

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 ○ Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅷ Ⅸ Ⅹ

39 | 2012 봄호



프랑스문화예술학회

본 학회지의 발간비 일부는 2011년도 한국연구재단(교육과학기술부 학술연구
조성비)의 지원을 받았음. (NRF-2011-A00330)

This work was supported by the National Research Foundation of
Korea Grant funded by the Korean Government.
[NRF-2011-A00330]

프랑스문화에술연구

봄호(제39집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

- 로맹 가리(에밀 아자르)의 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』 읽기 김 남 향 1
- 줄라의 『나나』를 통해 본 라캉의 욕망의 메카니즘과
“오브제 a”로서의 여성 박 혜 영 31
- Les aspects de la réception et de la traduction d'Alphonse Daudet naturaliste
en Corée SHIN, Hwa-In · WI, Hyo-Jeong ... 55
- 메리메의 *Carmen*과 고다르의 〈*Prénom Carmen*〉의 상관성 어 순 아 83
- Etude des « monologues » du personnage de l'Aînée dans *J'étais dans ma maison
et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce IM, Hye-Gyong ... 115
- 탈중심의 유럽 프랑스어권 문학
- 스위스의 로망드 및 벨기에의 왈롱 프랑스어권 문학을 중심으로 - .. 정 남 모 ... 141
- Une note sur la traduction des romans québécois
- le cas de *Maria Chapdelaine* - JEONG, Sang-Hyun ... 173
- 에두아르 글리상의 역사 의식 진 중 화 ... 195
- Communication écologique dans la publicité CHOI, Jin-Sook ... 217
- 초상화의 모순과 이미지에 대한 생각 황 혜 영 ... 239

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

얼굴과 일장 강 영 안 ... 263

아폴리네르의 미술비평에 나타난 현대조각의 전위성 권 용 준 ... 291

속담 속에 나타난 아프리카인들의 의식구조
- 프랑스어권 서아프리카인들의 가족관계 모티프를 중심으로 - ... 김 경 랑 ... 333

Les descendants de Narcisse
- réflexions sur l'autoportrait - KIM, Simon ... 363

‘현대 키메라(Chimera)’의 학제적 접근을 위한 고찰 김 인 경 · 장 매 희 · 383

톨레의 번역론과 프랑스어의 현양 김 중 현 ... 417

가면, 그 진실한 얼굴 이 선 형 ... 443

요한 반 데르 퀘켄(Johan van der Keuken)의 실명(失明)의 미학
- 영화 『맹인아이L'enfant aveugle』에 대한 분석을 중심으로 - ... 정 은 정 ... 465



학회 임원진 / 507

프랑스문화예술학회 회칙 / 508

편집위원회 규정 / 513

연구 윤리 규정 / 517

저작권 규정 / 520

논문심사 규정 / 521

논문기고 안내 / 522

회원가입 안내 / 524

로맹 가리(에밀 아자르)의 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』 읽기*

김 남 향
(경상대학교)

차례

- | | |
|-------------|---------------------------|
| 1. 서론 | 4. 주요테마들 |
| 2. 소설의 구성 | 4.1. 고독과 소통부재 |
| 2.1. 작품의 공간 | 4.2. 정체성의 문제 |
| 2.2. 인물구도 | 5. <『그로칼랭』의 '생태학적'
결말> |
| 3. 주인공 분석 | 6. 결론 |
| 3.1. 심리적 국면 | |
| 3.2. 사회적 국면 | |

1. 서론

살아생전 끊임없는 문단의 주목과 그의 작품들을 둘러싼 소란들¹⁾에

* 본 논문은 2011년 11월 23일 경상대학교 EU연구소에서 발표한 논문을 부분적으로 수정, 발전시킨 것입니다.

1) 로맹 가리는 Romain Gary이전의 유년시절 러시아 이름인 Romain Kacew외에도 Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat, Émile Ajar등의 필명으로 작품을 발표했으며, 에밀 아자르란 필명으로 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』(1974), 『자기 앞의 생 *La vie devant soi*』(1975), 『가짜 *Pseudo*』(1976), 『솔로몬 왕의 불안 *L'angoisse du roi Salomon*』(1979)의 네 편의 소설을 발표했다. 『자기 앞의 생 *La vie devant soi*』은 한 작가에게 두 번 수상은 하지 않는다는 원칙을 깨고 가리에게 두 번째의 공쿠르 상을 안겨 준 결과가 되었다.

비해 로맹 가리 Romain Gary(1914-1980)에 대한 연구는 1990년에 피에르 바이야르의 첫 연구서²⁾가 출판되었을 정도로 늦은 감이 있었다. 이후 그의 작품에 대한 연구가 활발하게 이루어지면서 흔히 ‘다양한 색깔의 multicolore’, ‘다원성의 세계 pluralité des mondes’³⁾, ‘카멜레온 caméléon’⁴⁾ 등의 수식어가 붙는 그의 다양한 작품들은 각각 다른 주제와 기법들에도 불구하고 그 내면에 실존적 질문을 던지며, 근본적인 무언가를 제시하고 있다. 로맹 가리는 자신의 서른 편의 소설 가운데 에밀 아자르⁵⁾라는 필명으로 4편의 소설을 발표했으며, 『그로칼랭 Gros-Câlin』(1974)⁶⁾은 그 첫 번째 작품으로 출판당시 독특한 소재로 비평가들의 관심을 끌었고 이후 영화로 각색되고, 연극으로 공연되기도 했다⁷⁾. 「르파리지앵」은 이 작품에서 가리는 점점 커져가고 있는 개인주의적이고 기술 중심적인 사회를 기이하게 고발하는 우스꽝스러운 우화를 제시한다고 논평했다.⁸⁾ 그런데 『그로칼랭 Gros-Câlin』의 출간 당시 에피소드가 있

2) Bayard Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, PUF, 1990

Mireille Sacotte에 의하면 2000년 이전 까지도 로맹가리와 그의 문학에 대하여 연구하는 학회나 대학연구소는 거의 없었으며 1997년 11월 28일 포Pau대학에서 열린 토론회가 유일했다.(Sacotte, Mireille, 《Présentation》, *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002. p.7)

3) 2000년 5월25-26일, ‘로맹 가리’를 주제로, Paris III대학과 《Les Mille Gary》 학회가 주관하는 국제 토론회가 개최되었고 이 토론회의 결과물이 *Romain Gary et la pluralité des mondes*란 제목으로 출판되었다. 좌장이었던 Mireille Sacotte는 로맹 가리가 남긴 30편의 소설 가운데 27편이 인용되었던 그 토론회 출판물의 제목을 Fontenelle의 *La pluralité des mondes*에서 차용했다고 했다. Sacotte, Mireille, 《Présentation》, *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002. p.10

4) Anissimov, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004

5) 에밀 아자르가 로맹 가리의 필명으로 밝혀졌으므로 본 논문에서는 필요할 경우에만 에밀 아자르를 표기할 것임

6) Romain Gary(Émile Ajar), *Gros-Câlin*, Mercure de France, 2007(이하 *Gros-Câlin* 으로 표기함)

7) 1979년 장 피에르 로슨 감독에 의해 영화화되었으며 여러 번 연극으로 공연되었다. 쿠쟁역을 맡았던 티에리 포르티노는 2003년 몰리에르 상 최우수 연기상을 수상하기도 했다.

8) Romain Gary, avec ce premier titre publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar en 1974, présente une fable humoristique étrangement annonciatrice de la société individualiste et technocrate que va grandissante depuis les années 1980. (*Le Parisien*, 29 octobre 1974)

었다. 처음 이 원고를 검토한 갈리마르 출판사에서는 작품은 흥미롭지만 출판을 하지 않았고 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』의 출판을 결정한 메르퀴르 드 프랑스 출판사에서는 작품 말미의 ‘생태학적 결말’부분을 삭제할 것을 요구하였다. 무명의 작가 에밀 아자르 뒤에 숨어 있었던 가리는 그 요구를 수용하였지만 독자의 관심이 계속된다면 후에 완결판을 출판하기를 희망했다. 에밀 아자르가 자신임을 밝힌 로맹 가리 사후에 마침내 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』의 완결판이 출판되었다.

본 논문에서는 먼저 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』의 총체적인 읽기를 시도할 것이며, 아울러 에밀 아자르의 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』 초판에서 삭제되었다가 복원된 〈『그로칼랭』의 ‘생태학적 결말’부분의 의미를 개괄하고자 한다.

2. 소설의 구성

2.1. 작품의 공간

‘그로칼랭’은 가족도 친구도 없는 인물인 IBM컴퓨터 회사 STAT에 다니는 미셸 쿠쟁이 막 키우기 시작한 길이 이 미터 이십 센티미터의 비단뱀 이름이다. 쿠쟁은 아프리카로 패키지여행을 갔을 때 투숙하게 된 아비장의 호텔 앞에서 한 흑인이 비단뱀을 전시하고 있는 것을 보자마자 그 뱀에게 서로를 위해 태어난 것 같은 즉각적인 우정과 자발적인 뜨거운 걱정을, 일종의 교감을 느끼고 얼마인지 묻지도 않고 그 비단뱀을 산다. 그리고 그날 저녁 호텔 침대위에서 자기를 꼭 껴안아주는 그 뱀에게 ‘열렬한 포옹’이란 뜻의 ‘그로칼랭’이란 이름을 지어준다.⁹⁾

9) -Alors, quand j'ai vu le python devant l'hôtel, à Abidjan, j'ai tout de suite compris qu'on était fait l'un pour l'autre. (...) Bref, j'ai tout de suite adopté le python, sans même demander combien. Le soir, à l'hôtel, il a rampé sur le lit et il m'a fait

화자인 나-쿠쟁은 대도시 파리의 한 아파트에서 이 비단뱀과 함께 살게 된 독신 남자이다. '인구 천만의 밀집지역'인 파리라는 소통 부재의 공간과 고독속에서 쿠쟁은 대화와 사랑을 갈구한다. 따라서 작품에는 화자-쿠쟁의 감정적인, 심리적인 측면을 보여 주는 공간과 시간이 주로 묘사되고 있다.

먼저 회사의 엘리베이터는 작품의 주요 장소중 하나로 쿠쟁이 결혼하기를 희망하는 회사 동료인 드레뤼스에 대해 꿈꾸는 공간이다. 엘리베이터 안에 있을 때 사람들은 대부분 다른 사람의 영역을 침범하는 것처럼 보이지 않으려고 서로 눈을 마주치지 않고 뺏뺏하게 똑바로 서 있기만 한다. 사람들과 마주하고 있으면 정서적 불안정에 빠지기 쉬운 경향이 있는 쿠쟁은 엘리베이터 안에서 쉽게 상상에 빠짐으로서 불안감을 극복한다. 그는 회사 건물의 각 층계에 나라 이름을 부여해서 상상의 이야기를 지어내기 시작하며, 회사 동료인 드레뤼스양과의 여행과 일련의 사랑을 상상한다:

Il y a onze étages et pour me changer les idées je donne un nom différent à chaque étape, Bangkok, Ceylan, Singapore, Hong Kong, comme si je faisais une croisière avec Mlle Dreyfus,¹⁰⁾

J'ai voyagé avec Mlle Dreyfus quatorze fois et ça n'a pas raté.

(회사 건물은) 십이 층까지 있는데 나는 기분 전환을 위해 드레뤼스양과 유람선 여행을 하듯 각 층마다 방콕, 스리랑카, 싱가포르, 홍콩과 같은 이름을 붙였다.

나는 드레뤼스양과 함께 엘리베이터를 열네 번 탔고 예측한 대로였다.

un gros câlin et je l'ai appelé comme ça. (*Gros-Câlin*, p.66)

10) Ibid., pp.84, 96

사실 드레뤼스양에게 자기 감정을 직접 표현한 적도 없는 쿠쟁은 상상 속에서 그녀가 너무 소심해서 자기 제의에 응답하지 못하며, 그녀 역시 자기를 열렬히 사랑하고 있다고 확신하기까지 한다. 엘리베이터는 쿠쟁에게 편안한 공간은 아니지만 드레뤼스와 함께 있을 수도 있고 대화할 수도 있는 희망의 공간이다.

사창가 역시 매우 의미 있는 장소이다. 쿠쟁은 정서적 공허감을 채우기 위해, 애정과 사랑이 필요할 때면 사창가를 찾아간다. 그는 창녀들의 두 팔에 안기면 자신이 완벽하다고 느끼며, 그녀들은 항상 가슴으로 그에게 말을 걸어오기 때문이다. 쿠쟁은 창녀라는 단어를 모든 경의와 감사를 담아 가장 고귀한 의미로 사용한다.¹¹⁾ 또한 창녀 집에 가는 것은 쿠쟁이 은신생활에서 벗어나는 한 가지 방법이 기도 하다. 그러나 어느 날 고향으로 돌아간다고 회사를 그만 둔 직장동료 드레뤼스를 그 사창가에서 마주친 후 쿠쟁은 더 이상 그곳에 가지 않는다. 뜻밖의 만남이었지만 그는 드레뤼스에게 프러포즈했고 그녀는 ‘독립과 자유가 있으며 더 친밀하고 인간적이며 더 사교적인 그곳’을 선택했다. 쿠쟁의 희망이 사라진 것이다.

그에게 편안하다는 느낌을 주는 또 다른 장소는 중국식당이다. 그곳에서 그는 자신이 사람들에게 둘러싸여 함께 있다고 느낀다. 다닥다닥 붙어있는 테이블들, 팔꿈치를 맞대고 다른 사람들이 나누는 대화를 같이 듣는다는 사실은 누군가 그에게 주의를 기울이고 말을 걸어온다는 인상을 갖게 해 준다:

Je suis même allé dîner dans un restaurant chinois de la rue

11) , je remarque que je me rends parfois chez les bonnes putes, et j'emploie ce mot dans son sens le plus noble, avec toute mon estime et ma gratitude, lorsqu'on prend soin de moi. Je me sens soudain au complet quand j'ai deux bras en plus. (Ibid, p.50)
je fus pris d'un tel besoin de tendresse et d'amour que je suis allé chez les bonnes putes. (Ibid., p.208)

Blatte, où on est bien, car l'endroit est tout petit, les tables et les personnes humaines sont très serrées les unes contre les autres (...). On participe à des conversations, on profite des bons mots qui passent, et on a ainsi l'occasion de témoigner aux autres de son intérêt et de sa sympathie, et de leur prodiguer des marques d'attention. C'est la chaleur humaine.¹²⁾

나는 블라트 거리에 있는 중국 식당으로 저녁을 먹으러 갔다. 그 식당은 비좁아서 테이블도 사람도 모두 서로서로 붙어 있기 때문에 아주 편안하다. (...) 대화를 나누고 요새 유행하는 재담도 건네고, 그렇게 해서 다른 사람들에게 호의와 공감을 보여주고 아낌 없이 관심을 표시할 기회를 가진다. 그것이 사람의 정이다.

파리에 있는 방 두 칸짜리 그의 아파트는 그가 가장 편하고 안전하다고 느끼는 장소이다. 반려동물 그로칼랭은 그에게 사람의 따뜻함과 그가 그토록 갈구하고 있는 애정을 주며, 불안한 심리상태로 살고 있다하더라도 쿠쟁은 자신을 둘러싸고 있는 사물들, 가구같은 것들의 안전함과 견고성 덕택에 평온을 찾고 다시 침착해진다.

Il est merveilleux et rassurant de sentir chez soi quelqu'un qui vient d'aussi loin et qui est parvenu jusqu'à Paris. Cela donne de la philosophie, à cause de la permanence assurée et des valeurs immortelles, immuables. (...) Souvent je m'endors ainsi, avec ce bras de deux mètres de long qui m'entoure et me protège en toute confiance, avec le sourire.¹³⁾

그렇게 멀리서 파리까지 찾아온 누군가가 우리 집에 있다는 것은 놀랍고 든든한 일이다. 그 확실한 연속성과 불멸, 불변의 가치 때문에 마음이 평정해진다. (...) 나는 안전하게 지켜주는 이 미터의 팔에 감싸여 그대로 미소를 띠고 잠이 들 때도 많다.

12) Ibid., p.189

13) Ibid., p.78

상세하게 묘사되지 않고 있는 쿠쟁의 회사 사무실은 그가 가장 불편해 하는 장소로 자기가 동료들로부터 평가되고 있다고 느끼기 때문이다. 그는 자신의 옆을 의식하고, 동료들은 그의 마음속에 다르다는 느낌, 배척하는 느낌만을 불러일으킬 뿐이다. 특히 그에게 정치적 참여를 권유하는 사무실 사환은 쿠쟁이 믿지 못하는 불편한 동료이다:

Je me suis bien gardé de lui faire des confidences, Je ne sais pas pourquoi, mais je me méfie de ce gars-là. Il me fait même un peu peur. J'ai toujours l'impression qu'il a des intentions. Il me dérange.¹⁴⁾

나는 사환에게 속을 털어놓지 않으려고 아주 주의했다. 왜 그런지 모르겠지만 그를 믿을 수 없다. 조금 무섭기까지 하다. 항상 저의가 있다는 느낌이 든다. 자꾸 나를 건드린다.

심지어 그 사환을 ‘인류의 오류 *une erreur du genre humain*’라고 까지 생각한다.¹⁵⁾ 쿠쟁은 엘리베이터 뒀을 때와 자주 들리는 카페 외에는 업무시간에 대해 거의 말하지 않으며 그는 자기 직장에 거의 중요성을 부여하지 않는다. 작품에서 우리는 쿠쟁이 일하는 시간보다 저녁시간이나 일을 하지 않는 시간을 훨씬 더 많이 묘사하고 있음을 알 수 있다. 일을 하지 않는 날에는 많은 시간을 그는 추레스교수에게 블롱딘을 맡아달라고 부탁하기 위해 교수의 아파트 앞에서 그를 끈기있게 기다리는데 보낸다. 또한 그는 몇 번 외출하여 식당에 가거나 사창가에 간다. 그는 ‘낙태 소’와 관련하여 로르타 자코브교수에게 편지를 썼으나, 부치지는 않았으며, ‘대화와 질문 답변의 기술을 장려하는 신문’인 〈벗들의 신문〉 편집자에게 편지를 보내며, 그를 열렬하게 감아주는 비단뱀과 함께 파리를 산책하기도 한다. 그러나 그는 대부분의 시간을 집에서 동물들과 함께 보낸다. 작품 속에 묘사된 장소들은 그의 감정 상태와 직접적인 관련이 있으

14) Ibid., p.86

15) cf. Ibid., p.239

며, 그 대부분은 폐쇄된 장소들로서 그는 그곳에서 남의 시선에서 완전히 자유롭다고 느끼며 심리적인 안정감을 찾는다.¹⁶⁾

2.2. 인물구도

『그로칼랭 *Gros-Câlin*』은 사랑과 애정을 갈구하는 쿠쟁의 탐색과정이기도 하다. 그 탐색의 과정에서 우리는 그의 보조자이거나 적대자 역할을 하는 인물들을 만나게 된다.

추레스씨는 쿠쟁의 아파트 위층의 테라스가 딸린 집에 사는 인물로 ‘작년에 일흔 두 건의 항의문, 지원 호소문, 지식인 성명에 서명한’ 학식이 뛰어난 교수이다. 쿠쟁의 생각에 의하면 그는 쿠쟁에게 우정과 애정을 줄 수 있는, 보조자 역할이지만 그 교수는 쿠쟁을 단순한 이웃이라고 생각한다.

쿠쟁이 자주 찾아가기 좋아하는 사창가의 창녀들, 그레타, 니네티는 쿠쟁에게 많은 사랑과 애정을 주는 인물들이다. 이 아가씨들은 쿠쟁이 그녀들을 필요로 하는 만큼 그녀들도 그를 필요로 한다. 쿠쟁은 창녀라는 말을 가장 고귀하고 가장 행복한 의미로 사용하고 있다.¹⁷⁾ 페팽은 로맹 가리의 작품에 등장하는 ‘창녀’라는 인물은 ‘정숙한 여자’에 대립되는 이미지가 아니며, 매춘은 어떤 직무(*fonction*)이지 신분(*état*)은 아니라고 하였다.¹⁸⁾

16) (...)je me suis enfermé dans les chiottes pour mettre de l'ordre dans mes idées et respirer un peu. J'avais besoin d'un endroit bien isolé entre quatre murs pour voir si j'étais là. (cf. Ibid., p.222)

17) que je prends ce mot dans son sens le plus noble et le plus heureux (Ibid., p.212)

18) La 《bonne pute》, systématiquement présentée ainsi, il n'y en a pas de mauvaise, au double sens d'incapable et de malfaisante dans l'oeuvre, occupe une place centrale, mais en opposition avec une femme don't la vie serait respectable. Prostituée est une fonction, non un état, l'ontologie n'a rien à voir là-dedans. (Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'oeuvre de Romain Gary*, L'Harmattan, 2003, p.149)

이레네 드레퀴스는 쿠쟁과 같은 사무실 동료로 쿠쟁이 함께 살기 열망하는 사랑의 대상이다. 아프리카 기아나출신이기 때문에 쿠쟁은 그녀가 비단뱀과 함께 살 수 있을 유일한 여자들 가운데 한 명이라 생각하고 그녀와 결혼하리라고 결심하면서 미리 침대도 더블로 바꾸어 놓는다. 그들은 매일 회사 엘리베이터에서 잠깐 동안 서로 보게 되는데, 쿠쟁은 거기에서 자신의 감정을 그녀에게 고백할 준비를 한다. 그러나 이 관계는 쿠쟁의 머릿속에서만 일어나는 것으로 그녀는 그를 사무실 동료로만 생각하지만 그녀도 쿠쟁에게 보조자 역할을 한다.

그로칼랭은 쿠쟁의 주위를 가장 많이 돌고 있는 인물이자 그의 주요 보조자이다. 혼자 살아왔던 독신자 쿠쟁은 비단뱀이 있어서 집에 들어갈 때 누군가를 만난다는 기분을 느낀다. 그는 뱀에게 말하고, 뱀에게 기니 피그를 먹이로 주고 저녁에는 자기 침대에서 함께 잔다. 쿠쟁은 비단뱀이 자신의 몸을 칭칭 감을 때, 허리와 어깨를 조이면서 목에 머리를 기댈 때 열렬히 사랑받고 있다고 느낀다. 뿐만 아니라 함께 지날수록 그로칼랭은 쿠쟁의 불안감까지 읽고 위로하는 친구가 되는데 쿠쟁이 고장 난 엘리베이터 안에서 혼자 갇혀있는 악몽을 꾸고 깨어났을 때 그 끔찍한 불안감을 그로칼랭이 진정시켜 준다.

Je me suis réveillé avec une angoisse terrible, j'ai pris Gros-Câlin sue mes genoux, il a levé la tête et m'a regardé avec cette extraordinaire expression d'indifférence qu'il manifeste pour me calmer, lorsque je suis en proie à l'affectivité, une indifférence totale, comme pour me dire qu'il est là, auprès de moi, solide au poste, que tout est comme d'habitude.¹⁹⁾

나는 끔찍한 불안에 시달리다 깨어났다. 무릎위로 그로칼랭을 끌어안자, 그로칼랭은 고개를 들어 완전히 무심한 표정으로 나를 바라보았다. 내가 감정에 사로 잡혀 있을 때 나를 진정시키려고 보여주는 표정이다. 자기가 여기 내 곁을 철통같이 지키고 있으며 모

19) *Gros-Câlin* . p.116-117

든 게 평소와 같다고 말하는 듯한 완전한 무심함이다.

쿠쟁은 또한 그로칼랭에게 먹이로 주려고 사온 생쥐를 동정심에서 먹이로 주지 않고 친구로 삼아 함께 산다. 블롱딘이라는 이 생쥐는 쿠쟁이 애정을 쏟게 되는 두 번째 반려동물이다. 쿠쟁은 잘 때 따뜻함을 느끼기 위해 손바닥위에 생쥐를 놓아둔다. “손바닥 한가운데에 생쥐 한 마리만 놓으면 그 순간에는 가슴이 따뜻해지고 머나먼 러시아에 흐르는 거대한 사랑 강이 본래 물길을 벗어나서 시베리아 한복판 같은 이곳 파리로 흘러들어와 엘리베이터를 타고 오 층에 있는 방 두 칸짜리 내 아파트까지 올라와 모든 것, 심지어 그 이상을 가득 채우는 느낌이 든다. 마치 나 자신이 강력한 사랑 강의 따뜻한 손바닥 한가운데에 들어앉아 있는 것 같다.”²⁰⁾

적대자 역할을 하는 인물은 사무실 사환으로, 쿠쟁과 함께 일하는 모든 직원들이 그를 이상한 인물이라 생각하며 그의 사고방식을 인정하지 않는다. 그 사환은 끊임없이 쿠쟁에게 함께 ‘데모’에 가담하기를 종용하나 정치적인 것을 싫어하는 쿠쟁은 그를 경계한다.

포르투갈 가정부도 적대자 역할을 한다. 그녀가 처음 쿠쟁의 집에서 일하던 날, 그녀는 책상 옆 큰 휴지통속에서 몸을 세우고 몸을 흔들고 있는 비단뱀을 보고 무시무시하게 울부짖으며 쓰러졌고, 정신을 차리자 그 길로 경찰서에 달려가서 쿠쟁이 사디스트이며 노출증 환자라고 신고한다. 온갖 말로 그를 모욕하면서 그녀는 비단뱀과 사는 쿠쟁을 용납하지 못한다.

한편, 별별 생각지도 못하는 장소에 기어들어가기 좋아하는 그로칼랭이 쿠쟁의 부재시에 변기 속 하수관에 들어간 적이 있었다. 아래층에 사는 상주아 뒤 제스타르 집 화장실 변기에 도착한 그로칼랭은 마침 볼 일을 보고 있던 마담 제스타르를 건드려 그녀가 기절해 들것에 실려 가고 경찰이 출동한 사건²¹⁾이 일어났다. 평소 쿠쟁과 좋은 관계를 유지하

20) Ibid., p.144

21) cf. Ibid., p.172-175

고 있었던, 키가 크고 뚱뚱한 대머리 상인 제스타르씨는 머리끝까지 화가 나서 쿠쟁에게 갖은 욕설을 퍼부었다. 같은 아파트 주민들도 쿠쟁이 조 심해야 할 인물들이다.

보조자와 적대자의 구별은 극히 주관적이며 보조적 인물이 주위에 많 음에도 불구하고 쿠쟁은 항상 혼자이며 외롭다고 느낀다. 그것은 그의 인간관계에는 상호교감이 부재하며 그 관계가 쿠쟁의 상상속에서 진행되 기 때문이다. 이러한 주변 인물들 속에서 고독에서 벗어나고자 끊임없이 노력하고 있는 화자-쿠쟁을 심리적 국면과 사회적 국면에서 분석해보자.

3. 주인공 분석

3.1. 심리적 국면

쿠쟁은 자신의 내면에 유통되지 않고 쌓여진 사랑의 초과분 때문에 “엄청나게 고생하고 있으며, 미국적 잉여로 터질 지경이라는 것을 알고 있다.”²²⁾ 애정 의존증상으로 괴로워 하는 것 같은 그는 다른 누군가에게 쉽게 애착을 느낀다. 예를 들어 그는 비단뱀에게 먹이로 줄려고 생쥐 한 마리를 사지만, 동정심을 느끼고 그 생쥐를 자기 삶의 동반자로 삼을 결 심을 한다. 그는 공유할 사랑을 많이 가졌지만 함께 나눌 사람이 없어 아 주 불행하다. 그는 배우자도 아이도 가족도 없다. 그는 유년시절부터 혼 자였다:

Mes parents m'ont quitté pour mourir dans un accident de circulation et on m'a placé d'abord dans une famille, puis une autre, et une autre. (...) J'ai commencé à m'intéresser aux

22) cf. Ibid., p.99

nombres, pour me sentir moins seul.²³⁾

나의 부모님께서 교통사고로 세상을 떠나고 나 혼자 남자, 나는 처음에 어느 집에 맡겨졌다가 그다음에 다른 집에, 그다음에 또 다른 집에 맡겨졌다. (...) 나는 혼자라는 느낌을 덜기 위해 숫자에 관심을 가지기 시작했다.

그의 꿈은 사랑을 만나는 것이다. 사무실에서 간단한 대화만 나누었을 뿐이지만 그는 그의 사무실동료 드레퀴스양과 결혼해서 흑인 아이들을 낳고 그녀와 아이들, 그로칼랭이 한 가족을 이루어 서로 도우며 살고자 하는 환상을 품고 있다. 그는 매우 감수성이 예민하며 그가 키우는 동물이나 주변 사람들의 사소한 제스처에도 자주 감동하고 감격한다. 그렇지만 그는 소심하고 타인과의 관계로 인해 몹시 불안해하며, 많은 상황들을 미리 걱정하고 두려워한다²⁴⁾ 게다가 그는 심한 걱정이나 공포로 괴로워하고 있는 사람의 몇몇 징후들을 보이며 막연한 두려움에 사로잡히고, 공포에 사로잡히기 시작하면 식은 땀을 흘리며²⁵⁾ 때로는 숨막혀 한다. 자주 악몽에 시달렸고 흔히 불면증으로 밤을 새기도 했다. 악몽에서 깬 때 다행스럽게도 그로칼랭과 블롱딘이 각자의 자리에서 평화롭게 잠들어 있으며 아무 일도 일어나지 않았음을 알게 된다. 자신만이 문제였다.²⁶⁾

그는 또한 어떤 강박적인 고통에 시달리고 있어 점점 자주 화장실에 가서 엉덩이를 씻어야 한다. 게다가 우리는 쿠쟁에게서 정신분열증 증세도 볼 수 있다. 실제로 그는 뱀과 자신을 혼동하며 소설 마지막 부분에서 살아있는 생쥐를 먹기까지 한다²⁷⁾. 멀쩡한 정신으로 살아있는 생쥐들을

23) Ibid., p.77

24) J'étais complètement épouvanté par mon for intérieur(...) Je me suis fait tellement peur que je m'étais évanoui. (Ibid., p.94)

25) cf. Ibid., p.94

26) cf. Ibid., p.154

27) Il y avait là six souris et j'en ai tout de suite avalé une pour l'acception et ce comme il faut, pour rassurer la brave personne sur mon caractère humain, (Ibid.,

계절스럽게 먹는 사람이 있을까? 요컨대 우리는 쿠쟁에게서 몇몇 심리적 의존증상과 정신분열증의 징후를 볼 수 있다.

3.2. 사회적 국면

다음으로 직장과 정치적 사회적 참여, 그리고 공권력을 가진 사람들과의 관계를 통해 쿠쟁의 사회적 국면을 살펴보자.

우선 직장을 보면 쿠쟁은 IBM컴퓨터회사에서 통계업무를 담당하고 있다. 이 직업으로 볼 때 그가 고등교육을 받았음을 알 수 있으며 방대하고 다양한 문화에 대한 쿠쟁의 관심은 이를 뒷받침 한다:

...j'ajoute que les chutes de Victoria Nyanza se trouvent aujourd'hui en Tanzanie.²⁸⁾

나는 빅토리아 니안자 폭포는 오늘날 탄자니아에 있음을 덧붙인다.

그러나 그는 회사에서 자기가 하고 있는 일에 대해 어떤 관심도, 야심도 보여주지 않으며 업무시간 동안 자신이 맡고 있는 일의 성격에 대해 거의 언급하지 않는다 :

Je passe mes journées à compter par milliards(...)et lorsque j'ai fini ma journée, je me sens naturellement très diminué. (...) Le nombre 1 devient pathétique, absolument paumé et angoissé, comme le comique bien triste Charlie Chaplin.²⁹⁾

수십억 단위의 수를 계산하는데 하루를 보내면 (...) 저는 당연히 아주 녹초가 됨을 느낍니다. (...) 그 때 찰리 채플린의 슬픈 회

p.227)

28) Ibid., p.49

29) cf. Ibid., pp.43,76

극처럼 가난하고 불안에 떠는 숫자 1은 애처로워진다.

‘불안에 떠는 숫자 1’처럼 그가 맡고 있는 업무는 전체에 대하여 개인은 무의미하다는 특성을 끊임없이 그에게 상기시켜주며, 이로 인해 쿠쟁은 자신이 낮게 평가받고 있다고 느낀다. 이런 의미에서 그가 하는 일은 그의 갈망과는 상반되는 비인간적 양상을 지니고 있다고 말할 수 있다. 게다가 쿠쟁은 그러한 작업환경에서는 편안함을 느끼고 있다고 볼 수 없다 :

Il paraît qu'ils vont faire passer régulièrement des tests psychologiques aux employés, pour voir s'ils se détériorent, se modifient. C'est pour préserver l'environnement. (...) J'en ai eu des sueurs froides.³⁰⁾

회사에서 정기적으로 심리테스트를 실시해서 혹시 직원들이 상황이 악화되었는지 변했는지 보는 것 같다. 업무환경을 보호하기 위해서다. (...) 식은 땀이 났다.

회사원들은 여기서 업무수행을 개선하기 위해 투입되는 기계같은 대상적 신분으로 축소된다. 이 점은 또한 자신의 업무환경을 비인간화시키기 까지 하는 비개인적 성격을 강조하게 된다. 쿠쟁은 이레네 드레퀴스를 제외하고는 사무실의 다른 동료들에게 관심이 없다. 게다가 그의 동료들은 우스꽝스러운 뱀과 혼자 살고 있는 독신자인 그에 대해 좋지 않은 생각을 하고 있는 듯하다. 그러나 동료들의 이런 체제 순응적인 측면은 쿠쟁이 일하는 작업환경의 비인간적 요소에 덧붙여져 쿠쟁은 그들과 거리 유지하기를 원한다.

사회적, 정치적 참여에 대해 쿠쟁은 어떤 정치적 시위에도, 공동체 단체나 활동에 참여하지 않으며, 사실 그는 정치와 관계되는 모든 것에서

30) Ibid., p.38

마치 페스트환자를 만난 것처럼 도망간다. 사무실 동료가 여러 번 그를 정치활동, 데모에 참여시키려고 시도하지만 쿠쟁은 거기에 전혀 관심이 없다.³¹⁾ 또한 벨빌에 있을 데모에 같이 가자는 사무실 사환에게 정치적인 것이 아니냐고 경계심을 드러낸다³²⁾.

그러나 정치에 알레르기 반응을 보이는 쿠쟁이 68년 5월 사태에 대한 자기의 반응을 상세히 이야기 하고 있는 점은 흥미로운 점이다:

...mais en mai 68 j'ai eu tellement peur que je ne suis même pas sorti de chez moi pour aller au bureau, j'avais peur d'être sectionné, coupé en deux ou trois ou quatre comme au music-hall dans le numéro d'illusionnisme ...³³⁾

그러나 1968년 5월에 나는 너무 무서워서 출근도 하지 못하고 집에 처박혀 있었다. 음악당 미술공연에서 두 토막, 세 토막, 네 토막으로 잘리던 끈처럼 토막 날까봐 무서웠다.

결국 쿠쟁은 완전히 개인주의적인 인물이며 이 킬로미터의 긴 시위대 열에 합류하는 것 보다 자기의 이 미터 이십 센티미터 짜리 뱀을 돌보는 것을 더 좋아하며, 그 일에 충분히 만족스러워 하는 인물이다.

그러나 한편으로 쿠쟁은 자기와 관계되는 공권력을 가진 인물들과는 특이한 관계를 발전시켜 나간다. 그들과 함께 있으면 쿠쟁이 가장 수다스럽다. 특히 경찰서장과 STAT회사사장과 나누는 대화에서 그들 모두가 친숙하다는 점을 주목 할 수 있는데, 공권력을 가진 인물은 자기가 쿠쟁과 같은 수준이 되도록 애를 쓴다. 휴지통 안에서 머리를 처들고 있는 비단뱀 그로칼랭을 보고 혼비백산한 포르투갈 가정부의 신고로 경찰서에 간 쿠쟁의 상황설명을 듣고 경찰서장은 최대한 쿠쟁의 말을 이해하면서

31) ...mais il n'y avait là rien qui me concernait, c'était de la politique. (Ibid., p.98)

32) Une manif de quoi? demandai-je prudemment, car c'était peut-être encore quelque chose de politique. (Ibid., p.144)

33) Ibid., p.53

쿠쟁이 사상이 건전하고 생각이 깊다고 친밀감을 드러낸다.

드레뤼스에게 데이트 신청을 하려고 제비꽃을 사들고 엘리베이터 앞에서 그녀를 기다리다가 끝내 만나지 못하자, 상상이 더해져 극도로 흥분한 쿠쟁은 회사 사무실은 물론 사장실에 까지 그녀를 찾으러 간다. 상식적이지 못한 쿠쟁의 행동과 흥분한 말투에도 사장은 침착하고 친절하게 쿠쟁에게 응대하면서 비단뱀의 안부까지 묻고 회사는 하나의 대가족임을 강조한다.³⁴⁾ 전통적인 공권력을 가진 인물에게서는 볼 수 없는 이러한 친밀감에서 우리는 사회적 역할을 불분명하게 만드는 포스트 모던적인 특징을 추출할 수 있다.

쿠쟁은 전반적으로 빈약한 인간 관계망을 가지고 있다. 끊임없이 우정과 사랑을 갈구하면서 그는 만나는 사람들과 관계를 맺으려고 하나 그 관계는 단순히 알게 되는 이상의 것이 되지 못한다. 그는 오히려 동물과 친밀한 관계를 가지며, 비단뱀 그로칼랭은 아마 그의 유일한 진정한 친구일 것이다. 그로칼랭과 블롱딘은 그에게 위안을 주고, 쿠쟁이 애정이 필요한 순간들을 채워준다. 쿠쟁은 대화의 기술을 배우기 위해 복화술사 파리지의 강의를 듣고, 주위의 다양한 인물들과 사귀려고 끊임없이 노력하지만, 정작 자신이 기쁨을 느끼는 독특한 성격을 가진, 사회적 소수자를 구성하고 있는 인물들에게 끌리고 있다.

4. 주요테마들

4.1. 고독과 소통부재

쿠쟁의 회사에 대해서는 구체적인 묘사가 거의 없지만, 회사에서 하는 일이 언급되고 있는 구절을 통해 우리는 그가 자신의 직업에 두 가지 의

34) cf. Ibid., pp.203-206

미를 부여하고 있음을 확인 할 수 있다. 하나는 직장이 그가 시도하고 있는 드레퀴스와의 자칭 사랑을 위해 그녀와 우호관계를 맺기 위한 만남의 장소로 사용되고 있는 점이고, 다른 하나는 통계원으로 수백만 숫자들을 계산하기 위해 자기 IBM컴퓨터 앞에 단순히 앉아있는 것이다, 게다가 그는 업무외의 외부상황에 대해 거의 알지 못하며 동료들에게도 관심이 없고 그들과 새로운 상호관계를 발전시키려는 노력을 하지 않는다. 쿠쟁은 마치 의무처럼 사무실에 가며, 드레퀴스 문제만 아니라면 사무실에 가지 않고 지냈을 것이다. 그는 업무시간의 대부분을 몽상에 빠져 지낼 때가 많으며, 나머지는 더 이상 중요성이 없다는 듯이 생각에 잠겨 지낸다³⁵⁾.

또한 우리는 그가 다니는 STAT회사가 비인간적인 업무공간이라는 인상을 받는다. 왜냐하면 모든 사람들은 자신의 업무만 할 뿐 다른 사람에 대해서는 전혀 관심이 없다. 마찬가지로 직원들 모두는 어느 누구도 타인의 존재나 부재를 주목하지 않을 정도로 서로 닮아있다:

Le lendemain (...) j'allai à la STAT et je suis restée à mon IBM sans que personne s'aperçoive de mon absence³⁶⁾

다음날 (...)나는 STAT에 가서 내 IBM컴퓨터 앞에 앉았으나 아무도 나의 부재를 알아차리지 못했다.

게다가 쿠쟁의 직장 분위기는 권태롭고 반복적이며 별로 보람 없고 비인간적이기까지 하다고 볼 수 있다. 직장을 그만 둔 후 우연히 창녀 집에서 쿠쟁과 마주친 동료 드레퀴스가 설명한 사퇴이유도 직장의 그런 분위기였다:

Le bureau, j'en avais ralbol, c'est trop ingrat comme travail. Je venais ici le soir claquée, excédée, ça me gâchait mes

35) Je passai une journée sinistre, au cours de laquelle je remis tout en cause. (Ibid., p.97)

36) Ibid., p.227

soirées. C'est pas humain, le bureau, les machines, toujours le même bouton qu'on appuie.³⁷⁾

회사 일은 너무 보람이 없어서 진저리가 났어요. 저녁때면 지쳐서 녹초가 되어 여기로 왔지요. 일 때문에 내 저녁 시간까지 엉망이 되었어요. 사무실이며 기계들, 항상 똑같은 버튼을 누르는 것은 인간적이지 못해요.

이러한 업무공간에서 인간적 소통을 기대하기 어려우며 고독은 더욱 심화될 뿐이다:

C'est dommage, parce que je suis dans les statistiques et il n'y a rien de plus mauvais pour la solitude. Lorsque vous passez vos journées à compter par milliards, vous rentrez à la maison dévalorisé, dans un état voisin du zéro.

나는 통계일을 하는데 유감스럽게도 고독에는 통계만큼 나쁜 것이 없다. 수십억 단위의 수를 계산하는 데 하루를 보낸 당신은 평가절하되어 0에 가까운 상태로 집에 돌아간다.

쿠쟁은 의사소통을 아주 중요하게 생각하지만 그의 의사소통에는 문제점이 많다. 첫째, 쿠쟁이 다른 사람들과 나누는 대부분의 대화는 믿을 수 없을 만큼 논리성과 일관성이 없다. 쿠쟁과 경찰과의 대화는 가장 일상적인 진부한 문제에도 일관성이 없음을 알 수 있다 :

- Il s'appelle comment, ce garçon de bureau?... - Il m'a dit que mon python, c'était les consolations de l'église et que je devais ramper hors de mon trou et de me dérouler librement au soleil sur toute ma longueur.³⁸⁾

“그 사람 이름이 뭘니까? 그 사환이요.” “내 비단뱀이 교회가 주

37) Ibid., p.216

38) Ibid., p.63

는 위안 같은 거라고, 내가 굴 밖으로 기어 나와 햇볕을 받으며 한
껏 자유로이 몸을 뻗어야 한다고 했습니다.

쿠쟁의 대화에서 주기적으로 눈에 띄는 이런 논리성의 부재는 그가 대
화하고 있는 상대를 잘못된 방식으로 이해하고 있음을 보여주며, 특히 그
가 머릿속에 전혀 다른 생각을 하고 있을 때 그러하다. 쿠쟁의 의사소통
에서 부딪치게 되는 두 번째 문제는 그의 상상력이다. 사람들 사이의 상
호관계의 부재에 이어 그는 다소 관계가 먼 사람들과의 다양한 시나리오
와 대화를 머릿속에서 만들어내어 그것에 현실성을 부여하고 있다. 문제
는 이런 상황이 쿠쟁의 머릿속에서는 계속 진행되어 진짜 현실로 생각하
기 시작한다는 것이다. 그래서 추레스교수같은 인물은 사실 겨우 알고
있는 이웃에 지나지 않지만 쿠쟁에게 그는 진정한 친구가 되어버린다.
다음은 쿠쟁과 추레스교수와의 상상적 관계를 잘 보여주는 부분이다:

Il ne m'adressait toujours pas la parole mais c'étais un peu
parce qu'on se connaissait depuis si longtemps qu'on n'avait
plus rien à se dire.³⁹⁾

교수는 여전히 나에게 말을 걸지 않았지만 그것은 서로 너무 오
래 알고 지내서 할 말이 없어졌기 때문이었다.

이런 상상의 우정을 만들어낸 결과 그 이웃과 대화를 시작할 수도 없
게 되어버린다. 왜냐하면 쿠쟁은 이미 추레스교수에게 모든 것을 말했다
는 느낌을 가지고 있으며, 진짜 추레스교수는 쿠쟁이 상상한 추레스교수
와 전혀 일치하지 않기 때문이다. 결국 의사소통에서의 이런 다양한 장
애물들은 쿠쟁이 갈구하는 사랑과 우정을 더 어렵게 만들어버린다.

소설을 읽어감에 따라 우리는 낱말들과 대화가 추상적인 의미를 차용
하고 있음을 주목하게 된다. 사실 쿠쟁이 자기 주위사람들과 의사소통하
기 어려운 또 다른 이유는 여러 경우에 같은 언어를 말하는 것 같지 않

39) Ibid., p.134

아 보인다는 점이다. 의미없는 말들과 때로는 그런 말들을 얼토당토않게 사용하는 것을 보면 우리는 쿠쟁이라는 인물에게는 낱말에 대한 구체적이고 분명한 의미가 결여되어 있음을 더 잘 이해하게 된다. 쿠쟁이 경찰과 아주 모호한 추상적인 입씨름을 할 때 같은 경우가 그러하다. 우리는 두 대화자 중에서 쿠쟁만이 분별없는 사람임을 즉시 알아볼 수 있다:

Le commissaire paraissait perdre pied.

- Vous avez une façon de circuler très curieuse, dit-il, une façon de penser circulaire, je veux dire. (...) Le commissaire n'y était pas du tout, par habitude.

- Vous êtes sûr que vous ne vous emmêlez pas? demanda-t-il.

- Non. Je connais mon sujet, vous pouvez y aller.

- (...) Il s'appelle comment, votre garçon de bureau?

- Je ne sais. On s'est pas assez familiarisés. Remarquez, trois kilomètres ou deux mètres vingt, ce n'est pas important, ce n'est pas une question de dimension dans le malheur.⁴⁰⁾

서장은 당황한 것 같았다. “아주 회한하게 돌아가시는군요. 그러니까 생각하는 방식 말입니다.” (...) 서장은 무슨 말인지 전혀 이해하지 못하고 타성적으로 물었다. “당신이 휩쓸리지 않은 게 확실합니까?” “네. 내 주제는 알고 있으니 다시 주제로 돌아가시죠. (...) “당신 사무실 사환 이름이 뭐니까?” “모릅니다. 그렇게 친하지 않아서요. 보세요. 삼 킬로미터냐 이 미터 이십 센티미터냐는 중요하지 않습니다. 불행의 크기에 대한 문제가 아니니까요.

그런데 다른 사람과의 이러한 대화의 어긋남을 쿠쟁 자신은 완전히 정상적인 것으로 받아들인다. 그는 현실을 다른 사람들처럼 지각하지 않는 것 같다. 그의 일정하지 않는 행동과 대화의 비논리성은 같은 상황에 대해 완전히 다른 대화방향이나 행동방향을 부여하고 있다.

『그로칼랭』의 이야기 또한 특하면 본래 줄기를 벗어나 다른 이야기로

40) Ibid., p.61-62

한없이 뻗어가다가 아무 일도 없었다는 듯 본래 줄기로 돌아오고, 본래 줄기로 돌아왔다가도 또 다른 이야기로 빠져서 나중에는 무엇이 본래 줄기인지 알 수 없게 된다. 이야기를 풀어나가는 화자 미셸 쿠쟁은 ‘주제에 맞도록 비단뱀에게 자연스러운 방식’으로 이야기할 뿐이라고 주장하면서 비단뱀에 관한 이 이야기는 비단뱀이 전진하는 방식처럼 구불구불 나아가야 하고 때로는 매듭을 만들었다 풀었다 해야 한다는 것이다.

4.2. 정체성의 문제

이제 우리는 쿠쟁이 인격상의 혼란이나 고통을 겪고 있다는 결론을 내릴 수 있다. 비단뱀을 통해 표출되고 있는 이런 정체성 찾기는 거대 도시 파리, 즉 세계에 통합되기 어려운 점이 있다.

그의 비단뱀처럼 쿠쟁도 대도시 파리에서 혼자이다. 그는 사람들에게 이해받지 못하고 알려지지 않은 미스터리한 인물이자, 앞뒤가 맞지 않는 인물이다. 모든 이들과 소통과 대화의 어려움을 겪고 있는 그는 그로칼랭과 숨어서 서로 사랑하고 이해하려고 한다. 저녁이면 쿠쟁은 자신이 또 다른 비단뱀이 되어 침대에서 그로칼랭과 서로 껴안고 있으며, 아파트라는 우리 속에서 그로칼랭처럼 평온하고 부드럽고 무해하게 지낸다. 내밀한 순간에 그가 과시하는 비단뱀과의 동일시는 그의 일상에서도 드러나는데 엘리베이터에서 드레퀴스와 개인적인 관계를 가깝게 하고자 할 때 쿠쟁은 자신의 비단뱀을 길들였을 때처럼 그녀가 자신을 길들여주기를 바란다.⁴¹⁾

그의 번민, 그의 인격적 문제, 다른 누군가가 되고자 하는 욕망은 그에게 어떤 망상중적인 느낌을 가져온다. 사실 그의 행동은 일관성이 없으며 의식적, 무의식적으로 그는 상황에 따라 여러 개의 정체성에 자신을

41)procéder lentement...me voir tel que je suis...ma nature...mon mode de vie...à qui elle avait à faire.
(Ibid., p.44)

동일시하고 있다. 예를 들면 텍사스에 나타난 알 수 없는 반점, 속이 불그스름한 스펀지 같은 다공질의 신비스러운 유기체에 관한 직장동료가 보여준 신문기사에서 쿠쟁은 걱정에 사로잡혀 자신을 그 반점과 동일시 하면서 그 직장동료가 자신을 노리고 있다고 느낀다.⁴²⁾

쿠쟁은 흑인이 아니며, 드레퓌스양과 어떤 종족상의 유사점도 없다. 그는 단지 아프리카산 비단뱀과 함께 산다는 것으로 그녀와 자신을 동일시한다.

Elle croirait (...) que je me permets de lui proposer un bout de chemin parce qu'elle est une Noire et que donc, 《on peut y aller, on est entre égaux,》 et que j'exploite ainsi notre infériorité et nos origines communes.⁴³⁾

그녀는 내가 그녀가 흑인이어서 '평등한 사이니까 그래도 된다'고 생각해서 데이트를 신청하는 거라고, 내가 그런 식으로 우리의 약점과 공통의 출신을 이용한다고 생각할 것이다.

쿠쟁과 경찰과의 입씨름을 들어보면 쿠쟁은 인간의 이상형에 대해 자신이 갖고 있는 견해와 비단뱀의 생활방식을 혼동하고 있으며:

Les pythons sont à titre définitif. Ils muent, mais ils recommencent toujours. Ils ont été programmés comme ça. Ils font peau neuve, mais ils reviennent même, un peu plus frais, c'est tout. Il faudrait les perforer autrement les programmer sans aucun rapport, mais le mieux, c'est que ce soit quelqu'un d'autre qui programme quelqu'un d'autre, avec effet de surprise, pour que ça réussisse.⁴⁴⁾

“결국 비단뱀이죠. 비단뱀은 탈피하지만 항상 다시 시작합니다.

42) ...mystérieuse, spogieuse, poreuse, résistante à tout...(Ibid., p.48)

43) Ibid., p.53

44) Ibid., p.61

그렇게 프로그래밍이 되어 있어요. 새로 거듭나지만 조금 더 새로
위질 뿐 똑같은 상태로 되 돌아옵니다. 다른 식으로 구멍을 뚫어 전
혀 새로운 것으로 프로그래밍해야 하죠. 가장 성공하기 쉬운 방법
은 타인이 타인을 프로그래밍하는 것입니다.

쿠쟁은 마침내 비단뱀의 속성을 이해하고 비단뱀으로의 변신을 시도한다:

Je rampe, je me noue, je me tords et me plie dans tous les
sens sur la moquette, pour les besoins éventuels de la cause. Il
y a des moments de telle exaction que l'on a vraiment
l'impression d'exister. 45)

그때그때 필요에 따라 카펫 위에서 이리저리 기어가고 매듭을 만
들고 몸을 비틀고 접는다. 정말 존재한다는 기분이 드는 권력 남용
의 순간들이 있다.

이처럼 쿠쟁은 자기 고유의 정체성을 가지고 있지 않다. 매일 매일의
일상생활에 직면하여 그는 다양한 정체성을 자신에게 부여함으로써 그의
고독과 번민과 끊임없이 싸워나가는 것이다. 파리의 비단뱀처럼, '텍사스의
유기체 반점'처럼 쿠쟁은 결코 자신에게 주어진 자리를 갖지 못할 것이지
만 사랑에 대한 열망과 희망은 버리지 않는다.

5. <『그로칼랭』의 '생태학적' 결말>

『그로칼랭 *Gros-Câlin*』이 1974년 에밀 아자르의 이름으로 메르퀴르 드
프랑스사에서 출판되었을 때 필명 뒤에 숨은 진짜 저자 로맹 가리의 최
초의 의도와는 완전히 다른 판이었다. 출간 여부를 검토하던 편집자들은

45) Ibid., p.229

이야기가 독창적이고 놀랍긴 하지만, 지나치게 과장망측하고, 군데군데 지나치게 충격적이며, 문학적 수준이 고르지 않다는데 의견이 일치했고, 특히 화자인 쿠쟁이 비단뱀 그로칼랭을 떼어놓는 결말 전체가 삭제되어야 한다고 보았다.⁴⁶⁾ 이들의 의견을 따라 아자르-가리는 결말부분이 삭제된 판본으로 『그로칼랭』을 출판했지만 그의 사후에 발표된 『에밀 아자르의 삶과 죽음 *Vie et mort d'Émile Ajar*』에서 로맹 가리는 『그로칼랭』의 원래 결말이 갖는 중요성을 설명하고 있다.⁴⁷⁾ 초판에서 삭제되어 현대출판기록연구소(IMEC)에 보존되어 있던 70페이지 가량의 <『그로칼랭』의 '생태학적' 결말> 부분은 디에고 가리(Diego Gary)에 의해 복원되어 가리의 소망대로 2007년에 처음의 온전한 모습으로 재출판 되었다.

1974년판 『그로칼랭』은 처음 제목이었던 『파리에 사는 비단뱀의 고독 *La Solitude du python à Paris*』⁴⁸⁾에서 보듯이 고독에 관한 우화로 읽힐 수 있는 사실적인 작품이었으나, 권말의 '생태학적' 결말이 복원된 2007년판 『그로칼랭』은 고독으로 환각에 사로잡힌 주인공이 비단뱀으로 변신하는, 자연으로의 회귀를 그린 판타지로 바뀐다.

어느 날 아침 쿠쟁은 “완전히 자신의 껍질에 만족”하여 그로칼랭을 아클라마타시옹 동물원에 데려다 준다. 자신을 인간의 껍질을 쓴 비단뱀이라 믿는 것이다. 자신이 “환경 때문에 멸종되고 있는 종(les espèces en voie de disparition pour cause d'environnement)”⁴⁹⁾이라 생각하는 쿠쟁-그로칼랭은 ‘가상의 새로운 인간의 탄생, 도래’라는 뜻의 ‘프로로그멘(prologomen)’에 대한 희망을 포기하지 않는다. 그로칼랭으로 변신한 쿠

46) cf. Jean-François Hangouet, 《présentation》 in *Gros-Câlin* p.11-12

47) Ce dernier chapitre 《écologique》 était à mes yeux important. Mais il est vrai que son côté 《positif》, son côté 《message》, lorsque mon personnage, transformé en python, est porté à la tribune du meeting écologiste, n'était pas dans le ton du reste. Je souhaite donc que *Gros-Câlin* demeure tel qu'il est apparu pour la première fois devant le public. Le chapitre 《écologique》 peut être publié séparément; si mon oeuvre continue à intéresser.

(Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gallimard, 1981, pp. 24-25)

48) Myriam Anissimov, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p.516

49) *Gros-Câlin*, p.266

쟁이 환경집회에 나가서 군중을 향해 연설을 하고 “생존소를 때려 부숴라!”라고 증얼거리는 이 결말은 인간과 환경의 관계를 생각하게 하는 <‘생태학적’결말>이다.

이 결말에서 쿠쟁은 비단뱀으로서의 변신을 통해 1974년 『그로칼랭』에서는 이루지 못했던 ‘실패를 두려워 하지 않는 열망’, ‘불가능의 끝’에 도달한다. 장 프랑수아 앙구에의 말로 이 마지막 장의 의미가 요약될 것이다.

Etre imaginé, être aimé : la fin d'une solitude élémentaire, dans un monde qui montre que c'est possible, sinon en répondant directement aux aspirations lancées, du moins en laissant prendre les légendes semées par un Cousin dans ses courses à travers un Paris de dix millions d'《usagés》, ou par un Gary à travers l'Europe déchirée de guerres. Un monde rare à l'écosystème bienveillant, où l'on est plus soi-même dans l'amour des autres que dans la solitude⁵⁰⁾

상상되는 것, 사랑받는 것. 기본적인 고독의 끝이다. 그 세계는 던져진 열망에 직접 답하지는 않더라도, 쿠쟁이 ‘중고 인구’천만의 파리를 가로지르며, 혹은 가리가 전쟁으로 갈기갈기 찢어진 유럽을 통해 씨를 뿌린 전설을 받아들이도록 내버려둔다. 이 보기 드문 호의적인 생태계에서는 고독 속에서도 아니라 다른 사람들의 사랑 속에서 자기 자신이 될 수 있다.

6. 결론

『그로칼랭 Gros-Câlin』은 완벽한 무관심이 위력적인 파괴력을 지니면서 덮쳐오고, 땅이 아프리카 사막처럼 자신을 삼키고 있는 대도시 파리

50) Jean-François Hangouet, 《présentation》 in *Gros-Câlin* p.23

한 복판에서 소통단절과 절대적 고독속에서 끊임없이 사랑과 우정을 갈구하는 회사원 미셸 쿠쟁의 지난한 희망찾기 여정이다. 그는 아프리카에서 데려온 이 미터 이십 센티미터 크기의 비단뱀 그로칼랭과의 교감, 동화, 변신의 노력을 통해 절대적 고독을 넘어 '불가능의 끝'에 도달한다.

로맹 가리의 작품은 풍부하고 극도로 변화무쌍한 형태를 보이고 있다. 그것은 진정한 서사시이자 비교할 수 없이 풍부한 인물들과 장소, 상황들을 통해 점점 더 멀리 이끌려 가는 듯한 여행으로, 작품분석을 하면 할수록 주제가 점점 확산되고 다양해지는 것을 주목 할 수 있다. 그러나 그 다양한 형식의 작품들을 읽고 또 읽다보면, 어떤 여행의 서로 다른 여정들처럼 각 작품이 어떤 주제의 내부로, 어떤 사상의 내부로, 어떤 공통된 상황으로 집중되는 것을 알 수 있다. 그것은 인간은 어떤 존엄에 대한 거역할 수 없는 욕망에 고무되는, 픽션을 통해서 인간은 스스로를 창조할 수 있다는 확신일 것이다. 소설은 다른 것, 다른 세계의 창조, 자기에서 벗어나 다른 삶을 사는 출구가 될 수 있다.

까다로운 진이, 또는 변신이 일어나려면, 내면의 삶을 발견하려면 먼저 자신을 알아야 한다. 로맹가리의 경우에는 내면의 삶이 영원, 박애, 사랑의 절대성에 끌려 여러 갈래로 뻗어나가며 그 안에서 실패에 대한 확신과, 그러한 확신을 무릅쓴 열망과, 희망에 대한 의무와, 사랑에 대한 책임 등이 복잡하게 교차한다. 그것이 바로 희망이다. 이해할 수 없는 불안과 함께 어떤 예감, 즉 다른 것, 다른 누구에 대한 가능성으로 식은땀을 흘리는 이 고통스러운 교차속에서 쿠쟁은 눈부신 삶의 화신이 된다. 『그로칼랭 *Gros-Câlin*』은 허무에 맞서 불가능의 끝에 도달하기를 열망하는 로맹 가리-에밀 아자르의 화려한 변신이자 구원이다.

『그로칼랭』은 문학적 측면에서 뿐만 아니라 또한 의학적 측면에서도 중요한 책이며, 새로운 심리소설의 길을 열었다고도 볼 수 있다.

참고문헌

〈oeuvres de Romain Gary〉

- Romain Gary(Emile Ajar), *Gros-Câlin*, Mercure de France, 2007
- Romain Gary, *Les Racines du ciel*, Gallimard, 1956. Texte définitif, Gallimard, 1980 (Folio n°242).
- Œuvres complètes d'Émile Ajar, préface de Romain Gary : *Vie et mort d'Émile Ajar* (collection Mille Pages).

〈études sur Romain Gary et ses oeuvres〉

- 도미니크 보나, 『로맹가리』, 이상해 옮김, 문학동네, 2006
- Anissimov, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004
- Bayard, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Presses universitaires de France, 1990.
- Bona, Dominique, *Romain Gary*, Mercure de France, 1987.
- Catonné, Jean-Marie, *Romain GARY/Émile AJAR*, Belfond, 1990.
- Ondoa Ndo, Sylvie Marie Berthe, *La réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux*, Harmattan, 2010
- Pépin, Jean-François, *Aspects du corps dans l'oeuvre de Romain Gary*, Harmattan, 2003
- Roman 20-50. Revue d'étude du roman du xx siècle, 《*Romain Gary-Émile Ajar. Éducation européenne et La Vie devant soi*》, université de Lille III, 2001.
- Sacotte, Mireille, *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002.
- Colloque du 2 février 2002, *Romain Gary, écrivain-diplomate*, sous la direction de Mireille Scotte, ministère des Affaires étrangères, 2003.

〈Résumé〉

Sur *Gros-Câlin* de Romain Gary (Émile Ajar)

KIM, Nam-Hyang

Gros-Câlin est un voyage de Cousin pour l'espoir et la fin de l'impossibilité. Il aspirait sans cesse de l'amitié et de l'amour dans les absolus de la solitude à Paris. Le terrain gagnait sur lui dans la nuit, comme toujours, avec l'immensité des déserts africains en plein Paris et une absence totale de considération ou même de l'attention qui se jetait sur lui avec toute la puissance dévastatrice de personne. Avec son python Gros-Câlin de deux mètres vingt ramené d'Afrique il se communique, s'identifie, et se transmue en python enfin.

Malgré l'intérêt évident que présente l'oeuvre de Romain Gary et malgré le tapage médiatique qui a souvent entouré la vie de l'auteur, la première étude sur Gary avait été publiée en France en 1990 par Pierre Bayard. Mais depuis ces années, des études inclassables ont commencé à sortir de son statut d'auteur à succès et de sa réputation, mortelle, d'écrivain qui écrit trop et trop vite.

Toute l'oeuvre de Gary est en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation. Un roman peut être la création d'autre chose, d'autres mondes, des échappées de soi pour vivre d'autres

vies.

Sous la diversité apparente, la cohérence de l'oeuvre est assurée par quelque chose de plus profond, que l'on pourrait appeler l'unité thématique. Dans chaque livre, une seule et même interrogation existentielle est considérée sous un autre angle comme une chose reflétée dans autant de miroirs.

La vie immédiate de Romain Gary, portée aux absolus de l'éternité, de la fraternité, de l'amour, est étoile à plusieurs branches, à la multiple croisée de la certitude de la défaite, de l'aspiration malgré cette certitude, du devoir d'espoir et de la charge d'amour...

《 C'est çà, justement, l'espoir, c'est l'angoisse incompréhensible, avec pressentiments, possibilités d'autre chose, de quelqu'un d'autre, avec sueurs froides 》 : Cousin sera l'éclatante incarnation de la vie en cette croisée crucifiante. *Gros-Câlin* est d'un livre d'une grande importance, aussi bien sur le plan littéraire que le plan médical. Qu'il soit malade ou médecin, Ajar a une force comparable à celle de son python. Il vient d'ouvrir la voie à une nouvelle 《psycho-littérature》.

주 제 어 : 그로칼랭(*Gros-Câlin*), 정체성(identity), 로맹 가리-에밀 아자르(Romain Gary-Émile Ajar), 정신분열증(schizophrénie), 소통부재(absence de la communication), 고독(solitude)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 29

계재확정일 : 2012. 2. 7

줄라의 『나나』를 통해 본 라캉의 욕망의 메카니즘과 “오브제 a” 로서의 여성*

박혜영
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|------------------------------------|--------------------------|
| 1. 서론 | 3. 욕망의 원인/대상- “오브제 a” |
| 2. 라캉의 성구분 이론
: 남성적 구조와 “오브제 a” | 4. “오브제 a” - 환상의 매혹과 두려움 |
| | 5. 결론 |

1. 서론

줄라의 소설 세계에서 “자연주의라는 외관 뒤에 성적-신화적 인류학이 숨겨져 une anthropologie mythico-sexuelle se cache derrière la façade naturaliste”¹⁾있음은 장 보리 Jean Borie가 이미 그의 연구서에서 입증한 바 있다. 성의 문제는 줄라의 전 작품에서 드러나는 주제이며, 육체적 사랑은 항상 파괴적인 것으로, 늘 같은 오이디푸스적인 도식을 보이며 불행하게 죽음으로 끝난다는 것이다.¹⁾

“수컷의 욕망의 시(poème des désirs du mâle)”²⁾라고 일기에서 작가자

* 본 논문은 2010년도 덕성여자대학교 교내연구비 지원을 받아 연구된 것임.

1) Jean Borie, *Zola et les Mythes*, Paris, Seuil, 1971 주인공은 항상 처음에는 부드러운 모성적인 여성을 사랑하나, 그 여자에게 배신당하고, 자기보다 더 남성적인 경쟁자에게 그 여인을 빼앗긴다는 것이다.

신이 고백한 바 있듯이, 고급 창부를 주인공으로 설정한 『나나』에서 줄라가 그려 보이는 것은 사실 남성의 욕망의 메카니즘이다. 장 보리는 프로이트의 오이디프스 콤플렉스를 줄라의 강박관념 중 하나로 보고, 그것을 작품을 분석하는 열쇠 역할을 하는 개념으로 제시했다. 『나나』에서 뒤편 백작은 모든 사회적 지위와 명예를 상실하고, 재산을 탕진하고, 나나에게 온갖 조롱과 멸시를 당하면서까지 나나에 집착한다. 한갓 고급 창부에 대한 뒤편 백작의 상식적으로는 납득 불가능한 열정을 이해할 수 있게 해주는 또 다른 열쇠를 우리는 라캉의 욕망 이론에서 발견할 수 있다.

프로이트로 돌아갈 것을 주장한 라캉은 여성과 남성의 성 차이를 어떻게 규정하고 있으며, 남성적 욕망의 특성을 어떻게 설명하고 있는가? 본 논문에서는 이러한 라캉의 성구분이론, 남성적 욕망과 그 욕망의 대상인 “오브제 a” 라는 개념에 비추어 뒤편과 나나의 관계를 재조명해보고자 한다.

2. 라캉의 성구분 이론 : 남성적 구조와 “오브제 a”

프로이트에게 있어 성차의 문제는 거세 콤플렉스를 중심으로 제기된다. 프로이트에서 있어서 남성과 여성의 성 차이를 만드는 것은 “해부학은 운명이다”라는 프로이트의 말에서 드러나듯이 신체에서 한 부분의 있고 없음이다. 신체구조의 차이의 인식으로부터 출발하여 여성은 자기에게 그것이 왜 없을까, 그것을 부러워하는 ‘페니스 선망’으로, 남성은 자기 가진 그것을 잃을까 두려워하는 ‘거세불안’으로 인해서 성적 정체성이 확립되는 것이라고 프로이트는 보았다. 이렇게 프로이트에게 있어서 인

2) Gaël BELLALOU, *Regards sur la femme dans l'oeuvre de Zola*, Toulon, Presse du Midi, 2006, p.86에서 재인용

간의 섹슈얼리티는 신체구조의 차이에서 출발하지만 그것은 “항상 심리적인 섹슈얼리티”이고 또한 그 심리의 주체는 의식적 주체가 아니라 “무의식”이라는 주체의 섹슈얼리티이다.³⁾

라캉은 프로이트의 개념에서 출발하지만, 그 개념을 새롭게 정립한다. 라캉에게도 거세 콤플렉스는 중요한 분기점이다. 그리고 “두 가지 성 모두에게 있어서 그들의 성에 관한 문제를 거세 콤플렉스에 의해 완성해가는 중심축”⁴⁾ 은 팔루스이다.

그렇다면 팔루스는 무엇인가? 팔루스는 전 외디푸스 단계에서 어머니와 아이 사이를 순환하는 상상적 대상이다. “아이는 자신을 팔루스나 팔루스적 어머니⁵⁾와 동일시함으로써 어머니의 욕망을 만족시키려고 한다. 오이디푸스 콤플렉스에서 아버지가 아이를 거세시킴으로서 이 상상적 삼각관계에 끼어든다. 다시 말해 아버지는 아이가 상상적 팔루스와 동일시하는 것을 불가능하게 만든다.”⁶⁾ 오이디푸스 콤플렉스를 통해 아이는 어머니의 욕망과 결연을 인식하게 된다. 이후 아이는 어머니의 욕망의 대상을 아버지와 동일시하며 아버지가 팔루스를 가졌다고 추측한다. 이 때 아이는 자신의 거세, 즉 그가 어머니의 팔루스가 될 수 없다는 것을 인정하거나, 거세의 거부, 이 두 가지 중 하나를 선택해야 한다고 한다.

라캉은 아이가 어머니의 팔루스가 될 수 있다는 가능성을 포기해야 한다는 의미에서 모든 아이들은 거세를 인정해야한다고 주장한다. 이런 팔루스와의 관계는 ‘남녀 두 성 사이의 해부학적 차이와 상관없이 이루어진다.’⁷⁾ 남녀 모두 상상적 팔루스와의 동일화를 포기함으로써 여성, 남성에

3) 엘리자베스 라이트, 『라캉과 포스트페미니즘』, 이제이북스, 2002, p.23 프로이트 이론에서 여성성의 형성과 정의에 대해서는 필자의 논문을 참고할 것. 박혜영, 『프로이트의 정신분석이론과 여성 I』, 『프랑스문화예술연구』, 2008년 2월 호.

4) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, 인간사랑, 2004, p.192

5) 팔루스를 소유한 것으로 상상되는 어머니를 의미한다.

6) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.88 라캉은 정신분석학에서는 생물학적 현실이 아니라 그 신체 일부가 환상에서 담당하는 역할이라는 것을 강조하기 위해서 프로이트가 사용했던 페니스라는 용어 대신 팔루스라는 용어를 선호한다. 역자에 따라서 “남근”이라고도 번역되지만, 프로이트 용어와의 혼동을 피하기 위해 본 논문에서는 팔루스라는 용어를 사용하기로 한다.

따라 다른 상징적 팔루스와의 관계를 위한 길이 마련되는 것이다.

어머니와 아이 사이에 순환하는 상상적 팔루스는 상상적 요소가 기표처럼 순환하기 때문에 “상징계를 향한 길”을 이미 댄다. 그래서 라캉은 팔루스는 “상징적 대상”이며, “기표”라고 말한다. 라캉에 있어 이렇게 거세는 주체에게 있어 “주이상스의 절단과 결여의 인식을 수반하는 상징과정”⁸⁾이다. 이 결여가 재현될 때 주체에게는 두 가지 대안이 주어진다. 1950년 대, 섹슈얼리티에 대한 첫 이론에서 라캉은 “남성은 팔루스를 가지고” 싶어하고, “여성은 팔루스가 되고” 싶어하며, 이는 “남성이나 여성이 각기 거세를 거부하는 수단”, “상상적 동일시”⁹⁾의 두 가지 방법이라고 말한다.

후기단계에서 라캉은 남성성과 여성성을 남성과 여성 모두에게 열려있으며 생물학적인 것과는 관련이 없이 선택되는 구조들이라는 이론을 발전시킨다. 이 때 남성적 구조와 여성적 구조를 결정하는 것은 라캉이 “팔루스적 주이상스” 그리고 “타자적 주이상스” 라고 부르는 개인에게 허락된 주이상스의 유형이다.¹⁰⁾

그렇다면 팔루스는 무엇을 나타내는 기표인가?

오이디프스 단계에서 라캉적 거세를 통해 남자아이는 욕망을 거절당하고, 그 결여의 자리에 언어와 욕망이 들어앉는다. 이렇게 욕망이 항상 결여와 상관적인 한에서 팔루스는 “결여”와 “상실”의 기표이다.¹¹⁾ 거세는 자신의 주이상스의 어떤 부분에 대한 포기이다. 아이를 주체로 만들어주고, 주체로 하여금 욕망하게 만드는 것은 이 결여인 것이다. 브루스 핑크의 설명처럼 “먹을 것이 절대로 부족하지 않는다면, 아이가 바라는 따듯

7) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.89 이점에 있어 라캉에게 있어 거세는 프로이트 거세이론과 차이점을 보인다.

8) 손 호머, 『라캉 읽기』, 은행나무, 정신분석과 미학총서, 2006, p.180

9) Ibid., p. 28

10) Ibid., p.180

11) 브루스 핑크, 『성적 관계 같은 그런 것은 없다』, 『성관계는 없다』, 도서출판 b, 2010, p.36

함이 절대로 결여되지 않는다면” 아이는 구태여 “말”을 하려고 고생하지 않을 것이다. 이렇듯 언어라는 상징체계의 작동을 위해서는 “어떤 것의 결여 혹은 상실이 요구된다.” 또한 “결여가 없다면 주체는 결코 존재하게 될 수 없으며, 욕망의 변증법의 개화 전체는 억눌려진다.”¹²⁾

남성의 경우, 거세에 의해 거절된 “잉여 주이상스”는 라캉의 “오브제 a”에 의해 포착된다. “모든 주체는 처음부터 이 대상을 존재 안에 있는 결여, 상징계로 진입한 결과 생긴 소외”로 느끼는데, “남성은 여성에게서 환상을 추구하면서 이 소외를 처리”한다고 한다.¹³⁾

그렇다면 남성적 구조를 정의하는 “팔루스적인 주이상스”는 어떤 것을 말하는가?

“정신분석적 관점에서-생물학적/유전학적 구성과 관계없이-남자로 간주되는 이들은 남근기능에 의해 전적으로 결정된다. 남근 기능은 언어에 의해 초래되는 소외”를 가리킨다.¹⁴⁾ 세미나 XX에서 라캉은 “남자는 비거세라는 위치에서만 진정으로 여자를 향유할 수 있을 것”이라고 말한다.¹⁵⁾ 상징적 거세 바깥에 있는 존재인 신화적인 원초적 아버지를 제외한, “다른 모든 남자는 여자 그 자체가 아닌, ”오브제 a“ -즉 환상-와 관계를 갖는다”는 것이다.¹⁶⁾ 라캉이 말하는 “남성적 구조의 특징”은 “타자를 오브제 a로 바꾸고, 그 대상이 우리의 욕망을 전적으로 만족시킬 수 있다고 오판하는 것”이라고 말한다.¹⁷⁾

환상을 필요로 하는 이러한 팔루스적인 주이상스의 특징은 그 욕망 성취 후의 어떤 결핍감, 불만족감이다. “욕망의 대상- 어떤 사람이거나 새로 획득한 재산 등을 소유했다고 생각할 때 우리는 항상 어떤 것이 부족하다는 느낌, (불)만족감을 갖게 되는데 이런 것이 바로 팔루스적 주이상

12) Ibid., p.37

13) 엘리자베스 라이트, 『라캉과 포스트페미니즘』, op.cit., p.36

14) 브루스 핑크, 『성적 관계 같은 그런 것은 없다』, 『성관계는 없다』, op.cit., p.44

15) Ibid., p.55

16) Ibid., p.56

17) 손 호머, 『라캉 읽기』, op.cit., p.198

스”이다.¹⁸⁾

“오브제 a”는 무엇인가? “오브제 a”에 대한 라캉의 정의는 20여 년간에 걸쳐 구축되는데, 처음에는 “욕망의 대상”, “몸의 나머지 부분과 분리될 수 있는 것으로 상상되는 요소”, “욕망을 작동시키는 어떤 대상”, 특히 “욕동pulsion을 정의하는 부분대상들”에서, “욕망이 지향하는 것이라기보다는 욕망의 원인”, 즉 “욕망의 움직임 자체를 개시하는 욕망의 불가능한 원인/대상”으로 정의되어간다. 또한 “오브제 a”는 “획득 불가능”할 뿐만 아니라, 애초에 결코 현실적으로 존재한 적이 없었던 “이상화된 이미지”로 정의되다가, “불안의 대상”이며, 결국 “환원될 수 없는 리비도의 저장소”로 설명된다. 또한 “오브제 a”는 플라톤이 사용했던 “아갈마”라는 용어를 빌어 “아갈마가 비교적 가치 없는 상자 안에 숨겨진 귀중한 대상인 것처럼 “오브제 a”는 우리가 타자 속에서 추구하는 욕망의 대상”이라 정의되기도 한다.¹⁹⁾

3. 욕망의 원인/대상- “오브제 a”

소설 『나나』1장에서 『목로주점』의 제르베즈와 쿠포의 딸, 나나는 바리에테 극장 무대 위에서 ‘금발의 비너스’라는 연극에서 ‘비너스’ 역으로 데뷔를 한다. 나나가 거두는 성공은 그녀의 연기나 노래실력 덕분이 아니다. 남성 욕망의 메카니즘을 본능적으로 잘 아는 극장지배인 보르드나브가 나나에게는 남성의 욕망을 자극하는 ‘무언가’가 있음을 “냄새”맡고, 흥행 성공을 확신하며, 6개월 전부터 대대적인 선전과 더불어 그녀를 무

18) Ibid. 반면 여성적 구조를 정의하는 것은 타자적 주이상스이다. 이는 말-상징계와 연관되는 팔루스적 주이상스와 대비되어, 말해질 수 없는 것으로 정의된다. “말로 표현할 수 없는 황홀경의 경험이 타자적 또는 여성적 주이상스”이다. 이는 “상징계와 주체 너머”에 있으며, “무의식의 바깥”이라고도 말해진다.

19) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., pp.400-402 참조. 오브제가 “타대상”으로 번역되어 있음.

대에 세웠기 때문이다.²⁰⁾ 선전에 의해서 파리사람들은 나나를 보기도 전에 벌써 “격렬한 광기의 발작같이 맹렬한 호기심”에 달구어져 있다.²¹⁾

물론 무대 위에서 나나가 주는 환상은 결코 관객 개인 개인이 우연히 겪는 순수하게 개인적인 사건이 아니다. 그것은 의도된 ‘욕망의 미장센’이다. 이 극장은 코위Cowie의 지적처럼 “사회적 현실과 무의식이 한데 얽혀 나타나는 특권적 지대”²²⁾ 이다. 극장은 욕망을 무대화하는 환상을 제공하는 사회적 공간이며, 미장센이란 관객의 욕망을 끌어들이기 위한 구성이다. 일반적으로 “어떻게 욕망이 서사구조를 통하여 스스로 드러날 수 있는가”에 문화적 쾌락이 달려 있다. 그러나 ‘금발의 비너스’에서는 나나의 연기와 노래 실력이 문제되지 않는 것으로 보아, 환상과 극의 “양자 수준에서 인식할 만한 구조와 일관성을 제공하는” 서사의 역할은 미미하다. 그러므로 관객들이 “환상에서 도출하는 쾌락”은 일차적이다. ‘금발의 비너스’는 저급한 형태나마, 연극이라는 문화적인 형태 하에 베일에 싸인 나나의 육체의 드러냄과 관객의 바라봄이 허용되는 공간인 것이다.²³⁾

20) 보르드나브는 이렇게 말한다. “Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter? (...) Nana a autre chose, parbleu! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile...Tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue.” Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, Tome II, Gallimard, Edition de la Pléiade, 2007, p.1098 본 논문에서 인용은 페이지만 인용구 다음에 표시함. 인용구들 속 밑줄은 본 논문에서 강조한 것임.

21) “Une fièvre de curiosité poussait le monde, cette curiosité de Paris qui a la violence d'un accès de folie chaude. On voulait voir Nana”. *Nana*, p.1000

22) E. Cowie, *The Woman in Question*, London, Verso, 1990, p.164 손 호머, 『리캉 읽기』, op.cit., pp. 238~239에서 재인용. 코위는 환상으로서의 영화에 대해 말한다. “영화는 관객들이 그들의 욕망을 표현할 수 있는 일련의 복잡한 위치들과 잠재적 관계를 제공”하며, 서사의 역할이란 “환상과 영화 양자의 수준에서 인식할 만한 구조와 일관성을 제공”하는 것이라 말한다. “우리가 환상에서 도출하는 쾌락은 목적의 달성과 대상의 성취가 아니라, 어떻게 욕망이 서사구조를 통하여 스스로 드러날 수 있는가에 달려”있다고 말한다.

23) 보르드나브는 “여자들을 보여주는 사람 montreur de femmes”(Nana, p. 1097)으로 소설 속에 불리운다

Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. (...) Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. (*Nana*, p.1118)

Un murmure grandit comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixée sur Vénus. Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle. A cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt. Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles, des nuques montraient des poils follets qui s'envolaient, sous des haleines tièdes et errantes, venues on ne savait de quelle bouche de femme. (*Nana*, p.1119)

거의 전라의 나나가 무대에 등장하여 노래를 시작하자 처음에는 '추하다', '멋있다'는 반응으로 갈라져 있다가, 시간이 흐름에 따라 연극 스토리와 상관없이 관객들은 폭발적으로 나나의 육체의 매력에 빠져든다. 줄라는 무대 위 나나의 사소한 몸짓 하나하나가 어둠 속에서 그녀를 바라보는 남성 관객들에게 마치 개인적인 관계인양 욕망을 불러일으키는 현상을 잘 묘사하고 있다. 이렇게 나나는 “욕망의 움직임 자체를 개시하는 원인/대상” 즉 “오브제 a”가 된다. 1장에서 언급했듯이, 라캉이론에 의하면, 남자들은 상징적 거세에 복종할 수 밖에 없기에 예외없이 모두 거세에 의해서 거절당한 “잉여 향락”을 “오브제 a”를 통해 포착하며, 상징계 진입의 결과 생긴 소외를 여성에게서 “환상”을 추구하면서 처리한다.

『나나』 1장에서 모든 남성관객들은 한결같이 -중학생 시춘기 소년이

나 노인이나, 방탕한 남자거나 근엄한 남자거나 연령, 신분의 고하를 막론하고 예외 없이- 나나에게서 이러한 욕망의 환상을 보고 거기에 빠져든다. 나나를 더 잘 보려고 “자리에서 일어서는” 청소년, “얼굴이 창백해져서 입을 꼭 다무는” 남자, 살찐 얼굴이 터질 듯 해지는 남자, “귀가 새빨개지면서 움직거리는” 남자, 혼란스런 눈동자를 고양이 눈처럼 번득이는 남자.²⁴⁾ - “그녀의 사소한 동작들은 욕망을 불러일으켰다. 그녀의 새끼손가락 움직임으로도 그녀는 남자들의 욕신을 뒤흔들어 놓았다. 그들의 등은 보이지 않는 활이 근육들 위로 지나가기라도 하듯이, 굽으며 떨렸다. 목덜미의 솜털은 어느 여자의 입에서 새어나오는지 모를 따뜻한 입김에 나풀거리고 있었다.” “여자는 증상”이라는 라캉의 말처럼 나나는 “남자들의 욕망의 원인인 환상적 오브제a로서 남자들의 정신적 경제체제에 진입”했고, 그러기에 이러한 반응 즉 “증상”들을 일으키는 것이다.²⁵⁾ 남성들의 “반응”을 관찰하는 것은 신문기자 포슈리다. 그의 이러한 기능은 기자라는 직업에 근거하고 있기도 하지만, 또한 그가 소설 속에서 가장 “명석한” 인물이며, 부빅Per Buvik²⁶⁾의 지적처럼, 모든 계층을 다 알고, 특히 여자에 대해서도 즐기면서도 “자신을 잃지 않는” 균형 잡힌 태도를 가지고 있는 인물이라는 데에 기인한다.

남자들의 “오브제a” 앞에서의 반응-증상- 중에서도 가장 눈에 띄이는

24) “Fauchery voyait devant lui l'échappé de collège que la passion soulevait de son fauteuil. Il eut la curiosité de regarder le comte de Vandeuves, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Dagueneu dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance. Puis, un instinct lui fit jeter un coup d'oeil en arrière, et il resta étonné de ce qu'il aperçut dans la loge des Muffat; derrière la comtesse, blanche et sérieuse, le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges; tandis que, près de lui, dans l'ombre, les yeux troublés de marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or.” *Nana*, pp.1119~1120

25) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사건』, op.cit., p.252 1975년 라캉은 “여자는 증상이다”라고 말한다. 더 정확히 말해서 “여자는 남자들의 욕망의 원인인 환상적 타대상으로서 남자들의 정신적 경제체제에 진입할 수 있을 뿐이라는 의미에서 여자는 남자의 증상이다.”

26) Per Buvik, “Nana et les hommes”, *Les Cahiers Naturalistes*, n,49, 1975, p.122

것은 소설의 중심인물인 엄숙하고 진지한 뫼파 백작의 변화다. 연극 시작 전, 장인이 좋아해서 온 것이라면서 “입법부의 회의에라도 참석하고 있는 듯 냉랭한 위엄”²⁷⁾을 지키던 그는 연극 중반 이후, “입을 헤벌리고 얼굴은 붉은 반점들로 얼룩진 대리석처럼 되어, 몸을 추켜세우며” 나나를 쳐다본다. 포슈리의 눈에 뜨인 남성관객들- 조르주, 방뉘브르, 스타이너, 라보르데트, 다그네, 뫼파, 슈아르-는 모두 이렇게 같은 “증상”을 보인다. 무대 위 환상의 “오브제 a”로 인해 욕망이 개시된 이들은 그 욕망을 불러 일으키는 원인인 나나의 “주변을 맴돌다”가, 길게 혹은 짧게 그녀와 관계를 맺고 사라지게 된다. 이 중에서 뫼파 이외에 나나와의 관계와 그 감정이 비교적 상세히 묘사되는 것은 조르주이다.

4. “오브제 a” - 환상의 매혹과 두려움

조르주와 뫼파의 공통점은 둘 다, 무대 위 나나-환상의 “오브제 a”-를 보며 욕망의 “첫” 눈뜸을 경험한다는 것이다. 위에서 말한 뫼파의 반응과는 달리, 중학생으로 아직 미성년인 조르주는 극장에서 나와서 “욕망과 무능함에 두 눈에 눈물을 글썽이며 avec des larmes de désir et d'impuissance dans les yeux” 1124 군중 속으로 사라진다. 뫼파 백작은 이미 결혼시킬 나이의 딸이 있는 초로의 남자이지만, 평생 엄격한 성적 억압으로 살아왔기에, 조르주처럼 “소년”, 아니면 “청춘이 없었던 노인”²⁸⁾이라고 할 수 있다.

27) “Le comte gardait une dignité si glacée, qu'on l'aurait cru à quelque séance du Corps législatif. Il dit simplement, pour expliquer leur présence, que son beau-père aimait le théâtre.” *Nana*, p.1115

28) “une de ces passions d'hommes qui n'ont pas eu de jeunesse” *Nana*, p.1447 부빅도 이 점을 지적하고 있다. “Sexuellement, Muffat est donc comme un garçon, ou bien il est un vieillard sans jeunesse.” Per Buvik, “Nana et les hommes”, *Les Cahiers Naturalistes*, n.49, op.cit., p. 112

두 남자는 소설 속에서 경쟁자로 나나 곁을 다투며 정부가 되었다가, 둘 다 오이디프스적인 도식 속에서 결정적인 파국을 맞는다. 조르주는 상징적 아버지인 친형 필립과 나나의 관계를 알고 자살한다. 뫼파백작은 조르주의 품에 안긴 나나를 목격하고, 얼마 후 장인 슈아르 후작을 나나의 침대에서 발견하고는 나나와의 관계에 종지부를 찍는다. 파국은 둘 다 성적인 상징 공간인 나나의 침실 앞에서 이루어진다.²⁹⁾

뫼파를 욕망에 눈뜨게 한 “오브제 a”로서 나나 앞에서 뫼파가 느끼는 감정의 진전과정을 따라가 보자.³⁰⁾

5장과 7장은 뫼파에게 있어 나나가 결정적으로 종교적, 도덕적 저항을 무너트리고, 환상적 욕망의 대상으로 결정화되는 과정을 보여준다. 두 장면에서 모두 뫼파는 실제의 나나와 동시에 거울 속에 비친 나나의 이미지를 바라본다. 1장, 무대 위에서 연출된 조명 불빛 아래 환상적인 “이미지”로서의 나나에 덧붙여, 5장, 7장의 거울 속 이미지는 “오브제 a”의 환상을 주는 시각적 이미지로서의 특성을 시사하고 있다.

5장에서 뫼파는 반 벚은 채로 화장대 거울 앞에서 화장을 하고 있는 나나를 보며 환상으로 빠져든다. 이때 그가 느끼는 “현기증”³¹⁾은 억압된

29) 부빅은 조르주와 뫼파 둘 다에게 나나는 모성적 역할을, 그리고 두 남자는 나나에게 아기같은 역할을 하고 있었음을 지적했다. Per Buvik, “Nana et les hommes”, *Les Cahiers Naturalistes*, n.49, op.cit., pp.108, 112, 113 게다가 “조르주와 그 형 필립의 불행은 자기 자신의 파멸의 예고로 간주 Il regardait le malheur de Philippe et de Georges comme l'annonce de sa propre perte. *Nana*, p.1447”하는 뫼파는 무의식적으로 조르주와 자신을 동일시하고 있다고 볼 수 있다.

30) 바리에테 극장 무대 관람 이후 뫼파 백작은 자선모금이라는 명분으로 장인과 함께 2장에서 나나의 아파트로 찾아가, 파우더룸 화장대 앞에서 가운 차림으로 화장 중이던 그녀를 만난다. 5장에서는 바리에테 극장 무대 뒤 분장실, 6장 폰테트 별장에서 나나의 침실 7장 나나의 파리 아파트의 침실로 - 점점 더 가까이, 더 개인적이며 더욱 은밀한 관계로 나아간다.

31) 뫼파에게 첫번째 현기증은 2장에서 나나의 아파트 방문 시 그를 사로잡는다. “Le comte Muffat s'inclina(...) emportant un vertige de ce cabinet de toilette, une odeur de fleur et de femme qui l'étouffait.” *Nana*, p.1139 두 번째 현기증은 5장 나나의 분장실 방문시 다시 찾아온다. “Ce sentiment de vertige qu'il avait éprouvé à sa première visite chez Nana, boulevard Haussmann, l'envahissait de nouveau. (...) Un moment, craignant de défaillir dans cette odeur de femme qu'il retrouvait, chauffée, décuplée sous le plafond bas, il s'assit au bord du divan

욕망의 폭발적인 분출과 함께, 뫼파의 확립된 무의식의 구조가 뒤흔들리는 징조이다. 현기증과 함께 뫼파의 무의식적인 기억-성에 관련된 어린시절 기억이 연상적으로 떠오른다. 이는 “시간과 공간을 통해 과거의 관계를 현재로 불러오는 무의식적인 치환”인 “전이transfert”라고 부르는 현상으로, “저항의 한 유형”이다.³²⁾ 어린 시절의 월하향이 썩으며 풍기던 “사람 냄새”에서 곧바로 ‘추운’ 방, 열여섯 사춘기-꿈속까지 간직하던 엄마에게 한 곳나잇 키스의 얼음같은 차가운 느낌의 기억. 거기에 연이어 연상되는 기억은 더웁고 습한 공간에서 반쯤 살을 드러내고 세수하던 하녀를 엿본 기억이다. 카톨릭의 엄격한 규율과 결합된 어머니의 냉랭함은 뫼파가 성에 대한 지나친 억압 속에 교육되었음을 말해준다. 이와 반대로 열기와 습기가 뒤섞인 공간은 그에게 성적 호기심과 욕망, 그 혼란을 의미하게 된다. 냉기/열기+습기는 뫼파에게 있어 어머니/하녀, 아내/나나, 캐톨릭적 금욕주의/육신의 향유라는 대립관계로 각인되었던 것이다. 나나에게 사로잡힘과 동시에 뫼파는 “악마” 이미지를 그녀에게 투사하며, 그 매혹에 저항하고, 자신을 “방어”하려 애쓴다.

Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. Mais il se promettait d'être fort. Il saurait se défendre. Mais il se releva tout de suite, retourna près de la toilette, ne regarda plus rien, les yeux vagues, songeant à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir. Quand les tubéreuses se

capitoné, entre deux fenêtres.” *Nana*, pp.1207~1208 13장에서도 나나의 방어만 들 어가면 뫼파는 현기증에 사로잡힘이 강조된다. “Puis, là, dans cette chambre, une vertige le grisait. Il oubliait tout(...)” *Nana*, p.1459

32) 손 호머, 『라캉 읽기』, op.cit., p.233

décomposent, elles ont une odeur humaine. Il songeait invinciblement à sa jeunesse. Sa chambre d'enfant était toute froide. Plus tard, à seize ans, lorsqu'il embrassait sa mère, chaque soir, il emportait jusque dans son sommeil la glace de ce baiser. Un jour, en passant, il avait aperçu, par une porte entrebâillée, une servante qui se débarbouillait; et c'était l'unique souvenir qui l'eût troublé, de la puberté à son mariage. Puis, il avait trouvé chez sa femme une stricte obéissance aux devoirs conjugaux; lui-même éprouvait une sorte de répugnance dévote. (*Nana*, p.1213)

억압된 성의 기억은 “항상 양가적”으로, “사랑(긍정적 전이)과 미움(부정적 전이)의 관계 모두”를 불러일으키며, “본질적으로 불안정”하게 현재로 되살아난다. 5장의 한 에피소드를 보자. 나나 앞에서 장인이 사위 뒤편을 “미덕 그 자체”라고 말하자, 뒤편은 나나가 자기를 이상하게 쳐다보기도 하려니와, 내심 이 말에 원인 모를 난처함을 느낀다. 조금 전까지 미덕을 지키려 종교에 의지하려던 그는 갑자기 마음 속으로 “자신에게 화를 내면서”, 동시에 “그 여자를 때려주고 싶은” 감정을 느낀다³³⁾. 그러다가 5장 끝부분에서 뒤편은 갑자기 “분노와 욕정”³⁴⁾에 사로잡혀 그녀를 뒤쫓아 달려가서 목덜미에 거친 키스를 퍼붓는다.

5장 맨 끝부분의 아래 인용문에서 보듯이 뒤편에게 “오브제 a”가 된 나나는 길거리에서도 “환영”이 되어 눈앞에 아른거린다. 그 이미지는 나체라고는 하지만 “파편화된 육체”, “부분적 대상들”- les bras, les

33) “En entendant parler de sa vertu, Nana le regarda drôlement, que Muffat éprouva une vive contrariété. Ensuite, ce mouvement le surprit et le fâcha contre lui-même. Pourquoi l'idée d'être vertueux le gênait-elle devant cette fille? Il l'aurait battue.” *Nana*, p.1214

34) 나나와 단둘이 남게 되자, 불현듯, 그는 “분노와 욕정에 사로잡혀 그녀를 쫓아 달려간다.” 그리고 그녀의 목덜미에 거칠게 입을 맞춘다. “Alors, seul avec Nana, cédant à une poussée de colère et de désir, Muffat courut derrière elle; et, (...) il lui planta un rude baiser sur la nuque(…)” *Nana*, p.1225

épaules-일 뿐이다. 라캉의 말처럼 뒤편의 성적 욕동은 나나라는 “한 명의 ‘인간 전체’가 아니라 부분대상들로 향해 ”있다. 라캉의 말처럼 “두 주체 사이의 성적 관계란 존재하지 않는다. 단지 한 주체와 한 (부분)대상 사이에서만 존재할 뿐이다”. 여성은 남자에게 “진정한 주체로 존재하는 것이 아니라 단지 그의 욕망의 원인인 환상의 대상으로서만 존재하는” 것이다.³⁵⁾

Pendant qu'il longeait les boulevards, le roulement des dernières voitures l'assourdissait du nom de Nana, les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux des nudités, les bras souples, les épaules blanches de Nana; et il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir même. (*Nana*, p.1227)

7장에서도 뒤편은 거울 앞에 선 나나를 쳐다본다. 하층계급에서 자라나 파리 귀족계급을 부패시키는 세균, 황금파리에 나나를 비유하는 포슈리의 신문 기사를 읽으면서, 뒤편은 나나의 뒷모습과 거울 속에 비친 나나의 나체 이미지를 바라본다. 포슈리의 시각을 투사하며, 그는 자기 인생이 이 여자로 인해 부패되고, 내면의 모든 것이 썩어가고 있다고 생각한다. 그러면서도, “눈을 돌리지 못하고 뚫어져라 쳐다본다 ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement.” 그는 나나의 “나체에 대한 혐오감이 차오르도록 하려 애쓴다 il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité”¹²⁷¹ 뒤편이 보는 나나의 나체 그것은 거울에 비친 이미지로 시각적인 기표임이 부각된 ”오브제 a“이다. 그 이미지에 당시 사회, 문화 속에서의 여성의 부정적 이미지를 투사하지만, 그럴수록 그것은 더욱 강력한 욕망의 원인/대상이 되어 그는 충동에 사로잡힌다.³⁶⁾ 나나에 대한

35) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사건』, op.cit., p. 188 라캉의 “성관계란 없다”라는 말은 이런 의미이다.

36) “갑자기 열풍에 휩쓸린 것처럼, 그는 분별을 잃고 충동에 사로잡혀 힘껏 나나를 포

뤼파의 욕망은, 그의 마음의 저항의 독을 무너트린 후, 그의 “신앙”, “사상”-를 익사시킨다. (Tout combat avait cessé en lui. Un flot de vie nouvelle noyait ses idées et ses croyances de quarante années. 1227) 사춘기 소년처럼 욕망의 첫 분출을 겪는 뫼파는 “개톨릭적인 냉엄함” 뿐만 아니라 상징적 질서 속에 포함되는 “사회적 위엄”도 희생시킬 각오가 되어 있다.

뤼파가 나나 앞에서 느끼는 감정 가운데 우리가 주목하는 것은 “두려움”이다. 본 논문 3장의 첫째 인용문에서 뫼파는 “나나가 천천히 자신을 사로잡으며 내면으로 침범해 들어오는 것에 무서움”을 느낀다. 뫼파가 나나 앞에서 느끼는 두려움은 여러 번 강조된다. 5장에서 뫼파는 무대 뒤를 지나 분장실로 가면서 “불쾌감, 두려움 섞인 막연한 혐오감”(un malaise, une répugnance vague mêlée de peur. 1205)을 느낀다. 또 덩고 습한 좁은 무대 뒤 복도에서 뫼파는 “소름이 끼칠 만큼 겁이 나서, 멈추지 않고, 발걸음을 재촉하여 거의 도망치다시피 한다.” (il ne s'arrêta pas, hâtant sa marche, fuyant presque, en emportant à fleur de peau le frisson de cette trouée ardente sur un monde qu'il ignorait. 1206). 뫼파의 두려움은 7장에서도 묘사된다. 거울 앞 나체로 있는 나나를 바라보면서도 “그녀가 그에게 두려움을 불러일으킨다” (Elle lui faisait peur. 1270)는 사실을 의식한다.

이 “두려움”이라는 감정 또한 욕망의 원인인 “오브제 a” 앞에서 남자가 느끼는 감정으로 설명할 수 있다. 본 논문 1장에서 이미 언급했듯이, “정신분석적 관점에서-생물학적/유전학적 구성과는 관계없이-남자로 간주되는 이들은 남근기능에 의해 전적으로 결정된다. 남근 기능은 언어에 의

용하여 양탄자 위에 쓰러트린다. ”Brusquement, tout fut emporté en lui, comme par un grand vent. Il prit Nana à bras-le corps, dans un élan de brutalité, et la jeta sur le tapis. ” *Nana*, p.1271 부정적 감정의 투사는 욕망의 대상에게 느끼는 향유를 더욱 강력하게 상승시킨다. “Ce fut une jouissance mêlée de remords, une de ces jouissances de catholique que la peur de l'enfer aiguillonne dans le péché.” *Nana*, p.1214

해 초래되는 소외”를 가리킨다.³⁷⁾ 이 남근기능에 의해 향유의 포기과 동시에 언어의 세계, 상징적 질서의 세계로 들어간 남자들은 “상징적 질서가 전체이며 그에게 남근적 권력을 부여할 수도 있다는 확신”으로 구조화된다. 그래서 남자들은 사회적인 지위와 명예에 여자들보다 더 집착한다. 포기한 잉여 향유를 되찾을 수 있을 것 같은 환상을 주는 강력한 욕망의 대상 앞에서, 남자들은 상실을 토대로 세운 그들의 구조가 와해됨을 느끼기 때문에, 저항할 수 없는 매혹과 동시에 “두려움”을 느낀다는 것이다. 레나타 살레츨은 욕망의 대상은 “남자가 벗겨진 채 자신의 본질적 불능과 무력함을 노출할 가능성을 열어 놓기 때문”³⁸⁾에 두려움을 느끼는 것이라고 설명한다.

뫼피는 나나가 몰래 상대하는 다른 남자 경쟁자들이 있음을 짐작하고, 그들과 마주치기도 한다. 그러기에 뫼피의 나나와의 관계는 “결핍감”, “불만족”으로 점철되어 있다. 결핍감, 불만족감에도 불구하고 뫼피가 나나와의 관계를 “불안”에 떨면서도 유지하는 것은 그의 환상이 “오브제 a”에 묶여있기 때문이다. 뫼피는 부인과의 사회적인 결혼관계를 일정한 거리를 두고 유지하면서, 나나에게 자신이 사준 저택에 이따끔씩 들리는 생활을 지속한다. 브루스 핑크의 지적처럼 “오브제 a”는 “상징계가 실재를 항상적으로 회피하면서 동일한 순환로를 움직이게끔 유지”한다. 그러면서 “주체와 대상 사이에, 상징적인 것과 실재적인 것 사이”에, “적절한 거리를 유지하면서 ”일종의 공생관계“를 만들고, “대상은 다른 사람과 단지 지엽적으로만 관계를 맺을 뿐”이다.”³⁹⁾

37) 브루스 핑크, 『성적 관계 같은 그런 것은 없다』, 『성관계란 없다』, op.cit., p.44 라강에 의하면, 여자는 남자와 다르다. “여자들이라는 정신분석적 범주로 귀속되는 어떤 여성의 전부가 남근기능에 의해 규정되는 것은 아니다. 즉 한 여자의 전부가 기표의 범 아래 들어오는 것은 아니다” 이는 “모든 여자는 적어도 부분적으로는 남근기능에 의해 결정된다”는 것을 의미한다. 그러기에 남자들에게 있어 상징적 질서는 여자들에게 있어보다 훨씬 중요한 가치를 지닌다. Ibid., pp. 57-58

38) 레나타 살레츨, 『사랑과 성적 차이: 남자와 여자의 이중화된 파트너들』, 『성관계란 없다』, op.cit., p.289

39) 브루스 핑크, 『성적 관계 같은 그런 것은 없다』, 『성관계란 없다』, op.cit., p. 46

뫼파는 “그녀가 어리석고 상스럽고 거짓말쟁이라는 것을 알고” 있다. (Il la savait stupide, ordurière et menteuse. 1272) 그 어떤 현실적인 나나의 모습에도 불구하고, 또한 나나에 대한 환상이 사라진 후에도⁴⁰⁾, 그 여자에 대한 욕망은 불만족으로 인해 더욱 강렬해질 뿐이다. (il la voulait, même empoisonnée. 1272). 귀부인들은 뫼파를 가리키며 나나가 그를 속이고 있다고 수군댄다. “우리가 알았던 그렇게도 신심이 깊고 기품있던 백작을! ... 저 여자가 저 가여운 사람을 호린 거예요” (Cette fille a ensorcelé ce malheureux... Nous qui l'avons connu si croyant, si noble! 1424) 라고 말한다. 그러나 사실 뫼파는 스스로 “오브제 a”의 환상에 사로잡혀 있을 뿐이다. 다른 사람 눈에는 그럴 가치가 전혀 없는 존재인 것처럼 보일지라도, 뫼파에게 나나는 “아갈마”- “비교적 가치 없는 상자 안에 숨겨진 귀중한 대상”, 그가 “타자 속에서 추구하는 욕망의 대상”, 아우라에 싸인 “오브제 a” 인 것이다. 나나의 방 밖에서는 “수치와 반항심에 눈물”을 흘리며, 다시는 가지 않겠다고 맹세하면서도, 일단 그 방에 들어가면, 뫼파는 “현기증”에 취하여 모든 것을 망각하고 “관능적 욕망 *désir voluptueux* 1459”에 사로잡힌다.⁴¹⁾ 더할 나위 없이 부도덕한 나나에게 뫼파가 느끼는 감정이 아이러니컬하게도 종교적인 도취에 비유됨은, “획득불가능”한 “이상화된 대상”, “오브제 a” 라는 환상에 대한 감정이기 때문이다. “성당의 오르간 소리와 향내에 도취”하여, 현실에 존재하지 않는 신을 “영혼”이 느끼듯, 나나의 방에서는 이성의 마비와 함께, 실제 그녀가 아닌 이상적인 환상으로서의 나나에게 “육신”이 사로잡히는 것이다.

40) “Mais toute illusion était morte, il ne croyait plus à la fidélité jurée. Le lendemain, Nana le tromperait de nouveau et il ne restait dans le tourment de sa possession (...). ” *Nana*, p.1432

41) 그리고 이 관능적 욕망은 죽음의 욕망(“*désir voluptueux d'anéantissement*”)이라고 줄라는 말하는데 이는 라캉의 이론과 부합한다. 죽음의 욕동을 성적 욕동과 대립시킨 프로이트와 달리 라캉은 “모든 욕동은 사실상 죽음의 욕동”이라고 말하기 때문이다. 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.377

5. 결론

수많은 경쟁자들을 제치고 나나를 독점하고 싶은 뫼파의 “욕구” - “혼자서만 그녀를 알고, 그녀의 목소리를 듣고, 그녀를 만지고, 그녀의 숨결 속에 있고 싶은 욕구 un besoin de la savoir à lui seul, de l'entendre, de la toucher, d'être dans son haleine⁴⁴⁷”는 결코 채워지지 않는다. 결핍감은 “질투의 불안 속 dans l'angoisse de sa jalousie⁴⁴⁵”에 그를 나나에게 더욱 얽매이게 할 뿐이다. 조르주의 품에 안긴 나나를 목격하고 서도⁴²), 나나의 방 문턱에 남은 조르주의 혈흔을 보며 “두려움”을 느끼면서도⁴³), 수많은 다른 남자들이 나나의 집에 드나드는 것을 알면서도, 뫼파는 나나에 대한 열정을 끊을 수가 없다. 그래서 이 열정은 “그를 값아 먹는 질병”에 비유된다.⁴⁴ 이성적 의지로 치유될 수 없는 병처럼 “그는 이 병으로 괴로워하지 않을 수 없는” 것이다.

수많은 남자들을 상대하며 원하는 돈을 받아내는 창부이며, 뫼파의 사회적 지위와 명예에 모욕을 퍼붓는 나나에 대한 뫼파의 이러한 “열정”은 이성적으로는 이해불가능하며, 불가사이하기까지 하다. 그러나 이는 라캉의 “욕망désir”의 개념으로 설명될 수 있다. 라캉은 “욕망을 요구에서 욕구를 감했을 때 발생하는 잔여분으로 정의한다.”⁴⁵ “욕구besoin”는 “순

42) 아들같은 조르주의 자살 기도에 대해서 아버지 위치의 뫼파는 젊은 경쟁자를 물리친 기쁨을 느낀다. “il lui restait seulement la jouissance sourde d'être débarrassé d'un rival dont la jeunesse charmante l'avait toujours exaspéré.” *Nana*, p.1447

43) 조르주의 불행은 자기 운명의 예고로 받아들였던 뫼파는 그의 핏자국이 있는 나나 침실의 문지방을 넘은 것은 거세, 죽음, 파멸을 의미함을 예감한다. “Il en avait une sourde peur, toujours il l'enjambait, par une crainte brusque d'écraser quelque chose de vivant, un membre nu étalé par terre.” *Nana*, p.1459

44) Muffat avait accepté les autres. Maintenant, il mettait sa dernière dignité à rester “Monsieur” pour les domestiques et les familiers de la maison, l'homme qui, donnant le plus, était l'amant officiel. Et sa passion s'acharnait, il se maintenait en payant, en achetant très cher jusqu'aux sourires(...) mais c'était comme une maladie qui le rongait, il ne pouvait s'empêcher d'en souffrir.” *Nana*, p.1458

45) 손 호머, 『라캉 읽기』, op.cit., p.137 즉 “욕망은 충족을 위한 욕구나 사랑에 대한 요구 그 어느 것도 아니며 후자로부터 전자를 감했을 때 생기는 차이이자 그들의 분

수한 생물학적 본능이며, 유기체의 필요에 따라 나타나게 되는 식욕이며, 충족되었을 때는 완전하게 사라진다.”⁴⁶⁾ 무력한 상태로 태어난 유아는 자신의 욕구를 스스로 충족시킬 수 없으며, 그것을 만족시키기 위하여 언어로 그 욕구를 표현해야 한다. 모든 “요구 demande”는 욕구의 설명일 뿐만 아니라, 사랑을 향한 일종의 무조건적인 요구다.⁴⁷⁾ “욕구는 요구로 표명되어야”하는 것이며, 요구가 표명하는 욕구는 만족될 수 있는 반면, 사랑의 갈구는 무조건적으로 충족되지 않은 채로 남게 된다. 이 잔여가 바로 욕망이 된다.⁴⁸⁾ 욕망은 말을 하는 인간으로서 만족될 수 없는 항구적인 힘, 본질적으로 결여에서 출발하여, 계속 결여로 남을 수 밖에 없는 것이다.

뫼피아의 이 해결될 수 없는 욕망의 갈증에 종지부를 찍게 하는 것은 “상징적 아버지”-장인의 개입이다. 나나는 슈아르 후작과 함께 침대 속에 있다가 뫼피아에게 들키자, 서둘러 침실 문을 닫아버린다. 굳게 닫힌 침실 방문 밖에서, 뫼피아는 “자기가 본 것에 벼락을 맞은 듯” 서 있다가 전율을 느끼며 쓰러진다. 정신분석 상황이 성인을 “무력한 아이의 위치로 되돌려 놓고 퇴행을 권장”⁴⁹⁾하듯, 나나에 대한 열정은 뫼피아를 “인간 주체의 시원적인 무력함과 긴밀하게 연계”되어 있는 사랑의 “요구”로 돌아가게 하고, 퇴행을 통해 충족되지 않는 결핍으로서의 “욕망”을 재경험하게 했던 것이다. 그리고 어린 시절 오이디푸스 콤플렉스를 거치며 거세를 겪었듯이, 뫼피아의 욕동은 아버지의 존재를 받아들임과 동시에 나나에 대한 열정에 종지부를 찍는다. 그리고 그 즉시, 종교를 통한 억압과 승화의 길을 선택한다.⁵⁰⁾ 뫼피아는 상징적 아버지-망당한 장인이 아니라, 카톨릭 종교의 강

열이 초래하는 결과로서 나타나는 현상”이다.

46) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.281

47) 아이의 욕구를 만족시키는 대상은 다른 사람에 의해 공급되기에, 대타자의 사랑의 증명이 되기도 하는 것이다. 그래서 욕구의 표명이 사랑의 요구도 되는 것이다. 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p. 271

48) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.281

49) 딜란 에반스, 『라캉 정신분석사전』, op.cit., p.271

50) “Muffat demeurait devant cette porte fermée, dans le foudroiement de ce qu'il

력한 아버지 이미지의 신의 법을 받아들이는 억압과 승화과정을 다시 거치는 것이다. (Le ciel l'enlevait des mains de la femme pour le remettre aux bras mêmes de Dieu,1465) 줄라의 말대로 남성적 욕망과 상징계로의 진입, 남성적 욕망과 종교는 같은 “생명의 줄기”에서 나온 것이다. 『나나』는 이 “세계를 들어 올리는 이중의 지렛대”⁵¹⁾의 관계를 가리키고 있는 것이다.

venait de voir. Son frisson grandissait, un frisson qui lui montait des jambes dans la poitrine et dans le crâne. Puis, comme un arbre secoué par un grand vent, il chancela, il s'abattit sur les genoux, avec un craquement de tous les membres(...) Mais il ne pouvait plus, il se sentait à bout de force, dans ce noir où l'homme culbute avec sa raison. D'un élan extraordinaire, les mains toujours plus hautes, il cherchait le ciel, il appelait Dieu.” *Nana*, pp.1463-1464

51) “Ses désirs d'homme, ses besoins d'une âme, se confondaient, semblaient monter, du fond obscur de son être, ainsi qu'un seul épanouissement du tronc de la vie. il s'abandonnait à la force de l'amour et de la foi, dont le double levier soulève le monde.” *Nana*, p.1459

참고문헌

- ZOLA Emile, *Les Rougon -Macquart*, Gallimard, Paris, Edition de la Pléiade, 2007
- BAFARO Georges, *Nana*, Paris, Ellipses, 2000
- BELLALOU Gaël, *Regards sur la femme dans l'oeuvre de Zola*, Toulon, Presse du Midi, 2006
- BERKEN, Micheline van der, *Zola: le dessous des femmes*, Paris, Le Cri Edition, 2000
- BERTRAND-JENNINGS Chantal, *L'Eros et la Femme chez Zola: De la Chute au Paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977
- BORIE Jean, *Zola et les Mythes*, Paris, Seuil, 1971
- BUVKIK Per, “Nana et les Hommes”, *Cahiers Naturalistes*, n.49, 1975
- KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la Femme dans l'Oeuvre de Zola*, Paris, Nizet, 1974
- MITTERAND Henri, *Zola et le Naturalisme*, Paris, Puf, 1989
- _____, *Les Cahiers naturalistes*, n.49, 1975
- _____, *Les Cahiers Naturalistes*, n.66,1992
- _____, *Les Cahiers naturalistes*, N°69, 1995
- _____, *Les Critiques de notre temps et Zola*, Garnier, Paris,1972
- GURAL-MIGDAL Anna, “Figure de l'Entre et de L'Autre”, *Excavatio*, vol.VIII, 1996
- D'OR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Edition Denoël, 1994

LEMAIRE Anika, *Jacques LACAN*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur,
1977

라이트 엘리자베스, 『라캉과 포스트페미니즘』, 이제이 북스, 2002

에반스 딜란, 『라캉 정신분석사전』, 인간사랑, 2004

지젝 슬라보예 외, 『성관계는 없다: 성적 차이에 대한 라캉주의적 탐구』,
도서출판 b, 2010

호머 손, 『라캉 읽기』, 은행나무, 정신분석과 미학총서, 2006

〈Résumé〉

Le Désir lacanien et Nana comme “Objet a”
dans *Nana* de Zola

Park, Hai-Young

Le fait que derrière la façade naturaliste, l'univers zolien est entièrement sexualisé a été démontré par Jean Borie dans son étude : *Zola et les Mythes*. Dans ce roman consacré à la courtisane qui s'appelle Nana, Zola met l'accent sur le caractère destructif de la sexualité.

Notre attention se porte sur la description du mécanisme du désir masculin dans *Nana*, que Zola a avoué dans son journal comme un “poème des désirs du mâle”.

La passion inassouissable du comte Muffat pour Nana, qui le bafoue et l'insulte est au premier abord incompréhensible pour les lecteurs. Le concept lacanien du désir masculin jette une nouvelle lumière qui nous rend compréhensible cette “maladie” dont Muffat ne peut s'empêcher de souffrir.

Nana est “l'objet a” de la théorie lacanienne. Lacan explique que l'enfant impuissant doit exprimer la demande pour satisfaire le besoin purement organique. Quand l'objet de la demande est donné, le besoin peut être satisfait mais il reste “l'en plus”, qui est le désir. Le

désir est au-delà de la demande. Il la transcende. Le désir est éternel parce que, en tant que manque, reste impossible à satisfaire. L'“objet a” est “objet du désir et objet cause du désir”, mais il est à jamais perdu dès l'enfance avec l'obtention du langage. A ce titre, “l'objet a”, en tant qu'il est éternellement manquant, inscrit la présence d'un creux que n'importe quel objet pourra venir occuper. A la différence du désir féminine, la structure masculine du désir se caractérise par la recherche de cet objet auréolé de fantasme, “objet a”. Le désir inaltérable et inextinguible de Muffat pour Nana ne se termine qu'avec le triangle oedipien : la présence de son beau-père dans le lit de Nana refait de Muffat un fils du Dieu le Père.

주 제 어 : 라캉(Lacan), 욕망(Désir), 오브제 a(Objet a), 나나(Nana), 환상(Fantasme)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 30

게재확정일 : 2012. 2. 7

Les aspects de la réception et de la traduction d'Alphonse Daudet naturaliste en Corée^{*}

SHIN, Hwa-In
(Université Korea)

WI, Hyo-Jeong
(Université Korea)

Contents

- | | |
|--|---|
| 1. Introduction | 3. Traductions coréennes de Daudet
mises en question |
| 2. Les aspects comparatifs de la
réception de Daudet en Corée | 4. Conclusion |
| 2.1. Avant la Libération | |
| 2.2. Depuis la Libération
jusqu'aux années 2000 | |

1. Introduction

Alphonse Daudet est un des écrivains les plus populaires en Corée avec Maupassant. Il est rare qu'un Coréen ne connaisse pas « La Dernière classe » ou « Les Étoiles ». Pourtant en ce qui concerne la réception d'un écrivain, sa réputation n'en constitue pas le seul indice.

* Ce texte, avant d'être remanié, a été présenté au 20^e colloque international AIZEN(Association Internationale pour l'Étude de Zola et le Naturalisme) à l'Université Nationale de Pusan, du 6 au 8 octobre 2011.

Le fait qu'on puisse facilement accéder à quelques œuvres et qu'on les « comprenne » à l'aise ne conduit pas toujours à une réception plus active et plus étendue. Ainsi de Daudet en Corée.

Notre étude a pour objet de donner un aperçu historique de la réception de Daudet et de présenter les enjeux de la traduction de son œuvre. Nous voudrions d'abord relever certains aspects de la réception de cet auteur : il s'agit de voir comment Daudet a été présenté, dans quel contexte il a été accueilli, quels traits de Daudet ont été mis en avant, quels contes ont retenu l'attention des lecteurs. Ensuite, nous examinerons les problèmes de la traduction en comparant des différentes versions de traductions, pour y repérer les traits qui caractérisent la traduction coréenne.

Ainsi, en dégageant le portrait de Daudet reçu en Corée, nous nous demanderons enfin si ce portrait correspond à Daudet en tant que naturaliste, et s'il y a un décalage entre ces deux portraits, en nous interrogeant sur le comment et le pourquoi. Nous espérons contribuer à la réflexion plus large sur le naturalisme reçu en Corée et le rôle de traduction.

2. Les aspects comparatifs de la réception de Daudet en Corée

Dans la première partie de notre examen, nous essayerons de donner un aperçu historique depuis la première traduction de Daudet jusqu'au présent, ce qui nous permettra de relever certains aspects de la réception de cet auteur.

2.1. Avant la Libération

Dans la réception de la littérature occidentale en Corée, Maupassant et Zola occupent une place importante¹⁾. À partir de la traduction du « Pain maudit » en 1917 (qui est d'ailleurs le premier conte traduit en coréen²⁾), les œuvres de Maupassant continuent d'être traduites dans les années 1920. Quant à Zola, il est introduit en même temps que le naturalisme dans la seconde moitié des années 1910 et ne cesse d'inspirer les écrivains coréens. D'autant que la réception du naturalisme se rattache à la formation du roman moderne en Corée, aussi se succèdent les études qui s'occupent du sujet de façon approfondie et proposent des différents points de vues.

Au contraire, le nom de Daudet n'apparaît que relativement et tardivement en 1920 ; et cela même reste insignifiant³⁾. Il nous semble donc que la véritable réception de Daudet commence avec la traduction de « la dernière classe » en 1923⁴⁾. Le traducteur Choi Nam-Seon, en faisant précéder sa traduction d'une introduction sur le conte, fait remarquer la situation de l'Alsace-Lorraine, territoire annexé par l'Empire allemand après la défaite française : c'est-à-dire, une

1) Pour établir la liste des références nous avons consulté ouvrages de Kim Byoung-Cheol, Lee Mi-Hye, Jung Gi-Soo dont les références sont notées dans notre bibliographie. En ce qui concernant la réception de la naturalisme en Corée, voir en particulier 송덕호, 「프랑스 사실주의 및 자연주의 문학의 수용과 그 한국적 변용」, 세계문학비교연구, 1, 1996, pp. 207-238 ; 김윤지, 「한·일 자연주의 소설의 수용 양상 비교」, 한국일본어문학회 제6회 학술대회집, 2008. 7, pp. 285-290 ; 김준현, 「1920년대의 프랑스 소설 번역 다시 읽기」, 프랑스어문교육, 37, 2011. 6, pp. 319-370.

2) “더러운麵包”, 진학문 역, 靑春, 8, 1917. 6. 16.

3) Cf. 여시관, 「전쟁문예에 표현되는 사상적 불안」, 여시관, 동아일보, 1920. 7. 2-11 ; 「民衆藝術論」, 로멘·로란, 金億, 開闢, 제26호-제29호, 1922. 7. 10. ~ 11. 1.

4) 쏘우데, 「萬歲 (마즈막課程)」, 崔南善 역, 東明, 제2권 제14호, 1923. 4. 1.

situation semblable à celle de la Corée annexée par le Japon. Le ton emporté de cette introduction est celui d'un appel, qui se base sur l'ardent patriotisme et s'achève par un vœu d'avoir un Daudet coréen :

C'est la description d'une facette d'un triste jour où l'on perd sa langue en même temps que sa nationalité ; comme l'auteur a voulu révéler cette affliction dont nous partageons un grand échantillon, en lisant nous sommes inévitablement touchés plus que personne. [...] Mais qui peut bien être Daudet ? Des faits qui méritent d'être transmis ne suffisent pas ; il faut peindre ; il faut ajouter des éclats. Un poète doit naître. Nous cherchons et attendons avec soif le grand poète comme un grand philosophe ou un grand historicien.

Cette introduction montre bien la signification qu'a « La dernière classe » pour les Coréens d'alors. Quant à la traduction de Choi Nam-Seon, d'autant qu'il insiste sur le besoin de « peindre », il s'efforce de transmettre des détails.

Sur ce point la traduction du même conte par Chieon-Deuk en 1926 constitue un contraste⁵⁾. Cette traduction a été publiée dans la rubrique des enfants d'un journal quotidien, et le caractère de cette version qui omet bien des détails et qui ne garde que les grandes lignes du conte original en porte la marque. Or, cette traduction est aussi précédée par une courte introduction soulignant la nécessité de lire ce conte surtout en tant que Coréen. Ainsi la situation qui relie le conte aux lecteurs coréens étant soulignée de la sorte, on peut voir que se superposent le filtre pour les enfants et le contexte de la

5) 도-테, 『마지막 시간』, 천득 역, 東亞日報, 1926. 8. 19 ; 8. 20 ; 8. 22 ; 8. 27.

traduction.

Quelle fut la portée réelle de la traduction de Choi Nam-Seon, il est difficile de le savoir⁶⁾. Certes on voit que dans la seconde moitié des années 1920 les articles qui traitent Daudet augmentent, mais c'est plutôt grâce à la contribution du « Hae-Wae-Mun-Hak-Pa » (*École de la littérature étrangère*) et à la publication multipliée dans le domaine de la littérature générale. Ainsi en 1925 une série intitulée « Introduction des écrivains modernes » assigne un article à Daudet⁷⁾, en 1926 Lee Ha-Youn (qui est un membre de « Hae-Wae-Mun-Hak-Pa ») cite le titre du recueil *Contes du lundi* et *Lettres de mon moulin* comme œuvres culminantes dans l'histoire du conte⁸⁾. De plus, Sohn Woo-Seong (qui est aussi un membre de « Hae-Wae-Mun-Hak-Pa ») publie sa traduction de « l'Arlésienne » dans la revue « Hae-Wae-Mun-Hak »⁹⁾.

Dans les années 1930 trois contes s'ajoutent à la liste des œuvres traduites : « Le Secret de maître Cornille » et « Les Vieux » par Cho Yong-Man¹⁰⁾, membre de « Gu-In-Hoi » (*Club du neuf personnes*) qui se réunit sous la bannière de la littérature pure, s'opposant à la

6) Nous nous bornons à ajouter quelques faits. Quand le recueil « Chefs-d'œuvre des nouvelles occidentales » qui contient des nouvelles français et russes a été publié en 1924, la traduction de *La Dernière classe* par Choi Nam-Seon a été supprimée par la censure (김준현, 『1920년대의 프랑스 소설 번역 다시 읽기』, *op. cit.*, pp. 343-344). Et dans les années 1930 quand l'association de la langue coréenne (« Han-Geul-Hak-Hoi ») a commencé à établir le système orthographique de l'alphabet coréen, la traduction de Choi Nam-Seon a servi de texte d'exemple (『만세』, 또우데, 한글, 제4권 제2호, 1936. 2. 1. p. 29-32 ; 제3호, 1936. 3. 1. pp. 34-36).

7) 필자미상, 『近代文豪紹介』 알퐁스·도데, 『東亞日報』, 1925. 5. 11. Cette série d'articles traite successivement Jean Moréas, Alphonse Daudet, Ernest Renan, Honoré de Balzac, Alfred de Musset, Rémy de Gourmont, Arthur Rimbaud et Molière.

8) 異河潤, 『短編小説の史的研究』, 『時代日報』, 1926. 7. 19.

9) 알퐁스·도데, 『『알르』의女子』, 驢再鼻 역, 『海外文學』, 제2호, 1927. 7. 2. p. 41-44.

10) 알퐁스·도데, 『『콜리유』 영감님의 秘密』, 趙容萬 역, 『新女性』, 제5권 제4호, 1931. 4. 1. ; 알퐁스·도데, 『두老人』, 趙容萬 역, 『카톨릭青年』, 제2호, 1933. 7. p. 56-61.

littérature prolétarienne en train de croître ; et « Les Étoiles » par Sam-Cheong-Saing¹¹⁾. On serait tenté de croire à l'ouverture d'une réception plus large et plus diverse, mais les documents concernant Daudet se réduisent à rien jusqu'à la Libération. À partir des dernières années de 1930 la politique coloniale japonaise resserre le contrôle des média coréens, de sorte que l'activité littéraire en général (sauf celle favorable au gouvernement japonais) tombe en dépression. Surtout le 3^e décret concernant l'éducation coréenne, appliqué à partir de avril 1938, dont l'essentiel est de disposer des cours du coréen en un programme optionnel, en réalité équivalent à un décret d'abolition des cours de coréen, actualise le contexte évoqué dans « La Dernière classe ». ¹²⁾ Cette œuvre a été traduite à maintes reprises juste après la Libération¹³⁾, de là on peut mesurer le ressentiment subi des Coréens.

En ce qui concerne la réception de Daudet avant la Libération, on remarque surtout la minceur des matériaux. Par conséquent, même si l'on peut la situer dans l'histoire de la réception de littérature occidentale ou l'histoire générale coréenne, il est difficile d'examiner quels traits de Daudet ont été mis en avant, soit par tel ou tel écrivain, soit par telle ou telle phase de la littérature coréenne. Cette difficulté se manifeste aussi par la pénurie relative des matériaux puisque seuls deux documents¹⁴⁾ abordent Daudet par le biais du

11) 「별」, 三靑生 역, 매일신보, 1936. 2. 11 ; 2. 15.

12) 윤대석, 「조선어의 '마지막 수업」, 한국학연구, 제18집, 2008, pp. 248-260 ; 윤상인, 「문화권력으로서의 번역 - 20세기 전반 동아시아의 경우」, 한림대학교 일본학연구소 제7회 전문가초청간담회 자료집, 2010년 4월, pp. 4-6.

13) 「마지막 授業」, 權明秀 역, 國學, 제2권 제1호, 1947. 1. 25. ; 「最後の 教室」, 역자미상, 遷信文化, 제3호, 1947. 3. 15. ; 「최후의 수업. (어떤 "알사스소년의" 이야기)」, 박인희 역, 조선교육, 1948.

14) 필자미상, 「(近代文豪紹介) 알퐁스·쑤테」, *op. cit.* ; XY生, 「世界文人辭典 —

naturalisme, mais sans analyse profonde. De même, si Kim Dong-In mentionne Daudet en résumant le développement des roman, nouvelle et conte, ou que Yeom Sang-Seop publie la traduction de Sapho en précisant qu'il n'est pas spécialiste du français, on ne trouve aucun indice qui montre que Daudet suscite une réflexion profonde de la part de ces écrivains naturalistes.

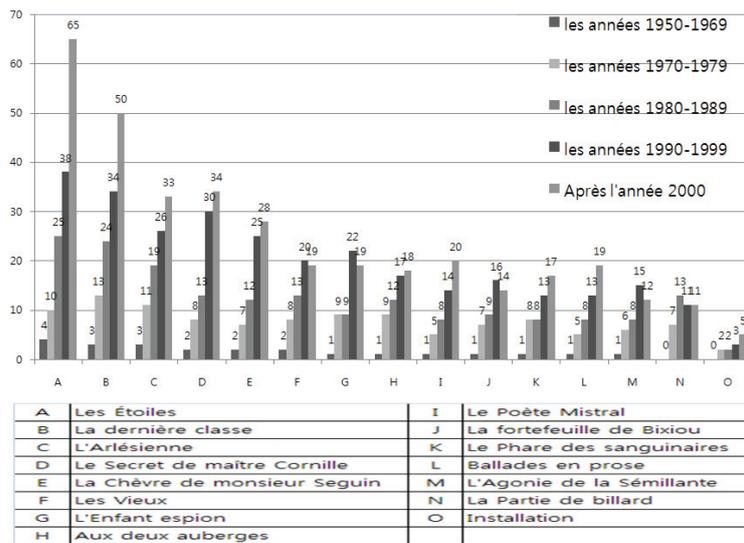
2.2. Depuis la Libération jusqu'aux années 2000

Après la Libération, le nombre des versions de Daudet a tant augmenté qu'il est impossible d'examiner chaque version en détail. Cette augmentation est liée au développement du marché de la publication. Entre 1950 et 1960, la traduction littéraire connaît une renaissance. Les collections de littératures mondiales, les œuvres complètes ou les éditions en format de poche sont publiés plusieurs fois entre 1970 et 1980. Par conséquent, la publication de la traduction littéraire est à son apogée. Les versions de Daudet connaissent une situation prospère sans précédent et imprévisible par rapport à la réception imperceptible d'avant la Libération¹⁵⁾. On peut voir la situation des traductions depuis la Libération dans le tableau 1.

Alphonse Daudet, Jean Racine, François Rabelais, Alphonse de Lamartine, 大潮, 제1권 제4호, 1930. 7. 1.

15) Pour les statistiques sur les traductions coréennes des œuvres de Daudet après la Libération, nous avons consulté les travaux du projet de recherche «L'évaluation des traductions coréennes des chefs d'œuvre de la littérature française».

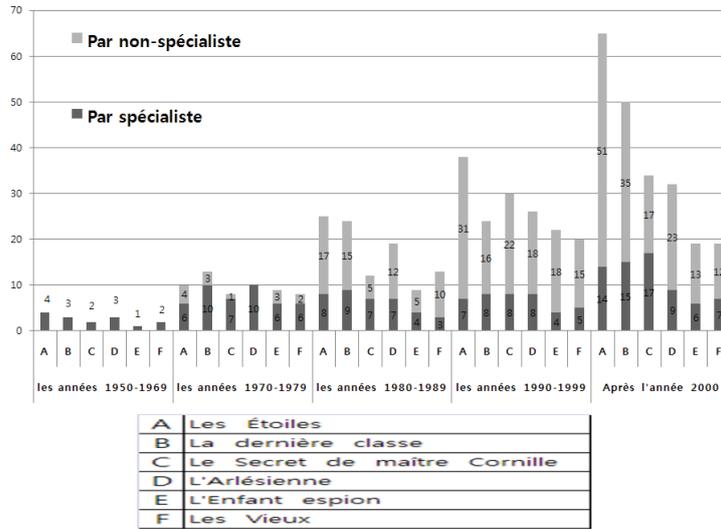
<Tableau 1> les traductions en Corée du sud depuis la Libération
(le cas de 15 œuvres)



D'abord, environ 142 versions des « Étoiles » sont sorties, mais seulement 12 versions de l'« Installation » sont publiées de 1945 jusqu'à de nos jours. Si la première traduction d'une œuvre est sortie entre 1950 et 1960, ils en existent plusieurs versions, mais si la première traduction est plus tardive, ils ont peu de versions comme « La Patrie de Billard » et « Installation ».

Ensuite, ce phénomène a partie liée aussi avec la composition des recueils. Les titres de recueil comme *Contes du lundi* et *Lettres de mon moulin* sont introduits avant la Libération, mais jusqu'à ce jours ces recueils n'ont jamais été traduits en version complète. On n'a que des choix de nouvelles de Daudet. À cause des usages éditoriaux des éditeurs coréens, la plupart des versions ont recopié ou ont

retravaillé des traductions déjà existantes. Donc, le nombre de versions des nouvelles de Daudet est un peu exagéré.



<Tableau 2> Bilan : non-spécialiste vs. spécialiste
(le cas de 6 œuvres)

On constate que les œuvres de Daudet sont traduites par des spécialistes entre 1950 et 1960, les versions de non-spécialiste sont publiées en plus grand nombre que celles des spécialistes après 1980. En fait la plupart des versions de non-spécialiste sont des versions plagiaires, des versions pour enfants ou des versions de texte préparatoire pour l'épreuve de dissertation. L'importance de cette sorte de publication est irréfutable, car les œuvres sont contenues dans les manuels scolaires de langue coréenne.¹⁶⁾ Regardons le

16) 조희정, 『교과서 수록 현대 문학 제재 변천 연구』, 국어교육학연구, 제24집, 2005. 12, pp. 435-481 ; 차혜영, 『국어 교과서와 지배 이데올로기 — 1~4차 교육과정기

tableau 3.

<Tableau 3 : présence des œuvres de Daudet dans le programme d'études après la Libération>

	<i>La Dernière classe</i>	<i>Les Étoiles</i>	<i>L'Enfant espion</i>	<i>Le Secret de maître Cornille</i>	<i>Ballades en prose</i>
1 ^{er} programme d'étude (1955-1963)	collège: manuel de coréen 1	lycée: manuel de coréen 3			
2 ^e (1963-1973)		lycée: manuel de coréen 3			
3 ^e (1973-1981)		lycée: manuel de coréen 3			
4 ^e (1982-1987)		lycée: manuel de coréen 2			
5 ^e (1987-1994)		lycée: manuel de coréen 3			
6 ^e (1995-1999)		lycée: manuel de coréen 3			
7 ^e (après 2000)					lycée: manuel de littérature
7 ^e révision		collège: manuel de coréen 2 (en appendice)	collège: manuel de coréen 1	collège: manuel de coréen 2	

Parmi les œuvres de Daudet, « Les Étoiles » ont pendant longtemps fait partie du premier programme d'étude du primaire jusqu'à la sixième dans les manuels et il faut noter qu'il est contenu dans le programme d'étude du lycée aux premiers temps mais qu'on l'étudie plutôt au collège ces temps derniers.

À partir de ces faits, on peut savoir que Daudet est un écrivain bien connu, et en même temps il reste toujours pour les Coréens comme l'auteur que l'on a appris à l'école. Tous ces facteurs ont comme entravé la recherche profonde, détaillée et spécifique de Daudet ou sur les influences sur les écrivains contemporains et les courants littéraires. En fait, il existe quatre articles de revues et une seule thèse sur Daudet. La thèse traite son sujet suivant une théorie d'analyse sémantique. Par conséquent, pour ce qui est de la réception de Daudet en Corée, il n'est perçu ni comme un naturaliste, ni comme un réaliste, ni comme écrivain inclassable ; il n'est que le Daudet des « Étoiles » et de « La Dernière classe ». Cette facilité d'accès aux œuvres de Daudet n'a donc pas servi à approfondir les connaissances et l'influence de Daudet en Corée. Bien au contraire, il semble qu'elle ait constitué un obstacle pour nous.

3. Traductions coréennes de Daudet mises en question

Après avoir succinctement présenté un aperçu historique de la réception de Daudet en Corée, nous nous permettons ici de jeter un coup d'œil sur ses textes traduits en coréen pour en trouver les

aspects particuliers en nous bornant au niveau de la qualité générale de la traduction.

En général, le réalisme de Daudet est estimé comme superficiel : il manque d'analyse profonde sur les êtres humains, et on juge encore que ses textes ne méritent pas le nom de chef-d'œuvre parce qu'ils manqueraient d'un principe universel ou d'une valeur éternelle. Face à ces opinions peu favorables, certains critiques ont insisté sur la création d'un type universel de l'homme dont l'idée vient de la réalité du monde que Daudet a vécu. En suivant l'avis des frères Goncourt sur le genre du roman considéré comme « histoire de l'homme », Daudet a suffisamment exercé ses capacités littéraires surtout dans la représentation des aspects psychologiques des personnages¹⁷⁾. Daudet reste pourtant comme un hérétique du naturalisme : il n'a pas conféré à ses œuvres la qualité objective que le naturalisme exige. Il a laissé des traces de sentiments personnels dans ses histoires. Et pour cette raison, on lui reconnaît une grande sensibilité. Et c'est peut-être à cause de ou grâce à cette sensibilité subtile et fragile, qu'il est capable de faire des descriptions qui tout en étant objectives n'en dévoilent pas moins sa personnalité. Ses descriptions objectives ne cachent donc pas sa qualité subjective. Il possède toutes les qualités de l'écrivain naturaliste pour effectuer une analyse psychologique des hommes misérables et pauvres.

Si l'on prétend regarder la traduction en langue étrangère des textes de Daudet, il convient de s'intéresser aux spécificités de son écriture afin de voir si le traducteur a bien réussi à les représenter pour le lecteur. Pour effectuer notre analyse, nous avons choisi

17) Cf. Olin H. Moore, « The Naturalism of Alphonse Daudet », *Modern Philology*, vol. 14, n° 3, 1916, pp. 157-161.

quelques textes bien connus des *Lettres de mon moulin* et des *Contes du lundi* pour deux raisons : ce sont deux œuvres très lues par les Coréens et elles permettent à Daudet de rassembler les éléments épars de sa sensibilité. Ces œuvres sont considérées comme montrant bien la qualité littéraire de l'écrivain.

Daudet possède une âme bien féconde qui répond à une sensibilité poétique. Ses œuvres présentent avec succès la vie misérable et la souffrance des laissés pour compte pour lesquels il emploie souvent un ton non moins brutal suscité sans doute par sa sympathie à l'égard des personnages situés au rang le plus bas de la société. Le point de vue de Daudet est dirigé presque exclusivement sur des personnages qui connaissent des affrontements parfois sanglants. Cette vision affective et morale de Daudet se mêle en outre à la musicalité, ce qui contribue au renforcement des effets poétiques. Son écriture étant imprégnée de style poétique, il est primordial de retrouver cette particularité d'écriture dans la traduction en coréen.

Prenons un exemple extrait des « Etoiles » dont il y a jusqu'ici 142 traductions depuis la première traduction exécutée par Sam-Cheong-Saing en 1936.

Du temps que je gardais les bêtes sur le Luberon, je restais des semaines entières, sans vois âme qui vive, seul dans le pâturages avec mon chien Labri et mes ouilles. De temps en temps, l'ermite du Mont-de-l'Ure passait par là pour chercher des simples ou bien j'apercevais la face noire de quelques charbonnier du Piémont ; mais c'étaient des gens naïfs, silencieux à force de solitude, ayant perdu le goût de parler et ne sachant rien de ce qui se disait en bas dans les villages et

les villes.¹⁸⁾

뤼브롱 산에서 양들을 지키고 있을 무렵, 나는 초원 속에서 혼자 사냥개 라브리과 양들을 데리고 몇 주일 내내 사람의 그림자 하나 구경 못한 채 지내고 있었습니다. 가끔 몽 드뤼르의 수도자들이 약초를 찾아 이곳을 지나가기도 하고, 뻬에몽 주변 숲장사의 새카만 얼굴이 눈에 띄기도 하였지만, 이들은 사람들과의 접촉이 없는 소박한 생활을 해왔기 때문에 별로 말이 없었고, 이야기하는 흥미조차 잊고 있었습니다.¹⁹⁾

Le traducteur Kim Sa-Haeng (1972) n'a pas bien saisi le lieu où se trouve notre berger. Le personnage garde ses bêtes dans un « pâturage » abandonné de la montagne. Si Daudet introduit au début de l'histoire la présence de l'ermite et des charbonniers, c'est certes pour évoquer la vie de solitude des hommes éloignés de la ville dans cette région montagnarde et pour introduire un contraste qui rendra plus impressionante encore la rencontre inattendue du berger avec la fille dans le reste du texte. Mais si l'on traduit « le pâturage » comme « un pré (초원) », cela ne permet pas au lecteur d'imaginer cette vie de solitude et de calme du berger. D'ailleurs, le traducteur n'a pas respecté le rythme du texte d'origine qui permet au lecteur de concevoir l'ambiance simple et modérée de cette vie dénuée et désolée. S'il n'y a que trois phrases dans le texte d'origine cité, l'auteur les scande en plusieurs parties par l'emploi de la ponctuation, et par cela se trouve renforcée l'impression visuelle que le berger n'a pas de visite continue : les coupures de chaque phrase représentent cette vie coupée du monde. Cependant le traducteur les a traduites

18) Alphonse Daudet, *Œuvres I*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1986, p. 266.

19) 알퐁스 도데, 『알퐁스 도데 단편선』, 김사행 역, 문예출판사, 2006(1972), p. 16.

en deux phrases en diminuant cet effet stylistique qu'opère l'emploi du point virgule et de la conjonction « mais ». Le long rythme des deux phrases dans la traduction dissipe la coupure rythmique du texte d'origine et empêche de mettre en relief l'intention de l'auteur.

Par ailleurs ce style soi-disant poétique n'empêche pas une description vivante de la réalité. Bien que Daudet décrive la vie réelle, sa description et sa narration ne sont pas exemptes d'humour ou d'ironie. Par exemple, la voix satirique et critique de l'auteur qu'on entend dans la dernière partie de « L'Elixir du Révérend Père Gaucher » prouve l'intérêt que l'auteur a à donner à ses lecteurs plus de plaisir qu'une simple leçon de vie. Le ton grave et tragique mêlé en même temps d'humour dans « Le Secret de maître Cornille » crée une impression forte. On pourrait dire que Daudet possède une virtuosité narrative. Il emploie en toute liberté les expressions qu'il a choisies.

Regardons le début de *La chèvre de M. Seguin*, où l'auteur emploie le futur :

Tu sera bien toujours le même, mon pauvre Gringoire !
Comment ! on t'offre une place de chroniqueur dans un bon
journal de Paris, et tu as l'aplomb de refuser...²⁰⁾

Il s'exprime sa compassion envers le poète Gringoire, son dédicataire, qui vient de refuser une vie de journaliste pourtant bien méritée. Il craint pour son ami des difficultés financières. On trouve chez Daudet moins le reproche que le regret et la compassion. Mais si l'on traduit la première phrase citée de la manière suivante : «

20) Alphonse Daudet, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 260.

Ecoute, Gringoire ! Tu es toujours le même (이보게, 그랭고아르 ! 자넨 그저 언제나 매한가지네그려)²¹⁾ » ou encore : « Je vois que tu te trouves encore dans cette situation, pauvre Gringoire (자넨 아직도 그 모양이군, 그래. 가엾은 그랭구아르!)²²⁾ », le lecteur peut avoir l'impression d'entendre le ton critique de Daudet qui reproche sa mauvaise décision au poète pour lequel cette vie misérable est comme l'apanage de la vie d'artiste. Et le destin de la chèvre que l'auteur lui raconte devient le symbole de la vie d'artiste qui ne craindra pas de résister à la réalité impitoyable en poursuivant la vie idéale qu'il cherche. Il est donc plus convenable sans doute de traduire cette première phrase par : « Mon pauvre Gringoire, tu auras du mal à équilibrer ta vie (내 가엾은 그랭구아르 ! 자넨 언제나 그냥 겨냥 할 거야) ». L'adjectif possessif employé dans cette traduction montre la compassion sincère de l'auteur envers son ami, et l'emploi futur laisse entendre qu'il comprend sa poursuite d'un idéal. De cette vie idéale, Daudet partage l'opinion, bien qu'il sait par expérience que cette recherche ne lui procurera pas la richesse matérielle.

Ce sentiment ou le jugement personnel de l'auteur apparaît encore dans la dernière partie de cette œuvre où le dernier moment de la pauvre chèvre est décrit par l'emploi du passé simple. Le passé simple sert ici à mettre en relief la solennité de ce combat courageux qui représente plus ou moins la révolte héroïque de l'écrivain contre l'avidité de la réalité. Et si l'on traduit le passé simple par un « comme on dit (~하였지) », ou si l'on rend ces phrases par l'emploi du style indirect libre, le sentiment personnel de l'auteur suggéré par

21) 알퐁스 도데, 『별, 마지막 수업 (외)』, 정봉구 역, 사르비아출서 618, 범우사, 2001(1987), p. 100.

22) 알퐁스 도데, 『마지막수업·별』, 전혜경 역, 혜원출판사, 2005(1999), p. 138.

cet emploi du passé simple risque de disparaître. Cependant la plupart des traducteurs préfèrent la façon de dire d'un conteur de vieilles histoires.

« Oh ! pourvue que je tienne jusqu'à l'aube... »

L'une après l'autre, les étoiles s'éteignirent. Blanquette redoubla de coups de cornes, le loup de coups de dents... Une lueur pâle parut dans l'horizon... Le chant du coq enrroué monta d'une métairie. « Enfin ! » dit la pauvre bête, qui n'attendait plus que le jour pour mourir ;²³⁾

“오! 동이 틀 때까지 견디어 낼 수만 있다면.....”

별이 하나씩 들썩 사라졌다네. 블랑케트는 더 용감하게 뿔로 받고, 늑대는 더욱 더 심하게 물어뜯었지..... 희미한 빛이 한 줄기 지평선에 나타났다네..... 목련 닭이 새벽을 알리는 소리가 산골짜기 밑에 있는 밭으로부터 들려왔지.

“이젠 때가 되었군!”

죽기 위해 날이 새기만 기다리고 있던 불쌍한 염소는 중얼거렸다네.²⁴⁾

‘오! 새벽까지만이라도 견딜 수 있다면.....’

하나씩 들썩 별들이 사라졌다네. 브랑케트는 보다 더 뿔에 힘을 주어 받아냈고 늑대는 더욱 세차게 그녀를 물어댔네. 새벽빛이 지평선을 흰하게 밝혔네. 목련 닭의 울음이 농가에서 들려 왔네.

“마침내 밝았구나!” 가없는 짐승이 말했네, 그 짐승은 다만 죽어도 아침에 죽기 위해서 날이 밝은 것을 기다렸으니까.²⁵⁾

On ne peut pas nier que cette manière de traduire souligne l'intention narrative du texte. Mais le texte d'origine nous présente cette histoire sur un ton objectif, mais solennel, qui contribue malgré

23) Alphonse Daudet, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 265.

24) 전혜경 역, *op. cit.*, p. 146.

25) 정봉구 역, *op. cit.*, p. 109.

l'objectivité du style à bien suggérer la pitié de l'auteur. Il est nécessaire de traduire le passé simple tout en éliminant les travers d'un texte pour enfants comme ci-dessous.

“오! 새벽까지 버틸 수만 있다면...”
하나 들썩 별들이 사라져 갔다. 블랑케트는 더 열심히 빨로 박
아 댔고, 늑대는 더더욱 물어뜯어 댔다... 희미한 빛 한 줄기가 지
평선에 나타났고... 목썩 닭이 소작 농가에서 울어 댔다.
“이젠 때가 되었군”이라고 이 가련한 짐승은 생각을 했다. 단지
죽기 위해서 해가 뜨길 기다렸던 것이다.

D'où vient le problème majeur de la traduction coréenne. Il semble qu'il réside dans un style dialogué adopté en traduction. En effet, Daudet approfondit petit à petit la gravité de sa voix neutre, au fur et à mesure que l'histoire qu'il présente va vers sa fin tragique ; mais la plupart des traductions coréennes adoptent le style dialogué. C'est ce qui contribue à faire passer notre auteur pour un écrivain pour la jeunesse, préférant raconter une histoire simple et intéressante aux enfants ou aux mineurs. Par exemple, alors que les premières traductions des « Etoiles » ont été faites dans le but de présenter Daudet aux lecteurs ayant peu accès à la littérature étrangère, on constate depuis 2000 la multiplication de la traduction des œuvres de Daudet visant les jeunes lecteurs de l'école primaire, ou du collège. En outre ces traductions publiées après cette date, commencent à contenir des illustrations en couleur dans un format de poche. On y trouve souvent l'emploi du style dialogué qui empêche le lecteur de concevoir que le berger devenu adulte raconte cette histoire qu'il a vécue dans sa jeunesse. Mais l'enfantillage du ton adopté dans la

traduction trahit le style particulier du texte d'origine. D'ailleurs ne pouvant saisir le ton du regret et de la tristesse à l'égard du temps passé ou de la réalité, les traducteurs ne présentent cette œuvre que comme une histoire d'amour du berger, écrite dans un style parfaitement idyllique. On a du mal à savourer le Daudet du naturalisme. La vraie figure et la littérarité de cet écrivain naturaliste restent encore inconnues aux lecteurs coréens.

En ce sens, on peut dire que le choix du genre du « conte » ou de la « lettre » est certainement lié à cette subjectivité sensible et subtile de Daudet. Ces deux genres lui permettent d'établir avec son lecteur une relation de sympathie immédiate et symétrique. La preuve de ce désir d'une relation avec son lecteur se trouve aussi dans son intervention directe dans l'histoire qu'il raconte. Au plein milieu de la description et de la narration, il laisse sa voix parler au lecteur, ou emploie des exclamations qui dévoilent ses sentiments sur l'histoire qu'il traite. Surtout ces exclamations où se mêlent la fascination et l'exaspération de l'auteur condensent toute la tension qui parcourt l'ensemble de l'œuvre. Bien que cette intervention de l'auteur mette en question l'objectivité de la description, cette présence de l'auteur dans le texte montre sa volonté de parler directement au lecteur. La matière vivante, le génie du conteur, la sonorité des expressions, l'oralité du parler et les expressions suggestives, ce sont autant d'éléments qui invitent le lecteur à l'intérieur du texte.

Prenons de nouveau un exemple de la présence de l'auteur dans « les Etoiles ».

Mais ce n'était pas le petit miarro, ni la vieille Norade qui la conduisait. C'était... devinez qui !... notre demoiselle, mes

enfants ! notre demoiselle en personne, assise droite entre les sacs d'osier, toute rose de l'air des montagnes et du rafraîchissement de l'orage.²⁶⁾

그러나 노새를 끌고 온 사람은 작은 『미아로』도, 늙은 『노라드』도 아니었다. 그것은 누구이었을까! 우리들의 아가씨! 아가씨 자신이 벼들상자 가운데 똑바루안저서 산기운과 비바람의 상쾌한 공기 에 뺨을 붉키면서—.²⁷⁾

그러나 노새를 이끌고 온 것은 머슴아이도 노라드 아주머니도 아니었습니다. 누구였을까요.....? 우리 아가씨였습니다. 아가씨 자신이었습니다. 벼들 바구니 사이에 몸을 똑바로 세우고 앉은 아가씨는 소낙비 뒤의 시원한 산바람으로 뺨이 온통 장밋빛으로 물 들었습니다.²⁸⁾

그런데 노새를 끌고 온 것은 꼬마 미아로도 아니었고 늙은 노라드 아주머니도 아니었다. 그 사람이..... 누구였으리라고 짐작하는 가!..... 우리 아가씨였다. 여러분! 우리 아가씨, 바로 그 아가씨가 식량 자루 사이에 반듯하게 앉아서, 산 공기와 소나기로 한층 더 싱그러워진 산 모습 때문에 얼굴을 장밋빛으로 물들이고 있었다.²⁹⁾

Le berger est en train de se rappeler le temps qu'il a passé avec sa demoiselle à regarder les étoiles la nuit. En rendant cette scène vivante, l'auteur intervient avec cette expression « C'était... devinez qui !... notre damoiselle, mes enfants ! » qui dissipe la distance entre le berger et l'auteur mais aussi entre les enfants qui écoutent de l'histoire dans le texte et le lecteur qui lit ce texte. Cette distance abolie a pour effet de susciter l'intérêt de tous les hommes dans le texte comme hors du texte. Aussi cette intervention, devient-elle une

26) Alphonse Daudet, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 267.

27) 三靑生 역, *op. cit.*, le 2 février 1936.

28) 김사행 역, *op. cit.*, p. 19.

29) 정봉구 역, *op. cit.*, pp. 111-112.

manière efficace de transmettre au lecteur son sentiment, indissociable de celui du berger. Sam-Cheong-Saing, le premier traducteur coréen, a traduit cette phrase en monologue : « qui était-elle ? notre demoiselle » et Kim Sa-Haeng n'a pas réussi à rendre la valeur de cette intervention. Il traduit cette phrase en termes honorifiques, mais sa suppression de « mes enfants » empêche d'y voir une intervention de l'auteur. Par contre, le traducteur Jeong Bong-Gu a rendu « mes enfants » par « messieurs (여러분) ». Mais il n'a pas saisi que ce « mes enfants » n'est pas une appellation. Elle est une exclamation destinée à suggérer l'état psychologique du berger dominé par son rappel du passé. Le point d'exclamation et les points de suspension répétés dans cette partie renforcent cet état d'esprit. Ainsi les traductions coréennes ne saisissent pas l'intérêt que porte l'auteur à la réalité psychologique des personnages.

Cet emploi judicieux du style oral permet à Daudet de donner un sentiment d'improvisation. Cette particularité du style est non seulement due à son âme poétique, mais aussi à sa vision du monde selon laquelle tous les événements ou les accidents dépendent des jeux ridicules de la réalité. Daudet s'appuie souvent sur cet instantanéisme, ce qui le distingue des autres écrivains naturalistes. Regardons la dernière partie de « La Dernière classe » où se trouve condensée la tension de ce qui se joue, marquée par les points de suspension répétés et des phrases simples et courtes :

Tout à coup l'horloge de l'église sonna midi, puis l'Angelus.
Au même moment, les trompettes des Prussiens qui revenaient
de l'exercice éclatèrent sous nos fenêtres... M. Hamel se leva,
tout pâle, dans sa chaire. Jamais il ne m'avait paru si grand.

« Mes amis, dit-il, mes amis, je... je... »
 Mais quelque chose l'étouffait. Il ne pouvait pas achever sa phrase.
 Alors il se tourna vers le tableau, prit un morceau de craie, et, en appuyant de toutes ses forces, il écrivit aussi gros qu'il put :
 « VIVE LA FRANCE ! »
 Puis il resta là, la tête appuyé au mur, et, sans parler, avec sa main il nous faisaient signe : « C'est fini... allez-vous en. »³⁰⁾
 때마침 교회의 패종 시계가 정오를 알렸다.
 그리고 알젤뤼스[sic.](아침, 점심, 저녁 기도식)을 알리는 종 소리, 그와 동시에 훈련을 끝내고 돌아오는 프러시아 병사들의 나팔 소리가 창 바로 밑에서 울려 퍼졌다.
 아멜 선생님은 창백한 얼굴로 교단에서 일어섰다. 그때처럼 선생님이 커 보인 적이 없었다.
 “여러분.”
 선생님은 입을 열었다.
 “여러분, 나는..... 나는.....”
 선생님은 목이 메어 끝내 말을 맺지 못했다. 그리고 칠판 쪽으로 돌아서더니 분필 한 개를 집어 들고는 힘을 다해서 커다란 글씨를 썼다.
 “VIVE LA FRANCE(프랑스 만세)!”
 그러고는 한참을 벽에 머리를 기댄 채 서 있다가 말없이 우리에게 손짓을 했다.
 “이제 다 끝났어..... 모두 돌아가거라.....”³¹⁾

L'horloge de l'église et la trompette des Prussiens détruisent le silence qui dominait la classe. L'imagination de notre personnage que décrit l'auteur est aussi détruite. Se superposent ensuite ce bruit destructeur et le visage devenu pâle du professeur. L'effet visuel et

30) Alphonse Daudet, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 585.

31) 전해경 역, *op. cit.*, pp. 10-11.

sonore est renforcé à l'extrême. C'est ainsi qu'il est tout naturel que le professeur ne puisse pas finir son dernier mot. Il est aussi naturel que personne ne prononce même un seul mot dans le monde détruit et dominé par cette insupportable violence sonore. Le parcours de la destruction d'une langue n'est pas différent de celui de cette description. Le « morceau de craie » que prend le professeur pour écrire concrétise ainsi cette situation tragique où tout est démoli. Tout est fini et interdit. Mais ce qui est intéressant dans les traductions, c'est de voir qu'elles ne représentent pas le rythme constitué par les phrases scandées ou interrompues. Même « un morceau de craie », symbole de cette destruction ne se traduit qu'en « une craie (분필) »³². Nos traducteurs n'ont pas bien saisi que les éléments visuels et sonores complètent la tragédie de cette histoire en renforçant sa suspension. Et c'est pour cette raison qu'il devient difficile de faire prendre conscience au lecteur de cette tension rendue visuelle et sonore.

Cette sensibilité de Daudet reflète d'une part son caractère de journaliste imprimé dans son âme. Elle garantit la fraîcheur du style qui représente son regard plein de compassion et son âme sensible, voire même affective. Aussi est-elle le fruit du sens de la liberté. Bien qu'on trouve souvent dans ses œuvres des erreurs syntaxiques, des répétitions démesurées, le changement subit de ton, ces particularités viennent aussi de l'improvisation de ses facultés littéraires. Le dynamisme de sa description, l'oralité, la rapidité du développement, l'écriture nerveuse, la manière d'écrire les choses passagères deviennent les éléments garantissant l'impressionisme littéraire de

32) 김사행 역, *op. cit.*, p. 129.

Daudet. Mais il faut dire que nos traductions ne nous présentent pas le Daudet naturaliste et compatissant.

4. Conclusion

Daudet est un des écrivains français bien connus des lecteurs coréens depuis les années 1920, mais sa qualité en tant qu'auteur naturaliste n'a jamais retenu leur attention. Il a été introduit au moment de l'avènement du roman naturaliste en Corée et ses œuvres ont été traduites dans le but de promouvoir une sensibilité coréenne sous l'occupation japonaise. Ainsi les Coréens lisant « La Dernière classe » partagent parfaitement l'impression des Alsaciens à qui il était interdit d'employer leur langue maternelle, puisque le Japon colonial a interdit tout emploi de la langue coréenne à cette triste époque. Tandis que « La Dernière classe » a été lue comme une œuvre du nationalisme jusqu'à la Libération en 1945, Daudet a été présenté après La Libération comme un écrivain populaire visant les jeunes. Cela a suscité de nombreuses traductions qui ne s'orientent pas vers la qualité littéraire de cet auteur. Maintenant Daudet est devenu un auteur d'histoires faciles et émouvantes, mais son point de vue sur la réalité ou sa vision sympathique du monde échappe toujours aux yeux des lecteurs coréens. Daudet attend encore une autre traduction susceptible de permettre de voir sa vraie figure.

Bibliographie³³⁾

- 김병철(編著), 『서양근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975 ; 1998.
_____, 『한국근대서양문학이입사연구』, 을유문화사, 1980 ; 1998.
_____, 『세계문학번역서지목록총람』, 국학자료원, 2002.
- 김윤지, 『한·일 자연주의 소설의 수용 양상 비교』, 한국일본어문학회 제6회 학술대회집, 2008. 7, pp. 285-290.
- 김준현, 『1920년대의 프랑스 소설 번역 다시 읽기』, 프랑스어문교육, 37집, 2011. 6, pp. 319-370.
- 송덕호, 『프랑스 사실주의 및 자연주의 문학의 수용과 그 한국적 변용』, 세계문학비교연구, 제1권, 1996, pp. 207-238.
- 윤대석, 『조선어의 ‘마지막 수업’』, 한국학연구, 18집, 2008, pp. 248-260.
- 윤상인, 『문화권력으로서의 번역 — 20세기 전반 동아시아의 경우』, 한림대학교 일본학연구소 제7회 전문가초청간담회 자료집, 2010년 4월.
- 이미혜, 『한국의 불문학 수용사』, 서울대학교박사학위논문, 1992.
- 정기수, 『한국과 서양. 프랑스 문학의 수용과 영향』, 을유문화사, 1988.
- 조희정, 『교과서 수록 현대 문학 제재 변천 연구』, 국어교육학연구, 제24집, 2005. 12, pp. 435-481.
- 차혜영, 『국어 교과서와 지배 이데올로기 — 1~4차 교육과정기 중·고등학교 국어교과서를 대상으로』, 상허학보, 15집, 2005, pp. 99-128.
- Chartier, Anne-Marie, « When French Schoolchildren Were Introduced to Literature », *Yale French Studies*, n^o 113, 2008, pp. 60-76.
- Daudet, Alphonse, *Œuvres I*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard,

33) Cette bibliographie n'inclut pas des documents cités dans le corpus du texte.

1986, p. 266.

Moore, Olin H., «The Naturalism of Alphonse Daudet», *Modern Philology*,
vol. 14, n° 3, 1916, pp. 157-161.

〈국문요약〉

자연주의 작가 도데의 한국 수용 및 번역 양상에 대한 소고

위 효 정
(고려대학교)

신 화 인
(고려대학교)

도데는 한국의 독자에게 가장 많이 알려져 있는 작가이지만, 자연주의 작가로서의 그의 문학적 입장이나 현실에 서정적으로 접근하는 그의 관점은 언제나 간과되었다. 도데 수용 및 번역의 현황을 고찰하기 위해 우리는 우선 도데 수용의 몇몇 측면들을 해방 전에서부터 현재에 이르기까지의 작품 번역을 중심으로 살펴보았다. 한국의 자연주의 근대소설의 등장과 함께 소개되어 식민주의 상황의 한국인의 정서를 고취시키는데 동원되었지만, 해방 이후에 도데는 단지 대중적 인기를 확보할 수 있는 작가이자 청소년을 위한 작가라는 이유로 그 문학적 특징과는 관계없이 번역되었다. 이로 인해 도데는 좁은 의미의 서정작가로서만 한국독자에게 인식되고 있을 뿐이다.

본 논문의 두 번째 부분에서는 도데 글쓰기의 고유한 여러 문체적 특징을 번역과의 관련 하에 고찰하였다. 그는 자연주의 작가 가운데에서 가장 부드러운 감수성을 지닌 작가, 예리하고 섬세하면서도 신경질적인 재치를 타고난 작가, 공감을 자아내는 묘사를 통해 객관적이면서도 결코

몰개성적이지 않은 작품을 창작한 작가로 평가받는다. 특히 작가의 개성을 담아내는 문체의 활기가 도데의 주요 특징으로 지적된다. 그러나 대부분의 한국어 번역이 그의 문체에 내재된 차분하지만 날카로운 현실 비판적 관점과 독자와의 소통을 지향하는 내적 의도를 재현하지 못하고 있는 것으로 나타났다. 이로 인해 현실의 비극을 연민어린 시선으로 파악하는 자연주의자로서의 도데는 우리에게 여전히 미지의 작가로 남아있다. 도데의 작품 수용에 대한 제반 현황에 대한 이런 고찰은 여전히 신중한 번역과 작품에 대한 비판적 시선이 작가연구에서 병행될 필요가 있다는 당연한 사실을 다시 한 번 상기시키는 데 기여할 것이다.

주 제 어 : 알퐁스 도데(Alphonse Daudet), 자연주의 소설(roman naturaliste), 수용(réception), 번역(traduction), 문체(style)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 31

게재확정일 : 2012. 2. 7

메리메의 *Carmen*과 고다르의 〈*Prénom Carmen*〉의 상관성*

어 순 아
(성신여자대학교)

차례

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 3. 영화 〈프레농 까르멘〉 |
| 2. 소설 『까르멘』 | 3.1. 영화 속 영화와 현악 4 중주 |
| 2.1. 이야기 속 이야기와 투우 | 3.2. 까르멘의 현대성 |
| 2.2. 까르멘의 상징성 | 3.3. 고다르의 영상적 메시지 |
| 2.3. 메리메의 문학적 메시지 | 4. 결론 |

1. 서론

1845년에 프로스페르 메리메Prosper Mérimée가 발표한 소설 『까르멘 Carmen』은 단순한 치정에 얽힌 비극적인 멜로드라마로 읽혀지는 정도였다. 그러나 30여년이 지난 1874년에 메이야크Meilhac와 알레비Halévy가 각색하고 비제Bizet가 1200페이지의 악보를 관현악으로 편곡하여 1875년 3월 3일에 오페라 〈까르멘〉이 공연되면서 이 소설은 다시 생명력을 얻게 되었다. 오히려 이국적인 풍경과 더불어 청각적인 음악성도 풍부하여 “하바네라”의 아리아로 매우 친숙한 오페라 〈까르멘〉은 오늘 날까지 전 세

* 이 논문은 2009년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

계에서 공연되면서 원작 소설 보다 더 유명해졌다. 소설을 각색한 영화는 프란체스코 로시 Francesco Rosi, 피터 브룩 Peter Brook, 카를로 사우라 Carlos Saura 등에 의해서 프랑스 뿐 아니라 영국, 스페인, 독일, 이탈리아, 미국 등에서 출시되었다. 『까르멘』은 연극은 물론 카린 사포르타 Karine Saporta에 의해서 발레 〈까르멘〉으로도 각색되었다. 또한 비제의 오페라는 로시에 의해 〈비제의 까르멘〉이란 영화로 출시되었고, 140여년이 지나 장뤽 고다르 Jean-Luc Godard도 1983년에 〈프레농 까르멘 Prénom Carmen〉을 영화로 제작하였다. 이와 같이 메리메의 『까르멘』은 하나의 신화를 형성하면서 여러 장르에서 모방하거나 각색되어 재창조되었다. 이른바 ‘까르멘 효과’의 결과로 나타나는 장르의 유동성에 대해서 데이비드 윌스 David Wills는 모든 장르가 총체적으로 혼합된 ‘장르의 혼재 promiscuité générique’라고 표현한다.¹⁾

이렇듯 다양한 장르로 각색된 영화들과 원작과의 비교 분석은 흥미로운 연구과제로 제기된다. 그러나 본 연구는 현대 누벨바그의 거장인 장뤽 고다르가 메리메의 소설 『까르멘』을 어떻게 재해석하여 〈프레농 까르멘〉²⁾을 연출하였는지에 관심을 갖고자 한다. 19세기 사실주의 소설과 다른 장르인 20세기 누벨바그 영화에서 감독은 원작에서 무엇을 표현하고자 한 것인가? 두 장르의 구성방식의 연관성은 무엇인가? 19세기 메리메가 은유한 까르멘의 상징성을 현시대를 살아가고 있는 고다르가 어떻게 영상화시키고 있는가? 이는 본 연구에서 밝히고자 하는 주요 관심사들이다.

그러므로 본 연구는 우선, 소설 『까르멘』의 구성과 주인공 ‘까르멘’을 분석하면서 까르멘 신화를 창출한 메리메의 문학적 메시지를 도출한다. 그리고 〈프레농 까르멘〉의 구성과 까르멘의 현대성, 고다르의 영상적 메

1) David Wills, "Le chant du taureau ou la mouvance des genres", Elisabeth Ravoux Rallo, *Carmen*, Editions Autrement, Paris, 1997, p.97, 참조.

2) 1987년 5월 25일자 세신영상에서 비디오 출시한 한국어 제목은 〈미녀깡 까르멘〉이나 본고에서는 원제목의 발음 그대로 사용하기로 하고 이후 대사는 이 영화 자막을 인용함.

시지를 분석하면서 영화는 소설과 어떤 상관성이 있는지를 규명하고자 한다.

2. 소설 『까르멘』

2.1. 이야기 속 이야기와 투우

메리메는 몬티호Montijo백작 부인이 들려준 이야기와 수니가Zùniga에게서 들은 일화를 바탕으로 소설을 구성한다. 그 일화는 돈 페드로Don Pedre, 왕의 애첩 마리아 파디아Maria Padilla의 모험담을 전설로 내려온 이야기이다. 19세기 중반 스페인을 배경으로 한 이 소설의 구성은 이야기 속 이야기, 즉 미장아빔mies-en-abyme 형식이다. 소설의 1장과 2장은 안달루시아 지방을 여행하는 고고학자가 화자가 되어 산적 돈 호세Don José를 만나고, 연이어 집시 까르멘을 만나게 된 이야기로 전개된다. 그러나 3장에서는 사형선고를 받고 감옥에 있는 호세가 두 번째 화자가 되어, 까르멘과의 운명적인 사랑에 희생당한 이야기를 고고학자에게 전해 주는 이야기이다.³⁾ 마지막 4장은 다시 고고학자가 화자가 되어 보헤미아인의 민족성과 언어에 대해 일종의 민족학 강론을 서술한다. 즉 1인칭의 화자의 이야기로 전개되는 이 소설은 화자가 바뀌어 이야기를 풀어나가는 이야기 속 이야기 형식으로 이루어진다. 따라서 소설의 독자는 제1화자=고고학자의 관점에서 안달루시아 지방을 여행하다 만난 호세와 까르멘을 소개 받다가, 제 2화자=호세의 관점에서 비극적인 사랑이야기를 전해 듣

3) 담배공장에서 위병 근무를 하던 군인 호세는 공장에서 집시라고 놀리는 동료 얼굴을 칼로 그은 까르멘을 호송하다가 그녀의 유혹에 빠져 그녀를 도망치게 도와준다. 그는 영창 신세를 진 후 강등되자 여전히 까르멘에게 홀리어 상관을 죽이고, 도망자 신세가 되다가 산적이 되고, 감옥에서 출소한 까르멘의 남편인 산적 두목까지 죽이며, 마침내 투우사 루카스와 사랑에 빠진 까르멘을 칼로 찌르고 산속에 매장한 후 자수하여 감옥에서 사형집행을 기다리는 중이다.

게 되고, 다시 제 1화자=고고학자의 관점으로 되돌아와서 작가의 학설을 공부해야 한다. 사실 메리메는 자신의 문학에 관해 자신은 아마추어에 불과하고 오히려 고고학자라고 공언한 바 있다. 그의 대부분의 중편 소설들은 자신이 직접 여행하면서 그 지방에 전해 내려온 이야기를 전달하는 식으로 구성되는 특징을 지닌다. 따라서 이 소설에서 제 1화자인 고고학자는 즉 메리메 자신이다.

이와 같이 소설에서는 1, 2, 4부에서의 화자인 고고학자의 이야기가 삽입되어 있으나 오페라, 연극, 발레 등에서 각색한 <까르멘>은 대부분 3장의 이야기 즉 제 2화자로 나오는 돈 호세의 비극적 사랑이야기만을 흥미롭게 다루고 있다. 비교적 원작에 충실한 대부분의 영화 <까르멘>에서도 까르멘의 성적 유희에 포커스를 맞춘 애로영화의 색채를 강하게 드러내어 고고학자인 화자가 암시하는 문학적 가치를 소홀히 하는 경향이 있다.

▶ 투우

이야기 속 이야기로 구성된 이 소설에서 또 하나의 특징은 투우 삽입이다. 까르멘의 자유분방한 사랑놀이는 장교나, 상인 부호, 산적 등, 상대를 고르지 않고 무분별할 정도이다. 그런데 투우사인 루카스와의 사랑이야기는 이 작품을 절정으로 이끈다. 투우는 소설의 배경을 정열과 투우의 나라, 스페인으로 하여 지역문화의 특징을 살리면서 또 하나의 상징적 이야기를 도출한 액자효과를 나타낸다.

까르멘의 사랑을 독점하려는 호세는 카르멘의 새로운 정부가 투우사 루카스라는 사실을 알고 투우장에 간다. 루카스에게서 첫 번째 황소의 머리에 두른 색 리본을 받고 기뻐하는 카르멘을 발견한 호세는 투우사에게 질투심을 느낀다. 곧 황소가 루카스의 가슴을 들이받고 그를 쓰러뜨리는 광경을 보면서 호세는 황소가 자신을 대신해서 복수한 것이라 생각한다. 그러므로 투우장면은 사랑하는 여인을 빼앗긴 한 남자의 질투심을 고조시키고 마침내 사랑을 독차지하지 못하자 그녀를 단도로 찌르게 하

는 유도심리 효과를 나타낸다.

Un paysan me dit qu'il y avait des taureaux à Cordue. Voilà mon sang qui bouillonne, et comme un fou, je pars, et je vais à la place. On me montra Lucas, et, sur le banc contre la barrière, je reconnus Carmen.(...) Lucas, au premier taureau, fit le joli coeur, comme je l'avais prévu. Il arracha le cocarde du taureau et la porta à Carmen, qui s'en coiffa sur-le-champ. Le taureau se chargea de me venger. Lucas fut culbuté avec son cheval sur la poirine, et le tauresu par-dessus tous les deux.⁴⁾

이러한 극적인 상황을 매우 효과적으로 각색한 비제는 '투우사의 노래'라는 아리아로 오페라 〈까르멘〉을 유명하게 만들 수 있었고, 이 오페라를 토대로 로시가 〈비제의 까르멘〉을 영화로 만들면서 투우장면은 소설에서보다 더욱더 관중을 매료시키게 된다. 넬리 퍼먼은 투우장에 대해서 “중성적인 스포츠의 공간일 뿐만 아니라, 성적, 문화적, 종교적 차이가 각인된 공간”⁵⁾이라고 분석한다. 투우 장면은 정열과 잔인성을 상징하는 빨간색이 된다. 투우사가 휘두르는 빨간색 카파, 빨간 피를 튀기며 죽어가는 황소를 보면서 열광하는 관중들, 황소 뿔에 받혀 피흘리며 쓰러지는 투우사를 보며 신음하는 관중의 소리 등은 야성과 정열, 잔인성과 쾌감 그 자체다. 기실 투우는 남성성을 대변한다. 그러나 이 소설에서 투우사는 바로 까르멘이고 황소는 그녀가 빨간색 치마 자락으로 농락하는 남성으로 분석되기도 한다. 데이비드 윌스가 투우의 은유에서 까르멘이 투우사가 되는 것을 분화된 자신의 성 정체성으로 설명하는 것은 설득력이 있다.

4) Prosper Mérimée, *Carmen*, Edition présentée, établie et annotée par Andrien Goetz, Gallimard, 2000, p.107. 이하 *Carmen*으로 표기함.

5) 한택수, “유럽 속의 까르멘”, 『프랑스문화예술연구』 32집, 프랑스문화예술학회, 2010, p.710.

La femme fatale figure ainsi dans cette métaphorisation de la corrida non seulement comme cape, mais aussi comme toréador; ce qu'elle manoeuvre ainsi en manipulant les hommes-taureaux, c'est bien sa sexualité désincarnée qui était toute l'enchère du marchandage des hommes entre eux, dans cette "phallo torocratie", avant qu'elle ne vienne bouleverser la règle du jeu. Dans les scènes de séduction, elle joue comme un toréador, et dans le finale, elle l'assume pleinement, portant le rouge, exprimant ouvertement une émancipation féminine qui, même si elle passe par l'exotisme et quelque réduction moralisante, reste subversive par sa franchise.⁶⁾

빨간색 원피스를 입은 까르멘⁷⁾이 빨간색 카파를 휘두르는 투우사로 은유되고, 그녀에게 희생당한 많은 남성들이 황소로 은유한 투우장면은 호세와 까르멘의 비극적 운명을 시사한다. 아마 이 소설에서 투우장면이 없었다면, 그리고 오페라에서 이 장면을 음악적 우수성으로 극대화하지 않았다면 “투우사의 노래”로 친숙한 오페라 〈까르멘〉은 오늘날까지 그토록 성공할 수 없었을 것이다.⁸⁾ 이는 이야기 속 이야기를 끝어가는 고고학자의 집시에 대한 내용보다 인간의 욕망을 극대화시킨 투우 장면에서 더 많은 흥미적 요인이 있다는 것을 의미한다.

2.2. 까르멘의 상징성

메리메는 고고학자라는 화자를 통해서 문헌에서 고찰한 스페인 여자가 미인이 되는 조건 30가지를 상세히 나열한다. 그중에서 특히 눈과 눈꺼

6) David Wills, *op.cit.*, p.103.

7) carmen이라는 이름은 'carmin' 즉 진홍빛이라는 단어와 발음이 같기 때문에 빨간색의 이미지를 부각시킨다.

8) “메리메의 소설은 비제의 오페라가 없었다면 사람들이 다시 읽지 않았을 소설이다”: Dominique Maingueneau, *Carmen, les racines d'un mythe*, Sorbière, 1984, p.11.

풀, 눈썹이 검어야 하고 손가락, 입술, 머리카락이 섬세해야 한다는 것이 강조되면서 까르멘의 인상과 외모에 대한 묘사가 구체적이고 세밀하다. 고고학자인 화자는 까르멘이 단점 하나에 장점이 어우러져 그녀의 장점인 아름다움이 더욱 돋보이며, 기이하고 야성적인 아름다움을 지닌 그녀를 처음 본 순간에 놀라웠으며 결코 잊을 수 없는 얼굴이었다고 회상한다.⁹⁾

까르멘은 호세에게 자신을 소개하면서, “내 이름은 까르멘시타Carmencita요. 까르멘, 까르멘시타, 마음대로 불러요”라고 두 가지 이름을 낸다. 까르멘시타는 스페인의 집시댄서로 열정적이고 동시에 서민적인 여인이었다. 까르멘은 라틴어로 노래, 바람소리, 목소리나 악기소리 등을 함축하면서 동시에 시, 예언, 점, 마술적 언어를 의미한다.¹⁰⁾ 까르멘이나 까르멘시타라는 이름의 상징에서와 같이 까르멘은 노래하며 점을 봐주고 자유분방하게 사랑하며 떠도는 집시, 마녀의 속성을 지닌 여자로서 모든 남자들에게 욕망을 발산하는 여자의 대명사처럼 불린다. 그래서 까르멘도 자신을 까르멘시타의 이미지로 고고학자에게 소개한 것이다. “아, 잘 아시잖아요. 제가 보헤미아 여자라는 걸요. 점이나 봐 드릴까요? 혹시 까르멘시타에 대해 못 들어 보셨나요? 제가 바로 그 여자요.”¹¹⁾

일반적으로 미녀의 상징성을 꽃으로 표현하듯이 이 소설에서도 까르멘의 또 다른 이미지는 꽃이다. 꽃의 아름다움과 향기가 사람들을 매혹시키듯이 그녀는 꽃으로 암내를 풍기는 여자이다. 그런데 호세를 유혹하기 위해 그녀가 던진 아카시아 꽃 한 송이는 탄환으로 은유되면서 동시에

9) 까르멘이 순수한 보헤미안 혈통이었던지는 의심스럽다고 하면서도 가장 아름다운 집시여인으로 소개한다. 까르멘은 젊고 키가 작으며, 몸매가 아름답고 눈이 유난히 크고, 피부는 미끈하지만 구릿빛이며, 눈은 사시였으나 아름답게 찢겨져 있었고, 입술은 조금 두툼한 편이나 윤곽이 선명했고, 긴 머리카락은 검고 윤기가 흐르고 특히 그녀의 눈에는 관능과 표독스러움이 감돌고 있다고 묘사된다. *Carmen*, pp.59-61, 참조.

10) “La Carmencita est un terme à la fois affectueux et populaire.(...) Le carmen latin, c'est à la fois le chant, l'air, le son de lavoix ou des instruments, un poème, une prophétie, une prédiction, des paroles magiques, des enchantements. Ce mot couvre donc un espace de sens qui va de la musique la plus ordinaire à la sorcellerie.” : Dominique Maingueneau, *op.,cit*, p.47.

11) *Carmen*, p.59.

호세를 살인자로 만드는 단검으로 환유된다. 그래서 호세는 자신의 양미간을 때리고 자신의 발 아래로 떨어진 꽃을 주어 가슴에 간직한 행위를 “첫 번째 바보짓”이라고 말한다.

Et prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait... Je ne savais où me fourrer je demeurais immobile comme une planche. Quand elle fut entré dans la manufacture, je vis la fleur de cassie qui était tombée à terre mes pieds; je ne sais ce qui me prit, mais je la ramassai sans que mes camarades s'en aperçussent et je la mis précieusement dans ma veste. Première sottise!¹²⁾

“까르멘이 던진 꽃 한 송이의 가치는 에로스의 화살과도 같으며 사랑의 마약과도 같다”¹³⁾고 한다. 에로스의 화살에 맞은 사람이 처음 만나는 이성에게 끌려 거기서 헤어나지 못하듯이, 탄환을 맞은 것 같다는 꽃의 화살이 돈 호세의 운명을 완전히 바꾸어 놓은 것이다.

까르멘의 이미지는 강력한 소유욕과 정복욕에 불타는 리더십을 드러내면서 일종의 남성성을 표출한다. 사실상 그녀는 산적의 리더역할로 부호 귀족들의 재물을 약탈하는 데 주저함 없이 앞장선다. 그러나 여자이기 때문에 그녀의 미모 속에서 강력한 남성성이 드러나자 마녀로 포장된다. “마녀들이 존재한다면 저 여자가 바로 그 중 하나입니다.”¹⁴⁾ 라고 호세가 단정하듯이, 까르멘의 유혹에 걸려든 남자들은 이성을 잃고 재물을 빼앗기거나 목숨까지도 잃게 되기 때문이다. 카린 사포르타는 까르멘이 남자였다면 악마로 여겨지지 않았을 것이라고 한다. 그는 여자라는 이유로

12) *Ibid*, pp.71-72

13) 프로스페르 메리메, 최복현 옮김, 『해설이 있는 까르멘』, 와우 라이프, 2011, p.159.

14) *Carmen*, p.78.

까르멘의 능력과 강한 카리스마가 괴상하게 보이며, 그 남성성이 그녀를 경이로운 초인간적인 인물로 몰아 신화의 세계를 만든 것으로 평가한다.

Sans doute si Caermen avait été un homme, sa volonté de puissance n'eût-elle pas semblé si dangereuse, si diabolique. Mais parce qu'elle est femme, sa puissance et son charisme séducteur, "conducteur", apparaissent monstrueux. Parce qu'il envahit un territoire situé au-delà des limites où devrait se tenir la femme, la masculinité de Carmen la renvoie à un monde surhumain, extraordinaire, mythique.¹⁵⁾

까르멘의 또 하나의 상징성은 뱀으로도 은유된다. 세비아에서 호세가 까르멘과 함께 두 차례 지나가게 되는 골목길 이름이 '뱀serpent'이라고 강조하기 때문이다. 이는 남성을 유혹하는 까르멘의 상징을 뱀으로 은유한 것이다. '보헤미아인의 눈' 또는 '늑대의 눈'으로 묘사된 까르멘의 눈에서, "관능적이며 동시에 표독스러움이 동시에 감돌고 있다"¹⁶⁾는 표현은 관능적 이미지에 독을 품은 뱀의 상징성을 연상시키기 위해서이다. 뱀은 '선과 악, 에로스 와 아가페'¹⁷⁾의 이미지로 또는 '삶과 죽음의 변증법'¹⁸⁾으로 상징된다. 이 소설에서 뱀이란 실체는 없으나 두 남녀가 죄를 짓고 도망가는 골목길 이름을 뱀으로 은유하여 까르멘의 운명을 시사하고 있다. 까르멘은 여러 신분으로 변장하면서 산적들이 재물을 약탈하는데 스스로 미끼가 되기도 하여 삶을 즐기지만 결국은 스스로 죽을 운명임이라는 점괘를 보고 태연하게 죽음마저 희롱하기 때문이다.¹⁹⁾

15) Karine Saporta, "Le masculin chez Carmen", Elisabeth Ravoux Rallo, *Carmen*, *op.cit.*, p.130.

16) "Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. OEil de Bohémien, oeil de loup" ; *Carmen*, p.61.

17) Yves Monin, *L'Esotérisme du Petit Prince*, Paris, A-G, Nizer, 1989, p.57.

18) Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Joê Corti, 1948, p.279.

19) "À la bonne heure, dit-elle ; j'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que

까르멘에 대해서 동양적이며 숙명론적 감각을 지닌 인물로 분석한 피에르 브뤼넬은 까르멘의 비극적 종말을 맞이하게 되는 것이 외부적 운명이 아니라 그녀 자체의 운명으로 분석한다. 즉 돈 호세를 일종의 운명 대리, 죽음 대리로 만들어버린 까르멘 신화는 사랑과 죽음의 신화가 아니라 사랑 속에 박혀있는 죽음의 신화라는 것이다.²⁰⁾

미녀, 마녀, 요부, 악마, 도둑, 집시로 묘사된 까르멘의 상징성은 그 무엇보다도 '자유'의 여신이다. 호세가 아메리카로 같이 가서 그곳에서 조용히 살자고 애원하지만 거절하는 이유는 간단하다. "먼저 나, 그 다음이 당신이에요"²¹⁾라고 말하는 그녀는 누구에게도 구속되지 않는 자신을, 자유를 당당히 선언한다. 그것이 자신의 신분을 지키는 즉 집시의 운명이라고 믿기 때문이다.

Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison,²²⁾

-José, répondit-elle, tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus : toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. (...) Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ; mais Carmen sera toujours libre. Calli est née, calli elle mourra.²³⁾

미모와 사랑을 미끼로 남자를 파멸로 이끄는 요부 까르멘은 일반적으로 팜프파탈의 대명사로 인식된다.²⁴⁾ 까르멘은 누구에게 명령을 받는 것을 매우 싫어하며, "언제나 자유롭게 살며 마음에 드는 일만을 하는" 유

vous devions finir ensemble arrive qui plante!"; *Carmen*, p.103.

20) Pierre Brunel, "Carmen est-elle un mythe ?", Elisabeth Ravoux Rallo, *op.cit.*, p.20.

21) "Moi d'abord,, toi ensuite." ; *Carmen*, p.108.

22) *Ibid.*, p.78

23) *Ibid.*, p.110.

24) "내가 당신을 사랑한다면 그 때 당신은 날 조심하세요." : 비제의 오페라에서 까르멘이 호세를 유혹하면서 부르는 아리아, '하바네라' (L'amour est oiseau rebelle)의 가사에서도 팜프파탈의 이미지를 연상시킨다.

쾌한 성격의 소유자로서 무엇이든 웃어넘기며, 현재의 시간을 즐기면서 자신의 삶을 즐기는 자유로운 여신상으로 상징된 인물이다.²⁵⁾

2.3. 메리메의 문학적 메시지

문학적 글쓰기는 한 작가, 한 장르, 한 시대의 이데올로기를 표현한다.²⁶⁾ 메리메의 문학적성은 낭만주의적 감성을 사실주의 문체로 19세기 시대의 자신의 이데올로기를 표현한 것에서 찾을 수 있다. 그는 객관적으로 소설을 쓰는 작가로 평가된다.²⁷⁾ 랑송도 메리메는 작품 구성이 아주 견고하고 세심하여, 낭만주의 작가들이 한 권으로 꾸밀 것을 20페이지로 쓸 줄 알고, 그 짙막한 소설에 그토록 많은 추악함을 담을 줄 아는 작가라고 한다. 또한, 콜롱바나 까르멘을 문학사에서 매우 완벽하고 생생한 인물로 각인시킨 메리메의 작품을 ‘예술을 위한 예술’이라고 평가한다.²⁸⁾ 『까르멘』에서는 정열의 ‘마법’이 낭만적인 사랑의 관념 속에서 적나라한 성적 본능만이 남아 있는 것이 아니라, 초자연에 대한 믿음의 흔적으로 남아 있다고 한다.²⁹⁾

메리메는 4장에서 보헤미안에 대해서 수집한 정보와 문헌을 근거로 일

25) “Elle (Carmen) se sert du temps pour en jouir, elle jouit de l'air du temps. Et quoi de plus léger, disons de plus musical, que cet air qui passe?": Elisabeth Ravoux Rallo, *op. cit.*, p.41.

26) 이에 대해해서 특히 앙리 르페브르는 19세기 프랑스의 소설이 단순과거를 즐겨 상용한 것은 부르주아적 글쓰기의 특징이라고 한다. Henri Lefebvre, 『현대세계의 일상성 La vie quotidienne dans le monde moderne』, 박정자 옮김, 기파랑, 2005, p.25.

27) “작가가 주제의 언저리에 얼굴을 내밀고 있지만, 이야기 자체는 물개성적이다. ‘『타밍고Tamango』 『마테오 팔코네Mateo Falcone』, 『까르멘』의 이야기 주체부 등, 그의 걸작을 보면 그 작품 속에서 메리메의 존재는 없다. 거기에는 이제 실제 모델의 성격을 두드러지게 하려고 애쓰는 하나의 세심한 한 예술가가 있을 뿐이다. 이 시대에서 그 이상으로 고전적 사실주의 접근한 사람은 없다.”: 『해설이 있는 까르멘』, *op. cit.*, pp.149-150.

28) G. 랑송/P. 튀프로, 정기수역, 『랑송 佛文學史』, 을유문화사, 1983, p.133-134 참조.

29) Jacques Chavot, “Doña Carmen”; Elisabeth Ravoux Rallo, *op.cit.*, p.35

종의 논문 쓰듯이 서술한다. 즉 조지 보로 George Borrow의 책을 근거로 집시들은 스스로 이집트출신이라고 주장하며, 까르멘처럼 대개는 불법적인 비밀스런 행동을 지칭하기 위해 이 단어를 사용한다는 사실을 읽은 적이 있다는 식으로 그는 보헤미안 집시의 역사와 언어 생활습관 등에 대해서 상세히 설명한다.³⁰⁾

이와 같이 메리메가 까르멘과 호세의 사랑이야기를 끝마치면서 보헤미안에 관한 이야기를 4장에 첨부한 이유는 무엇인가? 그것은 이 소설을 읽은 독자가 호세를 파멸로 이끌어간 팜프파탈의 이미지로 각인되는 까르멘의 행동을 무조건 비난할 수 없도록 한 문학적 글쓰기의 효과로 보인다. 4장에서 보헤미안의 속성이 남을 속이거나 점을 봐주고 강도나 밀수입도 하면서 떠돌이 방랑생활을 한다는 사실을 주입시키면서 까르멘도 집시라는 점을 문장 곳곳에서 환기시키고 있기 때문이다.

남편이 감옥에 있다는 사실도 그가 형을 마치고 돌아오기 전까지 드러나지 않았듯이, 과거에 집착하지 않은 까르멘은 집시의 전형이다. 호세가 미국으로 가서 함께 새로운 삶을 시작하자는 제안도 거절하듯이 미래에 대한 희망이나 계획도 없는 까르멘은 집시의 피가 흐르듯 그저 현재의 삶이 중요하다. 사랑을 원하면 남자들이 달려들게 하여 성적 욕망을 만족시키고, 돈이 필요하면 산적들을 도와 쟁취하면 된다. 캐스터네츠가 없으면 즉석에서 접시를 깨뜨려서 장단을 맞추어 플라멩고 춤을 추면서 현재의 삶을 걸림 없이 즐기는 여자다. 그런데 담배공장에서 여공이 자신을 집시라고 놀렸기 때문에 까르멘은 그녀의 얼굴을 잔인하게 칼로 베는 첫 번째 죄를 짓게 된다. 그러나 그녀는 누구를 직접 살인하지는 않는다. 단지 그녀의 첫 번째 범죄가 호세에게 사랑의 죄로 감전되고, 그녀를 사랑하는 남자들을 호세가 질투심으로 살인하게 할 뿐이다. 그저 남자의 마음을 사로잡는 매력과 산적들의 행동도 좌우지하는 강한 리더십을 발휘할 뿐이다. 그러므로 메리메는 까르멘의 악행들을 집시라는 은근한 면

30) *Carmen*, pp.112-114 참조.

죄부를 만들어 약화시킨 것이다. “불쌍한 아이, 죄받을 사람은 이 여자를 그 지경으로 만든 칼레, 검둥이 집시들입니다”³¹⁾라고 돈 호세가 까르멘을 옹호하며 3장의 이야기가 끝나는 것에서도 그 의도를 알 수 있다. 그러나 소설에서처럼 집시에 대한 설득력을 배제시키고 3장의 사랑이야기만 각색한 대부분의 <까르멘> 영화는 마치 외설적 영화라는 인상을 남기면서 카르멘의 팜프파탈의 이미지를 고착시킬 뿐이다.

호세는 강도, 살인자가 되어 쫓기며 숨어 지내야 하지만, 카르멘은 죄의식도 없이 자신이 가고 싶은 곳은 마음대로 다니며 필요한 것을 얻는다. 새로운 애인 루카스가 황소의 가죽에 꽂혀 있는 색 리본을 떼어서 자신에게 던지자 환호하다가, 투우사가 황소에게 받쳐서 쓰러지는 것을 보고서 냉정하게 자리를 떠나가는 까르멘은 자책감이나 연민도 느끼지 않는다. 명예, 체면과 도덕적 품성에 구속되어 사랑하는 사람을 드러내고 사랑할 수 없는 “클레브 공작부인”이 까르멘에게는 조소거리일 뿐이다.

이와 같이 메리메는 까르멘을 그 무엇에도 그 누구에도 구속받지 않는 걸림이 없는 인생을 사는 집시여인의 신화로 탄생시킨 것이다. 따라서 호세의 구속에서 벗어나 태연히 죽음을 선택한 까르멘은 자유의 화신으로 환생되리라는 여운을 남기게 된다. 이른바 ‘죽는 것이 곧 사는 것이다’라는 명상적 화두를 메리메가 독자에게 던진 것이다.

3. 영화 <프레농 까르멘>

3.1. 영화 속 영화와 현악 4 중주

지금도 여전히 현역 감독인 장 뤽 고다르의 영화 <프레농 까르멘>³²⁾

31) “Pauvre enfant : ce sont les Calé qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi.”: *Ibid.*, p.111.

32) 1983년 베니스국제 영화제에서 황금사자상, 음향과 촬영 특별상을 수상했다.

은 자막에 메리메의 소설 *Carmen*을 원작으로 밝힌다. 영화를 제작하기 위해서 까르멘(마루쉬카 데트메 분)이 자금을 마련하고자 동료들과 은행을 털다가 무장 경찰인, 조셉(자끄 보나페 분)과 운명적인 사랑에 빠진다. 사랑의 노예가 된 조셉은 무기력감에 빠지지만 까르멘은 일에만 전념하고 결국 조셉이 까르멘을 총으로 사살하고 경찰에 체포되는 이야기가 주 스토리이다. 그러나 주 플롯 이외에 이 영화는 두 개의 서브플롯이 있다. 그 하나는 현악 4중주를 연습하는 영상이 크로스 커팅으로 편집된다. 또 하나의 서브 플롯으로 카메오로 첫 장면과 중간 마지막 장면 등의 네 곳에서 출연한 장(고다르분)의 메시지가 일관성 있게 전개된다.³³⁾ 그러므로 이 영화는 메리메의 『까르멘』의 줄거리와 일치하지 않는다. 따라서 〈프레농 까르멘〉은 메리메의 소설을 각색한 것이라기보다는, 재해석하여 ‘까르멘’이라는 팝문화적 이미지를 패러디한 것이라는 표현이 더 적합할 것이다.

우선 고다르가 메리메의 소설에서 패러디한 것은 미장아빔 방식에서도 찾을 수 있다. 〈프레농 까르멘〉에서도 영화 속에서 또 하나의 다큐멘터리 영화이야기를 다루고 있기 때문이다. 소설에서 메리메가 고고학자-화자로 1장에서 소설을 전개 하듯이, 영화에서 고다르는 까르멘의 삼촌 ‘장’이라는 배역으로 직접 등장하면서 영화를 시작한다. 또한 메리메가 소설 4장에서 고고학자로서 집시에 대해 강론하듯이, 영화 첫 장면과 중간에 두 번, 마지막 장면 등 총 4회 카메오로 출현하는 고다르는 상대방과의 대화 속에서 간간히 일방적인 자신의 생각을 불쑥 던진다. 고다르의 영화방식은 이미 전통적인 영화수법을 따르고 있지 않으므로 그 영화 속 영화이야기는 서로 교차하여 전개되지만 각각의 스토리는 격자구조로 연결된다. 그러면서 고다르의 대사는 자신의 영화이야기를 일관성 있게 전달하고 있다. 영화 첫 장면인 병원의 병실은 마치 타자기로 시나리오를 쓰는 자신의 작업실처럼 비쳐지고, 간호사에게 고다르가 던지는 그의 대

33) 어순아, “고다르의 〈미녀깡 까르멘〉에서 현실성과 추상성의 대립 양상”, 『프랑스문화예술연구』 제29집, 2009 p.154 참조.

사는 '돈'을 화두로 시작된다. 영화 중간부에 두 번째로 등장한 고다르는 파리의 한 카페에서 까르멘의 일당인 자크와 대화하면서 영똥하게 자신이 영화 사업에 실패한 이유가 돈 때문이라고 말한다. 다시 영화의 마지막 장면에 등장한 고다르는 호텔에서 총격전이 벌어지고 까르멘 일당들이 모두 사살되는 상황에서도 자본에 관한 문제를 결론 내리듯 한 마디를 내뱉는다.

〈첫 장면〉 00:03:12 : 똥의 가치가 돈일 때 가난뱅이는 똥구멍을 가지지 않을 것이다.

〈중간 장면〉 00:52:42 : 우린 스태프들에게 지불할 돈이 없었어
00:52:46 : 그래서 기술자들과 배우들의 돈으로 노름을했어. 다 잃었지, 난 영화사업에서 쫓겨났지.....

00:53:32 : 돈은 어떻게 할거야?

〈마지막 장면〉 01:17:49 : 내가 달에 간다면 자본을 구할 거야.

이와 같이 이 영화는 감독인 고다르 자신에게도 영화제작에서 가장 중요한 것이 자금이라는 점을 직접적으로 드러내는 액자효과가 연출된 것이다. 영화의 주 플롯인 까르멘 일당의 행적도 자금 마련을 위한 일련의 사건들이 펼쳐진다. 그러나 이들은 은행을 털거나 부호를 납치하는 범죄 행위로 목적을 달성하고자 한다. 이는 19세기 시대에 기본적인 생활을 영위하기 위해 강도짓을 하는 산적들의 범죄 행위와는 그 목적과 형태가 다르다. 즉 풍족한 현대를 살아가는 전문 지식인들이 자신들의 꿈을 이루기 위해서 비교적 쉽게 접근하는 범죄행위로 진화된 것이다.

▶ 현악 4 중주

영화에서 또 하나의 서브플롯으로 구성된 현악 4중주 영상들은³⁴⁾ 메

34) 클레어와 3명의 남자 연주자들이 베토벤의 현악 사중주 넘버 9,10,14,15,16 곡을 연습실에서 연주하는 장면은 20회 삽입된다. 14회까지는 일종의 서브플롯으로서 영화의 배경영상으로 편집되지만, 15회부터는 사건이 발생하는 현장인 호텔에서 실내악

리메가 격렬한 투우이야기로 소설의 흥미를 극대화 시킨 것과 연관성이 있다. 고다르는 스토리와 전혀 상관없을 것 같은 현악 4중주의 연주장면을 삽입하면서 은행털이, 납치 등의 격렬한 총격전의 영상들을 갑자기 베토벤의 고전음악의 선율로 전환시킨다. 4명의 연주자들이 연주하는 영상들은 영화 시작부터 끝까지 일련의 영상음악 스토리를 보여준다. 은행 갱이 된 까르멘이 조셉과 운명적인 사랑놀이를 하고, 호텔에서 갑부를 납치하려다 일행들과 함께 죽음을 맞이하는 주 플롯의 사건들의 흐름을 중단시키고, 마치 간주곡처럼 들려주는 현악 4중주단의 영상은 등장인물들의 심리묘사를 적절히 표현해주면서 일련의 연주곡들을 완성시키기 때문이다. 또한 한 폭의 수채화처럼 파리의 야경이나, 바다의 파도치는 영상들이 주 플롯의 전개 사이에서 이미지가 중첩되어 펼쳐질 때에도 베토벤의 현악 4중주의 연습 장면은 동시에 편집되어 그 영상의 이미지를 표현한다.

앙리 르페브르는 “음악 안에서는 모든 것이 수이며 수량(음정 · 리듬 · 음색)이고, 모든 것이 서정 · 향연 · 꿈이고, 모든 것은 원기 완성하고, 생명력이고, 감각이며, 거기서는 모든 것이 분석 · 정확 · 교착이다”³⁵⁾라고 음악가들이 철학자에게 가르쳐 주었다고 한다. 마찬가지로 고다르도 현악 4중주를 서브플롯으로 구성하면서 액자효과를 연출하고 자신의 영화 문법에 예술 철학적 가치를 창출한 것이다.³⁶⁾ 그러므로 고다르가 ‘이야기 서술’이란 개념을 혁명적으로 변화시킨 〈프레농 까르멘〉은 주플롯과 서브플롯으로 교차 편집되면서 관객들이 스토리에 몰입되는 것을 방해시킨다. 이미지 중첩과 사물의 병치 효과를 통해서 관객들은 병원에서 이야기가 시작되는 고다르의 대사를 분석하다가, 음악 애호가처럼 베토벤의 현악 사중주 곡을 감상해야 하고, 동시에 바다에 부서지는 파도의 물결을

을 연주하면서 다른 등장인물들과 함께 행동하는 시퀀스를 이룬다.

35) Henri Lefebvre, *op. cit.*, p.71.

36) 현악 4중주 삽입은 영화와 사운드를 융합하여 인물과 다양한 사물의 표정을 상상력으로 재창조하는 고다르의 영화기법이다. 그의 초기 영화에서 현재 영화에 이르기까지 사운드와 영상의 독립적인 사용의 조화는 고다르 영화의 미학이며, 이것이 기존의 영화문법을 해체시키고 재구성할 수 있는 기틀을 마련해주었다는 평가를 받는다.: 어순아, *op. cit.*, p.177.

감상하다가 까르멘의 행각을 은행에서 아파트로 쫓아가게 되고, 다시 현악 4중주 선율에 빠져들다가 어느덧 무심한 파리의 야경 속으로 들어오고, 또다시 까르멘의 행적이 전개되는 법정과, 카페와 호텔의 시퀀스를 쫓아가며 그 사건들의 내용을 퍼즐조각처럼 맞추는 것을 반복하게 된다. 이와 같이 고다르는 관객에게 현악 4중주의 음악을 들려주면서 모든 몽상·감각·서정성·분석·고찰 등을 동원시키어 그들을 영화제작에 참여시키려는 의도를 드러낸다.³⁷⁾

이 같은 격자구조 방식은 메리메의 소설과 같으나, 그 내용과 효과는 다르다. 그 차이는 물론 19세기 사실주의 소설기법과 20세기의 누벨마그 영화기법의 변화에서 기인한다. 소설에서 투우사 루카스가 호세의 질투심을 끌어내는 촉매자로서 까르멘을 죽음으로 내몰았으나, 현악 4중주단의 비올리스트 클레어는 조셉의 애인으로서 까르멘에게 느끼는 질투심을 비올라의 음색으로 승화시킨 점이 다르다.³⁸⁾ 즉 메리메가 투우이야기로 독자의 욕망을 자극시켰다면, 영화의 마지막 시퀀스인 호텔 연회장에서 납치극의 충격전이 벌어지는 영상과 이미지가 중첩된 현악 4중주의 영상은 관객의 욕망을 예술적 감수성으로 호흡시키게 하는 점이 다르다.

37) “고다르는 음악을 따라가는 이야기, 혹은 음악이 이야기의 전체가 되는 영화를 구상했다. 까르멘은 음악없이 존재할 수 없고 음악이 까르멘의 역사의 일부이기 때문이다. 1980년대 고다르의 성과중의 하나는 독창적인 사운드 몽타주를 고안하는 것이었다. 모놀로그, 음악, 효과음, 소음 등의 여러 가지 소리들을 과격하게 콜라주하는 것인데 이는 나중에 〈영화사〉(1998)라는 작품에서 사운드의 거대한 리믹스 실험으로 만개한다.”

<http://trafic.tistory.com/592>, cinémathèque 김성욱, 2011,08/02

38) 〈미녀깡 까르멘〉 비디오 표지에도 사용된, 클레어가 비올라를 연주하는 영상은 조셉과 까르멘의 관계 변화에 따라 다양한 표정으로 클로즈업된다. 현악 4중주의 마지막 영상에서도 4명의 연주자들 중 비올라를 연주하는 클레어의 얼굴만 클로즈업되면서 상기된 표정과 단호한 어조로 자신의 질투심을 심리적으로 대변하는 대사만 던져질 뿐이다. “인생은 가장 좋은 건 아니에요. 모든 악마들의 실수들은 최악이에요.(...) 그것만이 네 운명에 충실한 길이야. (...) 운명, 네 힘을 보여줘! 우린 우리자신의 주인이 아냐. 굳게 결심해야.....한다. 그럼 된다”: 어순아, *op. cit.*, p.161.참조.

3.2. 까르멘의 현대성

고다르가 메리메의 『까르멘』에서 패러디한 용어는 ‘까르멘’이란 이름이다. 그리고 소설에서와 마찬가지로 〈프레농 까르멘〉 영화에서도 까르멘이 사랑의 포로로 만든 조셉에게 죽임을 당하는 그 일련의 방식으로 까르멘의 신화를 패러디하였다. 사실 고다르는 〈프레농 까르멘〉이 메리메의 까르멘 신화를 다시 쓴 것이라는 의중을 영화가 시작되는 첫 화면에서 밝힌다. 그것은 영화가 시작되면서 파도가 밀려오는 바다 영상과 함께 보이스 오프로 까르멘의 목소리로만 전달한다.

그것은 내 안에, 네 안에... 끔찍한 파도들을 일으킨다. 이름 :
까르멘.

난 많이는 모르지만, 이 세상이 순수함으로 제어할 수 없다는
것은 안다.

우리는 갈 것이다. 가능하다면. 난 두렵지 않았다 하지만 그것은
내가 절대 할 수 없었던..... 어떻게 해야 할지 절대 알지 못
하면서 말려들었다. 난 달린다. 나중에 봐요.

난 까르멘이라고 불러 지지 않는 여자다.(00:01:55-00:02:29)

“끔찍한 파도”를 타고 환생하는 고다르의 까르멘도 메리메의 까르멘과 같은 운명임을 암시한다. 까르멘의 신화로 탄생되었기에 수단 방법을 가리지 않고 세상을 향해 두려움 없이 달리는 자유의 여신임을 선언하면서 이야기를 시작하기 때문이다. 그러므로 고다르의 까르멘은 조셉에게 욕망의 시선으로 사랑의 화살을 쏘았지만 그의 사랑에 구속되지 않는³⁹⁾ 자

39) 까르멘과의 사랑 때문에 죄인이 되고 직업도 잃은 조셉은 영화제작 자금을 마련하고자 납치극을 계획하는 까르멘 일당과 합류하지도 못한다. “내 역할은 뭐지?”, “하루 종일 난 여기서 뭐하지?”라고 물어보는 그는 호텔방 안에서 오로지 까르멘을 기다리는 무기력한 존재가 된다. 그러나 까르멘은 그를 자신의 행동을 구속하려는 귀찮은 존재로 여긴다. 마침내 조셉이 분노하며 “죽여 버릴 거야 내가 떠난다면”라고 말하자, “날 용서해줘 하지만 잠 좀 자게 해줘”라고 응답할 뿐이다.

유의 화신으로서 까르멘의 상징성을 물려받은 것이다.

그러나 현대를 살아가는 고다르의 까르멘은 19세기의 떠돌이 집시가 아니며, 마녀나 점쟁이도 아니고, 요부나 창녀의 이미지도 드러나지 않는다. 그래서 그녀는 “난 까르멘이라고 불러 지지 않는 여자”라고 선언한 것인가? 이는 19세기 까르멘을 복제인간으로 만든 것이 아니라, 현대를 살아가는 까르멘으로 재해석한 여자라는 점을 고다르가 관객들에게 주입시키고자 함이다.

19세기 스페인의 집시, 마녀, 요부, 산적이었던 까르멘은 한 세기가 흐른 20세기의 프랑스에서는 영화제작자라는 전문직의 엘리트 여성으로 환생하지만 파리 시내의 은행 강도가 된다. 그 미녀 갱 까르멘이 무장 경찰인 조셉과 총격전을 벌이고, 총알이 다 떨어지자 총소리 대신 들리는 ‘찰각’ 소리는 운명적인 사랑의 신호탄이다. 둘은 동시에 총을 버리고 몸싸움을 하는가 싶더니, 곧 바닥에 누운 조셉의 몸 위에서 강렬한 눈빛으로 내려다보는 까르멘의 요염한 시선이 그의 시선에 꽂힌다. “그토록 위험한 사랑은 시선 속에서 볼 수 있고”(00:46:08)라는 독백이 시사해주듯이, 까르멘의 시선은 호세가 맞은 꽃 한 송이의 탄환처럼 에로스의 화살이 된 것이다. 라캉은 “눈은 시선의 짝이고, 시선의 특권은 욕망의 기능에 있고, 시각의 영역은 욕망의 장과 합류한다”⁴⁰⁾고 한다. 그러므로 까르멘의 시선은 메리메의 ‘집시의 눈, 늑대의 눈’에서 메트로폰티의 ‘삼키는 시선’이 되어 조셉의 욕망을 삼킨 것이다. 즉 자신을 쳐다 본 조셉을 사랑의 포로로 만든 까르멘의 상징은 바로 메두사의 이미지를 연상시킨다. 고다르는 현대인의 욕망을 까르멘의 강렬한 시선으로 대체한 셈이다.

소설에서와 마찬가지로 고다르의 까르멘의 이미지도 빨간색이다. 투우장의 카파와 황소의 피는 은행에서 총 맞고 쓰러진 빨간색 원피스를 입은 여자와 바닥에 퍼진 빨간 피로 대체된다. 또한 까르멘이 조셉에게 배달시킨 꽃도 빨간색 장미다. 그리고 까르멘은 등장하는 장소마다 빨간색

40) 박정자, 『마그리트와 시물라크르』, 기파랑, 2011. p.112.

상의 옷을 겹옷에서부터 속옷으로 차례로 보여준다. 즉 첫 장면인 병원에서는 빨간색 슈트를, 조셉과 도망친 빈 아파트에서는 하의는 벗고 빨간색 티만 입고, 영화제작하기 위해 머물고 있는 호텔 객실에서는 빨간색 팬티만 입고, 그리고 마지막에는 빨간색 양말만 신은 까르멘의 영상들이 클로즈업된다. 이는 까르멘 자체를 사랑과 정열의 상징인 빨간색으로 직설적으로 표출시킨 것이다.

역시 고다르의 까르멘도 우선 먼저 미인을 상징한다. 그러나 고다르는 여자의 아름다움 이면에 비수가 도사리고 있다는 것을 의도적으로 전달한다. 즉 까르멘이라는 팜프파탈의 이미지를 직설적으로 표현한 것이다.

00:09:05 : 그녀의 거대한 아름다움은 이미 날 매혹시켰다. 그녀의 상냥함. 그녀의 순진함.

01:16:08 : 아름다움은..... 견딜만한 테러의 시작에 불과해.

“내가 예쁘다고 생각해...”(00:59:48)라고 말하는 까르멘은 나르시시즘에 빠지며 타인에게 직접 인정받기를 좋아하는 현대 여성의 이미지를 대변한다. 그래서 자신에게 사랑의 족쇄가 채워져 아무 일도 못하고 있는 조셉에게, “내가 예쁘다고 생각해?”(00:59:54) 라고 저돌적으로 물어볼 수 있으며, “그렇다는 건 너도 알잖아”(00:59:58)라는 대답을 이끌어 낼 수 있는 여자가 고다르의 현대여성 까르멘이다.

자유의 신화로 환생된 까르멘 역시 남자에게 의지하거나 복종하지 않고 오히려 남자들을 휘두르는 강한 남성성을 상징한다. “넌 나한테 매혹 당했어”(00:34:21)라는 당당한 자긍심으로 표현하거나, 조셉이 그녀의 사랑을 독차지하고자 들러붙어도, “난 일을 해야 해 일”(01:00:21)이라고 말하며 조셉을 물리치는 것은 근대의 전형적인 남성상이기 때문이다.

메리메의 까르멘은 미국으로 떠나 살지는 호세의 제안에 대해서 남편의 뜻을 거역할 수 없던 시대에 여성의 의지를 표시한 최후의 수단으로 죽음을 택한 것이다. 그러나 고다르의 현대여성은 “가버려”라고 명령하거

나, “네가 떠나길 원치 않으면..... 그럼 까르멘은 떠날 거야” 라고 스스로 조셉의 집착에서 당당히 벗어날 수 있다. 물론 그녀도 조셉의 총을 맞고 죽게 되지만 그 죽음이 시사하는 바는 다르다. 메리메의 까르멘은 스스로 죽음을 자처하여 자유를 추구한 여성신화로 다시 태어날 수 있었다. 하지만 조셉이 의도적으로 죽인 고다르의 까르멘은 스스로 죽을 이유가 없는, 자아도취감에 빠진 현대여성으로 부활할 수 있는 동정심을 끌어내지 못했다.⁴¹⁾ 죽는 순간에 “모든 것이 끝났다”고 말하는 까르멘의 마지막 대사는 문학적 상상력의 여지가 없는 현대인의 현실적 사고력을 반영하기 때문이다.

3.3. 고다르의 영상적 메시지

고다르는 ‘영화란 무엇인가?’에 대한 화두로 60년 동안 영화에 전념해 오고 있다. 그는 기존의 영화제작방식으로부터 탈피하여 프랑수아 트뤼포나 에릭 로메르, 자크 리베트 등, 동시대의 감독들과 함께 공헌한 누벨바그 영화의 거장으로 불려진다. 대체적으로 남성 중심의 할리우드 영화들 속에서 여성은 주로 욕망의 대상으로 취급되어오고 있는데 반해서 고다르는 여성을 이야기의 주체로서 영화를 만든다. 그 여성은 대체로 평범하지 않은 유부녀나 창녀의 이미지로 등장하며 전형적인 자본주의 사회의 조건처럼 받아들여진다.⁴²⁾

41) 영화의 마지막 장면에서 조셉이 그를 추적하고 있는 형사에게 “먼저 그녀를 죽이고 그 다음은 나 자신”이라고 말하자, 형사는 “그녀를 먼저 죽여.....그럼 내가 널 죽이지”라고 명령한다. 곧이어 “모두 끝났어”라는 까르멘의 대사가 나온다. 즉 까르멘은 조셉에게 벗어나기 위한 자유를 갈구했으나 결국은 조셉의 총에 맞아 죽게 되자 모든 것을 끝났다고 말하고 동시에 영화도 끝나게 된다.

42) “그는 이 시기에 24편의 영화를 만들었다. 그는 젊음을 영화에 불사르며 다양한 형식의 영화, 드라마, 코미디, 범죄물, 로맨스, 스릴러, SF, 뮤지컬, 다큐멘터리 등 다양한 장르의 영화를 만들었다. 그는 첫 장편영화 〈네 멋대로 해라〉(1960)에서 형사물과 코미디, 서스펜스, 로맨스를 혼합한 장르의 영화적 실험을 시도하기도 했다. 이때 그는 연출을 하면서도 내레이터 역할로 목소리를 영화에 담거나 주연은 아니지만 단역으로 직접 출연하기도 했다.” : 어순아, 이용주 공편, 『장 퓌 고다르의 영화세계』,

그러나 이 영화에서 고다르는 매춘부의 이미지가 강한 까르멘이란 이름을 차용하면서도 그녀를 악마나 요부라는 남성적 시각의 여성으로 전락시키지 않았다. 시몬느 드 보봐르가 표현한, “제2의 성”⁴³⁾이라는 남성 관점에서의 여자가 아니라 한 인간자체인 까르멘을 등장시킨 것이다. 은행 갱인 까르멘에게 청원경찰이 오히려 납치당하는 것 같은 속임수로 도피한 후, 빈 아파트에서 나누는 그들의 대화는 남자와 여자의 관계를 성적 욕망의 대상으로 은유하며 시작된다.⁴⁴⁾ 그리고 그들의 사랑을 리더하는 자가 남자가 아닌 여자라는 점을 시사한다.

나는 가끔 궁금해. 내가 너랑 뭐하는 건지 / 뭘 하길 원해? 지금? 너는? / 내가 뭘 하길 원하냐고? / 인생에서? / 여자가 남자하고 뭘 하는지 사람들을 봐 / 남자하고? / 그녀는 남자에게 뭔가를 하지. (00:30:51-00:31:29)

고다르는 여성이 주인공으로 리드하는 이 영화에서 사실상 까르멘이라는 이름에 무게를 두지 않았다. 전형적인 여성미 속에 포장된 전형적인 남성성을 과감히 노출시킨 까르멘에게 “왜 여자는 존재하는 걸까?” (00:36:23)라는 독백으로 성정체성에 대한 문제가 돌출된다. 그리고 곧 팜프파탈적 이미지를 연상시키는 이름의 가치를 함몰시키고자 이름 이전의 존재자체가 새로운 화두로 제시된다.

성 앞에 오는 게 뭐야 / 이름 / 아니 내 말은 네가 불리어지기

성신여자대학교출판부, 2011. p.85.

43) “On ne naît pas femme : on le devient.”: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949,

44) “고다르에게 있어서 섹스는 결코 음란하지 않다. 사실 성적 자극은 고다르가 충족시키기를 거부하는 또 하나의 관습적 기대감일 뿐이다. 많은 그의 영화들이 성적으로 과감하고 또한 그가 매춘과 같은 소재를 다루는 방식이 파격적일 정도로 솔직하기는 하지만 일반적으로 그의 영화는 성적인 정숙함을 드러낸다.”: 로버트 스탬 지움, 오세필, 구종상 옮김, 『자기 반영의 영화와 문학 - 돈 키호테에서 장 뢰 고다르까지』, 한나래, 1998. p.100.

전에. (00:58:38-00:58:42)

그리고 조셉과의 사랑이란 욕망보다 자신의 일을 먼저 생각하는 까르멘에게 제기되는 문제는 “왜 남자들은 존재하는 걸까”(01:13:42)라는 화두로 이어진다. 이와 같은 일련의 물음들은 사실상 인간 존재자체에 대한 성찰이다. 그러나 그것은 몽테뉴에서부터 이어져오는 “나는 누구인가?” 혹은 “인간이란 무엇인가?”라는 철학적 명제가 아니라 인간관계에 관한 즉, 인간관계의 모랄에 관한 물음이다. 고다르는 인간이란 누구나 죄를 짓거나 또는 죄의식을 느끼면서도 한 편으로는 결백한 척하거나, 그렇다고 스스로 위로하는 속성이 있다는 점을 비튼다. 까르멘의 삼촌인 장=고다르가 던진 화두가 마치 릴레이 하듯이 까르멘에게 던져지고, 이어서 조셉에게로, 다시 죽어가는 까르멘이 호텔보이에게 던져지지만 결국 그 물음에 대한 해답도 없이 영화는 종결된다. 그러므로 고다르는 자신의 화두를 다시 관객에게 던지고 그들이 스스로 해답을 찾도록 유도한 것이다.

00:10:45(고다르) - 한 쪽에 죄를 다른 한 쪽에 무죄일 때?
00:10:51(까르멘) - 모르겠어요
00:43:40(까르멘) - 한편으로는 결백한 사람에 관해.....다른 한 편으로는 유죄인 사람.....모르겠어....
00:43:53(조셉) - 난 어느 쪽도 아냐.
01:21:37(까르멘) - 뭐라고 불러지지. 한 편으론 결백하고..... 다른 한 편으로는 유죄인 ?
01:21:43(호텔보이) - 모르겠어요. 아가씨.

선과 악, 진실과 거짓, 아름다움과 추함 등의 양면성을 내면에 품고 있는 인간은 늘 자유로운 삶을 꿈꾼다. 그래서 인간은 늘 자유와 투쟁하며 살지만 그 전투에서 인간적인 고통도 맛보게 된다. 그러나 자유로운 삶이란 문자 그대로 투쟁에서 얻는 것이 아니라 자연스럽게 이루어져야 한

다. 바로 이에 대한 문제를 고다르가 제시한 것이다.⁴⁵⁾ 바로 영화 첫 장면인 병실에서 내 뱃는 고다르의 대사는 생각한 대로 자유롭게 살지 못하는 현대인에게 던지는 메시지이다.

00:05:24 - 나쁜 걸 봤다. 나쁜 걸 말했다.

00:05:56 - 사람들은 오늘날 같이 그들이 느끼는 걸 하질 않아

00:06:00 - 난 그걸 말하면서 느껴. 난 그러거든

따라서 감정에 충실하며 느낀 그대로 살 수 있었던 집시 까르멘 신화를 패러디한 고다르의 의도를 여기서 찾을 수 있을 것이다. 그러므로 까르멘은 총에 맞아 죽어가면서, “모든 걸 잃어버려도 새벽은 오고..... 아직 우린 숨을 쉬고 있는 거죠?”라고 말한다. 이 말은 직전에 “모두 끝났어”라는 대사에 이어 나온 것이므로 사실상 카르멘의 신화에 대한 미련이 남아 있음을 암시한다. 이어서 카르멘의 몸을 일으키며 호텔보이가 “그건 일출이라고 불러요. 아가씨”라고 대답한 영화의 엔딩 대사는 관객에게 카르멘의 비극을 인간들의 보편적인 일상으로 받아들이게 하며 언제나 희망의 빛이 소생한다는 철학적 사유를 은유한 것이 아닌가.⁴⁶⁾ 바로 “영화만이 역사에 대해서 말했고, 우리의 삶을 반성케 한다”는 고다르식의 영상적 메시지이다 .

45) “아름다움과 진실은 양극을 지닌다. 다큐멘터리와 픽션이 그것이다. 그 어느 쪽에서 시작해도 상관없다. 나의 출발점은 다큐멘터리이며 거기에 픽션의 진실을 부여하려 한다. 내가 늘 직업적인 배우들과 함께 일하는 건 그 때문이다.”: 리처드 라우드, 앞의 책, p.8,

46) “영화의 마지막 대사는 장 지로두의 ‘일렉트라’에서 빌려온 말인데 그건 이 영화에 대한 이야기이기도 하다. <아워 뮤직>(2004)에서 고다르가 했던 말을 떠올릴 수도 있을 것이다. 영화는 빛으로 향해 그 빛으로 우리의 어둠을 비추는 것이다.”: <http://trafic.tistory.com/592>, 김성욱, 시네마테크, 2011,08/02 .

4. 결론

단순하게 말하자면, 『까르멘』은 본능적인 사랑을 즐기며 자유로운 삶을 즐기는 집시여인의 이야기다. 그러나 까르멘은 하나의 신화를 만들었다. 라틴어로 ‘까르멘’은 하나의 주문이다. 그 이름 자체만으로도 잃어버린 기원을 노래할 때 까르멘은 신화의 차원을 형성할 수 있으며, ‘성스러운 것이 무서우면서도 매혹적인 것’으로 정의되는 양면성에 의해서도 신화를 만들 수 있었다고 한다.⁴⁷⁾ 그 신화는 도덕적 대상으로, 에로틱한 주체로 혹은 남자의 희생양으로도 비쳐질 수 있는 집시여자 까르멘을 모든 장르의 예술로 부활시킨 것이다.

본고에서는 그 신화 형성과정을 메리메의 소설기법에서 찾을 수 있었다. 즉 그의 소설에서는 까르멘의 죽음이 소설의 끝이 아니었다. 까르멘을 죽인 후에 호세가 자수하고 감옥에서 재판을 기다리고 있는 중에 고학자에게 자신의 얘기를 마치고, 곧 이어서 집시에 대한 강론으로 소설이 끝났기 때문이다. 이는 구속당하는 것을 싫어하는 자유로운 집시라는 운명을 지키기 위해서 스스로 죽음을 택한 까르멘을 각지에 퍼져있는 보헤미안 종족들에게 하나의 신화로 영생시키려는 작가의 문학적 상상력에 기인한 것이다.

그러나 고다르는 메리메의 소설에서 이야기 구성이나 등장인물들과 그들의 행위들을 모방하고 있으나 그 어떤 신화도 새롭게 만들지 않았다. 팜프파탈의 원형으로 여성의 이미지를 패러디했으나 집시여인에 대한 동정심이나 측은지심을 유도하지도 않았다. 까르멘을 20세기 현대여성으로 부활시켰으나 나르시슴에 도취된 혹은 지나치게 우월적인 그녀의 존재는 하나의 신화로 탄생시킬 만한 여운을 남기지 않았다. 메리메와 달리 고다르는 그의 영화를 까르멘의 죽음으로 끝나치고 더 이상 영화 이야기를 이어가지 않았기 때문이다. 그러나 고다르는 자유분방한 까르멘의 신화

47) Elisabeth Ravoux Rallo, *op.cit.*, p. 32.

에서 현대인들이 잃어버린 인간 존재에 대한 본질적인 문제들을 다양한 영상기법으로 보여주었다.⁴⁸⁾ 다만 “그건 일출이라 불리요, 아가씨”라는 영화의 마지막 대사는 새로운 까르멘 신화 창출에 대한 기대를 빛의 이미지로 패러디할 뿐이다.

사실 본 논고에서 고다르의 영화가 메리메의 소설을 충실히 각색한 것 인가라는 문제는 애초에 염두에 두지 않았다. 각색에 대해서 벨라 발라즈는 원작의 내용이 아니라 ‘날 것 그대로의 재료’를 가져와 다른 형식으로 구축하는 것이라 하였고,⁴⁹⁾ 바쟁은 “잘된 각색은 원작의 문자와 정신의 본질을 복원하는 것”⁵⁰⁾으로 규정한다. 소설이 영화로 각색되어도 소설 전체가 변화하지는 않기 때문이다. 그러므로 본 연구에서는 <프레농 까르멘>이 메리메의 소설을 각색한 것이 아니라 패러디한 것으로 분석했다. 즉 원작 그대로 내용을 복사하거나 본질을 복원한 것이 아니라 그 형식과 이미지를 모방한 것으로 풀이했다. 또 한편으로 “나는 까르멘이라고 불려 지지 않는 여자다”라고 말하는 고다르의 영화는 “이것은 파이프가 아니다”라는 마그리트의 그림을 패러디한 것으로도 볼 수 있다.⁵¹⁾

그러나 고다르의 영화 <프레농 까르멘>은 메리메의 소설 『까르멘』을 각색하거나 패러디한 것 이상의 즉, 고다르식의 까르멘 이야기로 다시 쓴 것이다. 다시 말해서, 메리메 소설은 화자의 이야기로 독자가 몰입하게 하여 까르멘의 신화에 동조할 수 있지만, 고다르의 영화는 관객이 스

48) “고다르는 순수성을 고집하는 영화인을 존중한다. 그는 우리에게 일상적인 일이 어떻게 영원한 것과 유사한가, 우리가 현대에 속해 있으면서도 어떻게 고전적일 수 있는가, 영화에 관한 성찰이 어떻게 영화의 작가로 숭배될 수 있는가”, Christian Jacotey, “Jean-Luc Godard ou L'Aventure cinématographique”, Etude cinématographique, n° 57-61, 1967, p.77, 이용주, p.368-369 재인용

49) Béla Balázs, 1979, *Le Cinéma : Nature et Evolution d'un Art Nouveau*, Payot, p. 252.

50) André Bazin, 1985, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Les Editions de Cerf, Paris) p.95.

51) 마그리트는 사실적인 파이프 그림을 그려놓고 그 아래에 마치 그림 제목처럼 Ceci n'est pas une pipe. 라는 문장을 썼다. 또한 사과 그림을 그려놓은 작품에도 Ceci n'est pas une pomme 라는 문장을 쓴다.; 박정자, 『마그리트와 시플라크르』, 기파랑, 2011, p.27.

스로 그 신화를 분석하고 있다는 점이 다르다.

들뢰즈가“우리시대는 환영simulacre의 시대이고 시뮬라크르는 복제의 복제여서 원본이 없다고 한다.⁵²⁾ 그리고 고다르 자신도“영화는 환영의 예술”이라고 선언한 바 있다. 따라서 고다르의 〈프레농 까르멘〉은 메리메의 소설 『까르멘』의 시뮬라크르라고 표현하는 것이 더 적절할 것이다.

52) “들뢰즈가 이데아와 현상계를 다시 사물과 이미지의 관계로 전환시켜 그것을 본래적인것original과 그 사본들copies, 모델model과 그 환영simulacre들이라고 지칭했을 때 그것은 이미 플라톤의 철학을 미학적으로 해석한 것이었다. 그의 반-플라톤주의 선언을 기점으로 팝아트의 문화가 꽃피었고, 가상현실의 시대, 이미지 시대의 도래가 예고되었다.”; 박정자, *op.cit.*, p.185.

참고문헌

- André Gaudreault, *Du littérature au filmique*, Armand Colin, Paris, 1999.
- Amengual Barthélemy, *Bande à part de Jean Luc Godard*, Crisnée Editions Yellownow, 1993.
- Bruno Racine, *Jean- Luc Godard, Documents*, Pompidou, 2006.
- Bizet, *Avnt-scène Opéra*, 1980
- Chiristine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque*, Galilée, 1992.
- Dominique Maingueneau, *Carmen, les racines d'un mythe*, Sorbière, 1984.
- Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985
- Jacques Chabot, *L'Autre Moi, Fantasmés et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Édisud, 1983.
- Jean-Luc Godard, *Godard par Godard : les années Karina*, Paris, Flammarion, 2007,
- Nemer Francois, *Godard Le Cinéma*, Gallimard, 2006.
- Prosper Mérimée, *Carmen, Edition présentée, établie et annotée par Andrien Goetz*, Gallimard, 2000.
- Prosper Mérimée, *Carmen, et treize autres nouvelles*, Gallimard, 1965.
- Prosper Mérimée, *Collection dirigée par ISABELLE JAN, Carmen*, Hachette, 1993.
- 기 엔느 벨르 엮음, 안병섭 옮김, 『앙드레 바쟁의 영화란 무엇인가』, 집문당, 1998.
- 김길훈, 김건, “영화에 대한 들뢰즈의 ‘사유 이미지’”, 『프랑스문화예술연구』제 23집, 프랑스문화예술학회, 2008.
- 김성욱, 『Jean-Luc Godard, 장 뤽 고다르 컬렉션』, 수팩트림디브이디,

2005.

로버트 스태, 오세필, 구종상 옮김, 『자기 반영의 영화와 문학 - 돈 키호테에서 장 뢰 고다르까지-』, 한나래, 1998.

리처드 라우드, 한상준 옮김, 『장뤼크 고다르 Jean -Luc Godard』, 예니, 1991.

박정자, 『마그리트와 시뮬라크르』, 기과량, 2011.

시르케이 에이젠슈테인, 정일몽 옮김, 『영화의 형식과 몽타주』, 영화진흥공사, 1990.

아네트 쿤, 『이미지의 힘 : 영상과 섹슈얼리티』, 이형식 옮김, 동문선, 2001.

앙리 르페브르 Henri Lefebvre, 박정자 옮김, 『현대세계의 일상성 La vie quotidienne dans le monde moderne』, 기과량, 2005.

안니 골드만, 지명혁 옮김, 『영화와 현대 사회』, 민음사, 1998.

어순아, “고다르의 <미녀갱 까르멘>에서 현실성과 추상성의 대립 양상”, 『프랑스문화예술연구』 제29집, 프랑스문화예술학회, 2009.

어순아, 이용주 공편, 『장 뢰 고다르의 영화세계』, 성신여자대학교출판부, 2011.

이선형, 『예술 영화 읽기』, 동문선, 2005.

프로스페르 메리메, 최복현 옮김, 『해설이 있는 까르멘』, 와우 라이프, 2011.

한택수, “유럽 속의 까르멘”, 『프랑스문화예술연구』 32집, 프랑스문화예술학회, 2010,

http://www.cineline.co.kr/browse/people_detail.

<http://enc.daum.net/dic100/contents.do?query1=10XX152642>

<http://imdb.com/title/tt0086153/fullcredits>.

〈Résumé〉

Étude comparative entre *Carmen* de Mérimée et *Prénom Carmen* de Godard

EO, Soona

Le film 〈Prénom Carmen〉(1983) de Jean-Luc Godard a été réalisé sur le thème de la femme fatale dans *Carmen*(1845), le roman célèbre de Prosper Mérimé. Dans ce travail, nous présentons une étude comparative entre le roman *Carmen* et le film *Prénom Carmen*.

Carmen est racontée par un narrateur à la première personne, un archéologue qui au cours d'un voyage en Andalousie rencontre Don José, qui sera lui-même au troisième chapitre le deuxième narrateur, relais du premier. C'est de la bouche de José se confessant à l'archéologue qu'on connaîtra son aventure avec Carmen et le meurtre qui le mène à la condamnation à mort. Dès lors, le lecteur de la nouvelle a un point de vue particulier sur les personnages et l'intrigue, celui du narrateur, puis celui de José. Le dernier chapitre de la nouvelle redonne la parole au premier narrateur qui, à la suite des derniers mots de José sur les Calé, se livre à un véritable cours d'ethnologie sur les bohémiens.

Le mythe de Carmen est un mythe moderne, il ne prend pas son origine dans la vieille civilisation gréco-latine. Né au XIX^e siècle

français et bourgeois, sous la plume de Prosper Mérimé, *Carmen* s'est épanoui à la fin du siècle, et n'a pas cessé depuis de hanter l'imaginaire européen. Beaucoup d'auteurs qui ont accepté de s'y intéresser, pour le plaisir des lecteurs, ont donc donné leur interprétation de Carmen.

Pour le récit narratif sur 〈Prénom Carmen〉 né sous le mythe de Carmen, la belle terroriste Carmen et un jeune policier, Joseph tombent amoureux l'un de l'autre. Enfin, elle, comme Carmen de Merimé, fait échouer la vie de Joseph et le projet de ses collègues. Ce récit superpose en montage parallèle un autre récit, aussi abstrait que possible : un quatuor à cordes répétant des quatuors de Beethoven présentés dans l'ordre de leur composition, qui est la seconde structure narrative de ce film, et c'est la spécificité du film de Godard. L'écoute et le dialogue musicaux qui sont au coeur de ces scènes, sortes de paradis des relations humaines, font contraste radicalement avec l'incomplétude et le conflit des sexes qui se joue entre Carmen et son amant Joseph. Pour la troisième structure narrative, dans ce film, Godard lui-même apparaît, non sous la forme impérieuse et démiurgique du créateur, mais sous celle d'un personnage comique, réalisateur lessivé et à demi fou, un innocent qui dit toujours la vérité, et qui traverse l'intrigue comme dans un rêve. Alors, il fait un documentaire, en écrivant son idée concernant tous les problèmes politiques, économiques et de société.

Enfin, par rapport au nom de personnage et à la formule de développement de l'intrigue, Godard a fait ressembler 〈Prénom Carmen〉 à *Carmen* de Merimée. Cependant, si Merimée a fait Carmen, qui est espagnole, gitane, sorcière et fille du diable, sans banalité aucune, un mythe de l'amour et de la mort pour une vie libérale, Godard a fait Carmen le symbole de la femme moderne, intelligente

ayant le leadership affirmé et masculin, sans recréer aucun mythe de la déesse moderne.

En fin de compte, Godard n'a ni adapté ni copié le roman de Merimée pour ce film. 〈Prénom Carmen〉 est un simulacre de *Carmen* dont Deleuze a parlé.

주 제 어 : 까르멘(Carmen), 프레농 까르멘(Prémon Carmen), 메리메(Mérimée), 고다르(Godard), 까르멘 신화(le mythe de Carmen), 투우(toréador), 현악 4중주(un quatuor à cordes)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 2. 1

게재확정일 : 2012. 2. 7

Etude des « monologues » du personnage de l'Aînée dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce

IM, Hye-Gyong
(Université féminine SOOKMYUNG)

Contents

1. Introduction	5. Quelques particularités des « monologues » de l'Aînée
2. Les personnages	5.1. Monologue et soliloque
3. L'Aînée personnage du seuil	5.2. Prose poétique
4. Descriptions des « monologues » de l'Aînée	5.3. Une parole multiple
4.1. Le « Prologue »	6. Conclusion
4.2. L'épilogue	

1. Introduction

La pièce de Jean-Luc Lagarce¹⁾(1957-1995), *J'étais dans ma maison*

1) Jean-Luc Lagarce naît le 14 février 1957 et meurt à l'âge de trente-huit ans, en septembre 1995, du sida. En 1977, il fonde la compagnie Le Théâtre de la Roulotte. Acteur et metteur en scène, il monte des pièces du répertoire, notamment de Feydeau, Molière et Ionesco. Il écrit ses premières pièces à vingt ans, mais de son vivant il reste méconnu comme dramaturge. Jean-Luc Lagarce paraît être aujourd'hui l'auteur contemporain le plus joué en France. Il a laissé

et j'attendais que la pluie vienne(1994)²⁾, dont nous allons parler ici à travers un des cinq personnages de femmes, l'Aînée, peut être considérée comme caractéristique d'une des écritures du théâtre contemporain avec retour au narratif, flou des identités, didascalies extrêmement rares, abus d'une ponctuation lapidaire(points de suspension, virgules), répétitions, collages, style poétique, coupures, ...

Parmi les nombreux points caractéristiques de cette pièce, nous voulons examiner spécialement les monologues du personnage de l'Aînée qui ouvrent la pièce d'une tirade éponyme et ferme pratiquement la pièce. C'est à travers ces monologues les plus longs que nous pouvons relever l'essentiel du style de l'auteur et voir aussi quelles sont ses influences théâtrales et littéraires, puisque la fin du vingtième siècle a vu la naissance de nouveaux monologues comme chez Minyana(*Chambres*)³⁾ ou Xavier Durringer(*La promesse*)⁴⁾, Bernard-Marie Koltès(*La nuit juste avant les forêts*)⁵⁾.

J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne est une suite de 13 parties non chronologiques séparées de points de suspension entre parenthèses, constituées de récits de cinq femmes enfermées dans une maison isolée de province. Ces cinq personnages, trois soeurs comme dans Tchekov, leur « Mère » et « la Plus Vieille » attendent depuis des années un frère, un fils un dimanche d'été. En

derrière lui vingt-cinq pièces de théâtre, trois récits, un livret d'opéra, un scénario de cinéma, etc...

2) Lagarce Jean-Luc, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Paris, Théâtre Ouvert, 1995. Les numéros de page concernant cette oeuvre proviennent de l'édition de Théâtre Ouvert ,1995.

3) Minyana, *Chambres*, Paris, Editions Théâtrales, 1993.

4) Xavier Durringer, *La promesse*, Editions Théâtrales, 2001.

5) Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, 1988.

effet, le père a chassé ce fils qui n'est jamais revenu, mais à la mort de ce chef de famille, l'attente des femmes s'est installée comme un rituel. Ce jour d'été, l'Aînée le voit revenir, ou du moins c'est ce qu'elle dit, car elle ajoute « j'imagine cela » . De cette arrivée réelle ou rêvée du fils, ces cinq femmes en parlent sans cesse et se mettent à égrener leurs anciennes douleurs et les violences du père jusqu'à l'aube où il faudra choisir de continuer l'attente ou de partir.

Nous commencerons notre recherche par une brève présentation des différents personnages de cette pièce et leurs relations avec notre personnage de l'Aînée, puis nous essaierons de cerner le rôle de l'Aînée dans cette famille. Nous examinerons ensuite ses « monologues » ou paroles solitaires que nous pourrions appeler des quasi-monologues, car ils oscillent entre soliloque et confession, commentaire et récit.

2. Les personnages

Les personnages de Lagarce ne sont pas des héros au sens classique du terme et sont plutôt des êtres imparfaits qui doutent et des petites gens contradictoires proche du théâtre du quotidien (Wenzel, Vinaver).

Dès la liste des personnages, nous pouvons remarquer que l'identité est floue, car les cinq personnages féminins n'ont pas de patronyme. C'est leur rôle ou leur âge qui les distingue: « La Plus Vieille », « La Mère », « L'Aînée », « La Seconde », « La Plus Jeune ». On ne connaît pas exactement leur relation familiale, si *La Plus Vieille* est la mère de *La Mère* ou bien sa belle-mère, si elle est la nourrice ou la servante de cette maison comme dans la pièce *Les trois soeurs* de

Tchékhov. La pièce de Lagarce a en effet quelques points commun avec cette oeuvre de Tchékhouv, c'est d'ailleurs ce que nous signale Pavis en exagérant sans doute le « calquage » de la pièce de Lagarce sur celle de Tchékhouv: «Ce chœur des femmes pleureuses paraît calqué sur celui des *Trois Soeurs* de Tchékhouv »⁶⁾. Chez Lagarce, on ne peut sentir à travers le langage des femmes, ni leur différence d'âge, ni leur différence de milieu social. Dans cette pièce, *La Mère* est toujours accompagnée par *La Plus Vieille* et vice versa et ces deux personnages fonctionnent comme un couple ou un personnage double. Elles se ressemblent aussi en tant que symbole de la patience, de l'attente du fils ou de « l'éternelle servante » du fils. Quant aux trois soeurs, *L'Aînée*, *La Seconde*, *La Plus Jeune*, inséparables, elles se distinguent par l'âge et fonctionnent comme trois femmes qui vont se déchirer l'amour du frère absent. Ces cinq femmes dont l'identité est fragile sont rassemblées dans un même lieu : *la pièce* et y parlent d'un passé commun vécu différemment et donc finalement différent et d'un potentiel futur différent dans un présent douteux. Elles forment une sorte de groupe polymorphe, un chœur troublant dont les seules véritables actions sont des actes de langage: mentir, se dédire, se répéter, tricher, etc. Finalement ces personnages se connaissent mal même s'ils sont dans une même famille et de surcroît cloîtrés dans une même maison.

Les deux personnages absents de cette pièce sont deux hommes: le père et le fils. Le premier est peut-être mort de chagrin ou de colère contre le fils révolté. C'est d'après les femmes un homme violent qui

6) Patrice Pavis, « Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, ou la lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi », in *Le théâtre contemporain*, Armand Colin, 2007. p.189.

dirige toute la maison. L'autre personnage masculin absent est *le jeune frère, le jeune fils* surgit lui aussi en creux des discours de ces femmes et n'est pas moins « présent » du début à la fin de la pièce dans sa chambre du premier étage. De plus c'est pour mourir parmi elles qu'il est revenu, retrouver, en quelque sorte, « sa place » dans la maison ou sur la scène du théâtre « comme s'il voulait démontrer et prouver encore quelque chose qui puisse faire mal, car cela nous fera mal » dit *La Plus Vieille* (p.41). Ce personnage entre absence et présence représente « l'étranger », celui qui est différent et pourrait aussi s'apparenter à l'errant, le voyageur, l'artiste, le marginal, le révolté voire l'homosexuel si on pense à la vie sexuelle de l'auteur. En tout cas, cette pièce sépare les personnages féminins visibles et les personnages masculins invisibles.

Mais revenons à *l'Aînée* qui nous occupe particulièrement pour cette étude. C'est elle qui est « toujours soucieuse du groupe et de sa cohésion » ⁷⁾ nous dit Pavis et nous savons qu'elle est comme le phare du groupe, car elle a vu le retour du fils la première.

3. L'Aînée personnage du seuil

Elle se distingue du groupe des deux plus vieilles et des deux plus jeunes par sa place dans le groupe, sa position à la frontière du monde intérieur et extérieur, sa langue plus littéraire et surtout la longueur de ses monologues placés, dans la première partie et la onzième partie. Elle pourrait aussi rappeler un peu le coryphée qui

7) Patrice Pavis, op.cit., p.189

se détache du groupe ou le personnage qui s'adresse au public pour réciter son prologue et annoncer ce qui va se passer, une sorte de prophétie qui rappelle ici *La malédiction* du père sur son fils dont nous parle *La Plus Jeune* : « Lorsqu'il le chasse, qu'il le maudit,/ ces phrases-là, étranges/ *La Malédiction*,/ »(p.35). Elle n'est effectivement pas comme les autres, elle a un statut particulier par son destin tragique de vieille fille instruite, de grande lectrice faisant l'amour *hygiénique* dans une campagne sans doute très conservatrice et introductrice d'un nouveau style de parole qui s'adresse aussi bien au public qu'aux autres personnages.

Ce personnage joue donc un rôle seuil, non seulement entre différentes générations de personnages, donc au niveau du temps, mais aussi dans l'espace, puisqu'elle se tient depuis toujours debout au seuil de la maison pour attendre *le jeune frère* et toujours d'ailleurs *au bord des larmes*. « (...) je regarde, toujours le soir que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde. J'étais là, debout comme je le suis toujours (...) » (p.11) « (...) toujours *le bord des larmes* cherchant à m'emporter » (p.21). Mais on pourrait dire qu'elle se tient aussi au seuil entre la scène et la salle du théâtre, comme entre le ciel (qu'elle regarde) et la terre (sa campagne) dont elle parle dès l'ouverture.

Elle va ainsi essayer de garder son équilibre au sein du groupe, de ne pas verser totalement vers le groupe des plus âgées, c'est-à-dire vers la vieillesse qui est la disparition du désir et de la mort, mais aussi de ne pas céder à la fausse espérance de la jeunesse. « Lorsque tout sera terminé, je serai vide. Je serai sans force, j'aurai perdu et je n'aurai plus aucun désir, aucun souhait (...) »(p.54) « de nombreuses années plus tard, si le désir devait soudainement me reprendre (...) je trouverai je l'espère la force de m'enfuir » (p.57). Elle sera celle qui

veille l'agonisant, le jeune frère malade, c'est-à-dire, celle qui mesure le temps qui passe un peu comme un sablier. Elle sera aussi celle qui protège les autres et les maintient en vie ensemble. « (...) je resterai définitivement là, à garder mon rang, me soucier de ces deux là, les deux vieilles et moi les rejoignant (...) Toutes les trois encore. (...) ou toutes les cinq » (pp. 58-60)

Malgré sa position dans la famille qui semble la cantonner au rôle de mère pour ses soeurs et de garde malade pour les plus vieilles et le frère mourant, et malgré le fait qu'elle se tienne au seuil de la maison et maintienne le groupe, elle a cependant la capacité de franchir ce même seuil vers l'ailleurs, comme son frère, mais elle ne va pas jusqu'à partir définitivement. Sa situation d'institutrice la pousse à vivre à l'extérieur, dans un autre village, où elle consomme « des hommes » : « Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir des chaussures, ce que je raconte, et je dors dans une chambre d'hôtel brun sale avec un séducteur un peu encombré de moi »(p.29). Mais sa vie privée n'est pas assez satisfaisante pour lui faire imaginer une autre vie loin des siens et surtout de l'attente du frère : « celui-là, à peine, qui bouleversera tout et ne s'en rendit meme pas compte »(p.31).

Personnage du seuil et gardienne de la famille, *l'Aînée* porte la parole comme un flambeau dans la nuit de la pièce et éclaire la mémoire de chaque femme qui joue sa propre histoire. Ce qui distingue *l'Aînée* c'est donc sa *lucidité* au sens étymologique du terme comme au sens propre, elle connaît sa place et ses limites, elle sait aussi que le monde des hommes est égoïste et l'a utilisée sans rien donner en échange sinon le désir d'aimer et d'être aimée, le désir de vivre pour soi aussi. Même si elle parle des hommes de la maison et

des hommes de l'extérieur comme des profiteurs, finalement elle en profite aussi. C'est donc cette parole lucide et ambiguë que nous allons examiner maintenant, parole d'un personnage isolé entre deux groupes, personnage solitaire contemporain dont Sarrazac nous dit qu'il est « dans un état de solitude, voire d'isolement, en tout cas de séparation par rapport aux autres personnages et, bien souvent, par rapport à lui-même »⁸⁾

4. Descriptions des « monologues » de l'Aînée

Si l'action est pratiquement absente de nombreuses pièces de Lagarce, elle est remplacée par des récits qui font la modernité du texte de l'auteur. Les « monologues » de *l'Aînée* fonctionnent pour nous, d'une part comme un « prologue » au passé qui annonce ce qui s'est passé pendant des années (l'attente) et vient juste de se passer avant le début de la pièce (le retour du frère prodigue) et ce qui est pressenti (l'absence de changement) servant ainsi d'exposition.

L'utilisation du « prologue » se retrouve dans d'autres pièces de Lagarce, notamment dans *Juste la fin du monde* et dans une étude sur cette oeuvre, l'auteur rappelle que « Le *prologos* grec était proféré par l'un des comédiens ou par l'organisateur du spectacle, en adresse directe au public, pour lui souhaiter la bienvenue et lui fournir les informations nécessaires à la compréhension de la représentation. Lagarce conserve le principe de l'extériorité de cette parole inaugurale

8) J.-P Sarrazac et C. Naugrette *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 67.

(...) »⁹⁾

Ce texte initial renvoie à la longue tirade finale de la partie onze, « épilogue », au futur, qui évoque la mort du frère et c'est pour ces raisons que nous voulons distinguer ces deux textes ouvrant et fermant la pièce. Ces deux textes enchâssent la fiction et nous interroge sur un style d'écriture théâtrale.

4.1. Le « Prologue »

En examinant ce « prologue », on s'aperçoit qu'on est loin de l'annonce d'informations certaines qui peuvent rassurer le lecteur ou le spectateur sur des faits véritables ou le reconforter sur le futur. En effet, le personnage s'explique d'une façon peu claire, évoquant le caractère peut-être imaginaire de ce retour : « J'étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l'ai toujours été, **j'imagine cela**, (...) »(p .11). D'autre part le prologue est au passé, un imparfait qui renvoie à une fiction, un peu comme si le personnage nous lisait un roman ou un conte.

On devine ici que l'auteur s'en prend une fois de plus à une convention du théâtre comme il le fait dans d'autres pièces pour le théâtre classique ou moderne. Ajoutons que cette parole inaugurale en rapport avec la fable familiale, celle de cinq femmes veuves ou abandonnées *notre version des choses*(p .14) n'explique pas les raisons de l'attente du jeune frère ni celles de son retour et n'annonce pas les retrouvailles à venir après le réveil du frère.

Enfin, ce « prologue » qui constitue une allusion au théâtre grec

9) Geneviève Jolly, *Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011, p. 128.

ne donne pas au personnage de *l'Aînée* le rôle de messenger du ciel, puisque le retour du fils prodigue est déjà réalisé, pas plus qu'il ne renvoie à la Bible (cf la parabole des *Evangelies*, Luc, XV), car ce fils prodigue loin d'être accueilli par son père, puisqu'il est décédé, revient en fait pour mourir.

Ce « prologue » donne cependant à *l'Aînée* qui ouvre ainsi la pièce un statut particulier. En effet, *l'Aînée* n'est pas comme les autres personnages par son destin comme nous l'avons dit plus haut de personnage du seuil. Aussi, son discours, adressé aux spectateurs comme aux autres personnages, rappelle le principe théâtral du « prologue » qui va ici faire attendre vainement le spectateur le fils qui est en train de dormir ou de mourir dans la chambre du-dessus.

Ce premier long « monologue » en guise de prologue, n'est donc pas banal et nous verrons que son statut de « monologue » est aussi à remettre en question. Enfin, on peut distinguer ici trois parties qui correspondent à la fois à un changement de pronom (*je* et *nous*), un changement de temps (aujourd'hui un retour d'un soir et hier l'attente d'une vie perdue) et un changement de point de vue. Le pronom personnel « Je » donne à *l'Aînée* une place de témoin privilégié de l'arrivée du frère disparu qui est décrite au début et à la fin du « prologue ». Elle relate ainsi certains détails de cette arrivée d'une façon d'ailleurs assez cinématographique partant du plan moyen au plan d'ensemble « (...) **je** regardais encore la campagne qui descend et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*. »¹⁰ ou en travelling « (...) **je** le vis, celui-là, le jeune frère, prenant la courbe du chemin et montant vers la maison (...) Une

10) Op.cit., « J'étais dans ma maison... » p.11

voiture le dépose et il marche les dernières centaines de mètres, son sac jeté sur l'épaule, en ma direction. »¹¹⁾

La partie centrale du texte utilise le « nous » unificateur qui est dans cette pièce d'un usage problématique, puisqu'on ne sait pas toujours ce que recouvre ce « nous » qui peut être aussi bien la communauté des cinq femmes ou certaines d'entre elles ou encore une seule y compris la locutrice. Certaines occurrences de « nous » sont ainsi exclusives pour l'Aînée des plus vieilles puisqu'elle est la première des filles ce qui peut révéler la nature conflictuelle entre les générations ou les rapports familiaux. Mais dans ce « prologue », le « nous » se réfère plutôt au groupe des cinq femmes par opposition au fils, au père et au reste du monde.

« (...) je songeais encore aux années que **nous** avons vécues là, (...) **nous**, vous et moi, toutes les cinq, comme **nous** sommes toujours et comme **nous** avons toujours été (...) »(p.12).

Ce « nous » familial est employé par *l'Aînée* pour mettre l'accent sur la collectivité touchée par le retour du frère et fils, mais aussi sur le fait que *l'Aînée* représente un peu le double de *La Mère*, d'ailleurs, elle s'exprime souvent comme sa mère quand elle parle de son frère: « ne rien pouvoir obtenir ». Cette parole qui présente une alternance de points de vue diversifiée ainsi le roman familial et en même temps avoue que tout est relatif.

4.2. L'épilogue

L'épilogue ou *épilogos* placée dans la partie onze est une allocution,

11) Op.cit., « J'étais dans ma maison... » p.13

adressée au public, par un acteur à la fin d'une représentation et doit censé conclure. C'est ce que nous disent les dictionnaires « Dans un roman ou une pièce de théâtre, ce mot désigne plus spécialement le Récit ou le Tableau d'un ensemble de faits qui sont censés s'être passés après l'action du roman ou du drame. »¹²⁾ Or, force est de constater que cet épilogue semble d'abord s'exclure de ce qui précède par un grand écart de propos puisqu'on passe d'une discussion sur l'avenir des trois plus jeunes après la mort du frère dans la partie dix à cette phrase de l'Aînée : « Ce sera drôle cela, mon premier été sans faire l'amour. »(p.53). D'autre part, cet épilogue au lieu de conclure évoque plutôt le deuil à venir « je serai devenu grise et noire, *en deuil* » et le futur après la mort du frère toujours invisible et la nouvelle vie des femmes : « l'une fera un enfant (...) », « de nombreuses années plus tard, à l'âge où je serai une vieille femme à mon tour (...) si le désir devait soudainement me reprendre (...) je m'enfuirai »(pp.56-57). Cependant cet épilogue ne semble pas étranger au prologue et forme comme un dyptique qui enchâsse bien la fable familiale, le prologue annonçant le retour du fils au passé et l'épilogue concluant à sa mort et après sa mort au futur. Par rapport à ces parties encadrantes dont l'épilogue n'est pas la partie finale, les parties intermédiaires fonctionnent comme le déroulement d'un jeu théâtral où les femmes révèlent leurs secrets, puis accusent ensemble le frère. Ces situations dialoguées se suivent plus ou moins.

Cet épilogue est composé de quatre parties. La première, après un début renouant avec une partie de confidence entre *l'Aînée et la Seconde* (dans la partie six sur les hommes), s'intéresse aux soins à

12) *Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition, 1932-35.

apporter au frère (le sacrifice), ensuite au deuil (l'absence de désir), puis à l'après deuil (le retour du désir), enfin au futur proche et lointain des soeurs (la naissance, la vieillesse).

5. Quelques particularités des « monologues » de l'Aînée

Ce prologue et cet épilogue sous forme de « monologues » racontés par le personnage de *l'Aînée* semblent proches du « soliloque », et composés de passages qui s'adressent à d'autres plus ou moins présents, mais sans qu'il y ait vraiment dialogue direct. En outre, ces textes de plusieurs pages proférés par *l'Aînée* sont aussi composés de réflexions marginales (*Et dans ma tête, encore, je pensais cela (...)*), de commentaire (*tout à fait cela*), de répétitions (*le jeune frère*) qui en font une parole trouée de multiples paroles qui se croisent et font effet de mémoire en train de se dire spontanément.

5.1. Monologue et soliloque

Lorsque le personnage de *l'Aînée* évoque le retour du frère après avoir été chassé par son père ou le deuil de ce même frère, elle parle apparemment seule bien que l'on sache que personne n'est ailleurs, mais dans une pièce unique où se profère son récit et celui des autres. Le passage incessant du « je » au « nous » témoigne d'ailleurs d'un discours adressé à des interlocutrices silencieuses, ce qui rapproche cette parole du soliloque.

« **Je** ne bougeais pas mais j'étais certaine que ce serait lui, j'étais certaine que c'était lui, il rentrait chez **nous** après tant d'années, tout à fait cela, **nous** avions toujours imaginé qu'il reviendrait (...). » (p.13)

« (...) et lorsqu'il mourra, *le jeune frère*, lorsqu'il sera mort, je serai en deuil, j'imagine cela, toutes **nous** aurons perdu (...) »(p.54)

Ce procédé de narration d'un passé familial ou de l'évocation de la mort du fils se trouve en parallèle avec les monologues moins longs des autres personnages et donne un sentiment de partage d'un secret qui pèse sur toutes les femmes et de partage d'une même parole qui fera dire à certains critiques qu'il y a choralité, que ces femmes sont les différentes voix d'un même corps ou d'un groupe.

« (...) les commentateurs de Lagarce signalent diverses formes de choralité : présence de ce qui se rapproche d'un chœur ou d'un fonctionnement choral de la pièce ; prise en charge successive par les personnages du même ou des différents récits, et tressage des voix (...) »¹³⁾. Mais ce qui nous frappe c'est, outre l'aspect logorrhéique de la parole (quatre page de monologue dès la partie 1 et cinq pages dans la partie 11) dont le personnage de *l'Aînée* est ici un bon exemple, le fait que cette écriture dramatique s'inscrit dans le mouvement de l'histoire du théâtre occidental, d'une remise en cause du dialogue commencée à la fin du XIXème siècle et qui s'est prononcé au début du vingtième comme par exemple dans le théâtre de Beckett (*La dernière bande*) qui a été monté par Lagarce tout en s'en écartant. En effet, Lagarce semble aussi remettre en question le

13) Geneviève Jolly, « La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Les Solitaires intempestifs, 2008, p.222.

monologue et le soliloque, voire la construction dramatique dans son ensemble. Les personnages sont ainsi, non seulement des individus qui s'affrontent et se parlent dans des dialogues, mais des témoins, des commentatrices ou des récitantes, ici de la vie passée avec le jeune frère, lors d'une longue attente au cours de laquelle elles ont perdu leur vie :

« (...) dans ce théâtre, les personnages peuvent changer de fonction : alternativement dialogueurs, soliloqueurs, monologues, récitants ou commentateurs (...) »¹⁴. Rappelons quelques définitions du monologue avant d'examiner plus en détail les deux grands « monologues » de l'aînée :

« Il y a monologue pour Anne-Françoise Benhamou quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage). S'y apparente le soliloque (adresse à un interlocuteur muet mais présent) »¹⁵. Il semblerait que le personnage de *l'Aînée* dans *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne* pratique aussi bien le monologue que le soliloque.

« Les non-dialogues -monologues et soliloques- sont naturellement et même doublement dialogiques: d'abord parce qu'ils supposent (...) un allocutaire présent et muet (...) une division interne et la présence (...) d'un énonciateur 'autre' »¹⁶.

Ce terme de « non-dialogue » proposé par Ubersfeld est une

14) Geneviève Jolly, *Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011, p. 44.

15) Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du theater à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 p.947, in Geneviève Jolly, Jean-Luc Lagarce, Atlande, 2011, p. 139.

16) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, 1996, P.21.

nuance qui n'exclut pas la trace du dialogue, comme s'il était en creux et conviendrait sans doute mieux à la parole de *l'Aînée* dont les monologue-soliloque sont empiétés par des extraits de dialogue ou de citations.

« et peu à peu, la pensée même a disparu et j'ai dû renoncer -*tu peux comprendre ça ? j'ai renoncé.* » (p.53)

« si la volonté de l'amour, la volonté d'aimer et d'être aimée me traversait, le désir que quelqu'un vienne à son tour, enfin, et m'emporte -*je l'aurai bien mérité, non, tu ne crois pas ?* » (p.57)

Les deux discours de *l'Aînée* sont étrangement deux grandes tirades entre monologue et soliloque qui racontent les années d'absence, le retour de l'absent, les douleurs du passé, du présent et de l'avenir, avec d'un long abandon et d'une peur du futur. Ils livrent des informations sur les sentiments du protagoniste à un autrui indéterminé et silencieux.

5.2. Prose poétique

Les « monologues » de *l'Aînée* ne sont pas ordinaires et sont très littéraires, sans doute en raison du caractère du personnage qui est une institutrice lisant beaucoup et faisant lire ses soeurs. Et puisqu'un des principes du monologue ou du soliloque est de mettre l'accent sur l'intériorité du personnage, on découvre ici l'importance de *l'Aînée* dans la famille comme éducatrice. Les descriptions dans ces monologues nous rapprochent du roman (parfois d'une vision cinématographique comme il a été noté plus haut), les alinéas et répétitions de la poésie. La description du retour du frère ou de la chambre du futur enfant de la seconde soeur, celle du frère mort

sont romanesques:

« (...) c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis. / Une voiture le dépose et il marche les dernières centaines de mètres, son sac jeté sur l'épaule, en ma direction./ Je le regarde venir vers moi (...) » (Prologue p.13)

« (...) la chambre de l'enfant sera cette chambre-là, la chambre si bien entretenue du jeune frère mort, une belle après-midi de nettoyage et les fenêtres ouvertes et l'air qui entre et l'odeur de la lessive sur le sol et l'odeur de l'encaustique sur les meubles (...) » (Epilogue p.56)

Dès le début du prologue, on est saisi par la « poésie » du texte : répétitions, alinéas.

« J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne./ Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait./ je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne (...) » (p.11)

En particulier, la répétition opère dans les deux longs textes de *l'Aînée* afin de rythmer et structurer le monologue qui comporte de longues phrases. Ainsi, dès le prologue, les huit mentions suivantes « Je regardais » permet d'insister sur la longueur de l'attente, de mimer la longueur du temps passé devant la porte à attendre et d'affirmer que le personnage a bien été témoin du retour du fils. De même la répétition de « perdues » ou « années perdues » insiste sur le regret de *l'Aînée* et annonce finalement la fin de la tirade « je m'étais trompée » qui donne l'impression que le personnage est perdu.

« Je regardais le ciel comme je le fais toujours, /comme je l'ai toujours fait./ je regardais le ciel et je regardais encore la campagne (...) Je regardais c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde

(...) Je regardais la route et je songeais aussi (...) Je le regarde venir vers moi (...) (pp.11-13)

D'autres verbes sont récurrents comme « J'attendais » qui se trouve aussi dans le titre de la pièce ou « je songeais » pour créer une atmosphère où le temps est suspendu entre la réalité et le rêve, car jamais on ne pourra voir le fils sur la scène et son retour restera un fait de la parole, du récit.

5.3. Une parole multiple

L'Aînée comme beaucoup de personnages dans les textes de Lagarce fait de son « monologue » la rencontre de plusieurs énoncés dont le locuteur n'est pas toujours connu comme le destinataire.

La parole arrive apparemment en bloc, mais est fractionnée d'énoncés qui confirment, infirment ou nuancent ce qui se dit dans l'ensemble. Parfois c'est de l'auto-citation, parfois de la citation, mais aussi on trouve des pensées à haute voix . Par exemple le personnage de l'Aînée semble se parler à elle-même, s'interroge, et cet énoncé entre parenthèses invite implicitement l'autre y compris le spectateur à réfléchir sur le comportement du personnage :

« (Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? (..)) » (p.12)

« (et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus à sourire de moi-même (...)) » (p.12)

On a donc l'impression que l'Aînée s'adresse à un destinataire multiple car aussi les interlocuteurs sur la scène n'interviennent ou ne réagissent pas. Ailleurs le personnage peut citer des phrases répétées en famille, éléments d'un rituel qui montrent ce qui lie les

personnages entre eux :

« (...) *notre version des choses*(...) » (p.14)

Notons que l'italique ne concerne pas seulement le discours didascalique (marques du temps et du lieu : *aujourd'hui, là*), mais comme ici des paroles familiales : *le jeune frère, tout à fait cela, à l'âge que j'ai*. Quant aux guillemets, ils signalent qu'il y a citation de la parole d'autrui et que le locuteur interroge finalement son discours et celui de l'autre, celui employé en général par les membres de la famille.

Enfin *l'Aînée* semble parfois plus précise et s'adresser à une personne proche, rendre le dialogue possible quand elle utilise le pronom « tu », mais cet appel au dialogue reste imprécis et les guillemets assortis de l'italique laisse le discours sans réel interlocuteur :

« (...) *je l'aurai bien mérité, non, tu ne crois pas ?* » (p.57)

Ce mélange d'énoncé sans destinataire précis ou aux locuteurs imprécis semble créer à l'intérieur du monologue-soliloque tantôt une rencontre de points de vue, de paroles qui donnent l'impression d'un dialogue intérieur, tantôt des appels désespérés vers des personnages muets ou éloignés.

Du côté du lecteur ou du public, cette polyphonie du monologue implique une lecture ou une écoute attentive qui conduit la pensée à ne pas se figer sur un point de vue unique et remet en question l'unicité du rôle.

« (la réplique) elle s'adresse à quelqu'un, elle est en même temps éloignée de son destinataire par l'absence de communication concrète. La réplique est bien destinée non pas au vide, mais à tel ou tel. Cependant, cet Autre à qui parle le Je est ailleurs (...) »¹⁷.

Si les monologues de *l'Aînée* ont pour fonction de centrer l'intérêt sur

le personnage et ses préoccupations, ils ont donc aussi le pouvoir d'envisager la situation sous plusieurs angles et de lancer aux personnages comme au public une parole multiple et parfois contradictoire.

6. Conclusion

Le « monologue » chez Lagarce est une quête intérieure du personnage, c'est donc aussi un acte. Cet acte est dans notre pièce un acte de revendication d'amour, d'opposition parfois contre une société oppressive, une autojustification, un désir de renouer les liens avec le passé avec les autres, un espoir de changer la vie. Dans tous les cas, ce qu'il dit, ici au spectateur, ce monologue, c'est la douleur de la séparation et de l'absence, la difficulté de trouver l'«autre», *le jeune frère* ou de communiquer tout simplement avec les autres : les soeurs, la mère, la vieille, la difficulté de l'échange par le dialogue. C'est un long cri comme celui de l'Aînée, en prologue et épilogue, qui ne contient pas la « version » privilégiée par l'auteur, puisque chaque personnage dans l'ensemble de la pièce expose son propre récit, mais il met en évidence le passé commun des personnages et leur douleur commune de plusieurs années d'absence du fils. En effet, elles ont toutes attendu *le jeune frère*, elles ont toutes le sentiment de ne pas avoir été aimées par lui, d'avoir été abandonnées et d'avoir perdu leur vie. Enfin, il faudrait examiner ces « monologues » d'entrée et de sortie de l'Aînée par rapport aussi aux autres monologues (ceux de la plus âgée, de la plus jeune, de la seconde) qui peuvent entrer

17) Anne Ubersfeld, « La parole solitaire » in *Jeu*, n°110, (1)2004, p.56-66.

en confrontation avec eux ou en écho par des thèmes communs : les années perdues à attendre le frère ou le fils, le jeune frère revenu de ses guerres, prendre soin du corps du frère ou fils, le deuil, la vieillesse.

Le théâtre de Lagarce comme le théâtre contemporain français propose ainsi au public ce qu'il est accoutumé de lui donner, un texte long et fort qui met aussi en garde contre le désert de la parole et de la communication, une parole qui veut nous ouvrir les oreilles à une autre écoute de l'autre. Ces monologues ne sont donc pas des paroles vraiment solitaires, puisqu'ils encadrent ici les dialogues et sont aussi des paroles lancées vers l'autre toujours présent sur scène et le public. Ils enchâssent les dialogues jusqu'à absorber les didascalies que l'on retrouve parfois en italique, (*ici, là, là-bas, celles-là*) mais ne les excluent pas totalement et introduisent une nouvelle façon de parler et de communiquer, puisqu'il y a rapprochement de monologues ou échange de monologues qui sont eux-mêmes des « conversations » intérieures et des cris dans le silence.

Bibliographie

〈Texte〉

Lagarce Jean-Luc, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Paris, Théâtre Ouvert, 1995.

장-뤽 라가르스, 임혜경 역, 〈난 집에 있었지 그리고 비가 오기를 기다리고 있었지〉, 연극과 인간, 2007.

〈Ouvrages consultés〉

BARBERIS Isabelle, « Ritualisations et modernisations dans la choralité lagarçienne : une proximité qui éloigne », in *Le Choeur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009.

Colloque de Strasbourg(I), *Problématiques d'une oeuvre*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Paris-Sorbonne(II), *Regards lointains*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Besançon(III), *Traduire Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Paris III Sorbonne Nouvelle(IV), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, 2008.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

HEULOT-PETIT Françoise, « Aux seuils de la solitude : le personnage lagarçien de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* », in http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/

4/type/ensavoirplus/idcontent/24287

- JOLLY Geneviève, *Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011.
- JOUANNY Sylvie, *La littérature française du 20e siècle-Tome 2. Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Les Solitaires Intempestifs, *Lire un classique du XXe siècle :Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2004.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1979.
- UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur-Lire le théâtre 2*, Paris, Editions sociales, 1981.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III-Le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Belin, 1996.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.
- 데이비드 브래드비, 이선화 역, *현대 프랑스 연극(1940-1990)*, 지식올만드는지식, 2011.
- 안톤 체홉, *체호프 희곡전집 II*, 이주영역, 연극과 인간, 2002.
- 한국문화예술진흥원 간, *연극사전*, 공연예술총서 6, 예니, 1979.
- www.lagarce.net
- http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/4/type/ensavoirplus/idcontent/24287
- http://www.bnf.fr/documents/biblio_agreg_fr_2012_lagarce.pdf

〈국문요약〉

장-뤽 라가르스의 〈난 집에 있었지 그리고 비가 오기를 기다리고 있었지〉에서의 등장인물 장녀의 ‘독백’ 연구

임 혜 경
(숙명여자대학교)

본 논문은 프랑스 현대극작가 Jean-Luc Lagarce(1957-1995)의 희곡 *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*(1994)에서의 등장인물 장녀의 독백에 대한 연구이다. 이 작품은 이 극작가의 글쓰기 특징을 잘 보여주고 있는 작품이며, 프랑스 현대 연극의 특징의 일부를 보여주고 있는 좋은 예가 되는 작품이다 : 서사(narratif)의 회귀, 인물들의 불분명한 정체성, 지문이 없는 희곡, 없는 표와 씬표가 남용되는 구두점, 반복성, 콜라주, 시적인 스타일, 파편화...

이 작품은 5명의 여성들의 제의식(리추얼) 같은 작품이다. 특정한 이름도 없이, La Plus Vieille, La Mère, L'Aînée, La Seconde, La Plus Jeune 로만 명명되어 있다. 나이순대로 대강 설정되어있지만 이 세 자매와 어머니 La Mère의 모녀 관계를 빼고는 이들과 La Plus Vieille와의 관계는 불확실하게 그려져 있다. 내용은 다음과 같다 : 아버지로부터 쫓겨나 집을 떠난 이 집 아들을 오랫동안 기다려온 이 5명의 여성인물들은 이 집의 가장이 죽은 후 어느 날 그 아들(남동생)이 돌아오는 모습을 보게 된다. 그런데 그 아들은 문턱을 넘자마자 쓰러져 부축을 받아 자기 방

에서 죽어가고 있다. 서로 만나 전혀 말도 한마디 못해보고 그의 임종을 지키는 그녀들은 과거의 이야기로 돌아가 후회, 죄책감, 비난, 한탄, 등을 하며 밤을 지낸다.

우리는 I장에서 일반적으로 전통극에서 흔히 보게 되는 인물 유형들이 아니고 일상극에서 보이는 불완전한 존재들, 모순적인 소시민적인 가족들인 다섯 등장인물의 특징과 그녀들 간의 관계를 대강 살펴보았다. 그런 다음 II장에서는 다섯 인물 중 특이한 위치와 기능을 가지고 있는 장녀 L'Ainée라는 인물의 성격을 집중적으로 분석해 보았다. 이 인물은 두 나이 많은 여자들과 두 나이 젊은 여자들 사이에 위치해 있고 이 작품을 열고 닫는 주인공이다. 중심축을 만들고 있는 이 인물은 4~5페이지 정도의 긴 프롤로그(Prologue)와 에필로그(Epilogue)를 담당하고 있고, 코러스의 선창자(Coryphée) 같은 기능을 하고 있었다.

III장에서는 이 장녀라는 인물의 프롤로그(1장)와 에필로그(11장)의 긴 독백(Monologue)이 텍스트 상에 어떻게 묘사 또는 구성되어 있는지를 분석해 보았다. 프롤로그라고 했을 때 그리스 비극에서는 앞으로 일어날 일을 암시하거나 예고하는 기능이 있다. 그러나 장녀의 프롤로그에서는 그토록 기다려왔던 남동생이 벌써 돌아왔고 그의 임종의 기다림 외는 아무 것도 알려주는 것이 없기 때문에 진짜 프롤로그라고 하기가 어려운 성격을 띠고 있다. 그리고 에필로그라고 할 때도 그리스 비극에서는 어느 배우가 작품 끝에 가서 전체 결론을 맺어주는 내용의 대사를 하는 부분이라고 할 텐데, 여기서도 장녀는 앞에서 나온 이야기의 전체 결론을 맺지 않고 있다. 그렇기 보다는 남동생의 죽음 후 여동생들의 미래, 어머니 그리고 La Plus Vieille와 함께 할 자신의 미래에 대해 이야기하는 것으로 맺고 있기 때문이다.

끝으로 IV장에서는 이 인물의 독백의 몇 가지 독특한 특징에 대해 살펴보았다. 장녀가 하는 독백(Monologue)은 무대 공간에 다른 인물과 함께 등장해 말은 하지 않고 있지만 그녀가 하는 말을 듣고 있고, 또한 관객이 듣고 있기에 순수하게 독백이라고 규정하기도 어렵다. 이것은 'Je'와

'Nous'로 계속 왔다갔다하는 장녀의 독백은 또 다른 형식의 독백(Sololoque)과도 구별이 어렵게 하고 있기 때문이다. 그래서 장녀의 독백은 또 다른 형식의 대화(Dialogue)이고, 시적인 산문(Prose poétique)이기도 하고, 자기가 한 말의 인용(Auto-citation), 다른 사람의 말의 인용(Citation), 대화를 부르는 형식(Appel au dialogue) 등의 특징을 가지고 있는 다양한 언어(Parole multiple)의 변주 형식임을 발견할 수 있었다.

주 제 어 : 장-뤽 라가르스(Jean-Luc Lagarce), 라가르스 희곡(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*), 현대 희곡의 특징(Ecriture du théâtre contemporain), 독백과 대화(Monologue et dialogue), 장녀의 독백(Monologue de l'Aînée), 프로로그(Prologue), 에피로그(Epilogue)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 30

게재확정일 : 2012. 2. 7

탈중심의 유럽 프랑스어권 문학

- 스위스의 로망드 및 벨기에의 왈롱 프랑스어권 문학을 중심으로 -*

정 남 모
(울산대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------|
| 1. 들어가기 | 4. 탈중심의 주요 유럽 프랑스어권
작가의 문학세계 |
| 2. 유럽 프랑스어권의 형성 및 문학의
기원 | 5. 나오기 |
| 3. 유럽 프랑스어권 문학의 정체성
형성 또는 탈중심 | |

1. 들어가기

본 연구에서는 유럽 프랑스어권의 문학을 간략하게 정리하고, 이를 탈중심의 시선으로 분석하고자 한다. 먼저 국내에서는 거의 소개되지 않은 스위스·벨기에의 문학을 간략하게 개설 및 정리할 것이며, 그 이후에는 벨기에의 왈롱지역과 스위스 로망드 작가 중 탈중심의 경향을 보이는 몇몇 작가에 대한 고찰이 진행된다.

지금까지 유럽 프랑스어권의 문학은 프랑스 문학의 주변 또는 변방으

* “이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2009-551-A00081).”

로 여겨져 문학적 가치가 있음에도 소홀히 다루어졌기에 국내는 물론 국외에서도 진지한 연구가 이루어지지 않았다. 그 이유는 프랑스어권 작가 자신이 중심을 프랑스에 두고 절대적 가치를 프랑스 문학에 두었기 때문이며, 또한, 자신을 프랑스의 사생아로 자처하며 그들의 정체성을 프랑스에서 찾으려고 했기 때문으로 사료된다.

유럽 프랑스어권 지역에서 문학의 역사는 프랑스어가 사용된 시기만큼 오래되었다. 또한, 유럽 프랑스어권의 문학은 민족적 정치적 사회적 종교적 영향 등으로 국가별로 다양한 차이를 나타내고 있다. 우리가 고찰하려는 작가들은 탐정소설에서 부터 자서전, 이중 또는 다중 문화, 지역과 향토 등 다양한 주제를 다루고 있지만, 대부분의 작가에게서 보이는 공통적인 주제를 꼽으라면 “정체성”이다. 이 정체성은 협의의 의미로 개인의 정체성이 되기도 하며 또한, 공동체적으로는 언어나 민족, 특히 지역의 향토적 정체성이다. 본 연구에서는 주로 이 지역성과 향토성을 통해 프랑스와는 다른 자신만의 고유한 정체성을 확립하고자 했던 프랑스어권 작가를 고찰하는데, 이는 유럽 프랑스어권 문학을 하나의 중심으로 옮겨 놓는 작업이 될 것이다.

본 연구를 위하여 우리는 발터 크리스탈러의 “중심지 이론”을 원용하였다. 그에 의하면 유기체적 성향의 것이든 하나의 핵심 즉, 하나의 중심을 둘러싼 배치가 있는데 이것을 구심적 배치라고 한다. 이러한 배치는 인간의 사유세계에만 존재하는 사고의 형식일 뿐만 아니라 물질이나 현실세계에서도 인간사회의 형태이자 구성체가 된다. 따라서 본 연구의 첫 주제를 이러한 구심적 원리를 적용하여 유럽 프랑스어권 문학을 고찰할 것이다. 이 경우 구심적 배열의 중심은 당연 프랑스 문학이 될 것이며 외곽지역 즉, 탈중심에는 유럽 프랑스어권 문학이 위치하게 될 것이다. 여기에서 탈중심의 작가란 프랑스와 파리의 영향에서 벗어나 독자적인 문학세계를 구축하려는 작가를 말하는데, 본 연구에서는 주로 지역성과 향토성을 통해 자신과 프랑스어권의 정체성을 추구했던 작가를 대상으로 한다. 연구의 세부 목표는 크게 두 가지인데, 먼저 (1) 유럽 프랑스어권

의 문학을 이해하기 위한 첫 단계로 국내에 소개되지 않았던 유럽 프랑스어권 문학을 벨기에의 왈롱 문학과 스위스의 로망드¹⁾로 구분하여 이 두 지역의 문학의 주요 경향을 정리하는 것이다. 오래 전부터 존재했던 이곳의 문학은 프랑스 문학의 그늘에 가려 그 가치를 상실하고 있었다. 왜냐하면 대부분의 유럽 프랑스어권 국가는 근대에 성립되었기 때문에 엄격한 의미로 20세기 이전까지는 유럽 프랑스어권의 존재 자체가 미미했기 때문이다. 또한 프랑스 문학이 중심적 배열의 중심이 되는 반면, 유럽 프랑스어권 문학은 탈중심에 위치하여 유명한 유럽 프랑스어권 작가들마저도 프랑스인으로 간주 되거나 또는 프랑스의 주변인으로 인식되어져왔기 때문이다.

그 다음은 (2) 탈중심의 관점에서 유럽 프랑스어권의 고유한 문학적 정체성을 확립한 주요 작가들을 분석·평가하며 이들의 문학을 재평가하고, 문학적 가치를 제고하고자 한다. 본 장에서는 탈중심에 있었던 유럽 프랑스어권 작가 중 프랑스 문학의 경향을 거부하고 즉, 중심을 벗어나고자했던 작가들을 주로 분석의 대상을 삼는다. 그들은 탈중심에서 새로운 중심을 형성하는 작가들로 왈롱 및 로망드 프랑스어권 문학의 정체성을 지켜가는 작가이다. 본 연구를 통하여 우리는 프랑스 문학과 유럽 프랑스어권 문학을 중심과 탈중심 그리고 탈중심의 중심이라는 상관관계를 통해 살펴보면서 더욱 입체적인 유럽 프랑스어권 문학에 대한 조명과 주요한 특징에 대한 심도 깊은 이해가 가능할 것이다.

1) 스위스 문학은 협의의 의미로는 스위스에서만 사용했던 언어로 쓴 작품, 즉 레토-로망어이지만, 광의의 의미로는 스위스 국민들이 사용하는 독일어, 프랑스어, 이탈리아어 그리고 이들 3개 언어의 방언으로 쓴 모든 작품을 말한다. 본고에서 일컫는 스위스 로망드 문학은 더욱 협의의 의미로 스위스 서부지역에서 프랑스어 및 그 방언으로 쓴 문학작품을 말한다.

2. 유럽 프랑스어권의 형성 및 문학의 기원

본 장에서는 먼저 통사적 관점으로 유럽 프랑스어권의 형성과 문학의 탄생에 대해 살펴본다.

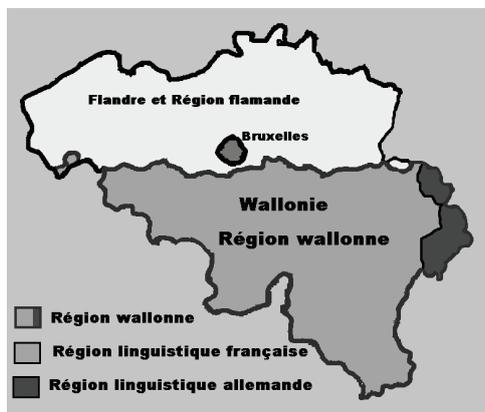
유럽 프랑스어권의 형성 시기는 언어의 관점으로 볼 때 갈로-로망의 수많은 방언에서 시작된다²⁾. 프랑스를 중심으로 포진해있던 갈로-로망 언어권은 크게 3개의 언어 군으로 북프랑스의 오일어군(Langages d'Oil), 남쪽의 오크어군(Langages d'Oc) 그리고 동쪽의 프랑코-프로방살어군(Franco-Provençal)이 있었다.³⁾ 그 중 프랑스국경 내부의 언어권은 프랑스로 편입되었고, 국경 밖의 방언들은 다른 국가에 합병되었으며, 타 언어와 융합의 과정을 거치며 현재까지 유지되고 있다. 이러한 역사적 배경으로 말미암아 유럽 프랑스어권 지역은 현재까지 프랑스어를 사용하고 또한 프랑스와 유사한 문화를 유지하고 있는 것이다.

각 유럽 프랑스어권 국가 내에서 타 언어권과의 관계는 국가별로 상이한 점이 많다. 예를 들어 벨기에는 프랑스어를 사용하는 왈롱과 네덜란드어를 쓰는 플랑드르 지방의 갈등으로 분리 독립이라는 극단적인 위기가 존재한다. 이러한 갈등은 한 국가 내에 인구나 힘의 헤게모니가 비슷한 두 민족공동체가 공존하기 때문이다. 또한, 이 두 공동체는 <벨기에 언어지도>에서 보듯 각자의 지리적 영역 내에서 거주하며 자신의 언어만

2) 프랑스가 근대국가로 성립하기 이전, 프랑스 영토 내에 있었던 전혀 다른 어군들을 말한다. 바스크어, 플랑드르어, 알자스어, 독일어 등이며 이 시기에는 언어권별로 명확한 영토의 구분도 없이 다양한 인종과 민족이 섞여 있었다. 김진식·정남모, 『프랑스어권 국가의 형성에 관한 연구 - 역사 및 언어를 중심으로』, 『한국프랑스학논집』 제44권, 한국프랑스학회, 2003, p. 393.

3) 고대프랑스어인 로망어는 496년 프랑크족 메로빙거왕조의 클로비스왕이 게르만어와 신앙을 버리고 가톨릭과 갈리아의 라틴어를 차용하면서 점차 변해 온 언어이다. 로망어 중 국어로 사용되는 언어는 5개 언어로 프랑스어, 이탈리아어, 포르투갈어, 스페인어, 루마니아어이며 지역 언어로는 카탈란어, 오크어, 갈로로망어, 레토로망어, 사르디니아어, 이탈리아로망어 등이 있다. 이 중 스위스 로망어는 이탈리아와 알프스 산악 지대에서 사용되는 언어로 프랑스어와 이탈리아어의 혼합 형태이다. 레토-로망어는 19세기 후반에 와서 학문적으로 인정받게 된다. 변광수 편저, 『세계 주요 언어』, 역락, 2003, p. 279.

을 사용하기 때문에 서로 배타적인 관계가 형성되어 왔기 때문인데, 이러한 이유로 벨기에는 국가가 성립되던 초기부터 지금까지 적지 않은 위기를 겪고 있다.



* 인터넷 이미지(www.tlfq.ulaval.ca.)

<그림 1: 벨기에 언어지도>

벨기에의 경우와 마찬가지로 언어국경이 곧 지리적 경계처럼 존재하는 스위스이지만, 이곳에서는 전혀 다른 상황이 전개된다. 독일어 사용자 중 96%와 프랑스어 사용자 중 92%가 자신의 언어권 지역 내에 거주하는데도 갈등은 거의 없다. 전체 인구의 63.7%가 독일어, 20.4%가 프랑스어, 이탈리아어 6.5%와 0.5%의 로망어⁴⁾를 사용하고 있어, 독일어의 헤게모니가 강해 독일어 사용자를 중심으로 사회가 안정되었다고 예측할 수 있겠지만, 그 이유보다는 상대 언어와 문화에 대한 존중이 바탕이 되어 있기 때문이다. 스위스에는 다문화적 교육과 언어권별 평준화된 교육제도가 뿌리 깊게 자리 잡고 있어 각 지역 간 상호 호혜적 관계가 형성되어

4) HAUT CONSEIL DE LA FRANCOPHONIE, *La francophonie dans le monde: 2004-2005*, ed. Larousse, 2005, p. 20.

있다. 언어를 중심으로 나누어진 지리적 구분은 작가 사이에도 존재하는데, 일반적으로 벨기에 프랑스어권의 작가는 프랑스어권 왈롱지역 그리고 스위스 프랑스어권 작가는 서부 로망드권 지역에 거주하며 작품 활동을 한다.

유럽 프랑스어권 국가들이 근대적 의미의 국가로 성립된 시기는 19세기이지만, 이 지역에서 시작된 문학의 역사는 중세로 거슬러 올라간다. 벨기에의 왈롱문학은 고대·중세 때부터 프랑스 문학과 밀접한 관계를 맺고 있다. 이러한 이유로 벨기에 프랑스어권 문학은 프랑스 문학의 일부로 자주 취급되고 있다. 프랑스어로 된 세계 최초의 운문인 『세캉스 또는 성 율라리의 애가 *La Séquence ou Cantilène de Sainte Eulalie*』는 882년에 적혀진 29행의 성자전으로 프랑스 지역이 아닌 벨기에에서 발견되었다는 사실을 보더라도 이 지역이 프랑스 문학의 변방만은 아니었음을 말해준다. 그 이후에도 이곳에서는 산문과 시가 혼합된 12세기의 노벨라 『오카생과 니콜레트 *Aucassin et Nicolette*』, 리에주의 『모럴 시 *Poème moral*』⁵⁾ 등이 있었으며, 13세기에는 시인 아드네 르 루아의 서정시 『클레오마데스 *Cléomadès*』, 14세기에는 장 프루아사르에게 깊은 영감을 준 장 르 벨의 연대기 그리고 15세기에는 부르고뉴 궁정의 이야기기인 『100편의 새로운 이야기 *Cent nouvelles nouvelles*』 등이 있었다. 특히, 프랑스어권 문학의 중심은 리에주였으며 이곳은 17세기부터 왈롱 문학의 무대가 되었다. 또한, 18세기는 이곳에서 왈롱 연극협회가 발족되어 문학과 예술은 물론 벨기에 프랑스어권의 정체성을 발전시키려는 노력의 일환으로 학자들이 방언의 연구에도 심혈을 기울인 곳이다.

스위스 문학은 서부의 프랑코-프로방살어군에 속하는 레토-로만 방언으로 쓴 작품을 말하는데, 관련되는 언어는 프랑스어와 독일어 그리고 이탈리아어이다. 하지만 본 연구에서는 <스위스의 언어지도>에서 보이는

5) 『모럴 시 *Poème moral*』는 3,796 행으로 구성되어 있으며 로베(Lobbes) 수도원의 신부가 종교적 모럴에 대해 적은 시이다. Quaghebeur (Marc), *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006, p. 13.

스위스 서부 지역의 로망스어와 프랑스어로 기록된 작품으로 한정한다.



* 인터넷 이미지(<http://upload.wikimedia.org>.)

<그림 II: 스위스의 언어 지도>



* 인터넷 이미지(www.academia.hixie.ch.)

<그림 III: 로망드 세부 지도>

로망드 지역에서 프랑스어를 유일 공용어로 사용하는 주는 주네브(Genève), 느샤텔(Neuchâtel), 쥐라(Jura), 보(Vaud) 4개 주이며, 프랑스어와 독일어를 공통 공용어로 사용하는 주는 베른(Berne), 발레(Valais), 프라이부르크(Fribourg)가 있다⁶⁾.

스위스 문학은 지역에 따라 독일어·프랑스어·이탈리아어라는 3개 언어(어)로 쓰였으며, 스위스 문학의 원천은 라틴어 문학과 로망어로 발전하는 과정에서 탄생하였다. 고대 문학작품은 라틴어로 씌었으며, 이후 중세에는 로망스어로 된 문학이 시작되었는데, 주로 종교적인 내용의 작품이 주를 이루었다. 예를 들면 1560년에 『신약성서』의 우수한 번역본과 다양한 민요가 있는데, 특히 종교와 정치를 다룬 민요가 많다. 그리고 로망스어로 된 문학은 주로 지역의 역사나 정서를 담고 있는데, 예를 들면, 프랑스어권 지역에서는 1602년 사보이 공국의 주네브 공략의 실패를 기념하는 『성의 공략 Escalade』 과 같은 발라드 형식과 같은 작품이 있었다.

스위스 프랑스어권의 문학을 살펴보기에 앞서 제기되는 중요한 질문은 과연 프랑스어를 사용하는 작가들에게 단일한 또는 공통적인 로망드의 정체성이 존재하느냐는 것이다. 왜냐하면 150만 명이 약간 넘는 인구와 동부의 사린느 강에서 서부의 레만 호 사이에서 그들은 지리적으로 떨어져 살고 있으며 또한 로망드어권 사람들을 하나의 공통된 역사를 간직했다거나 또는 하나의 종파로 규정되기에는 무리가 있어 통일적인 조망이 어렵기 때문이다. 스위스의 이러한 개별 정서 또는 지역별 정서는 역사와 종교에서 그 이유를 찾을 수 있다. 로망드 지방은 프랑스에서 독립하였기 때문에 프랑스어를 사용하며 레토 로망어와 이탈리아 그리고 독일어권 스위스로부터 자치권을 가지고 있다. 하지만 종교적으로는 대부분

6) 정남모, 『유럽 프랑스어권 지역의 프랑스어 및 다언어 상황에 대한 연구: 벨기에, 스위스, 룩셈부르크를 중심으로』, 『국제지역연구』 제 1집, 국제지역학논총, 2008, p. 143.

7) 650만의 인구를 가진 스위스 연방(헬베티아 연방)에는 4개의 언어가 공존한다. 프랑스어는 인구의 19%를 차지하는 반면, 독일어 (모든 독일 방언 주 포함)는 인구의 70%, 이탈리아어는 10% 그리고 그리종(Grisons)의 몇몇 계곡에서 사용하던 라틴어 기원의 레토 로망어는 연방의 인구 중 약 1% 만 사용한다.

신교도로 제네바 공화국의 개신 교파에서 시작되어 스위스 로망드권 간은 물론 프랑스와도 거리를 두고 있다. 구체적으로 보면, 로잔에서는 프랑스어를 사용하는 고급 신학교가 있고, 제네바와 가까운 지역의 작가들은 주로 신교도이다. 반면, 프라이부르크(Fribourg) 주변과 발레 주(Valais)는 가톨릭교도가 주를 이루고 있어 로망드어권 내에서도 갈등의 요소가 존재한다고 볼 수 있지만 표면화되지는 않는다.

프랑스어권 작가들은 이러한 지리적 상황과 종교적 이유에 따라 자신의 지역으로 귀속하려는 경향이 강하다. 이는 프랑스어권의 중심인 파리에서 동질성을 찾지 못하기 때문이기도 하지만, 무엇보다 다른 지역과 구별되는 확고한 지역적 정체성을 갖고 있기 때문이다. 이 글에서는 이러한 지역정서를 중심에 둔 로망드 문학과 작가를 먼저 살펴보고, 결론에서는 스위스 로망드인의 지역 중심주의 또는 지역 정서에 대한 배경을 살펴본다.

3. 유럽 프랑스어권 문학의 정체성 형성 또는 탈중심

이 장에서는 먼저 유럽 프랑스어권 문학의 정체성이 형성되는 과정을 통시적 관점으로 먼저 살펴보는⁸⁾, 관련되는 시기는 벨기에와 스위스가 모두 근대적 의미의 국가로 전환되는 19세기에서 시작된다.

프랑스 문학과 밀접한 관계를 유지했던 벨기에 문학이 프랑스 문학과 거리두기를 하는 시점은 벨기에의 정치적 독립, 즉 벨기에가 하나의 완전한 국가로 성립되는 시기와 일치하는 것은 우연이 아니다. 벨기에인으로 정체성이 생길 무렵 프랑스 문학에서 벗어나고 또한 벨기에 문학이라는

8) 유럽 프랑스어권 문학의 개관에 대한 정보는 주로 『벨기에와 스위스 프랑스어권 문학』(Gorceix Paul, *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000)과 『벨기에 프랑스어권 문학 선집』(Quaghebeur Marc, *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006)을 참고하였다.

고유한 정체성을 확립하고자 하는 의지가 생겨난 것이다. 따라서 벨기에 문학은 그 당시 유행했던 낭만주의의 영향에 힘입어 게르만 문학과 영국 문학에 먼저 관심을 두었다. 그리고 벨기에 문학에 정체성을 부여하기 위해 약간의 프랑스 형식에 게르만적 사상을 담고자 했는데, 이러한 경향은 앙드레 반 하셀(André Van Hasselt, 1806년~1874년)과 테오도르 웨스텐라드(Théodore Weustenraad, 1805년~1849년)라는 게르만 시의 영향을 받았기 때문이다. 그리고 소설에서는 그랑(Grand) 대학의 교수이자 작가였던 앙리 모크(Henri Moke, 1803~1849)가 그루투센 영주의 손자인 루이 윈체스터의 삶을 다룬 『바다의 거지 *Le Gueux de mer*』(1827)와 『숲의 거지 *Le Gueux des bois*』(1828)을 통해 민족 문학의 기틀을 마련하고자 했다.⁹⁾ 그럼에도 이들 중 어떤 작품도 벨기에 민족의 존재를 명백하게 승격시킨 진정한 “민족” 문학이 되기에는 한계가 있었다. 1867년이 되어서야 벨기에 문학의 시조 작품¹⁰⁾이 등장하는데, 바로 펠리시앙 룩스(Félicien Rops)가 삽화를 그렸고, 파리에서 출판된 샤를 드 코스테(Charles de Coster)의 『우랑스피에겔의 전설 *La Légende d'Ulenspiegel*』¹¹⁾이다. 이 작품은 문학적 역량과 역사적 의미를 넘어 플랑드르의 신화적이고 감성적인 이미지를 버려내는데 성공했다.

프랑스의 문학 흐름과 유사한 맥을 유지하던 벨기에 프랑스권이었지만, 벨기에 자연주의는 프랑스와 달리 문학과 회화가 접목되는 경향이 두드러졌다. 예를 들면 카미유 레모니에¹²⁾의 작품은 강한 행동주의적 성향

9) Quaghebeur (Marc), *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006, p. 22.

10) 샤를 드 코스테 이후 또 한명이 주목을 받았는데, 『고독한 날 *Jours de solitude*』(1869년)이라는 매우 고전적인 기법의 여행일기와 『철학의 시간 *Heures de philosophie*』(1873년)이라는 제목으로 자신의 사상을 묶어 출판한 작가 옥타브 피르메(Octave Pimez)이다.

11) 총 5권으로 구성된 이 책은 19세기 벨기에의 이상적인 정체성에 대해 적은 혁명적인 작품이다.

12) 카미유 레모니에(Camille Lemonnier, 1884년~1913년)는 작가이자 예술비평가로 “벨기에 문학의 사령관 *Le Maréchal des Lettres belges*”이라 불린다. 그는 문학작품을 통해 등단한 경우가 아니라, 1906년 『벨기에 미술학교 *L'École belge de peinture*』

이 보이고 또한, 소설의 미학에 전통적인 플라망 회화가 적절히 가미되어 벨기에의 정서에 알맞은 자연주의를 만들었는데, 이것은 프랑스와는 전혀 다른 점이다. 그리고 개혁적 성향이 있는 젊은 문학가들이 평론지 『젊은 벨기에 *La Jeune Belgique*』와 『라 왈로니 *La Wallonie*』를 중심으로 활발한 문학 활동을 펼쳤는데, 특히 1881년 출간된 『젊은 벨기에』는 벨기에 문학을 민족적 그리고 제도적으로 정착시키는데 이바지했다¹³⁾. 대표적인 작가로는 조르즈 로텐바르, 에밀 베르아랑, 모리스 메테를링크¹⁴⁾, 샤를 반 레르베르케 등 주로 시인과 극작가였으며 이들에 의해 새로운 세기가 준비되고 있었다.

벨기에의 문학적 정체성을 위한 다양한 노력은 세기적 흐름인 다다와 초현실주의의 흐름 앞에서는 주춤했다. 벨기에의 경우 이러한 급진적 전위운동을 다른 유럽 국가보다 더 깊게 수용하였는데, 그 결과 전통과 관습을 거부하고 또한, 배타주의 성향을 취하는 문학적 경향이 오늘날까지 짙게 남아 있다.

벨기에에서 일어난 주요한 사회적 사건을 꼽는다면 1962년에서 1963년까지 일어난 플라망운동¹⁵⁾을 언급하지 않을 수 없을 것이다. 이 운동

라는 잡지에 예술비평을 통해 등단했다. 주요 작품으로는 『왈롱과 플라망드 콩트 *Contes flamands et wallons*』(1873년)라는 모음집과 『세단 *Sedan*』(1871년), 『벨기에 *Belgique*』(1888년) 등이 있다. Quaghebeur (Marc), *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006, p. 43.

13) Biron (Michel), *La modernité Belge*, Babor, 1994, p. 61.

14) 모리스 메테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862년~1949년)는 벨기에의 겐트에서 출생한 벨기에 상징파 시인이자 극작가로 미라보는 그를 “새로운 셰익스피어 *Nouveau Shakespeare*”로 지칭했다. 그는 주로 프랑스의 문학운동에서 영감을 얻었으며 1911년에는 노벨문학상을 받았다. 초기 중요한 작품은 상징주의 전통에 따른 시집 『온실 *Serres chaudes*』(1899)이며, 『펠레아스와 멜리상드 *Pelléas et Mélisande*』(1892)는 말라르메가 극찬한 상징주의극의 걸작이다. 또한, 뛰어난 산문작가로 철학적 염세주의와 자연계에 대한 관심을 뚜렷하게 뒤섞어놓은 그의 저서들은 1930년경까지 높은 평가를 받았다.

15) 프랑스어권 가톨릭대학이 루벤에서 떠나게 된 계기는 플라망운동이었다. 그리고 1950년대의 경제위기는 왈롱지역의 주요 산업(석탄, 철강공업, 정제공장)을 위협하며 악화된 반면, 1950년대 말부터 플라망드 산업은 활성화되었고 브뤼셀이 유럽 건설의 중심지가 되었다.

은 사회뿐만 아니라 문학에서도 새로운 변화를 주는 계기가 된다. 주지하다시피 이 운동으로 인해 중앙집권체제가 무너지는데, 언어 국경은 물론 문화, 교육 그리고 문학도 플랑드르와 분리되는 계기가 되었다. 이를 계기로 명목으로나마 플랑드르 문학과 맥을 같이하고자 했던 노력은 이때부터 불필요하게 되었으며, 이제는 플라망인을 염두에 두지 않고 프랑스어를 사용하여 문학 활동을 하면 되었다. 이러한 현상은 같은 국민인 플랑드르인과 거리를 두는 대신 프랑스와 더욱 가깝게 되어, 왈롱 프랑스어권은 벨기에 인으로서의 정체성을 잃고 프랑스에서 자신의 정체성을 찾고자 하는 경향으로 나타난다. 이 시기에 수많은 문인이 파리에서 활약하거나 프랑스 국적을 취득하게 되는데 이러한 경향은 플라망 운동과 무관하지 않았다. 이 시기에 스위스 프랑스어권이 프랑스와 멀어지며 자신의 지역적 정서를 강화하며 자신의 정체성을 보다 확고하게 확립해가는 분위기와는 대조적이었다.

중심을 파리에 두었던 벨기에의 문학이 새로운 양상으로 전개되는 시점은 1976년 11월 11일이다. 『또 다른 벨기에 *Une autre Belgique*』라는 선동적인 제목으로 피에르 메르텐(Pierre Mertens)이 기획한 『문학 소식 *Nouvelles littéraires*』에서 생고르(Senghor)의 네그리튀드(Négritude)와 유사한 방법으로 클로드 자보(Claude Javeau)는 벨기에 문화의 특별함과 다른 문화와의 차이를 강조하면서 “벨기에 정서 *belgitude*”에 대한 긍지를 주장했다. 그의 이러한 인식은 브뤼셀과 왈롱 작가들에게 긍정적인 영향을 주었고, 이때부터 벨기에인은 프랑스에 대한 열등감을 견고 왈롱인의 정체성을 다시 형성하게 된다. 그의 영향으로 프랑스로 귀화한 작가임에도 자신의 고향과 자신의 정체성에 대해 끊임없는 탐구를 했던 도미니크 로랭(Dominique Rolin)과 같은 작가들이 생겨났는데, 그녀는 자신의 삶의 여정을 진정한 “내적 모험담 *odyssée intérieure*”으로 변화시키면서 정신분석학적이고 자서전적인 소설을 쓰면서 자신의 고향 찾기와 정체성을 탐구하였다.

벨기에 프랑스어권 문학의 정체성을 요약하자면, 개인주의와 다양성이

라고 할 수 있다. 일반적으로 정체성이라 할 때, 가장 중심되는 주제가 역사이지만 벨기에인에게는 과거의 역사나 전통은 그리 중요하지 않아 보인다. 왜냐하면, 그 전통이란 어쩌면 벨기에라는 정체성이 없이 프랑스와 동등하게 되는 것이기 때문이다. 따라서 개인주의야말로 그들의 개성을 가장 잘 보여주는 특징 중 하나가 되는 것이다. 이 개성이란 기존의 모델을 깨뜨리는 동시에 전위적인 성향을 일깨우는 요소가 되며, 이 요소는 문학에서 하나의 불규칙이라는 개성이 되는 것이다. 이러한 개성은 드 코스테¹⁶⁾, 메테를링크, 겔드로드¹⁷⁾, 엘렌(Hellens), 티리(Thiry), 메르텐(Mertens) 그리고 조르즈 심농과 같은 작가들에게서도 어김없이 드러나는데, 작품의 경향에 있어 이들은 어떤 공통점도 없지만, 그 시대에 유행하던 사조와 상관없이 자신에게 집중하며 자기들의 작품과 자신에게 주어진 길을 걸었다는 공통점이 있다. 이러한 소명의식은 벨기에 문학에 개성과 다양성을 제공하게 되면서 프랑스 문학과 비교해도 뚜렷한 차이를 나타내는 벨기에 프랑스어권 문학만의 정체성이 된다.

20세기 후반에야 뚜렷한 문학적 정체성을 형성한 벨기에 프랑스어권과 달리 스위스 프랑스어권 문학의 정체성 형성은 더욱 일찍 시작되었다. 스위스 프랑스어권의 정체성 형성에 대한 노력은 18세기로 거슬러 올라가는데, 그 중 가장 주요한 두 작가를 뽑으라면 베아 드 무랄¹⁸⁾과

16) 샤를 드 코스테(Charles de Coster, 1827년~1879년)는 독일의 뮌헨에서 태어났지만, 일찍 아버지를 여의었다. 그는 벨기에 프랑스어권 작가로 벨기에의 민족의식을 고취했고 민족문학을 위한 발판을 마련했다. 10년에 걸쳐 걸작인 『울렌피겔의 영광스럽고 유쾌한 영웅적 모험과 전설 *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses, et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*』(1866)을 완성했는데, 이 작품은 민족 영웅 털 울렌피겔과 람의 종교재판이 절정에 달했던 16세기를 배경으로 하여 압제에 대한 저항을 다룬 작품이다.

17) 미셸 드 겔드로드(Michel de Ghelderode, 1898년~1962년) 벨기에의 익셀에서 출생했으며 본명은 아데마르 마르텐(Adhémar Martens)이다. 그는 두 세계대전 중 벨기에의 가장 중요한 극작가이자 후기 고딕파의 몽상가였다. 벨기에프랑스어권 작가로 그의 민속적인 도덕주의극은 폭력과 귀신숭배, 광기, 라블레퐁의 유머로 가득 차 있다. 『아시시의 성 프란체스코 삶의 이미지 *Images de la vie de Saint François d'Assise*』(1927)라는 작품으로 일찍 극작가로 성공을 거두었으며, 총체연극의 개념을 만들어낸 극작가들 중 한 사람으로 폴 클로델의 웅대한 희곡이 파리에서 아직 상연되지 않던 시기에 총체연극의 개척자로서 프랑스 연극사에 큰 영향을 미쳤다.

도옌 브리델(Doyen Bridel)이다. 특히, 무랄은 자신의 작품을 통해 자연에서 행복을 얻는 스위스인과 그들의 전통적 덕목을 통해 스위스인의 정체성을 회복하고자 했다.

무랄 이후, 도옌 브리델¹⁹⁾ 그리고 특히 스위스뿐만 아니라 프랑스 그리고 전 세계적인 명성을 가진 제네바 출신의 작가이자 철학자 그리고 사회학자였던 장 자크 루소 역시 무랄의 영향을 받았다. 루소가 주장한 자연과의 일치 그리고 청교도적 모델은 곧 로망드의 정신생활을 가리키는데, 이는 무랄의 도덕에서 영감을 받은 것이다. 그래서 『라 누벨 엘로이즈 *La Nouvelle Héloïse*』(1761년)에서 발휘된 알프스 산맥의 미(美), 줄리(Julie)와 성-프뢰(Saint-Preux)의 사랑이 있는 자연은 단순한 공간이 아니라 신과 인간의 숭고한 만남이 있는 곳으로 승화된다.

진술된 18세기 작가들의 공통점은 스위스의 전통적 가치, 스위스의 자연 그리고 그 배경으로 살아가는 스위스인의 현실적 모델에서 정체성에 대한 해답을 찾고자 했던 작가들이다. 19세기에는 각 주의 특성을 고찰하는 지역적 정서가 강조되었으며 또한, 헬베티아주의의 가치를 구체화하려는 작가들의 움직임이 있었다²⁰⁾. 이러한 움직임은 유럽적 범 세계주의가 휩쓸던 근대와는 대조되는 흐름이다. 그 중 아미엘은 『문학 운동에 대한 에세 *Essai sur le mouvement littéraire*』에서 “로망드적인 romand”

18) 베아루이 드 무랄(Béat de Muralt, 1665년~1749년)은 베르누아 인이면서도 프랑스어로 글을 쓴 첫 문인이다. 그는 18세기 초반 『영국인과 프랑스인에 대한 편지 *Lettres sur les Anglais et les Français*』(1725년)를 발표했으며, 이 작품은 자연 그대로의 평화 속에서 사는 정직하고 착실한 스위스 주민들의 이미지를 구체화하였다. 그는 여기에서 외국 문화에 대항하기 위해 스위스 인들이 가져야하는 전통적인 덕목인 건실함, 단순함, 솔직함을 가질 것을 강조하면서 “헬베티즘 Helvétisme”의 길을 열었다. 또한, 이 시기가 스위스에서 프랑스어권이 정착되는 시점이라는 점에서 로망드의 정체성 확립에 큰 기여를 한 작품이다. Gorceix (Paul), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000, p. 85.

19) 도옌 브리델(1757년~1815년)은 국내 문학의 원칙을 규정했고 또 그녀는 신화가 아니라 장관을 연출하는 알프스의 자연경관에서 시적영감을 받았다. 작품의 주요 등장인물은 덕행을 갖춘 스위스 인이었다.

20) 비네(Vinet), 토페(Töpffer), 아미엘(Amiel) 그리고 로드(Rod) 등은 지역이 중심이 되는 다문화적인 스위스의 특수성을 강조하였다.

라는 형용사를 1849년 처음 사용하였고, 자신의 저서를 통해 파리 질서와는 다른 독립적인 문학을 주장했는데, 이는 탈중심에서 새로운 중심이 되려는 시도로 볼 수 있다.

19세기 후반의 로망드 문학의 정체성을 말하기 위해서는 프랑스 자연주의와 사실주의에 맞서는 이상주의를 주장했던 빅토르 세르빌리에²¹⁾와 스위스의 지역정서에 기반을 둔 에두아르 로드²²⁾를 빼놓을 수 없을 것이다. 두 작가의 문학적 성향은 다르지만 지역의 정서를 중시하고 파리의 질서에 대해 탈중심의 경향을 보여 로망드 문학의 개화와 완전한 정체성의 회복에 영향을 준 작가들이다.

스위스 로망드 문학이 활짝 개화한 시기이자 프랑스에서 벗어나 완전한 정체성을 찾은 때는 현대에 들어서이다. 이 시기의 대표적 인물로는 라무즈(C.F. Ramuz)인데, 그는 『보 지역인의 정신 *L'esprit des cahiers vaudois*』에서 문학적 혼란에 대한 자신의 견해와 작품세계를 밝혔다. 그는 시인의 첫 의무가 자신의 고장을 표현하는 것이며, 또한, 언어, 어휘 그리고 지역의 정치와 결합한 리듬감 있는 문장을 찾아내는 것이라고 했다. 이것은 멀리 있는 파리에 대한 동경을 벗어나 자신의 지역 보에서 진정한 보 사람으로 다시 태어나자는 것이다. 그에 있어 정체성 회복이란 자신의 근원, 즉 고향 그리고 그곳의 고유한 사투리와 억양을 되찾는 것으로 사회-문화적 정체성만큼이나 언어적 정체성을 중시했다. 그의 이러

21) 빅토르 세르빌리에(Victor Cherbuliez, 1829년~1899년)의 작품에 등장하는 인물에서는 일종의 범 세계주의적 경향이 있다. 모더니스트적 강박관념을 가진 이 작가의 작품에서는 제네바의 전통이 나타난다. 『코스티아 백작 *Le comte Kostia*』이라는 첫 소설을 『두 세계의 잡지 *Revue des deux mondes*』에 발표하였으며 그 소설은 큰 성공을 거두었다. 그 이후 프랑스 국적의 취득으로 그는 한림원의 회원(1881년)이 되었다.

22) 에두아르 로드(Édouard Rod, 1857년~1910년)의 작품은 세르빌리에와 매우 대조된다. 그의 초기 소설은 내면적 일기의 경향이 짙다. 『죽음에 이르는 경기 *La Course à la mort*』(1885년)에서는 쇼펜하우어의 염세적 견해가 내재되어 있으나, 1889년 발표한 『삶의 의미 *Le Sens de la vie*』(1889년)는 종교와 부정에 그리고 결혼의 가치를 표현하고 있어 이전의 소설 『죽음에 이르는 경기』와는 뚜렷한 대조를 보인다. 특히, 『흐르는 물 *L'eau courante*』(1902년)과 『화재 *L'Incendie*』(1906년)라는 시골풍의 두 소설은 지역정서에 기반을 둔 스위스 로망드 소설의 전형적인 표본이다.

한 주장은 단순히 지역의 언어적 특성만 고집하는 것이 아니라 지역의 전통 그리고 모든 민속적인 영감까지 회복한 완벽한 정체성, 그 정체성을 통해 진정한 중심이 되고자 했다.

라무즈는 자신이 가진 고유한 방언으로 글쓰기를 처음 시도하였는데, 그 언어는 그때까지 프랑스어의 열등한 변이형으로 치부되는 지역 방언이다. 하지만 그는 이러한 열등의식을 극복하고 보(Vaud) 지역의 언어를 사회 정치학적 그리고 고유한 하나의 언어로 격상시키고자 했다. 그는 “내가 좋아하는 당신들의 위대한 17세기는 우리의 것이 아니다. 우리는 당신들의 17세기를 경험하지 않았다는 것을 말하고 싶고, 우리는 당신들의 17세기를 가지지 못했다.”²³⁾라는 표현으로 로망드 지역의 역사와 문화를 프랑스로부터 분리시키고자 했다. 그리고 라무즈처럼 수필가이자 비평가였던 당시의 유명한 작가 에드몽 질리아르(Edmond Gilliard) 역시 “스위스인이 된 것에 대해 우리는 유감을 가질 필요가 없다. 우리는 단지 우리일 뿐이라는 사실을 입증하면 된다.”²⁴⁾라며 스위스 로망드 인으로서의 자긍심과 보인의 개별성을 강조했다. 앞서 살펴본 이런 작가에 의해 스위스 로망드 문학은 프랑스 파리가 아니라 지역 프랑스어 그리고 그 지역의 문화와 정서가 깃든 독특한 지역 문학으로 재탄생된다.

지금까지 유럽 프랑스어권 문학을 간략하게 개관하면서, 벨기에 프랑스어권은 국가 내에서 타 언어권과의 갈등을 겪고 있는 동시에 궁극적으로 고대에서 지금까지 프랑스 문학과는 뗄 수 없는 ‘동반자적 관계’를 형성하고 있음을 보았다. 이러한 역사적 배경으로 인해 벨기에 프랑스어권 문학은 프랑스 문학의 일부로 간주되기도 하고 작가 스스로도 정체성의 확립에 미온적이었던 사실은 알 수 있었다. 반면, 스위스 프랑스어권의 경우 지리적 종교적 이유로 벨기에 보다 먼저 자신의 지역을 중심으로

23) 편찬자인 베르나르 그라세(Bernard Grasset, 1928)에게 보낸 편지에서 라무즈는 “잘 못된 글쓰기 mal écrire”의 피해에 대해 매우 뚜렷하고 명확하게 표현한다. Gorceix (Paul), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000, p. 104.

24) *Ibid.*, p. 105.

정체성을 형성하며 프랑스와 거리두기를 일찍 시작하였다. 하지만 근대를 지나 현대에 들어오면서 벨기에 프랑스어권도 프랑스를 벗어나 자신의 지역과 자신만의 고유한 정서를 통한 정체성 탐구 경향이 강하게 나타난다.

4. 탈중심의 주요 유럽 프랑스어권 작가의 문학

본 장에서는 주요 작가의 문학적 성향을 살펴보며 두 유럽 프랑스어권의 차이 및 작가별 성향에 대해 살펴본다. 관련되는 작가는 벨기에 프랑스어권의 에밀 베르아랑과 조르주 심농 그리고 스위스 프랑스어권의 작가 작크 쉐세와 세파즈이다.

에밀 베르아랑²⁵⁾은 다작을 통한 방대한 작품 그리고 그의 문학적 열정으로 말미암아 빅토르 위고나 월트 휘트먼과 비교되면서 벨기에 프랑스어권에서 가장 중요한 위치를 차지하는 작가이다. 그가 개혁적 성향을 가진 평론지 『젊은 벨기에 *La Jeune Belgique*』를 창간한 막스 발러와 친분을 유지하면서 1890년대의 문예부흥의 주역에 섰다는 것에서도 과거를 벗어나 새로운 글쓰기를 통한 정체성 찾기에 주력했음을 알 수 있다. 프랑스의 자연주의와는 성격이 다른 회화 풍의 벨기에 자연주의가 돋보이는 첫 시집 『플랑드르 여인들 *Les Flamandes*』(1883)이 출간되자마자 그는 큰 반향을 불러일으켰다. 그의 작품세계²⁶⁾를 크게 지역(또는 사회), 인간

25) 에밀 베르아랑(Émile Verhaeren, 1855년~1916년)은 벨기에 생타망레퀴에르에서 태어난 시인으로 벨기에 프랑스어권 작가 중 가장 중요한 인물이다. 그는 약 30권이 넘는 방대한 양의 시집과 작품의 깊이 그리고 문학에 대한 열정으로 인해 흔히 빅토르 위고나 월트 휘트먼과 비교된다.

26) 베르아랑의 작품세계는 지역 및 사회에 대한 작품 이외에도 일상에서 느끼는 감성과 사랑에 대한 섬세한 모럴이 있다. 예를 들면, 『밝은 시간 *Les Heures claires*』(1896), 『최초의 애무 *Les Tendresses premières*』(1904) 등을 통해 사랑, 특히 아내에 대한 다정하고 감동적인 사랑을 노래하며 대중의 감성을 자극했다. 그는 자신만의 활기에 넘치는 강한 필치와 폭넓은 시각으로 30권이 넘는 방대한 저서를 남겼으며, 그의 언

그리고 사랑이라는 세 주제로 함축할 수 있는데, 1895년 작품인 『환상의 마을 *Les Villages illusoires*』과 『뻗어 가는 도시 *Les Villes tentaculaires*』에서는 지역과 사회의 문제를 통찰하였고, 『삶의 얼굴들 *Les Visages de la vie*』(1899)에서는 인간의 진보와 인류애를 다루었으며, 『새벽 *Les Aubes*』(1898)에서는 대도시로 상징되는 산업화의 현장과 농촌 세계 간의 긴장을 다루고 있다.

베르아랑 외 대표적인 현대의 벨기에 소설가²⁷⁾로는 프란츠 헬렌스, 샤를 플리스니에, 마리 제베르 그리고 조르주 심농이 있다. 그 중 조르주 심농²⁸⁾은 벨기에 프랑스어권 소설가 중 세계적으로 가장 많이 알려진 작가일 것이다. 그는 프랑스 파리에 의존하는 벨기에의 문학적 한계에도 탐정소설이라는 개성있는 영역을 구축하여 유럽은 물론 세계적인 작가의

어는 참신하고 서정적이며 또한, 사랑과 가정에 대한 잔잔한 감동을 노래했다. 이것은 일상의 삶과 생활이 주는 행복을 자신만의 서정으로 승화시키며 물질보다 지성, 산업화보다는 행복을 추구한 그의 모험을 여과 없이 보여주고 있다. Quaghebeur (Marc), *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006, p. 59.

27) 벨기에의 주요 현대 극작가로는 페르낭 크로벨링크와 미셸 드 겔드로드가 있으며, 대표적 소설가로는 프란츠 헬렌스, 샤를 플리스니에, 마리 제베르와 다작의 작가로 유명한 대중작가 조르주 심농이 있다. 가장 유명한 시인으로는 초현실주의자 앙리 미쇼를 비롯하여 마르셀 티리, 장 드 보스세르 모리스 카렘 등이 있다.

28) 조르주 심농(Georges Simenon, 1903년~1989년)은 에밀 베르아랑과 마찬가지로 다작한 작가로 유명한데, 그의 재능을 일찍 감지한 앙드레 지드는 그에게 “심농은 천재적인 작가이며 오늘날 우리 문학에서 가장 진정한 작가이다.”라고 말했으며, 철학자 헤르만 본 케서린은 “천재적인 바보”라고 하였다. 한국에서는 단지 매그레 형사를 탄생시킨 탐정소설가 정도로 인식하고 있지만, 그는 작가로서 대가의 면모를 보일 뿐 아니라 작품세계 역시 매우 심오하다. 심농은 약 300편의 소설을 썼는데, 그 중 210편은 자신의 이름으로 출간하였지만 나머지 90편은 약 20개나 되는 필명으로 출판했다. 1920년 첫 소설 『아치가 있는 다리에서 *Au pont des Arches*』를 쓰고 난 이듬해 기자로도 일하였다. 1989년 유네스코 통계에 따르면 세계 작가들 중 18번째, 프랑스어로 적은 작품 중 4번째 그리고 벨기에 작가 중 가장 많이 출간한 작가이다. 1932년 『피에트 르 레톤 *Pietr-le-Letton*』이라는 작품으로 탐정 매그레(Maigret)라는 새로운 모델을 탄생시켜 세계적인 작가가 되었다. 주요 작품으로는 『개 *Le chien*』(1931년), 『집의 이방인들 *Les Inconnus dans la maison*』(1940년), 『마레트라리의 결산 *Le Bilan Malétras*』(1948년), 『미녀의 죽음 *La Mort de Belle*』(1952년), 『에밀의 배 *Le Bateau d'Émile*』(1954년) 등이 있다. 이러한 그의 문학적 성공은 1995년에 그를 세기의 왕룡인 100인 중 한 명으로 추대되게 했다. Jour (Jean), *Simenon Qui suis-je?*, Pardès, 2005, p. 119.

반열에 올랐다.

그의 작품에서 냄새와 맛 등에 대한 표현은 감각적인 깊이를 더해주고 또한 벨기에 프랑스어권이라는 고유한 장소 몽(Mons), 리에주(Liège), 라로셴(La Rochelle) 등의 공간에 대한 섬세한 설명은 지형도를 복원한 듯 사실성을 부여한다. 이것은 그의 작품이 자신의 고유한 지역에 기반을 두고 있으며, 이 지역을 배경으로 등장인물의 계보와 인물의 특징을 치밀하게 구성했다는 것을 의미한다. 그의 인물은 주로 이 지역 내에서 접할 수 있는 일상의 인물이며, 또한, 인물들의 신분과 행위 그리고 사건에 대한 동기에서도 지역적 특성이 자주 드러나고 있다. 이것은 독자에게 자신의 지역에 대한 사실적인 이해와 그 지역의 삶에 대한 구체적인 이해를 가능하게 한다.

내 작품에서 등장인물은 직업을 갖고 있으며 또한, 독특한 특징이 있다. 사람들은 그들의 나이와 그들의 가족관계 등을 모두 알 수 있다. 하지만, 나는 그들 각자가 입상처럼 진중한 인물이 되고 또한, 그들이 지상의 모든 사람과 형제가 되게 노력을 기울인다.²⁹⁾

심농은 작품의 주제는 물론 인물에까지 독특한 특성을 부여하며 다양한 층위의 사회구조와 그 구성원에 대해 사실적 의미를 부여한다. 이러한 그의 글쓰기는 독자에게 공감을 주어 결과적으로 그 지역에 대한 호기심을 이끌어 내고 그 지역에 대한 애착을 갖게 하는 역할을 한다. 여기의 등장인물은 파리의 인물과는 다른 벨기에 프랑스어권 사람의 반영으로 작가는 자신의 고유한 지역정서를 기반으로 인물을 창조하고 있다. 따라서 이곳은 그들만의 중심을 형성하고 또 이 지역이 “지상의 모든 사람과 형제”가 되는 교류의 장이자, 세상의 중심이 되는 것이다. 또한, 그의 소설 『퓨른느의 시장 *Le Bourgmestre de Furnes*』(1939년)에서는 인

29) 『예술적 소설에 관한 인터뷰 *Un interview sur l'art du roman*』중에서, Gorceix (Paul), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000, p. 60.

간의 운명을 주제로 자유를 잃고 운명과 사회에 맹목적으로 복종하는 인간의 모습을 그려내고 있다. 여기에서 인간의 고귀한 정체성은 상실되고 한계에 부딪힌 인간의 무력함을 매우 섬세한 필치로 그려내며 자신의 지역으로부터 범세계적인 인간적 보편성을 이끌어내고 있다. 이처럼 심농의 작품은 탐정 마그레의 모습에 국한되지 않고 사회문제 등 다양한 주제와 심오한 사회의 모습을 사실적이고 자연주의적 필치로 그려낸다. 다수 작가가 가능한 복잡한 사건구조를 시도하는 것과는 달리 심농은 단순한 플롯을 제시하지만, 화려한 문학적 장식과 독특한 등장인물 그리고 인간미가 넘치는 주인공을 탄생시키며 감동과 문학적 가치를 높였다. 이러한 이유로 심농의 소설에 대해 독자들이 화려하고, 소란스럽고, 향기 가득하며, 또한, 감각이 가득 찬 세계 속으로 빠져들어 간다라고 표현했다.

자신이 사는 지역과 인간 그리고 가정이라는 키워드를 통해 문학적 정체성을 탐구한 에밀 베르아랑, 그 이후 탐정소설이라는 새로운 길을 열어 세계로 문을 연 심농은 서로 다른 문학적 성향이 있었지만, 파리의 영향권 내에서 별다른 정체성을 갖지 못하던 벨기에 프랑스어권 문학의 한계에에도 새로운 가능성을 제시한 작가들이었다. 이에 반해, 스위스 프랑스어권의 작가들은 벨기에보다 더 이른 시점 그들의 정체성을 찾기 위해 노력했고, 주로 자신이 거주하는 지역을 통해 정체성을 구현하였다. 자신의 지역에 대한 스위스인의 자긍심은 작가였던 에메 파슈(Aimé Pache)를 통해서도 알 수 있다. 에밀리엔느(Emilienne)가 파슈에게 그의 고향이 스위스냐고 물었을 때 “아뇨, 보(Vaud) 주입니다. Non, dans le canton de Vaud”라고 대답했던 일화에서도 잘 드러난다³⁰⁾. 따라서 스위스의 지역 중심주의는 본 연구의 주제인 “탈중심의 유럽 프랑스어권 작가”와 맞닿아 있으며, 이 주제와 잘 어울리는 작가로는 스위스의 작크 쉘레와 사파즈를 꼽을 수 있다.

모리스 사파즈는 발레(Valais) 태생이고, 작크 쉘레는 보(Vaud) 출신이

30) Francillon (Roger) · Jaquier (Claire) · Pasquali (Adrien), *Filiations et filatures: Littérature et critique en Suisse romande*, Zoc, 1991, p. 59.

다. 발레인 중에서 지역의 정서를 가장 밀도 있게 표현한 모리스 사파즈³¹⁾의 작품 세계를 이해하기 위해 먼저, 제롬 메이조(Jérôme Meizoz)가 표현한 사파즈에 대한 평가를 들어보면 다음과 같다.

전통적인 로망드 지역의 마지막 대표자는? 익살스럽고 또 비평적인 이야기의 대가는? 모든 형식으로 자서전적 글쓰기를 한 최고의 작가는? 끝없이 분출하는 언어로 표현했던 시인은? 발레에 있는 동양적 신비로움과 가톨릭 경향의 작가는? 상처 입은 서정시인 또는 라블레적 이야기꾼은? 몽테뉴 이야기의 개혁자는? 투기자들에 대항한 논쟁자는?³²⁾

메이조의 표현에 의하면 사파즈는 익살, 비평, 언어적 유희로 라블레와 몽테뉴와 유사한 언어적 기교와 문학적 능력을 갖춘 작가이다. 그의 작품 속에서는 서정성, 서사시, 비장한 어조 등이 다양하게 표현되고, 지역의 경치, 동향인 그리고 발레의 자연에 대한 거의 신비주의적 애정이 있다. 그에게 있어 자연, 특히 산의 존재는 영혼의 개혁자인 동시에 신앙이다. 그래서 자연을 파괴하는 모든 행위에 대해 반대하고 저항하며 지역이 폐허가 되는 과정을 고발한다.

[...] 그들은 지나가면서 철교, 기둥, 공장, 호텔, 니스를 칠한 별장 등 문명의 모든 흔적을 뽑아버린다. [...] 그것은 계곡에 있는 작은 요한 묵시록이다.³³⁾

31) 모리스 사파즈(Maurice Chappaz, 1916년~2009년)는 세계대전 이후 직후 발레의 대표적인 작가이다. 그의 작품으로는 『벤치 위에 누워서 살아가는 한 남자 *Un homme qui vivait couché sur un banc*』1998년 출간, 『봄날 *Les journées de printemps*』1942년, 비르질의 번역자 『농경시 *Georgiques*』, 시인 『밤의 푸르름 *Verdures de la nuit*』1945년, 『큰 디장스의 노래 *Le Chant de la grande Dixance*』1965년, 『발레-췌데 경기 *Le Match Valais-Judée*』1968년, 『흰 머리의 고동어 *Les Maquereaux des cimes blanches*』1976년이 있으며, 말기에 아내인 코리나 빌에게 위임한 자서전과 관련된 미발표 원고도 있다. *Ibid.*, p. 123.

32) *Ibid.*, p. 122.

33) *Ibid.*, p. 124.

모리스 사파즈는 지역의 전통이 남아 있는 문화를 해치는 모든 것에 반대한다. 그에게 산업적 발전이란 문명의 흔적을 없애는 야만적인 행위이며, 이는 “요한 묵시록”처럼 파괴의 공간이자 지옥으로 표현된다. 발전이나 진보를 향한 변화라 할지라도 그것이 지역 문명의 파괴로 이어진다면 그에게는 의미가 없다. 그래서 그는 물질 만능의 산업사회에 대한 그리고 지역의 파괴에 대한 감시자의 면모를 보이고 있다.

작크 쉼세³⁴⁾는 스위스 로망드 작가 중 국외에서도 매우 잘 알려진 작가로 스위스 프랑수어권이라는 정체성 확립과 고향이라는 지역적 정서를 대변하는 작가이다. 사파즈의 『발레인들의 초상』으로부터 영감을 받은 쉼세의 『보 사람들의 초상 *Portrait des Vaudois*』(1969년)은 스위스는 물론 외국에까지 그의 명성을 알리게 했다. 수필과 콩트의 중간 형식을 취하고 있는 이 글에서 쉼세는 보의 전통적인 농경사회와 경치 그리고 그 속에 살아가는 보 사람의 일상을 사실주의적 시각으로 그려내고 있다. 풍경에 대한 묘사는 실제로 눈앞에서 보듯 사실적이지만, 자서전적이고 주관적인 글이 그의 상상력과 어울려질 때면 분위기는 신비적이고 신화적으로 변한다. 하지만 사파즈와 마찬가지로 자신의 지역과 문화를 파괴하는 행위 앞에서는 사실적인 표현으로 지역이 파괴되는 과정을 여과 없이 고발한다.

34) 작크 쉼세(Jacques Chessex, 1934년~2009년)는 다양한 글쓰기를 통해 지역의 정체성을 확립한 작가이다. 1972년의 『성스러운 글쓰기 *Les Saintes Écritures*』에서는 스위스 프랑수어권 작가의 독특한 글쓰기에 대해 말하고 있다. 여기에서는 라무즈(Ramuz)에서 자코테(Jaccottet)까지 프랑스와 다른 로망드 문학의 특성과 작가들의 개별적 문학성을 잘 드러내고 있다. 그리고 1973년 『식인귀 *L'Ogre*』라는 소설로 스위스 작가로는 처음으로 콩쿠르상을 받았다. 『식인귀』는 로잔을 배경으로 40세 라틴어 교사의 자살과 임종에 대한 이야기로 세대 간의 갈등을 다루고 있다. 이것은 옛 관습에 대한 반항이자 관습으로부터 자유로운 새로운 세대를 상기시킨다. 『카라바 *Carabas*』에서도 파리의 문학 분위기와 추상적인 문학도 거부하며 자신만의 그리고 자신의 지역 정체성을 강조한다. 시인의 자질도 함께 겸비한 그는 고독, 에로티즘 그리고 죽음에 대한 수많은 작품을 적었고 특히 1983년 보지방의 문화와 종교적 정서를 탐구한 애가적인 『칼빈주의자 *Le Calviniste*』라는 시집을 출간하였다. Gorceix (Paul), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000, p. 127.

“이 고장은 시장통이 되었다. 공장이 들어서고, 나쁜 마술의 기운이 난장판 주위를 떠돌고 있다. 우리의 농장은 죽어간다...”³⁵⁾

지역 문명의 파괴 앞에서는 이전의 회화적이고 감성적인 표현은 일시에 견히고 지역 파괴자에 대한 감시자가 된다. “시장통”, “나쁜 마술”, “난장판”, “죽음” 등 짧은 문장에서도 복잡하고, 음산한 어휘들이 범람하여 순식간에 “요한 묵시록”의 폐허 공간이 된다. 그리고 이러한 파괴는 아버지의 죽음과 연결된다.

나의 아버지는 1956년 4월 14일에 자살했다.
 이 사건이 당신과 무슨 상관이 있겠어요? 그런데 왜 이러한 그의 종말을 떠올릴까요?
 나는 『발도인들의 초상』을 만든다.
 나의 아버지는 끔찍하게 다쳐, 의식을 되찾지 못했고
 결국 4일 후에 사망했으며, 사람들은 20일에 그를 화장했다.
 그 죽음은 나의 존재를 재인식하게 했다.
 바로 그 죽음이 이 고장을 알게 했고, 내가 발도인이라는 사실을 깨우치게 했다.
 이전에 벌써 시를 적었지만, 나는 여기, 저기, 곳곳을 떠돌아다녔고
 더 나아가 뿌리도 중심도 없었다.
 아버지는 돌아가시면서 나를 혼자 남겨두었다.
 두 번째 탄생이다. 어디에 발을 디더야 할지 찾아야 한다.
 낮은 곳과 높은 곳, 나에게 일어난 일을 이해하기 위해 그리고
 다시 살아가기 위해 기반과 중심을 잡으며 기운을 차려야 한다.
 [...] 나의 아버지는 이 고장이 되었다. ³⁶⁾

“나는 여기, 저기, 곳곳을 떠돌아다녔고, 더 나아가 뿌리도 중심도 없

35) 『보 인들의 초상 *Portrait des Vaudois*』에서 재인용, *Ibid.*, p. 128.

36) 『보 인들의 초상』 중 『그의 죽음』에서 재인용, *Ibid.*, p. 128.

었다.”고 고백한 주인공은 이제 아버지의 죽음을 통해 자신의 존재를 재인식한다. 그 인식은 새로운 탄생으로 진정한 발도 사람으로의 탄생을 의미하는데 그 역시 그의 아버지가 그랬던 것처럼 자신의 지역을 기반으로 새 삶을 인식하는 것이다. 선조의 땅에서 만들어진 추억으로부터 회상을 만들고 또한, 근본으로 되돌아가는 감정적인 이미지는 현실을 밀치고 들어앉는다. 여기에서 지역주의에 대한 깊은 성찰과 애착이 드러나는 부분은 “나의 아버지는 이 고장이 되었다”라며 이 대지가 곧 그의 아버지임을 직설적으로 표현하는 부분이다. 아버지에서 나 그리고 발도 사람이라는 운명적 틀 속에서 작가는 자신의 정체성을 찾고 있다. 이처럼 『보 사람의 초상』은 쉘세의 압축된 글쓰기와 상상력의 힘이 결합된 경이적인 작품이다. 그의 주관적 상상력과 보 지방의 공동체적 또는 역사적 사실이 결합된 작크 쉘세의 반영-작품(*l'œuvre-miroir*)이다. 그리고 그는 자신의 지역을 중심에 두고 그곳에서 정체성을 찾으며 또한 프랑스와는 거리를 두는 새로운 중심이 되고자 하는 의지를 보인다.

“나는 프랑스인으로 처신하지도 또한, 글에서 흉내 내지 않겠다.
나는 프랑스어를 사용하는 작가이지만 그 이전에 나는 보(Vaudois)
사람이다.”³⁷⁾

그는 프랑스 파리로부터 거리를 두고 그곳의 어떤 작가도 흉내 내지 않으며 자신만의 고유한 글쓰기를 다짐한다. 프랑스어를 사용하지만, 프랑스인이 아닌 보 사람으로의 정체성을 확립하겠다는 강도 높은 의지의 표명이다. 그 이후 쉘세는 『불타는 왕국 *L'Ardent Royaume*』(1975년)과 『갈색 눈 *Les Yeux jaunes*』을 통해 사회의 규제 속에서 신음하는 인간과 가족의 굴레가 인간에게 강요하는 비극적인 문제를 원색적인 문체로 그려낸다. 이러한 사회적 문제의식을 통해 그는 옛 규범에 반항하고 더욱 자유로운 인간성을 회복한 보 사람을 추구했다. 또한, 그는 『켈빈주의자』

37) *Ibid.*, p. 127.

(1983년)에서 보 지방의 종교적 정서가 담긴 애가적인 시를 선보였다. 이처럼 작크 쉘세의 작품에는 지역에 애정을 보이는 지역정서가 숨 쉬고 있는데, 이는 자신의 지역을 바탕으로 정체성을 확립하고 이 정체성을 통한 새로운 중심이 되고자 하는 그의 의지가 강도 높게 표출된 것이다. 따라서 그의 작품은 보 지역의 반영인 동시에 보의 탈중심 문학을 중심으로 이동시키고, 스위스 프랑스어권의 정체성 확립 및 지역의 문학을 세상에 알리는 매개체가 된다.

지금까지 지역성과 향토성을 중심으로 정체성을 확보하였던 벨기에 및 스위스 프랑스어권 작가의 작품세계를 살펴보았다. 벨기에의 조르즈 심농과 에밀 베르아랑, 스위스의 모리스 사파즈와 작크 쉘세 등 유럽 프랑스어권 작가들의 개성과 다양성을 하나의 문학적 경향이나 사조로 묶기에는 어려움이 있으나, 그들은 공통적으로 프랑스 파리에서 벗어난 탈중심의 공간에서 지역이라는 주제를 통해 정체성을 찾고 또 그곳을 중심으로 프랑스와는 다른 새로운 문학을 발전시키며 그들만의 정체성을 확고히 하였음을 보았다.

5. 나오기

지금까지 유럽 프랑스어권의 형성에서 정체성 형성 그리고 탈중심에서 새로운 중심을 찾는 벨기에 왈롱 문학과 스위스 로망드 문학에 대해 살펴보았다. 이 두 프랑스어권 지역은 프랑스와 국경을 접하는 가까운 거리에 존재하면서도 프랑스와의 관계는 물론 정체성을 찾아가는 과정 또한, 다름을 보았다. 부연하자면, 왈롱 문학이 프랑스 문학과 더욱 밀접한 데 반해, 로망드 문학은 더욱 독립적이며 또한, 지역의 정체성을 중시하고 있다. 그렇다면 이러한 차이는 어디에서 기인하며, 특히 스위스 로망드 문학 독특한 프랑스와의 거리 두기의 정서는 어디에 기인하는지를 살

펴보며 이 글의 결론을 대신하고자 한다. 그 이유를 스위스의 종교와 시민의식 그리고 지역이라는 세 주제를 통해 이해할 수 있을 것이다.

먼저 1) 종교적 관점으로 볼 때 스위스 로망드 문학이 중세 이후 종교적인 내용이 주류를 이루었고 종교개혁으로 말미암아 새로운 활력을 얻었다는 사실에서 찾을 수 있다.³⁸⁾ 츠빙글리와 칼뱅의 영향을 받아, 문학이 종교나 정치와 결부되어 종교적·사회적 기능을 하는 전통이 형성되어 있어 파리와는 다른 종교적 정서가 작용했다. 그리고 2) 스위스가 1648년 신성로마제국에서 이탈하면서 스위스 문학의 독자성을 심화하는 시민의식이 생기게 되었다는 점이다. 그래서 18세기가 되자 각 언어권별로(알프스의 시인 할러, 루소 등) 문학이 활성화 되면서 여러 언어의 장벽을 넘어선 통일적인 스위스 문학을 갈구하는 목소리가 높아졌다. 따라서 스위스의 문학은 다언어와 다민족을 통합하는 요소로서 국가에 귀속하는 시민의식을 강조하게 된 것이다. 이러한 정서는 결국 프랑스 문학과의 거리두기로 표현되었다. 마지막으로 3) 스위스의 지형이 고산이라는 그리고 폐쇄적이라는 지리적 특성으로 인해 본질적으로 강한 지역 정서가 작용한다는 점이다. 이러한 특징은 중세 때부터 농민적 모티브로 발현된다. 따라서 스위스 프랑스어권 문학은 본질적으로 고향으로 대표되는 지역 정서가 숨 쉬고 있음을 감지할 수 있다.

유럽 프랑스어권 문학에 대한 연구는 그 필요성에도 국내에서는 아직 연구되지 않은 주제이다. 몇몇 예외가 있다면, 벨기에 프랑스어권 작가인 마그리트 유스나르(Marguerite Yourcenar)나 스위스 프랑스어권의 장 작크 루소(Jean-Jacques Rousseau)와 스탈부인(Madame de Staël) 등이 소개되기는 했지만, 이들이 유럽 프랑스어권 작가라기보다는 프랑스인으로 인식되는 경우가 허다하다. 이러한 문제는 유럽 프랑스어권이라는 개념과 그들에 대한 정체성이 아직 명확하게 확보되지 않았고 또한, 이들을 중심에 둔 진지한 연구가 이루어지지 않았기 때문이다.

38) 대표적 작품으로는 1560년 〈신약성서〉의 우수한 번역본이 있으며, 1679년 J. A. 불피우스와 J. 도르타에 의해 성서 전체가 완역되었다.

본 연구는 통시적인 관점에서 시작하여 두 프랑스어권에서 현존하는 작가들까지 탈중심과 중심 그리고 정체성이라는 주제로 정리했다. 하지만, 초기 연구라는 한계로 인해 이 지역의 문학 연구에 대한 물꼬는 트였는지는 모르나, 유럽 프랑스어권에 대한 문학의 주요 경향이나 작가의 심오한 작품세계에 대한 진지한 분석은 한계가 있었다. 차후 유럽 프랑스어권 문학에 대한 더욱 다양하고 심오한 연구를 통하여 이 지역에 대한 학문적 공백을 온전히 메우기를 기대한다.

참고문헌

- 김진식 · 정남모, 『프랑스어권 국가의 형성에 관한 연구 - 역사 및 언어를 중심으로』, 『한국프랑스학논집』 제44권, 한국프랑스학회, 2003.
- 마르셀 꼬맹, 『프랑스어사』, 어문학사, 1996.
- 변광수 외, 『세계의 주요언어』, 한국외국어대학교 출판부, 1993.
- 정남모, 『유럽 프랑스어권 지역의 프랑스어 및 다언어 상황에 대한 연구: 벨기에, 스위스, 룩셈부르크를 중심으로』, 『국제지역연구』 제 1집, 국제지역학논총, 2008.
- Biron (Michel), *La modernité Belge*, Babor, 1994.
- Blancpain (M.) · Reboullet (A.), *Une langue: le français aujourd'hui dans le monde*, Hachette, 1976.
- Bourciez (Jean), *Eléments de linguistique romane*, Klincksieck, 1967.
- Dupuit-Schmid (Jean-Sébastien), *14 écrivains suisses*, Les belles étrangères, 2001.
- Francillon (Roger) · Jaquier (Claire) · Pasquali (Adrien), *Filiations et filatures: Littérature et critique en Suisse romande*, Zoe, 1991.
- Gorceix (Paul), *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*, Ellipses, 2000.
- HAUT CONSEIL DE LA FRANCOPHONIE, *La francophonie dans le monde: 2004-2005*, ed. Larousse, 2005.
- Jour (Jean), *Simenon Qui suis-je?*, Pardès, 2005.
- Njiké (J. N.), *Civilisation progressive de la Francophonie*, CLE, 2003.
- Quaghebeur (Marc), *Anthologie de la littérature française de Belgique*, Racine, 2006.

Walter (H.), *Le Français dans tous les sens*, Robert Laffont, 1998.

Wartburg (Walter von), *Les Origines des peuples romans*, PUF, 1941

〈인터넷 및 기타 자료〉

인터넷 이미지: (www.tlfq.ulaval.ca), (<http://upload.wikimedia.org>),
(www.academia.hixie.ch).

주 벨기에 대사관: (<http://bel.mofat.go.kr>).

주 스위스 대사관: (<http://che-berne.mofat.go.kr>).

위키피디아 백과사전: (<http://fr.wikipedia.org>).

브리태니커사전 (COPYRIGHT 한국브리태니커회사).

〈Résumé〉

Etude sur la littérature décentrée dans des pays francophones en Europe

- A propos de la littérature belge et suisse
francophone -

JUNG, Nam-Mo

L'objectif de cette étude est d'appréhender la littérature francophone en Europe à partir de ses prémices jusqu'aux écrivains contemporains décentrés qui se trouvent à l'écart de Paris ou du mouvement littéraire français.

En vue de connaître ces sujets nous avons choisi d'adopter un plan en trois parties: 1. "La formation du pays et les prémices de la littérature dans des pays francophones en Europe", et 2. "L'identité de la littérature francophone dans les pays francophones en Europe". Enfin dans la dernière partie nous nous intéressons aux "principaux écrivains décentrés d'aujourd'hui."

Dans notre étude nous allons donc voir tout d'abord une brève histoire de la littérature de deux pays francophones, la Belgique et la Suisse: par exemple, En Belgique l'histoire littéraire commence à partir du Moyen Age, mais la littérature belge n'a véritablement vu le jour qu'au début du 19e siècle. Car en 1830 la Belgique est devenu

indépendante et entre dans l'histoire mondiale. Ainsi, notre présente étude a pour objectif de connaître principalement le 19e et 20e siècle pour la littérature francophone en Europe.

Par cette étude nous connaissons les efforts entrepris par les écrivains de ces pays en vue d'affirmer leur identité littéraire et nous entrerons dans l'univers romanesque de quelques auteurs francophones. Ainsi de Jacques Chessex (écrivain de Suisse romande) qui a consacré plusieurs de ces romans à sa ville natale de Vaud. Avec une puissance d'imagination et de détails, il raconte sa ville, fait le portrait des Vaudois. Cela lui vaut ainsi d'être le principal écrivain décentré d'aujourd'hui, le plus connu dans le monde des auteurs vivants de Suisse romande.

주 제 어 : 유럽 프랑스어권(Europe francophone), 벨기에 문학(Littérature belge), 스위스 문학(Littérature suisse), 왈롱(Wallon), 로망드(Romande), 벨기에(Belgique), 스위스(Suisse)

투 고 일 : 2011. 12. 23

심사완료일 : 2012. 1. 27

게재확정일 : 2012. 2. 7

Une note sur la traduction des romans québécois - le cas de *Maria Chapdelaine* -^{*}

JEONG, Sang-Hyun
(Université féminine Sookmyung)

Contents

1. Préface	4.1. Termes d'un usage inhabituel ou vieilli en français commun
2. La signification du québécisme	4.2. Américanismes
3. Le québécisme et l'esprit québécois	5. Conclusion
4. Les québécismes et Maria Chapdelaine	

1. Préface

On sait bien que la langue québécoise a ses particularités. Celles-ci s'expliquent par le québécisme. Surtout, pour les traducteurs du français, le québécisme formerait obstacle à la traduction des oeuvres littéraires québécoises. Cet obstacle vient non seulement des différences sémantiques entre les langues française et québécoise, mais aussi des différences culturelles, quelquefois intraduisibles. Si la

* Ce texte est une version remaniée et complétée de notre communication présentée au Colloque International «Québec/Corée : autour de la traduction» qui s'est tenu du 15 au 18 novembre 2007 à l'Université Korea.

plupart des mots québécois se comprennent aisément, d'autres ont des significations spécifiques au Québec.

Notre intérêt se portera donc sur quelques points dont on doit tenir compte quand on traduit les oeuvres québécoises en d'autres langues. Nous considérons *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon comme un exemple représentatif. De fait, la raison pour laquelle nous avons choisi ce roman canadien-français, c'est d'abord qu'il est considéré comme une oeuvre importante, au tournant du siècle où l'américanité et l'américanisation empiètent sur la culture populaire québécoise et font oublier l'origine, qui est «un témoin de l'âme canadienne-française» et un plaidoyer pour le maintien d'une société traditionnelle. Deuxièmement, ce roman contient des québécismes qui échappent à l'usage habituel du français et dont la plupart n'ont pas d'équivalent en français commun et qui nous amènent à réfléchir sur le contexte culturel et linguistique afin de les comprendre correctement. C'est à ces deux éléments que nous consacrons notre étude.

Selon Árpád Vigh, notre auteur du roman «a porté à la perfection cette manière d'écrire que les auteurs canadiens-français ont pratiquée couramment au XIXe siècle et en a fait son style personnel dans ce roman»¹⁾. Ce critique a même tenté de dire que *Maria Chapdelaine* se révèle comme «la défense et l'illustration des vertus canadiennes-françaises,(...) étroitement liées à la valorisation littéraire d'un certain vocabulaire»²⁾. Le fait que le romancier reproduise le français québécois de façon très nuancée et fournisse un inventaire foisonnant de québécismes et d'emplois locaux a pu sembler

1) Árpád Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, Sillery, Septentrion, 2002, p. 10.

2) *Ibid.*, p. 77.

s'inscrire dans cette perspective.

Et donc, dans cet article, nous nous proposons de recenser les québécismes dans ce roman québécois, de préciser leurs sens qui permettra de relever l'écart entre la signification québécoise et la signification française. Ce qui nous, sans doute, permettra aussi de pouvoir chercher les faux-sens ou les contresens dans la traduction que peuvent entraîner les québécismes et de montrer les difficultés de traduction des oeuvres québécoises pour ceux qui ne sont pas, surtout, francophones.

2. La signification du québécisme

Quel sens ont les québécismes pour les traducteurs ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord préciser ce qu'est un québécisme. De fait, depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, les québécismes ont fait l'objet de perpétuels débats linguistiques au Québec. Donnons tout de suite la définition du québécisme en s'appuyant sur celle de Árpád Vigh : «Par *québécisme*, nous entendons l'usage particulier d'un mot ou d'une expression qui fait partie du Québec à un moment donné de son évolution linguistique, tout en ne faisant pas (ou plus ou pas encore) partie de ce qu'il convient appeler le *français commun* (*standard* pour certains)»³⁾. C'est-à-dire, ce terme qui consiste en un fait de langue caractéristique émanant du Québec entretient un rapport obligatoire avec le français commun qui était la norme comme modèle du bon usage de la langue au Québec. En général,

3) *Ibid.*, p. 140.

composé de mots inventés, de mots archaïques, de mots empruntés aux autochtones et aux anglophones, le québécisme désignait des réalités nord-américaines (québécoises). On aurait donc besoin de la langue québécoise pour décrire le milieu de vie québécois.

En effet, en tant que communauté politique et culturelle distincte, qui a suivi une évolution particulière, qui affirmait son identité à travers la langue française de France qui est sienne depuis le XVII^e siècle, le Québec se doit d'exercer son droit de propriété sur la langue française et d'assumer pleinement sa différence tout en affirmant son appartenance à la francophonie. C'est pourquoi le changement de qualité de la langue était ressenti, aux yeux des élites du XIX^e siècle, comme nuisible au maintien de son identité politique et culturelle. C'est dans cet optique qu'ils ne voulaient pas accepter ces divergences et qu'ils ont lancé un projet d'aménagement linguistique pour garder le français de bon aloi qui était considéré comme langue officielle. Ce projet est soutenu par les gens qui veulent ajuster le diapason linguistique du Québec à la tonalité du français commun, du français de l'Hexagone. Cependant ce genre d'attitude quelque dénégatoire semble aujourd'hui être moins fréquent. La politique linguistique du gouvernement québécois vise à établir le français québécois standard, même si ce projet serait un processus très long, très imparfait. Et surtout l'usage de québécismes dans une terminologie française de qualité est dûment reconnu par l'Office de la langue française. Par ailleurs, cet usage ne cesse de se développer dans les oeuvres littéraires. Mais cette tendance favorable, si l'on veut, à l'usage de québécismes n'entraîne aucunement sa libre extension dans tous les domaines. Cette question linguistique est beaucoup plus large et complexe. Le débat est toujours d'actualité.

3. Le québécisme et l'esprit québécois

Le roman québécois est né sous la dictée de l'idéologie nationale au XIX^e siècle et les romanciers ont pris l'histoire et la langue française comme les objets de pouvoir rétablir les solidarités élémentaires après la Conquête. À l'époque, même si les québécismes n'ont pas été acceptés par les autorités, les romanciers ont voulu aussi restituer cette langue québécoise en tant que «langage hérité du passé» et ils ont disposé de leurs romans qui ont fait une large place aux québécismes. Comme l'a bien analysé Árpád Vigh, ils «multipliaient les définitions jusqu'aux notes parfois très savantes en bas de pages, (...) qui donnaient par endroits à leurs textes l'apparence de véritables manuels de vulgarisation culturelle à l'usage de ceux qui, en plein aliénation sociale, semblent avoir oublié leur identité linguistique»⁴. Témoins Antoine Gérin-Lajoie, Philippe Aubert de Gaspé père et fils, Pierre-Olivier-Joseph Chauveau et Louis Hémon, etc. Arrêtons-nous un moment sur l'expression, «leur identité linguistique», c'est-à-dire l'identité linguistique du peuple qui nous conduit à réfléchir sur le statut du québécisme au Québec.

Le Québec a connu longtemps l'évolution de la langue française. Cette évolution a donné la naissance aux québécismes. Les mots subissaient une mutation de sens. Le climat québécois qui influe sur la formation de l'esprit propre au Québec, aurait un rôle primordial dans cette évolution. Le québécisme est donc le produit de l'esprit québécois, qui fait la force du Québec. Le québécisme peut être un ressort de pouvoir en se différenciant des autres cultures, même de

4) *Ibid.*, p. 60.

celle de la France et constitue une des plus belles preuves de l'identité culturelle de la société québécoise. Même s'il n'a jamais obtenu son statut de langue officielle, il évoque le milieu culturel de l'ancien peuple québécois et traduit son âme car les québécismes appartenaient principalement à la langue du peuple. Comme l'ont indiqué Luc Lacourcière et l'abbé Félix-Antoine Savard, c'est cette masse anonyme qui a développé des particularités régionales sur le plan de la phonétique, du vocabulaire et de la syntaxe⁵⁾. Ces particularités de la langue se traduisent par une grande variété des concepts, des images et des signes chez le peuple québécois. L'esprit de ces particularités se reflète dans toutes les traditions du conte, de la chanson, de la légende et du mythe du Québec. Ce n'est donc pas par hasard que les romanciers du XIX^e siècle s'appuient sur le folklore et l'histoire pour rétablir la conscience collective qui s'effrite après la Conquête. Le folklore qui représente l'âme populaire et la tradition était une bonne matière pour recourir à l'origine qui évoque «le bon vieux temps» : l'histoire qui est une reconstitution du passé était là pour relater des faits historiques. Dans le folklore, on découvre son entité et son génie avec ses idées, ses moeurs, ses sentiments, ses inventions, ses expressions. Dans l'histoire, même lorsqu'elle place le peuple au centre de son récit, elle n'en fait qu'un être abstrait. Bien que ce soit «ce peuple qui lutte depuis le commencement»⁶⁾ dans l'histoire du Québec, il ne demeure qu'«acteur qui serait toujours le même [et] apparaît de temps en temps

5) Luc Lacourcière et l'abbé Félix-Antoine Savard, «Le folklorisme et l'histoire», *Les Archives de Folklore* I, Montréal, Fides, 1946, p. 24.

6) Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Québec, Les éditions du Boréal, 1996, p. 288.

sur la scène pour regagner aussitôt la coulisse»⁷⁾. C'est ainsi que 'l'histoire imaginaire' où le peuple québécois occupe le personnage principal et héroïque se présente dans le roman. En un mot, le folklore vient «compléter des liens subtiles, des causes secrètes, des sources cachées, bref, tout un mystérieux et très compliqué système de forces et d'influences qui jouent vitalemment dans les profondeurs de l'histoire»⁸⁾. Plusieurs romans en témoignent. Par exemple, Joseph-Charles Taché rejoint les romanciers cités plus haut avec des contes folkloriques présents dans son roman *Forestiers et voyageurs* : roman historique de Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie* qui se fonde sur un conte populaire transmis oralement dans l'Acadie.

Comme le peuple, cette masse anonyme qu'on n'a jamais définie dans l'histoire du Québec, et une entité politique qu'on sent toujours présente dans l'ombre des événements ou dans le tumulte des batailles, la langue du peuple n'a pas semblé trouver la place qu'on lui devait, malgré les efforts qu'ont faits les folkloristes et les romanciers. Si la langue est un système de signes verbaux propres à une communauté d'individus qui l'utilisent pour s'exprimer et communiquer entre eux, si le québécisme est un des moyens de communication propre aux québécois, il peut être considéré comme une norme culturelle de base. On ne devrait pas enterrer ses différences verbales afin de bien se faire comprendre. Il n'est pas «l'Etranger» du Québec. Si les québécois proclament avec fierté leurs différences sociales et culturelles sur le plan linguistique, c'est que, dans un certain sens, le québécisme pourrait assumer un rôle important qui consiste à débarrasser les québécois de la pensée que

7) *Ibid.*, p. 289.

8) Luc Lacourcière et l'abbé Félix-Antoine Savard, *op.cit.*, p. 15.

le Québec n'est qu'une région de la France. C'est un français qui porte les marques de son passé, de ses luttes socioculturelles et historiques, traduit l'identité typiquement québécoise et sait nommer les réalités québécoises.

C'est dans cette optique que les traducteurs doivent tenir compte du facteur de la différence linguistique comme créateur, légitime et inévitable dans le contexte québécois, lorsqu'ils tentent de traduire des oeuvres littéraires québécoises qui comportent des québécismes. Autrement dit, ils doivent les repérer, les traduire correctement pour que la langue québécoise ne chante plus ses «blues» dans un pays étranger.

4. Les québécismes et *Maria Chapdelaine*

Alors, comme nous l'avons dit précédemment, nous voudrions présenter le roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* et plusieurs québécismes que l'auteur y utilise. Admettons tout d'abord que *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon est un des classiques incontournables de la littérature québécoise. Sans cesse réédité et traduit en plus de vingt-cinq langues depuis sa première parution en volume en 1916, ce roman était longtemps considéré comme une représentation symbolique du Canada français traditionnel où «rien ne doit mourir et rien ne doit changer»⁹⁾. Le mythe de *Maria Chapdelaine* vient en grande partie de cette signification d'immortalité à laquelle croit l'héroïne Maria et qu'on prête au texte de Hémon. Par contre, ce privilège dont a joui le roman dans la littérature québécoise a été

9) Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, BQ, 1990, p. 194.

interprété, selon certains critiques, comme un droit usurpé par le discours du pouvoir : autrement dit, «l'élite soi-disant éclairé, militant pour le respect quasi intégral du passé dans le présent»¹⁰⁾ l'a transformé en code de vie national pour maintenir une société traditionnelle. Avec son auteur, *Maria Chapdelaine* était donc accusé d'avoir retardé le développement socio-économique du Québec. *Maria Chapdelaine* a fait longtemps l'objet des préoccupations des critiques dont les jugements se fondent souvent sur les idéologies du temps.

Il est vrai qu'une oeuvre littéraire devenue célèbre peut être lue de façon différente selon les lecteurs et suivant les milieux et les époques. Les critiques peuvent en profiter pour la mythifier ou la démystifier/démythifier. Mais le roman est un roman. Même si ce roman canadien français avait en effet une fonction documentaire ou ethnographique, comme l'analyse Aurélien Boivin, «Hémon a écrit un roman et non un documentaire sur le Québec»¹¹⁾.

Maria Chapdelaine trouve en Aurélien Boivin et Árpád Vigh des critiques impartiaux, sans utiliser le prisme des idéologies qui en ont fait, défait et maintenu la réputation. Le premier met l'accent sur «le réalisme étonnant» du roman qui l'amène à affirmer que l'auteur «était sans doute le premier écrivain à saisir toutes les dimensions du drame humain qui se jouait dans les pays de colonisation du Canada français»¹²⁾. Le second considère aussi ce livre comme un témoignage. Ce témoignage se rapporte aux façons de parler et d'agir

10) Normand Villeneuve, «Le mythe de *Maria Chapdelaine* ou l'apologie d'une société traditionnelle», *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 187.

11) Aurélien Boivin, «*Maria Chapdelaine* ou l'éloge de la survivance française en Amérique», dans *Pour une lecture du roman québécois, De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues*, Québec, Nuit Blanche, 1996, p. 29.

12) *Ibid.*

des gens de cette époque. Ces façons de parler et d'agir qui expliquent les particularités du Québec ont attiré notre attention. Les découvertes et les observations de l'auteur le conduisent ainsi à apporter quelques lumières nouvelles non seulement sur la composition de *Maria Chapdelaine*, mais aussi sur la signification et la portée de cette oeuvre. En explicitant avec sûreté et précision un milieu culturel par l'analyse du vocabulaire québécois de Louis Hémon qui s'en était imprégné, il tente de révéler ce roman comme «une affaire de retrouvailles entre un exilé volontaire(Louis Hémon) et la langue de sa communauté de rêve, une langue de paradis perdu»¹³⁾.

Certes, les expressions, «la langue de sa communauté de rêve, une langue de paradis perdu» qui désignent les québécismes pourraient être considérées comme exagérées, mais si l'on consulte sa biographie, ses correspondances et ses autres oeuvres, on arrive à comprendre pourquoi Árpád Vigh a choisi ces expressions. Bien sûr, cet article n'a pas pour but d'analyser son travail. La raison pour laquelle nous accordons de l'importance à son oeuvre critique est la suivante : ces études font allusion au fait que le manque d'une connaissance conceptuelle des québécismes conduit à l'incompréhension du texte et à des imprécisions dans la traduction. Selon nous, pour les traducteurs du français, le québécisme formerait un obstacle à la traduction des oeuvres littéraires québécoises. Cet obstacle vient non seulement des différences sémantiques entre la langue française et la langue québécoise, mais aussi des différences culturelles, quelquefois intraduisibles.

Comme d'autres romans québécois du XIX^e siècle, ce roman comporte des québécismes qui échappent à l'usage habituel du

13) Árpád Vigh, *op.cit.*, p. 23.

français et qui nous amènent à réfléchir sur le contexte culturel et linguistique afin de les comprendre correctement.

Présenter tous les québécismes du roman n'aurait aucun sens ; cela nécessiterait des centaines de pages. Nous nous proposons donc de recenser plusieurs dizaines de québécismes dans ce roman québécois, en nous appuyant sur le glossaire fait par Árpád Vigh, et d'en préciser le sens, ce qui permettra de relever l'écart entre la signification québécoise et la signification française. On peut rencontrer au moins deux types de québécismes qui peuvent être à l'origine de faux-sens ou de contresens dans la traduction : le premier, des termes d'un usage inhabituel ou vieilli en français commun ; le second, des américanismes.

4.1. Termes d'un usage inhabituel ou vieilli en français commun

Selon l'analyse d'Árpád Vigh, sur les 285 québécismes que l'on a recensés dans *Maria Chapdelaine*, environ 60% viennent de la vieille Europe sous forme d'archaïsmes et de régionalismes¹⁴). La plupart des mots vieillis possèdent une forme signifiante en français commun, mais avec un sens très différent par rapport à leurs homonymes. Par exemple, le terme de règne a plusieurs sens. Mais dans *Maria Chapdelaine*, ce mot a le sens de vie¹⁵) au Québec à l'époque que les lecteurs d'aujourd'hui pourraient difficilement identifier. Il en est de même pour les québécismes adon(hasard, chance)¹⁶), brunante

14) *Ibid.*, p. 149.

15) «(...)gratter toujours le même morceau de terre, d'année en année, et rester là, je n'aurais jamais pu faire ça tout mon règne...» (Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, *op.cit.*, p. 48). C'est nous qui soulignons. Et après, nous marquons la page juste après la citation.

(crépuscule, tombée de la nuit)¹⁷⁾, etc.

- 1) s'adonner (convenir) : 《C'est une belle paroisse et qui m'aurait bien adonné》 (p. 36).
- 2) le bas et en bas de (à l'est) : 《Il paraît que dans le bas du lac il y a des gens de la même paroisse qui se sont fait des procès les uns aux autres》 (p. 84).
- 3) chars (tramway) : 《(...) il y avait eu un accident à la «track» qui n'était pas encore réparée, et les chars ne passaient pas》 (p. 116).
- 4) corder (empiler) : 《Il ne restait plus qu'à corder le bois fendu dans le hangar accoté à la maison, à l'abri des grandes neiges, en piles imposantes...》 (p. 97).
- 5) fleur (farine) : 《Le lundi matin on ouvrait une poche de fleur et on se faisait des crêpes plein un siau...》 (p. 68).
- 6) guère (beaucoup) : 《Il n'a pas changé guère》 (p. 25).
- 7) règne (vie) : 《C'est peut-être péché de le dire; mais tout mon règne, j'aurai du regret que ton père ait eu le goût de mouver si souvent et de pousser plus loin et toujours plus loin dans le bois...》 (p. 36).
- 8) resté (fatigué) : 《Et puis quand on a réussi à remettre les vaches ou les moutons au clos et à relever les clôtures de pieux, et qu'on rentre, bien resté, on trouve la soupe aux pois refroidie et pleine de mouches...》 (p. 139)¹⁸⁾.

On peut relever dans le roman, entre autres, certains régionalismes

16) 《C'est un adon de fait, car voilà longtemps que je ne t'avais pas vu...》 (p. 25)

17) 《C'était à la brunante, et tout à coup j'entends Laura qui crie...》 (p. 184).

18) le haut et en haut de (à l'ouest), de même (sembleble), ordinaire (repas) pareil (tout de même), pont (étage), quai (appointment), savane (marécage), etc, peuvent être compris dans la même famille.

qui n'évoquent rien en français commun :

- 9) bâdrant (gênant) : «Des maladies de mêmes, dit-il, qu'on ne sait pas bien ce que c'est, c'est plus **bâdrant** pour un médecin qu'une affaire grave» (p. 166).
- 10) bardasser(s'agiter) : «Reste sans bouger, ben à l'aise, au lieu de **bardasser** tout le temps entre les couverts et d'empirer ton mal» (p. 158)¹⁹.
- 11) dret(droit) : «(...)les sauvages ont dit que ses pistes s'éloignaient de la rivière Croche, qu'il avait suivie, et s'en allaient **dret** vers le nord» (p. 118).

4.2. Américanismes

Les Américanismes représentent également une partie importante des façons de parler, en vertu du fait qu'ils constituent un apport important et original à la langue québécoise. Ce sont bien sûr des mots et des expressions qui ont été créés sur le continent américain, avec une forme ou un sens inconnus en Europe.

- 1) adon (hasard, chance) : «C'est un **adon** que je vous rencontre...» (p. 25).
- 2) brunante (crépuscule) : «C'était pareil à une grande flamme-lumière aperçue dans un pays triste, à la **brunante**, une promesse éclatante vers laquelle on marche...» (p. 154).
- 3) bûcher (abattre des arbres) : «Esdras et Légaré prirent leur hache et **bûchèrent** pendant trois jours» (p. 96).
- 4) capot (manteau de fourrure) : «Le père Chapdelaine arrachait

19) **chousse** (souche), **siau** (seau), etc. peuvent être compris dans la même famille.

les glaçons formés sur sa moustache, retirait lentement son capot doublé en peau de mouton...》 (p. 99).

- 5) écarre (bord escarpé, côtr d'une rivière) : 《(...), la mère s'est mise à voyager à la rivière avec une chaudière dans chaque main, remontant l'écarre huit et dix fois de suite avec ses chaudières pleines...》 (p. 183).
- 6) engagé (employé) : 《Ils s'y mirent en effet sans tarder, avec l'aide d'Edwige Légaré, leur homme engagé》 (p. 54).
- 7) habitant (cultivateur, fermier) : 《Il n'a pas envie de garder la terre et de se mettre habitant, interrogea le père Chapdelaine》 (p. 70).
- 8) norouâ (vent du nord-ouest) : 《Si le norouâ tient jusqu'à demain, on pourra commencer, prononçait-il》 (p. 83).
- 9) rang (concession) : 《Ceux qui venaient des rangs, ces longs alignements de concessions à la lisière de la forêt, détachaient l'un après l'autre les chevaux rangés...》 (p. 24)
- 10) sudet (vent du sud-est) : 《Le sudet a pris, prononça le père Chapdelaine》 (p. 44).

Ces quelques exemples suffisent, à notre avis, à démontrer qu'il existe des faits de langue spécifiques au Québec.

5. Conclusion

Nous voudrions conclure notre article en faisant une proposition aux traducteurs qui traduisent des oeuvres de leur pays en français.

Par exemple, grâce aux traducteurs éminents et traductrices éminentes coréens, plusieurs oeuvres littéraires coréennes traduites en français se sont fait connaître en France. La plupart des oeuvres littéraires coréennes comportent des expressions vernaculaires. L'usage de ces expressions vernaculaires donne de la saveur au style et met en relief la réalité des oeuvres littéraires coréennes. Cependant, c'est un travail difficile de les traduire correctement au niveau du contexte culturel. Cette difficulté de traduction risquerait de faire perdre la vraie valeur des oeuvres coréennes. À notre avis, les québécismes pourraient être une solution à ce problème car les archaïsmes et les régionalismes qui ne sont pratiquement plus usités dans l'ensemble de la francophonie mais sont toujours bien vivants au Québec, étaient des tournures et vocables utilisés jadis dans les parlers populaires dans plusieurs régions françaises. Les américanismes dont la plupart sont des mots inventés méritent aussi d'être la langue de traduction légitime si on n'a pas d'équivalent en français, puisqu'ils répondaient sinon parfaitement, au moins correctement aux besoins spécifiques de la société québécoise. Pour conclure, si nous tentons d'adopter les québécismes dans la langue d'arrivée, nous pourrions ainsi non seulement élargir notre connaissance du français, mais aussi ressentir l'âme de l'ancien peuple québécois qui était fier de parler le français, langage propre dont l'histoire fait grande partie de l'histoire du Québec. C'est une des raisons pour lesquelles les québécismes pourraient être très utiles aux chercheurs des études françaises et aux traducteurs qui traduisent des oeuvres de leur pays en français.

Bibliographie

- Boillat (Gabriel), 《Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine*》, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. LXXIV, N°2 (mars-avril), 1974.
- Boivin (Aurélien), 《*Maria Chapdelaine* ou l'éloge de la survivance française en Amérique》, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues*, Québec, Nuit Blanche, 1996.
- Deschamps(Nicole), Héroux(Raymonde) et Villeneuve(Normand), *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Preses de l'Université de Montréal, 1980.
- Dumont (Fernand), *Genèse de la société québécoise*, Québec, Les éditions du Boréal, 1996.
- Hémon (Louis), *Maria Chapdelaine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994.
- Lacourcière (Luc) et Savard (Félix-Antoine), 《Le folklor et l'histoire》, *Les Archives de Folklore I*, Montréal, Fides, 1946.
- Maurais (Jacques), *La qualité de la langue : un projet de la société*, Québec, Conseil de la langue française, 1999.
- Paquot (Annette), *Les Québécois et leurs mots*, Québec, Conseil de la langue française, Les Presses de l'Université Laval, 1988.
- Simon (Sherry), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991.
- Vich (Árpád), *L'écriture Maria Chapdelaine*, Sillery, Septentrion, 2002
_____, 《Notes liminaires pour relire *Maria Chapdelaine*》,

Cahiers francophones d'Europe centre-orientale, 9, 1998.

Villeneuve (Normand), «Le mythe de *Maria Chapdelaine* ou l'apologie d'une société traditionnelle» , *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.

〈국문요약〉

퀘벡 소설 번역에 대한 소고

- 『마리아 샵들렌』의 경우 -

정 상 현
(숙명여자대학교)

본고의 목적은 퀘벡 소설을 번역할 때 유의해야 할 퀘벡식 표현을 소개하는 데에 있다. 퀘벡은 고유의 프랑스어를 가진 프랑스어권 지역이다. 퀘벡 고유의 프랑스어는 프랑스식 프랑스어와는 그 의미의 차원에서 단어 사용이 다른 프랑스어라는 의미다. 이러한 표현의 사용은 퀘벡소설에서 빈번하게 접할 수 있는 현상이다. 이를 고찰하기 위해 우리는 퀘벡소설 『마리아 샵들렌 *Maria Chapdelaine*』을 선택하였다. 선택의 이유는 이 작품이 무엇보다도 20세기 초 산업 사회의 진행이 한창인 퀘벡 지역에서 정체성의 위협을 받고 있었던 프랑스계 캐나다인들의 사기를 진작시킨 작품 즉, 문학이 국민적 정체성에 영향을 주었던 걸작이었다는 점에서 퀘벡 소설을 대표하는 한 작품이기 때문이다. 이 작품에는 아르파디 비그의 분석대로 총 285개의 퀘벡식 표현이 등장한다. 지면 관계상 이 표현들 모두를 소개할 수는 없다. 가장 대표적인 몇몇 표현들을 소개하면서 퀘벡식 표현이 번역자들에게 어떤 의미로 다가 올 수 있는지 알아보자.

퀘벡식 표현은 북아메리카 대륙의 풍토를 이기지 못한 프랑스의 프랑스어가 변화된 프랑스어입니다. 프랑스식 프랑스어가 정체성이었던 당시 프랑스계 캐나다인들에게 어법의 변화는 정체성에 위협을 주는 것이었고

그래서 지식인들이 여기에 제동을 걸기 시작한다. 영어식 표현의 차용, 풍토에 맞게 변형된 프랑스어, 고립된 환경으로 인한 고대 불어의 존속 등으로 인한 언어변이가 문제가 되자 올바른 어법 캠페인을 벌인 것이다. 이때부터 현재까지 퀘벡어 논쟁은 항상 현안이 되어 표준퀘벡어의 정립문제를 발생시켰고, 이 문제는 아직도 학자들 사이에서 뚜렷한 결정을 보지 못한 채 언어논쟁의 중심이 되고 있다.

퀘벡어는 무엇보다 민중의 언어다. 퀘벡의 풍토가 잉태한, 민중들의 삶에서 나온 살아있는 언어다. 퀘벡인들이 퀘벡어를 사용하는 것은 그래서 자연스러운 현실이었을 것이다. 그들의 생각을 담기 위해서는 퀘벡어의 사용이 필요했을 것이고, 그래서 19세기 20세기의 소설가들이 퀘벡어를 사용한 것은 이와 무관하지 않을 것이다. 퀘벡어를 언어적 차원을 넘어 문화적 차원에서 이해해야 하는 이유이기도 하다. 대부분 프랑스식 프랑스어와 형태는 같지만 의미의 차원에서 쓰임새가 다른 퀘벡어를 번역하는 일은 곧 퀘벡의 문화를 읽어내는 일이며 투쟁의 퀘벡 역사에서 주인공이었지만 곧 무대 뒤로 돌아가야만 했던 민중들의 삶을 이해할 수 있는 작업이 될 것이다. 번역자들이 이러한 내용을 지니고 있는 퀘벡어의 역사적 사실을 간과하지 않는다면, 퀘벡어는 이국땅에서 자기 “블루스 Blues”를 부르지 않아도 될 것이다.

이 작품에는 오역을 범할 수 있을 만한 퀘벡식 표현이 적어도 두 종류가 존재한다. 고어식 표현과 아메리카니즘. 왜 그러한지 한 가지 예만 들어보겠다.

보통 “통치”, “군림”의 의미를 지닌 “régne”는 19세기 퀘벡에서 종종 “삶”, “생활”의 “vie”라는 의미로 사용되었다. 의미상의 차이가 있기 때문에 불한 사전, 불불 사전에 의존하여서는 이 퀘벡어들의 올바른 뜻을 전하기가 힘들 것이다. 설령, 사전에 그 뜻이 존재한다 하더라도, 생소하기만 한 이 뜻으로 번역어를 택한다는 것도 쉬운 일이 아니다. 그렇다고 우리에게 형태상으로 익숙해져 있는 단어들의 의미를 알기 위해 일일이 퀘벡어 사전을 찾는다면 상당히 많은 시간을 들여야 할 것이다. 더구나 에

몽을 위시한 19-20세기 초 작품들의 퀘벡어는 그 시대에 한정된 뜻을 지니고 있어서 아르파드 비그(Árpád Vigh)같은 연구자들이 정리해 놓은 Glossaire는 퀘벡 작품 번역에 필수 불가결한 도구가 될 것이다.

지금은 그 의미의 사용이 배제된 프랑스의 고어적 표현과 옛 지방어의 뜻을 고스란히 간직하고 있는 퀘벡어는 그 층위는 다르겠지만, 바로 정서적 측면과 언어적 측면을 포함한 ‘옛 것’이라는 의미에서 한국의 토속어와 같은 맥락 속에 있다 하겠다. 한국의 토속어는 한국의 소설 작품에서 심심치 않게 볼 수 있는 표현들이며, 이 토속어의 사용은 소설의 현실성을 강조할 뿐만 아니라, 그 문체의 맛을 살려준다. 훌륭한 한국의 번역자들 덕분에 한국의 소설들이 프랑스어로 번역이 되어 프랑스에 알려져 있다. 그러나 번역자들 대부분의 고충이 바로 이 토속어의 번역이 아닐까 싶다. 한 시대와 지역의 문화와 정서를 담고 있는 토속어의 번역이야말로 타국의 독자에게 자기 것을 제대로 알릴 수 있는 문화적 전령사라고 할 수 있다. 이러한 어려운 문제점에 퀘벡어가 하나의 해결책으로 제시될 수 있지 않을까 한다. 먼저 퀘벡어의 고어적 표현과 지방어는 프랑스의 어느 지역에서 민중의 언어로 기능했던 표현이다. 대부분 북아메리카 풍토에 맞게 창조된 언어인 아메리카니즘은 프랑스어의 적당한 대역어가 없다면 그 번역어로 사용할 만한 가치가 있다. 이것이야말로 퀘벡 사회의 특수한 요구에 부응하는 변형된 프랑스어이기 때문이다. 결국 번역자가 퀘벡식 표현을 프랑스어의 번역어로 채택한다면 이것은 프랑스어에 대한 지식을 넓힐 수 있을 기회일 뿐만 아니라, 이 표현을 그대로 사용했던 옛 퀘벡 민중들의 혼을 느낄 수 있는 기회가 될 수 있을 것이다. 자국의 작품을 프랑스어로 번역하는 모든 번역자들에게 퀘벡식 표현이 유용하게 쓰일 수 있는 이유이다.

주 제 어 : 퀘벡식 표현(Québécois), 표준프랑스어(Français standard), 번역(Traduction), 역자(Traducteur), 공동체(Collectivité), 정체성(Identité), 프랑스계 캐나다인(Canadien Français)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 30

계재확정일 : 2012. 2. 7

에두아르 글리상의 역사 의식

진 종 화
(공주대학교)

차례

- | | |
|----------------|----------------------|
| 1. 서론 | 4. 저항의 역사와 주체적 역사 의식 |
| 2. 식민화와 강요된 역사 | 5. 결론 |
| 3. 기억과 자취 | |

1. 서론

본 연구는 프랑스의 해외도 DOM¹⁾인 카리브해의 마르티니크 Martinique 섬 출신 작가이며 사상가인 에두아르 글리상 Édouard Glissant (1928-2011)의 평론에 나타나는 식민주의 역사관 비판 및 마르티니크 피식민자의 역사 의식을 살펴보는 것을 목적으로 한다. 글리상은 제국주의 프랑스가 마르티니크에 강요한 지배자 중심의 식민주의적 역사를 거부하며 마르티니크의 역사를 피지배자의 입장에서 보려고 한다. 우리는 그의 유럽 중심 역사관 비판과 그의 마르티니크 역사관을 알아보고자 한다.

‘검은 대서양’ 카리브해의 마르티니크 섬은 콜럼버스의 “네 번째이자 마지막 항해(1502-1504)”²⁾에서 발견되며 루이 13세 통치 시기부터 프랑스의 식민화가 시작된다. 루이 13세 시기 1642년에 “흑인노예 무역 traite”

1) Département d'Outre-Mer

2) Edwy Plenel, *La découverte du monde*, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 398.

이 공식화되며 루이 14세 시기인 1685년에 “흑인 노예법 Code noir”이 제정되는데, 노예 제도와 흑인 노예법은 제2공화국 시기인 1848년에야 비로소 프랑스의 모든 식민지에서 철폐가 된다.³⁾ 하지만 이후 흑인들에 대한 억압과 차별은 근본적인 변화를 보이지 않는다. 프랑스 식민지 마르티니크 섬 출신 흑인으로 태어난 글리상은 자신의 작품을 통해서, 그리고 자신의 투쟁적 삶을 통해서 아프리카 출신 흑인들이 겪었던 이산 diaspora의 역사 추적, 백인 식민주의의 지배와 압제에 대한 비판, 마르티니크인, 더 크게는 카리브해 지역 주민으로서의 치열한 정체성 추구를 한다.

마르티니크에서 유색인종들은 그들 “역사의 부재”⁴⁾ 하에서 살았으며 단지 백인들의 공식적인 역사만이 존재하였고 이 지배자들의 역사가 유색인종들에게 강요되었다. 노예, 육체 노동자의 신분이었던 이 유색인종들에게는 단지 단편적인 기억, 구어를 통해서 전해지는 이야기들, 불완전한 과거의 편린들만이 있을 뿐이다. 글리상은 피식민자들의 ‘집단적 기억’의 목소리가 되고자 삼각 무역, 노예선을 기억하는 카리브해의 바다를 말한다. 그는 백인 식민주의가 강요한 지배자 중심의 역사 때문에 표현될 여지가 없었던 유색인종에 대한 착취의 역사를 재구성하려 한다. 그런데 그는 이러한 기억의 재건을 통해서 마르티니크, 카리브해의 역사를 체계적으로 재구성하는 것을 원하지 않으며 비연속적이고 단편적인 역사의 상태를 기술하는 방식으로 서구의 체계적 역사관과 구별을 원한다. 우리는 마르티니크를 포함하는 카리브해의 기억과 역사에 대한 글리상의 견해를 그의 평론들에서 찾아보겠다.

3) Claire-Neige Jaunet, *Les écrivains de la négritude*, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2001, p. 5.

4) Romuald Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle: Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 165.

2. 식민화와 강요된 역사

글리상은 “생산이 없는 땅인 마르티니크는 점점 더 자신의 미래를 결정할 수 없다”⁵⁾고 지적하며 현재 마르티니크가 처한 프랑스에 대한 의존적 상황을 개탄한다. 이렇게 자립 능력을 상실한 마르티니크의 현재 상황은 프랑스에 의한 “마르티니크의 식민화가 현대 역사에서 보기 드문 ‘성공한’ 식민화의 한 경우로 밝혀질 것이다”⁶⁾는 점을 시사한다고 글리상은 판단한다. 현재 프랑스의 한 해외도로서 프랑스 본국에 의존하는 마르티니크의 상황은 식민화 역사의 결과이다. 자율권을 갖지 못하는 마르티니크 주민들은 프랑스 시민권을 지니고 있지만 이는 식민지 주민의 변형된 모습일 뿐이다. 이러한 관점에서 마르티니크를 포함한 카리브해 프랑스 해외영토의 “공식적”⁷⁾ 역사는 식민화의 역사 전개과정으로 글리상은 간주한다.

- 1502 콜럼부스의 마르티니크 “발견”.
- 1635 초기 프랑스 식민정착민들에 의한 점령.
카리브족의 말살 시작.
아프리카인들을 대상으로 하는 노예무역 시작.
- 1685 콜베르에 의한 흑인노예법 제정.
- 1763 루이 15세는 캐나다를 영국인들에게 양도하고 과들루프, 마르티니크, 그리고 생도맹그(아이티)를 보존한다.
- 1789-1797 영국인들 마르티니크 점령.
- 1848 노예제도 철폐.
- 1902 플레 Pelée 산의 화산 폭발. 생피에르 Saint-Pierre의 파괴.
- 1946 해외 식민지 도(道)로 만들기.
- 1975 “경제적” 동화 원칙.⁸⁾

5) Édouard Glissant, *Le discours antillais*, 1997(1981), p. 541.

6) *Ibid.*, p. 189.

7) *Ibid.*, p. 239.

유럽 백인중심의 관점에서는 콜럼부스의 “발견” 이전에 카리브 해 지역에는 원주민의 역사가 없었으며 역사는 백인들의 진출과 더불어 시작된다. “기원전 5천년”⁹⁾에 이미 인간이 살기 시작하였으며 아라와크족과 카리브족이 살던 마르티니크를 콜럼부스는 “1502년 6월 15일”¹⁰⁾ ‘발견’하였다. 이후 유럽의 진출 초기에 마르티니크를 비롯한 소앤티리스 Les petites Antilles 섬들의 원주민들은 스페인인들을 비롯한 유럽인들의 침입에 잘 저항하였고 황금을 찾던 백인들은 이 지역에 큰 관심을 보이지 않았으며 단지 “선박의 보급 기지”¹¹⁾ 정도로 인식하였다. 그런데 1635년 “아메리카 제도 회사 Compagnie des Îles d'Amérique”¹²⁾의 주도하에 데스낭뷔 D'Esnambuc에 의해 마르티니크의 식민화는 본격적으로 시작된다. 초기에 “약 3천명”¹³⁾이던 원주민에 비해 상대적으로 적은 수의 프랑스인들은 평화적 공존의 길을 찾았지만 점차적으로 이주민의 수가 많아지면서 원주민은 집단적으로 살해되거나 추방되며 이들의 영역은 계속적으로 축소된다. 그리하여 “17세기 말”¹⁴⁾이 되면 마르티니크에서 원주민은 실제적으로 전혀 볼 수 없게 된다. 그 당시 “백인계약노동자 engagés blancs”¹⁵⁾가 있었지만 본격적으로 ‘삼각무역’이 시작되며 흑인 노예는 더 큰 이익을 남기는 관심 대상이 되었다.¹⁶⁾ 인디언의 말살로 인한 노동력의 부족과 사탕수수 농장 경영을 위한 노동력 확보를 위해 아프리카에서 노예의 형태로 흑인들의 이주가 시작된다. 마르티니크 사회에서 흑인은 “상층 백인 grands Blancs”, “하층 백인 petits Blancs” 다음의 최하의 사

8) *Ibid.*, p. 39.

9) Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique: Des Arawaks à 1848*. Tome 1, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 7.

10) *Ibid.*, p. 37.

11) *Ibid.*, p. 43.

12) *Ibid.*, p. 49.

13) *Ibid.*, p. 55.

14) *Ibid.*, p. 84.

15) *Ibid.*, p. 76.

16) *Ibid.*, p. 78.

회적 위치를 차지한다.¹⁷⁾ 디아스포라를 통해 카리브해 마르티니크 지역으로 강제 이주된 아프리카 흑인들은 모태인 아프리카로부터 “뿌리 뽑힌 자들”¹⁸⁾로 이들은 마르티니크의 “강요된 역사”¹⁹⁾에서 사회의 기층을 형성한다. 따라서 백인 식민지배자들이라는 외부 세력이 침입하여 형성하기 시작한 마르티니크 사회는 “식민 행위”²⁰⁾로부터 시작된 구성체로서 이전 원주민인 아메리카 인디언의 말살 위에 건립된 인위적인 사회로 “절대적 악의 역사”²¹⁾에 속한다. 글리상에 따르면 자신의 배에 무기를 싣고 아메리카로 건너온 “무장한 이주자 migrant armé”나 살림살이와 가족 관련 자료를 갖고 이주한 “가족 이주자 migrant familial”와는 달리 아프리카에서 강제로 이주당한 흑인들은 “벌거벗은 이주자 migrant nu”이다.²²⁾ 유럽인들이 자신들의 문화적 전통을 유지하며 이주하였다면 이들 아프리카인들은 “모든 것, 모든 가능성을 빼앗긴 상태로, 그들의 언어도 빼앗긴 상태로”²³⁾ 아메리카로 이주당한 자들이다. 아프리카 모태로부터 강제로 단절된 이들 노예들에게 모태와의 역사적 연속성은 유지될 수 없었으며 이들은 백인 중심 사회의 한 부속으로 식민지배자의 역사를 강요당한다. 카리브해의 특수성에 기반한 피지배자의 정체성 추구 노력인 ‘앙티아니테’ Antillanité를 주장하는 글리상의 입장에서는 “마르티니크의 역사는 잃어버린 역사, 식민지배자의 계획된 행위에 의해서 집단적 의식(기억) 속에서 말소된 역사이다.”²⁴⁾ 이러한 관점에서 글리상은 과거에는 “노예제도”, “농업 노동자의 착취”, 현재는 “프랑스를 향한 실업자들의 이주” 형태로 나타나는 “억압”의 상황에 위치한 마르티니크의 역사를 “비역사 non-histoire”로 간주한다.²⁵⁾ 마르티니크의 다수를 차지하는 흑인 민

17) *Ibid.*, p. 78. 흑인의 이주와 더불어 “흑백혼혈인”이 나타난다.

18) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 175.

19) *Ibid.*, p. 148.

20) *Ibid.*, p. 357.

21) Romuald Fonkoua, *op. cit.*, p. 181.

22) Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, 1996, p. 14.

23) *Ibid.*, p. 16.

24) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 185.

중들이 노예제도 하에서 노예로 일하였으며 노예제도가 철폐된 1848년 이후에는 노동자로서 노동 착취의 대상이 되었다. 그리고 현대에 들어서 는 실업으로 많은 수의 흑인들이 프랑스 본토로 이주하는 현상이 발생하 였다. 이러한 상태에서 흑인들은 경제적 빈곤의 상황에 놓여있었다. 흑인 들은 자신들이 처한 의존적 상황에서 자기 자신의 역사를 가질 수 없었 다는 점을 글리상은 “비역사”로 표현한다. 글리상에게 이 “비역사”는 아 프리카 대륙과의 원초적 결별, 아프리카 귀환의 꿈이 사라짐, 1848년 노 예제도 철폐 시에 마르티니크 독립 실패, 1946년 마르티니크의 도화 départementalisation 정책으로 인해 동화가 더 심화된 역사적 “단절 ruptures”로 이루어진다.²⁶⁾ 이러한 “단절”은 마르티니크의 역사에 “비연 속성 discontinu”²⁷⁾을 부여하여 연속성을 갖지 못하게 한다. 여기에서 노 예제도의 철폐와 마르티니크가 프랑스의 한 도로 편입된 것은 마르티니 크 민중으로 하여금 “프랑스 본국 사회와 문화에 참여한다는 환상”²⁸⁾을 주어 동화를 더욱더 가속시킨다고 글리상은 평가한다. 따라서 글리상은 마르티니크의 역사에 나타난 여백을 메우고 강요된 프랑스의 역사를 거 부하고 마르티니크 민중의 역사를 재구성하는 임무를 수행하고자 한다.

3. 기억과 자취

글리상은 “집단적 기억이 우리에게 절박하다. 즉 집단적 기억이 우리 에게 없고 필요하다”²⁹⁾라고 말하며 마르티니크 민중의 과거에 대한 집단

25) *Ibid.*, p. 325.

26) *Ibid.*, p. 223.

27) *Ibid.*, p. 224.

28) Celia Britton, “Collective Narrative Voice in Three Novels by Edouard Glissant”, in Sam Haigh (edited by), *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique*, Oxford/New York, Berg, 1999, p.135.

29) Édouard Glissant, *L'intention poétique. Poétique II*, 1997(1969), p. 181.

적 “망각”³⁰⁾ 상태를 주지시킨다. 프랑스가 주입시킨 식민지배자 중심의 역사에서 벗어나 착취의 대상인 빈곤한 마르티니크 민중의 입장에서 역사적 주체성 확립을 하려는 작가인 글리상은 과거 역사의 재구성은 작가의 임무라고 본다.

Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le «révéler» de manière continue dans le présent et l'actuel. Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*.³¹⁾

과거, 우리가 겪은 잃어버린 과거, 우리에게 아직 역사가 아니지만 (여기) 있으며 우리를 끈질기게 괴롭힌다. 작가의 임무는 이 끈질긴 괴로움을 탐구하여 계속적으로 지금 현재에 “밝히는 것”이다. 따라서 이 탐구는 도식화나 향수어린 눈물로 귀착되지 않는다. 그것은 고통의 감각을 시간과 구별하여, 서양 민족들이 이용한 시대 구별 수단을 동원하지 않고, 우선 조상의 문화적 배후지역이 부여하는 비중있는 집단에게서 도움을 빌리지 않고 시간을 우리의 미래에 매번 투사하는 것이다. 그것을 나는 “과거의 예언적 전망”이라 부른다.

여기에서 마르티니크 민중이 “겪은 과거”는 그들 스스로의 의지가 선택한 과거가 아니라 외부의 강제적 힘에 의해 강요당한 과거이다. 이 “과

30) Romuald Fonkoua, *op. cit.*, p. 166.

31) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 226-227.

거”가 “아직 역사”가 되지 않은 것은 “과거”의 일로 정리되지 않고 아직도 밝혀지지 않은 채로 트라우마로 작용하여 현재의 시점에서 마르티니크 민중들에게 고통을 주기 때문이다. 이 현재의 살아있는 고통을 찾아내어 드러내는 “임무”가 작가에게 부여된다고 글리상은 주장한다. 그런데 그에게 이 과거사 조사 작업은 기존 역사학의 도식적 연구나 혹은 감정적 원한으로 과거를 접근하는 작업이 아니다. 또한 이 작업은 식민지배자인 서양인들의 서양사 기준에 따른 시대 구분이나 마르티니크 민중의 기원인 아프리카의 문화적 토대에 의지하여 이루어져서는 안 된다고 글리상은 주장한다. 즉 그는 유럽이라는 식민적 외부 세력이나 아프리카라는 과거로의 본질주의적 회귀를 거부하며 카리브해에 위치한 마르티니크의 과거와 현재에 바탕하여 미래를 꿈꾼다. 글리상에게 아프리카는 역사의 ‘기원’이 될 수 없다. 우리는 여기에서 글리상이 에메 세제르 Aimé Césaire의 네그리튀드 Négritude에 반대함을 알 수 있다. 글리상은 모태인 아프리카로의 회귀를 꿈꾸는 세제르와는 반대로 카리브해 마르티니크에서 역사적 정체성의 뿌리를 찾으려 한다. 그런데 마르티니크에서 흑인 민중의 역사적 토대를 찾는 것은 힘든 일이다. 그러므로 “역사적 기억이 너무 자주 삭제되었기 때문에, 앤틸리스의 작가는 자신이 현실에서 찾아낸 때로는 잠재하는 자취로부터 시작하여 이 기억을 ‘발견’해야 한다”³²⁾고 글리상은 지적한다. 마르티니크의 역사는 “프랑스 역사의 연속선상의 시대구분, 계속된 총독 직책의 승계 承繼, 계급 갈등의 명백한 단순성, 우리 ‘역사가들’에 의해 상세하게 연구된 봉기의 계속적 실패 에피소드들”이 마르티니크 역사에 “연속성 continu”³³⁾을 부여하지만 이는 식민 지배자의 역사이며 마르티니크 민중의 역사는 아니다. 모태 아프리카로부터 땃줄이 끊겨 “역사적 기원의 부재”³⁴⁾ 상태에 빠진 이래로 흑인 민중의 역

32) *Ibid.*, p. 227-228.

33) *Ibid.*, p. 273.

34) Celia Britton, “Opacity and Transparency: Conceptions of History and Cultural Difference in the Work of Michel Butor and Édouard Glissant”, *French Studies*, V. XLIX N. 3, July 1995, p. 315.

사는 지배자의 ‘공식적’ 역사의 그늘에 가려져 있고 망각의 늪에 빠져있으므로 “비연속성 discontinu”³⁵⁾의 성격을 갖는다. 따라서 Luciano C. Picanço가 말하듯이 체계적 역사의 축적이 아니라 “자취로 이루어진”³⁶⁾ 이들의 역사적 기억에는 공백이 많이 있으며 분명하지 않은 흔적만이 나타난다. 글리상은 서양의 사상이 갖는 명료함, 체계성과 세습적 유산에 바탕한 문화 형성과는 반대로 아프리카에서 강제 이주를 당한 아프리카 인들은 희미한 기억에 의지하여 문화를 재형성한다는 점을 말한다.

Là où, par exemple, dans une communauté ethnique sur le continent américain on a conservé la mémoire des chants d'enterrement, de mariage, de baptême, de joie, de douleur, venus de l'ancien pays, et qu'on les chante depuis cent ans et peut-être plus dans diverses occasions de la vie familiale, l'Africain déporté n'a pas eu la possibilité de maintenir ces sortes d'héritages ponctuels. Mais il a fait quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, c'est-à-dire des seules pensées de la *trace*, qui lui restaient : il a composé d'une part des langages créoles et d'autre part des formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est re-constituée à l'aide d'instruments adoptés, mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux. Si ce Néo-Américain ne chante pas des chansons africaines d'il y a deux ou trois siècles, il ré-instaure dans la Caraïbe, au Brésil et en Amérique du Nord, par pensée de la trace, des formes d'art qu'il propose comme valables pour tous. La pensée de la trace me paraît être une dimension nouvelle de ce qu'il faut opposer dans la situation actuelle du monde à ce que j'appelle les pensées de système ou les systèmes de pensée.³⁷⁾

35) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 273.

36) Luciano C. Picanço, *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York, Peter Lang, 2000, p. 45.

예를 들어 아메리카 대륙의 어떤 민족 공동체에서는 출신지에서 기원하는 장례, 결혼, 세례, 기쁨, 슬픔을 노래하는 기억을 보존하고 백년 혹은 더 오래 전부터 가족적 삶의 여러 때에 이 노래를 부르지만, 유배당한 아프리카인은 이러한 일종의 분명한 유산을 유지할 가능성을 갖지 못했다. 하지만 그는 기억만의 힘, 즉 그에게 남아있는 ‘자취’의 사고만을 이용하여 예측 불가능한 것을 이루었다. 한편 그는 크레올어를 구성하였으며 다른 한편 그는 모두에게 가치가 있는 예술 형식, 예를 들어 선택된 악기의 도움으로 하지만 아프리카 근본 리듬의 자취에서 출발하여 재구성된 재즈 음악을 구성하였다. 이 신아메리카인은 2세기 혹은 3세기 전의 아프리카 노래를 부르지는 않지만, 그는 카리브해 지역, 브라질, 그리고 북아메리카에서 자취의 사고에 의해서 모두에게 가치가 있는 것으로 제시하는 예술 형태를 재창조한다. 자취의 사고는 내가 체계의 사고 혹은 사고의 체계라고 부르는 것과 세상의 현 상황에서 대립되어야 하는 것의 새로운 차원으로 보여진다.

글리상은 모든 것을 박탈당한 상태로 아프리카에서 강제 이주를 당한 ‘벌거벗은’ 이주민들이 체계적 문헌, 자료, 조직화된 인적 자원이 없는 상태에서 비체계적 기억에 의지하여 자신들의 음악과 언어를 재형성하는 힘을 그들의 “자취의 사고”에서 찾는다.³⁸⁾ 이들은 ‘생존’을 위해 박탈의 상황에서 포기를 하지 않고 “자취”에 의지하여 삶의 틀을 만들었다. 재즈 음악과 크레올어를 만들기 위해 마르티니크 민중들이 자취의 사고를 이용하였듯이 역사를 재구성하기 위해서도 이들은 자취의 사고를 통하여 과거 역사에서 역사의 편란을 찾아 기억의 “공백을 채우는”³⁹⁾ 작업을 해

37) Édouard Glissant, 1996, p. 16-17.

38) 하지만 앤틸리스 민중의 역사의 출발을 아프리카에서 찾는 세제르와는 달리 글리상은 이 아프리카 기원을 거부하고 카리브해 지역에서 역사의 시작을 찾는다. Cf., Shireen K. Lewis, *Race, Culture, and Identity: Francophone West African and Caribbean Literature and Theory From Négritude to Créolité*, New York, Lexington Books, 2006, p. 70.

39) Christiane Albert, “Temps, histoire et récit dans *La Case du Commandeur* d'Édouard Glissant”, in Yves-Alain Favre, Antonio Ferreira de Brito (sous la

야 한다. 자료의 부재 상태에서 작가는 과학적 엄밀성으로 역사를 추적할 수는 없으므로 역사의 “재창조”⁴⁰⁾를 하게 된다. 글리상에게 중요한 것은 “집단적 기억의 결여”⁴¹⁾ 상태인 마르티니크의 상황에서 과거 역사에 나타나는 주체적 저항의 자취를 찾는 것이다.

4. 저항의 역사와 주체적 역사 의식

글리상은 식민 지배 세력에 의해서 축소되거나 무의미한 것으로 간주되어 은폐된 마르티니크 민중의 저항을 언급하며 “마르티니크의 역사는 우리가 증인 없는 투쟁이라 부르는 것의 오랜 연속이다”⁴²⁾라고 주장한다. 이 주장은 식민주의가 주장하는 피지배자들의 수동적 복종, 굴종과는 반대되는 능동적인 저항 의식이 이들에게 있었음을 의미한다.

사탕수수, 커피, 담배, 바나나, 카카오 등을 재배하는 카리브해의 플랜테이션 농장에 노동력을 공급하기 위해 프랑스는 아프리카 흑인 노예를 이주시키는데, 예를 들어 “1722년부터 1788년 사이에 595 741명”⁴³⁾의 흑인 노예를 마르티니크를 비롯한 프랑스의 카리브해 식민지에 공급한다. 식민지에 도착한 흑인 노예들 중 3분의 1은 질병과 적응이 힘든 노동으로 인해 도착한 지 1년 안에 사망한다는 보고가 있다.⁴⁴⁾ 높은 사망률의 원인으로는 “억압적인 노동, 나쁜 대우, 영양 부족, 여러 질병”이 있으며, 이로 인해서 보통 매년 5-6퍼센트의 노예가 사망한다고 한다.⁴⁵⁾ 이러한

direction), *Horizons d'Édouard Glissant*, Actes du colloque international de Pau, Octobre 1990, Biarritz, J. & D. Editions, 1992, p. 333.

40) Dominique Chancé, *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 8.

41) Luciano C. Picanço, *op. cit.*, p. 64.

42) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 305.

43) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 144.

44) *Ibid.*, p. 159.

45) *Ibid.*, p. 166-167.

비인간적 피지배 상황에서 흑인 노예들은 “체념하거나 투쟁”⁴⁶⁾을 한다. 글리상은 “민중적 저항은 우선 ‘관습적’이다. 그것은 생존 경제의 조직이다. 그리고 때로는 그것은 폭력적인 것, 즉 흑인노예의 탈주이다”⁴⁷⁾라고 말하며 식민의 압제하에서 흑인 노예들은 계속적으로 저항의 태도를 견지했음을 주장한다. 노예들은 상시적 영양 부족 상태에서 배고픔에 시달렸다.⁴⁸⁾ 과도한 노동의 양에 비해 부족한 영양분을 보충하기 위해 흑인 노예들은 경작하는 사탕수수를 씹어 당분을 섭취하기도 하지만 이들의 이런 행위도 생산량에 부정적 결과를 가져온다는 주인들의 판단에 따라서 금지되기도 하였다.⁴⁹⁾ “노예제도 시기에 생존 경제는, 노예 노동자가 삶을 계속적으로 유지하기 위해 이익을 얻고자 (휴식 시간에) 경작하는 소규모의 땅(정원)의 소모적 경작부터 시작된다”⁵⁰⁾고 글리상은 말한다. 흑인 노예들은 백인 주인을 위한 노동 시간 이외에 자기가 경작할 수 있는 땅에 작물을 재배하는 것이 가능하였다.⁵¹⁾ 가혹한 압제와 착취의 노예 제도하에서 흑인들은 “생존”의 물질적 조건을 확보하기 위해 노력하는 것 자체가 저항 행위이다. 한편 생존이 아닌 자기 파괴, 예를 들어 “의도적 유산”⁵²⁾과 “자살”⁵³⁾의 방법을 동원하여 더 많은 노동력을 원하는 백인 주인에 대한 저항을 하는 경우도 있다. 이러한 행위는 백인 주인이 강제하는 노예로서의 삶에 대한 거부의 표명, 또는 자식에게 이런 굴종의 삶을 물려주지 않겠다는 굳은 의지의 표명이라는 점에서 저항의 형태이다. 글리상에게 “생존”은 물질적 생존뿐만 아니라 “문화적 차원”⁵⁴⁾의 의

46) *Ibid.*, p. 173.

47) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 113

48) 그리하여 1685년의 흑인 노예법은 주인들에게 노예들에게 식량을 공급해야 한다는 의무 조항을 넣기에 이른다. Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 162.

49) *Ibid.*, p. 163.

50) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 114.

51) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 162-163.

52) *Ibid.*, p. 168.

53) *Ibid.*, p. 190.

54) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 114.

미를 삶에 부여한다. 마르티니크 식민지에서 흑인 노예들에게 “춤”과 “노래”는 서로 다른 아프리카 각 지방에서 온 다양한 출신지 흑인들이 공유할 수 있는 문화적 요소였다.⁵⁵⁾ 또한 흑인들은 이 문화적 요소들을 통해서 아프리카의 종교적 전통을 유지하고 후세대에 전달할 수 있었다. 흥미로운 것은 흑인 노예들이 단지 아프리카의 기원 문화를 유지하는 데 그치는 것이 아니라 혼성화와 변경을 가하여 “새로운”⁵⁶⁾ 문화 형태를 생성한다는 점이다. 카리브해 지역에서 나타나는 카오스적인 다양한 문화의 공존은 문화적 역동성의 산실임을 우리는 확인할 수 있다.

한편 생존을 위한 경제적, 문화적 저항과는 반대로 “마로나주 marronnage”라 불리는 흑인노예 탈주는 폭력적 성격을 지닌다.

La résistance violente, c'est le marronnage, phénomène absolument généralisé dans la zone de civilisation caraïbe. Le marronnage a déplacé une petite partie des esclaves des Plantations; le résultat en est que les premiers marrons sont en fait les premiers planteurs parcellaires, ceux qui sont implantés dans les hauteurs.⁵⁷⁾

폭력적 저항, 그것은 흑인노예탈주로 카리브해 지역 문명권에서 절대적으로 보편화된 현상이다. 플랜테이션 농장의 노예들은 탈주를 통해 소규모로 이동했다. 그 결과, 초창기 탈주노예는 고지대에 정착한 사람들, 실제로 초창기 소규모 재배자가 된다.

플랜테이션 농장을 벗어나서 백인의 지배력이 미치지 않는 숲의 깊은 곳이나 고산지대로 탈출하여 집단을 이루어 생활하는 것이 “마로나주”이다. 백인의 지배를 거부하는 탈주노예들은 무장 세력을 형성하고 백인들을 습격하여 식량을 확보하거나 몰래 농장에 침투하여 식량을 훔쳐가기

55) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 169.

56) *Ibid.*, p. 170.

57) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 116.

도 하였다. 탈주노예들은 자신들의 농장을 이루어 자족적인 집단을 이루기도 한다. 또한 이들은 농장의 흑인 노예들과 연락망을 형성하기도 한다. “마로나주”는 흑인 “노예들이 취하는 저항의 주요 형태”로서 “자유로운 삶을 사는 것”⁵⁸⁾이 궁극적 목적이었다. 1751년의 공식적 통계에 따르면 마르티니크에 694명의 탈주노예가 신고되었다고 한다.⁵⁹⁾ 탈주의 이유로는 여러 가지가 있다. “다른 농장으로 이주”될 예정이거나 “나쁜 대우”, “주인의 잔인함”, “배고픔” 등의 이유로 해서 노예는 농장을 탈출하여 백인의 손이 미치지 못하는 은신처에서 독립적인 삶을 살게 된다. 흑인노예의 탈주는 “노예제도 질서”⁶⁰⁾를 해치는 최고의 악으로 간주되어 잡힌 탈주노예는 가혹한 형벌을 받았다. 흑인노예법에 따르면 첫 번째 탈주한 경우는 채찍질과 한쪽 귀를 자르는 형벌을 받으며, 두 번째 탈주한 경우는 오금을 자르는 형벌을 받으며, 세 번째 탈주자에게는 사형에 처하는 가혹한 형벌을 내린다고 한다.⁶¹⁾ 백인 주인에게는 물질적 손해를 가져오고 노예제도의 근간을 흔드는 탈주는 식민사회에서 아주 부정적인 행동으로 간주가 되었다. 그러나 글리상은 “마로나주 전통”에서 식민주의에 대한 저항 정신의 형태를 발견하며 이를 민중 사회의 조직화 시도로 간주하고 무장 투쟁에 앞서는 행위로 그 가치를 격상시킨다.

Le marronnage est une opposition sociale, politique, et culturelle, que les historiens colonialistes refusent le plus souvent de considérer comme telle. Mais nous avons souligné qu'il a souvent été à l'origine de la formation de véritables sociétés organisées, qu'il a presque toujours précédé les combats en ligne et les guerres de libération nationale, qu'il a fini par engendrer des réflexes culturels et intellectuels féconds,

58) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 186.

59) *Ibid.*, p. 187-188.

60) *Ibid.*, p. 188-189.

61) *Ibid.*, p. 190.

et qu'aujourd'hui, les déferlements et les débordements des carnivals dans nos régions sont peut-être le souvenir et le recommencement du seul jour de l'année où les esclaves des Plantations pouvaient courir sans risque hors des limites de celles-ci, par une sorte de marronnage festif et fugace, à la fois joyeux et tragique.⁶²⁾

흑인노예 탈주는 사회적이고 정치적이며 문화적인 저항인데 식민주의 역사가들은 대체로 그렇게 보기를 거부한다. 그러나 흑인노예 탈주는 흔히 조직화된 참된 사회 형성의 기원이었으며, 전선에서의 투쟁과 국민적 해방 전쟁에 항상 선행하였으며, 문화적이고 지적인 풍요로운 반응을 결국에는 만들어냈으며, 오늘날 우리 지역에서 나타나는 카니발의 확산과 범람은 플랜테이션 농장의 노예들이 일종의 축제 기분과 일시적인 탈주, 동시에 즐겁고 비극적인 탈주에 의해서 농장의 경계 밖으로 위협 없이 달려나갈 수 있는 한 해의 유일한 날에 대한 회상과 되풀이라는 점을 우리는 강조하였다.

식민주의 역사관의 관점에서는 탈주 행위는 처벌받아야 하는 위법 행위이지만 피식민자의 역사관에서는 하나의 주체적 저항 행위이다. 그리하여 글리상은 “탈주한 흑인은 앤틸리스의 유일한 참된 영웅”이며 식민주의에 대한 “철저한 저항과 총체적 거부의 명백한 한 예”⁶³⁾로 평가한다.

글리상은 식민주의가 마르티니크에 강요한 대문자 H로 시작하는 서양 중심의 “선적이며 단일한”⁶⁴⁾ “역사 Histoire”를 거부한다.⁶⁵⁾ 왜냐하면 외부의 힘에 의해서 주입된 이 역사는 식민 지배자 중심의 역사이기 때문이다. 이 역사는 피지배와 굴종 상태의 마르티니크의 흑인 민중에게는

62) Édouard Glissant, *La cohée du lamentin, Poétique V*, 2005, p. 85.

63) Édouard Glissant, 1997(1981), p. 180.

64) Jeannie Suk, *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*, Oxford University Press, 2001, p. 81.

65) 이 점에서 글리상은 헤겔의 사상에 근거한 유럽의 역사관을 거부한다. Cf., Shireen K. Lewis *op. cit.*, p. 77.

“비역사”에 불과하다. 그리하여 글리상은 마르티니크의 주체적이며 특수한 “역사 *histoire*”를 갖고자 망각의 그늘에 있는 저항의 역사를 발굴하고자 한다.⁶⁶⁾

5. 결론

카리브해 지역의 마르티니크 섬은 콜럼부스의 네 번째 항해에서 발견되었으며 프랑스 왕국에 의해서 17세기 전반에 식민화되기 시작한다. 노예제도 시대를 거쳐 1848년 노예제도 철폐 이후에 계속적으로 프랑스의 식민지로 남아 있던 마르티니크는 현재 프랑스의 한 해외 도로서의 위상을 가지고 있다. 마르티니크는 본국 프랑스의 동화 정책이 성공한 사례로 평가되고 경제적인 자립이 불가능할 정도로 종속적 경제 상태에 놓여 있으며 마르티니크 주민들은 프랑스 본국의 소비 물품 공급에 길들여져 있는 상황이다. 글리상의 진단에 따르면 현재 마르티니크의 역사는 프랑스의 역사이며 백인 지배자 중심의 역사를 강요당한 입장이고 마르티니크 민중은 주체적인 역사관을 갖고 있지 못하고 망각의 늪에 빠져있는 상황이다.

원주민인 인디언이 유럽인과 함께 들어온 질병과 강제 노역에 의해 말살당한 이후에, 프랑스인들이 식민 농장 경영을 위해 강제로 아프리카에서 노예로 끌려온 흑인들이 마르티니크 민중의 기층을 형성한다. 자의에 의한 정상적인 이주와는 달리 기원인 아프리카의 문화와 언어 등 모든 것을 박탈당한 상태로 노예선에 실려 고통과 슬픔의 바다를 건너 카리브해 지역으로 이주당한 흑인 노예들은 백인 지배자의 식민화의 역사를 주

66) 물론 글리상은 저항의 역사에 대한 관심을 가지면서 동시에 고통의 역사에도 관심을 갖는다. Cf., Debra L. Anderson, *Decolonizing the Text: Glissantian Readings in Caribbean and African-American Literatures*, New York, Peter Lang, 1995, p. 23.

입당하고 자신의 역사를 갖지 못한다. 따라서 글리상의 눈으로 보기에는 식민지 마르티니크의 역사는 마르티니크 민중들에게는 “비역사 non-histoire”이다. 이 “비역사”는 프랑스인 총독, 프랑스의 식민 정책, 백인 소유주 중심의 농업 경제 등으로 구성된다. 그리고 그 역사에서 인간의 존엄성을 인정받지 못하는 흑인은 식민 지배에 순종하는 그리고 감시의 눈초리 하에서 굴종의 삶을 살은 자들로 기록된다.

프랑스의 영향으로부터 거리를 두고 카리브해 공동체에의 편입을 꿈꾸는 글리상에게는 마르티니크 민중들은 과거의 기억을 잃고 역사적 정체성을 갖지 못한 자들이다. 연속성과 체계성을 갖는 서양의 역사와는 달리 마르티니크 민중의 역사는 과거의 편린만을 보여주는 희미한 “자취”뿐이다. 비연속적이고 산발적 사건으로 이루어진 마르티니크 민중의 역사에는 정확하고 체계적 연구가 적용될 수가 없다. 그리하여 글리상은 “자취”의 사고를 도입할 것을 요구한다. 그의 분석에 따르면 모태 아프리카의 뗏줄이 끊긴 디아스포라의 순간부터 아프리카인들은 언어적으로 그리고 문화적으로 과거의 희미한 기억, 즉 “자취”에 근거하여 아프리카의 언어적 단편들을 조합하여 크레올어를 만들어 서로 의사소통을 하고 아프리카의 종교, 문화적 유산의 조각들을 조합하여 카리브해 마르티니크의 문화의 장을 형성하였다. 이 “자취”의 사고를 동원하여 글리상은 마르티니크 민중의 역사적 유산을 발굴하는 작업을 하고자 한다.

글리상은 마르티니크 민중의 주체적 역사관 정립을 위해 마르티니크의 흑인 노예들이 단지 굴종과 순종의 태도를 보였던 것이 아니라 저항의 노력을 했다는 점을 강조한다. 백인들의 가혹한 지배와 착취 조건 하에서 흑인 노예들은 생존을 위해 경제적으로 그리고 문화적으로 자신들의 공동체를 형성하여 물질적 생존과 문화적 생존을 유지한다. 무엇보다도 농장에서 탈출하여 고산지대나 깊은 숲 속에 은신처를 마련한 탈주노예는 식민주의에 대항한 저항의 상징이 된다. 이들은 백인들을 공격하기도 하고 경제적으로 자립체를 형성하기도 한다. 탈주 행위는 노예제도의 질서를 뒤흔드는 행위로서 식민 체제의 근간을 문제삼는 행동이다. 글리상

은 탈주노예를 마르티니크의 역사적 영웅으로 기록하고자 하며 주체적 역사관을 가진 인물로 간주한다.

결론적으로 글리상은 백인 지배자 중심의 보편화를 지향하는 “역사 Histoire”를 거부하고, 외부의 역사를 강요당하고 망각의 늪에 빠져있는 마르티니크의 비역사 “non-histoire”를 벗어나서, 카리브해 지역에 자리잡은 마르티니크 민중 중심의 특수한 “역사 histoire”를 세우고자 한다. 본고에서는 글리상의 평론에 나타나는 역사의식에 연구를 한정시켰는데 차후로 그의 시와 소설에 나타나는 역사의식을 연구하겠다.

참고문헌

글리상의 작품

- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (Seuil, 1981).
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996. (première édition publiée en 1995, par les Presses de l'Université de Montréal).
- Glissant, Édouard, *La cohée du lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.

연구서 및 기타

- Albert, Christiane, “Temps, histoire et récit dans *La Case du Commandeur* d'Édouard Glissant”, in Yves-Alain Favre, Antonio Ferreira de Brito (sous la direction), *Horizons d'Édouard Glissant*, Actes du colloque international de Pau, Octobre 1990, Biarritz, J. & D. Editions, 1992, pp. 329-339.
- Anderson, Debra L., *Decolonizing the Text: Glissantian Readings in Caribbean and African-American Literatures*, New York, Peter Lang, 1995.
- Baudot, Alain, *Bibliographie annotée d'Édouard Glissant*, Toronto, Éditions du GREF, 1993.
- Britton, Celia, “Opacity and Transparency: Conceptions of History and Cultural Difference in the Work of Michel Butor and Édouard

- Glissant”, *French Studies*, V. XLIX, N. 3, July 1995, pp. 308-320.
- Britton, Celia, “Collective Narrative Voice in Three Novels by Edouard Glissant”, in Sam Haigh (edited by), *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique*, Oxford/New York, Berg, 1999.
- Chancé, Dominique, *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- Fonkoua, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle: Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Hegel, Georg W. F., *La raison dans l'Histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Félix Meiner Verlag, 1955 (Librairie Plon, 1965).
- Jaunet, Claire-Neige, *Les écrivains de la négritude*, Paris, Ellipses Édition Marketing, 2001.
- Lewis, Shireen K., *Race, Culture, and Identity: Francophone West African and Caribbean Literature and Theory From Négritude to Créolité*, New York, Lexington Books, 2006.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique: Des Arawaks à 1848*. Tome 1, Paris, l'Harmattan, 1996.
- Picanço, Luciano C., *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York, Peter Lang, 2000.
- Plenel, Edwy, *La découverte du monde*, Paris, Éditions Stock, 2002.
- Suk, Jeannie, *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing: Césaire, Glissant, Condé*, Oxford University Press, 2001.

〈Résumé〉

La conscience historique chez Édouard Glissant

JIN, Jong-Hwa

Édouard Glissant, chantre de l'Antillanité, est un penseur qui s'inscrit dans le contexte historique antillais. Né à la Martinique en 1928, il est descendant des esclaves noirs déportés aux Antilles. En opposition avec son maître du lycée, Aimé Césaire qui réclame l'essence africaine des Antillais à travers sa Négritude, il s'enracine dans le "lieu" local, région de la mer des Caraïbes, tout en refusant d'appliquer l'Histoire officielle de la France à son île natale.

Selon l'analyse de Glissant, la société contemporaine martiniquaise est caractérisée par la dépendance par rapport à sa mère-patrie sur le plan économique. Les habitants de cette "colonie réussie" se sentent heureux dans cette société de consommation ou bien désirent partir pour la métropole en Europe. Tombés dans l'oubli de leur passé historique, ils sont contents de la citoyenneté française qu'ils ont depuis 1946. Glissant pense que l'histoire de la Martinique, cette île qui n'a pas sa propre histoire, est une non-histoire. Alors, dans le désir de la doter d'une histoire, il essaie de fouiller dans les traces historiques du peuple martiniquais.

Pour Glissant, son histoire est une suite de combats “sans témoin” contre la domination colonialiste de l'empire français. La mission de l'écrivain qu'est Glissant, consiste à mettre en lumière les actes de résistance des Martiniquais menés sous le poids de l'oppression coloniale. L'économie de survie basée sur un petit bout de terre permet aux esclaves noirs de suppléer à leur manque de nourriture. La danse et le chant des esclaves noirs rendent possible la formation de leur culture commune tout en donnant à leur subsistance l'unité culturelle. Le marronnage, acte volontaire de s'enfuir pour vivre en liberté en dehors des barrières des Plantations, est un acte héroïque visant à ébranler l'ordre du système esclavagiste. En somme, à travers la fouille des traces historiques de la Martinique, il veut rétablir l'histoire de son île natale.

주 제 어 : 에두아르 글리상(Édouard Glissant), 역사의식(conscience historique), 식민주의(colonialisme), 탈식민화(décolonisation), 마르티니크(Martinique)

투 고 일 : 2011. 12. 24

심사완료일 : 2012. 1. 27

게재확정일 : 2012. 2. 7

Communication écologique dans la publicité

CHOI, Jin-Sook*
(Université Catholique de Daegu)

Contents

1. Introduction	3. Étude de cas
2. Argument éco-publicitaire	3.1. Automobile
2.1. Éco-communication publicitaire	3.2. Grandes surfaces
2.2. Éco-blanchiment	4. En guise de conclusion

1. Introduction

De nos jours, on constate l'accroissement des messages “verts” dans les campagnes de communication. L'environnement est passé du stade de l'idéologie à celui d'enjeu industriel. Le consommateur a besoin de transparence, de cohérence entre le discours et les actes des entreprises. Le nouveau mode de consommation dit “durable” progresse dans la publicité¹⁾.

Alors, qu'est-ce que le développement durable? C'est la volonté de

* Professeur à l'Université Catholique de Daegu dans le département d'enseignement en culture générale, jschoi@cu.ac.kr.

1) Le développement durable doit séduire. Ainsi, les campagnes de Monoprix se situent très bien dans l'idée de ré-enchanter la vie et de “réjouir” grâce au développement durable.

rechercher un équilibre les trois dimensions essentielles au développement de l'activité humaine à savoir les dimensions économique, sociale et environnementale²⁾. Les objets publicitaires “développement durable” sont donc des objets en matières recyclées ou naturelles respectueuses de l'environnement³⁾. L'attitude citoyenne⁴⁾, écologique, dite éco-responsable, devient en effet un élément essentiel de la communication des entreprises. Les préoccupations éthiques et environnementales sont des tendances fortes dans divers secteurs.

Il semblerait que les “affaires vertes” soient les formules gagnantes que se sont donnés les publicitaires. Il faut convaincre le grand public : trouver de meilleurs moyens d'informer et de motiver les consommateurs. Cependant, communiquer de façon efficace sur les modes de vie durables est une véritable gageure.

Alors, quels sont les enjeux de l'utilisation de l'argument écologique dans la publicité? Il serait intéressant de caractériser la publicité autour d'un objet associé au développement durable. Notre but est d'éclaircir la caractéristique de l'éco-communication dans l'argument publicitaire français. Nous allons appréhender les principaux enjeux de l'argument du développement durable dans la publicité et ensuite voir comment mieux prendre en considération les paramètres de crédibilité pour éviter l'éco-blanchiment⁵⁾. Et pour finir nous aborderons une étude de cas dans le domaine automobile et

2) D'après Brunel S. (2004), le développement durable introduit une vision écologiste qui insiste sur le nécessaire respect des ressources limitées et non-renouvelables de la planète.

3) La solidité, la durabilité et la recyclabilité des produits doivent devenir la norme.

4) À titre d'exemple: achats verts. Il s'agit d'une politique qui consiste à intégrer les dimensions environnementales, sociales et éthiques, en plus des aspects économiques, dans les décisions liées au processus d'achat.

5) Version française du *greenwashing*.

des grandes surfaces⁶⁾.

2. Argument éco-publicitaire

Signe d'une évolution positive, de plus en plus d'entreprises mènent des démarches "éco-socio-innovantes" : habitat durable, écotecnologies, écomobilité, alimentation bio, mode éthique, initiatives solidaires... Ce sont l'économie, l'écologie et le social qui constituent les trois colonnes du développement durable.

2.1. Éco-communication publicitaire

L'environnement prendra de plus en plus d'importance dans notre quotidien. En ce qui concerne les perceptions des consommateurs en matière de sincérité, les trois éléments d'exécution publicitaire sont l'usage de la couleur verte, du mot "durable⁷⁾" et la présence d'un label écologique auto-décerné. Les produits éco-labellisés⁸⁾ voient leur part de marché augmenter. Par analogie avec la dominante verte de la nature, les premiers mouvements écologistes l'ont adoptée pour colorer leur étendard tel que la partie politique verte ou les produits verts. Cette couleur verte est le symbole quasi-universel du caractère

6) Nous nous sommes particulièrement inspirés des recherches de Rousseau Cécile et celles de Thierry Libaert. Selon notre intérêt, nous nous contenterons de reprendre certaines propriétés importantes.

7) L'élément sémantique "durablement" pourrait modifier l'influence du label sur les perceptions des consommateurs non-experts.

8) L'écolabel est la marque officielle de reconnaissance de la qualité écologique des produits. Elle offre une double garantie telles que la qualité d'usage du produit et la limitation de ses impacts sur l'environnement.

écologique. En vue de communiquer sur les produits responsables, tout d'abord, la recherche de cohérence (de la communication et de la stratégie d'entreprise) est indispensable. Le deuxième impératif est de communiquer avec la justification du message. La troisième clé est la véracité. De même, rappelons les grandes tendances sociétales, telles que l'exigence de transparence, la soif d'authenticité, le besoin de fraternité, la prise de conscience environnementale.

Une bonne façon de communiquer est de se rapprocher de l'information et de la pédagogie pour apporter un ensemble de données intelligibles qui vont prendre du sens. Ainsi, dans l'éco-publicité, les marques doivent se faire pédagogiques sur l'usage des produits. Elles ont adopté un discours publicitaire fondé sur la simplicité, un engagement solidaire et éco-responsable. En somme, il s'agit d'une communication info-persuasive :

- Ex: - Des petits gestes
qui comptent, (Monoprix, sac réutilisable)
- 360 kg
par an et par habitant:
ça déborde! (Éco-emballages)
- Agissons pour demain,
tous les jours, (Monoprix, Vert)
- Développement durable:
un avenir à faire soi-même, (Michel Puech)
- Acheter moins
pour aimer plus, (Les jeunes Verts)
- L'éco-attitude,
c'est plus simple qu'il n'y paraît!
- Agir pour la planète, (Jardin Bio)

- Trop de papier?
Penser environnement!(Banque)
- Faites vous aussi un geste simple pour l'environnement,
passez à la Facture sur Internet.(Opérateur Téléphonie/
Internet)
- Envie de gagner de la place tout en préservant l'environnement?
Passez à la facture électronique.(Opérateur d'électricité)

Dans la même veine, il faut se rappeler que la communication sur l'environnement est engageante. D'après Ademe (2007), afin de concilier l'écologie et l'économie, il faut partir de l'ego du consommateur pour l'amener à s'intéresser à la planète. L'éducation et la prise de conscience des bénéfices liés à la consommation et à la production durable sont essentielles au succès du processus.

Pour un consommateur de plus en plus sensible au bien-être et au naturel, le bio est à la mode. Les produits de "bioté" sont très nombreux⁹⁾. Cependant, il faut signaler l'utilisation abusive du terme "bio", dans divers secteurs comme l'énergie, l'automobile, la cosmétique et l'alimentation:

- Ex: - Il y a un geste plus simple:
pour mieux préserver notre planète.(Lait, Tetra Pak)
- Bougez autrement,
La meilleure énergie, c'est la vôtre.
 - Quand le monde est plus Bio, les femmes sont plus
belles.(Bio Beauté by Nuxe)
 - Flirtez avec la nature,
Maquillez-vous en bio.(Cosmétique Bio)

9) Le leader mondial des cosmétiques bio est le suisse Weleda dont les ventes ont sans cesse cru ces dernières années (183,1 millions d'euros en 2006).

- Sisley,
émulsion
écologique. (Sisley)
- **É**covolution. (L'Oréal)
- Le bio c'est bon,
Et pas seulement
pour la terre. (Vrai, produit laitiers)

En ce qui concerne les procédés destinés à attirer l'attention, ce sont les jeux de mots, le montage des mots et l'exploitation de la ponctuation qui sont les plus fréquemment employés dans l'éco-publicité française. En favorisant la mémorisation par son laconisme, la technique du jeu de mots fait d'une équation de sons une concordance de significations. Dans la même optique, la manipulation de la ponctuation est un phénomène précoce et organisé selon des règles simples. Permettant des emboîtements, la ponctuation fonctionne comme un mécanisme de parenthésisation récursif. L'effet ludique y est dominant:

- Je suis
éco-
sapiens
et vous?
- Home
écolo
chic¹⁰⁾.
- Votre partenaire éco-logic.
- Je participe
tu participes

10) En vue de rendre plus expressif et plus vivant un slogan, le publicitaire emploie parfois de nouvelles typographies.

- il participe
- nous participons
- vous participez
- ils profitent.
- L'impossible est toujours divisible
en de milliers de parties possibles!(40 ans PLAN Nagua)
- Votre planète a besoin de vous!
UNis contre le changement climatique,
Consommez moins.
- Ta planète est unique!!!!!!
Préserve la !!!!!!!!!!(Pôle culturel de Fresnes en Woëvre)

L'originalité du jeu graphique fait ressortir un aspect voulu. De telles manipulations graphico-lexicales sont fréquemment présentes dans l'éco- publicité.

Nous avons également remarqué que l'adjectif "écologique" ainsi que ses variantes lexicales (vert, bon pour l'environnement, durable, respectueux, propre, simple, etc) sont des expressions trop vagues pour bien éclairer le consommateur sur la réalité des avantages écologiques vantés par la publicité. Le développement durable, le discours écologique sont, en général, considérés comme une opportunité pour réhabiliter l'image des entreprises, des marques. De ce fait, pour que les entreprises prennent conscience de la nécessaire cohérence de leurs messages sur le développement durable, il leur est nécessaire d'adopter des codes de communication¹¹⁾. Tout d'abord, il faut un discours positif avec des messages accrocheurs. Il est important d'adopter des formulations résolument positives plutôt

11) Ademe a signalé des points importants sur l'éco-communication: c'est une façon de communiquer en ayant le souci de réduire les impacts environnementaux induits.

que des messages culpabilisateurs:

- Ex: - Triez vos emballages, la nature s'en souviendra,
(Éco-Emballages)
- Une énergie durable entre nous. (Gaz de France)
- Carrefour s'engage pour la planète et pour vous,
(Carrefour)

Et ensuite, il faut se focaliser sur des points précis, concrets et évaluer l'impact de la communication. Les collaborateurs devraient y voir un avantage compétitif. Pour finir, il faut pratiquer l'éco-communication.

En somme, écocommuniquer c'est être écoresponsable, inscrire ses actions dans la durée, se préoccuper aussi de la façon de communiquer avec autrui.

2.2. Éco-blanchiment

À travers les visuels excessifs, ou une absence de relativisation des qualificatifs utilisés, certaines entreprises cherchent à verdir leur image par l'éco-blanchiment¹²⁾. En d'autres termes, l'éco-blanchiment veut dire l'utilisation abusive d'un argument écologique en publicité. Il désigne les opérations de communication qui tentent de valoriser des engagements sociaux ou environnementaux en dépit de l'absence d'actions à la hauteur de cette communication. Ce type de pratique est souvent dénoncé comme un moyen bon marché de donner à la marque

12) Le *greenwashing* (ou verdissement d'image, blanchiment écologique, blanchiment écologique d'image, désinformation verte): il s'agit d'un phénomène qui profite des aspirations écologiques des consommateurs pour en faire, avec un certain cynisme, bien loin d'une politique sincère de développement durable.

une dimension éthique et environnementale¹³). L'étiquette mensongère¹⁴) est en constante progression, de la même mesure que l'accroissement des messages "verts" dans les campagnes de communication¹⁵).

De même, d'après des manières d'utiliser l'argument écologique¹⁶) à mauvais escient de TerraEco¹⁷) en 2010, nous en relevons quatre qui nous paraissent primordiales:

- L'utilisation extravagante de la "couleur verte"¹⁸)
- Le faux label¹⁹)
- L'emploi du mot "durable", au sens propre comme au sens figuré.
- L'absence d'argument justifiant les aspects du produit liés au développement durable.

Ainsi, la régulation de l'éco-blanchiment est une affaire sociétale considérable.

Sur le plan visuel, les exemples sont nombreux: détournement d'objets à caractère "propre"²⁰); usage d'éléments visuels tirés de la

13) C'est la dernière mode: après le "greenwashing", voici le "greenbashing" (de "green": vert et "bash" coup de poing) ou l'art de se moquer des écologistes.

14) Se décerner un label pourrait donner l'illusion aux consommateurs d'une certification crédible influençant positivement l'image du produit. Chez les non experts, dans la plupart des cas, seul le label présente un fort effet positif.

15) Par exemple: un véhicule "naturellement efficace", une lessive permettant d'économiser l'eau et l'énergie etc. Cependant, il faut noter que les éco-labels n'ont pas le succès escompté. Un simple affichage destiné à se "verdir" n'aurait aujourd'hui guère de sens.

16) Il s'agit du fait de présenter un produit ou une entreprise comme respectueux de l'environnement. Cet argument peut constituer un facteur de compétitivité indéniable pour les industriels.

17) TerraEco, 15 septembre 2010.

18) Les décors avec des milieux naturels, les animaux et les logos verdâtres font référence à la notion d'environnement.

19) Bonne couleur, bon format mais aucune certification.

nature pour illustrer une réduction des effets nocifs d'un produit au demeurant polluant. Sur le plan textuel, les expressions “respect”, “respectueux de l'environnement”, “*green generation*”²¹⁾, ou “durable”²²⁾ font l'objet d'un examen précis en fonction du contexte de leur utilisation. Les exemples ne manquent pas:

- Ex: - Des solutions innovantes,
respectueuses des hommes et de l'environnement, (Qatari Diar)
- Une maison,..
respectueuse de l'environnement,
(Union des Maisons françaises)
 - Produit respectueux
de l'environnement, (Acomatis)
 - Janneau vous garantit
le respect de l'environnement, (Gilmar-Janneau)
 - Le développement
d'accord
mais seulement
s'il est durable,²³⁾(Monoprix, Bio)
 - Développement durable
c'est aussi notre culture,
 - Crédit agricole immobilier

20) Comme une éolienne ou un capteur solaire.

21) Ex: Whirlpool,
Green
generation, (Whirlpool, Électroménager)

22) Très associé au respect de l'environnement depuis la diffusion de l'expression “développement durable”, le mot “durable” présente une ambiguïté particulière au sein des vocables à risque. Il inspire de nombreux jeux de mots aux publicitaires, “durable” signifiant avant tout “permanent, stable, de nature à durer longtemps”.

23) Soit l'usage de la couleur verte sur le visuel publicitaire, soit l'usage du terme “durable” auraient de l'influence sur les perceptions des consommateurs en termes d'image du produit.

- réalise avec vous,
- la vie durable de demain, (Crédit agricole immobilier)
- Une énergie durable entre nous, (Gaz de France)

Ainsi, l'éco-blanchiment consiste à jouer sur l'inconscient du consommateur par l'intermédiaire d'images liées à la nature, de slogans flous. Alors, comment éviter l'éco-blanchiment et élaborer des messages éthiquement responsables? Premièrement, il convient d'éviter les mots flous dont la définition n'est pas clairement identifiée par le consommateur. Deuxièmement, il faut limiter des images suggestives qui induisent une qualité écologique injustifiée. Troisièmement, il faut savoir qu'un label imaginaire inventé n'apportera pas les effets escomptés sur le long terme. En somme, pour prévenir l'éco-blanchiment, on propose la mise en place d'un label écologique légitime s'appuyant sur des critères crédibles et vérifiables, ainsi que l'information et l'éducation des différentes parties prenantes. Les spécialistes du marketing doivent délivrer des messages positifs, agréables, en accord avec le respect de l'environnement.

3. Étude de cas

Nous allons étudier deux secteurs, l'automobile et les grandes surfaces dans lesquels les achats verts sont des phénomènes très marquants. Ainsi, les marques de voiture font de l'écologie leur principal argument de vente. Dans les grandes surfaces, la consommation éthique devient un marché de plus en plus désirable.

3.1. Automobile

Les discours publicitaires des constructeurs automobiles partagent une même préoccupation: réconcilier l'automobile et l'écologie. Les publicités vertes sont perçues comme plus manipulatrices, et dégradent l'image écologique et de bonne qualité de la voiture présentée. La communication "verte" peut jouer un rôle primordial de sensibilisation des citoyens:

- Ex: - Roulez plus vert, (Yaris, Toyota)
- Alfa services
s'engage pour la planète.
Rejoignez le programme clic vert. (Alfa services)
- Renault
ECO2²⁴.(Renault)

La notion de respect de l'environnement pousse à un changement souvent traduit par le concept du "consommer moins":

- Ex: - Moins de CO2,
mais aussi moins de NOx (oxydes d'azotes) (Toyota)
- True Blue Solutions: programme zéro émission,
(Mercedes Benz)
- Moins de dioxyde de carbone
plus de sourire!(Fiat)
- Moins c'est mieux,(Fiat)
- Efficient Dynamics,
Moins d'émissions,

24) Il s'agit de mot-valise "Éco+CO2". Sur le plan visuel, il y a une image accompagnatrice de feuille verte.

Plus de plaisir.(BMW)

- Laisser moins de traces sur la planète.(Renault)

Certaines campagnes suggèrent que nous avons la liberté de changer nos habitudes de consommation en vue d'un meilleur avenir écologique:

- Ex: - Changer le monde
sans changer la planète.(Lexus)
- Changeons l'avenir.(Yaris, Toyota)

Les gestes écologiques sont présentés sous un jour assuré. BMW ne produit plus des voitures mais “engendre le plaisir” et Fiat compte “la béatitude”:

- Ex: - Merci de laisser cet air aussi propre
que vous l'avez trouvé.(Fiat)
- Le plaisir est une énergie renouvelable.(BMW)
 - Un plaisir toujours plus responsable.(BMW)

En rhabillant les opérations de reprises des anciens véhicules sous de nouvelles couleurs vertes, ou bleues, les marques n'hésitent pas à vanter les vertus écologiques. Pour les non-experts, seule la présentation d'un label auto-décerné a un impact indéniable sur l'image écologique perçue de la voiture. L'éco-blanchiment reste d'actualité dans l'automobile, secteur épinglé dans un rapport qui évalue le contenu des messages, pas les produits eux-mêmes:

- Ex: - Respirez,
vous êtes derrière une Prius.(Toyota, Prius²⁵)

- Blue Motion, (Volkswagen)
- Blue Lion, (Peugeot)
- Devenez ÉCO-responsable
Honda invente le 1er coupé-plaisir hybride, (CR-Z hybride)
- Honda ÉCO
responsable, (Honda, Transport)
- Motorisation écologiquement responsable, (Mazda)

L'entreprise doit pouvoir justifier d'actions concrètes en faveur de la planète. Enfin, le message délivré doit être suffisamment précis et informatif quant à l'avantage réel apporté sur l'environnement. De même, nous remarquons fréquemment les mêmes termes: "nos valeurs", "notre ambition", "notre responsabilité", "notre vision", "notre engagement":

- Total
vous aide à respecter votre environnement, (Total)
- Notre énergie est votre énergie, (Total)
- L'énergie est notre avenir,
économisons-la,
Pour vous, notre énergie est inépuisable, (Total)

Ainsi, l'argument écologique constitue un moyen de toucher ces consommateurs soucieux des produits qu'ils acquièrent.

3.2. Grandes surfaces

Le bio commence à être de plus en plus représenté dans la grande

25) La Prius (au moteur hybride essence-électricité) est reconnue pour ses caractéristiques vertes.

distribution. L'argument écologique repose à la fois, mais pas systématiquement, sur l'utilisation de visuels explicites de l'univers environnemental ainsi que sur un champ lexical bien propre à l'environnement comme "naturellement", "nature, responsable", "bio", "planète responsable", "inspiré de la nature", "écologique", "plus respectueux de l'environnement":

- Ex: - Nettoyons la nature.(E. Leclerc)
- Ensemble, protégeons l'environnement.(E. Leclerc)
 - Sans vous, la nature a perdu
d'avance.(E. Leclerc, Le sac réutilisable)
 - Arrêtons de consommer plus
pour consommer mieux.(Carrefour)
 - Vivons mieux,
Vivons plus respectueux de l'environnement.(Auchan)
 - On préfère transporter nos marchandises
3 jours de plus,
Mais avec 50 tonnes de CO2 de moins.(Monoprix, Vert)
 - Nos prix sont bons
aussi pour la planète.(Intermarché)

Le message délivré doit enfin être pédagogique. Les entreprises doivent jouer un rôle dans la modification de nos modes de consommation. Des efforts en terme de communication environnementale doivent être consentis pour sensibiliser et convaincre leur clientèle:

- Ex: - 83% des Français
ne veulent plus du sac jetable,
Il est temps d'agir.(E. Leclerc²⁶)
- Les sacs jetables

- ont un prix.(E. Leclerc)
- Sacs recyclables à vie.(E. Leclerc)
- Marque repère.(E. Leclerc)
- Pliables, empilables,
mais surtout réutilisables.(Auchan, éco emballage)
- Des petits gestes
qui comptent.(Monoprix, sac réutilisable)
- Agissons pour demain,
tous les jours.(Monoprix, Vert)

L'écocommunication ne signifie pas seulement communiquer sur le développement durable, mais aussi le faire de manière éthique et responsable. De ce fait, il serait opportun d'envisager la naissance d'un mouvement Slow PR, qui aurait pour objectif de proposer des stratégies de communication fondées sur les valeurs de développement durable. De même, on pourrait creuser par une étude qualitative les évocations des termes "simple", "durable" et d'autres expressions à enjeu ou comparer le label à d'autres types d'allégations.

4. En guise de conclusion

L'écologie occupe une place primordiale dans la publicité, qu'il s'agisse de vraie sensibilisation environnementale ou de pur opportunisme communicationnel. Étant donné que l'éco-communication est d'abord une question de comportement, son message délivré doit être informatif, afin de renseigner sur les réalités de l'apport du produit

26) D'après *Le Parisien Économie* du 16 janvier 2006, la marque la plus soucieuse de l'environnement selon les consommateurs est Leclerc.

sur l'environnement. Il est essentiel que la communication et la stratégie globale de l'entreprise soient cohérentes sans négliger sa propre valeur culturelle. En somme, toute publicité relative au développement durable doit être véridique et objective.

Les publicités pseudo-écologiques établissent un lien hypothétique avec l'écologie, souvent par la force de l'image, pour des produits qui ne le sont pas. La régulation de l'éco-blanchiment est donc un enjeu sociétal capital. Que l'on envisage la création d'un label officiel ou la limitation de l'usage de labels auto-décernés, il est recommandable de mener en parallèle des actions de communication et de formation auprès du grand public.

Nous avons également remarqué que la caractéristique de l'éco-publicité est une communication engageante qui a un aspect commercial et en même temps celui de campagne sociale. Dans la même veine, en ce qui concerne la stratégie de l'éco-communication, il n'existe pas de différence pertinente entre les marques diverses dans le même secteur industriel. Ces styles de communication doivent être définitivement positifs et adaptés aux différentes circonstances et contextes culturels.

Bibliographie

- ADEME, *Le guide de l'éco-communication*, Paris, Eyrolles-Éd. d'Organisation, 2007.
- ALBERT Caroline, "Le Greenwashing, quand la pub prend des faux airs d'écologie", *Écololama*, 2009.
- BENOIT-MOREAU F., PARGUEL B. et LARCENEUX F., "Comment prévenir le greenwashing? L'influence des éléments d'exécution publicitaire", Centre de recherche DMSP, *Cahier* No 379, Juin 2008.
- BRUNEL Sylvie, *Le développement durable*, Paris, PUF, Collection Que-sais-je? 2004.
- DELCAYRE Alain, "La publicité enfin responsable", *Stratégie* 1437, 7 décembre 2006.
- JANSSEN Catherine, CHAVAGNE Stéphanie et SWAEN Valérie, Clerse Université Lille 1, L'exploitation de la responsabilité sociale de l'entreprise dans la publicité télévisuelle: une étude exploratoire. 25 juin 2009.
- LARCENEUX Fabrice, "Stratégies de signalisation de la qualité: l'impact des labels sur le processus de décision des consommateurs", Thèse de Doctorat en Sciences de Gestion, Université Paris-Dauphine, 2003.
- LIBAERT Thierry, *Introduction à la communication*, Paris, Dunod, Les Topos, 2009.
- RIVAULT-PUJOL Catherine, "Le reporting développement durable. Un discours sous haute tension", GRIPIC, Enjeux et acteurs de la communication environnementale et du développement durable,

4 juin 2003.

ROUSSEAU Cécile, "L'argument écologique dans la publicité", *Management de la communication*, juillet 2007.

TerraEco, "Comment détecter les publicités abusant de l'argument 'écologique' ?", 15 septembre 2010.

Sitographie

www.ecopublicite.com

www.acidd.com

<http://effetsdeterre.fr>

<http://r360.yale.edu>

<http://esf.edu/ecn>

www.ademe.fr

www.greenwashingindex.com

〈국문요약〉

親環境 廣告 커뮤니케이션

최진숙
(대구가톨릭대학교)

환경 오염 문제에 대한 대응으로 국제사회의 규제 노력이 증가함에 따라 친환경 광고가 산업 전반에 걸쳐 확대일로에 있음은 주지의 사실이다. 이에 본 연구는 자동차 산업과 유통 업종에 대한 사례 연구를 중심으로 프랑스 친환경 광고에 나타난 커뮤니케이션의 특성을 조사하였다. 연구 결과, 친환경 광고는 일반적인 광고와는 달리, 私有財의 성격을 지닌 상업광고와 公共財의 성격을 지닌 공익광고의 속성이 混在된 특수한 형태로, 시민 啓蒙의 公共財의 색채를 강하게 띠고 있음을 알 수 있었다. 이와 함께, “模造 親環境 (éco-blanchiment)” 광고 현상 특징도 빈번히 감지되는 가운데, 기업체의 친환경 광고문은 추상적이고 막연한 친환경 관련 단어들을 이용한 이미지 개선적인 광고 연출색이 짙을 뿐, 특정 기업 고유의 差別化된 친환경 광고 戰略이 부각된 경우는 매우 미진하다는 사실도 파악할 수 있었다. 구체적 실례로, 자동차, 유통 등 업종에 관계 없이 제품의 장점은 단순히 간접적으로 암시될 뿐이며, “CO2 減縮”과 “再活用”이라는 단순 평이한 口號 이상의, 관련 제품과 친환경 영향에 대한 구체적 검증 자료를 제시하지 않은 채 千篇一律的으로 “éco, bio, nature, respectueux, durable, propre, responsable” 등 친환경의 表象格인 “녹색”, “자연주의”로 集約되는 추상적인 단어들만 남용하고 있었다. 이는 公共財의 생산자는 상업적 이익을 기대하기 어려운 반면 私有財의 생산자는 차

별적 이익을 얻을 수 있다는 점을 감안할 때, 대부분의 기업들이 경쟁기업과 차별화할 수 있는 친환경 사업 역량이나 노력이 부족하다는 사실을 반증하는 증거일 수 있을 것이다. 따라서, 객관적으로 검증된 자료를 토대로 기업 고유의 '價値'와 일맥상통한, 特화된 恒數의 친환경 광고 전략을 강구하여야 할 것이다.

주 제 어 : 친환경(écologie), 지속가능발전(développement durable),
모조 친환경(éco-blanchiment), 광고(publicité), 커뮤니케이션(communication)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 29

게재확정일 : 2012. 2. 7

초상화의 모순과 이미지에 대한 생각*

황 혜 영
(서원대학교)

차례

- | | |
|--------------|----------------------|
| 1. 서론 | 2.2. 상상논쟁을 통한 초상화 읽기 |
| 2. 본론 | 2.3. 이미지, 초상화, 소설 |
| 2.1. 초상화의 모순 | 3. 결론 |

1. 서론

초상화는 ‘어느 인물에 대해 그 사람 자신으로 여겨지도록 재현한 것’¹⁾으로 ‘외형적인 것과 정신세계의 재현이라는 두 가지 기능 작용을 내포’²⁾한다. 초상화의 이상이 그것을 통해 인물 자신에 이르게 하는 것이라고 볼 때, 인물의 외면에서부터 내면에 이르기까지 끊임없이 변화하는 인물을 완벽하게 재현하는 것은 현실에서는 불가능하다.³⁾ 하지만 문학 작품

* 본 연구는 <2011년 프랑스문화예술학회 가을학술대회>에서 발표한 내용을 수정, 보완 하였음.

1) Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000, p. 11. “Un portrait, selon la définition ou la description communes, est la représentation d'une personne considérée pour elle-même.”

2) 하영술, 『초상미술L'art du portrait과 동일성ressemblance에 관한 고찰』, 『예술논집』, v. 3, 1999, 101쪽.

3) 피에르 소를랭은 인상이란 도달이 불가능한 것이기 때문에 인물을 완전한 닮는 것은 불가능한 이상이라고 언급하였다 Sorlin, *Persona*, PUV, 2002, p. 29 “(...) : la ressemblance est un idéal impossible à atteindre puisque la personne dont on

에서는 초상화의 불가능한 이상이 실제로 이루어지는 것을 볼 수 있다. 발자크의 『미지의 걸작 *Le chef d'oeuvre inconnu*』(1831), 고골의 『초상화』(1835), 에드가 E 포우의 『타원의 초상화 *The oval portrait*』(1842), 오스카 와일드의 『도리언 그레이의 초상 *The Picture of Dorian Gray*』(1890) 그리고 김동인의 『광화사』(1935)나 나탈리 사로트의 『미지인의 초상화 *Portrait d'un inconnu*』(1947) 등은 어떤 식으로든 생명이 있는 초상화를 상징하고 있다⁴⁾.

초상화가 정말로 살아 있게 된다면 어떻게 될까? 앞의 작품들에서 보면 초상화가 생명을 지니게 되는 것과 동시에 모델이 죽거나 물리적으로 죽지 않더라도 영원히 그 이전으로 돌아갈 수 없는 존재의 변화를 겪으며 그렇지 않으면 초상화가 파괴되거나 완전히 감추어져 초상화와 모델 간의 상호 격리와 배제가 일어난다.

이들 문학 작품들 속에 나타난 초상화와 인물 간의 상호배타적이고 모순적인 관계를 우리는 어떻게 볼 수 있을까? 우리는 본 연구에서 이 작품들이 공통적으로 가정하고 있는 초상화의 모순을 성상논쟁의 두 가지 상반된 입장에서 하나의 가능한 추론을 끌어내보고자 한다. 비가시적이고 비물질적인 신성을 구체적인 형상으로 표현한 성상은 신성을 현재화하여 드러내준다. 하지만 성상은 그 자체로서는 신성이 아닌 형상으로 결코 신성과 동일해질 수는 없기 때문에 이들 사이에는 동시성과 비일치의 모순적인 관계가 성립된다. 이로 인해 동일한 성상에 대하여 숭배주의와 파괴주의의 상반된 입장의 대립이 생긴다. 인물의 생명을 실제로 담아내는 초상화는 보이지 않는 신성을 지금 이곳에 드러내주는 성상의 이상을 가정한 문학적 장치라고 할 수 있다면, 초상화의 파괴나 모델의 죽음은 성상타과의 입장을 구현한 것이라고 볼 수 있다. 본 연구에서 제

prétend rendre la physionomie est inaccessible.”

4) 이들 개별 작품의 독자적인 내용에 따른 다양한 차원의 논의가 가능하겠지만 본 논문에서는 이들 작품 속의 초상화의 특색의 공통점으로 연구 범위를 제한하였으며 프랑스문학 작품은 원문 텍스트를, 다른 외국작품들은 번역본을 참조하였다.

시하는 초상화의 모순은 몇몇 초상화 테마 작품들에서 끌어낸 양상들을 바탕으로 하나의 사유 형태의 근거로 삼아 우리 나름대로 세운 가정에 국한되는 것이다. 다만 우리가 가정한 문학 공간의 비현실적이고 허구적인 양상들이 실제 현실에서 볼 수 있는 현상의 한 단면 혹은 진실의 한 면모에 가 닿아 그것과 소통하는 것은 가능할 것이다.

그렇다면 초상화의 모순과 성상에 대한 논란이 가능하게 하는 근거는 어디에 있을까? 우리는 그것을 이미지의 속성에서 가능한 한 대답을 찾고자 한다. 사실 이미지는 어원적으로 ‘모방’ 혹은 ‘재현’의 의미와 함께 ‘보이게 하는 행위’라는 이중적인 의미를 지니고 있다. 이미지의 상반된 속성은 실재를 현재화하고 현실화하여 실재와 하나가 되고자 하지만 실재와의 사이에 극복할 수 없는 간격을 지닌 재현으로서의 초상화 혹은 성상의 모순적인 성격과 일맥상통하는 면이 있는 듯하다. 소설 속의 초상화와 현실의 성상, 이미지는 서로 다른 층위의 논의일 수 있겠지만 우리는 이들 사이의 유추적인 관계의 가능성을 찾아 대화를 시도하고자 한다. 마지막으로 우리는 초상화 테마의 모순이 문학에서 가지는 효과에 대해서 음미해볼 것이다.

2. 본론

2.1. 초상화의 모순

위에서 소개한 초상화를 테마로 하는 작품들에서는 초상화가 살아 있다는 현실에서는 불가능한 이상이 실현되고 있다. 『미지의 걸작』에서 프레노페르는 팔과 그림 바탕 사이에서 여백이 느껴지고, 공간과 깊이감이 있으며, 육체에 따듯한 생명의 숨결이 불어넣어져 있는 초상화, 상앗빛 살갗 아래로는 피가 흐르고, 관자놀이와 가슴의 투명한 호박색 아래로 그

물처럼 서로 얽혀 있는 작은 섬유질과 혈관에 존재의 주홍빛 핏방울이 채워져 있는 초상화, 생명 그 자체를 담은 초상화를 추구한다⁵⁾. 그는 자신이 그리던 '살아있는' 초상화를 젊은 화가 니콜라 푸생의 애인인 질레트를 모델로 하여 완성해나간다. 소설은 프레노페르가 완성된 초상화를 혼돈의 선으로 덮어버리고 끝내 불태워버리는 것으로 설정하고 있어 초상화의 이상이 실현되었는지의 여부는 미지로 남게 되지만, 자신이 실패한 화가라고 고백하는 말과는 상반된 프레노페르의 표정이나 질레트의 변화, 혼돈의 선 아래로 드러난 살아 있는 완벽한 발은 절대 초상화의 실현을 암시해준다. 레진 보르드리가 언급하였듯이 포르뷔스의 말 "Il y a une femme là-dessous"⁶⁾ 또한 프레노페르가 추구하던 절대초상화의 실현을 뒷받침한다. 『미지의 걸작』을 각색한 자크 리베트의 영화 『라 벨 누아주즈 *La belle noiseuse*』(1991)도 화가와 모델이 영혼을 함께 쏟아 그림을 그리는 작업은 오래 시간을 들여 보여주다가 막상 완성된 그림은 화면으로 보여주지 않지만 대신 그것을 보며 화가에게 모델이 자신의 내면을 들여다보았다고 한 말을 통해 외면을 넘어 인물의 내면을 담은 초상화가 실현된 것을 알려준다. 『광화사』에서 술거가 초상화에서 완성하지 못하고 남겨둔 눈동자에 소경 아내가 죽으면서 쓰러질 때 먹물이 튀어 완성되어 그림이 생명을 얻고, 『타원의 초상화』에서도 화가가 마침내 완성한 초상화가 살아 있는 실물 자체가 된다. 『도리언 그레이의 초상』에서는 초상화가 자기 대신 늙어준다면 영혼까지도 바치겠다고 도리언 그레이가 혼잣말한 것이 그대로 이루어져⁷⁾ 그의 영혼을 대가로 초상화가

5) 『미지의 걸작』에서 프레노페르를 통해 설명되는 진정한 살아 있는 초상화의 특징들에 대해서는 우리의 이전 연구(『『미지의 걸작』 *Le chef d'oeuvre inconnu*에 나타난 절대적 회화와 글쓰기 전략』, 『프랑스문화연구』, 13집, 2006, 143-166쪽)에서 상세하게 살펴보았으므로 본 연구에서는 생략하기로 한다.

6) Régine Borderie, "Iconolâtrie et iconoclastie : "Le chef-d'oeuvre inconnu" et le romantisme allemand", *L'année bazacienne*, 2004, p. 80 "Le jugement de Porbus est moins raisonné mais sans doute plus visionnaire et plus pénétrant : il entrevoit dans la toile de Frenhofer la présence d'un chef-d'oeuvre dissimulé à la vue (Il y a une femme là-dessus), dont la seule trace est l'apparition d'un pied parfait sous les couches de couleur qui forment "une muraille de peinture"."

그 대신 늘어준다. 고골의 『초상화』에서도 눈이 살아 있는 초상화, 인물의 기운이 사람들에게 영향을 미치는 초상화가 등장한다.⁸⁾ 『미지인의 초상화』에는 화가도, 모델도 모두 미지인 초상화가 등장한다. 이 초상화는 앞의 다른 작품들 속의 초상화처럼 인물이 진짜 살아 있는 것은 아니다. 하지만 얼굴의 다른 선들이 미완인 것과 달리 오직 눈만이 완성된 그 초상화는 화자의 발길을 이끌고, 화자 내면의 움직임을 일으키는 생명력을 지니고 있다.

그런데 이들 작품에서 초상화가 실제 인물의 생명력을 가지게 되는 것은 필연적으로 인물, 혹은 그림의 파괴를 동반한다. 절대 초상화에 따르는 인물과 초상화의 상호 배제의 양상은 초상화의 파괴나 은닉, 혹은 인물의 죽음이나 존재적 변화 등 다양하게 나타난다. 우선 초상화가 완성되는 것과 동시에 파괴되거나 혹은 벽에 묻히거나 도둑을 맞거나 하여 영원히 공개되지 않고 숨겨지는 경우이다. 『미지의 걸작』에서는 작품의 완성과 함께 초상화가 파괴된다면 『누드모델』에서는 그림이 파괴되지는 않지만 벽에 묻혀 영원히 격리된다.

초상화의 생명과 관계된 인물이 죽거나 더 이상 이전의 인물과 동일한 인물이 될 수 없게 변하는 결과로 나타나기도 한다. 고골의 『초상화』의 제 1부에서 가난한 화가 짜르뜨쾨프는 자신이 사온 초상화 속 인물이 준돈에 의해 점점 타락해가다가 마침내 생을 마감할 때 그림 속의 인물과 똑같아져버린다. 이때 화가가 사온 초상화가 원래 살아 있는 초상화라고 볼 수도 있지만, 어떤 의미에서는 화가가 변하여 초상화 속 인물과 똑같아지는 때가 역으로 보면 초상화가 실제 인물 자신이 되는 순간이라고 할 수 있다. 화가가 초상화 속의 인물과 같아지는 것과 함께 인물은 생을

7) “영원히 젊은 쪽이 나고 늘어가는 쪽이 이 그림일 수만 있다면! 그럴 수만 있다면 무엇이든 주겠어요! 그래요, 그럴 수만 있다면 내가 주지 못할 것은 이 세상에 하나도 없습니다! 내 영혼이라도 기꺼이 주겠어요!”, 오스카 와일드, 『도리언 그레이의 초상』, 이선주 옮김, 황금가지, 2008, 54쪽.

8) 『초상화』, 150-151쪽. “그것은 이미 예술이 아니었다. 초상화로서의 조화도 깨져 버렸다. 그것은 살아 있는 인간의 눈이었다!”

마감하게 되는 것도 절대 초상화의 완성과 파괴라는 모순의 한 양상으로 볼 수 있다. 『초상화』 제 2부에서 초상화는 모델의 목숨을 담보로 생명을 얻게 됨을 보여주듯이 모델인 고리대금업자가 죽음에 이르는 것과 동시에 완성되고 살아 있는 사람처럼 그림을 소유한 사람에게 영향을 미치게 된다. 『도리언 그레이의 초상』에서는 인물의 생명과 초상화의 생명의 교환이 이중적으로 이루어진다. 도리언 그레이가 자신의 영혼을 주고 그림의 영원한 젊음을 얻을 때, 자신의 생명을 그림의 생명과 교환한 것이라고 할 수 있다. 초상화는 인물대신 살아있게 되고 변하지 않는 외모를 얻은 인물은 자신의 모든 추악한 행동의 책임을 그림에 전가시키며 영혼이 점점 타락해가며⁹⁾ 살아도 죽은 것이나 다름없는 내재적인 파괴를 겪게 된다. 나중에 그가 자신의 추악한 영혼이 투사된 초상화를 파괴할 때 그림 대신 자기 자신이 죽게 되는 것¹⁰⁾에서도 신비를 지닌 초상화의 탄생과 인물의 물리적인 죽음이라는 초상화의 모순이 드러난다.

『미지의 길작』에서는 그림의 파괴와 함께 모델의 파멸의 상상도 동시에 찾아볼 수 있다. 질레트는 프레노페르와 작업을 하기 전에 그와 그림을 완성하는 것은 ‘자신이 파멸하는 길’(109쪽)이라고 표현하였는데, 실제로 프레노페르와의 작업이 끝난 후 그녀는 존재의 질적인 변화, 내면적인 파멸을 겪게 되는 것으로 암시되고 있다. 『타원의 초상화』와 『광화사』도 초상화가 생명을 얻게 되는 것과 함께 인물이 생명을 잃게 되는 경우의 예가 된다.

9) 『도리언 그레이의 초상』, 앞의 책, 183쪽. “그는 진정 선택해야 할 시간이 왔다고 느꼈다. 아니, 그의 선택은 이미 내려진 것일까? 그렇다, 인생이 그를 위해 선택을 했다. 인생이, 그리고 인생에 대한 그의 무한한 호기심이. 영원한 청춘, 무한한 열정, 미묘하고 비밀스러운 쾌락, 거리낌 없는 즐거움과 그보다 더 거리낌 없는 죄악이... 그는 이 모든 것을 가질 것이다. 그의 수치가 거느릴 어둠과 무게는 초상화가 감당할 것이다. 그게 다였다.”

10) 같은 책, 367-368쪽 “그의 경이로운 젊음과 아름다운 용모, 그 신비가 초상에 완벽히 표현되어 있었다. 초상 앞의 바닥에는 한 남자의 시체가 야회복을 입고 가슴에 칼이 꽂힌 채 누워 있었다. 그는 시들 대로 시들고 찌글찌글 주름 잡힌, 혐오스러운 얼굴의 노인이었다. 그의 손가락에 끼어 있는 반지를 돌려 본 다음에야 그들은 그 남자가 누구인지 알았다.”

『미지인의 초상화』에는 구체적으로 화가나 모델이 등장하지 않고 초상화가 완성되면서 초상화가 파괴되거나 혹은 모델이 죽는 사건도 일어나지 않는다. 이 작품은 작품과 작품 속의 인물의 관계가 아니라 작품과 그림을 바라보는 감상자(화자) 사이의 관계에서 이루어지는 살아있는 교감을 다루고 있다. 화자는 ‘미지인의 초상화’와 교감을 나누고 그림을 통해 겉으로 보이는 양상 이면의 살아 움직이는 감각을 지각하면서 화자 자신 사로트가 “트로피즘”이라고 명명한 내적인 움직임을 경험한다. 이러한 내면의 움직임의 교류는 그것을 통해 실제로 그림이 파괴되거나 인물이 죽지 않더라도 인물은 내면의 변화를 겪는 것으로 볼 수 있다.

이처럼 실제의 생명력, 본질 혹은 영혼을 담아내는 초상화의 완성에는 반드시 그 완성을 무화시키는 파괴와 분리 등의 반작용이 따르며, 그 속에서 이들 초상화와 인물 사이의 동일화와 비일치의 모순이 드러난다. 초상화 혹은 인물의 파괴는 생명을 담은 초상화가 완성될 때 생기게 되는 동일한 존재의 공존을 피하기 위한 필연적인 결과로 볼 수 있다. 혹은 초상화에 실제 생명을 부여하기 위해 치러야 하는 대가, 혹은 교환으로서의 인물의 생명, 존재, 영혼이라고 할 수도 있다¹¹⁾.

2.2. 성상논쟁을 통한 초상화 읽기

전통적으로 상을 금지해온 기독교 문화가 다양한 신들의 상을 만들어 온 고대 그리스 로마 문화에 유입되고 그 영향력이 지배적이 되면서 기존의 그리스로마의 신상들을 예수나 성인의 상들이 자연스럽게 대체하게 된다. 특히 비잔틴 제국에서 기독교 성상문화가 크게 발달하는데, 8세기

11) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “En rêvant à partir de fictions énigmatiques... ou l'imaginaire du tableau dans le texte”, *L'art et l'Hybride*, PUV, p. 138. “Partout affiché, portant sur la création, l'enjeu concerne l'origine de l'œuvre d'art ; et cette question, qui traverse tout le XIXe siècle, de Balzac à Cézanne et à Zola, ou de Poe-Beaudelaire à James, a focalisé l'attention et les réécritures, privilégiant les thèmes les plus insistants : échange entre la vie(d'un tableau) et la mort (d'une femme), (...)”.

비잔틴 제국의 레오 3세 때 성상파괴 명령이 내려짐에 따라 성상옹호입장과 성상파괴입장 간의 논쟁이 일어난다. 성상논쟁은 매우 민감한 사안이기도 하고 그 진위를 가리는 것은 우리의 사색을 넘어서므로 본 연구에서는 다만 성상에 대한 상반된 입장의 근거들을 통해 초상화 테마 작품들에서 볼 수 있는 모순적인 양상을 이해해보고자 시도하는 데에 그 범위를 제한하고자 한다.

신성성을 다루고 있는 점에서 성상은 일반 인물들을 그린 초상화와 차이가 있을 수 있지만, 성상과 신성한 존재의 관계 자체는 초상화와 모델의 관계와 유추적인 성격을 지니고 있다고 볼 수 있다. 보이지 않고 말로 표현할 수 없는 것, 진리, 혹은 신을 드러내기 위해 인간은 구체적인 형상을 필요로 한다. 이집트인들이 마치 전기에너지가 영향을 줄 때에만 전파가 라디오에 수신되는 것과 마찬가지로 이해할 수 없는 현상들이 이해할 수 있는 세계에 정착하도록 장치를 마련해주어야 한다고 믿었다고 에버스가 밝히고 있는 것처럼¹²⁾ 성상숭배입장에서는 성상이 보이지 않고, 감각적으로 표현할 수 없으며, 우리의 지각으로 도달할 수 없는 신성을 지각할 수 있도록 해주는 통로가 된다는 점에서 성상의 가치를 인정한다.

“성상화는 성경의 언어를 단순히 대신하는 수단만이 아니라 언어로 표현할 수 없는 경지를 어느 영적인 힘에 이끌린 작가의 독특한 신적 체험을 바탕으로 하여 형상화한 신앙고백이라 할 수 있다.”¹³⁾ 순교자의 이미

12) 게라두스 반 데르 레우후, 『종교와 예술: 성과 미의 경계에 대한 현상학적 이해』, 윤이훈 역, 열화당, 1996, 39쪽. “이집트 인들은 신, 죽은 사람, 사랑, 그리고 국가와 같이 이해할 수 없는 모든 현상들을 이해할 수 있는 세계에 닿을 내리도록 해야 할 필요가 있다는 굳은 신념을 갖고 있었다. 즉 그들은 마치 전기에너지가 영향을 줄 때에만 전파가 라디오 안테나에 수신되는 것과 마찬가지로, 오직 사람들이 이해할 수 없는 현상들을 이해할 수 있는 현실에 밀착시키려고 노력할 때에만 그 현상들이 존재한다고 확신하였다. 이와 같이 ‘카’ 곧 죽은 자의 영혼은 그의 조상에 현실적으로 밀착되었다”라고 에버스H G Evers는 이집트 조각의 심리학적 연구에서 밝히고 있다.

13) 나경환, 『성상화 파괴논쟁 - 7-8c 동방 비잔틴 제국을 중심으로』, 수원가톨릭 대학 대학원, 석사학위논문, 1994, 38쪽.

지가 실제로 살아있는 것처럼 눈물을 흘리게 하는 것과 같이 성상옹호 입장에서 성상은 신성에 현재성(contemporanisation)을 부여해주며¹⁴⁾, 성상은 신성의 자취가 남아 현존하는 자리라고 볼 수 있다¹⁵⁾. 영화 『콘택트 Contact』(1997)에서 자스 팔머가 꼭 살아 돌아오라는 염원과 사랑을 담아 전해준 나침반을 엘리가 손에서 놓치자 그녀가 흔들리는 우주선 안에서 위험을 무릅쓰고 안전벨트를 풀고 다시 그것을 움켜지고자 한 것이나 앤도 슈사쿠의 『침묵』에서 성화를 밟는 것을 거부하고 순교당하기를 선택하는 신자들과 선교사의 모습은 단순한 사물이나 그림의 물질을 넘어선 영적인 힘, 보이지 않는 염원과 사랑, 신성의 가치에 대한 신뢰를 말해준다.

성상과피입장에서는 신이 아닌 다른 대상들(동물, 등)로 신상을 만들거나 원래 인간인 성인들의 상을 만드는 것을 부적절한 것으로 볼 뿐만 아니라 진정한 신의 형상이라 하더라도 원래 형상이 없는 신을 형상화하는 것 자체가 우상이 될 수 있다고 본다. 이 입장은 성상이 물리적인 형태로 표현할 수 없는 비가시적인 영역을 물질적인 형상으로 왜곡하는 것으로 간주하고 실제 신성이 아닌 상에 경배를 하는 것을 비판한다.

성상옹호 입장에서는 성상숭배가 성상 자체가 아니라 그것을 통해 현현되는 신성에 바쳐지는 것이라고 보며 설사 성상에 숭배가 가해진다고 해도 그 숭배는 (성상이 신성이 아닌 사물일 뿐이라면 더더구나) 성상에 흡수될 수 없을 것이기 때문에 성상이 지시하는 대상으로 자동적으로 전이될 것이므로 성상숭배가 위험하지 않다고 주장한다¹⁶⁾. 만일 성상이 신성

14) Philippe Sers, *Icônes et saintes images*, Les belles lettres, 2002, p. 17 “La représentation du martyr est effectivement vivante, elle fait effectivement pleurer les démons effectivement vaincus encore une fois, et cela parce que l'image peut échapper à la temporalité par sa *contemporanéité*.”

15) Philippe Sers, *op. cit.*, 119 “La trace habite l'icône qui est, pour la pensée chrétienne, le lieu d'une présence de l'Esprit Saint.”

16) Thomas Mthews, *Byzantium : From Antiquity to the Renaissance*, Yale, 1998, p. 56 “The second line of defense against Iconoclasm to a neo-Platonic image theory that stressed the transparency of images. The Second Council of Nicaea, convoked by the empress Irene in 787, explained it in the followin terms : “the

과 무관하다면 상은 오히려 아무런 의미도 가치도 없으므로 파괴할 필요도 없다는 것이다. 그에 비해 성상파괴 입장에서는 성상과 성상이 지시하는 대상의 구분이 사실은 불가능함을 들어 성상 숭배가 신성에 대한 숭배가 아니라 성상 자체에 대한 숭배가 될 수 있다고 주장한다. 이에 대해 성상숭배입장에서는 다시 “우상을 이미지에게서 보고 그 모든 것을 파괴하고자 하는 사람들은 여전히 재현된 오브제와 일치시키는 중세적 사고의 틀 속에 있다”¹⁷⁾며 “성상파괴주의는 그것이 이미지에 마술적인 능력을 지속적으로 돌린다는 점에서 알려지지 않은 하나의 우상숭배다”¹⁸⁾라고 반박한다. 이처럼 오랜 세월 동안 어느 한쪽이 전적으로 옳은 것으로 결론 내려지지 않고 지속되어 온 동일한 성상을 대하는 상반된 양 입장은 “하나님의 신비를 이미지로 보여줄 필요성과, 그 신비가 본래 인간 존재의 이해력과 지각을 넘어선다는 의식”¹⁹⁾ 사이의 갈등을 보여준다. 성상은 신성이 발현되는 통로가 되지만 성상과 신성 간에 존재하는 간극으로 인해 이 둘은 필요불가결하나 상호배타적일 수밖에 없어 이 둘을 바라보는 상반된 성상숭배와 성상파괴의 두 입장이 서로 상충하면서 공존한다.

어떤 의미에서는 성상숭배, 성상파괴의 겉으로 보기에 반대되는 두 입장이 그 본질에서는 서로 만날 수 있을지도 모른다. 정민은 연암 박지원의 글을 소개하며 여자의 유혹을 받은 한 총각이 여자를 재워주고도 이 름을 보전한 유하해처럼 할 자신이 없기 때문에 오히려 여자를 재워주지 않음으로써 유하해를 따르고자 한 예²⁰⁾와 손빈이 매일 제나라 군대 주둔

honor which is paid to the image passes on to that which the image represents, and he who does worship to the image does worship to the person represented in it.” In other words, it was not the material icon that was being venerated, but through it the saint or Christ himself.”

17) 박건택, 『기독교 이미지 신학의 역사적 고찰 1』, 『신학지남』, v. 74. 2007, 100쪽.

18) 같은 책, 101쪽.

19) 같은 책, 83쪽

20) 정민, 『비슷한 것은 가짜다-연암 박지원의 예술론과 산문미학』, 태학사, 2011, 163-170쪽 참조.

지의 부뚜막 자국을 줄여나가 적군의 공격을 허술하게 하여 전쟁에 이긴 병법을 배운 우후는 반대로 계속 부뚜막 수를 늘려 적군이 추격을 포기하고 돌아가게 한 일화²¹⁾를 들어 전혀 상반된 방식이 동일한 정신을 반영할 수 있는 것과 진정 옛것을 본받는 것은 옛것을 곧이곧대로 따르는 것이 아니라 그 정신을 새롭게 해석하는 것임을 보여준다. 이 일화들은 상상논쟁과 무관한 전혀 다른 맥락의 이야기들이기는 하지만 이 일화들이 겉으로 보기에 상반된 형식일지라도 그 정신은 하나로 통할 수 있음을 보여준다는 점을 주목한다면 이는 형상을 통해 보이지 않는 신성에 이르고자 하고 형상을 부수어 신성을 드러내고자 하는 상반된 두 입장이 어떤 의미에서는 동일한 목적을 추구하는 것으로 볼 수 있음을 뒷받침해 준다.

앞의 소설들 속의 초상화는 ‘이미지로 형상화’하는 인간에 허용된 차원과 신의 영역인 ‘창조’ 사이에 제기되는 문제를 드러낸다²²⁾. 이 작품들에서 초상화가 실제 인물의 생명을 지니게 되는 것을 긍정적인 의미의 이상의 실현으로 보기보다는 대체로 사악한 것, 저주의 힘을 불러일으키거나, 불경의 죄를 저지르는 것과 같은 부정적인 것으로 표현하는 경우들이 많다. 『미지의 걸작』에서 프레노페르의 인상을 무언가 악마적인 것이 있는 것으로 묘사하고 있으며 고골의 『초상화』 1부에서 ‘초상화가 아니라 살아있는 인간’이라고 할 초상화에서 “묘하게도 불쾌한 느낌”(151쪽)이 든다고 소개하거나 2부에서도 화가가 실물대로 그리려고 한 고리대금업자의 “두 눈에는 무서운 힘이 가득 차 있었기 때문에 실물대로 정확하게 그린다는 것은 불가능”(211쪽)하다고 설명한다. 『도리언 그레이의 초상화』에서도 초상화가 모델의 나이를 대신 먹게 되면서 현실의 인물은 악의적

21) 같은 책, 170-171쪽 참조.

22) ‘창조하다’, ‘형태를 만들다’와 ‘이미지로 형상화하다’ 사이의 유사성은 ‘신에 속하는 것’과 ‘인간에 허용된 것’ 사이의 문제를 제기한다. Rachida Triki, *L'image*, Larrousse, 2008, p. 12 “On imagine bien que cette synonymie entre “créer”, “former” et “figurer par image” va poser quelques problèmes théologiques tenaces quant à ce qui revient à Dieu et ce qui est permis à l'homme.”

으로 변화되고, 인물의 사악함이 고스란히 초상화에 투영된다. 『광화사』에서도 화가가 완성하고자 한 그림은 화가가 소경 여인의 목을 졸라 죽이는 순간 먹물이 초상화의 눈동자에 튀어 완성이 되는데, 이때 완성된 초상화 속 여인의 눈빛은 화가가 목을 조를 때의 여인의 원망의 눈빛으로 무언가 섬뜩하고 악마적인 느낌을 준다. 『미지인의 초상화』에서도 의사가 화자에게 한 조언을 통해 화자가 보이지 않는 양상을 찾는 것을 치료하고 극복해야 할 병적인 증세로 간주하고 경계하게 하는 것에서도 인간과 사물의 겉으로 드러난 면 너머의 낯선 풍경, 내면의 세계에 가 닿고자 하는 욕망이 불손하고 부정적인 것으로 묘사되고 있음을 볼 수 있다.

이들 작품들에서 예술지상주의를 추구하는 인물을 부정적이고 악마적인 이미지로 표현하거나 살아 있는 초상화에 대한 욕망을 사악한 것으로 묘사하는 것은 일면 신성을 구체적인 형상으로 나타내려는 욕망에 대한 경계를 보여준다. 하지만 역설적으로 보이는 것 너머의 보이지 않는 면을 부정하고 겉으로 드러난 것만을 인정하는 것이야말로 성상논쟁 관점에서 볼 때 어떤 의미에서는 가시적인 성상 자체에 머물고 그 너머의 신성을 인식하지 못하는 왜곡된 지각일 수 있음을 일깨워주기도 한다. 『미지인의 초상화』에서 의사의 조언을 통해 사람과 사물들에서 보이지 않는 움직임을 추구하는 화자의 욕망의 위험성을 알려주기도 하지만 다른 한편으로 이 작품은 끊임없이 겉으로 보이는 것에 안주하고자 하는 독자들을 자극하고 표면으로 번져 나오는 내면의 풍경, 보이지 않는 미지의 움직임으로 초대한다. 작품에서 의사의 조언은 실제로는 화자를 치유해주지 못하고 화자를 납득할만하게 설득하지도 못하며, 오히려 화자가 보이지 않는 움직임을 추구하는 속에서 갈망의 해소가 이루어지고 있다. 보이지 않는 것은 드러난 것을 통해서 지각할 수밖에 없다. 하지만 그것은 드러난 것을 통해 보이는 것 그 자체를 보지 않아야 도달할 수 있는 것이다. 다시 말해 그것은 보이는 것의 껍질을 깨고 들어가야 볼 수 있는 것이다. 이를 성상논쟁의 관점에서 이해해보면 보이지 않는 면모는 성상 숭배의 입장처럼 보이는 것을 통해 이를 수 있고 또한 성상 파괴의 입장

처럼 보이는 것을 지각적으로 파괴할 때 비로소 자신을 드러낸다. 다시 앞의 연암의 논리에 비추어본다면, 정상승배 입장과 정상파괴 입장은 어떤 의미에서는 보이는 것을 매개로 하지 않을 수 없지만, 보이는 것을 찢고 그 너머에 이르러야만 도달할 수 있는 보이지 않는 면모가 지닌 상반된 양면성의 하나의 진리의 양 측면을 비추는 조명인지도 모른다.

앞의 소설들에서 인물의 외면을 넘어 그 내면과 영혼, 보이지 않는 면모를 드러내는 초상화는 성상을 통해 드러나는 신성의 현존을 형상화한 것이라면 초상화나 인물의 파괴는 형상의 파괴를 통해 비로소 드러나는 실재, 형상이 파괴되지 않는 한 그 형상이 실재를 잠식하게 되는 실재의 본질을 상기시켜준다. 보이는 것을 통해 보이지 않는 것에 이르고자 하는 이상은 역설적으로 이들 간의 거리와 간격에 대한 인식을 통해서만 실현 가능하다. 이 작품들은 구체적 형상과 형상으로 표현할 수 없는 면모 사이의 일치할 수 없는 간극 속에서의 연결이라는 긴장과 갈등을 초상화의 이상의 실현과 파괴의 과정 속에 공존하도록 하여 문학의 극적 효과를 만든다.

2.3. 이미지, 초상화, 소설

이미지라는 개념은 공통점을 찾아볼 수 없이 다양한 양상을 내포하고 때로는 정반대의 양상을 지칭하는데 동시에 사용되기도 하기 때문에 하나의 정의로 단정하기 어렵다. 하지만 마르틴 졸리의 지적처럼 것처럼 다양한 의미를 표현하기 위해 동일한 용어 이미지를 사용하여도 우리가 그것을 이해한다는 점이 신기하다.²³⁾ 이미지는 '재현한 것', '뒹은 것'을

23) Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2005, p. 11. "Le terme d'image est tellement utilisé, avec toutes sortes de significations sans lien apparent, qu'il semble très difficile d'en donner une définition simple, qui en recouvre tous les emplois. En effet, qu'y a-t-il de commun, de prime abord, entre un dessin d'enfant, un film, une peinture pariétale ou impressionniste, des graffitis, des affiches, une image mentale, une image de marque "parler par images", et ainsi de suite ? Le plus frappant est que, malgré la diversité des

지칭하는 그리스어 *eikon*과 '보이게 하는 행위'를 의미하는 *eidōs*의 변화형인 *eidolon*의 두 가지 상이한 어원에서 출발하여²⁴⁾ 한편으로는 즉각적으로 지각되는 가시적인 면모와 다른 한편으로는 재현된 것을 통해 드러나는 비가시적인 면 혹은 보이게 하는 행위를 동시에 의미한다. '흔적'이면서 동시에 '보는 행위'가 얽혀 있는 이미지의 속성으로 인해 이미지는 재현된 대상으로 축소될 수 없고 보는 행위로 열리게 된다.²⁵⁾ 직접 지각되는 것과 드러내는 작용의 양면성을 지닌 이미지는 대상을 제시하지 못하지만 그것을 상기시킬 수는 있으며²⁶⁾, 표현하고자 하는 것을 드러내 보이는 행위이자 그것이 드러나는 통로로서의 가시적인 면이기도 하다. 물질을 통해 정신을 지각하게 하고 가시적인 것을 통해 비가시적인 것에 이르게 하는 이미지의 유추적이고 초월적인 효과와, 드러내는 이미지와 그를 통해 드러나는 것 사이의 간극 사이의 비일치와 충돌로 인하여 이미지는 본질적인 갈등을 내포하고 있다. 성상과 신성의 관계, 초상화와 인물의 관계에 대한 상반된 인식은 이미지로서의 성상과 초상화가 지닌 내재적 모순의 속성을 통해 이해할 수 있다.

significations de ce mot, nous le comprenons." 출리는 이미지를 언제나 보이는 것을 지칭하는 것은 아니지만 어떤 식으로든 일종의 '시각적인 특징'과 연관되며, 만들어내는 주체든 감상하는 주체든 주체의 개입을 상정하는 것으로 설명한다. "Nous comprenons qu'il indique quelque chose qui, bien que ne renvoyant pas toujours au visible, emprunte certains traits au visuel et, en tout état de cause, dépend de la production d'un sujet : imaginaire ou concrète, l'image passe par quelqu'un, qui la produit ou la reconnaît." *Ibid.*

24) Rachida Triki, *op. cit.*, p. 8. "Le grec distingue plus nettement deux acceptions : d'une part *eikon*, devenu "icône" en français, a pour sens "représentation" et "ressemblance", d'autre part *eidolon*, dérivé de *eidōs*, devenu en français "idole", désigne plutôt la "forme", l'"aspect", et ce dans l'ordre de l'irréalité ; il est plus lié à l'acte de rendre visible qu'à celui de reproduire."

25) *Ibid.*, p. 20 "C'est bien dans ce chevauchement de l'eikon(icône, empreinte) et de l'eidos (l'acte de voir) que se situe chaque fois l'image dans l'irréductibilité à un modèle, à la chose représentée et dans l'ouverture au possible de l'acte de voir."

26) François Noudelmann, *Image et absence*, Harmattan, 1998, p. 212 "Elle[image] se constitue selon une relation ambivalente à l'objet qu'à la fois elle n'arrive pas à représenter et dont elle prend son inspiration pourtant."

“성상화icon는 image를 뜻하는 그리스어 eikon으로부터 나왔으며, 라틴어의 imago, 불어의 image, 독어의 Bild와 일치한다. 거기에는 likeness 유사함, representation재현 등의 의미를 내포하고 있다. 형상으로서의 성상화는 하나의 사의적인 의미를 지니고 표현되면서, 눈으로 보이는 것과는 다르게 별도의 사상事象을 의미하기 위해 만들어진 즉, ‘눈으로 보이지 않는 것’과 관련되어진다.”²⁷⁾

성상은 어원적으로 ‘재현된 것’을 의미하는 이미지의 어원인 eikon으로부터 나온 것인데, 거기에 사의적(寫意的)인 의미가 부여되면서 눈에 보이지 않는 것을 표현하는 기능을 동시에 지니게 된다. 성상이 지닌 이미지의 양면적 속성은 그 해석의 대립과 갈등을 내포한다. 성상은 보이지 않는 것에 이르게 해주는 구체적 이미지로서 그것을 통해 실체의 감동과 생기와 혼이 전달되기 때문에 영감의 속성을 지니고 있다. 그와 동시에 성상은 실체가 아니라 그것의 상이기 때문에 실체를 드러내기 위해 상을 거부하고자 하는 비판이 동시에 존재하게 된다.

이미지는 비가시적 실체가 드러나게 해주는 통로가 되어야 하며 동시에 자신이 통로일 뿐이며 그 실체가 아니라는 것 또한 보여주어야 한다²⁸⁾. 다마스쿠스의 요한이 지적한 것처럼 이미지가 원형에 대해 가지는 결핍과 상이성²⁹⁾으로 인해 성상이나 초상화가 감히 보이지 않는 실체를 표현하는 것 자체가 폭력이 된다. 하지만 그것들은 폭력을 통해 성스러움이 드러나기를 기대하며, 숨결이 느껴지기를 기대한다. 그런 의미에서 이미지는 성스러움을 꿈꾸는 폭력이다.

앞의 소설들에서 초상화가 실체를 담고자하는 욕망은 이미지의 속성을

27) 나경환, 『성상화 파괴논쟁 - 7-8c 동방 비잔틴 제국을 중심으로』, 위의 책, 3쪽.

28) 지각의 관점에서 보면 손가락을 보며 손가락이 가리키는 달로 우리의 시선을 이동해야 하는 것처럼, 우리의 시선은 성상에서 성상이 드러내는 신성으로 보이지 않는 지각적인 이동을 해야 한다.

29) 나경환, 『성상화 파괴논쟁 - 7-8c 동방 비잔틴 제국을 중심으로』, 위의 책, 26쪽 “하나의 형상image은 그것의 원형archetype과는 특성이 같으면서도 어떤 상이성difference을 지닌다. 그것은 형상을 드러내는 모든 방법way에 있어서 그것의 원형과 동일하지는 않다.”

문학적, 미학적으로 형상화한 것이라고 할 수 있다. 이미지가 실체와 동일해지는 것은 소설과 같은 허구에서만 실현 가능한 이상으로 그 이상은 이미지가 실체를 잠식함으로써만 가능하기에 작품에서 초상화가 파괴되거나 모델이 제거되어 초상화가 모델을 잠식하는 것으로 그려진다. 앞의 초상화들의 모순은 보이는 이미지에서 보이지 않는 것을 지각하며, 그와 동시에 그 보이지 않는 것을 진정 지각하기 위해서는 보이는 것을 지각적으로 파괴해야만 하는 이미지 작용을 물리적인 차원에서 유추적으로 표현한 것으로 볼 수 있다.

그렇다면 이러한 초상화 테마가 문학 작품에서 가지는 효과는 무엇일까? 우리가 살펴본 작품들은 이미지가 지닌 이중적 속성으로 인한 성상에 대한 상반된 입장의 미학적 효과를 절대 초상화의 모순이라는 문학적 장치로 구현한 것이라고 볼 수 있다. 초상화는 소설 속에서 이미지의 모순적 속성을 드러내주는 작품의 허구적, 미학적 장치이자 글쓰기를 구성하는 본질적인 타자 혹은 글쓰기의 기원으로 기능한다. 소설이 다른 장르의 예술 초상화를 타자로 도입하여 인물과 초상화의 간격이 무화되는 불가능한 이상의 실현을 상정한 뒤 결국 그 가정이 다시 무화되어가는 과정은 결국 마리 클레르 로파르스가 지적한 것처럼 스스로 생성되어 발전해가다가 소멸해가는 ‘문학 공간의 자생적인 움직임’³⁰⁾을 동반한다.

초상화가 형성되고 파괴되는 일련의 긴장과 갈등의 과정 자체가 소설을 이끄는 동인이 되고 그림의 완성과 소설의 진행은 톱니처럼 맞물려 이루어진다. 이때 절대 초상화에 이르는 과정과 모델과 초상화의 극적인 교환 과정에서 일어나는 감각적 움직임에서 소설의 미학적 효과가 생성된다.

30) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “En rêvant à partir de fictions énigmatiques...”, *op. cit.*, p. 133. “En ce sens, le moment romantique désigne un paradoxe esthétique de la littérature : le dédoublement, venu de l'exigence figurale, accompagne l'auto-engendrement de l'espace littéraire ; en se réfléchissant, le rapport à soi génère autre que soi ; et cette figuralité, à vocation picturale, va hanter la réflexion de la littérature jusque dans les œuvres déclarées les plus spécifiquement littéraires ; comme si le partage, facteur d'identité, ne pouvait avoir lieu qu'en incluant ce qu'il s'agit précisément d'exclure.”

3. 결론

우리가 살펴본 작품들에 등장하는 초상화는 공통적으로 어떤 의미에서 든 실제로 살아있는 인물을 담아내고 초상화가 완성되는 것과 함께 초상화가 파괴되거나 인물이 죽거나 존재의 변화를 겪는다. 초상화의 이상은 실현됨으로써 곧 파괴되며, 초상화와 인물의 합일이 곧 분리가 된다.

동일한 성상에 대한 상반된 두 입장을 성상이 그것을 통해 발현되는 신성과 맺고 있는 대립적이고 배타적인 관계에 기인한 것으로 볼 때, 이들 초상화와 인물의 관계는 성상과 신성의 내재적인 모순을 구체적으로 가시화된 형태로 구현한 것이라고 할 수 있다. 이때 초상화와 인물 사이 혹은 성상과 신성한 존재 사이의 필연적인 결부와 분리, 상호의존과 상호배제는 부재한 대상의 재현이면서 부재의 대상의 현존을 드러내는 행위인 이미지의 내적 모순에 기인한다.

결국 절대적인 초상화 추구의 정점에 초상화의 완성이 이루어지고 그와 동시에 인물과 초상화의 일치가 다시 무화되는 초상화 테마는 이들 작품의 문학적, 미학적인 효과를 만들어내기 위한 허구적 장치로서 원점에서 출발한 움직임이 소설을 이끌어가고 그 움직임이 정지로 돌아가는 글쓰기의 자생적인 발생을 끌어내는 원동력이 된다.

참고문헌

초상화 테마 작품

- H., Balzac, *Le chef d'oeuvre inconnu*, Le livre de poche, 1837(1997).
Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Robert Marin, 1948, Gallimard, folio(1977).
니콜라이 고골, 『초상화』, 『삐삐르부르그 이야기』, 조주관 옮김, 민음사, 2002.
오스카 와일드, 『도리언 그레이의 초상』, 이선주 옮김, 황금가지, 2008.
에드거 앨런 포, 『타원형 액자의 초상화』, 『붉은 죽음의 가면』, 생각의 나무, 2007.
김동인, 『감자 배따라기 광화사』, 삼중당, 1983.

관련 참고 문헌

- 앤도 슈사쿠, 『침묵』, 공문혜 옮김, 흥성사, 2003.
Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000.
Philippe Sers, *Idônes et saintes images*, Les belles lettres, 2002.
Régine Borderie, “Iconolâtrie et iconoclastie : “Le chef-d'oeuvre inconnu” et le romantisme allemand”, *L'année bazacienne*, 2004.
Rembrandt et la figure du Christ, Musée du Louvre, 2011.
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'idée d'image*, PUV, 1995.
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “En rêvant à partir de fictions énigmatiques... ou l'imaginaire du tableau dans le texte”, *L'art et l'hybride*, PUV, 2001.

- Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, 2005.
- François Noudelmann, *Image et absence*, Harmattan, 1998.
- Rachida Triki, *L'image*, Larrousse, 2008.
- Pierre Sorlin, *Persona*, PUV, 2000.
- Thomas Mthews, *Byzantium : From Antiquity to the Renaissance*, Yale, 1998.
- 고지현, 『꿈과 깨어나기 ; 발터 벤야민 파사주 프로젝트의 역사이론』, 유로, 2007.
- 정 민, 『비슷한 것은 가짜다-연암 박지원의 예술론과 산문미학』, 태학사, 2011.
- 정상현, 「디드로의 이상적인 초상화」, 프랑스문화예술연구, 18집, 2006.
- 계동준, 「고골의 예술관 : '거울과 회화' 모티브를 중심으로」, 『동유럽발칸학』, 제 10권 1호, 2008.
- 장실, 「이콘과 고골의 『초상화』」, 『슬라브연구』, v. 22. n. 1. 2006.
- 하영술, 「초상미술L'art du portrait과 동일성ressemblance에 관한 고찰」, 『예술논집』, v. 3, 1999.
- 이경구, 「레오 3세의 성상파괴 동기」, 『역사학연구』, 제 41집, 2011.
- 한철, 「이미지, 문자, 권력 : 성상파괴운동에 대한 매체학적 연구」, 『뫼히너와 현대문학』, v. 34, 2010.
- 『미학의 역사』, 미학대계 제 1권, 미학대계간행회, 서울대학교 출판부, 2007,
- 게라두스 반 데르 레우후, 『종교와 예술:성과 미의 경계에 대한 현상학적 이해』, 윤이흠 역, 열화당, 1996
- 박건택, 「기독교 이미지 신학의 역사적 고찰 1」, 『신학지남』, v. 74. 2007.
- 신준형, 「16세기의 성상파괴론 : 안드레아 칼쉬타트의 이론」, 『인문과학연구총서』, v. 5. 2006.
- 조한나, 『칼빈주의의 관점으로 본 렘브란트 판 레인의 그리스도 도상 연구』, 이화여대 미술사학과 석사학위논문, 2002.

- 신준형, 「성 토마스 아퀴나스의 성상이론 : ICON, INDEX, ISLAM」, 『미술사학』, v. 22, 2008.
- 김차규, 「레오 3세와 성상파괴 논쟁」, 『명지사론』, 10호, v. 10, n. 1, 1999.
- 고종희, 「그리스도교 이콘의 기원과 변천」, 『미술사학』, v. 15, 2001.
- 김성희, 「레오 3세의 성상파괴운동」, 『경희사학』, v. 16-17, 1991.
- 이창익, 「16세기 종교개혁과 성상파괴론」, 『종교학 연구』 제 18집, 1999.
- 나경환, 『성상화 파괴논쟁 - 7-8c 동방 비잔틴 제국을 중심으로』, 수원가톨릭 대학 대학원, 석사학위논문, 1994.
- 황혜영, 「『미지의 걸작 *Le chef d'oeuvre inconnu*』에 나타난 절대적 회화와 글쓰기 전략」, 『프랑스문화연구』, 13집, 2006.

〈Résumé〉

Paradoxe du portrait au travers de l'iconoclasme

HWANG, Hye-Young

Le portrait décrit l'apparence de l'homme, mais il tente d'atteindre son âme ou son intérieur. Le rêve du portrait qui consiste à montrer l'invisible de la personne à travers l'apparence ne peut se réaliser que dans l'univers imaginaire de la littérature. En effet, on trouve les portraits "vivants" dans *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, *Le portrait oval* d'Edgar Poe, *L'histoire d'un peintre fou*(Kwanghwas) de Dong-in Kim et *Le portrait* de Gogol, etc.

Qu'est-ce qui va se passer lorsque la personne dans le portrait devient un être vivant ? Dans les romans ci-dessus, tantôt les tableaux se détruisent ou se dissimulent définitivement dès leur achèvement tantôt le modèle meurt ou il subit le changement interne irrévocable de sorte que le portrait et le modèle se séparent et s'excellent l'un de l'autre. Le rêve du portrait d'atteindre la vivacité de la vie se réveille au moment même de leur réalisation, le tableau se séparant du modèle dès qu'ils deviennent l'un.

Nous nous efforçons de saisir le rapport paradoxal entre le portrait et son modèle à travers l'iconoclasme. Même si l'icône n'est pas

identique à un simple portrait étant donné que le premier concerne la sainteté, le rapport entre l'icône et le saint peut être assimilé à celui entre le portrait et le modèle. Tandis que l'iconolâstie reconnaît la valeur de l'icône en tant qu'intermédiaire qui nous permet d'arriver au saint qui n'est pas visible ni perceptible, l'iconoclaste constate son danger étant donné qu'elle risque d'envahir le saint. L'iconolâstie considère que si l'icône ne possède pas elle-même la sainteté, la bénération se transmet naturellement au réel du saint alors que l'iconoclaste constate qu'en réalité il n'est pas possible de les distinguer de sorte que l'icône peut accaparer le saint. D'où l'opposition contradictoire et incompatible entre l'iconoclasme et l'iconolâstie.

Le rapport entre portrait et modèle semble lié au rapport entre l'icône et le saint. En effet, le portrait vivant évoque l'apparition du saint à travers l'icône tandis que la séparation entre le portrait le modèle suscite l'incompatibilité entre l'aspect matériel de l'icône et celui d'invisible et d'immatériel du saint.

Le désir du portrait absolu se réalise à travers l'imaginaire littéraire, l'écart entre le réel et son image s'exprime par la destruction du portrait ou du modèle. La contradiction du portrait crée l'effet esthétique et littéraire en liant les deux positions conflictuelles à l'égard de l'icône. Le portrait absolu étant l'origine constitutive, opérateur de l'écriture, joue un rôle du vide central autour duquel elle se constitue et se progresse, se développe et se close. L'oeuvre romanesque en insérant le portrait absolu dont le processus de l'achèvement et de l'élimination(ou de celle du modèle) produit un mouvement dynamique et une tension conflictuelle crée un espace mouvant d'auto-engendrement de l'écriture.

주 제 어 : 살아 있는 초상화(portrait vivant), 모델과 초상화(modèle et portrait), 성상논쟁(iconoclasme), 이미지(image), 글쓰기의 자생(auto-engendrement de l'écriture)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 30

게재확정일 : 2012. 2. 7

얼굴과 일상*

강 영 안
(서강대학교)

차례

- | | |
|---------------------|------------------------------|
| 1. 서론 | 2.5. 2인칭으로 본 얼굴 |
| 2. 본론: 얼굴의 현상과 의미 | 2.6. 얼굴이 문제되는 상황
: 얼굴 지우기 |
| 2.1. 사물의 표면으로서의 얼굴 | 2.7. '얼굴의 현현' |
| 2.2. 사물의 얼굴과 사람의 얼굴 | 2.8. 현현 속에 나타나는 얼굴 |
| 2.3. 3인칭으로 본 얼굴 | 3. 결론 |
| 2.4. 1인칭으로 본 얼굴 | |

1. 서론

밀란 쿤데라의 작품 가운데 짧은 시인 야로밀의 짧은 생애를 그린 『생은 다른 곳에』(*la vie est ailleurs*)라는 소설이 있다. 소설의 제목은 랭보의 “참된 삶은 다른 곳에”(la vraie vie est ailleurs) 또는 “참된 삶은 부재중”(le vraie vie est absente)이라는 표현에서 빌려왔다. 새로움이나 놀라움 없이 어제나 오늘이 똑같이 반복되는 너무나 익숙하고 평범한 우리의 일상에는 참된 삶이 존재하지 않는다는 인식과, 그럼에도 일상과는 다른 참된 삶이 어디엔가 있으리라는 기대가 이 표현 속에 담겨 있다. 참된 삶이 여기에 없다는 의식은 좌절과 절망을 가져다주지만 어느 곳엔가는 있

* 이 글은 2011년 11월 5일 프랑스문화예술학회 가을 발표회 기조강연으로 발표한 글이다.

으리라는 기대는 희망을 가지고 다른 곳을 향해 움직이고 나아가게 한다. 이러한 움직임, 이러한 동작을 레비나스는 '타자로 향한 초월'이라 부르고 '형이상학적 갈망'의 표현으로 보았다.¹⁾

어디 '형이상학적 갈망'만 참된 삶의 부재 경험에서 비롯되었는가? 일상 안에 사는 사람 자체가 초월을 꿈꾼다. 초월을 형이상학이나 윤리학이나 신학의 의미로 제한해서 쓸 필요가 없다. 문자 그대로 '넘어감'이 초월이다. 지금, 여기를 벗어나 다른 곳으로, 더 먼 곳으로 움직이는 행위를 우리는 '초월'이라 부를 수 있다. 만일 이것이 허용된다면 인류역사는 거의 처음부터 초월의 역사라 볼 수 있다. 왜냐하면 인류의 역사는 '이주'(移住)의 역사이기 때문이다. 거주하고 있는 땅이 더 이상 생존의 터전이 될 수 없을 때 더 나은 곳을 찾아 인류는 끊임없이 다른 곳으로 이동하였다. 질병, 배고픔, 악천후, 전쟁, 이런 것들을 피해 더 나은 곳, 더 살기 좋은 곳으로 살 곳을 찾아 이주를 시도한 것이 인류의 역사를 만들었다. 개별 국가가 성립되고 여권 제도가 도입되고 국경이 통제되고 이주민의 이동에 제한이 가해지기 시작한 것은 19세기 후반 20세기 초이지만 지구는 이미 그 이전부터 고산지대나 얼음 덮인 북극이나 남극 지대, 거주 불가능한 대양을 제외하고는 거의 모든 곳이 사람들의 거주처가 되었다. 참된 삶은 다른 어디엔가 있으리라는 기대와 염원 없이 가능한 일이 아니었다.²⁾

이주는 거주를 전제한다. 이주는 거주에서 출발하여 거주에서 끝난다. 거주하지 않는 이주는 없다. 그러므로 아무리 이주를 한다 해도 또 다시 그곳에는 일상이 기다린다. 새 땅에서도 사람은 먹어야 하고 입어야 하고, 잠자야 하고 일해야 하고 타인들을 만나야 하고 타인들과 갈등 속에 빠지기도 해야 한다. 일상의 모습이 이주 전이나 이주 후나 똑같이 반복된다. 좀 더 나은 삶의 환경이 되었다고 해도 시간의 흐름과 함께 새로운

1) Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1961), p. 3.

2) 인간의 삶을 이주와 도피의 관점에서 보는 방식에 대해서는 Yi Fu Tuan, *Escapism* (Baltimore: The Johns Hopkins University, 2000) p. 8 이하 참조.

현실, 새로운 환경은 같은 날이 반복되는 일상으로 변한다. 그래서 지리적 이주가 끝난 사람에게도 이렇게 사회적, 심리적, 종교적 이주, 곧 초월의 갈망이 일어난다. ‘참된 삶은 어디엔가...’ 하는 갈망이 가슴 속에 다시 일어나고 부재중인 참된 삶을 꿈꾸게 한다. 그리하여 일상 속에 살면서 일상을 탈출할 수 있는 방법을 사람들은 늘 모색한다. 어떤 사람은 게임을 즐기기도 하고, 어떤 사람은 스포츠를 하기도 하고, 어떤 사람은 영화관으로 달려가기도 한다. 어떤 사람은 문학 작품 속에 담긴 이야기를 통해 오늘의 일상과는 다른 현실을 만나기도 하고 어떤 사람은 음악을 통해 일상을 잊고 새로운 현실 속에 하나 된 기쁨을 누리기도 하고 어떤 사람은 친구와의 만남을 통해 속 깊은 삶을 나누기도 하고 어떤 사람은 기도와 찬송, 예배를 통해 깨어진 현실 속에서 회복의 소망을 누리기도 한다. 이런 방식으로 참된 삶은 지금, 여기에 부재한다는 사실을 잊기도 하고 여기서는 실현 불가능한 삶을 대리 체험하기도 한다. 그러나 이 모든 경우에 누구나 다시 일상으로 끝내 돌아오기 마련이다. 누구나 다시 자야하고, 일해야 하고, 생각해야 하고, 타인과의 갈등을 겪어야 한다. 이렇게 되돌아 올 수밖에 없는 일상은 우리의 삶이 유지되는 자리이자 한계이며, 우리에게 가능성이자 동시에 불가능성이다.

그러나 막상 문제가 되는 것은 일상의 정체이다. 일상이 도대체 무엇인가? 모리스 블랑쇼는 “일상은 도망간다. 이게 일상의 정의이다”(Le quotidien échappe. C'est sa définition)라고 말한다.³⁾ 일상이 마치 내 앞에 있는 사물인 것처럼 생각하고 그것을 잡으려고 하면 손에 잡히지 않고 빠져 나간다. 그렇다면 어떻게 해야 하는가? 일상을 이루고 있는 행위들, 일상과 관련된 사물들, 일상의 맥락과 제도들이 어떤 방식으로 작동하며 어떤 방식으로 삶을 형성하고 이끄는가? 일상으로부터의 초월을 꿈꾸는 일과 일상으로의 복귀는 어떤 관계가 있는가? 단순한 일상의 반

3) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 359. Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 16에서 재인용.

복인가 아니면 일상의 새로운 의미 발견 또는 의미 부여인가? 이런 질문들을 던져 보는 것이 일상에 접근하는 데 훨씬 수월할 것이다. 일상으로 부티의 초월의 수단들은 어떤 경우에는 일상을 망각하게 하고, 어떤 경우는 일상을 이야기의 틀에 넣어 다시 읽고 다시 보게 하고, 어떤 경우는 일상에 다른 색깔을 입히고 다른 목소리를 내게 하고, 어떤 경우는 일상 전체를 해석하고 평가할 틀을 제공하기도 한다.

일상 속에 우리가 날마다 반복해서 만나는 현상 가운데 하나가 ‘얼굴’이다. 길을 걸거나 지하철을 타거나 시장에 가거나 우리는 언제나 사람의 얼굴을 보게 된다. 대학에서 일하는 사람들은 연구실을 지나갈 때 동료 교수들의 얼굴을 보게 되거나 강의실에 들어가면 학생들의 얼굴을 보게 된다. 우리가 보는 얼굴 가운데는 아는 얼굴, 낯익은 얼굴이 있는가 하면 모르는 얼굴, 낯선 얼굴도 있다. 아는 얼굴 가운데는 보게 되면 언제나 즐거운 얼굴이 있는가 하면 피하고 싶을 정도로 싫어하는 얼굴도 있다. 모르는 사람들 가운데도 눈길을 끄는 얼굴이 있는가 하면 눈길을 거두고 싶은 얼굴도 있다. 그러나 일상에서 만나는 얼굴들은 대부분 스쳐가는 얼굴일 뿐 별다른 의미를 만들어내지 않는다. 사람들로 가득 찬 지하철에서는 입김이 와 닿을 정도로 얼굴이 가까이 있으나 만남은 없다. 우리는 일상에서 타인들의 얼굴을 외면하고 그냥 스쳐가는 방식으로 대한다. 만일 만나는 사람마다 인사를 하고, 부딪히는 사람마다 애써 눈도장을 찍고자 하면 (선거에 출마한 사람을 제외하고는) 일상이 교란되고 말 것이다. 이것으로 얼굴과 일상의 관련에 대해서 할 수 있는 얘기를 다 했다고 할 수 있을지 모른다. 그러나 이왕 시작을 한 것이니 한번 생각해 보자. 얼굴은 우리에게 무엇인가? 얼굴을 볼 때 도대체 무슨 일이 일어나는가? ‘나의 얼굴’, ‘너의 얼굴’, ‘그의 얼굴’, ‘그들의 얼굴’은 나에게 어떤 의미가 있는가? 만일 얼굴을 대하는 방식이 있어야 한다면 그것이 어떤 것일까? 말하자면 ‘얼굴의 현상학’과 ‘얼굴의 해석학’, 그리고 ‘얼굴의 윤리학’을 (만일 이것이 가능하다면) 어떻게 구상할 수 있을지 생각해 보자.

2. 본론: 얼굴의 현상과 의미

2.1. 사물의 표면으로서의 얼굴

먼저 얼굴에 관한 가장 일반적인 현상부터 드러내보자. 얼굴은 모든 사물들에게 표면이 있듯이 사람의 머리 앞부분에 위치한 표면이다. 사람 뿐만 아니라 우주 만물에는 표면(表面)이 있다. 우리가 숨 쉬고 살고 있는 지구에도 표면이 있다. 지구 표면은 대륙과 대양으로 덮여있고 대양은 수면을 드러내고 대륙은 숲과 토양과 강과 인공적인 조형물로 덮여 있다. 좀 더 가까이 우리 주변을 둘러보면 사람들과 건물과 도로와 그 위로 다니는 차량들이 우리가 밟고 있는 땅의 무늬(文)와 결(理)을 만든다. 이 모든 사물에는 표면이 있다. 흐르지 않는 물의 표면처럼 평면으로 된 것이 있는가 하면 흐르는 물의 표면처럼 햇빛을 반사하는 것도 있다. 지표면처럼 밋밋하게 펼쳐진 표면이 있는가 하면 산처럼 골짜기를 안고 솟아있는 표면도 있다. 표면은 사물의 가시적 측면이다. 표면을 통해서 우리는 사물을 보고 사물을 구별한다.

가시적(可視的) 관점에서 보면 표면은 적어도 두 가지 특징을 띤다. 첫째, 어떤 표면이라도 표면 배후에 드러나지 않아 보이지 않는 감추어진 면, 곧 이면(裏面)이 있다. 산이나 강, 도로나 건물 모두 드러난 면과 드러나지 않는 면, 두 면을 가지고 있다. 드러난 면은 철따라, 시간 따라, 날씨 따라, 해의 위치에 따라 보이는 부분의 모습이 다르게 나타난다. 둘째, 보이는 부분, 곧 표면은 예컨대 눈앞에 드러나는 건물처럼 언제나 한 측면, 한 면모(façade)를 드러낼 뿐 웅근 모습 전체를 보여주지 않는다. 사물 자체가 언제나 하나의 위치에 놓여있고 표면을 통해 사물을 관찰하는 우리 자신이 한 시점, 한 지점에 서서 사물을 볼 수밖에 없기 때문이다. 여기에는 시간 t_1 에서 시간 t_2 , 시간 t_3 ,... 시간 t_n 의 흐름과 나의 위치 p_1, p_2, \dots, p_n 의 변경 가운데 나의 의식을 통한 통합 작용이 개입한

다. 그렇지 않다면 표면을 통해서 우리가 보는 사물을 하나의 일정한 사물(예컨대, 건물)로 확인하지 못한다. 지극히 적은 표면량을 가진 모레알조차도 이 점에서는 예외가 아니다. 표면을 볼 때 우리는 한꺼번에 전체를 통째로 볼 수 없다. 그럼에도 드러나는 표면을 통해서 우리는 사물을 보고 지각하고, 사물을 일정한 사물로 확인하고 이름 붙인다.

사람의 얼굴도 사물의 표면과 마찬가지로 사람의 머리 앞부분을 차지하는 표면이라는 사실은 다른 사물을 우리가 보고 파악하고 확인하는 과정이 동일하게 얼굴에도 적용됨을 말해 준다. 예를 들어 내 앞에 있는 탁자를 보자. 이 사물을 나는 탁자로 파악한다. 칸트 식으로 말하는 것이 만일 허용된다면 나는 이렇게 말할 수 있다. 나는 나의 감각을 통해서 공간 안에 주어진 사물을 본다. 사물의 생김새를 보고 나는 이 사물에 내가 알고 있는 '탁자'라는 개념을 적용시킨다. 이 탁자를 나는 지금 내가 얘기하기 위해 준비한 원고를 두는 자리로 사용한다. 사람의 얼굴도 탁자를 보는 것과 마찬가지로 내가 만난 적이 있던 사람이든 전혀 만난 적이 없는 사람이든 그것이 사람의 머리 앞부분에 있고 살색을 띤 표면과 구멍 모양을 한 눈, 코, 입, 귀가 있을 것을 보고 얼굴로 인식한다. 낯선 도시에 갔다고 가정해 보자. 건물, 도로, 차량, 가로수, 길거리에 다니는 사람들, 도시의 냄새, 소음 등으로 구성된 도시의 '얼굴'이 나에게 생소하듯이 도시의 사람들도 나에게 생소하다. 그러나 만일 그 도시를 다니는 사람들의 얼굴을 그려보라는 요구를 누구로부터 만일 내가 받는다면 나는 하나의 표면위에 눈과 코, 입, 이마와 볼, 귀를 그려볼 수 있을 것이다. 모든 것을 가장 단순화해서 보았을 때 얼굴은 표면과 (두개골과 식도로 연결된 일곱 개의) 구멍으로 구성된 하나의 사물이다. 사진으로 이것을 담아낼 수 있고 그림으로 그릴 수 있고 기억 속에 저장할 수도 있다.

2.2. 사물의 얼굴과 사람의 얼굴

한걸음 물러서서 물어보자. 도시의 얼굴과 도시 속의 사람의 얼굴은

어떤 점에서 다른가? 대상을 지각할 수 있는 눈에는 둘 다 처음 볼 때는 사물로 다가온다. 다양한 요소들이 도시의 얼굴을 형성하듯이 도시 안에 다니는 사람들도 다양한 얼굴들을 하고 있다. 그럼에도 사람의 얼굴은 이마에서 볼, 턱에 이르기까지의 표면과 눈과 코와 입, 그리고 귀로 구성 된다는 점에서 공통의 요소를 가진다. 그렇다고 해서 사람의 얼굴이 이마와 볼과 턱과 눈과 코와 입과 귀의 합성이라는 말은 아니다. 이것들을 임의로 배치해 놓는다고 해서 사람의 얼굴이 되는 것은 아니다. “얼굴을 짜맞추는 각 부분들은 그 어떤 얼굴도 만들어내지 못한다. 사람의 얼굴이란 각 부분들의 총체 그 이상이기 때문이다.”(막스 피카르)⁴⁾ 사람의 얼굴에는 사람마다 배열이 다르고 크기가 다르고 모양이 다르다고 해도 눈이 있을 곳에 코가 있지 않고 귀가 있을 곳에 입이 있지 않다. 얼굴은 일정한 배치와 일정한 관계로 형성된 형태(Gestalt)로 등장한다.⁵⁾ 따라서 얼굴은 특정한 누구의 얼굴일 수 있고 타인이 객관적으로 확인할 수 있다. 그렇지 않다면 얼굴을 찍은 사진을 주민등록증이나 여타 신분증에 본인 확인 수단으로 올리지 않을 것이다. 하지만 이 때의 얼굴은 여전히 예컨대 지문(指紋)이나 성문(聲紋)처럼 다른 사물과 마찬가지로 지각되고 개념에 포착되고 표상되는 하나의 대상이다.

그런데 얼굴은 단지 물리적인 대상에 그치지 않는다. 얼굴에는 눈이 있고 피부가 있다. 눈과 피부에는 색깔이 있다. 피부는 성의 차이, 나이, 인종, 심지어는 부의 정도를 보여준다. 옷과 몸짓뿐만 아니라 얼굴을 통해서 그 얼굴의 주인이 속한 계층과 직업이 어느 정도 드러난다. 모든 것이 얼굴에 쓰여 있다고 말할 수 없으나 예컨대 며칠 동안 세수조차 못한 얼굴을 서울역 근처에서 보게 되면 그가 노숙자일 가능성이 높다는 것을 읽어낼 수 있다. 얼굴은 안색(顔色)이나 주름, 햇볕에 탄 상태를 통해서

4) 막스 피카르, 『사람의 얼굴』, 조두환 옮김(서울: 책세상, 1994), p. 72.

5) 폴라니는 이런 방식으로 얼굴을 지각하는 방식을 지각의 보편적 특징임을 보여준다. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (Garden City, New York: Doubleday, 1966), p. 3 이하 참조.

세월의 흐름과 건강 상태, 사회적 지위와 위치를 피부로 말해줄 뿐 아니라 감정을 드러낸다. 이 때의 얼굴은 얼굴을 지닌 사람이 단순한 사물(thing)이 아니라 한 나라와 문화, 한 사회 안에 위치를 지닌 인물, 인격(person)이다. 얼굴을 '내면의 거울'이라고 부를 수 있는 것은 이 단계에 이르러서야 비로소 가능하다. 하지만 이렇게 본 얼굴은 여전히 3인칭에 머무는 얼굴이다. 나의 얼굴, 너의 얼굴이 아니라 수많은 그의, 그녀의 또는 그들의 얼굴이다. 이 때의 얼굴은 하나의 체계와 문화, 하나의 지역과 사회 속에 귀속될 수 있고 체계화될 수 있고 표상될 수 있는 대상으로 등장한다. 이 얼굴은 지역을 따라 아프리카 사람이거나 아시아 사람일 수 있고, 종족을 따라 이누에 족이거나 마오리 족일 수 있다. 미추(美醜)와 호오(好惡)의 감정을 따라서는 예쁜 얼굴, 호감이 가는 얼굴이거나 못생긴 얼굴, 미운 얼굴일 수가 있다. 얼굴은 이렇게 여러 방식으로 분류된다. 체계화되고 분류가 되기 때문에 얼굴 가운데서도 어떤 얼굴은 환영을 받고 어떤 얼굴은 배척당한다. 여기에도 푸코가 말하는 '포함과 배제의 법칙'이 적용된다.⁶⁾ 관상학에서 관심을 둔 얼굴은 아마도 이 범주에 들 것이다.

2.3. 3인칭으로 본 얼굴

그러면 언제 얼굴은 나에게 다가오는가? 사람들이 얼굴을 드러낼 때, 내가 그들의 얼굴을 볼 때, 무슨 일이 일어나는가? 만일 얼굴의 현상학을 말할 수 있다면 이 때 얼굴은 어떻게 나타나는가?

우리는 우리의 일상에서 수많은 얼굴들을 본다. 우리가 보는 얼굴은 모두 타자의 얼굴이다. 이 때 타자는 2인칭으로 부르거나 3인칭으로 부를 수 있는 사람이다. 그런데 나에게 나의 얼굴은 어떻게 다가오는가? 나는 거울을 통해 나의 얼굴을 본다. 거울 속에서 나의 눈길을 만나고 나의

6) Michel Foucault, *L'ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1971), p. 11 이하 참조.

코를 보며 나의 낮빛을 지각한다. 그런데 내가 거울을 통해서 보는 나의 얼굴은 말이 나의 얼굴일 뿐 (시점(視點)이나 각도에 따라 내가 나를 볼 수 있는 범위가 타인을 보는 것과 다르다고 해도) 내 앞의 다른 사람의 얼굴을 보는 방식과 동일하다. 거울을 통해서 보는 얼굴, 사진을 통해 보는 얼굴은 이미 대상화된 얼굴이다. 이 때의 얼굴은 다른 무엇을 통해서 - 하이데거의 용어를 사용하자면 - 내 '앞에 주어짐'(vorhanden)의 존재 방식을 갖는다. 내가 내 손의 촉감으로 만지고 누르고 쓰다듬는 나의 몸의 일부로 얼굴을 체험하는 것이 아니라 내 앞에 놓인 사물들을 보는 것과 마찬가지로 지각한다. 이와 달리 내가 직접 체험하는 얼굴은 그것을 통해 내가 세상을 보고 느끼고 이해하는 일종의 -다시 하이데거의 용어를 차용하자면- 도구성(zuhanden)의 성격을 띤다. 나는 내 얼굴로 다른 사람을 대면하고, 사물들을 보며, 차가움과 뜨거움을 경험한다. 내가 내 얼굴을 통해서 타인과 세상을 접촉하고 세상과 소통하는 방식은 마치 안경을 통해 주변 사물을 보는 방식과 유사하다. 나는 나의 안경을 대상화하지 않듯이 나의 얼굴을 대상화하지 않는다. 마치 눈과 안경이 하나가 된 것처럼 내가 보아야 할 사물을 보듯이 나는 나의 얼굴과 하나가 되어 세상을 보고 세상과 관계한다. 이 때 나의 얼굴은 나에게 보이지 않는 방식으로 존재한다. 나는 나의 얼굴을 볼 수 없다. 만일 내가 나의 얼굴을 보아야 한다면 나는 세상과 관계하고 소통하는 것이 아니라 내 자신에게 시선을 돌리고 내 자신을 문제 삼는 상황이 빚어진다. 세상을 만나고 타인을 만나는 동안 나는 나의 얼굴을 보지도 않고 의식하지도 않는다. 이런 의미에서 나의 얼굴은 나에게 의식 이전에, 반성 이전에 주어진다.

2.4. 1인칭으로 본 얼굴

그런데 언제 내 얼굴이 문제가 되는가? 언제 나는 내 얼굴을 의식하게 되는가? 다시 물어 보자면 언제 나의 얼굴은 나에게 '가시적으로' 나타나는가? 적어도 세 가지 경우를 생각해 볼 수 있다. 무엇보다 먼저 떠오르

는 것은 나도 모르게 나를 향해 무엇이 달려들 때 나는 내 얼굴을 가리고, 내 얼굴을 감싸게 된다. 나의 얼굴은 몸의 다른 부분과 마찬가지로 피부로 덮여 있다. 피부는 얼굴을 보게 할 뿐 아니라 내 몸 전체를 마치 자루처럼 감싸고 있다. 우리의 몸, 우리의 신체는 라캉의 불경스러운 말처럼 ‘피부 자루’, ‘살갓 자루’(sac de peau)이다.⁷⁾ 나는 살갓으로 덮인 이 자루를 통해 타인과 공간적으로 구별된다. 아무리 가깝고 사랑스러운 사람이라 할지라도, 심지어 성 관계를 할 때조차도, 나를 에워싼 이 자루의 살갓을 침투해 들어오지 못한다. 나는 살갓을 통해 타인과 구별된다. 타인과 구별되는 살갓을 통해 나는 나이다. 살갓은 나의 나됨을 공간적으로 구성하는 일종의 초월적 조건이다. 그런데 얼굴은 이 살갓 가운데서도 상처받기가 가장 쉬운 살갓으로 노출되어 있다. 그러므로 무엇이 나를 위협해 올 때 나는 의식을 동원하지 않고서도, 거의 반사적으로, 나의 얼굴을 감싸게 된다. 이를 통해 나는 나의 상처 가능성, 타인으로부터 침해 가능성을 의식한다.

두 번째 생각해 볼 수 있는 상황은 타인이 나를 쳐다볼 때이다. 타인의 시선을 의식할 때 나는 나에게 눈이 있고 얼굴이 있다는 사실을 의식한다. 혹시나 내 얼굴에 무엇이 묻었거나 내 거동에 무슨 문제가 있거나 내 주변 상황이 예사롭지 않은지 나는 확인하게 된다. 이 때 나는 내 얼굴이나 몸을 거울을 통해 보는 것처럼 객관적으로 보기를 원한다. 만일 타인의 시선이 나를 일깨우지 않는다면 나는 나의 얼굴을 보고 싶은 욕구를 가지지 않게 될 것이다.

세 번째 생각할 수 있는 상황은 내가 비난받을 일을 했거나 타인에게 떳떳하지 못할 행위를 했을 때 내 얼굴이 화끈 거리는 느낌을 받는 것이다. 이럴 경우, 나는 타인을 내 눈으로 보지 못하고 얼굴은 붉어지고 목

7) Rudolf Bernet, "The Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin," in: Jeffrey Bloechl (ed.), *The Faces of the Other and the Trace of God* (New York: Fordham University Press, 2000), p. 45에서 이 표현 재인용.

소리는 떨린다. 부끄러움을 느끼는 순간 나는 나의 얼굴을 의식하고 나의 얼굴을 본다. 창세기 3장의 이야기를 따르면 선악을 알게 하는 나무의 열매를 먹은 뒤 아담과 하와의 눈이 열렸다. 그렇게 해서 그들은 하나님의 얼굴을 보지 못하고 자신들의 얼굴, 자신들의 벌거벗음을 보게 된다. 그 다음 그들은 자신들의 얼굴을 숨겼다. 부끄러움, 수치가 그들을 덮었기 때문이다.⁸⁾ 나의 얼굴이 이런 방식으로 나에게 다가오는 것은 나 자신이 직접 스스로 경험한다. 예컨대 나의 공범도 나와 동일하게 부끄러움의 경험을 하게 되면 이 때 발생하는 부끄러움이 나와 나의 공범이 함께 참여하여 겪게 된 공통의 경험에서 오는 것이라고 할지라도 부끄러움의 경험은 나와 나의 공범에게 각각 따로 고유하게 일어난다.

여기서 두 가지를 잠시 언급해 두자. 첫째, 얼굴을 들 수 없게 되는 상황은 내 자신이 한 일에 대한 것에 제한되지 않는다. 내 가족, 내 친구, 내 나라도 '나' 속에 포함될 수 있다. 예컨대 나의 아들이 잘못을 했을 때 나는 내가 잘못했을 때와 마찬가지로 나의 얼굴을 들지 못한다. 이 때의 얼굴은 우리가 흔히 '체면(體面)'이라고 부르는 '사회적 얼굴'이다. 타인의 인정과 존경 대신에 타인의 질책과 비난과 조소에 대한 두려움은 나에게 얼굴이 있다는 사실을 어떤 다른 무엇보다 무겁고 절실하게 인식시킨다. 둘째, 나의 얼굴에 대한 의식은 부끄러움뿐만 아니라 내가 당하는 억울함에서도 비롯된다. 타인으로부터 부당한 대우를 받을 때 나의 얼굴은 붉어지고 그것이 심하면 심할수록 나는 고개를 더욱더 들 수 없는 상황에 빠진다. 나는 나의 얼굴을 파묻고 마치 큰 바위덩어리가 떨어지는 것을 막으려는 것처럼 머리를 감싸게 된다. 자기의식은 칸트가 본 것처럼 사물을 대상으로 개념화할 때 비로소 작용하기보다는 오히려 그것보다 훨씬 앞서 억울함을 당할 때, 내가 타인의 부당한 요구와 폭력에 속수무책으로 노출이 될 때 그 때 먼저 작용한다.⁹⁾

8) 부끄러움의 경험에 대한 자세한 논의로는 Dietrich Bonhoeffer, *Ethics*, Edited by Eberhard Bethge (New York: MacMillan, 1964), pp. 148-150 참조.

9) 칸트 철학에서 자기의식과 대상 의식에 관한 자세한 논의는 강영안, 『주체는 죽었는

2.5. 2인칭으로 본 얼굴

그러면 앞에서 했던 질문을 다시 해보자. 나와 관계없는 3인칭의 얼굴은 어떻게 나에게 다가오는가? 우리의 일상에서 마주치는 얼굴들은 3인칭의 성격을 띤다. 내가 얼굴을 알고 있는 사람이라 해도 현재 나와 대화를 나누는 상대가 아닐 경우 3인칭으로 지칭되는 사람들의 범위에 들어간다. 그의 얼굴을 떠올리고 그에 관해 언급할 수 있을지라도 이 순간 나에게 2인칭의 존재로 등장하지 않는다. 나를 지켜보고 관찰하는 사람도 나에게 3인칭이다. 3인칭의 존재가 언제 나에게 2인칭으로 등장하는가? 그가 제 3자로 나를 볼 때, 또는 내가 지르는 소리를 들을 때, 그는 나에게 여전히 3인칭의 존재로 머물러 있다. 이 때 3인칭의 존재는 나에게 얼굴이 알려진 존재일 수도 있고 얼굴이 알려지지 않은 존재일 수 있다. 그런데 이 3인칭의 존재가 나에게 2인칭으로 등장할 수 있는 조건은 무엇보다 내가 그를 보고 그가 나를 볼 수 있어야 한다. 만일 내가 그를 보되, 그가 나를 보지 못한다면 나는 그를 지각하고 관찰하는 입장에서 있다. 나는 그에게 익명의 3인칭 존재에 그친다. 만일 그가 나를 보되, 내가 그를 보지 못한다면 그는 나에게 익명의 3인칭 존재에 그친다. 그러나 내가 그를 보고 그가 나를 볼 때, 눈과 눈이 마주치고 얼굴과 얼굴이 마주할 때 그 때 그와 나 사이, 나와 그 사이에는 '나와 너'의 2인칭 관계가 형성된다. 서로 눈길이 마주치고 얼굴을 대면하는 것은 하나의 필요조건일 뿐 이로 인해 그가 나에게 2인칭의 얼굴로 등장하지 않는다. 따라서 서로 '말 건넨'이라는 두 번째 조건이 필요하다. "안녕하세요?"처럼 단순한 인사를 건네거나 "이 물건 좀 들어 주시겠어요?", "저를 좀 도와주시겠어요?"라고 타인에게 말로 하는 요청은 나와 타인을 이어주고 나와 너의 관계를 만들어준다. 이 때 말은 반응을 부르고 반응은 마음을 움직이고 움직여진 마음은 행동으로 드러난다. 만일 말이 있다고 하더라도

가』(서울: 문예출판사, 1996), pp. 120-125 참조.

도 말을 듣는 사람의 내면의 움직임이 없다면 나와 너의 얼굴과 얼굴을 마주한 관계는 일어나지 않는다. 이 때의 마음을 관심, 배려, 공감 등으로 표현할 수 있을 터인데 나는 이것이 나와 너를 이어주는 세 번째 필요조건이라 생각한다. 이 세 조건, 곧 (1) 서로 마주 봄과 (2) 말 건넌과 (3) 마음 씀(관심, 배려, 공감)이 하나로 결합되면 이것들이 필요충분조건이 되어 3인칭의 얼굴은 2인칭의 얼굴, 곧 너의 얼굴로 전환된다.

여기서 잠시 멈추어 생각해 보자. 우리가 일상에서 보는 얼굴은 (잠재적으로 2인칭으로 부를 수 있지만) 대부분 3인칭의 얼굴들이다. 이 얼굴들은 한 종족, 한 나라, 한 문화의 규칙에 따라 말하고 행동하고 몸짓하는 사람들의 행동과 연관된 얼굴이다. 이 얼굴은 말하자면 일종의 ‘체계’ 안에 들어있다. 그런데 놀랍게도 얼굴 표정(웃음, 울음, 놀라움, 슬픔, 수치감 등등의 표현)은 문화와 지역을 벗어나 보편적인 성격을 대체로 띠고 있다.¹⁰⁾ 내가 내 얼굴을 볼 때도 크게 이 범주를 벗어나지 않는다. 나의 고유의 생각과 취향, 선호나 특징이 있다고 해도 내가 짓는 표정, 나의 억양은 제 3자가 볼 때도 쉽게 파악되고 이해된다. 나는 거울을 통해서 나의 얼굴을 볼 때 이 3자적 관점, 또는 3인칭적 관점을 가지고 보게 된다. 이 때 나는 내 고유의 체험을 통해 나를 인식하기보다는 3자적 관점에서 나를 지각하고 나를 바라본다. 나의 얼굴에 대한 지각이 3자적 관점임을 보여주는 예가 아마 화장이 아닌가 생각한다. 한 지역 사람들이 화장한 모습이 개인에 따라 약간의 차이는 있지만 크게 보면 대동소이한 것은 화장을 할 때 바라보는 눈은 나의 눈이기 보다 3인칭의 눈이기 때문일 것이다. 내가 내 얼굴을 보고 만지는 것이 아니라 거울을 보고 있는 나를 통해서 타인이 나를 만진다. 방향을 조금 바꾸어 생각하면 제 3자의 얼굴, 곧 남의 얼굴이 나와 관련된 ‘너의 얼굴’로 전환되는 경우도 크게는 ‘체계’를 벗어나지 않는다. 여기서 ‘너’는 내가 그를 인격적으로, 나와 말을 주고받는 상대자로 대한다고 해도 나의 기대와 나의 이해의

10) 대니얼 맥닐, 『얼굴』, (안정희 옮김)(서울: 사이언스 북스, 2003), p. 289 이하 논의 참조.

‘지평’을 넘어서 있지 않다. 2인칭의 얼굴이 3인칭 얼굴과 다른 것은 이제 더 이상 ‘낮선’ 얼굴이 아니라 ‘낮익은’ 얼굴, 친숙하고 가까운 얼굴, 나의 삶의 지평 안으로 들어온 얼굴이 되었다는 것이다. 이 때의 얼굴은 내가 표상하고 통제하고 관리하는 대상이 아니라 해도 나의 기대와 이해, 나의 지식의 지평 안에 머문다는 사실은 여전히 남는다.

2.6. 얼굴이 문제되는 상황: 얼굴 지우기

지금까지 얼굴이 현상하는 방식에 대해서 사물에서 인격으로의 전환과 인격 가운데서도 3인칭의 얼굴과 1인칭에서 보는 얼굴의 경험, 그리고 3인칭의 얼굴에서 2인칭 얼굴의 전환에 이르기까지 대략적인 그림을 그려 보았다. 나는 얼굴이 일종의 객관적인 사물로, 인격으로 드러나는 방식과 나에게 드러나는 방식, 그리고 너의 얼굴이 나에게 드러나는 방식을 서술 하였다. 매우 거칠지만 이것을 일종의 ‘얼굴의 현상학’이라 불러보자. 그렇다면 이로부터 우리는 무엇을 배울 수 있는가? 아니, 여기에 대해서 우리는 무엇을 묻고, 따지고, 반성해 볼 수 있는가?

먼저 물어보자. 왜 얼굴이 문제가 되는가? 왜 얼굴에 대해서 사람들이 관심을 갖는가? 단적으로 답해 보자면 얼굴이 없어지기 때문일 것이다. 어떻게 얼굴이 없어지는가? 사람들은 모두 얼굴을 가지고 있다. 텔레비전을 통해서, 인터넷을 통해서, 영화를 통해서 우리는 그 어느 때보다 많은 얼굴을 보고 있다. 그럼에도 왜 얼굴이 없어진다는 생각을 하게 될까? 예로부터 사람들은 외모를 중시하였다. 매우 엄숙한 유학자들도 안색, 자태, 옷차림을 중시했다. 그렇지 않았다면 “정기의관, 존기침시, 잠심이거, 대월상제((正其衣冠, 尊其瞻視, 潛心以居, 對越上帝)”란 말로 주희는 『경재잡(敬齋箴)』을 시작하지 않았을 것이다.¹¹⁾ 그런데 요즘은 외모 가운데도 얼굴을 가장 중시한다. 그렇지 않다면 성형외과가 성행할 이유가 없

11) 주희의 『경재잡』은 퇴계의 『성학십도』를 통해 우리에게 익숙하다. 이항 지음/윤사순 역주, 『퇴계선집』 (서울: 현암사, 1993), p. 360 참조.

을 것이다. 주름을 없애고 눈을 키우고, 코를 세우고 턱을 깎은 결과가 무엇인가? 누구나 선망하는 얼굴과 비슷하거나 같아졌다는 것이다. 따라서 결국 원래는 다양했던 얼굴들이 지워지거나 사라진다. 좀 과장해서 말하자면 이제 얼굴은 사라지고 탈착이 가능한 가면처럼 되었다.

이것이 얼굴 지우기, 또는 얼굴 없애기의 한 경우라고 본다면 두 번째 경우는 사람을 무시(無視)하는 경우가 될 것이다. 사람을 무시하는 것은 얼굴을 똑바로 쳐다보되, 제대로 응대하지 않고 짓밟거나 사람 이하로 대하는 것이다. 우리 세대의 남성들은 과거 우리가 다닌 중고등학교에서, 군대에서 이런 경험을 한 기억들이 있다. 여기서는 우리 각각이 하나의 얼굴, 하나의 이름을 갖기 보다는 집단 속의 한 부분으로 짓밟힘의 대상이 되는 경우가 종종 있었다. 이 때 나는 - 레비나스의 용어를 빌리자면 - 단지 '있다(il-y-a)고 할 수 있을 뿐 있음을 나의 것으로 가지지 못한다.¹²⁾ 나는 독립적인 존재자로 존중받지 못하고 탈인격화하는 힘의 권역 속에 얼굴 없이 종속된다. 이러한 경험은 수용소 경험을 통해 좀 더 적나라하게 묘사된다. 2차 대전 때 전쟁 포로가 되어 독일 하노버 근처 수용소에서 벌목 작업에 동원되었던 레비나스는 수용소 경험을 언급하는 가운데 개에 관한 이야기를 들려준다. 이 개는 행색이 초라한 유대인 포로들을 볼 때마다 꼬리를 흔들며 반겨준다. 독일군들은 결국 이 개를 쫓아 버린다. 유대인 포로들이 '보비'라는 이름을 붙여준 이 개에 대해서 레비나스는 나치 독일에서의 '마지막 칸트주의자'라고 이름 붙인다. 왜냐하면 수용소 주변 사람들이 포로들을 인간 이하로 취급하는 것과는 달리 행위의 준칙을 보편화할 머리가 없음에도 그 개는 그들을 인간으로 맞아 주었기 때문이다.¹³⁾ 한걸음 물러나 생각해 보면 포로 수용소에 있는 사람들과 마찬가지로 수용소 안과 수용소 주변의 독일 사람들 역시 하나의

12) 이 용어의 사용에 대해서는 강영안, 『타인의 얼굴』 (서울: 문학과 지성사, 2005), 2장 참조.

13) Emmanuel Levinas, "Nom d'un chien ou le droit naturel," in: *Difficile liberté* (Paris: Albin Michel, 1976), pp. 213-216.

‘체계’안에서 체계가 부여한 얼굴을 가졌을 뿐 -이런 의미에서 엄밀한 의미에서는 얼굴이 없었을 뿐 -체제를 거역하여 다른 얼굴, 다른 목소리를 가질 수 없었다.

다시 물어보자. 각자 자신의 얼굴을 갖는다는 것은 무엇을 뜻하는가? 사람으로 무시 받지 않고 역울함을 당하지 않는 것. 다시 말해 사람으로, 인간으로, 고유한 인격적 개체로 존중받는 것이라고 말해 볼 수 있다. 문체는 이것이 어떻게 가능한가 하는 것이다. 하나의 가능한 방식은 눈에 보이는 사물에서 출발한 앞의 방식과 전혀 다른 방식을 취해 보는 것이다. 눈에 보이는 것, 곧 가시적인 데서 출발해서 눈에 보이지 않는 것, 곧 비가시적인 데로 나아가는 방식이 아니라 눈에 보이지 않는 데에서 출발해서 눈에 보이는 데로 오는 방식이다. 가시적인 관점에서 얼굴을 보면 얼굴은 무엇보다 사물의 표면 가운데 하나이다. ‘얼굴’은 사물의 표면이 되, 단순한 ‘사물’이 아니라 ‘인물’, ‘사람’, ‘인격’이라 부를 수 있는 존재의 머리 앞 면을 일컫는다. 그런데 이 얼굴을 지닌 존재는 ‘나’라고 말할 수 있는 존재이다. 나와 마주선 존재에 대해서는 ‘너’라고 하고 그 밖의 사람에게 대해서는 ‘그’라고 말한다. 이렇게 말할 때 출발점은 무엇인가? 역시 ‘나’가 된다. 따라서 인물, 인격들을 일컬을 때 ‘나’를 일컬어 ‘1인칭’(the first person), ‘너’를 일컬어 ‘2인칭’(the second person), ‘그’를 일컬어 ‘3인칭’(the third person)이라 부른다. 순서로 보자면 내가 출발점이고 그가 종착점이다. 모든 것을 ‘나’ 중심으로 생각하되, 언제나 ‘그’를 표준으로 삼아 나를 보고 너를 보는 사고가 형성된다. 이것은 하나의 체계, 하나의 전체성을 이룬다. 얼굴의 의미는 이 체계 안에서, 이 전체성의 틀 안에서 표상되고, 이해되고 해석된다. 그렇다면 이와 정반대 방향에서 볼 수 있는 방법은 무엇인가? 비가시적인 것, 눈에 보이지 않는 것에서 출발하되, 나 중심이 아니라 타자 중심으로 생각해 보는 것이다. 그러면 이것이 어떻게 가능한가?

앞에서 한번 물은 적이 있는 물음을 다시 한번 더 물어보자. 나는 나의 얼굴을 언제 의식하는가? 나는 앞에서 세 가지 경우를 예로 들었다.

타인으로부터 침해를 당할 때, 타인의 시선이 나를 바라볼 때, 부끄러움을 경험할 때, 나는 내가 얼굴을 가지고 있다는 사실을 의식한다. 사르트르의 표현을 빌리자면 나는 '내 자신 안에 있는 존재'(être en soi, 卽自的存在)에서 '타자를 의식하는 존재'(être pour soi, 對自的 存在)로 전환한다. 그런데 레비나스가 보기에는 나의 얼굴을 의식하는 데 그치지 않고 진정한 얼굴을 대면하기에는 이 사건으로는 충분하지 않다. 그러므로 '얼굴의 현상학'으로는 얼굴의 회복을 얻을 수 없다. 따라서 만일 얼굴을 이야기하자면 다른 방식이 요구된다. 다른 방식이란 '자신의 집에 편히 머물어 있는 존재'(être chez soi)에서 타인의 부름에 어떤 방식으로든지 반응하고 응답하는 존재(레비나스의 용어로 '타자를 위한 이'l'un pour autre)로의 전환을 그려내는 것이다. 이것이 레비나스 철학이 '얼굴의 현상학'을 넘어 일종의 '얼굴의 해석학'과 '얼굴의 윤리학'을 통해 드러내고자 한 현실이다. 여기서 중요한 인식적 개념은 '계시' 또는 '현현'이란 개념이다. 얼굴은 내가 익숙한 곳에서 오지 않고 내가 전혀 익숙하지 않은 곳, 예기치 않는 곳에서 나에게 갑자기 다가온다. 이것을 레비나스가 어떤 방식으로 기술하는지 대략 윤곽만 드러내어 보자.¹⁴⁾

2.7. '얼굴의 현현'

레비나스가 그리는 인간 각자의 모습은 삶을 향유하는 존재이다. 나는 먹고 마시고 잠자며 좋은 경치를 즐겨워하고 삶을 누린다. 나는 노동하고 거주한다. 일상의 삶을 즐기고 누리는 가운데 나의 나뒀이 있다. 이런 의미에서 즐김과 누림, 곧 향유(jouissance)가 나의 나뒀, 주체의 주체성을 구성하는 1차적 조건이다. 그런데 나는 나 홀로 땅에 거주하지 않는다. 나와 함께 일하는 동료들과 나와 함께 삶을 나누는 남자, 여자, 아이들, 곧 가족들과 함께 이 땅에서 삶을 산다. 나와 타인이 함께 만드는 세

14) 아래 논의된 것보다 훨씬 더 자세한 내용은 강영안, 『타인의 얼굴』 참조.

계는 전체성을 띤다. 그런데 이 전체성은 그 자체로 완결되지 않는다. 왜냐하면 전체성 바깥에서 이것을 깨뜨리며 동시에 가능하게 해 주는 무한자의 차원이 있기 때문이다. 레비나스는 자신의 주저를 『전체성과 무한자』(*Totalité et Infini*)(1961)라고 이름 붙였다. 전체성은 동일자의 지평이고 인간의 자기실현의 원 속에서 무한히 자기를 확장해 가는 힘이다. 무한자는 이와 반대로 동일자, 자기성의 원 속에 포섭될 수 없다. 무한자는 그 원 밖에서, 우리의 존재 지평 밖에서 들어온다. 이 무한자의 만남을 레비나스는 ‘얼굴의 현현’(l'épiphanie du visage)이란 말로 표현한다.

여기서 우리는 두 가지 물음을 물어볼 수 있다. 첫째, 얼굴의 현현은 어떻게 발생하며 얼굴의 현현을 통해 전체성이 깨어진다는 것은 무엇을 뜻하는가? 둘째, 타자가 나에게 나타남을 뜻하는 얼굴의 현현은 어떻게 체제를 벗어나, 체제 바깥의 ‘절대 타자’를 지시하는가?

먼저 기억할 것은 얼굴로 나타나는 타자의 현현은 세계 안에 주어진 대상의 현상 방식과는 근본적으로 다르다는 것이다. 대상은 그것이 나타나는 맥락과 지평을 통해 이해되고 파악된다. 하지만 얼굴의 현현은 맥락과 지평을 떠나 스스로 자기 자신에 의해서만 의미를 갖는 사건이다. 얼굴의 현현에는 현상학적 ‘벗겨냄’(dévoilement, Entbergung)이 적용되지 않는다. 얼굴의 현현에 직면하는 “절대경험은 (인식 주체의 활동으로) 드러냄이 아니라 (얼굴 자체가 스스로) 나타남이다.”¹⁵⁾ 따라서 타자의 얼굴은 현상학적 환원이나 기술을 통해 드러나는 것이 아니라 스스로 자신의 힘을 통해 나타날 뿐이다. 자연현상이나 문화의 산물은 하나의 일정한 관점에서 접근하여 그것이 처한 맥락에 따라 이해할 수 있다. 하지만 타자의 얼굴은 레비나스를 따르면 그 자신이 스스로 비추는 빛이다.¹⁶⁾

레비나스는 타자를 형이상학적, 윤리적 관계에서 이해하려고 한다. 타자는 그가 어디서 왔든지, 젊든지 늙었든지, 가난하든지 부자이든지, 동족이든지 이방인이든지 그가 지닌 사회적, 경제적, 문화적, 민족적 특수

15) Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 37.

16) 같은 책, p. 39 참조.

성과 상관없이 “벌거벗은 가운데 나타나는 얼굴”이다.¹⁷⁾ 벌거벗은 얼굴 현상의 본질적인 특징이며 “자기 자신에 의한 현현”, “백락이 없는 의미화”, “전체성의 깨뜨림”을 다르게 표현한 것이다. 타자는 그가 누구든간에 단적으로 타자이며 나에게 ‘낯선 이’이다. 따라서 타자는 나의 전체성의 한 부분에 속하지 않을 뿐더러 벌거숭이 몸과 아무도 돌보지 않는 눈빛으로 내 집에 들어 주도록 호소한다. 타자는 벌거벗은 얼굴로 나의 세계로 침투해 온다. 타자가 벌거벗은 얼굴로 나타난다는 사실은 그가 누구이든 상관없이 내가 그를 환대하고 그에게 관용하며 그의 생명을 존중해야 한다는 뜻이다. 따라서 레비나스는 “얼굴로서의 얼굴의 현현은 인간성을 열어준다”(L'épiphanie du visage comme visage ouvre l'humanité)고 말한다.¹⁸⁾

얼굴의 현현 가운데 나타나는 타자는 나와는 전적으로 다른 타자이다. 타자는 후설이 보는 것처럼 지향적 대상으로 주제화될 수 있는 존재가 아니다. 얼굴의 현현은 타인을 지각하고 “그가 어떠어떠하다”는 술어를 붙이는 인식적 행위를 유발하는 것이 아니라 그를 받아 들여 선을 실천하고 정의를 세우느냐, 아니면 그렇게 하지 않느냐 하는 실천적인 행동을 유발한다. 타자의 얼굴의 현현은 지극히 높은 분으로부터 나에게 책임을 호소하는 목소리이고¹⁹⁾ 나의 자유를 문제 삼고 “내 길만을 가는 쾌락의 힘”(une joyeuse force qui va)에 제동을 걸며 나의 이기적인 불의를 심판한다.²⁰⁾ “얼굴은 나의 책임을 상기시키고 나를 심판한다. 얼굴 가운데서 나타나는 존재는 높음의 차원, 초월의 차원에서 온다.”²¹⁾ 이런 뜻에서 레비나스의 자아와 타자의 관계는 마르틴 부버의 ‘나-너’ 관계와는 구별된다. 윤리적 사건으로서의 얼굴의 현현 속에서 타자와 맺는 관계를 레비나스는 비대칭적이라 본다.²²⁾

17) 같은 책, p. 49.

18) 같은 책, p. 188.

19) 같은 책, p. 3 참조.

20) 같은 책, p. 146.

21) 같은 책, p. 190.

얼굴의 현현을 통해서 나를 문제 삼는 타자는 내가 개념으로나 이념으로, 어떤 기호 체계나 해석 체계로 포착할 수 없는 타자이다. 다시 말해 얼굴의 현현은 개념이나 체계로 파악될 수 없는 존재를 알려 준다. 표상하고 객관화하는 사유 저편에(au-delà) 있는 존재, 우리의 자연적 경험의 잉여로 출현하는 존재를 레비나스는 데카르트가 신존재 증명을 할 때 쓴 표현을 이어받아 ‘무한자’라고 부른다.²³⁾ 타자의 얼굴은 마치 데카르트의 ‘무한자’처럼 문자 그대로 ‘위에서부터 나타남’(épiphanie)이요, 하나님이나 나타나듯이 나에게 다가온다는 것이다. 이런 의미에서 “무한자의 이념은 높음과 고귀함이요, 저 너머로의 상승을 표시한다”(L'idée de l'infini désigne une hauteur et une noblesse, une transcendance).²⁴⁾ 레비나스가 나와 타자의 분리를 그토록 강조한 것은 타자를 나(동일자) 속으로 끌어들이는 것을 막기 함이다. 나와 타자는 각각 그 무엇으로도 환원될 수 없는 독립적인 존재이다. 왜 이렇게 보느냐 하면 나와 타자의 독립적 관계가 보장되지 않으면, 따라서 나의 나됨과 타자의 타자성이 확보되지 않으면 나와 타자 사이의 윤리적 관계, 곧 진정한 초월이 가능하지 않기 때문이다.

2.8. 현현 속에 나타나는 얼굴

그러면 레비나스가 말하는 얼굴은 무엇인가? 얼굴은 현실 가운데서 매우 특이한 현상이다. 사물들은 그것이 전체 속의 한 부분으로 또는 하나의 기능으로 각각의 고유한 의미를 가진다. 얼굴은 이 점에서 사물과 전혀 다르다. 이 때의 얼굴은 보이는 얼굴, 한 체계 안에서 이해할 수 있고 파악할 수 있는 형상을 가진 얼굴이 아니라 형상이 없이, 눈에 볼 수 없는 방식으로, 다시 말해 목소리로 나에게 다가오는 얼굴이다. 필립 네모

22) 같은 책, pp. 24, 74, 190, 201 참조.

23) 같은 책, pp. xiv, 19, 186 참조.

24) 같은 책, p. 12.

와의 대답에서 레비나스는 “얼굴은 말한다”라고 말한다. 얼굴은 나에게 호소하고 나에게 질책하고 나에게 명령한다는 말이다. 이런 의미에서 얼굴이 자신을 보이는 방식을 레비나스는 ‘계시’라는 말을 붙인다. 얼굴의 현현은 내 자신의 노력을 통해서 나타나는 것이 아니라 스스로 자기 자신으로 부터 나타나는 절대적 경험이란 사실을 강조하기 위해 종교적 언어를 사용한 것이다.

그렇다면 물어보자. 타자의 얼굴이 어떤 체계, 어떤 틀 속에 포섭될 수 없다면 타자가 나에게 갖는 힘은 어디서 오는가? 레비나스의 대답은 우리의 예상을 벗어난다. 타자의 얼굴에서 오는 힘은 상처받을 가능성, 무저항에 근거하고 있다는 것이다. 얼굴이 상처받을 수 있고 외부적인 힘에 대해서 저항이 불가능하기 때문에, 바로 그 때문에 얼굴로부터 도덕적 호소력이 나온다고 레비나스는 생각한다.²⁵⁾ 궁핍 속에 있는 인간은 우리에게 윤리적 명령에 직면하게 한다. 그의 궁핍과 곤궁으로부터 나온 호소는 나에게 명령으로 다가 온다. 나는 타자의 얼굴에서 오는 호소를 거절할 수 있다. 그러나 이것은 불의를 자행하는 행위가 된다. 따라서 얼굴은 나의 동정을 유발하는 것이 아니라 내가 정의로워야 한다는 요구를 한다. 스스로 방어할 수 없는 눈길은 “너는 살생하지 말라”는 요구를 담고 있다. 무력함 자체가 곧 도움에 대한 명령이다. “얼굴은 직설법이 아니라 명령법으로, 한 존재가 우리와 접촉하는 방식이다. 그것을 통해 얼굴은 모든 범주를 벗어나 있다.”²⁶⁾ 타인의 얼굴의 현현은 하나의 모순에 직면하게 만든다. 얼굴은 타자의 무력함과 주인 됨을 동시에 계시한다. 가장 낮은 것은 가장 높은 것과 결합한다. “타자는 타자로서 높음과 비천함의 차원에 스스로 처해 있다. 영광스런 비천함. 타자는 가난한 자와 나그네, 과부와 고아의 얼굴을 하고 있고, 동시에 나의 자유를 정당화하려고 요구하는 주인의 얼굴을 하고 있다.”²⁷⁾

25) 같은 책, p. 172 참조.

26) Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, p. 270.

27) Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, p. 229.

3. 결론

이제 끝으로 물어보자. 얼굴은 보이는 곳에 있는가? 보이지 않는 곳에 있는가? 우리는 일상에서 수많은 얼굴들을 본다. 사람의 몸 가운데 - 우리처럼 니캅이나 부르카를 쓰지 않는 문화권에서는 - 누구나 드러나게 볼 수 있는 부분이 얼굴이다. 그런데 우리는 우리 자신을 중심으로 타인들의 얼굴을 보고 얼굴을 대한다. 때로는 얼굴을 곧장 보기도 하고 때로는 다소곳이 보기도 하고 때로는 얼굴보기를 피하기도 한다. 그런데 모든 얼굴이 언제나 우리에게 보이는 것이 아니다. 주어진 체계 안에서 삶을 나누고 이야기를 나누는 얼굴들은 일상 속에서는 보이지 않는 얼굴로 존재한다. 따라서 일상 속에서 얼굴은 보이기도 하고 보이지 않기도 한다고 방금 한 질문에 대해서 싱겁게 답할 수밖에 없다.

그런데 레비나스가 말하는 얼굴은 보이지 않는 얼굴이다. 때로는 주름진 얼굴로, 고통받는 얼굴로 등장하지만 그 신음조차 보통의 귀에는 잘 들리지 않는 얼굴이다. 우리의 삶의 체계 안에는 사실상 자리가 없는 얼굴이라 하는 것이 차라리 옳을 것이다. 마치 예수가 “인자는 머리 둘 곳이 없다”고 말한 것처럼 레비나스가 말하는 타인의 얼굴은 이 세상의 체계, 존재하는 세계의 체계 안에서는 들어앉을 자리가 없다. 이 얼굴은 전혀 보이지 않는 모습으로 불청객처럼 나의 세계로 침투해 들어와 나를 불편하게 만든다. 아리스토텔레스가 누스(nous), 지성 또는 정신에 대해서 “바깥”(thurathen)에서 온 것이라 말하듯이 레비나스가 말하는 얼굴은 바깥에서 온 것이다. 따라서 이 얼굴은 일상 속에 침투해 온 비밀상이라고 하는 것이 옳을 것이다. 일상적 삶은 오히려 향유하고, 노동하고, 세계 안에서 거주하는 삶이라면 이 삶 속에, 이 전체성 속에 얼굴로 침입해 오는 타자는 지극히 높음으로부터, 또는 지극히 낮은 곳으로부터 오는 이이다. 그리하여 나를 문제 삼고 타자를 나의 집에, 나의 삶 속에 받아주기를 요구하는 타자이다.

얼굴의 문제는 이렇게 보면 결국 나의 나됨, 인간의 인간됨의 문제와 내재와 초월의 문제에 맞닿아 있다. 우리는 우리 자신에게서 두 가지 경향을 발견한다. 하나는 내 안으로 회귀하고자 하는 경향, 흄스와 스피노자의 말대로 “자신의 존재를 보존하고자 하는 경향”(conatus essendi), 그리고 여기서 한 걸음 더 나아가서 니체가 주장하는 것처럼 단순히 ‘자기 보존’에 머물지 않고 끊임없이 ‘자기 상승’(Selbststeigerung)을 추구하는 경향이다. 다른 하나는 밖으로 초월하고자 하는 경향, 나를 벗어나 타자를 갈망하고 타자 속에서 타자와 더불어 삶을 나누고 삶을 누리하고자 하는 경향이다. 앞의 경향을 내재의 경향이라고 한다면 뒤의 경향을 초월의 경향이라고 부를 수 있을 것이다.

우리의 일상을 보면 기본 틀은 언제나 내재의 경향을 따라 짜여 있다. 내 자신, 내가 속한 집단의 존재 유지를 무엇보다 우선해서 추구하는 방식으로 사람들은 일상을 살아간다. 그럼에도 타인을 필요로 하기 때문에 나의 범위를 넓혀 ‘우리’를 확대한다. 이 ‘우리’, 이 ‘울타리’ 안에 포함되는 사람들끼리는 ‘남’과는 달리 공고한 유대관계를 쌓게 된다. 타자와 구별되는 동일자의 영역이 여기서 형성된다. 이 틀에서 보면 낯선 얼굴과 낯익은 얼굴은 쉽게 구별된다. 낯선 얼굴은 호기심의 대상이 될 수 있고 경계의 대상이 되거나 거부의 대상이 될 수도 있지만 대부분은 무관심의 대상이기가 쉽다. 사람 따라 차이는 있지만 대체로 사람들은 낯을 가린다. 이는 얼굴과 모르는 얼굴, 익숙한 얼굴과 익숙하지 않은 얼굴을 구별한다. 예컨대 직장 동료처럼 낯익은 얼굴들 사이에도 지나가는 배처럼 서로 쳐다보고 인사를 나누거나 함께 일을 하기는 해도 참으로 서로 이어져서 얼굴과 얼굴을 마주하고 마음을 터 삶을 나누는 경우는 그리 많지 않다. 서로 얼굴을 마주하기는 하되 멀리 떨어져 있는 외딴 섬처럼 멀뚱멀뚱 바라보기가 일쑤다.

그럼에도 서로 이어지기를 바라는 마음, 내 홀로 내 안에 닳을 내리고 정박해 있기 보다는 저 편으로 향해 넘어가서 서로 이어지기를 바라는 마음이야 누구에게나 없으랴. 이 마음을 레비나스는 욕구(besoin)와 구별

해서 '형이상학적 갈망'(le désir métaphyque)이라 이름 붙인다.²⁸⁾ 이 갈망은 잃어버린 땅(失地), 잃어버린 고향(失郷)에서 비롯된 갈망, 따라서 과거로의 회귀를 시도하는 갈망이 아니라 나로부터의 초월, 내가 아닌, 나와 다른, 나의 권역 안에서 장악할 수 없는 타자에 대한 갈망, 곧 사람과 사람 사이의 평화를 기대하는 미래로 향한 갈망이다. 그래서 레비나스는 이 갈망을 “우리가 태어나지 않은 땅에 대한 갈망”, “눈에 보이지 않는 자에 대한 갈망”이라 말한다.²⁹⁾ 이 갈망은 결국 타자에 대한 관심과 책임으로, 이웃을 얼굴과 얼굴로 맞대고 선대(善待)하는 행위로 구체화된다. 이 때 사람들은 자신의 참된 얼굴을 가지게 되고 보이는 얼굴 속에서 지금, 여기에 부재하는, 따라서 내가 어떤 방식으로 표상하고 주제화할 수 없는, 보이지 않는 얼굴을 섬기게 된다. 타인의 얼굴을 섬기는 방식은 언제나 물질로, 몸으로 실현되어야 한다는 것이 (신약성경의 야고보의 주장만이 아니라) 레비나스의 주장이다. 레비나스 철학에서 우리는 눈에 보이지 않는 데서 시작하여 눈에 보이는 것에서 귀결되는 과정을 보게 된다.

마지막으로 한 가지 더 물어보자. 얼굴과 얼굴을 대면하는 경험을 하게 되면 무슨 일이 일어나는가? 다시 말해 나의 일상 가운데 비일상의 침투를 내 뼈 속 깊이 체험할 때 무슨 일이 일어나는가? 나는 더 이상 오직 내 중심으로, 3인칭적 체계가 요구하는 삶의 틀 속에 갇혀 살 수 없다. 나는 나 아닌 타자의 부름에 응답하게 되고, 응답할 수 있게 되고, 응답할 수 있게 됨으로 인해 나의 기득권을 절대적으로 주장할 수 없게 된다. 그럼에도 나는 여전히 일상 속에서 먹고 잠자고 사람들과 이야기하는 존재이며 나는 여전히 일하며 병들며 때로는 시간의 단조로움과 삶의 외로움과 허망함에 시달리기도 한다. 하지만 차이가 있다면 나의 삶의 세계는 나 홀로, 우리 홀로 푹푹 멎쳐 시는 소우주로 닫아두고는 더 이상 살 수 없는 세계가 된다. 평소에는 문을 닫고 살아가지만 때로는 문을 열

28) 같은 책, p. 3 참조.

29) 같은 책, pp. 3-4.

고 타자를 환영하고 환대할 수 있는 삶의 공간이 타자의 얼굴을 대면할 때 빛어진다. 언제나 문을 열어두고 살 수 있는 사람도 없지만, 역(逆)으로, 언제나 문을 꽁꽁 걸어두고 살 수 있는 사람도 없다. 문은 열고 닫는 것이다. 타인의 얼굴을 만날 때 그에게 문을 열어 주고 그를 환대하는 것이 나 자신이 참된 나, 참된 주체가 되는 길임을 보여주고자 한 것이 '타인의 얼굴'의 철학을 한 레비나스의 의도였다. 그의 철학은 일상 가운데 비일상의 틈바구니를 만들어 일상이 사람의 얼굴을 갖도록 해 주었다.

참고문헌

- 강영안, 『주체는 죽었는가: 현대철학의 포스트 모던 경향』 (서울: 문예출판사, 1996).
- 강영안, 『타인의 얼굴: 레비나스의 얼굴』 (서울: 문학과 지성사, 2005).
- 대니얼 맥닐, 『얼굴』, (안정희 옮김)(서울: 사이언스 북스, 2003).
- 이황 지음/윤사순 역주, 『퇴계선집』 (서울: 현암사, 1993).
- 막스 피카르, 『사람의 얼굴』, 조두환 옮김(서울: 책세상, 1994).
- Bernet, Rudolf, "The Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin," in: Jeffrey Bloechl (ed.), *The Faces of the Other and the Trace of God* (New York: Fordham University Press, 2000).
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969).
- Bonhoeffer, Dietrich, *Ethics*. Edited by Eberhard Bethge (New York: MacMillan, 1964).
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1971).
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1961).
- _____, Emmanuel, *Difficile liberté* (Paris: Albin Michel, 1976).
- Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension* (Garden City, New York: Doubleday, 1966).
- Sheringham, Michael, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- Tuan, Yi Fu, *Escapism* (Baltimore: The Johns Hopkins University, 2000).

〈Résumé〉

Le visage et la vie quotidienne

Kang, Young Ahn

Cet essai est une méditation sur le visage de l'homme dans sa manifestation quotidienne, ou une réflexion sur l'attitude possible vers le visage de l'autre que nous rencontrons dans notre vie quotidienne. La première partie est consacrée à décrire la façon dont le visage apparaît dans notre expérience quotidienne, d'abord comme une chose, puis en tant qu'une personne. Presque tous les visages que nous rencontrons en tant que personne apparaissent comme le visage d'une tierce personne. Ce visage est loin de se livrer à des relations interpersonnelles. Quand l'autre entre dans mon monde, je rencontre son visage comme le visage de l'autre dans une deuxième personne. Pour cela, les trois conditions doivent être remplies: se trouver face à face, se dire et se montrer l'intérêt (la compassion, les soins). L'expérience de mon propre visage se produit quand les autres me méprisent, ou me ridiculisent, ou m'attaquent. Cependant les visages dans tous ces cas sont compris et interprétés dans le cadre d'un système culturel et social. Les deuxième et dernière parties de cet essai sont consacrées à la discussion des pensées levinassiennes sur le visage afin de montrer la possibilité d'aller au-delà d'un système donné et de proposer la constitution de la

290 ■ 2012 프랑스문화예술연구 제39집

subjectivité éthique et responsable en face de l'autre.

주 제 어 : 얼굴(le visage), 일상(la vie quotidienne), 레비나스
(Levinas), 체제(le système), 타인(l'autrui)

투 고 일 : 2011. 12. 24

심사완료일 : 2012. 1. 27

게재확정일 : 2012. 2. 7

아폴리네르의 미술비평에 나타난 현대조각의 전위성

권 용 준*
(고려사이버대학교)

차례

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. 서론 | 2.2. 순수조각의 가능성 |
| 2. 본론 | 3. 결론 |
| 2.1. 아폴리네르와 현대조각 | |

1. 서론

20세기가 열리면서 일군의 신진예술가들이 새로운 조형성을 탐구하기 시작한다. 아폴리네르는 이 새로운 조형성을 전통적인 시각적 모방과는 달리 대상에 대한 작가의 의식과 생각을 표현하는 관념적 조형성으로 본다. 또한 이 조형성은 과거의 예술에서 중시되었던 이야기나 주제를 배제한다. 이런 관념성과 탈주제는 예술가들이 이성의 제약에서 벗어난 순수성을 실현하기 위한 것이다. 이런 조형정신은 예전 예술에서는 전혀 볼 수 없는 것이기에 아폴리네르는 이를 비인간적 inhumain이라고 불렀으며, 어느 누구도 가보지 못한 처녀림 같기에 '신성함 la divinité'으로 보았다.¹⁾ 아폴리네르가 입체주의를 통해 옹호한 것은 이런 새로움을 향

* 고려사이버대학교 예술경영학과 교수. imdada@cyberkorea.ac.kr

한 작가의 정신이다. 그리고 그는 끊임없이 새로움을 탐구하는 정신 자체인 신 정신, 즉 '에스프리 누보 l'esprit nouveau'²⁾가 바로 예술의 진실이라고 믿었다. 따라서 그가 관심을 둔 것은 살아있는 예술로서의 '지금의 예술'이었으며, 그가 찬사를 보낸 예술가들은 새로운 시대를 맞아 새로운 정신에 입각해 새로운 조형예술의 가능성에 도전한 전위적 정신의 소유자들이었다.

이런 아폴리네르의 시각은 역사적 관점에 의한 것이 아니다. 즉, 이미 지난 시대를 판단하고 규정하면서 역사적 질서를 찾는 것이 아니라, 동시대 파리를 중심으로 활약한 신진 예술가들의 창작의지와 조형예술을 직접 보고 확인한 증인으로서의 시각이었던 것이다. 그래서 그의 비평문은

-
- 1) 아폴리네르가 인지한 새로운 예술은 입체주의이다. 입체주의 조형의 바탕은 일상에 길들여진 무력한 지성이 아니라 새로움을 향한 무한한 상상력의 근원으로서의 직관 l'intuition이다. 이런 직관의 소유자가 이룬 예술은 그 이전에 누구도 시도한 적이 없는 새로운 조형성을 추구한다는 의미에서 '비인간적'이다. 그러나 예술의 역사에서 이런 비인간성이 새로운 예술의 기수가 되었듯, 이는 진정한 인간성의 발현이다. 이런 의미에서 아폴리네르는 '무엇보다 먼저, 예술가들은 비인간적으로 되고자 하는 사람들이다. 그들은 고통스럽게 비인간성의 자취를 찾는데, 이 자취들은 자연의 어느 곳에서도 발견되지 않는 것이다. 이 자취들은 진실이며, 이들 바깥에 있는 어떤 사실성도 우리는 알지 못한다. Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. / Ils cherchent péniblement les traces de l'inhumanité, traces que l'on ne rencontre nulle part dans la nature. / Elles sont la vérité et en dehors d'elles nous ne connaissons aucune réalité.'라고 했던 것이다. 그리고 이런 인간성에 의해 구현된 예술은 이성의 감옥이 아닌 예술가의 직관을 기반으로 한 조형의 순수성을 구현한 것이다. 그래서 아폴리네르는 '순수를 중시하는 것은 직관에게 세례를 주는 것이고, 예술을 인간화하는 것이고, 인간성을 신격화하는 것이다. Considérer la pureté, c'est baptiser l'instinct, c'est humaniser l'art et diviniser la personnalité.'라고 했던 것이다. Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes* dans Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1991. p. 6-8. (향후 이 책을 OEC II의 약어로 표기할 것이며, 아폴리네르의 저서는 저자의 이름을 생략할 것이다.)
 - 2) 아폴리네르의 에스프리 누보는 그가 '인간은 자신의 걸음걸이를 모방했을 때, 다리를 전혀 닮지 않은 바퀴를 창조했다. 그는 이렇게 아무 것도 모른 채 초현실주의를 실현한 것이다. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.'라고 했듯이, 가시적 대상을 변형시켜 표현하는 초현실주의를 실현하는 것이다. Cf. Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias : Drame surréaliste en deux actes et un prologue* dans Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques / texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin*, Paris, Gallimard, 1956, p. 865-866.

역사적 관점에서 볼 때 탁월한 시각을 나타내기도 하지만, 경우에 따라서는 부당한 판단이라는 평가를 받는 것도 사실이다. 따라서 본고의 목적은 아폴리네르의 예술적 시각과 비평의 양상을 조망하고 그가 중시한 현대적 조형정신을 조각을 중심으로 살펴보는 것이다.

아폴리네르는 조각의 현대적 가치를 실현한 작가들이 조각가들이 아니라 조각을 여기이자 실험으로 삼은 화가들로 보는데, 앙리 마티스 Henri Matisse와 파블로 피카소 Pablo Picasso 등이 그들이다. 초기 미술비평가 시절부터 그는 마티스의 예술에 꾸준한 관심을 보였다. 그러나 저널의 전시회 보고서라는 한정된 지면으로 인해 그의 비평이 함축적인 글쓰기로 이루어졌듯이 마티스에 대한 글 역시 풍요롭고 세밀하다기보다는 암시적인 방식으로 이루어져 있다. 이런 시적 언어의 심층에 깔린 마티스의 회화적 조형성을 그의 조각에 빗대어 살펴보면서 아폴리네르의 현대 조각에 관한 관점을 추적할 것이다.

피카소의 경우, 아폴리네르는 그의 회화와 달리 그의 조각에 대해서는 충분한 설명을 하지 않지만, 그의 콜라주 le collage나 이상블라주 l'assemblage 등 '회화적' 조각이 지닌 조형적 가치는 높이 평가하고 있다. 특히 우리는 피카소가 그의 회화적 입체성을 실험하기 위해 다양한 조각적 시도를 행한 것으로 판단하기 때문에 그의 조각에 나타난 혁신적인 조형의 정신을 아폴리네르의 시각을 중심으로 고찰해 보게 될 것이다.

실제 마티스와 피카소의 조각은 역사적 관점에서조차 에스프리 누보와 새로운 조형성을 드러낸 것으로 평가받는다. 그런데 아폴리네르는 특히 하계도 현대미술의 가능성을 제시한 선구적인 화가이자 조각가로 앙드레 드랭 André Derain을 내세울 뿐 아니라, 그가 마티스와 피카소 등 전위적인 현대예술가들에게 막강한 영향력을 행사했다고 본다. 이런 그의 시각은 역사적 관점에서 마티스나 피카소의 경우와 달리 큰 공감을 불러일으키지 못하고 있다. 따라서 드랭에 관한 아폴리네르의 관점을 좀 더 구체적으로 분석하고 그 진의가 무엇인가를 밝힐 필요성이 있다.

그리고 아폴리네르는 현대조각의 한 예로 축각을 위한 조각을 제시하

였다. 그는 1913년의 강연인 『오늘의 조각 La Sculpture d'aujourd'hui』과 그의 콩트 『친애하는 뤼도빅 Mon cher Ludovic』에서 이 새로운 조각 양상을 구체적으로 언급하고 있는데, 이들을 중심으로 조각조각의 의미가 무엇이며, 이런 조각의 양상을 제시한 의도가 무엇인가를 살펴볼 것이다. 물론 그 의도는 조각의 순수성을 향한 의지로 해석될 수 있지만, 이런 혁신적인 조각의 양상이 마티스, 피카소, 드랭이라는 ‘화가-조각가’들의 실험과 어떤 연관을 맺는지도 더불어 알아볼 것이며, 더 나아가 이 예술이 왜 조각의 현대성과 밀접한 관련을 갖는지를 논해볼 것이다.

2. 본론

2.1. 아폴리네르와 현대조각

1913년부터 아폴리네르는 현대조각에 관한 관심을 표명하면서 조각비평가로서의 위상을 보인다. 그가 『미학적 명상 입체주의 화가들 Méditations esthétiques Les Peintres cubistes』을 출간한 것이 그해인데, 출간 직전 이 책의 마지막에 『부록 L'Appendice』을 삽입하여 현대조각의 조형성에 대해 기술하였다. 또한 같은 해에 낭만주의 조각가인 프랑수아 뤼드 François Rude의 조형성에 대한 강연과 아울러 『오늘의 조각』이라는 특별강연을 행하면서 현대조각에 대한 나름의 전문적 안목을 제시했다. 그는 특히 이 강연에서 예술적으로 혁신을 요하는 시대가 왔기에 대상의 시각적 모방이라는 과거의 조형원칙에서 벗어난 새로운 창작의지가 필요하다는 사실을 강조하고 있는데, 그 논조는 시각적 사실을 작가의 변형의지를 통해 달리 표현하는 입체주의적이다.

신이 오늘날 인간을 창조했다면 자신의 모습을 닮게 하지 않았

을 것이다. 그는 인간을 모든 부품을 사용해서 만들었을 것이며, 우리의 능력은 지금보다 훨씬 강력했을 것이다. 철도처럼 긴 팔, 빛이나 음처럼 아주 빠른 다리. 생각은 눈에 투명하게 보이고, 응고된 채 영원한 가치를 갖기도 하며, 즉각 파기되기도 했을 것이다.

Si Dieu avait créé l'homme au XXe siècle, il ne l'aurait pas créé à son image. Il l'aurait inventé de toutes pièces et je pense que nos facultés auraient été ainsi autrement puissantes qu'elles ne sont. Bras longs comme les rails, jambes vites, éclairs ou sons. Pensée visible, coagulée pour l'éternité, et se détruisant immédiatement.³⁾

아폴리네르는 이런 새로움을 향한 창조 의식 속에서 과거의 '진실임직함 la vraisemblance', 즉 시각적 사실주의 미학을 거부하고 '있음직하지 않음 l'invraisemblance'의 관념 미학을 구현한 최초의 조각가로 프랑수아 뤼드를 들면서, 그를 새로운 조각의 진정한 선구자이며 현대적 숭고미를 실현한 작가로 평가하였다.⁴⁾ 그리고 그의 시각에 이런 창조적 조형정신을 계승한 현대의 선구적 예술가들이 '화가-조각가'인 드랭, 마티스, 피카소 등이었다.

이 세 작가들은 본래 화가들이나 조각가들이 아니라, 이들에게 조각은 일종의 실험수단이었다. 즉, 과거의 모방미학과 상관없이 2차원의 평면에 3차원 영상을 표현할 수 있는 새로운 조형성을 창출하고 회화의 평면적 한계를 극복하기 위한 실험으로 공간예술인 조각을 선택했던 것이다. 그래서 이들이 회화적 실험으로 활용한 조각은 어떤 특별한 의도나 목적 혹은 외적 제약이 전혀 없는 자유의지에 의한 순수 조형성을 보이고 있다는 사실이 아폴리네르의 시선을 자극했다고 할 수 있다.

3) 『La Sculpture d'aujourd'hui』, (OEC II, 594) (향후 아폴리네르의 글은 저자 이름 없이 글제목만 같고리 괄호로 처리할 것임)

4) Cf. 줄고, 『아폴리네르의 오르피즘 미학과 프랑수아 뤼드』, 『프랑스문화예술연구』, 제 36집, 여름호, 2011년, pp. 459-496.

2.1.1. 마티스의 조형미학 : 순수 조형성

아폴리네르는 저널리스트였기에 그의 비평은 주로 전시회에 출품된 작품들을 중심으로 이루어졌다. 그는 마티스의 회화가 보이는 독창적 색감과 선구적인 현대정신 - 실제 그는 마티스를 야수주의의 수장이자 훗날 색채의 입체주의를 실현한 들로네의 오르피즘의 선구자로 인식하였다 - 을 높이 평가하지만⁵⁾, 전시회에 출품되지 않은 그의 조각에 대해서는 구체적으로 언급할 기회도 지면도 없었다. 그러나 마티스 회화의 형태미가 변형과 단순미를 그 조형적 근거로 삼으며 그의 조각도 이런 조형성에서 크게 벗어나지 않는 점을 감안한다면, 아폴리네르가 인지한 마티스 회화에 대한 관점이 그의 조각에 대한 시각에도 그대로 적용되고 있다고 전제할 수 있다.⁶⁾ 이런 점에서 아폴리네르는 마티스의 형태미를 '난폭한 우아함 un raffinement brutal'으로 함축하고 있는데, 이는 그가 회화에서와 마찬가지로 조각에서도 과거의 고전적 리얼리즘의 범칙인 해부학과 비례 법과는 다른 새로운 미학을 구현하고 있다는 의미로 받아들일 수 있다.

마티스에게 조각은 회화미학을 구현하기 위한 방편이었던 만큼, 실제 회화 미학을 조각에 그대로 반영하고 있다.⁷⁾ 그의 〈자네트 Jeannette〉의 연작(그림 1)은 시각적 대상을 개념화하고 단순화하는 지적 과정을 보여준 것이다. 〈곡선의 여인상 La Serpentine〉(그림 2)과 〈누운 누드 Nu couché〉(그림 3)는 2차원의 평면적 회화로는 구현할 수 없는 회화적 공간감을 탐구한 작품이다. 특히 〈곡선의 여인상〉에서 여인의 신체는 전체

5) 아폴리네르는 1907년 Le Phalange지(紙)에 『Henri Matisse』라는 제목의 글을 통해 마티스를 '야수 중의 야수 Le fauve des fauves'라고 칭하며 그의 독창적 색감을 인정하고, 본능과 직관에 의거한 선과 색의 순수 조형미학을 구축한 예술가로 평가하였다. Cf. 『Henri Matisse』, *La Phalange*, 15 décembre 1907. (OEC II, 100-103)

6) 아폴리네르의 다음 문장은 그가 익히 마티스와 피카소의 조각에 대해 알고 있으며, 이들의 조각의 현대정신을 십분 인지하고 있음을 보여주고 있다. 'La sculpture du peintre [André Derain] joue ainsi un rôle considérable dans l'art moderne. Voici les impressions d'un raffinement brutal que Matisse a coulées en bronze ; voici encore ces bustes et cette pomme où Picasso a tenté de prendre la lumière pour ainsi dire à la cuiller.' 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEC II, 596)

7) Cf. A. M. Hammacher, *La Sculpture*, Paris, Cercle d'Art, 1988, p. 98.

의 안정감 속에서 유연하고 자유로운 아라베스크 선(線)이라는 회화적 속성을 실험하고자 하는 노력이 역력하다. 이런 자유롭고 순수한 회화적 조형성이 훌륭하게 적용된 조각이 〈누운 누드〉이다. 이 작품은 회화인 〈푸른 누드 Nu bleu(Souvenir de Biskra)〉(그림 4)를 위한 습작인 만큼 전반적으로 유사한 조형성을 보이고 있는데, 형태상 고전적 모방의지가 전혀 없이 거칠고 비사실적이다. 단지 아라베스크의 곡선이라는 조형적 특성 자체를 실험한 흔적만이 역력하다. 그 볼륨은 과장되고 뒤틀리고 왜곡되었지만, 여체의 유연성이 선을 통해 조화롭고 안정감 있게 표현되어 있으며, 시각의 환영적 재현이 아닌 곡선과 율동의 리듬 등 조형 자체를 그 주제로 삼고 있다는 사실을 보여주고 있다. 이런 조형 자체를 향한 마티스의 의지가 회화를 통해 나타난 것이 바로 색채감으로, 〈푸른 누드〉에서처럼 색자체가 회화의 순수 언어이자 그 조화가 회화의 목적이 될 수 있다는 사실을 드러냈다. 〈자네트〉 연작을 비롯해 〈곡선의 여인상〉과 〈푸른 누드〉 등의 조형성은 시각적 대상을 변형시키고 조각의 공간을 구축하려는 작가의 예술의지를 나타낸 것으로, 아폴리네르는 이런 마티스의 비사실적이며 관념성에 근거한 조형을 조각의 현대성을 이룰 수 있는 계기로 보았던 것이다.⁸⁾

실제 이런 마티스의 조형언어는 고전적 환영주의를 비롯해 도덕과 역사, 종교 등에 연관된 메시지 같은 작품 외적 주제를 포기함으로써 이루어진 것이다. 이런 순수 조형성을 주제로 삼은 마티스의 예술은 완결성의 기반인 이성이 아니라 즉흥과 우연성이 연관된 직관과 본능에 입각한 것이다. 아폴리네르가 마티스의 조형성에서 새로운 미학의 가능성을 발견한 것은 이와 같은 색과 직관에 의한 그의 조형적 특성 때문이라고 할 수 있으며⁹⁾, 이런 이유에서 그를 ‘직관적 입체주의자 Le cubisme

8) Cf. Jean Laude, "La Sculpture en 1913" dans [L. Brion-Guerry], *L'Année 1913 Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1971, p. 227.

9) 아폴리네르는 마티스 예술의 본질로 아름답고 풍부한 색채감과 간결하면서도 완숙한 소묘력을 든다. 그리고 1911년에는 ‘형태의 부재 une absence des forme’를 확인하면

instinctif'로 규정했던 것이다.¹⁰⁾

이 직관적 입체주의자라는 말에는 마티스가 색채의 화가이며, 그 색채를 가장 중요한 회화적 언어로 한 색채추상이라는 관념적 리얼리즘의 길을 열었다는 사실이 함축되어 있다. 그리고 그 리얼리즘은 화려한 색감과 회화의 평면성, 형태의 왜곡된 볼륨감 등 조형 자체가 주제가 되는 순수조형의 가치를 추구한 것이다. 이런 마티스의 순수 조형은 조각의 경우에도 예외가 아니다. 그의 조각은 해부학과 비례법, 완결성 등 이성의 의지에서 벗어나 자유로운 변형의지를 통해 우연의 효과를 드러내고, 작가의 손길과 창작 순간의 열기와 숨결이 느껴지는 따스한 정감을 나타내고 있다. 이런 조형성 역시 대상에 대한 작가의 감각과 직관을 근거로 순수성을 향한 열정의 결과이다.¹¹⁾

서 '입체주의와는 다른 조형성 C'est le contraire même du cubisme.'을 인정하고, 다른 비평가들에 앞서 마티스와 피카소 간의 조형적 차이점을 지적하였다. Cf. 『Le Salon d'automne』, *L'Intransigeant*, 12 octobre 1911. (OEC II, 375)

1913년, 입체주의 운동이 정점에 달해 하나의 질서가 되자 아폴리네르는 또 다른 새로운 경향의 가능성을 암시하는데, 바로 감성에 의한 조형적 가치를 실현한 마티스의 색채가 그 서막일 것이라는 예견한다. Cf. 『M. Bernard inaugure le Salon d'automne』, *L'Intransigeant*, 14 novembre 1913. (OEC II, 606)

10) 『Le cubisme instinctif forme un mouvement important, commencé depuis longtemps et qui rayonne déjà à l'étranger. (...) il englobe de nombreux artistes comme Henri Matisse, Rouault, André Derain, Raoul Dufy, Chabaud, Jean Puy, Van Dongen, Serverini, Boccioni, etc., etc.』 Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes*. (OEC II, 52) 이 범주에 속하는 예술가들은 대개가 야수주의 화가들과 미래주의 예술가들인 점을 감안한다면, 이 예술가들이 오늘날 역사적으로 규정된 의미의 입체주의자라는 의미가 아니라, 색채를 중심으로 새로운 미학의 태동에 기여한 예술가라는 의미로 받아들일 수 있을 것이다. 다시 말해 아폴리네르가 사용한 입체주의라는 용어는 한 특정 유파를 지칭한다기보다는 오히려 과거와는 다른 현대적 조형성이라는 의미로 받아들일 수 있다. 그래서 그는 '입체주의는 하나의 시스템이 아니다. 이 예술가들의 재능과 예술기법에서 보이는 다양성이 입체주의가 하나의 시스템이 아니란 명백한 증거가 된다. Cependant, le cubisme n'est pas un système et les différences qui caractérisent non seulement le talent, mais la manière même de ces artistes en sont une preuve manifeste.'라고 정의한 것이다. Cf. 『Préface du catalogue du 8e Salon annuel du Cercle d'Art Les Indépendants au Musée moderne de Bruxelles』, du 10 juin au 3 juillet. (OEC II, 358)

11) Cf. Tucker W., *The Language of sculpture*, London, Thames and Hudson, 1974, p. 87-88.

이처럼 아폴리네르가 마티스의 회화에서 파악한 것은 순수조형을 향한 노력과 의지로, 이는 그의 조각에서도 예외가 아니라는 것이다. 그리고 이런 노력과 의지에 의해 발현된 조형성이 과거의 모방이나 환영미학에서 벗어날 수 있는 단초를 제공한 것으로 파악하면서, 그의 조각이 현대 조각의 탄생에 선구적 역할을 수행한 것으로 보고 있는 것이다.

2.1.2. 피카소의 조형미학 : 콜라주의 조형성

미술사에서 피카소는 조르주 브라크 Georges Braque와 더불어 입체주의 미술을 태동시킨 장본인이다. 그는 예술의 구도를 형태면에서 관념적 리얼리즘으로 전환시키면서 고전적 르네상스 미학을 극복하였는데, 이런 그의 새로운 리얼리즘을 정통 입체주의로 정의한다. 사생을 위한 단일시점을 피하고 복합시점을 통해 취한 시각정보를 병치하면서 시각적 동시성을 추구한 피카소의 관념미학은 〈아비뇰의 처녀들 Demoiselles d'Avignon〉 등 일련의 회화를 비롯해 1909년의 〈여인 두상(페르난도) Tête de femme(Fernande)〉(그림 5)과 1909-1910년의 〈자화상 Autoportrait〉, 〈사과 Pomme〉(그림 6) 등을 통해 실현되었는데 이것이 입체주의 조각의 효시를 이룬다. 이런 혁신적인 조각을 실현한 피카소는 1913년부터 그림에 벽지나 우표, 실, 사진 등 일상의 사물과 시멘트, 모래 같은 비회화적 요소를 도입하기 시작한다. 이것이 회화적 콜라주이다. 이는 입체파 회화가 전통적인 원근법에 따르는 회화에서처럼 그림의 주제를 화면 안으로 후퇴하면서 전달하기보다는 화면의 표면에 나타내고 있다는 것을 강력하게 암시한 것이다. 그리고 복수 시점, 복수 기준축(軸), 복수 광원과 같은 서로 일치되지 않는 여러 회화 요소들을 한 화면에 도입된 것으로, 이런 조형성에 대해 아폴리네르는 다음과 같이 기술한다.

면들로 양감을 표현하면서, 피카소는 대상의 여러 부분들을 완벽하고 예리하게 (면으로 재단하여) 나열한다. 그래서 그 대상의 부분들은 (면들로) 잘 정돈된 형태지만 관객은 그 대상을 동시적으

로 지각할 수밖에 없고, 그렇게 지각된 형상은 원래 대상의 형태와는 다르다.

이 미술은 고상하다기보다는 심오한 것이 아닌가? 이 미술에는 자연에 대한 관찰이 없어서는 안 되며, 자연만큼이나 친밀하게 우리에게 작용한다.

Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangements.

Cet art est-il plus profond qu'élevé? Il ne se passe point de l'observations de la nature et agit sur nous aussi familièrement qu'elle-même.¹²⁾

같은 시기에 피카소는 콜라주 효과를 조각에 적용하면서 어떤 것을 다른 것으로 일변시키는 착상을 하게 되는데, 철판과 철사 혹은 종이와 판지 등 값싸고 곧 망가질 형편없는 일상의 물건을 활용해서 만든 〈기타 Guitare〉(1912-1913년)(그림 7) 같은 이상블라주 혹은 구성조각 construction¹³⁾을 비롯해 1914년부터 제작한 6점의 〈압생트 잔 Verre d'absinthe〉(그림 8)이 그것이다. 특히 후자의 작품은 시멘트나 청동을 재료로 하면서도 작품 꼭대기에 실제 은제 차 거르개를 용접해 놓은 콜라주이고 또 한편으로 흰 바탕에 점묘법으로 색 점들을 찍어놓은 회화이기도 하다. 이 작품이 실제로는 3차원의 대상이면서 그 표면은 2차원의 특성을 띠고 있어 결국 그것은 실제와 환영 사

12) *Méditations esthétiques Les Peintures cubistes*. (OEC II, 23)

13) 'Picasso et Braque introduisaient dans leurs oeuvres d'art de lettres d'enseignes et d'autre inscriptions, parce que, dans une ville moderne, l'inscription, l'enseigne, la publicité jouent un rôle artistique très important et parce qu'elles s'adaptent à cette fin, Picasso a parfois renoncé aux couleurs ordinaires pour composer des tableaux en relief, en carton ou des tableaux de papiers collés ; il suivait alors une inspiration plastique et ces matériaux étranges bruts et disparates devenaient nobles parce que l'artiste leur insufflait sa personnalité à la fois robuste et délicat.' 『La Peinture moderne』, *Der Sturm*, février 1913. (OEC II, 503)

이를 배회하는 작품이라고 할 수 있지만, 눈에 보이는 외부모습만 표현한 것이 아니라 잔에 빛이 투영된 효과를 입체적으로 표현하면서, 대상이 지닌 내외의 모습을 복합시점에서 파악된 형태감과 동시에 표현한 것이기도 하다. 이런 피카소의 작품은 20세기 이전 조각에서 강조되었던 인체의 양감이나 질감은 오픈된 형태로 대체되었고, 면으로 해체된 각 부분들이 다시 붙여졌으며, 한 덩어리로서의 일체를 이루고 있지도 않다. 재료도 대리석과 청동 대신 마분지와 철사 줄, 혹은 시멘트와 실제 스푼 등 관례적으로 인정할 수 없는 재료들을 이용함으로써 조각의 혁신을 보이고 있다. 이런 조각은 브론즈를 재료로 하여 합리적인 양감과 질감을 통해 대상을 완전하게 재현하고자 했던 로댕을 중심으로 한 근대조각에 반기를 든 것이다.

피카소는 이런 실험에 더 박차를 가해 1928년에 철사조각을 실현한다. 그의 〈정원의 여인 Femme dans le jardin〉(그림 9)이나 〈아폴리네르에게 바치는 기념비 Monument à Apollinaire〉(그림 10) 등은 이전의 청동, 나무, 대리석을 이용하던 조각과는 달리 원하는 온갖 형태를 용접으로 세우면서 다양한 형태를 제작할 수 있는 가능성을 열었다. 특히 이런 작품은 전통적 양감과 볼륨감을 찾을 수 없이 마치 공간 속에 그려진 드로잉이라고 할 수 있는데, 이런 작품은 일찍이 아폴리네르가 주창한 재료 없는 무(無공)조각 혹은 조각의 물질이 접하는 부분이 존재하지 않는 텅 빈 공(空)조각에 대한 아이디어와 연관이 있는 것으로 보인다.¹⁴⁾

14) 그는 소설 『학살당한 시인 Le Poète assassiné』에서 주인공 크로니아망탈 Croniamantal의 죽음을 애도하기 위해 그의 친구인 베냉의 새 L'oiseau du Benin (실제 인물은 피카소임)가 재료가 무(無)인 크로니아망탈의 조상(彫像)을 만들고자 하는 계획이 그것이다 'Il faut que je lui [Croniamantal] fasse une statue, dit l'oiseau du Bénin. Car je ne suis pas seulement peintre, mais aussi sculpteur. (…)

- Une statue en quoi? demanda Tristouse. En marbre? En bronze?

- Non, c'est trop vieux, répondit l'oiseau du Bénin, il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire.

- Bravo! bravo! dit Tristouse en battant des mains, une statue en rien, en vide, c'est magnifique, (…)

(OEC I, 300-301)

이처럼 피카소는 조각에 있어서 새로운 혁신을 탄생시켰는데, 그 이전에는 조각이 외부 구조를 중시한데 반해 피카소는 그 구조를 해체하고 재조합하면서 대상을 관념화시켰던 것이다. 이런 입체주의 이념을 바탕으로 한 그의 시도는 조각의 새로운 방향을 제시한 것이라 할 수 있으며, 아폴리네르 역시 이런 예상치 못한 기법이 놀람의 효과¹⁵⁾를 창출한 동시에 현대예술의 가능성을 제시한 것으로 보고 있다.

그는 [피카소는] 엄격하게 이 세계를 조사했다. 그는 심연 속의 거대한 빛에 익숙해 있었다. 그리고 가끔 그는 두 푼짜리 약보, 실제 우표, 등나무로 엮은 의자받침이 인쇄된 밀랍 먹인 천 조각 등 실물들을 조명하는 것을 우습게 생각하지 않았다. 피카소의 예술은 이 오브제의 진실에 어떤 회화적 요소도 덧붙이지 않는 것이다.

놀라움은 순수한 빛 속에서 야성적으로 웃는다. 그리고 숫자와 인쇄된 글자들이 미술에서 새로운 회화적 요소로 등장하는 것은 매우 정당하다. 그것들에는 오래전부터 인간성이 배어있다.

Alors, sévèrement, il [Picasso] a interrogé l'univers. Il s'est habitué à l'immense lumière des profondeurs. Et parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets.

La surprise rit sauvagement dans la pureté de la lumière et c'est légitimement que des chiffres, des lettres moulées apparaissent comme des éléments pittoresques, nouveaux dans l'art, et depuis longtemps déjà imprégnés d'humanité.¹⁶⁾

15) 아폴리네르는 20세기 예술의 정신적 근간을 무한한 상상력에 근거한 에스프리 누보로 보았으며, 그 에스프리 누보는 우리의 고정관념과는 다른 놀람 la surprise과 의외성 l'inattendu을 기반으로 한다고 주장하였다. Cf. 『L'Esprit nouveau et les poètes』. (OEC II, 949-951.)

16) *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes*. (OEC II, 22).

이 글에서 아폴리네르가 적시한 작품은 피카소의 첫 콜라주인 〈등나무 의자의 정물

피카소의 이런 반 예술적 조형기법은, 피터 리드가 ‘아폴리네르는 피카소가 행한 창작행위의 폭과 그에 의해 열린 가능성의 범위가 얼마나 드넓은 것인가를 익히 알고 있었다.’¹⁷⁾라고 한 만큼, 그가 새로운 조각의 위상에 눈뜰 수 있는 계기가 되었다고 할 수 있다. 그가 ‘대리석의 시대는 끝나가고 있고 석재의 시대는 이미 지나갔다. Le temps des marbres finissait, l'âge de pierre est déjà révolu.’¹⁸⁾고 하면서 조각의 새로운 조형성은 청동, 나무, 석재를 떠나 익숙하지 않은 재료들의 활용에 의해 가능할 것임을 시사한 것이 그 한 예이다.¹⁹⁾ 이처럼 전통미학과 전혀 다른 현대조각의 가능성은 새로운 재료와 아울러 시각의 해체를 통해서 가능하다는 사실을 아폴리네르는 전망하고 있었던 것이다. 그가 인식한 이런 현대조각의 가능성은 입체주의 조형성의 연장선상에 있는 것으로 볼 수 있다.

2.1.3. 아폴리네르와 드랭의 조형성 : 관념적 조형성

아폴리네르가 중시한 현대조각의 양상 가운데 하나가 주물이 아닌 나

Nature morte à la chaise cannée(1912년)(그림 11)을 비롯해 실제 일상용품을 도입한 작품들이다. 피카소는 이런 작품들을 통해 고전적 시각미학인 ‘눈속임 le trompe-l'oeil’의 한계를 극복하고자 한 것이다. ‘Il n'est pas possible de deviner les possibilités, ni toutes les tendances d'un art aussi profond et aussi minutieux. / L'objet réel ou en trompe-l'oeil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes, de même que le cadre en marque les limites extérieures.’ *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes*. (OEC II, 22)

17) ‘Apollinaire reconnaît la portée de ces gestes et la grandeur du champ de possibilités ouvert par Picasso, qui sera largement exploré par la suite.’ Peter Read, *Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Paris, Jean Michel Place, 1995, p. 100.

18) 『François Rude』, *Poème et drame*, mars 1913. (OEC II, 518)

19) 피카소의 1951년 작품인 〈바분과 아이 Baboon and the Young〉(그림 12)은 청동으로 주물을 떠서 만든 것처럼 보이지만 머리는 장난감 자동차를 붙인 것이고, 몸통은 스토브로 만든 것이다. 와이퍼는 눈으로, 바퀴와 벌퍼는 익살을 머금은 입을 대신하고 있다. 이런 피카소의 작품을 보면 다채로운 재료의 도입을 통해 현대적 조형성의 한 단면을 이룰 수 있을 것이라고 예견한 아폴리네르의 혜안을 확인할 수 있다.

무에 직접 새기는 방식, 즉 직접조각 방식이며, 그렇게 새겨진 작품이 보이는 한 덩어리로의 물질감이다. 이는 파노프스키 Erwin Panofsky의 이론에 의하면, 신체를 완전한 숫자적 비례를 통해 해부학적으로 표현하는 형식적 정의 formal definition의 비례법이 아니라, 빛, 색 등 재료에서 나오는 자체 성질을 바탕으로 한 재료적 정의 material definition²⁰⁾에 따른 것인데, 이 재료적 정의는 해부학이나 합리적 비례법을 통한 대상의 시각적 재현을 거부한 것이다. 이는 서구예술이 전통적으로 추구한 미의 관념에 얽매이지 않은 흑인예술의 조형성²¹⁾과 맥을 같이 하는 것이다. 아폴리네르는 드랭의 1907년 작품인 〈웅크린 남자 Homme accroupi〉(그림 13)와 〈서있는 누드 Nu debout〉(그림 14)에서 새로운 비례와 함께 재료 고유의 물질감을 드러낸 혁신적인 조형의 전거를 발견한 것으로 보인다. 과거와는 다른 이런 조형성은 현대적 창작의지에 따른 것이다. ‘조각칼로 무장한 드랭이 매우 단단한 돌덩이에서 정말 새로운 조화를 이론 총체적 형태감을 드러냈다.’²²⁾는 아폴리네르의 말은 위의 작품들에서 보듯 드랭의 조각이 합리적 해부학보다는 물질적 존재감을 우선시 했다는 의미와, 결과적으로 관념적 조형성을 향한 진일보로 해석한 것이라 할 수 있다.

아폴리네르는 조각 뿐 아니라 회화에 대해서도 그의 현대정신을 간파하고 있는데, 특히 마티스의 직관적 예술이 숭고한 예술이 된 것은 드랭을 만난 이후라는 것과 피카소 역시 드랭과 교류하면서 현대 조형성에 눈을 떴다고 주장하였다.

20) Cf. 진중권, 『서양미술사 I』, 서울, 휴머니스트, 2008, p. 17-18.

21) 흑인예술에 대한 아폴리네르의 관점은 줄고, 『아폴리네르의 미의식(美意識) - 그의 소장품을 중심으로』, 『한국프랑스학논집』, 제27집, 1999. 그리고 줄고, 『사갈의 작품에서 나타난 아폴리네르의 신정신 l'esprit nouveau』, 『한국프랑스학논집』, 제 69집, 2010. 2.을 참고하기 바람.

22) '(...) sculpteur faisant sortir de dalles en pierre très dure des formes synthétiques d'une harmonie entièrement nouvelle.' 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEC II, 596)

현대조각의 문턱에서 생각할 수 있는 조각가 중에 카르포와 바리, 특히 뒤드의 정신을 잇는 작가로 드랭을 언급하지 않을 수 없다. 우리는 드랭을 오늘날 중요한 조형예술 경향들의 시작점에서 발견할 수 있다. 마티스의 직관적이고 상징적인 예술에 자유를 부여한 야수주의 운동의 시작에 그가 있으며, 경쟁심에서 파블로 피카소를 새로운 회화의 강렬한 형상을 창조하도록 부추긴 입체주의 운동의 시작에도 그가 존재한다.

Parmi les artistes que l'on retrouve à l'aurore de la sculpture moderne, il faut citer André Derain, qui se réclame de Carpeaux, de Barye et surtout de Rude. Nous retrouvons André Derain au début de toutes les manifestations plastiques importantes de ce temps. Le voici au début du mouvement des fauves donnant la liberté à l'art instinctif et symbolique de Matisse ; le voici au début du mouvement cubiste forçant par l'émulation Pablo Picasso à créer les formes puissantes de la nouvelle peinture.²³⁾

아폴리네르는 현대예술을 태동시킨 중요한 예술미학으로 흑인예술을 들고 있으며 그 예술의 조형미를 발견한 작가 역시 드랭이라는 사실을 강조하고 있다.²⁴⁾ 이런 점 역시 그의 예술이 마티스와 피카소를 비롯한 20세기 회화와 조각의 정신적 동력이었다는 아폴리네르 주장에 타당성을 부여하는 이유가 될 것이며, '오늘날 중요한 조형예술의 출현, 그 선두에는 항상 드랭이 있다.'²⁵⁾라고 단언하면서 그를 현대예술의 진정한 선구자로 본 타당성을 발견할 수 있다.

미술사학적 관점에서 피카소와 브라크를 입체주의의 주역으로 본 아폴리네르의 생각은 이론의 여지가 없다. 그러나 드랭의 역할에 대한 아폴

23) 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEC II, 596)

24) Cf. 줄고, 『아폴리네르의 미의식(美意識) - 그의 소장품을 중심으로』, *op. cit.*, p. 21-40.

25) 'Nous retrouvons André Derain au début de toutes les manifestations plastiques importantes de ce temps.' 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEC II, 596)

리네르의 주장은 일반적인 미술사학의 입장과는 차이가 있다. 즉, 미술사적으로 드랭은 현대미술의 선구자로 평가받지 않는다. 입체주의와 드랭의 관련성 역시 미약한 것이며, 야수주의의 한 일원으로 기록될 뿐이다. 그러나 아폴리네르 비평문의 내적 논리성을 살펴보면 아폴리네르의 드랭에 대한 진정한 시각이 무엇이었는지 확인할 수 있다.

우선 살펴볼 것은 아폴리네르가 『미학적 명상 입체주의 화가들』에서 이미 입체주의자로 평가받는 피카소, 브라크, 메칭제르 Metzinger, 글레즈 Gleizes, 마리 로랑생 Marie Laurencin, 후안 그리 Juan Gris, 레제 Léger, 피카비아 Picabia, 마르셀 뒤샹 Marcel Duchamps에게는 각각의 지면을 할애하여 이들의 조형정신을 개별적으로 논하고 있지만, 이 항목에서 드랭은 제외되어 있는 것이다. 다만 이 책의 마지막에 드랭을 야수파인 마티스와 미래파인 보초니 등과 함께 직관적 입체주의자로 분류하고 있을 뿐이다.²⁶⁾ 그는 『미학적 명상 입체주의 화가들』에서 입체주의를 네 경향으로 분류하고, 당시에 경향은 다르지만 전위적 정신을 가진 많은 예술가들을 입체주의의 범주에 넣고 있다. 이는 그가 말한 입체주의가 단 하나의 예술경향을 지칭하는 말이 아니라 당대의 전위정신을 총체적으로 의미하는 말이었음을 알 수 있다. 따라서 간과하지 말아야 할 것이 아폴리네르가 미술사학자들과 마찬가지로 드랭을 정통 입체주의자라고 주장한 것이 아니라는 것이다. 다만 다양한 현대적 예술경향들이 혼재하던 당시의 상황에서 그가 가장 중요하게 생각한 것이 전위적 정신과 그 정신의 정당성이었던 만큼, 그가 드랭에게서 발견한 것이 바로 새로움을 창출할 수 있는 정신 그 자체였지, 작품과 조형의 혁신성이 아니었다. 이런 맥락에서 그는 드랭을 ‘새로운 질서를 만들 수 있는 모험심을 복돋고 무모함을 자제시키면서 무거운 포대(砲臺)를 전선으로 옮긴’²⁷⁾ 작가라고

26) 각주 11) 참조.

27) '(...) en encourageant l'audace et en tempérant la témérité que l'on réalise l'ordre (...) conduit sur le front un tracteur d'artillerie lourde.' Cf. 『André Derain』. (OEC II, 859-861)

평가했던 것이다. 드랭은 서구 현대예술의 정신적 자양분이 된 흑인예술의 관념적 미학을 발견하고 그 조형성을 처음으로 자신의 작품에 적용시켰는데, 이런 그의 조형성은 마티스나 피카소와 같은 예술가들이 과거의 환영적 조형성을 극복하고 관념적 조형성을 창출할 수 있는 길을 연 작가이다. 이런 예가 바로 드랭의 모험정신이다. 그는 ‘이 [모험]정신을 통해 과감하다고 할 수 있는 모든 현대미술의 속성을 두루 섭렵하면서 단순성과 순수성에 입각한 예술의 원칙과 이에 의한 예술의 규범을 찾고자 했던 것이다.’²⁸⁾

따라서 미술사가들이 해석하는 것과 달리 아폴리네르의 시각은 입체주의자로서의 드랭의 활동을 피카소나 브라크와 동일하다는 사실에 초점이 맞추어진 것이 아님을 알 수 있다. 존 골딩이 입체주의의 전개에 있어 드랭이 행한 역할을 인정하면서 아폴리네르의 관점에 긍정적 반응을 보인 이유가 이것이다.²⁹⁾ 따라서 아폴리네르가 드랭을 당시 예술가 중 가장 순수한 영감을 가진 자로 평가하는 이유가 무엇인지 명백해진다. 그는 예술적 전위정신이 조형의 순수성을 향한 고뇌의 여정이라는 사실을 강조하고, 그 길을 앞장서서 밝힌 드랭의 정신과 조형성을 ‘사실적이면서도 숭고한 행복감으로 가득한 하모니 une harmonie pleine de béatitude réaliste et sublime’³⁰⁾라는 말로 표현한 것이다.

이처럼 마티스, 피카소, 드랭 등 ‘화가-조각가’들의 조형성에서 고전적 조형에서 벗어나 현대조각의 가능성을 탐색한 아폴리네르는 현대조각의 실재를 축각과 결부된 조형성에서 찾는다. 이 축각과 연관된 조형성은

28) ‘(par laquelle) il passait par-dessus tout ce que l’art contemporain comptait de plus audacieux pour retrouver avec la simplicité et la fraîcheur les principes de l’art et les disciplines qui en découlent.’ Cf. 『André Derain』. (OEC II, 859-861)

29) ‘Derain fut un excellent révélateur des diverses influences qui s’exerçaient à ce moment-là. (...) Bien que Derain ne devînt jamais un cubiste au vrai sens du terme, la déclaration d’Apollinaire n’est pas aussi dénuée de fondement qu’elle paraît au premier abord.’ John Golding, *Le Cubisme*, Paris, Ed. René Juillard, 1965, p. 260.

30) 『André Derain』. (OEC II, 860)

실제 실현될 수 있는 가능성의 차원에서라기보다는 이런 선구자들의 정신을 기반으로 한 비사실적이며 관념적 조형, 즉 순수조형성의 절대적 필요성을 강조하는 차원에서 이루어진 것으로 보인다.

2.2. 순수조각의 가능성

2.2.1. 촉각미학 : 시각과 촉각의 동시적 지각과 평면조각

아폴리네르는 『오늘의 조각』에서 현대성에 관한 자신의 견해를 개진하면서 진정한 의미의 현대조각은 아직 존재하지 않는다고 단언하고 있다. 그 원인으로 조각의 미래에 대한 고뇌와 함께 새로운 조각을 향한 의지와 용기가 신진 작가들에게 부족하다는 것을 지적한다.

이런 노력을 통해 예술이 태동하기 위해서 예술가들이 필요한 것이며, 바로 이 점에서 예술가들의 존재감이 드러나는 것이다. 조각의 지연에 대한 원인으로 **조각가들** 편에서 과감한 모험심이 부족하다는 것과 그들의 직업과 그들이 활용하는 재료에 대한 지나친 애정을 지적할 수 있을 것이다.

Pendant pour que l'art naisse de ces efforts, des artistes sont nécessaires et c'est ici qu'il s'élaborera. Il est possible que le retard de la sculpture soit imputable à un manque d'audace de la part de <s> sculpteurs et à l'amour trop grand qu'ils professent pour leur métier et les matières qu'ils emploient.³¹⁾

회화에서 야수주의와 입체주의가 이미 예술적 순수성의 가능성을 보여주었지만 조각에서는 아직 그 현대성이 실현되지 않았다는 생각에서, 그는 순수성의 한 예로 '만질 수 있는 조각 la sculpture à toucher'을 제시한다. 그는 이 촉각조각의 가능성을 1917년 11월 13일 폴 기욤 회랑의

31) 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEC II, 597)

강연에서 언급하며, 그 내용은 1918년 2월 16일 메르퀴르 드 프랑스 Mercure de France의 「촉각예술 L'Art tactile」이라는 기사로 나온다.³²⁾ 그런데 아폴리네르는 이 촉각예술에 대한 아이디어를 이미 1911년에 콩트 「친애하는 뤼도빅 Mon cher Ludovic」³³⁾에서 개진하였다. 그리고 1918년, 그는 이 콩트가 새로운 조각을 위한 새로운 시대의 시작을 알렸다는 것과 실제 이 조형적 기원이 된 작가 클리포드 윌리엄스라는 사실을 알린다.³⁴⁾

최초의 촉각작품의 작가는 클리포드 윌리엄스인데, 나는 그에게 이 예술의 기원이라는 이름을 부여하고 싶다. 왜냐하면 나는 이 콩트를 쓰는 과정에 촉각예술가들의 이름을 미리 밝혀야겠다는 생각을 미처 하지 않았으며, 〈뭉뚱〉지의 사진을 본 이후, 나는 노력은

32) 이 기사에서 아폴리네르는 미국의 자야스 Zayas 갤러리에서 전시되었으며, 그 사진이 1917년 5월의 「뭉뚱 Rongwrong」지(실제 아폴리네르는 이 잡지를 소유하고 있었다. Cf. [Gilbert Boudar], *La Bibliothèque de Guillaume Apollinaire II*, Paris, Ed. du CNRS, 1987, p. 158.)에 게재된 클리포드 윌리엄스 Clifford Williams의 〈만지는 석고상 un plâtre à toucher〉에서 새로운 예술로서의 촉각예술을 생각하게 되었음을 밝히고 있다 : 'Je n'en veux pour preuve qu'une photographie parue dans une revue singulière et sans date, intitulée bizarrement *Rongwrong*, que l'on a publiée à New York à une date que l'on peut estimer située entre les 5 mai 1917 et le mois d'octobre de cette même année. / La photographie représente «un plâtre à toucher» chez de Zayas : «un plâtre à toucher», c'est l'expression employée par l'artiste.' *La Vie anecdotique*, 16 février 1918. G. Apollinaire, *Oeuvres en prose, complètes III / textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin*, Paris, Gallimard, 1993, p. 271. (향후 이 저서를 OEC III 로 표기함)

33) Guillaume Apollinaire, "Mon cher Ludovic" dans *Contes retrouvés*, Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose I / textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin*, Paris, Gallimard, 1977, p. 497-499 et 1392-1393. (향후 이 저서를 OEC 로 표기함)

34) 촉각예술의 기원을 찾던 에티엔 수리오는 아폴리네르의 콩트와 클리포드 윌리엄스의 작품이 같은 1911년에 태동했음을 언급한다 : 'En 1911, Apollinaire invente «l'art tactile» fondé sur la façon dont, selon leur nature, les objets affectent le sens du toucher (*Mon ami Ludovic*). La même année est présenté à New York un «plâtre à toucher» dû Clifford Williams.' Cf. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* / publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, P.U.F., 1990, p. 158.

했지만 새롭게 출현한 이 예술의 특성을 적절하게 표현할 수 있는 신조어를 찾지 못했기 때문이다. 그러나 어찌되었든 그 일은 이미 이루어졌다.

(...) 우리 후손들의 세련된 감각이 내 친구 뤼도빅에게가 아니라 1917년 봄에 자야스 갤러리에서 첫 '촉각 석고상'을 선보이는 명예를 안은 클리포드 윌리엄스에게서 그 유래를 찾는다 해도 이 얼마나 경이로운 기쁨이란 말인가.

Cette première oeuvre tactile a pour auteur un artiste du nom de Clifford Williams, auquel je vous laisse le soin de donner un nom génétique, car, pour ma part, au cours du conte, je n'ai pas songé à donner à l'avance un nom aux plasticiens de l'art du toucher et, depuis que j'ai vu la reproduction du Rongwong, j'ai cherché, mais n'ai trouvé aucun néologisme propre à exprimer le caractère de cette nouvelle profession artistique. Quoi qu'il en soit, l'événement s'est réalisé.

(...) que de jouissances merveilleuses le goût raffiné de nos descendants ne devra-t-il pas à mon ami Ludovic d'abord, mais surtout à Clifford Williams, qui, au printemps de 1917, eut l'honneur d'exposer chez M, de Zayas le premier «plâtre à toucher».³⁵⁾

아폴리네르는 「친애하는 뤼도빅」에서 '촉각예술, 접촉예술, 만지는 예술 l'art du tact, du contact, du toucher'의 본질을 이야기하고 있다. 촉각예술의 창시자인 주인공 뤼도빅은 아내의 신체를 대상으로 삼는다. 조각의 역사에서 인간의 육체는 곧 미의 이상을 표현하기 위해 중요한 모방의 대상이지만 그 결과로서의 작품은 물질일 뿐이며 생명이 없다. 그러나 이 글에서 주인공은 조각의 재료에 대한 고정관념에서 벗어나 실제 생명이 있는 인간 육체를 조각의 정당한 재료로 간주한다. 아폴리네르의

35) Guillaume Apollinaire, *La Vie anecdotique*, 16 février 1918. (OEC III, 271)

이런 관념은 혁신적인 것이다. 즉, 전통 미학에서 모방의 대상이었던 모델이 예술 자체가 된 것이며, 그 예술작품은 보는 것 뿐 아니라 직접 만지면서 다양한 촉감, ‘대단한 아름답고 완벽하게 정직한, 감미로운 나체 la nudité savoureuse d'une grande beauté et d'une honnêteté parfaite’의 감각을 느끼도록 유도한 것이다. 이는 곧 시각과 촉각이라는 동시적 감각, 즉 조형적으로 ‘익숙한’ 시각과 ‘낯선’ 촉각을 통해 대상을 동시적 지각하는 것으로, 한 대상을 보다 완전하고 구체적으로 인식하게 만드는 ‘정직한’ 감상행위라고 할 수 있다. 이런 시도는 결국 촉각에 시각과 동일한 가치를 부여하는 것이며, 곧 촉각을 통한 예술성인 ‘촉각의 서정성 le lyrisme du contact’을 실현한 것이다.

우리들 중 누구도 그녀의 알몸을 그냥 스쳐지나갈 수 없을 것이며, 이는 촉각의 서정성에 관한 경험이라는 목적에서 이루어진 것이다. 그러나 우리의 왼손이나 오른손 혹은 두 손 모두가 우리에게 주어진 예술적이며 감미로운 감각을 느낀다지만 여전히 우리의 눈도 즐거운 것이다. 나는 여러분들에게 내 친구 뤼도빅이 우리에게 경험 삼아 스치기, 간질이기 등 여러 강도의 힘을 통해 다양한 시도를 해 보라고 요구했는데, 나는 그 시도와 관련된 촉감에 대한 상세한 언급은 하지 않을 것이다. 우리의 눈을 그의 부인의 통통하고 매력적인 육체에 고정시킨 채 우리가 꺾어야 했던 인내심에 대해서도 자세히 말하지 않을 참이다.

Nul de nous n'aurait osé effleurer sa nudité, fût-ce dans le but d'une expérience touchant le lyrisme du contact, mais on se rinçait l'oeil cependant que notre main droite ou gauche, selon le cas, ou parfois toutes les deux éprouvaient les délirantes sensations artistiques pour lesquelles nous étions conviés.

Je ne vous donnerai point le détail des effleurements, chatouillis, coup de toutes sortes et de toute force dont mon cher Ludovic fit sur nous l'expérience, et que, les yeux fixés sur le corps grassouillet et gracieux de sa femme, nous avions la

patience de subir.³⁶⁾

이 촉각미학의 주된 목적은 기존의 조형감각인 눈과는 전혀 다른 손의 감각을 충족시키는 것으로, 전통적인 간접적 미감에 한정된 것이 아니라 직접적 미감, 즉 재료의 물질감까지 감상의 영역으로 끌어들이므로써 예술취미의 근간을 바꾸는 것이다. 따라서 아폴리네르가 인식한 조각의 새로운 미학은 시각성을 촉각성으로 대체하는 것이었으며, 시각이 회화적 감각인데 대해 여전히 존재하지 않는 조각 고유의 감각으로 촉각을 제시 하면서 신예조각가들에게 순수조각의 가능성을 제고하도록 한 것이다. 아폴리네르가 관념미학을 구현한 입체주의 미술을 접하면서 조각도 단순한 시각적 모방에서 벗어난 새로운 미적 규범과 아울러 조각 자체의 미감이 필요하다는 것을 실감한데서 비롯된 미론이라고 할 수 있다.

그러나 오늘날 규칙과 기술이 활발히 전개되고 있는 촉각예술이 다양한 방식으로 이루어졌음을, 그리고 그 본질상 물체들은 촉각이라는 감각에 작용한다는 것을 여러분들에게 언급할 계획이다. 건조함, 습함, 축축함, 온갖 정도의 차가움과 뜨거움, 끈적거림, 두꺼움, 연함, 물렁물렁함, 단단함, 탄력적임, 기름짐, 비단결 같음, 부드러움, 까칠까칠함, 오돌도돌함 등등이 예기치 못한 방식으로 결합되고 연결되면서 우리의 친구 뤼도빅이 촉각예술의 섬세하고 숭고한 결합을 이끌어낼 수 있었던 풍부한 재료군을 구성하고 있다.

Toutesfois, il entre dans mon plan de vous dire que cet art dont les règles et la technique sont aujourd'hui dans tout leur développement est fondé sur la façon différente dont, selon leur nature, les objets affectent le sens du toucher. Le sec, l'humidité, le mouillé, tous les degrés du froid et du chaud, le gluant, l'épais, le tendre, le mou, le dur, l'élastique, l'huileux, le soyeux, le velouté, le rêche, le grenu, etc., mariés, rapprochés

36) 『Mon cher Ludovic』. (OEP. 497)

de façon inattendue, forment la riche matière où mon cher Ludovic puise les combinaisons subtiles et sublimes de l'art tactile.³⁷⁾

전통적 미감에 있어서는 시각이 청각, 후각, 촉각, 미각 등의 감각에 비해 우월한 것으로 인식되었으며, 질료적 요소와 연관된 것으로 받아들였다. 그러나 20세기에 들어와 예술가들은 흑인조각 등에 영향을 받으면서 전통적 미감과는 달리 나무, 석재, 철 등 물질의 즉각적 감각과 조형의 직접성, 즉 주물이나 석고와 같이 사전에 의도되고 고안되며 수정의 과정을 거치는 관례적 방식과는 다른 직접조각이나 구축조각 등에 기초한 조형성에 관심을 갖게 되었다. 이런 조각의 변환이 실상 촉각과 전혀 무관한 것이 아닌 만큼 아폴리네르가 주장한 촉각조각은 새롭고 이색적인 재료의 도입과 밀접한 연관이 있다고 할 수 있다.

회화적으로 보면, 피카소와 브라크는 그림에 모래, 석고, 톱밥, 형겔 등의 재료를 도입하였다. 그 콜라주의 조형은 실제 저부조이며 화면에 도입된 다양한 재료는 각각의 물질적 속성을 촉각적으로 직접 전달한다. 이런 다양한 촉감이 시각과 결부되면서 새로운 미감을 형성하는 동시에 촉각에 중요한 가치를 부여한 것이 콜라주이다. 이런 점에서 에티엔 수리오의 작품 속의 촉각성에 대해 '촉각은 작품에서 배제되어야 할 것이 아니라, 작품을 더 명확하고 풍요롭게 하는 감각인 것이다. La sensibilité tactile, loin d'être bannie de leurs oeuvres, y est mise en évidence et enrichie.'라고 말한 것이다.³⁸⁾

이런 조형적 촉각성은 앞서 말한 대로 입체주의자들의 콜라주나 아상블라주 뿐 아니라, 이런 인식의 기반을 마련한 흑인예술, 즉 예술을 제사나 주술의 도구나 액막이, 부적 등 일상생활과 결부시켰으며 기법상 주물이 아닌 직접조각을 근간으로 한 흑인조각상들에서도 발견될 수 있는 미

37) 『Mon cher Ludovic』. (OEP. 497-498)

38) Cf. Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 1336 pour "TACTILE / TACTILISME".

감이다. 이런 미적 가치는 시각적 아름다움을 전제로 장식미를 추구한 전통 서구미술과는 다른 것이다.

또한 아폴리네르가 이 콩트에서 고전 건축과 조각의 상징적이며 특징적인 개념인 비어있음의 원칙 le principe du vide을 주장한 것은 주목할 만한 일이다. 건축에 있어서는 비어있음 le vide과 차있음 le plein의 균형을 위해, 조각에 있어서는 만곡의 하모니, 즉 볼륨을 위해 이 원칙은 중요한 개념이다. 그러나 이 비어있음을 단지 볼륨을 위한 것 아니라 순수한 조각언어로 인식한 작가들은 시의적절한 미학을 탐구하던 피카소를 비롯해 아르키펜코 Alexandre Archipenko나 보초니와 같은 현대작가들이다. 이들은 〈카루셀 피에로 Carroussel Pierrot〉(그림 15)처럼 채색된 평면의 조합인 이상블라주를 실현시켰으며, 〈머리 빗는 여인 Dame se coiffant〉(그림 16)의 얼굴부분처럼 존재하는 것을 빈 허공으로 표현하면서 혁신적인 공간성을 시도하였는데, 이런 조각의 공식 언어는 추상이며 그 추상의 기반은 비어있음이다.

특히 아폴리네르는 비어있음을 '무의식적인 잔혹성으로까지 비추어질 수 있는 환타지 une fantaisie qui parfois allait jusqu'à une inconsciente cruauté', 즉 물질의 속성을 직접적으로 느끼는 촉각조각의 본질적 특성으로 간주하였다. 이런 관점은 눈으로 볼 수밖에 없는 간접적 감각이라는 시각적 비접촉성과는 달리 물질 속성에 대한 직접적이고 즉각적인 감각을 중시한 것이다.

나의 친애하는 뤼도빅이 주장하는 것은, 동시에 느낀 모든 종류의 촉감은 비어있음의 감각을 제공한다는 것이다. 왜냐하면 '인간은 오래전부터 이 비어있음을 전혀 무시하지 않으며 - **자연은 비어있음을 두려워한다** - 그 비어있음에서 취한 것은 견고함 그자체임'을 뤼도빅은 덧붙인다.

Mon cher Ludovic professait que tous les genres de contacts ressentis simultanément procureraient la sensation du vide, car, ajoutait-il, 《on ne l'ignore plus depuis longtemps : la nature a

*horreur du vide, et ce que l'on prend pour le vide, c'est le solide même.》*³⁹⁾

전통적 관점에서 조각의 비어있음은 조각의 본질인 공간감, 즉 삼차원의 입체적 효과를 위해 가장 중요한 요인이다. 즉, '열리고 뚫린 공간처럼 작품에서 물질적 내용의 부재는 차있음을 드러내기 위해 반드시 필요한 상호보조적 요소 l'absence de contenu matériel appartenant à l'oeuvre, l'espace ouvert ou creux, est le complémentaire nécessaire à la présence du plein'이며, '작품의 물질적 조건 la condition matérielle de l'objet'이기도 하다.⁴⁰⁾ 다시 말해 조각에서의 양감은 비어있음과 차있음의 대비를 통해 나타난다. 바로 그 차이와 대비가 완성된 조각의 총체성을 이루는 것이며, 그 완결된 형상은 대리석이나 청동 등 견고한 재료의 물질적 속성에 의해 절대 변형되지 않는다. 그리고 그 양감은 빛의 효과에 의해 가지적으로 드러나는 것이다. 그리고 그 빛의 효과는 시각의 대상일 뿐이다.

아폴리네르가 촉각조각에 대해 언급한 것은 바로 이런 조각의 전통적 가치라고 할 수 있는 공간감을 거부하는 단순한 시각이 아니라 실제 촉감을 중시한 것이다. 즉, 촉감을 위한 조각은 재료의 따스함, 부드러움, 거칠음 등의 물질감을 중요시 한 것이지, 볼륨이라는 시각적 형태미를 중시한 것이 아니라는 것이다. 이런 인식은 회화의 콜라주와 연관된 평면 조각의 가능성, 즉 접자와 같은 조형성을 염두에 둔 것으로 볼 수 있다.

조각가들이 아직 촉각에 관심을 갖지 않는다는 것은 상상할 수 없는 일이다. 3차원의 형상에 적용된 한 조각작품이 눈에 제공할 수 있는 다양성을 고려하지 않더라도, 매우 예민한 감각인 촉각은 혁신적이며 새로운 미학적 감각을 제공할 수 있을 것이다. 마치 장

39) 『Mon cher Ludovic』. (OEP, 498)

40) Cf. Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 1387 pour "VIDE".

님이 점자방식에 따라 오돌토돌하게 표기된 책을 읽기 위해 하듯이 예술애호가들이 손가락 끝으로 그렇게 한다면, 그들은 석회초벽의 오돌토돌함이나 여성 피부의 따뜻한 탄력, 브론즈의 차가운 단단함과 같이 매우 다양한 재료감을 가진 물질 표면을 손으로 더듬으면서 지적이면서도 미학적인 감각을 느낄 수 있으리라 생각한다.

Il est inimaginable qu'aucun sculpteur ne se soit adressé encore au sens du toucher. Sans compter la variété qu'une pareille sculpture appliquée à des formes à trois dimensions pourrait offrir à l'oeil, le tact, qui est un sens subtil, pourrait éprouver des sensations esthétiques très nouvelles. Si l'on touchait du bout des doigts comme font les aveugles pour lire un livre piqué selon le procédé Braille, le dilettante, dis-je, éprouverait des sensations intellectuelles et esthétiques à parcourir de la main des surfaces découvertes de matières très variées dont l'une aurait le grenu des murs crépi à la chaux, l'autre la tiède élasticité d'une peau féminine, l'autre la froide dureté du bronze, etc., etc.⁴¹⁾

그 연장선상에서 이야기의 주인공 휘도빅은 산도 호수도 없는 상상 속의 평평한 세계를 생각하는 것이다. 이는 곧 전통적인 삼차원의 볼륨감에 대한 거부의 표현인 것이다.

그는 지질학과 관련된 소설을 상상했는데, 몽블랑이 레만호수 속으로 빠지고, 그 결과 산도 호수도 존재하지 않고 완전하게 하나로 결합된 평야만이 존재한다는 소설이었다. 이 평야는 촉각예술을 위한 광범위한 경험의 장으로 활용될 수 있는 곳으로, 우리는 이곳에서 맨발로 구르며 걸어가면서 나의 친애하는 휘도빅이 기가 막히게 배합해서 만든 촉각 교향곡을 실행할 수 있을 것이다.

(...) il imagina un roman géologique où le mont Blanc, (...),

41) 『La Sculpture d'aujourd'hui』. (OEP. 597)

tombait dans le lac Léman, si bien qu'il n'y avait plus ni mont, ni lac, mais une plaine parfaitement unie qui pouvait servir de vaste champ d'expérience pour l'art du tact que l'on pourrait y pratiquer pédestrement, en talonnant, pour ainsi dire, les pieds nus, les symphonies tactiles que mon cher Ludovic combinait merveilleusement.⁴²⁾

이처럼 아폴리네르에 있어 촉각조각은 재료적 측면에서의 혁신성과 아울러 조각의 공간감을 거부하는 평면조각과 연관된 것으로, 이는 곧 과거의 조각 미감에서 벗어나 조각의 현대적 조형성의 방향을 제시하기 위한 의도로 파악할 수 있다. 그런 만큼 촉각주의 혹은 촉각조각은 회화가 눈을 위한 예술이라면, 조각은 그와 다른 감각, 촉각을 위한 예술이어야 한다는 조각의 고유한 본질을 강조한 것이라고 할 수 있다.

2.2.2. 촉각주의와 미래파

1921년에 마리네티 Marinetti는 미래주의 선언문 중 하나인 『촉각주의 Le Tactilisme』를 발표하였다.⁴³⁾ 그리고 그는 촉각의 감각을 드높이기 위해 다양한 감각의 재료가 합성된 촉각 테이블을 구성했다. 이는 ‘신체를 재훈련시키고 미학적 소통을 가능케 하는 방법 un moyen de rééducation du corps et de communication’⁴⁴⁾을 제시하기 위한 것이다. 마리네티는 이런 조형성을 통해 ‘인간 사고에 미미한 작용 une médiocre conductice de la pensée’을 행하는 피부의 감각에 의한 예술의 가능성을 실험한 것이다.

눈과 목소리가 본질상 서로 통하는 반면, 두 개인의 촉각은 서

42) 『Mon cher Ludovic』. (OEP, 498-499)

43) Cf. Giovanni Lista, *Futurisme : Manifestes Proclamations Documents*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1973, p. 341-345.

44) Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 341-345.

로의 부딪힘이나 포옹, 스킴에서 거의 아무런 소통도 갖지 못한다.
여기서 악수라든가 키스, 성관계를 사고(思考)로 계속 전달할 수
있는 변환이 필요한 것이다.

Tandis que les yeux et les voix se communiquent leurs
essences, les tacts de deux individus ne se communiquent
presque rien dans leurs chocs, enlacement ou frottements.

D'où la nécessité de transformer la poignée de main, le
baiser et l'accouplement en des transmissions continues de la
pensée.⁴⁵⁾

촉각주의에 대한 마리네티의 관점은 시각뿐만 아니라 여러 감각에 호
소하여 전체적인 현실을 표현하고자 한 것으로 촉각의 잠재력을 완전히
꽃피우자는 주장이었는데, 예를 들어 바다를 재현해주는 촉각으로서 미
끄러움, 금속성, 시원함을 들었다. 그리고 바다를 '유연한 강철 flessibile
acciaio'이라고도 불렀다.⁴⁶⁾ 이처럼 대상을 간접적 혹은 대체적으로 느끼
는 예술로 주장한 마리네티의 촉각예술에 대한 관점은 순수조형을 목적
으로 한 아폴리네르의 견해와 다른 것이며, 이런 이유에서 자신의 선언문
이 10여년 늦었음에도 불구하고 스스로를 촉각주의 예술의 창시자로 주
장한 것이다.⁴⁷⁾ 이런 차별성을 확신한 탓인지 마리네티는 다음과 같이
기술하고 있다.

나는 라실드의 〈여자 광대〉나 〈외(外)자연〉을 통해 뛰어난 형
태를 선보인 촉각이라는 감각을 발견했다고 주장하고자 하는 것이
결코 아니다. 다른 작가들이나 예술가들이 촉각주의의 전조를 감
지하였다. 더욱이 이미 오래전부터 촉각의 조형예술이 존재했던

45) 『Le Tactilisme』 de Marinetti. (Cf. Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 342)

46) 폴 비릴리오(이재원 역), 『속도와 정치』, 서울, 그린비, 2004년, p. 32.

47) 'Cet été [1921] à Antignano, là où la rue Amerigo Vespucci, découvreur d'Amériques,
s'infléchit en côtoyant la mer, j'ai inventé le Tactilisme.' Cf. Giovanni Lista, *op. cit.*,
p. 345.

것이다.

Je n'ai jamais dû la prétention d'inventer la sensibilité tactile, qui se manifesta sous des formes géniales dans la Jongleuse et les Hors-nature de Rachilde. D'autres écrivains et artistes ont eu le pressentiment du tactilisme. Il y a en outre depuis longtemps un art plastique du toucher.⁴⁸⁾

여기서 '오래전부터'라고 한 것은 클리포드 윌리엄의 작품에서 첫 촉각 예술이 실현되었다고 한 아폴리네르의 관점과는 달리, 마리네티는 보초니를 촉각예술의 선구자로 보기 때문인데, 그 예가 1911-12년에 제작된 〈머리와 십자창의 결합 Fusion d'une tête et d'une croisée〉(그림 17)이라는 것이다.⁴⁹⁾ 그런데 이 조각은 대상과 주변을 합친 상호침투성이라는 기법을 통해 작가가 인식한 마음의 상태를 표현한 것이지, 마리네티의 의도대로 감각의 간접성을 추구한 작품이 전혀 아니다. 그럼에도 이 작품을 최초의 촉각조각이라고 한 마리네티의 주장은 촉각예술이 실제 실현이 불가능한, 단지 이론에 지나지 않는 것으로 볼 수 있다.⁵⁰⁾

실제 아폴리네르가 촉각예술의 가능성을 예시한 것은 한편 순수성을 이론 회화와 달리 조각에서는 아직 그 순수성에 발현되지 않았다는 절박함 앞에서, 다른 한편 회화와는 차별되는 조각만의 고유한 미감에 의한 현대조각의 한 예를 제시한 것이지, 촉각조각이 유일한 현대조각의 양상임을 주장한 것도 아니고, 반드시 실현되어야 할 조각 양상임을 강요한 것도 아니다. 그러므로 이 촉각에 관한 예술은 적극적이고 과감한 용기

48) 『Le Tactilisme』 de Marinetti. (Cf. Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 345)

49) 'Mon grand ami Boccioni, peintre et sculpteur futuriste, sentait tactilement quand il créait en 1911 son ensemble plastique Fusion d'une tête et d'une croisée, avec des matériaux absolument opposés comme poids et valeur tactile : fer, porcelaine et cheveux de femme.' 『Le Tactilisme』 de Marinetti. (Cf. Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 345)

50) 'Le Tactilisme créé par moi est un art réalisé et nettement séparé des arts plastiques. Il n'a rien à faire, rien à gagner et tout à perdre avec la peinture ou la sculpture.' 『Le Tactilisme』 de Marinetti. (Cf. Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 345)

가 부족한 전위조각가들을 자극하는 하나의 방안이었던 것이지, 마리네티처럼 조각조각을 현대예술의 한 대안으로 삼은 것이 아니다. 그렇기에 마리네티가 주장한 조각조각은 아폴리네르의 생각을 구현한 것에 지나지 않는다.

그 근거로 들 수 있는 것이 앞서 언급한 아무 재료를 사용하지 않은 비어있는 조각으로서의 무(無)조각 혹은 공(空)조각의 개념이다. 이런 일련의 혁신적이고 획기적인 아폴리네르의 주장은 관념적 추상화가 실현된 조각의 필요성을 절감했기 때문이라고 할 수 있으며, 조각조각이던 공조각이던 이런 아폴리네르의 견해는 순수조형에 관한 가능성을 밝힌 것이지 실현의 가능성을 염두에 둔 것은 아니라고 할 수 있다.

따라서 아폴리네르의 조각주의는 조각의 순수성이라는 의미에서 ‘조각적 입체주의’라고 할 수 있으며, 그 순수성의 추구는 ‘예술적이든 문학적이든 과학적이든 그 어떤 규제에도 기대지 않는 숭고함 *sublime sans s'appuyer sur aucune convention artistique, littéraire ou scientifique*’에 이르는 길로 보고 있는 것이다. 이는 곧 ‘하나의 조형적 서정주의 *un lyrisme plastique*’의 창조를 향한 열정, 즉 ‘이런 직접적이고 구체적인 서정주의를 향해 고양되는 *s'élève vers ce lyrisme concret, direct*’, 새로운 ‘드라마티즘의 이름 *le nom de dramatisme*’이라고 할 수 있다.⁵¹⁾

3. 결론

오늘의 예술을 보면 다양하기 그지없다. 그 다양성은 객관적 비례라는 고대의 시각적 사실성과 무관한 제작상의 비례가 대부분이며, 재료의 사용에서도 관례를 벗어나 주어진 모든 재료들이 예술의 영역에 들어와 있고 재료의 물질감을 전제로 한 재료적 정의에 의한 예술이 대부분이다.

51) 『La Peinture moderne』, *Der Sturm*, février 1913. (OEC II, 505)

또한 회화와 조각의 경계도 이미 허물어졌다. 비디오아트와 미디어아트라고 해서 영상이 예술의 한 영역 차지하고 있으며, 아르테 포베라 Arte Povera는 일상의 무가치한 잡다한 물건들에 예술의 지위를 부여하였다. 이런 다양성의 예술, 예술의 영역에서 모든 것의 가치가 해체되고 공정한 위상을 지닐 수 있는 예술의 근원은 20세기 초엽의 전위 예술가들의 정신에 있다. 과거의 '진실임직함'과 '눈속임'이라는 고전적 숭고함의 케논에서 벗어나고자 몸부림 친 입체주의자들을 위시한 전위작가들의 모험이 그 전제가 되는 만큼, 이들은 이성과 규제의 제약 없는 무한한 상상력을 통해 새로운 미학의 가능성을 선보인 선구자들이다.

당시 결코 긍정적으로 받아들여지지 않은 이 선구자들을 옹호하고 그 정신의 가치를 드높이면서 이들의 대변인이자 옹호자로 자처한 사람이 아폴리네르이다. 특히 아폴리네르는 저널에 몸담은 미술비평가였다. 그래서 그의 비평은 '살아 있는' 미술에 대한 비평이기에 역사적 비평과는 거리가 멀다. 이런 점에서 그의 비평은 당시 예술상황에 대한 진솔한 증언이라고 할 수 있다. 야수주의와 입체주의의 탄생을 목도하고, 이 양상들이 더 이상 젊은 예술이 아닌, 하나의 역사가 될 것임을 감지한 순간, 아폴리네르는 새로운 예술적 움직임을 간파하는데, 이를 오르피즘이라고 명명하게 된다. 우후죽순 격으로 현대미가 난무하던 시대에 미래를 이끌 수 있는 진정한 예술정신을 간파하고 그 경향을 선별한 아폴리네르의 시각과 견해는 탁월한 것이다. 미술사에서 현대미술의 출발로 삼은 예술정신이나 경향이 아폴리네르가 주장한 것과 일치한다는 사실이 그 증거이다.

그런데 드랭을 모든 현대미술경향의 선구자로 보는 아폴리네르의 관점에는 논란의 여지가 있다. 그러나 이는 아폴리네르가 드랭의 지위를 논한 것이 아니라, 그의 선구적 기질과 정신을 높이 산 것이다. 예술이 고전적 제약과 규제에서 벗어날 수 있는 중요한 계기마다 드랭의 과감한 시도가 있었다는 시대적 증언으로서 받아들일 수 있는 시각이지, 그가 이룩한 예술적 업적에 주안점을 둔 시각이 아니다. 실제 그는 현대예술의

가능성을 제시한 흑인예술의 조형적 가치를 발견하고 이를 회화와 조각에 접목시킨 작가이자, 여러 가지 비예술적 재료를 이용해 조각을 한 사람이다.⁵²⁾

특히 아폴리네르가 조각에 관심을 갖고 그의 비평문에서 조각에 관한 내용이 풍부해지는 1913년은 이미 야수주의와 입체주의가 절정에 달했을 때이며, 또 다른 전위양상인 오르피즘이 태동하던 때이다. 이런 경향들은 눈속임에서 벗어난 관념적 리얼리즘인 추상의 가능성을 탐구한 일련의 과정이다. 그는 이처럼 현대적 조형성, 순수조형성을 향해 회화가 진화를 거듭하는데, 반면 조각은 여전히 고전성에 갇힌 낙후성을 면치 못하는 실정을 간파한다. 그리고 만약 현대조각이 존재한다면, 그 새로움의 선두에는 조각가가 아니라 조각을 여기(餘技)로 삼아 작업을 한 화가들이 있음을 지적한다. 바로 마티스와 피카소, 드랭이었다. 이들의 조각은 화가들의 것인 만큼 무목적적 실험이었다는 점에서 나름의 순수성을 가지고 있었던 것이다. 역사적 관점에서도 순수 조형성을 실험한 이들의 조각이 로댕의 미학에서 벗어나 현대조각의 가능성을 제시한 것으로 평가받는 만큼, 현대정신을 가능히는 아폴리네르의 예리한 예술적 직관력을 긍정적으로 받아들일 수 있다.

그는 더 나아가 조각의 순수성을 위해 그 대안으로 제시한 것이 축각 조각이다. 이 아이디어는 새로운 것이라기보다는 그가 이미 1911년에 자신의 쿵트에서 문학적으로 전개한 주제이기도 하다. 물론 문학적인 에로티시즘의 일환으로 쓰인 것이기는 하지만, 훗날 축각조각의 아이디어를 개선하는 단초가 되기도 한 작품임에 틀림없다.

그리고 이 축각조각은 실제 회화의 평면에 다양한 재료를 도입하면서 형성된 콜라주와, 그 콜라주의 부조적 양상과 연관이 있다. 콜라주는 한

52) 아폴리네르는 실제 이런 유형의 드랭 작품, 〈탄피로 만든 꽃병 Vase fait dans une douille d'obus〉(Deux figures l'enrichissent, La Joie et La Douleur)을 소장하고 있었다. Cf. *Guillaume Apollinaire / notice établies par l'éditeur, Pierre Cailler, Editeur, Genève, 1965.*

화폭에 어울린 다양한 재료가 촉각적 반응을 불러일으키면서도, 동시에 그 저부조적 양식은 평면조각의 관념을 불러일으키기에 충분하다. 바로 과거의 조각이 가진 양감과 볼륨을 거부할 수 있는 새로운 조각의 양상, 즉 굴곡과 요철이 없는 평면조각의 가능성을 제시한 것이다. 이런 양감이 없는 조각 자체가 과거의 조각과는 전혀 다른 것이다. 특히 양감이 요철과 만곡으로 이루어진 만큼, 돌음과 새김 즉 존재와 없음의 차이가 과거 조각의 언어였는데, 아폴리네르는 이 과거의 언어를 거부하기 위해 비어있음과 차있음의 차이가 없는 조각의 가능성을 제시한다. 이것이 평면조각이다. 그리고 그 평면조각을 '비어있음의 원칙'에 의한 조각이라고 명하게 된다.

이런 아폴리네르의 촉각조각이나 평면조각, 비어있음의 원칙에 의한 조각이라는 것은 실제 그 실현에 중점을 둔 것이라기보다는, 스스로 지적한 대로 조각에서 아직 진정한 현대정신, 순수조각의 향한 열정이 존재하지 않는다고 판단한 만큼, 조각가들을 자극하고 새로움을 향한 과감한 모험심을 갖도록 하기 위한 의도라고 할 수 있다. 그러니 아폴리네르의 비평은 실제의 예술양상을 서술적으로 기술하고 설명하는 것이 아니라, 늘 새로움을 추구할 수 있는 정신에 주안점을 두고, 그 정신을 통한 새로운 미학의 가능성을 제시하는 것이다. 그리고 그의 비평은 결국 이런 앞을 향한 깊은 고뇌와 부단한 노력 - 이것이 아폴리네르에게는 '진실'이다 - 을 행하는 예술가들에 대한 찬사라고 할 수 있다. 그래서 그는 '우리는 결코 항구적인 사실성을 발견할 수 없을 것이다. 진실은 항상 새로운 것이기 때문이다. Mais on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes, La vérité sera toujours nouvelle.'⁵³⁾라고 했던 것이다.

이처럼 20세기 초엽, 당대 혼재한 다양한 미술의 양상과 그 부침을 가까이에서 목격한 아폴리네르의 예견력과 판단력이 그의 비평의 근간을 이루고 있는 것이다. 따라서 그의 비평이 미술사적으로 논란의 여지가

53) *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes*, (OEC II, 8)

존재했지만, 그의 저서와 비평문은 여전히 긍정적 가치를 발하고 있는 이
유가 바로 그것이며, 미국의 추상표현주의 작가인 로버트 마더웰 Robert
Motherwell이나 이탈리아의 역사학자인 리오넬로 벤투리 Lionello Venturi
등이 아폴리네르를 이 시대의 가장 위대한 비평가로 평가하는 이유 또한
여기에 있을 것이다.⁵⁴⁾

54) 『Introduction』dans Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques Les Peintres cubistes* / Textes présenté et annoté par L.C. Breunig et C.L. Chevalier, Paris, Hemann, 1980, pp. 34-35. (Coll. Savoir)

참고문헌

- Apollinaire (Guillaume), *Oeuvres en prose I*, Paris, Gallimard, 1977.
(Bibliothèque de la Pléiade)
- Apollinaire (Guillaume), *Oeuvres en prose complètes, Tome II*, Paris,
Gallimard, 1991. (Bibliothèque de la Pléiade)
- Apollinaire (Guillaume), *Oeuvres en prose complètes, Tome III*, Paris,
Gallimard, 1993. (Bibliothèque de la Pléiade)
- Apollinaire (Guillaume), *Médiations esthétiques Les Peintres cubistes*
/ Textes présenté et annoté par L.C. Breunig et C.L. Chevalier,
Paris, Hermann, 1980. (Collection Savoir)
- Apollinaire, Chroniques d'art 1902-1918*, textes réunis avec préface et
notes par L. C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960.
- Apollinaire critique d'art / Avant-propos* par Béatrice Riottot El Habib
et Vincent Gille, Paris, Paris-Musées : Gallimard, 1993.
- Blanchère (Jean Claude), *Le Modèle nègre*, Daker-Abidjan-Lôme,
Nouvelles Editions Africains, 1981.
- Cabanne (Pierre), *L'Epopée du cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963.
- Elsen (Albert), *Origines of modern sculpture : pioneers and premises*,
London, Phaidon, 1974.
- Gischia (L.) et Vedres (N.), *La Sculpture en France depuis Rodin*,
Paris, Seuil, 1975.
- Golding (John), *Le Cubisme* / traduit de l'anglais par Françoise
Cachin, Paris, Ed. René Juillard, 1965. (Le Livre de Poche)
- Goldwater (Robert), *Le Primitivisme dans l'art moderne* / traduit de
l'anglais par Denise Paulme, Paris, P.U.F., 1988. (Sociologie
d'aujourd'hui)

- Guillaume Apollinaire* / notice établies par l'éditeur, Pierre Cailler, Editeur, Genève, 1965.
- Laude (Jean), *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie Générale Française, 1966. (Le Livre de Poche)
- L'Art du XIXe siècle 1850-1905* / sous la direction de François Cachin, Paris, Citadelle, 1990.
- Le Norman-Romain (Antoinette), Pinot (Anne) et al., *La Sculpture L'Aventure de la sculpture moderne-XIXe et XXe siècle*, Genève, Skira, 1986. (Histoire d'un art)
- Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal* / sous la direction de William Rubin, Paris, Flammarion, 1987.
- Les Années 1913, Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* / travaux et documents inédits réunis sous la direction de L. Brion-Guerry, Tome I, Paris, Klincksieck, 1971
- Lista (Gionanni), *Futurisme : Manifeste Proclamations Documents*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1973.
- Que vlo-ve?* / Actes du colloque de Stavelot, 1975와 1981년의 *Cahier du musée national d'art moderne*(Centre Georges Pompidou)
- Read (Peter), *Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Paris, Jean Michel Place, 1995
- Samaltanos (Katia), *Apollinaire, Catalyst for Primitivisme, Picabia and Duchamp*, Ann Arbor, U.M.I, Recherche Press, 1984.
- Toussaint (Luca), *Guillaume Apollinaire, Souvenirs d'un ami*, Monaco, Editions du Rocher, 1954.
- Wijk (Margareth), *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund(Sweden), CZK Gleerup, 1982. (Etudes Romanes de Lund 36).

〈Résumé〉

La critique d'art d'Apollinaire et l'esprit d'avant-garde de la sculpture moderne

KWON, Yong-Joon

On estime souvent le fait qu'Apollinaire en tant que critique d'art et non pas en tant que poète a fait part d'analyses intéressantes dans le domaine de la peinture, notamment concernant l'art moderne et l'art abstrait comme le fauvisme, le cubisme et l'orphisme. Mais son travail en tant que critique de sculpture est rarement pris en compte.

Bien que la vision critique d'Apollinaire en matière de sculpture soit proche de sa vision de l'art dans son ensemble, nous allons nous concentrer sur cette première dans cet article. Il donne en premier lieu un regard très positif sur l'image conceptuelle et déformée chez les peintres-sculpteurs comme Matisse, Picasso et André Derain. Ils sont des pionniers de la sculpture d'avant-garde due à 'la surprise' et à 'l'inattendu', ce qui est une étape du développement de 'l'esprit nouveau' auquel il attribuait de l'importance.

Les historiens d'art apprécient positivement les efforts de Matisse et de Picasso pour la naissance de la sculpture moderne. Mais on doute du rôle d'André Derain. Cependant le point de vue d'Apollinaire doit être considéré comme un témoin du temps, non comme l'appréciation

historique, comme le dit John Golding : 'Derain fut un excellent révélateur des diverses influences qui s'exerçaient à ce moment-là. (...) Bien que Derain ne devînt jamais un cubiste au vrai sens du terme, la déclaration d'Apollinaire n'est pas aussi dénuée de fondement qu'elle paraît au premier abord.'

Apollinaire montre son intérêt en particulier pour la nouveauté, c'est-à-dire l'esthétique propre à la sculpture moderne et ses caractéristiques plastiques. Ceci apparaît dans le concept du 'tactilisme' ou 'd'art tactile', ainsi que dans l'utilisation de matériaux différents pour stimuler la créativité des jeunes artistes.

Apollinaire développe cette idée dans son conte *Mon cher Ludovic*, où il a présenté une femme comme l'oeuvre sculpturale, et a proposé d'y toucher pour éprouver de divers sensation, optique et en même temps tactile. D'une part c'est le renversement du conception existante comme la supériorité du vision par rapport au toucher, et la rétablissement de l'égalité entre ces deux sensations. D'autre part, c'est la révélation de la sensation typique pour la sculpture. En tant que la vision est la sensation pour la peinture, il a fallu établir la sensation pour la sculpture. C'est le tactilisme. Dans ce sens, le tactilisme a une certaine affinité avec la pureté de la sculpture.

C'est en voyant le collage qu'Apollinaire réfléchissait cette nouvelle figure sculpturale. Le vrai intention d'Apollinaire n'est pas la réalisation authentique de la sculpture tactile, mais c'est pour encourager les sculpteurs d'avoir de nouvelles idées, pour la révolution sculpturale, et ouvrir la voie de la sculpture moderne.

Son point de vue a son importance non seulement en peinture, mais aussi par de nombreux textes qui prévoient l'avenir de la sculpture. Pourtant jusqu'à présent, nous n'avons pas porté grande

attention à ses critiques de sculptures. Il est grand temps de considérer son apport en temps qu'authentique critique de sculpture.

En faisant des recherches plus approfondies sur les textes de critiques d'Apollinaire portant sur la sculpture, on pense que de découvrir sa contribution au développement de la sculpture moderne pourra établir sa présence et son statut en tant que critique de sculpteur.

도판



그림 1. Henri Matisse, cinq étapes de *Jeannette*. 1910-1916



그림 2. Henri Matisse. *La Serpentine*. 1909



그림 3. Henri Matisse. *Nu couché*, bronze, 1906-1907



그림 4. Henri Matisse. *Nu bleu (Souvenir de Biskra)*. 1907



그림 5. Picasso. *Tête de femme (Fernande)*. 1909



그림 6. Picasso. *Pomme*. 1909-1910



그림 7. Picasso. *Guitar*. 1912



그림 8. Picasso. *Verre d'absinthe*. 1914



그림 9. Picasso. *Femme au jardin*. 1930



그림 10. Picasso. *Monument à Apollinaire*. 1928



그림 11. Picasso. *Nature morte à la chaise cannée*. 1912



그림 12. Picasso. *Bafoon and the Young*. 1914



그림 13. André Derain. *Homme accroupi*. 1907.



그림 14. André Derain. *Nu debout*. 1907.



그림 15. Archipenko. *Carrousel Pierrot*. 1913



그림 16. Archipenko. *Dame se coiffant*. 1914



그림 17. Boccioni. *Fusion d'une tête et d'une fenêtre*. 1912. (détruit)

주 제 어 : 아폴리네르(Apollinaire), 현대조각(la sculpture moderne), 마티스(Henri Matisse), 드랭(André Derain), 촉각주의(le tactilisme), 미래주의(Le Futurisme), 마리네티(Marinetti)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 2. 1

게재확정일 : 2012. 2. 7

속담 속에 나타난 아프리카인들의 의식구조 - 프랑스어권 서아프리카인들의 가족관계 모티프를 중심으로 -*

김 경 량**
(서울대학교)

차례

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3. 속담 속에 나타난
서아프리카인들의 가족관 |
| 2. 아프리카 사회에서 속담의 기능 | 3.1. 가부장적 사회·연대감 |
| 2.1. 속담의 일반적 기능 : 교화적
기능과 풍자적 기능 | 3.2. 배우자·결혼 |
| 2.2. 아프리카의 특수한 기능 :
일상대화 및 회의 진행 기능 | 3.3. 부부싸움·이혼 |
| | 3.4. 자녀·부모·교육 |
| | 4. 맺는말 |

1. 들어가는 말

속담이란 오랜 세월 민중을 통해 구비전승 되는 생활언어로 “과거를 들여다보는 거울인 동시에 현재를 바라보는 모니터”¹⁾이다. 김사엽(1953)

* 본 연구에 수록된 아프리카 속담들은 AHMADOU KOURUMA, *Le Grand Livre de proverbes africains* (2003), Presse du Châtelet 속담집에 수록된 속담들을 인용하였다. 인터넷에도 많은 아프리카 속담들이 수집되어 있으나 속담 출처에 대한 ‘신뢰도’ 측면에서 아프리카 속담집을 대표하는 이 책의 속담만을 연구대상으로 하였다. 이러한 이유로 논문에 인용된 각 속담의 출처는 따로 기술하지 않았다.

** 서울대학교 사범대학 불어교육과

은 속담을 “형태상으로는 열자 내지 스무 자의 지극히 짧은 문구이지만 수많은 민중의 사상이나 성정이 응집되어 나타난 말이므로, 능히 한 민족의 도덕이나 사상, 신앙까지도 살필 수 있는 가장 뛰어나고 우수한 문학이며 시가이고 도덕, 철학, 종교 나아가 인생향로의 지침서”²⁾라 하였다.

속담의 이와 같은 성격에 근거하여 본 연구에서는 아프리카인들의 의식구조를 이해하기 위해 속담을 활용하고자 한다. 더욱이 비문자사회로서 구어 전승에 기초를 두고 있는 아프리카인들에게 속담은 일상생활을 영위함에 있어 중요한 기능을 하고 있는 만큼 속담 연구를 통한 아프리카인들의 이해는 적절한 접근방법이라 여겨진다. 얀센(K.Jansen 1981)은 아프리카인들에게 속담이 오늘날에도 여전히 일상의 언어구사에 절대 필요한 요소이며 별 뜻 없는 대화나 잠담에서부터 시작하여 특히 토론이나 논쟁에서 결정적인 역할을 하고 있다고 설명하며 영원히 살아있는 생활문학이라고 언급하면서(김광수 2002, p.41) 속담연구의 당위성을 논하였다.

본 연구에서는 아프리카 속담 중 가족 모티프를 중심으로 그들의 전통적 사고와 의식구조를 고찰해보고자 한다. 오늘날 아프리카는 기아와 가난, 전쟁과 독재 등의 나라로 인식되고 있고³⁾ 그 결과는 과거 아프리카의 전통과 역사에 대해서도 잘못된 편견으로 작용할 수 있다. 본 연구에서는 과거부터 전해져 내려오는 속담을 통해, 아프리카인들의 고유한 전통과 사고체계를 가족 모티프를 중심으로 살펴봄으로써 아프리카인들에 대한 바른 이해의 기초로 삼고자 한다. 한 사회를 구성하는 여러 체제 중 ‘가족’은 그 사회의 가장 핵심이 되는 요소로 가족 구성원들 간 관계 및 그 양상에 관한 연구는 한 민족의 표상을 이해하는 기초가 될 수 있

1) 김열규, 『속담의 메타구조』, 문학사상 8월호, 1982.

2) 장춘매, 『한, 중 동물 속담비교를 통한 한국문화 교육 연구』, 서울대학교 석사 논문, 2005, p.12(재인용).

3) 2011년 10월 5-6일 이틀에 걸쳐 서울 및 인천 소재의 대학생 200명을 대상으로 한 〈아프리카 및 아프리카인들에 대한 인식조사〉에서 〈아프리카하면 떠오르는 이미지 세 가지를 써 보시오〉라는 항목에 〈가난, 기아, 사막, 물 부족, 더위, 동물, 흑인, 더러움, 독재, 분쟁, 에이즈, 열대기후, 사냥〉 등이 답변으로 제시되었다.

다. 그러나 지역적, 문화적, 역사적 특수성에 따라 가족이 형성되는 방법 이라든가, 가족 구성원들과 그 사회가 갖는 가족의 개념 그리고 가족 구성원들의 역할 등은 다를 수 있기에, 본 연구에서는 아프리카 가족의 보편적 속성과 함께 아프리카 지역에서의 특수한 속성에 주의를 기울이고자 한다.

이를 위해 먼저 아프리카 문화 속에서의 속담의 기능을 살펴 본 후, 아프리카의 전반적인 사회체제인 가부장제가 속담에 어떻게 드러나 있는지를 고찰하고 가족을 구성하게 하는 의식인 결혼과 이를 위한 배우자의 선택 조건 및 이혼 그리고 그 결과물이라 할 수 있는 자녀와 부모의 역할 그리고 교육 등의 주제로 아프리카인들의 의식구조를 살펴보기로 하자.

연구범위는 아프리카 대륙 전체가 아닌 프랑스어권 서아프리카 지역⁴⁾으로 한정하고자 한다. 아프리카대륙에는 총 54개국⁴⁾이 있다. 그러나 아프리카인들은 모두 똑같은 방식으로 생활하고 행동한다는 편견이 오늘날에도 지배적이다. 지금도 흔히 사용되는 ‘아프리카인’, ‘아프리카 여성’ 등 대표단수로 지칭되는 표현에서 알 수 있듯이 아프리카라는 땅과 그곳에서 사는 주민들은 ‘균질적 집단’이라는 관념이 지배적이다(엘렌 달메다 토포르, 2006, pp.10-29). 그러나 아프리카 대륙의 주민들이 모두 동일한 문화를 가진 동일 집단은 아니다. 지역간, 문화적 공통점에도 불구하고 지역마다 혹은 종족마다 나름대로의 삶의 경험과 특수성을 지니고 있다. 이는 속담에서도 구현되어 나타난다. ‘복수(復讐)’라는 개념에 대해 말라위Malawi 사람들은 ‘눈에는 눈, 이에는 이’이라는 방식의 사고를 가지고 있다. «당신이 나를 어둠 속에서 놀라게 하면 나는 당신을 빛속에서 놀라게 하리 오리라Tu me surprends dans l'obscurité, je viens te

4) 서아프리카에는 가나, 가봉, 감비아, 기니, 기니비사우, 나이지리아, 니제르, 라이베리아, 베냉, 부르키나파소, 카보베르데, 차드, 코트디부아르, 말리, 모리타니, 세인트헬레나(영국령), 세네갈, 시에라리온, 토고, 콩고 공화국, 적도 기니, 카메룬, 상투메 프린시페 등이 포함된다.

surprendre à pluie tombante.» 그러나 콩고공화국에서는 «당신에게 옥수수를 거절하는 사람에게 바나나를 거절하지 말라Ne refuse pas une banane à celui qui vous a refusé un maïs.»고 하여 복수를 복수로 갚지 말 것을 충고하고 있다. 세네갈에서는 «만약 누군가 당신을 물었으나 당신이 그를 물지 않으면, 그는 틀림없이 당신에게 치아가 없다고 말할 것이다Si quelqu'un t'a mordu, et que tu ne l'as pas mordu, il dira sûrement que tu n'as pas de dents.»라고 하여 복수하지 않는 사람을 너그러운 사람으로 생각하기보다는 약한 자로 생각하는 것을 알 수 있다.

본 연구에서는 아프리카의 이러한 지역별, 종족별 차이를 염두에 두고 프랑스어권 서아프리카 지역을 연구 대상으로 삼고자하는 바, 그 이유는 한국 대학생 200명을 대상으로 실시한 설문조사(2011년 10월 5-6일 실시)결과 '알고 있는 아프리카 국가의 이름 두 개'가 주로 가봉과 콩고(공화국), 토고, 세네갈, 가나 등, 서 아프리카 지역으로 나타났기에, 우리나라 사람들에게 인지도가 높은 지역을 연구대상으로 삼고자 한 것이다.⁵⁾

2. 아프리카 사회에서 속담의 기능

2.1. 속담의 일반적 기능 : 교화적 기능과 풍자적 기능

일반적으로 속담은 교화적 기능과 풍자적 기능을 가진다. 아프리카 속담에서도 예외는 아니다. '교화적 기능'이란 사람들로 하여금 삶의 지혜와 슬기를 배우게 하고 젊은 사람들을 가르치는 교육적 도구가 되며 조상과 이웃 그리고 자신들에 대한 행동원칙과 준거를 제공(김광수 2002, p.47)하고 교훈을 주는 기능이다.

아프리카의 많은 속담들에서 교화적 기능은 쉽게 발견된다. 가령 세네

5) 논문 집필을 위해 필요한 경우, 서아프리카 이외의 지역 속담도 몇 개 언급하였다.

갈에는 다음과 같은 속담이 있다. «네가 넘어진 곳을 보지 말고 네가 부딪힌 곳을 보아라» Ne regarde pas l'endroit où tu es tombé, regarde plutôt tu t'es cogné». 이는 잘못된 일이나 불행의 상황에서 현재를 탓하고 원망할 것이 아니라 그 원인을 살펴 근원적인 처방을 해야 한다는 충고가 담겨있는 속담이다. 또한 니제르에는 «박쥐 집에서 잠을 자면, 그들 처럼 자라» Si vous logez chez les chauves-souris, dormez comme elles.»라는 속담이 있는데, 이는 로마에 가면 로마법을 따르라는 속담처럼 환경에 적응해야 한다는 교훈을 주고 있다. 그리고 서아프리카 가봉의 «활과 입으로 많은 사냥감을 죽인다» Avec l'arc et la bouche, on tue beaucoup de gibiers.»는 속담은, 말은 활과 마찬가지로 상대방에게 치명적일 수 있으므로 말을 조심해야 함을 경고하고 있는 속담이다. 동일한 내용으로 세네갈의 «말은 물과 같아, 일단 흐른 후엔, 다시 담을 수 없다» Une parole est de l'eau qui, si elle a coulé, ne se ramasse pas.»는 속담은 얼핏 우리나라 속담, «엷질러진 물»을 생각나게 하나, 우리나라 속담은 말 뿐 아니라 돌이킬 수 없는 잘못된 행동까지도 포함한다는 차원에서 말에 대한 경고에 초점이 맞춰져있는 세네갈 속담과는 조금 다르다. «노래를 가장 많이 하는 새는 좋은 둥우리를 짓지 못한다» L'oiseau qui chante le plus ne fait pas un bon nid.»는 부루키나 파소의 속담은 부지런해야 함을 일깨우는 속담이다. 노래를 많이 하는 새란 일은 하지 않고 놀기만 하는 게으름을 피우는 사람으로, 그런 사람은 재산을 모으지 못한다는 뜻이다. 이솝우화의 “개미와 베짚”이의 베짚이에 해당하는 소재가 이 속담에선 새로 등장했음을 쉽게 짐작할 수 있다. 콩고 공화국의 속담, «종려나무 열매를 만드는 것은 색깔이 아니다» Ce n'est pas la couleur qui fait la noix de palme.»는 프랑스 속담 «옷이 승려를 만드는 것이 아니다. L'habit ne fait pas la moine.»와 동일한 내용으로 사람을 겉모습이나 현 상태만으로 판단해서는 안 된다는 의미를 함축하고 있다. 서아프리카 속담에 종려나무가 소재로 자주 사용되는데, 성경에도 자주 등장하는 종려나무 열매는 니제르, 카메룬, 코트 디부아르, 콩고 지역이 주

생산지로 이 지역 사람들에게 귀중한 식량원이며 종려나무의 즙은 원기를 돋우고 음료로도 사용(위키페디아)되는 아프리카 인들의 주요 자원이다. 밤바라와 말리의 «강가에 가기 위해 한 가지 길만 있는 것은 아니다 Il n'existe pas qu'une seule piste pour aller à la rivière.»는 속담은 문제가 생겼을 때 해결 방안을 강구하기 위해 한 사람의 독단적인 결정보다는 여러 사람의 의견을 경청해야 함이 옳다고 충고하는 것으로, 아프리카 사회에서는 마을의 문제를, '팔라브르palabre'라는 회의를 통해 연장자들을 비롯하여 여러 사람들의 의견을 들으며 해결하였다고 하는데, 가부장적이고 위계질서가 강한 아프리카 사회에서 가족과 마을의 우두머리가 독단적으로 행동하는 것을 경계하는 교훈이었으리라 생각된다.

속담의 '풍자적 기능'이란 못마땅한 사람이나 세태, 인간의 부조리와 악폐를 비꼬고 풍자하기 위해 속담이 사용되는 경우로, 청자가 화자보다 계층이나 지위 및 연령 등이 우위에 있어 직접적으로 교화의 내용을 전달하기 쉽지 않은 경우, 간접적인 형태로 비판하는 것이다. 아프리카 속담에서도 풍자적 기능의 속담은 발견하기 어렵지 않다. 콩고 공화국의 «닭은 시장가는 것을 거절할 수 없다Le poulet ne peut pas refuser d'aller au marché.»는 속담은 약자는 힘센 자에게 복종할 수 밖에 없음을 풍자하고 있다. 세네갈의 «커다란 배도 뒤집힐 수 있다Même une grande pirogue peut se renverser.»는 속담은 아무리 힘센 자라하더라도 상황이 나빠져 망하거나 죽을 수 있음을 빗대어 하는 말로 대서양을 접하고 있는 세네갈에서는 배가 뒤집히는 사고를 적지않게 경험하면서 나온 지리적 특성이 담긴 속담이라 할 수 있다. 가봉의 «개를 죽이고 자 하는 자는 개에게 이가 있다고 고발한다Qui veut tuer son chien l'accuse d'avoir des poux.»는 속담은 누군가를 해하고자 하면, 억지로라도 그 사람의 단점을 끌어내어 비방하거나 중상모략을 한다는 의미로 «개를 역사시키려면, 광견병이 있다고 말한다Quand on veut noyer son chien, on dit qu'il a la rage.»는 프랑스 속담과 유사하다. «표범이 가버리자, 사갈 목소리가 커진다Quand le léopard s'en va, les chacals élèvent la voix.»

는 콩고 공화국의 속담과 «고양이 없을때, 쥐들이 탐탐(복)을 꺼낸다 Quand le chat est absent, les souris sortent le tam-tam.»라는 세네갈 속담은 잘난 사람이 없을 때, 못난 사람이 대신 잘난 척 함을 빗대거나 힘센 자의 부재 시, 약한 자가 그것을 이용해 활개 치를 비꼬는 내용이다. 탐탐은 아프리카인들이 축제를 할 때 혹은 중요한 메시지를 전달하기 위해 일상생활에서 널리 사용하는 북으로, 쥐들이 큰 소리가 나는 탐탐을 꺼내는 것은 자기 세상인양 판을 벌리고 있음을 비유한 것이다. 우리 속담 중, «고양이 없을 때 쥐가 노닌다.», «호랑이 없는 곳에 토끼가 스승.»과 유사하다. 욕심을 부리고 남에게 베풀 줄 모르는 수전노들에 대한 풍자 속담도 여럿 있다. 주로 동물들로 빗대어 말하고 있는데, 카메룬의 «염소 얼굴에서는 절대 땀이 나지 않는다Le visage de la chèvre ne transpire pas.»라는 속담은 돈을 소유하고 쌓기만 할뿐 남에게 베풀지 않음을 빗댄 것으로, 밖으로 땀을 발산하지 못하는 염소가 남에게 자기 것을 베풀지 않는 인색한 사람으로 표현되었다. 탄자니아의 «두꺼비는 항상 물 가까이 있으나 물을 먹지는 않는다Les crapauds restent toujours près de l'eau mais ils n'en boivent pas.»속담 역시, 재산을 모으고 지키기만 할 뿐 사용할 줄 모르는 인색한 사람을 물가의 두꺼비에 비유하였다. 부자의 욕심은 동·서양, 아프리카를 막론하고 다르지 않은 가보이다. 르완다의 속담이 이를 잘 말해준다. «뭔가를 원하는 것은 (오히려) 부자들Ce sont les riches qui ont envie de quelque chose».

2.2. 아프리카의 특수한 기능 : 일상 대화 및 회의 진행 기능

일반적으로 속담이 지니고 있는 여러 기능 외에도 아프리카 인들에게 속담은 특수한 기능이 있다. «나이 많은 이가 죽으면 하나의 도서관이 불타버리는 것»⁶⁾이라는 아프리카 속담이 말해주듯, 아프리카는 문화과

6) Un vieillard qui meurt, c'est comme une bibliothèque qui brûle.

생활 전통의 많은 부분이 구어 전승에 기초를 두고 있고 특히 속담은 그 중심에 있다. 아프리카 인들은 문제가 생겼을 때, 마을 사람들이 모두 모여 “팔라브르palabre”라는 회의를 진행하였다. «시체는 땅속에 묻을 수 있으나 회의는 묻을 수 없다On peut enterrer un cadavre, pas une palabre.»는 가나의 속담에서처럼 아프리카 사회에서 회의는 중요한 역할을 하였으며, «한 그루의 나무로 집을 완성할 수는 없다On n'achève pas une maison avec un seul arbre.(탄자니아)», «한 마리 새의 노래만 들어서는 안 된다On n'écoute pas le chant d'un seul oiseau.(토고)»등의 속담이 말해 주듯이 문제를 해결함에 있어 회의를 통해 마을의 대표와 사람들이 모여 함께 논의하고 해결해야한다고 생각하였다. 이처럼 회의는 아프리카 사회에서 문제를 해결하고 서로 간 이해의 문을 열어주는 주요한 대화의 창구였다. 회의 진행자는 적재적소에 속담을 사용하면서 토론을 더욱 활기차게 진행하며 문제를 해결해야 하는데, 만약 대다수의 의견이 연장자의 생각에 적합하지 않은 경우에는, 회의에 참여한 사람들이 나이 순서에 따라 돌아가며 속담으로 자신의 의사를 표현하면서 회의를 진행해 나간다(AMADOU 2003. pp.7-10).

“속담이란 사고하며 말하게 하는 야자유다”⁷⁾. 나이지리아 작가 치누아 아체베의 인용문이다. 이는 속담이 아프리카인들의 일상생활에서 얼마나 주요한 역할을 하는 지를 잘 설명해 준다. 서아프리카인들의 주식인 푸푸(fufu)를 찢어먹는 야자유처럼 속담은 그들의 대화에 늘 등장하는 없어서는 안 될 요소라는 의미이며 또한 깔끔하고 맛있는 푸푸에 감칠맛을 주어 매끄럽게 넘어가게 하는 야자기름처럼 속담은 무미건조한 일상의 대화에 신선한 맛을 더해 준다는 뜻이다(송 미루 1998. p.3).

아프리카 속담에 ‘속담에 관한’ 속담이 적지 않다는 것이 아프리카 사회에서 속담의 중요성을 말해주는 징표중의 하나라 할 수 있다. 예를 들어 밤바라와 말리에는 «좋은 속담은 눈썹이 아니라 눈을 강타한다Un

7) 나이지리아 작가 치누아 아체베(Chinua Achebe)는 속담을 야자유에 비유하였다. “Les proverbes sont l'huile de palme qui fait passer les mots avec les idées.”

bon proverbe ne frappe pas aux sourcils, mais dans les yeux.», 라는 속담이 있다. 눈이란 조그마한 먼지가 들어가도 바로 불편함을 느끼는 예민한 신체 부위다. 좋은 속담이란 그 의미가 눈언저리나 눈썹이 아닌 바로 눈 자체를 내리치는 것으로, 그만큼 직접적이고 확실하게 그 의미를 드러내고 영향력이 강함을 의미한다. 속담을 모른다는 것은 자신의 문화를 모르는 것은 물론이고 인생에 실패한 사람, 심지어 죽은 인간으로 취급되는 곳이 바로 아프리카 사회다. 다음의 콩고 공화국 속담이 이를 잘 말해준다. «속담을 하나도 모르는 사람은 실패한 인간이고 죽은 인간이다 Quiconque ne connaît aucun proverbe ne connaît rien du tout, c'est un homme perdu, un homme mort» 그런가하면 니제르 속담에 의하면, 대화가 어디로 나아가야 할 지 방향을 잃었을 때, 속담은 대화의 방향을 잡아주는 말(馬)의 역할도 한다. «속담은 말(言)을 이끌어 가는 말(馬)이다 : 대화가 길을 잃을 때, 길을 찾아주는 것은 속담이다 Le proverbe est le cheval de la parole : quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on la retrouve». 따라서 이처럼 중요한 속담을 대화에 사용하지 못하게 하는 것은 '종려나무에 오를 때, 밧줄도 없이 기어 오르는 것처럼 위험하고도 힘든 일'이다. «말할 때 속담을 사용하지 말라고 충고하는 사람은 종려나무에 밧줄 없이 오르라는 것과 같다 Celui qui conseille de me passer de proverbe quand je parle, qu'il grimpe au palmier sans corde.»라고 니제르 속담은 말한다.

세대에서 세대로 전달되면서 속담은 정신적 풍요로움이 변하지 않는 유산이 되며, 문화적 세습에도 공헌하고 후손들은 그에 긍지를 갖게 된다 (MUEPU-MIBANGA, 1983). 속담은 짧은 문장으로 상대방의 마음에 비수를 꽂아버리 듯 확실하고 비장하게 상대방의 의견이나 행동에 반대를 혹은 동의를 제시하고 풍자 한다. 그렇다고 해도 속담이 지나치게 상대방의 마음에 상처를 입히는 것은 아니다. 토고의 속담에 의하면 «속담이 이를 말한 자를 죽이지는 않는다 Les proverbes ne tuent pas celui qui chante». 그러나 어리석은 자를 꼼짝 못하게 하기 위해 사용하는 것이

바로 “속담”⁸⁾이다.

3. 속담 속에 나타난 서아프리카인들의 가족관

3.1. 가부장적 사회·연대감

르완다에는 «만아들과 아버지는 같은 나이다.L'aîné et son père sont du même âge.»라는 속담이 있다. 만아들을 아버지처럼 여겨야한다는 의미로 아프리카 사회가 만아들을 중시하는 가부장적 사회임을 말해준다. 세네갈의, «뒷다리 관절이 허벅지보다 더 높지 않다.Le jarret n'est pas plus haut que la cuisse.»는 속담에서는 서열을 존중하는 아프리카 사회를 엿볼 수 있다. 뒷다리 관절과 허벅지의 위치는 태어날 때부터 정해져 있는 것이고 이 둘의 위치는 바뀔 수 없다. 이는 엄연히 존재하는 사회적 서열과 이 서열의 부동성을 의미한다. 아프리카 사회에서 서열의 기준은 나이와 성(性)이다. 즉, “아들은 아버지에게, 젊은이는 연장자에게 그리고 여자는 남자에게 복종하는 체제다. 같은 세대의 자녀들 간에는 만아들이 아버지의 역할을 대신함으로써 만아들의 의견을 절대적으로 따라야 한다.”⁹⁾. 만약 «말이를 앞서 가버리면, 당신은 문제를 일으키게 되리라.Si tu précède les aînés, tu t'attires des problèmes.»라는 카메룬의 속담에서도 말이에 대한 존경과 복종이 드러난다. 이러한 복종관계는 연장자나 남자의 생각이 옳다고 여겨서라기 보다는 일방적이고 무조건적이다. 가나의 다음 속담이 이를 잘 표현해 주고 있다. «우리는 조상들의 말을 따를 뿐 그들의 생각을 따르는 것은 아니다Nous suivons les paroles

8) «어리석은 자를 꼼짝 못하게 하기 위해, 사람들은 속담을 사용한다. On se sert du proverbe pour confondre l'imbécile.» (말리).

9) Vémika Görög-Kardy, *L'univers familial dans les contes africains*, Harmattan, 1997, pp.7-9

des anciens, mais pas leurs pensés.» 그러나 «귀가 아무리 자라봐야, 머리를 넘어설 수 없다Les oreilles ont beau pousser, elles ne dépassent pas la tête.»는 베닝의 속담은 젊은이들이 아무리 성장해도 연장자와 조상들을 넘어설 수 없는 한계를 지니고 있음을 빗대어 한 말로, 문제가 생겼을 때 연장자들의 경험에서 우리나라 충고와 조언은 병을 고치는 약과도 같다. 세네갈의 «노인들이 곧 약이다Un vieux est un remède.»는 속담이 바로 그것이다.

집안의 가장은 나이가 들고 체력이 약해져도 가장으로서의 위엄을 유지하고 가족들도 그를 존경한다. «비록 코끼리가 살이 빠져도, 여전히 숲의 왕Même si l'éléphant est maigre, il reste le roi de la forêt.(카메룬)»이기 때문이다. 가족은 가장을 중심으로, 그리고 가족들이 모인 마을은 대표자를 중심으로 연대감을 형성한다. 마치 «치아가 혀를 둘러싸듯.Les dents entourent la langue(카메룬)». «수천 개의 나무 조각을 연결하기 위해 하나의 나무껍질로도 충분하다Pour lier mille morceaux de bois, une écorce suffit.»는 코트 디부아르의 속담은 한 명의 강력한 가장/마을 대표가 가족 구성원/마을 사람들을 하나로 만들기에 족함을 의미하고 있다. «가장이 황소를 약속하면, 사람들은 가축 사육장도 만들만큼»¹⁰⁾, 가장과 마을 대표의 말은 '콩을 팔이라 해도' 믿는 절대적 믿음과 신뢰를 지니고 있기 때문이다. 가장/마을 대표가 없으면 가족/마을은 견고하지 못하고 사람들은 뿔뿔이 흩어지게 된다. 말리와 가봉의 속담에 의하면, «뼈가 없는 고기조각은 단단하지 않다La tranche de viande n'est pas solide si elle manque d'os.(말리)», «죽은 독수리의 날개 깃털은 흩어져버린다Les plumes de l'aigle mort se dispersent.(가봉)». 여기서 뼈와 독수리는 가장/마을 대표를 의미하며 이들이 없거나 죽는 것은 곧 가족/마을이 흔들리고 해체됨을 의미한다. 한 가정에서는 가장을, 마을에서는 종족 장(長)을 중심으로 "아프리카 흑인들은 모든 힘이 결집된

10) «Quand un chef a promis un bœuf, on peut bâtir un kraal.» (가봉).

거대한 시슬을 이루고 있다.(...) 아프리카 흑인들은 존재론적으로 종족에 속한 개인이고 공동체적 존재다”¹¹⁾.

이러한 집단적 생활방식은 공동체 내에 강한 연대감을 형성한다. 이는 아프리카인들의 의식체계를 이끌어가는 중요한 요소 중 하나로, 연대감에 관한 속담을 여러 지면을 할애하여 소개할 수 있을 만큼 많다는 것이 그 증거다.

«윗니와 아랫니가 만나야 뼈를 부순다 Quand les mâchoires se rencontrent, elles brisent un os.» (우간다)

«머리를 맞는데, 이가 웃겠는가? Si la tête est frappée, est-ce que les dents rient ?» (카메룬)

«침팬지는 고릴라의 도움을 믿고 싸우려간다. Le chimpanzé va se battre parce qu'il compte sur l'aide du gorille.» (가봉)

«눈이 울면 콧물도 난다. Quand l'œil pleure, le nez coule.» (세네갈)

«아무도 등에 난 종기를 스스로 짤 수 없다. Personne ne peut presser l'abcès qu'il a au dos.» (카메룬)

«하나의 팔찌는 소리를 내지 못한다. Un seul anneau au bras ne fait pas de bruit.» (콩고 공화국)

«한 손가락으로는 접시의 고기를 집을 수 없다. Un seul doigt ne peut enlever la viande du plat.» (카메룬)

가족이라는 혈연 공동체 안에서 개인은 중요하지 않으며 그가 속한 가족의 명예와 번영, 즉 가계의 전승과 혈통 계승이 주요한 사안이다. 아프리카 사회에서 혈통을 중요시 여기는 것은 그들의 ‘이름 문화’에서도 알 수 있다. ‘신생아의 이름은 조부모님이나 작은 아버지, 작은 어머니의 이름을 따서 지어주며, 처음 만난 사람들끼리 자신을 소개할 때도, 어느 지역, 어느 가정의 출신이며 누구 아버지의 아들 혹은 딸인지를 밝힌 후 자신

11) 조제 카푸타 로타(이경래외 번역), 『아프리카 인들이 들려주는 아프리카 이야기』, 새물결 출판, 2012, p.71.

의 이름을 말한다.¹²⁾

이름의 중요성이 언급된 다음 속담들에서도 이를 알 수 있다. «사람은 죽되 이름은 죽지 않는다C'est la personne qui meurt, pas son nom.»는 세네갈의 속담은 얼핏, 우리나라의 «호랑이는 죽어 가죽을 남기고 사람은 죽어 이름을 남긴다»는 속담을 연상시키나, AHADOU KOUROUMA(2003)는 사람이 죽어도 그의 자손에 의해 이름은 전승된다는 의미로 해석하고 있다. 또한 «강물이 말라도 그 이름은 간직한다La rivière a beau être à sec, elle garde son nom.»는 카메룬 속담에서도 비록 죽어도 그 이름은 자손을 통해 그대로 남아있음을 말해준다.

3.2. 배우자 · 결혼

아프리카 인들에게 결혼은 인생에 중요한 의미를 갖는다. 결혼이란 사랑하는 두 사람을 결합시키는 의식이며 동시에 두 집안, 두 개의 작은 공동체간에 관계를 맺게 하여 혈통을 이어가고 융성, 번영하게 하는 촉매 역할을 하기 때문이다. 이들에게 “결혼은 삶의 원천이다.”¹³⁾

따라서 결혼하지 않은 사람은 ‘미친 사람’¹⁴⁾으로 취급되고 미혼의 상태는 ‘세상에서 가장 불행한 일’이다. «세상에서 가장 큰 불행은 결혼하지 않은 것이다. 왜냐하면 아내가 있으면, 비록 그녀가 나쁠지라도 당신은 제때에 무엇이든 먹을 수 있기 때문이다Le plus grand malheur, c'est le célibat, car quand tu as une femme, même si elle est mauvaise, tu mangeras quelque chose à temps.». 그런데 이 니제르 속담에 의하면, 미혼자가 불행한 이유는 제 때에 아내로부터 밥을 얻어먹지 못하기 때문이다. 전통 아프리카 사회에서 요리를 비롯한 집 안 일은 여자가 해야 할

12) François Itoua, “La famille africaine et sa contribution au développement”, Rapport de l'Unesco, 1987, p.3

13) 조제 카푸타 로타, *Ibid.* 2012, p.65.

14) «미혼자는 미친 사람의 형제다Le célibat est le frère du fou.» (콩고 공화국)

일로 간주되었다. 흔히 가부장적 사회가 그러하듯, 아프리카에서도 남자와 여자가 하는 일은 확실히 구분되었다. “아내는 가사(카사바 뿌리, 벼, 밀을 빻는 일, 식사준비, 빨래 ...)와 농사관련의 실무적인 일(경작하기, 씨뿌리기, 추수하기)을 하며 위험과 체력과 지구력이 따르는 일은 남편에게로 돌아갔다. (...) 이러한 역할분담은 엄격히 준수되어 남자가 가사를 준비하러 부엌에 들어가는 것은 사회적으로나 개인적으로 타락했음을 보여주는 것이었다.”¹⁵⁾ 가봉의 다음 속담에서도 직접 요리하는 남자를 안쓰럽게 여기고 있음이 느껴진다. «나이든 남자는 스스로 요리를 한다Le vieux garçon fait lui-même sa cuisine.»

그러나 결혼의 이유가 반드시 집 안 일을 거두는 일손을 얻기 위함만은 아니다. 비록 아내가 아무것도 하지 않는다 해도 결혼하는 것이 낫다고 생각한다. 적어도 부부가 함께 하면 외롭지 않기 때문이다. 말리의 속담이 이를 말해 준다. «아내를 갖는 것은 좋은 일이다. 비록 그녀가 아무것도 하지 않더라도 그녀는 적어도 당신을 가슴에 안아줄 수 있다C'est bien d'avoir une femme ; même si elle ne fait rien, elle peut au moins te couvrir de ses gros seins». 즉 아프리카 인들에게 있어 결혼은 외로움을 달래주고 더불어 요리하는 여인을 얻을 수 있으면 더욱 좋은 일인 것이다. 우리말에도 «더러운 처와 악한 첩이 빈방보다 낫다»는 속담이 있다. «효자가 불여악처(不如惡妻)»니 «착한 며느리가 악처만 못하다» 등의 속담들도 모두 아무리 못나거나 거친 아내라 해도 아내가 있음이 없음보다 더 나음을 강조하고 있다.

그런데 «여자는 남자의 중심에서 바지 허리춤을 잡아주는 벨트와 같은 존재La femme est la ceinture qui tient le pantalon de l'homme.(콩고 공화국)»인가 하면, 남자를 산채로 땅속에 묻어버릴 무서운 존재이기도 하다. «나쁜 가정은 당신을 산채로 땅에 묻어버린다Un mauvais foyer t'enterre vivant.(르완다)». 그런가하면 여자는 ‘여름 이불’과도 같아, 덮

15) 조제 카푸타 로타, *Ibid.* 2012., pp.60-61.

으면 덥고, 차버리면 춥다. «여자는 여름 이불과 같다. 덮으면 덥고 차버리면 춥다. La femme est pareille à une couverture d'été : si tu la prends, tu as trop chaud : si tu la jettes, tu as froid.(가나)». 즉 없으면 부족한 듯 느껴지나 옆에 있으면 귀찮게 여겨지는, 여자는 한 마디로 정의하기 쉽지 않은 여러 가지 성격을 지닌 존재다.

아프리카 속담에서 '여자'는 절대 믿을 수 없어 "비밀을 털어놓아도 안 되고" "겉과 속이 마치 오렌지 껍질과 속처럼 다르며, 돈을 맡겨서도 안 되고 여자와 사는 것은 마녀와 사는 것과 같으며, 심지어 '남자를 죽음에 까지 이르게 한다.'

«비밀을 간직하고 싶다면 그것을 바람에 알리시오. 여자에게는 말고. Vous voulez garder un secret, confiez-le au vent qui passe, mais pas à une femme.» (코트 디부아르).

«여자는 오렌지와 같다. 겉은 동일해도 속의 맛은 다르다. La femme est comme le quartier de l'orange : à l'extérieur, c'est la même enveloppe : à l'intérieur, les goûts sont différents.» (마다 가스카르)

«여자에게는 돈을 맡기지 마라. On ne confie pas de dépôt à une femmes.» (코트 디부아르)

«여자와 함께 사는 것은 마녀와 사는 것이다. Vivre avec une femme, c'est vivre avec une sorcière.» (콩고 공화국)

«여자는 깊지 않으나 사람을 익사시키는 차가운 물이다. La femme est une eau fraîche qui tue, une eau peu profonde qui noie.» (세네갈)

그래서 결혼을 앞둔 남성에게 아내 고르는 법을 충고하는 속담이 적지 않다. 콩고 공화국의 «새끼 돼지를 사고자 하면, 우선 엄마돼지를 보라. Voulez-vous acheter un petit cochon, regardez d'abord sa mère.»는 속담은 우리나라의 «결혼을 하려면 장모를 보라»는 말과 일맥상통하는 속담이다. 딸은 어머니의 영향을 받고 결혼할 상대자의 미래는 곧 지금

장모의 모습으로 가늠할 수 있다는 의미로 아프리카나 한국이나 동일한 의식구조를 지니고 있음을 알 수 있다. 아내감을 신중히 고르고 좋은 집안의 여인을 선택해야 함을 충고하는 속담을 몇 가지 더 소개하면 다음과 같다.

«맛보기 전에는 소금을 사지 마라N'achetez pas de sel avant d'y avoir goûté.» (콩고 공화국)

«쟁기를 사기전에 잘 살펴라Examinez bien la houe avant de l'acheter.» (즐루)

«낚시하러갈 때는, 좋은 자리를 고르라Quand vous allez pêcher, vous choisissez un bon endroit.» (콩고 공화국)

‘이왕이면 다홍치마’라고 아름다운 여인을 아내로 삼으면 좋을 듯 한데 «아름다운 여자와 결혼한 사람은 고통과도 결혼하는 것이다Celui qui épouse une belle femme épouse aussi les tourments(콩고 공화국)», «아름다움을 먹고 살 수는 없는 법On ne mange pas la beauté(가나)»등의 속담은 아름다운 여인을 경계하고 있다. «아름다운 여자는 바나나 나무의 새 나뭇잎만큼 많으니 한 여자에 너무 집착하지 말라Les belles femmes sont comme les feuilles fraîches du bananier : elles ne manquent jamais dans la bananeraie.»는 우간다의 속담은 일부다처제의 아프리카 사회의 일면을 보여주는 것이기도 하다.

앞서 언급한 설문조사(2011. 10월 5-6일)에서 ‘아프리카에서 여자 배우자의 주요 기준’은 무엇일까라는 질문에 ‘나이’가 절대적 우위를 차지하였다. 당연히 젊은 여인이 결혼 상대자로 선호된다는 것인데, «익은 과일은 빨리 썩는다Le fruit mûr pourrit vite.»라는 잠비아 속담이 한국인 대학생들의 생각을 잘 뒷받침해 주는 속담이다. 우리 말의 «여자와 가지는 젊어야 좋다»는 속담과 일맥상통하는 속담이기도 하다.

동 서양, 아프리카를 막론하고 결혼 후 아내를 잘 보살피고 사랑해 주

어야 함은 명백한 진실이다. 그렇지 않으면, «만약 당신의 옥수수 밭이 집에서 멀다면, 새들이 당신의 옥수수를 먹어버릴 것이다 Si votre champ de maïs est loin de la maison, les oiseaux mangeront votre maïs.», «지켜지지 않는 바나나는 모든 사람의 것이다 Les bananes non gardées appartiennent à tout le monde.»와 같은 가봉의 속담에서 보여지 듯 아내를 다른 사람에게 빼앗길 위험에 처하게 된다. 이러한 경고를 무시하면 «암탉이 오리 알을 낳고도 수탉에게 할 말이 있다.»는 우리나라의 속담이 적용되지 않을까?

아프리카의 특수성을 나타내는 속담으로 근친상간을 배제하는 속담이 있다. «당신 들판에 있는 고추를 먹는 이는 (당신이 아니고) 다른 사람이다 Le piment de votre champ, c'est un autre qui le mange.(콩고 공화국)». 우리나라에서 고추는 흔히 남성을 의미하는 것으로 이해되나, AHMADOU KOUPROUMA(2003))는 그의 속담모음 집에서 이 속담을 «당신의 딸은 당신을 위해 있는 것이 아니라 다른 사람을 위한 것이다 votre fille n'est pas pour vous, mais destinée à un autre.»로 풀이하고 있다. 아버지의 딸에 대한 근친 상간 욕구와 이에 대한 금지 내용은 아프리카의 동화¹⁶⁾에서 종종 볼 수 있는 주제로, 결혼 후 남자 배우자의 가정으로 떠나 본래의 가정과 인연을 끊고 사는 딸에 대한 아버지의 사랑의 발로로 이해할 수 있을 것 같다.

결혼은 남자나 여자 모두에게 일생의 중대 사건이다. 그럼에도 불구하고 아프리카 속담에서는 아내를 고르는 데 필요한 충고가 담긴 남자들을 위한 속담은 적지 않게 발견되는 것에 비해 혼기의 처자를 위한 남자 배우자를 찾는 데 도움이 되는 속담은 찾아보기 어렵다. 여자도 어떤 남자와 결혼하느냐에 따라 인생의 여정이 결정되는 것인데, 여자의 인생 노정은 남자의 그것보다 덜 중요한 것으로 여겨진 것일까? 이는 가부장적 체

16) Veronika Görög-Karady는 그의 저서 *L'univers familial dans les contes africains*, Harmattan, 1997 (pp.215-219)에서 밤바라-말렝케 족의 동화 중 “Une fille difficile à obtenir”, “Le roi qui veut garder sa fille”가 그러한 내용을 담고 있다고 설명한다.

제의 아프리카 사회의 당연한 결과라 할 수 있다. 여자는 혼인을 하면서 자기의 종족을 떠나 본래 가족과 관계를 끊고 남자 배우자의 그룹에 소속되어 그 집안 사람으로 살림을 맡아하며 혈족을 존속시키고 번성시켜야 할 역할을 하며 한 종족의 흥망성쇠의 열쇠를 쥐고 있는 만큼, 남자의 아내 선택이 한 가정에 중요한 역할을 했기 때문으로 해석할 수 있겠다.

3.3. 부부싸움 · 이혼

이리도 원했던 아내를 얻게 된 후, 부부 사이는 순탄하기만 할까? 동양인이든 아프리카인이든 싸움 없는 결혼생활이 어느 민족에겐 들 있겠는가? 우선 «설탕 맛의 신혼살림은 시간이 흐름에 따라 식초 맛으로 변해버리고 *Au début, le mariage est du sucre, plus tard il devient du vinaigre.*(시에라리온)», «강가에 바람은 없지만 파도는 인다 *Il n'y a pas de vent et, cependant, il y a des vagues sur le fleuve*(콩고 공화국)». 즉 부부간에 싸움이 일어나게 된다. 더운 물이 영원히 식지 않을 수 없듯이 사랑도 영원하기란 쉽지 않기 때문이다. «더운 물이 영원히 뜨겁지는 않다 *L'eau chaude ne reste pas chaude éternellement*(콩고 공화국)».

한국인에겐 «칼로 물 बे기»인 부부싸움은 아프리카 인들에게도 그리 심각하게 여겨지지 않는다. «부모들 싸움은 연기만 날뿐 큰 불은 나지 않는다 *La querelle entre parents fume et ne flambe pas.* (코트 디부아르)». 그러나 제 3자의 개입이 필요할 만큼 거친 부부 싸움도 있다. «다람쥐 두 마리가 싸우면, 제 3자가 그들을 떼어놓아야 한다 *Quand deux ecureuils se battent, un troisième doit les séparer*(가봉)». 그러나 이러한 부부싸움은 종종 시부모들의 간섭에 기인한다. «두 마리 개가 싸우게 하려면, 사람들이 부추켜야 한다 *Pour que deux chiens se battent, il faut que les hommes les excitent*»는 콩고 공화국의 속담이 이를 빗대어 표현한 것이다. 결혼한 자녀들과 부모들의 갈등은 아프리카 사회에도 존재하는 듯 하다.

우리 말에 «엎질러진 물이»이란 속담이 있다. 이미 행해진 실수는 어쩔 수 없다는 뜻인데, 동일한 문장의 속담이 아프리카에서는 결혼과 관련되어 사용된다. «흘린 물은 병에 다시 담지 못한다 Quand l'eau s'est écoulée, on ne la remet plus dans la bouteille.»는 케냐 속담은 가봉의 «물에 녹은 소금은 다시 소금이 될 수 없다 Le sel dissous dans l'eau ne redevient pas sel.»는 속담과 함께 일단 결혼하면 다시 미혼자가 될 수 없으며 결혼이란 평생을 함께 할 것을 생각해서 해야 한다는 인생의 충고가 담긴 속담이다. 함부로 아내와 싸우면 이혼을 할 수도 있음을 경고하는 속담도 있다. «아내에 대해 화를 낸 것이 당신을 혼자 내버려 둘 위험이 될 수도 있다 Ce qui vous excite contre votre femme risque de vous laisser dans le célibat.(브룬디)»

그런데 과연 전통 아프리카 사회에 이혼이 존재했을까? 앞서 언급한 한국인 대학생 200명을 대상으로 한 앙케이트 조사결과, '아프리카에 이혼은 없다'는 항목에 100%의 의견 조율을 보였다. 가부장적이고 일부다처제의 사회를 생각할 때 이해 가능한 답변이다. 그러나 "아프리카 여성에게는 전적으로 이혼의 자유가 주어졌으며 배우자는 생사여탈권을 행사할 수 없었다."¹⁷⁾ 일부다처제의 사회에서 이혼의 사유는 무엇이었을까? 우선 남자의 경우, 여성의 불임은 이혼사유였다. "부부가 아이를 갖지 못할 때면 언제나 모든 책임은 여자에게 지우며 비난하였다¹⁸⁾". 또한 여성의 간통 또한 이혼 사유다. 카메룬의 «결혼은 소멸되는 부적이다. 금지된 것을 먹을 경우, 그 부적은 효과를 잃게 된다 Le mariage est fétiche qui périt ; au cas où tu mangerais ce qui est interdit, le fétiche perd des ses effets.»는 속담이 이를 잘 설명해 주고 있다. 카메룬의 속담 «더 이상 피그미¹⁹⁾를 원하지 않으면, 피그미의 모든 것을 거부하라 Si tu ne

17) 조제 카푸타 로타, *Ibid.* 2012. p.62.

18) *Ibid.* 2012. p63.

19) 카메룬, 콩고, 토고의 일부 지역에서 살고있는 키가 작은 종족으로(90-120cm), "피그미"라는 이름은 "1척의 키"라는 뜻의 그리스 단어 "피메"(pyme)에서 유래한다. (<http://www.webtionary.co.kr>).

veux plus du Pygmée, rejette tout ce qui appartient au Pygmée.»의 속담에서는 아내가 맘에 들지 않으면 이혼을 하되, 상대방의 모든 것을 거부해야 한다는 내용을 담고 있다.

아내도 이혼을 요구할 수 있다. 결혼은 노예상태가 아니기 때문이다. 결혼생활이 끝났다고 생각되면 훌훌 털어 버리고 떠날 것을 충고한다. 우간다의 다음 속담이 이를 잘 설명한다. «결혼은 노예상태가 아니다. 끝나면 다른 곳을 찾아 떠나라Mariage n'est pas esclavage, s'il prend fin, va-t-en chercher ailleurs». 이처럼 아내가 이혼을 요구하면 받아들여 줄 것을 세네갈의 속담은 권한다. «아내가 너를 더 이상 사랑하지 않으면, 그녀에게 응해주라. 그녀가 네게 불행을 가져올까 겁난다Si ta femme ne t'aime plus, il convient de la répliquer, de peur qu'elle ne te cause un malheur.» 비록 이혼하고자 하는 아내가 남편에게 해를 끼칠까 두려워 마지못해 응해주는 이혼일 지라도 말이다.

이혼 후에도 양쪽 배우자 집안은 계속 관계를 유지한다. 아프리카 사회에서 “결혼은 결코 두 배우자들 간의 개인적인 사건이 아니고 2개 혈족 간의 동맹이다. 혼인은 아프리카 인들이 이해하는 의미에서 최고의 수준과 차원으로 모든 부모를 연루”²⁰⁾시키기 때문이다. 콩고 공화국의 «결혼이 배우자들을 해체시킨다 해도 가족 간 우정은 남아있다Le mariage se dissout pour les conjoints, l'amitié entre les familles demeure.»는 속담에서 이러한 상황은 잘 드러난다.

여자는 재혼할 수 있다. 가봉의 «내가 한 조각의 나무를 거절한다면, 추운 사람이 그것을 집어가리라Si tu rejettes un morceau de bois, celui qui a froid le ramasse.»라는 속담은 이혼한 여인을 필요로 하는 다른 사람이 동반자로 삼을 수 있음을 의미한다. 그러나 아무리 이혼과 재혼이 허락되었다 해도 «결혼을 자주 하는 사람은 다른 많은 것들과도 결합하는 것이다Qui se marie souvent, se marie pour beaucoup de choses.»

20) 조제 카푸타 로타, *Ibid.* 2012, p.67.

라는 르완다 속담은 결혼을 여러 번 하는 것을 경계시킨다. 여러 번 결혼하는 사람은 다른 것들과도 예를 들어, 불행과도 인연을 맺게 되므로 함부로 쉽게 결혼을 생각해서는 안 된다는 충고가 담겨있다.

3.3. 자녀 · 부모 · 교육

남녀 결합의 결실인 아이는 아프리카 사회에서는 결혼의 존재 이유 그 자체이기도 하다. “아이가 없는 가정은 아프리카 사람들의 눈에는 아무런 가치도 없고 종종 과정에 까지 이르는 원인이 되며 훌륭한 아내란 많은 자식을 출산하는 사람이고, 다른 나머지는 쓸데없이 덧붙여진 것 뿐이다.”²¹⁾ 부르키나 파소의 속담이 이를 극명하게 표현하고 있다. «새끼 없는 닭은 그저 반짝이는 깃털 외에 아무것도 아니다 La pintade sans poussins n'est rien que plumes brillantes.»

아이가 없는 여성의 아름다움은 가치도 없다. 아이야 말로 인간을 풍요롭게 하기 때문이다. 가봉의 속담이 이를 잘 말해준다. «아이 없는 아름다움은 번영할 수 없다 La beauté sans enfant ne saura prospérer.» «엄마가 돼보지 못한 여인은 여성성의 반 이상이 부족한 것 À la femme sans maternité manque plus que la moitié de la féminité.(코트 디브아르)» 이라고 생각하였다.

고슴도치도 제 새끼는 이쁘듯 남보기 못생긴 아기여도 엄마는 사랑을 주고 보호해 준다. «동물은 못 생겨도 새끼를 활아주기 마련 L'animal lèche son petit, même s'il est laid.(세네갈)»이므로, 엄마는 아이를 위해 희생하고 아이의 아픔을 자신의 아픔으로 생각하며 모든 위험도 무릅쓴다. 콩고 공화국 속담에, 엄마는 «마치 알을 낳으며 죽는 잉어와 같으며 La carpe meurt là où se trouvent ses œufs.», «손가락에서 손톱을 떼어놓을 수 없듯이 On ne doit pas séparer l'ongle du doigt(카메룬).», 아

21) *Ibid.* p.65.

이 곁에서 «칼날을 잡아주는 위험을 무릎쓰고 La mère est celle qui prend le couteau pour la lame(토고)», «아기는 엄마 등에 업혀 얼마나 먼 길을 가야 할지 알지도 못한 채 Un bébé sur le dos de sa mère ne s'aperçoit pas de la longueur du chemin.(니제르)» 행복하다. 어차피 엄마가 등에 업고 길을 가기에 아기는 가야 할 길의 길이를 굳이 알 필요가 없다. 엄마의 아이에 대한 보호는 철저하여 «엄마가 있는 아이는 위험이 없다 L'enfant qui a une mère ne bave pas.(브룬디)»고 말할 정도이다. «욕심장이 엄마여도 아이에게는 아무 것도 거절할 수 없는 것 Une maman avare ne refuse rien à son enfant.(카메룬)»이 인지상정이다.

엄마가 아이에게 희생하고 안타까운 마음으로 키우는 모습으로 그려진 반면 아버지는 아이가 따라야 할 모델로 묘사된다.

«숫양은 아버지처럼 뿔을 지닌다 Le bélier porte des cornes comme son père.» (부르키나 파소)

«그 춤에 그 북소리 Telle danse, tels battements de tambour.» (가봉)

«조상이 가는 어느 곳이던, 자손은 따르기 마련. Partout où est passé l'ancêtre, suit également le petit.» (도공/말리)

기네 속담에 의하면, 부모 뒤를 따라가면 앞에서 모든 것을 막아주는 만큼 이슬조차도 아이 몸에 묻지 않는다. «코끼리 뒤를 따라가면 이슬조차도 당신을 적시지 못한다 La rosée ne vous mouille pas si vous marchez derrière un éléphant.» 부모는 자식을 위해 무슨 일을 해도 피곤한 줄 모르는 믿음직스럽고 듩직한 코끼리와 같다. «코끼리는 방어를 피곤해하지는 않는다 L'éléphant ne se fatigue pas de porter des défenses.(카메룬)». 따라서 아이들에게 부모는 그 어떤 전등보다 더 밝게 빛나는 태양과 달 같은 존재다. 낮에 태양이, 밤에 달이 보호해주고

비취준다면 세상에 겁날 일이 무엇이 있겠는가? 기네의 속담이 이를 잘 말해 주고 있다. «태양과 달은 여느 전등들보다 더 훌륭하다Le soleil et la lune sont les meilleures des lampes.»

아이는 부모에게 재산이며 도움이 된다. 콩고 공화국 속담에, «아이가 많음은 눈이 여럿인 것Avoir beaucoup d'enfants, c'est avoir plusieurs yeux.(콩고 공화국)»과 같다 하였다. 눈은 사냥 할 때 짐승을 잡기 위해서도 필요하지만 위험의 순간에서 벗어나기 위해서도 요긴한 신체부위다. 아이를 눈에 비유한 것은 아이가 그 만큼 부모에게 중요한 요소임을 의미한다.

부모가 영광을 얻는 것도 자녀 덕이다. 세네갈의 «손의 장식품은 손가락L'ornement de la main, ce sont les doigts.»이란 속담이 이를 잘 표현하고 있다. 아프리카의 여러 속담에서 손가락은 자녀를 의미하는데, 신체 중 생활에 가장 유용하면서 다치기도 쉬운 신체 부위이기에 소중하고 필요하면서도 혹시 다칠지나 앓을까 항상 마음 조이게 되는 부모의 마음이 반영된 듯하다.

그러나 자녀가 부모 근심의 원인인 것은 한국이나 아프리카나 다를 바 없다. 우리나라의 «가지 많은 나무에 바람 잘 날 없다.»는 속담과 마찬가지로 콩고 공화국의 «작은 이가 옴을 옮긴다De petit poux donnent la gale.»는 속담은 아이가 부모의 걱정근심의 원인임을 표현한다. 아이가 행동을 잘못하든 아프든 모두 부모로 하여금 뜬 눈으로 밤을 새게한다. «손가락이 아프면, 눈은 잠이 오지 않는다Quand le doigt fait mal, l'œil n'as pas de sommeil.»는 콩고 공화국의 속담이 이를 잘 표현한다.

어린이는 교육을 잘 받아 예의바르게 자라야 모두로부터 사랑을 받는다. «적당히 소금이 뿌려진 아이²²⁾는 모두의 자녀이다Un enfant salé à point est l'enfant de tout le monde.»라는 세네갈 속담에서, «손을 씻을 수 있는 아이는 부모와 함께 식사할 수 있다Un enfant qui sait se laver

22) 여기서 '적당히 소금이 뿌려진 아이'란 '적절하게 교육을 받은' 아이를 의미한다.

les mains peut manger avec les parents.»라는 가나 속담에서 우리는 아프리카 사회에서 예의범절과 교육을 중요시 여겼음을 알 수 있다. 집안이 좋아도 교육은 반드시 필요하다. 왜냐하면 «가시는 뾰족한 부분과 함께 생겨나지만, 단단하게 만들어야 한다L'épine est née avec sa pointe, mais il faut qu'elle durcisse.(모리타니)». 단단하지 않은 가시는 쉽게 부러져버리기 때문이다. 교육은 가난한 집안에서도 잘 시킬 수 있다. 물질적으로 시키는 것이 아니라 마음으로 교육하는 것이기 때문인데, 마다가스카르의 «암탉은 우유가 아니라 자기 몸의 열로 새끼를 키운다Le poulet ne donne pas de lait, mais nourrit ses petits avec la chaleur de son corps.»는 속담이 이를 잘 표현해 주고 있다.

교육은 어려서부터 시켜야 한다. 카메룬의 속담에서 처럼, «마른 가지 보다는 어린 가지가 잘 구부러지기 때문On ne plie pas le bois sec, mais le bois vert»이고 코트 디부아르의 속담에서 처럼 «점토는 젖었을 때 빚어야On façonne l'argile pendant qu'elle est humide.»하기 때문이다. 이 때 부모는 자녀의 모범이 된다. 자녀는 부모의 행동을 그대로 따르기 때문이다. 카메룬의 «뒷다리들은 앞 다리를 따르기 마련Les pattes de derrière suivent celles de devant.», 토고의 «그 아버지의 그 아들, 그 어머니의 그 딸Ton père, ta mère.» 등은 이를 빚댄 속담들이다.

비록 부모로부터 많은 것을 배우지만 청출어람이라, 교육으로 인해 아이는 부모보다 더 훌륭해 질 수 있음을 부르키나 파소의 «크림과 우유는 같은 소젖에서 나온 것이나 우유를 휘저으면 버터를 얻을 수 있다Crème et lait proviennent d'un même pis ; mais après avoir battu le lait, on obtient le beurre.»는 속담이 생겨난 것이라 여겨진다.

지나치게 엄격한 교육은 그리 효과가 없다. 왜냐하면 «몽둥이가 뼈를 부술 수는 있으나 결점을 부술 수는 없고Le bâton brise l'os, il ne brise pas de défaut(르완다)» «손에 몽둥이를 들고 개를 가까이 오게 할 수는 없기 때문Un bâton à la main, vous ne ferez pas venir le chien.(콩고 공화국)»이다. 가까이 두지 않고 어찌 교육을 시킬 수 있겠는가. 그렇다

고 너무 애지중지 키우다보면, 아이는 버릇없이 자라고 자신의 할 일도 할 줄 모르는 멍청한 사람이 된다. 다음의 속담들이 이러한 생각을 뒷받침 해 준다.

«지나치게 애지중지 사랑받는 개는 사냥감을 가져오지 못한다
 Le chien trop choyé ne prend pas de gibier.» (니제르)
 «개를 지나치게 사랑하면, 개가 당신의 달걀도 먹어버린다Si
 vous aimez trop votre chien, il mangera vos œufs.» (카메룬)

교육을 받은 아이는 어려운 일이 생겼을 때, 이에 맞서 도전할 수 있는 능력과 노하우를 갖추게 되어, 바람이 불어도 꺾이지 않는 나무와 같다. «바람은 구부릴 줄 아는 나무 가지를 꺾지 못한다Le vent ne rompt pas un arbre qui sait plier.» (탄자니아)

4. 맺는 말

아프리카 사회에서 속담은 교화적이고 풍자적인 기능 외에도 일상생활의 대화와 토론 등에서도 결정적인 역할을 하는 중요한 분야로 아프리카 국민의 정체성을 이해하기에 좋은 자료이다. 본 연구는 속담 중 가족 모티프를 중심으로 서아프리카인들의 전통적 사고를 고찰해 보았다.

한 여자와 남자가 만나 가족을 이루는 것은 각 개인의 극히 자연스러운 결합 현상이면서 동시에 사회적 결합으로 한 발 내딛는 것이다. 따라서 본 연구에서 시도한 아프리카 속담을 통한 가족에 대한 연구는 아프리카인들의 가족관에서 더 나아가 그들의 사회관까지도 접근할 수 있는 좋은 기회가 되었다.

아프리카 사회에서 가족은 남, 녀의 역할이 명백히 구분되고 연장자들과 큰아들의 의견을 절대적으로 존중하는 위계질서의 공동체 사회로 개

인이란 개념은 가족과 공동체 개념과 연계하여서만 그 의미를 갖는다. 아프리카 인들에게 가족은 연대감의 표상La famille aricaine, un modèle de solidarité이며 혈통을 이어가는 원동력으로, 개인을 보호해 주는 근원이 된다.(Denis Jobert 2005). 아버지인 가장은 가족 전체를 결속시키는 기둥으로서의 역할을 담당하고 어머니는 혈통을 이어주고 종족을 번영시키는 존재로서 중요하다. 또한 이 둘의 결실인 아이는 그 자체로 혈통 계승의 장본인인 만큼 아프리카 사회에서 가족 구성원은 모두가 각각의 역할을 수행하며 귀중한 사람으로 존중받는 사회임을 알 수 있었다.

“아프리카 사람들의 사고방식과 생활 전통이 한국인들과 비슷하다고 생각 하는가?”라는 설문조사 항목에 대해, 우리나라 대학생 200명중 91%가 아주 다를 것이라고 생각한다고 답하였다. 지리적으로 멀고 환경과 인종이 다르므로 생활습관과 사고방식도 아주 다르리라는 것이 그 이유이다. 그러나 장 베르나르Jean Bernard 교수의 연구에 의하면, 같은 혈액형을 지닌 백인과 흑인은 서로 다른 혈액형을 지닌 백인 두 사람 혹은 흑인 두사람 보다 더 강한 근친성을 보인다(엘렌 달메다 토포르, 2006, p.11)고 한다. 이러한 소위 과학적인 증거에 기인하지 않더라도 우리는 아프리카 사람들의 속담을 통해 어른을 존중하고 자녀를 사랑하며 교육을 중요시 여기는 아프리카 인들, 가족을 중시하고 서로 서로를 위해 존재하는 공동체 문화 속의 아프리카 인들을 접할 수 있었다. 오늘날 어른과 선생님에 대한 존경이 땅에 떨어지고 가족이 해체되며, 학교와 사회에서 개인의 고독, 자살 등이 문제시되는 현대 사회에서 서로를 위해 존재하는 연대감을 중시하는 아프리카인들의 의식구조는 우리들에게 시사하는 바가 크다. 또한 우리의 전통사회와 유사한 그들의 전통사회 발견을 통해 우리와 멀게만 느껴진 아프리카 인들에 대한 잘못된 편견에서도 벗어날 수 있는 기회가 제공되었으리라 생각한다.

참고문헌

- 강등학, 「속담의 유형과 기능」, 『구비문학 연구』 Vol.6, 1998.
- 김광수, 「스와힐리어 속담에 나타난 아프리카인의 문화적 정체성」, 『아프리카 학회집』 제 18집, 2008, pp. 40-73.
- 김열규, 「속담의 메타구조」, 문학사상 8월호, 1982.
- 김종택, 「속담의 의미기능에 관한 연구」, 『국어국문학』제 34, 35, 1967, pp. 319-344
- 루츠 판다이크 지음(안인화 옮김), 『처음 읽는 아프리카의 역사』, 2005. 웅진 지식하우스.
- 송미루, 「스와힐리 속담에 나타난 인간과 사회의 모습」, 『아프리카 연구』 제 4호, 1998, pp. 115-133
- 엘렌 달메다 토포르 지음(이규현 외 옮김), 『아프리카 열일곱 개의 편견』, 한울 아카데미, 2006.
- 장태상, 「아프리카의 속담전통을 통해서 본 속담에 관한 통념의 제문제」, 『비교민속학지』 제 17호, 1999, pp. 401-427
- 장춘매, 「한, 중 동물 속담비교를 통한 한국문화 교육 연구」, 서울대학교 석사 논문, 2005.
- 조제 카푸타 로타(이경래의 번역), 『아프리카인들이 들려주는 아프리카 이야기』, 새물결 출판사, 2012.
- Amadou Kourouma, *LE GRAND LIVRE DES PROVERBES AFRICAINS*, 2003, Presse de Châtelet.
- Christophe Lokossou, “Les familles africaines en France” pp.129-136(<http://www.universite-assomption.org/2010>)
- Denis Jobert, Eglise catholique à Lyon, 2005. (<http://lyon.catholique.fr/+unes+.html?date=2011-06>)

François Itoua, “La famille africaine et sa contribution au développement”,
Report de l'Unesco.

(<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000736/073610fb.pdf>)

Jacques BINET, “Nature et limites de la famille en Afrique Noire”,
『Etudes scientifique』 septembre-décembre, 1979.

Jacqueline et Pierre TRINCAZ, “L'éclatement de la famille africaine-Religion
et migrations, dot et ploygamie”

Muepu-Mibanga, *Songye, livre des Proverbes*, BOUWA, 1988

Vémika Görög-Kardy, *L'univers familial dans les contes africains*,
Harmattan, 1997

〈Résumé〉

Le système de pensée des Africains dans les proverbes africains

- la famille chez les Africains de l'ouest francophones -

KIM, Kyung-Rang

Cet article a pour objectif d'étudier les proverbes africains, afin de dégager les idées et pensées traditionnelles des Africains de l'ouest, tout en se focalisant sur le sujet de la famille.

En Afrique, les proverbes jouent un rôle bien particulier. Ils ont une place centrale, et les Africains les utilisent très fréquemment dans la conversation quotidienne et aussi dans leurs palabres, leurs réunions traditionnelles. Grâce à des proverbes bien placés, l'animateur des palabres peut diriger les discussions les plus vives et résoudre les problèmes les plus difficiles.

D'une façon générale, dans les proverbes, il y a tout ce que font les Africains, tout ce qu'ils sont et tout ce qu'ils savent.

Etant donné que la famille est un facteur élémentaire de la société, quelque soit ce système de société, elle représente la structure et les idées de ses membres. En même temps, elle varie selon la culture et l'histoire de chaque région.

Dans cet article, les idées d'universalité et de particularité de la famille africaine à partir de l'étude de proverbes peuvent nous aider à mieux comprendre les Africains.

A travers les proverbes cités dans cet article, les éléments suivants pourront être mis en lumière :

- dans la famille africaine traditionnelle, le mariage est l'alliance, non pas de deux personnes, mais de deux lignages, voire de deux clans,
- la société africaine est une communauté patriarcale. Dans ce milieu, la famille africaine est un modèle de solidarité autour d'un chef. Les enfants/les jeunes doivent suivre les parents (surtout le père), les ancêtres. Les femmes doivent obéir aux hommes. C'est une société bien hiérarchisée.
- il y a de nombreuses ressemblances entre les sociétés africaine et coréenne : le respect des ancêtres, l'importance de l'éducation des enfants, la responsabilité des parents envers les enfants, etc.

J'espère que cette étude sera l'occasion de briser les préjugés envers les Africains.

주 제 어 : 서아프리카(Afrique de l'ouest), 속담(proverbe), 가족(famille), 문화(culture), 전통(tradition)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 31

게재확정일 : 2012. 2. 7

Les descendants de Narcisse - réflexions sur l'autoportrait -*

KIM, Simon
(Korea University)

Contents

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1. Le sujet de l'autoportrait | 4. La métamorphose de Narcisse |
| 2. L' « aimé des miroirs » | 5. "Je est un autre" |
| 3. Revendication de l'artiste | 6. Conclusion |

1. Le sujet de l'autoportrait

En 1923 le photographe Jacques Henri Lartigue intitulait une de ses oeuvres *Mon portrait, Rouzat, 1923* (Fig.1). Cette photo nous présente l'artiste (le photographe) de dos en train de se peindre en se regardant dans un miroir



Fig. 1 - Jacques Henri Lartigue,
Mon portrait, Rouzat, 1923

posé face à l'appareil photo de telle sorte que le reflet nous est

* Cet article a été présenté lors de la conférence d'hiver de l'Association des études de la culture française et des arts en France qui s'est tenue à l'Université Sookmyung au mois de novembre 2011.

donné à voir clairement. Autrement dit, il s'agit là d'un autoportrait, du portrait de l'artiste ("mon portrait", titrait Lartigue). Mais la question qui se pose au spectateur face à cette oeuvre est précisément la suivante : où se trouve l'autoportrait ? ou pour poser les choses plus précisément, quel est le sujet (l'"*auto-*") du portrait ? Est-ce le tableau que Lartigue est en train de faire de lui-même ? Est-ce son reflet dans le miroir ? Est-ce celui qui se regarde dans le miroir et que la photo montre de dos ? Toutes ces questions reviennent à interroger ce qu'est l'autoportrait lui-même. Qu'est sensé représenter un autoportrait ? La question paraît absurde et la réponse évidente. Toutefois l'exemple que nous venons de donner - mais aussi une importante partie de l'icônographie de l'autoportrait du 20ème siècle notamment - rend cette question légitime et l'évidence de sa réponse surfaite. Que dire en effet de l'autoportrait de Jean-Pierre Raynaud (Fig.2) ? Répond-il à la définition qu'on peut se faire ordinairement de l'autoportrait comme d'un "portrait de l'artiste



Fig. 2 - Jean-Pierre Raynaud, Autoportrait, 1987

par lui-même"¹⁾ ? Si l'on se tourne vers l'étymologie, l'autoportrait renvoie au portrait de soi (*self-portrait* en anglais; *Selbstbildnis* en allemand), et ici, on peut envisager ce "soi" comme autre qu'une pure représentation à la ressemblance physique de l'artiste. Et si l'on pose que le sujet de l'autoportrait

1) Notons au passage que c'est ainsi qu'on appelle ce genre de peinture avant l'homologisation du terme "autoportrait" au 20ème siècle. Mais nous verrons que plus qu'une substitution de termes, il s'agit aussi d'une perversion ou d'une évolution du genre.

est le “soi” (de l’artiste), la question qu’il convient dès lors d’approfondir porte sur la définition de ce “soi”.

2. L’ « aimé des miroirs »

Tout d’abord, rappelons ce fait primordial qui est que le “soi” de l’artiste lui demeure invisible. C’est ce qui permet à Derrida de rapprocher l’“autoportraitant” avec un aveugle. “L’œil fixe [du peintre faisant son portrait] ressemble toujours à un œil d’aveugle”, écrit-il²⁾ (Fig.3). Lorsque Fantin-Latour se dessine, il ne se voit pas ; il a devant lui sa feuille de papier sur laquelle il va se dessiner *de mémoire* (la mémoire de son reflet). Pour se

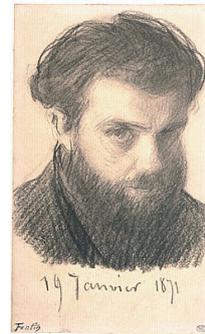


Fig. 3 –
Fantin-Latour,
Autoportrait, 1871

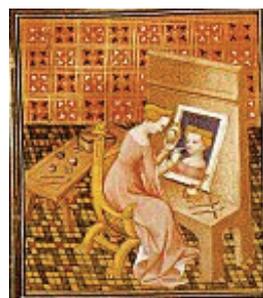


Fig. 4 – *Le livre des
clercs et nobles femmes*
de Boccace, XV^e

voir (pour voir ce que fixe son œil), le peintre ou le dessinateur a nécessairement recours à un miroir comme l’aveugle à sa canne, pour se guider dans le trajet (le tracé) de son dessin (Fig.4). Le miroir est la condition de l’autoportrait, qu’il soit figuré ou pas dans le tableau. Son rôle est tel que Roy Lichtenstein peut le substituer à son propre portrait (Fig.5) ; l’autoportrait, semble-t-il nous dire, n’est que le reflet

2) Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle - L’autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1991, p.61.

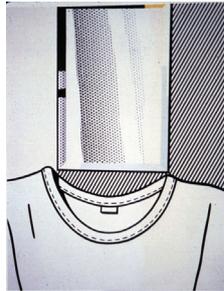


Fig. 5 – Roy Lichtenstein, *Self-portrait*, 1978

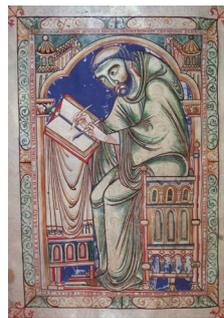


Fig. 6 – Edwine de Canterbury, *Psautier de Canterbury*, vers 1071

de l'artiste dans son miroir. Et c'est ce rapport, indissociable, au miroir qui rattache l'artiste à la figure de Narcisse, celui que le poète Henri de Régner appelait "l'adolescent aimé des miroirs"³⁾. L'héritage du mythe de Narcisse en a fait autant l'aimé que l'amant des miroirs, puisqu'il s'absorbe dans la contemplation amoureuse de son reflet. "J'aime ce que je suis. Je suis celui que j'aime", crie le Narcisse de Paul Valéry dans la cantate qui lui est consacrée par le poète de *la Jeune Pârqe*.

Est-ce à dire que le peintre autoportraitiste est épris de la même manière du reflet que lui renvoie son miroir ? C'est ce que peut laisser entendre en tout cas l'autoportrait que l'enlumineur anglais Edwine de Canterbury fait de lui en pleine page du psautier sur lequel il travaille (Fig.6) et autour duquel il

écrit ces mots en lettres rouges :

SCRIPTOR S[C]RIPTORUM PRINCEPS EGO NEC OBITURA
DEINCEPS LAVS MEA NEC FAMA, QVIS SIM MEA LITTERA
CLAMA, LITTERA, TE TVA S[C]RIPTVRA QUEM SIGNAT PICTA
FIGURA PREDICAT EADWINVM FAMA PER SECLA VIVVM,
INGENIVM CVIVS LIBRI DECUS INDICAT HVIVS, QVEM TIBI
SEQUE DATVM MVNVS DEVS ACCIPE GRATVM,

3) Henri de Régner, "Allusion à Narcisse".

Je suis le prince des écrivains. Ma gloire ni ma renommée ne sont près de mourir. Qui suis-je ? Mon œuvre, proclame-le. Ce que tu as écrit signale hautement que toi, Edwine, désigné par la figure peinte, es vivant pour des siècles grâce à sa renommée. L'illustration de ce livre révèle le génie de son auteur. Dieu, reçois ce livre ainsi qu'un don précieux...

Mirant son propre reflet dans le miroir, l'autoportraitiste est, de fait, narcissique. Non seulement il se regarde, mais il se "reproduit" pour perpétuer sa mémoire. Par l'autoportrait l'artiste accède à l'immortalité⁴). Edwine ne dit pas autre chose ; et Albrecht Dürer pousse encore plus loin cette immortalisation de l'artiste en s'autoportraiturent sous les traits du Christ lui-même (Fig.7). Pour Omar Calabrese, cet autoportrait christique de Dürer "symbolise la transcendance de l'artiste créateur"⁵). Pascal Bonafoux évoque un traité sur la peinture resté inachevé dans lequel Dürer aurait revendiqué le pouvoir de l'artiste de recréer le monde comme Dieu l'avait créé⁶). Mais la jouissance de ce pouvoir n'est pas solitaire ; elle se donne à voir et c'est le spectateur qui devient le miroir dans les yeux desquels doit se refléter l'image de l'artiste créateur. "Le spectateur remplace et obscurcit le miroir, écrit Derrida, il rend aveugle au miroir en produisant, *en mettant en oeuvre* la spécularité



Fig. 7 – Albrecht Dürer, *Autoportrait à 28 ans*, 1500

4) De la même manière le Narcisse de Valéry appelle son reflet un "éphémère immortel" (*Fragment du Narcisse*).

5) Omar Calabrese, *L'Art de l'autoportrait*, Citadelles & Mazenod, 2006, p.92

6) Cf. Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XXe siècle*, Hors Série Découvertes Gallimard, 2004



Fig. 8 – Ben,
Regardez-moi, 1958

spectateur-miroir (Fig.8).

recherchée⁷⁾ On voit donc comment l'autoportraitiste doit être l'*aimé* des miroirs ainsi que le formulait Régnier : il ne cherche plus à se mirer mais à être ad-miré. Et Ben est sans doute le plus direct des artistes dans cet appel à la reconnaissance du

3. Revendication de l'artiste



Fig. 9 – Matthew
Paris, *Historia
Anglorum*, vers
1250–1259

Si l'on relit le texte en bordure de l'autoportrait du moine Edwine, on apprend autre chose de l'autoportrait : c'est qu'il "signale" l'auteur de la peinture. Autrement dit, il est une signature. Ce statut de l'autoportrait comme signature est particulièrement bien illustré dans l'enluminure du Frère Matthew Paris où, comme les signatures modernes, l'autoportrait du *scriptor* vient "signer" le dessin de la Madone en bas à droite (Fig.9). Ces autoportraits-signatures sont pourtant différents des "portraits de l'artiste par lui-même" parce qu'ils ne constituent pas le sujet principal du tableau ; ils sont au contraire en marge, dans un angle, pour sign(al)er l'auteur du tableau.

7) J. Derrida, *Op. cit.*, p.64.

Une convention picturale se dégage d'un tableau à l'autre - à la Renaissance surtout - d'un personnage à part, le regard tourné vers nous, les "spectateurs-miroirs", quand tous les autres personnages du tableau regardent la scène qui se passe à l'intérieur de la peinture, comme dans les *Scènes de la vie de Saint-Pierre* de Filippino Lippi ou dans *L'Adoration des Rois mages* de Botticelli (Fig.10). C'est de cette manière, en se figurant dans le tableau, en s'autoportraiturent, que l'artiste signe son oeuvre. Plus près de nous, c'est Marcel Duchamp qui inverse le rôle de l'autoportrait-signature en signature-autoportrait (Fig.11).



Fig.10 – Sandro Botticelli, *L'Adoration des Rois Mages*, 1474 (détail)



Fig. 11 – Marcel Duchamp, *Autoportrait*, 1964

Plus tard, lorsque l'artiste, dans le système économique de la peinture, est reconnu et qu'il n'a plus besoin de s'immiscer dans son oeuvre pour qu'on le reconnaisse, l'autoportrait devient la voix du peintre. S'il *signale* le peintre, comme nous l'avons vu, c'est pour mettre en relief ce que le peintre, personnellement, individuellement, a à dire. Un des exemples les plus célèbres de ce type d'autoportrait est sans doute le photomontage de John Heartfield (Fig.12) dans lequel l'artiste se représente, une paire de ciseaux à la main, en train



Fig. 12 – John Heartfield, *John Heartfield et le commissaire Karl Zörgiebel*, 1929



Fig. 13 – Félix Nussbaum, *Autoportrait avec "passeport juif"*, 1943

de découper la tête d'un personnage qui n'est autre que le commissaire de police Karl Zörgiebel, réputé pour sa violence dans la répression des manifestations. Par là, l'artiste manifeste son engagement contre la répression. Aragon, lui, voit dans le travail de Heartfield "une arme dans la lutte révolutionnaire du prolétariat"⁸⁾.

Un autre exemple, plus douloureux, est celui du peintre Félix Nussbaum qui par ses autoportraits témoigne de son époque, de l'horreur des camps de concentration, de la vie dans les cachettes, de la peur. Dans son autoportrait de 1943, il avoue sa judéité, exhibe l'étoile jaune, le passeport juif (Fig.13). Un an après, il sera dénoncé et arrêté avec les siens puis emmené dans le dernier convoi partant de Belgique pour Auschwitz. Mais pour Félix Nussbaum, ces tableaux, ces autoportraits sont une manière

de survie. S'il pressent ce qu'il va lui arriver, l'artiste n'en éprouve que plus profondément le besoin d'immortaliser ne serait-ce que son image, pour donner - chez Nussbaum - un témoignage, quand chez d'autres, on assistera à une véritable lutte contre (ou avec) le temps.

8) Louis Aragon, conférence prononcée à la Maison de la Culture le 2 mai 1935 à l'occasion d'une exposition de John Heartfield, parue dans *Commune*, 15 mai 1935, cf. Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981, p.52.

4. La métamorphose de Narcisse

« La métamorphose de Narcisse » est le titre d'un célèbre tableau de Salvador Dali, mais c'est aussi le titre d'un poème que le peintre composa à la même période dans lequel il écrit :

Le corps de Narcisse se vide et se perd
dans l'abîme de son reflet,
comme le sablier que l'on ne retournera pas.
Narcisse, tu perds ton corps,
emporté et confondu par le reflet millénaire de ta disparition,
ton corps frappé de mort
descend vers le précipice des topazes aux épaves jaunes de l'amour

Ainsi dans le reflet que lui renvoie la surface de l'eau, Narcisse assiste inconscient à sa lente métamorphose qui est aussi une lente mort à lui-même. Le reflet devient le témoin de sa disparition autant que de son passage sur terre. Et ce thème du processus d'anéantissement du corps de l'artiste est quelque chose qui fascina plus d'un autoportraitiste. Depuis les années 60, par exemple, tout l'oeuvre de Roman Opalka tourne autour de cette problématique (Fig.14).



Fig. 14 – Roman Opalka, *Extremes, Opalka, 1965/19~∞*



Fig. 15 – James Ensor, *Mon portrait en 1960, 1888*



Fig. 16 - Kim Myeong-guk, *Autoportrait de la mort*, vers 1660

Toutefois l'artiste n'est pas dupe de ce qui l'attend : ainsi James Ensor peut-il peindre un "autoportrait posthume" représentant un squelette (Fig.15) ; pareillement Kim Myeong-guk laisse avant de disparaître un "autoportrait de la mort" où il se représente revêtu de l'habit de deuil (Fig.16).

De fait, comme le dit Lévinas, lorsque je regarde mon propre visage, je peux voir au-delà "la mort qui me dévisage moi-même"⁹⁾. Ainsi



Fig. 17 - Andy Warhol, *Autoportrait avec crâne*, 1977

du témoignage, on passe à la méditation où l'image de soi devient un support contemplatif au même titre que les crânes dans les Vanités d'autrefois (Fig.17).

Se représenter revient dès lors, selon Pascal Bonafoux, à "tenir tête à la mort"¹⁰⁾. En fixant son image sur la toile, l'artiste cherche, nous l'avons vu, à s'immortaliser. Mais l'autoportrait fait plus qu'un miroir qui renvoie à l'identique l'image de celui qui s'y mire : il le modifie, le perfectionne, ainsi que s'exclame le Narcisse de Valéry :

O semblable ! ... Et pourtant plus parfait que moi-même,
Ephémère immortel, si clair devant mes yeux,
Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,

9) Emmanuel Lévinas, *Entre nous*, Grasset, 1992, p.156.

10) Pascal Bonafoux, *L'Autoportrait au XXe siècle, Moi, Je, par soi-même*, Diane de Selliers, 2004, p.397.

Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit !
(C'est nous qui soulignons.)¹¹⁾

Ainsi Norman Rockwell se peint en train de se peindre, et nous révèle la supercherie, ou la transformation de l'autoportrait : Norman Rockwell autoportraituré ne porte pas de lunettes tandis que Norman Rockwell autoportraiturant en porte (Fig.18). De la même manière Van Gogh se peindra, *après* son automutilation de l'oreille, *avec* l'oreille dans un autoportrait de 1889. Parlant de l'autoportrait qu'il vient de terminer et de dédier à son ami Gauguin, Vincent écrit à son frère Théo qu'il a "obliqué un peu les yeux à la japonaise". Et pour justifier cette modification, Vincent Van Gogh ajoute qu'il a cherché "à rendre dans mon portrait non seulement moi, mais en général un impressionniste" : "J'avais conçu ce portrait comme celui d'un Bonze, simple adorateur du Bouddha éternel"¹²⁾. Autrement dit, ce que cherche à reproduire l'autoportraitiste n'est pas tant *l'image* de lui-même que lui-même *comme* image.



Fig. 18 – Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960

5. “Je est un autre”

Il y a dans *les Métamorphoses* d'Ovide une scène qui retiendra notre attention : on y voit Narcisse parler aux arbres autour de lui tandis qu'il contemple son image sur la surface de l'eau.

11) Paul Valéry, "Fragments du Narcisse".

12) Vincent Van Gogh, "Lettre à Théo datée de fin septembre 1888".

Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois
 et qui me charme, je ne puis l'atteindre ; si grande est l'erreur
 qui contrarie mon amour. Pour comble de douleur, il n'y a
 entre nous ni vaste mer, ni longues routes, ni montagnes, ni
 remparts aux portes closes ; c'est un peu d'eau qui nous
 sépare. Lui aussi, il désire mon étreinte, car chaque fois que je
 tends mes lèvres vers ces eaux limpides pour un baiser, chaque
 fois il s'efforce de lever vers moi sa bouche.¹³⁾

Lorsque Narcisse s'éprend de son reflet, il ignore qu'il s'agit de sa
 propre image et croit avoir à faire à un autre. C'est l'autre moi du
Miroir d'Yi Sang, le moi *comme* autre.

나는지금(至今)거울을안가졌소마는거울속에는늘거울속의내가있소
 (...)
 거울속의나는참나와는반대(反對)요마는
 또꽤답았소
 나는거울속의나를근심하고진찰(診察)할수없으니꼭섭섭하오

Je n'ai pas de miroir sur moi maintenant mais dans le miroir
 il y a toujours mon moi dans le miroir. (...) Mon moi dans le
 miroir est tout contraire à moi, en même temps il me ressemble
 beaucoup. Je suis triste de ne pouvoir m'inquiéter et soigner
 mon moi dans le miroir.¹⁴⁾

Il faut cette altérité pour que ce moi (autre) puisse devenir l'objet
 de mon désir. De la même manière, le peintre autoportraituré, pour
 être l'objet du tableau, doit se distinguer du peintre autoportraitureur.
 C'est le Norman Rockwell avec et sans lunettes, Van Gogh avec ou

13) Ovide, *Les Métamorphoses*, III, trad. par Georges Lafaye, Gallimard, 1992, p.121.

14) 이상, 『李箱문학전집1』, 문학사상사, 1989, p.187.

sans oreille, avec ou sans les yeux “obliqués”. Objet soumis à la fantaisie créatrice de l’artiste, le moi autoportraituré est transformable à volonté, non assujetti à un devoir de ressemblance ou de fidélité à son original, mais astreint à la manière de l’artiste.

En ce sens, on peut légitimement s’interroger devant la série d’autoportraits laissée par la Finlandaise Hélène Schjerfbeck (Fig.19-21). Pierre Descargues demande ainsi : “Qu’y lire ? Le destin d’une femme ou son évolution esthétique ? La biographie ou l’histoire de l’art ?”¹⁵. La réponse est sans doute double, mais il n’empêche qu’elle met en valeur le rôle que joue l’autoportrait dans le développement esthétique de l’artiste.



Fig. 19 – Hélène Schjerfbeck, *Autoportrait*, 1900?



Fig. 20 – Hélène Schjerfbeck, *Autoportrait*, 1936



Fig. 21 – Hélène Schjerfbeck, *Autoportrait*, 1944

En effet, pour bien des artistes, on est à soi-même son premier modèle. Francis Bacon a souvent justifié sa pratique de l’autoportrait par la difficulté qu’il avait à trouver un modèle. Dans ses lettres à son frère, Vincent Van Gogh fait part des mêmes soucis : “J’ai acheté exprès un miroir assez bon pour pouvoir travailler d’après moi-même à défaut

15) Pierre Descargues, “Regardez-moi”, dans *Connaissance des Arts*, Hors-Série n°219, 2004, p.19

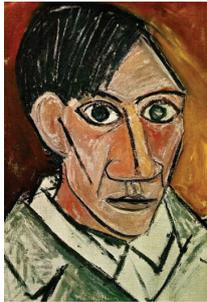


Fig. 22 - Pablo Picasso, *Autoportrait*, 1907

de modèle”, écrit-il en 1888¹⁶). Travaillant dans la plus grande intimité (soi et le miroir), l’artiste est dès lors plus à même de s’abandonner et de se livrer à des expérimentations qui décideront de son développement artistique. L’autoportrait devient alors le laboratoire de l’artiste. C’est Picasso qui, avant de peindre ces figures géométrisées qui annoncent le cubisme dans *les Demoiselles d’Avignon*, s’essaye à cette technique dans un autoportrait de 1907

(Fig.22). Puis, quittant la figuration, l’autoportrait devient abstrait, nous l’avons vu avec l’autoportrait de Jean-Pierre Raynaud (Fig.2). Ainsi, comme l’observe Pascal Bonafoux, l’autoportrait (abstrait) “n’a plus à rendre compte d’une quelconque ressemblance sauf une : celle de l’oeuvre. L’autoportrait devient l’emblème de l’oeuvre”¹⁷). En fin de compte, le sujet de l’autoportrait n’est pas tant l’artiste que l’art (de l’artiste). Le moine Edwine de Canterbury ne disait pas autre chose lorsqu’il écrivait autour de son autoportrait : “Mon oeuvre proclame qui je suis”. Car qu’est-ce qui représente, qui figure l’essence de l’artiste mieux que son oeuvre, que son art ? En ce sens l’autoportrait représente la quintessence de son art.

16) Lettre du 17 septembre 1888.

17) Pascal Bonafoux, “Rencontre avec Pascal Bonafoux”, dans *Art absolument, les cahiers de l’art d’hier et d’aujourd’hui*, numéro spécial, 2004, p.23.

6. Conclusion

Ainsi, nous pouvons à présent apporter une réponse à la question que nous lançait la photographie de Jacques Henri Lartigue : le portrait qui est aussi le sujet de cette oeuvre n'est à trouver ni dans le portrait peint, ni dans le reflet du miroir, dans la figure photographiée, mais dans la photographie elle-même. Pour autant que Lartigue s'y définit comme artiste, comme

photographe, c'est bien son art, la photographie, qui peut donner la représentation la plus adéquate de ce qu'il est. De la même manière, les autoportraits d'un Jean-Michel Basquiat présentent l'artiste dans sa meilleure représentation, une représentation qui n'est pas, encore une fois, celle de la ressemblance, mais celle de l'identité de l'artiste en tant qu'artiste possédant une "manière" que l'autoportrait prend pour sujet (Fig. 23). *L'auto-* de l'autoportrait n'est donc plus le soi du *Self-portrait*, mais renvoie à une *automaticité* du geste portraiturant, comme si le portrait se faisait tout seul, soulignant, nous l'avons dit, l'acte - c'est-à-dire le faire, ou la manière - avant le sujet. De fait, déjà dans les enluminures du Moyen-Âge, l'autoportrait n'est pas tant marqué par une ressemblance physique que par les signes du *faire* qui définissent l'artiste : Edwine se peint *dessinant* (Fig.6) et c'est ce geste qui définit la représentation, la scripteuse se représente *tenant* le miroir en main (Fig.4) et c'est là encore ce geste qui nous montre l'autoportrait, etc. De même l'autoportrait de Raynaud (Fig.2) nous



Fig. 23 -
Jean-Michel Basquiat,
Self-portrait, 1986

montre ce que *fait* Raynaud, ce qui le définit bien plus ou bien mieux qu'une figuration des traits physiques de la personne Jean-Pierre Raynaud. Dans le mythe qui nous a servi de fil conducteur, Narcisse finit lui aussi par se résumer à son acte ; et il devient, pour reprendre un vers du poème que Rilke lui consacra, "la fleur qui dans sa sève se contemple"¹⁸⁾.

18) Rainer-Maria Rilke, "Narcisse", *Oeuvres poétiques et théâtrales*, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p.1199

Bibliographie

이상, 『李箱문학전집1』, 문학사상사, 1989

Aragon, Louis - *Ecrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981

Bonafoux, Pascal - *Autoportraits du XXe siècle*, Hors Série Découvertes
Gallimard, 2004

- *L'Autoportrait au XXe siècle, Moi, Je, par soi-même*, Diane
de Selliers, 2004

- "Rencontre avec Pascal Bonafoux", dans *Art absolument, les
cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, numéro spécial, 2004

Calabrese, Omar - *L'Art de l'autoportrait*, Citadelles & Mazenod, 2006

Derrida, Jacques - *Mémoires d'aveugle - L'autoportrait et autres ruines*,
Réunion des musées nationaux, 1991

Descargues, Pierre - "Regardez-moi", dans *Connaissance des Arts*,
Hors-Série n°219, 2004

Lévinas, Emmanuel - *Entre nous*, Grasset, 1992

Ovide - *Les Métamorphoses*, III, trad. par Georges Lafaye, Gallimard,
1992

Rilke, Rainer Maria - *Oeuvres poétiques et théâtrales*, Bibliothèque de
la Pléiade, 1997

Valéry, Paul - *Poésies*, NRF Gallimard, 1929/1958

〈국문요약〉

나르시시스의 후예

- 자화상에 관하여 -

김시몽
(고려대학교)

자화상을 정의하려면, 너무 당연하게 화가가 자기 자신의 인물을 그리는 초상화라고 할 터지만, 자세히 보면 작가가 자화상을 제작할 때, 혹은 자화상을 표현할 때 정작 무엇을 그리고 있는 건지 의문을 제기할 수 있다. 예를 들자면, 사진작가 라르티그가 자기 자화상을 찍었을 때, 제 모습을 거울에 보면서 자기 자화상을 그리는 모습의 사진을 한 장 찍었는데, 이 작품 안에 자화상의 주제가 어디에 있느냐고 물을 수 있다. 자화상이 표현하고자 하는 자아는, 작가의 사진 속에서 비춰진 작가가 그리고 있는 그 자화상속의 그림에 있는가, 아니면 자기 모습을 비추는 거울에 있는가, 혹은 카메라에 등을 돌린 채 자신의 모습을 그리는 사람에 있는가를 물을 수 있을 것이다. 더 나아가 20세기 추상미술 작가들의 자화상을 보면, 인물의 모습을 아예 찾기가 어려워졌다. 그렇다면 자화상이 표현하려는 것이 무엇인가에 대한 물음밖에 남지 않는다.

우선 중세나 르네상스의 자화상들을 살펴보면, 중세의 자화상은 주로 화가의 사인을 대신하여 그림의 작가를 알리는 수단으로, 르네상스의 자화상은 작가의 존재감을 강조하기 위하여 그린 것으로 볼 수 있다. 자기 존재감을 그토록 강조하고자 하는 욕구에 나르시시즘의 요소를 찾

을 수 있다. 창작물 속에 자기 모습을 나타내면서, 주님이 세상을 창조 하듯이 화가도 자기 세계를 창조하는 능력을 갖고 있다는 선언처럼 볼 수도 있다.

르네상스 이후, 자화상에 나타나는 화가 (자신)의 모습은, 화가 (자신의) 입장을 알리는 증표도 된다. 정치적이거나, 큰 역사를 앞에 두고, 증언으로 남기려는 의도 하에, 화가가 이 그림이 자기 목소리와 다름 아니라는 것을 자화상으로 이야기해준다. 그러나 나르시시스는 자기 모습에 반하여 자기 모습을 비취주는 수면을 계속 보면서 점점 꽃으로 변해가는 것을 보기도 한다. 마찬가지로 화가가 자기 모습을 그리면서 자기 자신이 늙어간다는 사실을 표현하기도 한다. 자기 모습을 그린다는 것은 마치 세월의 흐름을 멈추려는 시도 같기도 하고, 반면에 자기가 늙어가는 것을 승화시키려는 의도도 없지 않다. 그러기 위해, 작가는 거울에 비치는 자기 자신의 모습에 충실하지 않고 현실을 왜곡하기도 한다. 그림으로 현실을 개선하는 것이다.

다른 면에서 보면, 자화상 속에 있는 인물이 거울에 비치는 자기 자신의 모습과 다르다는 점은 작가가 자기 자신을 주제로 삼을 때, 그림 속에 그의 모습이 더 이상 자기 자신의 모습이 아니라는 것을 말해준다. 이럴 때, 화가는 무한한 자유를 추구함으로써 자기 스스로 자신만의 예술세계를 구축하고 확장시키기 위해 다양한 시도를 실현하는 공간이 된다. 예를 들어, 피카소가 평생 그린 자화상들은 그의 그림의 변화를 이야기해준다. 큐비즘의 시대를 연 아비뇽 아가씨들이라는 그림은, 그 이전에 이미 피카소가 자화상을 그리면서 이런 새롭고 혁명적인 화법을 시도했다는 것을 알 수 있다.

따라서 예술가는 자화상에 자신의 모습을 담으려 하기보다 자신의 독창적 및 예술적 사상을 시각적으로 표현하는 것임을 알 수 있다. 20세기의 추상과 예술가들의 알아볼 수 없는 자화상들은 이 사실을 증명해준다. 즉, 자화상은 작가의 모습을 그리는 것이 아니라 작가의 예술정신을 보여줄 수 있는 대표적인 예술작품을 그리는 것이다.

382 ■ 2012 프랑스문화예술연구 제39집

주 제 어 : 회화(peinture), 자화상(autoportrait), 폴 발레리(Paul Valéry), 살바도르 달리(Salvador Dali), 나르시시스(Narcisse)

투 고 일 : 2011. 12. 24

심사완료일 : 2012. 1. 27

게재확정일 : 2012. 2. 7

‘현대 키메라(Chimera)’의 학제적 접근을 위한 고찰*

김 인 경
(서울여자대학교)

장 매 희**
(서울여자대학교)

┃ 차례 ┃

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| 1. 오늘날 목격되는 ‘현대 키메라’의
두 측면 | 3. 근대 이전의 키메라의 변용 |
| 2. 키메라의 사전적 정의
: 사회문화적인 변용의 의미내포 | 4. 19세기의 현대 키메라 |

문화권을 가리지 않고 신화와 전설에는 모습은 인간을 닮았으며 인간이 아니거나 지금껏 알려지지 않은 동물 형상을 한 신비한 존재가 등장한다. 이런 미지의 존재 특히 존재할 수 없는 존재는 당연히 보고 듣는 이들의 호기심을 일깨운다. 본 연구의 주제인 키메라(Chimera)¹⁾는 사자

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2010-371-F00002).

** 교신저자

1) 키메라는 프랑스어 Chimère(쉬메르), 영어 Chimera(키메라)인데, 이 논문에서는 한국어 ‘키메라’로 표기하며 필요한 경우에 괄호 안에 프랑스어(Chimère) 혹은 영어(Chimera)로 표기하였다. 사실 이 연구의 상당부분(2, 3, 4 장)은 유럽권 특히 프랑스어권의 문화연구에 해당한다. 그러나 본 연구는 학제간 융합연구지원의 씨앗형 집단 연구과제 <기후, 문화, 변화 - 기후변화에 따른 생태변이로서의 Chimera, 문화 속의 Chimerism>의 기반연구의 결과물이고, 프랑스어권을 포함하는 더 넓은 언어권의 ‘학

의 머리, 양의 몸, 뱀의 꼬리를 가진 괴물로 불을 내뿜고 있는 그리스 신화의 창조물로 자연에는 그러한 창조물은 존재하지 않았다. 20세기 후반, DNA 조합기술의 획기적인 발전과 함께 ‘현대판 키메라’는 자연과학 분야에서 형태를 갖추고 등장하기 시작한다. 또한 포스트모던의 시대인 20세기 후반부터 키메라(Chimera)는 문화 속에서 특히 문학, 음악, 영화, 게임 그리고 건축에 이르기까지 다양한 분야에서 그 용어가 사용되고 있음이 목격된다. 그런데 긍정적 모습을 대표하는 하이브리드²⁾(이질적인 또는 상이한 근원에서 나온 혼합된 성격을 지니는 두개의 다른 요소로 구성된 혼혈의, 별개의 존재로부터 연유한 등의 의미를 갖는다)와는 달리 키메라의 표상은 긍정과 부정적인 양 측면을 지니고 있음에도 불구하고 그리스 신화 이래 부정적인 표상으로 그려지고 묘사되고 있음을 발견할 수 있다. 또한 과학의 발전과 함께 물질세계에서 혼합은 곧잘 실용적이고 편리한 것을 만들어내는 듯하다. 금속의 합금이 그렇고 식물의 접목이나 교배가 그렇고, 영양소의 적절한 배합이 그렇다. 그렇지만 그런 혼합이 좋은 결과만을 가져오는 것은 아닐 것이다. 따라서 본 연구에서는 자연과학과 인문사회분야에서의 키메라(Chimera) 변용을 둘러싼 지형을 살펴보고자 한다. 왜냐하면 인간의 호기심에서 발동한 상상속의 동물인 키메라가 그리스 로마시대 이래 현재까지 변화해 오면서 문화 속에 새로운 모습으로 자리 잡고 있음을 알 수 있기 때문이며, 나아가 현대 키메라(Modern Chimera), 특히 동식물학적변이체인 키메라의 “부자연스러움”과 문화 속 키메라의 “부자연스러움”은 상호 긴밀하게 연결되어 있음을 밝힐 수 있을 것으로 사료되기 때문이다. 이를 위해 본 연구는 ‘현대 키메라(Modern Chimera)’의 두 측면 즉 과학 분야의 키메라와 문화 속에서의 키메라의 표상에서 그 공통부분과 그 모순이 어떻게 문제로 인식되었

제간’ 연구를 지향하기에 ‘쉬메르’가 아닌 ‘키메라’ 사용으로 공동연구진의 논의가 모아졌음을 밝힌다.

2) 김인경, 장매희, 『현대문화 속에 녹아있는 Hybrid의 개념』, 『한국식물·인간·환경』 8권 4호, 2005, p. 128~134.

는가에서 시작한다. 키메라를 둘러싼 이와 같은 지형도를 조명해 보기 위해서, 본 연구는 신화에서 유래하는 키메라를 시작으로 사전적인 의미, 근대이전과 19세기로 구분해서 어떤 구체적인 상상력을 통해 그 형태와 의미가 변용되는 가를 추적해 볼 것이다. 이러한 키메라(Chimera)를 둘러싼 인문과 자연과학의 융합적인 고찰은 향후의 인류의 문화변용을 예견하는 데 기여할 것으로 기대한다.

1. 오늘날 목격되는 ‘현대 키메라’의 두 측면

국내에서 키메라와 관련된 출판물을 검색하면 식물동물학에서 분류하는 자연과학적 키메라와 헛된 환상 혹은 상상의 비유적인 키메라로 크게 분류된다.³⁾ 그런데 그 형태는 모두 그리스 로마 신화에서 유래하는데, 한편은 실재하는 유형이고, 다른 한편은 추상의 무형이다. 다시 설명하면 두 분야로 크게 나뉘는데, 하나는 20세기 후반 자연 과학 분야의 실험의 결과물인 ‘실체가 있는’ 키메라이며 다른 하나는 고대그리스 신화 이래로 인문사회분야의 있음직한 픽션의 괴물 혹은 환상의 ‘은유적인 의미’로 그리고 공상과학의 상상의 산물로 쓰이고 있음을 알 수 있다. 변이체의 유형이건 추상의 무형이건 간에 이들의 공통점은 ‘부자연스러움’에 있음을

3) 국립중앙도서관(2010. 11. 07)에서 검색어 “키메라”를 가지고 검색을 해보면 이와 같은 두 측면은 확연히 구분된다. 가장먼저 위 검색어를 제목으로 한 단행본 검색의 결과는 다음과 같다. John Barth의 『키메라』(1972), 이영도의 『이영도 판타지 단편집』(2001), 정현의 『키메라』(2002), 조하형의 『키메라의 아침』(2004), 라이라쿠 레이의 『슬픈 키메라. 1-4』(2009), 야마무로 신이치의 『키메라 : 만주국의 초상』(2009). 이상의 단행본 6편은 모두 인문서적이며, 특히 5편이 문학 소설이다. 포스트모던의 소설의 효시라고 평가되는 존 바스의 영미 소설 『키메라』를 비롯해 일본 장편 소설 『슬픈 키메라』, 그리고 한국의 장·단편소설 3편이다. 마지막 1편은 역사관련 전문서적 『키메라 : 만주국의 초상』이다. 다음으로 검색어 “키메라”를 포함한 국내 학위 논문 검색에서는 21개의 결과가 인용되는데, 이중 존 바스의 『키메라』에 관한 석사논문 두 편을 제외하고는 19편 모두가 자연과학과 공학 관련 학위논문이다. 마지막으로 좀 더 세분화해서 목차나 초록에 포함되어 있는 단행본 가운데 “키메라”를 포함한 자료를 검색한 결과 총 75편이 검색되었다.

보여주고 있다. 이 두 측면을 살펴보도록 하겠다.

자연과학분야의 키메라 : 유전자 조작에 의한 동식물 변이체로서의 키메라(Chimera)

20세기 후반 획기적인 생명공학의 발전과 함께, 일반적으로 유전자를 조작해 탄생시킨 동식물을 생명공학자들은 흔히 '키메라 생물', 서로 다른 유전 형질을 한 몸에 지닌 잡종생물로 정의한다. 이 키메라는 서로 다른 종류의 유전자가 섞여 있는 유전자를 갖는다. 즉 동 식물 변이체로서의 키메라(Chimera)라고 부르고 있다. 좀 더 구체적으로 키메라(Chimera)란 신화의 키메라처럼 부모가 셋 이상이었던 생물을 말하며, 유전적인 성질을 달리하는 세포가 공존하고 있는 것으로 유전적인 성질이 하나의 세포에서 혼합된 것이 아니기 때문에 당대에만 발현된다고 한다.⁴⁾

그런데 자연과학분야에서의 키메라(Chimera)라는 용어의 사용은 20세기 후반의 다음 사건을 계기로 이전 보다 훨씬 더 광범위하게 현재의 생물학상의 술어로 정착되었다. 이 사건은 1973년 스텐리 코헨과 허버트 코이어가 개발한 DNA 재조합기술과 관련해서 그들이 명명한 'DNA 키메라(DNA Chimera)'를 통해 이슈로 부각된다. 그 기술은 유연관계가 없는 생물에서 비롯되는 유전 물질을 사용하여 새로운 형태의 생명을 만들어 내는 실험실기법으로 그 당시 커다란 사회적 문제를 일으켰다. 1977년 리프킨(Rifkin)은 "재조합 DNA와 현대판 키메라(Chimera)"라는 제목 하에 이에 대한 우려를 표명했는데, 그리스 신화에 나오는 괴물 키메라(Chimera)는 입에서는 무서운 화염을 내뿜으며 "암흑의 바다에 돌연히 나타나서 격노한 폭풍우를 일으켜 사람들을 멸망시킨다"고 상기하면서 가공할 폭풍우의 의인화라고 언급하였다.

4) 오카다 토킨도, 『세포 사회 : 수정란에서 인간 복제까지』, 아카데미 서적, 1999.

“그리스 문명이 개화한지 2500년이 지나서 스텐리 코헨과 허버트 코이어 박사가 이끄는 두 개의 연구팀은 새로운 형태의 생명을 만들어 냈다고 발표했다. 즉 자연계에서는 교잡하지 않는 두 종류의 생물로부터 각각의 DNA조작을 얻어내서 이들 두 가지 유전 물질을 조합한 것이다. 그 결과 얻어진 것은 문자 그대로 새로운 유형의 생명으로서 그때까지 지구상에는 전혀 존재하지 않았던 것이었다. 그들이 만들어낸 것에 ‘DNA Chimera’라는 이름을 붙였는데 그것은 코헨의 말과 같이 ‘신화에 나오는 키메라와 개념적으로 유사했다. 그 당시 코헨이 지적한 것은 그 잡종적 성격을 가리키는 것이었다. 그 당시 코헨은 그의 DNA키메라, 즉 학술적으로는 재조합 DNA분자라고 불리는 것이 신화에 나오는 키메라처럼, 가공할 폭풍우를 몰고 와서 근대과학사에서 가장 격렬하고 엄청난 논쟁을 불러일으키게 되리라고는 꿈에도 생각지 못했던 것이다.”⁵⁾

이처럼 그리스 로마 신화의 키메라라는 개념을 상기시킨다. 실제로 S. 코헨 박사가 자신이 만들어내 조합한 유전자를 “키메라(Chimera)”라 불렀던 것은 자연계에는 존재하지 않는 잡종 생물이었기 때문이다. 이렇게 해서 1980년대 생명 관련 탐구와 산업화의 최전선에서 이 창조물은 위험을 초래하는 실험에 발을 들여놓게 된다⁶⁾. 20세기 후반 이래, 일명 ‘첨단 지식의 최전선’의 하나인 이 잡종 유전자가 괴수 ‘키메라(Chimera)’처럼 인류에게 재앙을 안겨줄 소지는 없을지 우려를 표현하고 있는 것이다. 만약 발암유전자가 삽입된 대장균이 연구실 밖으로 확산된다면, 공상과학소설 『안드로메다 이종 Andromeda strain』⁷⁾에서 볼 수 있는 우주바이러스의 이야기가 될 것이라고 비유하고 있다. 이렇게 1973년의 코헨 박사의 그리스 고전에 기원을 갖는 유전자조작에 의한 ‘키메라(Chimera)’는

5) Ted Howard, Jeremy Rifkin, 『인간유전공학-누가 신을 대신할 수 있는가』, 강만식 역, 삼성문화문고, 1982년, p. 33. [Ted Howard, Jeremy Rifkin, *Who Should play God*, Dell Publishing Co., Inc, New York, 1977.]

6) 『프랑켄슈타인 인가 멋진 신세계인가 : 조홍섭 과학에세이』, 한겨레 신문사, 1999. 제 5장 생명공학 최전선 ‘키메라’인간 등장할까.

7) Michael Crichton, *The Andromeda strain*, New York : Knopf, 1969.

생물학상의 술어로 정착되어 현재에는 더 광범위하게 사용되고 있다.

20세기말 우리가 실제생활에서 보게 되는 식물변이체 키메라의 대표적인 예는 유전자 조작에서도 발견된다. 1994년 세계 최초로 상품화한 유전자 조작 식품 ‘무르지 않는 토마토’는 ‘폴리가락토유로디나제’라는 과일을 단단하게 만드는 펙틴질을 분해하는 효소의 유전자를 분리한 다음 원래 유전자가 있던 방향과 반대되게 유전자를 삽입하는 ‘안티 센스’ 기법을 통해 탄생했다. 이렇게 유전자를 조작해서 만든 식물은 주로 옥수수, 토마토, 유채, 콩, 감자, 담배 등 제초제에 내성을 갖는 작물, 해충과 바이러스에 강한 식물 등이다. 또한 키메라 동물은 의약 부문과 연결되어 미국, 일본, 유럽 각국은 락토펜린, 헤모글로빈, 인터루킨2 같은 인간 유전자를 생산하는 젓소, 산양, 돼지 등을 개발하고 있다. 인간장기를 대체하기 위한 키메라 동물 개발도 한창이다. 이들 동물은 상품화에 성공할 경우 값싼 생산비로 값비싼 의약품을 대량 생산할 수 있다는 점에서 매력적이다. 동물복제 과정 중 체세포 단계에서 유전자 조작이 이뤄지는 것은 유전자 재조합 기술에 의한 것이다. 현재 유전자 재조합 기술은 상당 부분 상용화가 이뤄졌으며, 인슐린, 알부민, 간염백신 등의 치료제를 대량으로 생산하는데 활용된다. 또한 중금속이나 환경오염 물질 제거 능력이 뛰어난 미생물을 개발하거나 해충에 대한 저항성이 강한 유전자 변형 식물 개발 등에도 활용되고 있다.

이렇듯 현대 키메라 동식물에 대한 상상은 무궁하다. 에너지 절약형 가로수는 일반 가로수에 반딧불 또는 달맞이꽃의 야광(유전)인자를 주입하여서 평소에는 일반적인 가로수 역할을 하다가 밤에는 작은수의 가로수 등으로도 밝은 빛을 낼 수 있고(나무속의 야광인자 역할), 또한 조경수(가로수 포함) 등에 벌레들이 많이 번식을 하기 때문에 살충제로 인한 피해를 최소화 시킬 목적으로 조경수 등에 독나방의 유전자를 주입, 벌레가 살기 어려운 나무를 만든 예를 볼 수 있다.

20세기 후반 인문사회과학분야에서 목격되는 키메라는 위와 같은 동식물변이체인 ‘현대 키메라’의 실체와는 사뭇 다르다.

인문사회과학 분야의 키메라 -모순된 요소들의 모자이크된 복합체의 기괴한 환상

무엇보다도 인문사회과학 분야에서의 키메라라는 용어의 사용은 대부분 뒤에서 상세하게 보게 될 사전적 정의의 고유명사와 일반명사의 복합적인 의미에서 은유적이다. 그것은 환상, 더군다나 모순된 요소들의 모자이크된 복합체의 기괴한 환상을 의미한다. 그 일례를 들어 설명하자면, 역사 속의 ‘만주국의 초상’⁸⁾을 그리스신화에 나오는 괴물 키메라에 비유하여 묘사하고 있다. 『키메라 : 만주국의 초상』에서 그 기괴한 환상, 키메라를 위해서 혹은 키메라 때문에 얼마나 많은 비참함이 생겨나고 얼마나 많은 사람들의 운명이 농락당하는가를 현재와 과거에서 묘사하고 있음을 찾아 볼 수 있다. 실제로 홉스(T. Hobbes)⁹⁾는 ‘인공적 인간’으로서의 국가를 구약성서 『욥기』에 등장하는 괴수 리바이어던(Leviathan)으로 상징하였고, 노이만(F. Neumann)은 나치 제3제국에 괴수 비히모스(Behemoth)의 이름을 붙였는데 그러한 것들을 본뜬 것이다. 만주국 머리가 사자, 몸뚱이가 양, 꼬리가 용인 괴물 키메라로 상징하고 있다. 즉 사자는 관동군, 양은 천황제 국가, 용은 중국 황제 및 근대 중국에 각각 대비시키는데, 그 의미는 만주국의 이야기로 구체화된다. 예로 이미 몸속에 들어간 일제관리가 추진한 천황제의 감입에 의해 키메라의 육체일부, 즉 용(황제와 중국)의 부분은 뼈와 살 모두 양(천황제국가)으로 변하여 원형을 상실하고 말았던 것으로 묘사하고 있다. 여기서 키메라는 사자의 머리와 양의 몸통을 가진 괴수로 변신하고 있었던 것이다. 결국 신화에 서처럼 만주국 키메라는 사멸한다. 그 국가는 국민 없는 복합민족국가 모자이크국가라고 해야 할 국가였기 때문이다. 결국 키메라인 만주국의 일생은 중국 동북 땅의 한없는 은혜를 게걸스레 먹어치우면서 시시각각

8) 야마무로 신이치, 『키메라 : 만주국의 초상』, 소명출판, 2009.

9) Thomas Hobbes, *Leviathan*, edited by Richard Tuck, Cambridge University Press, 1996. [홉스, 토머스. 2009. 서울 : 동서문화사.]

변태를 계속하다가 사멸하게 된다.

이렇듯 본 연구는 ‘현대 키메라’에서 목격되는 키메라 변용과 마주치게 된다. 여기서 “문화 속의 키메라”를 근대 이전과 19세기로 나누어 키메라의 집중 고찰할 필요가 있다. 왜냐하면 이러한 변용은 긴 역사를 갖는 사회 문화 속에서 인간의 상상력을 통해 변전되고, 계속해서 현전하고 있기 때문이다. 나아가 현재 자연과학적 용어로 더 광범위하게 통용되고 있는 현대 키메라(Chimera)에 대한 자연과학적 실제의 이미지가 문화현상으로 확산되는 것을 예견할 수 있을 것이다.

2. 키메라의 사전적 정의

: 사회문화적인 변용의 의미내포

영어식 표기 Chimera는 ‘키메라’, ‘키마이러’로 발음되고, 프랑스어 표기 ‘Chimère’는 ‘쉬메르’로 발음된다. 한국어로는 일반적으로 ‘키메라’라고 부르는데, ‘키마이러’라고 부르는 경우는 드물기는 해도 눈에 띈다. 그리고 이 단어는 키메라 또는 괴물, 망상 혹은 환상 등으로 번역하고 있다. 이런 면에서 프랑스의 신문화사 역사학자 샤프티에와 관련하여 주목되는 키메라(*la chimère*)의 개념은 흥미롭다. 왜냐하면 『프랑스 혁명의 문화적 기원』¹⁰⁾에서 이 개념은 동시에 ‘망상’과 ‘괴물’로 지칭되어 사용되기 때문이다. 샤프티에는 사전적 정의의 하나인 우리 ‘상상력의 산물’이며

10) 로제 샤프티에(Roger Chartier), 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 일월서각, 1998, p. 29: “역사가 기원이라는 이름의 괴물 [*chimère de l'origine*]에 굴복할 때, 역사는 항상 분명한 인식없이 여러 다양한 가정들을 늘어놓으며 허풍을 떨게 된다. 역사의 매 순간은 각 사건마다 매우 중요하고 유일한 이상으로 나타나는 동질적인 전체이다. 역사의 미래는 필연적인 연속성으로 이루어진 다. 역사적 사실들은 막힘이 없는 흐름으로 전체가 서로 엮여져서, 하나의 사실이 다른 사실의 원인cause을 결정하도록 한다. 푸코에 따르면, 바로 이러한 고전적 개념들(전체성, 계속성, 인과관계)이야말로 계보학적 혹은 고고학적 분석에서 -갈등과 단절들을 적절히 설명하기 위해 - 당연히 회피해야 할 개념들이다.”

‘불가능하고 어리석은 공상’에 불과한 ‘망상’의 예로서 다음을 들고 있다. 즉 역사가들이 18세기의 역사에서 혁명의 원인들을 당연히 찾을 수 있을 것이란 검증되지 않은 가설이야말로 어떤 망상(une chimère: 일반명사의 소문자 c로 쓰이고 부정관사une의 사용)이다. 그리고 두 번째의 뜻은 바로 신화의 ‘불을 뿜어대는 괴물’인 키메라(la Chimère: 고유명사의 대문자 C로 쓰이고 정관사 la의 사용)인데, 이는 곧 인간이 대적하기에 난망한 적의 상징이라고 설명한다.

이러한 이중적 의미를 밝히기 위해서 『로베르 사전 Le Robert』사전의 키메라(chimère)의 정의를 요약해 보겠다.

“라틴어chimæra, 그리스어khimaira의 어원을 갖는 신화적 괴물 la Chimère.

①[그리스신화] 키메라, 키마이라(사자의 머리·양의 몸·용의 꼬리를 가진 괴물로 불을 내뿜고 있다). “벨레로폰이 Chimera를 죽였다”(호메로스의 『일리아드』) [옛·비유] 괴상하게 짜 맞춘 것

②(1560) 헛된 상상→공상, 망상, 신기루, 몽상, 환상, 유토피아, 광기. 환상을 품다. “오 공상이여! 불행한 자들의 최후의 수단이여!(루소).”

③(1808) 은상어 속(屬)

④[생물] 키메라(하나의 생물체 속에 유전자형이 다른 조직이 서로 접촉하여 존재하는 현상,(그러한) 동물·식물)

❖반대어: 사실, 이성, 현실, 실재¹¹⁾

가장 먼저 그리스신화에서 유래한 괴물인 ①의 고유명사 키메라(la Chimère)는 16세기에 ②의 일반명사 공상, 망상(une chimère)의 의미를 획득하게 됨을 알 수 있다. 그리고 ③의 상어의 변이체인 키메라(chimère)가 19세기 초 사전에 등록되었음을 알 수 있다. 설명해보면, 한편으로 자연과학분야에서는 이미 18세기후반부터 생태계의 돌연변이체

11) *Le Petit Robert 2009*, Le Robert Editions, Paris.

동식물¹²⁾을 키메라(chimère)라고 불렀음을 발견할 수 있다. 또한 현재 특히 20세기 후반부터 유전자 조작에 의한 복합수 및 식물의 변이체등을 키메라(chimère)라고 부르고 있다는 점이다. 다른 한편으로 그 반대어가 가리키듯이, 환상적인 생각이나 상상 속의 물체 등 불가능한 생각을 가리킬 때 키메라(chimère)를 사용하고 있다는 점이다. 그런데 이 모두 ①의 고유명사 키메라(la Chimère)로부터 그 의미가 확장된 것이다. 이와 같이 키메라의 정의를 살펴보면 이미 용어 자체가 사회문화적인 변용을 내포하고 있으며, 그 암시적 의미를 내포하고 있음을 알 수 있다. 요약해 보면, 고유명사인 그리스 로마신화의 괴물 키메라(la Chimère)는 1. 상상의 동물 키메라(la chimère)와 일반 명사 2. 루소의 은유적인 로고스의 잣대로 보는 환상과 공상(une chimère), 3과 4. 동식물의 변이체인 키메

라(chimère)의 모든 의미는 현대에 사용되고 있다.

이 표는 Chicago대학 언어연구소의 DVLF(Le Dictionnaire vivant de la langue française)사전에서 “chimère”단어의 출현 빈도수 도표이다¹³⁾. 이성의 시대에 빈도수의 급격함과 19세기의 완만함 그리고 20세기 들어 하락



12) 18세기 후반 “Chimaera-Monstrosa” 이라는 제목의 변이체 어류의 삽화를 gallica.bnf (프랑스국립중앙도서관)에서 찾아볼 수 있다: *Illustrations de Ichtyologie ou histoire naturelle générale et particulière des Poissons*, Krüger, J. F. Hennig, Pater Plumier... [et al.], dess. ; Ludwig Schmidt, G. Bodenehr, J. F. Hennig... [et al.], grav. ; Marcus Elieser Bloch, aut. du texte, chez l'auteur, 1795-1797.

13) DVLF(Le Dictionnaire vivant de la langue française), <http://dvlf.uchicago.edu/>. 1680년 빈도수 10 이후 1700년 19.06, 1720년 31.74, 1740년 10.65, 1760년 29.84, 1780년 19.35, 이후 1800년대 이후는 20이상, 1900년 14.4, 1920년 10.67, 1960년 19.58의 흥미로운 빈도수를 나타내고 있다. 이후 좀 더 심화해서 분석해보기로 하고, 여기서는 본 연구의 사전적 정의에서 이미 포착된 용어의 사회문화적 변용의 의미 내포를 대략적으로 보여주고 있다고 판단된다.

한 이후 후반기부터 빈도수의 증가하고 있다. 따라서 근대 이전과 19세기에 어떤 과정을 거쳐 어떤 의미로 전환 되는가를 살펴보기 위해서, 키메라의 사회문화적 변용을 고대신화에서 18세기까지(고유명사에서 일반 명사의 파생) 그리고 19세기로 나누어 고찰해 보도록 하자. 이는 20세기 후반에 목격되는 ‘현대키메라’에서 포착된 문제의식을 역사와 사회문화 속에서 구체화시키고, 21세기의 문화현상을 예측할 수 있는 자료가 될 것으로 사료된다.

3. 근대 이전의 키메라의 변용

상상의 성스런 동물 Khímaira(키마이이라)에서 상상의 괴물 Chímæra(키메라)로

키메라는 오랜 역사를 가진 괴물로 기원전 1250년 경의 히타이트 문명 때부터 그 전설이 내려온다. 처음에는 성스러운 짐승으로서 숭배했지만, 그리스 신화가 로마시대에 널리 퍼짐과 동시에 그 의미가 점차 인간이 퇴치해야할 대상인 괴물로 변화한다.

키메라의 어원은 가장먼저 겨울(χέιμα / kheíma)을 나고 있는 어린 양을 가리키는 고대그리스어Χίμαιρα/Khímaira(키마이이라)에서 차용한 라틴어 Chímæra(키메라)¹⁴⁾이다. 키메라는 현재 터키 남동지역의 리키아에서 찾아볼 수 있는 불의 산¹⁵⁾을 의인화 하고 있는 것으로 추측하고 있다. 그 산의 윗부분은 사자가 살고, 중턱에는 염소가 살았으며, 산기슭에는 뱀이 살고 있어서 사자, 염소, 뱀이 합체된 환상동물을 Fig. 1처럼 만

14) Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

15) 정승원, 『세계의 몬스터(인간의 회노에락이 만들어낸 신이 된 동식물들의 이야기)』. 서울 : 삼양미디어. 2009, p. 156-158.



Fig. 1. 접시 위의 붉은 형상 Chimère(기원전 350-340년).

Source : Musée Louvre.

용 혹은 뱀의 꼬리를 한 여성괴물로 사람을 홀리는 목소리를 지녔다고 한다. 여기서 키메라는 무의식으로부터 나온, 강하게 억압된 상상력을 나타냄을 알 수 있다. 그리하여 고대 이래 시인과 철학자들은 키메라를 부글부글 끓고 있는 화산과도 같고, 또한 폭풍과도 같은 격정적 이미지로 파악했다. 이것은 일종의 하이브리드로서 혼성된 존재의 모든 성질을 지닌다. 즉 그 성적인 변덕은 염소만큼 예측을 불허하며, 사자만큼 지배하려 들고 권위적이며 파괴적이고, 마치 뱀처럼 휘감겨든다는 것이다. 바로 상상력의 산물이며, 신화의 소재가 된 것이다.



Fig. 2. 아스코스(손잡이 달린 술 항아리일종)위의 붉은 형상의 키메라(기원전 420-400년). Source

: Musée Louvre.

물이 설치하는 곳은 전제적이고 나약한 통치자의 변덕에 의해 재난의 영역

들어낸 것으로 풀이된다. 특히 고대 히타이트 문명시대 사자는 봄, 염소는 여름, 뱀은 겨울을 상징하는 것으로 세 계절을 나타내는 성스러운 동물로 대접받기도 하였다.

괴물로서의 키메라의 탄생을 볼 수 있는데, 키메라는 혼돈인 타이폰과 태초의 뱀 에키드나에 의해 태어나며 자매들은 고르고이다. 키메라는 사자 머리에 염소의 몸, 여인의 가슴을 하고

신화 속에서 키메라는 시골 지역의 영도들을 황폐화시켜 퇴치해야 할 대상이 된다. 달리말해 퇴치해야 할 괴물로 그 이동 방법으로 우물과 지하수를 따라 이동하기 때문에 독이나 제방도 그를 막지 못한다. 게다가 키메라는 유혹적이라 직접 대면해서는 결코 맞설 수 없으며 오로지 은신처로 잠입해 들어가서 파괴해야만 한다. 이 괴

이 되므로 수로를 차단하는 영웅이 필요하다. Fig. 2처럼 영웅 벨레로폰(Bellerophon)은 날개 달린 말 페가수스(Pegasus)를 타고 키메라(Chimera)를 죽인다. 반면, 잘 알려진 하이브리드(Hybrid) 반인반마의 켄타우로스는 완성을 향해가는 노력하는 인간, 날개달린 페가수스는 정신적으로 완전히 발전된 인간을 나타내는 표상이 된다.

기원전 8세기로 거슬러 올라가 보도록 하자. 문헌상의 최초의 출현은 BC 8세기 호메로스의 『일리아스』¹⁶⁾와 BC 8세기 고대 그리스의 시인 헤시오도스의 서사시로 우주의 탄생과 신들의 기원 및 계통에 관한 내용을 담고 있는 헤시오도스의 『신통기(神統記)』¹⁷⁾이다. 뒤이어 플리니우스가 79년에 완성한 37권으로 나누어진 『박물지(Historia



Fig. 3. 아레초의 키메라.
Source : The Archaeological Museum in Florence.

Naturalis』에 기록되어 있다. 이렇듯, 키메라에 대한 첫 번째 언급은 『일리아스』의 제 6권에서 찾아 볼 수 있다. 『신통기』에서 헤시오도스는 키메라의 머리는 세 개나 된다고 썼다. 이런 이유에서 1555년에 발견된 5세기에 제작한 유명한 청동 조각인 Fig. 3의 아레초(Arezzo)의 조각에서는 키메라(Chimera)가 그렇게 형상화되어 있다.

즉 등 한복판에는 암산양의 머리가 돌출해 있고, 양쪽에 뱀과 사자의 머리가 있다. 베르길리우스의 『아이네이스』¹⁸⁾의 제 6권에 “불꽃으로 무장한 키메라”의 모습이 다시 등장한다. 4세기 로마의 학자인 베르길리우스의 주석가로, 작가들의 모든 이야기를 종합하여, 이 괴물의 원산지는 리키아라고 이야기 하였다. 이 지역에는 키메라라는 이름의 화산이 있다고 한다. 산기슭에는 뱀이 많이 서식하고 있으며, 산의 중턱에는 초원이

16) 호메로스, 『일리아스』, 천병희역, 단국대학교출판부, 1996.

17) 헤시오도스, 『신통기』, 천병희역, 한길사, 2004.

18) 베르길리우스, 『아이네이스』, 천병희역, 숲, 2004.

넓게 펼쳐져 있어서 산양이 많이 살고 있다. 산꼭대기에서는 화염이 솟구치고 있고, 바로 이곳에 사자들이 보금자리를 만들어 놓았다고 한다. 따라서 키메라는 이러한 묘한 형세의 상징이라는 것이다.

그런데 “플루타르코에 따르면 키메라는 해적질을 하는 선장의 이름이었는데 그는 자기 배의 이물에 사자와 산양, 뱀을 그려놓았다.”¹⁹⁾ 20세기의 대표적 작가인 보르헤스는 이러한 터무니없는 추측은 키메라가 이미 사람들을 피곤하게 만들고 있다는 반증됨을 알 수 있다고 설명한다. 그래서 키메라를 다른 사물로 해석하는 것이 그것을 상상하는 것보다 더 용이했을 것이다. 한마디로 그것은 너무 지나치게 이질적인 것이라서, 사자와 산양 그리고 뱀(어떤 텍스트에서는 뱀 대신 용이라고도 이야기한다)이 서로 합쳐져서 쉽사리 어떤 하나의 동물을 형성하지는 않을 것이기 때문이다.

상상의 형태와 새로운 의미의 획득

(고유명사 la Chimère ; 일반명사 une chimère)

중세시대 동안 실제에서 그리고 생각 속에서도 한쪽으로 치워졌고, 그래서 쉽게 발견하기 힘들었던 아레초의 키메라(Fig. 3)²⁰⁾와 같은 유형의 형상에 대해 의문이 일기 시작했던 듯하다. 이 가공할만한 창조물의 표상을 관찰해 보자. 키메라는 그렇게 이질적인 세부분의 단순한 조합의 결과물로 혹은 세 동물의 교배에서 나온 어떤 하이브리드로서 형상화 된 것이 아니라, 분명히 구별되는 세 동물이 하나로 결합된 복합적인 이미지로 형상화된 것이다.

19) 보르헤스 Borges, 『상상동물야기』, 까치, 1994, (1967년 판) p. 198.

20) 논란의 여지는 있지만 대략적으로 5세기 로마제국의 멸망 이래 15세기 르네상스까지의 1000년을 중세라고 한다면, 1555년 아레초의 청동 키메라의 발견은 흥미롭다. 아마도 이 청동키메라가 땅 속에 묻혀있는 동안 키메라의 복합수의 형상은 기독교 중세시대동안 세간에서 묻혀 있다가 이성의 시대에 다시 땅 위로 나온다. 이에 대해서는 좀 더 심도 있는 연구가 필요할 듯하다.



Fig. 4. <Icon Monstrosae cuiusdam Chimaerae>(1642). Source : gallica.bnf.

그런데 이러한 고대의 키메라 모델의 예가 17세기 초의 예술가들의 관심보다 자연학자들의 관심을 더 불러일으켰던 것 같다. Fig 3 형상으로 표현된 키메라는 1642년에 자연학자 율리세 알드로반디(Ulisse Aldrovandi)가 자신의 『역사 속의 괴물 Monstrorum Historia』²¹⁾에서 회의적인 태도로 호메로스와 헤시오도스의 텍스트의 잠재적인 애매함을 해결하고자 위의 아래초 청동상과 대조했던 것으로 추측할 수 있다. (Fig. 4. 여기에는 뱀의 꼬리가 없다). 달리말해 16세기부터 키메라의 도상(iconographie)에 있어서 뱀의 꼬리인지 아니면 뱀의 머리인지를 둘러싼 번역의 문제들이 계속해서 관계됨을 뒤에서도 다시 보게 될 것이다.

그런데 이러한 키메라의 형상에 대한 자연학자의 면밀한 관찰의 시도에 앞서, 중세시대 말엽 키메라는 너무나 비현실적이어서 “기상천외한”(프랑스어 chimérique, 영어 chimerical)이란 추상적인 의미로 변모되어 갔다. 즉 16세기 초반 라블레의 『팡타그뤼엘』에서 유명한 풍자 “허공에서 나올대는 키메라(chimère)가 2차 개념을 집어 삼킬 수 있을까?”²²⁾는

21) Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, typis Nicolai Tebaldini, 1642, p. 336.
이 책은 프랑스 BNF에 소장되어 있다. 볼로냐 대학교 디지털 도서관 (<http://amshistorica.cib.unibo.it/ulissealdrovandi-opereastampa>)에 Ulisse Aldrovandi의 모든 저서들이 전자자료화되어 있다.

22) François Rabelais, *Oeuvres*, Éd. critique publiée par Abel Lefranc, Paris H. et E. Champion, 1912 : “Questio subtilissima : utrum Chimera, in vacuo bombinans,

이러한 전이를 잘 보여주고 있다.

바로 여기서 의미의 ‘중요한’ 전환이 시작되는 것이다. 키메라가 가리키는 상상의 이미지(형태)는 그 첫 번째 의미인 고유명사로 남게 되고, 두 번째 의미인 일반명사가 발생하게 된다. 불가능한 것을 지칭하는 추상의 유래로 추측할 수 있다. 즉 “엉뚱한 생각”, “불가능한 생각”이라는 것이 오늘날 대부분의 사전에 나와 있는 일반명사 키메라(Chimera)의 정의이다.

이렇게 해서 르네상스시대에 고유명사는 일반명사를 발생시키게 되는데, 앞의 사전정의에서 보았듯이 고유명사 키메라(*la Chimère*)는 일반명사(*une chimère*)가 되어 헛된 상상을 함의한다. 그래서 이 일반명사는 망상, 신기루, 환상, 광기, 유토피아 등의 의미를 획득하게 된다. 특히 현실로 간주하는 성향이 있는 망상은 특히 유토피아의 이상, 고집스런 꿈, 더욱이 고정관점과 광기와 가깝게 되는 의미를 지니게 될 것이다. 아마도 키메라(*la Chimère*)가 위험을 표현하고 있긴 해도, 상상력 증진의 매력을 갖고 있기 때문일 것이다. 그리고 헛된 상상(*chimère*)은 인간들의 삶 속에서 항구적으로 빼앗긴 욕망을 품고 있어서 더더욱 강렬하기 때문일 것이다.

possit comedere secundas intentiones et fuit debatuta per decem hebdomadas in concilio Constantiensi.”

96. “Question très subtile : une **chimère** bourdonnant dans le vide pourrait-elle manger des secondes intentions ; fut débattue dix semaines au concile de Constance.” Cette facétie se trouve reproduite dans la Kresme philosophale des questions eticiclopédiques de Pantagruel. R. se moque ici de la subtilité de certaines questions qui furent agitées au concile de Constance(1414-1418). Les secondes intentions désignent dans la logique des Scolastiques des attributs accidentels de l'objet. R. en plaisante ailleurs, 1. III, ch. xii : «Jupiter... pourrait... se transformer... en atomes épiqueuriques ou magistrostralemment en secondes intentions » et ch. XXXVIII, Triboulet est qualifié par Panurge de « fol de seconde intention ». Cf. R. XVI^e s., t. II, p. 35. (P.)”

이성의 시대와 키메라

17세기 말, 이와 같은 일반명사(chimère)의 사용이 두드러진다. 즉 평등(égalité)²³⁾이란 단어가 현대적인 의미의 헛된 상상의 의미를 내포하는 사전적 의미의 3번째 망상, 환상, 공상(chimère)이라는 단어와 연결되어 사용되고 있다. 즉 “평등이란 망상이다” 즉 접근 가능치 않은 유토피아와 같은 환상이라는 의미이다. 당시의 백과사전주의자인 보쉬에, 볼테르 혹은 디드로 역시 이러한 입장을 취하고 있었다.

실제로 1761년 루소는 『고백론』에서 『누벨 엘로이즈』를 쓸 당시를 회상하면서 그의 현실 세계에서의 좌절, 환상의 세계로의 몰입을 “공상의 나라(Le pays des chimères)”²⁴⁾로 표현하고 있다. 그런데 루소는 자신의 상상력이 만들어 내는 이 세계에 들어가 “지속적인 희열(continuelles extases)”을 맛본다고 한다. 상상의 세계가 주는 이 기쁨은 가히 종교적인 희열에 이르고 있다고 볼 수 있다. 또한 그가 만들어 낸 이 세계는 “이 지상에서는 절대 찾을 수 없는 도덕적으로나, 아름다움으로나 천상의 완벽한 인물들의 사회, 변치 않고 다정하고 신실한 친구들의 사회”²⁵⁾였다. 루소에게 유일한 행복한 세계인 “공상의 세계 le pays des chimères”²⁶⁾는 유일하게 살 만한 곳이다. 이에 대해 박동찬은 “무신론적인 철학

23) Pierre Fiala, *In/égalité/s. Usages lexicaux et variations(XVIIIe-XXe siècles)*, France: L'Harmattan, 1999.

24) “L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur”(J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, dans *Oeuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 427.)

25) “je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvai jamais ici bas.”(*Ibid.*, p. 427-428)

26) Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. ((J.-J. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, dans *Oeuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 693.)

자들과 신학들로 지칭되는 적대자들이 서로가 상대방의 장점과 덕성을 존중하고 다른 사람의 믿음을 존중하는 그런 이상적 사회를 루소는 『누벨 엘로이즈』에서 꿈꿨던 것²⁷⁾이라고 설명한다. 즉 루소가 모든 공상의 나라는 유일하게 살아볼만한 곳이라고 한다. 루소의 입장은 평등이 불가능해서가 아니라 사회가 그것을 실현할 만한 수단이 없기 때문에 유명한 사전 속의 인용문인 “모든 것이 망상이다 Chimères que tout cela!”라고 말하게 된다.

또 다른 측면에서 키메리는 더 이상 신화의 상상의 동물로서 퇴치의 대상인 괴물이 아니라, 인간의 내면에 존재하는 이미지로도 등장했다.

“인간이란 도대체 어떤 키메라일까? 도무지 무어라 할 진기, 무어라 할 요괴, 무어라 할 혼돈, 무어라 할 모순의 소유자, 무어라 할 경이인가 말이다! 만물의 심판자인 동시에 어리석은 지렁이, 진리를 맡은 자인 동시에 애매와 오류와 시궁창, 우주의 광영이요, 우주의 쓰레기. 그렇다면 인간은 진리를 분명히 소유하고 있다고 얘기할 수 있을까? 조금만 억눌리면 자신의 주장을 내세우지도 못하고, 손아귀에 꼭 붙들고있는 것까지도 놓지 않고서는 견디지 못하는 게 인간이 아닌가? 인간이란 얼마나 키메라 같은 존재인가! 얼마나 진기하고 요괴스럽고, 또...”

다음 아난 1670년에 파스칼은 『팡세』²⁸⁾에서 기독교의 진리에 의구심을 품고 있는 회의주의자들에게서 보이는 이성의 무력함에 대해 괴물을

27) 박동찬, 「환상의 나라의 피조물들 또는 지상에 태어난 천사들 - 루소의 종교에 대한 연구」, 『불어불문학연구』, 29집 1호, 1994, p. 159-181.

28) Blaise Pascal, *Pensées*, Paris : Ernest Flammarion, 1992, p. 434 : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige ! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre ; dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur ; gloire et rebut de l'univers. Qui démêlera cet embrouillement ? Certainement cela passe le dogmatisme et pyrrhonisme, et toute la philosophie humaine. L'homme passe l'homme. Qu'on accorde donc aux pyrrhoniens ce qu'ils ont tant crié, que la vérité n'est pas de notre portée, (...) ».

지칭하기 위해 키메라(chimère)를 사용한 것이다.

4. 19세기의 현대 키메라 : 상상 속의 신화적 동물로서의 타자에서 내면화된 괴물의 형상으로

이와 같이 키메라(la chimère)는 상상적이고 심리적인 의미의 풍부한 형상을 포함하고 있어서 ‘프랑스의 중요한 라이트모티브 grand leitmotiv de imaginaire français’²⁹⁾임을 알 수 있다. 위고³⁰⁾를 비롯한 낭만주의에서 데카당스와 세기말의 상징주의에 이르기까지 19세기 문학 안에 키메라(la chimère)는 풍부한데, 특히 그 의미와 형상이 다양하게 표출되고 있다. 특히 19세기 후반의 모습은 문학 뿐 아니라 그림에서 ‘괴물’로서의 키메라의 형상이 변화됨을 포착하게 된다. 19세기 프랑스의 이러한 면에 대해 다각적으로 살펴보도록 하자.

19세기 기술의 발전과 정체성의 문제 : 기형

우선 잘 알려진 유니콘(la licorne)을 상기해보자. 유니콘은 키메라와 마찬가지로 신화적 동물이다. 실제로 중세시대의 순수함과 순결의 상징인 유니콘과는 반대로 19세기 들어 키메라는 괴물로서 그 희생양의 구실을 하는 것이 목격된다. 일각수인 유니콘도 현대적 생물학적인 용어로 키메라(Chimera)의 일종이다. 그러나 유니콘 몸체의 긴밀한 결합은 사랑스럽게 보이게 한다(Fig. 5). 왜냐하면 말의 몸은 단 하나의 뼈를 끈게 세우고 있는 사슴의 머리와 그렇게 거리가 멀지 않기 때문이다. 반면 키메

29) Peter Cooke, “Les Chimères(1884) de Gustave Moreau. Allégorie morale et fête du nu féminin”, *Revue de Louvre, Musée de France*, no 3, 2010, p. 60-72.

30) Cf. *Hugo et la chimère*, éd. Michel Viegnes, *Recherches & Travaux* 62, Grenoble: ELLUG, 2003.



Fig. 5. <일각수를 가진 귀부인 La Dame à la licorne>(détail). Source : Musée de Cluny.

라는 패러독스한 생물체를 만들어내면서 자연 질서를 뒤집는 사자, 염소 그리고 용(뱀)의 종들을 섞는다. 인간 안에 짐승의 현존이라는 비정상적인 집착(이중적인 것)에 속하는 늑대인간과는 달리, 키메라는 몸 내부의 변형이 아니라 복합체이다.

따라서 19세기에 키메라는 정체성의 문제를 제기하게 된다. 특히 키메라는 괴물³¹⁾이다. 괴물은 신체장애로 키메라의 생리적 이상을 참조하게 되기 때문이다. “생틸레르(Isidore Geffroy Saint-Hilaire)가 괴물학(la science des monstres)을 기형으로 이름붙인 것은 1830년이다. 학

문의 대상, 괴물이 비교, 해부학과 발생학 그리고 진화이론 들에 선행했던 생물변이론의 동화 속에서 고찰의 대상이 되었다.”³²⁾

사실 18세기까지 사람들은 종의 안정성, 불변성 또는 고정성을 믿었다. 곧 모든 생물체는 서로 명확히 구별되는 종들로 이루어져있고, 이 종들이 변하지 않는다는 것이었다. ‘콩 심은데 콩 난다’는 우리의 속담처럼, 한 가지 종의 생물체가 그 자손으로 이어지면서 계속해서 같은 종을 낳는 것은 자연세계에서 관측되는 가장 확고한 규칙성 중의 하나인 것이다. 그러나 19세기³³⁾에 들어서면서 이런 생각이 크게 흔들려서 종이 변

31) Cf. 필립 아리에스, 조르주 뒤비, 『사생활의 역사. 4. 프랑스 혁명부터 제1차세계대전까지』, 새물결출판사, 2002. 1789년 프랑스대혁명 이후, 개인이 탄생하면서 각 개인은 새로운 형태의 개인적 고통을 경험하게 된다. 1793년 1월 루이 16세의 단두대의 처형을 완수한 이래 프랑스 사회에는 괴물이 배회하고 있었다. 역사사회학적으로 19세기 전반의 사람들은 도덕적 잔학함을 갈구했다. 법적 절차에서 신체에 대한 형벌이 점차 사라지는 경향을 보인 반면, 공포정치와 국왕시해의 기억은 소리 없는 고뇌를 만들어냈다. 바로 그 때문에 “형제 살해, 부모살해, 영아 살해”의 삼부작이 그 토록 커다란 매력을 행사했던 것이다.

32) Jean-Louis Ficher, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*: Syors-Alternatives, 1996, 38.

화할 수 있다는 생각이 자라나게 되었다. 18세기에 활발히 추구되었던 분류학의 배경을 들 수 있다. 그러나 지리상의 발견이후 찾아진 여행과 탐험들을 통해 그 동안은 알려져 있지 않던 새로운 종들이 많이 발견되었다. 따라서 분류학상의 문제들이 쌓여갔다. 1735년 『자연의 체계』를 집필하여 새로운 분류의 체계를 세운 식물학자 린네(Linné)마저도 종들 사이의 구별에 대한 의문을 갖게 되었다. 여기에 더해 하이브리드의 존재가 문제를 더욱 심화시켰으며, 실제로 잡종이 인공적으로 만들어지기도 했다. 또한 종과 종 사이의 구분만이 아닌 식물과 동물의 구분의 엄격함마저 흔들리게 된다. 종의 변화라는 생각에 라마르크(Lamarck)는 시간의 차원에 생물체의 적응이라는 종의 진화라는 생각이 퍼지는데 기여한다.

이렇듯 한편에서는 19세기 들어서 산업과 기술의 발전으로 키메라를 죽인 벨레로폰의 승리는 이제 더 이상 경이로운 일이 아니게 되었다. 이제 기술지배의 한가운데 키메라(Chimera)의 연구에 자리를 마련하는 것이 그에 버금가는 경이로운 승리가 되는 것이다. 사실 기술지배 없이 인간은 신과 동등하게 인정될 수 없기 때문이다.

예술 속의 패러독스한 키메라(chimère)

키메라의 정의조차 애매하게 하는 한 피조물의 표상은 예술가에게도 불가항력적이며 뛰어넘을 수 없는 어려움의 주요부분을 차지했음은 분명할 것이다. Fig 4.의 꼬리 없는 키메라의 형상으로 다시 돌아가 보자. 라틴의, 고래의 혹은 현대의 각색을 수단으로 한 그리스 발원지의 활용은

33) 19세기 초 생물학 즉 인체만이 아닌 모든 생명체에 관한 전반적인 생명현상에 대한 탐구를 목적으로 하는 생물학분야가 출현하다. 사실 생리학(physiologie) 분야는 고대부터 존재하고 있었는데 거의 전적으로 의학과 연관하여 연구되어 왔고 그 관심이 철저하게 인체에 집중되었다. 때로 동물체의 생리학이 연구되기도 했지만 그것은 예외 없이 인체와의 비교를 염두에 둔 것이었고 따라서 식물체의 생리학이란 생각도 할 수 없었다.

또 다른 형태의 망설임을 불러일으킨 것이다. 더 나아가 일상적으로 키메라의 여러 형태 그 몸체가 뱀의 꼬리로 끝나는 어떤 동물에 대한 생각과 그 한 끝이 뱀의 머리로 완성되는 한 괴물에 대한 생각을 동시에 암시한다. “꼬리도 머리도 없는” 특별한 방식으로 된 그와 같은 창조물의 환상은 일반명사(헛된 망상 chimère) 혹은 파생형용사(chimérique)를 발생시켰을 것이다. 하지만 그 정의의 현대적 의미에 길을 열면서 키메라(Chimère; Chimera) 용어의 표현가치를 풍부히 하는데 기여했음에 틀림없다.

실제로 자연에서 찾아 볼 수 없기에 ‘부자연스러운’ 형상의 키메라(la Chimère)의 환기가 아레초 조각(Fig. 3)에 대해서 의심을 품게 하였고, 꼬리를 없애으로써 그 이미지의 명확한 윤곽을 점차 약화시킨다(Fig. 4). 점차 이미지의 윤곽이 약화되면 될수록 더 희미한 형상으로 더 상상적인 것을 자극하게 될 것이다. 즉 순수한 추상의 영역과 교우하면서, 키메라(la Chimère)는 시선의 당황스러움에서 벗어나서 더 많은 신비의 베일을 쓰게 된다는 점이다. 이와 같은 형태가 나타내는 ‘명확하지 않음’은 잡을 수 없는, 실현 불가능한 것이 된다. 헛된 상상(la chimère)이 가장 상상력을 자극시키는 바는 바로 몽상의 만져지지 않는다는 일관된 사실이다. 그래서 이 기형물을 욕망의 한 대상으로 변형시키는 기이한 변신이 일어나는 것이다.

특별하게도 이러한 면을 우리는 19세기 후반기에 찾아 볼 수 있다. 매혹적인 동시에 위험한 키메라는 신화의 정체성을 잃어버리면서, 헛된 환상이라는 일종의 상투어인 단순한 “키메라(chimère)”가 되면서 패러독스한 성격을 유지한다. 이 키메라가 즉 비현실의 매력과 위험을 동시에 표현하는 일반명사도 또한 신화적 괴물의 모든 애매한 매력을 간직하고 있는 것으로 보인다.

특히 문헌학적인 혹은 고고학적인 관심에서 벗어난 상징주의 화가들은 덜 묘사적이고 더 환각에 빠진 이미지를 키메라로 제시하길 선호했다. 창조는 아니더라도 창조물이 암시하는 힘과 몽환적인 성질이 다른 모든

고찰보다 우세하였다. 점점 더 심화된 여성성의 동물형태의 하이브리드는 모두 다 키메라의 지위를 통해 자신을 드러내게 된다. 어렴풋이 여자 스펅크스, 히드라, 세이렌(반인반어의 요정), 하피(여자의 머리와 몸에 새의 날개와 발을 가지 동물)와 비슷하지만 그림에도 불구하고 알아보기 힘든 채로 남아있어서 문자 그대로 형언할 수 없는 모든 환상의 물체는 일종의 관례적인 정체성을 갖게 되었다.

이런 이유로 인해 19세기 후반의 상징주의자들은 상당수의 환상동물을 ‘키메라(la chimère)’라는 일종의 총칭적 호칭 아래 혼동하고 있음을 알 수 있게 된다. 그렇지만 귀스타브 모로(Gustave Moreau), 오딜롱 르동(Odilon Redon) 혹은 페르낭 크노프(Fernand Khnopff)의 키메라들은 여전히 루벤스(Rubens)의 키메라를 일정 부분 모방한다. 루벤스(Fig. 6)는 17세기에 키메라(la Chimère)를 마치 이성(Raison)에 혹은 인간의 숙명(Destin)에 던지는 도전처럼, 무찔러야 할 장애물처럼 간주했다면, 그 장애물은 다름 아닌 가장 거대한 에너지와 가장 강력한 예정(결정)을 주장했다. 반면 상징주의자들은 일레로 르동(Fig. 7)의 경우처럼, 키메라(la chimère)를 그들 고유의 환상들로 꾸미거나 혹은 그들의 가장 쓰디 쓴 환멸로 왜곡했을 것이다.



Fig. 6. Rubens, <Bellerophon, Pegasus and Chimera>(1635). Source : Musée Bonnat.



Fig. 7. Redon, <Chimère>(1886). Source: gallica. bnf.

시적 표상의 키메라(la chimère)

본격적인 근대 산업화시대인 19세기의 키메라(la chimère)는 문학의 시적인 표상으로도 사용된다. 아마도 19세기 프랑스의 네르발 혹은 보들레르의 키메라(la chimère)는 고대인의 상상계를 사로잡고 있는 신화동물과 더 직접적인 관계를 가질 것이다. 네르발의 경우에는 1854년 『환상시집 Les Chimères』에서 보들레르 식의 괴물이 아닌 꿈과 현실이 뒤섞인 환상을 표상하는 시어로 사용하였다. 즉 내적으로 경험하는 망상들이 프랑스 문학작품³⁴⁾ 속에서 묘사되기 시작했다.

시인 보들레르는 1869년 자신의 산문시집 『파리의 우울Spleen de Paris』³⁵⁾에 “각자 자신의 키메라를 Chacun sa chimère”라는 제목의 산문

34) 특히 테오필 고티에의 아편에 관한 꿈과 네르발의 『오렐리아』를 그 예로 들 수 있다. 1887년 모파상의 『르 오를라』는 내적인 파괴라든가 개성의 분열에 대한 끔찍한 이미지를 제시했다. 이러한 범민은 타자가 아닌 새로운 괴물로 표상되면서 19세기를 한편에서 사로잡는다.

35) Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose : le spleen de Paris*, éd. prés, établie et annotée par Robert Kopp, Gallimard, 1994: 〈Chacun sa chimère〉

“Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poussiéreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrais plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme **Chimère**, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourmillement d'un fantassin romain.

Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.

Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher.

Chose curieuse à noter : aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique¹ du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours.

시를 발표한다.

“막막한 햇빛 하늘 아래, 길도 없고, 잔디도 없고, 엉덩퀴 한 포기, 췌기풀 한 포기도 없는 먼지 투성이의 황량한 벌판에서 나는 등을 구부리고 걷고 있는 여러 인간들을 만났다.

그들은 모두 제가꿈 등에 어마어마한 키메라를 걸머지고 있었는데, 그것은 밀가루 부대나 석탄 부대, 혹은 로마 보병의 장비처럼 무거워 보였다.

게다가 이 괴물 같은 짐승은 움직이지 않는 짐이 아니었다. 탄력 있고 강한 근육으로 인간을 덮어 싸고 짓누르고 있었다. 업고 가는 인간의 가슴에는 올라탄 짐승의 거대한 두 발톱이 달려붙어 있고, 어마어마한 머리는 인간의 이마까지 넘어와 마치 적에게 공포를 주려고 옛 용사들이 썼던 끔찍한 투구와도 같았다.

나는 그중 한 사람에게 물어보았다. 그들이 대체 어디로 그렇게 가고 있는지를. 그는 아무것도 모르며, 그뿐 아니라 어느 누구도 모른다는 것이다. 그러나 걸어야 한다는 어떤 욕구에 의해 떠밀리고 있으니, 어디로인가 가고 있는 것은 분명하다고 대답했다.

그런데 기묘한 일은 이들 나그네 중 어느 누구도 자신의 등에 붙어 목에 매달린 이 잔인한 짐승에게 화를 내고 있는 것 같지가 않았다. 마치 괴물을 자기 육체의 일부분으로 생각하는 것처럼 보였다. 피곤하나, 진지한 모든 얼굴에는 전혀 절망의 빛이 보이지 않았다. 우울한 등근 하늘 아래로, 하늘 못지않게 황량한 대지의 먼지 속에 발을 잠근 채 그들은 영원히 갈망해야 하는 운명의 선고를 받은 자 같은 체념의 얼굴을 하고 길을 계속했다.

그리고 이 행렬은 내 앞을 지나 지평선 너머로 사라져 갔다. 호기심 많은 인간의 시선이 미치지 못하는 유성의 등근 표면 저쪽으로.

Et le cortège passa à côté de moi et s'enfonça dans l'atmosphère de l'horizon, à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dévoile à la curiosité du regard humain.

Et pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes **Chimères**.”

그리고 나는 얼마 동안 집요하게 이 신비의 의미를 이해하려고 애써보았다. 그러나 이내 거부할 수 없는 무관심이 나를 덮쳐, 나는 키메라 밑에 있던 그들보다 훨씬 더 무겁게 짓눌리는 것이었다.”³⁶⁾



Fig. 8. Henri Martin, <à chacun sa chimère>(détail) (1891).

Source : Musée des beaux-arts de Bordeaux.

여기에서는 키메라(chimère)가 상상 속의 괴물이 아니라, 산업화시대의 당대의 인간들이 전혀 눈치채지 못하고 있는 “괴물 같은 짐승”인데, 외부에 있는 괴물이 아닌 자신의 내부에 존재하는 산업화과정의 인간을 옅아매고 있는 키메라를 은유적으로 표현하고 있다. 앙리 마르탱(Henri Martin)은 1891년, <각자에게 자신의 키메라를 à chacun sa chimère>(Fig. 8) 라는 제목 하에 보들레르의 키메라를 화폭에 표현했다.

이렇듯 19세기 산업화사회에서 키메라는 더 이상 상상 속의 신화적 동물로서의 타자가 아니다. 내면화된 괴물의 형상으로 변화하게 된다.

이와 같이 현대키메라의 인문사회학적인 측면과 자연과학적인 두 측면은 서로 밀접하게 관련되어 있으며, 특히 키메라는 서구의 긴 역사와 문화 속에서 인간의 상상력을 통해 변모되어 왔음을 알 수 있었다. 그런데 오늘날, 과학과 기술의 발견들(기적들)은 새로운 유토피아에 길을 열면서 희망을 되살아나게 하고, 그로 인해 환상과 공상이 거세지고 있다. 가상 공간, 인터넷, 정보고속, 모든 경계가 허물어진다는 커다란 지구촌을 약

36) 보들레르, 『파리의 우울』, 윤영애 번역, 민음사, 2008.

속하고 있는 꿈들과 희망을 담은 트럼펫을 불고 있다. 그러나 이러한 현상 앞에서 많은 이들은 두려워하고 있다. 즉 새로운 불안(공포)도 마찬가지로 야기하고 있는 것이다. 언론과 여론은 유전학의, 경제의 혹은 정보의 가능한 일탈 앞에서 불안해하고 있다. GMO 나아가 인간 키메라(Chimera)에 대해, 유전질환 치료목적으로 DNA 은행을 개설에 대해, 장기를 뺏겨라하거나 인간에게 동물 이식을 할 수 있는지에 대해 문제를 제기하고 있다. 이렇듯 지금 현실이 소설보다 그리고 예술보다 더 기이함은 바로 유전학분야에서이다.

유전공학기술은 불치병, 유전병 치료제, 가축, 채소의 품종 개량에 사용되어 인류의 풍족하고 건강한 생활에 이바지하는 긍정적 측면이 있으나 현재 문화계에서 키메라는 환상의 극단으로 이해되기도 한다. 왜냐하면, 키메라는 인간의 각종 자질을 갖고 있는 사자의 머리, 염소의 몸, 뱀의 꼬리로 이루어졌다고 볼 수도 있지만, 동시에 키메라라는 용어 자체가 여전히 환상에서나 가능한 근거 없는 생각이나 표상을 의미하고 있기 때문이다. 또한 키메라는 기분에 따라 합성되는 “꿈과 같은 우연적인 괴물”, 그 괴기한 모습으로 “부자연스러운 꿈”과 “부조화한 환영”으로 이해되는 것처럼 여전히 “헛된 꿈”의 상징으로 표상되기 때문이다. 그런데 현재 우리는 키메라가 더 이상 헛된 꿈의 상징이 아님을 주변에서 그리고 경험 속에서 확인하고 있다. 이 속도는 매우 빨라지고 있다. 과학계의 “부자연스런” 실제 키메라의 연구에 뒤이어 문화 속에서도 형태화가 가능한 “부자연스런” 실제화의 이론이 확인되고 있다. 이러한 점은 특히 게임의 가상현실의 실제화에서 목격할 수 있다.

이런 면에서 푸코와 마페줄리의 키메라에 대한 언급은 본 연구의 결론에 매우 적절할 듯싶다. 1980년에 푸코는 “18세기는 가장(변장)의 세기이며, 19세기말은 양성의 세기인데, 남은 문제는 20세기 말을 사로잡고 있는 키메라라는 주제가 알리는 바”³⁷⁾ 라고 했다. 아마도 20세기말에 다루

37) M. Foucault, “Le vrai sexe”, *Dits et Ecrits*, IV, Gallimard, 1980, p. 116.

고 있는 키메라라는 주제는 마페졸리의 표현을 빌어서 “포스트모던 키메라 la chimère postmoderne”³⁸⁾일 듯하다. 왜냐하면 이와 같은 키메라는 경험 속에서 구체화되고 있고, 수많은 3면기사에서 매우 다양한 방식으로 표현되고 있기 때문이다. 달리 표현하자면, ‘현대 키메라’는 개인적 사회적 구조화 안에서 늘 지나친 끼어들기의 현존으로 평범한 속에서 표출되고 있기 때문이다. 왜냐하면 21세기의 현재와 미래의 다양한 문화의 장은 현재 포스트모더니티의 과학과 일상성처럼 열려있고 복잡한 장이 될 것인데, 그 장은 차이들에, 기이함과 복수성에 주의를 기울여서 그것들을 화합시키려고 할 것이기 때문이다.

38) M. Maffesoli, “La Chimère, Ultra-corps postmoderne” in *Corps, art et société: chimère et utopies*, textes présentés par Lydie Pearl, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 199-203.

참고문헌

- Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, typis Nicolai Tebaldini, 1642.
- John Barth, *Chimera*, NY: Random House, 1979.
- Baudelaire Charles, *Petits poèmes en prose : le spleen de Paris*, éd. près, établie et annotée par Robert Kopp, Gallimard, 1994.
[보들레르, 『파리의 우울』, 윤영애 번역, 민음사, 2008.]
- Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.
- Michael Crichton, *The Andromeda*, New York : Knopf, 1969.
- Peter Cooke, “Les Chimères(1884) de Gustave Moreau. Allégorie morale et fête du nu féminin”, *Revue de Louvre. Musée de France*, no 3, 2010, p. 60-72.
- Corps, art et société: chimère et utopies*, textes présentés par Lydie Pearl, Paris : L'Harmattan, 1998.
- Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1959.
- Michel Faucault, “Le vrai sexe”, *Dits et Ecrits*, IV, Gallimard, 1980.
- Pierre Fiala, *In/égalité/s. Usages lexicaux et variations(XVIIIe-XXe siècles)*, France: L'Harmattan, 1999.
- Jean-Louis Ficher, *Monstres. Histoire du corps et de ses défauts*: Syors-ALternatives, 1996.
- Coriette Glaas, “Les artistes après Darwin: Science, chimères & fantaisies”, *Beaux Arts Magazine*, no 296, 2009, p. 100-105.
- Thomas Hobbes, *Leviathan*, edited by Richard Tuck. Cambridge University Press, 1996.[토머스 홉스, 2009. 서울 : 동서문화사.]
- Ted Howard, Jeremy Rifkin, *Who Should play God*, Dell Publishing Co., Inc, New York, 1977.[Ted Howard, Jeremy Rifkin, 『인간

유전공학-누가 신을 대신할 수 있는가』, 강만식 역, 삼성문화문고, 1982.]

Hugo et la chimère, éd. Michel Viegnès, *Recherches & Travaux* 62, Grenoble: ELLUG, 2003.

Le Petit Robert 2009, Le Robert Editions, Paris.

Michel Maffesoli, “La Chimère, Ultra-corps postmoderne” in *Corps, art et société: chimère et utopies*, textes présentés par Lydie Pearl, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 199-203.

Blaise Pascal, *Pensées*, Paris : Ernest Flammarion, 1992.

François Rabelais, *Oeuvres*, éd. critique publiée par Abel Lefranc, Paris H. et E. Champion, 1912.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Oeuvres complètes*, t. I, *Nouvelle Héloïse* t. 2, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1991.

김인경, 장매희, 『현대문화 속에 녹아있는 Hybrid의 개념』, 『한국식물·인간·환경』 8권 4호, pp.128~134, 2005.

박동찬, 『환상의 나라의 피조물들 또는 지상에 태어난 천사들 - 루소의 종교에 대한 한 연구』, 『불어불문학연구』, 29집 1호, 1994, p. 159-181.

베르길리우스, 『아이네이스』, 천병희역, 숲, 2004.

보르헤스, 『상상동물야기』, 까치, 1994, (1967년 판).

로제 샤프티에, 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 일월서각, 1998.

필립 아리에스, 조르주 뒤비, 『사생활의 역사. 4. 프랑스 혁명부터 제1차 세계대전까지』, 새물결출판사, 2002.

야마무로 신이치, 『키메라 : 만주국의 초상』, 소명출판, 2009.

정승원. 『세계의 몬스터(인간의 희노애락이 만들어낸 신이 된 동식물들의 이야기)』. 서울 : 삼양미디어. 2009, p. 156-158.

조홍섭, 『프랑켄슈타인 인가 멋진 신세계인가 : 조홍섭 과학에세이』, 한

겨레 신문사, 1999.

최동성, 『生命 : 탐구와 산업화의 최전선』, 형설출판사, 1990.

최정은, 『동물·괴물지·엠블럼 : 중세의 지식과 상징』, 휴머니스트, 2005.

오카다 토킨도, 『세포 사회 : 수정란에서 인간 복제까지』, 아카데미 서적,
1999.

헤시오도스, 『신통기』, 천병희역, 한길사, 2004.

호메로스, 『일리아스』, 천병희역, 단국대학교출판부, 1996.

<http://amshistorica.cib.unibo.it/ulissealdrovandi-opereastampa>

<http://www.museebonnat.bayonne.fr>

www.florence-museum.com

www.gallica.bnf.fr

www.louvre.fr

www.musee-moyenage.fr/

〈Résumé〉

Une étude préliminaire pour l'approche
interdisciplinaire de “la chimère moderne”

KIM, In-Kyoung

CHIANG, Mae-Hee

Dans cette recherche, nous essayons d'examiner attentivement la configuration autour de l'utilisation de la chimère dans les humanités et les sciences naturelles. Depuis la mythologie grecque, le terme de la chimère est largement utilisé dans divers domaines culturels, en particulier dans le présent postmoderne, ce terme est utilisé métaphoriquement. Dans la seconde moitié du 20e siècle, le mot chimère commence à apparaître dans les sciences naturelles et se fixe comme le terme technique de la biologie. En effet, étant un animal imaginaire né de la curiosité des êtres humains, la Chimère est continuellement changer son apparence et sa signification. On peut donc trouver ces aspects de la culture. Cette recherche vise à montrer les deux aspects que "la Chimère moderne" comprend: la chimère réel qui prend forme et la chimère imaginaire qui est informe. Elle a choisi la représentation très répandue de ces deux aspects, leur point commun et leur contradiction dans les humanités et les sciences naturelles. Pour explorer cette problématique, nous étudions ce qui

est à l'origine de la chimère de la civilisation occidentale, comment elle a fait sa transfiguration, plus particulièrement dans l'imagination française, par l'époque et pourquoi leur emploi différemment et / ou diversement dans chaque champ. Nous avons étudié comment et pourquoi «Chimère» comme une signification mythologique pourrait être liée avec le développement de la culture humaine et en outre le développement de la culture moderne dans le monde. Et la recherche a également analysé la chimère dans le domaine botanique. Et enfin, cette approche interdisciplinaire va nous apporter une vision de la culture qui est à venir.

주 제 어 : 키메라(*la Chimère, the Chimera*) 환상, 망상, 공상
(*vaine imagination*), 실제의 키메라(*la chimère réelle, real chimera*), 가상키메라(*la chimère imaginaire, imaginary chimera*), 문화속의 키메라(*Chimère dans la culture, Chimera in Culture*), 과학의 키메라(*Chimère dans Science, Chimera in Science*), 신화의 괴물
(*monstre mythologique, mythological monster*)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 31

게재확정일 : 2012. 2. 7

돌레의 번역론과 프랑스어의 현양*

김 중 현
(한남대학교)

차례

- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| 1. 서론 | 2.2. 『방법』, 프랑스어의 현양을 위한 방법 |
| 2. 본론 | 3. 결론 |
| 2.1. 『방법』과 돌레, 그리고 시대 | |

1. 서론

르네상스 시대에 위대한 인문주의자로 추앙받았으나 번역 때문에 화형에 처해진 에티엔 돌레Etienne Dolet(1509~1546)는 서양 최초의 번역 이론가로 간주된다. 그는 1540년 『한 언어에서 다른 언어로 번역을 잘 하는 방법La Manière de bien traduire d'une langue en autre』¹⁾을 출판, 번역가가 염두에 두어야 원칙들을 중요도에 따라 순서대로 제시함으로써 번역 이론의 체계화를 시도한다.

돌레의 이 『방법』은 20세기 후반에 들어와 번역학자들로부터 새롭게 관심을 끌기 시작하는데, 연구가들은 주로 이 글 속에 제시된 다섯 가지 원칙règles을 번역론 체계화의 초기적 시도로 간주하면서 그 시도에서 그

* 이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2009-322-A00105).

1) 이후 같은 책은 『방법』으로 표기함.

가 차지하는 기여도에 대해 주로 논한다. 이를테면 스타이너G. Steiner는 돌레가 제시한 다섯 가지 원칙은 번역 방법론 측면에서 “분명한 가치를 지니고 있다”고 평가하면서도 작가가 전달하고자 하는 의미sense와 정신spirit의 완전한 파악, 원천 언어Source Language: SL와 목표 언어Target Language: TL²⁾에 대한 깊은 지식, 호라티우스가 말한 것처럼 단어의 순서(즉, 단어 대 단어)가 아닌 문장의 의미에 충실, 라틴어에 가까운 별로 쓰이지 않는 단어나 난해한 구문들을 피하고 평범한 말투로의 번역, 마지막으로 독자의 귀와 지성을 매혹시킬 수 있도록 전체적으로 조화를 이루는 문체의 구사 등 돌레가 주장하는 원칙들을 단순히 요약하는 데 그친다.³⁾ 제레미 먼데이J. Munday는 돌레가 다섯 가지 원칙을 처방론적으로 제시했다고 평가하면서 그 원칙들의 핵심은 결국 “원문의 의미를 살리고 단어 대 단어 번역을 피해야 한다는 것”⁴⁾이라고 결론짓는다. 노턴Glyn P. Norton은 돌레의 이 번역론에 대해 아직 보충과 전개가 필요한 대강의 초안에 불과하지만 수사학적인 전통⁵⁾에서 영감을 받은 것으로, 구조적인 취약성보다는 전적으로 프랑스어를 위한 최초의 번역 방안을 개념화했다는 데 중요성이 있다고 평가한다. 나아가 그는 이 글이 출현한 것은 오래 전부터 굳어진 인문주의자들의 번역에 대한 태도에 이의가 제기되었던 특별한 정치적 환경에 기인한다고 말한다. 이를테면 원천

2) 프랑스 번역학자들은 이 어휘 대신 출발언어la langue de départ와 도착언어la langue d'arrivée를 많이 사용한다.

3) Steiner, G., *After Babel*, Oxford Univ. Press, 1975, 262~263쪽 참조.

4) Munday, Jeremy, 『번역학 입문』, 정연일, 남원준 역, 한국외대출판부, 2006, 31쪽.

5) 인문주의자들에게 수사학은 중요한 교과과목 가운데 하나였다. 당시 키케로식의 표현법 모방 및 연구는 큰 인기를 끌었다. ‘잘, 또는 훌륭하게bien 말하는 기술’, 혹은 ‘훌륭하게 말하는 법’이 곧 수사학이라면, 돌레의 『방법』은 제목부터가 이미 수사학에서 영감을 받고 있음을 암시한다. 단어 대 단어 번역이 아니라 원천 텍스트의 의미를 파악하여 목표 텍스트에 옮길 것을 주장하는 그의 번역 방법은 연설 이론 가운데 착상Inventio과 표현elocutio을 상기시킨다. 원천 텍스트의 깊은 이해 및 해석을 통해 의미를 취하는 과정은 ‘착상’에 속하며, 취한 의미를 목표 언어를 잘 사용하여 목표 텍스트에서 실현하는 과정은 ‘표현’에 속하기 때문이다. 그렇게 볼 때 돌레의 번역론은 ‘라틴어 텍스트를 프랑스어 텍스트로 잘 옮기는 기술’에 대한 조언이라고 말할 수 있다. 이 글이 그가 구상했던 프랑스어에 관한 연구서 『프랑스 연설가L'Orateur français』의 일 부리는 점도 그가 수사학에서 영감을 얻어 이 번역론을 썼다는 사실을 증명해 준다.

텍스트Source Text: ST의 형태를 지나치게 따르던 당시 인문주의자들의 번역 태도, 즉 단어 대 단어의 번역(축자역)⁶⁾에 대한 저항에 기인한다는 주장으로, 시대적 상황의 중요성에 대해서도 언급한다.⁷⁾

돌레의 번역론이 표방된 『방법』이 번역학사(翻譯學史)에서 차지하는 기여도에 대해 주로 다른 이 연구가들과는 달리, 우리는 본 논문에서 돌레의 『방법』이 발표된 당시 상황에서 그것이 갖는 의미를 연구해 보고자 한다. 이를테면 라틴어 학자이자 인문주의자, 출판업자, 번역가였던 그의 개인적 상황과, 그가 활동했던 시기가 르네상스가 개화하던 때로 고전의 원전 연구를 통하여 “인간의 지성과 개성의 전반적인 각성, 또는 재생”⁸⁾을 추구하려는 인문주의가 뚜렷이 그 모습을 드러내고 있던 시대적 상황을 고려하여 이 글을 고찰해 보고자 한다. 글은 그것이 쓰인 시대와 환경의 산물이기도 하기 때문이다.⁹⁾ 따라서 본 논문의 목적은 돌레가 당시

6) 김옥동은 축자역을 의역의 반대되는 개념으로, 직역을 중역과 반대되는 개념으로 사용할 것을 권장한다.(김옥동, 『번역과 한국의 근대』, 소명출판, 2010, 307쪽.)

7) Norton, Glyn P., *The ideology and language of translation in Renaissance France and their humanist antecedents*, Droz, 1984, 203~217쪽. 노턴은 《Le dessein rhétorique de La Manière de bien traduire d'une langue en autre》, *Etienne Dolet 1509-1546(Cahier V. L. Saulnier 3)*, Collectif, Centre V. L. Saulnier, Rue d'Ulm, 1986에서, 과거(완전히 발달되어 자기 정체성과 일관된 체계를 가진 그리스어와 라틴어)/현재/미래(아직 충분히 발달되지 않은 요소들로 구성되어, 그리스어와 라틴어 번역 때 번역상의 등가 문제가 해결되지 않아 발달이 요구되는 프랑스어) 사이의 단절(혹은 불연속성)에 대한 해결 방안의 일환으로 이 글을 썼다고 해석한다. 돌레는 『한 언어에서 다른 언어로 번역을 잘 하는 방법』의 서문에서 이 두 차원의 언어에 대해 언급하고 있다. 손주경의 「16세기 프랑스의 “번역의 지평”」(『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 2007)과 『르네상스 번역과 인문주의 정신』(『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 2010)은 르네상스 시대의 번역 상황과 돌레, 마로, 뒤벨레, 세비에, 플르티에 등의 번역이론에 대한 연구의 글로 그 시기의 ‘번역 지평’에 대해 전반적이면서도 유익한 지식을 많이 제공한다. 돌레의 번역론에 대해서도 많은 부분을 할애한다. 우리의 본 논문이 기초하는 논지에 대한 언급이 되어 있지만 산발적인 데 그친다. 그러나 우리의 본 논문 작성에 아주 유용했으며, 빛진 바가 크다.

8) W. K. 퍼거슨, 『르네상스』, 김성근, 이민호 역, 탐구당, 1993, 10쪽.

9) 스타이너는 그의 책에서 돌레가 주장하는 원칙 같은 번역론이 당시 전개된 역사적 배경에 대해 다음과 같이 짧게 언급하고 있다. “French pre-eminence in the theory of translation during this period was no accident: it reflected the political and linguistic centrality of French culture during and after the break-up of European Latinity (a phenomenon which, of course, inspired the search for an agreed

어떤 의도에서 『방법』을 집필하게 되었는지를 고찰하는 것이다. 먼저 결론부터 말하면, 그가 이 글을 집필한 것은 무엇보다 프랑스어의 현양을 위해서였다. 그러므로 우리의 글은 이 결론에 대한 증명의 과정이 될 것이다.

2. 본론

2.1. 『방법』과 돌레, 그리고 시대

돌레는, 출판 후 10년 동안 10쇄까지를 찍어 그 영향력을 입증한 『방법』을 자신의 가장 강력한 옹호자 가운데 하나였던 기욤 뒤 벨레 랑제 Guillaume du Bellay-Langey에게 헌정한다. 이 『방법』은 그가 계획하지만 완성을 보지 못한 프랑스어에 관한 대연구서 『프랑스 연설가』속에 포함되어 있다. 그는 이 연구서에 다음 9개의 글(*la grammaire, l'orthographe, les accents, La ponctuation, la prononciation, l'origine d'aucunes dictions, la manière de bien traduire d'une langue en autre, l'art oratoire, l'art poétique*)을 계획했는데, 『방법』과 『프랑스어의 구두점』, 그리고 『프랑스어의 악상』밖에 완성하지 못했다. 그는 『방법』을 출판할 때 위의 두 글과 『프랑스 연설가』에 관한 구상의 글을 함께 실었는데, 이 대연구서의 집필 목적은 “프랑스 국민을 빛내고 싶어서”였다고 밝히고 있다.¹⁰⁾

그러데 프랑스 국민을 빛내기 위해 집필하기로 결심한 『프랑스 연설가』

discipline of translation).”(Steiner, G. 같은 책, 262쪽)

10) “Depuis six ans (ô peuple Français) derobant quelques heures de mon étude principale (qui est en la lecture de la langue Latine, Grecque) te voulant aussi illustrer par tous moyens, j'ai composé en notre langue une Oeuvre intitulée *l'Orateur Français*.”(Dolet, *La Manière de Bien Traduire D'Une Langue En Autre*, Livres Généraux, 2010, 3쪽). 이후 이 책의 인용은 저자 이름과 쪽수만 표기함.

속에 포함된 『방법』의 서문을 대신하는 헌정사에서도 그는 이와 같은 의지를 ‘선언’한다.

Je n'ignore pas(Seigneur par gloire immortel) que plusieurs ne s'ébahissent grandement de voir sortir de moi cette présente Oeuvre: attendu que par le passé j'ai fait, fais encore maintenant profession totale de la langue Latine. Mais à ceci je donne deux raisons. L'une, que mon affection est telle envers l'honneur de mon pays, que je veux trouver tout moyen de l'illustrer. Et ne le puis mieux faire, que de célébrer sa langue, comme ont fait Grecs, Romains la leur. L'autre raison est, que non sans exemple Auteurs antiques illustreurs de leur langue.(Dolet, 2쪽)

그가 『방법』을 라틴어가 아닌 프랑스어로 쓴 것에 대해 많은 사람들이 깜짝 놀랄 것이라고 생각하지만, 어쨌든 자신이 프랑스어로 이 글을 쓴 것은 조국의 영광에 대한 갈망이 너무도 크기 때문이라는 것이다. 그런데 조국을 영광스럽게 하기 위해 자신이 보다 잘 할 수 있는 것으로는 프랑스어를 찬양하고 현양¹¹⁾하는 일밖에 없다는 것이다. 우아하고 유려한 표현으로 자신의 조국을 빛낸 고대의 위대한 저자들을 보면, 그들이 자신의 생각을 표현하기 위해 사용한 도구로는 오직 그들의 모국어 밖에 없다.(Dolet, 2쪽)

그렇다면 그가 이 『방법』을 프랑스어로 써서 사람들을 깜짝 놀라게 한 그 갑작스런 전환이 있기 전까지 그는 누구였고 무엇을 했으며, 그가 살던 당시의 시대적 상황은 어떠했는가? 그에 대한 전기적인 지식과 당시 상황에 대한 역사적인 지식은 우리의 이 논의의 전개에 큰 도움이 될 것

11) 로베르 사전을 참고하면, célébrer는 glorifier(찬양, 예찬하다, 자랑스럽게 하다), prôner(격찬하다, 권장하다), chanter(찬양하다), louer, vanter(칭찬하다, 찬양하다), exalter(고양, 현양하다, 찬미하다)의 뜻을 갖고 있다. 따라서 이 단어를 ‘찬양하고 현양하다’로 번역했다.

이다.

1509년에 오를레앙에서 태어난 돌레는 라틴어를 공부하기 위해 겨우 12살 때 파리로 올라간다. 고대 로마의 웅변가이자 수사학의 혁신자인 키케로에 대한 열정과 아름답고 유려한 라틴어에 대한 억누를 수 없는 갈망에서 그는 다시 17세 때 이탈리아 파도바 대학교로 유학을 떠나 3년 정도를 고전학자 시몬 드 빌뇌브 S. de Villeneuve에 사사한다. 이 때 수집한 자료를 바탕으로 일종의 라틴어 사전인 『라틴어 주해 Commentarii linguae Latinae』(I, II)(1536, 1538)를 출판함으로써 라틴어 학자로서 명성을 얻게 된 그는 이후 라틴어 연구에 몸을 바친다. 이 책이 출판되기 1년 전인 1535년에는 이미 열렬한 키케로주의자가 된 그를 공격하는 에라스무스에 대한 반박으로 『키케로 모방에 관한 대화 Dialogus de imitatione ciceroniana』를 출판한다.¹²⁾

『라틴어 주해』의 성공을 기반으로 그는 1538년 프랑수아 1세로부터 고전과 자신의 작품에 대한 10년 기간의 출판 허가를 얻어낸다. 인쇄업자(또는 출판업자) 허가를 얻어낸 바로 그 1538년은 라틴어 학자였던 그가 프랑스어에 관심을 갖게 된 전기가 되는 해가 된다. 그가 번역을 시작한 것도 이 무렵부터이다.

1530년대에 프랑스는 번역에서 비약적인 발전을 이루는데, 고전의 재발견이 시작된 당시 인문주의 지식인들에게 번역은 고전과 고대의 풍요로운 지식과 문화를 전파하는 아주 중요한 수단으로 여겨졌기 때문이다. 실제로 당시 인쇄업자들은 프랑스어로 된 책의 수요가 크게 증가하는 것을 현저히 느끼게 되는데, 결과적으로 프랑스어의 중요성, 아니 더 정확히 말해 프랑스어 수요의 비약적인 증가를 실감한다. 돌레는 인쇄업자이자 번역가로서 자작 라틴어 시 두 편을 먼저 번역한 데 이어 키케로의 『서간집』, 일종의 ‘행복론’이기도 한 『투스쿨룸 담론』, 소크라테스

12) 키케로에 관한 돌레와 에라스무스 사이의 논쟁에 관해서는 Chomart, Jacques, 《Dolet et Erasme》, Etienne Dolet 1509-1546(Cahier V. L. Saulnier 3), Collectif, Centre V. L. Saulnier, Rue d'Ulm, 1986 참조.

와 악시오코스¹³⁾가 나눈 죽음에 관해 대화 『악시오코스』¹³⁾, 『신약성경』, 『시편』등을 연달아 번역, 출판한다. 당시 프랑스어를 빛내기 위해 노력하는 인물로 존경해마지 않던 뷔데G. Budé, 마로C. Marot, 라블레F. Rabelais와도 알고 지내던 그는 자신과는 다른 번역관을 가진 마로가 번역한 오비디우스의 『변신』을 두 번(1538, 1543)이나 출판하기도 한다.

그러면 당시 프랑스가 그렇게 번역에서 비약적인 발전을 이루는 동기는 무엇인가?

먼저, 1446~48년 사이에 마인츠 출신의 금세공인인 요하네스 구텐베르크J. Gutenberg와 요한 푸스트J. Fust에 의한 금속활자의 발명으로 활판 인쇄가 보급됨으로써 책이 대량으로 출판될 수 있어 도서 가격이 크게 하락한다. 이로 인해 독자층이 크게 증가하게 되는데, 고대 그리스어와 라틴어, 히브리어를 모르는 사람들이 고전의 풍요로운 지식과 화려한 문화를 접하고 싶을 경우, 당시까지 여전히 ‘통속어la langue vulgaire’로 홀대를 받던 프랑스어로 번역된 책에 의존할 수밖에 없었다. 고대 그리스, 로마의 위대한 고전의 가치를 재발견하려는 인문주의는 이러한 통속어로 고전을 읽을 수 있고, 통속어를 통해 각종 교양과 지식을 습득할 수 있는 시대의 도래와 맞물린다. 인문주의자들은 처음에는 이 프랑스어가 고대 그리스어나 라틴어, 히브리어보다 표현 역량이 부족하다고 생각하고 경멸했으나 프랑스어가 아니면 고전의 내용과 사상을 두루 전달할 수 없다고 판단하게 되면서 프랑스어에 대한 생각을 바꾸기 시작한다. 프랑스어를 통해 고전의 지식을 전달해야 할 필요성을 크게 느끼기 시작한 당시 인문주의자들에게 번역은 그만큼 더 큰 관심을 불러일으킨다. 고전의 내용과 사상을 전달하는 데 번역이 아주 중요한 한 방식으로 받아들

13) 이 번역은 톨레에게 죽음을 가져다주었다. 죽음을 두려워하는 악시오코스를 설득하는 대목에서 소크라테스는 “죽고 나면 자네는 이미 무료 돌아간 것이니까 죽음은 아무것도 할 수 없지”라고 악시오코스에게 말한다. 그런데 원전 텍스트에는 없는 ‘무료 돌아간다rien du tout’라는 구절을 덧붙임으로써 소르본 대학의 신학 교수들로부터 이단으로 단죄되어 1546년 8월 3일 그의 생일날 파리 모뎔 광장에서 교수형을 당한 뒤 다시 화형에 처해진다.

여졌기 때문이다.¹⁴⁾

둘째, 프랑스어의 사용이 국책에 의해 장려되었던 점도 프랑스가 번역에서 비약적인 발전을 맞이하는 데 크게 기여한다. 프랑수아 1세는 1539년 8월 재판소 판결문 등 모든 사법 관련 서류에 라틴어를 금지하고 프랑스어를 사용할 것을 명령한다. 그뿐만 아니라 르네상스의 문화를 가장 열정적으로 포용한 프랑수아 1세는 고전의 걸작들을 모두 프랑스어로 번역하겠다는 야심에서 뛰어난 작가들에게 번역을 지시한다.¹⁵⁾ 퐁텐블로에 있는 왕실 도서관을 인문주의자들에게 작업장으로 쓰도록 개방하기까지 한 그는 1537년에는 납본 규정`dépot légal`에 의해 프랑스에서 인쇄된 모든 서적의 납본을 의무화하고, 이탈리아 주재 대사들에게 고전의 사본을 구입하도록 하여 장서를 늘려 나간다.¹⁶⁾ 바로 이때부터 프랑스어 번역의 시대의 막이 오른다고 할 수 있다. 프랑수아 1세 시대는 고대 그리스, 라틴 고전이 광범위하게 발굴되고 연구된 시기로 번역 활동의 규모도 이전 시대와는 비교가 되지 않는다. 『학문의 정당하고 적당한 제도』(1532)를 출판하여 “기독교 국가는 초기에는 그 자체로 완전했지만 ‘몇 세기 간의 야만주의’에 매장되었던 시기가 있었으므로, ‘고대 뮤즈의 합창대를 개혁’하는 것이 당대의 임무라고 주장”¹⁷⁾한 뷔데의 설득으로 프랑수아 1세는 고대 그리스어, 히브리어, 아랍어 교수직을 마련하고 새로운 인문주의 문화의 창달을 보조토록 했으며, 1530년에는 콜레주 루아얄`Le Collège Royal`(왕립교수회, 콜레주 드 프랑스의 전신)을 소르본(파리 대학의 신학부)의 제약으로부터 벗어나게 한다. 이 콜레주 루아얄의 창설은 고대의 고전에 대한 정확한 지식의 전파와 발전에 크게 기여하며, 바로 이 시점에서 프랑스 르네상스는 무르익었고 거의 폭발적인 단계에 이른다.

14) 쓰지 유미, 『번역사 오디세이』, 이희재, 끌레마, 2008, 89~91쪽 참조.

15) 『투키데데스』, 『에우세비오스』, 『크세노폰』, 『아피아노스』등 세셀`Seyssel`의 미간행 번역을 간행케 하며, 살렐`Salel`에게는 호메로스의 번역을 명령하고, 아미요의 플루타르크 번역을 격려한다.

16) V.L. 쏘니에, 『르네상스 문학』, 강인옥 역, 탐구당, 1992, 66쪽

17) 폴 존슨, 『르네상스』, 한은경 옮김, 을유문화사, 2010, 54쪽.

이와 같은 시대 배경에서 비약적인 발전을 맞이한 번역은 물론 당시 인문주의자들에게 단지 고전의 내용과 사상을 전파하기 위한 수단으로만 그치지 않는다. “종교, 정치, 철학, 그리고 제도적 측면에서 장려되고 권장되었던 번역은 모국어의 역량을 강화하고, 그 운용방식에 깊이를 더하려는 당시 지식인들의 지적 시도에 가장 적절한 방식의 하나로 제시되었으며, [...] 번역은 언어의 차원을 넘어 문화적 특수성을 형성하는 데 또한 기여할 수 있으리라는 믿음을 가지고 있었”¹⁸⁾던 것 또한 사실이다.

2.2. 『방법』, 프랑스어의 현양을 위한 방법

그러면 자신으로서는 조국을 빛내기 위해 프랑스어를 찬양하고 현양하는 것보다 더 잘 할 수 있는 일이 없다고 말한 톨레가 프랑스어의 현양을 위한 방법을 제시하기 위해 처음으로 프랑스어로 쓴 『방법』에 주장된 원칙들에 내포된 의미와 의도를 고찰해 보도록 하자.

2.2.1. “번역을 잘 하기 위한 첫 번째 원칙.”

Il faut que le traducteur entende parfaitement le sens de la matière de l'auteur, qu'il traduit: car par cette intelligence il ne sera jamais obscur en sa traduction: si l'auteur, lequel il traduit, est aucunement scabreux, il le pourra rendre facile, du tout intelligible. [...] Or sache donc qu'il est besoin, nécessaire à tout traducteur d'entendre parfaitement le sens de l'auteur, qu'il tourne d'une langue en autre. Et sans cela il ne peut traduire sûrement, fidèlement.

번역가는 자기가 옮기는 저자의 (책의) 의미를 완벽하게 파악하고 있어야 한다. 그렇게 할 때 그의 번역에 모호함이 없을 것이기 때문이다. 그렇게 할 때 설령 자기가 번역하는 저자의 글이 얼마간

18) 손주경, 『16세기 프랑스의 “번역의 지평”』, 『불어불문학연구』(70집), 한국불어불문학회, 2007, 194쪽.

생경하더라도 쉽게, 아주 이해하기 쉽게 옮길 수 있을 것이다.

[...] 따라서 한 언어에서 다른 언어로 번역할 때 모든 번역가는 저자의 (책의) 의미를 완벽하게 파악할 필요가 있다는 것을 알라. 그렇지 않을 경우, 번역가는 필경 정확하게 번역을 하지 못할 것이다.(Dolet, 4쪽)

원천 언어에 대한 충실성보다는 저자의 의미 파악이 번역 과정에서 먼저 이루어져야 한다고 주장하는 이 원칙은 무엇보다 원천 텍스트에 대한 완전한 이해 없이 단어 대 단어 번역에 치중하던 당시 번역가들의 번역 태도에 대한 비판 의도가 깔려 있다.

저자의 의미를 이해하게 되면 번역가는 그 이해된 의미를 목표 언어로 어떻게 표현할 것인가에 대해 더 고민하게 된다. 원천 텍스트의 이해를 위해서는 정신적 에너지가 필요한데, 그 에너지는 이해된 저자의 의미를 목표 텍스트에서 실현시키기 위해 목표 언어의 선택에 노력을 기울이게 한다. 원천 텍스트의 분석과 이해를 통해 얻은 의미는 언어를 주체적으로 사용하여 목표 텍스트에서 실현되어야 하기 때문에, 이러한 번역 태도는 어떻게 보면 원천 텍스트의 다시 쓰기에 가까울 수도 있다. 이러한 태도로 번역에 임할 때 번역가에게는 원천 텍스트의 저자로부터 좀 더 자유로워질 수 있는 여지가 생겨난다. 이처럼 번역가에게 주어진 자율성은 곧 목표 언어로의 이전 과정에서 창조적인 노력을 기울이지 않을 수 없게 만든다. 이는 야콥슨이 말한 “창조적 전이(이전)”와 관련된 문제이기도 하다.

둘레의 계승자라고 할 수 있는 세비예Th. Sébillier의 『시학』(14장) 중 『번역에 대하여』의 다음 구문은, 원천 언어에 대한 충실성보다는 의미 포착이 먼저여야 한다는 주장은 당시 목표 언어에 대한 옹호 및 위상의 고양을 위한 인문주의자들의 민족주의적 가치관에 바탕을 둔 것으로 둘레가 원천 텍스트의 완전한 의미 파악의 중요성을 주장한 이 원칙의 의도를 더 잘 이해할 수 있게 해 준다.

“저자의 어휘에 것처럼 [따를 것을] 맹세하지 말거라. 의미를 포착하기 위해 그것을 버린다면 그대는 외국어의 표현보다는 좀 더 가까이 모국어의 구문과 속성을 섬기게 될 것이다.”¹⁹⁾

2.2.2 “두 번째 원칙.”

La seconde chose, qui est requise en traduction, c'est, que le traducteur ait parfaite connaissance de langue de l'auteur, qu'il traduit: soit pareillement excellent en la langue, en laquelle il se met à traduire. Par ainsi il ne violera, n'amointrira la majesté de l'une, l'autre langue. [...] Entends, que chacune langue a ses propriétés, translations en diction, locutions, subtilités, véhémences à elle particulières. Lesquelles si le traducteur ignore, il fait tort à l'auteur, qu'il traduit: car il ne représente, n'exprime la dignité, richesse de ces deux langues, desquelles il prend le maniement.

번역에서 요구되는 두 번째 원칙은 자기가 번역하는 저자의 언어에 대해 완벽한 지식을 갖춰야 한다. 번역가 자신의 언어에 대해서도 마찬가지로 뛰어난 지식을 갖춰야 한다. 그럴 때 그는 양쪽의 언어(원어와 번역어)의 장중함을 모독하거나 감소시키지 않을 것이다. [...] 각 언어는 그 언어만의 고유한 속성을 지니고 있어서, 그 언어에 고유한 표현법과 어법, 미묘함, 격렬함 등을 놓치지 않도록 번역해야 함을 명심하라. 그런 것들을 경시할 경우 번역가는 자신이 번역하는 저자에게 해를 끼치게 된다. 왜냐하면 그는 자기가 다루는 그 두 언어의 품격과 풍요로움을 표현하지 못하기 때문이다.(Dolet, 5쪽)

번역은 당연히 두 언어에 대한 완벽한 이해가 요구되지만, “원전의 문체나 지식을 모국어로 효과적이고 설득적으로 전달하는 것도 목적으로 삼았다. 원전을 수사학의 관점에서 ‘모방’할 필요성이 제기되었다고 할

19) 손주경, 같은 논문(2007), 재인용, 205쪽.

수 있다. 고대의 표현들과 말하기 방식을 지금의 프랑스로 표현하는 것을 목적으로 삼는 모방은 고전에 담겨진 수사적 요소들의 특징들을 (통)속어인 프랑스로 드러내는 것과 다른 것이 아니었으며, 바로 이런 교육의 강조는 민족어의 현양을 위한 가장 적절하고 효과적인 방식으로 인식되었다.”²⁰⁾ 돌레는 그동안 인문주의자들이 그리스어와 라틴어에 대한 지나친 찬미와 경도, 그 결과 모국어가 홀대되기까지 하는 당시 상황에 대한 우려를 우회적으로 표명하고 있다. 그에 따르면, 각 언어는 그 언어만의 고유한 속성을 지니고 있다. 따라서 원천 언어와 목표 언어의 그 고유한 속성을 모두 간직하도록 번역할 필요가 있으며, 그렇게 하지 않을 경우 원천 텍스트의 ‘의미’와 그 저자의 ‘정신’에 해를 끼친다. 왜냐하면 각 언어가 갖는 고유한 속성을 알지 못하면 그 언어가 갖는 “품격과 풍요로움”을 표현하지 못하기 때문이다. 이러한 주장은 목표 언어의 고유성이 원천 언어의 고유성과 결합하여 목표 언어의 독자에게 이해될 수 있도록 번역을 해야 한다는 것으로, “두 언어의 ‘본질nature’이 서로 결합된 다소 이상적인 번역의 방식”²¹⁾이기도 하다.

그런데 이 주장 또한 프랑스를 옹호하기 위한 우회적인 전략을 내포하고 있다. 왜냐하면 목표 언어의 고유성을 인정하고 존중하라는 의도가 깔려있기 때문이다. 다시 말하면, 이 주장은 모든 언어는 그만의 특이성을 갖고 있다는 것으로 각 언어의 독립성을 인정하라는 는 것이다. 이러한 주장은 원천 언어와 목표 언어는 상호간 전환 능력을 간직하고 있다는 주장으로, 각 언어가 갖는 “언어적 정체성에 대한 이해의 중요성을 강조”²²⁾하고 있다고 할 수 있다. 이는 곧 프랑스는 독립적인 언어로 고대 그리스어나 라틴어 못지않게 풍요로움과 품격을 간직하고 있다는 것으로, 번역에서 자주 문제가 되는 언어(여기에서는 당연히 프랑스어)의 독

20) 손주경, 같은 논문(2010), 143쪽.

21) 손주경, 같은 논문(2007), 203쪽.

22) Norton, Glyn P., 《Le dessein rhétorique de La Manière de bien traduire d'une langue en aultre》, *Etienne Dolet 1509-1546(Cahier V. L. Saulnier 3)*, Collectif, Centre V. L. Saulnier, Rue d'Ulm, 1986, 100쪽.

립성과 표현성에 아무런 문제가 없다는 주장이다. 이러한 주장은 물론 각 언어 사이의 동일한 가치와 위상을 전제로 한다.

뿐만 아니라 언어는 서로간의 접촉을 통해 발달할 수 있는 역량과 유연함을 소유하고 있다. 이를테면 언어 간의 접촉에서는 두 분절 체계 사이의 충돌이 발생한다. 이 충돌 때에는 각 언어의 이질적인 분절이 섞여 들어 온다. 이 이질적인 세계 분절의 유입으로 충격의 발생을 피할 수 없지만 이 충격은 두 언어에 대해 생산적일 수가 있다. 따라서 각 언어는 타 언어와 만날 때 자국어의 그 고유성에 의해 창조적으로 발전할 수 있고, 그로 인해 고유한 문체 양식을 소유하게 될 수 있는 것이다.²³⁾

2.2.3. “세 번째 원칙.”

Le tiers point est, qu'en traduisant il ne se faut pas asservir jusuques à la, que l'on rende mot pour mot. Et si aucun le fait, cela lui procède de pauvreté, défaut d'esprit. C'est folie de vouloir rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Je ne veux taire ici la folie d'aucuns traducteurs: lesquels au lieu de liberté se submettent à servitude.

세 번째 원칙은 다음과 같다. 즉 번역을 할 때에는 낱말 하나하나를 그대로 옮겨놓아서 안 된다. 그런데도 누군가가 그렇게 한다면, 그것은 그의 정신의 빈곤과 결여에 기인하는 것이다. 행과 행, 시구와 시구를 대응시키고자 하는 것은 터무니없는 것이다. 나는 그런 번역가들의 터무니없는 것에 대해 입을 다물고 있고 싶지 않다. 그들은 자유로움은커녕 예속에 지배당하고 있기 때문이다. (Dolet, 5쪽)

앞서 언급한 것처럼 16세기에 접어들어 번역은, 일반적으로 단어보다는 의미의 파악을 더 중요시했던 중세와는 달리 단어 대 단어 번역에 치우치는 태도를 보인다. 원천 텍스트에 대한 지나친 집착으로, 단어에의

23) 손주경, 같은 논문(2007), 206쪽 참조.

충실성을 보여주는 번역에 대한 경도였던 것이다. 고전들의 위대성에 대한 존경심과 경탄이 그와 같은 번역 방식에 기여한 점도 없지는 않다. 돌레의 번역론은 “제목의 ‘잘bien’이 암시할 수 있는 것처럼 당시의 번역에 관한 인식을 경계하고 나아가 일관성을 지니지 못한 번역관에 하나의 길을 열어 보임으로써 번역에 많은 관심을 가진 당시 지식인들의 열망에 부응하기 위해 작성되었다”²⁴⁾고도 할 수 있다.

그러나 돌레의 『방법』의 집필 목적에 대한 이러한 이해는 단편적일 수 있다. 보이지 않는 의도까지 파악할 때 그 목적이 입체적으로 이해될 수 있기 때문이다. 그런데 무엇보다, 당시 인문주의자들의 단어 대 단어 번역 방식에의 경도는 달리 말하면 원천 언어에의 경도이기도 하다. 이 번역 방식은 ‘생각res’보다는 ‘말verbe’을 더 중요한 것으로 여김으로써, 원천 텍스트의 의미 파악과 전달을 방해할 뿐만 아니라 원천 언어나 목표 언어에 대한 번역가의 자율성을 제한한다. 이 번역 방식은 또한 원천 텍스트의 어휘나 통사 구조를 목표 텍스트로 옮겨야 할 때 많은 문제점을 야기할 수밖에 없다. 원천 텍스트의 어휘에 대한 적절한 번역어가 목표 언어에 없을 때에는 원천 언어의 어휘를 그대로 따를 수밖에 없다. 당시 인문주의자들의 고대 그리스어, 라틴어에 대한 맹목적인 찬미가 대체를 이루는 분위기에서는 등가의 어휘를 창조해 내기 위해 고심하는 일은 찾아보기 힘들 것이다. 이를테면 언어에 대한 주체성이 결여될 수밖에 없다. 만일 통속어(프랑스어)에서 열심히 찾아보면 찾을 수 있을 텐데도 그런 노력을 기울리 할 것은 자명하다. 통사구조 또한 원천 언어에 맞추다 보면 목표 언어의 통사 구조를 왜곡하거나 파괴할 수밖에 없다.

따라서 돌레에게 단어 대 단어 번역은 “정신의 결여”에 기인하는 것으로, 저자의 의도를 정확히 이해하지 못하는 일일 뿐만 아니라 프랑스어의 발전에 전혀 도움이 되지 않는다. 이런 번역이 인문주의자들에 의해 옹호되는 당대 현실에서는 통속어인 프랑스어를 라틴어에 필적할 수 있도

24) Zuber, Roger, *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*, Albin Michel, 1968, 2쪽. 손주경, 같은 논문(2007), 재인용, 201쪽.

록 연마할 수 있기는커녕 라틴어화하는 위협을 받을 수밖에 없다. 이런 의미에서 그가 주장하는 아래 네 번째 원칙과도 깊은 연관이 있다. 키케로식 표현법을 잘 배우는 것이 문체의 고양과 프랑스어의 현양에 큰 도움이 된다고 주장한 키케로주의자로서, 단어 대 단어 번역에 대한 그의 비판은 스승의 번역론과 궤를 같이 한다고 할 수 있다.²⁵⁾

2.2.4. “네 번째 원칙.”

La quatrième règle, que je veux bailler en cet endroit, est plus à observer en langues non réduites en art, qu'en autres. [...] S'il advient donc que tu traduisés quelque Livre Latin en celles (mêmement en la Française) il te faut garder d'usurper mots trop approchants du Latin, peu usités par le passé: mais contente toi du commun, sans innover aucunes dictions follement, par curiosité répréhensible. [...] le meilleur est de suivre le commun langage.

내가 말하고자 하는 네 번째 원칙은 기교화된 언어들보다는 아직 기교화되지 않은 언어들에서 더 주의를 기울여야 한다는 점이다. [...] 라틴어 서적을 기교화되지 않은 언어들(프랑스어로 옮길 때에도 마찬가지이다)로 옮길 때, 부득이한 경우가 아니면 라틴어에 가까운 거의 쓰이지 않는 낱말들은 피하고 일상어를 사용하라. 비난받아 마땅하니 어떠한 표현법도 호기심에서 터무니없이 도입하지 말라. [...] 가장 좋은 것은 일상어를 사용하는 것이다.(Dolet, 6쪽)

25) 키케로는 『연설가가 선택할 최고의 연설방식에 대하여(De optimo genere oratorum)』에서 이렇게 자신의 번역 방법을 말하고 있다. “나는 이들의 말을 해석자(interpreter)가 아니라 웅변가(orator)로서 번역하고자 하였다. 이들과 동일한 관념과 형태, 즉 혹자가 ‘사고의 표현 방식(figures of thought)’이라 부를 수 있는 것을 취하되, 우리의 언어 용법에 맞추고자 하였다. 이 과정에서 이들의 말을 단어 대 단어로 옮겨야 할 필요를 느끼지 않았으며, 그 언어의 일반적인 문체(general style)와 힘(force)을 보존코자 노력하였다.”(Munday, Jeremy, 같은 책, 재인용, 2쪽.)

둘레는 언어를 두 그룹으로 나누고 있다. 하나는, 고대 그리스어와 라틴어 같은 언어적 배열(agency)이 수사학에 의해 인위적으로 기교화된(en art²⁶) 언어군이고, 다른 하나는 당시 프랑스어, 영어, 스페인어, 이탈리아어, 독일어 같은 수사학적 기교가 부족하지만 발달 잠재력이 있는 언어군이 그것이다. 그렇게 볼 때 후자는 아직 자연 상태(en nature)에서 크게 벗어나지 못한 언어군이라고 할 수 있다. 그러므로 고대어들은 프랑스어보다 표현법이 훨씬 풍부할 수밖에 없다.²⁷ 그러나 프랑스어의 표현 역량을 강화하기 위해서는 특별한 경우가 아닌 이상 라틴어에 가까운 신조어들이나 거의 쓰이지 않는 희소한 말들, 장식체의 난해한 구문 등을 피하고 일상어, 즉 구어체를 사용할 필요가 있다는 주장이다. 당시 라틴어가 여전히 인문주의자들을 비롯한 지식인들의 언어였던 점, 번역가들 대부분이 지방의 방언에 익숙한 자들이었다는 점, 프랑스어가 여전히 중심어가 되지 못하고 있었다는 점 등을 고려해 볼 때 이 주장의 의도는 명백하다.

어떻게 보면 둘레는 각 언어가 갖는 독립성과 고유한 속성을 내세워 표현 능력에서 고대어들에 비해 빈약한 프랑스어의 약점을 감추고 있다고 할 수 있다. 앞서 기술했듯이, 각 언어는 그 자체만의 고유한 속성을 가지고 있어서 그 속성에 따라 발달할 수 있고 또 그로 말미암아 그 언어 고유의 문체를 가질 수 있기에 어느 언어가 우월하고 어느 언어가 열등하다고 말할 수는 없다는 것이다. 프랑스어는 고대어에 비해 아직 완전히 발달되지 못했을 뿐이다. 지속적인 발달이 이루어지고 있는 프랑스어도 당연히 고대어들 못지않게 발달할 수 있는 잠재력을 갖고 있어서 “시간이 흐르면 완벽해질 수 있을 것”(Dolet, 2쪽)이다. 번역의 역할은 “외국어로 자국어론 혼들어 움직이는 것”²⁸이라는 판비츠Pannwitz의 말

26) 고대의 많은 학자들, 특히 수사학자들에 의해 갈고닦아진 언어라는 뜻으로 ‘기교화된’으로 번역했다.

27) “La langue Grecque, ou Latine est plus riche en diction que la Françoise.”(Dolet, 6쪽)

28) 히라코 요시오, 『번역의 원리』, 김한식, 김나정, 한국외대출판부, 2007, 228쪽.

처럼, 풍요롭게 현동화된actualisé 라틴어로 아직 빈약한 프랑스어를 혼들어 그 언어의 잠재성을 현실화시킬 필요가 있다. ‘언어의 무한성’을 주장한 벤야민W. Benjamin의 말처럼, “언어는 본래 무한한 것으로 생각된다. 그것을 유한하고 좁은 것으로 만드는 것은 사용자이며, 사용자의 정신이 좁기 때문에 언어가 좁아지는 것”²⁹⁾인지도 모른다. 프랑스어도 당연히 무한성을 가지고 있다. 뒤 벨레Du Bellay 역시 이와 유사한 생각을 했다. 그에 따르면, “우선적으로 신성한 특권에 의하여 다른 어떤 언어보다도 뛰어난 표현력을 가진 언어는 존재하지 않는다. 즉 라틴어라도 프랑스어가 그와 맞서는 것을 방해할 정도로 탁월한 원리는 갖고 있지 않으며, 또 프랑스어라고 해서 그 자체가 가장 기품이 높은 사상을 표현하는 데 장애가 되는 결함을 갖고 있지 않는다. 언어는 순전히 인간의 시도에 의해 만들어지기 때문에 [...] 인간의 능력으로 각기의 언어를 완전한 것으로 하고, 그것을 보다 풍부하게, 보다 뉘앙스를 띠게, 보다 표현력이 있게 만들 수도 있다.”³⁰⁾

그렇지만 그 무한성이라는 잠재력을 현실화시키기 위해서는 많은 학자들의 수고가 요구된다. 라틴어를 빛낸 위대한 학자나 작가들이 고대 그리스 작가들에 의해 다루어진 기교와 법칙들을 철저히 자기 것으로 만들기 위해 고대 그리스어를 깊이 공부했던 것(Dolet, 2쪽)처럼, 돌레는 그의 『방법』서문에서 이에 대해 자신의 명확한 주장을 표명한다. 자신은 모국어를 완전히 쇄신시키지는 못하겠지만 그 쇄신의 시발점이 되어 외국인들이 더 이상 프랑스 국민들을 ‘야만인’이라 부르지 못하도록 완벽한 언어로 발달할 수 있도록 기꺼이 노력을 기울일 것이라고 약속한다.

Je sais que quand on voulut réduire la langue Grecque,
Latine en art, cela ne fut absolu par un homme, mais par
plusieurs. Ce qui se fera pareillement en la langue Française:

29) 히라코 요시오, 같은 책, 240쪽.

30) 방 티겸, 『佛文學思潮 12章』, 민희식 역, 문학사상사, 1981, 16쪽.

peu à peu par le moyen, travail des gens doctes elle pourra être réduite en telle perfection que les langues dessusdites. A cette cause (Seigneur tout humain) je te requiers de prendre ce mon labeur en gré, s'il ne réforme totalement notre langue, [···] que c'est commencement, qui pourra à fin telle que les étrangers ne nous appelleront plus Barbares.(Dolet, 2쪽)

2.2.5. “다섯 번째 원칙.”

Laquelle(la cinquième règle) est de si grand' vertu que sans elle toute composition est lourde, mal plaisante. Mais qu'est ce qu'elle contient? Rien autre chose que l'observation des nombres oratoires: c'est à savoir une liaison, assemblément des dictiones avec telle douceur que non seulement l'âme s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies, ne se fâchent jamais d'une telle harmonie de langage.

다섯 번째 원칙은 너무도 고상한 것이어서 그것이 결핍될 경우 모든 구문은 어색하고 별로 매력적이지가 못하다. 그렇다면 그 고상한 것은 무엇을 포함하는가? 리듬에 기초한 조화로운 언술, 즉 영혼과 귀를 아주 만족스럽고 기쁘게 해주는, 표현법들의 아주 감미로운 결합의 준수, 다시 말해 조화로운 어법의 준수가 전부이다.(Dolet, 6쪽)

앞의 네 원칙이 모든 번역 행위에서 원천 텍스트의 분석과 이해에 관련된 항목들이라면, 다섯 번째 원칙은 “단어들의 훌륭한 결합une bonne copulation”(Dolet, 7쪽), 이를테면 문장 내에서 단어들의 결합 또는 구성과 관련된다. 다시 말해 표현 방식에 관련된 항목으로, 원천 텍스트가 갖는 ‘리듬에 기초한 조화로운 언술nombres oratoires’을 목표 텍스트에서 잘 실현시킴으로써 귀와 영혼을 즐겁게 해주어야 한다는 것이다. 이 원칙은 번역상의 종합화 또는 구조화의 과정으로 원천 텍스트가 갖는 문체를 목표 텍스트에 부여해야 한다는 주장이다. 이 과정에서 번역가는 원

천 텍스트가 갖는 리듬과 음조 등 시각적이고 청각적인 요소들을 목표 텍스트에 옮겨놓기 위해 노력하지 않으면 안 된다. 따라서 번역가는 목표 언어에서 그런 요소들의 등가를 찾거나 새로운 등가를 창조해 내야 한다. 그렇게 할 때 프랑스어는 창조적인 언어가 될 것이며, 풍부한 언어가 될 것이다.

톨레는 원천 텍스트의 고유한 속성을 잘 수용하면서 그것을 목표 언어로 발전시키는 것과, 그 발전에 기초하여 목표 언어를 능숙하게 구사하는 것이야말로 훌륭한 번역가가 할 일이라고 생각한다. 톨레의 이러한 관점은 그의 이후의 번역관, 즉 “원천 텍스트와 견줄 수 있는 목표 텍스트의 생산을 위한 창조적 번역 방식”³¹⁾에 대한 인식에 큰 영향을 미친다. 이처럼 당시 고대 그리스어 텍스트나 라틴어 텍스트, 즉 원천 텍스트 못지않은 “우아하고 자연스러운 목표 텍스트의 형태를 강조한 것은, 프랑스어라는 새로운 자국어에 갖는 구조와 독립성을 재삼 강조하기 위한 바람에서 나온”³²⁾ 것이기도 하다.

3. 결론

톨레의 『방법』은 서양에서 근대 최초의 번역 이론이다. 그러나 그의 이론은 폭넓은 전제나 확고한 논증은 갖고 있지 못하다. 그것은 그의 번역 이론이 번역 전반에 대해 고찰하기 위해서였다기보다 매우 현실적인 문제, 즉 인문주의자들이 고전의 원전을 연구하고 모방하며 그 지식을 전파하는 데 심혈을 기울이고 있던 당시에 그 고전들을 프랑스어로 옮기는 과정에서 느끼게 되는 불분명성을 어떻게 하면 해결할 수 있는지를 고찰하는 데서 비롯되었기 때문이다. 그것은 달리 말하면 목표 언어인 프랑

31) 손주경, 같은 논문(2007), 205쪽.

32) Munday, Jeremy, 같은 책, 31쪽.

스어의 빈곤함을 어떻게 하면 해결할 수 있을까에 대한 고찰인 것이다. 그리하여 시대정신이 반영된 이 고찰로부터 『방법』이 태어나는데, 그 서문에서 그가 프랑스어를 풍요롭게 만드는 것 이상으로 자신이 프랑스 국민을 빛내기 위해 잘 할 수 있는 일이 없다고 밝힌 것처럼 프랑스 국민의 영광을 위한 프랑스어의 현양이 그의 『방법』의 가장 큰 집필 목적 가운데 하나였던 것이다. 따라서 돌레의 번역론이 번역학사에서 차지하는 위치를 자리매김하고 그 중요성을 언급하는 데 머물렀던 그동안의 대부분의 연구와는 달리, 본 논문은 모국어의 현양에 크게 기여한 단테와 보카치오, 페트라르카가 그랬던 것처럼 애국심을 바탕으로 자국어 빛내기 위한 돌레의 번역론의 진정한 의도를 밝혀보고자 했다.

우리가 앞에서 행한 그의 다섯 가지 원칙에 대한 분석에서 보듯이, 돌레의 번역론은 원천 언어보다 목표 언어에 더 역점을 두고 있다³³⁾는 것을 알 수 있다. 따라서 당시 고전의 사상과 내용의 전파 수단으로 인문주의자들의 큰 관심을 끈 번역은 고대 그리스어나 라틴어로 된 고전들을 프랑스어로 옮기는 일이 대부분이었기에 돌레의 번역론은 목표 텍스트의 언어인 프랑스어에 더 역점을 두고 있다고 할 수 있다. 그러므로 그의 번역론의 목적은 고전의 창조적이고 독창적인 모방을 통한 프랑스어의 현양을 위한 방법의 제시에 있다고 할 수 있다.

돌레의 번역관은 세비에와 뒤 벨레, 플르티에[Peletier du Mans] 등의 번역관에도 크게 영향을 미쳐³⁴⁾ 모국어의 역량 강화와 현양을 위한 운동에 기여했다. 『방법』이 출판된 뒤 9년이 지나 발표된 『프랑스어의 옹호와 선양』(1549)에서 그를 기리고 있는 것을 아래 인용에서 확인할 수 있는데, 플레이아드파³⁵⁾의 선언서라고 할 수 있는 뒤 벨레의 이 글이 “프랑

33) 번역이란 당연히 원천언어를 목표언어로 옮기는 작업이다. 그러나 단어 대 단어 번역에 치중하던 당시 번역가의 태도를 상기해볼 때 이 말의 중요성을 이해할 수 있으며, 우리의 논지 또한 올바르게 이해할 수 있을 것이다.

34) 이 영향관계의 연구는 본 논문의 범위를 벗어난다.

35) 프랑스어에 고대 그리스어와 라틴어에 버금가는 예술성과 품격을 불어넣으려는 운동을 벌인 청년 시인 그룹이다. 뷔데의 교육개혁으로 창립된 대학의 아주 박식한 최초 그리스어 교수이던 장 도라의 지도 아래 1547년 경 세련된 고대 그리스, 라틴 문

스어의 여러 권리를 지지하고 라틴어화하는 위협으로부터 프랑스어를 지키는 데 공헌했다”³⁶⁾는 평판을 받는 데 이견이 없는 만큼 이 선언서가 그를 기리는 일은 우리가 지금까지 논증해온 바를 확인해 주고 있다고 할 수 있다.

Je ne veux pas donner si haut lot à notre Langue, pour ce qu'elle n'a point encore ses Cicerons, et Virgiles, mais j'ose bien assurer, que si les savants Hommes de notre Nation, la daignaient autant estimer, que les Romains faisaient la leur, elle pourrait quelquefois, et bien tôt se mettre au rang des plus fameuses. Il est temps de clore ce pas, afin de toucher particulièrement les principaux points de l'amplification, et ornement de notre Langue. En quoi (Lecteur) ne t'ébahis, si je ne parle de l'Orateur, comme du Poète. Car outre que les vertus de l'un sont pour la plus grand' part communes à l'autre, je n'ignore point qu'Etienne Dolet, Homme de bon Jugement en notre vulgaire, a formé *L'Orateur Français*, que quelqu'un (peut être) ami de la mémoire de l'Auteur, et de la France mettra de bref, et fidèlement en lumière.³⁷⁾

학을 연구하는 동안 프랑스 시의 빈곤을 통감하고 이를 혁신할 운동을 일으킨다. 도라의 가장 뛰어난 학생이었던 요아킴 뒤 벨레, 룡사르, 앙투안 드 바이프 등이 그 그룹에 속했다.

36) 방 티겔, 같은 책, 16쪽.

37) Du Bellay, Joachim, *Défense et illustration de la langue française*, Droz, 2001, 116쪽, 제1권 12장 Défence de l'Auteur.

참고문헌

1. 텍스트

Dolet, Etienne, *La Maniere de Bien Traduire D'Une Langue En Aultre*,
Livres Généraux, 2010.

Du Bellay, Joachim, *Défense et illustration de la langue française*,
Droz, 2001.

2. 연구논문 및 저서

Bouchard, Maway, 《Les Projets d'illustration de la langue vernaculaire
et leurs héritages littéraires》, TTR, Vol.9(No.2), 1996.

Boulmier, Joseph, *Estienne Dolet, Sa Vie, Ses Oeuvres, Son Martyre*,
BiblioBazaar, LLC, 2009.

Castex, P.-G., Surer, P., Becker, G., *Manuel des études littéraires
françaises XVIIe siècle*, Hachette, 1967.

Chomart, Jacques, 《Dolet et Erasme》, *Etienne Dolet 1509-1546(Cahier
V. L. Saulnier 3)*, Collectif, Centre V. L. Saulnier, Rue d'Ulm,
1986.

Guillerm, Luce, *Sujet de l'écriture et la traduction autour de 1540*,
Aux Amateurs de Livres, 1968.

Norton, Glyn P., *The ideology and language of translation in
Renaissance France and their humanist antecedents*, Droz,
1984.

_____, 《Le dessein rhétorique de La Manière de bien traduire d'une

- langue en aultre》, *Etienne Dolet 1509-1546(Cahier V. L. Saulnier 3)*, Collectif, Centre V. L. Saulnier, Rue d'Ulm, 1986.
- Steiner, G., *After Babel*, Oxford Univ. Press, 1975.
- Zuber, Roger, *Les 《belles infidèles》 et la formation du goût classique*, Albin Michel, 1968.
- 김옥동, 『번역의 미로』, 글항아리, 2011.
- _____, 『번역과 한국의 근대』, 소명출판, 2010.
- 방 티겔, 『佛文學思潮 12章』, 민희식 역, 문학사상사, 1981.
- 손주경, 「16세기 프랑스의 “번역의 지평”」, 『불어불문학연구』(70집), 한국불어불문학회, 2007.
- _____, 「르네상스 번역과 인문주의 정신」, 『불어불문학연구』(82집), 한국불어불문학회, 2010.
- V. L. 쏘니에, 『르네상스 문학』, 강인옥 역, 탐구당, 1992.
- 쓰지 유미, 『번역사 오디세이』, 이희재, 끌레마, 2008.
- 야코프 부르크하르트, 『이탈리아 르네상스의 문화』, 이기숙 역, 한길사, 2003.
- 양태중, 『수사학의 이해』, 유로, 2009.
- Jeremy Munday, 『번역학 입문』, 정연일, 남원준 역, 한국외대출판부, 2006.
- W. K. 퍼거슨, 『르네상스』, 김성근, 이민호 역, 탐구당, 1993.
- 폴 존슨, 『르네상스』, 한은경 옮김, 을유문화사, 2010.
- 키케로, 『수사학』, 안재원 편역, 길, 2006.
- 히라코 요시오, 『번역의 원리』, 김한식, 김나정, 한국외대출판부, 2007.

〈Résumé〉

Théorie de la traduction d'Etienne Dolet et l'illustration de la langue française

KIM, Joong-Hyun

Quelle était l'intention d'Etienne Dolet lors de la rédaction de *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*? Notre étude a pour but de répondre à cette question. Si nous nous permettons de répondre préalablement à la question, le but de rédiger cette théorie de la traduction était d'illustrer la langue française.

Dolet, déjà dans la lettre à Monseigneur de Bellay-Langey en guise de préface de *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, fait allusion à son entreprise d'illustration de sa langue maternelle:

Je n'ignore pas(Seigneur par gloire immortel) que plusieurs ne s'ébahissent grandement de voir sortir de moi cette présente Oeuvre: attendu que par le passé j'ai fait, fais encore maintenant profession totale de la langue Latine. Mais à ceci je donne deux raisons. L'une, que mon affection est telle envers l'honneur de mon pays que je veux trouver tout moyen de l'illustrer. Et ne le puis mieux faire, que de célébrer sa langue, comme ont fait Grecs, Romains la leur. L'autre raison est que non sans exemple Auteurs antiques illustreurs de leur langue.(Dolet, p.2)

Dans *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, Dolet propose cinq règles de la traduction; voici ces règles résumées:

- 1) Il faut que le traducteur entende parfaitement le sens de la matière de l'auteur, qu'il traduit.
- 2) La seconde chose, [...] c'est que le traducteur ait parfaite connaissance de langue de l'auteur, qu'il traduit: soit pareillement excellent en la langue, en laquelle il se met à traduire.
- 3) Le tiers point est, qu'en traduisant il ne se faut pas asservir jusques à la que l'on rende mot pour mot.
- 4) La quatrième règle [...] est plus à observer en langues non reduites en art, qu'en autres. [...] S'il advient donc que tu traduises quelque Livre Latin en celles (mêmement en la Française), il te faut garder d'usurper mots trop approchants du Latin, peu usités par le passé: mais contente toi du commun. [...] Le meilleur est de suivre le commun langage.
- 5) La cinquième règle est de si grande vertu, que sans elle toute composition est lourde, mal plaisante. Mais qu'est ce qu'elle contient? Rien autre chose que l'observation des nombres oratoires.

Dans la quatrième règle, entre autres choses, nous pouvons voir clairement l'intention de la rédaction de Dolet. Selon Dolet, "les langues sont rangés en deux groupes: langues classiques, dites «en art», à structure analytique, composées de propositions inversées dont l'agencement est rhétorique et artificiel; et langues vernaculaires, toujours évoluant et manquant d'une technicité rhétorique parfaite."(Norton, Glyn P., *op. cit.*, p.101) Bien sûr que le français se

situé au deuxième groupe; vu ces autonomies et propriétés respectives, pour le traducteur français “il faut se garder d'usurper les mots approchants du Latin, et peu usités par le passé.”

C'est ainsi que dans *La Manière de bien traduire d'une langue en autre* Dolet se penche plus sur la langue-source (la langue de départ) que sur la langue-cible (la langue d'arrivée); ou plutôt Dolet souligne l'imitation créatrice du texte-source par le traducteur; or à cette époque-là, dans la plupart des cas le texte latin était le texte-source, et le texte français était bien sûr le texte-cible; c'est pourquoi l'intention de Dolet de la rédaction de *La Manière de bien traduire d'une langue en autre* était d'illustrer sa langue maternelle, à savoir la langue française.

주 제 어 : 에티엔 돌레(Etienne Dolet), 번역론 (la théorie de la traduction), 르네상스 (la Renaissance), 인문주의 (l'humanisme), 프랑스어의 현양 (l'illustration de la langue française)

투 고 일 : 2011. 12. 23

심사완료일 : 2012. 1. 27

게재확정일 : 2012. 2. 7

가면, 그 진실한 얼굴*

이 선 형
(김천대학교)

차례

- | | |
|-------------|--------------------|
| 1. 서론 | 4. 가면과 연극치료 |
| 2. 가면의 특징 | 4.1 가면과 투사 |
| 3. 가면과 연극 | 4.2. 연극치료에서 가면의 활용 |
| 3.1. 가면과 배우 | 5. 결론 |
| 3.2. 가면과 관객 | |

1. 서론

얼굴은 그 사람을 대변한다. 얼굴을 찍은 조그만 증명사진이 신원을 보증하듯 얼굴은 그 사람의 정체성과 대표성으로 인정받는다. 역사적으로 자기를 대표하는 얼굴을 가리거나 변장하는 것은 불명확하고 부조리하며 비윤리적인 것으로 간주되었고 지탄의 대상이었다. “넌 가면을 썼어!”라는 말은 어느 문화권에서든 비난의 소리였다. 그럼에도 인간은 끊임없이 가면을 써왔다. 인간의 역사는 가면의 역사다. 현재에도 우리는 수많은 가면을 쓰고 벗고 또 쓴다. 얼굴은 숙명이다. 선천적인 얼굴은 자신의 의지와는 무관한 자기 모습이다. 그럼에도 인간은 자기 얼굴을 직접 볼 수가 없다는 아이러니가 있다. 눈이 얼굴에 달린 탓이며 눈은 오로

* 본 논문은 2011년 프랑스문화예술학회 추계학술대회 발표문을 수정 보완한 것임.

지 타인을 향하는 일방향의 성질을 지니고 있기 때문이다. 거울 같은 반영체를 통하여 스스로를 이미지로만 볼 수 있는 얼굴은 실상과 허상의 이중성을 고스란히 간직하고 있다. 얼굴의 이중성에 착안한 라캉은 6개월에서 8개월 정도의 어린 아이가 거울에 비친 이미지를 통해 자아를 확립한다는 거울단계¹⁾를 주장한 바 있다. 자기 얼굴을 실제로 바라볼 수 없는 인간의 운명적인 조건은, 얼굴에 무엇인가를 덧씌움으로써 실제 얼굴을 만날 수 있는 기회를 엿보았다. 얼굴 가림은 두 손으로 가리는 것이 아니라 또 다른 얼굴, 가짜 얼굴 혹은 허위 얼굴, 말하자면 떼었다 붙였다 할 수 있으며 언제든지 바라볼 수 있는 얼굴, 즉 가면에 의한 가림이다. 가변적이며 덧없는 이미지를 지닌 얼굴이 허상이라면 불변적이며 실제로 접할 수 있는 가면은 진짜 얼굴이 될 것이다.²⁾ 이렇게 본다면 가면은 얼굴을 감추는 도구로 출발하지만 중국에는 진짜 얼굴을 드러내는 기능을 지닌다. 가면의 미학은 감춤과 드러냄의 모호한 이중주를 연주하면서 인간의 진정한 본성과 욕망을 드러내는데 있다. 그러나 가면이 얼굴을 덮는다고 해서 얼굴과 대립하는 것은 아니다. 가면과 얼굴은 상보적 존재로서 서로를 보완해 준다.

본 글은 가면과 얼굴의 기묘한 관계 및 그 특징이 연극과 연극치료에서 어떻게 기능하고 있는지 살펴보고자 한다.

1) 그러나 라캉의 거울과는 달리, 가면의 거울은 반사하는 거울이 아니라 관통하는 거울이다. 그 밑바닥을 알 수 없는 깊은 강물처럼 끝없이 탐색이 가능한 무한대의 시공간이다. 거울은 현재를 반영한다. 그러나 가면을 쓰고 바라보는 거울은 반사가 아닌 투사의 거울이다. 마음을 비추는 거울이다. 내 마음 속에 들어 있는 응어리 혹은 찌꺼기 혹은 그림자나 죄의식이 무엇인지 MRI로 촬영한 것처럼 그 실체를 분명하게 보여준다. 푹푹히 드러났던 죄의식의 형체는 눈먼 오이디푸스가 거울 앞에 섰을 때 풍화된 미라나 연기처럼 깨끗하게 사라진다. 인간적 의지로부터 자신의 두 눈을 찢었던 오이디푸스는 신 앞에 선 인간의 숙명적 비극을 보여주지만 그 비극 속에서 가장 인간적인 면면을 드러낸다.

2) 이 같은 맥락은 주아노의 다음의 글에서도 확인된다. “현대적인 관점에서 보면 얼굴 위의 얼굴이라고 말할 수도 있을 것이다. 하지만 다수의 가면 사회에서는 육체적 얼굴이 의미를 지니지 않고, 본래의 얼굴, 즉 진짜 얼굴이 가면이 된다.” Benjamin Joinau, 신혜연 옮김, 『얼굴』, 21세기북스, 2011, p.17.

2. 가면의 특징

가면의 특징은 첫째 방어의 도구라는 점이다. 가면은 신체에서 가장 중요한 부위를 물질적으로 보호하고 동시에 심리적인 보호 작용도 한다. 이를테면 적의 창검에서 얼굴을 보호하는 전사의 투구는 자신의 두려움을 숨기는 대신 적에게 두려움을 안겨주어 승리를 쟁취하도록 한다. 방어와 안정성은 가면이 연극치료의 기능적 도구로 적극적으로 활용하는 이유를 설명해 준다. 둘째 가면은 변신의 도구이다.³⁾ 숙명적으로 타고난 얼굴에 가면을 착용함으로써 자신에게서 벗어나게 되고 그로부터 주어진 한계를 뛰어넘을 수 있다는 믿음이 생겨난다. “가면을 쓰는 사람은 일시적으로 자신의 존재를 상실한다. 그리고 가면을 쓰는 순간 무대 위에서는 그 가면의 영(신, 조상, 영웅, 토렘 동물)이 되살아난다. 이것을 그는 숨었다고 말할 수는 없다. 그는 일시적으로 다른 존재가 된 것이고, 그 동안 진짜 존재는 잠시 괄호 속에 넣어진다. 이때, 가면은 변신의 도구다.”⁴⁾ 셋째, 가면은 개인을 집단화시키는 힘을 지니고 있다. 동일한 가면의 착용은 개성의 얼굴을 감추고 전체를 똑같은 모습으로 만들어 거부감 없이 집단에 소속되도록 한다. “가면은 인간 집단이 개인적인 특징과 집단적 특징 간의 관계를 찾고 개인을 집단으로 만들려는 최초의 노력이다. 이로써 가면을 쓰는 행위는 개인이 집단의 가치를 스스로에게 결합하는 것이 된다.”⁵⁾ 넷째 가면은 영에 사로잡힌 주술사처럼 기존의 정체성을 망각하고 진정한 또 다른 성격을 띠게 만든다. 이 때 가면은 기본적으로 과거의 나와 단절을 종용하며 상징적이고 신성한 세계로 진입하는 문이 된다.⁶⁾ 다섯째 가면은 변모로써 끝나지 않고 영화 〈마스크〉의

3) Jean-Louis Bédouin, 이강렬 옮김, 『가면의 민속학』, 경서원, 1986, p.95 참조.

4) *Op. cit.*, B. Joinau, p.90.

5) *Ibid.*, p.17.

6) 두 번째 특징이 객관적이고 사실적인 변모라면 네 번째 특징은 신성한 변모라는 차이가 있다.

가면처럼, 가면으로 재현된 얼굴을 통해 영혼을 재생시키는 특징이 있다. 이 때 가면은 살아있는 존재로서 은유가 된다. 가면은 역할과 지위를 부여하며 아우라를 만들어낸다. “대부분의 경우 가면은 눈에 보이지 않는 세계, 즉 죽은 조상의 영혼이나 신과의 소통을 위한 수단이었다. 하지만 의식이 진행되는 동안 가면을 쓰고 있는 사람은 그 영혼을 가장하는 것이 아니라 실제로 그 영혼이 된다.”⁷⁾ 이렇게 해서 가면은 일상의 자기에서 영적인 존재로 변화시켜 환각 선인장을 입에 넣은 것처럼 새로운 세계를 맛보도록 한다.

이러한 특징을 지닌 가면은 각 문화권에서 다음과 같이 다양도로 사용되어 왔다. 첫째 제의식 및 장례식에서 사용되는 주술적이며 초자연적인 가면이 있다. 신을 닮아야만 하는 주술사의 몸을 신성하게 변모시키는 가면은 신성 자체며 이 신성 가면은 여성에게는 금지된 남성의 전유물이었다. 가면이 영혼 자체로 간주된 신성가면은 제의식이나 장례식에서 신과 만나기 위해 사용되었으며 갖가지 금기사항이 엄격하게 정해져 있었다. 이를테면 가면 제작은 항상 비밀리에 이루어졌으며 사용 후 아무도 모르는 장소에 숨기거나 파괴하는 방식으로 신비로움을 부여하였다.⁸⁾ 가면의 초자연적 힘은 이렇게 생겨났으며 “가면을 쓰고 제의를 집행하는 자는 신, 정령, 조상으로서의 동물, 무시무시하고 풍요로움을 주는 갖가지 종류의 초자연력으로 변신”⁹⁾할 수 있었다. 둘째 연극에서 사용되는 배우의 가면이 있다. 가면은 인물을 유형화시키고 즉흥극을 가능하게 한

7) *Op. cit.*, p.50.

8) 하회탈의 설화에도 비밀스런 제작과정이나 여성의 금기가 발견된다. 하회마을에 허씨들이 터를 잡고 살았다. 한번은 마을에 커다란 재앙이 일어났다. 모두 걱정을 하고 있는 터에 허도령의 꿈에 산신령이 나타나 12개의 탈을 만들어 굿을 하면 재앙을 물리칠 수 있다고 계시를 내린다. 다만 탈이 완성될 때까지 누구도 보아서는 안 된다는 금기사항도 알려준다. 허도령은 몸과 마음을 정결케 하고 금줄을 쳐서 외부인의 출입을 금지시킨 다음 탈 제작에 들어갔다. 허도령이 두문불출하자 그를 사모하던 한 처자가 궁금히 여겨 문틈으로 작업장을 들여다보고 말았다. 그 순간 허도령은 피를 토하며 죽고 만다. 당시 허도령은 마지막으로 이매탈을 제작하고 있었는데 이매탈은 미완성의 상태로 남게 된다. 이매탈이 턱이 없는 것은 이런 이유라고 전해지고 있다.

9) Roger Caillou, 이상률 옮김, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2002, p.131.

다. 고대 그리스의 비극에서 사용된 반가면, 코메디아 델아르테의 유형적 가면, 그리고 한국의 전통연희에서 사용된 가면 등이 이에 해당한다. 셋째 사육제의 가장무도회 가면이 있다. 축제의 가면은 무질서의 세계로 안내하는 문이다. “가면은 존재와 부재, 즉 지상으로 내려온 영혼의 존재 그리고 배우가 한 인간으로서의 존재를 잠시 멈추는 부재에 작용한다.”¹⁰⁾ 사육제에서 가면의 착용은 인간이기를 멈추면서 영혼의 존재로 탈바꿈하도록 한다. 축제의 참가자 모두는 얼굴을 가림으로써 구별이 사라진다. 적대적 가문 출신인 로미오와 줄리엣이 첫 만남에서 정렬의 키스를 나눌 수 있었던 가면무도회처럼, 이곳은 가면으로 인해 신분과 출신이 사라지고 익명의 세계가 된다. 또한 질서와 전통마저 해체되어 억눌렀던 본성이 발산되는 시간이 된다. 사육제의 가면은 얼굴을 가림으로써 본연의 모습을 드러내는 가면이기도 하다. 마지막으로 융이 말한 페르소나(personna) 혹은 캐나다의 사회학자 어빙 고프만(Erving Goffman)¹¹⁾이 언급한 사회적 가면이 있다. 상대방이나 사회적 역할에 따라 수시로 바뀌는 얼굴은 가면에 다름 아닌 것이다.

덮고 가리고 숨기는 기능을 지닌 가면 속에 초월성과 열림의 세계가 있다는 것은 신기한 일이다. 가면의 착용은 감춤, 답답함이라는 예상과는 달리 시공간을 벗어나 자유로운 상태를 만들어 준다. 가면의 착용은 자아의 정체성을 찾기 위해 스스로를 응시하는 행위가 된다. 자기복제와 자기 찾기 욕망을 지닌 인간은 가면으로부터 자신을 직시하는 계기를 마련한다. 인간은 운명적으로 잃어버린 시간을 찾는 존재며, 스스로가 누구인지 추적하기를 멈출 수 없는 존재다. 오이디푸스 왕은 자신의 과거 탐

10) *Op. cit.*, B. Joinau, p.50.

11) 고프만은 『일상생활에서의 자아 표현』(1959)에서 사회학자 로버트 파크의 말을 인용하고 있다. “아마도 사람(person)이라는 단어가 그 첫 번째 의미로서 가면(mask)이라는 뜻을 지녔음은 결코 단순한 역사적 우연만은 아닐 것이다. 오히려 모든 사람은 언제 어디서나, 그리고 다소 의식적으로 어떤 역할을 수행하고 있다는 사실에 대한 하나의 인식일 것이다. 우리는 이러한 인식들 속에서 서로를 아는 것이며, 우리 자신을 아는 것도 바로 이러한 역할들 속에서 가능한 것이다.”

<http://bluet6.com/main.htm>.

구가 불행의 씨앗이 될 것이라는 것을 직감하였지만 결코 멈출 수 없었다. 주위의 만류에도 불구하고 그는 엄격한 고고학자의 자세로 끝까지 자신의 행적을 탐구한다. 인간적인 인간이라면 누군들 지난 일을 덮어두고 미래만 바라볼 수 있을까. 끈질긴 추적의 결과 왕은 자신이 아버지를 죽인 친부살인자이며 아내가 어머니임을 밝혀낸다. 자신의 의지와는 무관한 것이지만 어쨌든 그는 지금까지 가면을 쓰고 살아왔던 것이 드러난다. 까닭 모를 불안감과 죄의식의 실체를 파악한 오이디푸스는 스스로 눈을 찢러 장님이 된다. 눈을 찢름은 가면을 벗는 행위다. 눈이라는 이성 에 가려 제대로 볼 수 없었지만 눈먼 자가 되어 진실과 맞서게 되었기 때문이다. 그는 눈이 멀었지만 오히려 자신을 깊이 있게 바라보게 되고 인간적인 성취감을 얻는다. 자신의 몫쓸 운명이 아폴론 신의 장난이었다면 눈을 찢른 행위는 인간-자기가 선택한 결과이기 때문에 진정한 인간으로 거듭난 것이 된다. 눈을 찢르고 허위의 가면을 벗음으로 오이디푸스는 자신의 모습을 진정으로 대면할 수 있게 된 것이다.

3. 가면과 연극

연극 공간은 잠재된 무의식을 촉발시켜 결핍된 욕망을 채우는 원심력과 구심력이 동시에 작용하는 곳이다. “무대는 인간의 무의식을 드러내는 공간이고, 욕망을 표출시켜 일상의 결핍을 채워주는 공간이다.”¹²⁾ 연극 공간을 욕망과 연결시킬 때 곧장 돌출되는 것이 가면이다. 연극에서 가면의 역사는 매우 오래되었다. 기록에 따르면 고대 그리스에서 행해진 비극에서 당시 유명배우였던 테스피스가 얼굴에 흰 가루로 분장을 했던 것이 가면으로 발전한 것으로 전해지고 있다. 그러나 연극의 기원 중 하나가 제의설이라는 점과 가면이 제의식에서 이미 사용되었다는 점을 감

12) 이기호, 『가면연기의 공간미학』, in 『가면과 사람』, p.175.

안하면 가면은 이미 원시 연극에서 사용되었을 것이 분명하다. 연극에서 사용되는 가면의 형태는 다양하다. 이를테면 반가면, 얼굴가면, 신체가면(인형, 꼭두인형), 손가면 등이 있는데 이들 가면의 공통적인 특징은 정도의 차이는 있지만 얼굴에 집중되어 있다는 점이다. 연극에서 가면은 대체로 인물의 유형화¹³⁾에 기여하고 있다. 16세기 이탈리아에서 발생한 코메디아 델아르테뿐 아니라 동양의 전통극인 한국의 탈춤, 중국의 경극, 일본의 노(能)에서도 가면은 인물 유형화에 공헌하고 있다. 가면을 착용한 인물은 구태여 설명을 덧붙이지 않더라도 그가 누구인지, 극에서 어떤 성격을 지니며 어떤 역할을 하는지 여실하게 보여준다. 또한 문학적 텍스트에서 벗어난 가면극은 대체로 과장되어 있고 희극적이며 지배층을 비판하고 풍자하는 민중극이라는 특징도 있다.¹⁴⁾ 가면 덕택에 연극은 관객의 성격과 취향에 따라 극을 즉흥적으로 진행시킬 수 있는 가변적인 즉흥극이 가능하게 된다. 신탁을 행하던 샤먼의 신성한 가면이 장터의 놀이가면으로 탈바꿈하게 되면서 희극으로 편입된 가면은 극중 인물을 엄숙하기보다는 우스꽝스럽게 만들었다. 이후 꾸준히 계승되던 가면은 영국에서 청교도 혁명 이후 정치적·종교적 이유로 중단되었으나 현대에 이르러 연극성과 수행성, “연극의 재연극화와 신체표현”¹⁵⁾가 강조되면서 새롭게 부각되고 있다.

스미스(Smith)는 저서 『근대 드라마의 가면들』(1984)에서 좀 더 확장된 의미에서 연극의 가면을 분류하고 있다. 첫째 연극 가면에는 풍자적이고 그로테스크한 가면이 있다. 이는 앞서 말한 광대의 전통적인 희극 가면을 일컫는다. 연극에서 희화화된 가면의 착용자는 축소되는 느낌을 지니게 되며 반대로 이를 바라보는 관객은 상승하는 느낌을 얻는다. 둘

13) 인물의 유형화는 연극에서만 활용되는 것이 아니다. 예를 들어 노란 광대가면은 맥도날드 햄버거를 상징하며, 영화에 등장하는 각종 가면은 크게 선과 악을 유형화하고 있다.

14) 안치운, 『코메디아 델아르테와 탈춤의 만남의 가능성』, in 『가면과 사람』, pp.16-17 참조.

15) Patrice Pavis, 신형숙 윤화로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, p.21.

째 가면의 원형 속에 잠재되어 있는 제의, 신화 그리고 스펙터클의 가면, 즉 비극의 가면이 있다. 이 가면극은 착용자를 상승시키고 관객을 축소 시킴으로써 희극가면과 대조를 이룬다. 가면 착용자의 행동은 영웅적이 되고, 거대한 규모의 가면에 의해 과장된다. 셋째 꿈의 이미지와 심리적 투사 가면으로 이 무대는 꿈이나 무의식의 이미지를 투사한다. 이러한 가면은 정신분석학의 영향을 받은 초현실주의 연극에서 기능하는 가면일 것이다. 넷째는 맡겨지고 부과된 사회적 역할의 가면으로 페르소나 즉 외적 인격 혹은 사회적 가면이 있다.¹⁶⁾ 이 가면은 현실을 그대로 모방하고자 한 사실주의 연극에서 만날 수 있다. 이렇게 볼 때 현대 연극에서 가면은 풍자 가면, 신적 가면, 투사적 가면 및 사회적 가면 등으로 구분할 수 있으며 이들은 무대와 조화를 이루며 다양하게 사용되고 있다는 사실을 알 수 있다.

3.1. 가면과 배우

그렇다면 가면을 직접 착용하는 배우의 관점에서 가면은 어떤 역할을 하는가? 배우의 실제 경험에 따르면 가면은 연기 훈련뿐만 아니라 인생의 성찰 기회를 제공하는 엄청난 도구가 된다. “다양한 가면의 사용은 배우에게 종종 몸과 마음이 하나가 되는 경험을 줄 수 있으며, 훌쩍 커버린 자기 자신을 발견케 한다. 가면은 연기자에게 어려움을 극복하는 자극제요, 남을 이해하고 사랑하게 하는 치료제의 역할을 담당한다. 가면은 연기를 위한 연기훈련에 그치지 않고, 인생을 성찰할 수 있는 경험까지 확대할 수 있다. 가면과 몸은 서로에게 도구가 아니라 서로에게 존재가 되기 때문이다. 따라서 이때 나오는 연기는 존재가 태어나는 순간이라 하겠다.”¹⁷⁾ 현대연극에서 다양한 가면의 쓰임새는, 전통극이나 중세극에서 주로 사용된 인물 유형화의 단순한 고착화에서 벗어나 배우의 역할을 확

16) 김형기, 『독일어권 연극에서의 가면』, in 『가면과 욕망』, pp.126-127 참조.

17) 이두성, 『중립가면과 배우 본성 확장에 관한 연구』, in 『가면과 사람』, pp.129-130.

장시키고 무대를 비추는 거울로 확산되고 있다. 드크루(Decroux)가 밝히고 있는 현대연극의 가면미학에 의하면, 첫째 가면을 쓰는 '배우 주체'가 가면을 통해 나타나는 '인물 객체'가 되어 분별력을 가질 수 있게 된다. 가면을 착용한 배우는 등장인물의 감정 저변에 무엇이 도사리고 있는지 체험적으로 지각할 수 있는 것이다. 둘째 가면은 남녀노소뿐 아니라 만물로 이어지는 연기를 가능하게 한다. 이것은 가면이 배우를 무대에서 자유롭게 변형할 수 있도록 힘을 제공한다는 뜻이다. 가면 덕택에 배우는 노인이 될 수 있고 젊은이가 될 수도 있으며, 시인, 조각가, 화가처럼 상상적 공간을 마음껏 확보할 수 있다. 셋째 가면은 배우에게 장엄함을 준다. 가면은 배우를 변형시켜 큰 동작으로 몸을 움직이도록 한다. 이를테면 신성 가면을 착용한 배우의 몸은 자연스럽게 신성화가 되는 것이다. 넷째 무대의 가면은 인간존재를 무의미하게 하는 것이 아니라 다른 차원으로 초월하게 한다. 가면으로 얼굴을 가리는 것은 타자와의 교감을 차단하는 것이 아니다. 가면 덕택에 유한한 존재인 인간은 그 유한성을 깨고 타자와 만날 수 있게 된다. 가면은 이러한 방식으로 공간을 무한히 확장하고, 개인에게 초월적 능력을 부여하며, 커다란 소통의 가능성을 열어준다. 가면에 의한 소통은 일시적으로 일상적 소통을 차단할 수는 있으나 궁극적으로 한 차원 높은 무한한 소통의 가능성은 항상 열어놓고 있는 것이다.¹⁸⁾

가면은 배우의 얼굴을 가린다. 그런데 동일한 가면이라도 배우의 개성에 따라 가면은 그 의미와 느낌, 형태마저도 달라진다. 가면을 착용한 얼굴은 무명의 인물이 되기보다는 얼굴 이외의 다른 신체 부분으로 자기를 재현하려는 노력을 계속한다. 즉 얼굴이 가려지는 순간 얼굴을 제외한 몸 전체가 활성화되어 스스로를 나타내고자 한다. 표정 연기가 제한되어 있는 가면으로 인해 몸의 연기가 좀 더 과장될 것은 분명하다. "신체의 모든 제스처를 과장함으로써 아주 과장되게 등장인물의 내면성을 표현해

18) *Ibid.*, pp.125-131 참조.

야 한다. 또한 연극성과 신체의 공간화가 상당히 강화되게 한다.”¹⁹⁾ 가면을 착용한 배우는 본능적으로 몸의 움직임을 극대화시킨다. 몸을 강조하고 몸의 고유성을 되살린다. 몸으로부터 생성된 개성은 자체에 머물지 않고 이번에는 가면-얼굴로 그 영향력을 행사한다. 가면으로 시작된 가림은 얼굴에서 몸으로 다시 몸에서 가면-얼굴로 그리고 궁극적으로 전체로 확산된다. 이 순환과 확산의 긍정적 결과는 진짜 모습의 드러남이다. “가면이 씌워지면 몸은 말보다는 춤이나 몸짓으로 소통하려 든다. 가면을 쓴 몸이 하는 말도 언어보다는 소리에 가깝다. 가면은 숨겨진 몸을 드러내게 하여 더욱 몸답게 만드는 성질을 가지고 있다. 가면의 육체성은 일상의 몸을 자유로운 몸짓과 소리로 이르는 원초적인 움직임으로 발가벗겨진 몸으로 돌아가게 한다.”²⁰⁾ 원초적 움직임, 발가벗겨진 몸이라는 것은 사회적 가면이 벗겨진 상태라는 뜻이다. 사회적 가면이 벗겨진 얼굴은 제도나 관습, 일상적 언어에서 벗어나 원시적인 자유로움을 만끽하는 상태가 된다. 자유는 얼굴에 종속되었던 몸이 주체가 될 수 있도록 한다. 가면 덕분에 얼굴과의 종속적 관계에서 해방된 몸은 원시적 벌거벗음의 진정성을 되찾는다. 언어에 의해 묶였던 몸은 자유로운 움직임의 나래를 편다. 파비스는 “중성화된 얼굴과 끊임없이 움직이는 신체 사이의 대립은 가면의 착용이 가져오는 미학적인 주요 결과 중 하나”²¹⁾라고 언급하면서 가면의 변증법적 효과를 기대하고 있다. 그러나 잊지 말아야 할 것은 가면과 얼굴, 가면과 몸은 비교적·대립적·적대적이 아니라 결국은 상보적이라는 사실이다. “가면이 드러나는 표정 아래로 몸의 감정이 흘러나온다. 양반의 가면 아래로 음흉한 성격이 드러나고, 초랭이, 말뚝이, 쇠뚝이 가면 아래로 풍자와 조소가 섞여 나온다. (...) 가면의 표정과 몸의 감정과 정서가 서로 교차되면서 인물의 다중성을 창조해내는 것이다.”²²⁾

19) *Op. cit.*, Pavis, p.22.

20) *Op. cit.*, 이기호, p.155.

21) *Op. cit.*, Pavis, p.22.

22) *Op. cit.*, 이기호, p.156.

이상을 정리하면 가면은 배우에게 몸에 집중된 움직임 즉 몸을 통한 연기를 구축하도록 격려한다. 전통 가면극인 코메디아 델아르테나 탈춤의 광대들이 큰 몸짓으로 허풍스럽고 과장스럽게 연기를 하는 것은 우연이 아니다. 또한 가면은 사실적 연기나 언어적 연극에서 벗어나 몸의 연극, 비언어적 연극이 되도록 한다. “가면에 의한 연극은 궁극적으로 몸을 보여주는 것이며, 움직이는 몸을 보여주는 것이며, 자유로운 몸을 보여주는 것이며, 몸의 연극을 보여주는 것이다.”²³⁾ 배우는 끊임없이 역할을 맡고 소화해내는 존재다. 설령 가면을 착용하지 않고 있다 하더라도 무대적 존재는 극적 역할 속에서 자신을 찾으려 한다는 점에서 이미 가면을 착용한 것이 된다. 배우는 극중 인물이라는 가면 속에서 “자신의 자아와 마주치고 이를 드러낸다.”²⁴⁾ 그러므로 가면은 배우로 하여금 자아와 직접 대면케 하면서 내적 신념을 공고히 하고 스스로를 인식하도록 하여 자유를 맞보게 하고 나아가 진정한 정화에 이르도록 한다.

3.2. 가면과 관객

관객은 무대와 동화되려는 욕망으로 가득 차 있다. 거울뉴런²⁵⁾이 작용하는 탓도 있지만 관객은 끊임없이 무대의 시청각적 자극에 호응한다. 이러한 관객의 특성을 인지하고 있는 연출가는 무대와 객석 사이에서 연속적으로 벌어지는 동화와 이화의 리듬을 적재적소에 배치한다. 현대연극의 두 범주는 대체로 크게 동화를 즐기치게 추구하는 무대(잔혹극)와 전적으로 이화를 추구하는 무대(서사극)로 나눌 수 있다. 이 나눔에서 거

23) *Ibid.*, p.157.

24) Brian Bates, 윤광진 역, 『배우의 길』, 예니, 1997, p.9.

25) “아프냐, 나도 아프다.’ 드라마 〈다모〉 폐인들을 열광시킨 이 대사가 아니어도 사람들은 가까운 사람이 아프면 같이 고통을 느낀다는 사실을 잘 알고 있다. 최근 이 같은 감정이입(empathy)을 뇌(腦) 차원에서 연구하는 움직임이 활발하다. 그 결과 뇌에는 다른 사람의 몸짓을 보거나 말을 듣고 그 사람과 같은 느낌을 받게 하는 이른바 ‘거울 뉴런(mirror neuron)’이 있다는 사실이 속속 드러나고 있다.”

<http://aids.hallym.ac.kr/d/lifeinfo/ingansai/006.html>

리두기의 차원에 중요하게 작용하는 것이 가면이다. 일반적으로 가면의 등장은 낯섬을 생성시킨다.²⁶⁾ “가면은 관객과 배우와의 동화작용에 엉뚱한 신체를 도입시킴으로써 등장인물을 현실에서 벗어나게 한다. 그러므로 연출이 정감적인 전이를 피하려고 하거나 개별적인 성격과 거리를 두고자 할 때 가면이 종종 사용된다.”²⁷⁾ 현실성이 결여된 가면으로 인해 감정이입에 불편함을 느끼는 관객은 무대와 거리를 유지하게 되고 그 순간 극적 즐거움이 아닌 배우의 몸짓에 시선이 모아진다. “관객은 극의 내용에 감정이입을 하기보다는 극의 공연성에 대한 유희로 집중이 옮겨간다. 무대 위에 가면이 등장하게 되면 관객은 감정이입을 차단당하게 되는 결과를 초래하기 때문이다.”²⁸⁾ 가면연기가 희극적이며 유희적이며 수행적인 까닭은 여기에 있다. 가면으로 짜인 무대를 바라보며 관객은 심리적 갈등이 전개되는 양상보다는 수행적 연기에서 관극의 즐거움을 찾는다.

얼굴을 감싸는 가면은 표정이 하나다. 가면은 천의 얼굴을 하나의 얼굴로 고착시킨다. 그런데 재미있는 것은 통상 관객은 하나의 가면보다도 천의 얼굴이 더욱 익숙하다는 사실이다. 비록 얼굴이 엄청난 다양한 모습을 지니고 있다 해도 극적 맥락 속에서 관객은 변화무쌍한 표정을 어렵지 않게 따라간다. 그런데 처음의 얼굴을 지닌 가면은 시간이 흐르고 극이 전개되어 대단원으로 치닫는데도 여전히 처음의 표정을 고수하고 있다. 자연스런 흐름을 배경으로 한 불변의 표정은 흐름을 거역하는 것으로 천의 얼굴보다도 더욱 강한 뉘앙스를 풍긴다. 하나의 얼굴 즉 가면은 변하는 환경 속에서 오히려 수많은 의미를 양산하는 것이다. 콘텍스트는 변하는데 그에 따라야 할 얼굴은 그대로니 참으로 난감하고 낯설다. 가면을 착용한 배우의 몸은 울다가 웃는 정서의 변화를 겪는데 얼굴이 그대로라면 관객의 습관적인 사고는 어떻게 작용을 할 것인가. 천의

26) 원칙적으로 가면은 자체적으로 동화작용 및 이화작용을 한다. 제의 가면은 관객을 움츠리게 하면서 몰입시키지만 희극가면은 관객과 거리가 생겨나도록 작용한다.

27) *Op. cit.*, Pavis, p.22.

28) *Op. cit.*, 이기호, p.182.

얼굴에 익숙한 관객은 불변의 얼굴에 오히려 당황할 것이며 습관적 수용이 거부됨을 느낄 것이다. 꿈적도 하지 않는 가면은 이 같은 습관적이고 인습적인 수용을 해체한다. 한편 가면의 낯섦으로 분리되었던 관객의 정서가 점차 가면에 적응해 가면서 불변의 가면에서 자신의 모습을 발견하기도 한다. 가면이 반사체가 되어 관객의 무의식에 호소하기 때문이다. 이런 방식으로 가면은 배우나 관객에게 새로운 사고를 요구하고 강렬하고 정화된 체험을 제공한다. “연극에서 가면은 그 본질상 그리고 특별한 작용가능성에 근거하여 관객과 연기자에게 극도의 강렬한 체험과 또 감정의 정화, 영적인 해방을 선사할 수 있는 연기와 예술에 대한 고양된 기쁨을 준다.”²⁹⁾

4. 가면과 연극치료

현재연극의 예술적 기능을 치료적 관점에서 적용시키려는 노력이 갈수록 확장되고 있다. 의도적인 연극적 방법을 통해 정서조절 문제, 대인관계 문제, 사회성 문제 등 다양한 문제를 안고 있는 내담자들을 치유하고자 하는 것이 연극치료이다. 영국연극치료사협회 정의에 따르면 “연극치료는 증상 완화, 정서적이고 신체적인 통합, 개인적 성장이라는 치료적 목표를 성취하기 위해 드라마와 연극 과정 및 관련된 기법을 의도적으로 사용하는 것이다.”³⁰⁾ 연극치료에서 흔히 사용되는 기법 가운데 하나는 가면이다. 앞서 살펴본 것처럼 가면이 관습에서 벗어나도록 하고 감정을 정화시키며 전적인 자유를 느끼도록 한다면 이미 자체적으로 치료적 기능을 지니고 있다고 할 것이다. “가면이 인간을 자유롭게 한다는데 동의한다. 가면 뒤에는 인간은 기쁨과 고통 혹은 분노를 사회적 혹은 종교적

29) *Op. cit.*, 김형기, p.123.

30) Sue Jennings외, 이효원 역, 『연극치료 핸드북』, 울력, 2010, p.184.

속박 없이 표현하고, 또 제한을 가하고 속박을 부과하는 자들을 흉내 내고 놀리는 일을 자유로이 한다.”³¹⁾ 가면은 인위적인 것을 덮음으로써 본능적인 자신을 찾아 스스로를 자유롭게 한다. “인간에게 자연적이고 본능적인 가면 쓰기와 흉내 내기의 기본 목표는 기만이 아니라 자유, 즉 진정한 개성을 해방시키는 것이다.”³²⁾ 따라서 내담자가 자유와 해방의 가면을 쓸 수 있다면 기존의 비합리적 자기라는 감옥에서 벗어나 새로운 자기를 바라볼 수 있으며, 가면이 얼굴을 대신하는 순간 일상에서 탈피하여 연극과 같은 은유의 세계, 속박이 없는 자유로운 세계로 접어들 수 있게 될 것이다.

연극치료와 가면의 만남은 피차의 특징이 중첩되어 시너지 효과를 내는 것처럼 보인다. 연극치료의 관점에서 가면은 일차적으로 안전감을 담보한다. 가면의 착용은 어둠 속의 심리적 안전감 속에서 상대를 바라볼 수 있다는 관음증적인 안전감이다. 은폐물에 보호되어 “저 자신을 감춘 채 타인들을 관찰”³³⁾함으로써 안전감과 위로를 얻는 것이다. 내담자는 가면을 착용함으로써 치료사-타인과의 직접적인 대면에서 생겨나는 공포감을 완화시킬 수 있다. 둘째 가면은 평등성을 의미한다. 가면은 누가 누구인지 분간할 수 없도록 하면서 사회에서 짙은 낙인과 서열을 무시한다. 개성의 얼굴을 감추는 가면은 집단적이며 위계질서를 파괴하고 이는 곧장 기존에 대한 거부로 이어진다. 질서의 공백 상태는 현기증과 흥분을 유발시킬 것이다. 셋째 가면은 사회적 관례가 강요하는 금지와 터부의 불안감에서 해방시킨다. 이 점은 사육제의 가면의 특성과 맞닿아 있다. 가면 덕택에 사회적 역할에서 해방되고 사회적 관계를 무시할 수 있으며 터부의 행동조차 가능하다. “가면의 축제는 정체성, 계급차이, 성의 금지를 해방시켜 준다.”³⁴⁾ 사회적 관례에서 해방된 다음 단계는 자기이탈이

31) *Op. cit.*, 김형기, p.124.

32) *Op. cit.*, Roger Caillois, pp.130-147 참조.

33) *Op. cit.*, Pavis, p.21.

34) *Ibid.*, p.21.

다. 가면을 착용한 자는 스스로 변신했다는 믿음이 생겨난다. “가면은 본능의 폭발, 어찌할 수 없는 무서운 힘과 침입을 조장하며(...) 자신을 흥분시키는 도취에 곧 몸을 맡긴다.”³⁵⁾ 영매 상태와 유사한 이때의 상태를 조르주 뷔로(Georges Buraud)를 재인용하면 다음과 같다. “개인은 더 이상 자신을 의식하지 못한다. 기괴한 부르짖음이 그의 목구멍에서 나오지만, 그것은 짐승이나 신의 소리, 초인의 외침이며 아울러 자기 내부에 그 순간 머물러 있다고 믿으며 또 실제로 머물러 있는 무한한 마력, 전투력, 세상을 여는 듯한 정열의 순수한 발산이다.”³⁶⁾ 이 같은 가면의 이탈, 해체, 자유, 해방과 치유적 특징은 연극치료에서 특히 투사적 관점에서 다루어지고 있다.

4.1 가면과 투사

연극치료는 내면의 정서적 상처나 미해결 문제를 극적 재현으로 투사하도록 격려한다. 투사 과정의 일상적이고 창조적인 양상을 치료적 목적으로 활용하는 것이다. 연극치료에서 투사는 내면의 감정 상태와 외부의 극적 형식 사이에 필수적이고도 특별한 관계를 만들어 낸다는 점에서 의의가 있다. 로버트 랜디(Robert Landy)에 따르면 “투사기법이란 사람의 여러 양상들을 인형, 장난감, 꼭두인형, 가면과 같은 대상에 투사하는 연극치료 접근법을 통칭한다.”³⁷⁾ 연극치료가 특히 투사에 관심을 쏟는 것은 연극이 이미 투사의 성격을 지니고 있기 때문이다. 관객이 연극에 흥미를 느낄 수 있는 것은 무대에 자신을 투사하여 스스로를 적나라하게 들춰낼 수 있기 때문이다. 물론 문학과 예술의 세계도 투사의 기능이 있다. 그럼에도 연극이 다른 예술에 비해 투사 효과가 큰 이유는 실존적 존재가 직접 말하고 울고 웃으면서 관객의 지각을 생생하게 자극하고 조율

35) *Op. cit.*, Roger Caillois, p.143.

36) *Ibid.*, p.143.

37) R. Landy, 이효원 옮김, 『억압받는 사람들을 위한 연극치료』, 울력, 2002, p.217.

하기 때문이다. 우리는 공연이라는 외부의 현실에서 우리 안에 숨겨진 것들을 발견한다. 이 발견의 통로가 바로 투사인 까닭에 공연이 진행되는 공간에 함께 존재하는 배우와 관객은 모두 투사에 참여하고 있는 것이다.³⁸⁾

정신분석학에서 방어기제로 작용하는 투사는 융의 분석심리학으로 넘어오면 치료적 역할을 담당하게 된다. 타인을 비방하거나 경멸하는 것은, 자신의 내면에 미발달된 부분이나 단점들을 투사하는 것으로 본다. 내적 무의식인 그림자를 외현화시켜 겉으로 드러날 수 있도록 하는 기제가 투사라는 점에서 그러하다. 연극은 자체적으로 현실을 투사한다. 이 투사적 예술 속에서 억압받은 내적 요인들은 손쉽게 노출될 수 있는 기회를 얻는다. 연극의 투사적 기능을 심분 활용한 연극치료는 투사를 적극적으로 활용하여 치료자와 내담자 사이에서 투사적 동일시를 꾀한다. 연극치료에서 투사적 동일시는 투사가 일방적이 아니라 쌍방적이라는 의미다. “연극치료에서는 치료사뿐만 아니라 인간의 삶의 반응을 재료로 사용하는 모든 연극행위 속에서 참여자의 경험이 반영된다.”³⁹⁾ 투사적 동일시를 제대로 작동시키기 위해 연극치료는 다양한 기법과 오브제를 활용하는데 그 중 대표적인 것이 가면이다. “심리치료에서의 가면은 환자의 억압된 무의식을 드러내고 이를 치료하는 효과를 준다. 환자 스스로 만든 가면은 자신의 얼굴, 표정, 언어, 태도가 덮어버렸던 것을 스스로 발견하고 드러내줄 수 있는 통로로 작용한다. 자신이 제작한 가면을 쓰고 율동을 함으로써, 무엇이 자신을 함양하고 무엇이 자신을 저해하는지, 무엇이 자신의 생각과 행동을 고무하고 무엇이 생각과 행동을 압박하는지를 환자 스스로가 깨닫게 되는 것이다.”⁴⁰⁾

투사의 가면이 무의식이나 원형 또는 본심을 드러낼 수 있다는 믿음은 현실 너머의 현실을 비출 수 있다는 가면의 특성과 맞닿아 있다. 투사된

38) Phil Jones, 『드라마와 치료』, 이효원 옮김, 울력, 2005, pp.218-219 참조.

39) 이가원, 『투사적 이미지를 활용한 연극치료에 관한 연구』, p.35.

40) 안소현, 『가면의 개념과 현상』, in 『가면과 욕망』, p.28.

가면은 숨겨진 자기의 모습이라는 점에서 진짜 얼굴일 수 있다. 가면으로 정화된 진짜 얼굴이란 열등감, 억눌림, 죄의식이 사라진 순수한 얼굴을 뜻한다. 내담자의 가면은 무대의 배우들이 썼던 가면의 의미와 거리가 멀지 않다. 겉모습을 감추지만 속 모습을 드러내는 가면의 속성 덕택에 억제된 무의식이나 트라우마(trauma)를 정화시킬 수 있기 때문이다.

4.2. 연극치료에서 가면의 활용

연극치료에서는 내담자가 스스로 가면을 제작하도록 권하고 있다. 가면의 제작 과정은 이미 무의식이 투사된 것으로 볼 수 있기 때문에 가면의 효용성은 그만큼 더욱 커진다. 미술치료에서 내담자가 직접 그린 그림을 분석하여 심리적 상태를 파악하는 것처럼, 가면의 크기, 색, 형태에 따라 내담자가 숨기고 싶어 하는 과거나 숨겨진 욕망의 흔적을 발견하는 것이 가능하다. 즉흥적으로 생겨난 가면의 모습에서, 스스로도 놀라는 이례적인 그러나 진실에 다가서는 결과를 얻을 수 있다. 예상치 못한 가면의 모습은 새로운 자신의 모습일 수도 있고 과거의 어두운 흔적일 수도 있으며 미래의 염원이 투사된 것일 수도 있다. 첫 번째 단계의 가면제작은 만들거라는 상상적 재미 속에서 은연중에 새로운 의미를 발견하게 해 주는 은유적 행위다. 가면제작의 재료는 신문지에서부터 두터운 종이, 찰흙이나 석고에 이르기까지 다양하다. 가능한 주위에서 손쉽게 접할 수 있는 재활용의 재료가 좋으며, 쉽게 만들고 해체시킬 수 있다면 내담자는 부담감에서 벗어날 수 있다. 가면제작은 행위 자체가 벌써 가면의 세계 속으로 들어가는 일종의 제의식이다. 내담자는 가면제작에 몰두하면서 현실 및 의식에서 벗어나게 되고, 가면에게 말을 걸기도 한다. 자신의 손에서 태어난 가면은 철가면처럼 떨어버리고 싶은 가면일 수도 있으며 불만족스러운 현재의 자기 모습을 숨길 수도 있기 때문에, 가면이 형태를 갖추어 갈수록 의미가 내담자에게 크게 부각된다. 두 번째 단계로 내담자는 가면을 착용하고 이에 준하는 연극적 역할을 담당하게 될 것인데,

이 때 그는 정서적 안정감 속에서 무겁고 두꺼운 껍질을 벗겨내고자 시도할 수 있다. 이 단계에서는 앞서 언급한 가면의 연극적 특징을 원활하게 작용시킬 수 있다면 더욱 효과적일 것이다. 세 번째 단계에서 가면의 투사적 기능을 실현시킴으로써 내담자는 정서의 표출을 경험하게 된다. 숨기고 싶은 정서 상태를 외부로 드러낸다는 사실만으로도 어느 정도 연극치료의 성과를 인정할 수 있다. 간단히 언급한 이 같은 기본 도식 이외에도 연극치료에서 가면은 보조적 오브제로도 자주 활용되고 있기 때문에 그 기대치가 매우 높다.

5. 결론

인류의 탄생과 함께 길을 걸어온 가면은 제의식, 고대 연극을 거쳐 현대연극에서도 다양한 형태로 사용되고 있다. 신성시되었던 가면은 무대에 도입되어 유희와 풍자의 도구로 사용되었고 몸의 가치와 수행성에 집중하는 포스트드라마연극에서도 가면은 여전히 유용하다. 시대가 변했음에도 연극에서 가면이 중요한 위치를 차지하고 있는 것은, 관객이 이를 기꺼이 수용하는 까닭이며 또한 그만큼 가면이 미학적인 매력을 지니고 있기 때문일 것이다. 과연 가면의 어떤 매력이 우리로 하여금 얼굴에 가면을 쓰도록 하는 것일까? 그것은 지금까지 언급한 가면이 지니는 자아 탐구 미학과 관련이 있으며, 다양한 사회적 가면을 쓰고 살아가는 인간의 속성과도 무관하지 않을 것이다. 고프만(Goffman)이 인용한 다음의 글은 이 점에서 시사하는 바가 크다. “어떤 점에서 보면, 이런 가면은 우리 스스로가 만들어온 개념, 즉 우리가 실천하려고 애쓰는 역할을 의미하는 한, 이 가면은 우리가 보다 참된 자아, 즉 우리가 되고 싶어 하는 자아인 것이다. 결국 우리 역할에 대한 우리 스스로의 인식은 제2의 본성이 되고, 우리 인성의 내재적인 한 부분이 된다. 우리는 한 개인으로서, 세상

안에서 성격을 형성하고, 또 하나의 사람(person)이 되는 것이다.”⁴¹⁾

연극을 찾는 관객은 무대를 통해 통찰의 시각을 갖기를 바란다. 견자의 눈으로 세상을 탐구하고 궁극적으로 자기를 바라볼 수 있기를 욕망한다. 중국전통가면술의 변검처럼 수시로 얼굴을 바꾸는 사회적 가면에 익숙해진 인간이지만 마음 깊은 곳에는 언제나 진정한 자신의 실체를 갈망한다. 세상을 비추는 무대와 그 공간에서 역할가면을 쓰고 있는 배우와 만나면서 관객은 끊임없이 자신의 가면을 벗고 또 벗는다. 결국 맨살이 드러나지 않을지라도 혹은 사회적 가면이 영원히 벗지 못할 운명적 가면이라고 하더라도 인간은 가면과 대면하기를 결코 멈추지 않을 것이다. 이것이 여전히 살아있는 가면의 매력이며, 연극치료에서 주목하는 점이며, 연극과 가면의 만남에서 기대할 수 있는 가치일 것이다.

41) *Op. cit.*, 김형기, p.155 재인용.

참고문헌

- 김형기 외, 『가면과 욕망』, 연극과 인간, 2005.
- 이기호 외, 『가면과 사람』, 예니, 2007.
- 이가원, 『투사적 이미지를 활용한 연극치료에 관한 연구』, 석사학위논문, 용인대학교 예술대학원, 2011.
- Benjamin Joinau, 신혜연 옮김, 『얼굴』, 21세기북스, 2011.
- Brian Bates, 윤광진 역, 『배우의 길』, 예니, 1997.
- Jean-Louis Bédouin, 이강렬 옮김, 『가면의 민속학』, 경서원, 1986.
- Jean-Louis Bédouin, *Les Masques*, coll., *Que sais-je?*, PUF, 1967.
- Patrice Pavis, 신형숙 윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 21쪽.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor, 1987.
- Phil Jones, 이효원 옮김, 『드라마와 치료』, 울력, 2005.
- Sue Jennings외, 이효원 역, 『연극치료 핸드북』, 울력, 2010.
- R. Landy, 이효원 옮김, 『억압받는 사람들을 위한 연극치료』, 울력, 2002
- Roger Caillois, 이상률 옮김, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2002.
- <http://bluet6.com/main.htm>.
- <http://aids.hallym.ac.kr/d/lifeinfo/ingansai/006.html>.

〈Résumé〉

Le Masque, son vrai visage

LEE, Sun-Hyung

Le visage représente son être. Il s'admet comme identité ou représentant. Historiquement, si l'on se masque, on est critiqué comme on n'est pas juste ni certain. Malgré cela, on se masquait sans cesse. L'histoire de l'homme est, en un mot, celle du masque. Aujourd'hui on prend aussi de divers masques. Le visage est le destin. Le visage inné est indépendant de sa volonté. Ce qui est curieux, c'est que l'homme ne peut pas regarder directement son visage. C'est parce que les yeux sont dans le visage et qu'ils font face à l'autrui. Le visage qui ne peut être regardé que par un réflecteur comme le miroir, possède une dualité : il est entre le réel et l'irréel. Sur ce phénomène, Lacan appelle le "stade du miroir". Un petit enfant qui se regarde dans un miroir prend tout à coup conscience de l'unité de son corps et jubile, se met à rire. Il s'y reconnaît comme entier et s'identifie à son reflet spéculaire.

Dans la condition destinée de l'homme que l'on ne peut jamais réellement rencontrer son visage, il cherche toujours l'autre chance de voir directement son visage par le masque. Si le visage est une sorte d'image modifiable et éphémère, le masque devient le vrai visage. Par là, bien que le masque soit l'outil voilé du visage, à la fin, il joue

le rôle de dévoiler le véritable visage. L'esthétique du masque révèle le désir et la nature de l'être humain jouant le duo incertain du dévoilement. Cependant le masque ne s'oppose pas au visage. Le masque et le visage se complètent l'un l'autre. Ainsi, cet article se consacre à la subtile relation entre le masque et le visage, et à la fonction du masque dans le théâtre et le théâtre-thérapie. Le masque est le moyen le plus expressif donné aux acteurs pour rendre la physionomie même de leurs rôles, et il s'accorde avec les divers moyens pour reproduire les proportions imposantes des héros.

Le masque qui fait ensemble avec la naissance de l'homme, s'emploie aujourd'hui avec les divers moyens dans le théâtre moderne. Le masque sacré dans le passé devient maintenant l'outil du jeu et de la satire sur la scène. Et il est encore utile dans le post-drame qui s'intéresse à la performance et à la valeur du corps.

Le spectateur qui participe au théâtre veut avoir une certaine vision. Il a le désir de chercher le monde et de voir le soi-même avec les yeux du voyant. En rencontrant avec des acteurs qui se cache dans le masque-rôle, le spectateur se dévoile sans cesse. Bien qu'il ait son masque donné éternellement, l'homme ne s'arrête pas à la face avec le masque. C'est le charme vivant du masque et sa valeur donnée dans la rencontre avec le théâtre.

주 제 어 : 가면(Masque), 얼굴(Visage), 연극(Théâtre), 연극치료
(Théâtre-thérapie), 배우와 관객(Acteur et Spectateur)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 29

게재확정일 : 2012. 2. 7

요한 반 데르 퀘켄(Johan van der Keuken)의 실명(失明)의 미학

- 영화 『맹인아이L'enfant aveugle』에 대한
분석을 중심으로 -

정은정*
(연세대학교 커뮤니케이션 대학원)

차례

- | | |
|-------------------|------------------|
| 1. 들어가는 글 | 2.3. 새로운 몽타주-콜라주 |
| 2. 반 데르 퀘켄의 영화 형식 | 2.4. 더듬는 카메라 |
| 2.1. 검은 화면(無프레임) | 3. 실명(失明)의 미학 |
| 2.2. 파편화 | 4. 나가는 글 |

1. 들어가는 글

눈은 우리의 모든 감각 기관 중 가장 중요한 감각 기관이다. 왜냐하면 눈은 대상을 이해하는데 있어 일차적인 중요성을 갖고 있기 때문이다. 눈은 대상 세계의 전체적인 배치에 대한 정보를 제공해주어 대상 세계에 대한 지식의 기초를 성립시킨다. 말하자면 눈이 제공하는 시각은 대상 세계에 대한 일종의 '일차적 지식'인 셈이다. 인간은 시각이라는 지식 위

* 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 박사과정

에서 앎의 행위를 전개시킨다. 보는 것이 아는 것이라는 말이 의미하는 것처럼 시각은 앎을 닮아 있다.

시각이 인식능력의 기초임을 보여주는 것은 그리스 신화의 비극성을 대표하는 ‘오이디푸스 신화’에서도 잘 나타난다.¹⁾ 스팅크스와 역병에서 테베의 시민들을 해방시킨 이상적인 통치자 오이디푸스는 ‘봄’(見)에 가치를 부여한다. 진리에 대한 인식이 전적으로 ‘보는 능력’에 기반 한다고 믿었던 오이디푸스는 인간중심적이고 이성적인 사고를 중시한 당시 그리스의 소피스트들을 대변한다. 그가 자부하는 그의 ‘지식’이란 소피스트들의 ‘시각’을 토대로 한 이성주의적 사유의 산물인 것이다. 그렇지만 오이디푸스는 이내 자신이 부친을 살해하고 어머니와 결혼했다는 끔찍한 진실을 알게 된다. 어떻게 보면 오이디푸스는 인간중심적이고 이성적이며 시각적인 인식의 오만에 대한 대가를 받은 셈이다. 그래서 그가 제일 먼저 스스로에게 가한 징벌은 자신의 두 눈을 찢어 스스로 눈을 멀게 하는 행위였다. 즉 그는 자신의 ‘앎’과 ‘봄’을 포기함으로써 스스로 맹인의 삶을 선택한 것이다. 오이디푸스가 스스로를 실명시킨 행위는 이성적 인식능력의 오만함을 버리고 겸손으로 회귀한다는 의미로 해석할 수 있다. 오이디푸스 신화의 저자인 소포클레스는 오이디푸스의 실명을 통해 시각적 경험을 토대로 한 지식과 그러한 지식을 표방한 소피스트들의 이성주의적 사유의 한계를 반격하고 있다고 볼 수 있다.²⁾

눈은 그것의 중요성만큼이나 위협하다. 왜냐하면 인간의 눈은 부분을 보면서 전체를 보고 있다고 착각하기 때문이다. 인식 작용은 언제나 부

1) “눈의 중요성, 즉 인식작용에 미치는 눈의 영향력은 이미 고대 그리스인들의 언어에서부터 드러난다. ‘나는 안다’의 ‘오이다(oida)’ 동사가 그 대표적인 예다. ‘오이다’ 동사는 원래 ‘본다’는 의미의 동사 ‘에이돈(eidon)’의 과거형이다. ‘나는 보았다’는 의미의 과거형 동사이지만 ‘나는 안다’는 현재동사의 의미로 주로 사용된다. 이는 보는 순간 ‘나’의 ‘봄’이 ‘나’의 ‘앎’으로 이어진다는 것을 함축하고 있다. 영어나 불어 등에서 ‘본다’는 동사가 ‘안다’는 의미로 쓰인다는 점도 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 보는 것이 아는 것이라는 것, 그것은 곧 시각작용이 바로 인식 작용으로 이어진다는 것을 말해준다.”-임철규, 『눈의 역사 눈의 미학』, 한길사, 2004, p.31.

2) 임철규, 위의 책, pp.345-372. 참조. 오이디푸스 신화에 나타나는 실명의 모티브에 대해 자세히 논하고 있다.

분적으로만 가능한 것인데, 부분을 전체인 양 틀 지우는 것이 눈의, 그리고 이성의 모순이다. 따라서 눈과 이성은 진정 '감옥'이다.³⁾

그런데 이 본다는 것, 그리고 안다는 것에 대해 영화적으로 사유한 이가 있었으니, 그가 바로 네덜란드 출신의 사진작가이자 영화감독인 요한 반 데르 퀘켄(Johan van der Keuken)⁴⁾이다. 다큐멘터리와 픽션 사이에서 분류가 불가능한 작가, 프레임의 '조형 예술가'로 평가받는 요한 반 데르 퀘켄은 자신의 모든 작품에서 스스로 카메라를 들고 촬영하며 제 3세계 및 서구 자본주의 사회의 불평등과 모순 그리고 타자성에 대한 물음 등 다양한 테마를 영화 매체만이 표현할 수 있는 독창적인 형식으로 풀어낸 감독이다. 할리우드 영화로 대변되는 전통적인 영화어법이 사건 진행의 연속성과 '실제'라는 환상을 관객에게 제공하는 것을 그 원칙으로 삼는다면, 반 데르 퀘켄은 기존의 영화들이 지향해왔던 관습적 영화문법에서 이탈해, 다큐멘터리와 픽션의 경계를 가로지르고, 필름과 사진의 형식적 한계를 뛰어넘는 실험적인 작업들을 해왔다. 그의 작품들은 정치적 영화의 전통들과 아방가르드의 경계에 위치한다고 볼 수 있다.⁵⁾

반 데르 퀘켄의 영화미학은 한마디로 '실명(失明)의 미학'으로 규정될 수 있다. 반 데르 퀘켄은 눈과 이성의 오만에서 벗어나고자 자신의 눈을 찌른 '현대판 오이디푸스'라고 할 수 있다. 반 데르 퀘켄은 "이미지가 모든 것의 중심이 된 시대에서 '실명'은 오늘날의 중대한 관건이다"⁶⁾라고

3) 임철규, 위의 책, p.31.

4) 1938년 암스테르담에서 태어난 반 데르 퀘켄은 12살 때 처음으로 자신의 할아버지로 부터 사진을 배우기 시작해 17살에 첫 사진집을 내며 사진작가로서 주목을 받았다. 이후 그는 1956년 18살 때 Paris의 '이텍(IDHC)'에 입학해 첫 영화인 『새벽의 파리 Paris à l'aube』를 찍은 이래로 출판 사진작가와 시네아스트로서의 활동을 병행해왔다. 반 데르 퀘켄에 대해 프랑스의 영화비평가인 기 고티에(Guy Gautier)는 분류가 불가능하고, 놀랍고도 비전형적인 시도를 하는 작가로, 세르쥬 다네(Serge Daney)는 장 뤽 고다르와 장 마리 스트로브와 함께 '모더니티의 극점'을 대표하는 시네아스트로, 장 폴 파르지에(Jean-Paul Fargier)는 그를 이 시대의 가장 중요한 시네아스트 중 한명으로 꼽으며 '다큐멘터리 형식주의자'라고 칭하기도 했다.

- 정은정, 『요한 반 데르 퀘켄 영화형식의 해방적 성격 : 영화 '존재의 얼굴 Face Value'(1991)을 중심으로』 『현대영화연구』, 제 12호, 2011, p. 264.

5) 정은정, 앞의 글, p. 264.

강조할 만큼, '실명'에 대해, 즉 맹인들이 세상을 지각하는 과정에 대해 지속적인 관심을 보여 왔다. 그러나 반 데르 퀘켄의 관심은 실명 그 자체에만 머무르지 않고, '실명적 태도' 즉, 눈을 감고 이성을 비운 채 더듬어 대상의 진실에 다가가고자 하는 인식론적 태도로까지 이어진다. 말하자면 반 데르 퀘켄은 '실명'을 통해 '봄(見)' 자체를 성찰하고, '보는 방법'도 배울 수 있다고 생각하는 듯하다. 그는 자신의 여러 작품들에서 이와 같은 '실명', 그리고 '실명적 태도'에 대한 성찰을 이미지와 사운드로 '물질화'시켜 표현한다. 그리고 이러한 물질화는 그만의 독창적이고 실험적인 영화 형식으로 이루어진다.⁷⁾

따라서 본 논문에서는 반 데르 퀘켄의 영화형식들이 어떻게 '실명'과 이어져 있는지 살펴보고, 어찌하여 반 데르 퀘켄의 영화미학이 '실명의 미학'이라는 이름으로 불릴 수 있는지 고찰해보도록 하겠다. 이를 위해 반 데르 퀘켄의 초기 영화 『맹인아이』(L'enfant aveugle)의 장면 분석이 그 사례로 이용될 것이다. 영화 『맹인아이』는 반 데르 퀘켄 영화미학의 발아를 보여주는 작품으로서, 그 이후의 대부분의 영화에 등장하는 반 데르 퀘켄의 고유한 영화 스타일의 발생의 기원을 보여준다. 이러한 이유로 『맹인아이』는 그의 실명의 미학을 이해하는데 중요한 열쇠가 될 수 있다.

결국 이 논문에서 최종적으로 도달하고자 하는 논의의 핵심은 반 데르 퀘켄이 '실명적 태도'를 영화적 형식으로 어떻게 물질화시켜 자신의 '실명의 미학'을 구현하고 있는지, 그리고 그것의 미학적 및 인식론적 의의는 무엇인지를 규명해보는 것이 될 것이다.

6) Johan van der Keuken, *Aventure d'un regard*, Cahiers du Cinéma, 1998, pp.104-108. '실명'에 대한 반 데르 퀘켄의 글 참조.

7) 특히 반 데르 퀘켄이 1964년에 제작한 초기 다큐멘터리 『맹인아이』(L'enfant aveugle)와 2년 뒤에 제작 『헤르만 슬롭, 맹인아이 2』(Herman Slobbe, L'enfant aveugle 2)는 그의 '실명'에 대한 사유를 내용과 형식 모두에 있어 물질화시킨 대표적인 작품들이다. 그리고 1970년에 제작한 픽션 『아름다움』(Beauty)에서도 그는 '실명'과 '감각의 차단'에 대한 문제를 다룬다.

2. 반 데르 퀘켄의 영화 형식

반 데르 퀘켄의 영화 미학을 실명의 미학으로 규정하기 위해서는 우선 ‘실명’에 대한 정확한 의미 규정과 그의 영화의 형식적 특징에 대한 구체적인 분석이 선행되어야 할 것이다. 이 장에서는 반 데르 퀘켄의 영화 형식에 대한 구체적인 분석이 먼저 이루어질 것이다. 반 데르 퀘켄의 영화는 형식에 있어서 매우 실험적이고 자유롭기 때문에 몇 가지 특징들로 요약할 수 없는 게 사실이다. 그러나 그의 영화 전반에 걸쳐 지속적으로 그리고 두드러지게 드러나는 영화적 형식은 몇 가지 정도로 정리해볼 수 있다. 검은 화면, 파편화, 변증법적 콜라주, 그리고 자유로운 카메라 워킹 등이 바로 그것들이다. 그럼 이러한 반 데르 퀘켄의 영화 형식들의 구체적인 내용과 그것의 효과를 그의 1964년 영화 『맹인아이(L'enfant aveugle)』⁸⁾의 장면분석을 통해 살펴보기로 하자.

2.1. 검은 화면(無프레임)

‘검은 화면(l'ecran noir)’은 반 데르 퀘켄의 핵심적인 영화 형식 중 하

8) 『맹인아이』는 네덜란드의 외곽에 자리 잡은 한 시각장애연구소에서 반 데르 퀘켄 감독이 맹인아이들을 촬영한 필름이다. 이 시각장애연구소는 맹인아동들과 청소년들이 비장애인 중심으로 구성된 사회 속에서 제대로 적응하고 생존할 수 있도록 이들을 교육하는 곳이다. 맹인아동들과 청소년들은 이곳에서 거주하면서 각자 자신의 고독 속에서 빠져나와 현실에 융화하고, 혼자서 생존하는 법을 터득하기 위해 매일매일 혹독한 훈련을 견뎌내야 한다. 반 데르 퀘켄은 이곳에서 두 달 동안 맹인아동들과 청소년들을 촬영하며 이들의 지각과정과 세상과의 소통방식 그리고 일상 속의 투쟁들을 실험적인 다큐멘터리로 구성해낸다. 24분이라는 짧은 러닝타임임에도 불구하고, 반 데르 퀘켄 영화 미학의 핵심적 형식들이 거의 다 들어가 있는 작품이다.

『맹인아이』는 크게 세 부분의 서술단위로 나눌 수 있다. 첫 번째 시퀀스는 맹인아이들의 증언으로 구성된 타이틀 시퀀스이고, 둘째는, 맹인청소년과 아이들의 다양한 수업 풍경(인지, 역사, 음악, 생물, 체육, 기계 등)을 보여주는 시퀀스, 셋째는 맹인아이들이 지팡이를 짚고 홀로 거리를 횡단하는 여정을 보여주는 시퀀스이다. 특징적인 것은 신체의 일부분이 매 시퀀스별로 이미지 구성의 주요 요소로 제시되고 있다는 점인데, 타이틀 시퀀스에서는 ‘음성’, 두 번째 시퀀스에서는 ‘손’, 세 번째 시퀀스에서는 ‘발’이 중심으로 부각되어 있다.

나이다. 영화 『맹인아이』의 타이틀 시퀀스에는 이미지가 부재하는 검은 화면이 반복적으로 배치되어 있는데, 총 19 개의 검은 화면 쇼트가 길게는 15 초, 짧게는 2초의 길이로 제시된다. 약 4분 길이의 타이틀 시퀀스에서 검은 화면이 등장하는 총 시간은 약 1분 40여 초나 된다. 이러한 검은 화면은 매번 불규칙한 길이로 예상치 못한 순간에 이미지 과편들 틈새로 돌연 등장하고 사라지는 패턴을 보여준다. 이와 같은 검은 화면의 등장과 퇴장은 이 시퀀스 전체의 리듬에 적지 않은 영향을 미친다. 검은 화면은 마치 비어있는 구멍 혹은 벌어진 빈틈처럼 이미지와 이미지 사이를 단절시켜 파편적인 불연속성을 만든다. 이렇게 이미지들 사이에 마치 엄습하듯 끼어드는 검은 화면은 시각적 운동성과 리듬을 차단하며 관객에게 일종의 충격으로 다가온다.⁹⁾ 그럼 여기서 이 타이틀 시퀀스를 자세히 살펴보자.

이 영화가 시작되면 관객은 우선 암흑과 대면하게 된다. 즉 15초 동안 스크린엔 아무것도 보이지 않는다. 그리고 이 위로 한 맹인소녀의 나직한 음성이 보이스 오버(voice-over)로 들려온다.

맹인소녀: “어떤 이들은 잠시 자기 눈을 감고 이렇게 말하죠.
“아! 이것이 바로 실명이다”라고요. 하지만 이 말은 맞지 않아요.
실명을 사람들에게 이해시킨다는 것은 너무도 어려운 일이에요.
당신들이 자신들의 눈을 감고 있을 때 당신들은 아무 것도 들을 수가 없죠. 당신들은 나무의 소리도 들을 수 없고... 전혀 들을 수가 없어요.”

9) 이 시퀀스에 등장하는 이미지와 이미지, 그리고 이미지와 사운드 사이에는 연속적인 인과 고리가 존재하지 않는다. 하지만 이 모든 이미지들에서 지속적으로 파악되는 공통점은 각 쇼트들을 구성하는 이미지들이 매우 역동적인 방식으로 운동 중에 있다는 점이다(경주용 자동차, 오토바이의 질주, 강강술 등) 따라서 마치 모든 이미지를 관통하는 유일한 연결고리는 바로 이 ‘운동성’인 것처럼 보인다. 하지만 검은 화면은 매번 운동성과 화면의 리듬을 차단시킨다. 가령 이 시퀀스에서 화면을 횡적으로 빠르게 가르며 질주하는 경주차들의 속도감과 역동적 구도 그리고 이들이 생성해내는 운동감은 갑작스럽게 등장하는 검은 화면(10초)에 의해 모두 정지 된다. 곧 이어서 경주차 한 대가 번개처럼 끝인지점을 빠르게 통과하는 쇼트가 등장하나 또 다시 검은 화면(5초)에 의해 운동성은 정지된다. 검은 화면과 이미지들의 관계와 관련해서는 뒤의 ‘콜라주’ 장에서 다시 살펴볼 것이다.

이 보이스 오버와 함께 제시되는 검은 화면은, 이 장면에서 음성으로만 존재하는 맹인소녀를, 눈먼 자들의 어둠을, 그리고 이들이 평생을 안고 살아야 할 '실명'을 매우 강렬하게 체험시킨다. 이 검은 화면은 바로 '실명'의 물질화이며, 결코 객관적인 의미로 환원될 수 없는 맹인 아이들의 현실이 존재한다는 것을 거의 신체적으로까지 감지하도록 만든다.

프레임은 일종의 경계이다. 이 경계로서의 프레임(le cadre-limite)은 이미지를 이미지가 아닌 것으로부터 분리시키며, 그 결과 이미지의 영역과 그 밖(hors-cadre)의 영역을 설정한다.¹⁰⁾ 우리는 일반적으로 프레임 안쪽의 가시적인 이미지 영역을 '내화면'(le champ)이라고 부르고, 프레임의 바깥쪽인 비가시적 영역을 '외화면'(le hors-champ)이라고 부른다. '외화면'은 '가시적인 영역'의 연장이자 상상의 영역이고, 언제든지 '가시적인 영역'이 될 잠재성을 수반하는 비가시적 영역이다. 그러나 가시적 영역이 존재하지 않는 맹인에겐 프레임이 없다. 즉 맹인은 내화면도, 외화면도 없이 360도로 열려진 무(無)프레임의 암흑 속에 처해있다. 이 시퀀스의 검은 화면은 바로 맹인의 이와 같은 무프레임의 암흑을 체험시킨다.

이와 같은 검은 화면 쇼트는 파스칼 보니체가 언급한 것처럼 관객으로 하여금 익숙해진 어떤 것이 결핍되고 빠진 것처럼 느끼도록 해 관객의 당혹감을 불러일으킬 수 있다. 파스칼 보니체는 현대 영화뿐 아니라 현대 예술이라 지칭되는 것들의 낯선 형식 앞에서 준비되지 않은 관객은 마치 이러한 형식이 사용법에서 오류를 범한 것처럼, 혹은 여기에 뭔가가 결핍되어 있는 것처럼 여겨, 분노와 당혹 같은 반작용을 느낄 수 있다고 말했다.¹¹⁾ 이 시퀀스의 검은 화면은 관객으로 하여금 길을 잃게 만들고, 이미지 부재에서 오는 결핍감과 욕구불만을 강화시킨다.

그러나 검은 화면은 관객들로 하여금 자신의 시각적인 욕망을 다시금 돌아보도록 만든다. 관객은 어두운 극장에 앉아 이미지가 자취를 감춰버

10) 자끄 오펜, 『이마주 영화, 사진, 회화』, 오정민 역, 동문선, 2006, p.194.

11) 파스칼 보니체, 『비가시적 영역, 영화적 리얼리즘에 관하여』, 김진, 홍영주 역, 2001, p.123.

린 캄캄한 검은 화면을 응시하며 수동성에서 깨어나 스크린을 가득 채운 검은 심연에 대해 질문을 던지지 않을 수 없다. 그리고 맹인들이 끝도 없이 무한대로 펼쳐져있는 막막한 암흑 속에서 자신의 모든 감각과 상상력을 발휘해 세상을 더듬어 가듯이 관객들도 이 검은 화면 앞에서 무한히 자유로운 상상력과 예민한 감수성을 발휘할 기회를 얻게 된다.

또한 검은 화면은 청각을 '촉각화'하는 역할을 한다. 일반적인 영화에서의 사운드는 보통 이미지나 내러티브에 종속되어 있는 경우가 많다. 종속된 사운드는 한 장면의 구성 부분으로만 머물러, 그 자신의 고유한 질감을 전달하기 힘들다. 그러나 검은 화면에서의 사운드는 그 자신의 순수한 질감을 그대로 드러내어 관객으로 하여금 소리를 감촉하고 있다는 느낌이 들게 한다. 검은 화면 위로 흐르는 여러 맹인아이들의 음성에서 우리가 우선적으로 느끼는 것은 그것의 내용이라기보다 음성 자체가 주는 소리의 고유한 질감이다. 그리고 여기서 느껴지는 음성의 고유한 질감은 맹인아이들의 존재론적 질감에 이어져 있음은 두말할 나위가 없다고 하겠다.

요컨대 이 영화에서 검은 화면은 관객으로 하여금 실명을 체험케 하여 맹인아이들을 더 잘 이해할 수 있게 함과 동시에 혼돈스런 암흑 속에서 그 자신의 능동적인 감수성을 발휘할 수 있게 만드는 이중적 역할을 하고 있다. 또한 사운드를 해방시켜 청각을 촉각화하는 역할을 하고 있기도 하다. 이러한 검은 화면은 영화 『맹인아이』뿐 아니라 반 데르 퀘켄의 다수의 작품들에서도 사용되고 있는 그의 영화미학의 중요한 형식이다.¹²⁾

2.2. 파편

프랑스의 영화 비평가 세르주 다네(Serge Daney)는 반 데르 퀘켄의

12) 정은정, 앞의 글, pp.278-281. 반 데르 퀘켄의 영화 『존재의 얼굴』에 등장하는 검은 화면에 대한 논의 참조.

영화들을 지칭해 그의 영화 속엔 “플랑(le plan)이 없고, 단지 파편들(les fragments)만이 있을 뿐”¹³⁾이라고 말했다. 반 데르 퀘켄의 영화는 이미지와 사운드의 다양한 파편들로 가득 차 있다. 파편은 반 데르 퀘켄에게 매우 중요한 의미를 갖고 있는데, 이는 반 데르 퀘켄의 다음과 같은 언급에서도 확인할 수 있다.

“몽타주의 실제 개념 안에 나타나는 파편화 (la fragmentation)는 영화의 기계적인 구조에서 비롯되는 필연적인 결과로 생긴 파편화가 아니다. 이 파편화는 오로지 ‘의식의 더듬기’에 대응하는 것으로, 현실의 다양한 층들 사이로의 가고-오는 움직임을 만들어낸다. 영화의 시간적 파편들은 우리가 의식의 더듬기를 통해 발견하는 모퉁이들, 구멍들, 틈들 그리고 주어진 공간의 불규칙성 등을 닮아있고, 결여들과 우리가 겪는 어떤 시간적 경험의 불일치성들에 상응한다.”¹⁴⁾

위의 언급에서 알 수 있는 것처럼 반 데르 퀘켄에게 있어 영화적 파편은 의식의 파편적 현실 인식과 상응한다. 의식은 현실을 ‘더듬듯’ 감수하기 때문에 자연스럽게 파편적 성격을 갖고 결여를 수반한다는 것이다. 반 데르 퀘켄은 바로 이러한 의식의 파편적 현실 감촉과 결여를 영화에 수용한 것이다.

그러나 반 데르 퀘켄의 영화가 파편적인 보다 근본적인 이유는 그가 대상의 ‘의미’보다는 ‘질감’을 추구하기 때문이다. 그렇다면 반 데르 퀘켄이 추구하는 질감이란 무엇인가?

서양 고전주의 미술은 이상적인 아름다움을 추구하였다. 고전적 미의식은 대상을 재현하는 데 있어 이상적인 비율이나 균형에서 비롯되는 아

13) Serge Daney, “Johan van der Keuken, La radiation cruelle de ce qui est”, *Cahiers du Cinéma*, No. 290/291, juillet-août, 1978, p.300.

14) Thomas Tode, “Démontage du regard définitif”, *Images documentaire*, No. 29/30, 1997-1998, pp.38-39.

름다움을 추구하였는데, 이와 같은 고전주의 미의식은 일종의 객관적인 미의식이라고 볼 수 있다. 반면 인상주의 화가들은 고전적 미의식이 추구한 아름다움과는 전혀 다른 것을 추구하였다. 그들은 대상 세계의 재현이 아니라 순간순간 들어오는 빛에 의해 생성되는 주관적인 '인상(impression)'을 그리고자 했다. 그리하여 그들은 투시원근법이나 명암법을 통해 대상 세계의 형상을 그리고자 했던 고전주의 화법을 버리고 대상 세계를 온통 빛의 색채로 표현하는 방법을 사용하였다. 이는 일종의 주관적인 미의식이라고 볼 수 있다.

그런데 이러한 객관성과 주관성을 지양해 새로운 미의식을 구축한 화가가 있었으니 그가 곧 세잔이다. 세잔은 대상의 이상적인 형상도 아닌, 그렇다고 주관의 상대적인 인상도 아닌 존재 그 자체의 '감각적 현현'¹⁵⁾을 그림으로 표현하고자 했다. 이를 위해 그는 전통적인 원근법(단일한 시점, 일관성 있고 통일된 공간, 가운데 그은 수평선 등)을 버리고, 다양한 관점(복수의 관점)을 축적하여 대상을 표현하고자 하였고, 그 결과 그의 그림은, 특히 정물화는 비례가 파괴된 채 비정상적으로 보이게 된 것이다.(비례의 파괴, 공간의 평면성, 모티프를 바라보는 시선이 근경과 원경 사이를 끊임없이 오가며 생기는 효과)¹⁶⁾ 또한 대상의 입체성을 파악하는 방식으로 기하학적 형태를 이용하였으며, 색채의 과감한 사용¹⁷⁾으로 광학

15) 질 들뢰즈는 '감각'에 대해 다음과 같이 말한다. "감각이란 빛과 색의 자유롭거나 대상을 떠난 유희 속에 있는 것이 아니라, 반대로 신체 속에 있다. 비록 그 신체가 사과의 신체라 할지라도 상관없다. 색은 신체 속에 있고 감각은 신체 속에 있다. 공중에 있는 것이 아니다. 그러지는 것은 감각이다. 그림 속에서 그려지는 것은 신체이다. 그러나 신체는 대상으로서 재현된 것이 아니라, 그러한 감각을 느끼는 자로서 체험된 신체이다." -질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 2008, pp.47-49.

16) 스테판 멜리오르 뒤랑, 이자벨 칸, 파티마 모르티 쿠도, 『세잔』, 엄명순 역, 창해, 2000, p.101.

17) 세잔은 유채색과 차츰 얇게 처리한 색조를 나란히 놓는 방식(스스로 변조라 부름)을 사용했는데, 이 독특한 터치는 음영의 농담을 능숙하게 변화시켜 사물의 입체감을 얻기 위한 것이었다. 이러한 명암 이론은 세잔의 색채 이론으로 바뀌어 거친 색조는 주제에 따라서 거친 물질을 표현하기 위해 칠해졌고, 섬세한 물질일 때는 물질에 맞게 색조를 변화시켰다. 스테판 멜리오르 뒤랑, 이자벨 칸, 파티마 모르티 쿠도, 앞의 책, p.77. 참조.

적 시지각이 제시하지 못하는 촉지적 입체감을 회화에 부여하였다.

이러한 방식으로 표현된 세계는 주관으로부터 독립된 객체도, 또 주관 속에 내재하는 인상도 아니다. 말하자면 세잔이 그린 사과를 사과의 이상적 아름다움도 아니고 사과의 인상도 아닌, 입체감과 질감이 생생하게 살아있는 ‘사과 그 자체’가 된다.

세잔은 사물의 고유한 질감을 추구하였다. 세잔이 추구한 질감이란 메를로-퐁티가 말하는 일종의 ‘야생적인 존재세계(brute existent world)’¹⁸⁾ 와도 같은 것으로 주관의 신체가 운동을 통해 파악한 ‘초월-내재적인’ 사물의 존재경험이다. 그리고 그것은 회화와 관련하여 메를로-퐁티가 ‘가시적인 것이 부재로서 현존시켜 놓고 있는 비가시성의 층(layer of invisibility)’¹⁹⁾에 대해 얘기했을 때의 그 ‘비가시성의 층’과 같은 것으로 ‘존재의 열개(裂開, dehiscence of Being)’²⁰⁾에 의해서나 드러날 수 있는 대상의 고유한 ‘있음(the there is)’의 세계이다.²¹⁾ 본 논문에서 언급되는 질감이란 바로 세잔의 그림에서 느낄 수 있는 이와 같은 ‘현상학적 질감’²²⁾을 말한다.

그런데 이러한 질감의 드러남은 존재의 열개, 즉 시각성과 이성이란 ‘외피의 파열’에 의해서만 이루어질 수 있다. 그리고 파열은 파편과 결여(혹은 빈틈)를 만들어낸다. 파열은 전체적이거나 연속적일 수 없기에 그렇다. 전체성과 연속성은 원래 눈과 이성의 이념이다. 눈과 이성으로부터 자유롭기를 원했던 반 데르 퀘켄의 실명적 태도는 이러한 전체성이나 연속성의 이데올로기에 대한 중압감이 없다. 실명적 태도의 이념은 ‘질감’이기 때문이다.

18) 모리스 메를로-퐁티, 『눈과 마음』, 『현상학과 예술』, 오병남 역, 1983, p.287.

19) 모리스 메를로-퐁티, 위의 책, p.336.

20) 모리스 메를로-퐁티, 위의 책, p.336.

21) 모리스 메를로-퐁티, 위의 책, p.287.

22) 그것은 눈과 언어와 이성이 대상을 규정하기 이전에 원초적 감수성을 통해서 느낄 수 있는 순수한 ‘감각 의터치’와도 같은 것으로 대상 그 자체에 대한 초월-내재적인 (transimmanent) 질적 느낌이자 대상과의 수평적 소통이다.

반 데르 퀘켄은 실명적 태도로 질감을 찾아 떠나는 자유로운 여행가이다. 그리고 그의 이러한 질감의 추구가 파편과 결여(혹은 빈틈)를 만들어낸다. 이것이 반 데르 퀘켄의 영화가 파편적인 이유이다.

한편 질감의 추구가 만들어낸 파편은 전체와의 관계에 있어서 그 자체의 자율성을 갖는다. 세르쥬 다네도 언급했듯이 반 데르 퀘켄의 파편은 전체의 부분들, 혹은 다시 짜 맞추어야 하는 퍼즐의 조각들이 아니다.²³⁾ 반 데르 퀘켄의 파편은 상대적으로 전체로부터 더 자유롭다. 반 데르 퀘켄의 파편은 전체에 우선하여 존재하고, 전체는 파편의 존재 후에, 즉 사후적으로 그리고 우연적으로 콜라주되어 존재한다.

그럼 파편화의 다양한 영화형식들을 살펴보기로 하자.

2.2.1. 부분 클로즈업

‘부분 클로즈업’은 대상의 한 부분만을 잘라내 확대하여 보여주는 영화 형식이다. 그것은 해당 부분이 외화면에 비가시적으로 존재하는 전체의 일부분이라는 점에서 하나의 파편이라고 볼 수 있다. 반 데르 퀘켄은 자신의 많은 작품에서 부분 클로즈업을 사용하고 있다.²⁴⁾ 우선 영화 『맹인 아이』의 수업풍경 시퀀스를 살펴보자.

이 시퀀스의 초반은 사물을 더듬는 맹인아이들의 ‘손’과 그 움직임에 감각적으로 보여주는 클로즈업 쇼트들의 시리즈로 구성되어 있다.

장면이 시작되면 클로즈업으로 확대된 한 아이의 작은 손이 교실 벽에 줄로 매달아 놓은 종을 손으로 더듬는다. 그리고 쇼트가 바뀔 때마다 아이의 손이 더듬고 있는 사물도 바뀐다. 줄에 매달려있는 머리빗, 파이프 담배, 만년필, 인형 등의 다양한 사물들이 차례로 등장하는데, 아이는 이 사물들을 손바닥으로 좌우, 상하로 쓸어 보기도 하고, 손가락으로 그것의

23) Serge Daney, 앞의 글, p.300.

24) 『맹인아이』의 마지막 시퀀스에는 거리를 더듬어 길을 찾아가는 맹인들의 허반신, 주로 ‘발’과 ‘다리’를 클로즈업한 쇼트들이 지속적으로 제시된다. 그리고 영화 『존재의 얼굴』에서는 영화 전체가 얼굴 클로즈업들로 가득 차 있을 정도이다.

표면을 조물락거리 보기도 한다. 그리고 사물을 감촉하는 아이의 손 이 미지는 매번 클로즈업으로 제시된다. 그리고 이 이미지들 위로 사물의 이름을 외치는 아이의 음성이 보이스 오버로 흐른다. 하지만 아이가 만 지는 사물과 아이가 외치는 이름은 종종 어긋난다.²⁵⁾ 이어지는 쇼트들 또한 앞 쇼트들과 유사한 패턴을 보여주는데, 이번에는 맹인아이들이 책 상 위에 놓인 블록조각, 점자책, 지도, 원통 장난감 등을 더듬는다. 역시 이 장면도 손 클로즈업으로 제시된다.²⁶⁾

이 타이틀 시퀀스에서 줄곧 제시된 손 클로즈업 장면들은 이중적인 촉 감을 전해준다. 한편으론 맹인아이의 손의 움직임을 감촉하게 하고, 다른 한편으론 맹인아이가 손으로 사물을 만지는 촉감을 추체험하게 해준다. 즉 관객은 이 장면을 보면서 맹인아이의 손의 ‘운동’²⁷⁾과 손이 느끼는 ‘촉 감’을 감촉하게 된다.

또한 이 시퀀스에서 손 클로즈업 이미지는 백 마디 말로도 다 하지 못 할 맹인아이들의 존재론적 질감을 느끼게 해준다. 이는 하이데거가 고흐 의 그림 『한 켈레의 구두』를 보면서 경험한 느낌²⁸⁾과 비슷하다. 하이데

25) 이와 같은 이미지와 사운드의 어긋난 조합은 지각과정에서 발생하는 오류와 결여를 보여주기 위한 의도적인 몽타주로 보인다.

26) 이 장면은 이미 제시한 쇼트와 거의 동일한 쇼트가 뒤에 다시 등장하는 순환적인 몽 타주를 보여준다. 그리고 이어지는 쇼트들은 사물을 더듬는 맹인아이들의 손을 카메라 라가 클로즈업으로 보여주다가 손의 주인인 맹인아이들의 얼굴로 카메라를 패닝시 키는 반복적인 패턴을 보여준다. 12개의 쇼트가 병치되는데 매번 쇼트가 바뀔 때마 다 등장하는 인물도 바뀌지만 앞부분과 마찬가지로 유사한 쇼트가 재등장하는 순환 적인 패턴을 보여준다.

27) 고전 물리학에서 ‘운동’은 좌표 평면 상의 한 점에서 다른 점으로의 시간에 따른 물 체의 위치변화를 의미한다. 즉 그것은 시공간이라는 사차원의 좌표 상에서의 물체의 위치변화를 의미한다. 그러나 반 데르 퀘켄에게 운동은 단순한 물리적인 위치변화가 아니라 그 자체가 감촉되어야 하는 하나의 고유한 ‘존재사건’이다. 말하자면 그에게 운동은 하나의 현상학적 사건인 셈이다. 예를 들어 『맹인아이』의 타이틀 시퀀스에 등장하는 운동-이미지에서 운동의 주체나 그것의 위치 변화보다는 운동 그 자체의 질감이 부각되어 나타난다. 운동 자체가 하나의 존재가 된 것이다. 이와 관련해서는 뒤의 ‘콜라주’ 장에서 사운드와의 관련성 속에서 다시 살펴볼 것이다.

28) 하이데거는 고흐의 『한 켈레의 구두』(1886-1887) 그림을 보며 다음과 같이 적고 있다. “구두라는 도구 밖으로 드러난 내부의 어두운 틈으로부터 들일을 하려 나선 이의 고 통이 응시하고 있으며, 구두라는 도구의 실직한 무게 가운데는 거친 바람이 부는 넓

거는 고희의 낡고 헤어진 구두 그림 앞에서 '존재자'인 구두의 '현시된 진리'²⁹⁾ 즉 농촌의 삶의 터전인 대지와 그 대지를 일구며 힘겹게 살아가는 농촌 아낙네의 삶의 세계를 만난다. 농민에게 있어 구두는 세상으로 나아가는 통로이다. 맹인에겐 손이 곧 눈이고 세상으로 나아가는 통로이다. 그렇기에 이 영화에서의 맹인의 손 클로즈업은 맹인의 존재 자체를 제시해주는 듯하다. 무언가를 더듬는 손 클로즈업의 파편화된 이미지 앞에서 우리는 맹인의 '존재론적 질감'을 느끼게 된다. 즉 여기서 손 클로즈업은 단순한 이미지의 확장이 아니라, 맹인아이와 관객 사이의 거리를 제거하여 그 둘을 직접적이고 질적으로 만나게 해주는 역할을 한다.

2.2.2. 슬로우 모션

일반적으로 슬로우 모션은 움직임을 늦추는 영화적 기법으로서, 푸도프킨에 따르면 그것은 현실의 왜곡이 아닌 관객의 주의를 끄는 의미심장하고 정확한 묘사이다.³⁰⁾ 하지만 영화 『맹인아이』의 체육 수업 장면의 '달리기 신(scene)'에서 반 데르 퀘켄이 사용한 슬로우 모션은 단순히 관

게 펼쳐진 평탄한 밭고랑을 천천히 걷는 강인함이 쌓여 있고, 구두 가죽위에는 대지의 습기와 풍요함이 깃들여 있다. 구두창 아래는 해 저물녘 들길의 고독이 저며 들어 있고, 이 구두라는 도구 가운데는 대지의 소리 없는 부름이 또 대지의 조용한 선물인 다 익은 곡식의 부름이, 겨울 들판의 황량한 휴한지 가운데서 일렁이는 해명할 수 없는 대지의 거부가 떨고 있다. 이 구두라는 도구에 스며들어있는 것은 빵의 확보를 위한 불평 없는 근심, 다시 고난을 극복한 뒤의 말없는 기쁨, 임박한 아기의 출산에 대한 조바심, 그리고 죽음의 위협 앞에서의 전율이다. 이 구두라는 도구는 대지(Erde)에 귀속해 있으며, 촌 아낙네의 세계(Welt) 가운데서 보존되고 있다. 이 같은 보존된 귀속에서 바로 도구 자체의 자기 안식(Insichruhen)이 생긴다.”

- 마르틴 하이데거, 『예술작품의 근원』, 오병남, 민형원 역, 예전사, 1996, pp.37-38.

29) 하이데거에 따르면 예술은 존재자의 진리의-작품-속으로의-자기-정립(dasSich-ins-Werk-Setzen-der Wahrheit des Seienden)이다. 그는 예술작품이 현실적인 것의 모방(Nachahmung)이나 묘사(Abschilderung), 즉 개별 존재자의 재현이 아니라 그들 사물들의 보편적 본질, 즉 '진리의 현시'임을 밝히고 있다. 이러한 진리의 현시는 본 논문에서 말하는 존재론적 질감과 통하는 개념이라 할 수 있겠다. 마르틴 하이데거, 위의 책, pp.41-42. 참조.

30) 문재철, 『민족주의 수사학으로서의 디지털 특수효과에 대한 연구-최근 한국영화에 나타난 컴퓨터 그래픽을 중심으로』, 『영화연구』, 제33호, 한국영화학회, 2007, p.324.

객의 주의를 끄는데 멈추는 것이 아니라, 관객의 지각을 새로이 확장시키는 파편화(전, 후의 시간과 단절된다는 의미에서)의 한 방법으로 사용되고 있다. 약 2분 30초 길이의 이 달리기 장면은 총 27개의 쇼트로 구성되어 있다. 이 쇼트들은 맹인아이들의 달리는 육체를 중점적으로 보여주고 있다.

장면이 시작되면 맹인소녀들은 운동장에 모여 담소를 나누고 있다. 그러나 체육교사의 구령소리가 들리는 즉시 담소는 중단되고, 소녀들 중 한 명이 총알같이 달려 나가 질주하기 시작한다. 그 소녀는 체육교사의 “달려! 좀 더 왼쪽으로, 오른쪽으로!” 라고 지시하는 외침과 호루라기 소리를 방향삼아 두 주먹을 불끈 쥐고 달린다. 쇼트가 바뀔 때마다 맹인소녀들이 번갈아 질주하다 멈추는 모습이 약 7-8초 길이의 미디엄 쇼트로 제시된다. 어떤 소녀는 방향감각을 상실한 채 중도에 멈추어 서서 당혹스러워 하고, 또 어떤 소녀는 트랙을 이탈하여 언덕에 부딪히기도 한다. 그리고 이어 필사적으로 질주하지만 조화가 깨져 보이는 맹인소녀들의 움직임을 파편화시킨 약 3-4초 길이의 여덟 개의 쇼트가 조형적 연속성을 유지하며(구도, 속도, 운동 방향 등에서) 빠른 리듬으로 배열된다. 하지만 한 순간 화면의 빠른 리듬이 돌연 느린 리듬의 ‘슬로우 모션’으로 바뀌고, 질주하는 맹인아이들의 슬로우 모션 쇼트들이 파편처럼 병치되어 제시된다. 이때 계속 들리던 구령 소리 및 운동장의 현장음향은 돌연 사라지고 피아노 선율만이 이 슬로우 모션 이미지 위로 흐른다. 이 순간 이 장면의 시공간은 전후의 시공간을 벗어나 매우 독특하게 변화한다. 맹인아이들은 이 슬로우 모션 속에서 마치 다른 시공간으로 이동한 듯이, 이 전까지의 불균형함에서 벗어나 낯선 아름다움을 뿜어내며 고요하게 춤을 추는 것처럼 보인다. 이 같은 슬로우 모션 이미지들은 감동스럽지만 동시에 보는 이를 고통스럽게 만든다. 왜냐하면 이 슬로우 모션 장면이 끝나면, 맹인아이들은 다시 원래의 시간으로 돌아와 어설피고 불균형한 동작으로 투포환을 던지기 때문이다.

이 장면의 슬로우 모션은 단순한 시간의 확장이 아니다. 여기서의 슬

로우 모션은 관객을 내적인 의식 고양의 상태로 이끈다. 즉 이 장면에서 관객은 꿈, 혹은 태곳적 신화의 세계에서나 볼 수 있는 일종의 ‘시각적 무의식’³¹⁾을 경험한다. 맹인아이들은 전후의 시공간과 단절된 이 슬로우 모션이란 낯선 시공간에서 일종의 ‘변신’, 즉 단순한 장애인에서 무한한 아름다움을 간직한 ‘신적 존재’로의 질적 도약을 하는 것처럼 보인다. 말하자면 이 장면의 슬로우 모션은 실제의 시간을 내적인 시간으로 대체하여 전후의 시공간과 단절되는 신화적 시공간으로 만들어 내는 것처럼 보인다.³²⁾ 일상적 시간의 외피가 파열되면서 신화적 시간이 그 내밀한 속살을 내보이는 것처럼 말이다. 그리고 이 신화적 시공간이라는 파편 속에서 아이들은 장애라는 외피 속에 잠겨 있었던 자신의 고유한 ‘존재론적 질감’을 드러낸다.

2.2.3. 잘게 잘린 파편

반 데르 퀘켄의 영화에는 잘게 잘린 파편들의 무질서한 조합이 자주 발견된다. 영화 『맹인아이』의 마지막 거리 시퀀스는 이를 잘 보여준다. 반 데르 퀘켄은 이 거리 시퀀스에서 맹인아이들이 거리에서 홀로 지팡이를 짚고 더듬거리며 길을 찾아가는 과정을 보여준다. 이것은 길가의 구덩이들, 전봇대, 거리에 세워진 자전거, 그리고 거리의 인파 등을 피해 위태롭게 길을 더듬어가야 하는 맹인아이들에게는 쉽지 않은 여정이다.

31) 벤야민은 일찍이 『기계 복제 시대의 예술작품』에서 영화가 일상적인 의식에선 가능하지 않았을 무의식적 이미지를 구현할 수 있음에 주목한 바 있다. 영화의 슬로우 모션은 일상적인 의식에선 상상하기 힘든 시공간을 창조하여 관객의 무의식적 감수성을 자극할 수 있다. 그리고 이것은 일상성의 외피 속에 갇힌 대상의 비가시적 층위를 드러내주는 하나의 방법이다. 발터 벤야민, 『기계 복제 시대의 예술작품』, 이윤영 역, 『사유 속의 영화』, 문학과 지성사, 2011, pp.132-134. 참조.

32) 앞의 문제철의 글에서 슬로우 모션에 대한 다음의 언급은 흥미롭다. “슬로우 모션은 시간을 지연시킨다는 점에서 물신화된 이미지로 볼 수도 있다. 하지만 이 물신화의 의미는 새롭게 확장 해석 될 필요가 있는데, Harris에 의하면 물신적 이미지는 구원의 성격을 갖고 있다(...)시간적 측면에서 영원화(etermization)로 이해될 수 있다는 것이다. 즉 물신이란 시간을 구성하는 것으로 이는 소멸로부터 존재를 보존하고자 하는 구원적 욕망이라는 말이다.(..)슬로우 모션은 일종의 영원화를 향한 물신적 장면에 해당된다고 하겠다.”- 문제철, 앞의 글, p.325.

이 시퀀스의 초반에는 두 명의 맹인소녀가 길을 찾아가는 모습이 번갈아 제시된다. 그리고 중반에 이르러 한명의 또 다른 맹인소년의 길 찾는 여정이 여기에 추가되어 두 소녀의 이미지들과 교차되어 제시된다. 맹인 아이들의 여정을 뒤따라가는, 어찌 보면 단순할 것 같은 이 시퀀스를 반 데르 퀘켄은 매우 혼돈스럽고 실험적인, 잘게 잘린 과편들의 몽타주로 재구성해 보여준다. 이 시퀀스의 형식적 특징을 상세히 살펴보기 위해 이미지와 사운드의 구성표를 작성해 보았다.

* 이미지와 사운드 구성표

C#	image	sound
1	맹인소녀1이 길을 건너기 위해 차도 앞에 홀로 서있다. 화면의 좌측을 향하고 있는 소녀의 긴장된 얼굴이 클로즈업 된다.	거리소음
2	앞 쇼트와 시선방향이 정반대인, 화면의 우측을 향하고 있는 맹인소녀 2의 얼굴이 클로즈업 된다.	거리소음
3	맹인소녀 1이 긴장한 표정으로 입술을 꼭 깨문 채 서 있는 바스트 쇼트. 소녀가 지팡이를 든 손을 번쩍 수직으로 치켜드는 순간에 컷된다.	거리소음
4	옷차림이 바뀌어 하얀 헤어밴드에 하얀 치마를 입은 맹인소녀 1이 차도 앞에서 있는 미디엄 쇼트. 앞 쇼트와 동일하게 지팡이 든 손을 수직으로 치켜드는 순간에 컷된다. 33)	오토바이 소리
5	맹인소녀 2가 차도 앞에서 있는 모습이 미디엄 쇼트로 잡히고, 소녀가 지팡이 든 손을 수직으로 번쩍 치켜들고 컷된다.	오토바이 소리
6	맹인소녀1이 지팡이를 두 손으로 꼭 움켜잡은 채 고개를 숙이고 서 있다. 소녀는 돌연 지팡이를 수직으로 번쩍 치켜들고 빠른 걸음으로 차도를 횡단해 맞은편 인도위로 올라선다. 나뭇가지를 피해 불안정하게 흔들리는 맹인소녀의 미디엄 쇼트.	거리소음
7	지팡이로 땅을 더듬으며 차도에서 인도로 올라서는 검은 구두를 신은 다리 쇼트. (이 동작은 행위 주체가 다를 뿐 6번과 동일하다.)	피아노 선율이 시작됨
8	검은 구두를 신고 지팡이를 두드리며 조심히 걸어가는 다리 쇼트.	피아노 선율

C#	image	sound
9	차도 바로 앞에 있는 인도를 찾느라 지팡이로 땅을 여러 번 더듬고 나서야 인도 위로 올라서는 다리 쇼트. (그런데 이번에는 뒤축이 닳은 낡은 하얀색 구두가 강조된다. 행위 주체가 누구인지 모호하다.)	피아노 선율
10	시선의 방향이 정반대로 바뀌어 화면의 우측을 향해 걷는 하얀 구두의 다리 쇼트. 벽돌들이 손상된 움푹 패인 바닥을 지팡이로 더듬으며 휘청대는 다리와 상체를 털링으로 번갈아 제시.	피아노 선율
11	검은 구두를 신고 지팡이를 짚고 걸어가는 하반신의 뒷모습 쇼트. 10번과 점프 컷으로 연결.	피아노 선율
12	10번과 동일한 하얀 구두를 신은 소녀의 다리의 뒷모습 쇼트. 지팡이로 벽과 길 모서리를 두드리며 걸어나 길거리의 화단으로 들어갈 뻔해 비틀거린다.	피아노 선율
13	다시 검은 구두를 신은 소녀가 인도를 불안하게 걸으며 점점 멀어지는 하반신의 뒷모습 쇼트.	피아노 선율
14	화면의 우측을 향해 조심스럽게 걸어가는 하얀 구두의 다리 쇼트.	피아노 선율
15	하얀 머리띠를 한 맹인소녀1이 화면의 우측으로 걸어가는 측면 바스트 쇼트.	피아노 선율
16	앞 쇼트와 점프 컷으로 연결. 앞 쇼트와 거의 동일한 프레임 구성이지만 약간 후방에서 촬영한 맹인소녀1의 측면 바스트 쇼트.	
17	변화한 상점가들과 사람들의 무리 사이로 15세 가량의 맹인소녀가 지팡이를 더듬거리며 화면의 우측방향으로 걸어가는 측면 바스트 쇼트.	피아노 선율이 흐르다 끝남
18	화면의 좌측방향으로 걸어오는 하얀 구두의 맹인소녀1의 하반신 쇼트. (앞 쇼트와 상반되는 운동방향 때문에 맹인소녀1과 맹인소녀가 마치 서로를 향해 걸어가고 있는 듯한 느낌을 준다.)	거리음향

- 33) 여기서 지팡이를 치켜드는 행위는 맹인소녀 1과 2를 통해 번갈아 반복적으로 제시되는데, 동일한 동작을 반복하는 이들은 마치 거울 속 이미지처럼 닮아있다. 영화가 진행될 수록 이 둘의 구분은 더욱 모호해진다. 왜냐하면 소녀 1과 소녀 2를 특징짓는 외모적 특징(구두와 의상 등)이 빈번하게 바뀌는데다 하체 중심의 프레이밍, 화면의 빠른 템포, 불연속적이고 파편화된 몽타주 그리고 흔들리는 이미지 등이 관객의 시선을 어지럽게 분산시키기 때문이다.

C#	image	sound
19	맹인소년이 화면의 우측방향으로 걷고 있는 미디엄 쇼트.	거리음향
20	맹인소년이 인도 중앙에 세워진 여러 대의 자전거 앞에서 머뭇거리며 지팡이로 휘저으며 피해간다. 부감으로 찍은 하체 쇼트에서 틸-업해 상체 제시.	거리음향
21	화면의 좌측을 향해 걷고 있는 소년의 측면 미디엄 쇼트와 카메라가 틸-다운해서 찍은 하반신 쇼트.	거리음향
22	동일한 방향으로 진행하는 소년의 측면 얼굴 클로즈업 쇼트.	거리음향
23	화면의 우측을 향해 걷는 맹인소년의 부감 하반신 쇼트.	거리음향
24	동일한 방향으로 진행하는 맹인소년의 측면 풀 쇼트.	거리음향
25	맹인소년이 전봇대에 정면으로 부딪힐 뻔 하다 이를 피해가는 모습. 하반신 쇼트.	거리음향
26	맹인소년이 길가에 세워져 있는 오토바이를 피해가는 모습을 뒤에서 따라가며 찍은 롱쇼트.	거리음향
27	동일한 운동방향인 우측으로 걷는 맹인소년의 측면 바스트 쇼트. 중경과 후경에 거리에서 놀던 꼬마 두 명이 맹인소년을 따라오는 모습이 보인다.	거리음향
28	맹인소년의 측면 바스트 쇼트 (이제부터 화면은 더 자갈하게 조각나고 리듬은 점점 빨라진다)	거리음향
29	화면의 우측으로 걷고 있는 맹인소녀 2의 미디엄 쇼트	거리음향
30	화면의 우측으로 걷는 있는 소년의 측면 얼굴 클로즈업 쇼트	거리음향
31	좌측으로 빠르게 수평 트래킹 하는 카메라. 'How' 라고 쓴 상점 간판을 1초 가량 제시.	거리음향
32	화면의 좌측방향으로 걸어오는 맹인소년을 정면 바스트 쇼트로 보여주다 카메라는 돌연 탈프레이밍되어 소년의 머리 위로 틸-업하여 왼쪽 방향을 가리키는 커다란 화살표가 그려진 도로 표지판을 클로즈업한다.	거리음향
33	앞의 도로 표지판을 우측 방향으로 빠르게 트래킹하며 찍은 2초 길이의 쇼트.(화살표의 방향과 카메라의 운동 방향이 정반대인데다 카메라의 이동속도가 빨라 화면의 긴장이 상승된다)	거리음향
34	동일한 운동방향으로 맹인소녀 2가 화면의 우측을 향해 상점가를 걷는 모습을 뒤에서 따라가며 찍은 뒷모습 미디엄 쇼트.	거리음향

C#	image	sound
35	맹인소년의 얼굴 정면 클로즈업 쇼트	거리음향
36	화면의 우측 방향으로 카메라가 수평 트래킹하며 거리의 간판들을 보여주는 롱쇼트. 이 때 갑자기 화면의 전경으로 매우 빠르게 질주하는 전차가 수평 우측방향으로 지나간다. 이때 질주하는 전차의 창문에 비친 도시의 이미지들이 매우 어지럽게 흔들거린다.	거리음향
37	앞 쇼트의 운동방향과 정반대인 좌측방향으로 걷고 있는 한 무리의 인파들을 빠른 속도의 좌측 수평 트래킹으로 보여주는 미디엄 쇼트. 앞 쇼트와 충돌하는 시선방향 그리고 빠른 카메라의 이동 속도에 의해 화면의 긴장감이 팽팽해진다.	거리음향
38	화면의 우측으로 걸어가는 맹인소년의 측면 얼굴 클로즈업에서 갑자기 카메라가 탈프레이밍 되어 소년의 머리 위의 상점 간판 글자들을 클로즈업한다.	거리음향
39	화면의 좌측으로 카메라가 수평이동하며 거리의 간판 글자들을 클로즈업한다.	거리음향
40	화면의 우측으로 카메라가 빠르게 트래킹하며 거리의 간판들을 미디엄 쇼트로 제시.	거리음향
41	화면의 좌측으로 카메라가 빠르게 트래킹하며 거리의 사람들을 미디엄 쇼트로 제시.	거리음향
42	계속 화면의 좌측으로 카메라가 빠르게 트래킹하며 거리의 인파들을 미디엄 쇼트로 제시.(거리 인파들의 산만한 움직임과 카메라의 트래킹 속도로 인해 매우 혼돈스럽고도 역동적인 이미지다.)	거리음향
43	동일한 진행방향으로 빠르게 트래킹되며 거리의 간판들을 클로즈업으로 보여준다. 큰 영문자들이 어지럽게 화면을 꽉 채운다.	거리음향
44	동일한 진행방향으로 거리의 간판들을 롱 쇼트로 보여주는 트래킹 쇼트.	빠른 템포의 섹스폰 프리재즈 선율
45	맹인소년이 걸어 들어오는 정면 바스트 쇼트.	재즈 선율
46	화면의 우측으로 이동하는 거리의 인파들을 좌측방향으로 빠르게 수평 트래킹하며 짙은 풀쇼트. (한 쇼트 내에 상반되는 두 움직임이 강조되어 매우 역동적인 느낌을 불러일으킨다.)	재즈 선율

C#	image	sound
47	화면의 좌측 방향으로 걷는 맹인소년의 측면 얼굴 클로즈업 쇼트.	재즈 선율
48	거리에 멈춰 서서 카메라를 바라보고 있는 사람들을 좌측방향으로 매우 빠르게 수평 트래킹하며 찍은 바스트 쇼트.	재즈 선율
49	화면의 좌측 방향으로 고개를 약간 숙이고 걸어가는 소년의 얼굴을 카메라가 측면에서 부감으로 잡아 클로즈업으로 보여주는 상태에서 이미지의 움직임은 정지된다. 하지만 정지된 소년의 얼굴 이미지 위로 재즈 연주는 약 30 초간 흐른다.	거리의 소음들과 절규하는 듯한 매우 빠른 템포의 재즈 연주

위의 표에서도 알 수 있듯이 맹인아이들의 모습은 약 6분 동안 49개의 파편으로 잘게 잘려 매우 복잡하게 제시된다.

이 시퀀스의 이미지 조합의 특징은 ‘충돌’이다. 충돌은 파편들 사이에서, 그리고 하나의 파편 내부에서 끊임없이, 그리고 다양한 양상으로 나타난다. 즉 클로즈업 쇼트와 롱 쇼트의 충돌, 거의 매번 쇼트가 바뀔 때마다 정반대로 바뀌는 시선방향(좌우)의 충돌, 수직구도와 수평구도의 충돌, 움직임과 정지의 충돌, 한 쇼트 내의 다양한 속도감의 충돌(35), 그리고 동일한 쇼트 내의 상반되는 운동방향의 충돌(45) 등이 그것인데, 이는 혼란스러움과 동시에 시각적인 긴장감을 팽팽히 고조시킨다. 그리고 위의 표에서도 알 수 있듯이 시퀀스의 후반부로 갈수록 파편들은 더욱 더 잘게 잘린다. 빨라지는 템포와 리드미컬하게 움직이는 핸드 헬드 카메라가 이 시퀀스의 혼돈과 어지러움을 더욱 가중시킨다.³⁴⁾

잘게 잘린 파편들의 무질서한 조합의 가장 핵심적인 특징은 연속성이 심하게 파괴되어 있다는 점이다.³⁵⁾ 앞서 살펴본 충돌도 연속성 파괴의

34) 이 시퀀스는 벤야민이 『기계 복제 시대의 예술작품』에서 언급한 영화의 촉각성(빠르게 전개되는 이미지에서 느껴지는 시각적 촉각성)에 가장 잘 부합하는 듯한 느낌을 준다. 발터 벤야민, 앞의 글, pp.136-140. 참조.

35) 반 데르 퀴켄의 영화세계에서 연속성의 파괴는 내러티브, 촬영 그리고 편집 단계에

한 양상이다. 연속성은 세상을 이해하는 중요한 방법이기도 하지만 다른 한편으로 보면 세계를 고정된 관점에 가두어놓는 일종의 감옥일 수도 있다. 이러한 의미에서 연속성은 일종의 인식의 왜곡일 수 있는 것이다.

하지만 반 데르 퀘켄에게는 연속성의 이데올로기에 대한 중압감이 없다. 오히려 그는 ‘불연속성’을 현실의 실상이자 대상 파악의 중요한 방법으로 여긴다. 실제로 우리는 무질서 속에서 어지러움만을 느끼는 것이 아니라 연속성에서 벗어난 인식론적, 미학적 자유를 느끼기도 한다. 잘게 잘린 파편들의 무질서한 조합은 대상에게 새로운 차원을 부여하는 측면이 있다. 파편들이 서로 무질서하게 충돌하는 과정에서 관객들은 마치 큐비스트들의 그림을 보는 것처럼 복수의 관점과, 이질적인 시간의 병치를 경험한다. 그리고 이러한 경험은 연속성 속에서는 얻지 못했을 대상의 새로운 존재 양식을 발견하게 해준다.

2.2.4. 불연속적 보이스 오버

반 데르 퀘켄은 자신의 다수의 작품들에서 ‘보이스 오버’를 사용한다. 그러나 반 데르 퀘켄의 보이스 오버는 일반적인 보이스 오버, 즉 이미지를 설명하는 기능을 담당하는 보이스 오버가 아니다. 반 데르 퀘켄의 보이스 오버는 파편적인 성격이 강하고 그 자체가 하나의 독립적인 감각의 대상이 된다. 이와 같은 현상은 이미지가 먼저 선정되고 그 다음에 그 이미지에 맞게 보이스 오버가 선택되는 것이 아니라, 고유한 질감을 갖는 파편으로서의 이미지와 사운드가 동시에 채취되고 그것들이 동등한 자격으로 자유롭게 조합되었기 때문에 나타나는 현상이다. 즉 반 데르 퀘켄의 ‘자율적인’ 보이스 오버는 사운드의 질감을 추구하는 과정에서 자연스

서 모두 발생한다. 이 시퀀스에서도 매우 다양한 방식으로 연속성 파괴가 이루어지는데 특히 마지막 쇼트의 이미지와 사운드의 연속성을 파괴시키는 몽타주, 즉 한창 진행 중이던 이미지와 사운드 중 예상치 못한 지점에서 이미지의 움직임만 돌연 정지되고, 사운드는 이 정지된 이미지 위로 계속 흐르는 설정은 관객에게 일종의 충격으로 다가올 수 있다.

럽게 나타난 그의 파편화의 한 방법인 것이다. 그리고 이는 이미지와의 관계에 있어 불연속적인 성격을 갖는다.

『맹인아이』의 타이틀 시퀀스에 등장하는 보이스 오버는 이와 같은 점을 잘 드러내 준다. 이 시퀀스의 보이스 오버도 이미지들과의 현저한 불연속성을 보인다.(이는 콜라주 장에서 다시 언급될 것이다) 그런데 이러한 불연속성은 그 자체가 의도적으로 기획되었다기보다 사운드와 이미지의 질감을 추구하는 과정에서 사운드가 자율적인 파편이 되고 그것이 자율적인 이미지와 병치되면서 나타나게 된 현상이다. 즉 이 시퀀스에서 관객은 이미지는 이미지대로 사운드는 사운드대로 각각의 질감을 동등하게 감수하게 되고 이들의 불연속적 충돌 속에서 의미 있는 고민에 빠져들게 된다.

2.3. 새로운 몽타주 - “콜라주(Collage)”

앞서 반 데르 퀘켄의 파편의 자율적 성격에 대해 말했다. 반 데르 퀘켄의 파편들은 브레송의 그것처럼 접속사가 생략된 채³⁶⁾ 서로 뒤섞여 있으면서 저마다의 자율성을 간직하고 있다. 그런데 파편이 이렇게 접속사가 생략된 채 자율성을 확보하면 부분들의 유기적인 연결을 통한 전체 효과, 즉 의도된 전체적 의미작용이나 연속적인 시공간의 제시가 어려워진다. 반 데르 퀘켄의 말을 직접 들어보자.

“내가 아직 영화로 무엇을 할 수 있는지에 대해 고민하고 있을 때, 난 ‘콜라주’란 용어에 끌렸다(...) 가장 하찮은 순간일지라도 주목의 대상이 되었고, 그리고 그러한 순간들의 조합이 콜라주 속

36) “브레송은 마치 접속사가 생략된 문장들처럼 모든 설명과 해설을 생략하고 대상들 각각을 분리시켜 포착한 뒤, 연속적으로 병치시켜 영상 서술 사이사이에 공백을 남겨둔다.”

- 황혜영, 『로베르 브레송의 ‘무셰트Mouchette’ 서술연구』, 『프랑스 문화예술연구』, 제23집, 2008, p.840.

에서 의미들을 생산해낼지라도 그것들은 최종적인 것이 아니었다. 이미지는 언제나 관념에 대해 승리하였다. 영화에 대한 나의 태도 즉, 콜라주에 대한 생각은 여전히 중요한 역할을 하고 있다. 이것은 이미지에 부여하는 일종의 '자유'이다. 우리는 모든 이미지의 모든 가능성을 알아야 할 필요는 없다. 많은 적든 이미지가 아무것도 의미하지 않는 외딴 영역이 존재하기 마련이다. 그리고 우리가 이미지에 더 많은 자유를 줄수록, 우리는 이미지들 간의 복잡한 관계를 창조해내고, 실재와 상상 사이에서 매혹적인 게임을 하는데 있어 더 많은 재량권을 갖게 된다. 이 안에서 의미들은 부표처럼 부유한다.”³⁷⁾

반 데르 퀘켄에게 중요한 것은 '이미지의 자율성'이다. 반 데르 퀘켄은 의미생성에서 해방된 파편들의 자유로운 배치를 중요시한다. 이것이 반 데르 퀘켄이 자신의 몽타주를 '콜라주'라고 부르는 이유이다. 즉 반 데르 퀘켄은 일종의 '이미지 주권론자'인 셈이다.

몽타주는 의미 생성을 위한 영화적 방법의 하나이다. 반 데르 퀘켄의 몽타주, 즉 콜라주도 물론 의미를 생성한다. 그러나 반 데르 퀘켄의 “이미지는 언제나 관념에 승리한다.”라는 말이 의미하는 것처럼 콜라주의 의미 생성은 '사후적'이다. 어디까지나 이미지의 자율성이 앞자리에 온다. 그래서 콜라주의 사후적인 의미 생성은 불분명하며, 개방적이고, 또 때에 따라서는 아무것도 의미하지 않는 것처럼 보이는 경우도 있다. 이러한 이유로 관객은 콜라주 앞에서 길을 잃는다. 관객은 파편들의 콜라주 앞에서 혼돈을 경험하며 의미화의 어려움에 봉착하기 때문이다. 따라서 관객은 유추와 상상을 동원해 능동적으로 영화를 느끼고 해석해야 한다.

그럼 영화 『맹인아이』의 타이틀 시퀀스를 다시 살펴보자.

이 시퀀스를 구성하는 전체적인 이미지들의 흐름은 ①차로 달리며 짙은 어두운 터널 속 풍경, ②헤드라이트를 켜 자동차들로 꽉 찬 도로, ③ 철로가 깔린 터널 내부, ④강강춤을 추는 무용수들, ⑤경주차들과 오토

37) Johan van der Keuken, 앞의 책, “Du montage chez Henry Moore”, pp. 15-16.

바이의 질주, ⑥군중 시위와 이에 대한 진압, ⑦카니발 풍경, ⑧수많은 군중 얼굴들, ⑨하늘에서 내려다 본 지형, ⑩사람들이 지나가는 모습, ⑪ 전자 그래픽 순으로 이루어져 있다. 그리고 이미지 사이사이에 검은 화면이 삽입되어 있고, 이것들 위로 여러 맹인아이들의 파편적인 이야기들이 보이스 오버로 흐른다.³⁸⁾ 우선 한 맹인소녀가 박물관에 갔던 경험에 대해 이야기하는 장면(⑤~⑥이미지들과 함께 제시됨)을 살펴보자.

맹인소녀 : “저는 박물관에 갔어요. 무거워 보이는 오래된 물병들을 봤어요. 작은 바느질 상자, 오래된 수저들도 보고요. 전 이것들이 좋아요. 우리는 이것들을 느낄 수 있어요. 사람들은 우리에게 이것들의 색깔들에 대해 말해주죠. 우리는 이것들이 무엇을 담았는지 상상할 수 있어요. 작은 단면들, 돌기들, 그리고 형태들을 상상으로 만져요. 아! 이것들은 정말 굉장하죠. 제 안에 있는 어떤 것을 상기시켜 줍니다(...)”

소녀의 보이스 오버가 들리는 동안 화면상에 차례로 제시되는 것은 우선 검은 화면(2초)-자동차 경기장에서 질주하는 경주차들이 사각앵글로 촬영된 네 개의 쇼트들(2초, 2초, 3초, 4초)-검은 화면(10초)-골인지점을 통과하는 순간의 경주차 쇼트(2초)-검은 화면(7초)-시위하는 군중들과 이들을 곤봉으로 내리치며 폭력적으로 제압하는 제복경찰들의 모습을 부감으로 촬영한 쇼트(3초)이다.

이 장면의 특징은 이미지가 텍스트를 묘사하지 않는 것처럼 텍스트도 이미지를 설명하지 않는다는 점이다.³⁹⁾ 관객은 박물관의 바느질 상자와 오래된 수저를 좋아한다는 소녀의 음성을 들으며 검은 화면과 질주하는

38) 타이틀 시퀀스의 시공간을 구축하는 핵심적 요소로는 첫째, 이미지가 부재하는 검은 화면, 둘째, 여러 맹인아이들의 파편적인 이야기들로 구성된 보이스 오버, 셋째, 연속성에서 이탈해 독립적으로 존재하는 파편화된 이미지들, 넷째, 이 이미지들과 사운드들 간의 이질적이고도 낮은 조합을 들 수 있다.

39) 기이 고티에, 『다큐멘터리 또 하나의 영화』, 김원중, 이호은 역, 커뮤니케이션 북스, 2006, p.237.

자동차, 시위현장 이미지들을 보게 된다. 소녀의 이야기와 이미지 사이엔 어떤 내러티브적 연속성도 찾아볼 수 없다. 그리고 이미지들 간에도 어떠한 연속성도 보이지 않는다. 이것들은 이질적인 파편들의 균열적 병치이다.

이 시퀀스 내의 또 다른 장면(⑨~⑪)을 살펴보자.

맹인소년: “목소리들은 우리에게 많은 것을 의미합니다. 만일 우리가 어떤 소녀의 친절한 음성을 들었을 때, 우린 단지 그녀에게 가까이 다가설 뿐이죠. 만일 그녀가 긴 머리인지 짧은 머리인지 알고 싶다면, 우리는 이것은 나중에야 알 수 있습니다. 그리고 그녀가 날씬한지 알고 싶다면, 그녀에게 직접 물어봐야 하죠(...)”

위의 맹인소년의 보이스 오버가 흐르는 동안 제시되는 이미지는 높은 곳에서 수직으로 내려다보며 땅의 지형을 찍은 버즈 아이즈 쇼트(5초)-검은 화면(약 9초)-거리의 인파들이 오고가는 장면을 찍은 버즈 아이즈 쇼트(10초)이다.

이 장면에서도 이미지와 사운드 사이에 불연속적인 균열은 지속된다. 여기서도 역시 사운드는 더 이상 이미지의 연장이 아니다. 이 둘은 각각 독립적인 지층으로 존재한다.⁴⁰⁾ 또 이미지들 간에도 연속성은 발견되지 않는다. 이미지와 사운드는 파편으로서 서로 콜라주 되어 존재할 뿐이다.

그런데 사실 이러한 콜라주는 파편이 만들어지는 과정에 이미 예비되어 있다고 볼 수 있다. 왜냐하면 대상과의 관계에 있어 시각성이나 이성이 배제된 순수한 실명적 태도는 대상을 향한 질감의 추구로 이어지고, 질감의 추구는 파편을 만들어내며, 이렇게 해서 만들어진 파편은 자율적 성격을 지니게 되어 전체와의 관계가 임의적이 될 수밖에 없기 때문이다. 이러한 임의성이 자유롭고 혼돈스런 몽타주, 곧 콜라주를 가능케 한다. 그러나 반 데르 퀘켄의 콜라주는 임의성이라는 단 하나의 원칙 하에

40) 데이비드 노먼 로드워, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 김지훈 역, 그린비, 2007, pp. 286-287.

서 순전히 우연적으로만 이루어지는 것은 아니다. 오히려 그는 이질적인 파편들이 만나 서로를 상승시키는 형태의 콜라주에 관심이 많다. 반 데르 퀘켄의 말을 직접 들어보자.

“내게 흥미 있었던 것은 맥락에서 빼낸 이 이미지들이 수행하는 역할을 시험해보는 것이었다. 말하자면 sign을 더욱 선명하게 부각시키고, 그것들이 생성해내는 관계를 보고자 했다”⁴¹⁾

말하자면 그에게 콜라주의 원칙이란 것이 있다고 한다면, 그것은 아마도 의미화나 연속성이라는 원칙이 아니라, 각각의 파편들이 각자의 질감을 더 잘 부각시킬 수 있게 하는 ‘충돌과 상승’이라는 원칙일 것이다. 위의 두 장면에서 보이는 이미지와 사운드의 콜라주는 이점을 잘 보여준다.

이 시퀀스에 등장하는 경주차들, 오토바이의 질주, 시위현장, 그리고 거리의 인파들로 이루어진 이미지 파편들은 그 운동성이 매우 강하다는 특징이 있다. 이 이미지 파편들은 운동성을 결코 눈으로 볼 수 없는 맹인 아이들의 보이스 오버와 병치되어 충돌을 일으킨다. 그런데 역설적이게도 이 충돌이 이미지 파편의 운동성을 더욱 두드러지게 한다. 또 보이스 오버에서 느껴지는 맹인아이들의 실명성도 이 역동적인 운동을 담은 이미지들에 의해 더욱 두드러지게 나타난다. 즉 반 데르 퀘켄은 이 콜라주에서 시각적인 운동성과 맹인의 실명이라는 역설적인 관계를 이미지와 사운드의 두 층위로 병치시켜 각각의 질감을 더욱 두드러지게 보여주고 있는 셈이다. 즉 상충되는 두 층위의 파편은 변증법적으로 충돌하며 서로가 서로의 질감을 상승시키는 것이다. 그리고 이와 같은 상승효과는 중간 중간 끼어드는 검은 화면에 의해 더욱 고조된다.

콜라주는 어쩌면 그 자체로 현실의 본래적인 모습인지도 모른다. 이것이 원초적 감수성을 대신해 세상을 질서지우기 이전에 인간에게 현실은 혼돈스런 콜라주로 존재했을지도 모른다. 그래서 반 데르 퀘켄의 변증법

41) François Albera, 앞의 글, p.3.에서 재인용.

적 콜라주라는 영화적 형식은 잊혀진 인간의 원초적 감수성을 자극하여 다시 회복시키는 기능을 하고 있다고도 볼 수 있다. 이성적인 현실 인식에 익숙해진 관객들은 이러한 영화형식 앞에서 처음에는 불편함을 느끼지만, 그 불편한 혼돈스러움에서 비롯된 감각의 예민함이 관객의 새로운 지각 경험을 가능케 한다. 즉 반 데르 퀘켄의 영화를 보는 관객들은 분산되어 있는 파편들로 세상을 직접 재구성해야 한다. 이를 통해 관객은, 잘게 잘린 파편에서도 이미 얘기했듯, 세계의 새로운 존재 양식과 그것의 리듬을 경험하게 되는 것이다.

또한 반 데르 퀘켄의 영화는 의미 부여가 어렵다. 그것은 그가 영화를 통해 세계에 대해 발언하고자 한 것이 아니라 우선 세계를 만나고자 했기 때문에 발생하는 현상이다. 관객은 그의 영화를 보면서 우선 파편을 만나고, 다음엔 낯선 콜라주를 경험하며 길을 잃는다. 그리고 이것들이 던지는 의미에 대해 생각하지 않을 수 없게 된다. 관객 각자는 반 데르 퀘켄이 제시하는 이미지와 사운드의 고유한 질감 속에서 그들의 옛 기억과 생각들, 그리고 상상과 유추를 동원해 스스로 길을 더듬어야 하는 것이다. 이는 혼돈임과 동시에 하나의 '자유'이기도 하다. 의미화 작용과 관련해 반 데르 퀘켄은 영화 속에서 말을 하지 않는다. 그는 관객에게 발언의 기회를 넘겨준다.

2.4. 더듬는 카메라

“카메라는 애무와 같다. 왜냐하면 내가 좋아하는 존재들과 사물들의 표면을 스쳐가는 작은 움직임들이기 때문이다(...) 나는 프레임임을 항상 대략적으로만 구성해 왔다. 이제는 내가 프레임을 구성하는 것이 아니라, 나는 단지 카메라를 따라다닐 뿐이라는 생각이 든다. 카메라는 날아가고, 나는 그 뒤를 따라 난다. 어렸을 적에 내겐 끈으로 신발에 단단하게 묶어서 신는 나무 스케이트가 있었다. 내가 스케이트를 잘 타게 되었을 때, 나는 스케이트를 잘 타기

위해서는 스케이트가 발아래에서 거의 등등 떠 있는 것처럼 되어야 한다는 것을 알게 되었다. 카메라도 마찬가지이다. 요즘 나는 카메라를 그저 내버려 둔다. 초점을 맞추는데도 전보다 아주 많이 편안해져서, 한순간 이미지를 흐릿하게 내버려두고, 다음에 아주 부드럽게 다시 잡는다. 그러면 마치 카메라가 가벼워진 것처럼 느껴지게 되고, 이러한 움직임 속에서 카메라 위로 사물들의 리듬이 다가오게 된다.”⁴²⁾

반 데르 퀘켄은 언제나 핸드 헬드 카메라로 촬영한다. 그래서 그의 영화의 화면은 자주 흔들린다. 반 데르 퀘켄이 핸드 헬드 카메라를 고집하는 이유는 인간의 눈이 언제나 움직이기 때문이다. 눈이 대상을 지각하는 과정은 결코 고정된 시점에서 이루어지지 않는다. 언제나 눈은 움직이고, 그 움직임 속에서만 사물은 자신의 고유한 리듬을 드러낸다. 고정된 시점에서 바라보는 사물은 분명해 보이지만, 그것은 일종의 왜곡일 수 있다. 알로이스 리글(A. Riegler)은 다음과 같이 말한다.

“외부 대상의 지각에 우리가 가장 많이 이용하는 감각기관은 눈이다. 하지만 이 기관은 대상들을 속이 꽉 찬 물질적 개체들로서가 아니라 단지 여러 개의 색면들로서 우리에게 보여줄 뿐이다. 특히 이러한 시지각은 외부 세계의 대상들을 질서가 없는 혼합물로 보이도록 만드는 것이다(...) 단위 대상들의 개별적 통일성에 대한 분명한 지식은 오직 추각으로서만 얻을 수 있다. 즉 추각만이 물질적 개체를 감싸는 경계의 불가입성(impenetrability)에 관한 지식을 우리에게 줄 수 있다. 이 경계들이 바로 대상의 추각적 표면들이다.”⁴³⁾

42) Johan van der Keuken, 앞의 책, pp.184-185.

43) Alois Riegler, *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes, Giorgio Bretschneider Editore, Italy, Rome, 1985, p.22. 이동훈, 『근대의 추각적 지각론으로 본 '리움플란'과 '자유평면'연구』, 『대한건축학회지』 제25권, 제12호 통권 제254호, 2009, p.223.에서 재인용.

여기서의 시각은 일정 거리를 사이에 둔 정지된 시점에서의 시각을 의미하고, 촉각은 근접한 거리에서의 시점이 움직이는 시각을 의미한다. 움직이는 눈, 움직이는 카메라만이 사물의 표면을 더듬어 그것의 입체성과 개체성을 파악할 수 있다.

반 데르 퀘켄에게 대상의 고유한 질감은 일차적으로 ‘표면’을 통해 드러나는 것이다. 반 데르 퀘켄에게 표면의 개념은 중요하다. 반 데르 퀘켄은 평소 자신에게 하나의 영화는 하나의 ‘표피(épiderme)’의 문제이고, ‘표면(fleur de peau)’으로 느끼는 문제라고 말하며 사물들의 외피를 통해 현실을 창조하고 싶다는 의지를 표명해왔다.⁴⁴⁾ 이와 같은 표면에 대한 반 데르 퀘켄의 관심은 이미지의 ‘평면화’로 이어진다. 반 데르 퀘켄의 이미지들은 평면적이고 브레송의 이미지들처럼 얇게 패인 부조⁴⁵⁾ 같은 인상을 준다. 반 데르 퀘켄이 이처럼 평면화를 고집하는 이유는 원근법적 공간으로는 대상세계의 표면에서 일어나는 ‘생성’을 제대로 표현할 수 없기 때문이다. 즉 반 데르 퀘켄은 ‘표면’을 위해 ‘평면’을 도입한 것이다.

반 데르 퀘켄의 영화 『존재의 얼굴Face Value』은 바로 표면에 관한 대표적인 영화로 볼 수 있다. 이 영화는 다양한 민족, 종교, 계급을 가진 사람들의 얼굴을 클로즈업으로 보여주고⁴⁶⁾, 더불어 다양한 사물 및 사운드까지 ‘얼굴화’시켜 보여준 작품인데, 여기서 반 데르 퀘켄은 이미지의

44) 반 데르 퀘켄은 자신의 에세이에서 그가 정말 하고 싶었던 것은 하나의 표면에 ‘지속’을 창조하는 것이라고 적고 있다. 그는 “표면에서 시간은 탄생하고, 시간에서 표면은 탄생한다. 표면에 주목하라, 이것은 장전된 침묵이다.”라고 말하며 표면의 중요성을 강조한다. Johan van der Keuken, 앞의 책, pp.58-59.

45) 홍성남, 『모더니스트 브레송과 시네마토그래프』, 『로베르 브레송의 영화세계』, 한나래, 1999, p.132.

46) 들뢰즈가 그의 공저 『천개의 고원』에서 강조했듯이, 이 표면으로서의 얼굴은 여기서 바로 ‘사건과 의미’의 장소가 된다. 반 데르 퀘켄은 사건과 의미의 장소인 이 표면을 줄곧 클로즈업으로 응시하며 영화의 미학적, 윤리적 문제들에 대해 스스로에게 질문을 던지고 있는 듯하다. 자끄 오몽(Jacques Amount)은 벨라 발라즈(Béla Balázs)의 상(相, physionomie)의 개념에 대해 고찰하며 다음과 같이 언급한다. “相은(...) 사물들, 존재들, 장소들의 외양이자 얼굴이며, 동시에 그것들의 영혼의 창이다. 그리고 이 증식하는 상들 중에서 절대적 특권을 받은 것은 바로 인간의 ‘얼굴’이다.” 자끄 오몽, 『얼굴의 미학』, 김호영 역, 마음산책, 2006, pp.144-145.

평면화(빅 클로즈업을 포함한)와 시종일관 지속되는 불연속적 보이스 오버로 대상 세계의 표면을 더듬는다.

또한 반 데르 퀘켄은 프레임 구성과 관련하여 다양한 실험을 시도한다. 프레임과 관련해 반 데르 퀘켄의 독창적인 스타일 중 하나로 들 수 있는 것이 ‘프레이밍-탈프레이밍-재프레이밍’ 운동의 반복이다. 이것은 반 데르 퀘켄이 고정된 프레임을 지워 외화면을 포착하고자 하는 열망과 관계된 것으로 보인다. 프레임에 대한 반 데르 퀘켄의 말을 직접 들어보자.

“나는 프레임을 벗어나는 작업을 자주 했는데, (완전히)새로운 프레임을 만들어내기 보다 동일한 쇼트 내에 또 다른 변화(미세한 자리이동)를 만들어냈다. 여기서 나는 이런 생각을 한다. 항상 외화면은 존재하고, 프레임의 옆에는 탐색할 무엇인가가 있다는 것을...”⁴⁷⁾

“내 프레임은 동일한 쇼트의 내부에서 공간의 관계들을 가볍게 변경함으로써, 명확히 이 ‘근사치(presque)’를 강조하는 것을 목적으로 한다. 비슷한 것들이 많이 있고, 이것들은 거의 동일하다. 현실을 보여준다는 것은 곧 비슷한 관점을 되풀이(축적)하는 것이다(...)”⁴⁸⁾

위의 언급에서 알 수 있듯이 반 데르 퀘켄에게 현실이란 거의 동일한 (즉, 근사치적) 관점들의 축적으로 지각된다. 프레임 옆에는 늘 탐색할 무엇인가가 있기에 반 데르 퀘켄의 카메라는 늘 프레임의 경계를 지우고 외화면으로 나갔다가 다시 돌아온다. 반 데르 퀘켄의 이와 같은 현실에 대한 생각(근사치 축적으로서의 현실)과 외화면에 대한 욕망이 ‘프레이밍-탈프레이밍-재프레이밍’ 운동의 반복이라는 독특한 카메라 위킹을 만들어 낸다. 이와 같은 ‘근사치 축적’으로서의 카메라 위킹은, 반복적으로 더듬어 사물을 파악하는 맹인들의 손처럼, 반복적인 더듬기로 현실에 다가

47) Johan van der Keuken, 앞의 책, pp.184-185.

48) Johan van der Keuken, 앞의 책, p.43.

가고자 한다. 말하자면 반 데르 퀘켄은 ‘맹인’이고 그의 카메라는 ‘손’인 것이다.

3. 실명(失明)의 미학

앞서 살펴본 바대로 반 데르 퀘켄의 영화는 고유한 형식들을 갖고 있다. 그것은 검은 화면, 파편화, 변증법적 콜라주, 더듬는 카메라와 같은 실험적 형식들이다. 그리고 이러한 반 데르 퀘켄의 실험적인 영화 형식들은 전통적인 영화에서는 쉽게 체험하지 못할 새로운 지각 경험을 가늠케 한다. 반 데르 퀘켄의 실험적인 영화 형식이 제공하는 새로운 지각 경험의 특징들에 대해 살펴보자. 이것은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 반 데르 퀘켄 영화의 이미지와 사운드는 ‘시각적’이라기보다는 ‘촉각적’이다. 시각은 사물들의 배치를 파악하여 대상 세계에 대한 전체적인 지각을 구성한다. 반면 촉각은 배치를 파악하거나 전체를 구성하기 이전에 우선 직접적이고 순수하게 대상 세계를 감촉한다. 그래서 시각이 이성적이라면 촉각은 육체적이라고 말할 수 있다. 반 데르 퀘켄의 영화 형식은 관객들에게 바로 이러한 육체적 촉각을 체험케 한다.

우선 더듬는 카메라는 고정적인 시점에서 일정한 거리를 두고 대상을 촬영함으로써 얻게 되는 원근법적인 화면을 구성하는 것이 아니라, 자유롭게 움직이며 사물을 더듬어 대상의 촉각적 표면을 구성한다. 또 파편화나 변증법적 콜라주는 연속적이고 전체적인 하나의 배치를 보여주는 것이 아니라, 배치(이것은 하나의 서사라고도 볼 수 있는데)에서 벗어난 자율적인 파편들의 임의적인 콜라주를 제시하여 각각의 부분들이 순수하게 감각적일 수 있도록 해준다. 그리고 이 감각은 배치와 관련된 시각이 아니라 직접적이고 순수한 촉각을 닮아 있다. 이러한 방식으로 반 데르

퀘켄의 영화는 관객으로 하여금 가까이서 더듬어 생생하게 감촉하는, 즉 눈으로 만지는(haptique)⁴⁹⁾ 느낌을 체험케 한다.

둘째, 반 데르 퀘켄의 영화는 ‘연속적’이라기보다는 ‘불연속적’이라는 느낌을 준다. 따라서 혼돈스러워 보인다. 반 데르 퀘켄의 영화를 보는 관객은 하나의 관점과, 그것으로부터 해석되는 하나의 연속된 세계를 구성하기 어렵다. 그의 영화에서 세계는 깨져 보이고 관점은 분산되어 있다. 이러한 불연속성과 혼돈은 앞서 살펴본 더듬는 카메라, 파편화, 그리고 변증법적 콜라주라는 영화 형식의 당연한 결과이다.

셋째, 반 데르 퀘켄의 영화를 보면 무엇을 알았다는 느낌보다는 무언가와 ‘마주쳤다’는 느낌이 든다. 이는 그의 영화가 감각성은 두드러진 반면 의미화는 매우 어렵게 구성되어 있기 때문에 나타나는 현상이다. 실제로 반 데르 퀘켄의 검은 화면, 더듬는 카메라, 그리고 파편화와 변증법적 콜라주와 같은 영화 형식들은 서사나 의미 생성을 위한 것이 아니다. 그것은 대상의 표면에서 생성되는 고유한 질감을 위한 형식들이다. 그래서 서사나 의미 생성을 목적으로 하는 전통적인 영화 형식에 길들여진 관객들은 반 데르 퀘켄의 영화 앞에서 길을 잃게 된다.

반 데르 퀘켄의 영화는 서사나 의미보다는 ‘이미지’를 중시한다. 반 데르 퀘켄은 이미지의 자율성을 강조하면서 영화가 고정된 의미에 종속되거나 현실을 투명하게 비춰주는 거울이 되는 것을 경계한다.⁵⁰⁾ 그는 무엇을 안다는 태도를 버리고 ‘무지(無知)의 태도’로 영화를 만들고자 한다.⁵¹⁾ 그래서 그는 영화에 어떤 서사나 의미를 담는데 주력하기 보다는

49) 질 들뢰즈, 이정하 역, 『시네마II : 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005, p.33. “오스트리아의 미술사가 리글(A. Riegler)이 힐데브란트(Hildebrand)가 제안한 서로 대립되는 예술사의 두 시각성(촉각적 감각을 함축하는 근접적 시각과 순수시각적인 깊이의 시각)으로 부터 만들어낸 새로운 범주로서, 시각적인 지각(perception)내에 눈과 촉각이 결합되어 있는 독특한 양태-aptisch-를 의미하며, 이집트 예술에서 그 구체적인 표상을 볼 수 있다고 말한다. 보링거나 뵐플린 등의 예술심리학의 거장들에서 다른 식의 개념화를 발견할 수 있고, 들뢰즈 또한 다른 저서들에서 빈번하게 이 ‘눈으로 만지는(haptique)’ 지각의 의미에 대해 강조하고 있다.”-역주

50) 정은정, 앞의 글, p.292.

51) 반 데르 퀘켄은 세르쥬 투비아나(Serge Toubiana)와의 대담에서 아래와 같이 말한다.

무지의 태도로 '이미지와 사운드를 해방'시킨다. 그의 영화 형식들은 이러한 해방을 가능케 하는 도구들인 것이다. 그리고 반 데르 퀘켄은 이렇게 해방된 이미지와 사운드와 순수하게 만난다.

앞서 살펴보았듯이 반 데르 퀘켄은 '시각성'과 '질서'와 '읽' 대신 '촉각성'과 '혼돈'과 '무지'를 선택한다. 시각성은 대상을 일정한 거리에서 전체적으로 파악하기 때문에 그것의 고유한 질감을 직접적으로 느낄 수 없다. 모든 것들은 색이나 크기가 다를 뿐 동일한 질감 속에서(더 정확히 말하자면 無질감 속에서) 양적으로 감수된다. 반면 촉각성은 양이나 형으로 환원될 수 없는 대상 고유의 질감을 직접적으로 감수한다. 촉각성은 양이나 형을 통해 대상을 질서지우지 못하기 때문에 필연적으로 혼돈을 발생시키지만, 그 혼돈은 어찌 보면 대상 존재의 열려있음에 대한 새로운 발견일 수 있다. 이것이 촉각성과 혼돈의 미덕이다.

또한 이성은 대상을 타자화한다. 이성은 의미와 앎을 통해 대상을 규정하고 대상을 전체 속에 배치한다. 그렇게 함으로써 잃게 되는 것은 대상과의 '순수한 만남'이다. 대상은 이성 앞에서 무엇으로도 환원될 수 없는 자신만의 고유한 존재 근거를 잃고 소외된다. 반면 무지는 대상과 주체의 사이에 개입되기 마련인 이성을 제거함으로써 대상의 존재에 직접적으로 가 닿을 수(만날 수) 있게 해준다. 이 '직접성'이 중요하다. 왜냐하면 직접성은 곧 대등함이고 순수함이기 때문이다. 무지 앞에서 대상은 이해 불가능하지만, 직접적으로 그리고 하나의 질적 존재로서 대등하게 만나진다. 이성이 대상에 대한 지배라면 무지는 대상과의 순수한 만남인

"What I mean is, you can't know. The scourage of documentary film is the attempt to explain the world, without the huge gaping doubt, of not knowing. With regard to my film, *The Palestinians* which makes extensive use of voice narration. I sometimes asked myself : how do you know all that? (...)In my political approach it was important to apply my know-how to a theme that as the same time was very difficult and painful, especially in Holland. But I still find the film unsatisfying, because there's the notion of knowing something. I'd like to reduce things to a minimum."

-Serge Toubiana, "The flow of the world: Johan van der Keuken's Amsterdam Global Village", *Cahiers du Cinéma*, No.517, october, 1997, p.17.

것이다. 이것이 무지의 철학의 미덕이다.

촉각성과 혼돈과 무지는 서로 동떨어진 개념이 아니다. 그것은 반 데르 퀘켄의 실제에 대한 태도에서 비롯되는 영화적 특징들이다. 반 데르 퀘켄은 대상에 대한 규정 없이 그것의 고유한 질감에 직접적으로 다가가고자 한다. 즉 그는 대상과의 순수한 만남을 추구한다. 이를 위해 그는 '의도적으로' 시각성과 질서와 앓을 내려놓는다. 오이디푸스가 자신의 눈을 찢어 시각과 이성을 '의도적으로' 포기한 것처럼 말이다. 이것은 일종의 의도적 '실명'이라고 볼 수 있는데, 여기서 '실명'이란 이성(시각성, 질서, 앓 등을 포함하는 포괄적인 의미)을 의도적으로 내려놓음을 의미한다. 이것이 바로 반 데르 퀘켄의 영화 미학이 상징적인 차원에서 실명의 미학으로 불릴 수 있는 이유이다.

눈을 가진 이는 대상에 다가가는 과정에서 우선 본다. 이성을 가진 이는 대상에 다가가는 과정에서 우선 생각한다. 그렇지만 이러한 과정에서 잃게 되는 것은 바로 대상과의 순수한 만남, 그리고 그 순수한 만남에서 얻을 수 있는 대상의 '고유한 질감'이다. 그리고 이는 대상과 내가 만나지 못한다는 의미에서 하나의 '소외'이기도 하다. 즉 눈과 이성으로 대상을 규정하는 과정은 대상과 나를 시각과 앓이라는 외피 속에 가둬 놓는 일종의 '구속'의 과정인 것이다.

그러나 눈을 포기한 자는 대상에 다가가는 과정에서 우선 손으로 더듬는다. 그리고 그 과정에서 대상을 순수하게 '만난다'. 이 만남 속에서 대상은 의미나 형태로 규정되지 않은 채 그 고유한 질감을 파편적으로 드러낸다. 어찌 보면 무질서하고, 이해불가능하며, 낯설게 보일 수 있는 이 만남의 과정은 눈이나 이성으로는 결코 다가갈 수 없는 대상의 '내밀한 속살'을 경험할 수 있게 해준다. 그리고 이것은 대상과 나의 순수한 만남이라는 의미에서 하나의 '소통'이라고 볼 수 있다.

이러한 관점에서 보자면 의도적 '실명'은 시각과 앓이라는 감옥 속에 갇힌 사물과 나를 해방시키는 행위이자, 그 둘을 소통시켜 소외를 극복해 내는 윤리적, 인식론적 혁명이라고 할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 혁

명의 미학적 의미는 고유한 '질감의 회복'이다. 실명은 질감으로 이어진다. 그래서 실명의 미학은 곧 '질감의 미학'이다.⁵²⁾

4. 나가는 글

이상에서 요한 반 데르 퀘켄의 영화 형식과 여기서 비롯되는 지각적 특징들(촉각성-파편성, 불연속성-혼돈, 무지-직접적 만남)을 살펴보았다. 그리고 그러한 특징과 영화적 형식은 반 데르 퀘켄의 '실명적 태도'에서 비롯되는 것임을 밝혀보았다.

실명적 태도란 시각성이나 이성을 배제한 순수한 감수성으로 대상에 다가가 그것의 '질감'을 만나려는 태도를 말하고, 질감이란 존재의 열개에 의해 드러나는 대상의 고유한 '있음'(the there is) 의 세계로서, 주관과 객관이 직접 만나 형성하는 초월-내재적인 사물의 '존재경험'이라고 볼 수 있다. 그리고 이러한 질감은 시각성과 얽히라는 외피의 파열로 드러나는 것이기에 '파편화'되기 마련이다. 앞서 살펴본 검은 화면, 파편과 변증법적 콜라주, 더듬는 카메라 등의 영화 형식은 반 데르 퀘켄의 이와 같은 실명적 태도가 영화적으로 물질화되면서 만들어진 그만의 고유한 영화적 스타일이라고 볼 수 있다.

반 데르 퀘켄의 영화 앞에서 관객들은 혼돈스러운 지각체험을 겪게 된다. 이는 그의 영화가 전통적인 영화 언어에서 많이 벗어나 있기 때문에 발생하는 현상이다. 그의 영화는 연속성이 심하게 파괴되어 있어서 습관

52) 한 가지 덧붙이자면, 반 데르 퀘켄 영화에서 특징적인 것 중의 하나로 감정이입의 부재를 들 수 있다. 영화 『맹인아이』에서 반 데르 퀘켄은 맹인아이들에게 어떤 동정이나 감정이입도 하지 않는다. 이는 반 데르 퀘켄의 다른 영화들에서도 일관적으로 나타나는 특징으로, 그의 영화가 주로 사회적 약자, 즉 장애인, 이민자, 실업자, 제 3 세계 가난한 사람들을 조명해왔다는 점을 감안해 볼 때, 이색적이라 할 수 있다. 이러한 감정이입의 부재는 감정을 불러일으키는 '서사의 부재'로부터 말미암은 것으로서 파스칼 보니체는 이와 같은 감정이입의 부재를 현대 영화의 특징 중 하나로 꼽고 있다. - 파스칼 보니체, 앞의 책, pp.123-124. 참조.

적으로 형성되어온 관객들의 세계관을 혼돈다. 그러나 이러한 혼돈은 유익한 혼돈이다. 왜냐하면 반 데르 퀘켄의 영화가 선사하는 혼돈은 관객을 새로운 세계에 입문시키는 혼돈이기 때문이다. 관객은 반 데르 퀘켄의 영화 앞에서, 시각성과 이성을 내려놓고 순수한 감수성으로 돌아가 대상과 '직접적으로' 만나 그들의 '고유한 질감'을 느낄 수 있는 기회를 얻는다. 그리고 이 과정은 규정성을 그 특징으로 하는 시각성과 얹이라는 감옥에서 나 자신과 대상을 해방시켜 그 둘을 소외에서 소통으로 이어주는 미학적, 인식론적, 윤리적 혁명이기도 하다.

그리고 반 데르 퀘켄의 실명의 미학은 영화 이미지와 사운드의 해방으로 이어진다. 이것은 실명적 태도로 대상을 향해 다가가 만들어진 이미지와 사운드가 사전에 기획된 의미나 리얼리티에 종속되지 않고 그 자체로 '자율적인 존재'를 형성한다는 의미이다. 영화에 있어서의 실명적 태도, 즉 '촉각성'과 '무지의 태도'는 의미나, 리얼리티로부터 해방된 '제 3의 존재'로서의 이미지와 사운드를 만들어내고, 그 해방된 이미지와 사운드는 대상에 대한 질적 경험을 가능케 한다. 말하자면 반 데르 퀘켄의 실명의 미학은 눈을 감고 대상 세계에 접근함으로써 주체와 객체를 의미의 영역(라캉식으로 말하면 상징계)으로 부터 해방시켜 순수한 질감, 즉 '감각의 터치'라는 무의식의 세계로 회귀시키는 것이다.

반 데르 퀘켄의 작품들은 1976년 이래 프랑스를 중심으로 꾸준히 극장과 페스티벌에서 상영되어 왔다. 그리고 그의 실험적인 영화형식을 재발견하고자 하는 노력은 구미와 제3세계의 영화연구가들을 통해 현재까지 끊임없이 이어지고 있다. 하지만 국내에선 반 데르 퀘켄의 영화가 거의 소개된 적이 없고, 그의 영화에 대한 연구 현황 또한 매우 미비한 상태이다. 따라서 본 논문은 반 데르 퀘켄의 영화미학에 대한 시론적 연구라는 성격을 띤다. 그렇기에 논의전개에 있어 다소 비약과 억측이 개재되어 있을 수 있다. 그렇지만 반 데르 퀘켄의 영화미학을 이해함에 있어 본 논문이 오류를 범하고 있다면 그것은 전적으로 필자의 책임일 것이다. 앞으로 반 데르 퀘켄의 영화에 대한 연구자들의 많은 관심이 이어져 본 논

문이 미처 관심을 베풀지 못하여 소홀히 한 부분에 대한 정치한 해명들이 뒤따르기를 바라는 바이다.

참고문헌

- 기이 고티에, 『다큐멘터리 또 하나의 영화』, 김원중, 이호은 역, 커뮤니케이션 북스, 2006.
- 데이비드 노먼 로드워, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 김지훈 역, 그린비, 2007.
- 마르틴 하이데거, 『예술작품의 근원』, 오병남, 민형원 역, 예전사, 1996.
- 모리스 메를로-퐁티, 『눈과 마음』, 『현상학과 예술』, 오병남 역, 1983.
- 문재철, 『민족주의 수사학으로서의 디지털 특수효과에 대한 연구-최근 한국영화에 나타난 컴퓨터 그래픽을 중심으로』, 『영화연구』, 제 33호, 한국영화학회, 2007.
- 스테판 멜리오르 뒤랑, 이자벨 칸, 파티마 모르티 쿠도, 『세잔』, 염명순 역, 창해, 2000.
- 임철규, 『눈의 역사 눈의 미학』, 한길사, 2004.
- 이동훈, 『근대의 촉각적 지각론으로 본 '라움플란'과 '자유평면' 연구』, 『대건건축학회지』 제25권, 제12호, 통권 제254호, 2009.
- 발터 벤야민, 『기계 복제 시대의 예술작품』, 이윤영 역, 『사유 속의 영화』 중, 문학과 지성사, 2011.
- 자크 오몽, 『이미주-영화, 사진, 회화』, 오정민 역, 동문선, 2006.
- _____, 『얼굴의 미학』, 김호영 역, 마음산책, 2006.
- 정성철, 『시각의 해계모니 속에서』, 2004.
- 정은정, 『요한 반 데르 퀘켄 영화형식의 해방적 성격: 영화 '존재의 얼굴 Face Value'(1991)을 중심으로』, 『현대영화연구』, 제 12호, 2011.
- 질 들뢰즈, 『시네마II : 시간-이미지』, 이정하 역, 시각과 언어, 2005.
- _____, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 2008.
- 파스칼 보니체, 『비가시적 영역, 영화적 리얼리즘에 관하여』, 김건, 홍영주 역, 2001.
- 홍성남, 『모더니스트 브레송과 시네마토그래프』, 『로베르 브레송의 영화

세계』, 한나래, 1999.

황혜영, 『로베르 브레송의 『무세트Mouchette』 서술연구』, 황혜영, 『프랑스 문화예술연구』 제23집, 2008.

Bérénice Reynaud, *Johan van der keuken : Fragments for a Reflection*, Cornell University, Ithaca, NY, 2001.

François Albera, *Johan van der Keuken: His Final Class, 2000*,
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/jvdk/critical/index.html>

Johan van der Keuken, *Aventure d'un regard*, Cahiers du Cinéma, 1998.

Serge Daney, *Johan van der Keuken, La radiation cruelle de ce qui est*, Cahiers du cinéma No. 290/291, juillet-août, 1978.

Serge Toubiana, *The flow of the world: Johan van der Keuken's Amsterdam Global Village*, Cahiers du Cinéma, No.517, october, 1997.

Thomas Tode, *Démontage du regard définitif*, Images documentaire, No. 29/30, 1997-1998.

〈Résumé〉

L'Esthétique cinématographique de la
«non-voyance» de Johan van der Keuken
- à travers de l'analyse de 《 L'enfant aveugle 》 (1964) -

JEONG, Eun-Jeong

La présente étude tente d'appréhender l'esthétique cinématographique de Johan van der Keuken(JvdK), qui se caractérise par le rejet du visio-centrisme. JvdK est un cinéaste hollandais qui a été reconnu grâce à son travail novateur sur le cadre. En réalisant plusieurs expérimentations sur la forme filmique, il a brisé le langage cinématographique conventionnel qui est fondé sur le concept de « Continuité » et de « Réalité », et il a élaboré son propre style inspiré du monde des aveugles. La «non-voyance» est un motif fondamental dans sa réflexion sur la forme cinématographique et présente dans ses films. Je définie son style comme l'esthétique de la «non-voyance» bien que le cinéaste lui-même n'ait jamais employé ce terme.

La «non-voyance» a deux significations, d'abord, elle signifie la perte intentionnelle de la vision au niveau sensoriel. Les films de JvdK nous font penser au toucher des personnes aveugles. Ses films sont plutôt tactiles que visuels. Ensuite elle signifie le refus de tout ce

que représentent nos yeux comme le savoir, la raison, le langage, la totalité et la lucidité, en un mot la libération épistémologique. JvdK a libéré l'image et le son avec l'innocence au lieu d'imposer ses intentions. Il opère une sorte de «non-voyance» symbolique.

Dans les films de JvdK, la «non-voyance» est matérialisée par des formes variées à savoir, l'écran noir, les fragments, le collage dialectique et le travail expérimental de la caméra. Ces formes filmiques sont discontinues et fragmentées donc nous plongeons dans la confusion. Mais elles nous font retourner au monde de la 'touch tactile' et non celui de la 'vision'. Le cinéaste aspire à toucher la texture intrinsèque des objets. Afin d'y arriver, il abandonne résolument la tentation de la vision comme Œdipe qui se décida volontairement à devenir aveugle.

Cette étude est basée sur l'analyse du film de JvdK 《 L'enfant aveugle 》 (1964).

주 제 어 : 실명(la non-voyance), 오이디푸스(Oedipus), 검은 화면(l'écran noir), 파편들(les fragments), 시각의 촉각성 (la tactilité de la vision), 콜라주(le collage), 더듬기 (le tâtonnement), 불연속성(la discontinuité)

투 고 일 : 2011. 12. 25

심사완료일 : 2012. 1. 31

게재확정일 : 2012. 2. 7

2012년도 학회 임원진

회 장	선효숙(경희대)
부 회 장	한대균(청주대), 김정희(한양대), 김남연(강원대), A. Coppola(성균관대)
감 사	배혜화(전주대), 이선형(김천대)
총 무 이 사	홍명희(경희대)
편 집 이 사	이경래(경희대), 고봉만(충북대), 오정숙(경희대)
학 술 이 사	손주경(고려대), 노윤채(성균관대), 김태훈(전남대)
재 무 이 사	조만수(충북대)
기 획 이 사	정광흠(성균관대)
정 보 이 사	황혜영(서원대)
섭 외 이 사	문시연(숙명여대)

이사(가나다순)

권은미(이화여대)	이영목(서울대)
김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김정희(서울대)	이은주(수원대)
박만규(아주대)	장성욱(동의대)
박아르마(건양대)	정상현(숙명여대)
서덕렬(한양대)	조재룡(고려대)
신상철(경희대 문화경영대학원)	지영래(고려대)
원수현(세종사이버대)	한용택(건국대)
유기환(외국어대)	BARBIN Frank(한양대)
유호식(서울대)	Mari Caisso(성균관대)
이기언(연세대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 정회원 2명 이상의 추천을 얻어 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조
1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
 2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 양측이 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 이내
 5. 감사 2인
- 제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.
- 제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 이사를 둔다.
- 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

섭외: 대외 관계 및 섭외, 교류에 관한 일

재무: 학회지의 편집과 발간에 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.
2. 차기 회장을 전년도 정기총회에서 선출한다.
3. 편집이사의 임기는 2년으로 한다.
4. 단 2008년도에 한해 차기회장과 차차기 회장을 선출한다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 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.

제29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 10명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 10인 이내
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 회원이 아닌 경우 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다. 재심은 원칙적으로 당 호에의 게재가 가능한 날짜까지 완료되어야 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.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사규정

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

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

[논문 기고 안내]

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

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 '한글'이나 'MS Word'(프랑스어 논문의 경우)로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문투고용 학회전용메일(cfafrance@naver.com)로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.
 - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
 - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다. 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.

학 회 장

선효숙(경희대)

편집이사

이경래(경희대)

고봉만(충북대)

오정숙(경희대)

편집위원

이인숙(한양대)

전광호(부산대)

윤인선(전주대)

박형섭(부산대)

이은미(충북대)

박정준(인천대)

장한업(이화여대)

김길훈(전북대)

정남모(울산대)

김남연(강원대)

심은진(청주대)

박규현(성균관대)

박선아(연세대)

강다원

(제주관광대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.

- 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다.

8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.

- 상임편집이사

- 이경래(경희대), 010-9037-3805, lkbk@khu.ac.kr

- 편집이사

- 고봉만(충북대), 010-2773-0988, hermes6311@chungbuk.ac.kr

- 오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 30만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 조만수(충북대), 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

하나은행, 599-910038-47307

회원가입 안내

1. 회원의 자격

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

1) 정회원

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

2) 특별회원

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

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

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

3. 입회원서 제출 및 문의처

홍명희(경희대), 010-3180-5971 / (031)201-2276(연구실), hjejei@khu.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

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

은행명 : 하나은행

계좌번호 : 599-910038-47307

예금주 : 조만수, 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

프랑스문화예술연구 봄호(제39집)

초 판 인 쇄 : 2012년 2월 25일

초 판 발 행 : 2012년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도서출판 디서링

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품