

면지

“이 발표논문집은 2017년도 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 발간되었음.”
“This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded
by the Korean Government.”

초대의 글

<프랑스학회>와 <프랑스문화예술학회>가 함께 개최하는 이번 연합학술대회에서는 ‘공간’이라는 공통의 주제를 중심으로 다양한 분야의 연구자들이 한 자리에 모여 프랑스와 국내의 인문 예술 분야의 연구 성과를 종합하고 미래지향적인 시각으로 새로운 공간에 대한 담론을 이어가고자 합니다.

이번 학술대회는 ‘공간’에 대한 인식의 변화를 단지 문학이나 철학 분야 안에서 한정 짓지 않고, 과학·기술 또는 예술 분야의 전문가들과의 협업을 통해 인문학이 포괄할 수 있는 범위를 한층 확대시키고, 4차 산업 혁명 시대에서 인문학이 풀어가야 할 ‘공간’과 관련된 여러 과제들을 충분히 제시하고자 합니다.

그동안 프랑스학 관련 연구를 공동으로 지향하면서도 각각 특징적인 연구 분야를 설정해 왔던 <프랑스학회>와 <프랑스문화예술학회>는 이번 연합학술대회를 통해 ‘공간’이라는 공통된 주제에 접근하여 토론 과정을 통해 포괄적으로는 융합적 관점에서 프랑스학 연구를 활성화하고자 합니다.

이번 학술대회가 성공적으로 치러질 수 있도록 여러 선생님들의 많은 관심과 적극적인 참여 부탁드립니다.

2017년 10월

프랑스문화예술학회 회장 서 덕 렬

프랑스학회 회장 김 한 식

배상

Invitation

Chère collègue, cher collègue,

Nous avons le plaisir de vous inviter au Colloque d'automne, coorganisé par la Société d'Études Franco-Coréennes (SEFC) et l'Association d'études de la culture française et des arts en France (CFAF). Ce colloque a pour thème « Discours sur l'espace dans les études sur l'art et les sciences humaines en France ». Nous espérons qu'autour de thème de l'« espace », dans le cadre du colloque, se réunissent et discutent les chercheurs de diverses spécialités.

Nous ne nous en tiendrons pas aux domaines de la philosophie et de la littérature, mais élargirons ce thème « espace » à l'aide des études les plus récentes dont s'occupent les experts des domaines scientifique, technologique et artistique. Cette approche nous permettra d'élargir le champ dont se chargeaient jusqu'alors les sciences humaines et de proposer des problématiques que celles-ci ont à éclaircir en collaboration avec les « sciences dures ».

La SEFC et la CFAF, qui ont chacune pris en charge sa propre sphère, préparent ensemble ledit thème décidé et traité par le comité d'études organisé par les deux associations. Elles souhaitent que ce colloque commun permette d'encourager les chercheurs et de leur donner une occasion de découvrir et de partager des connaissances utiles.

Veuillez, Madame, Monsieur, porter une grande attention à notre colloque et nous vous saurons gré d'y participer.

octobre 2017

Président de la CFAF **SUH Duck-Yull**

Président de la SEFC **KIM Hansik**

프로그램

제1부 기획발표

09:30-10:00	접수 및 등록	
	기획주제 : 공간, 인문학, 가상현실 백남학술관 국제회의실(6층)	사회자 : 김종우 (한국교원대학교)
10:00-10:10	개회사 및 축사	개회사 : 서덕렬(프랑스문화예술학회 회장) 축 사 : 김한식(프랑스학회 회장)
10:10-11:00	강내회 (지식순환협동조합 대안대학 학장)	도시의 은유 작업과 (한국) 인문학의 공간-시학적 과제
11:00-11:50	신강준 ((주)시공테크 이사)	가상현실 공간과 인터랙티브 콘텐츠
12:00-13:10	점 심 식 사 (생활과학관)	
13:10-14:00	학회별 총회(프랑스학회, 프랑스문화예술학회) 백남학술관 국제회의실(6층)	

제2부 분과발표

제1분과 (인문대학 308호)	문학 공간과 정체성		사회자 : 김종우 (한국교원대학교)
14:20~15:10	변광배 (한국외국어대학교)	사르트르, 매체, 유비쿼터스: 시 · 공간, 특히 공간의 회소성 극복을 위하여	윤정임 (연세대)
15:10~16:00	박치완 (한국외국어대학교)	박미하일의 문학 공간과 다문화 수용 논제	조만수 (충북대학교)
16:00~16:20	휴 식		
16:20~17:10	김시원 (연세대학교)	쥘 슈페르비엘의 시에 나타난 지리적 상상력: 여행과 정주, 새로운 세계	곽민석 (연세대학교)
17:10~18:00	지영래 (고려대학교)	모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학	오은하 (인천대학교)

제2분과 (인문대학 311호)	프랑스 예술과 공간의 담론		사회자 : 김선희 (홍익대학교)
14:20~15:10	김현아 (서울여자대학교)	프랑스 문화예술과 역사적 보고 - 페르라쉴즈 묘지	김인경 (서울여자대학교)
15:10~16:00	이송이 (부산대학교)	자비에 돌란 Xavier Dolan의 〈로렌스 애니웨이(Laurence Anyways)〉, 〈탐앤타팜(Tom à la ferme)〉에 나타난 탈정체성의 공간화	박은지 (부산외국어대학교)
16:00~16:20	휴 식		
16:20~17:10	박지선 (인하대학교)	도시공간과 거리예술축제	권지혁 (경성대학교)
17:10~18:00	이재영 (연세대학교)	르 코르뷔지에의 근대적 사고와 건축 그리고 도시	정의진 (상명대학교)

제3분과 (인문대학 312호)	문화공간과 프랑코포니		사회자 : 문규영 (한양대학교) Jean-Julien POUS (국민대학교)
14:20~15:10	박성혜 (고려대학교)	문화공간의 융복합 콘텐츠 구현방식 고찰 - 국립 조르주 퐁피두 문화예술 센터 사례 분석 -	조주은 (고려대학교)
15:10~16:00	심지영 (인하대학교)	엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로	김영욱 (서울대학교)
16:00~16:20	휴 식		
16:20~17:10	Rodolphe MEIDINGER (충북대학교)	Vivre dans la planète francophone	Benjamin JOINAU (홍익대학교)
17:10~18:00	BYUN Oung (서울대학교)	Le rôle de la Francophonie dans la normalisation de la diversité culturelle	Héloïse REYNAUD du BOISBAUDRY (서울대학교)

PROGRAMME

I. Session plénière

09:30–10:00	Accueil et Inscription	
Session plénière : Espace, sciences humaines, réalité virtuelle (Salle de conférence du centre d'information académique Paiknam 6F)		Modérateur KIM Jong-Woo (Univ. nationale de l'éducation)
10:00–10:10	Cérémonie d'ouverture	Mots d'ouverture : SUH Duck-Yull (Président de la CFAF) Mots d'accueil : KIM Hansik (Président de la SEFC)
10:10–11:00	Kang Nae-hui (Knowledge Circulation Cooperative Alternative College)	The Metaphorical Work of the City and the Spatial Poetics for the (Korean) Humanities
11:00–11:50	SHIN Kang-jun (Sigong Tech Co.)	Espace virtuel et contenu interactif
12:00–13:10	Déjeuner Faculté de l'écologie humaine	
13:10–14:00	Assemblée générale de la SEFC Assemblée générale de la CFAF (Salle de conférence du centre d'information académique Paiknam 6F)	

II. Sessions parallèles

Session 1 (salle 308)	L'espace littéraire et la question de l'identité		Modérateur : KIM Jong-Woo (Univ. nationale de l'éducation)
14:20~15:10	BYUN Kwang-Bae (Univ. Hankuk des études étrangères)	Sartre, ubiquité et média : pour conquérir la rareté spatio-temporelle	YOON Jeong-Im (Univ. Yonsei)
15:10~16:00	PARK, Tchi-Wan (Univ. Hankuk des études étrangères)	PARK Mikhail's Novel Space and his Ethnic Identity	CHO Mansoo (Univ. Chungbuk)
16:00~16:20	Pause-café		
16:20~17:10	KIM Siwon (Univ. Yonsei)	Geographical Imagination in the Poetry of Supervielle	KWAK Min-Seok (Univ. Yonsei)
17:10~18:00	Ji Youngrae (Univ. Korea)	La poétique de l'espace chez Patrick Modiano	OH Eun-Ha (Univ. Incheon)

Session 2 (Salle 311)	Les thèmes de l'espace dans les arts français		Modératrice Kim Sunn Hyung (Univ. Hongik)
14:20~15:10	KIM Hyeona (Univ. féminine Séoul)	The Père-Lachaise Cemetery : a French Treasure of Culture, Art and History	KIM In-Kyoung (Univ. féminine Séoul)
15:10~16:00	LEE Song Yi (Univ. Pusan)	La spatialisation de la transidentité dans <i>Laurence Anyways et Tom à la ferme</i> de Xavier Dolan	PARK Eun-Jee (Busan Univ. of Foreign Studies)
16:00~16:20	Pause-café		
16:20~17:10	PARK Ji-Seun (Univ. Inha)	Espace urbain et festival de la rue	KWON Ji-hyuk (Univ. Kyungsung)
17:10~18:00	LEE Jae-Young (Univ. Yonsei)	Modern Ideas of Le Corbusier and his Architecture and Cities	JUNG Eui-Jin (Univ. Sangmyung)

Session 3 (salle 312)	L'espace culturel et la francophonie		Modérateurs MOON Kyu-Young (Univ. Hanyang) Jean-Julien POUS (Univ. Kookmin)
14:20~15:10	PARK Sung-Hye (Univ. Korea)	Étude sur le processus de réalisation de programmes interdisciplinaires dans les institutions culturelles	CHO Ju-Eun (Univ. Korea)
15:10~16:00	SHIM Jiyong (Univ. Inha)	Museums and Colonialism Examined with Expography : A Case Study on Museums of Belgium and DR Congo	KIM Younguk (Univ. Séoul)
16:00~16:20	Pause-café		
16:20~17:10	Rodolphe MEIDINGER (Univ. Chungbuk)	Vivre dans la planète francophone	Benjamin JOINAU (Univ. Hongik)
17:10~18:00	BYUN Oung (Univ. Séoul)	Le rôle de la Francophonie dans la normalisation de la diversité culturelle	Héloïse REYNAUD du BOISBAUDRY (Univ. Séoul)

목 차

제1부 기획발표 : 공간, 인문학, 가상현실

도시의 은유 작업과 (한국) 인문학의 공간-시학적 과제	강 내 희	3
가상현실 공간과 인터랙티브 콘텐츠	신 강 준	37

제2부 제1분과 발표 : 문학 공간과 정체성

사르트르, 매체, 유비쿼터스:		
시 · 공간, 특히 공간의 회소성 극복을 위하여	변 광 배	55
박미하일의 문학 공간과 다문화 수용 논제	박 치 완	69
쥘 쉬페르비엘의 시에 나타난 지리적 상상력: 여행과 정주, 새로운 세계 ...	김 시 원	95
모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학	지 영 래	109

제2부 제2분과 발표 : 프랑스 예술과 공간의 담론

프랑스 문화예술과 역사적 보고 - 페르라쉴즈 묘지	김 현 아	119
자비에 돌란 Xavier Dolan의 <로렌스 애니웨이(Laurence Anyways)>, <탐앤타팜(Tom à la ferme)>에 나타난 탈정체성의 공간화	이 송 이	137
도시공간과 거리예술축제	박 지 선	157
르 코르뷔지에의 근대적 사고와 건축 그리고 도시	이 재 영	169

제2부 제3분과 발표 : 문화공간과 프랑코포니

문화공간의 융복합 콘텐츠 구현방식 고찰	
- 국립 조르주 퐁피두 문화예술 센터 사례 분석 -	박 성 혜 183
엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의:	
벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과	
콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로	심 지 영 203
Vivre dans la planète francophone	Rodolphe MEIDINGER 225
Le rôle de la Francophonie dans	
la normalisation de la diversité culturelle	BYUN Oung 249
발표자 약력	271

Table des matières

Session plénière : Espace, sciences humaines, réalité virtuelle

The Metaphorical Work of the City and the Spatial Poetics for the (Korean) Humanities	Kang Nae-hui	3
Espace virtuel et contenu interactif	SHIN Kang-jun	37

Session 1. L'espace littéraire et la question de l'identité

Sartre, ubiquité et média : pour conquérir la rareté spatio-temporelle	BYUN Kwang-Bae	55
PARK Mikhail's Novel Space and his Ethnic Identity	PARK, Tchi-Wan	69
Geographical Imagination in the Poetry of Supervielle	KIM Siwon	95
La poétique de l'espace chez Patrick Modiano	JI Youngrae	109

Session 2. Les thèmes de l'espace dans les arts français

The Père-Lachaise Cemetery : a French Treasure of Culture, Art and History	KIM Hyeona	119
La spatialisation de la transidentité dans <i>Laurence Anyways</i> et <i>Tom à la ferme</i> de Xavier Dolan	LEE Song Yi	137
Espace urbain et festival de la rue	PARK Ji-Seun	157
Modern Ideas of Le Corbusier and his Architecture and Cities	LEE Jae-Young	169

Session 3. L'espace culturel et la francophonie

Étude sur le processus de réalisation de programmes interdisciplinaires dans les institutions culturelles	PARK Sung-Hye	183
Museums and Colonialism Examined with Expography : A Case Study on Museums of Belgium and DR Congo	SHIM Jiyoung	203
Vivre dans la planète francophone	Rodolphe MEIDINGER	225
Le rôle de la Francophonie dans la normalisation de la diversité culturelle	BYUN Oung	249

제 1 부

< 기획발표 : 공간, 인문학, 가상현실 >

사 회 : 김종우(한국교원대학교)

발 표 : 도시의 은유 작업과 (한국) 인문학의 공간-시학적 과제 /

강내희(지식순환협동조합 대안대학 학장)

가상현실 공간과 인터랙티브 콘텐츠 / 신강준((주)시공테크 이사)

도시의 은유 작업과 (한국) 인문학의 공간-시학적 과제

강 내 희

(지식순환협동조합 대안대학 학장)

1. 은유와 도시

도시는 은유적 작용의 공간이다. 왜냐하면 도시는 예외 없이 군수와 병참, 물류를 중심으로 조직되기 때문이다. 인간의 신체를 포함한 온갖 사물의 이동과 그에 따른 다양한 현상들, 다시 말해 거대한 물류 흐름이 도시를 지배하고 있지 않는가. 도시에서는 그래서 이동의 역학과 양상이 만연해 있으며, 그 결과 은유적 작용으로 넘친다고 할 수 있다. 이동은 은유의 특징이기 때문이다. 한국어 ‘은유’는 영어 ‘메타포(metaphor)’, 프랑스어 ‘메타포르(*metaphore*)’의 번역어이고, 이들 서양어는 그리스어 ‘메타포라(*metaphora*)’에서 유래하며, 이 말은 글자 그대로는 ‘이동’ 또는 ‘장소 옮김’을 뜻한다.¹⁾ 은유는 이렇게 보면 언어적 이동 현상인 셈인데, 물론 이런 이동과 도시에서 비언어적 형태로 일어나는 이동이 같다고 하기는 어렵다. 물자들의 이동은 사물적 현상이요, 언어 이동 현상은 인간적·정신적 현상이다. 두 현상들 사이에는 그래서 구름을 원소들의 집합으로 이해하는 것과 정신으로 이해하는 것만큼의 차이, 자연과학과 정신과학 또는 인문학 간의 차이가 있다고 봐야 한다.²⁾ 그렇기는 해도 은유를 그 어원적 의미로 해석한다면 도시가 구축되고 유지되는 과정에서 수많은 형태의 이동이 발생하고 이 결과 도시 공간이 부산함과 복잡거림으로 넘쳐나는 것은 ‘은유 작업’이 도시를 지배한 결과라고 봐도 크게 틀린 말은 아닐 것 같다.

도시는 탁월한 ‘시적’ 공간이기도 하다. 왜냐하면 도시를 지배하는 은유 작업은 재현의 방식 가운데서도 가장 창조적인 형태에 속한다고 볼 수 있기 때문이다. 은유를 주된 비유의 방식으로 활용하는 시가 창조적 능력과 긴밀하게 연결될 수 있는 것은 그리스어에서 광

1) 로저린 뒤퐁록·장 랄로, 『21장 주해』, 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 역, 펍클클레식 코리아, 2010, 439쪽.

2) 빌렘 플루서는 다음과 같이 말한다. “우리가 한 사물을 설명하면 그 사물은 ‘자연’이 되고, 우리가 그 사물을 해석하고자 한다면 그것은 ‘정신’이 될 것이다”(『코무니콜로지—코드를 통해 본 커뮤니케이션의 역사와 이론 및 철학』, 김성재 역, 커뮤니케이션북스, 2001, 11쪽).

의의 창조성을 가리키던 포이에시스(*poiesis*)가 몇몇 서양어에서 ‘시(poetry, *poésie*)’의 어원이 되었다는 데서도 알 수 있다. 은유는 무엇보다 유추를 통해 작용하고, 이에 따라 상이한 것들의 유사성을 추출하며 이를 통해 새로운 앎을 가능케 한다. 이 모든 것은 아리스토텔레스에 따르면 재현(미메시스)의 즐거움이기도 하다. 이처럼 창조성을 대변하는 은유가 지배하는 공간이라면 도시는 시적 공간이 아닐 수 없다.

시인을 도시의 창조자로 여기는 전설이 있는 것도 그 때문 아닐까 한다. “칠현금으로 야생동물을 길들인 오르페우스”와 “음악에 따라 저절로 배열되는 돌들을 자신의 노래로 움직여 테베의 벽을 세울 수 있었던 암피온”이 그런 시인들이다. 17세기의 비코는 오르페우스와 암피온을 “그들의 수사법(*eloquence*)으로…고립된 인간들을 화합으로, 즉 자기애에서 인간 공동체의 돌봄으로…이끈” 것으로 보기도 했다.³⁾ 시인과 그의 창조적, 즉 은유적 작업은 이때 인간을 동물적 상태로부터 구해내 화합의 삶, “인간 공동체”의 형성을 가능하게 하는 동인이며, 그런 점에서 더불어 사는 도회적 삶 또는 테베와 같은 도시의 핵심적 형성인에 속한다.

도시는 시가 집결되고 관리되는 곳이기도 했다. 『시경』에 포함된 시편 다수는 주나라의 채시관들이 시정에서 수집한 것들 가운데 공자가 골라 뽑은 것으로 알려져 있다. 시를 수집하는 관리가 있었다는 것은 “국가, 이 국가의 중심부로서 도성, 그리고 거기서 영위되는 도회적 삶의 존재를 전제”한다.⁴⁾ 도시는 이처럼 시와 긴밀한 관계가 있고, 도시의 형성이 시적 즉 창조적 작업이라고 본다면 거기에는 은유적 작업이 핵심적인 역할을 한다고 볼 수 있다.

하지만 오늘날 도시 건설의 문제는 주로 공학과 사회과학의 과제로만 간주될 뿐, 인문학—시적인 창조의 일환으로 간주되거나 인간의 창조적 행위와 실천을 그 탐구 및 연구의 주된 대상으로 삼는 학문 영역인—의 문제로 간주되는 경우는 극히 드물다. 예컨대 최근에 서울에서 젠트리피케이션이 진행되면서 어마어마한 공간적 변형이 이루어지고 있지만,⁵⁾ 거대한 규모로 진행되고 있는 이 창조적인 과정에 시학인(poetician)—시인, 작가, 저술가 등의 문학인, 문학연구자, 나아가 인문학자와 같이 시와 시학의 문제에 관심을 가진 사람—이 정례적으로 참여한다는 말은 듣기 어렵다.⁶⁾ 도시 건설과 관리를 포함해 오늘날 한국

3) Giambattista Vico, *On Humanistic Education*, tr. Giorgio A. Pinton and Arthur W. Shippee (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), 115

4) 강내희, 「도시에 대한 권리와 시적 정의」, 최병두 외, 『희망의 도시』, 한울, 2017, 113쪽.

5) 1990년대에 서울에서 50층이 넘는 초고층 건물은 6·3빌딩 하나 정도였지만, 지금은 21동이나 되며(중앙일보, 2017.2.8), 2016년 기준으로 한국은 40층 이상의 건물 수가 중국, 미국, 아랍에미리트에 이어 네 번째로 많다(조선일보, 2017.3.14).

에서 진행되는 공간학적 실천은 대부분 건축학, 도시계획가, 조경사, 교통전문가, 건설사, 기획부동산 등 부동산업자, “복부인”, 법률가, 정치인 등 시학적 실천과는 거리가 먼 비-인문학자들이 주로 참여하고 있는 것이다. 이런 점은 은유의 생산자이자 전문가인 시인, 나아가 인문학자가 지닌 능력은 도시에서 일상적으로 광범위하게 전개되는 공간적 실천과는 무관한 것으로 간주됨을 보여준다.⁷⁾

만에 하나, 그런 공간적 실천 과정, 예컨대 대형 건물의 건설, 도심 광장의 기획과 조성 과정에 시인과 인문학자가 기여해줄 것을 요청받는다면 어떨까? 이것은 물론 가상적 질문이지만, 적어도 한국 인문학의 경우 지금 상태로는 그리 큰 기여를 할 것 같지 않다. 무엇보다 한국의 인문학은 공간-시학적 과제가 자신에게 있다는 사실 자체를 모르고 있을 것 같다. 인문학, 특히 문학연구의 경우 시학을 핵심적 과제로 삼고 있지만, 문학연구에서 관례적으로 정해놓은 시학의 “감사범위(statement of scope)” 안에 도시 공간의 구성이나 보존, 변형 등과 관련된 연구 과제가 포함되는 경우는 사실상 전무하다.

물론 이런 사실은 언어적 이동과 비언어적 이동을 철저히 구분해서 시학에서 다루는 은유 작업을 도시에서 발생하는 은유 작업과는 별개로 구분하는 지식생산의 관행, 즉 자연과학과 사회과학과 인문학을 철저히 구분하는 지배적 관행과 무관하지 않을 것이다. 도시에서 벌어지는 각종 이동 현상을 은유 현상, 나아가 시학 문제로 보려는 것 같은 시도는 그 자체가 아예 납득되지 않을 만큼 지식생산은 오늘날 철저히 파편화되어 있고, 이 결과 은유를 포함한 비유나 재현 현상 전반을 다루는 시학, 문학, 나아가 인문학은 교통과 물류 등 각종 사물의 이동과 관련된 활동을 다루는 공학 및 사회과학의 제반 분야와는 아무런 관계가 없다고 치부된다. 하지만 이런 관행을 그대로 방치하기에는 도시에서 발생하는 시학의 문제, 다시 말해 도시의 은유 작업 상황이 너무 심각하다. 지금 도시에서는 젠트리피케이션을 비롯해서 엄청난 형태론적 변동이 일어나고 있고, 이 과정에서 넓은 의미의 비유적 활동도 크게 바뀌고 있다. 은유는 문학 텍스트 안에서만 작동하는 것이 아니라 도시공간을 형성하는 거대한 지형 안에서도 작동하며, 사람들은 그로 인해 큰 영향을 받는다. 이 글은 이런 문제의식에서 인문학, 특히 한국의 인문학이 안고 있는 공간-시학적 과제가 중대함을 환기하고, 도시에서 발생하는 은유 작업의 일단을 이해하는 것을 목표로 한다. 아래에서는

6) 여기서 인문학자는 ‘시인’의 별칭으로 이해할 수 있다. ‘시인’은 시학적 인물로서 광의로 보면

7) 시인은 공간의 행정관이 될 수 없다는 생각이 만연한 것은 오늘날만의 일은 아니다. 플라톤이 『공화국』에서 시인을 축출의 대상으로 삼은 것이 단적인 예다. 그러나 르네상스 이후의 유럽, 또는 전근대 조선 등에서 대부분 시인이기도 했던 인문학자와 유학자들이 공간 구축을 주도했다는 점도 생각할 필요가 있다. 오늘날은 시인만이 아니라 철학자도, 다시 말해 인문학자 대부분이 공간적 실천에서 배제되고, 그 자리를 공학자들이 메우고 있다.

은유에 대한 간단한 이해에 기초해서 도시란 탁월한 은유의 장소이며, 그렇기 때문에 인문학자는 도시 문제에 주목하고, 도시의 형태론과 수사학에 관심을 기울을 필요가 있다는 주장을 펼칠 것이다.

2. 은유란?

문학적 전문 용어로서 은유에 대한 학술적 정의를 처음 제공한 사람은 아리스토텔레스다. 영문학을 전공한 필자가 볼 때 자신의 『시학』에서 아리스토텔레스가 제공하고 있는 은유 정의의 영어 번역이 두 가지 판본으로 이루어지고 있다는 점이 매우 흥미롭다. 이들 판본에서 은유는 한편으로는 “이상한 이름을 갖다 붙이는 것”으로,⁸⁾ 다른 한편으로는 “다른 어떤 것에 속하는 이름을 사물에 부여하는 것”으로⁹⁾ 해석되고 있다. 그리스어에는 문외한 인지라 두 해석 가운데 어느 것이 원문을 더 정확하게 번역한 것인지 판단할 수 있는 능력이 내게는 없다. 하지만 츠베탕 토도로프가 “가능한 한 원본에 가장 충실한 번역을 지향했다”며 높이 평가하고 있는 프랑스어 번역본에 따르면,¹⁰⁾ 첫 번째 해석이 원본에 더 가깝다고 여겨진다. 거기서 은유는 “부적절한 이름을 옮겨 붙이는 것(*l'application d'un nom impropre*)”¹¹⁾으로 정의되고 있다. 물론 이 번역도 영어의 첫 번째 번역(“이상한 이름을 갖다 붙이는 것”)과 꼭 일치하지는 않으나, 그 차이가 두 번째 것(“다른 것에 속하는”)과의 차이만큼 크지는 않다. 전자의 차이는 단어들의 의미가 서로 상반되기 때문에 생기는 것이

8) D.S. 마굴리우스의 번역에 따르면, “은유는 유에서 종으로든, 종에서 유로든, 종에서 종으로든, 또는 유추에 의해서든, 이상한 이름을 적용하는 것이다(Metaphor is the application of a strange name, either from the genus to a species, or from a species to the genus, or from one species to another, or by analogy.)”(Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, tr. D.S. Margoliouth [London: Hodder and Stoughton, 1911], 204).

9) 이것은 잉그램 바이워터의 번역으로 전체는 다음과 같다. “은유는 다른 어떤 것에 속하는 이름을 사물에 부여하는 데 있으며, 이때 이전은 유에서 종으로, 또는 종에서 유로, 또는 종에서 종으로, 또는 유추에 근거해 이루어진다(Metaphor consists in giving the thing a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy.)”(Aristoteles, *On the Art of Poetry*, tr. Ingram Bywater, [London: Oxford University Press, 1920], 71-72). 아리스토텔레스의 은유 이론을 세밀하고 검토하고 있는 데리다의 『백색 신화』에서 문제의 부분을 언급할 때 데리다 글의 영어 번역자가 인용하고 있는 것이 바로 이 번역이다.

10) 츠베탕 토도로프, 『머리말』, 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 역, 펍클클레식 코리아, 2010, 8.

11) 아리스토텔레스, 『시학』, 427. 한국어 번역본에서는 “부적절한 명사를 옮겨서 붙이는 것”으로 되어 있으나 프랑스어 번역본은 ‘nom’을 사용함을 고려해 여기서는 “부적절한 이름을 옮겨서 붙이는 것”으로 표현했다. 이하 『시학』의 인용은 본문의 괄호 속에 한국어 번역본 쪽수로 표시한다.

라기보다는 어떤 공통점을 전제한 파생적 차이로 보이는 것이다. 공통의 기반이 있을 경우에는 ‘부적절한’ 이름은 충분히 ‘이상한’ 것이 될 수 있다. 반면에 후자의 차이는 더 근본적이라고 여겨진다. 이 경우에는 예컨대 ‘이상하지 않은/알맞은’과 같은 이항대립이 생기는 것도 가능하다. “어떤 다른 것에 속하는 이름”을 한 사물에 적용하는 것이 은유라 할 때에도 그 사물에 그런 이름을 갖다 붙이는 것이 적절할 경우도 있고 그렇지 않을 경우도 있다.

(프랑스어 번역에서처럼) 은유를 ‘부적절한 이름의 옮겨 붙임’으로 정의했다면, 아리스토텔레스는 은유를 부정적인 언어 표현으로 이해했던 셈이다. 『시학』 22장에서 그는 “표현이 좋으려면 명료하면서도 진부하지 않아야 한다”면서, “가장 명료한 것은 일상어를 사용하는 표현이지만, 그것은 진부하다”고 하고, 반대로 “평소와 다른 말” 즉 “차용어, 은유, 연장어 그리고 일상적인 용법과는 거리가 있는 모든 것”을 쓰면 “통상적인 것에서 벗어나게” 되며 그래서 진부하지는 않지만, “이런 종류의 말로만 시를 쓴다면 그 결과는 수수께끼나 황설수설이 될 것”(459)이라고 한다. 그에 따르면 “황설수설” 또는 “헛소리”가 되는 것은 차용어이고, “수수께끼”가 되는 것은 은유다.

단, 아리스토텔레스가 은유를 죄다 부정적으로 보는 것은 아니다. 그는 시를 쓸 때는 “두 가지”의 언어, 즉 “색다른 효과를 낳고 진부함을 피할 수 있을” 표현들(차용어, 은유, 장식어 등)과 “명료하게 할” 일상어를 섞어 쓸 것을 권유하는데, 이것은 그가 “일상 용법에 없는” “색다른 표현을 만들어내는 것”도 필요하다고 보기 때문이다. 그는 또한 그런 표현을 위해 “복합어와 차용어를 적절하게 사용하는 것도 중요하지만, 그보다 훨씬 더 중요한 것은 은유를 만들 줄 아는 것”이라고 말한다. 몇 가지 표현법 가운데 그가 은유를 가장 중시하는 것은 “이것[은유]만은 남에게서 빌릴 수 없는 것이며, 타고난 천품을 드러내는 징표”(462)라고 여기기 때문이다. 여기서 “타고난 천품”에서 나온다고 이해되는 은유의 능력은 “개인적 창조 행위로서의 포이에시스”¹²⁾, 다시 말해 창조성 또는 시적 능력 일반을 가리킨다.

이상 잠깐 살펴본 것처럼 아리스토텔레스를 은유를 “부적절한 이름을 옮겨서 붙이는 것”으로 정의하면서도 상당히 중요한 역능을 가진 것으로 이해하고 있기도 하다. 이 후자의 은유는 ‘좋은 은유’에 해당한다. 이와 관련해 (‘철학적 텍스트에 등장하는 은유’의 문제를 다룬 『백색 신화』라는 글에서 데리다가 지적하고 있듯이) 아리스토텔레스는 은유를 “모방(*mimesis*)과 유사해짐(*homoiosis*)의 효과로서 유추의 발현이며 지식의 수단”으로 간주한다는 것이 중요하다.¹³⁾ 그에게서 은유는 배움의 즐거움을 제공하는 모방 또는 재현의

12) 뒤풍록·랄로, 『22장 주해』, 아리스토텔레스, 같은 책, 480.

13) Jacques Derrida, “White Mythology: The Metaphor in the Text of Philosophy,” in Derrida,

행위에서 핵심적인 위치를 차지한다. 아리스토텔레스에 따르면, “사람은 유난히 무언가를 재현하려는 성향이 있으며, 재현을 통해 배움을 시작한다는 점에서 다른 동물과 다르다.”¹⁴⁾ “재현을 통해 배움” 때 은유가 중요한 까닭은 유사성의 형상화를 통해 진리에 다가가도록 해주기 때문이다. 아리스토텔레스는 “은유에 능하다는 것은 유사성을 보는 것”(462)이라고 하고 있다. 여기서 말하는 “유사성”은 단순히 어떤 실제 사물과의 유사성만은 아니다. 왜냐하면 아리스토텔레스는 사람들이 화가처럼 “고유의 형상을 재현하여 실물과 유사하게 그리는”(283) 일에서 배움과 기쁨을 얻을 수 있다고 보기 때문이다.

더할 나위 없이 추한 짐승이나 시체의 형체는 실물로는 보기만 해도 고통스럽지만 그것을 아주 잘 다듬어 그린 그림을 볼 때는 쾌감을 느낀다. ...기실 사람들이 그림을 바라보는 것을 좋아하는 이유는 그것을 바라보면서 알아보는 법을 배우기 때문이다. 이를테면 “이 사람이 바로 그 사람이구나”라고 말할 때처럼 개개의 사물이 무엇 무엇이라는 생각에 이르게 되는 것이다(88-89).

그림을 통해 사람들이 배움을 얻는 것이 있다면 그것은 그림이 재현물로서 실물과의 유사성을 통해 실물에 대한 지식을 얻게 해주기 때문이다. 그리고 재현이 즐거움을 준다면 그것은 유사성을 통한 배움의 기쁨이 만들어지기 때문이기도 하다. 이런 기쁨은 은유를 포함한 재현적 표현이 주는 것으로서, “앎의 즐거움, 유사성에 의한 배움의 즐거움, 동일한 것을 알아보는 즐거움”¹⁵⁾이라고 하겠다.

지금까지의 논의를 통해 우리는 아리스토텔레스가 ‘부적절한 이름의 적용’으로서의 은유는 수수께끼나 헛소리가 될 위험이 있지만, 실물과의 유사성을 볼 수 있게 해주는 재현적 표현 즉 ‘좋은 은유’로서는 배움의 즐거움을 준다고 이해했다는 것을 확인한 셈이다. 단, ‘좋은 은유’의 가능성이 ‘은유는 항상 좋다’라는 결론으로 이어지지 않는다는 점을 잊어서도 곤란하다. ‘좋은 은유’가 있다는 사실이 은유에 대한 아리스토텔레스의 정의(“부적절한 이름을 옮겨 붙이는 것”)를 무효화하지는 않는 것이다. 이런 사실과 은유를 포함한 재현 방식이 배움의 즐거움을 갖다 준다는 사실 사이에는 그렇다면 아직 더 평가해야 할 부분이 남아 있는 셈이다. 이 평가를 아리스토텔레스는 크게 세 가지 학문 분야 즉 역사, 시학 또는 문학, 그리고 철학 간의 비교를 통해서 하고 있다. 그가 시(와 문학)를 역사보다 높이 평가했다는 것은 문학의 의의를 공부한 사람이면 다 아는 사실이다. 그래도 그가 정확하게 무

Margins of Philosophy, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 238.

14) 아리스토텔레스, 앞의 책, 88. 이하 괄호 속에 쪽수로 표시.

15) Derrida, 앞의 글, 238.

슨 말을 했는지는 확인이 더 필요하다.

...연대기 작가는 실제로 일어난 일을 이야기하고 시인은 일어날 수 있는 일을 이야기한다는 사실에 차이가 있는 것이다. 바로 이 까닭에 시는 연대기보다 더 철학적이고 더 고귀하다. 시는 보편적인 것을 다루는 데 반해 연대기는 특수한 것을 다루기 때문이다. “보편”이라 함은 어떤 유형의 인물이 개연성이나 필연성에 따라 하는 말이나 행동의 유형을 말한다. 시는 등장인물들에게 이름을 붙이면서도 바로 이러한 보편성을 목표로 삼고 있다.¹⁶⁾

아리스토텔레스가 시는 역사보다 더 고귀하다고 보는 이유는 시가 역사보다 더 철학적이고 보기에 때문이다. 그는 역사와 시의 차이를 “실제로 일어난 일”을 이야기하는 것과 “일어날 수 있는 일”을 이야기하는 것에서 찾는다. “실제로 일어난 일”은 아무리 사실일지라도 특수한 경우일 뿐이고 “일어날 수 있는 일”은 반면에 보편성에 더 근접한다고, 개연성이나 필연성을 따른다고 볼 수 있다. 시는 그래서 역사보다 더 철학적인 셈이며, 아리스토텔레스는 그것을 시가 역사보다 더 고귀한 근거로 삼는다. 하지만 시가 역사보다 더 고귀한 이유가 철학과 더 닮았기 때문이라면, 이것은 시에 대한 철학의 상위를 전제한 논증이기도 하다. 역사와 시와 철학 간의 위상 관계는 이렇게 철학이 가장 우위인 것으로 설정되어 있다.

이런 설정은 은유의 한계에 대한 것이기도 하다. 유사성에 의해 사물을 알게 해준다는 것이 은유의 특징이라면, 이제는 바로 그 점이 은유의 질곡이 된다. 은유는 유사성의 재현을 통해 배움의 즐거움을 제공하는 의미 있는 일을 수행하지만, 유사성에 의한 앎의 추구, 시적 재현, 즉 은유의 작업은 철학의 작업 수준까지 미칠 수는 없다. 은유는 사물이나 사태의 본질 즉 진리에는 바로 다가가지 못하기 때문이다. 진리와 유사한 것과 진리 그것이 같을 수가 없다면, 은유는 진리 그것을 그 자체로 제시할 수는 없으며, 이것은 은유가 진리와 동일성을 구현할 수 없다는 말이 된다. 은유에 의존하는 시적 표현은 그래서 진리의 구현에 어떤 궁극적 한계를 갖는 셈인데, 반면에 철학은 진리와 유사한 것 추구로 만족하지 않고 진리 자체와의 만남을 꾀하는 근본적 지식 추구의 형식으로 상정되며 그런 점에서 시보다 우위인 것으로 제시된다. 아리스토텔레스가 이런 생각을 한 것은 당연하다고 볼 수 있다. ‘좋은 은유’나 은유적 유사성에 의한, 재현에 의한 지식 추구의 가능성을 인정한 것은 사실이라 하더라도, 철학자로서 그가 바란 것은 은유적 우회가 아니라 진리와의 직접 대면이었던 것이다.

16) 아리스토텔레스, 앞의 책, 196.

3. 인문학의 퇴조와 어떤 형이상학의 지배

진리 추구에서 은유의 궁극적 한계를 지적하고 진리 그 자체의 추구가 핵심임을 강조한 것은 서구 철학의 오랜 전통이며, 그중에서도 특히 형이상학이 으뜸으로 간주된다. 형이상학의 이런 위상은 아리스토텔레스에게서는 자연의 문제들을 다루는 여러 학문들과의 관계를 통해 설정되고 있다. 그의 학문 체계에서 형이상학(metaphysics)은 ‘자연과학(physics)’ 이후(meta)의 문제를 다루는 학문을 의미하며, 이때 그것의 위치는 여러 학문들의 꼭대기, 다시 말해 학문의 학문 자리에 해당한다.

내가 지켜본 바로는 그런 것이 형이상학자들(metaphysicians)—더 정확하게 대형이 상학자들(Metaphysicians)—의 일반적 관행입니다. 당신들의 학문 자체가 부정적 이름, 아리스토텔레스의 논술들이 배열된 순서로부터 취한 이름을 갖고 있다는 것, 그리고 엄밀히 말해 당신들이 스스로에게 자연과학자들(Physicians) 다음에 오는 사람들이라는 명칭을 부여한 것은 추가적으로 주목할 만한 또 다른 사실이니까요. 물론 나는 당신들이 이것들 즉 자연과학 책들이 서로 위에 쌓여서 뒤에 오는 것이 실제로 윗 자리를 차지하는 것으로 여긴다는 것을 알고 있습니다. 그래도 당신들은 이 만큼, 자신이 자연 현상 외부에 있다고만 시인하지요.¹⁷⁾

대화 형태로 구성된 아나톨 프랑스의 『에피쿠로스의 정원』에서 인용한 이 구절에서 등장인물의 하나인 필리폴리스는 형이상학의 형성 과정에 대해 비판하고 있다. 그에 따르면, 형이상학은 자연을 다루는 학문들이 서로 포개져 있는 더미에서 맨 뒤에 놓여 가장 위에 있게 된 결과 학문 체계에서 제일 윗자리를 차지하는 것이지만, 형이상학자들은 이런 사실을 은폐하거나 망각하기 일쑤다. 형이상학자들은 “칼이나 가위 대신 메달이나 주화를 숯돌에 올려 그 변두리, 가격, 두상(頭像)을 지우는 칼잡이들”처럼 “자신들의 언어를 만들 때” 그것이 원래 지녔던 “물리적 의미에서 형이상학적 의미로” 바꿔내는 데 전문가인 것이다. 주화를 갖고 나면 거기에는 “에드워드 왕도 윌리엄 황제도 공화국도 보이지”¹⁸⁾ 않으며, 남는 것은 어느 나라에서나 통용될 수 있는 추상적인 가치뿐이다. 그러나 이 가치는 이제 보편적인 개념의 위상을 차지하게 된다. 학문 중의 학문인 형이상학은 그래서 ‘부정적 이름’을 지닌 학문, 자신도 여러 자연과학들과 섞여 있다는 사실, 그것의 원래 물리적 성격을 망

17) Anatole France, *The Garden of Epicurus*, trans. Alfred Allinson [New York: Dodd, Mead, 1923], 196-97. Derrida, “White Mythology,” 212에서 재인용.

18) Derrida, *ibid.*

각한 학문인 셈이다. 하지만 이 결과 형이상학, 나아가 이것으로 대표되는 철학은 진리 그 자체를 추구하는 학문의 자리를 얻게 되고, 다른 방식의 진리 추구, 예컨대 진리와의 유사성은 몰라도 동일성은 결코 갖게 해주지 못하는 은유적 방식에 대해서는 불신하게 된다. 철학자가 전통적으로 은유, 나아가서 그런 비유적 표현에 의존하는 문학을 의심의 눈초리로 본 것은 이런 점 때문이라고 하겠다.

철학과 형이상학이 문학과 시 또는 은유를 불신하는 이런 전통은 플라톤에서부터 시작되었다고 볼 수 있다. 플라톤은 시인을 모방자, 그것도 형편없는 모방자로 간주했다. 『공화국』에서 그가 현자로 내세우는 소크라테스는 “비극을 만드는 이”는 “그의 본성에서 왕과 진리로부터 세 발자국 떨어져 있다”¹⁹⁾고 말한다. 시인의 창작물은 진리의 고유한 모습인 이데아로부터 동떨어진 재현으로 모방품밖에 되지 않는다는 것이다. 아리스토텔레스의 경우 ‘좋은 은유’와 재현에 의한 진리에 대한 지식 습득의 가능성을 인정했지만, 그래도 역시 진리 그 자체의 추구는 철학의 고유한 영역임을 주장한 것은 위에서 확인한 대로다. 고대 문화에서 철학이 누리던 높은 지위는 서양 중세의 기독교 문화에서는 신학에게로 넘어가지만, 그렇다고 진리 자체의 지위가 손상되었다고 볼 수는 없다. 진리의 위치는 이데아나 개념보다 더 위상이 높은 절대자 신이 접수했기 때문이다.

근대 철학의 전통에서도 시적 표현에 대한 불신은 강력했다. “적합한 단어 대신 은유, 비유, 다른 수사학적 형상들을 사용하는 것”을 탐탁지 않게 여겼던 토머스 홉스가 대표적인 한 예일 것이다. 그는 수사학적 표현을 회피해야 할 이유를 다음과 같이 말한다.

예컨대 길이 간다느니 여기나 저기로 이끈다느니, 속담이 이것 또는 저것을 말한다 고 하는 것이 (길은 갈수도 없고 속담이 말을 할 수도 없지만) 속어에서는 타당하다고는 해도 진리를 헤아리고 찾고자 할 때는 그런 말은 허용되어서는 안 되기 때문이다.²⁰⁾

존 로크의 다음 말도 비슷한 취지로 들린다.

만약 우리가 사물에 대해 있는 그대로 말하고 싶으면, 질서와 명료함 이외에 수학의 모든 기술, 능변이 만들어낸 모든 인위적이고 비유적인 말들의 적용은 잘못된 생각들을 불어넣고 감정들을 움직이고, 그에 따라 판단력을 오도하는 것 이외의 다른 용

19) Plato, *The Republic* II: Books VI-X (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1946), 431.

20) Thomas Hobbes, *Leviathan, or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill* (London: Andrew Crooke, 1651), 29.

도가 없으며, 따라서 정말 완벽한 속임수라는 것을 인정해야 한다. 그러므로 웅변술이 장광설과 통속적 연설에서 그것들을 아무리 훌륭하고 허용할 만하게 만든다고 해도, 계발하고 가르치려는 모든 담론들에서 그런 기술과 적용은 전적으로 회피되어야 한다. 그리고 그것들은 진리와 지식이 문제가 되는 데서는 그것들을 사용하는 언어와 사람의 커다란 잘못이라고 생각되지 않을 수 없다.²¹⁾

홉스와 로크의 이런 생각들은 17세기 후반 이후에 발달한 자연과학의 지식 모델이 근대적 지식을 규정한 것과 무관하지 않다. 이 무렵 영국의 대표적 시인인 존 드라이든의 시가(예컨대 존 밀턴의 그것과 비교하면) 간결하고 평이한 문체로 바뀐 것은 이런 영향의 결과라는 분석이 유력하다.²²⁾ 당시 과학자들의 모임인 왕립협회(The Royal Society)는 “자연에 대한 지식과 수사학의 색깔들, 공상의 장치들, 우화의 유쾌한 기만을 분리시키고자” 했다.²³⁾ 이런 분리는 자연의 정확한 표상이어야 할 과학적 지식으로부터 수사학적이고 비유적인 왜곡들을 제거해야 한다는 취지로서, 문학의 은유적 표현에 대한 거부에 해당한다. 진리 그 자체로 한 걸음이라도 더 가까이 가려면 은유 이상의 진리 추구가 필요하다는 생각인 것이다.

물론 시가 철학이나 과학을 모델로 삼기만 하는 것은 아니다. 예컨대 낭만주의 시대에 영국의 시인들은 시와 문학을 인간적 삶의 최고 형태로 간주하기도 했다. 워즈워스가 “시는 모든 지식의 첫 번째이자 마지막이다. 그것은 사람의 마음만큼 영원하다”²⁴⁾고 주장하고, 셸리가 시인을 가리켜 “인정받지 못한 세계의 입법자”²⁵⁾로 추켜올린 것이 그런 예다. 그러나 낭만주의자들의 그런 시 옹호론은 기본적으로 수세적인 성격이 강하다는 점을 기억할 필요가 있다.²⁶⁾ 사실 19세기에 이르면 지식생산에서 자연과학의 위상은 더욱 확고해

21) John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (Hazleton, PA: Pennsylvania State University, 1999[1690]), Electronic Classics Series, 498.

22) 19세기 후반에 헤일스는 드라이든에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “그의 표현력은 칭찬해도 모자랄 정도다. 그의 언어에는 언제나 남다른 적절함이 있다. 그는 언제나 바른 말을 쓴다.” J. W. Hales, *Longer English Poems with Notes Philological and Explanatory and an Introduction on the Teaching of English* (New York: MacMillan & Co., 1872), 270.

23) Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge* (Gainesville, Fla.: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1958[1667]), 62.

24) William Wordsworth, “Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*,” in Hazard Adams, ed., *Critical Theory since Plato* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971), 439.

25) Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry,” in Adams, *ibid.*, 513

26) 낭만주의 시대에 시의 역할이 강조되고 ‘문화’와 ‘교양’의 이념이 형성된 것은 이미 산업자본주의 지배 하 현실 속에서 불가능해진 ‘총체적’ 인간 경험을 시나 문화가 제공할 수 있을 것이라는 바람의 표출이다. “억압 하에서 예술은 일반적 인간 경험 전 영역의 상징적 추상화가 되었다. 사실 위대한 예술은 이런 궁극적 힘을 갖고 있기에 가치 있는 추상화이기는 했다. 그러나 일반적 사회 활동이 하나의 부문 또는 분야의 위상으로 내몰렸고, 실제 예술 작품들이 부분적으로는 자기-변호적 이데올

졌고, 그와 함께 인문학의 위상은 큰 타격을 입게 된다.

이제 눈여겨 볼 점은 과학이 삶의 기본적 모델로 부상하면서 철학의 위상도 중대한 타격을 입게 되었다는 것이다. 고대에 철학적 지식 추구가 시적 재현에 의한 지식 추구보다 우위에 있을 수 있었던 것은 철학이 진리와 가치를 통합적으로 추구하는 것으로 여겨졌기 때문이다. 그러나 근대적 지식생산 양식에서는 자연과학의 부상과 함께 진리와 가치가 구분·분리되었고, 이 과정에서 “사실 또는 진리 추구 중심의 자연과학이 학문의 모델로 정립”되며,²⁷⁾ 이런 경향은 자연과학과 인문학의 분리가 이루어진 뒤인 19세기에 출현한 사회과학이 ‘가치중립적’ 지향을 통해 자연과학을 닮으려 한 데서 더욱 강화된다. 이로 인해 타격받은 것은 시와 문학만이 아니다. 아리스토텔레스가 학문 중의 학문으로 분류한 철학도 근대에 이르러서는 진리 추구 모델의 자리를 자연과학에 내주게 된 것이다. 이런 흐름은 더욱 심화되어 20세기에 이르러서는 가치와 분리된 진리 자체 추구로서의 자연과학마저도 공학과 과학기술로의 전환 또는 후자로의 종속을 겪게 된다.²⁸⁾ 학문 지형의 이런 변화는 근대적 세계체계가 자본주의적 성격을 갖게 된 것과 긴밀한 관련을 맺고 있으며, 지식, 진리, 가치 등이 자본 축적의 목적이나 수단으로 활용되면서 더욱 강화되었다. 20세기 이후에 철학을 포함한 인문학이 더 이상 지식생산의 중심적 위치를 갖지 못하고 주변부로 내몰린 것은 그 결과일 것이다.²⁹⁾

단 여기서 말하는 인문학의 주변화는 단순한 현상이 아니라는 점도 확인할 필요가 있다. 근대 이후로 학문 또는 지식으로서 자연과학, 공학, 과학기술의 권위와 권력이 높아짐에 따라 과거—예컨대 인문주의의 부상을 목격한 근대 초기—에 상당한 사회적 권위를 누리던 인문학의 위상은 크게 추락했고 이와 함께 철학의 지위도 낮아지긴 했지만, 철학을 지배하던 형이상학적 경향성까지 위축된 것 같지는 않다. 우연적인 것, 수사적인 것, 재현적

로기로 전환되었기 때문에 그래도 추상화일 뿐이었다”(Raymond Williams, *Culture & Society: 1780-1950* [New York: Columbia University Press, 1983], 47).

27) 강내희, 『학문의 비환원주의적 ‘통섭’을 위한 초분과적 기획과 문화연구』, 『인문학으로 사회변혁을 말하다』(서울: 문화과학사, 2016), 613. 근대 지식체계 형성과 진리 개념 변화의 관계에 대해서는 Richard E. Lee, “Cultural Studies, Complexity Studies and the Transformation of the Structures of Knowledge,” *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, No. 1 (2004) 참조.

28) 이런 흐름을 단적으로 보여주는 것이 21세기에 들어와 한국에서 연구재단이 ‘BK21 사업’을 진행하는 과정에서 화학, 물리학 등 순수 자연과학 학문이 급속도로 퇴락했다는 사실이다. 이것은 장-프랑수아 리오타르가 『포스트모던의 조건』(서울: 민음사, 1992)에서 지적한 수행성의 원리, 다시 말해 자본주의적 생산성 논리가 지식생산에서 강조된 결과라고 할 수 있다.

29) 프랭크와 게이블러에 따르면 인문학의 위축은 한편으로는 학문의 기본 세 분야들(인문학, 사회과학, 자연과학) 간의 중요성 재조정, 다른 한편으로는 응용학문의 위상이 크게 높아진 것과 관계가 있다. David John Frank and Jay Gabler, *Reconstructing the University: Worldwide Shifts in Academia in the 20th Century* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006).

인 것 등의 한계를 초월한 근원적인 것의 추구를 형이상학의 기본 지향으로 볼 수 있다면, 철학까지 포함된 인문학을 변두리로 내몬 ‘근대적’ 흐름은 어떤 부차적인 것도 용납하지 않으려는 경향, 즉 형이상학적 기획의 부정이 아니라 더 강화된 판본인 것으로 여겨지기도 한다. 플라톤과 아리스토텔레스가 애초에 시와 은유, 수사학 등을 아예 폄하하지 않으면 철학보다 결국 하위에 둔 그 결정, 다시 말해 형이상학적 기획은 그렇다면 형태를 달리 하며 사실 오늘날까지 지속되고 있는 셈이다. 왜냐하면 근대 초기에 자연과학이 강조한 (가치와 분리된) 진리나, 근대 후기에 자연과학조차 수단화하며 영향력을 키운 공학과 과학기술이 중시하는 효율성 또는 수행성 원리는 아리스토텔레스가 ‘좋은 은유’라는 명분으로 허용했지만 그래도 근본적인 것 자체와는 유사할 뿐이라고 본 광의의 재현, 시적 표현, 다시 말해 은유 일반에 대한 거부가 새로운 형태로 나타난 사례로 여겨지기 때문이다. 오늘날 형이상학이 승리한 모습은 (교환)가치와 이윤의 추구가 의미 있는 인간 활동의 유일한 목표가 되고, 그에 따라 기술적 효율성이 능력의 잣대가 되고 있는 데서 더욱 분명히 확인된다.

형이상학의 지배는 그래서 지금도 견고하지만, 이 지배가 중요한 어떤 망각을 전제로 이루어진다는 점을 지적할 필요가 있다. 철학, 특히 형이상학은 진리 자체를 추구한다는 이념이 작용하려면 폴리필로스의 지적처럼 주화의 물리적 구체성을 숫돌에라도 갈아 없애버려야 한다. 이것은 형이상학은 대부분 부정적 개념들—절대(absolute), 무한(infinite), 불가해(intangible), 영원(immortal)처럼 구체적인 현상들의 부정 형태로 된 개념들—을 자신의 근거로 삼는다는 말과 다르지 않다. (폴리필로스는 무작위로 선택한 헤겔의 『정신 현상학』 세 페이지에서 “중요한 문장들의 주어를 이루는 26개 단어 가운데 19개가 부정적 용어이고, 6개만 긍정적”인 것을 확인했으며, ab-, in-, non- 같은 부정접두사가 형이상학적 개념어들의 원래 모습을 “대패질하는 데에는 어떤 숫돌보다 더 효율적”³⁰⁾이라고 말한다.) 여기서 작동하는 것이 형이상학으로, 데리다에 따르면 그것은 “서구 문화를 재조직하고 반영하는 백색 신화”이며, 여기서 “백인은 자신의 신화, 인도-유럽 신화, 자기의 로고스, 즉 자기 방언으로 된 뫼토스를 그가 그래도 대문자 이성(Reason)으로 부르고 싶어 하는 것의 보편적 형태인 것으로 간주한다.” 문제는 이 백색 신화 즉 “형이상학은 자신을 만들어낸 전설적 장면, 그래도 하얀 잉크로, 팔립프세스트 안에서 뒤덮여서 보이지 않는 도안으로 각인되어 여전히 능동적이고 활발한 상태로 있는 장면을 자기 내부에서 지워버렸다”³¹⁾는 데 있다. 자신을 존재케 한 어떤 원초적 장면을 그 내부에서 지움으로써 존재하게 되는 이 신화, 즉 서구의 형이상학은 진리 자체를 염원하지만, 염원할 수 있는 것을 가능케 한 것 자

30) France, *The Garden of Epicurus*, 196-97. Derrida, “White Mythology,” 212에서 재인용.

31) Derrida, 213.

체를 지움으로써 성립하는 셈이다. 형이상학이 이 지움과 망각을 통해 끊임없이 추구하는 것은 대문자 근원으로서의 진리 자체이겠지만, 흔히 절대적이고(absolute), 무한하며(infinite), 무형적이고(intangible), 영원한(immortal) 것으로 간주되는 이 근원, 뿌리에의 접근 시도가 과연 상대적이고 유한하고 유형적이며 필멸의 것들을 통하는 우회 없이, 다시 말해 진리와 동일성이 아니라 유사성밖에 갖지 못한다고 간주되는 것들의 도움 없이 가능하겠는가 하는 질문이 생길 수밖에 없다. 이것은 또한 은유 없는, 그리하여 시적 재현 없는, 수사학적 일탈 없는 진리의 추구가 가능할 것이냐고 묻는 것이기도 하다.

3. 그대 다시 고향에 돌아가지 못 하리

길이 막힐 것을 뻔히 알면서도 설이나 추석이 되면 어김없이 수천만의 도시민이 귀향길에 나서는 한국의 명절 대이동은 사람들이 고향을 얼마나 애뜻하게 여기는지 알게 해주는 연례적 행사다. 비슷한 고향 찾기는 한국에서만 일어나지 않는다. 춘절이 되면 십억 가까운 사람들이 비행기로, 기차로, 버스로, 오토바이로 귀향길에 오르는 것이 중국의 풍속이다. 비슷한 전통은 크리스마스나 추수감사절에 가족을 찾아가곤 하는 유럽이나 미국에서도 확인된다. 지구 전역에서 수많은 사람들이 명절마다 이처럼 귀향길에 나서는 관행은 고향의 소중함을 확인시켜 주지만, 동시에 도시란 떠나야 할 곳임을 암시하는 것 같기도 하다. 물론 도시민의 귀향 행렬이 일 년에 한두 번밖에 일어나지 않는다는 사실은 그들의 일상적인 거처는 여전히 도시임을 말해준다. 하지만 그렇더라도 교통체증을 무릅쓴 그들의 연례적 귀향은 그들이 도시란 떠나야 할 곳으로 여긴다는 증거일 것이다. 도시는 그렇다면 일상의 공간이되 떠나야할 일상의 공간이 되는 셈으로, 이것은 도시가 기본적으로 떠난 자들의 장소여서 생기는 일인 듯싶다. 통상 떠난 자들은 떠난 곳으로 돌아가고자 한다. 그런 곳은 쉽게 그리운 고향이 되지 않는가.

명절날 귀향길에 오르는 사람이 많은 것은 떠난 자의 수가 그만큼 많아졌기 때문이다. 2017년 현재 세계의 도시인구는 73억 명으로 추산되는 전체 인구의 절반이 넘으며, 2014년에 나온 유엔의 「세계도시화 전망」 보고서에 따르면, 2050년이 되면 도시 거주자는 63억으로 세계 인구의 66%에 이를 것이라고 한다.³²⁾ 도시화가 고도로 진행되면 고향으로 돌아가려는 사람들의 행렬은 더 거대해질 것이다. 떠나왔기에 돌아가고자 하는 자들이 그만큼 더

32) UN Department of Economic and Social Affairs, *World Urban Prospects: The 2014 Revision* (New York: United Nations, 2015), 22.

많아질 터이니까. 이것은 우리 대부분이 오디세우스가 된다는 말이기도 하다. 오디세우스는 갖은 고난과 유혹을 겪어내며 결국 떠난 고향으로 돌아가려는 자의 표본으로 간주된다. 이제 수십억에 이르는 도시민은 다수가 떠난 자의 정체성을 갖고 있으며, 도시에서 살고 있어도 떠난 고향으로 돌아가는 행위, 즉 오디세이를 반복한다. 그리고 그런 점에서 그들은 모두 서사적 주인공들이다. 로트만(Yuri Lotman)의 지적대로, 주인공은 움직이지 않는 자의 만류를 뿌리치고 고향의 집이나 마을, 나라를 ‘떠나는 자’로 나타난다.³³⁾ 떠나봐야만 자기 이야기를 할 수 있는 법이다. 명절날 고향 집에 모인 사람들은 군인, 뱃사람처럼 이야기로 밤을 지새울 수 있다.

그러나 귀향의 꿈이 고향으로의 영원한 회귀라면, 그런 꿈은 사실상 불가능하다. 귀성객은 고향에 돌아오기 무섭게 일상의 거처로 돌아갈 궁리를 한다는 것을 우리는 다 알고 있다. 그들의 그런 모습은 어렵게 찾아간 고향이 사실 머물 곳이 되지 못함을 말해준다. 귀향을 하고난 뒤 고향에서 다시 나갈 궁리를 하는 경우는 사실 의외로 많다.

고향에 고향에 돌아와도
그리던 고향은 아니려뇨.
산땡이 알을 품고
빠꾸기 제철에 울긴만,
마음은 제 고향 지니지 않고
머언 항구로 떠도는 구름.(정지용, 「고향」)

정지용의 이 시에서 화자의 마음이 고향을 품지 못하는 까닭은 정확하게 제시되고 있지 않다. 하지만 그가 돌아와서 본 고향이 ‘그리던’ 고향은 아님이 분명하다. 화자는 그래서 자신의 마음을 자유로이 떠도는 구름과 등치시키며, 자신을 멀리 데려다줄 항구를 상상한다. 이런 상상은 그런데 고향을 찾은 모든 오디세우스에게 공통적이지 않을까 싶다. 19세기 영국 시인 테니슨(Alfred Tennyson)이 그려낸 오디세우스가 하나의 원형이라면 이런 생각이 크게 틀리진 않을 것 같다.

33) 유리 로트만에 따르면, 서사의 주인공에게 환경은 ‘부동의 요소’이고, 그 자신은 ‘움직이는 인물’이다. “부동의 인물”은 “주변 환경을 바꾸는 못하는 반면 두 번째 인물[움직이는 인물]의 기능은 다른 아닌 운동, 즉 하나의 환경에서 또 다른 환경으로 움직이는 데 있다.” “움직이는 인물은 주어진 분류화를 허물고 새로운 구조를 확립할 수 있는 가능성, 혹은 불변체적 본성 속에 자리한 구조가 아니라 다각도의 변이형을 통해 만들어진 구조를 제시할 수 있는 가능성을 품고 있다”(로트만, 『기호계—문화연구와 문화기호학』, 김수환 역[서울: 문학과지성사, 2008], 22-24).

하릴없는 왕이 되어
불모의 바위산 속 이 적막한 화룻가에서
늙은 아내와 짝해
욕심내고 자고 먹으며 나를 알아보지 못하는
야만 족속에게 어울리지 않는 법이나 집행하는 건
아무 쓸모없는 것이다.

나는 원행(遠行)을 그만둘 수 없다. 끝까지
삶을 들이키리.(Tennyson, "Ulysses")

울리시즈—오디세우스의 라틴어 이름—는 여기서 천신만고 끝에 돌아온 이타카의 생활을 마뜩하지 않게 여기는 것으로 나온다. 왕으로 복귀했지만 그는 무료하게 지내며, 자신을 상대하는 자들은 “늙은 아내”와 자기를 “알아보지 못하는/야만 족속”일 뿐이라고 보는 것이다. 고향 생활을 “아무 쓸모없는 짓”으로 보는 그가 이제 선택하고 싶은 것은 “끝까지 삶을 들이키”게 해줄, 젊었을 적에는 천신만고를 겪으며 벗어나려고 했던 “원행”이다. 정지용과 테니슨의 시에 등장하는 시적 화자들이 갖게 되는 자각, 즉 돌아가고 싶어 간 고향이 정작 그들이 원하던 형태는 아니라는 자각은 귀향의 어떤 불가능성을 말해주는 것 같다. 이 불가능성은 귀향 자체의 불가능성, 고향의 부재로 인해 어떤 귀향도 가능하지 않음을 가리킬지도 모른다.

사실 사람들이 것처럼 돌아가고 싶어 하는 고향이 과연 존재하는지는 의문이다. 적어도 고향이 사람들이 생각하는 그런 고향, 다시 말해 그들을 ‘떠난 자’로서 규정하게 해주며 안온함과 거리가 먼 부동(浮動)의 삶을 살도록 저주하는 도시와 구분되는 고향이라고 한다면 그럴 것 같다. 도시와 구분되는 고향의 장소는 통상 시골 마을이고, 마을은 이때 소외된 삶을 강요하는 인위적 공간으로서의 도시와는 다른 유기적 삶을 가능케 하는 자연적이고 공동체적인 장소로 여겨진다. 하지만 마을과 도시의 이런 등식에는 중대한 망각이 도사리고 있으며, 고향에 돌아가려는 모든 오디세우스—테니슨의 울리시즈, 정지용의 시적 화자, 귀성길에 오르는 도시민—의 마음에도 그런 망각이 작용할 것이다. 왜냐하면 마을이야말로 떠난 자들이 된 이후에 인류가 비로소 정주하게 된 장소이며, 그런 점에서 도시와 구분되기보다는 오히려 그것의 원형으로 간주될 수 있기 때문이다. 마을은 사실 이미 인위적으로 조성된 공간에 해당한다.³⁴⁾ 마을의 터전은 대부분 삼림이나 들판을 깎아내 확보한 개

34) 도시의 원형으로 간주되기도 하는 중세 수도원이 주변에 견고한 벽을 세워 외부 자연 환경으로부터 자신을 차단한다는 것도 같은 맥락의 일일 것이다. 쿨로타에 따르면, “9세기 이전 사람들은 삼림을 벌채해 마을을 세우고 거점으로 삼았다. 수도원과 성직자가 이 활동의 주요 참여자였다. 교회는 나

활지, 자연 지형을 인위적으로 바꿔낸 곳에 마련된다. 이제는 현대인 특히 도시인의 영원한 고향이라는 이미지로 작용하고 있어도, 마을은 사실 그래서 인류가 방랑길에 오른 뒤 머물게 된 쉼터일 뿐이다. 이 쉼터가 주는 여러 혜택을 무시할 수야 없겠지만 그렇다고 그곳을 영원한 고향으로 치부할 수는 없다. 자칫 놓치면 목숨까지 잃을 수 있는 오아시스에 닿아도 여행객은 계속 머물지 못하지 않는가.

고향, 원-고향으로 돌아가려는 바람 자체가 무망한지도 모른다. 왜냐하면 인류는 언제나 이미 길 떠난 존재이기 때문이다. 마을에서 살기 전 사람들이 살았던 동굴이나 움집도 인류가 이미 방랑생활을 시작한 뒤에야 찾아낸 곳을 기억할 필요가 있다. 동굴과 움집은 흔히 어머니 자궁과 동일시되면서 우리가 아직 그 정처를 찾지는 못했으나 진정으로 그리던 고향의 원형인 것으로 간주된다.³⁵⁾ 그러나 고향이 영원한 안식처, 다시 떠날 필요가 없는 정주의 장소로 상상되는 한, 그런 곳도 고향이기는 어렵다. 우리가 말하는 고향은 본원적 정처의 장소라기보다는 우리로 하여금 애초에 방랑의 길을 떠나게 한 곳일는지 모른다. 이를 테면 아프리카 밀림 속의 큰 나무 어떤 가지쯤 말이다. 그러나 그런 곳을 고향이라 부르는 것은 어렵다.³⁶⁾

나뭇가지와 같은 ‘원래 고향’이 있었다 치더라도 인간은 인간이 된 순간 이미 그곳을 분명 벗어났을 것이다. 이제 인간은 숲속의 동물이 아니라 사바나의 사람이 됐을 터이니 까.³⁷⁾ 플루서(Vilem Flusser)에 따르면, 이 과정에서 사람은 ‘존재(existence)’로 바뀌었다. ‘존재하다’를 의미하는 라틴어 ‘existere’가 ‘밖으로’를 의미하는 ‘ex’와 ‘서다’를 의미하는 ‘sistere’가 합성된 말이라는 점에서 유추할 수 있듯이, 인간이 존재가 된 것은 직립 진화의 결과다. 직립하게 됨으로써 인간은 자연으로부터 비약해 소외 상태—자연 정복, 인간만의 고독, 죽음에 대한 공포, 타자와의 소통을 위해 상징적 수단 사용 등—로 접어들었고, 자신이 속한 자연과도 구분되었으며, 그리하여 원천적으로 어떤 근원에서 벗어난 자, 떠나온 자, 즉 ‘존재’가 된 것이다.³⁸⁾

무의 비교의 적으로 간주되었다”(Diego Gullotta, 『意大利城市化: 歴史与想象力』, 충청대학교 인문사회과학고등연구원 주최 워크숍[“文化視野中的都市化—以重慶爲例”] 발표문, 2012).

35) ‘움집’의 ‘움’은 땅을 파낸 구덩이를 가리키는 말이지만, 한국어 ‘엄마’의 ‘엄’, 영어에서 자궁을 가리키는 ‘womb’, 불교 다라니 ‘움마니반메흠’에서 하늘세상을 가리키는 ‘움’ 등과 상통하는 발음인 것이 우연일까?

36) 이런 사실은 진화가 형질변화에 의해 이루어진다는 다윈의 의견과 궤를 함께 한다. ‘형질변화’로 진화가 이루어진다는 것은 진화가 우연의 결과라는 말로서, 고향의 정처를 알 수 없다는 말과도 같다. 진화론은 통상 단계론으로 이해되고 있지만, 다윈 자신은 우발적 유물론자였다고 볼 수 있다.

37) 사바나의 사람이 되면서 인간은 유인원 가운데서도 안으로 말린 입술을 갖고 말을 하게 되었고, 여성의 경우 밖으로 돌출한 젖가슴을 갖게 되었다. 젖가슴의 형성은 아이와 엄마의 관계를 인간적 관계로 만들어낸 사건이라고 볼 수 있다.

존재로서 인간에게는 주어진 ‘저주’는 “그대 다시 고향에 돌아가지 못 하리”다. 이것이 저주인 것은 우리에게 돌아갈 고향이 없기 때문만은 아니다. 그것은 또한 우리로 하여금 귀향하려는 자가 되어 배회하고 방황하게 만든다. 이타카로 돌아가기 위해 온갖 고생을 다 하는 오디세우스가 대표적인 경우다. 그가 ‘교활한(cunning)’ 자로 알려진 것은 그리스 군대가 토로이 안으로 들어갈 목마의 피를 냈기 때문만이 아니라, 자신의 귀향길에 놓인 난관과 유혹을 막기 위해 갖은 수단, 지혜를 발휘했기 때문이기도 하다. 오디세우스의 노력은 그러나 시지포스의 노역과 별로 다르지 않다. 시지포스는 바위를 언덕 위로 어렵게 굴러 올려놓지만, 바위는 번번이 아래로 떨어진다. 오디세우스의 귀향 노력 역시 실현될 가능성이 별로 없다. 그는 테니스의 올리시즈처럼 고향에 돌아와서도 뭔가 부족함을 느낀다. “고향에 돌아와도 그리던 고향은 아니려뇨.” 문제는 그래도 귀향의 저주, 시지포스의 노역이 그치지 않는다는 것이다. 오늘날의 도시민, 수십억이나 되는 현대판 오이디푸스가 해마다 귀향길에 오르는 것이 그 증거 아니겠는가.

4. 도시의 은유 작업

우리가 존재임을 부정할 수 없고 따라서 오디세우스-인간일 수밖에 없다면 귀향의 몸부림은 우리의 영원한 저주가 될 공산이 크며, 이는 곧 오늘날도 우리는 회귀와 귀향 운동의 지배를 받아야 한다는, 다시 말해 형이상학의 시대를 살아가야 한다는 말이 될 것이다. 단, 형이상학은 이때 어떤 역설에 빠진다고 할 수 있는데, 근원적인 것의 이름으로 은유적인 것 일체가 배격당하지만, 이 배격은 오히려 은유적인 방식에 의해 이루어질 수밖에 없다는 것이 그것이다. 형이상학은 은유가 거부되고 배제된 자신만의 운동을 꾀하지만, 그런 운동을 추동하기 위해서라도 은유에 의존하지 않으면 안 되는 것이다. 데리다에 따르면,

은유로써 그리고 은유를 통해 일어나지 않는 것은 아무 것도 없다. 일어나는 모든 것, 은유를 포함한 모든 것과 관련된 진술은 어떤 것이든 은유 없이는 생기지 않을 것이다.³⁹⁾

형이상학 역시 “일어나는 모든 것”에 속할 수밖에 없다면 은유에 대한 배격을 포함한 형

38) 직립과 존재의 관계에 대해서는 강내희, 『길의 역사—직립 존재의 발자취』, 문화과학사, 2016 참조.

39) Derrida, “The Retrait of Metaphor,” *Pysche: The Inventions of the Other, Volume I* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 50.

이상학의 모든 진술은 은유 없이는 만들어질 수가 없으며, 이것이 바로 형이상학의 역설인 셈이다. 형이상학의 시대에 일어나는 (모든) 진술은 그래서 은유적인 것 일체를 배격하는 것이지만 은유적인 방식으로 이루어져야 한다. 일체의 은유적인 것, 예컨대 시적인 것과 인문학적인 것은 진리와 이것을 대체하는 효과를 지닌 가치들 또는 체계들—효율성이나 수행성, 테크놀로지, 이상 언어, 개념 체계, 이윤/자본, 국가 등—의 이름으로 배제된다. 이 후자들의 특징은 통상 가치중립적이거나 불편부당한 것으로 여겨지며, 그래서 그 자체로 성립할 수 있기 때문에 은유 즉 부차적인 것 일체에 의존할 필요가 없는 것으로 간주된다. 문제는 물론 이런 의존 없이는 진리와 그 대리물은 결코 드러날 수가 없다는 것이다. “은유로써 그리고 은유를 통해 일어나지 않는 것은 아무 것도 없”기 때문이다.

하지만 이와 관련해 괴이한 일이 일어난다.

만약 그것[은유]이 자신 없이는 일어나지 않는 모든 것 없이 헤쳐 나간다면, 그것은 그렇다면 어쩌면 기괴한 의미에서 자신을 생략해버린다...자신의 물러남[retrait], 아니 자신의 물러남들을 통해 은유는 어쩌면 세상 모든 현장으로부터 퇴역하고 물러나며, 자신이 가장 널리 확대되는 순간에, 자신이 모든 한계를 넘쳐나는 순간에 그렇게 한다.⁴⁰⁾

은유는 다른 어떤 것에도 의존하지 않고 스스로 헤쳐 나갈 수 있지만, 기이한 것은 바로 그 점 때문에 자신을 사라지게 한다는 것이다. 은유의 이 “물러남”은 세계에 있는 모든 현장으로부터 일어난다는 점에서 사실 은유의 만연 현상이다. 하지만 은유는 자신이 그렇게 널리 확산되어 있는 순간에, 형이상학도 포함해서 모든 것에 자신이 넘쳐나는 그 순간에 물러남으로써 자신의 자리를 형이상학에 넘긴다고 볼 수 있다. 이것은 형이상학적 개념어들은 원래의 구체적이고 감성적인—즉 보편성, 추상성, 초감성성, 정신성, 그리고 특히 고유성을 결여하기 때문에 결국은 은유적인—형상이 많아 없어져서 개념어로서의 위치를 차지하게 된다는, 『에피쿠로스의 정원』에서 필리포리스가 하고 있는 지적과도 통한다. 형이상학이 ‘부정적’ 이름을 갖고 있는 이유도 마찬가지다. 형이상학은 자연과학에 속한 학문들을 밟고 일어난 학문이고, 감성적이고 구체적인 원래 단어들을 부정하는 형태로 이루어진 용어들을 주요 개념어로 사용한다. 하지만 형이상학에 의해 부정당한다고, 자신의 영역을 최대한으로 넓힌 순간에 “자신을 생략해버린다”고 해서, 은유가 작용을 멈추는 것은 아니다. 왜냐하면 이때 은유의 “물러남”은 은유의 만연함 그 자체이기 때문이다. 형이상학의 시

40) Ibid.

대는 그렇다면 고유한 것의 이름으로 은유적인 것 일체가 고유하지 않은 것으로 배격당하지만, 은유가 자신의 물러남의 형태로 그 작용을 계속하는 시대라고 할 수 있다.

고유한 것으로서의 진리가 은유를 배격하면서도 계속 필요로 할 수밖에 없는 것은 고유한 진리는 그 자체로 나타날 수 없으며, 다른 것에 속하는 것을 갖다 붙임으로써만 비로소 표현될 수 있기 때문이다. 도시를 지상의 탁월한 이상-장소라고 할 수 있다면, 그것은 그래서 형이상학적 질서가 기획되지만 결코 기획된 대로 그 실제 내용과 형태가 구성되지 않는 공간인 것으로 이해된다. 도시는 대체로 유토피아적 염원에 의해 출발했거나, 역사적으로 또는 현실적으로 그렇지 않더라도 그 속에 이상적 공간 기획을 갖고 있기 마련이다. 드 세르토에 따르면,

유토피아적이고 도시계획적 담론에 의해 세워진 “도시”는 3중 조작의 가능성에 의해 정의된다.

1. 고유한 한 공간의 생산: 따라서 합리적 조직화가 그런 조직화를 위태롭게 할 모든 물리적, 정신적, 정치적 오염들을 막아내야만 한다.
2. 전통에서 생긴 불확정적이고 완고한 저항들을 어떤 무시간성(a nowhen) 또는 어떤 공시적 체계로 대체. 평면도법으로 모든 데이터를 평평하게 해서 가능해진 일의적인 과학적 전략들이, “기회들”을 활용하고 이런 트랩-이벤트들(trap-events), 이런 가시성 공백들을 통해 어디서든 역사의 불투명한 부분들을 재생산하는 이용자들의 책략을 대체해야만 한다.
3. 끝으로, 도시 자체인 보편적이고 익명적인 한 주체의 창출. 과거에는 퍼져서 수많은 상이한 실제 주체들—집단들, 연합들, 또는 개인들—에게 속하던 모든 기능과 속성을 도시의 정치적 모델, 즉 홉스의 국가에게처럼 그것에게로 귀속시키는 것이 점차 가능해진다. 그래서 “도시”는 고유명사처럼 안정적이고 분리가능하고 상호 연결된 유한한 숫자의 성질들을 기반으로 해서 공간을 상상하고 구축하는 방법을 제공한다.⁴¹⁾

여기서 제시되고 있는 도시 형태는 개념-도시의 그것이다. “변형과 전유의 장소, 다양한 개입의 대상이면서 새로운 속성들에 의해 끊임없이 풍요로워지는 주체이기도 한 그것은 기계장치임과 동시에 근대성의 주인공이다.” 이런 도시가 보여주는 모습은 형이상학의 그것과 매우 유사하다. 왜냐하면 그것은 “고유명사”로서 어떤 군더더기 없이 그것 자체로 성립하는 것으로 전제되기 때문이다. 그러나 “[개념-도시의] 담론에서 도시가 사회경제적이

41) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, CA: University of California Press, 1984), 94. 이하 이 책의 인용은 본문에서 괄호 안의 쪽수로 표시한다.

고 정치적인 전략들에 대한 총체적이며 거의 신화적인 표지로 작용한다면, 갈수록 도회적 삶은 도시계획적 기획이 배제했던 요소의 재출현을 허용한다”(95). 이것은 형이상학의 기획이 자신이 배척하는 은유에 실제로는 의존하고 있듯이, 개념-도시의 기획도 자신이 배제시킨 요소를 불러들일 수밖에 없다는 말이기도 하다. 도시란 계획대로 작동하지 않는 것이다.

도시에서 일어나는 많은 일은 전형적으로 은유적 성격, 즉 지배적 기획을 벗어나는 일탈의 양상을 띤다. 이런 점을 단적으로 보여주는 것이 도시의 장소들을 전유하는 방식들, 일상적인 공간적 실천들로서, 그 특징은 수사학적, 비유적 성격을 띤다는 데 있다. 그런 공간적 실천들은 “구축된 어떤 질서의 기본 요소들을 조작하는 일들로” 구성되거나 “수사학의 비유들처럼 도시계획 체계가 규정하는 일종의 ‘문자적 의미’에 대한 일탈들”(100)로 나타난다. 여기서 “문자적 의미”는 도시라는 공간적 “질서”와 그 “기본 요소들”의 고유한 영역으로서, 도시의 개념적 실체나 이상적 의미 또는 개념-도시의 이념이며, 은유와는 다른 차원에 속하는 고유한 의미 즉 형이상학적 진리 자체와 상응한다고 볼 수 있다. 하지만 일상의 공간적 실천들이 끊임없이 일어나고 있고, 그 과정에서 비유적 성격의 행위들이 계속 이루어진다는 것은 개념-도시의 문자적 의미, 기획, 이념에 대한 위반이 그치지 않는다는 말이기도 하다.⁴²⁾ 도시에서 일상적으로 일어나는 걷기 행위의 경우 미리 정해진 거리를 이렇게 저렇게 활용하는 것으로서, 그것은 문자적 의미를 유사성의 정도에 따라 다양한 형태로 구현하는 것과 같다고 볼 수 있다.

도시의 언어적 비유와 유사한 비언어적 비유들, 다시 말해 비언어적인 은유 작용들로 넘쳐난다. 예컨대 걷거나 배회 같은 것, 또는 더 구체적으로 길 돌아가기나 가로질러가기 등이 그런 예들이다. 드 세르토는 도시에서의 보행 행위는 제유(synecdoche)와 연사 생략(asyndeton)으로 대별된다고 본다. 두 보행 비유법은 서로 연관되어 있다.

제유는 어떤 “더”(하나의 총체성)의 역할을 맡아 그 자리를 차지하도록(가게 창문에 진열된 자전거나 가구 조각은 거리 전체나 동네를 대신한다) 공간적 요소를 확장한다. 연사 생략은 삭제에 의해 어떤 “덜”을 만들어내고 공간 연속체에서 간극을 일으키고 그것 가운데 거의 유물에 해당하는 선택된 부분들만 남겨둔다. 제유는 파편들로 전체들을 대체하고(어떤 더 대신 어떤 덜), 연사 생략은 접속적인 것과 연속적인 것을 제거해 전체들을 분리시킨다(어떤 것 대신 별것 아닌 것). 제유는 ‘더’를 조밀하게 만든다. 그것은 세부를 증폭시키고 전체를 축소시킨다. 연사 생략은 잘라낸다. 그것은 연속성을 해체하고 연속성이 지닌 타당성을 약화시킨다. 이런 식으로 취급되고 실천들

42) 이런 점 때문에 드 세르토는 자신이 검토하는 ‘일상생활의 실천’에서는 기동전에 유용한 ‘전략’보다는 진지전에 쓸모가 있는 ‘전술’이 중요하다고 보고 있다.

로 빚어지는 공간은 확대된 특이성들, 분리된 섬들로 바뀐다. 이런 팽창, 수축, 그리고 파편화를 통해, 즉 이런 수사학적 작용들을 통해 유추적이고(병치된 인용들로 만들어 지는) 생략적인(간극, 공백, 암시로 이루어지는) 유형의 공간적 표현법이 생겨난다. 보행 수사학의 비유법들은 “연결된” 동시적 성격을 띤 정합적이고 총체적인 공간의 테크놀로지 체계를 신화적 구조를 지닌 궤적들로 대체한다. 적어도 우리가 “신화”를 구체적 현존의 장소/비장소(또는 기원)에 대한 담론으로, 속담에 나오는 요소들로 열기설기 지은 이야기로, 그 간극들이 자신이 상징하는 사회적 실천들과 맞물려 있는 암시적이고 파편적인 이야기로 이해한다면 말이다(101-02).

제유와 연사 생략의 양극을 오가는 이런 보행의 수사학은 어떤 효과를 낳는 것인가? 견기와 같은, 도회적 삶에서 극히 일상적인 공간적 실천이 비유가 되고 은유가 될 수 있는 것은 도시가 지닌 “도시계획자들과 건축가들의 기하학적 공간”과의 관계에서다. 이 후자의 공간은 “‘비유적’ 언어의 표류와 비교될 수 있는 정상적이고 규범적인 차원을 취하기 위해 문법학자들과 언어학자들이 고안해낸 ‘고유한 의미’의 위상”을 갖는다. 개념-도시의 공간이 고유하다면, 일상적인 공간적 실천들은 그에 대한 일탈로서 동일성보다는 유사성에 의존한다는 점에서 은유적이라고 볼 수 있다.

문제는 이런 비유적이고 은유적인 실천들을 어떻게 평가하느냐는 것일 텐데, 세로토는 “고유한 것”은 “얼굴 없는” 것이므로 “언어적인 것이든 보행적인 것이든 통용되는 용법에서는 찾을 수 없다”고 보고, 오히려 그것이야말로 “특수하기도 한 하나의 용법, 바로 그런 특징에 의해 구분되는 과학의 메타언어적 용법에 의해 만들어진 허구”(100)일 뿐이라는 견해를 제시한다. 이것은 개념-도시가 주장하는 “고유한 의미”가 허구에 불과하다는 것은 고유한 것보다 비유적인 은유가 더 실제적이라는 말과 같다. 오히려 실제적인 은유와 오히려 허구적인 고유한 의미는 그렇다면 서로 대립된 것처럼 보인다. 이 경우 남는 것은 은유—비유, 수사학, 구체적인 공간적 실천, 전술 등—의 찬양이고 고유한 것—형이상학, 철학, 보편적 체계 등—의 부정이다. 다음과 같은 상황은 그래서 드 세르토가 볼 때는 환영하고 찬양할 일이 된다.

수사학적 이식(transplantation)은 도시계획의 분석적이고 정합적인 고유 의미들을 휩쓸어가 치환해버린다. 그 이식은 대중들이 만들어내는 ‘의미론적인 것의 방향’이다. 대중들은 도시 일부를 사라지게 하고, 다른 일부는 과장시켜서 도시를 왜곡하고, 파편화하고, 도시를 그 부동의 질서로부터 벗어나게 한다(102).

수사학적 이식 또는 은유적 작용은 의미의 방향이겠지만, 이 방향이 환영할 만한 것은

“도시를 그 부동의 질서” 또는 도시계획의 ‘고유한’ 의미로부터 벗어나게 해줌으로써 도시민, 도시에 사는 대중들, 보행자들에게 자유와 해방을 줄 것으로 기대되기 때문일 것이다.

하지만 개념-도시의 기획과 명령에서 벗어나는 일탈로서 일상적인 공간적 실천들이 행하는 비유적 행위가 끊이지 않는다고 해도, 도시에서 발생하는 “문자적 의미에 대한 일탈들”을 마냥 찬양할 수는 없다. 오늘날 도시에서 일어나는 일탈은 갈수록 철저하게 감시되고 통제되고 있다는 것이 특히 문제다. 드 세르토는 길거리와 골목에서 보행자들이 실제로 하는 걷기 행동들을 수사학적, 비유적 행동들로 간주하고, 그것을 고유명사의 단일성, 도시계획의 개념적 체계에 대한 일탈, 해방인 것으로 해석한다. 그러나 “도회적 삶”이 제공하는 그런 “공간적 실천들”의 소중함을 인정하더라도, 그에 의해 우리가 감시와 통제의 눈길에서 언제나 벗어날 수 있으리라고 여긴다면 안이한 생각일 것이다. 왜냐하면 고도기술의 정보 수집기능의 강화와 함께 우리의 모든 행보와 방향을 지켜보는 ‘이글아이’의 눈길—인터넷, 월드와이드웹, 이메일, 웹페이지, 유비쿼터스컴퓨팅, 무선주파수인식장치(RFID), 범지구위치정체체계(GPS) 등—이 지금 곳곳에서, 예컨대 과거에는 신의 위치로만 여겨지던 우주에까지도 펼쳐져 있기 때문이다.⁴³⁾ 이런 점은 개념-도시의 작용이 계속되고 있다는 것, 그리고 형이상학의 시대가 아직도 끝나지 않았다는 것을 말해준다. 오늘날 도시에서 일탈과 해방을 허용해주는 공간적 실천이 일어나고 있기는 하지만, 그런 실천이 개념-도시의 요구로부터 자유롭다고 보기는 어렵다.

우리는 따라서 도시에서 발생하는 다양한 은유적 작업에 대해 드 세르토와는 달리 해석할 필요가 있다. 데리다가 은유와 형이상학의 관계를 이해하는 방식을 다시 참조해보자. 데리다는 형이상학이 은유를 부적절한 것으로 배격하지만 그것 자신이 그런 은유를 필요로 함을 지적한다. “은유로써 그리고 은유를 통해 일어나지 않는 것은 아무 것도 없다”는 것은 형이상학도 은유 없이는 불가능하다는 것, 따라서 은유에 의존해야 한다는 말과 다르지 않다. 하지만 데리다는 또한 “기괴한 의미에서 자신을 생략해버리는” 은유의 행태에 대해서도 언급한다. 은유는 “자신이 가장 널리 확대되는 순간에, 자신이 모든 한계를 넘쳐나는 순간에” “세상 모든 현상으로부터 퇴역하고 물러난다”⁴⁴⁾는 것이다. 여기서 일어나는 것은 한편으로 보면, 은유가 모든 것을 지배한다는 것이다. 왜냐하면 고유한 것만 추구하려는 형이상학까지도 은유에 의존해야 하지 않는가. 다른 한편에서 보면 그러나, 은유의 지배는 형이상학에 대한 이바지이기도 하다. 은유는 형이상학 또는 철학이 “배제하고 억압하던 것”이지만 “철학 자신의 본성과 그 본성이 성취되는 역사 모두에 대하여 어떤 구성적인

43) 오늘날 ‘이글아이’ 또는 ‘고공 시선’의 작동 방식에 대해서는 강내희, 『길의 역사』, 235-37 참조.

44) “The *Retrait* of Metaphor,” 50.

자 보완적 요소”가 되는 것이다.

은유는 데리다의 해체론에서 철학이 자신의 바깥에 속한다고 생각할 때 철학의 안으로 재구성되고, 자신의 안쪽에 있다고 생각할 때 그 바깥에 있는 것으로 재구성된다. 이러한 관계를 표현하는 해체론의 용어는 ‘보충·대리의 논리 *logique du supplément*’이다. 따라서 데리다의 은유론을 하나의 가설이나 테제 형식으로 요약하자면 단순하기 짝이 없다. 그것은 철학과 은유가 상호 보충하는 동시에 상호 대리적 관계에 있다는 것이다.⁴⁵⁾

형이상학과 은유의 관계가 “상호 보충하고” “상호 대리하는” 관계라면, 형이상학의 역사는 은유의 노고와 작업에 의해 구성되는 셈이 된다. 형이상학에 의해 배제되고 억압되던 은유의 작용이 형이상학을 가능하게 만드는 원동력이 되는 것이다. 도시에서 발생하는 다양한 은유적 작업 또한 이렇게 이해될 수 있겠다. 도시의 개념 체계, 그것의 고유한 문자적 의미에 대한 위반, 일탈로 보이는 개별적인 공간적 실천들, 보행의 비유법과 수사학은 개념-도시로부터 분리되었다는 의미에서 자유로운 것은 아니다. 도시의 개념, 체계, 이상, 의미로부터의 일탈이 자유와 해방이 될 수 있다면, 그것은 그런 개념, 체계, 이상, 의미가 계속 전제되고 있기 때문이며, 그런 점에서 그런 일탈과 자유는 후자와 구성적 관계를 맺고 있다고 할 수 있다. 무엇으로부터의 일탈, 자유, 해방은 언제나 이미 그 무엇과의 관계 속에서 이루어져야 한다는 점에서 후자에 의해서 구성되는 것만큼이나 후자를 구성하지 않을 수 없다.

형이상학과 은유의 관계에 대한 이런 해석을 가질 때 비로소 우리는 형이상학의 시대 ‘이후’를 상상할 수 있다. 형이상학의 시대가 은유의 작용이 가장 활발할 때 그 작용이 시야에서 사라지거나 망각되고 무시되는 시대라면, 탈-형이상학의 시대는 은유에 대한 망각이 망각되는 시대, 은유의 물러남이 물러나는 시대가 될 것이다. 이때 문제가 되는 것은 형이상학의 위상이 된다. 은유의 복귀, 그것의 물러남의 물러남은 형이상학을 불필요한 것으로 만들 것인가, 아니면 새로운 형이상학 또는 더 정확하게 형이상학의 기능전환을 가져올 것인가?

45) 김상환, 『데리다와 은유』, 『기호학 연구』 5권(1999), 60.

5. 시학과 발명학

우리가 길에서 하는 무수히 다양한 행동들, 예컨대 천천히 걷기, 급하게 걷기, 뛰기, 대로 가로지르거나 골목길 돌아가기는 언행들(speech acts)과 유사한 비언어적인 신체적 행동들로서, 은유적 실천들에 해당한다. 도시는 이들 실천들로 넘쳐난다는 점에서 탁월한 은유적 공간이라고 할 수 있다. 사람들은 ‘떠나온 자’로서 도시 공간을 배회하고, 거리와 골목을 부유하며 다양한 종류의 ‘걷기 발화’ 또는 ‘보행적 언행’을 수행한다. 드 세르토는 이런 공간적 실천의 일탈적, 해방적 성격을 찬양하지만, 일상적인 공간적 실천은 걷거나 뛰기처럼 우리의 주체적 움직임만이 아니라 우리의 신체가 택시, 버스, 지하철 등 각종 이동기계에 의해 이송되는 경우까지 포함한다는 점에서, 우리의 수동성, 종속성을 전적으로 배제할 수는 없다. 아니 오늘날 도시에서 일어나는 이동 현상은 상품들의 유통이 중심이라는 점에서, 그리고 상품들의 유통은 자본주의적 생산양식의 일환이라는 점에서, 사람들의 신체적 발화행위와 언행도 이 후자에 종속되어 있다고 봐야 한다. 도시에서 일탈할 수 있다는 점만으로 우리가 해방을 누릴 수는 없는 것이다.⁴⁶⁾ 보행과 탑승을 포함한 일상의 공간적 실천들이 진정한 자유와 해방으로 이어지려면 그래서 그런 실천들이 일어나는 공간의 체계, 도시의 개념적 틀, 개념-도시의 작동 방식 자체를 바꿔낼 수 있어야 한다. 이것은 은유와 형이상학의 관계 변화와 같은 것이 도시의 은유적 작용과 도시 체계(를 수립하는 기획) 사이에도 일어나야 한다는 말이기도 하다. 그래서 우리는 이제 오늘날 도시의 형이상학, 즉 현대도시의 ‘고유한 문자적’ 의미에 대한 시학적 접근의 필요성을 강조해야 할 지점에 이른 것 같다. 다만 그 전에 시학적 접근이 전통적으로 어떻게, 특히 형이상학적 철학 전통에 의해 어떻게 이해되어 왔는지 다시 확인해보자.

서양 철학의 ‘아버지’ 플라톤은 『공화국』에서 “철학과 시 사이에는 오래 전부터 내려오는 불화가 있다”⁴⁷⁾고 말한 것으로 유명하다. 그는 “시적 모방”은 “영혼의 욕구와 고통과 쾌감”을 우리가 줄여야만 할 때 오히려 그 “감정들에 물을 주고 키우고 또 감정들이 다스려

46) 드 세르토의 ‘전술 우위적’ 사유의 한계는 루이 알튀세르가 말하는 세 종류의 주체 형태 가운데 ‘나쁜 주체’의 한계와 같다고 볼 수 있다. ‘나쁜 주체’는 ‘좋은 주체’와는 달리 (지배)체계를 거부하지만 거기에 개입해서 그 기능전환(Umfunktionierung)을 이끌어내지는 않는다. 이것은 폴 윌리스가 『교육현장과 계급 재생산』(민맥, 1990)에서 지적하듯이 체제 순응적인 모범생과는 달리 교사에게 반항하고 교육을 거부하며 ‘개구멍’으로 드나들기를 밥 먹듯이 하는 ‘사나이’ 즉 불량학생이 교육체제에 사실상 아무런 영향을 미치지 못하는 것과 같다. 알튀세르는 모범생(좋은 주체)의 ‘동일시(identification)’도 반항아(나쁜 주체)의 ‘반동일시(counteridentification)’도 아닌 ‘역동일시’(disidentification)를 대안으로 제시한다. 역동일시는 체계와 주체의 관계를 재생산하는 대신 변형시키는 행동 방식이다.

47) Plato, *The Republic* II: Books VI-X (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1946), 465. 이하 이 책의 인용은 본문에서 괄호 속의 쪽수로 표시한다.

져야 할 때 감정들을 우리의 지배자로 만든다”(463)고 말한다. 하지만 “우리는 진리를 알아야” 하며 따라서 “신들에 대한 찬양과 훌륭한 사람들에 대한 칭송만 빼고는 어떤 시도 우리의 도시에 받아들일 수 없습니다”(465)라는 것이 그의 생각이다. 플라톤이 그의 개념-도시인 ‘공화국’에서 시를 추방하려는 이유는 진리의 추구에 시는 방해가 된다고 여기기 때문이다. 플라톤은 시를 마법의 작용으로 보고 있기도 하다. 『이온』에서 그는 시인을 뮤즈의 영감에 홀린 사람으로 여긴다. “모든 훌륭한 서사시인들은 기술로부터가 아니라 영감을 받고 흘러서 모든 멋진 시들을 말하는 것이고, 훌륭한 서정시인들도 마찬가지입니다.”⁴⁸⁾ 시인이 “제 정신에서 벗어나”(423) 있을 때 만들어진 탓에 시는 이성적 통제로 사물을 관찰하는 기술(테크네)과 지식, 나아가서 진리와는 거리가 멀 수밖에 없다. 문제는 “뮤즈가 사람들에게 영감을 불어넣고” 나면, 이들 “영감을 받은 사람들에게 의해 영감이 다른 사람들에게 퍼져 그들을 연결된 하나의 사슬 속에 장악”(421)하는 일이 벌어진다는 것이다. 이것은 시가 상당한 마법적 전염력과 지배력을 갖고 있다는 말로서, 공화국에서 확보해서는 안 되는 위험한 이유이기도 하다. 시가 공화국에 아예 수용될 될 수 없는 것은 아니나, 그런 경우는 엄격히 제한된다.

그러나 그래도 모방적이고 감미로운 시가 잘 다스려지는 국가 안에 존재할 어떤 이유를 보여줄 수 있다면, 우리가 시의 마법을 정확하게 알아채고 있는 만큼 기꺼이 시를 받아들일 것이라고 밝히겠습니다(467).

“잘 다스려지는 국가” 즉 공화국에 시가 들어올 수 있는 것은 “우리[철인]가 시의 마법을 정확하게 알아채고 있기” 때문이다. ‘우리’는 시가 공화국에서 “존재할 이유”, 허용될 수 있는 때를 정확하게 안다. 그것은 시가 “신들에 대한 찬양과 훌륭한 사람들에 대한 칭송”(465)으로 작용할 때일 것이다. 시는 이처럼 도시-국가의 질서에 도움이 되면 허용되지만, 그렇지 않고 그 이상적 질서를 거스르며 자신의 마법을 함부로 행사하면 공화국으로부터 배척된다. (여기서 자세히 다룰 수는 없지만, 이것은 시가 철학의 강력한 경쟁자임을 시사한다.)

아리스토텔레스의 경우 플라톤과는 달리 시인을 도시에서 축출하겠다는 식의 발언은 하지 않고, 시인을 뮤즈의 영감에 홀려 제 정신이 아니라는 식으로 보지도 않는다. 시인은 그에게 공화국에서 이미 존재할 권리를 가진 시민으로서 나타나며, 그의 시인 논의는 후자가

48) Plato, *Ion*, in *Plato in Twelve Volumes*, VIII (Cambridge, MA: 1944), 421. 이하 이 책의 인용은 본문에서 괄호 속 쪽수로 표시한다.

그런 존재라는 전제를 바탕으로 이루어진다. 시인을 기본적으로 ‘재현하는 사람’으로 본다는 점에서, 아리스토텔레스가 시인의 ‘재현’ 작업을 어떻게 생각하는지 확인하는 것이 중요하다.

시인은 화가 혹은 이미지를 만들어내는 다른 사람들과 마찬가지로 재현 작품을 만들어내는 사람이므로, 사물을 언제나 가능한 세 가지 양상들 중 한 가지 양상에서 재현할 수밖에 없다. 즉 사물을 과거에 있었던 대로거나 현재 있는 대로, 혹은 사람들이 말하는 대로거나 보이는 대로, 혹은 그렇게 되어야만 하는 대로 재현해야 한다.⁴⁹⁾

아리스토텔레스는 여기서 시적 재현의 ‘감사범위’를 발표하고 있다. 그는 시인이 사물이 지닌 세 가지 양상을 나타낼 수 있는 능력을 갖고 있다고 인정함과 동시에 그런 능력의 한계도 지적한다. 재현 능력은 이때 시인으로 하여금 사물의 다양한 양상을 말할 수 있게 하지만, 그 자체가 궁극적으로 제한된 것으로 간주되고 있다. 이와 관련해서 위의 인용 구절에 대한 뒤퐁룩과 랄로의 주해를 참고해보자.

...아리스토텔레스는 다시 한 번, 종합적으로 주의를 환기하는 형태로, “재현(미메시스)” 개념을 한정한다. 즉, 재현 개념은 시인 바깥에 있는 지시대상과 관련하여 정의되며, 시인은 자기 기술 고유의 수단을 통해 이를 모방하면서 읊기는 것이다.

이러한 지시대상은 현재의 현실과 더불어, 과거, 상식적인 의견과 당위를 포괄하면서 광범위하게 정의되고 있기는 하지만, 그럼에도 불구하고 시적 허구의 정확한 경계를 정하고 있음에는 변함이 없다.⁵⁰⁾

시인이 다룰 수 있는 범위가 상당히 넓다고 보기는 하지만, 결국은 재현의 작용 범위를 한정하고 있다는 점에서 시적 재현에 대해 아리스토텔레스가 제출하는 감사범위는 제한적이다. 재현의 적절성은 “시인 바깥에 있는 지시대상”과의 관계에 의해 규정되어야 하기 때문이다. 앞에서 본 것처럼 아리스토텔레스는 좋은 은유를 사용해서 지시대상을 표현하는 시인의 능력을 나름대로 의미가 있다고 인정하지만, 그래도 그가 우선을 두는 것이 외부의 지시대상이라는 것은 “시적 허구의 정확한 경계를 정하고” 있다는 것과 같다. 이것은 그가 ‘고유한 것’으로서의 진리 추구를 최우선으로 여기는 형이상학의 전통에 충실하다는 말이기도 하다. 아리스토텔레스가 시를 보는 관점은 그래서 플라톤과 근본적으로 다른 것이 아

49) 아리스토텔레스, 『시학』, 521.

50) 뒤퐁룩 · 랄로, 『25장 주해』, 아리스토텔레스, 『시학』, 532-33.

니다. 그는 은유에 의한 시적 재현을 고유한 과업으로 지닌 시인의 공화국 시민권은 인정 하더라도, 은유가 제공하는 재현과 이것의 사물과의 유사성이 철학이 추구하는 지시대상 또는 고유한 대상과 동등하다고 보지는 않는 것이다. 이때 ‘지시대상,’ ‘고유한 것’은 플라톤이 말한 ‘이데아’와 같은 부류에 속한다.

플라톤과 아리스토텔레스의 이런 시론, 시인론을 고려할 때, 도시 공간의 ‘고유한 문자적’ 의미, 도시의 형이상학에 대한 시학적 접근이 이제 필요하다고 위에서 말한 것은 그렇다면 어떤 의미가 있는 것일까? 우리는 시를 모방이나 재현의 문제로만 생각할 것이 아니라 발명의 문제로도 간주해야 하지 않을까 한다. 플라톤과 아리스토텔레스는 시를 기본적으로 재현 또는 모방의 견지에서 보기 때문에 고유한 것과의 관계—그것과 유사한가, 동일한가의 질문을 던지면서—에서 시를 평가하고 있다. 하지만 시를 발명의 문제로 보고, 시학을 ‘발명학(heuretics)’으로 전환시키면 다른 접근이 가능해진다. 발명학은 “다양한 함축체들(connotators)—유레카, 발견법(heuristics), 이단자(heretics), 그리고, 정말이지, 이뇨제(diuretics)—과 연관되어” 있으며, 신학 전통에서 “해석학의 이면 또는 억압된 타자”로서 유래한 텍스트 접근법이다. “해석학은 ‘성경에 대해 어떻게 이해할 수 있는가?’ 하고 묻는다. 발명학은 ‘성경으로부터 무엇을 만들 수 있는가?’ 하고 묻는다.”⁵¹⁾ ‘발명학’이라는 용어를 처음 도입한 울머에 따르면, 그것은 지형학(chorography)을 방법론으로 삼는다. ‘코라(chora)’는 고대 그리스의 아테네 시 외곽에 있던 땅으로, 사전적으로는 “생성이 일어나는 영역”이라는 의미다. 코라는 논리학에서는 “결론을 지원하는 명제” 즉 전제가 되기도 하고, 건축과 관련해서는 건물이 들어설 수 있는 일정한 지대(地帶) 또는 구역을 가리키기도 한다.⁵²⁾ 그것은 따라서 새로운 것이 생겨나는 생성, 창시, 발명의 장소인 셈이다. 중시할 점은 발명학에서는 코라의 역할이 미메시스(재현, 모방)보다 더 중요하게 간주된다는 것이다. 코라와 가까운 표현 방식은 디에게시스(diegesis)다.

지형을 이루는 코라는 모든 것을 수용하는 그릇이고, 온갖 일이 일어나는 터전, 수많은 건물이 들어서는 대지, 무엇이든 있게 하는 공간이다. 코라는 사전적 의미로 보면 “생성이 일어나는 영역”이다. 여기서 일어나는 새로운 일, 즉 발명의 사건은 발명자가 발명의 현장 이전에 겪었던 경험들, 트라우마, 기억들을 디에게시스(diegesis)의 형태로 가동하여 새로운 모습으로 버무려낼 때 일어난다. 디에게시스는 연극에서 등장인물이

51) Michael Jarret, “Heuretics Defined.” <http://www2.york.psu.edu/~jnj3/defheu.htm>. 연도미상. (2017년 10월 18일 접속)

52) Gregory Ulmer, *Heuretics: The Logic of Invention* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), 48.

행위가 진행되는 무대 밖에서 일어났거나, 연극 도중에 재현되는 행위에 앞서서 일어나 다른 행위에 관하여 이야기하는 것으로 무대 위에서 일어나고 있는 장면에 해당하는 미메시스와 구분된다. 그 어떤 새로운 사건도 디에게시스를 가동하지 않고 일어나는 법은 없다. 디에게시스는 발명, 창조가 진행될 때 작동되는 전제(premises)로서 발명 현장(chora)의 구역(premises)을 형성한다고 할 수 있다.⁵³⁾

디에게시스에 주목하고 그것을 미메시스 즉 무대 위 재현이 일어나는 데 필수적인 전제나 조건으로 보는 것은 재현과 지시대상의 관계—그것도 후자를 고유하고 근원적인 것으로 설정하는 양자의 관계—를 중심으로 시적 표현 또는 은유 작업을 이해하는 것과는 사뭇 다른 이해 방식이 아닐 수 없다. 은유적 표현의 대상이 되는 사물, 지시대상은 제거되지는 않는다 하더라도 재현의 적절성 여부를 결정하는 가늠자, 재현이 지향해야 할 궁극적 목표로서의 위상을 이제 더 이상 갖지 않으며, 코라의 일부가 된다. 발명과 재현의 현장 이전에 속하는 것들의 하나로서 ‘고유한 것’은 재현의 관점에서는 반드시 존중해야 할 대상이겠지만, 발명의 관점에서는 새로운 것들을 만들어낼 때 활용되는 재료 이상은 아닐 것이다—그렇다고 무시되어야 하는 것도 아니겠지만.

시학이 코라 개념에 기초한 지형학을 방법론으로 삼는 발명학에 속한다는 것은 ‘창조의 기술’이라는 말이기도 하다. 피터스에 따르면 시나 시학(poietike)은 생산적 학문 또는 기술(poietike episteme)로서 실천적 학문(praktike episteme)과 구분된다.⁵⁴⁾ 생산적 기술로서 “포이에티케는 희곡이나 조각을 창작한다는 예술적 의미의 ‘창조’와 과자를 만들거나 다리를 건설한다는 좀 더 직공적인 의미의 ‘만들기’를 의미한다.”⁵⁵⁾ 이때 문제는 이 창조와 만들기를 어떻게 이해하느냐는 것이다. 형이상학의 전통 즉 어떤 근원적인 것을 전제하고 시는 그것을 재현/모방하는 것이 창조요 만들기라고 보면 시와 시학은 철학과 형이상학에 대해 부차적인 지위밖에는 갖지 못한다. 하지만 철학과 형이상학이 추구하는 것들—지시대상, 진리 자체, 고유한 것, 원본, 이데아 등—도 코라이고, 디에게시스의 ‘구역’에 속한다는 것이 발명학의 관점이다. 디에게시스에 포함되면 고유한 것도 버무려질 수 있고, 재현된 것은 더 이상 원본에 대한 충실도만으로 평가되는 것이 아니라 그것 자신의 가치, 그것

53) 강내희, 『인문학과 향연—시학과 발명학으로서의 인문학』, 『인문학으로 사회변혁을 말하다—강내희 선집』 (서울: 문화과학사, 2016), 518. 원문에서 “생성이 일어나는 영역”으로 번역한 것을 여기서는 “게네시스가 일어나는 지역”으로 고쳤다.

54) P.E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon* (New York: New York University Press, 1967), 162. 아리스토텔레스가 시학을 학문 또는 기술의 영역으로 본 것은 플라톤이 『이온』에서 시는 아무런 기술도 아니라고 한 것과는 대비된다.

55) Shirley Grundy, *Curriculum: Product or Praxis?* (Agindgon, Oxon: Routledge, 1987), 22.

의 매력, 그것의 호소력, 또는 그것의 유효성 등에 의해 평가될 것이다. 더불어 원본도 이와 함께 새로운 위상을 갖는다고 볼 수 있다. 그것은 이미 주어진 것으로 불변의 위상을 갖는다고보다는 창조의 과정에서, 다시 말해 재현을 포함해서 일체의 은유적 작용을 통해 변화하는 것으로 봐야 하지 않을까.⁵⁶⁾

발명학으로서의 시학은 구체적으로 어떤 모습을 띌 수 있는 것일까? 먼저 발명학에 대한 마이클 자렛의 이해를 참고해보자.

1958년 4월 초에 내 아내와 나는 말라리아에 걸리고 자신 없어 하면서 우리가 인류 학자로서 연구하려던 발리의 한 마을에 도착했다. 대략 500명이 살고 있고 상당히 외진 작은 장소였던 그 마을은 자체만의 세계였다. 우리는 침입자였다.⁵⁷⁾

자렛은 인류학자인 기어츠가 여기서 “발리 이야기들을 반복하고, 해석하고, 논평하는 것 이상의 일을 한다”고 보고 있다. “그는 우리에게 자신의 이야기를 말해준다. 그는 현대의 신화를 쓰고 있다. 문제-해결 전략을 모델로 하고 있는 이야기인 그 신화는 인류학 하는 법을 우리에게 말해준다”는 것이다. 기어츠는 그렇다면 발리 이야기라는 텍스트에 대해 쓰는 것이 아니라, 텍스트를 갖고 쓴다고 할 수 있다. 자렛은 이것이 “창의적 또는 발명적 효과를 창조하는” 것이라고 본다.⁵⁸⁾ 발리 이야기들, 발리라는 객관적으로 존재하는, 즉 대상으로서의 공간과 그것과 관련한 수많은 사연들은 이때 그것에 대해 써야하는 원본 텍스트라기보다는 기어츠가 시도하는 인류학, 이미 존재하고 있더라도 그가 나름대로 실천해야 하는 학문의 ‘발명’에 사용되는 갖고 활용할 텍스트라고 할 수 있다.

이런 점을 놓고 보면, 발명학이 된 시학에서 은유적 작용의 위상도 바뀔 것으로 예상할 수 있을 것 같다. 전통적으로—형이상학의 굴레에서 벗어나지 못한 시학 전통에서—시는 재현으로 간주되고 있지만, 이제 그것은 재현으로 그치기보다는 발명과 창조로의 기능전

56) 여기서 기억의 작동방식을 참조할 수 있겠다. 기억은 과거에 일어난 것을 그대로 반복하는 것이 아니라, 계속적으로 변화한다. 인간의 신체적 조건에 의해 이루어지는 것이기 때문에 “기억은 컴퓨터의 경우에서처럼 복제되는 방식으로 불러내지고 조립될 수 있는 고정된, 혹은 부호화된 속성들의 저장기 아니다.” 기억은 “앞서 확립된 범주화 능력의 특수한 강화”에 해당하며, “전면적 지도화 내부의 시냅스 개체군에서 일어나는 지속적인 역동적 변화, 즉 맨 첫 번째 장소에서 범주화가 일어나도록 해 주는 변화로부터 하나의 개체군 속성으로 나타난다.” 기억은 이처럼 “전면적 지도화 내에서 집단적 시냅스 강도에서의 수정”을 통해 이루어지며, 따라서 변할 수밖에 없다. 제럴드 에델만, 『신경과학과 마음의 세계』, 황희숙역, 서울: 범양사, 1998, 154.

57) Clifford Geertz, “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight,” in *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 412. Michael Jarret, “Heuretics,” <http://www2.york.psu.edu/~jmej3/elheuret.htm>(연도 미상, 2017년 10월 19일 접속)에서 재인용.

58) Jarret, *ibid.*

환을 거치게 될 것이다. 이런 전환이 시학의 위상에서 갖는 의미는 상당하다. 왜냐하면 그것은 이제 형이상학의 하위 학문에만 머물지 않고 형이상학의 위상과 작용에 영향을 미칠 수도 있을 것이기 때문이다. 도시의 은유작용과 관련해서 형이상학이 위에서 지적한 것처럼 철학의 한 분야로서의 형이상학에 국한되지 않는다는 것을 기억한다면, 다시 말해서 형이상학은 개념-도시의 의미와 기획을 지배하는 이념과 논리도 포함한다는 점을 생각한다면, 이런 기능전환의 의미는 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다.

나는 그래서 (한국의) 인문학자는 이제 시학자이자 발명학자가 될 것을 제안한다. 발명학으로 전환되면, 시학은 지금처럼 텍스트 중심의 시학으로 그칠 수 없다. 시학은 물론 그동안 자신의 ‘고유한 구역’—세력권, ‘나와바리’, 감사범위—으로 삼아온 시, 소설, 희곡, 수필, 비평문, 문학 텍스트 분석, (철학을 포함한 광범위한) 인문학 텍스트를 계속 소중하게 다뤄야 할 것이다. 시학자로서 인문학자의 능력 가운데 핵심적인 부분 상당수는 그런 것들을 자기 활동의 코라, 즉 기반으로 해야만 축적될 수 있을 것이기 때문이다. 하지만 그렇다고 시학이 텍스트에 대한 존중과 봉사만을 바람직한 유일한 태도로 여기고 자신의 과제를 ‘해석학’의 그것으로 국한한다면, 그에 따라 원본의 우선성을 강조하는 형이상학이 텍스트 일체를 지배하고 관장하는 이념으로 굳어져 있다면, 형이상학의 시대는 영속될 것이고, 은유는 “자신 없이는 일어나지 않는” 것이 없음에도 불구하고 “자신이 가장 널리 확대되는 순간에” “자신을 생략해”⁵⁹⁾ 버리게 될 것이다. 이것은 은유가 재현의 문제설정에 간혀 형이상학의 수단이 된다는 것이며, 자신의 작용이 형이상학의 이념을 바꿀 수 있다는 것을 스스로 망각하는 것과 다르지 않다. 반면에 자신의 은유 작용이 지닌 생산적 역할을 적극 활용한다면 시학은 탈형이상학의 시대를 여는 일에 동참할 수 있을 것이다.

6. 인문학의 공간-시학적 과제

“그대 다시는 고향에 돌아가지 못하리”가 운명적 저주라면, 우리는 오히려 그것을 다행으로 여기고 떠나온 고향으로 돌아가려고만 할 것이 아니라 더 나은 삶의 터전을 만들 일이다. 데리다의 다음 말이 그래서 귀담아 들을 만해 보인다.

같은 울리시즈를 떠올리며, 나는 특이성을 개별성으로부터, 그리고 총체화하는 원환으로부터 구분시키는 것을 강조하고 싶다. ...울리시즈는 귀환, 향수, 거주, 집안 관

59) Derrida, “The Retrait of Metaphor,” 50.

리(oikonomía)를 의미한다. 이런 관점에서 나는 다음 천 년의—그리고 이미 오늘날의—건축가는 율리시즈 같은 이는 아닐 것이라고 말하고 싶다.⁶⁰⁾

오디세우스를 탈형이상학 시대 건축가의 모델로 삼지 않으려는 것은 고향, 근원, 고유한 것으로의 복귀를 고집하는 형이상학적 태도에 대한 거부이기도 하다. 단, 형이상학은 거부한다고 해서 해체되지 않는다는 것도 기억해야 한다. 앞에서 도시에서의 ‘보행적 일탈’에 대한 드 세르토의 찬양을 수용할 수 없었던 것도 체계에 대한 일탈만으로는 체계가 사라지지 않을 것이라고 여겼기 때문이다. 귀향—오디세우스, 근원에의 동경, 체계에 대한 순종, 형이상학 등—과 방랑—자발적 유랑자, 일탈, ‘사나이’ 학생 등—의 관계를 대립의 그것으로만 보고 어느 한쪽만 선택하는 것으로는 문제가 해결되지 않는다. 발명학의 방법을 취해서 “귀향과 방랑의 대립을 해체”⁶¹⁾하는 것이 그래서 필요하다. (한국의) 인문학은 이런 해체 작업에 동참할 수 있을 것인가? 나는 귀향과 방랑의 대립을 해체하는 발명학이 오늘날 인문학이 나아갈 길로 보고, 이 과제를 공간-시학적인 측면에서 간단하게 살펴보는 것으로 이 글을 끝내려고 한다.

공간-시학을 발명학의 관점에서 생각한다는 것은 도시의 은유작업과 관련해서 앞에서 제출한 이해와도 연관성을 갖고 있다. 보행의 비유법, 보행의 수사학과 같은 은유적 작업은 일탈로서 아무리 빈번하게 일어난다고 하더라도 개념-도시의 질서를 바꿔내지 못한다. 이것은 개념-도시와 도시의 보행적 일탈이 대립된 채로만 있기 때문이기도 하다. 그리고 은유 작용이 아무리 왕성하게 일어난다고 해도 형이상학적 질서가 손상되지 않는 것도 같은 이치다. 인문학이 자본의 축적 논리에 따라 도시를 생산하는 일, 즉 도시의 공간 생산을 비판하고 거부해도 인문학과 도시(의 공간생산)의 실천 사이에 대립만 작동한다면 결과는 비슷할 수밖에 없다. 도시의 공간생산은 인문학이 아무리 비판해도 전적으로 도시계획 전문가들에게 맡겨지고, 이 과정에서 자본의 형이상학적 이념이 관철되고 말 것이기 때문이다.

통상 인문학자는 도시계획 같은 문제에 대해 무관심하며, 거기에 개입하려는 생각을 갖는 경우가 드물다. 문제는 인문학의 그런 태도에도 불구하고 도시에서 은유 작업은 너무나도 활발하게 그치지 않고 진행된다는 것이다. 은유란 명사들 간의 이동 현상이라는, 아리스토텔레스가 제출한 은유의 정의를 조금만 넓혀서 생각해 보면, 도시에서 가장 왕성하게 일어나는 것이 은유 현상임을 누가 부정할 수 있겠는가. 도시는 무엇보다도 유통, 교통, 물

60) Derrida, “The Status of the Individual,” in *Anyone* (New York: Rizzoli, 1991), 45. Ulmer, 31에서 재인용.

61) Ulmer, 30.

류, 병참의 다양하고 복잡한 발생에 따라 무수한 방식의 이동이 일어나는 공간이 아닌가. 하지만 인문학은 그렇게 중대한 은유 현상에 대해 태연한 무관심으로 일관해왔다고 볼 수 있다. 물론 문학에서 은유를 포함한 시적 표현 일반을 중요한 분석 및 연구 과제로 삼는 일이 확립되어 있고, 아리스토텔레스가 『시학』을 집필하고, (이 글의 3절에서 언급한 것처럼) 많은 철학자들이 은유 문제에 골몰한 데서 볼 수 있듯이 철학 또한 시학을 중요한 의제로 삼아온 것은 사실이다. 그래도 인문학은 전통적으로 시학을 텍스트 중심으로, 그것도 해석학의 입장에서 실천해왔을 뿐, 은유 현상을 종합적으로나 통합적으로 살피지는 못했다고 봐야 한다. 오늘날 인류의 삶과 미래 문명에서 도시화가 미치는 영향을 고려할 때, 그리고 도시에서 은유 현상이 가장 강력한 형태로 나타나고 있다는 점을 생각할 때, 도시의 은유 작용에 대한 인문학의 만연한 무관심은 중대한 태업이 아닐 수 없다. 이제 인문학이 발명학의 관점에서 공간-시학을 자신의 과제로 삼아야 한다고 하는 것은 이런 맥락에서, 인문학이 그동안 안주해온 제도적 틀에서 벗어나야 한다는 말과 같다. 대학의 분과학문 체제를 고치로 삼아 텍스트의 해석에만 전념하던 습속에서 탈피해 삶의 현장으로 나아가야만, 인문학은 근대 이후 겪은 위상의 추락, 특히 최근에 들어와서 겪는 암울한 전망에서 벗어날 수 있는 한 통로를 만들 수 있을 것이다.

인문학이 공간-시학의 실천에 나서는 것이 실험이요 모험임을 부인하기는 어렵겠다. 그러나 시학이 인문학의 핵심적 하위 분과이고, 그것이 이미 고대에서부터 “생산적 학문 또는 기술”⁶²⁾임을 생각한다면, 그런 실험과 모험은 시학에도 어울리고 인문학에도 어울린다고 볼 수 있다.⁶³⁾ 은유 작용이 거대한 규모로 일어나고 있는 도시의 공간생산 과정에 인문학자가 은유, 나아가서 다양한 비유법과 수사학의 전문가, 즉 시학자로서 참여하고 개입하는 것은 하등 이상할 것도 없다.⁶⁴⁾ 물론 적어도 20세기 이후부터는 굳어졌다고 볼 수 있는 관행에서 새로운 습속을 형성하는 것이 쉬운 일은 아닐 것이다. 언어적 은유 현상과 비언어적 은유 현상 간의 관계를 따지고, 언어와 텍스트 전문가로서의 인문학자가 비언어적인 사물의 은유적 현상을 어떻게 이해하고, 그 현상의 개선, 다시 말해 도시공간에서의 ‘좋은 은유’ 생산에 기여할 수 있을 것인지가 특히 중요하면서도 어려운 문제라고 할 수 있다. 그

62) Peters, *Greek Philosophical Terms*, 162.

63) 인문학이 사회에서 생산적 활동을 한 예는 역사적으로 상당히 많다. 고대 중국에서 유학 등의 인문학적 학문, 그리스에서 파이데이아, 르네상스의 휴머니즘 전통, 조선조의 (문체도 많았던) 과거제도 등을 생각할 수 있다.

64) 인문학자의 공간생산 참여와 관련해서 과거 인문학자가 도시 공간생산에 기여한 사례를 조사해서 연구하는 것도 인문학의 공간-시학의 중요한 과제가 될 것이다. 다산 정약용의 경우 수원의 화성 조성에 중요한 역할을 했는데, 당시 그가 유학자로서 어떤 역할을 했는지 연구하는 것도 그런 과제 수행의 한 예가 될 수 있다고 본다.

러나 인문학자가 언어와 비언어의 사이의 심연을 가로지르는 모험을 회피하고만 있으면, 오늘날 도시적 삶을 지배하는 개념-도시의 형이상학은 계속 그 지배력을 유지해 나갈 것이다. 물론 개인들은 보행의 비유법과 수사학의 소소한 실천을 통한 일탈의 해방감을 누릴 때도 있겠지만, 그런 실천에만 의존해서는 ‘이글아이’나 빅데이터로 그들의 위치와 관행, 행태를 감시하고 관리하는 체계의 작동을 멈출 수 없다. 여기서 말하는 공간-시학이 필요한 것은 은유 작업의 탈형이상학적 전환을 통해 그런 체계까지 해체해야 할 필요성 때문이다.

이런 시도는 그 이름을 생략한 채로, 그 은유적 성격을 탈각한 채로 거대한 규모로 지금 진행되고 있는 도시 은유 작업의 성격과 형태, 작동방식을 바꿔내려는 것이기도 하다. 예컨대 젠트리피케이션(gentrification)의 주도자들이 “건설자본, 부동산 개발업자, 건물·토지 소유주, 프랜차이즈 기업, 금융기관, 개발주의 학자군, 도시계획 전문가 집단, 언론, 관료 및 공무원, 지방 및 중앙 정치인, 법조계 등”⁶⁵⁾인 데서 추론할 수 있듯이, 광범위하게 은유적 성격을 띤 오늘날 도시의 공간적 실천은 은유와는 전혀 무관한 것으로 간주된다. 이것은 국왕의 두상이 사용에 의해 마모된 주화처럼, 은유의 은유로서의 표시가 지워진 것과 비슷하다. 그러나 ‘개발동맹’의 공간생산 독점권을 막고, 공간의 생산이 오늘날처럼 인클로저로 진행되지 않고 공유지 확대로 되려면, 그리고 생산된 공간이 자본 축적의 수단으로 전락하지 않도록 하려면, 은유 작업의 은유 작업으로서의 복원이 필요하며, 이것은 은유가 형이상학을 위해 자신을 생략시키는 ‘물러남(*retrait*)’의 물러남이 이루어져야 가능하다.

인문학이 생산적 학문/기술로서의 시학으로서 도시 공간의 생산에 개입한다는 것은 그래서 개념-도시의 지배, 도시에 대한 형이상학—도시의 이념, 체계 등을 예컨대 자본의 논리에 의해 지배하는 경향과 같은—에 대한 시학적 개입이 될 것이다. 그런 점에서 그것은 탈형이상학의 시대를 열 발명학적 방법론이 될 수 있다. 인문학적 시학이 발명학으로 작동할 때 가동할 자원, 다시 말해 코라와 디에게시스는 결코 적지 않다. 왜냐하면 온갖 은유와 직유, 제유와 환유, 도치, 연사생략과 같은 비유법적이고 수사학적 자원들이 있기 때문이다. 물론 이들 자원을 어떻게 활용할 것인가는 인문학의 능력과 노력 여하에 달려 있다고 봐야 한다. (한국의) 인문학은 공간-시학적 모험을 감행하여 탈형이상학의 시대를 여는 데 동참할 것인가? 이 질문에 대한 대답을 어떻게 하느냐는 물론 인문학의 몫이다. (초고, 2017.10.19.)

65) 강내희, 「공간의 금융화와 서울 젠트리피케이션의 문화정치경제」, 미발표 원고.

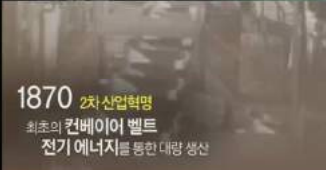


1~3차 산업혁명



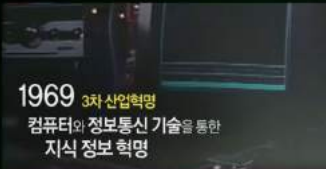
1784 1차 산업혁명
증기기관 도입
기계식 생산

<1차 산업혁명>
기계식 생산을 통한 양적 확산
기계혁명



1870 2차 산업혁명
최초의 컨베이어 벨트
전기 에너지를 통한 대량 생산

<2차 산업혁명>
생산 안정화를 통한 질적 확산
에너지혁명



1969 3차 산업혁명
컴퓨터와 정보통신 기술을 통한
지식 정보 혁명

<3차 산업혁명>
컴퓨터와 통신기술, 인터넷의 발전
디지털혁명

OFF LINE
혁명

ON LINE
혁명

4차 산업혁명

Big Data / Industrial Internet / AI / Self-driving cars / Smart City / Data Science / Machine learning / Wearable / Cloud computing / Virtual Reality



현재 4차 산업혁명
인공지능, 사물 인터넷, 빅데이터
인간과 기계의 잠재력을
극대화해 산업시스템 재편

초지능

초연결

현실과 가상 **인간** 을 중심으로 융합하는 것

"물리적 실체, 생물학적 존재와 디지털이 융합될 것"

트 다보스포럼 회장

클라우스 슈바

이민화
- 4차 산업혁명으로 가는 길 저자
- 카이스트 교수

IT와 예술의 콜라보

SIGONtech



예술가들 입주시키는 IT기업들

**IT가 예술을 만나면
어떤 일이 벌어지기에?**



페이스북, 아도비, 플레닛 캠퍼스, 오토 테스코,
세계적인 IT기업들이 예술가들을 회사에 입주시키고 있다.
월급을 주고, 공간도 주고, 필요한 일체를 지원한다.
이른바, 입주작가(artist-in-residence) 프로그램.



그렇다면 예술가들이 이들 기업에서 하는 일은?
평소처럼 그림 그리고,
만들고, 조각하면 된다.
단, 직원들 사이에서.

IT와 예술의 콜라보

SIGONtech



페이스북

2012년부터 입주작가 프로그램을 운영 중이다.
캠퍼스를 미술관처럼 꾸미고 싶어 한
마크 저커버그의 바람으로 시작됐다.
작가들은 페이스북 캠퍼스를 원하는 대로 디자인한다.



벽화를 그리기도 하고



조형물을 만들기도 한다.



매일 전시회가 열리는 셈이다.

예술가들은 직원들과 회사 안 풍경 등
캠퍼스 안에서 본 모든 것을 예술품으로 창작한다.
자기가 원하는 작품은 무엇이든 만들 수 있다.
(드류 벡넬, 페이스북 입주작가 프로그램 책임자)



SITE-SPECIFIC ART

SITE-SPECIFIC ART
장소 특정적 미술

ART
SPACE
STORYTELLING

예술작품에 의해
공간에 새로운 이야기를 만들어 준다.

MOMENT FACTORY

스토리텔링으로 이어지는 연출
MOMENT FACTORY



ARTIST	MOMENT FACTORY
BORN IN	2001년 설립
NATIONALITY	CANADA
GENRE	MEDIA ART / INSTALLATION
WORK	2014 Foresta Lumina in Coaticook 2013 LAX / Tom Bradley International Terminal 2012 Projection mapping created by Moment Factory at the facade of the Sagrada Família

스토리텔링 중심의 공간연출과 복합 미디어 연출을 통해 판타지한 시공간을 연출함

바르셀로나 파밀리아 성당 전체 미디어 맵핑과 LAX공항 미디어 연출로 세계적인 반열에 오른 미디어 그룹



TEAM LAB

SIGONGTech

관객에 의해 변화하는 공간을 만드는
TEAM LAB



ARTIST	TEAM LAB
BORN IN	2001년 설립
NATIONALITY	JAPAN
GENRE	MEDIA ART / INSTALLATION
WORK	2016 What a Loving, and Beautiful World, QUAD, Derby, UK 2016 The Art of ZEN: From Mind to Form, Tokyo National Museum, Japan 2015 Flutter of Butterflies Beyond Borders, Saatchi Gallery, London, UK

과학, 예술, 연출 등 다양한 전문을 바탕으로 공간을 장악하는 미디어 랩핑과
미디어 아트 기반으로 사람을 모이게 하고, 공간을 변화시키는 미디어아트 그룹



TIME & SPACE

SIGONGTech

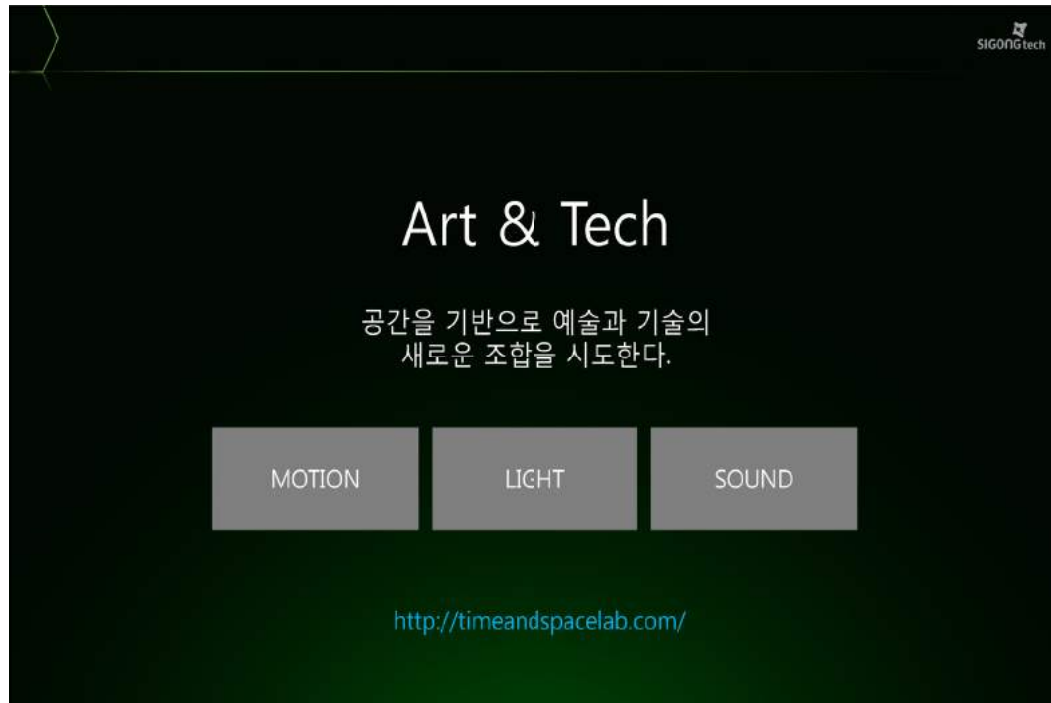
새로운 기술을 통한 예술의 발견을 이루는
TIME & SPACE



ARTIST	TIME & SPACE
BORN IN	2015년 설립
NATIONALITY	KOREA
GENRE	MEDIA ART /kinetic
WORK	2016 Energy Rain, KHNP 경주 본사 로비 2017 Origin of energy, Thematic Pavilion, ASTANA Expo

디자이너, 아티스트, 엔지니어 등 다양한 분야의 전문가들이 모여, 박물관, 기업홍보관을 중심으로
기술 기반의 예술적 표현을 찾아내고, 인터랙티브 커뮤니케이션 방법을 연구함







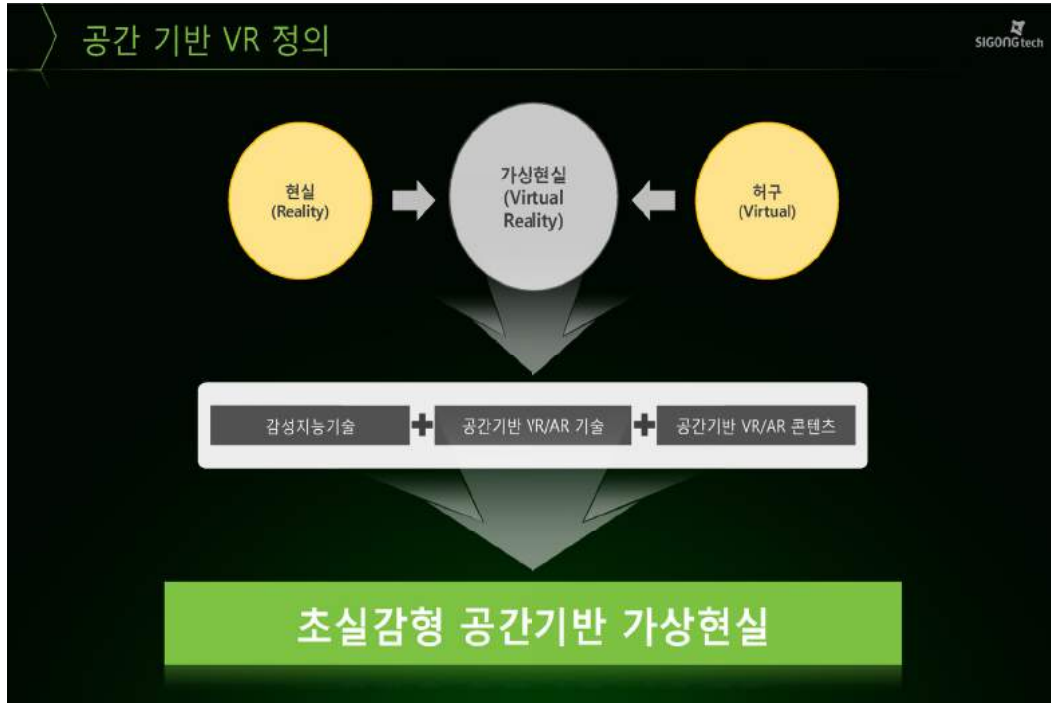
향후 감성지능 기술의 방향성



미래의 신시장 개척을 위한 [2017년 가트너 기술]을 통한 새로운 융합기술 트렌드 개발 새로운 융합기술이 VR/AR 기술 및 콘텐츠에 적용

	2012년	2013년	2014년	2015년	2016년	2017
1	미디어 태블릿 그 이후	모바일 대전	다양한 모바일 기기 관리	인공지능 기반 서비스/데이터 컴퓨팅 애플리케이션	기기 간 연결	VR/AR 기술 및 콘텐 츠 영역
2	모바일 중심 애플리케이션과 인터페이스	모바일 앱&HMS	모바일 앱과 애플리케이션	사물인터넷	경계 없는 사용자 경험	
3	상황인식과 소셜이 결합된 사용자 경험	퍼스널 클라우드	만물인터넷	3D 프린팅	3D프린팅 소재	
4	사물인터넷	사물인터넷	하이브리드 클라우드와 서비스 브로커로서의 I	보편화된 첨단 분석	사물 정보	
5	앱스토어와 마켓 플레이스	하이브리드IT & 클라우드 컴퓨팅	클라우드 / 클라이언트 아키텍처	가상화/클라우드 기반 콘택트 리지 시스템	진화된 머신러닝	
6	차세대 분석	전략적 빅데이터	퍼스널 클라우드의 시대	스마트 머신	자동화 에이전트와 사물	
7	빅데이터	실용분석	소프트웨어 정의	클라우드/클라이언트 컴퓨 팅	진화된 보안 아키텍처	
8	인메모리 컴퓨팅	인메모리 컴퓨팅	웹스케일 II	소프트웨어 정의 애플리케이션과 인프라	진화된 시스템 아키텍처	
9	저전력 서버	통합 생태계	스마트 머신	웹스케일 II	앱과 서비스 아키텍처와 그룹웨어	
10	클라우드 컴퓨팅	엔터프라이즈 앱스토어	3D 프린팅	위험 기반 보안과 자가 방어	사물인터넷 아키텍처와 플랫폼	





공간기반 가상현실 기술

SIGONTech

자유 이동 사용자와 콘텐츠 간 실시간 인터랙션 기술

→ 몰입감 향상을 위한 최소 지연 제스처 인식 및 상황 인지형 4D 효과 생성

[사전 동작 예측을 통한 실시간 사용자 인터랙션 기술]

현실 공간 사용자

시계열 패턴 학습을 이용한 사용자 동작 예측

Air Gesture 인식

가상객체-사용자 인터랙션

이미지 제스처 인식 → 기존 제스처 인식

이미지 인식 제스처 예측 → 사전 예측 기반 실시간 제스처 인식

[사용자 상황 기반 4D 효과 제시 기술]

4D 소스 방향 회전

4D 효과 소스 탑재 장비

공간이동형 모듈, PUJ, 빛막

카메라 기반 사용자 정보 획득

비밀, 향기, 안개, 음향, 진동

4D 효과 소스

공간기반 가상현실 공간

SIGONTech

가상현실 공간 모듈

공간 구성의 모듈화

Tunnel 형

바닥 4D Effect

Open Space

천장 Installation

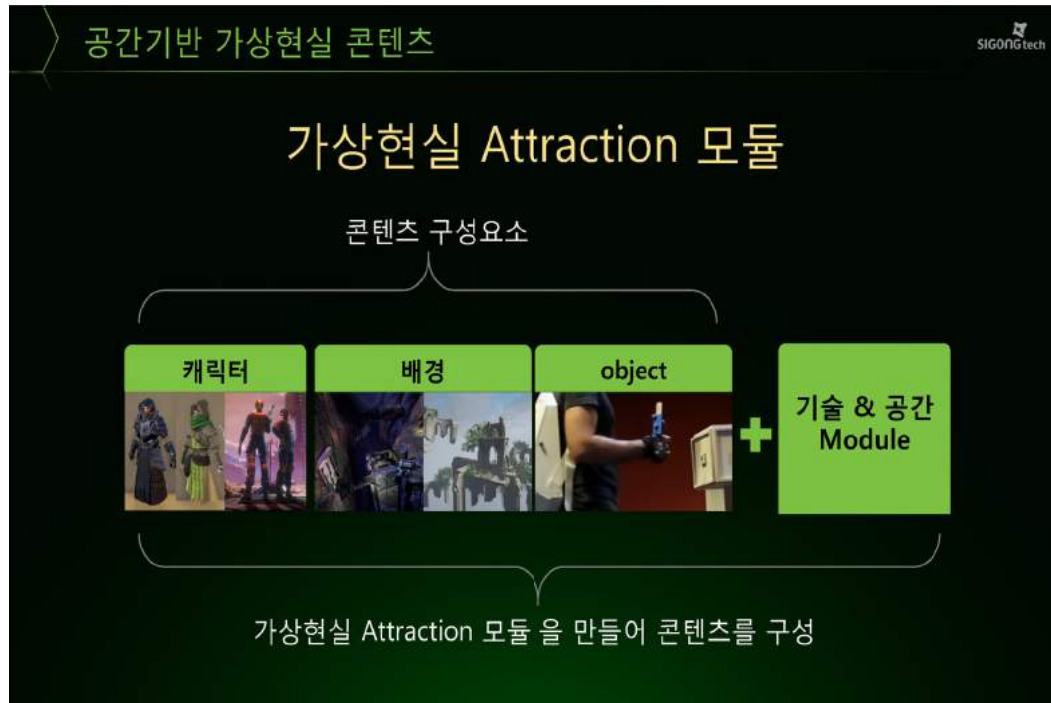
공간 모듈 조합

Attraction 2

Attraction 1

Attraction 3

무한 확장 가능



공간기반 가상현실 콘텐츠

SIGONtech

다수 사용자 동시 인식을 통한 멀티 플레이

- 한 공간 안에 여러 명의 이용자가 동시에 게임을 플레이 진행, 서로 간의 모습을 확인 가능
- 서로 간의 모습은 이용자가 게임 시작 시 아바타를 선택 할 수 있으며 해당 아바타가 타인에게 노출
- 위치 추적 센서를 활용하여 이용자 상호간을 인식

공간기반 가상현실 콘텐츠 예시 _ 미션 미스터리 정글

SIGONGtech

[콘텐츠 개요]

장 르 : 스토리 기반 어드벤처 체험형 가상현실 콘텐츠
체험형태 : 다중 참여자 인터랙션 VR 실감체험
체험인원 : 2인 1팀
체험시간 : 약 20분

[체험 구성 요소]

01 엔터런스	02 오염된 정글	03 동굴의 비밀	04 진퇴양난의 계곡	05 컨트롤 타워

공간기반 가상현실 콘텐츠 예시 _ 미션 미스터리 정글

SIGONGtech

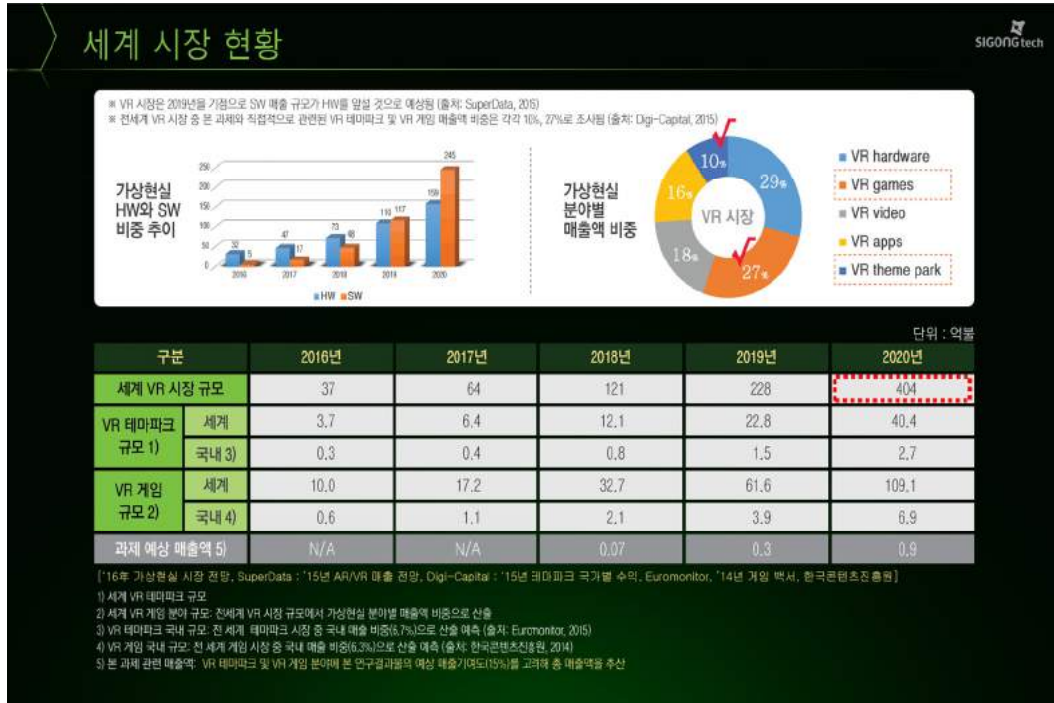
[콘텐츠 개요]

장 르 : 건슈팅이 가미된 판타지 게임형 가상현실 콘텐츠
체험형태 : 다중 참여자 인터랙션 VR 실감체험
체험인원 : 3인 1팀
체험시간 : 약 20분

[체험 구성 요소]

01 로비	02 1층 Entrance	03 2층 Garden	04 3층 Chamber	05 최종 보스





기대효과

가상현실은 사회에 미치는 문화적 확산과 경제적 파급효과가 큰 산업

사회	새로운 형태의 가상현실 산업 분야의 확장으로 양질의 일자리 창출	
문화	가상현실 기반의 관광명소 및 박물관, 전시관 등을 통해 국내 관광, 문화 산업 활성화	
교육	가상현실 기반의 교육형/체험형 교육 콘텐츠를 통해 다문화 가정, 범죄 예방, 도서관간지역 학교 등에 실감적인 교육 서비스	
의료	의료 교육, 진단 및 치료계획, 가상 수술 시뮬레이션, 치매치료, 정신적 질환 치료(고소공포증) 등 다양한 의료 서비스	
국방	실제 군사훈련으로 지출되는 비용을 절감 하고 훈련시 발생할 수 있는 사고 예방	

감사합니다

제 2 부 제 1분과

< 발표 : 문학 공간과 정체성 >

사 회 : 김종우(한국교원대학교)

발 표 : 사르트르, 매체, 유비쿼터스:

시·공간, 특히 공간의 희소성 극복을 위하여 / 변광배(한국외국어대학교)

박미하일의 문학 공간과 다문화 수용 논제 / 박치완(한국외국어대학교)

쥘 슈페르비엘의 시에 나타난 지리적 상상력:

여행과 정주, 새로운 세계 / 김시원(연세대학교)

모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학 / 지영래(고려대학교)

사르트르, 매체, 유비쿼터스: 시·공간, 특히 공간의 회소성 극복을 위하여

변 광 배
(한국외국어대학교)

I. ‘편재성’이라는 단어

사르트르가 현상학, 존재론, 실존주의, 마르크스주의, 정신분석학 등과 강한 친화력을 가지고 있다는 사실은 잘 알려져 있습니다. 이런 사실을 고려하게 되면 “사르트르, 매체, 유비쿼터스¹⁾”라는 주제는 그에 대한 연구에서 조금은 낯설다고 할 수 있을 것입니다. 그럼에도 불구하고 오늘 이런 주제로 발표를 하게 된 것은 전적으로 그의 후기 사상이 집대성된 『변증법적 이성비판(Critique de la raison dialectique)』(이하 『변증법』)에 나오는 ‘편재성(遍在性; ubiquité)’이라는 한 단어 때문입니다. 실제로 이 단어는 이 저서에 4-5회 정도 등장합니다. 이 단어의 사전적 의미는 “도처에 있음”²⁾입니다. 하지만 이 단어를 사르트르의 ‘매체적 사유’³⁾와 연결시킬 경우, 어쩌면 그로부터 새롭고도 풍요로운 의미를 길어낼 수 있을 것으로 보입니다.

오늘 발표에서는 ‘매체’와 밀접한 관련이 있는 것으로 여겨지는 ‘편재성’ 개념을 염두에 두고 이 개념과 무관하지 않은 것으로 보이는 ‘신이 된 인간’과 ‘신이 되고자 하는 인간’이라는 표현에 주목하면서 오늘 학술대회 전체를 관통하는 주제인 ‘공간(espace)’ 또는 ‘거리

1) 1988년 미국의 마크 와이저(Mark Weiser)가 ‘유비쿼터스 컴퓨팅’이라는 용어를 사용하면서 처음으로 등장한 용어로, 모든 사물을 네트워크로 연결하여 시간과 장소에 구애받지 않고 다양하게 이용할 수 있게 하는 기술을 지칭한다. 원래 ‘물이나 공기처럼 언제, 어디에나 존재한다.’라는 뜻의 라틴어 단어 ‘ubique’에서 온 단어로, 사용자가 장소에 상관없이 자유롭게 컴퓨터나 네트워크에 접속할 수 있는 정보 통신 환경을 의미한다.

2) 조금 더 구체적으로 “Fait d’être présent partout à la fois ou en plusieurs lieux en même temps”의 의미이다.

3) 이 표현에는 사르트르가 이미 ‘매체’에 대해 철학적 사유를 하고 있다는 사실이 암암리에 전제되어 있다. 사르트르를 ‘매체 철학자’로 볼 수 있는가에 대해서는, 변광배, 『사르트르와 매체』, 『현대유럽철학연구』(제38집, 2015)를 참고.

(distance)’ 문제에 접근해보고자 합니다. 또한 그 과정에서 하이테크놀로지와는 아무런 관계가 없어 보이는 사르트르의 사유에 배태되어 있는 ‘현대성’을 찾아보고자 합니다.⁴⁾ 이 발표문은 아직 완성된 것이 아니며, 아이디어 차원에 머물러 있어 미흡한 부분이 많습니다. 그런 만큼 많은 질정과 지적을 해주시면 앞으로 이 아이디어를 좀 더 구체화시키는데 큰 도움이 될 것입니다.

II. 문제의 제기

방금 언급한 ‘신이 된 인간’과 ‘신이 되고자 하는 인간’이라는 표현은 우리에게 시사(示唆)해주는 바가 작지 않다고 하겠습니다. ‘신이 된 인간(Homo Deus)’⁵⁾은, 우리의 기억이 정확하다면, 약 10여 년 전에 한 국내 회사에서 제조된 스마트 폰의 광고 문구 중 일부였습니다. 그때 이 광고에는 문제의 스마트 폰을 손에 쥔 한 청년이 이 스마트 폰의 뛰어난 성능을 보여주기 위해 공중에 설치된 구조물 사이를 짧은 순간에 날면서 왔다 갔다 했던 장면이 들어 있었던 것으로 기억됩니다.

그런데 이 장면은 ‘신(神)’의 특징 중 하나인 ‘편재성’과 무관해 보이지 않습니다.⁶⁾ 주지의 사실이지만, ‘신’은 불변성(Inchangeabilité), 영원성(Eternité), 편재성(Omniprésence), 전지성(Omniscience), 전능성(Omnipotence) 등의 특징을 가지고 있는 것으로 여겨집니다. 따라서 조금 과장을 하자면, 문제의 광고 속의 청년은 최소한 ‘편재성’이라는 면에서 보면 스마트 폰의 도움을 받아 ‘도처에 있음’이라는 ‘신’의 특징 중 하나를 몸소 구현해보았다고 할

4) 얼마 전에 다른 학술대회에서 M. 메를로퐁티의 ‘세계-에의-존재(l'être-au-monde)’, ‘상호주체성’, ‘기아즘(chiasme)’ 등과 같은 핵심 개념들과 제4차 산업혁명, 매체, 연결성(connetivité)(특히, ‘관계적 존재론’) 등을 연결시키는 흥미로운 발표를 들은 적이 있다. 그 기회에 우리는 ‘무의식 기계(machine inconsciente)’, ‘텍스트 기계(machine textuelle)’ 등의 개념을 내세우며 ‘인문학’의 우월성을 강변(強辯)하고자 했던 기억이 있다. 메를로퐁티와 같은 시기에 살았던 사르트르와 더불어 이런 논의를 시도해보는 것도 의미 있는 일이라고 생각한다. 특히 GNR(Genetics, Nano, Robotics), NBIC (Nanotechnology, Biotechnology, Information technology, Cognitive science), ICBM(사물인터넷(IoT), 클라우드컴퓨팅, 빅데이터, 모바일) 시대로 불리는 이 시대의 끝자락을 절망적으로 붙잡으려 하는 ‘인문학’의 사투(死鬪)를 생각하면 더욱 그렇다.

5) 올해 국내 출판계를 강타한 유발 하라리(Yuval Harari)의 『호모 데우스: 미래의 역사』(김영사, 김명주 옮김, 2017)를 참고.

6) ‘편재성(omniprésence)’은 ‘편재성(偏在性; mauvaise répartition; maldistribution)’, 즉 ‘한 곳에 치우쳐 있음’과는 대조되는 말이다. 기독교에서 신(神)의 편재성을 보여주는 대표적인 대목은 『시편』(139:7-10)이다. “내가 주의 신을 떠나 어디로 가며 주의 앞에서 어디로 피하리이까. 내가 하늘에 올라갈지라도 거기 계시며 음부에 내 자리를 펼지라도 거기 계시니이다. 내가 새벽 날개를 치며 바다 끝에 가서 거할지라도 곧 거기서도 주의 손이 나를 인도하시며 주의 오른 손이 나를 붙드시리이다.”

수 있을 것도 같습니다. 조금 더 과장을 하자면, 이 광고에서 스마트 폰을 손에 쥔 청년을 통해 인간의 ‘전지성(全知性)’까지 보여주었다고 해도 그리 놀랄 일이 아니었을 것입니다.

한편, ‘신이 되고자 하는 인간’은 전적으로 사르트르적 인간의 다른 표현입니다. 사르트르는 ‘신’의 부재를 자신의 철학의 출발점으로 삼고 있습니다. 하지만 그는 자신의 전기 사상이 집대성된 『존재와 무(L’Etre et le néant)』에서 인간을 “신이고자(신이 되고자) 하는 욕망(désir d’être Dieu)”⁷⁾으로 규정하고 있습니다. 물론 이 규정은 비극적입니다. 그도 그럴 것이 인간이 살아 있는 동안 이 욕망을 실현하는 것은 불가능하다고 여겨지기 때문입니다.

사르트르는 ‘신’의 존재 방식을 ‘대자-즉자의 융합(fusion du pour-soi-en-soi)’⁸⁾으로 파악합니다. 하지만 인간은 이 상태를 실현할 수 없는 것으로 이해됩니다. 왜냐하면 이 상태는 인간이 살아 있다는 사실(살아 있는 인간은 ‘대자’의 방식으로 존재)과 동시에 죽었다는 사실(인간은 주검으로서 ‘즉자’의 방식으로 존재)을 상정하는데, 이것은 그 자체로 모순되기도 하면서 실현 불가능하기 때문입니다. 그로부터 사르트르의 그 유명한 인간은 “무용한 수난(또는 정열)(passion inutile)”⁹⁾이라는 표현이 유래합니다. 인간이 위의 융합 상태를 실현하려고 아무리 노력해도 끝내 실현할 수 없다는 의미입니다. 어쨌든 ‘신이 되고자 하는 욕망’은 인간의 실존적 비극을 단적으로 보여주는 표현이라고 하겠습니다.

그런데 방금 지적한 것처럼 문제의 광고 속에서 스마트 폰을 손에 쥔 청년은 최소한 ‘편재성’이라는 측면에서만 보면 ‘신이 된 인간’으로 그려지고 있습니다. 물론 광고라는 매체의 속성상 선전 대상이 되는 상품의 성능이 과대 포장될 위험성은 늘 있습니다. 하지만 문제의 스마트 폰을 제조하는 회사가 전 세계의 시장을 겨냥한다는 점을 고려하면, 이 광고의 내용이 아주 터무니없다고만 할 수는 없을 것 같습니다. 어느 정도의 진정성은 인정해 주어야 할 것입니다. 정확히 그 지점에 오늘 발표의 문제의식이 자리합니다.

이 문제의식은 바로 사르트르의 전체 사유 체계에서 볼 때, ‘신이 되고자 하는 욕망’은 『존재와 무』 차원에서는 실현 불가능한 것으로 여겨지지만,¹⁰⁾ 『변증법』의 차원에서는 실현 가능한 것 —이 가능성은 당연히 부분적이고 또 그 한계도 뚜렷합니다— 으로 여겨지고 있다는 점에 있습니다.¹¹⁾ 물론 여기에는 『변증법』의 차원에서는 인간이 ‘군집(群集; rassemblement),

7) Jean-Paul Sartre, *L’Etre et le néant : Essai d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1943, p. 654. (이하 EN.)

8) *Ibid.*, p. 653.

9) *Ibid.*, p. 708.

10) 사르트르가 『구토(La Nausée)』에서 로캥탱(Roquentin)을 통해 제시하고 있는 문학을 통한 구원(salut)의 가능성은 예외로 여겨야 할 것이다. 물론 1964년에 출간된 『말(Les Mots)』에서 이 가능성마저도 포기했지만 말이다. 여하튼 이와 같은 구원이 사르트르의 존재론적 차원, 따라서 『존재와 무』에서 개진되고 있는 사유와 밀접하게 연결되어 있다는 점을 잊어서는 안 될 것이다.

특히 ‘융화집단(groupe en fusion)’을 형성해야 한다는 조건이 따르긴 합니다. 이 점에 대해서는 뒤에서 다시 보겠습니다. 여하튼 우리가 여기서 주목하고자 하는 것은, 모든 인간에게 해당되는 ‘신이 되고자 하는 욕망’의 실현 불가능성이라는 실존의 비극적 조건이 극복될 수 있는 일말의 가능성의 출현입니다.

그런데 우리로 하여금 이와 같은 문제의식을 갖게끔 해주는 요소가 바로 ‘편재성’입니다. 그도 그럴 것이 사르트르에게서 인간의 ‘신이 되고자 하는 욕망’의 실현 가능성과 이 ‘편재성’의 구현이 서로 맞물려 있는 것으로 보이기 때문입니다. 사실, 사르트르에게는 이 ‘편재성’이 구현된 것으로 여겨지는 몇몇 기념비적인 순간이 있습니다. 가령, 『변증법』에서 기술되고 있는 1789년 프랑스대혁명 당시 파리 시민들이 바스티유(Bastille) 감옥을 탈취하기 위해 진격하던 순간, 2차 세계대전 당시 사르트르 자신이 포로가 되었을 때 포로수용소에서 수많은 포로들 앞에서 『바리오나 혹은 고통과 희망의 유희(Bariona ou le jeu de la douleur et de l'espoir)』라는 극작품 상연했던 순간,¹²⁾ 1945년 독일 점령으로부터 파리가 해방되던 순간,¹³⁾ 1968년 혁명 당시 파리를 위시해 프랑스 전국에서 학생, 노동자, 시민들이 거리 투쟁을 했던 순간¹⁴⁾ 등이 그것입니다.

이와 관련하여 한 가지 흥미로운 점은, 위의 순간들이 모두 ‘융화집단’의 형성과 긴밀하게 연결되어 있다는 점입니다. 사르트르에 의하면, 이 집단은 그 구성원들 사이의 관계가 ‘완벽한 상호성(réciprocité parfaite)’에 의해 맺어지는 세계, 따라서 이들 사이에 ‘너’와 ‘나’의 구별이 없는 세계, 즉 ‘복수’ 형태의 ‘나’(des moi-même)의 세계, 곧 ‘우리들(Nous)’의 세계로 여겨집니다.¹⁵⁾ 그런데 이처럼 ‘우리들’의 세계로 여겨지는 이 집단의 구성원들 사이에 정립되는 관계의 특징 중 하나가 바로 ‘편재성’입니다. 왜냐하면 이 집단에서는 ‘나’와 ‘너’의 구별이 없어 결국 ‘내’가 ‘지금, 여기에’ 있으면 ‘네’가 ‘지금, 거기에’ 있게 되고, 또 그 역도 마찬가지이기 때문입니다. 요컨대 이 집단에서는 ‘나’와 ‘너’ 사이에 ‘거리’가 있으면서도 없는 상태, ‘다른 곳’에 있어도 ‘같은 곳’에 있는 상태가 실현되는 것입니다.

하지만 다음과 같은 점에 주의해야 할 것입니다. 사르트르에 의하면 이런 세계가 실현되

11) 우리가 아는 한, 사르트르의 “신이 되고자 하는 욕망”이 『존재와 무』 차원이 아니라 『변증법』의 차원에서 논의된 연구는 지금까지 행해진 적이 없는 것으로 보인다.

12) Cf. Michel Contat, Michel Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, Galimard, 1970, p. 374.

13) Cf. *Ibid.*, p. 126, pp. 103-106.

14) Cf. 변광배, 「프랑스 68혁명과 사르트르」, 한국외국어대학교 철학과 문학연구소/철학과, 2017년 하계 공동학술대회 발표집, 2017년 8월 16-17일.

15) Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*(précédé de *Questions de méthode*, t. I: *Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1960, p. 495. (이하 CRDI.)

기 위해서는 대부분의 경우 ‘폭력’이 요청된다는 점이 그것입니다. 가령, 프랑스대혁명, 『바리오나』가 상연되었던 1943년의 포로수용소, 1945년 해방된 파리의 모습, 1968년 학생운동 등에는 모두 이른바 ‘기존폭력(violence déjà existante)’이 전제되고 있으며, ‘융화집단’이 형성된 것은 모두 이 ‘기존폭력’을 제압할 수 있을 정도로 강력한 또 하나의 폭력, 곧 ‘대항폭력(contre-violence)’의 개입에 의한 것입니다.¹⁶⁾

물론 사르트르에게서 융화집단이 반드시 ‘폭력’을 통해서만 형성되는 것은 아닙니다. 비폭력적인 수단으로도 이 집단의 형성이 가능합니다. 연극작품의 공연, 콘서트, 전시회, 문학작품 읽기¹⁷⁾ 등을 통한 형성이 그 좋은 예일 것입니다.¹⁸⁾ 하지만 오늘 발표에서 우리의 관심은 이와 같은 비폭력적 수단이 아니라 ‘매체’¹⁹⁾, 특히 ‘기술’이 뒷받침되는 ‘매체’에 의해 형성되는 융화집단과 이 집단에서 나타나는 ‘편재성’ 개념에 가 닿습니다. 사르트르가 살던 시대에 등장했던 주요 매체로는 영화나 TV(기술적으로 그다지 발전하지 않은 형태의), 라디오나 전화 등을 나열할 수 있습니다. 실제로 사르트르는 『변증법』에서 ‘라디오’와 ‘TV’에 대해 간략히 언급하고 있습니다.²⁰⁾ 지금의 시각으로 보면, 이와 같은 매체들의 완성도는 물론이거니와 이것들에 대한 그의 설명 역시 설익은 것임에 틀림없습니다. 하지만 그의 이와 같은 설익은 설명 속에 오늘날 하이테크놀로지로 무장한 매체들에 대한 성찰에서도 유효할 수 있는 사유의 붕아(萌芽) —특히 ‘편재성’과 ‘공간’의 회소성 극복에 관련된— 를 발견할 수도 있을 것으로 보입니다.

이런 사실을 예견했던 것일까요? 사르트르는 라디오 등을 대상으로 개진했던 그 자신의 매체적 사유가 “모든 매스 미디어에 유효하다.”²¹⁾라고 대답하게 말하고 있습니다. 오늘 발

16) 이런 이유로 사르트르는 절친(切親)이었던 R. 아롱으로부터 “폭력의 사도(司徒)”라는 달갑지 않은 칭호를 부여받기도 했다.

17) Cf. 변광배, 『물질적, 비물질적 매체로서의 문학작품: 작가-독자(들)의 이상적 공동체를 위하여』, in 『세미오시스의 매체성과 물질성』, 한국외국어대학교 지식출판원, 2017.

18) 실제로 이와 같은 비폭력적 수단들을 통해 형성되는 융화집단의 구성원들 사이의 연대성, 결속도 등은 폭력적 수단을 통해 이루어지는 그것들보다 더 약할 수도 있을 것이다. 물론 같은 시간, 같은 장소에서 개최되고 있는 콘서트장에 있는 자들 사이의 연대성과 결속도는 아주 강하다고도 할 수 있다. 하지만 시차(時差)를 두고 동일한 가수의 콘서트에 가는 자들의 경우나 또는 같은 문학작품을 시차를 두고 읽는 독자들은 넓은 의미에서 아주 ‘느슨한’ 형태의 융화집단을 형성할 뿐이다.

19) ‘매체’는 넓은 의미에서 어떤 일, 작용, 메시지 등의 전달에 소용되는 ‘매개체(media)’를 가리킨다. ‘매체’를 가리키는 단어인 ‘media’는 영어나 불어의 ‘medium(중위, 매개물, 수단 등)’의 복수형으로, 어원적으로 보면 라틴어로 ‘중간의’ 의미를 가진 ‘medius’에서 유래되었다.

20) CRDI, pp. 377-383; Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. II : *L'Intelligibilité de l'histoire*, Gallimard, coll. Bibliothèque de philosophie, 1983, pp. 444-448. (Cf. 사르트르의 영화에 대한 사유에 대해서는, Dominique Chateau, *Sartre et le cinéma*(Séguier, 2005)와 윤정임, 『실패한 사랑의 역사: 사르트르와 영화』, 『현대문학』(사르트르 탄생 100주년 특집호, no 610, 2005년 10월, 현대문학사), 윤정임, 『사르트르와 영화: 필연성의 매혹』, 『유럽사회와 문화』(vol. 8, 2012) 등을 볼 것.)

21) CRDI, p. 378.

표를 통해서도 이와 같은 붐이 어떤 형태로 나타나고 있는지를 살펴보고자 합니다. 이를 위해 먼저 사르트르의 매체적 사유에 주목하고자 합니다.

III. 매체의 이중성: 통제와 해방

매체에 대한 사르트르의 견해는 ‘이중적’ 성격을 띠고 있는 것으로 보입니다. 매체로 인해 인간들 사이의 관계가 비인간화된다— 사르트르에게서는 ‘집렬체화(sérialisation)’²²⁾으로 표현됩니다— 는 부정적 견해와 비인간화된 인간들 사이의 관계를 인간화시킨다— 사르트르에게서는 모든 인간의 ‘자유’와 ‘주체성’이 보장되는 상황으로 이해됩니다— 는 긍정적 견해가 그것입니다. 매체에 대해 어떻게 이런 이중적인 견해가 가능할까요? 이 질문에 답을 하기 위해 『변증법』에서 매체를 다루고 있는 부분에 주목하고자 합니다.

앞서 언급한 대로 사르트르가 이 저서 1권에서 다루고 있는 매체는 ‘라디오’입니다. 지금의 시각으로 보면 ‘라디오’가 매체로서 갖는 비중은 그다지 크지 않다고 할 수 있을 것입니다. 하지만 사르트르가 살았던 시대에 라디오는 주요 매체 중 하나였습니다. 같은 저서의 2권에 ‘TV’에 대한 짧은 설명이 들어 있지만, 1권에서 볼 수 있는 ‘라디오’에 관련된 내용과 거의 대동소이합니다. 따라서 여기서는 ‘라디오-매체’에만 주목하겠습니다.

사르트르의 ‘라디오-매체’에 대한 사유는 『변증법』 1권에서 “직접적, 간접적 군집들(Rassemblements directs et indirects)”이라는 소제목이 붙은 부분에 잘 나타나 있습니다. ‘군집’은 다수의 인간들에 의해 형성된 공동체라고 할 수 있습니다. 사르트르는 이런 군집을 ‘직접적’, ‘간접적’ 군집으로 나누고 있습니다. 그 기준은 그 구성원들의 ‘현전(présence)’과 ‘부재(absence)’입니다. 이들 구성원들이 서로 가까이 있어 같은 장소에 직접 현전하고 있는 경우, 이 군집은 ‘직접적 군집’으로 규정됩니다.²³⁾ 반면, 이들이 같은 장소에 직접 현

22) 군집을 이루는 구성원들 사이의 관계가 서로 잉여적(剩餘的)인 성격, 따라서 경쟁적인 성격을 띠게 되는 과정으로 이해되며, 그 결과 이들의 군집은 ‘집렬체(série)’로 변하게 된다. 사르트르는 『변증법』에서 ‘집렬체’를 설명하기 위해 버스정류소에서 버스를 기다리고 있는 승객들의 예를 들고 있다. 같은 시간에, 같은 장소에서 버스를 기다리고 있는 동안에 이들의 관계는 ‘버스’에 의해 매개되면서 서로가 서로에게서 ‘자기(soi)’를 발견하는, 하지만 적(敵)이 되어버린 ‘자기’, 곧 ‘이타성(異他性; altérité)’를 가지는 ‘자기들’ 사이의 관계로 변모하게 된다. 물론 그 과정에서 버스는 ‘가공된 물질(matière ouvree)’이 내보이는 ‘실천적-타성태(le pratico-inerte)’(사르트르의 고유한 개념으로 가공된 물질에서 비롯되는 ‘반목적성(contre-finalité)’에 의해 인간의 실천이 방해받고 제약되는 상태를 가리킨다)의 작용이 이루어지고 있다는 사실을 지적해야 할 것이다. 여하튼 집렬체의 구성원들 사이의 관계는 ‘비인간적’인 성격을 띠게 되며, 이런 의미에서 사르트르는 ‘집렬체’의 세계를 ‘지옥’으로 규정한다.

23) *Ibid.*, p. 378. (이 기준이 절대적인 것은 아니다. 전화로 통화를 하는 자들이나 공항에서 하늘에 떠있는 비행기 조종사와 통신으로 연결되어 있는 관제사 사이의 관계도 ‘직접적 현전’으로 여겨진다. Cf.

전할 수 없을 정도로 멀리 떨어져 있는 경우, 이 군집은 ‘간접적 군집’으로 규정됩니다. 결국 이 두 군집을 가르는 기준은 그 구성원들 사이의 ‘거리’라고 할 수 있을 것입니다.

얼핏 보면 직접적, 간접적 군집을 가르는 이 ‘거리’의 의미는 단순히 그 구성원들 사이의 물리적 공간만을 가리키는 것이라고 생각될 수도 있습니다. 하지만 사르트르는 이 ‘거리’ 개념에 그 이상의 의미를 부여하고 있습니다. 그에 의하면 이 개념은 한 군집의 구성원들이 어떤 계기가 주어졌을 때 —예컨대 혁명이 발발했을 때— “즉각적으로(*immédiatement*)” ‘완벽한 상호성’을 실현하거나 또는 ‘하나의 공동 실천(*une praxis commune*)’을 수행할 수 있는 가능성의 높고 낮음과 무관하지 않은 것으로 이해됩니다. 그러니까 직접적, 간접적 군집을 가르는 기준인 그 구성원들의 ‘현전’과 ‘부재’는, 이들에 의해 형성되는 군집이 즉각적으로 ‘융화집단’으로 이행 가능한가의 여부와 밀접한 관련이 있는 것으로 보입니다.

물론 현전에는 서로 다른 유형들이 존재하며, 이 유형들은 실제로 실천에 (.....) 의 존한다. 하지만 우리는 어쨌든 군집을 그 구성원들의 공현전을 통해 정의할 것이다. 이 경우 이들 사이에 상호성이나 하나의 공동 실천이 반드시 존재하는 것은 아니다. 오히려 여기에서는 이와 같은 공동 실천과 이 실천을 근거 짓는 상호성의 가능성이 즉각적으로 주어진다. 빈곤한 시기에 빵 가게 앞에 줄을 서있는 주부들은 집결체적 군집의 성격을 띤다. 그리고 이 군집은 직접적이다. 왜냐하면 갑작스런 통합의 실천(폭동)의 가능성이 즉각적으로 주어지기 때문이다. 이와는 반대로 완벽하게 조직된 구조의 실천적-타성태적 대상들이 존재한다. 이 대상들은 한정되지 않는 다수의 사람들(도시, 민족, 지구에 속하는 사람들) 사이에서 간접적 군집을 구성한다. 그리고 나는 이런 군집을 부재로 정의할 것이다. 물론 나는 이 부재라는 개념을 통해 실제로 추상적 관점에 불과한 절대적 거리를 (.....) 의미하고자 하는 것은 아니다. 오히려 이 개념은 그 구성원들 사이에 상호성이나 하나의 공동 실천을 설정할 수 없다는 것을 의미한다.²⁴⁾

이 단계에서 다음과 같은 질문들을 던질 수 있습니다. 첫 번째 질문은 ‘라디오’에 의해 형성되는 군집, 곧 ‘청취자들’의 군집의 성격에 관련된 것입니다. 이 군집은 ‘직접적 군집’일까요, 아니면 ‘간접적 군집’일까요? 그리고 이들에 의해 조직된 군집이 ‘간접적 군집’이라면, 과연 이들은 이 군집을 ‘융화집단’으로 변화시킬 수 있을까요? 이 두 번째 질문은 특히 중요합니다. 왜냐하면 그 답이 부정적이라면, 우리는 ‘라디오’를 통해 ‘편재성’이 실현되는 장면을 목격하지 못할 가능성이 높기 때문입니다. 반대로 그 대답이 긍정적이라면, 그때는

Ibid., p. 377.)

24) *Ibid.*, pp. 377-378.

‘편재성’은 물론, 하이테크놀로지로 무장한 현대의 최첨단 매체를 통한 ‘편재성’ 실현에 대한 이해에서 사르트르의 사유가 어떤 의미를 지닐 수 있는지를 말할 수 있을 것이기 때문입니다.

첫 번째 질문부터 살펴보겠습니다. ‘라디오’를 듣는 청취자들로 형성된 군집은 ‘간접적’ 군집으로 보입니다. 라디오에 의해 ‘매개되는(médier)’ 청취자들이 모두 같은 장소에 ‘현전’하는 것은 불가능하다고 할 수 있을 것입니다. 라디오가 있고, 또 전파가 잡히는 곳이라면 어디에서든 청취가 가능할 것입니다. 따라서 셀 수 없을 정도로 많은 장소에 흩어져 있는 불특정 다수의 청취자들이 한꺼번에 라디오를 청취하면서 융화집단을 형성한다는 것은 거의 불가능하다고 하겠습니다. 물론 일부의 청취자들이 같은 시간에, 같은 프로그램을 들으면서 부분적이고 제한된 융화집단을 형성하는 것은 가능할 것입니다. 하지만 모든 청취자들이 같은 시간에, 같은 프로그램을 들으면서 완전한 형태의 융화집단을 형성할 수 있다는 것은 이론적으로나 가능할 뿐, 현실적으로는 불가능해 보입니다. 이렇듯 라디오를 매개로 형성되는 군집은 청취자들의 ‘부재’에 의해 특징지어지는 ‘간접적’ 군집에 해당한다고 할 수 있습니다.

그렇다면 이처럼 ‘간접적 군집’으로 규정되는 ‘라디오’ 청취자들로 형성된 군집은 과연 ‘융화집단’으로 변모할 수 있을까요? 이것이 두 번째 질문이었습니다. 실제로 이 군집이 ‘즉각적으로’ 하나의 공동의 실천을 수행함과 동시에 그 구성원들 사이에 완벽한 상호성을 실현할 수 있는 가능성, 곧 이 군집이 융화집단으로 변모할 가능성의 정도는 극히 희박한 것으로 보입니다. 물론 한 공동체에서 정변(政變)이나 또는 혁명이 발생한 경우, 이 소식이 라디오를 통해 아주 빠르게 이 공동체 전역으로 퍼질 수도 있으며, 그 결과 이 공동체가 융화집단으로 변모할 수도 있을 것입니다. 하지만 정변이나 혁명에는 거의 예외 없이 지지자들과 반대자들이 있다는 사실을 고려하면, 라디오 청취자들의 군집이 융화집단으로 변모하는 것은 현실적으로 불가능해 보입니다.

하지만 이런 주장이 라디오 청취자들의 군집이 융화집단으로 변모하는 것은 ‘완전히 불가능하다(complètement impossible)’라는 주장으로 이어질 수 있을까요? 이 물음에 대한 사르트르의 답은 부정적인 것으로 보입니다. 이와 관련하여 한 가지 흥미로운 점은, 사르트르가 이와 같은 답을 하기 위해 발상을 달리해 문제를 뒤집어 정반대 방향에서²⁵⁾ 접근하고 있다는 점입니다. 사르트르는 간접적 군집의 구성원들인 라디오 청취자들이 융화집단을 형성하는 것은 ‘완전히 불가능하다’는 점을 받아들이긴 합니다. 하지만 이들 ‘모두’가

25) 실제로 사르트르는 『변증법』에서 모든 청취자들이 라디오 청취를 그만두는 것을 가정하고 있다.

라디오를 ‘끄고 듣지 않는 자들’이 되는 경우, 이들의 군집은 융화집단으로 변모할 수도 있다는 점을 상정하고 있는 것 같습니다. 물론 이것도 이론적으로만 그렇습니다. 사르트르는 이런 가능성을 『변증법』에서 실제로 다루고 있습니다. 그 이유는, 곧 살펴보겠지만, 그가 라디오를 위시한 미디어의 기능을 부정적으로 보기 때문입니다. 어쨌든 이런 가능성이 있다면, 우리는 라디오 청취자들의 군집, 아니 융화집단에서 ‘편재성’이 갖는 의미에 대해 살펴볼 수 있는 기회를 가질 수 있을 것입니다.

그렇다면 청취자들이 라디오를 들으면서가 아니라 왜 그것을 끄면서 융화집단을 형성하게 되며, 또 이렇게 해서 형성된 융화집단의 의미는 무엇일까요? 사르트르는 이 물음에 답을 하기 위해 라디오와 청취자들 사이의 관계에 주목합니다. 그에 따르면 이들 모두는 라디오 앞에서 “무기력(impuissance)”과 “수동성(passivité)”²⁶⁾을 겪는 것으로, 그것도 삼중(三重)으로 겪는 것으로 이해됩니다. 그 이유와 과정을 살펴보도록 하겠습니다.

우선, 청취자들은 라디오를 들으면서 방송되는 프로그램에 아무런 영향을 줄 수 없는 위치에 있습니다. 프로그램을 진행하는 사회자가 ‘친애하는 청취자 여러분(Chers auditeurs)’라고 말하면, 이것은 일방적인(unilatéral) 인사이지 결코 쌍방 간의(bilatéral) 대화가 아닙니다. 지금이라면 상황이 전혀 다를 수 있을 것입니다. 문제의 프로그램이 마음에 들지 않을 경우, 청취자들은 즉각 방송국에 전화를 걸 수도 있고, 또 실시간으로 반응을 보일 수도 있을 것입니다. 하지만 사르트르가 살던 시대에는 이와 같은 실시간 반응은 거의 불가능했다고 할 수 있을 것입니다. 이처럼 라디오와의 관계에서 청취자들은 항상 무기력과 수동성을 경험할 수밖에 없습니다.

그 다음으로, 라디오 프로그램, 특히 정치 프로그램의 경우에는 수많은 자들의 이해관계가 걸려 있게 마련입니다. 그 중에서도 “정부의 관점과 자본가들 집단의 특정 이해관계”²⁷⁾가 가장 크다고 할 수 있을 것입니다. 자본주의 사회에서 광고를 제공하는 자본가들의 영향력은 결코 무시할 수 없을 것입니다. 또한 방송 장악이 현실화된 상황에서 흔히 볼 수 있듯이, 프로그램을 진행하는 사회자는 보도지침 등을 이유로 개인적인 의견을 말할 수가 없는 경우가 허다합니다. 이때, 이 진행자가 소속 방송국과의 관계에서 무기력과 수동성을 겪게 됩니다. 이런 상황에서 이 진행자와 소속 방송국과의 관계에서 그는 ‘타자’로서 행동하게 됩니다. 그러니까 이 진행자는 ‘이타성(異他性; altérité)’을 얻게 되는 것입니다. 사르트르는 정확히 이런 의미에서 라디오 진행자의 목소리를 “현기증을 일으키는(vertigineux)”²⁸⁾

26) *Ibid.*, p. 379.

27) *Ibid.*, p. 378.

28) *Ibid.*, p. 381.

목소리로 규정합니다.

마지막으로, 라디오 프로그램의 청취자(가령, ‘나’)는 누구나 다른 청취자들과의 관계에서도 역시 무기력과 수동성을 겪게 마련입니다. 이것은 달리 진행될 수 없습니다. 왜냐하면 이들에 의해 구성되는 군집은 청취자들의 ‘부재’를 전제로 하는 ‘간접적’ 군집이기 때문이다. 가령, ‘내’가 어떤 프로그램에 불만이 있어 라디오를 끈다고 가정해 보겠습니다. 이때 ‘나’의 행위는 같은 시간에 이 프로그램을 듣는 다른 불특정 다수의 청취자들에게 아무런 영향을 미치지 못할 것입니다.²⁹⁾ ‘나’는 그들이 문제의 프로그램을 듣는 것을 막을 수도 없고, 또 듣지 말도록 그들 한 명 한 명을 설득할 수도 없습니다.³⁰⁾

그런데 ‘내’가 이처럼 한 명의 청취자로서 라디오를 끄면서 겪게 되는 무기력과 수동성은 ‘다른 청취자들’이 라디오를 계속 들으면서 보여주는 “능동적인 힘(*puissance active*)”의 이면(裏面)이라고 할 수 있습니다.³¹⁾ 이와 관련하여 사르트르는 이렇게 말하고 있습니다. 즉 같은 프로그램을 들으면서 ‘나’와 ‘같은 자들(*les mêmes*)’이었던 다른 청취자들은 ‘나’와 다르게 행동하면서 ‘나’와의 관계에서 ‘내’가 어찌할 수 없는 ‘타자들’ —또 한 번의 ‘이타성’의 출현입니다—로 나타난다는 것이 그것입니다. 그러니까 라디오와의 관계에서 ‘나’로 하여금 거부할 수 없는 ‘능동적인 힘’을 느끼게 하는 장본인들이 바로 이 ‘타자들’로 나타나는 다른 청취자들인 것입니다.³²⁾ 그리고 정확히 이런 의미에서 사르트르는 이들 ‘다른 청취자들-타자들’을 ‘나’의 “운명(*destin*)”³³⁾이라고 규정하고 있습니다. 그러니까 한 명의 청취자로서 ‘나’는 다른 청취자들, 곧 타자들의 “지배 하에서” ‘나’의 의사와는 달리 행동할 수밖에 없게 되는 것이다.

29) *Ibid.*, p. 379.

30) *Ibid.*, pp. 379-380.

31) 그 역도 마찬가지이다.

32) 사르트르는 『자유의 길(*Les Chemins de la liberté*)』 제3권인 『유예(*Le Sursis*)』에서 ‘라디오 청취자들’에 의해 형성되는 ‘군집’을 문학적으로 형상화하는 작업을 보여주고 있다. 문제의 장면은 2차 세계대전 발발 직전의 상황에서 이 전쟁을 막기 위해 영국, 프랑스, 독일, 러시아 등의 국가 책임자들이 모여 회의를 하는 것을 ‘라디오’로 중계하는 장면이다. 사르트르는 ‘전쟁’이라는 현상 —이 전쟁의 ‘충체성’—을 문학적으로 기술하기 위해서는 ‘동시성(*simultanéité*)’, ‘점묘법(*pointillisme*)’ 등의 기법을 도입하고 있다. 그 과정에서 사르트르는 런던, 파리, 모스크바 등은 물론이거니와 프랑스의 한 지방에서 같은 시간에, 같은 라디오 프로그램을 듣고 있는 자들의 반응과 태도를 묘사하고 있다. 오늘 발표와 관련해서 정작 중요한 것은, 전쟁을 감행하기로 결정하면서 회의장을 박차고 나가버린 히틀러와 그를 지지하면서 라디오를 듣는 것을 그친 다른 청취자들과의 관계에서 이들 라디오 청취자들 각자가 무기력과 수동성을 겪는다는 것이다.

33) CRDI, p. 379.

(.....) 나는 타자에 의해 무기력하다. 내 안에서 능동적 힘이 되는 것은 바로 타자이다. 타자의 분노를 바꾸는 것이 불가능하다(내가 다른 몇몇 사람들에게 스캔들로 보이는 광경에 참여하고 있을 때 그렇다.) 무기력 속에서 체험된 이 분노는 나에게서 또 다른 분노가 된다. 즉 타자가 내 안에서 분노하며, 나는 이 타자의 지배 하에서 행동한다.³⁴⁾

이처럼 라디오와 청취자들 사이의 관계는 무기력과 수동성을 삼중으로 겪는 관계, 그러니까 중층결정(中層決定)되는(surdéterminer) 관계라는 것이 사르트르의 주장입니다. 그런데 이와 관련하여 한 가지 흥미로운 것은, 사르트르가 이와 같은 무기력과 수동성을 청취자들 각자가 라디오와의 관계에서 겪는(더 정확하게는 라디오 프로그램 ‘진행자-타자’와 이 프로그램을 계속 들으면서 그것을 듣지 않기로 한 ‘나’와는 다른 결정을 내리는 ‘다른 청취자들-타자들’과의 관계에서 겪는)³⁵⁾ “비조직화된 폭력(violence inorganisée)”³⁶⁾으로 여기고 있다는 사실입니다. 그리고 이와 같은 비조직화된 폭력이 자행되는 한 ‘라디오’의 기능(따라서 모든 매체들의 기능)은 부정적인 것으로 인식될 수밖에 없습니다. 물론 라디오를 포함해 다른 매체 역시 오락 기능, 정보 기능 등을 수행하면서 이용자들에게 긍정적인 기능을 수행할 것입니다. 하지만 라디오의 예에서 볼 수 있듯이, 이 청취자들이 그 앞에서 삼중으로 무기력과 수동성을 겪는다는 것은, 그 기능이 항상 부정적인 쪽으로 기울어질 가능성이 높을 수밖에 없다는 것을 보여준다고 하겠습니다.³⁷⁾

그렇다면 한 명의 청취자로서 ‘나’를 포함해 다른 모든 청취자들 역시 이와 같은 ‘라디오-매체’의 횡포, 다시 말해 그것이 행사하는 비조직화된 폭력의 질곡(桎梏)에서 벗어날 수 있는 길은 없는 것일까요? 결국 이 질문이 바로 ‘간접적 군집’을 형성하고 있는 라디오 청취자들이 ‘융화집단’을 형성할 수 있는 가능성이 전혀 없는가라는 물음과 표리(表裏)를 이루고 있는 것으로 보입니다. 앞서 우리는 이 물음에 대한 사르트르의 답이 완전히 부정적인 것만은 아니며, 특히 청취자들 ‘모두’가 라디오를 ‘끈다’는 사실을 상정하게 되면 그 변모가 가능할 수도 있다는 점을 지적한 바 있습니다. 물론 이것은 이론적 차원에서 유효할 것입니다. 하지만 이들 청취자들이 예외 없이 라디오 듣는 것을 거부하면서 이른바 ‘방송

34) *Idem.*

35) 이런 의미에서 한 연구자는 “이중의 이타성(double alterity)”를 말하고 있다. (Joseph S. Catalano, *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Critique of Dialectical Reason*, vol. I, *Theory of Practical Ensembles*, The University of Chicago Press, 1986, p. 148.)

36) CRDI, p. 384.

37) 매체에 대한 사르트르의 견해와 매클루언, 벤야민 등의 긍정적인 견해, 또는 아도르노, 호르크하이머, 하버마스 등의 부정적인 견해를 비교하는 것도 흥미로운 연구 주제일 것이다.

주권(主權) —TV의 경우에는 ‘전과 주권’이라고도 할 수 있겠습니다— 을 되찾으려고 노력한다면, 또한 그렇게 함으로써 ‘라디오-매체’를 둘러싸고 자행되는 비조직화된 폭력으로 부터 벗어나고자 노력한다면, 이와 같은 이론적 차원에서 가능했던 변모가 현실에서 구체화되지 말란 법도 없을 성싶습니다.

IV. 한 곳에서/동시에/모든 곳에서, 다르지만/같이: ‘편재성’의 꿈

우리는 방금 라디오를 듣는 ‘모든 청취자들’이 라디오를 끄고 듣지 않을 수도 있다는 극단적인 경우를 상정해보았습니다.³⁸⁾ 이런 상황이 단지 꿈이고 이론에 불과하다면, 우리는 라디오를 위시한 모든 매체들 앞에서 무기력과 수동성, 곧 비조직화된 폭력의 희생자가 되는 것은 당연하게 받아들여야 할 것입니다. 물론 현실에서도 이런 가능성이 농후할 것입니다. 하지만 이와 같은 가능성과 관련하여 다시 한 번 더 담대한 꿈을 꾸는 것을 가능케 해주는 요소가 있습니다. 바로 매체 환경의 급격한 변화가 그것입니다. 하이테크놀로지 무장한 최근의 매체들은 우리들로 하여금 시간, 특히 공간의 희소성과 한계를 극복하면서 시간과 거리를 최대한 단축시킬 수 있는 환경을 만들어주고 있습니다. ‘동시에’, 즉 ‘실시간(實時間)에’, 그리고 ‘바로 곁에서’, ‘모든 곳에서’, 또 ‘다르지만’, ‘같이’라는 슬로건에 담긴 메시지가 이와 같은 대변화를 상징적으로 보여준다고 하겠습니다.

그런데 흥미로운 점은, 이와 같은 매체 환경의 대변화로 인해 발행하는 현상의 일부가 지금까지 우리가 주목해본 사르트르의 ‘융화집단’ 형성과 그 구성원들 사이의 ‘편재성’ 개념과 무관해 보이지 않다는 점입니다. 그러니까 사르트르가 1960년대 ‘라디오’라는 초라한 매체를 중심으로 또 초기 TV를 통해 전개했던 매체에 대한 핵심적인 사유가 이 두 개념, 특히 ‘편재성’ 개념을 통해 지금도 유효하게 보일 수도 있다는 점입니다. 이를 보다 더 잘 살펴보기 위해 우리가 실제로 경험했던 하나의 예를 들어보겠습니다. 2002년에 있었던 대

38) 사르트르가 『변증법』에서 다루고 있지는 않지만, 이론적으로는 정반대의 극단적인 경우, 즉 청취자들이 모두 라디오를 ‘듣는’ 경우를 상정해볼 수도 있을 것이다. 다만 이 경우에도 당연히 이들은 라디오 앞에서 무기력과 수동성을 겪을 수밖에 없을 것이다. 여기에 더해 다음과 같은 점을 지적하자. 하이테크놀로지 무장한 최근의 매체들이 그 사용자들로 하여금 ‘융화집단’을 형성케 해주고, 또 이들의 관계를 ‘편재성’의 방식으로 정립하는 것을 가능하게 해줄 수 있다고 해도, 이 매체들이 정부나 권력 담지자들에 의해 철저하게 통제될 수 있다는 점, 따라서 이들이 이 매체들과의 관계에서 극단적인 무기력과 수동성을 겪을 수밖에 없다는 점이 그것이다. 이와 관련하여 ‘권력’의 ‘편재성’을 주장하고 있는 푸코의 사유는 의미심장하며, 사르트르와 푸코를 ‘권력’, ‘편재성’ 등의 개념을 통해 비교해보는 작업도 흥미로울 것으로 생각된다.

통령 선거가 그것입니다.

우리 모두가 기억하고 있듯이, 2002년 대통령 선거를 앞두고 정몽준 후보와 노무현 후보가 후보단일화에 합의를 했다가 선거 바로 전날 이 합의가 깨지는 사건이 발생했습니다. 그로 인해 특히 노무현 후보의 당선 가능성이 현저하게 낮아질 것을 염려한 젊은 유권자들은 핸드폰, 인터넷 등과 같은 매체를 이용해 적극적으로 다른 유권자들을 설득했고, 그 결과 노무현 후보가 대통령에 당선되기에 이르렀습니다.³⁹⁾

이 예에서 우리가 주목하고자 하는 것은, 바로 이들 젊은 유권자들이 변화된 매체 환경을 이용해 ‘하나’가 되는 경험, 다시 말해 그들 각자가 매체 앞에서 겪는 비조직화된 폭력에 맞서 저항하면서 하나의 공동 실천을 수행하는 융화집단—물론 노무현 후보에게 표를 던진 젊은이들에 의해 형성된 융화집단입니다. 이런 의미에서 이 융화집단은 준(準)융화집단(quasi groupe en fusion)으로 부르는 것이 좋을 듯합니다—을 형성하는 경험을 했다는 점입니다. 매체 환경이 급변하는 지금이라면 이른바 TGIF(twitter; google; I-phone, facebook)로 지칭되는 소셜 네트워크 서비스(SNS : Social Network Service)를 통한 융화집단의 형성 가능성에 대해 말할 수 있을 것입니다. 트위터라든가 페이스북 등과 같은 더 강력한 매체 네트워크를 통한 연대(solidarité)의 가능성—우리는 여기서 들뢰즈와 과타리가 제시하고 있는 이른바 ‘기계’-‘되기’와 이를 바탕으로 한 ‘횡단(traversée)’ 개념을 염두에 두고 있습니다—, 그렇게 해서 하나의 ‘리좀(Rhizome)적 망(網)’을 조직할 수 있는 가능성, 그리고 이 망을 이루고 있는 모든 자들의 ‘우리들’로의 단결 가능성⁴⁰⁾—이들은 조금 전까지만 해도 서로 ‘타자들’이었다는 점을 고려해야 할 것입니다—과 이를 바탕으로 한 이른바 ‘편재성’ 개념, 곧 유비쿼터스 개념의 현실화 가능성이 그것입니다.

39) 또한 2011년 10월 26일에 있었던 서울 시장 보궐선거의 경우, ‘조직이 없는 트위터당(黨)이 여당을 이겼다’는 일반적인 평가(Cf. 『연합뉴스』, 2011. 10. 26)나 “죽은 스티브 잡스가 산 나경원을 잡았다”(『국민일보』 쿠키뉴스, 2011. 10. 27)라는 신문 기사의 제목 역시 이와 같은 맥락에서 해석될 수 있을 것 같다. 더군다나 앞으로의 각종 선거에서 이런 현상의 발생 빈도수는 더 커질 것으로 예상된다. 다시 말해 대의민주주의 제도를 대표하는 정당의 존재 여부가 불투명하게 될 것으로 예상된다. 한편, 21세기 초에 이집트, 튀니지 등에서 일어났던 이른바 ‘자스민 혁명’이나, 2016-17년에 우리가 경험했던 광화문 ‘촛불혁명’에서도 SNS가 커다란 역할을 했다는 사실을 덧붙이자.

40) 들뢰즈와 과타리가 주창하는 사회변혁이론이 이른바 ‘분자혁명(révolution moléculaire)’이기 때문에, 여기서 문제가 되는 ‘우리들’은 자연스럽게 ‘제한된 우리들(nous restreint)’이라고 할 수 있을 것이다. 이와 관련하여 우리는 또한 여기서 영국의 문화철학자인 스튜어트 홀(Stuart Hall)의 이른바 대중문화의 약호(code) 해독에서 ‘대항적(oppositional)’ 독법을 생각한다. 물론 홀은 다른 독법으로 ‘ 지배적-헤게모니적(dominant-hegemonic)’ 독법과 ‘타협적(negotiated)’ 독법을 제시하고 있다.(Cf. 스튜어트 홀, 『기호화와 기호 해독』, in 『문화, 이데올로기, 정체성: 스튜어트 홀 선집』, 컬처북, 컬처북총서1, 임영호 옮김, 2015, pp. 415-436.) 또한 이와 같은 문화 실천을 전제로 하는 정치의 가능성과 의미에 대해서는, 심광현, 『유비쿼터스 시대의 지식생산과 문화정치: 예술-학문-사회의 수평적 통섭을 위하여』(문화과학사, 문화과학 이론신서 55, 2009)를 볼 것.

우리는 위에서 ‘직접적 군집’과 ‘간접적 군집’을 구별하는 기준인 그 구성원들의 ‘거리’가 이들이 ‘즉각적으로’ 하나의 공동 실천을 행할 수 있는 가능성, 또 이들의 군집이 융화집단으로 변모할 수 있는 가능성의 높고 낮음이었다는 사실을 지적한 바 있습니다. 오늘과 같은 급속한 매체 환경의 변화로 인해 이와 같은 구별을 가능케 했던 기준인 ‘거리’ —시간적, 공간적 의미에서— 가 극복될 수 있다면, 이것은 그대로 사르트르가 라디오를 중심으로 개진한 매체적 사유의 한계가 어디에 있는지를 극명하게 보여줄 수 있는 하나의 뚜렷한 근거가 될 수 있을 것입니다. 하지만 역설적으로 최근 우리가 경험하고 있고, 또 앞으로도 계속 경험하게 될 급속한 매체 환경의 변화를 통해 구상되고 또 앞으로 도래하게 될 사회가 사르트르에 의해 이상향으로 여겨졌던 ‘융화집단’, 그러니까 모두 완벽한 자유를 향유하고 또 동등한 권리와 의무를 가진 그 ‘구성원들-주체들’의 ‘편재성’에 의해 특징지워지는 그런 사회와 무관하지 않다는 사실(심지어는 아주 유사하기까지 한다는 사실), 이것이 바로 사르트르의 ‘융화집단’, 그리고 특히 이 집단의 핵심 개념이라고 할 수 있는 ‘편재성’을 새롭게 해석할 수 있는 근거가 될 수 있을 것이라고 생각해봅니다.

박미하일의 문학 공간과 다문화 수용 논제

박 치 완

(한국외국어대학교)

1. 텍스트와 독자가 함께 만드는 제3의 문학 공간

소설에서 ‘스토리’는 독자를 사로잡는 무기다. 독자가 새로운 스토리와 만난다는 것은 곧 작가가 창작해 놓은 작품 속의 화자(주인공, 등장인물)를 만난다는 뜻이기도 하다. 작가가 창작한 스토리는 이렇듯 자신의 분신이기도 한 화자를 통해 독자와 대면할 수 있는 통로가 마련된다. 소설 속에서 스토리를 이끌어가는 것은 당연 화자, 즉 주인공이지만, 그와 만남을 계속할 것인지 멈출 것인지는 허나 작품과 스토리 밖에 있는 독자가 결정한다.

모든 작가는 그가 창작한 인물인 주인공을 통해 그만의 고유한 스토리를 독자들에게 선보인다. 그런데 스토리(작품) 선택의 직권(直權)을 가진 독자는 수많은 작가들의 다양한 스토리들을 접하면서 자신에게 흥미롭고 유익한 스토리만을 취사선택한다. 그런 점에서 독자는 그가 선호하는 먹이를 찾아 배회하는 ‘이리’와도 같은 존재인지 모른다. 이렇듯 독자는, 마치 파석을 통해 광석을 찾는 채굴자처럼, 다양한 작품의 산책, 텍스트의 여행을 즐기며 자신이 읽게 될 스토리 속에서 ‘새로운 세계’를 발견하기를 고대한다. 설사 ‘새로운 세계’를 발견하는데 실패하더라도 최소한 ‘재미가 있는’, ‘유익한 정보만이라도 제공받을 수 있는’ 수준의 스토리를 만나기를 희망한다.

흥미도 없고 정보도 없는 스토리가 독자들로부터 철저히 외면을 받는 것은 이런 점에서 당연한 결과인지 모른다. 작가가 오랜 세월 공을 들여 창작한 스토리를, 어쩌면 너무도 쉽게 그리고 무성의하게, 평가하고 판단하는 독자는 이런 점에서 작가에게는 ‘배려심이 없는 이웃’, ‘잔인한 판관’, ‘도도한 소비자’나 다름없는 존재로 비칠 가능성이 높다.

작품, 텍스트의 선택도 독서의 결정도 독자가 임의로 한다는 점에서 작가와의 형평성의 원칙이라는 비평의 기준은 붕괴된다. 이런 상황 하에서 작가(저자)가 개입해서 자신을 변호할 기회가 주어지는 것도 아니다. 독자의 작품, 텍스트 선택은 이렇듯 가히 ‘절대적’이라고 해도 과언이 아니다. 독자를 만나지 못한 작품, 텍스트는 출판되지 못한 원고나 다름없다.

이런 관점에서 볼 때 바르트의 『저자의 죽음』이란 글이 결코 우연히 등장한 것도 아니고 또 우연히 세간의 주목을 받게 된 것도 아니리라.

바르트는 독서 행위, 독서의 즐거움, 비평의 기원을 “작가(소설가)의 작품”에서 찾는 것이 아니라 독자의 자유로운 텍스트-읽기 행위에서 찾았다.¹⁾ 바르트의 주장에 따르면 독자에 의해 선택되지 않은 작품은 ‘부재하는 텍스트’나 다름없다. 말을 바꾸는 독자에 의해 선택을 받은 작품만이 요의 ‘텍스트’라 할 수 있으며, 소위 ‘텍스트-비평’은 결국 작가(저자)를 텍스트 밖으로 완전히 밀어내고 독자가 새롭게 ‘재구성(재조립)한 텍스트’에 무게중심이 있다. 바르트의 ‘텍스트’는 이렇게 작가의 가슴에서 독자의 눈으로, 작가의 영혼에서 독자의 손으로 그 권한을 이양시킨다는 특징이 있다.

허나 굳이 바르트가 작가(저자)를 “탈신성화, 탈권위화, 탈신비화시키면서 해체시키”지 않아도²⁾ ‘문학 공간(espace littéraire)’은 대개 저자의 개입 없이 텍스트와 독자에 의해 형성되는 것은 아닌가?³⁾ 그리고 실제 작가의 작품과 독자의 독서 행위가 함께 구성하는 제3의 공간으로서 문학 공간은 결국 작품을 매개로 양자가 공동으로 스토리를 향유한 공간이지 않던가? 상식선에서 보더라도 그렇다. 그런데 여기서 바르트의 공로라면 독자를 작가(저자)와 ‘공저자’로 보았다는 점일 것이다.⁴⁾

바로 이점이 바르트의 ‘텍스트 비평’에 대한 필자의 해석 포인트이다. 바르트의 텍스트 비평을 우리는 ‘단순 사물(quelques choses)로서 작품’과 ‘대상(objet)으로서 텍스트’라는 개념을 차용해 보다 쉽게 설명할 수 있지 않을까 싶다. ‘사물’은, 마치 독자의 선택을 기다리는 작품처럼, 누구나의 손에 들어갈 수도 있지만 아직 아무도 손에 넣지 않은 그런 ‘것’이다. 반면 ‘텍스트’는 어떤 독자의 손에 들려 읽기의 ‘대상’이 된 ‘작품’이다. ‘단순 사물로서 텍스트’가 독자의 선택을 기다리는 텍스트라면, ‘대상으로서 텍스트’란 독자에 의해 이미 읽기에 돌입한 텍스트라는 점에서 차이가 있다. 단적으로 말해 대상이 된 텍스트만이 독서의 기회, 비평의 기회가 주어질 수 있다는 뜻이다. 바르트의 텍스트 비평은 이렇듯 독자와의 “텍스트 ‘생산’”을 전제하고 있기 때문에⁵⁾ 부득불 작가(저자)를 배제시키고 독자의 역할

1) Roland Barthes, “La mort de l’Auteur”, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.67.

2) 변광배, 『사르트르와 바르트의 ‘작가-독자론’ 비교연구』, 『외국문학연구』 제44호, 2011, p.69.

3) 주지하듯 ‘문학 공간’ 개념은 바르트 이전에 소설가이자 비평가이며 철학자이기도 한 모리스 블랑쇼에 의해 제기 되었다(Maurice Blanchot, *L’espace littéraire*, Gallimard, 1955). 블랑쇼는 이 저서에서 작품, 작가, 영감 등의 개념에 대한 의문제기와 함께 언어(langue)의 힘은 구구하게 표현된 것에만 있는 것이 아니라 개별 단어(mot)나 침묵에도 있다는 점을 역설했다(이러한 그의 주장은 이미 그의 첫 번째 저서(Maurice Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible?*, José Corti, 1942)에서부터 시작된 것이라 할 수 있다).

4) 이에 대해서는 변광배, 『저자의 죽음과 귀환: R. 바르트를 중심으로』, 『세계문학비교연구』 제45호, 2013, p.216 이하 참조.

을 공동 생산될 텍스트와 동일하게 부여하게 된 것이리라.

제3의 문학 공간은 바로 이렇게 예비된다. 바르트는 본인이 직접 수행하기도 한 비평작업의 중심에 요의 ‘독자’를 위치시켜 전통의 작가 중심의 전기적 비평, 객관적 의미 파악 중심의 실증주의적 비평에 도전장을 던진 것이다. 그의 전통의 비평작업에 대한 해체 작업을, 푸코 식으로 표현하면, 그동안 비평 영역에서 “간과된 일부분(une part d’impensé)”을 나름 돈을 세운 것이라 평가할 수 있다. 그리하여 독자의 역할을 비평의 장(場) 안에서 주도적 역할을 하게 한 것이다.⁶⁾ 이론적으로야 작가(저자)의 권위에 대한 도전이라는 정도의 평가를 내릴 수 있겠지만⁷⁾ 실제 바르트의 신비평이론은 필자와 같이 읽기와 쓰기가 직업인 학자들에게는 텍스트 해석의 자유를 선물했다는 점에서 그 기여도가 결코 적지 않다고 할 수 있다. 더 적극적으로 표현하면, 바르트는 문학작품뿐만 아니라 모든 텍스트들에 대한 분석, 해석의 자유를 전문가 집단을 포함해 일반 독자들에게 부여한 것이다.

본고에서 우리가 문학 공간 개념을 통해 분석하고자 하는 소설은 『헬렌의 시간』이며, 저자는 재러5세 고려인 작가 박미하일(1949~현재)이다.⁸⁾ 그는 화가로서 파리에서 2회, 서울 등 한국에서 12회, 모스크바에서 3회, 알마티에서 2회의 전시회를 가진바 있으며, 소설집은 우리가 분석하게 될 『헬렌의 시간』을 포함해 총5권이다. 그동안 그는 KBS 문학상을 비롯해 해외 한국인 재단 및 펜클럽 문학상을 수상했으며, 러시아 쿠프린 문학상을 수상하기도 했다. 그리고 『사람의 아들』을 비롯해 『토지 1권』을 러시아어로 번역한 번역가이기도 하며, 그의 문학 활동은 카자흐스탄에서 시인으로 1976부터 시작되었다.

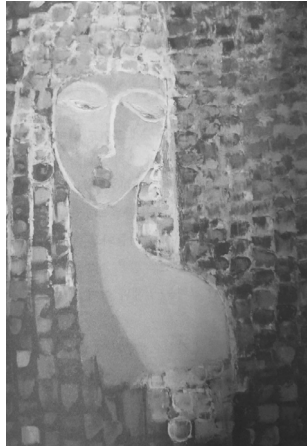
프랑스학회에서 굳이 박미하일이며, 『헬렌의 시간』을 소개해보려는 이유는 무엇보다도

5) 물론 이 ‘생산’마저도 바르트에게 있어서는 ‘유희’의 일종일 뿐이라는 것을 기억할 필요가 있다. 후기 구조주의자 바르트는 마치 데리다가 그러했듯, 텍스트의 완성에 목표가 아니라 끝없는 ‘의미 지연’을 통해 시니피앙의 유희를 중시한다는 점에서 필자는 그의 주장이 이미 ‘상식’의 범위를 벗어났다고 생각한다 - 변광배(2011), p. 73 참조.

6) Vincent Joly, “La mort de l’Auteur ou l’utopie d’une écriture infinie”, *Herbé*(Site consacré à Roland Barthes), 2009 참조. 푸코는 실제 바르트의 주장을 이어받아 “작가란 무엇인가?”에서 다음 두 주제를 확립한다: i) 글쓰기의 자기 지시성(l’auto-référentialité de l’écriture), ii) 죽음과 글쓰기의 관계. 결국 푸코도 글쓰기를 “일종의 기호의 유희(un jeu de signes)”로 보았던 것이다. 따라서 바르트에게서와 마찬가지로 작가(le sujet écrivain)는 텍스트라는 공간에서 사라져야 한다고 푸코는 말한다. 그에게 작가의 죽음은 ‘작가의 개성(caractères individuels)을 지운다’는 의미이다 - Michel Foucault, “Qu’est ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969(Rééd. *Dits et écrits*, Tome I, Gallimard, 1994, pp.789-821.

7) 문학에서의 ‘권위’의 문제에 대한 종합적인 연구는 Emmanuel Bouju(dir.), *L’autorité en littérature*, Presses universitaires de Rennes, coll. «Interférences», 2010 참조.

8) 박미하일, 『헬렌의 시간』, 유형원 옮김, 상상, 2017. 국내에 소개된 그의 작품으로는 본고에서 분석하는 소설 외에도 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』(전성희 옮김, 새터, 1995), 『발가벗은 사진작가』(전성희 옮김, 수산출판, 2007), 『밤, 그 도 다른 태양』(전성희 옮김, 북치는 마을, 2012), 『개미도시』(전성희 옮김, 맵시터, 2015)가 있다.



[그림 1] 박미하일의 작품
〈헬렌〉(『헬렌의 시간』, p.123)

엑스닉 정체성의 문제가 그의 작품의 지층을 형성하고 있기 때문에 프랑스어권문학작품의 분석에도 나름 도움이 되지 않을까 판단해서다. 그리고 이보다 더 중요한 것은 『헬렌의 시간』을 통해 그가 제시한 소위 ‘소설적 해법’이 대한민국을 비롯해 거의 모든 국가에서 겪고 있는 다문화 논제를 적절히 응대하고 있다고 판단해서다. 다섯 번째 소설집인 『헬렌의 시간』은 박미하일의 40여 년 간의 문학 활동이 집대성된 작품이며, 그는 이 작품에서 비로소 엑스닉 정체성에 관한 고민으로부터 자유로워진다. 이는 그의 이전 소설집에서 내비쳤던 유민(流民)의 가족사 150년의 상처가, 필자의 판단에 따르면, 치유되었다는 뜻이기도 하다.

이방인의식, 표류의식은 모든 작가에게서 발견되는 주제나 소재가 아니다. 이는 주로 ‘뿌리 들린 자들’에게서 나타나는 특유한 의식이다. 그리고 이들의 작품 속에는 정착민, 원주민, 중심세력을 향한 분노가 꿈틀대고 있다. 그러나 그 분노는 일반적으로 중심세력에 미치지 않는다. 이들은 얼굴생김새도 피부색도 대개 중심세력과 다르며 경제·사회적으로도 소수자 그룹에 속하기 때문에 정치·제도적 보호권 밖에 위치하는 게 일반적이다. 그 분노를 스스로 삭이는 것 말고는 다른 대책이 있을 수 없다. 첫 소설집인 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』를 비롯한 『발가벗은 사진작가』, 『밤, 그 또 다른 태양』 등이 이렇게 탄생한 것이다. 그런데 앞서도 언급했듯, 『헬렌의 시간』에 이르면 박미하일은 ‘엑스닉’이라는 굴레로부터 자유인이 된다. 그가 다른 작품들에서 내비친 바 있는 엑스닉적 편견을 『헬렌의 시간』에서 스스로 떨쳐낸 것이다. 그리하여 급기야는, 제3장에서 구체적으로 살펴보겠지만, 다문화적 요소들을 조화롭게 녹여내 『헬렌의 시간』을 선보이게 된 것이다, 이 소설은 미리 강조하지만 가히 ‘다문화의 박물관’이라 해도 과언이 아니다.

그리고 이 소설을 분석하게 된 두 번째 이유는 ‘한국문학의 세계화’라는 국문학계의 화두를 어떻게 풀어가야 할지 이 소설에서 나름 그 해법이 제시되어 있다고 판단해서다. 그 해법이란, 앞서도 언급한대로, 이 소설이 갖는 ‘다문화 수용성’에 있다. 다문화적 요소들은 등장인물들에게서만 나타나는 것이 아니라 언어(사용), 문화에서도 나타나는데, 여기서 중요한 것은 이러한 다문화적 요소들이 스토리를 따라가는 독자를 방해하지 않고 자연스럽게 문체에 녹아 있다는 점이다. 바로 이점이 『헬렌의 시간』이 성취한 한국문학의 새로운 면모 이면서 동시에 세계인들을 위한 문학적 보편성 또한 획득하고 있다는 게 필자의 생각이다.

물론 주 무대는 제주도이고, 주인공도 서울내기 한국인이다. 그런데 주인공 강소월이 전개해가는 이야기 공간 안에는 다문화의 요소가 가히 ‘줄비하다’ 할 정도로 켜켜이 교직되어 있다. <문학 공간(작품세계)의 구성 = 다문화>라는 명제가 소설적으로 실현되고 있는 작품이라 할만하다.

일반적으로 에스닉 문제는 흑백의 논리처럼 자신을 선택하면 타자를 부정해야 하는 배제의 논리에 기초한다. 일종의 저항논리, 탈식민주의의 논리가 호소력을 얻고 있는 것이 때문이다.⁹⁾ 하지만 서구의 제국주의와 식민주의의 지배논리에서처럼 문명인(l’humain)이 있고 이와 다른 야만인(l’inhumain)이 있는 것이 아니다. 피부색이 다르더라도, 문화·종교가 다르더라도, 언어가 다르더라도 모두 다 ‘인간’이다. 에스닉 정체성의 문제로 그토록 고민했던 박미하일이 『헬렌의 시간』에서 타자를 배려하는 것은 물론이고 심지어는 자신의 소유권마저 타자에게 양보하는 에이코와 지다련이라는 부주인공이 등장하는가 하면 그 밖의 대부분의 등장인물들도 타자, 즉 약자들을 직간접적으로 배려하고 돕는 논리가 작품 전반에 깔려 있다. 한마디로 박미하일은 『헬렌의 시간』에서 ‘더불어 삶’이라는 공생·공존의 철학을 소설의 메시지로 전달하고 있는 셈이다. 타자와의 공생·공존만이 사회 안에서 개인의 정체성을 오히려 강화시켜준다는 사실을 작가 스스로 터득한 것이다. 박미하일은 분명 이를 경험적으로 터득했을 것이다, 소수자의 이방인 의식이 배제의 논리를 쫓는다면 결국 또 다른 배제의 논리와 충돌하여 점점 사회시스템으로부터 멀어진다는 것을 그는 그 누구보다 잘 알고 있는 것이다. 본고에서 우리가 『헬렌의 시간』을 살펴본 세 번째 이유가 바로 여기에 있다.

한마디로 『헬렌의 시간』은 타자의 진리¹⁰⁾가 어떻게 실현될 수 있는지를 소설적으로 제시한 작품이라 할 수 있다. V. 베자도 정확히 지목하고 있듯, 갈등(충동)하는 두 그룹, 즉 한 사회의 중심세력과 주변부인, 자아와 타자의 호혜적 관계에 대해 이제까지 제시된 이론은 “아무 것도 말하지 못하거나 거의 아무 것도 말하지 못하고” 있다. “이는 결과적으로 각 그룹의 참여, 감정, 기대, 놀람, 기쁨 등이 다른 그룹에게서는 절망, 고통, 불안을 안길 수도 있다”는 뜻이다. 결국 “[이제까지 제시된 타자의] 이론은 (...) 서로가 상대방에게 제공하는 두 시선(deux regards)을 둘러싼 불가사의, 신비에 대해 더 이상 아무 것도 말하지 못한다. 이러한 인식을 벗어나게 하는 ‘삶’에 대해서는 두 말할 것도 없다. 아마 이론이 인간의 ‘본성’(nature de l’homme)에 대해 말한다는 것은 인성(l’humanité)에 대해 그다지 말할 게 없다”는 것일지도 모른다.¹⁰⁾ 베자의 언급이 다소 극단적인 것 같아 보이기도 하지만, 실제

9) 이경원, 『검은 역사 하얀 이론: 탈식민주의의 계보와 정체성』, 한길사, 2011; 변광배·심규섭·이명희 외, 『탈식민주의의 안과 밖』, 한국외국어대학교 지식출판원, 2013 참조.

베자의 직언은 우리의 현실을 직시하고 있다고 하기에 충분하다. 주지하듯 타자, 소수자는 자아, 중심세력의 대척점에 있는 야만인이 아니다. 그들은 분명 ‘금수’가 아닌 ‘인간’이다. 이를 모르는 자가 있을까만 현실은 늘 우리에게 양자택일을 강요하며, 타자와 소수자에게 버젓이 폭력을 행사한다. 그 파렴치한 행태는 ‘인간’에게 과연 이성, 양심이 작동되고 있는지를 의심케 할 정도다.

재삼 강조하지만 『헬렌의 시간』은 이상에서 언급한 세 가지 이유 때문에 필자의 ‘(연구) 대상으로서 텍스트’가 된 것이다. 그리고 무엇보다도 『헬렌의 시간』 속에는 다문화시대, 글로벌 시대가 요구하는 지식의 새로운 지형도가 제시되어 있어 그의 텍스트 안으로 필자가 빨려 들어간 것이고¹¹⁾, 그의 텍스트 안에서 필자가 발견하고 공감한 ‘세계’를 소개해보려는 것이 본고의 목표이다.

2. 박미하일의 문학 공간에 나타난 ‘흰색’의 의미와 정체성 물음

텍스트는 독자와 공감이 형성될 때 제2, 제3의 공간이 형성된다고 서론에서 언급한 바 있다. 그렇다면 필자는 과연 박미하일 소설의 어떤 점에 공감하고 또 어떤 곡절이 있어 그의 소설을 계속 독서하고 있는가? 필자가 소설가 박미하일을 접한 것은 아주 우연한 기회였다. 그의 세 번째 소설집인 『밤, 그 또 다른 태양』을 접한 것은 2016년 8월 한국출판문화산업진흥원이 주관한 ‘제3회 찾아가는 중국도서전’에서였다. 전시장의 한쪽 구석에서 이 책을 발견한 필자는 일단 그 제목에 시선을 빼앗겼다. 밤 = 태양? ‘시적 역설’이라 하기에 충분한 소설제목이 아닌가? 그래서 이 소설집을 출간한 국학자료원의 관계자표에게 도서전이 끝나면 꼭 이 책을 필자에게 ‘선물’해달라고 읊소했고, 필자는 전시회가 끝나고 마침내 이 소설을 건네받을 수 있었다.

평소에 필자는 소설을 가까이 할 시간이 거의 없는 편이다. 그런데 이 소설은 필자를 첫 눈에 사로잡았다. 해서 소설을 건네받은 후 곧바로 읽기에 돌입했고, 밤을 지새웠다. 그런데 머릿속에 남아 있는 것은 전체 스토리가 아니라 10편의 시였다. 소설가의 시? 해서 필자는 같은 해 11월 『박미하일의 『밤, 그 또 다른 태양』에 나타난 삶의 편린과 총체로서 시』란 논문을 완성하여 한국의국어대학교 외국문화연구소 주최 추계학술대회에서 이를 발표

10) Vincent Béja, “La vérité de l'autre”, *Gestalt*, n° 34, 2008, p.110.

11) 박치완, 『글로벌 시대가 요구하는 지식의 새로운 지형도』, 『철학논집』 제38호, 서강대학교 철학연구소, 2014 참조.

하였다. 물론 박미하일은 국내에 화가로, 소설가로 널리 알려져 있지만, 이 10편의 시만으로 그의 작품세계를 분석할 수 있을 것이란 필자의 직관에 따른 것으로 학회 참석자들의 반응도 좋았던 것 같다.

박미하일과의 인연은 이렇게 맺어졌고, 논문 발표를 계기로 필자는 연해 박미하일의 다른 소설들, 관련 논문들을 들추게 되었다. 관련 논문들을 들추다 출간이 된지가 오래되어 제목만 알고 있을 뿐인 첫 번째 소설집 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』에 나오는 다음 문장을 접하고 필자는 더 깊숙이 박미하일이 고민하는 문학적 세계에 빠져들게 되었다. 시간이 흐르면서 필자의 내면세계에도 그의 근본물음이 자리 잡게 되었다고나 할까. 한 번도 박미하일처럼 우리의 민족색인 ‘흰색’에 대해 깊이 고민해본 적이 없었기 때문에 더더욱 ‘흰색’의 의미에 대한 필자의 고민이 깊어졌다(필자가 본론으로 바로 내달리지 않고 제2장을 보론으로 제시한 까닭은 그의 근본물음을 이해해야만 『헬렌의 시간』에서 그가 펼치는 <문학 공간(작품세계)의 구성 = 다문화>라는 명제의 진가를 평가할 수 있을 것이란 판단에 따른 것이다).

첫 번째 소설집 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』의 주인공인 드미뜨리에게 ‘흰색’은 자기 정체성과 에스닉 정체성을 가로지르는 색이다. 화가인 그가 ‘흰색’을 빨강, 노란, 파랑 등 단순한 색으로 보지 않고 이를 한민족의 뿌리와 연결시킨 이유가 여기에 있다.

“어쩌면 내가 이런 모든 것들에 대한 그림을 그릴 수 없었던 것은, 양친으로부터 물려받은 이 아픔이 부끄러움처럼 내 가슴 깊은 곳에 들어앉아 있기 때문이 아닐까? 조선인 [구한말 소련 이주 고려인] 에게 있어서 상실을 뜻하는 색은 흰색이다. 과연 하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 것이 가능할까?”¹²⁾

주지하듯, 흰색은 이제껏 한민족을 상징하는 색으로 알려져 있고, 필자도 그렇게 배웠다.¹³⁾ 인용문에서 우리는 드미뜨리, 아니 박미하일에게 있어 자기정체성, 나아가 그의 에스닉 정체성은 곧 ‘하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 일’과 같다는 것을 확인할 수

12) 박미하일(1995), p.151.

13) 물론 최근 한민족의 색은 오행사상에 준한 오방색(청색, 흰색, 적색, 흑색, 황색)이란 주장을 펴는 학자들도 있다. 이들에 따르면 ‘백호사상’, ‘백의민족’은 등은 외국인의 건문록이나 서민들이 비싼 염색 옷을 입을 수 없는 경제적 이유 때문에 그렇게 된 것이며, 이런 이유 때문에 흰색을 한민족의 대표 색이란 단정하는 것은 설득력이 없다는 것이다. 이들은 불교사찰의 채색문화나 궁중과 사대부의 색채문화에서도 그 근거를 찾는다. 과연 한민족의 색이 흰색인지 아니면 오방색(오방위색, 오정색)인지, 그도 아니면 다섯 이상의 색인지? 언제부터 오행사상이 한민족의 주도적 사상이었는지? 이러한 논의가 진행 중이라는 것을 전제로 필자는 본고에서 한민족의 색을 ‘흰색’이라 언급한다는 점을 미리 밝혀둔다.

있다. 허나 이게 과연 가능한 시도인가? 유화가 아닌 수채화라면 더더욱 어려운 일일 것이다. 이 문장을 접하는 순간 필자는, 솔직히 고백컨대, 사고활동이 정지되는 느낌을 받았다. 한국인의 초기이민사에 관한 사진들이 필자의 뇌리를 주마등처럼 스쳐지나갔다. 조국·고국을 떠나 이방세계에서 살아내야 했던 부모를 위해 자식으로서 뭔가를 해야 하지만 박미하일의 분신이 드미뜨리는 자신의 “가슴 깊은 곳에 들어앉은 것”을 어떻게 화폭에 그릴 수 있겠느냐고 되레 반문하고 있지 않는가. 더더욱 그것도 하얀 화폭 위에 흰 색으로 그림을 그려야만 하는 주문을 스스로에게 하고 있지 않는가.

다시 묻는다. “하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 것이 가능할까?” 이 단일한 문장 속에서 우리는 왜 박미하일이 ‘자기정체성 찾기’라는 문학적 여정이 길어질 수밖에 없었는지를 직관적으로 파악할 수 있다. 일차적인 이유는 과거를 되새김질하면 할수록 상처만 더 또렷해지기 때문이다. 그러니 어떻게 1863년 고조부로부터 시작된 생존과의 투쟁, 러시아라는 동토의 땅에서 전개된 문자 그대로 “생존’의 유민사”를 하얀 화폭 위에, 그것도 흰색으로 표현할 수 있느냐는 것이다. 흰색을 칠하면 칠할수록 하얀 화폭에는 오히려 얼룩, 상처만 남을 것 아닌가. 상식적으로 분명 그렇다. 그럼에도 불구하고 박미하일은 이렇게 ‘자기유지’를 위해 소설 형식을 빌어 자신을 객관화, 타자화시키고 있다. 이것이 박미하일이 스스로에게 부여한 ‘작가로서의 소명’이 아니고 무엇이겠는가.

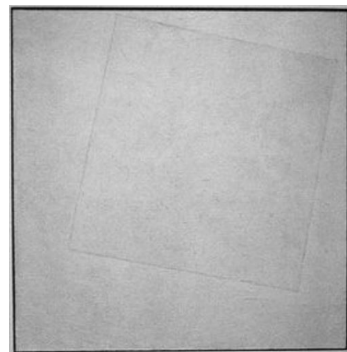
하지만 박미하일의 분신인 드미뜨리라고 해서 이를 쉬 그릴 수 있을 것이라 생각하면 오산이다. 그래서 가슴 속에서 그리고 지우기를 반복하면서도 그 ‘형상’만은 유보하는 것이다. 이는 곧 자기 자신을 담금질하는 것이 정체성의 형상화보다 우선한다는 말과 같다. 그렇게 함으로써 박미하일은 ‘그릴 수 없다’는 점을 우회적으로 표현한 것이다. 박미하일에게 정체성은 ‘그릴 수 없는 대상’이다. 구체적 형상화에 저항하는 대상이기에 일종의 ‘물음으로써 대상’이다. 물음으로써 대상인 정체성은 그에게 즉답을 요구하는 것이 아니라 끝없는 물음을 요구하는 것이다. 끝없이 정체성에 대해 묻는다는 것, 그것이 곧 정체성의 탐색 과정인 것이다. 정체성은 탐색되는데 일차적 의의가 있다. 그렇게 탐색되면서 자기를 유지하는 것이다.¹⁴⁾

14) 흰색에 대해 조금 부연해보기로 하자. 주지하듯, 흰색은 ‘순수’의 상징이다. 즉 인간에 의해 오염되지 않은 ‘절대 처녀지’와 같은 색이 흰색이다. 같은 맥락에서, 흰색은 순결과 평화를 의미하기도 한다. 또한 흰색은 모든 다른 색과 섞여야 마침내 자신을 드러내는 토대 색(couleur du support)이며, 그런 점에서 색의 원형(couleur de départ, couleur primitive)이다 - Wikipédia- Blanc 참조. 흰색은 어의적으로 게르만어 <blank>에서 온 것으로, 그 의미는 <빛나는(brillant), 밝은(clair), 흠 없는(sans tache)> 등을 의미한다. 라틴어 계통에서는 스페인어로 <blanco>, 포르투갈어로 <branco>, 이탈리아어로 <bianco>로 쓰이며, 영어로는 <white>, 독일어로는 <weiss>이다. 이런 이유 때문에 흰색은 다른 색들처럼 ‘단일 색’, ‘독립된 색’으로 분류하지 않는 것인지 모른다. 자신을 다른 색에게 내어주고서

박미하일에게 흰색은 자기유지를 위한 에스닉 문제의 뿌리와 맞닿아 있다. 그런데 조선인(고려인)인 작가 박미하일에게 한민족의 상징색인 흰색이 “상실을 뜻하는 색”이다. 바꿔 말해 그에게 흰색은 곧 ‘상처로 얼룩진 색’에 다름 아니었던 것이다. ‘순수’, ‘순결’이라는 본질을 망실(亡失)한 흰색이 그에게 ‘아픔’과 ‘부끄러움’으로 다가온 것도 이 때문이었을 것이다. 한마디로, 흰색은 유민의 가족사를 치유해줄 분향, 조국을 기억하게 하는 색이면서 동시에 실향의식을 느끼게 하는 색이기도 했던 것이다. 그래서 작가는 이 ‘백의민족의 색’을 하얀 화폭에 “그리는 것이 가능할까?”라고, 기실은 독자인 우리에게 묻는 것인지 모른다.

그런데, 앞서도 언급했듯, 이를 그려보려고 하면 할수록 과거의 상처만이 또렷해 질 것이라는 것을 박미하일도 익히 알고 있다. 그래서 주인공은 들었던 붓을 놓고서 하얀 화폭과 대면한 채 스스로에게 묻는 것이다. 따라서 드미프리의 “가능할까?”라는 물음 속에는 작가의 ‘불가능하다’라는 대답이 포함돼 있다고 해도 과언이 아니다. 그리는 것이 불가능하니 “가슴 깊은 곳에 들어앉아 있는” 상처를 주인공은, 아니 작가 박미하일은 자신만이 간직한 ‘표현할 수 없는 비밀의 색’으로 남겨두려는 것인지 모른다. 그렇게 혼자만 비밀로 간직하고서 실제로는 필자와 같은 독자들에게 이를 한 번 직접 그려보라고 요청한 것일 수도 있다. 독자들이 참여할 수 있는 반성의 공간을 작가는 기꺼이 내어주고 있는 것이다. 그 과정에서 독자와 작가의 상상계의 거리는 좁혀진다. 바로 그 공유 공간, 공감의 공간 안에 한민족의 색을 탐색의 대상으로 위치시킨 것이다.

맥락은 판연히 다르지만, 일찍이 박미하일과 같은 고민을 했던 화가가 없지는 않았던 것 같다. 카시미르 말레비치(1878~1935)가 바로 그 장본인이다. 절대주의(suprématisme)의 창안자이기도 한 그는 《흰 바탕에 흰색 사각형》을 그려놓고서 『비구상적 창작과 절대주



[그림 2] K. 말레비치의
《흰 바탕에 흰색 사각형》
(유화, 1918년 作)

야 비로소 자신의 존재를 찾는 색이 흰색인 것이다. 그런데 이 흰색은 서양의 기독교문화와 결합되면서 ‘성스러운(le sacré)’의 상징으로 전화(轉化)되기에 이른다. 역으로 말해 서양인들은 자신을 흰색(race blanche)이라 여기고 여타의 색에 흙, 오점, 결핍, 불결이라는 이데올로기를 들썩워 지배하고 탄압했다. 검은색(noir)이 대표적일 것이다. 노랑과 붉은 색(jaune et rouge)도 예외가 아니다. 이들 색은 결국 회색을 피부색으로 가진 자들에 의해 진보와 문명의 미명 하에 계몽 대상이 되어야 했다. 19세기의 식민주의, 제국주의가 이렇게 ‘피부색의 전쟁’을 통해 닳을 올렸다는 것을 모르는 사람은 아마 없을 것이다. 참고로, 프랑스에서는 시민혁명을 통해 부르봉왕조를 무너뜨리고 국민의회 통해 공화제도를 시행하면서 지금의 3색기가 국기가 되기 전까지는 흰색이었다. 흰색은 ‘왕의 색(couleur du roi)’이저 정대왕정의 색이었던 것이다.

의」(이듬해 제작된 전시회 카탈로그, 1919)에서 다음과 같이 자평(自評)한 바 있다. “나는 [이제] 흰색에서 탈출했으니, 절대주의에 동참하는 동료들이여, 그대들도 이 심연의 세계를 향해해보시게들. 내가 절대주의의 깃발을 세워놓았으니, [얼마든지] 자유롭게 여행하시게. 자유 흰색의 심연, 무한세계(l'abîme libre blanc, l'infini)가 그대들 앞에 펼쳐질 것이니...”¹⁵⁾

말레비치는 이렇게 흰색 화폭 위에 어슴푸레한 또 다른 사각의 흰색을 그려 넣고서 ‘절대’, ‘무한’, ‘자유’를 운운하고 있다. 대학에서 유화를 전공하고 화가이기도 한 박미하일이 말레비치의 절대주의를 몰랐을 리 없다. 어쩌면 박미하일은 우미(愚迷)한 말레비치와 달리 흰색의 무한성, 절대성을 그 어떤 색이나 언어로 테두리를 짓고 싶지 않았을 수 있다. 무한, 자유는 본질적으로 테두리를 허용하지 않는다. 또한 절대(人爲)를 허용하지 않는다. 따라서 박미하일이 판단하기에 말레비치의 작업은 다분히 작위적인 것으로 비쳤을 가능성이 높다. 자기기만이 《흰 바탕에 흰색 사각형》보다 우위에 있다고나 할까. ‘형상화의 짐(poids du figuratif)’을 벗어던진다면 기실 말레비치는 현실을 기하학적으로 추상화, 비개성화, 무화(無化)시키고 있기 때문이다.¹⁶⁾

추상예술의 극단을 보여주며 비재현성(zéro de la représentation du monde), 신비적 경험(l'expérience mystique) 등을 제일 가치로 주창한 말레비치의 예술지상주의운동, 현실의 절제된 재현과 형상화 자체보다 형상화 가능성을 탐색하면 자기정체성을 묻고 대답하는 과정으로 생각한 박미하일, 둘은 얼굴색과 혈통이 서로 다른 것만큼이나 예술적으로 지향하는 바가 다를 수 있는데, 이는 한 사람은 폴란드인이고 다른 한 사람은 고려인이기에 필경 이들이 예술적으로 ‘다른 길’을 가는 것은 어쩌면 당연한 것인지 모른다.

문학이 되었건 회화가 되었건, 작품은 작가마다 고유한 것이며, 비교 우위란 있을 수 없다. 그런즉 어떤 예술가의 당대적 주장이 ‘보편적 언어(langage universel)’를 획득한 것이라 단정할 필요는 없다. 삶을 영위한 시대와 문화적 배경이 서로 다른 두 작가가 흰색에 대해 서로 다른 철학을 가졌다고 해서 의견이 상충한 것이라 성급하게 일반화할 필요도 없다. 말레비치는 말레비치대로 박미하일은 박미하일대로 각기 흰색에 대해 자득자해(自得自解)한 것을 언급한 것이기에 말이다. 말레비치에게는 현실 너머에 예술이 ‘당위’처럼 존

15) Kasimir Malevitch, *Écrits sur l'art*, tome 2, L'Âge d'Homme, 1993, p.84. 말레비치는, 참고로, 《흰 바탕에 흰색 사각형》을 그리기 3년 전인 1915년 이미 《검은 사각형(Carré noir)》을 통해 회화는 물질계에 대한 정신의 해방에 공헌함으로써 인간존재가 무한 공간(l'espace infini)을 꿰뚫어볼 수 있게 해야 한다며 ‘절대주의’의 가치를 올린바 있다.

16) 말레비치의 회화는 1920년대 스탈린 치하에서 ‘타락한 예술(l'art dégénéré)’로 평가되어 정치적 희생양이 되며, 그가 강의한 레닌그라드문화예술연구소에서 1927년에 해고되기도 한다.

재하지만, 박미하일에게는 예술 너머에 현실이 ‘문화역사적 사실’이 존재하는 것이다. 하지만 이 순간에 만일 가스통 바슐라르(1884~1962)가 생존해 있었다면 분명 그는 친구격인 말레비치에게 이렇게 구책(咎責)하지 않았을까 싶다: 그대가 그랬듯 일반적으로 “사람들은 존재를 확정하고 싶어 하고, 존재를 확정함으로써 모든 상황들을 초월하여 모든 상황들의 상황을 제시하고 싶어 하지.” 무한 상상력의 달인 바슐라르는 이렇게 존재를, 아니 모든 것을, 심지어는 절대, 무한, 자유까지도 예술가, 철학자들이 확정하려 안달한다는 것을 준엄히 경고하면서 문자 그대로 ‘무욕의 상상력’의 지평을 연 바 있다.¹⁷⁾ 박미하일은 ‘사각’을 절대의 표현형식으로 취한 말레비치보다는 등굣길 존재의 형이상학으로 설명하려 했던 바슐라르에 동조할 확률이 높다. 그가 조선의 원형색인 흰색을 굳이 하얀 화폭에 테두리짓는 것을 유보한 것도 어쩌면 이 때문이었을 것이다.

박미하일에게 흰색은 인간이 감히 간범(干犯)할 수 없는 절대의 색이자 시원(始原)의 색이다. 그래서 박미하일은 흰색을 또 다른 흰색으로 덧칠하지 않고 그의 “가슴 깊은 곳에 들어앉아 있는”대로 간직하려 했던 것이다. 그렇게 가슴 깊은 곳에 간직하며, 그는 그 누구에게도, 그 무엇으로도 표현할 길이 없는 자신의 비밀을 묵수(墨守)하고 싶었던 것이다. 좀 채 아물지 않은 과거의 가족사적 상처를 남들에게 들어내 보이고 싶지 않았던 것이다. 상처를 밖으로 꺼내 전시하고 싶지 않았던 것이다.

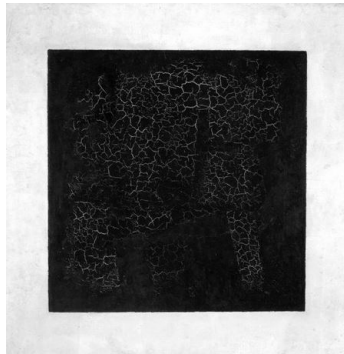
프랑스의 고전주의 희극의 창시자 코르네이유는 “내가 쓸 수 있는 것은 그릴 수 있지만, 내가 그릴 수 있는 것은 쓸 수 없다”고 했다. 헌데 박미하일은 자신의 가슴 깊은 곳에 간직한 것을 그릴 수 없기에 이를 다른 예술 장르인 소설 형식을 빌려 간신히 언어로 ‘표현’한 것이다. 흰색과 관련한 묘사는 『밤, 그 또 다른 태양』에서도 등장한다. 이 소설의 마지막 페이지를 함께 읽어보도록 하자.

“하얀 들판이 보인다. 끝도 없이 드넓은 들판이다. (...) 이제는 섬도 없고, 육지도 없고, 바다도, 태양도 없다. 적도, 위도, 자오선, 동서남북 등이 존재하지도 않았던 것처럼 말이다. (...) 어떤 자국만이 점처럼 겨우 보일 뿐이다. 발레리아의 맨발자국만이.”¹⁸⁾

박미하일의 흰색에 대한 묘사가, 극작가 코르네이유가 말한 것처럼, “그렇다면 그릴 수

17) 이에 대한 바슐라르의 직접적 설명은 가스통 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 옮김, 동문선, 2003, 제9장: <안과 밖의 변증법> 참조. 바슐라르의 상상력에 대해서는 박치완·김윤제, 『공간의 시학과 무욕의 상상력』, HUEBOOKS, 2017, pp.117~161 참조.

18) 박미하일(2012), p.247.



[그림 3] K. 말레비치의
《흰 바탕에 검은 사각형》
(유화, 1913년 작, 1915년 전시)

있는 것 아니냐?”고 되묻는 것은 어리석은 것이다. 극작가가 무언가를 쓴다는 것은 하얀 원고지와 검은 펜이 필요하다는 말일 게다. 그런데 화가가 무언가를 그린다는 것은 하얀 화폭에 검은 색을 칠한다는 것을 의미하지는 않는다. 더더욱 하얀 화폭에 흰색으로 무언가를 그려야 하는 드미프리에게 ‘그린다’는 것은 거의 천형(天刑)에 가까운 것이다. 그래서 그는 사실 “이런 모든 것들에 대한 그림을 그릴 수 없었던 것”이라고 방패막을 친다. 허나 그렇게 ‘그리기’를 유보했다고 해서 그의 마음속에 이미 터를 잡은 형상이 사라졌을 리는 만무하다. 『밤, 그 또 다른 태양』에서 그가 독자들에게 마치 아담과 이브, 견우와 직녀를 떠올리게 하는 장면을 묘사한 것은, 앞서도 언급했듯, 그에게는 시원의 세계가 꿈틀대고 있다는 증거다. 그런즉 그가 꿈꾸는 세계는 상처로 얼룩진 세상-세계와는 구분된 태초-세계라 할 수 있다. 인간의 작위적 욕망에 의해 더럽혀지지 않은 순수의 세계, 경계도 기준도 없이 드넓고 평화로운 세계, 그런 세계를 그는 꿈꾸고 있는 것이다. 오직 아담과 이브, 견우와 직녀만이 지고지순한 사랑을 나누며 존재한다는 사실 자체에 감사하면 은혜로 아는 신세계라고나 할까.

박미하일은 그렇게 ‘신세계’에서 생을 다시 시작하고 싶었던 것이다. 작가로서 그는 “하얀 들판 (….) 끝없이 드넓은 들판”에 발레리야의 맨발자국이 남긴 흔적 같은 자신의 이야기를 쓰고 싶었던 것이다. 때문에 박미하일에게 ‘그린다’는 것은 ‘얼룩을 남긴다’는 것과는 정반대의 길이다. 그런즉 그에게 ‘그린다’는 것은 존재자, 대상을 이미지, 형상으로 ‘확정한다’는 것을 뜻하지 않는다.

박미하일은 결코 표면(surface, signifiant, signe, trace)의 유혹에 빠진 작가가 아니다. ‘표면의 깊이’라는 감언이설에 속아 넘어갈 작가도 아니다. 그럴 수 없는 것은 그리지 않는 것도 화가의 미덕이고 우리가 존중해야 할 자유의사의 표현이다. 따라서 독자인 우리가 박미하일의 분신인 드미프리에게 하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 것이 왜 불가능하냐고 묻는 것은 일종의 인격모독에 가까운 처사라 할 수 있다.

오늘날과 같이 모든 것을 전시하고 광고하는, 심지어는 ‘인간’마저도 사고파는 소비사회, 스펙터클의 사회에서 박미하일의 “하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 것이 가능할까?”라는 반문은, 그 물음 자체만으로도 이미 우리에게 많은 것을 성찰하게 한다. 박미하일의 과거와 현재 그리고 미래를 관통하는 이 실존적 물음 이후에 전개될 상황은 그의 몫

이 아니라 그의 독자인 우리가 제3의 문학공간을 통해 함께 생산해야 할 몫이다.

인간의 삶은 누구에게나 미완의 것이다. 그리고 미완의 것일 수밖에 없는 삶이기에 누구나 그 부족함을 줄이고 보완하려고 애쓰며 살아가는 것이 인생이다. 삶의 여정은 누구에게나 이와 같다. 이 자리에서 우리는 왜 리코르가 자기정체성을 ‘행위’ 개념을 빌어 설명한 것인지 그 이유를 되새겨볼 필요가 있을 것 같다.¹⁹⁾ 인간의 자기보존욕구는 끝없는 자기 실천(실현)의 과정에서 외화(外化)된다. 인간은 자신의 삶과의 대면이, 시지포스가 그렇듯, 무익한 결말로 이어질 수 있다는 사실을 익히 알면서도 행위-하기를 멈추지 않는다. 행위(-하기)는 인간의 본질이며 또한 삶의 본질이다.

성악가의 행위는 노래 부르는 것이며, 소설가의 행위는 쓰는 것이다. 『헬렌의 시간』의 작가인 박미하일에게 ‘산다(vivre)’는 것은 곧 자기를 ‘쓴다(écrire)’는 것과 다르지 않다. 그에게 자기를 쓴다는 것은 곧 자신의 과거사를 현재화한다는 것을 의미한다. 하지만 그렇다고 해서 모든 과거가 현재화되는 것은 물론 아니다. 현재화된 이야기는 당연 특화된 이야기의 일종으로 작가의 ‘연대기적 사건’을 따르는 것이 아니라 작품의 ‘서사적 질서(the order of the narrative)’를 따른다. J.-K 아담스조 지적하듯, “서사는 사건의 연쇄를 묘사하며, 사건은 필연적으로 하나의 질서를 갖는다.”²⁰⁾ 박미하일의 소설도 예외가 아니다. 필자는 그의 서사를 텍스트의 질서 따라 읽고 이해했다. 그런데 다음 장에서 살펴보게 될 그의 『헬렌의 시간』에서는 그의 유민(流民)으로서 체화된 실제 경험이 서사 내에 능란(能爛)하게 묘사되고 있다는 점에 우리는 주목할 필요가 있다. 그가 다문화적 요소를 이렇게 허구적 형식의 소설 속에 자연스럽게 녹여낼 수 있었던 것은 그의 논픽션적 경험이 없고서는 불가능했을 것이라는 뜻이다. 이는 유민의 경험이 전혀 없는 국내의 작가가 감히 상상력을 통해서도 넘볼 수 없는 박미하일만의 고유 자산이라 할 수 있다.²¹⁾

19) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, chap. 10: Vers quelle ontologie? 참조. 참고로 리코르의 자신의 ‘행위(action)’ 개념을 아리스토텔레스의 ‘프락시스(praxis)’ 및 스피노자의 ‘코나투스(conatus, 자기보존 욕구)’와 근접한 개념이라고 설명하고 있다.

20) Jon-K Adams, “Order and Narrative”, *Recent Trends in Narratological Research*, Presses universitaires François-Rabelais, 1999, p.111. 아담은 서사의 질서를 다시 둘로 나누어 연대기적 질서와 텍스트의 질서로 구분하면서, 이 둘이 양자택일의 문제는 아니라고 강조한다.

21) 서론에서 텍스트 비평을 피하겠노라고 호기(呼氣)를 부려놓고 이렇게 전기비평에 한쪽 다리를 걸치는 것은 분명 자기모순에 해당한다고 할 수 있다. 하지만 박미하일의 문학 공간을 논하는 자리인 만큼 그의 전기적 부분을 언급하지 않을 수 없다는 점을 솔직히 고백한다. 그렇다고 해서 그와 필자와의 문학 공간 형성이 그의 전기보다는 텍스트에 집중된 것이라는 것은 부인할 수 없는 사실이다.

3. 다문화의 박물관, 『헬렌의 시간』, 공생 · 공존 지향의 철학

서론에서 우리는 V. 베자를 인용하며 에스닉 문제는 기본적으로 ‘타자의 진리’와 직결된 소수자, 주변인의 문제라 언급한 바 있다. 박미하일의 개인의 정체성의 문제도 당연 그가 소속된 고려인들의 에스닉 문제와 연관성이 높다. 따라서 그의 선대와 그가 러시아사회에서 고려인으로서 겪었을 차별과 멸시는 단지 일개인에게만 국한된 문제라 할 수 없다. 그와 그의 가족을 포함한 고려인들이 겪었을 고통이 그의 작품 속에 배어 있는 것은 재론의 여지가 없다. “정체성의 분석은 인종에 대한 분석이 수반되어야 한다”²²⁾는 C. 라살의 주장이 호소력을 갖는 이유가 여기에 있다. 박미하일과 같은 고려인 소수 유민(의 후손)이 러시아슬라브족에게서 받았을 직간접적 차별과 멸시는, 굳이 스탈린의 강제이주정책을 언급하지 않더라도, 이루 헤아리기 힘들 정도로 큰 것이었을 것이다. 재러5세 작가인 박미하일은 한 사람의 지성인으로서 재러 고려인들이 겪어야 했던 상처와 피해에 대해 나름의 ‘윤리적 책무’를 느꼈을 수 있고, 그의 소설이 이를 주제화했다는 것은 따라서 결코 우연한 일이라 할 수 없다. 박미하일의 조상이 러시아의 극동 지방에 정착한 것은, 이미 여러 지면을 통해 잘 알려져 있듯, 1863년이다.²³⁾ 고조부 때 블라디보스토크에 닿을 내렸으니 지금으로부터 150년 전의 일이다.²⁴⁾

박미하일의 정체성의 물음은, [그림 4]에서 확인할 수 있듯, 개인의 정체성에 국한된 물음이 아니라 가족사가 전체가 포함된 이주, 강제추방, 유배의 여정에서 켜켜이 쌓인 ‘한의 용어리’라 해도 과언이 아닐 것이다. 그 여정에서 겪었을 고통을 어찌 말로 다 형용할 수 있겠는가. 그의 세대보다는 선대(先代)로 올라갈수록 춥고 배고픈 이토(異土)에서의 고통은 당연 시리고 또 아린 것이라 기억조차도 하기 싫은 것일 수밖에 없다.²⁵⁾ 그런데 박미하

22) Christian Lachal, “Un objet politique: l’identité en construction”, *La Pensée sauvage*, 2007/2 Volume 8, p. 165 참조.

23) 러시아 공식문서에 한민족이 연해주에 살았다는 기록이 1864년에 처음 등장하는 것으로 미루어 박미하일의 가족은 연해주 초기정착민이라 할 수 있다 - 이희용, 「고려인 강제이주 80년: ① 독립운동의 요람 연해주」, 『연합뉴스』(2017년 7월 19일자) 참조.

24) 박미하일(2015), p. v(<작가의 말>에서) 실제 박미하일은 이 소설집의 2번째 소설인 「흰 닭의 춤」에서 주인공의 입을 빌려 다음과 같이 언급하고 있는데, 이는 실제 그의 가족의 이민사에 대한 기록이기도 하다: “무겁게 내려앉은 하늘에서 눈이 펄펄 쏟아지고 있었다. 난 인적 없는 거리, 텅 빈 대로변을 따라 걸었다. 나는 오랫동안, 150년 하고도 17개월 동안 걷고 있었다. 그 시간은 지금은 한순간으로 합쳐졌다. (...) 도시는 그 어느 때보다도 하얀 암탉을 닮아 있었다. 한때는 날개가 있어도 날지 못하던 그런 새였다. 그 새가 날개 짓 하는 것을 쳐다보았다. (...) 새의 임종이 다가왔다는 생각이 들었다. 새는 자신의 춤을 시작했다.”(ibid., p.215) - 진하게 표시한 부분은 필자 강조.

25) 박미하일의 선대가 연해주(沿海州)를 선택한 19세기 중반 조선은 주지하듯 신분제가 붕괴되고 유교적 명분론이 설득력을 잃자 양명학, 실학, 서학(西學)이 대안으로 제시되던 시기이다. 게다가 사회정

<표 1> 박미하일의 가족 유민 루트



일은 그의 선대로부터 ‘한국문화’, ‘한글’을 보존하고 지켜야 한다는 유지를 이어 받는다. 이 두 가지 점이 바로 작가 박미하일에게 유전된 문화코드이자 작가가 스스로에게 부과한 사명이라 할 수 있다. 해서 그가 “자신이 조선인임을 한 순간도 잊은 적이 없다”고 술회한다고 해서 결코 놀랄 일은 아닌 듯하다. 단적으로 말해, 그는 조선(한국)과의 심리·정서적 유대의 끈을 한 순간도 놓지 않았던 것이다.²⁶⁾ 그가 여러 편의 소설 서문에서 “모국의 독자에게 자신의 이야기가 공감되었으면 한다”는 염망(念望)을 적고 있는 것도 자신의 ‘뿌리’에 대한 간절함의 표시라 할 수 있다. 그의 몸은 비록 ‘러시아’라는 지리 안에 갇혀 있을지라도 마음은 늘 모국인 한국을 향하고 있었던 것이다. 그런 그가 얼마나 한국어로 자신의 생각을 ‘목청껏 외치고’ 싶었을지, 십분 공감이 가지 않는가.

“지난 25년의 세월동안 한해도 빠짐없이 한국을 방문하면서, 나는 온 마음을 다해 한국의 자연과 사람들을 받아들이고 이해하려 애썼다. 그리고 바로 그러한 노력이 본 작품의 저술을 가능케 해준 기반이라고 말 할 수 있을 것 같다.”²⁷⁾

치적 불안에 이어 생활까지 파헤쳐지자 농민봉기가 지방 곳곳에서 일어나던 시기이다. 양반, 관리들의 폭정을 피해 유민(流民)들이 늘어나기 시작한 것은 순리에 가까웠다 할 수 있으며, 박미하일의 조상도 정든 고향, 고국을 버리고 자발적 유민의 계열에 동참한 것이다. 그런데 채려5세 박미하일에게는 시간이 흐르고 흘러 유민으로서의 고통과 아픔은 악화되고 고통과 아픔에 대한 기억만이 문화적으로 유전된 것이다.

26) 박미하일의 가계는 고조부 때부터 줄곧 고려인끼리 결혼하며 한국의 혈통을 이어왔다고 한다. 그리고 그의 둘째 딸은 한국 유학 중에 한국인과 결혼해서 파주에 살고 있다. 2017년 4월에는 『헬렌의 시간』 출판기념 개인전(“『토지』와 나의 세상”)을 서울 인사동의 <갤러리31>에서 개최한 바도 있다..

27) 박미하일(2017), pp.293~294.

『헬렌의 시간』은 그가 이렇게 한국을 매년 방문하는 과정에서 구상되고 완성된 것이다. 그리고 『헬렌의 시간』이 기존의 소설과 다른 점은 등장인물, 소재, 주제, 배경, 무대가 한국(서울, 제주도 등)으로 바뀌었다는 점이다. 더 구체적으로 말하면 『헬렌의 시간』은 한국의 제주도가 전격적으로 소설의 주 무대로 등장하며, 주인공 또한 순수 한국인인 ‘강소월’이다. 그렇다면 우리는 『헬렌의 시간』에 이르러 작가의 에스닉 정체성이 ‘러시아적인 것’에서 ‘한국적인 것’으로 이동한 것이라 할 수 있지 않을까?

그렇다, 분명! 그리고 그의 소설의 무대뿐만 아니라 삶의 공간도 최근엔 한국으로 역이주했다. 카자흐스탄, 모스크바를 거쳐 경기도 파주에 이르기까지 무려 40년이란 세월이 걸렸다. 그리고 1991년 한국을 첫 방문한 이후 그는 매년 모국을 방문하면서 그 관찰 결과로 『헬렌의 시간』을 탄생시켰다. 한마디로 그는, 주인공 강소월의 언급에서도 확인할 수 있듯, 마침내 한국에서 삶의 보금자리를 찾은 것이다. 고국의 땅에서 마침내 숨 쉬고 꿈꾸는 생활을 할 수 있게 된 것이다.

“시간이 지날수록 나는 더욱 강한 확신을 하게 되었다. 바로 이 섬이, 내가 오랫동안 갈망해 온 보금자리가 되리라는 사실을.”²⁸⁾

필자가 다른 논문에서도 밝혔듯, 『헬렌의 시간』의 출간과 함께 박미하일은 이제 고려인 작가에서 “명실상부한 ‘한국인 작가’로 재탄생한 것이다.”²⁹⁾ 한마디로 그는 자신의 에스닉 정체성에 관한 고민을 자가 치유한 것이다. 자기뿌리 찾기, 자기정체성 확보를 위한 문학적 투쟁이 이렇게 최소한 문학 공간 내에서는 해결된 것이다.

이런 관점에서 볼 때, 개인의 정체성 문제를 이야기정체성과 연결시킨 리코르의 통찰력이, 비록 우연의 일치겠지만, 박미하일의 소설 분석에는 정확히 부합하는 것 같다. 이는 박미하일의 ‘삶 전체(une vie entière)’가 그의 작품들이 새롭게 출간되는 과정 속에서 이야기의 형태로 시숙(時熟)되어 갔다는 증거다. 한마디로 자기정체성(identité-ipséité)에 대한 근본물음의 해답을 작가는 외부환경 탓으로 돌리지 않고 스스로 참구(參究)한 것이다.³⁰⁾ 그리고 시숙의 과정에서 스스로를 재인(se reconnaître soi-même)하게 됨으로써 박미하일에게 ‘시간’은 과거보다는 현재에 집중하게 된다. 시간의 ‘진화’와 함께 스스로도 의식의 진화를 체험한 셈이다.

28) 박미하일(2017), p.278.

29) 박치완, 「박미하일의 문학 공간과 에스닉 정체성」, 『한국의대 GCIC 2017년 하계 학술대회보』(2017. 08. 02), p.7.

30) Paul Ricoeur(1990), chap. 5: L'identité personnelle et l'identité narrative 참조.

물론 한 작가의 삶과 그가 묘사한 이야기의 질서가 정확히 일치한다거나 이야기가 작가와 함께 진화한다고 말할 수 있는 경우는, 프루스트를 제외하고는, 그리 흔치 않은 일이다. 하지만 필자가 판단하기에 박미하일의 경우는 예외적으로 그의 삶의 궤적과 이야기가 시간의 흐름 속에서 상호 영향을 주고받으며 진화해간다는 점에 우리는 주목할 필요가 있다. 서로 다른 소설에서 서로 다른 등장인물의 입을 통해 박미하일은 개인의 정체성 문제를 지속적으로 발어(發語)해 왔고, 그의 절제된 정체성에 관한 의사 표명이 후속되는 작품들에서 재인의 과정을 거쳐 개인의 정체성의 뿌리가 점점 공고해진 것이다. 주인공들의 서로 다른 배경, 문맥에서의 이야기의 변주가 박미하일 본인의 정체성을 확고하게 하는데도 일조를 한 것이라고나 할까. 마르셀 프루스트의 소설 제목이 지칭하는 바 그대로, 박미하일은 자신의 정체성을 이야기하면서 ‘잃어버린 시간’을 되찾은 것이다.³¹⁾

그런즉 『헬렌의 시간』에서 작가가 주인공 ‘강소월’을 등장시킨 것은 아주 특별한 의미가 있다. 이 소설에서 우리는 주인공 강소월이 펼쳐가는 ‘한국의 일상적 이야기’가 다문화적 요소들로 직조되어 있다는 점은 이미 서론에서 밝힌 바 있다. 부연컨대 작가의 예리한 감성의 촉수가 한국이 다문화사회로 진입하고 있는 현상을 정확히 포착하고 이를 소설적으로 형상화한 것이라 할 수 있다.³²⁾ 다양성은 인간존재의 삶의 지평이자 인류가 존중해야 할 최고의 가치이다. 특히 문화다양성은 모든 가치를 생산하고 꺼안는 마치 ‘어머니’와 같은 근본 사상이다. 현대 우리가 목격하는 현실은 어떠한가? 인류는 과연 이 가치를 존중해 왔으며, 존중하고 있는가?

주지하듯, 일방통행식 자민족중심주의(ethnocentrism)는 ‘문명’과 ‘문화’를 내세워 소수민족(인종)을 억압해왔던 게 현대사의 부끄러운 이면이다. 최근 한국인도 ‘한류 열풍’에 도취되어 서구 제국주의자들의 흉내를 내고 있는 것은 아닌지 반성해야 할 때다. 삶의 방식은 각기 생 각이 다른 것만큼이나 다원적이다. 다양성이 통제·관리되는 것이 아니라 보호·존중되는 사회가 건강한 사회이고 민주적이며 정의로운 사회이다. ‘문화 없는 다문화주의’처럼 다양성이 배제된 문화 획일주의는 결코 인류가 추구해야 할 가치며 이념이라 할 수 없다.³³⁾

매년 한국을 오가며 박미하일이 접했을 러시아인, 고려인 동포들의 귀화 소식이나 외국인결혼이민자가 계속 늘고 있다는 한국발 뉴스가 그에게 그저 단순한 뉴스거리에 그쳤을 리 없다. 그가 한국을 방문했을 때 실제 서울이나 부산 또는 제주도 등지에서 길을 묻거나

31) 마르셀 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서 1~4』, 김희영 옮김, 민음사, 2014 참조.

32) 2015년 행정자치부와 통계청에서 조사한 인구주택총조사에 따르면 외국인주민수가 이미 170만을 넘어섰다. 이는 총인구대비 3.4%에 해당하는 숫자다. 한국정부가 이제는 이들을 제도적·법적 장치를 통해 유민(流民)이 아니라 어엿한 국민으로 보호할 때가 되지 않았나 싶다.

33) Anne Phillips, *Multiculturalism Without Culture*, Princeton University Press, 2007.

건물을 찾는 러시아인 근로자들을 만났을 수도 있다. 이민자 가족 출신인 그에게 한국의 이와 같은 다문화적 상황이 남의 일처럼 보였을 리 없다. 『헬렌의 시간』에서 그가, 여주인공으로 에티오피아 의 오로모족 출신의 헬렌을 설정한 것을 비롯해³⁴⁾, 다문화적 요소들을 배경, 플롯으로 장치한 것은 그의 러시아에서의 다문화적 경험을 소설적으로 녹여내기에 더 없는 기회였을 것이다. 그 어떤 한국의 소설가보다도 이를 체험을 통해 속속히 알고 있는 그였기에 가능한 기획이고 창작이었을 것이란 뜻이다.

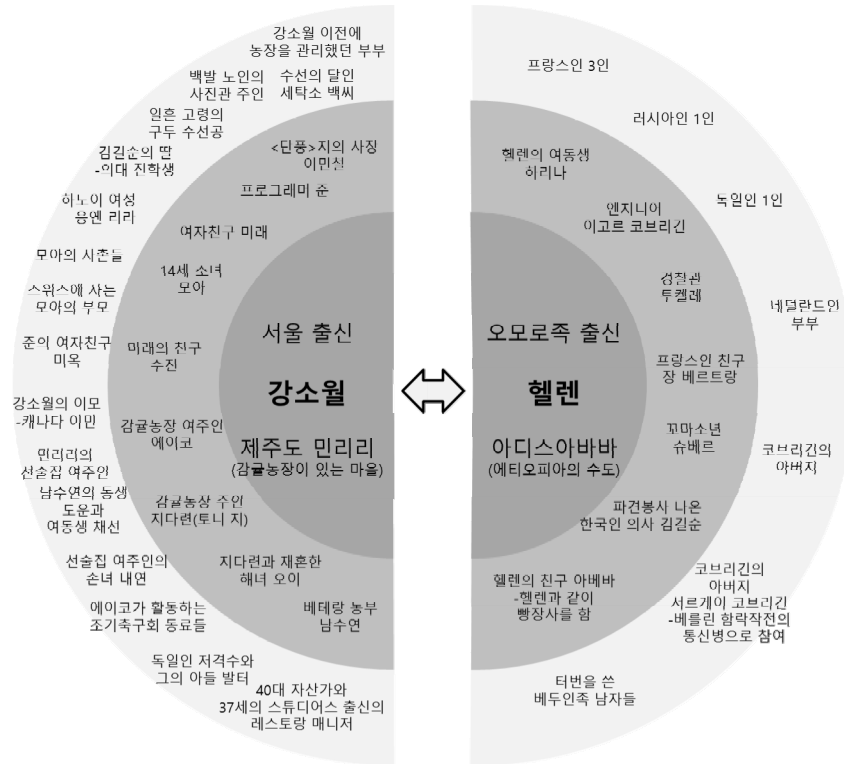
배경, 플롯뿐만 아니라 등장인물들도 다국적 · 다문화적이다. 이를 경제적으로 설명하기 위해 주인공을 중심으로 등장인물들의 캐릭터를 아래 <표 2>로 제시해본다. 그리고 <표 2>에 등장하는 인물들 중 다문화에 대한 이해가 필수불가결한 부분을 요약하자면 아래와 같다.

- 소월에게 탄자니아 여행을 제안했던 50대 중년의 러시아인 기계설비정비공 **이고르 코브리긴**(에티오피아의 3개 공식 언어 중 하나인 암하라어도 영어도 한국어도 할 줄 모르는, 그래서 소월이 그가 에티오피아에서 지역민들과 어떻게 의사소통을 하는지 궁금해 하는³⁵⁾).
- 스위스 바젤에서 독일어학교에 다니다 중도 포기하고 서울에서 할머니의 병간호를 하면서 가끔 프랑스어로 시를 쓰기도 하고, 동갑내기 사촌또래들을 정신 연령이 낮다고 생각하는 조숙한 14살의 소녀 **모아**(독일어, 이탈리아어도 말할 줄 알기에 한국어 포함해 총 4개 국어에 능통한).
- 어머니가 일본인이자 도쿄에서 나고 자랐지만 교육은 네덜란드에서 받았고 스트레스를 풀기 위해 축구동호회에서 센터 포워드로 활동하면서 브라질에 가서 그곳 팀과 친선경기를 하는가 하면, 셰익스피어, 로버트 번스 등 문학작품도 하이데거와 같은 철학자의 원서도 즐겨 읽으며 5개국어(한국어, 일본어, 영어, 프랑스어, 독일어)에 능통한 30대 중반의 감귤농장의 여주인 **에이코**.

34) 강소월이 귀국해서도 잊지 못하는 헬렌은 그가 에티오피아 체류 당시 가정부로 일했던 에티오피아 남부의 오로모족 출신의 스무 살의 아가씨다. 그녀가 한국에 대해 알고 있는 것은 '소월'이 전부다. 물론 가정부를 할 때 지켜보았기 때문에 소월이 커피에 우유를 타서 마시는 것을 좋아한다는 것 정도는 알고 있다. 또 여동생 하리나를 위해 마음써준 것에 대해 고마워하고 있다. 소월은 헬렌과 암하라어를 통해 일상적 의사소통은 하는 수준이다. 그리고 그밖에도 그녀의 가족에 관한 간단한 정보, 자신의 가정부를 하기 전 거리에서 꽃을 팔던 소녀라는 것 정도다. 그런데 소월은 한국어 돌아와서도 내내 그녀를 잊지 못한다. 그녀에 대한 기억이 꿈으로 자주 나타난다. 꿈속에서는 결혼까지 한 상태이며, 이제는 헬렌이 고향 에티오피아를 그리워하면 마음의 평온을 찾지 못한다.

35) 이에 대한 자세한 설명은 박미하일(2017), pp.28~29 참조.

<표 2>『헬렌의 시간』에 등장하는 주인공과 등장인물의 관계도



- 부친은 프랑스의 레지스탕스군에서 독일의 히틀러군에게 맞서 저항했던 한국인(조 부모는 19세기 말 두만강을 건너 연해주로 갔다가 프랑스에 정착)이지만 모친은 프랑스인인 40대 중반의 물리-수학자, 비현실적 이상주의자, 이름을 등지고 오직 별명으로 기억되는 사나이인 에이코의 남편 **지다련**(머리털 색 때문에 17세기 중반 제주도에서 난파한 네덜란드 선원 하멜의 이름을 따서 제주도 민리리 사람들이 ‘붉은 수염 하멜’이라고 불리는, 스스로 ‘국외자’가 되기로 선택해, 에이코를 너무도 사랑해 소르본대학의 교수직 제안도 거부하고 도쿄, 리우데자네이루, 레이카비크, 프라하를 거쳐 제주도에 눌러 앉았으나, 끝내는 아내와 등지는 것은 물론이고, 세상 전체와 이별을 고하고 숨어 지내며 ‘홀러가는 시간의 법칙’을 연구 중임. 홀러가는 시간의 법칙을 연구하기 때문인지 소월이 헬렌을 잊지 못하는 것도 킬리만자로를 제대로 구경하지 못하고 빅토리아 호수까지만 갔다 온 것도 훤히 꿰뚫어보고 있는).
- 제주도 토박이인데 키가 유독 커서 ‘붉은 수염’이 ‘전봇대’라고 불렸고 그래서 스스

로를 화란 선원 하멜의 후손이라 여기는 지다련의 유일한 친구인 베테랑 농부 **남수연**.

- 이탈리아와 영국의 식민지 지배를 받았기 때문에 에티오피아인임에도 유럽식 이름을 가진 여주인공 **헬렌**.

이뿐만 아니라 한국인 등장인물들의 경우도 직업이 서로 판이하게 다른 것은 말할 것도 없고, 두 명의 한국 친구인 준과 미래가 좋아하는 음악세계도 서로 다른 것으로 설정돼 있다.

- 소월에게 에티오피아의 아디스아바바에서 컴퓨터학원 강사를 일해 볼 것을 권한, 주인공 강소월과 어렸을 때부터 친구로 지낸 컴퓨터 프로그래머인 **준**은 비발디, 베토벤 등 클래식을 좋아함.
- 에세이스트이자 감귤동장의 계약직인 주인공 소월은 클리프 리처드, 프랭크 시나트라, 라이오넬 리치 등 팝과 로큰롤을 좋아함.
- 잠실의 한 휘트니스센터에서 트레이너로 일하며 부업으로 간간히 농촌총각들을 베트남이나 필리핀, 중국, 러시아 여성들과 짝을 맺어주는 중개업을 하는 등 자유와 독립을 신조로 살아가는 말괄량이 선머슴 처녀, 역도선수 같은 체형을 한 여자 친구 **미래**(소월을 짝사랑한)는 조용필의 광팬임.

게다가 주인공 소월도 다양한 직업을 거친다. 사범대에서 생물학을 전공한 그는 졸업 후 곧바로 군대를 가는데, 전역 후에는 중고교 교사로 진출하는 것을 포기하고 유리공장에 취업한다. 그곳에서 기술공정을 관리하는 통제실에서 3년 정도 일을 하다 그만두고 다시 준의 소개로 에티오피아의 아디스아바바(케냐 국경 근처에 있는)에서 컴퓨터학원 강사로 2년 정도 일한다. 귀국해서는 청소년 잡지 <단풍>에 에티오피아에서의 경험담을 에세이로 써서 그 원고료로 근근이 생활하다 ‘감귤 재배 농장 업무 함께 하실 분’ 찾는다는 신문광고를 보고 제주도행을 결정한다. 물론 감귤농장에서의 일도 유명 작가가 되는 것이 그의 최종 목표이기에 그는 좋은 ‘글감’을 찾느니 생각하며 농장에 정을 붙이며 일한다.

이러한 소월의 행적을 보면 우리는 개인의 정체성 문제가 과연 ‘국가’라는 지리적 경계로 제한되는지 재고해보지 않을 수 없다. 국적은 물론 국가로 제한된다. 하지만 많은 현대인들은 국가와 국경을 자유롭게 넘나들며 살아가고 있다. 문자 그대로 ‘지구촌 시대’가 된 것이다. 그래서 마음 두는 곳, 마음이 머무는 곳이 정체성의 본래 자리라 할 수 있지 않을까 싶다. 넓기로는 마음보다 더 넓은 것이 없다고 했고, 높기로는 영혼보다 더 높은 것이 없다고 했던가!³⁶⁾ 지리적으로 어디에 사느냐, 생물학적으로 어떤 인종이냐가 한 인간의 마

36) 이는 Edna St. Vincent Millay의 <Renaissance>의 시구의 일부임.

음, 정신, 영혼을 사로잡지는 못한다는 뜻이다. 박미하일의 마음과 영혼은 『헬렌의 시간』에서 보듯 이미 지구촌을 누비고 있다. 그의 이 소설은 러시아어권, 한국어권의 경계를 벗어나 지구촌의 독자로부터 사랑을 받게 될 날이 분명 올 것이라 믿는다. 따라서 이제 그에게 우리는 박미하에게 “재러’ 고려인 작가”라는 꼬리표를 더 이상 붙여서는 안 될 것이다.³⁷⁾ 『헬렌의 시간』을 통해 박미하일은 엄연한 한국의 대표적 현대소설가로 자리 잡았으며, 대한민국 사회를 그 어떤 소설가보다도 세계에 알릴 수 있을 것이다.



[그림 4] 필자를 위해 자신의 책에
싸인을 해 주는 박미하일
(2017.07.07.- 인사동 한식당
<여자만>에서)

박미하일과 오랜 친분이 있는 소설가 윤후명의 작품 평가에서도 확인할 수 있듯, 박미하일과 더불어 “제주도는 한낱 섬에 머무르지 않고 세계인의 무대가 되었다.” “감귤농장에 모여든 구성원들은 세계성의 축도를 보여주며, 우리가 발견하지 못했던 한국의 모습이 부각된다. (...) 동포 작가 박미하일이 보여주는 우리사회의 이면 풍경이기도 하다. 이는 또한 대한민국에 거주하는 우리 자신이 못 보는 또 다른 대한민국의 진면목이기도 하다.”³⁸⁾

그렇다. 박미하일이 『헬렌의 시간』에서 성취하고 표현해낸 대한민국의 이미지는 다문화에 기반한 ‘세계성’을 오롯이 담아내고 있다. 단적으로 말해 ‘글로벌리티’를 구현하고 있는 것이다. 그의 오랜 다문화적 경험이 언젠가 한국의 문화와 역사를 소재와 주제로 한 소설로 탄생한다면, 그것은 분명 한국문화를 더 많은 세계의 독자들에게 알릴 수 있는 기회가 될 것이다. 이것이 필자가 『헬렌의 시간』을 읽고 얻은, 그와 필자가 함께 구상하는 제3의 ‘문학 공간’이다. 인류가 공생·공존하기 위해서는 먼저 ‘서로 다른 문화들’을 인정해야 한다.³⁹⁾ 21세기는 서로 다른 ‘문화들’ 간의 ‘대화’를 새롭게 시작해야 한다는 요구를 하고 있다. 기존의 획일화된 문화 논리가 보편적인 것이라도 되는 양 거짓 믿음을 전파하는 것을 더는 방관하고 있어서는 안 되는 이유가 여기에 있다.⁴⁰⁾

37) 주지하듯 그동안 박미하일의 소설은 ‘고려인문학’으로 분류되었다(이정숙, 『박 미하일 작품에 나타난 고려인 문학의 특징』, 『국제한인문학연구』 제13호, 2014 참조). 그리고 실제 그는 1980년대에 카자흐스탄의 알마아타에 거주하는 동안 고려인문단과 고려인협회장을 지내기도 했다. 하지만 『헬렌의 시간』에 이르러서는 그에게서 이러한 흔적으로 더 이상 찾아볼 수 없다는 게 필자의 판단이다.

38) 박미하일(2017), p.291 - 문맥에 맞추어 일부 자구를 수정했음.

39) Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973 참조.

40) François Jullien, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, 2008 참조.

4. 공여(供與)로써 문학 행위와 호모 글로칼리쿠스

문학 공간은 바르트의 말대로 작가와 독자가 함께 구성해가는 공간이면서 동시에 블랑쇼가 말한 미래의 텍스트를 예비한 공간이기도 하다. 그렇다면 ‘미래의 텍스트’는 인류를 위해 어떤 세계를 지향해야 할까? 이 자리에서 필자는 감히 상상해본다. 그것은 다문화를 보호하고 권장하는, 그런 주제의 텍스트여야 할 것이다. 그래야 현재와 같은 지구촌 차원의 남북갈등, 종교적 갈등, 그리고 단위 국가 내의 경제적 계층갈등, 사회문화적 갈등을 해소할 수 있는 길이 예비될 것이다. 이를 박미하일은 『헬렌의 시간』이란 한 권의 소설로 구체적 예증을 해주었다.

이 시대가 요구하는 서사는 이제 더 이상 지구촌 시민을 감동시킬 수 있는 ‘거대서사’가 아니다.⁴¹⁾ 그런 유토피아적 서사는 실제 존재한 적도 없고, 존재할 수도 없다. 고작 한 공동체(사회, 단체, 국가)의 독자를 만족시키는 것이 문학 공간의 근본이라는 사실을 상대적 견해라 비판할 때가 아니다. 물론 탈국경적 서사가 존재하지 않는 것은 아니지만, 출발은 어디까지나 국가가 일차적 단위라 할 수 있다. 팔레스타인 소설가가 이스라엘 독자를 염두하고 소설을 쓰지는 않는다는 뜻이다. 양국의 작가들은 자국의 독자가 일차적 독자일 수밖에 없다. 독자들이 선택하는 텍스트도 마찬가지다. 지리적 경계가 정서적·문화적 경계와 구분되지 않는 이들 두 국가 간의 “대화는 불가능하다. 타자의 수용이란 있을 수 없다.”⁴²⁾ 그런즉 팔레스타인인과 이스라엘인 간에 분리심과 증오만이 하늘을 찌르고 있는 것이다. 이들을 향해 던지는 유엔 등의 평화의 메시지나 화합의 제안은 전혀 그 역할을 하지 못하는 공염불에 불과하다. 남한과 북한의 관계도 이스라엘과 팔레스타인의 관계와 다르지 않다. ‘한민족’으로서의 통일에 대한 기대는 접어야 할 상황이 점점 굳어지고 있는 것 같은 느낌마저 든다. 지리적 경계, 정치적 이데올로기의 대립이 양국 국민들의 심리적 간극까지 벌려놓고 있는 것이다.

이러한 현실을 목도하고서도 문학의 보편성을 이야기할 수 있을까? 상상계가 다른 집단에게 상상력의 통합을 강요할 수 있을까? 만해의 『님의 침묵』이 『악의 꽃』의 독자를 위해 씌여진 것이 아니듯 문학의 세계성은 문학의 로컬성이 전제된 것이지 그 역은 성립하지 않는다. 로컬성에 세계성을 담아내야지 국적 불명의 세계성에 로컬성이 포함되어야 하는 것이 아니다.

41) François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, 1979 참조.

42) Jean-Pierre Klein, “L’imaginaire unificateur? A propos du livre Histoire de l’autre”, *Littérature*, n° 159, 2014, p.88.

로컬성에 기반한 문화다양성은 인류의 공동 자산이다. 2005년 유네스코 33차 총회에서 합의된 <문화콘텐츠와 예술적 표현의 다양성 보호를 위한 협약>이 지향하는 바가 뭐겠는가? 여전히 국제사회는 한쪽이 선이기에 다른 쪽은 사탄이고, 한쪽이 천사이기에 다른 쪽은 금수이며, 한쪽이 문명이기에 다른 쪽은 야만이라는 논리가 지배적인 것에 대한 경고가 숨어 있다. 이는 서구에서 만들고 지탱해온 이데올로기인 거대서사가 효력을 다했다는 반증이다. 물론 그런 서사가 통용되던 때가 있었다. 허나 이제는 지배, 통제, 획일화에 대한 환상은 버려야 할 때다. 단일 경제 시스템에 대한 환상은 더욱더 버려야 한다. 장켈레비치가 『순수와 불순』에서 강조한 대로, 인간은 선과 악, 순수와 불순, 희망과 절망, 둘 다를 살아가고 살아내는 존재(entre les deux)이다.⁴³⁾ 한마디로, 삶은 ‘역설의 논리’를 따른다.⁴⁴⁾ 그리고 현실은 늘 그래왔듯 다양성이 모태이다. 다양성의 이해는 문화의 차원에서만 요구되는 것이 아니라 디지털 시대의 ‘신인류’의 사고와 행동을 이해하는데 있어서도 필수적이다.⁴⁵⁾ 한마디로, 이제 우리에게겐 E. 모랭이 강조한 대로 ‘복잡성’에 대한 사고 훈련이 필요한 것이다.⁴⁶⁾

인류는 공생·공존의 철학적 이념을 단 한 번도 포기한 적이 없다. 우리의 현실은 그 어느 때보다도 이 공생·공존의 철학적 실천을 요구하고 있다. 모든 이에게 이익이 공히 분배되는 문학적 실천, 즉 공여로서 문학 행위가 이 시대의 문학의 길이라면 지나친 요구일까. ‘문학의 보편성’이 존재해야 한다면, 필경 이 이념을 문학적 형태로 구현한 텍스트를 두고 하는 말이 아닐까 싶다.

“‘지역-세계’인이 아니고서는 ‘세계적 지역인’이 될 수 없다. 절대, 보편, 글로벌은 상대, 특수, 로컬 없이는 개념 자체가 성립불가능하다. 동일한 관점에서 우리는 상대/절대, 특수/보편, 로컬/글로벌이라는 개념 쌍 역시 서로 상대를 배제하는 모순의 관계가 아니라 상대를 자신 안에 기꺼이 품는 역설의 관계로 보아야 한다.”⁴⁷⁾

이제까지 본고에서 살펴본 박미하일은 역설을 살아낸 작가이다. 그야말로 ‘호모 글로칼리쿠스’인 셈이다. 이제 막 ‘흰색’의 고뇌에서 해방된 그이지만, 한국에서 보내는 시간들이 늘고 있는 것으로 미루어, 그의 미래의 소설이 인류를 품을 것이라는 데 필자는 한 치의 의심도 없다. 그에게도 한국의 독자들에게도 흰색은 ‘한국적인 것(korianité)’의 대명사이자 상징이다. 그가 자신의 코기토와 몽상을 흰색에 조준해 정체성의 뿌리내렸기에 이제는 그

43) Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Flammarion, 1960 참조.

44) 박치완, 「장켈레비치의 순수와 불순의 역설로서의 삶의 윤리」, 『기호학 연구』 제51집, 2017 참조.

45) 한혜원, 『디지털 시대의 신인류: 호모 나렌스』, 살림, 2010, chap. 1 참조.

46) Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, 1990 참조.

47) 박치완, 「똑똑한 바보, 호모 글로칼리쿠스」, 『로컬리티의 인문학』 제5/6권, 2017, p.1.

의 시선에도 다채색이 거부감 없이 들어오는 것이다. 과거의 상처를 치유하기 위해서는 그 원인을 정확히 진단해야 한다. 필자가 박미하일의 개인정체성의 물음을 그가 출간한 소설들을 뒤따라 읽으며 추적한 것도 바로 이러한 이유 때문이었다. 그리고 필자가 발견한 것은 그의 에스닉 정체성이 시간의 흐름 속에서 상처도 치유되고 자기변화도 꾀했다는 점이다.

소설의 마지막 페이지가 끝난다고 해서 소설 속의 주인공의 삶이 끝난 것이 아니듯, 한 예술가의 개인사도 연속되는 작품들과 함께 진화해갈 것이다. 『헬렌의 시간』에서 작가는 다음과 같이 소월과 헬렌의 관계가 어떻게 전개될지를 독자에게 궁금증을 던지는 것으로 끝을 맺는다.

“헬렌, 있잖아, 저 멀리 세상 끝 어느 섬의 농장에서는 너를 위한 감귤이 자라고 있어. 그것으로 나와 함께 떠나지 않을래? 그녀의 대답은 과연 무엇이이었을까?”⁴⁸⁾

“잔인한 세계의 현실이 어떻게 그녀를 겁박하고 괴롭히는지를 시시각각 표현하고 있는”, “세계가 지닌 근원적인 슬픔을 자신의 낮빛 속으로 조용히 그러나 괴롭게 빨아들이는” 열굴이지만 “어떤 그들도 헬렌 자신으로부터 샘솟는 타고난 아름다움을 기릴 수 없는”, 그런 절색미인 헬렌⁴⁹⁾, 소월이 헬렌을 잊지 못한 이유가 바로 여기에 있다. 그가 제주도 감귤농장에서 “밤이면 아프리카 꿈을 꾸곤”⁵⁰⁾하는 이유도 마찬가지다. 에티오피아로부터 귀국한 지 꽤 많은 시간이 흘렀건만 “여전히 머리로, 마음으로, 그리고 영혼으로” 소월은 “그곳에 있었다”고 고백한다.⁵¹⁾ 에티오피아에서의 헬렌에 대한 기억들, 헬렌에 대한 소월의 외사랑, 이들의 국경·문화·언어·민족을 초월한 사랑이 과연 열매를 맺을 수 있을까? 이 사랑이 맺어진다는 것은 드미뜨리가 “과연 하얀 화폭에 흰색 물감으로 그림을 그리는 것이 가능할까?”라고 물었던 것과 다르지 않은 질문이다. 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』에서의 흰색이 『헬렌의 시간』에서 검은색으로 바뀌었다는 것 말고는 없다. 디아스포라적 고통에 대한 박미하일의 ‘정제된 울분’이 이제는 지구촌 시민을 향한 사랑으로 바뀌고 있는 것이다. 그의 문학 공간, 아니 필자의 문화 이해 공간이 겹쳐지는 부분이 바로 이것이다.

48) 박미하일(2017), p.279.

49) 박미하일(2017), p.124.

50) 참고로 이 문장이 『헬렌의 시간』의 첫 문장이다.

51) 박미하일(2017), p.9.

[참고문헌]

- 바슐라르(G.), 『공간의 시학』, 광광수 옮김, 동문선, 2003.
- 박미하일, 『해바라기 꽃잎 바람에 날리다』, 전성희 옮김, 새터, 1995.
- _____, 『발가벗은 사진작가』, 전성희 옮김, 수산출판, 2007.
- _____, 『밤, 그 또 다른 태양』, 전성희 옮김, 북치는 마을, 1912.
- _____, 『개미도시』, 전성희 옮김, 맵시터, 2015.
- _____, 『헬렌의 시간』, 유형원 옮김, 상상, 2017.
- 박치완, 「글로벌 시대가 요구하는 지식의 새로운 지형도」, 『철학논집』 제38호, 서강대학교 철학연구소, 2014: 149~184.
- _____, 「장케레비치의 순수과 불순의 역설로서의 삶의 윤리」, 『기호학 연구』 제51집, 2017, pp.109~142.
- _____, 「똑똑한 바보, 호모 글로칼리쿠스」, 『로컬리티의 인문학』 제5/6권, 2017.
- 박치완·김윤재, 『공간의 시학과 무욕의 상상력』, HUEBOOKs, 2017.
- 변광배, 「사르트르와 바르트의 ‘작가-독자론’ 비교연구」, 『외국문학연구』 제44호, 2011: 55~80.
- _____, 「저자의 죽음과 귀환: R. 바르트를 중심으로」, 『세계문학비교연구』 제45호, 2013: 209~231.
- 이정숙, 「박 미하일 작품에 나타난 고려인 문학의 특징」, 『국제한인문학연구』 제13호, 2014: 203~225.
- 이경원, 『검은 역사 하얀 이론: 탈식민주의의 계보와 정체성』, 한길사, 2011.
- 프루스트(M.), 『잃어버린 시간을 찾아서 1~4』, 김희영 옮김, 민음사, 2014.
- 한혜원, 『디지털 시대의 신인류: 호모 나렌스』, 살림, 2010.
- Jon-K Adams, “Order and Narrative”, *Recent Trends in Narratological Research*, Presses universitaires François-Rabelais, 1999: 111~127.
- Roland Barthes, “La mort de l’Auteur”, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984.
- Vincent Béja, “La vérité de l’autre”, *Gestalt*, n° 34, 2008: 109~120.
- Maurice Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible?*, José Corti, 1942.
- _____, *L’espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- Emmanuel Bouju(dir.), *L’autorité en littérature*, Presses universitaires de Rennes, coll.

《Interférences》, 2010.

Michel Foucault, “Qu’est ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969(in *Dits et écrits*, Tome I, Gallimard, 1994: 789–821).

Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973.

Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l’impur*, Flammarion, 1960.

Vincent Joly, “La mort de l’Auteur ou l’utopie d’une écriture infinie”, *Herbé*(Site consacré à Roland Barthes), 2009.

François Jullien, *De l’universel, de l’uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, 2008.

Jean-Pierre Klein, “L’imaginaire unificateur? A propos du livre Histoire de l’autre”, *Littérature*, n° 159, 2014: 84~91.

Christian Lachal, “Un objet politique: l’identité en construction”, *La Pensée sauvage*, Volume 8, 2007: 165~171.

François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.

Kasimir Malevitch, *Écrits sur l’art*, tome 2, L’Âge d’Homme, 1993.

Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, 1990.

Anne Phillips, *Multiculturalism Without Culture*, Princeton University Press, 2007.

Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

쥘 쉬페르비엘의 시에 나타난 지리적 상상력: 여행과 정주, 새로운 세계

김 시 원
(연세대학교)

1. 들어가는 말

오늘날 인간과 그가 속한 공간, 그를 둘러싼 세계 사이의 관계는 문학과 철학, 사회학, 그리고 예술 분야의 최대 화두로서 그에 대한 담론은 날로 풍성해지고 있다. ‘공간’이라는 단어는 물리적인 의미에 한정될 수 없으며 인간의 정신과 물리적 세계 사이의 가장 긴밀한 관계로부터 생겨난 인문적인 개념이라 할 수 있을 것이다. 문학 또한 창작자의 내면세계와 그를 둘러싼 외적 세계 사이의 긴밀한 소통이 이루어지는 곳이다.

‘텍스트주의’라는 이름으로 이 ‘공간’이, ‘세계’가 문학텍스트에서 배제되었던 때가 있었기에 1980년대부터 프랑스 시에 뚜렷하게 나타나고 있는 변화, 이른바 “공간의 전환점 *tournant spatial*”¹⁾이후의 ‘세계의 귀환’은 더욱 주목할 만하다. 이번 학술대회의 기획주제와 관련지어 텍스트와 세계 사이의 ‘단절 전략’ 대신 ‘세계와의 관계 잇기’를 강조하고 있는 몇 가지 이론 혹은 경향은 특히 주목할 만하다.

1989년에 ‘국제 제오포에틱 연구소 *Institut international de géopoétique*’를 설립한 케네스 화이트 Kenneth White의 이론은 ‘제오포에틱’의 접두사 ‘제오 *geo*’가 ‘대지’를 의미하는 것처럼 “오래전부터 단절되었던 인간과 ‘대지’ 사이의 관계를 회복시키고 풍요롭게 하는 것을 목표로 삼고 있다.”²⁾ 케네스 화이트 자신이 강조하고 있는 바에 따르면 ‘제오포에틱’은 “삶과 탐구에 관련된 모든 영역에 적용”³⁾될 수 있다. 그러므로 문학뿐만 아니라 철학, 과학, 정치학 등 분야를 막론하고 세계에 대해 성찰하고 새로운 비전을 창조하려는 모든

1) Edward W. Soja가 처음 사용한 용어. Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Editions Corti, 2014. p. 15에서 재인용.

2) <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>

3) 같은 홈페이지

노력들을 아우르는 것이다.

미셸 콜로 Michel Collot가 부각시킨 ‘세계를 향한 열림’⁴⁾의 경향은 최근 수십 년 전부터 프랑스 시를 특징짓는 공간표현의 경향이다. 오늘날의 시에서 “대지에 대한 도취는 한 나라의 경계를 넘어 전 세계에까지 확장된다.”⁵⁾ 인간의 가장 내밀한 감수성에 관련되는 시는 먼 나라들의 다양한 지역성을 받아들임으로써 외적이고 객관적인 공간표현인 지리학과 조우하게 되는 것이다.

시 텍스트를 넓고 다양한 세계에 열리게 하는 이러한 경향은 젊은 세대의 시인들에게서 두드러지고 있지만 우리는 그보다 훨씬 앞서서 20세기 전반기의 시인들 중에서 그 선구자들을 찾아볼 수 있다. 연구가 희소하고 평가가 정립되지 않은 동시대 시인들에 비해 상대적으로 접근이 용이한 시인들로서, 외교관으로 먼 대륙의 여러 나라들에서 체류한 경험을 바탕으로 다채로운 지역성을 시로 표현했던 폴 클로텔과 생존 페르스, 그리고 팜파와 대양, 그리고 우주공간까지 공간의 광활함을 시 속에 들어오게 했던 쥘 쉬페르비엘 등을 들 수 있다. 이들은 여행을 통한 실천적 지리학자들과라고 할 수 있으며, 자신들의 경험을 바탕으로 인간과 세계 사이의 내밀한 관계를 섬세하게 표현한 시로써 진정한 공간담론을 펼치고 있다.

2. 쉬페르비엘의 시에 나타나는 지리적 사실성

특히 쉬페르비엘은 그의 시에 나타나는 탁월한 지리적 사실성뿐만 아니라 풍요로운 ‘지리적 상상력’으로 인해 주목받을 만하다. 지리학이 정확성을 바탕으로 하는 객관적 학문이라는 일반적인 견해도 불구하고 ‘인간적인’ 문학과 ‘객관적인’ 지리의 만남은 짧지 않은 역사를 지니고 있다. 팜파와 대양, 피레네 산맥에 이르기까지 경험과 추억의 장소들을 사실적 지형과 함께 묘사하고 있는 쉬페르비엘은 자신의 정서적 경험과 사실적 지리를 조화시키며 이미 ‘인간적’ 지리학을 실천하고 있는 것이다.

1922년 초판이 발행된 시집 『부두들 Débarcadères』은 “대부분의 시가 1919년과 1920년 남아메리카로 오랜만에 여행할 때 창작된”⁶⁾ 것이다. 시인 자신에 따르면 “다수의 시가 뱃머리에서 쓰여진 것이며, 또 다른 시들은 우루과이, 아르헨티나 공화국, 파라과이, 브라질,

4) Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 373.

5) *Ibid.*, p. 372.

6) “Notices, notes et variantes”, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996(이하 OPC), p. 704.

그리고 파리에 돌아와서 창작되었다.”⁷⁾ 그러므로 이 시집의 시들은 유럽과 남아메리카 두 대륙 사이를 오가는 여정을 구체적으로 묘사하고 있으며, 파리, 제노바, 마르세이유, 샌 버너디노, 포르투갈, 브라질 등 유럽과 남아메리카 대륙의 국가와 잘 알려진 도시들의 이름을 등장시키고 있다.

태생에 의해 쉬페르비엘에게 부여된 지리적, 혈통적 특수성은 그의 삶과 지리적 경험 사이에 설정된 긴밀한 관계를 간과할 수 없도록 하고 있다. 우루과이에서 태어났으나 모계의 혈통에 의해서 바스크인이며, 부계의 혈통에 의해서는 베아른 사람인 쉬페르비엘은 생후 8 개월에 부모를 모두 잃고 다시 남아메리카로 돌아와 숙부 내외에 의해 길러졌다. 그러므로 『부두들』의 시들이 표현하고 있는 것은 바스크 지방과 피레네 그리고 남아메리카를 아우르는 지리적 상상력이다.

클로드 로이 Claude Roy는 “출생, 문화, 취향에 의해서 산, 대양과 방목지의 교차점에 놓인”⁸⁾ “국경 지대인의 특권적인 상황”⁹⁾이라 표현하고 있지만 이는 다른 한편으로 ‘특권’이 아닌 단절과 분열, 소외의 상황이기도 하다. 쉬페르비엘에 대한 연구에서 ‘유럽과 남아메리카’는 단순한 지역명이 아니라 이 시인의 문학적 상상력의 토대를 이루는 문화적 혹은 심리학적 주제어이며 “지리적 거리”와 “실존적 분열”¹⁰⁾사이의 긴밀한 연관관계는 여러 연구가들에 의해 자주 다루어졌다. 예를 들면 그의 시 쓰기는 “두 개의 세계를 접근시키고, 잃어버린 자신의 기원을 되찾으려는 시도”¹¹⁾로서 이해될 수 있는 것이다.

물론 쉬페르비엘 시의 공간들에는 단절과 고독, 그러나 소외의 극복 과정이 표현되어 있다. 그러나 쉬페르비엘의 지리학에 대한 전기적 해석은 더 이상 새롭지 않다. 그의 지리적 상상력을 두 개의 조국을, 유럽과 남아메리카를 접근시키려는 시도로서 이해하기보다는 오히려 낯은 대륙과 새로운 세계, 떠나야 할 곳과 도달해야 할 곳의 변증법을 통해 분석하는 것은 하나의 새로운 접근방식이 될 수 있을 것이다. 그것은 쉬페르비엘 시의 공간에 전기적 차원이 아닌 역사적, 집단적 경험과 관련된 차원을 부여하는 것이기도 하다.

7) *Ibid.*

8) Claude Roy, *Jules Supervielle*, Seghers, 1970, p. 59.

9) *Ibid.*

10) Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 154.

11) *Ibid.*, pp. 154-155.

3. 율리시스와 콜럼버스, 유랑과 새로운 세계

쥘페르비엘이 스스로를 지칭한 “몬테비디오의 율리시스”¹²⁾라는 표현만큼 이 시인의 지리적, 실존적 상황을 적절하게 표현하고 있는 말은 없을 것이다. 이는 실제적, 심리적 유랑의 상황과 스스로 느끼는 진정한 고향을 동시에 나타내는 표현이기도 하다.

평생 “사랑하는 여인이 아닌, 사랑하는 땅과의 이별이 주는 고통을 경험한”¹³⁾ 쥘페르비엘에게서 유럽과 남아메리카는 때로 유배의 땅과 갈망의 땅으로서 대립하고 있다. 『부두들』에서 바다 너머의 고향 우루과이에 대한 그리움은 내륙의 제한된 공간에 위치해 있는 유럽의 도시에 대한 그의 부정적 상상력과 공존하고 있다. 시 『파리로의 귀환 *Retour à Paris*』은 오래된 대륙 주민들의 표준화된 관습과 율리, 그리고 이를 속박으로 여기는 시인의 불편한 감정을 표현하고 있으며 이에 대한 거부감은 떠남의 욕망을 부추긴다.

그러나 아마도 나는 이 모든 재단 질에 익숙해지리라
내 안에 깃들어 있고 내 주변에 널려있는 것들에
[...]
나는 또 다시 떠나리라
Mais peut-être m'habituerai-je à ces choses de toutes les tailles
que je porte en moi et autour de moi
[...]
je vais repartir¹⁴⁾

온갖 잣대들로 자신을 재단하는 유럽의 사회적 공간 대신 쥘페르비엘은 광대함으로 빛나는 원시의 자연이 있는 남아메리카를 자신의 진정한 세계로 받아들이고자 한다. 내면에서의 지리적 분열은 두 대륙을 각각 떠나야 할 세계와 정착의 땅으로서 대조시킴으로써 ‘여행과 정주’라는 변증법적 공간인식을 강화시키고 있다.

“두려운 구속들부터 벗어난 내 마음은 / 자유와 변화로 채워져, 멀리 멀리 날아간다.”¹⁵⁾ 고 노래하는 그의 시 세계는 『부두들』의 표제가 시사하고 있는 것처럼 ‘지금 여기’를 벗어나 떠나려는 열망으로 가득하다. 외부 세계를 향해 열려있는 바다, 그리고 육지와 바다를

12) *Poèmes*, OPC, p. 84.

13) Charles Dobzynski, “Le crève-cœur de Jules Supervielle”, *Europe*, N° 792/Avril 1995, p. 78.

14) *Débarcadères*, OPC, p. 152.

15) “Et mon cœur délivré des attaches peureuses / Se propage, gorgé d’aise et de devenir.” *Ibid.*, p. 135.

있는 이륙과 착륙의 공간들은 공간적으로 제한되고 정신적으로 압박하는 곳으로부터의 탈출을 가능하게 하는 곳이다. 『여객선 Paquebot』, 『포르투갈의 기항지 L'Escale portugaise』, 『브라질의 기항지 L'Escale brésilienne』 등 다수의 시가 보여주고 있는 것처럼 여객선, 항구와 기항지 등과 같은 ‘여행’의 주제가 이 시집을 관통하고 있는 것이다.

그러나 ‘여행’은 다른 어딘가에 대한 그리움에 결부되어 있으며, ‘유랑’은 새로운 세계에서의 ‘정착’과 밀접히 연결되어 있다. 우리는 쉬페르비엘의 시에서 자신의 수없는 여행들이 의미 없는 유랑에 머물지 않게 하려는 노력을 읽어낼 수 있다. 『부두들』에는 “오로지 더 잘 떠나기 위해 머물렀던 교차점과 기항지들”¹⁶⁾뿐만 아니라 정주의 도시, 안정된 삶의 공간들도 있다. 쉬페르비엘에게는 떠남의 장소만큼이나 머물러 살 곳 역시 중요한 원형적 공간인 것이다. ‘떠나지 못하는’ 항구도시에 대한 시 『마르세이유 Marseille』는 떠남과 정주에 동시에 관련된 이중의 상상력을 표현하고 있다는 점에서 주목할 만하다.

오 언제나 떠날 준비를 하고 있는
그러면서도 가버리지 못하는 그대여,
바다 밑에서 그대를 물고 있는 이 모든 닻줄들 때문에.
Ô toi toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller,
À cause de toutes ces ancrs qui te mordillent sous la mer.¹⁷⁾

그러나 『마르세이유』의 시인을 붙들고 있는 것은 “두려운 구속들”이 아니라 이 도시가 그에게 전달하는 활기와 소통의 느낌이다. “언제나 떠날 준비를 하는” 것처럼 보이는 시인의 방황의 욕망을 완화시키는 마르세이유는 정착과 안식의 공간이 될 수 있는 것이다.

늘 여행을 꿈꾸면서도 떠나지 못하는 『마르세이유』의 칩거자는 『제노바 Gênes』에서도 여전히 ‘떠남’을 꿈꾼다.

나는 미라마레 성의 개방된 항구를 향해 올라가
거기서 시원함에 의해 가벼워진 내 근심들을 산책시키지,
흔들의자처럼 출렁이는 하늘에서
열차의 증기가 여객선의 증기와 하나 될 때
그 하늘로 내 추억들이 또렷하게 뛰어 오르며
아직도 여행 중인 크리스토프 콜롬브의 영혼과 합류하러 올라가지.

16) Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 162.

17) *Débarcadères, OPC*, p. 141.

Je monte vers le port offert de Miramare
Où je promène mes souci rasés de frais,
Tandis que la vapeur des trains s'allie à celle
Des paquebots au ciel mouvant de balancelle
Où vont mes souvenirs joindre en lucides bonds
L'âme en voyage encor de Christophe Colomb.¹⁸⁾

떠나지 못하는 시인처럼 내륙에 갇힌 열차는 증기를 통해서나마 바다를 통해 멀어지는 여객선과 하나가 되고자 하며, 시인은 추억을 통해서나마 유럽과 아메리카 사이를 여러 번 항해했던 “크리스토프 콜럼버스의 영혼”과 소통한다.

안정된 세계를 떠나는 것은 그 너머 또 하나의 세계를 향한 위대한 여정을 위해서이다. 유럽을 떠나 아메리카를 향했던 쉬페르비엘의 평범한 항해는 ‘콜럼버스의 영혼’과 함께 갑자기 집단적이고 역사적인 의미를 부여받는다. 사실 ‘유럽과 아메리카 사이’에 놓인 쉬페르비엘의 지리적 상상력에는 유럽을 떠나 신세계를 건설한 개척자들의 역사적 경험이 은밀히 스며들어 있다. “스페인어를 말하는 시인들 중 가장 프랑스적”¹⁹⁾이라는 지적에도 불구하고 쉬페르비엘에게는 라틴아메리카인 특유의 정서와 상상력이 내재되어 있는 것이다. 그것은 ‘몬테비디오의 율리시스’의 오랜 여정이 결코 목표 없는 방랑이 아니라 새로운 세계에 대한 추구이자 자신의 진정한 세계로의 귀환임을 말해주는 것이기도 하다.

유럽과 남아메리카에 대한 쉬페르비엘의 지리적 상상력을 해석하는데 있어서 캐네스 화이트가 자신의 ‘제오포에틱’의 본질적인 개념들 중 하나로 제시하고 있는 “유랑과 정주의 변증법”²⁰⁾으로부터 하나의 유용한 관점을 끌어낼 수 있을 것이다. ‘유랑과 새로운 세계’ 사이의 긴밀한 관계를 설명하기 위해 캐네스 화이트는 유럽을 떠나 아메리카에 도착하고 신세계를 건설한 역사적 예를 부각시키고 있는데²¹⁾, 그가 비록 쉬페르비엘의 시에 대해 연구한 적은 없다하더라도 이 시인의 경우에 부합되는 탁월한 예시으로써 쉬페르비엘의 지리적 상상력을 해석하는데 중요한 실마리를 제공하고 있는 셈이다.

『부두들』에서 유럽의 도시들이 “다시 떠나려는” 소망에 결부되는데 반해 남아메리카의 도시들은 도달하고, 머무르고자 하는 곳으로 표현되고 있다. 파리와 마르세이유 그리고 제노바가 항상 떠날 기회를 엿보는 불안정한 안식의 도시로 그려지고 있다면, 『샌 버너디노

18) *Ibid.*, p. 142.

19) Claude Roy, *op. cit.*, p. 58.

20) Kenneth White, “Voyage et fondation”, *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°35, 2006, p. 29.

21) cf. *Ibid.*, pp. 33-34.

San Bernardino」에서 쉬페르비엘은 유랑의 끝, 귀환을 노래한다.

Où je suis arrivé plein d'Europe et d'escales
Ayant toujours appareillé

Et, sous le chuchotis de ces heures égales,
Du fard des jours errants je me suis dépouillé.
언제나 출항준비를 했던 내가
유럽과 기항지들로부터 완전히 돌아온 곳

이 한결같은 시간의 속삭임 아래에서
나는 방황의 날들로 두꺼워진 허물을 벗어 버렸네.²²⁾

귀환은 여행을 전제로 하는, 그러나 여행이 끝없는 방랑에 머물지 않게 하는, 다시 말해서 여행과 정주가 어우러지게 하는 변증법적인 공간행위이다. 유럽에서 떠남을 갈망했던 쉬페르비엘은 남아메리카에 이르러 자신 안의 ‘여행자’에게 귀환과 안식을 촉구한다.

여행자여, 여행자여, 귀환을 받아들이라
네 안에는 더 이상 새로운 얼굴들을 위한 자리가 없구나,
너무 많은 풍경들로 이루어진 너의 꿈을
그 새로운 시야 속에서 쉬게 하라
Voyageur, voyageur, accepte le retour,
Il n'est plus place en toi pour de nouveaux visages,
Ton rêve modelé par trop de paysages,
Laisse-le reposer en son nouveau contour.²³⁾

쉬페르비엘에게 남아메리카 대륙은 “여행을 모르는 행복”²⁴⁾이 가능한 세계였다. “1920년, 7년 동안 억지로 떨어져 있던 후에 우루과이와의 재회를 자축하는”²⁵⁾ 시 「목장으로의 귀환 Retour à l'estancia」에서 오랜 이별 후에 팜파로 되돌아온 시인은 그 광대함이 뿔어내는 원시적 생명력에 취한다.

22) *Débarcadères*, OPC, p. 134.

23) *Ibid.*, p. 139.

24) “bonheur ignorant les voyages”, *Ibid.*

25) “Notices, notes et variantes”, OPC, p. 704.

“낯은 세계”를 특징짓는 문명에 아직 오염되지 않은 대자연과의 긴밀하고 생생한 접촉을 통해 쉬페르비엘은 진정한 ‘제오포에틱’을 실행하고 있는 것이다.

나는 신화를 알지 못하는 팜파,
가장 추상적인 시대부터 사막이었음을 뽐내는 사막과 일체를 이룬다,
Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits,²⁶⁾

‘새로운 세계’에 대한 상상력은 본질적으로 유토피아에 대한 사고와 긴밀히 연결되어 있다. 유럽에서의 사회적 삶에 지친 쉬페르비엘에게 남아메리카의 자연은 “재탄생을 가능하게 하는 계시의 장소에 가까웠으며, 죽음에 대한 강박과 쇠잔한 문화로부터 해방시키는”²⁷⁾ 곳이였다. ‘여행과 정주’의 변증법적 관계 속에서 볼 때 아메리카 대륙은 낯은 세계를 떠나온 개척자들이 도달한 원시의 대지이자 가능성의 땅, 미래의 유토피아인 것이다.

이미 『부두들』에 표현되고 있는 이와 같은 상상력은 이보다 몇 년 뒤에 출판된 『중력들 Gravitations』에 실린 시 『몬테비디오 Montevideo』에까지 이어지고 있다. 몬테비디오의 자연이 내뿜는 충만한 생명력 속에서 시적 주체는 대기와 바다와 숲 등 대지 속의 생생한 실체들과 하나가 된다. 창문이 열린 방 안뿐만 아니라 “숲의 감춰진 깊은 곳”이나 “바다 밑”에서까지도 인간과 우주만물이 함께 태어나 자라는 ‘공동탄생 co-naissance’의 상상력 속에서 이 도시는 인간과 자연, 대지 위의 모든 생명들 혹은 비생명체들까지도 조화롭게 공존하는 이상적인 조화와 소통의 장소로서 구현되고 있는 것이다.

무엇보다도 이 시는 새로운 대륙 남아메리카에서 행복한 정주를 위한 여정을 완성함으로써 『부두들』의 여러 시들 사이에서 순환하고 있는 유랑의 주제와 단절한다. 이전의 시집에서 시인의 여행자 영혼을 “언제나 불러대던 시끄러운 지평선”²⁸⁾ 마저도 인간의 집들을 향해 안식의 울타리를 돌려주기 때문이다.

대서양의 우루과이의
대기는 너무나 사قم성이 있고 온화해서,
지평선의 색채들이
가까이 다가와 집들을 만나곤 했었지.

26) Débarcadères, OPC, p. 128.

27) “Notices, notes et variantes”, OPC, p. 705.

28) “l’horizon bruyant qui toujours te réclame”, Débarcadères, OPC, p. 139.

Dans l'Uruguay, sur l'Atlantique
L'air était si liant, facile,
Que les couleurs de l'horizon
S'approchaient pour voir les maisons.²⁹⁾

대서양, 우루과이, 몬테비디오 등 고향도시의 지리적 명시성과 구체성을 담고 있는 시어들은 심리적인 측면에서 ‘유년의 낙원’을 연장하는 효과를 가져왔을 것이다. 그러므로 쉬페르비엘의 충만하고 풍요로웠던 고향은 과거의 낙원에 머물지 않고 보편성과 영원성을 지닌 신화적 세계가 되고 있는 것이다.

4. 우주공간의 ‘인간화된’ 세계

한편 『중력들』에 실린 대다수 다른 시들에 의해 쉬페르비엘은 자신의 공간적 상상력에 지금까지와는 다른 차원을 부여하고 있다. 1942년 에티앙블 Etiemble에게 보낸 한 편지에서 “나는 바다 깊은 곳 혹은 우주공간들을 인간화하고, 점령하려 했습니다”³⁰⁾라고 말하고 있는 것처럼, 우리가 존재하지 않는 곳들에까지 이르는 쉬페르비엘의 “광대한 사유”는 아득히 먼 거리마저도 정복하고 있다. 시 『거리들 Distances』은 두 대륙 사이의 바다 대신 우주의 먼 거리를 건너고자 하는 그의 욕망을 표현하고 있다. 천체망원경을 통해 ‘새로운 세계’를 꿈꾸는 천문가-시인은 이미 내면에 “하늘의 지도”를 품고 있는 우주의 정복자이다.

Dans l'esprit plein de distances qui toujours se développent
Comme au fond d'un télescope
L'homme accueille les aveux de sa pensée spacieuse,
Carte du ciel où s'aggravent Altaïr et Bételgeuse.
천체 망원경 안에서처럼
언제나 확장되는 거리들로 가득한 영혼 안에
인간은 광대한 사유의 고백들을,
알타이르와 베텔기우스가 새겨지는 하늘의 지도를 맞아들인다.³¹⁾

29) *Gravitations, OPC*, p. 175.

30) Yves-Alain Faivre, Supervielle, *La rêverie et le chant dans Gravitations*, Librairie A.G. Nizet, 1981, p. 13에서 재인용.

31) *Gravitations, OPC*, p. 189.

다른 천체들을 대상으로 ‘새로운 세계’를 꿈꾸면서 쉬페르비엘은 그곳을 머물 수 있는, 정주할 수 있는 곳으로 상상한다. 이 시인의 “길들여지고 인간화된 코스모스”에 대한 상상력과 “미지의 별들의 친근한 배경”³²⁾과 함께 우리가 살지 않는 먼 공간들은 ‘인간화’되고 있다. 시 「별 하나가 활을 당긴다 Une étoile tire de l’arc」에서 미지의 공간인 우주는 암양, 물고기 등 지구상의 생명들과 다르지 않은 존재들이 우리와 유사한 삶을 영위하는 공간으로 상상되고 있다.

Toutes les brebis de la lune
Tourbillonnent vers ma prairie
Et tous les poissons de la lune
Plongent loin dans ma rêverie.

Toutes ses barques, ses rameurs
Entourent ma table et ma lampe
Haussant vers moi des fruits qui trempent
Dans le vertige et la douceur.

Jusqu’aux astres indéfinis
Qu’il fait humain, ô destinée!
L’univers même s’établit
Sur des colonnes étonnées.
달의 모든 암양들이
나의 초원을 향해 맴돌고
달의 모든 물고기들도
멀리 나의 몽상 속으로 잠긴다.

달 위에 떠다니는 모든 작은 배들, 노 젓는 이들이
내 식탁과 램프 주위를 둘러싸고 있다.
어지러움과 감미로움에 잠긴 과일들을
나를 향해 들어 올리면서.

모호한 천체들까지도
인간의 모습을 하고 있구나, 오 운명여!
이 놀란 기둥들 위에

32) Michel Collot, *La matière-émotion*, PUF, 1997, p. 96.

우주 자체가 자리 잡고 있나니.³³⁾

쥘 쉬페르비엘의 시에서 우주공간은 ‘인간화된’ 일상의 것들로 채워져 친밀한 이미지를 띠고 있다. 이브알랭 파브르 Yves-Alain Favre의 지적대로 쥘 쉬페르비엘은 “대지의 모든 존재들과 모든 사물들을 하늘에 옮겨놓을 《거대한 이주》를 꿈꾸”³⁴⁾었던 것이다. 우주 공간 속의 천체들이 바다 건너 신대륙을 대체하는 뚜렷한 공간적 비약 속에서도 우리에게 낯설지 않은 ‘여행과 이주’의 주제는 여전히 등장하고 있는 듯하다.

불모의 땅에서 새로운 세계를 건설한 선구자들처럼 쥘 쉬페르비엘은 하나의 이상적인 정착지를 우주공간 속에서 꿈꾸었던 것 같다. 그러므로 그는 가장 추상적인 미지의 공간 속에 건축과 정주성이라는 역설적으로 구체적인 욕망을 투영하고 있는 것이다. 새로운 세계, 이상적인 도시가 ‘시’에 의해 우주공간 속에 세워지고 “인간의 모습을 한” 천체들이 사는 그곳은 우리가 사는 세계처럼 잘 설계되어 “놀란 기둥들 위에 자리 잡고” 있다. “우주를 《인간화》하여 《놀란 기둥들》 위에 확고히 자리 잡게 하려는 쥘 쉬페르비엘의 욕망”³⁵⁾과 함께 우주공간이 새로운 정주공간으로 변화되고 있는 것이다.

쥘 쉬페르비엘이 새롭고도 진정한 세계를 우주공간 속에 구축하고 있다면 그것은 그곳의 모든 존재들이 그를 “둘러싸고” 그의 내면에 “잠기는” 이상적인 교감을 상상하였기 때문이다. 우주의 천체들은 ‘인간의 모습’으로 다가와 시인과 소통하고자 하는 것이다. 릴케는 쥘 쉬페르비엘에게 보낸 편지에서 “당신은 우주공간 속에 다리를 놓은 위대한 건설자입니다”³⁶⁾라고 칭송했다. 이 우주의 건설자가 놓은 다리는 분명 인간과 우주 사이의 소통의 다리일 것이다. 그러므로 지리적 차원을 초월한 우주적 야망에 의해서뿐만 아니라 소통에 대한 공간적 상상력에 의해서 이 시인은 그가 동경해마지 않던 크리스토프 콜럼버스를 넘어서고 있는 것이다.

5. 나가며

쥘 쉬페르비엘에게 시를 쓴다는 것은 공간을 탐험하는 것이었으며, 지리적 꿈을 펼치는 것이었다. 수많은 여행 끝에 이 시인은 진정으로 ‘새로운 세계’를 발견하여 정착하였는가? 쥘

33) *Gravitations*, OPC, p. 164.

34) Yves-Alain Favre, *Supervielle, La rêverie et le chant dans Gravitations*, pp. 10~11.

35) “Notices, notes et variantes”, OPC, p. 735.

36) Claude Roy에게서 재인용, *op. cit.*, p. 29.

페르비엘에게 있어서 ‘집’과 ‘세계’에 대한 의미를 생각해보는 것으로써 결론을 대신하고자 한다.

‘유럽과 아메리카 사이에 놓인’ 이 시인의 지리적 상상력에는 신대륙 이주와 건설의 역사적, 집단적 경험이 은밀히 스며들어 있지만 사실 그의 ‘새로운 세계 건설’은 결코 물리적 확장과 획득을 목표로 하지 않는다. 그에게 있어 광대한 공간을 “인간화하고 정복한다”는 것은 그 스스로 밝히고 있는 것처럼 “무한공간 속에 내밀함의 깊은 취향을 부여”³⁷⁾하는 것일 뿐이다.

현실의 여행이든 상상적 탐험이든 쉬페르비엘이 도달한 정주의 공간은 결코 닫혀있는 집들의 세계가 아니다. 그는 좁게 닫혀 있는 유럽의 집에 등을 돌리고 시 『둘러싸인 집』에서처럼 자연 전체를 품는 거대한 소통의 집을, 또는 『중력들』의 다수의 시가 보여주는 것처럼 천체들을 가족으로 삼는 우주의 집을 꿈꾸었던 것이다.

그러므로 그의 시적 여정은 인간과 세계, 우주 사이의 관계를 탐색하는 진정한 여행이다. 그가 세계에 대해 생각하지 않는다면, 세계와 관계 맺지 않는다면 세계는 더 이상 존재하지 않을 것이기 때문이다.

하지만 별은 생각한다: “나는 한 가닥 줄 끝에 매달려 떨고 있는걸,
만약 아무도 나에 대해 생각해주지 않는다면 나는 더 이상 존재하지 않을 테니까.”
Mais l'étoile se dit: “Je tremble au bout d'un fil,
Si nul ne pense à moi je cesse d'exister.”³⁸⁾

[참고문헌]

Supervielle, Jules, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.

Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Editions Corti, 2014.

_____, *Paysage et poésie*, du romantisme à nos jours, José Corti, 2005.

_____, *La matière-émotion*, PUF, 1997

Dobzynski, Charles “Le crève-cœur de Jules Supervielle”, *Europe*, n° 792/Avril, 1995, pp.

37) “donner aux espaces infinis un gout profond d'intimité”, “Notices, notes et variantes”, *OPC*, p. 724.

38) *Les Amis inconnus*, *OPC*, p. 331.

77-81.

Dewulf, Sabine, *Jules supervielle ou la connaissance poetique, sous le «soleil d'oubli»* II, Critiques Littéraire. L'Harmattan, 2000.

Favre, Yves-Alain, Supervielle, *La rêverie et le chant dans* Gravitations, Librairie A.G. Nizet, 1981.

Roy, Claude, *Jules Supervielle*, Seghers, 1970.

White, Kenneth, "Voyage et fondation", *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°35, 2006.

김시원, 「풍경에 나타난 주체와 세계 사이의 친밀함: 클로델과 쉬페르비엘의 예」, 『불어불문학연구』 102집, 한국불어불문학회, 2015.

_____, "Les lieux distants et intimes chez Supervielle - autour de la maison et de la famille", 『프랑스학연구』 72집, 프랑스학회, 2015.

_____, 「쉬페르비엘의 '벽이 없는' 풍경: 『중력들』에 나타나는 범우주적 상응」, 『불어불문학연구』 98집, 한국불어불문학회, 2014.

_____, 「쉬페르비엘의 도시: 풍경과 자연친화적 상상력」, 『프랑스학연구』 60집, 프랑스학회, 2012.

모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학

지영래
(고려대학교)

Il fallait me procurer un plan de cette ville, l'étudier chaque jour,
apprendre le nom de toutes les rues et de toutes les places.

[*Un cirque passe*, p.30]

23세의 나이였던 1968년 첫 작품 『에투알 광장』을 발표하면서부터 거의 2년마다 한 작품 꼴로 꾸준히 집필활동을 하고 있는 파트릭 모디아노는 올해 발표 예정인 작품을 포함하여 현재까지 약 스물일곱 편의 소설¹⁾ 작품을 출간하였다. 그의 작품들은 짧은 경우 120여 쪽(Folio판 기준)에서 긴 것은 250여 쪽에 이르기까지도 하지만, 대부분 170-180쪽 안팎의 비슷

1) 모디아노 작품의 장르를 구분하는 문제는 또 다른 논의 주제이다. 자서전적인 글이나 실존인물에 대한 이야기를 재구성한 것 같은 글에는 “roman”이라는 표기가 없거나 “récit”로 표기하고 있으나, 자전적 요소와 허구적 요소를 의도적으로 뒤섞고 있는 모디아노의 글에서는 장르 구분은 별 의미가 없어 보인다. 27편의 작품 중에서 “roman”이라는 표기가 없거나 “récit”로 표기된 작품은 밑줄 친 6작품이다.

① *La Place de l'Etoile* (1968) ② *La Ronde de nuit* (1969) ③ *Les Boulevards de ceinture* (1972), ④ *Villa Triste* (1975) ⑤ *Livret de famille* (1977) ⑥ *Rue des Boutiques obscures* (1978) ⑦ *Une jeunesse* (1981) ⑧ *De si braves garçons* (1982) ⑨ *Quartier perdu* (1985) ⑩ *Dimanches d'août* (1986) ⑪ *Remise de peine* (1988, Seuil) ⑫ *Vestiaire de l'enfance* (1989) ⑬ *Voyage de nocces* (1990) ⑭ *Fleurs de ruine* (1991, Seuil) [Récit] ⑮ *Un cirque passe* (1992) ⑯ *Chien de printemps* (1993, Seuil) ⑰ *Du plus loin de l'oubli* (1996) ⑱ *Dora Bruder* (1997) ⑲ *Des inconnues* (1999) ⑳ *La Petite Bijou* (2001) ㉑ *Accident nocturne* (2003) ㉒ *Un pedigree* (2005) ㉓ *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007) ㉔ *L'Horizon* (2010) ㉕ *L'Herbe des nuits* (2012) ㉖ *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014) ㉗ *Souvenirs dormants* (À paraître le 26 octobre 2017)

그러나 2013년도에 Gallimard사에서 *Romans* (Collection Quarto)이라는 제목으로 묶은 열 개의 작품들 속에는 밑줄 친 작품들 중에서 세 작품(*Livret de famille* - *Dora Bruder* - *Un pedigree*)이 함께 포함되어 있어 그의 모든 글을 소설로 분류해도 무리가 없어 보인다. 현재 프랑스어판 위키백과에서는 모디아노의 작품을 “Romans et récits”라는 항목 속에 28편의 작품을 언급하고 있는데 우리가 작성한 목록에서 빠진 작품은 1981년에 Hachette 출판사에서 “récit”라는 표기와 함께 간행된 *Memory Lane* (avec des dessins de Pierre Le-Tan)이라는 작품이다. 작품의 길이는 총 71 쪽이지만, 삽화를 제외하면 45쪽 분량밖에 되지 않아서 분류가 애매한데, 모디아노가 비슷한 분량의 에피소드 세 편을 하나로 묶어서 낸 ⑲ *Des inconnues* (1999)는 위 목록에 포함되었다. 한편 Seuil출판사에서 “récit”로 출간된 ⑭ *Fleurs de ruine* (1991)는 142쪽 분량이고, 같은 출판사에서 더 짧은 분량(121쪽)으로 출간된 ⑯ *Chien de printemps* (1993)은 “roman”으로 표기되어 있다.

한 분량의 두께로 출간되어, 분명 새로 출간된 최근 작품을 처음 펴고 읽어도 마치 오래 전에 읽기 시작한 숨이 긴 작품의 뒷부분을 이어서 읽는 듯한 느낌을 받는다. 마치 각 부품을 모듈화해서 사용자가 원하는 모양과 기능을 갖춘 자신만의 제품을 만들 수 있는 조립식 스마트폰처럼, 모디아노의 작품들은 그 작품의 길이가 짧은 길든, 그것이 하나의 에피소드이든 여러 개의 에피소드들을 엮은 것이든, 완성된 각 에피소드들이 서로 연결되고 각 작품들이 서로 소통하면서 거대한, 아직도 생성 중인 또 하나의 작품을 이룬다. 모디아노의 작품들은 읽고 나면 언제나 아련하고 쓸쓸한 여운, 슬로시티를 산책하고 있는 듯한, 마치 모두가 휴가 떠난 텅 빈 파리 거리를 배회하고 있는 듯한 인상, 어딘가 항상 불안하고 초조한 분위기, 상대하기 버거운 주변의 위협으로부터 나만의 세계를 지켜내기 위한 위험스런 도발과 갑작스런 이별의 먹먹함, 간결하고 맑은 문체로 기록된 주인공의 기억과 현실이 어느 순간 집단의 기억인지 상상인지 모르게 된 비현실의 세계와 뒤섞이는 몽롱함... 모디아노 소설을 읽을 때면 항상 똑같은 소설을 읽는 듯한 이 느낌, 분명히 새로운 이야기인데도 언젠가 벌써 읽은 듯한 이 느낌은 어디서 오는 것인가?

그것은 아마도 모디아노식 서사를 구성하고 있는 이야기 요소들의 유사성에서 비롯되는 것이리라. 모디아노의 소설 세계는 마치 한 예술가가 자신만의 테마를 여러 작품들을 통해 변조하듯이, 마치 한 인상주의 화가가 동일한 주제로 여러 편의 연작 작품들을 그리듯이, 분명 다른 작품이지만 같은 작가의 작품임을 느끼게 하는 비슷한 구성 요소들을 가지고 매번 자기 식으로 변조하고 있다. 이러한 모디아노의 소설 세계에서 공간과 관련된 측면에 초점을 맞추어 살펴보게 될 우리의 논의는 세 단계로 구성된다. 우선 그의 작품 세계에 독특한 색채를 부여하는 요인으로서 기본적인 구성 요소들을 작품 속 등장인물과 사건 등을 중심으로 전반적으로 살펴보고, 이어서 그 사건 속 인물들이 움직이고 있는 모디아노적 공간이 어떻게 배치되어 있고 각각은 어떤 의미장을 형성하고 있는지를 살펴본 후, 모디아노가 공간을 묘사하는 서술 방식과 모디아노에게서 공간이 가지는 의미에 대해서 함께 생각해보고자 한다²⁾.

2) 논의의 편의를 위해 우리는 그의 작품 중 그 제목이 모디아노의 공간을 가장 함축적으로 지시한다고 생각되는 최근작 『지평』을 자주 언급할 것이다. 그의 작품들을 제목만 놓고 분류해 본다면 공간을 지시하는 제목들(『에투알 광장』, 『외곽순환도로』, 『슬픈 빌라』, 『어두운 상점들의 거리』, 『잃어버린 거리』, 『잃어버린 젊음의 카페에서』, 『지평』, 『네가 길을 잃으면 안 되니까』)이 8편, 시간을 지시하는 제목들(『청춘시절』, 『팔월의 일요일들』, 『어린 시절의 탈의실』, 『신혼여행』, 『고약한 봄』, 『아득한 기억의 저편』, 『잠자는 추억』)이 7편, 등장인물을 지시하는 제목들(『그토록 순수한 녀석들』, 『도라 브루더』, 『신원 미상 여자』, 『작은 보석』)이 4편, 그밖에 사건이나 사물을 지시하는 제목(『야간순찰』, 『호적부』, 『감형』, 『폐허의 꽃들』, 『서커스가 지나간다』, 『한밤의 사고』, 『혈통』, 『밤의 풀』)이 8편이다.

I. 서사의 요소들

모디아노 소설들의 유사성을 만들어 내는 가장 큰 요소는 우선 언제나 동일한 인물의 이야기라는 인상을 주는 화자 주인공의 존재이다.

그동안 발간된 모디아노의 스물여섯 작품 중에서 세 편의 작품(『청춘시절』(1981), 『지평』(2010), 『네가 길을 잃으면 안 되니까』(2014))을 제외하면 모두가 일인칭 시점의 화자 “나”에 의해서 서술되고 있는데, 그 일인칭 화자들은 작가와 동일한 이름의 Jean³⁾이나 Patrick으로 불리는 경우가 많고 비록 허구의 이름⁴⁾이나 혹은 여성 화자(『신원 미상 여자』(1999), 『작은 보석』(2001))나 3인칭 화자⁵⁾를 취하는 경우라도 우리가 알고 있는 작가의 전기적 요소와 유사한 경험의 소유자들이다. 대부분의 화자는 작품의 집필 당시 모디아노의 나이와 동일한 연배의 인물⁶⁾로서 매 작품이 발표될 때마다 두세 살 씩 나이를 더 먹어가지만, 언제나 한결같이 자신의 스무 살 무렵(1965년 전후)의 방황하던 추억을 이야기하는, 190cm가 넘는 큰 키에 과묵하고 준수한 외모의 소유자이다. 그가 회상하는 스무 살 이전의 화자는, 아이를 팽개친 채 극단을 따라 다니느라 소재를 파악하기 어려운 영화배우인 어머니를 두고 있고, 가명을 쓰면서 수상쩍은 암거래를 하며 아들을 만나기 위해서는 언제나 호텔로 그를 불러내는 아버지가 있다. 그래서 그 당시의 화자는 대부분 부모의 사랑이 결핍된 어린 시절과 지방 기숙학교에서의 힘든 학창 시절을 보냈고, 군 입대를 미루기 위해 가짜 학생증을 만들어 다니면서 고서나 골동품을 팔아 생활비를 마련하며, 작가가 되기 위해 글을 쓰는 인물이다. 탐정소설을 탐독하고, 전화번호부에 집착하며, 파리의 거리를 배회하기 좋아하고, 카페에서는 대부분 석류 주스를 주문한다. 집요하게 그 시절의 자신을 추적하고 있는 지금의 화자를 한 마디로 요약하자면, “젊은 시절의 일화들, 이어지지 못하고 덜컥 끊겨버린 일화들, 이름 없는 얼굴들, 스치듯 지나가버린 만남들 (...) 그 모두가 아주 오래된 과거의 한 시기에 속해 있지만, 그의 생애의 여타 시기와 연결되지 못한 채 영원한 현재 속에 유예되어 있는”⁷⁾ 삶을 살아가는 주인공이고, 그래서 그의 현재 직업이 탐정이거나 홍

3) 모디아노의 전체 이름은 Jean Patrick Modiano이다.

4) 작품 속에서 대부분 ‘Jean’이라는 이름으로만 호칭되지만, ‘Jean Moreno’(『유년기의 외투보관실』), ‘Jean B.’(『신혼 여행』) 등의 허구의 성을 가지기도 한다.

5) 세 편의 삼인칭 소설 중 최근작 두 편의 이름은 ‘Jean Bosmans’(『지평』), ‘Jean Daragane’(『네가 길을 잃으면 안 되니까』)이다. 『청춘 시절』의 주인공 ‘Louis Memling’도 모디아노 자신과 많이 닮은 것은 물론이다.

6) 『야간 순찰』(1969)과 『어두운 상점들의 거리』(1978)의 1인칭 화자의 나이는 모디아노의 부친 연배로 추정기도 한다.

7) Modiano, *L'horizon*, Gallimard, “Folio”, p.9. “(...) certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des visages sans noms, des rencontres fugitives. Tout cela appartenait à

신소 직원이거나 작가거나 간에 자아의 정체성을 되찾으려고 노력하는 인물이다.

스무 살 무렵의 화자 곁에는 언제나 동년배의 애인이 함께 있다. 그녀의 이름이 자클린 이든 마르가레트든, 지젤이든 실비아든 그녀는 못 남성들의 시선을 끄는 미모의 소유자이고, 화자만큼 고독하며, 끝내 밝혀지지 않는 어두운 과거를 지니고 있어서, 누군가에게 쫓기며 불안 속에서 숨어 지내다가 우연하게 화자와 인연을 맺게 되는 여성이다. 애정에 굶주린 화자에게 이 애인은 유일하게 의지할 수 있는 안식처가 되지만 화자는 언제나 그녀가 갑자기 사라져 버릴 것 같은 불안함⁸⁾을 느끼고, 대부분의 경우 그 불안은 실종⁹⁾이나 사고¹⁰⁾, 혹은 종적을 감추는 것¹¹⁾으로 현실화된다.

그리고 이 화자의 젊은 커플 옆에 보통 화자의 부모 세대 연배의 커플¹²⁾이 등장한다. 그들은 화자에게 의지할 수 있는 피난처를 제공해 주기도 하지만 대부분 그 신분이 불안하고 생활 방식이 수상적이다. 그 미지의 커플 중 여성 인물은 화자보다 연상인 약 서른다섯 살 가량의 성숙한 여인으로 화자가 강한 애정을 느끼게 되고, 대체로 미국인 친구와 연관이 있거나 영화계에 몸담고 있거나 가끔 악어가죽의 장지갑을 들고 다니면서 담배 심부름을 시키며 작가로 하여금 보호자의 온정을 느끼게 해준다. 그 여인의 동반자는 과거 스키 선수였거나 혹은 경마 기수의 경력을 가진 경우가 많고, 작품 속에 서스펜스의 분위기를 담당하는 수상적은 주변 친구들과 사귀다. 그 친구 부류들은 대개 거칠고 저급한 교양의 소유자이며 성격이 집요하고, 비밀스런 장소에 모여서 밀수나 암거래를 모의하고, 포장을 씌운 큰 트럭이나 창고, 고급 차량 등을 소유하고 있다.

그래서 모디아노의 소설들은 어느 작품이나 탐정소설적¹³⁾인 분위기가 짙게 깔려있다. 작품 속에는 항상 누군가의 자살이나 의문의 죽음, 아니면 적어도 이해할 수 없는 실종 사건이 포함되어 있다. 그 주변에는 언제나 평온한 일상을 방해하는 수상적은 인물들이 배회

un passé lointain, mais comme ces courtes séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeurent en suspens, dans un présent éternel.”(권수연 역, 『지평』, 문학동네, 2014 참조.)

8) 예를 들면, “자신을 향해 걸어오는 그녀를 바라보며 보스망스는 이제 마르가레트 르 코즈가 군중 속에 섞여 사라질 염려는 없을 거라는 생각을 했다. 그는 순간순간 그런 두려움을 품었었다. 그녀를 처음 만난 날부터 그랬다. (...) la voyant marcher vers lui, Bosmans avait pensé que Margaret Le Coz me risquerait plus de se perdre dans la foule -- une crainte qu'il éprouvait par moments, depuis leur première rencontre.” (Modiano, *L'horizon*, p.19.)

9) 『어두운 상점들의 거리』에서 드니즈Denise 등.

10) 『서커스가 지나간다』에서의 지젤Gisèle 등.

11) 『팔월의 일요일들』의 실비아Sylvia나 『지평』에서의 마르가레트 르 코즈Margaret Le Coz 등.

12) 『신혼여행』에서 잉그리드Ingrid와 리고Rigaud의 커플이나, 『지평』의 앙드레 푸르렐André Poutrel-이본 고세Yvonne Gaucher 커플 등.

13) 그러나 모디아노는 명확한 결말을 필요로 하는 진짜 탐정소설은 자신이 추구하는 글쓰기에 적합하지 않다고 밝힌다.

하고 있고, 화자는 우연히 마주치게 된 그 누군가의 생애를 파헤치기 위해 고독하고 집요한 추적을 이어간다. 그의 오래된 신문의 사건 기사를 오려내고, 전화번호부를 찾아보고, 그의 출생기록을 알아내고 그가 지나다니던 공간을 찾아다니며 일종의 탐문 수사를 이어간다.

그 과정에서 화자는 그가 “그림자들”¹⁴⁾, “뿌리뽑힌 자들” 혹은 “유령들”¹⁵⁾이라 부르는 수많은 군상의 고독한 인간들을 만난다. 그들은 모디아노 소설 속에 즐기치게 등장하는 수많은 실종자, 호적 상실자, 기억 상실자들의 무리이고, 세월의 흐름 속에서 아무의 눈에도 띄지 않은 채 사라져 가는 인물들이다. 그리고 그들의 대표자라 할 만한 정체를 파악하기 힘든 신비한 분위기의 돈 많고 고독한 중년 남자가 작품마다 한두 명씩 화자의 곁을 스친다. 그는 위협적이기도 하고 우호적이기도 하며, 다소 동성애자의 성향이 강하고, 『지평』의 초반에 나오는 메로베Mérovée처럼 평범한 직장인도 있으나, 보통 과거에 귀족 가문 출신임을 암시하거나 가장하는 식으로 행동을 한다. “아스트리드 여왕”이라고 자칭하는 『슬픈 빌라』의 의사 르네 땡트René Meinthe나 이집트의 몰락한 왕족을 자칭하는 『가족 수첩』에서의 르 그로Le Gros, 혹은 『폐허의 꽃들』에 나오는 파체코Pacheco 같은 인물이 그들이다.

*

모디아노의 소설 속에는 사람 이름뿐 아니라 거리의 이름도 지나치다고 느낄 정도로 많이 나온다. 한 사람이 걸어 다니면서 지나는 그 거리 이름을 이렇게 낱낱이 기억하고 이야기할 수 있는 것인가 의심이 될 정도로 모디아노는 온갖 거리의 이름들을 편집증적으로 소중히 다룬다.¹⁶⁾ 모디아노의 주인공들은 사라진 자들의 자취를 찾기 위해 항상 그들이 살았던 공간을 찾아다닌다. 『어두운 상점들의 거리』에서 기 롤랑Guy Roland은 사진 속 인물의 주소들을 찾아다니고, 『잃어버린 거리』의 탐정소설가 장 데커도 자살한 변호사 로크루아

14) Modiano, *L'horizon*, p.12. “Des ombres.”

15) Modiano, *Livret de Famille*, p. 216 “un fantôme, comme aujourd’hui” ; *Pédigree*, p.837 “cette liste de fantômes” ; *L'horizon*, p.1060) “«fantôme du passé»” ; *Quartier perdu*, p.29. “une liste de fantômes”.

16) 예를 들어 『어두운 상점들의 거리』의 다음 구절과 같은 경우를 보자. “La rue Mirabeau n’a pas changé, elle. Les soirs où je restais plus tard à la légation, je continuais mon chemin par l’avenue de Versailles. J’aurais pu prendre le métro mais je préférais marcher à l’air libre. Quai de Passy. Pont de Bir-Hakeim. Ensuite l’avenue de New-York que j’ai longée l’autre soir en compagnie de Waldo Blunt (...) Combien de fois ai-je suivi l’avenue de New-York... Place de l’Alma, première oasis. Puis les arbres et la fraîcheur du Cours-la-Reine. Après la traversée de la place de la Concorde, je toucherai presque le but. Rue Royale. Je tourne, à droite, rue Saint-Honoré. A gauche, rue Cambon.” (Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, op. cit., p.168.)

의 옛 아파트 방에서 자신의 과거를 다시 찾고, 『슬픈 빌라』의 슈마라도 자살한 옛 지인 멩트가 마지막 밤에 거닐었을 공간으로 찾아가면서 12년 전의 기억을 되살린다.

모디아노의 소설은 인물 중심의 소설이라기보다 공간 중심의 소설이라고 할 수 있다. 모디아노의 소설에서는 주인공의 내면에 대한 묘사가 드물고, 대부분 “늘 모든 것을 어느 장소에 위치시켜 생각하는”¹⁷⁾ 그 주인공이 잃어버린 추억을 찾아 움직이고 걸어 다닌 공간의 묘사, 그가 예전에 알던 건물이나 방에 대한 묘사들을 통해 작품의 열개가 짜인다.

그리고 그 공간은 단 한 사람의 전유물이라기보다는 여러 세대의 수많은 사람들이 거쳐 가면서 저마다의 흔적을 남겨 놓은 공간이다. “사람들은 이런 얘기를 한다. 장소들이란, 아주 희미하게나마 거기 머물렀던 이들의 각인을 간직한다고. (...) 그들이 떠난 자리를 다시 찾을 때마다 나는 움푹 파인 상태로 남아 있는 부채와 공백의 각인을 느꼈다.”¹⁸⁾고 모디아노는 쓰고 있다. ‘사라진 수많은 사람들의 흔적을 담고 있는 공간’의 이미지는 『어두운 상점들의 거리』의 감동적인 한 구절에 잘 담겨 있다. 기 롤랑이 자신의 과거를 찾아 헤매다가 드디어 자신의 얼굴을 알아보고 자기의 본래 이름인 페드로 맥케부아Pedro McEvoy로 자기를 불러주는 사람을 만난 후 건물을 나오는 장면이다. 그녀가 사는 아파트의 방 안에서 그는 과거에 느꼈던 불안감을 다시 느끼고 그 공간을 드나들던 자신이 남긴 과거의 파동들이 바로 자기 자신을 이루는 것인지 모른다고 생각한다.

그 건물들 입구에서는 아직도 예전에 그곳을 습관처럼 건너다니다가 사라져버린 자들이 남긴 발소리의 메아리가 들리는 것 같다. 그들이 지나간 뒤에도 무엇인가, 점점 더 약해지는 어떤 파동들이, 주의를 기울이면 포착할 수 있는 파동들이 계속 진동하고 있는 것이다. 어쩌면 나는 한 번도 그 페드로 맥케부아였던 적이 없었는지도 모른다. 나는 아무것도 아니었다. 하지만 그 파동들이 때로는 멀찍이에서 때로는 더 강하게 나를 뚫고 지나갔었고, 허공을 떠돌던 그 모든 흩어진 메아리들이 차츰 결정체를 이루었고, 그게 바로 나였다.¹⁹⁾

17) Modiano, *Villa triste*, op. cit., p.88. “avec mon habitude de localiser n'importe quoi (...)”

18) Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, pp.28-29. “On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreintes des personnes qui les ont habités. (...) J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu.”

19) Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, op. cit, p.124. “Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi.”

『도라 부르더』에서도 비슷한 구절을 찾을 수 있다. 우연히 1941년 12월 31일자 신문에서 오르나노 대로Boulevard Ornano에 사는 한 부모가 도라 부르더라는 여자아이를 찾는 광고로 부터 시작되는 이 소설에서 화자는 자신이 그 거리를 지나던 1965년 겨울과 도라 부르더가 방황하던 1942년 겨울을 중첩시킨다.

1965년에 나는 도라 브루더에 대해 아무것도 알지 못했다. 그러나 지금 어느덧 삼십년이 지나 이런 생각이 든다. 오르나노 교차로 부근 카페들에서 그 오랜 기다림이며 늘상 같았던 여정들 (...) 그리고 내가 간직했던 덧없는 시간의 인상들 (...) 이 모든 것들이 그냥 단순한 우연만은 아니었던 것이다. 미처 의식하지 못한 상태로 나는 도라 브루더와 그녀의 부모의 흔적을 쫓고 있었던 것이다. 그들은 이미 예전부터, 투명한 무늬결처럼 en filigrane 거기 있었다.²⁰⁾

이처럼 공간은 내가 몸담고 있는 시간은 물론, 나를 있게 한 앞 세대가 겪었던 시간까지 함께 품고 있는 흔적이다. 특히 모디아노에게 파리라는 도시는 이미 오래 전에 “도라 브루더와 그녀 부모가 살았고 또 나의 아버지가 지금 내 나이보다 스무 살쯤 젊었을 때 살았던 바로 그 도시”²¹⁾이고 어제의 파리와 오늘의 파리는 그 공간을 기억하는 “증인들”에 의해 연결된다.²²⁾ 노벨상 수상연설에서 모디아노는 스스로를, 발자크와 보들레르가 그랬던 것처럼, “사라짐, 정체성, 흘러가는 시간이라는 주제가 대도시의 지리적 형세 topographie와 긴밀하게 연결”되어 있다고 생각하여 파리와 같은 “오랜 수도들의 굽이진 주름들’을 탐색하고 나선”²³⁾ 세대에 속한다고 밝힌다.

20) Modiano, *Dora Bruder*, op. cit., pp.10-11.

21) *Ibid.*, p.50.

22) 2015년 6월 1일, 파리 시장 안 이달고Anne Hidalgo는 『도라 브루더』의 배경이 되는 파리 18구의 한 거리에 “도라 브루더 산책로Promenade Dora Bruder”라는 이름을 부여하는 명명식을 거행했다.

23) Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, op. cit., p.28. “Les thèmes de la disparition, de l'identité, du temps qui passe sont étroitement liés à la topographie des grandes villes. (...) Balzac et Paris (...) J'appartiens à une génération qui a subi l'influence de ces romanciers et qui a voulu, à son tour, explorer ce que Baudelaire appelait ‘les plis sinueux des grandes capitales’”.

II. 공간의 배치

1. 파리 : 고독와 배회의 공간

- (1) Quai de Conti 부근 - 어린시절의 공간
- (2) Place de l'Etoile 부근 - 아버지의 공간
- (3) Pigalle-Montmartre 거리 - 어머니의 공간
- (4) Auteuil
- (5) Quartier Latin

2. 파리 외곽 지역 : 불안의 공간

3. 남불 지방과 외국 : 해방의 공간

III. 공간의 시학

모디아노의 공간 서술 전략.

결론

[별쇄본]

제 2 부 제 2 분과

< 발표 : 프랑스 예술과 공간의 담론 >

사 회 : 김선형(홍익대학교)

발 표 : 프랑스 문화예술과 역사적 보고 - 페르라쉴즈 묘지
/ 김현아(서울여자대학교)

자비에 돌란 Xavier Dolan의 <로렌스 애니웨이(Laurence Anyways)>,
<탐앤타팜(Tom à la ferme)>에 나타난 탈정체성의 공간화 /

이송이(부산대학교)

도시공간과 거리예술축제 / 박지선(인하대학교)

르 코르뷔지에의 근대적 사고와 건축 그리고 도시 / 이재영(연세대학교)

프랑스 문화예술과 역사적 보고 - 페르라쉴즈 묘지

김 현 아
(서울여자대학교)

I. 서론

유한한 시간을 살다가 생을 마감하는 인간은 자신의 삶을 기리는 유물들과 예술 작품들을 통해 영속성을 추구한다. 돌이켜보면 묘지만큼 인간의 삶의 흔적을 고스란히 담고 있는 곳이 없을 터인데, 사람들은 그 불길하고 음산한 이미지 때문에 접근을 꺼려한다. 하지만 파리의 묘지를 산책하다 보면 이러한 고정관념은 말끔히 사라진다. 돌에 새겨진 당대의 유명한 문인들의 글귀들은 예술과 역사책에 비유되기에, 묘지는 예술가들의 상상력을 고양시키는 사색의 장으로 변모한다.



[그림 1]

총 20개의 파리의 구에는 묘지가 각 하나씩 있는데, 그 중 몽마르트 묘지, 몽파르나스 묘지와 더불어 파리의 3대 묘지의 하나인 페르라쉴즈(Père-Lachaise) 묘지가 이목을 끈다. 묘지의 명칭은 1675년 이래로 루이 14세의 고해신부이자 파리의 대주교였던 프랑수아 드 라쉴즈 신부(François Aix de la Chaiz)의 이름에서 유래했다. 1626년부터 1726년까지 예수

회 교도들은 샤론(Charonne)에 위치한 몽 루이 부지를 소유했는데, 1676년 페르라쉴즈 신부가 이곳에 성(그림 1)¹⁾을 세웠다. 페르라쉴즈 묘지는 건축가 테오도르 브롱냐르(Alexandre Théodore Brongniart)와 고고학자 카트르메르 드 캥시(Quatremère de Quincy)가 묘지 본래의 모습을 지키면서 구상했다. 1804년 5월 21일 나폴레옹의 명으로 파리 동쪽 루이언덕에 동묘(cimetière de l'Est)라는 이름으로 시민들에게 개방된 묘지는 세계 최고의 근대식 묘지이자 공원묘지의 효시²⁾이며 파리 시내에서 가장 큰 시립묘지이다.

묘지를 예술적으로 승화시킨 프랑스의 전통은 전 세계적으로 큰 반향을 일으키고 있다. 페르라쉴즈 묘지는 주변 환경과 조화를 이룬 고품격 추모공원으로 문화적, 예술적 감성이 물씬 풍기는 조형물과 건축으로 각광을 받고 있으며, 국내에서는 친환경 묘지의 탁월한 모델로 주목받고 있다. 페르라쉴즈 묘지에는 저명한 정치가, 예술가, 문학가, 군인들을 비롯하여 파리 도시를 현재 모습으로 기획한 오스만(Haussmann)과 루브르 박물관을 조직하고 프랑스 문화재 보존에 기여를 한 고고학자 도미니크 비방 드농(Dominique Vivant Denon)의 유해도 안치되어있다. 파리의 길이나 지하철에서도 저명한 인물들의 이름을 쉽게 접할 수 있는데, 이는 프랑스 문화재와 도시 계획의 일관성과 통일성에서 비롯된 것이다. 아름다운 페르라쉴즈 묘지는 무덤을 둘러싼 섬세한 조각들과 조경이 뛰어난 정원들로 방문객들에게 깊은 인상을 주는데, 총 97개 구역(division)에 세워진 기념물들의 의미를 파악하는 것은 프랑스 예술과 역사를 새롭게 인식할 수 있는 계기가 될 것이다.

페르라쉴즈 묘지에 관한 주요 문헌들을 살펴보면, 우선 크리스티앙 샤를레³⁾는 묘지를 지난 2세기동안 프랑스 역사를 관통하는 현장으로 조명했고, 묘지의 예술적 면모도 기술했다. 미셸 당젤⁴⁾은 묘지에 안치된 유명 인사들의 업적을 구역별로 소개했고, 묘지에서 행해진 이단적 종교의식, 에로틱한 이야기, 약탈과 온갖 신성 모독적 행위의 본거지가 된 묘지의 뒷이야기도 다뤘다. 또한, 묘지의 역사를 알리고 기념물을 보존하는 데 기여한 뱅상 드 랑글라드(Vincent de Langlade)에 대해서도 소개했는데, 그는 잊혀져가는 유명인들의 묘소들을 발굴하고 묘지의 환상적이고 엉뚱한 면모를 부각시킨 인물이다. 호세 드 발베르데⁵⁾는 페르라쉴즈 묘지를 정치, 사회, 관념, 예술, 종교 등 다원주의의 상징으로 소개했고, 장

1) 절대 권력을 가진 루이 14세의 고해신부가 거주한 건물. Michel Dansel, *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, nouvelle édition, Fayard, 2007, p. 118.

2) 박태호, 『세계묘지 문화기행』, 서해문집, 2005, p. 33.

3) Christian Charlet, *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Découvertes Gallimard, 2003.

4) *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, op. cit.

5) José de Valverde, *Le Cimetière du Père-Lachaise*, Ouest France, 2007.

레 예술의 결작도 역사와 위인들의 삶과 함께 고찰했다. *Geo Guide Paris*⁶⁾에서는 페르라셰즈 묘지가 정비된 배경과 묘소를 방문할 수 있는 코스를 소개했다. 국내에서는 박태호⁷⁾가 페르라셰즈 묘지의 유래와 그 변천사를 탐색했다. 김능중⁸⁾은 외국 장사제도의 성공 사례를 통해 국내 장사제도의 문제점을 지적하고 이에 대한 개선방안을 제시했으며, 송현⁹⁾은 프랑스 묘지법과 더불어 페르라셰즈 묘지를 활성화시킨 정책에 대해 설명했다.

필자는 현장답사와 문헌을 근간으로 페르라셰즈 묘지가 현재의 위상을 갖게 된 배경을 예술적, 역사적 측면에서 고찰할 것이다. 구체적으로 매장에서 화장까지 프랑스 묘지의 변천사와 페르라셰즈 묘지에 있는 예술 작품들을 살펴볼 것이다. 또한, 이곳에서 발생한 중대한 역사적 사건을 통해 묘지가 프랑스인들의 결속력을 강화시키는 대표적 추모지로 부상된 이유를 밝힐 것이다.

II. 프랑스 예술의 진수

페르라셰즈 묘지는 멀리 앵발리드 돔, 노트르담, 시청, 개선문을 굽어보는 망자들의 쉼터로, 울창한 숲 속에 잘 정비되어 있는 오솔길과 다양한 형태의 조형물의 배치로 인해 조각공원 같은 분위기를 자아낸다. 묘지는 단순히 망자의 혼을 기리는 참배의 장소를 뛰어넘어 로마네스크, 아르누보, 아르데코를 거쳐 현대미술에 이르기까지 모든 건축과 조각 양식을 한눈에 조망할 수 있는 예술적 보고(le trésor)이다. 파리에서 루브르와 더불어 가장 명성이 높은 야외 박물관인 페르라셰즈 묘지는 죽음을 상징하는 다양한 조형물의 예술적 가치와 그 미학적 특징으로도 그 진가를 발휘하고 있다.

로마스타일의 네크로폴리스(Nécropole-죽은자의 도시)인 페르라셰즈 묘지는 장례식장, 개인 묘소, 가족묘와 같은 매장시설, 화장시설, 실내 납골시설인 콜롬바리움, 실외납골시설인 콜롬바리움 회랑으로 만들어졌는데, 프랑스 정부는 이곳의 33,000개의 묘들을 유물로 등록하여 관리하고 있다.¹⁰⁾ 묘지의 예술적 진면목을 이해하기 위해 파리 묘지의 변천사에

6) *Géo Guide Paris 2007/2008*, Ouvrages collectifs, Gallimard, 2007.

7) 『세계묘지 문화기행』, *op. cit.*

8) 김능중, 『화장문화에 대한 태도 및 장사제도 개선에 관한 연구 : 서울특별시를 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2002.

9) 송현, 「외국의 묘지 사례」, 『망우리 공원묘지의 역사·문화 체험학습 활용을 위한 개선방안』, 서울시립대학교 교육대학원 역사교육 전공, 2009.

10) 「외국의 묘지 사례」, *ibid.*, p. 69.

대해 알아보겠다. 프랑스에서는 법으로 개인묘지를 쓰는 것을 금하고 있어 사후에는 누구나 공동묘지에 묻혔다. 시신은 도시 밖에 있어야 한다는 로마인들의 관습을 버리고 중세시대의 교회나 성당에 시신을 매장하는 관습이 마을 중심의 묘지 문화로 발전되었다. 17세기까지만 해도 파리의 각 교구에는 묘지가 있어서 동일한 종파가 관리하는 구역에 매장되고 싶어 하는 사람이 많았다¹¹⁾. 이러한 묘지는 최소한의 공간에 최대한의 시신을 두는 것을 원칙으로 삼았다. 그런데 시신을 쌓아두는 것은 질병과 전염병의 온상이 되었고, 계몽주의 시대에 묘지의 불결한 위생 상태는 사회 문제가 되었다. 1765년 행정관들은 파리교구에 있는 묘지의 폐쇄와 이들을 도시 외부로 이전시키라는 지시를 했다. 당시 파리의 생튀스타시(Saint-Eustache) 교회 부근에 위치한 아기들의 묘지(le cimetière des Innocents)는 상상할 수 없을 정도로 비위생적이었고, 이곳의 수백만의 유골들은 1786년에서 1788년까지 채석장에 만든 지하묘지(Catacombes)에 안치되었다.¹²⁾ 가톨릭 신앙의 전통을 가진 프랑스인들은 매장을 선호했지만, 프랑스혁명 이후 파리의 묘지는 지하묘지로 변했다. 유골은 개개인의 유골이 아닌, 두개골이나 대퇴골 같은 각 부위별로 분류되었다.¹³⁾ 프랑스 혁명 직전 여러 개의 교구 묘지가 폐쇄되기 시작했는데, 1792년 파리 우안에는 피갈(Pigalle), 생 마그리트(Saint-Maguerite), 좌안에는 생 카트린(Saint-Catherine), 보지라르(Vaugirard)에 공동묘지가 있었다.

한편, 1804년 새로운 장례제도는 묘혈을 널리 통용되는 매장 양식으로 유지했다. 통상적으로 묘혈들은 분리되었어야 했지만 증가하는 사망자들로 인해 공동 묘혈로 정비되었다. 페르라쉴즈 묘지가 이용되는 초반에도 80% 이상의 매장이 공동 묘혈로 이루어진 것으로 추정된다. 공동 묘혈은 1874년에 사라지고 시설관리 기관은 분묘의 크기를 제한하고 무연고 분묘를 관리하여 묘지를 재활용하는 방안을 통하여 1887년부터는 화장을 허용했다. 프랑스에서는 19세기 묘지 대개혁을 통해 교회, 수녀원 등의 묘지가 철수되고 박물관 묘지가 정착했다.¹⁴⁾ 프랑스의 모든 자치구는 10년, 30년, 50년 단위로 묘지를 한시적으로 임대하고 기간을 연장할 수 있다. 기간이 만료된 후 시신을 화장하고 새로운 납골당에 안치하거나 다른 방법으로 시신을 안치하는 것을 제도화했다.¹⁵⁾

페르라쉴즈 묘지에 새로운 장례법이 적용됨으로써 다양한 조각품들로 의인화된 묘소는

11) 기류 미사오, 『알고보면 매력적인 죽음의 역사』, 『페르 라쉴즈 같은 묘지를 꿈꾸다』, 노블마인, 2007, p. 152.

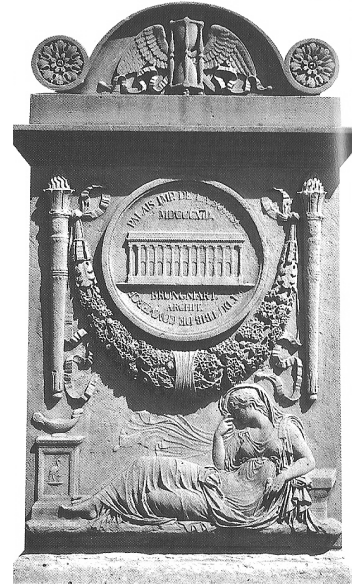
12) *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, op. cit., pp. 16-17.

13) 『알고보면 매력적인 죽음의 역사』, op. cit., p. 174.

14) 배진수, 『화장시설의 형태 및 건물 배치 유형에 관한 연구』, 경북대학교 학위논문, 2012, p. 15.

15) *Ibid.*, p. 16.

예술적인 감성을 자아내기 시작했다. 1804년에는 기념물은 지위고하를 막론하고 얇은 포석이나 단순한 비로 엄격히 제한되었고, 기껏해야 묘지에 돌을 올리거나 가족들이 망자들을 기리기 위해 공동 묘혈에 나무 십자가를 꽂는 게 전부였다. 반면에 영구적인 묘소에는 장례 기념물을 허용하고 묘지에 망자의 이름을 새길 수 있게 허용했다. 1809년 기욤 라그랑주(Guillaume Lagrange)의 기념물은 일련의 거대한 비석을 시작하는 데 그 크기는 길고 다양한 비문을 담은 조각을 새기게 했다. 당시에는 브롱나르의 묘소처럼 포석(그림 2)¹⁶⁾과 비가 유일한 기념물이었다. 1805에서 1810년 사이에 등장한 석관에도 아무런 장식이 없이 소박했는데, 1813년 브롱나르가 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau)의 무덤을 위해서 고대 모델을 사용하면서 그 규모가 웅대해졌다. 대부분의 석관은 로마에 있는 스키피오

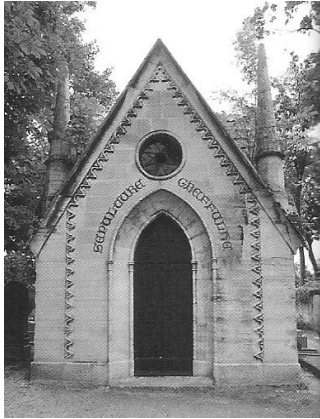


[그림 2]

(Scipion) 무덤을 모방한 것으로, 들라크루와(Delacroix), 빅토르 쿠쟁(Victor Cousin), 바르테레미 생 힐레르(Barthélémy Saint-Hilaire), 1935년 총리 루이 바르투(Louis Barthou)의 석관이 대표적인 사례이다.

1804년에서 1840년 페르라쉴즈의 기념물은 포석, 묘석, 석관, 기둥, 작은 돌기둥들이 주를 이루었다. 1895년 이후 작은 기념물인 둥근 기둥이 새롭게 생기는데, 포석 위에 놓인 기둥은 흔히 장례 단지 위에 올랐다. 가족이 경제적 여유가 생기면 단지는 예술 작품으로 대체되었는데, 석회질 혹은 대리석으로 된 돌이나 청동으로 만든 망자의 흉상이 일반적이었다. 1815년부터 루이 필립 통치 말까지 페르라쉴즈 묘지의 가장 흔한 기념물은 묘석을 세운 포석이었다. 대부분 이러한 양식의 묘소에는 비명만 새겨졌는데, 이 문구들을 통해 당시 풍습과 시대상을 읽을 수 있다. 대리석으로 된 메달로 장식된 묘소나 돌로 된 묘석 위에 직접 조각을 새긴 것도 있었고, 1825년 이후에는 돌에 새겨진 청동 메달도 생겼다. 망자에게 바쳐진 흉상과 메달과 더불어 부조도 아주 흔한 조각품들이었다. 장례에 바쳐진 부조는 망자들의 과거를 미화하는 수단이었는데, 이들은 흔히 메달과 인물들의 조각들이 곁들여졌다.

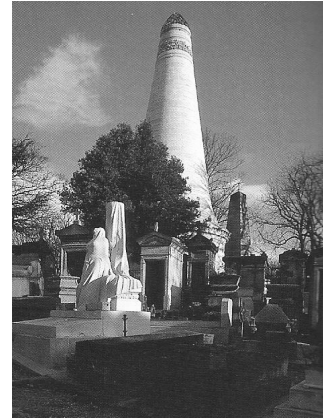
16) 브롱나르의 묘석 위에 비문은 조각에 자리를 내어준다. 묘의 모래시계 아래에, 걸작인 증권거래소가 햇볼로 둘러싸인 채 원형장식 안에 보이고, 그 아래에는 통곡하는 여인상이 새겨져있다. *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts, op. cit., p. 58.*



[그림 3]



[그림 4]



[그림 5]

한편, 페르라쉴즈 묘지에 있는 예배당은 처음에는 개인을 위한 것이었는데 점차 가족을 위한 것이 되었다. 예술적 장식이 거의 없는 초기 예배당은, 이후 돌이나 청동으로 만들어진 통곡하는 여인상과 조화를 이루었다. 그 중에서 브롱냐르가 건축학적 특질을 독창적으로 살린 그뤼필(Greffulhe) 기념물(그림 3)¹⁷⁾을 눈여겨 볼만한데, 낭만주의 시대의 흔적이 풍기는 이 건축물은 1810년에 건축된 장례용 작은 집이자 네오고딕 양식의 가족 예배당이다. 1850년부터 가족 예배당은 네오고딕 양식과 네오클래식 양식을 번갈아가며 뛰어난 건축적, 예술적 면모를 과시하고 있다.

페르라쉴즈 묘지의 기념물들이 장식적이고 웅장하게 변모한 것은 프랑스 정부가 국가적 자산으로 여기는 위인들을 호화찬란하게 이장했기 때문이다. 1818년 파리에서는 러시아 백작부인 데미도프-스트로노고프(Demidoff-Stronogoff)의 사망 후, 샤론(Charonne)언덕의 가파른 경사 위에 석관을 보호하는 성전으로 둘러싸인 여러 층의 웅장한 기념물(그림 4)¹⁸⁾이 건축되었고, 오귀스트 펠릭스 드 보주르(Auguste Félix de Beaujour)의 모험적인 삶의 이미지를 기린 작품(그림 5)¹⁹⁾은 페르라쉴즈에서 가장 기상천외한 기념물이다. 제 3 공화정 시대 대통령 아돌프 티에르(Adolphe Thiers)의 영묘(그림 6)²⁰⁾와 카시미르 페리에(Casimir-Perier) 영묘의 기념물(그림 7)²¹⁾도 장엄함을 과시한다.

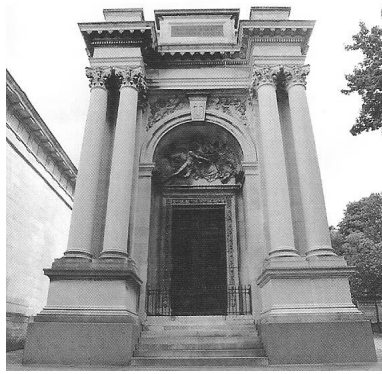
17) *Ibid.*, p. 64.

18) *Ibid.*, p. 67.

19) *Ibid.*, p. 66.

20) *Ibid.*, p. 67.

21) *Ibid.*, p. 70.

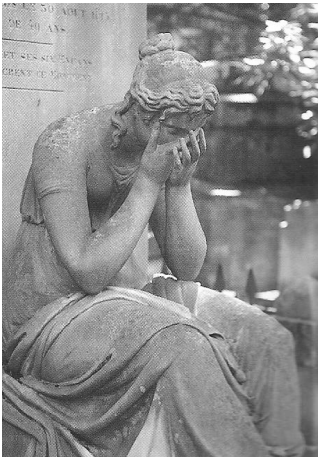


[그림 6]

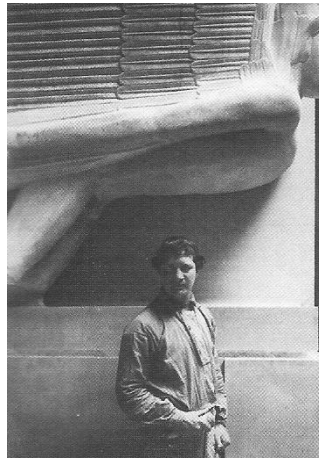


[그림 7]

페르라쉴즈 묘지에는 쇼팽의 무덤, 빅토르 누와르와 같은 19세기 위대한 조각들도 찾아볼 수 있는데, 그 주제는 이별, 고통이 주를 이룬다. 최초로 메달과 훈장으로 된 통곡하는 여인상은 1815년 피에르 가로(Pierre Gareau)를 위해 프랑스와 도미니크 밀롬프(François Dominique Milhomme)가 만든 것(그림 8)²²⁾으로 1826년 피에르 카르트리에(Pierre Cartelier)가 만든 드농의 조각품과 더불어 후대에 커다란 영감을 불러일으킨 대리석 작품이다.



[그림 8]



[그림 9]



[그림 10]

19세기 예술적 영감이 20세기에는 고갈된 것처럼 보이지만, 1912년 제이콥 엡스타인(Jacob Epstein)이 고대 이집트 신화를 현대화시켜 완성한 오스카 와일드 묘소의 조각(*Flying*

²²⁾ Ibid., p. 69.

Demon Angel 그림 9)²³⁾은 예외적이며, 1967년 프란체스코 메시나(Francesco Messina)가 키노 델 두카(Cino del Duca)를 위해 만든 서 있는 피에타(Pieta 그림 10)²⁴⁾와 거던(Gurdjan)이 만든 십자가 내리기(Descente de croix)도 걸작이다. 그 외에도 게르다 타로(Gerda Taro)를 위한 자코메티(Giacometti)의 콜롬브(Colombe, 비둘기)와 카레이(Caillat) 가족묘지(1900년)에 있는 아르 누보(art nouveau)양식의 엑토르 기마르(Hector Guimard)도 이채롭다. 페르라쉴즈 묘지는 실로 다양한 양식의 예술 작품들을 통해 죽음을 위협적이고 두려운 것이 아닌 시적, 정신적, 철학적으로 인식하게 하는 데 기여하고 있다.

III. 프랑스 역사의 현장

페르라쉴즈 묘지를 찾는 것은 아름다운 기념물들을 감상하거나 고요한 명상을 위해서 뿐만 아니라, 역사의 중요한 흔적 앞에서 추도를 하기 위해서이다. 1804년 5월 21일 위인들은 1791년 옛 생 쥘비에브(Saint-Geneviève) 교회가 변형된 판테온에 자리 잡았고, 유명한 군인들은 앵발리드(Invalides)에 안치되었는데, 페르라쉴즈 묘지는 왕정복고 시대에 체제에 반대하는 사람들의 장례식을 대대적으로 치르며 집단적인 항의의 계기를 마련해줌으로써, 정치적 참여, 전쟁의 추도, 대중의 추모로 군중들이 결집하는 일종의 거대한 야외 판테온이 되었다.

페르라쉴즈의 묘지에서 일어난 사건들에 대해 시대 순으로 살펴봄으로써 그 역사적 의미를 되새겨 보겠다. 1814년 3월 30일, 이공과(Polytechnique) 알포르(Alfort) 사관학교들이 러시아의 공격에 대항하기 위해 묘지에 은신하였다. 나폴레옹이 패배하자 러시아는 파리에 침입했는데, 총안을 뚫은 벽에는 이러한 대치상태의 흔적이 아직도 남아있다. 바칼리드 톨리(Barcaly de Tolly)장군이 이끄는 러시아 부대가 묘지를 습격하고 야영지를 세우면서 묘지는 격렬한 전쟁터로 변했다. 1848년 6월 폭동 때 사망한 국민 근위병들은 여기에 묻혔고,²⁵⁾ 파리는 그들이 잠든 납골당 위에 거대한 추도 기념물을 세우기로 결정했는데, 이것이 페르라쉴즈 묘지 최초의 집단 기념물이다. 지금도 이곳에서는 1832년 폭동 때 희생된 사람들을 추도한다.

23) 나는 악마 천사 앞 제이콥 엡스타인. *Ibid.*, p. 76.

24) *Ibid.*, p. 77.

25) *Ibid.*, p. 46.

페르라쉴즈 묘지에서 발생한 가장 중요한 역사적 사건은 파리코뮌과 관련이 있다. 나폴레옹 3세는 프랑스 제2공화국의 대통령에 당선된 후 제 2제정의 황제에 올랐는데, 말년에 비스마르크를 앞세워 통일 독일을 추구하던 프로이센과 알력이 일어나고 급기야 프로이센을 향해 선전포고를 하게 되었다. 이 전투에서 독일 국가들의 지원을 받은 프로이센이 승리를 거두었고, 이로써 독일은 통일되었다. 1870년 7월 19일 선전포고를 한 나폴레옹 3세는 9월 2일 8만 명이 넘는 프랑스 군대와 함께 항복했다. 그러나 이틀 후 파리에서 황제 폐위와 제3공화국 수립을 선포한 민중들은 국민방위군을 결성하고 파리에서 결사항전을 선언했지만, 1871년 1월 28일 압도적인 병력과 화력을 갖춘 프로이센군에게 항복하고야 만다.

프로이센 군대가 파리를 점령한 패전의 혼란 속에서 파리의 사회주의자와 노동자들은 1871년 파리코뮌(Paris Commune)²⁶⁾으로 알려진 폭동을 일으켜 한때 시정부를 장악하고 군대까지 조직했다. 프랑스 혁명으로부터 약 80년 후 파리코뮌이 생겼지만, 일정한 강령이나 행동 방침이 없고 그 구성 분자가 잡다하여 곧 정규군과 임시 정부의 공격을 받고 무너졌다. 1871년 5월 21일에서 58일까지 베르사유(Versailles)의 국민군(les Fédérés)에 대항한 당시 폭동은 묘지에서 끝났고, ‘피의 1주일’이라고 불리는 참혹한 시가전 끝에 파리코뮌은 완전히 진압되었다. 폭도들은 파리를 지배하고 루브르와 팔레 루아얄(Palais-Royal)에 총격을 가했고, 페르라쉴즈 묘지에 침입한 티에르(Thiers) 군대의 해군 저격수들은 벽 앞에서 147명의 파리코뮌 가담자들을 총살했다. 그동안 3만 명에 가까운 파리 시민들이 학살되고, 4만 명이 군사 재판에 회부되었으며, 만여 명이 사형, 무기 징역 및 그 밖의 유죄 선고를 받았다. 그 후 제3공화정이 수립되었으나, 왕당파와 군부 및 가톨릭교회 등 극우파의 공화제 반대로 그 앞날은 평탄하지 않았다. 파리코뮌으로 인해 페르라쉴즈 묘지는 가장 비극적인 전쟁터로 변했고²⁷⁾, 이를 기리기 위해 세워진



[그림 11]

26) 패전국 프랑스는 1871년 2월 프로이센과 평화조약을 체결하기 위해 국민의회를 소집했는데, 국민의회를 구성하고 있던 왕당파 의원들은 프로이센에게 일방적으로 유리한 조약을 체결했고 왕정복고를 피하려는 움직임을 보였다. 그러나 보수파의 움직임이 용납되지 않는 파리에서는 공화파가 다수를 차지했다. 그러자 임시정부의 수반인 아돌프 티에르가 국민방위군의 무장 해제를 명령하고 3월 18일 수비대가 보유하고 있던 대포를 철거하려 했다. 이에 노동자가 중심이 된 민중들은 저항했고, 3월 26일 그들이 중심이 되어 치른 선거에서 혁명파가 승리를 거두고 정부를 구성하였으니 이것이 바로 파리코뮌(Paris Commune)이다. 한편 파리코뮌의 성공에 힘입어 프랑스 곳곳에서 민중들이 베르사유 정부에 저항했으나 모두 실패로 돌아가고 말았다. 파리코뮌은 두 달여 동안 지속되고 종료되었지만 노동자 계급이 정치의 중심으로 등장하였다는 역사적 의미를 갖고 있다. 김홍식, 『파리코뮌』, 『세상의 모든 지식』, 2007, pp. 542-545.

국민군의 벽(le Mur des Fédérés 그림 11)²⁸⁾은 페르라쉴즈 묘지의 기념물 중에 가장 관심이 집중되는 곳이다. 20세기에 들어서 1871년 파리코뮌의 상징인 국민군의 벽은 프랑스 좌파의 정치적 상징으로 그 가치를 더욱 높이고 있으며, 정치적 유사성에 의해 재통합의 가장 강력한 촉매가 되었다.

파리코뮌의 참패의 본거지가 된 페르라쉴즈 묘지는 프랑스에서 가장 중요한 집단적 추도지로 손꼽힌다. 페르라쉴즈 묘지의 장례 예배당은 은신처로 사용되었고 최후의 파리코뮌 가담자들은 남동쪽 부근 벽에 무력으로 지나갔다. 교회와 국가를 분리하는 법은 파리시로 하여금 국민군 벽에 기념물 역할을 하는 메달을 달게 허용했는데, 1907년 국민군의 벽에 추모 훈장을 다는 것은 이곳이 추도 공간으로 공식화된 것을 의미한다. 최후의 파리코뮌 가담자들과 파리코뮌 정치당원들의 매장으로 인해 더 많은 인파들이 이곳을 찾는다. 매년 5월 이곳에는 1871년 5월 21-28일 피의 일주일을 기리기 위해 파리코뮌 당원들, 공산주의자 투사들, 예전에 강제 수용된 자들 혹은 그들의 가족들이 추모를 한다.



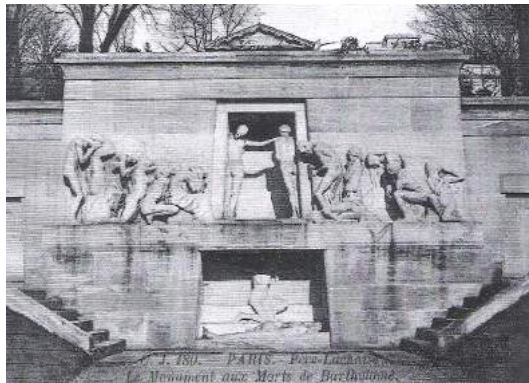
[그림 12]

페르라쉴즈 묘지의 84구역에는 1914-1918년 프랑스에서 사망한 벨기에 군인들에게 헌정된 기념물도 있다. 한편, 1921년에 생긴 공산당은 1930년부터 그곳에서 지도자들과 스페인 전쟁의 국제적 분대들의 일원들과 제 2차 대전 중에 독일 점령군에 대항한 레지스탕스 운동의 순교자들인 영웅들을 결집시키기 시작했다. 자연스레 강제 수용소 클럽의 제안으로 국민군의 벽과 사상적으로 동일한 10개의 기념물들도 페르라쉴즈 묘지 한 복판에 1949년

27) *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, op. cit., pp. 52-53.

28) *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, op. cit., p. 280.

에서부터 1994년까지 세워졌는데, 이는 아우슈비츠(Auschwitz), 다하우(Dachau)를 비롯한 10개의 강제 수용소에서 희생된 자들을 추모하기 위해서였다. 2004년에는 프랑스에서 유일한 강제 수용소 기념물도 이곳에 생겼고, 국민군의 벽 가까이 세워진 총 11개의 강제 수용소 기념물(그림 12)²⁹⁾은 20세기 최고의 비극을 상기시킨다.



[그림 13]

페르라쉴즈 묘지에는 저항과 순교에 바쳐진 헝가리인, 아르메니아 사람들, 쿠르드족, 이란 사람들과 같은 외국 출신의 국가적 영웅들도 잠들어있다. 1899년 이래 이들을 추모하기 위해 조각가 알베르 바르톨로메(Albert Bartholomé)가 망자들을 위한 기념물(le monument aux morts 그림 13)³⁰⁾을 세웠는데, 나체의 이 프레스코화(fresque)는 페르라쉴즈의 모든 집단적인 기념물들을 대표한다.

페르라쉴즈 묘지는 오늘날 세계적 추모 공간인 개선문에 앞서 파리의 가장 중요한 정치적 추모지이다. 이곳에서 다양한 역사적 사건의 현장 체험은 프랑스인들과 외국인에게 역사에 대해 다양한 흥미와 관심을 불러일으키며, 역사에 대한 통찰력, 비판의식, 연대의식도 함양시켜주고 있다.

29) *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, op. cit., p. 53.

30) *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, op. cit., p. 280.

IV. 세계문화유산

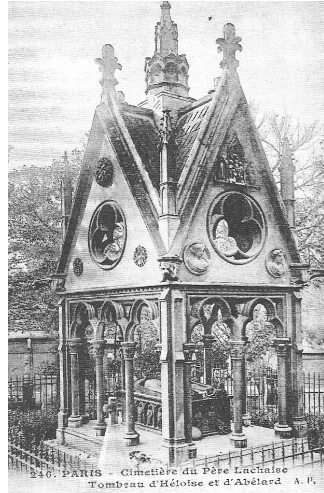
《빅토르 위고는 레미제라블에서 페르라쉴즈에 묻히는 것은 마호가니로 된 가구를 갖는 것과 다름없다. 거기서 우아함이 발견된다고 기록했다.》³¹⁾ 지난 200년에 걸쳐 페르라쉴즈에는 약 백만 명의 땅자들이 수용되었고, 이십만 명 이상이 남아있는 육만 구천 개 영구 묘소에 안치되었다. 연간 삼백만 명 이상의 방문객들이 정치, 사회, 경제, 문화, 과학, 군사 등 다양한 분야의 인사들의 숨결을 느끼기 위해 페르라쉴즈 묘지를 찾는데, 특히 4월에서 9월에 그 절정에 달한다.

페르라쉴즈 묘지가 정비되기 이전 파리 시민들은 교구에 가까운 곳에 묻히고자 하는 바람으로 멀리 떨어져 있는 묘지를 탐탁지 않게 여겼다. 공포정치시대에 마들렌(Madeleine) 묘지에는 필립 에갈리테, 루이 16세, 마리 앙투와네트의 시신을 받아들였다. 몽소(Monceau) 묘지에는 당통(Danton), 카미유 데몰랭(Camille Desmoulins), 로베스피에르(Robespierre)가 묻혔다. 몽마르트 아래에 있는 르 샹 뒤 르포(Le Champs du Repos)는 1825년 몽마르트 묘지가 되었다. 몽마르트 묘지에서 얻은 경험이 페르라쉴즈 묘지 정비에 고스란히 활용되었고, 페르라쉴즈는 차후에 생기는 묘지에 지대한 영향을 끼쳤다.

페르라쉴즈 묘지에 지난 200년 동안 각계각층의 저명인사들이 안치되고 세계적 문화유산으로 자리매김한 것은 엄청난 노력의 결실이다. 처음 페르라쉴즈 묘지는 인기가 없어서 1804년 파리의 센 도지사인 니콜라 프로쇼(Nicholas Frochot)는 묘지를 활성화시키기 위해 고분 분투했다. 1806년 나폴레옹은 앙리 3세의 부인인 루이즈 드 로랭(Louise de Lorrain) 여왕을 이곳에 매장시켰지만 묘지의 미래는 묘연했다. 1817년에는 우화작가 라퐁텐와 극작가 몰리에르를 필두로 중세시대의 연인이었던 아벨라르와 엘로이즈(그림14)³²⁾의 유해 이장식이 대대적으로 거행되었는데, 이후 파리 사람들은 페르라쉴즈에 묻히길 원했다. 루이 18세가 페르라쉴즈 묘지에 모든 이들이 사회 계층, 나이, 지위, 국적에 관계없이 안치되는 것을 허용한 정책 역시 묘지가 파리의 집단적이고 프랑스 국가의 자산일 뿐만 아니라 세계적 문화유산이 되는 데 기여했다.

31) 《Être enterré au Père-Lachaise, écrit Victor Hugo dans *Les Misérables*, c'est comme avoir des meubles en acajou. L'élégance se reconnaît là》. *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, op. cit., p. 55.

32) 묘지에서 가장 유명하고 가장 오래된 연인들이 엘로이즈와 아벨라르의 유해가 이 예배당에 잠들어 있다. *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, op. cit., p. 280.



[그림 14]



[그림 15]

페르라쉴즈 묘지는 처음에는 산책이 불가능한 장소였는데, 파리 시민들에게 최초로 묘지를 개방한 것은 1804년 법규의 중요한 혁신중 하나이다. 1860년 파리 시민 공원이 만들어질 때까지 페르라쉴즈 묘지는 산책이 가능한 유일한 공간이었고, 다섯 개의 입구는 방문객들의 접근성을 용이하게 했다. 묘지를 산책하다 보면 당대의 유명한 문인들의 글귀들이 눈에 띈다. 발작은 『인간 희극』에서 페르라쉴즈 묘지에 관해 수차례 글을 썼고, 플로베르의 『감정 교육』에서도 이곳을 배경으로 한 글을 볼 수 있고, 보들레르, 랭보, 아폴리네르들의 시들도 묘지석에 새겨져 있다. 그 후광으로 발작, 네르발, 노디에, 들라비뉴(Delavigne)와 같은 문인들을 비롯하여 로시니, 오스만, 뤼세, 아라고, 역사가 미슐레(Michelet)들과 같은 묘소를 찾는 애호가들이 있다. 외교관이자 예술에 관해 식견이 넓은 미슐레는 루브르 박물관을 조직한 최초의 인물로, 프랑스 문화재 보존에 기여한 그의 업적은 루브르에서 그 빛을 발한다.

그런데 사람들은 시대를 풍미한 위대한 정치가나 사상가들의 묘소보다는 삶의 애환을 그린 비운의 예술가들의 무덤에서 참배를 한다. 고통스러운 삶을 살다간 인간의 넋을 위로하는 애도는 산자와 죽은 자가 자연스럽게 소통하는 장면이다. 들릴(Delille) 숲에는 인기가 많은 문인들, 음악가들, 화가들, 조각가들, 조각사 혹은 건축가들이 잠들어 있는데, 이태리 사람들은 벨리니(Bellini)와 케루비니(Cherubini)를 연관 짓는다. 쇼팽(그림 15)³³⁾, 알랑 카르텍

33) 조지 상트의 사위인 클레징거가 1850년에 완성한 대리석 조각상이다. *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts, op. cit., p. 73.*

(Allan Kardec), 이브 몽탕, 시몬느 시노레(Simone Signoret), 질베르 베코(Gilbert Bécaud), 프랑시스 르마르크(Francis Lemarque)의 묘소와 더불어 28세의 꽃다운 나이에 사망한 젊은 가수인 짐 모르슨의 묘소와 프랑스인들의 심금을 울린 여가수 에디트 피아프의 묘소에도 많은 이들이 참배를 한다. 서인도제도(Antilles)의 우상인 여 가수 에디트 레펠(Edith Lefel)의 묘소도 이곳에 있는데, 그녀의 장례식에는 2003년 칠천 명의 인파가 모였다. 젊은 나이로 비극적으로 살해된 빅토르 누와르(Victor Noir)의 묘소에도 방문객이 많은데, 쥘 에메 달루(Jules Aimé Dalou)가 그를 위해 만든 청동 횡와상은 실물과 너무도 닮아 보는 이를 감탄하게 한다. 여인들은 다산을 기원하기 위해 횡와상의 특정 부위를 마찰하고, 눈이 아픈 사람들도 치유를 위해 이곳을 찾기도 한다. 오스카 와일드의 묘소에는 립스틱 자국도 볼 수 있다.

페르라셰즈 묘지에 종교에 관계없이 모든 이들을 수용한다는 사실 역시 오늘날 묘지가 세계문화유산으로 자리매김한 주요한 원인으로 들 수 있다. 당시 가톨릭과 유대인들의 사망자들이 섞이는 것은 종교적 장애로 여겨졌는데, 1804년 법규에서 이를 해결하기 위한 방안이 모색되기 시작했고, 실제 1809년부터 페르라셰즈 묘지에 이를 적용했다. 묘지 입구 문 부근에는 이스라엘 사람들에게만 접근이 허용된 유대인 울타리가 있었고, 신교도들은 묘지 위쪽 작은 숲에 모이게 되었다. 한편, 크림전쟁 기간과 그 이후 1856년 오토만 제국은 프랑스 동맹국이었는데, 터키 정부의 요구로 묘지에 회교도 울타리를 만들었고, 이후 작은 회교 사원, 유대인 숭배 건물, 고드(Godde) 가톨릭 예배당이 세워졌다. 신앙에 관계없이 선택한 묘지를 분배받아 사용하기에, 가톨릭, 신교도, 이슬라엘 사람들, 정통 가톨릭교도, 아르메니아 기독교인, 다른 다양한 신도들, 1867년부터는 동양 철학자들의 묘소도 이곳으로 유입되었고, 불교, 도교, 배화교도, 프리메이슨단의 묘도 있다.

페르라셰즈 묘지에서 행해지는 추모행사를 통해 각 종교별로 장례의식에 대해서도 이해할 수 있다. 기독교인들에게 매장 의식은 아주 간소한데, 개인 참배객들은 인부들이 열어놓은 묘지 안에 놓인 관에 성호를 긋거나 꽃이나 한 줌의 흙을 던지며 추모를 한다. 유대교에서는 제사장 혹은 의원장이 무덤 앞에서 기도를 한다. 회교도들도 개인적 혹은 정치적인 추모가 동반된 특수한 종교 제사를 치르는데, 담화와 노래로 중단되는 수 시간의 긴 의식은 하루 동안 거의 수천 명을 결집시키기도 한다. 불교 의식은 많은 참배객들을 모이게 한하는데 사프란 색 원피스를 입은 여러 명의 승려들은 향 막대들, 쌀, 과일과 같은 다양한 봉헌을 받으며 무덤 주위에서 제식을 행한다. 신앙이 없는 사람들이나 정치적 혹은 노동조합의 인사들도 무덤 위나 묘지 입구에서 연설 형식의 추모를 받기도 한다. 어떤 의식을 치르거나 혹은 의식이 없더라도 매장 작업은 묘지를 단음으로써 마무리된다. 통상적으로 장

레 기념물들은 처음 매장을 한 후에 세워지는데, 여러 장소의 묘소를 완전히 덮기 위해 미리 건축한 장례 기념물에 한하여 예외를 두기도 한다. 무덤에 방문 할 때 꽃과 화관을 쌓아두는 관습은 제 2제국이 끝날 무렵 생겼다. 19세기에는 강력한 판촉 활동으로 묘지 입구에 집중된 생화, 조화, 장례 화관의 중요한 산업이 발달하는 데 만성절에 그 절정에 달했다. 연중 추모 기간인 11월 1일과 2일에는 페르라셰즈 묘지에는 수만 개의 꽃과 식물들을 든 십만 명에 달하는 사람들이 방문한다.

시대를 올린 저명인사들의 삶의 행적과 프랑스 역사를 되새기게 하는 페르라셰즈 묘지의 영속성은 문화적 가치와 그 보존을 중요시 하고 종교와 인종을 초월한 프랑스 정부의 정책에서 비롯되었고, 이로 인해 묘지는 위대한 세계문화유산으로 부상했다.

V. 결론

페르라셰즈 묘지는 프랑스인들이 자부하는 문화·예술의 유산일 뿐만 아니라 역사적으로도 유서가 깊은 중요한 장소이다. 1804년 개장을 한 페르라셰즈 묘지는 최초의 정원식 묘지이자 파리의 3대 묘지로, 매장에서 화장까지 프랑스 묘지의 역사적 변천에 대한 인과관계와 상관관계를 이해하게 하는 중대한 문화재이다.

페르라셰즈 묘지는 파리에서 가장 명성이 높은 야외 박물관으로 정평이 나있는데, 처음에는 간소하던 기념물들이 1817년 몰리에르(Molière)와 라퐁텐(La Fontaine)의 기념물과 엘로이즈(Héloïse)와 아벨라르(Abelard)의 기념물이 세워진 후부터 웅장해지기 시작했다. 묘지는 19세기 위대한 조각 작품들이 전시된 공원으로 구성되어 기존의 묘지와는 확연히 구별되었다. 이곳에 있는 무덤 양식과 다양한 기념물들은 묘지가 시민들의 휴식과 명상의 공간이자 관광명소로 자리 잡는 데 기여했을 뿐만 아니라, 방문객들의 심미안을 키워주는 데도 큰 역할을 하고 있다.

한편, 프랑스인들은 유구한 시간의 흐름 속에서 과거의 흔적이 담긴 기념물을 기리는 전통에 자부심을 갖는다. 파리의 개선문과 더불어 대표적인 집단 추도지인 페르라셰즈 묘지는 국민군의 벽, 망자들을 위한 기념물, 강제 수용소 기념물과 같은 역사적 흔적을 고스란히 간직하고 있다. 이러한 유산은 프랑스인들에게 역사를 생생하게 체험하고 공동체 의식과 애국심을 고취시키며, 역사에 대한 비판적 안목을 갖게 하여 과거, 현재, 미래를 성찰할 수 있는 올바른 가치관을 정립하게 할 것이다. 또한, 페르라셰즈 묘지에 묻힌 정치, 사회, 경제, 문화, 과학, 군사 등 각계각층의 위인들의 행적을 돌아보는 것은 자기 성찰을 통해

타인에 대한 이해를 높이는 인성교육의 기반이 될 것이며, 이는 철학적 사유뿐만 아니라 문학적 상상력도 고양시켜줄 것이다. 특히 유명 인사들이 페르라췌즈와 같은 공동묘지에 안치된다는 사실은 국립묘지나 개인묘소 혹은 가족묘를 선호하는 한국인들에게 공동묘지에 대한 긍정적 인식을 심어주고 국토를 보다 효율적으로 활용하는 데도 지침이 될 것이다.

우리는 페르라췌즈 묘지의 명성과 영속성은 프랑스 정부의 부단한 노력의 결과이고, 인종과 종교에 관계없이 모든 이들이 잠들 권리를 갖는 보편주의는 묘지가 세계적 명소로 부상한 요인임을 상기할 필요가 있다. 이러한 사실은 다양한 종교가 공존하고 점점 다문화 사회로 변해가는 한국 사회가 다양성을 수용하여 통합하고 열린사회로 나아가는 데 모범적 사례가 될 것이다. 더욱이 페르라췌즈 묘지는 지역 문화 유적이 예술의 장임을 보여주는 탁월한 본보기로, 이곳에 세워진 역사적 기념물들을 통해 묘지는 미래 세대와 소통하며 왕성한 생명력을 이어갈 것이다. 페르라췌즈 묘지에 대한 고찰이 문화재 보존과 예술의 중요성을 일깨워 국내 문화재가 미래 지향적 세계문화유산으로 부상하는 데 일조하길 기대한다.

[참고문헌]

CHARLET Christian, *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Découvertes Gallimard, 2003.

DANSEL Michel, *Au Père-Lachaise, Son histoire, ses secrets, ses promenades*, nouvelle édition, Fayard, 2007.

VALVERDE José de, *Le Cimetière du Père-Lachaise*, Ouest France, 2007.

Géo Guide Paris 2007/2008, Ouvrages collectifs, Gallimard, 2007.

기류 미사오, 『페르 라췌즈 같은 묘지를 꿈꾸다』, 『알고보면 매력적인 죽음의 역사』, 김성기 옮김, 노블마인, 2007.

김능중, 『화장문화에 대한 태도 및 장사제도 개선에 관한 연구 : 서울특별시를 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2002.

김홍식, 『파리코핀』, 『세상의 모든 지식』, 서해문집, 2007.

박태호, 『세계묘지 문화기행』, 서해문집, 2005.

배진수, 『화장시설의 형태 및 건물 배치 유형에 관한 연구』, 경북대학교 학위논문, 2012.
송현, 『외국의 묘지 사례』, 『망우리 공원묘지의 역사·문화 체험학습 활용을 위한 개선방안』, 서울시립대학교 교육대학원 역사교육 전공, 2009.

인터넷 검색 사이트

페르라셰즈 홈페이지 (<http://www.pere-lachaise.com>)

자비에 돌란 Xavier Dolan의 <로렌스 애니웨이(Laurence Anyways)>, <탐앤타팜(Tom à la ferme)>에 나타난 탈정체성의 공간화

이 승 이
(부산대학교)

Ce que le cinéma ne sait pas c'est que ce qui se passe
au-dehors du cinéma rejoint ce qui se passe au-dedans du cinéma.

Marguerite Duras

Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une
seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée.

Amine Maalouf

1. 서론

21세기에 접어들어 퀘벡영화는 새로운 주목을 받고 있다. 흔히 독특한 다큐멘터리 양식의 영화인 “다이렉트 시네마(direct cinema)로 특징지어”¹⁾지던 퀘벡영화는 21세기에 또 다른 도약을 시작하고 있는 것처럼 보이고 있기 때문이다.

이런 변화는 먼저 세계 영화계에서 그 이름이 낯설지 않은 퀘벡 출신 영화 작가들의 활동을 통해 드러나고 있다. 이들은 캐나다 및 여러 국제 영화제에서 수상을 하여 국제적으로 이름을 알린 이후, 미국에서 성공적인 작품을 발표하고 있다. 이 작가들이 할리우드 스타들을 기용하여 영어로 만든 작품들을 퀘벡영화의 범주에 과연 포함시킬 수 있는냐는 문제가 제기될 수는 있겠지만, 일단 이들이 국제적인 대중적 인지도에 의해 “퀘벡의 영화 작

1) Janis L. Pallister, *The Cinema of Québec: Masters in Their Own House*, Associated University Presses, 1995, p.447.

가”의 위치와 미학적 특수성을 세계영화계에 각인하는 역할을 하고 있다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 장 마르크 발레(Jean-Marc Vallée)는 바로 그 일례가 될 수 있는 감독이다. 그는 2005년 <C.R.A.Z.Y.>로 퀘벡을 비롯한 전 세계적 성공을 거둔 후, 미국에서 <달라스 바이어스 클럽(Dallas Buyers Club)>(2013), <와일드(Wild)>(2014)로 평단과 관객의 주목을 받고 있다.²⁾ 장 마르크 발레가 개성있는 멜로드라마적 기법을 이용한 극영화를 할리우드에서 성공적으로 선보이고 있다면, 드니 빌뇌브(Denis Villeneuve)는 전형적인 할리우드 양식을 벗어난 뛰어난 스릴러와 독특한 SF 장르 영화를 통해 세계 평단과 관객을 사로잡고 있다. 빌뇌브는 <그을린 사랑(Incendies)>(2010)으로 세계적인 주목을 받은 후, 미국에서 <프리즌너스(Prisoners)>(2013), <시카리오, 암살자의 도시(Sicario)>(2015), <컨택트(Arrival)>(2016)를 발표하고 있다.³⁾ 더불어 그의 작품들은 지속적으로 국제영화제에서 소개되고 수상을 받고 있을 정도로 영화적 가치를 인정받고 있다. 빌뇌브의 영화는 대중적인 성공도 함께 가져왔는데, 이러한 성공이 그에게 할리우드 블록버스터의 연출의 기회를 제공한 것으로 보인다. 빌뇌브가 감독한 <블레이드 러너 (Blade Runner)>(1982)의 속편이라 할 수 있는 <블레이드 러너 2049 (Blade Runner 2049)>는 2017년 가을에 전 세계 개봉을 앞두고 있기 때문이다.

할리우드를 통한 세계적인 대중적 인지도에 의해 퀘벡영화의 변화를 알리는 감독들과 함께 세계 영화제를 통해 실험적인 영화를 선보이면서 퀘벡영화의 변화를 보여주는 작가들도 있다. 미니멀리스트적인 기법으로 시적인 극영화와 다큐멘터리 영화를 만드는 드니 코테(Denis Côté)는 그 일례가 될 수 있을 것이다.⁴⁾ 영화의 오락적 기능이나 내러티브에 집착하지 않는다는 코테의 관점은 그의 특수한 영화 미학을 엿보게 해준다.⁵⁾ 코테의 작품들은 국제영화제에서 지속적으로 수상작으로 선정되었으며, 2013년에는 극영화 <빅 + 플로가 꿈을 보았다(Vic + Flo ont vu un ours)>가 베를린 영화제에서 은곰상을 받았다.

오늘날, 퀘벡영화의 이와 같은 경향 안에서 자비에 돌란이 차지하는 위치는 매우 독특하게 보인다. 2009년 감독 데뷔작인 극영화 <아이 킬드 마이 마더(J'ai tué ma mère)>부터 2016년에 발표한 <단지 세상의 끝 (Juste la fin du monde)>에 이르기까지 그의 영화는 세계 유수 영화제의 수상 대상이 되었으며 동시에 대중의 지지도를 받고 있다. 특이한 점은 그의 영화가 세계적인 대중의 인기를 끌고 있음에도 불구하고 발레나 빌뇌브의 영화 대부분이 보여주는 고전적이며 안정적인 이야기 구조를 택하거나 대중적인 주제를 주로 다루

2) <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-marc-vallee/>

3) <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-villeneuve>

4) <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-cote/>

5) <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-cote/>

고 있지는 않다는 점이다. 다른 한편, 돌란의 영화는 꽤 도발적이며 실험적인 기법에도 불구하고 코테의 영화보다 더 대중적인 인기를 세계적으로 누리고 있다. 여기에 더해 돌란은 퀘벡영화의 전통은 물론 서양영화의 전통에서 자유로우며, 퀘벡 문화가 고수하는 가치관에서도 매우 유연한 작가이다.⁶⁾

한편, 돌란의 영화세계가 보여주는 독창성에도 불구하고, 그의 영화를 퀘벡의 비평가들이 주목하는 “2005년에서부터 2011년 사이에 일어난 퀘벡영화의 변화”⁷⁾와 완전히 별개로 고찰하기는 힘들다. 이 시기에 개봉된 퀘벡영화들이 공통적으로 보여주는 특징은 더 이상 퀘벡영화가 고수하던 민족주의적이며 분리주의적인 색채가 거의 없어졌다는 점이다. 그리고 돌란의 영화들도 정확하게 같은 부분을 공유하고 있다. 따라서 이 젊은 세대의 영화작가들이 일으킨 변화를 퀘벡의 정치적 변화와 연결시켜 “분리 국민투표 이후의 물결(vague post-referendum)”⁸⁾이라 칭하기도 한다. 퀘벡의 고전적인 가치를 수호하는 국수주의적 태도는 퀘벡의 20대 젊은이들에게 낯선 모습으로 바뀌고 있는 것이 현실이다. 따라서 퀘벡의 전통적 관습에서 자유로운 돌란의 영화와 도발적인 그의 행각은 돌란을 퀘벡 영화계의 새로운 물결을 넘어서서 퀘벡 사회의 변화 자체를 상징하는 인물로 만들고 있다. 2012년에 언론에 의해 “퀘벡의 20살에서 25살까지의 청년들이 “돌란 세대(Génération Dolan)”로 규정”⁹⁾되기도 한 것은 바로 이를 입증하고 있다.

이러한 관점에서 볼 때, 돌란의 영화가 보여주는 독특한 미학은 단순히 퀘벡 영화계의

6) 돌란은 고다르(Jean-Luc Godard)의 영화에는 조금도 영향을 받은 적이 없으며 가장 영향을 받은 영화는 <타이타닉(Titanic)>이라고 밝히고 있다. 그는 고다르 영화보다 <반지의 제왕(The Lord Of The Rings)>에 더 감명을 받았다고 말하는데 거리낄 것이 없다고 덧붙이고 있다.

“Xavier Dolan : “Je fais des films pour me venger”

<http://www.lesinrocks.com/2014/10/01/cinema/xavier-dolan-fais-films-venger-11520012/>

돌란의 영화 <마미(Mommy)>의 대사에서 영어단어가 없는 문장을 찾기는 매우 힘들다. 따라서 영화가 개봉되자 퀘벡의 일부 예술가, 학자, 비평가들은 돌란이 퀘벡어라고 할 수 있는 주알(joual)을 사실성없이 폄하하여 사용했다고 비난하기도 했다.

Marc-Olivier Bherer, “Au Québec, Xavier Dolan ravive le débat linguistique”

http://www.lemonde.fr/idees/article/2014/11/10/au-quebec-xavier-dolan-ravive-le-debat-linguistique_4521501_3232.html#q7PR4P4pXLpnrQA8.99

7) Jean-Pierre Sirois-Trahan, “Du renouveau en terrains connus” in *Nouvelles vues : revue sur les pratiques et les theories du cinema au Quebec*, n°12 (printemps-ete), 2011.

<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan/introduction/du-renouveau-par-jean-pierre-sirois-trahan/>

8) Ibid.

9) Valérie Mandia, “Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan” in *Francophonies d’Amérique* 37, Les Presses de l’Université d’Ottawa et Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 2014, p.115.

변화 뿐만 아니라 20세기 후반부터 시작된 퀘백의 정체성에 대한 새로운 정의를 반영한다고 볼 수 있다. 실제 돌란의 영화에서 청년인 주인공들이 겪는 갈등은 정체성과 밀접한 관계가 있다. <아이 킬드 마이 마더>의 어머니에게서 벗어나고자 하는 소년, <탐앤타팜>(2013)의 자신의 성적정체성을 숨겨야 하는 동성애자 청년, <로렌스 애니웨이>의 트랜스 젠더로 커밍아웃하려는 주인공 등은 적절한 예가 될 것이다. 따라서 돌란의 영화에서 두드러지는 정체성 문제는 단순히 개인의 문제가 아니라 퀘백 사회의 정체성의 변화를 반영하고 있다고 간주해도 지나치지 않을 것이다.

한편, 돌란의 영화는 나르시스 적이라는 비판을 자주 받을 정도로 작가의 자아가 작품에 두드러지게 드러나는 작품들로 알려져 있다. <아이 킬드 마이 마더>, <하트비트(Les Amours imaginaires)>(2012), <탐앤타팜>에서 돌란은 주연까지 겸하고 있으며, 주인공이 실제 돌란처럼 동성연애자로 설정된 상황은 이를 확인시켜준다. 여기에 더해 <아이 킬드 마이 마더>는 바로 돌란이 청소년기에 자신의 어머니와 겪은 갈등을 그대로 극화한 작품이다. 그러나 돌란의 작품에서 흥미로운 점은 매우 극적이며 특별하게 묘사된 사적인 순간과 내밀한 모습이 늘 보편성과 연결된다는 점이다. 따라서 <아이 킬드 마이 마더>의 사춘기 소년 위베르(Hubert)와 충동적이며 공격적인 어머니 사이의 갈등은 모성의 굴레가 우리에게 상징하는 안식과 구속이라는 이중적인 모습으로 관객에게 이해되는 것이다. 돌란 스스로도 강력하게 주장했듯이¹⁰⁾, <로렌스 애니웨이>가 전 세계의 관객을 사로잡은 이유 역시 트랜스 젠더 주인공이 겪는 특수한 고통보다 이루어질 수 없는 사랑과 모든 공동체에 존재하고 있는, 소외된 사람들의 고통에 대한 공감 때문일 것이다.

이처럼 돌란의 영화는 특수성과 보편성, 가장 사적인 부분과 공적인 부분, 퀘백과 다른 지역들 간의 경계를 허물면서 고유의 미학을 완성하고 있다. 그리고 이와 같은 경계의 사라짐은 영화 속에서 재현되는 공간에서 더욱 두드러지게 나타나고 있다. 돌란의 영화에서 주인공들이 정체성의 혼란을 겪는 순간은 늘 공간과 밀접하게 연결되어 있다. 공간은 영화 속에서 주인공들의 정체성 문제로 인한 불안과 고통, 환희와 쾌락을 충실하게 반영하는 요소로 자리잡고 있는 것이다.

본고에서는 돌란의 작품들 중, <로렌스 애니웨이>, <탐앤타팜>을 통해 정체성 문제와 공간 간의 상관관계를 검토해 보고자 한다. <로렌스 애니웨이>는 실제 지역인 몬트리올

10) 돌란은 카이에 드 시네마(Le Cahiers du Cinéma)와의 인터뷰에서 <로렌스 애니웨이>의 주요 주제는 로랑스의 젠더 문제보다 두 주인공 사이의 사랑이라고 강조했다. 그는 커플이 직면할 수 있는 극도의 차이를 영화를 통해 재현한 것이라고 설명하고 있다.

Stéphane Delorme, "Titanic entretien avec Xavier Dolan" in *Les Cahiers du Cinéma* n°680, Juillet-Août 2012, p.14

(Montréal)과 트루아 리비에르(Trois-Rivières), 가상의 지역인(일 오 누아르 Île au Noir)에서 이야기가 전개되며 돌란의 영화 들 중 영화의 배경이 되는 지역 명들이 지나칠 정도로 분명히 명시되는 유일한 영화이다. 반면 <탐앤타팜>은 몬트리올과 인근 시골에서 일어나는 이야기를 다루고 있는데 여기서는 시골과 도시라는 좀 더 추상적인 대립관계에서 공간이 설정되고 있다. 따라서 다소 대립적인 방식으로 공간이 재현되고 있는 두 영화를- <탐앤타팜>은 단순히 공간 문제를 떠나서 기존의 돌란의 작품들과 가장 차이가 나는 작품으로 알려져 있다- 통해 공간에 의해 퀘벡의 새로운 정체성을 재현하는 돌란의 미학에 접근하고자 한다.

2. 공간의 탈지역성

1) 반영의 도시

퀘벡영화의 역사를 살펴보면 퀘벡의 가장 중심 도시라 할 수 있는 몬트리올이 당연히 큰 자리를 차지하고 있음을 알 수 있다. 몬트리올을 배경으로 20세기 초에 만들어진 영화들은 식민지로서의 퀘벡의 독특한 자연환경과 자원의 풍부함을 점령자의 눈으로 소개하는 영화들이었다.¹¹⁾ 이후 몬트리올은 일부 다이렉트 시네마에서 이국적인 식민지의 이미지를 벗어나서 폐쇄적이고 닫힌 공간으로 묘사되기도 한다.¹²⁾ 1990년대 이후 미국과 캐나다와의 자유무역협정은 몬트리올을 특별한 영화도시로 거듭나게 한다. 몬트리올은 “북 할리우드(Hollywood North)”¹³⁾라고 불릴 정도로 할리우드 영화 제작사들이 선호하는 도시로 바뀌게 된 것이다. 촬영은 물론 편집까지 미국보다 상대적으로 싼 가격으로 가능한 몬트리올은 미국의 영화 제작자들의 사랑을 받는 도시가 된 것이다. 따라서 몬트리올과 교외지역은 할리우드 영화에서 미국의 북부 도시들을 대신하는 공간으로 재현되게 된다. 몬트리올은 미국의 가짜 도시의 역할을 하게 된 것이다.

한편 독자적인 색깔을 지닌 퀘벡 출신의 영화작가들에 의해 몬트리올은 퀘벡 영화 속에서 새로운 정체성을 표현하기도 한다. 드니 아르캉 (Denys Arcand)의 <몬트리올의 예수(Jésus de Montréal)>(1989)는 바로 그 예가 될 것이다. 몬트리올은 이전 퀘벡 영화에서 자주 재

11) Germain Lacasse, “Montréal, de l’espace colonial à l’espace postcolonial” in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : Du cinéma et des restes urbains*, Editions L’Harmattan, coll. 《Champs visuels》, 2003, pp.89~90.

12) Ibid, p.93.

13) Ibid, p.94.

현되던 모습이라 할 수 있는 식민지나 노동자들의 투쟁과 고통의 공간에서 마침내 벗어나게 된 것이다. 아르캉의 영화 속에서 몬트리올은 예수의 행적을 따라가는 연극 속의 장소로 변모하면서 인류의 보편적인 고통과 고민을 반영하는 공간이 되기 때문이다.

<로렌스 애니웨이>, <탐앤타팜>에서 몬트리올은 각각 비중이 차이는 있지만 중요한 역할을 하고 있다. <로렌스 애니웨이>에서 몬트리올은 주인공의 이야기가 전개되는 중요한 공간 중 하나이다. <탐앤타팜>에서 몬트리올은 영화의 끝 부분에서 잠시 배경으로 등장하지만 주요 배경인 시골과의 대립적인 공간으로 설정되어 주인공의 관념 및 대화에서 중요한 부분을 차지하고 있다. 이와 같은 차이에도 불구하고 두 영화에서 몬트리올이 재현되는 방식에는 공통점이 있다. 두 영화에서 모두 몬트리올은 고유한 역사적 특징이나 흔적을 보여주는 공간이 아니다. <로렌스 애니웨이>의 몬트리올은 매우 사적인 장소나 익명성이 높은 장소를 통해서만 나타나고 있기 때문이다. 이 영화에서 몬트리올은 1989년과 1999년에 일어난 로랑스의 이야기의 배경이 된다. 로랑스가 학교 문학 교사로 일하며 프레드(Fred)와 함께 살고 있는 1989년의 몬트리올은 로랑스의 아파트, 직장인 학교, 카페, 도로 등의 장소를 통해 재현되는 공간이다. 로랑스가 작가로의 입지를 굳히고 미국에서 다시 돌아온 후인 1999년의 몬트리올도 과거와 별로 다를 바가 없이 나타난다. 몬트리올은 캐나다의 역사를 각인한 장소가 아니라 로랑스의 추억과 사랑을 각인한 장소로 재현되고 있는 것이다. 따라서 10년이라는 시간의 간격도 공간을 통해 전혀 가시적으로 드러나지 않는다. 10년 전 학교에서 처음으로 여장을 하고 나타난 로랑스를 쳐다보던 학생들의 눈길은 10년 후 길거리의 행인들을 통해 반복된다. 프레드와 헤어진 후에도 그녀가 로랑스의 유일한 영원한 사랑이듯이 몬트리올은 과거가 현재와 공존하고 반복되는 장소인 것이다. 같은 관점에서 1995년의 트루아 리비에르도 몬트리올과 다를 바가 없다. 트루아 리비에르 역시 도시 고유의 역사적 특징을 조금도 보여주지 않는 공간이다. 퀘벡의 유서 깊은 이 도시는 영화 속에서 로랑스의 아파트와 프레드가 가정을 꾸린 큰 저택, 로랑스의 연인인 샤를로트(Charlotte)가 프레드를 우연히 만나는 마트로 한정지어지는 공간일 뿐이기 때문이다.

<탐앤타팜>의 몬트리올은 완전히 역사적인 개성이 박탈당한 공간이다. 톱이 시골에서 도망쳐서 도착하는 몬트리올은 거대한 빌딩과 도로, 밤에도 불이 켜진 사무실과 저녁에 외출한 사람들이 있는 곳, 즉 세계의 어디서나 볼 수 있는 대도시의 하나로 그려지기 때문이다. 몬트리올의 정경이 나타나는 시퀀스에서 흐르는 루퍼스 웨인라이트(Rufus Wainwright)의 노래 “Going to a Town”도 이러한 익명성을 더욱 강조한다. 노래의 가사는 미국에 염증을 느껴 고향으로 돌아가는 이의 심정을 담고 있기 때문이다.

<로렌스 애니웨이>에서 몬트리올은 도시의 역사를 지우고 주인공 로랑스의 역사를 받

영하는 공간이 된다. 영화에서 몬트리올은 주인공의 절망, 고민, 기쁨을 그대로 재현하는 장소들로 이루어지고 있기 때문이다. 영화의 첫 장면에서 목격되는 모습, 즉 커튼이 쏟아지는 햇살을 담아 흔들리고 있는 텅 빈 아파트의 정경은 그 예가 될 것이다. 마치 꿈속의 한 장면처럼 몽환적으로 느껴지는 이 장면은 가구가 없는 빈 방이라는 설정으로 인해 다양한 해석이 가능하다. 용도가 규정되지 않은 빈 공간은 보수적인 사회가 요구하는 성적 분류에 의해 규정될 수 없는 주인공의 정체성을 암시하고 있다고 해석될 수도 있다. 같은 관점에서, 이 장면은 열린 창문이 닫힌 공간에 유동성과 개방성을 부여하여¹⁴⁾ 폐쇄와 개방이라는 이분적인 구분으로 공간을 규정하기 어렵게 하는 역할을 하기도 한다. 즉 빈 방은 로랑스의 트랜스 젠더라는 성적 정체성을 효과적으로 반영하는 공간이 되는 것이다.

<로렌스 애니웨이>의 몬트리올이 로랑스의 아파트, 직장인 학교, 카페로 이루어진 구체적인 공간이라면 <탐앤타팜>의 몬트리올은 매우 추상적인 공간이다. 몬트리올 인근이라 추측되는 시골이 이야기가 전개되는 주요 무대이며, 몬트리올은 등장인물들의 대화 중에서 이따금 등장할 따름이다. 몬트리올은 톰과 그의 연인이었던 기욤(Guillaume)이 함께 일했던 광고회사가 있던 곳이며 기욤의 가짜 애인 행세를 하기 위해 방문한 사라(Sarah)가 돌아갈 장소이다. 마을 술집에서 주인은 톰에게 프랑스 사람이냐고 묻고 몬트리올에서 왔다고 하자 몬트리올로 잘 돌아가라고 인사한다. 마을 주민들에게 몬트리올은 실체를 가진 도시라기 보다 프랑스와 다를 바 없이 시골과 아주 다른 곳, 시골의 전통적인 가치관이 지배하지 않은 어떤 곳으로 위치하고 있는 것이다. 기욤의 고향에 이유 없이 머무르고 있는 톰에게 사라를 몬트리올로 돌아가자고 제안하지만, 톰은 “이곳이 실제”라고 대답한다. 영화에서 몬트리올은 톰의 말처럼 재현된다. 톰이 구타를 당하고 노동을 하고 탱고를 추는 시골이 실제적 공간이라면, 몬트리올은 대화에서 그리고 마지막 시퀀스에서 나타나듯이 그저 배경으로만 존재하는 공간이기 때문이다. 영화에서 몬트리올은 큰 빌딩 숲으로 이루어진 도심, 대로, 도시의 전경이 들어오는 다리 등으로 재현되는데, 광고에서 흔히 볼 수 있는 전형적인 대도시의 이미지와 차이가 없다. 즉 톰의 광고 회사에서 만들어낼 수도 있으리라 추측되는 허상의 이미지로 존재하고 있는 것이다. 톰이 화장지에 쓴 추도사의 표현처럼, 기욤이 죽은 후에 톰에게 남아있는 일은 기욤을 대신하는 것 뿐이다. 따라서 진정한 주체로서 더 이상 존재할 수 없는 톰은 몬트리올의 이미지처럼 허상으로만 남아있는 것으로 보인다.

할리우드 제작사들은 몬트리올을 북미의 모조품 도시로 만들기 위해 고유의 역사와 문

14) 이인숙, 「자비에 돌란의 영화에 나타난 공간 연구」, 『불어불문학 연구 110호』, 한국불어불문학회, 2017년 6월, 178쪽.

화를 몬트리올에서 삭제하였다. 몬트리올은 어떤 의미에서 할리우드의 식민지 도시로 변하게 되었다고 할 수 있다. 그렇다면 돌란의 영화들이 몬트리올에서 역사적인 정체성을 지우는 작업은 할리우드 영화들로 인해 미국 영화에서 유명 도시로 존재하는 몬트리올의 위치를 더 견고하게 하는 작업일 뿐인가? <로렌스 애니웨이>와 <탐앤타팜>은 돌란이 전통적으로 퀘벡을 대표하는 도시인 몬트리올에서 전통을 지우면서 오히려 보수적인 퀘벡 사회에서 인정받지 못했던 개인의 정체성을 반영하는 특수한 공간으로 변모시키는 과정을 보여준다. 역사적으로 퀘벡의 근대화와 밀접한 관계를 가지고 있는 몬트리올은 영화 속에서 국가적인 정체성을 표현하는 공간으로 나타나기도 했다.¹⁵⁾ 이러한 관점에서 볼 때, 돌란의 영화들은 개인의 특수한 정체성 문제를 반영하는 공간으로 몬트리올을 변모시키면서 변화하는 퀘벡의 문화와 퀘벡의 정체성을 함께 반영하고 있는 것으로 보인다. 한 인터뷰에서의 돌란의 주장은 바로 이 가정을 확인시켜준다. “퀘벡의 정체성을 보존하기 위해서는 다양한 정체성에 대한 개방이라는 단계를 거쳐야한다. 우리가 간직해야 하는 것은 바로 이 필요한 정체성이다.”¹⁶⁾

2) 경계의 시골

역사적으로 퀘벡 지역에서 도시가 산업화로 인한 영어권 인구의 유입을 상징하는 공간이라면 시골은 가톨릭 교리의 규범을 준수하는 프랑스어권 주민들이 전통을 수호하는 공간으로 흔히 규정지어지곤 했다.¹⁷⁾ 따라서 퀘벡 영화에서 시골은 늘 도시와의 대립적 위치에 있는 공간으로 재현되고 있으며, 이중적인 상반된 이미지를 보여주고 있다. 시골은 진보에 대한 거부를 상징하는 부정적인 공간이기도 하며 동시에 사라져가는 과거의 전통적 가치를 간직하고 있는 공간으로 나타나고 있는 것이다.¹⁸⁾

돌란의 영화에서 시골은 독특한 방식으로 퀘벡 영화의 전형성을 벗어나 재현되고 있다. <로렌스 애니웨이>에서 로랑스는 프레드와 다시 재회한 후 “일 오 누아르”로 떠난다. 그리고 거기서 그들은 도시에서 맛보지 못한 진정한 자유와 행복을 일시적으로나마 누리게

15) M. Lajoie, “Imagining the City in Québécois Cinema” in *Le cinéma : imaginaire de la ville*, Cahiers du Gerse, n° 3, UQAM, 2001, p. 35,

16) Marie-France Bazzo et Xavier Dolan, “Bazzo.tv recoit Xavier Dolan” in *Tele-Quebec*, episode 311, Les Productions Bazzo Bazzo, 2012.
Valérie Mandia, op. cit., p.116에서 재인용.

17) Bill Marshall, “Montréal Between Strangeness, Home, and Flow” in *Cinema and the City*, M. Shiel et T. Fitzmaurice, 2001, p.45.

18) Catherine Fowler and Gillian Helfield. *Representing the Rural*. Wayne State University Press, 2006, p.14.

된다. 실제 이 섬은 몬트리올이나 트루아 리비에르와 달리 가상의 공간이다. 이 가상의 섬은 리슐리외 강 rivière Richelieu에 있는 “일 오 누아 Île aux Noix”를 모델로 한 것으로 추측된다. 이 섬은 장기간 영국령이기도 했으며 한 때 미국에 점령당하기도 한 역사를 갖고 있는 장소로 퀘벡의 전통성을 고수하는 시골의 이미지와 가장 동떨어져있는 공간이기도 하다. 영화 속의 “일 오 누아르” 역시 가톨릭을 기반으로 한 퀘벡의 전통적인 보수적 가치가 오히려 전복되는 곳이다. 이 곳에서 로랑스와 프레드는 정착하여 행복하게 살고 있는 트랜스 젠더 커플을 만나게 되기 때문이다.

한편, <탐앤타팜>에 등장하는 익명의 시골 마을은 퀘벡 영화의 전통을 더 충실하게 계승하고 있는 것처럼 보이기도 한다. 이 곳은 기욤의 동성애가 절대 드러날 수 없으며 드러나면 안되는 장소이기 때문이다. 어머니가 일종의 가장의 역할을 하는 기욤의 고향집은 가톨릭의 규율과 함께 전통적인 가장의 권위가 지배하는 곳이다. 그러나 영화가 진행될수록 시골 마을을 지배하고 있는 도덕적인 분위기는 허상임이 드러난다. 성당이라는 장소에서 일어나는 프랑시스(Francis)의 협박과 폭행이 상징적으로 나타내고 있듯이, 이 마을은 고요한 외관 아래 폭력과 죽음이 늘 잠재하고 있는 공간이기 때문이다.

과거의 유산을 고수하는 장소인 시골은 도시에 비해 고정성과 안정성을 나타내는 공간으로 재현되는 것이 일반적이다. 그러나 돌란의 영화에서 시골은 결코 이런 특징을 보이지 않는다. <로렌스 애니웨이>의 “일 오 누아르”는 현실과 환상의 경계가 모호한 공간이다. 몬트리올의 로랑스의 아파트에서 일 오 누아르는 식탁의 설탕통 뒤에 늘 놓여있던 사진의 영상으로 미리 제시되고 있는데, 후에 이 영상은 실제로 바뀐다. 이 섬에서 로랑스와 프레드가 눈이 쌓인 황량한 별판에서 최고의 행복감에 충만해 있는 바로 그 순간, 하늘에서 형형색색의 옷들이 비처럼 떨어지기 시작한다. <탐앤타팜>에서 크레딧이 오르기 직전, 좌우로 광활하게 펼쳐진 평야 사이의 도로에 톰의 자동차만이 달리는 시퀀스는 바로 시골이 상징하는 공간성을 보여주는 것처럼 보인다. 그러나 영화가 진행됨에 따라 이 광활하고 황량한 공간은 톰에게 감옥으로 변한다. 옥수수밭의 톰과 프랑시스의 추격 장면은 바로 그 대표적인 예이다. 자신의 키와 비슷한 옥수수 대 사이로 도망가는 톰의 모습을 카메라는 톰의 눈높이에서 근접해서 뒤쫓는다. 따라서 방대한 옥수수 밭은 톰의 심리를 반영하는 미로이자 폐쇄된 공간으로 변하게 된다. 10월에는 옥수수 잎이 칼날처럼 날카로우므로 도망치려면 콩밭으로 가라고 하는 프랑시스의 조언을 가장한 협박 역시 옥수수 밭이라는 개방된 공간을 폐쇄된 공간으로 변모시키고 있다. 따라서 톰의 관점으로 재현되는 시골 마을의 여러 장소들은 결코 고정된 용도를 가진 공간으로 나타나지 않는다. 앞서 언급했듯이, 성당에서는 폭행이 일어나며 “실상 (Les vraies affaires)”이라는 이름이 붙은 동네 술집은 과거

에 끔찍한 폭행이 일어났으며 마을이 공유하는 비밀이 폭로되는 곳이다. 마을의 대형 창고 근처와 같은 공공적인 장소 역시 프랑스의 폭행이 점점 에로틱한 방식으로 변해가는 은밀하고 사적인 공간이 된다. 퀘벡영화에서 전통의 고수와 보수의 회귀를 상징한다는 면에서 시골은 자주 양가적이며 모호한 모습으로 재현되었다. 즉 시골은 재생과 위험이 공존하는 공간으로 재현된 것이다.¹⁹⁾ 돌란은 국가적인 전통과 가치에 대한 재생과 위험을 보여주는 공간을 주인공의 진정한 사랑의 재생과 보수적인 퀘벡의 가치체계의 위험을 재현하는 공간으로 새롭게 해석하고 있다.

3. 공간의 탈경계성

1) 문지방의 공간

돌란의 영화에서 공간과 공간 사이의 경계, 이른바 “문지방의 공간(the space of the threshold)”²⁰⁾은 늘 중요한 역할을 한다. 영화 속에서 건물의 입구나 출구, 외부와 내부를 연결하는 창문, 건물 내부에서도 경계 역할을 하는 간막이 등이 나오는 쇼트가 많이 발견되는 것은 이를 입증한다고 할 수 있다. 아파트나 주택과 같은 사적인 공간을 보여주는 쇼트에서도 같은 특징은 발견된다. <탐앤타타>의 기욤의 농가, <로렌스 애니웨이>의 로랑스의 아파트, 부모님의 집의 내부를 보여주는 쇼트는 동일한 방식으로 나타난다. 이 쇼트들은 늘 건물의 입구, 즉 현관에 위치한 외부자의 시점으로 제시된다. 이미 문지방의 공간에 위치한 시점이라 할 수 있는 이 시점을 통해, 거실이나 식당은 이어지는 긴 복도와 문들, 거실과 식당의 간막이 등에 의해 만들어지는 또 다른 프레임 안에서 제한적으로 나타나며 따라서 이 공간들 자체도 경계에 위치한 문지방의 공간처럼 나타난다. 그리고 이와 같은 쇼트 안에서 인물들은 프레임 안의 또 다른 프레임에 갇혀있는 것처럼 제시되는 경우가 많으며 인물들의 갈등이나 애매한 위치를 효과적으로 보여주는 역할을 한다. 따라서 이와 같은 공간적 특징은 두 영화 모두의 주제라 할 수 있는 주인공의 정체성과 밀접한 관련을 가지는 경우가 많다.

따라서 공간의 특성상, 문지방의 특징, 즉 경계의 특성을 가진 공간은 영화에서 중요한

19) Daniel Naud, *Les discours ruraux, urbains et périurbains du cinéma québécois*, Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Décembre 2013, p.48.

20) Bill Marshall, “Spaces and Times of Québec in Two Films by Xavier Dolan” in *Nottingham French Studies, Volume 55 Issue 2*, 2016, p.207.

역할을 가진다. <로렌스 애니웨이>에서 몬트리올에 다시 돌아온 로랑스가 본인이 원하는 “여성”으로 인지되는 공간이 바로 아파트의 발코니라는 사실은 이를 확인시켜준다. 테라스에 나와 있는 로랑스는 바로 위층 발코니에서 자신에게 “안녕하세요. 부인 (Bonjour, Madame).” 이라고 말을 건네면서 손키스를 보내는 10대 소년과 만나게 되기 때문이다. 실제 여름의 몬트리올은 “발코니 도시 (balconville)”이라는 애칭이 붙어 있을 정도로 주택의 발코니가 많이 이용되는 도시이다.²¹⁾ 발코니는 건물의 내부와 외부 사이의 경계 구역이면서 다양한 용도로 사용되는 고정되지 않은 기능을 가진 공간이기도 하다. 더불어 흔히 주택의 일부이지만 공개적인 사교의 공간으로도 활용되는 발코니는 사적인 공간과 공적인 공간이 중첩되는 공간이다. 따라서 발코니라는 공간은 로랑스의 트랜스젠더라는 정체성을 효과적으로 재현하고 있는 것이다. 로랑스가 프레드에게 첫 눈에 반해 클럽으로 만든 나비를 건네주는 시퀀스에서도 비슷한 예를 발견할 수 있다. 영화 촬영장에서 일하는 프레드는 동굴 입구처럼 보이는 스튜디오 입구에서 로랑스를 만난다. 로랑스는 여기서 프레드에게 “어쨌든 로랑스(Laurence Anyway)”라고 말한다. 이 대사는 의미심장하게 들리는데, 트랜스젠더라는 새로운 정체성으로 규정된 이후에도 원래 자신의 모습은 그대로라는 사실을 미리 알려주는 것처럼 해석되기 때문이다. 더불어 이 대사는 “알리아(Alia)”라는 자신의 성을 기꺼이 버리면서 가부장적 사회에서 부계의 계승을 의미한다고 할 수 있는 성(姓)으로 규정되는 자신의 고정된 정체성을 포기하려는 로랑스의 무의식적 시도를 보여주고 있기도 하다. 따라서 건물의 내부와 외부의 경계, 영화 스튜디오라는 특징상 가상과 현실 세계의 경계라는 이 공간은 로랑스의 새로운 정체성에 대한 선언을 가시화해주는 역할을 하는 것으로 보인다.

돌란의 영화에서 이 문지방의 공간은 의도적으로 화면에 부여되는 경우가 많다. <탐앤타팜>에서 기욤의 농장에 도착한 톰은 기욤의 어머니 아가트(Agathe)를 만나고, 그녀는 호텔을 찾으려는 톰에게 저녁을 먹고 집에서 자고 가라고 권유한다. 저녁을 준비하려는 아가트와 톰의 대화가 이루어지는 장면은 창문을 통해 집 내부에서 모습을 보이는 아가트와 집 외부의 벤치에 앉아있는 톰의 모습을 함께 담은 쇼트로 제시되고 있다. 즉 아가트의 모습이 보이는 창문을 프레임 속의 프레임으로 만듦으로서 집의 내부와 외부를 자연스럽게 연결하여 공간의 경계를 노출하고 있는 것이다.²²⁾ 이러한 특징은 톰과 프랑시스가 헛간에서 탱고를 추는 시퀀스에서도 드러난다. 프랑시스는 기욤이 자신에게 금발 여자 역을 해달라고 요구했었다고 회상하는데, 역시 금발인 톰은 함께 춤을 추면서 자연스럽게 여성의 역

21) Elspeth Probyn, *Outside Belongings*, Routledge, 1996, p.5.

Bill Marshall, op. cit., p.198에서 재인용.

22) Ibid, p.207.

할을 하게 된다. 프랑시스의 동성에 혐오가 실은 자신의 동성애적 기질을 감추기 위한 방어적 기제일지도 모른다는 관객의 추측은 이 탱고 시퀀스를 통해 확신으로 바뀌게 된다. 둘 사이의 폭력적 관계에 내재한 매혹과 공포, 혐오와 애착이라는 양가적인 특성은 두 사람과 공간을 함께 담은 폴 쇼트와 바스트 쇼트, 클로즈업의 반복적인 사용으로 강조된다. 즉 두 사람의 심리적인 긴장과 이완, 줄어들기와 늘어나기를 반복하는 둘 사이의 심리적 거리감은 카메라가 재현하는 공간을 통해 효과적으로 표현되고 있는 것이다. 두 사람이 춤을 추는 헛간은 규칙적으로 나 있는 창문을 통해 스며드는 햇빛이 바닥에 길게 그림자를 드리우고 있는 공간이다. 두 사람이 탱고를 추면서 헛간을 빙빙 돌 때 이 햇빛은 조명의 역할을 하면서 텅 비고 낡은 헛간을 은밀하며 매혹적인 공간으로 만든다. 따라서 창문과 스며드는 햇빛에 의해 헛간은 폐쇄성을 상실하며 외부 공간과 내부 공간과의 경계는 모호해진다. 탱고에 의해 헛간은 고정된 용도를 벗어나 유동성을 가지며, 창문과 햇빛으로 인해 폐쇄된 공간에서 벗어나게 되는 것이다.²³⁾

<로렌스 애니웨니>에서 창문은 전형적인 문지방의 공간으로 나타난다. 로랑스는 일 오누아르에서 프레드와 행복한 순간을 보냈지만 결국은 그녀와 헤어진다. 섬에서 육지로 들어오는 배에서 갑판에 있는 로랑스는 선실의 유리창을 통해 모습을 드러낸다. 미국에서 돌아온 후 프레드를 바에서 만나 다시 헤어지는 시퀀스에서도 로랑스는 바의 뒷문 유리창으로 떠나는 프레드를 바라본다. 신문기자와의 인터뷰 중 로랑스는 카페 창문을 통해 둘 중 한 명은 이전 직장의 교사로 보이는 동성에 커풀을 바라본다. 창문은 프레임 안의 프레임의 역할을 하여 로랑스의 고립과 고독감을 더욱 강조하는 것으로 보이기도 한다. 그러나 창문의 쇼트 다음에 이어지는 쇼트들은 대부분 로랑스의 시선에 의해 포착된 외부의 모습을 보여준다. 따라서 로랑스가 고립된 위치가 아니라 오히려 외부와 내부를 이어주는 연계적인 위치라는 것을 드러내고 있다. 로랑스가 위치한 문지방의 공간은 이야기의 흐름에 따라-프레드는 로랑스의 트랜스 젠더로서의 정체성을 감당하지 못하고 떠나며 기자는 로랑스의 트랜스 젠더적인 외모를 낯설어하며 눈도 맞추지 못한다- 모두 그의 정체성을 확인하는 공간으로 나타난다. 여기서 그의 정체성은 기존의 사회적 규범에 따라 분류되며 고립되는 정체성이 아니라 유동적이며 경계에 위치한 정체성인 것이다.

2) 공존과 혼종의 공간

둘란의 영화에서 공간은 물리적이고 지리적, 시간적인 차이에 의해 분류되기보다 등장

23) 이인숙, 같은 논문, 181쪽.

인물들의 주관적인 감정과 기억에 근거해 분류되고 있다. 영화에서 삽입되는 대중음악 역시 배경이 되는 공간의 시대적 위치보다 등장인물의 감정을 더 충실하게 반영하고 있다. <로렌스 애니웨이>에서 들을 수 있는 셀린 디옹(Céline Dion)의 노래 역시 화면에 제시된 연대와 전혀 상관없이 삽입되고 있기 때문이다.

이러한 이유로 공간의 유사성이나 차이는 원래의 기능이나 지역적, 시대적 위치가 아니라 전적으로 주인공의 주관적 기준에 좌우되고 있다. <로렌스 애니웨이>에서 가장 인상적이라 할 수 있는 형형색색의 옷들이 하늘에서 비처럼 떨어지는 시퀀스는 그 예를 보여주고 있다. 프레드와 로랑스가 열렬히 사랑하여 골목에서 키스를 하고 있을 때 그들의 머리 위에서는 현란한 색깔의 옷들이 널려 펄럭이고 있다. 그리고 로랑스는 잠자는 프레드에게 빨래 바구니를 갖고 가서 머리에 옷들을 쏟아 붓는 장난을 하곤 했으며, 프레드는 아들에게 같은 식으로 장난을 치면서 애정을 표현한다. 따라서 형형색색의 옷들은 각기 다른 장소에 사랑이 확인되는 공간이라는 공통점을 부여한다. 일 오 누아르는 로랑스와 프레드가 사랑을 확인할 때는 텅 빈 눈발이 다양한 색채의 옷들로 채색되는 공간이었지만 그들이 결별한 후에는 그저 인적 없고 황량한 눈 덮인 지역일 따름이다. 주인공의 감각적인 추억에 의존하는 공간의 재현 방식은 이처럼 사적인 장소와 공적인 장소, 현실과 상상의 경계를 사라지게 한다. 쏟아지는 물줄기 역시 같은 방식으로 서로 다른 공간을 연결하고 있다. 프레드와 로랑스가 서로 시와 색깔의 연상 등에 대해 이야기를 나누고 공감하는 장소는 비오는 날 차 안이다. 프레드가 뉴욕으로 여행을 가자고 제안할 때, 로랑스가 진정한 자신의 정체성을 고백하는 곳은 물이 쏟아지는 무인 세차장의 차 안이다. 이 때 로랑스의 진정한 모습을 받아들이기 불가능한 프레드는 세차 중인 차를 떠난다. 프레드는 로랑스의 시집을 보고 자신을 향한 그의 변치 않은 사랑을 확인하게 되는데, 이 순간 프레드의 거실에 갑자기 비가 쏟아진다. 로랑스는 프레드에게 첫 눈에 반해 클립으로 만든 나비를 선사하는데, 후에 그가 프레드에게 진심을 호소할 때 입에서 진짜 나비를 토해낸다.

<탐앤타팜>이 돌란의 영화 중에서 가장 사실적인 영화라고 평가받고 있기는 하지만 같은 방식의 공간의 주관적인 변형 및 구분은 여전히 발견된다. 톰이 자신을 기쁨으로 대체할수록 농가와 옥수수밭은 폐쇄된 공간으로 변하기 때문이다. 그리고 앞 장에서 언급했듯이 헛간과 마을의 공동 창고 앞과 같은 공적인 장소는 성적인 긴장과 매혹에 의해 지극히 사적인 장소로 변하게 된다. 따라서 오프닝 시퀀스에서 나타나는 홀로 달리는 톰의 자동차가 보이는 길고 무한한 거대한 도로는 톰이 울면서 따라 부르는 “내 마음의 풍차(Le Moulin de mon coeur)”의 가사를 배경으로 결국은 그를 제자리로 돌아가게 만드는 폐쇄된 공간이 될 것이라는 암시를 준다. 실제 톰은 장례식이 끝나고 이 도로를 타고 도망가려다 결국 농

장으로 되돌아온다. 영화의 크레딧이 올라간 후 목격되는 톰의 손과 운전대를 클로즈업한 쇼트 역시 다양한 해석을 불러 일으킨다. 이 쇼트는 톰이 첫 번째 도주 이후에 농장으로 돌아가기 직전의 쇼트와 거의 흡사하기 때문이다. 따라서 두 쇼트의 유사함은 몬트리올로 돌아온 톰이 결국은 자신의 내면과 진정으로 마주할 수 있는 실제의 공간인 농장으로 다시 돌아갈지도 모른다는 추측을 가능하게 한다.

<로렌스 애니웨이>에서 관객들은 배경이 지나치게 화면에서 많은 비중을 차지하여 등장인물을 압도하는 것처럼 보이는 쇼트를 자주 발견하게 된다. 이런 종류의 쇼트에 의해 관객은 로랑스의 침실 벽에 모나리자 그림이 걸려있으며, 붉은 색깔의 거대한 장식이 변민에 빠져 있는 그의 머리 윗부분에 매달려있다는 사실을 알게 된다. 일반적으로 이러한 설정은 공간에 압도당하는 등장인물들을 나타내는 방식으로 인물들의 소외나 고독감을 강조하게 된다. 그러나 <로렌스 애니웨이>에서는 오히려 큰 비중을 차지하고 있는 배경이 인물들의 내면을 가시화하는 역할을 하고 있는 것으로 보인다. 앞서 언급한 비가 내리는 거실 쇼트에서 프레드의 배경 역할을 하는 거실 벽지는 이미 빗줄기 무늬를 하고 있다. 다빈치가 여장을 해서 그린 자화상이라는 속설이 있을 정도로 정체체성에 대한 의문을 던져주는 그림인 모나리자 역시 로랑스의 정체성을 은유적으로 제시하고 있다.

시인이자 문학 교사라는 직업이 보여주듯이, 로랑스는 자신을 표현하는 가장 효과적인 수단으로 언어를 사용하고 있다. 트랜스젠더라는 이유로 그는 학부모들의 항의를 받아 결국은 교사직을 사직하게 된다. 이 때 그는 떠나면서 칠판에 “Ecce Homo”라고 쓴다. 로랑스는 십자가에 못 박히기 직전의 예수에게 빌라도가 던졌던 질문을 빌어, 이해받지 못했던 선지자 예수의 수난과 트랜스 젠더로 겪는 자신의 수난을 동일시하여 표현하고 있는 것이다. <로렌스 애니웨이>에서 로랑스의 말과 글은 자주 특별한 생명을 얻는 것처럼 보인다. 그의 말과 글은 화면 속에서 이미지로 재현되고 있기 때문이다. 로랑스로 부터 프레드가 받은 편지는 화면에 그 내용이 활자로 재현된다. <탐앤타팜>에서도 비슷한 장면을 찾을 수 있다. 톰이 기욤의 사후 자신이 느끼는 고통을 토로하는 추도사를 관객은 푸른 잉크로 톰이 그 내용을 적어 내려가는 화장지를 통해 확인하기 때문이다. 광고회사에서 광고 문구를 만드는 편집자인 톰 역시 로랑스와 마찬가지로 언어가 가장 절대적인 표현 수단인 것이다.

둘란은 편지 내용이나 추도사와 같은 지극히 개인적이며 은밀한 내용을 화면에 활자로 공개함으로써 비 물질적 대상이라 할 수 있는 문자를 가시화하며 구체적인 공간에 위치시키고 있다. <로렌스 애니웨이>에서 언어는 자주 이미지와 연결되어 구체적인 물질성을 부여받게 된다. 비 오는 차 안에서 프레드와 로랑스는 색깔과 연상에 대해 의견을 나누는데 빨간색은 분노, 유혹 열정을 나타내며 노란색은 큰 에고를 나타낸다고 결론을 내린다. 프

레드는 로랑스와 사랑에 빠졌을 때 적갈색 머리카락을 하고 있지만 그와 헤어지고 부르주아 계급의 보수적인 여성이 되었을 때 금발로 변해 있다. 그녀가 트루아 리비에르의 희고 큰 저택에서 가정주부로 살면서 만드는 수프의 색깔도 노란 색깔이다. 로랑스는 시에서 흰 벽돌집에 섞여 있는 유일한 분홍색 벽돌을 언급하는데 프레드는 이 벽돌이 실제 있음을 확인한다. 이물질과 같은 분홍색의 벽돌은 프레드에게 아직 남아있는 로랑스에 대한 사랑을 나타내면서 부르주아 계급의 보수적인 가치관에 균열을 일으키는 로랑스의 성적 정체성을 암시하는 것으로도 해석된다. 실제 로랑스가 가장 편안함을 느끼는 트랜스 젠더들의 모임은 핑크 클럽으로 명명되어 이런 해석에 대한 근거를 제시해주고 있다. 돌란의 영화에서 클럽 나비가 생명을 얻듯 언어는 물질적 활기와 생명을 얻는다. 따라서 환상과 연상이 현실을 압도하는 세계, 물질과 비 물질의 경계가 희미해지는 이 공간은 로랑스의 정체성을 더욱 효과적으로 반영하는 공간으로 변한다. 로랑스가 트랜스 젠더라는 사실을 알고 난 후 프레드가 알몸으로 앉아있는 로랑스의 등에 자신의 당부를 써내려가는 장면은 돌란의 영화가 가지는 특수성을 그대로 보여준다. 활자라는 추상적 매체가 육체라는 구체적인 대상과 접하면서 두 개체는 모두 새로운 특성을 부여받게 되기 때문이다. 육체는 글자가 전하는 메시지를 담은 공간이자 메시지의 내용-프레드는 로랑스가 앞으로 겪을 모욕과 소외를 염려하고 있다-이 구현될 대상이 된다. 문자라는 추상적인 기호는 육체를 통해 구체성과 물질성을 획득하게 되는 것이다.²⁴⁾ 이처럼 로랑스의 육체 자체는 각기 다른 영역의 경계를 사라지게 하고 공존하게 함으로서 영화 속에 재현되는 공간과 동일한 특징을 공유하게 된다.

4. 결 론

돌란의 <마미>에서 주인공인 소년 스티브(Steve)가 오아이스(Oasis)의 <원더월(Wonderwall)>을 들으며 1:1 비율의 화면을 1.85:1 비율의 화면으로 열어젖히는 장면은 전 세계적으로 이미 많은 화제를 일으켰다. <탐앤타팜>에서도 같은 방식의 화면 조정은 발견된다. 옥수수밭에서 프랑시스에게 붙잡힌 후 폭행을 당하는 톰을 보여주는 시퀀스에서 화면은 1.85:1에서 2.35:1로 바뀐다. <로렌스 애니웨이>의 경우, 돌란은 화면을 1.33:1로 유지하고 있는데 이는 인물의 감정을 증폭시키기 위한 장치라고 알려져 있다.²⁵⁾ <마미>의 화면의 변화는

24) Fabien Maheu, "Peter Greenaway : circulations du texte et de l'image" in *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006.
<http://www.fabula.org/lht/2/maheu.html>

25) 김형석, 『다 같은 사각형이 아닙니다.』, 『매거진M 기획』 화면 비율의 미학』

흔히 스티브의 내면의 변화와 밀접한 관련을 가진 것으로 해석된다. 어머니의 사랑을 갈구하며 유아기에 간혀있던 스티브가 카일라(Kyla)의 도움으로 정체성을 서서히 확립해가는 순간이자 그가 가장 행복을 느끼는 순간에 화면은 넓어지기 때문이다. 1:1의 화면이 <마미>에서 고독과 단절을 나타내는 공간이라면 1.85:1로 넓어진 화면은 소통과 공존의 공간을 의미하고 있다. <탐앤타팜>에서의 화면의 변화도 톰의 심리와 밀접한 관계를 보여준다. 즉 2.35:1로 바뀌는 화면은 기욤의 농장에서 벗어나지 못할 톰의 미래, 즉 스스로를 폐쇄된 환경에 가두게 될 톰의 심리를 알려주고 있기 때문이다.

화면이 관객에게 제공하는 2차원적 공간에서도 이미 볼 수 있듯이, 돌란의 영화에서 공간은 전적으로 주인공에 의해 규정되고 한계지어진다. 따라서 <탐앤타팜>과 <로렌스 애니웨이>에서 공간을 전적으로 통제하는 인물들은 다름 아닌 톰과 로랑스이다. 과거의 추억에 갇힌 이들에게 시간은 물론 공간 역시 과거를 상기하며 반복하는 장소들로 나타난다. 따라서 두 영화에서 공간은 고유의 지역성과 역사성을 상실하며 개인의 역사를 반영하고 확인하는 은밀하고 내면적인 장소로 변한다. 시간은 반복되고 환상과 현실이 공존하는 돌란의 공간은 퀘벡 영화의 전통을 넘어서서 전 세계 관객들의 감수성에 답하는 특수한 공간으로 위치하게 되는 것이다. 돌란의 부정에도 불구하고, 많은 평론가들이 그의 영화에서 히치콕(Hitchcock)을 비롯하여 왕가위(Wong Karwai), 알모도바르(Pedro Almodovar)의 흔적을 발견하는 것은 바로 이 보편성 때문일 것이다.

<로렌스 애니웨이>는 프랑스 배우인 멜빌 푸포(Melvil Poupaud)가 연기한 로랑스와 역시 프랑스 배우인 나탈리 베이(Nathalie Baye)가 연기한 그의 어머니가 구사하는 프랑스 본토 식의 프랑스어, 프레드가 구사하는 퀘벡식의 프랑스어, 로랑스와 인터뷰를 하는 기자가 구사하는 미국식 영어 악센트가 강한 프랑스어가 공존하는 공간이다. 다른 한편, <로렌스 애니웨이>는 프랑스 영화 역사와 퀘벡의 영화 역사가 공존하는 공간이기도 하다. 7~80년대 프랑스 영화계를 대표하는 배우 중 하나인 베이와 이후 세대라 할 수 있는 푸포와 더불어 로랑스의 동료 교사 역을 맡은 배우 이브 자크(Yves Jacques), 편견에 찬 웨이트리스 역을 맡은 드니즈 필리아트로(Denise Filiatrault)를 볼 수 있기 때문이다. 아르캉과 브라사르(André Brassard)의 영화에 출연했던 이 두 퀘벡 배우는 다시 한 번 돌란의 영화에서 이전 배역과 비슷한 역을 맡음으로서 <로렌스 애니웨이>가 특수한 방식으로 퀘벡 영화의 계보에 속해 있다는 것을 은연중에 보여주고 있다.²⁶⁾

<로렌스 애니웨이>와 <탐앤타팜>의 공간은 무엇보다 타자의 공간이다. 이성애자 중심

<http://news.join.com/article/16787077>

26) Valérie Mandia, op. cit., p.125.

의 사회에서 성적소수자로 규정된 주인공들은 공간에서 소외되고 고립되지만, 환상과 상상으로 규정되고 제한된 공간의 경계를 사라지게 만든다. 그리고 규정과 제한을 거부하는 이 공간은 사회의 규범적인 틀로 분류될 수 없는 주인공들의 정체성을 그대로 반영하는 특수한 장소가 된다.

퀘벡 사회에서 60년대부터 80년대까지 문학과 영화는 프랑스인도 캐나다인도 아닌 바로 퀘벡인이라는 공동체 의식을 확인하기 위한 수단이라는 고유의 기능을 유지해 왔다.²⁷⁾ 돌란의 영화는 얼핏 봐서는 바로 이 대척점에 있는 것처럼 보인다. 그의 영화에서 영어, 프랑스어, 퀘벡식 프랑스어는 서로 공존하며 부딪히고, 주알은 원래의 순수성이 완전히 손상된 채 사용되고 있기 때문이다. 여기에 더해 프랑스 배우와 퀘벡의 배우들이 함께 등장하기도 하며 성적 소수자들의 정체성 문제가 제기되는 주제는 퀘벡의 민족주의적인 요구와 가장 동떨어져 있는 것으로 보인다. 그러나 점점 더 많은 비유럽계의 이민들의 정착이 늘어나며 영어의 유입을 국어의 순수성에 대한 위협이나 언어적 콤플렉스로 간주하지 않는 젊은 세대의 인식의 변화는 퀘벡인이라는 공동체 의식, 즉 퀘벡의 정체성이 변화하고 있다는 사실을 알려준다.

돌란의 영화는 소외받고 있는 소수의 시선으로 지역과 국가의 경계, 더 나아가 서구 사회가 규정한 전통적인 경계, 이 경계로 인한 차이와 편견을 무화하려고 시도하는 영화이다. 따라서 퀘벡이 할리우드 영화 속에서 미국의 대체 공간이 되기 위해 지역성이 제거되었다면, 돌란의 영화에서 퀘벡의 지역성은 이 지역의 변화하는 진정한 정체성을 표현하기 위해 감춰지고 있다. 고정된 닫힌 장소를 열린 장소로, 상상과 환상을 통해 현실의 장소를 어딘가의 공간으로 끊임없이 만들어가는 주인공들을 만날 수 있는 돌란의 영화는 공동체 의식을 반영하는 퀘벡 영화의 전통성을 새로운 방식으로 계승하고 있다고 볼 수 있다. 돌란의 영화는 작가 스스로 얘기한 것처럼 “두려워하는 것을 멈추고 밖으로 나가야 하며 이 중언어의 풍요함을 받아들일 필요가 있는 퀘벡”²⁸⁾의 변화하는, 그리고 변화해나갈 정체성을 고유의 미학으로 반영하고 있는 것이다.

27) Ibid, p.110.

28) François Bilodeau, “Qui a peur de Xavier Dolan” in *Le Devoir*, 17 octobre, 2014.
Valérie Mandia, op. cit., pp.115~116.에서 재인용.

[참고문헌]

Filmographie

Laurence Anyways, Dir. Xavier Dolan, Perf. Melvil Poupaud, Suzanne Clément, Monia Chokri, Nathalie Baye, MK2 Productions, 2012.

Tom à la ferme, Dir. Xavier Dolan, Perf. Pierre-Yves Cardinal, Xavier Dolan, Lise Roy, MK2 Productions, 2013.

Bibliographie

이인숙, 「자비에 돌란의 영화에 나타난 공간 연구」, 『불어불문학 연구 110호』, 한국불어불문학회, 2017년 6월.

Delorme(Stéphane), “Titanic entretien avec Xavier Dolan” in *Les Cahiers du Cinéma* n°680, Juillet-Août 2012.

Fowler(Catherine) and Helfield(Gillian). *Representing the Rural*. Wayne State University Press, 2006.

Lacasse(Germain), “Montréal, de l’espace colonial à l’espace postcolonial” in *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma : Du cinéma et des restes urbains*, Editions L’Harmattan, coll. 《Champs visuels》, 2003.

Lajoie(M.), “Imagining the City in Québécois Cinema” in *Le cinéma : imaginaire de la ville, Cahiers du Gerse*, n° 3, UQAM, 2001.

Mandia(Valérie), “Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue et de l’imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan” in *Francophonies d’Amérique 37*, Les Presses de l’Université d’Ottawa et Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 2014.

Marshall(Bill), “Montréal Between Strangeness, Home, and Flow” in *Cinema and the City*, M. Shiel et T. Fitzmaurice, 2001.

_____, “Spaces and Times of Québec in Two Films by Xavier Dolan” in *Nottingham French Studies, Volume 55 Issue 2*, 2016.

Naud(Daniel), *Les discours ruraux, urbains et périurbains du cinéma québécois*, Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Décembre

2013.

Pallister(Janis L.), *The Cinema of Québec: Masters in Their Own House*, Associated University Presses, 1995.

Maheu(Fabien), “Peter Greenaway : circulations du texte et de l’image” in *Fabula-LhT*, n° 2, « *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)* », décembre 2006.
<http://www.fabula.org/lht/2/maheu.html>

Marc-Olivier Bherer, “Au Québec, Xavier Dolan ravive le débat linguistique”
http://www.lemonde.fr/idees/article/2014/11/10/au-quebec-xavier-dolan-ravive-le-debat-linguistique_4521501_3232.html#q7PR4P4pXLpmrQA8.99

“Xavier Dolan : “Je fais des films pour me venger”
<http://www.lesinrocks.com/2014/10/01/cinema/xavier-dolan-fais-films-venger-11520012/>
김형석, 『다 같은 사각형이 아닙니다.』, 『매거진M 기획』 화면 비율의 미학』
<http://news.join.com/article/16787077>

Jean-Pierre Sirois-Trahan, “Du renouveau en terrains connus” in *Nouvelles vues : revue sur les pratiques et les theories du cinema au Quebec*, n°12 (printemps-ete), 2011.
<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan/introduction/du-renouveau-par-jean-pierre-sirois-trahan/>
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-marc-vallee/>
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-villeneuve>
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-villeneuve>
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-cote/>
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/denis-cote/>

도시공간과 거리예술축제

프랑스 거리예술축제 현황 및 담론

프랑스학회/프랑스문화예술학회
2017 추계 연합학술대회

발표자: 박지선(인하대학교)

Contents

- 1. 프랑스의 거리예술축제
 - 1) 거리예술과 거리예술축제 2) 거리예술축제 현황 3) 거리예술 정책 4) 거리예술연합
- 2. 오리악 거리예술축제
 - 1) 개요 2) 경제적 효과 3) Objectif 2032
- 3. 공간과 거리예술축제
 - 1) 장소의 의미 2) 도시에서의 축제

1. 프랑스의 거리예술축제

1) 거리예술과 거리예술축제

① 거리예술의 성격

- Les arts de la rue 거리예술(arts de la rue)라고 부르는 예술운동은 1970년대부터 시작되었다. 공공장소를 연기하는 공간, 목적을 가진 공간으로 여기는 거리예술은 예술적인 독특한 표현방식들로 관객을 끌어들이었다. 거리는 문화공간이 되는 동시에 일상이 공유되고, 예술이 만나는 공간이 되는 것이다.
- 또한 거리예술은 그 장르도 다양하다. 연극 뿐 아니라 음악, 무용, 조형예술과 최근에는 멀티미디어까지 거리예술을 풍요롭게 하고 있다. 거리예술은 조선시대 산대잡극처럼 전통적인 장터공연이나 재주부리기를 비롯한 과거의 모습과 현대적 예술이 어우러지면서 새로운 코드와 언어로 관객과 가까워서 호응하고 있다. 거리예술은 대중적이면서도 예술적인 현대적 창조물이다. (출처: 박지선, "프랑스 거리축제의 콘텐츠전략 연구", 한국프랑스학 논집, 2009)

② 거리예술의 정의

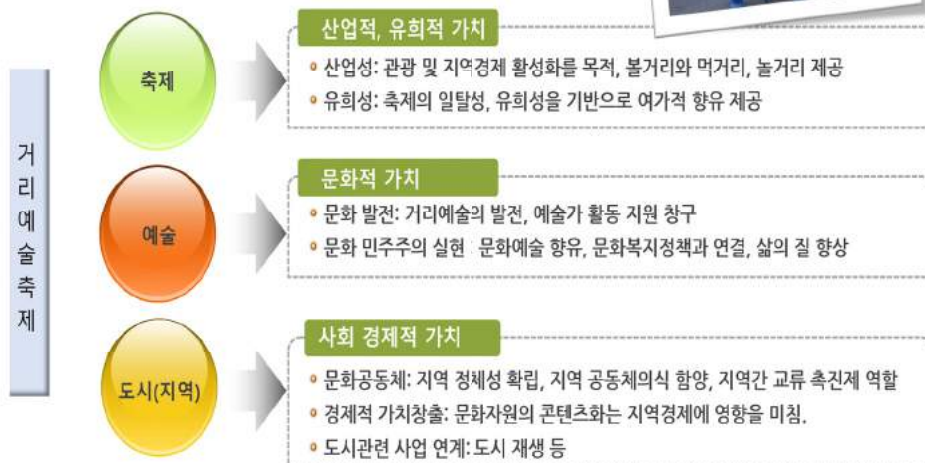
- ✓ 거리극 théâtre de rue 라고 불리며, 야외 공공장소에서 거행되는 연극적 상연이나 공연의 형태이다. 원칙적으로 거리예술가들은 거리와 함께 연기하는데, 거리를 장식으로 사용하고, 그들의 연기에 외부로부터 발생하는 자극을 포함시킨다. (출처: Wikipedia, catégorie <théâtre de rue>)
- ✓ 거리예술은 무엇보다도 관객과 공공장소의 결합으로 생겨나는 예술 장르이다. 일상적인 생활의 장소였던 도시와 거리는 예술의 대상으로서 재생산되고, 관객도 예술의 한 요소로 끌려들어가는 독창적인 시도들이 이루어진다. (출처: Ministère de la culture et de la communication)



1. 프랑스의 거리예술축제

1) 거리예술과 거리예술축제

③ 거리예술축제의 성격



1. 프랑스의 거리예술축제

1) 거리예술과 거리예술축제

④ 거리예술축제 개최목적



1. 프랑스의 거리예술축제

2) 거리예술축제 현황

① 프랑스의 거리예술축제와 개최도시

축제명	개최도시	축제명	개최도시	축제명	개최도시
Les Accroche-Cœurs	Angers	FAR de Morlaix	Morlaix	Les Furies	Châlons-en-Champagne
Les Années Joué	Joué-lès-Tours	Fest'arts	Libourne	Idéjak	Morans-en-Montagne
Les Arènes du cirque	Saint-Aubin-lès-Elbeuf	Festival Charivane	Cherbourg	Janvier dans les étoiles	La Seyne-sur-Mer
ARTO-Festival de rue de Ramonville	Ramonville	Festival d'Aurillac	Aurillac	Jours de fête à Calais	Calais
Au bonheur des mômes	Thonon-les-Bains	Festival d'Avignon	Avignon	Le Mai des arts dans la rue	Morlaix
Au rayon burlesque	Lille	Festival de théâtre européen Grenoble et lère	Grenoble	Mimos	Périgueux
Biennale internationale des arts de la marionnette	Paris	Festival des arts de la rue Viva Cité	Sotteville-lès-Rouen	Les Noctibules	Annecy
Chalon dans la Rue	Chalon-sur-Saône	Festival du Vert	Calvi	Parades(s)	Nanterre
Le Chanon manquant	Moissac	Festival international du cirque de Masy	Massy	Le Printemps des comédiens	Montpellier
Circa	Auch	Festival Moxix	Kingersheim	Les Rencontres d'ici et d'ailleurs	Noisy-le-Sec
Coup de chauffe	Cognac	Festival mondial du cirque de demain	Paris	Le Route du cirque	Nexon
Courts dans l'Herbe	Saint-Maur-des-Fossés	La Fête dans la ville	Amiens	Spectacles de grands chemins	Ax-les-Thermes
Cratère Surfaces	Alès	Les Feux d'hiver	Calais	Les Tombées de la Nuit	Rennes

출처: 박지선, 프랑스 거리축제의 콘텐츠전략 연구, 한국프랑스학논집, 2009

1. 프랑스의 거리예술축제

3) 거리예술축제 정책

① 국립거리예술센터

- 2005년 르노 돈느디유 드 바브르(Renaud Donnedieu de Vabres) 문화부장관은 마르세이유에서 거리예술의 시대를 공포하고, 9개의 '국립거리예술센터Centre National des arts de la rue'를 지정했다.
- 이후, 2009에 니오르Niort에 레쥬진 부아노를 설립한다. 2013년 오렐리 필리페티 프랑스 문화커뮤니케이션 장관은 아비뇽에서 3개 기관을 새롭게 거리예술센터로 지정한다.
- 1200개 이상의 프랑스 거리예술 단체들은 매년 3000여개의 공연과 여러 대형 축제를 실시하고 있다. 프랑스에서 가장 규모있는 거리예술 축제인 살롱Chalon 축제에는 25만 명, 오리악Aurillac 축제에는 15만 명, 소트빌레루앙Sotteville-lès-Rouen에는 10만 명의 관객이 모여든다. 소트빌레루앙Sotteville-lès-Rouen에서는 1990년부터 매년 6월 말에 Festival Viva cité를 거행한다. Atelier 231이 거리극 단체들의 레지던스를 운영하고 있다.

년도	국립거리예술센터	도시	년도	국립거리예술센터	도시
2005	L'Abattoir	Chalon-sur-Saône	2009	Les Usines Boinot	Niort
	Le Parapluie	Aurillac	2013	L'APSOAR	scène Rhône-Alpes
	L'atelier 231	Sotteville-lès-Rouen		Boulieu-lès-Annonay	Les Ateliers Frappaz / Villeurbanne
	L'Avant-scène	Cognac		Le Boulon	Vieux-Condé
	Le Fourneau	Brest			
	Le Citron jaune	Port-Saint-Louis-du-Rhône			
	Le Moulin Fondu	Noisy-le-Sec			
	La Papeterie	Angers			
	Pronomade(a) en Haute-Garonne	Encausse-les-Thermes			

1. 프랑스의 거리예술축제

3) 거리예술축제 정책

② 문화부 정책 - La MNACEP - Mesures concrètes pour l'art dans l'espace public

프랑스 문화 커뮤니케이션 장관 오드리 아주레Audrey Azoulay는 공공장소에서의 문화예술에 대한 국가적 사명에 대해 11가지 발전방안을 4가지 영역으로 발표했다.(2017. 6월 14일)

-새로운 방식의 재정지원(창조법 내에서 개입자금 연구), 공공장소에서 오르레뮈르를 프로그램할 인증기관 장려, 1%예술 강화법으로 예술가의 작품을 주문하여 공공건축에서의 공사 예산 일부를 마련

-2016년, 거리예술에 80만 유로 투입 : 10개 단체(명성있는 3개 단체 KomplexKapharnaum, Opéra Pagai et Les Souffleurs Commando Poétique)와 레지던스 프로젝트 7개, 예술창작소 2개에 지원.

2016년부터 최하 20만 유로를 CNAR(Centres Nationaux des Arts de la Rue)와 공공장소에 인상 지원, CNAREP도 인상 지원.

-도시변화의 중심에 예술을 위치시킨다. 우선 국가공동체와 지속적인 대화를 통해 전개한다. 거리예술과 같은 시각예술 분야의 이해 관계자와 함께 국가발전 단계에 맞춰 노력한다. 특히 도심에서 행사를 잘 치를 수 있도록 숙고한다.

-MNACEP가 약속한 행동을 이행한다. HorsLesMurs 자료센터(서커스와 거리예술)와 국립극장센터를 결합하여 ARTCena를 설립한다. 이 사명의 실현과정에서 방법론을 개발한다. Hors Les Murs의 cartographies, Atlasmuseum의 디지털 플랫폼, pOlau(Pôle des arts urbains à Tours)의 가이드 맵, Centre National des Arts Plastiques 인터넷 사이트

1. 프랑스의 거리예술축제



4) 거리예술연합

① L'ART EST PUBLIC

- 2011-12년도에 국립거리예술연합은 "예술은 공적이다. 문화정책의 재발견 L'ART EST PUBLIC, appel pour une politique culturelle réinventée"이라는 이름의 캠페인을 시작한다. "L'art est public"은 국립거리예술연합(Fédération Nationale des Arts de la Rue)을 시작으로 문화구조중재연합회(UFISC, l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)와 그 회원들에 의해 진행되고 있다. 협회활동을 하거나 전문가집단, 시민들 중에서 선출된 문화예술인들은 거리예술과 공공정책에 대해 토론하고, 공통관심사를 찾아내어 협력함으로써 이 캠페인에 참여하고 있다.
- UFISC은 행위예술분야(거리예술, 서커스, 현대음악, 무용, 연극)에 2000개가 넘는 독립기관과 문화예술단체를 대표하는 조직을 15개로 분류한다. (<http://www.ufisc.org>) 이 문화예술단체들은 수년 전부터 전문 단체 구축을 위한 활동을 적극적으로 해왔는데, 공동제작, 교류, 분식 및 평가에 필요한 방법들을 발전시켜왔다. 이들이 이번에는 문화의 다양성, 문화권리, 협력과 관련 경제와 시민들의 공통관심사 구축의 원칙을 지킬 수 있는 또 다른 문화예술경제를 위해 UFISC을 중심으로 뭉쳤다.
 - 문화예술 발의의 다양성 주장 L'affirmation de la diversité des initiatives artistiques et culturelles
 - 문화예술권리 주장 L'affirmation des droits culturels et artistiques des personnes
 - 삶의 영토 주장 L'affirmation des territoires de vie
 - 공공문화 정책의 협동 구축 L'affirmation de la co-construction des politiques publiques culturelles

출처: L'art est public <http://www.lartestpublic.fr/index.php>

1. 프랑스의 거리예술축제



4) 거리예술연합

② 거리예술의 날, Rue Libre!

- ✓ 썸머 타임 실행에 따라 10월 마지막 일요일은 일 년에 유일하게 25시간이 되는 날이다. 2007년부터 프랑스 거리예술연합(la fédération nationale des arts de la rue)은 이 시기에 거리예술의 날(la journée internationale des arts de la rue)을 거행하고 있다.
- ✓ 2016년에는 10월 15일부터 29일 사이에 8개 지역(Bassines, Luxey et La Rochelle(Nouvelle Aquitaine), Lyon, Rennes, Baule(Centre Val-de-Loire), Sète(Occitanie), Paris(10월 29일))에서 거리예술의 날 행사가 열렸다. 특히, 2016년에는 거대 마리안느 Marianne Géante를 앞장세워 위 도시들을 행진했는데, 이는 2016년 7월 14일 프랑스 니스 테러 이후 집회의 자유가 침해당하는 것에 저항하는 메시지를 담고 있으며, 공공장소에서의 표현의 자유를 주장하는 것이었다.



1. 프랑스의 거리예술축제

4) 거리예술연합

③ ARTCENA

아르세나ARTCENA는 2016년 국립극장센터Centre national du Théâtre와 오르레뮈르HorsLesMurs가 연합하여 탄생한 조직이다.

임무	목적	역할
① 디지털 시대와 간행물 창조를 통한 지식의 공유 ② 교육과 컨설팅을 통한 전문성 고양 ③ 서커스 예술, 거리예술, 극예술의 발전을 위해 프로모션, 창의성, 국제적 발전을 위한 다양한 지원	✓ L'espace public, la Cité는 표현의 장이자 놀이의 장이다. 거리와 광장은 모든 주민과 동행자의 것이며, 감성, 심찰, 상상력, 웃음, 축제 등이 공유되는 곳이다. ✓ 예술과 정적은 도시와 마을의 공용 공간 (lieux communs)이 민주적인 표현의 공간이자 상상력의 공간, 축제적 야고라가 일어나는 공간이 되는데 기여하는 요소이다. 도시 공간에서 우리는 예술을 공유하면서 미래를 꿈꾸게 한다. 그런데 현재 민주적, 경제적, 환경적, 사고적인 분야가 위기를 맞고 있다. ✓ 예술가들도 시민이다. 예술과 상상력의 도구를 가지고 예술가들은 문화정책을 다시 정의한다.	✓ 거리예술가는 여러 다양한 직업과 분야를 가로지르는 예술가이다. 우리는 예술가들의 결속(연대), 공유, 접근을 위해 나아간다. 존재하고, 함께하고, 공통점을 찾으며, 상상과 도취의 힘을 증시한다. ✓ 정책적 요소로서 거리예술가는 일탈, 틀에서 벗어남, 협상의 힘, 공공장소에 대한 질문, 표현과 사고의 자유, 정책적 참여를 요구한다.

출처: ARTCENA, <http://www.artcena.fr/>

2. 오리악 축제

1) 개요

Festival internationale de Théâtre de Rue

- 1986년 Michel Crespini 창설
- 8월 마지막 주에 거행
- Auvergne Rhone Alpe, Cantal의 인구 약 3만 도시,
- Association ECLAT 주최, 예술감독 Jean Marie Songy
- 유럽에서 가장 큰 거리예술과 연극축제
- 100여개의 공연을 밤낮으로 제공

출처: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_international_de_th%C3%A9%C3%A2tre_de_rue_\(Aurillac\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_international_de_th%C3%A9%C3%A2tre_de_rue_(Aurillac))



창작소 파라플루 Le lieu de creation, la parapluie

- 2004년 축제 개최자인 ECLAT 협회는 거리극을 위한 CNAR (Centre National des Arts de la Rue)와 거리극 국제예술창작연구보급센터(Centre international de création artistique, de recherche et de rayonnement pour le théâtre de rue)를 설립한다.

출처: www.Aurillac.net



예술가 숙소 Le lieu d'hébergement

에클라 협회는 파라플루(Parapluie) 레지던스에 속한 단체들과 지역의 여러 예술가들의 숙소를 오리악 트롱키에르(Tronquières)에 마련하여 제공하고 있다.

출처: www.Aurillac.net

1. 오리악 축제

2) 경제적 효과

-총 28 000명 방문객
 -일반관객 25,000명, 전문가 500명, 예술가 2,800명
 (일반관객 88.2%, 전문가 1.8%, 예술가 10%)
 -축제만을 목적으로 한 외부 방문객 21,000명
 -113 000개 입장권 판매, 직접 판매 91,000개
 -74,200박 숙박일 중 숙박업체 43,000 박
 -65,000회 식사 중 식당 28,000회/ 포장 37 000회
 카페 89,700건 (아침식사 포함)
 쇼핑 600,000 유로



➡ 직접적인 경제효과 2백만 유로

출처: Comité régional de développement touristique d'Auvergne (CRDTA), "Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac – Quelles retombées économiques pour le territoire ? ", 2012.

2. 오리악 축제

2) 경제적 효과

① 방문객

방문객 유형

총 28 000명 방문객 : 일반관객 25,000명, 전문가 500명, 예술가 2,800명(일반관객 88.2%, 전문가 1.8%, 예술가 10%)

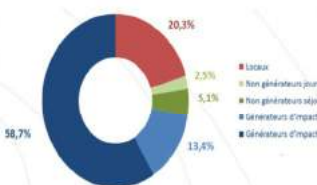
방문객 유형	CATEGORIES DE VISITEURS	Nombre de visiteurs	SOURCES
방문 단체	L'association de passage	2 571	Organisateur
공식프로그램 단체	Compagnies du programme officiel	242	Organisateur
저명 인사	Professionnels accrédités	500	Organisateur
일반 관객	Visiteurs grand public	24 700	Chaque et diverses organisations (collectives)
	TOTAL	28 013	

방문객 주거지 현황



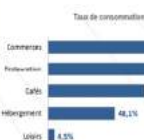
방문객 체류 유형

59%의 방문객이 3.5박 체류(14,500명)
 13%는 일일방문(3,300명)



방문객 소비형태

체류 방문객 81%, 약 50%가 유료숙박시설 이용
 방문객 80%가 상점과 음식점 이용, 70%는 카페, 바 이용



출처: Comité régional de développement touristique d'Auvergne (CRDTA), "Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac – Quelles retombées économiques pour le territoire ? ", 2012.

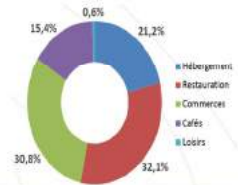
2. 오리악 축제

2) 경제적 효과

① 방문객

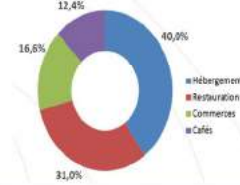
일반방문객 지출현황

방문객들이 지역경제에 150만 유로 지출, 1일 평균 83.9유로 지출, 상점과 레스토랑에서 각각 30%, 숙박에 23%, 카페에 15% 지출



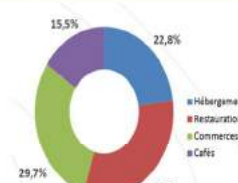
전문가 집단 지출현황

500명의 전문가 집단은 9만 유로 지출, 일일 평균 187유로 지출, 20%는 당일방문, 55%는 호텔에서 체류, 숙박과 요리에 70%사용



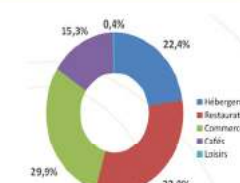
협회 방문객 지출현황

2813명의 협회 방문객들은 4일간 432,500유로 지출, 일인당 약 154유로 지출, 20%는 당일방문, 30% 레스토랑, 상점, 23% 숙박, 15%카페



방문객 전체 지출현황

21,000명의 유호방문객이 2백만 유로의 경제효과 창출. 1인당 95유로 소비, 레스토랑과 상점이 혜택, 다음은 숙박(43,000박), 카페(30만 유로, 9만회 소비)



출처: Comité régional de développement touristique d'Auvergne (CRDTA), "Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac - Quelles retombées économiques pour le territoire ? ", 2012.

2. 오리악 축제

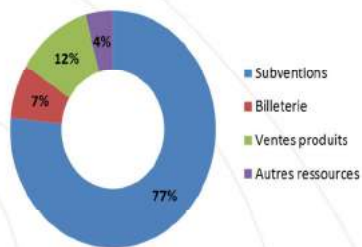
2) 경제적 효과

② 주최측

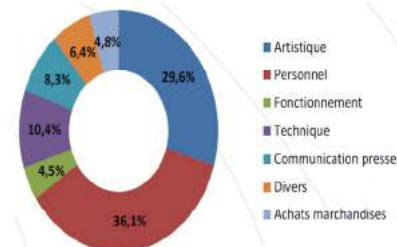
-Association Eclat 예산 190만 유로 중 129유로는 보조금과 티켓판매에서 발생

-예산의 38%인 483,000유로는 단체, 기업, 개인들의 보조금이며, 805,000유로는 외부에서 발생

전체 수익 중 130만 유로는 축제운영에 사용되며, 이중 30%인 39,500유로는 바생 오리악 지역공동체 CABA(communauté d'agglomération du Bassin d'Aurillac)내 기금에 지출된다.



축제예산구조



축제지출구조

출처: Comité régional de développement touristique d'Auvergne (CRDTA), "Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac - Quelles retombées économiques pour le territoire ? ", 2012.

2. 오리악 축제

3) Objectif 2032

Objectif 2032 : quels arts pour quelles rues dans 20 ans ?

- 거리예술은 진정한 예술 행위라기 보다는 도시 속 일시적인 축제로 장식되고 있다. 행위예술이 모든 분야를 다루면서 오히려 정체성을 잃고 있는 것이다. 프랑스에서는 창작소 네트워크가 잘 운영되고 있지만 그럼에도 거리예술에 대한 기반시설과 하이퍼 구조에 관한 문제는 계속 제기되고 있다. 이는 예술과 도시사회 문화분야에서도 마찬가지이다.
- 오리악 축제와 오르레뮈르(Hors les Murs)는 2012년부터 2015년까지 3년간 거리예술에 대한 문제를 고민하며, 2032년인 20년 후의 거리예술축제의 미래를 고찰하였다.
- 이 주제들은 특히 거리예술을 미학적으로 과소평가하는 경향, 경제사회 분야에서의 예술가와 창작자의 위치, 물리적이거나 디지털적이거나 상징적으로 공공장소를 장악한 거리예술의 위치와 역할에 관한 것이다.



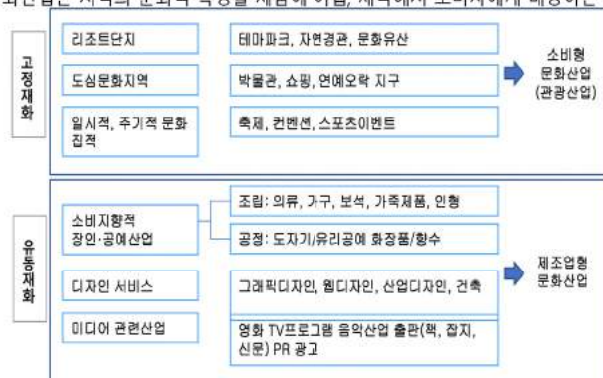
3. 도시와 거리예술축제

1) 장소의 의미

① 문화산업 관점에서의 장소

Santagata(2002)의 문화산업 분류

- 문화산업을 소비형 문화산업과 제조업형 문화산업으로 구분.
- 소비형 문화산업은 소비자가 특정장소로 이동해서 소비하는 '장소상품'
- 제조업형 문화산업은 지역의 문화적 특징을 제품에 이입, 제작해서 소비자에게 배당하는 문화제품.



출처: Santagata(2002); Scott, 2004: 471에서 재인용, 이정훈(2006)에서 재인용

3. 도시와 거리예술축제

1) 장소의 의미

② 마케팅 관점에서의 장소

- 장소 브랜딩(마케팅)에서의 상품은 '장소'
- Kotler(1993)의 장소의 구성요소는 모든 장소자산과 장소성:
도시의 물리적 구조, 사회간접자본, 도시 공공서비스, 매력성

<장소의 구성요소> (이무용, 2003)

구성요소	내용	마케팅 요소
자연적 요소	토지, 기후, 자연경관, 지리적 위치 등	관광자원 개발 및 유지
민적 요소	민적자본 수준, 시민의식, 기업가, 기술자, 행정가 등의 보유 정도 등	우수인력 유치
삶의 질 요소	생활환경, 교육·사회복지, 도시안전, 문화여가, 휴식공간, 교통혼잡도 등	매력적인 도시디자인 가본생활서비스 제공
경영환경 요소	비즈니스, 인프라, 시장(성장)잠재력, 교통, 정보화 수준, 경제수준, 고용조건 등	사회간접자본 개발
문화적 요소	국제적 문화자원과 문화시설, 문화이벤트 및 시장(상권), 유류오락시설, 문화적 수용성, 학술연구기관 등	지역이미지 개선 관리 관광자원 개발 및 유지



3. 도시와 거리예술축제

2) 도시에서의 축제

① 흔적trace

- 축제는 도시에 물질적인 것보다 비물질적인 흔적을 남긴다.
 - 대도시의 경우는 예외이지만, 축제를 통해 대부분의 도시 이미지가 견고해진다.
 - Angoulême, Lorient, Nantes 는 축제 개최 후 경제적으로 재전환기를 맞게 되었다.
 - Cantal은 인구감소의 문제가 있었지만, 지역경제의 활성화로 위기를 극복하고 있다.
 - 축제 주최자의 노력, 지자체의 노력, 중앙정부의 지원이 그 배경에 있다.
- 축제는 도심화를 강화시킨다.
 - 축제는 도시상권, 카페, 레스토랑에서의 소비를 일으킨다.
 - 도심화가 되는 이유로는 첫째, 도심에 가까울수록 축제가 관객확보에 용이하기 때문에 주최측이 의도에 따라 도심에서 가까운 곳에서 축제가 거행되기 때문이다. 둘째, 도심에 문화시설이 밀집되어 있기 때문에 축제도 도심에서 거행된다. 셋째, 중앙화와 집중화 개념은 분산, 무명에 대비되는 개념이며, 교외 표준화(standardization des périphériques) 개념과도 유사하다. 분산된 축제는 실패한 축제로 인식이 되면서 오늘날 지구(quartier), 교외, 시골 마을 주변의 축제는 많지 않다.
- 축제 관련 상설 장소를 마련하기도 한다.
 - 반대로 공간 자산의 가치를 높이기도 한다(Rennes, Angoulême, Aurillac)
 - 건물의 재건축이 이루어지기도 한다.(Rennes, Angoulême, Nantes)

출처: Céline Barthou, Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre, l'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs, CNRS, 2002

3. 도시와 거리예술축제

2) 도시에서의 축제

① 흔적 la Trace

- 공공시설의 사용처가 변화하기도 한다.
 - 체육관이 다목적 공간이나 공연장으로 활용되거나, 교육시설이 여름에만 극장이나 만남의 장소로 사용되기도 하고, 종교시설이 문화시설로 탈바꿈하기도 한다.
 - 또한, 지역 내에서는 이런 문화시설 부족을 인식하는 계기가 되어 공연장 등을 새롭게 구축하기도 한다.
 - 축제기간에만 모습을 드러내는 축제의 일시성으로 인하여, 축제 기간 이외에는 축제공간을 예술가 레지던스로 운영하며 학교에서의 교육과정에 협업하고, 사회적 취약계층의 문화활동에도 도움을 주고 있다.
- 이해관계자
 - 중앙정부의 간섭은 없지만 지자체는 보조금, 도시정비와 관련된 축제조직에 연관이 되어 있다.
 - 문화정책에 의회나 지역회의의 연관성이 크지만 간섭은 없다.
 - 대중들은 문화의 대중화로 인해 축제에 대해 잘 이해하고 있다. 미디어 홍보와 요금할인 등을 통해 축제 접근성이 높으며, 문화자본을 가진 대중이 경제자본을 가진 대중보다 축제에 접할 기회가 더 많다.
 - 주최측은 축제를 조직하는 역할을 하지만, 우리는 그 이상의 역할을 기대한다.
 - 축제는 문화이기도 하고, 산업이기도 하다. 축제는 문화예술 지원 예산으로 지원받는다.
 - 지자체 차원 뿐만 아니라 국가적 차원에서 축제 기간 동안 대국민 서비스를 협조하여 제공해야 한다.

출처: Céline Barthoin, Isabelle Garat, Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre, l'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs, CNRS, 2002

3. 도시와 거리예술축제

2) 도시에서의 축제

② 회귀 le Retour

- 1960년대 도시정비의 목적은 공간에 의미를 부여하고, 도시를 재창조하고자 하는 것이었으며, 이는 도시공간의 재사회화 운동이라고 할 수 있다.
- 도시로의 회귀는 거리와 시내에서 이루어지는 것이며, 축제의 이름으로 거행되는 도시 활동(animation urbaine) 형태의 문화적 회귀이다.
- 이는 소수 엘리트에 의한 작업이 아닌 모두의 참여로 이루어진다는 가치로서 미학적 회귀이기도 하다.

③ 대중집단 le Public-population

- Michel Crespin은 거리예술의 필수적인 이해관계자를 대중집단(public-population)으로 지칭한다. 대중집단이란 공연이 있건 없건 거리에 있는 관객이거나, 안면이나 역할, 몸짓, 시선, 청취, 참여 등 모든 규제를 구분하지 않는 가장 큰 무리의 문화관객을 말한다. 대중집단은 도시공간에 같이 존재함을 의미한다.
- 도시에서 벌어지는 공연은 두 가지 방식으로 이루어진다. 하나는 도시에 대한 이야기를 읽게 함으로써 관객을 도시에 적응시키는 것이다. 열린 공간에서의 공연은 대중을 사로잡는 예술로서 축제와 이야기에 상상력을 불어넣기도 하고, 대중들이 사람들 무리 속에서 같은 관중으로 존재할 것인가에 대한 여부를 결정함으로써 관객구성을 시도할 수도 있다.
- 대중집단은 감성, 혼돈, 장소, 시간을 함께 공유하면서 공동체 의식을 갖는다. 장소의 출현, 새로운 감각은 지역 정체성을 활성화시키며, 도시인citadinité을 만들어낸다. 동시대 집단은 같은 사건에 대한 기억을 공유하는 시민citoyenneté이다. 거리예술은 이 세 가지 정체성 개념을 모두 포함시킨다.

출처: Phillippe Chaudoir, Art de la rue et espace public, Collège de Philosophie, Institut français de Barcelone, Avril, 1999.

3. 도시와 거리예술축제

2) 도시에서의 축제

④ 매개자 la médiation

- 문화 매개자는 예술가와 잠재적 출자자의 연결을 도와준다. 거리예술 프로젝트는 도시계획자와 지자체 책임자들이 사회적으로 열린 공간을 제공하는 것이다. 거리 예술가들은 도시화 과정에서 보조적인 역할을 수행한다.

⑤ 무대로서의 도시

- Pino Simonelli, "도시는 360도 극장이다"
- 도시는 우리 열정에 대한 무대, 극장이자 공연이다. 도시는 열정사회적 놀이가 표현되는 물리적인 공간이다.
- Denis Guénoun, "극장은 무대가 아니다. 극장이라는 단어는 무대를 지시하지 않는다. 물론 건물도 아니다. 극장은 대중이 있는 계단식 좌석을 가리킨다. 만약 도시를 극장에 비유한다면, 관객이 있는 장소에 관심을 가져야 한다. 왜냐하면 이 곳이 모이는 장소, 대중들의 장소, 공유의 장소, 나눔의 장소이기 때문이다."

출처: Philippe Chaudoir, Art de la rue et espace public, Collège de Philosophie, Institut français de Barcelone, Avril, 1999.

Q&A

Merci de votre attention!

르 코르뷔지에의 근대적 사고와 건축 그리고 도시

이 재 영
(연세대학교)

1. 서론

본 글은 근대 시대의 가장 대표적인 건축가인 르 코르뷔지에의 근대적 사고들을 그의 글 속에서 살펴보고, 그의 사고가 어떻게 그림과 건축, 도시계획에 반영되었는지를 알아보고자 한다.

먼저, 본 글에서 근대적 사고라 함은 근대문명이 전개되는 데에 가장 근본적인 세계관, 데카르트와 뉴턴의 우주-존재론을 논하고자 한다. 여러 분야에서 다양한 방향으로 전개된 근대의 사고들을 언급할 수 있겠으나, 데카르트와 뉴턴의 우주-존재론은 근대시대로부터 지금까지 우리들의 사고와 물질들을 규정하는 가장 근본적인 사고이며, 건축을 구성하는 공간에 대해서도 가장 큰 영향을 준 사고이다. 1920년대 근대건축운동(le mouvement moderne), 그리고 근대건축의 전사, 르 코르뷔지에의 사고에도 이 근대의 세계관은 깊게 자리잡고 있다 할 수 있다. 이러한 근대의 우주-존재론으로부터의 공간에 대한 사고의 전환에 대한 평가를 오귀스탱 베르크의 글로부터 인용하고자 한다:

‘코페르니쿠스의 <천체의 회전에 관하여>로부터 데카르트의 <철학원리>와 뉴턴의 <자연철학의 수학적 원리>에 이르기까지 겨우 한 세기 만이 흐른다. 그러나 이와 동일한 혁명이 공간과 장소에 대한 지식, 즉 실천의 모든 영역에서 동시에 결코 발생하지는 않았다. 지구의 면적에 대해 구체적으로 영향을 미치는 거주 학문들(건축학, 도시공학, 영토정비 등) 등 19세기 말엽에서부터 비로소 진정으로 그런 혁명의 영향을 입게 된다.’

‘이 이상은 데카르트의 것인데, 우리의 것으로 남아 있게 된다. 그러나 이 분야에서 우리는 근대적 운동이 차례로 공간을 절대화시키면서 우리에게 강제했던 명으로부터 해방되어야 한다. 이와 같은 절대화가 의미하는 것은... 기하학의 모든 통역관들 가운데 가장 불꽃같고 가장 대표적인 자는 샤를 에두아르 잔느레일 거라고 르 코르뷔지에는 말했다.’¹⁾

1) 오귀스탱 베르크, 외쿠메네, 인간 환경에 대한 연구서설, 서울, 동문선, 서울, 2007 (original version,

따라서, 본 글은 근대의 우주-존재론, 자연관을 기본으로, 그것과 관련된 근대적 사고들의 특징을 살펴보고, 르 코르뷔지에가 남긴 글 속에 담겨진 근대적 사고들을 살펴보고자 한다. 그리고, 그에 따른 르 코르뷔지에의 그림과 건축 그리고 도시계획에서의 특징들을 살펴보고자 한다.

2. 근대와 르코르뷔지에의 우주-존재론

2.1. 근대의 우주-존재론

근대 과학혁명과 데카르트의 이원론적 존재론은 상호 영향을 주며, 근대의 세계관, 자연관을 발전시켰다. 코페르니쿠스, 갈릴레이, 케플러, 뉴턴 등의 과학적 발견은 세계를 보는 시선을 조금씩 바꾸었으며, 데카르트의 이원론적 존재론은 이러한 과학적 발전들을 합리화시켰으며, 그 이후 우리의 자연과 사회에 대한 근대적 사고의 출현에 기여하게 되었다.

근대의 우주-존재론은 데카르트와 뉴턴의 사고라고 할 수 있다. 먼저, 근대 시공간 개념은 데카르트의 공간관에 기반을 두고 있다. 근대성의 존재론적 기초를 제공한 이 17세기 철학자의 무한공간은 근대 건축의 공간관에도 큰 영향을 미친다. 데카르트에게 공간은 물질의 연장(extension)이다. 높이, 넓이, 깊이의 세 축으로 펼쳐진 물질이 곧 공간이다.²⁾ 빈 공간(진공)조차 에테르로 채워진 이 연속된 공간은 무한(infini)하고 동일하고 균질하다.³⁾ 이러한 데카르트의 절대적 무한 공간에 뉴턴의 진공개념과 일정하게 흐르는 절대적 시간개념이 덧붙여진 것이 근대의 시·공간 개념이다. 이 보편적이고 객관적인 공간은 물질 이전에 절대적 공간이 존재한다는 사고이며, 이것이 근대 이후 우리의 관념 속에 있는 보편적 공간관이다.

이러한 절대적 시공간 개념을 떠받치는 존재론적 근거는 데카르트의 이원론적 세계관에 있다. 펼쳐진 것과 사고하는 것, 즉 물질과 정신(영혼), 객관과 주관, 이성과 감성, 자연과 인간 등 확실성을 위해 세계를 두 개로 나누어 파악했던 이원론적 세계관이 공간과 물질을 객관적 단일세계(universe (uni-version))로 파악하는 근대의 우주론을 합리화시키는 존재론이다.⁴⁾ 따라서, 이러한 우주-존재론으로부터 물질세계에서 물질에 대한 의미화는 허용

ÉCOUMÈNE, Introduction à l'étude des milieux humains, 2000), pp. 119 and 125.

2) René Descartes, 《Lettre-préface de l'édition française des principes de la philosophie》, (corrected by Denis Moreau), Œuvres philosophiques, Tome 3 - 1643-1650, Paris, Classiques Garnier(Ed.), 2010, p. 776.

3) Alexandre Koyrés, Du monde clos à l'univers infini, Paris, Gallimard, 2009 (original version, From the closed world to the infinite universe, 1957), pp. 127-128.

되지 않는다. 왜냐하면, 의미화는 주관적 사유이며, 불확실한 것이기 때문이다.

근대의 세계에 대한 객관화에 대하여, 20세기 탈근대 사상의 중심에 서 있는 실존주의 철학자, 하이데거는 ‘데카르트의 공간은 자연사물성(the thingliness of nature)으로 축소된, 양적으로 측정가능한 객관적인 세계일 뿐이며, 이 근대의 객관적 공간은 가상적으로 환원된 공간일 뿐이다.’라고 비판한다. 또한, 근대의 객관화(Objectification)를 인간(*Dasein*(de))의 실존적 의미를 앗아가는 탈세계화(*Démotisation*, *Entweltlichung*)라고 비판한다.⁵⁾ 근대의 공간 또한. 이러한 객관화에 의해서 성립된 순수 공간(*Raum*)이다. 하이데거는 ‘공간은 물질 이전에 전제되는 것도 아니고, 물질이 공간 안에 있는 것도 아니다.’라고 근대의 공간관을 비판한다: ‘공간이 주관 안에 있는 것도, 세계가 공간 안에 있는 것도 아니다.’⁶⁾

근대의 물질적인 세계관 속에 과학혁명에 의한 발견과 함께, 이성에 의하여 파악된 자연의 법칙의 기능성을 중요시하였고, 자연은 물질세계에 세워진 법칙의 전체라는 객관적, 기계적, 결정주의적 사고가 등장하게 된다. 자연의 현상이 아닌 본질로서의 법칙을 파악하고 그것을 토대로 인간이 만든 인위적인 것은 자연을 대체할 수 있는 사고는 지금까지 우리 근대의 물질문명의 근본적인 사고관이다. 예를 들어, 공간을 다루는 학문에 있어서 법칙으로서의 기하학은 근대 건축운동의 중요한 토대가 된다. 근대 이후, 결정론적 사고관에 대한 많은 비판과 대안적 사고관이 나왔음에도 불구하고, 지난 3 세기 동안 우리의 사고를 지배해온 주류적 사고관이었다:

‘17 세기 후반부터 새로운 물리학적 우주관은 유물론적 실재관과 부합하지 않는 모든 것들을 배어버리는 강력한 낫과 같아서, 지난 3 세기 동안 실재는 점차 물질/물리적 세계로만 이해되었다.’⁷⁾

2.2. 르코르뷔지에의 우주-존재론

근대건축의 선구자로서 르 코르뷔지에의 사고는 근대적 자연관에 충실하다. 그는 이원론적이고 본질주의적인 근대의 우주-존재론을 견지하였다. 물질과 정신, 이성과 감정, 인간과 자연, 혼돈과 질서, 직선과 곡선, 남성과 여성, 태양과 달, 등 세계를 이원론적으로 해석하였으며, 자연의 법칙으로서의 기하학을 중시하였다:

4) ‘그것은 데카르트 좌표들의 공간이다. 따라서, 사물은 총체적으로 순수하게 측정 가능하다. [...] 사실 그것은 모든 구역, 모든 인간 환경을 고전적인 근대 물리학의 유클리드 공간으로 귀결시키는 가상적 환원을 존재론적으로 수행한다.’, 오귀스탱 베르크, *op. cit.*, pp. 115-116,

5) 마르틴 하이데거, *존재와 시간*, 서울, 까치, 2009 (original version, 『*Sein und Zeit*』, 1927), pp. 156-159,

6) *Ibid.*, p. 156

7) 마거릿 버트하임, *공간의 역사*, 서울, 생각의 나무, 2002, p. 201

‘인간은 자연으로부터 온다. 그는 자연의 법칙들로부터 형성된다. 인간이 그 법칙들을 잘 인지한다면, 그가 영원한 움직임 속에서 그 법칙들과 잘 조화된다면, 그는 그를 위해 잘 행해진 조화의 감각을 얻게 된다. 인간은 자연의 법칙들만을 사용할 수 있다. 그는 그것들에 대해 잘 이해할 필요가 있고, 우주적 질서로부터 인간적인 것을 만들 필요가 있다. 즉, 그것이 사용에 대한 진정한 창조이다.’

자연은 본질적으로 완전히 수학적이다. 그러나, 우리의 눈은 (자주)혼잡스러운 외관의 광경만 우리에게 보여줄 뿐이다. 안녕과 권력의 생산자, 인간은 자신을 구하고, 용인되고 인정될 수 있는 체계를 얻기 위해서, 그의 정신 그 자체인 “기하학”의 시스템 안에서 자연의 법칙들을 계획했다. 이러한 인위적 세계 안에서, 편안하게 살고, 그로부터 멀어질 때부터 상처입고 고생한다. 한편은 세계의 수학과, 다른 편은 인간의 환경이다.’⁸⁾

더불어, 르 코르뷔지에가 자연의 형태를 바라보는 시각 또한 물질적이고 기하학적이다. 그는 자연의 유기적 형태들을 기능적이고 기하학적인 형태로 해석한다:

‘우리는 바닷가에서 윤택이 나는 수많은 것 중에 가장 둥그란 것으로 윤택이 나는 자갈을 모은다면, 우리가 조각가 만든 손짓과 함께 위엄있게 구에 가까운 열매를 집어 든다면, 그것은 우리가 기하학적 사실을 열망하는 것이다. (...) 우리의 정신이 기억들의 보고에서 콩고나 이집트의 신들의 구(sphère)들 원반들을 재발견하는 순간 감각은 중요하다. 신들이여! 기하학과 신들은 같이 자리한다(오래된 역사적 인간, 사실을 말하자면 단순한(simple) 최초의 역사적 인간)’⁹⁾

그는 자연을 혼돈스럽고, 우연한 것으로 바라보았으며, 그 속에서 인간의 정신(이성)이 법칙을 찾아야 한다고 생각했고, 그 법칙으로서의 기하학을 자연의 본질로 보았던 것이다. 이는 17세기 이후 데카르트, 뉴턴의 이원론적이고 물질적인 우주-존재론, 그리고, 18 세기의 이성 중심의 계몽주의적 세계관에 부합한다.

3. 르 코르뷔지에의 그림, 건축 그리고, 도시

3.1. 그림 속의 추상화된 자연

스스로 화가로서 인정받고 싶었던 르 코르뷔지에는 생애 많은 그림을 남겼다. 그리의 그

8) Le Corbusier, *La ville radieuse*, Paris, Vicent, Frél & Cie., 1964(original version, 1925), p. 83.

9) Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Vicent, Flammarion, 1996, p. 113.

림 속에서 탐구된 공간의 형태는 그의 건축 속에서도 반영된다. 그의 그림은 요소들의 구성 방식과 조형적 형태들의 미와 함께 그의 세계관을 보여준다. 그의 그림 속에는 당시 근대의 여러 유파들의 영향이 비쳐지며, 그 중 입체파의 영향을 크게 받았다고 평가된다. 1920년대에 오장팡(Amédée Ozenfant)과 결성한 순수주의(purisme)는 입체파로부터의 영향과 르 코르뷔지에가 제시한 형태들의 원칙들을 보여준다. 이 순수주의는 장식적 예술을 거부하고, 산업화 시대에 기계주의와 순수성에 입각한 새로운 미의 시대를 열고자, 구성적이고, 질서 있고, 이성적인 예술을 추구하고자, 추상적 요소들의 구성을 실천하고자 했다. 따라서, 기하학적이고 본질적인 형태를 순수한 요소들로 보고 이들의 조형적 언어들을 그려냈다. 이들에 의해 선택되어 해체되고, 재구성되고, 재조직화된 형태들은 기계화되고 산업화된 시대의 보편적 예술의 사물들의 본질로서 표현됐다. 오장팡과 샤를 에두아르 잔드레(르 코르뷔지에)가 발행한 잡지, ‘새로운 정신(L’esprit nouveau)’에는 다음과 같이 적혀 있다:

‘(...) 기계의 시학 (...) 시(poésie)의 요구에 만족시키기 (...) 조형예술의 단 하나의 목적, 시를 제공하기, 그것은 오늘날 우리들 중에 누군가에게 나타나기 시작한 모든 가치의 혁명이다. 우리 시대가 요구하는 작품들을 우리에게 제공하는 것을 허용하는 수단들을 순수화하는 것이다. 우리의 시대는 정확한 예술을 요구한다.’¹⁰⁾

‘순수한 요소는 세계의 체계와 일치하여 우리를 감동시키는 사물들에 의해서, 단어에 의해서 정의되기 어렵고, 정확히 예술가를 자극하는 서정시의 상태인 질과의 조화로부터, 조형적 체계 속에서 사물의 견고하고 본질적인 물질적 속성을 조직하는 조형적인 창조인 동시에, 서정적이다.’¹¹⁾

순수주의는 병, 물병, 접시, 유리잔 등 물체의 새로운 구성을 통해 어떤 우리 시대의 공통의 이해를 전달하려 하였다 (이를 Objets-thèmes 이라 한다). 예를 들어, 기타 나 바이올린 등의 악기는 즐거움의 물체로서 그려진다. 르 코르뷔지에가 그린 Nature Morte의 시리즈에 나타난 사물들의 구성은 보편적이고, 지적인 새로운 시대를 향한 근대의 시각을 보여주고 있다. 순수주의는 기하학적이고, 단순하고, 원초적인 요소들의 추상적 구성 속에서 새로운 조형적 세계를 그려보려는 시도였다.

순수주의 이후, 1930년대 르 코르뷔지에의 그림 속에서는 전 시대의 엄격한 기하학보다

10) Ozenfant et Jeanneret, « De la peinture des cavernes à la peinture d’aujourd’hui », *L’Esprit nouveau*, n° 15, p. 1799 et p.1802, cité in Daniël Pauly, « Purisme », in Jacques Lucan i als, *Le Corbusier Une encyclopédie*, p. 318.

11) Ozenfant et Jeanneret, « Intégrer », *Création*, n° 2, Paris, novembre 1921, p. 9, cité in Danièle Pauly, « Purisme », in Jacques Lucan i als, *Le Corbusier Une encyclopédie*, p. 319.

는 좀 더 자유로운 곡선과 인간적인 모습들을 보여주기 시작한다. 상상의, 몽환적이고, 무의식적이고, 초현실적이고, 때때로 내면의 모습이 그려진다. 이러한 변화는 그의 건축에서의 변화와 같은 양상을 보인다. 1920년대의 엄격한 기하학과 기계에 대한 선호는 1930년대 이후 좀 더 복잡하고, 애매하고 변증법적인 세계의 질서를 나타내려 한다. 그러나, 기본적으로 이원론에 입각한 본질적이고 추상적 시각은 변하지 않았다. 직선과 곡선, 남성과 여성, 태양과 달, 밝음과 어둠 등 대립된 둘의 뒤섞인 형태의 그림들이 이를 말해 주고 있다.

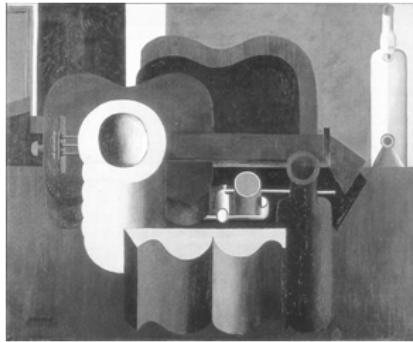


Fig 1. *Nature morte à la pile d'assiette et au livre*, 1920. Huile sur toile. FLC 305.



Fig 2. *Nature morte géométrique*, 1930. Huile sur toile. FLC 93.



Fig 3. *Taureau VIII*, 1954 (FLC, tableau n° 162)



Fig 4. *Icône 3*, 1956 (FLC, tableau n° 166)

3.2. 기계로서의 건축, 그리고 초월적 존재로서의 건축

르 코르뷔지에는 건축에서 기하학을 추구하고, 기계를 선호하였다. 그가 건축을 ‘살아가는 기계(machine à habiter)라 말한 것처럼, 기계의 수학적 계산으로부터 나오는 기능적 체계와 그리고 기하학이 실현된 모습을 좋아했다. 따라서, 그의 건축(특히, 전반기 건축)은 기하학적 형태들의 구성으로부터 형성된다.¹²⁾ 이러한 이성적 질서로부터 나오는 건축의 구성과 미를 추구하였다. 르 코르뷔지에의 고전 그리스 시대의 고전건축에 대한 평가와 그가 추구한 진정한 건축의 성격은 다음과 같다:

‘파르테논, 폼페이, 그리고 콜로세움. 건축은 나에게 드러났다. 건축은 빛 아래 있는 형태들의 장엄한 놀이이다. 건축은 정신에 부합하는 체계이다. 건축은 장식과 관련이 없다. 건축은 위대한 작품들 속에서 시간에 의해 이어져온 장엄하고 어려운 것이다. 그러나, 건축은 수학적 관계를 세우기 위해 충분한 기하학을 담고 있는 아주 작은 오두막 속에서, 담장의 벽 속에서, 보잘 것 없거나 숭고한 모든 것 속에서도 존재한다.’¹³⁾

‘오늘날의 건축가들은 더 이상 간단한 형태들을 실현시키지 않는다. 계산을 실행하면서, 엔지니어들은 수학에 의한 우리들의 정신과 기하학에 의한 우리들의 놀이를 만족시키면서 기하학의 형태들을 사용한다: 그들의 작품은 위대한 예술의 길 위에 있다.’¹⁴⁾

‘하나의 미, 다시 말해 이 질서의 체계, 이 수학적 관계들, 순수함으로 인도하는 측정에 의해, 또는 힘을 표현하는 개인적인 창조의 힘에 의한 이 정신의 질. 하나의 위협적인 난폭함과 하나의 모순이 아닌. “웃으면서, 분명하고 아름다운”, 그것이 진정한 건축의 프로그램이었다고 우리들은 말하였다.’¹⁵⁾

12) 르 코르뷔지에의 도시계획 속에서도 기하학적 특징이 나타난다. 그의 책, «Urbanisme»에서 ‘직선은 인간의 길, 곡선은 당나귀의 길이다’라고 말한 것처럼.

13) Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996 (original parue en 1925), pp. 210-211.

14) Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 1977 (original parue en 1923), p.13.

15) Le Corbusier, *Une maison - un palais, à la recherche d'une architecture*, p. 86.



Fig 5. Sketch de Le Corbusier,
(Propylées et Temple de la Victoire Aptère)



Fig 6. Le couvent de la Tourette (1957-60)



Fig 7. La vue du paysage à partir du
toit du couvent de la Tourette

르 코르뷔지에의 순수한, 수학적인, 독립적인(autonome) 건축은 자연의 형태를 모방한 어떠한 장식도 섞지 않은 각기둥(prisme)과 같은 순수한 물체(objet)이다. 그의 건축은 그가 혼돈(chaos)으로 인식한 주변 자연과는 대조적인 질서의 창조물인 것이다. 즉, 그는 인간과 자연, 이성과 감정, 직선과 곡선, 남성과 여성을 분리하여 사고하였듯이, 그의 건축은 우발적인 자연의 형태들 가운데 질서 잡힌 각기둥(prisme)인 것이고, 이러한 대조를 자연과 인위의 조화로 본 것이다. 이때 본질적 법칙으로서의 건축은 현상적 자연과 대비되는 초월적 존재가 된다. 이러한 초월적 존재로서의 건축은 그리스 시대의 고전건축으로부터 전해오는 서양건축의 주류적 사고라고 할 수 있다. 르 코르뷔지에는 그리스의 파르테논을

하나의 ‘세워진 기준 (standard établi)’으로 평가하며 건축을 각기둥으로(prisme), 순수한 기하학의 구성으로 인식한 것이다. 그의 파르테논에 대한 평가는 다음과 같다:

‘그것은 가장 숭고한 사고들에 의해 행동한 한 인간이 하나의 명암의 조형을 결정 지운 가장 강렬한 순간이다. (...) 파르테논은 정확함을 담고 있다: 수학적 질서로부터의 우월한 감정, 예술, 그것은 시(poésie)이다: 감각의 감정, 측정하고 감상하는 정신의 기쁨, 우리들의 존재의 깊은 곳에 영향을 주는 축적인 원칙의 재인식.’¹⁶⁾

파르테논은 르 코르뷔지에에게 빛과 명암의 순수한 조각이었고, 기하학적으로 조화된 이상적인 건축이었다. 혼돈의 자연과 대비되는 하얀색의 순수한 기하학의 조각으로서의 파르테논은 초월적 건축으로서 그의 건축의 기준이 된다.

3.3. 거주에 있어서 요소화된 자연

인간의 거주에 있어서의 자연의 문제는 르 코르뷔지에의 도시계획 속에서 잘 나타난다. 르 코르뷔지에는 1920-30년대 발표한 일련의 도시계획안과 1950-60년대의 인도의 찬디가르 도시계획 속에서 일관된 방식으로 도시에서의 자연환경을 계획하였다. 그는 과잉된 인구의 산업도시들이 마주한 문제들을 해결하고, 인간, 자연, 일이 새롭게 가치 부여된 근대 도시에서의 삶을 꿈꾸었다.

도시계획 또한 르 코르뷔지에는 근대적 사고관에 입각하여, 기능적이고 합리적인 도시체계 속에서 도시와 자연을 결합하였다. 르 코르뷔지에는 도시민의 삶과 자연을 기능적으로 요소적으로 해석하였다. 도시에서의 삶을 일, 주거, 여가로 나누었고, 자연을 햇빛(lumière ou soleil), 공기(air pur), 녹음(verdure ou espace vert), 세 가지 요소로 사고하였다. 도시에서의 자연 추구도 이 세 가지 자연의 요소의 공급에 맞추어져 있다. 즉, 인간 거주에 있어서 자연은 세 가지 물질로 요소화된다. 이는 19 세기 좁고, 어둡고, 비위생적인 도심의 구역들을 깨끗이 밀어버리고(Tabula rasa), 인간과 자연과 기계가 조화된, 햇빛, 공기, 녹음이 충만한 새로운 도시환경을 꿈꾼 것이다. 이러한 르 코르뷔지에의 도시계획에서 자연 추구는 19 세기부터의 도시계획에서 있어서의 위생주의(hygiénisme)의 동기가 선행되고, 여기에 미적 동기가 수반되었음을 부인할 수 없다:

‘도시계획의 첫 번째 의무는 인간의 기본적 요구에 일치시키는 것이다: 인간 각자의 건강은 크게 ‘자연의 조건들’에 순종하는 것에 달려 있다. 양의 증가를 요구하는 햇빛은 모

16) Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p.181.

든 집에 들어와야 한다, 광선이 그곳에서 퍼지도록, 그것이 없으면 생은 시든다. 녹음에 의해서 보장되는 공기는 순수해야한다, (...) 마지막으로 공간이 넓게 제공되어야 한다.’¹⁷⁾

‘미적으로 말해서, 건물의 기하학적 요소와 식물의 그림 같은 요소의 만남은 도시 풍경에 충분하고도 필요한 조합이라는 것을 인정할 수 있다.’¹⁸⁾

‘여기는 랑부예(Rambouillet)도, 샹띠이(Chantilly)도 아니고, 파리, 몽소(Monceau) 공원이다. 그리고, 자, 정확히 고정된 목표: 내일의 도시는 완전히 녹음 가운데에서 살 수 있다. 뉴욕, 이 몽소 공원 가운데에 마천루를 올리지 않는 것이 아쉽다. 유토피아? 무모한 계획을 받아들이시다.’¹⁹⁾

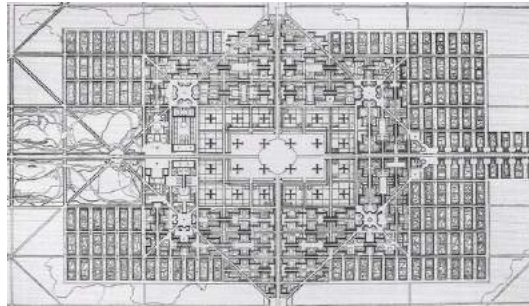


Fig 8. Plan de la ville contemporaine (1922)

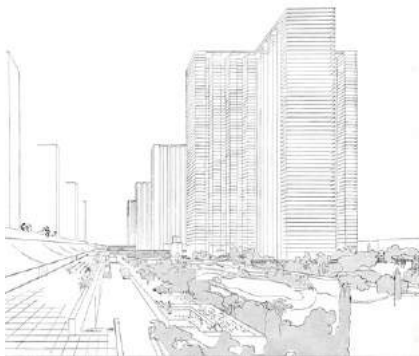


Fig 9. Une vue sur la terrasse dans la ville contemporaine

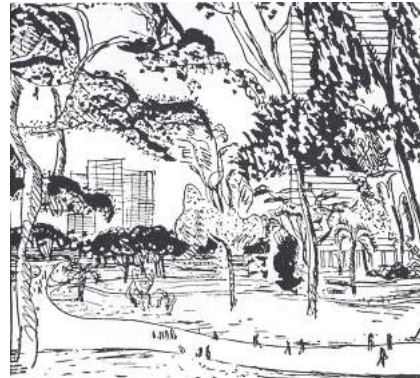


Fig 10. La ville verte, “La relation entre homme et nature est ré-établie”, Le Corbusier

17) Le Corbusier, *La charte d'Athènes, Avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*, Paris, Éditions de Minuit, (1957, originally published in 1943), p. 37.

18) Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994(originally published in 1923), p. 224.

19) Ibid, 73.

4. 결론

19 세기 말부터 20세기 초에 이루어졌던 건축분야에서의 근대적 이행에서 르 코르뷔지에의 이론과 작품이 차지하는 비중은 다른 어느 건축가의 그것보다 크다. 1920년대 근대건축운동 이후, 그리고 제 2차 세계대전 이후까지도 근대건축사에서 그의 건축은 전 세계에 영향을 미쳐왔다. 이러한 대표적인 근대건축가인 르 코르뷔지에의 사고와 작품의 특징은 사실 다양한 단면으로 해석될 수 있으며, 아직도 규명되지 못한 부분이 있다. 그러나, 근대시대를 관통한 건축가로서 르 코르뷔지에는 이성과 합리에 근거한 시대의 사고를 이론과 작품을 통하여 충실히 실행하였다고 볼 수 있다. 17 세기 이후 진행되어온 근대의 이원론적 존재론과 과학혁명에 의한 물질주의적 우주론은 현대의 세계관이고, 공간관이고, 자연관이어 왔다. 물질에서 정신을 분리시켜 세계를 객관화함으로써 가능했던 이 우주-존재론은 더 나아가 이성으로써 객관적이고 본질적인 법칙을 찾고, 그 법칙대로 인공물들을 만들어 세계를 개조할 수 있다는 근대의 긍정적 물질문명으로 발전되어 왔다. 르 코르뷔지에의 사고와 건축 또한 이러한 근대의 물질문명의 흐름 속에 있다. 어느 다른 서양의 근대건축가처럼 르 코르뷔지에는 자연 속에서 법칙을 추구하였다. 그리고, 매우 적극적으로 그 법칙으로서의 기하학을 그림, 건축, 도시 속에서 응용하였다. 물질과 정신, 인간과 자연, 이성과 감성, 객관과 주관 남성과 여성, 직선과 곡선, 태양과 달 등 세계와 물질을 이원론적으로 해석하고 이를 변증법적으로 합일하려는 시도는 그의 그림에서 건축에서, 도시에서도 나타난다. 자연을 햇빛, 공기, 녹음 이라는 세 가지 요소로 물질화하여 도시의 주거지역에 공급하고자 했던 계획 또한 근대적 위생주의의 사고 위에서의 계획들이다.

물론, 르 코르뷔지에는 1930년대 지역주의적 성격의 건축을 실행하기도 하였고, 그의 건축은 합리적이고, 기능적인 건축으로만 해석하기에는 더 많은 특징들을 가지고 있다. 그가 남긴 하나와 같이 조각 같은 건축들은 20 세기 가장 대표적인 근대건축으로 평가받고 있다. 그러나, 이러한 그의 예술적 상상력으로부터 나온 건축 또한 객관에 대한 주관적 상상력의 산물로서 평가될 수 있다. 이 또한 근대의 이원론적 사고 위에서 있는 것이다. 앞서 언급하였듯이, 르 코르뷔지에의 건축은 그의 이론보다 더 복잡하고 다양한 특징을 가지고 있다. 그러나, 그의 작품들은 근대의 우주-존재론과 합리와 기능을 중시한 시대의 요구들 안에서의 그의 적극적인 행위의 결과물들이다.

[참고문헌]

- 1) 마거릿 버트하임, *공간의 역사*, 서울, 생각의 나무, 2002.
- 2) 마르틴 하이데거, *존재와 시간*, 서울, 까치, 2009 (original version, 『Sein und Zeit』, 1927).
- 3) 오귀스탱 베르크, *외쿠메네, 인간 환경에 대한 연구서설*, 서울, 동문선, 서울, 2007 (original version, ÉCOUMÈNE, Introduction à l'étude des milieux humains, 2000).
- 4) Alexandre Koyrés, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 2009 (original version, From the closed world to the infinite universe, 1957).
- 5) Jacques Lucan *i als*, *Le Corbusier Une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- 6) Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Vicent, Flammarion, 1996.
- 7) Le Corbusier, *La charte d'Athènes, Avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 (original parue en 1943).
- 8) Le Corbusier, *La ville radieuse*, Paris, Vicent, Frél & Cie., 1964(original version, 1925).
- 9) Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994(originally published in 1923).
- 10) Le Corbusier, *Une maison - un palais, à la recherche d'une architecturale*.
- 11) Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 1977 (original parue en 1923).
- 12) René Descartes, 《Lettre-préface de l'édition française des principes de la philosophie》, (corrected by Denis Moreau), *Œuvres philosophiques, Tome 3 - 1643-1650*, Paris, Classiques Garnier(Ed.), 2010.

제 2 부 제 3 분과

< 발표 : 문화공간과 프랑코포니 >

사 회 : 문규영 (한양대학교)

Jean-Julien POUS (국민대학교)

발 표 : 문화공간의 융복합 콘텐츠 구현방식 고찰

- 국립 조르주 퐁피두 문화예술 센터 사례 분석 - / 박성혜(고려대학교)
엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카
박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로 /
심지영(인하대학교)

Vivre dans la planète francophone

/ Rodolphe MEIDINGER(충북대학교)

Le rôle de la Francophonie dans la normalisation de
la diversité culturelle / BYUN Oung(서울대학교)

문화공간의 융복합 콘텐츠 구현방식 고찰 - 국립 조르주蓬피두 문화예술 센터 사례 분석 -

박 성 혜
(고려대학교)

1. 들어가며

박물관, 미술관은 급변하는 현대 사회의 요구에 부응하기 위해 20세기 후반부터 빠른 속도로 변화하기 시작했다. 양적 팽창은 물론이고, 박물관, 미술관은 현대화되었으며, 새로운 건축물들이 곳곳에 세워졌고, 확장 프로젝트와 리노베이션 공사가 증가했다. 이러한 확산과 현대화 현상은 박물관, 미술관 전반에 걸쳐 이루어졌지만 특히 현대 미술 분야에서 두드러졌다. 새롭게 건립된 현대미술관은 외형상 뛰어난 조형미를 갖춘 건축물로 세간의 이목을 집중시켰다. 세계적으로 명망 있는 건축가들의 참여로 미술관 건립은 현대 건축에 있어 중요한 영역을 차지하게 되었다. ‘새로운’ 미술관은 대중과 미디어의 주목을 끌 수 있는 대형 문화행사들과 스펙터클한 특별전을 위시한 콘텐츠로 구성된 프로그램을 기획했다. 또한 관람객들에게 다양한 서비스를 제공했으며, 미술관의 다각적인 활동은 문화공간 본래의 미션에 대한 확장된 비전을 제시했다.¹⁾ 게다가 현대미술관은 그 컨셉 자체가 변화하는 경향을 보이게 되는데, 이는 신축된 몇몇 현대 미술 관련 문화공간들이 ‘미술관’ 대신 ‘센터’라는 용어를 채택한 데서 드러난다. 본 발표는 1960년대 말부터 서구에서 본격적인 관심과 논의의 대상으로 부상하기 시작한 융복합 개념이 이러한 현대미술관의 컨셉 변화에 핵심적인 역할을 담당했던 요소들 중 하나라는 데 주목하여, 이 개념이 어떠한 방식으로 문화공간의 정체성을 정립하고, 문화공간을 구축하는 데 실제로 반영되며, 문화공간의 중추적 역할을 책임지는 콘텐츠 구현에 적용되는 지 살펴보고자 한다.

우리 사회에서는 2010년 전후로 박물관, 미술관을 복합문화공간으로 만드는 방안을 모

1) Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation française, 2004.

색하는 움직임이 활발히 일고 있다.²⁾ 대개의 경우, 이러한 방안에서 융복합은 크게 세 가지 측면에서 논의된다. 우선적으로 관람객 친화적인 공간을 지향하며 소장품 전시 및 특별전 외에 공연예술, 영화, 콘서트, 컨퍼런스 등 다양한 문화 프로그램을 기획하는 것이다. 둘째로 문화기관의 교육적, 사회적 역할을 강조하며, 전시 프로그램 외에 교육 프로그램, 체험 프로그램을 개발하는 것이다. 마지막으로 문화기관의 엔터테인먼트적, 문화산업적 기능을 중시하며 카페, 레스토랑, 서점, 아트숍과 같은 상업시설을 운영하는 것이다. 하지만 현대미술관 혹은 현대아트센터의 융복합에 있어 무엇보다 중요한 것은 다른 예술 장르와 표현양식의 수용, 다양한 예술 장르와 표현양식의 단순한 나열·중첩을 벗어난 상호작용, 그리고 여러 예술 장르와 표현양식의 상호작용을 가능하게 하는 조직의 운영과 콘텐츠로 구성된 프로그램임에도 불구하고, 이에 대한 논의는 미미해 보인다.

이러한 측면에서 본 발표는 ‘미술관을 모든 대중에게 열린 융복합 공간으로 변화’시켰으며, ‘가능한 한 가장 폭넓은 관람객 층을 확보하기 위해 담론들, 문화예술계 문화주체들, 관점들을 증가’ 시키면서 ‘미술관을 다른 예술 장르와 표현양식에 개방’한 대표적인 모델³⁾로 간주되는 풍피두 센터의 사례를 분석함으로써, 복합문화공간으로서 현대미술관 혹은 현대아트센터가 고려해야 할 사항과 방향에 대해 고찰하고자 한다.

2. 풍피두 센터의 융복합 개념

국립 조르주 풍피두 문화예술 센터 Centre national d'art et de culture Georges Pompidou는 1997년 1월 31일, 발레리 지스카르 데스탱 대통령 Président Valéry Giscard d'Estaing이 참

2) 「‘문예위 본관+아르코미술관’ 복합문화센터로」, 한겨레 신문, 2009년 9월 21일 ; 「경기도, 미술관·박물관 ‘복합문화공간화’ 확대」, 연합뉴스, 2010년 11월 9일 ; 「국립현대미술관 복합문화공간 변신 ‘콘텐츠 만들기’ 작전」, 경향신문, 2011년 4월 27일.

3) Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya (éd.), *De nouveaux modèles de musées ? : formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX^e - XXI^e siècles*, Paris : L'Harmattan, « Patrimoine et sociétés », 2008, p. 10 ; 더글라스 데이비스는 저서 『변화하는 미술관 : 풍피두 센터 이후 시기의 디자인과 문화』의 제목이 자명하게 보여주듯이 풍피두 센터가 미술관 건축 컨셉의 전환점이 되었다고 본다. 그는 미술관의 컨셉을 풍피두 센터 건립 이전과 이후로 구분하면서, 센터가 교육적이며 동시에 엔터테인먼트적인 서비스를 제공하면서 전통적 의미의 미술관에서 시민의 문화공간으로 변모했다고 설명한다. 또한 유연한 미술관 공간과 극장, 오디오리움, 레스토랑, 카페, 서점, 아트숍과 같이 대중을 위한 다양하고 새로운 문화 시설과 상업 시설을 마련한 풍피두 센터의 선구적인 건축 프로그램이 이후 미술관을 포함한 다른 문화기관들이 모방하는 모델이 되었음을 강조한다. Douglas Davis, *The Museum Transformed : Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York : Abbeville Press, 1990 참조.

석한 가운데 문을 연다. 1969년 조르주龐피두 대통령에 의해 구상되고, 1969년부터 1977년까지 수많은 국가인사와 전문가들의 협력으로 구체화되고 실현된龐피두 센터는 개관하자마자 예상을 뛰어넘는 성공을 거두며 국내와 해외에서 명성을 얻는다.

주지하다시피 렌조 피아노 Renzo Piano, 리처드 로저스 Richard Rodgers, 지안프랑코 프란치니 Gianfranco Franchini의 건축이 이 성공에 일조한다. 하지만 1977년 사회학자 피에르 부르디외 Pierre Bourdieu가 수행한 조사는 개관 4개월이 지난 후 관람객들은 오히려 건축물보다 프로그램을 보기 위해 센터를 방문한다는 결과를 도출한다.⁴⁾ 이로써 센터의 다양한 예술 프로그램, 문화 프로그램의 중요성이 강조된다.

龐피두 센터의 융복합 개념은 우선 다양한 문화예술 장르 - 회화, 조각, 그래픽 아트, 사진, 비디오, 시청각, 멀티미디어, 디자인, 건축, 영화, 연극, 무용, 언어 활동, 문학, 음악 - 을 한 장소에 모으면서, 대중 곁에서 현대, 근대, 그 이전 세대의 창작물을 보존하고, 이에 대한 정보를 제공하며, 이를 확산해야하는 기관의 기본적인 미션에서 확인할 수 있다.⁵⁾ 그러나 1969년 12월 11일,龐피두 대통령이 소수위원회에서 보부르 지역에 ‘현대예술을 위한 대형 건물 ensemble monumental consacré à l’art contemporain’을 건립하겠다고 공식적으로 공표했을 때,⁶⁾ 센터의 성격은 명확히 규정되어 있지 않았다.

센터에 대한 대통령의 컨셉은 조금씩 구체화되어간다. 1969년 12월 15일,龐피두 대통령은 문화사업 담당 국무장관인 에드몽 미슐레 Edmond Michelet에게 편지를 보내 자신의 결정을 재확인한다. 그리고 건축물에 대형 회화·조각 미술관, 음악, 음반, 경우에 따라서는 영화, 연극 조사 시설, 도서관 - 적어도 예술과 그 최신 발전과 관련된 모든 서적을 모아놓은 도서관 - 이 포함되어야 한다는 견해를 피력한다.⁷⁾ 이 편지는龐피두 센터 건립 프

4) Pierre Bourdieu, *Enquête sur le public du Centre Pompidou*, Rapport, Paris : Centre Georges Pompidou, 1977.

5) « Loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du Centre national d’art et de culture Georges Pompidou : art. 1^{er} », in *Journal officiel*, 4 janvier 1975. 이 법의 1조와 2조에龐피두 센터를 구성할 2개의 내부 기관과 2개의 외부 기관이 규정되어 있다. 내부 기관은 ‘국립 근현대미술관 Musée national d’art moderne (MNAM)’, ‘산업창작센터 Centre de création industrielle (CCI)’이며, 외부 기관은 ‘공공정보도서관 Bibliothèque publique d’information (BPI)’, ‘음향/음악 탐구조정 연구소 Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM)’이다. 1992년 12월 24일, MNAM과 CCI가 통합된 이후에 내부 기관은 MNAM-CCI와 ‘문화개발부 Département du développement culturel (DDC)’가 된다.

6) Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/1073, « Correspondance et documents divers », Projet de lettre autographe de Georges Pompidou, président de la République, à Edmond Michelet, ministre des Affaires culturelles, sur le Futur Centre Beaubourg et son brouillon (2 pages pour chacun), 12 décembre 1969.

7) Archives nationales, Fonds Henri Domerg, 574AP10, « Lettre de base, déc. 69 », Lettre du Président Pompidou à Edmond Michelet (2 pages), 15 décembre 1969.

로젝트 초기부터蓬피두 대통령이 센터의 융복합 사명을 분명히 고려하고 있었다는 사실을 알려준다. 그렇지만, 건물의 내용이 명확하지 않기 때문에 미래의 센터는 아직까지 한 건물에 여러 예술 장르를 수용하는 문화단지에 지나지 않는다.

1969년 12월 23일 파리 시의회의 센터 건립 동의 이후, 1970년 1월 28일 앙리 도메르그 Henri Domerg가 작성한 ‘현대예술 건축물 컨셉’에 관한 문서는 센터의 내용을 구체화하고 센터 운영의 기본 원칙을 예고하고 있기 때문에 매우 중요하다. 이 문서에蓬피두 대통령은 자신의 대답을 적어놓았다. 우선, ‘프랑스에 부족한 진정한 근대미술관을 건립할 것인지’, ‘새로운 예술 형태에 개방적인 현대창작센터를 세울 것인지’, ‘2개의 컨셉을 통합할 것인지’ 세 가지 선택권이 주어진다. 앙리 도메르그는 ‘행복한 대조’를 이루던, ‘상호보완’을 하던, ‘서로 어울리지 않던’ 처음 두 제안을 합치는 데 찬성한다.⁸⁾ 건물 크기에 대한 첫 번째 질문 후, 앙리 도메르그는 센터의 일반적인 운영에 관해 건물 내 시설들이 서로 중첩될지, 아니면 전체의 통일성과 일관성을 절대시할지에 대한 의미심장한 질문을 던진다. 앙리 도메르그처럼蓬피두 대통령도 통일성을 위한 노력을 선택한다. 마지막으로 앙리 도메르그는 활동 간의 관계에 대해 ‘도서관을 제외하고, 조형예술에 만족한 채 음악, 영화, 음반은 조형예술을 소개하는 데 있어 보충 역할로만 이용할지’, ‘모든 예술 활동이 자율적인 위치를 차지하게 할지’, ‘거대한 융복합 문화의 집을 건립할지’에 관한 중대한 질문을 던진다.⁹⁾蓬피두 대통령은 두 번째를 선택한다. 이 대답은 그가 원칙적으로 특별한 하나의 활동, 특히 미술관을 우선시하지 않는다는 사실을 보여준다.

결론적으로 말해蓬피두 대통령은 보부르 센터에 융복합 사명을 주고, 근대미술관/현대창작센터 - 컬렉션 상설 전시실, 특별전시공간, 현대미술 실험 갤러리 -, 도서관, 음악, 영화, 연극을 통합시킴으로써 센터에 ‘형태 forme’를 부여한다. 또한 운영 방법도 명시한다. 센터를 구성하는 여러 문화기관은 단순히 동거하는 데 머물러 있어서는 안 된다. 제각각 고유의 자율성을 간직하면서 통일성을 보증하기 위해 협력해야 한다. 이 가장 중요한 원칙은 센터 건립 프로세스모든 과정에서 지켜진다.

8) Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/1059, « Notes des conseillers au président de la République », Note de Henri Domerg au Président Pompidou sur la conception d'un monument consacré aux arts contemporains, annotation du Président Pompidou (4 pages), 28 janvier 1970.

9) *Ibid.*

3. 풍피두 센터의 통일성과 정체성의 원천 : 융복합 전시 콘텐츠

전시는 풍피두 센터의 미션인 현대 문화예술의 확산, 창작, 정보, 커뮤니케이션, 교육을 실현할 수 있는 탁월한 방식으로 여겨진다. 우선, 전시는 MNAM과 CCI의 미션에 직접적으로 속했다. 특히 MNAM에서 전시는 컬렉션의 조사, 연구, 활용을 위해 사용되었다.¹⁰⁾ BPI는 전시의 형태로 문학, 잡지의 동향 등 도서관과 관련된 정보를 제공했다.¹¹⁾ 순회전은 지방, 외국과의 교류를 촉진시키며 문화의 지방 분산화에 일조하고 센터가 국제적인 명성과 영향력을 획득할 수 있게 했다. 어린이 아틀리에 Atelier des enfants는 방과 후 교육에 대한 사회적 요구를 수렴하여 어린이들을 위한 전시를 기획했다. 각각 영화, 연극, 무용, 컨퍼런스/대담을 담당하는 프로그램 고문 Conseiller de programme들은 자신들이 기획한 문화행사와 관련된 전시를 마련했다. 이처럼 풍피두 센터에서 전시는 미술관 고유의 활동이 아니라 모든 부서와 프로그램 고문들의 주된 업무였다. 이들은 학술성을 담보한 모든 성격, 모든 규모의 전시를 기획했다. 대형 전시와 아울러 가볍거나, 규모가 작거나, 유희적 경험을 제공하는 전시들이 동시에 개최되었다.

아주 다양한 전시를 빈번하게 기획하는 풍피두 센터의 활동은 센터 건립 계획 단계에서부터 논의, 결정된 사항으로, 이미 건축물에 반영되어 있었다. 프랑수아 롬바르 François Lombard가 이끈 풍피두 센터 건립 프로그램 준비팀은 풍피두 센터의 주요 활동을 23개로 구분한 후, 이를 다시 관람객, 작품, 인력, 차량의 동선을 고려해 4가지 기능으로 나누었다.

[A] Activités d'accueil et d'information ([A1]-[A4])

[B] Activités de présentation et d'échange ([B1]-[B9])

[C] Activités logistiques ([C1]-[C6])

[D] Activités d'accès et de stationnement des véhicules ([D1]-[D4])¹²⁾

이 중 '[B] 전시와 교류 활동'은 관람객들이 다양한 장르와 양식의 예술 창작물들을 경험할 수 있도록 기능하는 센터의 주요 문화예술 활동을 가리키는데, 이 활동을 위해 9개의

10) 풍피두 센터가 개관했을 때, CCI는 컬렉션을 소장하고 있지 않았다. 1988년부터 당시 CCI 관장이었던 프랑수아 뷔르크하르트 François Burkhardt와 MNAM 관장이었던 장-위베르 마르탱 Jean-Hubert Martin이 디자인과 건축 컬렉션을 구축하기 시작했다.

11) 도서관에서 전시는 1950년대 말부터 기관의 활성화를 위해 점점 더 자주 사용되었다. Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2007, p. 264.

12) *Programme définitif du Centre Beaubourg, Paris : Établissement public du Centre Beaubourg*, 1973, pp. 0.1.-1.9.

공간이 배분되었다.

[B1] Salle d'actualité (1.000 m²)

[B2] Galerie permanente et Service de documentation de la Création industrielle
(1.650 m²)

[B3] Galerie expérimentale de l'art contemporain (800 m² à l'intérieur/1.000 m² à
l'extérieur)

[B4] Expositions temporaires (4.000 m²/2.800 m²)

[B5] Manifestations et rencontres (3.300 m²)

[B6] Musées (15.800 m²/2.000 m²)

[B7] Bibliothèque (15.000 m²)

[B8] Documentation spécialisée, recherche (3.150 m²)

[B9] Stockage et réserves (5.500 m²)¹³⁾

미술관과 도서관 전용 장소를 제외하고 전시를 위해 마련된 공간의 수와 면적([B1]~[B4])은 전시에 부여된 중요성을 분명히 드러낸다.¹⁴⁾ BPI에 속한 '[B1] 최신 정보실'에서는 최신의 주요 테마, 사진, 현대 삽화를 전시한다. CCI에 속한 '[B2] 산업창작센터 상설 갤러리와 자료실'에서는 건축, 도시화, 디자인-환경, 공산품, 시각 커뮤니케이션 등 모든 영역의 산업창작 발전상을 보여주는 전시물들을 소개한다. MNAM에 속한 '[B3] 현대미술 실험 갤러리'에서는 최신 미술의 주요 경향을 알려주며 예술작품 창작과 최신 기법에 대한 정보를 제공한다. 이처럼 퐁피두 센터의 각 부서는 고유의 공간에서 개별적으로 전시를 기획하게 될 것이다.

그런데 여기서 주목해야 할 점은 '대갤러리 Grande Galerie'와 '포럼 Forum'으로 구분되는 '[B4] 특별전시실'이 구비되어 있다는 사실이다. 이 공간은 우선적으로 부서간의 공동 프로젝트에 할당된다. 이러한 공간의 분배를 통해 퐁피두 센터 내에서는 센터를 구성하는 각 부서의 특수성과 함께 센터의 통일성도 중시되고 있다는 사실을 확인할 수 있다.

1972년 5월 30일에 열린 소수위원회에 제출된 문화사업부와 국가교육부의 공동 보고서

13) *Centre du plateau Beaubourg : programme du concours, documents photographiques, graphiques et cartographiques*, Paris : Imprimerie nationale, 1970, p. 8.

14) 전시에 할당된 넓은 면적은 또한 전시가 퐁피두 센터 각 부서의 절대적인 표현 방식으로 간주된다는 사실을 의미한다. 따라서 전시는 각 부서의 프로그램을 구성하는 데 중요한 위치를 차지한다. 퐁피두 센터에서 연간 개최된 전시의 수가 이를 증명해준다. 센터에서는 1966년 65개, 1978년에는 100개, 1979년에는 103개, 1980년에는 93개의 전시가 열렸다. 발표자가 작성한 '1977년~1996년까지 퐁피두 센터에서 개최된 전시 목록' 참조.

에는 흥미롭게도龐피두 센터가 전시를 위주로 한 공간¹⁵⁾이라는 점과 ‘여러 부서들의 공동 활동으로 기획된 전시 프로그램이 센터에 통일성과 독창성을 부여하게 될 것’¹⁶⁾이라는 점이 명시되어 있다.龐피두 센터가 지속적으로 야심찬 문화정책을 추진하고 외국 관람객들을 유치하기 위해서는 프랑스 국민과 외국인에게 각인시킬만한 센터 고유의 브랜드 이미지, 곧 센터 내 부서들의 활동 전체를 포괄할 수 있는 이미지를 구축해야 한다. 이러한 센터의 이미지가 각 부서 고유의 이미지와 중첩될 수도 있겠지만, 가능한 한 통일성과 다양성 사이에서 균형을 찾아야만 한다. 이에 대해 앞서 살펴본 문화사업부와 국가교육부의 공동 보고서는 한발 더 나아가 센터의 이미지와 정체성을 구축시킬 수 있는 방안으로 서로 다른 부서의 공동 작업으로 기획되는 스펙터클 전시를 제안한다. 또한 센터 안에 고유의 공간은 가지고 있지 않지만 센터의 융복합 특성을 살려줄 수 있기에 중요한 연극, 무용, 시, 음악, 컨퍼런스와 같은 활동 프로그램을 강조한다.¹⁷⁾

龐피두 센터의 부서들은 공동 문화 프로젝트를 구상하고 실현하며 이러한 제안을 수렴할 것이다. 하지만 이와 같은 제안이 여러 부서들로 하여금 직접적으로 협력해 일하게 하는 데는 충분치 않아 보인다. 공동 문화 프로젝트의 진정한 스타일을 찾는 일은 초기龐피두 센터의 부서들과 프로그램 고문들에게 맡겨진다. 그리고龐피두 센터는 초기 MNAM의 관장인 폰투스 홀텐 Pontus Hulten의 주도 하에 개관전 시리즈 ‘파리-뉴욕 Paris-New-York (1977)’, ‘파리-베를린 Paris-Berlin (1978)’, ‘파리-모스크바 Paris-Moscou (1979)’를 통해 센터만의 스타일을 찾게 된다: “폰투스 홀텐이 제안한 국제 교류에 적용된 융복합 모델은 센터의 이미지를 튼튼히 구축했고, 센터가 성공을 거두게 했으며, 해외에서 명성을 얻게

15) “[...] 보부르 센터는 ‘문화의 집’과 같은 유형의 기관이 아니다. 왜냐하면 공연과 창작극의 비중이 아주 작기 때문이다. 이곳은 오히려 전시센터, 매개와 정보의 도구, 침묵과 관조의 장소라고 할 수 있다.” Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/64, « Conseils restreints », Conseil du 30 mai 1972 sur le Centre Beaubourg : note relative au statut du Centre Beaubourg, rédigée conjointement par le ministère des Affaires culturelles et le ministère de l’Éducation nationale (16 pages), s.d.

16) « [...] les programmes d’expositions comme les activités communes des différents départements donneront au Centre son unité et son originalité. » Archives nationales, Fonds Henri Domerg, 574AP11, « Note de Henri Domerg au Président Pompidou : note de synthèse pour le Conseil restreint du 30 mai 1972 sur le Centre Beaubourg » (12 pages), s.d.

17) “또한 센터의 일반적이며 일상적인 활동과 구별되기에 좀 특별하다고 할 수는 있겠으나, 스펙터클한 프로그램을 공동으로 기획해야 한다. 이러한 프로그램은 대중에게 센터의 확실한 이미지를 심어주는 매우 중요한 역할을 하게 될 것이다. 그 하나는 특별전이고 또 하나는 문화와 만남의 행사들이다.” Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/64, « Conseils restreints », Conseil du 30 mai 1972 sur le Centre Beaubourg : note relative au statut du Centre Beaubourg, rédigée conjointement par le ministère des Affaires culturelles et le ministère de l’Éducation nationale (16 pages), s.d.

했다.”¹⁸⁾ 융복합 전시는龐피두 센터의 정체성을 대표하는 중요한 요소가 되었으며, 센터는 이를 유지하고 발전시켜 나간다.

4. 융복합 전시 콘텐츠 ‘다다 Dada’ 분석

4.1. 융복합 전시 콘텐츠 ‘다다’에 관한 개괄적 설명

‘다다’ 전시는 2005년 10월 5일부터 2006년 1월 9일까지 ‘대갤러리’에서 열렸다. 전시는 1600점의 작품으로 구성되었는데, 400점은 MNAM의 컬렉션에서 활용되었으며, 1200점은 공공 미술관과 개인 컬렉터에게서 대여했다. 일반적인 전시에 비해 아주 많은 수의 이 작품들은 회화, 조각, 사진, 콜라주, 문학, 영화, 음악, 퍼포먼스 등 모든 창작 영역을 포괄했다.

다다이즘에 관한 대형 전시는 문화기관에서는 1936년에 처음으로 뉴욕 근현대미술관 MoMA에서 개최되었다. 제 2차 세계대전 이후에는 몇몇 큰 전시가 열렸는데, 대표적인 전시로는 뒤상 Duchamp이 뉴욕의 재니스 갤러리 Janis gallery에서 개최한 ‘다다’를 들 수 있다. 1966년에는 다다이즘 탄생 50주년을 기념해 MNAM과 취리히 미술관 Kunsthaus Zürich에서 이 예술운동을 총정리 하는 전시가 열렸다.¹⁹⁾ 하지만 이후 40여 년간 프랑스에서는 다다이즘에 관한 중요한 전시가 기획되지 않았다. 미술관의 입장에서는 다다이즘의 현실을 재현하기가 쉽지 않았는데, 이는 다다이스트들이 일반적으로 ‘기관 institution’을 노골적으로 경멸했기 때문이다. 물론 오랫동안 문화예술계에서 인기를 끈 초현실주의의 영향도 부인할 수는 없다. 설령 다다이즘에 대한 전시가 있었다하더라도, 그러한 전시는 또 다른 아방가르드 운동이나 그 주요 인물들과 다다이즘의 관계를 주제로 삼는데 그쳤다.

이러한 이유로龐피두 센터는 ‘다다’ 전시를 통해 다다이스트의 예술세계를 조망하고 20세기의 가장 두드러진 예술운동, 문학운동 중 하나인 다다이즘에 대한 재읽기를 시도했다. 오늘날도 여전히 다다이즘은 ‘초현실주의를 예고하는 청춘 adolescence prometteuse du surréalisme’²⁰⁾ 또는 ‘파괴적인 운동 mouvement destructeur’²¹⁾으로 잘못 여겨진다. 이와

18) Germain Viatte, *Le Centre Pompidou : les années Beaubourg*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2007, p. 77.

19) *Dada*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2005, 1204 p. 로랑 르 봉의 책임 하에 불어와 영어로 편찬된 전시 도록에는 전시회에 걸린 작품의 컬러 도판 2000여점 이상과 다다이즘에 대해 기술한 250편의 원고가 실려 있다.

20) *Télérama hors série : 1916/1924. Rétrospective Dada au Centre Pompidou*, p. 4.

21) *Dada*, Brochure officielle de l'exposition, Centre Georges Pompidou.

같은 클리셰에서 벗어나 전시는 다다이스트들이 다양한 문화예술 장르의 경계를 허물며 재발명한 새로운 표현 양식 - 레디메이드, 퍼포먼스, 음성시, 콜라주, 포토몽타주 등 - 을 보여주면서 다다의 자율성과 생산적인 작업을 재인식시키고자 했다.

4.2. 융복합 전시 콘텐츠 ‘다다’의 구현방식 분석

‘다다’ 전시 프로젝트는 MNAM의 큐레이터인 로랑 르 봉 Laurent Le Bon의 주도하에 2002년부터 준비가 시작되었다. 그는 MNAM 관장과 큐레이터들의 정기 회의에서 미술관의 컬렉션에 작품들이 풍부한 다다이즘 회고전 아이디어를 제시했고, 전시 예비타당성 조사를 하며 워싱턴 내셔널 갤러리 National Gallery of Art가 유사한 프로젝트를 준비하고 있다는 사실을 알게 되었다. 따라서 이 두 기관은 전시를 공동 개최하기로 결정했고, 이후 뉴욕 근현대미술관이 합세했다²²⁾.

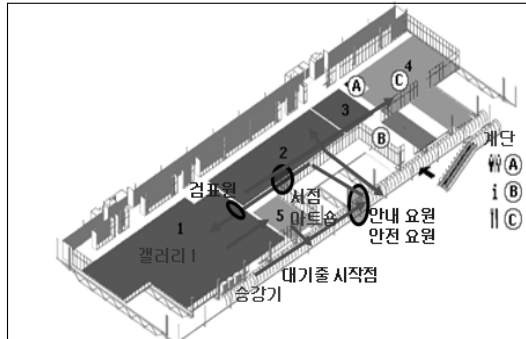
전시는 개인 컬렉터들의 소장품과 전 세계에서 다다 관련 작품을 가장 많이 보유한 MNAM, 취리히 미술관, 뉴욕 근현대미술관의 공공 컬렉션에서 작품을 선정했다. 총 작품 대여자/대여기관 137곳, 운송업체 14개, 보험사 19개가 이 대형 전시를 실현하기 위해 협력했다.

50여명 작가의 1600점 작품이 풍피두 센터 7층 (Niveau 6)의 ‘갤러리 1’에 다다이즘의 풍요로운 예술세계를 설명하기 위해 전시되었다 (지도 1).²³⁾ 전시공간 디자인 (Scénographie)과 관련해, 로랑 르 봉은 독방 유형의 유사한 사각형 방의 행렬이 이어져 끝없이 펼쳐지고 중국에는 흩어져서 사라져버리는 듯한 공간을 원했다.²⁴⁾ 따라서 건축가겸 전시공간 디자이너인 자스맹 외스비 Jasmin Oezcebi가 2002년에 개최되었던 다니엘 뷔랑 Daniel Buren의 전시 ‘존재한 적이 없는 미술관 *Le musée qui n’existait pas*’의 전시공간 디자인으로 사용되었던 격자 모양을 차용해, 거대한 체스판처럼 공간을 디자인했다 (지도 2).

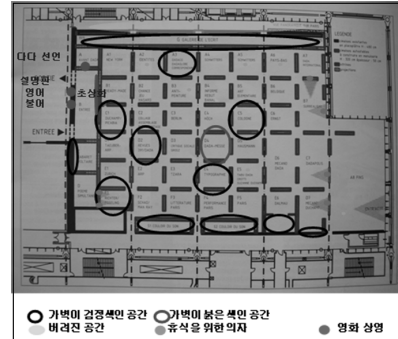
22) ‘다다’의 첫 번째 전시는 풍피두 센터, 두 번째 전시는 워싱턴 내셔널 갤러리(2006년 2월 19일~5월 14일), 세 번째 전시는 뉴욕 근현대미술관(2006년 6월 18일~9월 11일)에서 열렸다.

23) *Dada*, Dossier de presse, Centre Georges Pompidou.

24) *Dada*, Brochure officielle de l'exposition, *op. cit.*



[지도 1] 전시 동선



[지도 2] 전시 공간

‘다다’의 전시공간에는 전통적인 의미의 벽으로 둘러싸인 전시실이 없다. 단지 숫자가 매겨진 체스판의 칸²⁵⁾이 있을 뿐이다. 하지만 숫자도 아무런 의미가 없다. 다다이스트들은 자주 체스놀이를 즐겼고, 그들 중 많은 예술가들이 체스판을 자신의 작품에 사용했다. 이러한 방식으로 전시공간 디자인은 다다의 유희적 측면에 충실하고자 한다.

전시장 입구에서, 설명판 (그림 1)과 다다이스트들의 초상화 및 초상사진 (그림 2)은 전시에 대한 기본 정보를 제공한다. 전시의 첫 부분은 해체된 분석적 다다에 관해 다룬다. 작은 방들은 장 아르프 Jean Arp 또는 트리스탕 차라 Tristan Tzara와 같은 주요 인물들에게 할당된다. 다른 작은 방들은 ‘우연의 역할’, ‘아쌍블라주’, ‘타이포그래피’처럼 다다와 관련된 주제를 다룬다. 또 다른 작은 방들은 1920년 베를린에서 열린 대형 아트페어 ‘다다-메세 Dada-Messe’, 1920년과 1921년 파리에서 열린 대형 전시 ‘다다 시즌 Saison Dada’ 등 다다이즘의 중요한 결정적 순간에 초점을 맞춘다.²⁶⁾ 전시는 1923년-1924년에 진행된 다다의 쇠퇴로 끝을 맺게 되는데, 전시장의 마지막 방은 파리의 전경을 바라볼 수 있는 자유롭고 넓은 공간이다 (그림 3). 이 공간은 풍피두 센터를 파리라는 도시에 통합한다.

25) 숫자가 매겨진 체스판의 칸들은 ‘작은 방 Cellule’이라고 불린다.

26) 47개의 작은 방들은 평균 30 m²로, 높이 3.20 m, 두께 50 cm의 나무로 된 가벽으로 둘러싸여 있다. 이 방들은 예술가 (A4, A5, C1, C4, C6, D1, D3, D5, D7, E2, E3, E5, F1, F2), 장소 (A1, A6, B6, C3, C5, E1), 주제 (A, A2, A3, A7, B1, B2, B3, B4, B5, B7, C2, C7, D, D2, D6, E4, F3, F4, F5, G, S1, S2), 다다이즘의 중요한 사건 및 행사 (C, D4, E6)로 구분된다. 하지만 1915년-1916년에서 1924년까지 이어지는 다다이즘의 역사를 연대기적으로 되짚는 정해진 동선은 없다. TDC : Dada, N° 901, 1^{er} octobre 2005, p. 15.



[그림 1] 설명판



[그림 2] 다다이스트 초상



[그림 3] A8, '끝'

이러한 방식으로 전시는 모든 측면에서 다다이즘을 제시하고자 한다. 전시장 입구부터 막힌 곳 없이 사방으로 뚫리고 천장으로 열린 연속된 작은 방들은 전시공간 전체를 멀리서 바라볼 수 있게 한다. 이 전시공간에서는 여러 동선이 가능하다.²⁷⁾ 작은 방 B ‘입구 Entrée’에 걸린 2개의 설명판 (지도 2)에서 로랑 르 봉은 특정 동선을 강요하지 않으려는 큐레이터의 의도를 표명한다.

다다는 삶이다. 다다 양식이란 없다. 다다는 창조 과정을 재발명하고 예술을 굴레에서 자유롭게 한다. 부조리한 것은 다다가 아니다. 바로 시대이다 [...]

[...] 당신은 자신이 발견해야 할 수천 점의 작품과 함께 반항의 광기에 사로잡혀 있는 다다 속으로의 여정에 초대되었다. 걸작을 남기려고 굳이 노력하지 않는 것. 이것이 아마 걸작을 창조하는 최상의 방법이었을 것이다.

당신의 기분, 당신의 호기심, 당신의 놀람에 자신을 맡겨라. 당신은 모든 방향에서 자유롭게 전시를 볼 수 있다. 지도는 입구에 비치되어 있다 [...]

다다를 전시할 수는 없다. 그렇지만 우리는 당신이 다다를 만나도록 초대한다 [...]

로랑 르 봉은 관람객들이 자신이 원하는 대로 전시공간을 거닐기 바란다. 게다가 전시공간에서 관람객들이 마음대로 이동하면 자유로운 분위기가 형성될 수 있고 전시공간이 활기로 가득찰 수 있다. 따라서 제시된 길 없이 관람객들은 스스로 우연에 따르거나 자신의 취향과 선호도에 따라 동선을 결정한다.

27) 예를 들어, 전시장 입구에 들어서자마자 관람객은 왼쪽으로 가서 뉴욕의 다다이즘 초기 시절과 마르셀 뒤샹의 레디메이드 작품을 감상할 수 있다. 또는 오른쪽으로 가서 취리히와 다다이즘을 대표하는 여성 예술가 소피 토이버 Sophie Taueber의 작품을 볼 수도 있다. 아니면 관람객은 뉴욕 (A1, B1, C1) & 취리히 (C, D, D1, D2, E1, E2, F1, F2) - 베를린 (C3, C4, D3, D4, D5,) & 하노버 (A4, A5) & 쾰른 (C5, C6) - 파리 (D7, E5, F3, F4, F5) 순으로 다다이즘을 지리적 관점에서 살펴보는 방법을 선택할 수 있다. 또는 각각의 장소, 예술가, 서신, 콜라주 기법의 사용, 퍼포먼스 간의 공통점을 찾아볼 수도 있다.

다른 한편, 연대기적 관람에 관심이 있는 관람객은 작은 방 G 뒤편에 있는 ‘1911년-1926년 동시대의 사건 Événement contemporain 1911-1926’ 설명판 (지도 2, 그림 4)의 도움을 받을 수 있다. 평소에는 사용되지 않는 이 장소의 활용은 전시공간의 효율적인 운용을 보여준다.

전시공간의 구조를 이루는 흰 색은 전시공간을 더욱 환하게 한다. 12개의 작은 방은 네 개의 가벽 중 적어도 하나가 검정이다 (지도 2). 작은 방 D4 ‘베를린 : 다다-메세 Berlin : Dada-Messe’는 빨간색의 가벽으로 둘러싸여 다른 방들과 구분된다 (그림 5). 거의 전시공간 중앙에 위치해 있는 이 작은 방은 베를린 다다이즘의 가장 결정적인 사건이었던 1920년 6월에 열린 ‘제 1회 국제 다다 페어 Première foire internationale Dada’를 그대로 재현한다. 이 방은 전통적인 예술 창작 기법으로 제작된 작품과 더불어 포스터, 전단지들을 보여줌으로써 관람객들이 일반적으로 알지 못했던 다다의 풍부한 예술 표현을 인식하게 한다.



[그림 4] G, ‘1911년-1926년 동시대의 사건’



[그림 5] D4, ‘베를린 : 다다-메세’

작품들은 다양한 방법으로 전시된다. 강요된 동선은 없지만 각각의 작은 방은 합리적 기준에 따라 때로는 연대순으로 때로는 작품 사이의 유사성을 바탕으로 작품을 보여준다. 일반적으로 한 작가에게 할당된 방에서 작품들은 예술 표현양식에 따라 배치된다. 예를 들어, 작은 방 A4, A5 ‘커트 슈비터스 Kurt Schwitters’에서 작품들은 수채화, 콜라주, 석판화, 아쌍블라주, 글로 구분되어 벽에 한 줄로, 드물게는 두 줄로 걸린다 (그림 6, 그림 7). 여러 작가들을 모아놓은 방에서는 주로 작가별로 작품이 배열된다. 만약 작품들 사이에 공통된 주제가 있다면, 주제별로 작품들이 전시되기도 한다. 따라서 ‘L.H.O.O.Q’ 또는 ‘수염이 난 모자리자 Joconde aux moustaches (1919)’와 연관된 5점의 작품은 동일한 벽에 일렬로 배치된다 (그림 8). 장소, 주제, 다다이즘의 중요한 사건 및 행사와 관련된 방에서 작품들은

우선 예술 장르에 따라 구분되고, 그 안에서 예술가 혹은 하위 주제에 따라 배열된다.



[그림 6] A4, A5 ‘슈비터스’
수채화, 콜라주, 석판화



[그림 7] A4, A5 ‘슈비터스’
아쌍블라주



[그림 8] C1, ‘뒤상, 피카비아’

작은 방 G ‘다다 갤러리’는 연대순으로 1915년부터 1925년까지 글과 관련된 자료를 보여준다 (그림 9).

작품의 다양한 배치 방법은 동일한 형태의 작은 방에 특정한 성격을 부여하는 효과가 있다. 여러 개의 작은 방에서 작품들은 일렬로 전시된다 (그림 6, 그림 7, 그림 8). 반면 작품을 여러 줄로 중첩해 거는 방식은 해당 시기에 풍성한 창작활동이 이루어졌음을 알려준다 (그림 10). 몇



[그림 9] G, ‘다다 갤러리’

몇 방에서 작품은 바닥에 놓이거나 천장에 매달리기도 한다 (그림 5). 또한 다른 작품들은 세로 유리, 혹은 벽-유리 속에 전시되기도 한다 (그림 11). 작은 방 D4 ‘베를린 : 다다-메세’와 E6 ‘피카비아 : 달마우 Picabia : Dalmau’는 다다이즘의 가장 결정적인 사건을 전부 또는 일부 분 그대로 재현한다. 작은 방 E6에서는 설명판 아래쪽에 인쇄된 달마우 갤러리 사진을 통해 관람객들이 ‘다다’ 전시공간에서의 작품 설치와 과거 달마우 갤러리 전시공간에서의 작품을 비교하며 상황과 맥락에 따라 달라지는 작품의 의미에 대해 숙고해볼 수 있다 (그림 12).



[그림 10] E4, ‘그래피즘’



[그림 11] F5, ‘파리 전시’



[그림 12] E6, ‘피카비아 : 달마우’

전시는 조형 예술만큼 책, 잡지, 필사본, 서신 등 글도 중시한다. 다다이즘이 문학운동인 동시에 예술운동이기에 글은 특히 중요한 의미를 띤다. 트리스탕 차라는 시인이었으며, 장 아르프, 프란시스 피카비아, 커트 슈비터스는 시인이자 화가였다. 그들은 새로운 기법으로 시를 창작했으며 많은 양의 필사본, 책, 잡지를 발간했다. 한편으로 편지, 엽서, 선언문, 전단지, 도록, 포스터는 관람객들에게 다다이즘을 창조의 관점에서 새롭게 읽도록 제안한다. 정치, 경제, 사회 현실에 대한 이해는 당대 역사와 문화의 상황을 좀 더 명확히 파악할 수 있게 한다. 다른 한편, 이미지와 글의 계속되는 변증법은 이미지에 스며드는 글 혹은 글을 전용하는 이미지와 더불어 새로운 예술 표현양식을 폭 넓게 이해할 수 있게 한다.

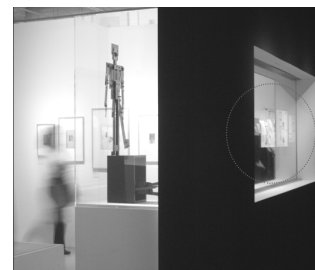
‘다다’ 전시에는 600개-700개의 편지, 엽서, 책, 잡지, 전단지, 포스터, 사진과 같은 종이 매체 자료가 진열된다. 작은 방 G ‘다다 갤러리’ (그림 9), A3 ‘다다코, 다다글로브, 서신Dadaco, Dadaglobe, Correspondance’ (그림 13), A5 ‘슈비터스’, A7 ‘국제 다다 Dada international’, D2 ‘잡지 391/다다 Revues 391/Dada’ (그림 14), E3 ‘파리 문학 Paris Littérature’, F4 ‘파리 문화 행사 Paris Manifestations’에서는 인쇄물이 전시공간의 대부분을 차지한다. 작은 방 A8 ‘끝 Fins’에서도 뒤샹의 작품 ‘자신의 독신자들에 의해 발가벗겨진 신부 *La Mariée mise à nu par ses célibataires*’는 뒤샹의 주석이 달린 글과 함께 배치된다. 이러한 자료를 진열하기 위해 벽-유리와 다양한 형태의 유리 케이스가 효율적으로 분별 있게 사용된다. 작은 방 A3의 유리 진열창에서 중첩되어 전시된 자료들은 다다이즘의 풍요로운 창조력과 다양성을 강조한다 (그림 13). F4와 D2의 세로 유리는 자료의 앞뒤를 살펴볼 수 있게 한다 (그림 14). 가벽에 끼워진 유리 케이스는 자료의 양면을 읽을 수 있게 할 뿐 아니라 보이는 다른 방의 모습을 통해 공간 간의 커뮤니케이션을 강화함으로써 관람을 계속하고자 하는 관람객의 욕구와 호기심을 불러일으킨다 (그림 15).



[그림 13] A3 ‘다다코, 다다글로브, 서신’



[그림 14] D2 ‘잡지 391/다다’



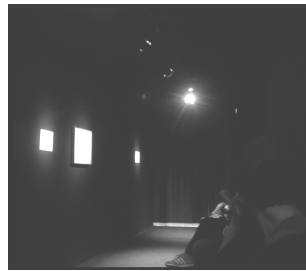
[그림 15] A6와 G 사이 ‘네덜란드’와 ‘다다 갤러리’ 사이

소리는 ‘다다’ 전시에서 매우 중요한 역할을 한다. 이를 위해 세 개의 작은 방이 배정되었을 뿐 아니라 IRCAM이 해당 프로그램 기획에 적극적으로 협력했다. 작은 방 D ‘즉흥시’는 완전히 비어있는 백색의 공간이다. IRCAM은 작곡가 질 그랑 Gilles Grand에게 ‘제독은 임대할 집을 찾고 있네. *L'Amiral cherche une maison à louer*. (1916)’의 제작을 주문했고,²⁸⁾ 델프트 대학이 발명하고 IRCAM과 소닉 이모션 Sonic Emotion이 공동 개발한 WFS (Wave Field Synthesis) 기술을 활용해 관람객들이 다다의 즉흥시 음향 창작물을 들을 수 있게 했다 (그림 16).²⁹⁾ 또한 작은 방 S1과 S2 ‘다다 소리 Sons Dada’에서 관람객들은 후고 발 Hugo Ball, 마르셀 뒤샹, 장 아르프, 라울 하우스만 Raoul Hausmann, 에릭 사티 Erik Satie, 쿠르트 슈비터스 등 다양한 다다이스트들의 시를 감상하게 했다 (그림 17).

전시는 비킹 에겔링 Viking Eggeling의 영화 ‘대각선 교향곡 *Diagonal Symphony* (1921)’, 한스 리히터 Hans Richter의 영화 ‘식사 전 유령들 *Vormittagsspuk* (1927-1928)’, 마르셀 뒤샹의 영화 ‘빈혈증 영화 *Anémic cinéma* (1926)’를 뒤이어 르네 클레르 René Clair의 ‘막간 *Entr'acte* (1924)’이 상영되는 마지막 작은 방에서 막을 내린다 (그림 18).



[그림 16] D ‘즉흥시’



[그림 17] S1/S2, ‘다다 소리’



[그림 18] A8, ‘끝’

4.3. 융복합 전시 콘텐츠 ‘다다’의 특징

‘다다’ 전시는 예술과 문학이 서로 영향을 주고받는 가운데 이루어진 창조적 융합을 강조한다. 또한 그림, 조각, 사진, 포토몽타주, 그래픽 자료, 녹음된 소리, 영화 등 모든 문화예술 장르를 동일한 층위에 둔다. 그리고 이러한 장르를 동시에 보여줌으로써 다다이즘 전시기의 역동적인 파노라마를 총체적으로 이해할 수 있게 한다. 특히 글을 중시하면서 다다이즘의 확산과 다다이스트들의 인간관계 확대에 서신, 잡지 등의 매체가 중요한 역할을 했다

28) *Dada*, Communiqué de presse, Centre Georges Pompidou, p. 3.

29) Panneau d'explication de la cellule D.

는 사실을 밝힌다.

전시공간의 동선은 선조적이지 않다. 오히려 동선은 열려 있어서 체크판 모양으로 놓여진 40여개의 작은 방들을 마음대로 지나다닐 수 있다. 자유로운 동선은 봐야 할 작품들이 많은 이런 유형의 전시에 효과적이라고 말할 수 있다. 관람객은 자신의 경험을 통해 의미의 창조자가 된다. 처음에는 전시가 제안하는 의미를 수용하지만, 곧 하나의 작품에 자신만의 의미를 덧붙일 수 있다.

다양한 작은 방들은 전시공간에서 동시에 진행되는 연대기적 접근, 주제 접근, 특정 예술인 접근, 지리적 접근을 통해 서로 관계를 맺는다. 이러한 방식은 한 그룹의 응집력, 혹은 한 프로젝트의 일관성을 드러내며 전시의 성공을 가능하게 한다. 각각의 작은 방은 작품들의 상이한 배치 방식에 따라 자기 방만의 특수성을 갖게 되며, 이로써 단조로움의 위기를 피할 수 있다.

‘다다’ 전시에서 창조의 모든 영역을 포괄하는 작품들을 선택한 것은 태생적으로 융복합적인 다다이즘을 총체적으로 보여주기에 적합했다. 뿐만 아니라 보다 넓게는 근대 예술이 20세기 예술사의 중대한 순간에 일상의 현실에 스며들고 사회적 요구와 예술가의 주체성을 연결하면서 모든 문화예술 장르로 표현되었다는 사실을 분명히 보여주었다. 그러기에 이 전시와 연계해 퍼포먼스, 컨퍼런스 등의 문화 프로그램이 기획되었던 것이다.

‘다다’ 전시는 풍피두 센터 내 모든 부서의 협력 없이 어떠한 방식으로 융복합 전시 콘텐츠가 기획될 수 있는 지 그 방안에 대한 시사점을 제공한다. 이는 융복합 전시를 핵심 프로젝트로 삼고 그와 긴밀히 연관된 다수의 문화 프로그램을 준비하는 풍피두 센터의 현재 경향을 반영하는 것이기도 하다. 이러한 융복합 전시에서는 전시 안에서 풍피두 센터 전 부서의 협력과 교류는 약화되지만, 관람객 입장에서 융복합 효과는 그대로 유지된다.

5. 결론을 대신하며

풍피두 센터의 융복합 개념은 혁신적이다. 첫째, 이 개념이 현대 문화공간에서 ‘시간성’, 곧 일시성을 중시하며 전시 역할의 중요성을 강조하기 때문이다. 둘째, 센터가 융복합 전시 콘텐츠와 함께 발전시킨 전시 컨셉이 큐레이터, 더 나아가 센터 내 전문인력 사이의 협업을 가능하게 하고 교류를 촉진시키면서 일하는 방법을 변화시키기 때문이다. 이는 평소 분리되거나 흩어지기 쉬운 개인과 공동의 경험을 모을 수 있게 한다.

또한 융복합 전시 콘텐츠는 문화의 관점에서 예술을 확장시키고 문화의 고립을 깨기 때

문에 선구적이라고 볼 수 있다. 이는 작품만을 보여주는 것을 넘어 작품을 상황적인 맥락 속에서 이해할 수 있도록 한다. 또한 전시 주제의 파노라마만을 펼쳐 보이기보다 전시 주제를 사회, 정치, 문화적 배경과 관련지어 살펴볼 수 있게 한다. 예를 들어, 이러한 컨셉은 문명의 위대한 순간이나 20세기와 21세기의 예술 창조를 소개할 때 예술과 문화를 모든 영역에서 다룸으로써 폭넓은 이해와 사유를 가능하게 한다. 그리고 융복합적인 접근을 도모하기 위해 전시와 병행해 전시에 수반되는 활동의 형태로 모든 창조 분야에서 전시 주제를 바탕으로 문화 프로그램을 개발하게 한다. 이러한 문화 프로그램은 전시 주제를 확장시키고 문화 확산을 강화한다.

퐁피두 센터의 DDC 관장을 역임한 다니엘 수티프 Daniel Soutif가 단언하듯이, 융복합 전시 콘텐츠는 대중에게 더 풍부하고 긍정적인 효과를 줄 수 있다. “왜냐하면 융복합 전시는 아마도 더 예기치 않은 방식으로 관객들에게 질문을 던지고, 이전과 다른 방법으로 그들의 호기심을 불러일으키며, 다른 상황에서라면 그들이 전혀 발견하지 못했을 것들을 발견하도록 하기 때문이다.”³⁰⁾ 그러므로 융복합 전시 콘텐츠는 관객들이 문화의 복수성을 이해하고, 예술과 문화 사이의 장벽을 허물어야 한다는 점을 자각하며, 문화와 예술의 긴밀한 관계 속에서 모르고 있던 것, 새로운 것을 발견하고, 문화와 예술의 상호 관계를 인지하도록 한다.

융복합 개념은 점점 더 빈번하게 현대미술관 혹은 현대아트센터에서 구현되는데, 이는 현 시대 예술가들의 작업과 밀접한 연관이 있다. 20세기 초나 1960년대 말에 활동한 아방가르드 예술가들보다 더, 현대의 많은 예술가들은 장르의 경계를 허물고 그 경계를 넘어 가능한 모든 혼종을 실험한다. 전통 회화가 시각예술의 또 다른 장르와 결합되고 조각은 소리, 이미지, 글과 섞인다. 오늘날의 예술은 실제로 한 장르나 특정 표현양식이 갖는 익숙한 범주를 벗어나 융복합적이 되고 더 이상 정의를 내리기 불가능해진다. 런던 테이트 모던의 융복합적인 미술관 활동에 대해, 기관의 활동과 변화하는 예술가들 간의 관계에 대한 테이트 회장 니콜라 세로타 경의 지적은 매우 의미가 있다 : “우리는 융복합을 지향하는 방향으로 나아간다. 이는 무용수들이 시각예술 영역으로 가고, 미술가들이 움직임을 향해 가기 때문이다.”³¹⁾ 그는 이렇게 분명히 현재 진행 중인 예술행위를 재정의한다.

30) 다니엘 수티프는 1993년부터 2001년까지 퐁피두 센터 DDC의 관장을 역임했으며, 융복합 전시 ‘시간, 빨리 *Le Temps, vite* (2000)’의 책임 큐레이터였다. 인터뷰는 2012년 12월 21일과 2013년 2월 1일, 두 차례에 걸쳐 진행되었다.

31) 니콜라 세로타 경은 1988년부터 2017년 5월까지 테이트 Tate의 회장을 역임했다. 2012년 11월 25일, 퐁피두 센터에서 개최된 ‘미술관의 미래 *L’avenir des musées*’ 패널토론에서 발표자의 질문에 대한 니콜라 세로타 경의 답변.

이러한 예술가의 작업 방식과 작품의 변화에 따라 큐레이터의 접근도 달라진다. 큐레이터는 융복합적이고 실험적이거나, 혹 이제는 퍼포먼스, 대형 설치예술, 미디어 아트처럼 혼해진 예술가의 작업을 충분히 고려할 뿐 아니라 대화를 바탕으로 예술가들과 함께 일한다. 예술가들은 자신의 실험적인 프로젝트를 문화기관에 제안하고 큐레이터들은 예술가들이 미술관에서 와서 작업을 하게 함으로써 미술관 환경에 직접 개입하도록 한다. 이렇게 예술가의 창작행위와 큐레이터의 업무 사이에 대화가 성립된다. 게다가 여러 재능, 곧 융복합적인 재능을 가진 예술가와 서로 다른 분야에서 온 예술가들의 협력에 대한 큐레이터의 흥미와 관심은 그들에게 작업 공간과 작품 전시의 기회를 제공해줌으로써 융복합적인 예술작업이 활발히 이루어지도록 한다.

이를 바탕으로 현대 미술관, 현대아트센터는 점점 더 문화 컨셉을 지지하고 후원함으로써 미술관과 동시에 현대창작센터로 자리매김한다. 이것이 바로 미술관 변모의 핵심이다. 현대예술공간은 모든 형태로 제작되는 현대 창작물들과 관람객의 경험이 조우하게 한다. 이렇게 이 공간들은 대중 곁에서 현대문화의 다양성을 보여준다.

[참고문헌]

- Ballé, Catherine, Poulot Dominique, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation française, 2004.
- Davis, Douglas, *The Museum Transformed : Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York : Abbeville Press, 1990.
- Dufrêne, Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2007.
- Rolland, Anne-Solène, Murauskaya, Hanna (éd.), *De nouveaux modèles de musées ? : formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX^e - XXI^e siècles*, Paris : L'Harmattan, « Patrimoine et sociétés », 2008.
- Viatte, Germain, *Le Centre Pompidou : les années Beaubourg*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2007.
- TDC : *Dada*, N° 901, 1^{er} octobre 2005.
- 「경기도, 미술관·박물관 '복합문화공간화' 확대」, 연합뉴스, 2010년 11월 9일.
- 「국립현대미술관 복합문화공간 변신 '콘텐츠 만들기' 작전」, 경향신문, 2011년 4월 27일.

「‘문예위 본관+아르코미술관’ 복합문화센터로」, 한겨레 신문, 2009년 9월 21일.

「1977년~1996년까지 풍피두 센터에서 개최된 전시 목록」

아카이브 자료

Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/64, « Conseils restreints », Conseil du 30 mai 1972 sur le Centre Beaubourg : note relative au statut du Centre Beaubourg, rédigée conjointement par le ministère des Affaires culturelles et le ministère de l'Éducation nationale (16 pages), *s.d.*

Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/1059, « Notes des conseillers au président de la République », Note de Henri Domerg au Président Pompidou sur la conception d'un monument consacré aux arts contemporains, annotation du Président Pompidou (4 pages), 28 janvier 1970.

Archives nationales, Archives du Président Pompidou, 5AG2/1073, « Correspondance et documents divers », Projet de lettre autographe de Georges Pompidou, président de la République, à Edmond Michelet, ministre des Affaires culturelles, sur le Futur Centre Beaubourg et son brouillon (2 pages pour chacun), 12 décembre 1969.

Archives nationales, Fonds Henri Domerg, 574AP10, « Lettre de base, déc. 69 », Lettre du Président Pompidou à Edmond Michelet (2 pages), 15 décembre 1969.

Archives nationales, Fonds Henri Domerg, 574AP11, « Note de Henri Domerg au Président Pompidou : note de synthèse pour le Conseil restreint du 30 mai 1972 sur le Centre Beaubourg » (12 pages), *s.d.*

풍피두 센터 자료

Bourdieu, Pierre, *Enquête sur le public du Centre Pompidou*, Rapport, Paris : Centre Georges Pompidou, 1977.

Centre du plateau Beaubourg : programme du concours, documents photographiques, graphiques et cartographiques, Paris : Imprimerie nationale, 1970.

Programme définitif du Centre Beaubourg, Paris : Établissement public du Centre Beaubourg, 1973.

Dada, Brochure officielle de l'exposition, Centre Georges Pompidou.

Dada, Communiqué de presse, Centre Georges Pompidou,

Dada, Dossier de presse, Centre Georges Pompidou.

« Loi n° 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou », *Journal officiel*, 4 janvier 1975.

인터뷰, 토론회 자료

Daniel Soutif, 2012년 12월 21일 & 2013년 2월 1일

Nicolas Serota, 2012년 11월 25일, 퐁피두 센터 패널토론

엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로*

심 지 영
(인하대학교)

서론

본 연구는 같은 종류의 전시품을 다른 방식으로 전시하고 있는 두 개의 박물관의 사례를 통해, 박물관의 메시지를 나타내는 데에 전시 방식이 어떤 방식으로 작용하는지 살펴보는 것을 목적으로 한다. 분석의 대상으로 삼고자 하는 두 개의 박물관은, 벨기에의 왕립 중앙아프리카 박물관Musée Royal de l'Afrique Centrale과 콩고민주공화국의 국립박물관Institut des Musées Nationaux du Congo(IMNC)¹⁾으로서, 두 박물관의 전시실은 모두 벨기에에 의해 만들어졌다는 점과 대부분의 전시품이 콩고민주공화국의 유물이라는 공통점을 갖고 있다. 약 한 세기의 차이를 두고 상이한 역사적 맥락에서 박물관이 건립되었다는 점이 가장 명확한 차이점이라 할 수 있는데, 이와 같은 건립배경의 차이에도 불구하고 이 두 박물관의 전시는 전시 기술 및 전시 연출에 있어 각기 다른 방식으로 식민주의와 연결되는 듯이 보인다.

전시품을 보여주는 기술과 오브제의 장면 연출에 관한 영역은 박물관학에서 사용되는 '엑스포그래피expographie'라는 개념으로 설명될 수 있다. 엑스포그래피는 박물관의 주요한 네 가지 기능(수장, 연구, 전시, 교육) 중에서 관람객에게 가장 가시적인 방식으로 박물관의 메시지를 전달하는 '전시'의 영역과 연관되어 있다. 모든 박물관은 본래 스토리텔러로

* 본 발표문은 2016년 『프랑스문화예술연구』 제58집에 게재된 논문을 수정, 요약한 것입니다.

1) 이 기관의 정식 명칭은 '콩고 국립박물관 연구소'로서 여러 국립박물관들을 관리하는 상위 기관으로 존재하며, 한국의 국립중앙박물관과 유사한 역할을 한다. 명칭에도 불구하고, 이 기관이 특별한 연구 기능을 하고 있지 않으며, 전시실과 수장고, 도서관 등 일반적인 박물관의 기능을 하고 있기 때문에, 혼동을 피하기 위해 본고에서는 편의상 국립박물관이라 지칭하기로 한다.

서, 이야기를 통해 메시지를 전달한다는 점은 의심의 여지가 없으며²⁾, 이 메시지는 대부분 전시 연출방식에서 드러난다. 즉, 박물관이 전체 전시에서 어떤 부분을 집중하여 부각시키는지, 특정 전시품을 어느 위치에 어떻게 배치하는 지에 따라 전시가 전달하는 메시지가 결정된다고 할 수 있다.

이와 같은 문제의식을 바탕으로, 본 연구는 우선 엑스포그래피와 전시 공간이 갖는 의미에 대해 다발롱Davallon과 조르당Giordan이 주장한 전시에 관련된 개념과 이론을 먼저 살펴본 후에, 두 박물관의 엑스포그래피를 분석해 볼 것이다. 아울러 두 박물관의 전시가 드러내고 있는 식민주의를 어떻게 극복할 수 있을 것인지에 대해 논의하면서, 각 박물관이 전시를 개선하기 위해 취할 수 있는 전략과 방향을 살펴볼 것이다. 현재 벨기에 왕립 중앙 아프리카 박물관은 대대적인 리노베이션을 위해 휴관중인 상태로 우리는 더 이상 본연구가 다루는 전시의 내용을 실제로 볼 수는 없지만, 이 연구를 통해 식민주의적 엑스포그래피의 구체적인 양상과 그 극복 방식을 살펴봄으로써 향후 전시연출에 대한 연구분야에 기여하고자 하며, 아울러 콩고민주공화국의 새 국립박물관의 엑스포그래피가 적절한 방향으로 구상되고 기획되는 데에 보탬이 되고자 한다.³⁾

1. 엑스포그래피와 박물관의 담론

전시는 박물관의 여러 기능(수집, 보존, 연구, 전시, 교육 등) 중 하나에 불과하지만, 가장 눈에 드러나는 요소로서 대중과의 시각적 커뮤니케이션을 위한 핵심적인 수단이라 할 수 있다. 사전적 정의에 따르면 엑스포그래피는 “메시지 발신자와 관람객 사이의 의사소통을 수월하게 하기 위한 목적으로 연극과 미디어에 적합한 시각 커뮤니케이션 기술을 이용하는 전시의 연출기술”⁴⁾이다. 다발롱은 엑스포그래피가 그 어원을 따라 ‘전시를 쓰는 것 écrire l’exposition’이라 설명하며, 문자를 페이지의 공간에 배열하는 것이 글쓰기écrire의 원리인 것처럼, 공간에 기표들을 배치하는 것이라고 주장한다.⁵⁾ 즉 기의에 해당하는 전시

2) Leslie Bedford, ‘Storytelling: The Real Work of Museums’, in *Curator the Museum journal*, Volume 44, Issue 1, January 2001, pp. 27 - 34.

3) 콩고민주공화국의 국립박물관은 현재 건립 중에 있으며, 2019년 개관이 예정되어 있다. 이 박물관 건립사업은 국제협력단 KOICA가 주도하고 있는 한국 정부의 문화 원조사업으로, 2012년부터 기본계획이 시작되어 현재 마스터플랜이 완성되었으며 건축 공사가 진행되고 있다.

4) 엑스포그래피expographie에 대한 사전적 정의는 다음 사이트를 참고하였음: <https://fr.wiktionary.org/wiki/expographie>

5) Jean Davallon, ‘L’écriture de l’exposition : expographie, muséographie, scénographie’, In *Culture &*

의 메시지가 효과적으로 전달되기 위해 사용되는 모든 의미의 운반체들이 이에 해당하는 데, 전시물의 위치나 조명의 밝기, 전시 공간의 층고나 전시물 진열장의 모양과 같이 전시를 둘러싼 여러 물질적 요소들도 이에 포함된다. 아울러, 같은 내용을 사진과 텍스트로 소개할 것인지, VR 가상현실 기기를 이용한 3D영상으로 구현할 것인지와 같이, 매체적인 요소 역시 엑스포그래피의 영역이라 할 수 있다. 전시를 ‘사회 각 주체들에게 의미를 전달할 수 있도록 하기 위해 의도를 공간에 사물을 배치’하는 것이라고 보았을 때, 전시는 담론을 구성하고 엑스포그래피는 담론의 공간적 전략이라 할 수 있다.

다발롱에 따르면, 전시 기술, 즉 담론의 전략에는 크게 두 가지 관점이 존재한다. 첫 번째 관점에서는 전시를 ‘공간 안에서 눈에 잘 보이도록 사물을 배치하는 것’이라고 한정적으로 정의하여, 이 때의 엑스포그래피는 현현의 테크놀로지라 할 수 있다. 즉, 관람객의 눈에 전시물이 ‘보이도록 만드는’ 것이 엑스포그래피의 목적이며 대부분의 의미작용은 전시품에 대한 소개문 등의 텍스트에서 이루어진다. 대체로 미술 작품의 전시에서 이와 같은 관점을 바탕으로 전시가 구성되며, 기술적이고 형식적이며 미적인 ‘배치’를 통해 관람객과 전시 오브제가 서로 만나고 이해하는 데에 목표를 두고 있다.

두 번째 관점에서, 전시는 ‘이해시키기 위해, 즉 무엇인가를 말하기 위해 보여주는 것’이다. 이 경우 중요한 것은 전시의 메시지인데, 이 메시지는 전시물의 배치뿐만 아니라 전시 공간 전체의 구성을 통해 적극적인 방식으로 만들어진다. 이 때 전시는 연출의 요소들을 선택하고 조율하며, 텍스트, 오브제, 비디오, 사진, 그림, 인터랙티브 장치 등의 매체를 선택하여 이루어진다. 즉, 전시 자체가 관람객과의 의사소통의 대상이 되며, 전시를 통해 관람객에게 의미를 만들어내도록, 즉 텍스트를 생산할 수 있도록 기표를 배치한다.⁶⁾

엑스포그래피와 관련하여, 첫 번째 관점을 갖고 있는 사람들은 전시 연출이 관람객과 오브제간의 만남을 방해해서는 안 된다고 주장하면서 기호학적인 측면에서 ‘중립적인’ 전시를 옹호한다. 이와 반대로 두 번째 관점에서는 전시가 담론을 말해야 한다고 주장하며 장면 연출(세노그래피scenographie)이 전시의 메시지 즉 텍스트 구성에 적극적으로 참여하며 이야기를 말하는 데에 관여해야 한다고 주장한다. 대표적인 사례로 역사박물관, 독립박물관

Musées, n°16, 2010. *La (r)évolution des musées d'art* (sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit), pp. 229-238.

6) 이 부분에 대해서는 Universalis의 다음 사이트를 참고할 수 있다.

<http://www.universalis.fr/dictionnaire/expographie/>

“ce que doit être une bonne expographie (ce mot désignant la pratique de l'exposition, quels qu'en soient le lieu et les organisateurs), mais son objectif est à la fois d'utiliser tous les moyens d'expression nécessaires, d'avoir une signalétique claire et simple, et enfin d'éviter les lourdeurs architecturale.”

관, 전쟁박물관 등 역사성을 바탕으로 한 박물관들이 이에 해당하며, 그밖에도 인물이나 사건에 관한 기념관 등 예술작품의 전시가 아닌 경우는 대체로 후자에 속하게 된다.

다시 말해 시간과 공간의 배경을 설명할 필요가 없는 예술작품, 예를 들어 다빈치의 <모나리자>나 이중섭의 회화 <소>를 전시한다면 작품 자체가 잘 보이도록 전시하는 것으로 엑스포그래피를 제한할 수 있지만, 한국의 80년대를 전시하거나 인물로서의 이중섭을 전시한다면 이 때의 오브제들은 시간적 공간적 맥락과 함께 전시되어야 하며, ‘스토리텔링’이 필요하게 됨으로써 모형, 원고, 영상물, 사용된 물건 등 다양한 장치들이 전시품을 소개하기 위해 동반될 수밖에 없다. 바로 이와 같은 이유로, 영국의 대영박물관은 관람객들이 가장 이해하기 어렵다고 알려진 청동기 시대의 유물을 효과적으로 전시하기 위해, VR가상현실 영상을 이용하여 청동기 시대를 직접 체험하게 함으로써 전시 자체가 적극적으로 의미작용에 참여하도록 기획한 바 있다.⁷⁾

이와 같은 관점을 살펴보면, 전시에 대한 연구는 곧 엑스포그래피의 요소를 바탕으로 이루어짐을 알 수 있다. 즉 엑스포그래피를 구성하는 요소들은 전시라는 전체 텍스트를 구성하는 기표로서 작용하면서, 기호 간의 조합에서 만들어지는 의미작용 통해 전시의 담론을 완성한다. 엑스포그래피에 관한 국내 연구로는 대한민국역사박물관의 전시 기법을 분석한 태지호, 정현주의 논문이 대표적이다. 이들에 따르면, 박물관 전시에서 특정 공간의 조명을 더 밝게 하고, 공간의 높이를 더 주기만 해도 강조하는 내용이 달라진다고 주장하고 있다.

“중요한 것은 박물관이 강조하고자 하는 내용들과 그렇지 않은 것들과의 전시 기법이 상이하게 나타나고 있다는 점이다. (...) 대한민국역사박물관에서 강조되는 내용들은 시각적으로 매우 밝고 화려하고, 스펙터클한 기법들을 활용하고 있는데 반해, 그렇지 않은 것들은 주로 협소한 공간 속에서, 문서, 자료 등과 같은 텍스트 위주의 전시 기법으로 제시되고 있는 것이다. 이외에도, 다른 박물관들과 유사하게 대한민국역사박물관은 전시의 내용 전달을 극대화하기 위해, 넓은 공간과 좁은 공간, 공간 사이의 이동을 위한 통로 등에 자료를 차별적으로 배치하고 있다. 이러한 자료의 공간적 배치와 다양한 전시 기법을 통해 박물관이 강조하고자 하는 기억과 그렇지 않은 기억들 간의 위계를 보여주고 있다.”⁸⁾

7) 영국 대영박물관에서는 2015년 8월 8일과 9일에 걸쳐 ‘가상현실의 주말’이라는 전시 개최하여 청동기 유물 전시에 VR의 기술을 활용한 바 있다. 기획의도에 따르면, 청동기는 유물만으로 이해하기 어려운 시대라는 점을 인식하고 관람객이 가상의 4000년 전 가족에서 해당 청동기 유물을 보고 이해하도록 하였다. <https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/04/british-museum-virtual-reality-weekend-bronze-age>

8) 태지호, 정현주, 「공적 기억의 문화적 실천으로서 <대한민국역사박물관>」, 『아세아연구』, 57(3), p. 159. (pp.146-179).

이 주장은 엑스포그래피가 박물관의 담론과 매우 밀접한 관련이 있음을 증명하며, 엑스포그래피의 요소들을 분석하는 것은 박물관의 메시지를 밝혀내는 가장 중요한 열쇠임을 명시한다. 따라서 본 연구가 연구의 대상으로 삼고 있는 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 경우도 기호의 관점에서 엑스포그래피를 분석함으로써 박물관의 담론이 구성되는 방식을 살펴 볼 것이다. 이를 위해서는 엑스포그래피를 구성하는 주요 요소들을 분석할 것이며, 분석의 순서는 조르당이 구분한 세 층위의 전시 공간의 분류를 따를 것이다. 조르당에 따르면, 전시의 공간은 의미적 기능에 따라 크게 (1) 관여 concernation의 공간 (2) 이해compréhension의 공간 (3) 심화의 공간으로 구분할 수 있다. 관여의 공간은 주로 박물관의 도입부 공간으로, 관람객으로 하여금 주제와 장소에 동일시시키고 관련되어 있다는 느낌을 주게 되어있다. 이해의 공간에서는 다양한 형식으로 전시의 요지를 노출하며, 심화의 공간은 관람객 스스로 더 깊이 나아가도록 유도하는 공간이라 할 수 있다.⁹⁾ 이와 같은 의미 기능에 따른 공간적 분류를 기준으로, 다음 장에서는 각 공간의 엑스포그래피를 분석하여 전시에서 의미가 만들어지는 방식을 구체적으로 살펴보고자 한다.

2. 식민주의의 다른 양상: 같은 오브제, 다른 메시지

벨기에의 수도 브뤼셀의 외곽 테르뵈렌에 위치한 왕립 중앙아프리카 박물관은 과거 벨기에의 식민지였던 르완다, 콩고민주공화국, 브룬디 등에서 수집한 유물을 소장하고 있지만, 약 90%의 컬렉션이 콩고민주공화국의 유물로서 실질적으로는 콩고 박물관이라 할 수 있다. 1904년 레오폴드 2세의 요청에 의해, 파리의 프티 팔레를 설계한 프랑스인 건축가 샤를 지로Girault가 만든 신고전주의 양식의 왕궁 건물을 주요 전시관으로 이용하고 있으며, 1910년 뒤이어 즉위한 알베르 1세가 <Musée du Congo belge>로 명칭을 바꾸고, 1952년에 ‘왕립’이라는 수식어를 붙였다. 1960년 콩고가 독립된 이후에 박물관은 오늘날의 이름을 갖게 되었다.

왕립중앙아프리카 박물관은 그 동안 건축물, 공간의 사용 및 전시 배치 등에 있어서 100년 전의 관점에서 벗어나기 위해 지속적인 노력을 해 왔지만, 세부적인 내용이나 설명은

9) André Giordan, “Repenser le musée à partir de comprendre et d’apprendre” dans *La Révolution*, p.187-205. André Gob, Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2014, Paris, Armand Colin, p.121에서 재인용

바뀌었어도 전체적인 구성은 개관 당시의 식민주의적 관점을 고스란히 담고 있었다. 이런 문제를 해결하기 위해 2006년 대대적인 리노베이션을 결정하여 2013년부터 공사를 시작하였으며 2018년에 새로운 전시로 재개관하기 위해 현재는 휴관중이다. 본 연구가 분석의 대상으로 삼고 있는 전시연출은 더 이상 실제로는 볼 수 없게 되었지만, 2012년-2013년에 걸쳐 두 차례 방문하여 연구한 내용을 토대로 엑스포그래피를 분석해보고자 한다.

한편 콩고민주공화국의 국립박물관은 콩고민주공화국의 수도 킨샤사, 갈리에마 언덕에 위치한 모부투 전 대통령의 저택 터에 위치하고 있으며 원래 명칭은 ‘콩고국립박물관 연구소(Institut des Musées Nationaux du Congo)’이다. 이 기관은 1970년 설립당시부터 전시관의 기능을 하기 보다는 모부투 시대에 수집했던 유물 저장소로서의 역할을 하고 있었으며, 몇 개의 지방 박물관을 총괄하고 관할하는 중앙 박물관의 역할도 하고 있다. 모부투 대통령의 소장품이었던 약 6만 여 점의 유물은 일반인에게는 공개되지 않았다가 개관 40년이 지난 2010년, 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 주 콩고 영국 대사관의 재정 지원을 받아 조제 코르네 전시실(Salle Joseph Cornet)이라는 작은 전시실을 개관하였다. 코르네는 식민시대의 콩고를 연구했던 인류학자로서 초대 박물관장이었던 벨기에인이다. 전시실의 기획을 담당한 사람은 벨기에 왕립박물관의 큐레이터였던 비비안 바크Baeke였으며, 콩고인 학예사 앙리 분조코Bundjoko가 업무를 보조했다고 알려져 있다.

현재 콩고 국립박물관은 거의 박물관으로 기능하기 어려운 낙후 시설로서, 유물의 수장 환경이 매우 열악하고 코르네 전시실의 전시 내용도 국립박물관의 수준에 뒤떨어지는 양상을 보여준다. 이에 따라 2012년부터 한국 정부가 원조하여 킨샤사 시내에 새로운 현대식 국립박물관을 건립하고 있는 중이다. 2019년 새로운 박물관이 완성되어 개관하면, 현재의 코르네 전시실은 폐관될 예정이나, 우리는 이 전시실을 비롯하여 콩고 국립박물관의 많은 부분이 벨기에에 의해 만들어지고 전시가 구성되었다는 점에 착안하여 분석의 대상으로 삼고자 한다. 즉, 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고 국립박물관은 모두 실질적으로 콩고 유물들을 전시하기 위해 벨기에인들에 의해 만들어진 박물관들이다. 그럼에도 불구하고 매우 상이한 엑스포그래피를 보여주고 있는데, 각 엑스포그래피가 담고 있는 메시지에 대해 고찰해보고자 한다.

(1) 관여의 공간

두 박물관의 관여concernation의 공간을 비교해보면, 우선 건물 자체가 주는 관여의 메시지는 유사하면서도 매우 상이하다. 하나는 왕궁, 다른 하나는 독재자였던 대통령의 창고

이다.

벨기에의 경우, 왕궁과 왕궁을 장식하는 외부요소들이 전시된 오브제에 의미적인 면에서 많은 영향을 미치고 있다. 특히 박물관의 역사에서 19세기 말부터 20세기 초까지 유럽에는 우후죽순처럼 새로운 인류학 박물관이 건립되었는데, 식민지의 야만을 전시함으로써 제국주의를 정당화하기 위한 목적의 박물관이 많았다. 벨기에 박물관의 경우, 입구라 할 수 있는 원형의 홀부터 관람객을 맞이하는 것은 눈높이에서도 한 사람의 키높이만큼 높은 곳에 놓여 있는 인물상들인데, 이 조각상들은 교회에서 볼 수 있을 법한 종교적인 방식으로 현관에서부터 관람객들에게 특정한 방향으로의 ‘관여’를 요구한다.



[그림 1]



[그림 2]



[그림 3]



[그림 4]

[그림 1] 왕립 중앙아프리카 박물관 전시관 입구

[그림 2] 아르센 마통, ‘벨기에는 콩고에게 문명을 가져다준다’

[그림 3] 아르센 마통, ‘벨기에는 콩고에게 안락함을 가져다준다’

[그림 4] 아르센 마통, ‘벨기에는 콩고에게 안전을 가져다준다’

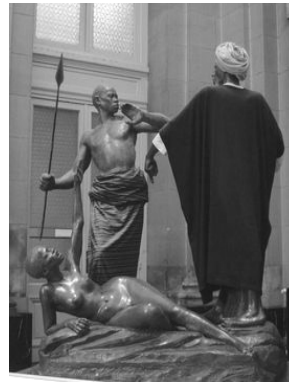
눈높이 보다 조금 위에 놓인 작품의 제목을 읽기 전에는, 이 동상들이 성서의 인물들을 재현한 것으로 간주하기 쉽다. 세례 요한의 도상과 같은 인물이 어린 아이 둘을 데리고 있는 인물상의 제목은 ‘벨기에는 콩고에게 문명을 가져다준다’이다. 여기서 근엄한 성인이자 아버지와 같은 인물은 풍부한 옷 주름과 가톨릭의 묵주와 같은 소품으로 장식되어 있지만, 어린아이들은 성기만 가린 채 원시인의 험박은 차림을 하고 있어, 문명-야만의 대립 구도를 명확히 드러낸다. 아르센 마통Matton(1873-1953)에 의해 제작된 로비의 조각상들은 같은 패턴으로 가톨릭교회의 성상과 유사한 방식과 도상으로 재현되어 있다. 마리아와 아기 예수가 등장하는 성모자상을 연상시키는 또 다른 조각은 ‘벨기에는 콩고에게 안락함

(bien-être)을 가져다준다'이며, 전쟁의 여신을 연상시키는 인물과 그녀에게 매달려있는 아이들이 있는 조각의 제목은 '벨기에는 콩고에게 안전을 가져다준다'이다.

위 조각들이 문명-야만의 대립으로 관람객을 '관여'시킨다면, 다른 한 쪽에 놓여있는 유사한 형식의 조각은 선-악의 이항대립을 성립시킨다. 즉, 콩고에 각종 '선'을 행하는 벨기에와 달리, '악'을 행하는 아랍인들을 형상화시켰는데, 악의 모습은 채찍을 들고 터번을 쓴 남자로 피해자인 여성을 괴롭히는 장면으로 재현한다. 이 같은 패턴은 전시실 복도에 놓여있는 다른 조각에서도 드러나는데 문명화되었으나(옷과 무기) 악을 육화하고 있는 아랍인은 혈벗은 몸을 그대로 드러낸 콩고 여성을 공격한다. 이에 저항하는 콩고인 남성은 무력할 뿐이다.



[그림 5] 아르센 마통,
'노예제'



[그림 6] '노예상인과
아프리카인'

관여의 공간에서 또 다른 이항대립이 성립하는 것은 눈높이보다 한참 아래에 놓인 허버트 워드Ward의 조각에서부터이다. 머리 위의 금색 조상들이 성인의 모티브를 차용한 신성한 존재들로서 문명의 메타포를 만들어낸다면, 바닥의 검은 조각들은 마치 원시인류를 형상화시킨 듯 야만적인 모습이 강조되어 있다. 한 인물은 땅바닥에 손가락으로 그림을 그리고 있고, 다른 한명은 나뭇가지로 불을 지피려는 모습을 보여준다.

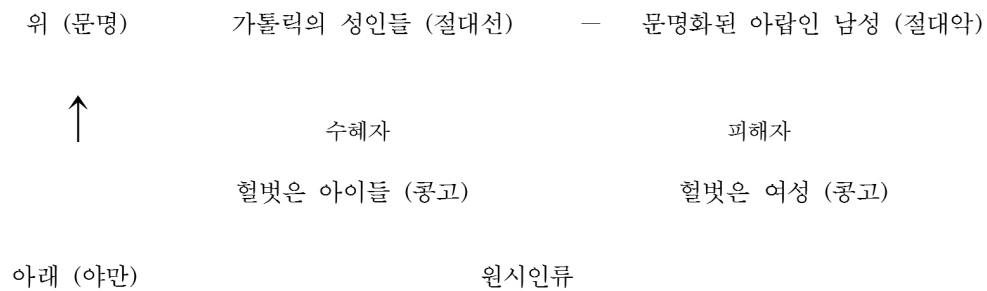


[그림 7] 허버트 워드, 아프리카인



[그림 8] 허버트 워드, 아프리카인

벨기에 박물관에서 관여의 공간의 경우, 다양한 층위에서 이항대립의 구도를 만들어내는 방식으로 엑스포그래피가 구성되었다. 이 구도를 도식화시키면 아래와 같다.



관람객의 시선은 아래에서 위로 상승하면서 문명화의 단계를 보게 되며, 전시장 건물 자체는 문명의 신전으로서 기능함을 암시한다. 입구에서 전시실 안으로 들어가면서 어떻게 야만이 전시되었을지 궁금함을 느끼게 되는데, 이렇게 관여의 공간은 전시된 오브제들을 재맥락화시키는 역할을 한다.

관여의 공간에서 조각상이 이용된다는 점은 콩고 국립박물관의 경우도 마찬가지이다. 소박한 박물관 건물 앞마당에, 전시실의 입구로 들어가기 전에 관람객이 먼저 보는 것은 콩고를 정복한 레오폴드 2세와 그에 뒤를 이은 알베르 1세, 그리고 콩고를 탐험한 스탠리의 동상이다.



[그림 9] 레오폴드2세 동상



[그림 10] 알베르1세 동상(뒷모습)



[그림 11] 스탠리 동상 (파손)

국립박물관의 전시를 위해 이곳을 방문한 사람들은 전시실 입구에 들어서기 전에 보게 되는 이 조각들의 의미와 의도에 대해 질문하게 된다. 가혹한 식민통치의 상징인 레오폴드 2세는 여전히 위풍당당하게 콩고강을 바라보며 서 있고, 스탠리의 동상은 부수어진 채로 앞마당 구석에 방치된 것처럼 놓여 있다.

이 박물관은 식민주의적 잔재의 모든 것을 보존하기로 결심한 듯, 식민지배 역사와 그 이후의 복잡한 흔적을 고스란히 갖고 있다. 박물관이 자리하고 있는 갈리에마Ngaliema 언덕은 매우 상징적인 공간으로서, 원래 이곳의 명칭은 수도 킨샤사의 ‘건립의 아버지’였던 스탠리의 이름을 딴 스탠리 언덕Mont Stnaley이었으며 스탠리는 이곳에 식민통치를 위한 전초기지를 세웠다고 알려져 있다.¹⁰⁾ 식민시기 후기인 1956년, 콩고강이 내려다보이는 이

10) 스탠리의 식민전초기지였던 이곳은 식민지배자들의 묘지가 있던 곳이기도 했다. 이 곳에는 식민지 행정을 위한 금속의 건축물이 세워졌고, 근방엔 작은 기차길과 첫 의료시설이 남아있으며 프로테스탄트 교회가 있던 흔적도 볼 수 있다. 킨샤사 동부지역이 상업지역으로 발전하면서 이 곳은 식민전초기지로서의 중요성을 상실하게 되나, 언덕위의 온화한 기후 때문에 식민 지배계급 엘리트들이 대규모 저택을 짓고 거주하던 지역이 되었다. Johan Lagae, « Kinshasa. Tales of the tangible city », *ABE Journal* [Online], 3 | 2013, Online since 01 March 2013.
URL : <http://abe.revues.org/378>.

곳에 스탠리의 동상을 세워졌으며, 이 동상은 1966년 민족주의적 성향의 독재자였던 모부투 Mobutu 정권이 들어서면서 대통령의 지시로 파괴되어 도시 외곽에 버려지게 된다. 이곳의 명칭도 갈리에마 언덕으로 바뀌는데, 이 이름은 스탠리와 영토 소유권을 놓고 분쟁을 벌였던 이 지역 대표의 이름에서 따온 것이다.

식민지배 시기에 시내 광장에 놓여있던 레오폴드 2세와 알베르 1세의 동상, 부서진 채 시내 외곽에 버려졌던 스탠리의 조각상 등이 다시 박물관 입구에 전시되면서, 식민 이후 콩고의 복잡한 현실은 물론 이 박물관의 모호한 입장을 그대로 보여준다. 즉, 관여의 공간에서는 두 가지 측면에서 의미작용이 일어나는데, 우선 박물관이 기억의 장소로서 기능하고 있음을 인지하게 되고, 이 장소에 관련된 역사적 사건들이 중첩되어 각인되면서 포스트 콜로니얼의 단면을 인식하게 된다. 다른 한편으로는, 콩고강을 향해 여전히 위엄을 잃지 않고 있는 레오폴드 2세의 동상은 우러러볼 수밖에 없는 눈높이에 전시되어있어, 여전히 이곳은 벨기에인들의 영향력이 미치고 있는 공간이며 콩고가 문화적 독립을 하지 못했음을 느끼게 한다.

(2) 이해의 공간

이 공간은 다양한 형식으로 전시의 요지를 노출하는 공간으로, 본격적인 방법으로 전시의 기법들이 사용된다. 다발롱에 따르면, 이 공간에서 엑스포그래피는 전시품이 벽에 걸려 있는지 진열장에 놓여 있는지와 같이 구체적인 전시 방법, 공간이 구획되는 기준과 방식, 전시품의 분류 기준 등 전시물이 공간에서 재맥락화되는 모든 방식을 포함한다.

벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 경우, 전시 공간이 강조하는 것이 무엇인지를 공간 구성과 공간의 조도를 통해 살펴볼 수 있다. 이 박물관의 경우 층고가 높은 왕궁 건물에 상대적으로 높이가 낮은 진열장 속에 형광등 조명을 통해 컬렉션을 전시하고 있는데, 건물 자체의 채광이 오브제를 비추는 조명보다 더 밝기 때문에, 건축물은 지속적으로 관람객의 시야에 비중 있게 들어오게 된다. 즉, 공간에 비해 전시품이 초라하게 보이는 경향이 있어, ‘벨기에의 왕궁의 화려함’은 ‘콩고 민속품의 질박함’과 대조를 이루며, 전시된 오브제들이 본래의 맥락에서 벗어나 서양의 왕궁에 놓여있다는 배경에 대한 인식이 작품의 이해에 계속 개입하게 된다.



[그림 12] 자연사 전시실 전경



[그림 13] 전통 오브제 전시실

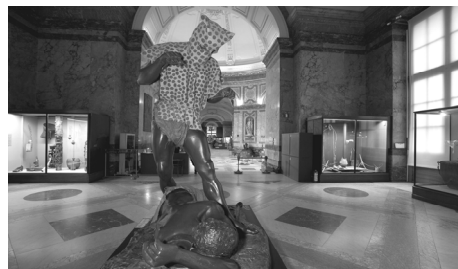


[그림 14] 전통 오브제 전시실

전시실의 외부 공간은 전시품에 대한 순수한 이해를 방해하면서 특정 방향으로의 해석을 유도하는 경향을 보여준다. 예를 들어, 건물의 회랑과 복도 곳곳에는 중앙아프리카의 것과는 관계가 없는, 장식적인 기능을 갖고 있는 조각품들이 전시되어 있는데 흑인(야만, 낮은 위치에 전시)-백인(문명, 높은 위치에 전시)의 구도를 강조하는 흉상이나, 동족을 암살하는 관습을 갖고 있는 특정 부족의 청부 살해 장면을 극적으로 재현한 동상을 중앙 회랑에 배치함으로써, 박물관에 전시된 콩고 유물의 위상을 모호하게 만들고 이 유물들이 여전히 야만의 영역에 속하는 것임을 지속적으로 각인시킨다.



[그림 15] 복도에 놓인 조각상



[그림 16] 회랑 중앙에 놓인 조각상

또한 엑스포그래피의 주요 요소인 전시 분류의 측면에서, 이 박물관은 콩고의 자연 및 동물과 같은 자연사를 예술과 함께 뒤섞어 전시하고 있다는 점을 지적할 수 있다. 동선상 먼저 보게 되는 자연사 섹션은 콩고에서 가져온 코끼리와 사자 등의 박제 동물들을 이용하여 매우 스펙터클한 방식으로 전시되어 있다. 특히 앞의 도판에서 볼 수 있듯이 진열장의 높이를 넘어서는 대형 코끼리는 전형적인 이국적 판타지를 자극하는 시니피앙이 된다.

이와 같은 자연사 전시는 콩고라는 미지의 식민지에 대한 배경 설명으로 기능한다. 이국적인 동식물과 야생 자연이 있는 곳이라는 ‘백락’이 먼저 만들어지는 것이다. 문제는, 자연사 전시 이후에 보게 되는 콩고의 전통 예술품에 대해서도, 밀림 속에 살면서 코끼리를 타고 다니는 원시인들의 것이라는 자연스러운 인식의 연결이 이루어진다는 점이다. 특히 자연 자원에 대한 전시와 예술품의 전시는 공간상의 경계를 찾을 수 없으며, 동식물 이후에 보게 되는 콩고의 각종 생활 도구들과 전통 마스크 및 조각 등의 예술품은 원시적인 이국의 ‘풍물’로 전시되어 있음을 볼 수 있다.¹¹⁾ 미적이고 주술적인 조각상과 마스크 등은 사냥용 창이나 칼과 동급으로 취급되고 있으며, 오브제들은 용도나 시기, 민족의 구분 없이 재질상의 차이로 진열장이 나뉘어 있다. 즉, ‘금속’이라는 주제로 무기, 식기, 주술의 도구 등이 한 진열장에 함께 전시되고 있으며, ‘목재’라는 주제로 민족적 분류나 용도의 구분 없이 마스크, 불쏘시개, 악기, 역사책(메모리 보드) 등이 한 진열장에 전시되는 것을 볼 수 있다.

이와 같이, 벨기에 박물관의 경우 이해의 공간에서 나타나는 엑스포그래피는 같은 주제를 전시하고 있는 프랑스의 캐브랑리 박물관과 매우 대조적인 방식으로 나타난다. 아프리카를 비롯해 오세아니아, 아시아 등 제3세계의 오브제들을 전시하고 있는 프랑스의 캐브랑리 박물관은 지나치게 심미주의적인 접근했다는 비판을 받을 정도로 전시물 하나하나에 하이라이트를 주어 유물을 가져온 지역에 대한 정보에는 큰 비중을 두지 않고, 오브제 자체를 매우 가치 있는 예술품인 것처럼 전시하였다. 이와는 달리, 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 전시는 콩고라는 지역에 자연과 생태는 어떤 양상을 띠며, 그곳의 인류는 어떻게 살고 있는지를 면밀히 관찰하는 것처럼 인류학적, 민족지학적 접근양상을 전시에서도 보여주고 있다.

11) 아프리카 전통 오브제에 대해 프랑스가 심미주의적 경향을 보이는 것과 달리, 벨기에의 연구가 특히 인류학적 경향을 보여준다는 것은 잘 알려져 있으며, 다음 부분의 내용을 참고한다. 이영목 외, 『검은, 그러나 어둡지 않은 아프리카 - 프랑스어권 흑아프리카의 이해』, 서울대학교 불어문화권연구총서 2, 사회평론아카데미, 2014, p. 262.



[그림 17] 전통 오브제 전시실
(벨기에)



[그림 18] 파리 캐브랑리 박물관
전시사례

콩고민주공화국 국립 박물관의 경우, 전시의 분류는 민속박물관의 전시와 유사한 방식으로 전개된다. 즉, 전시가 진행되는 방식은 주제에 따른 분류를 통한 것으로, 조상의 지혜, 성인식, 치유의 도구들, 사회 조직과 권력 등, 개인의 삶과 공동체 사회에 연관된 주요 주제별로 전시가 기획되어 있다. 이 전시 방식에서 각 주제별로 전시장에 놓인 유물들은 민족적 분류나 시기별 분류가 전혀 되어있지 않다.

박물관 측에 따르면, 유물의 민족적 분류를 하지 못했던 것은 박물관이 콩고를 구성하는 모든 민족들의 유물을 소장하고 있지 않기 때문에, 특정 부족의 유물만을 전시하여 사회 분열을 조장하기를 원치 않았기 때문이라고 주장한다.¹²⁾ 그러나 이를 극복하기 위한 방법으로 선택한 주제별 전시 방식은 국립박물관의 전시에는 어울리지 않는 부족함을 갖고 있다. 가장 두드러지는 것은 역사성의 부재이다. 국가가 형성되기까지의 연보나 독립 이후의 현대까지 연대표 등은 어디에서도 찾아볼 수 없다. 일반적인 국립박물관들이 갖고 있는 특징, 즉 문화유산을 통해 국가에 대한 긍지와 정당성 등을 표현하려는 보편적인 미션을 이 전시실에서는 보기 힘든 것이다. 이 점에 대해서는 전시실이 벨기에인들의 주도로 만들어졌다는 점을 주지할 필요가 있다. 국립박물관에서의 엑스포그래피는 벨기에 박물관의 방식과 여러 면에서 유사한 점을 보여주는데, 오브제들이 민족적 구분, 역사적 구분 없이 하나의 주제로 진열장에 모여 있다는 점이 공통점이라 할 수 있다. 이런 이유 때문에 콩고의 문화유산은 자국의 국립박물관에서도 외국의 풍물처럼 전시되는 경향을 보여준다. 특히 역사연표나 유물이 수집된 배경 등에 대한 배경 설명이 전혀 없는데, 식민지배의 역사에 대한 언급을 피하기 위한 의도가 아니었는지 짐작해 볼 수 있다. 아울러, 전시물에 대한 텍스트 설명을 최소화하고 있는 점 역시 같은 맥락에서 문제가 되는 점이라 할 수 있는데,

12) 2013년, 8월 콩고민주공화국 국립박물관(IMNC) 학예연구사 앙리 분조코와의 인터뷰.

전시물에 대한 설명은 도슨트를 통한 구술을 통해서만 전달이 가능하기 때문에 전시를 이해하는 데에 제약이 되는 요소로 작용한다.¹³⁾



[그림 19] 콩고국립박물관 전시실
(Salle Cornet)



[그림 20] 콩고국립박물관 전시실
(Salle Cornet)

(3) 심화의 공간

심화의 공간은 전시를 관람한 방문객들이 스스로 더 깊은 성찰을 해 볼 수 있는 공간을 말한다. 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 경우, 상설 전시에 대한 심화의 공간으로 기획전시실을 마련해 두어 메타-박물관으로서 기능하도록 하고 있다. 즉, 제국주의적인 관점이 투영되어 있는 낡은 상설전시를 극복하기 위해, 상설 전시실이 끝나는 곳에 기획전시실을 두어 보다 현대적인 관점에서 앞선 전시들을 성찰할 수 있게 하는 전시를 보여준다. 일례로 2005년 2월부터 10월까지 <콩고의 기억: 식민시대 La Mémoire du Congo : le temps colonial>라는 기획전시를 통해, 박물관 건물의 주인이었던 레오폴드 2세가 펼친 가혹한 식민지배에 대한 적나라한 역사를 보여주었으며, 이 박물관이 어떤 배경에서 만들어졌는지를 현대적 시각에서 설명하였다. 즉, 벨기에 박물관이 선택한 심화의 전략은 이 박물관이 갖고 있는 식민주의 박물관의 성격을 메타-전시를 통해 그대로 드러내고 성찰하도록 하는 것이다.

13) 이 박물관에서 전시 설명 텍스트가 없다는 것은 여러 가지 문제를 야기한다. 전시 도슨트 역시, 설명하는 학예사에 따라 조금씩 내용이 달라지기 때문이다. 특히 외국어 설명이 가능한 해설사가 없기 때문에 콩고식 프랑스어를 이해하지 못하면, 전시를 보고 알 수 있는 내용이 제한적일 수밖에 없다.



[그림 21] 기획전시
〈콩고의 기억: 식민시대〉



[그림 22] 기획전시
〈콩고강〉

기획전시실의 주제는 시기에 따라 바뀌지만, 매년 상설전시에 비해 현대적인 엑스포그래피를 보여준다. 상설전시실에서처럼 왕궁의 건물이 전시에 개입하지 않으며, 주변의 조명을 어둡게 하고 공간 전체는 전시물에 집중하는 방식으로 연출되었다.

한편, 콩고 국립박물관의 경우는 협소한 공간에 단조로운 동선으로 전시가 구성되어 있어, 입구와 출구가 동일한 구조를 하고 있다. 관람객은 전시 관람을 끝낸 후, 들어온 곳으로 되돌아 나와야 하며 실질적으로 이 박물관에서 심화의 공간은 존재하지 않는다. 전시장 내의 유일한 현대적 전시물이라 할 수 있는 비디오 영상물은, 이 전시실이 벨기에인들에 의해 만들어졌으며 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관의 원조를 받고 있음을 소개하는 내용을 담고 있어, 콩고의 풍부하고 다양한 문화유산의 이해와 관련이 없는 내용으로 전시의 통일성을 해치는 요소가 되고 있다. 이 전시에서 관람객에게 심화의 과정이 이루어진다면, 그것은 여전히 벨기에가 콩고의 문화 예술에도 영향을 미치고 있다는 사실을 자각하는 것이다.

3. 식민주의의 극복을 위하여

앞에서 우리는 엑스포그래피의 주요 요소들을 분석하여, 같은 유물을 전시하는 두 박물관이 전시 공간의 연출, 전시의 분류, 공간별 주제, 조명, 전시 방식 등 오브제들이 재맥락화 되는 과정에서 박물관의 메시지가 어떻게 드러나는지 살펴보았고, 이 두 방식은 모두 식민주의적 담론에 관련이 되어있음을 알 수 있었다. 벨기에의 왕립 중앙아프리카 박물관이 문명-야만의 구도로 전형적인 식민주의 박물관의 메시지를 보여주었고 심화의 공간에서 메타전시의 성격을 갖는 기획전시를 이용하여 상설 전시의 한계를 극복하려 한다면, 콩

고 국립박물관의 경우, 식민주의 잔재를 극복하지 못한 채 국립박물관에 어울리지 않는 낡은 전시 기술로 스스로의 문화유산을 타자화시켜 이국의 풍물처럼 전시하고 만다. 양쪽의 전시가 모두 벨기에에 의해 만들어졌다는 점을 상기하면, 왜 이런 결과를 낳았는지 이해할 수 있게 된다.

두 박물관은 모두 새로운 모습으로 거듭나기 위해 전시가 구상되고 있는 중에 있는데, 과연 어떤 방식으로 식민주의적 성격의 전시를 극복할 수 있는가?

벨기에 박물관의 리모델링이 시작되면서 박물관이 장기 휴관에 돌입하자, ‘유럽은 브뤼셀에서 최후의 식민주의 박물관을 잃는다’와 같은 기사들이 나왔다는 사실은 매우 흥미롭다.¹⁴⁾ 이 박물관이 그 동안 식민주의 박물관의 대명사였음을 쉽게 알 수 있으며, 리노베이션의 목적이 박물관의 식민주의적 시각을 없애기 위함임을 짐작할 수 있다. 그렇다면, 리노베이션을 통해 새롭게 달라지는 것은 무엇인지, 어떤 방식으로 이 기관의 태생적 근원을 수정 보완할 수 있을지 구체적인 마스터플랜의 내용을 살펴볼 필요가 있다.

건축의 경우 기존 박물관 건물의 리노베이션과 함께 새로운 파빌리온이 신축되며, 이 파빌리온은 전시 관람객을 맞이하는 곳으로서 전시가 시작되는 ‘관여’의 공간으로 사용될 예정이다. 관람객은 (1) 신축한 파빌리온에서 시작하여 새 지하 통로를 지나 (2) 지하 전시공간을 거쳐 (3) 핵심적 상설전시가 이루어지는 1층 전시실로 이동하는 동선을 따르게 된다. 주목할 만한 것은 (2)의 지하 전시공간에서 먼저 이 박물관의 역사와 현재 및 미래를 전망하는 전시를 먼저 보게 된다는 것인데, 레오폴드 2세의 궁이라는 이 공간이 갖고 있는 역사, 식민주의 박물관이었던 과거 등, 이 장소가 만들어내는 맥락을 먼저 인식하게 한다는 것이다. 지하를 거쳐 올라오면, 1층에서는 총 5개의 주제로 구역을 나누어 전시가 이루어진다. 다섯 주제는 가) 중앙아프리카의 언어와 음악 나) 자연과 생물 다양성 다) 자연 자원과 인적자원의 보고로서 아프리카 라) 중앙아프리카와 역사 마) 삶의 여행이다. 전시의 주제를 보면, 언어와 음악, 삶의 여행 등과 같이 동시대의 아프리카 문화와 연관된 전시가 비중을 차지하고 있으며, 중앙아프리카의 역사 부분은 전에 없던 주제로서 식민의 역사를 본격적으로 전시한다는 점에서 큰 의의가 있다고 할 수 있다. 기존의 전시와는 달리, 동시대의 아프리카를 동등한 주제로 인정하고 있음을 드러내기 때문이다. 구체적인 전시 연출에서는, 기존의 진열장을 복원하여 재사용하지만 현대적 모듈 시스템을 사용하는 새로운 진

14) 2013년 10월 31일자 라크로아(La Croix)지의 ‘유럽은 브뤼셀에서 최후의 식민주의 박물관을 잃는다’는 기사 참고
<http://www.la-croix.com/Culture/L-Europe-perd-a-Bruxelles-son-dernier-musee-colonial-2013-10-31-1053991>

열장을 추가하여, 기존의 시각에 새로운 시각이 더해짐을 시각적 비유의 효과를 통해 나타낼 예정이다. “현대적인 비전을 전시하고 어제와 오늘의 아프리카를 탈식민화 시키는 것”¹⁵⁾이 리노베이션의 목표임을 명확하게 드러내고 있으며, 마스터플랜의 모든 부분들이 이와 맥락을 같이 하고 있다.

콩고민주공화국의 국립박물관의 경우, 현재 전시의 수준에서 나아가고 식민주의적 시각의 한계를 극복하기 위해서 여러 방안이 논의 중에 있으나, 전시에서 역사성을 회복하는 문제가 가장 민감하고 어려운 문제로 논의되고 있다. 앞서 살펴본 바와 같이, 소장 유물의 지역 분포가 균일하지 않고 모든 시대의 유물이 소장되어 있지도 않으며, 1960년 벨기에로부터 독립한 이후의 현대사에는 공식적으로 소개하기에 여전히 민감한 정치적 논쟁거리들이 많기 때문에, 쉽게 전시하기 어려운 부분이다.

이 문제를 해결하기 위해서는 이야기를 전시하는 새로운 시나리오를 구성하는 것이 필요해 보인다. 특히 역사의 경우, 콩고의 기록 및 아카이브의 문화가 열악함을 인식하고 유물 전시에 의존하는 것보다, 역사를 시대별로 나누어 상징적인 인물들의 이야기를 풀어낼 수 있다. 가령 1960-1970년대를 설명하기 위해, 당시 정권을 잡았던 모부투, 민족적 구분 없이 아프리카 전역에서 사랑받았던 재즈 뮤지션 그랑 칼레, 당시 콩고 회화의 선구자 키브왕가, 독립 직후의 콩고 젊은이들을 사진 속에 담았던 장 드파라 등 시대를 상징하는 인물들의 이야기로 한 시대를 전시할 수 있다.

콩고 박물관 외에도 부족한 컬렉션과 불완전한 역사 유물을 이야기로 해결하는 사례로 국립 싱가포르 박물관의 예를 들 수 있다. 싱가포르 역시 다민족 국가이면서 역사유물을 많이 소장하고 있지 않은 경우로, 역사유물의 빈약함을 2차 콘텐츠를 통해 전략적으로 보완하고 있다. 이 박물관의 경우, 역사 갤러리의 입장 시 개인용 오디오가이드 단말기를 기본적으로 제공하고 있는데, 이 단말기가 제공하는 가상의 이야기들이 전시품을 매우 풍요롭게 해 준다. 예를 들어, 쇼케이스에는 빛바랜 영어 필기체의 편지 한 장이 전시되어 있고, 전시물 소개 캡션에는 영국의 래플스 경이 싱가포르의 번영에 대해 언급하고 있는 편지라는 설명이 되어있다. 이 부분에서 오디오가이드는 편지의 역사적 의의와 내용을 단순히 ‘설명’하지 않고, 이 편지 내용을 바탕으로 영국과 네덜란드의 정부가 싱가포르에 대해 나누었을 것이라 짐작되는 가상의 대화를 마치 라디오 극장의 성우 더빙의 형식으로 ‘재

15) 왕립 중앙아프리카 박물관의 마스터플랜 전시계획에서 참고: “Le grand défi consiste à exposer une vision contemporaine et décolonisée de l’Afrique d’hier et d’aujourd’hui dans un bâtiment qui, non seulement date de l’époque coloniale mais avait aussi été conçu comme musée colonial.”
<http://www.africamuseum.be/renovation/masterplan/newexhibition>

현'하여, 19세기 싱가포르를 사이에 둔 영국과 네덜란드의 복잡한 이해관계를 극적으로 풀어 보여준다.

싱가포르 국립 박물관의 예는 오디오가이드의 이야기 콘텐츠가 전시품에 어디까지 관여할 수 있는지 보여주는 좋은 사례로 평가되고 있으며, 유물에 관련된 동영상 콘텐츠, 특히 상상력을 자극하는 가상의 이야기들을 제공하여 빈약한 전시유물을 보완하고 있으며 증강 현실과 유사한 기법으로 디지털 콘텐츠-아날로그적 유물을 현장에서 연결시켜 풍부한 전시 체험을 가능하게 한다. 콩고민주공화국 국립박물관의 경우도, 한국의 원조로 새로 만들어진 전시실에서 다양한 테크놀로지를 이용한 역사성의 회복 및 오브제의 재맥락화 방식은 기존의 식민주의적 시각의 전시를 극복할 수 있는 하나의 방법이 될 수 있을 것이라 생각한다.

결론

박물관의 담론이 엑스포그래피에서 가장 잘 드러남을 주지하여, 본 연구는 전시 방식, 전시물의 시간 공간적 맥락을 만들어내는 장치들, 전시 분류, 조명 등 몇몇 주요 요소들을 중심으로, 두 박물관의 사례를 분석해 보았다. 이 과정에서 도출한 내용을 바탕으로, 식민주의적 엑스포그래피는 무엇인지 성찰해 볼 수 있을 것이다.

박물관이라는 공간은 오브제가 원래 맥락을 벗어나 전시되도록 할 수 밖에 없다. 문제는 이 오브제를 서구가 구미에 맞게 해석하는 태도, 즉 보편적인 의미의 오리엔탈리즘적 시각이라 할 수 있는 그 태도에 있다.¹⁶⁾ 사실, 왕립 중앙아프리카 박물관의 전시는, 오브제를 구미에 맞게 해석하는 것이 어떤 결과를 만들어내는지를 보여주는 다소 극단적인 사례였다고 볼 수 있다. 그러나 엑스포그래피를 구성하는 모든 작은 요소들이 전시의 요지를 강조하거나 왜곡하는 데에 매우 중요한 역할을 하고 있음을 상기하면, 순수하게 전시물을 재맥락화 시키는 객관적인 전시란 존재할 수 없다는 것을 알 수 있다. 따라서 전시를 기획하고 엑스포그래피를 구상하는 데에 있어, 매우 섬세하고 조심스러운 접근이 필요하다.

두 박물관은 기존 전시가 갖는 한계를 극복하기 위해 다른 방식을 찾고 있다. 벨기에 왕립 박물관의 경우는 이 박물관의 태생적 치부를 숙명처럼 받아들이고 모든 것을 인정하는 메타 전시를 이용하여 그 한계를 넘어서고자 한다. 즉 박물관의 역사와 한계까지 전시하여

16) 이 문제에 대해서는 크리스 마커, 알랭 르네, 지슬랭 클로케가 연출한 단편 다큐멘터리 '조각상도 죽는다*Les statues meurent aussi*', 1953 을 참고한다.

새롭게 나아가길 원하고, 동시대의 아프리카를 동반자적 주체로 바라보는 전시를 계획하고 있다. 콩고민주공화국 국립 박물관의 경우, 전시에 역사성을 복원하기 위한 새로운 전시기술을 사용하는 것이 필요할 것이며, 문화재에 역사성을 불어넣고 오브제를 보다 더 가치 있게 소개하는 엑스포그래피가 필요하다. 콩고인들의 자긍심을 불러일으키는 국립박물관이 건립되어야, 벨기에로부터의 문화적 독립도 가능할 수 있을 것이기 때문이다. 2018년이면 개관할 왕립 아프리카 박물관의 전시와, 2019년에 개관할 콩고민주공화국 국립박물관의 전시가 이전과 비교할 수 없는 새로운 모습으로 나타나길 기대하며, 이에 대해 새로운 연구도 추가되길 기대한다.

[참고문헌]

- 도미니크 폴로, 『박물관의 탄생』, 김한결 옮김, 돌베개, 2014.
- 이영목 외, 『검은, 그러나 어둡지 않은 아프리카 - 프랑스어권 흑아프리카의 이해』, 서울대학교 불어문화권연구총서 2, 사회평론아카데미, 2014.
- 전봉관, 「유물이 아니라 이야기를 전시하라」, 『Digital Contents』, 2004, 1월, pp. 90-97.
- 태지호, 정현주, 「공적 기억의 문화적 실천으로서 <대한민국역사박물관>」, 『아세아연구』, 57(3), pp.146-179.
- Andreacola, Florence, “Musée et numérique, enjeux et mutations”, *Revue française des sciences de l'information et de la communication* (en ligne), 5, 2014. <http://rfsic.revues.org/1056>
- Bedford, L. (2001). “Storytelling: The Real Work of Museums”, *Curator: The Museum Journal* 44(1), pp. 27 - 34.
- Davallon, Jean, “L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie”, In *Culture & Musées*, n°16, 2010. *La (r)évolution des musées d'art* (sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit), pp. 229-238.
- Lagae, Johan, “Kinshasa. Tales of the tangible city”, *ABE Journal* [Online], 2013, Online since 01 March 2013. <http://abe.revues.org/378>.
- Roussou, Maria, Laia Pujol, Akriki Katifori, Angeliki Chrysanthi, Sara Perry and Maria Vayanou. “The museum as digital storyteller: Collaborative participatory creation of interactive digital experiences.” *MW2015: Museums and the Web 2015*. Published January 31, 2015.

엑스포그래피를 통해 본 박물관과 식민주의: 벨기에 왕립 중앙아프리카 박물관과 콩고민주공화국 국립박물관의 사례를 중심으로

<https://fr.wiktionary.org/wiki/expographie>

<http://www.universalis.fr/dictionnaire/expographie/>

<http://www.la-croix.com/Culture/L-Europe-perd-a-Bruxelles-son-dernier-musee-colonial-2013-10-31-1053991>

<http://www.africamuseum.be/renovation/masterplan/newexhibition>

고 등 학 교
Vivre dans la planète francophone
프랑스어권 문화

Faire découvrir le monde
francophone aux lycéens coréens



Introduction

- Tous les trois ou quatre ans, de nouveaux manuels sont créés pour les lycées. Ce renouvellement régulier est particulièrement important pour ouvrages axés sur les contenus culturels et civilisationnels car certaines données évoluent assez rapidement dans le temps.
- Pourtant, malgré cette production régulière, peu de manuels font l'objet de présentation. Pourquoi alors présenter celui-ci ?

- La francophonie est de plus en plus reconnue en Corée :
 - L'année croisée France-Corée (2015/2016)
 - La Corée est depuis 2016 membre observateur de l'OIF
 - les instances politiques sud-coréennes montrent qu'elles perçoivent, de manière plus accrue, tous les enjeux politiques, économiques, culturels et sociaux du monde de demain.
 - les pays francophones hors de la France métropolitaine offrent des perspectives de plus en plus attrayantes pour les apprenants du français.
 - le partage de la langue française représente un nouvel atout économique important.

Quelques chiffres donnés par l'OIF

- **13%** de la population mondiale est francophone
- **274 millions** de locuteurs francophones
- **850 millions** de francophones en 2060
- **20% des échanges commerciaux** se font en français
- **15% des investissements** sont réalisés par des pays francophones
- **11% des terres agricoles mondiales** sont dans des pays francophones
- 6% des réserves mondiales des ressources énergétiques

Cela constitue un important espace économique en constante évolution. En outre, certains pays francophones connaissent de forts taux de croissance de leur PIB par habitant, auquel il faut ajouter des projections démographiques impressionnantes !

- La francophonie était peu abordée jusqu'à présent :
 - Malgré toute leur qualité didactique, les manuels de civilisation précédents font peu référence, malgré leur titre, aux pays du monde francophone.
 - Ces ouvrages possèdent toutefois quelques leçons consacrées à la francophonie, mais d'un point de vue général les informations relatives au monde francophone sont anecdotiques et leur contenu didactique peu dense et principalement informatif.
 - Dans leur préface, les auteurs, de leurs propres aveux, mentionnent, que leur perspective francophone est incomplète.

Nos objectifs

- Offrir une nouvelle manière d’aborder la richesse du monde francophone à travers différents médias afin de donner des repères tout en s’affranchissant des stéréotypes.
- Proposer une nouvelle façon de d’appréhender des contenus culturels et civilisationnels à travers une démarche active et dynamique.
- Avoir une démarche transversale familiarisant les apprenants tant sur le fond que sur la forme aux épreuves linguistiques du B1.

L’ossature du manuel

- Composé de 20 leçons (6 à 8 pages) réparties en cinq unités, ce manuel couvre les aspects culturels les plus importants

Unité 1 : La France et les Français

1. La France en Europe et ses territoires dans le monde
2. L’héritage historique de France
3. Les familles en évolution
4. Les modes de communication des jeunes

- **Unité 2 : Les habitudes quotidiennes**

- 5. Manger à la française
- 6. L'habitat francophone
- 7. Vivre en ville
- 8. Les sports et les loisirs

- **Unité 3 : La tradition et l'art**

- 9. La France en fête
- 10. Vivre en Province
- 11. La littérature et les écrivains
- 12. Les musées et les artistes

- **Unité 4 : la société et le progrès**

- 13. L'éducation à la française
- 14. Vivre ensemble solidaire
- 15. Les sciences et l'écologie
- 16. La mode et les parfums

- **Unité 5 : la francophonie et les échanges franco-coréens**

- 17. La francophonie dans le monde
- 18. L'Afrique francophone
- 19. La francophonie en Europe et en Amérique du Nord
- 20. Les échanges franco-coréens d'hier et d'aujourd'hui.

- A première vue, la France métropolitaine demeure importante, puisque une seule unité sur cinq est consacrée spécifiquement à la francophonie.
- Cependant, nous avons inclus de nombreuses références sur les habitudes culturelles des francophones à travers le monde dans les autres unités.

Les premières doubles pages

- Les deux premières pages permettent de découvrir progressivement le sujet de la leçon, à travers des documents visuels et photographiques ; puis, par des activités ludiques (appariements, quizz, mots croisés ...)

Documents visuels pour entrer dans la leçon

Jeu didactique

Texte informatif

Activité d'écoute.

Les pages centrales

- Les trois pages suivantes des leçons sont constituées d'activités permettant d'entrer plus en profondeur dans les problématiques liées au thème général de chaque leçon.
- Les élèves y trouveront généralement des activités de compréhension écrite, de compréhension orale, et d'exploitation vidéo. Les textes supports de ces activités ont été traités afin qu'ils correspondent au niveau B1 du CECRL

The collage features three main worksheets:

- Activité 1 - La Littérature dans la francophonie**: Includes a QR code and a matching activity (Activité d'appariement).
- Activité 3 - La BD dans la francophonie**: Focuses on comic books and includes a question on interculturality (Question sur l'interculturalité).
- Activité 4 - Les prix littéraires**: Discusses literary awards and includes a question opening a debate (Question s'ouvrant sur un débat).

Other elements include a 'Logo de la francophonie', a 'Thème se rapportant au monde des adolescents', and various activity labels like 'Activité d'écoute', 'Question sur l'interculturalité', 'Activités de compréhension écrite', and 'Question s'ouvrant sur un débat'.

La dernière page

- Nous y proposons généralement des activités
 - de production orale (exposés ou débats), faisant souvent appel à l'interculturalité, en demandant aux étudiants de recentrer les éléments vus dans leur culture.
 - de production écrite dans la continuation de l'activité de production orale. Les sujets sont de formes variées : article, journal intime, courriel, lettre officiel, création poétique, synopsis d'une vidéo ...

Activité 5 - un festival de musique

documents déclencheurs

Logo de la francophonie

Consigne de la production orale orientée sur l'interculturel

QR code pour aller plus loin

Activité de production écrite en prolongement de la production orale

Les **Francofolies** est un festival de musique et de chansons d'expression francophone. Elles se déroulent, tous les ans au mois de juillet, à La Rochelle depuis 1989. Son succès est immense, c'est pourquoi, il y a maintenant des Francofolies à Montréal au Québec, mais aussi en Bulgarie, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, et même en Argentine et au Chili.

a / Lisez les informations sur le festival des Francofolies ci-dessus. Faites en petit groupe des recherches sur des festivals de musique dans votre pays. Présentez-en un de ces festivals à la classe.

b / Rédaction - préparation au DELF B1 :

Votre ami francophone est passionné de musique. Il voudrait visiter votre pays et participer à un festival de musique. Dans son dernier courriel, il vous a demandé des conseils. Rédigez une réponse (min. 120 mots).

Les aspects francophones

- Les contenus demeurent largement orientés vers la France métropolitaine. D'une part parce que la France reste l'espace originel de la langue française, mais aussi car les aspects culturels et civilisationnels de cet espace sont attendus aussi bien des enseignants que des lycéens.
- Mais, depuis son passé colonial, la France a exporté sa langue et sa culture sur tous les continents. A l'heure de la mondialisation, l'OIF, revendique cet héritage qui s'est métissé avec les cultures locales. La langue et la culture française se déclinent donc en une multitude d'aspects qui s'affichent sur tous les réseaux mondiaux.
- La langue française n'est pas seulement, la langue de Paris, mais la langue de communication de millions de personnes à travers la planète et le vecteur de cultures contemporaines.

L'unité consacrée à la francophonie

- Elle est composée de 5 leçons :
 - La francophonie dans le monde
 - L'Afrique francophone
 - L'Europe et l'Amérique francophone
 - Les relations France Corée

La francophonie dans le monde

- Cette leçon vise à une présentation générale de la francophonie.

Leçon 17 La francophonie dans le monde

Repérage - Des paysages du monde

Activité 1 - Des cartes postales et des chansons du monde francophone

Cartes postales du monde francophone

Activité d'appariement

Ecoute d'une chanson

Vidéoclip

Activité d'appariement

(Note: The above text is a summary of the content on page 118. The actual content includes a list of 10 postcard descriptions and a matching exercise.)

Activité 2 - L'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF)

Le terme francophonie est apparu pour la première fois vers 1980. Jacques Onésime Rochas, géographe français, l'utilise pour désigner l'ensemble des personnes et des pays parlant le français. On parle désormais de francophonie avec un « f » minuscule pour désigner les personnes qui parlent français, et de Francophonie avec un « F » majuscule pour parler de l'organisation des relations entre les pays francophones.

La francophonie, ce sont tout d'abord des femmes et des hommes qui partagent une langue commune, le français. Le rapport de l'Observatoire de la langue française, publié en 2014, estime leur nombre à 274 millions de locuteurs répartis sur les cinq continents. La langue française se place au second rang des langues les plus apprises dans le monde. Deuxième langue d'information internationale dans les médias, langue de travail de la plupart des organisations internationales, le français constitue un atout pour ses locuteurs.

L'OIF, créée en 1970, regroupe aujourd'hui 58 pays membres et 26 pays observateurs. Sa mission est de promouvoir la langue française et la diversité culturelle et linguistique. Elle se consacre au développement de la paix, de la démocratie et des droits de l'Homme. Elle vise à appuyer l'éducation, la formation, l'enseignement supérieur et la recherche, ainsi que le développement durable.

<http://www.oif.org/>

a / Lisez et répondez aux questions ci-dessous.

- Le mot francophonie a été créé au 20^e siècle. ☐ V ☐ F
Justifier :
- La langue française est parlée sur tous les continents du monde. ☐ V ☐ F
Justifier :
- Que signifie la phrase : « Le français constitue un atout pour ses locuteurs. »
a/ un point de départ b/ une chance de réussir c/ une source de plaisir
- Que veut dire l'OIF ?
- Consultez la carte de la page suivante et notez 10 pays membres de l'OIF.

Quels sur la francophonie

Activité de recherche

compréhension écrite

(Note: The above text is a summary of the content on page 120. The actual content includes a matching exercise and a research activity.)

Activité d'appariement

Thème se rapportant au monde des adolescents

4 - Lisez le programme officiel des Jeux de la Francophonie à Abidjan

3 - Le statut des langues

1 - Trouvez les bonnes définitions.

1 La langue considérée comme propre à une nation ou un pays.

2 La langue utilisée dans l'administration d'un pays ou d'une région. Cette situation est un enjeu politique, inscrit dans la Constitution du pays.

3 Première langue apprise dans la petite enfance. Il s'agit de la langue que l'enfant comprend avant de commencer l'école.

4 Lorsque l'enfant est élevé par des parents parlant des langues différentes, il apprend ces langues simultanément, chacune pouvant être considérée comme une langue maternelle.

☐ La langue officielle
☐ La langue maternelle (matule)
☐ Langue nationale
☐ Le bilinguisme

La croissance démographique dans l'espace francophone représente une force, et tout particulièrement ses jeunes qui constituent 60 % de sa population. D'ici à 2050, les projections montrent que le nombre de jeunes des pays francophones d'Afrique subsaharienne sera multiplié par quatre pour atteindre 276 millions.

Cette dynamique constitue un défi. Plus que jamais les jeunes veulent voyager, communiquer, échanger, partager leurs idées. Il est donc indispensable de favoriser et de faciliter leur mobilité. Les Jeux de la Francophonie représentent une des possibilités de rencontres des jeunes (de 18 à 35 ans). C'est un grand événement qui réunit des jeunes artistes et sportifs francophones du monde entier autour de valeurs de solidarité, de diversité et d'excellence. Créés en 1989, les Jeux de la Francophonie sont organisés tous les quatre ans.

<http://www.francophonie.org/>

b) Quelles langues parlez-vous ? Écrivez et complétez.

1. La Belgique compte trois langues officielles : _____ (au sud du pays), _____ (dans le nord) et _____ (à l'est). À Bruxelles, la capitale de la Belgique, il y a deux langues officielles : _____ et _____. Mais presque 80% de Bruxelles parlent _____.

2. En Suisse, il y a quatre langues nationales : _____, qui est majoritaire, et trois langues romanes : _____ et _____, parlées par _____ personnes. Si vous allez à Zurich, vous entendrez _____ À Genève, vous pouvez parler _____, et à Lugano, les gens parlent _____.

3. Depuis 1969, il y a deux langues officielles au Canada : _____ et _____. Seule la province de _____ est uniquement francophone.



compréhension orale

compréhension écrite

3 - Le statut des langues

1 - Trouvez les bonnes définitions.

1 La langue considérée comme propre à une nation ou un pays.

2 La langue utilisée dans l'administration d'un pays ou d'une région. Cette situation est un enjeu politique, inscrit dans la Constitution du pays.

3 Première langue apprise dans la petite enfance. Il s'agit de la langue que l'enfant comprend avant de commencer l'école.

4 Lorsque l'enfant est élevé par des parents parlant des langues différentes, il apprend ces langues simultanément, chacune pouvant être considérée comme une langue maternelle.

☐ La langue officielle
☐ La langue maternelle (matule)
☐ Langue nationale
☐ Le bilinguisme

La croissance démographique dans l'espace francophone représente une force, et tout particulièrement ses jeunes qui constituent 60 % de sa population. D'ici à 2050, les projections montrent que le nombre de jeunes des pays francophones d'Afrique subsaharienne sera multiplié par quatre pour atteindre 276 millions.

Cette dynamique constitue un défi. Plus que jamais les jeunes veulent voyager, communiquer, échanger, partager leurs idées. Il est donc indispensable de favoriser et de faciliter leur mobilité. Les Jeux de la Francophonie représentent une des possibilités de rencontres des jeunes (de 18 à 35 ans). C'est un grand événement qui réunit des jeunes artistes et sportifs francophones du monde entier autour de valeurs de solidarité, de diversité et d'excellence. Créés en 1989, les Jeux de la Francophonie sont organisés tous les quatre ans.

<http://www.francophonie.org/>

b) Quelles langues parlez-vous ? Écrivez et complétez.

1. La Belgique compte trois langues officielles : _____ (au sud du pays), _____ (dans le nord) et _____ (à l'est). À Bruxelles, la capitale de la Belgique, il y a deux langues officielles : _____ et _____. Mais presque 80% de Bruxelles parlent _____.

2. En Suisse, il y a quatre langues nationales : _____, qui est majoritaire, et trois langues romanes : _____ et _____, parlées par _____ personnes. Si vous allez à Zurich, vous entendrez _____ À Genève, vous pouvez parler _____, et à Lugano, les gens parlent _____.

3. Depuis 1969, il y a deux langues officielles au Canada : _____ et _____. Seule la province de _____ est uniquement francophone.



compréhension orale

compréhension écrite

3 - Le statut des langues

1 - Trouvez les bonnes définitions.

1 La langue considérée comme propre à une nation ou un pays.

2 La langue utilisée dans l'administration d'un pays ou d'une région. Cette situation est un enjeu politique, inscrit dans la Constitution du pays.

3 Première langue apprise dans la petite enfance. Il s'agit de la langue que l'enfant comprend avant de commencer l'école.

4 Lorsque l'enfant est élevé par des parents parlant des langues différentes, il apprend ces langues simultanément, chacune pouvant être considérée comme une langue maternelle.

☐ La langue officielle
☐ La langue maternelle (matule)
☐ Langue nationale
☐ Le bilinguisme

La croissance démographique dans l'espace francophone représente une force, et tout particulièrement ses jeunes qui constituent 60 % de sa population. D'ici à 2050, les projections montrent que le nombre de jeunes des pays francophones d'Afrique subsaharienne sera multiplié par quatre pour atteindre 276 millions.

Cette dynamique constitue un défi. Plus que jamais les jeunes veulent voyager, communiquer, échanger, partager leurs idées. Il est donc indispensable de favoriser et de faciliter leur mobilité. Les Jeux de la Francophonie représentent une des possibilités de rencontres des jeunes (de 18 à 35 ans). C'est un grand événement qui réunit des jeunes artistes et sportifs francophones du monde entier autour de valeurs de solidarité, de diversité et d'excellence. Créés en 1989, les Jeux de la Francophonie sont organisés tous les quatre ans.

<http://www.francophonie.org/>

b) Quelles langues parlez-vous ? Écrivez et complétez.

1. La Belgique compte trois langues officielles : _____ (au sud du pays), _____ (dans le nord) et _____ (à l'est). À Bruxelles, la capitale de la Belgique, il y a deux langues officielles : _____ et _____. Mais presque 80% de Bruxelles parlent _____.

2. En Suisse, il y a quatre langues nationales : _____, qui est majoritaire, et trois langues romanes : _____ et _____, parlées par _____ personnes. Si vous allez à Zurich, vous entendrez _____ À Genève, vous pouvez parler _____, et à Lugano, les gens parlent _____.

3. Depuis 1969, il y a deux langues officielles au Canada : _____ et _____. Seule la province de _____ est uniquement francophone.



compréhension orale

compréhension écrite

3 - Le statut des langues

1 - Trouvez les bonnes définitions.

1 La langue considérée comme propre à une nation ou un pays.

2 La langue utilisée dans l'administration d'un pays ou d'une région. Cette situation est un enjeu politique, inscrit dans la Constitution du pays.

3 Première langue apprise dans la petite enfance. Il s'agit de la langue que l'enfant comprend avant de commencer l'école.

4 Lorsque l'enfant est élevé par des parents parlant des langues différentes, il apprend ces langues simultanément, chacune pouvant être considérée comme une langue maternelle.

☐ La langue officielle
☐ La langue maternelle (matule)
☐ Langue nationale
☐ Le bilinguisme

La croissance démographique dans l'espace francophone représente une force, et tout particulièrement ses jeunes qui constituent 60 % de sa population. D'ici à 2050, les projections montrent que le nombre de jeunes des pays francophones d'Afrique subsaharienne sera multiplié par quatre pour atteindre 276 millions.

Cette dynamique constitue un défi. Plus que jamais les jeunes veulent voyager, communiquer, échanger, partager leurs idées. Il est donc indispensable de favoriser et de faciliter leur mobilité. Les Jeux de la Francophonie représentent une des possibilités de rencontres des jeunes (de 18 à 35 ans). C'est un grand événement qui réunit des jeunes artistes et sportifs francophones du monde entier autour de valeurs de solidarité, de diversité et d'excellence. Créés en 1989, les Jeux de la Francophonie sont organisés tous les quatre ans.

<http://www.francophonie.org/>

b) Quelles langues parlez-vous ? Écrivez et complétez.

1. La Belgique compte trois langues officielles : _____ (au sud du pays), _____ (dans le nord) et _____ (à l'est). À Bruxelles, la capitale de la Belgique, il y a deux langues officielles : _____ et _____. Mais presque 80% de Bruxelles parlent _____.

2. En Suisse, il y a quatre langues nationales : _____, qui est majoritaire, et trois langues romanes : _____ et _____, parlées par _____ personnes. Si vous allez à Zurich, vous entendrez _____ À Genève, vous pouvez parler _____, et à Lugano, les gens parlent _____.

3. Depuis 1969, il y a deux langues officielles au Canada : _____ et _____. Seule la province de _____ est uniquement francophone.



compréhension orale

compréhension écrite

3 - Le statut des langues

1 - Trouvez les bonnes définitions.

1 La langue considérée comme propre à une nation ou un pays.

2 La langue utilisée dans l'administration d'un pays ou d'une région. Cette situation est un enjeu politique, inscrit dans la Constitution du pays.

3 Première langue apprise dans la petite enfance. Il s'agit de la langue que l'enfant comprend avant de commencer l'école.

4 Lorsque l'enfant est élevé par des parents parlant des langues différentes, il apprend ces langues simultanément, chacune pouvant être consid

Débat structuré

Activité 5 - Le programme officiel des Jeux de la Francophonie à Abidjan

Concours culturels

Ans de la rue : hip-hop (danse), marionnettes géantes et jonglerie (h/f, 18-35 ans)

Ans visuels : peinture et sculpture/installation (h/f, 18-35 ans)

Classiques (h/f, 18-35 ans)

Contes et conteurs (h/f, 18-35 ans)

Danse de création (h/f, 18-35 ans)

Littérature (nouvelle) (h/f, 18-35 ans)

Photographie (h/f, 18-35 ans)

Compétitions sportives

Athlétisme (h/f, 18-35 ans)

Basket-ball (f, 18-25 ans)

Football (h, moins de 20 ans)

Handisport (athlétisme) (h/f, 18-35 ans)

Judo (h/f, 18-25 ans)

Lames : lutte africaine et lutte libre (h/f, 18-30 ans)

Tennis de table (h/f, 18-21 ans)

Cyclisme sur route (h, 18-24 ans / f, 18-35 ans)

Activités de développement

Création pour le développement durable (h/f, 18-35 ans)

Création numérique (h/f, 18-35 ans)

Depuis fin 2016, la Corée est un pays observateur de l'OIF. Vous souhaitez vous inscrire aux Jeux de la Francophonie à Abidjan. Choisissez une discipline dans laquelle vous voulez participer puis expliquez votre choix.

Activité de positionnement

Vidéo sur l'importance de l'étude du français

Activité 6 - A vous !

a / Débats :

Pourquoi est-il important d'apprendre le français aujourd'hui ?

Formez des groupes de 4 à 6 personnes. Débattez sur la question et trouvez au moins trois arguments. Élaborez une affiche et présentez-la devant la classe.

Pour vous aider, voici quelques mots clés

Communiquer, faire des études, travailler, voyager, découvrir, s'ouvrir au monde, prendre plaisir à apprendre les langues...

b / Rédaction - préparation au DELF B1

Un de vos amis a décidé d'arrêter d'apprendre le français. Vous trouvez que ce n'est pas une bonne décision et vous lui envoyez un courriel. Vous y avancez des arguments sur l'importance du français pour sa vie personnelle et professionnelle. (Mins.150 mots)



production écrite en lien avec l'activité précédente

L'Afrique francophone

- Cette leçon, débute sur des informations générales et quelques données factuelles sur l'Afrique francophone (nombre pays, de locuteurs francophones, ...).
- Les activités proposées par la suite reposent sur des documents qui mettent en évidence à travers des éléments culturels tels que la chanson, la danse, la mode et le cinéma la place de la langue française dans ces sociétés africaines.
- Ces éléments culturels fortement valorisés auprès de la jeunesse induisent qu'il existe des valeurs transversales et communes entre les peuples et qu'elles sont véhiculées par la langue française.
- Enfin ces activités rompent avec certains stéréotypes d'une Afrique engluée dans la brousse en proie à des problèmes de développement. Au contraire, les documents donnent des exemples d'une Afrique francophone jeune, dynamique et ouverte sur le monde.

Documents visuels pour entrer dans la leçon

Jeu didactique

Texte informatif

Les pays francophones d'Afrique, sont les états ayant la langue française en partage. Ils représentent près de la moitié des pays africains. Ainsi, 115 millions d'Africains parlent français, comme première ou deuxième langue. Cela représente 1 africain sur 9. Les francophones d'Afrique forment la partie la plus importante de la Francophonie.

1. En Afrique francophone, la population est en baisse : ☐ V / ☐ F

2. Les pays francophones africains sont aussi grands que l'Europe : ☐ V / ☐ F

3. Dans quel pays africain parle-t-on le plus français? _____

4. Il y a combien de francophones en République Démocratique Congo? _____

Activité d'écoute.

Thème se rapportant au monde des adolescents

Vidéo didactisée

Activité 2 - Les musiques africaines francophones

a / Lisez le texte et consultez l'affiche.



Chaque année au mois de juin, le Festival international du hip hop et des cultures urbaines a lieu à Dakar. Le rap, le djing, la danse, le slam, le graffiti, y sont mis à l'honneur par l'Association Africainaf qui offre au public sénégalais une programmation incluant les diverses facettes artistiques des cultures urbaines actuelles.

<http://www.dakarfestivalhiphop.com/>

b / Lisez le texte sur une chanteuse engagée et répondez aux questions.

Kerzit vient de Lomé, la capitale du Togo. A 32 ans, cette artiste togolaise est l'une des rares femmes de son pays à s'être lancée dans le reggae. Elle a appris le chant dès son enfance, dans la chorale de gospel de son église. Ses chansons au rythme du reggae sont engagées : « Je veux de la terre fertile et non aride pour elle est sans condition. Je refuse l'obligation de réaliser des chansons pour apporter un changement si que les choses au Togo se passent mal. Il y a encore beaucoup trop de pauvreté et de souffrance. »




1. Kerzit est une chanteuse sénégalaise : ☐ V / ☐ F
Justifier :

2. Quel type de musique fait-elle actuellement ? ☐ du gospel – ☐ du reggae
Justifier :

3. Pourquoi peut-on dire que les chansons de Kerzit sont engagées ?
Justifier :

Activité 3 - « La vie est belle », film togolais

a / Regardez l'extrait du film.

Quelle est la différence entre les sous-titres en noir et ceux en blanc ?

- Sous-titres noirs : _____
- Sous-titres blancs : _____

b / Remettre en ordre les images du film.

1	2	3	4	5	6
					

c / Répondez aux questions :

1. Qui sont les personnages principaux : _____

2. Selon vous, ce film est-il une comédie ou un drame ? Pourquoi ? _____

Compréhension écrite

Vidéoclip de l'artiste

Activité d'ordonnancement

Thème valorisé par les adolescents

Activité 4 - La mode au Niger

a / Lire et répondre aux questions.

L'industrie de la mode en Afrique francophone.

Comme chaque été depuis quelques années, les imprimeries « africaines » ont envoyé les collections dans les magazines français. L'industrie de la mode française semble se tourner de plus en plus vers le continent africain, les grands groupes défilent l'Asie au profit du textile africain. Aujourd'hui, les Semaines de Mode se multiplient dans l'Afrique francophone et les créateurs de luxe africain gagnent en visibilité.

Le Festival International de la Mode Africaine (FIMA).

Ce festival, créé en 1998 par le styliste nigérien Alghadi, a lieu tous les deux ans. Il accueille les jeunes talents de tout le continent africain. Des créateurs célèbres, comme Yves Saint-Laurent ou Jean-Paul Gaultier, y ont apporté leur soutien par leur présence ou le prêt de leurs modèles. Des colloques, des rencontres entre vendeurs et acheteurs de haute couture et bijouteries africaines sont organisés en marge du Festival.




Alghadi, de son vrai nom Souleymane Soumaré, surnommé le « Magicien du Désert », est un créateur de mode nigérien, né à Tombokoundou en 1967.

Débat portant sur l'interculturalité

Activité 5 - À vous !

a / Débat : Visionner le nouveau l'extrait de « La vie est belle » (activité 3).

Contrairement à ce que laisse croire cet extrait, la place de la femme africaine dans la vie politique et économique de leur pays est pratiquement inexistante. Beaucoup ont des difficultés d'accès à la scolarisation (51 % seulement des femmes savent lire et écrire contre 67,1 % des hommes) et à la santé (moins de 51 % des accouchements bénéficient d'une assistance médicale). Les inégalités sont nombreuses. Et puis, dans certains pays les filles sont confrontées aux problèmes de l'excision* et des mariages forcés... <http://www.elf.fr/content/2010/06/08/le-rôle-actuel-mouvement-femmes-africaines>

En groupe de 4 discutez de la place de la femme dans la société coréenne. Les femmes ont-elles les mêmes droits et avantages que les hommes ? (éducation, santé, travail, salaire, vie politique, vie familiale, etc.) Puis rappelez votre discussion à l'ensemble de la classe.

b / Rédaction : – préparation au DELF B1

En 150 mots environ, écrivez un article dans lequel vous exprimerez, à la suite de votre débat, « les avantages et les inconvénients d'être un homme ou une femme en Corée du Sud ».

Production écrite prolongeant le débat

compréhension écrite

L'Europe et l'Amérique francophone

- Dans cette leçon sont rapidement brossées les principales zones francophones de l'Europe et de l'Amérique. Une page est consacrée à la Suisse, une autre à la Belgique, une troisième au Québec et une dernière à la Louisiane.
- Pour chacun des pays nous y présentons les particularismes linguistiques ainsi que la place de la langue française car le multilinguisme en est une caractéristique importante.
- La plupart des textes qui composent ces documents sont également disponibles en écoute. Des enregistrements avec des natifs Suisse, Belge et Québécois ont été réalisés.

Leçon 19 La francophonie en Europe et en Amérique du Nord

Repérage - L'harmonie dans la diversité

Une vue du lac Léman à Genève Une vue de Louiseville

La Grand Place à Bruxelles Un café à Lausanne

Le pont Jacques Cartier à Montréal La place Jacques Cartier à Montréal

Québec au détroit du Saint-Laurent

Documents visuels pour entrer dans la leçon

Document à observer et à discuter

Activité 1 - La Suisse romande

Observez la carte. Et discutez des aspects linguistiques de la Suisse.

Les langues en Suisse

- Allemand
- Français
- Italien
- Romanche

Activité d'écoute

b / Voici quelques spécialités suisses. Connaissez-vous ces plats ? Trouvez leurs recettes.

En Suisse, les coutumes locales cohabitent selon les régions linguistiques du pays. En effet, le pays possède quatre langues nationales : l'allemand (64 %), le français (20 %), l'italien (6 %) et le romanche (moins de 1 %). La Suisse romande, partie francophone, se situe à l'ouest du pays et couvre une superficie de 9 508 km², soit 23 % du pays. La Suisse romande est dotée d'un terroir riche composé de nombreuses spécialités culinaires. Ainsi, on peut y déguster des mets au fromage tels que les célèbres fondue et raclette originaires du canton de Fribourg et du Valais.

Documents informatifs

La France d'outre-mer

- La France d'outre-mer est principalement traitée dans la première leçon dont le sujet est « La France en Europe et ses territoires dans le monde ».
- La leçon 12 axée sur « Les musées et les artistes » contient aussi des références à la France d'outre-mer. L'activité 3 traite de Paul Gauguin qui a vécu à Tahiti et aux îles Marquises où il y a peint des œuvres remarquables.
- De même, les photos de la première page de leçon 13 « L'éducation à la française » qui illustrent les différents types d'établissements scolaires et universitaires, montre une école primaire en Nouvelle Calédonie et un Lycée de l'île de la Réunion.

Infos sur les DROM

Activité 4 - La France d'outre-mer :



Le territoire français ne s'arrête pas aux frontières de la France en Europe. Il s'étend sur les deux hémisphères de notre planète aussi de l'extrême nord avec les îles de Saint-Pierre-et-Miquelon, jusqu'à l'extrême sud où se trouve la terre Adélie en Antarctique. Ces terres d'outre-mer, composées principalement d'îles, font de la France la deuxième puissance maritime mondiale derrière les États-Unis d'Amérique.

Parmi ces territoires, cinq sont des régions ou des départements français d'outre-mer (DROM) : la Guyane, la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion et Mayotte. Leur organisation est exactement la même que celle des départements de l'hexagone. Les mêmes lois et règlements s'y appliquent de plein droit.



La Guyane s'étend sur 86 504 km² et plus de 244 100 personnes y vivent. Située au nord du Brésil, c'est de ce département que décollent les fusées spatiales européennes.



Dans les Caraïbes, la Martinique est une île des Antilles françaises de 1 128 km², et peuplée de 385 550 habitants. On y cultive des bananes et de la canne à sucre.



La Polynésie française est un territoire d'outre-mer de 4 200 km² situé dans le Pacifique et compte 269 000 habitants. On y vit du tourisme mais aussi de l'industrie pétrolière.

Carte des territoires d'outre-mer

Sur la page opposée : questions simples pour avoir une compréhension active et réfléchie.

Activité 3 - Un peintre français en Polynésie

Partir. Partir à tout prix ! Faire cette société où tout semblait épuisé ! Faire cette ambiance de « fin de siècles, pour inventer, ailleurs, un art nouveau et réinventé. Paul Gauguin rêve d'un voyage, et ce rêve devient possible lorsqu'il visite le Pavillon de Tahiti et des colonies à l'Exposition universelle de 1889. C'est le déclic, Tahiti est le paradis oublié et sauvage où l'artiste pourra vivre et peindre heureux. Sans argent pour voyager, Gauguin propose une mission gratuite au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Il part le 1^{er} avril 1891 de Marseille à bord d'un bateau comme peintre officiel de la République, chargé de capter la beauté des paysages et des gens.

Son premier séjour dure deux ans (de 1891 à 1893). Gauguin s'installe dans un village maori où les habitants lui servent de modèles. Il peint les femmes et les hommes maoris avec leur expression mélancolique et rêveuse qui reflète la vie simple de ce peuple. Lors de son retour à Paris, ses œuvres suscitent beaucoup d'intérêt auprès des jeunes peintres, pour leur originalité, le caractère décoratif de la composition, les couleurs vives choisies afin de rendre des états d'âme plutôt que la réalité.



1. Pourquoi Paul Gauguin décide de partir à Tahiti ? _____
2. Quelle est la fonction de Gauguin quand il quitte Marseille : _____
3. Quels sont les thèmes des tableaux de Gauguin : _____
4. Comment ses œuvres sont-elles accueillies à Paris après son retour de Tahiti ? _____

Le savez-vous ?

Le Musée Gauguin sur l'île de Tahiti présente 25 œuvres originales, plusieurs films, ainsi que plusieurs ouvrages sur le peintre. Ce musée vient au second rang après le Musée d'Orsay pour l'exposition des œuvres de Paul Gauguin.



Paul Gauguin avait décidé de finir ses jours dans son lieu « sauvage ». Après Tahiti, il s'installe, en 1901, dans un petit village des îles Marquises. Il y a construit sa maison, qu'il baptisa « la maison du jour ». Il est mort en 1903 et a été enterré dans le cimetière d'Aieana.

En 1953, un lycée à Papeete, la capitale de Tahiti, a pris le nom du peintre.

Leçon 13 L'éducation à la française

Repérage - Les établissements d'éducation



École maternelle en France métropolitaine



École maternelle et primaire en Nouvelle Calédonie



Lycée Marie Curie de la Réunion



École élémentaire



Lycée de Lamont



Université Michel de Montaigne à Bordeaux



Campus d'une université



Prépas du Lycée Henri IV

La francophonie dans les autres leçons

- des pages centrales de la leçon 11 portant sur « La littérature et les écrivains ». Ces pages constituent une belle illustration d'insertion d'activités centrées sur la francophonie. Rappelons que l'une d'elles traite du courant littéraire de la négritude et l'autre des bandes dessinées francophones.

Activité d'écoute sur la négritude

Activité 2 - La Littérature dans la francophonie

a / La négritude : Écoutez et complétez le texte avec les mots suivants.

[Africain] [négritude] [universelle] [francophonie] [littérature] [le rejet] [l'homme noir]

Né à la fin des années 1930, la Négritude est un courant [] et politique qui rassemble des écrivains noirs [] pour revendiquer l'identité noire et sa culture. Des intellectuels français l'accompagnent, comme Jean-Paul Sartre pour qui la négritude est la négation de []. Pour Léopold Sédar Senghor, la négritude est l'ensemble des valeurs culturelles [], tandis que pour Aimé Césaire, elle signifie "en premier lieu []. Le rejet de l'assimilation culturelle ; le rejet d'une certaine image du Noir passible, incapable de construire une civilisation." Le concept de négritude, à vocation [], dénonce le colonialisme et la domination occidentale.

<http://www.journaux.org/Dictionnaire/Negritude.htm>

b / Quelques grandes figures étrangères de la littérature française

Des intellectuels du monde entier ont choisi la langue française pour s'exprimer. Certaines de ces œuvres sont devenues des classiques de la littérature française. Reliez ces écrivains étrangers à leurs citations et trouvez leur nationalité.

				
Aimé Césaire (Martinique) Écrivain et homme politique martiniquais.	Léopold Sédar Senghor (Gambie) Poète, écrivain, homme politique, écrivain, homme politique français.	Marguerite Yourcenar (Liban) Écrivain libanais.	Aimé Césaire (Martinique) Écrivain et homme politique martiniquais.	Milan Kundera (Tchécoslovaquie) Écrivain tchèque.

Les grandes figures étrangères de la littérature française

Compréhension écrite

Activité 3 - La BD dans la francophonie

Entre la littérature et les arts graphiques, la bande dessinée (BD) moderne est apparue en France dans les années 1890. Le dessinateur Christophe, inspiré par les images d'Épinal, publie des images avec un texte au-dessous. Avant le cinéma, il utilise déjà les procédés cinématographiques : cadrage, travelling, panoramique, plongée, vue subjective... Bref, il met en place un vrai langage graphique. Mais en Europe, la BD prend véritablement son essor en Belgique grâce à Hergé. Son personnage Tintin connaît un succès international. Depuis, les créateurs de BD ont exploré tous les thèmes imaginables, humour bien sûr, mais aussi scénarios d'aventure, policier, historique, science-fiction, horreur... certains dessinateurs se sont même inspirés d'œuvres littéraires.

Chaque année, la ville d'Angoulême accueille le festival international de la BD. C'est le principal festival de BD francophones et le plus important d'Europe. Il a lieu tous les ans en janvier depuis 1974 et il associe expositions, débats, rencontres ainsi que de nombreuses séances de délicieuses avec les principaux auteurs francophones présents.

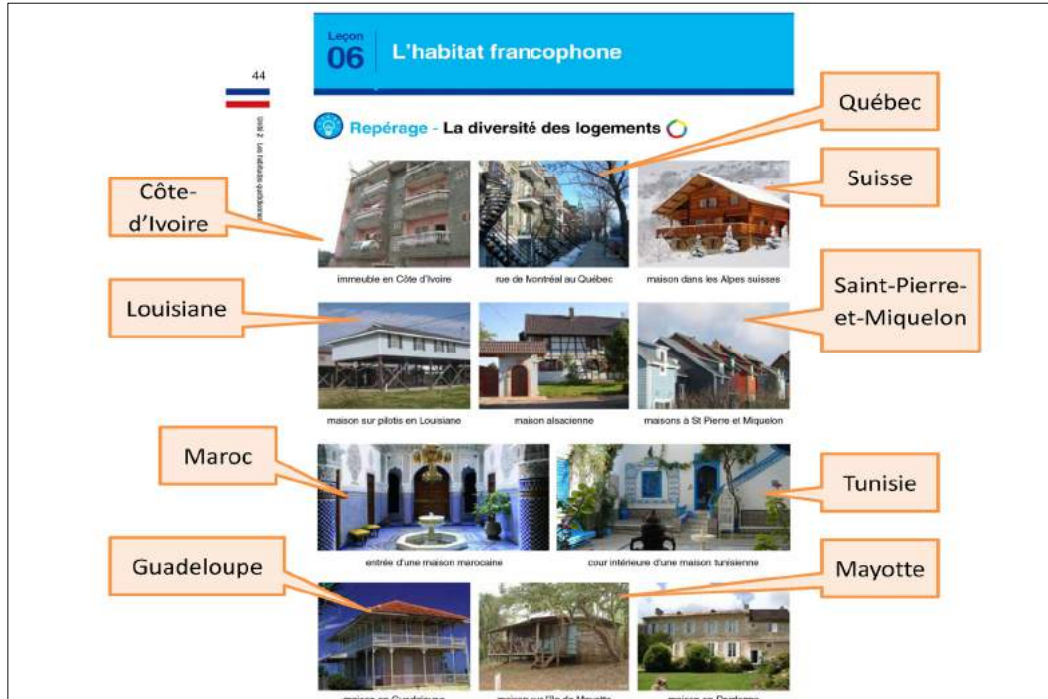
a / Lisez le texte et répondez aux questions.

- La BD moderne date de la fin du XIX^e siècle. ☐ V ☐ F
Justifiez : ...
- La BD rassemble plusieurs disciplines artistiques. ☐ V ☐ F
Justifiez : ...
- Les BD sont constituées comme des films. ☐ V ☐ F
Justifiez : ...
- Le personnage de Tintin est français. ☐ V ☐ F
Justifiez : ...
- Si vous allez à Angoulême pour un festival, qu'est-ce que vous pourriez y faire ?

b / En Côte d'Ivoire, il y a une culture de la BD ? Que pouvez-vous en dire ?

Question sur l'interculturalité

- De la même manière, la première page de la leçon 6 axée sur « L'habitat francophone » illustre la diversité des logements dans le monde francophone car outre la France, sont représentés un immeuble en Côte d'Ivoire, une rue de Montréal au Québec, une maison dans les Alpes suisses, une autre sur pilotis en Louisiane, mais aussi des logements à Saint-Pierre-et-Miquelon, au Maroc, en Guadeloupe et à Mayotte.



- Les exemples sont multiples, par exemple, à la leçon 9 « La France en Fête », l'activité 4 intitulée « Le sens de la fête » est centrée sur la réflexion d'un Québécois sur le sens de la fête Noël.

- 245 -

Activité 2 - L'immigration en France

Les immigrés en France
Part de l'immigration des étrangers en 2012, en %

La population française est composée d'un mélange successif de migrants depuis l'antiquité (Celtes, Romains, Francs, Normands, Sarrasins, Wisigoths...).

À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, il y a eu 3 grandes périodes d'immigration. La première lors de la révolution industrielle, la France avait besoin de main-d'œuvre. Puis les deux autres, pour la reconstruction de la France après chacune des deux guerres mondiales.

Ce sont d'abord des Italiens, des Polonais, des Espagnols et des Portugais qui sont venus. Puis, les populations issues de l'ancien empire colonial de la France, en particulier : d'Afrique et d'Indochine.

Cependant, malgré cette ouverture en provenance des pays du sud, l'immigration venant de l'Union Européenne reste toujours la plus importante. L'intégration des immigrés non européens est parfois source de tensions politiques et sociales parce que ces personnes sont de cultures très différentes. Toutefois, de nombreux enfants issus de l'immigration ont réussi à s'élever jusqu'aux plus hautes fonctions de l'État.

À cause du vieillissement de sa population et pour le développement de son économie, la France a besoin de l'immigration si elle veut rester forte.

a / Lisez les documents et répondez aux questions :

1. L'immigration en France est un phénomène récent !
☐ V / ☐ F Justifiez : _____
2. Pour quelles raisons la France s'est-elle fait appel à l'immigration ?
☐ V / ☐ F Justifiez : _____
3. La majorité des immigrés en France viennent du continent africain !
☐ V / ☐ F Justifiez : _____
4. Les immigrés et leurs enfants ne peuvent pas obtenir un bon travail !
☐ V / ☐ F Justifiez : _____

Activité 3 - Ces étrangers qui ont fait la France

Le dictionnaire des étrangers qui ont fait la France est constitué de près de 1200 fiches présentant des personnes qui sont nées avec le statut d'étranger.

Tous les domaines d'activités y sont représentés :

• ☐ Samuel Beckett (Irlande), Eugène Ionesco (Roumanie), Guillaume Apollinaire (polonais né en Italie), Tahar Ben Jelloun (Maroc), Gao Xingxiang (Chine), Milan Kundera (Tchécoslovaquie) ... ;

• ☐ Pablo Picasso (Espagne), Marc Chagall (Russie) ... ;

• ☐ Yves Montand (Italie), Louis Chedid (Égypte), Charles Aznavour (Arménie) ... ;

• ☐ François Giroud (Suisse), Christine Ockrent (Belgique), Anouk Sfeir (Liban) ... ;

• ☐ Karl Lagerfeld (Allemagne), Pierre Cardin (Italie) ... ;

• Marie Curie (Pologne), Georges Charpak (Ukraine) ... ;

• Marcel Brech (Italie), Carlos Ghosn (Brésil) ... , mais aussi la politique, la philosophie et le sport... Toutes ces personnalités contribuent à la grandeur de la France.

Selon Pascal Ory, qui a dirigé la rédaction de ce dictionnaire, « la France a été et reste un pays très attractif pour des talents économiques, mais aussi parce qu'elle offre un refuge en termes de liberté. Elle attire aussi les artistes parce qu'elle pense pour un pays accordant une grande importance à la culture. »

a / Lisez le document et surlignez les personnalités que vous connaissez.

b / Complétez les cases blanches avec les mots suivants :

la mode | la littérature | l'économie | les médias | la musique et la chanson
les sciences | la peinture

c / Pourquoi selon Ory, beaucoup d'étrangers aiment-ils la France ?

- D'autres activités mettent l'accent sur l'influence culturelle de la France métropolitaine :
- l'activité 4 « Les boulangeries françaises dans le monde » de la leçon 7 « Vivre en ville » qui montrent deux expériences de boulangers installés un au Brésil et l'autre au Québec.
- l'activité 5 de la leçon 8 (sports et loisirs) en est un autre exemple. Cette activité est centrée sur les Francfolies, ce célèbre festival de musique francophone originaire de La Rochelle s'exporte maintenant à travers le monde, puisqu'il y a maintenant des Francfolies au Québec, mais aussi en Bulgarie, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, et même en Argentine et au Chili.

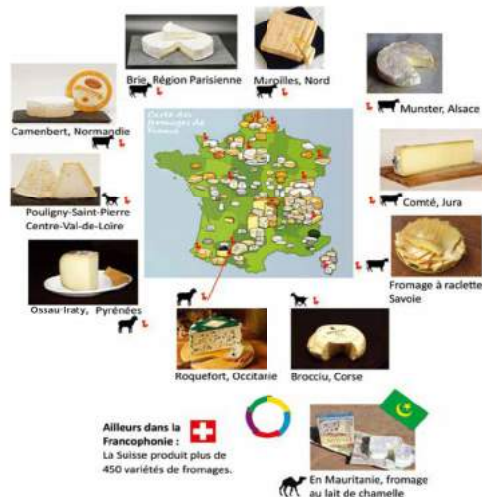
- Enfin, de courtes références liées au monde francophones sont insérés dans certaines activités, et cela parfois de manière anecdotique. C'est le cas cette activité sur les fromages de la leçon 5 « Manger à la française, qui indique qu'en Suisse sont fabriqués pas moins de 450 variétés de fromages et qu'en Mauritanie, il existe également du fromage de chamelle.
- Plus loin dans cette même leçon, alors que la question des habitudes des français à table est traitée, nous indiquons qu'au Québec, en Belgique, en Suisse ou en vallée d'Aoste, le déjeuner se prend le matin, à midi, on dîne et le soir on soupe. Toujours dans cette même leçon, les lycéens apprendront que le concept d'AOC (Appellation d'Origine Contrôlée) est actuellement présent dans la législation d'autres pays francophones : la Tunisie, Le Maroc, la Belgique, le Luxembourg et la Suisse.
- De la même façon, un petit quiz sur la vie urbaine de la leçon 7 « Vivre en ville » s'interroge sur l'existence d'un tramway à Casablanca (Maroc) ou Dakar (Sénégal)



Activité 1 - Les fromages

■ / Consultez internet pour relier les fromages avec les points rouges correspondant sur la carte.

La variété des fromages français est innombrable, plus de 1600, selon le guide des fromages au lait cru.



39

Leçon 5 - Manger à la française

- Ainsi bien que les contenus principaux de manuel soient largement orientés vers la France métropolitaine, nous pensons avoir pu aborder le monde francophone à travers de nombreuses activités et d'infimes détails. Presque à chaque leçon, les apprenants trouveront des références à la richesse de la francophonie.

Conclusion

- nous espérons que ce nouvel outil pédagogique, qui se présente davantage sous la forme d'un cahier de travail riche d'une multitude d'activités ludiques et pourvu une grande variété de documents visuels et sonores donnent envie aux lycéens coréens d'aller plus loin dans leurs découvertes de la francophonie. Car, malgré sa grande densité, et la complexité apparente des thèmes, nous avons conçu ce matériel didactique pour qu'il soit d'un abord simple grâce à des consignes claires et explicites afin de le mettre au service des lycéens et de leurs enseignants. Ainsi, les élèves coréens pourront découvrir ou approfondir leur connaissance du monde francophone à travers une démarche à la fois instructive, stimulante et amusante qui demande de leur part une participation active.

Le rôle de la Francophonie dans la normalisation de la diversité culturelle

BYUN Oung

(서울대학교)

I . Processus d'instrumentalisation politique de la diversité culturelle au niveau international : La mobilisation de la Francophonie

A. Construire une nouvelle norme : de l'exception culturelle à la diversité culturelle

Pourtant, il n'a pas fallu longtemps, selon l'analyse de Jean Musitelli¹⁾, l'ancien ambassadeur de France à l'Unesco, pour que l'exception culturelle se révèle être un instrument insuffisamment contraignant, et de faible efficacité politique, parce que l'audiovisuel et la culture restaient dans le champ de compétence de l'Organisation mondiale du commerce (OMC), dont aucun moyen contraignant les garantit. Cet élément risquait d'être remis en cause lors des négociations à l'OMC, programmée pour 1999 à Seattle.

En outre, l'exception culturelle était reçue, par les pays en développement, comme une défense par les Européens contre l'invasion de leur marché culturel par l'industrie américaine des « *entertainments* ». Ils se sentaient donc peu concernés par la bataille entre les pays riches.

(1) Sortir de l'impasse : le rôle de la Francophonie

Pour sortir de cette impasse incertaine, les Français lancent, à la fin de 1998, l'idée de diversité culturelle²⁾ grâce à son introduction par B. Boutros-Ghali. C'est à l'origine une

1) Jean Musitelli, « La convention sur la diversité culturelle », *Revue internationale et stratégique*, n°62, 2006.

intuition politique plus qu'un projet formalisé.³⁾ Elle repose, toujours selon Musitelli, sur trois prémisses :

« ... premièrement, renoncer à la posture défensive, symbolisée par l'exception, et prendre l'initiative en substituant à la logique commerciale une approche culturelle. Deuxièmement, extraire la question du cadre de la rivalité transatlantique et lui donner une dimension universelle. Et troisièmement, passer de l'exception à la règle, en faisant du rééquilibrage culture/commerce un pilier de la construction d'un nouvel ordre juridique international, destiné à réguler la mondialisation. »⁴⁾

Comme nous l'avons vu, dans le chapitre précédent, la stratégie discursive introduite par Boutros-Ghali sur l'utilisation de la diversité culturelle comme un moyen de nuancer le propos et de diversifier des acteurs, cette approche a une valeur stratégique-politique dans la réorientation politique internationale. D'ailleurs, cette réorientation, nous semble-t-il, a certainement inspiré la nouvelle démarche de la diplomatie culturelle, en particulier de la diplomatie française, comme nous venons de marquer que l'emploi du terme de la diversité culturelle a commencé à apparaître à partir de 1998 juste après la création du secrétaire général de l'OIF en 1997. Il nous semble certain que c'est un apport significatif du premier secrétaire général de l'OIF et de la Francophonie dans ce moment de transition.

(2) Nouvelle orientation conceptuelle

Cependant, pour ce qui est du processus d'adaptation de la notion de diversité culturelle

2) L'expression fait son apparition dans le vocabulaire officiel français à la fin de l'année 1998, avec la Déclaration franco-mexicaine sur la diversité culturelle du 12 novembre 1998 et le communiqué conjoint des Premiers ministres canadien et français à Ottawa, le 17 décembre suivant, sur « l'importance de la diversité culturelle dans une économie mondiale ». Cf. Jean Musitelli, « La convention sur la diversité culturelle », *Revue internationale et stratégique*, n°62, 2006.

3) Nous remarquons ici combien est importante l'introduction de la notion de la diversité culturelle par le premier secrétaire général de la Francophonie, Boutros-Ghali à son organisation et au gouvernement français. Comme nous l'avons évoqué plusieurs fois dans les chapitres précédents, le changement de l'attitude et de la stratégie de la France et de la Francophonie qui a accompagné l'introduction de la notion de la diversité culturelle a eu effectivement lieu et cela va continuer et trouver son accomplissement international dans la future convention de l'Unesco de 2005.

4) Jean Musitelli, « La convention sur la diversité culturelle », *op. cit.*, p.13.

au niveau mondial, il existe une transition conceptuelle importante dans la définition du terme de la « culture ». En effet, la nouvelle dimension anthropologique, philosophique et sociologique du terme, a été introduite par le rapport que nous allons voir afin de contourner l'impasse que rencontrait la notion de l'exception culturelle, telle qu'elle figurait dans les accords du GATT, car celle-ci ne peut garantir efficacement la protection des industries culturelles nationales à cause de la notion limitative de « l'exception culturelle » à la française qui est jugé trop défensive. Cette tentative a ouvert, en effet, la possibilité de créer un nouveau dispositif juridique en matière de la culture garantissant les industries concernées.

Un rapport de l'Unesco en 1996, intitulé « Notre diversité créatrice », rédigé par la commission dirigée par Javier Pérez de Cuéllar, l'ancien secrétaire général péruvien de l'ONU en présence Claude Lévi-Strauss, ethnologue français, a introduit une nouvelle dimension de la signification du terme en soulignant le rôle décisif de l'identité et de la créativité culturelle comme leviers essentiels pour le développement économique et social. Le rapport refusant la définition étroite du développement économique, il établit le lien indissociable entre le développement et la liberté qui permet d'avoir « la possibilité de choisir une existence plus riche, plus satisfaisante, plus appréciable et plus appréciée ».⁵⁾

« La Commission a abordé l'analyse du développement sous deux angles différents. En effet, dans l'optique classique, on entend par développement la croissance économique, certains nuancent cette définition en mettant l'accent sur une large répartition des fruits de la croissance. L'Unesco, pour sa part, préconise depuis longtemps une conception plus vaste, reprise ensuite par le PNUD dans son Rapport annuel sur le développement humain et par nombre de penseurs éminents. Le développement de la liberté effective offerte à ceux qui en bénéficient de poursuivre toute activité à laquelle ils ont des raisons d'attacher de la valeur. La pauvreté, dans ce sens, implique que font défaut non seulement les biens et les services essentiels mais aussi la possibilité de choisir une existence plus riche, plus satisfaisante, plus appréciable et plus appréciée. »⁶⁾

5) On peut se référer à propos de ce genre de définition du développement à la pensée d'Amartya Sen. Cf. Amartya Sen, *Development as Freedom*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

6) Javier Pérez de Cuéllar (dir.), *Notre diversité créatrice*: rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement, version condensée, UNESCO, 1996, p. 14.

L'élément le plus notable du rapport de l'Unesco est qu'il met l'accent sur le rapport entre le développement économique et la valeur intrinsèque de la culture. En effet, cette approche culturelle, qui insiste pour que la culture ne soit pas uniquement appréhendée dans sa dimension économique, permet de contrer les critiques des libre-échangistes. Par cette réorientation conceptuelle insistant sur la valeur inhérente de la culture en légitimant la diversité culturelle pour sa promotion et sa protection, l'argument binaire de l'exception culturelle entre le commerce et la culture-exception se substitue effectivement, nous semble-t-il.

« Les dimensions culturelles de la vie humaine ont peut-être un caractère plus essentiel que la croissance. La plupart des gens ont tendance à attacher de la valeur aux biens et aux services en raison de ce qu'ils apportent à notre liberté de vivre comme nous l'entendons. Cela même à quoi nous avons nos raisons d'attacher du prix est nécessairement affaire de culture. L'éducation, par exemple, est un facteur de croissance économique et a, par conséquent, une valeur instrumentale, mais elle aussi un élément essentiel du développement culturel, qui a une valeur intrinsèque. On ne saurait donc réduire le rôle de la culture à celui subalterne de simple catalyseur de la croissance économique. »⁷⁾

B. Mobilisation des pays francophones : la France et le Canada, les moteurs de la diversité culturelle.

(1) En amont de la Déclaration de l'Unesco

En tant que pays membres de la francophonie, le Canada et la France ont joué un rôle politique important dans la mise en forme juridique de la diversité culturelle. Rappelons qu'à l'origine du processus qui a abouti à la Convention de 2005, se trouve une résolution franco-canadienne, adoptée lors de la conférence générale de l'Unesco en 1999, appelant l'organisation à mettre en place un groupe de travail chargé de réfléchir à la diversité culturelle et aux moyens de lui donner une base juridique. L'initiative fut enrichie à l'origine d'une réunion rassemblant cinquante ministres de la culture, sous la conduite des deux ministres française et canadienne, Catherine Trautmann et Sheila Copps, dans l'occasion de la conférence ministérielle sur le thème « La culture et la créativité face à

7) *Ibid.*, p.15.

la mondialisation ». La déclaration finale visait à proclamer le « droit des États et des gouvernements d'établir librement leurs politiques culturelles et audiovisuelles, ainsi que d'adopter les moyens et instruments nécessaires à leur mise en œuvre »⁸⁾. Deux pays francophones ont reconnu l'Unesco comme « le lieu le plus approprié pour faire avancer le débat sur la diversité culturelle ». Les ambassadeurs de France et du Canada firent adopter par la 30e Conférence générale, une résolution invitant le Directeur général à créer un groupe de travail sur la diversité culturelle. C'est cette initiative qui devait conduire la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001 deux ans plus tard.

(2) La mobilisation diplomatique

A partir de l'initiative franco-canadienne, le groupe des pays favorables à la diversité culturelle s'ouvrit aux pays du Sud, par le biais de deux dispositifs institutionnels, le Réseau international des politiques culturelles (RIPC), fondé et coordonné par le Canada, et l'Organisation internationale de la francophonie (OIF), animée par la France, qui sensibilisa également ses partenaires européens. Ces instances politiques ont motivé et stimulé la politique de l'Unesco s'appuyant sur les réflexions produites par le groupe. En réservant à la prochaine sous-section la mobilisation de la Francophonie à laquelle nous reviendrons bientôt, nous rappellerons ici d'abord brièvement le rôle qu'a joué le RIPC.

Le RIPC s'est mobilisé très fortement pour la cause de la diversité culturelle. Créé par le Canada en 1998, il organisa une réunion annuelle et informelle entre les hauts responsables des ministres de la Culture avec l'appui de groupes de travail thématiques ; il contribua à créer un lieu fécond d'échange, de réflexion et d'élaboration des principes généraux sur la politique culturelle nationale en matière de diversité culturelle. Les groupes des pays concernés se sont étendus à l'Afrique anglophone (Afrique du Sud), à l'Amérique latine (Argentine, Brésil, Mexique), à l'Asie (Corée, Chine, Philippines) et aux Caraïbes (Barbade, Jamaïque). Il prépara un projet d'instrument international, entériné en octobre 2003, qui fut l'une des sources d'inspiration des rédacteurs de l'avant-projet de la Convention.

8) C'est une formule qui préfigure, avec six ans d'avance, l'article 5-1 de la Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle.

(3) Le *Thinktank* de la diversité culturelle

Le groupe de travail franco-qubécois sur la diversité culturelle, conduit par deux juristes renommés (Hélène Ruiz Fabri, professeure à l'Université de Paris I et Ivan Bernier, professeur associé à la Faculté de droit de l'Université Laval de Québec), a produit un rapport décisif sur « la faisabilité d'un instrument juridique sur la diversité culturelle »⁹⁾. Selon la réflexion du groupe, la préservation de la diversité culturelle devrait être l'objectif à la fois immédiat et ultime pour un nouvel instrument juridique. Son objectif était bien clair. Le rapport entendait, par conséquent, normaliser « la culture » comme un droit fondamental qui devait être garanti par la politique nationale comme d'autres droits tels que la cohésion sociale, le développement, et l'expression démocratique. En outre, sur le plan externe de la politique nationale, le rapport insiste sur la nécessité d'assurer la place pour la production étrangère comme une dimension d'ouverture dans la formulation de la diversité culturelle.

« L'objectif immédiat du nouvel instrument serait d'assurer la préservation et la promotion de la diversité des expressions culturelles face au défi de la mondialisation, la réalisation de ce premier objectif étant elle-même essentielle à la préservation et à la promotion de la diversité des cultures et donc à la diversité culturelle. Il est important de préciser que l'objectif en question a un caractère essentiellement culturel ; dans la mesure où il répond à une problématique qui est d'abord et avant tout culturelle, ceci devra se refléter clairement dans la formulation du contenu normatif de l'instrument.

Si la préservation et la promotion de la diversité des expressions culturelles sont l'objectif immédiat du nouvel instrument, il n'en demeure pas moins que la préservation de la diversité culturelle en constitue l'objectif ultime.

Cet objectif devra être mis en évidence dans le nouvel instrument en soulignant le lien étroit qu'il entretient avec d'autres objectifs sociétaux comme l'expression démocratique, la cohésion sociale et le développement économique, sans pour autant

9) Dans le rapport, les auteurs posent 3 questions fondamentales : « 1. *Identification des textes existants au plan international susceptibles de régir le commerce des biens et services culturels* : 2. *Identification des solutions juridiques pouvant permettre l'adoption d'un instrument international contraignant* : 3. *Identification des solutions juridiques garantissant une articulation satisfaisante de cet instrument international avec l'Organisation mondiale du commerce (OMC).* » Cf. Hélène Ruiz Fabri et Ivan Bernier, *le rapport sur la faisabilité d'un instrument juridique sur la diversité culturelle*, Bibliothèque nationale du Québec, Canada-Québec, 2002. p. 5

faire de l'instrument un texte relatif à la gouvernance démocratique ou au développement économique en tant que tel. Il pourrait être précisé à cet égard que la préservation et la promotion de la diversité culturelle sont considérées comme un objectif de politique nationale, faisant ainsi écho au droit reconnu aux membres dans l'Accord général sur le commerce des services d'intervenir afin de répondre à des objectifs de politique nationale. Le préambule serait l'endroit approprié pour ce faire, à moins qu'on ne choisisse d'insérer dans l'accord une première partie consacrée aux « principes généraux ». Dans la mesure, par ailleurs, où la préservation de la diversité culturelle implique, au plan externe, une ouverture à la production culturelle étrangère, il y aurait lieu de faire ressortir clairement cette autre dimension dans la formulation de l'objectif ultime de l'instrument. »¹⁰⁾

Ce rapport, en effet, comme l'a noté Mohammed Bedjaoui, juriste marocain, ancien membre du HCF, proposait aux acteurs engagés des réflexions fondamentales sur l'avant-projet de la Convention de 2005.

« J'ai ici un document extrêmement intéressant intitulé « évaluation de la faisabilité juridique d'un instrument international sur la diversité culturelle ». C'est un document tout à fait remarquable qui a été fait par un groupe d'étude, un groupe de franco-qubécois. Ce sont deux professeurs de droit que je connais d'ailleurs, avec également un aréopage d'autres personnalités qui ont dit au préalable, comme travail préparatoire s'il y a une possibilité de faire cette convention »¹¹⁾

Ces réflexions ont eu écho significatif dans diverses instances internationales multilatérales, l'UNESCO, l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF), le Réseau international sur la politique culturelle (RIPC) ainsi que le Forum social mondial de Porto Alegre¹²⁾.

C. L'engagement de l'Organisation internationale de la Francophonie :

Dès le Sommet de Moncton de 1999, comme nous avons montré, l'OIF s'est associé

10) *Ibid.*, pp. 26-27

11) *Actes de la 1er Session du Haut Conseil consultatif de la Francophonie*, HCF, Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 116.

12) Hélène Ruiz Fabri et Ivan Bernier, *le rapport sur la faisabilité d'un instrument juridique sur la diversité culturelle*, Bibliothèque nationale du Québec, Canada-Québec, 2002. p. 5

activement au processus à l'Unesco par la mobilisation massive de ses membres via son large réseau et par un travail de réflexion visant à sensibiliser la problématique de la diversité culturelle dans le contexte des pays du Sud en particulier. Ayant perçu l'enjeu de la diversité culturelle comme la priorité des priorités de la politique internationale de la Francophonie, elle est devenue conçue comme un « chevalier de la diversité culturelle » pendant l'étape préparatif de la Convention.

« ... comme nous sommes tous un peu ici, des chevaliers de la diversité, cela serait bien que nous ayons le calendrier des tournois où nous pourrions nous affronter contre les ennemis de la diversité, soit dans le cadre de notre organisation, soit à titre individuel. On reçoit une sorte de calendrier des batailles et si l'on a envie de se mêler à ces batailles, et bien on peut le faire. Car nous avons tous la possibilité de parler, d'écrire, à la radio, à la télévision, dans les journaux mais l'on n'est pas toujours au courant et on se rend compte, parfois trop tard, que la bataille est perdue alors que nous ne nous y sommes pas engagés. »¹³⁾

(1) Mobiliser le réseau francophone pour la diversité culturelle

Le réseau linguistico-culturel francophone

L'Organisation internationale de la Francophonie pouvait s'appuyer sur un réseau très étendu ainsi que sur ses orientations institutionnelles en matière culturelle et linguistique. En particulier, la concertation avec d'autres aires linguistiques pour la convention était une initiative venue de la Francophonie pilotée par le premier secrétaire général de l'OIF comme nous l'avons vu dans le chapitre 4. L'ancien ambassadeur de France auprès de l'Unesco, Jean Musitelli, le rappelle :

« Une expérience de la pratique multilatérale très rodée depuis vingt-deux ans qu'existent les sommets francophones institués en 1986. Un réseau d'institutions partenaires très étendu, incluant notamment les organisations représentatives des grandes aires géoculturelles hispanophone, lusophone, arabophone, anglophone. Le fait pour la francophonie d'être elle-même un laboratoire de la diversité puisqu'elle présente la particularité de décliner dans une langue unique (mais elle-même riche

13) Erik Orssena, *Actes de la 1er Session du Haut Conseil consultatif de la Francophonie*, HCF, Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 112

d'une multiplicité de variantes locales) une pluralité de cultures sans équivalent dans aucune des grandes aires linguistiques. Au sein de la communauté francophone coexistent des cultures asiatiques, arabes, nord-américaines, caraïbes, africaines, européennes, et j'en oublie sans doute, qui concourent à en faire une exceptionnelle mosaïque. »¹⁴⁾

(2) Le mécanisme de mobilisation francophone

Le savoir faire de la Francophonie et de ses membres et de ses partenaires d'autres aires linguistiques en matière de mobilisation a été un atout incontestable pour la réussite du projet. Mais quelle stratégie a-t-elle mise en place pour obtenir un consensus si large ? Selon l'explication de O. Paye, conseiller spécial de l'OIF, elle résidait dans sa capacité de négocier avec les membres et les partenaires.

« Le mécanisme de fonctionnement, c'est la concertation francophone. C'est-à-dire, sur un grand sujet, qu'il s'agisse de la diversité culturelle ou qu'il s'agisse d'économie mondiale ou qu'il s'agisse de politiques internationales etc. Le mode d'action de la Francophonie c'est toujours la concertation francophone. En vue d'une réunion pareille, toujours les membres se réunissent pour harmoniser leurs positions. Alors pour la convention de l'UNESCO la même chose comme à l'interne la Francophonie a vu que le sujet était au cœur de ses intérêts parce que l'OIF travaille dans le cas des trois aires linguistiques comme la Lusophonie, l'Hispanophonie, la ligue Arabe et le *Commonwealth* pour défendre la pluralité des langues nous avons mobilisé beaucoup. Parce que nous avons des partenariats et des concertations et en leurs disant qu'il faut que vous soyez à côté de nous au sein de l'Unesco. Et comme il y a le groupe francophone à l'Unesco et on demande aux ambassades francophones qui sont mobilisés très fortement de mettre autour des ambassadeurs lusophones, hispanophones etc. etc. C'est de manière concentrique, c'est-à-dire « *la magistrature d'influence* ». L'OIF est déjà 70 membres Etats et gouvernements quand vous prenez 22 ici et 30 là vous avez déjà un tiers des membres des Nations Unies. »¹⁵⁾

(3) Exemples de mobilisation

a) *La Déclaration de Cotonou : le rôle de précurseur de la Francophonie pour la*

14) Jean Musitelli, « Les valeurs de la Francophonie au service de la diversité culturelle », *La Revue internationale et stratégique*, n°71, Dalloz, Paris, 2008. p. 73

15) Entretien avec Monsieur Ousmane Paye, *op. cit.*

Déclaration de l'Unesco de 2001

Dans la continuation de cette politique de mobilisation pour la diversité, elle a joué un rôle pionnier en faisant adopter à Cotonou, en juin 2001, une Déclaration des ministres de la Culture sur la diversité culturelle. En dépit de son caractère déclaratif, qui s'engage rien de concret, cet épisode est significatif parce qu'il précède de six mois celle de l'Unesco et qu'il reste donc une référence première dans ce genre de déclaration sur la diversité culturelle.

« Nous rappelons que la reconnaissance de la diversité culturelle, consacrée par la Charte de la Francophonie, constitue l'un des principes fondamentaux qui inspirent l'action de notre mouvement depuis sa fondation.

Lors du Sommet de Moncton (3-5 septembre 1999), nos Chefs d'Etat et de gouvernement ont rappelé que les biens culturels ne sont en aucun cas réductibles à leur seule dimension économique et ont affirmé le droit pour nos Etats et gouvernements de définir librement leur politique culturelle et de choisir les instruments d'intervention qui concourent.

A la veille du Sommet de Beyrouth consacré au dialogue des cultures et dix ans après la Conférence de Liège, nous réitérons notre attachement à la diversité et notre volonté de disposer de politiques et d'instruments propres à en assurer la sauvegarde et la promotion. »¹⁶⁾

b) Les mobilisations successives de l'avant-projet de la convention de 2005

La mobilisation sans précédent des institutions de la Francophonie et des membres de l'OIF a contribué, dans un premier temps, à la décision du Conseil exécutif de l'Unesco, en avril 2003, de demander que l'élaboration d'un instrument juridique soit inscrite à l'ordre du jour de la 32^{ème} Conférence générale de l'Organisation qui s'est tenue à Paris, du 19 septembre au 17 octobre 2003. Cette forte mobilisation a aussi joué un rôle important dans la décision de la Conférence générale de procéder à l'élaboration d'un avant-projet d'instrument devant être examiné à la Conférence générale de 2005.

16) Agence intergouvernementale de la Francophonie, *Déclaration et Plan d'action : 3ème Conférence ministérielle de la Francophonie sur la Culture*, 14-15 juin 2001 à Cotonou (Bénin), OIF, Paris, 2001, p. 1.

c) La mobilisation de Trois espaces linguistiques (TEL)

La Francophonie peut alors s'appuyer sur les liens avec d'autres aires linguistiques qu'elle entretenait depuis 1997. Pour une concertation serrée, afin d'aboutir à l'effectuation de la Convention de 2005, les secrétaires généraux de l'OIF, de l'OEI, de l'UL, de la CPLP et de l'Alecso signent, à Barcelone en 2004, une Déclaration de soutien au Projet de Convention sur la diversité culturelle de l'Unesco et s'entendent entendus pour œuvrer à l'harmonisation des positions de leurs Etats et gouvernements membres.

On peut noter l'importance stratégique mise par l'OIF sur l'alliance avec les TEL, qu'évoque le discours prononcé par Abdou Diouf en octobre 2004.

« Le vaste ensemble que nous constituons peut et doit donner sa marque à ce débat crucial. Les 80 Etats et gouvernements des TEL ont la masse critique ! Il leur appartient de se mobiliser pour une participation effective à la seconde session de négociations qui est prévue à partir du 31 janvier prochain et, dans un premier temps, ils doivent orienter la formulation du nouvel avant-projet de convention par le biais du Comité de rédaction qui fondera ses travaux sur les commentaires écrits que les Etats doivent impérativement faire parvenir au secrétariat de l'UNESCO avant le 15 novembre prochain. »¹⁷⁾

II. La mobilisation de la Francophonie au moment de la Convention de l'UNESCO 2005

A. Le débat sur la diversité culturelle

La mobilisation menée par la Francophonie est toujours précédée par la sensibilisation du problème sur la diversité culturelle. Cette stratégie d'influence visant à introduire la nouvelle notion sur la scène internationale et régionale est souvent pilotée par le secrétaire général de la Francophonie.

17) Abdou Diouf, Discours prononcé à l'Unesco à l'occasion de la Rencontre avec les secrétaires généraux des Trois espaces linguistiques avec les ambassadeurs à l'Unesco des pays membres des TEL, Paris, le 26 octobre.

(1) Deux régions ciblées : Europe et Afrique

Prenons quelques exemples qui montrent l'effort de la Francophonie dans son travail de sensibilisation au problème de la diversité culturelle. A la suite des travaux de groupe sur la diversité culturelle, le secrétaire général nomme deux émissaires spéciaux en 2003. Deux régions ont été ciblées : l'Afrique et l'Europe. Pour l'Afrique, il s'agit d'Ablassé Ouedraogo, ancien ministre des Affaires étrangères du Burkina Faso, pour l'Europe de Catherine Tasca, ancienne ministre française de la Culture qui est chargée de participer aux Séminaires régionaux sur le thème en Europe. Et puis, en 2004, le secrétaire général crée une nouvelle équipe pour participer à des missions ciblées pour renforcer la position de la Francophonie. Chaque responsable participe aux divers rencontres et conférences internationales¹⁸⁾.

(2) Alimenter le débat international sur la diversité culturelle

A la demande des membres de l'OIF, le secrétaire général, Abdou Diouf, crée un groupe de travail chargé d'alimenter le débat international concernant la diversité culturelle et son adoption d'instrument juridique dans le cadre du Conseil permanent de la Francophonie (CPF). Les travaux de ce groupe visent à « *sensibiliser aux enjeux concrets de ce dossier aussi bien les membres de l'OIF que ses partenaires* » ; à « *animer la concertation francophone en marge de la négociation de la Convention à l'Unesco* » ; et enfin à « *établir les contacts utiles entre la Francophonie et les autres enceintes et forums concernés, avec, par exemple, le Réseau international des politiques culturelles* »¹⁹⁾. Selon le rapport, trois séances de réflexions sont organisées entre janvier et mars 2003 et elles jouent un rôle notable dans la prise de décision contribuant à une mobilisation de la

18) La nouvelle équipe est composé de Catherine Tasca participant notamment aux Assises européennes de la diversité culturelle en juin 2004 à Varsovie ; Louise Beaudoin, ancienne ministre des Relations internationales du Canada-Québec participant aux 3^{ème} Rencontres internationales des Organisations professionnelles de la Culture en juin 2004, au Forum culturel mondial à São Paulo en juin-juillet et à d'autres rencontres internationales ; Alimata Salembéré, ancienne ministre de la Culture et de la Communication du Burkina Faso chargé d'une mission de sensibilisation le Ghana et le Nigeria dans le cadre des rencontres bilatérales ; Ghassan Salamé participant à la 11^{ème} Conférence de la Cnuced sur les industries culturelles à São Paulo en juin 2004 et à la réunion des ministres de la Culture de l'Organisation des Etats américains (OEA) organisée à Mexico en août 2004.

19) Rapport du Secrétaire général de la Francophonie 2002-2004, p. 69.

Francophonie pour le thème de la diversité culturelle en 2003 et 2004.

(3) Le Groupe francophone de l'Unesco dans l'élaboration de la diversité culturelle

Il nous semble important de souligner la contribution des ambassadeurs francophones à l'Unesco qui a établi un contact efficace entre eux pour orienter les travaux de recherche menés par l'OIF. En outre, ce groupe francophone dispose un groupe d'experts juriste attachés auprès de l'Unesco travaillant à la préparation de cet avant-projet. Il a pour tâche d'entamer une réflexion préliminaire, où toutes les idées sont posées sur la table. Au terme de cette première étape, il intervient, juste après l'autorisation du conseil exécutif en avril 2004, dans la seconde phase, pendant la discussion intergouvernementale où les gouvernements francophones contribuent à l'élaboration de ce projet. Au moment où se tient à l'UNESCO un forum ayant pour thème : « comment empêcher le choc des cultures et des civilisations ? », le groupe intervient comme tel sur la question.²⁰⁾

(4) L'approfondissement de la réflexion stratégique pour la convention : le rôle joué par le HCF

Piloté par Boutros-Ghali²¹⁾ en tant que vice-président du Haut Conseil Consultatif de la Francophonie en 2004, le HCF produit nombre de réflexions importantes concernant les questions stratégiques internationales de la diversité culturelle. En particulier, de nombreux commentaires et de nombreuses interventions soulignent l'alliance avec d'autres aires linguistiques et culturelles et son importance stratégique pour la Francophonie dans l'élaboration de la convention de l'Unesco. Il nous semble que le caractère international de la composition de ses membres a contribué à produire de diverses réflexions originales et de nombreuses propositions à propos de l'avant projet de la convention de l'Unesco.

Dès le début de la session, l'importance stratégique sur l'alliance avec d'autres aires

20) Luan Rama, *Actes de la 1er Session du Haut Conseil consultatif de la Francophonie*, HCF, Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 62

21) La session du HCF qui s'est tenue du 19 au 20 janvier en 2004 à Paris visait principalement à élaborer des réflexions sur la future convention de l'Unesco.

« Je tiens à faire remarquer que l'UNESCO, lorsqu'elle a adopté la déclaration sur la diversité culturelle, a accompagné cette déclaration d'une vingtaine de recommandations qui peuvent nous aider aussi et certainement qu'un des objectifs de cette réunion, c'est de pouvoir contribuer à aider l'UNESCO dans l'adoption de la convention sur la diversité culturelle. »

Cf. Boutros-Ghali Boutros, « Actes de la 1^{re} Session du Haut conseil consultatif de la Francophonie », Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 59.

linguistiques est évoquée.

« Il faut aussi que les trois espaces qui sont actuellement en synergie, la Francophonie, l'Hispanophonie et la Lusophonie puissent se renforcer et travailler avec d'autres espaces. Je crois que le Secrétaire général de la Francophonie nous donne cette perspective dans la mesure où il souhaite qu'il y ait une ouverture vers d'autres espaces. Il a parlé du Commonwealth mais on peut penser à l'Arabophonie qui permettrait de rattraper aussi d'autres espaces qui ne sont pas forcément des espaces Francophones à 100%. Mais par ce biais-là on peut, par cercles concentriques, rallier beaucoup plus d'individus et de personnes à la cause de la Francophonie. »²²⁾

Cependant, l'intervention de Mohammed Bedjaoui, juriste et algérien (non membre de l'OIF), va plus loin en l'approfondissant. Il nous semble intéressant de souligner son intervention en raison de son orientation stratégique. En effet, il met l'accent sur la diversification des acteurs pour parvenir à la convention sur la diversité culturelle afin d'éviter un affrontement entre la France et les Etats-Unis. Cette orientation stratégique a orienté effectivement la politique francophone dans l'avènement de la convention plus effectivement en évitant la confrontation directe et frontale avec les Etats-Unis, principal opposant contre la diversité culturelle.

« Maintenant que l'on veut frontalement examiner la question d'une convention pour la diversité culturelle, par conséquent une convention qui voudrait tout de même faire pièce à la mondialisation, là, je vous prie de croire que nous aurons d'énormes difficultés au niveau de l'UNESCO. D'ores et déjà, les Etats-Unis qui sont revenus à l'UNESCO - et je m'en réjouis - ont indiqué la couleur. Ils sont absolument contre cette convention. Mais je voudrais attirer votre attention sur la formulation que vous souhaitez donner à cette recommandation pour aider l'UNESCO. Je suis, je dois dire, assez hésitant pour vous faire une position concrète de ce point de vue-là. J'ai bien peur que si l'on dit que l'aréopage de la Francophonie se mobilise pour cette diversité culturelle, qu'au niveau de l'UNESCO cela ait un écho assez négatif, parce que ceux qui sont contre cette diversité culturelle - c'est une très grande puissance, une puissance impériale - vont se mobiliser pour dire que c'est encore une espèce de catapulte, une espèce de complot qui est fait par 56

22) Moussa Daff, *Ibid.*, p. 79.

Etats de la Francophonie qui sont conjurés contre les Etats-Unis. Et quand je dis les Etats de la francophonie, je crois que ce n'est pas comme cela que l'on se représente les choses Outre-Atlantique. On dira tout simplement que c'est la France qui est contre les Etats-Unis et on ira même un peu plus loin. On dira que c'est Monsieur Chirac qui est contre Monsieur Bush. Vous voyez un petit peu ces dégradés réducteurs. Ce n'est même pas les 56 Etats et gouvernements, ce n'est même pas le Mali ou le Québec, c'est Monsieur Chirac contre Monsieur Bush. Alors, voyez un petit peu cette façon de déformer la réalité. Je vous dis cela parce que je pense que l'on peut tout de même essayer d'être un peu plus offensifs, sans vouloir mobiliser contre nous ceux qui sont viscéralement contre cette diversité culturelle. »²³⁾

La proposition pratique du juriste algérien consiste donc à s'allier avec les pays les appelant à adhérer à la notion de « la diversité culturelle » tout en évitant l'alliance directe avec la Francophonie ou la France. La diversité culturelle est perçue, par conséquent, comme la cause, positivement connotée, de ceux qui adhèrent à une valeur, et non comme une raison d'affrontement avec les Etats-Unis.

« Ce que je vous propose, c'est quelque chose d'un petit peu plus subtil peut-être, c'est de faire une recommandation qui appellerait les pays francophones à vouloir faire front ou à vouloir faire alliance avec certains pays qui, appartenant ou pas à la Francophonie, souhaitent cette diversité culturelle.

Pourquoi la Francophonie ne se rapprocherait-elle pas de pays comme la Russie, de pays comme l'Inde, de pays comme le Japon, de pays comme la Chine qui sont des poids lourds et qui veulent cette diversité culturelle ? Pourquoi ne pas faire une recommandation qui serait bâtie sur une espèce d'alliance que la Francophonie pourrait faire avec ces pays que je viens de citer et avec d'autres peut-être ? Alors, cela aurait une toute autre couleur. Il y aurait une sorte de groupe, disons, d'initiatives, de vigilance, de veille, qui viendrait à s'occuper par conséquent de cette diversité culturelle, de cette convention à l'UNESCO, sans que, frontalement, la Francophonie déclare la guerre, ouvre un champ de bataille sanglant avec les Etats-Unis qui sont prêts d'ailleurs à l'affrontement. »²⁴⁾

23) Mohamemed Bedjaoui, *Actes de la 1er Session du Haut Conseil consultatif de la Francophonie*, HCF, Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 115.

24) *Ibid.*, p. 117.

Cependant, lors de la session du HCF, le pessimisme n'était pas absent. Néanmoins, il ne faut pas interpréter ce pessimisme comme un défaitisme, mais plutôt comme une incitation à la vigilance. Ayant acquis de nombreuses expériences dans la diplomatie culturelle, Ghassan Salamé, en tant que membre du HCF, donné sa critique en étant d'accord avec Bedjaoui.

« Je l'ai trouvé sceptique, voire même quelque peu pessimiste, sur l'avenir de la convention sur la diversité culturelle. Au moins, il nous a appelé à beaucoup de vigilance quant au vote final parce qu'il est vrai, comme Monsieur l'Ambassadeur l'a dit, qu'une grande majorité d'Etats soutient formellement le projet de convention sur la diversité culturelle, mais qu'au moment du vote, beaucoup d'autres facteurs que la simple conviction entrent en compétition. Je ne suis même pas sûr que les instances mêmes de l'UNESCO soient très enthousiastes pour l'adoption de cette convention. Il me semble donc que les appels à la vigilance et à la mobilisation lancés par Mohammed Bedjaoui doivent être écoutés de nous tous. »²⁵⁾

Il nous semble que le HCF a produit une réflexion importante pour orienter la stratégie générale de la francophonie pour concrétiser la future convention de l'Unesco. En outre, il adopte une liste de recommandations²⁶⁾ coordonnée par Dominique Wolton, membre du conseil, afin d'exiger l'OIF à s'impliquer plus concrètement dans le combat pour la convention de l'Unesco. Il semble que les travaux menés par le HCF ont été reconnus pour sa contribution à la réflexion stratégique pour l'adoption de la convention en 2005 et

25) Ghassan Salamé, *Actes de la 1er Session du Haut Conseil consultatif de la Francophonie*, HCF, Paris, 19 et 20 janvier 2004, p. 134-135.

26) Nous présentons ici la recommandation adoptée par le conseil qui concerne directement la politique de la convention de l'Unesco.

«- le soutien à la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle fait l'objet d'une approbation unanime en même temps qu'est soulignée la nécessité d'une vigilance accrue sur les termes de cette convention qui devra garantir la possibilité de conduire des politiques culturelles. Il serait très utile, pour ce faire, d'éditer le calendrier des manifestations, événements et grandes échéances dans lesquelles les membres du HCF pourraient s'impliquer, se faisant « les chevaliers de la diversité », comme, par exemple, la prochaine conférence de la Cnuccd à Sao Paulo en juin 2004.

- la Francophonie devrait créer un comité de suivi capable de surveiller l'évolution de l'état de la diversité culturelle et de faire des recommandations de programmes ou d'action, comme il en existe à l'Union européenne ou à l'Unesco. »

Cf. *Ibid.*, p.171-172.

le discours évoqué par le secrétaire général approuve l'apport important du HCF dans l'affaire.

«Le premier événement marquant de cette année aura été l'adoption par la conférence générale de l'Unesco de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Vous savez combien la Francophonie s'est mobilisée sur cette question et combien elle a fortement contribué à ce projet. A la session de 2003 du Haut Conseil, vous aviez vous-mêmes recommandé que les œuvres de culture ne soient pas soumises aux lois du marché. Vous nous avez soutenus, vous nous avez aidés et stimulés : aussi est-il juste que vous soyez associés à cette victoire et à notre satisfaction. Même s'il ne faut pas relâcher nos efforts, tant que la ratification nécessaire du plus grand nombre d'États signataires possible ne sera pas acquise.» 27)

B. Le vote du 20 octobre 2005 à l'Unesco

Le vote du 20 octobre 2005, approuvant la convention à la quasi-unanimité révélée lors de la 33^{ème} Conférence générale de l'Unesco (148 votes pour, 2 contre – les Etats-Unis et Israël – et 4 absentions, l'Australie, le Nicaragua, le Honduras et le Libéria), couronne une dizaine d'années d'effort de la Francophonie depuis l'invention de l'exception culturelle en 1993 au GATT et la déclaration franco-canadienne pour la diversité culturelle en 1999 en passant par l'étape intermédiaire de la déclaration universelle de l'Unesco en 2001.

Par ailleurs, la France a également réussi à éviter l'accusation récurrente de protectionnisme et d'opposition aux Etats-Unis et au libre échange, en jouant la carte de la concertation avec la Francophonie et avec d'autres acteurs étatiques et associatifs concernés. Cela signifie aussi que la diplomatie unilatérale à la française caractérisée par « la mission civilisatrice » fondée sur l'universalisme français n'est plus à l'ordre du jour. Si besoin était, cet événement pourrait donner une leçon en matière de coopération internationale, qui vaudrait autant pour la France que pour les autres pays qui souhaitent agir dans les affaires internationales. Il nous semble que, à travers cet événement, la France assume bien cette réalité complexe qui l'oblige à agir de concert avec les autres. C'est ce que

27) Abdou Diouf, Discours prononcé à l'occasion de la 3^{ème} session du Haut Conseil de la Francophonie, Paris, le 16 janvier 2006.

note l'ambassadeur Jean Musitelli :

« La France est souvent taxée d'arrogance, d'inattention envers ses partenaires, surtout les plus modestes, d'une propension à faire cavalier seul, voire à préférer les paroles ronflantes aux résultats concrets. Ce comportement s'est toujours soldé par de cruelles déconvenues à l'heure des bilans. La négociation sur la diversité culturelle illustre à quel point, dans la société mondialisée où chaque acteur entend faire valoir ses droits, ses idées et ses intérêts, l'efficacité emprunte d'autres voies. La France est loin d'être démunie sur ce terrain pour peu qu'elle propose des idées claires, avec une volonté politique forte et un savoir-faire technique éprouvé. Un des effets paradoxaux de la globalisation en matière diplomatique, c'est de donner une prime à la mobilité par rapport à la puissance. Il faut conjuguer imagination et pragmatisme, esprit d'initiative et ténacité, se ménager constamment des marges de manœuvre et tisser inlassablement des alliances. Plaçant la défense de ses intérêts nationaux sous l'égide de valeurs collectives, la France a transformé ce qui risquait de devenir un combat isolé d'arrière-garde en une ambition universellement partagée pour construire le premier pilier culturel de la gouvernance mondiale. »²⁸⁾

En effet, la convention, en évoquant la protection et la promotion de la diversité, vise l'établissement d'un fondement juridique international pour les politiques culturelles nationales, le développement de la coopération culturelle et le renforcement des industries culturelles du Sud. C'est en même temps une véritable insertion de la notion de la culture sur la scène internationale, notion qui peut acquérir un pouvoir contraignant dans le cas d'une ratification éventuelle par les pays signataires.

Ce qu'il est important de noter, selon nous, c'est la façon de normaliser qui a été longuement mûrie au long des débats antérieurs. On s'appuie sur la notion de la diversité culturelle à partir d'une conception de « culture » entendue comme « identité »²⁹⁾ et sa

28) Jean Musitelli, « La Convention sur la diversité culturelle : anatomie d'un succès diplomatique », in *Revue internationale et stratégique*, 2/2006 (N°62), p.22.

29) Voir l'article 4.1 de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles.

4.1. *Diversité culturelle*

« Diversité culturelle » renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux. La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé,

mode d'«expression » par de diverses « activités » culturelles. En effet, «l'identité » comme un noyau immuable à sauvegarder de chaque groupe légitime le souci de la protéger. Et puis, « l'expression » et « l'activité » mettent l'accent sur sa mode dynamique de transmettre et d'incarner les contenus culturels.³⁰⁾ Par la suite, le but ultime de la diversité culturelle se concrétise dans la protection du secteur « des industries culturelles »³¹⁾. Dans ce sens, la culture désigne ici non seulement l'identité abstraite mais également la réalité économique concrète³²⁾. Pour protéger ce secteur, par conséquent, la garantie de la politique culturelle

enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés. »

30) Voir les articles 4.2-4.4

4.2. Contenu culturel

« Contenu culturel » renvoie au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou expriment des identités culturelles.

4.3. Expressions culturelles

« Expressions culturelles » sont les expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel.

4.4. Activités, biens et services culturels

« Activités, biens et services culturels » renvoie aux activités, biens et services qui, dès lors qu'ils sont considérés du point de vue de leur qualité, de leur usage ou de leur finalité spécifiques, incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir. Les activités culturelles peuvent être une fin en elles-mêmes, ou bien contribuer à la production de biens et services culturels.

31) Voir l'article 4.5

4.5. Industries culturelles

« Industries culturelles » renvoie aux industries produisant services culturels tels que définis au paragraphe 4 ci-dessus.

32) La question de la diversité linguistique n'est pas absente dans les contenus de la convention. D'abord, la convention rappelle dès le début l'importance de la diversité linguistique comme « un élément fondamental de la diversité culturelle » et elle adopte une mesure protectrice pour la langue utilisée dans les services et les biens culturels dans chaque pays. Voir les articles 6.1 et 6.2.b de la Convention :

6.1.

Dans le cadre de ses politiques et mesures culturelles telles que décrites à l'article 4.6, et compte tenu des circonstances et des besoins qui lui sont propres, chaque Partie peut adopter des mesures destinées à protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur son territoire.

...

6.2.b. (La politique culturelle peut inclure)

les mesures qui, d'une manière appropriée, offrent des opportunités aux activités, biens et services culturels nationaux, de trouver leur place parmi l'ensemble des activités, biens et services culturels disponibles sur son territoire, pour ce qui est de leur création, production, diffusion, distribution et jouissance, y compris les mesures relatives à la langue utilisée pour lesdits activités, biens et services

de chaque pays devient nécessaire³³⁾.

Pour autant, la convention de l'Unesco n'a pas de valeur réellement contraignante en droit international, et elle n'a pas préséance sur les autres traités, notamment celui de l'OMC, avec lequel elle pourrait paraître en contradiction. On peut craindre aussi que l'absence d'organe de règlement des différends ne favorise à terme l'OMC. Par ailleurs, cette convention, pour devenir effective, doit être ratifiée par au moins trente Etats. Les pays n'ont aucun délai précis pour la ratifier et il se pourrait qu'en effet, certains prennent des années. Cela montre bien qu'elle est la prochaine étape stratégique de la Francophonie dans ce domaine.

« Je l'ai déjà dit et je le répète au seuil de cette année nouvelle, la bataille de la ratification est désormais cruciale. Je dis un grand Bravo au Canada qui, le premier parmi nos membres, a montré l'exemple. A tous les autres, je rappelle que le temps est compté et qu'il conditionne la crédibilité de cette Convention...Quant à nous, OIF, il nous faut, sur deux aspects, nous mettre immédiatement au travail, parce qu'ils sont tous deux aussi déterminants pour que cette Convention soit l'outil qui contribue à forger une réalité internationale nouvelle : le premier concerne l'appui au renforcement des politiques et des industries culturelles du Sud ; le second concerne la mise en œuvre d'une coopération culturelle internationale renouvelée et renforcée. »³⁴⁾

Selon notre appréciation, ce qui est le plus significatif pour la Francophonie dans la convention Unesco de 2005 est qu'elle est désormais dotée d'une nouvelle norme internationale fondée sur la force de la notion de « diversité culturelle » qui devient le fil conducteur de

33) Voir l'article 4.6-4.7

4.6. Politiques et mesures culturelles

« Politiques et mesures culturelles » renvoie aux politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci.

4.7. Protection

« Protection » signifie l'adoption de mesures visant à la préservation, la sauvegarde et la mise en valeur de la diversité des expressions culturelles.

« Protéger » signifie adopter de telles mesures.

34) Abdou Diouf, Discours prononcé lors de la présentation de ses vœux 2006, Paris, le 16 janvier 2006.

la politique internationale francophone. Ce nouveau dispositif normatif permettra d'accélérer la politique internationale de la Francophonie, comme l'a souligné Dominique Wolton³⁵⁾, car la norme qu'elle a défendue et légitimée depuis est désormais reconnue internationalement. Dans les faits, après la chute du mur de Berlin, l'ordre international est largement dominé soit par les institutions économiques telles le FMI, la Banque Mondiale, etc. soutenus par les Etats-Unis et les firmes multinationales fondés sur une logique libre-échangiste, soit par la puissance militaire américaine dans les conflits régionaux et internationaux. La convention de 2005 à Paris, en effet, offre la possibilité de gérer l'ordre international à partir d'une nouvelle piste d'action caractérisée par la synergie entre le développement économique et la culture.

35) Dominique Wolton, sociologue et directeur de la cellule stratégique de l'OIF, met l'accent sur l'évènement de la convention de l'Unesco garantissant son idée de « la cohabitation culturelle » à l'ère de la mondialisation selon laquelle en acceptant la différence culturelle, religieuse et linguistique de l'autre il faut créer un espace pacifique et neutre pour que la communication soit possible.

« Cette nouvelle donne en termes de revendications mondialisées conduit à un complet changement de paradigme. Pour tenter de ne pas être une fois de plus pessimiste, il faut se rappeler le prodige formidable que représente l'adoption de la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Sans doute personne n'en a alors réellement mesuré la portée, mais il est aujourd'hui incontestable que ces principes ont été intégrés au système de normes internationales, à défaut d'avoir pour l'instant été appliqués. Cette « bouée » théorique a l'avantage d'avoir fait de la diversité culturelle un enjeu normatif essentiel. Évidemment le fait de se poser dans le champ de la diversité culturelle conduit à changer constamment de problématique : sur les questions qui nous intéressent, on doit faire le lien entre une problématique de l'information - relativement simple à appréhender dans la mesure où cela ne requiert pas de s'intéresser à l'« autre » - à la question de la communication, donc celle de la relation : le récepteur doit être pris en compte. De fait, le changement de paradigme ou pour le dire autrement, l'émergence de la diversité culturelle, revalorise le rôle des aires linguistiques. Pour nous, elles sont en quelque sorte le double de la diversité ou plutôt sa traduction pratique. Que ce soit pour l'aire anglophone, hispanophone, lusophone, arabophone ou russophone, nous manquons actuellement d'un véritable atlas des aires linguistiques mondiales qui, en les superposant, permettrait de comprendre autrement les mécanismes de collaborations existant et à développer. »

Cf. Dominique Wolton, « La diversité culturelle, nouvelle frontière de la mondialisation ? », *Revue internationale et stratégique*, n° 71, automne 2008, IRIS, Paris. pp. 58-59.

발표자 약력

<기조강연>

1. 강내희

- 중앙대학교 영어영문학과와 대학원 협동과정 문화연구학과에서 가르치다 정년 퇴임했고, 중앙대학교수협의회 회장, 인문과학연구소 소장, 민주화를위한전국교수협의회 공동의장, 문화재위원, 국무총리 산하 인문사회연구회 인문정책연구위원회 위원, 미국 코넬대 인문학연구소 초빙연구원, 문화이론전문지 『문화/과학』 발행인, 문화연대 공동대표를 역임했으며, 현재 맑스코뮤날레 공동대표, 민중언론 참세상 이사장, 지식순환협동조합대안대학 학장으로 활동하고 있다. 저서로는 『길의 역사』, 『신자유주의 금융화와 문화정치경제』, 『신자유주의 시대 한국문화와 코뮌주의』, 『문학의 힘, 문학의 가치』, 『지식생산, 학문전략, 대학개혁』, 『문화론의 문제설정』, 『공간, 육체, 권력』 등이 있다.

2. 신강준

- 시공테크 연구소 총괄임원. 한국 문화콘텐츠 기술학회 이사 및 산업부 NCS개발 WG 위원으로 활동. 과학기술정보통신부 ICT 투자 로드맵 2020스마트 콘텐츠 위원. 과학기술정보통신부 가상현실 게임/체험 플래그쉽 총괄책임자.
- 시공테크는 박물관, 미술관, 테마파크 등의 공간콘텐츠를 제작하는 우리나라 공간콘텐츠 1위 업체이다.

<분과발표 1>

1. 변광배

- 한국외국어대학교 Minerva Liberal Arts College 교수
- 한국외국어대학교 불어과 및 동대학원 졸업
- 몽펠리에3대학에서 사르트르 연구로 박사학위

- 저서: 『사르트르의 『문학이란 무엇인가』 읽기』 외 다수
- 역서: 『마르셀 모스 평전』 외 다수

2. 박치완

- 한국의국어대학교 글로벌문화콘텐츠학과 교수

3. 김시원

- 1990년 연세대 불문과를 졸업했으며, 1992년 동대학원에서 석사학위를,
- 2004년 폴 발레리 시 연구로 프랑스 파리 3대학에서 박사학위를 받았다.
- 학위 취득 후 내대 연세대 강사로서 후학을 가르치면서
- 20세기 프랑스 시에 나타난 풍경, 공간적 상상력 등에 대한 연구를 계속하고 있다.

4. 지영래

- 고려대학교 불어불문학과 교수
- 고려대학교 불문과와 동대학원 졸업
- 프랑스 스트라스부르 대학에서 사르트르 연구로 박사학위 취득
- 저서 : 『집안의 천치-사르트르의 플로베르론』(고려대출판부) 등
- 역서 : 『사르트르의 상상력』(기파랑), 『단힌 방/악마와 선택 신』(민음사) 등

<분과발표 2>

1. 김현아

- 전공 : 프랑스 문학
- 박사학위 논문 : L'Image fantôme chez Hervé Guibert, 프랑스 파리 12대학 (2004)
- 현재 서울여자대학교 불어불문학과 강의
- 서울여자대학교 인문과학연구소 연구교수(2015년 한국연구재단 학술연구교수선정)
- 논문 : 『제라르 마세의 시집 La Mémoire aime chasser dans le noir 연구 : 사진 이미지 중심으로』(2015), 『시각장애인들의 환상 - 에르베 기베르의 소설 『시각장애인들 Des Aveugles』을 중심으로』 (2017)

2. 이승이

- 학위 : 파리 8대학 불문학 박사
- 전공 : 20세기 프랑스 소설
- 현재 부산대학교 불어불문학과 교수
- 관심 연구 분야 : 프랑스 페미니즘, 프랑스어권 문학 및 영화.

3. 박지선

- 소속 : 인하대학교 대학원 문화경영학과
- 중앙대학교 불어학과 졸업
- 파리 IV대학 불어학과 문학석사, 문학박사 (기호 문체론 전공)
- 현) 인하대학교 문화경영심리연구소 연구원
- 현) (주)엠플러스인사이트 브랜드전략연구소 소장

4. 이재영

- 연세대학교 건축공학과에서 학사와 석사과정을 졸업한 후, 베르사이유 건축학교, 건축과 도시형태의 역사, 석사과정과 마르라발레 건축학교 도시건축가 DSA, 포스트 석사과정을 졸업하였다. 그 후 EHESS에서 문화지리학과 Augustin Berque의 지도 아래 박사과정을 졸업하였다. 현재 연세대학교 공학연구원 연구원으로 재직하며, 연세대학교와 한남대학교에서 서양건축사와 설계과목 강의를 맡고 있다.

<분과발표 3>

1. 박성혜

- 소속 : 고려대학교
- 이력 : 고려대학교 불문과, 파리 8대학 DESS 졸업 (유럽 문화경영 전공) / 파리 1대학 미술사학과 석사 졸업 (박물관, 미술관, 문화유산의 역사와 정책학 전공) / 파리 1대학 예술학 박사 (문화학 전공): La pluridisciplinarité dans les musées et centres d'art contemporain / 퐁피두 센터 인턴, 퓌상부르 프랑스 상원 미술관 정직원으로서 근무하며 전시 기획 "Coopération culturelle entre la Korea Foundation et l'Europe" (Culture Europe, 2004-2005) / 현재 고려대학교, 조선대학교 강의

2. 심지영

- 소속 : 인하대학교 (Inha University)
- 이력 : 서울대학교 불어불문학과, 파리1대학 미술사학과
파리7대학 문학박사 (문학과 미술의 관계)
현재 인하대학교 프랑스언어문화학과 조교수(교육전담교수)

3. Rodolphe MEIDINGER

- Etablissement : Université nationale de Chungbuk (CBNU)
- Département (Section d'affectation) : Département de langue et de culture françaises
 - Position : professeur natif invité - Profil : Enseignement du FLE
- Titre de l'intervention : "Vivre dans la planète francophone"
"Un manuel scolaire de civilisation élaboré comme un outil didactique axé sur la découverte du monde francophone pour les lycéens coréens apprenant le français."

4. BYUN Oung

- Etablissement : Université nationale de Séoul
- Département (Section d'affectation) : Graduate School of International Studies
 - Position : Chercheur en chef
 - Profil :
BA en philosophie (1999) Université de Corée
MA en science politique (2002) Univ. de Séoul
MR en politiques comparées (2006) Sciences Po de Paris
Doctorat en histoire (2011) Ecole normale supérieure de Paris - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
Professeur de recherche (2012-2013) Université de Corée
Professeur invité (2013-2015) Korea National Diplomatic Academy
Chercheur en chef (2015- présent) Université nationale de Séoul
Email : byunoung@snu.ac.kr

프랑스학회 · 프랑스문화예술학회
2017 추계 연합학술대회
프랑스 예술과 인문학에서의 공간 담론

초 판 인 쇄 : 2017년 10월 26일

초 판 발 행 : 2017년 10월 28일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : 돌샘 다사랑 · 진흥인쇄랜드

TEL. (02)812-3694, 6985 FAX. 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품