

# 프랑스문화예술연구

68 | 2019 여름호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

# 프랑스문화예술연구

2019 여름호(68집)



프랑스문화예술학회



# 프랑스문화예술연구

2019년 여름호(제68집)

## 목 차

### ▣ 프랑스 문화·예술 ▣

#### 곽민석

20세기 현대 프랑스 문학의 미학 규칙과 그 영역

- 아방가르드와 율리포를 중심으로 - ..... 1

#### 김현아

파리 지하묘지로 시간 여행 ..... 30

#### 손지민

마르셀 뒤샹의 도박

- 실패의 아름다움과 가장 이상적인 무승부 - ..... 55

#### 오정숙

유르스나르의 1930년대 소설에 나타난

예술의 역할, 예술가의 초상 ..... 81

#### 유치정

블랑쇼의 사드 해석 연구

-사드의 글쓰기와 한계체험 ..... 112

## 이용철

|               |     |
|---------------|-----|
| 루소의 여성론 ..... | 141 |
|---------------|-----|

## 이창훈

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| 프랑스 광고 창의성의 한 양상<br>: 논리의 유희적 활용 ..... | 192 |
|----------------------------------------|-----|

## 정재훈

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| 『알렉상드르 대왕 <i>Alexandre le Grand</i> 』과 비극의 가능성 .. | 222 |
|---------------------------------------------------|-----|

## 진인혜

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 모로코의 범문화적 혁명의 잡지 『수플』 연구 ..... | 280 |
|--------------------------------|-----|

# Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 68, 2019

## Table des Matières

### **KWAK Minseok**

|                                                                                                                                        |   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| La règle et l'espace esthétiques<br>de la littérature française moderne du XXe siècle<br>- à travers l'Avant-garde et l'OuLiPo - ..... | 1 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

### **KIM Hyeona**

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Le voyage dans le temps<br>vers les Catacombes de Paris ..... | 30 |
|---------------------------------------------------------------|----|

### **SON Jimin**

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Le pari de Duchamp<br>- La beauté de l'échec et la nulle la plus idéale - ..... | 55 |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|

### **OH Jung Sook**

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Rôle de l'art, portrait de l'artiste<br>dans les romans des années 30 de M. Yourcenar ..... | 81 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|

**YU Chi Jeong**

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Une étude de l'interprétation de Sade chez Maurice Blanchot<br>-l'écriture de Sade et l'expérience-limite ..... | 112 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**LEE, Yongcheol**

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Les discours sur les femmes chez J.-J. Rousseau ..... | 141 |
|-------------------------------------------------------|-----|

**LEE Chang-Hoon**

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Un aspect créatif de la publicité française<br>: usage ludique de la logique ..... | 192 |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|

**JEONG Jae Hoon**

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Alexandre le Grand</i> et la possibilité dramatique ..... | 222 |
|--------------------------------------------------------------|-----|

**JIN In-Hea**

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Recherche sur <i>Souffles</i> ,<br>le magazine marocain de révolution pan-culturelle ..... | 280 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|               |       |
|---------------|-------|
| ■             | _____ |
| 2019년도 학회 임원진 | / 283 |
| 프랑스문화예술학회 회칙  | / 284 |
| 편집위원회 규정      | / 289 |
| 연구 윤리 규정      | / 293 |
| 저작권 규정        | / 296 |
| 논문심사 규정       | / 297 |
| 논문투고 규정       | / 298 |
| 2019 편집위원회    | / 300 |
| 회원가입 안내       | / 301 |

**La règle et l'espace esthétiques  
de la littérature française moderne du XXe siècle  
- à travers l'Avant-garde et l'OuLiPo -**

**KWAK Minseok**  
(Université Yonsei)

**국문요약**

울리포 그룹과 크노는 문학의 기초인 언어를 전통적 문학 형식이나 규칙과는 다른 새로운 그것들로 재구성하여 새로운 도구로 거듭나게 한다. 특히, 전통적 규칙, 제약과는 상이한 또 다른 법칙, 소위 새로운 ‘문학적 제약 또는 구속’을 만들어, 기존의 문학 규칙을 통해 탐험하지 못한 영역을 제약과 구속이라는 틀에서 새로운 문학 영역을 개척하고, 동시에 원칙 또는 규칙이라는 틀에서 문학성을 확보한다. 이전과는 다른 인위적인 ‘문학적 법칙 또는 규칙’을 만들어, 다양한 기법을 이용 전통적인 형식에서 벗어나 새로운 의미와 형식을 무한하게 형성하려 한 것이다. 예를 들면, 숫자 조합이나 집합 관계 등 수학적 이론들과 원리를 이용하여 문학에 적용하기도 한다. 이를 통해 기존의 문학 형식에서 벗어남과 동시에 다른 영역의 학문들 규칙과 접목하면서 문학적 글쓰기가 내재하고 있는 잠재성과 개방성을 현대 문학에서 잘 보여주고 있다.

주제어 : 프랑스 현대시, 아방가르드, 시어, 문학 규칙, 문학적 구속, 보들레르, 울리포, 크노

## || Table des matières ||

1. Introduction
2. La modernité et l'avant-gardisme littéraire
3. La règle et l'espace littéraires modernes
4. En guise de conclusion

### 1. Introduction

Avec le commencement du XXe siècle, la littérature moderne est marquée par des changements majeurs. Si les années du début du siècle ont débuté avec le grand bouleversement techno-scientifique et l'optimisme agrandissant du société moderne, le progrès matériel défient tout du monde entier: par exemple, les terreurs des deux guerres mondiales. Mais, paradoxalement, ces émeutes et changements socio-culturels ont créé une atmosphère favorable à la littérature; au lieu de rester en dehors de la littérature comme celle du siècle précédent, la littérature du XXe siècle tente d'appréhender les problèmes actuels et cherche à explorer et déterminer le sens de la littérature. Notamment, la plupart des écrivains modernes ne se contentent pas de simples explications du monde extérieur mais ils prennent leur position principal, qui tente d'explorer l'essence de l'être humain et de la littérature elle-même.

De ce fait, entre la deuxième moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle, la littérature, surtout «poétique» a été révolutionnée en France: nulle part ailleurs l'avant-garde n'a proliféré de manière plus

extravagante. Cette tendance semble se lier à l'émergence de la notion de modernité, soit littéraire soit esthétique, qui a débuté avec le symbolisme et s'est développée avec le surréalisme et le futurisme. Avec cet avènement du modernisme, notamment la poésie est devenue un «phénomène global»<sup>1)</sup> qui a circulé entre différentes langues et différentes cultures, dans le cadre d'un processus de fécondation croisée. Genre de plus en plus hybride, la poésie d'avant-garde dépasse ses propres frontières en s'intégrant à elle-même en prose, en philosophie, en musique, en arts visuels et en arts de la scène.

Autrement dit, la relation entre les avant-gardes artistique et littéraire était une préoccupation essentielle du temps actuel. C'est pourquoi la littérature moderne a été la première tendance «à apprécier l'histoire de l'esthétique: elle a donné un rang littéraire au nouveau, à la variable. Au lieu de rétablir la règle en recréant celle de temps, la littérature moderne a créé un lien entre la valeur esthétique et la variabilité du goût».<sup>2)</sup> En rompant avec la beauté esthétique classique, elle rejetait la structure de base du concept selon lequel le concept d'esthétique pouvait se détacher de son contenu idéaliste; les traditions de genre ont été écrasées en parallèle. Alors que la littérature du XXe siècle abandonnait la poursuite de l'idéalisme, la poésie moderne a essayé de dépasser surtout les règles poétiques liées, notamment à la tradition formelle; autrement dit, pour renouveler et réorganiser la poésie en tant que forme littéraire et esthétique de l'histoire littéraire.

De ce point de vue, dans cet article qui se concentre sur les aspects du langage et des lois littéraires, nous allons tenter de mettre en lumière la tendance esthétique de la littérature française moderne à travers

---

1) Cf. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoël/Gontier, 1976, pp. 125-126,

2) Jean-Luc Steinmetz, *Le Champ d'écoute, essais critique*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. «Langages», 1985, p. 78.

l'Avant-Garde, l'OuLiPo et un de ses écrivains, notamment Raymond Queneau.

## 2. La modernité et l'avant-gardisme esthétiques

En général, le poète tente toujours d'exprimer son réaction morale ou esthétique face au monde extérieur en jouant les tons sombres de l'âme humaine et en révélant des choses que les gens préfèrent détourner. Il présente également sa poétique, qui privilégie une beauté parfaite, lisse et détachée de la nature qui résonne depuis toujours. Ainsi le travail au contenu et à la forme incroyablement exigeants est devenu un défi difficile et complexe pour le poète, notamment «moderne».

En ce sens, la notion de beauté, notamment depuis Baudelaire, change radicalement parce que sa nature se compose de deux éléments contradictoires et complémentaires, et qu'ensuite l'auteur projette son sujet tout entier dans ses œuvres, en choisissant son propre beau non pas idéal, mais original. En ce sens, la modernité esthétique est la double nature du beau et sa relation réciproque à la vie réelle et moderne. Aux quatre traits énoncés ci-dessus, ajoutons la dissonance, la gratuité, la tension et même la destruction qui prépareront les caractères de la littérature moderne du XXe siècle. Ils constituent, de fait, les composantes inséparables de l'esthétique, et notamment de la poésie d'aujourd'hui. Dans sa critique, Marcel Raymond distingue approximativement deux filières du mouvement poétique contemporain, en considérant Baudelaire comme une des sources de la poésie moderne: d'un côté, celle des «artistes», de Baudelaire à Valéry en passant par Mallarmé de l'autre, celle des «voyants», de Baudelaire à Rimbaud, puis aux derniers venus des chercheurs d'aventures.<sup>3)</sup>

---

3) Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, 1969, p. 11.

En dépit de quelques différences des deux côtés, nous remarquons dans ce mouvement poétique une tendance différente selon les poètes, mais essentielle qui, inaugurée par Baudelaire, marque fortement la poésie d'aujourd'hui, la tension entre le refus de la tradition tyrannique et la recherche de la nouveauté autonome. Autrement dit, le poète moderne s'expose tout entier au danger qui provient de la relation conflictuelle entre la recherche de sa propre créativité et le monde qui ne cesse de la menacer. Donner éternité à son œuvre sous la fugacité du temps, tel est le statut du poète moderne que cette situation conduit souvent aux extrêmes limites: incommunicabilité, autodestruction ou néant que nous bien montre Mallarmé. C'est la raison pour laquelle la poésie moderne a de l'antipathie d'abord pour son extérieur, comme l'explique Peter Bürger: «Au sein de la modernité, l'art est [...] une anti-institution issue de l'esprit de la modernité. C'est cet aspect anti-institutionnel (aussi faible soit-il) qui se déploie dans l'histoire de l'art moderne: dans le projet d'une anti-morale, dans le projet d'une connaissance rivalisant avec la science établie, dans celui d'une exploration du sujet jusqu'aux limites de son auto-destruction».<sup>4)</sup> Ensuite, dans la mesure où l'essai de cette exploration se réalise, le poète en vient à avoir la volonté de devenir un créateur démiurgique de ses œuvres. Il vise l'autonomie totale du sujet et de ses œuvres, par rapport aux précédents. Avec ce pouvoir autonome, il opère l'analyse et la synthèse de ses objets, pour leur donner un sens. La relation entre les termes analyse et synthèse, elle aussi, est un des caractères majeurs de la poésie moderne, parce que le poète moderne veut réaliser sa création totale, en décomposant et reconstruisant ses objets dans un autre statut. C'est par la tension entre les deux qu'est caractérisée la modernité esthétique. Pour Margaret Davies, «[L]a notion de la

---

4) Peter Bürger, *La Prose de la modernité*, traduit de l'allemand et préfacé par Marc Jimenez, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1944, p. 24.

modernité est caractérisée dès sa naissance par l'extrême tension qu'engendre ce va-et-vient entre une analyse poussée plus loin que jamais auparavant et une synthèse plus que jamais fugace».5)

De ces tendances générales de la poésie moderne à travers la modernité esthétique envisagées jusqu'ici, nous pouvons tirer deux grands caractères: l'exploration de l'objet choisi et la recherche d'une nouvelle forme ou langue afin de l'exprimer, qui seront manifestées plus clairement par les successeurs de Baudelaire. Si Rimbaud réclame une nouvelle poésie, ce que l'on va voir plus loin, Mallarmé, Apollinaire, l'Avant-Garde et d'autres poètes successifs se réfèrent à lui implicitement dans leurs œuvres. Dans *l'Art poétique*, Verlaine sent la nécessité d'une nouvelle forme en choisissant le vers impair avec la musique («De la musique avant toute chose,/ Et pour cela préfère l'Impaire/ Plus vague et plus soluble dans l'air,/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.// Il faut aussi que tu n'aïles point/ Choisir tes mots sans quelque méprise:/ Rien de plus cher que la chanson grise/ Où l'Indécis au Précis se joint»). En passant par ses premiers poèmes qui représentent la dualité et l'idéalité de Baudelaire (par exemple, *L'Azur*), Mallarmé pousse plus loin que son prédécesseur la poésie en l'élevant au niveau de l'ontologie et de la métaphysique. Pour lui, la poésie est un art du verbe par lequel le poète va arriver à l'inconnu ou mieux à l'absoluité de l'être. C'est une sorte de culte poétique. La poésie mallarméenne nous révèle son obsession de la présence absolue et de l'art pur, à propos de laquelle Dominique Rincé précise que «Mallarmé [...] réaffirme [...] la confiance totale de Baudelaire dans une Poésie qui "n'a pas d'autre but qu'Elle-même et ne peut en avoir d'autres", dans un Art pur, pensé et vécu jusqu'à l'extrême comme "configuration" complexe, figuration réciproque et simultanée du Moi, du Monde et du

5) Margaret Davies, «La Notion de la modernité», dans *Cahiers du 20e siècle, spéciale Modernité*, Klincksieck, 1975, n° 5, p. 18.

Signe». <sup>6)</sup> Sa poétique est ainsi celle de néant, au sens qu'elle s'efforce de minimiser l'intervention du «moi» et de décharger au maximum les objets poétiques de leurs conventions réelles, en les dépersonnalisant et déréalisant. Ses poèmes en calligramme montrent bien la déformation formelle ou plutôt l'arrangement nouveau des verbes poétiques pour accéder à l'unité absolue entre l'idée et l'univers. Dans ces poèmes, la forme de l'écriture est spatialisée et visualisée, ce qui est un des traits de la modernité poétique. L'autonomie totale de l'art poétique, sur laquelle Flaubert a déjà mis l'accent, aucun auteur ne l'a réalisée aussi bien que Mallarmé. En dépit du danger qui consisterait à tout éliminer, cette tendance va devenir une sorte de tradition poétique moderne.

Pour transcender le temps et l'espace qui sont des contraintes, les poètes modernes se servent souvent de l'imagination, grâce à laquelle ils peuvent se libérer de la logique réelle de la vie et de la poésie, parce que ces deux obstacles n'existent plus ni dans l'imagination ni dans le rêve. Si Freud voit dans le rêve la liaison atemporelle d'éléments particuliers, les surréalistes voient dans l'imagination les particularités de chaque élément pour le montrer tel quel, ce qui engendre aussi la transcendance tempo-spatiale et l'association libre des mots indépendants; autrement dit, une maximisation de la liberté par fragmentation.

Au tournant des XIXe et XXe siècles, le changement véritable a commencé dans lequel la littérature et les arts, tout comme son époque, ont ressenti la transformation si radicalement que les critiques ont parlé de «la destruction du langage artistique». C'est plus que de la destruction, c'est une recreation et un élargissement de les genres et les lois artistiques à travers la destruction, la déformation et l'émancipation des règles antécédentes. Par là, les écrivains et les artistes modernes

---

6) Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1984, p. 123.

sont à la recherche de quelque chose qu'ils ne pourraient pas encore exprimer ou explorer. Ils avaient besoin de détruire les ruines et les débris laissés par les prédécesseurs et d'approcher les formes embryonnaires de la matière pour pouvoir repartir et recommencer vers l'art et montrer qu'après la destruction, la création d'un nouvel univers commencerait.

En effet, au début du XIXe siècle, la forme idéale de l'esthétique romantique était organique et gratifiante. Le travail des artistes ne pouvait pas aller d'une planification consciente ou rationnelle. L'artiste était un organisme inconscient, un filtre, en tant que plante en contact. Pour les poètes romantiques, la poésie du romantisme - contrairement à d'autres formes artistiques et à la poésie moderne - se considérait comme complètement immatériel et comme art spirituel. La poésie occupait une place particulière dans le système esthétique. Tandis que les autres arts étaient définis par leurs moyens d'expression (couleur, matériau concret et son, etc.), le langage poétique en tant que forme était toujours perdu sous son propre contenu.

Cependant, dans la littérature post-romantique du XXe siècle, la technologie formelle n'était plus dans une position abandonnée. Pour les avant-gardistes, les méthodes scientifique et technique étaient une vie moderne et la base pour exprimer le temps et l'homme modernes. Par là, dans la poésie moderne du XXe siècle, les éléments poétiques comme les vocabulaire, grammaire et typographie sont considérés comme moyen utile de forme pour la vitesse, le mouvement et la rationalisation du temps moderne. C'est ainsi que la poésie moderne a souvent utilisé les règles non conventionnels: jeux gratuits, anti-expressivité et limitations intentionnelles, formules ou autres règles formelles, etc.

Pour cette raison, dans la poésie du XXe siècle, on insiste bien sur la notion de la liberté: liberté du vers, du poème et du poète. On

pourrait tout aussi bien parler d'un principe d'égalité: autonomie du mot, de l'image, du vers, du poème, abandon de la logique rhétorique ou syntaxique; concrètement, utilisation de l'élément phonétique, jeux de mots, calligrammes, calembours, anagrammes, etc. De là vient le caractère paradigmatique de la poésie moderne, qui est aussi un des traits de la poésie moderne.

De ce fait, avec le commencement des *Calligrammes* publiés en 1918 par Apollinaire – évidemment à partir du poème mallarméen *Un coup de dés* –, nous pouvons voir dans la poésie française moderne l'apparition véritable de «la perception purement visuelle du poème», qui prend très vite une importance nouvelle.

[A]vec les Calligrammes publiés en 1918 par Apollinaire, qu'il avait d'abord pensé appeler «idéogrammes lyriques», poèmes dont l'écriture et la typographie sont aussi représentation, dessin, tel le poème «Il pleut», agencé en cinq longues lignes obliques qui vont du haut en bas de la page, légèrement de la gauche vers la droite, comme des lignes de pluie. On peut ainsi arriver à de véritables tableaux calligraphiques, où l'écriture de la poésie le dispute à l'art du dessin. Les poèmes, illisibles sur le tableau tant les caractères sont modifiés et pourtant effectivement écrits, figurent en clair, à part. Les audaces typographiques, sous forme de jeux de mise en page comme les Mille milliards de poèmes de Raymond Queneau, avec des lettres, ou même avec d'autres signes (chiffres, traits, notes de musique), figurent une véritable topographie poétique que le poète-typographe. On retiendra principalement de ces recherches l'importance donnée au blanc typographique non plus codifié mais librement réparti par l'auteur dans la mise en page du poème, aussi bien à l'intérieur des vers ou des lignes de prose qu'autour, pour ménager des espaces de silence, des décrochements ou des attentes. La lecture s'en trouve modifiée

dans une appréhension d'abord globale, puis délinérisée par les artifices de disposition qui suspendent les rapports entre mots ou syntagmes fixés par les habitudes linguistiques. L'espace poétique devient un signifiant du poème.<sup>7)</sup>

Comme un poème d'Apollinaire le fait bien voir, dans le domaine du langage poétique, la poésie du XXe siècle souligne l'importance du «principe d'association et d'analogie qui commande aussi la technique du collage [...], paradigmatique d'une écriture moderne, voire d'une écriture de la modernité dans la mesure où l'une des leçons de la modernité est la nécessaire adéquation de l'approche et de l'objet étudié».<sup>8)</sup>

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage  
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire  
Et ces vieilles langues sont tellement de mourir  
Que c'est vraiment par l'habitude et manque d'audace  
Qu'on les fait encore servir à la poésie <sup>9)</sup>

Comme l'on le voit bien ci-dessus, l'univers littéraire, notamment de la poésie d'Apollinaire suscite le plus grand intérêt, et se montre l'un des créateurs les plus novateurs et les plus avant-gardistes du XXe siècle. Mise en oeuvre cohérente du principe le «j'emmervaille», devise de la vie existentielle et de la création littéraire, le poète a donné à la poésie contemporaine un aspect à la fois nouveau, surprenant et choquant. Cette poésie, pleine de contrastes, de conventions diverses et de styles, caractérisés par une richesse considérable de poétique, était le plus

---

7) Michèle Aquien, «La poésie du XXe siècle et le langage en liberté», in *L'information grammaticale*, 2002, n° 94, p. 41.

8) Alexis Nouss, *La Modernité*, édition du Jacques Grancher, coll. «Ouverture», 1991, p. 158.

9) Guillaume Apollinaire, *La Victoire* in *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 310.

révolutionnaire parmi les tendances poétiques des années 10-20 du XXe siècle dans la littérature française. En réalité, depuis le début du XXe siècle, Apollinaire «émerveillé» par le temps moderne, il n'a pas cessé de construire autour de la littérature et l'art - surtout la peinture - l'avant-gardisme «de l'esprit des temps nouveaux». Tant dans la vie que dans la poésie, il est toujours fortement influencé et inspiré de manière créative par le temps actuel, c'est-à-dire «la modernité». En ce sens, en combinant le symbolisme avec le surréalisme, le travail artistique d'Apollinaire a été le pont reliant les écrivains précédents, qui sont les «poètes maudits» comme Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, avec les artistes avant-gardistes du XXe siècle; Breton, Eluard, Aragon, Queneau, etc.<sup>10)</sup> On pourrait dire que c'est avec la poésie d'Apollinaire que une époque s'est terminée et l'autre a commencé dans la littérature.

Au niveau de l'art poétique, la poésie d'Apollinaire expose de nombreux éléments de caractères tentées pour la quotidienneté et l'éphémérité de la «journée de transition» dans la littérature. Pour le poète, la nouvelle poésie est toujours liée à la recherche constante de nouvelles voies dans la vie moderne, C'est juste sur la renaissance du «lyrisme moderne» que sont basées l'imagination, la sensibilité et les expériences des poètes du XXe siècle, comme le montre bien Apollinaire. Ainsi, la poésie moderne, qui prend en charge le langage littéraire (poétique) au niveau de la capacité de charge d'expression, sont sans cesse à la recherche d'associations soit libres, soit gratuites de mots et d'images intrigantes et enfin de leurs combinaisons non-conventionnelles.<sup>11)</sup>

D'autre part, au niveau du contenu poétique, dans cette recherche du

---

10) Pour voir brièvement la relation de Queneau avec les surréalistes, faire référence à l'article de Noël Arnaud, *Un Queneau honteux?* in *Europe*, 2003 (avril), pp. 181-186.

11) Cf. Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, 1987, pp. 120-127.

nouveau langage, le verbe poétique devient celui de la présence, même quand il s'avance vers le vide, le néant ou le désespoir, chez certains poètes de notre temps. Ceci, parce que la présence correspond à l'espoir de la poésie pour la vie présente, l'«Ici et maintenant». Si nous trouvons chez Mallarmé l'absolutisation de la présence, dont le résultat serait peut-être le néant, nous pouvons remarquer la quête incessante de la présence, mais avec l'«anxieuse lucidité», chez Bonnefoy, parmi d'autres poètes:

[S]i le langage est incapable de l'Idée tout autant que de la présence, si le reflet de l'une nous voile même, dans les mots de la poésie, la finitude et la mort qui sont les marches de l'autre, il nous reste de le savoir, et à tourner contre la facile parole notre anxieuse lucidité. Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel se combattent durement. De plusieurs façons cela est possible.<sup>12)</sup>

Pour lui, en tant que «réalité vacante», la poésie peut connaître «ce que peut ouvrir la présence», et par là, peut sauver finalement l'être de son néant et de sa finitude («Si nous ne voulons que nous sauver du néant, fût-ce au prix de la possession, peut-être les mots suffisent.», «La poésie doit sauver l'être, à lui ensuite de nous sauver.»<sup>13)</sup> De ce fait, en commençant par ses deux grands caractères, la modernité esthétique donne à la poésie moderne le rôle d'affirmer l'identité de l'être, sous le changement incessant; c'est le vouloir-savoir de ce qui se passe autour de notre vie. En ce sens, la poésie moderne, notamment celle du XXe

12) Yves Bonnefoy, «L'acte et le lieu de la poésie; VIII», in *L'Improbable et autres essais*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Gallimard, coll. «Folio-Essais», 1992 (nouvelle édition), pp. 126-127.

13) *Ibid.*, pp. 109 et 110.

siècle ne demande pas simplement la réforme, le renouvellement ou la destruction de la vieillerie poétique. Elle n'est ni une théorie ni une loi, mais bien plutôt un courant, une pratique, c'est-à-dire une sorte d'idéologie qui ne cesse de changer pour s'acheminer vers l'infini non exploré en tant que vérité que l'on cherche sans cesse dans l'ensemble de la vie humaine, pour découvrir «ce qu'on ne comprend pas, et qu'on essaie de cacher par toutes les formes du savoir».<sup>14)</sup> Pour Aragon, la modernité poétique est «une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression».<sup>15)</sup> Elle réclame donc non seulement la nouveauté mais aussi la destruction et l'extension des règles conventionnelles, dites «classiques». Avec cette modernité esthétique concernant le langage et la forme littéraires, on va envisager maintenant les caractéristiques de la littérature moderne du XXe siècle en tant que forme renouvelée et élargissante, notamment chez Raymond Queneau et les oulipiens.

### 3. La règle et l'espace littéraires modernes

Au XXe siècle, l'écriture méthodologique utilisant le texte a produit des modèles abordant la production de textes écrits. L'activité la plus systématique dans ce domaine est l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentiel) et un de ses membres, Raymond Queneau.

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des

---

14) Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Éditions Verdier, 1988, p. 18.

15) Louis Aragon, *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 21.

poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes de règles du roman... ou de la tragédie classique... contraintes de la versification générale, contraintes de formes fixes (comme dans le cas du sonnet), etc.<sup>16)</sup>

Comme le définit l'OuLiPo, groupe littéraire expérimental, qui a été fondé par Raymond Queneau et François Le Lionnais en 1960,<sup>17)</sup> la littérature est «ce que l'on lit et ce que l'on biffe», mais avec le modificateur adjectival, «potentiel». <sup>18)</sup> L'OuLiPo préfère une mathématique: «littérature en quantités illimitées, potentiellement réalisable jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinie pour tous les moyens pratiques». <sup>19)</sup> Pour le groupe oulipien, le principe de base de la littérature est juste la règle, c'est-à-dire *la contrainte* selon son terme. Autrement dit, ce qui a toujours préoccupé le groupe peut être comme suit: l'invention et le travail avec des contraintes ou soi-disant «contraintes» pour la production infinie de littérature. Il s'agit donc de rechercher systématiquement des possibilités, c'est-à-dire la potentialités dans le langage afin d'inventer et d'élargir de nouvelles formes littéraires. Avec les règles auto-imposées, l'écrivain s'inspire largement de son imaginaire littéraire autrement qu'autrefois, et les lois imposées vont générer de nouveaux moyens et favorisent ainsi une autre forme de liberté.

De ce fait, avec les nouvelles contraintes, les écrivains oulipiens inventent et recréent de nouveaux textes littéraires à partir de textes préexistants, comme la méthode du S+7 de Jean Lescure:

16) OuLiPo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981 coll. «Idées», p. 53-54.

17) Voir Michelle Grangaud, *Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo*, in *Magazine Littéraire*, 2001 (mai), n° 398.

18) Michel Lecureur, *Raymond Queneau: biographie*, les Belles Lettres, 2002, p. 18.

19) Claude Debon, *Doukiplèdonktan?: études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 43.

La méthode S+7 consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (S+7) donné. Jean Lescure en est l'inventeur: il expose la méthode du S+7 lors d'une des premières réunions de l'OuLiPo, le 13 février 1961. [...] C'est une des premières contraintes inventées par l'OuLiPo. Le S+7 a connu un très vif succès comme en témoignent les nombreux textes produits selon la méthode mais aussi la multiplicité des variations proposées autour de la contrainte.<sup>20)</sup>

Selon cette méthode, on remplace chaque nom ou substantif dans un texte par les sept entrées suivantes dans un dictionnaire choisi par l'auteur. Par exemple, le poème *L'étranger* de Baudelaire devient *L'étreinte*, texte recréé mais à nouveau restreint par la règle:

- Qui aimes-tu le mieux, homochromie ennéagonale, dis? ta perfection, ton mérinos, ta soif ou ton frétillement?
- Je n'ai ni perfection, ni mérinos, ni soif, ni frétillement.
- Tes amidons?
- Vous vous servez là d'un paros dont la sensiblerie m'est restée jusqu'à ce joueur inconnue.
- Ton patron?
- J'ignore sous quel laudanum il est situé.
- Le bécard?
- Je l'aimerais volontiers, défaut et immortel.
- L'orangeade?
- Je la hais, comme vous haïssez Différenciation.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étreinte?
- J'aime les nucléarisations... les nucléarisations qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleuses nucléarisations!<sup>21)</sup>

---

20) <https://www.oulipo.net/fr/contraintes/s7>.

Avec cette contrainte, en se transformant en textes nouveaux, les textes originels se multiplient, s'étendent et se renouellent infiniment à condition que l'auteur choisit et diversifie arbitrairement les règles applicables.<sup>22)</sup> Les règles ou les restrictions ainsi inventées peuvent maintenant prendre de nombreuses formes, qui se varient selon les cas de genres littéraires: elles concernent soit la grammaire, le vocabulaire, soit les styles généraux et la fiction habituelle; «Les fractions sont déterminées par l'auteur qui peut respecter les contraintes formelles existantes ou en inventer de nouvelles. Les Oulipiens aiment se rabattre sur des structures mathématiques offrant un large champ de possibilités. Les constructions suivent souvent un algorithme ou une équation particulière.»<sup>23)</sup> En ce sens, chez les oulipiens, la contrainte n'est pas

---

21) *L'étranger*

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!

22) Par là, Raymond Queneau a proposé aussi des variations sur le S+7, en l'appliquant à d'autres éléments du texte. *La cimaise et la fraction* est bien le résultat d'un «A+7, Sm+7, Sf+7, V+7» appliqué à la fable de Charles Perrault *La cigale et la fourmi*. Dans ce même texte, Queneau nous a montré «une méthode récursive M+i, où on prend le mot suivant de la catégorie à condition que les contraintes de la rime ou métriques soient respectées». Voir encore le site <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/s7>.

23) Christelle Reggiani, *Rhétorique de la contrainte*, Georges-l'Oulipo, Editions

un simple moyen, mais un principe fondamental dans la mise en œuvre duquel une application de lois mathématiques dans l'œuvre littéraire fournit une méthode signifiante, qu'il s'agisse des restrictions ou des limites de formule dans un texte littéraire.

D'autres contraintes, telles que le lipogramme ou le palindrome, ont tendance à rester dans la sphère littéraire et à établir leurs règles en omettant des lettres ou en arrangeant des lettres. Georges Perec, par exemple, a créé le plus long palindrome de l'histoire littéraire de l'époque: un texte de 1247 mots, qui se lit exactement de la même manière à l'avant et à l'arrière:

Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le  
brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à  
vice-versa.

Perte. Cerise d'une vérité banale, le Malstrom, Alep, mort  
édulcoré, crêpe porté de ce désir brisé d'un iota...

[...]

...à toi, nu désir brisé, décédé, trope percé, roc lu. Détrompe  
la. Morts: l'Ame, l'Élan abêti, revenu. Désire ce trépas rêvé: Ci  
va! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre:  
Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart.<sup>24)</sup>

D'autre part, bien que ce résultat de la littérature oulipienne se soit montré souvent coïncident contrairement à la littérature dite «classique ou conventinelle», cette coïncidence apparente n'était pas à la base de l'émergence de la littérature pour les oulipiens. C'est le détournement d'une poétique du hasard qui détermine les œuvres de l'OuLiPo; autrement dit chez les oulipiens, la contrainte utilisée n'est pas une règle

---

Universitaires, 1999, pp. 48-49.

24) *Le Grand Palindrome de Georges Perec* (1969), repris de *La Littérature Potentielle*, Gallimard, coll. «Idées», 1973.

gratuite d'un jeu simple avec laquelle l'on voulait inventer au hasard un texte littéraire; mais c'est «une règle intentionnelle et intensive» qui a visé à produire et inventer un texte prouvant la potentialité littéraire de la contrainte à nouveau visage.<sup>25)</sup>



Dans les *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Queneau, par exemple, nous pouvons voir bien clairement ces variantes quasi-infinies qui ne cessent de changer: ce serait «la potentialité du texte littéraire (et artistique) à la fois infiniment amplifiante et strictement restreinte» par les règles inventées.<sup>26)</sup>

Comme l'image ci-dessus nous le suppose bien, les *Cent Mille Milliards de Poèmes* sont imprimés sous la forme d'un livre plié: imprimés sur du papier extra fort et les dix pages avec les sonnets coupés ligne par ligne en bandes avec un peu d'air entre les lignes, de sorte que le lecteur puisse facilement faire pivoter les lignes individuellement et les combiner en fonction de la composition. Les sonnets ont quatorze lignes. Les sonnets de ce travail riment selon le schéma *abab abab ccd eed*. La particularité de ces sonnets de Queneau est que, dans les dix sonnets, les symboles *a*, *b*, *c*, etc. du schéma de rimes correspondent aux mêmes fins de ligne, c'est-à-dire que tous les dix sonnets sont construits selon le même schéma de rimes, et pas seulement dans la mesure où ils sont des sonnets. mais aussi dans la

25) Brigitte Arnaud, *Le génie de Queneau: la pataphysique*, Alias, 2003, p. 53.

26) Voir Jacques Birnberg, *Raymond Queneau, (ré-)citateur hétérocyte ou des libertés du lecteur*, in *Australian journal of French studies*, 2003 (janvier-août), n° 40, pp. 105-124.

mesure où ils ont tous les dix dans les versets correspondants des fins toujours correspondantes; de sorte que toute première ligne (des dix premières lignes) avec toute deuxième ligne (des dix secondes lignes) combinée avec trois quelconques lignes (à partir des dix lignes 3), etc., etc., jusqu'à une ligne 14 (sur les lignes 14 à 10) donne à nouveau un sonnet correctement formé, par rapport au schéma de rimes complet. Cela nous donne  $10 \times 10 \times 10 \times \dots \times 10 = 10^{14}$  (= cent mille milliards) possibilités - d'où vient le titre. Les seuls vers sont des alexandrins.<sup>27)</sup> Avec cette oeuvre, nous pouvons dire que Queneau a tenté de faire référence à «l'analyse matricielle du langage», une façon de décrire l'ensemble des sonnets potentiels, en tant que moyen de repousser les limites reconnues de la littérature potentielle au-delà des formes de composition linéaires traditionnelles.<sup>28)</sup> Considérer les sonnets comme une matrice nous permet également de réfléchir à la structure visuelle des poèmes. Il est extrêmement difficile pour un lecteur d'ignorer le processus de navigation dans les différentes composantes du texte: il doit prendre quatorze décisions, chacune d'entre elles obligeant le lecteur à choisir parmi dix options clairement distinctes afin de construire un

---

27) Cette œuvre aberrante, généralement considéré comme le premier texte oulipien, elle consiste en 14 groupes de 10 lignes de poésie. Les œuvres sont ordonnées de manière à ce que l'on puisse sélectionner une ligne de poésie du premier groupe, une autre ligne du deuxième groupe, et ainsi de suite jusqu'à 14 lignes de poésie qui constituent le sonnet. Comme il existe 10 options avec 14 choix pour chacune, il en résulte que cette méthode permet de produire exactement 10 à 14 sonnets différents. Quelles que soient les lignes sélectionnées, la forme du «sonnet» sera vérifiée à chaque fois. Pour le moment, personne n'a encore voulu décimer les acres de forêt nécessaires pour imprimer chaque sonnet. Les quelques groupes de 10 lignes sont simplement imprimés dans les quelques groupes d'imprimés disponibles; d'autres ont coupé les lignes individuellement afin que le lecteur puisse les inverser et créer de nouveaux sonnets en conséquence. À propos de son travail, Queneau a dit plus tard qu'il y a suffisamment de lecture ici, «pendant 190 258 751 années, plus quelques heures et minutes, sans tenir compte des années bissextiles et autres détails de ce type».

28) Marcel Bourdette-Donon, *Queneau et les nouveaux vecteurs d'information*, in *Europe*, 2003 (avril), n° 888, p. 135.

poème spécifique. En termes de technologies numériques, on dirait que le lecteur s'engage dans l'expression d'un combinatoire, réalisant un résultat parmi de nombreux résultats possibles dans les limites des contraintes possibles. En ce sens, son oeuvre *L'exercice de style* nous semble aussi encore une telle permutation incessante d'un texte selon une méthodologie prédéterminée et systématiquement appliquée, comme l'explique Natalie Beckerman;

[C'est] une réforme qui est nécessaire aux yeux de l'auteur pour développer un esprit tout aussi menacé par le conservatisme culturel et intellectuel et le crétinisme en tant que remise en question anarchique et durable de tout ordre. La langue est porteuse d'imagination et de culture, de liberté et de responsabilité pour les oulipiens et Queneau.<sup>29)</sup>

D'autre part, nous pouvons encore ajouter que, dans la littérature moderne, l'esthétique du collage aussi adhère aux techniques modernes telles que les changements de posture et la rotation des moteurs de recherche. C'est généralement une manière traditionnelle de combiner des matériaux de différentes sources de texte. Le collage essaie souvent de laisser autant de «marques de découpage» que la composition du texte de différentes sources devient visible,<sup>30)</sup> ce qui active la lecture de l'effondrement caractéristique du collage, mais en même temps, le collage tente de sceller les morceaux de texte provenant de différentes sources dans la mesure où le passage du texte ou les changements de posture sont motivés. Parfois, avec cette méthode du collage sont détruits tous les éléments littéraire à partir de ses sources afin de

29) Cf. <https://natalieberkman.mla.hcommons.org/files/2016/07/LE?OuLiPo.docx>.

30) Stéphane Audeguy, *Queneau et les fous littéraires: Le fils, le père et la littérature*, in *Littératures Classiques*, 1997 (Automne), n° 31, p. 78.

finalement se reconstruire, comme les bons exemples de la littérature oulipienne: c'est-à-dire les «décomposition» et «recomposition» du langage dans la littérature d'aujourd'hui, comme le suggère un poème de Queneau:

Prenez un mot, Prenez-en deux  
Faites les cuire comme des oeufs  
Prenez un petit bout de sens  
Puis un grand bout d'innocence  
Faites chauffer à petit feu.

Au petit feu de la technique  
Versez la sauce énigmatique  
Saupoudrez et mettez les voiles  
Où voulez-vous en venir?  
À écrire  
Vraiment? À écrire?<sup>31)</sup>

#### 4. En guise de conclusion

Dans la littérature, la signification du langage se révèle aussi infiniment variée non seulement avec l'auteur mais aussi avec le lecteur. Ainsi le texte littéraire, «potentiel» appelé par les oulipiens, ne se limite pas à sa surface; à l'intérieur, en profondeur, il garde des significations immanentes.<sup>32)</sup> En impliquant d'autres textes possibles peut-être sous la

---

31) *Pour un art poétique*, in Raymond Queneau, *Œuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Claude Debon, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 270.

32) «Toute texte littéraire contient un nombre infini de mots, dont nous ne remarquons qu'un nombre très limité; d'autres restent dans leur infinité ou dans notre imagination», OuLiPo, *La Littérature potentielle créations, re-crétions, récréations*, Gallimard, 1973, p. 36.

notion de l'intertextualité, un texte littéraire s'avère être potentiel; ce qui signifie que le texte littéraire lui-même s'enrichit et varie avec chaque lecture et chaque interprétation; c'est-à-dire infiniment potentiel. De plus, la potentialité textuelle n'est pas involontaire ou accidentelle. Mais au contraire, c'est la probabilité, ou plutôt l'ensemble des probabilités, incorporé dans les travaux littéraires, comme le manifestent bien les cas oulipiens.

Dans le premier manifeste du mouvement oulipien, François Le Lionnais, cofondateur, laisse entendre qu'il est impossible de définir avec précision la définition de l'OuLiPo: il existe une «lacune embarrassante», dit-il, dans le dictionnaire sous le terme «littérature potentielle».

Quel que soit l'OuLiPo, et l'OuLiPo a le potentiel (bien sûr) de devenir beaucoup de choses, il s'efforcera toujours de trouver de manière systématique et scientifique» de nouvelles formes littéraires.<sup>33)</sup>

Cependant, depuis son début, l'OuLiPo associe toujours la pratique d'expériences littéraires à la compréhension théorique et à la systématisation scientifique des moyens linguistiques. Peut-être est-ce la phrase: «l'inspiration ne peut même pas occulter du tout; l'inspiration, si elle est présente, étend son ombre de façon permanente» conduit au concept d'objectivité de la littérature et ouvre ce dernier à toutes sortes de manipulations.<sup>34)</sup> Il s'avère que la littérature peut être traitée de la même manière que les sciences exactes - mathématiques, physique, chimie, etc. - et que, par conséquent, elle peut être étudiée à l'aide de

---

33) *Ibid.*, p. 62.

34) Claude Berge, *Raymond Queneau et la combinatoire*, in *La bibliothèque oulipienne*, 1997, n° 89, p. 112.

concepts scientifiques, notamment mathématiques. Elle étudie et explore les possibilités, les probabilités du langage littéraire estimé comme latent et concret en même temps. Avec ce langage littéraire, les oulipiens travaillent et manipulent non pas seulement avec des concepts, mais aussi avec des objets verbaux, sonores ou même tangibles. De plus, ces explorations ont amené l'OuLiPo à rechercher jusqu'au langage informatique, et avec le développement rapide de la science informatique, les principes et techniques de la formalisation informatique sont applicables à la créativité littéraire. Ainsi nous pouvons dire que l'originalité de l'OuLiPo devrait plutôt être recherchée dans la systématisation de toutes les théories formelles, dans leur actualisation et leur large application dans la pratique littéraire.

En ce qui concerne l'art moderne du XXe siècle, notamment avec la poésie, nous faisons souvent référence à l'avant-gardisme et son expérimentalisme. L'expérimentation, quant à elle, fait référence à la tradition d'avant-garde - les dada, surréalisme et futurisme - qui la divise en acceptant d'une part les formes et les instruments d'avant-garde, mais en rejetant, d'autre part, l'impossibilité d'une réforme continue dans l'avant-garde. Ainsi la littérature expérimentale est devenue un concept banal au milieu du XXe siècle; elle décrit «sa propre tradition de la littérature contemporaine, qui s'inspire de la tradition de l'avant-garde mais la unit librement avec d'autres traditions».<sup>35)</sup>

De ce fait, on pourrait dire que la littérature moderne ou plutôt d'aujourd'hui est un défi interne incessant et une recherche systématique et réfléchie afin d'explorer différentes formes d'expression artistiques. Cet avant-gardisme tente de trouver diverses contraintes artificielles ou conceptuelles à la créativité qui, en croisant l'artiste, sont également en

---

35) Joëlle Le Cornec, *Le télégramme-poème: d'un motif de la modernité à un modèle d'écriture*, in *Poétique*, 1996, n° 107, p. 89.

mesure de dépasser leurs propres limites. Sous cette expérimentation qui est devenue largement courante à notre temps, par exemple la littérature moderne expérimentale, comme celle de l'OuLiPo citée plus haut, ne cesse de rechercher les valeurs esthétiques pour ce qui peut encore être perçu par la littérature à venir, l'élargissement du sens du langage et plus encore les voies de la littérature.

## Références

### I. Oeuvres littéraires

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

Aragon, Louis, *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

Bonnefoy, Yves, «L'acte et le lieu de la poésie; VIII», in *L'Improbable et autres essais*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Gallimard, coll. «Folio-Essais», 1992 (nouvelle édition).

OuLiPo, *La Littérature potentielle créations, re-crétions, récrétions*, Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, coll. «Idées», 1981.

\_\_\_\_\_, *La guirlande de Paul*, La Bibliothèque oulipienne, 1996, n° 79

Queneau, Raymond. *Œuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Claude Debon, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989.

\_\_\_\_\_, *Exercices de style*, Gallimard, coll. «Folio», 1982.

*Anthologie de la poésie française*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000.

*Le Grand Palindrome de Georges Perec* (1969), repris de *La Littérature Potentielle*, Gallimard, coll. «Idées», 1973.

### II. Ouvrages consultés

Aquien, Michèle, <La poésie du XXe siècle et le langage en liberté>, in *L'information grammaticale*, 2002, n° 94.

Arnaud, Brigitte, *Le génie de Queneau: la pataphysique*, Alias, 2003.

Arnaud, Noël, *Un Queneau honteux?* in *Europe*, 2003 (avril)

Audeguy, Stéphane, *Queneau et les fous littéraires: Le fils, le père et la*

- littérature*, in *Littératures Classiques*, 1997 (Automne), n° 31
- Berge, Claude, *Raymond Queneau et la combinatoire*, in *La bibliothèque oulipienne*, 1997, n° 89
- Birnberg, Jacques, *Raymond Queneau, (ré-)citateur hétérocyte ou des libertés du lecteur*, in *Australian journal of French studies*, 2003 (janvier-août), n° 40
- Bourdette-Donon, Marcel, *Queneau et les nouveaux vecteurs d'information*, in *Europe*, 2003 (avril), n° 888
- Bürger, Peter, *La Prose de la modernité*, traduit de l'allemand et préfacé par Marc Jimenez, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1944.
- Davies, Margaret, <La Notion de la modernité>, in *Cahiers du 20e siècle*, spéciale Modernité, Klincksieck, 1975.
- Debon, Claude. *Doukiplèdonktan?: études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, 1987.
- Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoël/Gontier, 1976.
- Grangaud, Michelle. *Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo*, in *Magazine Littéraire*, 2001 (mai), n° 398.
- Jouet, Jacques & Rosenstiehl, Pierre, *Frise du métro parisien*, in *La Bibliothèque oulipienne*, 1998, n° 97.
- Le Cornec, Joëlle, *Le télégramme-poème: d'un motif de la modernité à un modèle d'écriture*, in *Poétique*, 1996, n° 107.
- Lecureur, Michel, *Raymond Queneau: biographie*, les Belles Lettres, 2002
- Meschonnic, Henri, *Modernité modernité*, Éditions Verdier, 1988.
- Nouss, Alexis, *La Modernité*, édition du Jacques Grancher, coll. «Ouverture», 1991.

- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, José Corti, 1969.
- Raymond Queneau, numéro spécial, *Europe*, 2003 (avril), n° 888.
- Reggiani, Christelle. *Rhétorique de la contrainte, Georges-l'Oulipo*, Editions Universitaires, 1999.
- Rincé, Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1984.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Le Champ d'écoute, essais critique*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. «Langages», 1985.
- 곽민석. 「레이몽 크노: 새로운 언어를 찾아서」, 『인문언어』 제 9권, 2007, pp. 169-197.
- 김미성. 「레이몽 크노와 에크리튀르의 혁신: 『문체연습』을 중심으로」, 『인문언어』 제 14권, 1호, 2012, pp. 133-154.

## Résumé

### La règle et l'espace esthétiques de la littérature française moderne du XXe siècle - à travers l'Avant-garde et l'OuLiPo -

KWAK Minseok

L'OuLiPo, notamment y compris Raymond Queneau qui est véritable esprit encyclopédique, s'intéresse à toutes les formes de savoir, en particulier les mathématiques et le langage, qu'il soit littéraire ou écrit, oral ou parlé. À travers les explorations du langage et du nombre, les activités d'écriture inventent tout d'abord de nouvelles structures, formes ou «contraintes», capables de permettre la production d'œuvres originales. Dans cette recherche, l'importation de concepts mathématiques et l'utilisation de ressources combinatoires sont les principaux instruments. À partir de là, Queneau aussi expérimente de nouvelles structures littéraires et élabore de nombreuses contraintes formelles, considérées comme de nouvelles façons de créer de la littérature. Chez les oulipiens, leur idée est de montrer que l'on peut écrire des textes magnifiques en respectant des contraintes très fortes, contraintes qui ressemblent à de nombreuses structures mathématiques. Par exemple, la méthode <S+7> consistant à remplacer chaque mot d'un texte par le septième suivant dans un dictionnaire donné. De plus, la passion et la quête des jeux de langage nous font voir la conviction sincère de la nécessité d'une nouvelle expression verbale basée sur le langage parlé populaire le plus contemporain qui soit. C'est ce que Queneau appelle «le néo-français», caractérisé par une syntaxe et un vocabulaire typiques du langage parlé et une orthographe plus ou moins

phonétique. Toutes ces tentatives oulipiennes visent principalement à créer dans la littérature d'aujourd'hui la nouvelle écriture par la nouvelle langue, puis à éliminer l'espace de la littérature.

Mots Clés : Poésie moderne française, Avant-Garde, Nouveau langage, Règles, Contraintes littéraires, Baudelaire, Queneau, Oulipo

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 파리 지하묘지로 시간 여행

김현아  
(서울여자대학교)

### 국문요약

파리의 지하묘지는 프랑스 묘지의 변천사를 이해하는 데 귀중한 유산이다. 지하묘지를 통해 다른 시간대의 파리 역사를 탐색하는 것은 죽음과 지하공간에 대한 철학적 성찰로 이어질 것이며, 한국 문화재를 세계적인 관광지로 발전시키는 데도 지침이 될 것이다.

18세기 말 프랑스 정부는 파리에 있는 ‘죄 없는 자들의 묘지’의 심각한 위생 상태와 시신을 매장할 부지의 부족으로 몽루즈 평야의 옛 채석장에 세계 최대 규모의 지하묘지를 정비했다. 그 결과 기존에 있던 파리의 묘지들이 사라지고, 파리의 3대묘지가 새롭게 정비됐다. 파리의 지하묘지에는 저명인사를 비롯하여 약 600만구의 파리 시민들의 유골이 신분에 관계없이 안치되어 있다. 파리의 3대 묘지에도 나타나는 보편주의는 프랑스가 세계적인 문화대국으로 부상하는 데 초석이 됐다. 지하묘지에는 퐁르리 전투, 프랑스 혁명, 파리코뮌과 같은 프랑스 역사의 유적과 종교적 흔적도 남아있다. 점차 지하묘지는 다양한 실험과 예술 공연의 장소로 변모했는데, 이것은 지하세계가 살아있는 유기체 처럼 진화할 것을 그려보게 한다. 실제 지하공간은 거주지, 공연장, 실험실, 문화시설과 같은 다목적 공간으로 활용되고, 도시철도로 인근 도시와의 접근성을 높이며 도시 계획의 주축을 이룬다.

주제어 : 파리의 지하묘지, 지하묘지의 정비, 지하묘지의 탐험, 지하묘지의 변천, 지하공간

## || 목 차 ||

|               |
|---------------|
| 서론            |
| I. 지하묘지의 정비   |
| II. 지하묘지의 탐험  |
| III. 지하묘지의 변천 |
| 결론            |

## 서론

휘황찬란한 파리의 거리를 거닐 때는 그 아래에 숨겨진 지하세계를 쉽사리 상상할 수 없다. 지하는 어둠에 파묻힌 무의식이나 현상되지 않는 사진 음화처럼 외부에서는 그 실체를 가늠하기 어렵다. 그런데 그 은밀한 곳에 다른 시간대의 파리 역사가 숨 쉬고 있다. 특히 지하 20m에서 25m의 채석장에 정비된 지하묘지 les Catacombes는 빛의 도시의 이색적인 면모를 드러낸다. 카타콤브는 지하<sup>1)</sup>를 뜻하는 ‘카타 cata’와 ‘공동’을 의미하는 ‘킴바 cymba’의 합성어로 ‘땅이 파여 있는 곳으로’라는 의미이다. 약 6백만 구의 유해가 안치된 파리의 지하묘지는 그 규모가 세계 최대이다. 유골이 전시된 지하묘지를 상상하면 공포와 두려움이 엄습할 것인데, 파리의 지하묘지 앞에는 연일 수많은 인파가 줄지어 있다. 도대체 어떤 매력이 사람들의 발걸음을 이곳으로 향하게 하는지 의아하다. 방문객

---

1) 김재성, 『문명과 지하공간』, 글항아리, 2015, pp. 238-239. 로마에도 3000년이라는 세월 속에 묻혀버린 지하 도시가 있다. 로마는 테베레강의 범람으로 전염병과 악취에 시달렸는데, 기원전 64년 도시의 지반을 2m 이상 높이는 계획을 세웠다. 그로 인해 기원전 9세기부터 현재까지 로마의 지반이 15m나 상승했으며 3000년간의 도시 유적이 지하에 쌓이게 됐다.

들은 4천 5백 만 년의 시간을 거슬러 항해한다는 사실에 매료됐을 것이다.

파리의 지하묘지는 문학 작품, 만화 영화, 영화, TV, 인터넷을 통해 사람들에게 알려지고 있다. 1815년 에리카르 드 튀리 Héricart de Thury는 파리의 지하묘지에 관한 최초의 안내 책자 『파리 지하묘지의 기술 *Description des catacombes de Paris*』<sup>2)</sup>에서 지하묘지가 세워진 배경과 방문객들이 돌아볼 수 있는 경로를 소개했다. 파트릭 살레타 Patrick Saletta의 저서 『파리 지하의 발견을 위해 *À la Découverte des souterrains de Paris*』<sup>3)</sup>는 파리의 지하에 얹힌 진귀한 이야기들을 담았다. 작품 『어둠 한가운데 파리의 지하묘지 *Au cœur des ténèbres ; Les Catacombes de Paris*』<sup>4)</sup>는 채석장이 지하묘지로 정비된 배경을 살펴봤다. 『파리 지하의 지도 *Atlas du Paris souterrain*』<sup>5)</sup>는 채석장의 진화, 지하 예배당, 지하묘지, 하수도, 지하철도를 탐색했다. 질 토마스 Gilles Thomas는 작품 『파리의 지하묘지 *Les Catacombes de Paris*』<sup>6)</sup>에서 지하묘지의 방문 경로와 묘지에서 발생한 역사적 사건들을 고찰했다.

파리의 지하묘지에 관한 연구는 문헌 조사와 현장 방문을 통해 진행할 것이다. 구체적으로 지하묘지가 정비된 배경, 방문 경로, 변천에 대해 집중적으로 살펴볼 것이다. 세계적 명소로 부상한 지하묘지에 관한 연구는 프랑스 묘지와 지하공간에 대해 새롭게 성찰하는 계기를 마련할 것이다.

## I. 지하묘지의 정비

- 
- 2) Héricart de Thury, *Description des Catacombes de Paris*, Format, 2000.
  - 3) Patrick Saletta, *A la Découverte des souterrains de Paris*, Sides, 1993.
  - 4) Sylvie Robin, Jean-Pierre Gély, Marc Viré, *Au cœur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, Petites capitales, 2014.
  - 5) *Atlas du Paris souterrain La doublure sombre de la ville Lumière*, sous la direction d'Alain Clément et Gilles Thomas, Éditions Parigramme, 2016.
  - 6) Gilles Thomas, *Les Catacombes de Paris*, Photographies Emmanuel Gaffard, Parigramme, 2017.

파리의 지하묘지는 18세기 후반 파리 외곽의 몽루즈 Montrouge 평야의 옛 채석장 톰브-이수와르 Tombe-Issoire<sup>7)</sup>, 지금의 파리 14구의 당페르 로슈로 광장 Place Denfert-Rochereau에 세워졌다. 파리의 지하묘지는 고대 로마의 지하묘지에서 유래했다. 로마의 지하묘지<sup>8)</sup>는 종교적인 갈등과 묘지의 부족으로 생겼는데, 화산 석회암 성분의 토질이 굴을 파기에 쉽고 한번 형성되면 무너질 염려가 거의 없다는 점도 지하묘지가 형성되기에 유리한 요건이었다.

파리의 지하묘지는 절대왕정체제 Ancien régime 말기에 행정적 결정으로 정비됐다. 갈로 로마 gallo-romain 시대에 묘소는 도시의 경계 밖에 두었는데, 당시 파리가 위치했던 뤼테스 Lutèce에서도 이러한 법을 적용하여 교외인 발 드 그라스 Val-de-Grâce 지구에 최초의 공동묘지를 세웠다. 고대 로마의 전통은 5세기 초까지 이어지다가 차츰 교회나 성당에 시신을 매장하는 풍습이 생겼다. 교회에서 지위가 높은 고관들의 유해를 매장하는 관습은 파리 교구에 중대한 수입원이 됐다.<sup>9)</sup> 그래서인지 6세기 파리에 생 마르셀 Saint-Marcel 교회에 묘지가 생긴 이래, 생 빅토르 Saint-Victor, 생 메다르 Saint-Médard, 생 뱅상 Saint-Vincent, 노트르담 데 샹 Notre-Dame-des Champs, 생 드니 드 몽마르트 Saint-Denis-de-Monmartre 교회에도 묘지들이 생겼다.<sup>10)</sup> 당시 파리의 세력가에서는 사회적 지위를 과시하기 위해 지하 묘소를 지었으며, 그 무렵 도시와 묘지에 넘쳐나는 유해들을 수용할 납골당도 생겼다. 13세기 파리에는 5개의 묘지(죄 없는 자들의 묘지 cimetière des Innocents, 생 베누와 Saint-Benoît, 생 토

7) Tumbes Yisore에서 유래한 이 명칭은 전설적인 거인 이소레의 무덤이다. 그는 성 밖 주민들을 공포로 떨게 한 산적이다.

8) 『문명과 지하공간』, *op. cit.*, p. 249. 로마의 지하묘지는 기원전 1세기에만 들어지기 시작하여 3~4세기 무렵 현재와 같이 대규모로 확장됐다. 로마 후반기 주기적으로 발생한 전염병으로 사망한 수많은 시신이 지하묘지에 안장되었다. 인구가 밀집된 로마에서는 복층 구조의 지하묘지가 적합했다. 한 개 층의 굴들에 시체가 모두 들어차면 그 아래층에 터널을 뚫어 공간을 확장할 수 있었다.

9) *A la Découverte des souterrains de Paris*, *op. cit.*, p. 94.

10) *Ibid.*, p. 94.

노레 Saint-Honoré, 생 랑드리 Saint-Landry, 생 니콜라 데 샹 Saint-Nicolas-des-Champs)가 있었고, 16세기에는 70개의 교회와 예배당이 개인 묘지와 지하 납골당을 보유하고 있었다. 17세기에는 4개의 대수도원, 42개의 수도원, 12개의 신학교, 8개의 대수녀원, 44개의 수녀원, 15개의 교단, 약 50개의 교구, 10개의 본당, 80개의 예배당과 20개의 참사회에서 유해를 매장했다. 당시 15개의 공동묘지가 있었는데, 그 중에 1784년 만들어진 파리 시립병원 오텔디외 Hôtel-Dieu와 클라마르 Clamart 묘지는 생테티엔 Saint-Étienne 교구로 배속됐다.<sup>11)</sup>

이 시점에서 18세기 말 파리의 지하묘지가 정비되는 데 단초가 된 ‘죄 없는 자들의 묘지’(그림1)<sup>12)</sup>에 대해 살펴볼 필요가 있다.

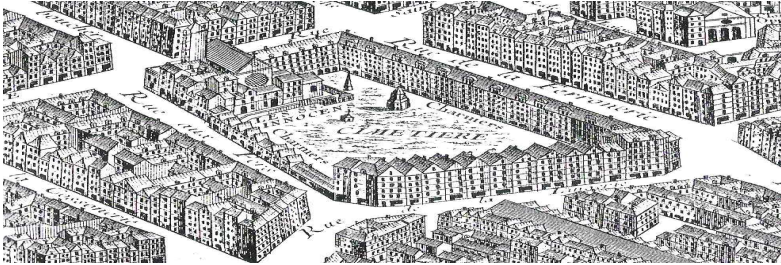


그림 1

12세기부터 파리의 인구가 증가함에 따라, 좌안의 인구 밀집 지역인 포럼 데 알 Forum des Halles에 위치한 ‘죄 없는 자들의 묘지’에는 유해가 넘쳐났다. 이 묘지는 5세기 메로빙거 왕조의 지하 예배당이 있던 노트르담 데 부와 Notre-Dame-des-Bois 지역에 생겼다. 9세기 노르만인들의 침입으로 파괴된 이 오래된 예배당에 11세기에 생 오포르틴 Saint-Opportune 교회가 생겼으며, 이곳에서는 우안의 다른 많은 교구의 유해들을 수용했다. 교회에 인접한 묘지에 끔찍하게 학살당한 한 아이가 매장된 후, 묘지는 1130년 ‘죄 없는 성자들

11) *Les Catacombes de Paris*, op. cit., pp. 29-30.

12) *Ibid.*, p. 20. 17세기 ‘죄 없는 자들의 묘지’의 조감도 - 1734년 튀르고 Turgot의 지도.

Saints-Innocents'이라는 이름을 본떠 '죄 없는 자들의 묘지'라고 불린다<sup>13)</sup>. '죄 없는 자들의 묘지'는 10세기 이상 22개의 파리 교구와 호텔 디외의 유해를 비롯하여 시체공시소의 유골을 받아들였다. 그런데 1358년과 1418년에 창궐한 페스트로 사망한 시신들로 납골당이 꽉 차자, 종교 당국이 빌린 집에서도 유골을 수용했다. 묘지의 바닥이 주위의 길보다 2m 높은데도 불구하고 묘지는 유골로 넘쳐났고, 10m 깊이의 공동 묘혈도 사정은 마찬가지였다.<sup>14)</sup>

'죄 없는 자들의 묘지'는 18세기 말까지 수많은 가구에서 묘지 부근의 개울에 방출한 오물로 인해 전염병, 시체 썩는 냄새, 공기와 물의 오염, 음식물 부패와 같은 비위생적인 문제의 온상이 됐다.<sup>15)</sup> 1554년부터 파리 대학의 의사들 *médecins de la Faculté de Paris*은 묘지 주변에 퍼진 전염병의 위험에 대해 경고했지만, 별다른 조치가 없었다. 1737년에도 왕실 과학 한림원의 의사들과 이 지역에 사는 사람들의 민원이 이어졌다. 그런데도 1765년 법령은 도시 경계에 묘소를 정비하는 것을 금지했다.<sup>16)</sup> 시신이 썩는 냄새가 교구에 파고들자, 당국에서는 주위 지하 창고의 벽을 석회로 덮어 그 지역을 정화하려고 노력했다. 하지만 종교계와 의회에서는 여전히 파리 시내에서 가장 큰 '죄 없는 자들의 묘지'를 다른 곳으로 이전하는 것을 반대했다. 그런데 1780년 2월 수 천구의 시신이 쌓인 공동 묘혈 부근의 지하 벽이 무너져 인근의 집에 시신이 밀려들자, 파리 의회는 1780년 12월 1일부터 묘지를 폐쇄하라고 지시했다. 묘지가 폐쇄된 또 다른 이유는 묘지 성벽 부근에 있는 파리의 중앙 시장 레알 *Les Halles*이 매춘과 범죄의 소굴이었기 때문이다. 1785년 11월 9일 참사원의 판결 *arrêt du Conseil d'État*로 '죄 없는 자들의 묘지'가 공식적으로 폐쇄됐고, 그곳에는 공공 시장이 생겼다.<sup>17)</sup>

1780년 파리 행정관 장 샤를-피에르 르누와 Jean Charles-Pierre

13) *A la Découverte des souterrains de Paris, op. cit.*, p. 95.

14) *Ibid.*, p. 96.

15) *Atlas du Paris souterrain, op. cit.*, p. 110.

16) *A la Découverte des souterrains de Paris, op. cit.*, pp. 96-97.

17) *Les Catacombes de Paris, op. cit.*, p. 24.

Lenoir는 ‘죄 없는 자들의 묘지’의 유골을 파리 남쪽에 있는 톰브-이수와르로 이장할 것을 구상했다. 후임자인 티루 드 크로슨느 Thiroux de Crosne가 채택한 계획안을 토대로, 건축가이자 채석장 총감인 샤를 악셀 기요모 Charles-Axel Guillaumot가 1777년부터 1807년까지 묘지를 정비했다. 1785년에서 1789년까지 티루 드 크로슨느는 교회 당국의 감시 하에 ‘죄 없는 자들의 묘지’에 매장된 약 2백만의 유골들을 톰브-이수와르의 새 납골당으로 이장했다.<sup>18)</sup> 1786년 유골의 이장은 사제인 모트레 Mottret, 마이에 Maillet, 아슬린 Asseline, 건축가 르그랑 Legrand, 몰리노 Molinos, 샤를-악셀 기요모가 참석한 가운데 종교적으로 행해졌다. 밤이 되자 사제들과 햇불을 든 사람들은 장송 미사곡을 부르며 검은 천으로 덮인 장례 마차들의 행렬을 뒤따랐다.<sup>19)</sup> 묘지의 유골은 개개인의 유골이 아니라 두개골이나 대퇴골 같은 부위별로 분류됐으며<sup>20)</sup>, 길이 1.7km의 긴 동굴 양 측에 장작처럼 쌓인 유골들이 전시되어 있다.

‘죄 없는 자들의 묘지’에 있던 유골을 지하묘지로 옮기자, 1787년에서 1814년까지 파리의 다른 묘지들도 없어졌다.<sup>21)</sup> 당시 센 la Seine과 파리의 도지사인 프로쇼 Frochot는 성벽 밖에 세 개의 큰 공동묘지를 정비했는데, 이것이 현재 페르라셰즈 묘지(1804, 동묘), 몽파르나스 묘지(1824, 남묘), 몽마르트 묘지(1825, 북묘)이다. 1842년에서 1860년까지 파리에 있는 17개의 묘지, 145개의 수도원, 160개의 지하 예배당에 안치됐던 유골들이 지하묘지로 이장됐다. 20세기 후반 1960년대까지 고고학적 발굴을 통해 나온 유골들도 이곳에 안치됐다.<sup>22)</sup>

18) *A la Découverte des souterrains de Paris*, op. cit., p. 99.

19) *Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 25.

20) 기류 미사오, 「묘지의 대이동」, 『알고보면 매력적인 죽음의 역사』, 김성기 옮김, 노블마인, 2007. p. 174.

21) 박태호, 『세계묘지 문화기행』, 서해문집, 2005, p. 49. “프랑스 대혁명 이후 혁명 정부에서는 국민보건과 도시화계획차원에서 '묘지 설치와 관리에 대한 대 개혁령'을 내리고 파리 외곽에 페르-라셰즈 묘지를 비롯한 3개소의 대형 공설묘지를 설치하는 대신 기존묘지는 대부분 폐쇄했다.”

22) *Au cœur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 59.

한편, 샤를 악셀 기요묘가 프랑스 법령에 따라 지하 채석장을 견고하게 하는 원칙을 수립한 것도 주목할 만하다.<sup>23)</sup> 채석장은 안전을 보장하는 데 중요한 기반이기 때문에, 왕은 채석장의 바닥에서 천장까지 기둥을 세워 지상에 세워진 건물의 토대를 견고하게 하라고 지시했다. 18세기 채석장의 보존과 매립 공사를 통해 지하의 지형이 완성되어갔다. 이후 1881년 센(la Seine) 지사인 외젠 푸벨 Eugène Poubelle도 법령에 따라 채석장 위를 견고하게 하는 작업을 했다. 그런데 20세기 후반 지하 채석장과 지하묘지는 낙서, 오물, 파괴로 수난을 겪었고, 온도와 습도가 제대로 관리되지 않아 유골의 보존 상태가 악화됐다. 2002년부터 카르나발레 박물관 musée Carnavalet은 채석장 총감부에서 관리하던 지하묘지에 관한 모든 업무를 담당하고 있다. 프랑스 정부는 지하묘지를 박물관으로 지정하여 지질학적, 고고학적 유산의 가치를 드높이고 있다. 이러한 노력으로 지하묘지는 파리 시내 초등학교생들이 필수적으로 견학하는 곳일 뿐만 아니라, 전 세계적으로도 주목받는 관광지로 부상했다. 사람들이 접근을 꺼리는 지하묘지의 기반을 견고히 하고, 이를 훌륭한 문화재로 발전시킨 점은 높이 평가할 만하다.

## II. 지하묘지의 탐험

파리의 지하묘지는 샤를 악셀 기요묘 시절부터 명성을 얻기 시작했다. 1787년 지하묘지를 방문한 최초의 사람들은 후일 샤를르 10세가 된 아르투와 Artois 백작과 궁정의 여인들이며, 1788년에는 폴리낙 Polignac 공작부인과 기슈 Guiche 부인이 이곳을 방문했다. 1806년에는 일반인들에게도 묘지의 방문이 허용되었지만, 불특정한 날 일부 특권층에게만 묘지가 개방되었다.<sup>24)</sup>

샤를 악셀 기요묘의 사망 후, 에리카르 드 튀리가 채석장의 책임자가 되면서부터 일반인들도 지하 납골당을 방문할 수 있게 됐다.

23) *Les Catacombes de Paris, op. cit.*, p. 19.

24) *A la Découverte des souterrains de Paris, op. cit.*, p. 101.

그는 주로 지반을 다지기 위해 기둥을 보강했고, 유골들을 진열하는 작업과 공기의 순환에도 심혈을 기울였다. 또한, 방문객들이 경로에서 이탈하지 않도록 납골당 천정에 검은색 화살표로 출구를 표시하기도 했다. 유골은 인부들이 중세의 전통에 새로운 장식을 가미하여 배치했다. 납골당의 표지판에는 유골들이 이장된 장소와 날짜가 표기되어 있었다. 1777년부터 지하묘지의 긴 복도의 내벽이나 표지판에는 장소와 길 이름도 표시했는데, 이것은 1729년부터 파리에 생긴 길 표지판과 같은 방식이다. 지하묘지는 1810년에서 1811년에 행해진 공사를 통해 현재의 모습을 갖추게 됐다.

1830년대에서 1840년대까지 지하묘지의 방문 경로는 각 작업장 책임자의 기호에 따라 임의로 정해졌다. 오늘날 묘지의 방문은 납골당에 한정되지만, 당시에는 사람들이 마음대로 채석장을 거닐 수 있었다. 그런데 묘지가 파괴되고 길을 잘못 드는 사람들이 속출함으로써 1833년부터 수년간 묘지가 폐쇄됐다. 몽루즈 시장은 람뷔토 Rambuteau 총독에게 납골당 방문을 요구하는 탄원을 했다. 하지만 총독은 제대로 정돈되지 않은 유골의 공개가 신성모독이며, 문명화된 국민의 품위에 맞지 않는 광경을 드러내는 것이 부도덕하다며 묘지의 개방을 허용하지 않았다.<sup>25)</sup> 그 후 1850년에는 1년에 4회, 1867년에는 월 4회, 1874년에는 2주에 4회 일반인들에게 지하묘지의 방문을 허용했다. 1867년 스웨덴 오스카 Oscar 왕자가 만국박람회 l'Expositon universelle 기간 동안 지하묘지에 방문했는데, 당시에는 매주 묘지가 일반인들에게 개방됐다. 1900년 만국박람회가 개최됐을 때는, 전 세계에서 온 관광객들이 지하묘지를 방문했다. 현재는 매일 방문이 허용되어 매년 50만 명 이상의 사람들이 이곳을 방문한다.

지하묘지의 방문을 위해서는 90개의 계단을 통해 지하 14m에 있

25) Émile Gérards, *Paris souterrain*, 2 tomes, Pyrémonde, éditions des Régionalismes, Cressé, 2013, p. 463. “Il me semble qu'il y aurait une sorte de profanation d'exposer ainsi aux regards les amas d'ossements rangés avec une symétrie tout à fait inconvenante, et qu'il serait peut-être immoral d'offrir à la curiosité publique un pareil spectacle, peu digne d'un peuple civilisé.”

는 입구로 들어가는데, 이곳에는 지하묘지와 채석장에서 발생한 사건을 보여주는 부조가 있다. 아래층으로 약간 기울어진 복도 왼쪽에는 노동자들이 채석장의 납골당을 메우는 작업을 하면서 사용한 “석공들의 발 담금 bain de pieds des carriers”이라는 우물이 보이는데, 이 명칭은 방문객이 우물로 통하는 계단으로 가던 중 발이 투명한 물에 젖은 것에서 유래했다. 몇 미터 떨어진 곳에 퇴역 군인 데퀴르 Décure가 1782년에 한 조각(그림2)<sup>26)</sup>도 이목을 끈다. 그는 루이 15세 군대와 리슐리외 Richelieu 기병 장교의 군인으로 복무하다가 퇴역 후, 기요모가 감독하는 채석장의 노동자가 되었다. 7년 전쟁 때 포르 마롱 Port-Mahon을 알았는데, 1782년 포르 마옹 감옥의 암석에 조각하던 도중 지하 갱도가 함몰하여 사망했다.

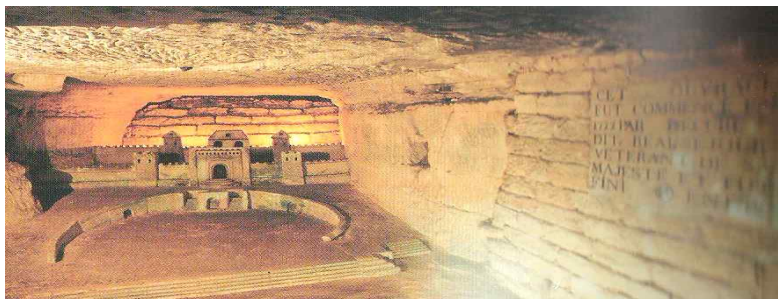


그림 2

지금부터 본격적으로 지하묘지를 둘러보며 그 실체를 탐색하겠다. 하얀색으로 된 납골당 입구에는 “멈춰라! 바로 여기에 죽음이 지배한다”<sup>27)</sup>라는 12음절의 시구 alexandrin가 새겨져 있는데, 이곳에서부터 지하묘지가 시작된다. 약 800m의 유골 진열실 galerie에는 대략 6백만 구의 파리 사람들의 유골이 약 1m 50의 두께로 놓여있다. 낭만적이면서 음산한 벽은 다양한 높이로 두개골이 약간 튀어나오게 장식했는데, 이것은 획일적으로 정렬되는 단조로움을 피하고

26) *Atlas du Paris souterrain*, op. cit., p. 122.

27) *Ibid.*, p. 114. “Arrête! C’est ici l’emprise de la mort” 이것은 아카데미 프랑스 시인이자 프리메이슨 단원인 자크 텔리르 Jacques Delille의 글귀이다.

리듬을 부여하기 위해서이다. 납골당의 문지방을 넘어서면 낮은 상인방 le linteau에 새겨진 “선조들을 추모하며”<sup>28)</sup>라는 문구와 그 뒷면에 새겨진 “죽음은 마치 너의 육체의 그림자처럼 매 순간 너를 쫓는다”<sup>29)</sup>라는 의미심장한 문구가 눈길을 끈다.

조금 이동하면 1810년 에리카르 드 튀리가 세밀하게 조립한 사마리아 여인의 샘 fontaine de la Samaritaine(그림3)<sup>30)</sup>이 있다. 분수의 이름은 야곱의 우물에서 예수와 사마리아 여인의 일화와 관련된 “이 물을 마시는 자는 누구나 아직 목마를 것이다. 하지만 내가 그에게 건네는 물을 마시게 될 사람은 영원히 조금도 목마르지 않을 것이다”<sup>31)</sup>라는 글귀를 상기시킨다. 기독교적 신앙을 고무시키는 표현에는 예수의 은총과 자비가 드러난다. 이 분수는 그리스 신화에 등장하는 강 이름을



그림 3

을 따서 망각의 샘 source de Léthé이라고도 불렀는데, 여기에는 망자들이 삶의 고뇌를 잊고 갈증을 해소하길 바라는 염원이 담겨있다. 여러 차례 샘에 다양한 물고기를 들여와 어둠 속에서 이들의 번식능력을 관찰하기도 했는데, 박물학자 아르망 비레 Armand Viré는 이곳에서 작은 갑각류가 서식했을 것으로 추정했다.<sup>32)</sup>

몇몇 유골 진열실을 더 지나면 작은 예배당 Crypte du Sacellum이

28) *Les Catacombes de Paris, op. cit.*, p. 73. “*Memoriae majorum À la mémoire des ancêtres.*”

29) *Ibid.*, p. 73. “*Quocumque ingrederis, sequitur mors, corporis umbra La mort te suit à chaque pas, comme l'ombre de ton corps.*”

30) *Atlas du Paris souterrain, op. cit.*, p. 122.

31) *Ibid.*, p. 114. “*Quiconque boit de cette eau aura encore soif. Mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura point soif dans l'éternité.*”

32) *A la Découverte des souterrains de Paris, op. cit.*, p. 110,

나오는데, 이곳에는 오벨리스크 대제단 Grand Autel de l'Obélisque과 커다란 십자가(그림4)<sup>33)</sup>가 있다. 이 제단은 과거에는 유골로 된 두

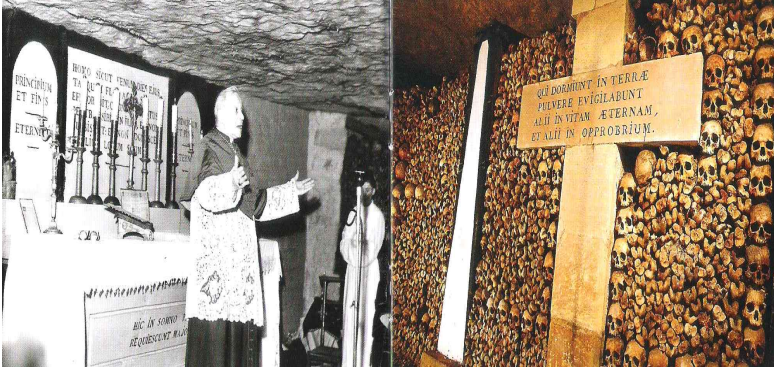


그림 4

개의 받침대로 에워싸여 있었는데, 1810년 붕괴한 후 보강됐다. 이것은 고고학적으로 중요한 의미를 지닌 비엔나와 발렌시아의 론 강가의 고대 한 무덤을 재현한 것이다. 이 기념물에 새겨진 “여기에 죽음으로 잠든 선조들이 있다”<sup>34)</sup>라는 글귀는 근처에 있는 ‘죄 없는 자들의 묘지’에서 이장된 유골들의 형상과 어울린다. 매년 1970년대 중반까지 만성절 다음 날 이곳에서 위령의 날 jour des Morts을 기리는 미사가 있었다. 미사를 위해 사용된 제단 부근의 메멘토 Memento 삼각기둥에는 “인간이여 너는 한낱 먼지이며, 너는 먼지로 돌아간다는 것을 기억하라”<sup>35)</sup>는 문구가 새겨져 있다. 인생무상이 느껴지는 이 성경 구절은 재의 수요일 미사 la messe du mercredi des Cendres 때 낭독됐다. 조금 더 가면 송진을 태우는 용기를 지칭하는 무덤의 등 la lampe sépulcrale(그림5)<sup>36)</sup>이 있다. 공기의 순환을 원활

33) *Les Catacombes de Paris*, op. cit., pp. 82-83.

34) *Atlas du Paris souterrain*, op. cit., p. 114. “Endormis par la mort, ici sont nos ancêtres.”

35) *Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 82. “Souviens-toi, homme, que poussière tu es et que tu retourneras à la poussière.”

36) *Ibid.*, pp. 84-85.

하게 해주는 이 기념물은 묘지로 이장하는 공사를 했을 때 납골당에서 최초로 정비된 것이다. 현재는 곳곳에 배치된 환기 우물이 공기의 순환을 조절한다. 끝으로 소개할 기념물은 시인 질베르의 무덤 Tombeau de Gilbert(1751-1780, 그림6)<sup>37)</sup>으로, 눈물의 석관 sarcophage du Lacrymatoire이라고도 불린다. 유골 한 가운데 묘소와 시신이 없는 점은 프리메이슨단의 영향으로 비친다. 무덤에는 질베르가 쓴 “삶의 향연에서, 불행한 손님인 나는 어느 날 나타났고 죽는다 ; 나는 죽고, 내가 서서히 도착하는 내 무덤 위에는 어느 누구도 눈물 흘리러 오지 않을 것이다”<sup>38)</sup>라는 시 한 소절이 새겨져 있다.

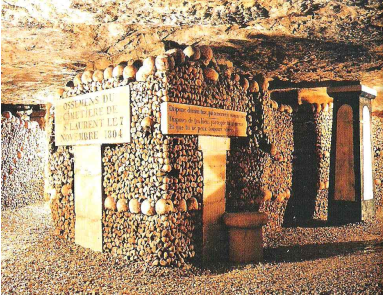


그림 5

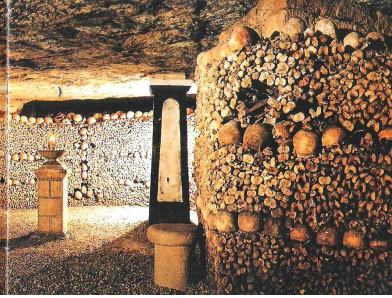


그림 6

지금까지 살펴본 지하묘지의 기념물에 새겨진 문구에는 죽음의 가혹함이 드러난다. 종교적이거나 세속적인 성향의 표현은 주로 에리 카르 드 튀리가 영국 고딕 소설, 낭만주의의 예술적 조류, 고대 취향이 베인 문학에서 차용한 것이다.<sup>39)</sup> 그는 납골당에 육중한 분위기를 주기 위해 기둥과 기념물을 세우고, 이를 문학에서 빌려 온 장엄한 이름으로 불렀다. 기둥이나 분묘로 사용한 메멘토 기둥 le pilier du Memento, 눈물 석관 le sarcophage de Lacrymatoire, 오벨리스크의 대

37) *Ibid.*, p. 115.

38) *Ibid.*, p. 94. "Au banquet de la vie, infortuné convive, J'apparus un jour, et je meurs ; Je meurs, et sur ma tombe où lentement j'arrive, Nul ne viendra verser des pleurs."

39) *Au cœur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 66.

기도소 le grand sacellum des Obélisques, 클레멘타인의 밤의 거대한 기둥 le grand pilier des Nuits clémentines이 그것이다.

지하묘지에는 수많은 저명인사의 유골들도 찾아볼 수 있는데, 샤를-악셀 귀요모를 비롯하여 국무장관인 콜베르, 왕정복고 시대에는 당통 Danton, 카미유 데몰랭 Camille Desmoulins, 라부아지에 Lavoisier, 로베스피에르 Robespierre가 이장됐다. 또한, 에리카르 드 튀리, 우화 작가 샤를 페로 Charles Perrault, 『가르강튀아와 팡타그뤼엘』의 작가인 프랑수와 라블레 François Rabelais, 라신, 파스칼, 몽테스키외, 왕자, 대주교, 추기경, 대신, 프랑스의 명문가 사람들도 안치됐다. 여러 세대를 걸친 파리 시민들의 유골이 신분과 관계없이 같은 환경에 안치된 것은 지하묘지에 대한 거부감을 없애는 데 이바지했을 것이다. 파리의 3대 묘지에도 나타나는 보편주의는 프랑스가 세계적인 문화대국으로 성장하는 데 동력이 됐다.

### III. 지하묘지의 변천

파리의 지하묘지가 정비된 곳은 16세기와 17세기부터 초자연적인 사람들 혹은 사악한 사람들, 온갖 도적들의 소굴이었다.<sup>40)</sup> 이러한 악명은 당시 유골 진열실이 파리로 수입품을 몰래 들여오는 곳으로 이용됐다는 역사적 현실에서 생겼다. 1548년 파리 의회는 제 1법령에서 14구 오를레앙 Orléans 도로를 따라 난 채석장 내의 강도질을 언급했으며, 15년 후에는 제 2법령에 따라 불한당들을 몰아내기 위해 밤에는 채석장의 입구를 폐쇄했다.

19세기 후반 몇몇 소설가는 이러한 지하의 역사를 반영하여 공상적이고 병적인 문학을 발전시켰다. 1832년 엘리 베르테 Élie Berthet는 소설 『파리의 지하묘지 Les Catacombes de Paris』<sup>41)</sup>로 엄청난 인기를 누렸고, 이는 30년 후에도 일요 신문 *Le Journal du dimanche*

40) *Ibid.*, pp. 71-72.

41) Élie Berthet, *Les Catacombes de Paris*, F. Roy librairie-éditeur, circa 1850, cité dans *Au coeur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, *ibid.*, p. 73.

의 연재소설로 출간됐다. 빅토르 위고는 『레 미제라블3』에서 파리의 지하 채석장에 진을 도적떼들을 “이 인간들은 좀처럼 얼굴을 나타내지 않으므로, 우리가 거리에서 보는 지나가는 사람들 중에는 있지 않았다. 낮에는 그들의 흉포한 밤일에 지쳐서, 어떤 때는 석회 가마솥 속으로, 또 어떤 때는 몽마르트르나 몽루즈의 폐지된 채석장으로, 또 때로는 하수도 속으로 자러 갔다. 그들은 지하의 굴에 숨었다”<sup>42)</sup>고 묘사했다. 문학에서 파리의 지하는 이렇듯 음침하고 금지된 장소이자 폭력과 방탕함이 서린 곳으로 그려졌는데, 이는 21세기 프랑스어권의 만화나 비디오 게임에서도 마찬가지이다.

온갖 약탈의 소굴이었던 파리의 지하묘지는 차츰 비극적 역사를 기리는 장소로 변모했다. 한 기념물은 1789년 크리스마스 전야에 벽지 제조소에서 생 앙투안 Saint-Antoine 주변 노동자들의 죽음을 추모하고, 또 다른 기념물은 1792년 뒤풀리 전투에서 희생된 수천 명의 스위스 위병의 유해를 추모한다.<sup>43)</sup> 1792년 파리의 감옥에서 학살된 시신들은 파리의 묘지, 공동 묘혈, 수도원으로 옮겨졌다. 그런데 묘지가 폐쇄되고, 1840년 루이 필립 Louis Philippe의 명으로 도시 계획이 진행됨에 따라 이들의 유해가 지하묘지에 안치됐다. 1792년과 1794년 사이에 콩코르 광장이나 카루셀 Carrousel에서 처형된 1343명의 유해도 이곳에 묻혀있다. 19세기 초 에리카르 드 튀리는 지하 납골당의 표지판에 종교 문학에서 따온 시나 글귀를 새겨 프랑스 혁명 때 희생된 사람들에 대한 연민을 드러냈다.<sup>44)</sup>

파리의 지하묘지는 파리코뮌 Paris Commune<sup>45)</sup> 당시에는 끔찍한

42) 빅토르 위고, 『레 미제라블 3』, 정기수 옮김, 민음사, 2012, p. 267.

43) *Au cœur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 59.

44) *Atlas du Paris souterrain*, op. cit., p. 116.

45) 김홍식, 『세상의 모든 지식』, 서해문집, 2007, pp. 541-545. 패전국 프랑스는 1871년 2월 프로이센과 평화조약을 체결하기 위해 국민의회를 소집했는데, 국민의회를 구성했던 왕당파 의원들은 프로이센에게 일방적으로 유리한 조약을 체결했고 왕정복고를 꾀하려는 움직임을 보였다. 임시정부의 수반인 아돌프 티에르가 국민방위군의 무장 해제를 명령하고 3월 18일 수비대가 보유하고 있던 대포를 철거하려 했다. 이에 3월 26일 민중들이 중심이 되어 치른 선거에서 혁명파가 승리를 거두고 정부를 구성하였으니 이것이 바로 파리코뮌이다. 파리코뮌은 두 달여 동안 지속되다가 종료되었지만, 노

전쟁터가 됐다. 1870년 프로이센 군대가 파리를 습격했고, 독일 제국은 베르사유에서 승리를 선포했다. 이에 파리의 사회주의자들과 노동자들이 1871년 파리코뮌으로 시 정부를 장악하고 군대를 조직했다. 1871년 6월 17일 *L'Illustration*에 실린 〈지하묘지에서 인간의 추격 La chasse à l'homme dans les Catacombes〉<sup>46)</sup>이라는 기사는 전투에서 살아난 파리 시민들이 지하묘지로 피신했고, 군대가 이들을 추격한 사실을 조명했다. 이들 중 일부는 하수도로 몇몇은 아메리카 채석장으로 또 다른 이들은 지하묘지로 피신했지만, 이들의 안전은 그 어디에서도 보장되지 않았다. 한 군대는 지옥 장벽의 문 la porte de la barrière d'Enfer을 통해 지하묘지에 침투했고, 또 다른 군대는 몽수리 평야 la plaine de Monsouris쪽으로 난 다른 문을 점령했다. 횃불로 무장한 군인들은 거대한 납골당으로 내려가 파리 시민들을 현장에서 무자비하게 죽이거나 감옥에 투옥했다. 당시 *L'Illustration*에 실린 삽화(그림7)<sup>47)</sup>는 병사들의 일그러진 얼굴, 폭음, 총검이 부딪히는 소리, 해골로 뒤덮인 지하에서 처참했던 혈투 장면을 생생하게 보여준다. 페르라쉴즈 묘지<sup>48)</sup>에



그림 7

동자 계급이 정치의 중심으로 등장했다는 역사적 의미를 갖고 있다.

- 46) *L'Illustration*, samedi 17 juin 1871, cité dans *Les Catacombes de Paris*, op. cit., p. 102. “Les uns se sont réfugiés dans les égouts, les autres dans les carrières d’Amérique, d’autres enfin, en plus grand nombre, dans les Catacombes.”
- 47) *Ibid.*, p. 103. 1871년 6월 17일 *L'Illustration*에 실린 기사 〈La chasse à l'homme dans les Catacombes〉를 묘사한 장면을 그린 삽화로, 메멘토 기둥과 유골 진열실 부근에서 처참한 혈투를 보여준다.
- 48) Christian Charlet, *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Découvertes Gallimard, 2003, pp. 52-53. 필자가 분석한 페르라쉴즈 묘지에 관한 연구를 통해 묘지의 역사적, 예술적 특성을 이해할 수 있다. 김현아, 「페르라쉴즈 묘지 - 프랑스 문화예술과 역사적 보고」, 『프랑스학연구』,

도 파리코뮌을 기리는 국민군의 벽 le Mur des Fédérés이 있다.

20세기에도 지하공간은 피난처로 활용됐는데, 1930년대 말 프랑스 정부는 국제 정세가 악화되자 공습, 폭탄, 가스전에 대비하여 파리의 지하 채석장, 지하철 역사, 지하 창고, 하수도, 수로를 참호로 정비했다. 제2차 세계대전 당시 파리의 지하묘지는 레지스탕스의 본거지로도 사용되기도 했다.<sup>49)</sup> 1944년 파리가 해방됐을 때 앙리 롤탕기 Henri Rol-Tanguy (프랑스 국내군의 참모부 지역 사령관)는 당페르-로슈로 광장 26m 아래 지하 진열실로 연결된 곳에 지휘소를 두었으며, 파리의 하수도와 급수장과 연결된 전화망을 사용할 수 있었다.

지하묘지는 그 은밀한 특성으로 종교인들의 발길도 유혹했다. 돌에 새겨진 숫자 9 혹은 두개골로 된 약 20여 개의 십자가를 볼 수 있는데, 그 중 몇 개는 방문객들이 돌아보는 경로와 떨어져 볼 수가 없다. 검은색 십자가가 두 눈물방울 위에 새겨진 것도 있다. 눈물은 죽음의 징후이자 프리메이슨의 상징인데, 이와 유사한 두 눈물방울은 1786년 ‘죄 없는 자들의 묘지’에서 온 유골을 가리키는 표지 위에도 새겨져 있다. 한편, 건축의 위치를 표시하는 표지판 위의 백합꽃은 종교적인 소유권을 알려준다. 1793년 협약은 모든 종교적인 상징을 없애게 했는데<sup>50)</sup>, 접근이 힘들어 이를 미처 제거하지 못한 납골당에는 십자가와 같은 종교적 상징이 남아있다.<sup>51)</sup> 지하묘지와는 대조적으로, 페르라셰즈 묘지에서는 여러 종교에 대한 포용성이 나타난다.<sup>52)</sup> 가톨릭, 신교도, 정통 가톨릭교도, 아르메니아 기독교인, 다른 다양한 신도들, 동양 철학자들의 묘소를 비롯하여 불교, 도교, 배화교도, 프리메이슨단의 묘소가 있다. 종교와 관계없이 모든 이들을 수용한다는 정책이 페르라셰즈 묘지를 세계적 문화유산으로 부상시

2018, pp. 287-308.

49) 『세계묘지 문화기행』, *op. cit.*, p. 49.

50) *Les Catacombes de Paris*, *op. cit.*, p. 58.

51) *Ibid.*, p. 74.

52) 필자는 페르라셰즈 묘지에 나타난 종교적 포용성에 대해 고찰했다. 「페르라셰즈 묘지 - 프랑스 문화예술과 역사적 보고」, *op. cit.*, p. 303.

킨 원천임을 되새겨야겠다.

지하묘지가 정비된 채석장이 다양한 실험을 하는 공간으로 활용된 점도 눈여겨볼 필요가 있다. 18세기 말에는 양조업자들이 상떼와 톰브-이수와르 셋길의 중세 채석장에서 맥주 제조를 했는데, 특히 제 1제국의 황제 맥주 양조장 La Brasserie de l'Empereur이 유명하다.<sup>53)</sup> 1819년에는 농학자 샹브리 Chambry는 상떼가 la rue de la Santé의 옛 채석장에서 버섯 재배를 성공적으로 진행했다. 하지만 19세기 채석장의 작업이 진행됨에 따라 버섯 재배자들과 맥주 양조업자들은 외곽으로 보내졌다. 한편, 19세기 국립 자연사 박물관의 두 연구자는 지하묘지의 납골 진열실에서 생명에 관한 연구를 진행했다. 식물학자인 자크 마외 Jacques Maheu는 빛이 없는 환경에서 식물군을 연구했다. 동물학자이자 박물학자인 아르망 비레는 1897년 파리 식물원 Jardin des plantes 채석장 진열실에 정비한 실험실에서 갑각류의 발육을 관찰했다.<sup>54)</sup> 대중들도 19세기 과학 정신과 호기심으로 생긴 광물학 실험실에 접근할 수 있었다. 지금은 없어진 포르-마옹 진열실 2층에 있는 실험실은 과거 개발로 재편성된 석회암층의 진화를 알려주는 지질학적 층위학의 공개로 채석장의 가치를 높였다. 1861년 펠릭스 나다르 Félix Nadar가 세계 최초로 파리의 지하묘지와 하수도를 사진 찍은 것도 주목할 만하다.<sup>55)</sup>

한편, 1897년 4월 2일 수난의 지하납골당 La crypte de la Passion에서 백여 명이 모인 가운데 자정에서 새벽 2시 사이에 비밀리에 열린 음악 콘서트(그림8)<sup>56)</sup>는 지하에서 이뤄진 가장 이례적인 행사로 기억된다. 당시 르피가로 *Le Figaro*는 한 관현악단이 지하묘지에서 쇼팽의 장례 행진곡 *Marche funèbre*, 베토벤의 장례 행진곡 *Marcia funebre de la Symphonie héroïque*와 같은 장중한 곡을 연주했고, 특히 생상의 죽음의 무도 *Danse macabre*는 실로폰으로 뼈가 부딪히는 소

53) *Au coeur des ténèbres : Les Catacombes de Paris, op. cit.*, pp. 43-44.

54) *Ibid.*, p. 67.

55) *Ibid.*, p. 68.

56) Cité dans *Les Catacombes de Paris, ibid.*, p. 115. 1897년 파리의 지하묘지에서 열린 콘서트, 1987년 4월 10일 *Le Monde*지에 실린 삽화.

리로 분위기를 한층 고조시켰다고 기술했다. 알라 Alla의 아베마리아 Ave Maria, 마를리 Marlit의 지하묘지에서 Aux Catacombes, 앙리 카잘리스 Henri Cazalis의 시 구절도 낭송되었는데, 생상의 교향악은 이 시들<sup>57)</sup>에서 영감을 받은 것이다. 가스통 르루 Gaston Leroux의 소설 『테오프라스트 롱케의 이중의 삶 La Double Vie de Théophraste Longuet』에는 납골당에서 길 잃은 주인공들이 당시 콘서트를 환히 비추 수많은 촛불 덕택에 길을 찾는 장면이 등장한다. 이 소설은 14세기부터 파리의 지하묘지에서 살았던 수만 명의 탈파 Talpa 민족에 대한 허구적 이야기로, 오페라 l'Opéra, 라무르 Lamoureux, 콜론 Colonne 관현악단에 소속된 50명의 음악가가 연주하는 쇼팽의 장례 행진곡이 마치 부위별로 쌓인 납골들의 탄식 소리처럼 울려 퍼졌다고 묘사했다.<sup>58)</sup>

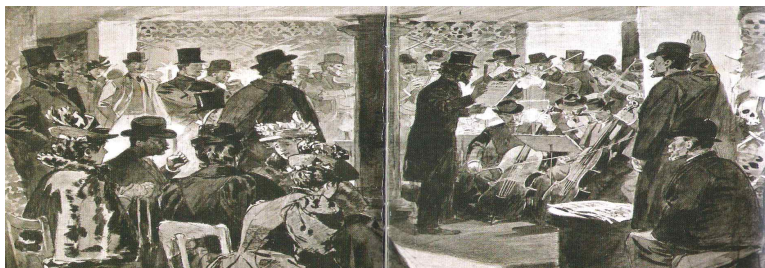


그림 8

온갖 도적이 창궐하던 파리의 지하묘지는 수난의 프랑스 역사를 간직한 유적이 됐으며, 지하공간의 특수성으로 찾아든 종교인들의 흔적도 남아있다. 하지만 묘지는 군인들과 종교인들의 은닉처에 머무르지 않고 다양한 실험장, 더 나아가 문화와 예술의 장으로 변모하기 시작했다.

57) Cité dans *Les Catacombes de Paris*, *ibid.*, p. 113. “Zig et zig et zag, la Mort en cadence, frappant une tombe avec son talon, la Mort à minuit joue un air de danse [...] Zig et zig et zag, chacun se trémousse ; on entend claquer les os des danseurs.”

58) Gaston Leroux, Chapitre XXXVIII, 〈Un joyeux ossaire〉, in *La Double Vie de Théophraste Longuet*, Presses de la Renaissance, 1980, cité dans *Au cœur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, *op. cit.*, pp. 70-71.

## 결론

수많은 유골이 안치된 지하묘지는 파리 묘지의 변천사를 이해하는 데 귀중한 유산이다. 파리 지하묘지의 탐색은 죽음에 대한 철학적 사색과 지하공간에 대한 참신한 사고를 불러일으킨다.

지하묘지에 가보면 주검 앞에서 엄습하는 두려움보다는 태아가 모체에서 느끼는 안온함을 느낀다. 이것은 지하가 순환과 재생을 통해 생명을 싹트게 하는 공간이라는 징표로 비친다. 생명력을 지닌 지하는 그리스 신화에 등장하는 페르세포네 Persephone<sup>59)</sup>라는 여신을 환기시킨다. 죽음을 관장하는 하데스 Hades 왕은 꽃을 따던 페르세포네에게 반해 그녀를 지하세계로 납치했다. 페르세포네의 어머니 니인 대지의 여신 데메테르 Demeter가 이 사실을 알고 크게 분노하자, 풀과 꽃은 시들고 나무에는 과일이 열리지 않게 됐다. 제우스는 데메테르에게 페르세포네가 지하세계의 음식을 먹지 않는다면 딸을 풀어주겠다고 약속했다. 그런데 페르세포네는 하데스가 건넨 석류씨의 과육을 먹어버려 일 년의 반은 어머니와 지상에 살고, 반년은 남편 하데스와 지하에 살게 되었다.

인간도 지상뿐만 아니라 지하 깊숙한 곳까지 삶의 영역을 확장해 왔다. 고대에서 근대까지 지하공간은 상하수도나 곡물을 보관하는 용도로만 활용됐다. 그런데 18세기 말부터 19세기에 걸쳐 파리의 지하묘지에서 행해진 다양한 실험과 예술 공연은 지하가 공연장, 경기장, 도서관, 연구소, 실험실, 문화시설과 같은 다목적 공간으로 변할 것을 그려보게 한다. 지하공간은 기후나 온도와 같은 외부 환경에 영향을 받지 않아 상하수도, 전기, 통신, 도시가스, 도시철도, 도로 터널, 지하주차장 등 여러 기반시설을 제공하기 위한 복잡한 관망이 자리하기에도 유리하다. 더욱이 지하는 도시의 인구 집중에 따른 토지의 부족을 해소할 수 있고, 대기오염, 자외선, 전자파, 지구 온난화, 소음, 방사능의 문제를 해결하기 위한 대안으로 부상하고 있

59) 토머스 불핀치, 『그리스 로마 신화』, 오영숙 옮김, 일송북, 2009, p. 93.

다.<sup>60)</sup> 미래의 지하공간은 파리의 레알과 라데팡스 La Défense처럼 상업 지구, 교통, 거주지, 물류, 녹지 생활공간을 비롯해 도시 기반이 되는 설비를 지상과 유기적으로 연계할 것이며, 도시철도를 통해 인근 도시의 유동 인구와도 접근성을 높일 것이다.

프랑스 정부는 위생 문제와 유골을 매장할 부지의 부족으로 정비한 파리의 지하묘지를 세계적인 문화재로 부상시켰다. 지하묘지의 탐색은 국내 문화재를 유명 관광지로 발전시키는 데 지침이 될 것이다. 더욱이 지하묘지가 세워진 채석장의 지반을 견고히 한 프랑스 정부의 정책은 지반의 약화로 인한 사고를 경험한 한국 정부가 장기적인 안목의 행정과 재정적 뒷받침으로 안전한 사회를 만드는 데도 본보기가 될 것이다. 또한, 이곳에 있는 비극적인 프랑스 역사의 흔적과 종교적 표지는 문학적, 과학적, 예술적 영감을 주는 귀중한 유산으로 거듭날 것이다. 궁극적으로 지하묘지는 죽음을 자연스러운 현상으로 인지하게 하고 삶의 소중함을 일깨우는 데 이바지할 것이다. 향후 도시 계획의 주축이 된 지하공간에 대한 후속 연구가 공간에 대한 미래지향적 견해를 제시하길 기대한다.

---

60) 『문명과 지하공간』, *op. cit.*, pp. 89-92.

## 참고문헌

- Charlet, Christian, *Le Père-Lachaise, Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Découvertes Gallimard, 2003.
- Gérards, Émile, *Paris souterrain*, 2 tomes, Pyrémone, éditions des Régionalismes, Cressé, 2013.
- Héricart de Thury, Louis E. F., *Description des Catacombes de Paris*, Format, 2000.
- Robin, Sylvie, Gély, Jean-Pierre, Viré, Marc, *Au coeur des ténèbres : Les Catacombes de Paris*, Petites capitales, 2014.
- Saletta, Patrick, *A la Découverte des souterrains de Paris*, Sides, 1993.
- Thomas, Gilles, *Les Catacombes de Paris*, Photographies Emmanuel Gaffard, Parigramme, 2017.
- Atlas du Paris souterrain La doublure sombre de la ville Lumière*, sous la direction d'Alain Clément et Gilles Thomas, Éditions Parigramme, 2016.
- 기류 미사오, 「묘지의 대이동」, 『알고보면 매력적인 죽음의 역사』, 김성기 옮김, 노블마인, 2007.
- 김재성, 『문명과 지하공간』, 글항아리, 2015.
- 김현아, 「페르라셰즈 묘지 - 프랑스 문화예술과 역사적 보고」, 『프랑스학연구』 83호, 2018, pp. 287-308.
- 김홍식, 『세상의 모든 지식』, 서해문집, 2007.
- 박태호, 『세계묘지 문화기행』, 서해문집, 2005.
- 빅토르 위고, 『레 미제라블 3』, 정기수 옮김, 민음사, 2012.
- 임석재, 『서양건축사 2—기독교와 인간』, 북하우스, 2003.
- 토머스 불핀치, 『그리스 로마 신화』, 오영숙 옮김, 일송북, 2009.

관련 인터넷 검색 사이트

<http://catacombes.paris.fr/>

<https://catacombes-paris.com/visite-catacombes-paris/>

<https://www.atlasobscura.com/places/catacombes-de-paris>

<https://catacombes-paris.com/histoire-des-catacombes-de-paris/>

## Résumé

### Le voyage dans le temps vers les Catacombes de Paris

KIM Hyeona

Ce travail a visé à donner les clés de l'histoire mouvementée des Catacombes de Paris établies dans les carrières. Nous avons surtout mis en valeur l'aménagement des Catacombes de Paris, leur parcours et leur évolution, ce qui nous conduirait à une réflexion de la mort et du monde souterrain.

Le cimetière des Innocents, principal cimetière de la capitale, fut le premier à être transféré dans le nouvel ossuaire de la Tombe-Issoires en 1785. On y avait enterré pendant plus de dix siècles les dépouilles en provenance de vingt-deux paroisses de Paris, les cadavres de la morgue et les nombreux morts de l'Hôtel-Dieu. 6 millions de parisiens reposent sans distinction de classe et de condition dans des galeries des Catacombes. En passant de véritables parois rectilignes formées de têtes de fémurs et de crânes étroitement imbriqués, on fait un voyage fantastique dans des cryptes, des cavernes, des sépulcres. Certaines inscriptions littéraires manifestent l'inexorabilité de la mort. C'est une véritable anthologie qui manifeste l'influence du roman gothique anglais, le courant artistique du romantisme et le goût pour l'antique. Des galeries contiennent les ossements des victimes de combats des Tuileries et de la Révolution française. Durant le siège de Paris, les troupes prussiennes envahissaient les Catacombes pour chasser des communards en 1871. Les souterrains de Paris sont ainsi décrits comme des lieux

sombres et interdits, espaces de violence et de débauches dans la littérature depuis le 19ème siècle. L'ossuaire semble, dépourvu de monuments à connotation religieuse, il s'y trouve une vingtaine de croix. Au fil du temps, les Catacombes se transformaient en lieu de recherches scientifiques et d'expériences, et même un concert clandestin fut organisé dans la Crypte de la Passion des Catacombes de Paris en 1897.

Les Catacombes, source de l'inspiration littéraire et artistique, se lisent comme une échelle temporelle qui révèle l'histoire de la Ville lumière. Un guide exemplaire dans le développement du patrimoine culturel coréen, celles-ci nous laissent aussi prévoir le futur du monde souterrain s'évoluant comme un organisme vivant. L'espace souterrain, lié à la surface comme le Forum des Halles et la Défense où s'établissent le commerce, le trafic, la résidence, l'espace vert, devient ainsi un axe des projets urbains.

Mots Clés : Catacombes de Paris, aménagement des Catacombes,  
exploration des Catacombes, évolution des Catacombes,  
espace souterrain

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## Le pari de Duchamp

- La beauté de l'échec et la nulle la plus idéale -

SON Jimin  
(파리 카톨릭대학교)

### 국문요약

뒤샹이 예술가의 임무가 예술 개념 자체를 의심하는 일임을 자각한 것은 그가 여러 실패를 경험하던 1912년 즈음이다. 이 임무를 자각하지 못하는 예술계를 벗어나 그는 오로지 체스에만 몰두한다. 그는 자신이 직시하고 있는 체스판 위에서 매 순간 그 모습을 달리하며 움직이는 진실과 그가 내리는 기계적 논리에 의거한 결정에 모든 초점을 맞춘다. 이 결정은 순수 논리와 도박의 대립선상에서 이루어져야만 하며, 여기서 논리적 결정과 말들의 움직임은 뒤샹이 유일하게 “아름다움”이라 칭한, 즉 “실패”다. 본 논문에서 주지하듯 이 대립 구도에서 겉보기에 아무런 가치가 없는 무승부를 이끌어내려는 그의 무관심성은 그의 예술과 삶의 궁극점을 가리키고 있다.

주제어 : 뒤샹, 체스, 신경쇠약적 반복, 아름다움, 레디메이드, 무승부

## || Table des matières ||

Introduction

1. Les échecs renouvelés par le jugement
2. La beauté dans l'échec
3. La répétition de l'échec et notre salut
4. Le rêve de la nulle

Conclusion

«échecs = dessin sur l'ardoise qu'on efface et  
dont on peut reproduire la beauté  
sans faire intervenir la "main"<sup>1)</sup>».

«Une sorcière est comme le dernier coup  
de peigne de la volonté avant de sortir<sup>2)</sup>».

## Introduction

Depuis son introduction en Europe au X<sup>ème</sup> siècle, le jeu d'échecs revêt successivement des images différentes. Après la période révolutionnaire de la fin de ce siècle, le jeu d'échec se conçoit moins

---

1) Marcel Duchamp, "Note 273", *Duchamp du signe suivi de Notes*, éd. M. Sanouillet et P. Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 394.

2) Marcel Duchamp, "Note 252", *Duchamp du signe suivi de Notes*, *op. cit.*, p. 388.

comme un marqueur politique de la société de classe que comme un jeu cérébral rationnellement fondé. À partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, il se pare d'un avatar de guerrier à la pointe du progrès scientifique et de la lutte perpétuelle de l'homme pour le dépassement de soi. C'est à cette époque que le bourgeois s'emploie davantage à vaincre stratégiquement par la force de son esprit.<sup>3)</sup>

Lorsque Marcel Duchamp, héritier fidèle de cette tradition, commence à s'intéresser au jeu d'échec à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>4)</sup>, ce dernier se pratique même dans un cadre de compétition olympique mais s'est d'ores et déjà banalisé comme passe-temps légitime de la classe ouvrière. En 1898, Duchamp a onze ans et découvre le jeu au sein de sa fratrie. Il y acquiert un niveau conséquent, au point de se voir attribuer plus tard le double titre officieux d'artiste-joueur d'échecs. Il aime se peindre en train de jouer. Sur la seule année 1911, il réalise au moins 8 tableaux en série sur le thème des échecs. Influencé au départ par l'esthétique des <Joueurs de cartes> de Cézanne, il adopte un tournant cubiste, en conservant toujours les échecs comme thématique centrale. À son arrivée à New York en 1915, il est déjà bon joueur amateur et, quelques années plus tard, participera même à des tournois; puis en 1918, à Buenos Aires, à l'arrivée de laquelle il s'empresse de s'inscrire dans un club local. Il laisse son œuvre réputée <Le grand verre> ou <La Mariée mise à nu par ses célibataires, même> inachevée à New York pour revenir jouer à plein temps à Paris. Il représente la France plusieurs années de suite aux Olympiades et accède même, en 1925, au grade de Maître octroyé par la Fédération Française des

---

3) Ivan Gros, "L'imaginaire du jeu d'échecs en France au XIX<sup>e</sup> siècle, ou la conversion intellectuelle du guerrier", *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 40, 2010, p. 132.

4) Manuel Segade, "From Family Leisure to the Painting as Idea", in *Endgame: Duchamp, Chess and the Avant-Gardes*, Barcelone, Fundació Joan Miró, 2016, p. 14.

## Échecs.

Pour Duchamp, les échecs se situent à mi-chemin entre le pur hasard et la pure intelligence. D'un côté, le jeu est soumis à des mouvements imprévus qui génèrent une grande variété de configurations de rapports de force entre les deux parties. En même temps, chaque coup dépend strictement du choix donné au joueur qui doit analyser les transformations successives des positions et déployer une stratégie adaptée faisant notamment référence à des combinaisons connues et mémorisées. Un tel constat s'applique sans doute à tous les aspects de la vie quotidienne et artistique, à savoir que rien n'est mu par le seul hasard ou par nos seules décisions autonomes. Toute décision est pour ainsi dire 'codée' : toute décision, qu'elle soit intellectuelle ou financière, rencontre l'action du hasard mais, en même temps, cette rencontre s'accroche à une fortuité. On ne peut vivre selon un objectif préétabli, pas plus que l'on ne peut atteindre complètement celui-ci : « [...] parler de vérité et de jugement réel, absolu, je n'y crois pas du tout<sup>5)</sup> ».

On peut concevoir les coups dans le jeu d'échecs comme une série d'actes singuliers sans certitude de réussite comme dans le lancer de dés. Avançant dans une certaine obscurité, le joueur doit à la fois prendre en compte l'historique du parcours réalisé tout en visant un coup inattendu par l'adversaire afin de le déstabiliser dans ses calculs et prédictions. Le coup est précédé par la mise en place d'une logique redoutable qui ne doit en aucun cas céder du terrain à l'émotion ou à la peur de la défaite : « Les échecs vous obligent à être logique<sup>6)</sup> ». Les échecs ne sont ni le germe du désespoir, ni la face obscure du jeu de hasard, mais bien une conséquence d'un processus logique dont l'étude et la mise en application façonnent le joueur à son image. À part l'issue

5) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 87.

6) Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp: passages de l'art*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2000, p. 37.

d'une partie se soldant en une victoire, une défaite ou un match nul, ce qui se déroule dans le jeu n'est aucunement connu d'avance : affronter cette incertitude fait de l'échec un moyen potentiel de conversion de la pensée de Duchamp concernant son processus artistique. Voilà qui justifie l'étymologie des échecs chez lui, d'ailleurs toujours employé au pluriel dans sa vie quotidienne et artistique.

## 1. Les échecs renouvelés par le jugement

Duchamp façonne sa théorie de l'art en parallèle avec ses réflexions sur les échecs. Plutôt que de chercher à atteindre un objectif ou un idéal fixé d'avance (une victoire ou un succès), il privilégie la prise de décision lucide dans le théâtre du hasard. D'où son choix d'un art qui se veut moins reconnaissable et complaisant vis-à-vis du public par ses repères et son instrumentalité que délibérément déroutant. Une telle démarche ne le délivrait pas pour autant de la fatalité du sentiment ultime d'échec, lui qui a très tôt cherché à s'émanciper des courants de son temps après s'être essayé au cézannisme, au cubisme et au futurisme :

«**Pierre Cabanne**: Vos Joueurs d'échecs sont très influencés par Les Joueurs de cartes de Cézanne.

**Marcel Duchamp**: Oui, j'avais déjà envie d'en sortir. Et puis, vous savez, tout cela est passé très vite. Le cubisme m'a intéressé pendant quelques mois seulement ; à la fin de 1912, je pensais déjà à autre chose. C'était donc une forme d'expérience plus qu'une conviction. De 1902 à 1910 j'ai pas mal nagé. J'ai eu huit ans d'exercices de natation.»

La peur de l'échec n'a pas de raison d'être lorsque Duchamp nage

dans le bassin de la forme artistique établie. La notion même d'échec est inopérante dans ce paradigme : la nouveauté d'une œuvre tient davantage de sa «récence» qui n'est qu'un effet d'une démarche résolument conservatrice des esthétiques de remaniement matériel et des œuvres que ces esthétiques ont étudiées, par rapport auxquelles elles se positionnent de manière référentielle. Quand l'enquêteur fidèle Pierre Cabanne lui demande «Qu'est-ce que la nouveauté, pour vous?», se fait sentir immédiatement son scepticisme: «Je n'en ai pas vu tellement. [...] Pas grand-chose.».<sup>7)</sup> Cette réflexion date de l'exposition de 1912 au Salon des indépendants où il présente son <Nu descendant un escalier>. Il en garde selon ses dires un souvenir de désespoir l'ayant poussé à se désintéresser de l'entre-soi des artistes et des activités culturo-mondaines associées.<sup>8)</sup> Il s'est efforcé jusqu'à ce tournant fatidique de nager en gardant la tête hors de l'eau. Désormais, il allait plonger de plus en plus les yeux fermés en quête de quelque chose: une posture ratifiant la place prépondérante de l'échec dans l'œuvre d'art, voire dans tout processus de la production artistique.

Considérer des œuvres exposées dans des musées tels le Louvre comme des «échecs» relève pour le moins d'une telle posture singulière. Les gestionnaires établissent leur collection suivant des critères de validation reconnaissant aux œuvres retenues une valeur que le public partage consciemment ou non. Cependant, ce public a toute autorité pour juger de la réussite ou de l'échec d'une œuvre d'art. Cette dernière ne peut se dissocier du jugement esthétique qui lui est porté bien qu'il n'existe de relation d'identité entre les deux. L'artiste sait bien en donnant à voir au monde sa création qu'il s'expose au jugement d'une masse indéterminée: «Le musée est-il la dernière forme de compréhension, de jugement? Le mot "jugement" est une chose terrible

7) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., 116.

8) *Ibid.*, p. 22.

aussi. C'est tellement aléatoire, tellement faible.» Duchamp inscrit cette situation dans le cadre de la récence ou de l'engouement passager, ce que les intéressés ne sont enclins à reconnaître:

«Je n'ai pas été au Louvre depuis vingt ans. Cela ne m'intéresse pas à cause de ce doute que j'ai sur la valeur des jugements qui ont décidé que tous ces tableaux seraient présents au Louvre au lieu d'en mettre d'autres dont il n'a jamais été question et qui auraient pu y être. Au fond, on se satisfait très bien de cette opinion qu'il existe une sorte d'engouement passager, une mode basée sur un goût momentané ; ce goût momentané disparaît et malgré tout certaines choses durent encore. Cela ne s'explique pas très bien, et cela ne se défend pas forcément non plus<sup>9)</sup>».

Pour Duchamp, tout échec en art a, comme dans le jeu, un défaut de jugement pour origine. Il tente progressivement de se défaire de toute influence religieuse, mythologique et idéologique, jusqu'à même refuser de reproduire tout phénomène existant déjà connu. Duchamp se méfie indubitablement à toute forme de «croyance – genre religieux – dans l'activité artistique comme valeur sociale<sup>10)</sup>». C'est la raison pour laquelle ses œuvres ne se saisissent pas aisément en de termes classés et exigent de la part du public un long délai de compréhension. Ainsi, son premier readymade, <Roue de bicyclette> (1913), mettra 50 ans avant de se voir inséré dans les circuits publics d'exposition.<sup>11)</sup> De même que les échecs consistent à faire usage des propriétés mouvantes

---

9) *Ibid.*, p. 87.

10) "Lettre à Jean Crotti" (le 17 août 1952), in Marcel Duchamp, *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, réunies et annotées par A. Gervais, Paris, L'Échoppe, 2000, p. 35.

11) Thierry de Duve, "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism," trad. Rosalind E. Krauss. *October* 70, 1994, p. 63.

de chaque catégorie de pièce afin de construire un schéma singulier, l'œuvre d'art, elle, recompose des objets matériels existants, qu'ils soient tubes de peinture, photographies ou machines. À ce constat, Duchamp ajoute un facteur d'étonnement, comme pour déstabiliser son adversaire, en appliquant ses concepts artistiques à des objets de la vie quotidienne dans une démarche critique vis-à-vis de la tradition.

Toutefois, ces objets voulus non référentiels devenaient eux aussi par leur appellation de readymade circonscrits dans un champ de jugement :

«Très tôt me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des readymades à un petit nombre chaque année. [...] l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes readymades contre une contamination de ce genre<sup>12)</sup>».

Il existe une force qui insuffle son inspiration à un artiste lequel la matérialise à répétition en formes diverses. Cette inspiration peut en contaminer d'autres à hauteur de son intensité et s'exprimera ainsi sous d'autres angles d'autojugement. Duchamp avoue n'avoir pu y échapper : En décidant «d'une certaine heure, un certain jour, pour choisir un readymade», l'activité même de choisir devenait elle-aussi «un rendez-vous avec la destinée<sup>13)</sup>». Autrement dit, toute œuvre d'art se fait attendre par un jugement déterminant avant même sa réalisation, comme l'échange ci-dessous le laisse entendre :

«**Pierre Cabanne:** Vous avez assimilé le readymade à une sorte

12) Marcel Duchamp, "Entretien avec J. J. Sweeney" in *Duchamp du signe suivi de Notes, op. cit.*, p. 182.

13) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, A. Dimanche, 1994, p. 68.

de rendez-vous.

**Marcel Duchamp:** Une fois, oui. À ce moment-là, j'étais préoccupé par l'idée de faire telle chose à l'avance, de déclarer "à telle heure je ferai ceci..." Je ne l'ai jamais fait. J'en aurais bien été embarrassé d'ailleurs<sup>14)</sup>».

La problématique du jugement, débouchant sur celle de l'image de l'échec, occupe donc une place centrale dans l'univers duchampien. Le jugement tue le mouvement fécond de la pensée. Il faut apprendre à aimer le hasard qu'offre chaque "rendez-vous" qui contient en soi à la fois la possibilité du succès comme celle de l'échec. Une œuvre considérée comme réussite à un moment donné d'un point de vue social, linguistique, économique ou historique est susceptible d'être déconsidérée en même temps que les critères de jugement évoluent. À compter du milieu des années 1920, Duchamp perd intérêt dans le processus de l'art qui a notamment pour finalité de présenter une œuvre estampillée de son qualificatif artistique.

## 2. La beauté dans l'échec

Le jugement esthétique se révèle donc comme ce qui marque la raison d'être de l'artiste du sceau de l'échec. Mais l'on ne saurait en faire l'économie. Si Duchamp a saisi cette ombre planant sur le spectre intégral de l'art, il doit cette compréhension à une cause extra-artistique, le fondement sensoriel des activités artistiques générant un effet rétinien<sup>15)</sup>. L'artiste-plongeur qui nage la tête sous l'eau et les yeux fermés

---

14) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 60.

15) «Depuis Courbet, on croit que la peinture s'adresse à la rétine ; ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! [...] tout le siècle est complètement rétinien...» (Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 52.)

se voit contraint d'abandonner sa quête par manque de souffle. Pourrait-il jouir de la beauté des fonds sous-marins s'il s'autorisait à ouvrir ses paupières? Cette beauté désespérément visée dans l'art, Duchamp la trouve dans les échecs au point de se détourner de sa vocation initiale et de s'adonner à son jeu favori à plein temps. Les échecs sont un réservoir sans fin de beauté obscure en ce que la notion d'échec leur est constitutive de façon inhérente.

Quels sont ces aspects qu'il qualifie de beau? Son évocation de l'échiquier, un champ de tension, sur lequel se dessine un réseau de mouvements vectoriels qui remue une image plate et ordonnée - mouvements cherchés lorsque Duchamp introduit le cinétique vers l'année 1912 dans <Le Roi et la Reine entourés de Nus vites> inspiré du motif du jeu. Il ne saurait s'agir d'un champ des symboles fixes représentant une semblance subjectivement conçue mais une situation fluide partagée. Ce réseau est, selon Duchamp, tout aussi visuel et plastique que la peinture :

«Une partie d'échecs est une chose visuelle et plastique, et si ce n'est pas géométrique dans le sens statique du mot, c'est une mécanique puisque cela bouge ; c'est un dessin, c'est une réalité mécanique<sup>16)</sup>.»

Cette réalité, tissée de points de contrepoint liant les pièces à celles occupant l'échiquier mental qui veut toujours avancer, remue le cerveau. Chaque instant dans cette réalité mécanique du jeu constitue une vérité, n'est rien d'autre qu'une évidence de *mathesis*<sup>17)</sup>. Cependant, ce qui est représentatif et rétinien dans la peinture, ne s'appliquant qu'à la théorie de la fausse inventivité, crée dans le jeu d'échecs un régime algébrique

---

16) *Ibid.*, p. 23.

17) Philippe Sers, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Paris, Hazan, 2009, p. 67.

qui consiste en des connexions, des déplacements des rapports entre les pièces. Ce jeu n'est pas beau parce qu'il détermine ce qui est beau mais parce qu'il nous incite à construire et à reconstruire le beau par phases, serait-ce par une injonction effective de prendre risque. De même, un coup peut être dit «joli» parce que sa conséquence mène en premier lieu celui qui le regarde à comprendre le renouvellement incessant du réseau qui s'accroche à l'esprit sans équivalent antérieur strict et ensuite révèle un certain morceau de l'intention du faiseur, tout en un mouvement :

«Les pièces ne sont pas jolies par elles-mêmes, pas plus que la forme du jeu, mais ce qui est joli – si le mot « joli » peut être employé – c'est le mouvement. Donc, c'est bien une mécanique, dans le sens, par exemple, d'un Calder. Il y a certainement dans le jeu d'échecs des choses extrêmement belles dans le domaine du mouvement mais pas du tout dans le domaine visuel. C'est l'imagination du mouvement ou du geste qui fait la beauté, dans ce cas-là. C'est complètement dans la matière grise<sup>18)</sup>.»

Le mouvement doit d'abord être effectué dans l'imagination sans voir les conséquences, à l'aveugle, ce qui fait du joueur un calculateur sollicitant une mémoire visuelle et la faculté de pronostiquer les combinaisons possibles. Alfred Binet, qui avait étudié vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle le mécanisme psychologique chez des grands calculateurs de ce genre, décrit ce phénomène mental comme apparaissant «comme un tableau<sup>19)</sup>». Ils comprennent l'échiquier comme une «vision

---

18) *Ibid.*

19) Alfred Binet, «Les grandes mémoires : résumé d'une enquête sur les joueurs d'échecs», *Revue des deux mondes*, vol. CXVII, 1893, p. 851, cité par Pascal Rousseau, «La stratégie de Marcel Duchamp, Les joueurs d'échecs et l'esthétique du calcul», in *Les Grandes Mémoires : résumé d'une enquête sur les joueurs d'échec, suivi de La Stratégie de Marcel Duchamp*, Paris, VillaRose, 2015, p. 109.

mentale” du damier similaire à l’observation d’une “peinture exacte”<sup>20)</sup> ». Un coup stratégique est pour ainsi dire une prestidigitation, un contre-pied, un «œuvrement» qui s’apprête à délaisser toute image statique en faveur d’une épure géométrique toujours en train de se modifier.

En d’autres termes, si lien particulier il y a entre le jeu d’échecs et l’art chez Duchamp, ce lien relève d’un principe très spécifique du jeu d’échecs qui avoisine celui du jeu de pari. Il réconcilie à la fois l’exercice du contrôle et l’impulsion de gager ce qui est à la disposition, mettant à jour une syntaxe unique qui traverse son art. Plutôt que d’une addiction, la démarche de Duchamp est bien celle d’une maîtrise sévère des éléments de calcul. S’il est séduit par les échecs, ce qui est séduisant relève moins du sentiment ou de la sensation surgissant de l’activité que la négociation sans fin avec l’incertitude moyennant «une faculté de ruse»<sup>21)</sup>, comme une machine rusée. C’est uniquement dans ce sens qu’il parie. Tout comme il déjoue les tentations esthétiques sur le terrain de l’art, il élimine du jeu d’échecs toute attitude plaisante :

«En soi, le jeu d’échecs est un passe-temps, un jeu, quoi, auquel tout le monde peut jouer. Mais je l’ai pris très au sérieux et je m’y suis complu parce que j’ai trouvé des points de ressemblance entre la peinture et les échecs. En fait, quand vous faites une partie d’échecs, vous construisez la mécanique qui vous fera gagner ou perdre. [...] le jeu lui-même est très, très plastique, et c’est probablement ce qui m’a attiré<sup>22)</sup>.»

20) *Ibid.*

21) Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 98.

22) Marcel Duchamp, “Entretien avec J. J. Sweeney” in *Duchamp du signe suivi de Notes, op. cit.*, p. 177.

Cette beauté qu'émane de la mécanique du jeu, à savoir plonger en aveugle tout en faisant toucher l'étendue de l'activité cérébrale sur la réalité, incite chez Duchamp une autre expérience du réel et lui fournit une bonne raison de s'y investir. Dans l'art, embrasser ces échecs doit habituellement s'annoncer «dada», «non conformiste», «choc» ou «absurde» ; dans le jeu d'échecs, ils sont «beaux». L'art rêve de rendre transcendantal l'empirique fuyant de la vie humaine mais finit par l'enfermer dans la représentation, tandis que le jeu d'échecs le libère à chaque coup joué, en plein réaménagement plastique sur fond mental de plaisir mécanique et de gaie indifférence, quoique sous forme simplifiée. Plastique, parce que l'image mentale du joueur se constitue par des contrepoints bien réels dont la combinaison se métamorphose selon les règles du jeu comme on le verrait dans la réalité; sur fond mental, par suite de l'inscription de pensées dans la dynamique du jeu qui expérimente «leur beauté abstraitement, comme un poème<sup>23)</sup>».

Son pari doit se traduire par une lourde question: peut-on ne rien fonder sur le rétinien ou le sensible tout en établissant des corrélats réels sans perdre le pouvoir du faire? L'esthétique en tant que discipline avait elle aussi voulu faire fulgurer le sensible – les œuvres d'art, les détails, les particuliers, les unicités – parmi les choses sensibles du monde. Mais ce à quoi elle donne lieu, c'est sa propre continuation dans le relativisme des valeurs et des trouvailles propulsée par la répétition des habitudes et la régurgitation des préférences acquises. Nous sommes à tout moment prêts à juger selon des principes. Les artistes, selon Duchamp, sont «[obnubilés] par une accumulation de principes ou anti-principes qui généralement embrouillent ton esprit par leur terminologie et, sans le savoir, tu es le prisonnier d'une éducation [censée être] libérée<sup>24)</sup>».

---

23) Arturo Schwartz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp même*, Paris, Georges Fall, 1974, p. 90.

### 3. La répétition de l'échec et notre salut

En se réjouissant de la beauté des échecs, «à la fin du jeu on peut effacer le tableau qu'on est en train de faire<sup>25)</sup>», ouvrant et rouvrant ainsi d'autres possibilités de variations comme en dessinant «une partition musicale, qui peut être jouée et rejouée [...]»<sup>26)</sup>. Dans l'art, sous la promesse de l'éternel recommencement, la production de la beauté et le risque de la perdre se présupposent mutuellement et beaucoup plus souvent qu'en jeu d'échecs. Le jeu d'échecs ne dispose bien entendu pas d'un fonds illimité de combinaisons et doit lui aussi se soumettre à la loi de l'éternel retour, mais permet à Duchamp de défendre la meilleure carte à jouer par le simple fait de pouvoir agencer le nombre de possibilités qui est plus de 10 à la 120ème puissance<sup>27)</sup>.

Duchamp qualifie l'éternel retour de «forme neurasthénique de répétition<sup>28)</sup>». La connotation spécifique du terme fait écho à ceux de «anésthésie» et d'«accoutumance». Ce sont des termes dans le lexique duchampien décrivant les conséquences psychobiologiques de l'art, et surtout de la répétition dans l'art. À savoir le retour de l'apparence des choses venant nous habituer, nous pousser à désirer de la nouveauté, à produire des variations («copies de copistes»), à choquer le public et enfin à répéter davantage ce processus tout en exigeant sans fin une

---

24) "Lettre à Jean Crotti" (le 17 août 1952), in Marcel Duchamp, *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, op. cit., p.36.

25) Arturo Schwartz, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp même*, op. cit., p. 91.

26) *Ibid.*, p. 90.

27) Francis M. Naumann, "The Art of Chess", in Francis M. Naumann, Bradley Bailey, Jennifer Shahade, *The Art of Chess*, New York, Readymade Press, 2009, p. 24.

28) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, op. cit., p. 333.

différenciation. Duchamp dénonce le «parfum originel» des œuvres contemporaines inventé par la «formule chimique» des musées américains. Étant lui-même un cas d'échec, ce parfum originel «s'évapore très vite (quelques semaines, quelques années maximum) ; ce qui reste est une noix séchée classée par les historiens dans le chapitre "histoire de l'art"<sup>29)</sup>». Par ailleurs, il avait pressenti l'obsession grandissante du choc chez les artistes et se montrait suspicieux vis-à-vis de la démarche de création. Craignant la dénaturation du concept même de ready-made, il chercha à limiter la quantité de ses productions. Son ready-made était «une réaction d'indifférence visuelle assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète<sup>30)</sup>. [...] l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes ready-mades contre une contamination de ce genre<sup>31)</sup>».

Quant au jeu d'échecs, Francis Naumann, commentateur de Duchamp, met l'accent sur les attributs funestes de la répétition. C'est dans de très rares cas que les joueurs répètent en coup par coup, encore moins d'une partie à l'autre. Cela est en sus au fait que si la même combinaison est répétée 3 fois en succession, un match nul peut être déclaré. Il suffit de dire que la seule situation dans laquelle la répétition n'est pas anathème advient quand le joueur *cherche* un match nul. En jeu d'échecs, on dirait qu'un match nul n'implique qu'une conséquence sans valeur particulière, dépourvue de sens. En outre, tout en incitant à créer de nouvelles images de combinaison, chaque coup envisage forcément une échéance, une fin de partie. Cette dernière émerge «quand, les pièces ayant disparu, il ne reste que des pions et deux rois<sup>32)</sup>», et peut

---

29) "Lettre à Jean Crotti" (le 17 août 1952), in Marcel Duchamp, *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, op. cit., pp.36-37.

30) "A propos of "Readymade"", exposé de "Duchamp au MoMA, New York, le 19 octobre 1961, repris dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 182.

31) *Ibid.*, pp. 182-183.

forcer les joueurs à jouer un coup perdant (zugzwang) ou à sacrifier une pièce (trébuchet) dans l'espoir de sauver le roi ou d'arracher la moitié de l'enjeu.

La logique de la répétition se trouve bien implantée au cœur de l'activité artistique et dans le jeu d'échecs quoiqu'à un degré moindre. Elle constitue la raison pour laquelle Duchamp «s'ennuie de l'art et même des mots... Les échecs constituent désormais le seul dérivatif, c'est-à-dire le seul refuge, à cet inextinguible ennui<sup>33)</sup>». Il lui arrive plus tard dans sa vie de perdre ses enthousiasmes envers les échecs : «J'ai été très attiré par les échecs jusqu'à quarante ou quarante-cinq ans, puis j'ai petit à petit diminué mes enthousiasmes<sup>34)</sup>». Nous avons vu plus haut que la recherche de la liberté d'être indifférent par la voie du ready-made, bien qu'effective en termes théoriques, aboutit à une «contamination» ou à la dénaturaion de l'idée d'indifférence forçant une «anesthésie complète». Mais ce qu'il entrevoit dans les échecs mais ne peut guère dans l'art, c'est la possibilité même de se libérer de la “mauvaise” répétition, de la tautologie :

«[...] la métaphysique : tautologie ; la religion: tautologie, tout est tautologie sauf le café noir parce qu'il a un contrôle des sens! Les yeux voient le café noir, il y a un contrôle des sens, c'est une vérité ; mais le reste, c'est toujours tautologie<sup>35)</sup>».

À l'aune de cette reconnaissance de la répétition inhérente, Duchamp a non seulement voulu en finir avec la tautologie des prémisses métaphysiques, religieuses, mythologiques, abstraites et surtout

32) François Le Lionnais, *Marcel Duchamp joueur d'échecs et un ou deux sujets s'y rapportant*, Paris, L'Échoppe, 1997, p. 15.

33) Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 262.

34) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 23.

35) *Ibid.*, p. 131.

économiques qui font naître des œuvres d'art, mais aussi franchir la question même de gagner ou de perdre. Il cherchera désormais une sobriété complète face à l'incertitude, sobriété synonyme d'amusement :

«Toutes ces balivernes, existence de Dieu, athéisme, déterminisme, libre arbitre, société, mort, etc., sont les pièces d'un jeu d'échecs appelé langage et ne sont amusantes que si on ne se préoccupe pas de "gagner ou de perdre cette partie d'échecs"<sup>36)</sup>».

Il commence à élaborer une notion ultime adaptée aux utilisations optimales dans son art et ses études de l'échec, notion que Duchamp qualifie de «presque utopique<sup>37)</sup>». Elle s'adresse à la fois au jeu d'échecs et à l'art : la possibilité d'une égalité absolue, d'une nullité moyennant la beauté des échecs et non pas «le côté compétition [qui] n'a aucune importance<sup>38)</sup>». À ceci s'ajoute le fait que son style de jeu était tout sauf radical malgré ses riches connaissances en théorie d'échecs<sup>39)</sup>. Et s'il mène sa lutte devant la tautologie, il ne saurait être question d'éviter la répétition en s'efforçant de se différencier vis-à-vis de tous les autres joueurs ou artistes, parce que nous sommes tous déjà *dans* l'éternel retour : dans les échecs, toute séquence doit recommencer à partir de la position initiale à information complète, ce qui a dûment révélé le côté mélancolique de fin de partie : «Le jeu d'échecs est un sport violent. [...] S'il est une chose, c'est une lutte<sup>40)</sup>». Le jeu devient plus tard dans sa vie «un mode d'expression triste – un peu comme

---

36) "Lettre à Jehan Mayoux (le 8 mars 1956)", in Marcel Duchamp, *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, op. cit., p. 52.

37) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 95.

38) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, op. cit., p. 177.

39) Francis M. Naumann, "The Art of Chess", op. cit., p. 40.

40) *Ibid.*, p. 35.

un art religieux -, ce n'est pas très gai<sup>41)</sup>» ; dans l'art, la recherche de nouveautés fait répéter les dispositifs existants en tant qu'une partie intégrante de l'histoire de l'art. Et, «[...] comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits [*sic*], nous devons conclure que toute les toiles du monde sont des readymades aidés et des travaux d'assemblage<sup>42)</sup>».

#### 4. Le rêve de la nulle

Même pendant la période de sa plongée dans les échecs, Duchamp ressentait «ce besoin de m'échapper<sup>43)</sup>» (à «sortir-du-champ»), de trouver un champ de jeu dans lequel il peut affronter plus directement chaque rideau d'incertitude. Pour lui, toute décision artistique, comme toute décision stratégique aux échecs, est un pari raisonné et logique face à l'incertitude, pari par lequel il se prend à faire échec au hasard. Même dans sa forme la plus téméraire comme la roulette au casino, Duchamp force les lois du hasard «à devenir un jeu d'échecs<sup>44)</sup>», plutôt que de s'y soumettre pour le plaisir de gagner.

C'est ce qu'il fait en 1924 à travers son <Obligation pour la roulette de Monte-Carlo> pour laquelle il forme une société qui doit lui procurer une somme par l'émission des actions de 500 francs portant la signature de son alter ego Rose Sélavy, à un dividende individuel de 20%. Le projet, auquel Duchamp travaille pendant presque un an, avait pour but d'expérimenter une martingale avec l'argent récolté des actionnaires. Par ce temps, il ne joue plus guère aux échecs et, ayant vendu au moins

41) Frank R. Brady, "Duchamp, Art & Chess", *Chess Life*, New York, XVI, no. 6, juin 1961, p. 168.

42) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, op. cit., p. 183.

43) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 38.

44) "Lettre à Jacques Doucet" (le 16 janvier 1925), in Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 269.

10 obligations<sup>45)</sup>, il y séjourne par intermittence quelques semaines mais les trouvent rapidement ennuyeuses, heureux en fait de s'en tirer sans perte<sup>46)</sup>. Ni sans le sou ni nanti au final, il interrompt le projet, se contentant d'avoir annihilé le fait de gagner ou de perdre dans une activité amusante qui ne nécessite «pas la moindre émotion» : il «[dessinait] sur le hasard<sup>47)</sup>». Il se promène littéralement dans l'égalité, dans l'absence de repère ou registre représentationnel qui ne revendique aucun sens fixe.

Quand Duchamp retrouve les échecs, son but devient celui d'arriver à cette égalité (même) : un match nul. <L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées>, l'œuvre bien énigmatique et complexe par Duchamp et le champion d'échecs Vitali Halberstadt, traite justement de ce sujet de la nullité qui «ne concerne que trois ou quatre personnes dans le monde qui ont essayé de faire les mêmes recherche s<sup>48)</sup>». Les auteurs s'intéressent principalement à certaines fins de parties dans lesquelles la structure d'opposition entre deux joueurs s'affaiblit en «réconciliation», en tant qu'études de cas qui puissent permettre d'entrevoir une possibilité d'éviter ou de briser la situation structurellement oppositionnelle. Au jeu d'échecs, le mot “opposition” signifie dans le cas le plus simple “opposition des rois” en fin de partie, où seule une rangée de cases sépare les deux rois, un roi ne pouvant jamais se mettre en échec et ne pouvant gagner que si l'un des pions atteint la dernière rangée. L'opposition signifie donc une confrontation écartée dans laquelle chacun des deux joueurs ne peut rester à flot que si cet écart est maintenu, que si l'écart devient lui-même une opération

---

45) Francis Naumann, *L'argent sans objet*, trad. P. Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2004, p. 29.

46) Bernard Marcadé, Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 270.

47) “Lettre à Francis Picabia” (le 17 avril 1924), in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, *op. cit.*, p. 244.

48) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, *op. cit.*, p. 96.

critique de la partie : elle est virtuelle. En d'autres termes, l'opposition est ce à quoi tous les échecs, tous les coups beaux mènent, forçant ce qui a le trait de jouer un coup perdant et permettant à ce qui subit le trait de chercher un match nul. Si Duchamp avait cherché dans la roulette à contrôler le hasard, il se complait dans les échecs en y injectant du hasard en vue d'un équilibre tout de même peu probable.

Les études de cas proposées dans ce livre ne furent pas acceptées comme contribution importante à la théorie des cases, c'est-à-dire comprises comme ayant une généralité<sup>49)</sup>: elles tentent astucieusement de fissurer la structure même du jeu dont la raison d'être est universellement supposée résider dans l'opposition et la concurrence instituant ainsi des jugements de valeur. La beauté venant de la mécanique du mouvement du jeu y occuperait une place secondaire par rapport au but de briser l'opposition. Le livre est «au service de l'esprit» parce qu'à vrai dire le brisement de l'opposition et les règles du jeu ne sont réconciliables qu'en révélant une contradiction interne au-delà de l'approche sensoriel et la logique. Ce service nous mène à aimer l'écart opérationnel créé par l'opposition, lui-même constitutif du jeu et se traduit directement par la différence originelle entre l'intention du joueur ou de l'artiste et sa réalisation, ironiquement par la «coupure qui représsente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention<sup>50)</sup>». Duchamp place cette différence au sein de tous ses registres artistiques. Si l'opposition (ou toute combinaison d'antagonisme) est «un système qui permet de faire telle ou telle opération»<sup>51)</sup>, elle ne fait que réinterpréter l'existant et poursuivre, volontairement ou non, l'entreprise tautologique de conserver les “noix

49) Ernst Strouhal, “Jeu dans le jeu”, in *M. Duchamp / V. Halberstadt : A Game in a Game*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2012, p. 144.

50) Marcel Duchamp, “Le processus créatif”, in *Duchamp du signe suivi de Notes*, op. cit., p. 180.

51) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 96.

séchées” ainsi que la nature compulsive de l’expression:

«Les artistes de tous temps sont comme des joueurs de Monte-Carlo et la loterie aveugle fait sortir les uns et ruine les autres. Dans mon esprit, ni les gagnants ni les perdants ne valent la peine qu’on s’occupe d’eux. c’est une bonne affaire personnelle pour le gagnant et une mauvaise pour le perdant<sup>52)</sup>».

## Conclusion

Duchamp conçoit les échecs comme la série de tentatives acharnées d’affronter le hasard en avance sur son adversaire. Les choix auxquels il fait face lui procurent un plaisir qu’il qualifie de «beau» ou de «joli». Cette beauté ne s’entend pas au sens d’un jugement catégorique vis-à-vis d’un phénomène. En effet, il s’est toujours méfié d’une telle approche issue de la tradition esthétique. Ce qui est beau, c’est que le joueur (ou l’artiste) produise par son choix un mouvement imprévu par l’autre (le spectateur), qu’un fil mécanique se constitue à la suite, que des images possibles se dessinent au fur et à mesure de la partie. Son raisonnement se clarifie lorsqu’il explique à maintes reprises que son intérêt réside dans la recherche d’une indifférence exempte de toute émotion, de tout jugement, de toute catégorisation. Cette dernière n’est pourtant point permise dans le domaine de l’art : la finalité de l’art dit avant-gardiste se définit par la différence absolue que les artistes doivent chercher en répétant les morceaux disparates du passé.

Ainsi surgit l’addiction rétinienne. Dans la pensée duchampienne, la beauté au sens classique relève d’une addiction : elle parle aux sens, stimule la curiosité par ce même canal et incite à l’expression par la

---

52) “Lettre à Jean Crotti” (le 17 août 1952), in Marcel Duchamp, *Lettres sur l’art et ses alentours 1916-1956*, op. cit., p.35.

représentation. Les chocs produits par l'avant-garde n'échappent pas à cette logique expressive. Toute forme d'expression opérant dans un cadre phénoménal, y compris le mouvement des pièces, serait une «drogue en puissance». Ainsi, ces objets qui bombardent nos sens en accentuant l'effet rétinien participent à accroître la résistance de notre œil jusqu'à un état neurasthénique. La fonction de l'esthétique, à savoir l'extraction de l'émotion depuis le sensible, ne serait-elle pas, elle aussi, victime de la répétition éternelle? Mais la répétition étant la condition même du jeu, l'issue du champ des répétitions se recèle dans la répétition la plus mécanique.

À mi-chemin entre l'incertitude et la logique, entre le pur hasard et la pure intellection se trouve ce qui est le plus amusant et se nourrit d'actes contradictoires parmi lesquelles on peut noter : chercher attentivement les moyens d'aboutir à une nullité ne possédant aucune valeur, et présenter un objet «readymade» sans signification baptisé «œuvre d'art», malgré la structure oppositionnelle des échecs (joueur-joueur, victoire-défaite) et de l'art (art-non-art, sens-non-sens). Les oppositions habituelles et antithétiques doivent s'annuler pour que puisse surgir l'unique absolument invisible, ou, pour reprendre les mots de Duchamp, doivent être «réconciliées». Le vrai enjeu du pari duchampien se fonde toujours sous les figures que le champ d'opposition (l'échiquier) supporte, mais vise «autre chose que *oui, non* et *indifférent* [...] l'absence d'investigations de ce genre<sup>53)</sup>».

---

53) Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, écrits réunis par M. Sanouillet, Paris, Le Terrain vague, 1958, p. 164.

## Bibliographie

- BRADY, Frank R., <Duchamp, Art & Chess>, *Chess Life*, New York, XVI, no. 6, juin, 1961, pp. 168-169.
- CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, A. Dimanche, 1994.
- DE DUVE, Thierry, <Echoes of the Readymade : Critique of Pure Modernism>, trad. Rosalind E. Krauss. *October* 70, 1994, pp. 60-97.
- DUCHAMP, Marcel, *Marchand du sel*, écrits réunis par M. Sanouillet, Paris, Le Terrain vague, 1958.
- \_\_\_\_\_, *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, réunies et annotées par A. Gervais, Paris, L'Échoppe, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Duchamp du signe suivi de Notes*, éd. M. Sanouillet et P. Matisse, Paris, Flammarion, 2008.
- GROS, Ivan, <L'imaginaire du jeu d'échecs en France au XIXe siècle, ou la conversion intellectuelle du guerrier>, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 40, 2010, pp. 131-146.
- JUDOVITZ, Dalia, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2000.
- LE LIONNAIS, François, *Marcel Duchamp joueur d'échecs et un ou deux sujets s'y rapportant*, Paris, L'Échoppe, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *Les transformateurs Duchamp*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2010.
- MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007.
- NAUMANN, Francis M., *L'argent sans objet*, trad. P. Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2004.
- \_\_\_\_\_, <The Art of Chess>, in Francis M. Naumann, Bradley

Bailey, Jeniffer Shahade, *The Art of Chess*, New York, Readymade Press, 2009.

ROUSSEAU, Pascal, <La stratégie de Marcel Duchamp, Les joueurs d'échecs et l'esthétique du calcul>, in *Les Grandes Mémoires : résumé d'une enquête sur les joueurs d'échec, suivi de La Stratégie de Marcel Duchamp*, Paris, VillaRose, 2015, pp. 103-130.

SCHWARTZ, Arturo, *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp même*, Paris, Georges Fall, 1974.

SEGADE, Manuel, <From Family Leasure to the Painting as Idea>, in *Endgame : Duchamp, Chess and the Avant-Gardes*, Barcelone, Fundació Joan Miró, 2016.

SERS, Philippe, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*, Paris, Hazan, 2009.

STROUHAL, Ernst, <Jeu dans le jeu>, in *M. Duchamp / V. Halberstadt : A Game in a Game*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2012, pp. 113-162.

## Résumé

### Le pari de Duchamp

- La beauté de l'échec et la nulle la plus idéale -

SON Jimin

Marcel Duchamp (1887-1968), joueur invétéré du jeu d'échecs, se voue corps et âme aux beautés comme aux affres du jeu à tel point que son art se redéfinit par la mise en doute de son propre concept. Cet investissement atteignant un point culminant vers 1912 fut non sans des frictions considérables de son processus artistique profondément expérimental dont les résultats se voyaient refusés ou mal compris. À compter du milieu des années 1920, Duchamp perd intérêt dans le processus de l'art ainsi que le milieu artistique en France et aux États-Unis qui entend présenter une œuvre estampillée de quelconque qualificatif et attirer toute sorte de jugement. Son déploiement échiquéen et ses activités artistiques s'acheminaient vers un but qui peut être résumé ainsi : la liberté par rapport à tout jugement et à l'illusion de la certitude. Pour lui, préétablir un objectif engendre une «répétition neurasthénique» de la croyance, du jugement et de la consommation.

Ce qui lui importe absolument, c'est la vérité imprégnée dans la situation sur l'échiquier qui s'anime d'une série de mouvements inventés et conçus par décision logique. Cette dernière est prise sur le spectre intégral et oppositionnel s'étendant entre la logique pure et le pari. Les mouvements vectoriels de la pensée occupent une place centrale dans la notion duchampienne de beau, mais portent le nom d'échecs.

Étrangement, il s'efforce, à partir de son indifférence envers la victoire ou la valeur, d'aboutir à une nullité, indifférence qu'il qualifie de «presque utopique». Cette nullité est cependant un objectif ultime de son art et de sa vie.

Mots Clés : Duchamp, jeu d'échecs, répétition neurasthénique  
beauté, readymade, nulle

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 유르스나르의 1930년대 소설에 나타난 예술의 역할, 예술가의 초상

오정숙  
(경희대학교)

### 국문요약

본 연구의 목적은 유르스나르의 1930년대 소설들, 특히 『알렉시 혹은 공허한 투쟁에 관하여』, 『불』, 『동양 이야기』에 나타난 예술의 역할과 예술가의 초상을 분석함으로써 작가의 예술관을 조명해 보는 데 있다. 알렉시에게 음악은 자신의 동성애적 성향을 억압함으로써 생긴 침묵을 표현하는 수단이며 자살에의 유혹을 극복하게 해주는 자기 화해와 치유로서 기능한다. 사포에게 그네타기 곡에는 이상적 자아와 억압된 자아, 예술적 창조와 실패 사이의 아슬아슬한 긴장을 표현하는 예술이다. 왕포가 ‘예술가-신’으로서 인생의 걸작을 창조함으로써 죽음을 넘어 영원과 조우하는 화가라면, 코르넬리우스 베르그는 인간 군상에 대한 연민과 예술가로서의 창작의 고통을 대변하는 인물이다. 초기 소설들에서 예술은 작가의 관심이 자아로부터 타자, 타자로부터 인간으로 확산되는, “인간을 향한 여정”의 핵심적인 매개체로 기능한다.

주제어 : 유르스나르, 예술, 예술을 통한 구원, 알렉시, 사포, 왕포, 코르넬리우스 베르그

## || 목 차 ||

- I. 서론
- II. 예술가의 초상 : 저주와 구원, 고노와 희열사이
  - 1. 피아니스트 알렉시 : 화해와 치유로서의 음악
  - 2. 곡예사 사포 : 이상과 현실 사이의 그네타기
  - 3. 노화가 왕포와 코르넬리우스 베르그 : 예술가의 두 얼굴
- III. 결론
- IV. 참고문헌

## I. 서론

*“Je ne t’ai fait ni céleste, ni terrestre, mortel ou immortel,  
afin que de toi-même, librement, à la façon d’un bon  
peintre ou d’un sculpteur habile,  
tu achèves ta propre forme.”<sup>1)</sup>*

*L’Oeuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar

마르그리트 유르스나르(1903-1987)는 고대 로마의 황제 하드리아누스와 르네상스 지식인 제논을 탄생시킨 역사소설가, 아카데미 프

---

1) Marguerite Yourcenar, *L’Oeuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 559. 본 논문에서는 유르스나르의 전 작품에 대하여 갈리마르 출판사의 플레이야드 판 1권과 2권을 참조한다. 제 1권 : *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. 1982), 1363 p. 제 2권 : *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, 1693 p.

랑세즈 346년 역사상 최초의 여성 회원, 전 재산을 인권 및 환경보호 단체에 기부한 사회 환경운동가로서 널리 알려져 있다. 그녀의 방대한 작품 창조의 근원에는 역사에 대한 해박한 지식, 그리스 로마 신화에 대한 관심, 인간의 운명에 대한 명상, 그리고 예술에 대한 매혹이 복합적으로 작용하고 있다. 본 논문에서는 특히 그녀의 삶에서뿐만 아니라 작품 속에서 예술이 얼마나 근본적이고 핵심적인 자리를 차지하고 있는지 조명해보고자 한다.

유르스나르는 사후에 출간된 자서전 『뭐? 영원이라고 Quoi? L'éternité』에서 유년시절 자아 형성에 결정적 영향을 미친 것으로 독서와 박물관 견학을 꼽고 있다. 특히 9살에서 11살까지 잠시 파리에 체류할 때 주 2회 규칙적으로 루브르 박물관을 방문했던 기억에 대해 작가는 이렇게 회상한다.

“9살에서 11살 사이, 추상적이면서도 신성할 정도로 육감적인 무엇인가가 나를 물들였다. 그것은 바로 색채와 형태에 대한 취향, 그리스의 나신상, 삶의 기쁨과 영광이었다. 푸생의 커다란 나무들, 클로드 로랭의 작은 숲들이 내 안에서 뿌리를 내렸다. 다빈치가 그린 세례 요한의 치어든 손가락과 동굴 입구에서 바쿠스가 치어든 손가락은 나도 모르는 새 내 갈 길을 밝혀주는 어떤 빛을 비춰주는 것 같았다.”<sup>2)</sup>

유르스나르는 규칙적인 박물관 견학을 통해 앞으로 작품 창작의 모티프이자 주요 테마가 될 세 가지, “색채와 형태에 대한 취향, 그리스의 나신상, 삶의 기쁨과 영광”을 발견했다고 고백한다. 이로부터 우리는, 작가의 고대 그리스 로마의 대리석 나신상에 대한 매혹,

2) “De la neuvième à la onzième année, quelque chose d'à la fois abstrait et divinement charnel déteignit sur moi : le goût de la couleur et des formes, la nudité grecque, le plaisir et la gloire de vivre. Les grands arbres de Poussin et les bocages de Claude Lorrain prenaient racine en moi ; le doigt levé du saint Jean et du Bacchus de Vinci au seuil de leurs cavernes me désignaient je ne sais quelle lueur vers laquelle j'allais sans le savoir.” (Yourcenar, *Quoi? L'éternité*, in *Essais et Mémoires*, op.cit., p. 1350)

다빈치로 대표되는 이탈리아 르네상스 미술에 대한 찬탄, 평생과 로랭이 상징하는 프랑스 후기 르네상스에서 고전주의 미술에 대한 선호가 이미 아주 어린 시절부터 형성되었음을 확인할 수 있다. 본인도 의식하지 못하는 사이 작가의 삶을 인도했던 이 ‘어떤 빛’은 “역사에 대한 위대한 꿈”<sup>3)</sup>으로 이어졌고, 실제 유르스나르의 작품 창작에 결정적인 영향을 미친다.

아직 소설가로 데뷔하기 전인 1921년 18세의 나이에 유르스나르는 『소용돌이 *Remous*』<sup>4)</sup>라는 제목으로 500쪽 분량의 대하소설을 집필했다가 대부분 폐기하고, 1934년에 초고에서 살아남은 3편의 단편들을 묶어 『죽음이 수레를 끈다 *La Mort conduit l'attelage*』<sup>5)</sup>를 출판한다. 흥미로운 점은 이 책에 수록된 단편들의 제목이 각각 「뒤러에 의하면 *D'après Dürer*」, 「그레코에 의하면 *D'après Greco*」, 「렘브란트에 의하면 *D'après Rembrandt*」으로, 유럽의 문예 부흥기를 대표하는 화가들의 이름을 내걸고 있다는 점이다. 독일의 뒤러(1471-1528)는 전기 르네상스를, 스페인의 그레코(1541-1614)는 중기 르네상스를, 네덜란드의 렘브란트(1606-1669)는 후기 르네상스를 상징하는 인물들로, 인류의 문명 대변혁기에 대한 이러한 관심은 34년 후에 출간될 유르스나르의 대작 『흑의 단계 *L'Oeuvre au Noir*』에서 문학적으로 만개하게 될 것이다.<sup>6)</sup>

유년기부터 각인된 미술에 대한 매혹은 유르스나르가 평생에 걸쳐 다양한 화가들에 대한 미술 비평을 꾸준히 발표했다는 점에서도 잘 드러난다. 그녀는 소설가로서 명성이 높았지만, 또한 미술, 문학,

3) Matthieu Galey, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Marguerite Yourcenar, Paris, Le Centurion, 1980, p. 30.

4) 작가는 “4세기에 걸쳐 얹혀있는 여러 가족들 혹은 집단들의 역사를 담은 대하소설”인 『소용돌이』로부터 미래의 많은 작품들이 탄생했음을 밝히고 있다. <Chronologie>, *Oeuvres romanesques*, op.cit., p. XV 참조.

5) *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934.

6) 필자는 문학과 미술의 밀접한 영향관계에 주목하여 뒤러, 보슈, 브뤼겔로 대표되는 르네상스 플랑드르 미술이 유르스나르의 『흑의 단계』에 미친 영향을 분석한 바 있다. 줄고, 「르네상스 플랑드르 미술로 다시 읽는 유르스나르의 『흑의 단계』」, 『프랑스학연구』, 2006, 36집, p. 97-123 참조.

음악, 기타 여행 및 환경보호에 대한 70여 편의 에세이를 발표한 에세이스트이기도 했다.<sup>7)</sup> 이 중 미술 비평은 총 6 편으로, 아놀트 뵈클린 (스위스, 1827-1901), 미켈란젤로 (이탈리아, 1475-1564), 니콜라 푸생 (프랑스, 1594-1665), 조반니 피레네시 (이탈리아, 1720-1778), 알브레히트 뒤러 (독일, 1471-1528), 렘브란트 (네덜란드, 1607-1669) 를 다루고 있다.<sup>8)</sup> 뵈클린만 제외하면, 여전히 우리 작가의 관심은 유럽의 르네상스 화가들에 집중되어 있음을 확인할 수 있다. ‘고전주의’ 작가라는 명성에 걸맞게 유르스나르는 동시대의 실험적 예술, 추상 미술에는 별로 관심이 없었다.

유르스나르의 거의 모든 작품에서 예술은 작품 구상 및 집필에 중요한 영향을 미쳤고, 또한 ‘속텍스트 intra-texte’로서 등장인물들의 심리나 이야기의 전개를 복합적으로 비추는 거울의 역할을 수행하고 있다. 특히 그녀를 세계적인 작가의 반열에 오르게 해 준 소설 『하드리아누스의 회상록 *Mémoires d'Hadrien*』이, 작가가 황제의 별장이었던 빌라 아드리아나 Villa Adriana를 젊은 시절에 방문하면서, 그리고 대영 박물관에 전시된 하드리아누스의 조각상을 보면서 구상하게 되었다는 이야기는 널리 알려져 있다.<sup>9)</sup> 또한 위에서 언급한 6편의 미술비평이 소설 작품과 맺고 있는 ‘상호텍스트성

7) 이 에세이들은 4권의 단행본으로 묶여 생전에 2권, 유고작으로 2권이 출간되었다. *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, 1962 ; *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983 ; *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, 1989 ; *Le Tour de la prison*, Gallimard, 1991. 이 에세이들은 모두 플레이야드 판 제 2권에 포함되었다.

8) 정확한 에세이 제목과 발표 연도는 다음과 같다 : 「뵈클린의 죽음의 섬 *L'île des morts de Böcklin*」 (1928), 「시스티나 예배당 *Sixtine*」 (1931), 「뉴욕에서 열린 푸생 전시회 *Une exposition Poussin à New York*」 (1940), 「피라네시의 어두운 뇌 *Le Cerveau noir de Piranèse*」 (1959-1961), 「뒤러의 꿈에 관해 *Sur un rêve de Dürer*」 (1977), 「렘브란트의 두 흑인 *Deux noirs de Rembrandt*」 (1986).

9) 유르스나르는 <작가 연보>에서 이렇게 쓰고 있다 : “En 1924, (...) une visite à la villa Adriana l'engage (...) dans une autre aventure de l'esprit, qui deviendra trente ans plus tard *Mémoires d'Hadrien*”, <Chronologie>, *Œuvres romanesques, op.cit.*, p. XVI. 또한 마티외 갈레와의 인터뷰에서 하드리아누스의 청동상을 처음 보게 되었을 때를 상기하고 있다. Matthieu Gale, *Les yeux ouverts, op.cit.*, p. 31-32.

l'intertextualité'은 향후 논문에서 별도로 연구되어야 할 만큼 중요한 주제이다.

본고에서는 유르스나르의 창작 제 1기라고 할 수 있는 1930년대 소설들<sup>10)</sup>에 나타난 다양한 예술가의 초상과 예술의 역할을 분석함으로써 당시 젊은 작가가 가졌던 예술관을 조명해보고자 한다. 이 연구는 향후 작가의 완숙기에 발표된 주요 소설들과 예술의 관계, 말기에 발표된 자서전에서 예술의 역할, 미술비평과 소설과의 영향 관계 등에 대한 후속 연구의 시발점으로서 구상되었다.

## II. 예술가의 초상 : 저주와 구원, 고뇌와 희열 사이

‘저주받은 예술가 l'artiste maudit’의 이미지는 19세기 낭만주의의 출현과 함께 전 유럽에 확산되었다. 미술사가인 이자벨 드 메종 루즈 Isabelle de Maison Rouge는, 19세기 말에서 20세기 초의 많은 예술가들에게 특히 해당되었던 편견, 즉 예술가는 자유로운 떠돌이이며, 고독하고, 반항적이며, 너무 천재라서 주위로부터 이해받지 못하고, 술과 마약에 탐닉하는 존재라는 이미지가 현대인의 집단 무의식 속에 여전히 살아있다고 지적한다.<sup>11)</sup> 보들레르, 랭보, 네르발, 베토벤, 쇼팽, 그리고 반 고흐는 ‘저주받은 예술가’, ‘고독한 천재’의 전형으로서 여전히 사랑받고 있지 않는가? 그런데 드 메종 루즈는 현대에 예술가에 대한 인식이 “사물에 대한 독창적인 시선 vision unique을 통해 자신 및 동시대인들과 더 잘 대화하기 위해 세상을

10) 유르스나르의 작가로서의 생애를 연대기 순으로 크게 구분해보면, 습작기(1919-1928), 창작 제 1기(1929-1939), 은둔기(1940-1950), 창작 제 2기(완숙기, 1951-1970), 창작 제 3기(1971-1987)로 나눌 수 있다. (출저, 『마르그리뜨 유르스나르. 영원한 방랑자』, 중심, 2007 참조). 본고에서 주로 다루어질 작품들은 다음과 같다 : 『알렉시 혹은 공허한 투쟁에 관하여 Alexis ou le traité du vain combat』(1929, 약자 A), 『불 Feux』(1936, 약자 F), 『동양 이야기 Nouvelles orientales』(1938, 약자 NO). 『알렉시 혹은 공허한 투쟁에 관하여』는 1929년에 출판되었지만, 유르스나르의 첫 소설이고 음악이 작품 속에서 핵심적인 역할을 수행한다는 점에서 연구 대상에 포함되었다.

11) Isabelle de Maison Rouge, *Salut l'Artiste. Idées reçues sur les artistes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, p. 25.

관찰하고, 질문하며, 감탄하는 쾌락주의자 *hédoniste*”<sup>12)</sup>의 이미지로 점차 전환되고 있음을 다양한 사례를 통해 보여주고 있다. 우리가 앞으로 보게 될 작품 속에서, 유르스나르는 예술가의 초상을 ‘저주 받은 예술가’의 이미지로부터 그리기 시작해 ‘사물에 대한 독창적인 시선을 가진 쾌락주의자’의 이미지로 마무리하게 됨을 보게 될 것이다.

유르스나르의 초기 소설들에는 주인공들이 주로 예술가로 등장한다. 피아니스트이자 작곡가인 알렉시, 그네타기 곡예사인 사포, 중국 한나라의 노화가 왕포, 네덜란드의 초상화가 코르넬리우스 베르 그까지, 다양한 직종과 나이와 국적의 예술가들이 등장한다. 그렇다면 그녀가 펜으로 그려낸 예술가의 초상은 저주와 축복, 죽음과 구원, 고뇌와 희열이라는 이분법적인 구도 속에서 어떻게 그려지고 있는가? 우리는 작가가 그려낸 예술가의 초상을 작품 출간 순으로 살펴해보면서 초기 소설들에 나타난 유르스나르의 예술관과 예술의 역할을 조명해보고자 한다.

## 1. 피아니스트 알렉시 : 화해와 치유로서의 음악

『알렉시 혹은 공허한 투쟁에 관하여』(이하 『알렉시』)는 작가 지망생이었던 유르스나르의 공식적인 첫 등단작이라고 할 수 있다.<sup>13)</sup> 음악보다는 미술에 훨씬 심취했던 그녀의 작품에서 피아니스트가 주인공으로 등장하는 유일한 작품이기도 하다. 이 소설은 주인공 알렉시가 결혼 후에 자신의 동성애적 성향을 깨닫고 아내 모니크에게 띄우는 이별의 편지로, 1인칭 서술 방식을 취하고 있다. 수정본 출간

12) *Ibid.*, p. 35.

13) *Alexis ou le traité du vain combat*, signé Marg Yourcenar, Paris, Au Sans Pareil, 1929, 185 p. ; éd. révisée avec la préface définitive, Paris, Plon, 1965, 193 p. (번역본으로, 『알렉시 · 은총의 일격』, 윤진 옮김, 문학동네, 2017을 참조한다.) 유르스나르는 이전에 아버지의 도움으로 두 권의 시집을 마르그 유르스나르라는 필명으로 자비 출판했었다. 그녀는 『알렉시』의 출간을 통해 당시 150프랑 내외를 선금으로 받았으며, 이 때 “이제 나도 프랑스 작가들 반열에 끼었어. 내 뒤에는 수많은 독자들이 있어.”라고 중얼거리며 파리 시내를 누볐었다고 술회한다. Matthieu Galey, *Les yeux ouverts*, op.cit., p. 73.

에 맞춰 1963년에 덧붙여진 서문에서, 작가는 “모든 일인칭 이야기가 그렇듯이 『알렉시』는 한 목소리의 초상 *un portait d'une voix*”으로, “그 목소리가 고유의 음역 *registre*과 고유의 음색 *timbre*을 지니도록 해야만 했다” (A, p. 15)고 쓰고 있다. ‘음역’과 ‘음색’은 사람의 목소리뿐만 아니라 음악에도 사용되는 용어이다. 이처럼 이 작품에서 말과 음계, 글과 음악은 서로를 비추는 거울처럼 복합적으로 작용한다.

작가는 서문에서 ‘동성애 *l'homosexualité*’라는 표현을 한 번도 사용하지 않고, 대신 “금지의 낙인이 찍혀 있던 주제”, “불법으로 간주되었던 주제” (A, p. 3)와 같은 방식으로 우회적인 표현을 사용한다. “관능의 자유” (A, p. 4)를 억압해 왔던 수많은 금지들 중에 가장 위험한 것으로 작가는 특히 “언어의 금지” (A, p. 4)에 주목한다. 이 “언어적 미신” (A, p. 4)이 가장 잔인하게 기승을 부릴 때가 바로 금지된 사랑, 결혼 생활, 부부간의 성관계와 연관될 때이다. 그래서인지, 우리의 주인공 알렉시는 편지의 서막을 바로 이 언어에 대한 불신으로 시작한다.

“이 편지는, 그대여, 무척 긴 글이 될 거요. 난 글 쓰는 것을 그다지 좋아하지 않소. 말은 생각을 왜곡하게 된다는 얘기를 여러 번 읽었는데, 내가 보기엔 말보다 글이 훨씬 심한 듯싶소. (...) 글을 쓴다는 것은 수많은 표현을 두고 끝없이 이어지는 선택이라오. 그 중 어느 것도 나를 만족시키지 못하고 (...). 아마도 화음이 연속으로 이어지게 할 수 있는 것은 음악뿐일 거요.”<sup>14)</sup>

알렉시는 언어의 두 가지 표현 방식인 말과 글이 둘 다 생각을 왜

14) “Cette lettre, mon amie, sera longue. Je n’aime pas beaucoup écrire. J’ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. (...). Ecrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, (...). Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d’accords.” (A, p. 9)

곡한다는 점을 너무나 잘 알고 있다. 그래서 이 편지를 통해 “자신의 삶을 설명하려고” (A, p. 9) 하기 전에, 그가 삶에서 택한 방식은 ‘침묵 silence’에 빠지는 것이었다. 유서 깊지만 가난한 귀족 집안에서 누나들에 둘러싸여 성장한 알렉시는 “내 어린 시절은 고요하고 외로웠다”고, “침묵은 자기가 저지른 가장 큰 과오였다” (A, p. 15)고 고백한다. 침묵이 지배하는 집에서 음악은 이 침묵을 표현하는 유일한 말이 된다.

“내가 음악가가 된 것은 아마도 그 때문일 거요. 누구라도 그 침묵을 표현해야 했고, (...). 말이란 늘 너무 분명해서 잔인할 수밖에 없기에, 오직 음악만을 사용해야 했소. 음악은 떠벌리지 않고, 탄식하면서도 이유를 말하지 않으니까.”<sup>15)</sup>

어린 알렉시에게 있어서 음악은 식구들은 많았지만 서로 소통하지 못하고 침묵만을 쌓아가는 집 안에서 유일하게 자신을 표현하는 방법이였다. 집을 떠나 도시에 있는 중학교로 진학했을 때 알렉시의 침묵은 더더욱 깊어만 간다. 사춘기의 알렉시는 병약했고, 신경성 장애도 있었으며, 성적도 형편없었고, 규칙적인 생활은 따분했으며, 친구도 별로 없었다. 특히 감수성 예민한 그 소년을 더 힘들게 한 것은 그곳에서 “타인의 삶” (A, p. 25)을 발견하게 되었다는 점이다. 급우들이 주고받는 “언어의 난폭함” (A, p. 25)은 알렉시의 침묵을 심화시켰고, 학교 밖에서 마주치는 “형편없는 여자들”은 “극도의 혐오감” (A, p. 25)을 불러일으킬 뿐이었다. 이때 알렉시는 “정체를 알 수 없는 두려움”, 마치 “전염병을 발견한 것” (A, p. 26)만 같은 두려움에 시달리며 조금씩 자신의 성적 취향을 깨닫게 된다. 결국 알렉시는 앓아눕게 되고, 죽음의 유혹을 느끼며 살겠다는 생각을 버리려

15) “C’est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu’un pour exprimer ce silence, (...). Il fallait qu’il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n’être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n’est pas indiscreète et, lorsqu’elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi.” (A, p. 16)

는 순간, 음악 하나가 자기 속에서 올라오는 걸 느낀다.

“그때 서서히 (...) 내 안에서 음악 하나가 올라온 거요. 처음엔 장송곡이었다가 이내 그렇게 불릴 수 없게 되었소. (...). 평화로운 음악, 강력해서 더 평화로운 음악이었소. (...). 난 더 이상 자기 자신에게 겁을 먹은 병든 소년이 아니었소. 진정한 내가 된 느낌이었소.”<sup>16)</sup>

이 인용문은 알렉시가 병과 죽음으로 상징되는 사춘기의 혼돈에서 빠져나와 자기 정체성을 찾아가는 과정에서 음악의 역할이 얼마나 지대했는지 잘 보여주는 대목이다. 바로 이어지는 부분에서 알렉시는 “위대한 음악가가 되어, 마치 심장이 뛰듯 내 마음 속에서 뛰고 있는 이 음악을 사람들에게 들려줄 수 있을 것” (A, p. 45)임을 깨닫고, 자퇴를 결심한다. 유년기에 음악이 침묵을 표현하는 수단이었다면, 청소년기에 음악은 존재의 미로 속에서 길을 안내하는 ‘아드리아네의 실 le fil d’Ariane’로서 기능한다.

고향에 돌아와서 알렉시는 전원생활을 만끽하며 “스스로 구원받았다 Je me sentais sauvé” (A, p. 30)고 느끼지만 이 구원은 완전한 것이 아니었으니, 어느 날 아침 산책길에 “아름다움을 만나게 J’ai rencontré la beauté” (A, p. 31)되기 때문이다. 학창시절 막연히 두려워했던 그 두려움이 현실이 되는 순간 알렉시는 “쾌락이 가르쳐준 그 단순성” (A, p. 31)에 오히려 안도한다. 몇 주 동안 이어진 이 동성애의 시간 동안 알렉시는 아침에 느낀 흥분을 저녁에 음악 연주에 담으며 몸의 해방감을 만끽한다. 여기서 주목할 점은 감각적 쾌락과 피아노 연주가 서로 화답한다는 것이다. 하지만 그 남자와의 관계가 끝나면서 알렉시는 극심한 죄책감에 시달리며 다시 한 번 정체성의

16) “Et lentement (...) une musique montait en moi. C’était d’abord une musique funèbre, mais elle cessait bientôt de pouvoir être appelée ainsi (...). C’était une musique paisible, paisible parce qu’elle était puissante. (...). Je n’étais plus un garçon maladif effrayé par soi-même : je me croyais devenu ce que j’étais vraiment.” (A, p. 28)

위기에 봉착한다. 결국 알렉시는 비엔나로 음악 유학을 떠나기로 결심하고, 떠나기 전 날 어머니에게 자신의 ‘악덕 vice’을 고백하려는 순간 하녀가 등잔불을 들고 방에 들어옴으로써 기회를 놓치게 된다. 다시 알렉시는 침묵을 선택하게 된 것이다.

비엔나에서 알렉시는 음악 공부에 매진하고 극장에서 반주자로 일하고 아이들에게 레슨을 하면서 음악가로 먹고 살게 된다. 첫 연주회를 개최할 정도로 음악가로서 성장하지만 그것은 “반쪽짜리 성공 un demi-succès” (A, p. 49)이었는데, 혹독한 내적 투쟁에도 불구하고 매번 성적 욕망에 굴복하면서 소설의 제목처럼 자기와의 ‘공허한 투쟁 le vain combat’을 계속하기 때문이다. 이때 알렉시는 아름답고 부유하며 착하고 모성적인, “등불처럼 잔잔한 sereine à la façon d’une lampe” (A, p. 57) 모니크를 만나게 된다. 침묵과 고백의 경계에서 알렉시는 그 여인 곁에서 구원받고 치유 받을 수 있기를 기대하면서 다시 한 번 침묵을 선택한다. 2년 동안 지속된 결혼 생활 동안 아이도 태어나고 걸보기엔 평화로운 시간이 지속되지만, 알렉시는 더 이상 음악을 연주할 수 없게 된다.

“그때 난 이미 음악을 버렸소. 음악은 내가 더 이상 살 수 없다고 포기한 세계에 속하는 것이었으니까. (...). 그래서 난 더 이상 연주도 작곡도 하지 않았소. 나는 누리지 못하는 쾌락의 보상을 예술에서 얻으려 애쓰는 부류의 사람이 아니요. (...). 삶에 대한 환멸은 이상적인 삶을 향한 꿈까지 잠식해갔지. 걸작이란, 모니크, 꿈꾸어진 삶이기 때문이요.”<sup>17)</sup>

알렉시는 음악을 이상적인 삶, 꿈꾸는 삶에 동일시한다. 그에게 있어 이상적인 삶은 억압시킨 자신의 성적 취향을 거짓 없이 좇으며

17) “J’avais complètement abandonné la musique. La musique faisait partie d’un monde où je m’étais résigné à ne plus jamais vivre. (...). Ainsi, je ne jouais plus et je ne composais plus. Je ne suis pas de ceux qui demandent à l’art la compensation du plaisir. (...). Mon dégoût de la vie s’étendait lentement à ces rêves de la vie idéale, car un chef-d’oeuvre, Monique, c’est de la vie rêvée.” (A, p. 66)

사는 삶, 즉 위선과 거짓으로 둘러싸인 침묵을 깨는 삶이다. 침묵은 누구에게도 말할 수 없었던 자신의 성적 본능을 감춘다는 것을 의미한다. 음악이 이 침묵을 표현할 수 있는 유일한 수단이라면, 결국 음악은 자신의 감추어진 본능을 드러낼 수 있는 유일한 매개체가 될 수 있는 것이다. 이런 절망 속에서 어느 날 저녁, 뚜껑 닫힌 피아노가 알렉시의 눈에 들어오게 되고, 그는 이년 만에 다시 연주를 시작한다. 음악이 잠든 본능을 깨울까봐 두려워 알렉시는 일부러 조용한 드뷔시나 모차르트의 음악을 연주하지만, 그의 영혼은 잠 들려 하지 않고 오히려 억압된 그의 육체를, 무거운 그의 침묵을 일깨운다. 알렉시는 필사적으로 연주하며 비로소 “마음속에서 울리는 음악, (자기 속에 억눌러놓았던) 야생의 쾌락과 욕망의 음악이 지닌 의미 le sens de cette musique intérieure, de cette musique de joie et de désir sauvage” (A, p. 73-74)를 이해하기 시작한다. 음악을 통해 “자신의 육체를 되찾는 환희”와 “육체의 아름다움과 신비”(A, p. 75)를 느낄 수 있게 된 것이다. 결국 알렉시는 “일반적인 도덕에 따라 살지 못할 것을 알기에, 적어도 이제부터는 나 자신의 도덕과 화합하며 살고 싶다” (A, p. 76)며 아내에게 작별을 고한다.

엘레나 페시니 Elena Pessini의 지적대로, 알렉시에게 있어 음악은 “자신을 발견하고 결국 자신을 받아들이는 수단 le moyen de se découvrir et s'accepter enfin”<sup>18)</sup>이자, 또한 “우리가 신이라고 부르는 이 무한” (A, p. 74-75)에 다다르게 하는 “성스러운 예식 rituel sacré”<sup>19)</sup>이 된다. 유르스나르는 알렉시를 병약하고, 가난하고, 고독한 피아니스트로 설정함으로써 ‘저주받은 예술가’라는 전형적 이미지를 어느 정도 재생산하고 있지만, 궁극적으로는 음악을 통해 자아의 긍정, 자기와의 화해를 통해 ‘구원받는’ 예술가의 모습을 창조함으로

18) Elena Pessini, <L'artiste dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar>, in *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 4.

19) Thofilo Sanz, <Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis*>, in *Marguerite Yourcenar. Les écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p. 331. 산츠는 특히 이 소설의 글쓰기가 고전적인 소나타 음악의 전개과정과 매우 유사함을 설득력 있게 제시하고 있다.

써 예술이 가진 ‘치유’의 힘을 잘 보여주고 있다.

## 2. 곡예사 사포 : 이상과 현실 사이의 그네타기

『불』 (1936)은 그 제목이 암시하듯이 유르스나르의 작품들 중 가장 뜨겁고, 작가가 “열정적 위기의 산물 produit d'une crise passionnelle”<sup>20)</sup>이라고 인정한 것처럼 가장 자서전적인<sup>21)</sup> 작품이다. 여기서 그리스 신화나 역사에서 열정적 사랑을 상징했던 9명의 인물들은 각자 자신의 불가능한 사랑의 고통을 토로한다. 『알렉시』의 문체가 잔잔한 소나타, 맑은 수채화를 연상시킨다면, 『불』은 광폭한 랩소디를 배경으로 한 “바로크적 표현주의 l'expressionisme baroque”<sup>22)</sup>의 화풍을 상기시킨다. ‘바로크’란 원래 일그러진 진주를 의미하는 말로 16세기 말에서 17세기에 자유로움과 엉뚱함을 지칭하는 용어로 쓰였지만, 현대에서는 표현주의 미술이나 연극, 문학 등에서 광범위하게 쓰이는 “탈시간적 범주 une catégorie transtemporelle”로 이해될 수 있다.<sup>23)</sup>

「사포 혹은 자살 Sappho ou le suicide」이라는 제목이 붙은 『불』의 마지막 이야기에서 사포는 그네타기 곡예사이다. 사포라는 이름이 사랑을 잃고 레우카스 절벽에서 투신한 그리스의 시인을 상기시키듯이, 작가는 ‘실연’과 ‘자살’이라는 테마를 곡예사의 이야기에 덧입힌다. 사포는 섬에서 태어나 태생부터 고독하다. 직업이 저녁마다 공중에서 홀로 그네를 타는 것이기에 허공에서도 고독하

20) <Préface définitive datée du 2 novembre 1967> des Feux, in *OEuvres romanesques*, op. cit., p. 1075.

21) 유르스나르의 전기 작가들에 따르면, 『불』은 1930년대에 그녀가 ‘신보다 더 사랑한 남자’로 불렸던 그라세 출판사의 편집장 앙드레 프레뇨에 대한 불가능한 사랑의 결과물이라고 할 수 있다. 『불』의 자전적 글쓰기의 특징에 대해서는, 줄고, 「유르스나르의 『불Feux』에 나타난 신화와 자서전」, 『프랑스어문교육』, 38집, 2011, p. 1-25 참조.

22) *Feux*, in *OEuvres romanesques*, op. cit., p. 1079.

23) Anne-Yvonne Julien, *Anne-Yvonne Julien commente Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, Paris, Folio, p. 36-39.

다. 유랑 서커스단을 따라 이동하기에 떠돌이의 삶을 산다. 그녀는 “땅에 살기에는 날개가 너무 크고, 하늘에 살기에는 육체가 너무 무거운” (F, p. 1157) 중간자적 존재이다. 이처럼 사포는 전형적인 ‘저주받은 예술가’의 모습으로 그려진다.

동명의 그리스 시인이 그랬던 것처럼, 사포도 젊은 여인들을 사랑한다. 특히 연인에게도 부모에게도 버림받은 불쌍한 소녀 아티스에게 그네 곡예로 모은 전 재산을 쏟아 부으며 모성적 사랑을 주지만, 그 소녀는 다른 사랑을 찾아 떠나 버린다. 사포의 다음 사랑은 “젊은 사내의 아름다운 얼굴” (F, p. 1162)을 한 파옹에게로 향하고, 그는 곧 “그녀의 유일한 태양” (F, p. 1162)이 된다. 하지만 어느 날 파옹이 아티스가 남겨 놓은 옷을 입고 그녀로 변장한 모습을 보게 되자 사포는 놀라서 달아나 버리게 된다. 땅과 하늘 사이를 오가는 중간자적인 존재인 사포는, 사랑에 있어서도 동성애와 이성애 사이에서 혼란을 느끼는, “반만 여자로 사는 것에 지친 존재 *cet être fatigué de n'être qu'à demi femme*” (F, p. 1164)로 묘사된다.

사포 역시 알렉시처럼 자신과의 합일을 찾지 못하는 극심한 정체성의 위기를 겪는다. 무대에 오를 때마다 분장을 하는 모습은 분열된 자아를 상징하는 장치이기도 하다. 알렉시가 음악을 통해 그 위기를 극복했다면, 사포는 “자신을 초월하기 위해” (F, p. 1165) 서커스장의 가장 높은 곳까지 올라간다. 꼭대기에서 내려다본 “공간은 마치 바다 속처럼 흔들거리고”, “저 아래의 음악은 모든 추억을 씻어 주는 매끄러운 큰 파도” (F, p. 1165)와 같다. 사포는 안전그물이 없는 곳을 향해 몸을 던진다.

“사포는 저 무한의 반을 껴안기라도 하는 것처럼 두 팔을 벌린 채 몸을 던진다. 그녀가 하늘에서 떨어졌다는 증거인양 그녀 뒤로 흔들리는 밧줄만을 남겨둔 채.”<sup>24)</sup>

24) “Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel.” (F. p. 1165)

로라 브리놀리 Laura Brignoli는 사포의 투신 장면이 ‘물 l’eau’의 이미지와 밀접한 관련이 있음에 주목하며, 유르스나르에게 있어서 “물은 구원의 길 l’eau devient voie de salut”<sup>25)</sup>임을 밝혀낸다. 실제 사포는 커다란 전등에 부딪쳐 그물 위로 떨어짐으로써 목숨을 구하게 되는데, “창백한 대리석 같은 그녀의 몸”은 “바닷물에 빠진 사람”(F, p. 1165)으로 비유된다. 서커스장이라는 닫힌 공간이 바다라는 무한한 공간으로 확장되고, 사포의 몸은 대리석에 비유됨으로써 아름다운 예술품처럼 승화된다.

유르스나르는 「사포 혹은 자살」 뒤에 이어지는 마지막 내면 일기에서 이렇게 쓰고 있다. “절망의 토대 위에서만 행복을 세울 수 있는 법이다. 이제 나는 나를 건설할 수 있을 것 같다”(F, p. 1167). 결국 여기서 곡예라는 예술은 궁극적으로 사포에게 죽음의 수단이 아니라 구원의 매개체가 된다. 엘레나 페시니는 땅과 하늘을 오가는 곡예사 사포의 고뇌를 현실과 이상 사이에서 줄타기하는 예술가의 고뇌와 동일시한다.<sup>26)</sup> 이 작품의 마지막 문구가 “그건 자살이 아니다. 기록을 깨는 것일 뿐이다”(F, p. 1167)임을 고려해 볼 때, 자살 시도는 현실의 위기와 상처를 극복하고 진정한 자아, 보다 높은 이상에 도달하고자 하는 예술가의 도전으로 읽힐 수 있을 것이다.

### 3. 노화가 왕포와 코르넬리우스 베르그 : 예술가의 두 얼굴

1938년에 출간된 단편소설집 『동양 이야기』<sup>27)</sup>에는 두 명의 노화가가 등장한다. 이 작품을 여는 첫 이야기는 「왕포는 어떻게 구

25) Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997, p. 294.

26) Elena Pessini, *op. cit.*, p. 6.

27) *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938, 195 p. ; éd. révisée avec un post-scriptum, Paris, Gallimard, 1963, 176 p. ; éd. enrichie d'une nouvelle inédite intitulée « La Fin de Marko Kraliévitich », Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978, 156 p. 번역본으로는, 『동양 이야기』, 오정숙 옮김, 지식을 만드는 지식, 2017을 참조한다.

원 되었나 Comment Wang-Fô fut sauvé」로, 왕포는 중국 한나라의 떠돌이 화가다. 작품을 닫는 마지막 이야기는 「코르넬리우스 베르그의 슬픔 La tristesse de Cornélius Berg」으로, 주인공 코르넬리우스는 네덜란드의 초상화가이다. 제목만 보아도 ‘구원’과 ‘슬픔’이라는 예술가의 상반된 두 모습을 암시하는 이런 소설적 구성에 대해 작가는 1978년에 덧붙인 <작가 노트>에서 이렇게 설명하고 있다.

“마지막으로 「코르넬리우스 베르그의 슬픔」 (...)은 그때까지 미완성으로 남겨졌던 한 소설의 결론으로 쓰려고 생각했던 것이다. 예술가의 소아시아 여행에 대한 두 번의 짧은 암시(...)를 제외하고 조금도 동양적이라고 할 수 없는 이 이야기는 요컨대 앞의 이야기 모음에 속한다고 보기는 어렵다. 하지만 자신의 작품 안으로 사라져 구원받은 위대한 중국 화가의 시선 속에, 우울하게 자기 작품에 대해 명상하는 이 램브란트와 동시대인 무명화가를 놓아보고 싶은 마음을 주체할 수가 없었다.” (NO, p. 1248)

유르스나르는 다시 한 번 ‘구원’과 ‘우울’, ‘위대한 화가’와 ‘무명 화가’를 대비시키며 작품의 대칭 구조가 의도적이었음을 명시한다. 우리가 이미 서론에서 보았듯이, 어린 시절에 일깨워진 ‘색채와 형태에 대한 취향’, 즉 미술에 대한 감각은 이 작가에게 있어서 역사나 신화만큼이나 풍부한 영감의 원천이 된다. 그런데 여기서 우리의 관심을 끄는 것은, 어린 시절부터 주로 프랑스, 이탈리아, 네덜란드 등의 유럽 화가들의 작품을 접했던 작가가 왕포의 이야기를 통해 동양 화가와 산수화를 다루고 있다는 점이다. 유르스나르는 생의 후반기에 들어서면서부터 인도, 중국, 일본의 철학 및 종교에 심취하게 되는데, 젊은 시절에 접했던 이 작품에서 마치 몇 십 년 후의 미래를 예견하기라도 하는 것처럼 동양에 대한 매혹을 아낌없이 펼쳐 놓는다.

파렐 Farrell은 예술가의 속성을 ‘신 dieu’에 비유하며, 이 둘의 공

통점으로 창조자 créateur로서의 역할, 보이지 않는 것 l'invisible을 보는 능력, 설명할 수 없는 것 l'inexplicable을 설명해 내는 능력, 소유욕과 추종자로부터의 초연함 détachement, 그리고 마지막으로 불멸성 l'immortalité으로 요약한다.<sup>28)</sup> “옛날 중국의 도교적 우화에서 영감을 받아” (NO, p. 1247) 탄생한 노화가 왕포의 초상은 파렐이 제시한 신으로서의 예술가의 특권을 모두 누리는 모습으로 묘사된다.

왕포는 집도 가족도 친구도 돈도 없이 그림 도구만을 달랑 메고 한나라의 길을 유랑하는 떠돌이 노화가다. 그는 일반적인 ‘저주받은 화가들’처럼 자신의 고독과 가난을 한탄하지 않는다. 그에겐 가족과 친구들 대신 하늘의 별과 들판의 잠자리들이 있고, 재물과 명예 대신 세상을 담을 수 있는 붓과 먹물 단지, 비단과 화선지 두루마리가 있기 때문이다. 왕포는 “사물의 모습을 좋아했지 사물 그 자체를 좋아하지 않았으며”, 애써 그런 “그림을 좁쌀죽 한 그릇과 바꾸는” (NO, p. 1171), 물욕으로부터 해방된 인물이다.

그의 떠돌이 방랑생활의 유일한 동반자는 젊은 제자 링 Ling이다. 링은 부유한 금환전상의 아들로 태어나 “풍요로움이 우연들을 없애 버리는 그런 집에서” (NO, p. 1171) 걱정 없이 자란다. 링은 소심하여 벌레와 천둥소리를 무서워했고, 어리고 예쁜 아내를 사랑했으며, 다른 부자들처럼 찻집을 드나들며 적당히 유행을 따르는 평범한 젊은이였다. 어느 날, 한 선술집에서 왕포를 만나게 되면서 링의 인생은 완전히 달라진다. 왕포 덕분에, 링은 그 동안 무심히 지나쳐왔던 사소한 것들의 아름다움을 처음으로 깨닫게 된다. 술기운에 붉어진 사람들의 얼굴, 잘 구워진 고기의 색깔, 식탁보에 흩뿌려진 술 얼룩, 번개의 창백한 줄무늬의 아름다움을 찬미하게 되면서부터, 링은 더 이상 창문을 후려치는 폭풍우를, 떼지어 지나가는 개미를 무서워하지 않게 된다. 반대로 자신의 호화로운 집의 벽 색깔이 “생각한 것처럼 붉은 색이 아니라 썩기 직전의 굴 빛깔을 띠고 있음” (NO, p.

28) FARRELL C. F. et FARRELL E. R., <L'artiste : dieu d'un monde intérieur>, in Marguerite Yourcenar et l'art, *L'art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 14-16.

1172)을 알게 된다.

“왕포가 자신에게 새로운 영혼과 지각력을 선물해 주었음을 깨닫자, 링은 아버지와 어머니가 돌아가신 방에 정성스럽게 노인을 모셨다.”<sup>29)</sup>

이러한 “새로운 영혼과 지각력”은 세상을 보는 새로운 ‘시선 le regard’을 통해 가능한 것으로, 장 스타로벤스키 Jean Starobinski는 일찍이 “시선은 인간과 세상 사이에, 나와 타자 사이에 살아있는 관계를 형성 한다”<sup>30)</sup>고 지적한 바 있다. 새로운 시선에 의한 새로운 관계의 형성은 링이 아내와 맺고 있는 관계까지 변화시킨다. 링이 실제의 아내보다 왕포가 그린 그녀의 초상을 더 좋아하게 되자 결국 링의 아내는 스스로 목숨을 끊는다. 레스토리 Restori가 적절히 지적하고 있는 것처럼, “제자의 시각이 점차 확대될수록 물질적 부에 대한 탈소유 *dépouillement*가 심화되는데 여기에는 (아내의 죽음이라는) 생명의 탈소유”<sup>31)</sup>도 포함된다. 아내의 죽음 이후 링은 노예와 보석과 연못의 물고기까지 집 안의 모든 재물을 팔고, “자신의 뒤로 과거의 문을 닫으며” (NO, p. 1173), 왕포와 함께 유랑 길을 떠나게 된다.

여기서 우리는 왕포를 통해 예술가의 위대한 힘, 보드리야르 Baudrillard의 표현을 따르자면 “매혹의 초월적 미학 *esthétique transcendante de la séduction*”<sup>32)</sup>을 발견할 수 있다. 왕포는 물질적으로 가난했지만 그가 가진 예술가로서의 매혹의 힘은 링의 운명을 바

29) “Alors, comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d’une âme et d’une perceptions neuves, Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts.” (NO, p. 1173)

30) Jean Starobinski, *L’œil vivant*, Paris, Gallimard, p. 17, cité par Enrica Restori, <La séduction par l’art, une érotique de la vision>, in *Les écritures de l’autre*, op. cit., p. 319.

31) Enrica Restori, <La séduction par l’art, une érotique de la vision>, op. cit., p. 318.

32) Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 118.

꾸어 놓았고, 그의 명성은 마을에서 마을로 농부들과 병사들을 거쳐  
높디높은 궁궐의 담장을 넘어 황제에게까지 이르게 된다. 병사들에  
게 포박당해 끌려온 왕포는 황제에게 묻는다. “저는 늙고 가난하고  
병들었습니다. 폐하께서 여름이시라면 저는 겨울과 다름없습니다.  
폐하께서 만 개의 삶을 사신다면 제게는 오직 하나, 그것도 곧 끝나  
버릴 단 하나의 삶이 있을 뿐입니다. 제가 폐하께 무슨 짓을 했는지  
요?” (NO, p. 1176). 그러자 황제는 십년 동안 왕포의 그림들이 가득  
채워진 방에서 격리된 채 성장했다고, 고독한 시간마다 그의 그림들  
을 보며 그가 다스리게 될 왕국의 산과 바다를, 병사들을, 여인들을  
꿈꾸었다고, 하지만 열여섯 살에 직접 보게 된 세상은 그림 속 세상  
처럼 아름답지 않았다고 대답한다.

“왕포여, 늙은 사기꾼이여, 그대는 짐에게 거짓말을 했다.  
(...). 한나라는 가장 아름다운 왕국도 아니고 짐은 황제도 아  
닌 것을. 늙은 왕포여, 황제가 애써 통치할 만한 유일한 제국  
은 바로 그대가 수천의 선과 수만의 색채를 길로 삼아 들어간  
그 제국뿐이도다. 그대만이 녹지 않는 눈으로 덮인 산, 시들지  
않는 수선화 들판을 평화로이 통치할 수 있느니. 바로 그 때문  
에 왕포여, 그대의 마법으로 내가 소유한 것을 혐오하게 만들  
고 내가 소유하지 못할 것을 욕망하게 한 바로 그대에게 짐이  
어떤 형벌을 가할지 궁리해 보았노라.” (NO, p. 1178)

링이 현실의 아내보다 왕포가 그린 아내의 이미지에 더 매혹되었  
듯이, 황제 역시 실제의 산과 바다와 꽃과 사람들보다 왕포가 그린  
그림 속 이미지에 더 매혹된다. 결국 황제는 자신이 소유한 현실의  
제국보다 왕포가 창조한 이미지의 제국을 탐함으로써 이미 “소유한  
것”을 혐오하게 되고 “소유하지 못할 것”을 욕망하게 된다. 그래서  
황제는 왕포의 두 눈을 불로 지져버리고, 두 손을 잘라 버리라고 명  
령한다. 바로 여기서 예술가로서 왕포가 행사하는 매혹의 힘은 극대  
화된다. 제자 링이 이 선고를 듣고 황제에게 달려들자, 황제는 이렇

게 말한다. “늙은 왕포여, 짐은 또한 그대를 증오한다. 그대는 그대를 사랑하게 만들 줄 알기 때문이다.” (NO, p. 1178). 황제는 왕포에게 마지막으로 그가 젊을 때 미완성으로 남긴 그림을 완성하라고 명한다. 그 그림은 왕포가 바다와 하늘의 모습을 그린 초벌그림으로 “이제는 더 이상 기대할 수 없는 영혼의 신선함” (NO, p. 1179)을 담고 있었지만, 자연에 대한 충분한 명상과 해질녘의 슬픔을 아직 모르던 시절에 그린 것이라 무언가 빠져 있었다. 왕포의 마지막 걸작이 완성되는 과정을 따라가 보자.

“왕포는 (...) 미완성의 바다 위에 커다란 파란 물결을 그려 넣기 시작했다. (...) 그는 바다 표면에 잔물결을 덧붙여 바다의 고요한 느낌을 더욱 깊게 만들었다. 비취로 된 바닥은 점점 더 축축해졌지만, 왕포는 자기 그림에 몰두하여 자신이 물속에 앉아 일하고 있음을 미처 깨닫지 못했다. 화가의 붓놀림 아래 점점 커진 조각배 하나가 이제는 비단 두루마리의 전면을 온통 차지하고 있었다.” (NO, p. 1179-1180)

왕포가 그린 바닷물은 화폭을 넘어서 황궁을 채우고, 황제와 신하들은 물속에 갇혀 꼼짝을 못하게 된다. 화가가 그린 조각배에는 죽은 줄 알았던 제자가 타고 있다. 왕포는 방금 자신이 창조한 푸른 바다 속으로 제자 링과 함께 영원히 사라진다. 사포에게 있어서 바다의 이미지가 궁극적으로 재탄생, 구원의 이미지와 연결되었던 것처럼, 이 노화가에 있어서도 바다는 무한의 공간, 시공간을 초월한 곳, 사물의 근본을 상징한다.<sup>33)</sup> 비현실이 현실을 넘어서고, 이미지가 실재를 지배하고, 예술은 죽음을 넘어서는다. 예술가는 신과 같은 창조자의 반열에 오르게 되고, 예술을 통해 구원 받음으로써, 결국 신의 영역이었던 불멸성, 영원과 조우하게 된다.

33) 브리놀리는 이 소설에 나타난 물의 이미지에 주목하며, 바다 속으로 사라진다는 것은 곧 ‘자기 속으로 들어가는 것’, ‘사물의 중심 속으로 들어가는 것’이라고 지적한다. Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, op. cit., p. 319-320.

왕포의 마지막 걸작은 산들에 둘러싸인 바다를 그린 전통적인 중국의 ‘산수화 *peinture de Montagne et d'Eau*’를 상기시킨다. 프랑수아 쉥 François Cheng은 산수화에서 산과 물은 자연의 두 극으로 이 양극은 궁극적으로 인간의 감수성과 연결되는 것이며, 따라서 “산과 물을 그린다”는 것은 인간의 초상을 그리는 것<sup>34)</sup>이고, 여기서 인간의 초상이란 신체적 묘사가 아니라 정신의 묘사임을 지적한 바 있다. 결국 인간은 우리가 자연이라고 부르는 대우주 *le macrocosme*의 중심에 위치한 소우주 *le microcosme*라고 할 수 있다. 이런 의미에서 바다 속으로 사라진 왕포의 구원은 “그림의 내부에서 자신을 잃음 *se perdre à l'intérieur d'une peinture*” (NO, p. 1181)으로써 자신의 가장 깊은 곳에서 진정한 자아를 조우하는 ‘자기로부터의 구원’이라고도 할 수 있다. 알렉시와 사포가 죽음의 유혹을 극복하고 음악과 곡예를 통해 자기와의 합일과 구원에 도달했던 것처럼, 왕포는 그림을 통해 죽음으로부터 자신을 구하고 또 제자, 즉 타자를 구원한다. 여기서 우리는 예술을 통한 구원의 개념이 ‘자기의 구원’에서 ‘타자의 구원’으로 점차 확장된 것을 볼 수 있다. 『알렉시』에서 『동양 이야기』로 이어지는 십 년의 삶의 경험과 작가로서의 성숙이 느껴지는 지점이다.

『동양 이야기』의 마지막 이야기 「코르넬리우스 베르그의 슬픔」에 등장하는 노화가의 초상은 왕포로 상징되는 ‘예술가의 희열’과 상반되는 ‘예술가의 고뇌’를 대변하는 인물이다. 코르넬리우스도 왕포처럼 가난하고 집도 없으며 가족도 친구도 없다. 그런데 왕포의 가난과 고독이 자신의 가치관과 철학에 따라 스스로 선택한 것이라면, 코르넬리우스는 가난과 고독에서 벗어나기 위해 닥치는 대로 일을 하지만 그 굴레는 점점 커져간 다. 왕포에게 늙음<sup>35)</sup>은 젊은 시

34) François Cheng, *Vide et plein*, Seuil, 1991, p. 92-93, cité par Anne-Yvonne Julien, *Anne-Yvonne Julien commente Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 226-227.

35) 왕포도 자신의 늙어 감을 딱 한 번 환탄한 적이 있긴 하다. “왕포가 자신의 늙음을 슬퍼하고 환탄할 때마다 링은 미소 지으며 오래된 떡갈나무의 단단한 몸통을 가리켜 보였다.” (NO, p. 1174)

절 미완성한 작품을 걸작으로 변모시킬 수 있게 하는 연륜과 깨달음으로 작용하지만, 코르넬리우스에게 있어 노화는 손을 떨게 하고 안경 도수를 점점 높이게 하는 부정적인 요소로 부각된다. 왕포에게 술은 “취한 사람을 더 잘 그릴 수 있게 도와주고”, “말수 적은 장인의 혀를 풀게 해” (NO, p. 1172) 정신의 해방을 도와주는 조력자이지만, 코르넬리우스에게 술은 “담배와 함께 그의 자량이었던 정확한 붓질을 아예 망쳐버리는” (NO, p. 1243) 해악이 된다.

유르스나르는 코르넬리우스를 렘브란트와 동시대인으로 설정함으로써<sup>36)</sup>, 당대 최고의 초상화가로서 명성을 떨쳤던 화가와 암스테르담의 거리를 떠도는 이 무명화가를 극명하게 대비시킨다. 코르넬리우스도 초상화가였지만, “사람의 얼굴을 평생토록 너무 많이 탐구해” “이제는 짜증 섞인 무관심으로 얼굴에서 고개를 돌리게” (NO, p. 1244) 되었고, “망가진 두 손” (NO, p. 1244) 때문에 이제는 평범한 냄비나 과일을 그리는 것도 어려운 지경에 이르렀다. 그는 “꿈속에서나 렘브란트와 어깨를 나란히 할” (NO, p. 1244) 수 있을 뿐이었다. 이처럼 코르넬리우스는 창조하지 못하는 예술가의 고뇌<sup>37)</sup>를 대변하는 인물이다.

코르넬리우스가 유일하게 친분을 이어가는 사람은 하를럼에 사는 먼 친척 노인뿐이었다. 이 노인은 그 도시에서 교회 벽 위에 가짜 나무장식을 그리는 일을 했지만 “예술적인 것에 대해서 전혀 아는 바가 없는” (NO, p. 1245) 평범한 노인네였다. 이 노인의 취미는 튜립 정원<sup>38)</sup>을 가꾸는 것으로, 신품종이 있을 때마다 코르넬리우스를 초대해 이 화가의 의견을 묻곤 했다. 새롭게 피어난 꽃들에게 매혹

36) “렘브란트의 옛 제자들이자 그의 동급생들이 그가 여행 이야기를 해주리라 기대하면서 그의 술값을 내주었다” (NO, p. 1243).

37) 유르스나르는 1939년 미국에 건너가서 십년 동안 소설 창작을 하지 못한다. 이 시기를 일컬어 작가는 “영혼의 밤 *cette nuit de l'âme*” (MH, p. 523), “글을 쓰지 못하는 작가의 절망” (MH, p. 522)이라는 표현을 사용한다.

38) 이 튜립 정원은 발작의 『절대의 탐구 *La recherche de l'absolu*』에 나오는 주인공 발타자르 클라에스의 튜립이 만개한 정원을 연상시킨다. Anne-Yvonne Julien, *Anne-Yvonne Julien commente Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 170 참조.

당한 그 노인은 “신은 위대한 화가이고 Dieu est un grand peintre”, “신은 우주의 화가 Dieu est le peintre de l’univers” (NO, p. 1245)라고 말하며 세상의 아름다움에 경탄한다. 하지만 코르넬리우스는 운하에 비친 “피곤에 지친 그 늙은 방랑자” (NO, p. 1245) 즉 자기 자신의 모습을 보며, 여행 중에 만났던 세상의 더러움과 탐욕, 어리석음과 비참함, 한 터키 고관의 튜립 정원에서 마주쳤던 파리가 들끓던 애꾸눈 노예를 떠올린다. 코르넬리우스는 길게 한 숨을 쉬며 이렇게 덧붙인다. “신은 우주의 화가지요”, 그러나 “신이 풍경의 화가로만 머물지 않은 것은 얼마나 불행한 일인가요” (NO, p. 1246).

유르스나르는 생을 마감하기 일 년 전에 「렘브란트의 두 흑인」<sup>39)</sup>이라는 미술 에세이를 집필한다. 여기서 그녀는 “흑인이기 전에 그저 인간이었고, 노예이기 전에 사람이었던, 우리들 대부분처럼 존재의 굴레에 사로잡힌” (PE, p. 569) 인간의 모습에 감동한다. 80여년이 넘는 긴 세월의 삶을 경험했던, 또한 작가로서 영광과 고뇌를 모두 경험했던 그녀가 이 위대한 화가에게서 가장 감동받은 것은 바로 존재의 무게를 묵묵히 견디어나가는 평범한 사람들의 모습이였다. 코르넬리우스 베르그의 초상은 예술가이기 전에 인간이었고, 우리들처럼 존재의 굴레에 사로잡힌 지극히 인간적인 노인의 모습을 보여준다. 유르스나르의 나이 서른다섯에 집필된 글이지만 이 가련한 예술가의 초상에는 향후 만개하게 될 작가의 인간관이 오롯이 담겨 있다.

39) <Deux noirs de Rembrandt>, essai écrit en 1986, publié dans *En pèlerin et en étranger*(약자 PE), Gallimard, 1989, repris dans *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 567-570. 렘브란트는 유르스나르가 가장 사랑하는 화가들 중의 한 명이였다. 젊은 시절 「렘브란트에 의하면」이라는 제목의 단편소설을 구상했었다는 점을 상기해 보자. 이 소품은 유르스나르의 마지막 소설 『은둔자 *Un homme obscur*』 (1982)로 다시 태어난다. 1939년에 출간된 『은총의 일격 *Le Coup de grâce*』에는 렘브란트의 그림 <폴란드 기병 *Le Chevalier polonais*>이 에릭, 소피, 콘라드 세 주인공의 운명을 상징하는 중요한 장치로 등장한다. 이 그림의 ‘속 텍스트’로서의 기능에 대해서는, Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l’esprit d’analogie. L’image dans les romans des années trente, op. cit.*, p. 128-129 참조.

### III. 결론

우리는 지금까지 유르스나르의 1930년대 소설들, 특히 『알렉시 혹은 공허한 투쟁에 관하여』, 『불』, 『동양 이야기』에 나타난 예술의 역할과 예술가의 초상에 대해 고찰해 보았다. 당시 문단에 갓 등단한 젊은 작가였던 유르스나르는 이 초기 소설들에서 19세기 이후 생성된 예술가에 대한 전형적 이미지라고 할 수 있는 ‘저주받은 예술가’의 이미지를 어느 정도 차용하고 답습하는 것처럼 보인다. 피아니스트 알렉시, 그네타기 곡예사 사포, 노화가 왕포와 코르넬리우스 베르그는 하나같이 가난하고, 고독하며, 떠돌이라는 공통점을 지니고 있다. 그런데 이들 예술가들에게 있어서 구원은 바로 이 ‘저주받은’ 예술을 통해 각자의 방식대로 이루어진다.

음악가 알렉시가 아내에게 남기는 편지는 달빛 그윽한 밤에 호수 위에 울려 퍼지는 잔잔한 소나타의 곡조를 닮아 있다. 일종의 성장 소설이라고 할 수 있는 이 작품에서, 음악은 자신의 남다른 성적 취향에 대해 어린 시절엔 어머니에게도, 학창 시절엔 친구들에게도, 연애 시절엔 곧 결혼하게 될 여자에게도 절대 말할 수 없었던, 알렉시의 침묵을 표현해주는 유일한 도구이자 말이 된다. 또한 그에게 있어 음악은 죽음의 유혹으로부터 자신을 지켜주는 생명의 원천이다. 알렉시가 성적 본능에 충실해 ‘감각의 쾌락’에 충실할 때 그는 끊임없이 희열에 차 음악을 연주하지만, 모니크와의 결혼으로 성적 욕망을 억압하고 평범한 삶을 살 때는 음악을 완전히 포기한다. 그가 이 년 동안 닫혀 있던 피아노 뚜껑을 열고 다시 음악을 연주하면서 비로소 그는 자신의 병, 동성애가 아니라 자신의 성적 취향을 억압함으로써 생긴 자아 분열의 병으로부터 치유된다. 알렉시에게 있어 음악은 자기와의 화해와 치유로서 기능한다.

『불』의 사포는 고대 그리스의 여성 시인 사포를 모델로 하고 있지만 직업이 그네타기 곡예사로 변모된다. 젊은 여인 아티스에 대한 모성적 사랑과 실연, 아티스를 닮은 남자 파옹에 대한 맹목적 사랑과 환멸을 통해 사포는 불가능한 사랑의 상처와 성정체성의 위기로

고통 받는 인물이다. 생명을 담보로 하늘과 땅 사이를 오가는 그네 타기 곡예는 이상적 자아와 억압된 자아 사이의 분열, 예술적 창조와 실패 사이의 아슬아슬한 긴장을 표현하는 상징적 예술로 기능한다. 유르스나르는 그네타기 중간에 지상을 향한 사포의 고의적인 추락, 즉 자살 시도를 바다로 상징되는 무한의 공간에서 ‘기록을 깨는 도전’으로 승화시킴으로써, 예술을 통한 구원의 신화를 구현하고 있다.

『동양 이야기』의 첫 이야기와 마지막 이야기에 등장하는 중국의 산수화가 왕포와 네덜란드의 초상화가 코르넬리우스 베르그는 예술가의 상반된 두 얼굴을 극명하게 표상한다. 왕포는 ‘예술가-신’으로서 보이지 않는 것을 볼 수 있고, 이해할 수 없는 것을 설명할 수 있으며, 집착과 물질욕으로부터 자유롭고, 인생의 걸작을 창조함으로써 죽음을 넘어 영원과 조우하는 화가이다. 이를 통해 왕포는 세상과 인간을 보는 새로운 ‘지각력’을 선물함으로써 제자 링의 인생을 바꾸고 황제의 영혼을 매혹하는 화가이다. 레스토리가 멋지게 표현하고 있는 것처럼, 이 노화가야말로 신 다음으로 “위대한 매혹가 le grand séducteur”<sup>40)</sup> 아니겠는가?

렘브란트의 동시대인으로 묘사되는 코르넬리우스 베르그는, 당대에 성공과 영광을 거머쥐었던 이 17세기 위대한 화가의 이중적 자아, 실패한 예술가의 모습으로 그려진다. 초상화이지만 “사람의 얼굴을 평생토록 너무 많이 탐구 해” 얼굴을 그릴 수 없는 화가, 술을 너무 마셔 떨리는 두 손 때문에 더 이상 붓질을 할 수 없는 화가, 하지만 꿈속에서는 렘브란트와 어깨를 견주는 화가. 코르넬리우스는 왕포의 또 다른 얼굴이며, 작가 자신의 고뇌에 찬 자화상이기도 하다.

1929년의 알렉시부터 1938년의 코르넬리우스 베르그까지, 초기 소설에 나타난 예술가들의 초상에는 젊은 작가 유르스나르의 개인적인 성장과 인간관의 변모가 고스란히 반영되어 있다. 알렉시와 사

40) “Que dire alors de l’artiste? N’est-ce pas lui, après Dieu (ou le Diable), le Grand séducteur?”, Enrica Restori, <La séduction par l’art, une érotique de la vision>, *op. cit.*, p. 316.

포에게 있어 창조자로서의 예술가의 고뇌는 부차적일 뿐이고, 그들의 존재를 흔드는 고통은 성정체성의 혼란과 불가능한 사랑의 열정에 기인한다. 그들에게 있어 예술은 자기 자신과의 화해, 합일의 수단으로서 기능한다. 알렉시와 사포의 여정은, 아버지의 죽음으로 세상에 홀로 남겨진 채 동성애자 남자에 대한 불가능한 열정으로 고통 받던 이 시기 젊은 예술가 유르스나르의 정체성의 위기와 탐색 여정과 그대로 닮아 있다. 왕포는 작가로서 어느 정도 자신감과 꿈을 갖게 된 유르스나르의 이상적 투영이라고 볼 수 있다. 반면 코르넬리우스는, 작가가 삶의 경험을 통해 발견하게 된 ‘우리들 대부분처럼 존재의 굴레에 사로잡힌’ 인간 군상에 대한 연민과 예술가로서의 창작의 고통을 대변하는 인물이라고 할 수 있다.

이 연구를 통해 우리는, 서론에서 인용했던 것처럼, 예술이 유르스나르에게 “갈 길을 밝혀주는 어떤 빛”이 되어 작가로서의 그녀의 인생을 안내해 왔다는 점을 확인할 수 있다. 초기 소설들에서 예술은 작가의 관심이 자아로부터 타자, 타자로부터 인간으로 확산되는, “인간을 향한 여정 *un parcours vers l’humain*”<sup>41)</sup>의 핵심적인 매개체로 기능한다. 앞으로 이어질 후속 연구에서 우리는 예술을 매개체로 한 이 여정이 어떻게 심화 확산되어 유르스나르라는 위대한 예술가가 만들어지게 되는지 고찰해 볼 것이다.

---

41) *Ibid.*, p. 318.

## 참고문헌

### I. 마르그리트 유르스나르의 작품

*OEuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 (1e éd. 1982), 1363 p. (*Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au Sans Pareil, 1929 ; *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931 ; *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934 ; *Feux*, Paris, Grasset, 1936 ; *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938 ; *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939 ; *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951 ; *L'OEuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968 ; *Anna, soror...*, Paris, Gallimard, 1981 ; *Un homme obscur*, Paris, Gallimard, 1982).

*Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, 1693 p. (ESSAIS : *Sous bénéfice d'inventaire*, *Mishima ou la Vision du vide*, *Le Temps*, *ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger*, *Le Tour de la prison*. MEMOIRES : *Le Labyrinthe du Monde*, I : *Souvenirs pieux*, II : *Archives du Nord*, III : *Quoi ? L'Eternité*. TEXTES OUBLIES : *Pindare*, *Les Songes et les Sorts*, Dossier des *Songes et les Sorts*. Articles non recueillis en volume : *Diagnostic de l'Europe*, *La Symphonie héroïque*, *Le Changeur d'or*, *Essai de généalogie du saint*).

『알렉시 · 은총의 일격』, 윤진 옮김, 문학동네, 2017, 247 p.

『동양 이야기』, 오정숙 옮김, 지식을 만드는 지식, 2017, 185 p.

### II. 마르그리트 유르스나르에 대한 논문 및 연구서

BLANCKEMAN, Bruno (Dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Honoré Champion, 2017.

BRIGNOLI, Laura, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image*

- dans les romans des années trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997, 414 p.
- CASTELLANI, J.-P. et POIGNAULT, R. (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, actes du colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988, SIEY, Tours, 1990, 379 p.
- GALEY, Matthieu, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Marguerite Yourcenar, Paris, Le Centurion, 1980, 336 p.
- JULIEN, Anne-Yvonne, *Anne-Yvonne Julien commente Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, Paris, Folio, 2006, 259 p.
- \_\_\_\_\_, Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar et le souci de soi*, Hermann, 2014, 376 p.
- PESSINI, Elena, <L'artiste dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar>, *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 3-11.
- SANZ, Thofilo, <Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis*>, *Marguerite Yourcenar. Les écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p. 325-331.
- SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, 542 p.
- TERNEUIL, Alexandre, <Marguerite Yourcenar critique d'art>, *Marguerite Yourcenar. Essayiste*, actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), SIEY, Tours, 2000, p. 111-128.
- 오정숙, 「르네상스 플랑드르 미술로 다시 읽는 유르스나르의 『흑의 단계』」, 『프랑스학연구』, 2006, 36집, p. 97-123.
- \_\_\_\_\_, 『마르그리프 유르스나르. 영원한 방랑자』, 중심, 2007, 279 p.

\_\_\_\_\_, 「유르스나르의 『불Feux』에 나타난 신화와 자서전」, 『프랑스어문교육』, 38집, 2011, p. 1-25

### III. 기타 참고문헌

FILLAUDEAU, C., *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, L'Harmattan, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

MAISON ROUGE (DE), Isabelle, *Salut l'Artiste. Idées reçues sur les artistes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010.

E. H. 콰브리치, 『서양미술사』 (下), 최민 옮김, 열화당, 1996.

## Résumé

### Rôle de l'art, portrait de l'artiste dans les romans des années 30 de M. Yourcenar

OH Jung Sook

Cette étude a pour but de mettre en lumière le rôle de l'art et le portrait de l'artiste dans les romans des années 30 de Marguerite Yourcenar : *Alexis ou le traité du vain combat*, *Feux* et *Nouvelles orientales*. On ignore souvent que cette romancière, renommée pour ses romans historiques, a publié six essais sur les divers peintres : Böcklin, Michel-Ange, Poussin, Piranèse, Dürer et Rembrandt. C'est dire qu'elle a été toujours séduite par l'art pendant toute sa vie. Dans ses premiers romans, on trouve de divers portraits des artistes : musicien comme Alexis, trapéziste comme Sappho, peintre chinois comme Wang-Fô et portraitiste comme Cornélius Berg. Yourcenar leur donne une image typique de 'l'artiste maudit', en les créant comme des êtres solitaires, vagabonds, pauvres et ivres de la liberté. Mais ces artistes sont sauvés à leur manière par l'art. Pour Alexis, la musique est un moyen d'exprimer son silence lié à son penchant homosexuel et de lui permettre de surmonter la tentation au suicide. Finalement, elle fonctionne comme une cure au travers de laquelle il parvient à s'accepter et à se réconcilier avec soi-même. Sappho souffre de la crise de son identité sexuelle comme Alexis. La trapèse qui se balance entre le ciel et la terre, symbolise le décalage entre le moi idéal et le moi refoulé ainsi que la tension entre la création et la défaite artistiques. Wang-Fô et Cornélius Berg représentent les deux visages opposés de

l'artiste. Le premier incarne 'l'artiste-dieu' qui voit l'invisible, explique l'inexplcable, se détache du désir possessif et séduit les autres en tant que grand séducteur. Il se perd à l'intérieur de la peinture pour rejoindre à l'immortalité. Par contre, le second symbolise la douleur de l'artiste qui ne crée pas. Soumis à l'outrage d'exister, ce peintre est plus humain que Wang-Fô. Le portrait des artistes dans les romans des années 30 reflète fort bien l'élargissement de la vision du monde de Yourcenar : du moi à l'autre, de l'autre aux hommes. L'art devient un médium qui lui permet ce "parcours vers l'humain".

Mots Clés : Yourcenar, l'art, salut par l'art, Alexis,  
Sappho, Wang-Fô, Cornélius Berg

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 블랑쇼의 사드 해석 연구\*

### -사드의 글쓰기와 한계체험

유치정  
(서울대학교)

#### 국문요약

본 논문에서 우리는 블랑쇼의 사드 해석을 고찰하고자 한다. 블랑쇼의 사드 해석은 단순한 비평을 넘어서 문학에 대한 그의 탐구를 비추는 방법으로 가치 있기 때문이다. 블랑쇼는 ‘이성’과 ‘글쓰기’라는 개념으로 사드를 해석한다. 사드의 이성은 자유를 향한 열망의 실현 도구이다. 사드가 꿈꾼 자유는 상상의 자유, 글쓰기의 자유였다. 이어 모든 것을 말해야 한다는 욕망에 사로잡힌 사드의 글쓰기가 이성의 과잉으로 인해 광기가 되고, 절대에 대한 이의제기, 한계체험이 된 것을 확인한다. 한계체험은 동일성을 강요하는 변증법적 움직임에 반대한다. 한계체험의 언어는 오르페우스의 하강, 무한한 움직임이 되어 재현의 도구 이기를 거부한다. 블랑쇼의 사드 해석은 글쓰기의 광기가 글쓰기 자체의 움직임이 되는 과정을 성찰했고, 이성의 빛으로 인간의 심연이라는 어둠을 본 사드를 발견한 의의가 있다.

주제어 : 이성, 글쓰기, 과잉, 위반, 한계체험

\* 본 논문은 2012년 불어불문학회 동계학술대회에서 발표한 발표문을 대폭 수정 보완한 논문이다.

## Ⅱ 목 차 Ⅱ

### I. 서론

### II. 본론

#### 1. 사드적 이성과 사드적 인간

##### 1) 사드적 이성의 의미와 범죄 연관성

##### 2) 사드적 인간 : 냉연한 리베르탱 또는

이성의 책략을 따르는 악한

#### 2. 사드의 세계와 글쓰기의 조건이 된 감옥

##### 1) 사드의 세계 : 힘들의 체계

##### 2) 글쓰기의 조건이 된 감옥과 본질적 고독

#### 3. 사드의 글쓰기와 한계체험

##### 1) 사드의 글쓰기 : 언어의 격렬함

##### 2) 한계체험 : 지옥을 향한 하강

### III. 결론

## I. 서론

블랑쇼의 사드에 대한 관심은 지속적이고 심대했다. 사드에 대한 블랑쇼의 해석은, 1949년에 발표하고, 1963년 『로트레아몽과 사드 *Lautréamont et Sade*』라는 책에 실은 「사드의 이성 *La raison de Sade*」이라는 글에 가장 잘 나타난다. 한편, 1969년에 간행된 『무한한 대화 *L'entretien infini*』에 포함된 글, 「반란, 글쓰기의 광기 *L'insurrection, la folie d'écrire*」에서 블랑쇼는 사드의 창조적 역량이 ‘반란 *insurrection*’<sup>1)</sup>이라고 부를만한 폭력적인 에너지를 지녔다고 한다. 하지만, 흔히 사드의 비이성 *déraison*을 문제로 삼는 것과는 달리, 사드

1) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*(이하 *EI*라고 표기한다.), Gallimard, 1969, p.330.

의 글은 결코 비이성의 영역에 있지 않다는 것이 블랑쇼의 해석이다. 프랑스 사드 연구의 주도적 역할을 담당한 마르셀 에나프 Marcel Hénaff 역시 사드는 ‘계몽의 기획 projet des Lumières’과 명백히 관련이 있는 주요한 사상가라고 언급한다.<sup>2)</sup> 블랑쇼 역시 계몽 시대의 특성을 지닌 ‘분석적 이성 la raison analytique’<sup>3)</sup>을 사드 작품의 원리로 파악한다. 다만 그 이성이 ‘과잉의 요구’로 인해 극단적인 특성을 지니게 된다고 보는 것이다. 이러한 블랑쇼의 해석은, 당대의 억압에 저항하면서 ‘모든 것을 말하고자’ 한 사드의 논리와 독창성을 인정하고 높이 평가하는 것이다.

우리는 먼저 블랑쇼가 사드를 해석함에 있어서 ‘이성’과 ‘반란’을 핵심어로 포착한 것에 주목한다. 블랑쇼는 피상적으로 보면 대립되는 두 개의 개념을 ‘과잉 excès’이라는 특성으로 연결한다. 과잉은 지나친 것이고, 목적 달성에서 오히려 벗어나게 된다는 점에서 잉여적인 것이다. 그런데 어떻게 이런 과잉이 사드 글쓰기의 원동력이 되는 것일까? 구체적으로, 사드의 이성은 무엇을 목표로 그토록 지나친 것이 되었으며, 반란은 어떤 상황에서 과잉이라 할 수준에 이르게 되는 것일까? 이에 대해 블랑쇼는 사드의 이성이 목표로 한 것은 ‘절대적 자유’였고, 반란이 ‘공화국의 영구한 상태’가 되어야 한다는 사드의 주장으로 인해 그의 글이 극단적인 특성을 지닌다고 해석한다. 한편, 27년이라는, 생애(1740-1814)의 삼분의 일이 넘는 세월을 정신병원과 감옥에서 보낸 사드에게 가능했던 ‘자유’가 무엇인지를 고려해보면, 오직 상상의 자유, 글쓰기의 자유뿐이라는 사실도 이해하게 된다. 따라서 사드에게 ‘감옥’의 공간은 글쓰기의 조건이자 상상이 펼쳐지는 공간이다. 그렇다면 그의 글쓰기는 상상적 일탈이자 현실의 구속과 금지에 맞서는 위반의 감행이라고 할 수 있다.

블랑쇼가 사드의 사유를 ‘위반 transgression’이라는 주제와 관련해 통찰하고 있는 것은 푸코와 바타유 등과 비슷하다.<sup>4)</sup> 다만 블랑쇼가

2) Marcel Hénaff, <Sade et le projet des Lumières>, *Lire Sade*, L'Harmattan, 2004, pp.21-43.

3) *ibid.*, p.325.

주목하는 것은, 윤리나 규범 차원의 위반이 아니라 위반 그 자체가 되어버린 글쓰기의 움직임이라는 사실에 특색이 있다. 사드는 글쓰기를 통해서 억압하는 모든 것을 부정하지만 그런 끝에 사드가 만난 것은 ‘무 rien’이고, 남은 것은 오직 글쓰기 자체가 되기 때문이다. 블랑쇼가 사드를 뛰어난 작가로 인정하는 것은 바로 이 지점, 파괴와 무화의 극단까지 밀고 나간 글쓰기의 돌파력이다. 신도 자연도 인간도 전부 사라져버린 상상의 공간에 남겨진 언어, ‘멈출 수 없는 움직임’<sup>5)</sup>이 되어버린 사드의 글쓰기가 개방한 ‘새로운 문학 상태’에 주목한 것이다. 블랑쇼는 이런 글쓰기의 체험을 ‘신’이나 ‘주체’와 같이 당연하게 여겨지던 절대적 존재에 본질적인 질문을 던졌을 때 얻게 되는 답인 ‘한계체험’으로 제시한다.

본 논문의 주요한 목표도, 사드의 글쓰기를 한계체험이라고 할 수 있는 것인지, 그것을 한계체험이라고 할 수 있다면 어떤 점에서 왜 그렇다고 할 수 있는지를 밝히는 것이다. 블랑쇼가 논하는 문학의 한계체험은 ‘죽음에 대한 권리 le droit à la mort’<sup>6)</sup>에서 출발한다. 우

4) Georges Bataille, *L'érotisme*, Minuit, 1957, p.41, 바타유는 위반이 “금지를 제거하는 것이 아니라 자극하는 행위”로서 고뇌와 죄의식 속에서 완수된다고 한다. 위반은 유용성과 노동, 미래의 가치를 강조하는 서구 문명에서 금지를 완성시키는 효과를 낳는다. 그 결과, 금지의 세계인 ‘세속’과 무한한 위반의 세계인 ‘신성’은 사회를 구성하는 보완적인 형태로 존재하게 된다. Michel Foucault, <Préface à la transgression>, *Dits et Écrits I*, 1954-1975, pp.261-278, 푸코는 위반과 한계를 서로 밀도를 높이는 관계로 본다. 위반이 없이는 ‘한계’를 알 수 없고, 어떤 조건 속에서 위반이 의미를 지니게 되는지는 한계를 통해서 비로소 확인된다고 강조했다. 무엇을 금지하고 있는지 알 수 없는 상태에서는, 즉 한계가 아니고서는, 위반의 의미를 명확하게 알 수 없다는 것이 푸코의 주장이다. Maurice Blanchot, *EL*, pp.300-312, 블랑쇼는 위반을 한계체험으로 설명하면서 위반으로 인해 다가설 수 없는 것에 다가서게 되고, 넘어설 수 없는 것을 넘어서게 된다고 하면서 무한한 ‘긍정 l'affirmation’의 역량과 결부시킨다.

5) ‘멈출 수 없는 움직임’은 무한한 순환을 의미한다. 따라서 위반은 변증법적 부정과 구별된다. 변증법적 부정은 차이를 용해시키고 종합을 지향하지만, 위반은 이러한 종합과 자기 회귀를 거부하는 ‘총체적인 부정’을 뜻한다.

6) *ibid.*, 「문학과 죽음에 대한 권리 La littérature et le droit à la mort」는 『불의 몫 La part du feu』의 마지막 장에 실렸고 초기 블랑쇼의 미학적 견해와 언어관을 알 수 있는 중요한 글이다. 여기에서 논하는 ‘죽음’은 개별적 주체의 고유한 죽음, 완결된 사건이라고 할 죽음이 아니라 ‘누군가 죽는다 on

리는 그가 논하는 ‘죽음’이 하나의 완결된 사건으로 주어지는 것이 아니라 오직 ‘죽어가는 일 le mourir’의 끝없는 괴로움과 관련이 있다는 사실을 안다. 그렇기에 죽음에 대한 질문에서 비롯된 한계체험은 권력과 영광의 영역을 벗어나 자유와 고독을 향한 탐구를 멈출 수 없는 문학 체험이 될 것이다. 블랑쇼에게 문학은 이 세상의 가치가 아닌, “비종속성, 무절제, 경박함, 무지, 악, 무의미”<sup>7)</sup> 등을 자신의 영역으로 끌어들이는 ‘시련의 체험’이기 때문이다. 따라서 사드의 글쓰기-문학체험을 한계체험으로 볼 수 있다면, 사드 역시 어둡고 험난한 추구, 광기가 되어버린 글쓰기를 통해서 재현의 바깥에 놓인 언어를 포착한 주요한 작가로 인정할 수 있다. 이를 위해 우리는 사드의 글쓰기가 감행한 위반의 몸짓이 한계체험의 대표적 예인 ‘지옥으로의 하강’, 죽음의 공간을 찾아간 오르페우스의 몸짓과 겹쳐있다는 사실을 함께 밝힐 것이다.

## II. 본론

### 1. 사드적 이성과 사드적 인간

#### 1) 사드적 이성의 의미와 범죄 연관성

블랑쇼는 작품 속에서 다양한 방식으로 드러나는 사드의 이성이 지닌 성격을 세 가지로 요약한다.<sup>8)</sup> 사드의 이성은, 첫째, 체계적 열거와 분류의 방식을 따라 집요하게 자신의 논리를 펼쳐나간다는 점에서 ‘백과사전적인 성격’을 지닌다. 둘째, 변증법적 종합을 지향하지 않지만, 가장 명료하고 실증적인 이성을 원칙으로 삼고 있다는

---

meurt’라고 할 때의 비인칭성, 중립적인 차원의 죽음으로 이해해야 한다. 비인칭의 죽음은 끝없는 불확정성에 내맡겨진 일로서 완결이 아닌 언제나 ‘임박한 à venir’ 형태로 주어질 뿐이다.

7) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*(이하 *EL*이라고 표기한다.), Gallimard, 1955, p.287, “...l'insubordination, la démesure, la frivolité, l'ignorance, le mal, le non-sens...”

8) *EL*, pp.326-329.

점에서는 ‘변증법적 성격’을 지닌다. 셋째, ‘글쓰기의 움직임’을 통해 자기를 탐색해 간다. 사드의 이성은, 철저한 인식의 수단이자 작품의 본질적인 동력이었다는 해석이다.

이와 같은 관점에서 블랑쇼는 먼저 욕망의 적나라한 언어로 넘쳐나는 사드의 작품이 어떻게 이성의 명령을 따르게 되는지를 읽어 나간다. 사드가 살았던 계몽의 시대에 이성인 인간을 억압하는 편견과 제도에 저항하고자 했다. 더불어, 자연을 무한한 힘을 가진 대상으로 믿고 인간을 자연의 일부로 여겼기에 인간의 사유와 자연의 질서에서 같은 구조를 발견할 수 있다고 생각했던 시대였다. 블랑쇼는 이런 해석을 전제로, 사드의 글쓰기에서 파악되는 인간의 욕망 역시 자연의 본질적 특성과 관련이 있다는 사실을 부각시킨다. 사드가 자연에서 파괴의 논리와 욕망을 정당화시키는 근거를 발견했다고 본 것이다. 자연은 모든 것을 만들어내고 파괴할 수 있는 힘을 지닌 존재이니, 인간의 행위 역시 자연의 행위에 상응한다. 그 결과, 타락의 끝을 보여주는 욕망이나 가장 비이성적인 정열조차 자연의 질서에 속하는 것으로, 이성의 행위가 된다는 논리를 추출할 수 있게 된 것이다. 사드의 인물들은 어떤 필요나 원인 없이 존재한 자연을 따라 사회의 도덕을 무시하고 냉혹한 쾌락을 취하는 경우가 많다. 폭풍우, 화산, 번개와 같은 자연 현상은 작품 내부에서 잔혹함을 고양시키는 효과를 낳고, 인물들은 그 파괴성을 모방하는 양상을 보인다.<sup>9)</sup> 하지만 이내 사드는 자연조차 “눈멀고 어리석은 힘”<sup>10)</sup>이라고 비난한다. 심지어 자연을 파괴하고 모욕하고자 하는 의사를 분명히 하면서 공격의 목표로 삼기도 한다. 자연을 본받아 온갖 타락을 일삼던 사드가 자연에 저항을 하게 된 이유는 무엇일까? 그것은 인간이 자

9) Sade, *Œuvres Complètes*(이하 OC라고 표기한다.), Gallimard, 1995, v.2, p.491, “La nature, dont l'essence est visiblement d'agir et de produire, pour remplir ses fonctions, comme elle le fait sous nos yeux, n'a pas besoin d'un moteur invisible, bien plus inconnu qu'elle-même.”, 사드의 대표적 여주인공이자 미덕의 화신인 퀴스틴이 벼락을 맞아 죽는 것이 단적인 예다.

10) Sade, OC, v.3, p.885, “O toi, force aveugle et imbécile, quand j'aurais exterminé sur la terre toutes les créatures qui la couvrent...”

연의 일부로 남아있는 한에는 자연을 부정의 대상으로 삼을 수 없다는 한계를 보았기 때문이다. 오히려 자연을 철저하게 무화시키는 것이 자연의 법을 더 잘 따르는 것이라는 역설을 발견한 사드에게 이제 자연은 파괴해야 할 대상으로 전략한다. 이와 같이 사드의 이성 은 자연을 근거로 삼아 뺏어나가다가 결국에는 그 자연마저 무화시키고 마는 것이다.<sup>11)</sup>

블랑쇼가 자연에 대한 모방과 부정이라는 양가적 태도를 보인 사드의 의도에서 포착한 것은 ‘죄의식의 무화’이다. 인간의 욕망이 자연을 따르는 것이라면 그 욕망을 충족시키기 위해서 못할 일이 없게 되고, 이에 따라 부각되는 것이 ‘범죄의 문제’이다.<sup>12)</sup> 사드에게 범죄는 끊임없는 역동성을 따라 동요하는 자연과 공명하는 행위일 따름이다. 자연이 어떤 도덕적 해명도 없이 파괴를 하는 것처럼, 범죄 역시 법과 규범을 어기는 파괴 행위지만 자연을 따르는 행위이기에 정당하다. 이러한 사드의 세계에서는 사실상 범죄의 성립이 불가능하다. 블랑쇼는 사드의 범죄에 대한 태도를 ‘법’에 대한 비판을 통해서 더 분명하게 확인한다. 사드는 “법의 지배는 사악하다. 그것은 무정 부상태가 지배하는 것보다 열등하다”<sup>13)</sup>라고 비판한다. 실제로 그는 자신을 가두고 처벌한 근거가 된 법에 대해 엄청난 불신을 지녔다. 그런 그에게 법은 인간의 자유와 지고성을 빼앗는 “차가운 힘 *une force froide*”<sup>14)</sup>을 표상할 뿐이다. 그렇기에 법을 위반하는 행위인 ‘범죄’는 인간의 자유를 지키고 오히려 이성을 따르는 행위라는 역

11) Sade, *OC*, v.2, p.1149, 자연의 관점에서 본다면 파괴는 결국 새로운 창조의 약속과 다름없다는 것이 사드의 해석이고 여기에는 돌바크의 유물론적 사유의 영향이 보인다는 해석 참조.

12) 블랑쇼가 주로 다루는 사드의 작품은 『쥐스틴 또는 미덕의 불운 *Justine, ou les Malheurs de la vertu*』과 『소돔의 120일 *Les 120 Journées de Sodome*』이다. 두 작품 모두 미덕은 불운을 야기할 뿐이고, 악덕이 주는 행복을 강변하는 공통점이 있다. 사드의 분신과 같은 작품의 주요 인물들은 범죄, 악의 실행이 인간을 예측 상태에서 벗어나게 하고 생명의 문을 열어준다는 예찬을 한다.

13) Sade, *OC*, v.3, p.241, “Le règne des lois est vicieux ; il est inférieur à celui de l'anarchie...”

14) *El*, p.335.

설에 이른다. 범죄를 저지르면서 증폭되는 관능과 쾌락의 예들은 사드의 작품에서 넘쳐난다.<sup>15)</sup> 이런 예들 가운데서 블랑쇼는 사드의 작품에서 열정에 찬 범죄가 아닌 냉정함으로 행해지는 범죄가 더욱 높이 평가받는 사실에 주목한다. 사드에게 “음란보다 범죄가 더욱 중요 La crime importe plus que la luxure”<sup>16)</sup>하다고 지적한 것도 이러한 냉정함 속에서 행해지는 범죄의 의미를 강조하기 위한 것이다. 차갑고 냉혹한 범죄의 실행은 개인적인 관능을 넘어서서 절대의 의미를 지닌 ‘힘의 확인’을 보여주기 때문이다. 따라서 사드에게 범죄는 “폭발의 힘, 도전의 자유, 호소의 당당함”<sup>17)</sup>을 지닌다. 이런 순환 속에서 우리는 사드의 이성<sup>18)</sup>이 욕망의 원천이 되고, 사드의 인물들에게 욕망의 실현은 자유이자 힘의 확인으로 여겨졌을 것이라는 사실을 파악한다. ‘자연’의 논리에 따라 ‘범죄’를 정당화하고 ‘악’을 마음대로 다룰 수 있게 된 사드의 인물들이 과연 ‘나’ 아닌 타자에 어떤 관심을 가질 수 있을까? 그들은 타자에 대해 초연하고 냉혹한 무관심을 드러낸다. 우리는 사드적 인물이 어떻게 ‘냉연함’을 행동의 동력으로 삼게 되는지를 살펴봄으로써 그가 그리는 인간의 구체적인 모습에 다가서고자 한다.

## 2) 사드적 인간 : 냉연한 리베르탱 또는 이성의 책략을 따르는 악한

15) Sade, *OC*, v.2, p.256, “la jouissance me flatte, elle est en moi, mais l'effet du crime ne me touche pas, il est hors de moi 쾌락은 나를 즐겁게 하고, 쾌락은 내 안에 머물지만, 범죄의 결과는 나와 무관하고, 나의 밖에 있다”는 발언이 대표적인 예이다.

16) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*(이하 *LS*로 표기한다.), Minuit, 1963, p.45.

17) *EI*, p.333, “Le crime a une force d'éclat, une liberté de défi, une beauté d'appel...”

18) 블랑쇼와 바타유가 사드의 작품을 해석하면서 ‘부정’과 ‘범죄’의 개념을 핵심에 두는 것은 비슷하다. 그러나 바타유가 그러한 개념들을 이성의 영역을 벗어난 ‘이질성’의 논점으로 다루는 반면, 블랑쇼는 여전히 (사드적) ‘이성’ 자체의 문제로 다룬다. 이런 차이로 인해 바타유와 블랑쇼가 서로 친밀한 관계를 맺고 심대한 영향을 주고받았다 해도, 그들의 사드 해석에는 깊은 골이 파였다는 해석이 나온다. 이에 대해서는 Nick Land, *The Thirst for annihilation*, Routledge, 1992, p.61 참조.

사드는 스스로 ‘리베르탱 libertin’<sup>19)</sup>적 가치를 실천했고, 작품의 주요 인물들<sup>20)</sup> 역시 리베르탱이었다. 리베르탱의 핵심적 요구는 ‘힘’의 확인과 ‘욕망의 충족’이다. 그것은 자기 파악과 타인에 대한 통제를 통해 도달할 수 있다. 타인에 대한 통제는 사실상의 악행으로 드러난다. 사드의 인물들은 자신의 욕망을 극대화시키기 위해서라면 살인과 고문까지도 쉽게 행한다. 사드의 작품에서는 고문과 살해로 수백 명의 희생자들을 만들어내고, 다음 날 태연하게 똑같은 행위를 반복하는 일이 숭하다. 거의 대량학살 수준으로 살인을 행하는 이유는 오직 쾌락의 충족 하나이다. 인간의 생명을 뺏는 살인조차 성적인 방종과 위반의 결과일 따름이다. 그런데 블랑쇼의 해석에 따르면, 사드 작품의 도착적인 행위는 전부 ‘이성의 책략’ 아래 행해진다. 그렇기에 과연 이성이 어떻게 광란의 몸짓을 취하는지, 그 결과 이르게 되는 도달점이 무엇인지를 알아볼 필요가 생겨난다. 이성이 자극하는 미친 것, 여기에서 등장하는 개념이 ‘냉연함 l'apathie’이다. 원래 냉연함은 스토이시즘적인 전통에서 충동을 제어하고 정열을 다스리고자 하는 금욕적 윤리이다. 그런데 블랑쇼는 사드의 작품을 통해 ‘냉연함’의 의미에 기이한 역전이 이뤄진 것을 본다. 냉연함이 오히려 ‘정열의 고양을 위한 기술’처럼 사용된 것이다.

Pour que la passion devienne énergie, il faut qu'elle soit comprimée, qu'elle médiatise en passant par un moment nécessaire d'insensibilité ; alors, elle sera la plus grande possible.<sup>21)</sup>

열정이 에너지가 되기 위해서는 억제되거나, 무감각이라는 필연적인 계기를 거쳐서 매개되어야 한다. 그때 열정은 최대치의 가능성에 속한다.

19) www.cnrtl.fr. ‘libertin’의 라틴어 어원은 ‘*affranchi*’ 벗어난, 해방된’이라는 의미를 지니고 있다. 그들은 현실의 구속과 이분법적 대립에서 벗어나 모든 것을 할 수 있다고 생각한다.

20) 그 대표적인 예가 『규방철학 *La philosophie dans le boudoir*』의 돌망세 Dolmancé와 『소돔의 120일 *Les 120 Journées Sodome*』에 나온 네 명의 리베르탱들이다.

21) *LS*, p.45.

블랑쇼는 사드의 인물들이 드러내는 냉연함이 ‘힘을 통제하는 수단’으로 자신들의 열정을 최대치로 끌어올리기 위한 것임을 포착한다. 사드적 리베르탱은 후회나 연민 같은 감정을 철저히 배제하고 처벌에 대한 두려움도 없다. 윤리가 아니라 쾌락의 충족이 행동의 기준이기 때문이다. ‘냉연함’은 이와 같이 극단에 이른 리베르탱의 감성이다. 그들은 오직 자신에게만 집중하므로 주위에서 일어나는 어떤 일에도 흔들리지 않고, 냉혹함을 드러낸다. 따라서 사드의 인물이 지닌 ‘냉연함’은 철저히 계산된 것이라고 볼 수 있다. 타인을 고려하는 일은 자신들의 쾌락을 실천하는 데 부담이 될 뿐이다. 오히려 타인을 부정하면서 힘의 허비를 없애면 자기를 실컷 누리고 절대성을 회복할 수 있다고 생각한다. 그들의 관점에서 보면, 욕망은 냉연함을 유지할 때 비로소 이성의 판단에 부합하고 최대치를 성취할 수 있다. 타인의 고통에 무감각해야 극한의 이기심 속에서 쾌락을 얻게 되는 것이다. ‘냉연함’은 사드적 인간이 힘을 간직한 강한 존재가 되고자 할 때 선택하게 되는 ‘부정의 정신’이라고 할 수 있다.

그러므로 피도 눈물도 없이, 어떤 상황에서도 자기 쾌락을 추구하는 사드적 인간들은 욕망에 취해 무모한 돌출 행동을 하는 것이 아니다. 그들은 자신들이 지닌 힘을 알고, 힘을 휘두를 수 있는 상황에 대한 이해력이 있다. 자기 의지를 가지고 논리와 계산된 이성에 비추어 행동하는 적극적 존재들이다. 블랑쇼는 이런 존재들을 “궁지를 하나의 출구로 만드는 사드적 인간 le sadique qui fait de cette impasse une issue”<sup>22)</sup>이라고 했다. 사드적 인간들은 이성을 무기로 삼은 악한들이었고, 그들의 악행은 “자기다움을 누리는 *jour de soi*”<sup>23)</sup> 길이었다. 쾌락에 대한 열광과 악행의 찬양, 그로 인해 힘을 획득하는 것. 이 과정을 살펴보면서 우리는 사드적 인물들의 궁극의 목표는 우월감의 확보, “독자적인 존재 Être Unique”<sup>24)</sup>가 된다는 사실이

22) *ibid.*, p.49.

23) *ibid.*

24) *ibid.*, 블랑쇼는 쾌락을 위해 모든 것을 파괴하면서 ‘지고성 la souveraineté’을 획득한 ‘독자적인 존재’를 ‘총합적인 인간 l’homme intégral’, ‘지고의 인간 l’homme souverain’ 등으로 지칭한다.

있음을 확인한다. 사드적인 의미에서 ‘독자적인 존재’는 절대적인 독립성을 가지고 쾌락을 극대화시키면서 타인에 대한 지배를 강화해 나간다는 뜻이다. 이와 같은 야심의 끝에는 신의 죽음을 선언한 인간으로서 ‘신’을 대체하고자 하는 욕망이 놓여 있다고 볼 수 있다. 사드는 ‘신의 죽음’을 논함으로써 서양 기독교 문화에서 죄악의 문제로 다루던 육체를 쾌락을 산출하는 인간 조건으로 만들었다. 육체에 언어를 부여했고, 그를 기반으로 정서적인 측면과 지적인 측면에서 ‘해방의 힘’을 제공하고자 한 것이다. 블랑쇼가 사드의 무신론을 강조하는 특별한 이유는 바로 거기에서 새로운 인간 조건의 형성을 보았기 때문일 것이다. 철저한 ‘신’의 부정이 철저한 ‘파괴의 정신’으로 이어져 지고의 권한을 가진 인간이 탄생하게 되기 때문이다. 더불어, 그러한 인간의 욕망과 한계를 포착하는 일이 사드의 세계를 이해하는 데 핵심이라고 보았기 때문이다. 다음 장에서 우리가 살펴보고자 하는 것도, 철저한 이기심에 기초한 사드적 인간들이 만든 세계의 형상에 대한 고찰이다. 그리고 이와 같은 세계를 만들어낸 사드의 상상의 공간, 감옥이 어떻게 글쓰기의 조건을 이루는지를 살펴보고자 한다.

## 2. 사드의 세계와 글쓰기의 조건이 된 감옥

### 1) 사드의 세계 : 힘들의 체계

사드의 인물들은 극도의 이기심 속에서 타자를 오직 쾌락의 수단으로만 활용한다. 이러한 세계에는 타자를 희생하고서라도 자신의 쾌락을 추구하고자 하는 투쟁만이 남을 것이다. 결국에는 서로가 서로를 파괴하는 폭력과 타자를 지배하려는 ‘힘’만이 확인되는 세계이다. 이를 통해 알 수 있듯이 사드의 세계를 작동시키는 원리는 오직 ‘힘’이다. 블랑쇼가 사드의 세계를 “이 이상한 세계는 개인으로 구성되지 않고, 힘들의 체계”<sup>25)</sup>로 구성되었다고 지적한 것도 바로 이러

25) *ibid.*, p.43, “Ce monde étrange n'est pas composé d'individus, mais de systèmes de forces, de tension plus ou moins élevée.”

한 비인간적 상황을 통찰했기 때문이다. 사드의 세계는 주체와 객체, 생물과 무생물로 구분되는 것이 아니라 힘과 긴장으로 이루어진 체계 속에서 ‘약한 힘’과 ‘강한 힘’을 대변하는 존재로 나뉜다. 사드는 약함이 가져오는 불행을 강조함으로써 힘을 지닌 인간의 가치를 강조한다. 이에 대해 블랑쇼는 사드 작품의 대표적 여성인물인 줄리에트와 쥐스틴을 비교해볼 때,<sup>26)</sup> 쥐스틴에게 일어난 모든 불행이 줄리에트에게도 일어나지만 그 결과는 전혀 다르다는 사실을 강조한다. 줄리에트는 계산적이며 감정에 흔들리지 않고, 의지에 따라 행동하는 적극적인 존재이다. 쥐스틴은 미덕 이외에는 자신을 지킬 방법을 알지 못했던 약한 존재이다. 쥐스틴에게 극단의 괴로움을 주었던 일들이 자신을 보존할 힘을 지닌 존재였던 줄리에트에게는 쾌락과 관능의 기쁨을 주는 결과를 낳는다.

‘힘들의 체계’로 구성된 사드의 세계에는 충족이란 개념이 존재하지 않는다. 타자를 자신과 동등한 인간으로 볼 일도 없다. 그러나 사드의 작품에서 모든 관계는 파괴의 양상을 띤다. 신은 인간을 부정하고, 자연은 신을 부정하며, 인간의 의식은 자연을 부정하는, ‘부정의 소용돌이’를 따라간다. 음란과 성적 방종 속에서 형성된 힘들의 소용돌이는 육체에 대한 사유를 낳는다. 사드의 인물들은 파괴 행위를 일삼는 극단의 부정 속에서 일탈과 쾌락의 체험을 하는데, 그 체험의 주체가 바로 ‘육체’이기 때문이다. ‘힘의 소용돌이’는 힘을 가진 존재가 된 것을 함부로 과시하면서(힘의 소모) 동시에 더 큰 쾌락을 위해서 힘을 증가시키려는 시도(힘의 보존)<sup>27)</sup> 속에서 증폭된다.

26) 사드는 『쥐스틴 또는 미덕의 불운 *Justine, ou les Malheurs de la vertu*』에서 최선을 다해 미덕을 지킨 여인(쥐스틴)을 짓누르는 불행과 그녀의 언니로 미덕을 경멸하는 악랄한 여인(줄리에트)이 누린 행운을 동시에 묘사하는 일은 잔혹한 일이나, 모든 것이 악과 부패뿐인 세상에서 미덕은 보상받지 못하고 자신을 지킬 수 있는 악행만이 유용하다고 강조한다. *ibid.*, “La faiblesse de Justine appelle la foudre que repousse sur elle l’énergie de Juliette.” 블랑쇼는 사드가 자연의 에너지와 인간의 에너지에 차이를 두지 않고 다루면서 쥐스틴에게 일어난 모든 불행은 그녀에게 일어난 일들이 그녀의 힘을 약화시킨 결과로 이해한다는 설명을 더한다.

27) *ibid.*, p.42, “Elle(l’énergie) est à la fois réserve de forces et de dépense de forces.”

사드적 의미에서 존재는 욕체를 기반으로 하고, 욕체는 단순한 욕망의 대상에 머물지 않는다. 욕체는 무엇보다 성적 방종, 통음난무의 규칙을 정할 수 있는 힘을 지닌 존재가 되고 싶어 한다. ‘주체’의 자리를 꿈꾸는 욕체가 등장한 것이다.

이와 같이 주체가 된 욕체는 위반의 행위를 통해서 사회적 관습과 굴레를 깨고자 시도한다. 사드의 세계가 ‘퇴폐’를 틀 삼아 주조된 힘의 체계라면, 그 세계를 채우는 것은 욕체이고 그렇게 욕체는 ‘과잉의 실천 주체’가 되는 것이다. 블랑쇼는 여기에서 욕체가 주체가 되어 만들어낸 사드의 세계는 오직 ‘에너지’의 축을 따라 구성된다고 의미를 부여한다. ‘에너지’는 자연의 움직임과 인간 정열의 움직임을 결정하는 요소로서 사드가 살았던 18세기의 동력을 이룬 기호이다. 계몽 시대의 동력이자 법칙이 된 에너지에서 블랑쇼가 발견한 것 역시 ‘이성’의 책략이다. 책략을 발휘하는 이성은 계산과 선택에 집중한다. 중요한 것은 힘의 원천이 되는 에너지를 가진 존재가 되어 쾌락을 누리는 일이다. 사드의 세계에서는 그러므로 태생이나 신분보다도 개인이 입증하는 에너지가 행복과 불행의 기준이 된다. 허약하고 에너지가 감소된 존재가 희생자가 되는 것은 당연한 일이고, 그런 희생자를 대상으로 추악하고 잔인한 욕망을 실현하는 것도 정당한 일이다. 오히려 연민과 자비와 같은 거추장스런 감정을 파괴함으로써 필요한 에너지를 간직하는 일이 중요하다.<sup>28)</sup>

이와 같이 힘의 체계로 구성된 사드의 세상은 결국 ‘타자 없는 세계’로 종결될 것이다. 사드적 인간은 사회적으로 확장되는 주체가 아니라 자폐적 성격을 지닌 욕망의 주체에 머물 수밖에 없기 때문이다. 그러나 인간은 타자와의 접촉과 이해를 통하지 않고 진정한 성

28) 보들레르는 『악의 꽃 *Les Fleurs du mal*』에서 오만하고 저주받은 작가의 탄생을 알리고, 문학이 공포를 일으키는 진실을 창출한다는 점에서 위험하다고 하는데 이것은 사드에 대한 오마주라고 한다. 보들레르가 사드를 ‘자연적 인간 *l'homme naturel*’의 상징이라고 말한 것은, 사드가 자연의 법칙을 인지하고 자신의 내부에 성장의 원칙을 지녔다는 점을 높이 평가했다는 해석이다. Jean-Marc Levent, <Sade, L'homme naturel>, *Penser Sade*, lignes 14, mai 2004, pp.167-202.

장이 불가능하다는 것을 생각해 볼 때, 타자 없는 세계인 사드의 작품 세계는 진정한 의미의 세계라고 할 수 없다. 명료한 의식과 격분, 광기와 통찰 등 그 성질상 짝을 이룰 수 없는 대립적인 것들을 한데 모아 제시한 사드의 세계는 결국 ‘불가능’을 그려 보이는 황폐한 공간으로 남는다. 그런데 이와 같은 황폐한 욕망의 세계를 지탱하는 힘이 사드적 논리와 독창성이라는 것이 블랑쇼의 해석이다. 사드의 세계는 인간의 어둠을 명료하게 들여다보는 ‘이성’의 힘에서 출발해 형성되었고, 그것이 ‘감옥’의 고독 속에서 발견된 것이라고 한다. 그렇다면 ‘감옥’이 어떻게 사드적 글쓰기의 조건이자 본질적 고독의 공간으로 구현되는지를 살펴볼 필요가 있다.

## 2) 글쓰기의 조건이 된 감옥과 본질적 고독

사드는 전쟁과 혁명이 행해진 역사적인 혼란기에 27년의 세월 동안 ‘감금된 생활’을 했다. 감옥이 오히려 사드 생애의 중요한 토대였다고 볼 수 있는 것이다. 인신의 구속을 전제로 하는 감옥의 공간은 자유에 대한 갈망을 낳기 마련일 것이다. 실제로 대단히 방종한 귀족이었던 사드는 감옥에 갇힌 상태가 아니었다면 얼마든지 타락한 행위를 저지르며 자신의 쾌락을 충족하며 살았을 것이다. 그러나 감옥이라는 고립된 공간에서 사드가 할 수 있는 일은 극히 제한적이었다. 욕망을 충족시킬 대상이 전혀 없는 감금 상태에서 사드는 끈질기게 자신의 욕망을 사유로 전환시키고자 했다. 그런 집요한 노력을 통해 발견한 ‘글쓰기’야말로 감금상태의 사드가 찾아낸 자기 보존의 방책이다. 감금이라는 고립 속에서 “이 세상에서 이미 죽은 자가 되어버린 *déjà mort au monde*”<sup>29)</sup> 자기 존재에 대한 공포와 불안에 맞서 글쓰기를 선택한 것이다. 사드는 실제로 소통의 가능성이 전부 차단된 감금 상태에서 제대로 답을 받지 못하는 편지를 계속 썼다. 글을 쓰면서 자기 존재를 확인하고자 한 까닭일 것이다.

29) 이것은 사드의 작품 『소돔의 120일』에서 쾌락을 위한 희생물이 될 여자들을 앞에 두고 블랑지스 공작이 한 말이기도 하다. 실제로 리베르탱의 희생물이 될 여자들은 일반인들이 접근할 수 없는 깊은 숲 가운데 있는 성채에 감금된 상태이고 세상에서는 이미 죽은 자가 된다.

블랑쇼는 이를 두고 사드가 감옥을 “우주에 대한 고독의 이미지 l'image de la solitude de l'univers”<sup>30)</sup>로 만들 줄 알았다고 한다. 감옥을 우주의 고독에 대한 이미지로 만들어 거기에서 모든 인간들을 쫓아버린 채, 글쓰기로 상상의 공간을 만든 것이다. 자연이 우리를 홀로 태어나게 했듯이 인간은 다른 사람과 관계를 맺을 필요가 없다는 생각은 사드에게 확고한 신념처럼 존재했다. 사드의 인물들 역시 자연의 법칙을 따른다고 생각하며 비인간적 고독을 성취하고자 한다. 사실 감금은 강제적인 추방 상태라고 할 수 있다. 그런데 사드는 그런 상황에서조차 삶의 이면에 대한 탐색을 멈추지 않았다. 그 결과 어둡고 절망적인 삶의 이면조차 존재의 핵심에 이르는 길을 제시할 수 있다는 사실을 자각하면서 절대고독을 수용한다. 블랑쇼는 사드의 인물들이 유일하게 원칙으로 삼고 있는 것이 바로 이러한 “절대적인 고독 la solitude absolue”<sup>31)</sup>이라고 강조한다. 바타유 역시 블랑쇼의 해석이 정확한 지적이라고 하면서, “색정적인 충동에 대한 명확하고 판명한 의식이 조직화되기 위해서는 감옥이라는 비인간적 상황이 필요”<sup>32)</sup>했다고 동의한다. 따라서 감옥에 갇힌 사드가 온갖 욕망을 그려내고 구현할 수 있었던 것은 상상의 힘이다. 블랑쇼가 사드의 에로티즘을 “몽상의 에로티즘 un érotisme de rêve”<sup>33)</sup>이라고 한 것도 상상의 힘으로 불가능(대상 없는 욕망의 충족)을 구현한 것이라고 보았기 때문이다. 여기에서 ‘몽상’이라는 말은, ‘실현 불가능성’과 ‘자유’라는 양가적 의미를 지닌다. 실현이 불가능한 것은 사드의 세계가 ‘상상’의 차원에서 구축된 세계라는 의미이고, ‘자유’는 현실의 제약을 넘어섰다는 의미이다. 사드는 상상의 힘에 기대어 자신의 자유를 억압하고 구속한 모든 것에 저항하면서 이의를 제기한다. 그런 끝에 사드는 신의 죽음을 확인했고 세상의 어느 지점과도 일치되지 않는 한 지점을 발견한다. 인간 사회를 이끌어주던 ‘신’이

---

30) *LS.*, p.33

31) *ibid.*, p.19

32) Georges Bataille, *Œuvres Complètes IX*, Gallimard. 1979, p.256.

33) *LS.*, p.35.

사라진 자리에 ‘공허’가 터를 잡은 것이다. 사드는 끝없이 수행되는 ‘부정’의 작업을 통해 신의 죽음을 대신할 ‘무의 체계’<sup>34)</sup>를 세웠다. 그 결과 사드의 언어는 이 세상의 시간성을 이탈하여 바깥에 머물게 된다.

우리는 블랑쇼의 해석에서 사드에게 절대고독을 확인하게 만든 감옥 체험이 작가의 본질적 체험이라고 할 수 있는 “본질적인 고독 la solitude essentielle”<sup>35)</sup>의 체험과 연결되는 것을 발견한다. 감금된 상태의 사드가 절대고독에서 확인할 수 있었던 것은 오직 글쓰기를 통한 파괴역량이었고, 침묵의 텅 빈 공간에서 들려오는 목소리였다. 감옥의 고독과 말하는 내가 더 이상 구분되지 않는 지경에 이르러서 행해지는 사드의 글쓰기는 그저 ‘외침 cri’과 같은 목소리를 들려준다. 이미 블랑쇼는 사드의 외침이 아르토의 외침을 통해 울려온 것을 들었다.<sup>36)</sup>

Dans les cellules et les caveaux, une liberté ; dans le silence de la réclusion, un nouveau langage, la parole de la violence et du désir sans représentation, sans signification.<sup>37)</sup>

독방감옥과 지하감옥에서 자유를. 투옥 상태의 침묵에서 새로운 언어를, 재현도 없고 의미도 없는 폭력과 욕망의 말을.

사드 작품에서 쏟아지는 폭력과 욕망의 말들은 멈추지 못하고 지속되는 어두운 웅얼거림 같은 것이다. 세상의 위계와 질서를 버린

34) *EL*, p.340에서 재인용, Sade, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, “Quel système, mon ami? Celui de néant. Jamais il ne m'a effrayé, et je n'y vois rien que de consolant et de simple.”

35) *EL*, 1장의 제목이기도 하다. 블랑쇼가 논하는 본질적인 고독은 단지 개인 차원의 고립을 뜻하는 것이 아니다. 작가의 본질적인 체험이다. 작가와 독자의 내밀함 속에서 존재하는 ‘작품’이 작가를 무시하고 밀쳐낼 때 작가가 겪는 고독에 닿아 있다. 그러한 고독의 체험 속에서 언어는 ‘지시’하기를 멈추고, 그저 ‘존재’하게 된다.

36) Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p.56, “[...] l'on entend crier la misère, comme seul jadis Sade sut crier, sans jamais consentir...”

37) *EL*, p.295.

사드의 글쓰기는 오직 해방을 꿈꾸며 자신을 조이는 공허에 맞서 내 지르는 비명이다. 그 외침은 더 이상 사상을 위한 도구이거나 세상의 유용성을 표현하는 수단일 수가 없다. 물론 사드의 외침은 감옥의 고독에서 터져 나온 비참함의 절규이다. 그러나 그의 외침은 자기 존재를 확인하고 자기를 억압하는 힘들에 저항하는 전투력을 담은 목소리이다. 그러므로 사드의 글쓰기에서 확인되는 외침은 이 세상의 가치에 수렴되는 것이 아니다. 그것은 발화의 주체조차 잃어버리고 자체의 동력으로 끝없이 되풀이되는 언어로 귀결될 것이다. 우리는 여기에서 사드의 언어가 그 과잉으로 인해 넘쳐난 언어, 모든 담론의 바깥으로 넘쳐난 언어, 한계체험의 언어가 된 것을 이해할 수 있다. 그렇다면 더 구체적으로 사드의 글쓰기가 어떻게 한계체험에 닿아있는지를 살펴보기로 한다.

### 3. 사드의 글쓰기와 한계체험

#### 1) 사드의 글쓰기 : 언어의 격렬함

사드는 자신을 감옥으로 추방한 사회가 자기를 죽은 존재로 취급할 수 없게 만들겠다는 듯, 계속 비명을 지르듯 글을 쓴 셈이다. 그토록 집요하게 글쓰기를 행했던 사드가 도달한 끝이 ‘거대한 공허’라는 사실은 놀랍지만 필연적인 요소가 있다. 이를 두고, 블랑쇼는 사드의 사유가 “광기의 작품 *l'œuvre d'une folie*”<sup>38)</sup>이었음을 보여준 것이라고 해석한다. 사드의 작품에서 구현되는 성적 도착과 극단적 욕망의 실현은 사실 ‘이성’과 ‘언어’의 바깥에 있는 것들이기 때문이다. 언어를 벗어날 수밖에 없는 것들을 언어로 포착하고자 하는 시도는, 그러니 적절한 선에서 멈출 수 없다. 말해질 수 없는 것들을 말하는 방법은 결국 ‘과잉’에 의해서만 가능할 것이다. 사드는 마치 더 많이 더 빨리 모든 것을 말함으로써 상상의 언어를 구현할 수 있다고 믿는 것처럼 글을 쓴다. 그는 “모든 것은 그것이 지나친 것일

38) LS, p.47.

때 좋다 Tout est bon quand il est excessif<sup>39)</sup>고 함으로써 ‘과잉’이라고 할 행동 속에서 비로소 욕망의 충족이 이루어질 수 있다는 사실을 암시한다. 사드는 이성을 억압하는 모든 것에 대한 분노와 극단적 자기 모색으로 인해 과잉을 실천한 것이다. 블랑쇼는 사드의 글쓰기에서 핵심적으로 드러나는 문제가 바로 이런 광기가 되어버린 이성, ‘이성의 과잉’<sup>40)</sup>이라고 한다. 이성은 언제 어디에서 어떻게 멈출 수 있을지를 알지 못하여 통제될 수 없는 움직임이 되어버렸기 때문이다. 전복된 이성, 절제를 모르고 증폭되고자 하는 이성은 누릴수록 갈증이 커지는 어두운 욕망과 다를 바가 없지 않은가.<sup>41)</sup>

우리는 블랑쇼가 사드의 작품에서 ‘과잉’을 강조하는 것은 그로 인해 새로운 형식의 문제가 제기되기 때문이라고 본다. 사드의 글쓰기의 두드러진 특징은 ‘모든 것을 말하려는 욕망’이다. 사드의 작품은 폭력적이고 음란한 성적 행위의 완전한 목록에 가깝다. 사드는 “모든 것을 말해야 한다 il faut tout dire”<sup>42)</sup>는 것을 문학의 임무로 삼

39) Sade, *OC*, v.8, p.227., “Saint-Fond bandait extraordinairement ; avec une imagination comme la mienne, il ne s’agit pas de ce qui répugne, il n’est question que de ce qui est irrégulier, et tout est bon quand il est excessif.”

40) Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Gallimard, 1973, p.19, 블랑쇼는 이성의 폭력성에 대해 지속적인 탐구를 한다. 『대낮의 광기』의 다음 서술은 ‘순수 이성-빛의 왜곡’이 바로 ‘낮의 광기’임을 보여준다. “나는 거의 내 시력을 잃어 버렸다... 결국 내가 본 것은 대낮의 광기였다. 그것은 진실이었다. 빛은 미쳐버렸고, 밝음은 모든 방향-감각을 잃어버렸다. 그것은 까닭도 없이, 규칙도 없이, 목적도 없이 나를 공격했다.” 빛 (이성)이 없이는 사물을 볼 수 없지만, 과도한 대낮의 빛은 그것을 보는 눈을 다치게 한다.

41) 블랑쇼가 사드와 로트레아몽의 공통점으로 드는 것도 무엇보다 비이성의 은밀한 힘에 기대고 있는 ‘합리적 담론의 비틀림 *distorsion du discours rationnel*’이라는 견해도 같은 사실을 강조한다. Philippe Fries, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, L’Harmattan, 1999, p.22.

42) Sade, *OC*, v.3, p.1261, “La philosophie doit tout dire.” 이것은 『줄리에트의 이야기 *Histoire de Juliette*』라는 작품의 말미에서 줄리에트가 한 말이다. 마르셀 에나프는 사드가 말하고자 한 ‘모든 것 *tout*’은 두 가지 의미인데, 하나는 ‘총체성 *le totalité*’의 의미이고 다른 하나는 ‘과잉 *l’excès*’의 의미라고 설명한다. 무엇보다 ‘모든 것을 말한다’는 것은 담론의 지배자가 되려는 욕구를 반영한다. 이런 경우, 상대방은 그저 동의만 할 수 있을 뿐이고 담론의 주체가 될 수 없다. 사드에게는 말의 세계 역시 욕망이나 권력의 세계와 마찬가지로 ‘지배자’가 되어 주도권을 쥐는 것이 핵심이 된다. Marcel Hénaff, *Sade : L’invention du corps libertin*, PUF, 1978, p.65.

왔기 때문이다. 일차적으로 ‘모든 것을 말한다’는 사드의 작품에서 드러난 타락 행위의 목록, 극단적 사유를 표명하는 대담한 발언과 같은 ‘열거’를 의미한다. 사드의 글쓰기에서 드러나는 편집증적인 집착과 열거는 기이한 열정과 힘을 낳는다. 그것은 금지에 맞서고 위반하면서 한계를 무너뜨리는 효과를 노리는 언어라고 할 수 있다. 불량쇼는 여기에서 더 나아가 사드에게 신성모독이나 범죄에 대한 정열을 표현하는 일보다 더 근본적인 것은 중단이나 한계를 모르는 ‘글쓰기의 격렬함’이라고 해석한다.

Quelque chose de plus violent se fait jour dans cette fureur d'écrire ; une violence que ne réussissent pas à épuiser ni à apaiser tous les excès d'une imagination superbe ou féroce, mais toujours inférieur à l'emportement d'un langage...<sup>43)</sup>

글쓰기의 격렬함에서 가장 폭력적인 무엇이 드러난다. 오만하든 격렬하든, 언제나 언어적 격분보다는 하위에 있는, 온갖 상상력의 과잉들에 의해서 소진되거나 진정될 수 없는 폭력이다...

사드의 언어는 자기 존재에 대한 거짓된 확신을 버리고, 끝없는 저항과 불안 속으로 이끌려 들어가는 소용돌이를 이루면서 ‘광기’에 사로잡힌다. 글쓰기는 감옥에 갇힌 사드의 고독이 만든 상상의 공간에서 행해진 움직임이기에 도덕이나 종교와 같은 현실의 구속에서 자유롭다. 앞서 우리는 이미 사드의 작품에서 행해지는 온갖 음란과 방종이 욕망의 최대치에 이르고자 하는 계산적인 이성의 산물임을 이해했다. 사드는 결국 이성적 책략의 힘을 지닌 언어로 쾌락의 극한에 이르고자 한다. 그런데 육체적 욕망의 실현을 위한 사드의 글쓰기는 ‘모든 것을 말하고자’ 하는 욕망으로 인해 무한한 순환, 무한한 소모, 결국 자기 파멸적인 폭력성을 지니게 된다. 글쓰기의 폭력성 역시 사드가 ‘반란’을 사상과 글쓰기의 항구적인 상태로 삼아<sup>44)</sup>

43) *El*, p.328.

자기의 의지를 관철하고 힘을 획득하고자 한 사실에서 이미 예견된 측면이 있다. 다만 ‘힘의 축적’을 지향하는 움직임은 어떤 고정된 상태로 머물 수 없는 것이고, 글쓰기라는, 언어와 이미지에 의해서만 실현가능한 욕망의 불가능성으로 인해 파국은 불가피했을 것이다. 우리는 따라서 위반으로 감행된 사드의 글쓰기가 도달한 극단이 어떻게 문학의 본질적 체험이 되는지를 살펴보고자 한다.

## 2) 한계체험 : 지옥을 향한 하강

사드의 글쓰기가 도달한 공허를 보면서 우리는 그의 문학적 체험이 ‘죽음’과 ‘실패’와 맺어진 ‘한계체험 l'expérience-limite’이라는 해석을 하게 된다. 블랑쇼는 사드와 친연성이 있고 자신과도 깊은 교류를 나눈 바타유에 대한 글<sup>45)</sup>에서 한계체험이 ‘총체성 la totalité’의 형식으로 나타나는 ‘절대’의 극복에 대한 질문에서 시작된다고 한다. ‘신 Dieu, 선 Bien, 단일성 Unité’ 같은 서양 사유를 지배하던 ‘절대’에 대한 이의제기에서 출발한 ‘한계체험’은 변증법적 부정과 구분되는 움직임을 지닌다. 사드의 언어는 기성의 질서와 권위에 대해 철저한 저항과 거부와 외침 속에서 무한한 움직임을 그려 보이면서 담론의 형식을 벗어난<sup>46)</sup> 언어가 된다. ‘절대적 존재’이자 억압적 힘의 최고점이었던 ‘신’이 사라진 사드의 세계에서 언어는 그 무엇에

44) 블랑쇼는 이러한 사드의 언어가 지닌 폭력성을 프랑스 혁명기에 로베스피에르와 더불어 ‘공포정치 la Terreur’를 주도한 생 퀴스트 Saint-Juste의 발언과 연결시킨다. 생 퀴스트가 공화국의 수호를 위해서 내세운 ‘법 loi’이라는 단어가 사드가 말하는 ‘범죄 crime’라는 단어와 흡사하게 ‘기이한 율령과 순수성’을 느끼게 만든다고 한다. 공포와 욕망의 결합, 결국 ‘과도함’과 ‘에너지’에 대한 몰입이라는 측면에서 ‘공포정치’와 ‘사드’의 글쓰기가 유사성을 보인다는 해석이다. 공포정치와 사드 글쓰기의 연결은 흔히 블랑쇼의 사드 해석에서 가장 주목받는 논점이기도 하다. *EL*, pp.330-336.

45) *EL*, pp.300-322, 블랑쇼는 XI. <L'expérience-limite>, I. <L'affirmation et la passion de la pensée négative>에서 ‘불가능’에 응답하는 바타유의 ‘내적 체험 l'expérience intérieure’을 다룬다. ‘내적 체험’은 존재의 내부에 아주 작은 틈을 만드는데 그 작은 틈으로 인해 ‘초과’의 움직임이 행해진다고 한다.

46) *LV*, p.279, “l'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit...”

도 종속되지 않고 무한히 펼쳐질 수 있기 때문이다. 블랑쇼가 사드의 작품에서 본 것도 이와 같은 무한한 움직임, 글쓰기의 힘이었다. 사드의 언어는 고양된 광기로 인해서 주체로 귀속되지 않는 언어가 되었고, 이것은 정확하게 블랑쇼가 말한 ‘분산 dispersion’의 움직임과 일치한다. 우리가 사드의 글쓰기에서 ‘지옥을 향한 하강’<sup>47)</sup>의 몸짓을 강조하는 것도 이와 같은 분산의 움직임을 발견했기 때문이다.

‘분산의 체험’은 우리가 흔히 ‘저자 auteur’라고 말하는 개인으로서의 작가가 아니라 ‘자기를 벗어난 hors de soi’<sup>48)</sup> 작품의 요구를 따른다. 블랑쇼가 문학 그 자체의 체험이라고 하는 분산의 체험을 겪는 것은 ‘텅 빈 중심’, 더 이상 ‘나’라고 할 힘을 잃은 ‘비인칭의 주체’이다. 예술은 언제나 ‘본질적으로 위험을 무릅쓰는 체험 expérience essentiellement risquée’이다. 그것은 에우리디케를 이끌고 낮의 세계로 돌아오는 귀환이 아니라 ‘또 다른 밤 autre nuit’ 속에서 겪는 분산의 체험이다. 우리가 사드의 글쓰기를 ‘지옥을 향한 하강’의 몸짓이라고 하는 것은 금지를 위반하고 기어이 본 죽음의 얼굴이 있기 때문이다. 블랑쇼는 지옥을 오르페우스가 도달한 심연, 거대한 공허의 공간으로 언급한다. 오르페우스의 체험, 그가 금지를 어기고 본 것은 ‘밤의 어둠 속에 있는 에우리디케의 얼굴’이다. 노래의 힘을 빌어 오르페우스가 내려간 공간은 산 자는 갈 수 없는 죽음의 공간, ‘또 다른 밤’의 공간이기 때문이다. 우리는 사드에게 지옥, 죽음의 공간에 상응하는 곳이 바로 ‘감옥’이라고 이해한다. 여기에서 위반을 감행하는 글쓰기, ‘하강’의 몸짓으로 인해, ‘노래의 공간’과 ‘죽음의 공간’이 연결된다. 이런 시도 속에서 예술은 공허, 죽음에 형상을 부여하는 것이다. 따라서 사드의 글쓰기는 ‘심연의 벌어진 깊이 béante profondeur de l'abîme’에서 행해진 것이 된다. 그렇다면 심연은 창조 행위의 기원, 글쓰기의 모험이 행해지는 공간에 다름 아니

47) 블랑쇼는 지옥에서 고독과 죽음의 진정한 얼굴을 보게 된다고 한다. 지옥은 동주앙의 도전, 시지프의 고독, 휠덜린의 광기, 카프카의 방랑이 행해지는 공간이기도 하다. 모두 세상의 질서를 따를 수 없는 자들의 공간이라고 할 수 있다. *EI*, XI. <L'expérience-limite>, VII. <Réflexions sur l'enfer>, pp.256-288.

48) *Ibid.*, p.290.

다. 그러나 죽음의 공간, 심연은 선행된 장소로서 고정된 한 지점, 전통적 의미의 ‘기원’이 아니라는 것에 주의를 해야 한다. 중요한 것은 움직임, 멈출 수 없는 움직임이 된 글쓰기, 영원의 추구이다. 지옥을 뚫고 들어가 심연의 차원에서 행해지는 오르페우스의 노래는 목이 잘린 후에도 계속된다.

Quand Orphée descend aux enfers à la recherche de l'œuvre, il affronte un tout autre Styx: celui de la séparation nocturne qu'il doit enchanter d'un regard qui ne la fixe pas. Expérience essentielle, la seule où il doive s'engager tout entier.<sup>49)</sup>

오르페우스가 작품의 추구를 따라서 지옥에 내려가면, 그는 완전히 다른 스틱스 강(지옥의 강)을 마주한다. 그것은 시선으로 마법을 걸어야 하지만 고정시키지 못한 밤의 분리를 뜻하는 강이다. 본질적 체험, 그가 완전히 참여해야 하는 유일한 체험이다.

모든 것이 사라진 공간인 지옥에서 오르페우스가 본 스틱스 강은 우리가 낮에 보는 강이 아니다. 권력의 언어가 지배하는 낮의 공간에서 오르페우스는 바쿠스의 무녀들의 손에 의해 찢겨 죽임을 당한다. 그러나 오르페우스는 목이 잘린 채 노래한다. 우리는 여기서 죽음과 노래 사이의 은밀한 유사성, 엄청난 폭력도 노래를 멈추게 할 수 없었다는 사실을 깨닫는다. 지상으로 나오는 동안, 결코 좁힐 수 없는 간격으로 남는 ‘밤의 분리’ 역시 한계체험의 본질적 구성요소라고 할 수 있다. 오르페우스(작가)와 에우리디케(작품의 본질)의 간격은 절대적인 분리(욕망)로 남는다. 그렇기에 욕망의 언어는 언제나 다시 시작해야 하는 반복 *répétition*을 운명으로 하는 ‘무한한 움직임의 언어’가 되는 것이다. 사드의 욕망의 언어는 무한한 반복 속에서 소용돌이를 형성하고 그는 그 공간의 지배자가 되려고 했다. 그렇게 자신을 감금시킨 세상에 맞서 글쓰기의 공간을 소유하려고 들었다. 그것은 실현될 수 없는 욕망이었기에 근본적인 고독을 함축

49) *LV.*, p.268.

하게 된다. 그러나 무시무시한 고독과 시련의 공간인 ‘지옥’은 동시에, ‘무력을 역량으로 l'impuissance en pouvoir’ 변형시키는 곳이다. 물론 이에 대한 비판도 가능하다. 이합 하산은 언어 그 자체만 소용돌이치는 사드의 언어를 두고 “자폐증의 공허한 침묵”<sup>50)</sup>의 울림을 지녔다고 한다. 하지만 사실 그러한 자폐적 특징이야말로 재현을 벗어난 언어, 어떤 외부적 참조나 목표를 지니지 않은 채 글쓰기 자체에 집중하는 현대 문학의 특성을 담고 있는 것이기도 하다. 블랑쇼 역시 사드의 작품을 해석하면서 이념적 판단을 벗어나 ‘언어자체의 드러남’에 주목한 것으로 보인다.

### III. 결론

우리는 앞서 책략적 ‘이성’을 기반으로 삼은 사드가 그려낸 세계가 어떻게 ‘광기의 형상’을 지니는지를 살펴보았다. 블랑쇼는 사드의 작품이 끔찍한 세계와 대면하는 위반의 영역을 보여주면서 문학과 인간에 대한 이해에 입체감을 부여한다고 해석한다. 서구 사회에 엄청난 충격을 일으킨 사드의 작품은 억눌렀던 “비합리적인 힘 *puissances irrationnelles*을 해방”<sup>51)</sup>시켜 목소리를 부여했고, 그만큼의 의미를 지녔다고 평가한 것이다. 사드는 서양 문화에서 억압되고 회피되어왔던 것을 철저하게 파헤치고 탐색했다. 우리의 고찰도 사드적 이성의 의미가 무엇이고, 그 이성으로 주조해낸 인간과 세계의 형상을 파악하는데 집중되었다. 사드의 인물들은 자연의 법칙을 따른다는 주장 아래 온갖 범죄와 파괴를 일삼은 악한들이었고, 인간은 절대적으로 혼자 살아갈 뿐이라고 믿은 냉혈한들이었다. 사드 작품에 등장하는 살육과 음란 행위는 지극히 충격적이고 비인간적이다. 블랑쇼도 사드의 작품은 ‘도서관의 지옥’에 있어야 하는 책들이며 인류의 사유와 감정에 깊은 ‘상처’를 입혔다고 말한다. 그러나 사드

50) Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : toward a postmodern literature*, Oxford Univ. Press, 1971, p.23.

51) *LS*, p.19.

가 묘사하는 인물들의 끔찍한 악행은 사실은 평범한 인간에게 내재된 폭력적 요소라고 할 수 있다. 사드적 인간은 강력한 욕망의 실현과 이기적인 선택을 통해서 인간 내부의 어둠을 드러낸다. 보통의 인간에게 숨겨진 채 존재하는 폭력에 의식의 문을 열게 만든 것이다.

이러한 이해를 바탕으로 우리는 상상력의 강력함과 연결된 그의 글쓰기를 고찰했다. 사드는 상상력의 힘에 기대 자연을 지배하고자 했고, 신을 대체할 전능한 인간이 되고자 했다. 블랑쇼가 사드의 에로티즘을 ‘몽상의 에로티즘’이라고 강조한 것도 그것이 언어의 공간 속에서 이뤄지는 체험이라는 사실을 드러내기 위한 것이다. 가장 중요한 것은 ‘글쓰기’에 대한 사드의 불굴의 의지였고, 이를 통해 실현한 ‘자유에 대한 감각’이었다. 사드는 글쓰기를 통해서 자신을 감금한 사회에 저항했고, 파괴가 역설적으로 삶의 동인이 될 수 있다는 것을 보여준다. 블랑쇼가 ‘모든 것을 말한다’는 불가능한 욕망에 사로잡힌 사드의 글쓰기를 ‘이성의 과잉’으로 포착한 것은 뛰어난 통찰이자 사드를 이해하는 중요한 단서가 된다. 사드의 불가능한 욕망의 언어는 한계체험의 무한한 움직임으로 구현된다. 우리가 사드의 글쓰기를 한계체험과 연결시키면서 의식한 것은 ‘위반의 힘’을 지닌 언어이다. 한계체험은 동일성을 강요하는 절대에 대한 이의제기에서 출발하는 위반의 체험이고, ‘과잉’으로 넘쳐나는 사드의 글쓰기는 계몽의 세기라고 일컬어지는 당대의 사유 방식이었던 변증법적인 움직임을 넘어선다. 이 과정은 사드의 글쓰기가 주체가 사라져버린 ‘비인칭의 체험’에 이르는 과정이기도 하다.

우리는 블랑쇼의 사드 해석에서 문학이 심연의 공간에서 행해지는 어둡고 절실한 탐구라는 관점을 확인한다. 한편, ‘이성’을 근거로 자기 정당성을 확인하는 사드의 글쓰기를 통찰하는 블랑쇼의 해석은, 사드 작품이 놓인 사회적 기반이나 정치적 의미에 대한 분석을 폭넓게 아우르지는 않아 지나치게 정신주의적인 해석이라고 비판할 수 있다. 사실, 타자와 맺는 관계가 모든 윤리의 출발이라고 볼 때, 사드의 인간관과 세계관은 너무나 비인간적이고 부도덕하다. 블랑쇼는 사드의 세계를 ‘힘’으로 조직된 체계로 이해하고 그 세계의 끝

에서 모든 것을 무화시키는 ‘공허’를 만나게 됨을 예리하게 지적하면서도 힘의 추구가 어떻게 ‘악’이 되는지에 대해선 엄밀한 윤리적 판단을 내리지 않는다. 우리의 번민도 ‘도서관의 지옥’에나 있을 법한 사드의 글을 평가하는 기준을 문학과 윤리 사이의 어느 지점에 둘지에 따른다. 하지만, 사드의 글쓰기에는 그 타협 없음으로 인해, 과잉으로 인해, 도달한 인간의 진실이 있고, 그것은 인간의 본성과 문학에 대한 이해를 심화시켜준다. 폭력적이고 황폐한 모습이지만 엄연히 우리 안에 있는 모습을 간파한 사드의 눈, 무섭도록 집요하고 환상이 없는 사드의 눈을 불량쇼는 명료하게 가리킨다. 인간의 심연을 들여다보는 ‘이성의 눈’, 사드는 그 눈을 부릅뜬 채, 그 누구도 감히 말하고자 하지 않았던 인간 조건을 드러낸 무서운 인물이다.

## 참고문헌

### 1. 텍스트

- Blanchot, M., *La part du feu*, Gallimard, 1949.  
\_\_\_\_\_, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.  
\_\_\_\_\_, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.  
\_\_\_\_\_, *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1963.  
\_\_\_\_\_, *L'entretien Infini*, Gallimard, 1969.  
\_\_\_\_\_, *La folie du jour*, Gallimard, 1973.  
\_\_\_\_\_, *Sade et Restif de la Bretonne*, Poche, 1986.

### 2. 연구서

- Bataille, G., *Œuvres complètes VIII*, Gallimard. 1970.  
\_\_\_\_\_, *Œuvres complètes IX*, Gallimard. 1979.  
Durlo, C., *De Rabelais à Sade*, l'Université de Saint-Etienne, 2003.  
Foucault, M., *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961.  
\_\_\_\_\_, *Dits et Ecrits I*, Gallimard, 1994.  
Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, Presses universitaires de France, 1997.  
Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : toward a postmodern literature*, Oxford Univ. Press, 1971.  
Hénaff, M., *Sade : L'invention du corps libertin*, PUF, 1978.  
\_\_\_\_\_, *Lire Sade, Sade et le projet des lumières*, Harmattan, 2004.  
Hupet, P., *Sade, ou, Le miroir de l'absence*, CÉFAL, 1994.  
Jackson, J. E., *Passion du sujet*, Mercure de France, 1990.  
Klossowski, P., *Sade mon prochain*, Seuil, 1967.  
Mazur, Lucienne, *Writing the Orgy*, PENN, 1996.

### 3. 잡지

Surya, Michel, *Penser Sade*, lignes 14, Léo Scheer, 2004.

김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과지성사, 1996.

김현, 『폭력의 구조/시칠리아의 암소』, 김현문학전집 10, 문학과지성사. 1999.

뤼디거 자프란스키, 『악 또는 자유의 드라마』, 곽정연 역, 문예출판사, 2002.

미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 역, 나남, 2003.

아도르노, 호르크하이머, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과지성사, 2001.

오생근, 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과지성사, 2010.

한스 베르텐스, 『포스트모던 사상사』, 장성희, 조현순 역, 현대미학사, 2000.

## Résumé

### Une étude de l'interprétation de Sade chez Maurice Blanchot -l'écriture de Sade et l'expérience-limite

YU Chi Jeong

Dans le présent article, nous nous penchons sur une interprétation de Sade chez Maurice Blanchot. Blanchot a montré que l'écriture de Sade réalise la manière de exister. Il examine l'œuvre de Sade à travers les deux notions suivantes : la raison et l'écriture. La raison sadienne équivaut à la liberté d'esprit qui deviendra la valeur suprême. Cependant, elle est destinée à la folie puisqu'elle vise à une ambition impossible, 'il faut tout dire', au delà de toute morale et de toute limite. C'est ce que Blanchot appelle 'la folie d'écrire'. Blanchot considère que l'excès sous toutes ses formes joue un rôle capital dans l'univers sadien.

Nous croyons que la tentative de Sade d'obtenir la liberté par l'écriture démontre l'expérience d'une transgression. Cette expérience est celle que Blanchot désigne comme l'expérience-limite, un mouvement illimité qui s'oppose au mouvement dialectique. De plus, il semblerait que le mouvement orphique dont parle Blanchot réfère à l'acte d'écrire de Sade symbolisant la descente aux enfers. C'est ainsi que Sade devient l'écrivain qui voit l'obscurité au siècle des Lumières.

Mots Clés : raison, écriture, excès, transgression,  
l'expérience-limite

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 루소의 여성론\*

이용철  
(한국방송통신대학교)

### 국문요약

루소는 건전한 정치 질서를 위해 여성의 역할이 필수적이라는 사실을 이해한 정치철학자이다. 그는 여성이 타락한 사회에 진출함에 따라 성적 무질서가 발생한다고 경고하면서 성에 따라 사회적 역할을 분담할 것을 주장했다. 가정은 사회의 악에 저항하는 최후의 보루이며, 이상적인 가정의 건설은 자급자족적 농촌에서만 가능하다. 루소가 그리는 전원의 축제나 회식은 여성만이 아니라 모든 타자들을 포용하는 미래의 시민 사회를 예고하는 것으로 보인다. 그는 자식을 시민으로 양성해야 할 여성이 시민의 의무와 군인의 의무 사이에서 갈등을 겪는 것은 바람직하다고 생각하지 않았다. 루소에게 여성이 시민의 자격을 갖는 것은 자연성의 문제가 아닌 역사성의 문제였으며, 이제 남성과 여성 사이의 지배의 문제는 인간이 어떻게 자율성을 획득할 것인가라는 질문으로 바뀌어야 한다.

주제어 : 여성, 성 분리, 사치, 사랑, 미덕, 자율

---

\* 본 논문은 2017학년도 2분기 한국방송통신대학교 학술연구비 지원에 의해 작성되었음.

## || 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 대도시의 여성
3. 이상적인 전원의 가정과 여성
4. 여성의 힘을 통한 사회 개혁
5. 맺는말

### 1. 들어가는 말

루소에게는 항상 ‘모순적’이라는 형용사가 붙는다. 루소의 삶과 작품 사이에서 나타나는 가장 심각한 괴리는 교육론인 『에밀』의 저자가 자식들을 모두 고아원에 버렸다는 사실이다. 루소는 이로 인해 볼테르와 그림 같은 동시대인들에게 위선자라는 비난을 받았고, 이러한 꼬리표는 아직도 그를 따라다니고 있다. 그러나 루소는 인간은 자유롭고 평등해야 한다는 신념을 지키기 위해 귀족들의 후원을 거부하고 가난과 고독을 선택한 작가로서 볼테르와 함께 ‘프랑스 대혁명의 아버지’로 추앙받기도 한다. 제네바의 철학자에게서 더욱 큰 문제는 그의 철학 자체에 내재한 모순이다. 이로 인해 루소에 대해 매우 다양한 심지어는 양극단적인 평가가 나오는 것도 사실이다. 예를 들면 정치철학적인 차원에서 루소는 어떤 사람들에게는 극단적인 개인주의의 옹호자인 반면 또 어떤 사람들에게는 근대적인 전체주의의 선구자이기도 한다. 이러한 양상은 루소의 여성에 대한 담론에서도 마찬가지로 나타난다.

중요한 정치철학자들 중 루소만큼 여성을 포함한 문제들에 대해 관심을 기울인 사람은 거의 없다고 말할 수 있다. 그는 성(sexualité)

과 양성간의 관계가 사적 영역만이 아니라 공적 영역 더 나아가 인간 간의 역사에 심원한 영향력을 미치고 있으며, 인류의 행복과 건전한 정치 질서를 위해 여성의 역할이 필수적이라는 사실을 이해했다. 루소는 『인간 불평등 기원론』에서 “남성의 행복을 위해 부드러움과 현명함을 통해 국가의 평화와 미풍양속을 유지시키며 (...) 남성을 지도하는 사랑스럽고 덕스러운 여성 시민들”<sup>1)</sup>에게 헌사를 보내는 일을 잊지 않았다. 또한 그의 소설 『신 엘로이즈』는 낭만적 사랑을 위한 복음으로 받아들여졌으며, 『에밀』에서는 배우자를 선택할 권리가 부모가 아니라 결혼 당사자들에게 있음을 천명하여 여성들로부터 환호를 받았다.<sup>2)</sup> 그러나 그는 남성과 여성이 동일하다거나 동일해야 한다고 생각하지 않았다. 남성과 여성의 근본적인 차이점은 모든 분야에서 고려해야 할 기본적인 사항이어서, 남성이 여성의 결점이라고 생각하는 것들이 “여러분에게는 결점일지 모르지만 그녀들에게는 장점이다”<sup>3)</sup>고 말한다. 여성이 자신에게 강요되는 법적이고 사회적인 제약에서 해방되어야 한다고 주장한 대부분의 계몽주의 철학자들과는 달리, 루소는 여성에게도 남성과 같이 동일한 자유와 평등을 부여할 것을 요구하지도 않았다. 그래서 울스톤크래프트 이래로 등장한 페미니스트들 중 일부는 루소가 남성에게만 독

1) Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, O.C., III, Paris, Gallimard, 1964, p. 119. (루소의 모든 작품들의 출전은 Gallimard의 《Bibliothèque de la Pléiade》이기 때문에 이후 제목과 권수와 년도와 쪽수만을 표기함)

2) 소피의 아버지는 딸에게 다음과 같이 말한다. “서로 맞아야 하는 것이 부부이다. 서로의 애정이 부부를 묶는 최초의 유대가 되어야 한다. 그들의 눈과 마음이 최초의 길잡이가 되어야 하는 것이란다. 왜냐하면 하나로 뗃어진 그들의 으뜸가는 의무는 서로 사랑하는 일이고 또 사랑하고 하지 않고는 우리에게 달린 일이 아니어서, 사랑해야 한다는 그 의무에, 뗃어지기에 앞서 먼저 서로 사랑부터 해야 한다는 또 하나의 의무가 반드시 따르게 마련이기 때문이다. 이것이야말로 아무도 없앨 수 없는 자연의 권리이다. 그렇게 많은 사회 법칙들을 가지고 이 권리를 방해한 자들은 결혼의 행복이나 시민들의 미풍양속보다는 허울뿐인 질서를 더 중히 여겼던 것이다. 소피야, 너도 알다시피 우리는 어려운 윤리를 네게 설교하는 것이 아니란다. 그것은 단지 네 자신의 뜻대로 하게 해서 네 남편을 선택하는 일을 네게 맡기겠다는 것뿐이다.”(*Emile*, IV, 1980, p. 756.)

3) Ibid., p. 700.

립성을 부여하고 여성을 남성 의존적인 존재로 격하시켰으며, 성 역할 분담론을 통해 남성만이 시민으로 공적 영역에 참여하고 여성은 가정 내에서 부인과 어머니의 역할에만 충실해야 한다고 주장했으며 공격을 가하기도 하고, 극단적인 여성의 종속을 용인하고 조장한 가부장적인 성차별주의자로 비난을 퍼붓기도 한다.<sup>4)</sup>

그렇다면 그는 진정 여성혐오자인가? 흥미로운 사실은 루소의 작품들이 나올 당시의 정기간행물이나 서간집을 분석해 보면 루소에 대한 공격은 이른바 여권주의자들의 반대자들로부터 나왔고, 루소가 거둔 성공은 여성들과 페미니스트적 성향을 갖는 남성들 덕분이라는 것이다. 또한 프랑스 대혁명 동안 제 3신분의 여성들이 사회적 권리를 요구하기 위해 쓴 팸플릿의 내용을 보면 여성의 지위에 대한 루소의 사상이 여성들에게 커다란 영향을 미쳤음이 입증되고 있다.<sup>5)</sup> 오늘날에는 반동적으로 보이는 루소의 여성론이 어떻게 그 당시에는 해방적인 것으로 받아들여질 수 있었을까? 여성에 대한 루소의 이런저런 단편적인 담론을 갖고 루소를 여성혐오자라고 판단하는 것은 유익하지도 않고 바람직한 일도 아닐 것이다. 루소의 여성론은 18세기의 시대적 상황과 그의 전반적인 사상적 맥락 내에 위치시켜 이해할 때 비로소 그 온전한 의미가 드러날 것으로 보인다. 이를 위해 우리는 우선 살롱이나 문단에서의 활동을 위해 가정을 돌보지 않는 파리의 상류층 여인들을 중심으로 해서 여성의 타락과 성적 무질서가 확산되는 과정을 루소가 어떻게 전개시키고 있는지 살펴볼 것이다. 다음으로 루소가 제시하는 이상적 전원 가정과 그 가정 내에서 여성의 역할과 남녀 사이의 바람직한 관계를 볼 것이다. 마지막으로 루소가 어떻게 여성들의 힘을 동원하여 어떠한 방향으로 사회를 개혁하고자 했는지를 설명하고자 한다. 우리는 이러

4) 예를 들면 이봉지는 “오늘날 루소가 성차별주의자라는 사실은 기정사실로 받아들여지고 있으며 따라서 이에 대한 연구는 이제 어느 정도 일단락되었다고 할 수 있다”(이봉지, 「루소의 반여성주의 : 소피의 교육을 중심으로」, 『한국프랑스학논집』, 제 81집, 2013, p. 46.)고 단정한다.

5) cf. Colette Piot-Gillot, *Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa conception critique*, in *Dix-Huitième Siècle*, No 13, 1981, pp. 317-318.

한 작업을 통해 루소가 여성에 대해 갖는 시각의 진정한 의미와 그 현대적 의의에 대해 성찰하고자 한다.

## 2. 대도시의 여성

‘자연의 철학자’ 루소는 당대 사회에 대한 신랄한 비판으로 유명하다. 자연 상태에서는 고독한 존재였던 인간은 사회를 형성하면서 타인의 인정을 필요로 하는 존재로 바뀐다. 이러한 인정에 대한 욕망은 공동선을 추구하는 사회 내에서 사랑과 우정과 인류애를 통해 충족될 때 가장 바람직할 것이다. 그러나 사회의 공동선과 사회적 유대감은 경쟁적으로 개별 이익과 권력을 획득하려는 사람들의 욕망으로 인해 뒷전으로 몰려나 망각된다. 그들은 타인들을 우정과 사랑과 인류애를 공유할 상대가 아니라 착취와 지배의 대상으로 보고, 이러한 목적을 효율적으로 추구하기 위해 자신의 내면을 숨기는 가면을 쓰고 거짓말을 한다. 가면을 쓴 사람들의 세계에서 진정한 내면의 소통은 불가능할 수밖에 없기 때문에, 생-프뢰 Saint-Preux는 파리에서 군중 속의 고독을 체험한다.

어떤 옛사람이 말했듯이 ‘나는 혼자 있을 때 못지않게 홀로입니다.’ 무리 속에서는 그대(= 쥘리)에게도 다른 사람들에게도 속할 수 없어, 나는 그야말로 혼자일 뿐입니다. 내 마음은 말하고 싶어 하는데, 그들은 결코 들어주지 않는 것 같습니다. 내 마음은 대답하고 싶어 하는데, 내 마음을 감동시킬 수 있는 것을 그들은 전혀 말하지 않는군요. 나는 이곳의 말을 이해하지 못하고, 또 그 누구도 내 말을 이해하지 못합니다.<sup>6)</sup>

겉모습(le paraître)을 꾸미는 데 여념이 없어 자신의 참존재(l'être)를 잊어버린 사람, 타인들과 마음의 소통이 단절된 사람들에게 진정한 행복은 불가능하다. 사람들은 사회에서 성공을 하고 타인들을 지

6) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 231,

배한다면 행복해질 수 있을 것이라고 믿지만 이는 망상에 불과하다. 왜냐하면 타인을 지배하는 것이 아니라 타인을 위할 때만이 인간은 타인으로부터 인정받을 수 있기 때문이다.

루소의 사회 비판이 정면으로 겨냥하는 대상은 자본과 인력 그리고 권력이 집중되는 그래서 사회가 내포한 모순이 가장 큰 규모로 그리고 가장 심각한 양상으로 나타나는 대도시 특히 프랑스의 수도 파리이다. 1731년 처음 파리를 방문한 루소의 눈에 들어온 것은 평소 꿈에 그리던 “찬란한 거리들과 대리석과 황금의 궁전들”이 아니라 “더럽고 악취를 풍기는 좁은 거리들, 까맣게 더러워진 보기 흉한 집들, 불결하고 빈곤한 분위기, 거지들, 짐수레꾼들, 헌옷을 수선하는 여인들, 탕약과 헌 모자를 사라고 외치는 여인들뿐”<sup>7)</sup>이었다. 파리의 외관에 대한 이러한 첫인상은 이후 파리의 몇몇 화려한 지역들을 보면서 어느 정도 완화되기는 하지만 결코 지워지지 않았다. 루소가 대도시에 갖는 증오는 이러한 대도시의 외관보다는 심각한 도덕적 타락과 귀족과 민중 사이의 극단적인 불평등에서 생겨난다. 에밀의 교사 역시 “인간은 모여들면 모여들수록 더욱 더 타락하기 마련”<sup>8)</sup>이어서 파리와 같은 대도시는 “인류의 파멸을 초래하는 심연”<sup>9)</sup>이라고 비난하며, 과잉의 인구로 위생 상태가 극도로 악화된 파리를 “소음과 매연과 진창의 도시”<sup>10)</sup>로 부른다. 대도시는 그곳에 사는 사람들의 육체적 건강을 해치는 것만이 아니라 정신까지 오염시킨다. ‘자연의 철학자’는 자본주의의 침병 역할을 하는 대도시가 어떤 방식으로 사회 질서 전반을 뒤흔들어놓으면서 도덕을 타락시키는지를 진단한다.

18세기로 접어들면서 프랑스의 봉건사회에 자본주의가 깊숙이 침투해 들어오면서 상업과 공업을 기반으로 한 대도시는 급속한 발전을 보이기 시작한다. 상업과 공업은 사치와 소비를 조장하면서 성장

7) *Les Confessions*, I, 1986, p. 159.

8) *Emile*, IV, 1980, p. 276.

9) *Ibid.*, p. 277.

10) *Ibid.*, p. 277.

해나가는데, 루소에 따르면 상업과 공업은 사치라는 ‘가상의 부 richesses illusoires’를 만들 뿐 실재적 부를 창출하는 것은 농업이다.<sup>11)</sup> 그럼에도 불구하고 사치가 내뿜는 휘황한 빛에 홀린 농촌 사람들은 도시의 사치품을 구입하기 위해 과도한 지출을 망설이지 않고, 마침내는 대도시로 이주하고 특히 수도인 파리로 올라온다. 루소는 생-프리의 입을 빌어 대도시의 사치를 동경하는 지방의 귀족집안이 “더 이상 시골뜨기가 되기도 원치 않고 자신들이 사는 마을에 싫증이 나서 자신들의 오래된 성을 버려 곧 폐옥이 되도록 방치하고 수도로 간다. 거기서 성 루이 십자훈장을 찬 영주였던 아버지는 하인이나 사기꾼이 되고, 어머니는 도박장을 개설하고 딸은 노름꾼들을 끌어 모은다”<sup>12)</sup>고 개탄한다. 사실 농지에서 나오는 소득으로 사는 지방의 귀족들 중 상당수는 자신들의 신분을 유지하기 위해 필요하다고 판단하는 비용을 오랫동안 부담할 수 없어서 빚을 지고 마침내는 실질적인 부를 창출하는 토지를 팔아넘길 수밖에 없었다.<sup>13)</sup> 농지에서 나오는 수입은 상업이나 금융의 수입에 비교할 수 없기 때문이다. 영주들이 그럴 정도라면 농촌의 토지 경작자들은 말할 것도 없을 것이다. 그들 역시 생산자로서의 독립성을 포기하고 도시의 부자들 밑에 하인으로 들어가 생계를 유지하게 된다. 대都市는 사치라는 가상의 부를 통해 농업에서 나오는 실재적인 부를 생산하는 농촌을 파괴하고 농촌의 인구들을 빨아들인다. 영주들과 농부들이 떠난 농촌은 경제적으로 피폐해지면서 실제로 사람들이 살지 못하는 일종의 사막으로 변한다. 반면 인구가 필요 이상으로 넘쳐 인간의

11) cf. “한 국가를 소진시키고 약하게 만드는 것이 대도시이며, 대도시가 만들어내는 부는 결단 화려한 가상의 것이어서, 돈은 많지만 값어치는 거의 없다. 파리라는 도시의 가치가 프랑스 왕에게는 한 지방의 가치와 같다고 말한다. 하지만 나는 파리 시 하나가 여러 지방에 드는 만큼의 비용을 치르게 하고, 여러 면에서 파리는 지방의 부양을 받고 있으며, 또 지방 수입의 대부분이 파리로 흘러 들어가 국민에게도 왕에게도 되돌아가는 법이 없이 그곳에서 그대로 남아 있다고 생각한다.” (Ibid., pp. 851-852.)

12) *La seconde préface de La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 20.

13) cf. Renato Galliani, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobilitaire: étude socio-historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1989, p. 118.

가치 혹은 노동의 가치가 평가 절하되는 그래서 “인간의 피가 가장 혈값에 팔리는”<sup>14)</sup> 파리는 늑대처럼 서로가 서로를 잡아먹는 약육강식의 정글로 변해버린다.

익명이 허용되는 대도시에서 사회적 힘과 위신은 전통적인 척도였던 계급과 신분보다는 돈에 더 좌우되기 때문에, 대도시의 모든 사람들은 돈에 눈이 멀고 돈을 과시할 수 있는 사치에 열광한다. “걸어서 가는 사람들은 상류 계급이 아니라 평민이고 서민이며 판 세상 사람이기에, 마차는 타고 가기 위해서라기보다는 존재하기 위해서 필요합니다”<sup>15)</sup>라고 말하는 생-프뢰는 사물이 욕구를 충족하기 위한 본래의 목적이 아니라 허영심을 만족시키기 위해 사용되기 때문에 사치라는 왜곡된 모습으로 나타나는 현상을 날카롭게 비판하고 있다. 의상을 예로 들어보자. 의상은 전통적으로 신분을 구별하는 역할을 해왔다. 그러나 인구가 많아 서로가 서로를 모르는 대도시에서 부유해진 부르주아들이 등장하여 귀족들의 의상을 모방하여 착용함에 따라 의상에 따른 신분의 구별이 점차 무너지게 된다. 이러한 혼란을 막기 위해 때때로 사치금지법이 제정되기도 했지만 신분에 따라 옷을 입으라고 법으로 강요하는 것은 거의 불가능하게 되었다. 남자보다 더욱 타인의 시선을 의식하고 “타인의 시선으로부터 그녀들이 관심을 갖는 유일한 존재를 이끌어내는 (...) 파리의 여성들은 공연을 보러 가는데, 말하자면 거기서 자신을 보이기 위해 간다.”<sup>16)</sup> 따라서 여성들의 경우 경쟁은 남성들의 경쟁보다 더욱 치열해질 수밖에 없다. 루소는 『달랑베르에게 보내는 편지』에서 제네바에 극장이 생긴다면 연극을 보러 극장에 갈 여인들이 사치금지법이 시행되고 있음에도 불구하고 의상 경쟁을 벌일 것이라고 깊은 우려를 표한다.

제네바 고지대에 사는 주민의 부인들은 우선은 보기 위해

14) *Emile*, IV, 1980, p. 831.

15) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 252.

16) *Ibid.*, p. 270.

하지만 다음에는 자신을 보이기 위해 갈 것이기 때문에 차려 입기를 원하게 될 것이다. 그녀들은 다른 사람들과 구별되게 옷을 입기를 원하게 될 것이다. 성주의 부인은 학교 선생의 부인처럼 옷을 입고 공연에서 모습을 나타내기를 원치 않을 것이고, 학교 선생의 부인은 성주 부인처럼 옷을 입으려고 노력할 것이다. 그로부터 곧 의복 경쟁이 생겨날 것이고 그로 인해 남편들은 파산하게 될 것이다.<sup>17)</sup>

부르주아 계급 여성들이 모방하는 대상이 된 귀족 계급 여성들은 모방을 피하기 위해 끊임없이 새로운 유행을 만들면서 의상을 통해 신분의 차이를 유지하려고 시도한다. 그 일환으로 그녀들은 부유한 부르주아 계급의 여인들이 곧 구입할 수 있는 고가의 의상이 아니라 차마 여성으로서의 부끄러움을 회생하지는 못해서 감히 시도할 수 없을 것이라 생각되는 과도한 노출을 허락하는 의상을 입어서라도 계급이 다른 여성들과 차별화되기를 원한다. 생-프뢰는 궁정 부인들의 의상에 대해 “노출된 젖가슴이 대중에게 추문임을 알기에 옷의 목선을 브이(V)자 모양으로 넓게 도려낸다.”고 비난하면서, “다른 여인들과 혼동되는 것이 두려워 여인이기를 포기하는 이 여인들은 여성이라는 것보다 자신의 지위를 더 좋아해서, 남들이 따라할 수 없도록 창녀들을 따라하는 것”<sup>18)</sup>이 그러한 노출의 이유라고 판단한다. 대도시의 여성들 특히 상류층 여인들은 자신을 아름답게 보이는 것을 좋아하기 때문에 남자보다 더욱 사치를 즐겨 검소한 풍습을 타락시키고, 신분적 우월감을 가시적으로 드러내기 위해서라면 창녀처럼 야단스러운 몸치장과 화장을 할 수 있는 존재이다.

겉모습을 창녀처럼 꾸미는 대도시 상류층 여성들은 내면적으로는 남성화되어 가는데, 이러한 현상은 대도시의 모든 여성들에게로 확산된다. 생-프뢰는 파리 여성들에게서 보이는 남성과 같은 태도와 어투에 주목한다. 그녀들은 “군인 같은 태도와 척후병 같은 어투”를

17) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 58.

18) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 267.

갖고 있으며, 사람을 응대하는 태도나 시선은 노골적이어서 누구라도 당황하게 만들고”, “억양은 거칠고 날카롭고 따지고 강압적이고 조롱하는 듯하며 남자들 억양보다 더 거세며”, “사람들을 뚫어지게 보는 대답하고 호기심 어린 태도는 어투에 얼마쯤 남아있는 여성적인 우아함을 지워버린다.”<sup>19)</sup> 루소는 파리 여성들이 보이는 자유분방한 말과 태도가 사교계에서 남성과 여성이 지속적으로 뒤섞여 지내면서 생겨난 현상으로 보면서, 이러한 유감스런 사태를 만들어낸 진원지로 살롱을 주목한다. 사실 살롱은 부르주아 계급을 귀족화하는 장소이며, 살롱을 주재하는 살로니에르 *salonnière*는 부르주아들에게 귀족 계급의 가치를 가르치는 선생 역할을 한다. 조운 랜더스가 지적하듯이 “출생이 아니라 상업, 매관매직, 궁정 내에서의 모략이 권력의 새로운 주화가” 된 시기에 “살롱의 여인들은 상류사회에 들어가려고 하는 귀족이 아닌 사람들에게 적당한 스타일과 의상과 매너와 언어와 예술과 문학을 가르친다는 점에서 특히 중요했다.” 그리고 “이러한 극적인 귀족적 세계에서 보는 것과 보이는 것이야말로 최우선적인 관심이었으며 인기를 끈 스포츠는 분장놀이였다.”<sup>20)</sup> 또한 그녀들은 선생 역할을 넘어 그들의 출세를 돕는 후원자의 역할을 맡기도 한다. 루소 자신도 젊은 시절 출세를 꿈꾸며 파리에 올라왔을 때 카스텔 신부로부터 “파리에서는 여자들을 통하지 않고서는 아무 것도 할 수가 없다”<sup>21)</sup>는 충고를 들은 바 있다. 사교계에서 학생 역할을 맡은 남성들은 “여성들처럼 말하고 행동하며 생각”하면서 여성들에게 아첨을 늘어놓는 반면<sup>22)</sup>, 남성들에 둘러싸여 남성들의 선생이자 후원자 역할을 맡은 여성은 “남자들처럼 말하고 행동하고 생각한다.”<sup>23)</sup> 그녀들은 “자신을 꼭 따라야할 모범으로 제

19) Ibid., p. 268.

20) Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, New York, Cornelle University Press, 1988, pp. 24-25.

21) *Les Confessions*, I, 1986, p. 289.

22) cf. “파리의 모든 여성들은 술탄의 후궁들만큼 많이 그리고 자기보다 더 여자 같은 남자들을 집에 모이게 하고 있는데, 이 남자들은 아름다움에 그것이 받아 마땅한 마음의 찬양만은 제외하고 온갖 종류의 찬양을 바칠 줄 안다.” (*Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 93.)

시하고, 판단하고, 판결하고, 결정하고, 선고하고, 능력과 장점과 미덕들에 그 정도와 등급을 정하고, 공손한 학자들은 너무나 비천하게 그녀들의 호의를 구걸한다.”<sup>24)</sup> 루소는 “문학 비평회를 차리고 그 좌장 노릇을 할 그런 유식하고 재치부리는 (...) 여성은 자신의 훌륭한 재능을 드높이 고양하면서 아내로서 자신의 의무를 전부 명시하고, 랑클로 양이 하는 식으로 항상 남자 노릇부터 먼저 하려고 든다”<sup>25)</sup>고 문단에 들락거리는 여인들을 빈정거린다. 사실 루소는 이미 최초의 출세작 『학문예술론』에서 볼테르에 대하여 언급하면서 여성들이 자신들의 경박한 취향을 예술가들에게 강요하여 예술이 타락한다고 말한 바 있는데<sup>26)</sup>, 『달랑베르에게 보내는 편지』에서도 마찬가지로 여성들이 문화계를 지배하면서 남성화될 때 예술가나 문인들은 애국심이나 미덕 감정을 고양하는 대신 여성의 취향에 부응하는 아첨을 늘어놓으면서 여성화되며, 그 결과 문화는 천박하고 피상적으로 될 가능성이 높아진다고 주장한다.

(...) 나는 라신의 주인공들, 그렇게나 호화스럽게 옷을 입고 상냥하고 다정한 그런 주인공들에 대해 거의 더 좋게 생각하지는 않는데, 그들은 용감하고 유덕한 체하면서도 우리에게 단지 내가 말한 바 있던 젊은이들의 모델들만을 보여주기 때문이다. 그런데 그 젊은이들이란 여자들의 환심을 사기 위한 친절, 유약함, 사랑, 남성을 여성처럼 만들 수 있으며 남성의 진정한 의무들에 대한 취향에 대해서는 남성의 열정을 식히는 모든 것들에 빠져드는 자들이다.<sup>27)</sup>

23) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 269.

24) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 45.

25) *Emile*, IV, 1980, p. 768.

26) cf. “저명한 아루에여, 우리들에게 말해주시오. 당신이 우리들의 거짓된 섬세함을 위해 남성적이고 힘찬 아름다움을 얼마나 많이 희생했는지를, 그리고 작은 것들이나 생산적인 여성에게 환심을 사려는 재치가 얼마나 많은 위대한 것들을 희생했는지를 말입니다.” (*Discours sur les sciences et les arts*, III, p. 21.)

27) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 107.

그런데 남성이 여성의 맘을 사기 위해 바치는 판에 박힌 말 즉 아침은 진정한 의미에서의 찬사가 아니라 오히려 여성을 모욕하고 조롱하는 것이다. 루소는 “이 모든 따분한 은어에 사랑에 관계된 것이 무엇이 있느냐”<sup>28)</sup>고 반문하면서 아침은 예술가들의 재능만이 아니라 진정한 사랑마저 소멸시킨다고 말한다. 아침을 하는 사람은 그 찬사를 한 여인에게만이 아니라 만나는 모든 여인들에게 바치면서, 오직 한 여인에게만 집중하는 정신적 사랑 amour moral을 희화화하는 경향을 보인다. 루소는 이러한 아침에 대비하여 열정적인 사랑의 언어로 “열정의 동요, 그 방황, 그 흥분, 그 열광, 그 불타는 표현, 그 더욱 정열적인 침묵, 그 표현할 수 없는 시선”<sup>29)</sup> 등 분명하게 언표화되지 않는 몸짓의 언어를 제시한다. 여성화된 남성은 지배력을 가진 여성에게 겉으로만 거짓으로 찬양을 보내면서도 내면으로는 여성을 경멸하는 것이다. 이러한 상황에서 예술과 문학은 국가와 관계된 숭고한 감정을 포기하면서 동시에 사람들에게 개인적 미덕을 추구하는 고양된 사랑의 감정도 불러일으키지 못한다. 그러나 무엇보다도 남녀가 함께 어울리면서 여성에게서 일어나는 가장 치명적인 도덕적 타락은 정숙함이 사라진다는 것이다.

대부분의 상류층 젊은이들이 재산과 신분만을 보고 정략적으로 결혼하기 때문에 애초 진정한 심정의 결합은 문제가 되지 않는 상태에서 사실 배우자의 부정이란 그리 큰 잘못이 되지 않는다. “딸이 단 한 명의 연인을 갖는 것보다 어머니가 스무 명의 연인을 갖는 것이 더 용이한”<sup>30)</sup> 파리에서 간통은 더 이상 추문이 아니다. 하물며 웃은 창녀처럼 입고 말과 행동과 생각은 남성처럼 하는 여성들이 “사람들 사이를 돌고 도는 돈과 같이”<sup>31)</sup> 거리낌 없이 이 남자에게서 저 남자로 옮겨 다니는 것은 전혀 놀라운 일이 될 수 없다. 결혼이 변질되면서 사랑 그 자체도 변질된다. “이곳(=파리)의 부부를 지금

28) Ibid., p. 95.

29) Ibid., p. 96.

30) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 270.

31) Ibid., pp. 269.

까지보다 더 자유롭게 살기 위해 동거하는 독신남녀들이라고 할 수 있다면, 연인들은 재미, 분위기, 타성, 또는 순간의 필요 때문에 서로 만나는 무관심한 사람들”<sup>32)</sup>에 불과하다. 이러한 남녀관계에서 사랑은 삶의 권태를 달래기 위한 일시적인 기분풀이로 전락하고, 진지한 감정의 소통은 불필요한 것이 된다.

아무 여성이나 남성, 이 연인이든 저 연인이든, 아무튼 남성은 언제나 남성이고, 모든 사람은 똑같이 좋습니다. 어쨌든 여기에는 일관성이 있습니다. 왜냐하면 여성이 남편보다 연인에게 더 충실할 이유가 어디 있겠습니까? 게다가 웬만큼 나이가 들면 모든 남성들이 거의 똑같아지고 모든 여성들도 똑같이 집니다. 이 인형들은 모두 동일한 여성용품 판매점에서 나온 것이라, 가장 손쉽게 수중에 들어오는 것 말고 다른 선택을 할 필요가 없습니다.<sup>33)</sup>

대도시에서 남녀는 마치 자연 상태의 남녀처럼 성욕이 일어나면 만나고 그 욕망이 충족되면 헤어진다. 짝짓기가 끝나면 돌아서서 상대방을 까맣게 잊어버리는 자연인처럼 그들 역시 헤어지면 “더 이상 만나지도 않고 서로 알지도 못해서 (...) 언젠가 다시 관계를 맺고 싶은 번덕이 끓어오르면 그들은 새로 얼굴을 익혀야 할”<sup>34)</sup> 정도이다. 그런데 남녀가 자유롭게 성관계를 맺을 때 가장 심각한 사회적 문제로 부상하는 것은 기혼자들의 불륜이다. 기혼자들 사이에서 이렇게 부정이 일반화되면 사회의 기반이 되는 신성한 결혼의 계약이 무시당하고 가정의 유대가 파괴되기 때문이다. 루소는 부정한 아내가 남편과 가정에 미치는 치명적 결과에 대해 다음과 같이 말한다.

그렇지만 부정한 아내는 훨씬 더 심각한 결과를 가져온다.  
그녀는 가족을 해체하고 자연의 모든 관계들을 끊어놓는다.

32) Ibid., pp. 271.

33) Ibid., pp. 271-272.

34) Ibid., p. 272.

남자에게 다른 남자의 자식들을 안겨줌으로써 그녀는 남편과 자식들을 속이며 부정에 배신을 결단한다. 내가 알기로는 그 모든 혼란과 죄악이 여기에서 비롯된다. 세상에 끔찍한 처지가 있다면 그것은 바로 자기 아내를 믿을 수 없어서, 자기 마음의 가장 달콤한 감정에 잠기지도 못하고 자기 자식을 안고 있으면서도 자기가 지금 다른 남자의 자식 즉 자신이 당한 치욕의 증거물이자 진짜 자기 자식들의 재산을 약탈할 새끼 호랑이를 안고 있는 것은 아닌지 의심하는 불행한 아버지의 처지일 것이다. 이렇게 되면 가정이라는 것이 한 죄 많은 여인으로 인하여 서로를 사랑하는 척 억지 시늉을 하며 서로에 대해 이빨을 가는 은밀한 적들의 모임이 아니고 무엇이겠는가?<sup>35)</sup>

『에밀과 소피 혹은 고독한 사람들 *Emile et Sophie ou Les solitaires*』에서 에밀에게 다른 남자의 아이를 가졌다고 고백하는 소피는 잘못을 범했지만 어쨌든 그것을 남편에게 고백하는 용기를 보인다. 그 고백의 결과 둘은 결별하지만 새로운 삶을 개척할 기회를 갖게 된다. 그러나 만약 소피와 같은 잘못을 범한 부인이 남편에게 그 사실을 숨기고 다른 남성의 아이를 마치 남편의 아이인 것처럼 속인다면 문제는 복잡해진다. 남편이 부인의 거짓말에 속아 넘어간다면 괜찮겠지만, 부인의 부정에 대해 의혹을 갖는다면 그 가정은 남편에게 사랑의 공동체이기는커녕 가정 바깥의 사회에서보다도 더한 불신과 적의가 지배하는 지옥이 될 것이다. 다른 한편 불륜을 저지른 여성들이 몰래 사생아를 낳아 기아수용시설 즉 고아원에 맡길 경우에도 심각한 사회적 문제가 발생한다. 18세기에 들어와 기아수용시설에 맡겨진 아이들의 수는 점차 증가하여 1772년의 경우 인구 육백 만의 파리에서 태어난 아이들의 수는 18,713명이었는데 버려진 아이들의 수는 7,676명으로 출생율의 41%에 달할 정도였다. 디드로와 함께 『백과전서』의 공동편집자로 유명한 달랑베르도 귀족 어머니에 의해 시설에 버려진 아이였다. 사회개혁가들은 불우한 아이들을 구제

35) *Emile*, IV, 1980, p. 697-698.

하기 위한 기관이 도리어 기아들을 만들어내고 있는 셈이라고 비판하였고 기관을 ‘모성애의 무덤’이라고 부르기도 했다. 또한 1751년의 경우를 보더라도, 기아수용시설에 들어간 아이들 중 약 70 퍼센트가 채 1년이 못 되어 사망했을 정도로 상황은 비극적이었다.<sup>36)</sup> 따라서 루소가 기혼자들의 불륜에 대해 갖는 우려는 당시 시대적 상황에 비추어 볼 때 결코 지나친 것이 아니라고 말할 수 있다.

많은 아버지들이 부인과 자식들에 대한 의심으로 집안에 마음을 붙이지 못한다면, 어머니도 예외는 아니다. 도시의 환락에 빠져드는 엄마들은 자신의 가장 중요한 의무라 할 수 있는 자식의 양육마저 저버린다. 수유는 유모들에게 맡긴 엄마들은 마침내 “아이를 갖고 싶어 하는 것도 그만둔다.”<sup>37)</sup> 이렇게 부부 각자가 스스로만을 생각하는 가정에서 자식들 역시 부모와 형제를 사랑하는 법을 배우지 못한다. 가족의 구성원들은 “모두 다 서로에 대해 거의 잘 알지 못하고 (...) 각자는 이제 자기 자신만을 생각한다.” 그들에게 가정은 “우울하고 쓸쓸한 곳”<sup>38)</sup>, 그리고 앞에서 말한 것처럼 ‘은밀한 적들의 모임’으로 타락한 사회의 축소판에 지나지 않는다. 루소는 이러한 남편의 의혹으로 인해 가정이 파괴되는 가장 비참한 비극을 막기 위해 부인은 정절을 지켜야만 할 뿐 아니라 정절을 지키는 여인으로 보여야 한다고 강조한다.

루소는 여성이 가정을 벗어나면 특히 사회 지도층에 속하는 여성들이 공적 영역에 진출하여 남성들에게 영향력을 발휘하면 사회적 무질서가 발생한다고 본다. 여성의 영향력이 강화될수록 남성은 남성적 힘과 의지가 약화되어 여성화되고, 그 결과 사회는 퇴행하여 극단적인 타락에서 생겨난 ‘새로운 자연 상태’로 들어간다. 『에밀』이나 『신 엘로이즈』에서 볼 수 있듯이, 루소는 가정 특히 농촌 가정이야말로 사회의 악에 저항하고 타락한 사회를 개혁할 수 있

36) cf. 리오 담로시, 『루소 : 인간 불평등의 발견자』, 이용철 옮김, 교양인, 2005, pp. 282-283.

37) *Emile*, IV, 1980, p. 256.

38) *Ibid.*, p. 258.

는 가능성을 가진 최후의 거점이며, 이 거점을 지키는 힘을 가진 궁극적인 존재는 가정주부로서의 여성이라고 믿었다. ‘자연의 철학자’는 이미 사회의 악에 깊이 오염된 대도시에서 애정과 즐거움이 충만한 가정을 만들기란 불가능하다고 판단하고 전원의 가정에서 그 가능성을 타진한다.<sup>39)</sup>

### 3. 이상적인 전원의 가정과 여성

10살 무렵 아버지가 제네바를 떠난 후 시골 동네 보세의 랑베르 시 목사 집에서 기숙생활을 했던 루소는 그때부터 “시골을 매우 좋아하게 되어서 그 애착은 결코 식을 줄 몰랐다”<sup>40)</sup>고 말한다. 루소는 바랑 부인 Madame Warens의 보호를 받으며 살던 젊은 시절에 이미 도시 상베리를 떠나 한적한 시골로 이사하자고 그녀를 졸라 결국 레샤르메트에서의 전원생활을 누리게 된다. 그는 이곳에서 경험한 짧지만 완벽한 행복을 회상하면서 그 덕분에 “나는 진정 살아보았다”<sup>41)</sup>라고 말한다. 거의 마흔 살이 되어서야 유명 작가가 된 루소는 그 이후에도 여전히 세상에서 물러난 전원생활의 꿈을 버리지 않았고, 몽모랑시 숲에 있는 작은 시골 별장 레르미타주에 와서 살라는 데피네 부인 Madame d'Épinay의 제안을 받고는 파리의 번잡한 문단 생활을 접고 과감히 은둔 생활로 들어간다. 그는 레르미타주와 레샤르메트를 연결시키면서 “내가 스스로에게 강요할 수 있었던 노력들, 나의 열정을 발작적으로 부추겼던 야심적인 계획들, 이 모든 것들은 언젠가 이 행복한 전원의 한가로운 생활에 도달하려는 것 이외에 다른 목적이 없었다”<sup>42)</sup>고 말한다.

39) cf. 모르겐슈테른 역시 “사회의 방어벽이자 사회를 만든 가족이 어떻게 바로 그 사회에 반대하는 혁명적 힘으로 변할 수 있는가? 루소는 그 운동의 중심지로 어머니들을 가리킨다.”(Mira Morgenstern, *Rousseau and the politics of ambiguity : Self, Culture, and Society*, Pennsylvania, Penn State University Press, 1996, p. 196.)고 말하면서 루소가 사회 변혁에서 가정과 어머니의 역할을 매우 중요시하고 있다고 간주한다.

40) *Les Confessions*, I, 1986, p. 12.

41) *Ibid.*, p. 225.

‘자연의 철학자’가 전원을 사랑하고 전원에서 행복을 찾는 것은 어찌 보면 당연한 일이겠지만, 그는 거기서 한 걸음 더 나아가 농업에 기반을 둔 농촌의 가정을 보호하고 개선함으로써 사회를 개혁할 수 있다고 생각한다. 에밀의 교사는 “모든 기술들 가운데 가장 존경할 만한 첫 번째 것은 농업”<sup>43)</sup>으로 보고 있으며, 생-프뢰 역시 “인간에게 자연스러운 상태는 땅을 경작하고 그 산물로 살아가는 것”이며, “전원의 평화로운 주민들의 경우 자신의 행복을 느끼려면 그 행복을 깨닫기만 하면 되고 (...) 인간의 참된 기쁨은 모두 그의 손이 미치는 곳에 있다”<sup>44)</sup>고 말한다. 루소는 중농주의자들처럼 농업만이 참된 부를 창출할 수 있다고 믿는다. 그러나 현재 농촌은 대도시의 타락한 생활방식 특히 사치가 유입됨에 따라 붕괴 상태에 놓여있다. 우리가 앞에서 보았듯이 대都市는 농촌의 인력을 탐욕스럽게 흡수하면서 값싼 노동력을 확보한다. 가족 전부가 이사를 가지 않는다 하더라도, 유복한 사람들은 자식들을 공부시켜 신사를 만들기 위해 또 가난한 사람들은 자식들을 고용살이로 내보내 부양의 짐을 덜기 위해 대도시로 내보낸다. 농촌의 자식들이 대도시로 나가서 배우는 것은 “편견에서 생겨나는 오류들, 자녀들이 타락하고 부모들을 버리는 것, 목숨과 운명과 품행이 끊임없이 위태로움에 처해지지만 성공하는 사람은 백 명 중 한 명에 불과하다는 것”<sup>45)</sup>이다. 그리고 그들이 농촌으로 다시 돌아왔을 때 가지고 오는 것은 도시에서 물든 타락한 습관들인데, 예를 들면 외국의 용병으로 근무한 젊은이는 “조국과 자유에 대한 사랑 대신 용병의 거만하고도 비굴한 태도와 자신의 예전 신분에 대한 터무니없는 경멸”<sup>46)</sup>을 갖고 돌아온다.

사치와 인적 교류를 통해서만 대도시의 악이 농촌에 유입되는 것은 아니다. 그것보다 더 광범위한 영향력을 갖는 것은 사치와 향락과 부도덕을 부추기는 대도시 문화의 유입인데, 루소는 대도시 문화

42) Ibid., p. 401.

43) *Emile*, IV, 1980, p. 460.

44) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, pp. 534-535.

45) Ibid., p. 535.

46) Ibid.

를 확산시키는 데 소설이 첨병 역할을 하고 있다고 본다. 일반적인 소설들은 “사교계의 인사, 인기 있는 부인, 귀족, 군인 등”을 주역으로 등장시키고 “도시의 세련된 취미, 궁정의 금언, 사치스러운 장식, 향락주의적인 도덕”을 교훈과 규범으로 제공하고, 시골 사람들의 “홀륭한 행동과 소박한 미풍양속을 존스럽다고”<sup>47)</sup> 경멸하게 만든다. 시골의 독자들은 이런 소설들을 읽으면서 “가상적 쾌락의 매력”<sup>48)</sup>에 끌려 시골을 버리고 도시로 나가 살고 싶어 하지만, 막상 도시로 가면 남성은 험잡꾼이 되고 여성은 창녀가 되는 것이 일반적인 현실이다. 반면 루소의 소설 『신 엘로이즈』에서는 “유복한 사람들에게 시골 생활과 농업에는 그들이 알 수 없는 기쁨이 있다는 것, 이 기쁨은 그들이 생각하는 것만큼 무미건조하지도 조야하지도 않다는 것, 그것에는 취미와 섬세한 선택과 우아함이 지배할 수 있다는 것, 유능한 사람이 가족과 함께 시골로 돌아가서 스스로 농부가 되기를 원하면 도시의 오락에 둘러싸여 있을 때만큼 감미로운 생활을 할 수 있으리라는 것, 전원의 주부는 호감이 가는 여성들로서 도시의 멋쟁이 못지않은, 아니 그 여자들 이상으로 사람의 마음을 감동시키는 매력으로 가득 차 있다는 것, 마지막으로 여기서는 마음속의 지극히 감미로운 감정이, 이미 쾌활함이 망각되어 냉소와 조소가 그 쾌활함을 한심하게 대신하는 사교계의 꾸민 언어 이상으로, 모인 사람들을 더 유쾌하고 활기 있게 할 수 있다는 것을 보여주는 것<sup>49)</sup>”이 문제이다. 그러나 이 소설은 대도시의 독자들에게만이 아니라 전원의 독자들에게도 유용하다. 그들은 전원의 삶을 감미롭게 묘사한 소설을 읽으면서 자신들이 실제로 영위하는 삶이 대도시의 삶보다 더욱 도덕적이고 행복하다는 사실을 깨달을 수 있기 때문이다.

(...) 그들(=전원생활을 하는 부부) 주위의 모든 것은 좀 더 낙관적인 양상을 띠는 것처럼 보일 것이고, 그들의 의무는 더

47) *La seconde préface de La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 19.

48) *Ibid.*, p. 20.

49) *Ibid.*, p. 21.

육 고상해 보일 것이며, 그들은 자연의 기쁨에 대한 취미를 회복한 것이요. 자연의 참된 감정이 그들의 마음속에서 소생할 것이고, 행복이 그들의 손에 미치는 곳에 있음을 보고는 행복을 맛보는 것을 배우겠지요. 그들은 전과 같이 임무를 수행할 테지만, 지금까지와는 다른 영혼을 지니고 수행할 것이며, 전에는 농부로서 한 일을 앞으로는 참된 가장으로서 할 것입니다.<sup>50)</sup>

허영심과 결부된 외면적 행복을 추구하는 상상력을 ‘자연의 참된 감정’에서 생겨나는 내면적 행복으로 되돌리는 것, 어느 정도는 권태롭게 보일 수밖에 없는 농촌의 삶을 다른 시선으로 바라보게 하는 것, 이러한 것이 루소의 소설이 지향하는 목적이다. 사실 루소는 『신 엘로이즈』의 클라랑 Clarend를 통해 농업을 기반으로 한 자급자족적 전원생활을 묘사하면서 이미 자본주의에 심각히 오염된 도시적 삶의 해악에서 벗어날 수 있는 하나의 방책으로 제시하고 있는 것처럼 보인다. 인간의 노동이 타인에 의지하지 않고 자연적인 욕구를 충족하는 독립적 삶을 가능케 하는 조건이라면, 클라랑의 농업은 공동체 구성원들을 결합하는 삶의 조건이자 자급자족을 통해 경제적으로 외부세계에 종속되지 않을 물질 토대가 된다. 클라랑에서 농업의 목적은 더욱 많은 이윤을 창출하여 더욱 넓은 농토를 구입하는 것이 아니라 자급자족이다. 만약 더 많은 이윤이 생긴다면 그것은 기존의 토지에 더욱 많은 일꾼과 가축을 투입하여 생산을 늘리는 데 사용된다. 공동체의 주인들은 “자산을 늘리기보다는 개선하려고 노력한다. 그들은 이익이 남는 투자를 하기보다는 확실한 투자를 한다. 새로운 토지를 사는 대신에 새로운 값어치를 부여한다.”<sup>51)</sup> 이러한 클라랑의 경제 원칙은 미학적 차원으로까지 승화된다. 클라랑은 허영심이 아니라 유용성에 따라 사물에 가치를 부여하며, 여기서 아름다움은 사치가 아니라 자연의 진정한 필요가 사물들의 질서와 결

50) Ibid., p. 23.

51) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, pp. 529.

합할 때 생겨난다.

이렇게 공동선을 지향하는 공동체 내에서 남녀 간의 열정적인 사랑은 그 배타적 성격 때문에 긍정적인 측면보다 부정적인 측면이 부각된다. 클라라의 여주인인 쥘리 자신도 생-프뢰와의 낭만적 사랑으로 인해 스스로의 명예와 미덕을 훼손하였고, 그녀의 어머니는 둘의 사랑에 충격을 받아 죽음을 맞는다. 엘레나 폴치니가 지적하듯이 쥘리는 볼마르와 결혼할 때 결혼을 조화와 행복에 기초를 둔 공동체의 기본 단위로 받아들인다. 루소에게 사랑과 결혼의 통합은 열정으로 서의 사랑인 에로스가 아니라 기독교적인 개념의 사랑인 아가페에서 생겨나는데, 우정과 유대와 일치에 기초를 둔 결혼의 도덕은 아가페를 모범으로 삼고 있다.<sup>52)</sup> 루소는 특히 지속적인 결혼 생활의 행복을 위해서 낭만적인 사랑을 부부애로 전환시켜야 한다고 강조한다. 볼마르 Wolmar와 결혼한 쥘리는 고통에 잠긴 상태에서도 연인 생-프뢰에게 이렇게 말한다.

사랑에는 질투와 결핍의 끊임없는 불안이 뒤따라서 기쁨과 평화의 상태인 결혼에 별로 알맞지 않습니다. 두 사람은 서로에 대해서만 생각하기 위해서가 아니라 시민 생활의 의무를 함께 완수하고 가정을 신중하게 다스리며 아이들을 잘 키우기 위해서 결혼합니다. 연인들은 자신들 이외에는 어떤 것도 보지 않고 끊임없이 자신들에만 몰두하여서, 그들이 할 줄 아는 유일한 일은 서로 사랑하는 것이지요. 보살펴야 할 다른 일들이 너무도 많은 부부들은 이것만으로는 충분하지 않습니다.<sup>53)</sup>

열정적인 사랑을 우정에 기반을 둔 부부애로 바꾸는 것은 단지 사회와 가정에서 해야 할 의무를 완수하기 위해서만은 아니다. 감각적인 쾌락은 되풀이되는 자극에 무디어질 수밖에 없기 때문에, 낭만

52) cf. Elena Pulcini, *Amour-passion et amour-conjugal*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1998, p. 143.

53) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, pp. 489.

적이고 열정적인 사랑은 오랜 기간 지속될 수 없다. 이러한 사실을 잘 알고 있는 에밀의 교사는 에밀과 소피가 미덕을 위해서라면 열정을 통제할 수 있도록 훈련시킨다. 예를 들면 그는 에밀이 곤경에 처한 이웃 사람을 돕도록 해서 소피와 만나기로 약속한 시간에 늦도록 만들어서 사랑의 쾌락을 미덕에 희생하도록 하거나, 소피와 결혼하기 전 2년 동안 에밀로 하여금 세계여행을 떠나게 만들어 연인의 부재를 견디고 임무를 완수하는 법을 배우도록 한다. 그리고 결혼 직후 소피에게는 사랑을 통해 남편을 지배하기 위해서라면 “항상 그를 당신의 몸에서 어느 정도 떨어져 있게” 하라는 조언을 한다. 이러한 거리는 열정적인 사랑이 급격히 소멸되는 것을 막으면서 그것을 서서히 우정으로서의 사랑으로 변화시킨다. 서로 애인이 아니라 친구가 된 부부는 강렬하지만 찰나적인 사랑이 아니라 지속적인 우정이라는 더욱 안정된 감정을 공유하면서 가정의 의무를 완수하게 될 것이다. 바람직한 결혼 생활은 달콤한 사랑의 시간을 보내는 것이 아니라 생활의 “노고와 배려를 서로 부담하는 것”<sup>54)</sup>이다. 부부라고 해도 서로 다른 일터에서 일해야 하고 휴식의 시간만을 공유해야 한다. 또한 두 사람만의 관계에 집착하는 열정적인 사랑은 공동선을 지향하는 공동체의 질서와 충돌할 수도 있다. 클라랑의 여주인 질리는 “남성과 여성 사이의 너무 친밀한 관계는 오로지 악을 낳는다”<sup>55)</sup>라고 말한다. 왜냐하면 남성과 여성이 서로 가까워질수록 남성과 여성의 성적 열광은 점점 통제하기 어렵게 되고, 이러한 열정에 빠진 남녀는 둘만의 배타적 관계만을 중시하고 공동체의 질서 전체를 어지럽힐 수 있기 때문이다.

집사에게 마음이 드는 여자 하인이 있다면, 그는 주인을 희생하고서라도 반드시 그녀를 유혹합니다 (...) 남자들과 여자들 사이에는 언제나 아무리 부유한 가정도 결국에는 파산시키는 은밀한 독점이 성립됩니다. 그러므로 이곳의 주인들은

54) Ibid., p. 450.

55) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, pp. 449.

좋은 풍습과 정직 때문만이 아니라 이익을 훨씬 더 잘 이해해서  
여자들의 정숙함과 절제에 신경을 씁니다.<sup>56)</sup>

이렇듯 위험한 남녀 간의 친밀성을 예방하기 위해서 절리와 불마르는 권위로써 적극적인 금지를 명하는 대신 남녀가 서로 만날 기회를 최소화하고 서로 만나고 싶어 하는 욕망 자체를 억누르려고 시도한다. 서로 다른 일터에서 일하는 남녀를 끊임없이 일에 몰두케 하여 휴식 시간에는 다른 생각할 여유 없이 휴식만을 취하게 한다. 일요일에는 남녀에게 따로 공공의 오락을 허용한다. 여성들은 방에 모여 절리와 간식을 즐기고 남자들은 숙소에서 술을 마시거나 오락을 즐긴다. 이때 주인은 남성들에게 내기에 걸 물건을 주고 신체를 강건하게 만드는 운동을 놀이로 시킨다. 이렇게 남녀를 격리하는 클라랑의 방식은 사실 루소의 조국 제네바의 사교 방식과 다르지 않다. 루소는 남성들의 모임인 ‘클럽 cercles’을 소개한다. 12명에서 15명 정도의 남성들이 공동의 비용으로 방 하나를 빌려 매일 오후 특별한 일이 없으면 그곳에 들러 “각자 자신의 취향에 맞는 여흥을 편하게 즐기며, 놀이를 하고 대화를 나누고 읽고 술을 마시고 담배를 피우며 드물게는 저녁까지 먹는다.”<sup>57)</sup> 그곳에서 나누는 대화가 조국과 미덕에 관한 문제로 넘어가 논쟁이 격렬해지면 “여자의 눈치를 보고 여자들에게 우스꽝스럽게 보일까 걱정할 필요가 없어서” 예의에 어긋나고 거칠어지기도 하지만, 루소는 그곳의 “약간 촌스러운 어투가 양성이 서로를 유혹하고 점잖게 악덕에 친숙해지는 세련된 어투보다 더 훨씬 더 낫다”<sup>58)</sup>고 말한다. 제네바의 남성들은 실내에서만 만나는 것이 아니라 종종 야외에 모여서 산책, 운동, 수영, 사냥을 하면서 나라를 지킬 군인으로서의 체력을 키운다.<sup>59)</sup> 한편 여인들은 서로의 집을 돌아가면서 방문하여 카드놀이를 하거나 간식을 먹으

56) Ibid., p. 449.

57) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 91.

58) Ibid., p. 96.

59) Ibid., p. 98.

면서 끊임없이 수다를 즐긴다. 루소는 여성의 수다를 홍보는 대부분의 남성과는 달리 여성의 수다에서 많은 부분을 차지하는 남의 험담에 대해서까지도 풍기단속의 순기능을 인정한다.

이 엄격한 관찰자들에 대한 두려움으로 인해 얼마나 많은 대중의 파렴치한 행위들이 제지를 받고 있는가? 이 관찰자들은 우리 도시에서 거의 감찰관 역할을 한다. 그래서 로마의 좋았던 시절에 시민들은 서로가 서로를 감시하면서 정의를 위한 열성으로 대중 앞에서 서로를 비난했다 (...) 나로서는 여인들이 더욱 신중해진다 할지라도 그 때문에 그녀들에 대해 더 좋게 생각하지는 않을 것이다.<sup>60)</sup>

여성들의 수다는 그것이 허위의 무고가 아니라면 사람들에게 대한 평판을 만들어내며 풍속의 순수성을 유지하는 역할을 한다. 그러나 만약 여성들이 남성들과 함께 남편과 이웃 여자에 대해 험담을 한다면 그것은 풍기를 해칠 수 있는 매우 위험한 일이 될 것이다. 다른 남성에게 남편 험담을 하는 여자는 그와 불륜에 빠질 수 있고, 이웃 여자에 대한 험담을 들은 남성은 그 여자의 약점을 잡아 나쁜 짓을 할 수도 있기 때문이다. 그런데 루소가 일상생활에서 남녀를 분리하고 각자에게 다른 역할을 분담시키는 것은 성적 무질서를 막기 위한 것뿐만이 아니라 남성과 여성의 고유한 능력을 최대한 발전시키고 그 고유한 능력이 공동체에 유리하게 사용될 수 있도록 유도하려는 목적을 갖는다는 점에 주목해야 한다.

루소는 여성이 남성에게 승리를 거두기 위해서 남성처럼 힘을 행사해서는 안 된다고 말한다. 남성보다 육체적 힘에서 딸리는 여성은 결코 힘을 사용해서 남성을 꺾을 수 없기 때문이다. 오히려 여성은 생존을 위해 남성의 힘을 필요로 한다.

남성과 여성은 서로를 위하여 만들어졌지만, 그들의 상호

---

60) Ibid., p. 97.

의존은 평등하지 않다. 왜냐하면 남성은 욕망 때문에 여성에게 의존하고 있고 여성은 그 욕망과 필요에 의해 남성에게 의존하고 있기 때문이다. 그래서 여성들이 우리들 없이 생존하기보다는 우리가 여성들 없이 생존하기가 더 쉬울 것이다.<sup>61)</sup>

이러한 루소의 발언 역시 페미니스트들의 분노를 사고 있는데, 이봉지는 “루소에 의하면 남성은 여성의 생사여탈권을 쥐고 있다”<sup>62)</sup>고 말하면서 “루소의 관점에 의하면 여성은 남성 없이 생존할 수 없기 때문에 남성의 환심을 사는 것은 여성에게 있어 절체절명의 임무”<sup>63)</sup>라고 단정적으로 말한다. 그러나 ‘생사여탈권’이라거나 ‘절체절명의 임무’라는 표현은 너무 지나친 것으로 보인다. 여성이 생존을 위해 남자의 힘을 필요로 하는 것은 사회에서 정도의 문제이지 절대적인 생존의 문제는 아니다. 또한 남성이 오직 욕망 때문에 여성에 의존하고 있다면, 사회 내에서 여성의 노동은 존재할 이유도 없고 필요하지도 않았을 것이다. 오히려 이러한 발언의 내면에는 생존의 문제를 넘어서 욕망의 차원에서 행복을 얻기 위해서는 남성이 여자에게 종속될 수밖에 없다는 생각이 숨어 있는 것으로 보인다. 왜냐하면 자연이 여성에게 부과한 매력으로 인해 여성에 의존한 남성의 욕망은 남성에 의존한 여성의 욕망보다도 훨씬 크기 때문이다. 여성이 남성을 이용하고 이길 수 있는 유일한 방법은 자연이 여성에게 부과한 매력을 사용하는 것이다. 따라서 루소는 정신적 사랑을 창시한 존재는 여성이었다고 본다.<sup>64)</sup> 자연 상태에서 사회 상태로 들어오면서 가족이 형성되고 가족 내에서 힘이 약한 여성이 힘이 강한 남성에게 종속적인 존재가 되었다면, 여성은 정신적 사랑을 통해 남성에게 대한 지배력을 강화하려고 시도한다. 남성은 사랑을 통해 점차

61) *Emile*, IV, 1980, p. 702.

62) 이봉지, Op., cit., p. 49.

63) Ibid., p. 51.

64) cf. “그런데 정신적인 사랑은 사회의 관습에서 생겨나고, 여성들이 자신의 지배력을 확립하고 복종해야만 하는 성이 지배하게 만들기 위해 훨씬 더 교묘히 그리고 더욱 세심하게 찬양하는 감정이라는 사실을 보기란 어렵지 않다.” (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, III, p. 158.)

여성이 “남성의 가치의 자연적인 심판자”<sup>65)</sup>라는 감정을 내면적으로 갖게 된다.

육체적인 것이 어떻게 알지 못하는 사이에 우리를 정신적인 것으로 이끌어 가는지를, 남녀의 거친 결합으로부터 어떻게 조금씩 사랑의 가장 감미로운 법칙들이 생겨나는가를 보라. 지배권은 여성들이 갖는데, 이는 남성들이 그렇게 원했기 때문이 아니라 자연이 그렇게 원하기 때문이다.<sup>66)</sup>

그러므로 루소는 “더욱 강한 남성이 겉보기에는 지배자이지만 사실은 더욱 약한 여성에게 의존하고 있다”<sup>67)</sup>고 말한다. 자연은 “남성이 욕망을 만족시킬 수 있기보다 여성이 욕망을 부추기기가 더 쉽도록 해 두어서 (...) 남성이 어쩔 수 없이 여성의 뜻에 좌우되도록 하며 (...) 남성이 강자의 지위를 유지하는 데 여성도 동의하도록 만들기 위해 이번에는 남성이 여성의 마음에 들도록 노력하지 않을 수 없게 해 놓은 것이다”<sup>68)</sup>. 따라서 남성에 대한 여성의 지배력은 여성이 매력이 대표하는 자신의 여성적 특질을 발휘할 때 강화된다. 그래서 남성이 갖는 지배력이 힘에서 나온다면, “여성이 갖는 지배력은 부드러움과 능수능란함과 호의에서”<sup>69)</sup> 나온다. 반대로 앞에서 말한 것처럼 여성이 남성화될 때 그녀는 남성의 진정한 존경과 애정을 받지 못하면서 오히려 지배력을 잃어버리게 된다. 그러나 루소에 게 중요한 것은 누가 누구를 지배하느냐는 문제가 아니다. 그는 양성인 미덕의 실천이라는 공동의 목적을 지향해야 하며, 이 공동의 목적을 이루기 위해서는 남성적 자질이나 여성적 자질 중 하나를 선택해 강화시키는 것보다는 자신들의 서로 다른 자질을 이용해 목표를 추구해나가는 것이 훨씬 더 효율적이라는 사실을 강조하는 것으

65) *Emile*, IV, 1980, p. 752.

66) *Ibid.*, p. 697.

67) *Ibid.*, p. 695.

68) *Ibid.*, p. 695-696.

69) *Ibid.*, p. 766.

로 보인다. 『에밀』에서 등장하는 잔치를 주재하는 안주인과 바깥 주인의 예를 들어보자.

두 사람은 “손님들을 잘 접대하여 누구나 흡족하여 돌아가게 하려는” 동일한 목적을 갖고 있다. 손님을 초대한 남편은 “매사에 주의하려고 어떤 배려도 게을리 하지 않으며, 왔다 갔다 하면서 둘러보는” 수고를 아끼지 않으면서, 회식 전체의 진행 과정을 적극적으로 그리고 세심하게 관리한다. 한편 부인은 수동적으로 앉아있지만 주변의 상황들이 어떻게 전개되어 나가는지를 관찰하고 있다. 남편은 “누가 누구와 잘 맞는지 이미 알고 있어서 (...) 자기가 아는 대로 손님들의 자리를 정하여 앉힌다.” 그러나 남편이 손님들의 세세한 관계들을 모른다 할지라도 부인은 직관적인 섬세함을 발휘하여 “사람들의 눈이나 태도에서 누가 누구를 편해 하는지 읽어 두어서, 모두가 원하는 곳에 앉게 된다.” 또한 남편은 모든 사람들을 둘러보면서 “식사 시중에서 아무도 소홀한 대접을 받지 않는지”를 살펴본다. 이때 그가 중요하게 생각하는 것은 모든 사람들이 객관적으로 공정한 접대를 받고 있는가라는 문제이다. 그러나 부인은 여기서 한 걸음 더 나아가 “누가 먹고 싶어 바라보고 있는 것을 알아채고는 그것을 덜어주며 (...) 시장하지 않아서 별로 먹지 않는 사람과 서툴고 소심해서 집어오거나 집어달라는 소리를 못하는 사람을 분간해 내면서” 사람들 각자의 욕구를 최대한 충족시키려고 노력한다. 눈에 띄는 남편의 배려와 달리 아내의 배려는 겉으로 잘 나타나지 않지만, 그녀 덕분에 회식의 “질서는 전혀 깨지지 않으면서도 자리에서 신분이 제일 낮은 사람이 제일 높은 사람과 같이 융숭한 대접을 받는다.”<sup>70)</sup> 이 일화에서 볼 때 회식의 외적 진행 과정을 공정하게 관리하는 사람은 남편이지만 그 분위기를 지배하는 것은 부인이며, 사람들의 내면적 만족도를 좌우하는 것도 상당 부분 부인의 몫이다. 이렇게 양성은 서로 다른 방식을 사용하여 더욱 효율적으로 목적을 달성한다. 이러한 양성의 협력관계는 불마르 부부의 하인 관리에서도

70) Ibid., p. 732.

유사한 방식으로 나타난다. 주인 볼마르가 공정함과 엄격함으로 하인들의 외적 행위를 통제하는 반면, 여주인 질리는 따뜻한 호의로 하인들의 마음을 움직인다. 볼마르는 잘못을 저지른 하인들에게 “정의와 진리를 들이대며 그들을 창피하게 하고 꿈쩍 못하게 하지만”, 질리는 “그들로부터 자신의 호의를 거두어들일 수밖에 없는 것에 대한 애석함을 드러내 보임으로써 (...) 그들로 하여금 잘못을 저지른 것에 대해 극도로 후회하게 만든다.”<sup>71)</sup> 종종 그녀는 그들의 뉘우침을 보면서 마음이 누그러져 그들의 잘못을 용서하고 자신의 말을 취소하기도 한다. 그래서 볼마르가 잘못을 저지른 어떤 하인을 해고한다고 말할 때라도 사람들이 부인이 중재할 것을 간청하여 그녀가 나서면 그는 때로 용서를 받을 수 있지만 그녀가 “해고하면 돌이킬 수 없어서 용서받기를 더 이상 기대할 수가 없다.”<sup>72)</sup> 그래서 하인들은 “질리의 가슴 뭉클한 질책을 볼마르의 심한 질책보다 더 무서워한다.”<sup>73)</sup>

사실 이러한 양성의 역할 분담은 현실적으로 뒤바뀌어질 수도 있겠지만, 루소는 기하학적 정신과 강한 의지를 소유한 남성이 힘으로 외적 질서를 유지하고, 섬세한 정신과 동정심이 풍부한 여성이 인간들 사이의 내적 관계를 부드럽게 중재한다면 가정과 사회가 훨씬 더 효율적으로 돌아갈 것이라고 믿는다. 루소는 자신이 항상 동경했던 전원이야말로 부부가 평등한 관계에서 결혼을 영위할 수 있는 곳, 가족이 아이들에 대한 애정으로 더욱 강한 결속력을 갖게 될 수 있는 곳, 농업을 통해 경제적으로 자급자족을 할 수 있는 곳, 남성과 여성이 적당한 성적 거리를 유지하고 서로 자신의 성에 맞는 역할에 전념하는 것이 가능한 곳이라고 보았다. 그리고 여기서 더 나아가 보탕이 말하듯이 가족의 애정과 자급자족적인 농업 경제를 추구하는 전원 가정이 “민중의 주권에 기반을 둔 진정한 의미의 공화국이 부드럽게 기능하기 위해 필요한 미풍양속 즉 도덕규범의 실천을 고

71) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 465.

72) *Ibid.*, p. 447.

73) *Ibid.*, p. 465.

취하는 ‘작은 규모의 조국’으로 기능하기를 원했다.”<sup>74)</sup> 루소는 이러한 사회적 개선을 이루기 위해 정치적 혁명보다는 문화적 개혁이 필요하다고 생각했고, 자신의 독자들과 함께 문화를 전면적으로 쇄신해야겠다고 결심한다. 그리고 그는 이러한 개혁이 이루어지기 위해 여성의 힘이 절대적으로 필요하다고 여성들에게 특히 자신의 여성 독자들에게 호소했다.

#### 4. 여성의 힘을 통한 사회 개혁

사회에서 자신의 ‘참존재 être’를 잊어버리고 타인을 지배하는 주인이 되려고 하는 사람은 어떻게 보면 타인의 노예가 된 사람이다. 왜냐하면 “그는 자신 안에서 살지 않고 타인들 안에서 살면서”<sup>75)</sup> “타인의 판단에 의해서만 존재의 감정을 느끼기”<sup>76)</sup> 때문이다. 그들은 “대중이 좋고 바람직하다고 판단한 것만을 그렇다고 보고”, 그들은 대부분이 아는 “유일한 행복은 다른 사람들로부터 행복하다고 평가 받는 것이다.”<sup>77)</sup> 여론은 이성이나 미덕만이 아니라 심지어 법까지 무력화시키는데, 앞에서 보았듯이 사치금지법은 검소한 옷차림보다는 사치스러운 의상을 선호하고 그것을 더 높이 평가하는 대중의 욕망을 금지시키지 못하고 결국 사문화되어 버린다. 따라서 사람들의 인식을 바꾸고 사회를 개혁하기 위해서는 여론을 움직여야 한다. 그런데 사회에서 여론을 주도하는 사람들은 앞에서 보았듯이 살로니에르가 대표하는 상층 부르주아 계급과 귀족 계급에 속하는 여성들로, 그들은 루소의 작품을 읽고 이해할 수 있는 독자이기도 하다. 게다가 젊은 시절 뒤팡 부인 Madame Dupin의 서기로 일하면서 그녀의 「여성에 대해서」를 대필한 경험도 있던 루소로서는 이러한 여성

74) Eileen Hunt Botting, *Family feuds : Wollstonecraft, Burke, and Rousseau on the transformation of the family*, New York, Sate University of New York Press, 2006, p. 6.

75) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 62.

76) *Discours sur l'origine de l'inégalité*, III, 1964, p. 193.

77) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, p. 62.

들이 사회적으로 여성이 받는 차별과 억압에 대해 날카로운 문제의식을 품고 있다는 것을 너무나 잘 알고 있었을 것이다.

우선 여성들은 남성들의 독재에 의해 자유가 박탈된 반면 남성들은 왕권과 관직과 직무와 군대 통솔권 등 모든 것을 손아귀에 넣고 있어서 만사를 마음대로 할 수 있다는 사실을 생각하자. 그런 남성들은 어떤 권리인지는 모르겠지만 최초 시기부터 여성들을 장악하고 있는데, 나로서는 그 권리를 잘 이해할 수 없지만 아마도 불가항력 이외의 다른 근거는 갖지 못할 것이다. 또한 찬란한 것만을 원하고 위대하고 위풍당당한 미덕을 찬양하는 반면 복종하고 종속된 사람들이 그들의 상태에서 행할 수 있는 더욱 위대하고 경탄할 만한 일은 모두 무시하는 인간 정신의 특성에 대해 생각해보자.<sup>78)</sup>

우월한 힘에 근거한 주인과 노예의 관계가 법적 정당성을 가질 수 없는 것처럼 남성과 여성의 불평등한 관계 역시 다르지 않다. 남성과 같이 공적 영역에서도 훌륭하게 일을 할 수 있는 여성을 남성보다도 열등한 존재라고 간주하고 애초부터 공적 영역에서 배제하는 것은 이성적으로 볼 때도 옳은 일이라고 볼 수 없다. 그러나 루소는 뒤팽 부인과는 달리 타락한 사회에서 여성이 진출한다면 그녀는 새로운 정체성을 획득하기도 전에 타락할 것이라고 우려한다. 그리고 그는 사회적 차별보다 더욱 심각한 문제는 가정에서 부인이 남편으로부터 받는 부당한 대우라고 본다. 루소는 여성에게 가장 중요한 특질이 남성에게 복종하는 유순함이라고 말하면서, “대개의 경우 악덕으로 가득 차 있고 늘 결함투성이인 남성 같은 불완전한 존재에게 순종할 운명을 타고난 여성은 일찍부터 옳지 않은 일조차도 참아내는 법을 배워야 하며, 불평 없이 남편의 잘못을 견뎌내는 법을 배워야 한다.”<sup>79)</sup>고 여성에게 충고한다. 왜냐하면 “아내들의 성깔과 고집은 그녀들의 불행과 남편의 못된 행실을 키울 뿐”<sup>80)</sup>이기 때문이다.

78) *Sur les femmes*, II, 1984, p. 1225.

79) *Emile*, IV, 1980, pp. 710-711.

루소의 이러한 충고는 현대의 페미니스트들에게 좋은 공격의 빌미를 주고 있는 것도 사실이지만, 우리는 루소가 대개의 경우 부부 간의 갈등이 가부장적인 남편의 악덕으로부터 생긴다는 것을 인정하고 있다는 사실에 주목해야 한다. 루소는 현실적으로 남편으로부터 부당한 대우를 받는 여성이 그 상황에서 남성에게 욕설을 하고 화를 내는 것이 남편의 잘못을 고치는 방법이 될 수는 없기 때문에 유순해질 것을 강조하는 것이다. 그는 여성은 오히려 유순함을 통해 남성이 “괴물이 아닌 이상 그를 돌아오게 만들며 결국 조만간 그를 이기게 된다”<sup>81)</sup>고 믿고 싶어 하지만, 어쨌든 “우리의 어리석은 사회 제도 안에서는 올바른 여성의 일생이란 자기 자신과의 끝없는 투쟁의 연속”<sup>82)</sup>이라고 말한다. 아내들 더 넓게 말하면 여성들은 남편들과 남성으로부터 함부로 취급되는 희생자들이다. 봉건적 가부장제 아래에서 남성의 억압으로 인해 고통을 받고 있는 여성은 상대적으로 남성보다 사회 개혁에 대해 더욱 강한 동기를 갖고 있다고 말할 수 있다. 또한 루소가 주목한 것은 여성이 남성보다도 더욱 자연적인 ‘동정심 pitié’을 더욱 많이 갖고 있는 존재라는 점이다. 파리의 상류층 여성들을 비난하는 생-프뢰도 그들이 “불행한 이들이 의지하는 사람이 되어주고, 그들의 불평에 귀를 막지 않으며, 그들의 말을 듣고 그들을 위로하고 도와주며”<sup>83)</sup>, “선을 행하려는 기질을 지니고 있고, 많은 선행을 베풀며, 그것도 흔쾌히 그렇게 한다는 점”<sup>84)</sup>을 인정한다. 타락한 가운데서도 여전히 내면적으로는 선량한 심성을 보존하고 있는 여성은 자신보다 타락한 남성을 지배하면서 사회를 개선해야 하는 존재이다. 우리가 루소가 여성에 대해 갖고 있는 이러한 관점을 고려한다면, 여성에 대한 루소의 발언을 둘러싼 오해의 상당 부분이 풀릴 수 있을 것이라 생각한다.

예를 들면 루소는 여성의 미덕으로 무엇보다도 정숙함을 강조한

80) Ibid., p. 711.

81) *Emile*, IV, 1980, p. 711.

82) Ibid., p. 709.

83) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 276.

84) Ibid., p. 277.

다. 앞에서 본 것처럼 특히 기혼자들의 불륜은 미혼자들과는 달리 부부간의 문제를 넘어 쉽게 가족의 해체로 이어지기 때문에 더욱 위험하다. 그러나 미혼자들의 정숙함 특히 미혼여성의 정숙함이 덜 중요한 것은 아니다. 철학자들은 욕망을 표현하기 위한 여성의 자유를 극대화해야 하며 자유로운 사회에서 품행은 개인적 선택의 문제이며 여성들의 사회 진출은 바람직하다고 떠들어댄다.<sup>85)</sup> 그러나 루소가 보기에 미혼여성들이 사회에 진출하여 거리낌 없이 남성과 접촉하여 방탕한 생활을 영위하고 성적 욕망을 표출한다면, 세상에는 “육체적인 욕구를 결정하여 그것을 전적으로 유일한 대상에 고정시키거나 또는 적어도 선택된 대상을 위하여 더욱 고도의 에너지를 그 욕구에 쏟는 정신적인 사랑”<sup>86)</sup>이 소멸되어버리고 그와 더불어 미덕도 사라질 것이다. 여성의 수치심 *pudeur*’으로 인해 성적 욕망의 충족이 지체될 때 남성과 여성은 서로서로에게, 특히 남성은 여성에게 완벽한 미덕의 환상을 투사한다.<sup>87)</sup> 루소는 이러한 정신적 혹은 낭만적 사랑을 바로 미덕과 동일시하거나 그것이 애국심보다 높은 가치를 갖고 있다고 보지 않는다. 그러나 애국심이 사라지고 오직 자기 자신의 이익만을 추구하는 부르주아 사회에서는 오직 열정적 사랑

85) cf. “집에 틀어박혀 사는 삶이 아니라면 여성들에게는 단정한 품행이 없으며, 가정과 가사를 평화스럽게 돌보는 것이 그녀들이 분담해야 할 몫이고, 여성의 자존심은 그녀들의 정숙함에 있으며, 그녀들에게서 부끄러움과 수치심은 품위와 분리될 수 없으며, 남성들의 시선을 찾는 것은 이미 그로 인해 타락의 길로 빠지는 것이며, 자신을 드러내는 여인들 모두는 자신의 명예를 손상하는 것이라고 내가 덧붙여 말한다면, 그 순간 대도시의 구석에서 잠깐 나타났다가 사라지는 그리고 자연의 외침과 인류 모두가 일치하여 내는 목소리를 막고 싶어 하는 그 하루살이 철학이 내게 반대할 것이다.”(*Lettre à d’Alembert*, V, 1995, pp. 75-76.)

86) *Discours sur l’origine de l’inégalité*, III, 1964, p. 157-158.

87) cf. “사랑에 있어서 모든 것은 환상이라는 사실을 나는 시인한다. 그러나 사랑이 우리로 하여금 사랑하게 만드는 진실한 아름다움에 대해 우리에게 불어넣은 감정, 그것은 실재적인 것이다. 이러한 아름다움은 우리가 사랑하는 대상에 있는 것이 아니라 우리의 착각에서 생겨난다. 그러나 그것이 무슨 상관인가? 그렇다고 사람들이 이 상상적인 모델을 위해 온갖 비속한 감정을 버리지 않는 것은 아니지 않는가? 또 사랑하는 사람에게 부여한 미덕에 덜 감동받는 것은 아니지 않는가? 그리고 인간은 인간적 자아의 비열함에서 벗어나게 되지 않는가?” (*Emile*, IV, 1980, p. 743.)

만이 개인이 다른 사람을 위해 자신의 이익을 넘어설 수 있는 계기를 만들 수 있다. 그리고 사랑의 환상을 통해 자신의 한계를 넘은 사람만이 진정으로 타인을 위하는 미덕을 추구할 수 있다. 따라서 루소는 결혼 당사자가 사랑을 느끼는 사람을 배우자로 선택하여 결혼해야 한다고 말한다. 특히 결혼한 여성의 행복은 거의 전적으로 남편에게 좌우되기 때문에 결혼 당사자의 선택은 더욱 중요하다고 할 수 있다. 앞에서 말한 바 있는 아내에 대한 남편의 부당한 대우를 피하기 위한 가장 현실적이고 효율적인 해결책은 결혼 후 이혼하는 것이 아니라 여성이 결혼 전에 미덕을 갖춘 남자를 고를 안목을 가져야 한다는 것이다.

유덕한 남자, 훌륭한 남자를 그녀들에게 묘사해 보여 주라. 그런 남자를 알아보고 사랑하는 법을, 그녀들 자신을 위해 그를 사랑하는 법을 가르쳐 주도록 하라. 친구이든 아내이든 애인이든, 그런 남자만이 그녀들을 행복하게 만들 수 있다는 사실을 증명해 보이도록 하라. 이성으로 미덕을 이끌어야 한다. 여성의 지배력과 모든 특권은 비단 자신의 선행이나 품행에서만 아니라 남성의 그것에서도 말미암는다는 것을, 그녀들이 천하고 비열한 사람에 대해서는 별로 영향력이 없다는 것을, 그리고 남자란 오로지 미덕을 섬길 줄 아는 만큼만 자기 여자 애인도 섬길 줄 안다는 점을 깨닫게 해 주어야 한다.<sup>88)</sup>

여성은 신분이나 재력이 기준이 되는 정략결혼이나 실제 미덕이 아니라 미덕의 환상을 부여하는 낭만적 사랑을 거부하여야 한다. 미덕을 위해 자신의 성욕을 억제할 줄 아는 정숙한 여성은 유덕한 남성을 찾고, 따라서 그런 여성과 결혼하려고 하는 남성은 유덕해야 할 것이다. 남성의 도덕은 결국 여성의 도덕과 일치하기 때문이다. 그래서 루소는 여자의 정숙함만이 아니라 남자도 정숙할 것을 요구한다. 『에밀』에서는 막 생겨나기 시작한 관능적 욕구로 여성에게

---

88) Ibid., p. 745.

빠져있는 아들의 방탕함을 고치기 위해 아버지가 매독환자가 수용되어 있는 병원에 아들을 데리고 가 환자들이 치료를 받는 것을 보여주는 장면이 등장한다. 그는 이후 병원에서 청년 시절을 보내게 되는데, 동료들의 방종을 본받기보다는 비웃음을 달게 받는다. 루소는 이러한 예를 제시하면서 “젊었을 무렵 너무 이른 타락으로부터 보호되었던 사람들에게서 더욱 풍부한 영혼의 활력이 보이는데”, 오직 그들에게서만이 “훌륭한 행위와 미덕, 또 참으로 유익한 배려를 기준으로 인간을 우대하고 존경하는 지혜와 이성의 그 위대하고 고귀한 작용”<sup>89)</sup>을 볼 수 있다고 말한다. 여성의 정숙함이 남성으로부터 미덕의 환상을 불러일으킨다면, 남성의 정숙함은 미덕을 실천하는 힘이다. 여성이 자신의 매력을 발휘하고 남편을 선택할 수 있는 권리를 사용하여 남성의 미덕을 강화시킨다면 가정 안에서 여성은 행복해질 수 있을 것이다. 이러한 차원에서 결혼 당사자들이 스스로의 의사로 배우자를 선택할 수 있는 권리를 사회적으로 인정받는 데 상당 부분 기여한 루소는 자신의 전략을 성공적으로 관철시켰다고 말할 수 있다. 또한 루소가 여성의 의무로 가장 강조한 수유의 의무를 예로 들어보자. 루소는 어머니의 가장 중요한 의무는 아이를 양육하는 것이며 아이를 양육하는 최초의 행위는 수유이기 때문에, 어머니가 아이에게 젖을 먹여 키운다면 “풍습은 저절로 개선되고 자연의 감정이 모두의 마음속에서 되살아날 것이며, 나라의 인구도 다시 증가하게 될 것”<sup>90)</sup>임을 역설한다. 여성의 수유와 모성애야말로 사회의 악덕을 개선하는 첫걸음이 될 것이라고 주장한 이와 같은 발언은 아이들의 복지에 대한 인도주의적 관심을 표명한다는 점에서 평가를 받을 수 있을지 몰라도, 여성에게 자녀 부양의 의무를 지우면서 여성이 공적 영역에 진출할 수 있는 가능성 자체를 막을 가능성을 내포하고 있다는 점에서 페미니스트들로부터 공격을 받았다. 또한 허시만은 수유의 문제에서 루소가 사회적 현실을 알지 못했거나 일부러 무시하면서, 경제적 이유로 어쩔 수 없이 수유를 하

89) Ibid., p. 519.

90) Ibid., p. 258.

지 못하는 여성들에 대해서 이해심을 갖지 않았다는 사실을 지적한다. 그는 엘리자베스 폭스 제노베즈 Elizabeth Fox\_genovese와 페어차일즈 Fairchild를 인용하면서, 가족 경제를 위해 노동을 해야 했지만 집안의 노동과 가정의 임무라는 일상적인 조합을 허락하지 않는 직업을 가진 도시의 엄마들이 유모를 훨씬 더 많이 이용하였으며, 당시 가정생활은 상류층의 사치였다고 말한다.<sup>91)</sup> 그러므로 루소가 유모의 사용을 비난한 것은 계급의 관점에서 잘못되었을 뿐 아니라, 여성이란 부르주아 계급에 속해있음을 전제로 깔고 있다. 그는 일해야만 하는 계급이 존재함을 인정하지 않았고 오로지 부르주아 계급의 여성들만이 가능한 환상적 여성성의 이상을 창조했다는 것이다. 그러나 루소를 공격하는 이러한 발언들은 그의 전략을 이해하지 못한 데서 비롯된 것으로 보인다. 루소는 중상층 계급에 속하여 자식들에게 직접 수유할 수 있고 자식들을 직접 양육할 경제적 여유가 있는 어머니들이 사교계의 환락에 빠져 수유를 거부하고 자식들을 낳지 않으려고 하는 사회적 현상에 대해 비난을 하는 것이지, 직업으로 인해 자식들에게 수유를 할 수 없는 하층 계급에 속하는 여인들까지 싸잡아 성토했다는 것은 아니다. 특히 젊은 시절 사회의 밑바닥을 전전하면서 가난을 체험했으며, 하숙집의 세탁부 테레즈 르바쇠르 Thérèse Levasseur를 평생의 반려로 삼고, 가난으로 인해 테레즈와의 사이에서 난 아이들을 고아원에 맡기지 않을 수 없었다고 고백하는 루소의 상황을 고려할 때 그가 부르주아 계층 이상에 속하는 여성들만을 여성으로 전제하고 있다는 진술은 합당치 않아 보인다. 그는 가정에 충실한 여성이 어머니와 부인으로서 누릴 수 있는 행복과 가정에서 이탈하여 사교의 즐거움을 쫓아다니다 생길 수 있는 비극적인 가정의 붕괴를 대비적으로 보여주면서, 자신의 독자층에 속하는 중상류층 계급의 여성들에게 가정에 돌아가 아이들을 직접 돌

91) cf. Nancy J. Hirschmann, *Gender, class, and freedom in modern political theory*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 139.

보는 모범을 보이면서 가족 사이의 정서적 유대감을 회복하고 강화 하라고 촉구한 것이다. 그들의 모범이 여론에 영향을 미쳐 여성들이 사교계를 포기하고 가정으로 돌아가 가정을 애정으로 가꾸는 것이 더욱 매력적이고 가치 있는 일로 세상 사람들의 평가를 받는다면 점차 더욱 많은 여성들이 아이들의 직접적인 양육에 동참하게 될 것이다. 루소는 아이들이 받는 최초의 그리고 가장 중요한 교육은 여성들이 맡고 있으며 말아야 한다고 본다. 자연으로부터 출산과 수유의 능력을 받은 여성은 남성보다 “자식들에게 더욱 애정을 갖고” 있으며, “남성들보다 더 가까이에서 아이들을 돌볼 수 있을 뿐만 아니라 아이들에게 훨씬 더 많은 영향을 미칠”<sup>92)</sup> 수밖에 없기 때문이다. 가족과 사회와 국가의 발전이 어머니의 노력에 달려있다는 이러한 모성의 강조와 어머니에게 맡겨진 교육적 역할은 당시 여성들에게 상당히 매력적인 것으로 받아들여졌다. 이렇게 사회적으로 절상된 모성의 가치에 대해 박희경은 다음과 같이 말한다.

새로운 모성은 당시 여성들에게 상당히 매력적인 것이었다. 그들은 자라나는 시민 주체의 영혼을 관장할 권리를 부여 받았다고, 그리고 주체적 위상에도 간접적으로나마 참여할 수 있다고 믿었다. 모성 담론의 실제적 수용자들은 일기, 서간문이나 저술 등을 남긴 교양 시민 계층의 여성들인데, 이들이 자녀의 양육을 전담했던 경우는 거의 없으며 오히려 수유를 유모에게 맡긴 경우도 흔했다. 그러나 그들이 남긴 기록들은 그들이 새로운 모성을 수용하였을 뿐만 아니라 모성 담론의 사회적인 확장에도 기여하였음을 보여 준다 (...) “새로운 어머니”가 역사적 현실로 되는 데는 시간이 훨씬 더 걸렸다. 그렇지만 “새로운 어머니”라는 모성의 표본은 전 계층으로 확산되기를 멈추지 않았고 모든 어머니들의 몸과 의식을 지배하였다<sup>93)</sup>.

92) *Emile*, IV, 1980, p. 246.

93) 박희경, 「모성 담론에 부재하는 어머니」, 페미니즘 연구, 2001, 1호, pp. 230—231.

이렇게 볼 때 수유에 관한 한 루소의 전략 역시 상당한 성과를 거두었던 것으로 보인다. 그런데 루소는 자식의 양육을 어머니에게만 일임한 것이 아니라는 점은 잊지 말아야 한다. 루소는 어머니만이 아니라 교육에 아버지 역시 동참해야 한다고 분명히 말한다. 아버지는 “인류에 대해서는 인간을, 사회에 대해서는 사회적 인간을, 국가에 대해서는 시민을 만들어야 할 의무를 지고 있으며 (...) 아버지로서의 의무를 완수할 수 없는 사람은 아버지가 될 권리가 없다.”<sup>94)</sup> 루소는 모성애와 더불어 부성애 역시 강조하면서 아버지가 절대적 권위를 갖는 가부장제에 반대한다. 아버지는 자식의 지배자가 아니라 친구인 동시에 선생이 되어야 한다. 그는 아이들의 교육에 부모가 함께 협력하고, 이러한 협력 관계에서 생겨나는 유대감은 열정적인 사랑이 소멸되더라도 부부를 강력하게 결속시키는 역할을 한다. 루소가 볼 때 가족이 애정으로 결속하는 데 가장 핵심적 역할을 담당하는 사람은 남편의 아내이자 자식을 양육하는 어머니, 그리고 가정을 관리하는 주부인 여성이다. 따라서 가정의 기초가 튼튼하기 위해서 우선 결혼이 부부의 애정을 기반으로 성립되어야 함은 물론이고, 바로 그렇기 때문에 앞에서 말한 것처럼 결혼의 당사자들이 배우자를 선택해야 하는 것이다.

루소는 정숙하고 미덕을 갖춘 부부들이 만든 가정의 행복에 대해 말할 뿐만 아니라 그 가정의 미덕과 행복이 그 주변으로 전파되는 모습을 묘사한다. 흔히 ‘포도 수확기의 축제’는 클라랑의 이상을 문학적으로 가장 잘 보여준다고 평가받는다. 포도 수확은 클라랑의 이상적 행복을 전원을 배경으로 해서 그려나간다. 수확의 작업은 열성과 즐거움을 갖고 행해진다. 사람들은 온종일 일하면서도 노래를 부르고 웃는다. 일하는 모든 사람들은 평등하다고 느끼지만 자신의 의무를 잊지 않고 신분에 벗어나는 행동을 하지 않는다. 일하는 사람들의 가벼운 다툼은 오히려 친근감의 표시일 뿐이다. 포도 수확은 축제처럼 행해지고 일이 끝난 후에는 진짜 축제가 벌어진 듯하다.

94) *Emile*, IV, 1980, p. 262.

사람들 사이로 술이 돌아가고 사람들은 술에 취해 노래를 부르면서 “노동과 즐거움과 순진무구함 속에서 지나간 하루에 만족하면서”<sup>95)</sup> 매일 매일이 포도 수확의 날처럼 되풀이되기를 바란다. 그러나 스타로뱅스키는 축제 때 클라랑의 주민들이 느끼는 평등은 “완전히 환상에 불과”하며, “클라랑에서 순수의 시대를 복원한 것도 아니며 평등의 시대를 세운 것도 아니다”라고 말한다. 왜냐하면 클라랑에서 “하인은 주인과 신뢰로 맺어지기는 했지만”, “주인과 하인은 더는 불평등할 수 없을 만큼 불평등하기 때문이다.”<sup>96)</sup> 사실 전원생활의 노동과 그에 따른 휴식의 행복을 더욱 일상적이고 가벼운 필체로 보여주는 것은 『에밀』에서 묘사된 농촌 사람들의 회식으로 보인다.

거기 모이는 남자 친구들은 즐거움을 사랑하고 즐거움을 잘 알고 있는 남성들이고, 거기 모이는 여성들은 안락의자에서 일어나 들놀이에도 동참할 수 있고, 때로는 베를 북이나 카드 대신에 낫집대나 새를 잡는 끈끈이 장대 또는 건초용 갈퀴나 포도를 수확하는 바구니를 들 수도 있는 여성들이다 (...) 운동과 활동적인 삶은 우리들에게 새로운 식욕과 새로운 미각을 만들어 줄 것이다. 우리들의 식사는 모두 잔치가 될 것인데, 거기서는 맛이 좋은 것보다는 양이 많은 것이 더욱 사람들을 즐겁게 할 것이다. 쾌활함, 시골 일, 유쾌한 놀이야말로 세상에서 으뜸가는 요리사이다. 그리고 섬세하게 미각을 돌우는 양념 따위는 해가 뜨면서부터 숨이 가쁘게 활동하는 사람들에게는 매우 가소로운 것이다. 식탁 차림에는 순서도 우아함도 없다. 정원 안이든 배 안이든 나무 아래든 어디나 식당이 될 수 있을 것이다. 때로는 먼 곳에 있는 맑은 샘 근처, 싱그럽고 푸른 풀밭 위, 오리나무와 개암나무가 우거진 숲 아래로 즐거운 회식 참가자들의 긴 행렬이 노래를 부르면서 잔치 요리를 운반할 것이다. 잔디밭은 식탁과 의자가 될 것이고, 샘물가

95) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 611.

96) Jean. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 122.

는 음식을 차려 놓는 뷔페가 될 것이고, 디저트 과일은 나무에 걸려 있을 것이다. 요리는 순서 없이 나올 것이며, 왕성한 식욕 앞에서 격식을 차리지 않아도 무방할 것이다. 저마다 모두 거리낌 없이 남보다 먼저 자기를 생각하면서, 다른 사람들 모두가 똑같이 그렇게 생각하는 것을 좋게 생각할 것이다. 진실에서 우러나오는 그리고 절도를 지키는 이러한 친근감으로부터 무례함이나 거짓이나 거북함을 수반하지 않는 익살맞은 다툼이 생겨날 것인데, 이러한 다툼은 예의보다 백배는 더 매력적이고 사람들의 마음을 한데 묶는 데 더욱 적당하다 (...) 우리는 우리의 주인으로 있을 수 있도록 우리들 자신의 시중꾼이 될 것이고, 저마다 모든 사람들에게 의하여 시중을 받게 될 것이다. 시간은 지나가는 줄도 모르게 지나갈 것이고, 식사는 휴식이 되어 태양의 열기가 식지 않는 동안 지속될 것이다. 만약 농기구를 어깨에 메고 일터에서 돌아오는 어떤 농부가 우리 곁을 지나간다면, 나는 그가 좀 더 기운을 내어 자신의 불행을 짊어질 수 있도록 덕담 몇 마디와 맛있는 포도주를 몇 잔 그에게 건네면서 그의 마음을 즐겁게 만들 것이다. 그리고 나로서도 역시 내 마음 깊숙한 곳에서 어느 정도 감동을 느끼고 “나는 아직 인간이다”라고 몰래 중얼거리면서 즐거워할 것이다.<sup>97)</sup>

위의 인용문에서 먼저 주목할 것은 회식에 모인 여성들이다. 그녀들은 집안에 틀어박혀 집안일에만 몰두하거나 규방에 모여 수다를 떠는 여인들이 아니라 기회가 된다면 언제든지 바깥에서 활동하고 노동할 수 있는 여인들로, 회식에 참석한 남자들과 평등하게 어울리는 것으로 나타난다. 음식을 먼저 제공하는 사람들은 여성이 아니라 모든 사람들이며, 음식을 먼저 제공받는 사람들도 남성이 아니라 모든 사람들이다. 노동과 놀이로 배고픈 사람들에게는 맛을 위한 음식의 사치가 필요 없고, 중요한 것은 풍족하게 먹을 수 있는 것이다. 어디든 자유롭게 식탁과 자리를 배치하기 때문에 규정된 공간의 배

97) *Emile*, IV, 1980, pp. 687-688.

열은 흐트러지고, 잔치에는 사람들의 눈치를 보고 체면을 차리는 모든 격식이 배제된다. 사람들은 모두 먼저 음식에 달려들지만 음식이 풍족하기 때문에 싸움이 일어나지는 않는다. 오히려 서로 먼저 음식을 차지하려는 행위는 사람들에게 일종의 놀이처럼 느껴지고, 사람들 사이의 격의 없고 가벼운 다툼은 먹는 즐거움을 배가시키고, 축제로서의 회식은 각자에게 극도의 친밀감을 부여하면서 개인적 차이를 지워버린다. 『사회계약론』의 시민들이 법을 만드는 주권자이자 법에 복종하는 신민이 되듯이, 그리고 『달랑베르에게 보내는 편지』가 묘사하는 야외의 축제에서 사람들이 관객이자 동시에 배우가 되듯이, 회식에 참여한 사람들은 모두 주인인 동시에 시종꾼이 된다. 그리고 이 회식은 회식자들만이 참여할 수 있는 닫힌 공간이 아니라 다른 모든 사람들에게 열려있는 공간이어서, 회식을 즐기는 사람들은 자신들이 즐겁다고 해서 타인들의 불행에 눈을 감지 않는다. 축제의 궁극적인 목적은 모든 사람들이 자유롭고 자신의 행복을 추구하면서 타인도 행복의 권리를 가지고 있다는 사실을 인정하고 그가 행복할 수 있도록 최대한 도와주는 것이다.

우리가 위에서 본 바와 같이 『신 엘로이즈』의 포도 수확기의 축제나 『에밀』에서 등장하는 동네 사람들의 회식만이 아니라, 『달랑베르에게 보내는 편지』에서 소개되는 제네바 민병대가 생제르 광장에서 벌이는 축제에도 여성들이 동참한다.

시간이 늦었다. 잠자리에 누웠던 여인들은 모두 다시 일어났다. 곧 창문마다 구경꾼들로 가득 했고 그녀들은 배우들에게 새로운 열정을 불러일으켰다. 그녀들은 오랫동안 창가에 붙어있을 수 없어 길가로 내려왔다. 부인들은 남편을 보러왔고 하녀들은 술을 날랐다. 소리에 잠이 깬 아이들까지 웃은 대충 걸치고 아버지와 어머니들 사이로 달려왔다. 춤이 중단되었고, 입맞춤과 웃음소리와 건배와 포옹 일색이었다. 바로 이 모든 것으로부터 내가 그려낼 수 없을 공동의 감동이 생겨났다. 모두가 환희에 찬 가운데 매우 자연스럽게 우리에게 소중한 사람들 가운데서 그 감동을 느끼고 있었다.<sup>98)</sup>

루소는 여성들에게 정치적인 공적 영역의 진입을 금지하지만, “각자 다른 사람들 속에서 자신을 보는”<sup>99)</sup> 구성원들이 즐거움을 통해 공동체의 결속을 다지는 공공의 축제에 여성들에게 활짝 열려있는 공간이며 또한 공동체에 속하지 않는 이방인들까지도 포용할 수 있는 공간이다. 루소는 사랑하는 부부를 중심으로 이루어지는 화목한 가족, 흥겨운 이웃들과의 회식, 그리고 공적 축제를 매력적으로 형상화하여 여성들에게 보여주면서, 타락한 사회의 일차적 희생자들인 여성들이 먼저 나서서 가정을 거점으로 삼아 남성들을 미덕으로 인도하여 사회개혁을 이루도록 촉구하는 듯 보인다.

## 5. 맺는말

루소는 사회 개혁에서 여성의 힘이 절대적으로 필요하다는 사실을 강조하면서도 왜 그토록 여성들을 공적 영역에서 제외시키려고 했는가? 루소의 이와 같은 태도는 에밀의 배우자가 될 예정인 소피의 교육 과정과 더불어 수많은 페미니스트들로부터 엄청난 비난을 받고 있는 것이 사실이다. 예를 들면 최초로 페미니스트적 관점에서 루소를 비판한 울스틴크래프트는 『여성의 권리 옹호』에서 루소가 남성은 시민권을 지닌 자유로운 존재이지만 여성은 시민권이 거부되고 가사에 종속된 노예와 같은 존재로서 만들어버렸고, 그가 제시한 소피의 교육은 여성의 이성적 능력을 의문시하면서 여성을 남성의 권위에 복종해야 하고 남성의 비위를 맞추는 존재로 제시하고 있다고 말한다. 당연히 이러한 종속적인 여성은 자신의 자식들을 자율적인 시민으로 키워낼 수 없을 것이다. 반면 와이스는 울스틴크래프트와는 달리 루소가 성차와 성적 역할 분담을 강조하는 것은 여성이 열등하고 종속된 존재라고 생각하기 때문이 아니라 단지 사회적 효용성을 위한 것이라고 말한다. 즉 『사회계약론』의 입법자가 민중

98) *Lettre à d'Alembert*, V, 1995, pp. 123-124.

99) *Ibid.*, p. 115.

으로 하여금 자신이 만든 법을 채택하기 위해 그것이 신이 내린 신탁인양 거짓말을 하는 것처럼, 루소는 당시의 사회적 상황에 이상적인 젠더로서의 성적 역할을 마치 자연이 부여한 성적 역할인 것처럼 즉 자연적이고 필연적이며 불가피한 것으로 보이게 만들어 사람들로 하여금 특정한 사회적 기능을 기꺼이 수행하도록 이끌었다는 것이다.<sup>100)</sup> 그녀에 따르면 “루소는 여성의 삶이 가사에 한정되거나 그것에 전적으로 지배될 필요가 없다는 사실을 분명히 인정하지만, 여성들로 하여금 가정에서 그들의 행복을 찾으라고 강력히 권고한다”<sup>101)</sup>는 것이다. 우리가 볼 때 와이스가 여성에게 ‘고상한 거짓말’을 하고 있다는 관점이 올스턴크래프트의 그것보다 더 설득력이 있다고 생각한다. 왜냐하면 루소가 상정한 자연 상태에서는 남녀 양성에서 본질적인 차이가 존재하지 않으며 삶의 방식도 다르지 않았기 때문이다. 짝짓기는 본능에 따른 동물적 행위에 불과해서, 우연히 만난 양성은 필요에 따라 짝짓기를 하고 수컷이 떠나면 암컷은 혼자 자식의 양육을 담당했다. 처음에 어미는 젖이 부는 고통에서 벗어나기 위한 필요에서 아이에게 수유를 하고 이후 같이 사는 습관을 통해 아이에게 애착을 느끼고 아이를 먹여 살린다. 그렇지만 이러한 자연적인 의존과 애착의 관계는 오래 지속되지 않았다. 자식은 스스로의 힘으로 먹을 것을 구할 수 있어 어미가 필요 없어지면 미련 없이 어미의 품을 떠났고, 그러면 “자식까지도 어미에게는 더 이상 아무 것도 아니었다.”<sup>102)</sup> 자연 상태에서 인간은 홀로 독립적이며 자기 충족적 삶을 살았고, 양성의 차이는 두드러지게 나타나지 않았고 나타날 수도 없었다. 양성의 차이는 현실적 조건의 변화에서 생겨난 것이며 따라서 지금과 다른 현실적 조건이 나타난다면 양성의 차이 혹은 양성의 불평등은 소멸될 수 있을 것이다. 또한 루소가 미래에도 여성을 가정이라는 사적 영역에 가두어 놓아야만 한다고 생

100) Penny A. Weiss, *Gendered Community : Rousseau, sex, and politics*, New York, New York University Press, 1993. pp. 51-52.

101) Ibid., p. 48.

102) *Discours sur l'origine de l'inégalité*, III, 1964, p. 164.

각했으면 그는 여성을 공동체의 축제에서 아예 배제했을 것이다. 우리가 볼 때 그가 여성에게 시민의 지위를 부여하지 않은 것은 그의 역사적 현실주의 때문이다.

그는 여성의 고유한 본분은 아이를 낳고 키우는 어머니이지 군인이 되는 것은 아니라고 말하는데, 이러한 발언에는 바로 그 때문에 여성은 시민이 될 수 없다는 생각이 숨어있다. 루소에게 시민으로서의 의무 혹은 자격은 공동체를 지키는 군인으로서의 임무와 불가분의 것이다. 그런데 공동체의 시민이 그 의무들 중 가장 중요한 의무인 군인으로 복무한다는 것은 사회의 개인이 사적 이익을 추구하는 부르주아와 공동 이익을 추구해야 하는 시민으로 분열되어 있는 것만큼이나 커다란 문제를 제기한다. 왜냐하면 공동체 구성원들을 형제처럼 사랑해야 하는 시민이 군인이 되면 일종의 자연 상태로 다시 돌아가 적대적인 국가의 구성원들에 향해 적개심을 품고 전쟁에 돌입하면 그들을 죽여야 하기 때문이다. 사회인에게서 나타나는 내면(참존재)과 외면(겉모습) 사이의 괴리는 시민-군인에게서는 국경을 경계로 그 안쪽과 바깥쪽 사이의 상반된 모습으로 다시 나타난다.

모든 애국자는 외국인들에게 무자비하다. 그들은 단지 사람에 불과할 따름이어서 애국자의 눈에는 아무 것도 아닌 존재들이다 (...) 밖에서 스파르타 사람은 야심가이며 수전노이고 불공평한 사람이다. 그러나 자기 나라 안에서는 무사무욕과 공정함과 협력의 기풍이 넘쳐흐른다.<sup>103)</sup>

그런데 생-프뢰는 파리의 사람들을 비난하면서 “한 집안에서 정직한 사람이 이웃집에서는 사기꾼입니다. 선, 악, 미, 추, 진실, 미덕은 국지적이고 제한적으로 존재할 뿐입니다”<sup>104)</sup>라고 비난한 바 있지 않은가. 이러한 모순이 사라지기 위해서는 국가들이 하나로 연합한 세계 공동체가 만들어져 국가 간의 전쟁이 소멸되고 그에 따라

103) *Emile*, IV, 1980, pp. 248-249.

104) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, p. 234.

군대가 없어져야 하는데, 루소는 그런 시대가 올 때까지 여성들이 시민으로 군대에 들어가고 시민으로 정치적인 공적 영역에서 활동하는 것은 바람직하지 않다고 본 것이다. 그 동안 여성들은 자식들을 타자까지도 표용할 수 있는 미래의 시민으로 양성하는 일에 전념하여야 할 것이다. 한편 과란만장한 작가로서의 삶을 살면서도 항상 전원으로 은퇴하여 한가로운 삶을 누리기를 동경했던 루소로서는 개인적으로 볼 때도 현재의 타락한 사회에서 여성이 군무를 포함한 공적 영역에서 배제되는 것이 박탈이 아니라 특권이라고 생각했을 것이다.<sup>105)</sup> 예를 들면 루소가 1754년 쓴 미완성 희곡 <루크레티아의 죽음>에서 주인공 루크레티아는 왜 집안에 틀어박혀 나오지 않느냐는 친구에게 “가족의 품안에서 평화롭게 사는 즐거움을 너는 유패라고 부르니?”<sup>106)</sup>라고 반문하고 있다. 어쨌든 루소가 여성이라는 문제를 불변적인 자연성의 문제가 아니라 역사성의 문제라고 본 것은 분명하다. 예를 들면 남편이 죽은 질리의 사촌이자 친구인 클레르 Claire에게 루소는 재혼하여 가정을 꾸릴 것을 강요하지 않는다. 질리가 여성으로서의 본분을 다 하기 위해서 진력하는 반면, 클레르는 남편이 죽은 후 재혼하라는 질리의 제안에 결혼 생활에 대한 자신의 경험을 다음과 같이 털어놓는다.

나는 부인이 되기에 적합한 사람은 전혀 아니었어. 내 마음대로 할 수 있었다면 나는 결코 결혼하지 않았을 거야. 그러나 우리 여성들은 예속을 통해서만 자유를 살 수 있어서, 언젠가 자기 자신의 주인이 되기 위해서는 하녀부터 되어야 하는 거야 (...) 결혼이란 내게 너무 엄숙한 상태이고 그것이 요구하는 품위는 내 기질과 전혀 어울리지 않아. 그것은 나를 슬프게 하고 또 내게 적합하지도 않아. 내가 어떤 종류의 제약도 참을 수 없는 것은 말하지 않더라도 말이야. 칠 년 동안 겨우 일곱

105) cf, Mary Seidman Trouille, *Sexual Politics in the Enlightenment : Women Writers Read Rousseau*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 29.

106) *La Mort de Lucrece*, II, 1984, p. 1024.

번도 마음 편하게 웃을 수 없었던 관계에 대해 내가 어떻게  
느꼈는지 생각해 봐.<sup>107)</sup>

클레르의 남편은 그녀를 사랑했기 때문에 그녀도 그를 진심으로 사랑했고, 남편은 그녀를 행복하게 해주었기 때문에 그녀도 결혼을 후회하지는 않지만, 그녀는 남편으로부터 좀 더 가벼운 우정을 기대했고 더 유쾌하게 살기를 원했다. 이러한 클레르에 대해 슈워츠는 “루소는 여성이 남성에게 종속되어야 하는 것이 어렵고 종종 불쾌하다는 사실을 분명히 인식하지만 또한 여성은 일반적으로 남성에게 종속해야만 한다고(그래서 남성을 지배해야만 한다고) 믿는다. 클레르는 스스로 인정하듯이 ‘부인이 되기에는 적합한 사람은 전혀 아니었던’, ‘일종의 괴물’이고, 짐작컨대 루소는 그녀가 그의 여성독자들에게 ‘모범’ 구실을 하게 할 의도를 갖고 있지는 않은 것으로 보인다”<sup>108)</sup>고 말한다. 그러나 우리는 그녀가 결혼 생활을 마감하면서 “자기 자신의 주인”이 되었다는 점에 주목하여야 한다. 루소가 인간이 추구해야 할 도덕적 덕목 중 가장 중요한 것으로 간주하는 것은 바로 자기 자신의 주인이 되는 것, 즉 자율적 인간이 되는 것이다. 가정생활을 통해 그러한 미덕을 성취했고 남편의 죽음으로 더 이상 가정에 묶일 필요가 없는 여성은 굳이 다시 가정을 꾸릴 필요는 없다. 마치 『에밀과 소피 혹은 고독한 사람들』에서 부인과 헤어진 후 혼자 세상을 떠도는 에밀처럼, 클레르 역시 자유롭게 살 수 있는 권리를 획득한 것이다. 또 에밀의 가정교사는 그녀에게 마지막 가르침으로 “당신이 자신을 지배할 줄 알게 되면 그(=에밀)를 지배하게 될 것이요”<sup>109)</sup>라는 당부를 남긴다. 루소의 관점에서 남성이든 여성이든 자신의 욕망을 통제할 수 있는 자율적 인간은 외적인 조건과는 관계없이 그리고 무슨 일을 하든 자신의 자유를 향유하면서 자신에

107) *La Nouvelle Héloïse*, II, 1984, pp. 407-408.

108) Joel Schwartz, *The sexual Politics of Jean-Jacques Rousseau*, Chjicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p. 178 (note 46).

109) *Emile*, IV, 1980, pp. 865.

게 가능한 미덕을 실천할 수 있다. 그렇기 때문에 루소는 시대에 앞서 자신의 자유를 선택한 클레르에게 비난조의 말을 던지지 않으며, 에밀의 가정교사는 소피에게 “복종해야 하는 것은 당신이며 그것이 자연이 원하는 바이지만, 소피 당신과 같은 여성의 경우는 남성이 여성에 의해 인도되는 것도 바람직하오”<sup>110)</sup>라고 말하는 것이다.

루소의 여성에 대한 시각은 당연히 시대적 한계를 갖고 있으며, 특히 소피의 교육에 대해 구체적으로 언급하면서 여성 차별적인 모습을 보이는 『에밀』 5권의 일부 발언은 여성의 공분을 사기에 충분하다. 그러나 보팅이 말하듯이, 루소가 가족 구성원들 모두에 대한 근본적 자존감에 대해 존중할 것을 주장하고, 시민의 교육자로서 어머니에게 힘을 실어 주고, 유모를 고용하기보다 어머니가 직접 수유할 것을 권고하고, 무엇보다도 육체적 자유와 도덕적 자율성을 목표로 하는 교육 체계를 예고하고, 결혼은 가족과 계급에 기초한 합의보다는 사랑과 자유 선택에 기초하여야 한다고 역설한 것은 여성의 권리만이 아니라 아등 더 나아가 인간의 권리를 신장시키는 데 큰 기여를 한 것이 사실이다.<sup>111)</sup> 우리는 루소의 궁극적인 목적이 자율적인 인간들이 자기충족적인 사회를 만들고 평화로운 세계를 창조하는 것임을 부인할 수는 없다. 세상의 모든 사람들이 평등하고 자유로울 때 비로소 남성과 여성의 모든 문제들이 해결될 것이다. 그렇지만 그 이전에는 남성이든 여성이든 이미 자율성을 선택한 사람이 『사회계약론』의 입법자와 에밀의 교사가 그렇듯이 자율성을 갖지 못한 사람들을 위해 자신을 희생하는 미덕을 발휘하여 그들이 자율적인 인간으로 성장하도록 도와주어야 한다. 어떤 의미에서 루소는 자연적인 동정심을 더욱 많이 보존하고 있어 남성보다 자연과 더 가깝지만 사회적으로는 남성이 대표하는 타자에 더욱 종속되어 있는 존재인 여성, 그 때문에 사회의 억압 기제에 더욱 민감하게 반응하는 여성이야말로 남성보다 먼저 자율성을 획득하고 남성을 자율적 존재로 성장시킬 수 있다고 생각하는 것으로 보인다. 여성의

110) Ibid.

111) Eileen Hunt Botting, Op. cit., p. 40.

문제는 인간의 문제이고, 여성은 남성의 미래이다.

## 참고문헌

### L'OEuvre de Rousseau

Rousseau, Jean-Jacques, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1959-1995, 5 vol.

### Les Ouvrages consultés

Botting, Eileen Hunt, *Family feuds : Wollstonecraft, Burke, and Rousseau on the transformation of the family*, New York, Sate University of New York Press, 2006.

Galliani, Renato, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobilitaire: étude socio-historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1989.

Hirschmann, Nancy J., *Gender, class, and freedom in modern political theory*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, New York, Cornelle University Press, 1988.

Morgenstern, Mira, *Rousseau and the politics of ambiguity : Self, Culture, and Society*, Pennsylvania, Penn State University Press, 1996.

Piot-Gillot, Colette, <Le discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa conception critique>, in *Dix-Huitième Siècle*, No 13, 1981.

Pulcini, Elena, *Amour-passion et amour-conjugal*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1998.

Schwartz, Joel, *The sexual Politics of Jean-Jacques Rousseau*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

Trouille, Mary Seidman, *Sexual Politics in the Enlightenment : Women Writers Read Rousseau*, New York, State University of New

York Press, 1997.

Weiss, Penny A., *Gendered Community : Rousseau, sex, and politics*,  
New York, New York University, Press, 1993.

담로시, 리오, 『루소 : 인간 불평등의 발견자』, 이용철 옮김, 교양인,  
2005.

박희경, 「모성 담론에 부재하는 어머니」, 페미니즘 연구, 제 1호,  
2001.

울스톤크라프트, 『여성의 권리 옹호』, 문수현 옮김, 서울, 책세상,  
2015.

이봉지, 「루소의 반여성주의 : 소피의 교육을 중심으로」, 『한국  
프랑스학논집』, 제 81집, 2013,

## Résumé

### Les discours sur les femmes chez J.-J. Rousseau

LEE, Yongcheol

Le décalage entre la vie de Rousseau et ses oeuvres, et la contradiction inhérente à son système se montrent également à travers ses discours sur les femmes. Rousseau comprend que la sexualité ainsi que la relation entre deux sexes opposés pèsent lourd dans les domaines non seulement privé mais public, voire dans l'histoire humaine, et que le rôle féminin est impératif pour le bonheur humain et l'ordre politique sain. Pourtant il ne pense que la nature féminine soit égale à celle de l'homme ni n'exige que les femmes aient les mêmes liberté et égalité que les hommes. Il avertit que l'entrée des femmes dans la société dégradée masculiniserait les femmes et efféminerait les hommes, entraînant le désordre sexuel et la disparition de l'amour moral. La séparation des hommes et des femmes et la distribution des rôles selon le sexe empêcheraient la corruption sexuelle et augmenteraient leurs facultés propres pour le développement de la communauté. La famille est le dernier bastion contre le mal social et c'est la femme au foyer qui est responsable de la protection de la famille. A son avis, la campagne convient à la famille idéale puisqu'on peut y vivre en autarcie en cultivant la terre qui donne une vraie richesse, tandis que dans la ville on s'abandonne au luxe qui affaiblit l'économie de tout le pays. Rousseau nous présente un couple qui organise un banquet pour montrer comment les hommes et les femmes remplissent le même objet d'une

manière différente selon le sexe, et il donne des scènes littéraires où on répand la vertu et le bonheur de la famille rurale sur son entourage par la fête et le festin champêtres. En particulier, ceux-ci se présente comme un espace ouvert où les femmes et les hommes s'unissent sans discrimination sexuelle et tout le monde peut participer librement, ce qui semble annoncer une société civile acceptant tout le monde, y compris les femmes, comme citoyens. Si Rousseau n'acceptait pas les femmes comme citoyens, c'est parce qu'il considérait le service militaire comme obligatoire pour les citoyens. C'est un gros problème actuel que l'homme social se déchire entre le citoyen cherchant l'intérêt commun et le bourgeois ne pensant qu'à son propre intérêt. Le citoyen qui doit aimer ses concitoyens comme ses frères, il est obligé de haïr d'autres citoyens du pays ennemi et les tuer dans la guerre, ce qui cause aussi une grave contradiction au fond de son coeur. Dans ce point de vue, il se peut que Rousseau ait considéré que si les femmes sont exclues du domaine public, ce n'est pas une discrimination mais un privilège, car elles échappent également au service militaire. Donc, si un jour on crée une communauté mondiale où on n'a plus besoin de service militaire parce qu'il n'y a plus de guerre entre les pays, les femmes en tant que citoyens peuvent travailler dans le domaines public. Pour Rousseau, le problème de la femme n'est pas celui de la nature mais de l'histoire, et maintenant nous devons changer le soi-disant problème de la domination sexuelle pour la question <comment conquérir notre autonomie>.

Mots Clés : femme, ségrégation sexuelle, luxe, amour, vertu,  
autonomie

투 고 일 : 2019.03.24

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 프랑스 광고 창의성의 한 양상 : 논리의 유희적 활용\*

이창훈  
(한국외국어대학교)

### 국문요약

사회의 거울로서 프랑스 광고는 분명 프랑스 사회의 현실을 반영하지만 결코 현실을 있는 그대로 보여주지는 않는다. 광고 속에 재현된 현실과 실제하는 현실 사이에는 간격이 존재한다. 이 간격이 바로 광고 창의성의 다른 이름이다. 소비자의 마음을 사로잡기 위해 광고는 다양한 요소들을 활용하는데 종종 대중들이 가진 지적능력에 해당하는 논리의 영역에 호소하기도 한다. 핵심은 논리적으로 모순이 있어 보이는 메시지를 통해 대중을 혼란스럽게 만들어 일종의 충격을 유발하는 것이다. 그런데 정작 이런 유형의 캠페인에 실제의 논리적 모순은 존재하지 않고 대신 비논리성에 대한 흥내가 있을 뿐이다. 이런 방식으로 광고는 일종의 모순흥내 놀이에 대중들을 참여시킨다. 이 모순흥내 놀이에는 크게 전통논리와 자연논리가 동원된다.

주제어 : 프랑스 광고, 흥내, 놀이, 고전논리, 자연논리

\* 이 논문은 제12회 프랑스학공동학술대회 (2018.6.9, 서울대학교 사범대학, 주제: “변혁의 시대의 프랑스학”) 에서 발표한 텍스트 “광고와 시뮬라크르: 광고와 논리의 유희적 만남”의 내용을 수정, 보충한 것이다.

## || 목 차 ||

1. 서론
2. 프랑스 광고의 논리적 모순 흥내놀이
3. 고전논리를 활용한 광고캠페인
4. 자연논리를 활용한 광고캠페인
5. 광고의 논리와 사회의 논리
6. 결론

## 1. 서론

현대사회의 일상은 광고로 둘러싸여 있고 현대인은 광고와 더불어 생활한다고 말하는 것은 이제 진부한 것이 되었다. 프랑스에서도 광고는 눈부신 성장과 진화를 이루어 오늘날 프랑스인들의 생활방식 *modus vivendi*이 되었고 급기야는 부인하기 힘든 하나의 문화장르 *genre de culture*가 되기에 이르렀다<sup>1)</sup>.

1950년대에 이미 게랭 Robert Guérin이라는 프랑스 광고인이 “우리가 숨 쉬는 공기는 질소와 산소 그리고 광고의 복합물이다”<sup>2)</sup>라고 설파했다. 한편, 1960년대에 대서양 저편에서 맥루헌 Marshall McLuhan은 “우리 시대의 광고야말로 한 사회가 보여줄 수 있는 일상을 가장 풍부하고 충실하게 반영한다는 사실을 역사가들과 고고

---

1) 광고를 ‘문화 culture’로 규정하는 문제는 오랜 논쟁물이다. 요컨대, 광고와 문화와의 관계에서 광고를 ‘문화적 찌꺼기 déchet culturel’로 볼 것인가 아니면 ‘문화의 정수 bouillon de culture’로 볼 것인가 하는 관점의 대립이다. 하지만 우리는 여기서 일반적인 뜻의 ‘장르’의 의미로 이해하는 데 만족하고자 한다.

2) Robert Guérin, *Les Français n'aiment pas la publicité*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 9.

학자들이 언젠가 깨닫게 될 것”<sup>3)</sup>이라고 광고의 중요성을 주장한다. 비슷한 시기에 모랭 Edgar Morin은 소비의 매개체로서 출발한 광고가 영역확장을 통해 매스미디어시대의 아이콘으로서 “모든 사회생활에 스며들어 있음”<sup>4)</sup>을 강조한다. 바로 이러한 차원에서 모스 Marcel Mauss의 개념을 빌자면, 광고는 이 시대의 “총체적인 사회적 산물 fait social total”<sup>5)</sup>에 해당된다고 생각할 수 있겠다.

이런 위상을 고려할 때 광고를 ‘사회의 거울’이라고 말하는 것이 결코 과언이 아닐 수 있다. 이런 시각에서, 아쿤 André Akoun은 현대사회를 “광고사회 société publicitaire”<sup>6)</sup>라고 주창하면서 “광고의 기계적 효과에 의해서가 아니라 광고가 이 세상의 ‘이미지 image’이자 ‘사운드 son’로서 세상이 어떻게 광고화 되는지 이해하기를 시도해 볼 것”<sup>7)</sup>을 권유한다. 또한, 모랭은 대중문화로서 광고는 공식 이데올로기가 무엇이건 간에 예술적 가치, 인간적 가치, 광고가 불러올 수도 있는 소외와 같은 것들을 넘어서는 보다 근본적인 “삶이 갖는 흐름의 문제”로서 특히 “시대정신 Esprit du temps”<sup>8)</sup>에 연결되어 있음을 주장한다.

사실상 프랑스의 인문학에서 광고에 관심을 갖기 시작한 것은 바르트 Roland Barthes가 *신화론 Mythologies*<sup>9)</sup>에서 기호학적 도식을 토대로 당시 프랑스 광고의 이면에 감추어진 상품화, 자본주의 이데올로기를 명쾌하게 밝혀내면서 부터이다. 바르트 이후 일단의 기호학

3) Marshall McLuhan, *Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme* (1964), traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968, p. 256.

4) Préface d'Edgar Morin, “De l'instrument économique à l'institution sociale”, à Bernard Cathelat, *La Publicité* de 1968, Paris, Payot, p. 10.

5) Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Quadrige / PUF, 1991, p. 145-279.

6) 현대사회를 규정하는 패러다임 paradigme으로서가 아니라 현상 phénomène으로서의 주장이다.

7) André Akoun, *La communication démocratique et son destin*, Paris, PUF, 1994, p. 116.

8) Edgar Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p. 229-230.

9) Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

자들과 언어학자들이 광고를 연구하기 시작했다. 그러나 위에서 본 광고의 위상이나 일부 석학들의 선견지명적 전망들에도 불구하고 막상 실제로 광고에 대한 인문학적 관심과 접근의 사례들은 상대적으로 많지 않다.

이것의 원천적인 원인으로 프랑스의 엘리트 계층과 학자들이 광고에 대해 갖는 전통적인 부정적 편견을 들 수 있을 것이다. 하지만 광고에 대한 인문학적 접근은 적어도 다음과 같은 근본적인 난제들을 안고 있는 것 같다. 우선, 광고의 존재이유가 쉽게 변하지는 않는다 하더라도 그 존재의 방식에 있어서는 광고는 속성상 정보적, 기술적, 사회심리적 변화를 가장 빠르게 반영하는 이상, 광고는 마페졸리 Michel Maffesoli가 말하는 “사회적 변화와 이론적 성찰 사이의 비동시성”<sup>10)</sup>이 가장 클 수밖에 없는 분야들 중의 하나이다. 더구나, 어떠한 관점에서 범위를 좁혀 광고에 접근을 하려고 할 때에도 광고라는 것이 ‘총체적 산물’인 만큼 매우 다양하고 복잡한 쟁점들을 동시에 만날 수밖에 없다. 따라서 좁은 범위의 접근이라 하더라도 일관된 탐구진행이 수월하지 않게 된다. 반대로 연구가 광고에 내포된 다양한 쟁점들을 무시하고 어떤 부분에 대해 외형적 기술에만 만족한다면 연구의 의미가 제한적이 되어 현실적인 설득력이 결여되게 된다.

한편, 광고를 일반적으로 ‘사회의 거울’로 혹은 한 사회의 문화를 읽을 수 있는 ‘문화코드’로 고려하는 시도는 매우 난해한 질적인 도전을 맞는다. 이것은 왜냐하면 흔히 생각할 수 있는 것처럼 광고를 통해 거울 비추어 보듯이 사회를 들여다보는 것이 아니기 때문이다. 실상, 이 광고라는 ‘거울’은 현실을 반듯하게 보여주는 평면거울과는 거리가 멀고 현실을 축소시키거나 팽창되게 보여주는 볼록거울이나 오목거울에 더 가깝다. 결국, 실재하는 현실과 광고 속의 재현된 혹은 재구성된 현실 사이에는 “간격”이 존재한다. 이 간격을 둘러싸고 한편에서는 ‘왜곡’ 혹은 ‘일탈’의 이름으로 신랄한 비판이 일

10) Michel Maffesoli, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990, p. 244.

기도 하고, 다른 한편에서는 ‘창의성’의 이름으로 예찬이 뒤따르기도 한다. 바로 이 간격이 광고의 핵심개념으로서 광고라는 분야를 다큐멘터리가 아닌 오늘날 우리가 인식하고 경험하는 방식의 고유한 장르로서 규정하는 것이다.

이러한 양태적, 질적 도전들에 맞서 광고 연구자는 어떤 전망에 따라 연구범위를 설정하고 접근하되 왕도를 찾기보다는 탐구의 과정에서 만나는 여러 다양한 쟁점들을 인내심을 가지고 실타래 풀 듯이 하나씩 풀어 나아가는 것이 올바른 접근 방법이 될 것으로 보인다<sup>11)</sup>. 이처럼 광고에 대한 접근이 갖는 특성들을 인지한 상태에서 우리는 오늘날 프랑스 광고를 한마디로 글로벌 시대의 ‘창의적 지역물’로 규정하면서 광고에서 관찰되는 여러 양상들 중에서 특히 논리의 문제에 관심을 가져 보고자 한다. 아래에서는, 우선 생산적인 관점에서 광고에서 논리를 어떤 맥락에서 활용하는지 배경을 살펴보고, 이어서 수용적 차원에서 실제 캠페인 분석을 통해 구체적으로 어떤 논리들이 이용되는지 고찰하고, 끝으로 선행고찰의 귀결로서 사회문화적 관점에서 광고에서 다룬 이 논리의 문제가 프랑스 사회의 현실과는 어떤 연관을 맺고 있는지를 전망해 보고자 한다.

## 2. 프랑스 광고의 논리적 모순 흥내놀이

우리의 관심영역에 들어가기에 앞서, 우선 오늘날 프랑스 광고에 대한 이해에 도움이 될 수 있는 기본적인 예비지식을 갖추는 차원에서 프랑스 광고계의 현 상황을 간략하게 살펴보고자 한다. 프랑스에서 광고가 독자적인 하나의 산업영역으로서 자리잡기 시작한 것은 1937년 파리만국박람회 Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris 때부터이다. 이때부터 광고라는 것이 “그 시기가

11) Michel Maffesoli, *La connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive* (1985), Klincksieck, Paris, 2007, p. 5. : 마페솔리는 “사회적 현실이라고 하는 난제를 단번에 일갈하여 해결하려고 하지 말고, 인내심을 가지고 여러 뒤편힘들을 하나씩 풀어낼 줄 아는 것이 더 낫다.”고 주장한다.

지 결부되어 온 인쇄술과 미디어로부터 완전히 독립된 하나의 활동”<sup>12)</sup>으로서 자리매김하고 2차 세계대전 이후 부각된 앵글로색슨계 주도의 마케팅 개념을 수용하면서 오늘에 이르기 까지 시장과 소비자에 관한 정치적, 경제적, 사회적, 심리적 최신 성과물을 백분활용하면서 눈부신 성장을 이룩해 왔다. 특히 광고는 소비자들의 행태와 환경에 관한 연구 덕택에 소비자들의 열망을 능란하게 활용할 수 있게 되었고, 점점 더 과학적인 방식을 추구하면서 프랑스의 젊은이들이 공부하기를 선호하는 진정한 하나의 학문으로 자리잡게 된다.

특히 질적인 차원에서 광고캠페인을 논하기 위해서는 프랑스 광고의 성장단계를 이해하는 것이 중요하다. 즉 프랑스의 광고가 오늘날의 수준에 이르기까지는 “레클람 *réclame*”<sup>13)</sup> 단계를 거쳐 “퓌브리시테 *publicité*” 단계로 이행되었다는 사실이 그것이다. 레클람 단계 광고의 특징은 우선 “어떤 제품을 소개하고 집요하고 경박한 방식으로 구매를 제안하고, 생산비용을 강조해 소비자에게 막연히 가격 부담을 주는 듯한 인상을 준다”<sup>14)</sup>. 레클람은 “광고주의 속마음 표현임과 동시에 시장법칙에 부합하지 않는 즉흥적이고 직관적인 방식”<sup>15)</sup>이고, 사용되는 언어는 “뛰어난 *superbe*, 환상적인 *magnifique*, 깜짝 놀랄만한 *stupéfiant*, 고급스러운 *luxueux*, 센세이셔널한 *sensationnel*, 비길데 없는 *imbattable*, 비교 불가한 *incomparable*, 전대미문의 *inouï* 등과 같은 몇몇 형용사들에 한정되었다”<sup>16)</sup>. 반면, 퓌브리시테는 “체계적이고 조직적”이며, 레클람에 비해 “학문적이고 조절되고 통제되는 새로운 제작관행”<sup>17)</sup>으로 간주되었다. 표현에 있어

12) Marie-Emmanuelle Chessel, *La publicité, naissance d'une profession 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 11

13) 이 용어는 19세기 중반에 출현해 고대프랑스어 *reclaim*(부름, 호소)의 연관성 아래서 “퓌브리시테 *publicité*”의 동의어로서 20세기 전반기까지 사용되었다. 그렇지만 프랑스의 미디어에서는 오늘날까지도 “레클람 *réclame*”, “아농스 *annonce*”, “퓌브리시테 *publicité*”, “팝 *pub*” 이 네 용어를 서로 사이에 큰 구분 없이 동의어로서 자주 사용한다.

14) Roger Mauduit, *La réclame*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p. 153.

15) Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997, p. 17.

16) Gérard Blanchard, « Histoire de la publicité », *op. cit.*, p. 160.

서 레클람이 직접적이고, 순진하고, 단순한 방식의 커뮤니케이션 양상으로 인해 경멸적인 의미를 띠고 있었던 반면 퀴브리시테는 상대적으로 “보다 고상하고 보다 품위 있는 것”<sup>18)</sup>으로 평가된다.

프랑스 광고캠페인의 수준을 효과적으로 파악할 수 있는 또 다른 방법은 광고의 유형을 인지하는 것이다. 요컨대, 광고 캠페인이란 대중들의 심리에서부터 생활방식, 사회적 상황, 유행에 이르기까지 모든 인문사회과학적 성과물들의 활용의 결과물이다. 이런 관점에서 프랑스 광고를 적어도 네 가지 유형으로 분류해 볼 수 있겠다<sup>19)</sup>. 우선 “기계형 광고 *publicité mécaniste*”는 파블로프의 개 실험으로 유명한 ‘조건반사 *réflexe conditionné*’이론을 토대로 한 것으로, 미디어의 도움으로 수신자에게 메시지를 강도 높게 반복하는 것이 핵심인 광고유형이다. 즉, 소비자의 관심을 끌어 기억으로 유도하기 위해 끊임없이 메시지를 반복하는 것인데 여기서 소비자는 수동적이고 다루기 쉬운 것으로 상정된다. 두 번째 유형은 “암시형 광고 *publicité suggestive*”로서, 개인들이 가지고 있는 의식적이고 무의식적인 동기배이션 *motivations*이 핵심개념이다. 이는 프로이트적 관점에 해당하는 것으로서 상품을 구매하는 것이 단순히 경제적 행위가 아니라 상징적인 행위라는 것이 본질이다. 즉, 소비자의 욕망, 환상, 정서적인 부분들을 자극하여 구매를 유발하는 식의 광고가 여기에 해당한다. 세 번째 유형은 “사회형 광고 *publicité sociologique*”로서 개인은 의식적 이든 무의식적 이든 항상 어떤 사회적 그룹, 어떤 사

17) Marie-Emmanuelle Chessel, *La publicité, naissance d'une profession 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 11-12.

18) Marcel Galliot, *Essai sur la langue de la réclame contemporaine*, Toulouse, Privat, 1955, p. 23.

19) 광고에 대한 분류의 문제는 이론가들에 따라 분류방식이 다르다. 가령, 아쿤 André Akoun은 광고를 크게 기계형 광고 *publicité mécaniste*, 암시형 광고 *publicité suggestive*, 사회형 광고 *publicité sociologique*로 구분하고 [André Akoun, *Sociologie des communications de masse*, Paris, Hachette, 1997, p. 130-134.], 반면 마틀라르 Armand Mattelart는 커뮤니케이션의 양상에 따라 선형모델 *modèle linéaire*, 동기배이션 *motivation*, 라이프 스타일 *style de vie* 광고로 구분한다. [Armand Mattelart, *La publicité*, Paris, La Découverte, 1994, p. 58-64.]

회적 환경에 속해 있다는 사실에 토대를 둔다. 소비자의 수요 이면에는 소속된 환경에 따라 변하는 취향이나 태도들이 형성되어 있기에 광고는 소비자들의 “라이프 스타일 *styles de vie*”<sup>20)</sup>을 전략으로 활용한다. 마지막 유형은 “참여형 광고 *publicité participative*”로서 인터넷과 같은 정보통신 기술의 발전에 힘입어 최근에 등장해 폭발적으로 활용되고 있는 광고유형이다. 소비자의 가상세계나 상상력에 호소하면서 상호작용적 혹은 쌍방향적 커뮤니케이션 방식으로 소비자들의 적극적인 참여를 유도하는 광고 형태이다.

비록 레클람/푸브리시테 구분이나 광고의 유형분류들이 절대적인 기준으로 작동하는 것은 아니지만, 이런 요소들은 프랑스 광고에 접근하고 실질적으로 탐구하고 평가하는 데 있어 실질적인 잣대가 될 수 있다. 한마디로 프랑스 광고라고 할 때, 이는 그 형태나 유형이 어떠하건 이 시대의 정보통신 기술의 발전상, 프랑스 사회 내부의 고유한 사회적, 문화적 특성과 그 구성원들에 대한 객관적, 주관적 성향이 철저하게 반영된 소구 노력의 결과물이다. 즉, 프랑스광고는 제품구매를 지향해 소비자의 마음을 움직일 목적에서 크리에이티브 전략의 일환으로 일상의 가장 단순한 요소에서부터 가장 고차원적 수준에 이르기까지, 그 사회의 이데올로기, 사고방식, 관습, 언어, 문화, 예술, 상식, 시사에 이르기까지 사회를 구성하고 둘러싸고 있는 모든 물질적, 정신적, 시대상황적 요소들을 활용한다. 이런 관점에서 *광고인 Le publicitor*의 저자들이 인정하는 것처럼, 광고는 철저하게 “당파적 커뮤니케이션 *communication partisane*”<sup>21)</sup> 이기에 목표달성을 위해서는 ‘모든 나무를 활용해 불을 피운다’는 표현으로 대변되는 것처럼 가능한 모든 수단과 방법을 가리지 않는 영역에 해당한다.

20) 프랑스에서 1972년부터 “Socio-Styles-Système”과 더불어 특히 CCA (Centre de communication avancée)에 의해 사용되는 개념으로, 지난 수 십년 간 전 유럽과 미국에서 큰 성공을 거두었다. 다음 저서들을 참조하라 : Bernard Cathelat, *Publicité et société* (1968), Paris, Payot, 1992 (notamment le chapitre « Styles de publicité...Styles de vie ») et Cercle Sésame, *2012-2017 ce que veulent les Français*, Paris, Eyrolles, 2011.

21) Arnaud de Baynast et Jacques Lendrevie, *Le publicitor*, 8e édition, Paris, Dunod, 2014, p. 106.

이제 더 이상의 지체 없이 우리 연구의 주요 논점에 다가가기 위해 프랑스인들이 자신들의 일상생활에서 가끔씩 접하는 한 상황을 예로 들어보자. 한 행인이 어떤 광고 메시지를 접하고는 문법적으로는 별 다른 문제가 없음에도, 논리적 차원에서 어떤 모순적인 것을 느끼고는 순간적으로나마 도대체 뭐가 잘못되었는지 의아해 하는 상황이 바로 그것이다. 어떤 특정 광고메시지들 앞에서 보이는 이런 대중의 반응은 광고가 캠페인 제작과정에서 전략을 통해 치밀하게 의도적으로 유도한 것이다. 광고는 보편적으로 소비자의 시선과 관심을 집중시키는 방식으로 커뮤니케이션의 효과를 극대화하는 전략을 활용한다. 이런 관심유발을 우선으로 하는 전략의 핵심은 바로 대중<sup>22)</sup>을 놀라게 étonner하는 데 있다<sup>23)</sup>. 이처럼 대중을 놀라키기 위해 동원되는 다양한 소재들의 일환으로 광고는 추론의 연쇄 enchaînement de raisonnements 또한 활용한다.

이 경우, 광고가 사전에 기획한 어떤 장치 때문에 대중들은 메시지가 어떤 논리의 법칙들 lois de logique을 위반한다는 생각에 놀라움과 이상함을 느끼게 된다. 그래서 어떤 사람이 이런 논리적인 요소가 활용된 광고메시지를 상대로 당혹감을 느낄 때에는, 그 사람이 누구이든 지적 능력이 부족한 것을 드러내는 것이 아니라 광고캠페인의 커뮤니케이션적 의도에 따라 극히 정상적으로 적극적으로 참여하고 반응하는 것이다. 오히려 이런 종류의 광고메시지를 접하고

22) 어떤 사회를 ‘소비사회’라고 규정하는 순간 그 사회의 구성원은 단순히 모두 ‘소비자’가 될 것이지만, 이 구성원들을 시민사회의 일상을 영위하는 ‘시민’이나 ‘개인’ 그리고 이 개인들의 집합으로서 ‘대중’으로 본다면, ‘소비자’라는 것은 이 사회의 구성원들이 취할 수 있는 수많은 여러 정체성의 표현들 중의 하나일 뿐임을 알 수 있다. 요컨대, 이 사회구성원을 지칭하는 명칭과 관련해 우리는 소비, 소비사회, 광고전략, 구매와 연관성이 높은 맥락에서는 ‘소비자’로, 그렇지 않은 경우는 ‘대중’으로 통일하여 표현하고자 한다.

23) 대중을 놀라게 하는 것은 비단 본고에서 다루는 논리의 문제에만 국한 되는 것이 결코 아니다. 즉, 대중을 터치하여 관심을 집중시키는 것은 사실상 모든 광고캠페인이 추구하는 미덕과 같은 것이다. 언어영역에서만 국한한다면 하더라도 신조어 사용, 통사적으로 오류 있는 문장사용, 이중의미적 어휘사용, 음성적 효과를 활용 등 여러 층위에서 다양한 양상이 있을 수 있다.

도 아무런 느낌을 갖지 못하는 사람이야 말로 어떤 연유에서든 뭔가 문제가 있는 경우가 된다.

이와 같이 논리적인 영역에 토대를 두고 광고메시지와 대중이 접촉하는 이런 커뮤니케이션 차원의 상황과 관련하여 우리는 다음과 같은 두 전제를 상정하고자 한다. 첫째는, 어떤 광고메시지를 접하고 논리적 모순을 감지하고 당혹감을 느끼면서 무엇이 잘못 된 것인지를 찾기 위해 노력하는 사람이 있다면, 이 사람은 광고가 전략적으로 기획하고 유도한 “놀이”에 자기도 모르는 사이에 참여하고 있는 것이다. 둘째는, 얼핏 보아 논리의 모순으로 인식되는 메시지가 실상은 모순을 내포하고 있는 것이 아니라 모순을 “흉내”내고 있을 뿐이라는 것이다. 그리고 이 두 전제의 상관관계를 광고메시지가 실제 모순을 표출하고 있는 것이 아니라 모순에 대한 “흉내일 때에 비로소 놀이”<sup>24)</sup>가 성립될 수 있는 것으로 전망한다.

일반적으로 논리라 함은 추론의 양상 *manière de raisonner*이나 추론의 방식 *modes de raisonnements*에 관계하는 것으로서 주로 일관성의 원칙 *principe de cohérence*과 연관이 있다. 그런데 우리는 인간이 가진 가장 근본적이면서 복합적인 지적능력이자 활동인 이 논리를 무엇보다 언어적, 사회적, 역사적인 산물로서 고려하고자 한다. 이렇게 볼 때 우리는 논리라는 것을 오랜 세월을 통해 우리의 사고와 생활의 습관에 있어서 뿌리내리고 있는 이미 형성되고 굳어진 하나의 사고체계의 블록과도 같은 것으로 고려할 수 있게 된다. 우리는 아래에서 광고메시지들을 크게 “고전논리 *logique classique*”와 “자연

24) 놀이에 대한 이론적인 토대로서 우리는 두 이론가들의 견해를 참조하고자 한다. 우선, 카유와 Roger Caillois는 인간의 놀이를 네 유형으로 분류한다 : l'*agôn* (경쟁 *la compétition*), l'*alea* (요행 *le hasard*), la *mimicry* (흉내 *la simulation*), l'*ilinx* (도취 *le vertige*) [Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), Paris, Gallimard, 1991, p. 36-37.] 그가 제시하는 놀이의 유형들 중에서 우리의 모순흉내놀이는 고차원적인 *mimicry*에 해당 된다고 볼 수 있다. 한편, 땡그노 Dominique Maingueneau에 따르면 모든 커뮤니케이션의 텍스트는 크게 ‘계약 *contrat*’, ‘연극 *théâtre*’, ‘놀이 *jeu*’라는 세 양상과 이들의 상관관계로 파악이 가능하다. [Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de la communication*, Paris, Dunod, 1998, p. 6.]

논리 *logique naturelle*”라는 두 유형에 따라 고찰해 보고자 한다.

### 3. 고전논리를 활용한 광고 캠페인

여기서 고찰하게 되는 몇몇 광고메시지들<sup>25)</sup>은 일반적으로 잘 알려진 “고전논리 *logique classique*”<sup>26)</sup>로 불리는 것이 형식화하고 추론한 논리의 법칙들을 위반하거나 위반하는 것처럼 보이는 양상들을 토대로 하고 있다. 쉽게 말해 “A et non-A”와 “A ou non-A”라는 두 명제가 있다고 하자. 여기서 A가 무엇이든지, 이것을 말하는 사람이 누구이든지, 이 사람이 말하는 장소가 어디이든지 그리고 다른 모든 발화의 상황들에 있어서도, 첫 번째 명제는 이율배반적 *contradictoire* 이고, 두 번째 것은 동어반복적 *tautologique* 차원에서 모순적이다.

고전논리를 활용한 다음 광고슬로건들은 바로 이 모순 정확하게는 이 모순흉내 *simulacre de contradiction*에 토대를 두고 있다.

-« Quand on est entrepreneur, on doit tout prévoir, même l'imprévu » (AGIPI)

우리가 청부업체일 때는, 우리는 모든 것을 예견해야 한다 심지어 예견 불가능한 일까지도

-« Nouveau Volvo XC40 c'est parce que votre vie est imprévisible qu'il a tout prévu » (Volvo)

새 Volvo XC40 왜냐하면 당신의 삶은 예견 불가능하기 때문이고 이 차는 모두 예견했기 때문이다

-« Le coeur ne s'arrête pas quand on meurt » (Fondation de France)

사람들이 죽을 때 심장이 멈추지 않는다

25) 이 논문에서 분석에 사용된 광고캠페인들은 모두 2018년 프랑스 주간지 *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Point* 에 실린 것이다.

26) 아리스토텔레스에서 20세기 초 현대논리학이 탄생하는 러셀 Russell, 화이트헤드 Whitehead의 『수학원리』 이전까지의 논리학을 가리킨다. 일반적으로 널리 알려진 삼단논법 *sylllogisme*이 여기에 해당한다.



그림 1



그림 2

이 슬로건들은 모두 고전논리의 핵심인 “비모순 원칙 principe de non-contradiction”과 관련이 있다. 다시 말해 “A이면서 동시에 non-A가 될 수 없다”는 원칙에 대한 위배에 해당한다. 보다 정확히 말하면 위에서 이미 언급했듯이 이러한 원칙을 위배하는 듯한 흉내와 관련이 있다. 바로 이 원칙에 입각해서 “A et non-A”라는 형식을 취하는 위의 슬로건들이 모순적, 즉 비논리적 illogique인 것으로 간주된다.

그러므로 커뮤니케이션의 상황에서 이런 슬로건들은 모순적으로 보이는 구조 때문에 대중들을 놀라게 할 수 있다. 첫 번째 광고문구에서 “예견하다 prévoir”와 “예견 불가능한 일 imprévu”은 바로 “A et non-A”의 관계이다. 따라서 대중들은 이 두 모순된 낱말의 연이는 출현에 순간적으로 당혹스러움을 느끼게 된다. 그렇지만 즉각적으로 혹은 수 초 만에 이 슬로건이 결국은 모순적인 것이 아니라는 사실을 알아차릴 수 있게 된다. 대중들은 메시지의 내용이 말이 되며 이것이 퇴직, 저축, 건강보험가입자협회 광고라는 것을 고려할 때 한층 더 그럴 수 있다는 것을 이해하게 된다. 이런 방식으로 문제가

된 모순이라는 느낌이 해소된다.

두 번째 Volvo 광고도 이와 유사한 경우인데, 문제가 되는 것은 “당신의 삶은 예측 불가능하다 *vosre vie est imprévisible*”와 “이 차는 모두 예견했다 *il a tout prévu*”가 연달아 등장하는 것이다. 그리고 세 번째 광고에서는 대중들이 순간적으로 느끼는 당혹감의 정도는 최고 수준에 달할 수 있다. 왜냐하면 인간의 죽음을 규정하는 것이 바로 심장이 정지하는 것인데, 글자 그대로 “사람들이 죽을 때 심장이 멈추지 않는다”는 문구를 접하기 때문이다. 그러나 대중들은 이 광고가 자선단체의 광고라는 것을 확인하고서는 물리적인 심장이 아닌 ‘온정의 마음’을 뜻하는 것을 곧바로 파악하게 된다.

이 슬로건들이 비논리적으로 보이는 듯하지만 바로 이런 인식과정을 통해 결국 모순적 상황에서 벗어나게 된다. 보다 이론적으로 요약을 하자면, 대중들은 “제1단계 *au premier degré*”에서는 논리적 모순을 인지하고 놀라게 되지만, “제2단계 *au second degré*”에서 실제적인 모순은 존재하지 않는다는 것을 깨닫게 된다. 바로 이러한 관점에서 비논리적인 것으로 보이는 슬로건들이 실제로는 모순이 아니라 비논리성의 흉내 *simulacre d'illogisme*라고 규정할 수 있다.

그런데 여기서 이 메시지들이 비논리적인 것으로부터 벗어날 수 있는 것이 어떤 표현이든 ‘허용’될 수 있을 것으로 생각되는 경향이 있는 ‘광고담화’에 속하기 때문이 결코 아니다. 왜냐하면 일반적으로 생각할 수 있는 것과는 달리, 광고는 모든 것이 허용되는 되는 어떤 공간과는 실제로는 거리가 멀기 때문이다. 물론 캠페인의 대상이 되는 제품이나 브랜드의 특성이 메시지에 반영됨으로써 문제의 모순이 해소되는 것으로 볼 수도 있다. 그렇지만 이 모순의 흉내는 무엇보다 이 논리들이 “형식논리 *logique formelle*”<sup>27)</sup>로서 간주된다는 사실에 토대를 두고 있다. 환언하면 이 흉내들은 언어의 실제적 사용으로 만들어진 의미관계 *rappports sémantiques*에 대한 고려에 토

27) 간단히 말하면, 인식논리는 명제의 형식의 타당성뿐만 아니라 그 내용의 타당성까지 고려하는 것인 반면, 형식논리는 논증을 구성하는 진술의 내용에 관심을 두는 것이 아니라 그 추상적 형식에 초점을 두는 논리이다.

대를 둔다. 가령, 위에서 본 “우리는 모든 것을 예견해야 한다 심지어 예견 불가능한 일 까지도 *on doit tout prévoir, même l'imprévu*”의 경우 의미적으로 볼 때 ‘예견 불가능한 일’이 ‘모든 것’에 속할 수 있기에, 이것이 실제로 비논리성을 구축하지 않는다. 오히려 이것 자체가 비논리성에 대한 흉내들일 뿐인 것이다.

이처럼 이 논리와의 놀이는 근본적으로 언어사용의 미묘함에 토대를 두고 있다. 실상 사람들의 일상적 언어사용 행위 전체가 실제로는 이 미묘함에 토대를 둔 끝없는 이해의 연속으로 정의된다. 각자는 아침부터 저녁까지 복합적이고 불투명한 상황에서 일상적으로 하나의 의미를 해독 *décoder*한다. 언어학적 용어로는 이것을 “탈모호성 *déambiguïsation*”이라고 한다. 예를 들어, “*Paul a vu Cécile avec des lunettes*”라는 문장을 접했을 때, 우리는 ‘Paul이 안경을 가지고 Cécile을 보았는지’ 혹은 ‘Paul이 안경을 쓴 Cécile을 보았는지’를 상황을 통해서 알아차릴 수 있다. 혹은 누군가가 “그들은 의사들이지만 아주 친절해 *Ils sont médecins mais très sympathiques*”라고 했을 때, 이 “하지만 *mais*” 때문에 이 말을 한 사람이 ‘일반적으로 의사들은 친절하지 않다 *En général, les médecins ne sont pas sympathiques*’라는 편견을 가지고 있는 것이 아닌지 자문하게 된다. 결국 핵심은 우리는 언어사용에 있어서 늘 내적으로 해석적인 계산을 하고 있다는 것이다.

이제 우리는 동어반복 *tautologie*에 토대를 둔 비논리적 메시지들에 대해 살펴보자. 고전논리에 따르면 동어반복은 비논리적인 것으로 고려된다. 왜냐하면 이는 형식적으로 논리적인 “A ou B” 즉 “A이거나 B”가 아닌 비논리적 상태인 “A ou non-A” 즉 “A이거나 A아닌 것이거나”의 형태를 취하기 때문이다.

다음 몇몇 슬로건들을 살펴보자.

-« Sur Facebook, les données personnelles restent personnelles »  
(facebook)

페이스북 상에서 개인자료들은 비공개적이다

-« Aller vite c'est bien, sans se presser c'est mieux » (Air France)

빨리 가는 것은 좋다 서두르지 않아도 되면 더욱 좋다

-« Nouveau Skoda KAROQ pas besoin de partir en voyage pour voyager » (Skoda)

새 Skoda KAROQ 여행하기 위해 여행을 떠날 필요가 없다

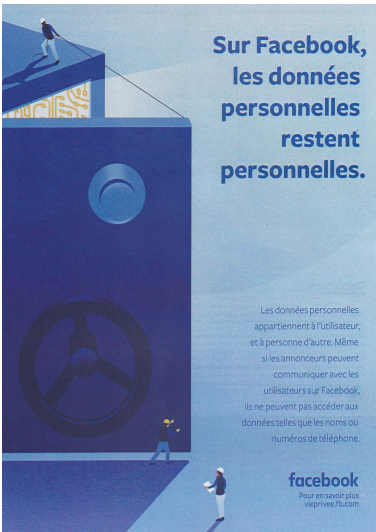


그림 3

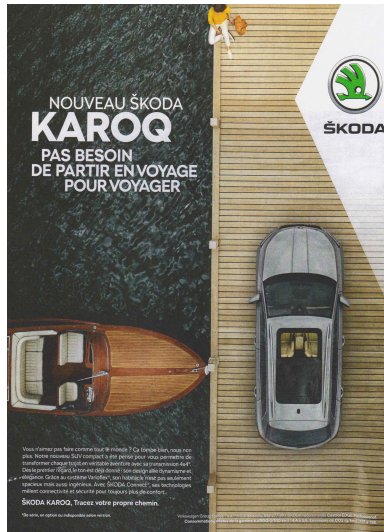


그림 4

이런 경우에 있어서도 앞에서 본 슬로건들과 마찬가지로 대중들은 순간적인 놀라움을 경험하지만 곧바로 무엇이 문제가 되는지를 간파하게 된다. 즉 여기서도 슬로건들은 가짜모순 pseudo-contradiction에 토대를 두고 있다. 첫 번째 슬로건에서 “données personnelles”과 “restent personnelles”에서 외관상 동어반복처럼 보이는 “personnelles”이 연달아 등장했지만, 처음 것은 자료차원에서 ‘개인적’이라는 의미로 두 번째는 보안차원에서 ‘비공개적’이라는 의미로 사용되었다. 두 번째 예문에서도 “aller vite”는 “se presser” 행동 정황의 관점에서

유사성이 있어 보이지만 ‘빨리 가다’와 ‘서두르다’는 엄밀히 같은 의미는 아니다. 마지막 예문에서도 “partir en voyage”와 “voyager”는 얼핏보아 동어반복 같아 보이지만 ‘여행을 떠난다’는 뜻의 구체적 표현과 추상적, 포괄적 표현으로서 ‘여행하다’ 사이에는 적잖은 의미의 차이가 있다.

대중들은 처음에는 외관상 유사한 용어들이 연이어 등장하는 이 슬로건들을 접하고 놀라지만 순간적인 성찰을 통해 결국 동어반복이 아니라는 사실을 깨닫게 된다. 결국, 이 슬로건들 역시 어떤 형태적, 의미적 유사성이 대중들에게 순간적으로 동어반복이라는 인상을 불러일으켜 비논리적인 것으로 인식되는 것 같지만 또다시 모순을 가장한 형태들일 뿐이다.

이처럼 고전논리의 영역에 속하는 이율배반적 모순과 동어반복이라는 두 비논리적 양상을 바탕으로 한 슬로건들이 실상은 비논리적인 상태와는 거리가 멀고 단지 그것의 흉내일 뿐임을 알 수 있다. 광고의 캠페인 전략 차원에서 대중을 놀라게 하는 방식으로 소비자의 관심을 유발하기에는 이와 같은 비논리적 슬로건이 안성맞춤일 수 있다.

그런데 이것이 왜 비논리적인 것의 흉내이어야 하는가? 이것은 왜냐하면 광고에서 실제로 어떤 비논리적인 것이 발견되어서는 곤란하기 때문이다. 어떤 광고에서 모순적인 것이 존재한다면 대중들은 실망하고 그 광고에 불신을 표할 것이다. 이는 오늘날 광고의 본질을 둘러싸고 작동하는 “암묵적 커뮤니케이션 협약 *pacte implicite de la communication*”<sup>28)</sup>이 깨지는 경우가 된다. 즉, 객관성과 진실성

28) “커뮤니케이션 계약 *contrat de communication*”은 기호학, 담화분석, 커뮤니케이션학, 사회심리학 등에서 사용되는 커뮤니케이션 행위 개념이다. 여기서 계약은 커뮤니케이션에 참여하는 쌍방이 어떤 의미생성에 공동으로 참여하게 하는 암묵적인 협약, 제약과 같은 것이다. 예를들면, 어떤 사람이 어떤 매체와 인터뷰를 하는데 동의를 했다고 할 때, 이 사람이 그 제의에 동의하는 순간 그 매체의 기자의 질문에 묵비권을 행사하지 않고 무엇인가 답을 하겠다는 암묵적인 계약이 체결되는 것으로 간주된다. 이 개념은 특히 언어학자 샤로도 Patrick Charaudeau와 심리학자 기글리온 Rodolphe Ghiglione에 의해 발전된다.

보다 유희와 즐거움이 득세하는 공간인 광고에서조차도 어떤 실제적인 모순은 용납될 수 없다는 일종의 계약관계가 작동하는 것이다. 요컨대, 광고는 “마찰 없이 터치하라 *Frapper sans heurter*”<sup>29)</sup>라는 원칙이 지배하는 공간에 해당된다.

#### 4. 자연논리를 활용한 캠페인

이제부터 우리는 또 다른 유형의 논리인 “자연논리 *logique naturelle*”<sup>30)</sup>를 활용하는 슬로건들을 고찰해 보자. 우리가 앞에서 논리라는 것을 무엇보다 사회적, 역사적 산물로 보아야 한다고 주장한 것이 특히 이 논리와 큰 연관이 있다. 사실상, 비록 우리 인간이라는 종 안에는 분명 이에 관련된 능력이 내재되어 있다고 하더라도 고전 논리이든 자연논리이든 인간이 논리라는 것을 가지고 태어나는 것은 아니다. 대신 이것은 인간이 주어진 환경 내에서 성장하고 교육 받고, 사회생활을 하게 되면서 부지불식간 자연스럽게 형성되는 것이다.

위에서 본 고전논리에 관해서는 유명한 삼단논법을 모두가 알고 있는 것처럼 이미 수천 년 전부터 성찰이 뒤따랐기에 학문적인 토대가 튼튼하게 구축된 상태이다. 반면, 자연논리는 보다 일상적인 수준의 것으로서 아직 학문적 성찰의 대상으로서 온전한 지위를 획득하지 못한 상태에 머물러 있다. 다시 말해, 아직까지 이에 관한 학문적 형식화가 이루어지지 않고 다만 인간의 사고과정을 탐구하는 인지과학에서 연구대상으로서 관심을 가지고 있는 정도이다.

이 상황에서 우리가 자연논리가 무엇인지 개괄할 수는 없다. 다만 우리는 광고언어를 다루는 우리 연구의 성격과 관련해서 고려할 때,

29) Cf. Jean-Pierre Teyssier, *Frapper sans heurter*, Paris, Armand Colin, 2004. 그러나 광고에서 이 원칙이 언제나 지켜지는 것은 아니다. 1990년대 크게 유행한 토스카니 Toscani의 베네통 Benetton 광고는 에이즈환자, 동성애자, 성기 사진과 같은 끔찍하거나 금기시되는 사진이미지들을 캠페인에 사용하여 대중들에게 실제의 충격을 던져주었다.

30) Cf. J-B Grize, *Logique naturelle et communications*, Paris, PUF, 1996.

우리는 이 자연논리를 실제 사회생활에서 언어화 *mise en mots*가 일어날 때 우리의 “사고를 늘 어떤 특정한 방향으로 유도하는 관계들과 연쇄의 방식”으로 이해 할 수 있겠다. 달리 말해, 이 자연논리는 우리의 세상에 대한 지각을 규정하는 오랜 경험과 관행의 산물로서 어떤 “도식화된 행위의 열개”에 해당한다. 따라서 사람들이 이 열개를 어겼을 경우, 결국 고전논리의 법칙을 어겼을 때 유발되는 것에 비유되는 어떤 효과가 발생한다. 이 자연논리 역시 상당한 수준으로 규범화 혹은 규정화되어 있어 우리를 강제한다.

이 자연논리는 특히 세상의 사물을 규정하거나 어떤 행위를 인식하는 방식에 관계한다. 예를 들면, 우리가 ‘레스토랑’이라고 할 때 대중들의 관념 속에는 이것에 관한 일련의 행위의 도식이 이미 구축되어져 있다. 즉, 시간 순서에 따라 우선 손님이 레스토랑에 들어서고, 착석하고, 메뉴를 보고, 주문하고, 식사를 하고, 계산하고, 레스토랑을 나서는 일련의 행위과정의 총체로서 레스토랑이라는 것이 이해된다. 여기서 중요한 것은 이것이 특정한 한 개인이나 그룹이 구체적인 시.공간적인 상황에서 식사를 하는 것을 가리키는 것이 아니라, 표준화되고 일반화된 도식이라는 것이다. 바로 이 레스토랑을 둘러싼 이 일반화된 행위의 도식 즉 일련의 행위의 과정이 대중들의 의식 속에서 자연논리로서 자리를 잡는 것이다. 그런데 이런 종류의 행위의 도식들은 상점, 병원, 은행, 교회, 학교 등등 사실상 일반 대중들이 일상적으로 경험하는 사회생활의 거의 대부분의 영역에서 형성되어 있는 것이다.

우선 이렇게 이해되는 자연논리가 어떻게 광고슬로건에서 활용되는지를 보기 위해 *광고언어 Les mots de la publicité*의 저자 그리니그 Blanche-Noëlle Grunig가 오래 전 분석한 바 있는 두 슬로건들을 살펴해보도록 하자<sup>31)</sup>.

-« Debout le soleil se couche! » (Whisky J & B)

31) Blanche-Noëlle Grunig, *Les mots de la publicité*, Paris, Presses du CNRS, 1990, p. 105-106.

일어나 해가 진다

-« Si on entre chez vous ça sonne chez nous » (Protection  
privée, Locatel)

당신 집에 사람이 들어가면 우리 회사에 초인종이 울린다

이 예시에서 우선 첫 번째 슬로건은 대중들에게 큰 충격을 불러올 수 있다. 왜냐하면 이 메시지는 논리법칙에 대한 위반이자 심지어 기존질서에 대한 일종의 테러와도 같은 것이기 때문이다. 여기서 중요한 것은 이것이 고전논리의 형식적 법칙들에 대한 위반이 아니라는 것이다. 이 슬로건이 어기고 있는 것은 바로 그리니그가 학문적으로 용어로서 소개하는 “프락세오그램 *praxéogramme*”<sup>32)</sup>으로, 이는 일상적 활동 속에서 표준적 방식으로 규범화되고 형식화된 행위 전개 *déroulement d'un comportement normé et formulé*에 해당한다. 일상적 수준에서 말하면 일종의 어떤 ‘습관화된 행위도식’과 같은 것이다. 이 슬로건이 위반한 프락세오그램은 바로 ‘사람들은 해가 뜰 때 일어나고 해가 질 때 잠을 잔다’는 것이다. 그런데 이 슬로건은 인간의 행위 중 가장 큰 보편성을 띠는 행위패턴이자 사고방식을 정면으로 뒤집고 있다. 그래서 앞에서 본 여러 경우들과 마찬가지로 대중들은 처음 순간에는 이 위배된 외양 때문에 놀라게 되고 잠시 뒤 혼돈의 순간에서 벗어나게 된다. 즉, 대중들은 이 문제의 슬로건이 이상한 것이 아니고 애주가들이 밤새워 위스키를 마실 준비를 하는 상황임을 인식하고는 결국 자연논리에 대한 위반을 훔내내고 있음을 알아차리게 된다. 이런 방식으로 결국 대중들은 광고전략 차원에서 계획된 놀이에 참여하게 된다.

두 번째 슬로건에서 문제가 되는 프락세오그램은 누구나 어렵지 않게 알아차릴 수 있듯이 ‘초인종을 누른 다음 집에 들어간다’는 일종의 체화된 법칙이다. 일차적으로 독자들을 당혹스럽게 하는 것이 “들어간다 *entrer*”는 표현이 “초인종을 울린다 *sonner*”는 표현보다 앞서 등장한다는 데 있다. 하지만 이 경우에도 대중은 순간적으로

32) *Ibid.*, p. 92-93.

이것이 경호업체 광고라는 것을 알고는 모순적인 느낌에서 벗어나  
오히려 흥미를 느끼게 된다.

바로 이와 같은 맥락에서 우리는 다음 캠페인을 관찰해 보자.

-« Une route sinueuse sera toujours plus longue..... tant mieux! »

(KIA)

꾸불꾸불한 길은 항상 더 길게 느껴지게 돼..... 더 잘됐군!



The advertisement features a red Kia Stinger driving on a winding mountain road. The text at the top reads: "Une route sinueuse sera toujours plus longue... ..tant mieux!". Below the car, the word "Stinger" is written in a stylized font. The Kia logo is prominently displayed. At the bottom, there is a small red box with the number "7" and the text "KIA Garantie". To the right of this box, it says "Consommations mixtes et émissions de CO<sub>2</sub> de la nouvelle Kia Stinger : de 5,6 à 10,6 L/100 km - de 147 à 244 g/km. \*Norme 7 ans ou 100 000 km (17 ans dans certains états) valable pour tous les modèles Kia en France métropolitaine et Corse. Des 0 à 100 km/h en moins de 6,9 s. et dans tous les États membres de l'UE, ainsi qu'en Norvège, Suède, Danemark et Islande sous réserve du respect du plan d'entretien prévu par le constructeur et conforme dans le manuel utilisateur. Conditions à lire sur kia.com".

그림 5

이 슬로건에서 대중들에게 순간적으로 놀라움을 경험하게 하는  
것은 바로 “더 잘됐군! Tant mieux!”이라는 표현이다. 왜냐하면 이런  
상황에서 일반적으로 기대되고 또 내뱉게 되는 표현은 “안됐군!  
Tant pis!”이기 때문이다. 바로 그렇기 때문에 이 표현은 이 캠페인

을 접하는 사람들에게 일차적으로는 충격을 선사한다. 하지만 사람들이 꾸불꾸불한 길에서 운전하는 것이 더 잘된 것일 정도로 자동차의 성능이 뛰어나다는 것을 간접적으로 표현한 슬로건의 의미를 깨닫는 순간 이 충격은 해소된다. 이 캠페인은 다음과 같은 관점에서 시사성이 크다고 볼 수 있다.

우선, 앞의 두 예들에서 문제가 된 프락세오그램은 ‘해가 뜰 때 일어나고 해가 질 때 잠든다’와 ‘초인종을 누른 다음 집 안으로 들어간다’는 것으로서 인간의 일상생활의 가장 근원적인 수준의 행위패턴에 관계된 것이었다. 이런 경우 이 행위패턴은 거의 절대적인 진실성을 갖는다. 반면, 이 캠페인에서 활용된 프락세오그램은 절대적 가치가 부여되기 힘든 수준이다. ‘꾸불꾸불한 길이 더 길게 느껴진다’는 것이 운전자들 특히 직업적으로 운전을 하는 사람들에게서는 절실히 공감되는 특성일 것이다. 만약 이 캠페인을 접하는 대중이 아이들이거나 자동차운전이 취미인 사람이거나 시간제약을 받지 않는 고급 휴양을 즐기는 사람들이라면 사정은 달라질 수 있다. 그럼에도 불구하고 이것이 프락세오그램으로서의 지위를 가질 수 있는 것은 바로 일반적인 대중들이 직접 혹은 간접 경험을 통해 얻게 되는 이러한 느낌의 보편성 때문이다. 다시 말해, 대중들은 보통 이런 상황에서 무의식적으로 같은 방식으로 표현한다는 것이다. 더구나 이 캠페인이 고가가 아닌 일반적 수준의 자동차 구매에 관심이 있는 사람들을 겨냥하고 있다면 이 프락세오그램은 의심의 여지가 없게 된다.

한편, 우리는 이 ‘꾸불꾸불한 길이 더 길게 느껴진다’는 것이 더욱 강한 보편성을 갖도록 해주는 지표들을 캠페인 내부에서 발견할 수 있다. 이 문구가 거의 자동화 quasi automatisé된 방식으로 사용되는 표현임을 확인 시켜주는 요소가 바로 슬로건 안에 사용된 “항상 toujours”이라는 표현이다. 이 표현은 이것이 한 개인만의 경험과 느낌이 아니라 일반 대중들이 함께 공유하는 것임을 강조하는 효과를 가져 온다. 한편, 캠페인의 이미지를 자세히 관찰해 보면 도로는 온통 심하게 휘어진 높은 산길이고, 노면상태도 좋지 않고 중앙선도

없는 매우 위험한 길이라는 것을 쉽게 알아차릴 수 있다. 결국, 이 이미지가 대중들로 하여금 이런 상황에서의 운전은 피하고 싶고 빨리 끝내고 싶은 고역에 해당하는 것임을 부각시키는 데 결정적인 역할을 한다.

이처럼 자연논리를 토대로 한 놀이 역시 그 열개가 고전논리의 경우와 같거나 거의 유사하다고 할 수 있다. 그렇지만 캠페인의 양상과 관계해서는 다소 큰 차이가 있다. 고전논리에서는 어떤 문구들이 이 고전논리를 따르고 있거나 위반하고 있거나 하는 사실이 이 문구들의 발화 상황과 큰 상관이 없다. 가령, “모든 것을 예견하다 tout prévoir”와 “예견 불가능한 일 imprévu”이 연달아 등장해 비논리성을 유발하는 것이 언어자체가 가진 의미작용에 토대를 두는 만큼 캠페인에 등장하는 상황이나 이미지가 어느 정도의 역할을 수행하지만 큰 역할을 한다고는 볼 수 없다. 반면, 자연논리와 함께하는 놀이에서는 기아자동차 광고에서처럼 관련된 프락세오그램이 부각되는 과정에서 캠페인의 배경 상황이나 이미지가 결정적인 역할을 한다는 것을 알 수 있다.

## 5. 광고의 논리와 사회의 논리

위에서 우리는 프랑스 대중이 가진 논리들이 광고캠페인에서 어떻게 구현되는지를 살펴보았다. 그런데 이것은 역으로 보면 사실상 광고가 우리에게 현실의 논리를 제고해 보게 하는 기회를 제공하는 셈이다. 이런 차원에서 우리는 다음과 같이 생각해 볼 수 있다.

첫 번째로, 논리의 도식 혹은 추론의 구조가 사회가 변동하는 리듬에 따라 변한다는 사실이다. 사실상 논리라는 것을 사회적, 역사적 산물로 보는 이상 추론 방식이 변하는 것은 당연한 이치이다. 보편성과 진실성이 들어있는 논리라 하더라도 사회적 역사적 산물이 라면 언제까지 영원한 것이 될 수는 없다. 예를 들면, 서신의 교환에 관한 전통적인 논리는 ‘서신을 받은 다음 보낸다’는 것이거나 역으로 ‘서신을 보낸 다음 받는다’이다. 즉 이 논리는 서신의 발신-수신

행위 사이에 시간적 간격과 순서가 존재한다는 사실에 근거하고 있다. 그런데 이 간격이 한없이 줄어든다면 이 두 행위가 실제로 “같은 순간”에 이루어질 수도 있는 것 아닌가 하고 자문해 볼 수 있다. 그런데 이런 서신교환의 시간적 간격이 거의 사라지다시피 하는 것을 현대인들은 이메일 사용을 통해 일상적으로 경험하고 있다. 결국 통신기술의 발달로 인해 지금까지 존중되어 온 전통적 시간의 논리가 바뀔 수도 있다는 것이다.

두 번째로, 일반적인 견해와 달리 논리라는 것이 인간적인 면을 소유하고 있다는 것이다. 고전논리에서 비논리적인 것으로 간주되는 동어반복에서도 인간적인 부분을 느낄 수 있는데, 누군가 “나는 내 아버지의 아들이다 Je suis le fils de mon père”라고 할 때 사람들은 이 문장에는 단순한 신원적 정보를 넘어서는 보다 더 강조하고 싶은 무엇인가가 있음을 짐작하고 일반적으로 수긍하게 된다. 혹은 “여자는 여자다 Une femme est une femme”, “약속은 약속이다 Une promesse est une promesse”와 같은 문장들 역시 현실에서는 비논리적인 것으로 인식되지 않는다. 왜냐하면 반복이라는 것이 단순한 기계적인 되풀이가 아니라 또 다른 의미의 무게로 작동한다는 것을 알기 때문이다.

특히 자연논리의 경우는 훨씬 더 인간적이라고 볼 수 있다. 이 자연논리는 사람들의 삶의 보다 구체적인 수준, 기초적인 수준에 스며들어 있는 논리인 것이다. 바로 이런 수준 즉 일상의 수준에서 작동하기 때문에 이 일상이란 것이 개인적이거나 사회적인 복합적 활동의 총체가 펼쳐지는 공간인 만큼, 이 자연논리를 “일상의 논리 logique du quotidien”로 부를 수도 있겠다. 그런데 이 일상의 논리가 전통논리의 근간인 “비모순원칙 principe de non-contradiction”을 포괄할 수도 있다. 즉, 형식논리에서는 모순으로 취급되지만 현실논리에서는 그렇지 않을 수도 있다. 이런 상황은 “어떤 면에서는 맞지만 또 다른 면에서는 아니다 À certains égards oui, mais à d'autres égards non”과 같은 노르망디식 문구나, 혹은 “물론 그렇다 그렇지만 Oui certes, et pourtant” 같은 수사적 표현 혹은 “예라고는 말하지만

아니오도 배제할 수 없다 Je dis oui mais je n'exclus pas non”와 같은 문장들로 표현된다. 자연논리는 A는 동시에 non-A가 될 수 없는 비모순원칙을 유지하면서도, 동시에 어떤 면에서는 A인 동시에 또 다른 차원에서는 non-A가 되는 보다 덜 엄격한 위치를 인정한다. 이런 의미에서 자연논리는 일종의 “통합논리 logique intégrale”가 될 수 있다.

조금 더 부연하자면, 일반 언어사용에는 아주 광범위하게 퍼져있지만 논리적으로는 어불성설이 되는 몇몇 언어사용 형태들을 살펴보자. “스코틀랜드 사람들은 구두쇠이다 Les Écossais sont avarés”, “브로타뉴 사람들은 고집불통이다 Les Bretons sont têtus”와 같이 명확한 근거가 없으면서도 사용되는 진부한 사고 idées reçues, 스테레오타입 stéréotypes들이 그것이다. 우리의 언어사용에서 얼마나 많은 문장들이 확실한 인과관계도 없이 지식의 내용이자 전달체로서 받아들여지고 있는지 자문해 볼 수 있다. 이런 방식의 여러 사용형태들 중에서도 우리는 형식적 모순을 안고 있는 몇몇 언어사용들을 찾아볼 수 있다. 예를 들어, “문을 닫으면서 나가 줄 수 있겠니? Tu peux sortir en fermant la porte, s'il te plaît?” 혹은 “나가면서 문 좀 닫을 수 있겠니? En sortant tu peux fermer la porte, s'il te plaît?”와 같이 언어사용이 거의 자동적으로 이루어지는 형태들이 있다. 그런데 “나가고 그 다음에 문을 좀 닫을 수 있겠니? Tu vas sortir, puis fermer la porte, s'il te plaît?”와 같이 말하는 것은 유치원에서와 같은 교육적인 맥락을 제외하고는 들어보기 힘든 경우이다. 또 다른 유사한 경우로는, “움직이면 너는 죽었어 Si tu bouges, tu es mort”나 “그가 오면 나는 죽었어 S'il vient, je suis mort”라고 프랑스인들이 말하지만, “움직이면 너는 죽게 될 것이야. Si tu bouges, tu mourras”나 “그가 오면 나는 죽을 것이야 S'il vient, je serai mort”라고 하는 경우는 매우 드물다. 이 형태들은 공간적, 시간적 관점에서 명백한 모순점들을 가지고 있음에도 우리는 이 형태들을 “비논리적 illogiques”이라고 하지 않는다. 이런 경우는 대신 논리의 차원을 초월한다는 의미에서 “무논리적 non-logique”인 것이다. 이런 형태들은 현실세계

에서 너무도 굳어져 있는 것이어서 이에 대한 교정의 시도가 오히려 더 어색한 것으로 간주될 수도 있다. 이처럼 때로는 문법적 규칙이 힘을 잃으면서 언어사용이 보다 강력한 현실의 실제 사용논리에 굴복하게 된다. 바로 여기서 우리는 언어사용에도 일종의 공모가 작동한다는 것을 알 수 있다.

## 6. 결론

지금까지 우리는 프랑스광고가 크리에이티브 생산전략의 일환으로 프랑스 대중이 가진 지적 능력에 해당하는 논리의 세계를 어떻게 활용하는지, 이 과정에서 광고라는 커뮤니케이션의 본질과 논리 사이를 연결하는 작동의 프레임이 무엇인지를 몇몇 인쇄광고 캠페인에 대한 분석을 통해 고찰해 보았다. 그 방식의 핵심은 광고가 소비자의 관심을 끌기위한 목적에서 외형적으로 논리적 모순이 있어 보이는 어떤 광고메시지들을 제시해 대중을 놀라게 함으로써 어떤 효과를 유발하는 것이었다. 그런데 정작 이 광고메시지들에는 아무런 모순점은 존재하지 않고 다만 논리적 모순을 가장한 흉내가 있을 뿐이었다. 이런 방식으로 광고는 대중들을 일종의 논리놀이에 참여하게 하는 것이었다. 우리는 이것을 고전논리와 자연논리의 경우로 구분해서 살펴보았다.

광고가 사회의 거울에 비유되지만 광고는 그 사회의 현실을 있는 그대로 보여주지 않는다. 다시 말해 광고 속에 ‘재현된 현실’과 ‘실재하는 현실’ 사이에는 ‘간격’이 존재한다. 우리는 이 간격이 바로 ‘광고창의성’의 다른 이름이라고 생각한다. 글로벌 시대의 창의적 지역물로서 광고는 광고가 속해있는 그 사회의 이데올로기, 언어, 문화, 관습, 예술, 시사 등 사회를 구성하는 모든 요소들을 커뮤니케이션의 도구로 활용한다. 하지만 동시에 이 사회의 모든 요소들에 대해 다시 생각해보게 만드는 것이 바로 두 ‘현실’ 사이에 존재하는 간격 즉, 바로 광고창의성이다. 이런 관점에서 광고란 결국 사회 구성원들로 하여금 자기가 속해 있는 사회에 대해 다시 생각해 보게

만드는 신비한 힘을 가진 것 같아 보인다. 이것이 우리가 짧은 고찰을 통해서 경험한 것인데, 이것은 아마도 이 광고창의성의 본질이 ‘무(無)에서 유(有)’로가 아닌 ‘유(有)에서 유(有)’로의 창조에 있기 때문 아닐까 생각해 본다. 그리고 바로 이 점이 인문학 분야가 계속해서 광고에 관심을 가져야 하는 가장 큰 명분이 아닐까 생각한다.

## 참고문헌

- Adam, Jean-Michel et Bonhomme, Marc, *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997.
- Akoun, André, *La communication démocratique et son destin*, Paris, PUF, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Sociologie des communications de masse*, Paris, Hachette, 1997.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Baynast, Arnaud de et Lendrevie, Jacques, *Le publicitor*, 8e edition, Paris, Dunod.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes* (1958), Paris, Gallimard, 1991.
- Charaudeau, Patrick, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan, 1997.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (sous la direction de), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Charaudeau, Patrick et Ghiglione, Rodolphe (sous la direction de), *La parole confisquée, un genre télévisuel : le talk-show*, Paris, Dunod, 1997.
- Cathelat, Bernard, *Publicité et société* (1968), Paris, Payot, 1992.
- Chessel, Marie-Emmanuelle, *La publicité, naissance d'une profession 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- Cercle Sésame, *2012-2017 ce que veulent les Français*, Paris, Eyrolles, 2011.
- Galliot, Marcel, *Essai sur la langue de la réclame contemporaine*, Toulouse, Privat, 1955.
- Grize, J-B, *Logique naturelle et communications*, Paris, PUF, 1996.
- Grunig, Blanche-Noëlle, *Les mots de la publicité*, Paris, Presses du

- CNRS, 1990.
- Guérin, Robert, *Les Français n'aiment pas la publicité*, Paris, Olivier Perrin, 1957.
- Maffesoli, Michel, *La connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive* (1985), Klincksieck, Paris, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Au creux des apparences, Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
- Maingueneau Dominique, *Analyser les textes de la communication*, Paris, Dunod, 1998.
- Mattelart, Armand, *La publicité*, Paris, La Découverte, 1994.
- Mauduit, Roger, *La réclame*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.
- Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Quadrige / PUF, 1991.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les media. Les prolongements technologiques de l'homme* (1964), traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968.
- Morin, Edgar, <De l'instrument économique à l'institution sociale>, à Bernard Cathelat, *La Publicité de 1968*, Paris, Payot.
- \_\_\_\_\_, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.
- Teyssier, Jean-Pierre, *Frapper sans heurter*, Paris, Armand Colin, 2004.

## Résumé

### Un aspect créatif de la publicité française : usage ludique de la logique

LEE Chang-Hoon

Si la publicité se considère comme ‘miroir de social’, il semble néanmoins que ce miroir soit convexe ou concave plutôt que plat. Alors, il existe des déphasages spectraux entre “ce qui est” et “ce qui est reflété”. Il nous semble que cet écart n’est pas autre chose que ce qu’on appelle ‘créativité’. D’ailleurs, en tant que fruit régional éternel, la publicité fait repenser la société où elle opère.

Afin d’attirer l’attention des consommateurs, la publicité française met en oeuvre divers éléments tels que l’idéolololie, la psychologie soaiale, l’art, le fonds culturel, l’actualité, etc. Le monde publicitaire fait appel souvent à la logique du public, considéré comme capacité intellectuelle de l’être humain.

Quant à la modalité, lançant des messages publicitaires ‘apparemment’ illogiques, la publicité tente de déclencher du choc auprès du public, mais choc dans le bon sens. Or, il arrive que, l’illogisme n’existant nulle part, seule la simulacre de l’illogisme se trouve dans cette opération. Dans la situation de communication, au premier degré, le public est étonné par la perception d’une contradiction logique. Puis, au second degré, il réalise qu’il n’y a pas de contradiction réelle. De cette manière, la publicité invite le public à une sorte de jeu de communication basé sur le procédé de simulacre. Il s’agit effectivement de deux sortes de logique : la logique classique et la logique naturelle.

Mots Clés : publicité française, simulacre, jeu,  
logique classique, logique naturelle

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 『알렉상드르 대왕 *Alexandre le Grand*』과 비극의 가능성

정재훈  
(충남대학교)

### 국문요약

본 연구는 다음과 같이 몇 부분으로 나누어 『알렉상드르 대왕』 등장인물들의 갈등 구조를 분석해 보고, 그것이 어떻게 후기 작품에 반영되는가를 살펴본다. 전 인도를 무력으로 석권한 정복왕은 그와 순응 관계였던 탁실과 달리 그에게 끝까지 항전, 도발했던 포뤼스와 악시안을 용서하는 관대함을 보여준다. 악시안에 대한 짝사랑과 질투와 시기심에 눈멀어 전선에 나아가 포뤼스에게 죽임을 당하는 탁실의 불행한 종말 후 위대한 왕의 최종 결정으로 모든 상황은 정리된다. 『알렉상드르 대왕』과 코르네유의 『신나』, 두 작품의 공통적인 주제는 관용이다. 라신 비극의 시적 언어와 극적 수법은 발전적으로 다양하게 전개되어 『페드르』에 이르러 장엄하게 완성된다. 요컨대 라신의 『알렉상드르 대왕』은 『앙드로마크』를 비롯한 그의 후기 비극과는 상당한 문학적 가치의 차이를 보여주고 있으며, 어떤 점에서는 당대 태양왕 루이 14세를 향해 아첨어린 퍼포먼스 같은 작품이기도 하지만 과소평가하는 것은 경계해야 한다. 미래 라신을 예고하는 독창적 극적 기법들을 보여주고 있기 때문이다.

주제어 : 사랑, 정복, 복종, 관용, 화해

## Ⅱ 목 차 Ⅱ

- I. 머리말
- II. 알렉상드르 대왕의 등장과 극적 형상화
- III. 등장인물들의 갈등과 화해 과정
  - 1. 알렉상드르 대왕과 클레오피라, 그리고 탁실
  - 2. 알렉상드르 대왕과 포뤼스, 그리고 악시안
- IV. 『알렉상드르 대왕』에서 『페드르 *Phèdre*』까지
- V. 맺음말

## I. 머리말

『알렉상드르 대왕』은 라신 비극<sup>1)</sup> 가운데서 가장 문학성이 떨어지는 실패작이라는 평가가 오늘날 일반적인 통설로 정착되어 있다. 『알렉상드르 대왕』은 이후 발표된 - 그러니까 『앙드로마크 *Andromaque*』에서 마지막 작품 『아탈리 *Athalie*』에 이르기까지 - 여러 비극에 비해 본다면 그 문학적 가치가 상대적으로 낮은 것은 사실이다. 그러나 시대의 차이라고나 할까? 왜냐하면 『알렉상드르 대왕』은 발표 당시에는 굉장한 흥행을 거두었고 연극계에 상당한 파문을 일으킨 것이 사실이기 때문이다.

『알렉상드르 대왕』이 팔레 루아얄에서 처음 상연된 것은 1665년 12월 4일이다. 라 그랑쥬가 전하는 공연의 흥행수입은 1294 리브르로서, 같은 해 상연되었던 그의 처녀작 『라 테바이드 *La Thébàide*』의 흥행수입 370 리브르의 3.5배의 기록에 해당되는 대단한 수입인 것

---

1) 라신의 비극작품 본문 인용은 *Théâtre complètes*, éd. Jacques Morel et Alain Viala, Dunod, coll. «Classique Garnier». 1985에 의함.

이다.<sup>2)</sup> 물론 상업적 성공이 예술적 성공을 의미하는 것은 아니지만, 이러한 현상은 적어도 『알렉상드르 대왕』이 당대인의 연극에 대한 취향을 잘 나타내주는 일면이기도 하다.

『알렉상드르 대왕』은 『라 테바이드』와 달리 사랑을 전면적인 주제로 설정함으로써 동시대와의 일치화, 또한 동시대인과의 합일화를 시도한 작품이 아닐까? 라신은 이 작품을 쓸 무렵, 포르 루아얄과의 절연, 누이와의 갈등, 몰리에르에 대한 배신 등 일련의 개인적 고뇌에 빠져 있었는데, 그러므로 군주에게 더욱 가까이 다가가고 군주의 관용을 바라는 심정이 아니었을까?

실제 라신은 국왕에게 다음과 같은 헌사를 바치고 있다. “작품의 첫머리에 알렉상드르의 이름만을 기술해 놓는 것만으로는 충분하지 않기 때문에 소신은 감히 폐하의 이름을 덧붙여 기록함으로써 금세기과 과거 세기가 탄생시킨 가장 위대한 것을 총망라하고자 하옵니다.”<sup>3)</sup> 당시 약관 27세의 태양왕 루이 14세에 대한 젊은 작가 라신의 이러한 아침끼가 넘치는 글은 다분히 비위에 거슬리는 면이 있기는 하지만 어쨌든 이 무렵 그가 체험한 시대적 중압감을 보여주기도 한다. 이런 점에서 Th. 모니에의 다음과 같은 주장은 상당한 설득력을 갖는다. “젊은 작가와 젊은 왕 사이에는 거의 명백한 공범관계가 존재한다. [...] 라신은 시대적 비약을 자기편으로 삼은 것이다. [...] 『라 테바이드』에 있어서는 그렇지 않았다. [...] 라신과 루이 14세 사이에는 상호 이해의 여지가 생긴 것이다.”<sup>4)</sup>

이렇게 볼 때 『알렉상드르 대왕』은 포르 루아얄에서 베르사유궁으로 진입하고 또 장세니스트에서 극작가로 변신한 라신의 심리적 굴곡과 갈등이 표출된 극작품이라 할 수 있다. 사실 이 작품의 등장 인물들이 보여주는 갈등의 구조는 라신의 후기 어느 작품보다 더욱

2) R. Picard, *Corpus Racinianum*, Les Belles Lettres, 1956.

3) “Je ne me contente pas d’avoir mis à la tête de mon ouvrage le nom d’Alexandre, j’y ajoute encore celui de Votre MAJESTÉ, c’est-à-dire que j’assemble tout ce que le siècle présent et les siècles passés nous peuvent fournir de plus grand.”  
Préface d’*Alexandre le Grand*.

4) Th. Maulnier, *Langages*, Jean Marguerat, 1947, p. 114.

복잡하다. 그 구조가 복잡하다고 주장하는 근거는 연극의 진행은 매우 단순해보이면서도 자세히 들여다보면 그것이 단순히 사랑, 영토 확장, 정치적 지배와 굴복, 마지막으로 관용의 주제와 연관되어 있을 뿐만 아니라 그 갈등의 구조를 풀어가는 과정이 매우 복잡하기 때문이다. 우리는 이 글을 통해 이 갈등 구조를 분석해 보고, 그것이 어떻게 후기 작품에게까지 반영되는가를 살펴보고자 한다. 사실 『알렉상드르 대왕』은 많은 논객들이 지적하는 것과는 달리, 그것의 정교하지 못한 구성과는 달리, 매우 수려한 프랑스로 기술된 문학 작품이며, 후기 작품에서 원숙한 문양으로 드러나게 될 비극의 다양한 기법들을 이미 보여주고 있는 것이다. 우리는 이제 이러한 면들을 소상히 살펴보고자 하는 것이다.

## II. 알렉상드르 대왕의 등장과 극적 형상화

주인공인 알렉상드르 대왕이 무대에 등장하는 것은 3막 4장에 이르러서이다. 그때까지는 그에 관한 온갖 풍문이 등장인물들의 입을 통해 전해지고 있을 뿐이다. 그러나 비록 ‘무대 밖의 인물 para-personnage’<sup>5)</sup>로서 그 진면목이 보이지는 않지만, 그는 전쟁의 신, 위대한 왕의 모습으로 여과 없이 묘사되고 있다.

어쨌든 그가 연극이 반쯤 진행되었을 때 등장하는 것은 아마도 연극의 무대가 이다스프강 연안에 설정되어 있고, 그곳이 바로 탁실이 주둔한 진영이기 때문이다. 또 다른 한편으로는 두 진영이 전투를 시작한 것은 2막 3장의 막간에 해당하고, 또한 전투가 전개되는 상황을 바라보는 시점이 인도 편에 있기 때문일 것이다.

사실 알렉상드르 대왕의 인도 원정은 비록 그가 전쟁의 신이라 일컬어질지언정 결코 쉽지 않았다. 작품의 이해를 돕기 위해 원정의 과정을 페르피트의 저술<sup>6)</sup>에 의거해 간단히 요약하면 다음과 같다.

5) J. Prophète의 *Les para-personnages*, Nizet, 1981, p. 10을 참고할 것을 권한다.

6) R. Peyrefitte, *Les conquêtes d'Alexandre*, A. Michel, 1979.

알렉상드르 대왕은 일단 이시스 대전과 가우가메라 대전에서 페르시아군을 격파시킨다. 그리고 도주하던 다라이오스 3세가 신하의 배신으로 비극적인 죽음을 맞이하게 된다. 그 결과 그는 마침내 페르시아 제국의 패권을 손아귀에 넣는 데 성공한다. 그는 박토리(지금의 아프가니스탄)에서 오크수수강까지 약 80킬로의 거리를 작열하는 태양 아래 횡단하고 마침내 박토리군과 마주치게 된다. 그는 박토리군의 기습과 공격에 막혀 고전을 면치 못한다. 이 전쟁은 박토리군의 수장 스피다메네스가 죽기까지 무려 일 년 반이나 지속된다. 그 후에도 그는 산악지대를 넘어 행군해야 했는데, 그때마다 소그디아나 요새 및 코리에네스 요새 같은 험난한 암벽의 성곽과 마주쳐 고전을 면치 못했다. 여기서 더 이상 전투 상황의 소개는 생략하거니와, 아무튼 알렉상드르가 연극의 중반에 나타난 것은 이러한 험난한 전투와 그리고 그 결과물로서 위대한 정복자의 모습을 통해서이다.

알렉상드르 대왕의 풍모와 권능에 대해서는 그가 무대에 정면으로 등장하기도 전에 다음과 같이 소개 된다.

Quoi ? vous allez combattre un roi dont la puissance  
 Semble forcer le ciel à prendre sa défense,  
 Sous qui toute l'Asie a vu tomber ses rois,  
 Et qui tient la fortune attachée à ses lois ?  
 Mon frère, ouvrez les yeux pour connaître Alexandre :  
 Voyez de toutes parts les trônes mis en cendre,  
 Les peuples asservis, et les rois enchaînés,  
 Et prévenez les maux qui les ont entraînés. (Acte I, Sc. 1)  
 무슨 말씀이세요? 그 위세가 하늘마저 제 편을 들게 하는 듯,  
 아시아의 모든 왕들을 그 발 아래 굴복시켰고  
 운명마저 자신의 법으로 다스리는  
 그런 군주와 대적하시려 합니까?  
 오라버니, 눈을 뜨세요. 그리고 알렉상드르를 알기 위해  
 사망을 둘러보세요. 잿더미로 변한 왕좌들,

굴복한 민족들, 사슬에 묶인 왕들을.

그러니 그들이 처하게 된 재난을 미리 예방하세요.

사실 『알렉상드르 대왕』의 주요 내용은 위에 인용한 클레오펴의 말 가운데 다 내포되어 있다고 보아도 과언이 아니다. 이미 16세기에 몽테뉴는 이렇게 말한 바 있다. “말의 반은 말하는 사람의 몫이고, 나머지 반은 듣는 사람의 몫이다.”<sup>7)</sup> 이 말을 위 인용문에 대입시켜 본다면 이미 대전제는 정해져 있으며, 이에 대한 결론은 화자 클레오펴의 오라버니이자 인도국의 왕인 탁실이 내려야 할 명제인 셈이다. 항복을 권유하는 클레오펴의 속내는 또한 다른 점이 있기도 하다. 그녀와 알렉상드르 대왕은 이미 사랑하는 사이이기 때문에 만약 정면 대결이 벌어지는 경우에는 그들의 사랑은 파탄을 면하지 못할 것이기 때문이다.

적어도 인도국의 왕인 탁실은 처음에는 클레오펴의 항복 권유에 쉽게 동의하지 않는다.

Voulez-vous que, frappé d'une crainte si basse,

Je présente la tête au joug qui nous menace,

[...]

Et voulez-vous, ma soeur, que Taxile aujourd'hui,

Tout prêt à le combattre, implore son appui ! (Acte I, Sc. 1)

내가 그리도 비겁한 공포에 질려

우리를 위협하는 굴레에 머리를 내밀기를 바라는가

[...]

누이여, 오늘 싸울 준비가 되어 있는 이 탁실이

그에게 항복을 구걸하기를 원한다는 말인가 !

그러나 알렉상드르 대왕의 위세는 점점 더 가공스럽게, 그리고 직접적으로 엄습해 온다. 그것은 막연히 들려오는 풍문으로서가 아니라 대왕의 사신인 에페스티옹의 등장으로 구체화되며 연극의 긴장

7) Montaigne, *Essais*, Livre III, chap. 13.

감을 끌어올리고 극적 위기를 고조시킨다. 에페스티옹은 우선 “그대들의 머리를 위협하는 싸움”<sup>8)</sup>이라는 화두를 꺼내면서, 알렉상드르 대왕은 즉시 인도국을 침공해서 황폐화 시킬 수 있지만, 자진해서 항복하면 관용을 베풀겠다는 뜻을 전한다. 그러면서 다음과 같은 위협으로 끝을 맺는다.

Vou savez son dessein : choisissez aujourd’hui,  
Si vous voulez tout perdre ou tenir tout de lui. (Acte II, Sc. 2)  
대왕의 뜻을 아실 것입니다. 그러니 선택하십시오.  
그로부터 모든 걸 잃든지, 모든 걸 걸 얻든지 원하는 것을.

탁실은 화해를 가장한 항복을 받아들일 뿐만 아니라 알렉상드르 대왕을 만나보고 난 다음에는 그에 대한 찬양의 연사를 장황하게 늘어놓기도 한다. “그래요 누이, 나는 알렉상드르 대왕을 만나보았어 / 그 분의 이마에 어린 영웅다운 당당함 / 그 시선의 불길, 그 고귀한 위엄을 보고 / 나는 그가 알렉상드르 대왕임을 바로 알아보았어.”<sup>9)</sup> 하고 말하는 탁실의 찬사는 일국의 국왕으로서 너무나 품격이 떨어지지만, 이러한 태도는 또 다른 인도왕인 포뤼스와 비교하여 상반된 효과를 나타내기 위한 극적 배려로 보인다.

어쨌든 그때까지 얹혀 있던 여러 등장인물들 간의 갈등구조는 알렉상드르 대왕의 등장과 함께 자연스럽게 혹은 불가항력적으로 해소되고 만다. 전 인도를 공포의 도가니 속으로 몰고 갔던 이 용맹스러운 왕은 그러나 예상과는 전혀 다른 모습으로 나타난다. 말하자면 그는 권위적인 군주, 용맹스러운 무인의 자세를 보여주는 것이 아니라, 패자에게 관용을 베푸는 인자한 시혜자, 사랑에 목마른 젊은 사

8) [...] le combat qui menace vos tête [...] (Acte II, Sc. 2)

9) Oui, ma soeur, j’ai vu votre Alexandre  
[...]

Mais de ce même front l’héroïque fierté,  
Le feu de ses regqrd, sa haute majesté,  
Font connaître Alexandre; (Acte III, Sc. 3)

내의 모습을 고스란히 보여준다. 그리고 보면 그의 원정은 탁실의 말대로 “지나가는 물줄기”<sup>10)</sup>, 그러나 그 누구도 도저히 막을 수 없는 격랑 같은 것이기도 하다. 때문에 그것을 굳이 막으려 하기보다 흘러가도록 버려두는 것이 좋다. 말하자면 침공을 받은 약한 나라는 그것을 하나의 통과의례로 간주하고 - 그렇다, 그것은 전투의 통과 의례이다 - 경의를 표하기만 하면 되는 것이다.

### III. 등장인물들의 갈등과 화해과정

#### 1. 알렉상드르 대왕과 클레오피, 그리고 탁실

여태껏 ‘무대 밖 인물’로서 풍문으로만 전해졌던 알렉상드르 대왕은 마침내 정면으로 무대에 등장하여 여러 등장인물들 간에 얹혀 있는 갈등과 또한 자신과의 관계를 합리적으로 조절하는 역할을 한다.

우선 알렉상드르 대왕과 클레오피의 관계를 잠시 살펴볼 필요가 있다. 그들이 처음 만났던 것은 역설적으로 알렉상드르 대왕이 클레오피를 옹피스 성벽에 포로로 가두면서부터이다. 이 부분은 2막 1장을 통해서 자세히 알 수 있다. 즉 사랑과 화해의 특사로 온 에페스티옹과의 대화 가운데서 자연스럽게 드러나는 부분이다. 에페스티옹은 탁실에게 그가 알렉상드르 대왕에게 승복한다면 무기를 계속 소지해도 무방하다는 말과 또한 클레오피를 향한 대왕의 은밀한 사랑까지도 솔직하게 전한다. 이렇게 본다면 『알렉상드르 대왕』은 흔히 있는 사랑과 무훈의 대비 관계를 다룬 일종의 영웅비극, 혹은 로마네스크 비극이라고 정의할 수도 있을 것이다. 사랑과 모험이 적당히 혼합된 이러한 연극은 일반 대중에게 가장 손쉽게 접근할 수 있는 이야기 거리이기도 하다. 사실 치열한 전쟁 가운데서 벌어지는 로맨스 이야기는 마치 막간에 행해지는 흥행물처럼, 앞에서 이야기한 바 있는 - 그러나 다른 의미에 있어서 - ‘격류의 통과 의식’과 같은 것인

10) C'est un torrent qui passe [...] (Acte I, Sc. 2)

지도 모른다. 즉 그것은 오직 영웅에게만 해당되는 경의의 표시, 어찌면 기사도 정신과 일치되는 것이다.

알렉상드르 대왕과 클레오펴은 3막 6장에 이르러 처음으로 대면하게 된다. 그리고 그는 그가 얼마나 약속을 소중히 지키고자 하였으며, 클레오펴을 마음속에서 사모해 왔는가를 진솔하게 개진한다.

Je suis venu : l'Amour a combattu pou moi ;  
 La Victoire elle-même a dégagé ma foi ; (Acte III, Sc. 6)  
 나는 왔소이다. 사랑이 나를 위해 싸운 것이오.  
 승리가 내 사랑을 이루어준 것이오.

그는 전 인도를 무력으로 석권한 정복왕의 모습은 내려놓고 한낱 평범한 남자의 모습으로 사랑을 호소한다. 그는 『페드르』의 남자 주인공 이폴리트와도 같이<sup>11)</sup>, 일찍이 사랑에 무감동했던 그의 마음이 클레오펴 앞에서는 무너지고 말았음을 고백한다.

Il(mon coeur) mettait son bonheur à paraître insensible.  
 Mais, hélas ! que vos yeux, ces aimables tyrans,  
 Ont produit sur mon coeur des effets différent ! (Acte III, Sc. 6)  
 내 마음은 무감동하게 보이는 데 행복을 느꼈소.  
 그런데, 그대의 눈, 이 사랑스러운 폭군이  
 내 마음 속에 얼마나 엄청난 사랑을 불러왔는지.

이와 같은 알렉상드르 대왕의 사랑 고백에 물론 클레오펴도 기다렸다는 듯이 화답한다.

Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,

11) 이폴리트는 아리시에게 다음과 같이 사랑을 고백한다.

Moi qui contre l'amour fièrement révolté,  
 Aux fers de ses captifs ai longtemps insulté,  
 [...]
 Cette âme si superbe est enfin dépendante.

Et la terre en trébuchant se tair devant vous,  
 Songerez-vous, Seigneur, qu'une jeune princesse,  
 Au fond de ses États, vous regrette sans cesse,  
 Et rappelle en son coeur les moments bienheureux  
 Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux ? (Acte III, Sc. 6)

수많은 왕들이 대왕님의 무릎 아래 굴복하고  
 온 지구가 대왕님 앞에서 떨면서 침묵할 때,  
 그때 한 젊은 공주가 어느 나라 한 구석에서  
 이 위대한 정복자가 그녀에게 사랑을 다짐했던  
 그 행복한 순간들을 마음속에서 회상하며  
 한 없이 폐하를 그리워하는 것을 아시겠어요?

이 은근하면서 자못 교태어린 사랑의 화법, 이른바 여인의 갈랑트리는 라신 비극의 한 특징이기도 하지만, 그것은 이미 『알렉상드르 대왕』에게서도 여실히 면모를 보여주고 있다. 26세 젊은 라신의 화려한 사랑의 수사법에 대해서는 그 수준 높은 기량을 인정하지 않을 수 없는 대목이기도 하다.

다른 한편으로 클레오펴의 중재역할 덕분이기도 하지만 알렉상드르 대왕과 탁실의 관계는 처음부터 대립의 관계가 아니라 순응의 관계다. 탁실은 상황판단에 민감해서 무모한 저항은 포기한다. 이런 면에서, 뒤에 가서 언급하겠지만, 그는 포뤼스와는 완전히 상반된 모습을 보여주고 있다. 탁실은 좋은 의미로 현실주의자이다. 그래서 그는 일찍부터 대립보다는 화해를 모색하면서 그것을 평화의 화친이라고 주장하는 것이다. 그는 알렉상드르 대왕의 등장 직전인 3막 3장에서 “준수한 풍채가 그의 응지를 받쳐주었고 / 그의 눈은 그의 팔이 그러하듯 가는 곳마다 신하를 만들었소.”<sup>12)</sup>하고 말하면서 거의 아침에 가까운 찬사를 늘어놓기도 한다. 이런 점을 롤랑 바르트 역시 매우 못마땅한 어조로 “매춘업”이라고 표현하고 있다.<sup>13)</sup>

12) Et sa présence auguste appuyant ses peojets,  
 Ses yeux comme son bras fon partout des sujets.

13) “Non seulement il Taxile est prêt à céder son pays à l’occupant, mais aussi sa

어쨌든 탁실은 자신의 화해적 퍼포먼스와 누이 동생인 클레오펴의 중재에 힘입어 알렉상드르 대왕으로부터 인도의 여러 나라 가운데 통일된 세 나라를 다스리도록 윤허를 받게 되지만, 그러나 결과는 불행한 종말로 끝난다. 그 이유는 두 가지로 요약된다. 첫째는 악시안에 대한 이루지 못한 짝사랑 때문이며, 둘째는 질투와 시기심에 눈멀어 전선에 나갔다가 결국에는 포뤼스에게 죽임을 당하는 비운을 맞이하기 때문이다. 이렇게 볼 때 『알렉상드르 대왕』에서 가장 비극적인 인물은 탁실이다. 거절당한 연인 *soupirant refusé*의 고통과 절망을 토해내다가 연극 진행상 막간에 전개되었을 법한 전투에 나가 처참하게 전사한 그의 최후 모습은 5막 2장에서 장엄한 서사시적 기법으로 묘사되어 있다.

이미 관객 혹은 독자가 다 알고 있듯이 『알렉상드르 대왕』에 있어서 최후의 승자는 바로 알렉상드르 대왕 그 자신이다. 그는 처음부터 끝까지 작품을 지배하는 연극의 중심적 핵이며 절대적인 영웅이다. 아니 어쩌면 뷔토르가 지적하고 있듯이 그는 거의 신적 존재로 부각되어 있다. 그는 “알렉상드르 대왕은 신들과 동일시되고 있으며”<sup>14)</sup> 나아가 그의 운명은 곧 제국이며, 그것은 또한 미래에 있을 로마제국의 운명을 예시하는 것이라고 설파하고 있다. 물론 이런 주장의 밑바탕에는 어느 정도의 추론적 근거가 존재한다. 전하는 바에 의하면 알렉상드르 대왕은 아리스토텔레스의 제자였으며, 이 무렵부터 그는 제우스신의 아들이라는 계시를 받았다는 주장이 있어 왔다는 것이다.<sup>15)</sup> 결론적으로 이 주장이 매우 과장된 것이라 하더라도 이 연극이 상연되었던 당시에 있어 알렉상드르의 모습이 이른바 젊은 ‘태양왕 루이 14세’의 풍모를 연상시키고, 따라서 관객을 열광시키기에 족했을 것이다.

---

soeur ; il y en lui comme un sens gratuit du proxénétisme.” R. Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, p. 74-75.

14) “Alexandre s’identifie aux dieux [...]” M. Butor, *Répertoire I*, Ed. de Minuit, 1960, p. 34.

15) J.-Louis Backès, *Racine, écrivains de toujours*, Seuil, 1981, p. 54.

## 2. 알렉산드르 대왕과 포뤼스, 그리고 악시안

포뤼스는 탁실의 유화적 화전론에 맞서 끝까지 알렉산드르 대왕에게 항쟁하기를 주장하는 인도의 또 다른 왕 중의 한 사람이다. 두 사람의 이와 같은 상반된 태도는 연극 초두에서부터 확연히 드러난다. 이미 클레오펴로부터 충분히 설득당한 탁실은 자신의 무력함을 솔직히 시인하면서 포뤼스에게도 화해를 설파하고자 한다. 그러나 포뤼스의 태도는 완강하다. 포뤼스는 탁실이 알렉산드르 대왕의 침공을 “흘러가는 격류”에 비유한 것에 비해서, “그러나 그 격류는 반드시 흔적을 남길 것이 아닌가”<sup>16)</sup>하고 침략의 후유증을 염려하면서 용감히 항쟁할 것을 주장한다. 그러나 탁실이 선뜻 동의하지 않는 것을 보고 그는 마침내 자신의 결심을 토로한다.

Hé bien ! je l'avouerai, que ma juste cloère  
Aime la guerre autant que la paix vous est chère ; (Acte I, Sc. 2)  
좋습니다. 그대에게 평화가 소중한 것처럼  
고백컨대, 내 정당한 분노는 전쟁을 좋아하오.

뿐만 아니라 그는 알렉산드르 대왕의 특사로 온 에페스티옹에게도 거리낌 없이 이렇게 말한다.

S'ils sont libres, le soient de la main de Porus,  
Et qu'on dise partout, dans une paix profonde :  
“Alexandre vainqueur eût dompté tout le monde ;  
Mais un roi l'attendait au bout de l'univers,  
Par qui le monde entier a vu briser ses fers.” (Acte II, Sc. 2)  
만약 그들(백성들)이 자유로울 수 있다면 이 포뤼스의 손에 의해서일 것이다.  
사람들은 그 어디서나 깊은 평화 속에서 말할 것이다.

16) De so passage ici ne laissât point de trace ? (Acte I, Sc. 2)

“침략자 알렉상드르는 전 세계를 정복했을지도 모른다.  
그러나 지구 끝에서 그를 기다리던 한 왕이  
세계를 묶어놓은 그의 쇠사슬을 끊어버렸다”라고.

포뤼스의 이와 같은 강력한 의지 앞에서 에페스티옹도 더 이상 설득의 여지를 발견하지 못하고 단념하고 만다. “세상(전 인도)이 불쌍하군요. 전하 자신도 불쌍하고요, / 만류하지는 않겠습니다. 우리 대왕께 맞서보시오.”<sup>17)</sup>하며 진심으로 포뤼스를 딱하게 생각한다. 에페스티옹의 입을 통해 말해지는 이 두 행의 시구는 라신의 계산된 시법 *versification*을 보여주고 있다. 즉 이 두 시행은 모두 단음절의 연속으로서 속도감 있게 화자의 감정을 토로하며, 청중(또는 관객)에게도 그 감정의 여운을 여과 없이 전달한다. 즉 포뤼스를 상황판단을 할 줄 모르는 아둔한 왕으로 치부하는 에페스티옹의 조소어린 탄식이 역력히 배어 있는 것이다. 단음절과 장음절의 적절한 사용법으로 시적 효과를 상승시키는 라신의 이와 같은 시법은 그의 후기 작품에서도 두드러지게 나타나는 특징이기도하다.

그러나 에페스티옹의 이와 같은 냉소적인 탄식에도 불구하고 포뤼스는 계속해서 자신의 투지를 개진한다.

Nous savons que les dieux ne sont pas de tyrans ;  
Et de quelque façon qu'un esclave le nomme,  
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.  
Nous n'allons point de fleurs parfumer son chemin ;  
Il nous trouve partout les armes à la main ; (Acte II, Sc. 2)  
우리는 신들이 폭군이 아님을 알고 있소.  
노예가 그를 어떻게 부를지언정  
주피터의 아들도 여기서는 한낱 인간일 뿐이오.  
우리가 그의 길을 절대 꽃으로 장식하지는 않을 것이오.  
그는 가는 곳마다 손에 병기를 든 우리 군대를 만나게 될

17) Je le plains, et vous plains vous même autant que lui.

Je ne vous retiens point, marchez contre mon maître. (Acte II, Sc. 2)

것이오.

이미 앞서 간단히 말한 바 있지만, 알렉상드르 대왕은 주피터(제우스)의 아들이라는 설화가 있는데, 여기서도 바로 그 설화를 극적으로 형상화 하고 있음을 볼 수 있다. 아무튼 거의 신격화 되어 있는 알렉상드르 대왕의 위상 앞에서도 포뤼스는 후퇴하거나 굴복하지 않는다. 그는 탁실과는 완전히 상반된 모습으로 용감히 적과 대립한다. “상대적인 안전 속에서 사는 대신, ‘병기와 적군들’에게 둘러싸여 사는 라신의 극중 인물”<sup>18)</sup>을 강조하는 G. 폴레의 주장은 바로 포뤼스와 같은 경우를 설명한 것으로 보인다.

또 다른 한편으로 포뤼스와 악시안의 관계를 잠시 살펴볼 필요가 있다. 악시안은 인도 지역의 한 여왕으로서 탁실과 포뤼스와 함께 공동운명체라고 할 수 있다. 그래서 그녀는 처음부터 알렉상드르의 침공에 강력하게 항전할 것을 포뤼스에게 촉구한다. 이 부분은 클레오페이 탁실에게 화해를 권장하는 것과 정반대의 대비 관계를 보여줌으로써 극적효과를 선명하게 이루는 데 기여한다. 포뤼스 역시 화해보다 항쟁을 주장하는 왕이기 때문에 탁실, 악시안, 그리고 그 자신을 포함해서 세 나라가 동맹을 이루어 전쟁에 나아가기를 원한다. 그러면서도 그는 싸움터로 향하기 전 악시안의 사랑을 확인하기를 간절히 바란다.

Ah ! Madame, arrêtez, et connaissez ma flamme.  
 Ordonnez de mes jours, disposez de mon âme.  
 La gloire y peut beaucoup, je ne m'en cache pas,  
 Mais que n'y peuvent point tant de divins appas ?  
 Je ne vous dirai point que pour vaincre Alexandre  
 Vos soldats et les miens allaient tout entreprendre,  
 [...]

18) “Au lieu de vivre dans une sécurité relative, voici l'être racinien entouré ‘d’armes et d’ennemis’.” G. Poulet, *Racine*, in *Étude sur le temps humain*, t. 4, Plon, 1964, p.59.

Mon coeur met à vos pieds et sa gloire et sa haine. (Acte I, Sc. 3)

아, 여왕이시어! 걸음을 멈추고 제 사랑을 받아주소.

내 목숨을 마음대로 하시고, 내 영혼을 가지세요.

명예가 중요하지요, 그것을 감추지는 않겠어요.

하지만 그대의 그토록 고귀한 매력이 무엇인들 못하겠소?

알렉상드르를 물리치기 위해 그대의 병사와 나의 병사가

모든 것을 도모할 수 있다고는 말하지 않겠소.

[...]

내 마음은 그대의 발 아래 영광과 원망을 내려놓겠소.

그러나 포뤼스의 이러한 사랑 고백에 대해 악시안의 태도는 사뭇 애매하다. 그것은 베일 속에 가려진 여왕의 얼굴 모습과도 흡사하다.

Ne craignez rien ; ce coeur, qui veut bien m'obéir,

N'est pas entre des mains qui puissent trahir.

Non, je ne prétends pas, jalouse de sa gloire

Arrêter un héros qui court à la victoire,

Contre un fier ennemi précipitez vos pas ; (Acte I, Sc. 3)

아무것도 두려워 마세요. 제게 순종하기를 원하는 그 마음은

그것을 배신할 사람의 손 안에 있지는 않아요.

아니, 나는 그대의 명성을 시기하여 승리를 향해

달려가는 한 영웅을 멈추어 세우지는 않겠어요.

저 거만한 적을 향해 그대의 발길을 재촉하세요.

물론 이 말 가운데는 ‘당신의 마음을 배신하지는 않겠다’는 함축적 의미가 내포되어 있기는 하지만, 포뤼스의 고백에 대한 화답의 수준으로서는 매우 미흡하다. 왜냐하면 악시안에게 있어 처해진 상황에서 더 시급한 것은 사랑의 고백 따위가 아니라 적군을 퇴치하고 자신의 나라를 지키는 일이기 때문이다. 그래서 그녀는 포뤼스에게 전쟁터를 향해 “발걸음을 재촉하세요”라고 하면서 등을 떠밀 듯 채

근하는 것이다.

연극의 진행상으로 보아 포뤼스는 2막과 3막의 막간 사이에 전투에 참여하는 것으로 되어 있다. 그러나 전선에서는 그의 대패와 잇따라 그의 전사 소식을 알리는 비보가 들려온다. 그 후 그의 전사 소식은 와전된 것이 밝혀지고 무사히 귀환한다. 상황은 역전되어 타실이 포뤼스와 싸우다가 죽임을 당한 사실이 밝혀진다.

이제 모든 상황은 끝났고 그것을 합리적으로 정리해야 할 일만 남아 있다. 그리고 그것은 당연히 알렉상드르의 몫이기도 하다. 과연 그가 내린 최종적 결정, 즉 연극의 대단원은 어떠한 것인가?

패장이면서도 당당한 포뤼스의 태도에 감동한 탓일까? 알렉상드르 대왕은 포뤼스의 간청을 받아들여 그를 계속해서 왕으로 대우할 것을 약속한다. 그리고 다음과 같이 최종적인 결정을 내리는 것이다.

Eh bien ! c'est donc en roi qu'il faut que je vous traite.

Je ne laisserai point ma victoire imparfaite ;

Vous l'avez souhaité, vous ne vous plaindrez pas.

Régnez toujours, Porus : je vous rends vos États ;

Avec mon amitié recevez Axiane ; (Acte V, Sc. 3)

좋소, 그렇다면 그대를 왕으로 대우하리다.

그렇다고 내 승리를 불완전하게 버려두는 것은 아니오.

그대가 원한 것이니 불평하지는 마시오.

포뤼스, 계속해서 다스리시오. 당신의 나라를 돌려주겠소.

내 우정과 함께 악시안도 받아들이시오.

알렉상드르 대왕은 그에게 끝까지 도발하는 포뤼스와 악시안을 오히려 용서하며, 그들에게 그들의 나라를 돌려주는 관대함을 보여준다. 뿐만 아니라 포뤼스에게는 악시안과의 결혼까지를 권장한다. 그렇다면 그가 얻은 전리품은 무엇인가? 물론 클레오펴과의 사랑의 성취, 곧 결혼을 말할 수 있을 것이다.

그러나 알렉상드르의 진정한 승리, 그것은 곧 고귀한 명성일 것이

다. 즉 한 영웅의 칭송할 만한 관대함. 피카르는 이점을 다음과 같이 간명하게 설명하고 있다. “그(포뤼스)는 패배했다. 그러나 쓰러지지는 않았다. 그는 알렉상드르를 거만하게 쏘아보지만, 오히려 그를 용서하고 악시안과 결합하도록 한다. 또 그에게 나라까지 돌려준다. 행위는 단 한 가지, 즉 알렉상드르의 관용이다.”<sup>19)</sup>

되풀이해서 말하자면 『알렉상드르 대왕』의 주제는 ‘관용’이라는 말 한마디로 요약될 수 있다. 이 점에 대해서는 라신 스스로 서문에서 다음과 같이 분명히 밝히고 있다. “이 연극의 진정한 주제는 이 정복왕의 관대함 이외는 아무것도 아니다.”<sup>20)</sup> 이렇게 본다면 『알렉상드르 대왕』은 비극의 요소가 상당히 결여되어 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 연극의 대단원이 해피엔딩으로 끝나기 때문이다. 물론 탁실의 어이없는 죽음이 비극적 요소를 가미해주고, 또한 그 죽음의 장면이 극의 말미에서 장엄한 서사시적 필치로 묘사되어 있기는 하지만... 아마도 이점은 작품의 비극적 운치가 결여된 점을 보충하기 위함이 아니었을까?

『신나 *Cinna*』에 나타나 있는 오귀스트의 관용은 『알렉상드르 대왕』의 그것보다 매우 복잡하고 드라마틱하다. 다시 말해서 알렉상드르 대왕의 관용은 승자의 여유 있는, 보기에 따라서는 무대상의 퍼포먼스와도 같은 관용이지만, 오귀스트 황제의 관용은 살해 음모자들에 대한 피해자의 인간적 고뇌를 초월한 거의 종교적 승화에 가까운 관용이다. 또한 극적 긴장감에 있어서도 『신나』가 훨씬 강도가 높다. 그것은 『신나』에서 전개되는 모든 행위가 로마제국의 내부에 서이기 때문이다. 그리고 황제에 대한 시해 음모라는 사건 자체가 엄청난 긴장감을 동반하게 하는 것이다. 특히 여기서 오귀스트 황제의 인간성이 이중적으로 묘사되어 있는 것도 흥미롭다. 즉 황제가

19) “Il(Porus) est vaincu, mais non pas abattu ; il regarde fièrement Alexandre, qui lui pardonne, le réunit à la reine Axiane, et lui rend ses États. On le voit, l'action est une : C'est la clémence d'Alexandre.” R. Picard dans Préface d'*Alexandre le Grand*, Racine : *Oeuvres complètes*. Pléiade, Tome I. p. 172.

20) “[...] le véritable sujet de la pièce ne soit autre chose que la générosité de la conquérant.” Préface d'*Alexandre le Grand*.

되기 위한 야심에 쫓겨 정적들을 차례차례 제거한 그가 황제에 등극한 후부터는 측근들의 충언에 귀를 기울이고 권력을 적절히 행사함으로써 유례없는 훌륭한 황제가 되었다는 점이다. “코르네유의 주인공은 과거 없는 존재가 되어버린다.”<sup>21)</sup>라는 G. 폴레의 지적은 이 점을 잘 말해주고 있는 듯하다. 즉 관용은 과거와의 단절을 의미하며, 새로운 탄생의 계기가 되는 것이다.

에밀리는 이렇게 말한다.

Ma haine va mourir, que j'ai cru immortelle,

Elle est morte, et ce coeur devient Sujet fidèle, (Acte V, Sc. 3)

영원하리라 믿었던 제 원한도 사그라들려 하고,

완전히 사그라들었어요. 제 마음은 충신이 되었어요.

이렇게 볼 때 주목할 것은 오귀스트의 관용만이 아니라 아버지를 죽인 오귀스트를 용서하는 에밀리의 관용 역시 인간적 고뇌를 초월한 행위라는 점이다. 결과적으로 오귀스트의 관용과 에밀리의 관용이 합치하는 것이 『신나』의 특징이기도 하다.

사실 『신나, 또는 오귀스트의 관용』이라는 부제를 통해서 알 수 있듯이 코르네유는 이 비극의 주제가 관용임을 충분히 밝혀놓고 있다. 『신나』가 세네카의 『관용에 대해서』로부터 그 주된 내용을 빌어왔음은 의심의 여지가 없다. 이 점은 세네카의 다음과 같은 구절을 읽어보면 쉽게 이해가 된다. “신나여 - 하고 황제는 말했다 - 내가 지난날 적들에게 그렇게 했듯이, 배신자를, 아비 죽인 원수를 살려 주겠다. 우리 두 사람 사이의 우정이 오늘부터 되살아나도록 하자.”<sup>22)</sup> 세네카는 아우구스티스와 동시대인이었으며 더구나 개인적으로도 친교가 있었던 사이였으므로 위와 같은 그의 진술은 상당한 사

21) “Le héros cornélien devient un être sans passé.” G. Poulet, *Corneille, ibid.*, t. 1, p. 141.

22) “Vitam tibi, inquit, Cinna, interum do, prius hosti, nunc insidiatori ac paricidae. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat.” Seneca, *De clementia*, Liv. I, chap. IX, Les Belle Lettres.

실성을 갖는다. 때문에 그로부터 1500년이 지난 16세기에 몽테뉴가 관용의 문제를 서술함에 있어 세네카의 이 글을 의심 없이 그대로 인용하고 있는 것이 아니겠는가?<sup>23)</sup>

마지막으로 『신나』나 『알렉상드르 대왕』에 있어서 관용이라는 주제를 둘러싼 극적 행위의 기본적인 모티베이션은 ‘사랑’이라는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 신나가 에밀리의 황제 시해 음모에 동참한 것은 바로 그녀를 향한 정염 때문이며, 막심 역시 비록 짝사랑이기는 하지만 에밀리를 포기할 수 없어서 거대한 음모에 가담한 것이다. 알렉상드르의 인도 침공도 에페스티옹이 전하고 있듯이 클레오펴을 향한 대왕의 사랑이 그 주요 동기가 된다. 이 점에 있어서는 코르네유나 라신이 동일한 작가적 태도를 보이고 있음이 매우 흥미롭기도 하다.

#### IV. 『알렉상드르 대왕』에서 『페드르』까지

필자는 여러 해 전 『라 테바이드』에서 보이고 있는 라신의 극적 수법이 『페드르』에 이르기까지 발전적으로 다양하게 전개되고 있음을 주장하는 논문을 발표한 바 있다.<sup>24)</sup> 때문에 필자는 여기에서 이 문제를 소상히 재론하고 싶지는 않다. 단지 『라 테바이드』에서 언급하지 않은 부분을 보충적으로 설명하는 데 그치려고 한다.

첫째는 주인공 또는 주요인물의 늦은 등장 - 이 수법은 이미 『라 테바이드』에서도 사용된 바 있다. 고전극에서는 ‘시간의 일치’라는 규정 때문에 사건의 전 단계는 생략된 채 주요 단계만이 연출된다. 단지 사건의 전 단계는 막이 오른 뒤 등장인물들의 대화 가운데서 자연스럽게 전달되고 관객에게 숙지된다. 『알렉상드르 대왕』에 있어서도 실제 대왕의 인도 침공은 이미 일 년 전에 시작되었음이 자연스럽게 전달된다. 그리고 그의 침공 이유는 첫째 클레오펴과의 사랑 때문이며 둘째는 단순한 영토 약탈을 위함이 아니고 인도의 여러

23) Cf. Montaigne, *Les Essais*, Livre I, chap. 23.

24) 정재훈, 「라 테바이드」의 재조명, 『프랑스어문교육』, 제 41집, 2012/11.

왕과의 화해를 추구하기 위함이라는 점이 강조된다. 이렇게 해서 3막 6장, 연극이 반쯤 진행된 가운데 등장한 알렉상드르 대왕은 이미 알려진 그의 목적을 아무런 난관 없이 성취한다. 이점은 『미트리다트 *Mithridate*』나 『페드르』에 있어서도 마찬가지이다. 『미트리다트』에 있어서는 두 이복형제인 파르나스와 크시파레스가 부왕의 약혼자인 모님을 둘러싸고 사랑과 권력의 쟁탈전을 벌인다. 물론 여기에는 미트리다트가 죽었다는 그릇된 소문이 들려왔기 때문이다. 그러나 그는 죽지 않고 돌아와서 2막 마지막 장에서 무대에 나타나 부채 중에 벌여졌던 모든 사태를 수습함으로써 극적 사건은 완전히 반전되고 만다. 이러한 라신 특유의 드라마튀르지는 『페드르』에 있어서도 예외는 아니다. 궁궐을 떠난 테제 대왕이 사망했다는 소식이 들려옴으로써 페드르의 불륜적 정념은 음지에서 양지로 드러나고, 그러나 테제 대왕이 늦게서야(3막 4장) 등장함으로써 『미트리다트』에 있어서와 마찬가지로 사태는 반전된다.

이렇게 볼 때, 연극의 주요인물의 늦은 등장은 극적 반전을 노린 효과적 기법이라고 볼 수 있다. 라신은 이러한 기법을 이미 『라 테바이드』에서 『알렉상드르 대왕』 그리고 『미트리다트』를 거쳐 『페드르』에 이르기까지 발전적으로 사용하고 있음이 확인된다.

둘째, 사랑의 고백형식 - 알렉상드르 대왕과 클레오펴의 사랑은 본인들의 직접적 상호 고백 이전에 간접적으로 전해진다. 즉 사랑의 간접적 고백이 선행된다. 이는 연극의 자연스러운 흐름을 위해 주인공들의 사랑을 사전에 인지시키려는 작가의 배려이기도하다. 이러한 면은 『페드르』에 있어서도 마찬가지이다. 페드르는 연극 초두에서 자신의 불륜적 정념을 외논에게 부끄러움을 무릅쓰고, 그러나 솔직하게 고백한다. 사실 관객이 사전에 인지하기 전에 느닷없이 페드르가 자신의 정념을 이폴리트에게 털어놓는다면 이폴리트는 말할 것도 없이 관객들도 심히 놀라고 당황할 것이다. 때문에 이러한 사랑의 간접 고백은 매우 자연스러운 것으로 보인다. 그리고 코케트리와 갈랑트리가 넘치는 본인들의 직접적 사랑 고백은 그 다음에 자연스럽게 표현된다.

셋째, 죽음의 비극적 장면 - 라신 비극은 거의 예외 없이 비극적 죽음으로 대단원의 막을 내린다. 그리고 이 죽음의 장엄한 서사시적 묘사를 통하여 비극은 더욱 웅장미를 나타내게 되는 것이다. 이러한 기법은 처녀작 『라 테바이드』에서도 여실히 드러나고 있다. 즉 처음으로 메네세의 죽음을 알리는 앙티곤의 대사<sup>25)</sup>, 그리고 작품 말미에서 클레옹의 입으로 전달되는 에테오클, 폴리니스, 또한 에몽이 한 자리에서 동시에 죽음을 맞게 되는 처절한 장면 묘사 등을 지적할 수 있다.<sup>26)</sup>

그런데 『알렉상드르 대왕』에 있어서도 탁실의 죽음의 묘사가 장엄한 후광을 비치면서 대미를 장식하고 있다.

Quand sur ce champs fatal Taxile descendu :

“Arrêtez, c’est à moi que ce captif est dû.

C’en est fait, a-t-il dit; est ta perte est certaine,

Porus : il faut périr ou me céder la reine.”

Porus, à cette voix ranimant son courroux,

A relevé ce bras lassé de tant de coups,

Et cherchant son rival d’un oeil fier et tranquille : (Acte V, Sc. 3)

이 운명의 싸움터로 달려온 탁실은 말하기를 :

“이 포로를 맡을 사람은 바로 나다.

이제 끝났다. 네 파멸은 확실하다.

포뤼스여, 죽을 것인가, 아니면 여왕을 내게 양보할 것이냐?”

이소리를 듣고 화가 솟구쳐 오른 포뤼스는

수많은 전투에 지친 팔을 우뚝 세우며

의젓하고 조용한 눈길로 그의 적을 쳐다보며...

이렇게 포뤼스와 탁실의 숙명적 대결을 설명하기 시작한 에페스티翁은 마침내 다음과 같이 탁실의 죽음을 설명하면서 끝을 맺는다.

25) *La Thébaïde*, (Acte III, Sc. 4)

26) *Ibid.*, (Acte V, Sc. 3)

Mais Porus parmis nous court et s'ouvre un passage,  
 Joint Taxile, le frappe, et lui perçant le coeur,  
 Content de sa victoire, il se rend au vainqueur. (Acte V, Sc. 3)  
 마침내 포뤼스는 우리들 사이를 뚫고 길을 열고서  
 탁실과 마주하여 그를 공격하고 그의 심장을 찌른 뒤  
 자신의 승리에 만족하여 정복자에게 돌아갔습니다.

탁실의 죽음을 설명하는 이 대목은 그러나 보기에 따라서는 포뤼스의 무훈을 칭송하는 쪽에 더 무게가 있는 듯한 것이 사실이다. 그러나 『페드르』에서 볼 수 있는 이른바 ‘이폴리트의 죽음을 슬퍼하는 테라멘의 추도사’<sup>27)</sup>와는 아직은 그 격조가 상당히 떨어져 있다고 보더라도 상당한 문학적 성취를 이룬 것도 사실이다. 왜냐하면 이 장엄한 서사시적 추도사는 설화자의 직접화법과 주인공의 이른바 ‘자유간접화법’의 진술이 번갈아 사용됨으로써 연극의 입체적 사실감, 즉 ‘그럴듯함’을 강조하는 효과를 발휘할 수 있는 것이다. 어찌면 로우의 지적처럼 사람들은 사실보다는 사실다움을 더 좋아하기 때문이다.<sup>28)</sup>

## V. 맺는말

라신은 계속해서 변모하고 성장하는 작가이다. 처녀작의 수준을 넘어서지 못하고 좌절하는 작가와 비교하면 그는 나이와 더불어 문학적 원숙미를 성취한 작가이다.

그의 두 번째 연극 『알렉상드르 대왕』은 앞에서 살펴보았듯이 처녀작인 『라 테바이드』와는 여러 면에서 상반된 특징을 보여주고 있다. 『라 테바이드』가 신들과 인간들 간의 관계를 다룬 작품이라면, 『알렉상드르 대왕』은 철저히 인간과 인간 사이의 관계를 다룬 작품

27) *Phèdre*, v. 1498-1570, 그리고 v. 1574-1594에 이르는 테라멘의 긴 추도사를 연상해 봄직하다.

28) Cf. J. Rohou, *Avez-vous lu Racine?* L'Harmattan, 2000, p. 43.

이다. 다시 말해 『라 테바이드』에서는 변덕스럽고 심술궂은 신들의 장난으로 고통 받고 신음하며 마침내 비참하게 죽어가는 인간의 피할 수 없는 운명이 다루어지고 있는 반면, 『알렉상드르 대왕』에서는 신의 모습은 완전히 사라진 채 오직 인간들 사이에서 벌어지는 사랑, 전쟁, 정복, 그리고 화해와 관용이라는 주제가 중심을 이룬다.

라신은 『알렉상드르 대왕』의 등을 타고 천상에서 지상으로 내려왔다. 왜 그랬을까? 그것은 이미 앞에서 밝혔듯이 시대적 상황의 물결 탓이었다. 교회 속에서 몸을 숨기고 있는 신보다 베르사유궁에서 마치 떠오르는 태양처럼 군림하고 있는 루이 14세의 후광에 눈이 부시고 정신이 도취해 버린 탓이다. 그래서 라신은 서문에서 루이 14세를 알렉상드르 대왕과 일체화하는 현사를 바쳤고, 그리고 연극은 그것을 더욱 구체화 한 것이다.

『알렉상드르 대왕』이 다른 작품보다 문학성이 떨어진다고 해서 라신의 작품이 아닌 것인 양 울타리 밖으로 밀어내서는 안 된다. 왜냐하면 그것은 그의 다른 작품에 비해 수준이 미흡하더라도 미래의 라신을 예고하는 많은 독창적 드라마튀르지의 면모를 보이고 있기 때문이다. 그리고 우리는 그것을 작시법, 수사학적 기법을 위시하여 등장인물들의 갈등과 화해의 과정을 통하여 비교적 소상히 살펴보았다.

그러나 『알렉상드르 대왕』에서 가장 주목해야 할 부분은, 라신 스스로 주장하고 있듯이, 주인공이 베푸는 관용의 자세이다. 그런데 흥미 있는 것은 그의 관용이 『신나』에서 볼 수 있는 오귀스트 황제의 관용과는 매우 다르다는 점이다. 즉 오귀스트 황제의 관용은 자신에게 배신과 모반, 나아가서는 암살까지 도모한 측근들에게 베푸는 살신성인의 모습인 것에 비해, 알렉상드르 대왕의 관용은 정복자만이 베풀 수 있는 일종의 퍼포먼스와 같은 선심 쓰기와 같다는 것이다. 사실 『알렉상드르 대왕』을 주제적 측면에서 『신나』와 비교하는 것은 다소간 무리한, 어쩌면 건강부회 같은 인상을 줄지 모른다. 그러나 라신 자신이 ‘관용’이라는 주제를 그의 서문에서 강도 높게 주장하고 있기 때문에 이 문제를 소홀히 다룰 수는 없다고 본다. 바

로 이점이 인자한 제왕과 정복적인 제왕의 자세가 선명히 비교되는 대목이기도 하다.

이제 다음과 같은 결론으로 이 글을 끝맺는다 - 『알렉상드르 대왕』도 라신적 연극임에 틀림없다.

## 참고문헌

- CORNEILLE Pierre, *Oeuvre complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, Pléiade, T. I, 1980.
- RACINE Jean, *Oeuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Gallimard, Pléiade, T. I, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Théâtre complètes*, éd. Jacques Morel et Alain Viala, Dunod, coll. «Classique Garnier». 1985.
- \_\_\_\_\_, *Oeuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Gallimard, Pléiade, T. I, 1999.
- BACKES Jean-Louis, *Racine, écrivains de toujours*, Seuil, 1981.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, éd. Seuil, 1963.
- BUTOR Michel, *Répertoire I*, éd. de Minuit, 1960.
- JASINSKI René, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, 1958.
- MAULNIER Thierry, *Langages*, Jean Marguerat, 1947
- MAY George, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne*, Urbana, 1948.
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, 3 Livre, Ed. Pierre Villey, P.U.F., 1999.
- PEYREFITTE Roger, *Les conquêtes d'Alexandre*, A. Michel, 1979.
- PICARD Raymond, *Corpus Racinianum*, Les Belles Lettres, 1956.
- \_\_\_\_\_, *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961.
- POULET Georges. *Étude sur le temps humain*, t. I, IV, Plon, 1964
- PROPHETE Jean, *Les para-personnages dans les tragédies de Racine*, Nizet, 1981.
- ROHOU Jean, *Avez-vous lu Racine?* L'Harmattan, 2000.
- VINAVER Eugène, *L'action poétique dans le théâtre de Racine*, Oxford, 1960.

## Résumé

### *Alexandre le Grand* et la possibilité dramatique

JEONG Jae Hoon

Cette article a pour but d'analyser les caractères et les mouvements psychologiques des personnages dans *Alexandre le Grand* sous l'aspect de l'acte et de la décision politiques. Pour cela nous divisons cette étude en quatre parties ainsi que ;

Premièrement, Alexandre envahit l'Inde par la force dans le but de prendre Cléophile, princesse d'un pays en Inde, dans ses bras et de vaincre deux rois et une reine, c'est-à-dire Porus, Taxile et Axiane. L'invasion achevée, le Grand-Roi, en tant que vainqueur, se contente de faire grâce aux vaincus.

Deuxièmement, Taxile, soupirant refusé d'Axiane, qui, pour sa part, aime Porus, est tué par lui dans la bataille qui se déroulait après la conquête d'Alexandre. Enfin l'ordre est rétabli en Inde après la mort malheureux de Taxile.

Troisièmement, *Alexandre le Grand* à côté de *Cinna* de Corneille, on remarque bien que le thème commun de ces deux oeuvres est la clémence. Mais il faut dire que la clémence d'Auguste est beaucoup plus humaine que celle d'Alexandre, parce que l'Empereur Auguste pardonne aux traîtres qui ont comploté de l'assassiner. Par contre Alexandre fait la clémence aux vaincus, dans un certain sens, comme en une belle performance.

Finalement nous avons insisté sur la dramaturgie racinienne qui se

développera au long de sa vie littéraire, et qui s'achevera enfin en forme de poésie à la fois lyrique et épique.

Bref, en guise de conclusion, on peut dire qu'on ne doit pas laisser de côté *Alexandre le Grand*, en sous-estimant sa valeur dramatique.

Mots Clés : amour, conquête, obéissance, clémence,  
conciliation

투 고 일 : 2019.03.25

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05

## 모로코의 범문화적 혁명의 잡지 『수플』 연구\*

진인혜  
(목원대학교)

### 국문요약

1966년 창간된 잡지 『수플』은 당시의 모로코 상황을 성찰, 비평하면서 프랑스어 모로코 문학의 획기적인 전환점을 이룬다. 『수플』은 단절의 문학을 지향하여 새로운 내용과 형식을 제시하고자 한다. 또한 프랑스 보호령 하에서 식민지 학자들이 주도한 모든 연구를 재검토하여 문화적 탈식민화를 완성하고자 한다. 표현언어에 대한 『수플』의 입장은 확고하다. 프랑스어 사용은 잠정적이고 미래의 문학은 2개 언어 사용을 극복하고 민족적이고 대중적인 모로코의 언어로 이루어지리라는 것이다. 그리고 “텍스트의 폭력”이라고 할 정도로 고의적인 문법 위반과 생경한 이미지를 통해 충격의 미학을 실행한다. 『수플』은 민족문화도 비판적인 시각으로 재검토하면서 대중문화, 특히 아마지그의 문화적 유산을 중요시한다. 『수플』은 1972년 폐간된 이후에도 그 메시지는 사라지지 않고 모로코 사회에 지속적인 영향을 주고 있으며, 문학적 측면에서 하나의 견본과 같은 존재로 남아있다.

주제어 : 『수플』, 프랑스어 모로코 문학, 압텔라티프 라비, 단절의 문학, 문화적 탈식민화

\* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2018S1A5A2A01029737)

## || 목 차 ||

1. 머리말
2. 『수플』의 창간 배경과 의의
3. 『수플』에 나타난 시각과 경향
4. 맺음말 : 『수플』 이후

### 1. 머리말

최근 신흥지역 연구에 대한 관심이 높아짐에 따라 프랑스어문학계에서도 북아프리카 마그레브 지역에 대한 연구가 활발하게 진행되고 있다. 프랑스어문학계의 연구들은 주로 프랑스어로 표현된 마그레브 문학 연구에 초점이 맞춰져 있는데, 그중 대부분의 연구가 알제리 문학에 집중되어 있다. 사실 “프랑스어로 표현된 마그레브 문학”이라는 명칭이 대두된 것은 알제리 문학운동에서부터였다. 튀니지의 알베르 멤미 Albert Memmi나 모로코의 드리스 슈라이비 Driss Chraïbi와 같은 몇몇 경우를 제외하면, 1950년경 프랑스에서 출판된 마그레브 문학은 거의 알제리 작가의 작품이었기 때문이다. 프랑스어 알제리 문학은 동화주의 성향을 보인 1920년대 초기부터 시작하여 민족적인 국면과 정치적인 국면을 거쳐 독립 이후의 사회적인 국면에 이르기까지 언어적, 문화적 발전과정의 논리적 산물로서 알제리 민족의 역사적 전환점과 그 맥을 함께 한다. 특히 독립운동이 발발하기 전부터 출판되기 시작한 민족적인 특징의 작품들은 식민사회의 사회학적 대차대조표를 작성하면서 전쟁 중에 태어난 투쟁문학에 발판을 제공해주었다. 그리고 탈식민 상황에 집중하던 알제리 문학은 독립을 쟁취한 이후 새로운 세대의 작가들이 등장하

며 알제리의 다양한 사회적인 문제들을 다룸으로써 새로운 국면을 맞게 된다.<sup>1)</sup>

알제리와 마찬가지로 프랑스의 식민지배와 탈식민의 역사를 경험한 모로코의 프랑스어 문학은 마그레브 문학이라는 이름 하에 알제리 문학에 종속되어 왔다. 그런데 앞서 개괄적으로 언급한 알제리 문학에 대한 묘사는 모로코 문학의 발전과정을 규정해줄 수 없다. 비록 몇 가지 문제들은 때때로 일치할지라도, 모로코 문학의 상황은 알제리와 현저히 다르기 때문이다. 132년간 프랑스의 식민지배를 받은 알제리는 8년간의 피비린내 나는 전쟁을 통해 독립을 쟁취했지만, 1912년에 프랑스의 보호령이 되었다가 1956년에 독립한 모로코는 정치적 탈식민이 비교적 일찍 이루어졌고 그에 따라 언어적 문화적 현실도 알제리와는 사뭇 달랐다. 무엇보다 독립 이전의 모로코 문학은 1920년대 알제리의 프랑스 작가들이 주도한 문학운동과 같은 현대문학의 뼈대가 전혀 없었다. 따라서 그 출발도 당연히 늦게 나타났다. 1949년에 출판된 아흐메드 세프르위 Ahmed Sefrioui의 중편집 『호박 염주 *Le chapelet d'ambre*』는 프랑스어 모로코 문학의 탄생 행위로 간주된다. 『호박 염주』는 처음으로 모로코인이 프랑스어로 자기 나라의 일상생활과 서민들의 열정을 이야기한 것으로, 진정성 있게 모로코의 전통을 보여주었다. 또한 1954년에 발표된 그의 소설 『경이로운 상자 *Boîte à merveilles*』 역시 제목이 시사해주는 바와 같이 민속적이고 전통적인 삶을 묘사한다. 하지만 이 작품들은 자기 뿌리에 대한 충실성을 보여주는 장점에도 불구하고, 일화 중심의 화려한 묘사가 주로 작용하는 정제된 세계를 보여주고 있을 뿐이다. 그리하여 투쟁문학의 토대를 마련해주었던 알제리의 민족적인 문학처럼 다음 단계로 나아가지 못한다. 몇몇 선구적인 작가들

1) 프랑스어 알제리 문학의 발전 단계는 1920년부터 1945년까지의 초기, 1945-1950년대 중반의 민족적인 국면, 1952-1960년대 초반의 정치적인 국면, 그리고 1962년 독립 이후의 사회적인 국면으로 분류할 수 있는데, 각 시기의 구체적인 내용과 특징에 대해서는 필자의 논문 「프랑스어 알제리 문학의 흐름과 경향 및 다문화적 특성」, 『한국프랑스학논집』 70집, 2010을 참조할 수 있다.

을 제외하고는 주목할 만한 작가들도 많지 않았을 뿐만 아니라 알제리 문학과 같은 단계별 진전을 보여주지 못한 것이다.

그런데 1966년에 이르러 프랑스어 모로코 문학은 획기적인 전환점을 맞이한다. 그것은 바로 잡지 『수플 *Souffles*』의 탄생에서 비롯된다. 모로코 문학의 부흥과 개혁의 필요성을 절감한 젊은 작가들을 주축으로 창간된 『수플』은 곧 미술, 영화, 연극 등 모든 방면의 창작인뿐만 아니라 연구자와 사상가들까지 결집시켜 모로코의 문화와 사회에 대한 진지한 성찰과 토론의 장을 형성한다. 압델케비르 카티비 Abdelkébir Khatibi, 모하메드 카이르-에딘 Mohamed Khair-Eddine, 압델라티프 라비 Abdellatif Laâbi, 타하르 벤 젤룬 Tahar Ben Jelloun 과 같은 작가들이 배출된 것도 『수플』의 힘이었다. 그러므로 모로코 문학은 『수플』 주위에서 전체적인 묘사가 이루어져야 한다고 해도 과언이 아니다. 그런 맥락에서 대부분의 연구자들은 프랑스어 모로코 문학을 『수플』 이전과 이후, 두 단계로 구분한다.<sup>2)</sup> 또한 『수플』은 마그레브의 다른 나라 작가들에게도 문호를 개방하여 마그레브 전 지역에 영향력을 행사했다. 따라서 『수플』은 모로코 문학은 물론 마그레브 문학과 문화 연구에 필수불가결한 잡지이다.

본 연구는 이와 같은 『수플』의 위상에 주목하여 『수플』이 창간되던 당시의 모로코의 상황을 분석하고 『수플』 창간의 의의를 조망함과 동시에 문학과 문화 및 사회 전반에 대해 『수플』에서 개진된 개혁적인 시각을 세밀하게 고찰하고자 한다. 이를 통해 『수플』의 활동이 모로코 사회에 미친 영향과 의의를 분석하고, 프랑스어 알제리 문학의 그늘에 가려져있던 프랑스어 모로코 문학의 가치를 재정립함으로써 프랑스어 모로코 문학 연구의 토대를 마련하고자 한다.

2) Abdallah Mdarhri Alaoui(*Aspects du roman marocain(1950-2003), approche historique, thématique et esthétique*, 2007), Lahcen Mouzouni(*Le roman marocain de langue française*, 1987) 혹은 Gilles Cyr(<La littérature marocaine d'expression française>, in *Liberté*, vol. 15, n° 5, 1973) 등을 예로 들 수 있다.

## 2. 『수플』의 창간 배경과 의의

독립을 전후한 모로코에서는 대체로 3가지 정치적 그룹이 나타난다. 자기 역할은 독립과 함께 끝났고 미래의 모로코에 대한 책임은 젊은 세대에게 맡긴다는 이유로 정치무대를 스스로 떠나는 그룹, 독립한 모로코에서 정치적 역할을 하면서 자신의 이익을 보전하고 싶어하는 상업적 부르주아지 그룹, 그리고 독립의 행복감에 취하지 않고 10년 후의 대차대조표를 봐야한다고 생각하는 그룹이다. 이 세 번째 그룹은 독립이 기대한 결과를 가져다주지 않았고 기회주의자가 권력을 독점했으며 고위 공무원이 된 예전의 투사들이 신 식민주의와 결탁해 모든 혜택을 누리고 있음을 확인하게 된다. 그리하여 이 그룹에 속하는 지식인들은 독립의 의미, 정치적 정체성, 문화적 정체성, 역사적 존재에 대한 일련의 질문들을 던지기 시작한다. 이러한 다양한 질문들은 표현의 자유로 이어지면서 독립한 모로코에 새로운 모습을 부여한다. 프랑스 보호령 하에서 언론의 정상적인 발전을 억압하고 방해하던 한계와 금기도 깨어지고, 비록 이따금 정치적 불안정으로 위협을 받기는 하지만 표현의 자유가 보장된 것이다. 그리하여 선언문도 정기적으로 이어졌고 잡지나 에세이가 아랍어와 프랑스어로 모든 방면에서 쏟아진다.

사실 1950-60년대에 식민지배로부터 독립한 마그레브의 네 나라, 즉 리비아, 튀니지, 모로코, 알제리의 헌법에는 모두 언론의 자유가 명시되어 있었지만, 매우 까다롭고 제한적인 상황에서만 정기간행물의 창간이 허락되었다. 특히 튀니지와 알제리의 당시 정치사회적 상황에서는 정부에 대한 반대를 표명하는 것이 허용되지 않았다. 언론은 국유화되어 있었고, 독립적인 언론은 전혀 권장되지 않았던 것이다. 결국 마그레브의 네 나라 중 모로코에서만 잡지의 창간과 소유가 실질적으로 자유로웠던 셈이다. 더구나 모로코는 이들 네 나라 중 유일하게 다당제가 허용되었던 나라인데, 각 당은 자신들의 정치적 주장을 대변하는 자신들의 잡지를 원했으므로 잡지의 수도 놀라운 증가를 보였다. 그리하여 1965년 초에는 모로코에 일간지 10종,

1주일에 3번 나오는 잡지 2종, 주간지 16종 등 아랍어, 프랑스어, 스페인어로 발간되는 정기간행물이 적어도 30여 종 존재했다.<sup>3)</sup> 출간된 문학작품의 숫자에 있어서 압도적인 우위를 차지하는 알제리에서는<sup>4)</sup> 같은 시기에 11종의 정기간행물이 발간된 사실<sup>5)</sup>에 비추어 보면, 당시 모로코에 상대적으로 훨씬 강한 토론의 분위기가 형성되어 있었음을 알 수 있다. 적어도 1965년 초까지는 그랬다.

하지만 1965년은 극도의 정치적 긴장을 초래하는 사건들이 연이어 발발함으로써 결국 모로코의 정기간행물에 있어서 불행의 해로 기록된다. 3월에 카사블랑카에서 발생한 고등학생들의 시위 진압을 필두로 6월에는 비상사태가 선포되어 다당제의 의회활동이 중지되었을 뿐만 아니라 10월에는 파리에서 모로코의 좌익 정치가인 벤 바르카 Mehdi Ben Barka가 납치되어 암살당하는 사건이 발생함으로써 모로코의 자유주의 쇠퇴에 쐈기를 박은 것이다. 게다가 정부에 대한 반대가 커짐에 따라 언어도 격렬해지자 결국 철저한 언론 탄압으로 상황이 바뀌게 된다. 그리하여 1965년 말에는 10여 종의 잡지가 폐간되었는데 그 중 가장 훌륭한 잡지들이 포함되어 있었다.<sup>6)</sup> 그리고 살아남은 잡지들은 표현의 자유가 사라진 것을 애석해하면서 살아남기 위해 불가피하게 자체검열을 하게 된다. 말하자면 모로코의 언론도 마그레브의 다른 나라들과 유사한 상황에 이르게 된 것이다. 『수플』은 이와 같이 표현의 자유가 극도의 위기를 맞게 된 상황에서 이에 대한 심각한 문제의식을 토대로 1966년에 압텔라티프 라비에 의해 창간된다. 창간호 표지에 “시와 문학 잡지 revue poétique et littéraire”라는 부제를 달고 주로 시인들의 작품을 수록하는 것으로

3) Christiane Souriau-Hoebrechts, *La presse maghrébine, Libye-Tunisie-Maroc-Algérie*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969, p. 251.

4) 1945년-1968년에 마그레브에서 출간된 문학작품이 173종인데, 그 중 알제리에서 출간된 작품이 131종에 달한다. Gilles Cyr, <Situation de la littérature marocaine d'expression française>, in *Liberté*, vol. 15, n° 5, p. 133 참조.

5) Christiane Souriau-Hoebrechts, *La presse maghrébine, Libye-Tunisie-Maroc-Algérie*, p. 200.

6) 앞의 책, p. 285.

출발한 잡지는 단순한 문예잡지가 아니라 당시의 모로코 상황을 광범위하게 성찰하고 비평하는 입장을 취하면서 토론의 장을 활성화한다.

우선 라비는 『수플』 4호에서 독립 후 많은 수의 일간지와 잡지가 창간되던 1960년대 전반의 모로코 언론 환경에 대해 비판적인 분석을 가한다. 즉 모로코 언론의 문제점을 1965년의 정치적 사건이라는 외적인 요인이 아니라 내적인 요인에서 따져보고자 한 것이다. 그는 당시 언론이 당면한 역사적 상황에서 일정한 역할을 할 수 있을 만한 내부조직이나 능력이 없으며 이것은 비단 물리적인 구조의 빈약함뿐만 아니라 오랫동안 숙고된 계획의 부재에서 비롯되는 것이라고 분석한다. 또한 새로운 사상을 받아들이지 않고 시대에 뒤떨어진 창작물에만 문을 개방할 뿐 대담한 창작에는 문을 닫고 있다고 단언한다. 그리하여 라비는 모로코의 정기간행물은 후진성을 극적으로 보여준다고 개탄하면서 “대량 낙제”라는 과격한 용어를 사용해 당시의 언론을 비판한다.

[...] la presse au Maroc illustre dramatiquement une des tares les plus lourdes du sous-développement. Elle ne saurait mériter le titre de presse dans l'acception moderne du terme. [...] L'hécatombe dont nous parlions plus haut trouve là son explication : la création d'un journal obéit rarement à des buts précis, elle n'est pas conçue comme l'avènement d'un organe intégré dans une lutte de n'importe quel ordre : lutte sociale ou autre, ou tout simplement lutte pour la dignité de la presse, lutte pour l'information qui ne rétrécit pas le jugement [...]7)

[...] 모로코 언론은 후진성의 가장 중대한 결함을 극적으로 보여준다. 언론이라는 용어의 현대적 의미로 보자면 모로코 언론은 언론으로서의 자격이 없다. [...] 우리가 위에서 말한 대량 낙제의 원인은 바로 여기에서 찾을 수 있다. 신문의 창간

7) *Souffles*, n° 4, 1966, p. 39.

은 정확한 목적을 따르는 일이 거의 없고, 어떤 종류의 투쟁이든 투쟁에 통합된 도구의 출현으로 이해되지 않는다. 사회적 투쟁이든 다른 어떤 투쟁이든 혹은 단순히 언론의 품격을 위한 투쟁, 판단력을 편협하게 만들지 않는 정보를 위한 투쟁이든 말이다 [...]

이와 같이 『수플』은 자체검열을 통해 체제에 순응하는 당시의 언론 상황을 타파하고자 언론이 담당해야 하는 투쟁의 역할을 강조하며 고발의 잡지, 환심을 사려는 태도나 타협을 용인하지 않는 혁명적 시각의 잡지, 새로운 씨앗을 품고 있는 모든 창작물을 받아들이는 자유로운 잡지를 표방한다.

문학잡지로 출발한 『수플』은 영화와 조형예술에도 폭넓게 문을 열고 광범위하게 문화 분야를 다룰 뿐만 아니라, 1968년부터는 프랑스어와 아랍어를 동시에 사용하는 이중언어 잡지로 쇄신하고 민족의 미래를 고심하는 토론을 통해 이념적인 입장을 강조하기 시작한다. 라비가 “문화연구협회 Association de Recherche Culturelle”를 시작한 것도 이 시기였다. 『수플』은 12호에 ARC 현장을 발표하고 모로코의 언어와 문학의 문제를 문화와 관련하여 제기하면서 오랫동안 소외되고 주변화되어온 국민의 이념적 선택을 규정하고자 했다. 그리하여 언어적, 미학적인 새로운 경향의 작가들의 글을 발표함으로써 문학활동을 전개하는 동시에 당시 모로코 사회가 부닥치는 문화, 경제, 정치적 문제들에 대한 분석을 제시하기도 했다. 이와 같은 『수플』의 토론을 주도한 주요 인물들로는 라비를 비롯해 카티비, 벤 젤룬, 카이르-에딘, 니사부리 Nissaboury와 같이 젊은 문학의 정체성을 형성한 작가들과 세르파티 Abraham Serfaty와 라르위 Abdallah Laroui 같은 이론가 혹은 역사가들을 꼽을 수 있다. 이들은 『수플』이 배출한 젊은 지식인들로, 무기를 잡듯 펜을 잡고 동시대를 휘저으며 고정관념과 순응주의에 반대하고 보수주의를 뒤흔들었다. 그리하여 장 리비에르 Jean Rivière는 “아랍세계에서 이념적 측면에서 진정으로 진보적 생각을 표현하는 세 가지 문학잡지 중 하

나”라고 평가한 바 있다.<sup>8)</sup>

그런데 팔레스타인 혁명에 할애된 15호(1969년) 이후부터 『수플』은 체제를 바꾸어 마르크스-레닌의 길로 뛰어들고 모로코 혁명운동의 기구로 변모한다. 글쓰기보다 정치가 우선순위를 차지하기 시작한 것이다. 라비는 공산당의 전신인 사회주의 자유당 *Parti de la Libération et du Socialisme*에 가입하고, 잡지는 문화적인 요구를 넘어서서 독자들에게 정치적인 영역에서 결집하여 행동에 나설 것을 공개적으로 촉구하며 점점 더 공격적인 입장을 취한다. 그러다가 결국 1972년 1월 라비는 국가의 안전을 해친다는 이유로 체포되어 10년형을 선고받고, 『수플』은 22호를 끝으로 폐지되기에 이른다.

그러나 1966년부터 1972년까지 길지 않은 기간 동안 진행된 『수플』의 활동은 정체성 추구, 부르주아와 신 식민주의적 가치의 실체 해부, 사회적 정치적 몽매주의에 대한 투쟁과 같은 다양한 주제를 추출해낸 것뿐만 아니라 문학적 형태를 일신함으로써 독창적인 면모를 보여주며 이후 이어진 모로코의 젊은 문학을 규정할 수 있게 해준다.

### 3. 『수플』에 나타난 시각과 경향

#### 1) 단절의 문학

라비는 『수플』 창간호 서문에서 “이전 세대의 문학은 부분적으로만 우리와 관계가 있을 뿐이다. 그것은 오늘날의 현실과 새로운 문제의 무게를 감당할 문학을 원하는 우리의 요구에 부응하지 못한다.”<sup>9)</sup>고 단언하며 『수플』이 단절의 문학을 지향하고 있음을 천명한다. 그리고 잡지에 참가한 작가들은 “계승자 *continueurs*”가 아니라 “개척자 *commenceurs*”라는 것을 보여주겠다고 말한다.<sup>10)</sup> 이것은

8) *Le Monde* du 15 février 1973. 리비에르는 다른 두 잡지로는 베이루트의 *Situations*과 튀니스의 *Culture*를 꼽는다. Gilles Cyr, <Situation de la littérature marocaine d'expression française>, in *Liberté*, vol. 15, n° 5, 1973, p. 138에서 재인용.

9) *Souffles*, n° 1, 1966, p. 4.

단지 오만한 젊은 세대의 무분별한 반항의 표현은 아니었다. 작가들은 독립한 모로코는 재검토를 거쳐야 한다고 생각하고 과거에 대한 비판적인 독서를 시행하기 때문이다. 우선 라비는 창간호 서문에서 이전 세대 작가들의 상황을 다음과 같이 분석한다.

En fait, la situation des écrivains de la génération précédente s'avère étroitement liée au phénomène colonial dans ses implications linguistiques, culturelles et sociologiques. Des autobiographies pacifistes et colorées des années 50 aux oeuvres revendicatives et militantes de la période de la guerre d'Algérie, on peut constater que malgré la diversité des talents, la puissance créatrice, toute cette production s'inscrit dans le cadre rigoureux de l'acculturation. [...] Elle était conçue pour le public de la "Métropole" et destinée à la consommation étrangère. C'est ce public-là qu'il fallait apitoyer ou éveiller à une solidarité, [...] On a l'impression aujourd'hui que cette littérature fut une espèce d'immense lettre ouverte à l'Occident, les cahiers maghrébins de doléances en quelque sorte.<sup>10)</sup>

사실 이전 세대 작가들의 상황은 언어적, 문화적, 사회적 영향에 있어서 식민지 현상과 밀접하게 관련되어 있는 것으로 드러난다. 50년대의 평화롭고 화려한 자서전적 작품으로부터 알제리 전쟁 시기의 권리를 요구하는 전투적인 작품에 이르기까지, 다양한 재능과 창작 능력에도 불구하고 모든 작품은 엄밀히 말해 문화동화의 범주에 포함되는 것을 확인할 수 있다. [...] 그것은 “본국”의 대중을 위해 쓰여진 것이고 외국에서 소비되도록 정해진 것이었다. 바로 그 외국 대중에게 연민과 연대감을 일깨워야 했던 것이다. [...] 오늘날 이런 문학은 서양을 향해 펼쳐진 일종의 거대한 편지, 말하자면 하소연을 늘어놓은 마그레브의 공책이었다는 느낌이 든다.

10) 앞의 책, p. 5.

11) 앞의 책, p. 4.

그리고 라비는 프랑스어 모로코 문학의 선구자로 일컬어지는 세 프르위는 물론 알제리 작가인 물루드 페라운 Mouloud Feraoun이나 물루드 마므리 Mouloud Mammeri의 경우도 위와 같은 문화동화의 범주에 포함시킨다. 물론 이들 첫 세대의 노력을 완전히 무화시키는 것은 아니다. 그들은 민족의 현실을 진솔하게 보여줌으로써 식민 지배를 받던 당시에 제기되는 질문에 어느 누구보다도 잘 대답했고, 마그레브의 농부나 노동자가 프랑스 지역의 농부나 노동자와 결코 다르지 않다는 것을 항변했다. 이와 같은 차원에서 첫 세대의 노력이 유익했다는 것을 인정하면서도 라비는 단호하게 그들과 합류하는 것을 거부한다. 독립한 신생 모로코의 정치적, 사회적 새로운 여건에서는 다른 질문을 제기해야 하는 까닭이다. 그러므로 『수플』이 주장하는 단절을 상급과 하급의 서열로 구분해서는 안 된다. “단절”의 진정한 의미는 이전 세대의 문학을 하급으로 치부하여 서열을 정하는 것이 아니라, 정치경제적 여건이 달라짐에 따라 새로운 문제가 제기됨으로써 새로운 글쓰기가 요구된다는 것을 뜻하기 때문이다. 그런 맥락에서 『수플』은 작가들에게 새로운 문학의 건설에 참여할 것을 촉구하며 “젊은 문학”을 주창한다.

En effet, est pour nous littérature jeune, celle qui rompt réellement avec tout anachronisme, celle qui apporte des contenus et des formes d'expression neufs. Il y a, par contre, nombre de jeunes écrivains vieux, c'est-à-dire acceptant le psittacisme mental d'une littérature fossile. D'autre part, toute littérature ne saurait valoir à nos yeux que si elle est profondément engagée dans la lutte culturelle, que si elle rejoint le combat national dans son ensemble.<sup>12)</sup>

사실 우리에게 있어서 젊은 문학이란 시대에 뒤진 모든 것과 진정으로 단절하는 문학, 새로운 내용과 새로운 표현형식을 제시하는 문학을 말한다. 반대로 젊지만 늙은 작가들, 즉

12) *Souffles* n° 10-11, 1968, p. 2.

시대에 뒤떨어진 문학을 기계적으로 반복하는 마음상태를 받아들이는 작가들도 많다. 게다가 우리가 보기에 모든 문학은 문화적 투쟁에 깊이 가담할 때만, 민족적 전투에 완전히 합류할 때만 가치가 있는 것이다.

물론 『수플』이 젊은 문학이라는 이름 하에 하나의 유파를 형성하고자 한 것은 아니었다. 『수플』에 모이는 작가들 사이에는 문학의 내용에 있어서나 글쓰기의 형식에 있어서나 혹은 작가의 이념적 선택에 있어서나 많은 차이가 드러난다. 하지만 한 가지는 확실하다. 젊은 문학은 국민을 억압하는 신 식민주의와 국가의 부르주아지에 대항해 투쟁을 해야 한다는 것이다. 위의 인용문에서 말하는 “젊지만 늙은 작가들”에게는 이러한 투쟁의식이 없기 때문에 비록 나이는 젊다 하더라도 젊은 문학에 포함될 수 없는 것이다. 라비는 문화적 헤게모니를 독점하고자 시를 가르쳐주고 지도해준다는 미명 하에 모로코의 젊은 시인들을 끌어모으는 단체들이 바로 젊은 작가들을 늙은 작가로 만드는 온상이라고 비난한다.<sup>13)</sup> 니사부리 역시 이들의 문학을 “클럽문학”이라고 명명하면서 시대에 뒤떨어진 낭만주의와 낡아빠진 감상주의에 젖은 도피적인 글쓰기라고 평가한다.<sup>14)</sup> 요컨대 『수플』은 이전 세대의 문학뿐만 아니라 투쟁의식이 결여된 동시대의 문학과도 단절을 표방하면서 역동적이고 전복적인 문학으로서의 젊은 문학을 주창하는 것이다. 라비는 젊은 문학을 다음과 같이 5가지로 규정하면서 좀 더 구체적인 방향을 제시한다.

- 젊은 문학은 민족 문화 형성에 참여한다.
- 젊은 문학은 프랑스어를 잠정적인 도구로 사용한다.
- 젊은 문학은 탈식민 문학이다.
- 젊은 문학은 아랍세계와 서양 세계에서 들어온 모든 표현

13) 라비는 카사블랑카에 거점을 두고 있는 “Amitiés poétiques et littéraires”라고 단체명을 정확히 지칭하고 있다. *Souffles* n° 2, 1966, p. 5.

14) Lachen Mouzouni, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987, p. 13.

형식을 재검토하는 문학이다.

- 끊임없이 스스로에게 질문을 던지는 문학이다.<sup>15)</sup>

이와 같이 『수플』은 이론적이고 실천적인 토대를 가지고 젊은 문학의 개척자가 되고자 하는데, 『수플』의 활동 방향은 위의 5가지 규정에 모두 포함되어 있는 셈이다.

## 2) 식민 유산에 대한 검토

젊은 문학을 탈식민 문학으로 규정하는 『수플』은 프랑스 보호령 하에서 식민지 학자들이 주도한 모든 연구를 재검토하고자 한다. 그것은 모로코의 역사, 사회, 문화, 예술을 호기심에 의해 연구하고 해석한 것으로, 군사적 정치적 목적에 따라 분석하고 분류한 것이기 때문이다. 식민지 학자들이 마그레브의 유산을 연구한 것은 단지 더 잘 노예화시키기 위해 지식을 얻으려는 목적에서였을 뿐이다. 그것은 모로코인의 관점과 욕구에 부응하지 않으므로, 『수플』은 그런 분석을 재검토하고 다시 방향을 정하는 것을 자신의 역할로 규정한다. 따라서 식민 유산에 대해 대반격을 해야 하는데, 서양을 비방하기 위해서가 아니라 모로코인들 자신을 제대로 이해하고 파악하기 위해서이다. 역사적인 주체로서 새로이 존재하기 위해서는 프랑스 보호령 하에서 왜곡되었던 고유의 개성을 다시 찾아야 하기 때문이다. 라비는 이러한 과정이 없는 탈식민은 의미 없는 슬로건에 불과하다고 말한다.

Décolonisation, culture nationale resteront de vains slogans tant qu'il n'y aura pas cette reprise en main de notre personnalité, tant que l'approfondissement de nos réalités présentes demeurera un mouvement de bascule giratoire à la surface [...] <sup>16)</sup>

우리의 개성을 회복하지 않는 한, 현재의 우리 현실에 대한

15) *Souffles* n° 18, 1970, p. 38.

16) *Souffles* n° 2, 1966, p. 6.

연구가 그저 표면에서 원운동을 하는 움직임으로 머물러 있는 한, 탈식민이나 민족 문화라는 것은 무의미한 슬로건으로 남게 될 것이다 [...]

이를 위해 라비는 모로코 예술을 다시 읽는 것부터 시작한다. 말하자면 문화적 영역에서 탈식민화를 완성하는 것을 목표로 한 것이다. 그리하여 『수플』 2호부터 영화, 조형예술, 회화 혹은 축제에 이르기까지 광범위한 문화영역에 지면을 할애하고 그에 대한 분석과 토론의 장을 활성화한다. 또한 한 걸음 더 나아가 잡지의 지면을 넘어 보다 구체적이고 실질적인 활동을 벌이기 위해, 1968년에는 아텔라티프 라비와 아브라함 세르파티가 주축이 되어 문화연구협회(ARC)를 창설한다. 그리고 “연구 및 행동 계획”이라는 ARC 헌장을 『수플』 12호에 발표하면서, 독립을 했음에도 불구하고 문화적인 탈식민화는 여전히 이루어지지 못했다고 성토했다.

Le désert culturel que nous vivons aujourd’hui est entretenu depuis l’indépendance : ni les mouvements nationaux, ni l’état, n’ont cherché à briser l’impact colonial dans ce domaine et à promouvoir une action véritable de décolonisation de notre culture.<sup>17)</sup>

오늘날 우리가 겪고 있는 문화적 불모지는 독립 이후 줄곧 유지되고 있는 것이다. 민족 운동도 국가도 이 분야에서 식민지 영향을 제거하고 우리 문화의 탈식민화를 위한 진정한 행동을 촉진시키고자 하는 노력을 하지 않았다.

이와 같은 맥락에서 『수플』은 탈식민화를 위한 정치적 투쟁은 끝났어도 문화적 투쟁은 아직 끝나지 않았음을 강조하며 다양한 분야의 모로코 예술가와 연구자들에게 창작 활동과 문화적 결집을 통해 문화적 투쟁에 동참할 것을 촉구한다. 그와 동시에, 프랑스가 행

17) *Souffles* n° 12, 1968, p. 4.

한 문화정복의 이념적 토대를 밝혀냄으로써 서양 문화를 규범이나 기준으로 삼는 태도를 버려야 한다고 호소한다. 서양의 모델만이 모로코 사회를 후진성에서 벗어나게 할 수 있다거나 과학과 기술발전은 서양문명의 전유물이라고 생각하는 망상은 식민시절 지배와 억압의 목적에 맞춰 도구화된 것이므로, 소비사회의 과학적 발전과 기술적 능력이 모로코 사회와 제3세계 전체에 미친 망상에서 깨어나야 한다는 것이다. 사실 서양의 과학기술이 지닌 힘이 곧 진보를 구현하는 것은 아니다. 세르파티가 “문화와 과학적 진보”라는 글에서 세밀하게 분석한 것처럼,<sup>18)</sup> 진보와 현대성은 역사적인 개념이므로 상대적인 것이며 따라서 특정한 나라가 독점할 수 없는 것이다. 현대성은 보편적인 절대적 개념이 아니라 역사에 기록된 혁신적인 도약이기 때문이다. 간단히 말해 진보와 현대성은 내용보다는 그것을 이루는 과정이라고 할 수 있다. 그러므로 『수플』은 모로코의 현대화와 진보를 위해 반드시 서양 문화가 필요한 것은 아니라고 분석한다.

그러나 서양에 대한 『수플』의 입장은 전면적이고 원칙적인 거부를 의미하는 것은 아니다. 『수플』이 비난하는 것은 식민지 문화와 제국주의 문화이지 서양 문화 자체가 아니기 때문이다. 즉 식민주의와 서양 문화를 혼동해서는 안 되며 국수주의에 의해 무조건적으로 서양문화를 고발해서는 안 된다고 강조한다. 요컨대 『수플』이 지향하는 것은 서양과 동등한 자격으로 문화적인 차원에서 진정한 대화를 나누는 관계를 이루는 것이다. 그러므로 『수플』이 탈식민을 위해 호소하는 문화적 투쟁은 파괴적인 것이 아니라 생산적인 것이며 미래지향적인 의미를 지니고 있다.

### 3) 표현언어에 대한 입장

표현언어에 대한 『수플』의 궁극적인 입장은 매우 확고하다. 미래의 문학은 2개 언어 사용을 극복하고 민족적이고 대중적인 모로코의 언어로 이루어지리라는 것이다. 또한 그것은 모로코 문화의 완

18) *Souffles* n° 13-14, 1969, p. 7-15.

전한 해방과 탈식민화에 당연히 포함되어 있다고 강조한다.

Nous tenons à affirmer clairement que notre littérature de demain devra surmonter définitivement le bilinguisme pour son action, sa cohérence et sa beauté futures. [...] Cette option s'inscrit normalement dans le projet de décolonisation et de libération totales de notre culture. Ce que nous devons savoir, c'est si nous sommes pour ou contre ce projet. Quant à la réussite de ce projet, il est évident qu'elle ne peut s'accomplir à long terme que dans nos langues nationales et populaires.<sup>19)</sup>

우리의 미래 문학은 그 활동과 일관성과 미를 위하여 2개 언어 사용을 완전히 극복해야 한다고 분명하게 단언하고자 한다. [...] 이런 결정은 우리 문화의 완전한 탈식민과 해방이라는 계획에 당연히 포함되어 있는 것이다. 우리가 알아야 할 것은 그 계획에 우리가 찬성하느냐 반대하느냐 하는 것이다. 그 계획의 성공은 장기적으로 우리의 민족적이고 대중적인 언어로만 실현될 수 있다는 것은 자명한 일이다.

그렇다면 “독립 후 창간된, 프랑스어를 사용하는 최초의 모로코 문화 잡지”<sup>20)</sup>라는 평가를 받는 『수플』의 프랑스어 사용을 어떻게 받아들여야 할까? 이에 대해 라비는 프랑스어 마그레브 문학이 곧 사라질 것이라고 진단한 튀니지 작가 알베르 멤미와 알제리 작가 말렉 핫다드<sup>21)</sup>를 예로 들어 프랑스어 사용에 대한 입장을 밝힌다. 그는 멤미와 핫다드의 논지를 세밀하게 분석하고 식민지배의 결과로 나타난 2개 언어 사용은 단순히 표현방법 2개가 공존하는 차원이 아니라 피식민자의 언어적 상실을 초래한 비극이라고 항변한 그들에

19) *Souffles* n° 18, 1970, p. 37.

20) Gilles Cyr, <La littérature marocaine d'expression française>, in *Liberté*, vol. 15, n° 5, 1973, p. 138.

21) 라비가 세밀하게 분석한 두 작가의 저서는 다음과 같다 : Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet/Chastel, 1957. Malek Haddad, *Les Zéros tournent en rond*, Paris, Maspéro, 1961.

게 존경을 표한다. 하지만 프랑스어 문학의 “사형”을 선언한 그들의 결론에 대해서는 현실성이 없다고 평가한다. 대부분의 작가들이 프랑스 학교에서 교육을 받았고 초보적인 아랍어로는 자신들의 생각을 표현하기에 충분하지 않은 상황에서 갑자기 프랑스어를 없애고 서둘러 아랍어를 강요하는 것은 결국 표현수단을 빼앗는 결과를 초래하게 될 뿐이기 때문이다. 라비는 다음과 같이 반문함으로써 그런 상황에 대한 우려를 표한다.

La question fondamentale qu'on doit se poser en définitive est la suivante : qui a intérêt aujourd'hui à étouffer la voix des écrivains maghrébins dits d'expression française?<sup>22)</sup>

결국 제기되어야 하는 본질적인 질문은 다음과 같다. 오늘날 소위 프랑스어로 표현하는 마그레브 작가들의 목소리를 억누름으로써 이익을 얻는 자는 누구인가?

이와 같은 반문은 프랑스어로 쓰인 작품이 마그레브 사회를 증언하고 혁명적 투쟁에 일조한 사실을 결코 폄하할 수 없다는 확신에서 나오는 것이다. 그리하여 라비는 침략자들의 언어를 표현언어로 선택했다는 이유로 프랑스어를 사용하는 마그레브 작가들을 민족의 배신자라고 비난해서는 안 된다고 강변한다.

하지만 다른 한편으로 『수플』은 프랑스어를 사용하는 작가들에게도 성급한 숙단을 지양해야 한다고 엄중히 경고한다. 자신들이 잘 모르는 아랍어를 시대의 요구에 부응하지 못하는 경직된 언어라고 선불리 비난해서는 안 된다는 것이다. 『수플』은 특히 프랑스어의 우월성을 주장하는 논법을 부인한다. 프랑스어는 명확하고 유연한 언어라고 평가하는 반면 아랍어는 문학적 표현의 효과적 수단이 되기 위해서는 대대적인 변동이 필요한 반쯤 죽은 언어라고 생각하는 작가들을 향해, 라비는 다음과 같은 반론으로 아랍어의 위상을 옹호한다.

22) *Souffles* n° 18, 1970, p. 64.

On leur répondra aisément en leur indiquant ce que les écrivains arabes ont produit, ce qu'ils ont exprimé dans cette langue depuis vingt siècles, et ce courant fut rarement interrompu depuis les Mo'allaqats anté-islamiques jusqu'aux oeuvres de l'époque contemporaine.<sup>23)</sup>

그들에게 아랍 작가들이 창작한 것, 지난 이천년 동안 그들이 아랍어로 표현한 것을 보여줌으로써 쉽사리 답변할 수 있을 것이다. 그리고 그 흐름은 이슬람 이전 시대의 시 작품으로부터 현대의 작품에 이르기까지 거의 중단된 적이 없었다.

또한 『수플』은 언어가 그저 도구에 불과하고 어떤 언어로 표현하든 상관없다는 생각도 지양해야 한다고 경고한다. 한 민족의 언어는 민족의 발전과 문화 및 기억을 증거하는 생생한 보고이기 때문이다. 그리고 아랍 민족의 운명은 오랫동안 민족의 표현언어인 아랍어와 궤적을 같이해왔음을 확인한다. 즉 『수플』에게 아랍어는 민족 언어이고 모로코 국민의 정신적 토대인 것이다. 그리하여 카티비는 “모든 민족 문학은 민족언어를 사용해야 한다”<sup>24)</sup>고 그 당위성을 주장하고, ARC 현장에서도 “우리 문화의 전달 수단이라는 본래의 역할을 아랍어에 다시 부여하기 위해서 언어적 단일화가 불가피하다”<sup>25)</sup>고 역설한다. 하지만 그러한 작업에는 시간이 걸린다고 판단하고, 『수플』은 실용적인 입장을 취한다. 즉 언어적 단일화 작업이 완성될 때까지는 진보적인 추구를 표현하는 한 다른 언어를 거부하거나 비난할 필요가 없다는 것이다. 중요한 것은 어떤 언어로든 자기 자신 혹은 민족의 고뇌와 열정을 말하는 것이고, 글을 쓰는 것이 급선무이기 때문이다. 결국 『수플』은 프랑스어를 잠정적인 의사소통 수단으로 받아들일 뿐이다. 따라서 라비의 말처럼 프랑스어와 아랍어의 공존은 평화적인 공존이 아니라 경계해야 하는 공존이다. 프랑스어를 문화의 도구로 받아들이는 위험이 초래되지 않도록

23) *Souffles* n° 4, 1966, p. 9.

24) *Souffles* n° 3, 1966, p. 11.

25) *Souffles* n° 12, 1968, p. 8.

조심해야 하기 때문이다.

Notre attitude fondamentale, nous pouvons la caractériser par la formule de co-existence, mais une co-existence non pacifique, empreinte de vigilance. Nous sommes constamment sur nos gardes. Assumant provisoirement le français comme instrument de communication, nous sommes conscient, en permanence, du danger [...] qui consiste à assumer cette langue en tant qu'instrument de culture.<sup>26)</sup>

우리의 기본적인 태도는 공존이라는 말로 특징지을 수 있다. 그러나 그것은 평화로운 공존이 아니라 감시해야 하는 공존이다. 우리는 항상 경계한다. 감정적으로 프랑스어를 의사소통 수단으로 받아들이고 있지만, 그 언어가 문화의 수단이 되는 [...] 위험을 줄곧 의식하고 있다.

그러므로 『수플』은 각자가 선택한 언어로 표현하는 권리를 인정하는 동시에, 아랍어의 재가치화를 주장하면서 아랍어가 오래된 문화 언어라는 정당한 자기 자리와 품격을 복원할 수 있는 시간을 벌고자 하는 것이다. 『수플』이 이미 창간호에서부터 아랍어 시를 프랑스어로 번역하여 프랑스어 독자에게 소개했을 뿐만 아니라, 아랍어와 프랑스어로 이루어진 2개 언어 특집호를 발간하고<sup>27)</sup> 1971년 5월에는 아랍어 잡지 『안파스 *Anfas*』를 새로이 창간한 것은 이와 동일한 맥락에서 이루어진 노력의 일환이었음을 알 수 있다. 요컨대 『수플』은 아랍어 작가와 프랑스어 작가 사이의 대립을 넘어서려고 시도하며 대화를 개시한 모로코 최초의 잡지로서, 알제리를 비롯한 다른 마그레브 지역에서는 볼 수 없는 매우 독특한 입장을 보여 준다.

26) *Souffles* n° 18, 1970, p. 36.

27) 10호부터 14호에 이르기까지 아랍어 텍스트도 함께 게재했고, 서문도 2개 언어로 제공하는 시도를 했다.

#### 4) 글쓰기에 대한 시각

『수플』은 무엇보다 창작의 잡지로서 전통적인 글쓰기 규칙과 단절하고 독자를 새로운 독자로 이끈다. 그리하여 글쓰기 *écriture*는 『수플』의 작가들이 선택한 중요한 키워드가 된다. 그들은 프랑스어를 단순한 의미전달 도구가 아니라 창작의 장소로 여겨서, 내용만이 아니라 글쓰기 방식을 변화시킨다. 즉 기존의 텍스트를 비판적으로 읽고 새로운 형태를 창작한다. 이를 위해 그들은 자기의 고유 언어를 만들어낼 뿐만 아니라 프랑스어의 통사적, 음운적, 상징적 논리를 깨뜨려 프랑스어를 내부에서 전복시킨다. 카티비가 말하듯 “서정적 테러리즘 *terrorisme lyrique*”을 통해서 프랑스어를 재창조하고자 하는 것이다.<sup>28)</sup> 그리하여 그들의 작품은 공타르 Gontard가 “텍스트의 폭력”<sup>29)</sup>이라고 말할 정도로 고의적인 문법 위반, 접속사 없는 병렬 구조, 문장 해체, 구두법 부재 등의 현상을 드러내며 생경한 이미지와 회귀한 단어를 부각하면서 충격의 미학을 실행한다. 이에 대해 세프르위와 같은 1세대 작가들은 “『수플』 그룹이 프랑스어 구문과 전쟁을 하려 한다”거나 “불안감에 시달리는 젊은 지식인들의 신앙고백”<sup>30)</sup>이라고 빈정거리는 태도로 그 영향력을 축소시키고자 했지만, 『수플』의 작가들은 자신의 고유 언어를 만들어내며 이른바 “언어의 연금술”이라 명명할 만한 시대를 개척한다.

물론 이와 같은 『수플』의 시도를 유럽문학의 글쓰기와 사고에서 영향을 받은 초현실주의적 반항의 찌꺼기라고 평가할 수도 있다. 하지만 『수플』의 미학적 계획은 단순히 서양의 아방가르드 문학을 추종하는 것이 아니라 전복적이고 혁명적인 비전에 의한 것으로, 카티비는 진정한 문학을 수행하기 위해 꼭 필요한 과정이라고 말한다.

Une véritable littérature est une remise en cause de toute la

28) *Souffles* n° 10-11, 1968, p. 5.

29) Marc Gontard, *Violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 21.

30) Lachen Mouzouni, *Le roman marocain de langue française*, p. 33.

littérature, une critique interne des écritures précédentes et l'élaboration expérimentale d'oeuvres nouvelles. [...] Si la littérature véritable est une remise en cause de toute la littérature, elle ne peut être alors que sous la forme d'une subversion [...] <sup>31)</sup>

진정한 문학은 모든 문학을 재검토하며 이전의 글쓰기들을 내적으로 비평하는 것이고 새로운 작품을 실험적으로 만들어 내는 것이다. [...] 진정한 문학이 모든 문학을 재검토하는 것이라면, 그것은 전복의 형태가 될 수밖에 없다 [...]

『수플』의 작가들에게 창작을 한다는 것은 완전한 앙가주망을 요구하는 것이고, 진정한 문학이란 정신을 해방시키고 사회를 변화시킬 수 있는 문화를 요구하는 것이다. 그러기 위해서 우선 그들은 미학적인 법칙에 관해 자유로워지고자 한다. 규칙적인 시구와 운을 존중하는 고전적인 시의 형태를 거부하는 것, 젊은 에너지를 억압하는 공식적인 제도와 보수적인 작가들이 옹호하는 기존의 미학적 코드를 파괴하고 전복시키고자 하는 것은 바로 그러한 맥락에서이다. 공타르의 말처럼, 관례적인 형태로는 혁명적인 말을 표현할 수 없기 때문이다.<sup>32)</sup>

요컨대 『수플』의 작가들이 단행한 언어적 테러리즘은 독자의 면전에 들어본 적도, 생각해본 적도 없는 것을 내던짐으로써 독자를 도발하고 위선적인 사회가 입 다물고 있는 금기에 눈뜨게 하려는 것이다. 라비의 표현을 빌자면, 그들은 주제에 있어서나 글쓰기에 있어서나 반항의 문학을 권장함으로써 문학에서의 “코페르니쿠스적인 혁명 *révolution copernicienne*”<sup>33)</sup>을 준비하고자 한 것이다. 그들에게 문학은 곧 혁명이었으므로.

Le poète est révolté par nature. Et qui n'est pas révolté n'est

31) *Souffles* n° 10-11, 1968, p. 4.

32) Marc Gontard, *Violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, p. 20.

33) *Souffles* n° 4, 1966, p. 45.

pas poète. [...] Et tout comme le poète et le révolté ne font qu'un,  
la poésie et la révolution ne font qu'un.<sup>34)</sup>

시인은 본질적으로 반항적이다. 반항적이지 않은 자는 시인이 아니다. [...] 시인과 반항인이 하나인 것과 마찬가지로 시와 혁명은 하나이다.

## 5) 민족문화의 재해석

원래 민족문화는 2차 세계대전 직후부터 제3세계의 작가들과 사상가들 및 진보적인 서양 지식인들에 의해 제시되었다. 그들은 식민 지배를 받고 있는 나라의 문화적, 인간적 문제를 연구하고 분석하는 폭넓은 운동을 벌였는데, 민족문화라는 용어도 그런 맥락에서 탄생했다. 즉 탈식민 용어였던 것이다. 문화 제국주의란 식민지배자들이 자신의 문화에서 도입한 요소들을 피식민자에게 이식하여 피식민자가 자신의 고유문화나 기억으로부터 멀어지게 하려는 것이라고 할 수 있다. 이렇게 박탈된 피식민자의 고유한 문화는 민족해방운동이 발발한 후에야 비로소 요청할 수 있게 된다. 그러므로 정치적 투쟁과 문화적 투쟁은 연결되어 있다. 이 정치적 투쟁의 과정에서 피식민자는 자기 자신을 위해서가 아니라 침입자에게 보여주기 위해서, 즉 자긍심의 증거로 내세우기 위해 고유문화를 되찾고자 한다. 말하자면 문화는 전시 exhibition의 대상이 되는 것이다. 그러나 『수플』은 보호령 하에서도 전통 교육이 존속하고 있었던 모로코에서는 모로코의 민족문화가 줄곧 존재하고 있었으므로 특별히 침입자에게 보여주기 위한 전시가 필요하지 않다고 주장한다.

La culture marocaine et arabe n'avait pas besoin de tant d'exhibitionnisme pour être présente. Elle existait.<sup>35)</sup>

모로코 아랍 문화는 현존하기 위해 그토록 전시를 할 필요는 없었다. 그것은 줄곧 존재하고 있었다.

34) *Souffles* n° 9, 1968, p. 10.

35) *Souffles* n° 4, 1966, p. 7.

다시 말해 『수플』은 민족문화가 마치 서커스의 원숭이처럼 보여지는 상황을 개탄하면서 이국취미의 대상으로 축소되는 것을 강하게 거부한 것이다. 이국취미는 인종차별적 단순화의 한 형태이기 때문이다. 이와 같이 정치적인 탈식민 과정에서조차 문화가 조작되는 것을 비난하며, 『수플』은 탈식민 세계의 재건설은 침입자에게 보여주기 위해 민속적이고 전통적인 가치들을 단순히 모아놓는 것으로 이루어지는 것이 아니라 보다 심오하고 근원적인 차원에서의 접근이 필요하다고 역설하며 민족문화를 재검토하고자 한다.

우선 『수플』은 대중문화에 새롭게 가치를 부여한다. 문화는 모든 사람이 공유하는 것이므로 민족문화의 재검토는 대중적인 문화의 재평가를 거쳐야 하기 때문이다. 『수플』에게 민족적인 진실은 대중적인 전통에 있는 것이다. 따라서 『수플』은 대중문화에 대한 풍부한 사고를 발전시켜 나간다. 예를 들어 아흐메드 부아나니 Ahmed Bouanani는 구술 전통이 가장 생생하고 온전한 것으로 오랜 세월 동안 여러 문명과 접촉하며 풍부해진 것이라고 평가한다.<sup>36)</sup> 또한 조상의 모든 문화유산이 모로코 문화의 가치를 드러내는 것이므로 광범위한 분야의 대중문화에 관심을 집중한다.

[...] les musiques et les chants, la poésie, les contes, les légendes et les proverbes, tout cet ensemble du patrimoine ancestral témoigne avec l'originalité de l'architecture des kasbahs et des ksours, la tradition artisanale des tapis, de la poterie et de la bijouterie, du goût artistique et de l'ancienneté de la culture marocaine.<sup>37)</sup>

[...] 음악과 노래, 시, 콩트, 전설과 속담, 이 모든 조상의 유산이 카스바와 요새 건축의 독창성, 양탄자와 도자기와 보석을 만드는 수공업적인 전통과 더불어 모로코 문화의 유구함

36) *Souffles* n° 3, 1966, p. 3.

37) *Souffles* n° 5, 1967, p. 38.

과 예술적 취향을 드러내준다.

요컨대 『수플』의 작가들은 전통을 통해 나라의 가치와 특수성이 표현된다고 생각했다. 그러나 『수플』이 대중적 전통에 가치를 부여하는 것은 과거의 흔적을 조사하거나 문화유산의 목록을 작성하는 것으로 그치는 것이 아니라 그것을 비판적으로 다시 읽는 것을 의미한다. 『수플』에는 전통이나 식민 이전의 과거를 이상화하는 것은 찾아볼 수 없다. 작가들은 대중적인 전통을 가치화시키면서도 낡아빠지고 석화된 측면은 소외와 억압의 원천으로 여겨 거부한다. 카이르-에딘이 창간호에서 억압적인 전통은 폐지하고 자유를 주장할 것을 표명했듯이,<sup>38)</sup> 전통은 성화시켜야 할 존재가 아니라 거기서 낡은 요소를 떼어내고 창조성과 역동성의 가능성을 추출하기 위해서 비판정신의 대상이 되어야 할 존재인 것이다.<sup>39)</sup> 따라서 전통을 통째로 재생산하는 것이 아니라 전통문화의 형태와 내용을 재검토한 후 살아있는 것, 현대성의 모체가 될 수 있는 것을 찾아내는 것이 중요하다. 문화유산을 아는 것만으로는 충분하지 않고 그것을 현대적인 작품으로 변모시키고 재창조해야 한다. 즉 『수플』이 지향하는 새로운 창작은 현대적인 동시에 문화유산의 지속성에 뿌리를 두고 있는 것으로, 과거의 재발견은 그 자체가 목적이 아니라 진정한 재규정, 민족 문화의 재건설을 위한 지렛대로 작용하는 것이다.

Il ne s'agit pas tellement de se raccrocher à un passé glorieux pour éviter de sombrer dans le désespoir ou le complexe d'infériorité, mais d'éviter que la méconnaissance du passé ne pèse sur nous comme une lourde fatalité. [...] Cette connaissance ne saurait être un divan mais un tremplin vers l'avenir.<sup>40)</sup>

38) *Souffles* n° 1, 1966, p. 7.

39) 『수플』은 원칙을 표명하는 것에 만족하지 않고, 비판적인 시각을 공유하는 예술가들을 옹호한다. 석화된 전통사회에 대한 신랄한 비판으로 민족의 배신자라는 비난을 받은 드리스 슈라이비의 『단순한 과거 *Le passé simple*』에 대한 옹호가 그 첫 번째 예이다. *Souffles* n° 5, 1967, 참조.

절망이나 열등감에 빠지는 것을 피하기 위해 찬란한 과거에 매달릴 것이 아니라 과거에 대한 무지가 무거운 운명처럼 우리를 짓누르는 것을 피하는 것이 중요하다. [...] 과거에 대한 지식은 안락의자가 아니라 미래를 향한 도약판이 될 것이다.

위의 인용문에도 강조되어 있듯이, 『수플』이 대중문화의 전통에 관심을 갖는 것은 과거에 안주하기 위해서가 아니라 미래의 문화에 실제로 기여할 수 있는 가치를 재건하고 수립하는 데 필요하기 때문이다. 이런 점에서 『수플』은 편협한 전통주의와 분명히 대립된다.

이와 같이 폭넓은 사고로 대중문화에 역점을 두는 『수플』은 모로코의 역사를 총체적으로 받아들여 모로코 문화가 베르베르, 유대, 사하라, 아프리카, 지중해 등 다양한 원천의 총합이라는 것을 상기시키고 민족문화에서 이 모든 원천이 고려되어야 한다고 주장한다. 민족문화는 국민의 다양한 열망을 표현해야 하기 때문이다.

La culture arabe et islamique a donné sa configuration historique et actuelle à notre société et à notre culture qui participent d'ailleurs depuis des siècles à son évolution. La culture marocaine a été nourrie aussi, depuis les origines, par d'autres sources, berbères, judaïques, sahariennes, africaines et méditerranéennes. C'est la totalité de ces sources et de ces appartenances qui devraient être sollicitées lors de l'élaboration de notre culture nationale.<sup>41)</sup>

아랍 이슬람 문화는 우리 사회와 문화에 과거로부터 현재에 이르기까지 그 형태를 제공해주었고, 우리 사회와 문화는 오랜 세월 동안 아랍 이슬람 문화의 발전에 참여하고 있다. 그런데 모로코 문화는 처음부터 베르베르, 유대, 사하라, 아프리

40) *Souffles* n° 4, 1966, p. 15.

41) *Souffles* n° 12, 1968, p. 7.

카, 지중해와 같은 다른 원천에 의해서도 양분을 제공받아왔다. 우리의 민족문화를 건설할 때는 이 모든 원천과 소속 전체를 요청해야 할 것이다.

이와 같이 모로코 문화를 다양한 원천의 총합으로 파악하는 것은 『수플』이 지닌 사고의 독창성을 보여준다. 이런 견해는 단번에 잡지를 당국의 공적인 입장과 대립하게 만든다. 모로코 군주제는 권력을 정착시키기 위해 통일성을 주장하며 아랍성과 이슬람을 전면에 내세우고 다른 구성 요소는 무시했기 때문이다. 이런 상황에서 모로코가 아랍에 정복되기 이전의 아마지그<sup>42)</sup> 정체성에 대해 언급하는 것은 금기였다. 언어적 측면에서도 다양성이 고려되지 않았던 것과 마찬가지로였다. 하지만 대중문화의 가치를 높이 평가하는 『수플』은 당연히 아마지그의 문화적 유산을 풍부하게 거론하고 상기시킨다. 아마지그 문화는 오랜 세월 모로코의 대중문화에 깊이 뿌리내리고 있는 요소로서 매우 중요한 부분을 차지하고 있기 때문이다. 물론 『수플』의 작가들에게도 아랍무슬림 문화는 모로코 문화의 근간을 이루는 고전문화이다. 그러나 그 중요성에도 불구하고 그것이 모로코 문화의 유일한 원천은 아니라는 것이 『수플』의 입장이다. 그런데 『수플』은 베르베르인들이 선호하는 아마지그라는 용어가 아니라 베르베르라는 용어를 그대로 사용한다. 그것은 『수플』이 아마지그 유산을 가치화하면서도 그것을 모로코의 민족적 정체성을 구성하는 요소로까지 주장하지는 않는다는 것을 함축하고 있다. 아마도 당시로서는 그런 요구까지 하기에는 아직 시기상조였을 것이다. 하지만 정부의 정책에 대립하는 것을 아랑곳하지 않고, 『수플』은 대중문화에 대한 관심을 통해 아마지그 문화를 지속적으로

42) 베르베르어로 베르베르인을 가리키는 용어. 현재 베르베르인들은 고대 그리스인들이 자기네 문명에 속하지 않는 다른 민족을 지칭하기 위해 *barbare*라는 용어를 사용한 데서 비롯된 베르베르라는 단어보다 아마지그라는 단어를 선호한다. 아마지그는 흔히 ‘자유로운 사람’이라는 의미를 가지고 있다고 여겨지는데, 이 용어들은 몇몇 베르베르족에게서는 사라졌으나 모로코와 알제리의 베르베르족에게서는 여전히 잔존하고 있다가 1940년대부터 카빌리아의 베르베르 운동의 발현과 함께 다시 대두되기 시작했다.

환기시킴으로써 1990년대 이후 본격적인 활동을 벌이며 지금도 마그레브 사회의 중대한 관심사 중의 하나가 된 아마지그에 관한 토론에 길을 열어 놓은 셈이다.

#### 4. 맺음말 : 『수플』 이후

1972년 『수플』이 폐지된 후, 1973년 1월부터 프랑스에서 『수플 누벨 세리 *Souffles nouvelle série*』가 나오기 시작하나 『수플』의 초기 멤버들은 거의 참가하지 않는다. 도피 중이던 세르파티만 몇몇 텍스트를 전달했고, 투옥 중이던 라비의 시가 첫 호에 실림으로써 연대성을 강조했을 뿐이다. “『수플』이 다시 나타나다”라는 제목의 『수플 누벨 세리』 첫 호는 모로코에서 벌어진, 잡지와 그 지도자들에 대한 억압을 강경한 어조로 고발하며 모로코의 상황을 세계의 진보적인 여론에 알리는 것을 목적으로 한다고 밝힌다. 이후 『수플 누벨 세리』는 체제에 공개적으로 반대하는 잡지로서 모로코의 상황에 대한 여론을 일으키기 위해 강경한 어조로 오직 정치적인 시사 문제에만 관심을 가지다가 사하라 문제에 대한 이견으로 잡지 지도자들이 공동의 잡지를 버림으로써 오래 가지 못한다.

이렇게 해서 “수플”이라는 이름은 사라지게 되지만, 『수플』의 메시지는 완전히 제거되지 않는다. 우선 문화 분야에서는 팔레스타인 혁명에 할애된 15호 이후 『수플』을 공개적으로 전투적인 잡지로 만들고자 한 라비의 의도에 동의하지 않았던 작가들을 모아 모하메드 멜레히 Mohammed Melehi가 1971년에 창간한 『앵테그랄 *Intégral*』이 『수플』의 문화예술적인 노선을 이어간다.<sup>43)</sup> 이를 시작으로 『수플』을 모델로 한 수많은 문화 잡지가 뒤를 잇는다.<sup>44)</sup>

43) 팔레스타인 특별호는 『수플』의 두 가지 노선 사이에서 긴장이 최고조에 달하는 순간이었다. 이후 결국 처음의 그룹은 정치적 분석에 몰두하는 쪽과 문화적 계획을 유지하는 쪽으로 분할된다. 이 분할의 과정에서 『앵테그랄』이 창간된 것인데, 니사부리와 벤젤룬 같은 작가들이 여기에 합류한다.

44) Sefrioui, Kenza, *La revue Souffles 1966-1973, Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, p. 269를 참조하면 다음과 같은 잡지를 꼽을 수 있다 : *Al-Taqâfa*

그리고 문화유산에 대한 문제와 전통의 재가치화 및 대중문화에 대해 『수플』이 보였던 관심은 많은 연구자들에게 이어진다. 특히 1990년대 이후 아마지그 운동이 활발해지면서 2001년에 아마지그의 언어와 문화를 보존하고 증진시키기 위한 목적으로 왕립 아마지그 문화원 Institut Royal de la Culture Amazighe이 설립되고 2011년에는 아마지그어를 모든 모로코인에게 공통된 유산으로서 아랍어와 함께 공식언어로 명시한 모로코의 상황을 감안할 때, 일찍부터 아마지그 문화에 기울인 『수플』의 관심은 결코 헛된 것이 아니었음을 보여 준다.

또한 『수플』은 자유로운 표현이라는 이상을 구현함으로써 1990년대 말에 나타난 독립적이고 진보적인 언론을 위해서도 기여를 했다. 1997년 창간된 『르 주르날 *Le Journal*』이나 2001년에 창간된 『텔 켈 *Tel quel*』과 그 아랍어판 『니샨 *Nichane*』과 같은 시사 주간지를 예로 들 수 있는데, 당시 『텔 켈』의 편집장이었던 드리스 크시케 Driss Ksikes는 『수플』의 혈통을 상징적으로 이어받았음을 분명히 천명하고 있다.<sup>45)</sup> 그리고 무엇보다 인간의 권리에 대한 고찰, 억압과 부당함에 맞서 인간의 존엄성을 위해 싸우게 하는 생각들을 일찍이 고취시킴으로써 사회 발전에 끼친 영향력을 간과할 수 없을 것이다. 『수플』 활동의 기본이 된 가치들은 매우 중요한 토론의 개화를 가능하게 했기 때문이다.

이와 같이 50여 년 전에 『수플』이 제기한 전위적인 운동은 지금도 모로코 사회에 말을 걸고 있고, 그때 제기된 토론들은 여전히 현재 진행형이다. 문화를 매개로 정치적인 문제에 접근한 『수플』의 방식은 당시에는 매우 독특한 것이었고, 미학적 코드에 대한 근본적인 자유화를 옹호하고 새로운 언어를 추구한 것은 모로코 문학에서 유례없는 일로서 『수플』은 문학적 측면에서 하나의 건본과 같은 존재로 남아있다. 1950년대에 세프르위나 슈라이비가 개인적

---

*al-jadida, Al-Jusûr, Al-Zamân al-maghribî, Al-Badîl, Pro-C, Pro-Culture, Sindbad, Prologues...*

45) 앞의 책, p. 269.

인 자격으로 선구자였다면, 『수플』의 작가들은 프랑스어 모로코 문학의 선구적인 세대였던 것이다. 지속 기간도 짧았고 많은 부수가 제작되지 못했음에도 불구하고 모로코 문학 및 문화 연구를 위해 『수플』에 주목해야 하는 이유가 바로 여기에 있다.

## 참고문헌

- Alessandra, Jacques, *Abdellatif Laâbi, traversée de l'oeuvre*, Paris, La Différence, 2008.
- Angoujil, Mohamed, <Quelques aspects d'évolution de la littérature marocaine d'expression française>, in *Francoopolis*, décembre 2009.
- Baïda, Abdellah, *Au fil des livres, chroniques de littérature marocaine de langue française*, Casablanca, Séguier, 2011.
- Belouchi, Belkassem, *Portraits d'écrivains marocains de langue française*, Casablanca, Afrique Orient, 2011.
- Chraïbi, Driss, *Le passé simple*, Paris, Denoël, 1954.
- Cyr, Gilles, <Situation de la littérature marocaine d'expression française>, in *Liberté*, vol. 15, n° 5, 1973.
- Daoud, Zakya, *Les Années Lamalif (1958-1988) : trente ans de journalisme au Maroc*, Casablanca, Tarik éditions, 2007.
- Devergnas, Annie, *Nature et culture dans la littérature marocaine francophone*, Rabat, Marsam, 2013.
- El Ouazzani, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002.
- El Yazami El Hassani, Abdelali, *Enquête sur la lecture au Maroc*, Rabat, Éditions du Bouregreg, 2006.
- Gontard, Marc, *Violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- Jay, Salim, *Dictionnaire des écrivains marocains*, Paris, Paris Méditerranée, 2005.
- Mdarhri Alaoui, Abdallah, *Aspects du roman marocain(1950-2003), approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, éditions

Zaouia, 2007.

Mouzouni, Lahcen, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987.

Sefrioui, KENZA, *La revue Souffles 1966-1973, Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, Sirocco, 2014.

Sefrioui, Ahmed, *Le chapelet d'ambre*, Paris, Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_, *La boîte à merveilles*, Paris, Seuil, 1954.

Souriau-Hoebrechts, Christiane, *La Presse maghrébine, Libye, Tunisie, Maroc, Algérie*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

Stora, Benjamin, *Algérie Maroc, histoires parallèles, destins croisés*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

Tajani, Larbi, *L'interculturalité dans la littérature marocaine d'expression française*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2008.

Tenkoul, Abderrahman, *Le Mouvement poétique et intellectuel de la revue Souffles*, Thèse de doctorat de 3ème cycle sous la direction d'Antoine Raybaud et de Jean Raymond, Université de Provence, 1980-1981.

*Littérature marocaine*, Revue *Europe*, juin-juillet 1979.

*Souffles*, Numéro 1 ~ 22, 1966~1971.

진인혜, 「프랑스어 알제리 문학의 흐름과 경향 및 다문화적 특성」,  
『한국프랑스학논집』 70집, 2010.

## Résumé

### Recherche sur *Souffles*, le magazine marocain de révolution pan-culturelle

JIN In-Hea

La revue *Souffles*, qui a été créée par Laâbi en 1966, marque un tournant révolutionnaire de la littérature marocaine de langue française. En se réclamant du magazine d'accusation, du magazine révolutionnaire et du magazine libre, cette revue réfléchit critiqueusement sur la situation marocaine.

La tendance de *Souffles* est la suivante. D'abord, on aspire à la littérature de rupture. C'est-à-dire qu'on veut devenir un commenceur de la jeune littérature qui rompt réellement avec tout anachronisme et apporte des contenus et des formes d'expression neufs. Et puis la revue *Souffles* vise à accomplir la décolonisation culturelle en révisant toutes les recherches menées par les colons sous le protectorat français. Sur la question de la langue, la position ultime de *Souffles* est très ferme : l'utilisation du français est provisoire et la littérature nationale devra se servir d'une langue nationale et populaire. En tant que magazine de création, la revue *Souffles* refuse les règles d'écriture traditionnelles et amène les lecteurs à de nouvelles lectures. Par conséquent, on montre "une esthétique du choc" en transgressant intentionnellement la grammaire du texte et en mettant en lumière des images et des mots rares. Enfin, la revue *Souffles* examine la culture nationale avec un regard critique et donne une nouvelle valeur à la culture populaire. Surtout elle ouvre la voie aux débats sur Amazigh en y attribuant de

l'importance.

Même après la fermeture de la revue, son message n'a pas disparu. Elle a constamment un impact sur la culture et la société marocaines. Les discussions soulevées à ce moment-là sont toujours en cours et la revue *Souffles* est un échantillon littéraire.

Mots Clés : *Souffles*, Littérature marocaine de langue française,  
Abdellatif Laâbi, Littérature de rupture,  
Décolonisation culturelle

투 고 일 : 2019.03.20

심사완료일 : 2019.04.28

게재확정일 : 2019.05.05



## 2019년도 학회 임원진

|        |                               |
|--------|-------------------------------|
| 회장     | 노운채(성균관대)                     |
| 부회장    | 양기찬(수원대), 고봉만(충북대), 지영래(고려대)  |
| 감사     | 조만수(충북대), 정상현(숙명여대)           |
| 총무이사   | 박희태(성균관대)                     |
| 학술이사   | 이운수(공주대), 박성혜(고려대), 전지혜(숙명여대) |
| 상임편집이사 | 김용현(아주대)                      |
| 편집이사   | 박선아(경상대), 손현정(연세대)            |
| 대외협력이사 | 노철환(인하대)                      |
| 재무이사   | 김민채(연세대)                      |
| 기획이사   | 최내경(서경대)                      |
| 정보이사   | 노희진(한양대)                      |

|          |           |           |
|----------|-----------|-----------|
| 이사(가나다순) | 강희석(성균관대) | 이용주(국민대)  |
|          | 김남연(강원대)  | 이충훈(한양대)  |
|          | 도운정(인하대)  | 이운수(공주대)  |
|          | 문시연(숙명여대) | 이충훈(한양대)  |
|          | 박정준(인천대)  | 이현종(신한대)  |
|          | 손주경(고려대)  | 장인봉(이화여대) |
|          | 신정아(한국외대) | 정지용(성균관대) |
|          | 안보옥(카톨릭대) | 조재룡(고려대)  |
|          | 오은하(인천대)  | 조지숙(가천대)  |
|          | 오정숙(경희대)  | 최용호(한국외대) |
|          | 이성현(서울대)  | 홍명희(경희대)  |

## 프랑스문화예술학회 회칙

### 제 1 장 총 칙

- 제 1조     본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조     본회는 프랑스 문화예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조     본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
  2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
  3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
  4. 분야별 연구회 운영
  5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

### 제 2 장 회 원

- 제 4조     회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
  2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에 동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

### 제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
  1. 회장 및 감사의 선출
  2. 회칙의 개정
  3. 예산·결산 및 사업계획 승인
  4. 기타 주요사항
- 제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.  
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.
- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

## 제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.  
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.  
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.  
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일  
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.  
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.  
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.

## 제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

## 제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

## 제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

## 편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

### 1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
  - 2) 부위원장 2인
  - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의를 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로  
연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연  
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25  
일, 11월 25일에 발간한다.

## 2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를  
위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데  
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉  
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원  
칙으로 한다.

## 3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식  
요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정

한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?  
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리하고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거치며, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

#### 4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

#### 부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.

## 연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

## 연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
- 프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
- 연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
- 연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
- 연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
- 연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규정 위

반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

## 저작권 규정

- 제 1조     본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

## 부 칙

- 제 2조     본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

## 논문심사 규정

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

|           |        |
|-----------|--------|
| 무수정 게재    | 80점 이상 |
| 부분수정 후 게재 | 70~79점 |
| 수정 후 재심사  | 60~69점 |
| 게재 불가     | 60점 미만 |

3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리되고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거친다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간 물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

## 『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

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

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 소속, 이름(한글 및 영문), 요약문(한국어 및 외국어), 주제어(한국어 및 외국어)를 반드시 첨부한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
  - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

### 보들레르의 『악의 꽃』은...

- 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.
- ### 홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...
- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

### *Les fleurs du mal de Baudelaire...*

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

### <Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

### 보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
  - 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
  - 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준한다.
- 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.
9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.
  - 학회전용메일 cfafrance@naver.com
  - 상임편집이사
    - 김용현(아주대), cevennes@ajou.ac.kr
  - 편집이사
    - 박선아(경상대), barat87@hanmail.net
    - 손현정(연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
10. 논문 투고는 반드시 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)와 심사 및 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하여야 접수 처리된다.
11. 최종 출간물이 25쪽을 초과할시 초과 편집비(1쪽 당 3천원)를 납부하여야 한다.
  - 재무이사
    - 김민채(연세대), mckim677@gmail.com
    - 하나은행 138-910465-04107

## 2019 프랑스문화예술학회 편집위원회

|       |           |                 |
|-------|-----------|-----------------|
| 편집위원장 | 김용현(아주대)  |                 |
| 편집이사  | 박선아(경상대)  |                 |
|       | 손현정(연세대)  |                 |
| 편집위원  | 김미성(연세대)  | 이찬규(충실대)        |
|       | 김선형(홍익대)  | 이채영(성신여대)       |
|       | 김준현(고려대)  | 이춘우(경상대)        |
|       | 김태훈(전남대)  | 이현주(인천대)        |
|       | 노철환(인하대)  | 조지숙(가천대)        |
|       | 박아르마(건양대) | 진종화(공주대)        |
|       | 박은영(한국외대) | 한용택(경기대)        |
|       | 변광배(한국외대) | Antoine Coppola |
|       | 심지영(방송대)  | (성균관대)          |
|       | 이경수(상명대)  | Marie Caisso    |
|       | 이송이(부산대)  | (성균관대)          |
|       | 이수원(전남대)  |                 |

## 회원가입 안내

### 1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

#### 1) 정회원

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

#### 2) 특별회원

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

#### 3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

### 2. 회원의 권리

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

### 3. 입회원서 제출 및 문의처

박희태(성균관대), parkht@gmail.com

### 4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전임 50,000원, 비전임 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 138-910465-04107

예 금 주 : 김민채 (연세대), mckim677@gmail.com



**프랑스문화예술연구**  
**2019 여름호(제68집)**

---

초 판 인 쇄 : 2019년 5월 25일

초 판 발 행 : 2019년 5월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

---

비매품