비정형 오브제, 시-오브제

Le surréalisme, l'objet surréaliste, l'objet trouvé, l'objet anamorphique, le poème-objet

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

계제확정일 : 2015. 11. 10

## Conceptualisation de la théorie aspecto-temporelle

### – Notions distinctes des aspects fondamentaux et dérivés –

RO, Hee-Jin, Antoine BLAIS  
(Université Hankuk des études étrangères)  
Jean-Pierre Desclés  
(Université Paris-Sorbonne)

#### | Contents |

1. Introduction	2.2. Aspects dérivés
2. Théorie aspecto-temporelle	2.2.1. Accompli et Inaccompli
2.1. Aspects fondamentaux	2.2.2. Perfectivité et Imperfectivité
2.1.1. État	3. Conclusion
2.1.2. Événement	4. Bibliographies
2.1.3. Processus	

## 1. Introduction

Comme le temps et l'aspect sont étroitement liés au sein d'une catégorie grammaticale, il est difficile de traiter des marqueurs grammaticaux qui appartiennent soit à l'une soit à l'autre catégorie. En effet, aucune langue ne possède de marqueurs strictement temporels ou strictement aspectuels. Pour cela, nous partons du principe qu'il n'existe pas de distinction évidente entre les marqueurs grammaticaux aspectuels et les marqueurs grammaticaux temporels. Lors de notre étude, afin de prendre en compte la dualité des caractéristiques aspectuelles et temporelles des catégories grammaticales, nous privilégierons les valeurs aspecto-temporelle.

Le cycle des saisons et l'alternance entre 'la nuit' et 'le jour' nous invitent spontanément à nous interroger sur la représentation linéaire du temps. Par exemple, le calendrier de la civilisation des Mayas est de nature cyclique. S'il existe une orientation du flux temporel comme le processus de « vieillissement », le temps linguistique ne s'articule pas linéairement entre le présent, le passé et le futur.

Pour l'analyse aspecto-temporelle, il faut bien distinguer deux notions du temps : le temps externe et le temps linguistique. Le temps externe est celui des chroniques, des calendaires ou des cosmos. Selon Desclés(1994: 58), une conceptualisation du temps externe a conduit à un temps mathématique newtonien, idéalisé et représentable par une ligne droite.

Le temps linguistique est celui que nous allons étudier et conceptualiser à partir des marqueurs linguistiques issus des langues en remarquant qu'il produit des représentations cognitives et qu'il ne

s'articule pas comme l'opposition entre le présent, le passé et la futur. Ce temps linguistique peut être exprimé selon plusieurs référentiels temporels organisés par l'énonciateur. Nous rappelons la découverte de Whorf(1956), traduction française 1969, à propos de la langue Hopi qui souligne que la conception du temps des Hopis n'est pas newtonienne :

*« Je suis arrivé à la conclusion qu'il est inexact de considérer comme allant de soi qu'un Hopi connaissant seulement la langue Hopi et les idées culturelles de son propre milieu a les mêmes notions du temps et de l'espace que nous (...) il n'a pas de notion ou d'intuition générale du temps, selon laquelle celui-ci apparaît comme un continu s'écoulant régulièrement et dans lequel toute chose de l'univers se meurt à la même allure, hors d'un futur, à travers un présent, dans un passé; ou bien pour renverser l'image, dans laquelle l'observateur est emporté continûment au fil de la durée, à partir d'un passé et en direction d'un futur ».*

Benveniste(1974:73) a insisté sur la différence entre, d'un côté, le « temps chronique » ou le « temps physique » et, de l'autre côté, le « temps linguistique » :

*« Autre chose est de situer un événement dans le temps chronique, autre chose de l'insérer dans le temps de la langue. C'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps et le temps linguistique nous apparaît également irréductible au temps chronique et au temps*

*physique.* »

Selon Desclés et Guentchéva(2010:1), la conceptualisation de la temporalité conçue comme un axe linéaire dont le maintenant serait une coupure entre le passé déjà réalisé et le futur encore à venir est certainement un obstacle épistémologique pour décrire, structurer et finalement comprendre la temporalité, qui est organisée cognitivement par les langues, et que la linguistique doit reconstruire à partir d'une analyse sémantique des expressions temporelles et aspectuelles. L'observation des données du français (l'exercice peut être appliqué à d'autres langues) met bien en évidence la non-linéarité d'une temporalité catégorisée à partir des marqueurs grammaticalisés. Plus généralement, la temporalité ne peut pas être décrite dans un seul référentiel temporel homogène et symétrique autour du maintenant de l'énonciation. Il s'agit donc de penser la temporalité linguistique d'une façon plus complexe.

Les quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect que nous prenons en compte dans cet article sont les suivants :

1°/ La catégorisation aspectuelle la plus fondamentale se trouve entre « état », « événement » et « processus ». Elle repose sur des principes cognitifs de perception des situations référentielles appréhendées selon différents points de vue;

2°/ Le processus énonciatif ne peut pas être ramené à un simple « moment d'énonciation » ponctuel puisque chaque processus d'énonciation « consomme » du temps, il suppose donc un événement initial (le début de l'énonciation mais n'implique pas la prise en compte d'une fin);

3°/ Les trois notions aspectuelles (état, événement et processus) seront associées à trois types d'intervalles de validation de la relation

prédicative sous-jacente aux énoncés. Ces intervalles sont des intervalles composés d'instants. Cependant pour mathématiser ces notions aspectuelles, il faut faire appel à des intervalles topologiques et distinguer expressément des bornes ouvertes et des bornes fermées.

Dans ce travail, nous allons présenter la théorie aspecto-temporelle en distinguant les aspects fondamentaux d'avec ceux dérivés. En particulier, nous catégorisons les trois notions aspectuelles en détail : état - état permanent / état contingent (état descriptif, état résultatif, état d'activité), événement, processus - processus achevé / processus accompli / processus inaccompli. En outre, nous réétablissons la distinction entre différentes notions sur les aspects dérivés. Ce travail a donc pour but de définir chaque notion aspecto-temporelle avec les exemples pertinents.

## 2. Théorie aspecto-temporelle

La théorie aspecto-temporelle que nous abordons dans ce travail s'inscrit dans des traditions qui trouvent leurs origines dans les travaux de nombreux linguistes comme Benveniste(1966;1974), Cohen(1989), Comrie(1976;1981), Culioli(1999), Guillaume(1964), Jakobson(1986), Jespersen(1971;1987), Kurylowicz(1930;1949), Pottier(1992;2000), etc. Nous rappelons ici quelques définitions sur l'aspect. Pour Holt(1943:6), l'aspect concerne les différentes manières de concevoir l'écoulement du procès.

Comrie(1976:5) qui s'appuie sur cette définition, affirme que

l'aspect et le temps :

*« concernent le "temps (time)" de façon différente. (...) Le temps repère des situations dans le "temps (time)". (...) L'aspect ne concerne pas le "temps (time)" d'une situation en ne mettant aucun rapport à d'autre point du temps (time), mais il concerne plutôt des circonscriptions internes temporelles d'une situation. »*

La théorie aspecto-temporelle propose une représentation formelle et opératoire, ce qui la rend implémentable et simulable sur le plan informatique. Nous allons nous restreindre ici, entre autres, aux descriptions générales de la catégorie aspecto-temporelle en prenant appui sur les travaux linguistiques de ces auteurs.

Le temps et l'aspect sont étroitement liés à une catégorie grammaticale. En français, considérer des marques grammaticales suivant un angle uniquement temporel ou aspectuel rendraient quasi-impossible le traitement des marqueurs grammaticaux. Néanmoins, nous distinguons ces deux notions pour des raisons de commodité : d'une part l'aspect construit un procès à partir d'une relation prédicative atemporelle ; d'autre part le temps renvoie plutôt à un repérage du procès par rapport à l'énonciateur. Autrement dit, l'aspect renvoie à une visée de la relation prédicative que se représente l'énonciateur et le temps renvoie à des relations qui situent soit le procès dans le référentiel de l'énonciateur, soit dans un autre système référentiel, ou bien qui situe le procès par rapport à l'énonciation de l'énonciateur et par rapport à d'autres procès.

Il existe plusieurs concepts fondamentaux pour traiter l'analyse aspecto-temporelle:

(i) Une différence doit être clairement établie entre les référentiels temporels organisés par l'énonciateur qui constituent une

modélisation du « temps linguistique » et les référentiels chronologiques organisés à partir d'une cosmologie externe qui est le temps des étoiles et des planètes à la fois linéaire et cyclique ;

(ii) Il est nécessaire de prendre en compte dans la modélisation du temps linguistique, différents registres sous-jacents à toute référence aspecto-temporelle verbalisée dans un texte: le registre ou référentiel énonciatif directement lié à l'énonciation et les différents registres (ou référentiels) narratifs qui sont relativement indépendants de l'énonciation;

(iii) La notion de repère origine du référentiel temporel de l'énonciateur est essentielle pour organiser la référence temporelle et aspectuelle ; ce repère origine est le premier instant du non réalisé.

## 2.1. Aspects fondamentaux

L'aspect ne se manifeste pas seulement par des morphèmes grammaticaux. En effet, ces derniers encodent des opérations qui portent sur toute la relation prédicative. Par ailleurs, chaque lexème verbal encode une signification intrinsèque, ou plus exactement, un réseau de schèmes sémantico-cognitifs. Le lexique verbal manifeste quatre domaines qui entrent en interaction avec des opérations aspectuelles et temporelles; ce sont les domaines suivants : statique, cinématique, dynamique et causation(Desclés, 1994:68). Parler de «la » catégorie aspecto-temporelle et non pas «des» catégories du temps et de l'aspect peut apparaître aux yeux de nombreux linguistes comme extrêmement arbitraire. L'aspect renvoie à une visée de la relation prédicative que se représente l'énonciateur; est-elle statique ou évolutive? Lorsqu'elle est évolutive, est-elle appréhendée dans son

développement ou dans son résultat, atteint-elle son terme ou bien est-elle stoppée avant d'avoir atteint son terme? L'énonciateur s'intéresse-t-il au procès dans ses phases antérieures, ses phases initiales, internes ou terminales, ou dans ses phases résultatives? Le temps renvoie à des relations qui d'une part, situe soit le procès dans le référentiel de l'énonciateur, soit dans un autre système référentiel, et d'autre part situe le procès par rapport à l'énonciation de l'énonciateur et par rapport à d'autres procès(Desclés, 1993:7).

Pour la catégorie grammaticale du temps et de l'aspect, nous utilisons depuis longtemps dans notre conceptualisation théorique, des diagrammes des intervalles topologiques qui représentent des zones de validation d'une relation prédicative. Les principales valeurs sémantiques des marqueurs aspecto-temporels dans les langues peuvent donc être visualisées selon des intervalles topologiques (ouverts et fermés). L'aspect caractérise une relation prédicative que l'énonciateur se représente: relation prédicative aspectualisée, c'est-à-dire qu'une relation prédicative est le résultat des opérations de prédication, de détermination, de thématization et elle peut se manifester sous la forme de trois aspects principaux: état, événement et processus. Dans la conception que nous adoptons, l'opposition d'état/événement/processus est essentielle et nous allons la définir comme

suit:

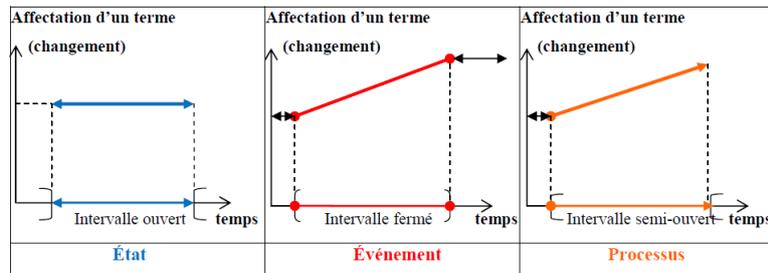


Schéma 1 : Représentation bi-dimensionnelle de trois aspects fondamentaux

### 2.1.1. État

L'aspect d'état exprime une situation stable, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun changement ou mouvement dans la situation représentée. Toutes les phases de l'état sont équivalentes entre elles. L'état ne possède ni premier instant qui exprime le début de l'état, ni dernier instant qui exprime la fin. Par conséquent, contrairement aux autres études sur l'aspect où l'état n'est pas borné (Kamp, 1981; 1984; Vendler, 1967), excluant simplement les bornes, nous soutenons que l'état est borné. L'état représente une situation stable impliquant une certaine durée du temps et il est validé, et réalisé toujours dans un intervalle topologique d'instant ouvert 'O'. Autrement dit, la zone temporelle où un état est considéré comme vrai (intervalle de validation de la relation prédicative aspectualisée) est un intervalle topologique ouvert. Puisque tout changement est exclu, on ne peut donc pas considérer qu'un état puisse exprimer un événement initial ou un événement final. Surtout, l'« état résultant », qui est considéré comme le quatrième aspect de base, est un état qui résulte d'un événement précédent et qui est un état acquis par le sujet, constituant donc une nouvelle propriété. C'est la valeur prototypique

du « parfait » ou de l'« accompli du présent » (en grec, en bulgare, en albanais ...) qui exprime un état présent, car concomitant avec son énonciation. L'anglais utilise la forme de « present perfect » pour traduire cette valeur, à l'opposé du prétérit qui exprime un événement passé. Comme étant un état, il est réalisé sur un intervalle ouvert 'O'; cet état étant contigu et adjacent à l'événement accompli qui l'a engendré. La relation prédicative concernée par cet aspect est résultative, il est nécessaire d'en déduire qu'il existe un événement antérieur à la résultativité, réalisé sur un intervalle fermé 'F' (l'événement accompli) tel que sa borne droite d'accomplissement ' $\delta(F)$ ' qui coïncide exactement avec la borne gauche ' $\gamma(O)$ ' de l'état résultant. Cette borne droite de l'événement ' $\delta(F)$ ' est une « coupure continue » (sans saut et sans lacune) puisqu'elle sépare la zone événementielle de la zone résultative ; elle appartient à l'événement et n'appartient pas à l'état qui en résulte.

Nous avons plusieurs sortes d'états. Pour la première distinction, il existe l'état contingent et l'état permanent; l'état contingent est encore sous-catégorisé pour la deuxième distinction: état descriptif, états résultatifs et état d'activité. Donnons ici quelques exemples selon chaque catégorie d'état.

#### (1) ÉTAT CONTINGENT

Exemple. Maintenant, tu viens d'avoir douze ans, tu es grand.

: « Maintenant » est l'indication d'un événement de transition entre l'état antérieur « tu n'as pas douze ans » et l'état actuel « tu as douze ans », concomitant à l'état « tu es grand ».

L'état contingent se subdivise encore en plusieurs catégories: état descriptif, états résultatifs, état d'activité.

### 1.1 État descriptif

Exemple a. Hier, il faisait beau.

: « Hier » et « il faisait beau » décrivent deux situations stables, donc deux états. « Hier » est un marqueur déictique qui se met dans la zone de référence prise en charge par l'énonciateur. L'état « il faisait beau » est inséré à l'intérieur de la zone de référence « Hier ».

Exemple b. Ce jour-là, le temps était beau.

: « Ce jour-là » détermine un état (une zone de référence dans un récit) qui n'est pas repérable par rapport à l'acte d'énonciation, il fait partie du référentiel narratif. Cet état est descriptif en constituant un arrière-fond pour la narration. L'état « le temps était beau » est inséré à l'intérieur de la zone de référence « Ce jour-là ». L'imparfait du verbe être indique la valeur aspectuelle d'état.

### 1.2 État résultatif

Il existe plusieurs états résultatifs. Ces états sont caractérisés par un événement explicite antérieur et contigu à l'état résultatif. Ce dernier état est le produit de la réalisation de l'événement. Les principaux états résultatifs sont : état résultant, état passif, état d'expérience, état conséquent et nouvel état.

#### (1,2,1) État résultant

Exemple. Jean a obtenu son bac, il peut être inscrit dans une université.

: l'événement « Jean a obtenu son bac » conduit à l'état résultant « Jean a (actuellement) son bac », qui est un état présent, concomitant à l'acte d'énonciation : cet état est acquis par un agent

et résulte de l'occurrence de l'événement qui lui est immédiatement antérieur (Jean a obtenu son bac). Dans ce contexte, le Passé composé focalise l'attention sur l'état résultant et non sur l'événement qui lui donne naissance.

(1.2.2) État passif

Exemple. La porte a été ouverte.

: cet état affecte un patient. Il est adjacent au processus d'ouverture qui a amené à cet état de la porte.

(1.2.3) État d'expérience

Exemple. Jean a été en Allemagne.

: cet état est contigu et postérieur à une classe non vide d'événements. Dans l'exemple, il y a eu au moins une occurrence de l'événement « Jean a été en Allemagne ».

(1.2.4) État conséquent

Exemple. Pierre a rencontré Marie au cinéma.

: cet état est lié essentiellement à la signification du verbe. Dès que l'événement a lieu, il en résulte immédiatement un état qui en est la conséquence.

(1.2.5) Nouvel état

Exemple. Le conducteur n'a pas vu le feu passer au rouge et, une minute après, la voiture se renversait...<sup>1)</sup>.

---

1) Dans cet exemple, la séquence « la voiture se renversait » utilisant l'un Imparfait est commutable avec le Passé simple (la voiture se renversa) ou le Passé composé (la voiture s'est renversée). La différence aspectuelle est la suivante: avec

: cet état est pris dans l'univers discursif à la suite d'un événement transitionnel qui change l'état de discours narratif. L'occurrence de l'événement donne naissance à ce nouvel état qui change complètement l'univers sous-jacent au discours.

### 1.3 État d'activité

Exemple. L'armée est en marche <-> L'armée est en train de marcher

: le premier énoncé renvoie à un état d'activité alors que le deuxième renvoie au processus inaccompli. La différence sémantique entre les deux valeurs aspectuelles est subtile, et elle ne doit pas être ramenée à une simple distinction stylistique. Cet état « efface » l'évolution sous-jacente pour opposer un état d'activité à un autre état (par exemple de non activité). Chaque état activité est donc associé à un processus évolutif.

### (2) ÉTAT PERMANENT

Exemple. La Terre est ronde.

: pour chaque phase de l'état permanent, la relation prédicative sous-jacente reste toujours vraie.

## II.1.2. ÉVÉNEMENT

L'événement indique une discontinuité d'une situation stable. Il est

---

le Passé simple, il y a simplement énonciation d'une occurrence de l'événement « la voiture se renverse », avec l'Imparfait, nous n'insistons pas sur l'événement lui-même mais sur l'état qui est conséquence de cet événement, donc un nouvel état de l'univers discursif sous-jacent, différent de l'état de l'univers antérieur à l'occurrence de l'événement.

l'expression d'une occurrence qui apparaît sur un arrière-fond stable. L'occurrence d'un événement peut changer l'état de l'univers ou le laisser stable. Un événement est une situation qui coupe l'état : avant l'événement il existe un premier état, et après l'événement il existe un deuxième état qui est différent du premier. Le procès événementiel implique alors nécessairement un changement initial et final, ainsi l'événement est réalisé dans un intervalle topologique d'instant fermé 'F'. Cependant, il est validé uniquement à la borne finale, c'est-à-dire qu'un événement est complété uniquement à sa borne droite fermée. Sa durée est exprimée par la distance entre les deux bornes qui séparent l'état avant l'événement et l'état après l'événement. Un cas particulier d'événement est l'événement ponctuel dont l'intervalle de validation est réduit à un instant unique (par exemple, La bombe a explosé en un instant). Ainsi, l'événement n'est pas nécessairement ponctuel mais il est plutôt une expansion de l'événement ponctuel. Chaque événement peut introduire une modification du cadre statique initial. Chaque état borné est encadré par deux événements : l'événement gauche (éventuellement ponctuel) qui conduit à l'état et l'événement droit (éventuellement ponctuel) qui fait sortir de l'état.

S'il existe deux événements distincts, ils entretiennent trois types de relations temporelles: soit ils se suivent dans une séquence narrative, soit ils sont simultanés, soit l'un est emboîté dans l'autre. Prenons des exemples d'événements qui s'inscrivent dans une succession:

(1) Le temps était beau (ETAT1) pourtant Pierre était angoissé (ETAT2). Il admira une dernière fois le paysage (EVEN1) puis il soupira longuement (EVEN2). Il enfourcha ensuite rapidement son

vélo (EVEN3) et se résolut à se diriger vers l'embarcadère (EVEN4) quand lui vint l'idée (EVEN5) de refuser le contrat (EVEN6).

Commentaire : L'état « Le temps est beau » (ETAT1) détermine un état descriptif de référence. Cet état contient (au sens large) un autre état « Pierre est angoissé » (ETAT2) simultanément avec une partie de (ETAT1). Les différents événements du récit viennent s'inscrire dans leur succession à l'intérieur de l'état (ETAT2). L'événement EVEN5 « Il lui vient une idée » crée un autre référentiel des états mentaux de Pierre (ETAT3). Dans ce nouveau référentiel (représentation mentale), l'événement « Pierre refuse de signer le contrat » (EVEN6) trouve sa place.

Poursuivons le texte précédent (1) :

(2) (...) Tout à coup, le ciel s'obscurcit (EVEN7) et très vite l'orage éclata (EVEN8) Pierre se réfugia (EVEN9) dans une remise et réfléchit (EVEN10). Son angoisse disparut (EVEN11). Il pensait aux heures heureuses (ETAT4) qui s'étaient écoulées la veille avec...(ETAT5).

Commentaire : L'événement « le ciel s'obscurcit » (EVEN7) introduit un changement dans l'univers de référence, dont l'état antérieur était : « le temps est beau » (ETAT1); cet événement (EVEN7) établit une transition entre l'état (ETAT1) et le nouvel état créé par l'occurrence de cet événement, d'où l'état (ETAT'1) (« le temps n'est plus beau ») actualisé dans le récit mais non verbalisé dans le texte. Les événements (EVEN8), (EVEN9), (EVEN10) viennent maintenant s'inscrire à l'intérieur de l'état (ETAT'1). L'événement «

son angoisse disparaît » (EVEN11) introduit un autre changement dans l'univers référentiel, cet événement est une transition entre l'état « Pierre est angoissé » (ETAT2) et le nouvel état « Pierre n'est plus angoissé » (ETAT'2), créé par l'occurrence de l'événement (EVEN11). L'état « Pierre pense aux heures heureuses » (ETAT4) engendre un état mental (ETAT'4) (l'état mental des pensées de Pierre). D'autres états (ETAT5) viennent s'inscrire à l'intérieur de cet état mental.

Souvent, beaucoup d'auteurs considèrent que les dates sont des instants ponctuels. Pour notre part, les dates ne renvoient pas à des événements ponctuels mais plutôt à des états. De plus, un événement peut être sécant à un processus inaccompli ou s'insérer à l'intérieur d'un état. En français, le Passé simple renvoie toujours à la valeur aspectuelle d'événement.

### II.1.3. PROCESSUS

L'aspect de processus exprime une situation évolutive qui a nécessairement un changement initial, c'est-à-dire qu'il y a un événement initial indiquant le début du processus et toutes les phases du procès ne sont pas identiques, car elles sont évolutives. Cependant nous ne savons pas souvent quand la situation processuelle se termine : ainsi, nous ne prenons pas en compte la fin du processus et cette borne finale reste toujours ouverte. Le processus est réalisé sur un intervalle topologique semi-ouvert d'instant  $J$ , c'est-à-dire la borne gauche de l'intervalle est fermée et la borne droite est ouverte. Quant à une situation processuelle, nous ne nous intéressons pas au terme final où l'intervalle de processus sera validé.

Elle se déploie en étant orienté éventuellement vers un terme explicite. Lorsque le processus atteint un terme, soit le terme final du processus on dit alors que le processus est téléique, par exemple, « Il a couru jusqu'au bout le Marathon de Paris », soit un terme qui est imposé au développement du processus avant même qu'il ait atteint son terme final par exemple, « Il a couru pendant 20km dans le Marathon de Paris » le processus n'est plus saisi dans son développement mais il est saisi dans sa globalité; dans ce cas, il est caractérisé par un premier instant de validation (le début du processus) et par un dernier instant de validation (la fin du processus), c'est-à-dire le terme du processus. Dans ce cas, dès que le processus a atteint un terme, il engendre à la fois un événement et un état contigu à l'événement. Cet état est contigu à l'événement et il exprime l'état résultant d'un des actants de la relation prédicative sous-jacente au procès, après le terme du processus, c'est en fait l'état qui résulte du processus ayant atteint un terme (état résultatif). Nous devons faire une distinction entre achèvement et accomplissement; une telle distinction est fondamentale pour rendre compte des problèmes aspectuels dans les langues, en particulier pour les phénomènes aspectuels dans les langues slaves.

Comrie (1976:41) insiste sur la notion de processus dans son ouvrage:

*« Il a été noté que la progressivité est intimement liée avec la non stativité inhérente de la situation qui est en train d'être décrite ».*

Schématiquement, il existe alors trois types de processus<sup>2</sup>):

processus achevé, processus accompli<sup>3)</sup> et processus inaccompli.

Processus achevé: si un processus atteint un terme final(ou un Nous but visé) et qu'il ne peut plus continuer au-delà de ce terme, ce processus est appelé processus achevé: par exemple, boire complètement un verre de lait, lire un roman jusqu'à la fin. Le processus achevé engendre un événement achevé qui assume une transition entre une situation initiale et une situation finale et dans ce cas, la situation finale devient concomitante avec l'état résultant qui est engendré par le processus achevé.

Processus accompli: lorsqu'un processus atteint un terme qui n'est pas nécessairement le terme final du processus, le processus est dit processus accompli et il engendre un événement accompli. Le terme de processus peut coïncider avec le terme final ou non. Dans ce dernier cas, le terme final, lorsqu'il est manifesté, est situé au-delà du terme de l'accomplissement et l'état résultant n'est pas concomitant avec l'état final du processus achevé: par exemple, boire du vin, lire un roman pendant 2 heures.

Les exemples suivants montrent une distinction entre « l'achevé » et « l'accompli »:

- (1) a. Pierre a couru toute la matinée: processus accompli
- b. Ce matin, Pierre a couru un 100 mètres: processus achevé

---

2) Les notions d'accompli, d'inaccompli ainsi que d'achevé sont bien définies dans la partie suivante, §II.2. Nous empruntons ici ces notions pour distinguer les différents types de processus.

3) Les deux processus(soit achevé soit accompli) engendrent un événement et le résultat de cet événement est un état résultant qui est engendré.

- (2) a. Ce matin, Pierre a peint un mur pendant une heure:  
processus accompli
- b. Cette semaine, Pierre a peint le mur de sa chambre en  
une heure: processus achevé

Commentaires : dans l'exemple (1a), nous avons un processus accompli: le processus a certes atteint un terme (d'accomplissement) mais aucun terme final n'est assigné au processus. Le processus accompli engendre un événement (« Pierre a couru ») et un état résultant « Pierre a la propriété d'avoir couru ». Dans (1b), un terme final est clairement assigné au processus « courir »: tant que le cent mètres n'a pas été couru, on ne peut pas dire que le processus a été achevé; le processus est ici non seulement accompli mais aussi achevé puisqu'il est signifié par l'énoncé que le terme final a été atteint; l'événement engendré est lui aussi achevé et complet; l'état qui en résulte « Pierre a la propriété d'avoir couru un 100 mètres » est concomitant avec l'état final « le 100 mètres est couru ». Dans (2a), nous avons seulement un processus accompli car rien n'est dit sur l'achèvement du mur (le co-énonciateur ne sait pas si le mur a été entièrement peint); ce processus engendre un événement accompli « Pierre a peint un mur » et l'état qui en résulte « Pierre a la propriété d'avoir peint un mur » n'est pas concomitant avec l'état final qui affecterait le mur « le mur qu'a peint Pierre est entièrement peint ». Dans (2b), nous avons un processus achevé: « le mur de la chambre de Pierre est entièrement peint » et, cette fois, l'état résultant « Pierre a la propriété d'avoir peint le mur de sa chambre » est concomitant avec l'état final « le mur est complètement peint ».

Processus inaccompli: c'est un processus qui a un début sans prendre en compte le dernier instant. Ce processus inaccompli n'engendre ni un événement, ni un état résultant. Un processus inaccompli peut se dérouler dans le réalisé passé(Pierre était en train de travailler quand...) ou être concomitant au processus énonciatif lui-même(Pierre est en train de travailler; dans le premier cas, le repère est donné par un événement sécant au processus en cours(...quand Marie lui a téléphoné; dans le second cas, le repère coïncide avec le repère T0, premier instant du non réalisé.

Un processus inaccompli peut impliquer un terme final qui est évidemment non atteint à l'instant où est placé le repère ou n'impliquer aucun terme final:

- (3) a. En ce moment, Pierre est en train de courir un cent mètres: le terme final est impliqué  
 b. À ce moment là, Pierre courait un cent mètres: le terme final est impliqué  
 c. En ce moment, Pierre court: aucun terme final n'est impliqué  
 d. À ce moment là, Pierre courait: aucun terme final n'est impliqué

Commentaire: dans (3a), un terme du processus est signifié mais en prenant le repère T0(lié au processus d'énonciation), il est affirmé que le terme final n'est pas encore atteint: ce qui est déjà réalisé se trouve donc à gauche du repère, ce qui n'est pas encore dans le non réalisé se situe à droite du repère. Dans (3b), la situation est la même, mais cette fois, le repère n'est plus T0 (lié au processus

énonciatif) mais un autre repère T1, antérieur à T0, indiqué explicitement par « à ce moment là ». Dans (3c) comme dans (3d), aucun terme du processus n'est signifié.

Beaucoup d'auteurs n'ont pas recours à la notion de processus mais opposent les états aux événements (Kamp, 1981;1984; Kamp et Rohrer, 1983; Vet, 2011). Certains distinguent parfois différents types d'états, les états descriptifs et les états d'activité (Pottier, 1992;2000). Dans ce cas, les états d'activité correspondent à ce que nous cherchons à conceptualiser par « processus ». Il ne s'agit cependant pas d'une simple différence terminologie, mais d'une différence théorique qui engage la catégorie aspecto-temporelle. Comme nous avons déjà vu, l'état d'activité ne correspond pas exactement au processus. Nous pouvons donc caractériser le processus comme suit:

- 1°/ Il a une valeur aspectuelle d'inaccompli;
- 2°/ Il se déploie depuis un premier instant jusqu'à une borne d'inaccomplissement;
- 3°/ À la borne d'inaccomplissement, rien n'est signifié sur la continuité du processus à cette borne et au-delà;
- 4°/ Il se déploie sur une zone temporelle de validation représentée par un intervalle fermé à gauche et ouvert à droite;
- 5°/ Lorsqu'un événement est sécant à un processus inaccompli, plusieurs cas peuvent se produire: soit le processus est interrompu par cet événement, soit le processus se continue au-delà de l'occurrence de l'événement sécant.

Finalement, ces trois notions aspectuelles de base état/événement /processus peuvent donc être classées selon différents types de procès:

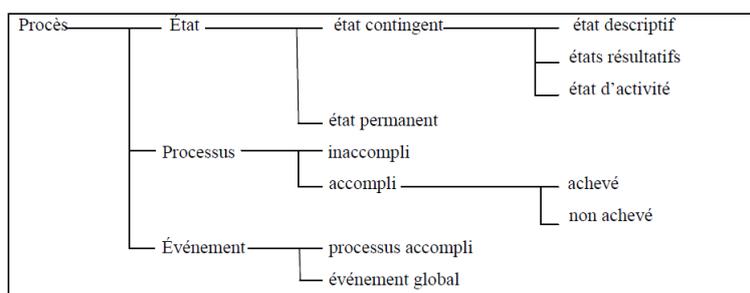


Schéma 2 : Classification des aspects fondamentaux

## 2.2. Aspects dérivés

Notre démarche s'inscrit résolument dans une perspective cognitive. Les catégorisations qui sont opérées par les langues capturent ces catégorisations opérées par la perception pour les intégrer dans des systèmes de représentations symboliques grammaticalisées. Les notions d'état, de processus et d'événement sont constitutives du système des valeurs sémantiques de la catégorie aspecto-temporelle. Sans ces trois notions fondamentales, il nous paraît sinon impossible du moins très difficile, de bien cerner les valeurs sémantiques attachées aux jeux d'opposition, comme: accomplissement /inaccomplissement; achèvement/non achèvement; perfectivité/imperfectivité; progressivité; actuel/inactuel etc., que l'on retrouve dans la littérature générale sur l'aspect(Comrie, 1976; Cohen, 1989).

La trichotomie sémantico-cognitive de base état/processus/événement et les notions qui en dérivent directement « processus inaccompli », « processus accompli », « processus achevé », « événement engendré par un processus », « événement incomplet (non achevé) », « événement achevé ou complet », « état résultant



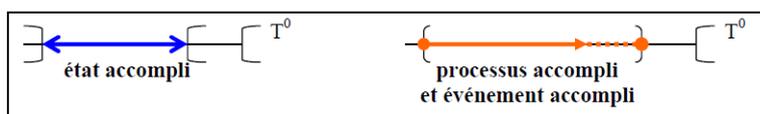


Schéma 3. Différents types d'accomplis dans le passé

Ces valeurs aspectuelles d'accompli ne sont pas concomitantes par rapport à l'énonciation. Nous avons cependant des accomplis actuels, ce sont les états résultatifs qui sont issus de l'accomplissement de l'événement qui leur ont donné naissance :

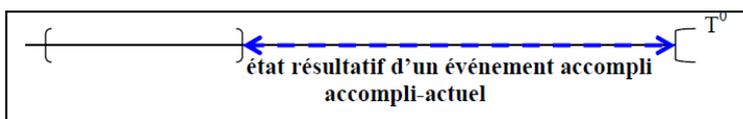


Schéma 4. État accompli actuel

Il est clair que le repère pris pour l'accomplissement n'est pas nécessairement le repère d'énonciation  $T^0$ . D'autres repères temporels  $T'$  peuvent être utilisés et les états et événements sont alors accomplis par rapport à  $T'$ , qui se substitue au repère  $T^0$ .

La notion d'inaccompli, recouvre plusieurs valeurs plus spécifiques qui sont repérées, par identification ou concomitance, par rapport au repère  $T^0$  d'énonciation des inaccomplis actuels. Nous avons ainsi les valeurs d'état inaccompli actuel, et de processus inaccompli actuel, dont leurs bornes droites sont concomitantes à la borne droite du processus énonciatif. Nous avons également la valeur de processus inaccompli dans le passé; ce processus étant inaccompli par rapport à un repère  $T'$ , translaté de  $T^0$  dans son passé,  $T'$  est un substitut de  $T^0$ .

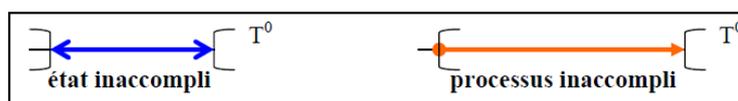


Schéma 5. Différents types d'inaccomplis actuels

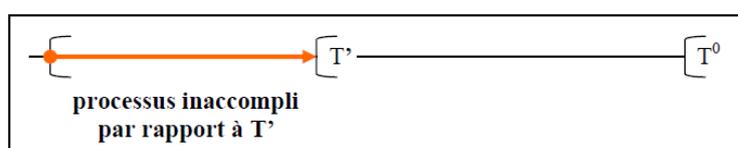


Schéma 6. Processus inaccompli par rapport à T', distinct de T0

Prenons les quelques énoncés suivants :

- (a) La porte est ouverte
- (b) En ce moment, Jean ouvre la porte du garage
- (c) Cette porte s'ouvre facilement
- (d) La porte du jardin a été ouverte ce matin
- (e) Le commandant a ouvert la porte du fort : l'escadron peut entrer
- (f) Le commandant a ouvert la porte du fort à 6 heure du matin

Nous pouvons maintenant préciser les valeurs aspectuelles de ces différents énoncés. L'énoncé (a) dénote un état contingent (inaccompli actuel). L'énoncé (b) dénote un processus inaccompli concomitant au processus énonciatif, le processus décrit une propriété évolutive de l'agent (exprimé, ici, par Jean). L'énoncé (c) dénote un processus inaccompli qui décrit une propriété évolutive qui affecte un actant non-agent (c'est une valeur médio-passive). L'énoncé (d) est au passif, sa valeur aspectuelle est celle d'un état passif qui affecte l'actant patient, cet état a été engendré pour un

processus antérieur accompli qui impliquait un agent (non spécifié). L'énoncé (e) est un état résultant accompli actuel, il résulte d'un processus accompli; il décrit une propriété acquise par l'actant agent à la suite du processus mené jusqu'à un certain accomplissement (il s'agit ici de la valeur dite du « parfait »). L'énoncé (f) dénote l'occurrence d'un événement accompli, antérieur à son énonciation.

Prenons d'autres énoncés :

- (g) La porte était ouverte,[on pouvait donc entrer]
- (h) Jean ouvrait la porte du garage[lorsque subitement un chat noir a surgi]
- (i) Cette porte s'ouvrait facilement[on pouvait donc entrer sans problème]

La valeur aspectuelle de (g) est une valeur d'état accompli. Les valeurs aspectuelles de (h) et de (i) sont des valeurs de processus inaccompli par rapport à un événement réalisé (h) ou potentiel (i), mais ces processus sont non concomitants par rapport à l'énonciation, contrairement à leurs homologues (b) et (c).

La correspondance entre ces deux notions aspectuelles accompli/inaccompli et les notions aspectuelles fondamentales état/événement/processus est précisée dans les figures suivantes:

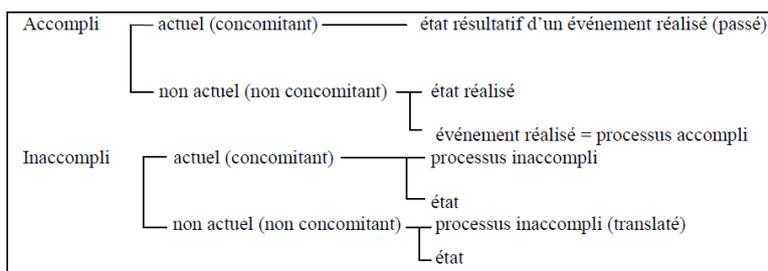


Schéma 7. Opposition de base entre accompli / inaccompli

Inversement, à partir des trois notions aspectuelles de base état/événement/processus, nous pouvons dériver une opposition aspectuelle fondée sur accompli/inaccompli :

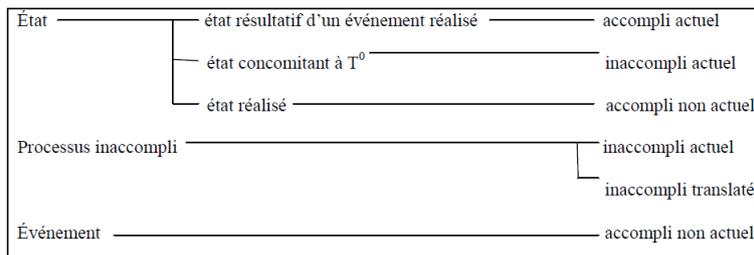


Schéma 8. Opposition de base entre trois aspects fondamentaux permettant de dériver les notions aspectuelles accompli/inaccompli

### II.2.2. Perfectivité et Imperfectivité

Nous abordons maintenant l'opposition notionnelle « imperfectivité/perfectivité », spécifique aux langues slaves. Cette opposition est analysable à l'aide des notions de base.

La perfectivité implique l'achèvement d'un processus ou d'un événement engendré qui devient ainsi complet. Tous les emplois

perfectifs semblent renvoyer à une borne d'achèvement: le processus ne pouvait pas être étendu au-delà de cette borne. L'événement perfectif est donc complet et achevé.

L'imperfectivité est plus délicate à cerner car plus complexe puisqu'elle englobe à la fois l'inaccomplissement (d'un processus ou d'un état : la borne droite est ouverte dans ces deux cas) et l'accomplissement simple, dont rien n'est signifié à propos de l'achèvement - ce que nous avons désigné par « non-achèvement ».

Il est clair que la notion de perfectivité implique la notion d'accomplissement mais pas l'inverse: toute situation caractérisée par l'achèvement est nécessairement accomplie. L'opposition sémantique grammaticalisée entre perfectivité et imperfectivité doit être alors soigneusement différenciée de l'utilisation conceptuelle beaucoup trop générale qui en est faite par certains auteurs comme Langacker(1987: 254-267) ou même Guillaume(1964). Par ailleurs, une étude beaucoup plus approfondie serait nécessaire pour décrire finement l'opposition sémantique entre perfectivité et imperfectivité dans les langues slaves, et analyser son fonctionnement pour chacune des langues. Prenons ici les notions de perfectivité et d'imperfectivité dans un sens plutôt grammatical, c'est-à-dire que les notions sémantiques sont associées à des marqueurs morphologiquement identifiables, comme par exemple les opérateurs morphologiques de préverbaton.

Devant l'ambiguïté des termes perfectif/imperfectif, on voit apparaître ceux de perfectivité et d'imperfectivité dans les travaux des slavistes. Comrie<sup>4)</sup> a choisi d'utiliser les termes de perfectif/imperfectif,

---

4) Le modèle élaboré par Comrie et par Cohen aborde le temps et l'aspect verbal dans des langues très variées et non apparentées, ce qui est exceptionnel dans la littérature concernant le domaine du temps et de l'aspect. Or, les modèles

lesquels puisent leur origine dans la tradition latine mais sont utilisés pour traduire l'expression russe *soveršennyj/nesoveršennyj* et ces termes sont maintenant solidement ancrés dans la tradition linguistique anglaise:

*« ... la perfectivité indique le point de vue d'une situation comme un tout (single whole) sans distinction des différentes phases qui composent cette situation alors que l'imperfectif attire l'attention essentiellement sur la structure interne de la situation, (...) il s'en suit que la perfectivité implique plutôt une absence de référence explicite sur la composition interne de la situation que l'indication explicite de l'absence d'une telle composition temporelle interne ».*(Comrie,1976 :16,21)

La notion sémantique de « parfait » est étroitement liée à l'accomplissement (pas nécessairement l'achèvement) d'un processus (ou événement accompli) et à l'état qui en résulte. Le « parfait du présent » est caractérisé: 1°) à l'aide d'une « coupure continue » entre un événement et l'état qui en résulte; cette coupure introduit un changement, c'est-à-dire un passage de borne entre l'événement et l'état qui lui est adjacent; 2°) par l'état résultant qui est un état acquis par le sujet de la relation prédicative. Le parfait présent, au moins en indo-européen, est un « état présent résultant d'une action passée » (Kurylowicz, 1966:59), c'est à dire, dans notre terminologie, un état résultant construit par l'accomplissement d'un événement antérieur et

---

théoriques et les définitions de l'aspect verbal sont radicalement différents pour ces deux auteurs.

immédiatement adjacent. Notre définition permet de donner un fondement théorique aux descriptions associées au parfait:

*« [le parfait] établit [donc] un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation prend place. (...) C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant : c'est donc le temps que choisira quiconque veut faire retenir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent ».* (Benveniste, 1966:244)

Certains linguistes comme Kuryłowicz(1949), Holt(1943) n'utilisent pas la notion d'intervalle dans leurs descriptions théoriques. Dans le même esprit, Comrie(1976) décrit les phénomènes aspectuels sans faire appel à la notion d'intervalle. Pourtant, la plupart des descriptions intuitives « font comme si » la situation se déroulait sur un certain intervalle temporel:

*« le perfectif dénote une situation complète, avec commencement, milieu et fin. [...] comme déjà mentionné, la perfectivité est en aucune façon incompatible avec l'expression explicite de la durée d'une situation ».* (Comrie, 1976:18)

Quant à la notion d'aoriste<sup>5)</sup>, elle est étroitement liée à la notion d'événement dans la plupart des systèmes grammaticaux qui ont recours à cette notion sémantique. Remarquons à propos de l'aoriste

---

5) Sur la notion d'aoriste, voir Guentchéva (1991:83-116).

que certaines notions aspectuelles sont tout à fait compatibles entre elles alors que certaines descriptions, faute de définitions précises et adéquates, tendent à les opposer. Ainsi, la notion de durativité est compatible avec la notion d'aoriste. Une durée est une mesure de la « longueur » d'un intervalle temporelle ou de la distance entre deux bornes (ouvertes ou fermées), c'est-à-dire entre deux instants. Or, il est souvent dit que l'aoriste du grec ancien exprime la ponctualité d'un événement. Pourtant, certains aoristes grecs sont entièrement compatibles avec l'expression d'une durée. En fait, un aoriste du grec ancien dénote un événement qui n'est pas nécessairement ponctuel, d'où sa compatibilité avec des durées. Dans le même esprit, il est souvent dit que le « Passé simple » français signifierait la ponctualité et s'opposerait alors à l'imparfait caractérisé, lui, par le trait de durativité. Une telle opposition est évidemment erronée: le Passé simple est compatible avec une durée (il régna pendant trente ans), la durativité est une conséquence des valeurs aspectuelles déterminées par l'Imparfait qui renvoie toujours à un état ou à un processus inaccompli.

La durée est « naturellement » compatible avec un processus inaccompli. En effet, tout processus demande du temps, donc nécessite une certaine durée pour se déployer :

- (j) Il travaille depuis trois heures  
(processus inaccompli dont la durée est indiquée).

Remarquons, d'après nos définitions, qu'un état ne peut pas être ponctuel. En effet, un état ne peut pas avoir une mesure nulle. Seuls, certains événements peuvent éventuellement être considérés comme ponctuels (k) bien que certains verbes dits ponctuels, comme

exploder, soient dans certains contextes compatibles avec des durées exprimées (l):

- (k) À cet instant, la bombe explosa
- (l) La bombe atomique explosa durant trente secondes

Certains prédicats<sup>6)</sup> ou syntagmes verbaux (dits téléiques) impliquent explicitement une fin, en-dehors de toute insertion dans le référentiel évolutif de l'énonciateur. On compare par exemple les syntagmes verbaux atéliques (a) et téléiques (b) suivants :

- (m) (a) jouer au bridge (du violon)
- (b) jouer une partie d'échec(une sonate de Mozart)
- (a) jouer du Mozart
- (b) jouer le "Clavier bien tempéré" de Bach

Ces prédicats atéliques s'opposent à des prédicats plus téléiques, bien que constitués à partir des mêmes prédicats lexicaux. On dit par exemple que jouer le Clavier bien tempéré de Bach est plus téléique que jouer du Mozart. On peut ainsi avoir une échelle de téléicité croissante comme dans:

- (n) (a) jouer du Bach
- (b) jouer une œuvre de Bach
- (c) jouer le "Clavier bien tempéré" de Bach
- (d) jouer tout le "Clavier bien tempéré" de Bach
- (o) (a) boire du thé

---

6) Nous distinguons les prédicats lexicaux (comme jouer, boire ...) des prédicats (comme jouer au bridge, jouer une partie d'échec, boire du thé, boire une tasse de thé); ces prédicats (logiques) s'opposent aux sujets (logiques). Dans certains cas, un prédicat lexical peut être un prédicat (comme Jean dort).

- (b) boire une tasse de thé
- (c) boire sa tasse de thé du matin
- (d) boire entièrement sa tasse de thé

Ces différents prédicats plus ou moins téléiques sont en fait constitutifs de différents procès plus ou moins téléiques<sup>7)</sup>. En général, lorsque le prédicat est téléique, le procès accompli sera achevé, c'est-à-dire que l'événement engendré sera issu d'un processus qui doit atteindre une fin. Par exemple, l'énoncé suivant dénote une situation composée d'un événement qui a atteint sa fin visée (la sonate que Jean a jouée a été jouée jusqu'à son terme final), c'est-à-dire que l'événement engendré a été achevé:

- (p) Ce matin, Jean a joué une sonate de Mozart

En revanche, l'énoncé suivant dénote toujours un événement qui a été engendré par un processus simplement accompli, la notion d'achèvement n'ayant aucune signification ici. Nous pouvons donc envisager toute une typologie des procès événementiels accomplis, selon qu'une borne d'achèvement a été atteinte (événement achevé ou complet) ou simplement visé (achèvement visé) mais non atteint ou encore que rien n'est signifié à propos de l'atteinte d'une borne finale par le processus qui engendre l'événement:

- (q) Ce matin, Jean a joué du Mozart

Finalement, en reprenant la terminologie plus usuelle comme « parfait », « Imparfait », « présent actuel », « Plus que parfait », «

---

7) On rappelle que, pour nous, contrairement à de nombreux auteurs, l'aspect porte non pas sur le verbe mais sur la relation prédicative entière. Du point de vue cognitif, c'est toute la situation qui est perçue et reçoit ainsi une visée aspectuelle.

aoriste » dans les approches traditionnelles de l'aspect (Holt, 1943 ; Benveniste, 1966; 1974; Jespersen, 1971; 1987), nous montrons un tableau qui organise les valeurs entre elles en utilisant notre propre terminologie :

	Inaccompli (non résultatif) État ou Processus	Accompli (résultatif) État	Événement
Concomitant à l'énonciation (T <sup>0</sup> )	Présent actuel	Parfait	aoriste
Non concomitant à l'énonciation (T <sup>0</sup> )	Imparfait	Plus-que-parfait	

Schéma 9. accompli/inaccompli et événement par rapport au repère temporel énonciatif T<sup>0</sup>

La notion d'accompli que nous utilisons est conforme aux utilisations de la plupart des linguistes (Benveniste, 1966; 1974; Kuryłowicz, 1930; 1949; Holt, 1943) lorsqu'ils décrivent les aspects en latin, en grec ou dans les langues sémitiques (Cohen, 1989: 41, 69, 172). D'abord, pour Holt (1943: 66), il rejette la notion de durée comme fondamentale pour définir le perfectif et l'imperfectif. Pour lui, l'aspect indique « le terme ou le non-terme du procès ».

Cependant, la notion d'accompli ne doit pas être confondue avec la notion d'« accomplishment » de Vendler (1967)<sup>8)</sup>, la première relève entièrement du grammatical, la seconde de la sémantique lexicale. L'accompli est lié à l'interruption d'un processus en

8) Entre la classification des verbes proposés par Vendler, « achievement/accomplishment » souffre d'une obscurité concernant la terminologie employée: les notions d'état (aimer), d'activité (chanter), d'accomplissement (pour lui, analogue au processus, par exemple, manger) et d'achèvement (pour lui, analogue à ponctuel, par exemple, trouver) ne sont pas clairement définies. Ces verbes français donnés à titre d'exemple sont cités dans Renaud (2002).

évolution. De même, la notion d'achèvement ne doit pas être assimilée à celle d'« achievement » de Vendler. L'achèvement encode une opération de « complétude » du processus, c'est-à-dire que l'achèvement signifie que le processus a complètement atteint la borne au-delà de laquelle il ne pouvait plus se poursuivre: le processus est donc complet ainsi que l'événement qu'il engendre. La notion d'« achievement » se confond souvent avec l'événement ponctuel.

### 3. Conclusion

Nous avons vu d'abord les trois concepts aspectuels les plus fondamentaux état/événement/processus, ensuite les notions distinctes entre les aspects dérivés. Dans ce travail, nous soulignons que la notion de processus est la plus fondamentale sur le plan cognitif mais également sur le plan descriptif de problèmes linguistiques plus subtiles. Cette notion de processus n'est pas entièrement acceptée par l'ensemble des aspectologues. À ces concepts aspectuels, il faut ajouter les concepts spécifiquement temporels avec les repérages par identification (concomitance, simultanéité) et par différenciation (antériorité, postériorité), notamment par rapport à un repère fondamental, l'instant  $T_0$ , lié à l'énonciation elle-même. Il est donc intéressant de voir comment une organisation cognitive abstraite formulée à l'aide de concepts mathématiques empruntés à la topologie élémentaire des intervalles et à la théorie formelle du repérage s'inscrit dans la conceptualisation des catégorisations aspecto-temporelles opérées par les langues et que le linguiste doit

reconstruire dans une perspective générale et non spécifique à chaque langue. Pour les analyses aspecto-temporelles, nous nous appuyons sur un modèle théorique qui fait appel à des notions aspectuelles fondamentales (état/événement/processus), mais aussi à des notions temporelles et modales (réalisé, non-réalisé,...), ainsi qu'à des représentations graphiques sous forme de diagrammes temporels à l'aide de notions topologiques et de notion de repérage permettant la visualisation des relations aspecto-temporelles associées aux énoncés. Pour unifier toutes ces notions, l'approche applicative est indispensable lorsque l'on prend en compte qu'un opérateur s'applique à un opérande. Dans cette approche applicative, le concept d'« opérateur » correspond souvent au concept linguistique de « déterminant » et le concept d'« opérande » au concept linguistique de « déterminé ». Une Grammaire reposant sur cette notion applicative se nommera naturellement Grammaire Applicative, et par voie de conséquence, le traitement du temps et de l'aspect s'effectuera dans le cadre de cette Grammaire Applicative que nous allons aborder ultérieurement.

#### 4. Bibliographies

- 이재성 (2001), 『한국어의 시제와 상』. 국학자료원.
- 서정연 (2010), 「인지연산문법의 틀 안에서 살펴본 한국어 형태소 - 다의 의미연구」. 한국 프랑스 어문 교육학회 34: 165-184.
- 서정연 (2012), 「한국어 연결어미 ‘다가’의 의미기술 - 인지연산문법의 의미기술방법론을 중심으로」. 한국 프랑스 어문 교육학회 41: 157-182.
- Benveniste, E. (1966, 1974) *Problèmes de linguistiques générales*. 1 & 2. Paris: Gallimard.
- Cohen, D. (1989) *L'aspect verbal*. Paris: PUF.
- Comrie, B. (1976) *Aspect, an introduction to the study of verbal aspect and related problems*. Cambridge University Press.
- Comrie, B. (1981) *Language universals and linguistic typology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Culioli, A. (1999) *Pour une linguistique de l'énonciation : formalisme et opération de repérage*. Tome 2, Paris :Ophrys.
- Dedekind, R. (1987) *Was sind und was sollen die Zahlen*. [Traduit en anglais: Essays on the theory of numbers. New York: Dover, 1963], Braunschweig: Viewegu Sohn.
- Desclés, J.-P. (1990) *Langages applicatifs, langues naturelles et cognition*. Paris: Hermes.
- Desclés, J.-P. (1993) «Un modèle cognitif d'analyse des temps du français». *Catégories grammaticales : temps et aspects*, Séoul: Université Nationale de Séoul.
- Desclés, J.-P. (1994) «Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect». *Studia Kognitywne, Semantyka kategorii Aspektu i*

- czasu*, n° 1, Polska Akademia Nauk, Institut Slawistiki, 57-88.
- Desclés, J.-P. & Guentchéva, Z. (2010) «Référentiels aspecto-temporels : une approche formelle et cognitive appliquée au français». *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Nouvelle Orléans, Louisiane, USA.
- Desclés, J.-P. (2011), «Modèle de la Grammaire Applicative et Cognitive : une articulation entre syntaxe et sémantique». *AMADIS: Le Modèle*. Université de Bretagne Occidentale, Brest, 279-316.
- Desclés, J.-P. & Ro, H.-J. (2011a), «Opérateurs aspecto-temporels et Logique Combinatoire». *Mathématiques et Sciences Humaines*. 49e année, 194: 39-70.
- Desclés, J.-P. & Ro, H.-J. (2011b), «Aspecto-Temporal Representation for Discourse Analysis an Example of Formal Computation». *The 24th Florida Artificial Intelligence Research Society Conference (FLAIRS-24)*, USA, Florida, 156-161.
- Guentchéva, Z. (1991) «L'opposition perfectif/imperfectif et la notion d'achèvement». *Le discours aspectualisé*, Jacques Fontanille (dir.), Limoges, Amsterdam, Philadelphia : PULIM/Benjamin, 49-66.
- Guillaume, G. (1964) «Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe. Esquisse d'une théorie psychologique de l'aspect». *Langage et Science du langage*, 3e édition, Québec: Presse de l'Université Laval, 46-58.
- Holt, J. (1943) *Etudes d'aspect*. Acta Jutlandica 15(2). Copenhague: Universitetsforlaget I Aarhus.
- Jakobson, R. (1986) *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de

Minuit.

Jespersen, O. (1971) *Philosophie de la Grammaire*, Paris: Editions de Minuit.

Jespersen, O. (1987) *Essentials of English Grammar*, London: George Allen.

Kamp, H. (1981) «Évènements, représentations discursives et référence temporelle». *Langage*, 64: 39-64.

Kamp, H. (1984) «A Theory of Truth and Semantic Representation». *Truth, Interpretation and Information: Selected Papers from the Third Amsterdam Colloquium*. Jeroen Groenendijk, Theo Maria Victor, Janssen and Martin Stokhof (éds.), Dordrecht: Foris Publications Holland, 1-42.

Kamp, H. & Rohrer C. (1983) «Tense in Texts». R. Bäuerle, C. Schwarze & A. von Stechow (eds.), *Meaning, Use and Interpretation of Language*, Berlin /New York, De Gruyter, 250-260.

Kuryłowicz, J. (1930) «La genèse d'aspect verbaux slaves». *Prace Filologiczne*, n° 14.

Kuryłowicz, J. (1949) «Le problème du classement des cas». *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, 9: 20-43.

Langacker, R. W. (1987) *Foundations of cognitive grammar: Volume I, Theoretical Prerequisites*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Lyons, J. (1977) *Semantics*. Cambridge University Press.

Pottier, B. (1992) *Sémantique générale*. Paris: PUF.

Pottier, B. (2000) *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*. Louvain-Paris: Editions Peeters.

Reichenbach, H. (1947) *Elements of Symbolic Logic*. London & New

York: Macmillan.

- Renaud, F. (2002) «Est-il possible d'effectuer une classification des types de situations vendleriennes par des tests syntaxiques?». *L'Information grammaticale*, Paris: S.I.G, 95: 23-26.
- Ro, H.-J. (2012), *Les référentiels et opérateurs aspecto-temporels : définitions, formalisation logique et informatique*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Desclés, Université de Paris-Sorbonne.
- Vendler, Z. (1967) «Verbs and Times». Zeno Vendler (ed.), *Linguistics in Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 97-121.
- Vet, C. (2011) «Au commencement était le verbe Syntaxe, sémantique et cognition : mélanges en l'honneur du professeur Jacques François : L'aspect grammatical en français». *Sciences pour la communication*, Franck Neveu, Peter Blumenthal et Nicole Le Querler (éds.), Berne: Peter Lang, 97: 443-466.
- Whorf, B. L. (1956) *Language, thought and reality*. [Traduction française: Linguistique et anthropologie. Denoël, 1969] Cambridge: MIT Press.

〈Résumé〉

## 시상이론의 개념화 - 기본상과 파생상의 변별적 개념 -

노희진, Antoine Blais  
(한국외국어대학교)  
Jean-Pierre Desclés  
(Paris-Sorbonne-PARIS IV 대학교)

본 연구에는 시제와 상이 문법범주 안에서 매우 밀접히 연결되어 있으므로, 절대적으로 시제와 상 어느 한 쪽에만 속하는 문법표지나 형태소를 다루기 어렵기 때문에 이 둘을 따로 분리시켜 다루지 않는다는 시상이론(Comrie, 1976; 1981; Desclés, 1993; 1994; Lyons, 1977)을 이론적 배경으로 한다. 따라서 오로지 상을 나타내는 문법표지와 오로지 시제만을 나타내는 문법표지간의 구별을 짓지 않으며, 통상적으로 널리 알려져 있는 벤들러Vendler(1967)나 라이첸바흐Reichenbach(1947)와 같은 언어학자들이 주장하는 지속상(état)과 순간상(événement)의 이원적인 대립 개념만으로는 다양한 자연언어를 분석하는 데 불충분하다는 주장을 따른다. 벤들러나 라이첸바흐와 같은 언어학자들은 시제와 상을 나타내는 문법표지들을 각각 구분지으며, 특히 지속상과 순간상의 이분법적인 대립으로 상 개념을 구분짓는다. 하지만 본 연구의 이론적 배경인 시상이론에서는 시제와 상을 분리시켜 연구할 수 없다는 가정으로, 시간의 흐름 위에서 세 가지의 상 범주가 존재한다고 주장한다. 기존의 지속상은 상태상, 순간상은 사건상에 개념적으로 부합하며, 여기에 콤리Comrie(1976)가 처음으로 제안한 과정상을 덧붙여 '진행중'의 의미를 지니는 발화문의 분석을 가능하

게 하였다.

전통적으로 시제와 상에 관한 언어학적 연구는 지속적으로 이루어져 왔지만 그 분석 결과가 명시적이지 못하거나 각각의 이론간의 합의점을 도출하기 어려운 문제점을 가지고 있었다. 이재성(2001:53)에서 다음과 같이 시제와 상의 관계에 대해 서술하고 있다:

“시간 관계를 나타내는 문법 범주가 시제(temps)라는 것에 대해서는 모두 일치된 의견을 가지고 있지만, 상(aspect)이 무엇인가 하는 것에 대해서는 의견이 일치하지 않는다. 그 이유는, 상이 시간과 관련되는 것인가, 동사가 가지고 있는 상적 속성이 상 범주에서 속하는 개념인가, 상태동사(형용사)에 의해 표현되는 상태도 상 범주에서 다루어야 하는가, 그리고 사태 종결 후의 상황(상태 변화)도 상 범주에 포함되는 것인가 하는 것들에 대한 시각 차이에서 비롯된다. 그러나 이처럼 상 범주에서 다루어야 할 대상이 무엇인가에 대한 견해가 다를지라도, 상이 ‘사태의 전개 과정에서 인식되는 모습’을 문법 범주화한 것이라는 사실에 대해서는 공통된 의견을 보인다. 상에 대한 여러 정의를 비교, 분석해 보면, 상은 ‘사태의 모습(상태)’에 대한 개념임을 알 수 있다. (...) 사태는 동적인 속성을 가지는 ‘사건’과 정적인 속성을 가지는 ‘상태’로 구분된다. 한국어의 문장에서 사건은 동사로 표현되며, 상태는 형용사로 표현된다. 사건과 상태는 모두 시간의 흐름 위에서 인식되지만, 시간 위에서 인식되는 사건의 모습과 상태의 모습은 다르다.”

본 연구는 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 우선적으로 시상이론에서 제시하는 세 가지 형태의 상(상태상, 사건상, 과정상) 범주를 설명하고, 프랑스어 예문을 통해 각각의 적용 실례를 보여줌으로써 상태상과 사건상의 이원적인 구분 분석법보다 더욱 세부적인 언어 분석이 가능함을 보여주고자 한다. 뿐만 아니라, 상태상(état)을 각각의 속성에 맞추어 세분하여 영속상태상(état permanent)과 우발적상태상(état contingent)으로 구분하고, 이어서 우발적상태상을 다시 기술상태상(état descriptif)과 결

과상태상(état résultatif)으로 구분하며; 과정상(processus)을 다시 완성과 정상(processus achevé)과 완료과정상(processus accompli), 그리고 미완료과정상(processus inaccompli)으로 구분함으로써 체계적인 시상이론의 틀을 구축하고자 한다. 시상이론에서는 이처럼 상태상과 순간상의 이원적인 상 개념이 아니라, 세 가지로 분류되는 기본적인 '시상 개념'이 존재한다고 본다:

1. 상태상(état): Pierre est grand(Pierre는 키가 크다)의 예문과 같은 어떠한 속성의 변화도, 어떠한 공간적 움직임도 존재하지 않는 상황을 나타낸다. 이러한 상태상은 시작점과 끝점을 알 수 없이 발화 시간의 지속적인 흐름 안에서 정적인 상을 나타낸다.
2. 과정상(processus): Pierre est en train de courir(Pierre 는 뛰고 있는 중이다), Pierre court(Pierre가 뛴다)의 예문들에서 보듯이, 정적이지 않고 점차적으로 상황이 진행이 되고 있는 상을 나타낸다. 다시 말해, Pierre가 뛰고 있다는 점진적인 상황의 진행을 일컫는다. 이러한 과정상은 Pierre가 뛰기 시작하는 첫 시점처럼 시작점이 분명히 명시되지만 언제 Pierre가 뛰는 것을 마치는지, 끝이 나는지는 알 수 없이 시작점에서부터 일련의 과정의 점진적인 변화만을 나타내고 마침점은 나타내지 않는 상황을 표상한다.
3. 사건상(événement): Pierre a couru(Pierre는 달렸다) 와 같이 이미 완료되어 끝이 난 사건상황을 나타낸다. 이러한 사건상이 일어나기 이전과 이후에 각각 서로 다른 상태상이 존재한다고 상정한다. 다시 말해, 하나의 정적인 상태상이 존재하였는데, 이 정적인 상황으로부터 어떠한 사건이 발생하고, 이 완료된 사건 이후에 앞과는 또 다른 정적인 상황이 존재한다고 본다. 따라서, 이 사건상을 통해 하나의 상태상에서 다른 상태상으로 전이된다.

이 세 가지 개념들은 시간의 흐름을 무시하면서 매 순간(instant)에 작

용하는 상 개념이 아니라, 지속적인 발화적 시간의 흐름 안에서 작용되는 상 개념으로서, 시간의 흐름, 곧 시제와 상이 떼어낼 수 없이 밀접하게 연결되어 있음을 보여준다.

또한, 본 연구에서는 이 세 가지 기본적인 상 범주로부터 파생이 되는 파생상들을 체계적으로 정의하여, 이미 기본상 범주의 과정상에서 소개되었던 완료상(aspect accompli)과 미완료상(aspect inaccompli) 뿐만 아니라, 완결상(aspect perfectif)과 미완결상(aspect imperfectif)을 명시적으로 구분하고 프랑스어 예문을 통해 이러한 파생상 범주들의 실질적인 적용 예를 보여주어 명확한 개념적 이해를 돕는다. 특히, 완료상과 미완료상이 프랑스어에서 발화행위와의 관계에 따라 시제를 통해 나타나는 것을 표로 구분지어(Schéma 9 참조) 프랑스어 시제와(현재,반과거,복합과거,대과거) 세 가지의 기본상, 그리고 파생상 사이의 관계에 대해 일목요연하게 구분지었다.

따라서, 본 연구를 통하여 그동안 언어학자나 언어적 배경에 따라 서로 다른 각기의 방식으로 연구되어오던 시제와 상에 관한 여러 이론과 분석작업에 공통적으로 적용이 가능한 이론적 틀을 구축하고자 한다.

주 제 어 : 시상이론 *théorie aspecto-temporelle*, 상태상 *état*, 사건상 *événement*, 과정상 *processus*, 완료상 *aspect accompli*, 미완료상 *aspect inaccompli*

투 고 일 : 2015. 9. 25

심사완료일 : 2015. 11. 3

게제확정일 : 2015. 11. 10

## 2015년도 학회 임원진

<b>회 장</b>	배혜화(전주대)
<b>차 기 회 장</b>	이은주(수원대)
<b>부 회 장</b>	서덕렬(한양대), 이용주(배재대), 이선행(김천대)
<b>감 사</b>	강희석(성균관대), 문시연(숙명여대)
<b>총 무 이 사</b>	김혜신(전주대)
<b>편 집 이 사</b>	홍명희(경희대), 박규현(성균관대), 손주경(고려대)
<b>학 술 이 사</b>	김현주(단국대), 양기찬(수원대), 정예영(서울대)
<b>재 무 이 사</b>	최내경(서경대)
<b>기 획 이 사</b>	심은진(청주대)
<b>정 보 이 사</b>	이운수(고려대)

**대외협력이사** 성일권(르 몽드 디플로마띠끄)

### 이사(가나다순)

권은미(이화여대)	이영훈(고려대)
김도훈(이화여대)	이진영(이화여대)
김석란(명지전문대)	이충훈(한양대)
노윤채(성균관대)	이향(한국외대)
박신의(경희대)	이현중(신한대)
박정준(인천대)	정재현(경희대)
변혁(성균관대)	지영래(고려대)
신옥근(공주대)	진종화(공주대)
신정아(한국외대)	한대균(청주대)
이선화(영남대)	

## 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 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 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 위임자와 피위임자는 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 내외
  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. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.  
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
- 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

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 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. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.  
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.  
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.  
(신설)

## 제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 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.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 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 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
  - 2) 부위원장 2인
  - 3) 위원 20인 내외
- 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 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 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 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 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 형

식 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 권위자에게 재심을 의뢰해야 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.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 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.

## 논문심사 규정

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.
8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.
9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.
  - 편집위원장
    - 홍명희(경희대), 010-3180-5971, hjeijei@khu.ac.kr

### 학 회 장

배혜화(전주대)

### 편집위원장

홍명희(경희대)

### 편집이사

박규현(성균관대)

손주경(고려대)

### 편집위원

신옥근(공주대)

강희석(성균관대)

박정준(인천대)

김이석(동의대)

조만수(충북대)

이은미(충북대)

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

오은하(인천대)

김길훈(전북대)

곽민석(강원대)

문혜영(덕성여대)

이현주(서울과학

종합대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(고려대)

김진하(서울대)

장연욱(동아대)

조지숙(가천대)

도중윤

(제주평화연구원)

김태훈(전남대)

Antoine Coppola

(성균관대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

• 편 집 이 사

- 박규현(성균관대), 010-9797-1065, pkyouh@hanmail.net

- 손주경(고려대), 010-9453-7998, jksohn@korea.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료  
(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를  
납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25  
쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 최내경(서경대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

## 회원가입 안내

### 1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 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

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

### 4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예금주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net



## 프랑스문화예술연구 겨울호(제54집)

---

초 판 인 쇄 : 2015년 11월 25일

초 판 발 행 : 2015년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : [www.jin3.co.kr](http://www.jin3.co.kr)

---

비매품

