

2010년 가을학술대회 발표논문집



- 일시 : 2010년 11월 6일 오전 9:30 ~ 오후 5:40
- 장소 : 성균관대학교 퇴계인문관
- 주최 : 프랑스문화예술학회
- 주관 : 성균관대학교 프랑스어문학과,
성균관대 BK21 프랑스문화예술교육팀
- 후원 : 한국연구재단, 성균관대학교 인문과학연구소

프랑스문화예술학회

Association d'études de la culture française et des arts en France

이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 학술연구조성비)으로 한국연구재단의 지원을 받아
발간되었음

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded
by the Korean Government

목 차

제1부 기획발표 : 책과 문화

[기조강연] ‘도그마’와 ‘지식(정보)’ 혹은 ‘놀이’로서의 책과 책문화	李 光 周	3
내가 읽은 프랑스, 프랑스 책	이 현 우	7
책과 독자의 매개 : 추리소설의 경우	김 희 진	21

제2부 기획발표 : 책과 문화

출판 기획, 정신의 ‘발견’	이 승 우	35
편집자는 가마우지 낚시꾼인가?	고 원 효	41

제3부 제1분과 발표 : 프랑스 영화-회화-만화

만화진흥정책에 있어서 문화적 관점의 필요성 :			
프랑스 국제만화이미지도시(CIBDI)와 한국만화영상진흥원의 비교를 통해	한 상 정	49
클로드 시몽과 회화	문 혜 영	65
장 콕토의 오르페우스 삼부작에서 손의 형상화와 자전적 서명	여 금 미	77

제4부 제2분과 발표 : 무용, 미술, 축제

〈라 부르곤뉴〉 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용 ..	장 인 주	89
야외공연예술축제로서 과천한마당축제의 변화양상	임 수 택	97
전시 기획과 경영	오 현 금	101

제5부 제3분과 발표 : 자유발표

<i>Lecture et culture - Perspectives historiques</i> -	Michaël Joalland	107
COMPARAISON ENTRE LES ADAPTATIONS DE BOVARY PAR			
MINNELLI ET CHABROL	Antoine Coppola	133
A propos des <i>Lieux de mémoire</i> , culture nationale et enseignement			
de la civilisation française	Jean Skandrani	145

부 록 : 프랑스문화예술학회 안내

2010 봄학술대회 프로그램	165
2010년도 학회 임원진	166
논문 기고 안내	167
논문심사규정	168
회원가입 안내	169

발표자 약력	170
--------------	-----

제 1 부
〈기획발표 : 책과 문화〉

사 회 : 조재룡(고려대)

기조강연 : '도그마와 '지식(정보)' 혹은 '놀이'로서의 책과 책문화 / 李光周(인제대 명예교수)

발 표 : 내가 읽은 프랑스, 프랑스 책 / 이현우(서울대)

책과 독자의 매개 : 추리소설의 경우 / 김희진(성균관대)

지정토론 : 윤진(아주대), 정혜용(고려대)

[기조강연]

‘도그마’와 ‘지식(정보)’ 혹은 ‘놀이’로서의 책과 책문화

— 디드로에서 세갈렌까지 —

李光周

(인제대 명예교수)

인류는 불을 만들면서 도구를 만드는 ‘도구적 인간’(호모 파베르)이 되고 문자를 만들면서 ‘생각하는 인간’(호모 사피엔스)이 되었다. 문자의 세계야말로 인간을 인간답게 한 문화와 문명의 핵심이며 모태이다. 인류 최초의 문명은 문자를 만든 메소포타미아의 슈메르인, 이집트인, 중국인들에 의해 발생되었으며 그들은 문자를 담은 책도 만들었다.

문자는 단순한 기호에 그치지 않는다. 특히 고대사회에서 문자는 종교적, 주술적(呪術的) 메시지 내지 권력과 권위를 상징하는 의미가 컸다. 따라서 문자를 담은 책은 그 자체로 귀하고 성스러웠다. 이집트에서는 그들의 문자를 히에로글리프(성스러운 문자)라고 일컬었으며 중국 내지 유교문명권에서는 책이라 함은 經書 즉 聖賢의 가르침을 적은 책을 뜻했으며 『코란』이나 『Bible』도 마찬가지였다. 이제 유럽의 책과 책문화에 관해 생각해보자.

고대에 있어 책은 개인의 사유물이기에 앞서 고귀한 公文書, 記錄(書)의 성격이 강하여 대체로 寺院이나 국가 내지 공동체에 귀속되었다. 고대 그리스에서도 개인이 책을 구하는 ‘책방’에 앞서 일종의 도서관격인 ‘公有書館’이 먼저 생겼다.

그리스는 알파벳의 보급을 통해 많은 사람들이 文盲으로부터 벗어남으로써 다른 문명권과는 달리 문자의 주술성 내지 권위로부터 해방될 수 있었다. 이러한 사실은 폴리스의 자유에 적잖이 이바지했다.

그리스 최대의 독서인은 ‘博學의 王’으로 일컬어진 Aristoteles였다. 그러나 그의 스승 Platon은 이 최초의 圖書學人을 별로 달가와하지 않았다. 그리스인들의 대스승 Socrates는 ‘쓰인 말(문자)’보다 ‘이야기하는 말’을 더 귀하게 여겼다. 플라톤의 저작은 『국가』(理想國)를 제외하고는 모두가 ‘對話’로 꾸며졌다. 그리스문화와 그것을 본받은 로마의 문화도 그 본질에 있어 ‘문자의 문화(literacy)’가 아니라 ‘목소리의 문화’(orality)이다. (Socrates와 함께

吟遊詩人 Homeros의 전통 및 Académie française!)

유럽에 있어 문자의 문화, 책 문화는 Bible(책) 중심의 종교인 그리스도교에서부터, 그리스도교적인 中世에서 비롯되었다. 초기 그리스도교에서 그리스도는 원래 책을 지니고 의자에 앉은 ‘哲學者’로 표현되었다. 그리고 聖母像, 聖人像들도 마찬가지로 책을 지녔다.

중세 책 제작의 본거지는 수도원의 寫本室이었다. 사본실에서는 Bible과 敎父들의 저작 등 그리스도교와 관련된 종교서적 이외에도 그리스, 로마의 古典도 필사되고 제작되었다. 당시 ‘책을 읽는다’는 것은 『성서』를 읽는 것을 의미했으나 ‘한 권의 책’이 주는 파급력을 경계한 중세에 있어 철학은 결코 神學의 下女가 아니었다. 그런데 그 책들은 대체로 高位 聖職者와 王侯의 주문에 따라 제작되어 彩飾寫本 illuminated manuscript에서 볼 수 있듯이 호화 희귀본이 많았다.

원래 종교적, 주술적인 메시지를 담거나 제왕의 권위를 나타내는 내용의 책은 아름다워야 했다. 우리의 漢字文化圈과 이슬람문화권은 문자 자체를 書藝 즉 예술로 감상해왔으며 우리의 옛 서적문화에서도 『대방광불화엄경』(고려시대) 『가례도감의궤』(조선시대)와 같은 감색종이에 금박으로 쓴 호화미장본이 존재했다. 그리고 東西를 가리지 않고 책을 귀하게 여긴 애서가, 장서가는 책의 ‘아름다움’을, 호화미장본을 간절히 원했다.

중세의 책 문화는 그리스, 로마문화가 몰랐던 書齋 와 書齋人을 낳았다. 그리고 12세기 중엽에 이르러 독서문화에 큰 전환이 이루어졌다. 즉 독서는 ‘신앙의 빛’을 받든 修道士의 독서와 ‘이성의 빛’을 추구하는 學識者의 독서로 나누어지고 大學의 탄생, 大學文化의 발전과 더불어 기도하는 자의 삶의 존재양식이던 독서가 차차 연구와 취미로서의 독서로 탈바꿈하였다. 이러한 변화는 15, 16세기의 Renaissance운동에 이르러 더욱 두드러지게 나타났다.

이탈리아를 비롯하여 서유럽에 널리 퍼진 르네상스 운동을 주도한 휴머니스트들은 Petrarca를 비롯하여 대개 독서인이자 애서가, 그리고 장서가이기도 했다.

유럽 최초의 장서가로 우리는 『Philobiblo(애서가)』(1344)의 저자인 Richard de Burry를 들 수 있을 것이다. 책을 사랑하는 열정을 ‘天上의 사랑’으로 비유한 그는 장서 1천5백 권을 지닌 대장서가였다. 당시 Sorbonne 대학의 장서가 약 1천권이었으며 귀족이 보통 약 30권, 學僧(大學敎授)이 40권, 부유한 상인이 2,3권의 책을 소유했을 뿐이다. 그만큼 책은 보석과도 마찬가지로 값비싸고 희귀했다.

유럽의 책과 출판문화, 독서문화에 신기원을 이룬 것은 당연히 Gutenberg(1397~1468)의 활판인쇄술의 발명이었다. 그 최초의 작품인 『42행성서』는 오늘날에도 최고의 호화미장본,

최상의 희귀본으로 일컬어지며, 제작된 180부 중 현존하는 것은 48부, 그중 完本은 21부뿐이다.

활판인쇄술은 자본주의의 파도를 타고 유럽 모든 나라의 크고 작은 도시에서 우후죽순처럼 출판-인쇄소를 낳았다. 그리고 구텐베르크는 책의 개념을 일신했다. 지난날 4-5부를 넘지 않았던 필사본은 읽는 책이라기보다 공예품에 가까웠다. 그러나 역사상 최초의 매스프로덕션의 소산인 인쇄본은 보통 500부를 간행하여 Rabelais가 예찬했듯이 이제 책은 그것을 원하는 많은 독서인에게 가까이 다가왔다. 그러나 독서계층의 출현은 18세기 계몽주의시대를 기다려야 했다. 그리고 왕후귀족 특히 교회는 책을 大衆에게 널리 보급하는 활판인쇄술의 출현을 달가워하지 않았다.

Victor Hugo의 『*Notre-Dame de Paris*』(1831)에는 한 신부가 인쇄본을 손에 들고 “이 인쇄본이 저것(노트르담 대성당)을 멸하게 할 것이다”라고 탄식하는 장면이 나온다. 하지만 위고 자신은 인쇄본을 “하늘을 나는 새”로 비유하고 그것이 날개를 펼쳐 “혼돈의 밑바닥으로부터 새로운 세계를 탄생케 할 것이다”라고 확신했다.

위고가 예단하고 노트르담의 신부가 두려워한 바로 그대로 책은 가톨릭의 도그마에 의해 뒷받침된 봉건적 신분사회를 타파하는 지식과 정보의 화약이 되었다. 모든 혁명은 책에서부터 발생된다고 하듯이 프랑스 혁명을 유도한 18세기 계몽주의시대의 책문화에 관해 생각해보자.

활판인쇄술은 Erasmus, Montaigne, Rabelais와 같은 독서인, 장서가, 서재인을 많이 배출하고 왕후귀족들로 하여금 메디치가의 라우렌치아 도서관(1534), 프랑스 프랑수아 1세의 文庫와 같은 방대한 文庫, 도서관을 설립케 했다. 그러나 구텐베르크의 위대한 업적이 보다 폭넓게 구현되는 것은 18세기 계몽주의시대에 이르러서였다. 프랑스만해도 百科全書派를 비롯하여 ‘철학자’의 수가 2천에 이르러 가히 담론과 著述, 독서문화에 일찍이 없었던 전성기를 이루었다. 그리하여 각지에 Académie가 생기고 근대적 저널리즘이 뿌리를 내려 비판적 담론(rewiew)을 모토로 내건 신문, 잡지가 들불처럼 나타났으며 이러한 상황은 교회와 국가권력에 의한 검열제도를 유발하였다. 그러나 인민주권과 더불어 ‘언론의 자유’를 주장하는 시대정신과 근대적 지식계층의 기세를 꺾을 수는 없었다.

인쇄술의 발명이 없었으면 Martin Luther의 종교개혁이 성공을 거두지 못했을 것이라고 일컬어지며 헌법이 언론의 자유를 낳은 것이 아니라 언론의 자유, 책 문화가 헌법을 낳고 근대 민주주의 사회를 발전시켰다.

오늘날 우리 주변에서 정보와 여론(의 조작)이 범람하고 있다. 정보란 무엇이며 여론이

란 무엇일까. 18세기 영국의 시인 Pope는 『愚人列傳』(1728~42)에서 정신의 무의식이라는 ‘우리’ 속에 가두어지는 말과 문자의 기계화 과정을 풍자했다. 그리고 그는 公衆 앞에서 고백의 洪水導管의 역할을 저지르는 책을 풍자했다. 포프에 의하면 특히 신문이야말로 集團力學이 필연적으로 만들어낸 최종산물이다, 그리고 시인은 갖가지 樣式을 균등한 단일양식으로 번역하고 환원하는 인쇄술의 어리석음과 두려움에 관해 논한다. 그에 따르면 인쇄로 인해 발생된 幻覺상태에 의해 무의식의 세계는 무한대로 확대되고 카오스와 원시의 밤이 부활한다, 270여 년 전 포프는 기술 매커니즘에 의해 조작되는 미디어가 萬人 위에 메시지로 군림하는 끔찍한 정보사회의 도그마를 예측하고, 인간이 태어나면서부터 24시간 컴퓨터의 우리 속에 갇혀 정보기계가 되어가고 있는 21세기를 내다보았던 것일까. 그러면 정보 매커니즘의 우리로부터 해방될 수 있는 길은 무엇일까. 비판적 담론과 思惟, 詩的 想像力을 유발하는 文字와 지식, 그리고 그것들을 담은 책과 책 문화, 그리고 ‘놀이’로서의 책, 독서문화를 생각해보자.

유럽 최초의 독서론을 쓴 위고 드 생 빅토르(Hugues de Saint Victor, 1096~1141)에게 책, 독서는 ‘영혼의 치유’를 위한 ‘포도밭 순례’의 길이었다. 그리고 독서를 위해 그는 ‘閑暇’를 ‘모든 욕망과 단절함으로써 누릴 수 있는 한가’를 강조했다. 우리는 이 아름답고 풍요로운 ‘포도밭 순례’를 위해 책의 울타리로부터 기꺼이 자유로워야 할 것이다.

“결국 세계는 한 권의 아름다운 책에 이르기 위해 만들어졌다.”

-Mallarmé-

내가 읽은 프랑스, 프랑스 책

이 현 우
(한림대)

1. 서론

안녕하십니까? 대학에선 러시아문학을 전공하고 대학 안팎에서 러시아문학과 인문학 강의를 맡고 있는, 더불어 온라인에서는 로자라는 닉네임으로 '인문학 블로거' 노릇을 하고 있는 이현우입니다. '프랑스 문화예술학회'에서 발표할 기회가 제게 올 줄은 꿈에도 몰랐습니다. '책과 문화'를 주제로 한 좀 '편안한' 학술대회이고, 제게 주어진 주제가 '내가 읽은 프랑스, 프랑스 책'이 아니었다면 가능하지 않았을 기회가 아닌가 싶습니다. 주제 자체는 제 개인적인 독서 체험을 늘어놓아도 무방해 보이지만, 그래서 제안을 물리치지 않고 답석 말게 되었지만, 그런 고백이 공적인 의미를 가질 수 있을지는 잘 모르겠습니다. 제가 어떤 '대표성'을 갖는지는 제게 이런 주제를 할당한 조재룡 선생님만이 아실 거 같습니다. 그럼에도 저의 역할을 좀 숙고해보다가 나름대로 세대론적 의미를 가질 수 있겠다 싶었습니다. 그건 80년대 후반에 대학을 다니면서 프랑스 실존주의의 세례를 받은 아마도 마지막 세대이자, 알튀세르와 푸코, 데리다, 라캉, 들뢰즈 등으로 이어진 현대 프랑스철학에 연구자가 아닌 독자로서 '반응한' 첫 세대가 아닌가 싶은 것이죠. 제 일천하고 제한적인 독서 경험에서 적잖은 비중을 차지하고 있는 이 '프랑스 책' 읽기가 저만의 개인적인 독서가 아니라 문화적이고 세대(론)적인 독서의 의미를 갖는다면 '내가 읽은'이란 말은 '우리가 읽은'이란 의미도 얼마간은 내포할 수 있을지 모르겠습니다. 개별성에서 보편성으로의 전화 같은 걸 기대해볼 수 있지 않을까 싶은 것이죠. 그것이 저만의 기대일지도 모를 일이지만.



1. 장 폴 사르트르

저로서도 시작은 카뮈와 사르트르가 아니었나 싶습니다. 어릴 때 읽은 책 가운데는 물론 라퐁텐 우화도 있고 프랑스동화도 포함돼 있었지만, 그리고 생텍쥐페리의 <어린왕자>도 읽었고, 앙드레 지드의 <좁은 문>이나 기타 <삼총사>, <몽테크리스토 백작> 같은 소설들을 헤르만 헤세의 작품들과 같이 읽던 게 당시 책 읽는 청소년들의 일반적인 독서경험이었을 것이지만, '이런 게 프랑스야'라는 막연한 느낌이 전해진 건 아마도 실존주의 작가들을 통해서였던 듯합니다. 개인적으로 제 나이 또래에 데뷔작을 발표한 프랑수아즈 사강의 <슬픔이여 안녕>이란 소설도 고등학교 때 읽었는데, 줄거리는 거의 생각이 나지 않은 이 작품에서 주인공이 바칼로레아를 준비하면서 <감정교육>을 읽고, 베르그송을 읽고 했던 게 기억이 납니다. 지금은 드물어졌다고 하는데, 고등학교 때 제가 배운 제2외국어는 프랑스어였습니다. 이건 제 선택이 아니라 제가 다닌 고등학교의 선택이긴 했지만(그래도 독어를 선택한 학교가 불어보다 훨씬 많았던 것으로 기억합니다. 요즘은 격세지감을 느끼게 되는 일이지만), 덧붙여 대입학력고사에서 '불어'를 선택한 덕분에 프랑스문학과 문화에 좀더 친숙한 느낌을 갖게 됐을 거구요(특별활동 불어회화 시간에 상송 두 개를 배운 기억이 남

니다. 불어 선생님이 좋아한 조르주 무스타키의 노래가 그 중 하나였습니다. 아쉽게도 그
게 ‘특별활동’의 전부였지만). 그렇다고 프랑스 중독자는 아니었고, 저는 나중에 대학에 와
서 고작해야 프랑스문화원에 두어 번 가보게 됩니다.

그런 배경에서 읽은 작품이 카뮈의 <이방인>과 <페스트>, 그리고 사르트르의 단편들이
었습니다. 그때 이런 질문들도 유행했었죠. “사르트르가 좋아, 카뮈가 좋아?” 두 사람의 사
상적 결별이 질문에 배경에 놓여 있겠지만, 당시엔 그저 취향에 관한 질문으로도 여겨졌습
니다. 번역본 <슬픔이여 안녕>(삼중당문고)에 실린 인터뷰에서 같은 질문을 받고 사강은
사르트르를 더 높이 평가했던 기억이 납니다. 저도 덩달아 “맞아, 사르트르야.”라고 맞장구
를 쳤지만, 제가 근거를 갖고 있었던 건 아니고, 사강이 그렇게 말했으니 나름대로 근거가
있을 거야, 라고 생각했던 것 같습니다. 찾아보니 사강은 1935년생이고 <슬픔이여 안녕>
은 1954년작입니다(2004년 가을 그녀의 부음은 데리다의 부음과 함께 제 기억에 남아 있습
니다). 아직은 사르트르의 전성기였을 터이니 그녀의 선택 또한 유별난 선택은 아니었을
것 같습니다. 카뮈가 노벨문학상을 수상한 건 1957년이니까 그로선 노벨상 프리미엄을 등
에 업기 이전이었을 테고요. 그렇게 하여 제게 프랑스는 무엇보다도 ‘사르트르’란 이름과
함께 상기되는 나라가 됐습니다.



나름대로 전사(前史)가 없진 않았습니니다. 카뮈의 죽음은 제가 태어나기도 전에 벌어진 일
이었지만, 사르트르는 제가 신문을 읽을 수 있는 나이였던 1980년에 일어난 일이었기 때문입
니다. 정확히 그 죽음은 1980년 4월 15일에 일어났으며, ‘장-폴 사르트르의 죽음’이란 이름을

갖고 있습니다. 물론 바로 전해 10월 26일에도 우리에게 매우 ‘충격적인’ 죽음이 있었습니다. 박정희의 죽음입니다. 그 죽음이 몰고 온 충격적인 정황들 때문에 주변의 거의 모든 사람들 처럼 한 죽음의 간접적인 목격자이자 경험자가 되었죠(TV에서는 며칠 동안 장송곡이 흘러나왔습니다). 분단국의 한 독재자가 연회장에서 부하의 흉탄에 맞아 숨진 것인데, 그 비극적인 죽음은 그러나 성대한 장례식에도 불구하고 ‘고유한 죽음’으로서의 아우라를 거느리지 못했습니다. ‘흔한 죽음’이었기 때문일까요(대개의 독재자들은 또 그렇게 죽으니까?)

다행인지 불행인지 가까운 사람들 중 아무도 죽어주지 않던 제 어린시절에 먼 이방인 철학자의 죽음과 성대한 장례행렬에 대한 자세한 보도는 그 죽음을 가장 매혹적인 어떤 것으로 각인시켜주었습니다. 저는 신문의 일면 전체를 장식했던 이 장례식 보도와 사진을 아직도 기억하고 있습니다! 정치 대신에 문학을 인생을 걸 만한 일로 간주하면서 제가 작가의 길을 꿈꾸게 된 건 아마 그 이후였던 듯합니다(비록 아무런 작품도 아직 쓰지 않았지만!). 보다 정확하게는 작가이면서 철학자, 혹은 철학자이면서 작가. 저는 그런 저자가 되고 싶었습니다(그래서 농담처럼 말하자면, ‘저자의 죽음’이란 유행어가 떠돌 때는 저도 따라 죽고 싶었습니다!). 그 고유한 죽음의 주인이었던 그 사람 사르트르처럼 말입니다.

대학시절까지 저의 영웅이었던 장-폴 사르트르(1905-1980)에 대해서 조금 말해보겠습니다. 흔히 그의 데뷔작 <구토>(1938)나 철학적 주저 <존재와 무>(1943), 혹은 자서전 <말>(1963)이 그가 남긴 ‘고전’으로서 자주 입에 오르내리지만, 그러한 ‘일반적인’ 고전들 대신에 ‘나의 고전’으로 꼽을 만한 책은 1945년 10월에 있었던 강연을 책으로 묶어낸 <실존주의는 휴머니즘이다>(1946)입니다. 이유야 대학 초년생도 읽을 수 있는 가장 쉽고, 가장 얇은 책이기 때문일 겁니다. 대중강연의 원고였던 만큼 가장 확실하고 일목요연하게 자기 철학의 핵심을 짚어주고 있는 이 저작은, ‘공적인 교수들’과 대비되는 ‘사적인 사상가’로서 사르트르를 자신의 ‘스승’으로 경외했던 들뢰즈 또한 연극 <파리떼>의 초연, <존재와 무>와 함께 ‘사건’으로 간주했던 작품입니다. “이들은 오랜 밤들을 지나온 우리가 사유와 자유의 동일성에 대해서 배울 수 있었던 작품들이다.”(Deleuze, “Desert Islands and Other Texts, 1953-1974”, 77쪽)

말이 나온 김에, 사르트르와 들뢰즈에 관해서 조금 덧붙이자면, 비평가 가라타니 고진은 <근대문학의 종언>의 서두에서 “문학이란 한마디로 말하면 영구혁명 중에 있는 사회의 주체성(주관성)”이라는 사르트르의 정의를 인용하고 있는데, <문학이란 무엇인가>의 결미에 나오는 이 구절을 그는 들뢰즈의 텍스트에서 재인용하고 있습니다. 사실 조금만 생각해 보면, 사르트르와 들뢰즈 두 철학자간의 연계성을 떠올려볼 수 있기도 합니다. 사르트르의 철학에 대한 들뢰즈의 평가를 직접 옮겨보면 이렇습니다. “그의 철학 전체는 재현이란 관

님, 재현이라는 질서 자체에 이의를 제기하는 사변적 운동이었다. (그에게서) 철학은 그 자신을 ‘선(先)판단적인’, ‘전(前)-재현적인’보다 생생한 세계에 정초하기 위해서 판단의 영역을 떠나 그 활동 무대를 바꾸었다.”(His whole philosophy was part of a speculative movement that contested the notion of representation, the order itself of representation: philosophy was changing its arena, leaving the sphere of judgment, to establish itself in the more vivid world of ‘pre-judgmental’, the ‘sub-representational’)(78쪽) 이러한 평가는 들뢰즈 자신의 철학에도 그대로 적용될 수 있지 않을까 합니다.

다시 <실존주의는 휴머니즘이다>의 경우 저는 두 종의 국역본 외에 불어본과 영역본을 갖고 있었는데, 영역본은 월터 카우프만이 편집한 <도스토예프스키에서 사르트르까지의 실존주의>(1972/1988)에 실려 있습니다. 카우프만의 이 앤솔로지 제목은 저에게 많은 영감을 줍니다. 러시아문학도로서 제가 가장 좋아했던 작가와 사르트르를 연결시켜주고 있기 때문입니다. 사실 <실존주의는 휴머니즘이다>의 내용은 이미 제목에서부터 선언적으로 제시돼 있습니다. 사르트르는 자신의 ‘실존주의’에 대한 오해와 비난들에 맞서서 실존주의는 무엇이 아닌가, 반대로 실존주의는 무엇인가, 그리고 그것은 어떤 의미에서 휴머니즘인가를 논변해 나갑니다. 거기에 대전제가 되는 것은 인간의 절대적인 자유이며 “실존은 본질에 앞선다”란 명제이죠(알다시피, 사르트르는 한 살 때 아버지를 여윈바, 그것을 행운으로 간주한 ‘후레자식’이었습니다. “아버지의 죽음은 내게 자유를 주었다”고 그는 자서전 <말>에서 적었지요).

사르트르가 예로 들고 있는바, 종이칼이나 망치 같은 것을 제작할 경우에는 그 제작에 앞서서 어떤 개념 혹은 디자인이 먼저 요구됩니다. 머릿속으로 만들고자 하는 물건의 개념(본질)을 떠올리고 그에 따라 제작하는 것이죠. 하지만, 인간 실존의 경우는 그렇지 않습니다. ‘보편적 인간성’이란 없으며 “인간은 스스로가 만들어가는 것 이외에 아무것도 아니다.”라고 말합니다. 바로 이러한 근거에서 인간은 이끼나 토마토나 양배추가 아니라 주체적으로 자기의 삶을 이어나가는 ‘지향적 존재’라고 주장합니다. 요컨대, “나는 내가 만들어!”라는 것이며(“사랑은 내가 해!”란 한 드라마 대사는 사랑에 대한 사르트르적 태도를 잘 집약해주는 것 아닐까요?), 당연한 말이지만 모든 것은 전적으로 ‘나의 책임’입니다. 즉 “나는 나 자신과 모든 사람에 대해서 책임이 있다.” 이것이 실존주의의 윤리이며, 이러한 책임으로부터의 도피가 ‘자기기만’이고 ‘불성실’입니다.

자유에 처형된 존재로서의 우리는 언제나 자유로우며 따라서 언제나 선택할 수 있다는 것이 제가 이해한 사르트르의 철학, ‘자유’의 철학이었습니다(기원을 거슬러 올라가자면, 고등학교 때 윤리 시간에 바로 이런 내용의 수업을 들은 적이 있습니다. 제가 기억하는 유일한 ‘윤리 시간’이었습니다). 이렇듯, 인간의 실존과 주체성을 우주의 한복판에, 초월적 중

심에 갖다놓는 ‘오만한’ 철학이 휴머니즘이 아닐 수 없겠지요. 그리고 그렇게 큰소리 칠만 했던 것이 대략 <현대>지를 창간하던 1945년부터 10여 년간이 철학자이자 사상가로서 한 시대를 풍미했던 사르트르의 전성기였습니다(알다시피, <현대>지 창간사는 1966년 <창작과 비평> 창간호에 번역/소개됩니다. 사르트르의 시대정신은 <창작과 비평>의 창간사도 겸하고 있었던 것이죠). 해서, <실존주의는 휴머니즘이다>에는 <문학이란 무엇인가>(1947)에서와 마찬가지로 거침없이 당당한 한 지적 거인의 목소리가 육성으로 배여 있습니다.

그리고 저는 그러한 목소리에 매혹되어 나는 청춘의 한 시절을 보냈습니다. 제가 읽은 사르트르는 물론 정명환, 박이문 선생이 읽은 사르트르였고, 평론가 김현이 읽은 사르트르였지만, 김현과 비슷한 연배인 영국의 비평가 테리 이글턴도 비슷한 고백을 하는 걸 보면 ‘실존주의’의 매혹/현혹은 나름 국제적 보편성을 갖는 게 아닌가요 싶습니다. 노동자계급 집안 출신으로 아일랜드계 로마 가톨릭 신자로 성장한 이글턴은 대학에 입학해서는 종교를 더 이상 들먹지 않고 사안에 대해서 인간적인 시각과 어법으로 생각하고자 합니다. “1960년대 초 케임브리지에서 그건 주로 실존주의였다. 실존주의란 쉽게 말해, 우리가 열아홉 살이고 집에 멀리 떠나 약간의 우울에 젖어 있으며, 유아원에 간 아이처럼 뒹구는 꼴을 잡지 못하고 있다는 사실을 존재론적으로 그럴듯하게 말하는 방식이었다.”(<신을 옹호하다>)는 고백입니다. 지방에서 서울로 올라와 기숙사와 하숙집을 전전하던 열아홉 살짜리의 처지란 별로 다를 게 없구나, 란 생각이 듭니다. 이글턴은 이렇게 덧붙입니다. “이삼십 년 지난 뒤에도 십대 후반 아이들의 조건은 마찬가지로였지만, 그걸 대변하는 어법은 후기구조주의라고 불렀다. 그 외에 사회주의도 있었는데, 나는 자라면서 이것을 아일랜드 공화주의와 더불어 알게 되었다.” 이글턴이 말하는 ‘이삼십 년’ 뒤의 세대가 바로 제 세대인데, 아니나 다를까 동구권과 소련의 사회주의가 해체되면서, 우리에게도 ‘후기구조주의’는 밀물처럼 들이닥치게 됩니다(일단 영미권의 ‘포스트모더니즘’ 열풍이 한바탕 휩쓸고 지나가고요). 다만 제 체감으로는 대학가와 지식사회에 비교적 한정된 일이긴 하지만요. 그와 함께 사르트르의 ‘낭만적 합리주의’(아이리스 머독)에 대해서 저도 얼마간 거리를 두게 되었고, (포스트)구조주의나 정신분석학 책들을 읽으면서는 이 사팔뜨기 철학자의 ‘영웅주의’ 철학이 갖는 유효성에 대해 의문을 갖게도 됐습니다. 참고로 영국의 저명한 여성 작가 아이리스 머독의 ‘Sartre, romantic rationalist’(1953)은 영어권 최초의 사르트르 연구서이기도 합니다. 머독의 평가는 적절해 보이는데, 저는 개인적으로 사르트르와 들뢰즈 모두 ‘낭만적’이란 수식어를 공유한다고 생각합니다.

물론 그는 여전히 저의 ‘영웅’이었지만, 이때의 영웅성은 조금 다른 의미를 갖게 되었습니다. 가령 사르트르의 전사(前史) 혹은 사르트르 이전의 사르트르. 후설의 현상학을 공부

하기 위해 독일로 떠났던 8개월간의 유학생생활에서 돌아온 사르트르에게 곧 30세 남자의 위기가 들이닥쳤습니다. 거울 앞에서 생전 처음으로 대머리가 되어가고 있다는 사실을 깨달은 그는 오랫동안 거울 앞에서 머리를 마사지해야 했습니다. 1934년 겨울이었고, 그는 르 아브르에서 키가 작고 뚱뚱한, 그저 늙어가는 시골 교사에 지나지 않았습니다. 그는 이제 부풀어오른 코담배갑처럼 혐오감을 일으키는 구제불능의 형상을 하고 있었고, 한 친구는 그에게서 비겟살을 빼준다고 스웨터를 입은 그의 배를 두 손 가득히 움켜쥐고서 짓궂게 괴롭히기까지 했습니다! 이것이 제가 안니 코헨 솔랄의 두툼한 전기에서 가장 감명 깊게 읽은 대목입니다. 그로부터 10여 년 만에 사르트르는 자신을 우리가 아는 '사르트르'로 만들었습니다. 그리고 "실존주의는 휴머니즘이다!"라고 당당하게 선언하였던 것이니, 그는 실존주의가 '행동과 양가주망의 모럴'이라는 걸 직접 몸으로 실천하며 보여주었던 것이죠. 하면, 제 경우 '나의 고전'은 적어도 사르트르의 책들이 아니라 그의 생애라고 말해야 온당할 듯 싶습니다. 문학에 대한 사르트르의 언명을 조금 비틀자면, "고전은 그 본질상 영구혁명 중에 있는 사회의 주관성"이자 '자기-되기(becoming-Self)'의 행동/사건이어야 할 테니까요. 그것이 제가 사르트르에게서 배운 것입니다.



2. 롤랑 바르트

'내가 읽은 프랑스'라고 할 때 아마도 제 또래 문학도들은 비슷할 거 같은데, 평론가이자 불문학자 김현 교수를 빼놓을 수 없습니다. 그가 1967년에 적은 <한 외국 문학도의 고백>

은 제가 학부시절에 가장 인상 깊게 읽은 글의 하나입니다. 이 땅에서, 더구나 1980년대에 외국문학을 읽고 공부한다는 게 어떤 의미를 갖는지 생각해보도록 이끈 드문 글이기 때문입니다. 이번에 아주 오랜만에 다시 읽으니 미니스커트 얘기가 주요 모티브였습니다! 외국 문화의 수입/수용은 미니스커트의 유행과는 다른 것이어야 한다는 게 요지였습니다. 이때 그가 염두엔 둔 외국문화란 물론 프랑스 문학과 문화였을 터입니다. 그 자신이 즐기 자체 '지식수입상'을 해오면서도 그에 대한 성찰 역시 게을리 하지 않았던 것이죠. 그의 평론집 가운데 <책읽기의 괴로움>은 언제나 폴랑 바르트의 <텍스트의 즐거움>을 떠올리게 해줍니다.

바르트는 제가 사르트르 이후에 좋아하게 된 비평가인데, 어떤 경로로, 누구의 소개로 처음 접했는지는 기억이 나지 않습니다. 아마도 <카메라 루시다>(〈밝은 방〉)을 읽은 경험이나 이글턴의 <문학이론입문>을 통해서 바르트 읽기로 나간 것 같기도 하고, 김현의 <프랑스 비평사>를 통해서 관심을 가졌을 법도 합니다. <사랑의 단상> 같은 책이 국내에서도 한때 주목을 받은 적이 있지만, 바르트는 사르트르보다 훨씬 제한적인 독자층을 갖고 있는 듯합니다. 일단 그가 '소설가'는 아니라는 점이 큰 차이겠죠. 전집이 기획/출간되고 대중적인 바르트는 아직 생각하기 어렵습니다. 하지만 여하튼 이글턴이 말하는 후기구조주의로의 전환을 고려할 때 가장 먼저 떠올릴 수밖에 없는 이론가/비평가는 바르트일 것입니다. 그의 유명한 평문 <저자의 죽음>과 <작품에서 텍스트로>는 이론학습을 하면서 필독해야 하는 글들이었습니다.

한국의 문학도들에게 '이론'이 갖는 의미는 무엇일까요? 이미 김현은 1960년대에 이렇게 적었습니다. "오늘날에 이르기까지 비평가들은 그들이 섭취한 외국문학의 이론을 빌어 작가를 매도하고, 작가들은 그들이 타고난 감수성을 들어 비평가들을 웃어넘기려고 든다. 그도 그럴 수밖에 없는 것이 우리는 외국문학 이론에 정통한 사람을 비평가라고 부르고 그 이론을 모르는 사람을 작가라고 흔히 부르고 있기 때문이다." 그가 '오늘날'이라고 적은 준거시점은 1967년이지만, 지금 우리의 '오늘날'이 그때와는 좀 달라졌을까요?

사실 저는 러시아 문학 이전에 '문학'이 전공이다 보니까 문학이론/비평 또한 관심에서 제쳐놓을 수가 없었고, 해서 제 뒀에는 문학이론서들을 지켜올 정도로 많이 읽었습니다. 그런데, 이 '이론'이라는 게 말 그대로 '모든 것'에 대한 지식을 요구합니다. 이른바 '이론'은 20세기 후반 인문학의 주도적인 담론이 '프랑스산 담론'이었다면, 그리고 그 기폭제가 프랑스 구조주의였다면, 문학비평에서 '구조주의 혁명'을 주도했던 바르트의 위치는 간과될 수 없을 것입니다(물론 그는 <텍스트의 즐거움>(1973)을 경계로 포스트 구조주의로 넘어갑니다). 특이한 건 그가 주로 아카데미즘의 바깥에서 활동했다는 것이죠. 콜레주 드 프랑스에

서 기호체계의 사상을 가르치는 교수로 취임하는 것이 1977년이니까 1953년 <글쓰기의 영도>로 '데뷔'한 지 22년이 지나서야 그는 '변변한' 직업을 갖게 됩니다(저는 이전에 그가 몸담았던 연구소 등에서의 지위나 보수에 대해서는 잘 알지 못합니다. 그런 경력 자체는 역시나 불우했던 발터 벤야민을 떠올리게 합니다). 그가 교통사고로 사망하게 되는 것은 불과 몇 년 후의 일이죠. 아마도 그런 전기적 이력이 보다 '본격적인' 구조주의 비평가라는 제라르 주네트, 혹은 그레마스보다 바르트에게 더 친밀감을 갖게 하는 것 같습니다.

그건 김현의 경우에도 사정은 마찬가지로여서, 그는 <프랑스비평사: 현대편>에서 주네트 대신에 바르트에게 한 장을 할애합니다. 같은 불문학자인 광광수 교수가 바르트를 딜레탕트 비평가, 좀 '재치 있는' 비평가 정도로 평가 절하한 것과 대조적입니다. 참고로, 김현이 재구성한 프랑스 현대비평은 '사르트르-바슐라르-바르트-블랑쇼'의 4각형으로 이루어지는 바, 이들의 키워드를 차례대로 나열하면 '참여-상상력-언어-죽음'이 됩니다. 김현의 유작은 사후에 출간된 일기 <행복한 책읽기>인데, 생전에 제목을 정해두었다는 그가 염두에 둔 것은 <책읽기의 괴로움>이었을 것 같습니다. 그 '행복한 책읽기'가 10년 정도만 더 연장됐어도, 우리는 (그는 4년에 한번 꼴로 책을 냈으므로) 최소한 두 권의 문학비평집과 (그가 <프랑스비평사>에서 포부를 밝힌바) 리피르와 데리다 등의 연구서를 더 가질 수 있었을 텐데, 안타까운 일이 아닐 수 없습니다. 그 이후엔 그런 작업을 자발적으로 떠안은 비평가가 등장하지 않은 것도 그의 부재를 더욱 도드라지게 만듭니다.

주인/아버지로서의 '저자의 죽음'을 선언한 바르트였지만, 사실 그에겐 아버지가 없었습니다(일찍 여윈 걸로 기억됩니다). 그래서 그에겐 내내 어머니밖에 없었으며(알다시피 <밝은 방>은 그 어머니의 죽음에 바쳐진 책이다), 어머니의 죽음 이후에 (교통사고이긴 했지만) 그는 얼마 더 살지 못했습니다. '유복자' 혹은 '아비 없는 자식'이란 점에서 바르트는 한 세대 선배인 사르트르를 따르고 있는 걸까요. 실존주의 세대(4-50년대)와 구조주의 세대(60년대)를 대표하는 사르트르와 바르트는 각각 '타동사'와 '자동사'로서의 문학을 주창한 걸로 흔히 비교되는데(하지만 사르트르 자신도 시는 '양가주망(=참여)'에서 제외시켰습니다), 폴 존슨이 쓴 <지식인들>을 보면, 딱히 그렇게 대조적인 것만도 아닙니다. 그는 사르트르를 '모피를 뒤집어쓴 잉크'라고 불렀는데, 하여간에 이 '인간'은 평생 끊임없이 뭔가를 써댄 것이었다(그렇게 써대고 노벨문학상까지 받았으니 할 말은 없지요!). 즉, 그에게서 글쓰기의 발화주체는 타동사적 주체였지만(사르트르의 글쓰기 주어로서의 '나'), 발화행위주체인 사르트르 자신은 자동사적 주체였던 것이죠. 쉽게 얘기하면, 양가주망(=타동사)을 주창하는 글들을 그는 자동사적으로 썼습니다. 그러니, 사르트르의 '참여'란 것은 좀 의심스러운 것일까요? 오히려 거꾸로 같습니다. 그는 모든 지식인의 참여가 갖는 자동사적 성격을 상기시켜

주는바, 바로 그런 의미에서 그의 양가주망이 ‘진짜’ 양가주망이라고 저는 생각합니다.

이글턴과 함께 영어권의 대표적인 마르크스주의 비평가인 프레드릭 제임슨의 경우를 봐도 그렇습니다. 그의 박사학위논문이 사르트르이고, <마르크스주의와 형식>(〈변증법적 문학기론의 전개〉로 번역됨)에서도 여느 마르크스주의자들과는 달리 사르트르를 중요하게 다루지만, 제임슨을 필두로 한 미국의 강단 좌파들의 ‘정치적 행위’는 사르트르와 비교해 보더라도 대학 등의 지식인 사회에만 한정된 것입니다. 즉, 그들의 참여는 의미론적으로 타동사이지만, 화용론적으로 자동사적 성격을 벗어나지 못하는 것이죠. 때문에 아무리 대학은 좌파 혹은 민주당이 장악하고 있어도 그 영향력은 대학가 주변에 한정돼 있어서, 아무리 (좌파)이론이 ‘침단’을 가고, 좌파 지식인들이 목소리를 높인다 하더라도 그 사회의 보수성은 쉽게 개선되지 않는 게 현실입니다. 이러한 미국의 경우를 타산지석으로 삼는다면, 우리가 좀더 관심을 가져야 할 대목은 사회적 의사소통의 네트워크를 강화하는 것일 텐데, 저는 데리다의 ‘새로운 계몽주의’를 그런 맥락에서 이해합니다. 사르트르, 바르트와 함께 프랑스의 20세기 지성 중에서 제가 좋아하는 인물은 바로 그런 ‘계몽철학자’로서의 자크 데리다입니다.



3. 자크 데리다

자크 데리다(1930-2004)를 끝으로 라캉과 바르트, 푸코와 들뢰즈 등 20세기 후반의 포스트-구조주의 시대(혹은 ‘장기(長期) 구조주의 시대’)를 풍미하던 프랑스의 지식인-철학자

들이 모두 운명을 달리하였습니다. 개인적으로 그의 부고를 듣는/읽는 순간에도 손에 ‘데리다’를 들고 있었던 기억이 납니다. 모스크바에 첫눈이 내릴 거라고 예고된 주말이었지만, 가을비만 추적추적 약간 내리던 날에 모스크바의 한 서점에 갔다가 <현대문학이론>이란 앤솔로지를 구입했었는데, 서구의 주요 문학이론만을 추린 책은 제 생각에 러시아에서 처음 나온 것이었습니다. 6개의 장 제목이 (1)포스트구조주의와 해체 (2)정신분석학 (3)수용비평 (4)포스트모더니즘 (5)신마르크스주의 (6)페미니즘이었고, 각 장별로 1-4편의 글들이 수록돼 있는 체제였습니다. 그리고 서론을 제외하고 가장 먼저 나오는 것이 1장의 간판으로 실린, 데리다의 “인문학 담론에서의 구조, 기호, 그리고 유희”였습니다. 애초에 1966년 존 홉킨스 대학에서 개최된 학술회의에서 발표되어 주목받은 이 글은 데리다의 이름을 구미의 지식사회에 각인시킨 그의 ‘출세작’이기도 하며, 이듬해인 1967년 그는 <그라마톨로지에 대하여>와 <글쓰기와 차이>, <목소리와 현상> 세 권의 책을 동시에 출간함으로써 바야흐로 ‘데리다의 시대’를 열게 됩니다. 개인적으로 90년대 후반 철학과 대학원에서 데리다 강의를 들으며 그와 좀 더 가까워지게 됐는데, 그때가 <그라마톨로지>의 첫 번역서가 막 나온 시점이었습니다. 이후엔 불어본을 제외하고 구할 수 있는 데리다의 모든 책들을 구해놓는 것이 제 ‘취미’의 한 가지였습니다. 한때는 <‘기하학의 기원’ 해제>(1962)부터 차례대로 데리다의 모든 책을 읽어보자는 계획까지 세우기도 했었죠(대부분의 계획들처럼 그 또한 중도에 틀어지긴 했지만요).

그런데, 왜 데리다였을까요? 그건 뭐 직접 읽어보면/읽어봐야 알 수 있는 일인데, 사실 문학 전공자의 입장에서 보면, 데리다의 글쓰기는 그 자체로 텍스트를 어떻게 읽어야 하는가에 대한 경탄할 만한 범례적 사례들입니다. 해서, 데리다를 읽는 일은 그의 ‘읽어내기’를 읽어내는 것입니다. 물론 거기서 더 나아가 데리다는 텍스트를 가장 치밀하게, 그리고 정밀하게 읽어내는 독자이기도 합니다. 이젠 구호처럼 돼 버린 ‘해체(deconstruction)’란 그러한 정밀한 읽기에 다름 아니죠. 그런데 왜 그러한 정밀한 읽기가 ‘해체’로 귀결되는가? 그것은 그의 읽기가 텍스트의 의미가 구성되고 축조되는 중심, 혹은 이항대립적인 위계(논리적인 것이 아니라) 얼마나 수사적인가(혹은 얼마나 허구적인가)를 드러냄으로써 의미의 아포리아, 의미의 결정불가능성(undecidability)을 전면화시키기 때문입니다. 니콜라스 로일이 <데리다>의 서두에서 들고 있는 예이지만, 가령 ‘데리다’를 “1930년에 태어난 (그리고 이제 2004년에 사망한) 알제리출신의 유태계 프랑스 철학자이자 한 남성의 이름”(‘Derrida’ is the name of a man, a Jewish Algerian-French philosopher, born in 1930) 이라고 규정할 때, 자명한 것, 자명하게 결정가능한 것은 아무것도 없습니다. ‘이름’이란 무엇인가? ‘남성’이란 무엇인가? ‘유태인’이란 무엇인가? ‘알제리계 프랑스인’이란 무엇인가?

‘철학자’란 무엇인가? ‘1930년에 태어남’이란 무엇인가? 그리고 이제 ‘죽음’이란 무엇인가? 어느 것 하나 쉽게 ‘규정’되지 않습니다. 규정이란 언제나 어떤 배제를 함축하기 마련이며, 그런 배제는 또한 폭력(성)을 동반하기 때문이기 때문입니다.

가령, 그는 ‘철학자’인가, 혹은 ‘작가’인가?(그는 2004년에도 노벨문학상 후보였다고 합니다.) 한 대답에서 그는 이렇게 말했다. “나는 어떤 사람이 전적으로 한 명의 ‘작가’라거나 한 명의 ‘철학자’가 될 수 있는지 의심스럽습니다. 물론 나는 작가도 아니며 철학자도 아닙니다.” 그가 작가인가 철학자인가를 결정하는 것은 불가능합니다. 다만, 그는 관행적으로, 혹은 제도적으로 철학자라고 불릴 따름이며(한편에선 ‘철학자’ 테리다를 인정하지 않으려고도 하지만), 그러한 직함으로 소통될 따름입니다. 즉 그러한 관행/제도는 임의적인 것이죠. 그가 말년에 일부일처제에 대해서 제기했던 비판은 그러한 ‘임의성’의 맥락에서 이해되어야 할 거 같습니다. 해서, 그것은 ‘논리적인’ 결정이 아니며, 다만 편의적이고 정치적인 것일 따름입니다. 테리다가 시종 문제 삼은 것 중의 하나는 커뮤니케이션의 환상, 커뮤니케이션의 형이상학(혹은 신학)입니다. 알다시피 기호학에 대한 테리다의 핵심적인 비판은 기호학이 형이상학적인 커뮤니케이션 모델에 여전히 의존하고 있다는 점이었습니다. 커뮤니케이션이란 언제나 결정가능한, 계산가능한 것의 테두리 안에 한정되며, 그것은 궁극적으로 독백에 다름 아니라고 본 것이죠. 그에 대응하여 테리다가 끌어오고자 하는 것은 모든 종류의 결정불가능성, 계산불가능성으로서의 아포리아입니다. 시간의 차원에서 그러한 아포리아에 대응하는 것이 ‘미래’가 아닌 ‘도래’(그리고 ‘죽음’)이며, 윤리의 차원에서 그러한 아포리아에 대응하는 것이 ‘타인’이 아닌 ‘타자’입니다. 바로 이러한 ‘도래’와 ‘타자’, 그리고 ‘죽음’이 해체 이후에, 해체와 함께 오는 것입니다. 어쩌면 그는 ‘해체의 철학자’이면서 ‘도래의 철학자’라고 불려야 할지도 모릅니다.

따라서 해체는 테러리즘이나 가치론적 상대주의(혹은 무정부주의)와는 무관합니다. 그것은 오히려 삶의 근원적인 아포리아, 혹은 근원적인 미스터리를 복원하는 것입니다. 그리고 그러한 아포리아/미스터리 앞에서 자신을 낮추는 것입니다. 테리다의 윤리-정치학은 거기에 근거합니다. 그는 이렇게 말합니다. “내가 메시아주의 없는 메시아성이라고 부르는 건 도래할 어떤 것으로서의 자유로운(=계산불가능한) 미래, 마치 모든 메시아가 그러했듯이 평화와 정의의 형태로 세상에 도래할 어떤 것에 대한 요청이며 약속입니다. 그 약속은 종교로부터 자유로운, 그래서 보편적이라고 할 만한 약속입니다.” 테리다는 (배타적) 종교들을 공격하지만, 한편으론 ‘종교 없는 종교’ ‘종교 없는 신앙’ ‘메시아주의 없는 메시아성’은 옹호합니다(마치 ‘고도를 기다리며’ 같습니다. 사실 한 대답에서 테리다는 자신이 베케트론을 쓰지 않은 이유가 너무 ‘견적이 많이 나와서’라고 한 적이 있습니다). 가라타니 고

진의 용어를 갖다 쓰자면, 데리다가 공격한 것은 ‘공동체의 종교’이고, 그가 옹호한 것은 보편종교로서의 ‘세계종교’라고도 할 수 있을까요. 쓰고 있는 용어들은 서로 달라도 말하고자 하는 바는 상통하는 것 같습니다. 그런 맥락에서, 데리다가 언제나 공격의 대상으로 삼았던 것은 고유한 것(the proper)이었습니다. 고유성은 언제나 배타적이니까요. 그가 마르크스와 공유하는 것은 확정적인 소유/재산(property)에 대한 의문(혹은 적대감)이 아닐까 합니다. 소유/재산은 ‘내 것인 것’에 대한 관심과 집착에서 비롯되지만, 이미 제기한바 ‘도래’와 ‘타자’, ‘죽음’, 그리고 (악명 높은 ‘차연’의 효과로서의) ‘의미’는 모두가 ‘내 것이 아닌 것들’이며 내 맘대로 되지 않는 것들입니다. 이러한 것들 앞에서 자신을 무장해제하는 것, 자신의 고집과 관성과 편견을 포기하는 것, 그것이 Deconstruction, 즉 해체-구축이라고 생각합니다. 때문에, 디컨스트럭션은 단순히 텍스트에 대한 한 가지 독법만을 지시하는 것이 아니라 윤리적, 정치적 결단을 함축합니다. 또 흔한 오해처럼 데리다가 “텍스트 바깥은 없다”라고 말할 때 그가 모종의 ‘텍스트주의’를 제창한 것은 아닙니다. ‘바깥이 없는 텍스트’란, 스피노자에게서 ‘세계’가 그러하듯이, ‘무한으로서의 텍스트’가 아닐까요. 무한으로서의 텍스트(=세계)에 바깥이 없는 것은 지극히 당연하겠지요.

잔뜩 모아놓긴 했지만, 짐작컨대 저는 행복하게도 그의 책들을 미처 다 읽지 못하고 죽을 것입니다. 사실 여유가 좀 있다고 해도 데리다의 텍스트들을 다 읽는다는 것은 불가능합니다. 그의 텍스트들 자체가 일종의 텍스트-무한이기 때문입니다. 그에게 다른 텍스트들이 그러했던 것처럼 말입니다. 해서, ‘텍스트 바깥’은 없습니다. 제 식으로 읽으면 거기엔 ‘자연사의 바깥은 없다’는 니체적 메시지도 반영돼 있다. 한 대답에서 얘기한 것이지만, 데리다는 내세(來世) 따위를 믿지 않았습니다. 그가 ‘죽음’에 대해서 그토록 숙고한 것은 그 때문이었을 것입니다. 해서, 사르트르의 죽음에 대한 보부아르의 조사를 빌자면, “그의 죽음이 우리를 갈라놓았지만, 나의 죽음이 우리를 다시 합쳐놓지는 못할 것”이라는 사실은 데리다의 죽음에도 해당됩니다. 그 제거 불가능한 ‘거리’를 우리는 사랑할 수밖에 다른 도리가 없는 것 같습니다.

고작 이런 주절거림이 ‘내가 읽은 프랑스, 프랑스책’이란 주제를 감당하는 것은 불가능한 일입니다. 그럼에도 저에게 제한된 시간밖에 주어지지 않았다는 점을 핑계와 위안으로 삼도록 하겠습니다. 누구든지 모든 것을 말할 수 없는 것은 ‘말하는 존재’(라캉)로서 우리가 가진 숙명입니다. 이 또한 제가 ‘프랑스책’에서 배운 것이라는 점을 끝으로 말씀드리고자 합니다. 감사합니다.

책과 독자의 매개 : 추리소설의 경우

김 희 진
(성균관대)

책이 가진 자연스럽고 억누를 수 없는 소명이 있다면 그것은 널리 퍼져 나가는 것이다. 책은 출판되고, 배포되고, 세상에 알려져서, 사람들이 사고, 읽으라고 만들어지는 것이다. [...] 우리는 언제나 독자에게로, 없어서는 안 될 작가의 협력자에게로 돌아온다.

미셸 투르니에¹⁾

1. 어느 풋내기 번가의 고백

어떤 계기로 불문학을 전공하게 되었냐는 질문을 받을 때가 종종 있다. 그럴싸한, 제법 운명적인 냄새를 풍기는, 그런 대답을 내놓으면 대화도 술술 풀릴 것이고 ‘번역가’이자 ‘불문학도’라는 내 정체성에도 뭔가 힘이 더 실릴 것 같은데, 결국은 ‘고등학교 때 불어를 전공했기 때문에’ 라는 재미없는 답으로 어물어물 얼버무리다가 넘어가는 경우가 대부분이다. 일단 그런 답을 내놓고 나면 상대도 더 이상 ‘그러면 고등학교 때는 왜 불어를 전공으로 선택하셨나요?’ 라며 집요하게 파고들지 않는다. 정말로 궁금해서 던지는 것이라기보다, 그리 가깝지도 않고 멀지도 않은, 좀 어색한 사이의 만남에서 가볍게 오가는 인사말 같은 질문이기 때문이다.

질문을 꺼낸 상대방은 그 자리를 떠나면 대화했던 내용을 까맣게 잊겠지만, 정작 내 머릿속엔 내가 어떤 계기로 불문학을 전공하게 되었는지, 그러니까 왜 어린 나이에 불어를 공부하겠다는 결정을 내렸고, 계속 그 길을 이어왔는지를 되짚어 봐야 한다는 어떤 의무감이 생기게 되었다. “전공을 못 살리는 학과 1위가 프랑스어 관련 과”²⁾라는 사뭇 도발적이기까지 한 제목의 기사가 현실을 반영한다고 저마다 믿고 있는 지금, 내가 (대세를 거스르

1) 이은주 역, 『흡혈귀의 비상』, 현대문학, 2002년, 13면.

2) 서울신문 2010년 2월 20일 기사.

며) 끈질기게 불문학을 공부하고 번역이라는 일을 하게 된 것은 과연 무엇 때문이었을까. 지금은 기억조차 잘 나지 않는 먼 과거가 되었으나 그럼에도 분명히 존재했을 어떤 결정적 계기의 순간, 나는 그것을 찾게 된 것이다.

그 ‘결정적 계기’는 어릴 적 읽던 다른 책들과 함께 비좁은 방안 책꽂이에서 쫓겨나 베란다 책장으로 유배되어 햇볕에 등을 그대로 내놓고 하얗게 빛바래 가고 있었다. 학원출판사에서 1994년 발행한 <세계 추리문학 명작선> 선집이다. 전 32권 가운데 반 정도는 아르센 뤼팽 시리즈를, 나머지 반 정도는 셜록 홈즈 시리즈를 발췌해 실은 시리즈였다. 아르센 뤼팽이 종횡무진 누비고 다녔던 파리의 거리 이름들과, 유명한 『기암성』(원제는 L’Aiguille creuse, 즉 ‘속이 텅 빈 바늘’)의 배경인 에트르타의 해안을 통해 나는 ‘금발에 푸른 눈을 한 사람들이 사는 먼 나라’들 속에서 처음으로 ‘프랑스’라는 나라의 색채를 뚜렷하게 인식할 수 있었다. 치렁치렁한 긴 머리의 공주님이 나오는 동화나, 똑같이 낯선 이름이라 어디에 사는 누구인지 잘 알 수 없는 아이들이 나오는 어린이용 소설들과 달리, 아르센 뤼팽과 셜록 홈즈의 모험담에서는 각각 ‘파리’와 ‘런던’이라는 두 대도시가 뚜렷하게 부각되었다. 게다가 두 주인공 모두 제 1차 세계대전이 발발한 시기를 끼고 활약하였기에, 이야기 속에서는 당시의 불안한 정세와 독일에 대한 적대감 등 당대의 사회적 분위기가 확연히 드러났다. 알자스와 로렌 지방을 둘러싼 프랑스와 독일의 영토 분쟁을, 파리의 센 강과 생 미셸 다리와 리블리 거리를, 악명 높은 상태 감옥을, 나는 모두 책을 통해 알게 되었고, 그 서막한 지명들을 입 안에서 몇 번씩 굴리며 머나먼 곳에 있는 프랑스라는 나라를 상상해 보았다. 체스터튼의 말처럼, “우리의 위대한 작가들이 대도시의 눈이 마치 고양이의 두 눈처럼 어둠 속에서 빛을 발하기 시작하는 순간과 그 가슴 떨리는 분위기에 대해 쓰는 일을 그만 두고 있는” 시기에, 추리소설은 “모든 시대에 있어 대중소설이 그래왔듯, 당대의 풍속과 의상에 대한 관심”을 통해 한 도시의 생생한 모습과 분위기를 나에게 전달해 주었고, 나를 그 낯선 문화에 매혹시켰다. 그러니까 그것은 체스터튼이 주장한 것처럼 “현대인의 삶에 깃든 어떤 시적인 면을 표현하는 최초이자 유일한 형태의 대중문학”³⁾이라는 제 가치를 훌륭하게 달성해 보인 것이다.

지금처럼 어린이 독자를 대상으로 한 뛰어난 수준의 동화책이며 아동 소설이 많지 않던 시절이었기에, 대부분의 가정에서 책 좋아하는 자녀를 위해 (혹은 자녀가 부디 책을 좋아해주길 바라며) 월부로 구입해 들이던 전집은 거개가 외국 아동문학작품이나 세계문학작품을 번역한 것이었고, 나의 ‘아르센 뤼팽’ 시리즈도 그런 기획물의 하나였다. 조금 머리가 크고부터 나는 책 본문 뒤에 부록처럼 붙어 있는 ‘옮긴이의 말’ 혹은 ‘작품 해설’을 꼼꼼하

3) Gilbert Keith Chesterton, ‘A defence of detective stories’, in The Defendant, 1901.

게 읽는 습관을 들이게 되었다. 책 줄거리를 간단하게 요약해 주고 있어 독후감을 쓸 때 참고하기 좋았고, 때론 본문에서 명확하게 알 수 없던 부분을 확실하게 짚어 주기까지 했기에 꽤 쓸모 있는 정보였던 것이다. 거슬러 올라가고 또 거슬러 올라가면, 내가 불문학을 전공하고 번역을 업으로 택하게 된 건 모두 그 수많은 전집과 옮긴이들 덕분이었다. 영어 어렵기만 했던 낯선 이름들을 제법 허를 굴러가며 발음할 수 있게 되고, ‘작품 해설’에만 간략하게 제목이 언급되어 애를 태우게 했던 좋아하는 작가의 다른 작품들을 원서로 구해느리게나마 읽어낼 수 있게 되자, 넓은 세상으로 나가는 열쇠를 손에 쥐는 듯 기뻐다.

2. 도대체 무슨 일이 일어났던 것일까

그 ‘옮긴이’들의 덕을 톡톡히 보면서 성장했으면서도, 나는 이따금 그들에게 의심의 눈초리를 보내게 되었으며, ‘옮긴이’가 다 보여 주지 않고 뒤에 감추고 있는 것만 같은 ‘원문’을 찾아 대형 서점의 외국어 서가를 기웃거리는 배은망덕한 짓까지 저지르게 되었다. 그리고 급기야 내 의심이 근거 없는 것이 아니었다는 결정적인 증거를 찾아내기에 이르렀다. 내가 어린 시절 읽었던 책은 ‘번역’이 아니라 거의 재창작에 가까운 수준의 ‘각색’이었다는, 그러니까 주인공 이름과 몇 가지 초반 설정 정도만을 제외하면 원작과 별개의 작품이라 보아도 큰 탈이 없는, 그런 책이었으며, 그마저도 표지에 이름을 내걸고 있던 번역자의 작품이 아니라 일본어 번역자의 각색물을 고스란히 중역해 온 결과물이라는 사실을 알게 된 것은 시간이 좀 지나서였다.

문제의 작품은 모리스 르블랑의 『포탄 파편 *L'éclat d'obus*』⁴⁾이다. 제 1차 세계대전 무렵 집필된 이 작품은 1915년부터 『르 주르날』지에 연재되기 시작했는데, 처음에는 아르센 뤼팽이 등장하지 않는 단순한 미스터리/모험 소설이었다가 연재 종료 후 인기 있던 아르센 뤼팽이라는 인물이 등장하는 장면을 덧붙여 시리즈의 일부로 재편집되었다.⁵⁾ 간략히 줄거리를 설명하자면, 『포탄 파편』은 제 1차 세계대전을 배경으로 한 주인공 폴 들로즈의 모험담이다. 폴은 어린 시절 아버지와 프랑스 횡단 여행을 떠났다가 독일과의 국경 지대 스트라스부르 근방에서 카이저 빌헬름 2세와 마주치고, 그와 동반한 낯선 여인에 의해 아버지를 살해당한 기억이 있다. 성장한 폴은 사랑하는 여인 엘리자벳과 결혼하는데, 신혼집인 오르느캥 성채에 걸린, 오래 전에 죽었다는 장모의 초상화를 본 순간 장모가 자기 아버지

4) 대상으로 삼은 국내 번역본은 『포탄 파편』, 성귀수 역, 아르센 뤼팽 전집 7권, 까치, 2002년.

5) 모리스 르블랑, 성귀수 역, 『포탄 파편』, 아르센 뤼팽 전집 7권, 까치, 2002, 328면.

를 살해했던 과거의 여인과 꼭 닮았다는 사실에 괴로워하다가 전쟁 발발과 동시에 자원입대를 선택한다. 사랑하는 아내가 원수의 딸이라는 사실이 그를 괴롭히고, 아버지의 원수인 미지의 여인은 전장에서도 계속 폴의 목숨을 위협한다. 그러나 결국 미지의 여인의 정체는 독일의 스파이 헤르민 드 호엔츨레른으로 밝혀지고, 그간 폴을 괴롭혔던 모든 오해 역시 그녀의 음모였음이 드러난다. 폴은 영웅적인 용기와 지혜를 발휘해 그녀를 사로잡고 처형하여 아버지의 원수를 갚음은 물론이고 조국 프랑스에 커다란 공을 세우는 것이 결말이다.

흥미로운 점은 프랑스인인 작가 모리스 르블랑이 독일과의 전쟁 상황에서 집필한 소설이라는 특징 때문인지 독일인들의 악행이 부당할 정도로 강조된 채 묘사되고 있다는 점이다. 전쟁이라는 상황에서 으레 양측이 주고받기 마련인 파괴와 약탈 행위에 관한 묘사는 작가의 주관적 감정이 과도하게 실린 나머지 부자연스럽고 비현실적인 느낌마저 준다. 예를 들어 다음과 같은 대목이다.

“무려 80구에 달하는 총살당한 아낙네들의 시체들과 거꾸로 매달려 죽은 노인네들, 무더기로 목이 졸린 아이들에 이르기까지 독일군에 의해 저질러진 만행이 극에 달했던 것이다. 이런 짐승만도 못한 괴물들을 앞에 두고 하필 이럴 때 퇴각이라니! 연대에 합류한 벨기에 군인들은 그들이 목격한 지옥 같은 참상을 얼굴 표정에 가득 드러낸 채, 인간의 상상을 초월하는 경험담을 대차게 늘어놓았다.[...]”⁶⁾

“저들이 지나간 모든 곳은 온통 어처구니없는 파괴와 광적인 유린뿐이니…… 사방이 방화와 약탈과 죽음뿐이다. 기어코는 총살당한 포로들, 더러운 쾌락을 위해 짐승처럼 죽어간 수많은 여자들…… 성당이든, 성곽이든, 크고 작은 가옥 모두가 폐허요 잿더미이다. 심지어는 이미 무너진 건물조차 다시 또 파괴했고, 숨이 끊어진 몸뚱어리에다 대고 참혹한 고문을 자행했다!”(같은 책, 72면)

포로의 살해와 약탈은 딱히 독일군만이 저질렀던 악행이 아니라 전쟁의 폭력 속에서는 어디서든 일어나는 일이다. 게다가 프랑스군에게 쫓기는 급박한 상황에서 굳이 ‘무너진 건물을 다시 파괴하고 시체를 고문하는’ 시간과 자원의 낭비를 감행했을지는 상당히 의문스럽다.

이렇듯, 작품에서 주요 반동 인물로 등장하는 헤르민 드 호엔츨레른은 별 설득력있는 동기도 부여받지 못한 채(그저 “프랑스라는 나라에 대한 맹목적이고 야만적인 증오심”에 가득차서) 초인적이고 비상식적인 수준의 악행만을 일삼다가(트란스발, 일본, 빈, 베오그라드

6) (모리스 르블랑, 『포탄 파편』, 63면);

등지를 누비는 활동력과, 철저하게 다른 여인으로 분장하는 능력을 발휘해가며) 자신의 죽음과 직면해서는 비굴하게 살려 달라고 목숨을 구걸하는, 머리에서 발끝까지 철두철미하게 부정적인 인물로 묘사된다.

문제는 1972년 일본에서 미나미 요우이치로(南洋一郎)에 의해 『루팡의 대작전ルパンの大作戦』이라는 제목으로 번역 출간되면서, 이 소설이 원작과 상당히 다른 모습으로 탈바꿈했다⁷⁾는 사실에서 발생한다. 그 탈바꿈이란 첫째로, 모리스 르블랑이 원래 등장인물로 고려하지 않았던 아르센 뤼팽을 연재 이후 수정을 통해 소설 속에 끼워 넣었기 때문에 원작에서는 아르센 뤼팽의 등장 분량이 극히 적은 데 비해, 『루팡의 대작전』에서는 (제목만으로 알 수 있듯) 유명한 주인공 뤼팽의 활약이 대폭 늘어난 데서 찾을 수 있다. 뤼팽이 원작에서는 거의 ‘카메오’ 수준으로 잠시 등장했다가 사라지며, 수수께끼의 해결은 주인공 폴 들로즈의 몫인 반면, 미나미 요우이치로의 번역에서는 뤼팽이 사건에 적극적으로 개입하며, 폴 들로즈는 오히려 열 수 앞을 내다보는 뤼팽에게 이리저리 끌려 다니며 어리둥절해하는 부차적인 인물로 등장한다. 이미 유명세를 누리게 된 캐릭터의 힘에 기대어 독자가 ‘시리즈’를 통해 기대하는 바를 충족시키고자 하는 욕심에서 나온 선택이리라고 추측해 볼 수 있을 것이다.

탈바꿈한 내용을 하나 더 꼽자면, 주인공과 적대적 관계에 있는 카이저 빌헬름 2세와 헤르민 드 호엔츨레른 역시 원작과는 사뭇 다른 모습을 보인다는 것이다. 모리스 르블랑의 원작에서 빌헬름 2세는 일개 프랑스 군인에 불과한 폴 들로즈가 내건 요구조건들을 일방적으로 받아들이는, 일국의 황제로서는 몹시 굴욕적인 처지에 처한 것으로 묘사되나, 미나미 요우이치로의 번역에서는 아르센 뤼팽과의 자못 화기애애하기까지 한 대화를 통해 요구조건들을 수락하는 인물로 그려진다. 그런가 하면, 유서 깊은 귀족 가문 출신의 지체 높은 여인이라는 신분에 걸맞지 않게 비굴하게 목숨을 애원했던 헤르민 드 호엔츨레른은 일본어 번역본에서는 자신의 계획이 수포로 돌아갔음을 깨닫자 조용히 독약을 삼키고 자살하는 품위 있는 면모를 보인다. 전반적으로 보자면, 미나미 요우이치로의 번역에서는 르블랑이 『포탄 파편』을 통해 그려냈던 독일 측 인물들에 대한 극단적인 부정적 묘사가 상당히 완화되어 나타난다. 1970년대라는 상황에 맞추어, 너무도 날카롭게 느껴지는 전쟁이 빚

7) 일본에서 『포탄 파편』은 아르센 뤼팽이 등장하는 다른 시리즈에 비해 상당히 뒤늦은 1972년에야 소개되었다. 이유 중 하나로는 제 2차 세계 대전에서 독일과 더불어 추축국 진영을 형성했다가 연합군에 패배했던 일본의 입장상, 전쟁을 소재로 하는 『포탄 파편』같은 소설의 번역이 그리 달가운 반응을 얻을 수 없었기 때문이리라 추측해볼 수 있다. 이후 『포탄 파편』의 일본어 번역과 수용에 대해서는 상세한 설명을 제공하고 있는 ‘괴도 루팡의 관’이라는 이름의 일본 홈페이지(<http://www2s.biglobe.ne.jp/~tetuya/lupin/houdan.html>)를 참조했다.

어떤 증오의 감정을 소설 속에서는 좀 누그러뜨려보고자 하는 시도에서였을까? 아니면 제 2차 세계 대전의 패전국이라는 공동의 운명을 맞이한 독일에 대한 일말의 우호적 감정에서 독일인 등장인물에게 조금이나마 긍정적인 속성을 부여하고자 했던 것일까? 도대체 무슨 일이 일어났던 것인지 알 수 없으니 그저 궁금할 따름이다.

더욱 알 수 없는 건, 이 일본어 번역본이 학원출판사에서 『박쥐와 황제』(이가형 역)라는 제목을 달고 한국어판으로 출간되기까지의 경위이다. 책 말미의 작품 해설에서는 당당히 원제를 프랑스어 “L'eclet d'obus”(비록 éclat를 eclet로 오기하기는 했으나)라 밝히고 있는데, 정작 내용은 붙어 원문이 아닌 1972년의 일본어 번역을 그대로 따르고 있으니 말이다. 사실 이런 건 ‘동경제국대학 문학부를 수학한 뒤 현재 국민대학교 영문과 교수로 있다’는, 붙어와는 전혀 상관이 없다고 해야 할 역사 약력만으로도 짐작했어야 할 사안인지 모른다. ‘번안’이나 ‘중역’된 책을 접했던 게 처음은 아니었지만, 거의 10년 동안 ‘진짜’라고 믿었던 것이 진짜이기는커녕 타국에서 제 나라 독자들을 위해 마음껏 ‘각색’한 책을 한 마디 설명도, 해명도 없이 고스란히 가져온 것이었다는 사실을 깨닫고 나니 황당함과 억울함이 앞섰다.

3. 중역의 흔적을 넘고, 넘어

사실 한국 번역사에서 중역, 특히 일본어를 통한 중역은 어제오늘의 일이 아니며, 비단 추리소설이라는 특정 장르에서만 찾아볼 수 있는 현상도 아니다. 그러나 ‘세계문학전집의 춘추전국시대’라 할 만큼 여러 언어권의 문학작품이 해당 언어의 전공자에 의해 직접 번역되는 것이 보편적 경향으로 자리 잡은 지금까지도, 유독 추리소설 분야에만은 ‘중역의 흔적들’이 끈질기게 남아 있다. 이는 추리소설이라는 장르가 한국에서 차지하고 있는 위상과도 관련이 있는 문제이다. 추리소설은 언제나 ‘순수문학’과의 비교 속에서 ‘주변적인 것’(다시 말해, 변두리 문학)으로 존재해 왔고, 학문적인 차원에서의 진지한 논의나 검토 역시 ‘순수문학’에 대한 그것과 비교했을 때 매우 드물게 이루어지는 수준에 머무르고 있었다. 물론 이는 한국에서만만의 상황은 아니었던지라, 추리작가이며 유명한 ‘브라운 신부 시리즈’의 창조자인 체스터튼은 『추리소설에 대한 옹호』라는 제목의 칼럼에서 “문제는 많은 사람들이 좋은 추리소설이라는 것이 존재할 수 있다는 점을 깨닫지 못한다는 것이다. 그들이 보기에 좋은 추리소설이란 ‘선량한 악마’가 있다는 이야기처럼 들린다.”⁸⁾고 개탄한 바 있으며, 추리소설 연구가 이브 뢰테르는 『추리소설』에서 ‘추리소설과 문학’이라는 장을 할애해

가며 이 두 분야가 상이한 두 개의 장르가 ‘아님’을 증명하려 애쓴다.⁹⁾

그러나 한편, 독서를 유발시키는 가장 큰 동기라 할 수 있을 재미와 흡입력이라는 요소 덕분에 추리소설의 독자층은 언제나 존재해 왔고, 그 경위와 방법이야 어땠든 번역을 통한 서구 추리소설의 국내 수용은 알고 보면 꽤 이른 시기부터 이루어졌다. 일찍이 1918년 『태서문예신보』에는 코난 도일의 『세 학생의 모험*The Adventure of the Three Students*』이 『충북』이라는 제목으로 번역 소개된 바 있고, 해방 전까지 연간 4-5편 폴로 모리스 르블랑, 코난 도일, 에드거 앨런 포 등의 작품이 각종 신문이나 잡지에 게재되었다.¹⁰⁾ 그러나 추리소설의 번역 및 수용의 역사는 번역문학의 수용과 그 궤를 함께 한다고 보는 것이 옳을 것이다.

그러다, 대략 2002년을 기점으로 한국 추리소설 출판계에선 전례를 찾아보기 어려운 현상이 일어난다. 어린이용 축약판이나 일부만을 편역한 선집, 혹은 영어 학습용 대역문고의 형태를 제외하고는 그간 찾아보기 힘들었던 추리소설의 ‘고전’들이 갑작스레 ‘전집’과 ‘완역’이란 근사한 문구를 달고 여기저기서 쏟아져 나온 것이다. 간단하게 예를 들어보자. 우선 셜록 홈즈 전집이 2002년 황금가지와 시간과공간사에서, 아르센 뤼팽 전집이 황금가지와 까치에서 각각 거의 같은 무렵 완역되어 나왔다. 황금가지에서는 또한 같은 해 ‘한국에서 유일하게 저작권 계약을 체결하였음’을 내세운 애거서 크리스티 전집을 발간하기 시작했다. 북하우스에서는 2002년 체스터튼의 브라운 신부 시리즈를 내놓은 데 이어 2004년에는 레이먼드 챌들러 장편 전집을 펴냈다. 간략하게 추려도 이 정도이니 가히 ‘붐’이라 할 만하다. 한 평론가는 이와 같은 현상을 맞이하게 된 근본적인 이유를 이렇게 설명한다.

“2002년 들어 여러 출판사가 <셜록 홈즈>와 <아르센 뤼팽> 시리즈를 비롯한 추리소설의 고전을 앞다퉈 출간한 것은 이것들이 저작권 시효가 만료돼 따로 계약을 할 필요가 없기 때문이기도 하지만, 이면에 어린 시절에 동화나 축약본으로 읽은 고전적 명작에 대한 386세대의 향수를 자극하는 이른바 ‘노스텔지어’ 전략이 자리잡고 있다는 것은 잘 알려진 사실이다.”¹¹⁾

여기서 우리 눈에 들어오는 건 2002년을 전후한 추리소설 고전들의 (재)출간기와 ‘386세

8) Gilbert Keith Chesterton, ‘A defence of detective stories’

9) 이브 뢰테르, 김경현 역, 『추리소설』, 문학과지성사, 2000, 176면-218면 참조.

10) 계간 미스터리 편집부, 『광복 이전의 번역 추리소설에 대하여』, 『계간 미스터리』, 2010년 여름호, 9면-15면. 1945년까지 번역/번안된 추리소설의 상세한 목록에 대해서는 오혜진, 『1930년대 한국 추리소설 연구』(중앙대학교 박사학위논문, 2008년)를 참조.

11) 강수백, “판타지 너머 ‘SF 비상’”, 『한겨레 21』 제 441호, 2003년 1월 6일.

대의 어린 시절’ 사이에 자리한 시기적 간극이다. 새로이 추리소설 고전을 내놓은 출판사들의 홍보 문구를 보면, 그간 국내에 번역되었던 추리소설들의 사정이 어느 정도인지를 대략 짐작할 수 있다. 번역서 출간의 기본적 절차라 할 수 있는 ‘정식 저작권 계약 체결’과 ‘완역’이 무슨 거창한 광고처럼 표지와 출판사 홈페이지에 굵은 글씨로 박혀 있는 건, 이 ‘당연한’ 일들이 그 이전까지는 ‘전혀 당연하지 않은’ 일들이었다는 증거라고 볼 수 있다.

아닌 게 아니라 1990년대 중반까지만 해도 국내 번역된 추리소설은 매우 암담한 수준이었다. 국제 저작권 보호 조약인 베른협약이 한국에서 발효된 시점이 1996년이었으니, 그 이전의 번역은 저작권 협약을 맺지 않았음은 당연하고, 일단 독자를 확보해 놓고 보자는 장삿속에서인지, 아니면 특별한 전공자/전문가를 찾을 수 없었기 때문인지, 논리적으로는 그 가닥을 잡을 수 없을 만큼 마구잡이로 번역이 이루어진 조악한 결과물이 독자들을 찾아 들었다. 번역자의 이름이라곤 찾아볼 수 없이 달랑 ‘편집부’라는 무성의한 이름만을 달고 출간된 책이 부지기수인가 하면, 번역자의 이력에서 확인되는 전공분야가 원문의 언어와는 아무런 상관이 없는 경우도 비일비재하며, 더욱이 비문, 고유명사 표기의 오류, 맞춤법 오류 등을 한껏 머금고 있는 작품들은 차마 일일이 셀 수도 없을 정도이다.

물론 이 모든 것을 ‘추리소설의’ 출판사와 편집자와 번역자의 잘못으로 돌리는 건 부당한 일일지 모른다. 한국의 출판문화가 아직 성숙하지 못했던 시기였고, 저작권 계약 체결이 의무가 된 것은 1996년부터였으며, 지금은 여러 종의 번역본이 나와 ‘독자의 선택’까지 가능해진 세계문학작품조차 그 당시에는 ‘서로 베낀’ 흔적이 역력한 판본들로 나돌았으니까. 그러나 지금은 어떤가? 다행스럽게도 많은 것이 바뀌었으나, 저작권이라는 민감한 문제 때문인지 몇 십 년 전의 번역문을 그대로 사용하거나, 과거 ‘중역의 흔적들’을 간직하고 있거나, 이해적인 오탈자와 비문을 자랑하는 번역추리소설은 아직도 곳곳이 살아남아 있다. 가령 황금가지의 애거서 크리스티 전집이 ‘한국에서 유일하게 저작권 계약을 체결했음’을 강조하는 건 해문출판사에서 1980년대부터 문고판 애거서 크리스티 전집(일명 ‘빨간책’)을 내놓았기 때문인데, 해문에서는 2003년 사후계약을 맺어 소정의 저작권료를 지급하는 방식으로 ‘당시의 번역에 수정이나 보완을 가하지 않고’ 그대로 책을 내고 있다(저택 이름인 ‘리틀 패덕스(Little Paddocks)’가 ‘패덕스 꼬마’로 둔갑하여 나타나는 등의 사소한 오류가 고쳐지지 않는 이유는 거기에 있으리라 추정해본다). 70년대에 출간되었다가 절판된 이후 2003년부터 ‘중판’이라는 이름으로 복간된 동서문화사의 <동서미스터리북스> 시리즈도 빼놓을 수 없다. 동서미스터리북스를 읽다 보면 이프르(Ypres) 전투가 ‘이플’ 전투로 표기되는 등 일본어에서 온 것으로 짐작되는 일관적이고 반복적인 l/r 표기 문제와(오스틴 프리먼, 『노래하는 백골』, 김종휘 역, 2004년) ‘청소기’ 대신 쓰인 ‘소제기’(로스 맥도널드, 『소

름』, 강영길 역, 2003년), ‘흡연실’ 대신 쓰인 ‘끼연실’(존 디슨 카, 『화형법정』, 오정환 역, 2003년) 등 현재는 잘 쓰이지 않는 낡은 일본식 한자어와 매번 마주하게 된다. 실로 중역의 흔적을 말끔히 ‘소제’하려면 아직 한참 멀었다는 생각이 들게 하는 책이다.

정식 저작권 계약을 맺고 전문 번역자의 손에 의해 최근에 출간된 책이라고 해서 아무런 문제가 없는 건 아니다. 추리소설, 스릴러, 공포소설 등을 내놓는 황금가지의 <밀리언 셀러 클럽>에서 개설한 인터넷 카페에 들어가 검색어로 ‘번역’을 입력해보면 오탈자와 비문을 발견했다는 게시물을 쉽게 찾아볼 수 있다. 단순한 오탈자 지적에서 외래어 표기의 오류, 명백한 비문이나 오역, 소설 전체의 분위기와 어울리지 않는 등장인물들의 말투 표현에 이르기까지, 독자들의 지적은 폭넓고 꼼꼼하며 매섭다. 낡은 언어의 습관, 오역, 고유명사 표기 오류, 비문 등이 유독 추리소설 전문 출판사/레이블의 책에서 빈번하게 눈에 띄는 것은 어째서일까? 번역자나 편집자의 실수를 유발하는 것이 설마 ‘추리소설의 내재적 특성’이지는 않을 텐데 말이다. 이런 결과는 그것을 기획하고, 번역하고, 편집하는 측에서 응당 기울여야 할 노력을 기울이지 않았고 성의를 보이지 않았다는, 피할 수 없이 명백한 증거이기도 하다. 다만 한 가지 다행스러운 것은, 인터넷 카페나 블로그라는 소통창구를 통해 담당 편집자, 혹은 번역자가 독자의 지적에 대해 ‘실수를 인정하며 죄송하다, 다음 쇠에 반영하겠다’거나 ‘그렇게 번역한 데에는 이런 이유가 있다’ 등의 피드백을 보이고 있다는 점이다(물론 애초에 실수를 하지 않았으면 더 좋았겠지만...).

4. 한국에서 추리소설 독자로 살아간다는 것은

해서, 한국에서 추리소설 독자, 혹은 ‘애호가’로 살아간다는 건 상당한 에너지를 소모해야 하는 일이다. 우선 ‘고전’의 반열에 오른 소수 작가의 작품이 아니고서는 접할 수 있는 기회 자체가 많지 않아, 여러 종의 번역본을 놓고 취향에 맞는 판본을 고를 수 있는 권리는 오히려 사치에 가깝다. 아르센 뤼팽과 셜록 홈즈 시리즈의 번역본이 여러 종 존재할 수 있는 건, 작가 모리스 르블랑과 코난 도일의 사망년도가 각각 1923년과 1930년으로 저자 사후 50년이라는 저작권 보호 기간이 일찌감치 지났다는 사실과도 무관하지 않다는 점은 앞서서도 언급했다. 레이먼드 챈들러의 필립 말로우 시리즈는 국내에 이미 두 종의 번역본이(북하우스, 동서문화사) 출간되어 있음에도 불구하고 2010년 새로운 출판사에서 다시 번역되어 세상에 선보였는데, 챈들러의 사망년도가 1959년이라는 점을 감안할 때 이는 기가 막힌 타이밍이 아니라 할 수 없다. 대부분의 경우 추리소설 독자는 번역과 편집의 질이 썩

훌륭하지 않다는 점을 경험을 통해 자신이 가장 잘 알고 있으면서도 어쩔 수 없이 구할 수 있는 단 하나의 번역본을 집어들 수밖에 없다(더구나 그 출판사가 제발 기획을 도중에 접어버리거나 도산하지 않기만을 빌어야 한다). 그렇지 않고서는 그나마 국내에서 접해 볼 수 있는 방법이 없기 때문이다. 또한 베스트셀러나 유망한 작가의 작품이 아닌, 혹은 20세기 초중반에 집필되었으나 아직까지 국내에 소개되지 않은 작품은 해외에서 작품성을 인정받고 좋은 평가를 받았을지라도 국내에서 신속히 만나 볼 수 있으리라 기대하기는 힘들다. 좋아하는 작가의 작품을 언제쯤 만나볼 수 있을까, 혹시 번역 출판 기획은 잡혀 있지 않은가, 궁금해 하는 독자가 동호회 게시판에서 가장 많이 목격하게 되는 대답은 “그냥 일본어를(혹은 영어를, 불어를) 배우시는 게 빠를 거예요.”일 것이다.

상황이 이와 같은지라, 추리소설 독자들은 제 독서 욕구에서 비롯된 굶주림을 채우기 위해 원서를 구입하고, 출판사 게시판에 집요한 추천이나 번역 요청글을 올리고, 좋아하는 작품을 직접 번역해 소모임 내에서 돌려본다(PC통신 시절의 동호회는 단행본을 통해 접할 수 없는 단편 추리소설이나 SF를 가장 쉽게 만나볼 수 있는 장소였다). 출판사에서 어떤 작품을 번역해 곧 출간한다는 소식이 있으면, 이 소식은 그 즉시 애독자 커뮤니티의 주요 관심사가 된다. 그리고 자신이 좋아하는 장르에 통달한, 이미 원서를 독파하기까지 한, 작가의 문체와 등장인물의 특성을 줄줄이 꿰고 있는 독자들은 예리한 비평가가 되어 매우 적극적인 활동을 펼친다. 2004년 레이먼드 챌들러의 필립 말로우 시리즈가 번역되어 나왔을 때 북하우스의 자유게시판과 블로그 등지에서는 열렬한 환영과 더불어 번역에 대한 비평적 대화가 오고갔다. 가독성, 편집 방침, 제목 선택의 이유에서 챌들러 문체의 특성에 이르기까지, 단순한 오탈자 지적으로만은 볼 수 없는 상당히 근거 있는 지적들이었다.¹²⁾ 역설적이지만, 추리소설이라는 장르가 ‘순수문학’만큼의 대접을 받고 있지 못하기 때문에, 여전히 그 출판 풍토가 척박하기에, 추리소설 독자들은 직접 ‘소개’와 ‘홍보’와 ‘비평’의 역할을 모두 떠맡아야 하고, 자연스럽게 그 누구보다 적극적인 독자로 책의 운명에 관여하게 되는 것이다.

카치에서 나온 아르센 뤼팽 전집의 번역자인 불문학자 성귀수가 전집 제 1권 말미의 해설에서 밝힌 기획 의도와 완역의 소감은 추리소설 독자의 이런 운명을 잘 보여 준다.

“불행히도 우리 곁에 있는 아르센 뤼팽은 어찌된 일인지 성장이 정지된 아동용 뤼팽이거나 말도 안 되게 수족이 제멋대로 절단된 국적 불명의 반신불수 뤼팽뿐이

12) 북하우스의 자유게시판은 현재 운영이 중단되었으나, 번역을 둘러싼 독자와 편집자의 질의를 정리한 포스트는 sabbath님의 블로그 <http://sabbath.egloos.com/1059712> 에서 볼 수 있다.

었다. 그나마 총 20여 권에 이르는 아르센 뤼팽의 시리즈 중 널리 알려진 몇몇 작품들만 출판되어 아쉽게도 그지없는 상황이었다. [...] 뿌듯한 마음과 함께 적잖은 두려움이 손목을 저리게 한다. 그것은 비단 뤼팽 같은 슈퍼스타를 처음으로 국내에 정식 번역하여 소개한다는 사실 때문만은 아니다. 추리소설에 대한 왜곡된 편견 때문에 여지껏 제대로 대접받지 못했던 엄연한 고전을 그 품격과 묘미를 훼손하지 않고 어떻게 하면 긴 호흡으로 되살려놓을까 고민이 되기 때문이다.”¹³⁾

책과 독자의 관계가 이렇게 밀접하고 애뜻하기까지 한 경우를 우리는 얼마나 자주 접할 수 있을까? 한 권의 어려운 철학 번역서 앞에서 ‘평범한 독자’가 할 수 있는 일은 그리 많지 않다. 문장의 난해함에 질려, 그것을 이해하지 못하는 것이 제 자신의 잘못이라 생각하며 한 걸음 뒤로 물러서거나, 아예 손대지 않는 것이 대부분이다. 그러나 대중문학이라는 제 본성에 맞게 팔리고, 읽히고, 끊임없이 독자와 만나야 하는 운명의 추리소설을 접했을 때, 독자는 어깨에 힘을 빼고 좀 더 편안한 자세로 독서, 그 자체를 ‘즐길’ 수 있다. 그리고 그것의 번역이나 편집 과정에서 어떤 잘못이 있었다는 사실이 감지될 경우, 지체 없이 제목소리를 내어 의사를 표현한다. 어찌 보면 오늘날 추리소설의 번역과 수용 실태는 추리소설이라는 장르 그 자체의 운명과도 닮아 있다. 추리소설이 잡지나 신문에 연재되는 가벼운 읽을거리로 태어났으며, 통속적이고 천박하다는 비판을 받으면서도 가장 널리 읽히는 장르 중 하나로 남아 있듯이, 그것의 번역과 수용 역시 ‘순수문학’의 그늘에 가려 제대로 대접받지 못하면서도 실상은 가장 활발한 독자 참여가 이루어지는 장르로 남아 있는 것이다.

13) 모리스 르블랑, 성귀수 역, 『괴도신사 아르센 뤼팽』, 아르센 뤼팽 전집 1권, 까치, 2002, 264면-272면.

제 2 부
〈기획발표 : 책과 문화〉

사 회 : 고봉만(충북대)

발 표 : 출판 기획, 정신의 '발견' / 이승우(도서출판 길)

편집자는 가마우지 낚시꾼인가? / 고원호(문학동네)

지정토론 : 손정훈(아주대), 정지용(상명대)

출판 기획, 정신의 ‘발견’

이 승 우

(도서출판 길 · 기획실장)

올해로 출판계에 입문한지 15년째가 되는 해이다. 책 읽는 것 자체가 좋아 출판사에 입사하면 맘껏 책을 읽을 수 있다는 막연한 기대로 들어왔지만, 사실 학창시절 읽었던 책들은 지금도 기억에 생생하지만 출판계에 들어와 읽은 책들은 직업의식에 따라 읽는 것들이 대부분이라서 단절적으로만 남은 것들이 많다. 그러나 비록 지금의 직업적 책읽기가 좀 어렵기는 하지만 ‘좋은 책’을 만들려는 노력, 즉 독자들에게 꼭 필요한 책을 펴낸다는 생각이 지금의 나를 만들어왔다.

사실 출판 기획은 무슨 대단한 훈련을 필요로 하지 않는다. 하지만 요즈음 대부분 출판사들은 편집자나 기획자들에게 출판기획서를 작성하는 훈련을 하고 거기에 마케팅 조사까지 요구되고 있다. 기획서를 잘 쓰는 것이 곧 성공한 출판기획자의 지름길로 인식되기도 한다. 출판 관련 강의주제들을 보더라도 출판기획서 작성과 저자 관리 등 어떻게 하면 표준화된 절차에 따라 책을 많이 팔 수 있을지에 출판기획의 주목적이 담겨 있다. 즉 모든 출판기획의 최종 목표는 좋은 저자를 발굴하여 잘 관리하여 책을 많이 판매하는 데 있다고 볼 수 있다. 물론 출판 역시 자본주의 내에서 하나의 영리활동 영역이기 때문에 책을 판매하여 수익을 내야만 하는 구조를 가질 수밖에 없음은 당연한 사실이다. 그러나 출판기획의 목표가 팔릴 만한 책을 만들어 책을 많이 판매하는 데에만 있다고 한다면, 나는 그에 반대의 생각을 갖고 있다. 즉 아무리 어려운 책이라도 최고의 책으로 만들면 꼭 그 책을 찾아 읽는 독자가 있을 것이고 그 독자가 그 책을 통해 세상을 새롭게 볼 수 있는 혜안을 가졌다면, 바로 그렇듯이 책이 한 사람의 삶에 정신적으로 큰 영향을 끼친다면 그것만큼 소중한 일은 없다는 생각이 바로 출판기획의 출발점이 되지 않아야 할까 라는 판단에서 그렇다. 그것이 인문·사회과학 분야에서의 출판기획이라면 더더욱 그렇다고 본다.

지난 해 10월, 프랑크푸르트 국제도서전 참관을 마치고 프랑스에 들러 라 파브리크(La Fabrique) 출판사를 방문했을 당시 받았던 충격은 지난 15년간 내 스스로 견지해온 출판기획에 대한 하나의 반성이자 검증이기도 했다. 출판사 대표 에릭 아장(Eric Hazan)과 직원

한 명이 전부인 그 출판사는 파리 변두리의 허름한 실평수 4~5평 내외의, 우리나라 60~70년대 허름한 슬라브 건축물을 연상케 했다. 그러나 걷은 중요하지 않았다. 직원과 약 2시간 여 동안 나는 대화 속에서 받은 인상은 나에게서는 출판기획의 모범을 충실히 따르고 있는 전형적 사례와도 같았다. 한마디로 말해서 자신들은 최고의 책을 만들어 독자들에게 제공하고 거기에서 발생하는 수익만큼에서만 새로운 기획을 한다는 것이다. 따라서 1년에 펴내는 종수가 10종을 넘지 못한다. 그럼에도 알랭 바디우(Alain Badiou), 자크 랑시에르(Jacques Ranciere), 조르조 아감벤(Giorgio Agamben), 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek) 등 세계적인 석학의 책들만을 펴내왔다. 단 한 명뿐인 직원의 말에 따르면, 자기들은 저자와의 교류를 통해 정신적 유대감 속에서 어떤 책을 만들 것인가에 대해 같이 고민하고 같이 책을 기획한다고 한다. 결국 저자들과의 끊임없는 정신적 교류가 자신들의 출판기획의 전부라는 것이었다. 특별한 마케팅 활동은 전혀 없었다. 사실 사장을 제외하고 단 한 명뿐이 직원인 어떤 영업 활동을 하는 것 자체도 무리일 것이다. 그만큼 좋은 책을 펴내는 것 자체가 바로 마케팅으로까지 연결된다는 믿음에서 역시 출판기획은 최우선은 최고의 저자로부터 최고의 원고를 받아 최고의 책을 만드는 것에 있음을 알 수 있는 계기였다.

프랑스를 대표하는 유수의 갈리마르(Gallimard) 출판사를 창립한 가스통 갈리마르(Gaston Gallimard)에 대한 전기(피에르 아술린 지음, 강주현 옮김, 『가스통 갈리마르, 프랑스 출판의 반세기』, 열린책들, 2005.)를 읽었을 때도 나는 갈리마르가 최고의 저자를 찾으려는 노력을 곧 ‘정신의 발견’이라고 생각했다.

즉 출판기획은 ‘정신의 발견’이자 ‘정신의 교류’라고 나는 생각한다. 이미 고전이 된 작품들에서나 현존하는 저자들에게서나 바로 그 ‘정신의 교류’ 속에서 새로운 ‘정신을 발견’하는 것, 그 설레임이 나는 내가 일하고 있는 인문·사회과학 분야에서의 진정한 출판기획의 바로미터라고 본다. 따라서 그것은 때때로 장기간의 오랜 시간을 필요로 하기도 하며(현재 도서출판 길에서 펴내고 있는 발터 벤야민 선집(전10권)은 지난 10여 년 동안 이화여대 독어독문학과 최성만 교수와의 만남과 교류 속에서 만들어낸 기획이다), 어떤 것은 지속적인 개인적 노력에도 불구하고 성사되지 못하는 경우도 허다하다(여기서는 결국 ‘공부’의 문제인데, 어떤 주제에 대한 내 스스로의 공부가 모자랄 경우에 선뜻 어떤 기획을 해나가기가 무척 어려움을 느끼곤 한다). 결국 출판기획자의 출판기획은 자신이 알고 싶어하는 것을 ‘책’을 통해 알아나가는 과정이기도 하다. 당연히 인문·사회과학 분야의 출판기획자들에게는 동시대 학문의 흐름을 파악하고 그것이 어떤 지적 인프라 구축에 도움이 될 것인가에 대한 치열한 고민이 수반되어야 한다.

2년 전 겨울, 프랑스의 석학 자크 랑시에르를 초청했을 때 역시 과연 이 철학자를 초청

하는 것이 우리 독자들에게 주는 메시지는 무엇일까에 대해 고민했었다. 초청에 대한 첫 발상은 물론 아주 소박했다. 내가 만들고자 하는 책의 저자와의 만남, 즉 그의 생각을 직접 들어보고 싶은 생각에서였다. 한 계간지에 발표된 랑시에르 철학에 대한 소개를 통해 나는 랑시에르의 정치철학이 우리 사회에 반드시 필요하다는 판단을 했다. 그것은 바로 거칠게 표현하자면, '배제된 자'에 대한 인식의 구축에 다름 아니었다. 이제는 우리 사회에서도 쉽게 볼 수 있는 동성애자나 불법체류자, 그리고 비정규직 노동자와 다문화 가정의 구성원 등에 인식의 필요성이 대두될 시점이기도 했다. 즉 이 철학자를 불러들여 어떤 홍보 계획을 통해 널리 알려 책이 많이 판매되게 할 것인가에 대한 고민이 아닌, 우리 사회의 현안에 대한 어떤 새로운 인식의 문제를 던져줄 수 있을까에 초점을 맞춰 그의 초청 계획을 추진해나갔던 것이다. 방한 기간 동안 출판사 관계자들과 저녁을 함께 하던 자리에서 나는 랑시에르에게 다음과 같은 질문을 했다. “선생님의 책들은 대부분 프랑스의 작은 출판사에서 출간되고 있는데 어떤 특별한 이유라도 있습니까?”라고. 사실 랑시에르의 책들은 앞서 언급했던 라 파브리크 출판사나 갈릴레(Galilee) 출판사 등 규모 면에서 그리 크지 않은 출판사들에서 대부분의 책들이 출간되고 있다. 이에 대해 랑시에르는 인문 출판이 그런 것이 아니겠냐면서 출판사의 규모가 중요한 것이 아니라 책을 내는 출판사와의 밀접한 교류에 대해 의미부여를 했다. 70세의 나이에도 불구하고 7박 8일의 빡빡한 일정을 아무런 불평 없이 이웃집 할아버지와 같이 다정다감하게, 그리고 공개강연장에서 끊임없이 쏟아지는 질문에 제한된 시간을 넘어가면서까지 성실히 답변해주던 인상은 지금도 감회가 새롭다. 랑시에르는 이웃 일본을 두 차례나 방문했었지만 모두 다 나이 지긋한 소수의 연구자들이 아주 정숙한 분위기에서 강연이 있었음을 밝히며, 뜻밖에도 한국의 많은 젊은이들이 자신의 사상에 대해 폭발적 관심을 가지고 찾아준 데 대해 무척 놀라는 기색이었다.

지금도 나는 새로운 저자를 만나기 위해 새로운 공부를 하는데 주저하지 않는다. 철학, 사회학, 정치학, 경제학, 신학, 역사학, 인류학 등 다양한 학문 분야를 비록 전문적인 부분까지 알 수는 없지만, 그 대강의 흐름과 좀 더 관심 영역이 깊은 곳에 대해서는 되도록 전문서를 뒤져 읽는 편이다. 그것은 곧 새로운 저자와의 만남이며, 정신의 발견이기 때문이다. 따라서 내게 새로운 관심 분야의 저자가 생기면 그것을 알기 위해 그 저자와의 만남을 준비하고 공부하게 된다. 요즈음에는 통신과 교통수단의 발달로 저자와의 교류가 많이 편해졌지만, 나는 굳이 특별한 일이 아니며 반드시 저자를 만나러간다. 편집이 진행 중인 교정지를 갖고 기차 안이나 버스 안에서 읽으며 저자와의 만남을 준비하는 시간, 그것이 바로 정신의 발견을 가장 순수하게 느끼는 순간이기 때문이기도 하다.

이런 '정신의 만남', '정신의 발견'을 어떻게 체계화할 것인가는 새로운 문제이다. 이 지점

에서 한 출판사의 정신이 오롯이 표출된다. 개개의 저자와 개개의 원고들이 한 출판사의 큰 등지에 모임으로써 보여지게 되는 이미지가 바로 그것이다. 일본을 대표하는 출판사는 이와나미 출판사(岩波書店), 프랑스는 갈리마르 출판사, 독일은 주어캄프 출판사(Suhrkamp Verlag), 이탈리아는 에이나우디 출판사(Einaudi) 등은 바로 그 나라의 정신문화를 가꾸어 온 대표 출판사들로 자리매김하고 있다. 바로 이 출판사들은 인문·사회과학의 영역에서 자신의 나라 안에서 뿐만 아니라 외국의 주요 저자의 책들을 체계적으로 또는 계열화하는 과정을 통해 지적 인프라 구축의 큰 틀을 완성시켜왔다. 갈리마르 출판사의 플레이아드총서나 이와나미 출판사의 고전 문고본 시리즈, 그리고 주어캄프 출판사의 무지개 총서 등이 바로 그것이며, 이 시리즈들은 또한 해당 출판사의 다른 시리즈들과 함께 그 출판사의 출판정신을 보여준다. 비록 최근 출판환경이 급속도로 악화되어 감으로써 이들 출판사들이 갖는 해당 나라들에서의 위치가 흔들리고 있다고는 하지만, 그 저류에 흐르는 인문·사회과학 출판의 전통은 수십 년간에 걸친 체계적인 출판기획을 통해 확보된 것이기에 무척 견고하다. 내가 오랜 전부터 이런 출판사들의 기획 방향에 주목해왔던 것 역시 체계성이었다. 현재 내가 일하고 있는 출판사의 각 시리즈 역시 이를 염두에 둔 것이다. 동서양 고전 명저를 번역해내는 “코기토총서—세계사상의 고전”을 비롯하여 21세기 국내외 학자들의 최신 이론과 사상을 담아내는 “프런티어21” 시리즈, 역사학 분야만 특화시킨 “역사도서관” 시리즈, 그리고 순수 국내 연구자의 연구성과물을 묶어내는 “인문정신의 탐구” 등은 고전 사상과 최신 이론의 융합을 도모함은 물론 전체적으로 한 출판사의 인문정신을 표출하는 매우 유효한 기획 방향이기 때문이다.

출판기획의 영역은 다양하다. 경제경영서 등을 다루는 실용서 분야와 아동 출판, 그리고 문학 출판 등의 영역과 마찬가지로 인문·사회과학 분야 역시 출판기획의 한 영역을 구성할 뿐이다. 그럼에도 단행본 출판 부분에서 “꽃”이라고 불리워지는 영역은 아직까지 인문출판에 있다. 그런 평가가 아직도 유효함을 나는 ‘인문정신’에서 찾고 싶다. 그것은 반드시 인문출판 분야가 무슨 고담준론을 펼쳐서가 아닌, 인간의 근본적 사유에 대한 그 무엇을 추구하기 때문이 아닌가 본다. 지난 70~80년대, 아니 90년대 중반까지만 해도 인문·사회과학 출판은 성장의 가도 속에 위치했지만, IMF 사태 이후 그 영역은 급속히 위축되어 왔다. 지금은 명망 있는 종합 출판사들에서조차 인문·사회과학 출판 분야에서 주목할 만한 기획을 찾아보기가 힘들 정도이다. 흔히 말해 ‘돈’ 안 되는 출판 영역에 인문·사회과학 출판이 속한다고 볼 수 있다. 하지만 이 길이 나의 길임을 스스로 다짐하는 것은 이 글의 제목에서 처럼 ‘정신의 발견’을 통해 얻는 출판기획자로서의 즐거움 때문이다. ‘정신의 발견’은 바로 영국 철학자 브루노 스텔이 서구적 사유의 근원을 그리스인의 사유형식으로 정의

하고 그리스의 철학과 문학의 발전과정을 고찰한 주목할 만한 책의 제목이기도 하다(브루노 스넬 지음, 김재홍 옮김, 『정신의 발견』, 까치, 1994.). 나 역시 인문 출판기획을 통해 인간의 정신 영역이 펼치는 다양한 학문 활동을 '책'으로 묶어냄으로써 그 시원(始原)을 밝히고픈 간서치(看書癡)이기 때문이다.

편집자는 가마우지 낚시꾼인가?

고 원 호

(문학동네 인문팀 편집부장)

1. 대답하기 어려운 질문들

지난주에 ‘느린걸음’이란 출판사 관계자로부터 전화 한 통을 받았다. 서로의 안부를 묻고 나서, 그가 이런 질문을 했다. “얼마 전에 우리 출판사에서 박노해 선생의 시집을 냈습니다. 그런데 그 속에 사진 다섯 장이 들어가는데, 그 사진이 저자가 직접 찍은 사진임을 어디에 밝혀줘야 하나요? © 표시를, 사진 밑에 해야 할까요, 아니면 판권에다 밝혀줄까요? 그리고 판권에다 밝힌다면 어느 자리에 넣는 게 옳은가요?” 그래서 나는 이리저리하게 대답했다. 아마 다음과 같이 대답했을 것이다. “글쎄요, 어디다 밝히든 밝히기만 하면 상관없을 것 같은데... 글과 사진이 모두 저자의 것임을 밝히는 것을 굳이 따로 표시하려면 판권면에 넣어도 괜찮아 보이네요. 책제목 밑에 저작권 표시가 나오고 인쇄일 발행일 발행주체 등의 간기(刊記)가 나오고 끝이 문헌번호가 나오면 그 밑에 넣으시면 어떨까요? 예를 들면, 판권 면 아래에 ‘저자는 제3세계에 이 책의 저작권을 주장하지 않습니다. 비영리 목적에서라면 무단복제하거나 무단전제해도 좋습니다.’ 하고 써넣는 식이죠. 제 말보다는 다른 책들을 훑어보고 판단하시죠.” 나는 예전에 실제로 그렇게 ‘카피레프트’의 정신을 표명하고 있는 장난같이 순진무구한 책을 본 적이 있다. 그건 그렇고, 내가 그 ‘느린걸음’ 관계자 분께 제대로 된 대답을 한 것일까? 툭 깨놓고 말해, 하나하나한 말을 한 게 아닌가? 일관성 없고 무책임한 대답 아니었던가? 그는 내게 ‘편집이란 무엇인가?’에 해당하는 사소하고도 구체적인 질문을 던진 것인데, 나는 그에게 ‘정답은 없으니 알아서 하세요’라는 엉뚱한 답을 하고 만 것은 아닌가. ‘이게 정답이야!’ 하고 명약관화하게 답하지 못하는 알쏭달쏭한 질문들! 편집자는 한 권의 책을 만드는 동안 이런 곤경과 끊임없이 마주친다. 그런데 이보다 더 큰 문제는 이런 곤경을 일시에 해결해줄 만능열쇠는 어디에도 없다는 사실이다. 편집일이 일정 부분 도제 성격을 떨 수밖에 없다고 하는 것도 이를 반영한다. 편집을 하다 보면 금과옥조 같은 원칙이 따로 있는 건 아니며, 그래서 편집 일반론은 실무에 거의 도움이

되지 않는다는 사실을 깨닫게 된다. 편집은 이리이러하다는 식의 진술은 문학 개론서를 통해 문학의 실체를 이해하고자 하는 것만큼이나 무익하다. 그렇다면 책을 편집한다는 것, 그것은 도대체 무엇을 뜻하는가? 편집 작업, 거기엔 두루뭉수리 놓쳐버리는 것으로 갈음할 수 없는 어떤 고갱이가 있기는 한 것인가? 이에 답하기 위해 나는 기억의 창고에서 케케묵은 체험들을 썰 새 없이 꺼내려고 애쓸 것이다. 사례의 나열에 지나지 않더라도 지금으로선 그것이 내가 할 수 있는 최선의, 그리고 가장 정직한 행위임을 알기 때문이다.

2. 멀리서 또 가까이서 본 편집실 풍경

이 글의 기초적 비계를 영성하게나마 가설해놓았으니 이제 무엇을 이야기할 것인지 먼저 밝혀두도록 하자. 개인적인 경험에 바탕을 두고 편집실 안팎의 풍경을 묘사하려 한다. 여기서 편집실은 물리적인 공간으로서 출판사 건물에 한 자리를 차지하는 네모난 입방체만을 의미하는 것은 아니다. 편집자들은 네모난 형틀에 묶인 수인처럼 책상에 코를 박고 일을 하지만 그것만으로는 일을 규모 있게 완성할 수가 없다. 편집자의 머릿속에 또하나의 편집실이 있기 마련이고, 그 편집실의 모습은 그를 상대하는 사람(즉 저자나 독자)의 머릿속에 고스란히 복제되어 출현하곤 한다. 다시 말해, 물리적인 차원 너머의 심리적인 편집실이, 미장아빌(Mise en Abyme)의 형태와 같이 구조화되어 있는 거울 속의 편집실이 머릿속에 계속 생겨난다. ‘책을 편집한다는 것’의 구체성을 이야기하는 데 있어, 이렇게 반영된 상을 빼놓을 수가 없다. 왜냐하면 바깥에서 보는 편집실과 안에서 보는 편집실은 같으면서도 자못 서로 다르기 때문이다. 대체로 편집 일을 하겠다고 출판사를 찾아오는 신출내기들이나 출판사 내부를 구경하러 온 방문객들이 머릿속에 그려져 있는 편집실과 이직해 첫 출근을 한, 산전수전 다 겪은 10년차 편집자의 눈에 들어 있는 편집실은 서로 다르다. 전자가 모종의 기대와 동경을 품고 바라본다면, 후자는 ‘다 거기서 거기지’ ‘모르는 게 약이다, 알면 다친다!’ 같은 조심스러운 태도로 관망한다. 이 두 가지 자세가 다 일정한 지분을 갖고 있다. 출판사에 대한 기대와 동경은 순진하지만 엄청난 에너지를 발산해주고, 베테랑 편집경력자의 신중한 태도는 갖가지 변수가 연속적으로 출몰하는 출판 일을 꾸준히 끌어갈 근력을 마련해준다. 이렇듯 일을 모르는 천둥벌거숭이와 일에 이꼴이 난(sophisticated) 능구렁이가 함께 어울려 출판사를 굴린다. 출판계만 그런 건 아니겠지만 신구의 조화가 중요하다. 출판계가 겪고 있는 어려움 중 하나도 이 신구의 조화가 원활하지 않다는 데 있다. 그 어긋남은 편집자 수급의 불균형에서 나온다. 특히 인문학 분야를 전문적으로 편집해줄 만

한 사람의 수는 점점 줄어들고 늘어날 기미도 없다. 대체로 한두 해의 경력을 쌓아 일이 손에 익을 무렵, 편집자는 탄생각을 품기 시작한다. 좀더 나은 일자리로 옮길 생각을 하는 것이다. 더 좋은 환경에서 일을 할 수 있다면 옮겨도 좋다. 하지만 규모가 큰 출판사로의 이직이 더 좋은 근무 환경의 보장으로 이어지진 않는다. 출판 편집의 일을 하는데 무엇보다 중요한 것은 자기가 무엇을 원하는지 먼저 깨닫는 일이다.

3. 한낱의 꿈에서 깬다는 것

내가 맨 처음 출판계에 발을 들여놓았을 때의 이야기를 하자. 대학을 졸업하고 이태 가까이 근근이 시간제 일감으로 용돈을 모아 버티던 IMF 시절, 친구들 중에는 입사 지원서를 50군데나 넣고도 일자리는 고작 방송국 스크립터로 안착하고 마는 이도 있던 어려운 시절이었지만, 그때도 나는 하등 걱정할 것이 없었다. 궁핍했지만 빈둥거리며 책을 볼 수 있으면 그만이었다. 그렇게 온갖 공상의 지대를 싸돌아다니다 그럴싸한 편집실을 만났다. 그가상의 편집실 책상 위에서 내가 만들고픈 책들의 목록이 차츰 쌓여갔다. 어차피 글을 쓸 사람이니, 활자 밥을 먹어보자 싶었다. 그러나 내 머릿속의 살가운 편집실, 거울 속의 편집실은 육 개월이 채 못돼 깨졌다. 현실의 편집실은 이상의 편집실과 달랐다. ‘책 만들기’는 못하고 ‘책만 들고 다니기’로 일 년 가까이 보내다 출판사를 나왔다. “책값은 훌쩍히 생겼으되 책 읽을 시간이 전무한 상태를 견디지 못하고 퇴사를 했다”는 다치바나 다카시의 『퇴사의 변』이 무색한 처지였다. 방향을 끝내고 편집자로 눌러 앉게 되기까지 꽤 오랜 시간이 필요했다. 나는 편집자요, 하고 자기규정을 하기가 쉽지 않았다. 책을 만드는 과정에는 분명히 테두리가 그어진 저자의 역할이 있고 편집자의 역할이 있다. 역할 혼란에 빠지면 일은 엉망이 되기 십상이다. 생짜배기 원고를 받고 경악하는 선에서 끝나지 않고, 어쩔 이렇게 글을 못 쓰지, 이런 오만함이 화를 자초하는 지경에 이르기도 한다. 저자의 영역으로 편집자가 침범해 들어가는 행위가 유능한 편집 작업일까? 지금도 답을 못 찾고 있는 물음 중 하나다. 하지만 알미운 저자나 번역자가 어디 한둘이라. 도무지 참고 견딜 수 없는 수준의 원고를 주면서 편집자를 탓하는 이가 적잖이 있다. 출판사에서 훌륭한 글을 만나 편집을 하며 자기 성장을 돕는다는 이상적인 생각은 일찌감치 접는 게 좋다. 그래서 깨닫게 된 것은 저자와 편집자 사이에 우열은 없다는 작은 진실, 그러나 우열은 없으되 편집자는 저자가 아니라는 명백한 사실이다. 편집자는 집필자든 번역자든 원고덩어리를 제공한 사람을 존중하고 그에게 애정을 품을 때 제대로 된 한 권의 책을 만들어낼 수 있다. 이 이치를 몸

으로 익히는 것만 해도 오랜 시간이 걸린다. 꿈에서 깬다는 것은 서글프다. 그러나 한낮의 꿈은 현실과 가상의 기묘한 경계에 있지 않던가. 그래서 관습에 얽매이지 않는 새내기가 계속 나타내야 하는 것이다. 기획에서 편집까지 결국 나중에는 내가 뒤치다꺼리를 할 게 뻔해도 그가 하려는 일을 그대로 놔둔다. 그가 꿈꾸는 일에선 새로운 기운과 활력이 감지되기 때문이다. 이걸 띄어쓰기, 맞춤법, 외래어 표기법을 익히는 것보다 먼저이고 필수적이다. 그 기운과 활력, 하고자 하는 열정 위에 숙련도가 더해진다면 그 사람은 누구보다 좋은 편집자가 될 수 있기 때문이다.

4. 냉소적 이성이 아닌 생이불유의 정신으로

출판인으로서 자기규정을 하게 되기까지 내면에선 어떤 화학적 변화가 일어날까? 의자에 궁둥이를 오래 붙이고 앉아서 지겨운 텍스트를 끈덕지게 물고 늘어질 수 있어야 편집의 길에 들어설 수 있다고 이야기한다. 이리저리 움직이면서 한곳에 붙박여 있지 못하는 사람은 어딘지 불안감을 준다. 하지만 몇 시간 내내 한자리에서 골똘히 교정지만 본다는 것도 어딘지 비인간적인 게 아닌가 하는 인상을 준다. 맘에 쏙 드는 책을 만들 때라면 모르겠지만, 출간 약속을 해서 일정이 확정된 책을 의무방어전 치르듯 마지못해 하는 상황이라면 편집의 집중도는 현격하게 떨어진다. 책을 만드는 사람으로서 저자와 독자 사이의 매개자이자 조정자로 성숙하게 서려면 자기 욕망을 제어하는 일이 급선무다. 편집자는 알렉산드로스 대왕의 미끼를 덤석 물지 않는 통 속의 디오게네스와 같다. 그 태도가 일견 냉소적으로 보이지만, 자세히 뜯어보면 냉소가 아닌 무욕이다. 낳되(만들되) 내 것이라고 소유하려 하지 않는 정신이 아니면 편집자의 자리에 있을 수 없다. 단순히 편집자에게만 필요한 게 아니라 ‘살림’을 꿈꾸는 모든 사람에게 이 ‘생이불유’(生而不有)의 태도는 매순간 되새김질해야 하는 덕목이겠지만! 편집자에게는 저자가 누리는 빛나는 영예가 아니라 당장의 햇빛이면 된다. 편집자에게 그 햇빛이란 좋은 글과 멋진 책이다. 아무리 멋지고 훌륭한 결과물을 산출했다고 해도 그 책이 편집자의 이름으로 나오는 것은 아니다. 그렇지만 책 만드는 과정 자체가 주는 금욕의 즐거움은 나를 내세우지 못한다는 아쉬움을 상쇄하고도 남는다. 금욕의 즐거움이라고? 그렇다. 저자가 글을 쓰는 것도 그렇지만, 편집자가 책을 만드는 과정도 금욕의 즐거움을 맛보는 과정이라는 생각이다. 한 땀 한 땀 바느질을 하듯이 저자와 편집자는 독자가 입을 정신의 옷을 깐다. 심혈을 기울여 천의무봉의 옷을 만들려고 한다. 하지만 모든 책엔 하자가 숨어 있다. 실수가 없는 책은 거의 없다. 편집상의 실수는 피

은 어쩔 수 없는 것이지만, 이런 식의 비유가 통용될 수밖에 없는 환경이 지금 우리가 처한 현실이다. 그것을 부정하는 것은 엄연한 현실 앞에서 눈 가리고 아웅 하는 것이 될 뿐이다. 대어를 줄줄이 낚는 법을 전수해주시겠다는 의지에 찬 노 편집자의 이 비유로 말미암아 나는 새삼스레 편집자가 과거에는 존재하지 않았던 직종일 수 있겠다는 생각이 들었다. 편집자라는 직종 또한 철저히 근대의 산물이다. 애매모호하기 이를 데 없는 근대성의 개념에 포획되어 있는 것이 바로 편집자는 존재라는 말이다. 출판 공정이 진화를 거듭하는 동안 편집자는 계속 그 체계에 적응하기 위해 노력해왔다. 이제 활판 인쇄를 담당하는 식자공은 사라졌다. 한때 편집자가 펜이 아닌 칼을 쥐고 따붙이기(고바리) 작업을 하면서 편집을 하던 시절도 있었다. 그리고 그 이후부터 지금까지 교정지(종이) 위에 빨간 펜으로 수정을 가하는 방식이 주류를 점하고 있다. 하지만 전자출판의 도래로 이러한 편집 방식이 언제 종말을 고할지 모른다. 머지않아 저자와 편집자를 구분하던 명확한 선은 천천히 지워질지 모른다. 자기가 쓴 글을 자기가 직접 편집해서 온라인상에 띄우면 거미줄처럼 연결된 그물망을 통해 전자책은 삼시간에 방방곳곳으로 퍼질 것이다. 이러한 상황에서 저자와 편집자의 관계, 독촉과 변명의 밀고 당기는 풍경은 과거의 진기한 추억으로 비춰질지 모른다. 생각해보면, 과거 편집자는 스스로 자기 위상을 정립하지 못하는 존재가 아니었던가. 중세 서양에서 화려한 채색사본을 만들어내던 사자생(寫字生)들은 주로 수도원에 소속된 승려들이었다. 불경의 편찬을 중심으로 발전한 동양의 출판문화도 사정은 마찬가지였다. 편집을 한다는 것은 그가 추구하고자 하는 바의 수단이었을 따름이다. 책의 편집은 문자라는 물질을 다루는 아주 구체적인 행위다. 하지만 그 바탕에는 면면이 맥을 이어온 옛 정신 문화의 형태가 담겨 있다. 그것이 아무리 흐릿한 그림자로만 남아 있다 하더라도 말이다. 먼 옛날에 책을 만들던 사람들은 편집 작업을 하면서 무슨 생각을 했을까? 지식의 양식으로서 말과 글을 다루는 일! 역사학자만이 아니라 편집자도 땅을 파고 내려가 역사의 지층에서 우리가 문화적 건망증에 빠져 잊고 만 과거의 좋은 유산들을 캐내는 일을 하고 있다는 의식을 가졌으면 좋겠다. 책을 편집하다 보면 그 작업 자체에 매몰돼 자폐성을 띠게 되곤 한다. 집중력이 흐트러지면 완성도가 떨어지기 때문이다. 하지만 지금껏 편집을 텍스트를 깨끗이 닦는 것이라는 좁은 의미로만 보아왔다. 책을 편집한다는 것은 그보다는 훨씬 복잡하고 거대한 작업이다. 그 안에서 할 수 있는 일은 아주 많다. (발표장에서 보강하겠습니다.)

제 3 부

〈제 1분과 발표 : 프랑스 영화-회화-만화〉

사 회 : 이용주(국민대)

발 표 : 만화진흥정책에 있어서 문화적 관점의 필요성 : 프랑스 국제만화이미지
도시(CIBDI)와 한국만화영상진흥원의 비교를 통해 / 한상정(한예종)
클로드 시몽과 회화 / 문혜영(덕성여대)
장 콕토의 오르페우스 삼부작에서 손의 형상화와 자전적 서명 / 여금미
(고려대)

지정토론 : 성완경(인하대), 지영래(고려대), 박지희(이화여대)

만화진흥정책에 있어서 문화적 관점의 필요성 : 프랑스 국제만화이미지도시(CIBDI)와 한국만화영상진흥원의 비교를 통해

한 상 정
(한국예술종합학교)

의문점들의 제기

발표자는 (재)한국만화영상진흥원(이하 '진흥원')에서 2009년 말까지 전문위원으로 약 1년 반 정도 근무했다. 진흥원은 '부천만화정보센터'라는 부천시 산하기관으로 1998년에 개관한 뒤 10여 년간 한국만화의 유일무이한 진흥정책 실행기관으로 그 위치를 굳혀왔다. 그러한 활동의 결과로 문화체육관광부의 '1차 만화산업 중장기 개발계획(2003-2007)'의 '인프라 조성' 항에 따라 국비 200억원과 시비 200억원, 총 400억원을 투입하여 신축건물을 지어 2009년에 이관했다. '부천만화정보센터'에서 '한국만화영상진흥원'으로, 단지 이름만 바뀌는 것이 아니라 그 '실질적' 역할 역시 더 전국적이고 세계적이어야 한다는 판단에 따라, 전문가 의견의 지속적인 청취라는 명목으로 전문위원을 고용한 것이다. 그러나 결과적으로 본다면, 단지 1주일에 하루 근무하는 '전문위원'이라는 직제는 목표설정 및 사업실행에 영향력이 거의 없었다. 기관의 설립목적이 '만화산업'이지 '만화문화'가 아니라는 실무진들의 굳건한 입장에 부딪혀 여러 제안들이 받아들여지지 않았다. 물론 이 입장은 단지 지방자치정부 산하기관만의 특별한 고집이 아니다. 관료화된 직원들이 산업적 입장의 강조를 문화콘텐츠산업 진흥책의 핵심기조라고 생각하기 때문에 나타나는 현상이라고 본다. 그러나 엄밀히 보자면, 산업적 측면에 대한 '추상적' 강조일 뿐, 실지로는 정해진 사업을 수행하는 것에 다름 아니다. 만화에 대한 규제가 아니라 진흥 및 지원책으로 정부의 기조가 돌아선 것이 1995년¹⁾이었다. 1995년 출판만화 판매시장의 규모가 4,000억원(대본소 500억, 잡지 2,000억, 서점용단행본 1,500억, 신문만화 50억)²⁾이었고, 2009년 출판만화 판매시장 규모가

1) <96년 출판정책자료집>, 문화체육부, 1996, p. 158에 보면 “문화체육부에서는 만화산업을 21세기 정보화 사회의 고부가가치 전략문화산업으로 육성한다는 목표(세계 제 3위 수준) 아래 '95년을 '만화에 대한 인식전환의 해'로 삼아” 등의 언급이 있다. 물론 여기에서의 만화는 출판만화만이 아니라 '애니메이션'까지 포괄하여 다루고 있기는 하다. '출판만화'와 '애니메이션'이 정책상 분류가 정착되는 시기는 2000년대 들어서야 한다.

3,496억원(대본소 130억, 단행본 902억, 잡지 83억, 어린이만화 2,361억원)³⁾ 라고 본다면, 물가상승률 대비, 실질적으로 시장이 축소된 것이다. 물론 ‘웹툰’이 있다고 생각하겠지만, 그 규모라고 해봤자 현재 300억 정도에 불과하며, 기존의 사업들이 웹툰에 지원하기 시작한지는 오래되지 않았다. 이러한 감소-특히 단행본을 중심으로 본다면 그 감소는 치명적이다-라는 결과를 앞에 두면, 약 15년간의 만화산업 지원정책들의 실효성에 대해 숙고해야 한다.

관심을 끄는 사실은, 원래 부천만화정보센터가 프랑스 앙굴렘시에 있는 ‘국제만화이미지센터(CNBDI)’를 벤치마킹해서 만들어졌다는 점이며, 이 기관도 최근에 규모를 확대했다는 점이다. 한국의 출판만화 판매시장 규모가 줄어든 반면, 프랑스의 출판만화는 1996년부터 2009년까지 지속적으로 성장세에 있다. 1999년에 출간된 서적종수가 1,020권이었던다면, 2008년엔 4,863종으로 시장규모로는 320백만 유로(약 5,000억원)이다. CNBDI는 한 번도 만화‘산업’ 진흥을 목적으로 한 적이 없다. 그렇다면, ‘만화산업 진흥’ 자체가 문제가 있는 패러다임일까? 그것이 아니라면 만화산업진흥에 대한 접근방식의 문제일까? 이러한 의문들에 대한 답변을 찾아가는 과정을 두 진흥기관과 진흥정책들의 비교를 통해 찾아보려고 한다.

I. 프랑스 ‘국제만화이미지도시(CIBDI)’의 개관과정 및 설립목표

1) ‘국제만화이미지도시(CIBDI)’의 설립과정

앙굴렘시는 파리에서 고속철로 2시간 반정도 떨어진 거리에 있는 인구 4만명의 소도시이다. 이 도시가 만화와 관련을 맺은 것은 1969년 『만화 주간 (une semaine de la bande dessinée)』이라는 작은 규모의 행사를 열면서부터이다. 이 행사를 주관했던 이는 1971년 앙굴렘 시의원으로 선출되었고, 또다시 1972년에 2주에 걸쳐 만화행사를 개최했다. 많은 출판사, 작가, 독자들이 모여 호황을 이룬데다, 1973년 이탈리아에서 벌어진 국제페스티벌을 참관한 후, 다음해인 1974년에 <국제만화살롱>을 개최했다. 약 만여명의 만화팬들을 모은 이 행사는 연례행사로 굳어지기 시작했다. 앙굴렘 시립미술관은 만화가들이 시에 감사의 뜻을 표하면서 페스티벌 기간에 썼던 만화원고들의 기증을 계속 받게 되었다. 10년차인 1983년 시립미술관은 더 이상 원고들을 보관할 공간이 없다고 보고했다. 1984년, 당시

2) 권세기, <한국의 만화산업 : 현황과 과제>, 국회도서관 입법조사실, 1997, p. 6. 전거는 한창완, <한국만화산업연구>(수정증본판), 1996, p. 193.

3) <2010 한국만화연감>, 한국만화영상진흥원, 2010, p. 150. 만화산업의 통계는 정확하지 않은데, 한국콘텐츠진흥원의 <만화산업백서 2009>는 2008년 만화출판업 매출규모가 약 3,000억원이라고 한다.

문화부 장관이었던 자크 랑(Jack Lang)은 대통령 프랑스와 미테랑의 주요 프로젝트중의 하나로써, 앙굴렘시에 ‘국립만화이미지센터(Centre national de la bande dessinée et de l’image : 이하 CNBDI)’- 만화박물관, 만화도서관, 디지털 이미지센터를 가지게 될 종합센터- 를 건설할 계획을 발표했다.

CNBDI는 1990년에 개관하면서 만화도서관을 개관했고, 다음 해에는 만화박물관을 열었다. 그리고 영화관과 만화전문서점 역시 열었다. 약 7여년간, CNBDI는 유럽은 물론이고 전 세계적으로 최고의 만화자료 수집, 보관, 연구 및 전시, 서비스 기관이라는 명성 및 전문가 네트워크를 얻었고, 자국 내에서는 창작자들과의 밀접한 관계를 그리고 국립도서관, 국립미술관협회, 도서관사서협회, 앙굴렘 내의 8개 가량의 만화와 이미지관련 학교 등 다양한 국공립 사립기관 및 단체들과의 밀접한 관계를 형성했다. 특히 국립도서관은 납본받는 만화도서 중 한 권을 만화도서관으로 보낸다는 협약을 체결했고, 원어 만화관련 도서구입 지원금을 제공하기도 한다. 또한 1997년에 앙굴렘시에 형성된 이미지 클러스터인 ‘마즐리스(Magelis)’와도 밀접한 관계를 유지해왔다.

이같은 활동은 CNBDI가 결국 ‘국제만화이미지 도시(Cité internationale de la bande dessinée et de l’image : 이하 CIBDI)’로 이름을 바꾸고, 활동의 안정성과 지속성, 유연성을 보장하기 위해 2008년부터 ‘상공업적 문화공공법인(Etablissement public de coopération culturelle à caractère industriel et commercial)’으로 법적지위를 바꾸게 하는데 기여한다. 이는 정부(문화부)와 앙굴렘시, 샤랑트 도(Charantes Département), 포와투-샤랑트 지방(Poitou-Charentes Région)⁴⁾, 즉 중앙정부와 지방자치정부들의 합작품이다. ‘문화공공법인(EPCC)’은 다양한 형태가 존재하는데, CIBDI는 ‘상공업적’ 활동을 벌일 수 있는 것으로 규정되었다. 이 문화공공법인(이하 EPCC)은 공공의 문화적 목적을 위해 설립할 수 있는 것으로 재단법인이자 영리를 추구할 수 있는 특수법인이다. 중요도에 따른 예산의 배분과 활용은 법인이 알아서 처리하고 사후에 점검받는 시스템이다. 2009년에는 국립미술관망에 포괄되는 새로운 국립만화박물관이 이전 개관했고, 영화관 수리도 다 끝남으로서 새로운 모습을 갖췄다. 또한 ‘작가의 집(Maison des Auteurs : 창작지원관)’을 내부에 포괄하게 됨으로써 창작자들과의 교류를 높이고, ‘바르셀로나 빌바오’같은 유명한 미술관이 장학금을 제공하는 아티스트를 앙굴렘에 머물게 하는 시스템을 보유하게 되었다.

4) 프랑스의 지방자치 단위는 지방(Région, 광역자치단체), 도(Département, 중역자치단체), 코뮌(Commune, 기초자치단체. 보통 시로 불림)으로 나뉜다. 총 26개의 지방, 100개의 도, 36,778개의 코뮌이 있다.

2) CIBDI의 목표 및 미션

CIBDI의 설립 목표는 ‘프랑스에서, 그리고 전 세계에서, 만화와 이미지를 진흥하고 가치를 부여하며, 풍부하게 창작되게끔 만들고, 유물들을 잘 보관하는 것’이다.

CIBDI의 미션은 크게 두 가지로, 일반적 미션과 특수한 미션으로 분류한다.

일반적 미션은,

- 모든 종류의 미디어를 활용하는 오리지널 작품들, 사물들, 자료들, 특히 만화박물관과 앙굴렘 시에 귀속된 만화관련 물품들을 수집, 보관, 연구, 평가하고 서비스하는 것
- ‘작가의 집(창작지원관)’을 통해 작가들을 지원하고 창작할 수 있는 여건을 조성하며, 그들의 출판 및 유통이 원활하게 진행되도록 돕는 것
- 지역의 그리고 전국의 작가들에게 창작활동에 도움이 되는 다양한 서비스들을 제공하는 것
- 행사, 전시, 상영, 스펙터클, 컨퍼런스, 인턴쉽, 그리고 만화와 이미지에 관련된 모든 다른 예술적 문화적 행사들을 조직하는 것.
- 만화와 이미지의 영역 내에서 변화와 소통의 핵심적인 역할을 수행하는 것.

그리고 특수한 미션으로는

첫째, ‘작가의 집’과 연관된 임무로서,

- 시각적 창작(만화, 일러스트레이션, 멀티미디어, 애니메이션)을 진흥하고, 창작자들이 자신의 작품들을 공표할 수 있도록 지원한다
- 이러한 목표 하에 창작지원관은 CIBDI의 디렉터가 허용하는 예산의 범위 안에서 지원관 작가에게 본인의 프로젝트들을 실현하는데 필수적인 공간 및 물품들을 제공한다
- 지역의 또는 전국의 작가들, 작가단체들에 대해 창작활동을 진작할 수 있는 서비스를 보장해야 한다

둘째, 국립박물관인 만화박물관과 연관된 임무들로서,

- 박물관의 소장품들을 보관, 복원, 연구 및 풍부하게 수집하는 것
- 더 광범위한 대중들이 컬렉션에 접근하도록 하는 것
- 모두에게 문화적 접근이 가능하도록, 교육과 접근기회를 확대하는 것
- 접근기회를 확대시키는 것만 아니라 지식과 연구 분야에 있어서 진보하게끔 만드는 것

3) CIBDI의 조직 및 예산

CIBDI의 상층조직은 중앙 및 지방자치단체 행정공무원 13인들로 구성된 이사회, 만화관련 전문가들 16인으로 구성된 운영위원회, 창작지원관 작가선정위원회로 구성된다. 전체 실무를 총괄하는 1인의 총디렉터를 포함 총 66명이 7개의 부서에서 일하고 있으며, 조직도는 아래 그림과 같다.

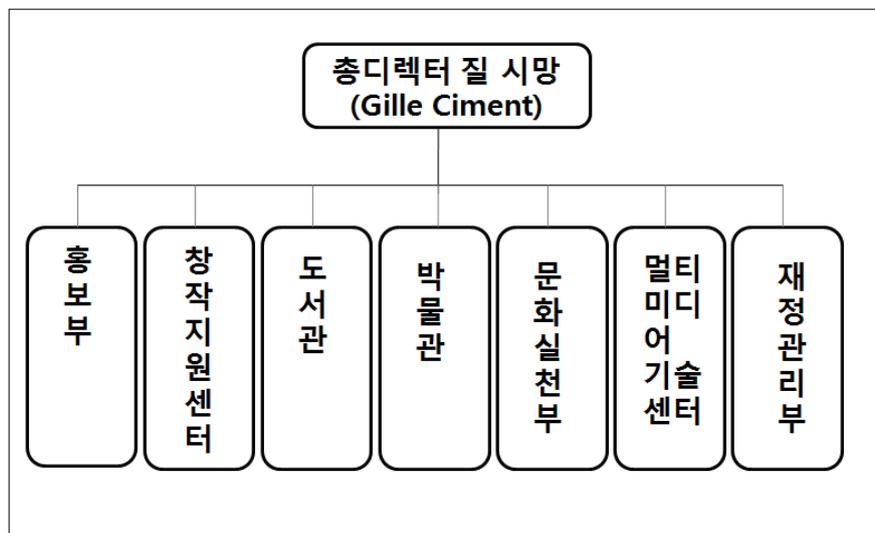


그림 1. CIBDI 조직도

매년 지원예산은 도정부가 39%, 국가가 26.5%, 시정부가 24.5%, 그리고 지방정부가 10%를 감당하게끔 고정되어있다. 즉, 예산규모는 변동이 가능하더라도, 각급 정부들이 출연해야 하는 비율은 정해져있다. 지원예산 이외에 필요한 예산은 총디렉터의 기량에 달려있다. 수익사업 또는 다양한 범주(유럽연합, 국가, 다양한 법인, 기업)의 지원금 및 후원금을 확보해야 한다.

2009년의 지원금 규모는 약 230만 유로, 약 36억원에 해당하지만, 이 규모는 인건비(약 160만 유로)를 제외하고 나면 사업비로는 턱없이 부족하다. 안정적인 지원예산 이외에도 약 100만 유로를 자체 수입 및 기타 다른 국내외 기관들 및 후원으로 채우고 있다. 따라서 총 예산규모는 약 330만 유로, 약 51억 규모 정도로 추정할 수 있다.

II. 한국의 ‘한국만화영상진흥원’의 개관과정 및 설립 목표

1) 한국만화영상진흥원의 설립과정

경기도 부천시는, 1998년부터 2003년까지 원혜영 시장의 ‘문화적 경쟁력을 갖춘 국제도시, 국제적 문화도시 부천’이라는 정책적 목표를 지향했다. 21세기의 주요한 키워드가 될 문화, 그리고 서울의 주변도시나 산업도시라는 기존의 이미지에서 벗어날 수 있는 방법⁵⁾으로 ‘문화도시’를 표방하고, 그를 위해 문화산업 육성에 집중했다⁶⁾.

임학순에 따르면, “민선시장 1기에는 영상문화도시 계획을 수립하고, 시민 및 만화가들의 의견을 청취하였으며, 1998년에는 만화문화도시 부천기획안을 작성하였다. 이 기획안은 부천만화산업진흥재단을 설립하여 만화기획사업, 정보관리사업, 인재교육사업, 특수영상사업을 추진하는 것을 골자로 하고 있다. 이 과정에서 (만화, 애니메이션 관련 단체 및 학회들과의) 네트워크 형성과 만화계의 현실적 요구, 부천지역의 환경적 요구 등 제반 요소들을 담아 기획안을 작성하는 단계였다. 이러한 과정을 통해 부천시는 만화문화 인프라 스펙트럼을 구축하기 위한 사업들을 추진하여 왔다.” 이에 의해 부천시는 1998년 11월 16일 “부천만화정보센터설치 및 운영조례”를 제정하고, 1998년 12월4일 ‘부천만화정보센터’를 설립, 동월 18일 ‘제1회 부천만화축제’를 개최한다. 정식 개관은 1999년 5월 4일이었고, 위치는 부천시 종합운동장이었다⁷⁾. 이어서, 1999년에는 창작지원실, 2000년에는 만화정보관(도서관), 2001년에는 한국만화박물관 개관 및 만화규장각 온라인 서비스를 시작한다.

2000년에 사단법인으로, 그리고 2005년에 재단법인으로 바뀌는데 조례 재개정 이유⁸⁾를 “만화문화의 보급·확산, 만화박물관, 만화도서관 및 만화규장각 등의 보유 자료의 재산적 가치 증대와 연관업체 육성 등 산업적 기능이 확대됨에 따라, 현재 사단법인으로 운영되고 있는 부천만화정보센터의 법인격을 재산 중심의 재단법인으로 변경하여 만화산업의 중추적 역할을 담당하도록 하려는 것임”이라고 명시한다. 다음해인 2006년에는 부천시의 적극

5) 문화일보 (1999년 07월 12일) <원혜영부천시장 “특색있는 영화제추진”>

6) “처음 시장이 된 98년은 도시발전의 개념을 다시 세워야 할 때였다. ‘문화’가 새 세기로 도약할 수 있는 필수적인 자양분이란 생각을 한 것이다. 부천은 외형적인 개발이 진행된만큼, 문화산업 육성이 중요했다고 판단했다.” <http://www.womennews.co.kr/news/20380>

7) 문화일보 (2000년 07월 12일) <시정메모집 책으로 펴낸 원혜영시장> “재원을 재배치하고 활용도를 높이는 것도 새로운 가치를 만들어내는 투자라는 관점에서 당초 차량등록사업소 이전 예정 건물에 만화정보센터를 설립하고 사업소를 시청 민원실로 이전, 별도 예산투자 없이 100억원 가치의 만화정보센터를 얻을수 있었습니다”.

8) 2005. 11. 11 조례 제2124호. http://bclaw.naralaw.co.kr/his.php?g_id=3240&act=detail

적인 지원하에 ICC(국제만화가대회) 사무국을 유치했다. 그리고 앞에서 언급한대로, 신축 건물로 이전하면서 ‘한국만화영상진흥원’으로 법인명을 바꾸었다.

2) 목표와 미션

처음에 부천만화정보센터가 개관할 당시 부천시 조례 1조에 명기되어 있는 ‘목적’은 사단법인으로, 그리고 재단법인으로 바뀔 때도 바뀌지 않고 그대로 있다가, 2009년 한국만화영상진흥원으로 바뀌면서 처음으로 변화했다.

1998년 조례⁹⁾ : 제1조(목적) “이 조례는 부천시 만화산업 육성정책의 일환으로 부천만화정보센터(이하 “만화정보센터”라 한다)를 설치하고 그 운영에 관하여 필요한 사항을 규정함을 목적으로 한다”

2009년 조례¹⁰⁾ : 제1조(목적) 이 조례는 부천시가 한국만화문화의 창달과 만화산업의 진흥을 위하여 한국만화계와 함께 재단법인 한국만화영상진흥원(이하 “진흥원”이라 한다)을 설치하고, 그 운영에 필요한 사항을 규정함을 목적으로 한다.

그러나 한국영상진흥원 홈페이지¹¹⁾에 보면 목표 및 전략과제가 위의 조례와는 약간 다른 뉘앙스로 제시되어있다¹²⁾. 아래가 목표 및 전략과제이다.

9) 1998. 11. 16 조례 제1610호. 3조 기능은 다음과 같다.

10) 2009. 06. 08 조례 제2404호

11) <http://www.komacn.kr/komacn/index.asp??=ko06020000>

12) 1998년 조례에서의 제3조(기능)은 아래와 같다. 이에 반해 2009년 조례에서의 6조(사업)을 보면 10년간 사업 영역의 확장을 실감할 수 있다. 위 조례 참조요.

1. 국내외 만화관련 정보의 수집, 관리, 제공, 2. 만화산업 진흥을 위한 이벤트 기획, 실행
3. 국내 만화인들 간의 상호교류 촉진, 4. 만화지망생들의 교육 및 친숙한 만화문화 육성
5. 기타 만화산업 발전을 위하여 시장이 필요하다고 인정하는 사업



그림 2. 한국만화영상진흥원의 목표와 추진전략

3) 조직과 예산

한국만화영상진흥원의 이사회는 이사장과 원장 포함 18인 이내로 구성할 수 있고, 운영위원회, 그리고 축제운영위원회가 따로 구성된다. 다른 한편으로 ICC 상임위원회 사무국이 진흥원내에 함께 있으면서 진흥원의 해외업무를 돕고 있다. 약 40명의 인력이 업무를 진행하고 있다.



그림 3. 한국만화영상진흥원의 조직도

진흥원의 예산규모는 총 76억 정도(2010년 기준)로 그 중 사업비가 31억, 인건비가 16억, 경상비가 28억에 이른다.

III. 비교분석

1) 설립과 확대과정의 차이

두 기관의 설립과정은 대조적이다. 프랑스의 경우, 1970년대는 프랑스 만화의 황금기였다. 일단 독자층이 성인으로 확대되기 시작했고, 수많은 만화전문잡지들이 생겨나며 만화전문인력들이 배출된 시기이기도 하다. 페스티벌은 이러한 만화계의 활황에 힘입어 규모를 늘어나갔지만, 처음엔 아주 작은 규모로 출발했다. 점차 규모가 커지고, 몰려드는 방문자가 많아지고, 도시재정과 도시브랜드에 영향을 끼치면서 페스티벌은 자연스럽게 지역사회 구성원들의 이해와 동화되기 시작했다. 그리고 바로 이러한 만화계와 지역사회의 10년간의 동거가, 파리가 아닌 지방에 만화지원기관을 세우게 만든 힘이다. 물론 미테랑 대통령 시기(1981-1995)의 문화정책, 기존의 예술영역만이 아니라 일반인들이 즐기는 ‘대중문화’에도 지원한다는 정책의 수혜를 입었다는 점은 분명하다. 역할과 필요성에 대한 최소한

의 합의-만화라는 문화유산에 대한 체계적인 관리, 보관, 연구, 서비스-에서 출발했고, 역할 상으로 보자면 ‘국립’이라는 이름을 붙였지만, 법적 지위는 ‘비영리사단(Association)’에 불과했다. 역할과 목적, 그리고 공간을 채울 원고들, 만화계와 지역사회의 이해의 일치가 선형성된 후, 기관 즉 시설인프라를 후형성했다. 그리고 그 역할을 잘 수행할 수 있는 능력을 검증한 후, 국립기관으로 탈바꿈했다.

반면 한국의 경우, 당시 만화시장의 상황은 프랑스와 반대였다. 1997년 청소년보호법의 제정으로 초등학교 앞 문방구까지 진출해있던 만화책들은 자취를 감추게 되었고, 연이어 일본만화가 개방되면서 만화시장이 서서히 어려워지기 시작했다. 이러한 어려운 시기에, 부천시라는 인구 80만 명의 도시에서 시의 미래를 위해 ‘만화산업 진흥’이라는 목적을 설정하고, 그를 실행할 기관을 선형성했다. 이어서, 부천만화정보센터가 한국만화영상진흥원으로 확장되는 과정 역시, 센터의 사업들이 훌륭하게 수행되었고 그 규모를 더 확장해야 한다는 만화계의 합의가 우선되었기보다는 1차 만화산업진흥계획의 인프라구축안에 따른 것이라고 볼 수 있다. 즉 이행과정 역시, 만화계의 현황과 그에 대한 향후 진흥원의 역할에 대한 뚜렷한 제시 없이 먼저 시설부터 확장했다. 유래 없이 큰 규모의 진흥원은 그 자체로 경상비의 부담을 떠안게 되었고, 이는 또 수익사업을 끊임없이 고민해야하는 부담으로 다가왔다.

2) 목표와 비전의 차이

CIBDI의 모든 사업은 문화적이다. 만화자료를 수집, 보관, 복구 및 관리, 연구, 서비스(디지털화)하고, 만화관련 연구결과물들을 발표하고, 만화계에 발생하는 문제들에 대해 함께 논의하고 컨퍼런스나 세미나를 개최한다. 만화계의 다양한 구성원들(작가, 출판사, 유통사, 서점) 사이가 원활하게 소통되도록 매개하려고 한다. 더 많은 이들에게 만화와 만화를 통한 문화적 경험을 제공하려는 목적도 빠트리지 않는다. 그를 위해 학교들과, 도서관들과, 페스티벌들과 끊임없이 교류하며 자료를 빌려주고 전시회에 손을 빌려주며 입지를 쌓아나간다. ‘창작지원관’에 입주하는 작가들을 제외하면, 작품에 대한 직접적인 지원은 실지로 거의 없다. 그러나, 이러한 행위들이, ‘만화산업’의 진흥과 무관한 것일까? 결코 그렇지 않다. 만화를 즐기는 독자들을 지속적으로 생산해내는 것, 작품을 사볼 수 있는 제도적, 관습적 환경을 조성하는 것, 즉 활발한 기획, 창작, 제작, 유통에 문제가 될 만한 요소들을 최대한 제거하는 환경인프라를 만들어가는 것, 이러한 것들이야 말로 공공기관에서 만화산업의 진흥을 위해 해야 할 사업들이 아닐까? 그리고 가치 있으나 ‘시장의 논리’에서 밀려날

수밖에 없는 영역에 대한 공적 지원이 필요한 것이 아닐까?

물론, 프랑스에는 다른 만화산업 지원시스템이 존재한다. 예컨대 국립도서센터(CNL) 산하에 1984년부터 생긴 만화위원회는 작가, 번역가, 출판사, 잡지, 서점, 도서관에 보조금을 지원한다. 2007년의 경우, 앙굴렘 만화페스티벌에 125,000유로, 그리고 출판보조금으로 645,060유로가 총 109건에 한해 지불되었고, 그 중 가장 많은 지원을 받은 섹션은 작가와 번역가로 40건에 328,500유로의 지원금을 받았다¹³⁾. 65만 유로면, 사실 CIBDI의 전체 사업 예산의 약 1/3에 해당하는 액수이므로 작은 규모는 아니다. 그러나 주목할 점은 이러한 지원이 ‘황금알을 낳는 거위’를 위한 것이 아니라, ‘문화 다양성 수호’라는 측면에서 ‘비주류’에 이뤄진다는 것이다. 즉, 상업적 이윤을 목적으로 하는 출판사에서 잘 출판하려고 하지 않으나 가치있는 작품을 출간하는데 도움을 준다. 출판사만이 아니라, 대부분의 다른 지원도 그러한데, 자세한 부분은 아래의 표(표1)¹⁴⁾를 참조하도록 하자. 그리고, 문화예술인들에 대한 포괄적인 사회보장제도 역시 만화창작자들에게 도움이 된다.

13) 한국콘텐츠진흥원 유럽사업부, <유럽 주요3개국 문화산업정책 분석 : 영국, 프랑스, 독일의 시청각 산업 및 만화산업을 중심으로>, 2009, p. 195.

14) 위의 자료, p. 196.

표1 국립서적센터의 만화지원 내용과 조건

대 상	내 용	조 건
작가, 작화가, 번역가	발굴(3,500유로까지)	- 보조금의 형태로 지원 - 발굴지원 이외의 지원은 경력자를 우선시함 - 수혜자는 2~4년 동안 지원 불가 - 출판사를 미리 확보해야 지원대상이 됨 - 비주류 작품을 우선시함
	격려(7,000유로까지)	
	기획(7,000유로까지)	
	창작(7,000~14,000유로)	
	파트타임 기획(7,000~14,000유로)	
	만식년(28,000유로까지)	
	기관 방문 및 거주(월 2,000유로까지)	
	번역(7,000유로까지) 해외번역가의 프랑스 만화 번역 (월 1,800유로, 3개월까지)	
출판사	출판	- 독립출판사만 대상이 됨 - 총 매출액의 15% 한에서 비용의 50%까지 무이자 대출 - 번역지원의 경우 비용의 20~60% 지원 - 디지털화와 멀티미디어/웹사이트 사업의 경우 비용의 50%까지 지원
	번역	
	디지털화 사업	
	멀티미디어/웹사이트 사업	
잡지사, 편집	잡지 창간(3년까지 연장 가능)	- 연간 비용의 25%까지 보조
	잡지 운영(3년까지 연장 가능)	- 연간 비용의 1/3까지 보조 - 판매부수가 최소 250부 이상인 잡지
	잡지내용의 멀티미디어 전환	- 비용의 50%까지 보조
	온라인 잡지 창간	- 비용의 50%까지 보조
도서관	만화 컬렉션 개발, 확충	- 비용의 25~50% 보조

출처: <http://www.centrenationaldulivre.fr>.

한편, 진흥원의 경우는 상당히 다르다. 부천시의 출연기관으로 시비, 도비, 국비지원을 받는데 대부분의 거대항목들은 이미 용도가 정해져서 지원된다. 따라서, 상급기관의 만화 진흥정책에 많은 영향을 받는다. 법인의 이름이 변하면서 ‘부천만화산업 진흥’이라는 목적은 ‘한국만화의 진흥’으로 확대되긴 했으나, 이렇게 본다면 목적과 기관의 현실이 맞아떨어지지 않는다. 전 국가적 차원의 목적 대비, 그를 행할 정치적, 경제적 수단은 지방자치정부와 그 재원을 활용하는 기관으로써 제한적일 수밖에 없기 때문이다.

그러나 이것만으로 홈페이지에 게시하고 있는 ‘전략과제’의 모호함을 모두 해명하긴 힘들다. 이 과제들과 무관하게 만화산업의 진흥을 위해 필요한 것들을 순서대로 한번 떠올려

보자. 즉 기획개발→제작→유통, 마케팅→시장(국내, 해외)라는 연쇄과정을 따른다면, 진흥 정책은 각 단계별로 필요한 것들이 제대로 갖춰지고 있는지. 미해결된 문제가 무엇인지 등을 판단하는 것에서 출발해야 할 것이다. 출발부분에서 인적, 기술적, 금융적, 물적, 정보적 인프라가 충분히 갖춰져 있는가를 점검하고, 과정 전체에 영향을 미치는 법적, 제도적 문제를 점검하고, 마지막 시장단계에서 결국 현재와 미래의 만화 향유자들을 어떻게 지속적으로 늘여갈 것인가에 대한 안들을 모색해야 한다. 사실 이러한 모델은 ‘문화산업정책과정시스템(CIPPS:Culture Industry Policy Process System)¹⁵⁾’에 따른 것이다.

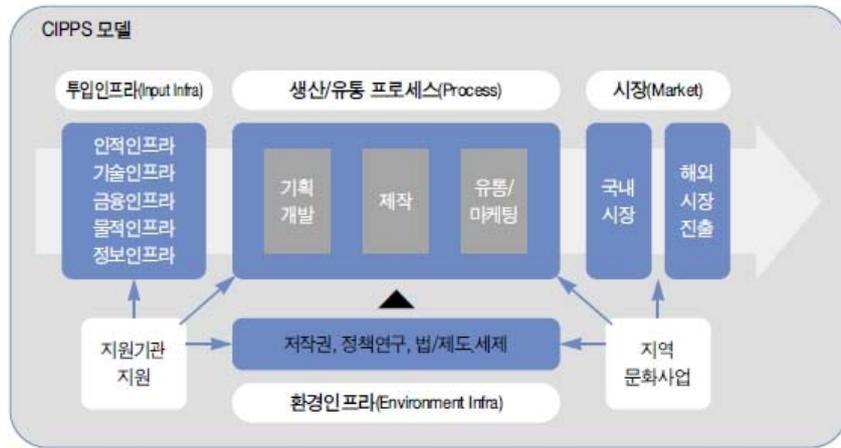


그림 4. CIPPS 모델

진흥원의 만화산업기반육성→만화창작역량강화→만화문화인프라 확대→해외시장 개척 및 교류활성화라는 전략의 하부항목들은 대부분 ‘사업명’이다. 그러나, 사실 이것만으로 사업의 경중을 판단하기는 쉽지 않고, 사업예산안을 보면 예산의 대부분이 어디에 활용되고 있는가를 볼 수 있다. 공공기관의 만화지원사업규모는 진흥원을 포함 은 한 해 약 70억 규모이다. 이 중에서 약 78%가 제작과 국내외 유통과 마케팅(시장개발 포함)에 사용된다. 만화자료의 보관 관리 서비스 및 만화문화 향휴 확대를 위한 사업은 약 9%에 지나지 않으며, 급변하는 기술환경에서 발빠른 정책개발을 위한 예산은 ‘만화연감’발행을 제외하면 없다. 이런 의미에서 이병량¹⁶⁾이 지적하는 것처럼 한국 문화정책이 ‘실체(Stock)-생산자’ 중

15) 이 모델을 처음 발견한 곳은 2004년에 문화관광부에서 발간한 <창의한국>이었지만, 김소영의 <정부 문화산업정책의 성과 분석과 새로운 추진전략>, 문화과학 43호, 2005 에서도 비슷한 형태로 언급되고 있다.

심이며, ‘과정-소비자’는 제외되고 있다는 것, 문화에 대한 경제적 가치에 대한 지나친 기대가 문화향수기반을 무너트리는 것이 아닌지 하는 비판은 유용하다고 본다. 사업의 대부분을 차지하는 창작지원의 결과물들이 지금껏 수많은 독자들을 실망시켜왔고, 1년 단위 예산수행이라는 한계성 때문에 수준 높은 작품이 나올 수 없다는 지적은 수없이 되풀이 되어 왔지만, 사업은 되풀이될 뿐이다.

답변으로의 접근 : 만화산업 진흥정책의 제도수정의 필요성

프랑스의 만화진흥정책은 별도로 존재하지 않는다. 국립도서센터가 비주류작품들의 기획, 제작, 유통, 향유과정에 국비를 직접 지원하고, CIBDI는 만화계 전체와의 소통을 통해 제도적, 정책적 부분에 개입하는 것을 제외하고 나면 모든 사업들이 만화를 수집, 보관, 연구, 전시, 서비스하는 것이 전부이다. 지속적인 향유계층의 확대가 만화에 대한 국고지원의 근거이다. 한국의 만화진흥정책은 만화계의 현실과 만화계의 요구에 기반한다고 보기는 쉽지 않다. 1995년부터 발표된 수많은 정책보고서들의 제안들이, 오늘날에도 반복된다는 것은 ‘발전’이라고 판단하기엔 어렵다. 무엇보다도 만화산업의 지표가 그다지 건강하지 않다고 판단된다. 만화산업에 지원한다는 자체가 문제라기보다는, 만화산업의 ‘경제적’ 측면에 대해 과하게 집중하는 정책들에 문제가 있는 것이 아닐까? 전체적인 만화진흥의 로드맵을 다시 짜야하는 것이 아닐까? 공공기관의 직접적인 개입이 실패한 다양한 사례들을 덮어버릴 것이 아니라 정확히 패인을 분석해야 하는 것이 아닐까? 창작 지원작들의 결과물들을 평가하는 평가단을 구성, 만화들이 활발하게 제작되는 다른 시스템을 개발해야 하는 것이 아닐까? 출판만화는 이제 끝났으니 웹툰을 지원하자는 입장이 합당한 것일까? 새로운 미디어와 새로운 플랫폼의 출현이 야기할 다양한 법적 문제들과 만화적 형식들의 변환문제들에 대해 어떠한 준비들을 하고 있을까?

만화는 문화체육관광부 문화콘텐츠산업실 게임콘텐츠산업과가 담당하는데, 11명의 담당자 중 1명이 ‘만화, 캐릭터산업 지원업무’를 전담하고 있다. 통합된 한국콘텐츠진흥원의 경우, 제작지원본부의 창작콘텐츠팀 7명 중, 1명이 ‘만화콘텐츠 오픈마켓 유통지원’을, 다른 1명은 ‘기획만화 창작지원’을 전담한다. 모두가 이미 정해진 영역의 ‘지원’ 업무를 하고 있다. 산업정책실에 ‘정책연구팀’이 있으나 주로 게임과 방송에 집중되어 있다. 전체 예산안을 살펴봐도 정책연구에 배당된 것은 없다. 그렇다면 중앙정부를 무시하고, 부천시 출연기관인

16) <한국 문화정책의 논리에 관한 비판적 연구 : 평가준거의 구성과 시론적 평가>, 한국거버넌스학회 학술대회자료집, 2006.

한국만화영상진흥원이 만화산업 전체에 대한 진흥정책을 내놓을 수 있을 것인가? 대답은 부정적이다. 바로 이러한 이유로, 만화산업 진흥책을 지속적으로, 책임성 있게 고민하는 ‘국립 만화진흥위원회’를, ‘만화진흥법’ 제정을 꿈꾸는 사람들이 생겨나는 것이다. 그러나 어떠한 미래를 바라더라도 결국 출발은 현실의 총체적인 재점검이어야 한다. 그리고 ‘산업’과 ‘경제’를 강조해오던 다양한 정책과 사업에도 불구하고 현황이 그다지 긍정적이지 않다는 점에 착안, 이제 ‘다양하고 풍부한 문화’를, ‘향유자’를 좀 더 적극적으로 고민했으면 한다. 벤치마킹의 핵심은 시설이 아니라, 시설을 움직이는 원칙이어야 한다. 그러한 의미에서 CIBDI의 사례는 진흥원과 만화산업진흥정책 설계 전체에 유용하지 않을까.

클로드 시몽과 회화

문 예 영
(덕성여대)

차 례

1. 글쓰기와 회화성
2. 그림과 묘사
3. 콜라주 기법
4. “잔해”의 재구성
5. 결론

1. 글쓰기와 회화성

클로드 시몽은 글쓰기 작업을 자주 화가의 작업에 비유하면서, 자신이 작품을 쓰는 과정을 그림을 그리는 것과 동일시하였다. 또한 그의 소설은 서사보다 묘사가 주를 이루며, 작품 속에 화가들의 그림 묘사나 주석을 달기도 하였다. 실제로 화가 장 뒤뷔페¹⁾ Jean Dubuffet와 친밀한 교류를 하며 서로 문학과 미술에 대해 의견을 나누는 것이 대표적인 예라 할 수 있다.

시몽은 회화를 텍스트에 결합시키는 시도를 하였다. 가령, 매그 Maeght출판사에서 간행된 『여인들 *femmes*』이란 작품은 1966년 호안 미로 Joan Miro의 『여인』 연작을 텍스트에 삽입하고 있다. 이 작품은 1984년 심야총서 Les Editions de Minuit에 따로 소설 텍스트 부분만 옮겨 『베레니스의 성좌 *La chevelure de Bérénice*』라는 제목의 단행본으로 출판되었다. 1970년에 발표한 『눈먼 오리온 *Orion aveugle*』²⁾의 경우는 푸생 Poussin의 작품³⁾에서 제목을 빌려 왔고, 여러 화가들의 작품이나 다양한 사진들과 소설 텍스트로 구성된 작품이다. 시몽은 1971년에 텍스트만 발췌해서 『전도체 *Les corps conducteurs*』⁴⁾라는 소설을 출

1) 장 뒤뷔페와 14년동안 교환한 편지를 모은 서한집이 1994년 출판되었다. Cf. Jean Dubuffet & Claude Simon, *Correspondance 1970-1984*, L'Echoppe, 1994.

2) Claude Simon, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970.

3) Nicolas Poussin의 작품원제는 『Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil』(1658)이다.

간했다.

1969년에 발표된 『파르살루스 전투 *La Bataille de Pharsale*』⁵⁾라는 소설은 우첼로 Uccello, 브뤼겔 Bruegel, 피에로 델라 프란체스카 Piero della Francesca, 푸생 Poussin의 작품의 전쟁 장면 묘사, 작품간 비교, 주석으로 구성되어 있으며, 『삼부작 *Triptyque*』⁶⁾은 1971년 파리에서 개최된 프란시스 베이컨 Francis Bacon 회화전에서 전시된 한 작품에서 제목을 빌리고 있다.

따라서, 클로드 시몽의 많은 작품이 문학텍스트와 회화를 연결하거나 회화를 글쓰기의 참조대상으로 삼고 있음을 알 수 있다. 회화는 소설 창작의 모티브가 되기도 하고 소설의 구성요소가 되기도 한다. 총 19개의 소설 외에 2편의 그림이 삽입된 소설, 텍스트가 삽입된 2편의 사진집을 발간할 정도로 시몽과 회화는 불가분의 관계를 이룬다. 더구나 회화의 원리는 소설작법에서 묘사에 특별한 지위를 부여하고 있다. 소설의 구성도 서사보다 묘사가 주를 이루는데, 묘사는 불연속적 단편으로 구성되어 있다. 한 작품 또는 여러 작품 속에 분산된 단편적 묘사들을 조합하면 한편의 이야기가 완성된다. 마치 화가가 여러 가지 사물을 그리거나 조합해서 하나의 작품을 완성하는 것과 같은 작업이 된다.

하지만, 회화의 관련성에도 불구하고 오늘날까지 시몽의 글쓰기와 회화의 상호연관성에 관한 연구는 거의 전무하다. 난해성으로 인해 독자의 접근이 어려운 시몽의 텍스트를 이해하기 위해, 본고에서는 우선 그림과 시몽의 묘사기법을 대조하고, 그런 다음 묘사기법 중 콜라주 방식에 주목하여 단편적인 묘사들이 만들어내는 최종적 의미의 모자이크 과정을 살펴보고자 한다.

2. 그림과 묘사

문학과 회화의 상호관련성은 고대 그리스부터 지속적으로 지적되어 왔다. 2세기경 고대 그리스 작가인 롱구스 Longus의 목가적 연애소설 『다프니스 Daphnis와 클로에 Chloé』의 경우는 여러 화가들이 그림으로 그렸고, 음악가 라벨 Maurice Ravel은 1909년 발레음악으로 작곡하였다. 서로 다른 분야의 상호작용이 가능 한 것은 그림이 긴 이야기를 동시에 표

4) Claude Simon, *Les corps conducteurs*, Editions de Minuit, 1971.

5) 기원전 48년 8월9일 그리스 테살리아 지방 파르살루스 평원에서 벌어진 전투로서, 로마공화정 말기 카이사르파와 폼페이우스파 사이 내전을 말한다. 이 전쟁에서 카이사르가 승리하여 주도권을 잡는다. 클로드 시몽의 소설은 이 전투를 작품 제목으로 삼고 있다.

6) Claude Simon, *Triptyque*, Editions de Minuit, 1973.

현할 수 있었기 때문이며, 반면 문학은 글로써 이미지를 상세하게 묘사할 수 있기 때문이다. 소설의 연속적인 장면 묘사는 연속 장면을 벽화 속에 그려 넣었던 프레스코 기법에 비유될 수 있다.

예술작품에 대한 묘사의 기원은 호메로스 『일리아스』의 “아킬레스 방패”의 예가 가장 유명하다. 마치 눈앞에서 보는 듯이 생생하게 상세한 부분까지 그림을 그리듯이 표현을 하고 있다. 이 생생한 표현기법을 ‘엑프라시스 l'ekphrasis’라고 말한다. 엑프라시스는 그리스어로 ‘끝까지 설명하다’란 의미로, 현실을 그대로 복사하는 재현방식이다. 엑프라시스는 일종의 묘사이지만 오늘날의 묘사기법과 비교한다면 가시적 세계의 미메시스 mimesis에 치중하고 있다. 현대의 묘사는 현실의 미메시스를 넘게 하는 그 이면, 가령 관념, 감정, 정서 등 내면적 영역까지 포함하고 있다. 따라서 현대적 묘사는 재현 représentation의 대상이 더 확대되어 보다 복합적인 기능의 재현으로 분류된다. 묘사는 현대소설에 이르면 이야기의 배경, 인물, 상황을 묘사하는 부수적 기능이 아니라, 즐거리가 배제되고 심리묘사가 주를 이루는 서술구조에서 이야기의 흐름을 이끄는 주도적 역할을 한다. 묘사를 통해서 현대적 글쓰기는 현실을 그대로 모방하는 것뿐만 아니라 지각, 감각까지 표현한다.

시몽의 소설 속에서 묘사는 단순한 미메시스로서 재현이 아니라 기억 속에 편재된 단편적 장면이나 이미지들을 배열하고 재구성하는 구조적 재현을 보여준다. 이러한 구조적 재현을 위해 글의 선조성 linéarité과 회화의 동시성 simultanéité을 결합하여 텍스트에서 동시적 효과를 극대화 하였다. 다시 말해서, 2차원공간에 동시적으로 전개되는 회화성을 시간상의 흐름에 따라 문장으로 연결되는 문학 속에 표현하고자 했다. 시몽의 소설에서 연속적으로 나열된 언어요소들은 일견 문맥적 연관성은 없으나 다양한 이미지, 대화, 서사를 혼합하면서 반복적으로 연결되어 나타난다. 이미지, 대화, 서사 각 요소들은 한 작품 속에서 뿐만 아니라 다른 작품들과 연관되어 하나의 그림, 다시 말해 전체적으로 재구성되는 하나의 이야기를 완성한다. 회화의 동시성은 한 공간 안에 과거, 현재, 미래와 공존하게 되고 여러 가지 복잡한 사건들이 색깔과 형태처럼 구체화되고 단순화된다. 이러한 회화의 동시성을 통해 대상은 우선 감각으로 지각되고, 다시 감각으로 지각된 대상은 이미지의 연상작용을 일으켜 내부적으로 상호적 인과관계를 갖는 온전한 이미지를 완성한다.

클로드 시몽은 이러한 회화의 동시성을 ‘콜라주 collage’에 비유하였다. ‘콜라주’는 20세기 초 입체파인 브라크 Braque나 피카소 Picasso가 유화의 한 부분에 재질이 다른 신문지나 벽지, 악보 등 인쇄물을 풀로 붙여서 ‘파피에 콜레 papier collé’에 유래한 것이다. 이 수법은 제1차 세계대전 이후 다다이즘에 와서는 더욱 확대되어 이질적인 재질인 형질, 비닐, 타일, 나무조각, 종이, 상표 등을 사용하여 이미지의 연쇄적 반응을 극대화한다. 시몽은 콜

라주를 사용했던 초현실주의의 호안미로, 다다이즘의 경향의 장 뒤뷔페, 신다다이즘의 라우첸버그 Robert Rauschenberg의 작품에 시몽은 많은 관심을 기울였고, 특히 뒤뷔페와 라우첸버그와 직접적으로 교류하기도 하였다. 이들의 작품들은 도식화된 구성에 따른 것이 아니라, 다양한 재질의 조합의 우연이 파생시키는 이미지 효과를 통해 내적인 연관관계가 빚어낸 이미지이다. 시몽은 시간과 공간이 일치된 순간에서 감각에 의해 연상되는 이미지들의 조합만이 가장 확실하게 현실을 재현한다고 보았다. 가령, 『눈먼 오리온 Orion aveugle』에 수록된 삽화들 중 라우첸버그의 『협곡 Canyon』(1959)이라는 몽타주형식의 그림은 뒤뷔페의 『기사 Caballero』(1965)라는 그림과 함께 서로 다른 이미지들의 배열과 조합의 효과를 잘 나타내고 있다.

시몽의 콜라주 기법의 동시성을 좀 더 살펴보자. 가령 시몽의 작품 속에 드러난 전투장면은 좋은 예가 될 수 있다. 전사들의 다양한 움직임이 여러 전투 장소에서 등장한다. 『파르살루스 전투』는 델라 프란체스카의 『코스로에스의 패배 *La Défaite de Cosroès*』, 우첼로의 『산로마노 전투 *La Bataille de San Romano*』, 브뤼겔의 『귀보아 전투 *La Bataille de Guilboa*』, 푸생의 『조수에의 승리 *La Victoire de Josué*』라는 4개의 전투를 그리고 있는데, 이들 전투의 전사들의 미세한 움직임까지 묘사하고 있다. 델라 프란체스카 그림의 경우, 낮은 공간 안에서 움직임 없는 뻣뻣한 전사의 모습을 그리고 있고, 우첼로 그림의 경우는 움직임이 일어날 수도 있는 것을 암시하는 정지자세의 기사들을 묘사하고 있다. 브뤼겔 그림에서는 균중의 혼잡 속에 파묻히는 개인의 움직임을 거대한 자연의 소용돌이로 묘사하고 있다. 푸생의 그림에서는 소용돌이치는 공간에서 전사와 말들이 뒤섞이는 움직임의 절정을 표현하고 있다. 이 4가지 그림에서 각각의 움직임은 엄격한 대조와 균형까지 보여주고 있다. 『파르살루스 전투』에서 알 수 있듯이, 사물이나 대상이 비슷한 상황에 놓일지라도 공간과 시간에 따라 다르게 재현하는 것이 시몽의 묘사 기법이라 볼 수 있다.

콜라주는 이질적인 요소들의 연속적인 나열이지만 연속성을 드러낸다. 이러한 콜라주 기법의 연속성이야말로 시몽의 소설을 이해하는데 중요한 단서가 된다. 시몽은 표면적인 합리적 해석을 거부한다. 시몽의 작품은 일반적인 소설형식을 거부한다. 일관적 줄거리도 없고 모든 구두점과 단락구분조차 생략되어 문장과 문장이 끝없이 연결되어있다. 또한 아폴리네르의 칼리그램처럼 문장과 글자는 도형을 이루기도 한다. 시몽의 글쓰기는 줄거리에 기반을 둔 소설형식처럼 자신의 체험과 기억의 단편들을 어떤 개념적 메시지로 전환하려고 애쓰기보다, 회화처럼 감각과 지각에서 얻은 이미지로 재현하는 방식에 몰입했다.

3. 콜라주 기법

그러나 시몽의 콜라주 기법은 단순한 묘사 기법에 그치지 않고 글쓰기의 창작 원리 자체가 된다. 콜라주 기법이 한 작품 전체에 적용된 예가 1997년의 『식물원 *La Jardin des Plantes*』이다. 이 소설은 한편의 회화같이 여러 편의 이야기들이 콜라주처럼 분산되어 있는데, 이를 재구성하면 이야기들이 완성된다. 그런데 첫 페이지부터 100여 페이지까지는 회화의 ‘콜라주’처럼 문장들이 세모, 네모, 직사각형 모양으로 그림조각처럼 배치하고 있으며, 이후 페이지에서는 이러한 도형이 없다. 그러나 이야기 자체는 전체적으로 분산되어 계속 제시되고 있다. 예를 들어 앞에서는 도형 속에 등장한 이야기가 뒷부분에서는 일반적인 단락 속에 전개된다. 이 작품의 내용은 결국 화가 가스톤느 노벨리 Gastone Novelli, 로멜Rommel 장군, 브로드스키 Brodski의 소송, 시몽으로 추측되는 S.와 기자들과 대담 및 작가의 자전적 이야기들이다. 이 가운데 이태리 화가인 가스톤느 노벨리의 작품과 그에 관한 이야기를 예로 들어보자. 시몽과 노벨리와의 인연은 1960년대 초에 시작된다. 당시 노벨리는 파리에 자주 왕래하였고 트리스탕 짜라, 조르주 바타이유, 사무엘 베케트 등 많은 작가들과 교류했다. 1961년 시몽은 파리에서 노벨리 작품전을 보았고, 이듬해 뉴욕 알랭 갤러리의 노벨리 작품 전시회의 서문을 쓸 정도로 교류가 깊었다. 뉴욕 전시회에서 시몽은 소설 『식물원』의 영감을 얻어 작품을 집필하기 시작했다. 이 소설에서 노벨리의 작품에 대한 묘사와 개인사가 다음과 같이 소개되고 있다.

Arrêté par les Allemands Gastone N... fut envoyé au camp d'extermination de Dachau et torturé Il dit qu'après non seulement il ne pouvait plus supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé Il partit donc pour le Brésil où dans le bassin de l'Amazone il entreprit la recherche de diamants (ou d'or?) Abandonné en pleine forêt vierge par son guide indien il réussit à se concilier une tribu primitive dont il étudia la langue Revenu plus tard en Europe il se remit à peindre⁷⁾

가스톤느는 독일군에 의해 체포되었다가 다쇼 강제수용소에 보내졌고 고문을 당했다. 그가 말하길, 그 이후로 단 한명의 독일군 혹은 제복을 입은 사람을 보는 것이 고통스러웠으며 심지어 소위 문명화된 인간의 모습조차도 참기 어려웠다고 한다. 그래서 브라질로 가서 아마존강 유역에서 다이아몬드 혹은 금을 발굴하려고 하였다. 원시림에 들어가서 인디언 가이드에 의해 버려졌다가 원시부족을 만나게 되

7) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, 1997, p. 19~20.

었는데 그들의 언어를 배워 의사소통에 성공을 하게 된다. 나중에 유럽에 돌아온 그는 그림을 그리기 시작한다.

여기서 노벨리와 시몽의 공통적인 경험이 어떻게 글 속에서 다른 기억을 연상시키는지 주목해보자. 서술 속에서 기억의 연상은 콜라주처럼 갑작스레 등장한다. 소설 도입부분에서 노벨리는 이니셜인 'N'만 등장하다가, 72페이지에 와서 정확하게 성과 이름 모두 표기된다. 가스톤느 노벨리의 이야기는 '나'라는 1인칭 화자이자 작가자신의 경험에 콜라주처럼 덧붙여 소개되고 있다. 이탈리아의 비아 델 바뷔노 Via del Babbuino의 노벨리 작업실에서 화가를 만난 "나"는 이태리어로 된 카달로그의 그림 제목에 대해 묻고 있다.

Après la préface il a commencé à me traduire aussi les titres de ses peintures. Je lui ai dit que ça j'avais compris mais il a continué quand même et tout à coup, alors qu'il venait de lire Vuole dire caos et Paura Clandestina, il s'est arrêté. Il tenait toujours le catalogue déployé dans ses mains et semblait continuer à lire les titres pour lui-même quand brusquement il m'a dit qu'à Dachau on l'avait pendu attaché par les poignets jusqu'à ce qu'il s'évanouisse⁸⁾.

서문을 읽고 난 후에, 그는 그림들의 제목도 번역해주기 시작했다. 나는 그것은 이해한다고 말했으나 그는 계속해서 읽었고, 갑자기 그가 'Vuole dire caos'와 'Paura Clandestina'를 읽고난 후, 읽기를 멈추었다. 그는 여전히 손에 카달로그를 펼쳐진 채로 쥐고 있었고, 그 자신을 위해 계속해서 제목을 읽고 있는 것 같았다. 그런데 갑자기 그가 말하길, 다쇼에서 사람들이 그가 기절할 때까지 팔목을 묶었다고 했다.

그런데 갑자기 가스톤느 노벨리가 그림제목 'Vuole dire caos'와 'Paura Clandestina'을 읽기를 중단한다. 화가는 과거 독일군에서 고문을 당했던 일을 떠올린다. 'Vuole dire caos'는 "혼돈을 의미한다 Veut dire chaos"와 "은밀한 공포 La peur clandestine"를 의미하기 때문이다. 이태리어 제목은 노벨리에게는 '다쇼'에서의 고문을, 시몽에게는 '아우슈피츠 Auschwitz'에서의 혼란과 공포를 기억나게 했다. 시몽의 콜라주 기법은 이 작품 전체의 가장 중요한 주제이자 글쓰기 방식이 된다. 콜라주는 기억의 편린과 재구성이라는 창작원리가 되면서 이 소설 속에서 뿐만 아니라 여러 소설들 속에 이제까지 작가가 드러내지 않았

8) *Ibid.*, p. 120.

던 분산되고 혼란스러운 이미지들의 비밀스러운 의미이자 주제를 구성한다. 고통의 기억은 고통으로서 환기를 거부하기 때문에 일관성 없이 분산되고 즐거리의 구성을 거부한다는 면에서 콜라주의 기법과 만난다. 콜라주는 작품의 서술기법이 아니라 작품이 감추는 기억의 구성 자체라는 점에서 시몽의 창작원리 자체가 된다. 일견 정해진 규칙을 거부하고 자유로운 연상처럼 시공간의 불일치 속에서 이루어진 사물이나 구성요소들은 저 기억의 비밀스러운 불일치의 내적 결합을 통해 새롭게 다양한 의미를 형성한다.

4. “잔해”의 재구성

시몽의 콜라주 글쓰기는 불연속적 요소들과 단편적인 묘사들로 대표된다. 시몽의 콜라주는 기억의 콜라주이다. 이를 시몽은 분산된 기억의 편린이라는 뜻에서 “잔해 ruine”⁹⁾라고 표현했다. “잔해”는 “살아온 인생의 표현들”이자, “우리 기억 속에 단편들로 남아있는 지나간 문명, 우리 생애의 사건들¹⁰⁾”이다. 클로드 시몽은 1913년 마다가스카르의 타나나리브 Tananarive에서 군인집안 출신의 보병부대의 중위인 아버지와 페르피냥의 포도농장주인 어머니 사이에서 태어났다. 태어난 지 얼마 안 되는 1914년 이듬해 아버지가 전쟁터에서 기습으로 사망한 뒤, 어머니와 함께 페르피냥의 외가에서 어린 시절을 보내게 된다. 아버지의 죽음은 시몽 작품의 가장 큰 상처이자 비밀이 된다. 소설 『플랑드르로 가는 길 *La route des Flandres*』(1960)에서 한 장교의 죽음은 피즈 La Meuse에서 적의 기습으로 살해당한 아버지의 죽음과 일치한다. 작중 인물 조르주 George가 독일군에게 포로에 체포되었다가 탈출하는 부분은 2차 대전 중 포로수용소에 감금되었다가 탈출하는 시몽자신의 모습이다. 소설 『풀 *L'Herbe*』(1958)에 등장하는 주인공 루이즈 Louise는 단말마의 고통으로 죽어가는 마리 고모 tante Marie를 지켜보고 있다. 이 소설에서 교사이며 자매인 Marie와 Eugénie는 실제로 시몽의 고모들의 모습과 동일하다. 두 고모는 『아카시아 *L'Acacia*』와 『전차 *Le Tramway*』(2001)에도 등장한다. 단말마의 고통속의 마리 고모의 피폐한 모습은 『전차』에서는 ‘엄마maman’의 모습이 된다. 이러한 단편적 묘사가 논리적 일관성을 거부하며 침묵하고 있는 것은 전쟁의 황폐한 풍경이다.

9) Claude Simon, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, Verlag, 1988의 ‘la préface manuscrit’.

10) *Ibid.*: “les ruines sont des manifestations de la vie”. “Nous sommes tous constitués de ruines : celles des civilisations passées, celles des événements de notre vie dont il ne subsiste dans notre mémoire que des fragments.”

la main semblable à une de ces pattes de poulet, jaune et ridée (...) le visage parcheminé se desséchant peu à peu (...) se momifiant, perdant progressivement son caractère vulnérable de chair fragile et molle pour devenir semblable à du carton, un impassible masque de carton¹¹⁾

손은 노랑고 주름진 닭발과 비슷했고 (...) 양피지 같은 주름투성이의 얼굴은 점점 수척해가고 있었다 (...) 피골이 상접해지면서 약하고 여린 피부는 점점 연약한 특징을 잃어가면서 마분지로 된 무표정한 가면 같았다.

l'espèce de momie à têtes d'épervier, à la peau d'un jaune cireux, au nez autrefois bourbonien maintenant devenu semblable à quelque bec d'oiseau de proie¹²⁾

새매의 머리를 한 일종의 미라 같고, 노란 밀랍 같은 피부와 예전엔 긴 매부리코는 지금은 뺨금의 부리 같다.

오랫동안 병석에 있었던 마리 고모와 시몽의 어머니의 모습은 말라빠진 새처럼 미라에 비유된다. 가장 따뜻한 어머니와 고모의 기억조차 황량하기 짝이 없다. 고모와 어머니의 모습이 환자의 이미지와 겹치면서 기억할 수 없는 아버지라는 커다란 부재를 더욱 환기한다. 아버지의 모습은 늘 암시만 될 뿐이다. 가령 아버지의 모습은 『플랑드르로 가는 길』의 기병대의 장교 레삭슈 Reixach의 죽음과 『농경시 *Les Georgiques*』(1981)의 L.S.M.장군의 사진 속에 투영된다. 이 장군은 또한 할아버지의 모습과 동일하다. 아버지와 가족의 모습은 기억의 혼돈 속에서 여러 이미지로 중첩되고 분산되어 잔해처럼 남아 있다. 이러한 중첩은 사실 기억의 재구성보다 기억의 분산을 위해 존재한다. 인물의 묘사가 기억의 분산 속에서 일관성 없이 정체성을 확립하지 못하고 있다. 가족의 죽음뿐만 아니라 전쟁 속에서 수많은 죽음을 목격하고 체험했던 클로드 시몽에게 죽음은 여러 이미지로만 남는다. 죽음은 색상과 냄새 즉 감각을 통해 묘사됨으로써 구체화 된다.

La mort a une couleur de salissure, gris fer, charbonneuse et noirâtre dans le vert tendre¹³⁾

11) Claude Simon, *L'Herbe*, Editions de Minuit, 1958, p. 23.

12) Claude Simon, *Le Tramway*, Editions de Minuit, 2001, p. 37-38.

13) Claude Simon, *Les Georgiques*, Editions de Minuit, 1981, p. 57.

죽음은 부드러운 녹색 속에 석탄처럼 검정색, 철같은 회색의 더러운 색깔이다.

La mort elle-même a gardé pour moi cette fade odeur de sueur¹⁴⁾

나에게 죽음 그 자체는 무미건조한 땀냄새를 간직하고 있다.

죽음은 무엇보다 경험의 이미지로서 “더럽고 역겨운” 것이다. ‘생애의 사건들’에는 죽음과 더불어 전쟁, 일상과 자연도 포함된다. 사건이기 때문에 이들은 충동적으로 우연으로 갑작스레 불쑥불쑥 거친 이미지로 제시된다. 또한 사건이기 때문에 그 고통은 잔해로만 남는다. 시몽의 소설에서 생애의 사건은 줄거리 없이 사건 자체로 제시되며 이 모든 것들은 또한 “잔해”로 남게 된다. 가장 행복한 원형이라 할 수 있는 어린 시절 자체가 시몽에게는 잔해가 된다. 어린 시절의 이미지는 어린 시절에 살았던 고성, 무덤이 되면서 폐허의 원형이기도 하다. 『농경시』에서 어린 시절의 ‘오래된 집’은 이러한 “잔해”의 이미지로 등장한다.

D’une part, donc, le château (ou plutôt la ruine (...)) - d’autre part le vaste mausolée au centre duquel le salon resplendissait une fois par mois de tous ses feux (...) la formidable ruine tout entière noire dans la nuit noire, solitaire et sinistre, comme un simple amas de pierres maintenu debout par on ne savait quelle obstination de pierre, irrécusable, décharné et calamiteux.¹⁵⁾

한편으로는 성이지만 차라리 폐허에 가깝고 (,,,) 다른 한편으로는 거대한 무덤인데, 그 내부에 있는 거실에서는 한 달에 한 번씩 불빛으로 눈부신 곤 한다. 엄청난 크기의 이 폐허는 캄캄한 밤에 완전히 검은색으로 덮여있고 황량하고 음산하다. 그것은 마치 알 수 없는 완강한 돌에 의해 만들어진 황량하고 황폐한 의심할 여지가 없는 돌더미 같다.

“폐허”로 남는 오랫동안 비워진 집은 거대한 돌의 자취로만 남게 된 성이다. 이 성은 세월이 지나 과거의 화려함도 인적도 사라지고 황폐한 건물로 변해버린 ‘무덤’이 되어 ‘돌’과 ‘검정색’이 주조를 이룬다. 여기서 시몽의 작품이 암시하는 기억과 기억의 원형인 성이 ‘폐허’ 혹은 ‘잔해’를 비유된다고 해서 그 의미가 꼭 부정적인 것만은 아니다. 시몽의 ‘잔해’는 단순히 니힐리즘의 세계가 아니라 생성과 소멸의 원형으로서 니힐리즘을 극복하는 의미가 내포되어 있다. 원형이 폐허이기에 원형은 다시 채워질 수 있다.

14) Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Editions de Minuit, 1969, p. 16.

15) *Les Georgiques*, p. 183.

클로드 시몽이 세계 곳곳을 여행하며 방문했던 유적들도 “인간의 흔적이 없어서 파괴가 없는” 장소 이자 문명의 발자취로 남은 ‘잔해’인 것이다. 역사와 삶의 부활은 잔해에서 시작한다. 『식물원』에서 예전에 “금광촌 les mines d’or”이었던 “유령도시 les Ghost Cities”는 폭탄이나 화재, 폭동에 의해 파괴된 도시가 아니라 인간의 손길이 닿지 않은 곳이자 세월이 지남에 따라 페인트가 벗겨지고 나무와 철로 된 부분이 약간 벗겨졌을 뿐이다. 바로 폐허 전이 아니라 폐허 후의 새로운 풍경이다. 베를린에 있는 스트라트미트 Stadtmitte 지하철 역도 잔해에 속하지만 그 주변에 무성하게 자란 식물들의 새로운 공간이 된다. 파괴와 생성이라는 상반되는 ‘잔해’의 의미를 통해 시몽은 인간의 인위적인 폭력에 의한 폐해 속에 깃든 다른 정경을 보여주고 있다.

5. 결론

클로드 시몽의 글쓰기는 수많은 불일치와 비연속적 콜라주로 되어 있다. 따라서 독자는 어떠한 줄거리나 이야기도 기대할 수 없는 글쓰기로 생각하기 쉽다. 오랫동안 클로드 시몽의 글이 이야기의 부재에 바쳐진 것이라 생각하는 것도 전혀 근거가 없는 것은 아니다. 그러나 2차 세계대전이라는 인간 대학살의 경험과 부조리의 체험은 죽음과 세상, 신에 대한 모든 일관성을 의심하게 만들었다. 내면의 상처가 깊은 현대인에게 어떤 외적 일관성도 허구나 기만에 지나지 않다. 전쟁은 모든 논리의 허구성을 드러내고 신의 질서를 모방하는 논리성인 인과관계 자체를 파괴한다. 전쟁을 실존의 체험으로 본다면 부조리 그 자체인 것이다. 이러한 부조리를 담는 기억은 온전한 기억이 아니라 고통으로만 남게 되는 기억이다. 기억은 기억하기를 거부하면서 논리적 일관성을 거부한다. 이는 회화에서도 마찬가지다. Ut pictura poesis는 현대적 의미에서 보면 외부세계를 재현하는 것을 목표로 삼을 수 없다. 외부세계는 내면의 고통으로 일그러지고 왜곡되기 때문이다. 화가의 내면이 외부세계를 재현하는 방식에 상처가 개입되면서 내면과 외부는 단절된다.

클로드 시몽의 글쓰기는 모방적 재현이 아니라 현대 회화의 자유로운 표현방식과 회화성을 글쓰기 속에 적용하고 있다. 회화의 동시성과 콜라주 기법은 기억의 편린과 잔해로 남으면서 의미를 분산시킨다. 이러한 콜라주의 글쓰기를 재구성하는 것이 창작의 원리 자체가 된 것이다. 콜라주의 기법은 기억의 기법이기도 하다. 전위적인 그의 소설적 글쓰기는 독자의 이해를 가로 막기도 하지만, 일정한 도식에 따라 전개되는 것이 아니라 한순간도 동일할 수 없는 기억의 동시성과 다수성을 표현하기 위한 방법이 된다. 우리로서는 시

몽의 글쓰기가 일관성이 없고 의미가 부재하다고 생각지 않는다. 바로 내면의 상처의 비밀을 드러내는 시몽의 글쓰기의 고유한 방식 자체가 거대한 담화구조의 회화성을 통해 재현되기 때문이다.

장 콕토의 오르페우스 삼부작에서 손의 형상화와 자전적 서명*

여 금 미
(고려대학교)

Mes mains, mes pauvres mains plus vieilles, plus célèbres que moi.
(나의 손. 나보다 더 늙어 가엾은, 나보다 더 유명한 나의 손.)

- Jean Cocteau, *Le Passé défini*

‘오르페우스’라는 그리스신화 속 인물의 이미지 위에 끊임없이 자신의 시학과 내면세계를 투영하고자 했던 장 콕토는 세 편의 영화작품 - <시인의 피 Le Sang d'un poète>(1930), <오르페우스 Orphée>(1950), <오르페우스의 유언 Le Testament d'Orphée>(1960) -을 통해 30년이라는 시간을 관통하는 예술가로서의 자화상을 그려냈다. 상이한 내용과 스타일을 가진 독립된 세 작품은 작가의 내밀한 자아 이미지를 드러내는 방식에 있어서도 서로 다르나, ‘삶과 죽음이라는 두 세계를 넘나드는 예술가의 초상’이라는 주제적 측면을 비롯하여 눈을 감은 시인의 얼굴 및 눈꺼풀 위에 그려 붙인 가짜 눈, 거울의 효과를 통한 여러 인물의 얼굴 제시방식 등 공통된 특징들을 통해 유기적 맥락을 가진 하나의 틀을 이루어나간다.

얼굴은 인간의 신체에서 개개인의 정체성을 확인하기 위한 가장 핵심적인 부위이다. 이는 자크 오몽(Jacques Aumont)의 표현대로 ‘그 소유자의 진실’을 드러내는 ‘특징적 인상(Physionomie)’, 즉 ‘모든 감정과 마음의 상태, 의도 및 생각이 새겨져 표출되는 공간’이다.¹⁾ 그러나 얼굴은 또한 거울과 같은 반사도구를 이용하지 않고는 스스로의 눈으로 바라볼 수 없는 신체부위이기도 하다. 자화상의 본질은 바로 이러한 얼굴의 역설, 즉 자신의 내면적 진실을 스스로의 눈으로 직접 대면하는 일의 불가능성 혹은 불완전성에 있으며, 이러한 측

* 본 발표문은 『프랑스문화예술연구』 제31집에 게재한 필자의 줄고 『La Représentation du visage et le regard autobiographique dans la trilogie orphique chez Jean Cocteau(장 콕토의 오르페우스 삼부작에서 얼굴의 형상화와 자전적 시선)』의 후속연구에 해당하는 내용을 간단히 요약한 것임.

1) J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Éd. L'Étoile, Paris, 1992, p. 83

면은 장 콕토의 영화에서 감은 눈, 눈꺼풀 위의 가짜 눈 등 인물들의 얼굴을 드러내는 독특한 방식에 의해 강조되고 있다.

대부분의 초상과 자화상에서 얼굴이라는 신체의 부위가 그 대상의 정체성을 드러내기 위한 핵심적 주제가 된다면, 장 콕토에게 있어 손은 얼굴과 함께 내밀한 자아 표현을 위한 중요한 매개로 강조되어 나타난다. 오르페우스 삼부작을 중심으로 그의 작품에서 드러나는 손의 이미지가 어떻게 자전적 형상화의 수단으로 사용되는지를 ‘예술가적 자아로서의 손’과 ‘정체성의 담지자로서의 손’의 측면에서 고찰해보도록 하겠다.

1. 손 - 예술가적 자아

장 콕토가 손에 대해 가졌던 각별한 관심은 에세이 모음집 『La Difficulté d’être』, 사후 출간된 일기 『Le Passé défini』 등을 통해 여러 차례 기술된 바 있다. 그는 자신의 “길고 매우 섬세한 표현력을 가진”²⁾ 손에 대해 자부심을 가지고 있었으며, 자신의 손을 석고, 청동 등을 이용해 다양한 형태로 주물 제작하여 영화 <시인의 피>에서 보여주듯 작품에 직접 활용하기도 했다.(그림1) 그를 찍은 여러 사진작가들의 작품들에서도 콕토의 손은 강조된다. 얼굴과 상반신 혹은 전신을 담은 사진에도 손을 전경에 두어 부각시키거나 아예 손만을 찍은 작품들을 다수 발견할 수 있다.(그림2, 3) 그 중에도 라트비아 출신 미국 사진가 필립 할스만(Philippe Halsman)이 1949년에 찍은 초상사진은 콕토가 가진 6개의 손이 각각 다른 일을 수행하고 있는 모습을 포토몽타주 기법으로 표현하고 있는데, 이는 문학, 미술, 연극 등 폭넓은 예술분야에서 다재다능한 창작활동을 해온 콕토의 이미지를 적절히 상징화한 것으로, 콕토의 초현실주의적 작품세계를 환기시킴과 동시에 작품들에서 손이 지니는 의미와 중요성을 암시하고 있다.(그림4)

자크 오몽은 『De l’esthétique au présent』에서 예술적 창조를 위한 핵심적 두 신체기관인 눈과 손에 대해 성찰하며 다음과 같이 정의한다.

예술은 항상 ‘손으로’ 이루어진다. 비록 손이 많은 보조물의 도움을 받는 경우라 하더라도 말이다. (...) 손이 행위의 상징이라면, 눈은 지성의 상징이다. 손은 재료, 즉 예술이 형태로 발현되기 위한 물리적 세계와의 접촉을 가능케 하는 것인데 반해,

2) J. Cocteau, “De mon physique”, *La Difficulté d’être*, U.G.E., Paris, 1964, p. 25

눈은 살피고, 비교하고, 예측하며 늘 거리를 유지한다. 눈은 아무것도 만지지 못하기 때문이다.³⁾

비가시적 상태의 ‘예술’을 구체적 형태로 가시화 시키는 매개자로서의 손에 대한 이러한 관점은 콕토에게 있어 ‘가구세공인(ébéniste)’ 개념으로 드러난다. 콕토는 종종 자신을 ‘가구세공인’에 비유하며 “예술가란 알 수 없는 어떤 힘(시적 영감)에 복종하며 그 지시에 따라 여러 가지 꿈들에 형태를 부여하기 위해 단지 자신의 손을 빌려주는 자”라고 정의내린다.⁴⁾ 모든 예술적 창작행위는 손의 움직임으로 귀결되고, 결국 창작자의 존재는 손이라는 기관 그 자체로 축소된다. 콕토는 1960년 1월 6일과 4월 17일의 일기에서 다음과 같이 기술하고 있다.

그림을 그릴 때, 나는 더 이상 존재하지 않는다. 고통도, 괴로움도 사라진다. 나는 선들을 그려나가는 손이 될 뿐이다. (...) 나의 손은 요정이 되어 저 홀로 움직인다. 손은 나도 온전히 알지 못하는 나를 매개로 하여 흘러나오는 것들의 스펙타클을 나에게 선사한다.⁵⁾



그림 1. <시인의 피>



그림 2. Berenice Abbott
<장 콕토의 손> (1927)



그림 3. Germaine Krull
(1929)



그림 4. Philippe Halsman(1949)

콕토는 예술가와 그의 예술적 자아로서의 손의 관계에 대한 영화적 형상화를 자신의 데뷔작인 <시인의 피>에서부터 명백하게 보여준다. 콕토 스스로 ‘비사실적 사건들을 담은 사실적 다큐멘터리’라 명명한 이 작품은 총 4개의 에피소드로 이루어져 있으며, <상처입은 손 혹은 시인의 상처(La main blessée ou les cicatrices du poète)>라는 제목의 첫 번째 에피소드에서 콕토는 ‘그림을 그리는 시인’으로서의 자신의 이미지를 직접적으로 드러낸다.

3) J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, De Boeck Université, Bruxelles, 1998, pp. 17-20

4) J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Ed. du Rocher, Monaco, 2003, p. 45

5) J. Cocteau, *Le Passé défini*, Gallimard, Paris, 1989.

앙리 리베로(Enrique Rivero)가 연기하는 시인은 자신이 그리던 그림(초상화 혹은 자화상)의 입 부분을 손으로 지운다. 그 입은 ‘문둥병처럼’ 그의 손으로 움아와 각인되고, 살아 움직이며 소리내어 공기를 마시게 해달라고 요구한다.(그림5) 당황하여 이를 떨쳐내려 애쓰던 시인은 곧 포기하고 대신 그 ‘상처입은 손’을 이용해 밤 사이 쾌락을 즐긴다. 다음 날 아침, 시인은 입을 떼어버리기 위해 조각상의 입에 자신의 손바닥을 문지르지만 이는 조각상을 깨우는 결과를 낳게 되고, 입술을 움직이며 말을 하게 된 조각상에 의해 시인은 거울 속 죽음의 세계로 여행할 것을 강요받는다.

자신의 작품의 일부가 저절로 각인된 손, 시인이 자신의 의지로 통제하지 못하는 손의 이미지는 콥토가 기술하듯 ‘저 홀로 움직이며 선을 그려나가는 손’, ‘나 자신도 온전히 알지 못하는 나를 매개로 하여 흘러나오는 것들의 스펙타클을 선사하는 손’을 환기시킨다. 이 손은 시인으로 하여금 수치와 증오를 불러일으키는 이질적 존재인 동시에 쾌락을 선사하는 타자이며, 또한 죽어있던(혹은 잠들어 있던) 조각상을 일깨워 생명력을 불어넣는 신비한 힘의 상징이기도 하다. 따라서 자신의 손바닥을 깊이 응시하는 시인의 모습은 ‘작품을 그려나가는 손 그 자체가 되어버린’ 예술가로서의 자아와 그것을 대면해야 하는 순간의 분열된 자아에 대한 은유로 나타난다.

콥토는 자신의 여러 저술과 인터뷰 등을 통해 ‘죽어있던 것을 부활시키는 일’, 그리고 ‘여러 번의 죽음을 겪으며 끊임없이 부활함으로써 삶과 죽음의 경계를 자유로이 넘나드는 일’을 예술가의 임무이자 운명으로 규정하는 자신의 시학을 강조해왔다. 예술가의 이러한 오르페우스적 운명은 <시인의 피>에서 보듯 ‘손’의 이미지를 중심으로 형상화된다. <오르페우스>에서 죽음의 관문인 거울을 통과하기 위해 등장인물들은 고무로 된 장갑을 착용해야만 한다. 시인 오르페우스가 죽은 아내를 다시 삶의 세계로 되돌려 오기 위해 거울 속으로 들어가는 장면은 장갑을 낀 그의 손과 액체화된 거울표면⁶⁾에 비친 그림자에 대한 클로즈업으로 강조된다.(그림6)

장갑과 손이라는 모티브는 이미 <미녀와 야수 La Belle et la bête>(1942)에서도 인상적인 방식으로 활용된 바 있다. 야수의 궁전 복도를 밝히는 사람의 팔과 손으로 이루어진 샹들리에 받침대(벽 뒤에 숨겨진 배우들의 실제 팔)는 초현실적인 세계의 표징으로 제시된다. 또한, 미녀가 잠시 아버지를 만나러 현실세계로 이동하기 위해 사용하는 도구는 마술 장갑이다. 르프랑스 드 보몽 부인의 원작동화에서 이 장면에 등장하는 반지의 존재를 콥토

6) 장 콥토는 이미 <시인의 피>에서 시인이 거울 속으로 들어가는 장면을 촬영하기 위해 거울 대신 그와 동일한 모양의 틀로 이루어진 저수조로 대체한 바 있다. <오르페우스>에서는 400킬로그램의 수은이 담긴 통을 이용해 물과는 다른 신비한 질감의 액체화된 거울표면을 형상화했다.

는 손이라는 부위 전체와 그 움직임을 강조할 수 있는 장갑으로 대체하였다. <오르페우스>와 <미녀와 야수> 두 작품 모두에서 장갑은 삶과 죽음, 현실과 비현실이라는 두 세계의 경계를 이동하기 위한 신비의 수단으로 활용되고, 이는 손이 수행하는 마법적 역할을 효과적으로 부각시키는 결과를 낳는다.

전편들과 달리 콕토 자신이 직접 '오르페우스-시인'로 분해 카메라 앞에서 연기를 펼치는 <오르페우스의 유언>은 오르페우스 삼부작의 마지막 작품인 동시에 그가 영화감독으로서 남긴 마지막 작품이다. 영화작품뿐 아니라 자신이 당시까지 완성한 그림과 타피스리, 건축 장식 등 수많은 작품들을 등장시키며 매우 직접적이고도 다양한 방식으로 등장인물과 자신의 정체성을 드러내는 이 작품에서 콕토는 손을 통해 자신만의 시학을 집약적으로 보여준다. 찢겨진 히비스커스의 조각들을 모아 한 송이 꽃으로 부활시키는 장면을 예로 들 수 있다.(그림7) 실제로는 꽃잎을 한 조각씩 떼어내는 행위를 촬영한 것이나 장 콕토가 영화 작업에서 즐겨 사용했던 '역촬영 기법'을 통해 스크린 위에는 죽은 꽃의 신비로운 부활로 형상화되었다. 꽃을 부활시키는 장 콕토의 손은 거꾸로 진행되는 이미지와 클로즈업으로 제시되며, 이는 죽음을 삶으로 되돌릴 수 있는 예술가의 손 및 그것이 가진 신비한 힘을 영화라는 매체가 지닌 특성을 이용해 스스로 실현해보고자 했던 콕토 자신의 오랜 욕망을 드러낸다.



그림 5. <시인의 피>



그림 6. <오르페우스>



그림 7. <오르페우스의 유언>

2. 손 - 정체성의 담지자

벨라 발라즈(Béla Balazs)는 영화에서 얼굴에서 표출되는 '특징적 인상(physionomie)'의 힘에 대해 강조하며 다음과 같이 기술한다.

화면 안에 고립된 손은 그것이 지닌 의미, 즉 표현하고자 하는 바를 잃게 된다.

(...) 반면, 화면 안에 고립된 얼굴의 표현성은 그 자체로 이해가능한 전체이며, 우리는 여기에 어떤 생각도, 공간과 시간에 대한 설명도 덧붙일 필요가 없게 된다. (...) 화면에 고립된 얼굴 앞에서 우리는 공간을 인식하지 않는다. 공간에 대한 우리의 감각은 무효화되고 우리 앞엔 새로운 질서의 차원, 즉 특징적 인상의 차원이 열리게 된다.⁷⁾

특정적 인상의 표현가능성 측면에서 손의 가치를 배제하는 이러한 일반적인 견해들과 달리, 콥토는 손과 얼굴을 동등하거나 혹은 더 우월한 지위에 올려놓는다. 사진가 제르메인 크롤(Germaine Krull)이 자신을 주제로 찍은 여러 점의 초상 작품들 중 왼손으로 얼굴 전체를 감싼 모습의 1930년작(그림8)을 감상한 후 그에 대한 소감을 기술한 공개편지는 이를 잘 증명하고 있다.

저는 이 길고 신경질적인 물체를 보고 그것이 무엇인지 파악하기가 어려웠습니다. 그 다음 저는 어떤 소매, 즉 제가 입었던 의상에서 나온 짐승들 혹은 죽은 식물들을 보았고, 그러자 그것들이 얼마나 나를 닮아있는지, 어떤 얼굴보다도 나를 더 닮을 수 있는지를 깨닫게 되었습니다.⁸⁾

손이 지닌 한 개인의 정체성과 고유의 특징에 대한 콥토의 존중과 완벽주의에 가까운 신중함은 <오르페우스> 촬영과 관련한 일화에서 더욱 명확히 발견된다. 거울 속으로 들어가는 오르페우스에 대한 촬영을 마치고 배역을 맡은 장 마레가 촬영장을 떠난 뒤에야 콥토는 앞 페이지에서 예로 든 ‘장갑 낀 손의 거울-수는 표면 침투’ 쇼트가 다시 촬영되어야 한다는 사실을 발견하게 된다. 거울로 들어갔다가 나오는 장갑 낀 손의 짧은 클로즈업 쇼트를 위해 콥토는 이미 집에 도착하여 쉬고 있던 장 마레를 촬영장으로 되돌아오도록 해야만 했다. 앙드레 프레노와의 인터뷰를 통해 콥토는 다음과 같이 고백한다. “나는 장 마레 없이도 비슷한 크기의 손을 가진 스탭 중의 한 명에게 대신 연기를 하도록 할 수 있으리라 믿었다. 그러나 몇 번의 시도 끝에, 손은 그 사람과 같은 것이어서 다른 이가 대신할 수 없다는 것을 깨닫게 되었다.”⁹⁾

손은 각 개인의 고유한 정체성을 구별하는 징표로서의 지문을 담고 있는 기관이며, 손바닥에 새겨진 손금의 형상은 종종 동서양에서 그 사람만의 고유한 운명을 읽기 위한 대상으로 여겨지곤 한다. 정체성의 담지자로서의 손이 갖는 이러한 의미는 콥토에게 있어 더욱 확대되어,

7) B. Balazs, *Le Cinéma*, Éd.Payot, Paris, 1979, p. 57

8) J. Cocteau, « Lettre à Germaine Krull », *Le Courrier littéraire*, n°15, 1930.

9) J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op.cit., p.88

손의 크기나 형태뿐 아니라 미세한 움직임들을 통해서도 등장인물의 고유한 내면 및 각 인물 간의 관계가 함축적으로 표현되도록 하고 있음을 여러 장면들에서 발견할 수 있다.(그림9)



그림 8. Germaine Krull
<Jean Cocteau (visage
dans la main)> (1930)



그림 9. <오르페우스의
유언> 중 '세제스트'역의
에두아르 데르미트의
손(위)과 장 콕토의 손.

손의 미장센에 대한 집착과 탐구는 콕토 자신의 손을 통한 자전적 서명의 차원으로 심화된다. <시인의 피>를 여는 프롤로그 형식의 첫 장면에서 콕토는 눈 부분을 제외한 얼굴 전체에 석고가면을 쓴 채 실제보다 길게 연장된 오른쪽 팔을 들고 카메라 앞에 등장한다. 팔에 두른 흰 천의 끝에 보이는 손은 사실 석고로 주물을 떠 만든 가짜 손으로, 여기에 연결된 막대를 들고 있는 실제 손은 가려져 있다. 이 팔로 '근엄한 몸짓'의 신호를 보내면 비로소 영화가 시작된다.(그림10) 얼굴은 가린 채 연장된 길이로 강조한 팔과 손은 이 작품을 만든 작가로서의 자신에 대한 명백한 선언이다. 이와 유사한 방식으로 콕토는 <오르페우스의 유언>에서도 뾰족한 칼을 쥐 손으로 두 번 등장하여 영화의 시작과 끝을 선포한다.(그림11) 한편, 작가로서의 서명은 자신이 직접 쓴 글씨와 사인을 통해 작품 안에 더욱 직접적인 방식으로 삽입되기도 한다.(그림12)



그림 10. <시인의 피>



그림 11. <오르페우스의
유언>



그림 12. <시인의 피>에 삽입된 인터타이틀(왼쪽)과 <오르페우스의 유언>의 오프닝 크레딧



3. 결론을 대신하여: 손-얼굴, 자기반영성

장 콕토는 이처럼 또다른 얼굴로서의 손의 이미지를 통해 ‘예술가-세공인(Cinéaste-ébéniste)’로서의 자화상을 구성하는 각별한 방식을 취한다. 종종 얼굴의 자리를 대신하여 등장하는 그의 손은 ‘그 안에 담겨진 모든 영혼, 힘, 기교’를 우리로 하여금 더욱 구체적으로 대면할 수 있게 한다.¹⁰⁾

한편, 맨손이거나 장갑을 낀 손, 주물로 뜯 손 모형 등 클로즈업으로 강조되어 제시되는 모든 형태의 손에는 자신의 작품에 대한 콕토의 육체적·예술적 개입이 내포되어 있다. 이러한 개입은 1인칭으로 발언되는 내레이션(<오르페우스의 유언> 프롤로그에서 콕토 자신의 목소리로 선언하는 “나의 영화는 영혼의 스트립티즈에 다름 아니다(...)”) 혹은 중간자막으로 삽입된 문장(<시인의 피>에서 손글씨로 새겨진 “나는 어떻게 내 자신의 영화에 의해 함정에 빠졌는가”) 등과 함께 창작주체의 존재와 그의 행위를 명백히 드러냄으로써 자전적 작품의 자기반영성 측면을 더욱 강화하고 있다.

10) R. Gilson, *Jean Cocteau cinéaste*, Quatre-vents, Paris, 1988, p.87

참고문헌

- AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998
_____, *Du visage au cinéma*, Paris : Éd. L'Étoile, 1992
- BALAZS Béla, *Le Cinéma*, Paris : Éd. Payot, 1979
- COCTEAU Jean, *La Difficulté d'être*, Paris : U.G.E., 1964
_____, *Du cinématographe*, Monaco : Éd. du Rocher, 2003
_____, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco : Éd. du Rocher, 2003
_____, *Le Passé défini*, Paris : Gallimard, 1989.
_____, *Le Sang d'un poète*, Monaco : Éd. du Rocher, 2003
_____, *Le Testament d'Orphée*, Monaco : Éd. du Rocher, 2003
- GILSON René, *Jean Cocteau cinéaste*, Paris : Éd. des Quatre-vents, 1988
- Collectif, *Jean Cocteau, sur le fil du siècle* [Catalogue de l'exposition], Paris : Centre Pompidou, 2003

제 4 부

〈제2분과 발표 : 무용, 미술, 축제〉

사 회 : 박정준(연세대)

발 표 : 〈라 부르곤뉴〉 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용 /
장인주(국립현대무용단 사무국장)

아외공연예술축제로서 과천한마당축제의 변화양상 / 임수택(과천한마당
축제예술감독)

전시 기획과 경영 / 오현금(토포하우스 대표)

지정토론 : 정의숙(성균관대), 김미성(연세대), 안성은(홍익대)

<라 부르곤뉴> 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용*

장 인 주

(무용평론가, 국립현대무용단 사무국장)

연구 목적

- ‘바로크 무용(라 벨 당스)’에 대한 정의
- 1700년에 발표된 ‘보상-퓌이예 무보법’에 관한 연구
- 재현작업을 통해 무보법 활용방안 모색

<라 부르곤뉴> 재현

차 례

1. ‘라 벨 당스’의 유래
2. 보상-퓌이예 무보법 이해
기본 발동작pas
3. <라 부르곤뉴La Bourgogne> 재현
 - 1) 재현작업을 위한 배경요소
 - 2) 무보 분석

1. ‘라 벨 당스’의 유래

- ◎ ‘바로크 무용’을 당대에는 ‘아름다운 무용’이란 뜻의 ‘라 벨 당스 La Belle Danse’라고 불렀다.
- ◎ 유럽을 중심으로 17세기에서 18세기 중반까지 추어졌던 무용

* 한국무용기록학회 제2호(2002년 3월)에 실린 저자의 논문을 요약, 보완한 것임.

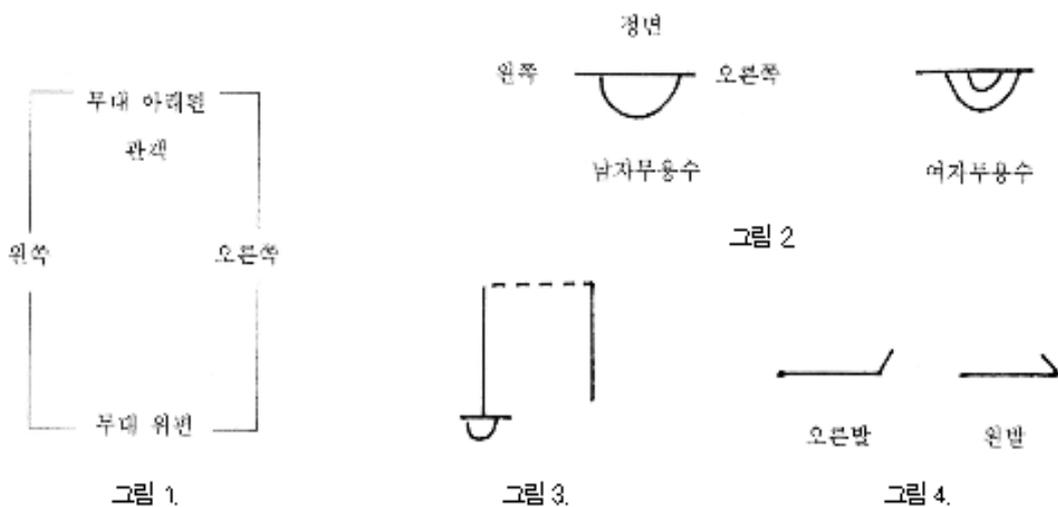
2. ‘라 벨 당스’의 종류

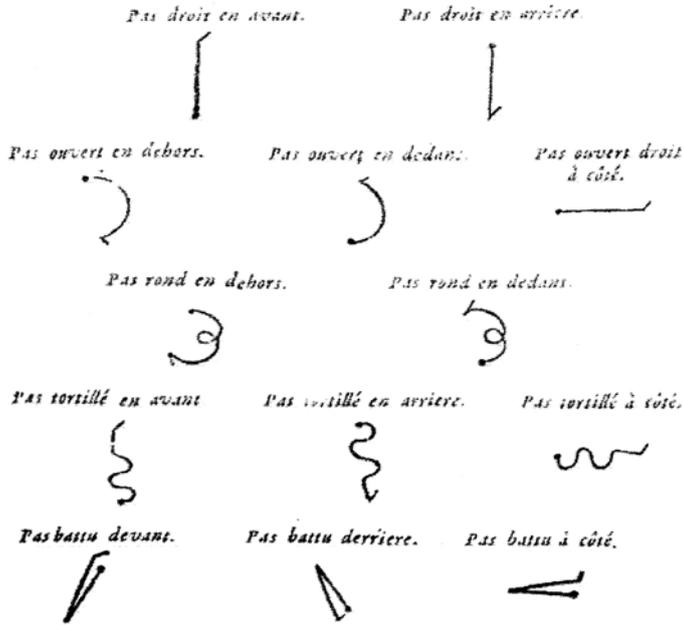
- ◎ 귀족들이 개최한 무도회장에서 추어졌던 사교춤 - 무도회 무용 (당스 드 발Danse de bal)
- ◎ ‘오페라-발레’, ‘서정 비극’, ‘코메디-발레’ 등에 디베르티스망으로서 삽입된 무용을 포함한 극장에서 추어졌던 춤 - 극장무용(당스 드 떤아트르Dances de théâtre, 앙트레 드 발레Entrée de ballet)

3. 보샹-퐁이에 무보법

notation de Beauchamps- Feuillet

- ◎ 루이 14세의 명에 따라 피에르 보샹Pierre Beauchamps이 창안하고, 라울-오제 퐁이에Raoul Auger Feuillet가 출간한 무보법
- ◎ ‘무용을 기록하는 기술’art d’écrire de la danse’이란 의미의 ‘안무chorégraphie’를 처음으로 사용
- ◎ 무용수가 무대 바닥에 남기는 자취trajet, ‘안무도dessin chorégraphique’를 중심으로 기록



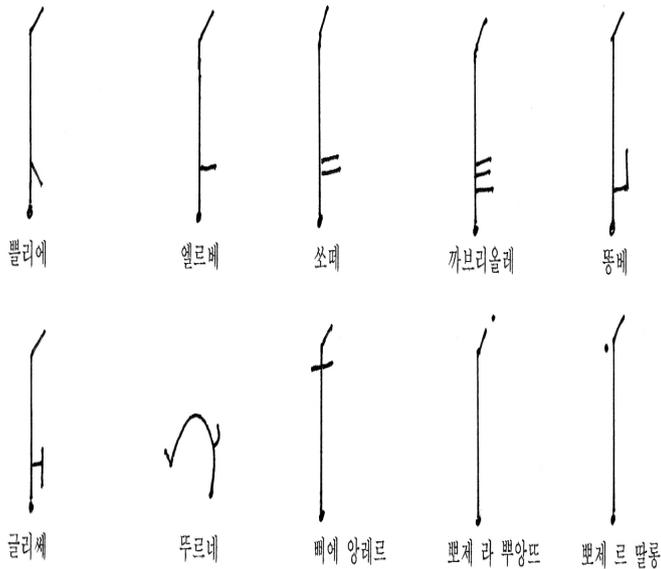


◆ 기본발동작

바닥에 그려진 발자취 모양에 따라

- 곧바른 동작
- 열린 동작
- 둥근 동작
- 꼬인 동작
- 치는 동작

◆ 기호첨가에따라



- 빨리에
- 엘르베
- 쏘페
- 까브리올레
- 똥베
- 글리쎄
- 뚜르네
- 삐에 앙레르
- 뽀제 라 뷔앙뜨
- 뽀제 르 딸롱

4. <라 부르곤뉴La Bourgogne> 재현

1. 재현 작업을 위한 배경요소

- ◎ 악보의 이해
- ◎ 음악보다 무용이 우선
- ◎ 동작의 특성 - '상승동작'
- ◎ 의상





2. 무보분석

- 무도회 무용
- 기욤 루이 뻬꾸르 Guillaume Louis Pécour 안무
- 초연 연도는 알 수 없으나 1700년 궤이예의 무보집에 수록된 점을 감안해 추측 가능

프랑신 랑슬로의 기록에 의하면 “뻬꾸르는 아마도 마리-아텔라이드 드 사보와, 부르곤뉴 공작부인 그리고 프랑스 황태자비에게 헌사하기 위해 이 작품을 안무했을 것이다”

- 포푸리 형식

꾸랑뜨, 부레, 사라방드, 빠스빠에로 이어지는 모음 무용

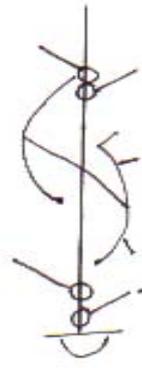
꾸삐



드미-꾸삐

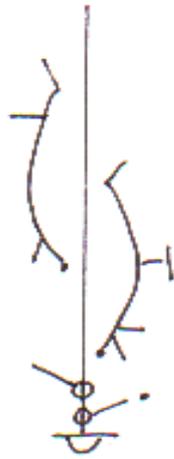


꾸삐



꾸삐 양부와떼

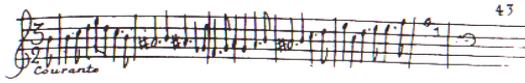
빠 드 꾸랑뜨



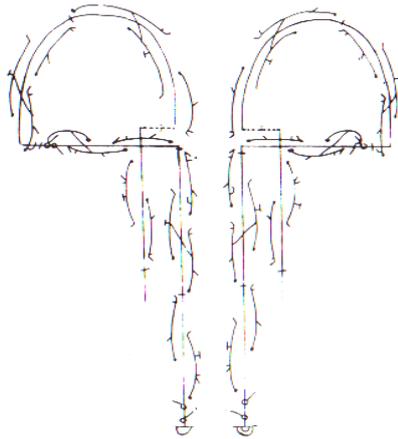
빠 꾸르 드 꾸랑뜨



빠 롱 드 꾸랑뜨



la Bourgogne



- 빠 꾸르 드 꾸랑뜨
- 빠 롱 드 꾸랑뜨
- 드미-꾸삐, 꾸삐 양부외떼
- 빠 롱 드 꾸랑뜨
- 빠 롱 드 꾸랑뜨
- 빠 꾸르 드 꾸랑뜨

- ◎ 발동작 중심의 무보이므로, 손동작과 같은 장식동작ornementation 에 대한 창작 필수
- ◎ 생략된 기호(뚜르네tourné 기호)에 대한 추측
- ◎ 통념상의 의미(빠 드 빠스삐에pas de passepied)에 대한 사전지식 필수

오늘날의 과제

- ◎ 바로크 무용의 부활
- ◎ 바로크 무용의 미학적 개념의 전통을 고수하면서 현대적인 개념으로 승화
- ◎ 동양의 전통무용과의 비교연구

야외공연예술축제로서 과천한마당축제의 변화양상

임 수 택
(과천한마당축제 예술감독)

● 연혁

1997년	
1998년	'98 과천 세계마당극큰잔치
1999년	마당 '99-과천 세계공연예술제
2000-2002년	과천마당극제
2003년-현재	과천한마당축제, ※ 2004년 재단법인 출범

1997년 - 1998년: 태동기_ 예술감독: 임진택

- 시작: 1997년 ITI 서울 총회를 계기로 한국연극협회와 한국민족극운동협회가 과천에 야외공연예술제를 창설
- 명칭: 세계 마당극 큰잔치 '97 경기-과천
- 프로그램:
 - 90년대 중반까지 축적된 마당극: “칼노래 갈춤”, “밥” 등
 - 실내극의 야외공연: “여시아문”, “한여름 밤의 꿈” 등
 - 해외의 거리극: “비운의 카르멘” 등

※ 특징:

- 정치성향이 강함.
- 시사성 부족: 오래된 작품을 급히 초청
- 실내극을 야외로 옮겨오면서 야외극의 특성을 살리는 데 어려움

1999년: 혼란기_ 집행위원장: 정진수

- 명칭: 마당 '99-과천 세계공연예술제
- 한국민족극운동협회와 한국연극협회의 불참
- 프로그램
 - 판소리 레파토리를 재구성하는 마당놀이 시도:
“춘향전”, “놀부타령”, “뽕파전”
 - 실내극, 아동극, 무용 등 다양한 양식의 공연들

※ 특징:

- 대중 친화적인 성향이 강함
- 다양한 공연양식들의 백화점식 나열
- 야외공연예술제로서 성격이 약화됨

2000년 - 2002년: 마당극 정립기_ 예술감독: 박인배

- 명칭: 과천마당극제
- 예술감독제와 함께 마당극축제로서 정립
- 프로그램:
 - 정치성에 사회성 가미: “공해강산 좋을씨고”, “신토불이”
 - 시민을 중심으로 한 아마추어 공연

※ 특징:

- 사회적 이슈의 적극적인 반영
- 시민의 참여와 함께 마당극의 저변 확대 시도:
어린이마당극제, 청소년마당극제, 대학생마당극제 등 아마추어 단체
의 조직, 교육 및 지원

2003년 - 2005년: 거리극 시도기_ 예술감독: 임수택

● 명칭: 과천한마당축제

● 한국민족극운동협회 불참

● 프로그램:

- 실내극의 야외공연: “한여름 밤의 꿈”, “우리나라 우투리”
- 교육적 성격의 마당극: “똥벼락”, “아리아리 돈깨비”
- 거리극의 시도: “4-59”, “오르페우스”, “피그말리온 사랑”
♣ 특정공간연극(site-specific theater): “카르마”, “삶의 순환”

※ 특징

- 아마추어단체 배제
- 프로그램의 일부가 실내극이나 실내극의 야외공연
- 거리극 외 거리퍼포먼스(“정”) 등 거리에서 공연예술의 시도

2006년-2010년: 거리극 성장기_ 예술감독: 임수택

- 거리극의 성장: “리어카 뒤집어지다”, “크로커스”, “쉬크”, “자화상”, “새”, “꽃피는 사
월”, “차연” 등
- 대형 이동형 공연 시도: “다시 돌아오다”, “고래의 꿈”
- 국가간 거리극 공동제작: “요리의 출구”, “구도”, “1+1+”, “날 봐”

♣ 모든 공연을 야외에서 실시함으로써 야외공연예술제로서 정착

※ 특징:

- 거리극의 양적 및 질적 성장과 해외 진출
- 영상공연이 추가되면서 거리극을 거리예술로 확대 : “공사중”(2009), “Park”(2010)
- 마당극의 후퇴 및 정체

주요사업

- 프로그램: ① 국내의 마당극, 거리극, 야외극
② 해외의 거리극
- 선정기준: ① 기술의 완성도
② 사회 이슈의 반영
③ 전통의 현대화
- 네트워크: ① 야외극 공동공모_춘천마임축제
② 자유참가작 공동공모_서울프린지페스티벌
③ 국가간 거리극 공동제작_해외의 주요 축제
- 거리에술에 관한 조사 및 연구: 웹진 “거리예술” 발간 등
- 국내공연 해외 진출 보조

전시 기획과 경영

오 현 금

(삶과 예술 포토하우스 대표)

과학이 없으면 인간은 걸을 수 없고,
예술이 없으면 멈출 수 없고,
종교가 없으면 쉴 수가 없다.

예 술

- 인간 내면의 그 무엇,
즉 순수성이나 아름다움 등을 표출해 내는 것
- 글쓰기, 그림 그리기, 춤추기, 노래하기, 악기연주, 조각 등

미술(예술)이란 무엇입니까?

피카소 - 돈

백남준 사기

인간의 예술활동의 시작= 전시 문화의 시작

- 전시와 친해지기
- 전시 공간에 익숙해지기
- 관객의 입장 이해하기
- 관객의 요구 알아내기
- 전시 기획자 - 작가- 관객
- 목적에 부합하는 결과 창출
- 새로운 기획

전 시 공 간

- 비영리 공간 : 국공립, 시립박물관, 사립박물관
- 영리 공간 : 화랑
임대 전시장

◆ 기획의 실제

김점선 + 김중만 전시

◆ 기획의 실제

이미지 아트

◆ 기획의 실제

그림과 음악

◆ 관람자 충성도에 따른 분류

- 문화소비자 culture consumer
- 문화애호가 culture fan
- 문화열광자 culture cultist
- 문화광신자 culture enthusiast
- 소극적 문화생산자

culture petty producer

Abercrombie & Longhurst

◆ 기업과 문화예술

- 정부재원으로 예술인에게 직접, 재단 지원
- 기업의 지원
- 회장님 사모님 신드롬 A Chairman's Wife Syndrome
- 스폰서십 Sponsorship
- 파트너십 Partnership
- “문화기업” - 문화이미지 - 호감도 상승

제 5 부
〈제3분과 발표 : 자유발표〉

사 회 : Marie Caisso(성대)

발 표 : Lecture et culture - Perspectives historiques - /

Michaël Joalland(수원대)

COMPARAISON ENTRE LES ADAPTATIONS DE BOVARY PAR
MINNELLI ET CHABROL / Antoine Coppola(성균관대)

A propos des *Lieux de mémoire*, culture nationale et
enseignement de la civilisation française / Jean Skandrani(교원대)

지정토론 : Johann Blondeau(인천대), 최민(한예종), Jean-Charles Jambon(덕성여대)

Lecture et culture
- Perspectives historiques -

Michaël Joalland
Université de Suwon

Introduction

En guise d'introduction, j'aimerais attirer votre attention sur l'expérience vécue par Tatiyana Gnedich, professeur d'université en Russie dans les années 1940, au temps de Brejnev. Tatiyana Gnedich était spécialiste de littérature romantique anglaise, notamment du poète Lord Byron. Elle aimait tellement ce poète qu'elle avait mémorisé environ 30.000 vers de son poème *Don Juan*.

Malheureusement, du fait de ses affinités pour la culture occidentale, elle fut suspectée de trahison vis-à-vis de l'Etat Soviétique, et par conséquent, arrêtée par les forces du KGB. jugée coupable sur la base de fausses accusations et condamnée à 9 ans de prison suivies de plusieurs années dans les goulags de Sibérie. Pendant les 3 premières années de sa vie en prison, elle fut enfermée dans une obscurité totale, sans aucune lumière. De ce fait, elle perdit la vue. On imagine facilement le sentiment de profond désespoir qui a du l'habiter pendant ces terribles années.

Et pourtant : Tatiyana Gnedish n'avait pas oublié les 30.000 vers de Lord Byron qu'elle avait appris par Coeur. Et c'est dans le noir de sa prison, dans l'obscurité de sa cellule, alors qu'elle était devenue aveugle, qu'elle entreprit de traduire en langue russe ce long poème de Lord Byron. Lorsqu'elle fut libérée en 1955, elle rencontra l'un de ses anciens étudiants à qui elle dicta sa traduction. Celle-ci fut publiée quelques années plus tard, et jusqu'à aujourd'hui, il s'agit de la traduction canonique en langue russe du *Don Juan* de Lord Byron.¹⁾

1) Nina Diakonova et Vadim Vatsuro, « 'No great mind and generous heart could avoid

Le cas est tout à fait tragique. Il retint l'attention du critique littéraire américain George Steiner : « Vous ne pouvez rien faire contre un humain de cette nature, aucun Etat ne peut le toucher, aucun désespoir ne peut l'atteindre. Ce que vous possédez dans votre coeur, le bâtard ne peut pas y toucher, il ne peut pas vous le prendre. » Quelle leçon d'humanité en effet : la pratique de la lecture et l'amour des textes peuvent engendrer des formes de culture intellectuelle qui résistent aux pires assauts de la barbarie.

C'est le thème qui nous rassemble aujourd'hui : quelle articulation y a-t-il entre lecture et culture ? Après avoir procédé à la définition des termes, je décrirai certains moments privilégiés de l'histoire au cours desquels cette question du rapport entre accès au texte écrit et culture de l'intellect a pu se poser. On abordera finalement cette même problématique dans la question très actuelle de l'entrée dans l'ère du numérique et de "la mort du livre" annoncée par certains. Cette réflexion, du fait que nous nous adressons à un public d'enseignants, a pour but d'informer nos pratiques pédagogiques et, dans une perspective plus large, de nous interroger sur les finalités, les buts ultimes de la lecture et de la culture.

Définitions

Nature

Vergez & Huisman (manuel de philosophie de terminal le plus utilisé en France) : « La notion de culture implique un certain travail exercé sur une nature donnée, une transformation de la nature susceptible de produire des propriétés nouvelles ou, tout du moins, de développer des qualités d'abord virtuelles, d'actualiser certains possibles. C'est ainsi que la terre est cultivée, c'est-à-dire travaillée, labourée, semencée pour produire la récolte. C'est ainsi que les corps et les esprits peuvent être cultivés, c'est-à-dire soumis à des exercices, à des apprentissages divers afin de développer leurs potentialités. »²⁾

Byronism' : Russia and Byron » in Richard Andrew Carwell (éd.), *The Reception of Byron in Europe*, Londres, Toemmes Continuum, 2004, p. 349

Par analogie avec l'agriculture, on cultive l'esprit comme on cultive le sol. Concept optimiste : de même qu'il existe des terres en friches qui peuvent être amendées, l'esprit humain peut aussi être amendé grâce à un certain travail. Connotation laudative. Son contraire est connoté péjorativement: terre inculte (laissée à l'abandon) / personne inculte (déf. *Petit Robert*: "sans culture intellectuelle", synonyme de "grossier, ignare, ignorant").

Marc Fumaroli, de l'Académie française: "Parfois, je suis tenté de remplacer le mot culture, tellement il a été gâché, par le mot éducation, formation, ou maturation intellectuelle, morale et spirituelle."³⁾ Le mot culture est un fourre-tout indifférencié, correspondant au concept du « tout culturel ».

A différencier du sens sociologique venant de l'allemand *kultur*, repris par l'anthropologie américaine, puis intégré au lexique français comme un anglicisme : traits de civilisation. Définition de Ralph Linton (anthropologue américain) : "mode de vie d'une société." Par exemple : la culture coréenne, allemande ou ivoirienne. Expression neutre soucieuse d'ôter toute idée de hiérarchisation entre les cultures.

Lecture

Petit Robert : « action matérielle de lire, de déchiffrer (ce qui est écrit). »⁴⁾ C'est une évidence : la lecture n'est un acte possible que dans les sociétés de l'écrit, ce qui renvoie à une invention technique localisable historiquement et géographiquement : le troisième millénaire avant notre ère en Mésopotamie.⁵⁾ On peut rapprocher la définition de la lecture de celle de « livre ». Pour Umberto Eco, le livre est "une machine à provoquer davantage de pensées. »⁶⁾

2) « Nature et culture » in André Vergez et Denis Huisman, *Cours de Philosophie*, Paris, Nathan, 1990, p. 7

3) Interview de Marc Fumaroli par Jacques Paugam : « L'essayiste et historien va à l'essentiel », sur *Canal Académie*, le 19 septembre 2010 (réf. HAB596)

4) Article « Lecture » in Josette Rey-Debove et Alain Rey (éds.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993

5) cf.: Georges Jean, *L'Écriture: Mémoire des homes*, Paris, Gallimard, 1987

6) Umberto Eco, "The Future of the Book", in Geoffrey Nunberg (éd.), *The Future of the Book*, Berkeley; University of California Press, 1997, p. 296

Écrit versus oralité

L'invention de l'écrit n'a pas nécessairement été saluée comme un progrès pour l'humanité : d'après une légende égyptienne, quand le dieu Thoth révéla la découverte de l'art de l'écriture au roi Thamos, le bon roi le dénonça comme l'ennemi de la civilisation. Il protestât : « Les enfants et les jeunes gens qu'il s'étaient diligemment appliqués à apprendre par cœur jusqu'à présent et à retenir tout ce que l'on leur apprenait, cesseront de s'y appliquer, et négligerons de faire exercice de leur mémoire. »⁷⁾

Même crainte chez Platon (dans le *Phèdre*) : écrire risque d'affaiblir la mémoire. Pourquoi mémoriser le texte (ou une partie) d'un livre puisque nous l'avons dans notre bibliothèque et que nous avons l'assurance de pouvoir le relire à tout instant? La pratique de la lecture se fait souvent au dépend de la faculté de mémoriser un texte/récit. Dans l'ensemble des dialogues de Socrate, celui-ci ne demande que deux fois à consulter un manuscrit.⁸⁾

Le romain Quintilien, professeur de rhétorique, insistait sur le rôle central de la mémorisation dans l'éducation : « Bien que je désire que les jeunes garçons consacrent une majeure partie de leur temps à composer, je recommanderais pourtant qu'à cette fin ils apprennent par cœur des morceaux choisis d'allocutions solennelles ou de discours historiques. Ils s'accommoderont ainsi des meilleures compositions, et auront toujours à la mémoire quelque texte qu'ils puissent imiter et ils reproduiront inconsciemment le style dont leur esprit aura de la sorte été empreint. »⁹⁾

Paul Claval, professeur de Géographie culturelle à la Sorbonne : « Dans les sociétés qui ignorent l'écriture, la capacité mentale d'enregistrement est cultivée à un point qui nous étonne : il est des gens qui connaissent d'interminables poèmes épiques, racontent des milliers d'histoires, retiennent tous les liens familiaux de la population d'un gros bourg ou d'une tribu ou sont capables de réciter mot à mot de longs messages qu'ils

7) Will Durant, *The Story of Civilization*, tome 1, *Our Oriental Heritage*, New York, Simon and Schuster, 1954, p. 76

8) D'après George Steiner, dans l'allocution qu'il donna à l'université de York de Toronto (Canada), "On the history of literacy", le 16 novembre 2003, dans le cadre du colloque « The Living Literacies Conference » (disponible sur TVO academic podcast).

9) Quintilien, *Institutions oratoires*, chap. 2, § 7

n'ont eu que peu de temps pour apprendre. La charge donnée à la mémoire verbale diminue avec l'écriture. (...) Les mythes sont parfaitement préservés lorsqu'ils ont donné lieu à rédaction. Plus personne n'est capable d'assimiler quasi instantanément des longs textes. »¹⁰⁾

La majorité des grandes traditions religieuses ont transmise (et transmettent toujours) leurs textes sacrés selon un mode oral : judaïsme (*Bet Sefer* « école du livre », pour les garçons de 6 à 12 ans). La confession de foi du judaïsme, jusqu'à aujourd'hui s'appelle le *shema* : « Ecoute, ô Israël. Yahvé ton Dieu est un seul Yahvé. » (Deutéronome 6:4)¹¹⁾ La culture religieuse se fonde ici sur la transmission d'un message oral. Il en est de même jusqu'à aujourd'hui en terres d'Islam, avec la mémorisation du *Coran* dans les madrasas. Exemples similaires : mémorisation des *Avesta* dans le culte du Zoroastre, des *Védas* et des *Upanishads* dans l'hindouisme, du *Kojiki* pour le Shintoïsme, et *Dauzang* pour le taoïsme.¹²⁾

Le cas de Tatiyana Gnedich, traductrice de Lord Byron en russe, n'est donc pas isolé. Il s'inscrit donc dans une longue tradition. George Steiner : « Ce que vous ne connaissez pas cœur, c'est ce que vous n'avez pas suffisamment aimé. Ce que vous aimez, vous le voulez en vous. »¹³⁾

Conclusion : il ne va pas de soi que la lecture est le seul mode d'accès à la culture. La très grande capacité à mémoriser des sociétés traditionnelles est un fait constant observé par les ethnographes, et on peut se demander si les sociétés qui connaissent l'écriture n'ont pas d'une certaine manière « perdu quelque chose au change ».

Du papyrus au rouleau

Les Egyptiens inventèrent l'écriture sur feuille de papyrus, essentiellement à usage administratif et religieux. L'invention de l'écriture donne naissance à une classe de

10) Paul Claval, *Géographie culturelle*, Paris, Nathan Université, 1995, p. 64

11) D'après la *Bible de Jérusalem*, Paris, Edition du Cerf, 1985

12) cf.: Graham William. *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scriptures in the History of Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987

13) George Steiner, *op. cit.*

scribes : accès à la lecture associé à une hiérarchie sociale élitiste. Le scribe qui sait lire et écrire est détenteur d'un secret. Savoir lire confère un pouvoir. Le rôle du scribe est souvent proche de celui du prêtre. Tous deux travaillent de concert pour maintenir leur pouvoir sur les populations.

Paul Claval : « L'écriture est un facteur d'inégalité sociale. Le coût de l'apprentissage et celui des supports du texte limitent très longtemps l'accès à la lecture et à l'écriture à un très petit nombre d'initiés. Ceux-ci en tirent un pouvoir : un monopole sur la lecture et le commentaire des livres où sont consignés les textes fondamentaux - préceptes religieux, codes de lois, recette magiques des guérisseurs, contrats commerciaux. Ils peuvent freiner la diffusion de cette science et la réserver à une élite : source et moyen de hiérarchie sociale. »¹⁴⁾

Par exemple : le *Papyrus mathématique de Rhind* (collection du *British Museum* de Londres). Contient 84 problèmes différents de mathématiques. Essentiellement pour la formation des scribes et à la gestion des ressources (comment diviser 100 morceaux de pains pour une population donnée d'esclaves). On ne saurait parler cependant de culture mathématique à ce point.

Avec l'écriture, la possibilité de conserver et transmettre la connaissance sur de longues périodes de temps avec un haut degré de fiabilité devient possible (exemple des manuscrits de la mer morte). L'une des premières fonctions de l'écriture était la préservation du savoir et des croyances, dans les domaines 'scientifiques', religieux, géographique ou historique. L'idée géniale de collectionner un ensemble de textes écrits et de les rendre accessible en un même lieu s'est actualisée avec la création des premières bibliothèques. Jusqu'à aujourd'hui, le concept de bibliothèque est indissociable de toute culture de l'esprit fondée sur la lecture.

Exemple le plus emblématique : la Grande bibliothèque d'Alexandrie, fondée par les premiers Ptolémées (IIIe siècle avant JC) afin de conserver l'ensemble du savoir des civilisations de l'Antiquité au cœur même de l'Égypte. Le nombre de titres conservés est estimé entre 400.000 et 700.000. Cependant, l'incendie accidentel d'Alexandrie en 47 BC détruisit une majeure partie de cette bibliothèque, composée essentiellement d'anciens rouleaux et de manuscrits sur papyrus. Quel savoir renfermaient-ils ? Jusqu'à

14) Paul Claval, *op. cit.*, pp. 51-52

aujourd'hui, les historiens pleurent la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie, car c'est notre possibilité de connaître les premiers âges de l'humanité qui a brûlé avec.

Le papyrus roulé sur lui-même devient un rouleau, utilisé par les Egyptiens, repris ensuite par les Grecs et les Romains. L'usage du rouleau fut rapidement adopté par le peuple juif, pour consigner par écrit et transporter avec lui le texte sacré (la *Torah* hébraïque). Dans le cas des Juifs, la fonction principale de la lecture est de nature religieuse : Deutéronome XVII, 18,19 : « Et le roi devra avoir la loi avec lui et y lire tous les jours de sa vie, afin qu'il apprenne à craindre Yahvé son Dieu, à observer toutes les paroles de cette loi et toutes ces prescriptions pour les mettre en pratique. »¹⁵⁾ Jusqu'à aujourd'hui, les Musulmans appellent les Juifs, « le peuple du livre ». En effet, leur culture spirituelle est indissociable de la lecture et de la méditation d'un texte.

Le Codex

L'usage du codex pendant les premiers siècles de notre ère est essentiellement lié au développement des communautés chrétiennes dans le cadre de la prédication et du missionariat. Le codex est l'ancêtre du livre : les pages, au lieu d'être roulées comme dans un rouleau, sont attachées entre elles et parfois reliées.

Le codex crée un nouveau rapport intellectuel et physique avec le texte : permet la pagination, la création d'un index, la comparaison entre les textes (Ancien et Nouveau Testaments), la création de concordances (pour le besoin de citations lors de la prédication). Rend possible la prise de notes (alors que le rouleau doit être saisi de deux mains, le commentaire étant dicté). Permet la prise de distance, la libération du corps d'avec l'écrit. Malgré ces avantages indiscutables, il y eut pourtant une résistance des milieux conservateurs à l'usage du codex : les Juifs restent attachés au rouleau de la *Torah*, utilisé jusqu'à aujourd'hui dans les synagogues (alors que les Chrétiens abandonnent rapidement le rouleau). De même, les élites grecques demeurent longtemps attachées au rouleau classique, sauf pour les manuels de didactique/techniques/scolaire.

15) D'après *La Sainte Bible, Nouvelle Version Segond Révisée*, Genève, Société Biblique Française, 1978

Cependant, le codex finit par remplacer le rouleau pour la majorité des écrits à partir du 4^e siècle de notre ère.

Au cours du Moyen-Âge (vers les 13^e et 14^e siècles), le codex permet la création des premières anthologies de textes à des fins didactiques : écrits d'un même auteur réunis dans un même volume pour des textes contemporains vernaculaires (non théologique, ni juridique). C'est la naissance de la littérature moderne.¹⁶⁾ Le Codex introduit la fragmentation de la lecture et la notion de morceau choisi, un élément essentiel de la culture scolaire des 18^e et 19^e siècles, qui subsistent toujours dans nos manuels d'école. On peut dès lors parler d'une nouvelle culture de la lecture se fondant sur un rapport différent avec le texte dans sa dimension matérielle.

On ne saurait cependant passer sous silence le fait qu'au cours du Moyen-Âge (plus particulièrement du 8^e au 13^e siècles), la plus haute culture de l'écrit ne se trouve pas en Occident, mais en terre d'Islam. Les bibliothèques arabes sont mieux fournies que celles du monde occidental, et ceci jusqu'à la Renaissance.

En Occident, l'accès au livre demeure très élitiste. On peut opposer l'instruction des masses, qui se faisaient surtout par l'image (essentiellement grâce au vitrail des Eglises et des Cathédrales), à la culture des clercs, fondée sur la lecture de la Bible et des Pères de l'Eglise. La vision des livres enchaînées des bibliothèques cathédrales et des premières universités (13^e siècle) symbolise le fait que la lecture était le privilège d'une minorité de gens instruits. Le coût du codex/livre était si exorbitant (il fallait travailler pendant plusieurs mois, voire plusieurs années pour obtenir une copie) que le prêt était exclu. En Angleterre, même le roi Charles 1^{er}, en 1645, se vit refuser le prêt d'un ouvrage conservé à la Bodleian Library de l'université d'Oxford.

Gutenberg et l'imprimerie

La culture antique et médiévale se fondait essentiellement sur l'art de la mémoire,

16) Selon Roger Chartier, "Qu'est-ce qu'un livre ?", séminaire donné au Collège de France du 22 octobre au 17 décembre 2009 dans le cadre de la chaire *Ecrits et cultures dans l'Europe moderne*.

considéré comme indispensable pour cultiver l'art oratoire, plus connu sous le nom de rhétorique.¹⁷⁾ Afin de mémoriser, il fallait associer mentalement une idée à un trait architectural précis jusqu'à pouvoir se représenter visuellement l'ensemble d'un bâtiment dont la structure était analogue à celle du discours oratoire. C'est pourquoi Victor Hugo, dans *Notre Dame de Paris*, fait dire à Claude Frolo comparant un livre avec une cathédrale. « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. » Victor Hugo situe cette scène en 1482, c'est quelque 40 ans après la première impression de la Bible par Gutenberg. Hugo comprit que la presse de Gutenberg avait mis fin à l'art de la mémoire, jusqu'à le remplacer par la philologie des humanistes.

L'imprimerie de Gutenberg permet la dissémination des textes, elle correspond à une attente. Le premier document (en 1452) qui sort de l'imprimerie de Gutenberg n'est pas la Bible, mais des lettres d'indulgences. Gutenberg reproduit des textes anciens plutôt que nouveaux, et l'on a pu parler à ce sujet « d'inertie de la culture »¹⁸⁾. Les premières presses s'installent surtout dans les villes italiennes et en Allemagne, mais peu en France (essentiellement Paris, Lyon). Le premier imprimeur en France installa ses ateliers dans les locaux de la Sorbonne en 1470 (ce qui permet de nuancer l'opposition de la Sorbonne à l'humanisme). Premiers volumes publiés : classiques latins, humanistes italiens et la *Rhétorique* de Fichet (publiée en vue de la préparation des sorboniques). Mais pour une courte période : imprimeurs durent vite déménager leur presse et durent se tourner vers des productions religieuses et scolaires plus traditionnelles.

Cette dissémination des textes rendit possible une première « démocratisation » de la lecture et de la culture intellectuelle dont elle porteuse. L'accès aux classiques, désormais traduits en langues vulgaires, devient plus facile et moins cher. Cet accès de l'écrit au plus grand nombre rencontre aussi des résistances puisqu'il brise le monopole des doctes. Ainsi, le poète espagnol Francisco De Quevedo, dans *Los Suenos*, dans un songe, voit les libraires en Enfer. L'un d'entre eux affirme : « Moi, et tous les libraires, nous nous damnons par toute les méchantes œuvres d'autrui, parce que nous vendons au rabais les livres latins traduits en langue vulgaire, grâce auxquels les sots prétendent à un savoir que jadis n'avait de prix que pour les sages, en sorte qu'aujourd'hui, le laquais se mêle

17) cf.: Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan, 1966

18) Expression de Roger Chartier, *op. cit.*

de latiniser et Horace en castillan, traîne dans les écuries. »¹⁹⁾

On sait que la Réforme protestante est une fille de l'imprimerie. En effet, la diffusion de la Bible met fin au monopole de l'interprétation jusque là détenu par l'Eglise catholique. Le contrôle de l'interprétation du texte lu devient la hantise principale des 15^e et 16^e siècles. Même les Protestants ressentent le besoin de contrôler la bonne interprétation et d'empêcher la diffusion des écrits de la Réforme radicale, qui pousse encore plus loin la remise en cause des dogmes de l'Eglise. Jean Calvin brûle le médecin espagnol Michel Servet (qui avait découvert la circulation du sang) sur la place de Genève avec le livre qu'il avait rédigé (*De trinitatis erroribus libri vii*) attaché au cou. Celui-ci, ainsi que l'ensemble des Sociniens, niaient le dogme de la Trinité, et soutenaient qu'il ne possédait pas de fondement biblique. L'accès direct aux textes fondateurs du Christianisme, sans prisme intermédiaire interprétatif, fit naître une nouvelle culture religieuse fondée sur la lecture individuelle des textes sacrés par le croyant, en marge de la doxa religieuse de son temps.

Malgré ces avancées considérables, la véritable « démocratisation » de l'écriture intervient avec l'introduction de l'école obligatoire (en France, en 1881). C'est alors que des passerelles furent enfin établies entre culture populaire et culture d'élite. Ainsi donc, pendant une majeure partie de l'histoire de l'humanité et jusqu'à une période récente, la hiérarchie de nos sociétés se fondait sur une conception élitiste de la lecture.

Antoine Compagnon, Professeur de littérature moderne au Collège de France, estime que cette progression vers une plus grande démocratisation et individualisation de la lecture a participé à la création de l'individu moderne : « Le modèle de l'individu moderne apparut à la fin du Moyen Age, c'est le lecteur qui trace son chemin dans un livre, c'est Montaigne lisant son Moi dans les livres. L'expansion de la lecture depuis les débuts de l'imprimerie jusqu'à l'école de Jules Ferry a été le moyen grâce auquel la subjectivité moderne s'est diffusée en Occident. Le modèle de l'individu moderne, celui dont la vie à la forme du récit, c'est le lecteur, solitaire et silencieux qui interprète les signes couchés sur le papier. Peut-être que tout cela est en train de changer avec la marginalisation du livre et nous sommes justement incapables de mesurer les conséquences de cela sur la subjectivité de nos successeurs. »²⁰⁾

19) Cité par Roger Chartier, *op. cit*

Entrée dans l'ère numérique.

La digitalisation de l'écrit est une révolution de la lecture que nous vivons en temps réel et dont nous mesurons mal la portée. Nous sommes en train de passer du livre papier, où l'information est transcrite en caractères imprimés avec de l'encre, au livre électronique, où l'information est digitalisée et stockée dans des processeurs intégrés dans des boîtiers de matière métallique ou plastique. Il y a un changement majeur du support de lecture et une évolution de la morphologie de l'objet lu au moins équivalente au passage du rouleau au codex au 4^e siècle.

A présent, les quatre grands compétiteurs sur le marché sont *Apple*, *Amazon*, *Google* et *Sony*. Amazon a lancé le *kindle* en 2008 et dispose désormais de millions de livres digitalisés en stock. Amazon vend désormais davantage de livres (hors format poche) sous format électronique que d'ouvrages papiers.²¹⁾ En janvier 2010, Steve Jobs (de *Apple*) propose *ipad*, pour lecture de ebooks. Quant à *Google.books*, il a scanné jusqu'à présent 12 millions de livres, dont l'accès sera possible cet hiver avec *Google Edition*. Les manuscrits de la mer morte devraient être rendus accessibles sur Google au cours de cet hiver. Une première révolutionnaire en son genre.

Personne n'est actuellement en mesure d'apprécier pleinement les conséquences de ce basculement du livre dans l'univers numérique. Roger Chartier qualifie « l'entrée sur le marché d'objets nouveaux, d'écrans nouveaux (...) ou les interrogations quant aux transformations des pratiques mêmes de la lecture » de « mutations violentes et massives de notre présent, marqué par l'entrée dans le monde du numérique aux cotés du monde de la culture imprimée. »²²⁾

Pour Umberto Eco : « La génération présente et la génération à venir est et sera tournée vers l'ordinateur. La caractéristique principale d'un écran d'ordinateur est qu'il accueille et montre plus de lettres alphabétiques que d'images. La nouvelle génération

20) Antoine Compagnon, « Ecrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust », huitième cours, le 20 mars 2010, au Collège de France, dans le cadre de la chaire : *Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie*.

21) Benjamin Ferrand. « Le livre électronique rivalise avec l'imprimé chez Amazon, » in *Le Figaro* du 20 juillet 2010

22) Roger Chartier, *op. cit.*

sera tournée vers l'alphabet et non vers l'image. De plus, la nouvelle génération est entraînée à lire à une vitesse incroyable. Un professeur d'université démodé d'aujourd'hui est incapable de lire sur un écran d'ordinateur à la même vitesse qu'un adolescent. (...) Aujourd'hui, le concept de littérarité comprend beaucoup de média. Une politique éclairée de la littérarité doit prendre en considération les possibilités de tous ces médias. »²³⁾

Les retombées de la digitalisation de l'écrit sont déjà considérables :

-Qualité et rapidité de la recherche. Les moteurs de recherche de nos ordinateurs sont infiniment plus rapides et fiables que les concordances et les index des livres papiers créés avec le codex. Les manuscrits rares sont à la disposition des chercheurs du monde entier, ce qui permet par ailleurs une meilleure conservation des manuscrits originaux. La recherche académique est délocalisée, même si elle peut perdre un peu de son charme.

-La démocratisation de l'écrit est encore plus poussée. Les bibliothèques universitaires des pays du Sud peuvent désormais accéder à des fonds documentaires presque égaux à ceux des pays du Nord, et ceci à coûts modérés. La possibilité de lire en ligne des magazines et journaux académiques grâce à des sites comme JSTOR révolutionne complètement les conditions de la recherche.

Inflation du nombre de titres et pléthore de l'offre

Depuis les premières tablettes cunéiformes de l'Antiquité sumérienne jusqu'à la très récente entrée du livre dans l'ère numérique, l'offre de lecture n'a cessé de se diversifier. L'inflation du nombre de titres n'est pas un problème nouveau. Déjà, au 10^e avant Jésus Christ, le roi Salomon, lui-même grand lecteur, pouvait écrire : « On ne finirait point de faire un grand nombre de livres, et beaucoup d'étude est une fatigue pour le corps. »²⁴⁾

Bien plus tard, Lope de Vega (poète espagnol du 17^e siècle) s'en plaignait toujours. Dans *Por la puente Juana*, il fait dire à un paysan qui s'adresse à une étudiante : « A cause de l'imprimerie, j'estime qu'on est plus ignorant car le savoir ne peut se limiter à

23) Umberto Eco, "The Future of the Book", in Geoffrey Nunberg (éd.), *The Future of the Book*, Berkeley; University of California Press, 1997, pp. 297, 298

24) Ecclésiaste XII, 12, *La Sainte Bible, Nouvelle Version Second Révisée*, Genève, Société Biblique Française, 1978

de brèves sommes, l'excès des livres est source de confusions et réduit les efforts qu'on fait à une vaine écume, et l'homme le plus rompu à la lecture finit à la seule vue de tant de titres par y perdre son latin."

Quelques statistiques concernant le nombre de titres des collections des bibliothèques universitaires de l'Europe permettront d'illustrer le propos.

Nombre de titres dans trois anciennes universités européennes²⁵⁾

<i>Sorbonne</i>		<i>Cambridge</i>		<i>Oxford</i>	
Année	Nombre de titres	Année	Nombre de titres	Année	Nombre de titres
1290	1.017				
1338	1.722				
		1424	122		
		1473	330		
		1583	450		
1770	20.000				
1791	30.000				
1846	39.451				
				1849	220.000
1867	77.500				
1885	300.000				
1913	600.000			1914	1 million
1936	1 million				
2010	2.5 million				

Quelques données complémentaires:

En 1338, le fonds de la bibliothèque de la Sorbonne se répartissait ainsi : 64% de livres religieux (Bibles, Pères, théologie, sermons), 27% arts libéraux (grammaire, philosophie), 4% droit, 2.4% classiques latins, 2% livres liturgiques. L'importance de ses collections était « sans équivalent dans tout l'Occident médiéval, mise à part la bibliothèque pontificale. »²⁶⁾

25) Sources: Oats J. C. T., *Cambridge University Library, a historical sketch*, Cambridge University Press, 1986 ; Jean-Robert Pitte, *La Sorbonne : au service des humanités*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007

La plus grande bibliothèque privée du 17^e siècle en Angleterre était celle de Holdsworth avec 10.095 titres. Plus de la moitié des volumes étaient consacrée à la théologie.

En 1831, la Bodleian Library de l'université d'Oxford ne recevait en moyenne que 3 à 4 lecteurs par jour. Fin 19^e siècle, elle acquérait 30.000 nouveaux titres par an. Aujourd'hui, elle acquiert 170.000 titres par an, ce qui représente 5 km de rayonnage (pour comparaison, la bibliothèque de la Sorbonne acquiert aujourd'hui 11.000 nouveaux titres par an, avec un total actuel de 40 km de rayonnage).

La plus grande bibliothèque du monde est actuellement la *Library of Congress* américaine, fondée en 1800. Elle comprend actuellement 32 millions de livres et autres imprimés dans 470 langues ; 62 millions de manuscrits. La bibliothèque du Congrès américain emploie actuellement 3.624 employés.²⁷⁾

Nombres de titres publiés chaque année dans plusieurs pays en 1999²⁸⁾

<i>Rang</i>	<i>Pays</i>	<i>Nombre de titres</i>
1	Grande Bretagne	110.155 titres
2	Allemagne	80.779
3	Japon	65.513
8	France	49.808
11	Corée du Sud	36.425

Face à ces statistiques, la question qui se pose est : comment rendre compte d'une telle production de livres ? Quel est son impact sur la culture individuelle ? L'offre est-elle démesurée ?

Umberto Eco commente: "Regardez les librairies. Il y a trop de livres. Si le réseau des ordinateurs peut permettre de réduire la quantité de livres publiés, il s'agirait d'une amélioration culturelle de première importance. »²⁹⁾

La publication d'un livre au titre significatif permet de prendre conscience de la

26) Jean-Robert Pitte, *op. cit.*, pp. 10,13,14

27) Source : site internet de la *Library of Congress* : www.loc.gov

28) Source : Dominique Frémy, *Quid*, Paris, Robert Laffont, 2005

29) Umberto Eco, *op. cit.*, p. 301

démésure : *1001 books you must read before you die*.³⁰⁾ Ces mille et un livres ne représentent pas même 1% des titres de la bibliothèque de la Sorbonne. L'un des principes de base de la communication est de mise : « Trop d'informations tue l'information. » Peut-on de même affirmer que « Trop de livres tue le livre ? » Le problème de la sélection des titres que nous désirons lire se pose plus que jamais.

Concurrence des autres modes d'accès à la culture

Le livre, comme mode d'accès à la culture, est concurrencé par d'autres technologies tout aussi efficaces, sinon plus.

Désormais, des centaines d'universités de par le monde enregistrent et mettent en ligne leur cours, colloques et séminaires. Ceux-ci sont pour la plupart libres d'accès sur des sites spécialisés en podcasts éducatifs et académiques (itunes U, youtube, et les sites internet des universités elles-mêmes). Désormais, si vous voulez savoir ce que John Searle ou Noam Chomski pensent de la linguistique, vous avez le choix entre acheter l'un de leurs livres, l'écouter en version audiobook, ou suivre leurs cours sur itunes U.

Nous sommes donc revenus à des formes de transmission orales de la culture. Vous pouvez aujourd'hui profiter du savoir et de l'érudition d'un Umberto Eco en l'écoutant vous parler de la culture de la Renaissance sur votre ipod en faisant votre jogging le matin. Ce retour de l'oralité donne un nouvel élan à la dimension rhétorique de la transmission des savoirs et de la culture. La lecture des essais de Marc Fumaroli n'est pas comparable à l'écoute de son art oratoire hors du commun.

L'accès à la culture est désormais délocalisé. Il n'est plus besoin de se déplacer au Collège de France pour suivre les cours des professeurs les plus renommés du système universitaire français. Vous pouvez télécharger leur cours sous forme audio ou vidéo sur votre ipod, où que vous soyez sur la planète, pour peu que vous ayez accès à internet. Les communications faites devant les membres de l'Académie des sciences morales et politiques étaient auparavant quasi-fermées au grand public. On peut désormais les

30) Peter Boxall et Peter Ackroyd, *1001 books you must read before you die*, Londres, Universe, 2006

écouter sur Canal académie sous forme de podcast.

Menaces contre la pratique de la lecture et désarroi des gardiens de la culture

Les éducateurs du monde entier expriment leurs craintes face à ce qu'ils perçoivent comme une diminution des capacités de lectures de leurs élèves ou étudiants. Les médias font régulièrement état du désintérêt des jeunes générations pour la lecture. On a longtemps accusé la télévision de faire concurrence au livre. On accuse aujourd'hui l'internet.

Les statistiques concordent pour affirmer qu'il y a une diminution du nombre de grands lecteurs en France :

Tirage moyen par titre³¹⁾

<i>Année</i>	<i>Tirage</i>
1971	14.423
1985	12.417
1990	10.053
1995	8.991
2000	8,151

D'après une interview récente de l'éditrice Constance de Bartillat, aujourd'hui, une maison d'édition s'estime satisfaite s'il elle parvient à vendre 1.500 exemplaires d'un même titre.³²⁾ Même constat avec Michel Prigent, président du directoire des Presses Universitaires de France (PUF), alors qu'il déplore la crise du marché éditorial des sciences humaines et sociales depuis la fin des années 1990. Les étudiants de l'université lisent moins que par le passé.³³⁾ Il devient de plus en plus difficile de publier des textes

31) Source : Dominique Frémy, *op. cit.*

32) Rencontre avec Constance de Bartillat et Charles Ficat, éditeurs, « Les éditions Bartillat : une exigence de qualité », par Hélène Renard (Canal Académie : réf. : PAG814), le 15 août 2010

en version papier et les éditeurs se tournent vers le ebook, moins risqué économiquement.

Michel Prigent accuse les penseurs de la déconstruction d'avoir dévalorisé leur propre discours en soutenant qu'il est nécessaire de « déconstruire » tout discours cohérent sur l'homme et la société. Pourquoi dès lors lire Jacques Derrida ou Gilles Deleuze puisque l'on ne peut plus désormais attacher à leur discours un quelconque degré de vérité ? Les sciences sociales auraient finalement réussi à se suicider après s'être employées pendant plusieurs décennies à discréditer leur propre discours.

C'est pour ces mêmes raisons que, dans un essai polémique, Jean-Louis Harouel fustige « l'affirmation selon laquelle tout est contingent, subjectif, qu'il n'y a ni vérité, ni objectivité, mais seulement des visions différentes et des intérêts contradictoires. » Il dénonce « le déconstructionisme qui conteste tout intérêt, voire toute existence, au contenu des textes : niant qu'il y ait un texte et une réalité à laquelle celui-ci se réfère, il considère qu'il n'y a que des interprétations, qui seules sont prises en compte. Le déconstructionisme confisque la seule chose importante et précieuse - la connaissance de ce que les textes ont à nous dire - au profit du moi subjectif et créateur de l'interprète. »³⁴⁾

Le même jugement désabusé prévaut chez certains critiques littéraires. Pour le romancier Michel Déon, de l'Académie française : « Il y a très peu d'écrivains comme Maupassant ou Balzac. La production contemporaine nous pousserait à relire les classiques. Si l'on ferme sa télévision, on peut se consoler avec Dumas, Homère et Victor Hugo. Il y a un dialogue. Avec un livre, on dialogue, avec une image impose, c'est tout à fait différent.»³⁵⁾

33) Michel Prigent, « Les sciences humaines et sociales ont-elles un avenir dans l'édition ? », Communication devant la l'Académie des sciences morales et politiques, le 31 mai 2010 (Canal Académie, réf. ES583)

34) Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF, Quadrige, 1994, pp. 4,5

35) Interview pour *Le Figaro*, « Pourquoi faut-il lire? » thème de la Journée des écrivains du sud, 19/20 mars à Aix en Provence, 17 mars 2010

Les deux cultures et l'hyperspécialisation: fin de la culture générale?

La mise en évidence de l'émergence des « deux cultures » remonte au fameux best-seller de Charles Perry Snow, *The Two cultures and the Scientific Revolution* publié en 1959.³⁶⁾ Dans cet ouvrage, il propose de faire le test suivant : demandez à quelqu'un de vous citer les noms de quelques grands intellectuels. Les noms qu'il vous donnera seront essentiellement liés au domaines littéraire et philosophique. Mais vous n'entendrez pas les noms de Werner Heisenberg, Max Planck ou Henri Poincaré. De même, Snow estime que la majorité de nos contemporains sont incapables d'expliquer en termes simples ce qu'est le second principe de la thermodynamique (ou entropie). Il en conclut que nos systèmes éducatifs ont séparé à un tel point culture scientifique et culture littéraire que nos contemporains sont pour leur majorité incapables de se former une image cohérente du monde dans lequel ils vivent.

En France, Claude Tresmontant, professeur d'histoire de la philosophie à la Sorbonne, tient le même discours : « Le drame de la philosophie contemporaine, en France surtout, c'est le schisme qui existe entre la philosophie et les sciences de la nature. Cela s'explique par une raison très simple. Les étudiants en philosophie, depuis des générations, sont formés dans ce que l'on appelait naguère encore les 'Facultés des lettres', lesquelles sont distinctes des 'Facultés des sciences'. Les étudiants en philosophie n'ont donc aucune connaissance des sciences de l'univers ou de la nature. (...) Un archétype du philosophe français nous est fourni par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Leur ignorance des sciences est sans lacune. Lorsque Sartre et Simone de Beauvoir faisaient leurs études à la Sorbonne, c'était la grande aventure de la physique moderne, c'était en 1927-1928, les grandes découvertes cosmologiques de Lemaître, Friedmann, Hubble, Humason. Parcourez les *Mémoires* de Sartre et de Simone de Beauvoir : vous n'en trouverez pas trace. Ni l'astrophysique, ni la physique, ni la biologie ne les ont jamais intéressés le moins du monde. C'est ce qui explique leur philosophie a-cosmique, c'est ce qui explique qu'à la fin de sa vie Madame de Beauvoir puisse

36) Charles Perry Snow, *The Two cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959

exposer le plus sérieusement du monde que l'on ne « naît » pas femme, mais que l'on devient femme par option, éducation et culture.³⁷⁾ La détestation de la nature, la détestation de la réalité objective, la détestation du physiologique, est l'un des traits les plus caractéristiques de la philosophie française moderne. »³⁸⁾ Une philosophie purement verbale et littéraire peut-elle encore être prise au sérieux si elle se détache à ce point de toute culture scientifique ?

Pourtant, depuis la culture antique jusqu'à la fin du 19^e siècle, les deux cultures n'étaient pas ainsi séparées. Platon avait fait graver sur le frontispice de l'Académie : « Que personne ne rentre ici s'il n'est géomètre. » L'architecture de la Renaissance italienne ne peut-être comprise sans posséder quelques bases de la géométrie d'Euclide. Pascal, Newton, Goethe se souciaient aussi bien de mathématiques que de « sciences humaines. » Par exemple, seul 31% des quelques 1.800 titres de la bibliothèque d'Isaac Newton relèvent des mathématiques et des « sciences ». Le reste est consacré à l'histoire, la géographie et la théologie.³⁹⁾

Du fait du début de la spécialisation du savoir à la fin du 18^e siècle, il est devenu impossible de se tenir au courant des dernières avancées dans l'ensemble des disciplines scientifiques. L'hyperspécialisation des sciences a sans aucun doute contribué à la très grande rapidité de leur progression en termes de connaissances. Pour George Steiner (qui était à la fois mathématicien et critique littéraire) les sciences mathématiques ont atteint un tel niveau d'élégance et de sophistication que la littérature ne saurait leur être comparée du point de vue de la qualité du raffinement esthétique qu'elle procure : « La littérature a à peine commencé à faire ses devoirs. Sa pauvreté et sa domesticité se traduisent par sa croyance selon laquelle commettre l'adultère sur Long Island est un sujet intéressant. La littérature a à peine commencé à devenir sérieuse. Il n'y a qu'un petit nombre de très grands écrivains qui n'ont pas été feignants. »⁴⁰⁾

Steiner déplore par ailleurs le fait que la majorité des universités ont tendance à

37) Simone de Beauvoir mourut en 1986, soit plus de 30 ans après la découverte de la molécule d'ADN par James Watson et Francis Crick en 1953. Elle semble avoir ignoré cette découverte décisive, ou l'avoir délibérément refoulé de sa philosophie jusqu'à la fin de sa vie.

38) Claude Tresmontant, *Sciences de l'univers et problèmes métaphysiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 8,9

39) cf. John Harrison, *The Library of Isaac Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978

40) George Steiner, *op. cit.*

simplifier le contenu de leurs enseignements et à diminuer le niveau de leurs exigences en ce qui concerne les capacités de lecture et d'écriture de leurs étudiants. Pour lui, « la manière d'honorer un être humain, c'est de lui demander un effort. »

Pédagogie de la lecture et de la culture

Démystifier

Il faut démystifier les concepts de lecture et de culture. Le titre de ce colloque "Lecture et culture" renvoie à un a un certain priori selon lequel: "La lecture et la culture, c'est toujours bien." Ce présupposé est critiquable. Il faut savoir être iconoclaste et désacraliser les notions de lecture et de culture.

Il faut d'abord rappeler que le livre est un produit de consommation. En tant qu'objet de marketing et de vente, il rapporte de l'argent. Or, les logiques économiques ne correspondent pas forcément aux meilleurs intérêts de la culture. Bien que le livre possède une noblesse/dignité propre, il ne faudrait pas être naïf au point d'ignorer les logiques commerciales qui sous-tendent le marché du livre. Il faut écrire ce qui plait, ce que les gens veulent entendre. Mais le goût du plus grand nombre n'est pas toujours le meilleur. La foule se trompe parfois. Tout n'est pas bon à lire.

La culture occidentale a sacralisé le livre. Toute atteinte au livre est considérée comme une atteinte à la civilisation. L'autodafé est devenu synonyme de barbarie. C'est une pratique associée aux régimes dictatoriaux. La censure est connotée péjorativement dans le monde occidental. Et pourtant, ce n'est pas le livre en tant qu'objet qui est respectable, c'est les idées qu'il contient. Or, il y a des idées non respectables. N'idolâtrons pas le livre. Intéressons-nous et jugeons plutôt les idées qu'il contient.

Nos sociétés entretiennent l'a priori selon lequel tout ce qui est « culturel, artistique ou littéraire » est bon, comme si ces catégories pouvaient définir le bien en soi. Nous avons transféré des catégories esthétiques en catégorie éthique. C'est une erreur. La philosophie morale et l'histoire récente nous rappellent que les catégories de l'éthique et de l'esthétique ne se recourent pas. La frontière entre art et non art ne correspond pas à la

frontière entre bien et mal. Il ne faut pas confondre les catégories. Il y a de la mauvaise littérature. Il ne s'agit pas seulement de juger la valeur esthétique d'une œuvre, mais aussi sa dimension éthique. L'artiste et l'écrivain ne sont pas des intouchables. Ils peuvent être critiqués, et doivent l'être. Suspender le jugement au nom du « tout culturel » et du « relativisme éthique » est une démission de l'intelligence.

L'une des recettes pour vendre des produits « culturels » est de choquer pour choquer. La provocation est certes nécessaire pour remettre en cause certaines idées reçues. Mais la provocation comme fin en soi ne mène pas loin. La provocation possède un faible pouvoir créateur. Il faut apprendre à discerner les fins de la provocation et à estimer sa pertinence.

En ce qui concerne les publications issues des sciences sociales, il est bon de conserver un certain scepticisme face au jargon mystificateur de certains auteurs. Bien qu'Aristote dénonçât en son temps les excès du discours des sophistes, il semble qu'une partie du langage des sciences sociales actuel soit davantage de la « poudre aux yeux » qu'un véritable discours scientifique sur l'homme.

Contre l'hyper-présent

L'écrit de type journalistique donne la prépondérance au temps présent, à l'actualité avec ses faits divers à caractère plus ou moins sensationnel. La pléthore d'informations disponibles a créé un nouveau symptôme qualifié par les psychologues de stress informationnel. Le temps de lecture d'une majorité de nos contemporains est consacré essentiellement à la lecture du journal (version papier ou en ligne).

Mais il importe de prendre une certaine distance par rapport au discours journalistique. L'enfermement dans le présent ne permet pas de comprendre les logiques à l'œuvre dans nos sociétés. Une majeure partie de l'actualité ne saurait être comprise sans l'acquisition de certaines connaissances de base en histoire des idées et en géographie culturelle. Les clés de compréhension de notre monde résident aussi dans des logiques s'inscrivant dans la longue durée et dans « ces réalités que le temps use mal », chères à l'historien Fernand Braudel.⁴¹⁾

41) Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations* (1963), Paris, Flammarion, 1993, pp. 56-66

Par ailleurs, le dialogue avec des auteurs du passé se révèle être une profonde source d'enrichissement intellectuel et permet de comprendre que certaines questions que se posent nos contemporains ne sont pas si nouvelles. Pour Francisco De Quevedo, lire les auteurs du passé, c'est « écouter les morts avec les yeux. »⁴²⁾

L'humaniste italien Machiavel pouvait ainsi écrire en 1513 : « Le soir tombe. Je retourne au logis. Je pénètre dans ma bibliothèque et, dès le seuil, je me dépouille de la défroque de tous les jours couverte de boue pour revêtir des habits de cour royale. Ainsi honorablement accoutré, j'entre dans la cour antique des Anciens : là ils m'accueillent avec affabilité, là nul honte à parler avec eux, à les interroger sur les mobiles de leurs actions. Et eux, en vertu de leur humanité, ils me répondent. »⁴³⁾

La lecture des Anciens était le fondement principal de la culture humaniste. Dans notre vocabulaire, il en est resté l'expression « faire ses humanités », en référence à cette formation de l'esprit qui prévalut dans les collèges Jésuites de l'Ancien Régime et qui fut calquée par le curriculum des lycées napoléoniens.

Conclusion

Pour le psychologue Louis Millet, dans son *Traité de philosophie* : « En tous temps, la morale, la réflexion sur les mœurs et les finalités de l'action, a fait partie de la culture. Mais la mise en question de l'idée de vérité, les incertitudes sur l'identité humaine et le mépris d'une valeur telle que la vie sont autant de signes, dans les pays très développés, d'une crise de la culture. »⁴⁴⁾ Je rejoins tout à fait ces conclusions.

Par contre, on peut résolument demeurer optimiste au sujet de l'évolution des pratiques de la lecture. Pour Umberto Eco, le livre version papier a toujours de beaux jours devant lui : « Si vous faites naufrage sur une île déserte, un livre peut vous être utile, mais pas un ordinateur. Les textes électroniques nécessitent un poste de lecture un dispositif de décodage. Les livres demeurent nos meilleurs compagnons en cas de naufrage, ou le jour

42) Cité par Roger Chartier, *op. cit.*

43) Cité par Fernand Braudel, *op. cit.*, pp. 383-384

44) Isabelle Mourral et Louis Millet, *Traité de Philosophie*, Paris, Editions Universitaires, 1996, p. 79

d'après. »⁴⁵⁾

Parallèlement à la pérennité du livre en tant qu'objet, les nouveaux média (la numérisation et l'oralisation de l'écrit) donnent une nouvelle chance au texte. Il appartient à chacun d'entre nous, en tant qu'enseignants, de faire nôtres ces nouveaux modes d'accès à la culture, et de les promouvoir auprès de notre public d'étudiants.

Finalement, si j'ai intitulé cette allocution « Quelles lectures pour quelle culture ? », c'est parce que mon propos avait surtout pour but de mettre en évidence les vraies questions qui se posent, au-delà du rapport entre lecture et culture. Il ne suffit pas en effet de se demander : « Est-ce que je lis ? » ; il faut plutôt se demander, « qu'est-ce que je lis ? » De même, nous avons défini en introduction la culture comme une métaphore de l'agriculture, qui consiste à travailler la terre/le sol, pour qu'il produise quelque chose. Ainsi, puisque nous travaillons tous notre esprit d'une certaine manière, nous sommes tous cultivés jusqu'à un certain degré. Aussi la question n'est pas tant, « suis-je cultivé ? » ou « suis-je inculte ? », que, « Qu'est-ce que je cultive ? », ou en d'autres termes « Qu'est-ce que je produis avec cet esprit que j'entretiens et que je chéris, comme tous ce que j'ai reçu comme un don ? »

45) Umberto Eco, *op. cit.*, p. 299

Bibliographie

- BARTILLAT Constance et FICAT Charles, « Les éditions Bartillat : une exigence de qualité », une émission de Hélène Renard sur Canal Académie, le 15 août 2010 (réf. : PAG814)
- BRAUDEL Fernand, *Grammaire des civilisations* (1963), Paris, Flammarion, 1993
- CHARLES Perry Snow, *The Two cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959
- CHARTIER Roger, “Qu’est-ce qu’un livre ?”, séminaire donné au Collège de France du 22 octobre au 17 décembre 2009 dans le cadre de la chaire *Ecrits et cultures dans l’Europe moderne*.
- CHARTIER Roger, *Pratiques de la lecture*, Payot, Rivages, 1993
- CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France de l’Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987
- CLAVAL Paul, *Géographie culturelle*, Paris, Nathan Université, 1995
- COMPAGNON Antoine, « Ecrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust », huitième cours, le 20 mars 2010, au Collège de France, dans le cadre de la chaire : *Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie*.
- DEON Michel, Interview pour *Le Figaro*, « Pourquoi faut-il lire ? » thème de la Journée des écrivains du sud, 19/20 mars à Aix en Provence, 17 mars 2010
- ECO Umberto, “The Future of the Book”, in Geoffrey Nunberg (éd.), *The Future of the Book*, Berkeley; University of California Press, 1997
- GEORGES Jean, *L’Ecriture: Mémoire des homes*, Paris, Gallimard, 1987
- GERHARDSON B, *Memory and Manuscript: Oral Tradition and Written Transmission in Rabbinic Judaism and Early Christianity*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard, 1961
- GRAHAM William. *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scriptures in the History of Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987
- HAROUËL Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF, Quadrige, 1994

- HARRISON John, *The Library of Isaac Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978
- MOURRAL Isabelle et MILLET Louis, *Traité de Philosophie*, Paris, Editions Universitaires, 1996
- OATS J. C. T., *Cambridge University Library, a historical sketch*, Cambridge University Press, 1986
- PITTE Jean-Robert, *La Sorbonne : au service des humanités*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007
- PRIGENT Michel, « Les sciences humaines et sociales ont-elles un avenir dans l'édition ? », Communication devant la l'Académie des sciences morales et politiques, le 31 mai 2010
- SAFRAI Shmuel. *The Literature of the Sages*. Philadelphia: Fortress Press, 1987
- TRESMONTANT Claude, *Sciences de l'univers et problèmes métaphysiques*, Paris, Seuil, 1976
- YATES Frances, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan, 1966

COMPARAISON ENTRE LES ADAPTATIONS DE BOVARY PAR MINNELLI ET CHABROL

Deux lectures du roman de Flaubert.

Antoine Coppola
(성균관대)

L'adaptation cinématographique du roman par Vincente Minnelli date de 1949 sur un scénario de Robert Ardrey ; celle de Chabrol date de 1991 sur un scénario de lui-même. Le roman de Flaubert est l'un des plus étudiés et adaptés dans le monde. Jugé scandaleux au point de voir Flaubert inculper pour « offense à la morale publique et à la religion » dans un procès devenu célèbre, le roman a connu un succès populaire et critique fulgurant dès sa parution en 1857. Les deux films ont connu également un succès international. Minnelli, américain d'origine franco-italienne, n'en est qu'à ses débuts en 1949, mais il est déjà connu pour sa direction d'acteur et son attrait pour fusionner le théâtre, la peinture et le cinéma. Chabrol, vétéran de la Nouvelle Vague française, s'est fait une spécialité des portraits cyniques de la petite-bourgeoisie.

1. Quelques remarques générales

Il apparaît sensiblement que le film de Minnelli pense et interprète le roman de Flaubert. Le scénario est une condensation-dramatisation sur le mode de la tragédie du récit de Flaubert. La condensation dramatique du film marque le récit et ses enjeux psychologiques et moraux autant que le style de la mise en image s'avère d'une rare densité de signes et de significations.

De son côté, le film de Chabrol semble remettre à plat l'anecdote qui a servi à l'écriture du roman. L'histoire est donc basée sur la vie d'une femme du 19^e siècle vivant dans une

bourgade provinciale. L'anecdote, le fait divers après avoir servis à Flaubert servent au portrait critique d'une société.

Malgré la volonté de véracité historique de Chabrol, en voulant remonter à la source originelle du roman, son film suscite une réflexion sur le projet stylistique de Flaubert, le célèbre réalisme que l'écrivain avait tenté d'insuffler à son roman, dont le maître mot serait : « laisser voir sans juger ».

En ce qui concerne le roman, il représente un tournant dans la recherche esthétique flaubertienne. En se donnant des principes comme ceux du réalisme « scientifique », Flaubert est allé au-delà de lui-même (dans sa correspondance, il évoque souvent la difficulté d'abandonner son style lyrique métaphorique et son désir de juger cyniquement pour l'écriture de Bovary). Il est allé au-delà de lui-même en tentant une observation distanciée, « clinique », respectueuse des positionnements (de fait, imaginaires ou désirés) des uns et des autres. Pourtant, derrière la neutralité de l'observation, Flaubert avait des intentions morales et idéologiques bien précises.

Flaubert a une position critique par rapport à l'évolution de la société. Il ne peut s'empêcher d'ironiser même quand il tente de respecter ses personnages. A travers l'histoire de Bovary, Flaubert voulait critiquer la fin des valeurs « vraies », probablement d'inspiration aristocratique, que, selon l'auteur, les bourgeois tentent de s'appropriier à l'époque et qu'ils dénaturent tout comme le font les gens du peuple quand ils réclament une chance de réussite sociale. Flaubert parle dans une lettre à sa maîtresse de son déchirement entre son perfectionnisme et le « double abîme du trivial et du vulgaire » de l'histoire de Bovary. Puisant dans un large faisceau de raisons, il met en particulier en cause la presse bourgeoise et le populisme de l'Eglise (des piliers de l'éducation de Madame Bovary au début du roman). Ce faisant, peut-être sans le préméditer (comme il le répétera lors de son procès), Flaubert va plus loin en faisant l'apologie d'une liberté sensuelle et d'une femme volontaire qui veut être maîtresse de son destin (il s'agit là, peut-être, de son propre portrait). Conscient de la créature « monstrueuse » qu'il a mis en scène et raconté dans son texte, il veut finalement la tuer (à la fin du roman) pour racheter l'ordre moral (et se faire pardonner aux yeux des autorités) mais il est trop tard, car, dans le même temps, il en a fait une héroïne tragique qui décide de sa mort plutôt que de se voir humiliée par la société.

La postérité du roman est peut-être liée à ce qui a échappé au contrôle de son auteur. Il en est ainsi de l'esthétique : il ne parvient pas tout à fait à respecter son projet stylistique de réalisme neutre, factuel et « clinique », car son cynisme perce parfois contre Charles et Emma, et tout particulièrement contre les bourgeois provinciaux que Flaubert connaît bien. Et son style suggère, connote, induit parfois plus qu'il ne montre (alors que dans sa correspondance Flaubert dit vouloir « montrer » avant tout). Bovary apparaît toutefois, au final, comme une organisation suggestive du réel qui parvient malgré tout à échapper à la manipulation moraliste des personnages et des situations, style qui était jusqu'alors la méthode dominante dans la littérature (C'est en cela que Flaubert parvient, en partie, à s'émanciper de l'ombre écrasante de Balzac).

Chabrol, dans son film, tente l'observation de type réaliste-naturaliste comme Flaubert, mais il n'y parvient qu'à moitié. Il opte pour une captation privilégiant les plans d'ensemble aux gros plans, les longues durées du plan-séquence sur le montage. Le décor naturel, ainsi que la lumière qui n'hésite pas des prises diurnes, ternes ou en contre-jour concourent logiquement au projet d'esthétique réaliste. De même, dans la première partie du film, il met en scène des parcours, des marches et des déplacements de ses personnages, ne faisant pas les ellipses classiques des entrées et sorties, et n'hésite pas à situer des scènes en « entre-deux », entre extérieurs et intérieurs. Le son participe du même effet de réel par la sobriété de la musique et une présence permanente de petits bruits d'ambiance (suggérant une prise de son directe). Pourtant, surtout à partir du deuxième tiers du film, dans la succession des séquences, les durées, le montage, les dialogues, la volonté de raconter l'emporte sur l'observation et la contextualisation historique. Par exemple, les dialogues quasiment tous issus de Flaubert respectent bien plus la lettre du roman que le réel. Ainsi, malgré les efforts des personnages pour les animer, les dialogues sont littéraires avant d'être réalistes. Inspiré par les déclarations de Flaubert au sujet du réalisme (et des critiques littéraires de l'époque), Chabrol a déclaré avoir copié dans le détail les descriptions du roman. Ce souci « scientifique » aurait pu être cohérent si Flaubert lui-même ne suggérait plus qu'il ne décrivait, comme nous l'avons vu. D'où l'impossibilité du projet de Chabrol qui ne parvient pas à trancher entre la fidélité à un texte et la fidélité historique nécessaire au réalisme cinématographique.

De son côté, Minnelli donne au film sa façon (et celle de son scénariste) de comprendre

le texte de Flaubert. Il fait des choix très clairs qui orientent l'ensemble de l'œuvre. Minnelli se place d'emblée aux côtés d'Emma tout en respectant le point de vue de Charles. Il fait d'Emma un au-delà passionnel et romantique. A travers son insatisfaction permanente et sa cruauté, il en fait une égérie sauvage, libertaire et rebelle. Elle n'est ni aristocrate (modèle de la libertine de Mme de Merteuil à Marie-Antoinette) ni artiste (modèle de Georges Sand). Elle préfigure les héros existentialistes et les femmes du 20^e siècle qui revendiquaient l'unité et la responsabilité de leur esprit et de leur corps. Des corps désirant (pour reprendre l'expression de Deleuze) emportés, avant tout, par le désir de vivre intensément au-delà de leur condition sociale et des déterminismes, des contingences. On ne peut s'empêcher à la vision Minnellienne de Bovary de penser à Mme de Tourvel qui dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos brise toutes les conventions de son monde pour suivre son amour fou pour Valmont.

Nous allons comparer plus précisément trois moments ou aspects essentiels des adaptations :

2. L'éducation d'Emma et la culture de masse

Alors que Chabrol ne fait qu'évoquer lors d'une discussion l'intérêt d'Emma pour les romans à la mode, Minnelli en fait un élément essentiel à la fois pour Flaubert mais aussi pour sa vision d'Emma : il voit dans la situation d'Emma un changement de société, et il le montre en accentuant la présence des magazines et des romans à « l'eau de rose » dans l'univers d'Emma au cours de plusieurs séquences du film, en particulier, dans le prologue avec la voix-off de Flaubert lui-même devenu un personnage défendant non pas son œuvre (comme lors du procès) mais le parcours d'Emma au nom du « réalisme ». C'est la culture de masse qui débute au 19^e que Flaubert critique (contre la culture aristocratique qu'il entend comme la « vraie » culture) - culture de masse démagogique bien plus que culture bourgeoise. Un aspect du contexte dans lequel l'adaptation de Minnelli est réalisée est à souligner : Minnelli vit la même situation de développement accéléré de la culture de masse. Ainsi il fait écho dans sa Bovary à son époque des années 1940-50 et à l'émergence des médias de masse comme la télévision, la radio, le

cinéma, etc. Ainsi Minnelli met en scène Emma dans son école religieuse, entourée de rêves romantiques impossibles et d'ignorance sur le monde, puis il montre son refuge secret, chez elle, recouvert de couvertures de magazines et d'images d'autres mondes. Et le regard de Charles sur cet univers de fantasmes appartenant à la nouvelle culture est sévère, il comprend ainsi qu'Emma s'est ouverte à un « ailleurs » qu'il ne peut partager. Minnelli ne suit pas la négativité presque totale de Flaubert sur cet aspect de la culture de masse : il en montre l'ambiguïté, ce sont des mensonges visant au divertissement puéril et incitant les masses à la consommation, certes, mais ils sont une réalité aussi, car il n'y a pas de fumée sans feu, et ce qui n'était que fabrication artificielle pour le maintien dans l'ignorance des jeunes filles devient un tremplin vers un autre monde encore à venir porté par des désirs jusqu'alors enfouis.

Chabrol minimise l'aspect « contamination » d'Emma par la culture de masse ; il fait d'Emma une rêveuse naturelle. Paradoxalement, s'éloignant du déterminisme social lié au contexte, il souligne dans l'entente avec Léon leur amour commun des romans, et avec Rodolphe leur amour commun de la liberté et du refus de la routine, de la morale des bien-pensants et de la bienséance. Il fait une sobre apologie du désir en n'en montrant pas grand-chose de manière concrète (même les orgies d'Emma avec Léon et Rodolphe ne sont pas d'une grande envergure comparées à la force des symboles et des jeux de regards que Minnelli déploie pour signifier les plaisirs d'Emma et de ses amants).

Minnelli montre qu'Emma n'est pas dupe des illusions de la culture de masse et, en particulier, le commerce des illusions (A plusieurs reprises Charles reproche à Emma de vivre dans les rêveries de ses romans, et elle lui répond qu'elle assume cet aspect de sa personnalité). Elle voudrait adapter cette intensité factice à la vie réelle, fusionner les deux : faire d'une vie réelle une œuvre de roman et non pas copier naïvement des illusions. Son attitude enjouée et espiègle lors des scènes de sa jeunesse au couvent et de ses lectures le montre : Minnelli souligne que même les bonnes sœurs n'étaient pas très réfractaires à ces niaiseries qui renforçaient en définitive la docilité des jeunes filles. Minnelli réitère son propos lors de l'agonie d'Emma, quand elle semble ironiser sur ses rêves de magazines de jeunes filles en les évoquant devant Charles. Charles lui-même, avait auparavant évoqué clairement à deux reprises ce monde des livres qu'il croit déterminer les rêves de son épouse perturbée. Et, sourd aux précédentes confidences

d'Emma, son regard paraît encore surpris de voir Emma consciente de ce qu'il pensait être une aliénation mortifère : elle n'était pas dupe, elle assume, et elle le lui avait dit.

Chez Chabrol, il s'agit aussi d'un autre monde plus passionnant que recherchent Léon et Emma à travers leurs lectures mais cet « ailleurs » n'est pas évoqué directement, Chabrol se focalisant sur son corollaire : la critique du monde qu'ils sont en train de vivre. Léon et Emma se plaignent ouvertement de leur vie ennuyeuse. Chabrol passe donc sur les questions de culture de masse. Emma et Léon disent désirer autre chose que la vie quotidienne qu'on leur propose. Chabrol insiste alors sur leur statut l'un de prolétaire intellectuel, l'autre de femme soumise - prolétaire sexuelle et sentimentale. Chabrol met des images sur les allusions de Flaubert à la soumission sexuelle d'Emma aux désirs de son mari, tout comme il reproduit l'action (sans le style) de la célèbre scène censurée du coche entre Léon et Emma. C'est donc plutôt la condition sociale initiale d'Emma et des protagonistes, à la manière de Zola et du réalisme social cinématographique, que Chabrol cherche à cerner plus que le rôle des médias et de leur imaginaire en transformation. Cette modernité en gestation est, par contre, soulignée par Minnelli.

3. La mort d'Emma

Lors de la scène de la mort d'Emma Bovary, le procureur général (Avocat Impérial) qui, à l'époque mettait en accusation le texte de Flaubert, reproche l'absence de remords et de repentir de la Bovary qui, sacrilège, décide crânement de se suicider. L'accusation, inspirée de la morale chrétienne que Flaubert égratigne sans équivoque, fait de Mme Bovary une pécheresse, une Marie-Madeleine oublieuse du repentir : elle est sans remords. Dans son texte, Flaubert raconte qu'Emma voit la mort comme un endormissement « c'est peu de chose, la mort... je vais m'endormir et tout sera fini ». Elle n'a pas de pensée métaphysique, elle n'invoque aucun au-delà, ni paradis, ni enfer. Et Flaubert, peut-être involontairement (en s'inspirant de trop près d'un obscur texte ecclésiastique), en rajoute en grivoiserie dans la description de l'agonie d'Emma. C'est qu'il s'agit avant tout de la mort du corps, de la chair qui l'avait tourmentée. La chanson du joueur d'orgue qui passe alors dans la rue souligne la jouissance du corps et cette

légèreté, cette non-culpabilité vis-à-vis de lui :

« Souvent la chaleur d'un beau jour, fait rêver fillette à l'amour. Il souffla bien fort ce jour-là et le jupon court s'envola. » dit la chanson.

Chabrol passe rapidement sur le célèbre baiser au crucifix. Emma lors du baiser n'exprime rien de particulier si ce n'est les mimiques de l'action littérale sans se soucier de l'orientation sensuelle donnée au texte par Flaubert. Par contre, Chabrol développe l'agonie d'Emma comme un exorcisme violent. Emma est horrible, soudain enlaidie, elle crache du liquide noir comme si elle rendait son âme damnée, comme si elle avait été possédée. En cela, Chabrol reprend le canevas idéologique de son adaptation de l'histoire de Violette Nozière, la célèbre parricide, recrachant par sa révolte le « venin » que son milieu petit-bourgeois lui avait inoculé. Il suit aussi l'une des voies suggérées par le roman. En effet, on peut supposer que Flaubert cherchant à punir son héroïne tout en ne voulant pas jouer sur des valeurs métaphysiques, religieuses, qui la voueraient aux enfers, il choisit de lui faire endurer toutes les peines durant une longue agonie (Sartre, dans son étude de l'œuvre de Flaubert, soulèvera la question : pourquoi fallait-il qu'Emma meure ?). Chabrol en montrant d'abord Emma sûre d'elle, qui demande, autoritaire, à Charles de ne pas l'interroger, puis qui va s'allonger pensant que la mort n'est rien qu'un endormissement, articule deux dimensions distinctes de la psychologie d'Emma. Car ensuite (après un fondu au noir qui suggère un passage de temps mais aussi le passage à un autre état) Emma commence à souffrir, transfigurée par la douleur. En cela, Chabrol qui a déjà souligné qu'Emma ne contrôle pas sa vie car elle est déterminée socialement, souligne, cette fois, qu'Emma ne peut pas non plus contrôler son corps. Le suicide qui est a priori un choix conscient d'Emma ne fonctionne pas comme prévu. Jusqu'au bout Emma n'aura pu maîtriser son sort. Et c'est Charles qui dira la constat final d'un ton naïf après la mort d'Emma : « C'est la faute de la fatalité ». L'exorcisme (« elle rend du gravier blanc » dit Charles, puis on voit un liquide noirâtre couler de sa bouche) représente l'âme damnée d'Emma qui la quitte aussi bien que l'encre des livres qu'elle a lue qu'elle rejette enfin, ou encore son corps qui se putréfie de tant d'insatisfactions cumulées. Chabrol en reste à cette équivoque en n'orientant pas plus sa mise en scène qui demeure sobre, sans musique dramatique ni effets de montage, d'angles de caméra ou de lumière.

Minnelli, de son côté, insiste sur le regard d'Emma lors du baiser au crucifix, et condense l'action dans une séquence tragique. Emma est, certes, malade mais elle n'en devient pas moins souveraine sur son lit de douleur comme si elle lançait un dernier défi à la vie et au monde. Partant d'une ellipse du dernier souffle de la mourante, Minnelli fait un panoramique-travelling planant à partir du lit passant devant le mari en larmes et semblant suivre « l'âme » d'Emma qui s'envole par la fenêtre au-dessus des toits. Quelques secondes plus tôt, elle a ouvert les yeux devant le crucifix qu'elle a senti qu'on lui présentait. Son regard à cet instant précis du baiser est d'une intensité pleine de désirs et de vie. Ses lèvres semblent embrasser un amant invisible. Minnelli montre alors Charles surpris de voir de la part d'une mourante tant de sensualité pour un crucifix sacré. Minnelli reprend ici l'esprit du texte de Flaubert - spécialement critiqué par l'avocat impérial - c'est-à-dire qu'il utilise pour raconter l'extrême-onction et le baiser au crucifix des images, des mots et des expressions d'une sensualité, voire d'un érotisme qui semble totalement déplacé à cet instant. Nous y reviendrons plus loin. Emma est identifiée à une force de la nature, ce que souligne la dimension tragique et un peu fantastique de la bande-son de la scène avec une musique puissante sur un fond de ciel ténébreux parsemé de jeux de lumières expressionnistes qui permettent d'élever la mort d'Emma au rang de mythe. De même, Minnelli retient l'idée qu'Emma ne regrette rien en la montrant si maîtresse d'elle-même et si peu contrariée au moment de sa mort qu'elle aura décidée envers et contre tous. Dans son agonie, l'aspect charnel d'Emma, qui n'est que désirs, (sans le regard grivois de Flaubert), est pour Minnelli le résultat de la séparation du corps et de l'esprit. C'est une passion mystique détournée vers la sensualité, les plaisirs et les désirs d'un corps qui ne fait qu'un avec l'esprit. Emma est alors une héroïne hédoniste dans un monde qui ne l'accepte pas.

4. Emma femme de son temps pour Chabrol, héroïne hédoniste existentialiste chez Minnelli

A travers les deux adaptations on peut voir Emma comme une héroïne hédoniste

existentialiste, comme une victime de la société mais très peu comme une femme adultère folle et dépravée.

L'insatisfaction permanente d'Emma, sans être théorisée par Flaubert, a pu intéresser Sartre (qui a dit, dans *Les Mots* que s'il ne pouvait pas lire ce genre de livre (Bovary) il voulait vivre les mêmes aventures dans la réalité) car elle porte les marques d'un certain existentialisme. Son mari mais aussi son amant Léon ne lui suffisent pas chez Flaubert, car elle retombe fatalement dans la routine de l'incontournable médiocrité de son milieu. Chez Minnelli, c'est Léon qui, après les menaces de sa mère, est finalement écarté d'Emma par son patron. Léon est trop soumis à l'ordre social (sa carrière, sa famille, l'argent) pour convenir à Emma, la rebelle romantique qui le pousse, d'ailleurs, à voler par passion. Chabrol souligne fortement ce moment : Léon a peur d'aller trop loin, de se rebeller à la manière d'Emma contre l'ordre familial et social. Avec Rodolphe, Emma est aussi confrontée au même problème mais à un différent niveau : Rodolphe n'a pas de pressions familiales ni de problèmes économiques. Par contre, il aura des ennuis s'il enlève Emma (comme celle-ci le lui demande) et il sent qu'Emma ne s'arrêtera pas là : c'est clair chez Minnelli qui fait dire à Rodolphe qu'Emma le détruira. Sa réputation d'aristocrate est probablement en danger, mais aussi son mode de vie, son indépendance et la perte de contrôle devant la puissance du désir d'Emma. Chez Chabrol, Rodolphe est simplement calculateur, il avait prévu les choses dès le départ (il s'inquiète de la façon dont il devra se débarrasser de sa conquête), et il interprète la volonté de fuite d'Emma comme un caprice naïf d'une petite-bourgeoise rêveuse. Le Rodolphe de Minnelli donne une aura nouvelle à Emma, une aura supérieure à celle du roman et à celle du personnage chez Chabrol.

Emma est-elle par nature une pécheresse adultère, ogresse, insatiable dévoreuse d'homme ? ou est-elle poussée par ses rêveries littéraires illusionnistes ? La part d'illusion apportée par ses lectures est consciente chez la Bovary de Minnelli. Car Emma, comme l'a vu Sartre, veut rendre réel ses fantasmes de vie en sachant que ses lectures ne sont que des symptômes d'une société qui ne vit pas comme elle le devrait, c'est une société frileuse et fondée sur la frustration des désirs. Elle finit même par ironiser sur Charles qui est en fait celui qui croit aux illusions : au foyer, à l'épouse idéale, aux plaisirs routiniers, etc... Dans le film de Minnelli, c'est donc Charles qui vit dans les

illusions créées par la société. Chez Chabrol, Charles vit non pas dans l'illusion sociale (respectabilité, famille, travail) mais dans l'illusion fataliste, celle du destin, celle de l'acceptation du malheur et de la médiocrité. Ainsi, dans les deux adaptations, les lectures d'Emma sont positives, et non pas des rêveries (voir ses échanges avec Léon), elles sont un désir d'une autre vie, et pour Minnelli, le désir d'une vie à créer, et pour Chabrol, la critique de la société. Tous deux montrent une Emma puissante de part sa seule volonté, donc rien qui puisse se confondre avec les caprices d'une rêveuse ou l'accusation d'une nature pervertie.

Pourquoi est-elle insatiable ? Le crime d'adultère (très sévèrement puni à l'époque de Flaubert mais pratiqué allégrement et hypocritement dans les milieux bourgeois et aristocratiques), ne pèse pas lourd dans le roman - c'est aussi ce que l'avocat impérial a reproché au texte qui selon lui finissait par faire l'apologie de l'adultère, apologie qui n'était pas rachetée par la mort d'Emma puisqu'elle ne semblait pas regretter ses actes. Chabrol et Minnelli aussi ne s'étendent pas sur cette question, finalement secondaire du récit. Tout comme ils ne font pas ou peu allusion à la crise mystico-religieuse qui touche Emma entre ses deux aventures adultères. C'est Flaubert, l'anticlérical, l'esthète en quête d'absolu, qui suggère lui-même que dans le mysticisme religieux chez Emma, c'est surtout la passion qui compte, sa quête d'absolu et de dépassement. Les nourritures spirituelles lui paraissent vite limitées quand elle regarde le monde qui l'entoure. Cette idée d'outrepasser les limites est figurée par Minnelli dans la scène du bal : c'est elle-même qu'elle voit dans un miroir brillant de milles feux (narcissisme certes, mais aussi projection de son aura sur le monde. Et Minnelli cerne son sujet quand au moment où on casse les fenêtres de la salle de bal pour permettre à l'air d'entrer, c'est Rodolphe (c'est à dire celui qu'Emma va prendre pour amant) et pour la seule Emma que cette liberté d'action, cette « ouverture » sur le monde est faite. Alors que Chabrol suivant Flaubert montre cette action comme une indirecte suggestion de liberté nouvelle pour une Emma qui n'était pas directement concernée. La condensation opérée par Minnelli (participation active de Rodolphe et d'Emma à la scène) lui permet de suggérer la quête de dépassement des contingences qui anime et ravie Emma. Elle veut renverser le monde pour qu'il corresponde aux vrais désirs d'une vie vécue intensément (et non pas piteusement évoquée dans les livres, et mensongèrement fantasmée dans les magazines).

Un spectre la hante, celui du non-sens de la vie sociale comparé à l'immensité de ses désirs, l'intensité des possibles qui s'offrent et qui viennent de sa beauté physique (que la photographie du film ne cesse de mettre en valeur, à la différence du réalisme parfois cru chez Chabrol) et de son intelligence (que sa puissance de décision à chaque étape de vie ne cesse de mettre en valeur dans le scénario). Ainsi, ce sont ceux qui entourent Emma qui sont enfermés dans des tours invisibles faites de croyances et d'illusion (L'ordre social pourrait en effet ce décliner ainsi : le prolétaire intellectuel Léon ; Charles, le petit-bourgeois provincial et Rodolphe, l'aristocrate décadent : tous incapables de seulement tenter de sortir de leur conditionnement et de leurs limites à la différence d'Emma). Le monde autour d'Emma n'a donc pas de sens car il ne correspond pas à ses désirs, c'est en cela qu'on peut voir comme Minnelli, la Bovary en héroïne existentialiste malgré les tentatives de Flaubert pour la rabaisser ou la punir. Tandis que Chabrol fait du bovarysme une réaction face au poids des conditions matérielles qui vont jusqu'à atteindre le psychisme. Alors que Flaubert avait voulu faire un roman parodique sur la dénaturation, la trivialité des mythes à son époque, Minnelli retrouve le mythe tragique originel : une femme qui se confronte consciemment à son destin ; et le mythe moderne qu'il couvait : une femme seule face à l'absurdité de monde.

Bibliographie :

- Madame Bovary: *Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris (6e Chambre) sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857 : réquisitoire et jugement*. Saisie du texte : O. Bogros pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, 2000.
- Flaubert, Gustave - *Madame Bovary. La censure et l'œuvre*, Alinéa, Point de vue, Brunet, 2007
- Sartre, Jean-Paul - *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1972
- Boorstin, John - *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, 1961
- Genette, Gérard, *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983
- Visy, Gilles, *Emma et Chabrol : adaptation d'un bovarysme très bourgeois*, Cadrage, 2004
- Acher, Lionel, « Vincente Minnelli : Madame Bovary », *A Travers les modes*, Cédric Khan, Presses universitaires de Rouen, 2004
- Donaldson-Evans, Mary - *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam: Rodopi, 2009

A propos des *Lieux de mémoire*, culture nationale et enseignement de la civilisation française

Jean Skandrani

(한국교원대학교)

차 례

Présentation

1. Les *Lieux de mémoire*, une nouvelle histoire nationale
 - 1.1 Le projet de Pierre Nora
 - 1.2 Le lieu de mémoire
 - 1.3 Une histoire des représentations
2. L'accueil fait aux *Lieux de mémoire*
 - 2.1 Une histoire de et pour la bourgeoisie lettrée?
 - 2.2 Quelle nation pour quelle histoire?
 - 2.3 Les silences des *Lieux de mémoire*
3. Les *Lieux de mémoire* et la didactique des langues et des cultures étrangères
 - 3.1 Les symboles français
 - 3.2 Les *Lieux de mémoire* et la religion civile
 - 3.3 Faire place à l'histoire de tous les Français

Conclusion

Les *Lieux de mémoire* sont une oeuvre monumentale de l'historiographie française qui a renouvelé l'approche de la culture nationale et popularisé les termes de "lieu de mémoire" ou de "mémoire nationale". Son succès considérable a largement dépassé les cercles de la recherche universitaire en histoire contemporaine.

Dans notre travail d'enseignant de langue et culture étrangère nous avons été conduits à nous interroger sur les représentations de la France, les symboles républicains, la culture nationale, ...

Qu'est-ce que la démarche complexe de Pierre Nora et l'écho suscité par son oeuvre peuvent apporter à notre réflexion?

Présentation

Les Lieux de mémoire forment un ouvrage de taille considérable: l'édition de poche consiste en trois volumes de plus de mille pages chacun. Il s'agit d'un ensemble de monographies de vingt à quarante pages sur des sujets très différents présenté par Pierre Nora qui dans une série de textes programmatiques donne une cohérence à cette entreprise. L'ouvrage a eu un succès considérable et une grande répercussion dans le champ des études historiques.

Ouvrage fleuve, se voulant manière nouvelle de faire de l'histoire, *Les Lieux de mémoire* sont d'une lecture très stimulante pour les enseignants de langue et culture étrangères. Cet intérêt tient à la fois aux positions théoriques assumées par Pierre Nora et au contenu des monographies dont certaines sont inattendues.

Le contenu des thèmes traités dans l'oeuvre peut donner de nombreuses pistes d'entrée dans la culture française contemporaine. L'attention portée aux discours, aux symboles rejoint des préoccupations importantes en didactique des langues étrangères.

La construction d'une histoire des temps modernes autour de la notion de lieu de mémoire, la centration voulue des analyses sur la nation et la république posent problème: ces débats ne concernent pas seulement les historiens; les critiques adressées aux *Lieux de mémoire* et plus largement l'analyse de la réception faite au travail de Pierre Nora et de ses collaborateurs peuvent renvoyer à des tensions qui marquent la société française actuelle.

Nous présenterons dans un premier temps le projet de Pierre Nora, la construction d'un nouveau type d'histoire nationale autour de la notion de lieu de mémoire. La prise en compte de certaines réserves et critiques montreront les limites de l'entreprise.

Nous tenterons enfin d'indiquer en quoi les *Lieux de mémoire* peuvent aider le professeur de langue et culture à mieux cerner son objet quand il a pour tâche d'enseigner la culture française contemporaine.

1. *Les Lieux de mémoire*, une nouvelle histoire nationale.

Publiés entre 1984 et 1992 en 6 volumes à l'origine puis 3 volumes en édition de poche, *Les Lieux de mémoire* ont tout de suite été salués comme un événement considérable dans la vie intellectuelle française. Ainsi dans un article pourtant très critique, Fred E. Schrader reconnaît "un monument, une oeuvre de référence incontournable [...] ce qui nous est présenté, c'est un tableau, une carte, un atlas des lieux de mémoire" (1). L'ouvrage achevé consiste en 128 monographies écrites par 103 collaborateurs et plusieurs textes de Pierre Nora qui expliquent la méthodologie retenue.

Le livre est donc pluriel et de nombreuses lectures en sont possibles. Nous avons été surpris par les textes concernant le soldat Chauvin, Alexandre Lenoir ou Arcisse de Caumont (2) et très intéressés par les nombreuses études concernant la pédagogie ou l'art de vivre français (3); mais tout lecteur attentif à la culture française pourra y trouver des synthèses de qualité dotées d'un appareil bibliographique très complet.

Il faut cependant faire une place particulière aux textes théoriques de Pierre Nora qui permettent de bien comprendre son projet et de saisir l'enjeu de l'oeuvre.

1.1 Le projet de Pierre Nora

Dès la présentation des *Lieux de mémoire*, Pierre Nora souligne les changements profonds nés de la marginalisation des mondes paysans et ouvriers en France et place son travail sous le double signe de l'urgence et de la nostalgie: "La disparition rapide de notre mémoire nationale m'avait semblé appeler un inventaire des lieux où elle s'est électivement incarnée et qui [...] en sont restés comme les plus éclatants symboles: fêtes, emblèmes, monuments et commémorations..." (4)

Le passage d'une société fermée, collective, où dominait "l'inscription automatique de l'individu dans un groupe et [l']adhésion à ses valeurs"(5) à une société ouverte, plus individualiste, pose le problème de la transmission des valeurs communes et donc celui de leur identification. Quand les valeurs étaient vécues et partagées, nul besoin de s'interroger sur la mémoire. Pierre Nora caractérise ainsi le moment de sa réflexion: "Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire

reconstituée.” (6). C’est donc à l’historien de faire connaître les valeurs qui ont fondé l’être ensemble. L’enjeu est donc bien “la définition de ce qui forge les identités collectives aujourd’hui”. (7) Il s’agit pour Pierre Nora et ses collaborateurs de permettre “le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus” (8).

Une histoire de la France des temps modernes donc fondée sur un concept unificateur, celui de “lieu de mémoire”.

1.2 Le lieu de mémoire

Pour Pierre Nora, un lieu de mémoire va de l’objet le plus concret, un monument, à l’objet le plus abstrait, une pratique sociale: un objet devient lieu de mémoire quand une collectivité se le réapproprie, lui redonne sens: “Au départ, il faut qu’il y ait volonté de mémoire.” (9) Il précise: “Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d’histoire” (10). Il s’agit d’un concept heuristique, élaboré pour avoir un grand rendement descriptif. Marie-Claire Lavabre peut ainsi affirmer “que tout ait été dit sur Vichy, sur les communistes et les gaullistes, sur les rapports de Paris et de la province, importe peu [...]:le lieu de mémoire tient ici à la capacité de l’historien à “lieu de mémoriser”, c’est-à-dire à analyser le devenir symbolique, les connotations, les emplois et les réemplois d’objets historiques déjà connus de l’histoire positive” (11). On trouvera ainsi des articles consacrés au calendrier républicain, au Panthéon ou au mur des Fédérés mais aussi à Verdun. à la gastronomie ou à l’entreprise. “Autour des emblèmes flamboyants de la reconnaissance collective, la Marseillaise, le drapeau tricolore”, explique Pierre Nora, “on a voulu disposer ici les lieux modestes où s’est obscurément, mais d’autant plus démonstrativement, construite la mémoire de la République.” (12)

Pierre Nora se défend d’avoir posé un concept fourre-tout: “un fil invisible relie des objets sans rapport évident [...]la réunion sous le même chef du Père-Lachaise et de la Statistique générale de la France n’est pas la rencontre surréaliste du parapluie et du fer à repasser. Il y a un réseau articulé de ces identités différentes, une organisation inconsciente de la mémoire collective qu’il nous appartient de rendre consciente

d'elle-même.” (13) Nous verrons plus loin que la présence (ou l'absence) de certains lieux a suscité de nombreuses critiques et que la plasticité voulue du concept de lieu de mémoire rend son utilisation problématique et a été dénoncée par Steven Englund. (14). Retenons encore cette formule de Pierre Nora: “Les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient mais là où la mémoire travaille, non la tradition elle-même mais son laboratoire” (15).

Reste que le rendement de ce concept dépend en grande partie du travail de lecture et d'analyse fait par l'historien: dans *Les Lieux de mémoire*, les articles ne se valent pas et certains auteurs n'ont quasiment pas exploité les possibilités offertes par le concept proposé par Pierre Nora. Les articles les plus convaincants sont ceux qui touchent aux symboles et aux mythes politiques français, aux représentations.

Pierre Nora pense avoir dirigé “pas tout à fait une histoire de France, mais entre mémoire et histoire, l'exploration sélective et savante de notre héritage collectif [...] une histoire des représentations. (16)

1.3 Une histoire des représentations

Regardons de près la présentation adoptée par les auteurs des études concernant des lieux de mémoire typique, La Marseillaise et le 14-juillet.

Michel Vovelle intitule son texte *La Marseillaise, la guerre ou la paix* et adopte un plan chronologique. mais il assortit l'intitulé des ses découpages de qualificatifs à portée symbolique:

- *l'hymne des Marseillais, hymne de la Révolution française*
- *flux et reflux: les aventures d'un chant (trop) révolutionnaire*
- *un triomphe et son revers (1979-1918)*
- *un sursaut de La Marseillaise? (1918 à nos jours)*

Michel Amalvi choisit des découpages bien plus expressifs : son texte s'intitule *Le14-juillet, du dies irae à jour de fête* et il propose des scansiones telles que:

- *la fête militante: 1880-1889*
- à gauche , “la liberté guidant le peuple”
- à droite, “Le fantôme de la liberté”

- 1906-1914: “*Le temps du mépris*”
- 1935-1936: “*Le temps retrouvé*”. *La mémoire reconquise*
- 1919-1945: *La mémoire des victoires*

Ce que l’auteur nous propose ici c’est autant une histoire des discours tenus sur le 14-juillet, de l’évolution des fonctions symboliques de cette fête qu’une description chronologique des pratiques.

Patrick Garcia note que les lieux de mémoire “proposent une histoire qui privilégie l’appropriation collective, le représenté, c’est-à-dire le symbolique” (17). En tant qu’historien du contemporain il est sensible aux positions théoriques de Pierre Nora: “[*Les lieux de mémoire*] participent aussi de la légitimation au sein de la communauté historique d’une série d’objets dont la mémoire, les commémorations, le patrimoine jusque-là essentiellement objets de recherche dévolus aux sociologues” (18). On lira donc des analyses fouillées regroupées dans des chapitres intitulés : **la gloire** (*Mourir pour la patrie* ou *Le nom des rues*), **les mots** (*Les classiques scolaires* ou *Les trésors de la langue*), **modèles** (*La cour* ou *Les armes*), **singularités** (*La galanterie* ou *Le tour de France*). Écoutons encore Patrick Garcia: “*Les Lieux de mémoire* s’ancrent dans la conviction que le niveau symbolique est le niveau le plus englobant pour appréhender les sociétés” (19), mais il pointe aussitôt les limites de l’entreprise: “à ne scruter que la dimension symbolique, à être trop exclusivement attentif à ce que produisent les historiens, les analyses de Pierre Nora n’accordent pas la place qui leur revient aux pratiques sociales” (20)

Cette histoire s’écrit dans un cadre déterminé, celui du territoire national. Pierre Nora reste attaché à la nation et les trois tomes divisant son ouvrage s’intitulent: *la République, la Nation* et *les France*. Le pluriel surprenant ne doit pas donner à penser que *Les Lieux de mémoire* sont l’histoire d’une diversité. C’est cet aspect d’amour inconditionnel de la nation qui vaudra au livre les critiques les plus fortes.

Abordons à présent plus en détail la réception de l’ouvrage en nous attachant plus précisément aux critiques qui lui ont été adressées.

2. L'accueil fait aux *Lieux de mémoire*

Le succès de l'ouvrage ne se dément pas: l'édition de poche en 3 tomes dans la collection Quarto Gallimard a été constamment réimprimée depuis 1997 (nous utilisons celle de 2008), malgré un prix élevé (30 euros environ pour chaque tome).

Si les appréciations que l'éditeur a placées en quatrième de couverture sont suspectes puisqu'elles émanent surtout de collaborateurs de l'ouvrage (Jacques Le Goff dit que "c'est l'histoire dont la France a besoin"; René Rémond parle de "livre culte") même les critiques les plus farouches de Pierre Nora reconnaissent les qualités de l'ouvrage.

Marie-Claire Lavabre écrit que "la grande enquête dirigée par P. Nora impressionne, par son ambition, sa cohérence d'ensemble, son inventivité, sa force de suggestion" avant d'avancer une possible explication au succès du livre: "quel lecteur français normalement socialisé ne reconnaîtrait pas ça et là, au fil des monographies, tel lieu commun, cliché ou petite expérience partagée?" (21)

Une autre aspect du succès de l'oeuvre de Pierre Nora peut se mesurer dans la postérité de l'expression "lieu de mémoire". Dès 1993, elle est prise en compte par *Le Grand Robert de la Langue Française* et devient rapidement d'usage courant dans un contexte marqué par les célébrations et le développement en France des discours sur le patrimoine. La loi elle-même intégrera l'expression qui échappe désormais à son créateur.

Les Lieux de mémoire ont rapidement été traduits en anglais et surtout déclinés dans d'autres contextes : *Les Lieux de mémoire* allemands sont une série d'études menées par des historien allemands et l'ouvrage paraît en 2001 et 2002 (22).

Mais ce sont les critiques adressées à certains aspects de l'ouvrage qui nous semblent le plus porteuses d'idées. Elles concernent la sur-représentation des groupes sociaux et culturels les plus aisés dans l'ouvrage, la position de Pierre Nora jugé trop attaché au concept de nation et trop nostalgique et les silences ou absences de l'oeuvre.

2.1 Une histoire de et pour la bourgeoisie lettrée?

Dans une analyse publiée en anglais à l'occasion de la parution des derniers tomes des *Lieux de mémoire* mais traduite plus tardivement en français, Steven Englund

s'emporte contre l'intérêt privilégié des contributeurs pour les groupes les plus aisés de la société française: "La voie des *Lieux de mémoire* est celle, éloquente, des érudits du faubourg Saint-Germain, des ministères, ou du quartier de la rue d'Ulm, plutôt que celle de l'instituteur de province, du maire ou même de l'universitaire" (23). A la différence de son illustre prédécesseur Ernest Lavisse - à qui il consacre un long article dans l'ouvrage- qui écrit sur la France et la nation à un moment où les valeurs républicaines sont portées par le peuple des instituteurs, Pierre Nora s'adresse à un public très averti. Nombre des textes proposés sont difficiles à lire, très techniques et baignent dans un style extrêmement soutenu. Pierre Nora s'est entouré de collaborateurs issus en majorité de l'école des hautes études en sciences sociales et s'appuie sur les intervenants réguliers de la revue *Le débat* qu'il dirige et dont le ton emphatique est assez éloigné de celui des universitaires. Steven Englund va jusqu'à affirmer que "pour la plupart, les grands mythes et symboles français sont traités ici avec une sinistre mais profonde révérence" (24)

La pratique classique des historiens qui préfèrent s'appuyer sur des sources fiables, écrites peut expliquer cette impression: la présence des faiseurs d'opinions, des dirigeants, des intellectuels qui ont laissé des traces écrites sera dès lors plus importante que celle des personnes ordinaires ou des dominés. Notons simplement que Pierre Nora n'a pas pris de précautions méthodologiques pour limiter ce travers.

Hue-Tam Hu Tai note un effet étrange né de l'importance des monographies consacrées aux historiens: ces articles peuvent faire croire que "la mémoire collective française a été façonnée de manière indélébile par l'enseignement primaire et secondaire mis en place par la Troisième République". Elle précise que "l'absence d'intérêt porté à la dimension sociale de la mémoire donne l'impression que la mémoire nationale transcende les différences régionales ou sociales" (25)

Ce qui fait problème ici c'est aussi l'idée que Pierre Nora se fait de la nation: plusieurs critiques vont lui reprocher d'en avoir une conception insuffisamment problématisée.

2.2 Quelle nation pour quelle histoire?

Pierre Nora ne cache pas son admiration pour l'oeuvre de la Troisième République:

pour lui, c'est dans le cadre national et républicain qu'il s'agit d'appréhender la mémoire et ses lieux. La République, écrit-il, "n'est pas un simple fragment de notre mémoire nationale, mais sa redéfinition synthétique et son aboutissement" (26). Cette position est vivement critiquée par les commentateurs allemands et anglo-saxons. Fred E. Schrader regrette que Pierre Nora "explicitement, [...] s'incline devant l'impératif du national et s'engage volontairement à son service" (27).

Une lecture rapide des *Lieux de mémoire* peut laisser croire que le concept de nation est analysé, mis en perspective historique: l'intitulé de certaines sous parties (**le territoire, l'État ou divisions politiques**) semble promettre une approche problématisée, mais elle ne satisfait pas Steven Englund: "On perçoit très vite qu'il y a dans les Lieux de mémoire une façon tacite d'accepter, de défendre même l'orthodoxie nationale traditionnelle en paraissant la soumettre à examen" (28).

Le projet de construire une histoire du symbolique, où l'historien s'implique affectivement dans son étude trouve ici une de ses limites. Fred E. Schrader constate "un glissement de la question "comment écrire l'histoire de France?" vers [la question] "comment écrire l'histoire nationale?"; or il est évident qu'il ne s'agit pas de la même chose" (29).

Une perspective trop centrée sur la nation ne permet pas de donner toute son importance au niveau infra-national: Hue Tam Ho Tai déplore que Pascal Ory dans l'une de ses contributions ne traite de la gastronomie que par la haute cuisine et ne s'intéresse pas aux "variations régionales du cassoulet à la choucroute d'Alsace ou aux tripes à la mode Caen" (30). Cette perspective nationale empêche également de donner sa vraie place au niveau supra-national.

Les *Lieux de mémoire* ne consacrent qu'un article à la diplomatie ou aux relations internationales pourtant si présentes dans la culture française: il s'agit du texte sur *L'exposition coloniale de 1931* de Charles-Robert Ageron. On ne peut qu'être surpris par l'absence d'un texte sur le "grandeur de la France" dans la partie de l'ouvrage intitulé **La gloire**.

Ces absences ou silences ont donné lieu également à de nombreuses critiques.

2.3 Les silences des *Lieux de mémoire*

On peut lire dans les *Lieux de mémoire* des études sur les “grands hommes d’Etat” qui ont fait la France: Charlemagne, les derniers capétiens (avec un texte sur Versailles), les révolutionnaires, De Gaulle, ... Le grand absent est Napoléon Bonaparte. Aucun article ne lui est consacré, ce qui est d’autant plus surprenant que sa mémoire reste vive aujourd’hui encore et qu’il est sans doute l’un des Français les plus connus en France et dans le monde. Hue Tam Ho Tai note avec humour: “Pauvre Napoléon: bien qu’il ait donné à la France le Code Civil [...], il n’a pas droit à son propre article” (31). Cette absence ne résulte pas d’un oubli.

Pour Pierre Nora, la nation ne connaît qu’une forme politique, celle, démocratique, de la République: “La République, la Nation, les France: de l’une aux autres, la parcours s’est logiquement imposé. Du plus simple au plus compliqué, du contenu au contenant [...] du plus évident au plus problématique” (32). Certains préfèrent une approche moins catégorique tel Steven Englund, grand spécialiste de l’époque napoléonienne: “on envisagerait alors la “Nation” comme un système complexe, un champ de forces, constitué du discours idéologique qui a donné naissance en France à plusieurs traditions politiques (républicaine, bonapartiste, et monarchie constitutionnelle), dont l’une, la tradition républicaine est progressivement parvenue à une telle hégémonie au sein du pays qu’elle a réussi, dans une large mesure, à faire oublier qu’elle n’était ou n’est pas la seule possible” (33)

D’autres silences sont plus gênants.

Pierre Nora a eu l’honnêteté de donner à traiter des sujets très sensibles et polémiques pour les historiens. Philippe Burrin livre un texte sur *Vichy* et surtout Gérard Noiriel, qui a souvent été très critique de l’oeuvre de Nora, a produit un article intitulé *Français et étrangers*. D’autres auteurs également ont écrit des textes assez peu conformes à l’idée de la nation que défend Pierre Nora. Les critiques concernent en fait surtout la place faite au colonialisme dans les *Lieux de mémoire* au moment même où certains courants historiques s’intéressent à l’histoire des colonisés et à l’esclavage.

Dans un texte publié par le journal *Le Monde* en 2008, Christiane Taubira, députée de la Guyane, dénonce vivement les silences des *Lieux de mémoire*: l’histoire peut être

“tronquée parfois, évacuée sans doute, contorsionnée au besoin. C’est le sort qui fut réservé aux histoires coloniales de la France dans cette somme passionnante de 5000 pages dirigée par Pierre Nora, intitulée *Les Lieux de mémoire* et sous-titrée *Entre mémoire et histoire*. Cinq mille pages dont une quinzaine consacrée à l’exposition coloniale de 1931, abrégé ou paradigme des trois siècles et demi que durèrent les deux périodes coloniales françaises. Un article sur le café, d’une vingtaine de pages, ne réserve pas une ligne aux économies de plantation”. (34) Elle poursuit en demandant que les historiens donnent leur vraie place à tous les acteurs de l’histoire nationale, vainqueurs ou vaincus: “L’historien fait-il oeuvre complète lorsqu’il restitue la seule parole des vainqueurs consignée dans les archives écrites? Ne lui revient-il pas, avec la même rigueur méthodologique exercée sur les sources écrites, d’exhumer les filets de voix des vaincus ou victimes, ces filets qui nous parviennent par la tradition orale et les traces archéologiques?”.

Plus modéré, Jean-Paul Willaime est tout aussi attentif aux dangers d’une histoire trop centrée sur le point de vue des vainqueurs: “Il n’est pas sûr que l’on puisse aussi facilement réconcilier la France dans une mémoire qui reste très conflictuelle et qui doit, si elle veut vraiment être une mémoire nationale, intégrer la mémoire des vaincus du processus de francisation et de laïcisation, ainsi que la mémoire des minorités que la France a mis longtemps à intégrer.” (35)

Hue Tam Hu Tai reprend cette idée en l’élargissant; elle souligne également l’importance de la prise en compte de voix spécifiques comme celle des femmes. Selon elle, “ce que Nora pense être une “conscience nationale unifiée” n’est peut-être que le résultat de la capacité des vainqueurs à imposer leur interprétation du passé en isolant les autres interprétations dans des “positions dominées”, “des refuges, des sanctuaires de dévotion”(36)

Réfléchir sur les critiques adressées à Pierre Nora et à certains des auteurs des *Lieux de mémoire* permet de réfléchir aussi à quelques unes des grandes questions historiographiques contemporaines en France. Plus largement, nombre de problèmes soulevés renvoient à des débats importants qui traversent la société actuelle et peuvent trouver leur écho dans la didactique des langues et cultures.

3. Les Lieux de mémoire et la didactique des langues et des cultures étrangères

L'enseignement des langues étrangères doit faire toute sa place à la culture sous ses deux formes principales: la culture quotidienne et la culture lettrée. Le cadre national est considéré comme le plus propice pour mener ce travail. Rappelons les paroles de Louis Porcher: "une culture nationale est faite de cultures plus petites, moins vastes [...]. Pour un étranger, donc, en première approximation, les Français appartiennent bien à une culture propre avec des traits spécifiques, comme tous les autres peuples; mais, dans le concret il y a, à l'intérieur de cet ensemble, une multitude d'appartenances diverses." (37) Au-delà des différences il faut donc bien dégager des signes d'appartenances, des valeurs communes. nous pensons que le travail mené par Pierre Nora le permet et qu'à partir des *Lieux de mémoire* peut se développer une problématique concernant le contenu à donner à l'être ensemble caractérisant les Français. Nous chercherons surtout à répondre à quelques questions: comment représenter la France?; qu'est-ce qui peut la symboliser le mieux?; quelles sont les valeurs ultimes liant les Français?; comment rendre compte de la diversité?

3.1 Les symboles français

Le premier tome des *Lieux de mémoire* contient une partie intitulée "**symboles**". Elle regroupe des articles qui nous intéressent, sur le drapeau français-*Les trois couleurs*-, et l'hymne français -*La Marseillaise*-. D'autres articles font partie d'autres sous-ensembles: *Le 14-juillet* relève des "**commémorations**", et *Liberté, Egalité, Fraternité* de "**identifications**". On retrouve donc dans les *Lieux de mémoire* les symboles de la république, définis par la Constitution de 1958 mais aussi des textes sur *L'Hexagone* dans la partie intitulée "**le territoire**", et *Le coq gaulois* dans la partie intitulée "**identifications**". Ces textes ont le mérite de ne pas poser ces objets dans l'absolu mais de montrer par une analyse historique que leur légitimité actuelle est le résultat d'une longue confrontation et qu'ils sont encore porteurs de bien des tensions: si le drapeau tricolore est le drapeau des Français, ce n'est que depuis peu de temps et

certaines lui préfèrent toujours le drapeau rouge; de même, le 14-juillet, fête apparemment consensuelle a mis plus d'un siècle à s'imposer.

D'autres objets peuvent avoir une certaine légitimité à représenter la France ou les Français même si les tenants d'une république laïque intransigeante les écartent de leurs listes: des "**hauts lieux**" comme *Vézelay*, *Notre-dame de Paris* ou *le Sacré-cœur de Montmartre* ou *La tour Eiffel* font l'objet d'une monographie. Mais on note surtout la présence de lieux symboliques de la France de l'Ancien Régime: *La fille aînée de l'Eglise* ou *Le roi* sont traités dans la partie appelée "**identifications**". Il est donc possible de dégager à partir des *Lieux de mémoire* des symboles plus représentatifs de la diversité culturelle et historique de la France que ceux indiqués par exemple sur les sites officiels français comme celui de la Présidence de la République ou dans les manuels de civilisation. (38)

3.2 Les *Lieux de mémoire* et la religion civile

Dans un article publié en 1988, Jean-Paul Willaime, théologien protestant s'appuie sur la notion de "religion civile" et cherche à comprendre ce que celle-ci peut recouvrir dans le cas de la France contemporaine.

La religion civile s'identifie à "ce processus par lequel une société renvoie le sens dernier de son ordre à quelques valeurs considérées comme sacrées dans la mesure même où elles sont à la base d'une certaine configuration de l'être-ensemble." (39) écrit J.P. Willaime et il précise qu'à son sens "la religion civile se constitue autour de l'imaginaire structurant d'une société: elle est la ritualisation de cet imaginaire" (40). Selon lui, les *Lieux de mémoire* permettent de donner un contenu à cet imaginaire: "Dans les *Lieux de mémoire*, même si la France "fille aînée de la République" apparaît massivement, la France "fille aînée de l'Eglise" apparaît également et nous avons pu vérifier combien il était pertinent de réfléchir à l'histoire de France sous la double invocation de ces deux imaginaires constitutifs" (41). Cette manière de réfléchir aux spécificités de l'imaginaire français est très féconde: elle tente de poser une continuité historique et ne privilégie pas une période historique par rapport à une autre. Dans le cas de la France, on peut penser la religion civile contemporaine comme un "syncrétisme

laïco-chrétien”(42) dont les *Lieux de mémoire* fournissent des indices: rappelons que la partie finale de l’oeuvre intitulée “**identifications**” regroupe des textes sur *Liberté, Egalité, Fraternité* ou *L’Etat* mais aussi sur *Le roi* ou *Jeanne d’Arc*. Rappelons également la présence dans les “**hauts lieux**” des articles sur les édifices les plus symboliques de l’imaginaire catholique français: *Vézelay, Notre-Dame de Paris* et le *Sacré-Coeur de Montmartre*.

En faisant à l’histoire des représentations toute la place qui lui revient, il semble dès lors difficile de faire l’impasse sur les questions concernant la dimension religieuse de l’imaginaire français: au-delà de l’affirmation de la laïcité des institutions actuelles, peut-on dégager en France un être-ensemble sans évoquer la religion chrétienne?

3.3 Faire place à l’histoire de tous les Français

S’il montre tout l’intérêt des *Lieux de mémoire* pour appréhender l’expression de la religion civile française, J.P. Willaime pointe également les limites de la centration sur l’Etat prônée par Pierre Nora. “La France a été identifiée au Roi, puis à la République, faut-il aujourd’hui l’identifier oecuméniquement à ses *Lieux de mémoire* dans la perspective où Nora parle de “nation-mémoire”? Il n’est pas sûr que l’on puisse aussi facilement réconcilier la France dans une mémoire qui reste très conflictuelle et qui doit, si elle veut vraiment être une mémoire nationale, intégrer la mémoire des vaincus du processus de francisation et de laïcisation, ainsi que la mémoire des minorités que la France a mis longtemps à intégrer.” (42). Cette problématique a des repercussions importantes dans le domaine de l’enseignement.

Dans un ouvrage consacré à ce sujet, François Durpaire appelle à l’élaboration d’une histoire plurielle: “L’histoire de France doit être l’histoire de tous les Français. C’est l’histoire telle qu’elle est enseignée aujourd’hui qui est parfois ressentie comme l’histoire d’un seul groupe” (43). L’identité nationale présumée par Pierre Nora doit être interrogée: elle ne caractérise pas tous les groupes sociaux du pays. Il s’agit également de pouvoir comprendre pourquoi nombre de ces lieux de mémoire sont jugés désuets quand ils ne sont pas rejetés par certains: que l’on songe à l’accueil parfois réservé à l’hymne national, la Marseillaise. François Durpaire demande de passer d’une histoire de

la France à une histoire des Français. Il précise que: "l'identité collective ne se réduit pas à un héritage culturel mais se construit comme un système d'écarts et de signes différenciateurs par rapport aux autres communautés dans un contexte historique et social déterminé." (44) Le débat est vif en France entre les tenants d'une histoire nationale au service de la grandeur de la nation et ceux qui tentent de tenir compte de la diversité sociale, culturelle ou religieuse qui caractérise la France contemporaine. Ce débat concerne directement les enseignants de langue et culture puisque beaucoup d'apprenants de français langue seconde ou étrangère sont porteurs de cultures niées par la France de l'époque coloniale. Mais surtout, il nous semble que l'honnêteté intellectuelle impose de donner de la culture française contemporaine une image globale, non réduite aux pratiques du groupe social dominant. Citons encore François Durpaire: "La négation de la culture de l'autre, bien loin de renforcer l'unité nationale ne fait que l'affaiblir. Pour se revendiquer français, il faut sentir que cette appartenance n'implique pas le renoncement à ce que l'on est." (45). On retrouve le classique débat entre le modèle dit culturaliste qui "privilégie les particularismes culturels au risque d'enfermer chacun dans des groupes hermétiques" et le modèle centralisateur chéri par Pierre Nora qui "impose un modèle unique qui uniformise les différences" (46)

Faire toute sa place aux vaincus écrivait J.-P. Willaime, c'est un programme encore trop négligé par les didacticiens qui, comme en écho aux *Lieux de mémoires* continuent à privilégier une histoire trop monolithique. Ce sont alors les silences de l'ouvrage dirigés par Pierre Nora qui deviennent essentiels: les mémoires de l'esclavage, du colonialisme, de l'oppression religieuse ou du monolinguisme imposé, encore douloureuses et donc trop aisément manipulables doivent faire place à une histoire raisonnée, fondée sur la rigueur et l'analyse.

Conclusion

La construction de l'objet "culture et civilisation française" par les didacticiens s'est appuyée essentiellement sur la sociologie et l'anthropologie. L'histoire et plus

spécifiquement l'histoire contemporaine peut aussi être utile à la didactique des langues et cultures étrangères. Non pas en lui fournissant des concepts prêts à l'usage mais essentiellement par les tensions et les débats qui la marquent. La place à faire à l'Etat, aux minorités, aux discours symboliques fondateurs intéressent tout autant les enseignants de langue française que les chercheurs en histoire.

Les *Lieux de mémoire* par les textes proposés mais aussi par les critiques auxquelles le livre a donné lieu peuvent ainsi pousser les enseignants de langue et culture à travailler plus profondément leur objet. Problématiser en évitant de s'appuyer sur des catégories de description trop générales, s'intéresser aux discours autant qu'aux données factuelles, tenter de mettre à jour les éléments fondant l'être ensemble français: le programme est vaste!

Bibliographie :

Sauf indication contraire, les articles cités ont été consultés sur le site www.persee.fr en juin et septembre 2010

Fred. E. Schrader. Comment une histoire nationale est-elle possible?, *Genèse* 14, 1994, p. 153

Le soldat Chauvin de Gérard de Puymège qui nous apprend que ce soldat à l'origine des mots *chauvin* et *chauvinisme* n'a sans doute jamais existé!, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français* de Dominique Poulot, *Arcisse de Caumont et les sociétés savantes* de Françoise Bercé qui nous présentent des personnages dont nous ignorions jusqu'à l'existence!

Lavisse, instituteur national de Pierre Nora; *Le tour de France par deux enfants* de Jacques et Mona Ozouf; *Le dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson* de Pierre Nora. Pour l'art de vivre, *Le Tour de France* de Georges Vigarello ou *La galanterie* de Noémie Hepp.

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* volume 1 p.15

Patrick Garcia, *Les Lieux de mémoire, une poétique de la mémoire? Espaces- Temps* 74-75, Transmettre aujourd'hui. Retours vers le futur, 2000, p.129

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 28

Patrick Garcia, art. cité, p. 135

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. XXXVII

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 37

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 38

Marie-Claire Lavabre, Usages du passé, usages de la mémoire, *R.F.S.P.*, 44ème année, numéro 3, 1994, p. 489-490

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p.17

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 42

Steven Englund, L'histoire des âges récents, *Politix* vol.7 numéro 26, 1994 p.162

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 18

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p. 20

Patrick Garcia, art. cité, p. 136

Patrick Garcia, art. cité, p. 137

Patrick Garcia, art. cité, p. 141

Patrick Garcia, art. cité, p. 144

Marie-Claire Lavabre, art. cité, p. 492

Etienne François, Hagen Schulze (éd.), *Deutsche Erinnerungsort*, 3 vol., Munich, Beck, 2001 et 2002. Voir Etienne François, Ecrire une histoire des lieux de mémoire allemands, in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1999, numéro 55-56

Steven Englund, De l'usage de la nation par les historiens et réciproquement, *Politix*, vol. 7 numéro 26, 1994, p. 144

Steven Englund, art. cité, p. 144

Hue-Tam Ho Tai, Remembered realms: Pierre Nora and French National Memory, *The American Historical Review*, vol.106, issue 3, p. 14, consulté en ligne sur www.historycooperative.org, notre traduction

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p.12

Fred. E. Schrader., art. cité, p. 157

Steven Englund, art. cité, p.150

Fred. E. Schrader., art. cité, p.155

Hue-Tam Ho Tai, art. cité, p. 10, notre traduction

Hue-Tam Ho Tai, art. cité, p.6, notre traduction

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, vol.1, p.16

Steven Englund, art. cité, p.154

Christiane Taubira, Histoire mémoire, *Le Monde*, 15 octobre 2008

Jean-Paul Willaime, De la sacralisation de la France, Lieux de mémoire et imaginaire national, *Archives des sciences sociales des religions*, 1988, 66/1 p. 143

Hue-Tam Ho Tai, art. cité, p. 17, notre traduction

Louis Porcher, *L'enseignement des langues étrangères*, Hachette éducation, 2004, p. 54 voir le traitement des symboles de la France proposé par le site de la Présidence de la République française: www.elysee.fr ou par le manuel *Civilisation progressive du français* niveau intermédiaire, Clé international, 2002, p.16

Jean-Paul Willaime, art. cité p. 128

Jean-Paul Willaime, art. cité p. 129

Jean-Paul Willaime, art. cité p. 131

Jean-Paul Willaime, art. cité p. 138

François Dupaire, Enseignement de l'histoire et diversité culturelle, "nos ancêtres ne sont pas gaulois", Hachette éducation, CNDP, 2002, p. 91

François Dupaire, op. cité, p. 25

François Dupaire, op. cité, p. 76

François Dupaire, op. cité, p. 42

프랑스문화예술학회 2010 봄학술대회

- 일시 : 2010년 4월 24일(토) 13시~18시
- 장소 : 홍익대학교 와우관 2층 세미나실
- 주최 : 프랑스문화예술학회
- 주관 : 홍익대학교 문과대학 불어불문학과/
성균관대학교 BK21프랑스문화예술교육팀

학술대회 세부 일정

13:00-13:20	등록 및 접수	
13:20-13:30	개회식	사회 : 강희석(성균관대학교)
	개회사	이지순 (프랑스문화예술학회 회장)

1부 발표 : 여행 le voyage - 문학, 속으로 사회 : 고봉만(충북대)

시간	구분	발표자	발표제목	토론자
13:30-14:10	발표1	박아르마 (건양대)	타히티 모형을 통해 본 이국정서의 변모양상과 의미 - 디드로에서 세갈렌까지	이찬규 (성균관대)
14:10-14:50	발표2	조윤경 (이화여대)	시와 풍경 - 쥘 쉬페르비엘의 시를 중심으로	김용현 (아주대)
14:50-15:30	발표3	강초롱 (서울대)	세상의 발견으로부터 세상과의 소통을 향해 : 시 몬느 드 보부아르의 여행이 지닌 실존적 의미	황혜영 (서원대)

15:30-15:50	휴식
-------------	----

2부 발표 : 여행 le voyage - 문화, 밖으로 사회 : 박상준(홍익대)

시간	구분	발표자	발표제목	토론자
15:50-16:30	발표1	성기완 (계원예대)	아프로 모듈-아프리카 음악에서 세계음악으로	정지용 (상명대)
16:30-17:10	발표2	박선아 (연세대)	기행문학의 현대성 - 문화연구의 실자료군(群)으로 보기	박기현 (전남대)
17:10-17:50	발표3	손정훈 (아주대)	프랑스의 문학기행루트 - 성지순례에서 관광상품까지	김종우 (한국교원대)

2010년도 학회 임원진

회	장	이지순(성균관대)
명 예 회	장	김상태(성균관대)
고	문	박영혜(숙명여대), 어순아(성신여대), 지명혁(국민대) 한 무(배재대)
부	회 장	이경래(경희대), 이은주(수원대), Yves Millet(한국외대)
감	사	장성욱(동의대), 한대균(청주대)
총	무 이 사	강희석(성균관대)
편	집 이 사	김동섭(수원대), 진종화(공주대)
학	술 이 사	조재룡(고려대), 박상준(홍익대), 손정훈(아주대)
재	무 이 사	이용주(국민대)
기	획 이 사	고봉만(충북대)
정	보 이 사	김기일(숭실대)
섭	외 이 사	심은진(청주대)

이사(가나다순)

권용준(한국디지털대)	김용현(아주대)	김한식(중앙대)
박기현(전남대)	박찬인(충남대)	배혜화(전주대)
변혁(성균관대)	서덕렬(한양대)	선호숙(경희대)
신정아(한국외대)	오현금(토포하우스)	이기연(연세대)
이문행(수원대)	이영목(서울대)	이영석(인천대)
장인주(전문무용수지원센터)	정상현(숙명여대)	조동희(과천한마당 축제)
한용택(건국대)	홍용철(성신여대)	
Bérangère Lesage(연세대)	Marie Caisso(성균관대)	

[논문 기고 안내]

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 한글 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한뒤, 편집이사에게 이메일로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 “Français”로 표시한다.
 - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
 - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다.
8. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.
 - ※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비와 게재료를 납부하셔야 접수처리됩니다. 기타 논문 게재에 관한 자세한 내용은 학회 홈페이지(<http://www.cfaf.or.kr>)를 참조할 것.

학 회 장

이지순(성균관대)

편집이사

김동섭(수원대)

진종화(공주대)

편집위원

김용현(아주대)

김중현(한남대)

서덕렬(한양대)

신옥근(고려대)

심은진(청주대)

이선화(영남대)

이영석(인천대)

이용주(국민대)

유기선(전주대)

이은미(충북대)

정상현(숙명여대)

황혜영(서원대)

Jean-Charles Jambon

(덕성여대)

논문심사규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만

3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시 사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 정회원 2인 이상의 추천을 받아 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

강희석교수 (02)760-0273(연구실) cfafrance@hanmail.net

H·P : 010-5420-2883

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : 우리은행

계좌번호 : 1006-501-331510

예금주 : 이용주

(02)910-4402(연구실) dragonjoo@paran.com, H·P : 010-8808-3261

발표자 약력

1. 이광주

- * 고려대학교 문과대학 사학과 및 동 대학원 졸업
- * 충남대학교 및 전주대학교 교수 역임
- * 인제대학교 초빙교수 역임
- * 저서 : 『지식인과 권력』-근대독일 지성사-, 『대학사』, 『아름다운 지상의 책 한 권』, 『동과 서의 茶 이야기』, 『아름다운 책 이야기』, 『교양의 탄생』외 다수.

2. 이현우

‘로자’라는 ID 혹은 필명으로 알려진 그는 서울대학교 노어노문학과를 졸업하고 같은 대학원에서 「푸슈킨과 레르몬토프의 비교시학」(2004)으로 박사학위를 받았다. 현재 한림대학교 연구교수로 활동하며, 대학 안팎에서 러시아 문학과 인문학을 강의하고 있다. 《한겨레》와 《경향신문》 등에 서평과 칼럼을 연재하고 있다. 인터넷서점에 <로자의 저공비행>이라는 이름의 블로그를 꾸리고 있으며, 이른바 ‘인터넷 서평꾼’으로 활동하고 있다. 옮긴 책으로 『레닌 재장전』(공역)이 있으며, 지은 책으로 『로자의 인문학 서재』(2009)가 있다. 『로자의 인문학 서재』로 제50회 한국출판문화상[저술(교양) 부문]을 수상하였다. <알라딘 제공>

3. 김희진

성균관대학교에서 불어불문학과 영어영문학을 전공하였으며 동 대학원 불어불문학과에서 번역 이론으로 박사학위 논문을 준비 중에 있다. 『번역비평』 창간호에 <저자의 죽음과 번역가의 탄생>을 발표하였다. 현재 출판·기획·번역 네트워크 ‘사이에’의 위원으로 활동하고 있다. 『폴 세잔』, 『저주받은 왕』(공역), 『죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 역사 유적 1001』, 『프리다 칼로』, 『죽기 전에 꼭 알아야 할 세계 역사 1001 Days』(공역), 『천장 위의 오르탕스』, 『헨젤과 그레텔』, 『칸: 침묵과 빛의 건축가 루이스 칸』, 『로미오와 줄리엣』, 『스캇』, 등 불어와 영어로 된 책들을 우리말로 옮겼다. <알라딘 제공>

4. 이승우

1968년 경기도 수원에서 태어나 성균관대 유학과를 졸업하였다. 1995년 (주)한길사에 입사하여 2003년까지 기획실 차장으로 근무하며 출판기획과 홍보를 담당하였다. “한길 그레이트박스”, “한길로로로”, “신인문총서” 등을 이 당시 기획하였다. 2003년 현재 근

무하고 있는 도서출판 길에 입사하여 기획실장으로 재직하고 있다. 도서출판 길에서는 “코기토총서-세계사상의 고전”, “프런티어21”, “인문정신의 탐구”, “중국학총서”, “역사도서관” 시리즈 등을 기획했다. 2008년 한국출판인회의 선정 ‘올해의 편집자상’을 받았다.

5. 고원호

중앙대학교 문예창작학과를 졸업했다. 1999년 한길사에서 입사한 이후 거름, 이레, 물레 등 여러 출판사를 거쳤다. 빌리에 드 릴아당의 『잔혹한 이야기』, 이반 일리치의 『이반 일리치와 나는 대화』 등을 기획해 펴냈으며, 지금은 문학동네 인문팀 편집부장으로 일하면서, 문학과 인문학 사이에 널따란 자리를 마련하려고 애쓰고 있다.

6. 한상정

홍익대학교 미술대학 예술학과 학사, 미학과 석사,

프랑스 파리 1대학 미학예술학과 박사

우리만화연대 이사, SICAF 집행위원

주요논문

<만화의 정의에 대한 문제제기들과 “근대만화”에 대한 역사적 정의>

<‘뮤지엄 만화규장각’, 멀티만화문화공간의 운영전략 방안>

<감성만화의 이미지 서사의 주 특성으로서의 연극성>

<인간의 실사적 재현이라는 ‘채집적 구축’에 대한 일고-3D컴퓨터 애니메이션 ‘베오울프(Beowulf)’를 중심으로>

7. 문혜영

약력: <학위>

덕성여자대학교 불어불문학과 졸업

프랑스 파리 8 대학 불문학 박사

<박사학위논문> Ecrire et décrire : l'enjeu de la description chez Claude Simon

<연구업적> La facture picturale de Cézanne et l'écriture de la fragmentation chez Claude Simon, 『불어불문학연구』, 제81집, 2010년 봄호.

8. 여금미

소속: 고려대학교 응용문화연구소

고려대학교 국어국문학과 학사

프랑스 파리III대학(Sorbonne Nouvelle) 영화학 석·박사

주요논문

1. La représentation du visage et le regard autobiographique dans la trilogie orphique

chez Jean Cocteau (장 콕토의 오르페우스 삼부작에서 얼굴의 형상화와 자전적 시선), <프랑스문화예술연구>, 31집, 프랑스문화예술학회, 2010. 2.

2. L'autoportrait comme autre-portrait: l'expression du moi intime dans les films chez Agnès Varda, Frédéric Mitterrand et Chris Marker(타자-초상으로서의 자화상 - 아녜스 바르다, 프레데릭 미테랑, 크리스 마르케르의 영화작품에서 드러나는 내밀한 자아표현), <프랑스학연구>, 51집, 프랑스학회, 2010. 2.

9. 장인주

現 국립현대무용단 사무국장
프랑스문화예술학회 이사
한국무용예술학회 이사
예술의전당 자문위원
월간 객석 자문위원

파리1대학 공연예술과 미학 박사
전문무용수지원센터 이사장 역임
프랑스 리스 에 당스리 무용단원 역임
수원대학교 무용과 겸임교수 역임
서울대학교 미학과, 이화여자대학교 무용과, 한국예술종합학교 무용원 강사 역임
CID-UNESCO 국제무용협회 한국본부 프로그램코디네이터 역임

10. 임수택

1956년 생, 문학박사(한국외국어대학교), 연극연출가(1994년 이후), 과천한마당축제 예술감독(2003년 이후), 한국거리예술센터 공동대표(2009년 이후)

11. 오현금

효성여대(현, 대구카톨릭대학교) 학사, 한국외국어대학교 석사, 파리 소르본느대학교 박사
프랑스 국립과학연구소 연구원,
파리-소르본느대학교, 건국대학교, 고려대학교, 한국외국어대학교, 홍익대학교 강사
현재 토포하우스 대표
2010-2012 한국방문의 해 Visit Korea 집행위원
경기도 한류월드 자문위원
문화관광체육부 해외문화홍보원 자문위원

12. Michael Joalland

Lecteur à l'université de Suwon

Formation pluridisciplinaire

- Licence et Maîtrise d'Histoire (Paris IV Sorbonne)
- Maîtrise de FLE (Paris III Sorbonne Nouvelle)
- Master 1 & 2 d'Anglais (Paris III Sorbonne Nouvelle)

Recherches actuelles Histoires des sciences et des religions dans l'Europe des Lumières

13. Antoine Coppola

Antoine Coppola est professeur au département de littérature et de langue françaises à l'université Sungkyunkwan de Séoul.

Docteur en Lettres et Arts, il est aussi chercheur au CNRS-EHESS UMR 8173 à Paris. Il a publié plusieurs livres et de nombreux articles sur les relations entre la culture, l'idéologie et le cinéma.

14. Jean Skandrani

Je travaille à l'université "Kyowandae" (K.N.U.E.) depuis 13 ans et m'intéresse donc tout spécialement à l'éducation, et dans notre domaine, à l'enseignement de la culture autour des questions du symbolique et des représentations.

Autrement dit, j'aimerais un jour être capable de répondre à ce genre de questions: existe-t-il une spécificité de la culture française? À quoi la culture française est-elle réductible?

J'interviens également dans des lycées et m'intéresse donc aussi au tout début de l'apprentissage.

J'ai été formé à l'université de Strasbourg en didactique du F.L.E. (maîtrise) et en administration publique (licence), il y a de nombreuses années déjà.

2010년 가을학술대회 발표논문집

초 판 인 쇄 : 2010년 11월 5일

초 판 발 행 : 2010년 11월 6일

편집·발행 : 프랑스문화예술학회

조판·인쇄 : 돌선 다사랑·진흥인쇄랜드

TEL.(02) 812-3694, 6985 FAX.812-1749

Homepage : jin3.co.kr

비매품