

2015 가을 정기 국제학술대회

전후시대의 문화와 예술

일시 | 2015년 10월 31일(토) 오전9:30-오후5:30

장소 | 이화여자대학교 인문관 111호

주최 | 프랑스문화예술학회

주관 | 이화인문과학원, 이화여대 불어불문학과

후원 | 프랑스대사관, 주한 프랑스문화원, 이화인문과학원, 이화여대 불어불문학과, 필름포럼
서울 알리앙스 프랑세즈, 이화약국 • 이화피부클리닉, 센츨럴 관광호텔, 호원당, 진흥인쇄랜드



주한프랑스대사관



주한 프랑스문화원



알리앙스 프랑세즈



이화인문과학원



필름포럼



이화여자대학교 인문과학대학
불어불문학과



이화피부클리닉



센츨럴 관광호텔



호원당

신세대 전자출판인쇄를 이끌어가는 기업

진흥인쇄랜드

도서출판
더시렁

프로그램

제1부 기획 발표

장소 : 인문관 111호

09:30~10:00	접수 및 등록	
기획주제 : 전후 시대의 문화 예술		사회자 정예영(서울대)
10:00~10:10	개회사	배혜화 (프랑스문화예술학회 회장)
10:10~11:00 (기조발표 1)	Jeanyves Guerin (Univ. Paris 3)	Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950)
11:00~11:50 (기조발표 2)	Akiko HASEGAWA (Univ. Kyoto-Sangyo)	L'Art brut, un art maudit de l'après-guerre
12:00~13:30	점심식사	
13:30~14:00	총 회	

제2부 분과 발표

장소 : 인문관 104호

제1분과	언어와 상상력의 실험		사회자 : 홍명희(경희대)
14:00~14:50	황혜영 (서원대)	누보 로망의 시간서술	이채영 (성신여대)
14:50~15:40	지영래 (고려대)	모디아노를 읽는 하나의 시각 : 우리 시대의 발자크?	오은하 (인천대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	유치정 (서울대)	블랑쇼의 '불가능성의 글쓰기' - 아우슈비츠 체험에 대한 고찰	박규현 (성균관대)
16:40~17:30	오영주 (이화여대)	전후 프랑스 과학소설 고찰-프랑스는 왜 포스트휴먼 담론을 불편해하는가	임헌 (인하대)

장소 : 인문관 105호

제2분과	새로운 사상과 표현		사회자 양기찬(수원대)
14:00~14:50	이찬웅 (이화여대)	믿음의 변모 - 들뢰즈를 중심으로	장태순 (고등과학원)
14:50~15:40	김이석 (동의대)	에세이 영화와 포스트 다큐멘터리	정낙길 (강원대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	박선아 (연세대)	1940년 전후 지로두와 아누이의 신화극에 나타난 정치적 모호성	송지연 (연세대)

장소 : 인문관 108호

제3분과	육체와 형태들의 변모		사회자 김현주(단국대)
14:00~14:50	김현옥 (계명대)	1945년부터 1970년대의 프랑스 무용	심정민 (한예종)
14:50~15:40	윤경희 (파리8대학)	염습의 파토스포르멜 - 홀로코스트 이후의 이미지 - 글쓰기	김예령 (서울대)
15:40~15:50	휴 식		
15:50~16:40	Franck Malin (서강대)	Dessins de presse. Lire et comprendre les caricatures aujourd'hui	Arnaud Duval (한국외대)
16:40~17:30	이보경 (대전시립미술관)	전후 프랑스 미술과 전시	이문주 (동국대)

PROGRAMME

I. Session plénière (Salle 111)

09:30~10:00	Accueil et Inscription	
Session plénière : La culture et les arts de l'après-guerre en France		Modératrice Ye Young CHUNG (Univ. Nationale de Séoul)
10:00~10:10	Présidente de CFAF	Hye-Hwa BAE (Discours d'ouverture)
10:10~11:00 (Conférence d'ouverture 1)	Jeanyves GUERIN (Univ. Paris 3)	Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950)
11:00~11:50 (Conférence d'ouverture 2)	Akiko HASEGAWA (Univ. Kyoto-Sangyo)	L'Art brut, un art maudit de l'après-guerre
12:00~13:30	Déjeuner	
13:30~14:00	Assemblée générale	

II. Session parallèle

Session 1 (salle 104)	Nouvelle écriture, nouvel imaginaire		Modérateur Myung-Hee HONG (Univ. Kyung-Hee)
14:00~14:50	Hye-Young HWANG (Univ. Seowon)	Le temps dans le nouveau roman	Chae-Young LEE (Univ. féminine Sungshin)
14:50~15:40	Youngrae JI (Univ. Korea)	Peut-on lire Patrick Modiano comme le Balzac de notre temps?	Eun-Ha OH (Univ. Nationale d'Incheon)
15:40~15:50	Pause		
15:50~16:40	Chi-Jeong YU (Univ. Nationale de Séoul)	L'écriture de l'impossibilité chez M. Blanchot - Réflexion sur Auschwitz	Kyou-Hyun PARK (Univ. Sungkyunkwan)
16:40~17:30	Youngju OH (Univ. féminine Ewha)	Le malaise français face au discours posthumaniste, lu à travers la science fiction	Hun LIM (Univ. Inha)

Session 2 (salle 105)	Expériences à l'écran et sur la scène		Modérateur Gi-Chan YANG (Univ. Suwon)
14:00 ~ 14:50	Chan-Woong LEE (Univ. féminine Ewha)	La transformation de la croyance selon Deleuze	Tae-Soon CHANG (Institut Coréen des Hautes études)
14:50 ~ 15:40	Yi-Seok KIM (Univ. Dong-Eui)	Essai cinématographique et Post-documentary	Lak-Kil CHUNG (Univ. Kangwon)
15:40 ~ 15:50	Pause		
15:50 ~ 16:40	Sun-Ah PARK (Univ. Yonsei)	L'Ambiguïté politique dans le théâtre mythologique de Giraudoux et d'Anouilh autour de 1940	Geeyeon SONG (Univ. Yonsei)

Session 3 (salle 108)	Des images et des corps en mouvement		Modératrice Hyeonzoo KIM (Univ. Dankook)
14:00 ~ 14:50	Hyeon-Ok KIM (Univ. Keimyung)	La danse française de l'après-guerre - 1945-1970	Jeong-Min SHIM (Ecole nationale des Arts de Corée)
14:50 ~ 15:40	Kyung-Hee YOUN (Univ. Paris 8)	La Formule du pathos de l'embaumement: l'image-écriture après l'Holocauste	Yeryung KIM (Univ. Nationale de Séoul)
15:40 ~ 15:50	Pause		
15:50 ~ 16:40	Franck MALIN (Univ. Sogang)	Dessins de presse. Lire et comprendre les caricatures aujourd'hui	Amaud DUVAL (Univ. Hankuk des langues étrangères)
16:40 ~ 17:30	Bokyoung LEE (Musée municipal de Daejeon)	L'art et l'exposition après la guerre	Moon-Joo LEE (Univ. Dongguk)

목 차

제1부 기획 발표 : 전후 시대의 문화 예술

Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950)	Jeanyves Guerin	13
L'Art brut, un art maudit de l'après-guerre	Akiko HASEGAWA ...	25

제2부 제1분과 발표 : 언어와 상상력의 실험

누보 로망의 시간서술	황 혜 영	33
모디아노를 읽는 하나의 시각 : 우리 시대의 발자크?	지 영 래	49
블랑쇼의 '불가능성의 글쓰기' - 아우슈비츠 체험에 대한 고찰	유 치 정	57
전후 프랑스 과학소설 고찰-프랑스는 왜 포스트휴먼 담론을 불편해하는가	오 영 주	71

제2부 제2분과 발표 : 새로운 사상과 표현

믿음의 변모 - 들뢰즈를 중심으로	이 찬 웅	75
에세이 영화와 포스트 다큐멘터리	김 이 석	77
1940년 전후 지로두와 아누이의 신화극에 나타난 정치적 모호성	박 선 아	89

제2부 제3분과 발표 : 육체와 형태들의 변모

1945년부터 1970년대의 프랑스 무용	김 현 옥	113
염습의 파토스포르멜 - 홀로코스트 이후의 이미지 - 글쓰기	윤 경 희	125

Dessins de presse, Lire et comprendre les caricatures aujourd'hui	Franck Malin	137
전후 프랑스 미술과 전시	이 보 경	155
발표자 약력		157

Table des matières

Session plénière : La culture et les arts de l'après-guerre en France

Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950)	Jeanyves GUERIN	13
L'Art brut, un art maudit de l'après-guerre	Akiko HASEGAWA ..	25

Session 1. Nouvelle écriture, nouvel imaginaire

Le temps dans le nouveau roman	Hye-Young HWANG ·	33
Peut-on lire Patrick Modiano comme le Balzac de notre temps?	Youngeae JI	49
L'écriture de l'impossibilité chez M. Blanchot		
- Réflexion sur Auschwitz	Chi-Jeong YU	57
Le malaise français face au discours posthumaniste, lu à travers la science fiction ..	Youngeu OH	71

Session 2. Expériences à l'écran et sur la scène

La transformation de la croyance selon Deleuze	Chan-Woong IEE	75
Essai cinématographique et Post-documentary	Yi-Seok KIM	77
L'Ambiguïté politique dans le théâtre mythologique de		
Giraudoux et d'Anouilh autour de 1940	Sun-Ah PARK	89

Session 3. Des images et des corps en mouvement

La danse française de l'après-guerre - 1945-1970	Hyeon-Ok KIM	113
La Formule du pathos de l'enbaument: l'image-écriture après l'Holocauste	Kyung-Hee YOUN	125
Dessins de presse, Lire et comprendre les caricatures aujourd'hui	Franck MALIN	137
L'art et l'exposition après la guerre	Bokyoung LEE	155

제 1 부
〈기획발표 : 전후 시대의 문화 예술〉

사 회 : 정예영(서울대)

발 표 : Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950) / Jeanyves Guerin
L'Art brut, un art maudit de l'après-guerre / Akiko HASEGAWA

Aux origines du nouveau théâtre (1945-1950)

Jeanyves Guerin

(Univ. Paris 3)

Les plus lucides, les plus audacieux pressentent en 1944 qu'il existe un horizon d'attente pour un nouveau théâtre d'art. La crise de la représentation relancée se traduit par la recherche de formes inédites. Quelques faits font sens. On en comprendra plus tard la portée.

Le Théâtre et son double est réimprimé en mai 1944. Antonin Artaud renoue avec le désir du public et rédige de nouveaux écrits sur le théâtre. Le 13 janvier 1947, le théâtre du Vieux-Colombier sur lequel plane encore l'ombre de Jacques Copeau, fait salle comble pour un « tête à tête » avec lui. Se pressent André Gide, Jean Paulhan, Albert Camus, André Breton, Aragon, Jean Cocteau, Henri Michaux, mais aussi des auteurs encore peu voire pas connus, qui s'appellent Audiberti, Arthur Adamov, Henri Pichette, Romain Weingarten. Des jeunes poètes et des comédiens débutants. Des amis, des mondains, des étudiants et des curieux. Des voyeurs et des badauds. Artaud donne ses maux en spectacle à l'assistance médusée. Dans son *Journal*, Gide donne un bref récit de l'événement qui vaut sacre : « spectacle prodigieux », « séance mémorable ».

Artaud meurt l'année suivante. Il est aussitôt érigé en penseur, en gourou, en un messie iconoclaste. Ses thuriféraires passent prestement sur le fait qu'il a rejeté l'idée de progrès et les paradigmes rationalistes et matérialistes alors dominants et fustigé le rapprochement des surréalistes avec les communistes. Que les mots de révolte, de révolution et d'anarchie appartiennent à son lexique prête à confusion. L'esprit critique perd ses droits. Jean-Louis Barrault, par exemple, n'hésite pas à voir en Artaud l'égal d'Aristote, Corneille, Victor Hugo et Gordon Craig¹. Mais Arthur Adamov refuse d'en faire « un professeur d'art théâtral² ». Il suffit qu'il soit, pour citer le mot ultérieur de Barrault, « l'homme-théâtre »³. Qui aurait alors pensé que, vingt ans plus tard, *Le Théâtre et son double* deviendrait la Bible des praticiens ?

Dans les *Cahiers de la pléiade*, Jean Paulhan publie, outre plusieurs textes d'Artaud, trois pièces, *L'Équarrissage pour tous* du jeune Boris Vian, *Élocoquente* du surréaliste Georges Limbour (1900-1970) et *La Grande et la petite Manœuvre* d'Adamov. Les pièces de Giraudoux et de Claudel, enfin reconnu, ont ouvert la voie à un renouveau du théâtre poétique.

Audiberti le premier

Audiberti doit à Paulhan la publication de ses recueils et romans à la *Nouvelle Revue française*. La disparition de celle-ci le prive provisoirement de son débouché éditorial. Il écrit un « poème dialogué », *Quoat-Quoat*. L'action se déroule à l'époque de Napoléon III, sur un bateau en route pour Nouveau Monde. Amédée, est envoyé en mission au Mexique pour y récupérer un trésor. Sa mission l'asservit à un règlement draconien et absurde qu'est chargé d'appliquer le capitaine : sous peine de mort, un agent secret ne doit ni divulguer l'objet de sa mission ni entrer en relations avec une femme. Seul passager masculin, Amédée ne tarde pas

¹ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Jacques Vautrain, 1949, p. 60.

² Arthur Adamov, « Parce que je l'ai beaucoup aimé... », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 128.

³ Jean-Louis Barrault, "L'homme-théâtre", *Cahiers Renaud Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 46-48.

à commettre la faute originelle avec la propre fille du capitaine, qui se trouve être son amie d'enfance. Bien que disculpé par le véritable agent secret dont il était la couverture, le nouvel Adam s'offre, désespéré, aux salves des anges exterminateurs, les gendarmes et le capitaine, figure du père-dieu omnipotent et cruel, se prépare à faire exploser le navire-monde.

Quoat-Quoat qu'André Reybaz et Catherine Toth montent en janvier 1946 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse rassemble les grands thèmes d'Audiberti, la hantise du mal, l'obsession de la souffrance, l'horreur gnostique du monde et de la chair, la révolte de la fille contre le père, la hantise de l'inceste et de la castration, la quête diffuse d'un nouveau sacré. Les obsessions paniques d'Artaud et l'inquiétude de Kafka font irruption dans l'univers de Jules Verne. Les premiers et rares spectateurs ont été sensibles à un verbe éblouissant, à des fioritures précieuses, à un lyrisme tour à tour tendre, cocasse et somptueux. Un auteur est né. La « fête des mots⁴ » peut commencer. Une alternative s'offre au théâtre sérieux des philosophes qui viennent d'investir les scènes parisiennes.

L'auteur se prend au jeu. Il écrit une nouvelle pièce. L'action du *Mal court* se passe dans un dix-huitième siècle de fantaisie. Alarica, jeune princesse de Courtelande, a été promise au grand roi d'Occident. Un fringant godelureau, qui se fait passer pour celui-ci, s'introduit de bon matin dans la chambre de la candide femme-enfant et a tôt fait de la séduire. Le véritable souverain se présente peu après, accompagné du machiavélique cardinal qui lui tient lieu de chaperon, mais c'est pour lui signifier sa non-demande en mariage : la raison d'État lui impose d'épouser une princesse espagnole. Alarica réagit brutalement à l'affront. Elle éconduit brutalement le roi Parfait, qui, laissé seul avec elle, s'est révélé un piètre séducteur, et se donne à son galant suborneur. Celui-ci a tôt fait de fracasser ses dernières illusions : sa nourrice, qu'elle croyait dévouée à sa personne, et lui-même travaillaient pour la police de l'Occident. Il avait été prévu qu'il la déshonorerait à toutes fins utiles. Le monde n'est décidément pas ce à quoi rêvent les jeunes filles. Puisque le mal y règne en maître, qu'il y a des forts et des faibles, des dupeurs et des dupés, elle décide d'être des premiers et, pour commencer, elle détrône son roitelet de père et prend son viril amant comme conseiller. La Courtelande doit entrer dans son temps.

L'intrigue de cette comédie-bouffe amère et alerte est habilement troussée. Le spectateur découvre en même temps qu'Alarica la supercherie, les turpitudes du monde, les coulisses de l'événement. Plus que le sujet, que l'auteur accompagne de considérations oiseuses sur le mal, ce sont la verve étincelante, l'écriture jaillissante, l'alliance de la préciosité et de l'argot, les métaphores lyriques et les saillies gauloises d'un Musset ou d'un Giraudoux baroque qui séduisent un public déjà fatigué des pièces existentialistes et autres. Avec peu de moyens, Georges Vitaly crée *Le mal court* en juin 1947. Le spectacle obtient le premier prix au deuxième Concours des Jeunes Compagnies. Audiberti est lancé.

En 1948, la Comédie-Française met *Les Femmes du bœuf*, une farce paysanne à son affiche. La verve drue d'Audiberti déroute le public. L'accueil des critiques est cette fois réservé. L'auteur est renvoyé vers le réseau des petites salles. La même année, Georges Vitaly, devenu directeur du Théâtre de la Huchette, y crée une pièce plus ambitieuse. *La Fête noire* croise la légende de Don Juan et la Bête du Gévaudan et oppose un mythe sauvage et païen au dogme chrétien. Audiberti perfectionne ainsi le schéma thématique qui déjà sous-tendait l'action de *Quoat-Quoat*. La fable manque de cohérence. Elle comporte des digressions et des longueurs. Le héros pourrait avoir partie liée à la bête malfaisante. Est-elle née du paysage et/ou du désir

⁴ Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 24.

inassouvi ? L'auteur ne le sait pas ou, en tout cas, ne le dit pas. L'essentiel est dans la constitution, la diffusion et la récupération d'un mythe collectif. Tout cela est prétexte à une prose somptueuse où le lyrisme et l'humour font bon ménage. Les didascalies liminaires annoncent une douzaine de personnages et exigent un large espace. Vitaly, après coup, évalue la surface utile de son plateau à ... douze mètres carrés⁵.

En 1950, Vitaly réitère la prouesse avec *Pucelle*. Loin de tout souci édifiant, Audiberti montre à nouveau comment se fabrique une image d'Épinal. Sa Jeanne d'Arc n'est plus la figure historique. Il l'a dédoublée : d'un côté, Jeannette une modeste paysanne qui parle patois ; de l'autre, Joannine, une jeune fille sportive, délurée, moderne. Elles sont à la fois différentes et complémentaires, comme le sont l'avant et l'envers d'une même médaille. Des amis de rencontre ont persuadé la seconde que son destin était héroïque. Un poète amoureux d'elle en fait le principal personnage d'un « mystère » édifiant. Elle doit s'accomplir dans les jeux du pouvoir et de la guerre. L'Amazone celte se conforme à une légende déjà écrite qui en fait la « Madelon à cheval ». Elle n'est pas dupe du jeu qu'on l'oblige à jouer. « Je ne suis, dit elle, qu'un pantin forgé par une meute⁶ ». Jeannette, elle, mène une vie besogneuse jusqu'au jour où, venue à la ville, elle est embauchée pour suppléer une actrice défaillante et est brûlée vive par accident sur un bûcher de théâtre. C'est la vierge guerrière que la postérité statuifiera. L'auteur s'est amusé à fabriquer un ersatz de dialecte ancien et a négligé l'agencement de l'intrigue qu'exigeait la confrontation d'un mythe païen et de l'hagiographie chrétienne. Vitaly devenu son metteur en scène attitré, n'a pas pu lui imposer de discipliner sa verve ni d'organiser ses fables. Il n'a pas été son Louis Jouvet.

Le sacre parisien de Ghelderode

Michel de Ghelderode a cessé d'écrire pour le théâtre quand André Reybaz et Catherine Toth montent *Hop Signor !* en 1948. L'auteur belge a emprunté la matière de cette pièce à des sources folkloriques et picturales. Un monde s'achève, un autre émerge. Juréal s'obstine à sculpter des œuvres gothiques, quand l'heure est au néo-paganisme. Deux jeunes gentilshommes flattent sa vanité tout en faisant la cour à son épouse qui le hait et le méprise. Les bellâtres ont vite fait de la débarrasser du gêneur. Puis ils s'entre-tuent. Le supplice de Juréal a transformé la femme frigide en veuve joyeuse et nymphomane. Marguerite Harstein s'offre aux hommes de son entourage, et même à deux nains. Le sinistre moine qui la traquait la livre alors à l'Inquisition. Le bourreau attend la femme fatale que l'opinion tient pour une possédée. *Hop Signor !* est un drame cruel où, après Baudelaire, l'écrivain explore les liens troubles entre l'art, l'érotisme et la mort. La pièce a 25 représentations à Paris au Théâtre de l'Œuvre.

L'année suivante, *Escorial*, son chef-d'œuvre, est monté aux mardis de l'Œuvre. Un roi dément et un bouffon fatigué échangent leurs attributs pour se livrer à un jeu rituel qui permet à chacun de formuler et d'entendre de terribles vérités. Le premier est un despote sadique qui s'est enfermé dans un sinistre palais. La reine agonise, qu'il a fait empoisonner. Le second l'aimait secrètement et elle l'aimait. L'annonce de sa mort laisse pétrifié le bouffon. Le roi fait étrangler le détenteur de son secret, c'est-à-dire immole une part de lui-même puis ordonne que commence le deuil officiel. *Escorial* est à la fois un « drame » cruel, où la critique a trouvé des reflets du grand répertoire baroque et romantique, et un psychodrame. Le face-à-face du souverain et du bouffon tragique, autre figure de l'écrivain, est d'autant plus

⁵ Georges Vitaly, *En toute vitalité*. Paris, Nizet, 1995, p. 52.

⁶ Audiberti, *Pucelle*. Théâtre T. II, Paris, Gallimard, 1952, p. 153.

intense qu'il se déroule dans un espace clos. Le dialogue est rapide, nerveux, d'une rare intensité. Le sombre carrousel des images obsessionnelles suggère le délire du roi psychopathe. Avec un sens consommé du spectacle, Michel de Ghelderode a prévu les détails de la mise en scène, de la bande sonore comme des éclairages. La pièce retient suffisamment l'attention pour être reprise au Studio des Champs-Élysées.

Les choses alors s'accroissent. En 1949, deux pièces de Ghelderode sont jouées avec éclat au quatrième concours des jeunes compagnies. *Fastes d'enfer*, une « tragédie-bouffe⁷ » obtient le premier prix et *Mademoiselle Jaire*, un « mystère en quatre tableaux », le troisième. Jean-Louis Barrault accueille aussitôt la première au Théâtre Marigny. Elle y déclenche les passions et donne lieu à un mémorable charivari. L'auteur réunit sept prélats et prêtres tous plus abominables les uns que les autres. Ils s'épient et s'insultent. Chacun connaît les turpitudes des autres. Certains se goinfrent pour oublier la cure d'austérité que leur a imposée l'évêque défunt. Jan in Eremo, venu d'on ne sait où, avait pris le pouvoir en pleine épidémie de peste, alors que les dignitaires avaient tous décampé. Il l'avait gardé ensuite, appuyé sur la plèbe urbaine. Une hostie empoisonnée avait hâté le trépas du dictateur mitré. Dehors, l'orage menace, le petit peuple gronde, les mauvais prêtres craignent d'être lynchés. Seul l'évêque auxiliaire garde son sang-froid. Il maîtrise le mort-vivant, obtient qu'il pardonne à ses assassins et lui assure une mort chrétienne qui sauve l'ordre clérical. Les excréments de la peur souillent les soutanes des clercs. La pièce fait scandale, non rupture. Une partie de la critique et du public se déchaine. « Il y a là tout ce qu'on fera », aurait confié Jean Genet⁸. Qu'aurait-il dit s'il avait vu *Barabbas* où le personnage éponyme évoque « le rayonnement du crime⁹ » ? La directrice du théâtre retire précipitamment la pièce de l'affiche. Elle migre pour le Théâtre des Noctambules. Ghelderode est renvoyé vers l'espace *off*. Il est lancé en France.

Mademoiselle Jaire amalgame audacieusement les résurrections de la fille de Jaire et de Lazare et la Passion du Christ, mais il les transpose à Bruges. Un sulfureux thaumaturge a ressuscité la fille de riches négociants non par charité mais pour faire « scandale ». Blandine est une morte-vivante bizarre qui persécute les siens et garde la nostalgie de l'au-delà d'où elle a été arrachée. Quelques ecclésiastiques et un médecin cupides exploitent la crédulité de paroissiens abrutis. Dieu a abandonné les hommes, la mort est une délivrance. Le sujet, tragique s'il en fut, est traité de façon burlesque. Quinze ans avant les premières pièces d'Eugène Ionesco, Jaire et sa fille usent d'une syntaxe désarticulée¹⁰ et le chœur des pleureuses saoules d'un étonnant jargon tragi-comique mêlant le latin liturgique, le français, le flamand et des onomatopées de comptines¹¹. Il faudra attendre plusieurs années pour que soit reprise cette pièce féroce et hallucinée.

Un mouvement s'est créé autour de Ghelderode. Catherine Toth crée *Sire Halewyn*. L'histoire est empruntée à une légende germanique. Le personnage éponyme, un aristocrate satanique terrorise le plat pays. Le hors-la-loi trouve le plaisir dans le crime. Il immole les vierges que sa voix enchanteresse attire, car aucune ne peut satisfaire sa libido morbide. Son désir de transgression conduit la jeune Purnelende à affronter le Barbe-Bleue de la Flandre, comme si

⁷ Michel de Ghelderode, *Fastes d'enfer*, Bruxelles, Labor, 2003.

⁸ Cité par André Reybaz, *Bulletin du Centre dramatique du nord*, 4^e trimestre 1968, p. 6.

⁹ Michel de Ghelderode, *Barabbas*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 39.

¹⁰ Exemple : « La colère me saisit, je vais, oh la colère me, jeter du poison au chien d'à-côté, flanquer sur la rue, ces canards, oh, ces gens qui viennent humer l'odeur funèbre, ce chien, comme des mouches à viande ... je la colère je ces gens... » (*Mademoiselle Jaire*, Théâtre I, *op. cit.* p. 187).

¹¹ Exemple : « Houm ... miserie ! ... Houm... houm... houm... ? miserie ! [...] Araille... araille ... Papa y l'est n'a plaindre ! ... Araille ... araille ... Papa y l'est n'a plaindre ! ... Araille... papa ... raille... papa raille... » (*Op. cit.* p. 201-202).

c'était son âme sœur. Elle le tue, quand elle comprend que nul et rien ne pourront racheter le maudit. La « nouvelle Judith » meurt ensuite de douleur et d'émotion mais « sans avoir forfait à l'honneur¹² ». Le code moral de la caste féodale est sauté. L'échec de cette pièce hardie, où l'on retrouve des préoccupations de Georges Bataille, ne décourage pas les fervents de Ghelderode. De jeunes metteurs en scène, dont Jean Le Poulain, Sacha Pitoëff se mettent sur les rangs pour monter de nouvelles pièces. Les éditions Gallimard mettent en chantier une édition de son théâtre. Sa carrière est relancée, alors que son œuvre est à peu près achevée. Représentées à Paris, ses pièces sont immédiatement traduites un peu partout, en Italie, en Pologne, en Espagne et en Amérique latine, en Allemagne, aux États-Unis. La marge parisienne l'a introduit et dans le patrimoine de son pays et dans la république mondiale des lettres. Un critique lance alors le néologisme, souvent repris ensuite, de « ghelderodite¹³ ». L'épidémie va durer jusqu'en 1953.

On peut voir rétrospectivement la ghelderodite comme un effet d'exotisme. Pour beaucoup, ce théâtre déroutant n'était que diableries, danses macabres, kermesses, folklore. Ce qui a d'abord fasciné peut très vite lasser. Pour les Français, des Latins¹⁴, il est trop ou pas assez proche. Il n'est français que par la langue que son père l'obligea à apprendre. Il est flamand par sa sensibilité, par sa mentalité, par sa culture. Les critiques le cataloguent « médiéval », « primitif », « fin de siècle », bref anachronique et réactionnaire. Cela ne se pardonne pas en ces années-là.

Après la guerre, le champ culturel comporte deux pôles de la légitimité, l'un moderniste, l'autre progressiste¹⁵. Ghelderode a construit son œuvre théâtrale par rapport ni à l'un ni à l'autre. Cet autodidacte n'est pas un intellectuel et, en ces années-là, il est bon de l'être ou à tout le moins de passer pour tel. Il manque d'esprit critique et son dédain des théories joue contre lui. Bref il ne gère pas, faute d'une stratégie, sa consécration. En ces années-là, il faut, pour y être légitimé, être clairement situé, étiqueté, récupéré.

Par l'écriture, Ghelderode est contemporain de Giraudoux ; par la représentation, il l'est d'Eugène Ionesco. Dans un premier temps, il partage l'affiche avec Kafka ou Audiberti et se trouve enrôlé dans la mouvance moderniste. De ce fait, il bénéficie d'une certaine curiosité et d'un préjugé favorable. Le témoignage d'Arthur Adamov est à cet égard précieux. « Nous étions, déclare-t-il, quelques-uns à être tellement étonnés par le théâtre « dialogué » d'un Anouilh ou d'un Achard, que nous éprouvions le besoin à tout prix de situations théâtrales, même grossières, d'effets même vulgaires, pourvu qu'ils fussent visibles, enfin visibles¹⁶ ». Par la suite, l'émergence de l'anti-théâtre concurrence et délégitime ses pièces. À moderne, moderne et demi. *Christophe Colomb* et *La Mort du docteur Faust* étaient des pièces d'avant-garde dans les années 1920. Elles sont contemporaines des pièces expressionnistes et surréalistes. Elles étaient vouées à se périmer rapidement. Les pièces de Ionesco et Samuel Beckett font d'autant plus passer celles de Ghelderode pour archaïques que, venus de marges plus lointaines, ils ont, eux, effacé leurs origines et, ce faisant, se sont universalisés. Leurs pièces répondent à l'attente de ceux qui attendaient une révolution esthétique radicale.

¹² Michel de Ghelderode, *Sire Halewyn, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 122.

¹³ Guy Verdot, *Franc-Tireur*, 18 février 1950. Voir aussi Guy Dornand, *Libération*, 24 février 1950.

¹⁴ *Correspondance de Michel de Ghelderode*, T. 6, op. cit. p. 331.

¹⁵ Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Art nouveau ou homme nouveau ? Modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

¹⁶ Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 155-156.

« La bombe Genet »¹⁷

En 1947 encore, Louis Jovet monte la « première pièce » d'un auteur dont les romans sulfureux se lisaient sous le manteau. Au départ des *Bonnes*, se trouve un fait divers qui avait défrayé la chronique dans les années 1930. Les sœurs Papin avaient sauvagement assassiné leur maîtresse, ce qui leur avait valu l'hommage des surréalistes¹⁸. Genet met d'emblée les faits à distance. Jean-Paul Sartre résume parfaitement l'action de la pièce :

Deux bonnes aiment et haïssent leur maîtresse. Elles ont dénoncé l'amant de celle-ci par des lettres anonymes. Apprenant qu'on va le relâcher faute de preuves et que leur trahison sera découverte, elles tentent une fois de plus d'assassiner Madame, échouent, veulent s'entre-tuer ; finalement l'une d'elles se donne la mort et l'autre, seule, ivre de gloire, tente de s'égaliser par la pompe de ses attitudes et de ses paroles au destin magnifique qui l'attend.¹⁹

Chaque jour, Claire et Solange miment le meurtre de leur patronne faute de pouvoir le perpétrer. Les deux sœurs haïssent Madame et camouflent leur haine en un respect exagéré. Leur jeu est à la fois une conduite d'échec, un délire à deux et une messe noire²⁰. Complices et rivales à la fois, elles sont des personnages interchangeables. Elles forment le « couple éternel du criminel et de la sainte »²¹. La première boit la tasse de tilleul empoisonnée destinée à Madame.

Genet s'est énergiquement défendu d'avoir écrit une pièce sociale et politique. « Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison – cela ne nous regarde pas²² ». Les bonnes ne sont pas des victimes, ce sont des coupables. L'action collective, dans ce théâtre, avorte ou, ce qui revient au même, se joue dans l'irréel. Il est manifeste que les rapports de domination, les distances²³ fascinent l'ancien taulard, qu'ils s'expriment par des mots, des gestes ou des rites.

Genet avait d'abord écrit une pièce en trois actes. Jovet l'a obligé à comprimer sévèrement le texte : il a respecté strictement les unités d'action, de lieu et de temps et, du moins formellement, il a fait allégeance à la dramaturgie traditionnelle. Lors des répétitions, le metteur en scène a, de surcroît, imposé ses vues à un auteur intimidé. Il a refusé notamment de confier les rôles des bonnes à des acteurs. Il a également obtenu que les décors et les costumes situent la pièce à la Belle Époque. De fait, qu'il a édulcoré et esthétisé celle-ci et atténué son effet de choc. Madame est devenue une élégante demi-mondaine et les bonnes ont été rajeunies. La tragédie hiératique se réduit à un drame bourgeois. Genet a accepté les remaniements et la classicisation de son œuvre. Les metteurs en scène, par la suite, ont généralement pris le contre-pied de la lecture psychologisante de Jovet et ont tenu les didascalies de la pièce pour nulles et non avenues. Ils ont transformé le jeu de rôles en cérémonial.

Haute Surveillance, œuvre moins aboutie, avait été écrite avant *Les Bonnes*. Les fables et les configurations actanciennes des deux pièces sont homologues. L'action simple et linéaire se déroule cette fois dans ce monde des taulards. Ce qui la conduit, « c'est le désir et le vertige de la mort²⁴ ». Boule-de-neige, personnage extra-scénique, préfigure Monsieur, Yeux-Verts, autre assassin promis à la guillotine, Madame, Maurice et Lefranc les deux servantes. Au

¹⁷ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Gallimard, 1989, p. 270-271.

¹⁸ Paul Éluard et Benjamin Péret, *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 5, 15 mai 1933.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 675.

²⁰ *Ibid.* p. 685.

²¹ Jean Genet, *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, Folio, 1978, p. 60.

²² Jean Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *Les Bonnes*, *Op. cit.* p. 10.

²³ « Il faut garder vos distances », dit Solange à Claire (*Op. cit.* p. 26).

²⁴ Robert Abirached, « La mort mise en scène : Ionesco et Genet », *NRF*, n° 215, 1^{er} novembre 1970, p. 90.

suicide de Claire correspond l'étranglement mi-gratuit mi-rituel du petit malfrat par le libérable qui aimerait être considéré comme un dur. Yeux-Verts, le mâle dominant de la cellule, accepte les hommages de Maurice et écrase Lefranc de son mépris. Que ce dernier trucidé son rival, n'y change rien. Il reste une misérable crapule. Il n'y a pas de place pour lui au panthéon des caïds.

La société carcérale est un espace hiérarchisé, un royaume : les grands criminels y sont des seigneurs, des héros, des idoles. La cellule nue, que les didascalies invitent à représenter de façon quasi vériste, est, comme l'appartement luxueux de Madame, un lieu clos propice à l'efflorescence des pulsions, des fantasmes et des légendes qui passionne Genet. Les trois personnages sont « en état de confusion onirique²⁵ ». Le jeu des mises en abyme esquissées dans *Haute Surveillance* prend toute son ampleur dans *Les Bonnes* et les pièces qui suivront.

Les deux spectacles divisent la critique. Rares sont ceux qui voient que, si Genet célèbre le crime, il ne l'encourage pas. Les enjeux esthétiques de ce théâtre leur échappent. Jean Tardieu, dans *Action*, pose la bonne question : « L'on peut se demander où est le scandale : dans le fait d'aborder un pareil sujet ? Dans le fait de le traiter de cette manière-là²⁶ ? » Une syntaxe impeccable, un lyrisme hautain transfigurent des histoires sordides. Ce sont des leurres où le public se laisse prendre. *Les Bonnes*, dont Sartre a dit que c'était une « machine infernale²⁷ », inaugurent une stratégie de la corruption. Genet aime prendre le spectateur au piège d'images équivoques.

Cette double expérience de la scène laisse Genet insatisfait. Il estime avoir consenti trop de concessions. C'est pourquoi il entend ligoter les futurs metteurs en scène des *Bonnes* par un cahier des charges et renie *Haute Surveillance*. La troisième pièce qu'il a écrite après guerre, *Splendid's*, devra attendre 1993 pour être publiée. Il se détourne de l'écriture théâtrale pendant quelques années. Ses audaces dramaturgiques sont pour plus tard. Sa relation au théâtre est ambivalente. Le divertissement bourgeois et son public concentrent tout ce que le paria déteste. Comme Artaud dont rien ne prouve qu'il a lu les écrits à cette époque, le dramaturge débutant rejette violemment les conventions de la scène occidentale. Le théâtre, pour lui, devrait être rituel, hiératique. Les simulacres, les faux-semblants, les effets de miroir, en revanche, le fascinent. De fausse péripétie en mise en abyme, l'auteur ne cesse de tricher : il met du jeu, au double sens du terme, à savoir de la théâtralité et de l'écart dans ce qui aurait pu être une saynète sociale. Il faudra attendre les années 1960 pour que, *Le Théâtre et son double* étant devenu le bréviaire des avant-gardes scéniques, ses pièces cruelles et celles qui ont suivi soient jouées conformément à la nouvelle *doxa* comme des liturgies blasphématoires.

Vagabond, voyou, repris de justice, homosexuel, victime, Genet devait être un auteur maudit. Les temps ont changé. Il réunit, estime Jean-Paul Aron, « toutes les conditions du prestige²⁸ ». Il doit à ses relations dans l'institution littéraire d'être mis en scène à l'Athénée et aux Mathurins, deux salles de la rive droite vouées au théâtre d'art. Audiberti et Ghelderode et de plus jeunes auteurs, n'ayant pas eu cette chance, doivent passer par les marges.

Il est des entreprises moins médiatisées. En 1948, Romain Weingarten fait jouer *Akara* au concours des jeunes compagnies. Il est trop jeune pour avoir connu les grandes heures du théâtre surréaliste, mais il a médité les écrits d'Artaud²⁹. Le climat merveilleux, fantastique et

²⁵ Marie-Claude Hubert, *Op. cit.* p. 75.

²⁶ Jean Tardieu, « Paroles légères et paroles empoisonnées », *Action*, 2 mai 1947.

²⁷ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, *op. cit.* p. 688.

²⁸ Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 53.

²⁹ Romain Weingarten, « Relire Artaud », *Théâtre populaire*, n° 18, 1^{er} mai 1956.

onirique de cette pièce n'est pas en accord avec l'esprit du temps. Ses inventions langagières et son humour font de son auteur un cousin d'Henri Michaux. Elle vient trop tôt. Bien qu'Audiberti y voie « Hernani 48 », ³⁰ la pièce ne suscite aucune bataille, le temps en est révolu. Mais il y a là un signe : les plus jeunes piaffent.

À peine *Le mal court* a-t-il quitté l'affiche, Georges Vitaly monte *Les Épiphanies* d'un autre jeune poète. Henri Pichette a vu son « mystère profane » publié chez l'éditeur d'Antonin Artaud. Il conteste l'ordre, ses maîtres et ses routines, il vante l'amour fou. « La poésie est une salve contre l'habitude [...]. Le poète entend le cœur du silence », dit le Poète ³¹. Son duo avec l'Amoureuse est un grand moment de lyrisme et de théâtre. Le verbe débridé de Pichette se heurte à l'incompréhension indignée des critiques conservateurs, il recueille l'adhésion émerveillée des admirateurs de Rimbaud et d'Artaud. Une phrase fait scandale : « On a oblitéré le chardonneret ».

Une voie jusque-là peu explorée s'ouvre pour le théâtre. Les poètes post-surréalistes n'ont pas le monopole de l'invention. Une nouvelle génération cherche une alternative plus radicale au théâtre d'art dominant.

Ionesco et Adamov

Le 11 mai 1950, un inconnu déjà quadragénaire fait jouer *La Cantatrice chauve* au Théâtre des Noctambules. Les dialogues d'un manuel de conversation pour anglicistes débutants lui ont fourni les matériaux de cette pochade. Ses lieux communs se sont très vite affolés. Des calembours, des coq-à-l'âne et des paralogismes incongrus parasitent les énoncés trop sages. Son auteur, Huron intimidé, n'a pas cherché le scandale. Contrairement à Apollinaire et à son compatriote Tristan Tzara, Eugène Ionesco est un homme seul : il ne fait pas partie d'un réseau, il ne dispose pas d'une coterie. Non seulement il n'a pas mobilisé, utilisé une bande de copains comme claqueurs, mais il reste discret. Il écarte aussi le final explosif et provocateur qu'il avait d'abord prévu.

La Cantatrice chauve se présente comme un collage de sketches. L'intrigue se réduit au strict minimum. La cantatrice en est l'Arlésienne. Un couple de petits-bourgeois manifestement désuni reçoit un autre couple qui ne l'est pas moins. Au gré des interactions conversationnelles, les Smith et les Martin échangent des vérités premières, des paradoxes et des inepties. Ils se racontent des anecdotes loufoques. Tous les Watson, hommes, femmes, enfants et même chats, s'appellent ainsi Bobby et sont commis-voyageurs. Les Martin se parlent comme deux étrangers qui ne se connaissent pas et, péripétie abracadabrante, découvrent qu'ils habitent dans le même appartement et ont la même fille. Ils en déduisent qu'ils sont mari et femme. Rebondissement, la Bonne remet en question cette certitude : « Élisabeth n'est pas Élisabeth, Donald n'est pas Donald ³² ». À qui se fier ? Les choses jouent aussi contre les mots et vice versa. Le décor n'est pas en reste. La pendule a « l'esprit de contradiction ³³ ». Elle sonne dix-sept coups. Madame Smith déclare tout naturellement : « Tiens, il est neuf heures ³⁴ ».

³⁰ Audiberti, « Hernani 48 », *L'Intransigeant*, 29 juin 1948.

³¹ Henri Pichette, *Les Épiphanies*, Rééd. Paris, Poésie Gallimard, 1969, p. 45.

³² *Op. cit.* p. 20.

³³ *Op. cit.* p. 35.

³⁴ *Op. cit.* p. 9.

Des alliances se font et se défont au fil d'une conversation qui marie l'insolite et le burlesque. La Bonne et un pompier font irruption dans le salon des Smith. L'un lit des fables et l'autre un poème. Après leur départ, la parlerie reprend. Personne n'écoute plus personne. Chacun lance des énoncés saugrenus, fait tourner son moulin à paroles.

Monsieur Martin : Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.

Monsieur Smith : Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux.

Les associations de mots font peu de cas de l'impératif sémantique et de la logique ordinaire. Le principe de non-contradiction cède la place à un principe de confusion. Les personnages, dira plus tard Ionesco, « disent n'importe quoi et ce n'importe quoi n'a pas de signification³⁵ ». Un mot de Monsieur Smith : « À bas le cirage » déclenche la dispute générale. Les signifiants se séparent des signifiés. La dernière scène reprend textuellement les dialogues de la première. Les Martin ont seulement pris la place des Smith. L'un peut devenir l'autre. Ionesco a d'emblée assimilé les ressources d'une structure circulaire.

L'auteur néophyte souligne, pour les subvertir, les conventions du théâtre traditionnel. Les personnages se présentent au spectateur : « Notre nom est Smith » ; « Je suis la bonne ». L'habitué des théâtres reconnaît la scène d'exposition et la scène de reconnaissance. L'essentiel, pour Ionesco, est dans la progression, dans le rythme crescendo de la pièce. Et de parler d'un « théâtre abstrait ou non figuratif³⁶ ». C'est lors des répétitions que furent trouvés le titre de la pièce et la structure circulaire et apportés les changements décisifs. L'auteur en tira une leçon ainsi formulée : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque³⁷ ». Cela revient à donner un pouvoir herméneutique au metteur en scène.

Parmi la poignée de spectateurs qui applaudissent l'« anti pièce » du débutant, l'on trouve André Breton et Benjamin Péret. Ils reconnaissent un usage surréaliste du langage. Dans une généalogie longue, *La Cantatrice chauve* s'inscrit dans une lignée qui comprend *Ubu roi*, *Les Mamelles de Tirésias* et le théâtre dada. La différence tient en ce que son auteur est d'abord homme de théâtre. Les réceptions ultérieures feront de la pochade post-dadaïste la tragédie quotidienne de l'impossible communication et un manifeste qui affirme une nouvelle poétique de la scène. On n'en est pas encore là en ce mitan du siècle. Un nouvel auteur est né en tout cas. Dans les mois qui suivent, Ionesco écrit deux nouvelles pièces, *La Leçon* et *Jacques ou la soumission*.

La même année, Jean Vilar monte *L'Invasion* d'un autre exilé au Studio des Champs-Élysées. Arthur Adamov a plus de relations qu'Eugène Ionesco. Sa pièce avait été éditée chez Charlot grâce au soutien d'André Gide qui la promeut encore dans *Combat*³⁸. Artaud, Strindberg et Kafka hantent cet esprit obsédé par la faute et la persécution. L'action de la pièce se déroule dans le huis-clos d'une chambre. Pierre, le disciple d'un écrivain mort, tente de déchiffrer l'amas de ses papiers et d'en extraire un message. Sa fidélité cache mal qu'il est prisonnier de ses propres obsessions. La tâche se révèle au-dessus de ses forces. Son épouse, poussée par la Mère, le quitte pour le Premier Venu. Lui-même renonce à sa tâche et meurt solitaire. Il revient à la Mère de ramener l'ordre dans ce chaos. Elle y fait le vide. Le désordre qui règne dans les archives de Jean reflète la déliquescence de la société dans laquelle les personnages vivent.

³⁵ Eugène Ionesco, *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1966, p. 94.

³⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1991, p. 248.

³⁷ *Op. cit.* p. 256.

³⁸ *Combat*, 18 mars 1950.

Deux jours plus tôt, avait été créée du même auteur *La Grande et la petite Manœuvre*. Un ouvrier, personnage archétypal, obéit aux ordres d'une voix anonyme. Il perd ses membres l'un après l'autre et finit en cul-de-jatte. Il comprend que son subconscient n'aurait pas d'emprise sur lui, s'il se montrait capable d'aimer sa compagne, laquelle pourrait être une espionne chargée de le surveiller. Il est l'homme quelconque confronté à une autorité anonyme et toute-puissante. L'humour de la parabole en contrebalance les symboles. Son beau-frère, le Militant, a sacrifié les siens, femme et enfant, à la cause de la révolution. « Nous avons fait, concède-t-il, tomber nos oppresseurs, mais nous ne leur avons pas encore échappé³⁹ ». Le masochisme du Mutilé et le sadisme du Militant sont indissociables. La névrose et la révolution sont mises sur le même plan. Comme dans *L'Invasion*, les figures parentales ont partie liée avec les forces de l'Ordre. La responsabilité de l'échec, la faute incombe à l'autre. Une autre pièce, *La Parodie*, écrite dès 1947, attendra encore deux ans avant que Roger Blin la monte.

En 1946, *Les Temps modernes* publient une nouvelle puis un poème de Samuel Beckett. Ce solitaire traverse une phase intense de création. Sentant son inspiration romanesque s'épuiser, il écrit une première pièce, *Eleuthéria* qui retient l'intérêt de Jean Vilar. Ce dernier demande qu'elle soit réduite à un acte. Son auteur s'y refuse. Il écrit aussitôt après une seconde pièce, *En attendant Godot*. Roger Blin est prêt à monter une pièce ou l'autre, mais il lui faut, pour ce faire, trouver un lieu et des fonds. Cela prendra plusieurs années. Une amitié se noue entre les deux hommes.

Une école de Paris⁴⁰ est en train de naître. Une grande aventure vient de commencer. Elle ne prendra pas la forme sectaire du surréalisme. Les écrivains-philosophes ont échoué à dire la crise de l'identité et de la communication. Leur conception du personnage et du langage théâtral les a paralysés. Ils croient encore dans les vertus du discours. La contestation du réalisme-naturalisme est donc passée des post-symbolistes regroupés à la NRF – Proust, Claudel, Gide, Paul Valéry – au Cartel et du Cartel aux dramaturges qui forment leurs conceptions esthétiques et théâtrales dans les années 1930. Un Beckett, dès cette époque, dénonçait « l'erreur du réalisme »⁴¹ dans son *Proust*.

La critique parle d'absurde à propos de ces pièces insolites ou loufoques. Leurs auteurs ne doivent pas grand-chose à Kierkegaard et même à Camus. Adamov, Ionesco, Audiberti ne sont pas des écrivains-philosophes. Leurs pièces ne font rupture qu'en apparence. « Les mouvements d'avant-garde, écrit Martin Esslin, ne sont jamais tout à fait nouveaux et sans antécédents. Le Théâtre de l'Absurde est un retour à des traditions anciennes, et même archaïques »⁴². Et le critique de convoquer pêle-mêle les bouffons du moyen âge, Shakespeare, Büchner, Wedekind, Jarry, le cinéma muet américain, Joyce, Kafka, Dada, les surréalistes et d'autres encore.

La révolution mallarméenne et l'insurrection surréaliste produisent la dernière vague de leurs effets. Une partie du nouveau répertoire émerge à la poésie. Les jeunes animateurs des années 1940 ont pratiqué les poètes du vingtième siècle, d'Apollinaire aux surréalistes. Audiberti, Ghelderode, Genet et Pichette ont en commun d'avoir écrit de la poésie. Ils font confiance

³⁹ Arthur Adamov, *La Grande et la petite Manœuvre*, Théâtre I, Paris, Gallimard, 1953.

⁴⁰ Jacques Lemarchand, « En attendant Godot de Samuel Beckett au Théâtre de l'Odéon », *Le Figaro littéraire*, 13 mai 1961.

⁴¹ Samuel Beckett, *Proust*. Rééd. Londres, Calder & Boyars, 1965 (1^{er} éd. 1931).

⁴² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*. Trad. fr. Rééd. Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 305.

aux sortilèges du verbe et opèrent une déréalisation délibérée de la scène. Il fallait une recomposition de l'institution et une rupture d'horizon pour que l'institution leur fasse place.

Le théâtre pauvre doit n'avoir qu'un temps. Il faut sinon des moyens, du moins de l'espace pour monter *La Fête noire* et *Hop Signor !*. Jouer les pièces d'Audiberti sur des plateaux étriés, c'est en émonder la théâtralité exaspérée. Des grands théâtres devaient prendre le relais des petits. L'offre des modernes était pléthorique. L'institution ne pouvait leur offrir les lieux appropriés. Quand se sont multipliés les festivals et les salles, ce sont Ionesco, Beckett et Genet qui en ont profité.

L'Art Brut, un art maudit de l'après-guerre

Akiko HASEGAWA

Univ. Kyoto–Sangyo

Depuis la Deuxième guerre mondiale, l'art a éclaté en multiples groupes et mouvements. Selon Hervé Gauville, auteur de *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*, il est possible d'en compter plus de 70 : l'Art informel, le Tachisme, le Nouveau Réalisme, etc. Ainsi sont successivement apparus et ont disparu de nombreux groupes artistiques. Si je place ici l'Art Brut parmi ces tendances audacieuses et relativement fugitives, c'est parce que cette notion d'art inventée par Jean Dubuffet en 1945 pourra nous fournir des repères sur les courants artistiques enchevêtrés de l'après-guerre.

Les productions de l'Art Brut se classent dans la catégorie des objets créés par ceux qui n'ont pas reçu de formation professionnelle, tels que les aliénés, les prisonniers, les spirites et les autodidactes. Il s'agit de productions pour ainsi dire « maudites ». Leurs créateurs ont souvent été rangés dans la catégorie des malades mentaux depuis la fin du XIXe siècle, et leurs œuvres n'ont pas été considérées comme de l'art. L'Art Brut, négligé par la critique d'art des années 40 et 50, a attiré les regards des critiques et des chercheurs vers les années 70 et il a enfin acquis de la popularité parmi le public à partir des années 1990. Récemment, un marché de l'Art Brut s'est constitué dans le monde des arts européen, américain et même asiatique. Probablement pour cette raison, on oublie souvent le fait que l'Art Brut est un des arts de l'après-guerre.

Dans mon intervention, je voudrais traiter de l'Art Brut justement en tant qu'art de cette période. En effet, il convient de remettre l'Art Brut dans le contexte historique et culturel de sa naissance, c'est-à-dire les années 40 et 50. Pourquoi la critique de l'après-guerre a-t-elle négligé cet art ? Quels éléments de l'Art Brut lui sont-ils apparus inacceptables ? Cet art dépassait-il vraiment les bornes de la compréhension publique et les critères esthétiques majeurs de l'art ? Pour répondre à ces questions, il convient

d'examiner de près les œuvres de l'Art Brut, en les comparant avec les peintures de l'époque, même avec celles de Jean Dubuffet, déjà célèbre au début de ce mouvement vers la fin des années 40. On utilisera l'Art Brut comme un miroir reflétant un côté mal connu de l'esthétique de l'art français de l'après-guerre. Parler de l'Art Brut, c'est aussi parler des goûts esthétiques des arts officiels de l'après-guerre. En analysant pourquoi l'Art Brut a été négligé dans le monde des arts, je tenterai de faire ressortir les valeurs esthétiques majeures de l'art français ainsi que ses problèmes dans les années 40 et 50.

Les arts français au sortir de la Deuxième guerre mondiale

Commençons par récapituler les courants artistiques de l'art moderne français juste après la défaite de l'Allemagne nazie, moment qui a vu la naissance de l'Art Brut. La France, centre de l'art moderne depuis l'impressionnisme, s'est vite relevée des blessures physique et mentale après la guerre. Des salons sont créés, des revues d'art publiées, des galeries ouvertes pour présenter les activités des peintres, qui, consciemment ou non, portent les cicatrices des destructions atroces de la guerre. Ceux-ci paraissent animés à la fois par le sentiment absurde de leur existence mais aussi par l'ambition de créer de nouvelles formes d'expression.

Parmi les lignes de force des courants artistiques très compliqués qui traversent la France de cette période, il est possible de distinguer trois directions. Premièrement, les activités toujours dynamiques des grands maîtres tels que Picasso et les surréalistes dont la présence était déjà importante dans le monde de l'art avant la Deuxième guerre mondiale. Ensuite, les créations de nouveaux artistes ayant une tendance plutôt réactionnaire qui héritent de la tradition de l'art moderne et qui sont appelés en gros « l'Ecole de Paris » tels que Roger Bissière et Bernard Buffet. Enfin, la mouvance de l'art informel que la critique d'art a doté d'une multitude de noms cités plus haut. Jean Dubuffet est considéré comme l'un des précurseurs de cet art informel qui fera naître des mouvements artistiques internationaux.

Par ailleurs, dans la conscience des peintres, il est possible de reconnaître aussi, d'une part un appétit qui les pousse à hériter des aventures de l'art moderne français

interrompues à cause de la guerre ou à les rénover, et de l'autre, une prise de conscience de la rupture irréparable avec les cultures de l'entre-deux-guerres, qui aspire non seulement à se soustraire de l'influence de l'art traditionnel et académique --comme l'ont déjà fait les peintres comme Picasso et Matisse--, mais aussi à échapper à l'influence même de l'art moderne. La notion de l'Art Brut est née pour tenter de résoudre ce dernier problème.

L'Art Brut, une catégorie d'art contre « l'art culturel »

Mais comment peut-on se soustraire à l'influence de l'art moderne? Jean Dubuffet y répond en créant une nouvelle catégorie d'art qui s'oppose à tous les arts modernes produits dans ce domaine. Ceux qui créent dans des asiles d'aliénés, au cours de séances spiritiques ou dans des prisons, sont en général dépourvus de formation artistique : ils ignorent les règles esthétiques et les techniques conventionnelles élaborées dans le monde de l'art ainsi que les problèmes esthétiques ou philosophiques détectés et soulevés par les peintres au cours du temps. Ils créent pour eux-mêmes sans avoir l'intention de montrer leurs œuvres ou de les vendre. Celles-ci, très originales, dépassent souvent les bornes de l'appréciation et la compréhension des critiques d'art de l'époque. C'est en partie pour cette raison que les critiques et les historiens d'art ont ignoré ces œuvres produites en marge de la société depuis des siècles. Par contre, aux yeux des artistes avant-gardistes tels qu'André Breton et Jean Dubuffet, elles constituent un modèle de libre expression qui témoigne de la révélation des pouvoirs de la création humaine. Pour Dubuffet, elles fonctionnent en même temps comme un outil de protestation contre l'esthétique conventionnelle de l'époque.

Dubuffet invente alors la dénomination d' « Art Brut » qui peut englober ces arts marginaux, auxquels la société occidentale est restée presque aveugle pendant des siècles. Dubuffet s'intéressait aux œuvres des aliénés depuis sa rencontre en 1923 avec un livre célèbre de Hans Prinzhorn, *Expression de la folie* (1922). Collectionnant des objets, dessins et des tableaux fabriqués dans les asiles d'aliénés en France et en Suisse, ce peintre était parti en même temps à la recherche d'une nouvelle dénomination.

Dubuffet utilise le terme d'« Art Brut » dans une lettre écrite le 28 août 1945 et adressée à un peintre suisse. Dans cette lettre, il essaie de convaincre un de ses amis aux goûts esthétiques conservateurs, lui expliquant que « l'Art brut » a une valeur spécifique comme « le lait de buffle, cru chaud, frais trait » qui s'oppose à ce qu'on peut appeler d'un terme général « l'art culturel ». L'adjectif « brut » signifiant ici à la fois ce qui existe à l'état naturel, --pas élaboré par l'homme--, et ce qui a une présence concrète et vivante. Dubuffet tente de défendre ce groupe des arts « maudits » contre les préjugés sociaux et esthétiques de l'époque, en leur attribuant cet adjectif vivificateur et stimulant.

L'Art Brut, un miroir reflétant la tendance partielle de la critique d'art de l'après-guerre ?

A la différence de la plupart de ses contemporains, Dubuffet se refuse à adopter des postures « héroïques ». L'Après-guerre suscite aisément chez le public l'idée d'un artiste incarnant les grandes valeurs. Aux grands événements historiques, Dubuffet, lui, préfère la célébration du quotidien, de l'inaperçu, de l'inattendu. C'est probablement ce goût pour le particulier qui l'a conduit vers l'Art Brut, art inaperçu où les objets du quotidien ne cessent de s'introduire dans l'œuvre de l'artiste.

Ce qui importe pour Dubuffet, ce n'est pas le statut social des créateurs mais au contraire l'originalité et la variété de l'expression. Ce sont justement elles qui l'ont incité à étudier cet art. Plus précisément, le choix de matériaux les plus inattendus a exercé une influence décisive sur ses tableaux dans les années 40 et 50 au moment de la naissance de l'Art Brut. Pour réaliser ses œuvres, le créateur de l'Art Brut ose exploiter les bric-à-brac qui se trouvent autour de lui et auxquels les peintres et les sculpteurs professionnels d'alors n'accordent aucune considération. Au contraire, cette recherche infatigable des matériaux dévoile la richesse du monde immédiat chez Dubuffet. La transgression des genres et catégories qu'on voit souvent dans l'Art Brut a incité Dubuffet à créer par exemple la série des « Corps de dames » : une tête féminine peinte sur une toile qui représente un paysage. Une telle œuvre appartient donc à la fois au genre du portrait mais aussi à celui du paysage. On peut indiquer aussi l'agressivité en

apparence maladroite de l'Art Brut présente chez Dubuffet, qualifiée parfois de « grotesque » ou d'« enfantine ». En fait, celui-ci écarte radicalement l'intellectualisme prétentieux de l'art français. Et cette attitude provoque soit le refus ou la fureur, soit l'admiration dans le milieu artistique.

Chez Dubuffet, il y a indéniablement des éléments « bruts », en matière, en sujet ou en style, comparables à l'Art Brut. C'est pourquoi ses amis intimes identifient souvent Dubuffet totalement avec sa source d'inspiration, malgré les différences. Des peintres et des écrivains ont loué la brutalité des expressions de l'Art Brut, présentée dans l'exposition de l'Art Brut organisée par Dubuffet en 1949 ; cette exposition a beaucoup attiré l'attention des intellectuels de l'époque tels qu'Henri Michaux, André Malraux et Claude Lévi-Strauss. Ce qui signifie que l'Art Brut ne s'écarte pas tellement des critères esthétiques majeurs de l'art.

La critique d'art dans la France de l'après-guerre a curieusement gardé le silence sur cet art marginal. Les années 40 et 50 correspondent à l'époque qui aspire à des événements héroïques. La presse ne cesse d'offrir à la société française traumatisée et frustrée, des mythes glorieux ou tragiques de peintres, tels que Pablo Picasso, Bernard Buffet, Nicolas de Staël et Yves Klein. La critique d'art n'a pas reconnu les créateurs de l'Art Brut probablement parce qu'ils restaient derrière Jean Dubuffet, vedette de l'art informel suscitant fréquemment des discussions. D'autre part on ne peut ignorer les préjugés contre la folie, encore tenaces alors. Il faut attendre les années 70, époque où Dubuffet se décide à confier sa collection d'Art brut à un musée suisse (maintenant appelé la Collection de l'Art Brut), pour que l'Art Brut soit enfin estimé à sa juste valeur. Il va devenir une des vedettes dans le monde de l'art, dans les années 2010, après plusieurs changements de paradigme.

제 2 부 제 1 분과

〈발표 : 언어와 상상력의 실험〉

사 회 : 홍명희(경희대)

발 표 : 누보 로망의 시간서술 / 황혜영(서원대)

모디아노를 읽는 하나의 시각 : 우리 시대의 발자크? / 지영래(고려대)

블랑쇼의 '불가능성의 글쓰기' - 아우슈비츠 체험에 대한 고찰

/ 유치정(서울대)

전후 프랑스 과학소설 고찰-프랑스는 왜 포스트휴먼 담론을 불편해하는가

/ 오영주(이화여대)

누보로망의 시간 서술

황 예 영
(서원대학교)

I. 서론

누보로망은 1950년대 중후반 프랑스 문학에서 전통적인 소설의 형식을 벗어난 낯선 소설의 시도를 보여주는 일련의 작가들의 작품들을 지칭한다. 누보로망은 르몽드의 비평가 에밀 앙리오가 로브그리에의 <질투>에 대해 평하며 “누보로망”이라고 명명한 것이 계기가 되어 프랑스 현대 문학사에서 이들 작가들의 작품에 대해 이야기할 때 통용되는 용어가 되었다. 작가들이 직접 결성한 운동이 아니다보니 누보로망 작가의 범주에 대해서도 여러 가지 이견들이 있고 작가 본인이 누보로망작가로 분류되는 것을 거부하기도 하여 누보로망 작가와 작품 그리고 시기도 명확히 지정하기 어렵긴 하지만 공통적으로 누보로망 작가로 인정되고 있는 작가는 대략 미셸 뷔토르Michel Butor (1926-), 알랭 로브그리에Alain Robbe-Grillet (1922-2008), 나탈리 사로트Nathalie Sarraute (1900-1999), 클로드 시몽Claude Simon(1913-2005) 등이다. 장 리카르두는 누보로망 시기를 50년대 중후반부터 10여 년 간 누보로망 발생기, 60년대 중후반부터 누보로망의 발전기, 그 이후를 후반기로 구분하고 있다¹⁾.

누보로망이 기존 소설의 양상을 파격적으로 변화시키는 시도는 다양한 각도에서 이루어지는데, 본 연구에서는 그중에서 시간의 서술에 초점을 맞춰 살펴보고자 한다. 누보로망에서는 긴장감이 고조되어가는 이야기의 전개 자체가 해체되기 때문에 시간의 서술도 자연스럽게 사건이 진행되는 추이에 따라 그럴듯하게 순차적으로 진행되는 시간의 흐름이 해체되고 예상치 못한 시간의 낯선 면모를 보여준다. 누보로망의 새로운 시간 서술을 우리는 앞의 누보로망의 대표적인 네 작가의 누보로망 발생시기의 각 한 작품²⁾, 나탈리 사로트의

1) 이환, 원윤수, 서정기, 『불문학사II』, 한국방송통신대학교출판부, 1993, p. 245-246.

2) 본 연구에서 네 작품의 인용문의 출처는 각각 PI (*Portrait d'un inconnu*, 이 작품의 경우 *Œuvres complètes*, Gallimard, 1996의 인용문은 PI(Æ)로 구분함), ET(*Emploi du temps*, Edition de Minuit, 1956), J(*La jalousie*, Edition de Minuit, 1957), RF(*La route des Flandres*, Minuit, 1960)

『미지인의 초상화Portrait d'un inconnu(1948(1956))』³⁾, 미셸 뷔토르의 『시간의 사용 L'emploi du temps(1956)』, 알랭 로브그리예의 『질투La jalousie(1957)』, 클로드 시몽의 『플랑드르의 길La route des Flandres(1960)』을 통해 누보로망의 시간에 대한 새로운 인식을 알아보려고 한다.

본론

1. 시간의 해부

누보로망의 시간 서술의 가장 큰 특징은 시간에 대해 일반적으로 인식하는 선적인 흐름이 해체되고 재구성된다는 점이다. 이미 프루스트, 포크너의 작품에서부터 과거로 되돌아가기, 연대순의 파괴가 시도되었듯이⁴⁾ 시간의 선적인 흐름의 파괴가 누보로망의 최초의 시도는 아니지만 누보로망에 와서 본격적으로 시간에 대한 단일한 관념이 거부되고 새로운 시간 인식의 가능성을 다양한 방향으로 시도한다.

『미지인의 초상화』에서는 물리적인 시간의 흐름에 대한 구체적인 설명이 없다. 익명의 화자가 노인의 부녀를 추적하듯이 관찰하며 인물들의 내면의 움직임을 포착하고 파고드는 이 작품에서 구체적인 시간과 경과가 제시되지 않으며, 각각의 상황들이 어떻게 연결되어 있는지 나타나 있지 않다.

사르트르의 작품의 기존 소설의 순차적인 시간의 흐름을 보여주는 서술과의 차이는 스쳐 지나가는 순간을 포획하여 확장하여 펼쳐 보여주는 데 있다. 사르트르가 묘사하고 있는 내면의 움직임은 실제로는 우리 눈에 보이지 않게 스쳐지나가는 시간인데 그 순간을 포착하여 마치 슬로우 모션으로 보여주듯이 상세하게 그 순간에 담긴 현상을 상세하게 보여주고자 하는 것이다. 혹은 사르트르가 보여주고자 하는 내면의 움직임은 끊임없이 변화하며 이어지고 상대방에 가닿아 반응을 일으키고 그 반응이 표출되기를 기다리며 반응을 받으면 다시 반응하는 과정이 연속되므로 시간을 물리적인 선적인 흐름에서 명확하게 규정할 수 없는 시간이다.

로 표기하기로 한다.

3) 『미지인의 초상화』의 경우 누보로망 시기보다 훨씬 빠른 1948년 처음 로베르마랭Robert Marin 출판사에서 출판되었지만 당시 거의 알려지지 않다가 이후 1956년 갈리마르Gallimard사에서 다시 출판되면서 다른 누보로망들과 함께 주목을 받게 되었으며 책의 서문에서 사르트르가 명명한 "안티로망Antirroman(反소설)"이라는 용어가 누보로망 개념의 발생과 관계되어 사르트르의 초기 누보로망 작품으로 꼽을 수 있어 여기 포함하였다.

4) 로브그리예, 『누보로망을 위하여』, 김치수역, 문학과지성사, 1981, p. 109-110.

『시간의 사용』에서는 소설 시작부터 끝날 때까지 페이지 위에 일기 기록과 일기 내용의 두 개의 달 이름이 기록되어 있는데, 일기 서술의 시간과 내용의 시간이 일치하지 않아 일기 날짜와 일기 내용이 일치하는 것으로 여기는 관행적인 일기에 대한 관념을 깨는 낯선 시간 서술을 보여준다. 일기 기록은 블레스톤 시에 도착하고 난 뒤 약 7개월 정도 지난 5월 초부터 시작되는 것에 비해 일기 내용의 시간은 블레스톤 시에 처음 도착하는 순간부터 시작한다⁵⁾. 작품이 진행되면서 일기 혹은 회상 시간이 여러 시간대를 넘나들면서 서술의 시간과 이야기의 시간의 표기는 3개, 4개, 더 나아가 5개까지 병기되기도 한다. 서술의 시간과 이야기의 시간은 하나의 순간으로 수렴되는 순간 일치된 상태로 진행되는 것이 아니라 서술의 시간이 앞으로 순차적으로 진행되는 것에 비해 이야기 속 회상의 시간은 진행과 동시에 여러 가지 시간대의 과거로 되돌아가고 과거로 거슬러 올라가다가 다시 현재로 돌아오는 등 두 시간의 흐름이 수렴되는 것과 동시에 다시 분산되고 분리되며 분리와 수렴의 역동적인 관계를 지속적으로 반복한다. "En bref, tout se passe comme si deux temporalités différentes qui relèvent de chacun des deux types de l'écriture du moi s'entremêlaient."⁶⁾

또한 일기 서술의 시간과 일기 속 이야기의 시간이 일치하지 않고 동일한 날짜의 일기 서술 내에 서로 다른 시간대의 이야기들이 회상되기도 한다면 종종 일기 기록 날짜는 바뀌지만 일기 속 이야기의 날짜는 바뀌지 않고 연속되는 경우들도 있어 일기 기록의 날짜는 이야기 진행의 흐름 혹은 영화의 시퀀스 사이의 연결과 단절과 유사한 인상을 준다.⁷⁾

『질투』에서는 구체적으로 시간을 명시하기도 하고⁸⁾ 시간의 흐름을 보여주는 표현이 등장하기도 하여⁹⁾ 겉으로 보기에 물리적인 시간의 흐름을 따르는 것처럼 보이지만, 실제로는 동일한 상황이 반복해서 등장하면서 시간 표현은 실제 소설 내용과 아무런 연관성이

5) 이 작품은 일기 날짜가 5월 1일로 시작하는 것에 비해 첫 문장이 "올해의 절반 이상이 지나가 버렸다 plus de la moitié de cette année s'est écoulée."로 시작한다.

6) Akihiro KUBO, *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, p. 85.

7) 뷔토르 역시 누보로망 글쓰기와 영화의 관련성을 언급하며 "데꾸빠주(découpage)"가 "누보로망"의 묘사들과 가깝다고 말한다. Oliver Ammour-Mayer, Midori Ogawa(sous la direction de), *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2011, p. 19, "Cette importance du cinéma, dans notre représentation de la réalité, est, pour moi, une des caractéristiques fondamentales des écrivains du "Nouveau Roman"." 또는 "Ce texte du "découpage" est particulièrement proche des descriptions du "Nouveau Roman"." (p. 20)

8) "Il est six heures et demie. // Toute la maison est vide. Elle est vide depuis le matin." (J. p. 143)

"Il est six heures et demie./La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison." (J. p. 218)

9) "Au bout de plusieurs minutes - ou plusieurs secondes(...)" (J, p. 46)

없어 보이고 명시된 시각 표현이 시간의 흐름을 설명해주지 못한다. “le noir de la nuit”, “une nuit noire”, “le noir sans étoiles de la nuit”(J. p. 20)등의 시간 표현도 나중에 나오는 “comme toutes les autres nuits”(J. p. 146)라는 표현으로 인해 시간의 명시적인 기능을 상실하게 되고 소설의 시간은 비결정적이고 모호하게 남아 있다. 로브그리예의 지적처럼 “묘사는 만들어내고 지워버리는 이중의 움직임 속에서 실행되었던 것이고, 이 이중의 움직임을 사람들은 그 책의 모든 수준에서, 특히 전체적인 구조에서 다시 발견하게 된다.”¹⁰⁾

『플랑드르의 길』은 화자 조르주가 전쟁이 끝난 어느 하룻밤 동안 자신의 조상에 대한 이야기, 전쟁에 참전했던 이야기, 코린느와의 사랑의 이야기 사이를 끊임없이 서로 넘나들며 회상하는 내용으로 이루어진다. 이 작품에서도 구체적으로 시간이 명시되는 경우는 매우 드물고¹¹⁾ 시간이 명시된 것 같은 상황에도 작품 속에서 구체적인 시간의 의미를 지니는 것이라기보다 모호하고 일반적인 상황을 묘사할 뿐이다. 대개의 경우 과도하게 긴 호흡의 문장들과 중첩된 괄호로 되어 있어 그 시작과 끝의 호흡을 확인하기 어렵고, 파편적인 이야기들의 이질적인 시간이 아무런 구분이나 맥락의 설명 없이 직접 연결되기 때문에 전체 이야기의 시간은 불분명하고 모호하게 되며 물리적인 시간의 흐름 속에 위치시키기가 어렵다. 또한 여러 다른 시간들 사이를 마치 순차적인 시간처럼, 혹은 동시적인 상황처럼 넘나들면서 동일한 시간으로 다시 되돌아가기도 한다. 하나의 시간에서 다른 시간으로의 이동에 대한 표시가 없기 때문에 갑작스러운 단절과 함께 또한 역설적으로 이야기가 연결되어 새로운 문맥이 만들어진다.

네 작품의 누보로망은 이처럼 순차적인 시간의 흐름에 따른 그럴듯한 현실의 이미지를 재현하는 대신 다양한 방식으로 시간의 순차적 흐름을 파괴하며 낯선 양상을 보여준다. 하지만 누보로망은 현실의 시간의 이미지를 파괴하고 추상적이고 비현실적인 양상을 제시하는 것처럼 보이지만 실제로는 각 시기마다 새로운 소설을 쓴 작가들이나 문학 경향들이 그들 나름대로 새로운 방식의 사실주의 작품이었듯이 누보로망 또한 그들의 관점에서 새롭게 시도하는 실재의 면모를 담아내고자 하는 사실주의라고 할 수 있다.

“모든 작가들은 자신이 사실주의자라고 생각한다. 어떤 작가도 스스로 추상적인 사람, 환상주의자, 비현실적인 사람, 공상주의자, 사실을 왜곡시키는 사람이라고 결코 자처하지 않는다. (...) 그들의 관심을 끄는 것은 실재의 세계이다. 각자는 참말로

10) 『누보로망을 위하여』, *op. cit.*, p. 105-106.

11) “그러니까 약 오후 2시쯤 Environ donc deux heures de l’après-midi”(RF, p. 282)와 같은 시간의 명시는 매우 드물게 나타난 시간의 표현인데 이 경우에도 이야기의 전개에서 전후 맥락의 시간적 상관을 보여주지 않는다.

<현실적인 것>을 창조하려고 노력한다.”¹²⁾

각 시대의 문학은 앞선 시대의 작가들이 제시한 현실의 면모를 답습하지 않고 그들이 미처 보지 못한 새로운 것을 제시하거나 이미 발굴된 현실을 새로운 각도로 해석하고 바라보는 것이 후속세대의 사명과 의무라고 여기기 때문에 이전의 작품경향이 자처하는 사실주의적 면모를 답습하지 않기 위해 스스로 이전의 경향으로부터 차별화 하는 것이다. 이전의 경향들을 부정하고 이전의 유파의 특징들을 파괴하고자 하는 것은 이전 유파 자체의 가치에 대한 부정이라기보다 후속세대인 자신들이 이전 세대를 반복하거나 답습하지 않고자 하는 자각과 의지를 보여주는 것이다. 누보로망의 시간 서술이 보여주는 낯선 면모는 작가가 보여주고자 하는 현실, 혹은 주제의 면모와 연관된다. 그렇다면 누보로망이 시간에서 새롭게 발굴하는 실재의 면모는 어떤 것일까?

2. 내면성

우리가 살펴본 누보로망 시간 서술의 낯선 양상들은 이들 소설이 형상화하는 시간이 외면적인 현실의 물리적인 시간이 아니라 내면적 현실의 시간이라는 점에서 그 원인을 찾을 수 있다. 의식 속에서는 순차적인 시간의 흐름에 따라 사건이 진행되는 것이 아니라 끊임 없이 서로 다른 시간대를 넘나들며 물리적인 흐름이 해체되는데, 누보로망은 이러한 의식 속 현실, 혹은 현실 내면의 새로운 면모를 발굴하여 표현하기 위해 기존의 시간 서술의 순차적 진행의 틀을 깨고 틈을 만든다.

내면의 현실에서는 어느 한 순간에 단일한 감각이나 의미가 존재하는 것이 아니라 다양한 복합적인 면모가 공존한다. 일반적으로 시간은 동일한 순간이 다시 반복되지 않고 순차적으로 진행되는 것 같지만 동일한 순간이 반복되는 이들 소설은 시간의 흐름을 멈추고 한 순간 안에 내재되어 있는 복수적인 현실을 상기시킨다. 글쓰기의 연속선에 틈을 만들고 글쓰기의 형태와 글쓰기의 내용의 차원의 비일치를 형상화하여 양 차원의 틈과 간격 그리고 유사의 역동적인 관계를 통해 감각적 차원의 이미지를 생성해내는 것이다.

『미지인의 초상화』가 보여주고자 하는 타인과 세상과의 만남 속에서 인간의 의식에서 일어나는 내면의 움직임은 쉽게 자각하기도 어렵게 순식간에 스치듯 지나는 순간적인 움직임과 동시에 의식 깊은 곳에서 계속해서 활발하게 작동하고 발전하고 자라 팽창하여 결국 밖으로 표출되는 지속적으로 변화하는 심연의 양상이다. 이 작품은 보이지 않는 내적

12) 『누보로망을 위하여』, *op. cit.*, p. 116.

움직임들을 구체적인 이미지로 형상화하여 묘사한다.

"quelque chose d'insaisissable sort d'eux, un mince fil ténu, collant, de petites ventouses délicates comme celles qui se tendent, frémissantes, au bout des poils qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc poisseux comme la soie que sécrète la chenille ; quelque chose d'indéfinissable, de mystérieux, qui s'accroche au visage de l'autre et le tire ou qui se répand sur lui comme un enduit gluant sous lequel il se pétrifie."(PI. p. 71)

이 예문은 서술은 실제로 현실에서 보이게 일어나는 현상이 아니라 보이지 않는 움직임을 은유적으로 구체적인 이미지로 표현한다. 사로트의 작품에서 자주 이처럼 물리적인 형체가 없는 현상을 물리적이고 가시적인 형상으로 구체화하고 물질화하여 보여준다. 이들 내면의 움직임의 시간은 물리적인 시간으로 표현할 수 없는 연속과 단절이 구분되지 않는 지속적인 움직임의 시간이다. 상대방의 말이나 어떤 보이지 않는 움직임으로 자극을 받을 때 그 움직임이 반응을 일으키는 동안 단절되어 있는 동시에 지속적으로 그 시간은 연결되어 있다. 사로트의 작품에서 시간은 외부와의 자극과 반응을 통해 의식 속에서 생성된 움직임이 점점 퍼져나가고 확장되고 팽창하여 밖으로 표출되기까지 심연의 차원에서 단절과 지속이 공존하는 내면의 드라마의 시간이다.

『시간의 사용』의 시간의 순차적 흐름의 파기 또한 화자의 의식 속 시간의 흐름을 따르는 데에 기인한다. 일기 기록은 화자 자크 르벨이 블레스톤에 도착한지 7개월이 지난 5월부터 시작하지만 자기가 이 도시에 도착한 순간부터의 기억을 더듬어 기록하여 도시의 미스터리를 추적해내고자 하기 때문이다. 화자의 의식의 시간을 표현하는 작품의 일기는 과거와 현재를 중형무진 넘나들며 이미 지나간 과거의 사건들이 결정되어있지 않고 시간이 흐름에 따라 과거에 대해 가지게 되는 인식의 변화에 따라 그 면모가 새롭게 해석되고 조정된다. 기록의 시간과 일기 내용의 시간의 간격과 비일치, 일기가 진행되는 동안 끊임없이 유동적으로 이동해나가면서 복합적인 시간의 역동적인 이미지를 만들어나가는 것은 화자 의식 속 내면의 시간의 형상화를 위한 것이다.

질투jalousie의 감정과 햇빛을 가리는 창 의 덧창jalousie이라는 이중적인 뜻의 작품 제목이 암시하듯이 『질투』는 전적으로 감정이나 판단, 해석을 배제한 극단적인 객관적인 시선을 보여주는가 하면 동시에 덧창 뒤의 제한된 시선의 범위에서 집안의 두 남녀를 시선으로 추적하는 화자의 질투의 심리를 은연중에 암시하고 있어, 주관적 심리가 녹아나오는 시선의 관점에서 볼 때 반복해서 등장하는 장면의 시간은 두 인물의 외박 사건이 끊임없이

되살아나는 화자의 의식의 흐름을 글로 옮긴 것과 같은 인상을 준다. 이처럼 앞에 서술된 내용을 계속해서 부인하고 지워나가는 이 작품의 시간은 화자의 의식 속에서 떠나지 않는 강박적인 생각 속의 시간의 흐름을 보여주는 것이기도 하다 : "Il ne s'agit pas d'une chronologie exacte mais de la restitution d'un temps intérieur. Ici encore donc, une psychologie profonde organise le déploiement en surface de la chronologie narrative."¹³⁾ 이 작품은 순차적인 서술의 표면적 시간 위에 심리적인 심층적인 시간을 펼쳐 보임으로써 내면적인 시간의 재구성의 문제를 보여준다. 로브그리예가 "인간의 시간에 대해서만 신경을 쓰는 하나의 이야기에서 무엇 때문에 시계의 시간을 원상대로 재구성하려고 애쓰는가? 우리 자신의 기억력, 즉 결코 연대순이 아닌 우리 자신의 기억력을 생각하는 것이 보다 현명하지 않겠는가?"¹⁴⁾라고 말하고 있는 것처럼 순차적인 시간의 흐름을 따르지 않는 누보로망의 시간은 우리 내면의 현실을 충실하게 반영하고자 하는 시도에서 나온 것이다.

『플랑드르의 길』에서 이야기는 아무런 상관없는 시간들 사이로 임의로 넘나들어 독자들을 당혹스럽게 하는데 이것은 화자 조르주의 의식 속에서 끊임없이 부유하는 의식 속 시간의 흐름을 표현한다. 우리 의식 속에서 시간은 물리적인 시간의 흐름에 따라 순차적으로 흐르지 않으며 아무런 상관이 없는 듯한 시간들 사이로 끊임없이 떠다닌다. 시몽은 의식 속에서는 서로 다른 상황의 여러 요소들이 지층을 이루듯이 어느 하나의 상황이 지각될 때 다른 것들은 잠재적 상태로 그 뒤에 함께 있다가 내적 연관성에 의해 연결되어 표면으로 드러나는 것으로 본다. 이 작품에서 사건들이 끊임없이 서로 다른 시간 사이로, 서로 다른 공간으로 이동해가는 것은 뤼시앙 달랑바흐Lucien Dällenbach가 "그럴 듯하게 꾸며진 것들에 대한 거부le refus des faux-semblants"¹⁵⁾이라고 말한 것처럼 그럴듯한 허구를 그리려는 것을 거부하고자 하는 시도로 볼 수 있다.

『플랑드르의 길』은 물리적인 시간 인식이 불가하고 또한 무의미하기까지 한 전쟁의 극한 상황이 여전히 현재적으로 남아 있는 화자의 내면의 현실을 반영한다. 화자는 "마치 죽은 사람에게 어제, 방금 전, 내일은 완전히 존재하기를 멈추어 그것에 대해 생각하거나 그것으로 불편할 일이 전혀 없는 것"¹⁶⁾처럼 죽음의 문턱에 있는 극한 상황에서 더 이상 시

13) Galia Yanoshevsky, "La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet", *Roman* 20-50, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 78.

14) 『누보로망을 위하여』, *op. cit.*, p. 96

15) Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, 1988, p. 14.

16) "Mais, pensa-t-il, peut-être est-ce déjà demain, peut-être même y a-t-il des jours et des jours que nous sommes passés là sans que je m'en aperçoive. Et lui encore moins, Parce que comment peut-on dire depuis combien de temps un homme est mort puisque pour lui hier tout à l'heure et demain ont définitivement cessé d'exister c'est-à-dire de le préoccuper

간의 흐름을 인식하는 것이 불가능할 뿐만 아니라 더 이상 의미가 없는 것으로 인식한다. 화자의 기억에서 시간은 "밥 먹는 시간이나 잠자는 시간을 알려주는 것이 아니라 단순히 자신의 그림자의 위치가 어디인지 알려주는 것"(RF, p. 69)밖에 하지 못한다. 시몽은 의식에 지각된 현실에서 물리적인 시간의 흐름을 지각하는 것이 불가능하고 의미가 없음을 강조한다.

이와 같이 누보로망에서 보여주는 시간은 순차적인 시간의 흐름이라고 하는 관습적인 인식을 바꾸어 현실의 새로운 면을 발굴하여 보여주고자 하는 시도다. 이들 소설의 시간은 현실과 기억, 상상이 어우러지고 과거와 현재가 서로 조우하는 내면적 현실의 시간으로 물리적인 시간에 위치되지 않는 잠재적 상태의 시간이다. 겉으로 보기에 기존의 친숙한 시간의 흐름의 서술을 파괴하는 비현실적인 시간의 형상처럼 보이는 누보로망의 시간 서술의 시도는 실재의 시간의 이미지, 그들이 파고들어 드러내고자 하는 내면의 현실의 시간의 단면을 보여주고자 하는 것이다.

3. 현재성

누보로망의 시간 서술이 보여주는 중요한 특징은 이미 지나간 완료된 사건을 전달하는 것이 아니라 지금 현재 진행되는 사건이나 과거의 사실들일지라도 글쓰기의 시간 혹은 독서의 시간과 동시적으로 현재화하는데 있다. 그것은 파울 클레Paul Klee가 "예술은 보이는 것을 재현하는 것이 아니라 보이게 하는 것이다L'art ne restitue pas le visible, mais rend visible."라고 한 것처럼 누보로망에서 중요한 것이 현실을 '재현représenter'하는 것이 아니라 주체의 의식 속에 지각된 현실의 양상을 '제시présenter'하는 데 있음을 보여준다.

『미지인의 초상화』에서 내면의 양상은 빨리 지나가 사라져버리기 때문에 현미경으로 미세한 사물을 확대하듯 움직임의 순간을 열고 그 순간 안에 펼쳐지는 내면의 드라마를 확대하여 묘사하고, 비유적인 이미지를 사용하여 전달할 수밖에 없다. 이때 사로트는 의식의 경계에서 일어나 밖으로 표출되는 내면의 움직임을 이미 지나간 과거의 굳어진 껍질로서가 아니라 독자가 글을 읽는 동안에 움직임이 일어나는 것처럼 생동감 있게 전해주고자 한다. 그런 점에서 사로트 작품의 현재성은 내면의 움직임의 순간을 포착하여 살아 움직이는 상태 그대로 감각적으로 지각되도록 전달해주고자 하는 시도에서 나온다. 여기서 중요한 것은 노인과 딸과 같은 인물 간의 겉으로 드러난 관계나 어떤 외모나 성격이나와 같은 외면적인 인물의 정체성이 아니라 모든 인간 내면에 공통된 영역에서의 자극과 반응의 내면

c'est-à-dire de l'embêter..." (RF, p. 97-98)

의 살아 있는 움직임 자체다. 그 감각적 움직임을 현재적으로, 진행형의 상태로 독자로 하여금 지각할 수 있도록 하는 것이 사르트 작품의 주제다.

"L'abcès a crevé, la croûte est entièrement arrachée, la plaie saigne, la douleur, la volupté ont atteint leur point culminant, il est au bout, tout au bout, ils sont arrivés au fond, ils sont seuls tous les deux, ils sont entre eux, tout à fait entre eux ici, ils sont nus, dépouillés, loin des regards étrangers... il se sent tout baigné de cette douceur, de cette tiédeur molle que produit l'intimité".(PI, p. 152)

내면의 움직임 양상을 “종기가 터지고, 딱지가 완전히 벗겨지고, 상처에서 피가 나고, 고통, 쾌락이 극도의 지점에 도달한 것”으로 비유적으로 표현하여 보이지 않는 양상을 구체적인 감각을 통해 전달되게 하며, 이미 지나간 것을 전달하는 것이 아니라 지금 현재 움직임이 눈앞에 펼쳐지는 것으로 현재적으로 느껴지게 해주고자 한다.

사르트의 글쓰기에서 유사한 단어들의 나열 또한 하나의 완성된 의미화를 거부하며 열린 의미를 창출해내는 효과가 있을 뿐만 아니라 문장이 완결되지 않고 말줄임표로 이어지며 인물들의 담화 사이의 구분을 없애고 연속적으로 표현함으로써 진행되고 있는 움직임의 양상을 표현한다. 사르트의 작품이나 로브그리에의 작품에서 직설법 현재시제를 주로 서술하는 것도 바로 현재적 양상을 표현하기 위해서다.

『질투』에서 동일한 서술 내용이 반복적으로 등장하는 장면은 물리적인 시간의 선적인 흐름을 표현하기보다 시간의 물리적인 흐름을 깨고 지속적으로 현재화되는 양상을 표현한다. 이 작품에서 동일한 상황의 반복적인 서술은 뒤에 오는 글쓰기로 지나간 글쓰기를 지우며 혹은 지나간 시간이 끊임없이 되돌아와 진행과 후퇴를 반복함으로써 과거가 과거에 잠기지 않게 하고 계속해서 다시 일어나게 하여 어떠한 구체적인 물리적인 시간으로 규정되지 않는 오직 현재만이 존재하게 하는 시간 서술을 만든다. 로브그리에가 포크너에 대해 “일체의 시간의 순서를 뒤집어 놓아서, 이야기가 드러내 놓는 것을 그때마다 다시 묻어 버리고 물에 잠기게 하는 것처럼”¹⁷⁾ 보이게 한다고 언급한 것은 『질투』에서 자신이 동일한 사건을 반복적으로 등장하게 하여 ‘이야기가 드러내 놓은 것이 다시 등장할 때마다 다시 묻어져버리고 물에 잠기어버리는’ 양상으로 나타나게 한 것에도 적용될 수 있다.

특히 매번 상이한 주변의 묘사와 결합되어 반복적으로 등장하는 시간 부사 “지금 maintenant”은 순차적인 시간의 흐름 속에 고정되지 않으며, 그 표현을 둘러싼 공간과의

17) 『누보로망을 위하여』, *op. cit.*, p. 43.

관계에 의해 상대적으로 존재한다. ‘지금’은 어떠한 명확한 시간을 제시해주기보다 앞에 서술된 내용들과 연속된 상황이라고 볼 수 없는 장면들에 지속적으로 등장하여 매번 새로운 현재의 순간을 표현하며 서술의 시간 혹은 독서의 시간과 동시적인 시간을 지칭할 뿐이다.

과거가 현재에 의해 지워져 버리고 덮여져 버리고, 과거가 존재하지 않는 시간, 매 순간이 그 자체로서 충분한 세계를 만들며 동시에 그 순간 또한 지워지고 무화되는 시간을 그려낸다. 로브그리에는 소설을 통해서 소설 밖의 사물을 묘사하는 것이 아니라 묘사하는 글쓰기의 지속적으로 현재화되는 움직임 자체를 보여주하고자 한다. “묘사적인 페이지들에 관한 관심 전체 - 다시 말하면 이 페이지들에서 인간의 위치 - 는 묘사된 사물 속에 있지 않고 그 묘사의 움직임 자체 속에 있는 것이다.¹⁸⁾

『시간의 사용』에서 화자는 과거의 기억을 기록하지만 과거는 여기서 굳어진 채로 남아 있지 않는다. 일기 속에서 과거 기억의 서술과 현재 시점의 서술, 그리고 서로 다른 시간대의 회상의 서술들이 명확하게 단락의 구분이나 줄의 바꿈으로 이루어지지 않고 계속해서 날줄과 씨줄처럼 섞여 들어가는 이 작품의 시간의 직조는 과거를 현재적으로 지각되게 만든다. 이 작품에서 일기를 기록하는 현재와 일기 속의 이야기의 시간의 끊임없는 이동으로 만드는 현재와 과거의 간격과 만남, 교차와 간섭이 만드는 역동적인 움직임이 과거와 현재의 경계를 허물어 과거는 현재 속에 머물며, 현재와 융합되고, 현재의 관점에서 계속해서 수정되고 재구성된다. 현재성은 여기서 서술의 시간과 서술 속 이야기의 시간의 간격의 좁혀짐과 교차 그리고 분리의 반복을 통해 만들어지는 과거 시간의 현재적 지각을 통해 드러난다.

『플랑드르의 길』의 시간은 화자가 과거를 회상하는 현재 서술 시간과 과거 회상의 시간으로 크게 구분된다. 『시간의 사용』에서 순차적으로 진행되는 현재의 서술의 시간과 서로 다른 여러 시간대를 계속해서 넘나드는 내용의 시간이 서로 간섭을 일으키며 현재로 수렴되어 간다면 『플랑드르의 길』에서는 현재 시점은 ‘현재는à présent’¹⁹⁾이라는 표현과 함께 드물게 간단하게 언급될 뿐이고 대부분의 시간은 화자 조르주 의식 속에 떠오르는 과거의 기억으로 구성된다. 하지만 시몽은 글을 쓰기 전에 분명하고 이미 정해진 것이 아니라, 단지 어느 정도 정확한 자신의 기억과 어렴풋한 계획과 마그마 상태의 무형의 무엇인

18) *Ibid.*, p. 106.

19) (ressortant du café, la nuit tombante, les petits nuages de buée s'exhalant de leur bouche à chaque parole presque invisibles à présent sauf à contre-jour, quand ils passent dans la lumière d'une fenêtre éclairée, et jaunâtres alors) (RF, p. 116-117) 이 장면은 매우 드물게 나타나는 현재 화자의 서술 시점을 보여주는 장면이다. 팔호 안에 넣어진 이 서술의 시간은 현재시제로 서술되어 있다.

가가 있을 뿐이며 글을 쓰기 시작하는 순간 무엇인가 만들어진다면²⁰⁾ 과거 기억의 현재적 실현을 강조하며 조르주의 의식 속에 떠오르는 과거의 기억들이 이미 정해진 과거의 현실이 아니라 현재 서술을 통해 창조되는 것임을 보여주고자 한다.

시몽은 여러 이질적인 시공간의 요소들이 기억 속에서 서로 상기하는 데에는 구불구불 흐르는 물줄기와 구불구불 이어지는 길과 보아 뱀이 서로를 연상하게 하는 경우처럼 어떠한 시간적, 공간적, 논리적인 인과관계가 아닌 감각적인 유사성으로 인한 상기도 있으며 우리 의식 속에서 어느 한 요소가 표면에 떠오르다가 다른 요소들로 이어지는 것은 한 가지 단편적인 인과관계에 의한 것이 아니라 여러 다양한 요소들 사이의 복합적인 차원의 내재적인 관계로 인한 것이며²¹⁾, 하나의 사건과 다른 사건은 ‘그들 자체의 고유한 자질들의 이유’로 앞뒤로 연결된다고 보았다²²⁾.

실제로 이 작품은 서로 상관없어 보이는 사건 사이의 감각적 동질성으로 인해 하나의 사건에서 다른 사건 사이로 기억이 전이되는 양상을 보여준다.

“elle alluma, je fermai vivement les yeux tout était marron puis marron rouge
je les gardai fermés j’entendis l’eau couler argentine emportant dissolvant...(je
pouvais l’entendre argentine glacée et noire dans la nuit sur le toit de la grange

20) Claude Simon, "Préface à *Orion aveugle*" (1970), Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 2006, p. 1181. Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n’y a rien, sauf un magma informe de sensation plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague - très vague - projet. C’est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme. Ce qu’il y a pour moi de fascinant, c’est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais de faire.

21) Simon, Claude. "La fiction mot à mot" (1972), *Claude Simon, Œuvres*, Gallimard, coll. Pléiade, 2006, p. 1188. "Est-il qu’il n’est donc pas permis de se demander non seulement si, de même qu’indépendamment des choses représentées (nature morte, paysage, nu) il existe une logique de la peinture en soi, il n’existerait pas aussi une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadence de la phrase) et de son matériau (vocalulaire, "figures", tropes - car notre langage ne s’est pas formé au hasard), mais encore si cette logique selon laquelle doivent s’articuler ou se combiner les éléments d’une fiction n’est pas, en même temps, fécondante et, par elle-même, engendrant de fiction."

22) Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Les éditions de Minuit, 1986, p. 21-22. "Et de même en a-t-il été de la littérature, de sorte qu’il semble aujourd’hui légitime de revendiquer pour le roman (ou d’exiger de lui) une crédibilité, plus fiable que celle, toujours discutable, qu’on peut attribuer à une fiction une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l’ordonnance, la succession et l’agencement ne relèveront plus d’une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d’ordre psycho-social qui est là règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d’une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres."

dégorgeant des chéneaux on aurait dit que dans l'obscurité la nature les arbres la terre entière était en train de se dissoudre noyée diluée liquéfiée par ce lent déluge (...)”(RF, p. 244-245)²³⁾

예를 들어 조르주가 코린느와 함께 있으면서도 또 다른 과거의 기억 속에 빠져 들어가는 상황을 표현하는 이 장면은 두 상황에 공통적인 ‘맑은 물소리 l’eau argentine’의 감각적인 유사성으로 하나의 시간에서 다른 시간으로 전이되는 모습을 보여준다. 조르주의 의식은 코린느와 함께 있는 상황에서 맑은 물이 흐르는 소리의 청각적 감각의 동일성으로 인해 전쟁 당시 동료들과 보낼 때의 상황으로 미끄러져가듯 빠져들었다가 이후 코린느가 말을 거는 순간(p. 253) 다시 코린느와 함께 이야기를 나누는 상황으로 의식이 깨어난다. 시몽은 물리적인 시간이나 공간적인 관점에서는 서로 상관이 없을 수 있는 서로 이질적인 요소들이 다른 관점에서 연관이 되어 서로를 상기시킬 수 있으며 우리의 내면의 풍경에서 어느 한 이미지에서 다른 이미지로 연상되어 이어질 때 그것은 물리적인 시간의 순서나 물리적인 공간의 연속에 의해서가 아니라 다양한 차원의 유사성에 의해 이루어질 수 있음을 작품을 통해 형상화하고자 한다.

시몽이 인과적, 시간적 흐름을 넘어서 감각적 유사성이나 언어적인 연상과 같은 내면적 현실의 차원에서 이루어지는 사물들 사이의 관계의 복합적인 면모를 드러내고자 하는 것은 현실에 대해 해석을 하거나 의미를 부여하기보다 사물들을 순간순간 현존하는 상태로, 즉각적인 감각성으로 지각되게끔 제시하고자 하는 의도를 반영한 것이다. 또한 서로 다른 시간을 연결하는 유사한 감각의 논리를 보여주는 서술은 과거의 현실이 이미 지나간 고정된 것이 아니라 현재 그것을 상기하는 상황에 느껴지는 인상과 감각에 따라 새롭게 조합되고 구성되는 현재적 현실임을 말해준다.

『플랑드르의 길』은 대부분 시제가 반과거와 단순과거의 과거 시제로 서술된다. 하지만 과거 시제의 시제 자체가 서로 이질적인 시간들 사이를 의식 속에서 자연스럽게 그리고 무의식적인 차원에서 넘나드는 현상을 그대로 서술하고 있는 이 작품에서 과거의 시간들이 서로 연결되고 동시적으로 결합될 뿐만 아니라 과거 시제에 결합된 현재 시간부사 ‘지금 maintenant’²⁴⁾나 과잉의 현재분사와 과거분사의 형용사들이 기억 속의 현실의 완료를 막

23) 우리가 강조하였음.

24) si bien que l’on n’entendait plus maintenant que le ruissellement de la pluie tout autour, (RF, p. 35)/pensa-t-il, réveillé maintenant’(RF, p. 65)/maintenant ils ne chevauchaient plus dans la verte campagne, (RF, p. 93) 이들 예에서처럼 현재 시간부사 ‘지금 maintenant’과 반과거 동사를 결합하여 과거의 현실들이 의식 속에서 현재화되어 일어나는 현상을 표현한다.

고 지금 진행되는 현재로 만들어준다. 경계가 없이 공존하는 다양한 이질적인 시간들의 기억들을 감각적으로 지각 가능한 형태로 형상화함으로써 의식 속의 현실에 실재성을 부여한다.

시몽이 전달하고자 하는 이야기는 과거의 사실 자체가 아니라 주체에 의해 지각된 현실로 그 현실은 실제로는 과거에 이미 지나간 일일지라도 주체의 의식 속에서 현재적으로 존재하고 있으며 한 요소가 기억(혹은 글쓰기) 전면에 드러날 때 다른 요소들도 함께, 동시에 심연에 현재하고 있다. 시몽의 작품에서는 과거의 사실들도 마치 지금 일어나는 것처럼 현재화되어 서술되는데 이는 시몽이 구현하는 현실이 바로 주체에 의해 지각된 현실, 과거의 현상이 현재 되살아나는 현실이기 때문이다.

누보로망은 이미 지나간 과거의 이야기가 아니라 지금 현재 일어나는 것을 제시하며, 여기서 소설의 시간은 물리적인 사건의 시간이 아니라 불연속적이고 비논리적인 의식의 시간으로 ‘상상 세계의 무한한 현재 속에서만 전적으로 존재’²⁵⁾한다.

4. 동시성

누보로망에서 선적인 시간의 질서가 무너지면서 순차적 시간은 더 이상 앞뒤가 고정되어 있지 않고 순서가 뒤섞이고 동시적으로 드러난다.

『미지인의 초상화』에서는 어느 한 장면의 일부가 등장하다가 다른 내용으로 넘어간 뒤 다시 한참 뒤에 앞에 언급되던 장면과 연결된 장면이 등장하는 등 구체적인 맥락에 대한 설명 없이 소설의 흐름 속에 파편적으로 분산되어 등장한다. 한 장면이 본격적으로 등장하기에 앞서 부분적인 이미지로 등장하다가 나중에 다시 등장하여 본격적으로 상황이 펼쳐지고 그 상황이 지난 뒤에 다시 그 장면이 메아리처럼 일부가 상기된다²⁶⁾. 또한 노인이 한 말 “Assez ! Taisez-vous !”나 딸이 한 말 “De qui médisez-vous ?”(p. 63) 그리고 이 작품에서 목소리로만 등장하는 인물들인 “그녀들”이 하는 표현인 “Si ce n’est pas malheureux de voir ça...(...)”(p. 61)은 코러스처럼 소설 장면들에서 여러 차례 반복적으로 등장한다.

25) R. M. Allemand, *Le Nouveau Roman*, Ellipses, 1996, p. 62, 『누보로망연구』, 김치수 외, 서울대학교 출판부, 2001, 93쪽에서 인용.

26) 노인과 딸 사이의 돈에 대한 실랑이 장면이 소설에서 중요한 한 내면의 움직임의 발현 장면으로 등장하는데 이 장면이 등장하기에 앞서 소설 전반부에 파편적으로 등장하여 뒤에 본격적으로 등장하는 장면과 연결되는가 하면 노인과 딸이 실랑이를 벌이는 장면이 지나간 뒤에 화자와 딸이 함께 있는 장면에서도 앞서 지나간 장면이 마치 현재 일어나고 있는 것처럼 파편적으로 다시 등장한다.

하나의 장면이 파편화되어 분산되어 등장하는 현상이나 동일한 표현이 다양한 상황과 결합되어 반복되어 등장하는 현상 등을 통해서 이 작품은 선적인 시간을 해부될 때의 시간 내면의 복수적인 양상들이 재배치되고 재결합되어 동시적으로 지각되게 해준다. 하나의 순간에 내재된 복수적인 현상이나, 하나의 작은 현실의 파편이 메아리 울리듯이 의식 속에서 퍼져나가는 현상 어느 경우에도 결과적으로 이 작품의 서술은 하나의 시간이 파문을 일으키면서 시간에 내재된 복수적 양상을 상기시킨다.

『질투』 또한 동일한 사건을 반복함으로써 시간은 진행과 동시에 되돌아오고 축적되는 현상을 보여준다. 동일한 사건의 반복적인 서술 외에도 『질투』에는 유사한 표현들이 반복적으로 등장하여 시간은 나선형을 그리듯 현재의 문장이 과거에 연결되고 과거의 서술이 현재를 통해 메아리로 울리듯 다시 살아나는 인상을 준다.

Maintenant l'ombre du pilier - le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit
- divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. (J, p. 9)

Maintenant l'ombre du pilier - le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit
- s'allonge, sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse,
devant la façade, où l'on a disposé les fauteuils pour la soirée. (J, p. 15)

Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest - à l'angle de la terrasse, du côté de
la chambre - se projette sur la terre du jardin. (J, p.32)

이들 예문은 비슷한 묘사의 반복과 차이를 통해 시간의 흐름이 흐르지 않고 서로 메아리처럼 공명하면서 시간은 다시 제자리로 되돌아가 원처럼 맴도는 순환적인 글쓰기의 효과를 만든다.

『시간의 사용』에서는 일기를 쓰는 서술의 시간은 순차적으로 진행되지만 일기 속 사건의 시간은 현재와 과거를 넘나들며 이질적인 시간들이 서술의 시간 위에서 하나로 연결되어 동시적인 면모를 드러낸다. 화자는 지난 시간들을 계속해서 되돌아보며 과거를 재해석, 재구성, 재생성할 뿐 아니라 다양한 시간들이 하나의 서술에 연결되어 동시가 된다. 사로트의 작품이나 로브그리에 작품에서 반복적으로 등장하는 동일한 장면이나 표현으로 인해 시간이 계속해서 되돌아오는 방식으로 복수적 시간의 동시성을 표현한다면 뷔토르의 작품에서는 순차적으로 진행되는 서술의 시간 속에 이야기 시간이 끊임없이 현재와 과거를 넘나들며 다양한 시간을 하나로 연결하는 방식으로 동시성을 표현한다.

『플랑드르의 길』에서 조르주의 의식 속에 떠오르는 기억들은 순차적으로 서술되지 않고 한 사건의 기억의 파편에서 다른 사건의 기억의 파편으로 넘나들며 부유하는데, 클로드

시몽은 서로 다른 시간의 과거의 회상이 현재 화자의 의식 속에서 동시적으로 존재하고 있는 현상을 형상화한다고 밝히고 있다.²⁷⁾

시몽은 한 요소가 기억의 전면에 나와 있을 때 다른 것들은 전면에 있는 것은 아니라도 항상 거기 계속해서 있으며 당장 읽을 수 있는 것이 끊임없이 다른 것들을 기억에 상기시키게 된다²⁸⁾. 이야기는 순차적으로 시간의 흐름에 따라 진행되는 것이 아니라 서로 이질적인 시공간의 상황들 사이로 이야기 서술이 부유하며, 시간이 진행되는 것 같다가 다시 이전 시간으로 되돌아오고 또 다른 시간대의 이야기를 하다가 또 이전에 이야기되던 시간으로 되돌아와 엮인 실타래처럼 섞인다. 회상 속 서로 다른 이야기의 파편들은 끊임없이 하나에서 다른 하나로 미끄러져 들어가듯이 연결되어 경계가 허물어진 상태에서의 전이가 반복되는데 이는 우리의 의식 속에서 서로 상이한 시공간의 기억들을 동시에 떠올리며 부유하는 기억의 파편들의 동시성을 형상화한 것이다.

순차적 시간의 선적인 흐름이 해체되는 누보로망에서 여러 이질적인 시간들은 서로 자유롭게 넘나들면서 다양한 차원의 복수의 시간을 균질화하면서 동시성의 복수적 현실을 보여준다.

결론

우리는 본 연구에서 나탈리 사로트의 『미지인의 초상화』, 클로드 시몽의 『플랑드르의 길』, 미셸 뷔토르의 『시간의 사용』, 알랭 로브그리예의 『질투』를 통해 누보로망 대표적인 네 작가의 누보로망 발생 시기의 새로운 소설의 특징을 보여주는 한 작품 각각의 시간 서술의 특징으로부터 몇 가지 공통적인 개념을 구축해보았다. 여기에서 살펴본 누보로망 시간 서술의 여러 특징들은 서로 독립된 것이라기보다 시간을 바라보는 다양한 관점에서 구분한 개념이라고 할 수 있다.

27) *Le Monde*, le 8 oct 1960, "Dans la mémoire tout se situe sur le même plan : le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle."

28) "Fiction mot à mot", *op. cit.*, p. 1196. "Tous les éléments du texte (et c'est ici que je ne suis pas d'accord avec ce que dit Léonard de Vinci) sont toujours *présents*. Même si'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire."

사로트는 내면의 움직임의 순간을 확대하여 글쓰기의 공간에 펼쳐놓는 순간의 확장을 형상화하고자 하며 클로드 시몽은 기억 속의 내면의 현실에서 일어나는 다양한 이질적인 시간들의 동시성을 선적인 글쓰기로 표현하고자 한다. 로브 그리예는 한번 지나간 서술을 계속 상기하면서 사건의 서술을 비현실적으로 지각되게 하면서 글쓰기의 현재성만이 유일하게 작품에서 확인할 수 있는 것임을 ‘지금’이라는 개념으로 형상화한다. 미셸 뷔토르는 일기의 서술 시간과 일기 속 이야기의 시간 사이의 간격의 유희를 통해 서술의 시간과 이야기의 시간의 고정된 관계에 대한 인식에 대한 거부와 회의를 보여주며 서술과 내용의 관계의 틈과 불일치를 발굴하여 여백과 틈을 통해 자유로운 관계의 재창조를 시도한다.

누보로망에서 소설의 시간은 순차적인 흐름을 따르지 않고 파편적이며 불연속적인 양상을 띠며 의식 속의 시간을 표현한다. 누보로망이 보여주고자 하는 것은 아직까지 드러나지 않은 현실의 단면을 보여주고자 할뿐 아니라 그 현실을 지금 현재 살아 있는 상태로 전달하고자 한다. 누보로망의 시간은 지금, 바로 여기에서 일어나는 일이다. 순차적인 시간의 흐름에 따라 점진적으로 이야기가 진행되어가고 발전해가는 소설과 달리 누보로망에서 그 선적인 흐름이 해체되면서 시간은 더 이상 균질적인 하나의 빈틈없는 시간이 아니라 시간의 조각들이 흩어져 순서가 재배열되고 재구성되고 더 나아가 재생성되며 이질적인 현실이 서로 연결되고 동시에 공존하는 잠재적 양상을 보여준다. 이야기 내용에 대한 허구적인 개연성을 깨는 무한한 잠재적 시간의 낯선 면모를 탐색하고 다양한 방식으로 형상화하는 누보로망에서 궁극적으로 실재하는 시간은 글쓰기 자체의 시간이라고 할 수 있다.

누보로망은 이런 모든 일련의 새로운 시도들에 대해 설명해주거나 형태적으로 선명하게 구분해주지 않고 단지 이러한 서술의 낯선 형태들을 그대로 제시하여 독자들에게 능동적으로 작품을 읽기에 참여하도록 제안한다. 누보로망을 읽을 때 독자는 기승전결의 시간의 순차적인 흐름에 따른 인물들의 이야기를 기대하는 습관을 벗고 새로운 현실을 찾고자 적극적으로 주체적이고 능동적으로 참여하는 태도가 필요하다. 누보로망은 완성된 세계를 주고자 하는 대신 독자도 능동적이고 창조적인 독서를 통해 독자 자신이 소설이 창조해내고자 하는 세계의 구축에 참여하기를 제안하기 때문이다.

모디아노를 읽는 하나의 시각 : 우리 시대의 발자크? Peut-on lire Patrick Modiano comme le Bazac de notre temps?

지 영 래
(고려대학교)

서론

1945년생으로 이른바 68세대에 속하는 파트릭 모디아노는 스물세 살 때인 1968년도에 출간된 첫 작품 『에투알 광장』 이래 현재까지 약 25 편의 소설(『가족 수첩』, 『혈통』 등의 자전적 글을 포함¹⁾) 작품을 발표하면서 프랑스 전후 세대를 대표하는 작가의 이미지를 구축하였다. 많은 비평가들에 의해 누보로망 이후 프랑스 최대의 작가로 손꼽혀왔었고, 2014년 10월, 르 클레지오 (2008년) 이후 6년 만에 다시 프랑스에 노벨 문학상을 안겨 줌으로써 이러한 기존의 평가를 재확인시켰다. 스웨덴 한림원은 모디아노가 “기억의 예술을 통해, 지극히 포착하기 어려운 인간의 여러 운명들을 환기시키고 점령기 프랑스의 실상을 드러냈다”²⁾는 말로 선정이유를 밝혔고, 모디아노는 “‘기억’과 ‘망각’으로 ‘존재’를 말하는 작가”

1) 대부분 갈리마르 출판사에서 출간된 그의 작품은 다음과 같다. 밑줄 친 다섯 작품에는 출판사 목록에서 “roman”이라는 지표가 표기되어 있지 않다.

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

그러나 2013년도에 Gallimard사에서 *Romans* (Collection Quarto)이라는 제목으로 묶은 작품들의 목록에는 이러한 구분도 별 의미가 없어 보인다. (*Villa triste* - *Livret de famille* - *Rue des boutiques obscures* - *Remise de peine* - *Chien de printemps* - *Dora Bruder* - *Accident nocturne* - *Un pedigree* - *Dans le café de la jeunesse perdue* - *L'horizon*.)

2) "For the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and

로 평가되며 작품 속에 반복되는 개인적 경험을 소설화한 테마들을 통해서 흔들리는 인간의 정체성에 천착하고 그 과정에서 자신의 정체성을 구성하는 잊혀진 수많은 타자들의 삶을 망각의 어둠 속에서 불러낸다. ‘마술적 리얼리즘’으로 불리는 모디아노의 작품 세계, 즉 구체적인 현실을 비교적 짧고 건조한 문장으로 그려 보이고 있으나, 그 단순해 보이는 현제가 돌연 어둠 속으로 가라앉고 꿈처럼 공중에서 흔들리는 “독창적 세계와 모방할 수 없는 분위기, 그리고 투명한 우주의 문체”³⁾로 규정되는 그의 작품 세계는 1980년대부터 꾸준한 연구의 대상이 되어 왔으며 국내에서도 김화영을 중심으로 전반적인 연구가 이루어져 왔다.

하지만 이제까지의 이러한 일반적 평가들을 개괄해 보면, 작가의 유년기 혹은 스무 살 전후의 한정된 시절에 고착된 그의 작품세계를 두고 프루스트와의 유사성을 통해 이해하도록 제안하는 경우가 상당히 많다⁴⁾. 노벨문학상 심사위원들도 모디아노를 “우리시대의 프루스트le Proust de notre temps”⁵⁾라고 평가했으며, 1977년 작품인 *Livret de Famille*를 그 이듬해에 바로 번역⁶⁾하여 국내에 모디아노를 처음 소개한 김화영은 “프루스트의 경우가 그렇듯 모디아노의 모든 소설을 한마디로 요약한다면 ‘파트릭은 소설가가 되다’가 될 것이다”⁷⁾라고도 말한다. 모디아노의 작품 세계를 프루스트의 그것과 연결 짓는 시도는 모디아노의 이해에 있어서 많은 부분을 선명하게 드러내 주며, 특히 모디아노의 작품들에 나타난 개인적 테마를 부각시켜 기억과 정체성의 문제, 자기 치유 혹은 아버지로부터의 해방과 아버지 찾기라는 정신분석학적 접근법, 자전적 스토리와 허구의 조합으로서 오토픽션이라는 장르의 문제 등을 다루는데 많은 이점이 있는 것이 사실이다.

그러나 이러한 접근법은 모디아노를 이해하는 데 있어서 또 다른 중요한 한 측면을 드러내기에 아쉬운 부분이 있다. 그 측면은 바로 모디아노의 작품 전반에서 드러나는 보편적 인간조건에 대한 성찰이며 특히 한 시대에 몸담고 있는 역사적 인간으로서의 측면이다. 독자로서 우리는 모디아노의 작품을 읽으면서 그가 몸담았던 시간과 공간을 함께 느끼기도 하지만 동시에 지금 그 작품을 읽고 있는 우리 자신을 되돌아보고 지금 내가 몸담고 있는

uncovered the life-world of the occupation.” ; “Pour son art de la memoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoile le monde de l’Occupation.”

3) 김화영, 『웁긴이의 말』 in 모디아노, 『청춘시절』, 문학동네, 2014, p. 245.

4) 참조. C.W. Nettelbeck / P. Hueston, *Patrick Modiano, pièce d'identité*, Minard, Archives des lettres modernes, 1986 ; Ora Avni, *D'un passé l'autre*, L'Harmattan, 1997.

5) “Modiano, prix Nobel de littérature, ‘Proust de notre temps’”, L’OBSculture. (<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20141009.AFP7882/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano-proust-de-notre-temps.html>)

6) 모디아노, 『추억을 완성하기 위하여』, 김화영 역, 문장사, 1978.

7) 김화영, 『파트릭 모디아노 혹은 기억의 모험』, 『문학동네』, 제22권, 2015년 봄호, p.610.

우리의 시대를 더 깊이 음미하게 되는 신기한 경험을 종종 한다. 우리는 이러한 측면을 좀 더 부각시키고자 모디아노를 “우리 시대의 발자크”로 읽기를 제안하고자 한다. 모디아노는 우리 시대의 프루스트이자 동시에 우리 시대의 발자크다.

이를 위해 우리는 모디아노의 네 번째 소설이자 독일 점령기 시절을 다룬 이른바 초기 삼부작 이후에 나온 첫 작품 『슬픈 빌라 Villa triste』(1975)를 중심으로 우리의 논의를 전개하고자 한다. 그 이유는 『슬픈 빌라』가 국내에서 이미 적지 않은 연구가 진행된 모디아노의 작품들 중에서 비교적 거론이 덜 된 작품이며, 개인적으로 모디아노의 작품 세계에 입문하기에 가장 적합한 소설 작품이라고 판단하기 때문이다. 이 작품은 모디아노를 이해하기 위해 필요한 거의 모든 요소들(프루스트, 발자크, 영화, 누보로망, 개인, 역사, 정체성 등)을 포함하고 있으면서, 모디아노의 작품에서 가장 소설적 요소가 강한 작품 중 하나이기도 하다.

1. 우리 시대의 프루스트

이제 “우리 시대의 프루스트”라는 표현은 모디아노를 따라다니는 공식적인 수식어가 된 것 같다. 그러나 노벨상 수상 연설에서 막상 모디아노 자신은 프루스트와의 비교에 대해 과한 평가라고 겸손해하면서도 스스로는 프루스트와의 친연성보다 차별성에 더 방점을 두고 있는 듯하다.

불행히도 이제는, 잃어버린 시간을 찾는 작업이 마르셀 프루스트가 보여준 힘과 솔직함을 통해서는 더 이상 이루어질 수 없을 것 같습니다. 프루스트가 그렸던 사회는 그때껏 안정을 구가하던 19세기의 사회였습니다. 프루스트의 기억은 과거를 마치 살아 있는 그림처럼 세세한 결가지 하나도 놓치지 않고 되살립니다. 하지만 오늘날의 기억은 스스로에 대한 확신을 많이 잃은 채 기억상실과 망각에 맞서 끝없이 싸워야만 한다는 게 제 느낌입니다.⁸⁾

사실 과거에 대한 기억과 잃어버린 시간에 대해 천착한다는 큰 틀을 제외하면 모디아노의 작품은 그 문체나 내용면에서 프루스트와 닮은 점을 찾기가 어렵다. 그럼에도 불구하고

8) Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, 2015, p.30. “Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIXe siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli.”

모디아노에게 프루스트라는 이름이 따라다니게 된 큰 이유는 그의 첫 작품 『에투알 광장 *La Place de l'étoile*』에서 보여준 20세기 최고 작가에 대한 패러디가 큰 역할을 한 것으로 보인다.

1968년 출간되자마자 문단에 큰 반향을 일으킨 『에투알 광장』은 정신착란이 의심되는 유대인 주인공 라파엘 슈레밀로비치 Raphaël Schlemilovitch의 반유대주의적인 독설과 기행으로 가득 차있다. 그는 유대인 신분이지만 프랑스인 작가가 되고 싶어서, 반유대주의를 주창하며 인신매매 조직에 가담하여 애인을 팔아넘기기도 하고, 히틀러의 정부인 에바 브라운의 애인이 되기도 하며, 프랑스 게슈타포에 가입하기도 한다. 그에게는 셸린과 프루스트가 최고의 작가이다. 슈레밀로비치는 셸린느와 프루스트의 뒤를 이은 “프랑스 최고의 유대인 작가”⁹⁾가 되기로 결심하고, 공공연히 프루스트를 모방하지만 작품의 말미에서는 비밀경찰에게 체포되어 아직도 프루스트를 표방하느냐고 조롱당하며¹⁰⁾ 처형당한다. 모디아노는 화자 슈레밀로비치가 인신매매를 위해 접근한 지방 작은 마을의 백작부인과의 만남 장면¹¹⁾에서 프루스트의 『스완네 집 쪽으로』에서 화자가 콩브레 성당에서 게르망트 공작부인과 만나는 장면을 노골적으로 패러디하기도 한다. 이러한 작업은, 프루스트가 플로베르와 발자크 등을 모방하면서 그들 선배 작가에 대한 빚을 청산하였듯이, 모디아노의 경우에도 자신에게 깊은 영향을 준 대작가 프루스트의 청산 작업으로 해석할 수도 있을 것이다. 그런 의미에서 모디아노의 자전적 내용으로 구성된 『혈통 *Un pedigree*』(2005)에서 화자가 “그라세 출판사에서 나온 『스완네 집 쪽으로』 초판본”¹²⁾을 훔쳐 팔았다는 구절은 상징적이라 하겠다. 어쨌든 데뷔작에서 보여준 프루스트와의 친연성에 대한 인상이 이후 모디아노의 해석에 있어서 큰 방향을 결정지은 것으로 보이며, 이러한 영향으로 국내에서는 한때 그의 작품 *Rue des Boutiques obscures* (1978)가 『잃어버린 시간을 찾아서』¹³⁾라는 제목으로 번역되기도 한다.

하지만 모디아노의 첫 작품을 모르는 독자라도 그의 작품들을 읽다가 보면 프루스트를 떠올리게 되는 장면들과 많이 마주친다. 우리가 모디아노에게서 프루스트를 떠올리는 요소를 꼽아보자면 다음과 같다.

9) Patrick Modiano, *La Place de l'étoile* (1968), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, p.39. “Pour ma part, j’ai décidé d’être le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline.”

10) *Ibid.*, p.204. “Vous vous prenez toujours pour Marcel Proust, petite frappe? s’enquiert la marquise de Fougeire-Jusquiamés.”

11) *Ibid.*, pp.121-125.

12) Patrick Modiano, *Un pedigree* (2005), Gallimard, coll. “Folio”, 2015, p.118.

13) 모디아노, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 신현숙 역, 대우출판공사, 1984

- (1) 우선 저자 자신을 연상시키는 1인칭 화자가 부단히 자신의 어린 시절과 가장 아름다웠던 스무 살 시절의 추억을 회상하는 방식을 들 수 있다. 『추억을 완성하기 위하여』나 『그토록 순수한 녀석들』에서 보면 전체 이야기를 꾸려나가던 화자가 문득 “Patrick”이라는 이름으로 불리는 장면에서는 우리는 프루스트의 “Marcel”을 떠올린다.
- (2) 또한 뜻하지 않게 불쑥 솟아 오른 기억으로부터 어둠 속에 묻혀 있던 오랜 과거를 복원하는 프루스트식 구조는 모디아노의 거의 모든 작품에 해당될 수 있는 것이다. 예를 들어 『슬픈 빌라』의 첫 장면에 나오는 다음 구절은 지극히 프루스트적이라고 할 수 있다. “Vers huit heures du soir, des allées et venues se faisaient de table à table, des groupes se formaient. Éclats de rire. Cheveux blonds. Tintement des verres. Chapeaux de paille. De temps en temps un peignoir de plage ajoutait sa note bariolée. On se préparait pour les festivités de la nuit.”¹⁴⁾
- (3) 그리고 모디아노의 주인공들에게서 언뜻언뜻 가슴 저미게 느껴지는 늙음에 대한 회한과 시간의 파괴적인 힘은 바로 프루스트의 중심 주제이다. 모디아노의 작품은 잃어버린 시절의 기억 조각들을 하나씩 찾아서 쌓아나가는 과정이지만 그 과정을 따라가다보면 우리 독자의 뇌리에 남는 인상은 역설적으로 각 인물들의 한 인생이 차츰 주위의 사람들에게 잊히고 망각의 어둠 속으로 깊이 잠겨가는, 시간의 가차 없는 파괴적 힘의 잔상이다.

그러나 이와 같은 유사점에도 불구하고 막상 모디아노의 글을 프루스트에 대입하여 읽기에는 어려운 차이점이 존재한다.¹⁵⁾

- (1) 우선 프루스트의 주인공은 너무도 아름다웠던 어린 시절의 콩브레를 중심으로 총체적인 기억의 세계가 구축하지만, 모디아노의 주인공들은 기억이 뿌리를 내릴 “콩브레”를 가지지 못한¹⁶⁾ 뿌리 뽑힌 자들이다. 『에투알 광장』의 술레밀로비치는 정착할

14) Patrick Modiano, *Villa triste* (1975), Gallimard, coll. “Folio”, 2014, p.14.

15) 김화영은 프루스트와 모디아노의 차이점을 이렇게 요약한다. “두 작가 사이에 전혀 다른 점은, 프루스트의 과거는 너무나 아름답고 좋았으나 모디아노는 어두컴컴한 시대를 살았다는 것입니다. (...) 또 한 가지 다른 것이, 프루스트의 작품은 긴 문장으로 이루어져 있습니다. 그러나 모디아노의 작품에는 긴 문장이 거의 없죠. 그리고 프루스트는 여러 가지 철학적인 문제와 관련시킨 내면적 성찰을 작품 속에 가득 담아왔지만, 모디아노의 작품에는 내적 성찰이 거의 없습니다.” (임나리, 『번역가 김화영, 모디아노의 세계를 말한다』, 예스24 예스채널, 2015년 1월 21일, 프랑스 문학원이 문학동네와 함께 주최한 강연 “모디아노 읽는 밤” 녹취 요약문.
<http://ch.yes24.com/Article/View/27198>)

16) 김화영, 『기억의 어둠 속으로 찾아가는 언어의 모험』 in 모디아노, 『추억을 완성하기 위하여』, 문

곳을 찾지 못하고 부단히 방랑하면서 자랑스러운 조상과 고향이 있는 라스티냐크를 부러워 하고, 『어두운 상점들의 거리』의 롤랑 위트는 기억상실증으로 자신의 진짜 이름을 찾고자 하며, 『추억을 완성하기 위하여』에는 알렉스 삼촌의 에피소드가 실향민의 절절한 심정을 전해 준다. “무국적자”인 『슬픈 빌라』의 슈마라는 자신이 태어나서 자란 고향을 부정하는 듯한 애인 이본느의 행동을 이해할 수 없고¹⁷⁾, 자신이 속한 땅과 역사를 지닌 전통적인 프랑스 이름의 소유자들을 부러워한다.

- (2) 모디아노의 문체는 프루스트의 험뎁이는 길고 긴 문체와는 극명하게 대조되는 단문으로 구성되어 있다. 모디아노의 아무 작품이나 선택하여 임의로 펼쳐보아도 세 줄 이상 넘어가는 문장을 찾아보기 힘들다. 자유간접화법의 효율적인 사용과 함께 단문의 빠른 호흡으로 선명한 시각적 효과를 추구하는 것이 모디아노의 문체이다. 『슬픈 빌라』에서 간단한 예문을 찾아보았다.

Voilà les seules images nettes. Une brume nimbe tout le reste. Hall et chambre de l'Hermitage. Jardins du Windsor et de l'hôtel Alhambra. Villa Triste. Le Sainte-Rose. Sporting. Casino. Houligant. Et les ombres de Kustiker (mais qui était Kustiker?), d'Yvonne Jacquet et d'un certain comte.¹⁸⁾

Je m'étranglais de rage. Nous ne pouvions pas rester une minute de plus dans ce pays où l'on chassait à courre. Fini. Jamais plus. Les valises. Vite.¹⁹⁾

- (3) 프루스트가 그린 세계는 모든 것이 기억 속에서 이루어지는 모험이고 그 속에는 여러 가지 철학적인 문제와 연관된, 이른바 ‘여담’ 형태의 장황한 내면적 성찰이 작품 속에 가득하지만, 모디아노의 작품에는 주인공의 외면적 행동 위주로 세밀한 묘사가 이루어지고 그의 내면으로 들어가는 일은 드물다. 모디아노가 그린 세계는 마치 우리가 영화의 한 이미지를 보는 듯한 시각적 묘사 위주의 세계이다. 프루스트가 분산된 기억을 ‘나’라는 중심점을 통해 하나의 통일적 유기체로 구성하여 보여주었다면, 모디아노는 깨진 유리조각

학동네, 2015, p.261.

17) *Villa triste*, op. cit., p.169. “Moi qui avais rêvé de naître dans une petite ville de province, je ne comprenais pas qu’on pût renier le lieu de son enfance, les rues, les places et les maisons qui composaient votre paysage originel. Votre assise. Et qu’on n’y revînt pas le coeur battant. J’expliquais gravement à Yvonne mon point de vue d’apatride.”

18) *Ibid.*, p.187.

19) *Ibid.*, p.199.

들처럼 흩어져 분산되어 있는 그대로 상태를 드러내 보여준다. 마치 누벨바그 영화감독들이 화면에 몰입하게 하는 헐리우드식 영화에 반대하며 소통불능의 현실을 있는 그대로 화면에 담아내려는 시도처럼.

이러한 차이점에도 불구하고 모디아노를 “우리 시대의 프루스트”라고 부를 수 있다면, 우리는 모디아노를 “우리 시대의 발자크”라고도 부를 수 있는 충분한 이유가 있다고 본다.

2. 우리 시대의 발자크

프루스트의 경우와 마찬가지로 우리가 모디아노를 발자크와 연관 지어 생각해 볼 때에도 의외로 많은 유사점이나 연결 고리를 발견할 수 있다.

- (1) 전화번호부와의 경쟁
- (2) 공간의 기억
- (3) 기억의 중첩, 파편화된 건축물과 시대의 증언

3. 누보로망을 넘어서

결론

(별쇄본 참조)

블랑쇼의 ‘불가능성의 글쓰기’ - 아우슈비츠 체험에 대한 고찰

유 치 정
(서울대학교)

I. 서론

2차 대전은 잔인하고 가혹했던 역사의 체험으로 새로운 삶의 조건이자 문학의 현실이 되었다. 블랑쇼 역시 죽음 직전에서 살아나기도 했고, 강제 수용소로 보내질 뻔한 레비나스의 가족을 구하기도 하면서 전쟁을 겪었다.¹⁾ 아우슈비츠. 그것은 무엇보다 인간성의 파괴에 대한 절망과 환멸의 체험이었다. 블랑쇼는 아우슈비츠의 체험을 단순한 역사적 사건으로 고찰하는 것을 넘어서 인간조건의 근본적인 변화로 여기면서 깊은 성찰을 남겼다. 그에게 이런 근본적인 변화에 대한 성찰은 ‘상실’에 대한 감각으로 이어진다. 그것은 엄청난 폭력의 결과, 별들이 하늘에서 조화롭게 빛나던 시절로는 결코 돌아갈 수 없다는 상실에 대한 자각이다. 우리는 이런 체험에 대한 블랑쇼의 사유와 통찰이 두드러진 작품 가운데 *무한한 대화*(*L'Entretien Infini*)(19)와 *재난의 글쓰기*(*L'Écriture du Désastre*)(1980)를 집중

1) 올리히 하세, 윌리엄 라지 지음, 『모리스블랑쇼 침묵에 다가가기』, 최영석 옮김, 엘피, 2008, 이 책에서는 블랑쇼가 나치에게 총살당하기 직전 구출된 것, 강제수용소로 내몰릴 뻔한 레비나스의 가족을 구제한 것, 바타이유를 만나 교류가 시작된 것, 세 가지 사건을 전쟁 기간에 블랑쇼에게 일어난 중요한 사건으로 지목한다, 그리고 이 사건들로 인해서 블랑쇼의 글쓰기가 전쟁 전 1930년대 극우 잡지에 글을 쓰던 것과 완전히 단절했다고 설명한다. p.24-30 참조

2) 물론 이 경우 ‘재난’의 의미는 홍수나 가뭄과 같은 자연의 재앙이 아니다. 인간이 인간을 향해 저지른 야만의 극대치, 구체적인 역사적 사건으로는 아우슈비츠 체험을 가리킨다. 블랑쇼는 별들 *astre*이 궤도를 이탈한 *dé* 상태를 ‘재난’의 첫째 의미로 규정하고 있고, 이것은 ‘재난’이 ‘총체성’과 단절된 상태를 가리킨다. 국내 번역서는 ‘재난’대신 ‘카오스’라고 번역을 했다. 그 이유는 재난이 함의하고 있는 불행이 행복과 마찬가지로 자아의 관점을 중심으로 귀결되는 판단으로 여겨지기 때문이라고 한다. 반면 ‘카오스’는 가치판단 이전의 중립을 가리키고 있어서 더 적합하다고 한다. (박준상 역, *카오스의 글쓰기*, p.6-17 참조) 물론 ‘재난’은 총체성과 단절하여 긍정과 부정의 이항대립을 넘어선 중립 *neutre*의 공간을 개방한다. 그러나 재난이 궤도를 이탈한 별들과 관계를 맺고, “모든 것을 그대로 둔 채 파괴 *Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état.*”하는 것이라면 ‘*désastre*’라는 단어는 ‘재난’으로 해석하는 것이 오히려 자연스럽다. ‘카오스’라는 별개의 프랑스어 어휘가 있고, 이것은 ‘재난’이라는 파괴행위가 개입하기 이전에 이미 ‘무질서한 상태’로 존재하는

적으로 살펴보고자 한다. 이 두 작품에서 블랑쇼는 문학과 철학의 경계에서 윤리적으로 더욱 예민해진 글쓰기를 제시한다.

우리는 무엇보다 ‘재난’이라고 할 현실의 비극이 ‘글쓰기’로 전환되는 과정에 주목하고자 한다. 절망의 체험이 어떤 언어를 낳을 수 있는지를 살펴보고자 하는 것이다. 이를 위해서 우리가 다룰 주제는 ‘불가능성’이다. 블랑쇼는 예술은 ‘가능성’의 영역이 아니라 ‘불가능성’의 영역과 관계를 맺는다고 했고, ‘불가능성’은 “바깥과 맺은 관계”³⁾라고 한다. 그러므로 불가능성의 글쓰기는 바로 ‘바깥의 언어’이기도 하다. 여기에서 ‘바깥’은 지리적인 개념이 아니다. 푸코가 블랑쇼의 사유를 지칭해 ‘바깥의 사유’라고 했을 때는 모든 담론과 의미체계의 바깥을 뜻하고 단일한 주체의 사라짐을 말하는 것이다. 블랑쇼에게 ‘바깥’의 주제는 이보다 더 다양하게 지속적으로 변주하며 드러난다. 우리는 여기에서 바깥의 체험을 통합적인 합리성을 벗어난 ‘한계체험’과 연결지어 살펴보고자 한다. 이것은 우리가 ‘바깥’을 ‘텅 빈 하늘과 불모의 땅’으로, 정주가 불가능한 곳으로 정의내리며 논의를 전개할 것이기 때문이다, ‘정주불가능’한 곳의 언어이기에, 바깥의 언어는 ‘떠도는 말’이 될 것이고 단일한 담론의 체계로 집결될 수 없다는 사실을 제시하기 위함이다.

그런데 이러한 ‘불가능성’과 ‘한계체험’에 대한 논의의 배경에는 모든 것을 ‘동일성의 논리’로 집결시키려는 도구적 이성에 대한 거부와 이의제기가 있다. 전쟁은 서구 합리주의 문화의 토대였던 ‘이성’이 도구적인 수단으로 전락하면서 야만과 광기의 논리로 전락한 결과이기도 하기 때문이다. 전쟁의 비참은 ‘이성’에 대한 개념을 토대로 형성된 진리와 주체, 역사의 발전과 같은 서구적 사유의 토대를 무너뜨렸다. 블랑쇼 역시 이성이 추상의 차가운 세계를 조직하는 논리의 움직임에 집착하면서 폐쇄성을 지니게 될 때 ‘악’이 된다고 비판한다. “정말로 미친 상태는 자신은 절대로 미칠 리가 없다고 주장”⁴⁾하는데 있다는 아도르노의 말은, 자기 진술만을 진리로 여기는 편집증적 성격에 빠져든 이성이 어떻게 광기에 연결될 수 있는지를 단적으로 보여준다. 우리는 한계체험이 어떻게 기존의 이성의 논리에 대한 ‘이의제기’ 움직임이 되는지를 보고, 그 결과 직면하게 되는 ‘재현불가능성’을 어떻게 글쓰기로 전환시키는지 살필 것이다. ‘재현불가능한 체험’을 언어로 만들어내는 문제야말로 ‘불가능성의 글쓰기’를 형상화하는 과정의 고통과 맞물려 있기 때문이다. 이때의 글쓰기는 한계체험에서 대면한 고통에 대한 인식이자 수용의 결과이고, 환멸과 절망의 시대에 문학이 기여할 바가 거기 있다고 생각하기 때문이다.

혼돈 또는 그런 이미지를 가리킨다는 사실을 고려할 필요가 있다. Leslie Hill, ‘Qu’appelle-t-on désastre?’, *Blanchot dans son siècle*, Sens, 2009, p.331-345참조.

3) *L’Entretien Infini*, (이하 *EI*로 표기한다.) p.66, “l’impossibilité est le rapport avec le Dehors.”

4) 아도르노, 호르크하이머 저, *계몽의 변증법*, 문학과지성사, 2001, p.291

II. 본론

1. 불가능성의 의의와 주체의 상황

(1) 불가능성의 의의: 어둠의 발견

무한한 대화의 “복수의 말 parole plurielle”에서 블랑쇼는 “이해 compréhension가 가능성의 본질적인 양식”⁵⁾이라고 한다. 그가 논하는 가능성은 현실을 구축하는 토대로 작용하고, 세속의 질서와 가치를 확신하는 영역이다. 이것은 레비나스의 해석에 의하면 “노동과 정치에 의해 합리화된 현실”⁶⁾로 낮의 범주에 속한다. 이런 가능성의 영역에서 ‘이해’는 다양한 것을 하나로 집결시키고, 다른 것을 동일자로 회귀시키는 변증법의 시도 아래 놓인다. 그 결과 이해는 모든 것을 대상화시키면서 ‘나’만을 남기는 작업이 된다.⁷⁾ 이것은 이해를, 통념과 다르게, 지배와 폭력을 함축하는 것으로 규정하는 것이다. 그렇다면 ‘불가능성’⁸⁾은 ‘이해’에 대한 거부이자 저항이라고 할 수 있다. 유용성과 합리성의 세계를 살아가는데 절실한 도구인 이해를 거부하는 불가능성의 영역은 ‘전도된 세상’에 속한다. 블랑쇼는 ‘불가능성’이 단지 가능성에 반대되는 부정으로 존재하는 것이 아니라고 한다. 불가능성은 가능성과 반대가 아니라 ‘다르게’ 존재하는 것으로, 그는 이런 불가능성의 특징을 ‘중단할 수 없는 incessant’ 시간이고, ‘포착할 수 없는 insaisissable’ 직접성이며, 무한한 전복으로 드러나는 ‘비변증법적인 움직임 non dialectique’이라고 세 가지로 설명한다.⁹⁾

따라서 불가능성은 기존의 척도와 법칙을 벗어나는 ‘낮선 것’ ‘이질적인 것’을 향해 접근하는 움직임이 된다. 문학이 불가능성의 영역과 관련이 있다면 더 이상 안정적이고 친숙한 공간에서 살아가는 것과 관련을 지닐 수 없고, 그로 인해서 기존의 논리로 해결할 수 없는 문제들에 직면하게 된다. 이런 사실은 블랑쇼가 불가능성에 대한 질문을 ‘어둠의 발견’¹⁰⁾에

5) *EI*, “...la compréhension, mode essentiel de la possibilité...”, p.61

6) Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, p.11

7) 이것은 종합을 지향하는 변증법적 환원과 축소의 과정에서 대상을 포섭하고 지워가는 과정과 맞물려 있다. 변증법적 사유에서 대상은 결국 일치와 조화를 위한 극복의 대상이고 이것은 ‘나’의 지배와 인식을 위한 것이 된다. *EI*, p.59-64 참조

8) 불가능성은 바타이유에게도 중요한 주제이다. 바타이유는 언제나 가능한 것과 불가능한 것이라 두 개의 언어를 가지고 작업했고, 이 둘은 제 3의 매개항에 의해 변증법적인 종합으로 가는 것이 아니라, 독자적이고 유일한 ‘글쓰기’의 공간을 구축한다고 한다. 그는 한계를 직면한 인간이 이성의 책략을 따르지 않고, 어떤 회피나 축소없이 수용하고자 할 때 필연적으로 직시하게 되는 것이 ‘야생의 불가능성 la sauvage impossibilité’이라고 한다. Joseph Cohen, *Histoire d'une page, Nouvelle lectures de Georges Bataille*, Lignes 17, mai 2005, p.24-39 참조.

9) *EI*, p.64-65

대한 질문으로 바꾸어 놓는 것을 통해 확인할 수 있다. 글을 쓴다는 것은 체계적 담론을 구성하는 낯의 범주를 벗어난 ‘어둠’을 향해 가는 것이고, 숨어있는 것이 드러나는 ‘밤’과 연결된다. 레비나스는 이를 문학의 본래성이고, “진리가 아닌 비-진리”¹¹⁾를 향해 나가는 것이라고 한다. 우리는 블랑쇼의 문학은 왜 진리가 아닌 비-진리를 향해 가는지 묻지 않을 수 없다. 그에게 문학은 대상을 포섭하고자 하는 이해를 넘어서는 것으로, 방황하는 자의 모험과 관련이 있기 때문에 그렇다. 작가는 세상에서 거처를 박탈당한 존재이고, 작품은 의미화에서 벗어나는 공간이다. 그럼에도 작품의 실현을 추구하는 작가는 자기 본질과 진리에 대한 권리까지를 위협에 내걸고 방황의 불행을 감수한다. 결국 블랑쇼에게 중요한 것은 ‘발견’이라는 행위다. ‘발견’은 움직임 속에서만 수행되는 것이고, 문학이 발견 자체라는 것은 기존의 지식으로 환원시킬 수 없는 고유한 진실이 문학에 있다는 의미이기도 하다.

그런데 블랑쇼의 말을 따르면 문학이 발견하는 것은 바로 ‘어둠’이다. 이 어둠은 빛으로 인도하는 어둠처럼 매개적인 것이 아니라 어둠 속의 어둠이고, 쉴 곳도 머물 곳도 없는 공간이다. ¹²⁾그러므로 문학이 발견하는 어둠은 존재의 심연이자 사유에 밀도와 내밀함을 부여해주는 무엇이다. 따라서 문학 공간의 언어는 지배와 예측의 언어가 될 수 없고, 작가는 세상의 권력이나 실질적인 힘과 무관한 존재가 된다. 이러한 문학 공간에서는 자아가 세계와 조화로운 통일성을 가질 수 없다. 여기에서 불가능성의 글쓰기와 맞물린 주체의 상황에 대해 살펴볼 필요가 있다. 정체성의 위기를 겪으며 새로운 상황에 놓인 주체는 언어와 새로운 연결관계를 만들어낼 것이기 때문이다.

(2) 주체의 상황: 무력의 체험과 수동성

블랑쇼는 아우슈비츠의 체험을 ‘전신화상 toute-brûlure’¹³⁾에 비유했다. 어떻게 해도 가릴 수 없는 상처, 살아있음의 고통이 죽음보다 더 강렬할 수 있다는 의미일 것이다. 아우슈비츠의 체험은 실존을 오히려 우연적인 것으로 만들어버렸다. 죽음이 오히려 일상이고 체계적으로 행해지는 상황 속에서는 실존이 우연적 의미를 지니게 된다는 뜻이다. 생명을 가진 인간에게 실존의 우연성은 근원적인 상처이자 불안이다. 이 상처는 ‘어둠’이 시대의 배경으로 자리잡은 곳에서는 작가도 조화로운 존재가 될 수는 없다는 사실을 보여준다.

10) *ibid.*, "Comment découvrir l'obscur? comment le mettre à découvert?", p.62

11) Emmanuel Levinas, *op.*, *cit.*, p.19

12) *ibid.*, p.21-22, 레비나스는 하이데거는 모든 인간 활동의 본질적 형태를 진리로 해석했고, 그 결과 하이데거에게 예술은 빛이었고 머물 수 있는 세계를 구축하는 것이었다고 한다. 이와 비교해 블랑쇼에게 예술은 어둠을 발견하는 일이었다고, 밤의 어두운 빛으로 세계를 해체하는 것이라고 한다.

13) *L'Écriture du Désastre*, Gallimard, 1980, (이하 ED라고 표기한다.), p.80

그런데 블랑쇼는 일관되게 작가가 추구하는 것은 바로 작품이고, 작가는 작품의 요구를 따라 희생하는 자라고 한다. ‘희생’이라는 말은 작가가 작품을 위해서 작품의 부름이 공명을 울리는 ‘살아있는 빈자리’¹⁴⁾가 되어야 한다는 의미이다. 이런 희생이 글쓰기의 위협이자 작가의 위협이고, 문학적 노력의 처음이라고 한다. 결정되지 않고 비어있는 존재인 작가를 블랑쇼는 햄릿의 유령의 목소리에 비유하기도 하는데, 그것은 세상에 자리를 잡을 수 없는 ‘떠도는 자의 목소리’에 대한 비유다. 이러한 목소리가 세상을 지배하거나 장악하는 일은 애초 불가능한 일일 것이다. 따라서 그의 글쓰기에서 작가는 ‘나’라고 말을 하고 있지만 작품에 통일성을 부여하는 권리를 가진 주체가 될 수는 없다. 이와 같이 글쓰기의 주체는 세상에서 뿌리뽑힌 존재로 무력을 체험하는 자이다.

그렇다면 어떻게 이 ‘무력함’은 글을 쓰는 힘이 되는 것일까? 우리는 그 중요한 단서를 블랑쇼가 제시하는 바틀비(Bartleby)¹⁵⁾의 해석에서 확인한다. 그는 바틀비가 필사하는 일을 거부할 때, (Je préférais ne pas-.) 그것은 아무 것도 결정하는 것이 없지만 거부 이상의 의미를 지닌다고 강조한다. 바틀비의 거부는 말하려는 것의 포기이고, ‘자아의 비워냄’이고, “수동성의 최초단계”¹⁶⁾라고 해석한다. 블랑쇼가 말하는 수동성의 공통적 특성은 ‘익명성과 자기 상실, 모든 종속관계의 상실’ 등이다. 이와 같이 바틀비의 수동성은 존재의 상실로까지 이어지는데(결국 바틀비는 죽음을 맞는다), 이런 경우 수동성의 의미를 해석하는 방식에 주체의 무력을 이해하는 단서가 있다. 만약 이 수동성이 능동성에 대립하는 반대항으로 작동한 것이라면 그것은 단순한 포기에 지나지 않을 것이기 때문이다. 그러나 블랑쇼는 바틀비의 거부를 “돌이킬 수 없는 결단 la décision irréparable”¹⁷⁾과 같다고 해석함으로써 단순한 포기로 여기지 않는다. 다시 말해 바틀비의 수동성은 유한한 자기, 닫힌 자기를 벗어나는 결과에 이르고, 모든 종속에서 벗어나는 결과에 이른다고 본 것이다. 우리는 이것을 무력을 체험하는 자가 할 수 있는 대답의 극단으로 이해한다. 주체가 무력하다고 해서 그 영향까지도 무시할 수 있다고 생각하는 일은 어리석다. 무력을 체험하는 주체는 좌절과 절망 때문에 더욱 근본적인 질문을 던지게 되는 힘을 지닐 수 있기 때문이다.

무력함이 역설적으로 ‘결단’에 도달하는 힘이 되는 바틀비의 선택을 보여줌으로써 블랑쇼는 작가의 운명이 불행과 실패로 연결된다는 사실을 확인하고자 했을 것이다. 그런데 작

14) *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p.293-294, 블랑쇼는 여기가 “불가능성의 시련”을 겪는 지점이라고 한다. 이것은 작가의 개별적 특성이 아니라 ‘비인칭성’과 ‘익명성’을 가리키는 것으로 해석된다. 이 빈자리에 들어서는 것은 ‘언어’이고, 그것은 힘의 부재와 무력으로 드러날 것이다.

15) 허먼 멜빌 (Herman Melville, 1819년 ~ 1891년) 이 1853년 발표한 소설,

16) *ED*, p.33

17) *ibid.*, p.48

가의 이런 운명은 어떤 의미를 지니게 되는 것일까? 우리는 작가의 ‘불행’은 행복의 반대 의미로서가 아니라 능동적인 선택이라고 이해한다. ‘실패’ 역시 불가피하지만 오히려 실패를 통해 드러나는 모순들이 문학적 노력을 보여준다고 보는 것이다. 이런 사실은 블랑쇼가 바틀비의 대답을 ‘수동성에 기반한 전투’로 보고, 카프카가 행했던 문학의 전투와 같은 전투로 보는 것을 보면 더욱 분명해진다.

카프카가 우리에게 주었던 것, 우리가 받아들이지 않은 선물, 그것은 문학에 의한, 문학을 위한 일종의 투쟁이다.[...]필경사 바틀비도 단순한 거부가 아닌 것으로 행해지는, 같은 투쟁에 참여하고 있다.¹⁸⁾Ce que Kafka nous donne, don que nous ne recevons pas[...]’Bartleby l’écrivain’ appartient au même combat, dans ce qui n’est pas la simplicité d’un refus.

블랑쇼는 언제나 ‘선물’을 유용성을 벗어난 것, 교환될 수 없는 것, 상실에 대한 요구로 설명한다. 그리고 선물을 준다는 의미를 ‘수동적인 정열’, ‘뿌리뽑힌 자아’와 연결짓는다.¹⁹⁾ 여기에서 우리는 세상에서 소외된 카프카의 고독과 방황이 투쟁의 원칙이었고, “자기상실 sa propre perte”²⁰⁾이라는 투쟁의 목표는 새로운 자유를 위한 것이었음을 이해하게 된다. 이와 같은 상실과 유배의 진실에 기대어 이뤄지는 ‘불가능성의 글쓰기’, 문학의 투쟁은 권력과 영광을 위한 것이 아닐 것이다. 그것은 심오한 차원의 거부이고, 무한한 인내 속에서 이항대립을 넘어서는 차원의 수동성이다. 이항대립의 한 항으로 존재하는 수동성이라면 결국 지양과 종합의 과정을 거쳐 ‘동일성’으로 회귀할 것이기 때문이다. 우리는 이러한 수동성에 기반한 문학의 투쟁을, 벗어나면서 동시에 본질적인 상태를 향해 다가서는 문학의 노력을 의미하는 것으로 보고 ‘한계체험’과 연결지어 해석하고자 한다.

2. 한계체험과 재현불가능성

(1) 재난의 글쓰기와 한계체험

앞서 ‘불가능성의 글쓰기’의 배경에는 ‘재난’의 체험이 놓여있다는 사실을 파악했다. 재난은 모든 체험을 황폐화시키고, 재난의 체험을 겪는 주체는 언제나 주체성을 비워낸 채 수동적인 존재가 되어 가능성을 벗어나기 때문이다. ‘불가능성의 글쓰기’는 아우슈비츠가 일

18) *ibid.*, p.213

19) *ibid.*, p.139-142 참조.

20) *L’espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.82

어났던 사실을 어떻게 말할 것인지에 대한 절망적인 질문에서 시작된다. “말할 수 있을 것인가: 공포가 아우슈비츠를 지내하고, 무의미가 글룩을 지배한다고 Peut-on dire :l’horreur domine à Auschwitz, le non-sens au Gloug?”. 공포속에서 모든 가치가 파괴되면서 한 문명이 벌거벗은 채 드러났던 ‘전멸의 수용소’에 대한 체험은 “잊는 것도 기억하는 것도 불가능한”²¹⁾ 이해불가능한 사건이었다. 이것을 ‘불가능성의 글쓰기’로 전환시키면서 확인하게 되는 것은 아우슈비츠의 체험이 기억에 일으킨 이율배반이다.

그곳(아우슈비츠)에서 모두의 소원: 마지막 소원
무슨 일이 일어났는지를 알아라, 잊지 말라,
동시에 결코 알지 못할 것이다.²²⁾
Le voeu de tous, là-bas,(Auschwitz)
le dernier voeu: sachez ce qui s’est passé, n’oubliez pas,
et en même temps jamais vous ne saurez.

재난의 혼돈 속에서 궤도를 잃은 우주²³⁾는 이 세상이 더 이상 동일성의 체계로 설명될 수 없다는 사실을 암시한다. 그리고 잊지 않아야 하지만 결코 파악이 불가능한 재난의 체험은 ‘불가능성’과 관련해서 드러난다. 블랑쇼는 이것을 ‘기억의 불가능성’, 망각의 언어와 연결짓는다. “재난은 망각과 관련이 있다; 기억이 없는 망각 Le désastre est du côté l’oubli : l’oubli sans mémoire.”²⁴⁾ 그러므로 재난의 글쓰기는 무엇보다 ‘기억의 불가능성’의 문제를 남긴다. 주의할 것은 이 경우 ‘기억의 불가능성’이 ‘망각’의 언어로 연결된다고 해도, 이 경우의 망각 역시 기억과 이항 대립 구도의 반대항으로 자리한 것이 아니라는 사실이다. 블랑쇼의 글쓰기의 모험은 언제나 이항대립과 변증법의 힘을 벗어난 시도들이기 때문이다. 따라서 망각은 종합적인 체계를 지닌 담론을 구축할 수가 없다.

우리는 이와 같은 ‘불가능성의 글쓰기’, 궤도를 이탈한 ‘재난의 글쓰기’가 이르는 곳이 한계이고, 한계체험이 문학체험이 되는 것을 알 수 있다. 한계체험은 극단의 체험이고 블랑쇼는 여기에 본질적 의미를 부여하기 때문이다. 이런 사실은 한계체험을 형상화한 대표적인 예이자 그의 문학적 논의의 핵심에 닿아있는 ‘오르페우스 신화’를 살펴보면 분명해진다. 오르페우스를 추동하는 욕망은 에우리디스를 구해내는 것이지만, 에우리디스는 언제나 환영으로만 존재하는 텅 빈 어둠이다. 따라서 오르페우스를 지옥으로 이끈 욕망은 언제나 닿

21) *EI*, p.200, “Impossible de l’oublier, impossible de s’en souvenir.”

22) *ED*, p.131

23) *ibid.*, p.121, “Le désastre, rupture avec l’astre, rupture avec toute forme de totalité[.]”

24) *ibid.*, p.10

을 수 없는 분리이자 넘을 수 없는 간격으로 존재한다. 어둠이 되어 사라진 에우리디스를 향한 욕망은 결국 욕망 자체가 오류가 되고, 이러한 욕망의 추구는 무한한 움직임으로 반복될 뿐인 것이다. 그러므로 한계는 언제나 ‘움직이는 한계’이고, 한계가 여는 공간은 언제나 다른 지역, “비워있음과 분산의 공간 *espace du vide et de la dispersion*”²⁵⁾이다.

그렇기에 한계가 여는 공간에서 보게 되는 것은 언제나 ‘부재 *absence*’일 뿐이다. 블랑쇼는 언제나 부재를, 말할 수 없는 것의 체험을, 어떻게 ‘글쓰기’로 만들어나갈 것인지를 천착한다. 부재의 표현을 위해 그가 제시하는 것은 소유를 위해 모든 것을 파괴하는 오르페우스의 ‘시선 *regard*’이 아니라 지옥을 뚫고 들어가는 오르페우스의 ‘노래 *chant*’이다. 노래는 ‘재현 *représenter*’과 ‘의미화 *signifier*’를 벗어난 언어이다.²⁶⁾ 이와 같이 모든 것이 무너져 내리는 지점, 텅빈 어둠, 심연을 뚫고 들어간 하계의 노래는 바로 ‘바깥의 체험’이고, ‘불가능성의 글쓰기’라고 할 수 있다. 죽어 갈기갈기 찢긴 상태에서도 끝내 멈출 수가 없었던 오르페우스의 노래는 지옥을 빠져나온 자가 지닐 수 있었던 유일한 희망의 형태일 것이다. 그가 지옥에서 보았던 공허와 공포는 ‘낯섦’ 그 자체의 체험이고, 기존의 어떤 지식이나 체계로 환원시킬 수 없는 체험이다. 따라서 이 낯섦의 체험에는 사회가 배척한 것들, 철학이 배제한 것들이 담겨 있을 것이다. 그것은 지식에 선행하는 ‘미지의 것 *inconnu*’를 포착한 체험이고, 블랑쇼는 이 미지의 것을 감지하는 가운데 우리를 사로잡고 뒤흔드는 “타자에 대한 어떤 예감 *quelque pressentiment de l’Autre*”²⁷⁾을 느낀다고 한다. 우리는 사유의 끝까지 가서 직면한 한계에서 만나는 ‘타자’에 대한 사유가 블랑쇼 글쓰기의 핵심에 닿아있다는 것을 짐작한다. 그리고 한계가 모든 체계를 거부하는 ‘바깥’과 맺은 관계를 고려하면서 이에 대한 논의를 전개하고자 한다.

(2) 타자의 발견²⁸⁾과 환원불가능성

기존의 지식이나 체계에 의존하지 않는 ‘한계’에서 만나는 타자는 결코 동일자의 반복이 아닐 것이다. 이와 같은 블랑쇼의 ‘타자’에 대한 사유에는 레비나스의 영향이 절대적이었다. 그와 레비나스는 1927년 스트라스부르에서 만나 평생의 우정을 나눴고 깊은 영향을 주

25) *ibid.*, p.274

26) *ibid.*

27) *ibid.* p.74

28) 블랑쇼의 타자에 관한 사유는 ‘유대적인 것’에 대한 사유와 연결되고 확장된다. 그에게 ‘유대적인 것’은 단순히 수난받는 민족의 표상이 아니다. 그는 무한한 대화에서 유대적인 것을 ‘추방과 탈출, 성서적 의미에서 사막을 헤매는 노마드적 운명’으로 해석한다. 유대민족의 추방과 방황은 고통이고 고난의 체험이지만 그렇다고 해서 부정적인 의미만을 지니는 것이 아니다. 그것은 ‘해방, 탈출’의 의미도 갖는다.

고받았는데, 특히 ‘타자’에 관한 사유가 그렇다.²⁹⁾ 블랑쇼는 레비나스의 철학이 타자에 대한 책임 속에서 철학의 본질을 직시하는 것이라고 한다. 레비나스는 타인과 관계를 “얼굴의 현현”을 ³⁰⁾통해 접근하는데, 타자의 얼굴은 스스로 나타나는 절대적 경험이고, 참된 인간성의 차원을 열어주는 것이라고 한다. 인간의 얼굴만이 무의미하고 부조리한 실존의 의미성을 깨뜨릴 수 있는 것으로 이해하기 때문이다. 레비나스가 ‘타자’의 존재를 철학의 핵심으로 삼은 배경에는 전쟁의 체험이 있다. 그는 “전쟁의 폭력과 서양 철학이 전체주의적”³¹⁾이라는 공통점을 지니고, 인격을 하나의 체계에 종속시킨 결과 인격의 가치를 부인하기에 이르렀다고 본 것이다. 이런 사유를 비판하면서 레비나스는 타자를 결코 “나로 환원할 수 없는 사람”³²⁾임을 강조하고 이런 타인과 관계를 통해 주체성을 규정한다. 그리고 수동성보다 더 수동적인 주체, 타인의 짐을 대신 질 수 있는 책임적 주체를 제안한다. 타인을 위해 책임을 질 수 있다는 것을 “타인을 위해 고통받을 수 있는 것”³³⁾으로 해석해서 새로운 주체성의 의미를 구성한다.

블랑쇼는 레비나스가 말한 타자가 “나를 절대적으로 넘어서는”³⁴⁾ 초월성을 지닌다는 사실을 인정하고, ‘타자’의 얼굴은 보편적인 인간성을 열어준다는 생각을 공유한다. 그리고 타자는 언제나 나를 벗어나면서 내게 강요되는 존재이기에 나와 ‘다른 곳’에 있고, 그로 인해서 “재현의 지평으로 기입되지 않는다”³⁵⁾고 한다. 이에 따르면 타자는 우리가 자신을 무한히 넘어서도록 의무를 부과하는 존재이다. 결국 타자를 만나고 받아들이는 ‘타자성’의 수용을 통해서 타자를 전체화시키지 않게 되는 것이다. 우리는 블랑쇼가 시도한 ‘대화 *entretien*’의 형식도 이런 자각과 관련이 있다고 생각한다. 대화는 자기를 강요하지 않으면서 타자에게 말을 걸고, ‘응답’을 하는 것이 필수적이기 때문이다. 그가 “미지의 상대와 관계를 맺기 위해서는 유지해야 하는 환원할 수 없는 거리”³⁶⁾를 강조하는 것도 결국 타자를 동일성으로 환원시키는 것을 막기 위한 노력이다.

우리가 주목하는 것도 타자의 수용은 총체성의 개념으로 종합되는 관계를 의미하는 것이 아니라 “동일성이 없는 복수성과 관계 *rapport avec la pluralité sans unité*”³⁷⁾를 맺으며

29) 윌리엄 라지, 앞의 책, ‘블랑쇼의 감춰진 삶’, p.24-30 참조.

30) 강영안, 『타인의 얼굴』, 문학과지성사, 2005, p.35,

31) 같은책, p.30

32) 같은책 p.74

33) 같은책, p.79

34) *EI*, p.74

35) *ibid.* p.75

36) *ibid.* p.212

37) *ED*, p.126

고유한 목소리를 제시한다는 사실이다, 따라서 여기에서 이해할 수 있는 것은 ‘대화’역시 변증법적 담론을 거부하고, ‘차이’를 수용하는 글쓰기로 탐색한 결과라는 점이다. 더불어 타자와 윤리적 관계를 강조하면서 인간의 보편적 결속을 강조하는 철학을 세운 레비나스와 달리, 블랑쇼는 타자와 관계를 언어 속에서 확인하고자 했다는 특징도 이해하게 된다. 결국 모든 것이 무너져 내리고, 위반의 움직임에 의해 도달한 ‘한계’에서는 ‘차이’를 기반으로 하는 ‘불가능성의 글쓰기’가 시도되는 것이다.

블랑쇼가 ‘차이’를 기반으로 한 글쓰기에서 이질적인 것을 어떻게 결합할지를 고민하면서 제안한 것이 바로 ‘복수의 말(parole plurielle)’이다. ‘복수성’은 ‘차이’를 구성하는 이질적인 것들을 표현하기 위해 필연적인 결과이다. ‘복수의 말’을 구성하는 파편은 모순적인 것을 한데 모으는 방식으로 작동하기 때문이다. 주의할 것은 ‘파편적인 글쓰기’가 단지 길이가 짧은 글이 아니라는 사실이다. 이것은 블랑쇼의 다음과 말을 확인하면 더욱 분명해진다. 그는 “모든 것이 다 말해지고 남은 것은 재난뿐일 때”³⁸⁾가능한 것이 ‘파편 le fragmentaire’이라고 한다. 그렇다면 ‘파편적인 글쓰기’는 ‘불연속 discontinuité’과 ‘정지 arrêt’의 움직임 속에서 생성을 자극하는³⁹⁾글쓰기이다. 더불어 다른 방식으로 ‘동일성’을 벗어나 떠도는 것을 통합할 길이 없다는 사실을 인정한 글쓰기이다. 우리는 ‘파편적인 글쓰기’를 통해서 ‘불가능성의 글쓰기’가 어떻게 전체화된 담론의 체계를 거부하는지를 확인할 수 있다. 더불어 과연 ‘한계’에서 듣게 되는 목소리, ‘불가능성의 글쓰기’는 무엇을 말하기 위한 것인지를 묻게 된다.

(3)이의제기의 움직임과 재현의 불가능성

블랑쇼는 “한계체험은 인간이 근본적으로 질문을 던지고자 결정했을 때 만나게 되는 응답 L’expérience-limite est la réponse que rencontre l’homme, lorsqu’il a décidé de se mettre en question.”⁴⁰⁾이라고 한다. 질문의 대상이 체계에 대한 것이든, 세상에 대한 것이든, ‘신’이나 ‘동일성’과 같이 확고했던 기존의 사유를 향해 던지는 근본적인 질문에 답을 줄 수 있는 지식이나 믿음을 찾을 수 없기 때문일 것이다. 그렇다면 새로운 길을 찾을 수 밖에 없고, ‘한계체험’은 블랑쇼가 이런 탐색 속에서 발견한 응답이자 전망이다. 그러나 이 전망은 가능성의 영역을 제시하지 못한다는 점에서 본질적인 결여를 안고 있고, 이 응답은 오히려 질문 그 이상의 질문으로 이어진다. 이것은 한계체험이 “역사 전체를 가로지르는

38) ED, p58

39) EI., p.235

40) *ibid.*, p.302

이의제기의 움직임 *Mouvement de contestation qui traverse toute l'histoire[...]*⁴¹⁾이기 때문이다.

'가로지른다'는 말은 한계체험이 '정주'를 위한 것이 아니고 관통해 지나가는 움직임과 연결된다는 의미를 가리킨다. 더불어 '움직임'은 고정된 형태의 의미를 구축하지 않는다는 사실을 암시한다. 결국 이의제기의 움직임은 '동일성'으로 회귀할 수 없는 움직임이다. '아우슈비츠'에서 파괴된 인간성을 목격하고, 그것을 그 무엇으로도 재현할 수 없다고 탄식하는 블랑쇼의 목소리에서 우리는 가장 강렬한 형태의 '이의제기'를 목격한다. "아우슈비츠의 기억 속에서 어떻게 철학을 할 것인가, 어떻게 글을 쓸 것인가[...]? *Comment philosopher, comment écrire dans le souvenir d'Auschwitz[...]*?" 그러나 블랑쇼는 이런 절망을 밀고나가서 결코 '파괴할수 없는 것 *nindestructible*'에 대한 사유를 전개한다. 그는 "파괴될 수 없는 인간이 (그럼에도) 파괴될 수 있다"⁴²⁾는 말의 의미를 사유한다. 그것은 빠져나갈 길이 없이 끝이 없게 지속되는 고통이기에 그렇다. 그렇다면 파괴는 단지 무효화의 의미가 아니라 인간성 자체를 훼손시키고 감소하는 공격인 것이다. 그러나 블랑쇼는 어떤 폭력으로든 도달할 수 없는 것이 인간의 현존이라고 한다. 인간을 죽일 수는 있지만 "정도를 벗어난 부재에 대한 우리의 각성 *veiller sur l'absence démesurée*"⁴³⁾으로 인해 우리의 인간다움을 지킬 수 있다는 성찰을 남긴다. 언제나 고통 속에서 고통과 더불어 이뤄지는 그의 사유는, 캠프의 사람들, 실존의 한계에서 만난 익명의 사람들이 겪었던 '고통'을 성찰한다. 그리고 아우슈비츠를 겪은 동시대의 사람들은 아우슈비츠를 결코 끝이 나지 않을 체험으로 사유하게 된다고 말한다. 여기에 대해서 이 고통이 단순한 절망이나 니힐리즘이 아니고, 무한한 인내 속에서 구현되는 수동성의 표현이고, '구원없는 글쓰기'라는 해석은 설득력을 갖는다⁴⁴⁾.

그리고 이런 해석은 바로 '책임'의 의미를 부각시킨다. 신의 손길이 내미는 구원이 아닌 인간이 타자의 고통에 응답하는 책임을 뜻한다. 블랑쇼에게 책임은 언제나 타자에 대한 사유와 맞물린다. 그것은 성숙하고 명철한 인간의 계산에 따라 이뤄지는 책임이 아니다. 그에게 책임은 "상호성에 기초하지 않은 *sans réciprocité*"⁴⁵⁾책임이고 "무한한 청원 *recours infini*"⁴⁶⁾으로 내게 다가오는 타자의 구조요청에 대한 응답이다. 이와 같은 책임 속에서 블랑쇼의 '불가능성의 글쓰기'는 구원에 의존하지 않고 희망을 거부한 채로 말을 하는 것이

41) *ibid.*,

42) *ibid.*, p.200

43) *ED*, p.134

44) Gerald Brun, *Maurice Blanchot The refusal of philosophy*, The Johns Hopkins Univ. press, 1997, p.207-221 참조

45) *ED*, p.45

46) *ibid.*, p.39

다. 고통받고 상처받은 자들에 대한 공감과 존중이 없이 가능하지 않은 글쓰기이다. 그 고통의 끝없음과 형체없음, 어떤 논리도 성립하지 않아서 이해의 범주를 벗어나는 고통은 ‘재현불가능’하다. 그런데 ‘불가능성의 글쓰기’는 이러한 재현불가능성을 뛰어넘어 ‘부재’를 말하고자 하는 글쓰기이다. 보이지 않는 고통을 보이는 것으로 만드는 변형의 글쓰기이다. 그것은 아우슈비츠의 체험이, 전대미문의 야만이, 문학만은 어루만져야 할 고통이라는 사실의 확인일 것이다.

III. 결론

전쟁의 체험은 어떤 말도 불가능하게 하고 침묵을 강요하지만, 동시에 증언을 요하는 것이다. 우리는 전쟁의 야만과 극단의 비참을 체험한 불량쇼의 사유가 ‘불가능성의 글쓰기’로 제시되었다고 보고, 이에 대한 논의를 전개해보았다. ‘불가능성의 글쓰기’는 조화로운 세상과 삶을 말하지 않는다. 무엇보다 그의 ‘불가능성의 글쓰기’는 실존이 문학의 공간에서 취하는 양상이다. 그리고 문학의 공간에서 작가가 분산의 주체로서 무력한 상황에 처한 것을 확인했다. 그러나 이 ‘무력함’은 시대와 세계의 ‘어둠’에 조용하는 주체의 상태이기도 하지만, 세상의 억압적인 권위와 질서에 맞선 단호한 거부가 되는 ‘수동성’으로 ‘불가능성의 글쓰기’를 실현할 수 있는 역설적 힘이 된다는 사실을 확인했다. 그것은 ‘불가능성의 글쓰기’는 기존의 체계로 들어갈 수 없는 ‘바깥’의 언어와 관계를 맺기 때문이다.

‘바깥’과 관계를 맺은 ‘불가능성의 글쓰기’는 ‘재난’이 모든 전체성을 벗어난 어둠이고 바깥임을 고려할 때, ‘재난의 글쓰기’가 된다는 사실을 확인했다. ‘재난’은 아우슈비츠라는 역사적 사건이자 인간조건을 의미한다. 그리고 어떤 기존의 질서도 유효하지 않고, 어디에도 속할 수 없는 것들이 분출하고 무너지는 지점이라는 공통적 사실에서 ‘재난’의 의미를 ‘한계체험’과 연결지어 고찰했다. ‘재난’과 ‘한계’는 ‘폐허’이자 ‘토대’이고, 불량쇼의 ‘불가능성의 글쓰기’는 그 위에서 시도된 문학적 노력이기 때문이다. 그리고 기존의 질서를 부정하는 ‘한계’에서 만나는 것이 ‘타자’임을 확인하고, 타자의 환원불가능성을 논하고자 했다. 그것은 글쓰기 속에서는 ‘동일성’을 벗어나는 ‘이의제기’의 움직임으로 연결된다.

기존의 지식과 논리체계에 근본적인 질문을 던지는 ‘이의제기’의 움직임은, 다양한 목소리를 중첩시키는 ‘복수의 말’, 특히 ‘파편화’된 글쓰기로 제시된다. 전쟁이라는 극도의 공포와 불신을 겪고 슬픔과 절망에 빠진 사람들의 언어가 차분한 논리적 서술이 되는 것이 불가능했다고 여겼기 때문이다. 이러한 글쓰기에는 쉽게 따라갈 수 있는 서사가 없고 중심점

이 없기에 긴장과 고통을 낳는다. ‘파편’은 개별적인 것은 일회적이고 그렇기에 근본적으로 통합과 회귀가 불가능하다는 사실을 보여준다. 이것은 개념적인 일반화에 반대하는 것이고, 차이에 기반을 둔 사유를 바탕으로 하는 글쓰기이다. 우리는 이런 글쓰기의 특성을 전쟁의 폭력성이 모든 것을 ‘동일성’으로 회귀시키려는 전체주의의 논리와 닮아있다는 사실에 대한 블랑쇼의 거부이자 저항이라고 해석했다. 그러므로 ‘불가능성의 글쓰기’는 블랑쇼의 분명한 의도였고 선택이었다는 결론에 이르게 되는 것이다. ‘어둠’의 외곽지대에서 목소리를 내는 블랑쇼의 문학으로서는 오히려 당연한 선택이기도 하다. 우리는 ‘불가능성의 글쓰기’가 고통에 찢긴 현실과 오히려 관련성을 갖게 되는 것을 보고, 세계를 의미있게 만드는 것이 힘있는 주체가 아니라 “타자의 이름없는 목소리에 귀기울이는 인간존재의 수동성”이라는 고통스런 확인을 하게 된다. 이 고통이, 고통에 대한 응답이 문학의 진정한 힘을 환기시켜 줄 수 있는 역설을 이해하고자 한 것이다. 거기에는 낯설지만 그만큼 집중하게 되는 새로운 목소리가 있고, 이로 인해서 비로소 이해할 수 있는 가치가 있기 때문이다. 블랑쇼는 휴머니즘을 내세운 것은 아니지만, 시대의 절망과 고통에 동참하고, 그 어둠을 받아들이는 글쓰기를 통해 인간성의 회복에 기여했다. 우리는 이를 통해서 블랑쇼를 은둔의 작가, 모든 것을 미학적으로 전환시킨 작가로서 제한된 해석을 하는 것에 이의를 제기한 것이다.

<참고문헌>

- 블랑쇼 작품

L'écriture du désastre, Gallimard, 1980.

Le livre à venir, Gallimard, 1959.

L'entretien infini, Gallimard, 1969.

L'espace littéraire, Gallimard, 1955.

『문학의 공간』, 박혜영 역, 책세상

『카오스의 글쓰기』, 박준상 역,그린비, 2012

- 잡지 및 논문

Blanchot dans son siècle, Sens Public 2009

Cohen Joseph, *Nouvelle lectures de Georges Bataille*, Lignes 17, mai 2005,

박규현, 모리스블랑쇼에게 있어서 재난의 경험으로서의 글쓰기, 프랑스어문교육 제21집 (2006. 2)

- 블랑쇼연구서

BRUN, Gerald, Maurice Blanchot: *The refusal of philosophy*, The Johns Hopkins University Press, 1997.

CLARK, Timothy, *Derrida, Heidegger, Blanchot*, Cambridge University Press, 1992.

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971.

CRITCHLEY, Simon, *Very Little... Almost Nothing*, Routledge, 2004.

LARGE, William, *Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot*, Clinamen Press, 2005.

Leslie Hill, Brian Nelson, *After Blanchot*, University of Delaware Press, 2005

LEVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot* ,

율리히 하세, 윌리엄 라지 지음, 『모리스블랑쇼 침묵에 다가가기』, 최영석 옮김, 엘피, 2008

- 일반연구서

한국프랑스철학회 편, 『프랑스철학과 문학비평』,문학과지성사, 2008아도르노, 호르크하이머 공저, 김유동 역, 『계몽의 변증법: 철학적단상』,문학과지성사, 2007

전후 프랑스 과학소설 고찰 - 프랑스는 왜 포스트휴먼 담론을 불편해하는가

오 영 주

전후 과학소설 고찰 - 프랑스는 왜 포스트휴먼 담론을 불편해 하는가.

오영주(이화여대)

현대 과학기술과 현대 해체철학은 포스트휴머니즘 논의에 자양분을 제공하는 두 원천이다. 유전, 나노, 로봇 공학이 대변하는 과학기술은 오랫동안 인간의 자연으로 간주되었던 특성(유성생식, 질병, 노화 등)이 더 이상 인간을 규정하는 수식어가 아닐 미래를 지시하고 있고, ‘소머즈’와 ‘육백만 불의 사나이’를 현실화시키고 있다. 정보통신과 인공지능 기술은 드론과 사물인터넷, 웨어러블기기, 자율주행자동차, 각종 로봇을 등장시키면서 인간의 환경 전반을 변화시키고 있다. 과거 SF에 등장하던 상상의 세계를 현실로 만들고 있는 오늘날의 기술과학은 탈-휴먼화를 가속화시키며 포스트휴먼 담론을 추동하고 있다.

기술과학 담론의 기술 결정주의적 경향을 비판하면서 포스트휴먼 담론을 활성화시키고 있는 또 다른 축은 해체 철학의 문제의식을 이어받은 ‘비판적 포스트휴머니스트’들이다. 이들은 보철화, 디지털화, 사이보그화, 가상화를 포스트휴먼화로 간주하는 기술 중심주의와 거리를 취하면서, 휴머니즘의 인간에 대한 정의와 기술에 대한 이해를 문제 삼는다. 이들이 보기에 시장자본주의를 신봉하면서 테크노 유토피아적 경향을 띠는 ‘Humanity+’와 같은 트랜스 휴머니스트 집단은 ‘포스트-’가 아니라 휴머니즘의 인간중심주의의 최종판일 뿐이다. 비판적 포스트휴머니스트에게 관건은 향상육체나 인공지능으로 인간의 한계를 극복한 슈퍼인간이라기보다, 인간중심주의, 목적론적 세계관, 동일성 주체를 내장한 근대 휴머니즘의 인간 이해를 넘어선 어떤 존재의 출현에 있다.

21세기 세계는 ‘순정(純正) 인간’이라는 휴머니스트들의 개념을 흔드는 새로운 기술에 대한 소식들로 넘쳐나고 있다. 안면인식, 생체공학적 손, 인공지능로봇의 권리, 텔레파시

원격조작, 감정을 가진 로봇..., 기술은 휴머니즘이 고수하던 인간이란 개념이 더 이상 유용하지 않다는 사실을 매일 증명하고 있다. 그런데 기술결정주의에 대한 비판적 관점에서 보자면, 이 기술 자체가 포스트휴먼이나 포스트휴먼 사회를 보장해주는 것은 아니다. 기술이 물질적으로 변형시킨 인간 존재가 여전히 ‘동일성의 주체’로 남아있다면, 더욱 강화되고 표준화되고 정상화된 슈퍼 근대주체에 불과하다면, 그것은 ‘포스트’ 휴먼일 수 없기 때문이다. 이러한 이유에서 포스트휴먼 담론을 주도하는 과학기술 담론과 비판적 담론은 길항하면서 합류하고, 또 만났다 다시 분리되기도 한다.

SF는 포스트 휴먼 담론이 문학과 영화를 참조할 때 주로 대상으로 삼는 장르이다. 무엇보다 SF가 포스트휴먼화의 다양한 사례들을 제시하면서 포스트휴먼적이고 기술문화적인 상상력을 형성하는데 지대한 영향을 행사하기 때문이다. SF는 사이보그 ‘신화’를 ‘자연’으로 변환시키는 일등 공신인 것이다. 다른 한편, SF는 포스트휴먼화의 과정에 있는 사회에 대한 비판적 독해라는 측면에서도 중요한 원천을 제공한다. SF는 포스트휴먼화 경향에 대한 반응인 억압된 욕망과 우려의 증상들을 형상화하기에, 포스트휴먼화하는 퍼텐셜을 묘사하고 있음에도 ‘불구하고’ 작동하고 있는 휴머니스트적 가치들을 판독할 수 있게 하기 때문이다. 더 나아가 SF의 시나리오의 때때로 인간과 인간이 아닌 것 사이의 경계를 흐리면서, 인간 정체성과 타자성을 가르던 토대를 흔들기에, ‘비인간적’이라고까지 할 순 없을 지라도 적어도 더 이상 전적으로 인간적이지 않은 관점에서 인간에 대한 규정을 새롭게 정립시킬 기회를 제공하기도 한다. — SF는 포스트휴먼의 탁월한 장르이다.

포스트휴먼 논의를 따라가던 발표자의 눈에 뵈는 점은 영미문화권이 포스트휴먼 담론의 생산을 독점하고 있다는 사실이다. 포스트휴먼 논의의 한 원천인 해체철학의 본산지인 프랑스가 포스트휴먼 논의에 침묵하고 있는 까닭은 무엇인가? 도나 해러웨이, 캐서린 헤일즈, 로지 브라이도티, 슈테판 헤어브리히터 등의 ‘비판적 포스트휴머니스트’들이 끊임없이 소환하는 철학자들을 선배로 가진 이 나라의 지식인들은 왜 이 논의에 부재한가?

프랑스에서는 독일발 ‘슬로터다이크 논쟁’과 미셸 웰벡의 『소립자』(1998)가 불러일으킨 복제 논쟁으로 ‘포스트휴먼’이란 용어가 잠시 등장했었다. 이후 10여년 동안 ‘포스트휴먼’이란 단어를 내건 서적이 출판된 것은 손에 꼽힐 정도이다. 최근 2-3년 사이에 포스트휴먼에 대한 연구서들이 심심치 않게 출판되고 있기는 하지만, ‘포스트휴먼’이란 용어를 터부시한다는 느낌을 지울 수가 없다. 포스트휴먼 논의를 대하는 프랑스 지식인들의 꺼림칙함은 명백한데, 흔히 조소나 조롱과 함께 표현되는 이 불편함 뒤에서 불안의 기운이 감지되기도 한다. 본 발표는 1950-60년대 프랑스 SF 소설사를 살펴보면, 포스트휴먼 담론에 대한 프랑스의 불편함을 유추해보고자 한다.

제 2 부 제 2 분과

〈발표 : 새로운 사상과 표현〉



사 회 : 양기찬(수원대)

발 표 : 믿음의 변모 - 들리조를 중심으로 / 이찬웅(이화여대)

에세이 영화와 포스트 다큐멘터리 / 김이석(동의대)

1940년 전후 지로두와 아누이의 신화극에 나타난 정치적 모호성
/ 박선아(연세대)

믿음의 변모 - 들뢰즈를 중심으로

이 찬 용
(이화여대)

본 논문은 들뢰즈(Gilles Deleuze)가 <시네마 2. 시간-이미지>(1985)에서 말한, 현대 영화에 나타난 믿음의 변모를 분석하고 그 의의를 설명하고자 한다. 영화사 연구들이 일반적으로 동의하는 바, 유럽 영화는 2차 대전을 전후로 고전 영화에서 현대 영화로 이행한다. 들뢰즈는 미학적 관점에서 이를 감각-운동 도식의 와해, 그리고 순수 시각적·청각적 이미지의 등장으로 특징 짓는다(로셀리니, <유로파 51>). 이와 평행하게, 윤리적 관점에서 믿음의 구조에서도 큰 변화가 수반된다. 믿는 대상은 이제 더 이상 세계 자체가 아니라, 인간과 세계 사이의 연결이 된다. 요컨대, 사람들은 어떤 대상을 믿는 대신, 믿음 자체를 믿는다. 이를 살펴보는 것은, 다른 한편으로는 기독교가 현대 영화에 미친 영향을 이해하는 일이기도 하다. 들뢰즈는 파스칼과 키에르케고르와 같은 유신론적 믿음의 의의를 평가하고, 동시에 그로부터 무신론적 버전을 추출해낸다. 확고했던 모든 연결들이 붕괴한 현대적 상황에서 왜 무언가 믿고 선택해야만 하는가? 그것은 파스칼의 내기처럼, 선택은 세계를 바꾸는 것이 아니라 우리의 실존 방식을 바꾸는 일이기 때문이다(에릭 로메르, <모드네 집에서 하룻밤>).

에세이 영화와 포스트 다큐멘터리

김 이 석
(동의대학교)

1. 서문

‘포스트-다큐멘터리’는 전통적인 다큐멘터리가 새로운 인문학적 성찰, 미학적 실험, 새로운 미디어의 등장, 새로운 테크놀로지의 발전 등을 적극적으로 수용함으로써 탄생한 새로운 유형의 다큐멘터리라고 정의할 수 있다. 또한 포스트-다큐멘터리는 기록/보존 및 미학적 탐구라는 기존 다큐멘터리의 영역을 넘어서는 새로운 미학과 매체적 가능성의 탐구는 특징을 지닌다. 영국의 다큐멘터리 이론가 존 코너(John Corner)는 허구적 서사방식의 적극적 차용을 특징으로 하는 현대 다큐멘터리의 혼종적 미학의 흐름을 ‘포스트-다큐멘터리’라는 개념으로 규정한다.¹⁾ 이러한 다큐멘터리의 탈장르적 서사방식과 혼종적 미학실험은 멀게는 세계 제2차 대전 이후 나타난 인류학 영화나 에세이 영화 등으로부터 가깝게는 TV 저널리즘과의 융합 결과인 다큐드라마, 다큐멘터리의 사실성과 애니메이션의 표현성이 결합된 애니메이션드 다큐멘터리, 인터넷 기반의 뉴미디어와 결합된 인터랙티브 다큐멘터리, 디지털 오픈 아카이브를 영화적 재료로 하는 데스크톱 다큐멘터리 등을 통해 발현되어왔다.

2. 다큐멘터리 장르의 분화와 발전 : 다이렉트 시네마와 시네마 베리테

제 2차 세계대전 이후 세계영화계의 주된 경향 중 하나는 리얼리즘의 강화였다. 극영화는 현실을 반영한 시나리오, 비전문 배우의 기용, 야외 촬영 등을 통해 이전 영화들과 차별화를 시도했다. 이탈리아에서 등장한 네오리얼리즘이 대표적이다. “배우 없이, 스타 없이, 오

1) *Documentary in a Post-Documentary Culture. A note on Forms and their Functions*(2000), *Documentary Values*(2001), *Performing the Real: Documentary Diversions*(2002) 등을 참고할 것.

직 실제의 삶만!”이라는 구호를 전면에 내건 네오리얼리즘은 단순히 현실의 풍경을 재현하는데 그치지 않고, 조작되지 않은 현실에 대한 객관적 조망을 통해 생의 비밀을 밝혀내고, 가려진 진실을 드러내고자 하였다.²⁾ 로베르토 로셀리니(Roberto Rossellini)의 <로마, 무방비 도시>(Roma città aperta, 1945), 비토리오 데 시카(Vittorio De Sica)의 <자전거 도둑>(Ladridi biciclette, 1948)과 <움베르토 D>(Umbero D, 1952), 루키노 비스콘티(Luchino Visconti)의 <흔들리는 대지>(La Terra trema, 1948) 등은 다큐멘터리 양식을 극영화 속으로 받아들여, 전쟁의 참혹함을 고발하고 파시즘의 위협을 경고하고 있다. 1950년대 말 등장한 프랑스의 누벨바그(La Nouvelle Vague), 1960년대 서독의 뉴 저먼 시네마(New German Cinema) 등도 영화와 현실 사이의 관계를 재정립하려는 영화운동이라 할 수 있다.

현실의 객관적 재현을 본령으로 하는 다큐멘터리 영화에서도 분화와 변화가 나타났다. 잭 앨리스와 베시 맥레인 에 따르면 ‘다큐멘터리는 공황기에 태어나 전쟁 기간에 성년을 맞이했다.’³⁾ 제 2차 세계대전 동안 질적으로나 양적으로나 최고점에 도달했던 다큐멘터리는 전쟁 직후 새로운 도전에 직면하게 된다. 미국의 경우 심각한 제작 투자의 감소, 영화 인력의 고용 문제, 영화 제작 편수의 축소와 더불어 전후에 당면하게 된 사회적 문제들에 대한 새로운 주제의식의 요구 등이었다.⁴⁾ 따라서 전쟁 이전과는 다른 미학적, 기술적 시도들이 나타나기 시작했다. 예를 들어, 방대하게 축적된 필름 아카이브를 활용한 연대기 영화가 전쟁 이후 주목받기 시작했는데, 처참한 전쟁 상황을 기록한 영상자료들이 이 시기에 역사적인 자료로서 새로운 지위를 획득하게 되었다.⁵⁾ 1950년대 중반 영국에서는 프리 시네마(Free Cinema) 운동이 전개된다. 프리 시네마는 영국 다큐멘터리의 선구자 중 한 사람인 존 그리어슨(John Grierson)을 이상을 계승, 발전시킨 정치·사회적 다큐멘터리 운동으로, 1956년 2월 영국의 국립영화관에서 열린 상영회에서 출발하였다. 프리 시네마 운동은 소외 계층의 문제에 초점을 맞추으로써 ‘사회 현상에 대한 증인으로서 다큐멘터리의 역할을 강조’⁶⁾하였다.

1950년대 말부터 1960년대까지는 창작자의 주관적 개입을 최소화함으로써 다큐멘터리의 객관성을 높이려는 다이렉트 시네마(Direct Cinema)와 시네마 베리테(cinéma-vérité)가 등장했다. 다이렉트 시네마와 시네마 베리테의

2) 김이석, <뉴 저먼 시네마의 태동과 발전>, 『디스포지티브』 Vol 3, 2014. 161쪽.

3) 잭 앨리스, 베시 맥레인, 『다큐멘터리의 새로운 역사』 (History of Documentary Film), 허욱, 김연란, 이장욱, 김계중, 노경태 역, 비즈앤비즈, 2005/2011, 200쪽.

4) 위의 책, 194쪽.

5) 에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사』 (A History of the Non-Fiction Film), 다락방, 1993/2000, 236쪽

6) 차민철, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014, 24쪽.

1950년대 말에 시작되어 1963년 공식 개념으로 사용되기 시작한 다이렉트 시네마는 다큐멘터리 미학과 방법론에 혁신을 불러 일으켰다. 다이렉트 시네마의 대표 감독인 프레드릭 와이즈만(Fredric Wiseman)은 공공기관의 문제를 주로 다루면서 해설적 설명과 논평을 배제한 다큐멘터리를 연출하였다.⁷⁾ 관찰자적인 입장을 강조하는 다이렉트 시네마의 주요 창작 원칙은 다음과 같다.

- 1) 연출자의 개입을 완전히 배제할 것
- 2) 촬영대상의 말과 행동에 중점을 둘 것
- 3) 포착된 현실의 객관성을 위해 극적·서사적 조작을 배제할 것
- 4) 보이스 오버 내레이션, 인위적인 음악이나 음향을 사용하지 않고 동시녹음으로 포착된 현장음의 중요성을 부각할 것
- 5) 인서트 샷을 사용하지 않고 실제 사건이 벌어진 동안에 촬영된 영상만을 사용할 것
- 6) 최소한의 편집만을 허용할 것.⁸⁾

다이렉트 시네마가 미국과 캐나다를 중심으로 전개되었다면, 시네마-베리테는 프랑스를 중심으로 한 다큐멘터리 운동이다. 시네마-베리테라는 용어가 처음 등장한 것은 장 루슈(Jean Rouch)의 영화 <어느 여름의 연대기>(Chronique d'un été, 1960)다. 그 이름에서 알 수 있듯이, 시네마-베리테라는 명칭의 기원은 소련의 영화감독 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 '키노-프라우다'(영화-진실)에서 찾을 수 있다. 장 루슈는 자신의 영화적 이상이 베르토프의 이론과 플레허티의 방식을 결합하는 것이라고 말한 바 있다.⁹⁾

시네마 베리테와 다이렉트 시네마의 차이는 모두 현실의 표면 아래 감추어진 진실을 드러내는 것이었다. 하지만 다이렉트 시네마가 철저히 객관성을 유지하려고 했던 반면, 시네마-베리테는 작가의 개입을 용인했다는 점에서 차이가 있다. 다이렉트 시네마는 긴장이 유발될 수 있는 곳에 카메라를 가져가 위기가 조성되기를 바라며 기다렸지만, 시네마 베리테는 위기를 재촉하여 상황을 포착하였다. 다이렉트 시네마는 창작자가 보이지 않는 존재로 남기를 원했지만 시네마 베리테의 창작자들은 주체적으로 영화 속에 모습을 드러내기도 하였다. 다이렉트 시네마가 상황에 개입하지 않는 관찰자 혹은 방관자의 역할을 수행했다면, 시네마 베리테의 감독들은 상황의 위기를 조성하는 촉매 역할을 담당했다. 다이렉트

7) 에릭 바누, 위의 책, 289쪽.

8) 차민철, 위의 책 25-26쪽.

9) 잭 엘리스, 같은 책, 268쪽.

시네마는 카메라에 다가올 수 있는 사건들에서 진실을 찾았지만, 시네마 베리테는 인위적인 환경에 의해 감추어진 진실을 밖으로 끌어낼 수 있다'고 생각했다.¹⁰⁾ 이런 입장 차이가 가장 잘 드러난 것이 1963년 프랑스 리옹에서 열린 세미나다. 시네마-베리테와 다이렉트 시네마를 주제로 한 이 세미나에서 시네마-베리테를 대표하는 인물인 장 루슈는 토론과 인터뷰, 극적 요소가 가미된 즉흥 연기라는 수단을 통하여 깊숙이 감춰진 진실에 도달할 수 있다고 주장하였다. 그는 사람들이 자신을 스스로 드러낼 수 있도록 의도적으로 격려함으로써 사람들의 정체를 드러나게 하고, 이를 통해 삶의 존재 이유를 설명해야 한다고 주장했다. 반면 다이렉트 시네마 진영에 속한 리차드 리콥은 상황에 개입하지 않고 관찰을 통해서도 모호한 진실을 포착할 수 있다고 주장하였다. 즉 촬영대상이 남을 의식하지 않을 때 자신의 참 모습이 드러나며, 이런 무방비적인 순간의 포착을 통해서 진실을 드러낼 수 있다는 것이 그의 생각이었다.¹¹⁾

3. 사적 영화

1962년 2월 28일, 국제단편영화제가 개최되던 독일의 오버하우젠에 알렉산더 클루게(Alexander Kluge)를 비롯한 26명의 감독들이 모여들었다. 그들은 이 자리에서 '낡은 영화'의 죽음과 '새로운 영화'의 탄생을 선언한다. '뉴 저먼 시네마'는 이렇게 시작되었다. 오버하우젠 선언문의 실질적 작성자 중 한 사람인 알렉산더 클루게는 "영화라는 매체가 자본주의 사회-일종의 가면을 쓴 파시즘-와 맺는 종속적/대항적 관계를 이론적, 실천적으로 면밀히 탐구한 아방가르드 작가"¹²⁾이자 이론가였다. 그는 "오버하우젠 그룹은 '기존의 것과는 다른' 하나의 생산양식을 염두에 두고 있었"으며, 오버하우젠 그룹을 특징짓는 것은 내용적인 측면이 아니라 하나의 생산양식이라고 설명한다.¹³⁾ 그들이 대안으로 생각한 것은 개인적인 경험이 담긴 저예산영화였다. 클루게는 오버하우젠 그룹이 프랑스의 작가정책을 좀 더 극단적인 방향으로 발전시켰다고 말한다. 작가란 자신의 작업에 대해 전적으로 책임을 지는 자일뿐만 아니라 "극도의 예술적인 노력, 자유, 경제적 책임을 한데 결합시킨" 존재다.¹⁴⁾ 그는 미디어와 거대 영화자본으로부터 독립하기 위해 "밤낮을 가리지 않고 어느

10) 에릭 바누, 같은 책, 301쪽.

11) 잭 앨리스, 위의 책, 269쪽.

12) 유운성 외, 『알렉산더 클루게』, 전주국제영화제, 2008, 9쪽.

13) 위의 책, 49쪽.

14) 유운성, 같은 책, 50-51쪽.

때고 우리 힘으로” 영화를 만들어야 한다고 주장하였다.¹⁵⁾

작가정책은 기존의 영화제작 시스템으로부터 억압되었던 창작자의 개성과 작품의 예술적 가치를 지키려는 운동이다. 작가정책의 입안자는 프랑스 누벨바그 영화인들이다. 작가정책을 가능하게 만들기 위해 누벨바그의 영화인들은 기존의 영화제작 방식을 혁신하려는 노력을 기울였다. 그들의 고민은 “영화 제작의 더 큰 유연성을 지향하고, 상업적이고 산업적인 모델에 의해서 고안된 영화의 무거운 제약을 가능한 경감 시키”는 것이었다.¹⁶⁾

창작자의 개성과 영화의 예술적 가치를 지키려는 시도는 극영화뿐만 아니라 다큐멘터리 영역에서도 나타났다. 극영화인들이 자본의 압박으로부터 벗어나려고 했다면, 다큐멘터리 영화인들은 공공성과 객관성이라는 다큐멘터리의 본질에 대한 문제제기를 통해 다큐멘터리 미학을 갱신하고자 했다. 전통적인 다큐멘터리는 현실 세계에 대한 객관적 재현을 특징으로 한다. 이런 객관성에 대한 믿음 때문에 다큐멘터리는 ‘공적 영역에 관한 주제를 공공을 대변하는 객관적 시선으로 묘사, 설명, 재현해야 한다는 과제를 떠맡아 왔다.’¹⁷⁾ 앞서 소개한 프리 시네마나 다이렉트 시네마, 그리고 시네마 베리테는 각각의 지향점이나 방법론에서는 차이가 있었지만, 공공성과 객관성이라는 다큐멘터리의 본령을 존중한다는 점에서는 유사한 입장을 보였다. 하지만 사적 다큐멘터리는 ‘공적 영역에 대한 사적 시선의 개입에 의해 간주관성(inter-subjectivité)의 영역을 창출’¹⁸⁾함으로써 공공성과 객관성이라는 다큐멘터리의 본질에 대해 새로운 질문을 제기하였다. 차민철은 사적 다큐멘터리의 등장 배경을 전쟁과 대학살로 인한 예술계 전반의 회의주의, 새로운 영상장비의 발명에 힘입은 다큐멘터리의 미학과 방법론의 혁신, 이성주의에 입각한 다큐멘터리 리얼리즘 이론을 뒤흔

15) 위의 책, 53쪽.

16) 미셸 마리, 『누벨바그』, 동문선, 2008, 104쪽. 이를 위해 누벨바그 영화인들은 다음과 같은 창작 원칙을 내세우기도 했다.

1. 작가 감독은 영화의 시나리오작가이기도 하다.
2. 작가 감독은 사전에 엄격하게 작성된 장면을 이용하지 않으며, 많은 부분이 시퀀스의 구상, 대사, 배우의 연기 분야에서 즉흥적으로 이루어지도록 한다.
3. 작가 감독은 촬영할 때, 자연 그대로의 배경에 특권을 주고 스튜디오에서 재구성된 세트 작업을 거부한다.
4. 작가 감독은 몇몇 사람으로 구성된 ‘소규모’ 팀을 이용한다.
5. 작가 감독은 후시 녹음보다는 촬영 당시 녹음된 ‘직접 음향’을 이용한다.
6. 작가 감독은 과중한 추가 조명기구를 사용하지 않으려 노력하기 때문에, 촬영감독과 함께 아주 민감한 영화필름을 선택한다.
7. 작가 감독은 등장인물의 배역을 연기하기 위해서 비전문배우를 기용한다.
8. 그럼에도 불구하고 전문배우를 기용하게 되면, 자유롭게 배우의 연기를 지도하기 위해서 새로운 배우를 선택한다. 좀 더 자세한 내용은 미셸 마리의 책 103-104쪽을 참고할 것.

17) 차민철, 같은 책, 46쪽.

18) 위의 책, 47쪽.

든 포스트모더니즘 이론의 등장 등을 꼽고 있다.¹⁹⁾

사적 다큐멘터리는 그 명칭에서 알 수 있듯이 현실 세계의 객관적인 재현보다는 창작자의 주관적인 사유를 표현하는데 초점을 맞추고 있다. 창작자의 경험과 기억 등이 작품의 소재로 등장했으며, 그 형식도 일기, 편지, 기행문 등으로 다양해졌다. 뉴욕 언더그라운드 영화의 대부인 요나스 메카스(Jonas Mekas)는 ‘영화-일기’(Cine-Diary)라는 독특한 형식의 작품들을 선보였으며, 네덜란드의 다큐멘터리 감독 요리스 이벤스(Joris Ivens)는 기행문 형태의 다큐멘터리를 내놓았다. 프랑스의 알랭 레네(Alais Resnais)는 1948년 자신의 첫 단편 다큐멘터리 <반 고흐>(Van Gogh)를 연출한 이후 십여 년간 다양한 형태의 다큐멘터리를 연출하였다. <폴 고갱>(Paul Gauguin, 1950), <게르니카>(Guernica, 1950)처럼 화가의 작품 세계 혹은 회화 작품을 다룬 기록영화가 있는가 하면, 서구인들의 아프리카 식민 수탈을 고발한 <조상도 죽는다>(Les statues meurent aussi) 1950-1953)나 홀로코스트에 대한 기념비적인 작품 <밤과 안개>(Nuit et brouillard, 1955)처럼 정치적인 문제에 대한 사유를 담은 기록영화를 연출하기도 하였다. 알랭 레네의 1956년 작 <세상의 모든 기억>(Toute la mémoire du monde, 1956)은 파리의 국립도서관을 소재로 한 이색적인 소재의 기록영화다. 이처럼 사적 다큐멘터리는 단순한 개인적 삶의 기록이나 자기 고백에 그치지 않고 인간과 세계에 대한 성찰, 영화를 포함한 예술에 대한 사유를 담아냈으며, 새로운 형식적 실험을 통해 영화 미학의 지평을 확대시키는데 기여하였다.

4. 에세이 영화의 정의와 특징들

에세이 영화(Essai cinématographique)는 세계의 객관적 재현보다는 창작자의 사유에 초점을 맞추고 있다. 에세이 영화의 어원은 미셸 드 몽테뉴(Michel de Montaigne)의 『수상록』(Les Essais)에서 찾아야 할 것이다. 조세 무르(José Moure)는 에세이라는 표현이 영화보다는 문학적 용어임을 전제한 후, 그 어원을 따져볼 때, 생각pensée의 한 형태로 ‘검토 pesée, 저울질mise en balance, 검사 examen, 시험 épreuve, 실험 expérimentation, 시행착오 tâtonnement, 세계와 삶, 자아에 대한 경험 expérience du monde, de vie et de soi’와 같은 의미를 가지고 있다고 말한다.²⁰⁾

19) 위의 책, 47쪽.

20) José Moure, <Essai de définition de l'essai au cinéma>, *L'Essai et le cinéma*, Editions Champ Vallon, 2004, 25쪽.

기 피만에 따르면 영화인들 중에서 ‘에세이’라는 용어를 가장 먼저 사용한 사람은 소련의 영화감독 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)이다.²¹⁾ 마르크스의 『자본론』을 영화로 옮기기로 결정한 직후인 1927년 10월 13일의 메모장에서 에이젠슈타인은 “<10월>은 10월 혁명을 구성한 일련의 주제들에 관한 ‘에세이’의 모음집이라는 영화 작품의 새로운 형식을 제시한다.”이라는 구상을 남겨놓았다. 하지만 에이젠슈타인의 개인적인 메모장이 세상에 공개된 것은 오랜 세월이 지난 후였다. 1940년 한스 리히터(Hans Richter)는 <영화-에세이, 다큐멘터리 영화의 새로운 형식>(Le Film-essai, une forme nouvelle du film documentaire)이라는 글을 출판한다. 한스 리히터의 ‘영화-에세이’는 추상적인 생각을 시각화한 다큐멘터리라는 점에서 현실적인 대상을 다루는 단순한 다큐멘터리와는 구별된다.

조세 무르는 에세이 영화를 다음과 같이 구분한다.²²⁾

1. 영화 계획으로서 에세이 L'essai comme projet de cinéma : 세르게이 에이젠슈타인의 미완의 영화 <자본론>이 대표적인 사례다.
2. 다큐멘터리의 특별한 양태로서 에세이 Lessai comme modalité particulière du documentaire : 노엘 버치는 『영화의 실천』에서 논픽션의 주제를 다룬 영화들을 에세이라고 구분하고 있다.
3. 픽션과 논픽션이 뒤섞인 형식으로서 에세이 L'essai comme forme qui mêle fiction et non-fiction : 오손 웰스의 <거짓의 F>(F for Fake)가 이 경향을 대표하는 작품이라고 할 수 있다.
4. 교육적 형식으로서 에세이 : L'essai comme forme didactique : 로베르토 로셀리니의 <인디아>와 같은 영화들을 이 범주에 포함시킬 수 있을 것이다.
5. 현대성의 형식으로서 에세이 : L'essai comme forme de la modernité
6. 혁명적 형식으로서 에세이 : L'essai comme forme révolutionnaire : 조세 무르는 장-뤽 고다르의 작품들을 이 형식의 대표적인 사례로 들고 있다.

에세이 영화의 중요한 특징으로는 성찰성을 들 수 있다. 차민철은 영화에서의 성찰성을 “한 편의 영화작품이 제작과정, 인위성, 창작자의 존재, 다른 작품과의 관계, 발화 행위의 과정 등을 드러냄으로써 수용자의 비판적 해석을 가능하게 하고 창작자와 작품이 스스로

21) Guy Fihman, <L'Essai cinématographique et ses transformations expérimentales>, *L'Essai et le cinéma*, Editions Champ Vallon, 2004, 41쪽.

22) José Moure, 위의 책, 26-34쪽

의 재현과정을 반영하도록 하는 대안적인 창작 방식에서 기인하는 특성”이라고 설명하고 있다.²³⁾ 사적 다큐멘터리의 개척자 중 한 사람인 요나스 메카스는 자신의 작업에 대해 “촬영을 할 때, 나는 성찰하는 것이다. 나는 현현한 현실에 반응할 뿐이라고 생각했다. 나는 현실을 마음대로 지배할 수 없으며, 모든 것은 나의 기억, 나의 과거에 의해 결정지어진다. 따라서 직접적인direct 이 촬영은 일종의 성찰이 된다.”²⁴⁾라고 말한바 있다.

에세이 영화를 대표하는 감독으로는 프랑스의 장-뤽 고다르, 아네스 바르다, 알랭 레네, 크리스 마르케, 장-마리 스트로브와 다니엘 위예(Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), 독일의 하룬 파로키(Harun Farocki), 미국의 요나스 메카스(Jonas Mekas) 등을 꼽을 수 있다.

5. 영화 에세이스트 : 알랭 레네와 크리스 마르케

5-1. 알랭 레네

‘유성 영화 시대에 나타난 최초의 현대적 감독’(에릭 로메르)²⁵⁾, ‘완전히 무로부터 출발한’ 감독(장-뤽 고다르)²⁶⁾, ‘영화적 레퍼런스가 없는 영화’(자크 리베트)²⁷⁾. 알랭 레네를 향한 찬사들은 한결같이 그의 영화가 이전에 없었던 새로운 영화라고 말한다. 그들의 말 그대로 알랭 레네의 영화는 다른 감독들은 물론 감독 자신의 이전 작품들과도 닮지 않았다.

알랭 레네는 1922년 프랑스 반느(Vannes)에서 태어나 프랑스의 영화학교 이텍(IDHEC)에서 영화 편집을 전공한다. 졸업 후 잠시 다큐멘터리 편집자로 활동한 후, 1948년 자신의 첫 영화 <반 고흐(Van Gogh)>를 연출하게 된다. 그리고 1959년 첫 장편극영화 <히로시마, 내 사랑>(Hiroshima, mon amour)를 연출하기 이전까지 여러 편의 다큐멘터리를 연출하였다.

흔히 알랭 레네는 장-뤽 고다르나 프랑수아 트뤼포 등 누벨바그 세대의 감독들과 함께 언급되지만, 엄밀히 말해서 그는 ‘바쟁의 아이들’이라고 불리는 누벨바그의 핵심멤버들과는 연령상으로나 영화적 이력으로나 다소 거리가 있다. 고다르나 트뤼포 등과 달리 알랭 레네는 영화학교에서 체계적인 영화 수업을 받았으며, 고다르나 트뤼포 등이 데뷔하기 한참 전인 1940년대 후반에 이미 레네는 다수의 다큐멘터리를 연출한 영화감독이었다.

23) 차민철, <크리스 마르케의 성찰적 에세이즘>, 『영상문화』, 2012. Vol.14, 136쪽

24) Jonas Mekas, <Le Film-Journal>, Jonas Mekas, Paris, Editions du Jeu de Paume, 1992, 48-49쪽,

25) "Hiroshima, notre amour" in *Cahiers du cinéma* n°71. Paris. 1959, 4쪽.

26) Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*, Tome 1 1950-1984, Cahiers du cinéma, 1998. 162쪽

27) "Hiroshima, notre amour" in *Cahiers du cinéma* n°71. Paris. 1959, 2쪽.

알랭 레네와 누벨바그 감독들 사이에 개인적인 교류도 거의 없었다. 알랭 레네의 가장 가까운 친구이자 동료로는 크리스 마르케를 꼽을 수 있다. 그 외에도 ‘30인 그룹(Le Groupe des Trente)’의 멤버들인 아네스 바르다, 자크 드미, 폴 그리모, 장 미트리, 요리스 이벤스, 윌리엄 클라인, 자크 드와이용과 장 루슈 등을 레네와 예술적, 정치적 교감을 나눈 인물들로 꼽을 수 있다.

알랭 레네의 기록영화들은 극영화에 비해 상대적으로 덜 주목받았지만 기록영화 감독으로서 경험은 편집자로서 경력과 더불어 알랭 레네의 초기 영화를 이해하고 해석하는 중요한 키워드다. 그의 첫 장편 극영화인 <히로시마, 내 사랑>의 경우만 하더라도 주제뿐만 아니라 보이스 오버 내레이션의 사용, 기록영상의 삽입, 특징적인 카메라 워크, 충돌적인 음악의 삽입, 이미지의 분절화 등에서 기록영화 시절의 작품과의 유사성이 분명하게 드러난다. 기록영화 감독으로서 경험은 그의 창작 방법에도 영향을 미쳤다. 현실성의 문제를 중시한 알랭 레네는 시나리오 작가에게 모든 등장인물의 자세한 성장기를 작성해오라고 요구하는가 하면, 자료 수집에도 많은 공을 들인 것으로 유명하다.²⁸⁾

알랭 레네의 다큐멘터리 중 대표작은 홀로코스트 문제를 다룬 <밤과 안개>로 영화적 이미지와 문학적 텍스트의 실험적 조합이 돋보이는 작품이다. 이제는 폐허가 된 수용소의 이미지 위에 홀로코스트의 생존자이기도 한 장 카이롤의 내레이션이 겹쳐진다. 한없이 느린 트래킹 쇼트가 이어지는 가운데, 허물어진 철망과 녹슨 철길, 잡초가 무성한 들판과 흙물스런 건물의 잔해들이 보인다. 한동안 이어지던 정적인 분위기는 갑작스레 삽입된 기록영상으로 인해 극적으로 전환된다. 차마 눈을 뜨고 보기 힘든 참혹한 기록들이 이어진 후, 다시 느린 카메라의 움직임으로 현재의 수용소 풍경이 재현된다. 이 영화에 대해 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 다음과 같이 말하고 있다.

“<밤과 안개>가 그토록 비통함을 간직하고 있다면, 그것은 레네가 사물들과 희생자들을 통해 단순히 유대인 수용소의 기능만이 아니라, 그 조직을 지배하는, 거의 이해할 수조차 없는 차갑고 악마적인 정신적 기능들을 드러내는데 성공했기 때문이다. [...] 이렇게 가장 구체적인 방식으로 레네는 영화에 다가갔고, 사유라는 단 하나의 인물로 구성된 영화를 창조했다.

느린 움직임으로 포착된 수용소의 현재와 충격적인 과거의 기록 영상들이 충돌하는 가운데 인류의 미래를 근심하는 장 카이롤의 목소리가 겹쳐진다. 이처럼 <밤과 안개>는 끝

28) 김이석, <기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로>, 『문학과 영상』 2008, 겨울, 589-592쪽.

임없이 교차하고, 충돌하고, 뒤섞이는 시청각들 이미지들 속에 과거와 현재, 미래를 구성하는 시간의 층위들을 뒤섞어 놓는다.

5-2. 크리스 마르케

크리스 마르케의 본명은 크리스티앙 프랑수아 부쉬-빌뇌브(Christian Francois Bouche-Villeneuve)다. 그의 예명인 마커는 필기도구 마커펜(marker pen)에서 따온 것으로, 알랭 레네의 <세상의 모든 기억>에서 처음으로 크리스 마커라는 이름을 크레딧에 올리게 된다. 제 2차 세계대전이 끝난 후, 저널리스트로 활동하던 그는 전 세계 곳곳을 여행하면서 자신이 촬영한 사진 등을 픽션이나 일러스트를 동반한 에세이로 펴내게 된다.

영화에 관심을 가지게 되면서 크리스 마커는 알랭 레네(Alain Resnais), 아네스 바르다(Agnes Varda), 앙리 콜피(Henri Colpi), 마르그리트 뒤라스(Marguerite Duras), 장 카이롤(Jean Cayrol) 등의 예술가들과 교류하게 된다. 1952년 크리스 마르케는 아르고스 필름(Argos Films)의 수장이었던 아나톨 도망(Anatole Dauman)의 도움을 받아 첫 번째 영화 <올림피아 52>(Olympia 52, 1952)를 연출한다. 1953년에는 알랭 레네의 <조각상도 죽는다>에 참여하였으며, 이후 알랭 레네의 <밤과 안개>와 <세상의 모든 기억>에도 참여한다.

1956년에는 중국 여행기 <베이징에서의 일요일>(Dimanche a Pekin, Sunday in Peking, 1956)을 발표한다. 시적인 내레이션의 활용이 돋보이는 이 영화는 이후 이어질 그만의 스타일을 예고하고 있다.

크리스 마르케를 영화 에세이스트로 각인시킨 작품은 <시베리아에서 온 편지>(Lettre de Sibirie, 1958)다. 시베리아에 불어 닥치는 현대화의 풍경들을 코믹하게 보여주는 이 영화는 가상의 인물이 시베리아로부터 편지를 보내왔다는 설정 하에, 감독 자신의 이야기를 가상의 화자의 내레이션을 통해 전달하고 있다. 이 영화에 대해 앙드레 바쟁은 이 작품이 러시아에 관한 수많은 르포르타주 영화들과는 전혀 다른 작품으로, '시베리아의 현실에 관한 인간의 정치의 지리학적인 에세이'로 '영화에 의해 문서화된 에세이 un essai documenté par le cinéma'라고 평가하였다.²⁹⁾ 앙드레 바쟁에 따르면, 일반적인 다큐멘터리들의 일차적인 질료가 이미지인 반면, 크리스 마르케의 작품의 '일차적 질료는 지성

29) André Bazin, <Lettre de Sibérie>, *France-Observateur*, 30 octobre 1958, dans André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1983, 180쪽. 기 피만은 '영화에 의해 문서화된 에세이'라는 앙드레 바쟁의 표현이 한스 리히터의 영화-에세이의 연장선 위에 있다고 말한다. 이와 관련해서는 Guy Fihman, <L'Essai cinématographique et ses transformations expérimentales>, *L'Essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, 2004, 41쪽을 참조할 것.

l'intelligence, 그 표현은 말로 이루어지며, 이미지는 세 번째 위치를 차지할 뿐'이다.³⁰⁾

보이스 오버 내레이션의 독창적인 사용, 허구와 현실이 뒤섞인 서사 방식, 시각적 이미지와 청각적 이미지의 충돌, 그리고 인간과 세계에 대한 독특한 사유 등은 크리스 마르케의 영화를 특징짓는 인장과도 같다. 그에게 국제적인 명성을 안겨 준 사진-소설(Photo-Roman) <환송대>(La Jetée, 1962)나 그의 대표작이라고 할 수 있는 <태양 없이>(Sans soleil, 1982)에서도 이런 특징들을 발견할 수 있다. 특히 이 영화에서 크리스 마르케의 일인칭 시점 내레이션은 “발화행위의 주체를 직접적으로 노출함으로써 영화창작의 과정을 드러”냄과 동시에 “일인칭 시점을 조건법 미래형의 시제와 접목시키거나, 이인칭 또는 삼인칭 시점과 더불어 변용하기도 하며, 서간체의 방식을 통해 창작주체인 자신을 보다 복잡한 구조 속에 배치함으로써 스스로의 존재마저도 영화적 성찰의 대상이 되도록 한다”는 특징을 가지고 있다.³¹⁾

크리스 마르케의 에세이 영화 중 또 다른 부류로 비평 영화를 들 수 있다. 일본의 영화감독 구로자와 아키라(黒澤 明)의 <란>(亂, 1985)의 촬영현장을 담은 영화 <A.K.>(1985) 소련의 영화감독 알렉산드르 메드베드킨(Alexandre Medvedkin)을 다룬 <메드베드킨의 무덤>(Le Tombeau d'Alexandre, 1992), 그리고 러시아의 영화감독 안드레이 타르코프스키에 관한 영화 <안드레이 아르세니비치의 하루>(Une journée d'Andrei Arsenevitch, 1999) 등이다. 이 영화들은 크리스 마르케 자신이 존경하는 감독들에 대한 헌사이자 동시에 그 감독들의 작품 세계에 대한 성찰을 영상으로 표현한 비평 영화로, 영화 창작과 영화 비평의 경계를 허무는 작품들이다.

30) André Bazin, 180쪽.

31) 차민철, <크리스 마르케의 성찰적 에세이즘>, 『영상문화』, 2012. Vol.14, 137쪽.

<참고문헌>

- 김이석, <기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로>, 『문학과 영상』 2008, 겨울.
-----, <뉴 저먼 시네마의 태동과 발전>, 『디스포지티프』 Vol 3, 2014.
- 김정, <‘영화쓰기의 영도 - 창작과 비평, 경계의 사이 혹은 월경>, 『탈경계 인문학』 제 5권
2호, 2012. 6
- 미셸 마리, 『누벨 바그』, 신광순 옮김, 동문선, 2008.
- 에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사 A History of the Non-Fiction Film』, 다락방,
1993/2000.
- 유운성 외, 『알렉산더 클루게』, 전주국제영화제, 2008
- 잭 앨리스, 베시 맥레인, 『다큐멘터리의 새로운 역사 History of Documentary Film』, 허
욱, 김연란, 이장욱, 김계중, 노경태 역, 비즈앤비즈, 2005/2011.
- 차민철, <크리스 마르케의 성찰적 에세이즘>, 『영상문화』, 2012. Vol.14
-----, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014.
- Bazin, André, <Lettre de Sibérie>, *France-Observateur*, 30 octobre 1958, dans *André
Bazin, Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*,
Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, 1983
- Cahiers du cinéma* n°71. Paris. 1959,
- Fihman, Guy, <L'Essai cinématographique et ses transformations expérimentales>,
L'Essai et le cinéma, Editions Champ Vallon, 2004,
- Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard*, Tome 1 1950-1984, Cahiers du cinéma, 1998.
- Mekas, Jonas, <Le Film-Journal>, *Jonas Mekas*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 1992,
- Moure, José, <Essai de définition de l'essai au cinéma>, *L'Essai et le cinéma*, Editions
Champ Vallon, 2004,
- (*La*) *politique des auteurs*, Paris, Edition Cahiers du cinéma, 2001.

1940년 전후 지로두(Giraudoux)와 아누이(Anouilh)의 신화극에 나타난 정치적 모호성

박 선 아
(연세대학교)

들어가는 말

20세기 양차대전을 겪으며 프랑스에 나타난 위기의식은 당대 지성인들의 복잡한 사유의 망을 통해 드러난다. 이미 폴 발레리는 1차 대전 후 유럽사회의 위기를 목격하고 “정신의 위기La crise de l'esprit”¹⁾에서 자신의 유럽관을 밝혀 당시 프랑스 사회에 큰 반향을 일으켰다. 프랑스를 비롯한 유럽사회는 더 이상 예전처럼 중심국가의 위상을 가질 수 없으며, 점차 축소되다가 유럽문명의 붕괴를 맞이할 것이라고 그는 경고하였다. 30년대에 유럽 각국의 지식인들과 나눈 국제토론회인 국제연맹 문예상설위원회(Comité permanent des arts et lettres de la Société des Nations)에서의 활동²⁾은 유럽인이라는 정체성을 의식하게 하고, 새로운 유럽질서에 대한 열망을 불러일으키기 위한 바탕이 자리하고 있었다.

이처럼 발레리를 위시한 ‘새로운 유럽’과 유럽평화에 대한 지적 담론은 30년대 프랑스 지식인들 안에서 널리 퍼져있었다. 1940년 프랑스군이 나치 독일에 패배하면서, 프랑스의 엘리트 정치인들은 나치 독일과의 충돌보다는 휴전을 택하게 되고, 필립 페탕(Philippe Pétain)을 수반으로 한 비시정부(Gouvernement de Vichy)가 세워진다. 제대로 싸워보지도 못하고 항복한 이 ‘이상한 패배(La défaite étrange)’³⁾를 맞이하고서도, 독일로부터 자유지역을 지켜낸 프랑스 비시정부는 계속하여 ‘새로운 유럽(L'Europe nouvelle)’을 꿈꾸고, 유럽 문명을 수호하기 위한 유럽정신을 재차 강조한다. 새로운 유럽공동체와 통합의 필요성에

1) 1차 대전직후 1919년 발표된 것이다. Paul Valéry, “La crise de l'esprit,” *La Nouvelle Revue Française*, le 1er août 1919 ; *Oeuvres I*, Gallimard, 1977, pp.988-1000.

2) 박선아, “유럽통합 전후(前後) 유럽문학의 의미”, 『프랑스학연구』, 50호, 프랑스학회, 2009, pp.86-87.

3) 양차대전에 참전한 프랑스 역사가 마르크 블로크(Marc Bloch)가 쓴 저서명에서 인용. Marc Bloch, *L'Étrange Défaite*(1940/1946), Paris, éd. Gallimard Folio Histoire, 1990, 326p.

공감하고 있던 다수의 지식인들 역시 비시정부에 협력한다.

그러나 1942년 비시의 자유지역마저 독일에 점령당하면서⁴⁾, 그들은 사상적 혼란을 겪고 일부는 갈라져 나온다. 1942년 드골이 “재앙과 배신, 기회주의에 의해 많은 지도자들과 특권계층은 신뢰를 상실한 반면 맨 밑바닥에 있는 민중만이 곳곳하게 의리를 지킨 프랑스에서 국가를 배신한 사회적, 도덕적 체제가 끔찍한 시련 속에서 살아남기를 바랄 수는 없습니다.”⁵⁾라고 연설한 내용처럼, 그는 파리해방 후 협력 지식인들에 대한 숙청을 주도한다. 이때부터 프랑스 사회는 숙청의 역사로 나아가면서, 비시 혹은 나치에 동조한 협력자와 레지스탕스를 구분하고, 레지스탕스의 저항정신은 공화국을 잇는 가교역할을 담당한다.

하지만 1930년대 사상의 흐름은 생각보다 훨씬 더 복잡적이고 무질서했다. 이 점에 대해 현시대의 정치가는 다음과 같이 밝히고 있다. “지금 돌이켜보면 당시 대부분의 부르주아 엘리트들은 애국자가 아니라 반공주의자였다. 1942년 피에르 라발(Pierre Laval)이 대독협력을 정당화하기 위해 동원한 논리 역시 반공주의였다. ‘나는 독일의 승리를 원한다. 독일이 패배하면 사망에서 불세비즘이 득세할 것이다’ 애국심을 대체한 이 반공주의야말로 1936년 이후 프랑스 외교가 마비상태에 빠진 이유를 설명해주는 단서이며, 1930년대 말 프랑스의 비극적 몰락을 이해하게 해주는 열쇠다. 히틀러에게 동유럽을 내주기 위해 프랑스가 항복해야 한다는 엘리트들의 수치스러운 전략은 프랑스인들의 영혼에 커다란 혼란을 야기했으며 오랫동안 그들의 애국심에 큰 상처를 입혔다.”⁶⁾ 폴 발레리로부터 이어오는 유럽정신과 유럽주의 사상은 30년대 서유럽 지식인들 사이에 널리 퍼져 있었고, 개별국가 개념을 넘어서 동유럽을 위태롭게 하는 불세비즘으로부터 유럽을 지켜내는 것이 보다 중요한 사명이라고 여기는 프랑스 엘리트들도 적지 않았던 것이다.

따라서 당대 지식인들의 배반과 그 사상의 혼종성에 대해서는, 해방 후 숙청이라는 역사적 목적의 달성에도 불구하고, 아직까지 충분한 논리적 근거와 결론을 도출하지 못한 채 반 세기가 흘러버린 것이다. 무엇보다 문단 숙청과 관련하여 “전쟁 직후 문학에 끼친 숙청의 여파를 좀 더 엄밀하고 정확하게 가늠하기 위해서는 더욱 심층적인 연구를 기다려야 할 것”⁷⁾이라는 아술린의 견해도 당시 프랑스 지성의 복잡한 풍토를 염두에 둔 말이다.

4) 1940년 페탱이 이끄는 비시정부가 나치 독일과 휴전을 맺음으로써, 프랑스는 독일 점령지역과 비시 자유지역으로 나뉜다. 그러다가 1942년 독일이 비시의 자유지역까지 모두 점령하는 사태가 발생한다.

5) Charles De Gaulle, *Les Grandes Discours de guerre*, Perrin, 2010, p.86.

6) Jean-Pierre Chevènement, *La France est-elle finie?*, Arthème Fayard, 2011 ; 『프랑스는 몰락하는가』, 정기현 옮김, 씨네북스, 2012, p.120.

7) Pierre Assouline, *L'Épuration des intellectuels*, Complexe, 1996 ; 『지식인의 죄와 벌』, 이기연 옮김, 두레, 2005, p.225.

본고에서는 이러한 프랑스 지성계에 대한 역사적, 정치적 평가를 유보하고, 프랑스의 다양한 인간 군상들과 지성인들의 복잡한 사유의 망을 1940년 전후 문학을 통해 이해해 보고자 한다. 특히 이 시기에는 장 콕토를 필두로 지로두와 아누이가 발전시키고 사르트르, 이오네스코, 베케트로 이어지는 고대신화를 차용한 희곡작품들에 주목할 필요가 있다. 독일 점령 전과 후의 정치적 상황을 고려할 때, 작가들이 시의적인 정치, 사회, 철학적 의미들을 시대고증의 오류를 통한 탈신화적 해석으로 중의적으로 전달할 수 있는 유용한 수단이 바로 신화였을 터이기 때문이다.

그 중에서 본고는 장 지로두(Jean Giraudoux, 1882-1944)의 『엘렉트라*Electre*』(1937)⁸⁾와 장 아누이(Jean Anouilh, 1910-1987)의 『안티고네*Antigone*』(1944)⁹⁾를 비교하여 작품에 담긴 정치적 모호성을 비교, 연구해 보고자 한다.

들어가기 전에 우선 간략한 작가 소개를 하자면, 지로두는 1882년 리무쟁(Limousin)의 작은 도시 벨락(Bellac)에서 태어나 파리고등사범학교에서 독일언어를 한다. 그 후 외교관과 문인이라는 이중 직업의 길을 걷는다. 1차대전의 용사이기도 했던 그는 당시 유럽 안에 자리한 대치 세력들을 평가하기에 좋은 위치에 있었다. 특히 30년대 프랑스와 유럽 전체에 위기가 닥쳐오는 것을 불안한 마음으로 관찰하고 있었고, 이는 일련의 신화극 작품에서 다루어진다.¹⁰⁾ 것처럼 무거운 상황에서 나온 작품이 『엘렉트라*Electre*』(1937)이며, 피할 수 없는 정치적 갈등과 머지않아 일어날 전쟁의 조짐을 읽어낼 수 있다.

한편 1910년 보르도에서 태어난 아누이는 지로두의 연출가인 루이 주베(Louis Jouvet)의 비서로 잠시 일하다가, 1932년 이후 희곡쓰기에 몰두한다. 지로두의 『지그프리트』는 아누이에게 문체의 발견이었고 『엘렉트라*Electre*』 역시 그의 『안티고네*Antigone*』에 많은 영감을 준다. 앙드레 바르삭(Andre Barsacq)은 아누이에게 무대공간의 중요성을 발견

8) Jean Giraudoux, *Electre*, Bernard Grasset, 1937 ; Le livre de poche, 1987. 앞으로 본고에 나오는 아누이 작품의 인용문은 Le livre de poche 판본을 참고하겠다.

9) Jean Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, 1947 ; 『장 아누이의 안티고네』, 안보옥 옮김, 지식을 만드는 지식, 2011. 앞으로 본고에 나오는 아누이 작품의 인용문은 1947년 원문과 페이지를 표기하며, 그 해석은 2011년 번역본(안보옥 옮김)을 참조하겠다.

10) 지로두는 <지그프리트와 리무쟁>이라는 소설(1922)을 각색한 연극 <지그프리트>(1928)년의 성공으로 극작가가 되고 신화를 토대로 한 일련의 작품들을 발표한다. 지그프리트는 행방불명자로 기록된 프랑스 군인이다. 전쟁터에서 기억상실증에 걸리고, 전쟁 후 독일의 정신적 안내자가 된다. 그러다가 친구 로비노 덕분에 자신의 프랑스적 정체성을 되찾게 된다. 프랑스와 독일이라는 매혹적인 두 세계가 그의 안에서 부딪치지만 그것은 두 나라의 화해를 상징한다. 이러한 20년대의 낙관주의는 30년대 말에 와서 <트로이 전쟁은 일어나지 않을 것이다>라는 작품에서 의문들로 바뀐다. <트로이 전쟁...>은 인간들의 좋은 의도에도 불구하고 돌이킬 수 없는 숙명과 외교관들의 무능력을 강조한 작품이다. Dir. Jacques Juillard et Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, pp.543-544.

하게 해주었고 15년간 아누이의 연출가가 된다. 1942년 『안티고네 *Antigone*』는 거의 최종본 형태로 만들어져 히틀러 검열기관을 통과한 후, 1944년 2월4일 아틀리에 극장에서 초연을 한다. 이 2년동안의 시기는 프랑스의 라발이 나치협력을 강조한 매우 암울한 시기이며, 이때 아누이는 독일이 점령한 파리에 남아있었다. 그는 국가 권력 앞에서 저항하는 한 개인의 영웅적 면모와 그 이면에 자리한 희생의 무상성을 동시에 담아내 정치적 논란을 가져오기도 하였다.

본고는 위 두 작품의 내용과 구조를 간략히 살펴보고, 주요 인물인 ‘엘렉트라와 아이기스토스’, ‘안티고네와 크레온’의 논쟁을 중심으로 작품 안에서 읽힐 수 있는 정치적 모호성의 편린들을 찾아볼 것이다. 1940년 전후라는 특수한 시대적 배경에서 탄생된 사상적, 정치적 신념들이 문학작품 속에 어떻게 녹아있는지 살펴보려는 것이다. 본 연구는 당시 프랑스의 시대적 맥락에서 충돌하는 다양한 인간집단과 지성인들의 정신적 풍토뿐 아니라, 보다 거대해진 오늘날의 통합된 유럽 안에서 정치적, 사회적, 문화적 위기와 균열을 겪는 프랑스 사회의 특수성과 그 안에 담긴 지성의 기나긴 흐름을 이해하기 위한 연구의 실마리를 제공하고자 한다.

1. 지로두 『엘렉트라』와 아누이 『안티고네』의 문학적 이해

1) 작품내용과 구조

우선 지로두는 소포클레스¹¹⁾와 에우리피데스¹²⁾의 『엘렉트라』를 채신하고자 했다. 등장인물의 행위가 저녁 7시에 시작해서 아침 7시에 끝나고, 아가멤논의 궁전에서 사건이 일어나는 등, 시간, 장소, 행위의 단일성이 이루어지는 전통적 삼일치 법칙을 따른다. 그러나 5막으로 구성되는 전통 비극구조를 따르지 않고, 정원사의 애가(哀歌)가 나오는 막간(幕間

11) “소포클레스의 『엘렉트라』에서는 정의를 위해 권력에 저항하는 남성적인 엘렉트라가 나온다. 오레스테스가 사망했다는 허위 소식에 엘렉트라는 막내 크뤼소테미스에게 복수를 제안하지만, 막내는 자신이 여자라는 이유로 거절한다. 한편 몰래 왕궁에 잠입한 오레스테스는 엘렉트라의 지지를 받아 복수한다. 소포클레스의 엘렉트라는 ‘어떤 순응과 타협도 받아들이지 않는 자신이 선택한 길을 끝까지 밀고 나가는 반항적 인물’이다.” 필자, “엘렉트라 신화의 문학적 변용”, 『프랑스학연구』, 제47집, 2009년, p.80.

12) “에우리피데스의 『엘렉트라』에는 아이기스토스의 명으로 평범한 농부와 결혼하여 구차한 삶을 살아가는 엘렉트라가 등장한다. 친구 필라데스와 함께 오레스테스는 그녀의 농가를 찾아 극적으로 재회하고 함께 복수 계획을 세운다. 오레스테스는 마침 국가행사로 밖에 나온 아이기스토스를 죽이고, 엘렉트라는 아기 출산을 거짓 핑계 삼아 클뤼타임네스트라를 끌어들인 후 오레스테스를 부추겨 모친살해를 도모한다. 에우리피데스의 『엘렉트라』는 소포클레스식 ‘정의’보다는 ‘수치를 당하고 모욕 받은’ 엘렉트라가 개인적 원한을 갚으려는 광기어린 심리극적 요소를 띤다. 에우리피데스는 비천한 신분의 남자와 자신을 결혼시킨 아이기스토스를 향한 분노를 누르지 못하는 엘렉트라의 어두운 심층을 열어 보인다.”, *Ibid.*, pp.80-81.

entracte)을 넣어 2막(deux actes)로 나뉘어있다. 1막은 13장(scène), 2막은 10장으로 구성되어 있고, 그 중간에 막간이 나온다. 일반적인 5단계 플롯구성과 달리, 비극의 상징부인 절정이 마지막 장에 가서야 나타나는 것도 달라진 부분이다. 아울러 고대비극에 등장하는 합창대(choeur)가 인물의 행위를 코멘트하는 한 명의 거지 혹은 거지-신(un mendiant/un dieu mendiant)으로 변형되어 있는 점도 특이하다.

지로두의 『엘렉트라』는 엘렉트라가 클뤼타임네스트라와 아이기스토스의 내연관계를 밝히며 정의를 위해 끝까지 포기하지 않고 진실을 캐낸다는 내용을 담고 있다. 1막에서는 엘렉트라가 자신이 속한 거짓세계에서 벗어나려는 본능적인 욕구가, 2막에서는 진실에 접근해 나가려는 집요한 추적의 과정이 그려져 있다. 1937년 당시 로베르 브라지악 Robert Brasillach이 직접 상연을 보고 나서 쓴 비평의 줄거리를 참고하면, “이것은 햄릿처럼 20년간 잊혔던 3류 사건이다. 클뤼타임네스트라는 연인 아이기스토스를 시켜 아가멤논을 죽이게 했다. 하지만 아무도 그 사실을 모른다. 그리고 그 살인자 연인과는 결혼하지 않았다. 딸 엘렉트라는 본능적으로 어머니를 증오하고 있고, 이어지는 장면들마다 엘렉트라는 그 살인에 대해 탐문한다 (마치 오이디푸스가 라이오스를 죽인 자를 탐문하듯, 햄릿이 클라우디우스를 불안 속에서 꿈쩍 못하게 하려고 한 것처럼 말이다). 우리는 결과를 의심하지 않는다. 그 결과가 엘렉트라와 오레스테스에게처럼 우리에게 감춰져있을 뿐이다. 마지막에 가서야, 범죄자들이 고백하고 벌을 받는다. 이처럼 지로두의 <엘렉트라>는 유명한 비극들처럼 잘 지어진 일종의 탐정극을 기반으로 한다.”¹³⁾ 적의 침략으로 아르고스가 위협에 처한 상황에서, 왕비와 혼인하여 먼저 조국을 구하겠노라고 말하는 아이기스토스와 끔찍한 재난이 닥치더라도 어떠한 타협도 없으며 순수한 정의와 진실을 먼저 구하겠다고 주장하는 엘렉트라가 충돌하지만, 결국 엘렉트라의 승리로 끝난다. 동생 오레스테스가 미치고, 도시는 폐허가 되었지만, 안티고네는 “나는 정의를 가졌다. 난 모두 가졌다”며 만족해한다.

한편 아누이의 『안티고네』도 소포클레스¹⁴⁾의 비극을 차용했다. 그러나 아누이는 프랑

13) Robert Brasillach, *La revue universelle*, 1er juin 1937 ; dir. Jacques Body et Pierre Brunel, *Electre de Jean Giraudoux*, Klincksieck, 1997, pp.165-166에서 재인용.

14) 소포클레스의 작품에서 안티고네는 오이디푸스 왕의 딸이다. 아버지이자 왕인 오이디푸스가 스스로 눈을 찔러 실명한 채로 떠돌아다니게 되고, 두 오빠 폴리네이케스와 에테오클레스가 왕권을 놓고 다투다 모두 죽는다. 그리하여 안티고네의 삼촌인 크레온이 왕이 된다. 크레온은 에테오클레스만 성대히 장례를 치러주고 테베의 적이 되어 침입한 폴리네이케스의 시체는 매장하지 말고 그냥 버려두라는 포고를 내린다. 안티고네는 혈육의 정에 이끌려 크레온의 명령을 어기고 들에 버려진 폴리네이케스의 시체를 몰래 묻어준다. 이 사실을 안 크레온은 안티고네를 생매장형에 처한다. 안티고네를 연모하던 크레온 왕의 아들 하이몬은 안티고네를 따라 죽기로 결심하는데 크레온은 아들이 죽게 된 것에 놀라서 안티고네의 생매장 처형지로 달려간다. 하이몬은 아버지를 보자 격분하여 칼로 찌르려고 하고 크레온은 도망친다. 결국 안티고네를 따라 하이몬은 자살하고 이 사실을 안 크레온의 아내 에우리디케도 침대에서 자살한다. [http://ko.wikipedia.org/wiki/안티고네_\(소포클레스\)](http://ko.wikipedia.org/wiki/안티고네_(소포클레스))

스 연극 전통을 이루는 형식적 구분인 막이나 장의 구분을 쓰지 않았다. 그는 『안티고네』를 중단 없는 일련의 대사들로 채워, 안티고네의 운명을 단 하루 동안 지속된 이야기로 통합적으로 제시하고자 했다. 아누이의 작품은 소포클레스의 극과 비교하여 분량은 비슷하지만, 예언자 테이레시아스가 사라지고 경비병들의 비중이 훨씬 커졌다. 그리고 하이몬과 크레온의 정치적 논쟁에 관한 대사가 크게 줄어들고, 크레온의 긴 장광설이 일부 삭제되는 등 세부내용이 변용되어 있다. 또한 소포클레스처럼 안티고네와 크레온의 긴장관계가 처음부터 끝까지 팽팽하게 이어지는 것이 아니라, 전반부에는 아누이의 크레온이 안티고네의 죽음을 막기 위해 그녀의 사건을 덮으며 온갖 유화적인 노력을 기울이는 내용으로 바뀌어 있다. 후반부에는 안티고네와 크레온이 팽팽하게 주고받는 간결한 대사들이 극적 긴장감을 고조시킨다. 두 인물간의 대사가 많은 분량을 차지하는 것도 바로 이러한 내용구조 때문이다.

아누이 작품의 줄거리를 보면, 무대는 크레온이 칙령을 발표한 직후 도시 테베의 이른 아침으로부터 시작된다. 오빠가 연루된 칙령에 관하여 안티고네와 그의 여동생 이스메네가 대립한다. 크레온은 경비병으로부터 조국의 배신자 폴리네이케스의 시신이 흙이 뿌려져 있다는, 즉 장례 의례를 받았다는 보고를 받는다. 마침내 경비병에게 끌려온 안티고네를 보고서, 크레온은 조카인 그녀의 사건을 덮으려 한다. 일단 경비병들을 침묵시키고 크레온은 그녀에게 정치적 레슨을 시도한다. 하지만 그녀의 의지는 확고하다. 결국 크레온은 사형선고를 내린다. 안티고네의 연인 하이몬은 아버지에게 간청하러 오지만 거부당하고 사라진다. 안티고네는 마지막으로 등장하여 죽음으로 막을 내린다. 전령이 무대로 나와서, 크레온에게 하이몬과 여왕의 자살소식을 전한다. 황폐해진 무대에 홀로 남은 크레온은 다시 회의에 참석하기 위해 떠나고, 경비병들은 아무 일 없던 듯이 카드놀이를 계속한다.

2) 인물 구성

지로드의 『엘렉트라』에 등장하는 인물들은 엘렉트라, 오레스테스, 클뤼타임네스트라, 아이기스토스, 정원사, 에우메니데스, 거지-신, 아가트와 재판장, 유모 나르세스로 구성된다.¹⁵⁾ 이들 중 고대비극에 나오는 기존 인물이 아닌 새로이 창안된 인물은 거지-신, 아가트와 그녀의 남편 재판장, 여인 나르세스이다.

우선 주인공 엘렉트라는 정원사와 원하지 않는 혼인을 하게 될 ‘사연 많은 여인’으로 총 21개의 장면에 등장한다. 진실과 정의를 좋아하는 엘렉트라는 아버지 아가멤논의 무덤가

15) Oliver Got, *Etude sur Jean Giraudoux - Electre*, Ellipses, 1997, pp.46-59. 일부 참조.

를 돌다가 몽환 속에서 그가 살해당하는 모습을 보고나서, 어머니 클뤼타임네스트라를 의심하고 증오하며 그녀의 감춰진 공범을 추적해 나간다. 그 탐색의 과정에서 복수의 세 여신 에우메니데스 자매들이 깨어난다. 지로두의 에우메니데스는 고대비극에서와 달리, 모기들처럼 인물들을 집요하게 공격하고 그들이 생각하는 모든 것을 풍자로 가지고 노는 성가신 어린 소녀들이다. 결국 진실이 드러나고 복수의 심판이 다가왔을 때, 그녀들은 엘렉트라와 같은 나이의 처녀로 몸이 성장한다. 복수의 여신들은 엘렉트라의 무의식이라고 할 수 있다. 마침내 그녀들은 어머니를 살해한 오레스테스를 뒤쫓으며 다 같이 사라진다.

창백한 모습의 오레스테스는 엘렉트라와 반대로, 봄의 아침, 평화, 행복만을 꿈꾸지만, 진실과 정의의 명령에 저항할 줄 모르는 민중의 상징으로 볼 수 있다.¹⁶⁾ 엘렉트라와 아이기스토스에 비해서는 중요성이 떨어지는 인물이지만 운명과 복수의 주요한 도구가 된다. 클뤼타임네스트라는 불안과 두려움의 기호로 극의 분위기를 이끌어간다. 오만하고 잔혹하며 약자를 무시하는 여왕은 엘렉트라와의 말다툼으로 1막을 채운다. 2막 3장에서 그녀는 엘렉트라의 몽상 속에서 간통과 살인을 저지른 이미 죽은 여인으로 등장하기도 한다. 아이기스토스와 결혼하고 싶어 했지만, 마지막까지 집요하게 정의를 세우고자 탐문한 엘렉트라에게 범죄 사실을 들키고 만다.

한편 아이기스토스는 총 5개 밖에 안 되는 장에서 등장하지만, 내용상 엘렉트라와 팽팽한 대립구조를 이룬다. 그는 아르고스를 섭정하고 있으며 왕비와 은밀한 연인관계이다. 1막에서 그는 신의 가호를 받는 엘렉트라를 없애버리고 싶어 하는 음흉한 인물이다. ‘사랑스런 조카딸’을 운운하면서 계층이 다른 정원사와 결혼시켜 한적한 곳에서 그녀를 쉽게 죽여 버리려는 의도가 숨어 있으며, 이를 거지-신의 대사를 통해 예측할 수 있다. 그러나 2막에서 그는 조국의 운명을 놓고 엘렉트라와 설전을 벌이는 의연한 군주의 모습으로 변모해 있다. 더러운 피를 묻힌 살인자이지만 나라를 구할 유일하고 강인한 군주로 완벽하게 달라져 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 정의를 주장하는 엘렉트라의 확고한 의지에 의해, 오레스테스의 칼을 피할 수 없게 된다.

그밖에 지로두가 창안한 인물인 거지-신은 총 21개의 장면에 등장한다. 이 인물은 고대비극의 코러스 역할을 혼자 담당하고 있다.¹⁷⁾ 다른 사람들의 말을 논평하고, 모녀간의 연쟁을 재미있어 하고 조소 섞인 농담을 던진다. 그리고 인물들이 감추고 있는 비밀들이 드러나도록 부추기거나 전지적 시점에서 직접 설명한다.¹⁸⁾ 그런데 거지-신은 범접하기 힘든

16) *Ibid.*, p.49.

17) *Ibid.*, p.56.

18) 예를 들어, 거지-신은 클뤼타임네스트라와 아이기스토스가 공모한 아가멤논 살인 과정이나 아들 오레스테스에 의한 이들의 복수 장면을 긴 서사(récit)로 설명한다. 뿐만 아니라 모녀간 말다툼의

신성한 존재가 아니라, 신과 인간의 경계에 있는 파라독스하고 복잡한 인물로서, 과거와 미래를 읽는 듯 하고 사건들을 상세히 설명한다. 그의 독백은 때로 영성하지만 이미지를 풍부하게 사용하여 피토레스크한 문체를 선보인다.¹⁹⁾

한편 아누이의 『안티고네』는 소포클레스의 등장인물들²⁰⁾과 달리, 프롤로그가 맨 처음에 전체 인물의 소개를 맡는다. 프롤로그는 모든 인물들(안티고네, 이스메네, 하이몬, 크레온 왕, 에우리디케 왕비, 유모, 세 명의 경비병, 사자, 크레온의 시동)을 무대로 등장시켰다가 퇴장시킨다. 이 과정에서 크레온의 칙령을 화두로 극이 시작된다. 에테오클레스에게는 영광스런 국장을 명하고 폴뤼네이케스에게는 장례를 금지한다는 왕의 칙령인 것이다. 바로 이 칙령에 대한 등장인물들의 반응을 중심으로 극은 진행된다.

우선 등장인물들을 세 가지 계층으로 정리하면²¹⁾, 첫째 안티고네, 이스메네, 하이몬, 에우리디케로 대표되는 왕족, 둘째 유모, 경비병으로 대표되는 민중, 셋째 극 행위의 바깥에 위치한 코러스와 프롤로그로 나누어 볼 수 있다. 그러나 크레온의 명령이 내려졌을 때, 반응이 계층별로 나타나지 않는다. 우선 파국으로 몰리는 안티고네의 죽음 앞에서, 하이몬과 그의 어머니 에우리디케는 왕의 폭정을 만류하거나 그에게 비수를 꽂는 죽음을 선택한다.²²⁾ 안티고네를 사랑하는 하이몬은 감성적인 사랑과 순수성에 목말라 있다.

하지만 정작 크레온의 매장 금지 명령에 직접 맞서 저항하는 이는 안티고네뿐이다. 안티고네는 모든 것에 저항하는 레지스탕스의 화신이다. 크레온은 강력한 왕이지만 인간화된 어떤 개인성을 갖고 있다. 그는 손을 더럽히는 것을 받아들이면서, 패배한 공화국의 도시를 구하고자 한다. 크레온은 안티고네에 대해 회의적이지만, 역설적이게도 때로는 안티고네를 이해하는 유일한 인물로 보이기도 한다.

그밖에 안티고네 외의 다른 인물들은 크레온의 명령에 무조건 복종하거나, 아무런 생각이 없는 인물들이다. 아누이 작품에는 안티고네를 여전히 자신의 어린 보호대상으로 여기며 앞으로 일어날 징후를 전혀 알아채지 못하는 소통 불가능한 ‘유모’, 크레온이 명분을 지닌 가장 강력한 왕이며 백성들 또한 그의 편이라고 두려워하는 ‘이스메네’, 그리고 ‘더 없이 태

원인이 되었던 어린 오레스테스를 어미가 어떻게 무릎에서 떨어뜨렸는지, 신분의 차이를 넘어 엘렉트라를 사랑하게 된 정원사의 속내까지 매우 뻑뻑한 이야기를 극적으로 전달하는 중요한 역할을 하고 있다.

19) *Ibid.*, p.57.

20) 소포클레스의 등장인물은 안티고네, 이스메네, 에우리디케, 크레온, 하이몬, 테이레스시아스, 경비병, 사자1, 사자2, 코러스로 구성되어 있다.

21) 필자, “안티고네를 통해 본 국가의 위기와 시민론- 코독와 아누이의 작품을 중심으로”, 『프랑스 문화예술연구』, 제40집, 프랑스문화예술학회, 2012, p.137.

22) 필자, “안티고네를 통해 본 국가의 위기와 시민론- 코독와 아누이의 작품을 중심으로”, 『프랑스 문화예술연구』, 제40집, 프랑스문화예술학회, 2012, p.137.

연하게' 피고인 안티고네를 체포하는 사법기관의 보조자 '경비병들'이 등장한다.²³⁾ 이처럼 다양한 인물들이 등장하여 엮어내는 두 작품에서 인물간의 동질적 치환이 비교적 가능한 주인공들, 즉 엘렉트라와 아이기스토스, 안티고네와 크레온의 논쟁을 중심으로 당대의 복잡한 사상과 정치적 모호성의 문제를 살펴보고자 한다.

2. 엘렉트라와 아이기스토스의 논쟁으로 본 정치적 모호성

엘렉트라와 아이기스토스의 본격적인 대립구도는 2막의 7, 8, 9장에서 찾아볼 수 있다. 1막에서 엘렉트라와 오레스트 간의 형제애의 감정과 어머니와 벌이는 모녀간의 설전을 중심으로 가족사가 펼쳐졌다면, 2막은 코린토스의 공격으로부터 아르고스를 구하려는 섭정 군주 아이기스토스와 아버지를 죽인 범죄자를 만천하에 밝혀 복수하려는 엘렉트라와의 충돌이 중심을 이룬다.

2막 7장에서, 군대의 우두머리가 등장하여, 아이기스토스가 왕비와 결혼하여 합법적인 왕의 자격을 얻어 아르고스를 지켜주기를 바란다고 말한다. 이에 자신을 반대하는 재판장과 엘렉트라를 향해 아이기스토스는 다음과 같이 자신의 조국과 애국심에 대해 장광설을 펼친다.

ÉGISTHE : Ô puissances du monde, (...) Vous me l'avez donnée toute, ses tours, ses ponts, les fumées qui montaient des silos des maraîchers, première haleine de sa terre, et le pigeon qui s'éleva, son premier geste, et le grincement de ses écluses, son premier cri. (...) Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mère son enfant. (...) Ô bonheur ! On ne m'avait pas donné l'Orient : les pestes, les tremblements de terre, les famines de l'Orient, je les apprenais avec un sourire. (...) Ni l'Afrique ! Rien de l'Afrique n'est à moi. (...) Et je suis aussi heureux des dons qu'on ne m'a pas faits que du don d'Argos. Dans un accès de largesse, Dieu ne m'a donné ni Athènes, ni Olympie, ni Mycènes. Quelle joie ! On m'a donné la place aux bestiaux d'Argos (...) : un pays où je me sens pur, fort, parfait, une patrie ; et cette patrie dont j'étais prêt à fournir désormais l'esclave, dont tout à coup me voilà roi, je jure de vivre, de mourir, - entends-tu, juge, - mais de la sauver.²⁴⁾

아이기스토스는 이른 아침에 신(Dieu)이 조국 아르고스를 자신에게 선물로 주었다고 말

23) *Ibid.*, pp.137-138.

24) J. Giraudoux, *op.cit.*, pp.105-106.

하면서, ‘종탑들’, ‘다리들’, ‘채소밭에서 올라오는 증기’, ‘수문’, ‘비둘기’가 있는 그 어느 큰 대륙이나 고대문명의 도시보다 완벽하고 순수하고 강한 나라를 자신이 얻게 되었음을 기뻐한다. 그가 말하는 조국은 경제적 자원을 갖추고 있는 부유한 나라를 의미하며, 다른 도시나 대륙에 비해 특정 경계선 안에 있는 아르고스만을 치켜세운다는 점에서 다른 국가나 민족들을 거부하는 국가주의나 민족주의, 나아가 국수주의의 일면을 엿볼 수 있다.²⁵⁾ 반면 엘렉트라는 2막 8장에서, 다음과 같이 신이 자신에게 선물로 내린 조국에 대해 옹수한다.

ÉLECTRE. - Vous tombez mal, Égisthe. À moi aussi, ce matin, à l'heure où l'on vous donnait Argos, il m'a été fait un don. (...) On m'avait donné le dos d'un haleur, tirant sur sa péniche, on m'avait donné le sourire d'une laveuse, soudain figée dans son travail, les yeux sur la rivière. On m'avait donné un gros petit enfant tout nu, traversant en courant la rue sous les cris de sa mère et des voisines ; et le cri de l'oiseau pris que l'on relâche ; et celui du maçon que je vis tomber un jour de l'échafaudage, les jambes en équerre. (...) Argos n'était qu'un point dans cet univers, une patrie une bourgade dans cette patrie. (...) Tous les rayons et tous les éclats dans les visages mélancoliques, toutes les rides et les ombres dans les visages joyeux, tous les désirs et les désespoirs dans les visages indifférents, c'est cela mon nouveau pays. Et c'est ce matin, à l'aube, quand on vous donnait Argos et ses frontières étroites, que je l'ai vue aussi immense et que j'ai entendu son nom, un nom qui ne se prononce pas, mais qui est à la fois la tendresse et la justice.²⁶⁾

아르고스의 경제적 자산과 국가의 번영을 꿈꾸는 아이기스토스와 달리, 엘렉트라는 땅 위에 존재하는 인간들, 순수한 아이처럼 아름다운 사람들, 아프고 버림받은 비참한 사람들의 조국을 언급한다. 그녀에게 아르고스는 한 점에 불과한 마을이지만, 정의로 나아갈 거대한 조국이다. 그녀의 생각은 국제적 연대의 프롤레타리아²⁷⁾를 환기시킨다. 왕위 찬탈자의 변론에 맞서 순수한 사람들의 정의를 내세우기 때문이다.

적이 가까이 다가오자 아이기스토스는 신들의 정의보다 민중을 먼저 생각하자고 타협을 제안한다.

25) Jacques Body, "Egisthe et Hitler", in *Electre de Jean Giraudoux-Regard Croisés* (dir. Jacques Body et Pierre Brunel), Kincksieck, 1997, p.146

26) J. Giraudoux, *op.cit.*, pp.116-117.

27) Jacques Body, *op.cit.*, p.146.

ÉGISTHE. - Sais-tu même ce qu'est un peuple, Électre !

ÉLECTRE. - Quand vous voyez un immense visage emplir l'horizon et vous regarder bien en face, d'yeux intrépides et purs, c'est cela un peuple.

ÉGISTHE. - Tu parles en jeune fille, non en roi. C'est un immense corps à régir, à nourrir.

ÉLECTRE. - Je parle en femme. C'est un regard étincelant, à filtrer, à dorer. Mais il n'a qu'un phosphore, la vérité. C'est ce qu'il y a de si beau, quand vous pensez aux vrais peuples du monde, ces énormes prunelles de vérité.

ÉGISTHE. - Il est des vérités qui peuvent tuer un peuple, Électre.²⁸⁾

아이기스토스가 운운하는 민중과 엘렉트라와 민중은 다르다. 그녀에게 민중이란 순수한 눈으로 불의를 지켜보는 거대한 진리의 눈동자들이다. 게다가 그녀는 정의롭지 못한 것을 받아들일 수 없는 고귀한 정신을 지니고 있다. 정의롭지 못한 것을 덮어두고 바로 잡지 않으면 세계가 존재할 대의명분이 사라진다고 생각하는 그녀는 '완전한 정의 la justice intégrale'를 구현한다. 그러나 아이기스토스는 민중을 죽일 수 있는 진실들이 있다고 그녀에게 경고한다. 이러한 논쟁은 1937년 스페인 내전의 상황이나 프랑코 정부와 반군을 떠올리게도 하지만²⁹⁾, 나치 독일과 곧 점령될 프랑스, 전체주의와 공산주의의 대립, 유럽주의와 민족주의와 같은 당시 프랑스 사회의 내분을 환기시키기도 한다.

ÉGISTHE. - Électre, je m'engage à ce que demain, une fois Argos sauvée, les coupables, s'il y a des coupables, disparaissent, et pour toujours. Mais ne t'obstine pas ! Tu es douce, Électre. Au fond de toi même, tu es douce. Écoute-toi. La ville va périr.

ÉLECTRE. - Qu'elle périsse. Je vois déjà mon amour pour Argos incendié et vaincu ! Non ! Ma mère a commencé à insulter mon père, qu'elle achève !³⁰⁾

전쟁이 일어나기 직전, 아이기스토스는 불에 타 시민들의 절규가 곧 들려오게 될 아르고스를 염려하며, 아가멤논을 죽인 자신의 죄를 인정하지만 일단 왕이 되어 전쟁을 막은 후에 그 죄 값을 치르겠다고 엘렉트라를 회유한다. 주네트는 이 아이기스토스 안에서 “수단 방법에 대해 거의 양심의 가책을 느끼지 않는, 그러나 자신의 대의에 충성하는 전반기 현

28) J. Giraudoux, *op.cit.*, pp.117-118.

29) Jacques Body, *op.cit.*, p.145-146.

30) J. Giraudoux, *op.cit.*, pp.121-122.

대정치가들의 상(figures)”을 본다.³¹⁾ 반면 엘렉트라는 오직 “순수한 손으로 avec des mains pures”만 조국을 살려야 하며, 오염된 도시가 무너지면 완전한 정의로 질서를 다시 세워야 한다는 입장을 취한다. 마지막 장에서 아이기스토스는 소리 없이 퇴장하고, 에우메니데스가 아르고스의 상황을 설명한다. 이미 도시는 죽었고, 민중은 학살되었다.

DEUXIÈME EUMÉNIDE. - Te voilà satisfaite, Électre ! La ville meurt !

ÉLECTRE. - Me voilà satisfaite. Depuis une minute, je sais qu'elle renaîtra.

TROISIÈME EUMÉNIDE. - Ils renaîtront aussi, ceux qui s'égorgeant dans les rues ? Les Corinthiens ont donné l'assaut, et massacrent.

ÉLECTRE. - S'ils sont innocents, ils renaîtront.

PREMIÈRE EUMÉNIDE. - Voilà où t'a mené l'orgueil, Électre ! Tu n'es plus rien ! Tu n'as plus rien !

ÉLECTRE. - J'ai ma conscience, j'ai Oreste, j'ai la justice, j'ai tout.³²⁾

이 비통한 사건을 두고, 에우메니데스는 엘렉트라의 오만한 자존심을 비난한다. 하지만 엘렉트라는 약해지지 않는다. 이데아가 통치하는 정의를 가졌으니 모두 가진 것이라고 당당히 말한다. 스테판 지오크안티Stéphane Giocanti에 따르면, “엘렉트라가 조국이 위협에 처했을 때 조차 진실과 정벌을 요구하는 ‘완전한 정의’의 영웅이라며, 아이기스토스는 현실주의적인 국가원수로서 신뢰할만하다. 이 비극은 매우 비관적인 이미지를 제공한다. 그것이 어느 쪽으로 나아가느냐에 따른 정치적 결정이 막대한 피해를 가져오고 불행을 일으킨다.”³³⁾

지로두라면 이런 상황에서 어느 편에 가까울까? 자크 바디는 ‘지로두가 안티고네보다 나우시카를 더 좋아하며, 사실 엘렉트라에 반대하는 입장에서 작품을 썼다’고 평하면서, 1937년 지로두의 인터뷰를 다음과 같이 소개하고 있다.

La thèse que je soutiens dans ma pièce est celle-ci. L'humanité, par une fatalité d'oubli et par la crainte des complications, résorbe les grands crimes. Mais à chaque époque surgissent des êtres purs qui ne veulent pas ces grands crimes soient résorbés et empêchent cette résorption, quitte à user de moyens qui provoquent d'autres crimes et de nouveaux désastres. Electre est de ces êtres-là. Elle atteindra son but, mais au prix d'effroyables catastrophes.³⁴⁾

31) Gerard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p.484 ; Olivier Got, *op.cit.*, p.53.에서 재인용.

32) J. Giraudoux, *op.cit.*, p.131.

33) Stéphane Giocanti, *Une histoire politique de la littérature*(2009), Champs-essais, Flammarion, 2011, p.64.

진실과 정의에 대한 사랑만으로 조국을 구할 수 있다는 결연한 의지가 또 다른 새로운 재난과 범죄들을 초래할 소위 ‘비인간적’ 행위라는 점, 그리고 그것이 얼마나 파라독스하고 비이성적인 것인지, 국가를 얼마나 위태롭게 만드는 것인지에 대한 작가의 우려를 엿볼 수 있다. 인용에서 언급한 ‘대(大)범죄’를 후일 닥칠 1940년 나치 독일의 전체주의 흐름과 연결 짓게 되면, 지로두는 정치적 논란에 빠질지도 모른다. 훗날 숙청된 문인으로 알려진 로베르 브라지악은 1937년 평론에서 다음과 같이 썼다. “여기서 지로두는 아이기스토스에게 보다 아름다운 파트를 만들어 주었다. 왜냐면 그는 지나침이 없는(sans démesure) 하나의 크레온이기 때문이다. 이상적인 규범과 지상의 필요성 사이의 대조가 소포클레스의 작품보다 더 순수하다. 이 생각에 대해 길게 설명할 수도 있을 것이다.”³⁵⁾

하지만 지로두가 주베Jouvet와 함께 상연한 <엘렉트라>에 대한 평론의 반응은 다양했고, 관객의 반응도 좋았다. 20세기의 엘렉트라라고 할 시몬 베이유(Simone Weil)도 지로두에게 감탄의 편지를 보냈다³⁶⁾. 또는 아이기스토스 안에서 파시스트적 영웅을 찾은 이도 있고, 엘렉트라 안에서 혁명적 영웅의 이미지를 발견한 이도 있다. 앞서 언급했듯이 스페인 내전을 공명하는 작품으로 보는 이도 있다. 나아가 프랑스를 재건하기 위한 방법들을 제시한 『완전한 권력Pleins Pouvoirs』(1939)과 사후 출간된 『권력 없이sans pouvoir』(1946)에 나타난 지로두의 사유로 미루어 보아, 프랑스를 이상화하는 관점이 엘렉트라의 이상과 닮아있다고 생각할 수도 있다. 당시 프랑스 안에는 엘렉트라와 근접시킬 수 있는 ‘세상을 거북하게 하는 것’*l’embêteuse du monde*이 존재하고 있다는 의미이다.³⁷⁾

마지막 장(2막 9장) 결론에서는, 불타버린 도시에 남은 엘렉트라와 유모 나르세스가 자신들이 어디에 있는지를 자문한다. 이제껏 그 어느 것도 그녀의 ‘완전한 정의’에 대한 의지를 좌절시키지 못했는데, 모든 것이 사라진 순간 일시적 혼란 상태에 빠져있는 모습이다. 그리고 이런 절망적 상황에서 날이 밝아온다. 엘렉트라는 옆에 있는 거지-신이 알 것이라고 확신하고 묻는다.

ÉLECTRE. - Où nous en sommes ?

LA FEMME NARSÈS. - Oui, explique ! Je ne saisis jamais bien vite. Je sens évidemment qu’il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s’appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd’hui, et que

34) *Ibid.*, p.149-150. 재인용. Interview par A.Warnod, *Le Figaro*, 11 mai 1937

35) Robert Brasillach, *op.cit.*, p.167.

36) *Ibid.*, p.150.

37) Jacques Juillard et Michel Winock(dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, pp.543-544.

tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?

ÉLECTRE. - Demande au mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT. - Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore.³⁸⁾

‘여명’은 곧 밝아올 아침을 예고하기에, 낙관적 결말로 해석가능하다. 이는 엘렉트라와 새 출발을 의미할 수 있다. 아이기스토스와 어머니, 그리고 동생 오레스테스가 사라진 상태에서, 이제 왕국을 되찾아 이끌어갈 책무를 맡을 사람은 엘렉트라뿐이기 때문이다. 하지만 이 단어를 아이러니나 조소로 해석할 수도 있다. 엘렉트라의 증오가 발단이 된 진실 찾기과 응징의 극이었기에, 끔찍한 재난에서 태어난 ‘여명’을 문자 그대로 아름답게 해석하기는 어려울 것이다. 게다가 거지-신³⁹⁾은 신성과 거리가 먼 조소적 인물의 역할을 해왔으므로, 그의 마지막 말은 오히려 희미한 어둠의 지속을 예견하는 것일 수도 있다.

지로드의 『엘렉트라』 안에서 이처럼 파라독스(paradoxe)의 태도를 자주 취했다. 피에르 브뤼넬Pierre Brunel에 따르면,

“Il(Giraudoux) est homme des paradoxes, mais un autre grand esprit du XXe siècle, Maurice Blanchot, a bien montré quelle profondeur pouvait avoir le paradoxe, et il en a fait un instrument de vérité, rendant hommage, par exemple, à <l'écriture du désastre>, une expression qui convient admirablement à la pièce de Giraudoux.”⁴⁰⁾

지로드의 파라독스를 고려할 때, 만약 엘렉트라가 프랑스를 상징한다면, ‘여명’은 프랑스의 미래이다. 그 미래가 밝은 아침일지, 흐릿한 밤일지 그것의 선택은 당시 독자의 몫이었을 것이다. 하지만 1940년부터 1944년의 프랑스 역사는 어두웠다.

지로드의 마지막 시절 역시 암울했다. 1939년 그는 외무성 공보관(Commissaire à l'Information)으로 임명되었다가, 1940년 ‘이상한 패배’로 그 자리를 스스로 떠났고, 이후 페탕 원수의 공직 제안을 거부한다.⁴¹⁾ 1944년 1월, 해방되기 6개월 전, 지로두는 파리에서 사망한다.⁴²⁾

38) J. Giraudoux, *op.cit.*, p.132.

39) 극의 상연에서는 연출가 루이 주베가 ‘거지-신’ 역할을 맡았다.

40) J.Body et P.Brunel, *op.cit.*, <Avant-propos>, p.9

41) Jacques Juillard et Michel Winock(dir.), *op.cit.*

3. 안티고네와 크레온의 대립으로 본 정치적 모호성

첫 등장하는 프롤로그의 설명을 보면, 안티고네와 크레온의 대립이 예고되고 있다.

“아무 말 없이 저쪽에 앉아 있는 마르고 작은 소녀가 안티고네입니다. 그녀는 앞을 똑바로 응시하고 있습니다. 그녀는 생각하고 있습니다. 자신이 조금 후에 안티고네가 될 것이라는 생각을 하고, 집 안에서 아무도 중요하게 여기지 않는 까무잡잡하고 내성적인 말라깽이 소녀에서 불쑥 튀어나와 홀로 세상과 맞서고, 홀로 그녀의 삼촌이며 왕인 크레온에게 대항할 것이라고 생각합니다. 그녀는 자신이 곧 죽을 것이고, 자신은 젊으며 정말 살기를 원했을 것이라고 생각합니다. 그러나 별 도리 없습니다. 그녀는 이름이 안티고네이므로 끝까지 그녀의 역을 연기해야 할 것입니다.”⁴³⁾

“저기, 시종 가까이에서 생각에 잠겨있는 흰머리의 건장한 남자가 크레온입니다. 그는 왕입니다. 그는 주름살이 있고 지쳐 있습니다. 그는 사람들을 지휘하는 힘든 일을 하고 있습니다. 예전에, 오이디푸스 시절, 그가 궁정의 일인자에 지나지 않았을 때, 그는 음악과 멋진 장서를 좋아했고 테베의 작은 골동품 상점들을 구경하며 오랫동안 산책을 즐겼습니다. 그런데 오이디푸스와 그 아들들이 죽었습니다. 그래서 그는 좋아하는 장서며 물건들을 내버려 두고 소매를 걷어붙였고 왕의 자리에 올랐습니다. 때때로, 저녁이면 그는 지쳐서, 사람들을 지휘한다는 것이 헛된 일은 아닌지 자문합니다. 그것이 좀 더 거친 사람에게 맡겨져야 할 치사하고 비열한 임무는 아닌지 말입니다. 그런데 아침이 되어 해결되어야 할 구체적인 문제들이 제기되면 그는 자기 일과를 시작하는 노동자처럼 조용히 일어납니다.”⁴⁴⁾

프롤로그가 소개하는 안티고네는 크레온에 비해 설명이 다소 미미하다. ‘집 안에서 아무도 중요하게 여기지 않던’ ‘작은 소녀’가 ‘불쑥 튀어나와’, 자신의 삼촌이자 왕인 크레온에게 대항한다는 단순한 설명이 고대의 안티고네가 지닌 성숙하고 저항적이며 성스러운 여인의 이미지와 꽤 떨어져 있다. 반면 건장한 체격이지만 흰머리와 주름살이 있고, 힘든 일로 지쳐 보이는 늙은 크레온의 모습은 폭군적인 전제군주라기보다, 있는 그대로의 세상에서 맡겨진 일에 책임을 다하는 실용주의자⁴⁵⁾의 모습을 띤다. 국가를 지휘하는 것은 경우에 따라

42) “그는 결코 밝혀지지 않은 독살로 이상한 상황에서 죽는다. 1943년부터 지성인들의 레지스탕스 모임을 형성했다는 이유로 독일인들에게 의해 암살되었던 것으로 보인다. 이 모임은 독일인들의 징용과 죄수, 총살자, 포로의 숫자를 정확히 평가하려고 노력했다.”, Olivier GOT, *op.cit.*, pp.13-14.

43) Jean Anouilh, *Antigone*, Le Table Ronde, 1947, p.9.

44) *Ibid.*, p.10,

45) “Le tyran de Thèbes est par transvalorisation devenu un raisonneur compassé, un pragmatique, résigné à vivre dans le monde tel qu’il est.”, Jeanyves Guérin, “Egisthe, Créon,

‘치사하고 비열한 임무’가 될 수 있다는 크레온의 생각에서, 필요에 따라 악의 수단을 쓰더라도 자국의 이익을 우선시하는 지도자임을 알 수 있다.

크레온은 폴뤼네이케스의 장례를 금하는 칙령을 어긴 안티고네와 대면한다. 처음엔 조카인 안티고네를 죽일 수 없어 집으로 돌려보내고, 그녀의 죄를 알고 있는 세 병사를 감쪽같이 죽여 버리려고 한다.⁴⁶⁾ 그러나 안티고네가 자신의 뜻을 거두지 않자, 크레온은 왕 노릇의 어려움을 호소하며 그녀를 설득하려고 한다.

- 크레온: (...) 테베는 이제 복잡한 내력이 없는 군주를 가질 권리가 있다. 내 이름은 단지 크레온이다. 고맙게도 말이다. 나는 두 발을 땅에 딛고 있고 두 손을 주머니 속에 넣고 있다. 그리고 나는 왕이므로, 네 아버지보다 야망을 덜 가지고, 가능하다면, 단지 이 세상의 질서가 좀 덜 모순적인 것이 되도록 하는 테나를 바치기로 결심했다. (...) 왕은 개인적인 비장한 일보다는 다른 할 일이 있는 거란다, (...) 너는 전례에 따라 매장하는 것이 정말로 의미 있다고 믿는 거냐? 시체 위에 사제의 기도문과 함께 흙을 뿌리지 않으면 네 오빠의 망령이 항상 떠돌아다닌다고 믿는 것이냐? 너는 테베의 사제들이 기도문을 낭송하는 것을 이미 들어보았겠지? 기도하는 행위를 짧게 줄이며 말을 삼키고 점심 식사 전에 또 다른 망자를 처리하기 위해서 눈앞에 놓인 망자의 장례를 대강 해치우는, 피곤에 전 가련한 고용인의 모습을 하고 있는 사제들을 보았겠지?
- 안티고네: 네, 보았어요.
- 크레온: (...) 그런 사제들에게 입 다물고 가 버리라고 소리 지를 생각을 한 적이 없느냐?
- 안티고네 : 네 그렇게 생각했어요.
- 크레온: 그런데 내가 네 오빠에게 이런 터무니없는 통과의례를 금지했다고. 그 시체 위에 대고 연속적으로 중얼거리는 불분명한 말들을 금지했다고, 그런 엉터리 극을 연기했다면 제일 먼저 네가 고통스러워하고 수치심을 느꼈을 그 무언극을 거부했다고, 넌 지금 네 목숨을 위태롭게 하는구나. 그건 부조리한 일이다.
- 안티고네 : 네, 그건 부조리한 겁니다. (...)
- 크레온 : 다른 사람들을 위해서도 아니고, 네 오빠를 위해서도 아니라면 도대체 누구를 위해서나?
- 안티고네 : 그 누구를 위해서도 아니에요. 나를 위해서입니다.⁴⁷⁾

Cauchon. Autour de l'Antigone de Jean Anouilh, *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, 2009, pp.275-291

46) "Créon : Alors, écoute : tu vas rentrer chez toi, te coucher, dire que tu es malade, que tu n'est pas sortie depuis hier. Ta nourrice, dira comme toi. Je ferai disparaître ces trois hommes.", Jean Anouilh, *op.cit.*, p.46.

47) *Ibid.*, pp.49-52.

앞선 긴 대사를 통해, 크레온은 안티고네에게 자신은 테베 시민들에 의해 민주적으로 선출된 왕이며, 자신의 행위가 사적인 권력욕에서 비롯된 것이 아니라, 도시에 질서를 가져다 줄 모든 테베 시민의 이익을 위한 공공선의 일부라는 것을 납득시키고자 한다. 반면 침착하게 설득해나가는 크레온에 비해, 다른 누구도 아닌 ‘나’를 위해서 죽음의 길로 가겠다는 안티고네의 선택은 개인적인 희생에 불과하며, 멈출 수 없는 운명의 기계처럼 타협의 여지가 없어 보인다. 그러나 여기서 ‘나를 위해서’라는 그녀의 표명은, 공공선의 입장에서 “예속을 피하려는 자유를 향한 욕구”이며, 결국에는 개인의 자유를 수호하기 위한 일이라고 할 수 있다.

1944년 파리에서 상연될 수 있었던 이 작품⁴⁸⁾은 프랑스 현대사적 입장에서 이해해 볼 수 있다. “아누이의 크레온은 용기를 가지고 자신의 책임감을 다시 한 번 통감하는 지도자이다. 따라서 아누이의 크레온은 전제군주가 아니다. 그는 어떤 희생을 해서라도 한 국가를 지휘하고 책임져야 한다고 생각하는 국가수뇌 같은 존재다. 1944년의 관객들은 이 극에서 비시체제의 정당화를 읽을 수 있었으며, 안티고네에게서는 레지스탕스의 옹호를 보고 싶어 했다.”⁴⁹⁾ 인간 모랄의 순수성을 주장하는 안티고네와 국가의 이익과 명분을 강조하는 크레온 사이의 타협할 수 없는 차이들 안에서, 1944년의 관객들은 레지스탕스와 협력자 간의 불가능한 대화를 목도했다. 특히 안티고네가 보여준 희생의 집착을 통한 완전한 순수성의 요구는 젊은 관객에게서 승리를 거두었다. 그러나 협력 잡지인 <Je suis partout>가 이 연극을 극찬하고 나서며, “크레온은 거의 도덕성(morale)에 관심이 없는 정치의 대표자이고, 안티고네는 무정부주의자이다. 그녀의 잘못된 가치들은 주변에 무질서를 심어주면서 무의미한 희생으로 나아간다.”⁵⁰⁾고 반대 입장을 보인다. 이처럼 레지스탕스나 협력자들 입장에서든 이 극을 정치적으로 명확히 자리매김하기는 어려웠던 것이다.

“Thierry Maulnier en critique le propos nihiliste dans *L’Action française* tout comme Claude Roy dans *Candide* Le second, sous le couvert de l’anonymat, est encore plus sévère dans *Les Lettres françaises*: la pièce, tranche-t-il, est l’œuvre d’un fasciste. Les ultras, en revanche, y voient un appel déguisé à la résistance. D’autres se gardent de se situer sur ce terrain. (...) Anouilh, pour les plus nombreux, est d’abord un auteur du Cartel.”⁵¹⁾

48) 1944년 2월4일 파리 아틀리에 극장에서 초연을 한다. 그리고 1944년 8월 파리해방을 위한 전투로 인해 상연이 중단되고, 이후 다시 재개된다. 『안티고네』는 1947, 1949, 1950년에 다시 파리에서 상연된다. 1944년 5월 브뤼셀, 1945년 로마, 1949년 런던에서도 상연된 바 있다.

49) 아리안 에슨, 『신화와 예술』, 청년사, 2002, pp.424-425.

50) http://mael.monnier.free.fr/bac_francais/antigone/0.htm

당시 프랑스 평론들은 이처럼 다양한 견해를 실었으며, 아누이가 ‘카르텔의 작가’로 불리는 것처럼 프랑스사회 역시 정치적 카르텔의 모습을 띠고 있음을 반증한다.

한편 앞선 작품인용문에서 볼 때, 크레온은 장례가 국법으로 금지되었다고 그 명령에 따라 안티고네가 죽는 것은 무의미하다는 점을 역설하기 위해, 망자의 장례를 소홀히 하는 부패한 성직자의 문제를 언급한다. 이렇게 고대비극에 나오는 신성한 예언자 테이레시아스가 이 극에 등장하지 않는 이유를 은연중 밝히고 있는 셈이다. 크레온이 성직자를 폄하하며 반교권주의적 입장을 띠는 이유는, 프랑스사회 안에 자리한 가톨릭 보수주의자에 반하는 급진사회주의자를 상징하는 것일 수 있다. 혹은 더 나아가, 성직자를 지지하는 ‘비시정부’와 나치에 점령된 반교권주의의 ‘파리’라는 지역적 분리와도 연관되어 있을 수 있다. 아누이의 연극은 1942년 검열을 거쳐 1944년 파리에서 상연되었기 때문이다. 후자의 경우 크레온이 페탕 혹은 비시정부라는 해석보다 히틀러 나치 독일로 보는 해석도 가능하다. 하지만 1944년 이후로 아누이는 이 극에 대해 언급하는 것을 삼갔다.

마침내 크레온의 노련한 설득과 협박에도 불구하고, 안티고네는 끝까지 저항하다가 외로운 죽음을 맞이한다. 크레온도 마찬가지로 안티고네를 사랑한 자신의 아들 하이몬과 아내 에우리디케를 잃고서 외로운 삶을 살아가게 된다.

안티고네 : 짐승들은 몸을 따뜻하게 하기 위해 서로서로 부둥켜안을 거네. 나는 완전히 혼자군.⁵²⁾

(...)

코러스 : 크레온, 당신은 이제 완전히 혼자입니다.

크레온 : 완전히 혼자라, 그렇군.

(...)

크레온 : 다섯 시! 오늘 다섯 시에는 무슨 일이 있느냐?

시중 : 심의회가 있습니다.

크레온 : 아 그래, 심의회가 있다면, 애야, 거기로 가자.

코러스 : (...) 다 끝났습니다. 안티고네는 이제 진정되었지만, 어떤 열병에서 진정된 것인지 우리는 결코 알 수 없을 겁니다. 그녀의 의무는 다 끝났습니다. 침울한 깊은 평온이 테베와 텅 빈 궁전에 깃듭니다. 거기에서 크레온은 죽음을 기다리기 시작할 것입니다...⁵³⁾

안티고네가 처형되기 전에 경비병들과 나눈 길고 부조리한 대화⁵⁴⁾와 그녀가 죽은 후 무

51) Jeanyves Guérin, *op.cit.*, pp.286-287.

52) Jean Anouilh, *op.cit.*, p.78.

53) *Ibid.*, pp.83-85.

대로 다시 올라 태연하게 카드놀이를 시작하는 경비병들은 그녀의 죽음을 더욱 외롭게 부각시킨다. 하지만 크레온의 정치가 유해한지 무해한 지 분간하지 못하는 테베 민중 앞에서, 저항을 통해 개인의 자유를 진작시키고 자기완성에 이른 안티고네는 순수성의 승리를 상징한다. 반면 가족의 죽음으로 혼자가 되었지만, 충직한 ‘노동자’처럼 자신의 책무를 위해 일상을 살아가야 하는 크레온은 고독한 패자로서 연민을 느끼게 한다. 그리고 코로스는 이들이 지금까지 겪은 일이 어떤 열병이었는지 무슨 의미인지 아무도 알 수 없다는 행위의 무상성과, 도시에 깃든 공허와 죽음을 기다리는 크레온의 지리멸렬한 미래를 언급하며 마무리한다.

첫 공연에서 아누이는 연출가 앙드레 바르삭André Barsacq과 함께 등장인물에게 의상을 현대적으로 입혔다. 세 명의 경비병들은 검은 가죽 우비를, 크레온은 검고 긴 연미복을, 안티고네는 검은 드레스를 입었다. 그중 경비병들의 가죽 우비 의상은 독일의 게스타포를 연상시켰고, 다수의 관객들은 레지스탕스를 옹호하는 극으로 이해하고 열광했다. 하지만 작가는 프롤로그에서 경비병에 대해 다음과 같이 밝히고 있다. “그들은 나쁜 사람들이 아닙니다. 부인과 아이들이 있고 모든 사람들처럼 작은 걱정거리를 지니고 있는 사람들입니다. 그렇지만 조금 후에 그들은 더없이 태연하게 피고를 체포할 것입니다. 그들은 마늘냄새, 가죽 옷 냄새, 포도주 냄새를 풍기는 사람들이며, 상상력이라곤 조금도 없는 자들입니다. 그들은 사법기관의 보조 근무자들인데 물정도 모르고 어리석으며 언제나 그들 자신에 대해 만족합니다.”⁵⁵⁾ 이처럼 아누이는 거칠고 비루한 인물들조차 판단하지 않는다.

바로 이처럼 애매한 입장 때문에, 전쟁이 끝난 후 레지스탕스들이 아누이를 친나치주의자로 몰고 가기도 한다. 물론 아누이는 친나치주의 사상에 공감했다는 것을 부인한다. 그러나 파리 해방 후 협력문인인 로베르 브라지약⁵⁶⁾을 구하기 위해 서명운동을 조직한 점과 그 청년 문인이 1945년 2월 처형된 이후, 깊은 상처를 받아 숙청자들에 대한 환멸과 반감을 가졌다는 점이 아누이의 복잡하고 모호한 사상을 드러내준다.⁵⁷⁾

54) “경비병: (...) 봉급문제를 말하자면, 우리는 특수부대 장병들처럼 경비병의 평범한 봉급을 받아요. 그리고 6개월 동안, 특별 수당 명목으로 하사관 봉급의 추가분을 지급받죠. 다만, 경비병으로서 우리는 다른 특혜를 갖게 되어요. 주택, 난방, 보조금, 같은 거요. 결국 결혼해서 아이가 둘 있는 경비병은 현역 하사관보다 더 많이 벌게 되죠.(...)/안티고네 (갑자기 그에게 말한다): 이보게./경비병: 네./안티고네: 나는 조금 후에 죽을 거네. (경비병은 대답하지 않는다. 침묵. 그는 왔다 갔다 한다. 잠시 후에 말을 잇는다.) *ibid.*, pp.75-77.

55) *Ibid.*, p.11.

56) 독일 강점기에 <Je suis partout>라는 잡지의 편집장을 맡은 협력자.

57) “거의 정치적인 색이 없던 그였지만, “정치적이지 않은” 글들을 협력잡지에 실었고, 아리아족화된 Calman-Levy에서 그의 극작품을 발간하였다. 그 “충격”은 숙청과 함께 해방시기에 떠오른다. 자신의 article에 대해 해명을 해야만 했기 때문이며, 브라지약의 처형으로 마음 깊이 동요되었다.” Dir. Jacques Juillard et Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil,

“코러스: 비극은 명료하다. 그것은 편안하다. 그것은 분명하다. 반면 드라마에서는 배반자들과 집요한 악당들, 박해 당하는 이 무고함, 복수하는 사람들, 충견들, 희망의 섬광들이 있어서 죽는다는 것은 사고처럼 끔찍한 일이 된다. (...) 비극 속에서 그들은 침착하다. 우선 그들끼리의 일이다. 결국 그들 모두 죄가 없는 것이다! 죽이는 자와 죽는 자가 있다고 유무죄를 따질 수 있는 게 아니다. 그것은 배역의 문제다. 게다가 비극은 무엇보다 편안하다. 왜냐하면 그들은 희망이, 그 더러운 희망이 없다는 걸 알기 때문이다. (,,) 비극에서는 유용성을 따지지 않고 무상으로 이루어진다. 비극에서는 발버둥 쳐야 헛수고다. 결국, 시도할 것은 더 이상 아무것도 없다!”⁵⁸⁾

아누이는 영웅적이건 파렴치하건 모든 행위와 입장들의 공존을, 그리고 차라리 양보 없이 극한으로 나아가는 강박 행위가 초래할 삶의 무상성과 허무함을 냉소적으로 담으려 한 것 같다. 이를 정치적 배경 안에서 이해하면, 아누이는 비시정부를 친나치 파시스트와 동일시하여 보는 일반적 시각과 달리, 제3공화국(인민전선정부와 당시 퍼지던 공산주의)에 염오를 느끼고 새로운 프랑스의 재건과 미래를 위해 유럽주의를 지향하던 비시정부와 그 협력자들의 목소리를 ‘유용성을 따지지 않고’ 들려주려 했던 것으로 보인다.⁵⁹⁾ 이처럼 크레온과 안티고네의 인물구조는 당시 만연해있던 비시스트(페탕) 혹은 친나치주의자(히틀러) 대(vs) 레지스탕스로 나뉘는 대립적 추를 구현한다. 하지만 이 안에는 사상과 윤리에 따라 비순응주의자, 유럽주의자, 민족주의자, 가톨릭 보수주의자, 급진사회주의자, 공산주의자, 무정부주의자의 면모들이 들어 있으며, 이들 간의 성격이 중첩되기도 하고 모순되기도 한다. 아누이는 1940년대 위태로웠고 혐오스러웠던 프랑스 공화국의 위기와 앞날을, 서로 다른 ‘배역’을 맡아 살아가는 사람들을 한 공간에 나열하여 출구 없는 ‘비극’ 속에 사실 그대로 녹여내었다.

맺는 말

지금까지 지로두와 아누이의 신화극을 통해, 위기에 봉착한 1940년대 프랑스사회의 혼

1996, pp.70-71.

58) Jean Anouilh, *op.cit.*, p.39.

59) 나치와 협력한 부분에서는 비시정부가 전체주의 폭군으로 볼 수 있지만, 전쟁을 하지 않고 유럽의 평화를 지키려한 공화국의 연장선상에 있던 것으로 보기도 한다. 아마도 여기에 일부 공감하는 아누이는 모든 이데올로기를 거부한 비순응주의자 non-conformiste로 볼 수 있다. 작품에서 레지스탕스와 비시스트를 똑같은 저울대에 놓고 그들의 논쟁을 팽팽히 맞서게 하고 있는 것으로 보인다.

재된 사고와 갈라진 행보를 짐작해 볼 수 있었다. 두 작가들의 공통점이라면, 고대신화에 대한 재해석을 통해 시의적 인물과 사건에 대한 단선적 판단을 모호하게 만드는 파라독스의 글쓰기를 지향한다는 점이다. 게다가 당대 관객(독자)들에게 그 선택권을 넘겨, 작가 스스로의 정치적 편향성에 대한 대중의 논란을 최소화하는 듯 보인다. 예를 들어, 지로두의 마지막 결론은 독자에게 선택의 몫으로 던져진 작품이다. 엘렉트라처럼 정의를 중시하는 프랑스 독자라면 엘렉트라를 순수성을 선호할 것이고, 아이기스토프스처럼 때에 따라 ‘더러운 손’이 되더라도 융통성 있는 타협이 필요함을 아는 독자라면 아이기스토프스를 선택할 것이다.

그런데 이처럼 해석이 분분한 신화극을 1940년 전후로 잇달아 발표한 두 문인들의 사상적 공감대는 어디서 찾아볼 수 있을까? 그것은 1930년대 형성된 프랑스 문인들과 독일 문인들 사이에서 형성되기 시작한 유럽적 이상과 유럽정신 안에서 찾아볼 수 있다. 특히 1935년 아베츠⁶⁰⁾의 발의로 시작된 <프랑스-독일 협회Fondation du Comité France-Allemagne>⁶¹⁾의 활동으로 프랑스와 독일 지식인의 지적, 문화적 교류가 더욱 활발하게 이루어졌다. 이는 국가 간 대립적 구도에서 벗어나고, 유럽을 위협하는 볼셰비즘으로부터 유럽문명을 지키기 위해 새로운 유럽이라는 공동의 목표를 확인한 지식인 공동체였다.⁶²⁾ 한때 이 안에서 활동했던 지로두는 독일이 프랑스 자유지역을 점령하기 전까지, 유럽을 위한 작가들의 사명과 참여를 호소했으며, ‘내일의 언어와 세상이 될 유럽을 위한 치료사’가 되어야 한다고 말한 바 있다.⁶³⁾

이처럼 1930년대부터 꾸준히 형성되어 온 새로운 유럽화 논의는 이상을 향한 유럽 엘리

60) Otto Abetz, 독일 점령기간 동안 프랑스 파리 주재 독일대사로 활동하게 됨.

61) “(...) Abetz réussit à atteindre un cercle assez large, et surtout très hétérogène, de la vie publique française. La liste des auteurs se lit comme le répertoire de ses prises de contact dans la capitale française. Les contributions émanent ainsi de personnalités éminentes du monde des anciens combattants(déjà très engagé au CFA) comme Henri Pichot, Jean Goy, Georges Scapini ; d’hommes politiques comme Léon Baréty,vice-président de l’Assemblée nationale, ou le sénateur Gaston Henry-Haye, maire de Versailles ; de membres de l’Académie française comme Louis Bertrand ou Bernard Faÿ ; d’écrivains et intellectuels comme Jules Romains, Henry Bordeaux, Jean Giraudoux, Alphonse de Châteaubriand ou Georges Blond(ce dernier de *Je suis partout*) ; de professeurs d’université comme Henri Lichtenberger (...)”, Albrecht Betz et Stefan Martens, *Les intellectuels et l’Occupation, 1940-1944*, éd. Autrement, 2004, pp.73-74.

62) 박지현, 『비시 프랑스(Vichy France), 잃어버린 역사는 없다』, 서강학술총서, 서강대학교 출판부, 2013, pp.85-87.

63) Jean Giraudoux, *Littérature*(1941), Paris, Grasset, 1980, p.190, p.198. ; Hélène Roux, “Ecrivains français, écrivains allemands et la conscience européenne dans les années 1930”, *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, n. 37, 38 (Janvier-juin 1995), p.42.에서 재인용.

트들의 공동체 기억에 속한다. 따라서 1940년대 나치독일의 점령과 비시정부의 출범, 이어지는 독일의 완전점령에 따른 배신의 상황 안에서 지식인들의 사유와 행보는 혼란스럽고 복잡할 수밖에 없었을 것이다. “1940년 독일의 점령’시기에 당시 자유 지역의 프랑스인들은 프랑스 정부로서 비시 정부를 인식했기 때문에 스스로를 대독협력자로 보지 않았다. 그래서 크게 친독주의 성향과 친비시주의 성향의 협력 지식인으로 구분할 수 있다. 전자는 일명 ‘파리협력자’로서 이들은 독일의 승리를 확신하고, 유럽에서의 공산주의 확장을 반대하며, 프랑스 안의 전체주의 체제와 히틀러의 유럽체제에 찬동했던 자들이다. 후자는 소위 ‘비시협력자’로 불리는 자들인데, 외적으로는 독일과의 협력 체제를 용인하면서도, 내적으로는 민족 혁명이라는 정책을 통해 프랑스 사회의 변화를 도모하려는 자들이다. 그들은 민주주의 전통보다 권위적 정치체제를, 대중사회보다는 엘리트 사회를, 그리고 개인보다는 집단문화를 만드는 데 주목적을 두고 개혁안을 제시한 자들이다.”⁶⁴⁾

따라서 프랑스 지성의 흐름 안에서 문인들에 대한 협력 논란과 그 정치적 모호성은 풀리기 어려운 난제에 해당한다. 지로두와 아누이 역시 작품 속에 담긴 인물들의 극적 논쟁을 통해 모호성의 흔적을 남겼다. 훗날 1940년 독일 점령을 기준으로 프랑스에서는 협력문인들의 숙청이 이루어지고, 어느덧 세월이 흘러 이제 유럽은 통합되어 있다. 이 통합된 유럽 안에서 지로두와 아누이의 텍스트들이 다르게 읽힐 수 있기 때문에, 현대 프랑스의 지적 계보 안에서 다시 논의될 가능성의 여지가 남아있다.

64) 박지현, *op.cit.*, p.88.

제 2 부 제 3 분과

〈발표 : 육체와 형태들의 변모〉

사 회 : 김현주(단국대)

발 표 : 1945년부터 1970년대의 프랑스 무용 / 김현옥(계명대)

염습의 파토스포르멜 - 홀로코스트 이후의 이미지 - 글쓰기 / 윤경희
(파리8대학)

Dessins de presse. Lire et comprendre les caricatures
aujourd'hui / Franck Malin (서강대학교)

전후 프랑스 미술과 전시 / 이보경 (대전시립미술관)

1945년부터 1970년대의 프랑스 무용

김 현 옥

(계명대학교 교수)

I. 1945년부터 1950년대의 프랑스 무용

2차 대전 이후 50년대는 전쟁이 남긴 의식의 대혼란으로 인하여 예술적 부흥(팽창)이 일어났고, 광활한 예술의 재검토가 이루어진 시기였다. 프랑스의 공연 예술계에 큰 동요가 일어났다.

연극의 가치관에 관한 재검토가 카뮈, 사르트르 등의 문학가들에 의해 일어났다. 무대에 관한 새로운 표현의 모델이 요구되었으며, 꼬메디 프랑세즈에서 떨어져나간 마들렌 르노와 장 루이 바로가 “험릿”을 무대에 올려 연극적 혁명의 시효가 되었다. 1947년 장 빌라(Jean Vilar)에 의해 아비뇽 연극제가 시작되었다. 이러한 가운데 새로운 관객층이 생겨났고 이 관객은 브루조와가 아닌 많은 대중을 포함하였다. 무용에서는 발전의 시도가 일어났다.¹⁾ 무용은 이러한 시대의 흥분과 열기의 일부가 되었다. 발레는 이 열광에 동참하였으며, 파리 국립오페라 또한 세르즈 리파의 예술 감독 하에 전통을 이어갔다. 발레에서는 고전적인 것과 현대성을 전복 하여 신고전주의가 태동하였다. 현대무용은 발아의 상태였다.

프랑스의 해방(Liberation) 이후 프랑스인들은 즐기려하였다. 그때에 안무가 롤랑 뽀띠(Roland Petit)는 가벼운 작품으로 이러한 욕구에 응답하였고, 모리스 베자르 또한 발레의 발전에 결정적인 역할을 하였다. 1950년에는 이러한 공연이 많은 이들에게 앙시앵 레짐(Ancien Regime)의 유산으로서 인식되었다. 모리스 베자르는 발레를 귀족들의 축제에서 대중적 예술로 변화시켰다. 그는 그의 시대를 춤추고자했으며 젊고 많은 관객들에게 부응하였다. “발레또만”(balletomanes)으로 불리는 고전적 취향의 작은 서클의 시대는 끝났다. 그럼에도 불구하고 오페라는 아카데미즘의 신전으로 군림하였다. 현대적 작품이 선보여 파리와 지방에서 새로운 무용(Nouvelle Danse)이 태동하였다.²⁾ 2차 대전 이후 디아길레프

1) Paul Bourcier, Histoire de la Danse en Occident, Tome 2, Du romantique au contemporain, Seuil, 113

(Diaghilve)의 발레 뤼스Ballets russes가 현대적인 맥락과 경제적 그리고 사회적인 상황을 감안한 가운데 부활하였다. 3)

50년대는 프랑스 무용의 르네상스라고 불린다.⁴⁾ 이 시기는 발레 또한 발레 뤼스의 유산에 깊이 영향을 받아, 가장 현대적인 화가, 시인, 작곡가, 무용수, 안무가가 함께 협력으로 작품을 창작함으로써 이러한 유산을 이어나갔다. 5)

발레 뤼스는 안무자나 무용수, 작곡가가 아니라 예술 기획자인 디아길레프에 의하여 창단된 발레단으로 파리의 Theatre des Champs Elysee에 근거를 두고 20세기 초 유럽의 황폐한 예술계에 발레를 다시 극장에서 중심적인 위치에 자리하게 하였다. 발레 뤼스는 안무가, 작곡가, 미술가, 무대장치, 의상, 분야의 세계 최고의 예술가들이 협력을 통하여 조화된 작품을 창작하였다.⁶⁾ 이 무용단에서 활동한 예술가들의 명단은 예술에서 모더니즘을 이끈 자들의 인명록이 된다. 그리하여 예술계에서 가장 뛰어난 당대의 예술가들의 협력 작품으로 발레의 예술적 수준을 끌어올렸다고 할 수 있다. 발레 뤼스의 활동 기간인 20년간 그는 발레 예술의 황제로 군림하면서 국제적인 발레의 유행을 불러일으켰고 총체적인 예술 작품으로서 발레를 공연 예술의 중심으로 위치시켰다.

곰브리치Gombrich는 “예술에 있어서는 항상 새로운 것을 발견할 수 있다.”라고 하였다.⁷⁾ 역사적으로 고전적인 것과 현대적인 것을 구분하는 것은 무엇인가? 그것은 테크닉 뒤에 숨은 사상, 생각에서 구분되며, 발레 뤼스가 현대와 고전을 전복 한 시도를 하였고, 롤랑 뽀띠와 모리스 베자르가 이 신고전주의에 속한다. 그들의 작품은 안무에 있어서 발레 전통을 수용하지만, 그들은 주제를 선택하였고 그 시대를 반영하는 예술적 협력 작업을 성취해 내었다. 이 안무가들은 아카데미즘에서 벗어나 발레의 혁신을 가져오고자 하였고, 무용의 새로운 관객층을 끌어들이었다. 8)

신고전주의Le Neo-Classicisme는 현대적인 아이디어를 표현하는 안무적 테크닉을 발견하고, 현대적 감각에 부응하는 것이다. 그것은 발레 뤼스 이후의 창작자들이 의문을 제기하여 무용의 내용을 혁신하는 작업을 하였다.

2) Lartique, Pierre, Plaisirs de la Danse, Une Histoire du Ballet, Farandole, 3

3) Marcel Schneide, Danser a Paris, 8.

4) Michel Marcelle, Isabelle Ginot, La Danse au XXe siecle, Larousse, 47-48

5) Andre, Vladimir Hofmann, Le Ballet, Bordas, 1978. 78-79

6) Jack Anderson, Janet Light, Malcolm McCormick, *The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe de Monte Carlo*, Cincinnati Art Museum, 2002, 13.

7) Ernst Gombrich, Histoire de L'art, Flammarion, 1991. 17

8) Michel Guy, La danse contemporaine en France dans les annees 1970, 4

1. 세르즈 리파 Serge Lifar

무용의 혁신은 우선 세르즈 리파의 덕분으로 파리 국립 오페라 Ballet de l'Opéra national de Paris에서 시작하였다. 리파는 30년간 무용을 관객과 동시에 무용수에게 가까이 다가가게 하였다. 관객에게 리파는 미술에 있어서 피카소에 버금간다. 그는 파리 오페라에 열광을 불어넣었다. 리파는 오랫동안 발레 뤼스 무용단에서 작업한 후 1947년에서 1958년 사이 파리 국립 오페라 예술 감독으로 창작활동을 하였다. 그는 발레의 새로운 테크닉을 개발하여 발레를 혁신하였다. 안무가 Yvette Chauviré, Janine Charrat, Roland Petit가 그의 영향을 받았다.⁹⁾

그는 1947년, 발레 뤼스의 추억을 되살려 작품 신기루(Les Mirages)를 창작하였다.¹⁰⁾ 신기루는 시대에 저항한 작품으로 시간이 흘러도 퇴색하지 않는 파리 국립 오페라의 레파토리로 선정되었다. 이 신비스런 작품은 고독의 주제를 다루었다. 한 남자가 부귀영화와 사랑을 허황되게 쫓는 이야기를 다루었다. 인생은 신기루의 연속인 것을 깨닫는다. 이 발레는 신고전주의 양식을 표방한다. 신고전주의는 전통적인 고전 어휘를 수용하면서 새로운 움직임을 허용한다.¹¹⁾

리파는 파리 국립오페라를 뉴욕시티센터에서 공연하였다. 관객들은 열광하였고 무용단의 무용수들을 감탄하였다. 1958년 그는 파리 국립오페라를 떠났다.¹²⁾ 리파의 작품은 미학적으로 양식화 되어 있으며, 초현실적이라고 평가받고 있다.

그의 작품 Mirages, Le Chevalier et Mademoiselle중 Phedre는 안무가와 화가의 협력 작업으로 으뜸으로 꼽힌다. 페드르는 리파가 안무 Jean Cocteau가 대본(l'argument), 무대장치와 의상을 하였고, Georges Auric이 음악을 작곡하여 1950년 초연 되었다.

2. 롤랑 뽀띠 Roland Petit

안무가 롤랑 뽀띠는 전쟁 이후, 1945년 화가 크리스티앙 베라르, 예술 감독 보리스 코쉬노와 함께, 사고의 융합과 협력 작업으로 발레 뒤 샹젤리제« les Ballets des Champs-Élysées»를 탄생시켰다. 첫 작품 Les Forains은 큰 성공을 거두어 중국에 까지 그 명성을 떨쳤다.¹³⁾ 그 후 les Ballets de Paris 무용단을 창단하였고 고전 발레를 혁신하였다. 그는 디아길레프

9) https://fr.wikipedia.org/wiki/Serge_Lifar

10) Ibid

11) Marie-Astrid Gauthier, Le Ballet du Capitole rend hommage à Lifar et Petit, 2014.10.28. Res Musica, Music Classique et Danse

12) https://en.wikipedia.org/wiki/Serge_Lifar

13) Marcel Schneide, Danser a Paris, 8.

의 발레 뤼스 전통을 계승하여 그 시대의 위대한 재능을 지닌 문학가, 화가, 장식가들과 협력하였다. 1949년 Carmen의 성공으로 롤랑 뺨띠는 국제적인 무대에서 주목받게 되었다. 롤랑 뺨띠는 현대적인 안무를 하였으며 발레의 연극적인 개념을 사수 하였다. 그리고 장 꼭또, 자끄 프레베르 등 위대한 문학가들과 협력 작업을 하였다. ¹⁴⁾

1945년에서 1955년 사이 롤랑 뺨띠는 감동적인 안무 작품들을 창작하였다. Le Rendez-vous (1945)는 Jacques Prévert의 대본과 Joseph Kosma의 음악, Picasso의 무대 장치로 창작하였다. 1946년 젊은 남자와 죽음 «Le Jeune Homme et la mort»을 Jean Cocteau의 대본, 무대장치, 안무의 아이디어, 바흐의 음악으로 창작되었다. Cocteau는 이 작품을 무언 악극(Mimodrame) 혹은 판토마임을 과장하여 무용으로까지 발전하는 양식으로 개념화하였다. 이야기는 한 젊은 가난한 화가가 젊은 여인이 연인으로 행세하며 화가를 죽음으로 인도하는 내용이다. 1946년 초연 당시부터 큰 성공을 거두었고, 1966년 Rudolf Nureyev와 Zizi Jeanmaire의 공연으로 영화로 촬영되었다. 또한 이 안무는 1985년 헐리우드 Taylor Hackford 감독의 영화 White Nights의 시작 부분에 사용되어 전 세계 관객에게 알려졌다. «Le Jeune Homme et la mort»는 l'American Ballet Theate의 레퍼토리가 되었다.

Cocteau는 무대장치(Scénographie)로 시인 Charles Baudelaire 세계의 느낌을 반영하는 장치를 상상하였는데 그것은 벽에 그림이 걸려있는 아름다움, 화가 아틀리에의 비참함을 연상시키는 누추함 등 이다.

1953년 헐리우드의 거장 배우이며 감독인 오손 웰스(Orson Welles)와 함께 발레 «The Lady in the Ice»를 창작하였다. The Lady in the Ice는 롤랑 뺨띠가 안무하고 오손웰스가 대본을 쓰고 감독한 발레작품이다. 롤랑 뺨띠는 헐리우드에서 호응을 받았고, 거장 Fred Astaire, Bing Crosby와 함께 작업을 했다. 1956년 프랑스로 돌아와 «la Revue des Ballets de Paris»를 창단하여 현대적 무용을 창조하였다.

롤랑 뺨띠는 1951년 작가 Jean Anouilh의 대본과 협력 하였는데, Les Demoiselles De La Nuit와 La fille et le loup이다. La fille et le loup는 젊은 아가씨와 늑대가 사랑에 빠지는 이야기이다. Roland Petit의 작품 속에 죽음의 주제가 두드러진다. Le Rendez-vous에서 세상에서 가장 아름다운 여인이 면도날에 찢리며, Le Loup에서 늑대로 분장한 남자의 살해, 그리고 사랑에 빠진 소녀가 칼에 찢려 죽고, Le Jeune Homme et la Mort에서 젊은 남자가 실존적인 두려움의 연구 속에 여자가 죽음으로 분신하여 남자를 죽인다. Le Rendez-vous는 어둡고, 표현적인 작품으로, 연인이 활랑한 그림자가 드리운 길거리를 걷

14) Michel Guy, La danse contemporaine en France dans les années 1970, 4

고 있는 Brassai 사진을 배경 장치로 활용하였다. 이 발레는 매우 시적이며 그 시대의 미학을 잘 나타내고 있다. Le Loup는 최고의 예술가를 협력자로 해야한다는 롤랑 뽀띠의 신념의 혜택을 받았다. Jean Anouilh와 Georges Neveux는 신비스럽고, 어두운 숲속의 농부 공동체의 늑대인간에 관한 이야기를 잘 그려내고 있다. 15)

3. 모리스 베자르 Maurice Bejart

모리스 베자르는 그의 안무적 언어를 아카데미한 무용과 신고전주의적néoclassiques 경향을 바탕으로 한 안무를 하였다. 베자르는 극적인 요소, 서정적 요소, 안무적 요소, 음악적 세계를 혼합하였고, 그룹의 움직임 속에서 솔리스트 개인의 역량의 가치를 높였다.

베자르의 작업은 대중에게 만족을 가져오기 위하여 안무적 연구의 한계가 있다고 비난 받은 바 있지만, 프랑스에서 현대무용이 태동하는 것에 큰 공헌을 하였다. 16)

1955년 한 남자를 위한 교향곡Symphonie pour un homme seul을 창작함으로써 무용 공연계에 매우 큰 파장을 가져왔다. 무용사학자 Jean-Pierre Pastori가 다음과 같이 말하였다.

베자르는 지금껏 고전발레에서는 볼 수 없었던 도발적인 음악의 몽타주, 풍부한 문학적 바탕과 주제를 다루는 능력으로 관객을 뒤흔들었다. 무용을 지금껏 행하지 않는 장소, 경기장, 기차역 등지로, 또는 아비뇽의 la Cour d'honneur du palais des Papes (1966-1969)에서 공연하여 무용 관객층을 엄청나게 늘였다. 17)

II. 1960년대 프랑스 무용

60년대는 세계전역에서 사회적, 정치적 문제들이 제기되고 파국적인 사건들이 일어나는 시기였다. 1968년 5월 프랑스 학생 혁명은 예술계에 많은 파급을 가져왔다. 영화에서는 학생혁명의 영향으로 누벨 바그(Nouvelle Vague)운동이 일어났다. 학생 혁명은 사고와 관점에 깊은 변혁을 가져왔고, 무용에서도 이러한 영향이 반영되었다. 또한 신체에 대한 다른 가치 인식을 찾기 시작하였다.

15) Clement Crisp, *Roland Petit ballets, Paris Opera*, 2010.09.27, Financial times.

16) https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_B%C3%A9jart

17) Michel Guy, *La danse contemporaine en France dans les années 1970*, 5

1. Concours chorégraphique international de bagnolet

1968년 바뇰레 무용 콩쿨 concours chorégraphique international de bagnolet가 시작되었고 거의 대부분의 현재의 안무 세대를 지원하는 산파역을 하게 되었다.

이 콩쿨은 1980년대 프랑스의 누벨당스 안무가와 무용수 발굴의 중요한 영향력을 행사하였다. 18)

2. 모리스 베자르

파리 국립오페라는 Michel Descombey 예술 감독이 1963-1969까지 현대적 작품 레퍼토리를 무대에 올리려고 노력하여, 모리스 베자르의 유명한 걸작 봄의 제전(Le Scree du printemps)과 롤랑 뽀띠의 작품을 공연하였다. Ravel의 작곡 곡 Bolero를 안무하여 Palais des sports에서 공연하여 대중적인 큰 성공을 거두었다. 이 두 작품은 무용사에 남는 걸작품이 되었다.

특히 “스튜디오 오페라”를 결성하여 꼬르 드 발레(corps de ballet)의 무용수들이 모여 현대 안무가들의 작품에 친근하게 다가가려고 하였다. 19)

모리스 베자르의 안무 La Messe pour le temps présent은 1967년 아비뇽 페스티벌의 위촉으로 Pierre Henry와 Michel Colombier의 전자음악에 맞추어 안무되었다. 이 작품은 음악적 그리고 안무적 관점에서 보다 더 폭넓은 대중에게 다가간 큰 성공을 거두었다.

3. Roland Petit

롤랑 뽀띠는 여전히 그 시대의 천재들과 협력 작업을 하였다. 1962년 Notre Dame de Paris를 안무하여 Yves Saint-Laurent이 의상을 디자인하였다. 20) 이 작품은 Victor Hugo의 노트르담의 꼽추의 발레 버전으로, 두 시간의 발레로 안무하였다. 이 작품은 지속적으로 공연되어 1983년 뉴욕의 메트로폴리탄 오페라하우스에서 공연되었다. 21)

18) Jean Claude Diénis, de la revue Les Saisons de la danse, numéro 17, octobre 1969.

19) Michel Guy, La danse contemporaine en France dans les années 1970, 5

20) <http://www.fondation-pb-ysl.net/en/Stage-54.html>

21) Anna Kisselgoff, New York Times, 1983.08.23.

III. 1970년대 프랑스 무용

1. 현대무용(Danse Contemporaine)

1967년에서 78년 사이 프랑스의 무용은 급격한 변화를 맞이하였다. 무용은 더 이상 단순한 오락이 아니라 모든 세대의 생각을 표현하는 하나의 수단으로 인식되었다. 세계를 향한 비전과 사진의 언어로 해석하는 표현수단이 되었고, 무용형식이 다양화 되었다. 이러한 움직임은 지난 20년간 열정적으로 무용작업을 성취 해내온 여러 안무가들의 노력의 결과이다. 이러한 무용을 현대무용Danse Contemporaine이라 지칭한다.

프랑스에서 현대무용을 Danse Contemporaine로 부르는데 이것은 미국의 Modern Dance와 차별화 하여 프랑스 주체성을 나타내고자 하는데 에서 기인한다. 이것은 무용역의 작품과 안무가를 지칭하는 개념에 제한하고 있다. 1970년 후반에는 프랑스의 누벨단스(Nouvelle Danse)로 지칭된다.²²⁾

70년대에 미래의 무용계를 주도할 이벤트를 맞게 된다. 카로린 칼슨Carolyn Carlson은 1972년 아비뇽 페스티벌에서 안베랑제의 작품 “죽음 꿈의 제례”에서 각광을 받은 후 파리 오페라 연구 그룹의 감독으로 임명된다. 1977년에는 낭시 페스티벌에서 피나 바우쉬와 일본 부토 무용을 발견한다. 1972년 미셸 기에 의해서 기획된 파리 가을 페스티벌에 머스 커닝햄이 소개된다. 그리고 미국 포스트 모던 안무가(트리샤 브라운, 시몬느 포르티, 루신다 차일드, 더글라스 던)과 안무 예술에 영향을 준 무용계 밖의 여러 예술가(로버트 윌슨, 메리디쓰 몽크, 타듀즈 칸토)를 소개하였다. 그와 동시에 현대 무용의 안무만 전념하는 기관이 1974년 설립되었다. : Brigitte Lefèvre와 Jacques Garnier가 라로셀에서 침묵의 연극 무용단을 창설하였다. 5년 후 젊은 안무가 도미니크 바구에가 Montpellier에 안무 센터의 감독으로 임명되었다. 그리고 1980년에 리옹에서 유럽에서는 처음으로 무용 전용 극장 Maison de la Danse가 개관되었다.

Nouvelle Danse의 가장 큰 특징은 무용수를 인간으로 표현한다는 점이다. 무대에 등장하는 무용수들이 기능적인 무용수가 아니라 인간으로 표현되고 있다는 점이다. 남자 무용수가 등장할 때 한 남자로 표현되며 여자 무용수가 등장할 때 관객은 한 여자로서 느끼게끔 움직임과 연출을 한다.

22) https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_contemporaine

한 가지 지적할 점은 머스 커닝햄과 피나 바우쉬가 그의 무용적 사고와 가르침과 작품을 통하여 엄청난 영향을 끼치고 있다는 점이다. 피나 바우쉬의 작품에서 무용수가 등장인물이 아니라 개성을 가진 인간으로 표현한 첫 번째 안무가이다. 무용복 레오타드 대신 남자의 신사 정장이나 여자의 사회생활에서 입는 의복, 하이힐 등 관객이 무용공연자를 통하여 자신을 발견할 수 있도록 연출을 하였다. 이는 1970년 후반부터 시작되었는데 프랑스 안무가들에게 이 관점에서 큰 영향을 끼쳤다.

톨랑 뷔띠는 1972년 마르세이유 발레(Les Ballets de Marseille)를 창단하여 자유로운 정신으로 그는 독립성과 현대성을 성취하였다. 그는 26년 동안 시대를 초월하는 작품으로 관객을 매료시켰다. 사이키델릭 음악그룹 핑크 플로이드음악과 함께 핑크 플로이드 발레(Pink-Floyd ballet) (1972), 프루스트 혹은 심장마비(Proust ou les intermittences du coeur)(1974), 북쪽방향(Septentrion)(1975)과 같은 작품을 선보였다.

파리오페라의 무용수들이었던 브리짓트 르페브르(Brigitte Lefèvre)와 자끄 가르니에(Jacques Garnier)는 1972년 현대무용의 안무를 보급하기 위하여 현대무용단 침묵의 연극(Le Theatre du Silence)을 창단하였다.

카롤린 카를송(Carolyn Carlson)은 미국인으로 알빈 니콜라이 무용단의 단원으로 프랑스에 아비뇽 연극제에서 공연한 이후 프랑스에서 프랑스 관객에게 열광을 받아 파리에 정착을 하여 파리오페라의 현대무용작품을 창작하고 선보이는 파리오페라 안무연구단체(GRTOP)를 결성하여 예술 감독의 책임을 맡았다. Carolyn Carlson은 무용을 내면탐구의 길로 인식되었다. 그녀의 철학은 모든 것이 우주의 연결되어 있다는 것이다. 그녀의 영감은 자연과 인간의 관계에서 온다. 그녀는 무용을 정신적 추구로 생각하였다. 제스처의 타고난 유동성, 갑작스런 매우 느린 움직임, 섬세한 팔 동작, 불균형의 한계에 다다르는 포지션으로 그녀의 안무의 특징이다. 대표작으로는 The Blue Lady, Still Waters, Dark, Steppe 등이 있다.

현대무용을 향한 열광은 점점 증가하는 관객을 매료시키기 위한 것뿐만 아니라 무용영력을 두루 걸친 stage를 통한 현대무용 교육에 의하여 교육에 힘입었다.이뿐만 아니라 70년대에 프랑스 무용가들은 미국으로 건너가 미국의 Merce Cunningham, Martha Graham, Jose Limon등 현대무용의 대가들과 공부 하는 열풍이 일어났다.

1970년대에는 무용의 여러 단체들이 형성되었다. 그 단체들은 수잔 부르즈Susan Buirge의 “무용 연극 체험”(Danse theatre experience), 도미니끄 브와뱃의 “보 제스트”(Beau Geste), 장 끌로드 갈로타의 “그룹 에밀 뒤부와”(Groupe Emile Dubois), 레진 쇼피노 등이 있다. 이 단체들은 공동체적인 예술적, 정치적 유토피아를 꿈꾸었다.

장 끌로드 갈로타는 1976년 바뇰레 국제 안무콩쿠르(Concours chorégraphique international de Bagnolet)에서 상을 수여 받았다 1976년에서 1978년 사이 뉴욕으로 가서 Merce Cunningham과 공부를 하고 자신의 안무 스타일을 구축하였다. 처녀작 7,2,1.을 발표함으로써 미국에서 돌아와 1979년 자신의 무용단을 설립하였다.

Maguy Marin은 현재에도 프랑스의 주요한 안무가로 자리매김 하고 있는 마기 마렝은 1978년 바뇰레 국제 콩쿨에서 입상한 후 프랑스의 누벨당스의 가장 중요한 안무가로 활동하기 시작하였다. 그녀의 스타일은 독일 피나 바우쉬 무용연극처럼 무용뿐만 아니라 여러 연극적 요소를 수용한다. 앙제 국립무용센터무용단(Centre national de danse contemporaine d'Angers)의 안무자로, 그녀의 대표적인 걸작으로 일컬어지는 작품 May B를 발표하였다. May B는 사무엘 베케트의 텍스트에서 영감을 받은 작품으로 인간적인 양상을 강조하기 위하여 무용 동작뿐만 아니라 얼굴에 진흙을 바르고 주름을 짓는 양식화를 시도하였다.

2. 지역분산(décentralisation)

지금껏 무용이 파리에 집중되어 있었던 것을 지방으로 분산시키는 작업들이 1960년 후반에서 70년대 초에 일어났다. 각 지방 도시들은 그 도시에 Maison de la Culture를 마련하여 안무가들이 지역의 무용단을 이끌어가는 근거지가 되었다. Philipp Try는 1968년부터 현대무용단을 결성하여 Amiens에 정착하였고, Jean Albert Cartier는 1972년 Angers에, 롤랑 뻬띠는 마르세이유에, Félix Blaska는 롤랑 뻬띠의 무용단원으로 활동하다가 독립하여 무용단을 만들어 Grenoble에, Le Theatre du Silence는 라 로셸에 정착하였다. 이들은 그 지방자치단체에서 지원을 받아 활동하였다. 이러한 지역 분산이 뿌리를 내려 현재까지도 프랑스에서는 주요 안무가들이 지방도시에서 왕성한 활동을 하고 있다.

3. 전문적 공연기획가와 미디어에 힘입어 공연의 역동적인 전파

1970년대 초반부터 공연기획자 파리가을축제(Le Festival d'Automne), 아비뇽 연극제 등에서 프랑스 현대무용 안무가를 정기적으로 초청하였다. 1968년에 Theatre de la Ville이 개관되면서 현대무용 단체들을 공연하였다.

Marcelle Michel, Lise Brunnel 등, 언론그룹 무용비평가들이 그들의 전문직과 권위 있는 일간지에 무용비평 기사를 실음으로써 새로운 형식의 무용을 향한 관용과 이해를 돕는데 많은 기여를 하였고 이로 인하여 무용의 대중적인 확산과 발전에 중요한 역할을 하였다.

<참고문헌>

- Anderson, Jack, Light, Janet, McCormick, Malcolm, *The Golden Age of Costume and Set Design for the Ballet Russe de Monte Carlo*, Cincinnati Art Museum, 2002, 13.
- Bavelier, Ariane, *Roland Petit, un aristocrate du ballet*, Le Figaro, 2011.10.07.
- Bibliothèque nationale de France, direction des collections, département des Arts du spectacle, Septembre 2011, LA DANSE AU FESTIVAL D'AVIGNON (1966-2011).
- Bourcier, Paul, *Histoire de la Danse en Occident, Tome 2, Du romantique au contemporain*, Seuil.
- Christout, Marie Françoise, *Maurice Bejart, Theatre de tous les temps*, Seghers, Paris, 1972.
- Crisp, Clement, *Roland Petit ballets, Paris Opera*, 2010.09.27, Financial times, 2011.07.10.
- Diénis, Jean Claude, la revue Les Saisons de la danse, numéro 17, octobre 1969.
- Hofmann, Vladimir, *Le Ballet*, Bordas, 1978.
- Gombrich, Ernst, *Histoire de L'art*, Flammarion, 1991, 17.
- Garaudy, Roger, *Danser sa Vie*, Editions du Seuil, 1973.
- Gauthier, Marie-Astrid, *Le Ballet du Capitole rend hommage à Lifar et Petit*, 2014.10.28. Res Musica, Music Classique et Danse.
- Guy, Michel, La danse contemporaine en France dans les années 1970,
- Kisselgoff, Anna, *Dance: Roland Petit's Notre Dame*, New York Times, 1983.08.23.
- Lartigue, Pierre, *Plaisirs de la Danse*, Une Histoire du Ballet, Farandole.
- Marcelle, Michel, Ginot, Isabelle, *La Danse au XXe siècle*, Larousse.
- Schneider, Marcel, *Danse a Paris*, Editions Dell'arte, 1983.
- Yannick, Vely, *Roland Petit. Le chorégraphe de la modernité*, 2011.07.10., Paris Match
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_contemporaine
- www.culturecommunication.gouv.fr/.../Michel-Guy-Extrait.pdf
- http://cache.media.education.gouv.fr/file/Danse/30/8/les_grands_courants_de_la_danse_XX_et_XXIeme_siecle_v_Delsol_373308.pdf

<http://www.roland-petit.fr/index.php?p=bio>

http://www.culturekiosque.com/dance/features/rpetit_loup_rendezvous792.html

<http://www.fondation-pb-ysl.net/en/Stage-54.html>

염습의 파토스포르멜 - 홀로코스트 이후의 이미지 - 글쓰기

윤 경 희
(파리8대학)

part 0. 형질과 감정

파토스포르멜(Pathosformel/formule du pathos)은 독일 미술사학자 아비 바르부르크가 고안한 개념으로, 강렬한 감정과 감각을 표현하는 데 사용되어온 정형적 이미지를 뜻한다. 감정과 감각은 일그러진 표정이나 역동적 몸짓 등 근육의 움직임뿐만 아니라, 나부끼는 머리카락이나 옷 같은 신체 부속물, 나뭇가지의 흔들림이나 바다의 물결 같은 주변 환경을 통해서도 나타난다.

2차 대전 이후 전대미문의 감정과 감각을 불러일으키는 이야기와 이미지들이 폭로되고 생산되었다. 특히 강제 수용소 내부에서 벌어진 사건들과 그곳에 수감된 사람들이 겪은 것은 종전 이후에야 비로소 조금씩 알려지면서, 우리가 인간으로서 느끼고 생각한다는 것은 어떤 행위이며 그것은 과연 얼마나 가능한지 근본적으로 의혹하게 했다.

전대미문의 이미지에 감각과 사유의 기반이 뒤흔들렸다는 것은 그만큼 강렬한 파토스포르멜들이 우리의 일상적 시각에 상처를 입혔다는 것이기도 하다. 예를 들어, 활짝 열어젖힌 수용소 창고에서 꾸역꾸역 쏟아져 나온 옷가지들. 아우슈비츠, 마이다넵, 다샤우, 작센하우젠... 어느 수용소에서 찍은 사진이든 유사한 형상에 무어라 형언하기 어려운 감정을 자극한다. 이미지에 관한 전후 시대의 글쓰기의 한 조류에 이처럼 버려져 쌓인 형질의 잔상을 되새기고 그것에 언어로 응답하는 사람들이 있다. 파스칼 키냐르와 조르주 디디-위베르만이 그렇다.

part i. 파스칼 키냐르 - 음악과 형질

우리는 우리의 깊은 곳에 표출되지 않은 채 방치된, 어린, 극도로 다친 소리의 나

신을 내의로 둘러싼다. 내의는 세 가지가 있다. 칸타타, 소나타, 포에마.

노래하는 것, 울리는 것, 말하는 것.

내의의 도움으로, 마치 우리가 우리의 몸에서 나는 대부분의 소음이 타인의 귀에 닿지 않도록 하듯, 우리는 어떤 소리들과 더 오래된 어떤 신음으로부터 우리 자신의 귀를 막는다.

Nous entourons de linges une nudité sonore extrêmement blessée, infantile, qui reste sans expression au fond de nous. Ces linges sont de trois sortes : les cantates, les sonates, les poèmes.

Ce qui chante, ce qui sonne, ce qui parle.

À l'aide de ces linges, de même que nous cherchons à soustraire à l'oreille d'autrui la plupart des bruits de notre corps, nous soustrayons à notre propre oreille quelques sons et quelques gémissements plus anciens.²³⁾

음악에 관한 논고를 열면서 파스칼 키냐르는 청각과 동시에 시각과 촉각의 심상을 불러들인다. 그런데 다친 데서는 피와 진물이 배어나오고 그것은 메스한 비린내를 풍기므로, 게다가 자제심을 배반하며 우리의 몸에서 배출되는 소음 또한 쾌청하지 않은 냄새를 동반하므로, 키냐르의 『음악의 증오』(1996) 첫 문단은 결국 후각도 활발하게 자극한다.

키냐르의 공감각적 논지는 다음과 같이 풀어 말할 수 있다. 인간의 몸은 어린 날부터 받아온 고통과 그것에 대한 반응을 간직하고 있다. 그것들은 결코 완전히 진정되거나 해소되지 않아서, 울음, 신음, 비명, 구토, 반사적 배설 등 원초적 소음은 향기롭지 않은 체액과 버무려진 채 우리 안에서 언제든 다시 터져 나올 것이다. 이처럼 우리가 내는 소리는 우리 귀를 찢으며 우리를 더욱 고통스럽게 할 것이다. 칸타타, 소나타, 포에마는 이러한 원초적 소음과 고통의 반응을 미적으로 연마한 형식이다. 음악과 시는 내의라는 메타포를 입고서, 청각과 후각의 불쾌를 시각과 촉각의 쾌로 전환하며, 불결하게 내쳐졌던(cf. abject) 것들을 정갈하게 감싸 마무리며, 우리의 고통을 달래고 누그러뜨린다.

키냐르는 음악에 집중해서 내의 메타포를 이어나간다.

내의는 진물이 흐르는 상처를 감싸는 것, 수치심이 드는 나신을 가리는 것, 아이가 모성의 밤에서 나와, 죽는 날까지 제 것일 동물적 폐 운동에 고유한 리듬의 시동, 고고성을 내지르며 자신의 목소리를 처음으로 들을 때, 그를 둘러 덮는 것이다. 로마의 옛말 *solor*는 끊임없이 괴롭히는 것으로부터 돌아서기를 뜻한다. *solor*는 한 인간의 가슴 깊은 곳에서 짓누르는 것을 누그러뜨리고, 그곳에서 끓아가는 신물을

23) Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, coll. folio, Paris, Gallimard, 2002, p. 13.

달랜다. *solor*는 괴롭게 그곳에서 매복하며, 공포심에 불안하게 열에 들떠, 끊임없이 일어나 튀어 오르려 위협하는 것을 가라앉힌다. 불어에서 뮤즈는 고통을 어른다고 하는 까닭은 이 때문이다. *consolatio*라는 말은 여기서 비롯되었다.

Les linges sont ce qui panse une plaie qui s'épanche, ce qui dissimule une nudité qui fait honte, ce qui enveloppe l'enfant quand il sort de la nuit maternelle et découvre sa voix, émettant son premier hurlement, déclencheur du rythme propre à la pulmonation 《animale》 qui sera la sienne jusqu'à sa mort. Le vieux verbe romain de *solor* détourne ce qui obsède. Il apaise ce qui pèse dans le fond du cœur d'un humain et adoucit l'aigreur qui s'y corrompt. Il assoupit ce qui y guette douloureusement et qui sans cesse menace de se lever, de bondir dans la panique angoissée et fiévreuse. C'est pourquoi on dit en français que la muse 《amuse》 la douleur. De là vient le mot *consolatio*.²⁴⁾

음악은 봉대와 배내옷 이미지로 진화하므로, 키냐르가 내의로 지칭하는 것은 반드시 속 옷이 아니라 가장 민감하고 연약한 살갓에 닿아도 될 만큼 부드럽고 위생적인 형겔이라 넓혀 이해해도 좋을 것이다. 거즈나 융처럼. 음악의 형겔은 또한 신경 안정, 염증 억제, 해열의 기능이 있으므로 외용 도포제를 넘어 내복약의 메타포로 변신한다.

음악은 면포이자 약이다. 음악이 울리는 곳은 일종의 양호실, 치료소, 시술소가 된다. 인간의 정신과 신체에 의약학적 영향이 가해지는 미적 장소에서, 헐벗겨진 인간다움은 재생되고, 동물적 생이 리듬의 시간성에 맞춰 조정되면서 인간은 미래와 죽음을 주체적으로 내다볼 수 있게 되고, 고통은 완화되고, 수치감은 품위와 존엄으로 회복된다.

그런데 키냐르가 『음악의 증오』에서 근원적으로 탐구하려 한 것은 이 같은 음악의 순기능이 아니다. 인간의 정신과 신체에 즉물적인 영향을 끼친다는 바로 그 사실 때문에, 독일 나치는 강제 수용소 수감자들을 통치하고, 모욕하고, 학살하는 데 음악을 사용했다. 폴란드 출신의 유대인 작곡가 시몽 락스(Simon Laks)가 증언한다. 락스는 1942년 7월 비르케나우-아우슈비츠 수용소에 강제 수감되었는데, 음악의 재능 덕분에 수용소 내부 악단에 바이올린 연주자로 차출되었고, 곧 단장 역할을 맡았다. 락스와 악단은 나치 친위대의 명령에 따라 아침과 저녁 하루 두 번 일반 수감자들이 노역하러 떠나고 돌아오는 시간에 음악을 연주했다.²⁵⁾ 마이다네크 수용소에 근무한 나치 장교의 증언에 따르면, 새벽부터 저녁까지 확성기로 군악과 춤곡을 틀 상태에서, 화장장 앞에 끌려나온 수감자들에게 옷을 벗으라

24) *Ibid.*, p. 17.

25) cf. Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf, 2004.

명령한 다음, 단 몇 시간 만에 만 칠천여 명을 학살했다.²⁶⁾ “이 말은 전율하며 알아들어야 한다. 이처럼 험뎨은 육신들이 가스실로 들어간 것은 음악 속에서였다는 것을”(Il faut entendre ceci en tremblant : c’est en musique que ces corps nus entraient dans la chambre).²⁷⁾

락스의 『아우슈비츠의 멜로디』 (1948)는 수용소에서 음악을 연주하도록 강제되었던 생존자의 증언이고, 프리모 레비의 『이것이 인간인가』 (1947)는 같은 수용소에서 그 악단이 연주하는 음악을 듣도록 강제되었던 생존자의 증언이다. 키냐르는 두 증언록을 읽으면서 예술 장르들 중에서 “수용소 조성, 배고픔, 험뎨음, 노역, 고통, 모멸, 그리고 죽음”(l’organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l’humiliation, et de la mort)²⁸⁾에 공조한 것은 오직 음악뿐이라는 데 깊이 충격 받는다. 『음악의 증오』는 따라서, 락스와 레비의 증언을 앞에 펼쳐놓고, 고통을 잠재우며 인간의 영혼을 고양시키는 음악이 어떻게 이처럼 더 이상 사랑할 수 없이 증오스럽게 되었는지 묻고 답하려는 논고다.

키냐르의 논증을 요약하면, 음악은 각각의 음들이 서로 이어져 만들어내는 규칙적 리듬이자 파장인데, 파장은 먼 거리까지 전달되므로, 음악은 멀리 떨어져 있는 대상을 그것 쪽으로 가깝게 끌어당기는 효과가 있다. 우리의 귀는 생래적으로 소리가 나는 쪽으로 솔깃해 진다는 것, 인간은 부지불식간에 음악이 울려오는 쪽으로 몸을 돌린다는 것, 마치 세이렌의 노래에 홀리는 뱃사람들처럼, 외부에서 발생하는 소리의 파장과 박자에 맞춰 고막의 진동과 몸 전체의 운동성이 은연중에 결정된다는 것. 순응하고 복종한다는 것은 그래서 타인의 말을 듣는다는 데서 유래했다.

듣기는 복종하기다. 듣다는 라틴어로 *obaudire*라 한다. *obaudire*는 불어에서 *obéir*로 파생했다. 경청은 *audientia*이고, *obaudientia*이고, 복종이다.

Oùir, c’est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme *obéir*. L’audition, l’*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance.²⁹⁾

26) cf. Rudolf Vrba et Alan Bestic, *Je me suis évadé d’Auschwitz*, Paris, Ramsay, 1988; [en ligne] http://www.lesite.tv/g_fichiers/volet/volet_2390.pdf에서 재인용.

27) Quignard, *op. cit.*, p. 200.

28) *Ibid.*, p. 197.

29) *Ibid.*, p. 108.

키냐르는 따라서 음악과 인간의 몸의 관계는 불평등하다고 말한다. 음악의 리듬은 인간의 몸짓을 조종하고, 인간의 인간다움은 조종당함으로써 파괴된다. 음악은 그것을 듣는 자의 몸에 기계적 순종을 강제하는 성질이 있으므로, 통치하고 조종하고 명령하는 자와 그의 지배 아래 명령을 실행하는 자들이 있는 영역 어디에나 음악이 있다.³⁰⁾ “독일군이 죽음의 수용소에 음악을 편성한 까닭은 (...) [희생자들의] 복종을 강화하고, 그들을 개별적이거나 사적이지 않게 하나의 집단으로 뭉뚱그리려 했기 때문인데, 음악이란 그런 것을 조장한다”(que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de la mort (...) [c]e fut pour augmenter l’obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu’engendre toute musique).³¹⁾ 그리하여 레비는 수용소에서 아침저녁으로 락스가 지휘하는 음악이 들려오면 수감자들은 열에 맞춰 빼격거리는 자동인형처럼 행진했다고, 가장 마르고 허약한 수감자라 할지라도 자동적으로 다리를 움직였다고 증언하는 것이다.³²⁾

강제 수용소에서 울려 퍼진 음악은 나신과 상처를 부드럽게 가리고 감싸려는 게 전혀 아니다. 그것은 겨우 껍입은 누더기조차 남김없이 벗겨버리고, 가장 취약한 맨살을 노출시키고, 몸 안팎에 가장 참혹한 폭력의 흔적을 찍는다. 인간을 절규와 배설물의 덩어리로 망가뜨린다. 음악 속에서, 타인의 명령에 순종해야 한다는 것, 그의 시선 앞에서 옷을 벗어야 한다는 것, 복종과 탈의라는 두 상황은 수치심을 야기한다. 그런데 수용소의 음악은 감각과 사유를 마비시키므로, 고통을 달래고 어른다기보다는 극도의 고통을 겪는 와중에도 그것을 고통이라 인식하지 못하게 하므로, 게다가 그렇게 옷이 벗겨져야만 했던 사람들은 증언을 남길 수도 없이 즉각 희생되었으므로, 수치심은 생존자와 후세대의 윤리적 몫이 된다.

화장하기 전, 화장하는 동안, 화장한 후, 어떤 음악도 없기를.

새 조롱에 매미 한 마리라도 매달려 있지 않기를.

조문하다가 누군가 울거나 코를 킁다면, 모두가 그 소리에 곤란할 테고, 음악이 소리를 가리지 않으므로 곤란은 가중될 것이다. 나로 인해 난처해질 사람들에게 용서를 구한다. 그래도 나는 음악보다는 여전히 이러한 곤란을 선호한다.

Pas de musique avant, pendant, après l’incinération.

Pas même une cigale suspendue dans une cage.

30) cf. *Ibid.*, p. 202-203.

31) *Ibid.*, p. 206.

32) *Ibid.*, p. 205-106.

Si dans l'assistance quelqu'un pleure ou vient à se moucher, tous en ressentiront de la gêne et cette gêne sera d'autant plus grande que la musique ne la dissimulera pas. Je m'excuse auprès de ceux qui resteront de l'embarras où je les aurai mis mais je préfère encore cette gêne à la musique.³³⁾

이것을 유언이 아니라 할 수 있을까. 키냐르는 「내 죽음에 관하여」라 제목 붙인 장에서 자신의 장례일에 위의 사항을 엄수해줄 것을 주문한다. 음악을 사랑함에도 그것의 악을 알게 되고 악으로부터 눈과 귀를 돌릴 수 없었던 자는 자기 육신의 최종 형상에 음악이 정결한 형겼처럼 덮이기를 원하지 않는다. 자기가 태어나기 전에 희생된 사람들과 마찬가지로, 자기도 재가 되기를, 어떤 위안과 방향(芳香)의 염습도 누리지 않기를 결벽하게 소망한다.

음악 없는 장례식장에 떠도는 것은 침묵이 아니라 소음이다. 살아 슬퍼하는 사람들의 몸에서 습하고 뜨뜻하고 지저분한 소음들이 그대로 배출된다. 음악의 내의를 걸치지 않은 채, 그러나 음악에 조종되지도 않고, 음악에 조종되어 음악으로 헐벗겨진 사람들을 기억한다면, 산 사람들의 곤란하고, 난처하고, 거북하고, 불편한 소음은 최소한의 수치일 뿐이라고, 음악이 실패하는 지점에서 생과 수치의 외설적 이율배반은 비로소 인식된다고, 키냐르는 논증한다.

part ii. 조르주 디디-위베르만 - 염습과 장례

키냐르의 음악 논고는 참혹한 역사적 상처를 숨 죽여 가리려는 것을 견어치움으로써 생의 수치스러운 나체성과 대면하게 한다. 이와 조금 다른 관점에서, 조르주 디디-위베르만은 죽은 자들에게 존엄을 부여하기 위해 수의를 입히고 적절한 장례 의식을 치르는 행위의 중요성을 역설한다. 키냐르가 산 자의 눈과 귀에서 들춰낸 형겼을 디디-위베르만은 죽은 자의 나신에 거둬 덮는 것이다.

형겼, 옷감, 직물, 의복 등에 대한 디디-위베르만의 관심은 아비 바르부르크의 이미지 이론을 연구하는 과정에서 심화되었다. 바르부르크는 보티첼리의 「비너스의 탄생」과 「봄」을 분석한 박사 논문(1893)에서 여신들의 머리카락과 옷자락에 특히 주목한다. 그것들은 바람에 풍성하게 휘날리거나 주름져 부풀어 오른다.³⁴⁾ 바르부르크는 이어서 「넌과

33) *Ibid.*, p. 139.

34) cf. Aby Warburg, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'," *Werke*, Berlin,

플로렌티나」(1900)에서 기를란다요가 토르나부오니 교회당 벽화에 그려 넣은 신비스러운 젊은 여성에 관하여 고대 신화의 님프 이미지가 르네상스 회화에 다시 출몰했다고 해석하는데, 여기서 님프로 지칭된 여성의 옷자락 역시 바람에 경쾌하게 휘날린다.³⁵⁾ 머리카락과 옷 주름은 인물의 육신 전체에 비하면 부차적인 디테일에 불과하지만, 생명의 표징인 호흡과 운동성을 시각적으로 표현하는 대상물은 바로 이러한 디테일이라고, 바르부르크는 이후의 연구들에서도 지속적으로 증명하려 한다. 직물은, 의복은, 그것의 넓은 표면적과 유연하게 변형되는 성질은, 감정, 정서, 정념 등 파토스라 불릴 만한 인간의 역동적 정신 상태를 효과적으로 전달하는 매개물이다. 디디-위베르만은 『닌과 모데르나』(2002)에서 바르부르크의 사유를 이어받아 비교적 근대 이후의 예술 작품들 중에서 형묘, 주름, 옷가지, 넝마의 이미지를 수집해 분석한다.³⁶⁾ 최근작 『자벌레나방』(2013)에서는 유대교인의 기도용 의복인 탈리트(tallith)의 이미지에서 출발해 수의의 상상을 전개한다.³⁷⁾

디디-위베르만은 미술사학자로서 이미지를 경유한 역사의 구성과 해석에 부단한 학구적 노력을 기울이는데, 최근작들에서는 특히 세계 제2차 대전과 그 이후의 이미지들에 집중해서 폭력, 고통, 잔존, 기억 등의 주제를 심화해나간다. 2009년부터 ‘역사의 눈’이라는 부제를 달고 출판되고 있는 일련의 저서들은 그것의 성과물이다.

『꺾어진 시대의 재-몽타주 - 역사의 눈 2』에서 디디-위베르만은 미국 영화감독 새뮤얼 풀러(Samuel Fuller)의 다큐멘터리 필름을 자세히 분석한다. 새뮤얼 풀러는 연합군 보병으로 2차 대전에 참전했다. 1945년 5월 8일 그의 소속 부대는 팔케나우 수용소 점거에 성공하는데, 굳게 닫힌 건물들의 문을 하나씩 열어젖히면서, 감히 상상할 수 없었고 보면서도 믿을 수 없는 참상에 대면한다. 마침 풀러는 한 번도 사용하지 않은 16mm 카메라를 개인 소장하고 있었는데, 풀러의 상관 리치몬드 사령관은 그에게 카메라를 가져와서 부대원들이 수용소에서 이제부터 행할 일들을 촬영하도록 명령한다. 20분 남짓한 아마추어 다큐멘터리는 풀러의 첫 영화이자 인류 역사상 그 누구도 본 적이 없는 것의 기록물들 중 하나가 되었다.

나치 패퇴 이전에도 수용소 내부의 시각 기록물은 존재했지만 그것들은 외부로 거의 유출되지 않았다. 1944년부터 소련군과 연합군은 나치 점령 지역을 서서히 탈취하기 시작했

Suhrkamp, 2010, p. 39-123.

35) cf. Warburg, "Ninfa Fiorentina" et "Florentinische Wirklichkeit und antikisirender Idealismus," *Ibid.*, p. 198-233.

36) cf. Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna : Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.

37) cf. Didi-Huberman, *Phalènes : Essais sur l'apparition 2*, Paris, Minuit, 2013.

고, 그들이 목도한 것을 촬영 기록물로 남기곤 했다. 그것은 우선 전대미문의 비밀의 장소를 “열고, 발견하고, 사진 촬영하고, 동영상으로도 촬영하고, 그 이미지들을 몽타주 편집하는”(ouvrir, découvrir, photographier, filmer, monter les images)³⁸⁾ 일련의 해석적 행위들이 수행되었음을 의미한다. 수용소의 문이 열리면서 우리의 눈꺼풀도 열렸다. 그러나 그렇게 렌즈와 필름 막을 투과한 실재의 상은 너무나 참혹해서, 우리는 그것을 보면서도 우리가 보는 것이 과연 무엇인지 제대로 독해해낼 수 없고, 그것의 독해 가능성 자체에 대해 재고하게 되고, 마침내 열었던 눈꺼풀을 굳게 닫아버리고픈 욕구에 사로잡힌다. 이때 디디-위베르만은 그 모든 의혹과 암담에도 불구하고 이미지의 역사적 독해 가능성을, 특정한 시간의 포착물을 보고 읽어냄으로써 보다 지속적인 시간을 기억하기를, 포기하지 않기를 당부한다.

개방된 수용소에 눈을 개방한다는 것, 그것은 따라서 생존자들 자신이 이처럼 결정적이고도 난해한 순간에 우리에게 남겨준 증언들을 경청하기를 멈추지 않으면서 이 끔찍한 아카이브의 이미지들을 응시할 줄 안다는 것이다.

Ouvrir les yeux sur l'ouverture des camps, ce serait donc savoir regarder les images de ces terribles archives en ne cessant pas de se mettre à l'écoute des témoignages que les survivants eux-mêmes nous ont laissé de ce moment si décisif et si complexe à la fois.³⁹⁾

수용소 개방 직후의 영상 기록물들 중에서 디디-위베르만이 풀러의 것에 특히 지면을 할애하는 까닭은 그것이 처음부터 끝까지 엄정한 장례 의식을 담고 있기 때문이다. 먼저 풀러의 기록물과 대조되는 예를 들면, 조지 스티븐스(George Stevens)는 참전 중 수용소 탈취 작전일을 촬영하는 임무를 맡았고 이후 영화감독이 되면서 풀러와 유사한 이력을 쌓았는데, 그의 영상 기록물 안에서 미군은 수용소 내부의 참상에 어찌 행동해야 할지 몰라, 큰 구덩이를 판 다음, 건물에서 끄집어내 높이 쌓아둔 나체의 시신들을 트랙터로 한꺼번에 밀어 넣는다. 또는 함부로 팔다리를 잡아 내던진다. 그 행위를 수용소를 탈취할 때마다 반복한다.⁴⁰⁾ 알랭 레네의 「밤과 안개」(1955)는 스티븐스의 촬영물을 일부 인용해서 나치의 악행 영상 사이에 편집했다.⁴¹⁾ 이러한 몽타주를 통해 드러나는 것은, 안타깝게도, 순수한

38) Didi-Huberman, *Remontages du temps subi: L'Œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 18.

39) *Ibid.*, p. 26.

40) cf. George Stevens, "Nazi Concentration Camp Footage," 1945; [en ligne] <https://archive.org/details/gov.fdr.348>.

시각적 인지의 차원에서 수용소의 시신들에 대해 미군이 행한 일은 나치의 모독적 행위와 크게 다르지 않다는 것이다. 스티븐스의 필름에서는 수용소 통치자뿐만 아니라 해방자 역시 인간다움, 죽음, 시신, 존엄을 사유하고 고통을 느끼는 능력이 결여되었다. 더 공정하게 말하자면, 수용소 해방군은 고통을 감각하고 존엄을 인식하는 인간적 능력을 제대로 발휘할 수 없는 장소에 처한 상태였다. 그들의 시신 모독은 “열어젖힌 수용소의 현실 앞에서, 무엇보다, 아무도 어떻게 응해야 할지 몰랐기”(devant cette réalité du camps ouvert, personne, d’abord, ne savait exactement comment répondre)⁴²⁾ 때문일 것이다.

폴러의 1945년 기록물은 프랑스 감독 에밀 바이스(Emil Weiss)의 인터뷰 다큐멘터리 「팔케나우, 불가능의 장면」(1988)에 상당 부분 그대로 삽입되었다.⁴³⁾ 여기서 폴러는 40여 년 만에 팔케나우에 다시 방문해 지형과 지물을 둘러보면서 수용소에 진입했던 1945년 당시의 상황을 회고한다.

기록물뿐만 아니라 회고담에서 폴러가 거듭 강조하는 것은 수용소와 민간인 거주지 사이의 거리가 단지 몇 미터 정도로 가까웠다는 사실이다. 야트막한 토성 둔덕에 철조망을 두른 수용소 담장 바로 건너편에 민간 가족들이 밀집해 있고, 젊은 보병이자 아마추어 촬영기사 폴러는 이처럼 근접한, 그러나 상이한, 두 풍경 지대를 단절 없이 이어 찍는다. 아이들이 노는 도중 기어 올라올 수 있는 이러한 둔덕은 마을 사람들이 수용소 안에서 자행되는 사건에 무지할 리가 없었다는 사실을 반증한다. 수용소는 이미 언제나 응시하는 시야에 열려 있었다.

수용소의 실상은 후각으로도 감지할 수 있었다. 미군이 감내할 수 없었던 것은 시신의 외형뿐만 아니라 그것들에서 풍겨 나오는 악취였다. 냄새는 담장을 넘어 바깥에 전파된다. 폴러가 확신하기에, 아무 냄새도 맡은 적이 없다는 마을 사람들의 말은 현실을 부인하는 거짓말이다. 즉 그들은 동료 인간에게 가해지는 폭력을 알고 있었으면서도 그것에 눈을 감고 코를 틀어막은 것이다. 고통스럽게 상처 받은 세계의 나신에서 몸을 돌려 무감각과 무지의 형식으로 자기를 보호했다.

사령관 리치몬드는 개방된 수용소 공터에 마을 사람들을 소집한다. 그들은 삼과 수레를 가져왔다. 리치몬드가 그들에게 지시하는 것은 장례 절차와 의식이다. 리치몬드는 타인이

41) cf. Alain Resnais, "Nuit et Brouillard," 1955; [en ligne] <https://vimeo.com/45658881>.

42) Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 35.

43) cf. Emil Weiss, "Falkenau, vision de l'impossible," 1988; [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=DujN3Aj8qpY>,
<https://www.youtube.com/watch?v=lnLc3gnkhJE>,
<https://www.youtube.com/watch?v=r4YtWbsdgLA>,
<https://www.youtube.com/watch?v=ct2nvR7RfHg>.

인간답지 않게 죽어가고 있다는 사실에 무감각했던 자들에게 존엄한 죽음을 알게 해주려 한다. 열어젖혀진 수용소에서 존엄한 죽음의 교훈은 언어나 이미지보다는 행동을 통해 학습된다. 장례 의식을 복구하고 그것에 능동적으로 참여하는 것이다.

리치몬드가 풀러에게 카메라를 가져오라고 명령한 까닭은 사실상 수용소의 참상보다는 장례의 교훈을 기록하게 하기 위해서였다. 풀러의 영상은 1945년 5월 9일 팔케나우 수용소에서 거행된 집단 장례식 다큐멘터리다. 이 영화적 기억 장치는 또한 전대미문의 집단 학살 희생자들을 향한 거의 최초의 애도의 기념비다.

다큐멘터리 속에서 거행되는 장례 절차들을 간략하게나마 하나씩 문장으로 따라 적을 필요가 있다. 1. 건물 안에 쌓인 시신들을 전부 구해낸다. 2. 수용소 창고에서 흰 내의, 흰 면포, 검은 정장을 되도록 많이 찾아낸다. 3. 헐벗겨진 시신을 한 구씩 면포로 깨끗하게 닦아낸다. 4. 닦아낸 시신에 흰 내의를 입힌다. 5. 내의 위에 검은 정장을 입힌다. 6. 공터에 넓은 흰 면포를 깐다. 7. 옷을 다 입힌 시신들을 면포 위에 차례로 놓는다. 8 이 염습 과정을 수용소에서 발견한 모든 시신에 대해 반복한다. 9. 시신들 앞에서 경례한다. 10. 시신을 한 구씩 수레에 운구한다. 11. 땅바닥의 면포를 곱게 접어 쟁긴다. 12. 시신이 정렬된 수레를 면포로 덮는다. 13. 수레를 끌고 밀며 마을 묘지까지 행진한다. 14. 묘혈을 판다. 15. 묘혈에 시신을 한 구씩 내려놓는다. 16. 시신들을 면포로 덮는다. 17. 한 사람씩 돌아가며 시신 위에 흙 한줌씩 뿌린다. 18. 시신을 흙으로 덮는다.

시신을 구하고, 만지고, 씻고, 입히고, 운구하고, 놓히는 모든 과정은 면포를 제외하고는 다른 도구의 도움 없이 산 자들의 맨손으로 직접 거행되었다. 시신을 묘지까지 운구하는 데도 자동차 사용은 금지되었다. 이 모든 절차는 “의례에 내재한 존엄의 제스처”(les *gestes de dignité inhérents au rituel*)⁴⁴⁾에 따른 것이었다.

수용소의 이처럼 극악무도한 상황에서 리치몬드가 준비한 의례는 아무도 예비할 수 없었던 모독에 대한 최초의 대응이었다. 보병의 작은 카메라에 포착된 이미지들은 아마 다른 곳에서도 그렇겠지만 서구 사회에서 *imago*와 *dignitas* 사이에, 즉 이미지와 타인의 죽음 앞에서의 태도 사이에 존재하는 근본적인 인류학적 관계를 상기시킨다.

Le *rituel* organisé par Richmond fut la première réponse à l'indignité de cette situation monstrueuse du camp, à laquelle personne n'était préparé ; les *images* captées par la petite caméra du soldat d'infanterie nous rappellent le lien

44) Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 49.

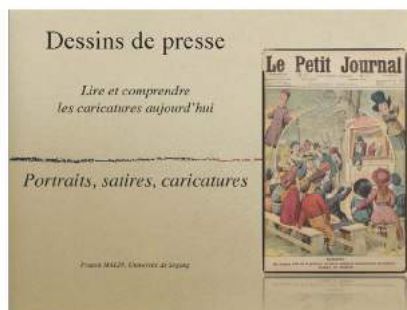
anthropologique fondamental, dans les sociétés occidentales - et ailleurs aussi, sans doute - entre *imago* et *dignitas*, c'est-à-dire entre l'image et l'attitude devant la mort d'autrui.⁴⁵⁾

타인의 죽음 앞에서 존엄의 의례를 엄수하는 데, 폭력의 희생자뿐만 아니라 무책임한 방관자까지 모독에서 구해내는 데, 가장 상징적으로 사용된 도구는 형겔이다. 형겔은 불결하게 부패한 인간에게서 악취와 체액을 닦아내고, 헐벗고 마른 그의 육신을 감싸고, 수치심에서 구출되어 마침내 존엄을 회복한 인간에게 영면의 침구를 선사한다. 풀러의 기록물에서 주름진 하얀 형겔은 인지하거나 상상할 수 있는 정도를 넘어서는 폭력적 고통과 그것으로부터 존엄을 지키려는 지난한 인간적 노력을 상징한다. 그것은 염습과 장례의 실용적 도구를 넘어 죽어간 동료 인간을 향한 애도의 몸짓을 담아내는 파토스포르멜이다.

45) *Ibid.*, p. 49.

Dessins de presse. Lire et comprendre les caricatures aujourd'hui

Franck Malin
(서강대학교)



1

Attention, ma communication ne visent pas à rendre compte de toutes les approches sur les dessins de presse et notamment les caricatures. Ici et maintenant, il ne s'agit que de donner quelques clefs de lecture pour une approche d'un mode d'expression loin d'être admis de la même façon dans le monde entier et surtout en dehors des feux de l'actualité liés aux divers terrorismes et censures.



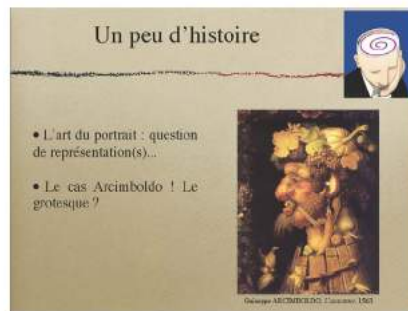
2

Un parcours très rapide. De l'Égypte antique, aux portraits du XIIIe siècle sur le territoire français d'aujourd'hui, il est toujours question de la représentation de l'individu tel qu'il est ou tel qu'il devrait être. Il semblerait qu'il y ait toujours eu des codifications de ce type de représentations au cours du temps. La religion participant aux interdits et aux permissions... ARCIMBOLDO, quant à lui, prend le risque de s'écarter du portrait comme miroir d'une réalité. Il prend de la distance...



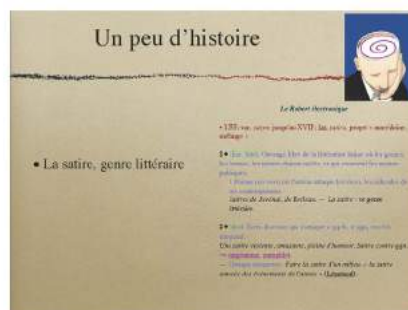
2

Un parcours très rapide. De l'Égypte antique, aux portraits du XIIIe siècle sur le territoire français d'aujourd'hui, il est toujours question de la représentation de l'individu tel qu'il est ou tel qu'il devrait être. Il semblerait qu'il y ait toujours eu des codifications de ce type de représentations au cours du temps. La religion participant aux interdits et aux permissions... ARCIMBOLDO, quant à lui, prend le risque de s'écarter du portrait comme miroir d'une réalité. Il prend de la distance...



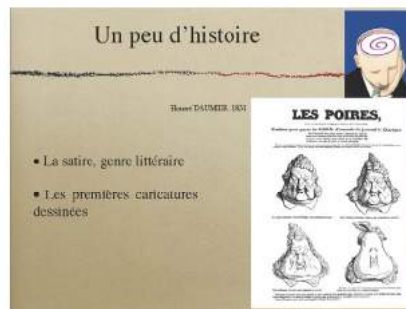
2

Un parcours très rapide. De l'Égypte antique, aux portraits du XIII^e siècle sur le territoire français d'aujourd'hui, il est toujours question de la représentation de l'individu tel qu'il est ou tel qu'il devrait être. Il semblerait qu'il y ait toujours eu des codifications de ce type de représentations au cours du temps. La religion participant aux interdits et aux permissions... ARCIMBOLDO, quant à lui, prend le risque de s'écarter du portrait comme miroir d'une réalité. Il prend de la distance...



3

Selon cette définition, la satire apparaît comme un genre littéraire qui permet de s'abstraire de la censure et de prendre un point de vue critique vis-à-vis d'un fait de société, d'une personne. La lithographie, permet à Daumier (entre autres), de construire une certaine représentation de Louis-Philippe. Il apparaît comme un des pionniers du détournement du portrait pour dire autre chose que ce qui est montré. Jeux sur les signifiants et/ou sur les signifiés du signe « poire ». Dessins repris de Charles PHILIPON et publiés dans le journal *Le Charivari* (une suite du journal *La Caricature*)



3

Selon cette définition, la satire apparaît comme un genre littéraire qui permet de s'abstraire de la censure et de prendre un point de vue critique vis-à-vis d'un fait de société, d'une personne. La lithographie, permet à Daumier (entre autres), de construire une certaine représentation de Louis-Philippe. Il apparaît comme un des pionniers du détournement du portrait pour dire autre chose que ce qui est montré. Jeux sur les signifiants et/ou sur les signifiés du signe « poire ». Dessins repris de Charles PHILIPON et publiés dans le journal *Le Charivari* (une suite du journal *La Caricature*)



4

Nous établissons une distinction entre ces deux termes même s'ils apparaissent souvent comme équivalents. Le premier est englobant, et plutôt générique, dans le sens où tous les dessins présents dans la presse ne sont pas des caricatures. De nombreux dessins de presse illustrent, complètent les articles qu'ils accompagnent (les infographies par exemple). Certains sont autonomes comme les strips ou BD courtes qui depuis le début du XXe siècle sont un élément porteur pour la vente d'un journal. La caricature, quant à elle, est un type de dessins de presse, avec ses genres et ses styles. Mais en tout cas, les excès graphiques et parfois linguistiques, sont à saisir pour qu'un lecteur s'approprie la dénonciation du fait ainsi montré. Le travail de coopération dans la lecture est important car il nécessite des connaissances contextuelles plus ou moins larges. Ce qui rejoint les propos de Nicole EVERAERT-DESMEDT dans un colloque à Bilbao en 1992, qui écrit : « *La caricature politique est comme une structure signifiante très dépouillée, qui exige de la part du lecteur une coopération particulièrement active. Pour l'interpréter, le lecteur doit en effet faire appel à deux types de connaissances : une connaissance des moyens d'expression propres au genre textuel de la caricature politique, et une connaissance du contenu de l'actualité.* »

A 2x3 grid of comic panels showing a cat's progression from a simple drawing to a detailed, anthropomorphic character in a suit. The panels are arranged in two rows and three columns. The top row shows the cat in a simple, sketchy style, while the bottom row shows it in a more detailed, anthropomorphic style. The panels are numbered 1 through 6, indicating a sequence of events. The cat is shown in various poses, including sitting, standing, and walking, and is wearing a suit and tie. The background is a simple, light blue sky with clouds.

Nous établissons une distinction entre ces deux termes même s'ils apparaissent souvent comme équivalent. Le premier est englobant, et plutôt générique, dans le sens où tous les dessins présents dans la presse ne sont pas des caricatures. De nombreux dessins de presse illustrent, complètent les articles qu'ils accompagnent (les infographies par exemple). Certains sont autonomes comme les strips ou BD courtes qui depuis le début du XXe siècle sont un élément porteur pour la vente d'un journal.

La caricature, quant à elle, est un type de dessins de presse, avec ses genres et ses styles. Mais en tout cas, les excès graphiques et parfois linguistiques, sont à saisir pour qu'un lecteur s'approprie la dénonciation du fait ainsi montré. Le travail de coopération dans la lecture est important car il nécessite des connaissances contextuelles plus ou moins larges.

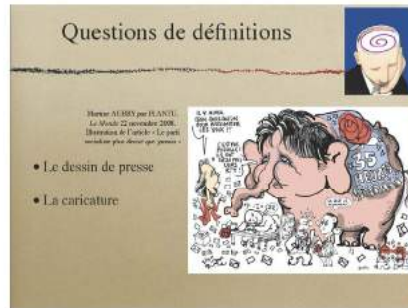
Ce qui rejoint les propos de Nicole EVERAERT-DESMET dans un colloque à Bilbao en 1992, qui écrit : « *La caricature politique est comme une structure signifiante très dépouillée, qui exige de la part du lecteur une coopération particulièrement active. Pour l'interpréter, le lecteur doit en effet faire appel à deux types de connaissances : une connaissance des moyens d'expression propres au genre textuel de la caricature politique, et une connaissance du contenu de l'actualité.* »

[illegible]

Nous établissons une distinction entre ces deux termes même s'ils apparaissent souvent comme équivalent. Le premier est englobant, et plutôt générique, dans le sens où tous les dessins présents dans la presse ne sont pas des caricatures. De nombreux dessins de presse illustrent, complètent les articles qu'ils accompagnent (les infographies par exemple). Certains sont autonomes comme les strips ou BD courtes qui depuis le début du XX^e siècle sont un élément porteur pour la vente d'un journal.

La caricature, quant à elle, est un type de dessins de presse, avec ses genres et ses styles. Mais en tout cas, les excès graphiques et parfois linguistiques, sont à saisir pour qu'un lecteur s'approprie la dénonciation du fait ainsi montré. Le travail de coopération dans la lecture est important car il nécessite des connaissances contextuelles plus ou moins larges.

Ce qui rejoint les propos de Nicole EVERAERT-DESMET dans un colloque à Bilbao en 1992, qui écrit : « *La caricature politique est comme une structure signifiante très dépouillée, qui exige de la part du lecteur une coopération particulièrement active. Pour l'interpréter, le lecteur doit en effet faire appel à deux types de connaissances : une connaissance des moyens d'expression propres au genre textuel de la caricature politique, et une connaissance du contenu de l'actualité.* »



4

Nous établissons une distinction entre ces deux termes même s'ils apparaissent souvent comme équivalents. Le premier est englobant, et plutôt générique, dans le sens où tous les dessins présents dans la presse ne sont pas des caricatures. De nombreux dessins de presse illustrent, complètent les articles qu'ils accompagnent (les infographies par exemple). Certains sont autonomes comme les strips ou BD courtes qui depuis le début du XXe siècle sont un élément porteur pour la vente d'un journal. La caricature, quant à elle, est un type de dessins de presse, avec ses genres et ses styles. Mais en tout cas, les excès graphiques et parfois linguistiques, sont à saisir pour qu'un lecteur s'approprie la dénonciation du fait ainsi montré. Le travail de coopération dans la lecture est important car il nécessite des connaissances contextuelles plus ou moins larges. Ce qui rejoint les propos de Nicole EVERAERT-DESMEDT dans un colloque à Bilbao en 1992, qui écrit : « La caricature politique est comme une structure signifiante très dépouillée, qui exige de la part du lecteur une coopération particulièrement active. Pour l'interpréter, le lecteur doit en effet faire appel à deux types de connaissances : une connaissance des moyens d'expression propres au genre textuel de la caricature politique, et une connaissance du contenu de l'actualité. »



5

Nous considérons la caricature (surtout politique) plutôt comme l'association du non-comique et du non-humour dans la mesure où elle met en exergue des tabous et des non-dits par des excès graphiques et/ou linguistiques. Il s'agit de « charger » par un ensemble d'éléments pour qu'un lecteur décrypte la situation et éventuellement élabore un discours critique sur cette situation ainsi visualisée. La caricature amène souvent à une réflexion désabusée face au monde social tel qu'il est. Cependant, certaines caricatures peuvent être considérées comme l'association du non-comique et de l'humour du moment où la dénonciation fait sourire...



6

Depuis l'antiquité des périodes (d'une journée à quelques jours) sont prévues pour une remise en cause des pouvoirs et hiérarchies sociales. Ces « soupapes » de sécurité permettent en principe de régénérer les hiérarchies établies. Les saturnales romaines donnaient un semblant de liberté aux esclaves, une inversion des rôles est permise. Les divers carnivals assurent par leur excès le maintien des dominations sociales existantes. « Le carnaval, dérèglement réglé du renversement du monde, inscrit dans un temps et dans un espace déterminés une régulation apotropaïque de la société. La précaution oratoire consistant à dire le contraire de ce que l'on veut démontrer et la mimique sociale consistant à faire ce qu'il ne faut pas faire afin de mieux faire ce qu'il est nécessaire de faire sont des retournements codifiés de la hiérarchie sociale et du sentiment métaphysique ayant pour effet de ne pas remettre en question l'ordre établi. » dans l'article **Fête** de l'Encyclopædia Universalis 2007. Par ailleurs, les carnivals s'accompagnent de masques, travestissements qui déforment, transforment les apparences. Plus proche de nous (du moins en France, et avec les derniers rebondissements de la reprise en main par Vincent BOLLORÉ de Canal +), le théâtre de Guignol, à Lyon en 1808 avec Laurent MOURGUET qui fait naître **Guignol** et **Gnafron** avec Lambert Grégoire LADRÉ. Les Guignols de l'Info sur Canal+, créés en 1988, sont une suite logique à partir du moment où depuis le départ, les marionnettes ridiculisent les pouvoirs en place. De plus, les marionnettes des Guignols de l'Info sont des caricatures en 3D... ici en 1995 à 2015.



6

Depuis l'antiquité des périodes (d'une journée à quelques jours) sont prévues pour une remise en cause des pouvoirs et hiérarchies sociales. Ces « soupapes » de sécurité permettent en principe de régénérer les hiérarchies établies. Les saturnales romaines donnaient un semblant de liberté aux esclaves, une inversion des rôles est permise. Les divers carnivals assurent par leur excès le maintien des dominations sociales existantes. « Le carnaval, dérèglement réglé du renversement du monde, inscrit dans un temps et dans un espace déterminés une régulation apotropaïque de la société. La précaution oratoire consistant à dire le contraire de ce que l'on veut démontrer et la mimique sociale consistant à faire ce qu'il ne faut pas faire afin de mieux faire ce qu'il est nécessaire de faire sont des retournements codifiés de la hiérarchie sociale et du sentiment métaphysique ayant pour effet de ne pas remettre en question l'ordre établi. » dans l'article **Fête** de l'Encyclopædia Universalis 2007. Par ailleurs, les carnivals s'accompagnent de masques, travestissements qui déforment, transforment les apparences. Plus proche de nous (du moins en France, et avec les derniers rebondissements de la reprise en main par Vincent BOLLORÉ de Canal +), le théâtre de Guignol, à Lyon en 1808 avec Laurent MOURGUET qui fait naître **Guignol** et **Gnafron** avec Lambert Grégoire LADRÉ. Les Guignols de l'Info sur Canal+, créés en 1988, sont une suite logique à partir du moment où depuis le départ, les marionnettes ridiculisent les pouvoirs en place. De plus, les marionnettes des Guignols de l'Info sont des caricatures en 3D... ici en 1995 à 2015.



6

Depuis l'antiquité des périodes (d'une journée à quelques jours) sont prévues pour une remise en cause des pouvoirs et hiérarchies sociales. Ces « soupapes » de sécurité permettent en principe de régénérer les hiérarchies établies. Les saturnales romaines donnaient un semblant de liberté aux esclaves, une inversion des rôles est permise. Les divers carnivals assurent par leur excès le maintien des dominations sociales existantes. « Le carnaval, dérèglement réglé du renversement du monde, inscrit dans un temps et dans un espace déterminés une régulation apotropaïque de la société. La précaution oratoire consistant à dire le contraire de ce que l'on veut démontrer et la mimique sociale consistant à faire ce qu'il ne faut pas faire afin de mieux faire ce qu'il est nécessaire de faire sont des retournements codifiés de la hiérarchie sociale et du sentiment métaphysique ayant pour effet de ne pas remettre en question l'ordre établi. » dans l'article *Fête* de l'Encyclopædia Universalis 2007. Par ailleurs, les carnivals s'accompagnent de masques, travestissements qui déforment, transforment les apparences. Plus proche de nous (du moins en France, et avec les derniers rebondissements de la reprise en main par Vincent BOLLORÉ de Canal +), le théâtre de Guignol, à Lyon en 1808 avec Laurent MOURGUET qui fait naître **Guignol** et **Gnafron** avec Lambert Grégoire LADRÉ. Les Guignols de l'info sur Canal+, créés en 1988, sont une suite logique à partir du moment où depuis le départ, les marionnettes ridiculisent les pouvoirs en place. De plus, les marionnettes des Guignols de l'info sont des caricatures en 3D... ici en 1995 à 2015.



6

Depuis l'antiquité des périodes (d'une journée à quelques jours) sont prévues pour une remise en cause des pouvoirs et hiérarchies sociales. Ces « soupapes » de sécurité permettent en principe de régénérer les hiérarchies établies. Les saturnales romaines donnaient un semblant de liberté aux esclaves, une inversion des rôles est permise. Les divers carnivals assurent par leur excès le maintien des dominations sociales existantes. « Le carnaval, dérèglement réglé du renversement du monde, inscrit dans un temps et dans un espace déterminés une régulation apotropaïque de la société. La précaution oratoire consistant à dire le contraire de ce que l'on veut démontrer et la mimique sociale consistant à faire ce qu'il ne faut pas faire afin de mieux faire ce qu'il est nécessaire de faire sont des retournements codifiés de la hiérarchie sociale et du sentiment métaphysique ayant pour effet de ne pas remettre en question l'ordre établi. » dans l'article *Fête* de l'Encyclopædia Universalis 2007. Par ailleurs, les carnivals s'accompagnent de masques, travestissements qui déforment, transforment les apparences. Plus proche de nous (du moins en France, et avec les derniers rebondissements de la reprise en main par Vincent BOLLORÉ de Canal +), le théâtre de Guignol, à Lyon en 1808 avec Laurent MOURGUET qui fait naître **Guignol** et **Gnafron** avec Lambert Grégoire LADRÉ. Les Guignols de l'info sur Canal+, créés en 1988, sont une suite logique à partir du moment où depuis le départ, les marionnettes ridiculisent les pouvoirs en place. De plus, les marionnettes des Guignols de l'info sont des caricatures en 3D... ici en 1995 à 2015.



7

Les dessins caricaturaux sont pourtant antérieur à l'apparition de la presse (1631 avec *La Gazette* de Théophraste RENAUDOT) avec l'usage de gravures et de lithographies. Par contre, *Le Figaro*, le plus ancien quotidien français (1826) encore publié de nos jours, comporte un dessin sur sa Une, mais rien de plus jusqu'à l'arrivée de Caran d'Ache en 1895. En 1831, le journal éphère *La Caricature* suivi du *Charivari* en fait son fonde commerce. Par la suite, le développement de la publicité comme source de financement, assure un plus large public, mais aussi l'introduction de dessins de presse dans les quotidiens.



7

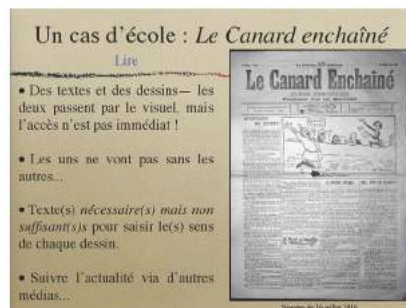
Les dessins caricaturaux sont pourtant antérieur à l'apparition de la presse (1631 avec *La Gazette* de Théophraste RENAUDOT) avec l'usage de gravures et de lithographies. Par contre, *Le Figaro*, le plus ancien quotidien français (1826) encore publié de nos jours, comporte un dessin sur sa Une, mais rien de plus jusqu'à l'arrivée de Caran d'Ache en 1895. En 1831, le journal éphère *La Caricature* suivi du *Charivari* en fait son fonde commerce. Par la suite, le développement de la publicité comme source de financement, assure un plus large public, mais aussi l'introduction de dessins de presse dans les quotidiens.





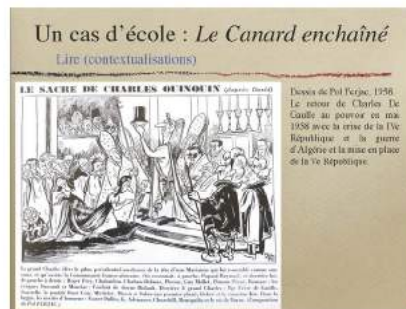
8

Le Canard enchaîné fêtera ses 100 ans en 2016 (le 16 juillet), mais il y a eu avec des premières éditions en 1915 (5 numéros). Historique rappelé dans le numéro du 2 septembre dernier. Ce journal (hebdomadaire) s'appuie depuis ses débuts sur l'articulation d'articles et de dessins de presse. C'est un de ses éléments qui fondent son identité (de marque). Si au début l'humour était le mot clef, le satirique va l'emporter pour ainsi donner un point de vue particulier sur l'actualité et le monde politique que cela soit à travers les textes ou les dessins. On notera que les dessins ne sont jamais isolés. Textes et dessins sont complémentaires.



8

Le Canard enchaîné fêtera ses 100 ans en 2016 (le 16 juillet), mais il y a eu avec des premières éditions en 1915 (5 numéros). Historique rappelé dans le numéro du 2 septembre dernier. Ce journal (hebdomadaire) s'appuie depuis ses débuts sur l'articulation d'articles et de dessins de presse. C'est un de ses éléments qui fondent son identité (de marque). Si au début l'humour était le mot clef, le satirique va l'emporter pour ainsi donner un point de vue particulier sur l'actualité et le monde politique que cela soit à travers les textes ou les dessins. On notera que les dessins ne sont jamais isolés. Textes et dessins sont complémentaires.



9

Ici quelques exemples de caricatures qui nécessitent un ensemble de re-contextualisations géopolitiques, historiques pour être en mesure d'en saisir la portée sémantique. Même si nous pouvons en comprendre approximativement le sens, ces exemples anciens montrent l'importance de valeurs « culturelles » (y compris en art pictural) liées au temps qui passe...



9

Ici quelques exemples de caricatures qui nécessitent un ensemble de re-contextualisations géopolitiques, historiques pour être en mesure d'en saisir la portée sémantique. Même si nous pouvons en comprendre approximativement le sens, ces exemples anciens montrent l'importance de valeurs « culturelles » (y compris en art pictural) liées au temps qui passe...



9

Ici quelques exemples de caricatures qui nécessitent un ensemble de re-contextualisations géopolitiques, historiques pour être en mesure d'en saisir la portée sémantique. Même si nous pouvons en comprendre approximativement le sens, ces exemples anciens montrent l'importance de valeurs « culturelles » (y compris en art pictural) liées au temps qui passe...



10

La dérision, le satirique s'appliquent aux auteurs mêmes. L'hommage fait à Cabu en janvier 2015 est en même temps la réaffirmation de liberté d'expression par un trait d'humour noir. La devise du Canard enchaîné est présente en permanence à la fois dans les textes et dans les dessins : « La liberté de la presse ne s'use que quand on ne s'en sert pas. » Par la suite, les dessins de Cabu ne s'effacent pas dans l'oubli car depuis le 26 janvier, certains d'entre eux sont ré-utilisés avec une recontextualisation linguistique (valeur de *relais*, d'extension) pour essayer de montrer la valeur sémantique de ces dessins en dehors de leur *ancrage* temporel.



11

À un premier stade on distinguera ce qui relève d'un plan de l'expression (avant toute analyse interprétative) avec :

- d'un côté les éléments constitutifs de la structure (comme un inventaire), ou autrement dit les percepts qui concernent : la chromaticité (l'emploi de la couleur et/ou du Noir et Blanc), la topologie (découpage géométrique de la surface et son insertion dans une page), les orientations (telles formes allant vers la droite manifestant un déplacement lors de la marche), les traits (angulaires ou arrondis, nets ou non), les limites en tant que frontières entre différentes formes ;
- de l'autre côté, en reprenant les éléments précédents, et dans un souci de dégager une organisation, on constitue les structures cohérentes qui permettent la reconnaissance de formes (de Gestalts) avec entre autres : les limites en tant que contours, les formes ouvertes ou fermées, la distinction entre la figure et le fond, les représentations du mouvement, les regroupements d'éléments (par proximité, ou similitude, ou facteur de clôture ou l'expérience acquise), la pression de la "bonne forme", le choix du plan (du point de vue).

En fonction de ces éléments on peut éventuellement poser ici le problème relatif à la complexité, toute relative, du dessin qui, selon les auteurs, varie de l'ébauche au dessin "fini", "réaliste" qui se rapproche de l'analogie en donnant une impression d'identité par rapport aux formes identifiées.

Dans tous les cas, ces dessins sont des procédés qui, par l'intermédiaire du dessinateur, effectuent un tri, un échantillonnage d'éléments qui semble plus ou moins pertinent par rapport à la réalité qui est censée être représentée. Le dessinateur ne retient des êtres et des choses que quelques traits caractéristiques choisis selon des critères spécifiques et personnels pour nous redonner une idée de l'image de l'individu, de la chose ou de l'événement caricaturé. La réalité, du moins celle que donne à voir le dessinateur, est vraiment mise sous une nouvelle forme, c'est-à-dire re-présentée.

Je suppose que dans les exemples qui suivent vous pouvez reconnaître plus ou facilement les diverses personnalités représentées ?



11

À un premier stade on distinguera ce qui relève d'un plan de l'expression (avant toute analyse interprétative) avec :

- d'un côté les éléments constitutifs de la structure (comme un inventaire), ou autrement dit les percepts qui concernent : la chromaticité (l'emploi de la couleur et/ou du Noir et Blanc), la topologie (découpage géométrique de la surface et son insertion dans une page), les orientations (telles formes allant vers la droite manifestant un déplacement lors de la marche), les traits (angulaires ou arrondis, nets ou non), les limites en tant que frontières entre différentes formes ;
- de l'autre côté, en reprenant les éléments précédents, et dans un souci de dégager une organisation, on constitue les structures cohérentes qui permettent la reconnaissance de formes (de Gestalts) avec entre autres : les limites en tant que contours, les formes ouvertes ou fermées, la distinction entre la figure et le fond, les représentations du mouvement, les regroupements d'éléments (par proximité, ou similitude, ou facteur de clôture ou l'expérience acquise), la pression de la "bonne forme", le choix du plan (du point de vue).

En fonction de ces éléments on peut éventuellement poser ici le problème relatif à la complexité, toute relative, du dessin qui, selon les auteurs, varie de l'ébauche au dessin "fini", "réaliste" qui se rapproche de l'analogie en donnant une impression d'identité par rapport aux formes identifiées.

Dans tous les cas, ces dessins sont des procédés qui, par l'intermédiaire du dessinateur, effectuent un tri, un échantillonnage d'éléments qui semble plus ou moins pertinent par rapport à la réalité qui est censée être représentée. Le dessinateur ne retient des êtres et des choses que quelques traits caractéristiques choisis selon des critères spécifiques et personnels pour nous redonner une idée de l'image de l'individu, de la chose ou de l'événement caricaturé. La réalité, du moins celle que donne à voir le dessinateur, est vraiment mise sous une nouvelle forme, c'est-à-dire re-présentée.

Je suppose que dans les exemples qui suivent vous pouvez reconnaître plus ou facilement les diverses personnalités représentées ?



12

Avec le premier dessin de Kerleroux, la mise en scène des personnages, leur positionnement, le rappel du sacre de l'empereur Bokassa 1er, à l'image de celui de Napoléon, la présence de l'éléphant (rappel aux éléphants de la Centrafrique, mais aussi à l'expression « un éléphant blanc » d'usage dans les pays d'Afrique francophone) participent aux sens de cette caricature, véritable discours sur plusieurs événements de l'actualité.

Pour les caricatures de Mougey, plus récentes puisque de septembre 2015, il est plus facile d'identifier le fait décrit d'une semaine sur l'autre avec les différents propos de la chancelière Angela Merkel par rapport à la crise des migrants qui touche l'Europe depuis plusieurs mois. De plus ces faits d'actualité ont connu une médiatisation internationale, rendant leur accès plus aisé. Le deuxième dessin montre par ailleurs l'importance des écrits dans le dessin. Pour le dernier dessin, à vous de retrouver...



12

Avec le premier dessin de Kerleroux, la mise en scène des personnages, leur positionnement, le rappel du sacre de l'empereur Bokassa 1er, à l'image de celui de Napoléon, la présence de l'éléphant (rappel aux éléphants de la Centrafrique, mais aussi à l'expression « un éléphant blanc » d'usage dans les pays d'Afrique francophone) participent aux sens de cette caricature, véritable discours sur plusieurs événements de l'actualité.

Pour les caricatures de Mougey, plus récentes puisque de septembre 2015, il est plus facile d'identifier le fait décrit d'une semaine sur l'autre avec les différents propos de la chancelière Angela Merkel par rapport à la crise des migrants qui touche l'Europe depuis plusieurs mois. De plus ces faits d'actualité ont connu une médiatisation internationale, rendant leur accès plus aisé. Le deuxième dessin montre par ailleurs l'importance des écrits dans le dessin.

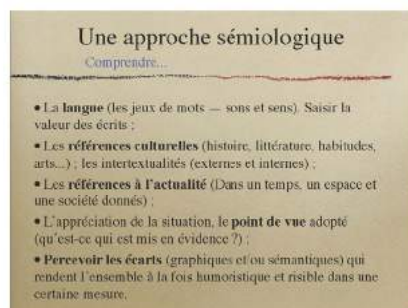
Pour le dernier dessin, à vous de retrouver...



12

Avec le premier dessin de Kerleroux, la mise en scène des personnages, leur positionnement, le rappel du sacre de l'empereur Bokassa 1er, à l'image de celui de Napoléon, la présence de l'éléphant (rappel aux éléphants de la Centrafrique, mais aussi à l'expression « un éléphant blanc » d'usage dans les pays d'Afrique francophone) participent aux sens de cette caricature, véritable discours sur plusieurs événements de l'actualité.

Pour les caricatures de Mougey, plus récentes puisque de septembre 2015, il est plus facile d'identifier le fait décrit d'une semaine sur l'autre avec les différents propos de la chancelière Angela Merkel par rapport à la crise des migrants qui touche l'Europe depuis plusieurs mois. De plus ces faits d'actualité ont connu une médiatisation internationale, rendant leur accès plus aisé. Le deuxième dessin montre par ailleurs l'importance des écrits dans le dessin. Pour le dernier dessin, à vous de retrouver...



13

La lecture d'une caricature, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas lisible, donc compréhensible (du moins pas dans toutes ses dimensions), sans la connaissance de son *contexte spatio-temporel*.

Cette lecture ne peut se faire sans une participation de reconstruction de la part du lecteur. Ici le visible n'est pas suffisant pour atteindre le lisible. Le visible étant équivalent à l'organisation de l'expression (percepts et gestalts) ; le lisible équivalant à l'investissement sémantique de ces formes permettant ainsi de parler de *formant* au sens sémiotique.

Par contre pas de lisible sans *scène* ou visible.

La caricature, qu'elle soit politique et/ou sociale répond à des critères sociolectaux de construction (expression et contenu) à partir du moment où elle est une expression visuelle particulière d'un événement.

Pour plus de détails, voir mes articles de 1994 et 1998 abordant les caricatures d'une façon plus sémiotique.

Cependant, le point de vue sémiologique ou sémiotique n'est pas le seul... les dessins de presse et/ou les caricatures ne demandent que de prendre du temps (poser son regard, faire une pause dans sa lecture) pour considérer la valeur significative de ce mode d'expression qui met en place à chaque fois un univers de discours au-delà de ce qui est simplement montré.



14

Quelques propos (entre Raymond Devos et Claude Hagège) sur l'utopie de l'universalité de quoi que ce soit...



15

Articles personnels

1998, "La notion de style dans les dessins de presse humoristique", Actes du XV^e Colloque d'Albi, G. Maurand (en la dit de), « *Le Style* », C.A.I.S. Université de Toulouse le Mirail, France, p. 271-288.
1998, "La caricature politique : niveaux de lecture et investissements sémantiques.", Actes du colloque international d'Albi « Sémantique et rhétorique », hors série de *Champs du Signe*, Éditions Universitaires du Sud, France, p. 305-319.

Quelques compléments web

Blog de Bado, « Geluck arrête de dessiner « Le Chat » dans la presse », consulté le 5 septembre 2015, <http://badoleblog.blogspot.kr/2013/03/geluck-arrete-de-dessiner-le-chat-dans.html>
Blog sur *L'histoire de la caricature avant et pendant la Grande guerre*, consulté le 6 septembre 2015, <http://87dit.canalblog.com/archives/2015/02/07/31479126.html>

BNF (exposition de), *Duamier, l'écrivain du libéralisme*, consulté le 1er septembre 2015, http://expositions.bnf.fr/duamier/pedago/02_1.htm

BRADUPT, *Les portraits étiologiques du Foxconn*, consulté le 1er septembre 2015, <http://fr.made.foxconn.com/EA%20RELIGION%20FAYOUMLE%20FAYOUMLE.php3>

DOIZY Guillaume, *Caricatures et caricature*, consulté le 1er septembre 2015, <http://www.caricaturesetcaricature.com/>

JULIEN Philippe, *Le dessin de presse et la caricature*, diaporama web sur cette distinction, consulté le 5 septembre 2015, <http://fr.slideshare.net/jphilippe29/le-dessin-de-presse-et-la-caricature>

France 2, *L'histoire de la caricature en France*, consulté le 1er septembre 2015, http://www.francetvinfo.fr/societe/debats/video/l-histoire-de-la-caricature-en-france_802225.html

Festivals sur la caricature (liste de), consulté le 5 septembre 2015, <http://www.caricaturesetcaricature.com/tag/festivals/>

GELUCK Philippe (Site officiel de), consulté le 5 septembre 2015, <http://www.geluck.com/actu-geluck-336.html>

Compléments bibliographiques (remerciements à Stéphane Bois pour m'avoir fourni un certain nombre de ces ouvrages)

BEAUX ARTS Magazine, *Humour et BD*, Hors série, TTM Éditions, décembre 2011.

BEAUX ARTS Magazine, *La BD entre en politique*, Hors série, TTM Éditions, avril 2012.

EVERAERT-DESMET Nicole, "La médiation impossible : interprétation d'un dessin de Plantu", dans « Sémantologie en Belgique II », *Degrés*, n° 79-80, automne-hiver 1994.

LIRE, *Pou-on encore rire de tout ?*, n° 433, mars 2015, Groupe Express-Roularta.

L'HISTOIRE, *Combats pour une presse libre — De Voltaire à Charlie*, Sophia Publication, n° 410, avril 2015.

ORY Pascal, et al., *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Nouveau Monde Éditions, février 2015.

THIVOLET Marc, « CARICATURE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 janvier 2015, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/caricature/>

VALLOATTO Stéphane, *Caricaturistes, fantassins de la démocratie*, film documentaire, Orange Studio, décembre 2014.

전후 프랑스 미술과 전시

이 보 경
(대전시립미술관)

본 발표는 종전 후 과학기술의 급속한 발달이 미술계에 가져온 영향의 결과로서 당시의 변화된 프랑스 미술상황을 살펴보고자 한다. 하지만 독립적이고 차단된 영역으로서 ‘프랑스 미술계’는 존재할 수 없기에 전후 다양한 양상으로 빚어진 현대미술의 거대한 소용돌이를 염두에 두고 당시의 프랑스 상황을 들여다본다. 미학적 실험이 본격화 된 전후 미술계는 ‘이즘’으로 범주화되었던 기존의 미술운동과 달리 다양하게 빚어지는 예술모험을 ‘아트’로서 분류하였다. 특히 전후 과학기술발달은 예술창작에 있어서 과학기술의 적극적인 수용을 용인하였으며, 이 역시 ‘아트’로 새로운 조형적 질서를 카테고리화하였다. 과학기술의 수용 경향은 크게 두 부분으로 나눌 수 있었는데, 작품을 구현하는 데에 있어서 과학기술을 직접적으로 사용하거나, 과학기술의 수용 행위 자체를 비판적인 시각으로 바라보고 이를 주제로서 흡수하였다.

특히 전후 과학기술의 적극적인 수용은 ‘새로운 경향Nouvelle Tendance’이라 불린 실험적 활동을 통해 본격화되었다. 미술과 과학기술의 접목을 시도한 당시의 경향을 일컫는 용어로 사용되었던 ‘새로운 경향’은 당시 전 세계적으로 동시다발적 예술운동이자 다양한 예술가들에 의해 실천적 방법을 포함했다. 이 경향은 프랑스의 ‘G.R.A.V.’, 독일의 ‘Zero’, 이탈리아의 ‘Gruppo N.’과 ‘Gruppo T.’, 네델란드의 ‘NUL’ 등 다양한 그룹들에 의해 이끌려 나갔으며, 이들의 활동은 과학기술의 예술적 활용에 중요한 촉매제가 되었다. ‘새로운 경향’은 예를 들어 구체예술Concrete art, 키네틱아트Kinetic art, 옵아트Op Art 등이 일관되게 포함하였던 ‘반복’을 통해 메시지를 전달하고자 했던 것에 주목하여 매체와 방식을 포괄하는 대중과의 커뮤니케이션 태도에 집중했다.

이 가운데 1950년대 후반 등장한 키네틱 아트는 과학기술과 미술의 관계가 작품 자체와 그것이 놓인 공간의 결과로서 드러난 하나의 예로, 여기서 기계는 역동성을 표상하는 감각 재료로서 뿐만 아니라 물리적 움직임을 창출하는 구체적인 수단으로서 사용되었다. 그 결과 작품의 움직임은 보다 직접적으로 관람객의 감각과 반응에 호소하였다. 그 결과 작품창작에 있어서 과학기술을 기반으로 한 예술들은 기존의 관람객의 지위와 역할에 변화를 가

저왔다. 관람객들은 더 이상 관조적 태도로 작품을 대하기보다는 일종의 행위자로서 창작을 함께하기에 다다랐다. 예를 들어 ‘새로운 경향’의 대표주자로서 활동한 프랑스 시각운동 그룹 ‘G.R.A.V.’이 거듭한 역동적인 실험은 기존의 미술이 가진 자율성과 순수성에서 벗어나 오늘날의 작품과 관람객 혹은 대중의 상호작용으로서의 예술이 장치로서, 장치는 다시 예술로서 존재할 수 있는 다른 가치를 증명했다. 이와 같이 전후 현대미술의 전반적인 과정은 관람객과 매체로서의 작품 결과에 집중되었으며, 새로운 매체에 대한 탐색과 발견 그리고 그 특성이 낳은 차별에 의해 전개되었다. 또한 관람객과 매체에 관한 질문은 예술이 가진 사회성을 회복시키는 데에도 중요하게 작용하였으며, 그 결과 새로운 전시유형과 공간 창출로 이어졌다. 이는 오늘날의 동시대 미술현장에서 색채와 형태의 조형성이라는 전통에 반기를 들고 등장한 전후 미술이 낳은 또 하나의 전통으로서 존재하기에 이른다.

발표자 약력

1. 장이브 게랭

현재 파리 3대학 불문과 교수로 재직 중이다. 저서로는 *Le Théâtre en France de 1914 à 1950* (Honoré Champion, 2007), *Dictionnaire Eugène Ionesco* (dir.) (Honoré Champion, 2012), *Maurrassisme et littérature* (codir.) (P.U. du Septentrion, 2012), *Albert Camus. Littérature et politique* (Honoré Champion, 2013), *Lire Montherlant* (codir.) (Honoré Champion, 2013) 외 다수가 있다. jeanyves.guerin@univ-paris3.fr

2. 아키코 하세가와

파리 7대학에서 논문 *Histoire et Sémiologie du texte et de l'image*로 2010년에 박사학위를 받았고, 2012년부터 교토 산업 대학에 교수로 재직중이다. 논문으로는 "Mythes modernes dans la critique d'art d'André Breton sur Giorgio Chirico" (*Kyoto-Sangyo Daigaku Ronshu*, 2015), "Deux représentations du Mexique : textes d'André Breton sur le Mexique et photographies de Manuel Alvarez Bravo" (*Kyoto-Sangyo Daigaku Ronshu*, 2014), "Bataille et Breton : deux pensées autour de la naissance de l'image et de l'art" (*Georges Bataille et ses amis*, Edition Suseisha, 2014), "La portée de l'adjectif « primitif » dans la pensée esthétique d'André Breton durant l'entre-deux-guerres" (*Études de langue et littérature françaises*, Société Japonaise de Langue et Litterature Françaises, 2011) 등이 있다. aquiha@cc.kyoto-su.ac.jp

3. 황혜영

2001년에 논문 『나탈리 사로트의 작품에 나타난 글과 이미지의 관계 연구』로 파리 8대학에서 박사학위를 취득하였고, 현재 서원대학교 교수로 재직 중이다. 프랑스 현대 소설, 프랑스 영화와 문학 비교, 이미지와 미학, 사고와 표현 분야를 연구한다.

rayondor@hanmail.net

4. 지영래

고려대학교 불어불문과를 졸업하고 프랑스 스트라스부르 대학에서 사르트르에 관한 논문으로 박사학위를 취득하였다. 현재 고려대학교 불어불문과에 재직 중이다. 저서로 『집안의 천치, 사르트르의 플로베르론』이 있으며, 사르트르의 『상상력』, 『닫힌 방/악마와 선한 신』 등의 역서가 있다. jimage@korea.ac.kr

5. 유지정

2011년에 서울대학교에서 논문 『블랑쇼 문학과 새로운 글쓰기의 의미』로 문학 박사학위를 취득하였고 현재 서울대학교 불문과에 출강 중이다. laparole@naver.com

6. 오영주

2001년에 파리 7대학에서 논문 *Flaubert, critique, du sentimentalisme, social et amoureux*로 박사학위를 취득하였고, 현재 이화인문과학원 연구교수로 재직중이다. 최근 논문으로는 「1890년대 프랑스 연극장(場)에서의 입센 <번역>」(2013), 「입센의 페미니즘과 프랑스의 실패한 만남」(2013), 「<어느 섬의 가능성> 혹은 ‘잃어버린 몸을 찾아서」(2015), 「포스트휴먼을 꿈꾸는 냉소주의 - <어느 섬의 가능성>」(2015) 등이 있다. oyj5372@ewha.ac.kr

7. 이찬웅

서울대학교 전기공학부를 졸업하였고, 서울대학교에서 철학석사학위를 받은 후 리옹고등사범학교에서 논문 『들뢰즈의 사유에서 신체, 기호 그리고 정서』로 철학박사학위를 취득하였다. 연구 분야는 프랑스 현대철학, 영화 철학이다. 현재 이화여대 인문과학원 조교수로 재직 중이다. 논문으로는 『들뢰즈의 이접적 종합 : 신의 죽음 이후 무엇이 오는가?』 등이 있고, 역서로 들뢰즈의 『주름. 라이프니츠와 바로크』이 있다. woong@ewha.ac.kr

8. 김이석

동의대 영화학과 교수로 재직 중이며, 부산영화학과교수협의회 회장, 부산독립영화협회 대표를 역임한 바 있다. 저서로는 『영화와 사회』(공저), 『장-마리 스트라우브와 다니엘 위예』(공저) 등이 있다. roublev@naver.com

9. 박선아

연세대학교를 졸업하고 Paris 4대학에서 문학박사학위를 취득하였다. 프랑스현대소설 전공이다. 현재 연세대, 경희대 출강 중이다. 논문으로는 “프랑스 인문과학 총서 <인류문화기 Terre Humaine>의 지적계보와 미학적 형식 탐구”(2014), “자서전의 현대적 양상, 사진-자서전 연구”(2013), “서문(序文)에 나타난 비평의 팔랭프세스트-유르스나르 『연극2 Théâtre II』의 경우”(2012), “안티고네를 통해 본 국가의 위기와 시민론-콕토와 아누이의 작품을 중심으로”(2012), “프랑스 기행문학의 현대성”(2010), “유럽통합 전후(前後) 유럽문학의 의미”(2009) 등이 있고, 저서로는 *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar* (Harmattan, 2003)이 있다. barat87@hanmail.net

10. 김현옥

효성여자대학(현 대구카톨릭대학교)에서 불문학 학사를, 파리 대학에서 무용미학 석사, 예술학 박사를 취득하였다. 현재 계명대학교 무용과 교수로 재직 중이다. 뉴욕 댄스 온 카메라 금상, 스페인 테루엘 비디오 페스티벌 대상, 대한민국 문화부 젊은예술가상 등을 수상하였고, 프랑스 Canal+, 독일 Kanal 4, 호주 ABC, 중국 상하이 국립TV, 한국 KBS, MBC, SBS TV 방영된 22개국 순회 공연을 다녔다. hok609@kmu.ac.kr

11. 윤경희

파리8대학에서 정신분석학 마스터2 과정과 비교문학 박사 과정을 수료하고 현재 한국예술종합학교에 출강 중이다. 집필 중인 박사 논문 주제는 “아카이브의 글쓰기: 콜리지, 플로베르, 벤야민”. einzeichen@gmail.com

12. 프랑크 말랭

사회학 석사 후 언어학 박사학위(analyses d'images fixes en sémiotique visuelle)를 취득하였다. 1997년부터 서강대 교수로 재직중이다. 논문으로는 “La caricature politique : niveaux de lecture et investissements sémantiques.” (Actes du colloque international d'Albi « Sémantique et rhétorique. », hors série de Champs du Signe, Editions Universitaires du Sud, France, 1997), “L'humour et ses mécanismes” (한국프랑스학논집, 2005), “Sin City : la ville de la peur ?” (Configurations urbaines et discours des récits policiers, Hors série

Champs du Signe, Editions Universitaires du Sud, 2014) 등이 있다. malinfr@sogang.ac.kr
홈페이지 : <http://hompi.sogang.ac.kr/malinfr/CVweb.html#Articles%20et%20Travaux>

13. 이보경

파리 8대학 조형예술학과에서 논문 『예술을 전시하는 예술 : 스펙타큘러리티의 발명』으로 박사학위 취득 후 현재 대전시립미술관 학예연구실에서 근무 중이다. ‘어린이미술전시 : 집 그리고 길’, ‘나의 미국미술이야기’, ‘인터로컬 2013 : 일상의 정치’, ‘인터로컬 2015 : 파라다이스 건설’, ‘프로젝트대전 2014 : 더 브레인’, ‘한국근현대미술특별전 : 세기의 동행’ 등을 기획하였다. itsbk2013@korea.kr

전후 시대의 문화 예술

초 판 인 쇄 : 2015년 10월 30일

초 판 발 행 : 2015년 10월 31일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조 판 · 인 쇄 : 돌출 다사랑 · 진흥인쇄랜드

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

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

공연 - 영화 - 전시 - 강연회 - 프랑스어 강좌
손끝으로 즐기는 프랑스 문화

SPECTACLES - CINÉMA - EXPOSITIONS - CONFÉRENCES - COURS DE FRANÇAIS
LA CULTURE FRANÇAISE AU BOUT DES DOIGTS



더 자세한 내용은 아래의 사이트를 참고해주세요
RETROUVEZ-NOUS SUR :



WWW.INSTITUTFRANCAIS-SEOUL.COM
FACEBOOK.COM/INSTITUTFRANCAIS.COREE
TWITTER.COM/IF_COREEDUSUD

한국전통병과 문화를
이어 온 자부심으로
새로운 역사를 만듭니다
www.howondang.co.kr

이대점
[02]363-0855
갤러리아점
[02]6905-3933

압구정점
[02]511-0855
LA점
323-734-7755

101-17 Daehyeon-dong, Seodaemun-gu, Seoul, Korea
서울 서대문구 대현동 101-17 해암빌딩 가호

howondang 好園堂
한국전통병과 호원당
since 1953



howondang 好園堂
한국전통병과 호원당
since 1953

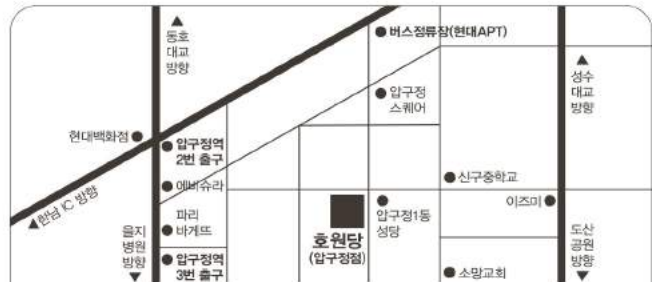
한국전통병과 문화를
이어 온 자부심으로
새로운 역사를 만듭니다
www.howondang.co.kr

압구정점
[02]511-0855
갤러리아점
[02]6905-3933

이대점
[02]363-0855
LA점
323-734-7755

608-10 Sinsa-dong, Gangnam-gu, Seoul, Korea
서울 강남구 신사동 608-10 1층

howondang 好園堂
한국전통병과 호원당
since 1953



howondang 好園堂
한국전통병과 호원당
since 1953

도시출판 디 시 링



신세대 전자출판인쇄를 이끌어가는 기업

진흥인쇄렌드

서적출판 · 신문 · 자서전 · 교지 · 학술 학회지
자료집 · 카다로그 · 소식지 · 팜플렛

대표 신 성 길 (22회) H.P: 010-8350-3694

서울시 동작구 상도동 501-1 대표전화: 812-3694 홈페이지: jin3.co.kr

CENTURAL TOURIST HOTEL

센추럴관광호텔



**비즈니스와 관광의 중심지, 청계천
3가에 위치한 센트럴 호텔 !**

1969년 설립한 센트럴호텔은 2012년 9월 새롭게 리모델링하였습니다. 센트럴호텔은 아름다운 청계천조망이 가능한 객실을 보유하고 있고 72개의 객실은 에어컨, 테이블, 드라이어, 냉장고 및 100% 오리털 이불 등을 갖추고 있습니다. 센트럴호텔은 지하철 종로3가역과 을지로3가역으로부터 각각 도보로 3분 거리에 위치한 중간지점에 있고 호텔 앞으로 흐르는 아름다운 청계천에서 산책을 즐기실 수 있습니다.



주소 || 서울특별시 종로구 청계천로 137 (장사동)
137, Cheonggyecheon-ro, Jongno-gu, Seoul, Korea
Tel || +82-02-6365-6500

<http://seoulcentralhotel.com>

싱 오버 미

SING OVER ME

누구의 손에 맡기겠습니까?
삶이 바뀌는 시간 90분



있는 모습 그대로도 사랑하시는 하나님,
자신의 형상으로 회복케 하시는 사랑과 능력을 노래하는 영화!
임성빈 장로회신학대학교 교수

무엇이 나를 이토록 울리고 기쁘게 했는가?
정말 마음껏 울면서 행복했던 영화!
이창호 영화감독

모든 아름다움의 배후에는 고통과 씨름한 흔적이 새겨져 있다.
성정체성의 혼란에서 그가 찾아간
신앙적 선택의 섬세한 떨림을 잘 포착한 영화
양희송 청아람 ARMC 대표

미래는 활짝 열려있다는 희망찬 실존주의 영화
존재는 본질에 앞선다!
백혜화 서울국제사랑영화제 집행위원장

자신을 만든 하나님께 드리는 진실한 고백과
겸손히 영광을 돌리는 데니스의 찬양!
마크 데버, 캐피탈 힐 침례교회 담임목사, <건강한 교회의 9가지 특징> 저자

데니스 저니전을 구속하신 하나님에 대한 증언을
영화적 개입 없이 온전히 담아낸 다큐멘터리!
브렛 맥크라켄, 미국판 크리스채너티 투데이 문화비평 작가

너의 하나님 여호와가 너의 가운데 계시니 그는 구원을 베푸실 전능자이시라
그가 너로 말미암아 기쁨을 이기지 못하시며 너를 잠잠히 사랑하시며 너로 말미암아 즐거이 부르며 기뻐하시리라 스바냐 3장 17절

데니스 저니건 음악 소개

1959년 미국 오클라호마 주 출생. 1983년 지금의 아내인 메린다 휴잇과 결혼했고, 현재 9명의 자녀를 둔 아버지. 1989년 작곡한 "주 나의 모든 것(You are my all in all)"은 자신의 내적 갈등을 담은 간증의 노래로 지금도 전 세계 크리스천이 사랑하는 곡. 1990년 음반 "Break My Heart, O God 하나님아 내 마음을 깨뜨리소서"에 처음 수록 "We Will Worship the Lamb of Glory", "Nobody Fills My Heart Like Jesus" 등은 직접 작사·작곡한 곡으로 90년대 이후 널리 애창되는 대표곡



작은영화관 필름포럼

필름포럼은 기독교 문화 선교에 대한 사명과 비전을 담아낸 기독교영화 전용관입니다. 문화선교연구원으로 시작해 기독교 영화제 서울국제사랑영화제가 보금자리로 마련한 사역의 공간입니다. 필름포럼의 후원자가 되어 주세요.

후원계좌 | 국민은행 807501-04-213864 (사)필름포럼
문의 | 02) 363-2537 www.filmmforum.kr



SYNOPSIS

1990년대 중 전 세계적으로 유행했던 복음가수 데니스 저니건. 어릴 때부터 그는 내성적인 성격과 동성애적 정체성으로 복잡한 내적 갈등을 겪었고, 피아노와 찬양은 그에게 유일한 안식처였다. 자신에게 찾아온 하나님을 만난 그는 놀라운 구원의 여정에 들어서게 된다. 현재 그는 찬양 사역으로 사람들에게 자신이 경험한 기적과 소망의 이야기를 전하고 있다.

이 영화는 기독교영화 전용관 필름포럼이 영상을 통한 문화선교를 위해 최초 수입·배급하는 작품입니다.