

본 학회지의 발간비 일부는 2012년도 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-2012-A00330}

프랑스문화예술연구

봄호(제43집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

- CELINE 소설에 나타난 상송
- *Féerie pour une autre fois*를 중심으로 - 김 정 곤 1
- 클로드 시몽의 『호텔 *Le Palace*』과 ‘글쓰기의 현재’ 문 혜 영 33
- Lagarce 희곡 (*Juste la fin du monde*)에서의
등장인물 Louis의 독백 양상 연구 임 혜 경 59
- 에밀 올리비에(Émile Ollivier)의 『통행 *Passages*』
- 문화적 혼돈과 문화 재정착의 변증법 - 정 상 현 87
- 생존 페르스와 에메 세제르 진 중 화 ... 113
- 『나나 *Nana*』에 나타난 공간과 여성 홍 상 희 ... 141
- Modulations & ornements
- *Éléments pour une approche deleuzienne de la musique modale* - ... Yves Millet · 169

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

- 〈이센하임 제단화〉와 맥각중독
- 미술과 질병 - 김 승 환 ... 191

해양축제와 해양문화유산
 - 프랑스 해양축제를 중심으로 - 노 시 훈 ... 217

클로드 몰라르의 프랑스문화시스템도표를 통해 본
 프랑스문화정책의 변천과 문화국토개발 신 욱 근 ... 243



학회 임원진 / 273
 프랑스문화예술학회 회칙 / 274
 편집위원회 규정 / 279
 연구 윤리 규정 / 283
 저작권 규정 / 286
 논문심사 규정 / 287
 논문기고 안내 / 288
 회원가입 안내 / 290

CELINE 소설에 나타난 상송

- *Féerie pour une autre fois*를 중심으로* -

김 정 곤
(한남대학교)

차례

- | | |
|-----------------|-------------------------------------|
| 1. 머리말 | 4. 주제와의 연계 |
| 2. 상송 활용방식의 독특성 | 5. 자작 상송: 『값 치르기 <i>Réglement</i> 』 |
| 3. 등장인물과 배경 | 6. 맺음말 |

1. 머리말

셀린느Louis-Ferdinand Céline가 그의 첫 소설인 『밤 끝으로의 여행 *Voyage au bout de la nuit*』(1932)을 발표하자마자 프랑스 문단은 즉각적으로 그의 작품에 주목하게 된다. 그 이유는 작품에 나타난 도전적이며 절망적인 세계관 때문이기도 하지만 서술되는 언어 선택의 혁신성 때문이기도 하다. 그에 의하면 기존 소설들은 작가와 독자와의 관계 단절이라는 한계를 보이고 있는데, 이것을 극복하기 위해서는 문어체 서술을 탈피하여 구어체 언어를 구사하면서 독자들과 감정교류의 폭을 넓혀야 한다는 것이었다. 즉 작품에 쓰인 문장들이 독자에게 말해지고 있는 것과 같은 느낌이 들도록 해야 한다는 것이다. 따라서 그의 작품들은 산문

* 이 논문은 한남대학교 학술연구비 지원으로 연구되었음.

으로 쓰여 있으나 독특한 리듬감을 내면화 하고 있는 구어체의 문장들로 서술되고 있다.

또 다른 특징은 다양한 노래와 음악들이 거의 모든 그의 소설작품들에 나타나고 있는 것이다. 음악과 무용에 관련된 카바레나 극장, 오페라 등이 소설의 배경으로 자주 사용되고 있고 무용수나 가수 등이 중요 인물로 나타나고 있다. 그러한 상송의 특별함은 한 친구에게 보낸 편지에서 확인하고 있는 것처럼 작가자신의 의도에서 비롯된 것이다.

“Mes livres [...] sont chansons nullement prose. [...] Je me sers du langage parlé, je le recompose pour mon besoin - mais je le force en un rythme de chanson.

내 책들은 전혀 산문이 아니라 상송입니다. 구어체를 쓰고 있지요. 내 필요에 따라서 재구성하는데 그 말에 노래의 리듬을 부여합니다.¹⁾

실제로 셸린느는 일부 작품에서 특별하게 상송을 사용하는 것이 아니라 모든 소설작품에 활용하고 있다. 그 중 가장 많은 상송관련 어휘와 표현 그리고 노랫말이 삽입되고 있는 작품은 『다시 한 번 꿈의 세계로 *Féerie pour une autre fois*』이다.²⁾

이 작품은 1952년 출간되었지만, 집필은 작가가 덴마크의 감옥에 있었던 1946년에 시작되었다. 이 작품의 시간적 배경이 되고 있는 1944년에 셸린느는 전쟁 동안 그가 출판했던 팜플렛들로 인한 나치협력자 혹은 반

1) 1949년 9월 알베르 파라즈Albert Paraz에 보낸 편지.

2) 단순히 그 빈도수만을 비교하기 위해 같은 형식으로 같은 출판사(뽀레이아드 판)에서 출간된 텍스트를 참고로 비교해 보면, 그의 첫 번째 소설인 『밤 끝으로의 여행 *Voyage au bout de la nuit*』에서는 42쪽마다, 『외상죽음 *Mort à crédit*』에서는 30쪽마다, 『꼭두각시 패거리 *Guignol's band I, II*』에서는 5-6쪽마다, 『*Féerie pour une autre fois*』에서는 2쪽마다, 『*Normance*』에서는 6쪽마다, 『성에서 성으로 *D'un château l'autre*』에서는 전체에서 한 번, 『북방 *Nord*』에서는 13쪽 마다, 마지막 작품 『리고동 *Rigodon*』에서는 전체에 한 번 최소한 상송과 관련된 표현이나 상송의 한 구절이 인용되고 있다.

유태주의 전범 작가 혐의로 신변에 위협을 느끼며 아내와 함께 독일로 망명길을 떠난다. 그러나 독일에서 정착하지 못하고 이곳저곳을 떠돌다가, 1945년 3월 덴마크 코펜하겐의 한 친구 아파트에 은신하게 되고, 그 해 12월 프랑스 정부의 요청을 받은 덴마크 경찰에 의해 체포된다. 그 후 그는 사형수들이 머무는 감옥에서 약14개월 동안 수감생활을 한다. 그 감옥생활을 포함 7년의 도피 생활을 한 후, 1951년 사면을 받아 프랑스로 귀국하게 되는데, 그 이듬해인 1952년에 *Féerie*³⁾를 1954년에 *Normance*를 출판한다

자신의 필명인 셀린느를 주인공의 이름으로 쓰고 있기 때문에 작가와 주인공을 혼동케 하고 있는 이 작품은 화자⁴⁾인 셀린느가 옛 친구인 아를롱Arlon 부인과 그의 아들의 방문을 받는 것으로 시작된다. 그들은 서로 정확한 방문의 이유를 알지 못한 채 그의 집에 함께 있다. 화자는 그들 가족들 사이의 우정이 끝나는 것에 대한 이야기를 시작한다. 겉으로는 화자 자신의 사적인 이야기인 것 같지만 셀린느는 그것을 통해서 역사의 의미에 대한 두 가지 버전에 직면함을 표현하고 있다. 첫 번째 단계에서 화자가 아를롱 가족들을 반대하는 것은, 드골과 사람들이면서, 열린 미래를 향한 역사적 연속성 속에 자리 잡고 있다는 것이다. 반면에 화자는 자신이 독일의 승리를 기대를 했었기 때문에, 연합군의 승리와 함께 빠리수복이 되는 순간 죽음을 맞이할 수도 있는 위기에 처한 상황이었다. 스탈린그라드로 돌아가는 것에 실패하고 반역자로 고발되면서, 그는 미래의 모든 가능성이 끊어진 상황에 있었다. 그럼에도 불구하고 서술시점에서 (빠리의 해방과 덴마크 구금 사이) 화자는 믿기 어려운 망명에 대해 아주 신중한 입장에 있다. 화자는 그가 살고 있는 몽마르뜨르 아파트 7층에서

3) 이 후 편의를 위하여 *Voyage au bout de la nuit*는 『여행』으로, *Féerie pour une autre fois*의 경우 1과 2를 함께 지칭할 때는 *Les Féeries*로 제1권은 *Féerie*로 제2권은 또 다른 제목인 *Normance*로 표기한다.

4) *Les Féeries*에서는 모두 화자의 이름이 작가의 필명인 Céline와 동일하게 사용되고 있다. 혼동을 피하기 위하여 이 논문에서는 작가를 지칭하는 경우는 ‘셀린느’로, 작품 속 인물을 말할 때는 ‘화자narrateur’로 지칭한다.

사람들의 증오와 질시로 인한 불안한 상황, 과거의 사실들과 이웃과의 관계에 대한 회한, 이런 것들이 시간과 공간의 연속성 없는 서술로 묘사하고 있다. 단절된 일련의 사실들, 추억, 원망과 불만 그리고 적개심 등이 몽상 속에 이어지거나 뒤섞이고 있는데 이것들은 모두 작가 자신의 실제 삶과 경험에 연관된다.⁵⁾

그렇기 때문에 그 동안 연구자들은 이 작품에 대한 자서전적 요소들에 집중하거나 독특한 문체와 나타난 구조들의 문제, 시간과 공간, 그리고 그의 정치적 입장들(반유태주의 혹은 나치협력혐의)에 대한 분석 등에 대해 관심을 가졌다. 오랫동안 그의 글쓰기와 상송과의 관계에 대한 직접적인 연구는 많지 않았다. 그의 독특한 문체와 문장의 리듬감과 음악성을 말하면서 “음악가 켈린느 Céline musicien”라 평한 경우들이 대부분이다.⁶⁾

*Féerie*와 상송과의 관계에 더 주목하게 되는 이유는 이 작품에 나타난 상송과 관련된 어휘나 표현, 그리고 배경 때문만이 아니라 자신이 직접 작사 작곡하여 음반으로 취입한 자작 상송 『값 치르기 *Réglement*』를 사

5) 켈린느는 그의 첫 소설인 『여행』으로부터 마지막 소설인 『리고동 *Rigodon*』(1961)에 이르기까지, 인간과 이 세계를 보다 더 정확하게 표현할 수 있는 방법을 찾고자 노력하고 있다. 독창적 테마나 기법을 지나쳐서 다중 음성적 표현에 이르기까지 다양한 노력을 기울인다. 한편으로 그는 자신의 삶의 경험의 총체로서 어느 한 작품을 구상하고 있는데, 『여행』이 출판되었을 때 이미 사람들은 그 소설을 자전적 소설로 해석하고자 했다. 그의 두 번째 소설인 『외상죽음 *Mort à crédit*』(1936)부터는 거의 완전한 자서전적 형식을 취하기 시작한다. 그래서 2차 세계대전 후 독자들은 그것이 확실하다고 생각하기에 이르렀다. 왜냐하면 작가의 본명과 필명, 화자의 이름이 동일하게 사용되는 것이나 나치협력자들의 파탄 등과 같은 실제 역사와 똑같은 상황이 소설 속에 전개되고 있었기 때문이다. 즉 『외상죽음』에서 어린 시절의 페르디낭의 이야기가 전개되었다면 『꼭두각시 패거리 *Guignol's band I, II*』(1943~1947)에서는 성인이 된 페르디낭의 영국이야기가, 다음으로는 『다시 한 번 꿈의 세계로』, 『성에서 성으로 *D'un chateau l'autre*』(1957), 『북방 *Nord*』(1960) 그리고 그가 죽던 해인 1961년에 집필을 마친 『리고동』등 모두가 작가의 삶을 묘사하고 있다.

6) 예를 들자면, M. Donley, *Céline musicien*, Nizet, 2000. P. Bonnefils, *Le Rappel des oiseaux*, Presses Univ. de Lille, 1992 등이 있다. 비교적 근래에 이와 관련한 연구서인 Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, Editions de Lérôt, 2004가 출간되었다. 이 책은 켈린느와 음악에 대한 전반적 안내서가 되고 있다. 특히 부록으로 제공되고 있는 풍부한 자료와 목록 등은 이 분야의 연구에 절대적인 참고자료가 될 수 있다.

용하고 있기 때문이다. 셸린느는 두 개의 상송을 작사 작곡하였다. 하나는 1934년 9월에 만든 『올가미 *A Noeud coulant*』인데 이것은 두 번에 걸쳐서 만들어졌다. 뮤지컬을 위한 것으로 생각되는 이 노래의 처음 제목은 『카텅카 *Katinka*』였다가 후에 『올가미』로 바뀌었다. 이 노래는 어부의 노래로 스칸디나비아 중세 문학의 신화 혹은 전설을 떠올리게 하는데, 『꼭두각시 패거리』에 집중적으로 나타나고 있다. 두 번째 자작 상송이 1936년에 만들어진 『값 치르기』이다.⁷⁾

따라서 우리는 셸린느가 소설적 세계를 구성하는 방법으로서 상송을 어떻게 활용하고 있는지 살펴보고자 한다. 우선, 작품 구성에서 상송이 어떻게 쓰이고 있는지 그 양상을 조사하고, 또한 그것의 기능과 역할을 살펴보기로 하겠다. 다음으로는, 소설 구성을 위한 상송의 쓰임과 더불어 작품 주제와의 어떻게 연계시키고 있는지를 분석할 것이다. 이 소논문에서는 분석 대상을 제한하여 경우에 따라서는 잘 알려진 상송의 일부분을 ‘제사épigraphe’로 인용하고 있는 초기 두 작품(『여행』과 『외상죽음』)을 그 대상으로 살펴보기도 하겠지만, 자작상송인 『값 치르기』를 주제와 연계시키고 있는 *Féerie*의 경우에 좀 더 집중하기로 한다.

2. 상송 활용방식의 독특성

셸린느는 상송으로부터 미학적 힘을 발견했으며 문학적 은유를 개발해 냈다고 증언⁸⁾하면서 “필요에 따라 상송을 재구성”하는 방법을 사용하고 있다고 밝히고 있는데, 사실, 소설 속에 노래나 음악을 활용하는 작가들은 다수 찾을 수 있다. 거의 같은 시대에 다른 작가들 또한 대중들에게

7) 이에 관해서는 Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, Editions de Lérôt, 2004, p.467-479를 참조할 것. 『값 치르기』에 관해서는 후에 상세히 살펴 볼 것이다.

8) 그는 신문 *Candide*에 기고한 “*Qu'on s'explique*”란 기사에서 자신의 문학적 글쓰기에 노래가 얼마나 큰 영향을 주고 있는지에 대하여 설명하고 있다.(*Pléiade*, T.1, p.1109 참조).

잘 알려진 가요의 한 구절을 이용하는 경우가 있었다. 프루스트 같은 작가도 오페라 아리아나 클래식 음악 등을 활용하는 것을 발견할 수 있다.⁹⁾ 그들은 대부분 어린 시절이나 삶의 한 순간의 추억을 떠올리려할 때 인용하고 있다. 그런데 셸린느의 경우 작품 구성이나 서술에 있어서 상층에 의거하는 태도가 독특하다.

우선, 셸린느의 작품들 속에 인용된 노래들은 그 장르가 다양하다. 유행가, 가곡, 오페라 아리아, 민요, 애국가 혹은 찬송가 등이 어떤 때는 직접 인용되기도 하고 조금 변형시키기도 하고, 제목이나 분위기만을 상기시키기도 한다. 주목할 만 한 점은 다른 작가들과는 달리 셸린느는 음악의 곡과 가사를 이야기 속 상황과 밀접하게 융합되도록 노력하고 있다는 것이다. 즉 노래의 한 구절을 인용하는 것뿐만 아니라 서술 중에 따옴표 없이 사용한다든지 등장 인물들의 대화 속에 감추고 있기도 하다. 다른 작가들이 카페에서 흘러나오는 노래나 누군가 연주하는 피아노 곡을 통하여 분위기를 전하는 간접적인 방식으로 사용하고 있다면 셸린느의 경우는 화자가 직접 노래를 부르는 직접적인 방식을 사용하고 있다. *Féerie*에서 화자가 타글리아피코 Tagliafico의 로망스 『새가 노래할 때 *Quand l'oiseau chante*』에 심취해 있다고 말하는 장면과 같은 것이 그 예이다.

Je sais chanter aussi moi, et juste! /.../ Moi c'est plutôt la romance...
 “Voulez-vous bien ne plus dormir” (Version B de *Féerie*, p. 978.)
 나 또한 노래할 줄 알아요, 정확하게 /.../ 나는 오히려 로망스를...
 “당신은 더 이상 잠들고 싶지 않군요”

그는 리듬감을 살리는 데 있어서 노랫말로만은 충분치 않다고 생각한

9) Proust는 *A la Recherche du temps perdu*에서 색깔과 시각적인 것 혹은 냄새나 맛 등을 활용하고 있으며 청각적인 경우는 여러 가지 소리 등을 묘사하고 있다. 음악도 활용하고 있는데 베토벤의 소나타 등에 관한 대화를 하는 장면들도 발견된다. 이외에 Genet, Giono, Beckett, Aragon, Cendrars, Queneau 등 작가들도 작품 속에서 음악을 사용하고 있으나 셸린느의 경우와는 확연히 다른 방식이다.

것 같다. 이 작품에서 작가 자신이 직접 작사 작곡한 노래인 『값 치르기』를 악보와 함께 삽입하기도 하는 데 이 또한 주목할 만하다. 이 노래는 여러 가지 정황상 1936년 10월과 11월 사이에 만들어져서 1937년 3월 21일에 한 기획사(SACEM)에 의해서 발매된다.¹⁰⁾ 디스크에는 켈린느의 노래말에 그의 친구인 작곡가 노스티Jean Noceti가 곡을 붙인 것으로 되어 있다. 그러나 켈린느는 한 친구에게 보낸 편지에서 작곡과 작사를 모두 자신이 했는데 단지 당시 프랑스의 법에 따라서 공인된 음악가에게 사인을 받아야 했고, 자기 친구인 노스티에게 부탁해서 그의 음악으로 표시되어 발매된 것일 뿐, 실제로는 자기 자신이 작사 작곡한 것이라고 주장하고 있다.¹¹⁾

이전의 기록을 보면 이 상송은 1936년에 출판된 짧은 분량의 팜플렛인 『나의 잘못 *Mea culpa*』에서 이미 소개된 것이다. 10년이 지난 후, *Féerie*에 여러 번 사용되고 있는데 그 중 7번은 악보와 함께 사용되고 있다. 악보가 없을 경우 직접 노랫말에 계이름을 넣기도 한다:

Faut-il dire à ces potes que la fête est finie ?
Mi ! ré ! mi ! sol ! mi ! (*Féerie*, p.175)
 그 단짝들에게 축제는 끝났다고 말해야만 할까?
미! 레! 미! 솔! 미!

이러한 경우는 아주 독특 한 것인데 이것은 산문으로부터 벗어나 음악적 리듬으로 향하고자 하는 작가의 의지가 반영된 것이며 상송을 통하여 소설체계를 음악체계로 까지 밀고 가고자 한 것으로 볼 수 있다.

10) Michaël Ferrier, 앞의 책, p. 445.참조. 실제로 켈린느는 어린 시절부터 꾸준히 피아노를 배웠고, 청소년기 독일에 공부하러 갔던 때조차도 켈린느 부모의 편지를 보면 규칙적으로 피아노 교육을 받을 것을 요청하고 있는 것을 볼 수 있다.(이 부분은 François Gibault, Céline, T1, Mercure de France, 1977, p.60-64 참조) 켈린느 자신도 피아노 치기를 좋아 했다는 증언을 여러 곳에서 하고 있다. 이런 사실로 미루어 볼 때 그 능력이 있었다고 판단된다.

11) M. Hindus, *Céline tel que je l'ai vu*,1969, p. 187-188 참고.

그에 있어서 상송은 단순히 소설 꾸미기를 위한 동기로서만이 아니라 어떤 때는 소설적 영감을 불러일으키고자 하는 하나의 자원이 되고 있다. 거의 모든 그의 소설들의 제목은 상송에서 연유한다. 잘 알려진 것처럼 『꼭두각시 패거리』의 경우 또한 미국 출판사에 그 책을 출판하려 할 때, 셸린느는 그 제목을 “*Jolly Dame Waltz*”로 즉 한 오페라 아리아 “즐거운 미망인 *La Veuve joyeuse*”으로 계획했었다는 증언이 있다.¹²⁾ 한편 『꼭두각시 패거리 II』의 경우는 출판사의 요청으로 『런던 다리 *Le Pont de Londres*』로 또 다른 제목을 갖게 되는데 이 또한 유명한 상송제목이다. *Les Féeries*의 경우, 이 작품은 1권과 2권으로 나뉘어 출간되었는데, 제2권의 원제목은 *Normance*이다. 우선 이 작품의 제목인 “Féerie”는 몽환극 혹은 요정이야기로서 19세기 말에 유행했던 뮤지컬이며, 제2권의 원제목인 노르망스는 작품 속에서 화자인 셸린느를 끊임없이 괴롭히는 등장인물의 이름이기도 한데, 또한 사랑의 노래 ‘로망스 *romance*’를 포함하고 있는 합성어임을 쉽게 알아 볼 수 있다. 그의 마지막 소설인 『리고동』 또한 사전적 정의를 보면, 루이 14세 때 시작된 “아주 즐겁고 활발한 춤”을 의미한다. 그런데 또 다른 의미로는 “명중탄” 혹은 “사격장에서 명중했을 때 울리는 나팔”이란 개념이 있다. 어떤 사람들은 셸린느가 이중의 의미를 의식했을 수도 있다고 평하고 있다. 셸린느는 『외상죽음』에서도 이 단어를 쓰고 있는데 그 곳에 보면 춤도 아니고 명중탄도 아닌 노래 ‘리고동’이다.¹³⁾

작품의 구성에 있어서 셸린느는 종종 상송을 이용하여 작품을 시작하게 하고 끝나게 하는 열쇠역할을 부여하기도 한다. 이것은 이야기를 이끌어나가는 서술의 동력으로 활용하고자 하는 의도 때문인 것으로 보인다. *Les Féeries*의 경우, 제1권의 끝부분에서 『값 치르기』가 악보와 함께 나타나고 화자는 마지막 줄까지 그 노래를 부르는 것으로 끝맺는 반면, 제2

12) Fr. Gibault, *Céline*, Mercure de France, T.II, p.79.

13) “Il savait par coeur, Arthur, tous les rigodons. Il reprenait à chaque refrain.” *Mort à crédit*, Pléiade, p.558.

권의 경우는 주인공이 잘 알려진 대중가요 『말보루그 *Malborough*』를 상기시키며 시작되고 유명한 오페라 코메디 아리아인 『베로니크 *Véronique*』의 한 구절을 반복하여 인용하면서 끝맺는다. 후에 살펴보겠지만 『여행』에서도 소설의 시작부터 끝까지 절묘하게 상송과 연결시키면서 자신의 소설적 주제를 펼치고 있는데, 이 소설의 프롤로그의 말미에 또한 상송의 한 구절을 감추어두고 이 소설의 중요한 순간마다 의도된 테마와 연계시키고 있는 점을 발견할 수 있다.

이와 같이 독자들과의 감정교류를 지향하면서 쓰인 문장들이 독자에게 말해지고 있는 것과 같은 느낌이 들도록 하고자 하여 선택한 구어체 서술을 위해서 셸린느는 음악적 언어를 활용하고 있다. 그는 음악적 리듬만을 고려하는 것에 그치지 않고 상송으로부터 소설적 영감을 찾아내려 한다거나 서술의 틀로서 활용하고자 하는 시도를 하고 있는데 이는 매우 독특한 접근이라 할 수 있다.

3. 등장인물과 배경

셸린느의 “음악적 전략”은 그의 초기 작품에서부터 의도된 것이다. 첫 소설인 『여행』의 주요 등장인물들은 하나같이 상송과 밀접한 관계를 갖고 있다. 주인공 바르다위의 첫 번째 여인인 뫼진느 *Musyne*는 오페라테의 가수이면서 “즉흥적이고 멜로디적인” 대사를 아름답게 구사하는 희극 배우이다. 또 다른 중요 인물, 즉 주인공 바르다위의 동반자 로벵송의 여자 친구 마들롱 *Madelon*은, 아주 유명한 병사들의 노래인 *Quand Madelon*과 관련이 있다. 여기에서의 그 이름 마들롱은 아주 상징적이다. 이 노래 속에서 마들롱은 카바레에서 접대부로 일하면서 전쟁의 공포에 지친 병사들에게 포도주와 함께 자신의 매력을 피는 여인이다. 그 이름이 이 작품의 초기에 전쟁 중 병사들에게 영웅심과 애국심을 고취시키던 미국 여

인인 롤라Lola에 의해서 언급된다. 전쟁에 대한 염증과 거짓된 애국심 등, 인간에 대한 염세적 태도를 보이던 주인공에게 롤라는 역설적 인물이다. 여기서 마들롱은 여러 가지 점에서 상송 속의 인물을 닮았다. 전쟁에 지친 병사들을 위로 하던 상송 속의 마들롱과 같이 이 작품에서는 사고로 눈이 먼 로벵송을 위로하고 희생적으로 사랑하는 여인이다. 그러나 상송의 내용과는 달리 그 사랑이 지나쳐 나중에는 사랑하는 자신의 애인을 살해하는 비극으로 치닫는 인물이기도 하다. 그러나 한 편으로는 역설적일 수 없는 것이 전쟁의 허구를 인식하고 있는 바르다뮤에 있어서 영웅주의를 고취함으로써 젊은이들을 죽음으로 내모는 상송의 주인공 마들롱은 소설 속의 마들롱과 다르지 않음을 암시하고 있는 것일 수 있다. 『여행』이 출간되던 해인 1932년에는 모든 사람들이 이 상송을 알고 있었다. 이러한 점에서 셸린느는 모두가 알고 있는 상송의 주인공을 소설 속으로 불러들임으로써 자신이 말하고자 하는 의도를 암시적으로 활용하고 있는 것으로도 볼 수 있다.

*Les Féeries*의 경우 작품 속에 등장하는 인물들 또한 대부분 상송의 세계에 관계된 사람들이다. *Féerie*에서 화자를 매료시키는 인물인 알프레드 피젤라Alfred Pizella는 가수이고, 당시대 유명했던 여배우 기 베리Guy Berry가 작품 속에 등장하고 있으며, 당시 유명 가수인 티노 로시Tino Rossi 혹은 미스탱게트Mistinguett 등 음악과 관련된 수많은 인물들이 등장하고 있다. 이렇게 셸린느는 등장인물들의 이름붙이기에 노력을 기울인 것으로 보이는데,¹⁴⁾ 위에서 본 것처럼 대중가수들의 이름을 사용하거나 특히 많은 경우 오페라의 인물들의 이름을 차용하고 있다.

차용한 이름만을 사용하는 것은 아니다. 여러 경우 유명가수, 작곡가, 연주인들의 이름을 변형시키거나 조합시켜 사용하기도 한다. 예를 들자

14) 작품 속의 중요인물들이 때로는 상송의 인물들에 의거하여 만들어지기도 하는데 *Normance*에서의 노르망스와 『여행』에서의 바르다뮤는 가요 작가인 라파이에 Marcel Lafaye에 의거한 바가 크다고 작가 자신이 증언하고 있다. *Lettres à Joseph Garcin* (1929-1938), Monnier, 1987, 참조.

면, *Féerie*의 초고에 등장하는 인물인 스페인 사람 기타리스트 카르코 로페즈Carco Lopez라는 이름은 유명작가인 카르코Francis Carco와 유명 오페라 작가인 로페즈Francis Lopez의 성을 조합하여 만든 것이다.

다음으로는 이름만을 빌려와서 사용하는 데 그치지 않고 그 인물의 배경이나 성격 이미지 등을 활용하여 소설 속 인물의 독특한 캐릭터를 만들어내고 있는 것이다. 예를 들어서 『꼭두각시 패거리』와 *Les Féeries*에서만 보아도 미미와 로돌프는 푸치니의 『라보엠 *La Bohème*』의 신화적 커플을 재연하고 있는 모습이며, 질이 가르치는 무용수들은 비제의 오페라 여주인공들인 카르멘Carmen과 마농Manon이라 불리고 있으며, 테너 오타비오는 모차르트의 『돈 지오바니*Don Giovanni*』(로렌조 다 폰테 각색)를 모델로 하고 있음이 분명하다. 또한 아파트 7층에 살고 있는 두 소녀 카미유와 로즈는 가브리엘 피에르네Gabriel Pierne의 오페라 『사랑으로 장난치지 않기 *On ne badine pas avec l'amour*』(1910년 Musset의 희극을 각색)에서 가져온 이름이다.¹⁵⁾

이러한 차용과 뒤섞음은 매번 독자들로 하여금 작가가 의도한 분위기를 공유하게 하면서 소설이 전개되는 매 중요한 순간마다 사실과 상송 혹은 오페라의 세계로부터 소설 속으로 쉽게 젖어들게 하는 역할을 하고 있다.

그 누구보다도 셸린느 소설의 주인공들은 음악과 친숙한 인물들이다. *Féerie*에서의 화자인 셸린느는 음악에 대해서 거의 전문가 수준을 보여 주는데, 곳곳에서 다른 사람들이 연주할 때 오류를 지적하고 교정해 주기도 한다.

“*Que la vie vraiment est trop duréa !*...”

- Faux ! faux ! je crie : c'est faux !

15) 셸린느의 상송가수 이름에 대한 관심은 결국 그가 잊지 못 할 가수 ‘아를레티 Arletty’에 관한 책(*Arletty, jeune fille dauphinoise*(1948), *Flûte de Pan*, 1983)을 한 권 출판하게까지 한다.

Je suis pas artiste mais j'ai l'oreille !
 - En *mi* bémol ! *mi* bémol ! madame ! (*Féerie*, p.282)
 참으로 인생은 너무도 길구나아!
 - 틀렸소! 틀렸소! 내가 소리친다: 그것 틀립니다!
 내가 예술가는 아니지만 귀는 가지고 있소!
 - 반음으로 *미* ! 반음 *미* ! 마담!"

또한 자신의 구미에 맞게 노래가사를 정리하기도 하고 마지막 소설인 『리고동』에서는 오케스트라를 지휘하기도 한다. 이렇듯 켈린느 작품 속에서 인물들은 한결같이 음악과 관련성이 많은 인물들이다.

그러한 등장인물들의 활동배경은 자연스럽게 음악과 친숙한 장소들로 나타난다. 특히 작가 자신이 “사소한 일을 하고 있는 것이 아니라 상송을 만드는 일”을 하고 있다고 말하고 있는 *Les Féeries*의 경우가 더욱 두드러지는 경우인데 이 작품을 예로 좀 더 구체적으로 살펴보자.

이 작품은 그 배경이 되는 장소들 즉 라이브 카페, 극장, 카바레, 뮤직홀 등은 또한 대부분 실제의 장소들이다. 1944년 연합군의 파리 폭격을 배경으로 서술되고 있는 주요 장소인 몽마르트르 언덕 la Butte Montmartre은 카바레와 나이트클럽(L'Adam, Le Neant, p.337)¹⁶⁾, 공연홀(Le Concert Mayol, p.28), 라이브 카페(L'Empire, p.113) 등이 즐비한 곳이다.

작가는 이 작품에서 시대적 상황을 공간적 측면에서 그려내기 위해서 세 가지 중요 장소를 선택하고 있다. 특히 몽마르트르에 있는 화자의 아파트 이미지를 통해서 두 시대 사이의 갈등의 의미를 그려내고 있는데, 그 두 시대란 켈린느 자신이 묘사하는 것처럼 제1차 세계대전의 영웅이 제2차 세계대전이 끝나면서 반영웅주의로 인한 쇠락을 포함하고 있는 것이다. 또한, 기독교 순교자의 언덕인 몽마르트 언덕은 1944년 전쟁의 테마를 보여주기에도 그리고 물질주의적 분위기, 서로에게 고통을 주는 사람

16) 이후 괄호 안의 숫자는 텍스트로 삼고 있는 작품의 Pléiade판 해당 쪽수를 나타냄.

들의 모습들을 보여주기에 이상적인 장소이다.

등장인물에게 특별한 장소로 나타나고 있는 몰랭 드 라 뷔뜨Moulin de la Butte 또한 노래경연장이기도 하고 야외무도회장이기도 하다. 몰랭 드 라 갈레뜨Moulin de la Galette는 유명한 화가 르누아르의 작품에 나타나기도 한 것처럼 대중무도회장으로 변하였다. 사실 *Féerie*의 마지막 부분에 나타난 화가-조각가인 질이라는 인물이 *Normance*의 서두에 다시 등장하고 있는데, 그는 “몰랭 드 라 갈레뜨의 꼭대기”에 신비스럽게 앉아 있는 모습으로 나타난다.

특히, 순교자의 언덕인 몽마르트의 이미지를 이 소설 속에서 폭격의 대상으로 그림으로써 이 전쟁의 폭력성, 그리고 그 장소와 자신의 정체성을 드러내는 존재를 혼동시키는 방법을 사용하여 순교자가 된 셸린느의 이미지로 환유시키는 기법은 셸린느의 독창성을 드러내는 좋은 예이다.

작가가 이끌어 가고 싶은 분위기를 서술해 내고자 하는 방식으로서 이를 붙이기 방법은 셸린느에 있어서 친숙한 것인데, 배경을 그리는 경우 실제의 주소와 건물명을 직접 소설 속에 사용하기도 한다. 몽마르뜨르에 있는 ‘아브뤼부아르 가rue de l'Abreuvoir’와 ‘솔르 가rue des Saules’가 만나는 지점에 있는 ‘장미의 집 la maison rose’은 작품 속에서 장미 빌라 Villa des Roses로 약간 변형시켜서 옮기고 있으며, 실재하고 있는 지라르동 거리rue Girardon와 브루이아르 길allée des Brouillards이 만나는 지점에 위치한 가수 피젤라의 집은 브루이아르 성Châteaux Brouillards으로 나타나기도 한다. 아브뉴쥬노avenue Junot 27번지에 위치하고 있는 랑브르까즈 궁은 작품 속에서는 조각가 다라네즈의 집으로서 “꽃이 만발한 저택”으로 묘사되고 있다.

이러한 실재와 상상의 뒤섞임은 위에서 본대로 차용한 가수이름을 그대로 사용하기도 하고 변형 혹은 조합하여 등장인물로 나타나게 한 것과 마찬가지로 소설적 배경을 구성하는 방법으로도 사용되고 있다. 이런 방법은 그의 젊은 시절의 경험과 추억으로 비롯된 실제의 장소에 대한 느낌을 활용하면서 전개되는 이야기가 독자들에게 사실로부터 비롯된 것이

라는 느낌을 주고 그 상황에 대한 공감을 얻어낼 수 있는 효과적인 방식이다.

나치 점령기 파리사람들은 몽마르트 주변에 있는 카바레와 나이트클럽, 시네마, 오페라 극장, 라이브 카페에 드나들기를 좋아했다. 켈린느는 몽마르트에 살면서 그곳에서 문인, 가수, 무용수 등 예술가들과 친분을 쌓았다. *Féerie*에 묘사된 위의 장소들은 작가 자신과 마찬가지로 그 시대를 함께한 사람들이 상송과 추억을 공유하는 공간인 것이다. 작가가 20세 초반 병역을 마친 후 영국에서 보내던 시절에 드나들던 뮤직홀과 뒷골목의 경험과 느낌이 몽마르트르 주변의 그것들과 교차되면서 작품 속에 생생하게 묘사되고 있다. 이것은 또한 자작 상송 『값 치르기』의 배경과 같은 것이다. 이러한 뒤섞임은 현실을 재구성하는 켈린느의 서술방식이다. 상송들에 관련되어 나타난 여러 장소들과 인물들이 작품 속에 사용될 때는 단순히 이야기 구성의 틀로만 사용된 것이 아니라 작가 자신의 삶과 그 당시 상황을 의미 있게 담아내고 있는 것이다.

4. 주제와의 연계

모든 작가들에 있어서 권두언이나 제목 등이 그 소설의 주제와 밀접하게 관계됨은 일반적이다. 켈린느의 경우는 인물과 장소 등 소설 분위기를 이끌어 가는 구성 요소들과 상송과의 관계가 특별한 만큼 소설의 테마와 상송을 연계시키는 방식이 좀 더 직접적이다. 그는 상송과 작품의 주제를 연계시키기 위해서 두 가지 방법을 사용하고 있는데, 하나는 잘 알려져 있는 상송의 일부를 인용하여 작품의 '제사épigraphe'나 권두언으로 사용하는 방법이며, 다른 하나는 자신이 직접 만든 상송을 서술 속에 인용해 가는 방법이다.

초기 두 작품 『여행』과 『외상죽음』이 상송의 일부를 인용한 '제사

épigraphe'를 싣고 있다. 『여행』의 경우, 제목 바로 다음에 제사로 『스위스 위병의 노래 *Chanson des Gardes suisses*』의 일부를 싣고 있으며, 이야기의 시작 바로 전에 권두언을 싣고 있는데, 그 세 가지 요소 즉 제목, 제사 그리고 권두언이 모두 상송과 연결되어 있고 주제와 연계되어 있음은 주목할 만하다.¹⁷⁾

“Notre vie est un voyage
 Dans l'Hiver et dans la Nuit
 Nous cherchons notre passage
 Dans le Ciel où rien ne luit. (*Voyage*, Pléiade, T1, p.1)
 우리의 인생은 하나의 여행
 겨울에 밤중에
 우리는 길을 찾는다
 한 줄기 빛도 없는 하늘에서”

Chanson des Gardes suisses, 1793
 스위스 위병의 노래, 1793

이 노래 속에 들어 있는 어휘들 “Notre vie”, “voyage”, “la Nuit” 등 이 작품의 제목이 이 상송에서 비롯된 것임은 한 눈에 보아도 알 수 있다. 동시에 이 작품의 분위기와 그 주제 즉 “우리의 인생은 겨울철에 그리고 한밤중에 여행하는 것, 한줄기 빛도 없는 하늘에 길을 찾아 헤매는 것”을 통하여 미루어 짐작할 수 있다. 셀린느는 이 노래의 첫 번째 절만을 인용하고 있다. 그는 이 노래를 1919년 발행된 『노래하는 영광 *La Gloire qui chante*』에서 읽은 것으로 판단된다.¹⁸⁾ 이 노래 전체의 내용을 비교해 보면, “무거운 짐” “길고 고통스런 여행” “굶고 배고픈 인간의 이미지” 등 주제적 측면에서의 염세적 세계관을 담고 있는 이 상송의 가사를 소설의

17) H. Godard, *Notice de Voyage*, Pléiade, T1, p.1177-1179 참조

18) H, Mahé, *La Brinquebale avec Céline*, Talble Ronde, 1969 참조.

처음부터 마지막까지 연장시키고 있는 듯하다.

그의 두 번째 소설인 『외상죽음』의 경우, 셸린느는 그 제목을 『죽은 노래 *Chanson morte*』 혹은 『아주 부드럽게 *Tout doucement*』로 붙일 것을 생각하며 망설였다고 한다.¹⁹⁾ 이 두 제목은 모두 20세기 초에 유행했으나 오늘날 거의 잊혀진 상송의 제목들이다. 이 작품에서도 마찬가지로 『감옥의 노래 *Chanson de prison*』를 신고 있다. 여기서 작품의 제목과 제사와 어떤 관련성을 갖는가. 셸린느는 이 노래의 전체 가사 중 마지막 부분만을 옮겨 놓고 있는데 다음과 같다:

“Habillez-vous! Un pantalon!
Souvent trop court, parfois trop long.
Puis veste ronde!
Gilet, chemise et lourd béret.
Chaussures qui sur mer feraient
Le tour du Monde!... (*Mort à crédit*, Pléiade, T1, p. 509)
입으세요! 바지 하나!
대부분 짧지만, 때로는 너무 긴.
다음엔 불룩한 윗도리!
스웨타, 남방과 무거운 베레모.
바다로 세계 일주를 하게 될
양말들.”

겉으로 보기에 특별한 연관성이 없는 것 같지만 내용적으로 본다면 아주 밀접함을 알 수 있다. 그 노랫말에서 볼 수 있듯이 이 노래의 중심 테마는 ‘옷차림 *habillement*’인데 이것이 이 소설의 곳곳에 나타나고 있으며 소설 전개에 열쇠 역할을 하고 있다.²⁰⁾ 옷차림에 대한 조언은 이 작품에서 상징적 의미를 갖는다. 어른들 세계에서는 옷차림이 그 사람의 지위

19) H. Godard, *Notice de Mort à crédit*, Pléiade, T1, p. 1337-1338 참조.

20) Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, Editions de Lérot, 2004. p.54-59 참조.

를 포함한 자기를 나타내는 중요한 부분이다. 실제로 주인공 페르디낭의 삼촌 에두아르는 “외모 특히 옷을 잘 입는 것”(p.653)이 중요하다고 지적하고 있다. 또한 두 번째 연 즉 “대부분 짧지만 때로는 너무 긴 바지! Un pantalon! Souvent trop court, parfois trop long” 는 주인공 페르디낭의 전형적인 옷입기이다:

“Elle m'a payé trois pantalons, si impeccables, si solides, qu'on les a pris un peu plus grands, avec de l'ourlet pour dix ans. 그녀는 아주 완벽하고 튼튼한 세 벌의 바지를 나에게 사주었는데, 열 살짜리에 맞도록 여분을 덧댄 조금 큰 것을 택했다.”(p.635)

“무거운 베레모” 또한 페르디낭과 관련되어 작품 속에 나타난다:

“J'ai toujours eu la grosse tête, bien plus grosse que les autres enfants. Je pouvais jamais mettre leurs bérets. 나는 항상 다른 아이들보다 훨씬 더 얼굴이 컸다. 그래서 결코 그들의 베레모를 쓸 수 없었다.”(p.586)

또한 “바다로 세계 일주를 하게 될 양말 Chaussures qui sur mer feraient/ Le tour du Monde!”에 관해서 살펴보면 직접적인 인용문은 찾을 수 없으나 마찬가지로 화자인 페르디낭은 머리가 너무 크고, 다리가 너무 길고, 발이 너무 큰 신체적 조건 때문에 옷입기가 불편한 상황이 곳곳에 나타나고 있는데, 이러한 거주장스럽고 한편으로는 정상적이지 않은 모습은 사회구조와 가정적 어려움 그리고 일자리에 적응하기 어려운 당시 사회현실에 대한 상징적 표현들이다.

이렇듯 셸린느는 소설의 시작부터 끝까지 절묘하게 상송과 연결시키면서 자신의 소설적 주제를 펼치고 있다. 『여행』의 프롤로그의 말미에 또한 상송의 한 구절을 감추어두고 이 소설의 중요한 순간마다 의도된 테마와 연계시키고 있는 점을 발견할 수 있다.

“/…/ Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie,
눈을 감는 것으로 충분하다. 그것으로 삶의 저 편에 있게 되는 것
이다.”

우선, 그 여행은 상상적인 것이며 결국 “실망과 피로”뿐인 것으로 여행의 즐거움 보다는 고통을 암시하고 있다. 특히, 마지막 단락 즉 “눈을 감는 것으로 충분하다. 그것으로 삶의 저 편에 있게 되는 것이다”라는 구절은 이 작품의 전개 주제적 측면에서 아주 중요한 의미를 갖는다.

“밤 끝으로의 여행”을 시작하는 서두에서 “눈을 뜨고” 이 책을 읽어야 할 독자들에게 “눈을 감는 것으로 충분하다”고 권유하는 상황을 어떻게 이해해야 할 것인가. 셸린느의 독창성을 보이고 있는 대목이라 할 수 있겠다. 작가 자신이 말하듯이 셸린느 소설의 새로움은 읽는 대신 상송처럼 눈을 감고 들어야 하는 것으로 한편 이해할 수 있다. 천천히 흐르는 왈츠처럼 이 소설은 독자들로 하여금 눈을 감고 “삶의 저편”으로 여행을 떠나도록 권유하고 있는 것이다.

이 노래는 르네 뷁세이유René de Buxeuil의 느린 왈츠 곡 노래인 『그대 예쁜 눈을 감으세요*Ferme tes jolis yeux*』의 한 구절인데 『여행』이 거의 끝나 갈 무렵, 프랑스 남부도시 툴루즈에서 바르다뒤와 로벵송 그리고 그의 여자 친구인 마들롱 셋이서 소풍을 갔을 때 정박해 있는 유람선에서 들려오는 노래 소리이다.

“Ferme tes jolis yeux, car les heures sont brèves…
Au pays merveilleux, au doux pays du rê-ê-ve,
그대의 예쁜 눈을 감으세요, 세월은 덧없이 흐르니
경이로운 나라로, 꿈속의 달콤한 나라로,
/…/
Ferme tes jolis yeux, car la vie n'est qu'un songe…
L'amour n'est qu'un menson-on-on-ge…
Ferme tes jolis yeuuuuuuux !

그대의 예쁜 눈을 감으세요, 인생은 하나의 꿈이러니...
 사랑 또한 하나의 거짓일---뿐...
 그대의 예쁜 눈을 감으세----요! 21)

이 노래는 앞에서 본 프롤로그와 맥을 같이 한다. 부정적이고 염세적인 현실을 벗어나고자 하는 방식으로 꿈과 상상의 세계로의 도피를 보여준다. 작품의 전개로 볼 때도 바르다뮤가 사고로 눈이 멀게 되어 틀루즈에서 생활하고 있는 동반자 로벵송을 찾은 시점은 “밤”의 끝으로 향한 여행의 거의 막바지에 이른 상황이며, 로벵송에게 사랑에 빠진 마들롱, 그리고 소설의 마지막에는 자신의 연인인 로벵송을 총으로 쏘아 살해할 여인, 그 마들롱과 함께 듣는 이 노래는 우울한 그 결말을 짐작하게 한다. 모든 병사들의 여인 마들롱을 이용하면서 작가는 여러 가지 효과를 얻는다. 실제로 켈린느는 마들롱이라는 인물을 통하여 이 작품의 주제와 관련된 전쟁에 대한 증오, 애국심과 영웅심 그 뒤에 감추어진 진실, 죽음에 대한 이중적인 의미를 담고 있다.

위에서 잠깐 언급한 『외상죽음』의 제사인 『감옥의 노래 *Chanson de prison*』의 경우, 얼핏 보기에는 “감옥”이라는 노래 제목과는 달리 이 노래의 중심 테마가 『옷차림 *habillement*』인 것을 보았다. 그러면서 그 옷차림에 대한 조언이 이 작품에서 상징적 의미를 갖는다는 것을 지적한 바 있다.

사실, 이 소설의 등장인물들은 하나같이 “탈출”의 욕구에 사로잡혀 있다. 소설의 서두에 페르디낭의 아버지는 배를 다루는데 서툰 사람임에도 불구하고 항상 선장이 되어 떠날 꿈을 꾸고 있다. 그의 경우는 감옥 같은 사무실로부터의 탈출을 꿈꾸는 것과 다르지 않다. 삼촌인 앙투안느 또한 “배에 바람 든 사람”처럼, 숙모인 엘렌느는 러시아를 꿈꾸며, 외삼촌 아르튀르는 진정한 “보헤미안”으로서 항상 큰 돛을 단 배를 꿈꾸며, 쿠르티알

21) *Roman I: Voyage au bout de la nuit*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985. p.401.

은 기구를 타고 공중으로 상승하고자 하는 집착으로, 모든 등장인물들은 빠짐없이 자신이 처한 감옥으로부터의 탈출을 시도하고 있는 공통점이 있다. 결국 이 감옥의 노래는 도피와 탈출이라는 측면에서의 이 소설의 구조와 주제에 깊이 연관될 수 있는 것이다.

5. 자작상송: 『값 치르기 *Réglement*』

셀린느는 그의 소설 작품을 쓰면서 세 가지 중요한 구성요소인 제목, 등장인물 그리고 배경 모두를 상송과 연결시키고 있으며, 초기 두 작품의 경우와 같이 때에 따라서는 잘 알려진 상송의 한 구절을 권두언으로 사용하여 주제와 연계시키고 있음을 보았다.

*Féerie*의 경우, 제사나 권두언이 사용되지 않았다. 대신 작가 자신이 직접 만든 상송인 『값 치르기』가 텍스트 곳곳에 나타난다. 어떤 사람들은 『올가미 *A Noeud coulant*』, 『나의 잘못 *Mea culpa*』, 『값 치르기』 등 일련의 제목을 통하여 그 주제를 셀린느의 ‘반유대주의 *antisémitisme*’와 연결하여 생각하고자 한다.

*Féerie*는 주로 1944년 빠리와 몽마르트르의 연합군의 폭격을 배경으로 하면서 그의 실제의 삶과 추억, 그리고 경험, 에피소드 등을 재구성하여 이야기 하고 있는 것이다. 이곳에서 이야기 하고 있는 화자인 “나”와 작가의 관계가 어디까지가 실제이고 상상의 결과인지가 불분명하다. 많은 사람들은 셀린느 자신의 변명과 드러내기 어려운 생각들을 뒤섞어 놓고 있는 것이 아닌가 의심하고 있다. 셀린느는 이 작품의 프롤로그에 “이 소설에 나타난 모든 장소, 이름, 인물, 상황 등은 모두 상상의 산물 *Tous les lieux, noms, personnages, situations, présentés dans ce roman, sont imaginaires!*”이라고 분명히 하고 있으며, 작품 속에서도 다시 한 번 이 사실을 확인하고 있다

이 문제에 대해서 페리에는 『나의 잘못』의 경우 정치체제에 관한 고발이 주제이며, 『값 치르기』의 경우도 셸린느가 누군가에게 빚을 청산해야 함은 분명하고 팜플렛에 “누군가”라는 어휘를 쓰고는 있으나, 어느 곳에도 그 “누구”가 유대인이라는 말이 없다는 이유로 그렇게 생각할 근거가 없다고 말하고 있다.²²⁾ 한편, 이전의 기록을 보면 이 상송이 1936년에 출판된 짧은 분량의 팜플렛인 『나의 잘못』에서 이미 소개된 것으로 미루어 본다면, 자신의 과오와 관련되고 있음을 짐작할 수 있다. 실제로 *Féerie*에 보면 이 노래가 인용되면서 적개심 가득한 표현으로 “갈보같은 밀고자들 mes dénonciateurs charognes”을 지칭하면서 “tante Estrême, petit Léo, Clémentine, Toto” 등의 이름을 거론하고 있다(*Féerie*, p. 143). 그 이름들은 모두 이 노래 가사 속에 등장하는 인물들이다.

『값 치르기』의 가사는 텍스트에 따라 조금씩 다르게 나타난다. 아마도 셸린느가 이 상송을 활용할 때 마다 텍스트 상황과 전달하고자 하는 의도에 따라서 조금씩 변형시키고 있기 때문인 것 같다. 페리에는 자료에 따르면²³⁾, 이 노래는 4절로 되어 있고 각 절은 8~9연으로 구성되어 있으며, 2개의 후렴구가 있는데 그 후렴구는 9연으로 구성된 1~3절의 후렴구와 10연으로 구성된 마지막절의 후렴구로 구성되어 있다.

*Féerie*에서는 주로 이 노래의 제1절을 부분 부분 차용하고 있다. 그 상황을 보면, 37쪽(3구절), 79쪽(2구절), 86쪽(1구절), 87쪽(3구절), 89쪽(1구절), 92쪽(1구절), 102쪽(1구절), 105쪽(2구절), 143쪽(3구절), 159쪽(악보와 함께 1구절), 162쪽(1구절), 163쪽(악보와 함께 1구절), 167쪽(2구절, 그 중 1구절은 악보와 함께), 170쪽(2구절), 172쪽(악보와 함께 1구절), 175쪽(3구절 그 중 악보와 함께 1구절), 마지막 쪽인 176쪽은 악보와 함께 1구절과 화자가 이 노래를 부르며 끝나고 있다. 이렇게 볼 때 이 작품의 처음 시작부터 끝까지 지속적으로 이 노래 말이 등장하면서 주춧돌로서의 중요성을 여실히 보여주고 있음을 알 수 있다.

22) Michaël Ferrier, 앞의 책, p.484-485

23) Michaël Ferrier, 앞의 책, p.470-472

그런데 이 작품은 줄거리도 없고 시간과 공간의 연속성이 없는 서술로 단절된 일련의 사실들, 추억, 원망과 불만 그리고 적개심 등이 몽상 속에 이어지거나 뒤섞이고 있는데 그 속에 지속적으로 인용되고 있는 노랫말들이 전후 에피소드와 연결되기 보다는 노래를 하는 중에 멈추고 이런 이야기 저런 이야기를 하다가 다시 노래하는 형식으로 진행되고 있기 때문에 초기 작품들과는 달리 이 노래의 가사와 주제, 이와 관련된 작가의 의도를 파악하는 것이 합당하다고 판단된다.

그 노래 말들을 모두 모아 완성한 가사를 옮겨 놓으면 다음과 같다.

Je te trouverai charogne
un vilain soir !
Je te ferai dans les mires
deux grands trous noirs !
Ton âm' de vach' dans la trans'pé
prendra du champ !
Tu verras cett' bell'assistance !
Tu verras voir comment qu'll'on danse !
au Grand Cim'tière des Bon-Enfants !
(후렴)
Mais voici tant'Hortense(중중 tante Estrême)
et son petit Léo !
Voici Clémentine et le vaillant Toto !
Faut-il dire à ces potes
que la fête est finie ?
Au diable ta sorte !
Carr' ! dauffe ! m'importe !
O malfrat ! tes crosses !
Que le vent t'emporte
Feuilles mortes, soucis !²⁴⁾(해석은 각주에)

24) 독특한 운율과 리듬, 축약된 단어, 그리고 사용된 어휘들(많은 비속어)의 본래 의미

셀린느가 이 상송을 만든 목적에 대한 자료는 찾아볼 수 없다. 영화나 발레, 혹은 뮤지컬 등에 관심이 많았던 작가가 소설 이외의 또 다른 장르를 염두에 두었을 수도 있다.

우선 눈에 띄는 점은 일반적으로 노랫말에서 쓰이고 있지 않은 속어들 les termes argotiques이 사용되고 있다. 위의 텍스트에서 보면, “les mires”는 즉 눈 les yeux을 지칭하는 말이고, “trans'pe”는 “천상으로 오르”는 영혼에 의해 통과되는 공간”을 지칭하는 ‘transparence’의 축약어이며, “Carrer”는 “décarrer” 즉 떠나다 partir의 두음을 생략한 것이며, “Dauffer”는 남색화하기sodomiser를 의미하며, “Malfrai”는 랑그독지방어로 “악당”, “Crosses” “chercher des crosses” 즉 ‘시비결기Chercher la bagarre’ 등을 의미하는 속어들로 노랫말이 이어지고 있다. 다른 절에서도 마찬가지로 속어적 표현들이 계속 사용되고 있다. 셀린느의 글쓰기의 특징, 그가 추구하던 살아 있는 표현 즉 묘사하고자 하는 세계의 감각과 정서를 살아 숨 쉬게 하고자 하는 의도가 상송에서도 역시 그대로 나타나고 있는 것을 볼 수 있다.

노래 말의 의미가 지나는 난해성 또한 셀린느의 글쓰기의 독특성을 그대로 드러내고 있다. 위 노래 말에서 사용되고 있는 “Grand Cim'tière des Bon-Enfants”라는 공동묘지는 어디를 말하고 있는 것인가. 이런 장소를 선택한 이유가 무엇인가. 나타난 인물의 이름들 즉 “tant'Hortense”와 “Clémentine”은 누구인가. 혹은 대가를 치른다면 누구와 누구 사이의 문제인가. 하나의 상송 속에 이와 같은 난해한 내용들이 담겨 있다. 여기

의 왜곡과 우스꽝스러운 노래말을 피하기 위하여 이 노래의 우리말 번역은 생략하기로 한다. 다만 그 의미를 파악하는 방식으로 그 뜻을 적는다면 다음과 같다 :

“나는 너를 화냥년으로 취급하리라! 너의 두 눈에 커다란 두 개의 구멍을 뚫을 것이다. 그러면 네 영혼이 구천을 떠돌게 되리라! 너는 죽어서 악당들의 공동묘지에 묻히게 될 것이고 모든 사람들이 보게 되리라!

(후렴) 그런데 오르탕스 이모와 그녀의 귀여운 레오가 있구나! 끌레망틴느와 용감한 포또가 있구나! 그 단짝들에게 축제는 끝났다고 말해야만 할까? 지옥으로 꺼져라! 떠나라! 남색잡이! 오 악당여! 시비결기! 바람이 너에게 낙엽과 근심을 쓸어다 주리라!”

에 사용된 어휘들 “공동묘지” “대가를 치르다” 등은 1936년 셸린느 자신이 행한 일들에 대한 과오의 문제가 수면에 떠오르면서 불안한 도피생활을 시작해야하는 시점에서의 심정을 나타내는 것으로 생각된다.

이 노래는 셸린느 자신의 상상의 세계와 그의 독특한 문체 그리고 정치적 생각까지도 포함되어 있을 수 있다. 이 노래 말 가사의 내용을 살펴보면 도시 뒷골목을 무대로 한 불량배들의 노래이다. 이 노래를 통하여 미루어 볼 수 있는 점은 도시 뒷골목의 원초적 본능이 살아 숨쉬는 사회에 대한 셸린느의 환상인데 아마도 이러한 정서나 상세한 묘사는 청년 시절 영국의 뒷골목을 드나들 때의 삶이 반영된 측면이 있지 않은가 생각된다. 이 상송은 이 작품의 배경으로 나타나는 몽마르트르 뒷골목이나 혹은 생-라자르 역 부근의 부랑아들의 언어를 통하여 그 분위기가 잘 묘사되고 있다.

이 노래의 줄거리는 간단하다. 깡패들 세계가 묘사된 영화의 줄거리처럼 전형적이다. 한 부랑자가 이런 저런 이유로 또 다른 부랑자에게 죽음의 위협을 받고 있으며 그 둘 사이는 무거운 긴장이 흐른다. 늘 그렇듯이 믿었던 사람이 경찰의 꼬나풀이 되어 그로 인해 최후를 맞게 되는 방식이다. 이 노래에서는 “화냥년 charogne” 즉 창녀인 멜리Mélie가 밀고자이다. 그 속에서 한 부랑아의 삶을 노래하는 가운데 사용된 용어들 즉 “죽다 혹은 뉘지다Crever” 혹은 “찌르다 혹은 찔러 넣다piquer”²⁵⁾ 등의 죄 값을 치르는 방식 또한 그 세계의 삶을 잘 묘사하고 있다.

셸린느는 이 작품에서 분명 도시 뒷골목 어둠의 세계에 대한 환상과 함께 그 세계 속에서 먹이감이 되고 있는 인간을 묘사하고 있는데 이것은 작가가 자신이 처한 현실인식과 함께 절망적 세계관의 주제적 측면을 염두에 두었음이 틀림없다. *Féerie*에 묘사된 그러한 화자의 불행은 셸린느의 입장에서 볼 때 계속된 정치적 잘못이나 도덕적 타락에서 기인하는 것이 아니라 “역사의 속임수” 때문이다. 시대는 더 이상 제1차 세계대전

25) 제2절 7행 : /.../ “Viens voir avec moi si ca pique ! Aux Grand's Oss'lett du Saint Mande!”

의 영웅을 원하지 않으며 제2차 세계대전의 승리자들의 것이 되었다. 모든 외적인 것들이 화자를 위협하고 있는데 그것은 화자가 죄가 있어서가 아니고 정복자들을 위한 희생양이 필요하기 때문이다.

작가는 자신이 체포되어 덴마크 감옥에 있는 순간에 알베르 파라즈에게 보낸 편지에 다음과 같이 항변하고 있다.

“Je suis condamné d'avance. Je pourrai apporter cent mille preuves d'innocence. Cela n'y changera rien. Un innocent est indéfendable... Ce peuple me veut en corrida...”

나는 미리 유죄판결을 받은 것입니다. 내가 결백함의 증거를 십만 개라도 낼 수 있을 것어요. 그것이 무슨 소용이 있겠습니까. 죄 없는 사람이 변호도 할 수 없습니다. 민중은 나를 투우장으로 내몰기를 원하고 있습니다.”²⁶⁾

이와 비슷한 인식은 이 작품의 곳곳에 나타나고 있는데 이 노래를 통하여 작가 자신의 생각을 또한 암시하면서 동시에 이 소설의 마지막 부분에 그것이 역사이고 상황이라고 말하고 있다:

J'y aurais crevé ses yeux à lui ! après étranglé ! Il m'avais fait assez de torts ! /.../ J'y aurais crevé les yeux, alors? C'est l'histoire... la situation !... (*Féerie* p.176)

그의 눈을 찢어버렸어야만 할까! 목을 조른 후! 그가 나에게 저지른 잘못이 얼마나 큰가!

그의 눈을 후벼버렸어야만 했어, 그런데? 그것은 역사이고... 상황인 것을...

셀린느는 자작 상송의 노래 말을 빌어서 도시 뒷골목과 같은 혼란한 전쟁과 사회적 혼란 속에서 큰 잘못도 없이 도시의 부랑아가 그렇듯 이

26) 1948년 11월 21일 Albert Paraz에게 보낸 편지.

런 저런 이유로 쫓기며 죽음의 위협을 받다가 밀고자에 의해서 최후를 맞게 될 것이라는 불안감 그리고 “밀고자”에 대한 적개심 등을 서술하고 있다. 자신은 시대의 변화에 따른 희생자이며, 다시 영광스러웠던 과거로 신분을 회복하고자 하지만 과거로의 회귀와 신분회복이 현실적으로 불가능하다는 인식을 이 상송과 작품에 담고 있는 것이다. 이렇듯 셸린느는 소설의 구성을 위한 소재로서 상송을 활용하고 있을 뿐만 아니라, 소설적 영감을 찾아내고 주제와 연계시키기 위한 하나의 서술방식으로 그 것을 이용하고 있음을 알 수 있다.

6. 맺음말

셸린느가 활동했던 20세기 초 프랑스 문단은 상송에 대하여 앞선 세대보다 훨씬 더 호의적이었지만 그 만큼 전략적으로 상송을 활용한 작가는 없는 것 같다. 알려진 대로 이 작가는 당시대 문학적 코드를 벗어날 수 있는 새로운 시도를 하고 있었으며, 독자와 좀 더 가깝게 교감할 수 있는 방법의 하나로 상송의 사용을 선호하고 있는 것으로 보인다. 그 근거는 명확하다. 우리가 살펴 본대로 셸린느는 상송을 패러디하고 변형시키며 중의적으로 어휘를 사용하면서 그 당시의 소위 “평범한” 글쓰기로부터 벗어나고자 시도한 것이다. 셸린느의 “새로운 글쓰기”의 핵심은 화자가 독자의 귀에다 대고 이야기 하고 있는 것과 같은 구어체 문장으로 소설을 쓰는 것이다.

이러한 측면에서 본다면 상송의 노랫말이야 말로 그에 부합하는 도구인데 그러한 작가의 생각이 첫 번째 소설 『여행』으로부터 마지막 소설인 『리고동』에 이르기까지 모든 소설에 상송을 활용하게 하고 있다. 상송과의 관련성이 가장 큰 작품으로 알려진 『다시 한 번 꿈의 세계로』에서는 작가 자신이 직접 작사 작곡한 상송까지 사용하고 있다. 이렇듯 셸린느

소설 속에서의 상송은 아주 중요한 서술의 도구로 쓰이고 있다.

작가는 소설을 구성하면서 서술의 중요 요소들 즉 장소, 인물, 화자, 전환점, 에피소드의 소재와 묘사 등 모두를 상송과 관련시키는 새로운 시도를 하고 있음을 발견할 수 있다. 우선, 작품의 등장인물들과 장소가 모두 상송과 관련되며, 그 이름만을 빌려와서 사용하는 데 그치지 않고 인물의 배경이나 성격 이미지 등을 활용하면서 소설 속 인물의 독특한 캐릭터를 만들어 내고 있는 것이다. 셸린느는 자신의 소설에 상송을 차용하여 쓰거나 직접 만든 상송을 활용하고 있는데, 다른 작가들과는 달리 단순한 차용에 그치지 않고 서술적 전략으로 활용하고 있다. 직접 인용하기도 하고 조금 변형시키기도 하고, 제목이나 분위기만을 상기시키기도 한다. 다른 작가들과는 달리 셸린느는 음악의 곡과 가사를 이야기 속 상황과 밀접하게 융합시키려고 노력하고 있다. 즉 노래의 한 구절을 인용하는 것뿐만 아니라 서술 중에 따옴표 없이 사용한다든지 등장인물들의 대화 속에 감추고 있기도 하다. 등장인물과 배경이 되는 장소들은 많은 부분 실재의 것들인데 그 실재와 상상의 뒤섞음을 통해서 독자들로 하여금 작가가 의도한 분위기를 공유하게 하는 역할을 하고 있는 점 또한 독특하다.

다음으로, 작가는 초기 작품들에서 제사와 권두언을 사용하고 있는데 작품의 제목과 더불어 모두 상송과의 관련성이 아주 특별하다. 그는 소설의 시작과 끝, 그리고 중요한 순간마다 상송이 소설 전개의 구심축 기능을 하도록 시도하고 있는데, 그의 첫 소설 『여행』에서 보듯이, 부정적이고 염세적인 현실을 벗어나 꿈과 상상의 세계로의 도피를 보여주는 상송의 일부를 제사로 선택하는 동시에 유명 상송의 인물인 ‘마들롱’을 중요인물의 이름으로 차용하면서, 작가는 이 작품의 주제와 관련된 전쟁에 대한 증오, 애국심과 영웅심 그 뒤에 감추어진 진실, 죽음에 대한 이중적인 의미 등을 성공적으로 담아내고 있는 것이다. 이러한 전략은 독자의 집중력을 높이고 암암리에 소설적 주제와 관련시키는 매우 효과적인 역할을 하고 있다.

결론적으로, 셸린느의 소설 속에서 상송의 쓰임과 이를 통한 서술전략은 그 당위성을 확보하고 있다고 하겠다. 그러나 그러한 전략은 성공적이었던 초기 작품들과 달리 자신이 직접 창작한 상송까지 활용하면서 일반 독자들이 이해하기 어려운 용어와 알 수 없는 이름들, 외마디 비명이나 험뻑임과 같은 의성어의 범람, 의미과약이 어려운 노래가사들의 중복된 사용, 반복되는 철자부호 사용 등 “과도한” 실험을 한 후기 작품 *Féerie*에서는 대중들의 호응을 얻지 못한다. 이 작품은 줄거리도 없고 시간과 공간의 연속성이 없는 서술로 단절된 일련의 사실들, 추억, 원망과 불만 그리고 적개심 등이 몽상 속에 이어지거나 뒤섞이고 있는데, 그 속에 지속적으로 인용되고 있는 노랫말들이 전후 에피소드와 연결되기 보다는 노래를 하는 중에 멈추고 이런 이야기 저런 이야기를 하다가 다시 자작 상송을 노래하는 형식으로 진행되고 있다. 작가는 자신의 실제 삶의 경험과 에피소드의 파편들을 이 작품 속에 옮겨 놓으면서 순간순간 자작 상송을 인용할 때, 독자들이 부수적인 것들을 제거하고 집중하여 자신의 감성과 리듬에 맞추어 이야기를 재구성해 주기를 기대하였던 것 같다. 그러나 자신의 존재의 위기가 문제가 되는 시점에서 쓴 작품에 나타난 혼란은 독자들에게 작가 자신의 실제 삶의 혼란과 연관되게 하고, 그가 추구한 리듬감을 부여할 수 있었을지 모르지만 그 난해함과 혼란스러움으로 하여 작가가 추구하던 “독자와의 교감”을 목표로 한 소설기교의 혁신은 부분적으로는 실패를 가져왔다고 볼 수 있다.

참고문헌

1. 텍스트

CELINE (L-F), *Roman I, II, III, IV*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985, 1988, 1993, 1996.

2. 연구문헌

AEBERSOLD (Denise), *CELINE, un démystificateur mythomane*, Archives des lettres modernes, Minard, 1979.

ALLIOT (David), *Louis-Ferdinand CELINE-en verve*, Horay, 2004.

ALMERAS (Philippe), *Céline, Entre haines et passions*, Robert Laffont, 1994.

BONNETON (André-Alexandre), *As-tu lu Céline?* Ibis Rouge Editions, 2006.

BONNEFILS (Philippe), *Le Rappel des oiseaux*, Presses Univ. de Lille, 1992.

Cahier de l'Herne: CELINE, Eds. de l'Herne, 1963-1965-1972.

DAUPHIN (J-P), *Louis-Ferdinand CELINE I-IV*, Lettres modernes, 1974.

DESTRUEL(Philippe), *Louis-Ferdinand CELINE*, Nathan, 2000.

DONLEY(Michael), *Céline musicien*, Nizet, 2000.

FERRIER (Michaël), *Céline et la chanson*, Editions de Lérot, 2004.

GIBault (François), *Céline*, T1, Mercure de France, 1977.

GODARD (Henri), *Poétique de CELINE*, Gallimard, 1985.

Céline Scandale, Gallimard, 1994.

HANREZ (Marc), *CELINE*, Gallimard, 1961.

HINDUS(Milton), *Céline tel que je l'ai vu*, 1969.

MAHE (Henri), *La Brinquebale avec Céline*, Table Ronde, 1969.

MONNIER (Pierre), *Ferdinand furieux*, Ed. Age d'Homme, Suisse, 1979.

〈Résumé〉

Chanson dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline

KIM Jung-Gon

Les innovations langagières de l'œuvre littéraire de Céline font que cette dernière se donne, d'une certaine manière, moins à lire qu'à écouter ; plus qu'un ouvrage traditionnel, le souffle et le rythme du roman célinien entraîne le lecteur dans une relation avec un texte qui pourrait être mis en musique et chanté. Une telle vision de l'œuvre célinienne résulte de la combinaison du langage parlé et de la présence de diverses chansons dans ses écrits. Les chansons parsèment l'œuvre de Céline, depuis son premier roman *Voyage au bout de la nuit* jusqu'à son dernier *Rigodon*. L'auteur les inclut toujours dans une stratégie narrative. Par ailleurs, Céline sut insérer ses propres textes faits pour être chantés dans *Féerie pour une autre fois* et dans *Guignol's band*. Notre étude se propose d'analyser, dans *Féerie pour une autre fois*, la modalité et la fonction de la chanson dans une perspective narrative.

La chanson occupe, tout d'abord, une place de choix dans les titres, les épigraphes et les avertissements liminaires souvent directement inspirés d'un texte fait pour être chanté. Ensuite, Céline emploie la chanson dans ses romans pour présenter à la fois l'intrigue et le décor. Les personnages ont souvent des points de

contact avec l'univers de la chanson et tous les lieux sont propices pour chanter. Les noms réels des personnages et des lieux apparaissent souvent dans les chansons citées. Ce genre de mélange fonctionne en invitant le lecteur à s'identifier au monde imaginaire de l'auteur. Enfin, la chanson donne une impulsion à la narration en fonctionnant comme une clef ; la chanson n'est plus alors un simple élément stylistique mais devient une source privilégiée d'inspiration thématique.

주 제 어 : 셀린느(Céline), 다시 한 번 꿈의 세계로(*Féerie pour une autre fois*), 샹송과 소설 (chanson et roman), 서술기법 (narration)

투 고 일 : 2012. 12. 25

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

클로드 시몽의 『호텔 *Le Palace*』과 ‘글쓰기의 현재’*

문혜영
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|--|-----------|
| 1. 머리말 | 4. 혁명의 의미 |
| 2. ‘글쓰기의 현재
le présent de l'écriture’ | 5. 맺음말 |
| 3. 『호텔』과 스페인 내란 | |

1. 머리말

1962년에 출간된 클로드 시몽의 초기 소설 『호텔』은 1936년 스페인 내란과 자전적 이야기가 뒤섞여 있는 작품이다. 『호텔』은 전쟁을 주제로 하지만 사건중심의 서술이 아니라, 감각을 통해 기억을 환기하는 단편적 묘사로 이루어져 있다. 이 작품은 발표되자마자 사건의 정확한 전개도, 지명도, 등장인물에 대한 설명도 없고 구두점도 거의 없는 기나긴 문장과 문장 중간의 수많은 괄호들로 이루어진 서술로 인해 누보로망 nouveau roman의 소설로서 분류되었을 뿐, 정작 스페인 내전과의 연관성은 그다지 주목을 끌지 못했다. 하지만 작품을 들여다보면 스페인 내란을 표현

* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2011-35C-A00838).

하는 상징과 암시가 적잖이 편재되어 있음을 알 수 있다. 『호텔』은 1936년 당시 작가 자신이 경험한 스페인 내란과 맞닿아 있다. 제목인 『호텔』도 당시 바르셀로나 Barcelone에서 시몽이 묵었던 콜롱 호텔 hôtel Colon을 가리킨다.

시몽의 소설은 다각적인 서술방식으로 기술되어, 기억의 복합적인 연상, 현실과 추억 그리고 상상의 결합, 감각과 지각의 현상학적 관찰, 내적 고백들이 영킨 실타래처럼 구성되어 있다. 스페인 전쟁이 발발한 직후인 9월 중순에 공화파를 지지했던 시몽은 공산주의자인 친구와 함께 신분증을 위조하여 당시 출입조차 어려웠던 스페인에 잠입하여 바르셀로나의 콜롱 호텔에 머물렀다. 『호텔』에는 시몽이 직접 목격하고 느끼고 들었던 상황이 고스란히 표현되어 있다. 하지만 정작 소설 속에서는 도시명도 언급되지 않고, 사건의 정황도 시간적 추이로 전개되어 있지 않다. 『호텔』은 회상을 통한 기억의 편린들이 재구성되는 방식으로 이루어져 있지만, 전쟁 전의 기억과 전쟁 후의 기억들이 어지럽게 결합하면서도 새로운 이미지를 불러일으키는 삼중의 연상 작용으로 인해 매우 혼란스럽게 보인다.

시몽은 자신의 글쓰기를 “글쓰기의 현재 le présent de l'écriture¹⁾”의 방식이라고 지칭하였다. 글쓰기의 현재는 사전의 구상 없이 글을 시작하는 순간에 내용이 시작된다. 『스톡홀름 연설문 Discours de Stockhölml』에서 시몽은 자신의 글쓰기에 대해 “처음 시작할 때의 매우 모호한 계획과 언어와의 공생관계로부터 나오는 결과들로 최초의 의도보다 훨씬 풍부한 것이다²⁾”라고 규정하였다. 누보로망 작가로 분류되면서도 자신의 글쓰기에 대한 소개나 설명을 거의 하지 않았던 시몽이 1981년 노벨 문

1) Claude Simon, *Discours de Stockhölml*, Les Editions de Minuit, 1986, p. 25.

2) *Ibid.* : “c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent du celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.”

학상 수상의 『스톡홀름 연설문 *Discours de Stockholm*』에서 자신의 글쓰기의 원칙이 ‘글쓰기의 현재’라고 밝힌 것은 의미가 크다.

글의 대상이 되는 모든 것이 글 쓰는 현재와 동일한 시간적 가치를 지니면서 등장하는 것이 ‘글쓰기의 현재’라고 할 수 있다. 시몽의 글쓰기는 서술시점의 눈앞에 제시된 사물들을 묘사하면서 시작되지만 곧 다른 장면이나 사물, 사건들의 묘사와 중첩 또는 혼합된다. 등장인물의 경우 사전 설명 없이 바로 인칭대명사나 보통명사로 지칭되며, 사물의 경우 아무 언급 없이 정관사로 한정된다. 『호텔』은 실제 장면과 회상장면, 혼재된 상상의 장면들이 등장하는데, 이들을 몽타주처럼 재구성할 때 비로소 의미가 연결된다. 시간과 공간이 다른 이질적인 장면들은 시몽이 집필하는 그 순간과 작용하면서 생겨난다. 이 때 전혀 연관성 없어 보이는 이미지들이 결합하면서 자유롭게 교감하여 더욱 확장되고 풍부한 세계를 구축한다. 따라서 시몽의 ‘글쓰기의 현재’는 미리 구상된 글보다 훨씬 다양하고 낯선, 풍부한 이야기를 만든다고 할 수 있다. 본 연구는 시몽의 글쓰기의 현재를 규명한 뒤, 『호텔』에서 스페인 내란이 어떻게 드러나는지 살펴보고, 시몽에게 혁명이 어떤 의미를 지닐 수 있는지 고찰해보고자 한다.

2. ‘글쓰기의 현재 *Le présent de l'écriture*’

클로드 시몽은 글쓰기를 백지와 대면으로 규정하면서 “감정, 기억, 자신의 내부에 존재하는 이미지들의 불분명한 마그마와 언어, 즉 그것들을 말하기 위한 단어들과 그 단어들에게 질서를 부여하며 어떤 의미로 구체화시키는 구문이다”³⁾라고 보았다. 과거에 느꼈던 경험 속의 감정과

3) *Ibid.* : “lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'image qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire,

이미지들이 기억 속에 혼재되어 ‘마그마’의 형태로 남게 된다. 시몽의 소설은 묘사를 중심으로 그려지는 이미지들의 조합이 이야기 *récit*를 암시한다. 다시 말해 이미지들은 이질적인 요소들로 혼합된 다양한 형상들이지만, 각각의 형상은 공통된 부분으로 겹쳐지고, 그에 따라 공통부분들이 결합하면서 하나의 이야기를 구성한다. 그리고 공통요소들은 한 작품 내부에서만 아니라 다른 작품에도 편재되어 있다. 독자는 언어적 이미지들의 공통부분을 몽타주 할 때 비로소 잠재된 의미를 읽을 수 있다.

시몽은 소설가의 글쓰기를 화가, 음악가, 건축가의 창작행위와 동일하다고 보았다. 등장인물들의 심리와 사건도 미리 구성된 이야기가 아니라 글을 쓰는 순간에 비로소 시작된다. 마치 화가가 화폭에서 다양한 색상으로 이루어진 물감의 조합을 통해 그림을 완성하듯이, 글쓰기는 글 쓰는 순간 보고, 느끼고, 상상하는 것들을 써나가는 작업이 된다⁴⁾. 따라서 시몽의 소설은 서사보다 묘사가 주를 이루며, 기억의 편린처럼 파편적인 묘사들이 무질서하게 혼재되어 있다. 표면적 무질서에는 중심점과 연관된 요소들이 작용하고 있으며, 여러 요소들은 작가의 의도에 의해 각 작품 속에서 다양한 구성 *composition*으로 재편된다.

하지만 『호텔』은 작가의 다른 작품과 달리 비교적 전체적 구조만큼은 명백한 작품이었다⁵⁾. 작품의 구성 원리는 “벽난로의 굴뚝 *dessus de cheminée*”의 구조로서, “중심장 *un chapitre central*”과 다른 나머지 장들은 중심장의 양쪽에 대칭으로 배치되는 형식을 취한다. 『호텔』은 전체 5장으로 구분되는데, 1장은 『목록 *Inventaire*』, 2장 『총을 든 사나이의 이야기 *Récit de l'homme-fusil*』, 3장 『파트로콜로의 장례식 *Les Funérailles de Patrocole*』, 4장 『한밤중 *Dans la nuit*』, 5장 『분실물 취급소 *Le Bureau des objets perdus*』로 이루어져 있다. 전체 5장은 대칭구

la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.”

4) Entretien avec Jacques Neefs et Gresillon Almuth avec Claude Simon, “Le présent de l’écriture”, *Genesis : Manuscrits, Recherche, Invention*, n°13, 1999, p. 115.

5) *Ibid.*, p. 117.

조 composition symétrique를 이룬다. 3장을 중심으로 하여 2장과 4장이 중앙의 3장을 보완하고 있고, 1장과 5장이 서로 상응하면서 전체를 구성하고 있다. 중앙의 3장은 제목이 암시하고 있듯이 스페인 내란 중 살해당한 무정부주의자의 장례식을 다루고 있다. 2장은 살인이 일어났던 밤을 다루고, 4장은 같은 시간의 다른 살인을 다루고 있다. 1장은 공간, 주제, 등장인물을 묘사하고 있으며 마지막 5장은 1장의 내용을 다시 취하여 앞장들과 중첩되는 부분을 정리하고 있다.

『호텔』 1장의 첫 구절은 눈부신 햇살 아래 비둘기들이 날아가는 모습을 묘사하는 것으로 시작되는데, 이 장면은 작가가 서재에서 집필을 할 찰나 창가에 갑자기 나타난 비둘기들의 모습을 그리고 있다. 그리고 소설 속에서 등장인물이자 동시에 서술자인 “대학생 l'étudiant”이 호텔의 창문 앞에서 본 장면이 이어진다.

Et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là - les ailes déjà repliées, parfaitement immobile - sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur), l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (sans doute parce qu'on les voit toujours de loin), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine), (...) avec son soyeux plumage tacheté, gris foncé, à reflets émeraude sur la nuque et cuivrés sur le poitrail, ses pattes corail, son bec en forme de virgule sa gorge bombée⁶⁾

어느 순간 갑자기 퍼드덕거리는 소리가 들렸을 때 (결국 그것은 거기에 있었던 것인데 - 날개는 벌써 다시 접혀 부동으로 변했고 - 마치 발코니까지 날아오르기도 전에 갑작스레 출현하자마자 마법사의 지팡이로 굳어진 것처럼, 그들은 날아온 것조차 보지 못했지만) 그 중 하나가 돌 받침대 위로 날아들었는데, 거대하고(아마도

6) Claude Simon, *Le Palace*, Les Editions de Minuit, 1962, p. 9-10.

계속 멀리서 보았기 때문이리라), 이상하리만치 무거웠는데(도자기로 된 비둘기처럼)…, 목은 에메랄드빛이 감도는 짙은 회색의 부드럽고도 반점이 깃든 깃털로 되어 있고 가슴팍은 구릿빛을 띠었다. 발은 산호색이며 부리는 콤파모양이고 모이주머니는 불룩하게 튀어나왔다.

이 대목은 형체의 움직임과 형태에 대한 묘사만 있을 뿐, 사실 ‘도자기 비둘기’의 비교를 제외하다면 비둘기에 대한 언급은 없다. 눈앞에 나타난 갑작스러운 물체도 처음에 그 형체를 분간하기 어렵다가 서서히 지각되면서 마지막의 비유를 통해 비둘기임을 짐작하게 한다. 그런 다음 방(房)에 대한 묘사가 이어지는데, 방은 시몽이 1936년 스페인 내전 당시 바르셀로나에 갔었을 때 묵었던 콜롱 호텔의 방을 묘사하고 있다. 따라서 아무 설명 없이, 어떠한 지칭도 없이 “그 방 la pièce”의 세밀한 특징이 묘사되고 있다. 방과 주변상황들이 물개성적으로 기술되는 가운데 갑자기 인민전선 정부가 점령하고 차지한 호텔에 관한 대목이 등장한다. 작가는 대형 호텔들이 동원되었던 상황을 “큰 호텔들은 단지 잠시 임시 정부들에 의해 주기적으로 동원되었던 것 같았다 les grands hôtels n'avaient été conçus que pour être périodiquement réquisitionnés par des gouvernements plus ou moins provisoires”⁷⁾라고 적고 있지만 이 역시 문맥이나 설명 없이 등장한다.

소설 첫 부분의 묘사에서 겨우 파악이 되는 비둘기들은 마지막 5장 첫 구절에 재등장한다. 하지만 비둘기는 “겁에 질린 비둘기들 des pigeons effrayés”이 되어 첫 장과 다른 상태로 등장한다.

… et après les quatre couples de notes hautes il compta cette fois dix coups, regardant s'élever dans le ciel gris le vol des pigeons effrayés montant à la verticale au-dessus du campanile,⁸⁾

7) *Ibid.*, p. 11.

8) *Ibid.*, p. 177.

네 번의 연속적인 고음 이 후로, 이번에 그는 열 번째 종소리까지 세면서 회색하늘 아래의 종탑 위에 겹에 질린 비둘기들(필자 강조)이 수직으로 비상하는 것을 바라보았다.

1장 첫 구절에 형체와 움직임의 묘사로만 암시되었던 비둘기는 5장 첫 구절에서 “겹에 질린 비둘기 *le vol des pigeons effrayés*”로 변화된다. 마지막 부분은 전쟁상태의 암울한 도시의 풍경과 상황을 환기하고 있다. 작가가 『호텔』을 집필하는 순간 창가에서 본 비둘기는 1936년 스페인 내란의 바르셀로나에서 보았던 비둘기와 중첩되면서 현재에서 과거로의 이동이 자연스럽게 이루어진 것이다. 현재 속에서 과거는 끊임없이 시각, 후각, 청각을 통해 환기되면서 사건을 생생하게 재현한다. 시몽은 『호텔』의 집필이 거의 끝나갈 무렵, 1936년의 상황을 다시 느끼기 위해서 1953년에 바르셀로나에 돌아갔으나 당시의 느낌을 가질 수 없었다고 회고⁹⁾한 바 있다. 작가는 전쟁과 공포로 얼룩진 과거의 느낌과 감정을 생생하게 표현하기 위해 동일한 장면을 다르게 묘사하는 방식을 택하고 있다. ‘비둘기들’은 현실과 회상의 전환점이 되는 데, 5장에서 점차 더 구체화 된다.

puis ils (tous les quatre cette fois) tournèrent la tête, d'un seul mouvement, et cette fois il parut se matérialiser à partir de l'air lui-même, violemment, bruyamment froissé ou plutôt fouetté, brassé, agité, comme par quelque opération magique dont ils auraient manqué le commencement, mais dont ils pouvaient cependant voir les dernières phases, c'est-à-dire les deux ailes déployées comme celles d'un oiseau héraldique battant l'air qu'elles semblaient accumuler, condenser au milieu d'elles et qui, pressé, finissait, au moment où ils regardaient, de

9) Claude Simon, *Œuvres* éd., par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, 2006, p. 1329.

se solidifier¹⁰⁾

그들(이번에는 네 사람 모두)은 동시에 고개를 돌렸고, 그것들은 공기로부터 시작되어 구체화되기 시작하는 것 같았다. 공기는 갑자기 매우 소란스럽게 바스락거렸는데, 아니 차라리 무언가로 마구 휘젓고, 혼합시켜 흔들었다는 것이 옳았을 것이다. 마치 어떤 마법 행위로 인해 그들이 처음에는 보지 못했으나 마지막 단계는 볼 수 있었던 것처럼 말이다. 다시 말해서 두 날개는 문장 속의 새의 날개처럼 공기를 치더니 모아져서 그 안에서 압축되고 눌러 그들이 쳐다보았을 때는 마침내 굳어버렸다.

1장 첫 구절의 비둘기의 묘사와 달리 5장에서는 바라보는 주체인 “그들 ils(ils은 서술자인 대학생과 함께 있었던 익명의 세 사람)”이 1장의 비둘기들을 상세하게 묘사하고 있다. “그들 ils”로 문맥 없이 등장했던 네 사람이 바라본 비둘기들의 장면은 보다 자세하게 순간적 움직임과 동선의 변화만을 표현하고 있다. 시몽의 글쓰기의 현재는 이처럼 의식 속에서 재구성되는 단편적인 현실과 회상, 상상의 경계를 비유적으로 보여주는 방식이 된다.

3. 『호텔』과 스페인 내란

글쓰기의 현재에 바탕을 둔 『호텔』의 구성에서 중심이 되는 제3장의 제목은 “파트로클로스의 장례식”이다. 3장의 제목은 매우 상징적이다. ‘파트로클로스’는 그리스 신화의 트로이 전쟁의 영웅으로 메노이티오스의 아들이자 아킬레우스의 조카이다. 호메로스의 『일리아스』에 의하면, 아킬레우스는 그리스 연합군의 총사령관인 아가멤논과의 불화로 인해 전투에 참전하지 않게 된다. 이 때문에 그리스군은 계속 전쟁에서 연패하였

10) Claude Simon, *Le Palace*, p. 203-204.

다. 그리스군의 노장 네스토르는 아킬레우스에게 전투에 복귀하라고 설득하였지만 아킬레우스의 마음을 되돌리지 못한다. 하지만 파트로클로스는 아킬레우스로 변장하여 전쟁에 참전하였다가 헥토르의 칼에 죽게 된다. 그러자 파트로클로스의 죽음에 분노한 아킬레우스는 전투에 복귀하여 헥토르를 죽여 복수한 뒤 파트로클로스의 장례식을盛大하게 치러 준다.

이 신화는 스페인 내란의 상황과 중첩된다. 스페인 내란은 1936년에서 1939년까지 3년간 지속되는데, 마누엘 아사냐가 이끄는 좌파 인민전선정 부군과 프란치스코 프랑코가 중심이 된 우파 반란군 사이에 일어났던 전쟁이다. 반파시즘인 인민전선을 소비에트 연방이 지원하고 프랑코파를 파시스트 진영인 나치독일, 이탈리아가 지원해 2차 세계대전의 전초전 양상을 띠었다. 전쟁은 1936년 7월 17일 스페인령 모로코에서 프랑코 장군이 이끈 쿠데타로 시작하여 1939년 4월 1일 공화파 정부가 마드리드에서 항복함으로써 프랑코파의 승리로 끝난다. 스페인 전쟁은 좌파적 사회민주주의를 지지하는 세계 각국의 지식인들이 참여했고, 전 세계 지식인들 사이에 많은 반향을 일으켰던 전쟁이었다. 여기에는 공산주의자, 무정부주의자, 사회주의자, 시민, 노동자들이 연합이 된 인민전선과 지주, 자본가, 로마 카톨릭 교회파와 군부가 연합이 된 우파의 반란군들의 대립이 충돌하였던 것이다.

1936년 바르셀로나에는 무정부주의자인 시민군이 반란군과 싸우는데, 마침 클로드 시몽은 콜롱 호텔 창문에서 시민군이 사살한 반란군의 경찰 장례식을 목격한다. 그리고 그로부터 몇 달 후 동일한 방식으로 반란군이 살해한 무정부주의자의 수장인 두루티 Durruti의 장례식을 보았던 것이다. 작가는 두 번째 장례식을 ‘파트로클로스의 장례식’에 비유하였다. 『호텔』은 과거 사건의 직접적 경험을 기억하는 방식으로 서술되는데, 사건은 여러 조각으로 분산되어 구성된다. 작가는 지각의 불안정으로 인해 기억이 한 번에 모두 정확하게 순서대로 구성되지 않는다는 원리¹¹⁾를 소설 속에 그대로 반영하였다. 스페인 내란도 시몽이 체험했던 중요

한 사건 가운데 하나이다. 23세였던 작가가 혁명 현장의 바르셀로나에서 처음 혁명을 목격한지 17년 후인 1953년에 당시의 상황을 다시 느끼기 위해 그 자리로 돌아갔으나, 콜롱 호텔은 은행 건물로 바뀌었고 완전히 일상으로 되돌아간 도시에서 허무감만 느낄 수밖에 없었다¹²⁾. 소설의 제 1장이 언급하는 허탈감은 바로 그 허탈감이다.

1장의 『목록』에는 소설의 내용들이 전체적으로 집약되어 있다. 4명의 등장인물, 시간, 공간, 두 죽음, 다시 말해서 한 살인사건과 자살이 등장한다. 그러나 이 모든 요소들은 분명한 명칭이나 설명 없이 계속해서 묘사되어 있다. 1장에는 1953년의 정황이 서술되어 있는데, 이는 3장과 마지막장인 5장에도 나타난다. 서술자이자 등장인물 중의 하나인 대학생은 스페인의 한 도시에서 15년 전의 일을 회상하지만 그 흔적들은 온데간데 없고, 단지 근처 카페에서 당시를 회상하는 장면이 들어선다.

c'était presque quinze ans plus tard et maintenant il était assis ou plutôt perché devant un bar¹³⁾

거의 십오 년이 더 지난 지금 그는 바에 앉았다 아니 걸터앉았
다는 표현이 더 맞을 것이다

작가 자신이라고 할 수 있는 “그 il”은 완전히 변해버린 도시의 카페에서 허탈하게 15년 전을 회상하면서 혁명의 자취를 추억하고자 애쓴다. 소설은 이제 현실에서 사라진 스페인 내란, 즉 실패한 혁명을 다시 기억하고 있는 것이다. 1장에서 실패한 혁명은 “오래된 신문에 싸여 죽은 신생아의 시체 le cadavre d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux”로 비유되는데, 다시 15년이 지나면서 시체는 악취를 풍

11) Claude Simon, *Discours de Stockholm*, p. 26.

12) Madeleine Chapsal, “Entretien. Claude Simon parle”, *L'Express*, 5 avril, 1962 : “Je suis revenu pour la première fois en 1953, presque vingt ans après, évoquer des fantômes et des cadavres, et mon fantôme et mon cadavre”.

13) Claude Simon, *Le Palace*, p. 20-21.

기는 “부패한 시체 *une charogne*”로 변한다.

C'est ça qui pue tellement : pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers des taudis, ni les chiottes bouchées : rien qu'une charogne, un fœtus à trop grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis et jeté aux égouts dans un linceul de mots...¹⁴⁾

그것은 몹시 악취를 풍기고 있었다. 빈민굴 계단에 있는 대파나 꽃양배추도, 막힌 변소도 아니었고, 단지 인쇄한 종이 안에 배내옷에 싸인 매우 큰 머리의 태아, 부패한 시체였다. 조산으로 죽은, 머리가 큰 작은 아기인데 의사들의 의견이 일치하지 않아서 글로 만들어진 수의에 싸여 하수구에 던져졌다.

“조산 *décédé avant terme*”으로 죽은 태아 시체의 비유는 소설 전체에서 반복되는데, 마지막 장인 5장에 이르면 자신의 왕궁에서 홀로 조산을 하는 여왕의 모습으로 바뀐다.

une de ces reines en gésine laissée seule dans son palais parce que personne ne doit la voir dans ce moment, enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre macrocéphale (...), inviable et dégénéré, - et à la fin tout s'immobilise, retombe, et elle rest là, gisant épuisée, expirante, sans espoir que cela finisse jamais, se vidant dans une infime, incessante et vaine hémorragie¹⁵⁾

분만하는 순간을 아무에게도 보이면 안 되기 때문에 자신의 왕

14) *Ibid.*, p. 16.

15) *Ibid.*, p. 230.

궁에서 홀로 분만하고 있는 여왕은 땀으로 뒤범벅이 되어 출산하고 있다. 분명 머리가 큰 괴물의 아기를 낳았을 것이지만 (...) 살기 힘들고 결국 부패할 것이다. 마침내 모든 것은 정지되어 다시 원상태로 돌아간다. 그리고 여왕은 기진맥진해서 누워있는 채로 언젠가는 그것이 끝나리라는 희망도 없이 아주 조금씩 끊임없이 계속되는 헛된 출혈로 쇠약해져 서서히 죽어갈 것이다.

여왕의 출산이 고독하게 진행되지만, 머리만 큰 태이는 죽어 부패하고 여왕 자신도 심한 출혈로 죽게 된다. 왕궁과 여왕, 대두의 태이는 비유의 의미를 띤다. 왕궁은 스페인 좌파 인민전선 정부를 의미한다면, 조산으로 죽은 대두의 태이는 실패로 끝난 스페인 혁명을 가리킨다. 이러한 비유는 혁명이 성공하기를 기대했던 시몽의 꿈이 헛된 희망으로 끝나버렸음을 의미한다.

실패한 혁명을 다루는 『호텔』은 1장에서 소설의 전체적인 주제와 내용을 암시하고, 이를 다시 5장에서 반복하고 있다. 중심이 되는 3장은 혁명가의 장례식을 묘사하고 있다. 2장과 4장에서는 혁명의 상황에 누군가에 의해 살해당할지 모른다는 두려움으로 끊임없이 외부를 주시하고 있는 “이태리인 l'italien”, 즉 “총을 든 사나이 un Homme-Fusil”의 상황으로 대비되어 묘사되고 있다. 마지막 5장은 총을 든 사나이의 자살을 통해 혁명의 실패를 비유적으로 드러낸다. 소설에는 한 밤중에 벌어진 두 죽음이 등장하는데, 하나는 이태리인이 수년전에 동족을 살해한 사건과 이태리인의 자살이다. 시간은 이태리인이 카페에서 살인을 이야기 하는 시점과 4명의 등장인물인 미국인 l'Américain, 이태리인, 교사 le maître d'école, 대학생이 살해될지 모른다는 공포로 인해 밀폐된 공간에서 망을 보며 외부의 적과 대치하고 있는 시점이다. 이 시점은 1936년의 바르셀로나에서 혁명을 목격한 시점과 17년 후에 다시 방문했던 시점과 중첩이 된다. 공간은 카페, 호텔방, 바르셀로나가 반복된다. 살해는 자살로 이어지고, 결국 끊임없이 반복되는 살해의 이야기는 자살을 예고하고 있다고

볼 수 있다. 살해의 공포는 총으로 자살을 하는 것으로 끝난다. 그리하여 혁명가의 장례식은 태아의 죽음과 동일시된다.

『호텔』은 동일한 스페인 내란을 주제로 다루는 앙드레 말로의 대표작 『희망』과 좋은 대조를 이룬다. 1937년의 『희망』과 그로부터 25년 뒤에 출간된 시몽의 『호텔』은 각각 서로 다른 서술구조를 드러낸다. 현대문학에서 동일한 주제를 다룬 『희망』과 『호텔』은 서술기법이나 혁명에 대한 관점에 대해 여러 측면에서 차이를 보이고 있다. 말로는 국제 의용군으로 스페인 내란에 참여하여 공화군의 공군을 직접 지휘하였다. 1936년 스페인 전쟁에 참여했던 말로는 이듬해 1937년 2월 주력 항공기가 격추 당함으로써 전투가 불가능해지자, 스페인 지원 모금을 마련하고자 미국과 캐나다에 갔다가 귀국하여 르포르타주의 걸작이라고 일컫는 『희망』을 12월에 출간하였다. 『희망』은 말로의 소설 가운데 가장 긴 소설로서, 스페인 내란의 전쟁 상황을 전체적으로 다루고 있다.

『희망』은 총 3편으로 구분되는데, 제1편은 「서정적 환상 *L'illusion lyrique*」, 제2편은 「만사나레스 강 *Le Manzanares*」, 제3편은 「희망 *L'Espoir*」이다. 1편은 다시 2부로 나뉘는데, 제1부는 「서정적 환상 *L'illusion lyrique*」, 제2부는 「묵시록의 실행 *Exercice de l'Apocalypse*」이다. 2편도 2부로 세분되는데 제1부는 「존재와 행위 *Etre et Faire*」, 제2부는 「좌파의 피 *Sang de Gauche*」이다. 제3편은 제목 없는 6절로 구성되어 있다. 그러나 소설의 구조에서 짐작할 수 있듯이, 『희망』은 전쟁의 현장을 있는 그대로 기록하기보다 묵시록의 허구적 의미구조를 빌려 기독교의 구원의 의미 구조로 구성한 측면이 없지 않다. 적어도 『희망』의 구조는 묵시록처럼 인간의 ‘희망’을 고민하고 해결하는 과정을 닮았다.

물론 『희망』은 작가 자신의 체험과 전쟁장면, 상황들을 기록했던 그 현재의 순간을 상세히 서술하고 있다. 작가는 주요 등장인물들인 총동맹의 지휘자이자 인간적인 공산주의자 마누엘 Manuel, 교회의 인습과 허위, 타락을 증오하는 독실한 카톨릭 신자인 히메네스 Ximenes 대령, 작가의 모습이 투영된 국제공군의 지휘관 마니앵 Magnin 등을 통해 개인

적인 성찰, 집단적인 투쟁과 인간의 유한한 행동에서 인간의 존엄성을 지키고자 하는 의지를 보여주고 있다. 하지만 서로 대립되는 등장인물간의 끊임없는 대화는 말로가 지향하는 혁명의 진정한 의미를 구하는 과정으로서 기록된다. 소설은 작가가 부여하고 구하고자 하는 의미와 불가분의 관계를 갖는다. 말로의 스페인 내전 이야기는 혁명과 희망의 가능성을 통해 혁명에 대한 내적 갈등과 회의를 극복하는 데 바쳐진다. 따라서 『희망』은 시간과 공간이 명백한 1937년까지의 사건들을 기록하듯이 서술하여 등장인물과 사건의 변화과정을 시시각각 보여주면서 작가의 분명한 메시지를 전하고 있다.

그러나 시몽의 『호텔』은 이 모든 요소들을 거부한다. 시몽의 작품은 3인칭의 한정된 시점으로 관찰자 입장에서 보고, 느낀 것을 세밀한 묘사로 전달하고 있지만, 글 쓰는 현재시점의 자유로운 연상 작용을 통해 생성되는 이미지들이 시간적 순서와 무관하게 묘사되면서 현재와 과거라는 시간 자체를 자유롭게 넘나든다. 등장인물들이 이야기의 주축이 되지 않는 것은 두 소설이 공통되지만, 『희망』의 인물들은 이름과 인적사항이 드러나는 반면, 『호텔』의 인물들은 익명으로 명명되지 않은 채 인칭대명사 또는 객체화된 보통명사로 표현된다. 시몽의 작품은 혁명에 관한 장면들을 작가의 개입 없이 재현함으로써 독자에게 보다 직접적인 느낌을 전하고자 한다고 볼 수 있다.

말로의 『희망』은 참여문학의 면모와 성찰의 과정을 보여주지만, 시몽의 『호텔』은 객체로 존재하는 세계에 대해 인식론적 회의를 표명하는 절대적 주관주의에 근거를 두고 있다. 역사적 현실도 절대적 주관 속에서 철저히 변형되며, 혁명의 실패로 인한 꿈의 상실, 두려움, 의심 등을 의식 자체의 변화 속에 반영한 것이다. 따라서 시몽의 소설은 역사적 상황에 대해 개인적이고 초시간적인 의미들을 부여한 작품이라고 볼 수 있다. 스페인 전쟁에 관한 『호텔』과 『희망』의 비교에 대해 시몽이 한 대담에서 다음과 같이 자신의 입장을 밝힌 적이 있다.

L'espoir? Pour moi c'est un peu Tintin faisant la révolution, C'est une sorte de roman-feuilleton, où les bons sentiments coulent à flots, de roman d'aventures écrit par quelqu'un qui est lui-même un aventurier, dans le cadre de la révolution. En plus, il raconte des choses dont il n'a pas été lui-même témoin, c'est le romancier-Dieu, il est partout : au sol, dans les avions, chez les uns, chez les autres.

D'ailleurs, Malraux parle de la guerre d'Espagne, c'est un guerrier qui décrit des actes de guerre. Mon livre est sorti de souvenir confus de ce qui se passait à Barcelone lorsque je m'y trouvais. C'est-à-dire la révolution proprement dite, non la guerre.¹⁶⁾

희망? 내겐 혁명을 하는 탕탱의 모습 같아요. 훌륭한 감정이 샘 솟는 신문연재만화이기도 하고, 혁명이라는 배경에서 본인 스스로 모험가인 사람이 쓴 모험소설이기도 하죠. 더구나 그 사람은 스스로 목격하지 않은 일도 이야기 하는데, 이는 신(神)인 소설가이죠. 모든 곳에 존재합니다. 땅 위, 비행기 안, 이 사람들, 저 사람들 사이에 말이죠.

게다가 말로는 스페인 전쟁에 대해서 말하고 있지만 전쟁 사건들을 서술만 하는 군인에 불과하죠. 내 책은 바르셀로나에 갔을 때 일어났던 일에 대한 혼란스러운 기억에서 나온 것이죠. 다시 말해서 전쟁이 아닌 혁명 그 자체이죠.

시몽은 두 소설의 대비에 관해 혁명 자체와 전쟁에 대한 허구의 기술이라는 점을 분명히 밝히고 있다, 『희망』은 역사적 사실에 근거한 모험소설이자 전지적 작가시점의 허구이지만, 『호텔』은 역사적 사건과 현장의 기억을 재구성하는 ‘절대적 현장’의 혼란스러운 변화 자체를 증언하고 있다. 따라서 혼란스러운 기억이 글을 통해 내뿜는 것은 실제 혁명이 행해지는 모든 이질적인 현장의 변화 자체라고 할 수 있다. 시몽의 소설

16) Madeleine Chapsal, “Entretien. Claude Simon parle”.

은 이야기인 역사를 구성하는 허구의 감동적인 증언이 아님을 강조하고 있다.

4. 혁명의 의미

그렇다면 과연 시몽에게 혁명이란 어떤 의미를 갖는 것인지 살펴보기로 하자. 앞서 강조했듯이 시몽은 글쓰기를 예술가의 창조행위로 비유한다. 시몽은 소설세계에 관한 대답이나 담화에서 자신의 소설들에 대한 지나친 의미를 부여하는 것을 극단적이리만큼 거부한 것도 창조적 ‘현재’를 중요시하였기 때문이다. 시몽은 글쓰기는 어떠한 경우에도 현실의 증언이 아니라 현실에 대한 기억에 근거를 둔 것임을 강조하였다.

J'y étais [à Barcelone], mais je suis profondément d'accord avec la phrase de Proust qui dit que la réalité ne se forme que dans le souvenir. Dans le moment présent, moi je ne vois rien, *Le Palace* ne peut pas être un témoignage parce qu'en aucun cas l'art ne peut être témoignage, sauf au second degré.¹⁷⁾

나는 거기(바르셀로나)에 있었지만, 현실은 기억 속에서만 만들어질 뿐이다, 라는 프루스트의 말에 전적으로 동의합니다. 현재 순간에 나는 아무 것도 볼 수 없습니다. 『호텔』은 증언이 될 수 없을 것입니다. 왜냐하면 어떤 경우에도 예술은 암시적으로는 그럴 수 있어도 증언이 될 수 없기 때문입니다.

따라서 소설은 기억의 암시 자체를 구체화하는 행위라고 규정한다. 『호텔』은 현재 회상하고 기억하는 현실을 확인하는 암시의 작업임을 다음과 같이 적고 있다.

17) *Ibid.*

Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissée derrière soi (...) pouvant donc se voir avec une sorte d'étonnement un peu agacé, d'incrédulité, pensant : "Ça : moi ? Ça...?"¹⁸⁾

그리고 그는 다시 말해서 몇 년 전의 자신을 바라본다. 그 자신의 찌꺼기 아니 자신 뒤에 남겨진 이 흔적, 이 더러움(일종의 똥)··· 그래서 좀 짜증난 일종의 놀라움, 불신을 가지고 자신을 본다. "이게 나야...?"

사건이 발생한지 수년이 지난 후, 기억 속에 그 자취만 남은 변해버린 믿을 수 없는 상황을 받아들이기 어려워하는 현재의 자신을 의식하면서, 서술자는 끊임없이 "Comment était-ce? 그래서 어떻게 되었어?"라는 질문을 되풀이 한다. 작가는 혁명가의 죽음을 바라보는 동시에 수없는 무고한 죽음을 떠올리면서 스페인어로 "¿ QUIEN HA MUERTO 누가 죽었는가 ?"의 의침으로 드러낸다.

『호텔』의 제사(題詞) épigraphe는 라루스 Larousse 사전의 "혁명 révolution"의 정의를 인용하고 있다. 혁명은 국가적, 경제적, 사회적 변혁이 아니라, 회전 즉 "같은 지점을 계속해서 다시 지나가는 폐곡선을 그리는 동체의 움직임 mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les même points"¹⁹⁾이다. 제사에 혁명의 다른 의미를 인용한 것은 혁명에 대한 시몽의 관점이 다를 수 있음을 암시한다. 시몽은 정치적, 사회적 의미에서 새로운 질서를 세우는 관점으로서의 혁명을 보고자 하는 것이 아니라, 일종의 순환과정으로 보고 있음을 알 수 있다.

반면 말로의 경우는 혁명이란 대립되는 모든 것을 융합하는 과정이고, 무엇보다 주어진 운명에 체념하기보다 운명의 개척과 평화를 추구하는

18) Claude Simon, *Le Palace*, p. 20-21.

19) *Ibid.*, p. 7.

미래에만 바쳐지는 절대적 변혁의 가능성인 것이다. 혁명이 목시록의 참혹한 전쟁을 거쳐 실현하고자 하는 것도 변화의 가능성이다. 소설 전체에 걸쳐 등장인물 간의 긴 대화와 토론은 이러한 혁명에 관한 성찰을 담고 있다. 결국 인간의 내부에 존재하는 목시록의 갈망이 지극히 위협스러운 것은 역설적으로 평화의 환상을 희망하기 때문이다. 참혹한 목시록의 혁명이 전체를 위한 개인의 희생과 사랑으로 무장될 때 진정한 희망이 가능해진다. 따라서 전쟁은 삶의 일부이며 예상할 수 없는 운명을 받아들이는 것이라고 할 수 있다. 전쟁 속에서 모든 죽음과 운명은 개인적인 경험에 앞서 인간 전체의 가능성에 바쳐진다. 이러한 운명 앞에 비로소 인간은 평화를 갖게 됨을 『희망』의 마지막 문장에서 시사하고 있다.

Un jour il y aurait la paix. Et Manuel deviendrait un autre homme, inconnu de lui-même, comme le combattant d'aujourd'hui avait été inconnu de celui qui avait acheté une petite bagnole pour faire du ski dans la Sierra. (...) Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre, - la possibilité infinie de leur destin²⁰⁾

언젠가는 평화가 올 것이다. 그리고 마누엘은 자기 자신도 모르는 다른 사람이 되어 있을 것이다. 마치 현재 전투원인 자신이 시에라 지방에 스키를 타러가기 위해서 자동차를 샀던 자신을 알지 못하는 것처럼 말이다.(...) 마누엘은 처음으로 인간들의 피보다 더 엄숙하고 땅위의 인간의 현존보다 더 불안한 것의 소리를 듣고 있었다. 그것은 인간 운명의 끝없는 가능성이었다.

인간과 세상과의 관계 속에서 끊임없이 그 해답을 찾으려고 했던 말로는 “인간 운명의 끝없는 가능성”을 통해 해답을 찾는 것이다. 말로의 희

20) Malraux, André, *L'Espoir*, Gallimard, 1992, p. 589.

망은 바로 ‘가능성’인 것이다.

그러나 『호텔』에서는 혁명의 실패가 명백하다. 여왕의 유산이 비유하는 실패한 혁명은 ‘죽은 태아 - 썩은 고기 - 대두(大頭)의 괴물’로 판명나고, 여왕의 피도 “헛된 출혈 vaine hémorragie”²¹⁾이 된 것이다. 실패한 스페인 내란을 바라보는 시몽의 관점은 혁명의 의의보다는 혁명의 실패로 인한 헛된 희생, 죽음, 폭력을 생산하는 과정이 다시 2차 세계대전으로 재생산되는 순환논리를 『호텔』의 제사를 통해 암시하고 있다. 인간의 이기심과 과욕으로 실패한 혁명은 두 작품에서 각각 다른 의미를 갖는다. 『희망』은 묵시록의 상황이 존재하고 이를 극복하는 가능성을 전제한다는 면에서 가능성의 환상에 집착하는 인간의 어리석은 욕망이 된다. 하지만 『호텔』의 혁명은 늘 반복되는 현재적 상황, 즉 해결의 가능성이 아니라 생성되고 사라지는 순환자체의 과정에 불과하다. 혁명에 어떤 인간적 의미나 가치를 부여하는 것은 혁명의 본질을 이해하지 못한 것이라고 할 수 있다. 왜냐하면 혁명은 성공이나 실패의 인간적 과업이 아니라 생성과 파괴의 현장에 지나지 않기 때문이다. 혁명을 이해하는 데는 헛된 희망보다 객관적 관찰과 수궁의 지혜가 필요할 것이다. 혁명은 “회전”, 즉 과거 뿐만 아니라 현재에도 벌어지고 있는 전쟁처럼 생성되고 사라지고 또 생성되는 인간의 위협이자 현실이며 끝없는 순환인 것이다.

5. 맺음말

클로드 시몽의 『호텔』은 줄거리의 부재, 익명의 등장인물, 과거와 현재 간 자유로운 시간이동, 알 수 없는 공간들의 단편적인 묘사로 구성되어 있다. 이 소설의 ‘글쓰기의 현재’는 스페인 내란을 재조명할 때 비로소 글쓰기의 의미를 드러낸다. 신화적 상징을 떠올리는 지나간 혁명의 기억

21) *Ibid.*, p. 230.

이 17년 후 달라진 모습의 동일한 현장에서 재구성되면서도, 서술의 시점에 이르러 다시 변형되는 모든 것을 병합하면서 표현된다. 과거와 현재의 기억 그리고 현재의 글쓰기가 상세하게 중첩되면서 글쓰기의 현재는 진행된다. 글 쓰는 현재시점으로 부터 시작해, 과거에 지각했던 사물이나 사건들이 시간의 진행에 따라 변형되고 이 과정에서 우연히 생겨난 환기와 연상이 재생산하는 것을 이야기로 서술한다. 이 이야기는 분명 소설이란 범주에서 볼 때 허구이지만, 실제사건을 기억으로 재구성한 내용이므로 허구도 사실도 아닌 소설적인 것 *romanesque*이 된다. 시몽의 글쓰기의 현재는 소설적인 것을 구성하는 원리라 할 수 있다.

물론 전통적 소설의 구성요소가 파괴되고 그럴듯한 이야기가 부재한 것은 시몽의 작품에만 국한되지 않는다. 누보로망의 소설들뿐만 아니라, 플로베르의 문맥과 다른 갑작스런 묘사, 프루스트의 기억의 서술 등이 이미 소설의 장르를 벗어나기 시작했다. 프루스트는 사건중심이 아닌 서술자의 기억과 상상이 만들어낸 일련의 에피소드들과 심리묘사를 적고 있다. 조이스나 포크너, 도스트옌스키, 콘래드의 소설형식은 이미 소설에 대한 새로운 인식을 불러일으켰다. 전통적 소설에 대한 극단적인 거부로 등장한 누보로망은 문학의 혁신과 근원적 반성의 토대에서만 새로운 길이 모색된다는 관념이 바탕으로 깔려있다.

따라서 현실과 기억의 조합을 통해 참다운 모습을 그리고자 했던 시몽의 소설세계는 표면적인 무질서한 구성 속에 다양한 현실과 인간 존재의 의미를 내포하고 있다. 시몽은 직접 스페인 내전을 목격했고, 2차 대전에 참전했다가 포로가 되어 독일포로수용소에 있다가 탈출했다. 작가의 극단적으로 드라마틱한 현장의 체험들은 소설적 내용의 심연이 아닐 수 없다. 여러 전쟁에 참여하고 체험한 내용들을 대부분 고스란히 기록형식으로 소설을 완성하면서 명료하게 메시지를 전달했던 말로와는 달리, 시몽은 전쟁의 현장이 아니라 전쟁이라는 것을 재생산하는 현실 자체와 인간 욕망의 근원적 상관관계를 함축적이고 상징적인 묘사와 비유로 표현하고 있다. 난해한 이미지와 비유의 복잡한 구성들은 그 안에 내포된 의미들

을 이해하기 어렵게 만들지만, 결국 언어의 조합은 파편적 묘사의 혼돈을 통해 어떤 이야기를 생성하고 있다. 시몽의 글쓰기의 현재는 작가에 의해 결정된 의미가 아니라 결정되지 않는 파편의 몽타주로 제시되어 독자가 미완의 이야기를 재구성하기를 기다리고 있다. 따라서 글쓰기의 현재는 독자의 글쓰기의 시작이라고 할 수 있다.

참고문헌

- Bikialo, Stéphane et Rannoux, Catherine, *Les images chez Claude Simon; des mots pour le voir*, Presses Universitaires de Rennes, Licorne, 2004.
- Butor, Michel, *Essais sur les modernes*, Gallimard, 1992.
- Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, Grenoble, Le Griffon d'argile, 1993.
- _____, *Les Sites de l'écriture, Colloque Claude Simon: Queen's University*, Nizet, 1995.
- Carduner, Jean, *La Création romanesque chez Malraux*, Nizet, 1968.
- Carrard, Philippe, *Malraux ou le récit hybride*, Minard, 1976.
- Chapsal, Madeleine, "Entretien. Claude Simon parle", *L'Express*, 5 avril, 1962.
- Entretiens avec Neefs Jacques et Gresillon Almuth avec Claude Simon, "Le présent de l'écriture", *Genesis : Manuscrits, Recherche, Invention*, n°13, 1999.
- Gaillard, Pol, *Les critiques de notre temps et Malraux*, Garnier, 1971.
- Laurichesse, Jean-Yves, *Cahiers Claude Simon*, Presses Universitaires de Perpignan, n°1, 2005.
- _____, *Cahiers Claude Simon*, Presses Universitaires de Perpignan, n°2, 2006.
- _____, *Cahiers Claude Simon*, Presses Universitaires de Perpignan, n°3, 2007.
- Malraux, André, *L'Espoir*, Gallimard, 1992.
- Simon, Claude, *Le Palace*, roman, Les Editions de Minuit, 1962.

- _____, *Discours de Stockholm*, Les Editions de Minuit, 1986.
- _____, *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2006.
- Sykes, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- Viard, Dominique, *Une mémoire inquiète*, PUF, 1997.
- 김웅권, 「앙드레 말로의 『희망』에 나타난 시간관」, 『불어불문학연구』, 제34집, 한국불어불문학회, 1997.
- 앙드레 말로, 김치수 역, 『희망』, 한길사, 1981.
- 카에탕 피콩, 이상영 역, 『앙드레 말로; 그는 어떻게 평가되고 있는가』, 금문당, 1983.

〈Résumé〉

Le Palace de Claude Simon et le présent de l'écriture

MOON Hye-Young

Le Palace de Claude Simon constitue un rêve sur la révolution espagnole, parce que la mémoire ne restitue que des descriptions fragmentaires qui sont des événements énigmatiques et des souvenirs sensoriels, vifs mais isolés les uns des autres. Un narrateur reconstruit le passé : un ancien étudiant, revenu dans une grande ville portuaire de culture hispanique, se souvient de ce qu'il a vécu au moment d'une révolution.

En parlant de son écriture, Claude Simon précise que “c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit au cours de ce travail, au présent du celui-ci”. Il l'appelle ‘le présent de l'écriture’. A partir du moment d'écrire son roman, il décrit les objets et les événements du passé et du présent par la perception, si bien qu'ils constituent un triple récit par un nouveau effet d'association. Considéré comme un roman sur la guerre civile d'Espagne, *Le Palace* illustre l'échec de la révolution comme cadavre d'un enfant mort-né, une charogne et un fœtus à trop grosse tête. *Le Palace* de Claude Simon et *L'Espoir* d'André Malraux sont emblématiques sur la révolution et la guerre civile d'Espagne. Pour Malraux, Barcelone est un symbole de l'unité

révolutionnaire. Sa technique romanesque de Malraux représente tout ce que Simon rejette: le savoir d'un narrateur omniscient. Ses personnages, pourvus de nom et de statut social, sont engagés dans une histoire dont les péripéties permettent au romancier de montrer leur évolution dans le temps. *Le Palace*, en revanche, se fonde sur le doute épistémologique et sur un solipsisme foncier. Son roman évoque un désarroi qui a des bases historiques: les déchirements internes empêchent la révolution de s'accomplir. Mais Simon donne à cette conjoncture historique des significations surtout personnelles et intemporelles.

주 제 어 : 클로드 시몽(Claude Simon), 호텔(Palace), 글쓰기의 현재
(présent de l'écriture), 스페인 내란(guerre civile d'Espagne),
혁명(révolution)

투 고 일 : 2012. 12. 25

심사완료일 : 2013. 2. 4

계재확정일 : 2013. 2. 8

Lagarce 희곡 〈Juste la fin du monde〉에서의 등장인물 Louis의 독백 양상 연구*

임 혜 경
(숙명여자대학교)

차례

서론	3. 등장인물 Louis의 독백 양상
1. 독백의 정의	3.1. Prologue
2. 다른 등장인물들의 독백 양상	3.2. I부 5장의 독백
2.1. Suzanne의 독백	3.3. I부 10장의 독백
2.2. Antoine의 독백	3.4. II부 1장의 독백
2.3. La Mère의 독백	3.5. Epilogue
	결론

서론

우리가 몇 년 전부터 관심을 가지고 연구¹⁾해오고 있는 장-뤽 라가르스(Jean-Luc Lagarce, 1957~1995)는 20세기 베케트와 이오네스코, 주네 이후 콜테스Koltès, 미냐마Minyama 같은 작가들과 함께 동시대 연극의 대

* 본 논문은 2012년 숙명여자대학교 교비연구비에 의해 수행되었음.

1) (1) "Lagarce 희곡에 나타난 여성인물들의 독백체와 대화체 연구-작품 〈J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne〉 중심으로-", 숙명여대, 〈다문화사회 연구〉, 2008.

(2) "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", 프랑스문화예술 연구, 2012.

표 주자의 한 사람으로 알려진 프랑수아작가이자, 연출가이다. 언어의 무의미와 부조리에 도전했던 베케트나 이오네스코의 현대극의 경향에서 이야기(récit), 시(poésie)를 연극의 자리에 재부여하면서, 무의미 속의 의미를 탐색하려고한 작가로도 알려져 있다.

라가르스의 희곡은 새로운 연극 언어의 탐구가 들어있다. 25편 정도 남아 이제 코메디 프랑세즈 레퍼터리에 올라와 있는 그의 희곡들은 뒤라스나 짜르트 작품을 환기시키는 소설적인 요소도 있고, 유연하게 흐르는 대사가 아니라 말하기의 어려움을 표현하는 요소들도 많이 들어있고(망설임, 반복, 본론에서 벗어나는 이야기, 마침표와 쉼표의 나열, 시적인 스타일, 과편화, 콜라주, 등으로), 논리적인 시간의 흐름이 아니라 무질서한 기억의 시간의 회귀, 연극에 대한 자신의 생각들을 작품 속에 담고 있다,

본 연구에서 우리가 라가르스의 작품 중 연구 대상으로 삼은 작품은 <Juste la fin du monde>²⁾(1990)이다. 이 작품은 성경(탕자 아들의 귀환, 카인과 아벨, 등)이나, 신화(율리시즈)적인 테마도 찾아볼 수 있고, 고대극이나 고전극(소포클레스, 라신느, 코르네이유)과 현대극(입센, 스트린드베르히, 베케트, 이오네스코, 콜테스, 짜르트 등)을 환기시키는 복합적인 작품이다.

이 작품에서 일반적으로 고대 그리스비극이나 고전극과 연결되는 요소로는 프롤로그와 에필로그, 막간극 형식 등에서이다. 또 한편으로는 보통 희곡에서 볼 수 있는 지문(didascalie)도 거의 없으며, 마침표와 쉼표의 문장으로 나열된 긴 시같은 대사, 장과 장 사이의 내용 연결도 불확실한 콜라주같아 보이기도 하고, 그들 간의 관계와 나이 외는 등장인물들에 대한 소개가 거의 없고, 등퇴장 지시도 없는 등, 이러한 점에서 동시에 클래식하면서도 현대적인 작품으로 볼 수 있게 만든다,

이 작품에서 무엇보다도 우리에게 관심을 끌었던 것은 독백 부분이다. 대화체보다 독백체가 훨씬 더 비중이 크게 할애되어 있음을 쉽게 확인해

2) Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
본 논문에서 언급될 이 작품의 페이지는 2007년 출간본에 의거하게 될 것이다.

볼 수 있다. 이 작품에 등장하는 인물들도 겉으로는 평범해 보이는 인물들이지만 각자 독특한 개성을 가지고 있을 뿐만 아니라, 각 인물들의 긴 독백체가 대화체 보다 흥미롭게 보였기 때문이다. 그리고 에이즈로 38살이라는 젊은 나이에 죽은 라카르스 작가의 분신처럼 보이기도 하는 루이(Louis)라는 인물의 독백체 부분을 집중적으로 살펴보는 것이 이 작가의 독백의 특징을 가장 빨리 간파할 수 있는 지름길로 보이기 때문이기도 하다.

우선 이 작품의 내용부터 알아보자. 가족이야기로서, 어머니(61세)와 아들 둘, 장남 루이(34세), 둘째 아들 앙투완느(32세), 쉬잔느(23세), 그리고 앙투완느의 부인 카트린느(32세)가 나온다. 어느 일요일, 어머니가 딸 쉬잔느와 함께 살고 있는 집에 십년 전에 집을 떠났던 이 집 장남 루이가 불치의 병으로 다가오고 있는 자신의 죽음을 식구들에게 알리기 위해 집에 도착한다. 작은 아들 내외(앙투완느, 카트린느)까지 해서 모처럼 오랫동안 한 가족이 만나는 자리이지만 그동안 그의 무소식에 대해 총결산을 하듯 식구들이 쏟아붓는 원망, 비난, 분노, 죄의식, 책임감 등의 말의 홍수 앞에서 정작 하고 싶은 말은 하나도 못하고 집을 떠나오는 이야기이다.

이야기는 간단해 보여도 독특한 구조 속에 들어 있기 때문에 본격적으로 본론에 들어가기 전에, 이 작품의 구조를 한번 살펴본 다음 넘어갈 필요가 있다. “고전극의 전통과 현대작품의 경향과의 결합”³⁾을 보이는 이 작품은, 일반적으로 말해, 그리스연극처럼, 프롤로그(Prologue)와 에필로그(Epilogue)를 앞뒤로 넣고, 1,2부로 이야기를 전개하고, 또 이 1,2부 사이에 꿈이나 시간 밖의 시간, 다른 공간에서 일어나는 것으로 보이는 막간극(Intermède)을 넣었다는 것이다. 1부와 2부는 전혀 분량 상으로 봐도 전혀 균형이 맞지 않는다. 즉 1부(p.9~54)는 11장까지 너무 길고, 2부(p.61~76)는 3장까지만 있는 가하면, 그 사이엔 낀 환상적인 공간인 막간

3) Geneviève Jolly et Julien Rault, *Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce, Atlande, 2011, p.128.

극(p.55~60)은 9장의 짧은 씬으로 되어 있기 때문이다. 간단히 말해, 1부의 주제는 루이의 도착이고 그의 부재에 대한 가족들의 원망과 비난이라면, 2부의 주제는 루이의 떠남이고 앙투완느의 형에 대한 비난이다. 에필로그는 힘껏 소리를 질러보지 못한 것에 대한 후회를 보여주는 추상적인 결말로 끝맺고 있다.

이 루이라는 주인공의 독백의 특징을 알아보기 위해, I장에서는 독백의 정의를 간단히 알아보고, II장에서 다른 인물들의 독백과의 차이점을 살펴본 다음, III장에서 본격적으로 루이의 독백의 다양한 양상을 분석해 보기로 하겠다.

1. 독백의 정의

Patrice Pavis의 <연극 사전>에 나온 정의를 보자면, 등장인물이 상대방과 교환되는 대사없이 자기 자신 혼자에게 긴 대사로 말하는 형태인 독백(le monologue)은 관객을 향해 들으라고 하는 또 다른 독백인 혼자말(le soliloque, 영어 soliloquy)하고 비슷하지만 구별되는 것으로, 대화(le dialogue)⁴⁾하고는 반대되는 개념으로 설명되어 있다:

“Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le *soliloque* est adressé à un interlocuteur restant muet.

Le monologue se distingue du *dialogue* par l'absence d'échange

4) Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp.88-89: “Conversation entre deux ou plusieurs personnages. Le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages. D'autres communications dialogiques sont toutefois possibles: entre un personnage visible et un personnages invisible, entre un homme et un dieu ou un esprit, entre un être animé et un être inanimé. Le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication.”

verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique.”⁵⁾

이 사전은 〈햄릿〉에서 사느냐 죽느냐로 유명한 햄릿의 독백도 관객에게 인물의 심리나 정신적인 상황, 무의식을 보여주는 혼잣말(le soliloque)로 구분지어 설명하고 있는데⁶⁾ 독립적으로 떼서 볼 수 있을 정도의 주제가 강한 사변적인 내용이 들어있을 경우로 이해된다. 반면에 낭만주의극이나 상징주의극에서 많이 쓰이던 독백(le monologue)은 사실주의극이나 자연주의극에 와서는 허용범위가 제한되기도 했지만 앞서 설명한 혼잣말(le soliloque)보다 더 복잡하고 포괄적인 의미로 이해된다. 뿐만 아니라 뮈세Musset, 마테르링크Maeterlinck, 스트린드베르히Strindberg의 “내면극 le théâtre intime”에서 보여주는 독백은 서정시 문체와 가깝다⁷⁾는 지적은 유사한 경향을 띄고 있는 이 작가 라가르스에게도 유효한 지적일 것 같다.

라가르스의 독백체는 한 인물이 대화의 상대가 될 수 있는 인물의 등장 없이 무대에서 순수하게 혼자서 이어가는 긴 대사의 독백(monologue)도 있지만, 다른 등장인물과 나누는 대화체 속에서도 한 인물은 침묵 속에서 있다거나, 겨우 몇 마디 던지는 가운데 어느 특정 인물이 주도적으로 긴 독백(soliloque)을 하는 독특한 형태를 띠고 있는 점도 작가의 의도이기에 우리가 주목할 필요가 있어 보인다.

5) Patrice Pavis, op.cit, p. 216.

6) Ibid., pp.332-333. Cf: “Le soliloque, plus encore que *monologue*, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et moral, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. La technique du soliloque révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage(…) (cf. le soliloque d'Hamlet sur l'existence)”.

7) Ibid., p.216.

2. 다른 등장인물들의 독백 양상

주인공 루이의 독백의 특징을 알기 위해서는 다른 등장인물들의 독백 양상을 먼저 비교해 볼 필요가 있어 보인다. 이 다섯 인물들 중에서 카트린느만 제외하고는 독백이 들어있다. 카트린느라는 인물이 독백에서 제외된 이유는 앙투완느와 결혼하여 이 집에 들어온 며느리이기 때문에 그들과 어린 시절이라든가 루이와 과거를 공유하는 내용이 없기 때문에 작가가 의도적으로 그녀에게는 독백이 할애되지 않았던 것으로 보인다. 그러나 다른 인물들이 하는 이 독백은 상대방은 있는데 말을 하지 않고 듣기만 하고 있는 상태인 솔로로키(soliloque)에 해당한다는 점이다. 루이는 그냥 듣고만 있어서 마치 옆에 없는 것처럼, 각 인물들이 혼자 말하고 있는 것 같은 느낌을 주고 있는 특징을 가지고 있다고 할 것이다.

2.1. Suzanne의 독백

1부 3장에서 거의 7페이지(p.18-24)에 달하는 쉬잔느의 긴 독백이 한번 있다. 첫 대사 부분만 잠깐 보기로 하자.

Suzanne--Lorsque tu es parti
 -je ne me souviens pas de toi-
 je ne savais pas que tu partais pour tant de temps, je n'ai pas
 fait attention,
 je ne prenais pas gardem
 et je me suis retrouvée sans rien.
 Je t'oubliai assez vite.
 J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite.

Ce n'est pas bien que tu sois parti,
 parti si longtemps,(p.18)

“tu”라는 대명사를 통해서 쉬잔느가 오빠 루이를 앞에 두고 오빠 루이에게 말을 하고 있는 상황이라는 것을 짐작하게 할 뿐 사실은 루이 대사 부분이 전혀 없기 때문에 완전한 모노로그처럼 간주해도 될 정도의 혼자 말인 솔리로키(soliloque)이다.

쉬잔느는 큰오빠 루이에게 그동안 가족들이 어떻게 살아왔는가에 대한 정보를 가장 많이 주고 있고, 루이라는 인물에 대해 우리에게 가장 많이 알려주는 인물이다. 쉬잔느는 큰오빠 루이에 대한 선망, 원망, 비난이 든 긴 독백을 통해, 루이가 이 집을 떠난 이유를 짐작해보게 한다.

정확하게 말하고 있는 것은 아니지만, 루이의 직업이 글쓰는 사람일 거라는 추측을 하게 해준다. 쉬잔느가 보기엔 루이는 자기 가족을 당당하게 생각지 않고 있고, 자신의 글쓰는 재능을 발휘하여 식구들에게 긴 편지를 보내는 대신 짧은 쪽지 같은 글, 생략어법의 글로 쓰여진 엽서만 보낸다고 비난하는 부분(p.20)에서 잘 나타나 있다.

2.2. Antoine의 독백

앙투완느의 독백은 세 번에 걸쳐 할애 되어 있는데 형식은 각기 다 다르다. 즉, I부 11장(p.50-53), II부 2장(p.66-69), II부 3장(p.69-75)이다. I부 11장부터 보자면, 루이-앙투완느의 대화 중에 긴 네 페이지 정도의 독백이 들어있다. 앙투완느의 긴 독백이 끝난 후 루이가 겨우 “Où est-ce que tu vas?”(p.53)하는 말 외는 그 사이 말에 끼어들거나 하는 것 없이 완전히 혼자서 하는 솔리로키 형식이다.

여기서도 앙투완느의 독백같은 대사를 통해서 루이가 이 집을 떠난 이유를 추측해 볼 수 있게 한다. 자기는 쳐다보지도 않는 신문을 읽고 있는 형에 대한 묘사에서 동생 앙투완느가 형과는 사회적 계급 차이를 느끼는 심리를 짐작해보게 한다.

()

Tu lisais le journal,
tu dois être devenu ce genre d'hommes qui lisent les
journaux, des journaux que je ne lis jamais(pp.50-51)

루이가 어렵게 동생 앙투완느와 대화를 시도해보지만 앙투완느가 결국 “Tu regrettes d’avoir fait ce voyage-là”, “Tu es venu parce que tu l’as décidé”, “tu ne te disais rien parce que tu ne me connais pas,/tu crois me connaître mais tu ne me connais pas”(p.52) 라는 식으로 형이 여기 와 있는지 알고 싶지 않다는 말에 루이는 결국 아무에게도 정작 하고 싶었던 이야기(자신의 죽음)를 포기하게 되는 계기가 되고 있다.

II부 2장은 앙투완느-쉬잔느-루이-어머니-카트린느 까지 모든 식구가 대화를 하는 장면이다. 끝 부분에 가서 그 중간에 누구로부터 한번도 제지를 받거나 끼어듬이 없이 앙투완느의 두 페이지 반 정도의 독백(솔리로키)이 여러 인물이 있는 가운데 형에게 들으라고 쏟아내는 형에 대한 비난이다.

II부 3장도 쉬잔느-어머니-앙투완느-루이가 대화하는 장면이다. 거의 일곱 페이지에 달하는 앙투완느의 독백 역시 상대 인물이 거의 말을 하지 않고 있어 혼잣말하는 솔리로키이다. 어린 시절을 회상하며, 형에게 늘 양보해야만 했던 동생의 슬픈 추억, 형의 불행에 대해 말하는 그 모든 비난들이 결국엔 형에 대한 깊은 애정과 연민을 느끼게 해주는 감동적인 장면이다. (“Je cédaï./Je devais céder./Toujours, j’ai dû céder./ (중략) Je devais faire moins de bruit, te laisser la place, ne pas te contrarier” (pp.71-72). 함께 어린시절을 보낸 형 루이에 대해 원망과 분노, 추억거리를 가장 많이 가지고 있는 남동생 앙투완느에게 다른 인물에 비해 독백이 더 많이 할애되어 있음을 확인해 볼 수 있다.

2.3. La Mère의 독백

어머니의 긴 독백은 두 차례 있다, 1부 4장과 1부 8장이다. 먼저 1부 4장에서는, 어머니-앙투완느-카트린느-루이-쉬잔느가 대화하는 장면에서이다, 어머니가 아버지가 좋아하던 자동차 이야기며, 일요일이면 자동적으로 차타고 가족끼리 산책 나갔던 행복했던 과거 회상을 하는 장면(p.27-29)이다. 어머니를 제외한 다른 인물들은 짧게 몇마디씩 하고 있지만 특히 루이는 동생 앙투완느에게 겨우 한 마디 할 뿐이다(“Reste avec nous, pourquoi non? C’est triste.”,p.26). 여기서 어머니는 자식들이 있는 앞에서 긴 독백을 하고 있지만 이것 역시 솔리로키에 속한다. 다른 인물들은 루이에 대해 직접적으로 하고 싶은 이야기를 쏟아내지만, 어머니는 장남 루이를 가장 잘 이해해주고 감싸는 인물이기 때문에 루이에 대해 비난이나 원망의 말이 적절적으로 하지 않는다.

그 다음 1부 8장에서는 다섯 페이지 반 정도로 할애된 어머니 독백(p.35-40)이 나온다. 대명사 “tu”를 통해 어머니가 루이하고 대화하고 있는 것을 짐작하게 해주지만, 이 장 끝에 가서 루이가 몇 마디 하는 루이 대사를 통해서 루이가 어머니 말을 잠자코 듣기만 하고 있다는 사실을 알게 되기 때문에 여기 역시 솔리로키에 해당된다. 어머니는 장남 루이가 억지로 결심을 하고 집에 돌아오자마자 돌아온 것을 후회하고 있을 거라는 말을 한다: “tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir”(p.36). 어머니는 루이가 아버지가 죽은 다음에 동생들에 대한 책임은 물론이고, 가족과 멀리하고 살고 있는 그를 나무라며 동생들에게 관심을 가져주고 책임감을 느끼면 좋겠다는 말을 한다.

(중략)

cela t'est bien égal et ne te concerne pas.

Tu n'as peut-être pas tort,

il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là)
tu ne voulais jamais être responsable et on ne saurait jamais t'y obliger.
(중략)
non que tu parais t'y intéresser mais que tu t'y intéresses,
que tu t'en soucies.(p.38)

지금까지 II부에서 보았듯이, 루이와 카트린느를 제외하고는 모든 인물들이 루이 중심으로 말을 하고 있지만 루이의 침묵으로 독백(soliloque)으로 떨어지고 있는 양상을 볼 수 있었다. 이제부터 본격적으로 주인공 루이의 독백 양상을 집중적으로 살펴보도록 하자.

3. 등장인물 Louis의 독백 양상

Geneviève Jolly가 언급하고 있듯이, 장남 루이라는 인물은 주인공이지만, “그리스 비극에서처럼 돌아오는 영웅이 아니다. 수동적이고 우유부단한 인물이고, 집안에서 이방인처럼 있고, 집으로 돌아와 자기 자리를 차지 할 수 없는 인물이다”⁸⁾.

이러한 성격의 루이의 긴 독백은 다섯 부분에 할애되어 있다: 프롤로그(p.7-8), I부 5장(p.29-31), I부 10장(p.43-47), II부 1장(p.61-62), 에필로그(p.77-78), 프롤로그와 에필로그도 1부, 2부의 이야기 전개 시간과 상관없는 시간이지만, 1부 5장과 10장에 들어있는 루이의 독백은 픽션의 시간의 흐름을 중지시킨다⁹⁾. 이제부터 독백의 양상이 어떠한 지 프롤로그부터 차례대로 살펴보기로 하자.

8) Geneviève Jolly et Julien Rault, *Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce, Atlande, 2011, p.30.

9) “Les deux monologues de Louis, scene 5 et scene 10, suspendent le temps diegetiques,” in *Les Solitaires Intempestifs, Lire un classique du XXe siècle: Jean-Luc Lagarce*, Scérén, CRDP Franche-comté, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.125

3.1. Prologue

다시 한번, Pavis의 연극사전에 나와 있는, “prologue”라는 단어의 정의부터 살펴보기로 하자.

“Partie avant la pièce proprement dite(et donc distincte de *l'exposition*) où un acteur-parfois aussi le directeur du théâtre ou l'organisateur du spectacles'adresse directement au public pour lui souhaiter la bienvenue et annoncer quelques thèmes majeurs ainsi que le début du jeu, en donnant les précisions jugées nécessaires à leur bonne compréhension. C'est une sorte de “préface” de la pièce, où il est seul correct de parler à l'audience de quelque chose en dehors de l'intrigue, dans l'intérêt du poète, de la pièce même.¹⁰⁾

사전적 정의에서도 나타나 있듯이, 일반적으로는 전형적인 그리스연극(비극)이나 고전극 형태에서 프롤로그는 극을 시작하기 전에 한 인물이 나타나 관객들에게 인사하고 극의 이해를 돕기 위해 앞으로 시작될 극의 상황이나 등장할 인물들에 대한 개요를 알려주는 과정이 있다. 극을 이해하는 데 필요한 정보를 알려주는 부분이 될 것이다.

그러나 20세기 작가 장-뤽 라가르스의 작품 〈Juste la fin du monde〉에서는 그리스 비극에서처럼 주인공 루이가 나와 프롤로그를 이끌지만 자신이 죽기 전에 가족을 만나러간다는, 가족 만남이 있을 거라는 것만 예고해줄 뿐이다. 루이는 자기 스스로가 메신저Messenger 역할을 하는 것이기에 그가 알려주는 정보에 따라 독자와 관객은 앞으로 드러나게 될 사건을 기대하게 될 것이지만 간단하게나마 앞으로 자기가 만나게 될 식구들에 대한 소개도 하나도 없고 그들(ceux-la), 그녀(elle), 너(toi), 당신들(vous) 하는 식의 대명사로만 제시되어 있을 뿐이다.

10) Patrice Pavis, op.cit. pp.273~274.

프로로그는 그 다음 이어지는 1부, 2부의 이야기와는 별도의 공간이지만, 다른 인물과는 달리 주인공 루이는 해설자로서, 관찰자로서 다른 인물에 비해 특별한 위치를 가진다. Jean-Pierre Sarrazac은 “루이는 특별한 인물이자 서술자(화자)이고 다른 인물들이 하는 말의 수탁자이다”(“Louis jouit du statut particulier de personnage-narrateur et de dépositaire des paroles de tous les autres personnages”)¹¹⁾라고 말하고 있다. 이는 자신이 주도 하는 독백에서는 서술자가 되지만, 그 외는 루이가 주로 듣는 입장으로 일관하고 있을 때는, 대화할 상대방이 있는 데도 불구하고 다른 인물들은 혼자 말을 많이 하는 느낌이 들 정도인 것이다.

2페이지 되는 분량의 프로로그는 10년 이상이나 가족하고 떨어져 살고 있던 루이가 왜 집으로 가기로 한 것인가 하는 목적만이 분명히 나타나고 있을 뿐이다. 즉, 자기가 불치의 병으로 죽게 되어 그 사실을 직접 알리러 마지막으로 식구들을 만나러 가야겠다고 결심했다는 것이다. 첫 문장과 끝 문장은 이렇게 전개되어 있다:

Louis- Plus tard, l'année d'après
 -j'allais mourir à mon tour-
 j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge
 que je mourrai,
 (…중략…)
 malgré tout,
 la peur,
 prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre,
 malgré tout,
 l'année d'après,
 je déciai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur
 mes traces et faire le voyage,

11) Jean-Pierre Sarrazac, “De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie” in Colloque IV de Paris III Sorbonne Nouvelle, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, 2008, p.277.

pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision
 (…중략…)
 pour annoncer,
 dire,
 seulement dire,
 ma mort prochaine et irrémédiable,
 l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger,
 (…중략…)
 me donner et donner aux autres, et à eux, tout précisément,
 toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas
 (trop tard et tant pis),
 me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion
 d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette extrémité,
 mon propre maître.

Hélène Kuntz가 지적하고 있듯이, 이 프롤로그의 독백은 “반복적이고, 메타언어적인 표시로 중지되기도 하는 수없이 망설이며 하는 말”¹²⁾이다. 긴 서사시처럼 기술되어 있는 이 프롤로그는 루이라는 주인공이 왜 어떻게 해서 루이는 집을 떠나게 되었는지 전혀 설명이 없다. 관객에게 왜 십년 이상 가족과 왕래없이 자내온 그가 불치에 걸린 자신의 다가오는 죽음을 알리러집으로 가기로 했다는 자신의 여행의 목적만 알릴 뿐 앞으로 전개될 이 극의 장소나 시간에대한 자세한 언급도 하나도 없다.

프롤로그 중간에 “pour annoncer,/dire,/seulement dire,/ma mort prochaine et irrémédiable,/l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger” 라고 했지만 결국 말을 꺼내지도 못하고 돌아오기 때문에 이 프롤로그는 “독자나 관객에게 가족의 해후로 화해가 되지 않을까하는 기대를 저버리게 하는 가짜 알림”¹³⁾이다.

12) Hélène Kuntz, “Compagnons de langage également faillibles” in *Europe*, “Jean-Luc Lagarce”, janv-fév. 2010. p.204.

13) Geneviève Jolly et Julien Rault, op.cit., p.76: “une fausse annonce, en créant

프롤로그 자체가 독백이지만 그 속에 네 군데의 하이픈(hyphen)(예: -j'allais mourir à mon tour-) 이 들어있는 문장도 있고, 한 군데의 괄호 속 문장(trop tard et tant pis)을 보게 된다. 이 하이픈과 괄호의 문장은 이 작가 라가르스의 다른 작품에서도 자주 보는 문체이지만, 혼자 하는 말로서, 독백 속에 또 독백, 내적 독백 속에 한번 더 둘러싸이게 한다.

3.2. 1부 5장의 독백

2 페이지 반 분량(p.61-62)의 독백이다. 프롤로그에서 했던 자신의 죽음과 가족을 보러가기로 한 이유에 대해 다시 더 자세히 설명하고 있다. 거의 단절하다시피 하고 살던 그가 집으로 돌아오도록 결심한 동기가 십일 전 어느 날, 아침에 보통 때와는 달리 잠을 푹 잘 수 있었고, 오랜만에 너무나 평온하게 깨어났다는 것이었다:그런데 어떤 이상하고도 분명한 생각으로 잠을 깬다는 것이다("Il y a dix jours,/j'étais dans mon lit et je me suis éveillé,/calmement, paisible, /avec cette pensée étrange et claire," p.29). 나의 부모, 나의 형제, 내가 아는 모든 사람들이 자기를 사랑하지 않으며, 과거에도 사랑하지 않았다("tout le monde()ne m'aime plus,ne m'aima plus." p.30), 내가 요구한 것이긴 하지만 모든 사람들이 날 버렸다, 포기했다("on m'abandonna toujours car je demande l'abandon(중략)/ils renoncent à moi," p.30) 그리고 내가 불평하던 사랑의 부재, 결핍은 나의 비겁함이 되었고, 이 사랑의 부재가 나보다도 다른 사람들을 더 고통받게 했다는 사실을 느꼈기 때문이었다.("Je compris que cette absence d'amour dont je me plains et qui toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés,(중략) que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi, p.31). 그러함에도 불구하고 결국엔 그들이 나를 사랑하고 있었다는 생각이 들었다는 이야기이다

chez le lecteur ou le spectateur l'attente d'un réconfort ou d'une forme de réconciliation qui n'auront pas lieu."

“on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort/ sans pouvoir et savoir jamais rien me dire”, p.31). 이것으로 루이가 죽기 전에 집으로 돌아오게 된 이유를 설명한 셈이다.

여기서도 하이픈으로 된 문장이 여러 군데 나온다: -où est-ce que j'étais?(p.29), -cela fait longtemps,/(중략) juste en tête l'idée de ma propre mort à venir-(p.29), -un instant, on sort du sommeil,(중략) pour disparaître aussitôt-(p.30). 그리고 괄호 속에 든 문장(ce que je veux dire, p.30)도 한 군데 나오는 데 한번에 정확한 말을 찾아내 말하는 것이 아니라 한 말을 생각해 보고 수정 하고 또 수정해서 더 정확하게 찾아가는 과정을 보여주는 독백적인 언어 습관이다. 이것 또한 혼자 독백으로 말하면서도 내적 독백으로 더 깊이 들어가는 장치이다.

3.3. 1부 10장의 독백

주인공 루이가 죽음 앞에서의 두려움, 죽은 다음 살아있는 사람들에게 대한 상상, 생에 대한 애착, 증오, 회한, 죽음과 동반, 죽음과의 댄스, 죽음 사자의 도착, 죽은 후의 남은 나의 사진에 대한 이야기로 연결된 장장 다섯 페이지(p.43-47)의 독백이다.

(...중략...)

ce qu'on croit un instant,

on l'espère,

c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi,

que le reste du monde pourrait disparaître avec soi,()

Tout partir avec moi et m'accompagner et ne plus jamais revenir,

Que je les emporte et que je ne sois pas seul.

(중략)

on songe à voir les autres, le reste du monde, après la mort.

(중략)

parfois, je m'agrippe encore, je deviens haineux,
(중략)

je vous détruis sans regret avec férocité.

Je dis du mal.

Je suis dans mon lit, c'est la nuit, et parce que j'ai peur,

je ne saurais m'endormir

je vomis la haine.

(중략)

La Mort prochaine et moi,

nous faisons nos adieux,

nous nous promenons,

(중략)

Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir

ou d'y laisser de coupables empreintes.

"Il était exactement ainsi"

et c'est tellement faux,

si vous réfléchissiez un instant vous pourriez l'admettre,

c'était tellement faux,

je faisais juste mine de.(pp.43-47)

자신이 죽은 다음을 상상하는 이 10장에서는 여러번 대명사 "on" 과 "je"를 혼용하고 있는 양상이 두드러지게 보인다: "nous", "il", "tout le monde"도 될 수 있는 불확실하면서도, 포괄적이고 객관적인 "on"과 주관적인 "je"이 번갈아 가며 사용하고 있다. 어떨 땐 On이 je와 분리된 주제가 되기도 하고 어떨 땐 결합된 주체로 보이기도 한다:

On voudrait les entendre, je ne les entends pas,

leur faire dire des bêtises définitives

et savoir enfin ce qu'ils pensent.

On pleure.

On est bien,

Je suis bien,(p.44)

분명히 따로 봐도 좋을 On이지만 je와 분리가 쉽지 않을 정도로 죽음 앞에서 자신을 객관화-주관화시키고 있는 주인공의 심리가 잘 드러나는 대목이다.

이 장에서도 하이픈으로 된 문장이 세 번 나온다: -j'ai cru cela-(p.43), -l'ironie est revenue, elle me rassure et me conduit à nouveau-(p.43), -elle m'avait enfin retrouvé sans m'avoir cherché-(p.47). 독백 보다 거리를 둔 상태로 아이러니까지 동원한 상태에서 자신의 모습을 적나라하게 바라다보는 관점이다. 괄호로 된 문장(c'est une image assez convenue) (p.46)도 한번 나오는 데, 여기도 거리를 두고 객관화 하여 침착하게 설명을 붙여주는 좋은 예이라고 하겠다.

3.4. II부 1장의 독백

1 페이지 반(p.61-62)의 독백이다. 결국 하려고 한 말은 꺼내 보지도 못하고 떠나겠다고 말을 한 상태의 자신의 심정과 떠나지 말라고 붙들지 않는 어머니와 남동생에 대한 묘사가 들어있는 장면이다. 다른 장과는 달리, II부 1장에 든 독백의 특이한 점은 그 다음 2장에서 나오는 대화체 내용을 미리 예시하듯 보여주고 있는 점이다. 곧이어 2장에서 바로 앞장인 1장에서 이야기한 장면이 대화체로 재현되고 있기 때문이다. 그래서 루이의 독백은 마치 이미 다 지나간 이야기를 하는 듯한 투로 여겨지기도 한다: 떠나려고 하는 형을 역으로 데려다주겠다고 하며 다른 식구들과 신경전을 벌이기도 하고 형의 불행에 대해 형에게 길게 쏟아내는 앙투완느, 큰오빠를 붙들어 보려는 쉬잔느, 자신이 루이를 어떻게 할 수 없다는 것을 잘 아는 어머니의 태도가 드러난다.

(중략)

vers la fin de la journée,
sans avoir rien dit de ce qui me tenait à coeur

(중략)

sans avoir jamais osé faire tout ce mal,
je repris la route,
je demandai qu'on m'accompagne à la gare,
qu'on me laisse partir.

(중략)

Elle, elle me caresse une seule fois la joue,
doucement, comme pour m'expliquer qu'elle me par-
donne je ne sais quels crimes,
et ces crimes que je ne me connais pas, je les regrette,
j'en éprouve du remords.

Antoine est sur le pas de la porte,
il agite les clefs de sa voiture,
il dit plusieurs fois qu'il ne veut en aucun cas me presser,
qu'il ne souhaite pas que je parte,
que jamais il ne me chasse,

(중략)

Il ne me retient pas,
et sans le lui dire, j'ose l'en accuser.

C'est de cela que je me venge.

(Un jour, je me suis accordé tous les droits.)(p.61-62)

다음 장에서 보게 되듯이 이미 과거가 되어버린 지나간 일을 담담하게 이야기하고 있어 다른 독백부분보다도 루이가 서술자, 화자의 역할을 하고 있는 모습을 볼 수 있다. 이번 하이픈 문장 -c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable-(p.61)에서도 마찬가지로 거리를 두고 객관화시키

며 자기 자신에게 설명이나 해설을 붙이고 있는 양상을 볼 수 있다. 하이픈이 되었던, 괄호 속 문장이 되었던 이렇게 덧붙여하는 말들은 오히려 소설적인 요소를 삽입시킨 문학적인 울림을 만들고 있다.

3.5. Epilogue

Pavis 사전에서의 Epilogue에 대한 정의를 보기로 하자.

Discours récapitulatif à la fin d'une pièce pour tirer les conclusions de l'histoire, remercier le public, l'encourager à tirer les leçons morales ou politiques du spectacle, gagner sa bienveillance. Il se distingue du dénouement par sa position "hors fiction" et par la couture qu'il réalise entre la fiction et la réalité sociale du spectacle.¹⁴⁾

사전적인 정의에서도 말하고 있지만, 고전극에서는 관객에게 감사 인사하면서 진행되어 온 극의 결론을 내리는 것이 에필로그이다. 연극이 끝날 때 주인공이 지금까지의 이야기는 다 끝났지만 결국 그 인물들이 어떻게 되었는지를 알려주는 바가 없다. 공연이 끝날 때 한 인물이 나와 관객들에게 인사를 하고 박수를 이끌어낸다든가, 교훈을 이야기한다든가, 그러나 이 작가 장-뤽 라가르스는 전체 이야기를 끝내는 장치로서 에필로그를 사용했을 뿐이다.

Après, ce que j'ai fait,
je pars.
Je ne reviens jamais. Je meurs quelques mois plus tard,
une année tout au plus.

14) Patrice Pavis, op.cit., p.116.

Une chose don't je me souviens et que je raconte encore
(après j'en aurai fini):
c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent,
c'est dans le Sud de la France,
Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne,
je décide de marcher le long de la voie ferrée.
Ce que je pense
(et c'est cela que je voulais dire)
c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,
que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,
hurler une bonne fois,
mais je ne le fais pas,
je ne l'ai pas fait.
Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.(p.77-78).

에펠로그는 아무런 결론다운 결론을 보여주지 않고 끝맺고 있다. 그리고 가족을 보러간 그 도시가 아니고, 다른 도시, 프랑스 남쪽 (“c'est dans le Sud de la France”)라는 말인지, 여기가 그냥 지금 에펠로그를 하는 곳으로 설정된 곳이기만 한 것인지 확실하지도 않다, 과거에 대한 환기(“pendant ces années où je suis absent”)도 있지만, 마지막으로 힘껏 소리를 치고 싶은데 하지 못할 것이라는 정도의 추상적인 결론으로 끝나고 있다(“Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai”). 후회가 든 추억들의 총체, 계곡에 있는 철로 위 외롭게 서 있는 주인공 루이, 크게 소리를 질러보고 싶었지만 하지 못하고 마는 루이의 에펠로그 피날레는 Geneviève Jolly도 지적하고 있듯이 서사적인, 소설적인 모노로그이다.

“un monologue purement narratif, et quasiment romanesque. Le personnage peint une atmosphère, un paysage poétiquement décrit, et évoque des actions circonstanciées, rendues captivantes par le présent de narration.”¹⁵⁾

주로 현재와 미래로 서술되어 있는 이 에필로그는 상황만 묘사할 뿐이다. 이것은 시제가 주로 반과거와 단순과거, 복합과거로 시작된 프롤로그와는 상반되는 점이다.

에필로그에 가서도 두 군데의 괄호 문장을 볼 수 있다: (après j'en aurai fini)(p.77), (et c'est cela que je voulais dire) (p.77). 이 이야기만 하면 내 이야기가 끝난다는 것을 알리고 있고 끝까지 자신의 말을 수정하고 정리하는 언어의 망설임, 반복해서 말하는 언어 행위가 지속된다. 아무런 결말다운 결말을 제시함이 없이 에필로그는 이런 식으로 끝나고 있다.

결론

지금까지 장-뤽 라가르스의 〈Just la fin du monde〉에 나타난 주인공 루이의 독백의 양상을 연구하기 위해 확실하게 차별화가 보이는 다른 인물들(쉬잔느, 앙투완느, 어머니)의 독백의 양상을 먼저 간단히 살펴보았다. 이 가족과 과거를 공유하지 않아 다른 인물들처럼 독백이 할애되어 있지 않는 카트린느(앙투완느의 부인)를 제외하고 각 인물들의 독백을 차례로 살펴 본 결과, 완전히 아무도 없는 상태의 독백이 아니라, 상대 인물(주로 루이)이 있으면서 그냥 듣기만 하거나 몇 마디 겨우 나누는 형태로 대화체 안에 한 인물이 혼자 길게 독백하는 솔리로키(soliloque)형태였다는 사실을 알 수 있었다.

15) Geneviève Jolly et Julien Rault, op.cit., p.136.

반면에 루이의 독백은 프롤로그, 1부 5장, 1부 10장, 2부 1장, 에필로그 해서 다섯 군데로 구성되어 있었는데, 이 각각의 독백은 고대극, 고전극과 현대극을 혼합한 형식을 띠고 있음을 볼 수 있었다. 그리고 다른 인물과는 다르게 다른 차원의 시간과 공간에서 독백이 이루어지고 있었는데 식구들을 만나 생겨난 픽션적인 이야기의 흐름을 중지시키고 그 만의 독특한 환상적인 공간을 만들어내고 있음을 알 수 있었다.

라가르스의 다른 작품도 마찬가지이지만, 대화체가 아니라 독백체 중심이 된 이 작품(Juste la fin du monde)도 90년대 프랑스 현대극의 새로운 극작술 탐색의 한 궤적을 볼 수 있는 작품이었다. 라가르스 글쓰기에서 보았듯이, 뒤라스나 싸르트 같은 작가들의 영향으로 지적된 소설적인 언어라든가, 콜테스나 미나마 같은 동시대 극작가들의 이야기(récit)스타일의 독백적인 언어 등을 통해서 긴 대사 중심의 언어극("théâtre de la parole")의 한 경향을 찾아볼 수 있었다.

끝으로, 사전적인 정의(définition)에서 독백(monologue), 솔리로키(soliloque), 대화(dialogue)의 기계적인 구분의 한계와 위험성을 인지하면서도 본고에서는 이 작품에서 등장인물의 독백의 특징적인 양상들을 살펴보는 것으로 만족할 수 밖에 없었다. 앞으로 이 작가의 전체 작품을 두고 종합적으로 분석해 나가면서 독백 관련한 이론적인 연구를 계속 확대시켜 나가는 것이 필요하다고 생각한다.

참고문헌

〈Texte〉

- Lagarce Jean-Luc, *Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1996.
- Lagarce Jean-Luc, *Le pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1995.
- Lagarce Jean-Luc, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Paris, Théâtre Ouvert, 1995.
- Jean-Luc Lagarce, *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, Photographies, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.
- Jean-Luc Lagarce, *Traces incertaines, mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

〈Ouvrages consultés〉

- BARBERIS Isabelle, « Ritualisations et modernisations dans la choralité lagarcienne : une proximité qui éloigne », in *Le Choeur dans le théâtre contemporain(1970-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009.
- Caroline Garand, “Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de Monologue, de Jean-Pierre Ronfard”, in <http://id.erudit.org/iderudit/041442ar>
- 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.
- Chauvet Bertrand et Duchâtel Eric, *Juste la fin du monde, Nous, les héros*, Jean-Luc Lagarce, Scérén, CNDP, 2007.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- DUBOR Françoise et Heulot-Petit Françoise, *Monologue contre le drame?*, Poitier, PUR, 2012.
- Europe, "Jean-Luc Lagarce", janv-fév. 2010.
- HEULOT-PETIT Françoise, « Aux seuils de la solitude :le personnage lagarcien 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
- IM Hye-gyong, Etude des "monologues" du personnage de l'aîné dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, 프랑스문화예술학회,39집, 2012.
- JOLLY Geneviève et Rault Julien, *Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, 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*, Scérén, CRDP Franche-comté, 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.

THIBAUDAT Jean-Pierre, *Jean-Luc lagarce*, Editions Culturesfrance, 2007.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

권현정, “장-뤽 라가르스Jean-Luc Lagarce의 〈세상의 끝일 뿐Juste la fin du monde〉 또는 소통의 실패” in *불어불문학연구*, 2011, 겨울호.
다비드 브래드비, 이선화 역, *현대 프랑스 연극(1940-1990)*, 지식은만드는지식, 2011.

안톤 체홉, *체호프 희곡전집 II*, 이주영역, 연극과 인간, 2002.

임혜경, “Lagarce 희곡에 나타난 여성인물들의 독백체와 대화체 연구-작품 〈J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne〉 중심으로-”, *숙명여대, 〈다문화사회 연구〉*, 2008.

한국문화예술진흥원 간, 〈연극사전〉, 공연예술총서 6, 예니, 1979.

www.lagarce.net

www.bnf.fr/documents/biblio_agreg_fr_2012_lagarce.pdf

〈Résumé〉

Etude des aspects des monologues de Louis
dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce

IM Hye-gyong
(Univ. Féminine Sookmyung)

Suivant les définitions contrastées entre monologues et soliloques, nous avons fait une recherche en deux parties sur les aspects des monologues et soliloques des quatre personnages principaux: Louis, Antoine, Suzanne et la mère. Le cinquième personnage, Catherine, a été écarté de notre étude, car elle n'a qu'une longue tirade au cours d'un dialogue. La première partie examine ainsi les soliloques de Suzanne, Antoine et la mère pour faire la différence avec les monologues de Louis. La seconde partie s'intéresse donc au personnage principal de la pièce, Louis, qui a cinq monologues: Prologue, Scène 5, 10 de la première partie, scène 1 de la deuxième partie et Epilogue.

Au cours de notre recherche, nous avons surtout mis l'accent sur les monologues qui sont les plus nombreux pour un seul personnage, Louis, qui est non seulement à l'origine du titre de la pièce, puisque "Juste la fin du monde" est aussi juste la fin du monde de ce personnage, la fin de sa vie, mais aussi un personnage qui se retrouve dans plusieurs pièces comme un avatar de l'auteur mort d'ailleurs du SIDA en 1995. Les monologues de Louis sont aussi comme la marque de fabrique d'une écriture contemporaine qui a eu une place

importante dans les années 1990 en France.

Par cette étude qui fait suite à un premier article sur les monologues dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de ce même auteur, nous avons pu confirmer que cet auteur a peu à peu donné une place prédominante à la parole proche du roman(Influence de Duras et Sarraute) ou du récit populaire comme nombre de ses contemporains au théâtre(Koltès, Minyama,..) d'où cette appellation de “théâtre de la parole”, un théâtre où l'action est limitée. Mais aussi nous avons pu constater que ces monologues renouent avec la tradition du théâtre antique et classique voire des textes fondateurs comme la Bible en utilisant de longues narrations, des prières dans un lieu non précisé et hors du temps. Bien entendu cette recherche n'est qu'une modeste approche d'une étude à venir plus approfondie sur un corpus qui contient une vingtaine de pièces et dont les études internationales sont aussi actuellement au tout début.

주 제 어 : 장-뤽 라가르스(Jean-Luc Lagarce), 라가르스 희곡(*Juste la fin du monde*), 독백(monologue), 솔리로키(soliloque), 루이(Louis), 프롤로그(Prologue), 에필로그(Epilogue)

투 고 일 : 2012. 12. 23

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

에밀 올리비에(Émile Ollivier)의 『통행*Passages*』 - 문화적 혼돈과 문화 재정착의 변증법* -

정 상 현
(숙명여자대학교)

차례

- | | |
|---------------------|------------------|
| 1. 서론 | 4. 문화횡단과 다양성의 의미 |
| 2. 탈조국과 유랑인의 초상 | 5. 결론 |
| 3. 정착과 귀국에 대한 꿈의 사이 | |

1. 서론

에밀 올리비에의 『통행』은 이주민들의 비극과 희망을 다룬 역작으로 평가받고 있다. 작가의 자전적 요소가 곳곳에 깃든 이 작품을 통해 에밀은 이주민들이 문화적 정체성의 혼란과 소외의식 속에서 어떻게 고국의 문화를 잃지 않고 퀘벡 문화를 자기 것으로 만들어 그 사회 속에서 살아갈 수 있는가를 문제 삼았다. 이 이중성의 문제는 그의 첫 중편소설 『장님의 풍경*Paysage de l'aveugle*』(1977)과 장편소설 『어머니-고독*Mère-Solitude*』(1983)에서 제기되어 이 작품에서 그 답을 보게 된다. 이 문제가 망명자로서의 에밀 올리비에가 퀘벡에서 체험한 삶과 깊은 관련이 있음은 물론이다.

* 본 연구는 숙명여자대학교 2012학년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

고국 아이티(Haïti)의 군사 쿠데타로 인해 퀘벡으로 망명한 에밀은 이 미지의 땅에서 이타성을 경험한다¹⁾. 이 이타성은 유랑과 정착 사이에서 갈등하던 에밀을 정착 쪽으로 인도하여 그에게 하나의 삶의 원칙과도 같이 작용하게 된다. 비록 퀘벡의 문화정책이 ‘동화’를 근본으로 하고 있지만, 그가 퀘벡사회에서 주목한 다 민족적 특징이 망명자로서 이주민들의 정체성에 대한 근원적 전망으로 고려된 것도 이와 무관하지 않다. 따라서 그의 물음은 “누가 퀘벡인인가”가 아니라, “어떻게 하면 퀘벡사람이 되는가”²⁾ 였다. 이제부터 그에게 단일민족적 정체성은 무의미하며, 정체성은 부동의 본질이 아니라 언제나 복수적이다.

이 이주 작가에게 문화는 변화가 동반된 복수의 개념이기 때문에, 이주민의 문화가 거론되는 순간 출신국 문화와 이민국 문화라는 이분법적 구분은 빈개념이 된다. 그래서 이민은 국경을 넘나드는 행위이며, 한 문화가 다른 문화로 이동하는 통로의 작용이다. 여기서 만남이 생산되고, 이 상호작용 속에서 문화횡단(transculturation)이 일어난다. 이 문화횡단은 에밀 올리비에에게 대단히 중요한 개념이다. 왜냐하면, 문화적 혼돈과 문화정착 사이에서 갈등하고 있는 이민자들의 문제 해결을 그는 이 개념에서 찾고 있기 때문이다. 에밀 올리비에의 라문도 디넬로가 정의한 문

1) 프랑수아 뒤발리에(François Duvalier)의 유혈 쿠데타와 폭압정치로 인하여 망명길에 오를 수밖에 없었던 그는 서인도제도의 여러 나라들을 거쳐 프랑스로 유학의 길을 떠나 소르본에서 수학한 후 1966년 퀘벡에 정착한다. “조용한 혁명기”를 겪고 있었던 당시의 퀘벡은 사회학자이자 소설가인 에밀에게 한 개인의 문화적·국민적 정체성을 숙고할 수 있는 계기를 만들어 준 동시에 퀘벡의 사회변혁에 적지 않은 기여를 했던 이민자들의 문제에 많은 관심을 쏟을 수 있는 기회를 제공하였다. 실제로 그는 퀘벡 이민부와 교육부가 주관한 사이버대학 프로젝트에 참여하였으며, 불어청 고문으로 위촉되어 퀘벡의 아이티와 다른 이민자 사회를 위한 교육자로서 사회문화 활동가로서 열정적인 활약을 펼쳤다. 이때의 내외적 경험은 그에게 1977년부터 몬트리올 대학교 사회학과 교수로 재직하면서 수필가와 소설가로서의 명성을 떨치게 해 준 원동력이었을 것이다. 성인교육, 이민자 통합문제, 문화정체성을 주제로 한 많은 글을 남긴 이 망명 작가에게 퀘벡은 따라서 그의 조국과 망명생활에 대한 기억을 가꾸어 나갈 수 있는 기회의 땅이 되었으리라.

2) Bernadette Blanc, 《D'après vous, qui est québécois》, dans RENAUD, Dominique(Dir.) et al., *L'interculturel : une question d'identité, une question d'intégration*, Québec, Musée de la civilisation, 1992, p. 17.

화횡단의 개념을 토대로 하여 다음과 같이 그 과정을 서술하고 있다³⁾. 먼저 전 인류가 태어나면서부터 주변 환경으로부터 자연스럽게 체험하고 배우는 “문화적응(enculturation)”의 단계, 그리고 타지로 이주를 할 경우에 발생하는, 새로운 환경에 던져져서 체험하게 되는 “문화수용(acculturation)”의 단계, 마지막으로 이민국에서 바랐던 꿈이 환멸로 변질되는 과정을 통해 생겨나는 “문화재정착(réenculturation)” 즉, 출신국 문화에로의 복귀과정이 그것이다. 여기서 에밀 올리비에가 바라는 것은 이민자가 이 일련의 과정을 체험하면서 자신에게 맞는 새로운 문화를 발전시키는 일이다. 출신국 문화와 이민국 문화의 특징이 함께 존재하는 이 새로운 문화는 곧, 이민자가 이민국 사회로 가져온 출신국 문화를 그곳의 환경에 맞게 조정하고 그 환경의 생태학 속에 맡겨서 탄생시킨 또 하나의 문화인 것이다⁴⁾. 그가 퀘벡이 바라는 문화동화 혹은 문화통합을 거부하는 것은 바로 이러한 논리적 전제에서 비롯한다.

이민자는 모두가 그를 보지 못하고, (...) 눈에 띄지 않고, 그가 출신국 문화와 관련된 행위를 지워버렸을 때 통합된다. 동화는 딱 잘라 말해서 거리를 없애는 것이고 자신의 출신국 정체성을 완전히 잃는 것이다.⁵⁾

3) Émile Ollivier, 《Quatre thèses sur la transculturation》, *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 2, sept, 1984, p. 78./ Raimundo Dinello, *La formation en situation de transculturation*, Bruxelles, A. de Boeck, 1977, p. 56.

4) “Les migrants, dans leur trajectoire d'insetion dans la société d'accueil, développent une culture nouvelle qui leur est propre. Cette culture porte la marque des caractéristiques locales, régionales et nationales de leur pays d'origine et de leur lieu d'implantation. Cette culture, (...), est à la fois plurielle et distincte pour chaque pays d'immigration. Dans ce contexte, les migrants aussi bien de la première que de la seconde génération, ne transportent pas seulement leur bagage culturel dans la société d'accueil, ils l'ajustent et le réinvestissent dans leur nouvel environnement.”(*Ibid.*, p. 84).

5) Émile Ollivier, 《Québécois de toutes souches, bonjour!》, *Vice Versa*, n° 28(mars-avril), 1990, p. 48.

그에게 정체성은 결국 이동하는 것, 움직이는 것, 변화하는 것이다. 이민자는 그의 정체성을 이민국에서 그의 문화경험을 통해 재정의 할 줄 알아야 한다. 자신에게 “자유로운 말의 공간”⁶⁾을 열어야 한다.

『통행』의 독자들은 등장인물들을 통해 작가가 바란 문화횡단의 실천을 그 다양성 속에서 확인할 수 있다. 이 다양성은 소설의 공간적 배경이 되는 세 개의 장소를 통해 구체화 된다. 등장인물들의 문화적응이 형성된 아이티, 그들의 이민국이자 문화수용이 일어나는 몬트리올(Montréal), 그리고 문화적응과 문화수용의 중간항으로 기능하고 있는 마이애미(Miami). 따라서 우리의 논의는 이 소설의 등장인물들이 유랑생활을 통해 어떻게 각자의 문화정체성 신화를 일구어나가고 있으며, 이 신화가 어느 지점에서 에밀 올리비에의 문화횡단의 의미와 맞닿고 있는 가를 고찰하는데 그 초점이 맞추어질 것이다.

2. 탈조국과 유랑인의 초상

소설은 브리지트의 내레이션으로 시작된다⁷⁾. 그녀가 태어나고 자랐던

6) Émile Ollivier, 《Quatre thèses sur la transculturation》, p. 89.

7) 『통행』은 서로 다른 두 개의 이야기가 병렬되어 진행된다. 하나는 아메데(Amédée)와 브리지트(Brigitte)를 중심으로 한 가공의 아이티 보트 피플의 이야기, 다른 하나는 몬트리올에 망명한 기타 노르망(Normand)의 이야기다. 그러니까 이 소설에 나타나는 이중의 틀은 이렇다. 노르망(자신의 뿌리를 되찾기를 꿈꾸는 아이티 출신 퀘벡인)의 정체성 탐구인 동시에 아메데와 그 동료들의 서사(이들은 플로리다로 도주하기로 결심한다)다. 노르망은 마이애미에서 보트 피플로 구출된 브리지트의 가공의 이야기를 접한다. 그는 브리지트의 이야기를 카세트에 녹음한다. 그러나 노르망이 마이애미에서 심장마비로 죽자 부인인 레이다(Leyda)가 남편의 시체와 유품을 거두어 달라고 레지(Régis)라는 친구에게 부탁한다. 레지는 오랫동안 카세트를 듣고, 카세트 속의 서로 다른 목소리들의 중개자가 되어 마이애미에서 최근까지 일어난 앙파로(Amparo)의 과거 이야기, 아이티 국민의 기억에 대한 브리지트의 이야기, 노르망의 이야기(포르토프랭스에서 보낸 그의 어린 시절, 몬트리올에서의 망명생활, 마이애미에서의 회복을 위한 체류 이야기가 담겨 있다)들을 독자들에게 전하는 역할을 한다. 다성의 목소리가 교차하는 두 이야기 속에서 각각의 사건이 전개되고 있고, 레지가 그 관계를 맺어 주고 있는 것이다.

아이티에 대한 기억이 현재시제로 묘사된다. 과거에 대한 기억의 현재가 현재의 기억처럼 생생하다.

바다가 있고, 섬이 있다. 섬에 대한 기억은 새롭지 않다. 코딱지 만한 땅도 조상들의 넋, 독립영웅들의 형상, 불가사의한 일들, 정령들과 피의 신들이 몸을 숨기어 왔던 마법의 봉분으로 생각될 수 있다.⁸⁾

스페인과 영국의 식민지군을 차례대로 격파하며 1804년 마침내 프랑스로부터 독립하여 아이티(Haïti)란 국명을 갖게 하고 식민지란 처참하고 참담한 기억을 회석시킬 수 있게 해준 조상들과 신들의 가호는 아이티를 희망과 꿈과 행복을 가꾸어갈 수 있는 가능성의 땅으로 만들었을 것이다. 그래서 브리지트와 아메데(Amédée Hosange) 부부와 같은 농부들에게 이 땅은 그들의 뿌리가 사는 곳이자 그 줄기가 튼실하게 자라 그들의 정체성을 굳건하게 세우는 장소이다. 그래서 이 땅은 그들의 존재 이유이고, 이 땅을 그 누구에게도 넘길 수가 없으며, 함부로 유용할 수 없다. 이 땅은 그들의 미래이기 때문이다. 이 미래의 땅에 대한 기억의 현재는 그러나 곧 불행의 기억으로 변한다. 아이티의 산과 바다 사이를 채우고 있는 포르타레퀴(Port-à-l'Écu)같은 작은 마을들은 예전의 푸르고 비옥한 땅은 사라지고 “저주받은 곳”(PAS, 19)이 되었으며, “알아볼 수 없을 만큼 변하여 죽은 영혼들로 뒤덮인 마을이 되었다”(PAS, 25). 미국 자본주의 세력의 침입으로 아메데와 같은 농부들의 경작지가 뒤발리에 정권의 후원을 받은 “Standard Fruit Company”(PAS, 28)의 손에 넘어갔던 것이다. 아무런 대항책도 강구하지 못하고 무기력하게 삶의 터전을 잃은 이들에게 남은 유일한 해결책은 고국을 떠나는 길 밖에 없다. 아메데의 말처럼 고국을 떠나는 행위가 “땅 없는 민족”(PAS, 31)으로 추락하는 고통이 되

8) Émile Ollivier, *Passages*, Paris, Le serpent à plumes, 2001, p. 13. 그 이하 PAS로 표기.

겠지만, 그들에게 현재 필요한 것은 인간의 존엄성 즉, 자유다. 힘없는 이들은 이제 “땅을 부쳐 먹고 살 수도, 마을을 보호할 수도, 수천가지 불행을 벗어날 수도 없기에, 누구도 만만히 볼 수 없고, 명예롭기 이를 데 없으며, 자존심이 드높은 그들이 또다시 노예가 되는 것을 거부했기 때문에 떠나야만 했다”(PAS, 32). 이 주인공들이 타지를 헤매야하는 유랑의 길을 선택한 것은 스페인의 중남미 대륙 정복시절 노예로 전락했던 아이티 주민들의 역사와 1914년부터 1934년까지의 미국의 아이티 강점에 대한 기억으로 영원한 상처를 입고 살아야 했던 에밀의 역사의식이 반영된 결과이리라⁹⁾. 하지만 에밀이 망명의 길을 오를 때와 마찬가지로¹⁰⁾, 이 땅의 인간임을 가슴 깊이 심은¹¹⁾ 아메데도 다시 돌아올 것을 다짐한다. “내가 떠날 생각을 한 것은 다시 돌아올 희망이 있기 때문이다”(PAS, 53).

아메데와 에밀과 같이 “비를 피할 임시 장소”¹²⁾를 찾아 타지로 향한 노르망이 아이티에 대해 갖고 있는 기억도 브리지트와 다르지 않다. 그 기억은 천국과도 같은 고장에서부터 공포와 대학살과 죽음의 장면이 이르기까지 서로 상반된 이미지로 가득하다. “서인도제도의 진주”(PAS, 74)라고 불렀던 아이티, “전설의 엘도라도가 발하는 수천가지의 불빛으로 반짝이는 마을들 앙스아폴뢰르(Anse-à-Foleur), 로슈아바토(Roche-à-Bateau), 카

9) Émile Ollivier, 《Québécois de toutes souches, bonjour!》, p. 47.

10) 1965년 아이티를 떠난 뒤, 1966년 퀘벡에 온 목적을 에밀은 “숨을 고르기 위한 휴식”이라고 말했다. 그가 생각한 체류기간은 “걸어야 5년”이었다.(Ibid.)

11) “On est d'ici, pas d'ailleurs, même prisonniers”(PAS, 54).

12) 에밀은 1983년 『의무 *Le Devoir*』지에, 프랑수아 뒤발리에의 군부독재가 들어서자 아이티의 정치적 상황이 나아지기를 기다리면서 임시 피난처를 찾아 나섰다고 쓴다. “(…) il pleuvait (il pleut encore) des hallebardes sur mon pays : le rapt, la torture, la prison, la mort blanche. (….) Je cherchais, quel que soit le prix à payer, un lieu où m'abriter de la pluie.”(Émile Ollivier, 《Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie》, *Le Devoir*, 5 nov, 1983, p. XIV.) 노르망이 고국을 떠난 것은 에밀과 마찬가지로 아이티에 독재정권이 들어서 약탈과 강도짓을 서슴지 않았기 때문이다. 그는 비를 피하는 산책자의 마음으로 이 난국을 잠시 피하는 것이 좋다고 생각하여 퀘벡에 도착한다. 하지만 날은 개지 않고, 외국에서의 성인생활을 고국에서보다 더 오래 보내게 되었다고 한다.(PAS, 72-73)

바이옹(Cavaillon)” (PAS, 75), “화염목과 부용과 분꽃의 붉은색으로 차려 입은 지상최고의 포르토프랑스(Port-au-Prince)”(PAS, 75)에 대한 기억은 행복했던 노르망의 어린 시절을 알린다. 그러나 반란군의 손에 의해 처참히 살해되었던 아버지의 죽음과 더 나아가 흑인매매로부터 1986년 독재정권이 몰락할 때까지의 30년 재앙의 역사를 포함한 오세기에 걸친 역사에 대한 기억은 (PAS, 232-235) 참담한 이 나라의 불행을 담고 있다. 니콜 아스-루파리의 분석처럼, “아이티 사회계급의 양극단을 대표하는 아메데와 노르망의 통행은 뒤발리에 탄압의 양극에 위치한다. 그들은 (….) “보다 나은 세상을 찾아 떠나는”(PAS, 185) 철새의 영원한 이미지를 통해 이주상황의 비극적인 역사를 압축하여 반영하고 있다.”¹³⁾.

두 망명자가 불러내는 기억 속의 아이티는 이처럼 행복과 불행의 물질성이 가장 첨예하게 드러나 있다. 이 과거의 물질성 앞에서 있는 이 존재들은 바로 그 과거 속에 막혀있고 그곳에서 벗어날 전망을 보지 못하기에 깊은 불안감을 감추지 못하고 있다. 이 불안은 따라서 상처를 안고 사는 그들 자신의 모습을 비추는 거울이다. 그러나 그들에게 이 거울은 불안의 한 형식 일뿐이다. 그들에게는 돌아올 수 있다는 희망이 내재해 있으며 그래서 불안이라는 그들의 어둠은 그들이 그 위에서 만나야 하는 모든 빛의 진정한 동력일 수 있기 때문이다. 불안/어둠은 희망/빛의 진정한 동력이 될 수 있다는 변증법적 의미에서 아이티/고국의 과거와 망명은 시몽 아렐이 분석한 집이라는 거주지와 그곳에 사는 존재들의 운명으로 비유할 수 있을 것 같다.

이 연구자는 집을 고국과 연결시켜 변증법적인 의미를 생산하고 있다¹⁴⁾. 집은 주체의 “자기 역사가 시작하는 최초의 장소”다. 자기 뿌리가 뻗어가는 이 장소는 주체의 자기 문화를 싹틔우고 자기 정체성의 이념과

13) Nicole Aas-Rouxparis, 《Passages d'Émile Ollivier: Dérive et Diversité》, Québec Studies, N°15, 1992/1993, p. 31.

14) Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 203-204.

조건을 형성하는 환경을 제공한다. 주체에게 집은 이렇게 “심리적 안식처”이자 자기 존재감의 밀도를 응축시키는 일종의 보호소로서의 기능을 하게 된다. 그의 모든 행위는 내부에서 형성되고 발전한다. 그래서 외부와의 접촉 아니 집의 부재는 이 주체에게 심리적 균형감의 상실을 유발할 수 있다. 그 주체에게 이동은 그에 따른 물질적이고 심리적인 “장애를 안길 위험”이 있으며, 심지어 이 장애로 인해 “정체성 상실이라는 익명의 세계”에 빠트릴 수 있다. 그의 온전하고 순결한 기원이 외부 세계로의 노출로 잃어버린 세계가 되는 순간이다. 그러나 집을 떠난 이동이 그에게 불안감을 안겨줄지라도, 집은 주체를 잉태한 본질이기에 그에게 과거의 시간 속에 던져진 영원한 현재의 공간이 된다. 외부세계로 향한 이 움직임이 그 주체에게 두려움만 주는 것이 아닌 것은 바로 이러한 이유 때문이다. 그 움직임이 아무리 절대적인 것이라 할지라도 주체의 본질을 변질시킬 수 없기 때문에, 그 움직임은 세상 밖으로 나온 주체에게 오히려 “인간조건의 연약함을 극복할 수 있도록 도움을 주고 그에 따른 불안감에 대비할 수 있는” 인자가 된다. “집이 외부세상으로 열려있는 창문”이라는 해석이 가능한 것은 바로 이때다. 『집의 영혼』에서 프랑수아 비구루가 정의한 거주지의 기능이 시몽 아렐의 해석을 바탕으로 한 우리의 생각과 조응한다.

집은 전환의 장소다. 집이 우리를 가두어 놓을 때조차도 집은 우리를 자라게 한다! 우리의 현재 상태를 뛰어 넘게 하고, 또 다른 자질을 가진 존재로 향하게 한다. 역설적으로 거주지는 그저 통행의 장소일 뿐이다. (...) 그 표면상의 고정성에도 불구하고, 마치 거주지가 우리에게 여러 가지 움직임을 발견하도록 하는 기능을 수행했었던 것처럼 말이다. 거주지는 희망, 움직임, 완성된, 가벼운 혹은 가능한 변화를 말한다. 그리고 자기 안에 갇혀 있을 때조차도, 거주지는 세상살이를 말한다.¹⁵⁾

15) François Vigouroux, *L'âme des maisons*, Paris, Presses universitaires de France, coll. 《Perspectives critiques》, 1996, p. 177.

정착의 장소인 집은 그 자체로 정체성의 절대적 형식이지만 동시에 변화의 장소, 머무르다 가는 “통행의 장소”이다. 집을 떠나는 행위는 선택일 수 있지만 그것 또한 집의 생리학이기에 받아들여야 할 운명이다. 그러나 집은 항상 거기에 있다. 그래서 이 떠남은 영원한 떠남이 아니다. “장소의 심신의학, 지정학적 요인들의 무의식적 발현”¹⁶⁾도 주체에게 무심코, 자주, 어느 순간, 작용하여 그 뿌리의 본질을 되새기게 한다.

집-고국이 품지 못하여 유랑의 길을 떠나야만 했던, 아메데/브리짓트 부부와 그 동료들 그리고 노르망/레이다 부부와 노르망의 정부였던 앙파로는 강박관념처럼 조국에 대한 기억과 향수로 힘겨운 삶을 보내게 된다. 그들의 삶이 힘든 것은 망각과의 싸움을 집을 수밖에 없는 절망의 순간을 보지 않을까하는 두려움 때문이다. 그러나 새로운 문화, 새로운 정체가 그들을 지배한다 해도 그들의 본질이 사라지는 것은 아니다. 그것은 어떤 문화이건 하나의 문화가 계산에 넣지 못한 부분을 감당하는 삶일 뿐이다. 이 타지는 그들에게 분명히 정착이 아닌 “통행의 장소”이지만, 이 문화의 영역을 배제할 수는 없다. 야닉 라앵의 생각처럼 “망명이라는 것은 정확히 말해서 여기와 저기에 있는 동시에 안과 바깥에 있는 것이다”¹⁷⁾. 그들은 자의 건 타의 건 자기 문화와 타문화 사이를 넘나들 것이다. 넘나들었다는 것은 서로 경계 진 두 곳을 지날 수 있도록 통로를 냈다는 의미다. 닫혔던 것이 열렸다는 의미에서 가치론적으로 자기 정체성과 도덕성을 지닌다. 서로를 나누고 막았던 경계를 허물었다는 의미에서 열림은 조화롭게 공존한다는 뜻을 갖는다. 에밀이 『통행』에서 인용한 제사(題詞), 몽테뉴의 “나는 존재를 그리지 않고, 통행을 그린다”가 겨냥하는 것이 바로 경계의 결과인 막힘의 악순환 밖으로 나올 수 있는 가능

16) Simon Harel, *op.cit.*, p. 204. “장소의 심신의학”은 비교적 낯선 표현인데 “une psychosomatique de l'espace”의 역어이다. 이 의미를 정확히 이해하기 위해서는 심신의학이란 표현의 뜻을 알면 될 것 같다. 심신의학이란 환자의 마음가짐, 태도, 감정상태가 치료에 중요한 영향을 미친다는, 즉 몸과 마음의 연관성을 주장하는 의학의 치료형태다. '플라시보(Placebo, 가짜 약) 효과를 그 예로 들 수 있다.

17) Yannick Lahens, *L'Exil: entre l'ancrage et la fuite l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Deschamps, 1990, p. 15.

성에 대한 희망이 아니겠는가? 『통행』의 유랑인들이 우려하는 정체성 상실은 이러한 의미에서 그들의 진정한 초상이 될 수 없다. 작가가 “미래는 다양성의 것이다”¹⁸⁾ 라고 했을 때, 이 명제, 이 전망이야말로 이 망명자들, 이 유랑인들이 기억과 망각 사이에서 끝없이 투쟁하며 생산해내는 그들의 얼굴일 것이다.

3. 정착과 귀국에 대한 꿈의 사이

퀘벡은 에밀도 그러하였듯이 대부분의 아이티 망명자들에게도 그저 머물다 지나가는 곳으로 선택되었다. 그러나 해가 거듭할수록, 아이티인들의 생각은 바뀌었다. “퀘벡의 아이티 사람들은 삼만 오천 명 정도 되었다. (...) 그들은 잠시 머무른다고 오랫동안 생각하고 있었다. 소나기를 피할 곳이었다. (...) 그들은 차차 짐을 풀었다. 그들은 문화공동체 공간으로 정비된 몇 개의 집단보호소를 만들었다.”¹⁹⁾ 여행자로서 퀘벡에 도착했던 에밀도 이들의 운명을 따라 망명자가 된다. 그러나 이 정착지에서 살기 위한 투쟁은 필연적이었으며, 동시에 망각과의 싸움도 병행해야만 했다. 망명생활은 그에게 보다 더 나은 삶이자 인간적인 환경을 향한 유일한 출구가 되어야 했으며, 언젠가 고국으로 돌아간다는 꿈은 아이티인으로서 그가 사는 이유였다.

“날이 곧 개일 것을 확신하여”(PAS, 73) 잠시 비를 피할 곳을 찾아 퀘벡 땅을 밟은 노르망은 “비는 계속 내리고”(PAS, 73) 망명 생활을 멈출 수 없는 자신을 발견한다. 열정과 시련의 사반세기를 넘어²⁰⁾ “타지에서

18) Émile Ollivier, 《Québécois de toutes souches, bonjour!》, p. 48.

19) Émile Ollivier, 《Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie》, *Le Devoir*, 5 nov, 1983, p. XIV.

20) “Normand partait ; il tournait une page, toute une tranche d'un quart de siècle qui avait connu ses enthousiasmes, ses flux et ses reflux. L'histoire de cette période est connue : la prison, la torture, les camps de la mort.”(PAS, 117).

새로운 삶을 다시 시작한다는 희망”(PAS, 107)을 가지고 떠났건만, “바다 위에 떠 있는 나무”(PAS, 117)처럼 노르망은 희망과 절망 사이를 오가는 불안정한 감정 상태를 지속하게 된다. 노르망이 발견한 몬트리올은 무엇보다도 “인간의 땅”(PAS, 70)이었다. 여러 나라의 사람들이 어우러져 사는 “환대의 도시, 융합도시, 놀랄 일을 만드는 도시”(PAS, 70)였다. 또한 지방도시에서 현대적 면모를 갖춘 대도시로 변모해가며 발전해 가는 몬트리올의 변화는 “노르망이 자신을 의식할 수 있는 기하학적인 장소”(PAS, 70)임을 깨닫게 해주었다. 이 뿌리의 인간²¹⁾이 이 도시의 변화, 이 변화의 도시를 체험하면 할수록 자신은 더 많이 부정된다. 즉, 돌아갈 수 있다는 희망이 조금씩 사라지는 것이다. 이 부정의 깨달음 속에서 그의 삶은 “과거의 비현실적인 부활 (….)과 자기 뿌리의 망각”이라는 “두 개의 불가능성”(PAS, 112) 안에 갇힌다. 전자는 삶에 대한 강한 의지이다. 과거는 살아서 돌아갈 수 없는 시간이지만, 분절되지 않는 정열과 노력으로 그 시간의 깊이를 잊지 않고 불러들일 때 현재의 삶, 이 유랑의 삶이 과거에 맞닿을 수 있기 때문이다. 후자는 자기 존재의 부정이다. 이 유랑이 끝날 때, 자기 과거의 망각은 현재에 희망을 불러들일 수 없는 삶, 곧 죽음이 되기 때문이다. 그래서 이런 종류의 인간들에게는 두 개의 삶이 있다.

하나는 어린 시절 꿈꿨던, 우리가 현재에도 계속해서 꿈꾸는 삶으로, 어른의 삶인데, 안개처럼 모호한 것 위에 세워진 헛된 삶이다. 다른 하나는 우리가 살고 있는 삶인데, 현재 실천하고 있으며, 유용하고, 진실한, 결국 관속으로 들어가는 삶이다.(PAS, 113).

한 마디로 말해서, 끝없는 유랑은 “비현실적”(불가능성)이기 때문에 헛되고, 유랑의 끝에서 시작하는 일상적 삶 속에서 존재의 “자기 뿌리”에

21) Normand et ses amis “étaient restés empoisonnés par l’obsession du retour au pays natal.”(PAS, 80).

대한 신념이 희석되는 것은 자연스러운 현상이다. 이 역설 아닌 역설적 삶 속에서 갈등하는 노르망은 “끝없이 자기 자신과 불가능한 타협”(PAS, 113)을 시도하고, 이 불가능성은 그를 이중적 존재로 만든다. 레이다와 같은 사람들에게는 “흥미상실, 환멸, 이탈”(PAS, 205) 등 부정의 감정을 불러일으키고, 양파로와 같은 사람들에게는 “무사태평”(PAS, 206), 대범함, “삶을 찬양하는 자그마한 열정”(PAS, 206)을 붙여넣는 “그는 웃으면서 고통을 느낀다.”(PAS, 208). 그는 레이다가 정의하는 두 부류의 인간들을 관통하는 존재다.

이 세상은 크게 두 종류의 인간으로 구성되어 있지요. 뿌리를 내리고 사는 인간과 (···) 꽃가루처럼 사는 인간, (···). 이들은 바람과 함께 광활한 공간을 지나다닙니다. 그들은 우연히 돛배에 올라타서 미리 결정한 목적도 여정도 없이 운명의 길에 몸을 맡깁니다. 노르망은 이런 부류의 인간이었지요. 그는 이렇게 무계획하게 이동하는 것을 좋아했습니다. 출발과 귀환이 구분이 안가는 무한한 공간 위를 경쾌하게 돌아다니는 그러한 이동.(PAS, 87).

이 이중성은 그의 생존방식이었지만, 그 끝은 출구 없음이었다. 노르망 인생의 중요한 전환점이 되었을 만큼 인간의 자유를 발견하게 해 준 몬트리올이었지만, 이곳에서의 생활은 그에게 “그 어느 곳에도 출구가 없음”(PAS, 69)을 알려준다. 그의 “노력들은 무용지물”이 되었고 “모든 희망은 공허함”(PAS, 69) 속으로 사라진다. 곡예사의 위험한 삶과 같았던 그의 유형(流刑)은 망명자의 운명인 표류, 출구의 부재를 가리고 그 공포에 사로잡히지 않기 위해 짧고 우연적인 만남, 항상 가득 차야 하는 순간의 연속이었다(PAS, 72). 결국 가면을 쓰고 살아야 하는 이 갇힌 삶에 지친 그는 죽음의 공포에 시달리고 미래에 대한 생각을 잃게 된다. “무(無), 즉 일상적 권태로움의 미로 속을 헤매며 근원적 고독의 삶”(PAS, 80)에 빠진 자신을 구하고, 이러한 삶에서 얻은 신장병을 치료하기 위해 노르망은 미국의 마이애미로 떠난다.

노르망은 왜 마이애미를 택하였을까? 플로리다 주에 위치한 마이애미의 풍토가 지병치료에 효과적이라는 사실(PAS, 155-156)과 몬트리올의 겨울이 주는 황량한 풍경과 감정을 이기고 일상의 권태로움과 지루함에서 벗어나기 위해(PAS, 81) 이 도시를 택한 것은 명목상의 이유일 뿐이다. 마이애미는 “카라이브해와 라틴 아메리카로 향하는 관문”(PAS, 82)이다. 고국을 등져야만 했던 그는 죽음의 문턱에서 이 관문에 서고 싶었을 것이다. 또한 그는 아이티의 독재자가 곧 무너질 것이라는 상황을 예견했었나 보다. 기자로서 그가 만든 잡지의 마지막 호에 실었던 기사는 아이티 독재자의 실각의 전조 상황을 면밀히 분석한 것이었다(PAS, 82). 28년간의 독재가 곧 끝날 무렵이었다. 그는 죽기 전에 아이티로 귀환할 수 있다고 생각했을까? 마이애미로 떠나기 전까지 몬트리올에서 노르망과 함께 부부로 살았던 레이다는 그의 선택이유를 이렇게 정리한다. “자신의 현재 위치를 명확히 파악하고, 자기의 기억에게 물어서, 도망가고 있는 것을 잡으려고 거기에 갔을 것이다. 틀림없이 전적으로 개인적인 일이었을 것이다. 자신과 자신 사이의…”(PAS, 85).

노르망이 캐나다인의 땅도 아이티인의 땅도 아닌 마이애미라는 중간항으로, 최초로 순결했으나 망각이 주는 힘겨운 삶에 의해 사라져가는 자기 본질을 찾으려 간 것은 아니었다. 그가 자신과 해결해야 할 “전적으로 개인적인 일”은 문화적 동일성의 위상에서 “중단된 삶”(PAS, 68)을 재개하는 것이었다. 노르망의 ‘자아’를 거머쥐고 있는 기억과 이 기억의 현재를 가로막고 있는 현실의 조건들이 새로운 노르망의 창조를 위한 조건으로 거듭난다. 결국 병마를 이기지 못하고 유형의 고통을 내려놓은 노르망의 죽음에 대해 부인이었던 레이다는 그 의미를 이렇게 부여한다.

레이다는 노르망에게 그의 진짜 죽음을 부여하였다 : 망각. 번민과 곤혹감과 외침 없는 고통의 연극 속에서 한 작품이 끝나가고 있었다. 분명치 않은 말, 스펅크스가 고집스럽게 내는 풀 수 없는 수수께끼를 남기고. (PAS, 246-247)

그의 죽음은 결국 망각이었다. 망명자의 기억, 이상화된 과거는 망각 속에 묻히고, 죽음으로 노르망은 다시 태어났다.

4. 문화횡단과 다양성의 의미

노르망이 마지막으로 택한 마이애미는 아이티, 몬트리올과 함께, 장 바질의 표현에 따르면, “망명의 삼각형”²²⁾을 구성하는 의미심장한 장소로 묘사되고 있다. “통행지, 유랑의 땅, 상속자가 없는 땅”(PAS, 66)인 마이애미는 중남미 출신의 망명자와 조국을 잃은 자들이 만나는 중계지이며, 가난의 땅을 벗어난 그들이 정착하여 희망을 꿈꾸는 장소이고, 꿈이 깨진 뒤 그 땅으로 다시 돌아갈 결심을 한 자들을 위한 출발지이다. 한 마디로 이곳은 “북아메리카의 라틴 아메리카”(PAS, 66)가 되었다. 노르망의 친구인 유유(Youyou)는 “농담”처럼 말한다. “적어도 마이애미에서, 우리는 미국사람이 될 수 없다. 이곳에서 아이티사람들은 그들의 언어로 말하고 그들의 제신을 섬기며 그들의 민요를 부르고 그들의 리듬대로 춤을 춘다.”(PAS, 178). 마이애미의 문화경관을 단적으로 말한 유유의 지적은 그러나 단순한 문화공존의 의미로만 읽힐 수 없을 것 같다. 마이애미의 아이티주민들은 고국의 정치적 압박과 독재의 폐해를 피해 망명 혹은 이주를 선택할 수밖에 없었던 난민들이었다. 귀국에 대한 희망을 잃지 않고 그들만의 공동체를 구성하여 자국문화를 보존하는 행위는 한편으로는 정체성의 끈을 놓지 않으려는 적극적이고 능동적인 형태이지만, 다른 한편으로는 이주의 트라우마와 쫓겨난 사람들의 고통과 한을 완화하려는 삶의 표현이기에 그들이 아직 거기서 해방되지 못했다는 말이기도 하다. 마이애미는 “이 길 잃은 자들에게 약속장소”(PAS, 41)를 제공하고 있지만, 이곳에서 이들이 몸을 싣는 리듬은 즐거울 수만은 없다. 작가의 말대

22) Jean Basile, 《Dans le triangle de l'exil》, *Le Devoir*, 11, mai 1991, p. D-3.

로 그들이 탱고를 추는 것은 “하나도 놀라운 일이 아니다”.

탱고는 우수, 망명 그리고 춤추는 슬픔 즉, 두 번에 걸쳐 작렬하는 리듬으로 바뀌는 오열을 간결하게 표현한다. 라틴아메리카에서 탱고는 창가(娼家)에서 하는 것이다. 절제와 포기, 히스테리와 무기력함을 결합한 그것은 무엇보다도 발작적이고 경련이며, 이 순간이 지나면 한숨이다. 뿌리내리기(enracinement)의 격렬한 춤, 변두리 주민들의 신랄한 어투를 생각나게 하는 춤, 아연실색한 육체, 호전적인 마초들의 도발이다 ; 방탕아, 칼잡이들의 선동적인 허풍인 탱고는 또한 유랑(errance)의 찬가이며, 부재의 시편(詩篇)이며, 탄식이고, 버림받은 연인의 한탄이다. 탱고는 덧없는 시간, 돌이킬 수 없는 시간을 말한다.(PAS, 41-42)

탱고는 이처럼 이주민들의 숙명을 담고 있다. “뿌리내리기”와 “유랑” 사이에서의 갈등, “덧없는 시간, 돌이킬 수 없는 시간”으로 돌아가고 싶은 마음과 이 시간의 순리에 순응하고 싶은 마음의 혼란으로 인해 그들은 자기 정체성의 한계를 경험하게 된다. 이 내쫓긴 자들, 배제된 주체들이 이 타지에서의 한계를 극복하기 위해 필요한 것은 익숙한 것, 습관적인 것, 한 번도 의심한 적이 없는 것의 경계를 뛰어 넘는 일이다. 망명 작가로서 아이티 문화와 망명지 문화의 경계에 서서 아이티인으로서의 자기 뿌리와 이주민으로서의 혼란스러운 자기 정체성에 대해 끊임없이 물음을 던졌던 에밀은 키에르케고르의 말을 통해 이 경계의 벽을 넘을 수 있는 방법을 암시하고 있다.

키에르케고르는 『두려움과 떨림』의 마지막에서 신앙을 “인간의 가장 고귀한 열정”이라고 단언한다. 신앙은 넘을 수 없는 수평선을 넘게 하고 저 너머로 가게 하는 절대적 힘이다.(PAS, 112).

『두려움과 떨림』²³⁾은 이 덴마크 철학자의 종교적 실존과 개별자 사상

의 핵심적 내용을 다룬 작품이다. 철학자는 아들 이삭을 희생 제물로 바치라는 하느님의 명령에 대해 아브라함이 보여준 행위에 대한 심리적, 윤리적, 종교적 이해를 시도한다. 이미 인간을 제물로 삼지 말라고 하신 하느님의 말씀에 절대복종하기 위한 아브라함의 행위가 보편적 관점에서 보면 비윤리적 행위이지만, 개별적 관점에서 보면 신앙에 바탕을 둔 주체적 행위로서 개별자는 보편에 우선한다는 것이 그의 지론이다. 키에르케고르 자신이 “윤리적인 것의 목적론적 정지”라고 명제화한 신앙의 역설이 바로 여기서 비롯된다. 즉 개별자가 보편자 밖에서 실존한다는 것과 하느님의 절대적 명령이 객관적으로 확인 불가능함에도 - 하느님이 이미 인간을 제물로 삼지 말라고 하셨는데, 이삭을 제물로 바치라했다면 그것은 사탄의 말일수도 있지 않겠는가? - 그것을 확인한다는 것은 신앙은 합리적으로 설명될 수 없으며 비합리적인 열정으로만 이해될 수 있다는 사실의 반증이기 때문이다. 바로 인간의 이성으로는 불가능한 이 절대적 신앙과 그 역설이 아브라함을 종교적 실존으로 이끌었으며, 이 비약이 키에르케고르가 말하는 주체자가 되는 유일하고 진실한 길이다. 개인적 결단을 통해 윤리적 의무를 강요하는 보편적 세계 밖으로 나가 하느님 앞에 섰을 때, 그 존재가 느끼는 감정이 다름 아닌 ‘두려움과 떨림’인 것이다.

키에르케고르의 종교적 실존사상을 에밀의 지혜로 환언해 보자. 아이티인들이 이주지에서 고국을 생각하며 망각과의 투쟁 속에서 귀국의 희망을 잃지 않는 것은 객관적이고 보편적인 층위에서 이행해야만 하는 윤리적 의무다. 그러나 에밀의 문화적 관점에서 보면, 그가 이주지의 문화를 수용하는 행위는 자신의 윤리적 의무를 체념하는 데까지 이르지 않을 지라도 타문화와의 관계 속으로 들어가는 개별자의 행위다. 하지만 타지에서 살고 있는 아이티인의 문화적 실존의 차원에서 개인적 결단을 통해 아이티인의 족쇄로 작용하는 윤리적 의무를 뿌리치는 행위, 이 비약의 과정은 자기 주체성을 여는 길이다. 아이티인이 “두려움과 떨림”의 감정을

23) 쇠렌 키에르케고르, 『두려움과 떨림』, 임규정 옮김, 서울, 지만지 고전선집, 2009.

떨치지 못하게 되는 것이 바로 이 길 위에서 일 것이다. 『존재와 시간』의 하이데거의 표현을 빌리자면, 인간은 ‘손안에 든 것’을 벗어나 ‘손안에 있지 않을 때’라야 비로소 그 존재를 깨닫게 된다고 했다. 인간이 ‘손안의 것’ 즉, 너무 익숙하여 존재조차 몰랐던 것을 익숙하지 않은 상황에 처하면서 그 존재를 깨닫게 되는 형국에 키에르케고르의 이 사상이 비유될 수 있겠다.

아이티의 내외적 상황에 의해 삶의 터전을 잃게 된 아메데와 그 동료 농부들이 고국을 떠날 것인가를 논하는 자리에서, 에밀은 내레이터의 입을 빌려 그들이 취해야 할 선택을 우회적으로 말한다.

섬이 있었고, 바다가 있었다. 포르타레퀴의 주민들은 해안에 살고 있었다. 그들은 이 세상에 대해 무엇을 알고 있었을까? 그들은 이 지구상의 다른 나라들에 대해, 그곳의 날씨에 대해 무엇을 알고 있었을까? 그들은 저 평원 너머의 삶에 대해 무엇을 알고 있었을까? 그들은 소문으로 알고 있을 뿐이었다. (...) 그들은 경계라고는 수평선밖에 없는 포르타레퀴 밖의 삶의 대해 무엇을 알고 있었을까? (...) 그들은 이 먼지투성이의 넓디넓은 공간, 이 희망 없는 하늘, 늘 되풀이되는 바다와는 다른 세계를 상상할 수 없었다. 대부분의 사람들이 뽑아도 뽑아도 끝없이 다시 자라나는 이 잡초 제거에 매인 나머지 한 번도 자리를 뜬 적이 없었다. 그들은 풍문과 전설과 두 발에 밟히는 바다와 함께 살고 있었다. (PAS, 55)

소설의 시작인 “바다가 있고, 섬이 있다”에서 “섬이 있었고, 바다가 있었다”로의 변화는 기억의 행복한 현재가 불행한 과거로 변질되었음을 뜻한다. 에밀은 이 변질의 원인 중 중요한 하나가 변화를 상상할 수 없는 아이티 사람들의 규격화된 일상임을 이렇게 고발하며, 일상의 그늘에 가려진 그들의 무기력, 이 삶의 오류를 새로운 지평을 가능케 하는 원동력으로 삼기를 바라고 있다. 논의 끝에 나온 아델리아 다틸리(Adélia Datilus)의 단호한 의견은 아이티 사람들을 가뒀던 획일적 본능을 뚫고 새로운

인식세계로 향한 디딤들을 마련하고 있다. “수평선 저 너머를 보러 가야만 합니다”(PAS, 56). 이 ‘넘어가기’의 실체는, “두려움과 떨림”을 만들지만, 무엇보다도 꿈과 희망에 그 생명을 거는 행위다. “진짜 삶이 저 바다 너머에 존재하고 있다는 확신”(PAS, 143)을 가지고 아이티인들이 출발하였지만, 이 유랑의 끝이 닿는 곳은 각자가 꿈과 희망의 길 위에서 감당하고 성찰하여 얻은 진실일 것이다. 이 진실에 작가가 말하는 “유랑의 신화”, 유랑이 지니는 여러 가지 양상이 조응한다.

유랑은 신화를 만든다. 유랑은 여러 해에 걸쳐서 (...) 여러 문명국을 탐구하게 하고 또 다른 여러 공간과 대화를 맺게 한다. 이 두 가지 경우에 있어서, 서로 상이한 시간과 지리적 공간의 만남에서 생기는 이 이국정서로부터, 인간정신은 형편에 따라 어떤 장소를 인위적으로 만들어 낸다.(PAS, 118-119).

혹자에게는 이 유랑의 신화가 레이디의 생각처럼²⁴⁾ 환상으로 끝날 수 있다. 타지에서의 행복을 찾아 떠난 배가 난파가 되어 다른 동료들과 함께 마이애미비치에 떠밀려 온 아메데는 아이티 피난민 수용소 크롬(Krome)에 수용되었다가 석방된 후 결국 노르망과 마찬가지로 이 관문에서 죽음을 맞이한다. 그가 염원한 희망의 땅과 귀국의 꿈은 죽음과 함께 사라졌다. 그의 이야기는 브리짓트와 앙파로의 이야기 속에서 되살아날 것이다. 한편 이 두 여인은, 니콜 아스-루파리가 역설하고 있듯이, “올리비에의 실존 사상에 나타난 이주의식의 양극을 예증”²⁵⁾하고 있다. “앙파로는 조국을 영원히 떠난 끊임없는 표류”, (...), “아무런 의식 없는 이동” (...), “무의식적인 이주를 구현”²⁶⁾한다. 어릴 적 외삼촌에게 강간을 당하고, 쿠바 혁명으로 북미대륙으로 망명을 할 수 밖에 없었던 앙파로는 그 후 다시 하바나를 찾았지만 예전의 고향을 발견할 수가 없어서 다시

24) “A chacun d'être Icare, à chacun son ciel, à chacun l'infini de ses rêves.”(PAS, 185).

25) Nicole Aas-Rouxparis, *op.cit.*, p. 37.

26) *Ibid.*

이주의 땅으로 떠난다²⁷⁾. 그녀는 문화적 타자로서의 삶을 자기 운명으로 받아들이기로 결심했던 것이다. “그녀가 살고 있는 벤쿠버에서, (···) 그녀는 매우 분주해 보였다. 실상 그녀는 길을 잃고 배회하고 있었다”(PAS, 42). 브리지트는 반대로 아이티 민족의 공동체적 기억, 전통의 고수를 대표하고 있다. 그녀의 목소리를 통해 조국, 국토, 민족정신, 부두교가 되살아난다. 그녀가 다시 고국 땅을 밟기로 결정했을 때(PAS, 229), 노르망은 그녀에게서 발견되는 “전 아이티 민족의 끈기, 그 어느 것도 더 나은 미래에 대한 그들의 신념을 잠재울 수 없는 이 끈기”(PAS, 230)를 찬양한다. 아이티의 과거와 현재와 미래를 가로지르는 그녀의 이 결정에 의해, “그녀의 존재는 아이티의 미래를 향해 열려있는 역동적 비전 안에 과거와 현재, 내부와 외부, 체험과 상상을 통합하고 있다”²⁸⁾. 노르망과 에밀이 바랐던 그러나 실행하지 못했던 꿈이었다.

레지와 레이다는 이주의식에 또 다른 출구를 제공한다. 노르망과 레이다의 친구인 레지는 그들처럼 아이티 망명자이다. 그는 노르망처럼 망명의 자기 상처를 보듬을 줄 알았지만 그와 다르게 ‘다른 곳’에 정착할 줄 아는 능력을 보인다. 그는 망각과의 투쟁보다 이 강박관념의 깊이에서 좌절하거나 그 자리에서 무기력하게 활로를 찾거나 그것을 미래로 열어야 할 길로 삼는 모든 아이티 망명자들의 만남을 이야기로 주선하는 중계자의 역할을 하고 있다. 즉, 망명자들의 이야기 사이에 존재하는 관계들을 세우고 그 영향력과 중요성에 대해 고찰하는 주 서술자의 역할을 하고 있다. “자기자리에서 무대 위의 배우들을 보고, 이들이 빼먹은 내용, 추가한 내용, 줄인 내용, 여러 개의 목소리가 울리는 이 악곡을 보고할 수 있는 프롬프터와 같이 나는 모든 역할을 알고 있다. 나는 이것들을 듣고 남들에게 널리 퍼트릴 수 있다”(PAS, 48). ‘다른 곳’에서의 레지의 존

27) 아주 오래 전에 쿠바의 하바나로 이주해 온 시리아인의 후손인 앙파로는 쿠바혁명으로 망명길에 올라서 현재 벤쿠버에서 살고 있다. 그 후 다시 하바나를 찾은 그녀는 어린 시절의 그 아름다운 도시를 찾을 수가 없었다. 그녀는 다시는 하바나를 찾지 않겠다고 레이다에게 말한다. “Jamais plus je ne pourrai vivre à La Havane”(PAS, 45).

28) Nicole Aas-Rouxparis, *op.cit.*, p. 38.

재방식은 『의무』지에서 피에르 모네트가 제안한 이주민의 정체성과 부응하는데, 이 혼합의 정체성은 에밀이 추구했던 이상적인 정체성이기도 하다. “어디에 속해있기 보다는 기반을 다져서, 자리를 잡고, 자신의 뿌리를 찾으려하는 대신에 뿌리를 내리는, 그러니까 정착하는 것이 가장 시급한 일이다.”²⁹⁾ 레이디는 20년 간 남편이었던 노르망과 함께 망각에 대한 투쟁에 동참하였다. 그가 죽은 뒤에도 그의 기억에 갇혀있었다. 그러나 앙파로의 방문이 그녀를 그에 대한 기억에서 꺼내준다. 앙파로는 레이디가 몰랐던 노르망의 망명생활의 고통과 그와의 과거사를 레이디에게 전해줌으로써 자기 어깨의 짐을 내려놓을 수 있었으며, 앙파로가 밝힌 이 새로운 사실들로 인하여, 레이디는 “자기 자신과의 싸움을 끝내고, 노르망과의 사별을 인정”(PAS, 240)해야 한다는 사실을 깨닫게 된다. 이렇게 해서 “그녀는 자기 길을 갈 수 있을 것이다”(PAS, 240). 소설을 닫는 앙파로의 출발 뒤에 레이디가 그녀를 찾아 왔을 때, 그녀는 오랫동안 간직했던 기억의 낙엽들을 치울 수 있는 것 같았다. 그녀는 이렇게 중얼댄다. “어떤 순간순간들이 인생의 방향을 완전히 다시 잡아주어서 우리가 어디로 표류해야 할지 결정한다”(PAS, 246). 이것으로 레이디는 노르망과 끝낼 수 있었다. 즉, 그의 손을 놓아줄 수 아니 자기 손을 놓을 수 있었다. “노르망이 죽고 난 다음 레이디의 발밑에는 깊이를 알 수 없는 심연이 입을 벌리고 있었다. 오늘 그녀는 빛을 향해 다시 올라오고 있다”(PAS, 247).

이 소설의 주인공들은 모두 “통행”의 경험과 그로 인한 깨달음을 통해 제각기 가야 할 길을 알게 되었다. “다양성이란 대하(大河) (···)의 소용돌이” 속에서(PAS, 97), 그들은 “두려움과 떨림”의 체험을 하며 자신의 문화적 정체성을 선택하였던 것이다. 즉, 작가인 에밀처럼 카라이브의 문화 세례를 받은 이들은 대륙의 문화에 동화되지 않고, 그들만의 유랑의 신화를 통해 그들만의 “자유로운 말의 공간”을 창조하였다.

29) Pierre Monette, 《Nous sommes tous des immigrants》, *Le Devoir*, 10 juillet, 1992, p. B-8.

5. 결론

3부로 구성된 이 소설은 각 부마다 제사가 있다³⁰⁾. 이 제사는 소설의 모든 색조가 유랑, 즉 층위는 다르지만 각 통행자의 장소의 이동임을 알려주고 있다. 아메데와 브리짓 그리고 이들과 동행했던 피난민들은 아이티에서 마이애미로 옮겨갔으며, 브리짓는 다시 아이티로 귀환할 것이다. 노르망, 레이다, 레지는 아이티에서 몬트리올로, 노르망은 몬트리올에서 마이애미로, 앙파로는 쿠바에서 밴쿠버로 그리고 마이애미로 이동할 것이고 몬트리올로 갈 것이다. “알 수 없는 병에 걸려 해변에 최후를 맞으러 오는”(PAS, 151) 철새들처럼, 마이애미는 이 이민자들 중 몇몇에게는 여행의 끝이 될 것이다. 아메데와 노르망이 그들이다.

그러나 이들이 옮겨가는 지리적 공간이 나뉠대로의 의미를 부여할 수 있는 희망의 장소라 하더라도, 소설은 이 장소보다 다른 요소에 더 강조를 두고 있는 것 같다. 통행자들의 현재의 심리상태와 문화정체성에 대한 고뇌가 그것이다. 그들은 자기 정체성을 지키기 위해서 망각과 싸운다. 작가의 정리대로 그들이 “간 곳은 장소가 아니라 시간이다”(PAS, 184). “우리가 이동해봐야 아무 소용이 없다(…), 그건 발자국만을 남기는 일일 뿐이다(…). 그렇기 때문에 장소는 변하지 않는 채로 남아 있다”(PAS, 183). “정신이 인위적으로 형편에 맞게 장소를 만드는 것이다”(PAS, 119). 그들이 멈춰 서 있던 고국-집은 그들을 변하는 시간 속으로 떠나보냈다. 그들은 자신들의 꿈을 통해 미래의 희망을 본다. 하지만 현재의 유랑지에서 뿌리에 대한 향수는 그들에게 과거 속 탐험을 멈추지 않게 한다. 이 물리적 변화는 그들 개개인에게 경험을 주고, 이 유랑의 경험은 “신화를 만든다”(PAS, 118). 레이다는 이렇게 결론을 내린다. “우

30) 제 1부는 “Je ne peins pas l'être, je peins le passage”(Montaigne, *Les Essais*)다. 제 2부는 “(…) Mais aux remous pleins d'ivresse du grand gleuve Diversité”(Victor Segalen, *Stèles*)이고, 제 3부는 “Nous sommes des passants appliqués à passer(…)”(René Char, *Rougeur des matinaux*)다.

리 모두에게는 이카루스가 되려는 꿈이 있고, 자기 하늘이 있으며, 끝없는 자기 꿈이 있다”(PAS, 185). 이 신화는 이 이민자들의 시공에서 생산된 일종의 삶의 방식이자 깨달음이며, 모든 이민자들이 유페의 감정을 벗어나기 위해 행복과 희망을 향해 떠나는 길이다. 이 길은 새 삶을 찾기 위한 여정이지만, 망명의 경험을 통해 절망이 오고 환상에서 깨어나기도 한다. 등장인물 각자는 자기 방식대로 자기 신화를 써간다. 노르망과 아메데 같은 망명자들은 출구 없는 절망과 마법의 환상에서 깨어나는 것으로 그 여정의 끝을 맺는다. 브리지트에게 그 여정은 이주의 거부와 그 환상의 거부로 끝날 것이다. 레이다와 레지는 그 반대로 여러 층위의 이동을 통해서 인생의 재건축을 위한 자원들을 길어 낼 것이고 미래를 향해 도약할 것이다. 모두가 시간 속에 영원한 것은 없다는 것을 증명하려는 듯, 한 문화에서 다른 문화로의 이동을 통해 자기 고유의 문화적 체험을 축적한다.

기원인 어린 시절과 이 시절의 물질적 가능성과 희망을 있게 한 삶의 터전을 잃는다는 것은 주체의 정체성을 앗아가는 행위와 마찬가지다. 정체성의 상실은 평생의 상처로 남을 것이며, 망명에 의해 발생한 그러한 부재현상은 주체를 객체, 타자로 강등하는 현실을 만든다. 자기 터전 밖에서 그것을 되찾는 일은 쉽지 않다. 그러나 부재라는 고통, 고뇌, 번민, 자기상실과 싸우는 일은, 다른 한편으로, 배타와 박탈이 지배적인 세계 속에서 자신의 세계관을 정립할 수 있는 적절한 통로로 작용할 수 있다. 여러 갈래로 난 길로 유랑생활을 하면서, 이민자는 단일 정체성의 붕괴와 혼종을 약속한 다양성의 세상을 그 어디에서도 찾지 못할지라도, 그가 체득하는 자기 정체성의 한계는 또 다른 문화정체성의 존재를 터득케 한다. 유랑은 뿌리가 뽑힌 것이 아니라, 자기 안의 다른 뿌리를 다른 곳에 내리는 행위로 거듭날 수 있다는 말이다. 에밀은 이 소설의 등장인물들이 대표하는 각각의 망명의 단면을 통해 보다 미묘한 방식으로 이 문제를 거론하면서 문화횡단을 목표로 두었다. 그에게 문화횡단이야말로 ‘타자’를 주체로 살게 하는 방식이다.

참고문헌

1) 작품 및 저서

Ollivier (Émile). *Passages*, Montréal, l'Hexagone, 1991 ; Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.

_____ 《Du bon usage de l'exil et de la schizophrénie》, *Le Devoir*, 5 nov, 1983.

_____ 《Québécois de toutes souches, bonjour!》, *Vice Versa*, No 28(mars-avril), 1990.

_____ 《D'après vous, qui est québécois》, dans Blanc, Bernadette et al., *L'interculturel : une question d'identité, une question d'intégration*, Québec, Musée de la civilisation, 1992.

_____ 《Quatre thèses sur la transculturation》, *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 2, sept, 1984./ Ramundo Dinello, *La formation en situation de transculturation*, Bruxelles, A. de Boeck, 1977.

2) 연구서 및 논문

Aas-Rouxparis (Nicole), 《Passages d'Emile Ollivier : Dérive et Diversité》, *Québec Studies* 15 (1992-1993).

Basile (Jean), 《Dans le triangle de l'exil》, *Le Devoir*, 11, mai 1991.

Bordeleau (Francine), 《Émile Ollivier : l'écriture pour desceller la mémoire》, *Lettres Québécoises* 102, été 2001.

Cali (Andrea), 《Lieux d'exil : Passages d'Emile Ollivier》, *Interculturel Francophonies*, sept, 2004.

Gauthier (Louise), *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm*

- Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997.
- Harel (Simon), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005
- Hoffmann (Léon-François), 《Émile Ollivier, romancier haïtien》, *Penser la créolité, sous la direction de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage*. Paris, Karthala, 1995.
- Lahens (Yannick), *L'Exil: entre l'ancrage et la fuite l'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Deschamps, 1990.
- Monette (Pierre), 《Nous sommes tous des immigrants》, *Le Devoir*, 10 juillet, 1992.
- Royer (Jean), 《Émile Ollivier : Ne touchez pas à notre joie, elle est fragile》, *Romanciers québécois, entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1991.
- Satyre (Joubert), *Émile Ollivier : cohérence et lisibilité du baroque*, Montréal, CIDIHCA, 2006.
- Vigouroux (François), *L'âme des maisons*, Paris, Presses universitaires de France. coll. 《Perspectives critiques》, 1996.

3) 기타

- 쇠렌 키에르케고르, 『두려움과 떨림』, 임규정 옮김, 서울, 지만지 고전선집, 2009.

〈Résumé〉

La dialectique de l'a-culturation et de
l'réenculturation dans *Passages* d'Emile Ollivier

Jeong Sang-Hyun

Le roman se compose de trois chapitres. Chaque chapitre établit son tableau de l'exil et démontre le passage d'un lieu à l'autre des personnages. Mais même si ces lieux sont tellement riches de signification symbolique et de présence dans le roman qu'ils deviennent eux-mêmes des personnages, il nous semble que notre auteur met plus l'accent sur la construction de l'identité. Celle-ci se trouve dans la conscience migrante des personnages qui ont peur de devenir "une race sans terre". Ils luttent contre l'oubli. Comme définit l'auteur, ils "visitent non des lieux, mais le temps".

Ils quittent leur pays. Ils errent dans le temps à un lieu d'espoir. Cette errance leur acquiert des expériences et elle "est une fabrique de mythes". Reyda conclut : "À chacun d'être Icare, à chacun son ciel, à chacun l'infini de ses rêves". Ce mythe est une sorte de manière de vivre de laquelle chacun des personnages prend conscience dans le temps et l'espace où il se trouve. En effet, chacun des personnages vit à sa façon son mythe. Pour certains, comme Normand et Amédée, il se terminera dans le désenchantement et le désespoir. Mais leur mort à tous deux signe la mort du passé idéalisé de même que la mort du rêve ; Pour Brigitte, il aboutira à un rejet de la migration et de ses

illusions ; Leyda et Régis, par contre, puiseront dans leur périple des ressources pour une reconstruction, pour un envol vers l'avenir. Tous en sont à des étapes différentes du passage d'une culture à l'autre.

Malgré qu'en errant sur les chemins différents, les migrants ne sachent plus où se situer dans ce monde multiple qui est à la fois promesse de métissage et dissolution de l'identité, cette expérience des limites de leur identité leur fait découvrir une autre identité culturelle. C'est-à-dire, l'errance n'est pas une action de se déraciner mais peut être celle de se fixer dans une autre terre par des différentes racines qui existent dans leur être. Plus subtilement, Émile privilégie sur ces questions le transculturation par une facette de l'exil que représente chacun des personnages. Certes, le transculturation est, pour lui, une expérience culturelle qui amènera le sujet à habiter un espace inconnu.

주 제 어 : 통행(Passages), 망명(Exil), 유랑(Errance), 문화 정체성 (Identité culturelle), 문화횡단(transculturation), 문화적 혼돈(a-culturation), 문화적응(enculturation), 문화수용 (acculturation), 문화재정착(réenculturation)

투 고 일 : 2012. 12. 24

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

생-존 페르스와 에메 세제르*

진종화
(공주대학교)

차례

서론	3. 차이를 넘어서
1. 상호텍스트성	결론
2. 프로스페로와 칼리반	

서론

프랑스 시인 생-존 페르스(Saint-John Perse (1887-1975)¹⁾는 카리브해 지역의 프랑스 식민지 과들루프(Guadeloupe) 섬에서 1887년에 태어나 유소년기를 보내고 1899년에 유럽 본토로 가족과 함께 이주한다. 이 식민지 태생의 시인에게 카리브해의 기억은 문학적 자산의 본질을 형성하며 유소년기에 가졌던 그의 경험은 그의 초기 시에만 반영되어 나타나는 것이 아니라 모든 시의 형식과 내용 차원에서 그 모습을 드러낸다. 에밀 요요(Émile Yoyo의 연구²⁾) 이래로 이 과들루프 출신 시인의 시 세계에서 앤

* 이 논문은 프랑스의 Aix-en-Provence 시에서 2011년 5월 29일-6월 5일 개최된 25차 CIEF(Congrès International d'Études Francophones) 학술대회에서 발표된 "Le thème du retour chez Saint-John Perse et Aimé Césaire: Étude comparée"의 일부를 취하였음을 밝힌다.

이 연구는 공주대학교 인문사회과학분야 지원(과제번호 2011-0924)으로 수행되었다.

1) 본명은 알렉시 레제(Alexis Leger)이다.

틸리스적 요소는 부인할 수 없는 부분으로 인정을 받으며 이 연구 이전에 그를 단지 프랑스 시인으로만 보려던 비평계에 큰 시선의 변화가 있게 된다. 그런데 이 백인 시인의 카리브적 세계에 대하여 과들루프와 마르티니크Martinique의 프랑스어권 흑인 작가들은 다양한 방식으로 태도를 표명하였다. 카리브해 지역의 혼종성, 개방성에 바탕하는 정체성 이론인 앙티아니테antillanité의 주창자인 에두아르 글리상Édouard Glissant은 이 『찬가 Éloges』의 저자에게서 “카리브해”³⁾를 발견하고 많은 영향을 받는다. 크레올리테créolité 운동을 주도하는 장 베르나베Jean Bernabé, 파트릭 샤무아조Patrick Chamoiseau, 그리고 라파엘 콩피앙Raphaël Confiant은 이 “과들루프 출신의 아주 명망 있는 한 인물”⁴⁾에게서 크레올리테가 이미 나타남을 인정한다. 과들루프 출신의 마리즈 콩데Maryse Condé⁵⁾, 다니엘 막시맹Daniel Maximin⁶⁾, 마르티니크 출신의 앙리 코르뱅Henri Corbin⁷⁾ 등은 이 백인 시인과 영향 혹은 상호텍스트성의 관계를 맺는다. 이렇게 프랑스어권 카리브해 지역 작가들은 백인 시인 생-존 페르스에 대해 문학적으로 어떤 입장을 취하게 된다.

과들루프 섬과 가까운 마르티니크 섬 출신으로서 ‘네그리튀드Négritude’의 선구자인 에메 세제르Aimé Césaire(1913-2008)도 예외가 아니다. 세

2) Émile Yoyo, *Saint-John Perse ou le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

3) Édouard Glissant, *La cohée du lamentin: Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005, p. 95. 글리상은 다음의 에세이에서 생-존 페르스를 다룬다: *L'intention poétique*, Seuil, 1969 (Gallimard, 1997); *Le discours antillais*, Seuil, 1981 (Gallimard, 1997).

4) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 29. 라파엘 콩피앙은 *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1993; *Bassin des ouragan*, Mille et une nuits, 1994에서, 라파엘 콩피앙과 파트릭 샤무아조는 *Lettres créoles*, Paris, Hatier, 1991에서, 파트릭 샤무아조는 *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997; *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1999 ; *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002에서 생-존 페르스와 관계를 보인다.

5) Maryse Condé, *La vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987.

6) Daniel Maximin, *L'île et une nuit*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

7) Henri Corbin, *Sinon l'enfance*, Guyane/Guadeloupe/Martinique/Réunion, Ibis Rouge Editions, 2004.

제르는 에드위 플레넬Edwy Plenel과의 면담에서 이 백인 시인을 “위대한 시인”⁸⁾으로 인정을 하는데 그의 작품에 생-존 페르스 시의 자취가 나타난다. 본 논문은 에메 세제르 작품이 생-존 페르스 작품에 대하여 갖는 상호텍스트성intertextualité 관계에 대한 연구, 그리고 앤틸리스적 요소에 대한 이 두 시인의 태도를 비교하여 생-존 페르스에 대한 세제르의 입장을 파악하고자 한다.

1. 상호텍스트성

세제르의 작품에서 “하나의 텍스트가 다른 하나의 텍스트를 개작하는 행위”⁹⁾인 상호텍스트성intertextualité은 문학창작의 중요 요소로서 작용한다. 도미니크 콩브Dominique Combe가 지적하였듯이¹⁰⁾ 그의 첫 번째 작품인 『귀향수첩Cahier d'un retour au pays natal』(1939)에서 랭보 Rimbaud의 시, 로트레아몽Lautréamont의 시, 『성경』 등이 상호텍스트로서 기능한다. 『귀향수첩』에서 보들레르Baudelaire의 시 『신청옹L'albatros』의 일부가 “인용citation”의 형태로 나타나며 희곡 『태풍Une tempête』 II막 2장에서 보들레르의 시 『이국적 향기Parfum exotique』가 안토니오 Antonio의 입을 통해서 인용된다. 특히 세제르의 『태풍』은 셰익스피어의 『태풍The Tempest』을 “한 흑인극단을 위한 각색”¹¹⁾을 목적으로 “다시쓰기réécriture”한 작품이다.

세제르의 작품 사이에서도 상호텍스트성은 작용하는데, 희곡 『콩고에 서의 한 철Une saison au Congo』(1966)은 『크리스토프 왕의 비극La

8) Edwy Plenel, *La Découverte du monde*, Paris, Stock, 2002, p. 297.

9) Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

10) Dominique Combe, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF., 1993, pp. 86-94.

11) Aimé Césaire, *Une tempête: d'après «La Tempête» de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.

tragédie du roi Christophe』(1963)을 카리브해의 아이티Haïti에서 아프리카의 콩고Congo로 무대를 바꾸어 “아프리카화”¹²⁾한 작품이다. 이 희곡의 무대는 1960년 벨기에로부터 독립한 직후의 콩고¹³⁾이며 이 신생 국가는 국가 건설, 잔존하는 식민주의 세력, 내부 분열 등 많은 문제를 안고 있는 상황이다. 이 작품의 주인공은 당시 수상인 파트리스 루뎀바Patrice Lumumba로서 그는 민족주의자이며 국가의 자결과 통일을 추진하는 정치가이다. 당시 유엔 사무총장인 다그 함메르셀드Dag Hammarskjöld¹⁴⁾는 콩고에 유엔군을 보내 군사적 내분을 막고 식민주의 국가 벨기에와 외부 강대국 세력의 영향으로부터 이 신생국을 보호하려한다. 극의 1막 11장에서 벨기에와 연합한 카탕가Katanga 지역의 분리를 우려하는 루뎀바는 국회의원들에게 유엔에게 도움을 요청하였으며 유엔 사무총장이 다음날 콩고를 방문하기로 예정되어있음을 알린다. 1막 12장에서는 콩고에 도착한 유엔사무총장은 동행한 유럽의 전문가들에게 연설을 한다. 그는 세계를 위해 일하는 국제기관으로서의 유엔의 역할을 강조하며 “도움”과 “보호”가 필요한 이 “불행한 국가”를 위해 지혜와 힘을 모아 노력하자고 권고하며 생-존 페르스의 시 『바람 Vents』 III.5에 나오는 부분을 인용한다.

[...] Messieurs, si en ce moment solennel je voulais essayer non pas de résumer mes instructions, mais de synthétiser l'esprit dans lequel je souhaite que vous entrepreniez votre tâche ici, au Congo, c'est aux vers du poète que je croirais devoir avoir recours:

«Je t'ignore litige, et mon avis est que l'on vive!
Avec la torche dans le vent, avec la flamme dans le vent,
Et que tous hommes, en nous, si bien s'y mêlent et s'y

12) Clément MBom, *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 71.

13) 현재 국명은 콩고민주공화국(République démocratique du Congo).

14) 스웨덴의 외교관으로 1953년~1961년 기간 유엔사무총장 역임.

consument
 qu'à telle torche grandissante s'allume en nous plus de
 clarté... Irritable la chair où le prurit de l'âme nous tient
 encore rebelles
 Et c'est un temps de haute fortune, lorsque les grands
 aventuriers de l'âme
 sollicitent le pas sur la chaussée des hommes, interro-
 geant la terre entière
 sur son aire, pour connaître le sens de ce très grand
 désordre, interrogeant
 le lit, les eaux du ciel et les relais du fleuve d'ombre sur
 la terre
 peut-être même s'irritant de n'avoir pas réponse... »
 Mais voici nos hôtes. Méditez ces paroles, messieurs,
 méditez-les un instant et fortifiez-vous-en, au moment
 où telle une nouvelle chevalerie, je vous lance sur la
 brûlante chaussée des hommes.¹⁵⁾

(……) 여러분, 이 엄숙한 순간에, 여러분이 임무를 시작하는 데
 필요한 저의 지시 사항들을 요약해서 말하기 보다는 여러분이 갖
 기를 바라는 정신적 태도를 종합하려면, 저는 시인의 시구에 호소
 해야 할 것이라고 생각합니다.

“나는 분쟁, 너를 무시한다. 그리고 내 의견은 살아야 한다는 것이
 지!

바람 속에 햇불, 바람 속에 불길,
 그리고 우리 내면에서 모든 사람들이 아주 잘 함유하여
 불타버리기를
 우리 내면에서 더한 빛이 이 커져가는 햇불로
 밝아지기를…… 영혼의 욕망이 우리를 아직도
 반항적인 상태로 붙잡아 두는 육체는 흥분하기 쉬운
 그리고 영혼의 위대한 모험가들이

15) Aimé Césaire, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil, 1973(1966), pp. 50-51.

이 무척 거대한 무질서의 의미를 알기 위해
 자신의 영역에 있는 땅 전체에게 질문을 하며,
 하늘의 흐름과 하늘의 물 그리고 땅 위에 난
 계속되는 어둠의 강에 질문을 하며
 아마도 답이 없는 것에 화를 내기도 하며
 인간의 두렁길 위에 발걸음을 간청할 때는
 대단한 행운의 시기이다……”

그런데 여기 우리를 맞이하는 주인들이 있습니다. 이 말을 깊이 생각하세요, 여러분, 잠시 이 말을 깊이 생각하세요 그리고 이러한 새로운 기사단으로서 인간들의 불타는 두렁길에 여러분이 돌진하는 때에 이 말로 마음을 굳건히 하세요.

함메르셀드의 연설에서 “시인”, 따옴표 표시는 생-존 페르스의 시 인용이라는 점을 명시적으로 보여준다. 여기에서 제기되는 질문은 왜 세제르가 생-존 페르스의 시 『바람』을 여기에서 인용하였느냐는 점이다. 우선 첫 번째로 생각할 수 있는 것은 생-존 페르스와 다그 함메르셀드의 공통점과 우정이다. 생-존 페르스라는 시인이기에 앞서 자연인 알렉시 레제는 프랑스의 외교관이었으며 2차세계대전 직전에 프랑스 외무부에서 장관 다음의 위치인 총서기 *secrétaire général*였다. 함메르셀드는 스웨덴의 외무부장관을 역임한 다음에 유엔의 총책임자가 된다. 이 두 사람은 외교관이면서 문학에 깊은 관심을 가졌다. 알렉시 레제는 생-존 페르스라는 필명으로 작품을 집필하여 1960년 노벨문학상을 수상하였고 함메르셀드도 시를 창작하였으며 특히 그는 생-존 페르스의 시 『연대기 *Chronique*』(1960)를 스웨덴어로 번역하는 작업을 하였다. 이 둘의 우정은 서로 교환한 편지를 통해서 잘 나타난다.¹⁶⁾ 다음으로 생-존 페르스의 시와 세제르의 희곡은 유사한 정치적 상황에 위치한다는 점이 있다. 1946년에 발표된 시 『바람』은 생-존 페르스가 2차세계대전 시기에 미국으로 망명하여

16) *Correspondance Alexis Leger / Dag Hammarskjöld (1955-1961)*, Marie-Noëlle Little (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, N° 11 (1993).

체류하면서, 아메리카의 역사, 전쟁이라는 무질서가 낳은 세계적 격변, 그리고 과거의 질서가 무너지며 새로운 세력이 탄생하는 것을 우주적 힘의 흐름 속에 위치시키는 시이다. 세제르의 희곡은 벨기에의 식민 지배 하에서 벗어나 독립 국가로 새출발을 하는 콩고가 겪는 “분쟁”의 시련과 비극을 다루고 있다. 함메르셀드는 콩고인들에게 콩고의 “지도자들이 번영하고 행복한 미래의 기초를 세우는 것을 도와주기 위해” 온 것이며, 자신은 “중립적 인간”으로서 어느 쪽 편을 들지 않고 “힘과 위협”이 아닌 “정치적이며 외교적인 절차”를 따라 국가 건설이 정상적으로 진행되기를 바란다는 연설을 1막 12장에서 한다. 그런데 유엔사무총장이 하는 연설의 언어는 콩고의 상황에 맞지 않게 너무 고상하며 장식적이라는 느낌을 준다.

2막 3장에서 루뎀바와 함메르셀드의 면담이 있는데 갈등의 분위기가 지배적이다. 콩고의 수상은, 벨기에 식민 세력이 아직도 콩고에 존재하며, 유엔이 카탕가Katanga의 분리주의자 톰비Tzumbi에 대하여 외교적 방식으로 접근하며 루뎀바가 무력으로 외국의 용병들과 연합한 이 세력을 제압하는 것을 반대하는 것에 불만을 표시한다. 이에 유엔 사무총장은 평화적 방법과 내정불간섭의 원칙을 내세우며 유엔의 입장을 정당화하고 유엔의 중립성과 공정성만을 고집한다. 벨기에의 식민 군대에 대하여 투쟁하며, 외부 세력과 연합한 카탕가 지역의 분리를 막으려는 루뎀바는 유엔사무총장에게 유엔군의 비행기 사용을 요청하지만 거부당하고 결국 이 둘의 대화는 결렬되고 만다. 루뎀바는 벨기에로부터 독립한 콩고가 이제는 유엔의 통제를 받는 나라가 되지 않기 위해 유엔과의 결별을 선언한다. 3막 4장은 뉴욕의 유엔본부에서 함마르셀드가 마튜 코르들리에Matthew Cordelier와의 대화에서 루뎀바가 반대 세력에게 체포되어 죽음을 당할 것이라고 염려하는 장면이 나온다. 사무총장은 마튜 코르들리에에게 모든 책임을 전가하며 루뎀바의 정치적 몰락은 친서방적인 그 부하직원이 민족주의적이고 친소련적 성향으로 향할 수 있는 루뎀바를 제거하기 위한 계획에서 나온다고 비판한다. 하지만 그 부하직원은 사무총

장에게 책임이 있다고 주장하며 대화가 끝난다. 결국 루뮴바의 몰락은 클레망 음봉이 지적하듯이 표면적으로는 “보통 감탄할만하고 존중할만한 이상들”¹⁷⁾을 제시하지만 실제 갈등 현장에서 실현이 되지 않는 목적을 제시하며 이중적인 태도를 갖는 국제기구의 활동에 기인한다. 따라서 생-존 페르스의 시를 인용한 세제르의 의도는 제3세계에서 활동하는 유엔에 대한 부정적 풍자이면서 동시에 시 『바람』에 나오듯이 정복자의 입장에서 아메리카의 역사를 보는 백인 생-존 페르스에 대한 거부감의 표시이다.

세제르는 자신의 사상과 반대점에 위치한 생-존 페르스의 시를 자신의 작품에 삽입하는 용기를 보인다. 이 사실은 그의 창작 작업에 있어 혼합이 중요한 요소라는 점을 우회적으로 말해준다. 비록 세제르가 『귀향수첩』에서 흑인의 순수성을 중시하고 혼혈인을 부정적으로 보며 『태풍』에서 혼혈인을 백인의 협력자로 간주하지만, 에두아르 모닉 Édouard Maunick과의 인터뷰에서 말하듯이¹⁸⁾, 그가 카리브해 흑인 문화는 아프리카, 유럽, 그리고 인도 문화의 만남에서 비롯된다는 점을 인정하는 데에서 혼종성이 문화 생성의 핵심 요인이라는 그의 생각이 드러난다. 이와 관련하여 세제르가 쿠바 출신 초현실주의 화가 위프레도 램 Wifredo Lam(1902-1982)에게 바친 시에서 생-존 페르스의 시 『바람』에 나오는 “toutes choses bisaiguës”¹⁹⁾가 관심을 끈다. 램은 중국 출신 아버지와 흑백혼혈인 어머니 사이에서 태어난 사람으로 세제르를 만난 후 이 둘은 개인적이며 예술적 우정뿐 아니라 유럽의 식민주의에 대항해 피식민자들의 정체성 회복과 해방을 위해 공동으로 노력한다. 램은 아프리카, 유럽, 카리브해의 문화적 요소를 예술적 자산으로 삼아 램 특유의 회화 세계를 개척한다. 생-존 페르스는 『바람』 II,6에서 초월적 비전으로 영감을 해석하여 현실세계를 이끌 수 있는 능력을 가진 시인을 특징화하는데, 세제르

17) Clément MBom, *op. cit.*, p. 79.

18) Aimé Césaire, “Interview de Césaire”, in Maryse Condé, *Cahier d'un retour au pays natal: Césaire*, Paris, Hatier, 1978, pp. 74-75.

19) Aimé Césaire, *La poésie, Moi, laminaire, Wifredo Lam*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1982 (1994), p. 462.

는 생-존 페르스가 말하는 이 “양면성을 갖는 모든 것들”로 람의 예술 세계가 갖는 혼종성을 표현한다. 한편 세제르가 초현실주의의 영향을 받았다는 관점에서 볼 때²⁰⁾, 그가 생-존 페르스의 시를 차용한 점은 꼴라주 collage 기법으로 볼 수 있다. 이 기법이 마찬가지로 초현실주의를 경험한 생-존 페르스에게도 나타난다는 점²¹⁾에서 이 둘은 공통점을 지닌다.

2. 프로스페로와 칼리반

세제르는 에드위 플레넬과의 면담에서 생-존 페르스를 “프랑스령 앤티리스 제도 태생의 백인 시인”²²⁾이라고 규정하고, “그에게는 카스트 정신, 고귀한 인종이라는 의식이 있습니다. 그는 프로스페로이고 저는 칼리반입니다”²³⁾라고 말한다. 여기에서 흑인 세제르는 생-존 페르스를 단지 시인으로 보지 않고 “프랑스령 앤티리스 태생 백인”을 의미하는 단어 “béké”를 사용하여 자신과 그 사이에 인종적 차이가 있음을 명시한다. 분명히 이 인종적 차이는 경제적, 사회적 차이를 동반한다. 현재에도 앤티리스 지역에서 백인은 주민의 1%에 불과하지만 “소수 지배 집단”²⁴⁾을

20) 세제르와 초현실주의와의 관계에서 가장 많이 거론되는 일화로는 2차세계대전 시기인 1941년 프랑스를 떠나 미국으로 향하던 배가 마르타니크에 기항하였을 때 이 배에 있던 앙드레 브르통 André Breton과 이 섬에 거주하던 세제르가 만난 일이다. 브르통은 1943년에 뉴욕에서 세제르에 대해 “Un grand poète noir”란 글을 쓴다. 세제르는 부분적으로 초현실주의의 영향을 받지만, 장-클로드 블랑셰르 Jean-Claude Blanchère가 말하듯이, 이 운동에 대해 거리를 둔다. Cf., Jean-Claude Blanchère, “Breton et Césaire”, *Europe*, 76^e année -N° 832-833/Août-Septembre 1998, p. 146.

21) 생-존 페르스의 꼴라주 기법에 대해서는 Joëlle Gardes-Tamine, “De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être: le collage”, in *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 93-104을 보시오.

22) Edwy Plenel, *op. cit.*, p. 297.

23) Edwy Plenel, *op. cit.*

24) Edith Kováts Beaudoux, *Les Blancs créoles de la Martinique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 7.

이루고 있다. 세제르는 생-존 페르스를 셰익스피어 극 『태풍The Tempest』의 백인지배자 프로스페로Prospero, 자신을 야만인 칼리반Caliban으로 간주하며 둘 사이에 넘을 수 없는 차이가 있음을 말한다. 셰익스피어의 『태풍』을 각색한 『태풍 Une tempête』에서 세제르는 반항하는 흑인 노예 칼리반을 주인공으로 내세우고 피식민자의 입장에서 극을 이끌어 간다. 이 극에서 칼리반은 프로스페로의 폭력적 협박에 굴하지 않고, 문명화와 복음화의 명분을 내세운 프로스페로에 의한 식민통치의 합리화에 속지 않으며 담대하게 저항의 자세를 견지한다. 더욱이 칼리반은 흑백혼혈인 아리엘Ariel의 타협 추구에 동조하지 않는 근본주의적 태도를 보인다. 칼리반은 프로스페로에게서 원하던 자유를 얻지 못하고, 쇠약해진 식민주의자와 계속 저항하는 피식민자가 공존하는 상황에서 이 극은 끝난다. 이 극에서 칼리반의 저항은 비록 자유라는 목적을 달성하지 못하지만 그 시도 자체로 의미가 있다. 세제르의 극 『그리고 개들은 조용하였다Et les chiens se taisaient』에서 식민세력에 의해 체포되어 수감된 주인공 르 르벨Le Rebelle은 사랑하는 연인과 가족의 호소를 수용하지 않고 식민주의자와의 타협을 거부하고 죽음과 두려움에 맞서는 힘과 용기를 보인다. 그는 식민적 지배 하에서 굴종의 상태로 생을 유지하는 것을 거부하고 자유를 추구한다. 결국 이상주의자 르 르벨은 고독과 무관심 속에서 죽지만 그의 죽음은 미래를 위한 자양분이 된다. 독립 이후 아이티Haïti가 무대인 극 『크리스토프 왕의 비극La tragédie du roi Christophe』에서 주인공 앙리 크리스토프는Henri Christophe는 프랑스 식민지 생-도맹그Saint-Domingue의 잔해 위에 세워진 신생국가 아이티의 독립 국가 건설을 위해 노력하는 인물이다. 프랑스 식민세력은 재식민화의 기회를 노리고 있고 아이티는 흑인 세력과 혼혈인 세력으로 양분되어 있는 상황이다. 크리스토프는 유럽의 국가들에 버금가는 아이티 건설을 위해 무리한 건설 사업을 추진하며 국민 총동원령을 내리고 국가를 군사화한다. 그의 지나친 야심과 독재는 민중의 변심을 야기하고 몰이해와 반란 속에서 그는 자살한다. 하지만 그의 국가건설 의지와 탈식민화 노력은 미래의 아

이티 건설에 하나의 초석이 된다. 벨기에로부터 독립한 콩고가 무대인 『콩고에서의 한 철Une saison au Congo』에서도 독립 이후 잔존하는 식민 세력, 분열의 위기에 처한 국가 등 독립 이후의 아이티와 유사한 상황이 전개가 된다. 이 작품의 주인공 수상 파트리스 루뎀바는 민족주의자이며 콩고의 분열에 반대하는 인물이다. 하나로 통일된 콩고, 탈식민화된 콩고를 지향하던 그의 노력은 달성되지 못하며 그는 외부세력의 시주를 받은 반대 세력에 의해서 죽음을 당한다. 하지만 그의 죽음은 후일 콩고 건설의 밑거름이 된다. 세제르는 이러한 희곡 작품들을 통해서 식민주의 지배 이데올로기를 비판하며 흑인들의 인간적 존엄성 회복을 위한 노력을 하는 인물들을 제시한다.

시에서도 세제르는 일관성 있게 식민주의자에게 저항하는 흑인의 모습을 그린다. 세제르에게 아이티는 부크망Boukman이 낳은 아이티이다.²⁵⁾ 프랑스대혁명 시기에 생-도맹그에서 흑인 노예였던 부크망은 부두교 주술사이며 탈주노예들의 수장이었다. 그는 “1791년 8월 21일”²⁶⁾ 생-도맹그의 백인 집단들을 공격하여 1천명의 백인, 수백의 플랜테이션 농장을 불태운다. 그의 봉기로 인해 생-도맹그의 북부가 피로 얼룩진다. 이렇게 아이티 무장 혁명은 부크망으로부터 시작되었다. 또한 세제르에게 아이티는 투생 루베르튀르Toussaint Louverture의 아이티이다. 세제르는 시 『귀향수첩』에서 네그리튀드의 선구자로서 투생 루베르튀르의 투쟁에 경의를 표하고 그의 죽음을 추모한다. 또한 세제르는 루이 델그레스 Louis Delgrès의 반식민 투쟁을 기리기 위해 시 『루이 델그레스의 회상록 Mémorial de Louis Delgrès』을 쓴다.²⁷⁾ 루이 델그레스는 1766년 마르티니크 태생으로 1799년 과들루프에서 나폴레옹 보나파르트의 군대에 대항

25) 세제르는 시집 *Noria*의 시 *Le verbe marronner*(1955년에 *Présence africaine*에 최초 발표)에서 부크망을 언급한다. Aimé Césaire, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 481.

26) Catherine Eve Roupert, *Histoire d'Haïti: La première république noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, 2011, p. 94.

27) Aimé Césaire, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 356-361.

하여 영웅적인 반식민 투쟁을 한 인물이다.²⁸⁾ 요컨대 세제르는 그의 작품에서 피식민자의 입장에 서서 역사와 사회를 바라보는 작가이다. 세제르의 이러한 박탈당한 자의 편에 서는 태도는 그가 자신의 고향 마르티니크의 어린 시절을 회상하면서 쓴 『귀향수첩』에 잘 나타난다. 1인칭 화자이며 주인공인 “나”는 낮은 구릉 형태의 산에 위치한 초라하고 작으며 불결한 집에서 굶주림에 시달리는 6명의 형제자매와 함께 동거하고 있다. 화자의 가정은 마르티니크 흑인 가정을 상징적으로 대변하는데, 흑인들은 불평등하고 불공정한 현 상태에 대한 의식이 없이 패배 의식에 빠져 체념적으로 굴종의 삶을 사는 사람들이다. 또한 화자인 세제르는 과거로 거슬러 올라가 노예제도 하에서 목에 밧줄을 걸고 있는 노예 소년과 자신을 동일시한다. 그리고 세제르는 과거의 노예선의 비극의 참상을 목격하는 증인이 되어 노예제도의 부당함을 고발한다. 따라서 세제르에게 고향 마르티니크는 포근한 어머니의 품이 아니라 노예제도와 식민주의의 비극을 기억하는 환멸의 땅이다. 세제르에게 마르티니크로의 귀향이 사르트르가 말하는 “흑인 오르페우스”²⁹⁾의 “지옥으로의 하강”이라면 생존 페르스에게 이웃한 섬 과들루프로의 귀향은 낙원으로의 귀향이다.

시집 『찬가Éloges』의 서문에 해당되는 시 『문 위의 글Écrit sur la porte』에서 식민지의 플랜테이션 농장 경영자로 추정되는 인물에게는 “요트의 돛을 부러워하지 않기에 충분한 모든 것”³⁰⁾이 있을 정도로 섬의 삶은 충족된 삶이다. 시 『찬가Éloges』에서 낙원적 삶을 사는 어린 알렉시 레제에게 “어린시절, 나의 사랑”³¹⁾은 여유로움과 평화로움 속에서 다양한 열대지역의 동식물들에 둘러싸인 시기이다. 『어린시절을 축하하기

28) Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique: Des Arawaks à 1848*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 288-289.

29) Jean-Paul Sartre, “Orphée noir”, in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF., 1948, IX.

30) “toutes choses suffisantes pour n'envier pas les voiles des voiliers”, Saint-John Perse, *O. C.*, p. 8.

31) “Enfance, mon amour”, Saint-John Perse, *O. C.*, p. 48.

위해『Pour fêter une enfance』에서 알렉시 레제의 세계는 질서와 조화, 그리고 풍요로움의 세계이며 따라서 “찬양하는 것이 당연”³²⁾한 세계이다. 따라서 알렉시 레제의 행복한 어린 시절은 세제르의 빈곤과 결핍의 어린 시절과 정반대되는 모습을 보인다. 더 나아가 세제르의 사회적 조건이 피지배자의 위치였다면 알렉시 레제의 사회적 조건은 지배자의 위치이다. 앙드레 클라브리André Claverie의 『문 위의 글』 분석에 따르면 이 시의 화자는 셰익스피어 극 『태풍』의 프로스페로이며 화자의 딸은 미란다Miranda로서 이 아버지와 딸의 커플은 “근친상간의 리비도적 형태로서 이 형태를 통해서 카스트 정신 혹은 혼혈의 금지가 환상적 영역으로 치환되었다”³³⁾고 한다. 이 시에서 피부색에 따른 인종의 구분과 사회적 계급의 차별화가 분명히 나타난다. 생-존 페르스는 백인으로서 그가 살던 과들루프 사회의 피부색에 따른 사회적 계급 구분을 솔직하게 드러낸다. 한편 시 『크루소가 있는 이미지Images à Crusoe』에서 로빈슨 크루소는 문명사회로 돌아온 후에 떠나온 섬을 그리워하며 섬의 원시적 자연을 회상하며 슬픔에 잠겨있다. 이 시를 통해 생-존 페르스는, 이방인 출신이지만 섬의 지배자로서 자연을 정복하였고 프라이데이를 노예로 소유한 다니엘 디포의 소설 인물과 자신을 동일시한다. 그는 자신의 전기에서 “카리브해 지역 출신, 아프리카 출신 혹은 아시아 출신(인도의 말라바르인, 중국인, 안남인 그리고 일본인)의 여러 인종으로 구성된 하인들과 노동자들에 둘러싸인 어린시절”³⁴⁾을 보냈다고 기술한다. 그의 시 『어린시절을 기념하기 위해』는 사회의 중심에 백인이 있으며 혼혈인, 흑인은 그와 그의 가족을 위해서 봉사하는 모습을 잘 보여준다. 어린 알렉시 레제에게 특권적 삶은 자연스러운 것이며 이에 대해 과들루프 출신 흑인 여류 작가 마리즈 콩데가 “반감”³⁵⁾을 보이는 데서 알 수 있듯이 그에게는 불평등

32) “lieu de louer”, Saint-John Perse, *O. C.*, p. 28.

33) André Claverie, “Littérature et imaginaire colonial. Un champ de lecture pour la poésie de Saint-John Perse”, *Revue de littérature comparée*, Soixante-seizième année - n° 2 Avril-juin 2002a, p. 140.

34) Saint-John Perse, *O. C.*, IX.

한 사회적 현실에 대한 어떠한 의식도 찾아볼 수 없다. 그의 시에서 중심 인물들은 주로 왕, 여왕, 왕자, 황제, 섭정, 정복자, 영주, 기사 등 지배자의 위치에 서는 사람들이다. 현실 세계에서도 외교관으로서의 그의 삶은 귀족적 삶이었으며 지인들과 관심 사항들도 그의 귀족적 취향을 잘 보여 준다.

그런데 분명한 사실은 그가 시 『찬가』에서 “나는 떠났다”³⁶⁾라고 말하듯이 그는 유소년기에 경험한 과들루프의 식민적 자취가 남아있는 위계적 사회를 지나가버린 과거로 간주한다는 점이다. 그가 유소년기에 경험한 식민주의적 사회를 그린 것은 슬픔에 잠겨 그러한 과거를 그리워하고 회귀하여 도피하기 위한 것이 아니라, 미레유 사코트 Mireille Sacotte가 말하듯이 시적 자양분이 되는 기억을 “현재에 되살려”³⁷⁾ 어린시절이라는 영원한 근원에서 미래의 삶을 위한 토대를 얻기 위한 것이다. 생-존 페르스는 식민지배자와 피식민자의 양분적 시대는 끝을 고했다고 보고 새로운 미래의 땅을 향해 나아갔다. 세제르는 식민적 지배를 종식시키겠다는 목표를 갖고 흑인, 더 나아가 제3세계의 민중들이 인간적 존엄성을 회복하도록 하는 보편적 휴머니즘을 위해 투쟁했다. 결국 이 둘의 태생적 유산인 프로스페로와 칼리반의 구분은 극복될 수 있는 여지가 있음을 알 수 있다.

3. 차이를 넘어서

생-존 페르스는 프랑스의 레 비뇨 Les Vigneaux에서 1975년에 사망하는데, 세제르는 1976년에 시 『생-존 페르스를 위한 부두교 의식 Cérémonie

35) Maryse Condé, “Éloge de Saint-John Perse”, *Europe*, 73^e année - N° 799-800 Novembre-Décembre 1995, p. 20.

36) Saint-John Perse, *O. C.*, p. 47.

37) Mireille Sacotte, *Éloges et La Gloire des Rois, de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999, p. 51.

vaudou pour Saint-John Perse...』을 발표하여 생-존 페르스에게 경의를 표한다. 우선 흥미로운 점은 제목의 “부두교”라는 표현이다. 세제르는 과 들루프의 상층 백인 출신인 생-존 페르스의 죽음을 애도하기 위해 아프리카 신앙에 기원을 둔 카리브해 흑인들의 종교인 부두교 의식을 시로 표현한다. 비록 카리브해 지역 출신이지만 유럽 문명에 뿌리를 둔 생-존 페르스를 흑인의 전통인 부두교 전통으로 표현한다는 것은 세제르가 생-존 페르스의 앤틸리스적 기원을 중요하게 평가한다는 점을 드러내며 동시에 이 둘 사이에 놓인 인종적 차이를 넘어 두 시인의 시세계를 접근시키려는 의도를 드러낸다. 이와 관련하여 앙드레 클라브리는 이 시를 통해 세제르가 생-존 페르스의 시를 “점유”³⁸⁾하는 것으로 본다. 세제르는 이 시에서 우선 식민주의자와 피식민자의 차이를 시적 형상화를 통해 대조적으로 보여준다.

celui qui balise l'aire d'atterrissage des colibris
celui qui plante en terre une hampe d'asclépias de Curaçao
pour fournir le gîte aux plus grands monarques du monde
qui sont en noblesse d'exil et papillons de passage

celui pour qui les burseras de la sierra
suant sang et eau plus de sang que d'eau et pelés
n'en finissent pas de se tordre les bras
grostesques dans leur parade de damnés³⁹⁾
벌새들의 착륙장 표지를 하는 사람
고귀한 망명자들 그리고 지나가는 나비들인
세상에서 최고의 위대한 군주들⁴⁰⁾에게 숙소를 제공하기 위해

38) André Claverie, “Saint-John Perse face aux lettres antillaises”, in Georges Voisset et Marc Gontard (sous la direction), *Écritures caraïbes*, Presses Universitaires de Rennes, 2002b, p. 18.

39) Aimé Césaire, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 (1976), p. 484.

40) “grand monarque”는 회유성(回遊性) 제왕나비이며 아스클레피아스에 알을 낳고 거기에서 유충이 생겨나 자라난다. 따라서 “grands monarques”는 일종의 아나그람이다.

쿠라사오⁴¹⁾의 아스클레피아스⁴²⁾ 꽃대를 땅에 심는 사람

그에게 있어 피와 물을 물보다는 피를 흘리는 부르세라속 나무들은
그리고 산의 껍질이 벗겨진 부르세라속 나무들은
저주받은 자들의 열병식 상태로 기괴한 모습을
하고 있고 팔을 계속 비틀고 있다

위 부분에서 “colibris”, “aux plus grands monarques du monde”, “en noblesse d'exil”, “papillons de passage”은 식민주의자들을 지칭하는 은유적 표현들이다. 식민주의자들이 재물을 얻기 위해 식민지를 찾아나선 행동은 새, 나비가 꿀을 채취하기 위해 꽃을 찾아다니는 행동과 유사한 점에서 은유화가 이루어졌다고 볼 수가 있다. 그런데 인간을 “벌새”, “나비”로 표현함은 이 표현들이 경멸적 의미를 담고있다는 점을 드러낸다. 여기에서 “aux plus grands monarques du monde”, “noblesse”는 생-존 페르스의 시가 나타내는 고귀함의 이미지와 유사성을 보이며 생-존 페르스가 작품과 전기에서 자신의 조상과 가족을 고귀한 인물들로 묘사하는 것에 대한 일종의 반감으로 나온 것으로 추정할 수 있다. 또한 세제르는 “noblesse d'exil”을 통해 식민지의 “상층 백인grands Blancs”⁴³⁾을 지칭한다고 볼 수 있다. 노예제도 하에서 귀족 출신, 상층 부르조아는 상층 백인이었으며, 주로 일정기간 계약제로 식민지에 오는 노동자 계층인 하층 백인이 있었다. 두 번째 연에서는 피식민자들인 “저주받은 자들”은 “부르세라속 나무들”로 은유화된다. 여기에서 앞 연의 “쿠라사오”와 마찬가지로 “sierra”, “burseras”는 카리브해 지역을 말하고 있다.⁴⁴⁾ 흥미롭게도 앞 연에서 식민주의자들은 이동성 동물로 은유화되었다면 두 번째 연에서는

41) 카리브해의 네델란드령 섬.

42) 꽃이 왕관을 닮아서 금관화라고 칭해진다.

43) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 78.

44) 물론 “sierra”와 “burseras”는 지리적으로 카리브해 지역에 국한되지 않고 중남미와 관련될 수 있다.

피식민자들은 어떤 땅에 고정되어 사는 나무로 은유화되었다. 두 번째 연에서는 노예제도 상태의 흑인 노예들이 비자유의 상태에서 하는 피땀을 흘리는 고통스런 노역이 “피와 물을 물보다는 피를 흘리는” 표현으로 형상화되어있다. 다음 연에서도 피식민자들의 비극이 시적으로 형상화된다.

celui qui calcule l'étiage de la colère
 dans les terres de labour et de mainbour
 celui qui du sang rencontre la roue du temps et du contre-
 temps
 mille fois plus gémissant que norias sur l'Oronte⁴⁵⁾
 경작지와 재산관리인의 땅에서
 분노의 최저수위를 계산하는 사람
 시간의 바퀴와 불의의 사고의 바퀴를 피로 만나는 사람
 오롱트 강⁴⁶⁾의 수력 양수기들보다도 수없이 더 신음하는

위의 구절에서 식민지 플랜테이션 농장에서 강제 노역에 시달리며 “신음하는” 흑인 노예가 품는 “분노”의 마음을 볼 수 있다. 식민지에서 흑인 노예는 일하는 기계에 불과하다는 점은 “수력 양수기”의 비유로 표현되며, 식민주의, 노예제도는 “시간의 바퀴”가 의미하는 정상적 역사의 흐름이 아니라 “불의의 사고의 바퀴”로 표현된다. 이 “사고”로 인해 흑인은 “피”로 표현되는 고통스럽고 힘든 육체적 노역을 하는 상황에 빠진다. 세제르는 식민주의가 낳은 흑인의 비극을 생-존 페르스는 알고 있는지 “이방인 그는 그것을 체험하나”⁴⁷⁾라는 질문을 두 번 던진다. 카리브해 지역의 흑인 민중들의 역사에 무관심하고 불평등한 현실에 대한 문제 의식이 없는 백인 시인을 세제르는 “이방인”이라고 칭하여 그에 대한 거리를 둔다.

45) Aimé Césaire, *La poésie, Noria*, 1994 (1976), p. 485.

46) 시리아에 있는 강.

47) “le vit-il le vit-il l'Etranger”. Aimé Césaire, *La poésie*, 1994 (1976), p. 485.

생-존 페르스가 직접 작성한 전기에 따르면 “1897년의 대규모 지진, 섬에 경제 위기 그리고 많은 가정들의 파산”⁴⁸⁾이 있게되며 그 여파로 생-존 페르스의 가족은 프랑스로 이주한다. 시인의 아버지는 “17세기 말에 프랑스를 떠난”⁴⁹⁾ 사람의 후손이고 어머니는 “18세기 이래로 카리브해의 섬들에 정착한”⁵⁰⁾ 가문 출신이다. 프랑스에서 살다가 카리브해의 섬에 정착하여 식민 지배자로 살던 가문에 속한 그의 가족은 본토로 돌아왔다. 세제르에 따르면 생-존 페르스는 비록 카리브해의 섬에서 태어났지만 외부에서 왔다가 떠난 이방인에 해당된다. 그런데 세제르는 다음 구절에서 생-존 페르스에게 경의를 표한다.

et que l'arc s'embrase
 et que de l'un à l'autre océan
 les magmas fastueux en volcans se répondent pour
 de toutes gueules de tous fumants sabords honorer
 en route pour le grand large
 l'ultime Conquistador en son dernier voyage⁵¹⁾
 그리고 아치가 불붙으리
 그리고 한 대양에서 다른 대양까지
 화산의 호화스러운 마그마들이 모든 주둥이들로
 온통 연기나는 포신 구멍들로 먼바다를 향해 출발하는
 마지막 여행을 떠나는 최후의 콘키스타도르에게
 경의를 표하기 위해 서로 호응하리

여러 세기에 걸쳐 섬에 정착하여 식민 지배자로 살던 가문에 속한 그의 가족이 떠났다는 사실은 단지 하나의 가족사에 그치는 것이 아니라 다수의 백인 정착민의 이주를 의미한다고 볼 수 있다는 점에서 그의 가

48) Saint-John Perse, *O. C.*, XI.

49) Saint-John Perse, *O. C.*, IX.

50) Saint-John Perse, *O. C.*, IX.

51) Aimé Césaire, *La poésie*, 1994 (1976), p. 485.

족의 이주는 식민 시대의 종말을 의미한다고 볼 수 있다. 따라서 그는 마지막 “콘키스타도르”이다. 이후 그는 정신적으로, 그리고 육체적으로 새로운 세계를 향해서 늘 떠나는 사람의 길을 선택하였다. 어린 시절 과들루프를 뒤로 하고 영원한 유랑의 길을 선택한 생-존 페르스의 죽음에 대하여 세제르는 앤틸리스적 요소를 이용하여 추모의 예를 갖춘다. 흥미로운 점은 세제르가 이 시에서 한편에서는 앤틸리스적 요소를 제시하면서 동시에 생-존 페르스 시의 특징을 차용한다는 점이다.

로제 카이와 Roger Caillois가 생-존 페르스의 시에서 분석한 동일한 어휘와 통사구조의 반복에 근거한 “열거”⁵²⁾가 이 시에서 나타난다. 위 시에서 “celui qui”가 이끄는 아나포라 anaphore가 6회 반복되는데, 생-존 페르스의 『원정Anabase』 10장에서 “celui qui” (혹은 “ceux qui”)가 이끄는 아나포라가 19회 반복된다. 세제르의 시가 보여주는 이러한 반복은 부두교의 의식이 지향하는 일종의 탈아상태를 지향한다는 점에서 앙드레 클라브리는 이 형식을 “시적 최면상태”⁵³⁾를 유도하는 형식이라고 칭한다. 두 시인에게 공통적으로 이러한 열거는 상호 이질적인 요소들의 열거이다. 또한 이들에게 공통적으로 명사구에 의한 상호 이질적인 요소들의 열거가 나타난다.⁵⁴⁾ 또한 다양한 지식의 열거가 이 두 시인에게 공통적으로 나타난다.⁵⁵⁾ 이러한 열거 기법은 앤틸리스 지역의 구술적 전통에 속하는 요소이다. 앞에서 보았듯이 세제르는 생-존 페르스가 정복자의 후손이고 자신은 피정복자의 후손이라는 차이점을 강조한다. 그러나 앞에서 본 시에서 세제르는 생-존 페르스의 문체를 모방하며 자신과 백인 시인 사이의 차이를 축소시킨다. 그의 모방적 태도는 생-존 페르스의 문체가 근본적으로는 앤틸리스적 구술 전통에서 비롯되었다는 점을 암시한

52) Roger Caillois, *Poétique de St-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972, p. 105.

53) André Clavier, *op. cit.*, 2002b, p. 18.

54) 로제 카이와는 생-존 페르스의 시에 나타나는 “명사문”의 분석을 제시한다. Roger Caillois, *op. cit.*, pp. 34-36.

55) 이 점에서 로제 카이와는 생-존 페르스의 시를 “백과사전적 시”라고 칭한다. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 199.

다. 세제르는 이 융합적 태도를 통해서 두 시인 사이에 놓인 차이를 넘어서 생-존 페르스를 앤틸리스에 바탕한 시인으로 포용하려 한다.

결론

20세기 프랑스 문학에서 중요한 시인 중 한 사람으로 카리브해 지역의 과들루프 출신인 생-존 페르스는 유소년기에 섬에서 보낸 삶의 기억을 시적으로 재현하며 카리브해 지역의 구술성과 관련되는 기법들을 사용한다. 그는 카리브해 지역 출신 프랑스어권 작가들에게 중요, 극복, 존중, 혹은 모방의 대상이다.

그는 백인 상층 계층의 구성원으로서 식민지적 사회를 바라보며 그의 작품에는 사회적, 경제적 불평등에 대한 어떠한 문제 의식도 나타나지 않는다. 그에게 섬에서의 유소년기는 잃어버린 낙원의 시기, 평화와 행복의 기간으로 그는 그 어린시절에 왕자와 같은 생활을 한다. 따라서 반항하는 흑인 노예를 대변하는 칼리반을 자신의 모습으로 내세우는 세제르에게 생-존 페르스는 식민지배자 프로스페로로 보여진다. 흥미롭게도 생-존 페르스는 식민적 체제에 관한 자신의 기억을 재현하지만 이에 대한 항수 어린 자세로 복고적 태도를 보이는 것이 아니라 그 시기는 이미 종말을 고한 것으로 보고 새로운 시적 모험을 향해서 나아간다. 그는 과거로 돌아서지 않고 미래를 중시하기에 과들루프를 떠난 다음에 더 이상 고향 섬을 방문하지 않았으며 세계주의적 입장에서 새로운 땅을 찾았다. 세제르는 피식민자의 입장에서 고향 섬 마르티니크의 민중들의 편에 서서 사회와 역사를 바라보며 굴종과 피지배 상태의 흑인들을 위해 투쟁하며 식민주의는 그 끝에 이르렀다고 외친다. 잃어버린 흑인의 문화적 정체성을 회복하기 위해 그는 아프리카에서 카리브해 지역을 흑인들의 문화적 근원을 찾으며 또한 아프리카 흑인들과의 연대성을 강조한다. 더 나아가

그는 제3세계의 민중들을 위한 투쟁의 대변인이 되려는 보편주의적 휴머니즘 작가의 모습을 보인다. 즉 생-존 페르스와 세제르 둘 다 앤틸리스 제도라는 특수한 공간에 머물지 않고 세계를 향해 나아간 시인들이다.

상호텍스트성의 입장에서 세제르는 생-존 페르스의 시를 자신의 작품에서 인용하는데 이 점은 초현실주의의 끌라주 기법을 차용한 세제르 혹은 카리브해 지역 특유의 혼종적 창조성을 따르는 세제르로 볼 수 있다. 더 나아가 세제르는 생-존 페르스의 특유한 시적 기법인 유사한 문장 구조를 보이는 표현들의 열거, 의미상으로 상호 이질적인 표현들의 열거를 사용한다. 특히 세제르는 『생-존 페르스르르 위한 부두교 의식』에서 아프리카에 기원을 둔 부두교적 전통과 카리브해 지역의 지리적 특성을 시적으로 이용하여 생-존 페르스에게 경의를 표현하는데, 그 경의에서 백인 시인이 비록 식민 정복자이지만 그의 시적 기법이 카리브해 지역의 시적 자산에 바탕을 둔 시인이라는 점을 암시적으로 보여준다. 따라서 인종적 차이점을 넘어 세제르와 생-존 페르스는 카리브해 지역 전통이라는 시적 자산을 공유함을 알 수 있다.

참고문헌

작품, 인터뷰, 서신

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1939).
- Césaire, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- Césaire, Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- Césaire, Aimé, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil, 1973(1966).
- Césaire, Aimé, *Une tempête: d'après «La Tempête» de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Césaire, Aimé, "Interview de Césaire", in Maryse Condé, *Cahier d'un retour au pays natal: Césaire*, Paris, Hatier, 1978, pp. 74-75.
- Césaire, Aimé, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1999.
- Chamoiseau Patrick, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
- Condé, Maryse, *La vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987.
- Confiant, Raphaël, Patrick Chamoiseau, *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.

- Confiant, Raphaël, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1993.
- Confiant, Raphaël, *Bassin de l'ouragan*, Mille et une nuits, 1994.
- Corbin, Henri, *Sinon l'enfance*, Guyane/Guadeloupe/Martinique/Réunion, Ibis Rouge Editions, 2004.
- Correspondance Alexis Leger / Dag Hammarskjöld (1955-1961)*, Marie-Noëlle Little (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, N° 11 (1993).
- Glissant, Édouard, *La cohée du lamentin: Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.
- Glissant, Édouard, *L'intention poétique*, Seuil, 1969 (Gallimard, 1997).
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Seuil, 1981 (Gallimard, 1997).
- Maximin, Daniel, *L'île et une nuit*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

연구서 및 기타

- Beaudoux, Edith Kováts, *Les Blancs créoles de la Martinique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Blanchère, Jean-Claude, "Breton et Césaire", *Europe*, 76^e année -N° 832-833/Août-Septembre 1998, pp. 146-159.
- Caillois, Roger, *Poétique de St-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.
- Claverie, André, "Littérature et imaginaire colonial. Un champ de lecture pour la poésie de Saint-John Perse", *Revue de littérature comparée*, Soixante-seizième année - N° 2 Avril-juin 2002a, pp. 135-147.
- Claverie, André, "Saint-John Perse face aux lettres antillaises", in Georges Voisset et Marc Gontard (sous la direction), *Écritures caraïbes*, Presses Universitaires de Rennes, 2002b, pp. 17-27.
- Combe, Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*,

- Paris, PUF., 1993.
- Condé, Maryse, “Éloge de Saint-John Perse”, *Europe*, 73^e année - N° 799-800 Novembre-Décembre 1995, pp. 20-25.
- Gardes-Tamine, Joëlle, “De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être: le collage”, in *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 93-104.
- MBom, Clément, *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*, Paris, Fernand Nathan, 1979.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique: Des Arawaks à 1848*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Plenel, Edwy, *La Découverte du monde*, Paris, Stock, 2002.
- Rouper, Catherine Eve, *Histoire d'Haïti: La première république noire du Nouveau Monde*, Paris, Perrin, 2011.
- Sacotte, Mireille, *Éloges et La Gloire des Rois de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999.
- Sartre, Jean-Paul, “Orphée noir”, in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF., 1948.
- Yoyo, Émile, *Saint-John Perse ou le conteur*, Paris, Bordas, 1971.
- 진종화, 「Saint-John Perse의 시 「문 위의 글」 연구 - 낙원을 중심으로 -」, 『불어불문학연구』 제62집(2005년 여름), pp. 365-386.
- 진종화, 「Saint-John Perse의 시 「크루소가 있는 이미지」에 나타나는 문명과 자연」, 『불어불문학연구』 제63집(2005년 가을), pp. 325-343.
- 진종화, 「생존 페르스의 「어린 시절을 기념하기 위해」에 나타나는 식민적 시선과 다양성의 문제」, 『한국프랑스학논집』 제 58집, 2007,

pp. 161-182.

진종화, 「A. 세제르의 희곡 『한 태풍』에 나타나는 네그리튀드」, 『불어불 문학연구』 74집, 2008, pp. 413-443.

진종화, 「에메 세제르의 『귀향수첩』에 나타나는 파토스적 수사 전략」, 『한국프랑스학논집』 제 69집, 2010, pp. 113-136.

진종화, 「에메 세제르의 『크리스토프 왕의 비극』과 아이티의 역사」, 『프랑스문화예술연구』 겨울호 제38집, 2011, pp. 339-372.

〈Résumé〉

Saint-John Perse et Aimé Césaire

JIN Jong-Hwa

Saint-John Perse, qui est né en Guadeloupe en 1887, quitte définitivement son beau pays natal en 1899, après avoir passé son enfance princière “entourée de serviteurs et travailleurs de différentes races, d'origine caraïbe, africaine ou asiatique (Malabarais, Chinois, Annamites et Japonais).” Son royaume d'enfance antillaise l'ayant marqué profondément pour toute sa vie entière, il se reflète dans son univers poétique. Les images antillaises et l'oralité créole constituent l'essentiel de la poétique perse. Ce Blanc créole, devenu un des poètes majeurs de la littérature française fait l'objet de la haine, du rejet, ou de l'imitation chez les écrivains de la littérature antillaise francophone.

Aimé Césaire, père de la Négritude, s'exprime à l'égard de ce fils prestigieux de son île voisine: c'est “un grand poète”, mais un “béké”. Pour ce poète martiniquais, Saint-John Perse est un Prospero, alors que lui, il est un Caliban. Ce “nègre fondamental” s'engage dans une voie anticolonialiste en se faisant le porte-parole des colonisés malheureux. Alors la poésie est une “arme miraculeuse” pour ce nègre révolté.

Mais, il cite un passage du poème *Vents* de ce béké essentiel dans sa pièce de théâtre *Et les chiens se taisaient*. En le plaçant dans un

autre contexte césairien, il vise à se démarquer de ce grand Blanc. D'ailleurs, il adresse ses hommages à celui-ci dans son poème *Cérémonie vaudou pour Saint-John Perse*. Il y manifeste sa volonté de s'appropriier l'héritage persien. Enfin, on s'aperçoit que les deux poètes de naissance antillaise pourraient se rapprocher, au-delà des querelles de Prospero et de Caliban.

주 제 어 : 생-존 페르스(Saint-John Perse), 에메 세제르(Aimé Césaire), 상호텍스트성(Intertextualité), 식민주의(Colonialisme), 탈식민화(Décolonisation)

투 고 일 : 2012. 12. 24

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

『나나Nana』에 나타난 공간과 여성*

홍 상 희
(경성대학교)

차례

서론	2. 공간의 상호 모방과 침투성
1. 공간의 대립성	2.1. Nana의 Sabine 공간 모방
1.1. Nana의 주거 공간	2.2. Sabine의 Nana 공간 모방
1.2. Sabine의 주거 공간	결론

서론

자연주의 작가들, 그중에서도 졸라는 환경milieu에 매우 중요한 자리를 부여한다. 그러기에 공간묘사는 매우 중요하며, 그것은 인물과 불가분의 관계에 있다. 결정론을 신봉하던 자연주의 작가들은 환경이 인간에게 미치는 중요성을 강조했다. 환경, 즉 인물이 태어나 성장하고, 생활하고 있는 공간은 인물들의 행동을 설명해주는 주요한 요소들 중 하나다. 졸라는 “인간과 환경은 분리될 수 없다”고 말하면서 “인간은 그가 걸치는 옷, 그가 사는 집, 도시, 지방에 의해 완결된다고 평가한다.” 그리하여 졸라는 인간의 머리 속, 아니면 마음 속 현상의 “원인” 아니면 “반향”을 “환경” 속에서 찾아 묘사하게 된다. 이런 연유로 자연주의 소설에서 자주 보게 되는 “영원한 묘사라 부르는 것”이 생겨나는 것이라고

* 본 논문은 경성대학교 2012 학년도 교내 학술연구비 지원으로 연구된 논문임.

말한다.¹⁾

모든 공간은 또한 인간의 모든 행동이 전개되는 사회적인 장이다. 모든 공간은 기능적으로 그리고 사회적으로 꾸며지는 것이기에, 그 인간이 속한 계층의 사회적인 구성요소를 반영한다. 이렇게 인간은 자신이 몸담고 있는 공간과 피할 수 없는 관계로 연결되어 있다. 그러기에 인간과 공간과의 관계는 개인적일 뿐만 아니라, 사회적인 관계이기도 하다. 그리하여 모든 사회적인 상호작용은 그것이 표현되는 공간에 의해 증개된다,

졸라의 소설 『나나』에서 나나는 연극배우이자 상류계층의 남자들을 상대하는 화류계 여성이다. 최하층계급의 집안 출신인 나나와 소설 속에서 대조를 이루는 여성 인물은 그녀의 정부인 뤼파 백작의 아내, 고상하고 우아한 상류계층 출신인 사빈느 백작부인이다. 우리는 소설 『나나』속에서 졸라가 몇 세대에 걸쳐 받은 유산이라곤 가난과 술주정 그리고 병적인 유전자 밖에 없는 여자인 나나와 백작 부인 사빈느라는 두 인물과 그녀들의 행동을 어떻게 그녀들이 사는 주거공간을 통해서 설명하고 보충하는지를 분석하고자 한다. 또한 공간을 통해 어떻게 소설의 주제를 발전시켜 나가는지 분석해 보고자 한다.

1. 공간의 대립성

소설 초반에서 나나와 사빈느의 출신배경을 나타내는 공간에 대한 묘사는 현저한 대립성을 보인다. 특히 거주공간의 대립성은 더욱 뚜렷하다. 소설 속에서 언급된 나나의 출신 배경이 되는 장소는 “구뜨 도르 la Goutte d'Or” 거리로 빈민층의 가난한 동네의 진흙투성이 거리다. 『목로

1) “il(l'homme) est complété par son vêtement, par sa maison par sa ville, par sa province(…)”. “(…) nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu.” Zola, “De la Description”, in *Du Roman*, Paris, Charpentier, 1880, p.228 Michael Issacharoff, *L'Espace et la Nouvelle*, Jose Corti, 1976, p.12에서 재인용

주점 *L'Assommoir*』을 보면 나나의 “아버지는 술주정꾼, 어머니는 세탁부”였다. 『나나』속에서 나나의 어린 시절 살았던 집 공간에 대한 언급은 없다. 그러나 소설 10장에서 부유한 저택에서 살면서도, 나나는 어릴 적 친구인 사탱Satin과 함께 그녀가 살았던 그 비참한 동네를 회상하며 그리워한다. “어머니는 세탁부였고, 아버지는 술에 절어 있었고 그로 인해 사망”했으며 나나는 구뜨도르 거리에 “진흙투성이 의 나막신”을 끌고 다녔다고 언급한다.²⁾ 이렇게 진흙투성이 같은 처참하고 가난한 가정환경에서 자란 나나는 걸핏하면 “알콜중독의 아버지에게 따귀를 맞았고 어머니는 몇 푼을 벌기위해 매춘을 하는 여자”로 『목로주점』 속에 묘사되어 있다. 나나 자신도 10살이라는 어린나이에 이미 건달패들과 뒤섞여 지내기도 한다.³⁾ 이러한 경험들과 비참한 가정환경이 그녀가 화류계에 몸을 던져 술한 남성들과 방탕한 생활의 원인이 되는 환경이었음을 설명한다고 하겠다.

사빈느는 후작의 딸이다. 결혼하기 전 그녀가 어린 시절 살았던 주거 공간에 대한 언급은 없지만 시집와서 살고 있는 뫼와 백작의 저택과 별 차이가 없을 것이라고 추정할 수 있다. 다른 점은 슈아르 후작이 굉장히 바람둥이였으므로 집안 분위기가 달랐을 것이다. 사빈느가 백작부인으로

2) Emile Zola, *Nana*, Folio classique, 1977, p.336. “Maman était blanchisseuse, papa se soûlait, et il en est mort.(…) ses anciennes savates boueuses de la rue de la Goutte-d'Or…” 나나는 10장에서 귀족남자들 앞에서 일부러 구뜨 도르 거리의 부패상을 폭로하고 아무리 진귀한 음식 앞에서도 그 시절의 가난의 행복 les bonheurs de la pauvreté을 그리워한다. 줄라는 그녀가 자란 그 환경을 “찍은 퇴비 le fumier où elles avaient grandi”로 은유한다. Ibid., pp.334-335 * 앞으로 *Nana*는 페이지만 표시함.

3) 미슐린 반데르 베켄의 지적처럼, 줄라는 나나의 이런 악덕을 교육의 결과나 사회적 계층의 차이에서만 오는 것이 아니라 핏줄 속에 즉 조상으로부터 물려받은 결과라고 말하고 있다. 어린나이에 건달패들과 어습프레한 안마당에서 어울리고 뛰쳐나온 나나의 헝크러진 머리칼과 두 눈은 이미 “악덕 le vice”으로 가득 차 있다고 묘사되어 있다. Micheline Vander Beken, *Zola, Le dessous de la femme*, Le Cri édition, 2000, p.110 재인용 “vers la fin de L'Assommoir, (..) son père la gifle, sous l'effet de la boisson, et (..) sa mère, Gervaise, va essayer de se prostituer pour quelques sous” “Les yeux déjà plein de vice” (….) Il est à noter que chez Zola, le “vice” n'est jamais uniquement le résultat de l'éducation ou du milieu social; il se trouve dans le sang, comme un vice de construction, hérité des ancêtres. Ibid., p.111

서 살고 있는 동네는 나나의 동네와 대조가 되는 소위 상류층들이 살고 있는 부유한 동네인 16구이다.

1.1. Nana의 주거 공간

소설초반에서 나나는 18세의 나이로 연극 배우이자 화류계 여성으로 성공을 거두어 오스만거리의 신축 아파트 3층에 세 들어 산다.

Elle occupait, boulevard Haussemann, le second étage d'une grande maison neuve dont le propriétaire louait à des dames seuls,(...) L'appartement, trop vaste pour elle, n'avait jamais été meublé complètement; et un luxe criard, des consoles et des choses dorées s'y heurtaient à bric-à-brac de revendeuse, des guéridons d'acajou, des candélabres de zinc jouant le bronze florentin.⁴⁾

소설에서 처음으로 언급된 나나의 주거공간은 제 2제정시대에 오스만 남작에 의한 파리 도시계획에 따라 새로이 정비됐다는 오스만 가에 위치한 한 아파트이다. 이 아파트는 “겨울을 파리에서 보내기 위해 온 모스크바의 한 부자 상인이 6개월 치의 집세를 미리 내고 나나에게 살게”해 준 아파트이다. 이 아파트는 주인이 “독신여성”들에게만 세를 놓는 집이라고 묘사되어 있으나, 전부 다 “완성된 아파트가 아니기에 그 집의 불편을 감수”하고 사는 독신 여성은 거주가 목적이 아닌 화류계 여성⁵⁾ 밖에는 없

4) *Nana*, p. 52

5) *Heurs et malheurs de la femme au XIXe s: «Fécondité» d'Emile Zola*, Cathrine Toubin-Malinas, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 144 “Qu'elle ait été rejetée du monde ouvrier ou imposée dans l'usine par un patronat qui l'exploite, le femme est incapable de survivre par elle-même dans une société que la notion proudhonienne de sa responsabilité n'effleurait pas le moins du monde. D'une manière ou de l'autre, elle ne peut recevoir sa subsistance que de l'homme, ce qui signifie que, hors du mariage, la prostitution est sa seule issue.(...) Incapable

을 것이다. 오스만 가는 나나처럼 가난한 처녀들이 가장 부러워하고 모방하며 살고 싶어 하는 곳으로 떠오른 새 동네였다는 것을 엘리즈 노에 탕제 Elise Noetinger⁶⁾는 이미 밝힌 바 있다. 그녀에겐 “너무 넓은 아파트”이며 “벽도 다 마르지 않은 새집”라고 묘사된 나나의 아파트 내부는 “가구들이 완전하게 다 갖춰 지지 않았으며” 실내장식업자가 인테리어를 해 놓은 유일한 방은 “침실과 파우더실” 이라고 명시되어 있고, 나나는 집주인이 꾸며놓은 침실 그대로 사용하고 있다.

La chambre à coucher et le cabinet de toilette étaient les deux seules pièces qu'un tapissier du quartier avait soignées. Une lueur glissait sous un rideau, on distinguait le meuble de palissandre, les tentures et les sièges de damas broché, à grandes fleurs bleues sur fond gris.⁷⁾

나나의 아파트는 나나가 생활을 하는 주거와 휴식의 공간이라기보다 남자손님들을 받는 곳, 고급 창녀로서의 “직업” 혹은 “작업”의 공간이다. 그러기에 잘 꾸며놓아야 하는 공간이 바로 침실과 파우더실 이다. 게다가 파우더실은 나나가 손님들을 유혹하는 공간이기도 하기 때문에 침실 보다는 파우더실이 더욱 직업적으로 우선시되는 중요한 공간이다. 그러기에 파우더실은 소설 속에서도 “그 아파트에서 가장 우아한 방”이라고 언급되어 있으며, 이곳에 대한 묘사는 그 어느 곳보다 상세하다.

de vivre de son travail la femme se voit condamnée «à vivre de son sexe» 제 2 제정 시대의 프랑스 사회 에서 일정한 일자리가 없는 여성들이 보통 살아갈 수 있는 가장 흔한 수단으로 남자로부터 돈을 받는 매춘을 선택하던 것처럼 경제적으로 가난한 나나도 귀족과 부유층 남자들을 상대하는 고급 창녀로 등장함을 볼 수 있다.

6) Elise Noetinger, “Les chambres de Nana”, *Les cahiers naturalistes* N°71, 1997, p.163
 “Le luxe qui s'est développé durant la révolution haussmannienne a naturellement provoqué l'envie des filles les plus pauvres, incarnées par l'héroïne, expliquant en partie l'accroissement d'une forme de prostitution dont l'étendue se saisit en partie par les mesures prises à l'époque pour juguler le phénomène.”

7) *Nana*, p.52

C'était la pièce la plus élégante de l'appartement, tendue d'étoffe claire, avec une grande toilette de marbre, une psyché marquetée, une chaise longue et des fauteuils de satin bleu. Sur la toilette, les bouquets, des roses, des lilas, des jacinthes, mettaient comme un écoulement de fleurs, d'un parfum pénétrant et fort; tandis que, dans l'air moite, dans la fadeur exhalée des cuvettes, traînait par instants une odeur plus aiguë, quelques brins de patchouli sec, brisés menu au fond d'une coupe. 8)

파우더실을 장식하고 있는 가구는 “커다란 대리석 화장대”, “상감세공을 한 거울”, “장의자”와 “파란색 사탕천 안락의자들”이다. 화장대 위에는 나나가 살면서 장식해 놓은 “장미”, “라일락”, “히아신스” 꽃향기가 넘쳐난다. 그러나 이 공간의 특징은 “축축한 공기와 세면기에서 발산되는 격한 냄새”다. 우아함과 비위생적인 대립성이 두드러지는 이 파우더실이라는 공간은 겉으로는 화려하나 속은 비천한 나나의 이중성을 드러낸다. 뿐만 아니라, 이러한 “불쾌감과 매혹의 혼합”이라는 공간적 특성은 여성의 성적매력을 나타내는 즐라적 공간의 공통적 특징임을 이미 장 프랑수아 토나르Jean-François Tonard가 지적한 바 있다.9)

나나의 아파트에는 극장에서의 그녀의 모습을 보고 반하여 찾아오는 이는 사람, 낯모르는 사람 등, 남자손님들이 넘쳐난다. 그러기에 집에서도 나나는 남자들을 피해 부엌에서 머무는 시간이 주로 많다. 아파트 이

8) Ibid., p.69

9) Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon Macquart d'Emile Zola*, Peter Lang, 1994, p.201 Jean-François Tonard는 즐라가 소설에서 강조하는 불결하고 저속한 장소들, 불쾌감과 매혹이 혼합된 공간은 거부할 수 없는 섹슈얼리티를 의미한다고 말한다. “(...) ces lieux sordides et populaires qui signifient la sexualité: un mélange de dégoût et de fascination qu'ils ne peuvent réprimer et qui les poussent toujours à revenir sur les lieux de leurs vices assouvis.” 나나의 침실공간과 나나의 극장 의상실은 “더운 공기 la chaleur”, “역한냄새 l'odeur forte”, “축축한 습기 la moiteur”, “어두운 조명 l'obscurité”, “더러움 la saleté” 등으로 묘사되고 이러한 파우더실에서 뒤파는 성적 흥분을 느끼는 반응을 보인다.

외에 나나가 시간을 가장 많이 보내는 공간은 그녀가 배우 겸 가수로 일하는 바리에테 극장이다. 큰 아파트와 극장, 이 두 공간 중 어느 곳도 나나의 생활과 휴식의 공간은 아니다. 장 프랑수아 토나르의 언급¹⁰⁾처럼 나나가 휴식을 취하는 공간은 그녀가 남자들 앞에서 예쁘게 단장한 모습으로 매력을 발산하는 아파트의 파우더룸도, 침실도 아니며, 그녀가 조명을 받으며 여신처럼 군림하는 바리에테 극장의 무대 위 공간도 아니다. 그녀의 휴식공간은 아파트 부엌이나 좁고 냄새나는 극장 분장실 등 협소한 닫힌 공간이다. 이런 곳만이 그녀가 손님 앞에서의 “보여주기 *paraître*”의 공간이 아니라, 있는 그대로의 자기 자신으로 “존재하기 *être*”의 공간이라고 볼 수 있다. 나나는 이렇게 아무도 보지 않는 닫힌 공간에서 자유로움을 느끼며, 그곳에서 남에게 보여주기 위한 외양, 의상과 화장, 그리고 꾸며낸 우아한 말투를 벗어던지고 있는 그대로의 어린 시절 천박한 말투와 행동을 그대로 하는 것이다. 나나가 닫힌 공간을 좋아하는 인물이라고 엘리즈 노에팅제가 지적한 것은 바로 이런 이유에서이다.¹¹⁾

1.2. Sabine의 주거 공간

뫼파 백작 부인 사빈느가 살고 있는 공간은 파리의 부자동네 미롬스닐 Miromsnil 가에 위치해 있다. 그녀의 친정아버지 슈아르 후작은 여자를 좋아하는 유명한 난봉꾼으로 소설 초반에 뫼파를 대동하고 나나의 극장 분장실에 찾아가며 소설 후반에 뫼파의 애첩인 나나와 잠자리를 하다가 사위에게 그 장면을 들킨다. 사빈느의 친정어머니는 당연히 남편의 관심

10) “Ces lieux clos, incarnant les ‘roles’ que Nana joue au théâtre, témoignent de l’instabilité de sa position sociale.” Jean-François Tonard, *Ibid.*, p.206

11) Elise Noetinger도 나나는 무엇보다 극장분장실이나 아파트 부엌 등 협소한 공간을 좋아한다고 지적하고 있다. “Nana est un personnage évoluant avant tout en huit-clos, dans sa loge de théâtre, sur la scène, dans la cuisine de son appartement-tout autant de chambres construisant la dominante «claustrophile» de la composition de l’oeuvre.” Elise Noetinger, *op.cit.*, p.158

밖에 있는 여성, 버림받은 불행한 위치에 있는 여성으로 사빈느의 친정집 분위기가 어땠을지 짐작할 수 있다. 반면 사빈느의 시어머니 뫼파 백작 부인은 매우 엄격한 종교적 금욕주의를 생활 속에 엄수하는 인물로, 며느리인 사빈느는 이에 순종하는 여성으로 그려져 있다.

La comtesse Sabine,(...) recevait tous les mardis, dans son hôtel de la rue de Miromesnil, au coin de la rue de Penthièvre. C'était un vaste bâtiment carré, habité par les Muffat depuis plus de cent ans; sur la rue, la façade dormait, haute et noire, d'une mélancolie de couvent, avec immenses persiennes qui restaient presque toujours fermées : derrière, dans un bout de jardin humide, des arbres avaient poussé, cherchant le soleil, si longs et si grêles, qu'on en voyait les branches, par-dessus les ardoises.¹²⁾

나나가 신축 동네, 신축 건물에 자기 소유가 아닌 아파트에 세들어 사는 것에 반하여, 사빈느는 오래된 부유한 동네, 뫼파 가문이 백년도 더 넘게 조상 때부터 살고 있는 관록을 자랑하는 저택에서 살고 있다. 나나의 아파트가 그녀에게 찾아오는 낯모르는 남자들에게 항상 열려 있는 공간인 것과는 달리, 뫼파 저택의 첫 번째 특징은 폐쇄성이다. “커다란 사각형”의 뫼파백작 저택은 밖에서 보기에 “덧창은 항상 닫혀” 있는 “수도원” 같다고 묘사되어 있다. 딱딱한 인상을 주는 사각형 건물의 외관은 사빈느와 뫼파 부부의 거의 금욕적인 생활을 암시한다. 사빈느는 마치 “수도원” 속에서 생활하듯이 시어머니인 뫼파 백작부인이 지키는 경건, 근엄한 집안의 법도에 따라 금욕생활을 한다. 이 저택의 폐쇄성은 뫼파백작 부부와 외부의 다른 사람들의 왕래가 별로 많지 않은 공간임을 말해 준다. 저택 정면이 “높고”, “시커먼” 이곳은 “우울”과 “고요”에 잠긴 공간이

12) *Nana*, p.78

다. 사빈느의 주거공간의 특징은 “폐쇄성”, “정적”, 그리고 “우수”다. “빛을 찾아 아주 길고 가느다랗게” 뻗어 있는 이 집 정원의 나무들은 이곳 거주자들의 삶의 상태를 대변한다. 나나의 집이 소란스럽고 번잡한 공간인데 비하여, 이 집은 생명력이 “잠든” 공간이다. 나나의 아파트가 덥고, 축축한 공간으로 묘사되는데 반하여, 뭉과 저택은 “차갑고” “어둡고” “습기 찬” 공간으로 정원 나무들처럼 생명이 건강하게 자라기에 부적당한 공간으로 나타난다. 사빈느도 생명력이 고요함 속에 “잠”에 빠진 듯, 항상 말없고 조용하며 활기를 찾아 볼 수 없는 여성으로 묘사된다.

사빈느의 저택의 내부 공간에 대한 묘사는 살롱 즉 거실에 대한 묘사가 대부분이다. 이는 사빈느가 주로 거주하는 공간이 살롱이라는 것을 의미한다. 그리고 이 집의 살롱은 크고 천장이 높은 공간으로 사빈느는 이 거실에서 추위에 떠는 모습으로 묘사된다. 이 살롱의 공간적 특징은 햇빛이 전혀 들지 않는 음지라는 것이다.¹³⁾ 큰 살롱 내부에는 벽난로 장작불이 계속 타고 있어도, 여전히 습기가 눅눅하고 충분한 온기를 느끼지 못하는 공간이라고 묘사되어 있다.

이렇게 음지의 “차가운 살롱”이라는 공간은 사빈느가 사랑받지 못하여 우울과 우수에 찬 검은 시선의 여성임을 암시한다.¹⁴⁾ 또한 나나의 아파트와 달리 침실과 파우더실에 대한 묘사는 없다. 실제로 뭉과 백작은 부인인 사빈느의 침실에 들르지 않은지가 2년이 됐다고 묘사되어 있다.¹⁵⁾ 이렇게 “어둡고 차갑고 온기 없는 공간”은 사빈느의 밝지도 기쁘지도 즐겁지도 않은 그녀의 삶을 암시하며 이 활기 없는 공간 속에서 보내는 그

13) “Le salon, d'ailleurs, était grand, très haut; quatre fenêtres donnaient sur le jardin, dont on sentait l'humidité par cette pluvieuse soirée de la fin d'avril, malgré les fortes bûches qui brûlaient dans la cheminée. Jamais le soleil ne descendait là”. Ibid.

14) “(…) en voyant la comtesse prise d'un léger frisson, (…) J'ai eu un peu froid… ce salon est si long à chauffer! Et elle promenait son regard noir le long des murs”. Ibid.,p.79

15) “le comte Muffat se présenta dans la chambre de sa femme, où il n'était pas entré depuis deux ans.” Ibid.,p.409

녀의 삶은 안나 크라코프스키 Anna Krakowski의 지적대로 어두운 “세장에 갇힌 새”¹⁶⁾의 삶에 비유할 수 있다.

le jour, une clarté verdâtre éclairait à peine la pièce; mais, le soir, quand les lampes et le lustre étaient allumés, elle n'était plus que grave, avec ses meubles Empire d'acajou massif, ses tentures et ses sièges de velours jaune, à larges dessins satinés. ¹⁷⁾

뫼파백작 집에서는 정기적으로 매주 화요일 파티가 열린다. 초대 손님들은 상류계층 귀족들뿐이다. 그러나 초대 손님들조차 엄숙하고, 근엄한 차가운 이 곳 거실 분위기에 압도되고, 동화된다. 그곳 파티에서는 젊은 이들조차 더 이상 “웃지 않”고, 재미있게 즐기지도 못한다고 묘사된다.¹⁸⁾ 사빈느가 살고 있는 이 저택은 그녀의 저택이 아니라 그녀가 자신을 죽이고 따라야 하는 뫼파 가문의 전통이 살아 숨 쉬는 공간인 것이다. 이 공간을 즐리는 때로는 “생명력이 잠든 상태”, 때로는 생명력이 꺼져버린 시신이 안치된 “무덤”에 비유한다. “교회 향을 풍기는 무덤”에 비유된 이 거실의 분위기는 그만큼 강력하여 그 공간 속에 있는 사람들은 그 분위기에 맞게 행동할 수 밖에 없음을 보여준다. 이 거실은 “습기로 검게 변한” 공간, 생명력이 움츠러들고 고풍이가 될 수 밖에 없는 공간이다. 며느리인 사빈느는 더욱이 이 거실의 분위기를 따를 뿐, 자기 개성에 따라 행동할 수 없는 것이다.

16) “Privée de soleil et de gaieté elle fait penser à un oiseau en cage.” Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Editions A-G Nizet, Paris, 1974, p.175

17) *Nana*, pp.78-79

18) “Dans le fond de la pièce, les jeunes gens ne riaient plus. Le salon était collet monté, ils ne s'y amusaient guère. Un souffle froid avait passé,(...)” Ibid.,p.81 “Quant à Muffat,(...) lui aussi manquait de gaieté;” Ibid.,p.84

Ce salon sépulcral, exhalant une odeur d'église, disait assez sous quelle main de fer, au fond de quelle existence rigide elle restait pliée. Elle n'avait rien mis d'elle, dans cette demeure, noire d'humidité ¹⁹⁾

우리는 나나는 건축가가 새로 짓고 실내장식을 해놓은 대로 침실과 파우더실을 사용하고, 그 이외는 텅 빈 공간 그대로 살고 있음을 보았다. 이외는 반대로, 사빈느는 뒤편 백작 조상 때부터 구비하여 장식해 놓은 제정시대의 육중한 마호가니 가구들이 즐비한 실내 공간 속에서 살고 있다. 그러기에 이 공간은 비록 불이 환하게 밝혀져 있어도 무겁고 어두운 이미지이다. 가구뿐만 아니라 벽지와 노란색 비로드 의자들도 모두 이 집의 근엄한 이미지를 강조한다. 실내의 유서 깊은 가구들과 장식들의 무거움은 뒤편 백작 가문의 근엄한 역사에서 사빈느라는 여성 개인이 벗어날 수 없음을 말해주고 있다.

Cependant, en face du fauteuil où la mère du comte était morte, un fauteuil carré, au bois raidi et à l'étoffe dure, de l'autre côté de la cheminée, la comtesse Sabine se tenait sur une chaise profonde, dont la soie rouge capitonnée avait une mollesse d'édredon. C'était le seul meuble moderne, un coin de fantaisie introduit dans cette sévérité, et qui jurait. ²⁰⁾

위 인용에서 볼 수 있는 살롱의 가구 중 두 안락의자들에 대한 묘사를 보자. 시어머니가 사용하던 전용의자는 신앙심과 금욕을 상징하듯 “단단한 나무와 튼튼한 천”으로 만들어진 딱딱하고 소박한 의자이다. 모양 또한 단순하게 네모난 의자다. 반면 사빈느 전용 의자는 시어머니의 의자와 매우 대조적으로, 빨간색 실크 천에 깃털로 속을 채워 깊숙하고 폭신

19) Ibid., pp.86-87

20) Ibid., p.79

한 의자이다. 무겁고 육중하며 오래된 살롱의 분위기와는 대조적으로 아주 현대적인 이 의자는 “유일하게 환상적인 인상”을 준다고 묘사되어 있다. 무겁고 어두운 이 살롱 분위기와 어울리지 않는 불협화음의 사빈느의 빨간색 실크의자는 샤탈 베르트랑 제닝스Chantal Bertrand-Jennings의 말처럼 그 공간의 불협화음, 마치 그 공간의 “적”²¹⁾같은 존재이다. 이 빨간색 의자는 사빈느의 내면에 억압된 욕망을 가리킨다. 골동품 같은 살롱에서 검은 옷을 입고 조용한 미소를 짓고 있으나 사빈느의 “약간 도톰한 입술만이 일종의 거역할 수 없는 관능성”을 드러내고 있는 것처럼 거실의 빨간 소파는 바람둥이 친정아버지에게서 물려받은 유전자처럼, 사빈느의 숨겨진 열정을 노출시키고 있는 것이다.

(...) en voyant la comtesse au milieu de ce salon antique, vêtue de noir, avec son tranquile sourire. Une lampe, placée derrière elle, détachait son fin profil de brune potelée, où la bouche seule, un peu épaisse, mettait une sorte de sensualité impérieuse.²²⁾

2. 공간의 상호 모방과 침투성

이렇게 소설 초반에서 나나와 사빈느의 주거공간은 뚜렷한 대립성을 보인다. 그러나 자세히 들여다보면 초반에서 나나는 귀족계층의 삶을 모방하고 있다. 그 예가 4장 오스만가 아파트에서 벌이는 축하 파티이며, 이는 10장 빌리에 저택에서의 삶까지 연장된다.

21) “C’est le fameux fauteil de Sabine qui concrétise, en effet, la présence de l’ennemi dans la place.” Chantal Bertrand-Jennings, *L’Espace Romanesque: Zola*, Editions Naaman, 1987, p. 69

22) *Nana*, p. 83

2.1. Nana의 Sabine 공간 모방

나나가 사는 오스만가의 아파트는 그녀에겐 너무 넓은 아파트라고 묘사되어 있지만 많은 사람들을 초대하는 파티를 열기에 적합한 부엌과 식당은 구비되어 있지 않다. 그래도 나나는 귀족들이 하듯이 바리에테 극작에서의 성공 이후 자기 아파트에서 파티를 연다. 그러나 식당이 좁아 거실에 테이블을 차린다.

comme la salle à manger était trop petite, la maître d'hôtel avait dressé la table dans le salon, une table où tenaient vingt-cinq couverts, un peu serrés. 23)

식탁도 너무 작아서 25명분의 식기를 차린 식탁에 무려 38명의 사람들이 비좁게 앉아 식사하게 된다.²⁴⁾ 또한 나나의 집 식기들은 모두 식당에서 빌려 오거나 짝이 맞지 않는 그릇이라고 묘사되어 있다. 이 시장 저 시장에서 끌어모아 겨우 세트를 맞춘 서로 짝도 맞지 않는 크리스탈 그릇이나 닳아버린 은식기들도 나나의 부엌세간살림이 여유롭지 못하고 제 자리를 찾지 못했음을 보여준다.²⁵⁾ 실내에는 상들리에도 없이 희미한 촛불만 켜져 있다. 모든 것이 부족함에도 이 파티는 돈 자랑을 하며 나나가 상류층을 모방하고 있음을 드러낸다. 나나는 귀족 안주인처럼 초대 손님들에게 존중받고 감사를 받고 싶어 한다. 그러나 그녀의 집은 “아직 제자리에 놓여 있는 것이 아무것도 없는” 벼락부자 집 같음을 손님들을 알아

23) Ibid., p.103

24) “cette table se trouvait encore trop petite(…) Ibid. p.110 “Une chaleur montait des candélabres, des plats promenés, de la table entière où trente-huit personnes s'étouffaient;” Ibid.,p.116

25) “C'était un luxe de restaurant, de la porcelaine à filets dorés, sans chiffre, de l'argenterie usée et ternie par les continuels lavages, des cristaux dont on pouvait compléter les douzaines dépareillées dans tous les bazars. Cela sentait une crémaillère pendue trop vite, au milieu d'une fortune subite, et lorsque rien n'était encore en place”. Ibid.,p.110

채고, 마음대로 떠들며 식사를 한다. 나나조차도 상류층 안주인들처럼 젊잖게 굴지 못한다. 초대받은 손님들도 식사와 술을 제공하는 나나를 무시하고 경멸한다는 것을 드러내기 위해 험한 말들을 토해 낸다. 술에 취한 손님들은 마치 어느 식당에라도 있는 듯 큰 소리로 말하고 무례하게 제멋대로 행동한다.²⁶⁾ 이처럼 초대받은 손님들조차 예의를 갖추지 못한 상스러운 자들일 뿐만 아니라, 질서와 격식이 제대로 갖추어지지 않은 파티 그리고 만취한 나나의 모습은 이들에게 무시와 경멸의 대상²⁷⁾이 되는 것이다.

『나나』에서 두 번째로 상세히 묘사된 나나의 공간은 뤼파가 사 준 빌리에가에 위치한 소위 상류 계급에 속한 사람들이 살고 있는 '부유한 동네 quartier de luxe' 의 저택이다.²⁸⁾ 풍탕과의 결별 후 경제력을 통해 자신이 받아 온 무시와 멸시에 대한 양갓음을 하고자 결심한 나나의 새집은 이제 사빈느의 집처럼 저택 hôtel으로 명명된다. 나나의 사빈느 모방은 바로 이 빌리에의 저택에서 절정에 이르며 사빈느를 넘어 선다.

il était de style Renaissance, avec un air de palais, une fantaisie de distribution intérieure, des commodités modernes dans un cadre d'une originalité un peu voulue. Le comte Muffat avait acheté l'hôtel tout meublé, empli d'un monde de biblots, de fort belles tentures d'Orient, de vieilles crédences, de grands fauteuil Louis XIII. ²⁹⁾

26) "Tout ce monde l'avait noyée et étourdie, appelant les garçons, parlant haut, se mettant à l'aise, comme si l'on était au restaurant.(...) C'était une saleté que ces dames voulaient lui faire en se conduisant mal chez elle." Ibid.,p.125

27) "«J'ai, cria-t-elle enfin, que je ne veux pas qu'on se foute de moi! »(...)On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour montrer qu'on la méprisait.(...)« Je suis grise, c'est possible. Mais je veux qu'on me respecte.»" Ibid.,p. 129

28) "Alors, Nana devint une femme chic,(...) L'hôtel de Nana, se trouvait avenue Villiers, à l'encognure de la rue Cardinet, dans ce quartier de luxe,(...)" Ibid.,p.313

29) Ibid.,p.314

나나의 거주공간은 이제 르네상스 양식의 저택으로 “궁전”같은 분위기라고 묘사된다. 아름다운 동양적 벽지와 오래된 식탁, 루이 13세의 커다란 안락의자 등은 뭐와 백작이 그 저택을 가구가 구비된 채로 구입하여 그녀에게 준 것이다. 나나의 저택은 층마다 살롱들과 침실들이 여러 개씩 갖춰져 있고 집 한가운데엔 아틀리에와 온실, 앞마당이 있다. 그리고 현관계단부터 카펫이 깔려있고 거대한 차양이 드리워진 호화로운 공간으로 묘사된다. 또 “현관 입구부터 오랑캐꽃 향기가 풍기고 노란색, 장미색의 유리창들을 통해 들어오는 연한 금빛 햇살이 넓은 층계”를 비추는 고급스럽고 안락한 분위기이다.

나나 저택의 대살롱은 루이 16세 풍의 거실이다. 나나는 이곳에 주로 툴르리 궁에 속한 귀족이나 외국인들을 초대하여 파티를 연다고 언급된다. 그녀의 집은 이제 귀족들의 사교장소와 공간으로 변모한 것이다.³⁰⁾ 천장이 높은 식당에는 은식기들, 도자기 그릇이 즐비한 웅장한 찬장이 있다. 나나는 고용된 가정부, 집사, 마부, 요리사들도 부리며,³¹⁾ 마굿간도 여러 개씩 구비하고 있다. 나나의 이 빌리에 저택 또한 이렇게 귀족들, 상류계층 사람들의 생활패턴을 모방한다. 사빈느가 매주 화요일마다 정기적으로 손님들을 저녁식사에 초대하듯이 나나도 매주 목요일 저녁식사³²⁾에 손님들을 초대한다. 그러나 오스만가 나나의 아파트와는 달리 그 화려함에 있어 그들을 능가함을 과시하는 공간임이 여실히 드러난다.

또한 나나는 이제 자신만의 아이디어로 집안의 공간들을 수리하고 실

30) “Nana n’ouvrait le grand salon, du Louis XVI trop riche, que les soirs de gala, quand elle recevait le monde des Tuileries ou des personnages étrangers. (...) la salle à manger très haute, garnie de gobelins, avec une crédence monumentale, égayée de vieilles faïences et de merveilleuses pièces d’argenterie ancienne”. Ibid.,p.315

31) “Il fallait un maître d’hôtel, un cocher, un concierge, une cuisinière. D’autre part, il s’agissait d’installer les écuries.” Ibid.,p.316

32) “Justement, le lendemain, il y avait un dîner chez Nana; d’ailleurs, le dîner habituel du jeudi” Ibid.,p.333

내장식을 바꾸기도 한다. 나나는 빈민가에서 태어났으나 사치와 세련미, 모든 우아함을 본능적으로 타고난 여성이며 나나의 아이디어는 같이 일하는 건축가도 놀라게 할 정도로 독창적이라고 묘사되어 있다.³³⁾ 그녀가 선택한 “은줄이 상감된 칠기 가구”들, 여기저기 펼쳐져 있는 “흰곰가죽”들, “연분홍색 실크벽지”, 여러 나라의 스타일을 보여주는 이태리식 탈의실에 스페인과 포르투갈 상자들, 중국 담들, 일본 병풍등의 장식품들과 도자기들, 수놓은 실크들 타피스리들, 침대처럼 넓은 소파, 온통 대리석과 거울로 된 목욕탕, 은으로 된 세면대, 크리스탈과 상아들을 포함, 나나가 새로 고친 집에 들어간 가구와 실내장식들에 사용된 사치스런 재료들은 모두 귀족들이나 부유한 상류계층의 사람들이 추구한 멋과 취향임을 보여준다. 또한 이것은 그 당시 즉 제 2제정시대의 귀족취향을 그대로 반영하고 있음을 엘리즈 노에탕제가 지적한 바있다.³⁴⁾

Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine. Il serait

33) “Deux fois déjà, elle avait refait la chambre, la première en satin mauve, la seconde en application de dentelle sur soie bleue; (...) Les meubles étaient de laque blanche et bleue, incrustée de filets d'argent; partout, des peaux d'ours blancs traînaient, si nombreuses qu'elle couvraient le tapis; un caprice, un raffinement de Nana, qui n'avait pu se déshabituer de s'asseoir à terre pour ôter ses bas. A côté de la chambre, le petit salon offrait un pêle-mêle amusant, d'un art exquis; contre la tenture de soie rose pâle, un rose turc fané, broché de fils d'or, se détachaient un monde d'objets de tous les pays et de tous les styles, des cabinets italiens, des coffres espagnols et portugais, des pagodes chinoises, un paravent japonais d'un fini précieux, puis des faïences, des bronzes, des soies brodées, des tapisseries au petit point; tandis que des fauteuils larges comme des lits, et des canapés profonds comme des alcoves, mettaient là une paresse molle, une vie somnolente de sérail. La pièce gardait le ton de vieil d'or, fondu de vert et de rouge, (...) le cabinet de toilette, tout en marbre et en glace, avec la vasque blanche de sa baignoire, ses pots et ses cuvettes d'argent, ses garnitures de cristal et d'ivoire”. Ibid., pp.315-316

34) “Le luxe décrit par Zola dans la chambre de Nana rend compte de manière assez précise des goûts et des tendances artistiques en matière d'ameublement et de décoration sous le second Empire.” Elise Noetinger, op.cit., p.164

tout en or et en argent repoussés, pareil à un grand bijou, des roses d'or jetées sur un treillis d'argent. 35)

나나의 빌리에 저택에서 가장 특기할 공간은 침실이다. 나나는 자신의 육체의 매력에 무릎 꿇는 남성들 위에 군림하려는 욕망을 이 침실공간의 장식으로 드러낸다. 노에탕제의 지적³⁶⁾대로 침실은 바로 나나의 육체와 다름없는 공간이다. 나나는 여러 번에 걸쳐 많은 비용을 남자들에게 받아 지불하고, 이 침실을 자기 이상대로 수리한다. 침실공간의 핵심인 침대를 나나는 “왕좌 trône”나 “제단 autel”처럼 꾸민다. 황금과 은 등으로 장식된 이 침대는 나나가 모든 남성들, 특히 귀족남성들 위에 군림하는 “왕좌”, 성과 향락의 권좌이다. 나나의 성의 권력은 절대적, 거의 초월적이며 종교적이어서 나나의 침실은 신을 경배하는 “제단”에 비유되기도 한다.

C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoin de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire. Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe. 37)

C'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre le royaume de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe. 38)

특히 “루이 13세 식의 큰 안락의자”는 상류계층위의 권력인 프랑스 궁궐과 왕권을 암시한다. 이와 관련하여 마르조리 루소 Marjorie Rousseau

35) *Nana*, p.415

36) “La chambre est avant tout, dans *Nana*, un lieu de tentation, féminisé à l'extrême.”
Elise Noetinger, op.cit, p.166

37) *Nana*, p.346

38) *Ibid*, p.448

는 나나라는 인물은 “제2제정의 알레고리로 나나의 이름과 나폴레옹의 이름 첫음절이 같으며” 폼프 파탈로써 남자들에게 행사하는 그녀의 절대적인 힘도 황제의 권력과 동일하다고 지적하고 있다.³⁹⁾

이 소설 속에서 나나가 상류층의 생활패턴을 모방하지 않는 단하나의 주거공간이 있다. 그것은 8장에서 나나가 매춘을 그만두고 이사 가서 사랑하는 풍당과 함께 살림을 차린 몽마르트르 동네의 작은 아파트이다.⁴⁰⁾ 이 집은 창부라는 나나의 직업에 맞는 사회 공간 속에 위치하고 있다. 나나처럼 매춘에 종사하는 여자들이 허름한 차림으로 장보러 나오는 것이 흔한 동네인 것이다. 오스만가의 아파트에 비해 규모가 훨씬 작은 이 베롱가의 아파트는 그녀가 손님을 받는 직업공간이 아니기 때문에 남들에게 보여주지 위한 공간이 아니다. 그런 면에서 이 아파트에서 나나는 오스만 가의 아파트, 빌리에 저택에서의 행동과는 다른 양상을 보인다. 베롱가의 아파트는 그녀와 풍당만의 휴식과 생활공간이다. 나나는 자기 취향대로 가구도 들여놓고 도배와 칠도 다시 한다. 허세 없이 꾸민 이 공간 속에서 나나는 풍당과 사랑의 행복을 누리고, 아는 친척, 친구들만 초대하여 집 구경도 시켜준다.⁴¹⁾ 이 집만이 상류층 공간을 흉내 내지 않은 공간, 자기 경제사정에 맞게, 자기 취향대로 꾸민 집인 것이다.

39) Marjorie Rousseau, op.cit.,p.171 “Nana se révèle comme étant le type même de la femme fatale par le pouvoir absolu qu'elle semble exercer sur les hommes. La symbolique impériale dont se révèle pétri son personnage littéraire vient confirmer cette toute puissance.(...) Nana, allégorie du Second Empire, possède un prénom qui partage sa première syllabe avec celle de deux Empereurs français.”

40) 나나는 “오스만가 아파트의 파산 la débâcle de l'appartement du boulevard Haussemann ” 후 채권자들을 피해 파리 북쪽 몽마르트르 동네로 이사를 간다. 그러나 모든 것을 처분한 남은 돈으로 풍당과 살림을 차린 것이다. *Nana*, p.246

41) “Et elle se récria sur la gentillesse des pieces. Nana lui fit visiter la chambre, la salle a manger, jusqu'a la cuisine. dame! ce n'était pas immense, mais on avait refait les peintures, changé les papiers; et le soleil entrait là gaiement” Ibid.

2.2. Sabine의 Nana 공간 모방

정숙하고 엄숙하고 고상한 백작부인 사빈느의 어둡고 냉엄하던 공간이 변화를 보이기 시작하는 것은 폰테트에서 돌아오자마자 부터이다. 사빈느는 그전까지는 전혀 볼 수 없었던 사치 취향을 드러내 보이기 시작하고, 동시에 주거공간도 사치스럽게 바꾸기 시작한다.

그렇다면 폰테트에서는 무슨 일이 있었던 것일까? 6장 폰테트에서 사빈느는 나나를 위시한 고급 창녀들과 길거리에서 마주친다.⁴²⁾ 산책을 나온 사빈느는 위공부인 등 귀족부인들과 걸어서 산책 중, 마차를 타고 가고 있던 나나와 극장을 드나드는 여배우 일행과 마주친다. 이 장면에서 공간적으로 우월한 위치를 점유하고 있는 것은 창부들이다. 사빈느는 땅위를 걸어가고 있고, 나나는 높은 마차위에 앉아서 아래쪽 귀족부인들을 내려다보고 있다. 또한 사빈느는 옷차림이 화려하기 그지없는 나나를 올려다보는 위치다. 창부인 나나에게 모멸감을 느낄만한 이러한 상대적 열등성의 체험 이후 사빈느는 옷차림, 품행, 주거 공간 면에서 변화를 보이기 시작한다. 소설 속 언급은 없지만, 모든 귀족부인들처럼 사빈느도 뒤편과 나나와의 관계를 알고 있었을 것으로 추정된다. 사빈느가 나나에 대해 느끼는 질투는 사빈느 안에 억압되어 있던 욕망의 실현을 촉발하는 계기가 된다. 그래서 사빈느는 이 후 안나크라코프의 지적⁴³⁾처럼 그녀를

42) Les cinq voitures, qui conduisaient Nana et sa société aux ruines de Chamont, s'engageaient sur le petit pont de bois. Fauchery, Daguinet, les dames Muffat durent reculer, pendant que Mme Hugon et les autres s'arrêtaient également, échelonnés le long du chemin. (...) Dans la première voiture Maria Blond et tatan Néné, renversées comme des duchesses, (...) avaient des regards dédaigneux pour ces femmes honnêtes qui allaient à pied. Ibid., p.20 게다가 나나는 사빈느와 마주친 후 백작부인을 무시하는 발언을 한다. "Tiens! je m'en doutais, dit Nana. Et bien! mon cher, elle a beau être comtesse, c'est une pas grand-chose... Oui,oui, une pas grand-chose..."

43) Anna Krakowski 도 사빈느가 남편도 그랬듯이 모든 장애물을 끊고 자신의 열정과 욕망을 드러내어 실현한다고 말하고 있다. Anna Krakowski, op.cit., p.176 "Sabine, matée jusqu'à présent dans tous ses désirs, rompt à l'exemple de son époux tous les freins et se révèle d'une passion et d'une prodigalité extrêmes."

속박하고 있는 뤼파 가문의 차갑고 엄격한 굴레에서 벗어나 자기 욕망의 실현을 향해 질주하는 모습을 드러낸다.

Au retour des Fondettes, la comtesse avait brusquement montré un goût de luxe, un appétit de jouissances mondaines, qui dévorait leur fortune. On commençait à parler de ses caprices ruineux, tout un nouveau train de maison, cinq mille francs gaspillés à transformer le vieil hôtel de la rue Miromsnil, et des toilettes excessives, et des sommes considérables disparues. ⁴⁴⁾

사빈느의 사치스런 취향과 사교적인 쾌락욕은 재산의 탕진을 가져온다. 특히 저택의 수리와 개조에 막대한 돈을 낭비한다고 강조되어 있다. 사빈느는 남편의 돈으로 사치와 낭비를 일삼는 나나와 경쟁이라도 하듯이, 뤼파에게 자금을 받아내 오래된 저택을 개조하고, 실내장식을 개조하고, 지나친 옷치장을 하면서, 신문기자 포슈리와 불륜관계에 빠진다. 이러한 사빈느의 변화는 딸의 약혼식에서 절정에 이른다.

La comtesse Sabine avait voulu que le contrat de sa fille fût signé un mardi, pour inaugurer par une fête l'hôtel restauré, où les peintures séchaient à peine. Cinq cents invitations étaient lancées, un peu dans tous les mondes. ⁴⁵⁾

사빈느는 서둘러 수리를 마친 저택에서 개막식 겸 딸의 약혼식 파티를 치른다. 예전에는 잘 아는 상류계층의 소수들만이 초대되던 뤼파백작의 집에 사빈느는 마치 나나의 오스만가 아파트 파티에서처럼 잘 알지 못하는 사람들도 끌어모아 무려 5백명을 불러들인다. 나나가 툴트리궁 관계자들이나 상류계층의 사람들만을 빌리에 저택으로 초대하고 있는 것과는

44) *Nana*, p. 395

45) *Ibid.*, p. 397

대조적으로 사빈느는 이제 귀족, 상류계층 뿐만 아니라 여러 계층 사람들을 마구 초대한다.

Il fallait se rappler le salon d'autre fois, où passait le souvenir glacial de la comtesse Muffat, cette pièce antique, toute pleine d'une sévérité dévote, avec son meuble Empire d'acajou massif, ses tentures de velours jaune, son plafond verdâtre, trempé d'humidité. Maintenant, dès l'entrée, dans le vestibule, des mosaïques rehaussées d'or se moiraient sous de hauts candélabres, tandis que l'escalier de marbre déroulait sa rampe aux fines ciselures. Puis le salon resplendissait, drapé de velours de Gênes, tendu au plafond d'une vaste décoration de Boucher, que l'architecte avait payée cent mille francs, à la vente du château de Dampierre. Les lustres, les appliques de cristal allumaient là un luxe de glaces et de meubles précieux. On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs. ⁴⁶⁾

위 인용에서 보듯이 예전에 “얼음처럼 차갑고” “경건한 엄격함”으로 가득하던 뒤편 거실은 사치스럽게 휘황찬란한 모습으로 변한다. 집 입구부터 황금 모자이크들이 물결을 이루고, 계단은 대리석에다, 벽에는 이태리 제노바산 비로드를 휘두르고, 어마어마한 값을 치른 부세의 거대한 장식을 천정에 장식하고, 크리스탈 조명이 반짝이며, 값비싼 귀한 가구들로 바뀐 것이다. 가장 특기할 만한 변화는 어둡고 경건하고 딱딱하던 살롱 공간의 분위기 변화다. 냉엄한 살롱의 “적ennemi”과 같던 사빈느의 빨간색 의자가 이제 살롱 전체의 분위기를 주도하며 뒤덮고 있다. “때늦

46) Ibid, p. 398

은 화염”이 견잡을 수 없이 거세게 타오르는 듯한 이 공간은 사빈느의 숨겨진 욕망, “관능”과 “쾌락”이 타오르고 있음을 말해주고 있다.⁴⁷⁾

사빈느는 나나가 상징하던 화류계의 사치스러움과 낭비벽을 모방하고 있는 것이다. 이러한 모방은 공간에서 뿐만 아니라 딸 약혼식 파티에서 흐르는 음악으로 확인된다. 바리에테 극장에서 나나가 불렀던 “금발의 비너스(La Blonde Vénus)⁴⁸⁾를 사빈느는 딸 약혼식 파티의 배경음악으로 선택한 것이다. 이렇게 나나와 같은 생활이 사빈느의 이상임을 고백함으로써 사빈느의 타락은 절정에 이른다.

결론

사빈느는 시집인 뫼파백작 조상 때부터 거주하는 오래된 저택을 나나의 집을 모방하여 개조하고 반면 나나는 여러 번의 이사⁴⁹⁾ 끝에 빌리에가 저택을 귀족과 상류계층을 모방하여 장식한다. 엄격하고 근엄한 상류계층의 공간과 저속하고 통속적인 하층계급에서 신분상승을 한 화류계의 공간, 서로 대립적인 두 공간은 이렇게 서로 뒤섞이면서 해체되는 모습을 보여준다. 사회적 지위와 신분의 차이를 드러내던 이 두 공간의 대립성은 점차 희미해져서 서로 뒤섞이는 모습을 보인다. 본 논문에서는 나나와 사빈느의 주거공간만을 분석했으나, 이는 사회적 공간인 바리에테 극장, 룡상 경마장에서도 두드러지게 나타난다. 샹탈 베르트랑 제닝스가 지적한 바와 같이 이러한 대립성의 완만한 해체와 뒤섞임은 결국 한 공간

47) “Et ce tressaillement des murs, cette nuée rouge, étaient comme la flambée dernière, où craquait l'antique honneur brûlant aux quatre coins du logis.” Ibid., p.409

48) “L'orchestre venait de reprendre la valse de *La Blonde Vénus*” Ibid., p.407.

49) 나나의 여러 번의 공간 이동은 샹탈 제닝스의 지적대로 그녀의 경제적 불안정과 사회적 위치의 불확실성을 나타낸다. “Le nombre de ces appartements ainsi que leur grande dissemblance témoignent de l'instabilité de Nana et de la précarité de sa position sociale.” Chantal Bertrand-Jennings, op.cit., p.65

이 다른 공간을 잠식하게 되는 것으로 끝난다.⁵⁰⁾

승리를 거두는 것은 나나의 공간이다. 장 프랑수아 토나르 또한 지적한 바 있듯이, 사빈느의 집은 바로 나나의 공간의 재현이기 때문이다.⁵¹⁾ 또한 엄숙하고 근엄한 상류계층은 그대로 존속하지만 단지 겉모습일 뿐이며, 속은 이미 방탕과 퇴폐로 파괴되고 있었기 때문이다. 이러한 귀족 계급의 붕괴는 사빈느의 공간뿐 만아니라 사빈느의 외모와 태도에서도 나타난다. 약혼식 파티에서 사빈느는 항상 입고 있던 엄숙한 검은 색을 벗어버리고 “하얀색” 의상을 입는다.⁵²⁾ 화사하게 눈에 띄는 의상 색의 변화와 더불어 끊임없이 미소를 짓고 있는 그녀의 얼굴, 파티장에서 백작부인이라는 위상에 전혀 어울리 않는 “깨지는 크리스탈”⁵³⁾처럼 높고 날카로운 사빈느의 목소리, 이 모든 것들은 사빈느는 이미 또다른 나나일 뿐임을 말해준다. 소설 끝부분에서 전염병에 의해 단숨에 허물어지는 나나 육체의 소멸은 나나의 승리의 끝이 어떤 것인가를 보여주고 있는 것이다.

많은 비평가들이 지적했듯이 줄리는 『나나』 속에 등장하는 주인공들 특히 여주인공 나나를 통해 그 당시 프랑스 정치와 사회적 부패 현상들, 나아가 프랑스 제2제정 시대의 흥망성쇠를 여실히 보여주고 있다.⁵⁴⁾ 그

50) “cette lente dissolution est représentée par l'affrontement de deux univers à l'origine totalement différents, le grand monde et le demi-monde, dont l'un tend irrévocablement à supplanter l'autre par une invasion progressive mais efficace.” Ibid., p.63

51) “L'hôtel du Muffat n'est qu'un pâle reflet de celui de Nana. C'est dans les lieux publics que va être confirmée la défaite du grand monde qui vient perdre sa (fausse) dignité en se vautrant dans la débauche où le pousse le demi-monde.” Jean-François Tonard, op.cit., p.208

52) “Sabine, en toilette blanche, garnie d'un point d'Angleterre merveilleux, était triomphante de beauté, jeune, gaie, avec une pointe d'ivresse dans son continuel sourire.” *Nana*, p.399

53) “Les gaietés timides, alors à peine commençantes, que Fauchery, (...) avait entendues sonner avec le son d'un cristal qui se brise, s'étaient peu à peu enhardies, affolées, jusqu'à cet éclat de fête.” Ibid., p.409

54) 또한 마르조리 루소를 위시하여 다른 줄리 비평가들이 이미 언급했듯이 나나는 프랑스 제 2제정의 알레고리로 제 2제정의 삶과 죽음을 상징한다고 볼 수 있다 “La

러한 면에서 『나나』는 샹탈 베르트랑 제닝스의 말처럼 한 “사회그룹과 한 문명의 퇴폐와 소멸의 서사시”,⁵⁵⁾ 바로 프랑스 제2제정의 붕괴와 소멸의 서사시이며, 우리의 분석에서 드러났듯이 줄리는 이 서사시를 공간의 묘사와 변화를 통해서 구체적으로 보여주고 있는 것이다.

critique zolienne a déjà bien souligné combien Nana se construisait comme une allégorie du Second Empire, notamment du fait de ses dates symboliques de vie et de mort”. Marjorie Rousseau, “Destinée féminine et destinée historique dans *Nana*”, *Les cahiers naturalistes*, N°84, 2010, p.171

55) “L'épopée de la décadence et de l'anéantissement d'un groupe social et d'une civilisation, tel est le thème majeur du roman”. Chantal Bertrand-Jennings, *op.cit.*, p.63

참고문헌

- EMILE ZOLA, *Nana*, Éditions Gallimard, 1997
- BERKEN, Micheline Vander, *Zola, le Dessous des Femmes*, Le Cri Edition, 2000
- BERTRAND-JENNINGS Chantal, *L'Eros et la Femme chez Zola: de la Chute au Paradis Retrouvé*, Klincksieck, 1977
- L'Espace Romanesque: Zola*, Editions Naaman, 1987
- COLETTE Becker, *Emile Zola*, Hachette Supérieur, 1994
- COLLOT Sylvie, *Les Lieux du Désir: Topologie Amoureuse de Zola*, Hachette, 1992
- DERAKHSHESH, Derayeh, *Et Zola créa la femme*, Dominique Guéniot, 2005
- RRVERZY Éléonore, *La Chair de l'idée : Poétique de l'allégorie dans les Rougon- Macquart*, Droz, 2007
- HANSEN Odile R., *La Chute de la Femme*, Peter Lang, 1996
- Issacharoff Michael, *L'Espace et la Nouvelle*, Jose Corti, 1976
- KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la Femme dans l'OEuvre d'Emile Zola*, Nizet, Paris, 1974
- NOETINGER Elise, "Les chambres de Nana", *Les cahiers naturalistes* N°71, 1997
- ROUSSEAU Marjorie, "Destinée féminine et destinée historique dans Nana" *Les cahiers naturalistes*, N°84, 2010
- TOUBIN-MALINAS Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe s: «Fécondité» d'Emile Zola*, Méridiens Klincksieck, 1986,
- TONARD Jean-Francois, *Thématique et Symbolique de l'Espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Publication Universitaires Européennes, Peter Lang, 1994.

〈Résumé〉

L'Espace et la Femme dans *Nana* d'Emile Zola

Hong Sang-Hee

Dans les oeuvres des auteurs naturalistes, l'espace occupe une place importante. Les naturalistes, sous l'influence du déterminisme, ont mis l'accent sur l'effet du milieu sur les être humains. L'espace social ou familial dans lequel les protagonistes sont nés, se forment et vivent leur vie quotidienne est indispensable pour expliquer leur caractère et leur comportement. Zola a dit que l'homme ne peut être séparé de son milieu et que sa maison, sa ville et sa province sont des éléments qui le complètent. Notre étude analyse l'espace où les deux protagonistes féminines vivent : le rôle de l'espace pour expliquer les caractères et les comportement de ces deux femmes, la structure de ces deux espaces et la signification générale de leur évolution dans le roman *Nana*.

Nana, fille du quartier pauvre, et Sabine, fille du Marquis Chouard et femme du comte Muffat, appartiennent aux deux espaces totalement distincts. Au début du roman c'est Nana qui imite l'espace des aristocrates riches. Cela se décrit dans l'épisode de la partie dans l'appartement du boulevard Hausséman et dans celui de Hôtel de Villier. Par contre le changement du comportement de Sabine commence à partir du chapitre 7 et finit par atteindre le sommet dans le chapitre 12: la partie des fiançailles de sa fille dans son hôtel remodelé en imitation de celui de

Nana. L'opposition des deux espaces distincts s'estompe et se démolit dans la deuxième moitié du roman, L'espace de Nana finit par supplanter l'autre par une invasion progressive mais efficace. Notre analyse de la description des espaces de Nana et Sabine montre que Zola donne les clefs supplémentaires pour les comprendre et que *Nana* peut se lire comme "l'épopée de la décadence et de l'anéantissement d'un groupe social et d'une civilisation" comme l'a déjà indiqué Chantal Bertrand-Jennings.

주 제 어 : 공간(Espace), 묘사(Description), 여성(Femme), 욕망(Désir),
환경 (Milieu)

투 고 일 : 2012. 12. 24

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

Modulations & ornements

- *Eléments pour une approche deleuzienne de la musique modale* -

Yves Millet*

(Université Hankuk des études étrangères)

■ Contents ■

1. Musique(s) & modes
2. Economie modale et ornementation
3. Vers une esthétique modale
4. Conclusion

Notre interrogation de départ fut de savoir si la musique ne pouvait pas devenir un paradigme plus prégnant dans les études relevant de l'art et venir au mieux rééquilibrer, l'importance qui y est donnée 1) aux arts visuels et 2) à la littérature. En effet, vouloir penser la diversité en esthétique oblige non seulement à penser la diversité des cultures mais nous oblige également à penser une diversité des paradigmes en usage. Aujourd'hui tout le monde s'accorde à reconnaître la prédominance de l'image dans nos sociétés

* Yves Millet est Professeur à l'Université Hankuk des études étrangères. Cet article a bénéficié du fonds de recherche 2013 de l'Université Hankuk des études étrangères.

alors que l'Antiquité - Platon pour la Grèce ou Confucius pour la Chine - avait comme modèle privilégié la musique¹⁾. Il paraît par conséquent intéressant de se demander ce que ce même discours esthétique pourrait être si le paradigme qui le domine était davantage orienté vers la musique plutôt que vers les arts visuels sur lesquels, aujourd'hui encore, se concentre l'essentiel des études. Ce simple fait pourrait avoir de nombreuses conséquences telles que, par exemple, la primauté du rythme sur la vision ou la primauté du mouvement sur l'image.

Voulant aller plus loin, nous nous sommes donc installés dans ce dialogue que nous entrevoyons possible entre une forme musicale aux origines très anciennes qu'est la musique modale et une philosophie que nous pouvons encore qualifier de contemporaine, à savoir la philosophie de la différence de Gilles Deleuze. Il s'en est suivi plusieurs réflexions dont l'objectif majeur, dans cette première approche, est notamment de montrer que l'angle différentiel peut être considéré comme un modèle épistémologique d'une grande acuité pour une large partie de l'activité artistique d'hier et d'aujourd'hui.

Aussi, sans vouloir être exhaustif ni trop technique, nous souhaitons dans un premier temps montrer en quoi la musique modale entre singulièrement en résonance avec la philosophie de la différence deleuzienne exposée notamment dans *Différence et répétition* (1968) ; philosophie qui a pour fondements l'intensité et la pluralité au détriment de la représentation et de l'identité. Toutefois, même si l'on peut saluer le fait que Gilles Deleuze prend régulièrement en compte la musique alors que celle-ci est souvent réduite à une part

1) Wang Keping, *Confucius and Plato on Music*, in *New Essay in Comparative Aesthetics*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 89-108.

congrue en philosophie, il convient de s'étonner que la prise en compte de la musique modale manque étonnamment à Gilles Deleuze lui-même. De même, on s'étonnera également du fait que dans le chapitre « Le lisse et le strié » de *Mille plateaux* (1980), par exemple, le modèle musical est traité séparément du modèle esthétique, lui consacré aux arts visuels²). Ceci étant dit, la philosophie de Gilles Deleuze ouvre pour la musique modale en particulier et la philosophie de l'art en général des perspectives non négligeables notamment celles de nous inciter à repenser la réflexion esthétique autrement qu'à partir des modèles proposés par les arts visuels.

Évoquer la question des rapports de la philosophie de la différence de Gilles Deleuze avec la musique conduit presque instantanément à l'évocation de nombreux passages de *Mille plateaux* dont le foisonnant chapitre intitulé : « De la Ritournelle. » Toutefois, pour tenter d'en comprendre les implications, il nous paraît nécessaire de partir de l'ouvrage théorique où se fonde l'essentiel de la philosophie deleuzienne, nous voulons parler de *Différence et répétition*. *Différence et répétition* est un livre où la musique, notamment la musique atonale et sérielle, est présente même si c'est le théâtre qui remporte alors l'adhésion du philosophe comme art capable de rendre concret sa pensée³). Quoi qu'il en soit, dans ces deux ouvrages, les questions d'esthétiques sont permanentes et ne cessent

2) Ce fait peut être éclairé lorsque par exemple dans son *Abécédaire* (1988), Gilles Deleuze renvoie la musique à l'affect alors que la peinture, voire la littérature, sont associées à l'élaboration de concepts quoique que Deleuze lui-même reconnaît qu'affect et concept sont étroitement liés.

3) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F, 1968, p. 16-19. (p. 32-33 pour la musique)

de motiver ou d'illustrer la pensée de leur auteur. Aussi, pour nous permettre d'éclairer les propositions esthétiques réexposées et amplifiées dans « De la Ritournelle », la musique modale - dont on sait que d'une manière générale l'Orient est l'un des dépositaires privilégiés - est une expression musicale qui nous paraît, tout autant que la musique sérielle, pouvoir éclairer la logique différentielle au cœur de la philosophie deleuzienne.

1. Musique(s) & modes

Au préalable, rappelons brièvement que la musique modale est présente dans de nombreuses cultures. À titre d'exemples, en ce qui concerne l'Europe, elle est notamment caractéristique du chant grégorien, des chants et musiques traditionnels de la Grèce, des Balkans, de la Scandinavie ou des pays celtiques même si, en définitive, elle caractérise principalement la musique orientale : la musique arabo-andalouse, le chant religieux juif, la musique persane, les ragas de l'Inde ou encore certaines formes de chant et de musique est-orientaux traditionnels pentatoniques, dont ceux de la Corée. « L'échelle modale de base, écrit Ollivier Cullin, est un pentatonique sans demi-ton (...) Échelle commune à d'autres traditions extra-européennes. »⁴⁾

En ce qui concerne la musique dite savante occidentale, la musique modale est pour l'essentiel représentée par la musique médiévale. En

4) Olivier Cullin, *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Fayard, 2002, p.91-92. Cette échelle modale peut caractériser également certaines formes musicales afro-américaines relevant du blues ou du jazz.

effet, c'est notamment parce que dans le courant du 16^{ème} siècle l'art musical va s'instrumentaliser de plus en plus au détriment du chant⁵⁾, que la musique savante dite tonale va se limiter aux deux modes qui la caractérisent, à savoir le mode majeur et le mode mineur⁶⁾. Du 17^{ème} au 18^{ème} siècle se mettront définitivement en place l'usage du contrepoint, l'expression thématique plutôt qu'harmonique et surtout donc le système tonal et les règles de l'harmonie classique, à savoir l'utilisation d'une seule échelle : une gamme au chromatisme tempéré.

Toutefois, s'il ne s'agit pas d'opposer de manière catégorique le système modal et tonal puisque, par exemple, des aspects modaux se retrouveront dans la musique européenne notamment à partir de la fin du 19^{ème} siècle⁷⁾, il importe de souligner que la musique tonale apparaît bien aujourd'hui comme un cas particulier des musiques modales en général, ce aussi bien dans le temps que dans l'espace. Alors que ces dernières furent longtemps marginalisées au profit de la musique (dite) savante occidentale, il est peut-être nécessaire d'opérer un premier renversement dans les hiérarchies imposées par un certain eurocentrisme. « Il est vrai, concède Deleuze, que le « mode » mineur, en vertu de la nature de ses intervalles et de la moindre

5) « (...) ce sont [les] deux fonctions de récitation et de ponctuation qui vont se distinguer progressivement, soit la corde-mère récite (= le futur ton psalmodique) et la finale descend progressivement, soit que la corde-mère reste finale et la récitation monte degré par degré. Si l'on observe ce double mouvement, on constatera que l'on obtient les huit modes 'évolués' de l'octoechos carolingien dans leur état original ou transposé. » Olivier Cullin, *Op. Cit.*, p. 94.

6) Voir Reinhard Strohm, *The Rise of European Music (1380-1500)*, Cambridge University Press, 1993.

7) Pensons par exemple à Debussy ou plus tard à De Falla ou Albéniz. Voir également de Ming Hung Alex Tu, *Becoming "Oriental"*, *Becoming Imperceptible: Schumann and assemblage of desire*, communication présentée lors du Congrès de l'International Association for Philosophy and Literature (IAPL), National Cheng Kung University, Tainan, Taiwan, Mai 23-29, en 2011. A paraître.

stabilité de ses accords, confère à la musique tonale un caractère fuyant, échappé, décentré. Aussi a-t-il l'ambiguïté d'être soumis à des opérations qui l'alignent sur le modèle ou l'étalon majeur, mais pourtant de faire valoir une certaine puissance modale irréductible à la tonalité, comme si la musique allait en voyage, et recueillait toutes les résurgences, fantômes d'Orient, contrées imaginaires, traditions de tout lieu.⁸⁾» Ce point nous paraît décisif car il recoupe, nous le verrons, une problématique plus large relative aux arts décoratifs ou ornementaux.

Rien d'étonnant sans doute à ce que se soit sur une même période qu'en France, et plus largement en Europe, que la langue et la musique se formalisent de manière contigüe, que du 16^{ème} siècle à Jean-Philippe Rameau, l'harmonie tonale est objet de théorie et que l'Académie française fixe les règles de la grammaire et de l'orthographe. La grammaire, comme le système tonal, impose un système hiérarchique ; une rationalisation dans le sens où à une note ou un ton donné correspond un *topos* définitif. Une hiérarchisation induit des catégories relatives à des jugements de valeur, c'est-à-dire une norme de référence, un centre à partir duquel il sera possible d'établir un classement du bon vers le meilleur ou l'inverse ; en un mot une série de limitations et d'exclusions. En musique, l'harmonie tonale a su installer une sorte d'aménité du son capable de qualifier sinon de rejeter toute forme de dissonance - pour le moins ce qui sera qualifié comme telle. Car si au départ cette reformulation de la gamme pu faire figure de nouveauté, elle se transforma en *habitus*, devint le référent sans lequel on ne saurait juger. On finit par ne plus

8) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Op. cit., p. 120.

accepter que les variations à l'intérieur d'une seule gamme et ne plus être en mesure d'entendre ni les variations modales ni les variations atonales. C'est donc de ce processus d'exclusion que cette hiérarchisation engendre qu'il s'agit de se défier puisque l'habitude, créant au final des priorités dans l'écoute, finit par engendrer une raréfaction⁹⁾.

C'est par conséquent de manière significative, au travers d'un examen des questions linguistiques, que Deleuze lui-même prend comme référence la musique et puise dans son vocabulaire pour promouvoir ce qu'il appelle une « linguistique chromatique » : « La linguistique en général n'a pas encore quitté une espèce de mode majeur, une sorte d'échelle diatonique, un étrange goût pour les dominantes, les constantes et les universaux. Pendant ce temps-là, toutes les langues sont en variation continue immanente : ni synchronie ni diachronie, mais asynchronie, chromatisme comme état variable et continu de la langue. »¹⁰⁾ Partant, c'est bien dans un contexte plus large qu'il faut entamer cette enquête en mobilisant les différents outils de l'esthétique. Nous allons donc privilégier deux axes : l'aspect *modal* et la problématique de l'*ornementation*. Ce qui en langage musical correspond à la modulation et à l'ornement ; deux aspects qui ne sont autres que les deux caractéristiques majeures de la musique modale.

Toutefois, parler de la musique modale au regard d'une philosophie de la différence oblige à se poser la question de savoir de quelle différence nous parlons et selon quel rythme ? En d'autres

9) Pour ce qui est de la littérature, on se reportera aux célèbres analyses de Roland Barthes quant à l'économie du langage classique dans *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972.

10) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Op.cit., p. 123.

termes, il s'agit de distinguer deux régimes spécifiques dans lesquels les différences et les répétitions sont agencées musicalement.

L'un, le système modal, correspondrait à nos yeux à une forme de «disparation», à savoir à une forme musicale où la différence d'intensité devient «intensité comme différence»¹¹⁾ venant, en cela, s'opposer au système tonal, autrement dit à la mise en contraste sinon en conflit de manière appuyée d'éléments (mouvements dans une sonate ou une symphonie) dont la distribution de type arborescente correspond à des règles prédéfinies, à une codification préalable propre aux genres établis, de types dramatiques ou narratifs : « Dans le système tonal ou diachronique de la musique, précise Deleuze, les lois de résonance et d'attraction déterminent des centres valables à travers tous les modes, doués de stabilité et de pouvoir attractif. Ces centres sont donc organisateurs de formes distinctes, distinctives, clairement établies pendant certaines portions de temps : système centré, codifié, linéaire, de type arborescent. »¹²⁾ Bien entendu, il y a toujours variations à l'intérieur des grands mouvements de la musique tonale, différences relatives au style de chacun des compositeurs - qui pour les plus grands ont toujours cherché à pousser ces règles à leurs extrêmes limites - comme des interprètes mais il convient d'insister sur ce qui distingue lesdites nuances modales et les contrastes formels ; dans le sens notamment où une nuance trouve à se différencier en termes de degré alors qu'un contraste se différencie davantage en termes de nature.

Dans la musique modale, les différences de mode n'ont pas véritablement de points d'attache fixes, elles sont mobiles ou, mieux,

11) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Op.cit., p. 287.

12) *Ibid.*, p. 120.

ont une structuration moléculaire¹³⁾. Elles courent le long des lignes mélodiques et colorent celles-ci en fonction d'un ici et maintenant propres. Volontiers mélismatique, la musique modale travaille à un autre rapport voix/musique où l'ornementation possède une forte dimension performative, difficilement reproductible, qui s'inscrit dans une interférence entre une circonstance et un ou des interprètes donnés. Pensons par exemple ici au pansori coréen ou au chant flamenco. Enfin, elle est modale dans le sens également où la singularisation est hautement intensive, ce qui veut dire que la qualité esthétique ne relève pas tant des caractéristiques formelles que des points d'intensités que les interprètes s'autorisent. En ce sens, la musique modale participerait de ce que Deleuze appelle « la répétition rythme » en opposition à « la répétition-mesure » qui, dit-il, « est une division régulière du temps, un retour isochrone d'éléments identiques. Mais une durée, poursuit-il, n'existe que déterminée par un accent tonique, commandée par des intensités,¹⁴⁾»

La musique modale joue en effet sur les superpositions des lignes mélodiques et leurs entrelacements. Elle apparaît davantage comme un déploiement de variations en continu où les lignes harmoniques prennent place dans une durée plutôt que dans les temps séquentiels ou grands mouvements thématiques qui se juxtaposent en s'opposant selon une logique dramatique ou descriptive. Ainsi, si l'on prend l'exemple grégorien, « à la différence de la musique moderne, qui ne connaît que deux *modes*, le majeur et le mineur, écrit Dom Gajard¹⁵⁾,

13) L'opposition entre le « moléculaire » et le « molaire » structure tout l'ouvrage de *Mille plateaux* mais on pourra se reporter, par exemple, aux pages 75-78

14) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Op.cit., p. 33.

15) Musicologue français (1885-1972) qui participa à la restauration du chant grégorien à l'Abbaye de Solesmes.

la mélodie grégorienne a autant de modes différents qu'il y a de notes dans la gamme, chaque note de l'échelle mélodique pouvant servir de point de départ à une nouvelle gamme ; la gamme restant toujours diatonique, il en résulte que la place des tons et des demi-tons par rapport à la tonique se trouve à chaque fois modifiée, selon le point de départ adopté.^{16)»}

Avec cette description nous parvenons à l'idée d'une musique sans centre et où la différence rythmique voire micro-rythmique¹⁷⁾ est *interne* et ouverte aux variations, ce sont des séries de différences ou discontinuités qui s'agencent le long d'un ordre dynamique ornementé, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un mouvement de différenciations intra-musicales qui n'est pas arrêté à des identités précises. Là, se trouve le nœud de divergence entre distinction formelle et distinction modale. Comme nous le verrons plus loin, une distinction modale correspond à la reconnaissance d'une individuation en deçà de la distinction usuelle forme/matière. En d'autres termes, contrairement à une différence posée entre, par exemple, des formes arrêtées venant comme régenter une matière musicale disponible, pour décrire les musiques modales nous devons faire usage d'une logique où, écrit Deleuze d'un point de vue ontologique, « la différence individuant précède *dans* l'être les différences génériques.^{18)»}

16) Dom Gajard, cité par Nibert Dufourcq, *Petite histoire de la musique*, Larousse, 1987, p. 16.

17) Il faut renvoyer ici à la différence infinitésimale mise en avant par Gabriel Tarde, une des principales clefs de la philosophie de la différence de Gilles Deleuze. Voir, Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, Institut Synthélabo, 1999, p. 72-73.

18) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Op.cit., p. 57. (Je souligne).

2. Economie modale et ornementation

C'est en grande partie à cet endroit que l'économie modale propre à cette musique s'oppose à celle représentative ou classique dont l'articulation correspond à un jeu de contrastes entre différentes formes aux identités de type « molaires ». Comme nous l'avons précédemment évoqué, la première trouve son effectivité dans une différenciation d'intensité et une dimension performative qui aboutit à des singularités ; jamais vraiment le même chant ou la même interprétation proposée tandis que l'autre vise davantage à la constitution de tableaux, d'ensembles harmoniques ou séquences narratives dont les oppositions ou contrastes sont de nature dialectique. Le point de divergence se situe dans la différence que Gilles Deleuze pointe en permanence entre effets et conditions et qui forme le point d'achoppement entre une pensée de la représentation (différenciation négative) et une pensée différentielle modale expressive : « *L'opposition, la ressemblance, l'identité et même l'analogie, écrit-il, ne sont que des effets produits par ces présentations de la différence, au lieu d'être les conditions qui se subordonnent la différence et en font quelque chose de représenté.* ¹⁹⁾ »

Le déploiement modal possède une distribution spécifique du fait qu'elle est ouverte aux micro-écarts qui sont eux-mêmes l'occasion de variations relevant de l'art de l'improvisation. Nous avons donc ainsi une série de bifurcations voire de disséminations saisies aux circonstances du moment ce qui, dans un langage musical, correspond à ce qui s'appelle un tempérament inégal, des écarts de ton et autres variations d'échelle caractéristiques du chant monodique ou polyphonique

19) *Ibid.* p. 189.

dont nous parlons ou encore du jazz par exemple. Chaque variation ou modulation libérée, en tant que « puissance modale irréductible à la tonalité », peut donc être saisie et exploitée comme une opportunité singulière d'expression. C'est pour cette raison que Gilles Deleuze met en exergue ce qu'il nomme la « disparité » : « La disparité, écrit-il, c'est-à-dire la différence ou l'intensité (différence d'intensité), est la raison suffisante du phénomène, la condition de ce qui apparaît.²⁰⁾» Ce qui apparaît, l'effet, est par conséquent strictement contemporain des conditions particulières d'apparition ; le phénomène est comme saisi et valorisé à sa source et non plus différé et jugé en fonction de ce qu'il est censé procurer ou représenter.

S'il faut résumer, il s'agit donc en ce qui concerne la musique modale de répétitions différentielles s'opposant à une différenciation dialectique. Dans les deux cas il y a association de répétitions et de différences toutefois, dans le premier cas, il nous semble que la différence est fine, interne et mobile alors que, dans le deuxième cas, la différence nous paraît contrastive et formelle. Nous retrouvons la différence entre « répétition-rythme » et « répétition-mesure » énoncée plus haut. Aussi, toujours à l'instar de Gilles Deleuze pour sa philosophie, la musique modale se présente comme une musique sans négation²¹⁾ dans le sens où les répétitions différentielles qui la caractérisent sont intrinsèquement liées aux modulations intensives qu'elle génère. Ces deux éléments, répétitions différentielles et modulations intensives, correspondent pareillement à l'économie de l'ornementation qu'il nous faut maintenant aborder.

Comme pour l'ornement graphique, le nombre de motifs musicaux

20) *Ibid.*, p. 287. Voir également page 95

21) *Ibid.*, voir par exemple p. 57 ou p. 344.

(que l'on nomme parfois standard) est limité et les variations semblent infinies. « La stylistique ornementale, écrit Christine Buci-Glucksmann dans sa *Philosophie de l'ornement*, est bien un langage fait d'ambiguïtés, de variations et de connexions selon des modalités illimitées, même si les motifs ne le sont pas.²²⁾» Les motifs ici sont des chants ou séquences rythmiques traditionnels, souvent de transmission orale, sorte de motifs (*patterns*) sur lesquels ou à partir desquels les interprètes s'exécutent, viennent tisser des variations singulières. « Toute singularité est inventive et qualitative, insiste Christine Buci-Glucksmann en s'appuyant à la fois sur de nombreux exemples orientaux et sur la philosophie de la différence deleuzienne, et implique des agencements faits d'effets intensifs et d'affects. À l'instar des ornements, elles ne sont ni des choses ni des êtres, mais *des modes d'individuation spécifiques du monde*.²³⁾»

Parce que sans centre²⁴⁾, autrement dit sans hiérarchisation verticale, une des caractéristiques de la musique modale est sa grande capacité à s'associer à d'autres traditions musicales ; capacité à l'hybridation, à s'adjoindre des instruments et des voix d'horizons multiples sur des monodies ou segments mélodiques de départ particuliers. Il y a donc une grande flexibilité, une capacité à opérer des branchements, des intégrations de l'intérieur. Cette hybridation libre n'est possible que parce que l'ornementation modale est pour l'essentiel faite de micro-discontinuités dont le déploiement opère le long d'une temporalité multilinéaire ; rhizomatique. Contrairement au

22) Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement*, Galilée, 2008, p. 165

23) *Idid*, p. 177. (Je souligne)

24) Il existe cependant en musique modale ce qui se nomme l'iso (ou bourdon) qui apparaît davantage comme une ligne de tension autour de laquelle les modulations s'organisent plus qu'un point focal qu'est la tonique en musique tonale, tonique qui vient hiérarchiser la phrase musicale.

ystème tonal dont le développement mélodique est orienté vers un but expressif précis ayant, pour ainsi dire, un début et une fin, l'ornementation modale ne suppose aucune fin puisque son déploiement se fait sur des variations hétérogènes et asymétriques ayant pour condition une dynamique de l'écart interne²⁵). Nous pourrions presque parler d'abstraction nomade comme le suggère Deleuze avec l'exemple des entrelacs²⁶). Aussi, le parallèle fait dans le chapitre « Le lisse et le strié » de *Mille plateaux* avec les arts ornementaux est instructif - auquel s'ajoute toutefois du point de vue musical une conception du temps différente - car la question de l'intensité et de la ligne abstraite sont similairement caractéristiques de la musique atonale et sérielle ou de l'abstraction picturale qui se sont développées au cours du 20^{ème} siècle.

On l'aura compris, il apparaît que la question centrale de la philosophie de la différence exposée dans *Différence et répétition* comme dans de nombreuses pages de *Mille plateaux*, est celle du rapport matière/forme (ou question dite de l'hylémorphisme). C'est précisément l'une des grandes thématiques de « De la ritournelle », chapitre de *Mille plateaux* évoqué précédemment. Via notamment la musique, Gilles Deleuze caractérise ce qu'il nomme un âge classique, un âge romantique et un âge moderne de l'expression artistique. Leur distinction ne se fait nullement d'un point de vue linéaire comme le mot âge le laisserait entendre puisqu'ici 'âge' ne marque pas une évolution mais des « seuils de perception, (...) seuils de discernabilité,

25) Sur ce point voir la question de la « différence interne » et de la dynamique asymétrique qui en résulte dans *Différence et répétition*, p. 32

26) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 621. Pour une définition éclairante de l'entrelacs, voir Taro Okamoto, *L'esthétique et le sacré*, Seghers, 1976, p. 184.

qui appartiennent à tel ou tel agencement²⁷⁾» ; chaque 'âge' étant potentiellement contenu dans un autre. Dès lors, si le classicisme peut s'envisager comme la volonté d'une maîtrise du chaos que représente la matière par l'imposition hiérarchisée de formes symboliques fortes, le romantisme est l'expression d'un âge où la matière n'est plus perçue comme chaos mais comme mouvement « d'une variation continue » et les formes comme un ensemble en « développement continu ». La matière cesse « d'être une matière de contenu pour devenir une matière d'expression.²⁸⁾» Enfin, avec l'âge moderne, nous passerions d'une relation forme/matière à une relation matériaux/forces. Les matériaux visibles sont là pour capter les forces invisibles, informelles ou immatérielles du Cosmos nous dit l'auteur : « l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités²⁹⁾. »

On comprendra donc en quoi toute la philosophie de la différence ne cesse de combattre le schéma hylémorphique, clef d'une philosophie de la représentation. « Alors on ne peut plus parler d'une forme sonore qui viendrait organiser une matière ; on ne peut même plus parler d'un développement continu de la forme, insiste le philosophe. Il s'agit plutôt d'un matériau très complexe et très élaboré, qui va rendre audible des forces non sonores. Au couple matière-forme se substitue le couplage matériau-forces.³⁰⁾» La logique modale qui s'illustre chez Deleuze par des philosophes tels que Duns Scot ou Spinoza, lui oppose précisément une distribution pluraliste

27) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Op.cit., p. 428.

28) *Ibid*, p. 419.

29) *Ibid*, p. 422-423.

30) *Ibid*, p. 121.

selon des variations d'intensités. Comme nous l'avons dit, la musique modale, profondément liée à la voix (monophonie) ou aux voix (polyphonie) joue sur des différences et des répétitions qui renvoient à des différences de degré d'intensité. « L'intensité est la forme de la différence comme raison du sensible. Toute intensité est différentielle, différence *en elle-même*³¹⁾» écrit-il. Alors que les intensités semblent toutes renvoyer à un fond univoque préindividuel, l'instrumentalisation tonale, plus descriptive et linéaire dans, par exemple, son aboutissement ultime qu'est l'orchestre symphonique ou l'opéra, distribue davantage des différences sur une distinction de nature ou, plus précisément, la différence de nature y précède la différence d'intensité alors qu'au contraire, dans la logique modale, la différence d'intensité précède la différence de nature. Chaque intensité « étant elle-même une différence, se divise suivant un ordre ou chaque terme de la division se distingue en nature de l'autre.³²⁾»

3. Vers une esthétique modale

Dès lors se démarquer du rapport classique matière/forme est une autre manière de penser les processus d'individuation. Penser une individuation hors du schéma classique de l'hylémorphisme continue d'être un des grands enjeux du questionnement philosophique et donc esthétique d'aujourd'hui³³⁾. En un mot, si l'art d'une manière

31) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Op.cit., p. 287 (je souligne).

32) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Op.cit., p. 603.

33) Voir Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Jérôme Millon, 1995.

générale n'a pas de substance, il n'a que des modes ; modalités d'élaboration et de réception qui ont en commun d'être des expériences sensibles du monde. Chaque mode pouvant se définir comme l'individuation expressive d'une expérience singulière puisqu'il ne faut pas comprendre ces modes particuliers comme étant des propriétés - conception qui sous-entend que l'être préexisterait à ses propriétés - mieux serait de les comprendre comme des facultés potentielles mais coextensives à l'individuation même. Une faculté n'est pas un acquis susceptible d'être gagné ou perdu mais une capacité virtuelle (ou possible) de répondre aux circonstances d'une situation donnée et en fonction d'une ligne spécifique, en un mot de l'élaboration d'un style. C'est ici faire appel à un régime spécifique qui ne serait plus celui de propriétés quantifiables et hiérarchisables entre des propriétés supposées soit provisoires soit permanentes, mais à un régime de facultés ou « d'énergies qualitatives »³⁴.

L'économie de ce régime est donc faite de répétitions différentielles et de modulations intensives, il peut s'entendre comme la recherche intentionnelle de variations d'intensité sensibles. Libérer une intensité équivaut à vouloir faire émerger une différence sensible ; mieux à vouloir créer les conditions d'une expérience sensible de la différence qui ne pourront donc pas être rapportées à des catégories formelles fixes et indépendantes ou à des catégories intellectuelles *a priori*. La musique atonale ou la musique dite minimaliste, par exemple, jouent sur des séries où les sons en tant que matériaux concrets se substituant à l'harmonique, favorisent une *expérience corporelle* (*embodiment*) des mêmes sons qui génère en nous une plus forte

34) L'expression est d'Alfred North Whitehead, *Modes of Thought*, The Free Press, 1968, p.165.

résonance dans la durée. À ce titre, l'œuvre du compositeur Steve Reich (1936-) est très significative pour comprendre comment ce travail de pliage, de pulsation et de mise en boucle de la matière sonore s'inscrit sur ce double registre de la différence et de la répétition modale³⁵⁾.

4. Conclusion

Pour conclure, avec le cas précis de la musique modale par lequel nous souhaitons relire sinon relier certains éléments de l'esthétique deleuzienne, nous comprenons aisément qu'il est nécessaire d'encourager la diversité des paradigmes pour la réflexion esthétique, autrement dit de résister à la tentation d'un modèle unique d'interprétation de la création artistique ; diversité qui reflète et traduit la diversité des pratiques artistiques elles-mêmes - faut-il le rappeler ? La musique à la capacité de relativiser grandement l'importance accordée aux arts visuels qui, pour le coup, ne sont nullement un aboutissement mais un cas particulier d'un ensemble beaucoup plus vaste de pratiques. Nous arriverions ainsi non seulement à la situation selon laquelle, c'est la musique tonale qui apparaît comme un cas particulier de la musique modale en général, comme l'on peut dire que l'art du paysage est un cas particulier de l'expérience et de la pratique du milieu et que la peinture figurative devient un cas particulier de l'abstraction ornementale³⁶⁾, mais enfin et

35) Rappelons que ce dernier a su s'inspirer d'éléments modaux pris à la fois dans le répertoire médiéval, la tradition du chant religieux juif, dans le jazz ou chez Bartók et les associer à des enregistrements pouvant être associés à la musique concrète. Voir Steve Reich, *Writings on Music* (1965-2000), Oxford University Press, 2002.

36) Il nous semble toujours nécessaire de rappeler le renversement proposé par Henri Poincaré concernant la géométrie euclidienne devenue à son époque un

surtout, nous arriverions au fait que reconnaître la diversité possible des paradigmes esthétiques c'est reconnaître la multiplicité des genres (le quoi) et surtout des manières (le comment) ; c'est reconnaître et insister sur la diversité des moyens de création de différences, à savoir comment la manière (le *ce par quoi*) crée le quoi ; comment la manière crée l'identité d'un genre ou, en un mot, comment l'usage crée la catégorie et non l'inverse. Autrement dit, comment, comme le souligne Gilles Deleuze, « l'individuation *précède* en droit la forme et la matière, l'espèce et les parties, et tout élément de l'individu constitué. (...)»³⁷⁾ et que donc, par conséquent, toute catégorie esthétique doit être d'une manière générale revisitée à l'aune des pratiques qui la fonde.³⁸⁾

Car ce qui apparaît également dans ce rapide parcours c'est, nous l'avons vu, l'insistance de Gilles Deleuze à considérer les conditions du déploiement différentiel plutôt que de porter son attention sur les effets ; insistance portée sur les conditions de la création et non sur celles de la réception. Ce qui veut dire que c'est au cas par cas, c'est-à-dire selon chaque singularité modale mise en œuvre, que l'individuation d'une œuvre dépend. Autrement dit, une œuvre est

cas particulier des géométries non-euclidiennes (riemanniennes en particulier). Renversement d'une hiérarchie qui ampute nullement sa validité d'usage mais fait simplement constater son caractère désormais non exclusif. En un mot, l'esthétique a pareillement besoin d'une refonte de ses catégories - ainsi que de la hiérarchisation qu'elle sous-tend - à l'instar sans doute de ce que fut la théorie des ensembles pour les mathématiques.

37) Gilles Deleuze, *Op.cit.*, p. 56

38) Ceci obligerait l'esthéticien à rentrer dans le concret des pratiques évitant ainsi d'élaborer une justification a posteriori de formes supposées arrêtées. Telle semble être l'idée exprimée par Gilles Deleuze lui-même lorsqu'il regrette la dichotomie que s'impose l'esthétique entre la théorie du sensible et théorie du beau, *Différence et répétition*, *Op.cit.*, p. 94.

précisément le résultat de ses conditions préalables, de son agencement initial propre, spécifique. Il n'y a donc plus l'idée que l'œuvre est le résultat d'un projet préconçu dont l'artiste serait le maître d'œuvre habile ou inspiré mais au contraire, l'idée selon laquelle la mise en pratique d'une œuvre ne peut se départir des conditions ou contraintes initiales, de la singularité d'un *comment* auquel un certain nombre de modalités opérationnelles doit répondre, autrement dit un rapport entre matériaux et forces. C'est en cela que Deleuze (de la même manière que Gilbert Simondon dont il s'inspire) bat en brèche le modèle hylémorphique classique au profit d'un percept³⁹⁾ libéré puisqu'au final, écrit-il, « tonal, modal, atonal ne veulent plus dire grand-chose. Il n'y a que la musique pour être l'art comme cosmos, et tracer des lignes virtuelles de la variation infinie. »⁴⁰⁾

39) Sur la notion de 'percept', voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, 1991, Chap. 7, p. 154.

40) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Op. cit., p. 121.

Bibliographie

- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Points/Seuil, Paris, 1972
- Buci-Glucksmann Christine, *Philosophie de l'ornement*, Galilée, Paris, 2008
- Cullin Olivier, *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Fayard, Paris, 2002
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F, Paris, 1968
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991
- Keping Wang, *Confucius and Plato on Music*, in *New Essay in Comparative Aesthetics*, Cambridge Scholars Publishing, 2007
- Ming Hung Alex Tu, *Becoming "Oriental", Becoming Imperceptible: Schumann and assemblage of desire*, Congrès de l'International Association for Philosophy and Literature (IAPL), National Cheng Kung University, Tainan, Taiwan, 2011
- Nobert Dufourcq, *Petite histoire de la musique*, Larousse, Paris, 1987
- Okamoto Taro, *L'esthétique et le sacré*, Seghers, Paris, 1976
- Reich Steve, *Writings on Music (1965-2000)*, Oxford University Press, New-York, 2002.
- Simondon Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Jérôme Millon, Grenoble, 1995.
- Strohm Reinhard, *The Rise of European Music (1380-1500)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Tarde Gabriel, *Monadologie et sociologie*, Institut Synthélabo, Paris, 1999
- Whitehead Alfred North, *Modes of Thought*, The Free Press, New-York, 1968

〈국문요약〉

장식음 의 전조(轉調)

- 일드뢰즈의 차이의 철학에서 본 선법(旋法) 음악에 대한 고찰 -

한글이름

이 논문은 선법음악이 질 들뢰즈의 저작 『차이와 반복』(1968)의 『천개의 고원』(1980)에서 설명된 차이의 철학과 어떤 점에서 특이하게 공명을 일으키는지를 보여주는 것을 목적으로 한다. 차이의 철학이 재현과 동일성 대신 강도와 다원성을 그 근간으로 하고 있다는 점에서 이는 특별하게는 선법음악에, 보다 일반적으로는 예술 철학에 간과할 수 없는 새로운 시야를 열어준다. 그것은 특히, 예컨대 음악처럼, 시각에 대해 리듬에 우위를, 이미지에 대해 움직임에 우위를 돌려줄 수 있을 다른 패러다임들을 희생시킨 채 오로지 시각 예술에 의해 제시된 모델에 입각해서만 예술적인 성찰을 다루어 온 끊임없이 반복되는 사실을 재고하게 해준다는 점에서 의의가 있다. 본 소고에서는 특히 전조(轉調)와 장식음 개념을 다루었다.

주 제 어 : 선법음악(旋法)(Musique modale), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze), (차이의) 철학(philosophie (de la différence)), 음악 미학 (esthétique musicale), 장식음(ornement), 전조(轉調) (modulation)

투 고 일 : 2012. 12. 23

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

〈이센하임 제단화〉*와 맥각중독

- 미술과 질병 -

김 승 환
(조선대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 1. 서론 | 4. 그뤼네발트의 이센하임 제단화 |
| 2. 맥각중독과 성 안토니 수도회 | 5. 결론 |
| 3. 다양한 이미지에 나타나는 맥각중독의 도상학 | |

1. 서론

인류의 역사 속에서 미술은 본연의 심미적 기능 이외에도 다양한 기능을 수행해 왔다. 풍부한 사냥감을 기원하는 주술적 기능으로부터 문맹자를 위한 종교교리서, 왕의 치적이거나 덕망, 교훈이 될 만한 역사적 사건을 기록하는 역사교과서, 아름다운 풍광이나 이국적 정취 등에 대한 기억을 담은 사진의 역할 등이 그 예이다. 인류 역사의 변화와 함께 미술도 다양한 양태로 변화를 겪게 되는데, 그러한 변화의 흐름 속에서도 변함없이 지속되어 오는 기능이 있다. 그것은 바로 무섭고 각박한 현실에 놀라고 지친 우리를 위로하고 치유하는 기능이다. 즉 미술은 시각적 즐거움을

* 기존의 대부분 미술사 서적에서는 이 작품을 〈이센하임 제단화〉라고 표기하고 있지만, 본 논문은 프랑스어의 발음 원칙에 따라 〈이센하임 제단화〉로 표기한다.

넘어 홍수나 전염병, 기근 등의 천재지변에 처한 나약한 인간들과 각박한 세태에 찌든 사람들에게 현실을 극복하고 보다 나은 세상을 꿈꿀 수 있는 힘을 준다. 그 대표적 장르가 종교화이다.

서양의 종교화 중에서 가장 인구에 회자되는 작품 중의 하나는 그뤼네발트의 <이센하임 제단화(Retable d'Issenheim)>이다. 이 제단화는 16세기를 대표하는 종교화 중의 하나로서 당대인들뿐만 아니라 21세기의 우리들에게도 무한한 감동을 준다. 이 제단화의 어떤 특성이 서양의 종교화 중에서 가장 인구에 회자되는 작품 중의 하나가 되도록 하는 것일까? 독일 르네상스를 대표하는 그뤼네발트는 무슨 연유로 알자스 지방의 한 수도원을 위해 이 제단화를 제작하게 되었을까? 이 제단화가 당대인들에게 주었던 감동과 현대인들에게 주는 감동의 빛깔은 어떻게 다르며, 그 이유는 무엇일까? 19세기 후반 미술사라는 학문이 본격화되면서 이러한 질문에 대한 답을 찾기 위한 연구가 시작된 이래로, 이 제단화에 대한 글과 연구의 양은 미술사의 그 어떤 작가에 대한 연구에 못지않다. 이는 그만큼 이 작품에 대한 사람들의 관심과 애정을 반증하는 것이라 할 수 있다.

<이센하임 제단화>에 대한 글과 연구 경향은 크게 네 가지 방향 - 작품의 귀속문제, 제단화에 나타나는 다양한 도상에 대한 분석과 해석의 문제, 성 앙투안 수도회와 제단화 주문 관련 문제, 맥각중독을 둘러싼 의학적 관심 - 으로 정리할 수 있다. 이 제단화의 실제 작가가 뒤러(A. Dürer)인가 아닌가에서 출발하여, 뷔르츠부르크(Wurzburg) 출신의 그뤼네발트라는 작가에 대한 연구 등 이 작품의 실제적인 귀속(attribution) 문제는 독일어권 미술사학자들을 중심으로 진행되었다.¹⁾ 이러한 연구는 일차대전을 전후하여 소위 '독일의 정체성'이란 관점에서 더욱 활발해졌다.²⁾ 이러한 연구 경향에 대비되어 프랑스어권의 연구는 이 작품의 주문

1) 그 대표적인 논문은 Arthur Burkhard, "The Isenheim Alter", *Speculum*, vol. 9, 1934, pp. 56-69.

2) 그러한 연구경향을 정리한 논문은 Ann Stieglitz, "The Reproduction of Agony:"

과 보관이 이루어진 장소성을 강조하면서 자연스레 성 앙투안 수도회와 제단화 주문 관련 문제를 심화하는 경향이 있다.³⁾ 이러한 연구들은 국가라는 정치적 시각이 개입되어 이루어졌다고 본다면, 이 작품에 나타나는 다양한 이미지들의 도상학적 분석을 통해 이 제단화의 상징적이고 종교적인 의미를 해석하거나 순수하게 조형적이고 미학적 차원의 분석을 행하는 연구도 있다.⁴⁾ 이외에도 의학적 관점에서 출발하여 이 작품을 언급하는 연구도 있는데, 이 경우는 미술사적 연구라기보다는 의학사 연구의 일환으로 이루어졌다고 볼 수 있다.⁵⁾

〈이센하임 제단화〉에 대한 활발한 연구에 비해 우리나라 미술사학계에선 이 작품에 대한 연구 논문이 거의 전무하다. 그런 연유로 본 논문은 그뤼네발트 작품에 대한 기존 연구를 체계적이고 종합적으로 정리하여 소개함으로써 관심을 촉발하는 것을 일차 목표로 삼는다. 그와 동시에 이 제단화에 대한 기존의 연구 경향이 국가적 이해관계, 작품 내적(조형적 혹은 도상학적 차원) 관심, 의학적 관심이라는 시각에서 서로 분리되어 왔다면, 본 연구는 이러한 관심들을 부분적으로 연결하여 고찰함으로써 이 작품을 당대의 문화적 지형 속에서 고찰해 보고자 한다. 이를 위해 본 연구는 질병을 문명사적 측면에서 바라보고 이해하고자 했던 지거리스트(Henry Ernst Sigerrist)의 시각을 원용하고자 한다.

지거리스트는 질병 발생의 요인으로 사람과 그를 둘러싼 환경을 꼽는다. 다시 말해, 질병이 발생하는 것은 유전적 요인뿐만 아니라 생활양식

Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Alter after the First World War”, *Oxford Art Journal*, vol. 12, 1989, pp. 87-103.

3) 그 대표적인 연구는 Elisabeth Clementz, “Les précepteurs d'Issenheim, Bâle et Strasbourg, et leurs réseaux de relations”, *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2007, pp. 46-53.

4) Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim*, University of California Press, 1988
Eugene Monick, *Evil, Sexuality and Disease in Grünewald's Body of Christ*, Spring Publications, Dallas, 1993 등이 그 사례이다.

5) 그 대표적 연구는 Jaques Battin, “Le feu Saint-Antoine ou ergotisme gangreneux et son iconographie médiévale”, *Histoire des science médicale*, tome XLIV, N° 4, 2010, pp. 373-381.

등의 후천적 요인도 크게 작용한다는 것이며, 그런 점에서 문화적 요인이 중요하게 대두된다.⁶⁾ 이처럼 질병은 개인적 차원에 머물지 않고, 한 사회나 문명과 깊이 연관되어 있다. 바로 그런 사실로부터 “질병의 양상과 거기에 대한 대응은 한 사회의 성격과 수준을 반영하는 중요한 지표”⁷⁾가 될 수 있다. 지금처럼 사진이나 비디오카메라 등의 매체가 없었던 과거에 그러한 질병은 주로 글과 그림을 통해 기록되고 기억되었다. 그렇다면 서양미술의 역사 속에 등장하는 질병의 모습을 통해 우리는 그 질병의 양상과 그 병에 대응하는 당대 사회의 성격을 이해할 수 있을 것이다.

이러한 지거리스트의 관점을 이용하면, 맥각중독과 관련된 그림이라고 익히 알려져 있는 그뤼네발트의 〈이센하임 제단화〉에 대한 이해와 접근을 기존의 편협한 차원을 넘어 보다 넓은 문명사적 차원이나 문화적 상황과 배경 속에서 이해해 볼 수 있을 것이다. 따라서 본 연구는 〈이센하임 제단화〉에 나타나는 맥각중독의 구체적인 모습은 어떠한지, 더 나아가 화가가 그러한 역병을 주제로 선택한 배경에는 그림을 주문한 후원자들의 어떠한 관심이 반영되었는지, 더 나아가 그러한 관심은 당시의 어떠한 사회적 상황 속에서 형성되었는지를 살펴볼 것이다. 아울러 그뤼네발트가 맥각중독이란 역병을 종교화의 주제 속에서 어떠한 방식으로 형상화하였으며, 그러한 표현을 통해 궁극적으로 우리는 당시 프랑스 북동부 지방이 맥각중독에 대하여 어떤 생각을 가졌으며 이 병에 대하여 어떻게 대처하였는가에 대한 답을 15-16세기의 맥각중독 관련한 다양한 이미지들(책의 삽화, 벽화, 다른 작가의 그림)과 더불어 〈이센하임 제단화〉에 대한 세밀한 분석을 통해 찾아볼 것이다.

6) 헨리 지거리스트, 『문명과 질병』, 한길사, 2012, pp. 43-44.

7) Ibid., p. 13.

2. 맥각중독과 성 앙투안 수도회

인류 역사를 통해 보면 각 시대와 사회는 고질병을 가지고 있었다. 13 세기의 나병과 14세기의 페스트, 15-16 세기의 매독 등이 그 실례이다. 이러한 “질병들은 문명과 사회의 모순이 깊어질 때 대규모로 발생하며, 대체로 문명과 사회의 개혁에 의해 감퇴”⁸⁾되었다. 카롤링 왕조의 짧은 르네상스가 지나자, 프랑스는 암흑 속에 다시 빠졌다. 전쟁과 흉작 등의 재난이 이어지면서 다양한 전염병이 창궐했다. 서기 944년에 약 40,000 명이 원인모를 병에 죽어갔다. 이 병에 걸린 사람들은 고통이 심할 경우 온몸이 타들어가는 느낌이 들고, 시각장애와 환각 현상까지 동반되기 때문에 이 병의 원인을 몰랐던 당대인들은 이 병을 ‘신성한 불(l'ignis sacer)’ 혹은 ‘지옥의 불(l'ignis infernalis)’이라 불렀다. 중세 편년사가들의 기록에 의하면 이 병에 걸린 사람들은 신체가 허약해지고, 참을 수 없는 고통 끝에 썩은 사지가 떨어져 나갔다. 프랑스의 전역이 이 병의 피해를 입었는데, 일 드 프랑스(l'Île de France)와 로렌(la Lorraine), 리무쟁

(la Limousin), 아키텐(l'Aquitaine) 지방의 경우는 수만 명이 죽거나 불구자가 되었다.⁹⁾



〈그림 1〉 맥각의 한 예

1670년 설리 공작(Duc de Sully)의 내과 의사였던 튀이에 박사(Dr. Tuillier)에 의해 그 원인이 밝혀진 이 병은 호밀의 이삭에 형성된 곰팡이(그림 1)를 먹어서 생기는 맥각중독으로, 모세 혈관이 축소되면서 다양한 증세를 보인다. 급성은 구토, 복통, 설사, 팔다리와 가슴의 통증,

8) Ibid., p. 26.

9) Jaques Battin, “Le feu Saint-Antoine ou ergotisme gangreneux et son iconographie médiévale”, *Histoire des science médicale*, tome XLIV, N° 4, 2010, pp. 373-374.

안면 창백과 같은 증상을 나타내는데 심하면 죽음에 이르게 되고, 만성은 경련과 팔다리의 괴저를 일으킨다. 특정 기후 조건 하에 창궐하는 맥각중독은 중세 사람들에게 페스트만큼이나 무서운 질병이었다.¹⁰⁾

‘신성한 불’ 혹은 ‘지옥의 불’이란 이름에서 알 수 있듯이, 맥각중독은 인간에 대한 신의 징계로 여겨졌다. 기독교는 잘못을 저질렀기 때문에 벌을 받는다고 생각하는 환자들에게 자괴감으로부터 벗어날 수 있는 힘을 주었다. 환자에게 “신체적, 정신적인 치유를 약속하고 설교”하는 기독교에 따르면 질병은 “하느님을 대면하는 직접적인 방법”¹¹⁾이다. 그리고 예수를 비롯한 그의 제자들과 여러 성인들은 기적의 시술을 통해 환자들을 치유하기도 하였다. 성 세바스티안이 페스트로부터 인류를 수호하고 성 나사로가 나병 환자를 구호하듯이, 맥각중독의 수호성인은 성 앙투안(Saint-Antoine)이었다. 사막에서 13년 간 금욕생활을 하며 갖은 악마의 유혹을 이겨냈던 앙투안 성자의 성유골은 알렉산드리아에서 콘스탄티노플을 거쳐 마침내 11세기 십자군에 의해 도파네(Dauphiné) 지방의 생-앙트완-라베이(Saint-Antoine-l'Abbaye)로 옮겨졌는데, 이후 많은 순례자와 환자들의 방문이 줄을 이었다. 특히 1039년 지방 귀족이었던 가스통 드 라 발루아(Gaston de la Valloire)가 성 앙투안 유물에 기도를 함으로써 맥각중독에서 벗어날 수 있었는데, 이후 그는 성 앙투안을 기리는 성 앙투안 병원 형제회를 설립했다. 1247년 교황 이노센트 4세는 이 평신도회를 독립적인 수도회로 승격시켰다.¹²⁾ 이 수도회는 맥각중독 환자들의 치료에 좋은 결과를 보임으로써 번성하게 되었고, 그에 따라 유럽 전역으로 퍼져나가게 되었다.

리용 근처의 생-앙트완-앙-비에누아(Saint-Antoine-en-Viennois)에 본부를 둔 성 앙투안 수도회는 중앙 집중적인 방식으로 운영되었는데, 본부의

10) Hugo Ziemssen, Albert Henry Buck, *Cyclopedia of the Practice of Medicine*, Volume 17, 1878, pp. 915-916.

11) 헨리 지거리스트, op. cit., p. 138.

12) Elisabeth Clementz, “Les précepteurs d'Issenheim, Bâle et Strasbourg, et leurs réseaux de relations”, *Grünwald et le retable d'Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2007, p. 46.

수도원장이 산하 수도회령(領)의 책임자를 지명하였다. 가장 번창했을 시기의 성 앙투안 수도회는 41개의 기사령과 200개의 수도회령, 400개의 병원을 운영했는데, 주로 론강 유역과 알자스, 로렌 지방에 그 수가 가장 많았다. 이로 미루어 앙투안 수도회 병원의 위치와 맥각중독의 발생률 사이에는 연관이 있었음에 틀림없다.¹³⁾

성 앙투안 수도회 소속 병원은 환자들에게 좋은 품질의 빵과 ‘성스런 포도주’를 제공했는데, ‘성스런 포도주’는 성 앙투안의 성유물을 잠시 넣었다 뺀 포도주에 약초를 우려내어 만들어졌다. 또한 상처 치료와 소염 효과가 있는 약초로 만든 ‘방향성 진통연고’와 ‘성 앙투안 수(水)’를 만들어 환자에게 제공했다.¹⁴⁾ 피부 괴저의 진행이 심각해서 이러한 치료법으로 충분하지 않으면 팔다리의 절단이 불가피하게 되는데, 그 일은 수술할 권한이 없는 수도사들 대신에 외과의사가 담당했다. 그러한 시술로 점점 명성을 쌓아간 곳이 바로 이센하임과 스트라스부르 소재의 수도회 부속 병원이었다. 환자의 육체적 치료와 함께 영혼의 치료까지 담당해야 했던 수도회는 강력한 종교의 힘을 보여줄 수 있는 방법을 고민하게 된다. 그리고 그 해결책으로 이센하임 수도원은 그뤼네발트에게 환자들의 심금을 울릴 제단화 제작을 의뢰했던 것이다.

3. 다양한 이미지에 등장하는 맥각중독의 도상학

이센하임 제단화 제작이 누구에 의해 언제 어떤 과정을 거쳐 의뢰되었으며, 어떤 모습으로 맥각중독이 형상화되었는가를 본격적으로 알아보기 전에 다른 화가의 그림이나 판화, 삽화 등에 나타난 맥각중독증 환자는 어떤 모습으로 그려졌는지, 맥각중독 이미지에 공통적으로 등장하는 요

13) Jaques Battin, op. cit., p. 374.

14) Elisabeth Clementz, op. cit., p. 49.

소는 무엇인지 등에 대한 고려를 통해 이센하임 제단화를 당대의 시각문화 속에서 살펴보는 것이 필요하다. 그러한 고찰을 통해 우리는 그뤼네발트의 제단화가 어떤 점에서 당시의 관행을 따르고 있으며, 어떤 점에서 자신만의 독창성을 확보했는가를 이해할 수 있기 때문이다.

중세의 사람들은 빈곤과 질병을 미화했는데, 이는 그것이 구원을 받기 위한 조건으로 여겨졌기 때문이다. 환자과 가난한 자를 돌보는 행위가 찬미됨에 따라 중세의 미술작품에는 불구자와 거지 등을 묘사한 장면들이 많이 보인다.¹⁵⁾ 특히 많은 성자들이 그러한 사람들을 구호하는 수호자로서 특정 질병을 치료하거나 그 질병과 관련된 특정한 성격을 보여주는 모습으로 그려졌다. 성 로쉬는 페스트나 전염성 림프선종으로부터 인간을 구호하는 수호성인으로, 성 나사로나 성 엘리자베스는 한센병 환자를 구호하는 모습으로 미술작품 속에 등장했다. 맥각중독의 수호자인 성 앙투안 역시 많은 시각적 이미지로 등장했다.



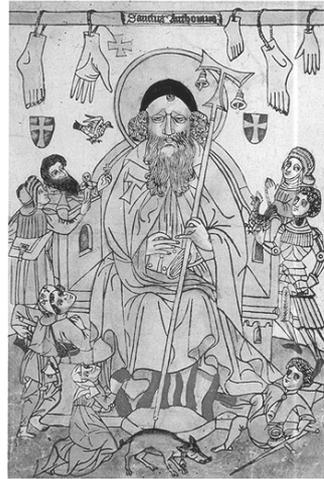
〈그림 2〉 〈성 앙투안〉,
15세기, 프레스코, 라바르댕
교회, 루아르에세르

루아르에세르(Loir-et-Cher) 소재 라바르댕(Lavardin) 교회에 그려진 15세기의 프레스코(그림 2)를 보면, 오른손에 지팡이를 들고 왼손에 책을 들고 있는 성 앙투안과 그의 도상학적 부속물인 돼지가 그려져 있다. 특히 이 벽화에서 가장 우리의 시선을 끄는 것은 성인의 머리 뒤에 걸려있는 손과 발의 형상이다. 무슨 연유로 손과 발의 형상이 성인의 그림에 등장한 것일까? 누구의 손과 발이고, 이것은 성 앙투안과 무슨 관계가 있는 것일까? 이 질문에 대한 답은 라바르댕 교회의 프레스코와 비슷한 시

15) 헨리 지거리스트, op. cit., p. 321.

기에 그려진 목판화(그림 3)에서 유추해볼 수 있다. 머리 뒤의 후광과 T자형 지팡이, 의연금 모집을 알리는 종, 율법서, 화염, 돼지 등으로 미루어 의자에 앉아있는 인물은 성 앙투안임을 알 수 있다. 그가 앉아있는 의자 주위의 네 인물은 각기 손에 무엇인가를 내밀고 있는데, 이는 성 앙투안에게 감사의 표시를 하는 것처럼 보인다. 성인의 발밑에는 세 명의 인물이 보이는데, 화면 오른쪽 바닥에 누워있는 남자의 경우 잘 살펴보면 그의 왼쪽 다리의 무릎 아래가 없다. 그래서 그의 왼손에는 목발이 보인다. 화면 왼쪽 바닥에 무릎을 꿇고 있는 여인은 기도를 드리는 듯한데, 그의 오른손은 부어서 굉장히 크고 손가락 부분은 마치 화염에 휩싸인 듯 붉게 물들어 있다.

등장인물들의 관계를 정리해보면, 전경의 두 사람은 맥각중독에 걸렸거나 회복 중인 사람으로 성 앙투안에게 관심과 치료를 구하고, 후경의 네 사람은 성인의 도움으로 맥각중독으로부터 벗어나서 경배를 드리는 것으로 해석해 볼 수 있다. 이 그림의 제목에서 알 수 있듯이, 성인의 머리 위에 걸린 손과 발은 결국 맥각중독을 이겨냈거나 이겨내기를 바라는 환자들이 성인에게



〈그림 3〉 〈성 앙투안, 환자들과 해부학적 봉헌물〉, 목판화, 1450년경, 판화전시실, 뮌헨

바치는 봉헌물인 것이다. 환자들이 목숨 대신 기꺼이 자신의 손과 발을 내놓을 수 있다는 사실을 보여주는 이 그림을 통해 우리는 당시의 사람들에게 이 병이 얼마나 심각하고 무섭게 받아들여졌는가를 엿볼 수 있다.

풍부한 상상력을 통해 중세의 삶을 환상적인 이미지에 담아낸 화가인 보슈의 작품에도 성 앙투안과 맥각중독 환자가 등장한다. 〈성 앙투안의 유희〉을 그린 세 폭 그림 중에서 가운데 그림(그림 4)에는 맥각중독과 관련한 상징들이 많이 나타난다. 먼저 화면의 어두운 후경을 밝히고 있

는 마을의 화재는 맥각중독의 다른 명칭인 ‘신성한 불’ 혹은 ‘지옥의 불’, ‘성 앙투안의 불’과 관련이 있다. 맥각중독 환자들의 공통적인 경험 중의 하나가 병이 어느 단계에 이르면 그들이 야수나 악마에게 공격을 받고 있다는 환상에 빠진다는 것인데, 그런 특징을 반영하기라도 하듯 이 그림에는 무수한 형태의 짐승과 악마가 등장하고 있다. 특히 그림의 한가운데(그림 5)는 푸른 수도사복을 입고 무릎을 꿇고 있는 성 앙투안¹⁶⁾이 보이는데, 그의 주위에 두 명의 맥각중독 환자가 보인다. 한 명은 흰 옷을 입고 서있는데, 절단된 다리를 나무 의자에 지탱하고 있다. 붉은 망토에 실크헤트를 쓴 다른 한 명은 앉아서 바닥에 놓인 무언가를 바라보고 있다. 흰 천위에 놓인 물건을 잘 살펴보면, 그것이 뼈가 드러나 보이는 사람의 발임을 알 수 있다. 앉아있는 인물의 옆에 놓인 T자형 지팡이를 포함한 여러 정황으로 미루어 그 발은 맥각중독으로 인해 썩어 절단된 것으로 여겨진다.



〈그림 4〉 보슈, 〈성 앙투안의 유혹 삼매화〉
(중앙 패널), 1505-6, 패널 위에 유채,
131x119cm, 국립 고대 미술관, 리스본



〈그림 5〉
〈성 앙투안의 유혹 삼매화〉
(중앙 패널), 부분

16) 그의 옆에 그를 상징하는 T자형 지팡이가 놓여있다.



〈그림 6〉 보슈, 〈최후의 만찬 삼매화〉, 패널의 바깥 그림 중 오른쪽 날개 부분, 1504-8, 패널에 그리자이유 기법, 167 x 60 cm, 조형예술 아카데미, 비엔나

보슈의 또 다른 삼매화인 〈최후의 만찬〉의 바깥 그림(그림 6)에도 절단된 발의 이미지가 등장한다. 겐트 시의 성인인 바봉(Saint Bavon)은 자신이 물려받은 유산을 가난하고 병든 자에게 자선하면서 예수의 삶을 따르고자 했다. 이 그림에도 성 바봉은 길거리의 걸인들에게 자신을 베풀기 위해 자신의 주머니를 뒤지고 있다.¹⁷⁾ 그에게 구걸하고 있는 인물들 중에서 성인 뒤편으로 비스듬히 누워있는 남자의 앞에는 〈성 앙투안의 유혹 삼매화〉의 중앙 패널에서 보았던 똑같은 발이 보인다.(그림 7) 뼈가 드러나고 상처가 깊이 팬 발은 맥각중독의 고통을 암시하는 듯하다.

지금까지 살펴보았듯, 프레스코나 목판화는 성 앙투안과 맥각중독 사이의 관련성을 보여주면서 한편으로 종교적 성인으로서 그의 역할을 부각시키고, 다른 한편으로 손과 발이란 봉헌물을 통해 당대인들의 이 병에 대한 공포를 에둘러 보여준다. 반면에 보슈는 환상적인 이미지를 통해 맥각중독의 고통과 피해를 상징적으로 그

려낸다. 특히 〈최후의 만찬 삼매화〉의 바깥 그림에서 본 걸인의 경우는 맥각중독의 사회적 과장을 암시하는데, 병마를 이겨낸 후에도 불구자가 되어 걸인으로 전락하는 이 병의 또 다른 폐해를 보여준다. 그 실례를 우리는 보슈에게 많은 영감을 받았던 피터 브뤼겔의 작품(그림 8)에서도 엿볼 수 있다.¹⁸⁾

17) 성인의 팔에 얹은 새는 매로 그의 출신이 귀족이었음을 상징하는 부속물이다.

18) Erwin Pokorny, "Bosch's Cripples and Drawings by his imitators", *Master Drawings*, vol. 41, n° 3., 2003, pp. 293-304.



〈그림 7〉 보슈, 〈최후의 만찬 삼매화〉, 패널의 바깥 그림 중 오른쪽 날개 그림, 부분



〈그림 8〉 피터 브뤼겔, 〈걸인들〉, 1568, 패널에 유채, 18 x 21 cm, 루브르 박물관, 파리

4. 그뤼네발트의 이센하임 제단화

맥각중독 환자들의 불구가 된 몸은 피의 순환이 나빠져서 생긴 허혈성 괴저에 따른 의학적 조치인 절단의 결과였다. 1215년 라트랑(Latran)에서 열린 네 번째 공의회에 결정에 따라, 피를 보는 의료 처치에는 성직자들이 개입해서는 안 되며 평신도만이 할 수 있게 되었다. 스트라스부르의 경우, 이 절단을 담당한 사람들은 12세기 이래로 외상전문의사(Wundärzte) 협회의 회원들이었다. 그 회원이었던 게르스도르프(Hans von Gersdorf)는 ‘무모한 샤를르와 스트라스부르 군 사이의 전쟁에 참여해서 얻은 경험을 토대로 1517년 스트라스부르의 쇼트(Schott) 출판사에서 전쟁 부상자를 위한 군사 교범인 *Feldtbuch der Wundartzney*를 출간했다.¹⁹⁾ 이 책에는 약 23점의 목판화 삽화가 있는데, 그 중에는 그가 스트라스부르 소재 성 앙투안 병원에서 200회 내외의 시술을 행했던 맥각중독 환자의 다리 절단 장면을 연상시키는 그림(그림 9)이 보인다. 의자에 앉아있는 환자의 다리에

19) 게르스도르프는 1450년경 바스 알자스(Basse-Alsace)의 비상부르(Wissembourg)에서 태어나 1522년에 죽었다. 그의 사후 이 책은 네 번이나 재판되었으며, 라틴어와 네덜란드어로 번역되어 유럽 여러 나라에 소개되었다. Jaques Battin, op. cit., p. 376.

지혈대를 감은 후, 의사가 톱으로 뼈를 자르고 나면 조수는 근육과 피부를 다듬어 드러난 뼈를 덮는다. 이 그림에서 특이한 점은 왼손에 붕대를 감고 서있는 남자인데, 성 앙투안 수도회를 상징하는 T자형 십자가를 목에 달고 있는 점으로 미루어 맥각중독과 관련이 있다.²⁰⁾ 이 그림을 통해 우리가 알 수 있는 사실은 스트라스부르의 성 앙투안 수도회 부속 병원이 맥각중독 환자들의 괴저된 사지를 절단하는 전문 병원이었으며, 그러한 배경에는 일찍이 이 도시에 외상전문 의사(Wundärzte) 협회가 존재했기 때문이다. 더 나아가 그런 전문성으로 인해 알자스 지방을 포함

해 오르테나우(Ortenau), 프랑켄(Franconie) 지방으로부터 종종 맥각중독 환자들이 스트라스부르 병원을 찾아왔다는 점이다.²¹⁾ 그런데 이 스트라스부르 성 앙투안 병원의 조직과 운영이 이센하임 성 앙투안 수도회에 종속되어 있었다는 점에서 이센하임 수도원의 역사와 그 역할에 대하여 살펴볼 필요가 있다.

바젤을 거쳐 로마나 스페인 동북부의 산티아고 데 콤포스텔라로 순례를 떠나는 순례자와 환자들이 쉬어갈 수 있는 장소가 필요해짐에 따라 성 앙투안 수도회는 1284년 경 콜마르(Colmar)로부터 20여 km 떨어져 있는 마을인 이센하임에 수도원과 부속 영지를 마련했다. 이렇게 설립된 것이 이센하임 성 앙투안 수도회였다. 스트라스부르 병원이 1210년경에 이미 설립된 반면에 이센하임 수도회의 병원은 14세기에나 세워지게 된



〈그림 9〉 〈스트라스부르 성 앙투안 병원의 다리 절단 장면〉, 1517, 목판, Feldtbuch de Hans von Gersdorf

20) Ibid.

21) Elisabeth Clementz, op. cit., p. 49.

다. 당시의 병원은 맥각중독 환자만이 유숙(留宿)하는 것이 아니라 순례자나 재산을 기부한 대가로 죽을 때까지 머물고자 하는 사람들도 함께 기거했다. 그러한 재산 기부를 토대로 이센하임 병원은 문을 열게 되고, 이후 매우 빠른 속도로 번창하게 되었다. 실례로 성 앙투안에 대한 사랑으로 아델하이트(Adelheid von Burgheim)와 그의 어머니는 이센하임 병원에 리크비르(Riquewir)의 포도밭과 지대(地代)를 봉헌했다.²²⁾ 이센하임 병원의 다양한 치료방식과 환자 관리는 입소문을 타고 퍼져나가 14세기 말부터 이센하임 성 앙투안 수도원이 순례지가 되기 시작했다. 이런 사정으로 순례자들을 위한 새벽 미사를 마련하거나 환자들이 침대에 누워 미사를 볼 수 있도록 제단이 갖추어진 병원 건립이 계획되기도 하였다.

환자의 육체적 치료와 함께 영혼의 치료까지 담당해야 했던 이센하임 수도회는 미사 외에도 강력한 종교의 힘을 보여줄 수 있는 방법을 고민하게 된다. 그 해결책으로 중세 말과 르네상스시기에 유행했던 제단화²³⁾에 주목하고, 수도원장은 적당한 미술가를 찾게 되었다. 남아있는 자료가 충분하지 않은 관계로 제단화의 주문이 이루어진 상황이나 제작 과정에 대하여 아직도 의견이 분분하지만, 대체로 동의하는 점은 이센하임 수도원장이었던 기 게르(Guy Guers, 1490-1516 재임)가 그뤼네발트에게 회화 작업을 의뢰했다는 사실이다.²⁴⁾

1510년에서 1516년 사이에 그려졌을 것으로 추정되는 이센하임 제단화는 여러 폭의 그림으로 이루어졌다. 닫힌 상태에서 〈십자가의 처형〉을

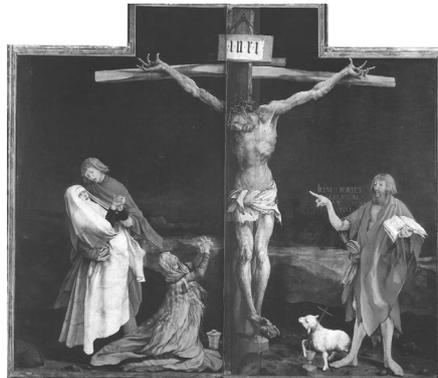
22) Ibid., p. 46.

23) 특히 여러 폭으로 이루어진 제단화는 다양한 이미지를 통해 시각적 충격과 함께 많은 이야기를 전달하고 있다는 점에서 당대인들에겐 마치 현대의 영화와 같은 역할을 했다.

24) 정확하게 어떤 수도원장이 누구에게 주문을 했으며, 작가들은 어떤 상황 속에서 제단화 작업을 했는가에 대한 논의는 다음의 논문들을 참조할 것.

Pantxika Béguerie-De Paepe et Philippe Lorentz, "Nouvelles hypothèses sur la genèse du retable d'Issenheim: Grünewald et Strasbourg?", *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2007, pp.12-15.

Elisabeth Clementz, op. cit., pp. 46-53.



〈그림 10〉 그뤼네발트, 〈이센하임 제단화〉 중
 〈십자가 처형〉, 1510-16, 패널 위에 유채, 269 x 307cm,
 운테르린덴 미술관, 콜마르

중심으로 좌우 날개 그림에 각각 〈성 세바스티안(Saint Sébastien)〉과 〈성 앙투안〉이 그려져 있다. 〈십자가의 처형〉이 그려진 첫 화판을 열면, 그 뒤에 각각 〈수태고지〉와 〈그리스도의 부활〉이 그려져 있다. 이 두 그림을 양 날개로 하고 가운데에는 〈천사들의 합주〉와 〈그리스도의 탄생〉이 자리하고 있다. 이 그림들은 닫힌 상태의 첫 그림인 〈십자가 처형〉 비해 주제나 표현 방식에 있어 밝은 분위기를 연출하고 있다. 그런 연유로 교회의 큰 축제일(크리스마스, 부활절, 성모승천일, 성신 강림 대축일 등)에만 이 그림들을 볼 수 있었다.²⁵⁾ 〈천사들의 합주〉와 〈그리스도의 탄생〉이 그려진 화판을 다시 열면 그 뒤에 각각 〈성 바울을 방문한 성 앙투안〉, 〈성 앙투안의 유혹〉이 그려져 있다. 이 그림들은 사막 깊숙이 은둔하며 자신과의 치열한 싸움으로 수도 생활을 이어나간 성 앙투안의 일화를 보여준다. 이 그림을 양 날개로 가운데에는 아그노(Nicolas de Hagenau)가 만든 성 오귀스탱, 성 앙투안, 성 제롬의 조각상이 있고, 제단화 밑의 프레텔에는 예수와 열 두 제자가 조각되어 있다. 이처럼 여

25) Sylvie Lecoq-Ramond, "Le Retable d'Issenheim", *Le Musée d'Unterlinden de Colmar*, Musées et Monuments de France, Paris, 1991, p. 64.



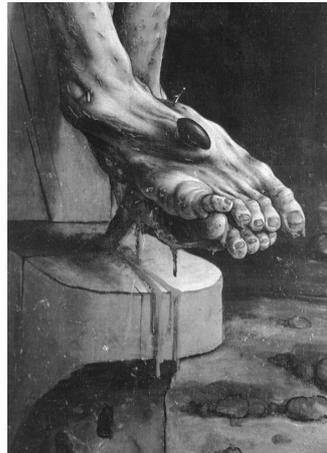
〈그림 11〉 〈이센하임 제단화〉 중 〈그리스도의 매장〉,
제단화의 프레텔, 76 x 341 cm

러 쪽의 그림과 조각상들로 이루어진 이센하임 제단화 중에서 맥각중독과 관련하여 우리의 주목을 끄는 그림은 〈십자가 책형〉과 〈그리스도의 매장〉, 〈성 앙투안〉, 〈성 앙투안의 유혹〉, 〈성 바울을 방문한 성 앙투안〉이다.

이센하임 제단화를 볼 때 맨 먼저 마주하는 그림인 〈십자가 책형〉(그림 10)의 첫인상은 충격과 전율 그 자체이다. 〈십자가 책형〉에 그려진 그리스도는 어느 종교화 속의 그리스도의 모습과는 달라도 너무나 다르다. 온몸이 상처와 멍으로 뒤덮인 채 손과 발을 뒤틀고 벌린 입으로 고통을 토해내는 그리스도는 신의 아들이 아니라 너무나 나약한 인간의 모습을 보여준다. 아들의 고통을 차마 보지 못하고 성 요한의 팔에 간신히 지탱하고 있는 성모마리아의 창백한 얼굴과 성 요한의 슬픈 얼굴은 이 사건의 비극성을 더욱 부각시킨다. 특히 비통에 잠긴 막달라 마리아의 긴장된 손은 십자가에 못 박힌 그리스도의 강조된 손과 함께 보는 이의 가슴에 고통과 절망을 아로새긴다. 이러한 감정은 제단화 밑의 프레텔에 그려진 〈그리스도의 매장〉(그림 11)에 의해 배가된다. 축 늘어진 그리스도와 그의 무기력한 몸을 일으키려는 성 요한, 절망감을 베일에 감추고 기도하는 성모, 너무 울어서 눈은 충혈 되고 얼굴은 만 사람이 되어버린 막달라 마리아를 보노라면, 관람자는 더 이상 그림 밖의 관찰자가 아니라 마치 그림 속의 현장에 동참하여 그리스도의 고통을 성찰하고 슬퍼하는 자신을 발견하게 된다.

이센하임 수도원으로부터 맥각중독 환자들의 심금을 울릴만한 제단화

제작이라는 쉽지 않은 임무를 부여받은 그뤼네발트는 제단화의 방식을 당시 종교화의 경향을 따르기로 한다. 15세기 말부터 북유럽의 종교화는 크게 두 가지 유형이 대세였다. 첫째 유형은 그리스도의 고통에 대한 성찰을 유도하는 방식이고, 둘째 유형은 악마에 대한 공포와 불안을 드러내는 방식을 취했다. 그뤼네발트는 〈십자가 책형〉에서 첫 번째 유형을 잘 보여주고 있다. 심신이 지쳐버린 환자가 수도사의 안내로 성당에 들어서면서 처음 본 것은 고통에 몸을 뒤틀고 있는 예수의 모습이다. 어둡고 향량한 별판을 배경으로 나무를 마구 잘라 만든 거친 십자가에 못 박힌 그리스도는 가시관을 쓰고 고통에 못 이겨 뒤틀린 자세로 매달려 있다. 몸은 이미 무겁게 늘어져 십자가의 양쪽이 휘어져 있으며, 입은 열려 있고, 못이 박힌 손가락은 갈라져 위로 향해 뻗치고 있다. 자신의 피부처럼 온 몸에 상처와 멍이 든 예수는 환자들에게 커다란 충격으로 다가왔을 것이다. 특히 초록색으로 변색하기 시작한 그리스도의 피부나 마치 피고름이 흐르는 듯한 예수의 발(그림 12)은 맥각중독 환자들의 환부를 그대로 보여준다는 점²⁶⁾에서 환자들은 그리스도와 자신을 동일시했을 것이다. 그러한 충격과 동일시를 통해 환자들은 자신들보다 더 극심한 고통을 겪고 있는 그리스도의 무한한 사랑과 희생을 느끼며, 동시에 영적 위안과 함께 치유의 희망을 품게 된다.²⁷⁾



〈그림 12〉
〈십자가 책형〉의 부분

26) Eugene Monick, *Evil, Sexuality and Disease in Grünewald's Body of Christ*, Spring Publications, Dallas, 1993, pp. 26-28.

27) Albert Châtelet (dir.), *Grünewald et son oeuvre*, acte de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique, Strasbourg et Colmar, 1974, pp.77-89.



〈그림 13〉 〈성 앙투안〉,
232 x 75 cm



〈그림 14〉
〈성 앙투안〉의 부분

악마에 대한 공포와 불안을 드러내는 방식인 두 번째 유형은 〈십자가 책형〉의 오른쪽 날개 그림인 〈성 앙투안〉에, 그리고 제단화를 두 번 열었을 때 오른쪽 날개에 위치한 〈성 앙투안의 유혹〉에 나타난다. 〈성 앙투안〉(그림 13)에서는 T자형 지팡이를 들고 붉은 망토를 걸친 성인 뒤편으로 유리창 틀을 뜯고 들어오려는 악마의 모습(그림 14)이 보인다. 〈성 앙투안의 유혹〉(그림 15)에서는 을씨년스런 풍경을 배경으로 성인의 머리채를 부여잡거나 성인의 몸을 짓밟고 있는 온갖 괴기스러운 형상의 악마가 등장한다. 앙투안 성인이 성 앙투안 수도회의 정신적 지주이자 맥각중독 환자들의 수호성인이란 점에서 볼 때, 화가는 이센하임 제단화에서 성 앙투안에게 중요한 역할을 부여한다. 특히 〈성 앙투안의 유혹〉에서 화면 왼편 아래에 앉아 악마의 준동을 놀래 바라보고 있는 인물의 몸(그림 16)에는 맥각중독 환자들의 증세가 고스란히 나타나고 있다. 부풀어 오른 배와 작은 종창들, 푸른색으로 변한 피부²⁸⁾ 등을 통해 화가는

Stanley Meisler, "A Masterpiece Born of Saint Anthony's", *Smithsonian*, vol. 30., 1999.

28) Mary Kilbourne Matossian, *Poisons of the Past*, Yale University Press,



〈그림 15〉 〈성 앙투안의 유혹〉, 265 x 141 cm



〈그림 16〉 〈성 앙투안의 유혹〉, 부분

맥각중독을 의인화하고 있다. 화면 오른쪽 아래의 종이에 “내 상처를 치유해 줄 예수여, 당신은 어디에 있나이까?”라고 적혀있다.²⁹⁾ 악마의 유혹과 협박을 이겨내기 위해 성 앙투안이 되뇌었던 말을 떠올리며 환자들은 자신의 불안과 공포를 극복할 수 있는 힘을 얻었던 것이다.

당시 유행하는 종교화 방식 이외에도 그뤼네발트는 〈성 바울을 방문한 성 앙투안〉(그림 17)에서 맥각중독 치유를 위한 프로그램의 다른 방식을 보여주고 있다. 화려한 의상을 입은 성 앙투안이 은자인 성 바울을 만나러 가는 장면을 그린 이 그림의 풍경은 원래 두 성인이 만났던 이집트의 사막이 아니라 보쥬(Vosges) 산맥의 숲을 떠오르게 한다. 특히 두 성인의 발밑에 피어있는 식물(그림 18)을



〈그림 17〉 〈성 바울을 방문한 성 앙투안〉, 265 x 141 cm

New haven and London, 1989, pp. 9-14.

29) Sylvie Lecoq-Ramond, op. cit., p. 78.



〈그림 18〉 〈성 바울을 방문한 성 앙투안〉 부분

보면 야생자두, 큰개현삼, 양귀비 등 알자스 지방과 보주 산맥 저지대에 서 쉽게 찾아 볼 수 있는 약용식물들이다. 성 앙투안 병원은 맥각중독 환자들의 상처 치료와 소염효과가 있는 약초로 만든 ‘방향성 진통연고’와 ‘성 앙투안 수(水)’를 만들었는데³⁰⁾, 아마도 화가는 이 그림을 통해 성 앙투안 병원의 맥각중독 치료 방법을 암시하고 있는 듯하다.

5. 결론

13세기 중엽 두 귀족 미망인들의 신심어린 기부에 의해 도미니크 수녀회의 수도원이 콜마르의 ‘보리수 아래(Unterlinden)’에 세워졌다. 1849년 이 고딕 건축물에 대한 철거 명령이 내려지자 콜마르 미술관 동호회원들의 강력한 주장과 요구로 프랑스 혁명 직후인 1792년부터 콜마르 국립도서관에 자리를 틀고 있던 미술관의 이전이 추진되었다. 마침내 1853년 운터린덴 미술관이 그 역사적인 문을 열게 되었다. 중세 시대와 르네상스에 걸쳐 주로 라인강 상류 지역 프랑스와 독일 남부 지역 미술가들의 회화와 조각 작품이 주축을 이루는 이 미술관의 보물은 그뤼네발트의 이센하임 제단화이다.

이 제단화의 탄생과 불가분의 관계를 맺고 있는 것이 바로 당대 사람

30) 각주 9를 참조.

들을 죽음과 불구의 공포로 몰았던 맥각중독이다. 17세기 말 병의 원인이 밝혀지기까지 천형으로만 여겨졌던 이 질병으로부터 자신을 보호하기 위해 사람들은 종교의 힘에 의지할 수밖에 없었다. 10세기 이래로 프랑스와 독일 지역에 맥각중독이 창궐하자 특정 질병에 특정 수호성인을 연결하는 기독교적 전통에 따라 이 질병의 수호성인이 성 앙투안으로 결정되고, 교황청에서는 이 질병에 걸린 사람을 위로하고 구호하는 임무를 떠맡던 수도회를 세우기에 이르렀다. 그러한 배경으로부터 성 앙투안 수도회가 세워졌고, 이 질병이 창궐했던 지역 중의 한 곳인 알자스 지방의 이센하임에 수도원과 병원이 건립되었던 것이다. 이센하임 병원의 맥각중독 환자에 대한 효율적인 치료로 명성이 쌓여감에 따라 환자뿐 아니라 순례자의 발길이 많아지게 되었다. 대내외적인 명성에 부응하고 동시에 환자의 육체적 치료와 함께 영혼의 치료에도 도움이 되는 방편으로 이센하임 수도회는 당시 유행했던 제단화를 주문하게 되었고, 그 임무가 독일 바이에른 주의 뷔르츠부르크(Wurzburg) 출신 작가 그뤼네발트에게 맡겨졌다.

곡식의 이삭에 형성된 곰팡이를 먹어 생기는 이 병은 특수한 기후조건에서 형성되는 곰팡이가 일차적 원인이었지만, 먹을 것이 넉넉했다라면 굳이 이상한 모양의 이삭까지 다 함께 빵아 먹지 않았을 것이라는 점에서 흉작이나 가난이 이 병의 또 다른 원인이었다. 그런 점에서 본다면 이 병의 주요 환자는 사회 저층민이었을 것이고, 보슈나 브뤼겔의 그림에 나타나듯 이 병을 이겨낸 후에도 불구자가 되어 걸인으로 전락함으로써 적지 않은 사회적 과장을 불러일으켰을 것이다. 병의 구호 차원과 함께 사회 안정이라는 차원에서 이러한 사람들을 위해 교회와 수도원은 원인도 모르는 병의 실제적인 육체적 치유보다는 심리적 치유에 더 주안점을 둘 수밖에 없었을 것이다. 그런 점에서 맥각중독 환자들의 심리적 위안을 통해 육체의 병을 이겨내는데 보탬이 되면서 동시에 종교화 본연의 성스러움을 만족시켜야 하는 이중의 목표가 그뤼네발트에게 주어졌을 것이다.

화가는 당대의 종교화의 관례를 따르되 새로운 자신만의 방식을 추가하였다. 당시 북유럽 종교화의 경향이었던 '예수의 고행'과 '악마'라는 화두를 선택하였다. 또한 그는 맥각중독과 관련한 당대의 이미지에 공통적으로 등장하는 인물이자 제단화를 주문한 수도회의 수호성인인 '성 앙투안'을 잘 결합시켰다. 이 주제들은 여러 폭으로 이루어진 이센하임 제단화의 곳곳에 효과적으로 배치되어 마치 맥각중독 치유를 위해 잘 짜인 프로그램이자 한편의 감동적인 영화의 효과를 만들어냈다. 또한 그뤼네발트의 그림은 당대 화가들의 맥각중독의 치유에 대한 표현에서 큰 차이를 보이는데, 당대 화가들의 그림은 주로 '절단'이라는 물리적 치유와 공포심을 부각시켰던 반면에 그뤼네발트는 심리적 치유를 강조했다.

이센하임 병원은 내원한 맥각중독 환자들이 첫 치료를 받기 전 이 그림이 있는 방으로 데려가 쾌유를 빌게 했다. <십자가 책형>을 보고 환자들은 극한의 고통을 보여주는 그리스도와 자신을 동일시하고 정신적으로 마음의 준비를 할 수 있었다. 이어서 첫 화면인 <십자가 책형>을 열면, 그 인쪽에는 방금 전에 보았던 음울한 분위기와는 완전히 다른, 밝고 화려한 예수 탄생과 부활의 장면이 나타난다. 환자들에게 희망과 미래를 약속하는 의도로 그려진 것임을 알 수 있다. 이 장면을 다시 열어 마침내 세 번째 화면을 보면, 성 바울을 만나는 성 앙투안과 악마의 거센 유혹을 이겨내는 성인의 모습은 '악마의 불'로부터 환자들을 직접적으로 막아주면서 약용식물까지 제공해준다는 믿음과 함께 환자들에게 불안과 공포를 이겨낼 수 있는 힘을 주었다. 결국 이센하임 제단화는 환자들에게 심리적 위안을 통해 육체의 병을 이겨내는데 희망을 주었을 뿐만 아니라 종교화 본연의 성스러움을 만족시켰다는 점에서 당대인들의 사랑을 받았고, 수백 년이란 시간의 간격을 넘어 오늘날의 감상자들에게도 깊은 감동을 전해준다.

참고문헌

- 헨리 지거리스트, 『문명과 질병』, 한길사, 2012
- Jaques Battin, “Le feu Saint-Antoine ou ergotisme gangreneux et son iconographie médiévale”, *Histoire des science médicale*, tome XLIV, N° 4, 2010, pp. 373-381.
- Albert Châtelet (dir.), *Grünewald et son oeuvre*, acte de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique, Strasbourg et Colmar, 1974, pp.77-89.
- Elisabeth Clementz, “Les précepteurs d'Issenheim, Bâle et Strasbourg, et leurs réseaux de relations”, *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2007, pp. 46-53.
- Sylvie Lecoq-Ramond, “Le Retable d'Issenheim”, *Le Musée d'Unterlinden de Colmar*, Musées et Monuments de France, Paris, 1991, pp. 58-81.
- Philippe Lorentz et Pantxika Béguerie-De Paepe, “Nouvelles hypothèses sur la genèse du retable d'Issenheim: Grünewald et Strasbourg?”, *Grünewald et le retable d'Issenheim*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2007, pp.12-15.
- Mary Kilbourne Matossian, *Poisons of the Past*, Yale University Press, New haven and London, 1989
- Stanley Meisler, “A Masterpiece Born of Saint Anthony's ”, *Smithsonian*, vol. 30, 1999
- Ruth Mellinkoff, *The Devil at Isenheim*, University of California Press, 1988
- Eugene Monick, *Evil, Sexuality and Disease in Grünewald's Body of*

Christ, Spring Publications, Dallas, 1993

Erwin Pokorny, "Bosch's Cripples and Drawings by his imitators",
Master Drawings, vol. 41, n° 3., 2003, pp. 293-304.

Hugo Ziemssen, Albert Henry Buck, *Cyclopedia of the Practice of
Medicine*, Volume 17, 1878, pp. 915-916.

〈Résumé〉

Le retable d'Issenheim et l'ergotisme

- Les beaux-arts et la maladie -

KIM Seung-Hwan

A partir du X^{ème} siècle le feu sacré, ou feu infernal ou feu de Saint-Antoine, causa la mort de centaines de milliers de personnes et de nombreuses autres furent estropées par l'ischémie gangreneuse. Cette maladie que l'on appelle actuellement l'ergotisme était provoqué par un champignon du groupe des ascomycètes: l'ergot de seigle, qui parasite le seigle, le froment et l'orge entre autre.

L'ordre religieux des Antonins qui comptaient 400 monastères au 13^{ème} siècle, se dévouait à la population souffrant d'ergotisme. Le précepteur d'Issenheim a commandé des tableaux illustrant des thèmes religieux à Mathias Grünewald. Le retable d'Issenheim de Grünewald illustrent de quelques exemples des symptômes de l'ergotisme et la translation visuelle des métaphores et des thèmes religieux de l'époque. Ses peintures ont une signification précise et préméditée, et les symboles ainsi que les allégories étaient bien compris par ses contemporains. C'est pourquoi, on peut penser que ces tableaux ont été utilisés par les monastères pour soutenir la thérapie des victimes de l'ergotisme. L'approche thérapeutique sera plus détaillée au cours de la présentation. De plus les œuvres de Grünewald reflète les craintes et les espoirs des humains à la fin du Moyen âge et au début

de la Renaissance.

주 제 어 : 이센하임 제단화(le retable d'Issenheim), 맥각중독(l'ergotisme),
그뤼네발트(Mathias Grünewald), 콜마르(Colmar), 성 앙투
안 수도회(L'ordre religieux des Antonins)

투 고 일 : 2012. 12. 24

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

해양축제와 해양문화유산

- 프랑스 해양축제를 중심으로* -

노시훈
(전남대학교)

차례

- | | |
|----------------|----------------|
| 1. 서론 | 4. 기념제에서 관광축제로 |
| 2. 프랑스 해양축제 현황 | 5. 결론 |
| 3. 해양축제와 지역성 | |

1. 서론

문화유산에 대한 관심이 소멸될 위기에 있는 과거의 기억을 되살리고 이를 통해 모호해진 정체성을 회복할 필요에서 비롯되는 것이라면, 그러한 관심을 이끌어내는 데 있어 가장 효과적인 두 가지 방법은 그 유산들을 한 자리에 집적하여 관람객에게 연속적으로 제시하는 방법과 일정 기간 동안 그 유산들을 주제로 한 행사를 벌임으로써 그것을 관람객에게 집중적으로 노출시키는 방법이다. 전자의 방법에 해당하는 대표적 장소가 박물관이며, 후자의 방법에 사용되는 대표적 행사가 축제이다. 해양문화유산patrimoine maritime의 경우에도 마찬가지로여서 피에르 노라Pierre Nora 식으로 말하자면 바다에 대한 대표적인 ‘기억의 장소lieux de mémoire’¹⁾

* 이 논문은 2010년도 전남대학교 학술연구비 지원에 의하여 연구되었음.

가 해양박물관musée maritime과 해양축제fête maritime이다.

앞선 연구에서 프랑스 대서양 연안 지방(이 연구에서는 서부 해안에 해당하는 좁은 의미의 대서양 연안 지방과 북부 해안에 해당하는 영블해협Manche 연안 지방을 모두 포함하였다)의 해양박물관을 중심으로, 어떻게 해양문화유산을 보존하고 활용할 것인가 하는 문제를 고찰한 바 있다. 프랑스의 사례를 다룬 것은 프랑스가 해양국가가 아니고 그로 인해 해양문화 개념이 뒤늦게 출현하였음에도 불구하고 20세기 마지막 사반세기 이후 해양문화유산의 보존과 그 활용에 있어 유럽에서 가장 활발한 활동을 보여주었기 때문이다. 그리고 대서양 연안 지방만을 연구 대상으로 한 것은 프랑스의 해양박물관들이 이 지역에 주로 분포되어 있기 때문이다. 연구 결과는 해양문화유산의 보존·활용에 있어서 여러 시사점을 제시하는, 프랑스 해양박물관이 가진 세 가지 특징을 보여주었다. 첫째, 프랑스 해양박물관은 무엇보다 지역의 고유한 해양 활동과 밀접하게 관련된 주제로 전시를 개최하고 있다는 것인데, 이는 바다에 대한 기억 회복과 주민의 정체성 회복을 위한 것이다. 둘째, 박물관의 설립과 운영에 대한 지역 주민의 자발적이고 활발한 참여가 보존 활동을 보다 효과적으로 만든다는 것이다. 셋째, 선박, 건물, 장소 등의 지역 해양문화유산을 박물관의 전시 장소로 활용한다는 것인데, 이는 바다와 관련된 기억의 장소의 의미를 끌어내고 그것을 강화한다.²⁾

프랑스에서 해양축제는 매우 활성화되어 있어 해양박물관만큼 해양문화유산의 보존·활용에 기여하고 있을 것으로 추정된다. 더구나 해양축제는 단기간에 많은 관람객을 끌어들이는 점에서 바다에 대한 기억의 환기와 정체성 회복에 있어 정적인 해양박물관보다 훨씬 효과적일 수 있

1) 1993년 『그랑 로베르Le Grand Robert』에 실린 정의에 따르면, 피에르 노라의 '기억의 장소'라는 개념은 "인간의 의지나 시간의 작용이 어떤 공동체의 상징적 요소가 되게 한, 물질적 또는 비물질적 영역의 의미 단위unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté"를 뜻한다.

2) Cf. 노시훈, 『해양문화유산의 보존과 활용 : 프랑스 대서양 연안 지방의 해양박물관을 중심으로』, 『불어불문학연구』, 제84집, 한국불어불문학회, 2010, pp. 881-908.

다. 따라서 프랑스의 해양축제를 대상으로 앞선 연구에서처럼 해양문화유산의 보존·활용의 문제를 연구할 필요가 있는데, 국내는 물론 프랑스에서도 아니 르당Annie Le Dem의 연구³⁾를 제외하고는 관련 연구가 없는 실정이다. 르당의 연구도 해양축제의 분석이 브르타뉴Bretagne 지방으로 한정되어 있어 프랑스 해양축제의 전체적 규모나 양상, 그것을 통한 해양문화유산의 보존·활용 실태와 특징을 알기 위해서는 프랑스 연안 지방 전체로 연구 대상을 확대해야 한다. 따라서 본고에서는 현재 프랑스 연안 지방에서 개최되고 있는 해양축제들을 조사하고 그 분석을 통해 프랑스 해양축제의 특성을 도출함으로써 이 축제가 해양문화유산의 보존·활용에 있어 가질 수 있는 의미와 효과에 대해 고찰하고자 한다. 이 과정에서 분석 결과를 앞선 연구의 그것과 비교함으로써 해양축제와 해양박물관이 같은 문제에서 보여주는 유사와 차이에 대해 논의하고자 한다.

2. 프랑스 해양축제 현황

해양축제들은 개최 시기가 서로 다르고 매우 넓은 지역에서 분산 개최되기 때문에 현지 조사에 어려움이 따른다. 현재 프랑스에서 개최되고 있는 해양축제의 수가 매우 많다는 점도 현지 조사의 어려움을 가중시킨다. 아니 르당에 따르면 브르타뉴 지방에서 개최되는 해양축제의 수만 52개(2개의 보트경기를 포함하면 54개)에 달한다. 이 숫자는 동일한 장소에서 2-4년마다 정기적으로 개최되는, 망각의 위기에 처한 해양문화유산의 전승을 목표로 한 축제와 그 자체가 문화유산인 전통 선박을 활용

3) Cf., Annie Le Dem, "La fête maritime contemporaine : Moyen de transmission des héritages maritimes", in Françoise Péron (sous la dir. de), *Le patrimoine maritime : construire, transmettre, utiliser, symboliser les héritages maritimes européens*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 507-513.

한 보트경기만을 대상으로 한 것이며, 종교적인 행사나 관광·상업이 주목적인 행사는 제외한 것이다.⁴⁾ 이러한 엄격한 기준에 따라 선별한 브르타뉴 지방 해양축제의 수만 보더라도 프랑스에서 해양축제가 얼마만큼 많이 개최되고 있는지를 짐작할 수 있다.

또한 온라인·오프라인을 통해 관련 자료나 정보를 찾는 것도 최근 프랑스에서 자국의 축제에 대한 전반적인 조사나 통계 작업이 이루어지지 않았기 때문에 쉽지 않은 일이다. 프랑스 해양박물관의 수는 프랑수아즈 페롱Françoise Péron의 해양박물관 조사⁵⁾, 프랑스 문화통신부Ministère de la Culture et de la Communication에서 작성하여 온라인으로 제공하고 있는 프랑스 박물관 목록 뮈제오피لMuséofile⁶⁾과 역시 프랑스 박물관 온라인 목록인 뮈제오라마Museorama⁷⁾를 통해 알 수 있으며(분류 기준에 따라 최소 54개에서 최대 173개), 이것들을 통해 그 실태를 파악할 수 있다. 그러나 해양축제는 검색 대상 데이터베이스나 조사 목록이 없어 그 연구를 위해서는 새로운 목록을 작성해야만 한다.

그래서 본 연구를 위해 바다에 면한 프랑스 각 지방région의 지방관광위원회Comité Régional du Tourisme가 여행안내소Office de tourisme 등의 홈페이지를 통해 온라인으로 제공하고 있는 행사 목록과 관광안내 책자를 중심으로 프랑스의 해양축제 목록을 작성하였다. 이 목록 작성에 있어서 어려움은 조사 대상이 된 홈페이지들이 제공하는 자료나 정보가 균일하지 않다는 것이다. 조사 기준이 되는 해를 2012년으로 하여 2011년과 2013년의 행사를 함께 검색하였는데, 어떤 곳들은 2011년부터 2012년 검색 시점까지만 행사를 소개한 반면 다른 곳들은 2012년 검색 시점 이후부터 2013년까지 계획되어 있는 행사만을 제시하였고 2012년의 행

4) *Ibid.*, pp. 510-512.

5) Françoise Péron (sous la dir. de), *Le patrimoine maritime : construire, transmettre, utiliser, symboliser les héritages maritimes européens*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 96-97 사이의 별지 II-VIII.

6) <http://www.culture.gouv.fr/documentation/museof/>

7) <http://www.museorama.com/>

사만 보여주는 곳도 있었다. 해양축제를 조사할 수 있는 관광안내책자를 온라인으로 제공하는 홈페이지도 제한되어 있었다. 따라서 본 연구를 위해 작성한 프랑스 해양축제 목록은 이처럼 균일하지 않은 자료와 정보를 토대로 작성된 것이기 때문에 철저한 것이라고 할 수 없다.

목록 작성의 대상이 된 지방은 영블해협 연안의 노르파드칼레Nord-Pas-de-Calais, 피카르디Picardie, 오토노르망디Haute-Normandie, 바스노르망디Basse-Normandie, 브르타뉴, 대서양 연안의 페이드라루아르Pays de la Loire, 푸아투사랑트Poitou-Charentes, 아키텐Aquitaine, 지중해 연안의 랑그도크루시용Languedoc-Roussillon, 프로방스알프코트다쥐르Provence-Alpes-Côte d'Azur와 코르시카Corse의 11개 지방이었다. 이 지방들을 대상으로 해양축제의 개최지역, 시작연도, 개최빈도, 개최시기, 유형을 조사하였다.⁸⁾ 이 조사 항목들 가운데 축제의 시작연도는 조사 대상 홈페이지

8) 르당은 브르타뉴 지방의 해양축제들을 조사하여 이를 지역적 분포, 시작연도, 유형에 따라 분류하였다. 지역적으로는 일레빌렌Ille-et-Vilaine 도 1개, 모르비앙Morbihan 도 11개, 코트다르모르Côtes-d'Armor 도 11개, 피니스테르Finistère 도 29개의 분포를 보이고 있다. 시작연도별로는 1960년 이전과 1960-1980년 사이가 각각 5개 이하, 1980-1990년 사이가 15개, 1990-2000년 사이가 25-30개 사이로, 1980년대 이후 해양축제가 대규모로 증가하였음을 알 수 있다. 르당은 이 네 시기를 선원들이 출어기에 어장으로 떠날 때 두려움을 쫓는 역할을 했던 1960년 이전의 전통 축제(1905년에 시작된 콩카르노Concarneau의 푸른그물축제Festival des Filets bleus 외에 현재까지 지속되고 있는 전통 축제는 거의 없다), 진정한 의미에서 해양문화유산을 주제(어로와 관련된 것들이 주를 이룸)로 삼기 시작한 1960-1980년 사이의 축제, 어떤 장소의 바다에 대한 기억과 역사에 관심을 기울임으로써 사라져가는 해양문화유산(주로 선박)의 보호 운동을 불러일으킨 1980-1990년 사이의 축제, 기존 축제보다 작은 규모로 바다에 대한 감수성을 재해석하고 해양문화유산과 현대예술(연극, 음악, 조형예술, 거리예술 등)의 결합을 시도한 1990-2000년의 축제의 네 세대로 설명한다. 특히 이 가운데 해양문화유산과 관련하여 중요한 시기는 그것이 축제와 결합한 1970년대로, 이후부터 해양축제는 점점 더 많은 대중을 끌어들이고 미디어를 통해 전파되며 전통적인 축제와 확연하게 구별되는 현대적 축제의 모습을 갖게 된다. 유형별로는 '전통 선박과 관련된 기억과 역사mémoire et histoire avec la présence de bateaux traditionnels'(이는 다시 100척 이상의 배와 관련된 축제와 그 이하의 배와 관련된 축제로 나뉜다), '어업과 해양 관련 활동ressource pêche et activités liées à la mer', '사회적 양상에서의 해양계liée au monde maritime dans ses aspects sociaux', '현대예술과 해양문화유산의 결합regroupant les arts d'aujourd'hui et la patrimoine maritime' 순으로 축제가 많은 것을 볼 수 있는데, 특히 '100척 이하의 전통 선박과 관련된 기억과 역사'는 피니스테르 도에서 절대적으로 다수이고 '어업과 해양 관련 활동'은 일레빌렌을 제외한 모든 도에서 골고루 나타남을 볼 수 있다. (Annie Le Dem, *Op. cit.*, pp. 507-510.)

지와 관광안내책자를 통해 파악할 수 없는 것들이 대부분이어서 마지막 분석 대상에서는 제외하였다. 개최지역은 지방, *ドdépartement*, *코뮌 commune*으로 나누어 조사하였다. 개최빈도는 ‘연간*annuel*’, ‘2년간*biennal*’, ‘3년간*triennal*’, ‘4년간*quadiennal*’, ‘5년간*quinquennal*’ 등으로 분류하였다. 개최시기는 축제가 열리는 달을 조사하였는데, 개최연도에 따라 달이 달라지거나 두 달 이상 축제가 지속될 때는 개최빈도가 높은 달이나 비중이 더 높은 달을 선택하였다. 유형은 ‘선박*bateau*’, ‘어업*pêche*’, ‘사회*société*’, ‘예술/스포츠*art/sport*’, 그리고 두 가지 이상의 유형이 결합된 ‘복합*complexe*’으로 종류를 나누어 조사하였다. 이러한 유형 구분은 르당의 분류를 기초로 하였으나 후자와는 달리 ‘선박’ 유형에서 100척 이상/미만의 구분을 없애고 ‘복합’ 유형을 추가한 것이다. 이 유형들 가운데 ‘선박’ 유형은 전통 선박과 관련된 축제를, ‘어업’ 유형은 해상에서의 어로 활동과 해산물이 중심이 되는 축제를, ‘사회’ 유형은 연안 주민의 다양한 사회적 활동과 민속이 주제가 되는 축제를, ‘예술/스포츠’ 유형은 바다를 소재로 한 예술 활동(문학 포함)과 바다와 연안에서 이루어지는 스포츠 활동에 결부된 축제를 뜻한다.

르당은 해양축제의 선정기준으로 그것이 정기적으로 개최되어야 하고, 문화유산적 성격을 가져야 하며, 충분히 오래된 문화유산과 결부되어야 한다는 것을 제시하였고, 축제 선정에서 종교적인 행사나 관광·상업이 주목적인 행사를 제외하였는데⁹⁾, 본고의 목록 작성도 이와 같은 원칙에 따랐다. 연안 지방에서 많이 볼 수 있는 사육제*carnaval*나 바다 축성 *bénédiction de la mer*¹⁰⁾ 행사를 제외한 것은 그것들이 종교적 성격이 강한 행사들이기 때문이다. 그와 같은 이유에서 오랜 전통을 지닌 땡케르크

9) *Ibid.*, pp. 510-512.

10) 바다 축성 행사는 성모승천일*Assomption*(8월 15일) 미사 후에 성당을 출발한 예배 행렬을 중심으로 치러지는데, 오드레셀*Audresselles*, 베르크*Berck*(이상 파드칼레 *Pas-de-Calais* 도), 포르앙베생위팡*Port-en-Bessin-Huppain*(칼바도스*Calvados* 도), 카마레쉬르메르*Camaret-sur-Mer*(피니스테르 도) 등 많은 지역에서 동시에 행해지고 있다. 이 행사는 같은 날 종교적 전통에 따라 이루어지는 행사이므로 특정 지역의 해양축제로 보기 어렵다.

사육제Carnaval de Dunkerque(노르Nord 도)¹¹⁾를 목록에서 제외하였다.

그런데 본고에서 르당의 것보다 보다 엄격하게 적용한 기준은 해양축제가 되기 위해서는 축제의 내용이 순전히 해양문화와 관련되어야 한다는 것이다. 그래서 앞서 언급한 유형들 가운데 ‘예술/스포츠’ 유형에 포함될 수 있는 축제들로서 ‘바다’라는 주제와는 무관하게 단순히 해안에서 개최될 뿐인 음악제(‘예술’ 유형에서 가장 많은 수를 차지한다), 연극제, 미술제, 거리예술제, 문학제 등은 르당의 목록에서와는 달리 본고의 목록에서 제외하였다. 현대미술축제인 낭트Nantes의 ‘하구Estuaire’ 축제(루아르아틀랑티크Loire-Atlantique 도)¹²⁾가 목록에서 제외된 것은 그와 같은 이유에서이다. 또 다른 엄격한 기준은 바다 관련 행사가 ‘축제적’¹³⁾ 성격을 가져야 한다는 것이다. 따라서 해안이나 해상에서 벌어지는 순수한 스포츠 시합이나 경주는 목록에서 제외하였다. 많은 보트경기가 목록에서 제외된 것은 그와 같은 이유에서이다. 이러한 엄격한 기준을 적용한 결과 그렇지 않았을 때보다 해양축제의 수가 대폭 감소하였다.

이와 같은 기준에 따라 프랑스 해양축제를 검색한 결과 84개의 축제를 찾을 수 있었는데, 이를 지역별·유형별로 분류하면 <표 1>과 같다.

-
- 11) 덩케르크사육제는 참회 화요일Mardi gras 즈음에 덩케르크에서 열리는 행사들을 말하는데, 퍼레이드와 댄스파티가 행사의 중심이 된다. 최은순은 덩케르크사육제가 유럽의 기독교적 전통에서 시작된 사육제와 함께, 3월말 경에 아이슬란드로 출항하는 어부들을 위해 선주들이 베푸는 향연(어부축제)에 뿌리를 두고 있다는 점을 들어 이 사육제를 해양축제로 보아도 된다고 하였으나, 이 사육제가 ‘해양’이라는 주제를 중심으로 이루어지는 축제라고 보기는 어렵기 때문에 프랑스 북부 도시들의 다른 사육제들과 함께 본 연구의 조사 목록에서 제외하였다. 덩케르크사육제의 내용에 대해서는 C, 최은순, 『덩케르크의 해양축제』, 『부대사학』, 제28·29합집, 부산대학교 사학회, 2005, pp. 239-252.
- 12) 하구 축제는 낭트에서 생나제르Saint-Nazaire에 이르는 루아르Loire 강 하구에서 열리는 현대미술비엔날레로, 2007년에 시작되어 2009년, 2012년에 개최되었다. 원래 2011년에 개최될 예정이었다가 이듬해 마지막으로 개최된 2012년 행사에서는 8월 15일부터 19일까지 30점의 작품이 루아르 하구를 따라 전시되었다.
- 13) 본고에서 사용하고 있는 축제 개념은 프랑스어 단어 «fête»와 «festival»의 뜻을 모두 포함한 것이다. 따라서 ‘축제적’이라는 것은 무언가를 정기적으로 기념하기 위한 제전이나 주기적으로 개최되는 특정 장르의 문화·예술 행사의 성격을 가지고 있음을 의미한다.

〈표 1〉 프랑스 해양축제의 지역별 분포와 유형

연안	지방	도	유형							
			선박	어업	사회	예술/스포츠	복합	계		
영불 해협 연안	노르파드칼레	노르 Nord		1	1	1		3	10	
		파드칼레 Pas-de-Calais		4	1	1	1	7		
	피카르디	썸 Somme			1			1	1	
	오트노르망디	센마리팀 Seine-Maritime	1			1	2	4	4	
	바스노르망디	칼바도스 Calvados		2					2	10
		망슈 Manche	1	2	1	3	1	8		
	브르타뉴	코트다르모르 Côtes-d'Armor		2		4	1	7	15	
		피니스테르 Finistère	3	1	1	1	2	8		
대서양 연안	페이드라루아르	루아르아틀랑티크 Loire-Atlantique	1		2	2		5	9	
		방데 Vendée				4		4		
	푸아투샤랑트	샤랑트마리팀 Charente-Maritime		1			1	2	2	
	아키텐	지롱드 Gironde	1	5	1	1		8	16	
		랑드 Landes		2			2	4		
		피레네아틀랑티크 Pyrénées-Atlantiques		3			1	4		

연안	지방	도	유형						
			선박	어업	사회	예술/스포츠	복합	계	
지중해 연안	랑그도크루시용	오드 Aude			1			1	6
		가르 Gard			1		2	3	
		에로 Hérault			1	1		2	
	프로방스알프 코트다쥐르	바르 Var		1		5		6	6
	코르시카	코르스뒤쉬드 Corse-du-Sud			1	2	1	4	5
		오투코르스 Haute-Corse					1	1	
계			7	24	12	26	15	84	84

3. 해양축제와 지역성

〈표 1〉에서 확인할 수 있는 프랑스 해양축제의 첫 번째 특징은 개최지역이 비교적 고른 분포를 보이고 있다는 것이다. 폐룡이 173개 프랑스 해양박물관의 지역별 분포를 조사한 바에 따르면 이 박물관은 영불해협 연안, 아키텐 지방을 제외한 대서양 연안과 랑그도크루시용 지방을 제외한 지중해 연안에 편중되어 있고, 영불해협 연안과 대서양 연안 지방의 박물관 수가 지중해 연안 지방의 그것보다 압도적으로 많다. 폐룡은 이러한 불규칙성의 원인을, 박물관이 밀집된 지역에서는 오래전부터 해양 활동을 주된 경제활동으로 하는 사회가 형성되었고, 군사적으로 중요한 항구나 지역이 있어 기억할 만한 사건이나 문화제가 만들어졌으며, 어업과 무역이 활발했으나 박물관이 희박한 지역에서는 그렇지 못했던 데서

찾고 있다.¹⁴⁾ 그러나 해양축제의 경우에는 그 개최지역에 있어 이와 같은 현저한 불규칙성을 찾아볼 수 없다. 특히 해양박물관의 분포가 매우 희박하였던 아키텐 지방의 경우 가장 많은 수의 축제를 개최하고 있으며 랑그도크루시옹 지방도 다른 지중해 연안 지방과 비슷한 수의 축제를 열고 있음을 볼 수 있다. 박물관이 소장과 전시를 위해 유형문화유산이 반드시 필요한 반면 축제는 이러한 유산이 없더라도 기념할만한 사건이나 전통이 있으면 그 개최에 제한이 없는데, 이러한 점에서 프랑스의 각 연안 지방은 축제를 통하여 보존해야 할 고유의 해양문화유산을 고르게 보유하고 있다고 말할 수 있다.

프랑스 해양축제가 갖는 두 번째 특징은 그 유형이 해양박물관과 차이가 있다는 것이다. 페롱은 173개 해양박물관의 유형을 그 주제에 따라 ‘유형1 : 바다의 1차적 생산과 인간의 노동productions primaires de la mer et travail des hommes’(어업, 굴 양식, 소금 채취, 어선 건조 등), ‘유형2 : 연안의 군사적 방어défense militaire des côtes’[무훈(武勳), 기념비, 해전사, 상륙 작전, 연안 방어 시설, 해외 영토 정복 등], ‘유형3 : 해상무역과 관련 주제commerce maritime et thèmes associés’[화물 유통, 항로, 해적, 등대와 경표(警標), 세관, 바다 횡단, 구조 등], ‘유형4 : 현대의 살아있는 바다mer vivante contemporaine’(박물관-수족관, 자원 관리, 환경 보호, 해저의 삶과 풍요 등), ‘유형5 : 지방의 연안 생활vie littorale locale’(해저고고학, 전통적 연안 생활과 해수욕, 생태박물관, 대중예술과 민속, 미술 등)의 다섯 가지로 나누고 있다. 이 가운데 유형1에는 32곳(18%), 유형2에는 36곳(21%), 유형3에는 18곳(10%), 유형4에는 14곳(8%), 유형5에는 73곳(43%)의 박물관이 포함되어, 유형5 > 유형2 > 유형1 > 유형3 > 유형4의 순서대로 빈도가 높음을 알 수 있다.¹⁵⁾

그런데 페롱의 분류와는 달리 해양축제의 경우에는 연안 방어와 관련된 유형2와 해상무역과 관련된 유형3, 그리고 해양자원 관리나 환경보호

14) Françoise Péron, *Op. cit.*, pp. 96-97 사이의 별지 II-III.

15) *Ibid.*, pp. 96-97 사이의 별지 VI-VII.

와 관련된 유형4를 찾을 수 없다. 대신 이 유형들과 각각 부분적으로 관련된 '선박' 유형과 유형5에 들어갈 수 있는 '예술/스포츠' 유형이 독립된 유형으로 새롭게 분류할 수 있을 정도로 매우 뚜렷한 주제를 형성하고 있다. 유형 2·3·4가 해양축제의 분류에 포함되지 못한 것은 이 분야들에서 공동체에 특별한 의미가 있어서 구성원들의 결속을 다져주는 기념할만한 사건이나 시기가 뚜렷하게 형성되지 못하였음을 보여준다. 대신 '선박'은 다양한 이 분야들의 활동을 상징적으로 압축하여 보여주는 가장 대표적인 해양유형문화유산이라는 의미도 있지만 특히 축제의 참가자들이 직접 체험하고 즐길 수 있는, 가장 인기 있는 대상 중의 하나라는 점에서 해양축제의 단일 주제를 형성할만하다. '예술/스포츠' 유형 역시 이 분야가 축제의 참가자들에게 직접 즐길 거리를 제공하는, 직접적 향유의 성격이 특히 강한 분야라는 점에서 단일 주제가 될 수 있다.

'선박' 유형은 지중해 연안 지방에서는 나타나지 않는데, 그것은 이 유형의 축제가 범선 등 전통 선박들의 집결과 퍼레이드를 주 내용으로 하는 대규모 행사여서 오래전부터 군사·무역·어업기지로써 중요한 역할을 하여온 항구도시가 아니면 그와 같은 행사를 개최하기 어렵기 때문이다. 또한 이 유형의 축제는 다양한 선박의 참여를 위해 대부분 국제적 행사로 개최되고 같은 이유에서 다른 나라의 유관 축제나 행사와 협력 하에 열리는 경우가 많은데 이처럼 협력 관계에 있는 유럽의 해양 도시들이 대서양, 북해, 발트 해에 위치한 점도 개최지역의 편중을 설명해준다. 그 예로 프랑스에서 손꼽히는 3개의 선박축제를 들 수 있다. 1989년 시작되어 5년에 한 번씩(2003년은 4년 만에 개최됨) 열릴 때마다 수백만 명의 관광객을 끌어들이고 있는 최대 선박 축제인 '아르마다Armada' 축제¹⁶⁾가 열리는 루앙Rouen(센마리팀 도)은 내륙으로 120km 들어가 있는

16) 아르마다 축제는 1989년 선박 수 21척에 관광객 수 400만 명, 1994년 45척에 600만 명, 1999년 50척에 800만 명, 2003년 44척에 900만 명, 2008년 40척에 1,100만 명을 기록하였다. 아르마다 축제에 대해서는 C. 노시훈, 「루앙 아르마다 축제의 사례 분석을 통한 여수 거북선축제의 활성화 방안에 관한 연구」, 『프랑스학연구』, 제44집, 프랑스학회, 2008, pp. 161-184.

하항(河港)이자 해항(海港)이지만 파리의 외항으로서 오랫동안 중요한 역할을 한 무역항이었다. 2008년 아르마다 축제Armada 2008가 7월 18일 영국의 리버풀Liverpool에서 시작되어 8월 23일 네덜란드의 덴 헬데르 Den Helder에서 끝나는 '2008 세계범선경주대회Tall Ships' Races 2008'와 연계하여 개최된 것은 선박 축제가 영불해협 연안이나 대서양 연안에서 주로 열리는 이유를 잘 보여준다. 1992년부터 4년마다 열리는 의장(艦裝) 축제라는 점에서 '선박' 유형의 축제에 포함되는 '국제해양·선박·선원대축제Grande Fête Internationale de la Mer, des Bateaux et des Marins'¹⁷⁾가 열리는 브레스트Brest(피니스테르 도)는 오래전부터 프랑스의 가장 중요한 해군기지 가운데 하나이다. 1986년부터 2년마다 열리는 전통선박축제인 '두아르느네즈해양축제Fêtes maritimes de Douarnenez'의 개최장소는 두아르느네즈Douarnenez(피니스테르 도)인데, 이곳은 오랫동안 어항과 요트항으로 잘 알려져 있는 곳이다. 이 두 축제에도 역시 유럽은 물론 전 세계에서 온 유명 범선들이 참가한다.

반면 '예술/스포츠' 유형의 축제는 이러한 지역적 편중 없이 개최되고 있다. 특히 이 유형에 속하는 26개의 축제 가운데 19개를 차지하고 있는 '스포츠' 유형의 축제는 어느 연안에서나 고루 열리고 있는 것을 볼 수 있다. '예술/스포츠' 유형의 또 다른 특징은 개최도시가 해양도시라는 것 외에 특별히 축제의 주제와 관련을 갖고 있지 않은 곳이 대부분이라는 것이다. '해양·모험서적축제Escalaes de Binic, Festival du livre de la mer et de l'aventure'가 열리는 비니크Binic(코트다르모르 도)와 '책과 바다 축제Festival Livre et Mer'가 열리는 콩카르노(피니스테르 도)는 둘 다 문학적으로 특별히 유서 깊은 도시라 할 수 없다. 5개의 예술 축제 가운데 땡케르크의 '선원노래와 임해음악축제Citadelle en Bordée - Festival de Chants Marins et Musiques de Bord de Mer', 팡폴Paimpol(코트다르모르

17) 이 축제는 2008년까지 도시명과 개최연도가 조합된 간략한 이름으로 불렸는데(Brest 1992, Brest 1996, Brest 2000, Brest 2004, Brest 2008) 2012년에는 그 이름이 '브레스트의 천둥Les Tonnerres de Brest'으로 바뀌었다.

도의 '선원노래축제Festival du chant de marin'는 '선원노래chant de marins'(노동요)라는 해당 지역의 음악적 전통의 토대 위에 열리는 것이지만, 툴롱Toulon(바르 도)의 '국제해양·탐험·환경영화제Festival international du film maritime, d'exploration et d'environnement'를 비롯한 다른 예술 축제들은 해당 예술 장르와 특별한 관련이 없는 곳에서 개최되고 있다. '스포츠' 유형에는 매우 다양한 해양 스포츠(카약kayak 등 선박의 경주, 서핑surf, 아이스요트char à voile, 비치발리볼beach-volley, 잠수plongée, 윈드서핑 planche à voile, 수상스키ski nautique, 제트스키jet ski 등의 경기)의 축제가 포함되는데, 이 축제의 개최지는 수상 창시합joute nautique¹⁸⁾ 경기 대회인 '생루이그랑프리Grand Prix de la Saint-Louis'가 열리는 세트Sète (에로 도)를 제외하고는 해당 스포츠에 적합한 자연환경 외에 그것과 특별한 연관을 갖지 않는 곳이 대부분이다. 이와 같이 예술과 스포츠가 주축이 되는 축제는 고유한 전통의 토대 없이도 개최할 수 있기 때문에 어느 연안 지방에서나 쉽게 찾아볼 수 있다.

'어업'과 '사회' 유형은 페롱의 유형1과 유형5와 대응하지만 '어업' 유형은 주로 축제가 열리는 지역에서 생산하는 해산물에, '사회' 유형은 해당 지역의 해양민속에 편중되어 있다는 점에서 해양박물관과 차이를 보여준다. 이는 해양축제가 하나의 핵심적인 항목을 중심으로 주제를 형성하는 것을 선호함을 확인하게 해준다.

'어업' 유형에 속하는 축제들이 소재로 채택한 해산물은 게crabe, 청어 hareng, 조개coquillage, 대구morue, 해초algue, 바다가재langoustine, 굴 huître, 홍합moule, 칠성장어lamproie, 문어chipiron, 참치thon 등으로 축제 개최지에 따라 매우 다양한데, 툴롱에서 열리는 '조개·바다축제

18) 수상 창시합은 현재 프랑스, 독일, 스위스에서 주로 행해지는 스포츠로 두 명의 선수가 배 위에 서서 장대로 상대를 물에 빠뜨리는 시합이다. 이 시합은 12세기부터 유럽에서 행해졌는데, 시합 방식은 랑그도크Languedoc 방식, 프로방스Provence 방식, 리옹Lyon 및 지보르Givors 방식, 알사스Alsace 방식, 파리 방식 등 지방에 따라 매우 다양하다. 랑그도크 방식의 시합은 대부분 에로 도에서 볼 수 있는데, 생루이그랑프리는 그 대표적 시합이다.

Fête des coquillages et de la mer' 외에 지중해 연안에서 해산물을 소재로 열리는 축제는 찾기 어렵다. 이처럼 '어업' 유형이 '선박' 유형처럼 영불해협 연안과 대서양 연안에 집중되어 있는 것은 미셸 몰라 뒤 주르댕 Michel Mollat du Jourdin이 언급한 것처럼 북프랑스의 계절 어업, 브르타뉴 지방의 수공업적 어업, 지중해의 개인 어업이라는 어업에 있어서의 차이¹⁹⁾에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 그라블린Gravelines(노르 도)에서 열리는 '아이슬란드인축제Fête des Islandais'처럼 어로 행위를 재현한 축제나 생장드뤼즈Saint-Jean-de-Luz(피레네자틀랑티크 도)의 '토로 축제Fête du Toro'²⁰⁾처럼 해산물을 이용한 요리 축제도 있으나 이것들은 '어업' 유형에서 그 예가 드문 소수의 유형들이다.

'사회' 유형에 속하는 축제는 선원과 어부로 대표되는, 바다와 관련된 직업의 세계를 주제로 한 행사가 주를 이룬다. 이 축제들에서는 특히 그러한 직업에 종사하는 이들의 복장을 하고 행진을 한다든지 그들의 활동을 재현하는 행사를 벌임으로써 그 세계에 대한 오랜 기억을 보존하고자 한다. 특히 이 유형의 축제는 오랜 전통을 가지고 있는 경우가 많은데, 옹플뢰르Honfleur(칼바도스 도)에서 열리는 '선원축제Fête des Marins'는 1861년부터 시작되어 150년이 넘는 역사를 가지고 있다. 어부축제로 대표적인 행사는 연안에 위치한 많은 지역에서 행해지는 '성베드로축제Fête de la Saint-Pierre'이다. 성 베드로는 어부들의 수호성인으로, 각 지역의 어부들은 6월 29일을 전후하여 이 성인을 위한 축전을 열고 자신들을 위한 축제를 즐긴다. 랑그도크루시용 지방을 예로 들자면 그뤼상Gruissan(오드 도), 르그로뒤루아Le Grau-du-Roi(가르 도), 세트(에로 도)에서 이 어부축제가 크게 열리는 것을 볼 수 있다. 특정 지방의 해양민속 전반을 대상으로 한 축제로는 1905년 지역의 주요 수입원인 정어리가 잡히지 않

19) Michel Mollat du Jourdin, "Le front de mer", in Pierre Nora (sous la dir. de), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Editions Gallimard, 1997, p. 2756.

20) '토로toro'는 바스크Basque 지방 요리로 어부의 아내가 팔리지 않고 남은 생선으로 만든 스투이기에 때문에 거기에 들어가는 재료가 대구, 갑각류(바다가재), 조개류(홍합) 등으로 매우 다양하다.

아 궁핍해진 어부들을 위해 지역 명사들과 예술가들이 개최한 자선축제에서 브르타뉴 지방의 대표적 전통축제의 하나로 발전한 콩카르노의 ‘푸른그물축제’를 들 수 있다. 특정 시대의 해수욕장 풍경과 풍속을 재현한 축제들도 이 유형에 해당되는데, 1900년의 벨 에포크Belle Époque 시대로 되돌아가는, 메르레뱅Mers-Les-Bains(슈도)의 ‘해수욕객축제Fête des Baigneurs’와 술라쉬르메르Soulac-sur-Mer(지롱드도)의 ‘술라 1900Soulac 1900’을 그 예로 들 수 있다.

종합적 성격이 강해 ‘복합’ 유형으로 분류해야만 하는 축제가 많은 점도 해양축제의 특징 가운데 하나이다. 이 축제들은 ‘바다축제Fête de la Mer’라 불리는 경우가 많은데, ‘어업’ 유형에서 빈번한 해산물 시식·판매 행사, ‘사회’ 유형에서 흔히 볼 수 있는 퍼레이드, ‘예술/스포츠’ 유형에 속하는 연주회 등 음악행사가 결합한 경우가 가장 많다.

유형별로 개최 빈도를 살펴보면 ‘선박’ 유형 7개, ‘어업’ 유형 24개, ‘사회’ 유형 12개, ‘예술/스포츠’ 유형 26개, ‘복합’ 유형 15개로, 예술/스포츠 > 어업 > 복합 > 사회 > 선박의 순서임을 확인할 수 있다. 해양박물관은 사회 > 국방 > 어업 > 무역 > 환경의 순으로 특히 지역의 연안 생활을 주제로 한 곳이 가장 많았는데, 해양축제에 있어서 순위 변화는 축제가 박물관과는 다른 데 초점을 맞추고 있음을 보여준다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이 지역의 해양 전통과 큰 관계없이 개최되는 경우가 많은 ‘예술/스포츠’ 유형을 제외한 다른 유형의 축제들은 거의 대부분 지역의 특성을 반영한 것들이라는 점에서 해양축제가 해양박물관과 마찬가지로 다양한 지역 해양문화유산을 통해 바다에 대한 기억과 주민의 정체성 회복에 기여하고 있다고 말할 수 있다.

4. 기념제에서 관광축제로

해양축제는 이처럼 바다에 대한 기억과 정체성의 회복 문제에 있어 해양박물관과 같은 기여를 하고 있지만, 후자와는 달리 해양문화유산을 관광 등에 활용하는 데 더 큰 비중을 두고 있다는 것을 본 연구를 위해 이루어진 조사를 통해 확인할 수 있다. 프랑스의 대부분의 해양축제는 해양문화유산을 활용해 순수하게 공동체 구성원의 결속을 다지는 일로부터 지역 관광 활성화로 그 무게를 이동시키고 있다. 특히 '사회' 유형의 축제들은 구성원의 결속을 다지기 위해 시작된 경우가 많은데, 이 축제들이 관광객들에게 볼거리를 제공하기 위해 다양한 부대 행사를 도입하고 있는 것은 그와 같은 변화를 잘 보여준다. 예를 들어, 콩카르노의 푸른그물축제는 어부 복장을 한 주민들의 퍼레이드를 통해 '연대solidarité'라는 축제의 원래 취지를 현재까지도 충실하게 보여주고 있지만, 주요 행사를 이루는 것들은 브르타뉴 음악 연주회와 전통춤 등의 공연, 여왕선발대회, 마지막 날의 불꽃놀이와 같은 볼거리들이다. 공동체 주민들에게 강한 소속감을 주는 지역 정체성의 상징을 적극 활용하여 축제를 개최함으로써 관광을 활성화하는 경우도 볼 수 있는데, 그랑포르필리프Grand-Fort-Philippe (노르 도)의 '마틀로트축제Fête de la Matelote'가 그 예이다. '마틀로트 Matelote'는 그랑포르필리프의 모든 어부 아내들의 화신으로 프랑스 북부와 벨기에 도시들의 축제에 흔히 등장하는 '북프랑스의 거인géant du Nord'²¹⁾ 가운데 하나이다. 이 거인은 1995년 4월 1일에 태어나 2000년에

21) 이 거인은 실제 또는 허구의 인물을 나타내는 거대한 형상으로 사육제나 수호성인축제에 운반되어 거리에서 춤을 추는 전통을 가지고 있다. 이 거인의 모습, 크기, 이름과 그것이 나타내는 인물은 지역마다 다르지만, 공통적으로 지역 주민의 대표자이자 공동체의 정체성의 상징 역할을 한다. 현재 프랑스 북부, 벨기에, 네덜란드 등에서 그 축제를 열고 있는데, Gérard Torpier, *Dictionnaire des géants du Nord de la France*, Ravet-Anceau, 2007에 상세하게 소개된 프랑스 북부의 거인의 수만 250개에 이른다. 벨기에와 프랑스의 축제 행진용 거인과 용 형상géants et dragons processionnels de Belgique et de France은 그 축제와 함께 2005년 11월부터 유네스코의 대표 인류무형문화유산patrimoine culturel immatériel de l'humanité으로 등재되었다.

그라블린의 거인 ‘리슬랑데’²²⁾Islandais’와 결혼하여 ‘피위Fiu’, ‘네트 Nette’, ‘귀트Guts’, ‘로즈Rose’라는 아이들을 낳은 역사를 가지고 있는데, ‘용기’라는 가치의 상징으로서 가족과 함께 지역의 대표적인 해양문화유산이 되었다. 특히 마틀로트축제에서는 이 거인들과 다른 지역에서 온 거인들이 함께 퍼레이드를 벌여 큰 구경거리를 제공함으로써 지역 관광 활성화에 큰 몫을 하고 있다.

〈표 2〉 프랑스 해양축제의 개최시기

달 유형	1월	2월	3월	4월	5월	6월	7월	8월	9월	10월	11월	12월	계
선박							6	1					7
어업			1	1	4		4	4	3	2	3	2	24
사회				1	1	6	2	1	1				12
예술/ 스포츠			1	4	7	3	1	5	3	1	1		26
복합				1	2	2	4	5		1			15
계			2	7	14	11	17	16	7	4	4	2	84

프랑스 해양축제들이 관광 등의 활용에 초점을 맞추고 있다는 것은 그 개최빈도²²⁾를 통해서는 잘 드러나지 않지만, 그 개최시기를 통해서는 쉽게 확인된다. 개최시기의 통계를 살펴보면 그것들이 여름의 휴가 기간에 주로 집중되어 있는 것을 볼 수 있는데, 이는 보다 많은 관광객을 확보하기 위한 것이라고 할 수 있다. 7-8월에 열리는 축제의 수가 84개 가운데 33개로 전체의 약 40%를 차지한다. 〈표 2〉를 통해 보다 자세히 살펴보면 해양축제들이 1-2월의 겨울에는 열리지 않다가 3월에 시작되어 점점 늘어나 7-8월에 가장 많이 개최되고 연말로 갈수록 점차 줄어들어 갈 수 있는데, 이는 해양축제가 여름의 휴가 기간을 중심으로 개최됨을 뜻한다.

22) ‘연간’ 76개, ‘2년간’ 6개, ‘4년간’ 1개, ‘5년간’ 1개로 연간 개최가 대다수를 차지하는데, ‘2년간’ 이상 8개 가운데 5개는 준비에 많은 시간이 필요한 ‘선박’ 유형의 축제이다.

특히, 대규모로 개최되어 가장 많은 관광객을 끌어들이는 ‘선박’ 유형의 행사는 모두 7-8월에 열리고 있다. 관광객의 확보를 위해 개최시기를 조정하는 경우도 흔히 볼 수 있다. 주로 7월 초·중순에 개최되어온 아르마다 축제가 2013년에 6월 6일부터 16일까지 열려 처음으로 방학 기간과 겹치지 않은 것은 발트 해에서 열리는 세계범선경주대회와 중복되는 것을 피해 관광객의 분산을 막기 위한 것이다. 두 번째로 많은 수를 차지하는 ‘어업’ 유형의 축제들의 개최시기가 가장 넓게 분산되어 있는 것은 축제에서 시식·판매되는 해산물의 생산 시기가 서로 다르기 때문이다. 예를 들어, 블로뉴쉬르메르Boulogne-sur-Mer와 에타플Étaples(이상 파드칼레 도)의 ‘청어축제Fête du Hareng’와 ‘청어왕축제Hareng Roi’는 청어 잡이가 시작되는 11월에 열리며, 포르앙베생위팡, 빌레르쉬르메르Villers-sur-Mer, 그랑캥메지Grandcamp-Maisy(이상 칼바도스 도)에서 열리는 ‘가리비·유럽선원노래축제Festival “Le goût du Large” - Fête de la coquille Saint Jacques et Festival de chants de marins d'Europe’, ‘가리비·해산물축제Fête de la coquille Saint-Jacques et des fruits de mer’, ‘가리비축제La Coquille Saint-Jacques en Fête’는 가리비coquille Saint-Jacques 잡이가 시작되는 10월부터 12월 사이에 열린다.

프랑스 해양축제는 기념제에서 관광축제로 변모하고 있다. 그런데 이처럼 해양축제가 기념제의 형식을 탈피하여 관광축제로 확대되는 것은 해양축제의 본질의 변화라기보다는 지역의 해양문화유산을 보다 적극적으로 활용함으로써 그 유산을 더 효과적으로 보존하고 그와 동시에 지역경제 활성화를 도모하려는 노력으로 해석하여야 한다. 특히, 최근에 시작된 ‘복합’ 유형의 해양축제들은 전통과 볼거리의 융합을 강조하고 있는데, 이는 그 축제들에 대한 소개문을 통해 확인할 수 있다. 블로뉴쉬르메르의 ‘바다축제Fête de la Mer’는 공연, 대형 전통 범선의 퍼레이드, 불꽃놀이, 선원노래와 해양음악 연주회, 수공업 시범, 해산물 시식, 범선 입문, 전시회와 같은 매우 다양한 볼거리들을 통해 “바다가 역사, 식도락, 환경, 전통과 같은 다양한 양상들 아래 축하를 받을 것이다La mer sera fêtée

sous divers aspects, histoire, gastronomie, environnement, et traditions”²³⁾라고 소개되고 있다. 그로뒤루아의 ‘요트항축제Fête du Port de Plaisance’는 그 내용을 “전통과 수상 스포츠가 섞인 매우 절충적인 프로그램Un programme très éclectique, où se mêle tradition et nautisme”이라고 설명한다.²⁴⁾ 같은 도시에서 열리는 ‘보귀아몽스트라Vogua Monstra’ 축제는 “문화유산과 정체성을 보존하고 전통을 공유하고자 하는 시의 의지 la volonté de la ville de préserver son patrimoine, son identité et partager ses traditions”를 보여주는, 노와 지중해 문화를 주제로 한 축제로 “해수욕장이 된 어부 마을에 대한 기억을 토대로 한 근원으로의 회귀retour aux sources, basée sur la mémoire d’un village de pêcheurs devenu station balnéaire”로 정의되는 동시에 그 프로그램이 지역 특산물 판매, ‘지중해음악축제festival de musiques méditerranéennes’, 소형보트경주, 프로방스식·랑그도크식 수상 창시합으로 구성되는 “유희적이자 전통적인 ludique et traditionnelle”²⁵⁾ 축제이다. 첫 번째 축제는 노르파드칼레 지방에서, 두 번째와 세 번째 축제는 랑그도크루시용 지방에서 열리고 있는 것으로 보아 이와 같은 경향은 축제가 열리는 지역과 관련이 없어 보인다.

5. 결론

본고에서는 현재 프랑스 연안 지방에서 개최되고 있는 해양축제들을 조사하고 그 특성을 끌어냄으로써 이 축제가 해양문화유산의 보존·활용에 있어 가질 수 있는 의미와 효과에 대해 분석하고자 하였다. 또한 그

23) <http://www.tourisme-nordpasdecalais.fr/manifestation/fete-de-la-mer-a-boulogne-sur-mer.html>

24) <http://legrauduroi.blogspot.com/2012/08/24/la-fete-de-port-camargue-va-battre-son-plein-tout-le-week-en.html>

25) <http://www.objectifgard.com/2012/05/14/grau-du-roi-15eme-edition-de-la-vogua-monstra-du-17-au-20-mai-2012/>

분석 결과를 프랑스 해양박물관 분석 결과와 비교함으로써 양자의 유사점과 차이점을 찾고자 하였다. 본 연구를 위해 프랑스의 11개 연안 지방에서 열리고 있는 해양축제의 개최지역, 개최빈도, 개최시기, 유형을 각 지방의 여행안내소 홈페이지와 관광안내책자가 제공하는 정보를 통해 조사하고 그 목록을 작성하였다. 조사를 통해 찾은 84개의 해양축제는 해양박물관과 달리 개최지역별로 비교적 고른 분포를 보여주었는데, 이는 프랑스의 각 연안 지방이 축제를 통하여 보존해야 할 고유의 해양문화유산을 고르게 보유하고 있음을 의미한다. 유형에 있어서도 역시 해양축제는 해양박물관의 수적 분포(‘사회’ > ‘국방’ > ‘어업’ > ‘무역’ > ‘환경’)와는 다른 분포(‘예술/스포츠’(26) > ‘어업’(24) > ‘복합’(15) > ‘사회’(12) > ‘선박’(7))를 보여주었다. 그러나 보통 지역의 해양 전통과 큰 관계없이 개최되는 ‘예술/스포츠’ 유형의 축제를 제외한 해양축제들이 거의 대부분 지역의 특성을 반영한 것들이라는 점에서 해양축제가 해양박물관과 마찬가지로 다양한 지역 해양문화유산을 통해 바다에 대한 집단기억과 주민의 정체성 회복에 기여하고 있다고 볼 수 있다. 해양축제는 또한 관광 등에 해양문화유산을 활용하는 데 더 큰 비중을 두는데, 관광객 확보를 위해 여름의 휴가 기간에 집중된 축제의 개최시기를 통해 이러한 경향을 확인할 수 있다. 프랑스 해양축제에서는 기념제보다 관광축제의 성격이 점점 강화되고 있는데, 이와 같은 변화의 목표인 지역 경제 활성화는 축제의 본질을 그대로 유지하는 범위 안에서 이루어지고 있다고 할 수 있다.

본 연구의 결과는 해양문화유산의 보존·활용에 있어 여러 가지 점을 시사한다. 앞선 연구에서 프랑스 해양박물관의 문제점으로 전시 주제의 제한(전시 주제가 ‘선박’과 ‘항구’로 지나치게 편중되어 있다)과 오락적 체험 프로그램의 부족을 제시한 바 있는데²⁶⁾, 프랑스 해양축제는 그와 달리 훨씬 다양한 주제를 선택하고 있고 볼거리와 즐길 거리의 제공에 많은 노력을 기울이고 있는 것을 볼 수 있다. 이는 보존·활용할 해양문화

26) 노시훈, 『해양문화유산의 보존과 활용 : 프랑스 대서양 연안 지방의 해양박물관을 중심으로』, 『불어불문학연구』, 제84집, 한국불어불문학회, 2010, pp. 901-903.

유산의 폭을 확대하고 그 향유자를 끌어들이는 데 있어서 해양축제가 여러 이점을 가지고 있음을 의미한다. 또한 지역의 해양 전통과 무관하게 순전히 경제적 이유에서 개최되고 있는 축제도 물론 존재하지만 프랑스 해양축제들이 축제적 전통의 계승과 관광 활성화라는 두 가지 목표를 비교적 잘 조화시키고 있는 것도 주목해야 할 부분이다. 이는 양자가 불가분의 관계에 있음에도 후자에만 관심을 기울여 정체성을 잃을 수 있는 현대의 축제들이 지향해야 할 바를 잘 보여준다. 문제점도 관찰할 수 있다. 연구 과정에서 프랑스 해양축제들의 실태를 한 눈에 파악할 수 있게 해주는 데이터베이스나 조사가 없음을 알 수 있었다. 다른 해양문화유산들에 대한 데이터베이스나 조사는 꽤 있는데도²⁷⁾ 해양축제에 대한 것을 찾기 어려운 것은 그 중요성을 생각할 때 매우 아쉬운 일이라 할 수 있다. 또한 온라인상에 전국의 해양축제들을 연계하여 소개함으로써 해양문화유산 전반에 대한 관심을 불러일으킬 수 있는 정보공간이 거의 없는 것도 해결해야 할 과제로 보인다.

27) 그 예로 프랑스 시설부Ministère de l'équipement에서 2001년 4월 1일부터 2002년 5월 15일까지 조사하여 작성한 국가 목록 '프랑스 연안의 주요 등대Les grands phares du littoral de France'를 들 수 있다. 이 목록 홈페이지(<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/VISITES/phares/phares-frame.htm>)에서 지역·위치·형태 별로 등대를 검색할 수 있으며, 역사적 건조물로 보호되는 건물 데이터베이스로 이 목록을 포함하고 있는 '메리메Mérimée' 홈페이지(<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>)에서 직접 등대를 찾는 것도 가능하다. 이 목록에 대해서는 Cf., Céline Frémaux, *Projet d'opération nationale d'inventaire général du patrimoine culturel littoral, rapport d'étude*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2007, pp. 88-89.

참고문헌

- 노시훈, 「해양문화유산의 보존과 활용 : 프랑스 대서양 연안 지방의 해양 박물관을 중심으로」, 『불어불문학연구』, 제84집, 한국불어불문학회, 2010, pp. 881-908.
- _____, 「해양문화유산의 정의와 분류의 문제」, 『해양문화연구』, 제4집, 전남대학교 이순신해양문화연구소, 2010, pp. 191-222.
- _____, 「프랑스의 해양문화유산 보존과 활용」, 『해양문화연구』, 제2집, 전남대학교 이순신해양문화연구소, 2009, pp. 155-177.
- _____, 「루앙 아르마다 축제의 사례 분석을 통한 여수 거북선축제의 활성화 방안에 관한 연구」, 『프랑스학연구』, 제44집, 프랑스학회, 2008, pp. 161-184.
- 최은순, 「덩케르크의 해양축제」, 『부대사학』, 제28·29합집, 부산대학교 사학회, 2005, pp. 239-252.
- Baron, Aura Tatiana Ome, *Constructing the Notion of the Maritime Cultural Heritage in the Colombian Territory : Tools for the Protection and Conservation of Fresh and Salt Aquatic Surroundings*, Division for Ocean Affairs and the Law of the Sea, Office of Legal Affairs, United Nations, 2008.
- Frémaux, Céline, *Projet d'opération nationale d'inventaire général du patrimoine culturel littoral*, rapport d'étude, Ministère de la Culture et de la Communication, 2007.
- Marie, G., Péron, F., Amghar, J., Vincent, J., L'Aot, L., "Le patrimoine maritime culturel : de l'inventaire à l'action (exemple des espaces côtiers bretons)", in *Actes du colloque international pluridisciplinaire "Le littoral : subir, dire, agir"*, Lille, France,

16-18 janvier 2008.

Nora, Pierre (sous la dir. de), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Editions Gallimard, 1997, «Quarto».

Péron, Françoise (sous la dir. de), *Le patrimoine maritime : construire, transmettre, utiliser, symboliser les héritages maritimes européens*, Presses universitaires de Rennes, 2002.

Péron, Françoise et Rieucou, Jean (sous la dir. de), *La maritimité aujourd'hui*, actes du colloque international, Paris, 25-26 novembre 1991, Éd. l'Harmattan, 1996.

Schmit, Pierre et Lemarchand, Nathalie, *Le patrimoine maritime en Basse-Normandie : Réflexions sur deux décennies d'actions publiques et privées*, avril 2005.

<http://www.armada.org>

<http://www.brest2008.fr>

<http://www.enpaysdelaloire.com/>

<http://www.normandie-tourisme.fr/>

<http://www.picardietourisme.com/>

<http://www.poitou-charentes-vacances.com/>

<http://www.sunfrance.com/>

<http://www.tourisme-aquitaine.fr/>

<http://www.tourismebretagne.com/>

<http://www.tourisme-nordpasdecalais.fr/>

<http://www.tourismepaca.fr/>

<http://www.visit-corsica.com/>

〈Résumé〉

Fête maritime et patrimoine maritime - le cas des fêtes maritimes françaises -

NOH Shi-Hun

Cette étude vise à analyser le sens et l'effet des fêtes maritimes ouvertes dans les régions côtières françaises à propos de la préservation et l'utilisation du patrimoine maritime, en extrayant leurs caractéristiques. Elle vise aussi à trouver les ressemblances et les différences entre la fête de la mer et le musée maritime en France en comparant les deux. Pour cette étude, on a dressé l'inventaire analysant le lieu, l'année de création, la fréquence, la période et le type de ces fêtes dans les onze régions côtières, avec les informations offertes par les pages d'accueil des offices de tourisme et les brochures de chaque région. Les 84 fêtes maritimes françaises trouvées ont montré une distribution géographique comparativement égale, à la différence des musées maritimes. Cela signifie que chaque région côtière française a également son propre patrimoine maritime à préserver au travers de la fête. Quant à leur type, ces fêtes ont aussi montré une répartition par nombre («art/sport» (26) > «pêche» (24) > «complexe» (15) > «société» (12) > «bateau» (7)) différente de celle de ces musées («société» > «défense» > «pêche» > «commerce» > «environnement»). Cependant, la plupart des fêtes maritimes, excepté celles de type «art/sport» ouvertes généralement sans relation spéciale avec la

tradition maritime locale, a reflété les caractéristiques de la région. Ça veut dire qu'elles contribuent, comme les musées, à retrouver la mémoire collective sur la mer et l'identité de la population au travers des diverses patrimoines locales. D'autre part, elles donnent plus de poids à l'utilisation du héritage maritime au tourisme, on peut vérifier cette tendance dans leurs périodes concentrées aux vacances d'été pour attirer des touristes. La fête maritime française se transforme de plus en plus de fête commémorative en festival touristique. Cette transformation n'est pas le changement de l'essence de cette fête et doit être interprétée plutôt comme un effort pour protéger des patrimoines locales plus efficacement et, en même temps, pour activer l'économie régionale, en utilisant plus activement ces patrimoines.

주 제 어 : 해양문화유산(patrimoine maritime), 해양축제(fête maritime), 프랑스 연안 지방(régions côtières françaises), 바다에 대한 기억(mémoire maritime), 지역 정체성(identité locale)

투 고 일 : 2012. 12. 25

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

클로드 몰라르의 프랑스문화시스템도표를 통해 본 프랑스문화정책의 변천과 문화국토개발*

신 옥 근
(공주대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. 서론 : 프랑스의 문화시스템과 문화정책 | 5. 제 3공화국의 강베타 시스템 : 공적 예술과 보자르 |
| 2. 국가개입의 원리로서 프랑스문화 정책과 '문화국가' | 6. 말로 시스템 : 최초의 문화부와 문화 민주화 |
| 3. 클로드 몰라르의 프랑스문화시스템도표 | 7. 랑 시스템 : 그랑 트라보 Grands Travaux와 문화 분권화 |
| 4. 문화시스템의 문화유산 축적 원리 | 8. 결론 : 문화국토개발과 국가개입의 문화정책 |

1. 서론 : 프랑스의 문화시스템과 문화정책

문화를 한 사회의 구조나 체계 속에서 본다면 수요와 공급의 시장으로 대변되는 미국의 시장시스템과 서유럽의 프랑스로 대표되는 국가개입의 시스템으로 구분할 수 있을 것이다. 시장시스템은 문화를 수요와 공급의 과정 속에 놓이는 물품이나 재화처럼 취급하는 관점을 의미한다. 이 경우 예술은 시장에서 통용되고 필요로 하는 욕구를 충족하는 작품을 축

* 본 연구는 2012년 11월 3일 프랑스문화예술학회의 국제학술대회에 발표한 내용을 수정 보완한 것임을 밝힌다.

로 움직이며 문화시스템은 가장 합리적 비용으로 통용되는 원칙을 고수한다. 반면 국가개입의 문화시스템은 국가가 개입하는 공적 개념의 원리인 정책과 행정의 원리, 즉 정치적 의미와 행정적 실현과 재정적 지원의 구체화가 기본적으로 전제되어야 할 것이다. 국가개입의 문화시스템은 시장 원리에 반하는 간섭과 통제의 공적 개입을 고수하는 방식을 추구한다. 이러한 시스템은 문화예술 분야가 공공 서비스의 대상이 될 수 있는지 스스로 정당화하지 않고서 진행되기 어렵다. 이런 연유로 프랑스의 문화시스템은 근본적으로 국가 개입의 원리가 작동하는 문화정책 *politique culturelle*에 있다고 볼 수 있다. 또한 문화예술의 경영 원리도 재원을 기준으로 보면, 미국과 프랑스가 각각 다르게 작용한다. 미국의 시장시스템의 경우 문화예술경영은 민간재원의 확보가 중요하다면, 프랑스의 국가개입시스템의 문화예술경영은 공적재원의 확보가 더욱 중요하다. 결국 프랑스 문화를 구조적 틀에서 본다면 프랑스문화정책의 이해가 가장 우선하다고 할 수 있을 것이다.

모든 문화가 그렇지만 프랑스문화 또한 파악하기란 쉽지 않다. 문화라는 것이 무엇인지 범위와 실체가 다양하고 크고 막연하며, 다문화, 상호문화, 프랑스문화 등 각종 문화 용어의 무분별한 개념 적용이 문화의 기준을 정하지 못할 정도로 오늘날 수많은 문화가 대세이자 현상으로 존재한다. 가령 몇몇 주요 테마 중심의 현행 프랑스문화의 이해는 ‘문화국가 *Etat culturel*’로 지칭되는 프랑스문화의 실체를 다루기에는 부족하다고 할 수 있다. 프랑스문화의 실체가 무엇인지, 프랑스문화를 구축하는 구조의 원리는 무엇인지, 프랑스가 ‘문화국가’에 도달하기까지 역사적 변곡점은 무엇인지, 나아가 프랑스 문화와 예술을 구동하는 시스템의 방식이나 궁극적 지향점이 무엇인지 등의 질문은 답하기 쉽지 않다. 본 연구는 한정된 지면의 제약에도 불구하고 프랑스문화예술시스템을 구동시키는 과거, 현재 그리고 미래의 핵심 작동원리인 문화정책을 분석하는 것을 목표로 하고 있다. 프랑스문화정책에 대한 소개나 연구가 이미 적지 않음에도 불구하고 범위가 광대하고 내용이 복잡하며 대개는 서술형 기술에 그

쳐 프랑스문화정책 변천의 지속과 단절, 그리고 발전에 대한 거시적 차원의 전망을 제대로 전달하지는 못했다고 볼 수 있다. 특히 프랑스문화정책을 정부의 관점에서 설명한다면 이는 단순한 성공이나 실패 또는 미비점의 나열에 그칠 공산이 크다. 대다수 프랑스문화정책의 연구가 통시적 관점에서 행정당국에 관한 평가에 집중되는 것도 이를 문화시스템의 구조에서 파악하지 못했기 때문이라 할 수 있다. 프랑스문화정책은 프랑스 문화시스템의 다른 구성 요소와 역학적 관계를 고려하여 구조적으로 파악할 필요가 있다. 본 논문은 필자가 프랑스문화산업이나 프랑스예술경영을 교육하면서 접하게 된 클로드 몰라르 Claude Mollard의 문화시스템도표를 활용하여 프랑스문화예술시스템과 문화정책의 본질을 조망하기 위한 것이라 할 수 있다. 기존의 서술형 기술을 통해 이미 내용을 습득한 독자들에게 본 연구는 여러 핵심 원리가 작동하는 구조적 관점을 파악하고 정리하는 이점이 되리라 본다. 프랑스처럼 문화예술을 계획하고 경영하는 힘의 본질이 국가개입의 공적 시스템이 작용하는 ‘문화정책’에 있다는 점은 수요와 공급의 시장을 중시하는 미국식 문화예술경영의 작동원리와 좋은 대조를 이룬다. 물론 프랑스의 ‘문화국가’는 그 자체로 격렬한 반론과 비판의 주제가기도 하다. 하지만 본 연구는 문화정책과 문화국가의 찬반을 둘러싼 쟁점을 다루기보다, 프랑스문화시스템의 도표를 통해 문화정책이 어떻게 변천했는지에 집중하여 문화국가의 주체인 프랑스의 행정 당국이 정책의 개입을 통해 목표로 했던 것이 무엇일 수 있는지, 그리하여 현재진행형으로 진행되는 이 목표가 미래를 향해 지향하는 바가 무엇인지 검토하고자 한다.

2. 국가개입의 원리로서 프랑스문화정책과 ‘문화국가’

일반적으로 예술은 개인으로부터 출발하여 총체적으로 생성되는 그 무

엇으로 파악할 수 있다. 회화, 조각, 건축 등의 전통 예술은 뛰어난 천재의 역량에 근거하여, 만인을 위한 것이 아니라 섬세하면서도 진귀한 감수성을 갖춘 소수 지식인 또는 교양인의 기쁨에 호소한다. 이 경우 문화예술의 개념은 집단적일 수 있으나 공공의 성격을 갖는다고 보기 힘들다. 프랑스에서 예술은 16세기 르네상스와 17세기의 루이 13세와 루이 14세의 군주체제에서 왕이나 귀족의 취향을 위해 존재함으로써 일종의 진귀한 컬렉션으로 간주되었다. 예술 및 건물이 국왕의 영광에 부속하는 소장품이기에 이는 공적인 영역이 아니라 국왕의 사적 소유에 지나지 않았다. 1664년 콜베르가 국왕의 재산을 관리하기 위해 창설했던 ‘국왕소유 건물, 예술, 공예 총감 Surintendance générale des Bâtiments du Roi, des Arts et Manufactures’이 문화 분야의 국가개입 행정의 효시¹⁾라 할 수 있다. 그런데 문화와 예술의 개념이 대혁명과 제 3공화국(1870년~1940년)을 거치는 동안 공적 서비스의 개념으로 바뀌면서, 전적으로 문화정책을 기획하고 집행하는 정부의 부서가 필요하기에 이르렀다. 프랑스에서 문화는 국가가 행정력을 통해 실천하는 국가적 사업이기에, 수많은 논란에도 불구하고 1959년 세계 최초로 문화부라는 정부 내의 장관급 부서를 탄생시켰다. 문화를 공공재로 파악하는 프랑스의 정부 부서의 탄생은 확실히 전 세계 문화부의 모델이 되었고 많은 국가들이 문화사업을 공공사업으로 간주하기에 이르렀다. 아카데미 회원인 마르크 퀴마롤리 Marc Fumaroli가 격렬하게 비판하는 ‘문화국가’²⁾는 이러한 프랑스문화를 대변하는 아이콘이 되었던 것이다. 필립 푸아리에 Philippe Poirrier의 지적대로 행정당국이 주도하는 프랑스의 문화정책은 북미의 문화산업에 대응하여 유럽 문화의 생존을 보장하는 아이덴티티로까지 작용한다고 봐도 무방할 것이다.

1) Philippe Poirrier, *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*, Librairie Générale Française, 2000, p. 9.

2) Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*, Fallois, 1991.

그리하여 문화정책 - 이 용어는 오늘날 널리 통용되지만 - 즉 행정당국의 문화정책은 심지어 북미 문화산업의 증대되는 힘에 맞서는 유럽식 모델로 격상되었다. 문화정책이 존재함은 - 대부분이 한결같이 말하고 있듯이 - 시청각 분야와 그리고 더 넓게 보면 유럽 문화의 아이덴티티가 존속함을 보장하고 있다³⁾.

국가가 행정력을 발휘하여 주도하는 문화사업이 정치적, 경제적, 사회적으로 요컨대 국가적으로 의의를 갖추지 못한다면 이는 실현은커녕 가능조차 어려울 것이다. 프랑스문화정책은 애초에 왕이 지배하는 제국의 영광을 기리는 사유재산의 차원에서 행정력을 필요로 하면서 생겨났으며, 사유 재산관리의 문화정책이 대혁명을 거치면서 만인을 위한 공공재의 개념으로 변화하면서도 프랑스의 문화국가의 위상은 늘 권력의 주체와 결부되었던 것이다. 결국 공공재로서의 문화정책이라는 것도 군주제 시대의 국가개입의 논리와 다른 뿌리나 성격을 가진 것은 아니다.

프랑스문화정책이 제국의 행정에서 출발하여 대혁명, 왕정복고, 제 2 제정 그리고 1870년부터 1940년의 제 3공화국의 민주 시민사회의 공화주의 체제 변화를 거치는 동안에도 위에서 아래로 실천되는 국가개입의 방식은 달라지지 않았다. 이러한 수직적 국가개입의 원리를 프랑스의 역사와 정치 그리고 문화정책의 함께 다룬 연구는 적지 않다. 퀴마롤리의 『문화국가』는 이 분야의 가장 치열한 논쟁과 풍부하고도 깊은 전망을 제시하고 있다. 1991년에 출간된 퀴마롤리의 저서는 풍부한 지식과 복잡한 논의의 전개로 인해 번역이 쉽지 않은데, 2004년 박형섭의 번역이 다행히 출간되었다. 퀴마롤리의 논점이 비판하고자 하는 바는 미테랑 사회주의 정권의 관료주의 문화정책이라 할 수 있을 것이다. 퀴마롤리는 문화국가의 국가개입 문화정책이 문화를 권력화, 정치화하면서 문화예술의 창조적 주체를 국가권력의 통제 하에 뒹으로써 개인적 영역에 속하는 순수예술의 창조성을 고갈시키는 촉진제가 될 수 있다고 비판했다. 문화정

3) Philippe Poirier, *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*, p. 9.

책의 역사학자 필립 푸아리에는 『20세기 프랑스의 문화와 국가 *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*』에서 퀴마롤리의 비판에 대해 국가 개입의 필요성을 거론하면서 조심스럽게 재검토한 바 있다. 국내에 번역 되지 않았지만 푸아리에의 연구 또한 내용의 압축으로 인해 초심자들이 이해하기 쉽지 않다. 국내의 연구 가운데 저서 형태로 손쉽게 접할 수 있는 자료는 송도영, 이호영의 『프랑스의 문화산업체계』⁴⁾를 꼽을 수 있다. 특히 제 3부 「프랑스의 문화정책」은 복잡한 내용을 효율적이고 이해하기 쉽게 개관한 연구라 할 수 있다. 2007년 진인혜의 「프랑스 문화정책의 역사」는 앙드레 말로의 문화부에서 시작하여 2004년까지 4단계의 문화 정책의 시기를 구분하여 정리하였다⁵⁾. 그리고 프랑스문화정책의 핵심 원리 세 가지를 적절하게 소개한 목수정의 「문화민주화, 문화다양성, 지역분권」⁶⁾은 현대 프랑스문화정책의 정곡을 찌르는 탁월한 논문으로 평가할 수 있을 것이다.

하지만 통시적, 공시적 다양한 인과관계를 서술형으로 기술한 이들 프랑스문화정책의 선행연구들은 훌륭한 연구임에도 불구하고 프랑스문화의 구조나 원리를 파악하게 해주지는 못한다. 서론에서 언급했듯이 프랑스 문화정책은 프랑스문화의 구조를 주도하는 핵심원리이지만 다른 요소와 더불어 변화하고 발전하기 때문이다. 여기서 다른 요소란 정치, 사회, 경제 구조가 시대적으로 진행되면서 새롭게 등장하거나 중요하게 부각되는 문화예술의 요소들을 말한다. 어떻게 보면 프랑스의 문화국가의 위상이 국가개입에 있음에도 불구하고 국가개입이 작동하는 원리는 제대로 소개 되지 못했다고 할 수 있다. 이러한 측면에서 문화정책을 문화시스템의 구조와 관련하여 분석한 클로드 몰라르의 도표 shéma는 매우 효과적인 분석 도구를 제공한다. 다음의 분석은 1994년에 출간된 클로드 몰라르의

4) 송도영, 이호영, 『프랑스의 문화산업체계』, 지식마당, 2003.

5) 진인혜, 「프랑스 문화정책의 역사」, 『한국프랑스학논집』, 59집, 2007.

6) 목수정, 「문화민주화, 문화다양성, 지역분권 : 프랑스 문화정책의 세 가지 미션」, 『문화예술』, 327호, 2007.

저서 『문화산업공학 *L'ingénierie culturelle*』의 재판본⁷⁾의 'p. 11 ~ p. 34'의 문화시스템도표의 이론을 일일이 그 준거를 언급함이 없이 참조하면서 기술한 것이다. 사실 회계분야 전문가로 출발하여 고위공무원으로서 20세기 후반의 대규모 프랑스문화사업에 핵심역할을 맡았던 클로드 몰라르의 이론은 전문학자의 글과 달리 전후 문맥이나 자세한 배경 설명이 없는 생략형 기술이 많아 우리로서는 이를 보완하면서 분석했음을 밝힌다.

3. 클로드 몰라르의 프랑스문화시스템도표

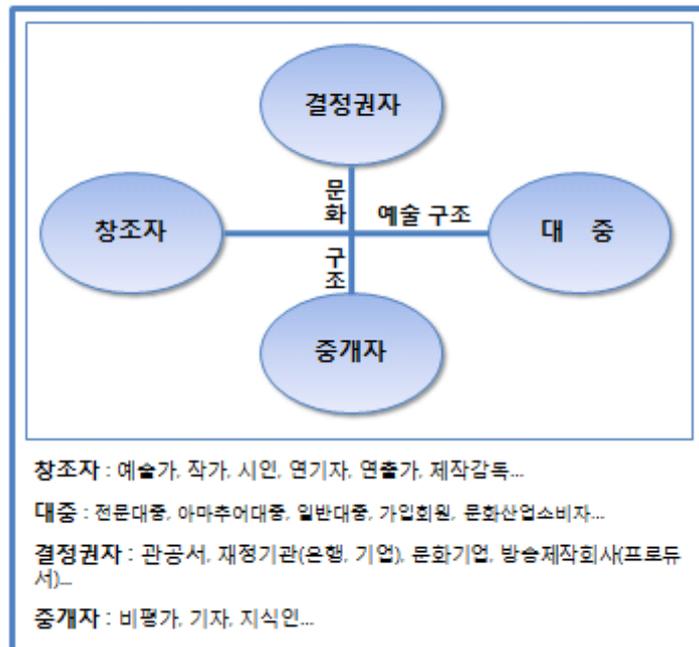
1941년 샹베리 Chambéry 출생의 클로드 몰라르는 문화 분야의 전문학자는 아니다. 몰라르는 ENA를 졸업한 뒤 1967년에서 1971년까지 재정부의 예산 분야 정부 고위 관리로 일을 시작했다. 이 회계분야 관리는 조르주 퐁피두 문화센터 건립 시기에 재정 일을 맡음으로써 문화사업에 개입하였다. 특히 1971년에서 1973년까지 문화부 장관, 자크 뒤아멜 Jacques Duhamel 때 창설된 문화기금 FIC(Fonds d'intervention culturelle)은 '6차 국가개발계획의 문화사업위원회 Commission des affaires culturelles du VIe Plan'의 권고에 의한 것이지만, 클로드 몰라르가 1969년 위원회의 재정 자문가로서 활약하면서 최초로 제안했던 내용이다⁸⁾. 일반적으로 프랑스문화정책의 역사에서 자크 뒤아멜은 문화부 장관으로서 상대적으로 평가받지 못한 장관이지만 향후 프랑스 문화부의 사업과 관련해 볼 때 매우 중요하다. 앙드레 말로는 1959년 최초로 문화에 행정력을 부여했지만 문화사업의 이상을 실현하기 위한 경제적 수단을 마련하지 못했는데, 에

7) Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, PUF, 2è éd., 1999(1994 ; 3è éd., 2008).
 8) Cf. *Ibid.*, p. 4. "Le FIC voit le jour sur proposition de la Commission des affaires culturelles du VI^e Plan. J'en ai rédigé en 1969 la note d'orientation en ma qualité de rapporteur du groupe financement de cette Commission dont le président était le poète Pierre Emmanuel."

드가 포르 Edgar Faure 내각의 재무부 장관 출신으로서 Science Po와 ENA를 졸업한 자크 뒤아멜은 문화에 경제를 접목시킬 줄 알았던 문화부 장관이었다. 국내 연구들이 뒤아멜의 문화와 경제의 접목에 대한 평가를 도외시하는 것은 다소 아쉬운 부분이 아닐 수 없다. 클로드 몰라르 자신의 업적이기에 자화자찬일 수 있지만 뒤아멜은 앙드레 말로가 이루지 못한 경제적 측면, 즉 '문화개발'을 실현하는 재원을 준비한 경제 관료라 할 수 있을 것이다. 6차 국가개발계획 때 창안된 FIC는 문화부, 재정부, 지방자치, 민간기업의 네 그룹이 공동상호출자의 원칙으로 분담금을 적립하는 기금으로서 탄생되었다. FIC는 향후 문화사업을 위한 재원 마련에 있어서 중앙정부, 지방자치, 민간기업 간의 재원 조달의 원칙인 '교차출자 financements croisés'의 원리로 발전하게 된다. FIC 위원회는 전통적인 행정조직과 달리 서로 다른 영역의 다수가 참여하는 프로젝트 개념이 됨으로써 행정에 경영의 원리를 접합하는 계기가 되었다. FIC는 초기에 각각 천 5백만 프랑(약 22억 5천만 원)을 분담하여 매년 6천만 프랑(약 90억 원)씩 마련하여 약 15년 후에는 10억 프랑(약 1500억 원)을 적립하였다. 이 기간 동안 문화부가 실제로 부담한 금액은 2억에서 2억 5천만 프랑에 지나지 않는다⁹⁾. FIC 기금은 퐁피두 문화센터를 비롯한 각종 문화사업의 개혁을 이끌었다. 이런 측면에서 볼 때 클로드 몰라르는 재정 분야 전문가로서 대단위 현대 프랑스의 문화사업에 깊이 개입한 인물로 평가할 수 있다. 특히 작크 랑 Jack Lang이 문화부 장관으로서 대규모 사업을 감행할 때 그 곁에서 문화예술분야의 핵심 관리로서 일한 사실은 이 인물의 중요성을 가늠하게 해준다.

클로드 몰라르는 『문화산업공학』에서 문화시스템을 작동시키는 주요 역학적 그룹을 다음의 네 가지로 구분하여 소개하였다.

9) *Ibid.*, p. 5.



4그룹

위 4그룹의 도표에서 중요한 것은 문화예술산업의 시스템이 자급자족의 소비가 아니라 생산과 분배의 거대한 시장이 작동하는 시스템이라는 점이다. 네 그룹의 역할과 힘은 각각 경계로 작용하여 서로 견제하고 상호 협력하는데 이들 그룹은 클로드 몰라르의 문화시스템을 이해하는 기본이 된다. 문화시스템을 움직이는 시스템의 주축은 당연히 창조자인 예술가이다. 문화시스템은 창조자와 무관하게 움직이는 듯하지만 실질적 시스템의 주역으로서 문화시스템의 규칙을 정하기도 하고 규칙을 준수하기도 한다. 문화시스템 4그룹에서 창조자의 파트너들은 결정권자, 중개자, 그리고 대중의 세 그룹이다. 대중은 전문적인 대중, 아마추어 대중, 특별한 회원과 단순한 문화산업의 소비자로 구분될 수 있다. 중개자는 비평가, 기자, 학자 등의 지식인들로 창조는 하지 않지만 매개와 중개의

역할 맡는다. 결정권자는 국가, 지방자치와 같은 공공기관, 은행이나 기업과 같은 재정기관, 문화사업을 전문으로 담당하는 문화기업, 그리고 라디오, TV, 영화 등의 제작회사를 꼽을 수 있다.

위 문화시스템도표에서 중요한 것은 4그룹의 설정이 아니라 4그룹이 기초하는 두 개의 축이 작동하는 원리이다.

우선 창조자와 대중의 관계는 서로 필요로 하면서도 싫어하는 애증의 관계에 놓인다. 예술가는 대중을 경멸하지만 사랑하기도 한다. 대중은 예술가나 창조자를 미워하기도 하고 숭배하기도 한다. 대중 또한 창조자의 생산이 없다면 문화활동을 영위하지 못한다. 이 두 그룹을 기초로 하는 축은 예술 구조를 구성한다.

창조자나 대중과 달리 문화예술의 영역에서 중개자와 매개자 그룹은 일반적으로 잘 알려져 있지 않다. 하지만 중개자와 결정권자는 문화시스템의 구조에서 보면 매우 중요하다. 중개자는 지식인, 기자, 비평가 등 대중 그룹에서 파생된 특권 대중이라 할 수 있다. 이들은 대중의 성장에 의해 생겨난 그룹으로 예술가를 판단하고 미적 취향의 기준을 정하여 교양이 부족한 대중에게 창조자의 생각을 해석하는 역할을 맡는다. 중개자 그룹과 짝을 이루는 그룹은 결정권자 그룹이다. 이들은 권력과 재정의 가치를 구현하는 정치권력과 재정권력을 대변한다. 결정권자는 국가, 지방자치단체, 은행이나 문화기업 등으로 이들의 영향력은 현대로 올수록 증대된다. 특히 20세기에 들어서면서 창조의 방식은 개인의 작업이 아니라 돈이나 정책에 의존하는 집단적 전문가의 작업으로 변한다. 그런데 돈과 권력에 기초하는 생산 방식은 문화산업의 구조를 탄생시켜 생산자인 창조자의 가치를 현격하게 떨어트리는 요인이 되기도 한다. 창조자와 대중 사이에 예술 구조가 성립된다면, 중개자와 결정권자 사이에는 대중적 집단적 요소가 중요해져 문화 구조가 형성된다.

문화시스템 4그룹의 도표에서 가장 중요한 원리는 문화시스템이 현대 사회에 이르러 대중의 수적 증가 법칙으로 인해 예술적 창조의 구조에서 문화적 생산의 구조로 변하게 된다는 점이다. 창조는 개인의 영역을 떠

나 집단의 영역에 속함으로써 문화예술은 창조보다 기획의 분야에 속하게 되어 이른바 예술경영, 문화경영의 중요성이 증대된다. 가령 건축가라면 중앙 및 지역 정치인과 공무원을 수없이 만나야 하며 도시개발과 토지관련 법을 포함한 각종 규제와 법에 정통해야 한다. 물론 건축가가 모든 것을 혼자 하기란 불가능하다. 건축가인 창조자는 다양한 분야의 전문적 식견을 갖춘 고문들과 작업해야 하며 경우에 따라서 현장의 공사 책임자는 물론이고 언론의 반발을 고려해 언론사와 기자들의 도움을 청해야 하며, 공공출자나 민간출자의 복잡한 교차재정과 회계 원리도 알아야만 할 것이다. 창조는 개인이 아니라 전문가 집단이 협력하여 공동의 목적에 도달하는 사업이 됨으로써 점차 경영의 원리가 중요해진다.

결론적으로 문화시스템에서 대중의 수적 증가는 시스템 변화의 가장 큰 변수라 할 수 있다. 문화시스템의 생산과 수요의 시장이 대중에 의해 양적으로 팽창하면서 예술적 창조는 문화적 생산으로 변하게 되지만, 대중의 수요가 크면 클수록 반비례하여 예술가, 창조자는 소수에게만 통용되는 창조의 비밀을 독창성으로 내세워 차별화, 특권화 한다. 증가하는 대중의 곁에서 - 특히 정치인들 - 결정권자들은 양적 변화를 가속화시키지만, 질적 변화를 통해 자신의 영역을 지키려는 창조자의 편에 중개자 그룹이 동조한다. 문화시스템의 구조를 볼 때 양과 질의 변화는 역설적으로 변증법적이라 할 수 있다. 왜냐하면 문화시스템은 양적 변화를 주도하는 '대중-결정권자' 그룹으로 하여금 질적 변화를 주도하는 '창조자-중개자' 그룹이 문화를 신상품의 형태로, 즉 가장 혁신적인 창조를 시장에 제공하도록 유도하기 때문이다. 그리하여 문화시스템의 '양-질'의 관계는 '대중-결정권자'로 하여금 시장에서 최선의 창조를 탐색하게 하고 어떤 면에선 최선의 창조를 회수하도록 해준다.

클로드 몰라르의 문화시스템 구조에서 볼 때 현대 예술의 난해성은 자연스럽게 설명될 수 있다. 오늘날 예술적 창조는 문화상품화의 구조에서 벗어나는 것을 생산하고자 더욱 차별되고, 난해하고, 비밀스러운 창조를 내세우게 된다. 희귀함, 진귀함의 원리를 통해 예술가는 문화상품화의 양

적 구조를 벗어나고자 한다. 그런데 오히려 진귀함과 차별화는 대중에게 혁신적인 작품을 수용하는 계기가 되며 이는 역설적으로 예술가의 새로운 동력이 되기도 한다.

4. 문화시스템의 문화유산 축적 원리

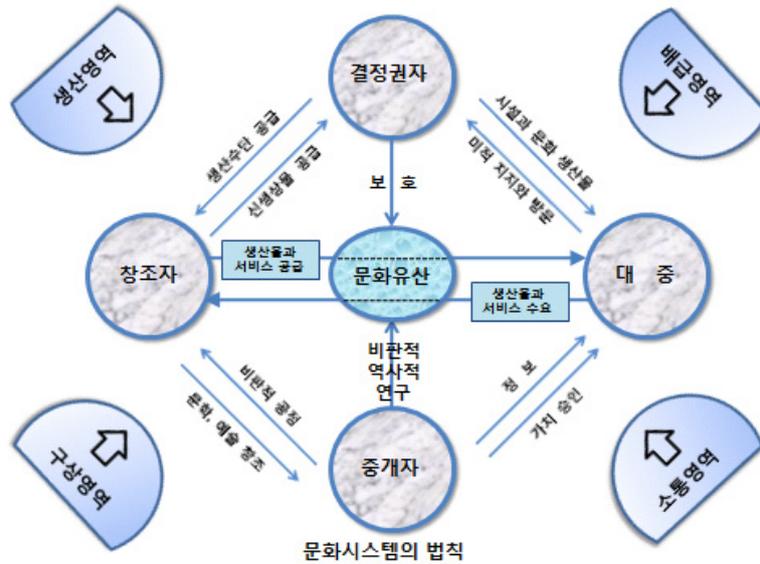
앞서 살펴본 바와 같이 클로드 몰라르의 문화시스템도표는 문화예술시스템의 작동원리에 관한 탁월한 설명을 제시한다는 점에서 놀라운 도표가 아닐 수 없다. 그러나 재정업무를 통해 문화사업의 실무 경험이 풍부한 몰라르의 이론은 개인적 경험과 지식을 토대로 도표화 한 것이기 때문에 이를 활용함에 있어 유보적인 조심성을 견지할 필요가 있다. 왜냐하면 몰라르의 문화시스템도표는 이론적 검증을 목표로 하지 않기 때문이다. 몰라르의 도표는 문화예술사업과 산업의 구조를 파악하는 데 도움이 되지만, 일정부분의 한계를 지니고 있으므로 이를 실천적 효용의 정도에 따라 접근하는 것이 적절할 것이다. 따라서 이를 보편타당한 학문적 이론으로 보는 것은 큰 무리가 따른다. 클로드 몰라르의 문화시스템도표는 프랑스문화예술산업의 구조와 프랑스문화정책을 이해하는 편의의 도구로 활용하는 정도에 만족하는 조심성이 필요하다고 본다.

대중의 수적 증가 법칙에 대한 분석 외에, 몰라르의 문화시스템도표는 문화시스템과 문화유산 축적의 역학관계를 파악하는 획기적인 틀을 제공하기도 한다. 몰라르의 문화시스템도표에 의하면, 창조와 비판을 통해 창조를 구현하는 구상(構想) 영역에 창조자와 중개자가 놓이며, 생산 수단을 공급하고 생산물을 공급하는 생산 영역에 창조자와 결정권자가 놓인다. 그리고 대중에게 문화적 생산물을 전시하는 장소와 공간을 제공하는 결정권자와 그러한 결정권자와 교류하고 정치적 지지로 호응하는 대중 사이에 배급 영역이 형성되며, 대중에게 문화예술 생산품의 정보와 가치

를 제공하는 중개자와 대중 사이에 소통 영역이 마련된다. 또한 창조자와 대중 사이에는 생산물과 서비스에 대한 공급, 수요 관계가 성립하여 결정권자의 보호와 중개자의 비평 또는 연구와 더불어 문화예술품은 문화유산으로 축적된다. 문화시스템의 최종 과업은 문화유산의 창출이라 할 수 있다. 몰라르의 문화시스템도표는 창조를 기억으로 바꾸고 이를 다시 역사의 저장고에 선정 보관하여 예술작품과 정신이 축적된 문화를 구축하는 원리를 요약하고 있다.

프랑스문화예술시스템은 궁극적으로 본다면 문화예술상품의 창조를 역사의 저장고에 문화유산화 하는 시스템이라고 볼 수 있다. 그런데 이 과정에는 결정권자 고유의 한계가 중요하게 작용함을 지적할 필요가 있다. 결정권자의 재정 투자는 근본적으로 현재의 불확실한 가치보다 과거에 확립된 인정받은 가치를 선호한다. 투자는 창조를 두려워하기 때문이다. 결정권자는 근본적으로 문화유산화를 지향한다고 볼 수 있다. 지식인에 속하는 중개자도 동시대인보다는 역사가가 되고자 하며 창조자들보다 뒤늦게 역사와 합류한다. 결론적으로 프랑스문화시스템의 구조는 문화유산을 위한 시스템이라 해도 과언이 아닐 것이다. 이러한 점은 문화부의 예산을 분석 해봐도 알 수 있다. 문화부의 예산은 2008년 기준으로 볼 때 41% 정도로 문화재과 건축, 박물관, 문서보관소와 도서관 등의 영역에, 공연 예술을 비롯한 창작에는 약 25% 정도 쓰였을 정도로 보존 conservation이 주를 이룬다¹⁰⁾.

10) Cf. Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, 3è éd., 2008 p. 36.



프랑스문화정책은 근본적으로 보존의 의미가 중요하다. 문화정책에 관여하는 결정권자의 영향력도 창조의 불확실을 두려워하는 재정의 보수적 원칙이 작용되고 있음을 알 수 있다. 이런 측면에서 볼 때, 문화부 예산의 가장 큰 비중이 창작의 영역(30%)에 있다는 목수정의 지적은 프랑스 문화정책의 보존의 비중을 간과한 것이라 할 수 있을 것이다¹¹⁾.

5. 제 3공화국의 강베타 시스템 : 공적 예술과 보자르

현대 프랑스문화시스템은 제 2제정의 군주제가 몰락하고 시민주권에 기초한 제 3공화국의 민주주의 체제가 탄생한 이후부터 시대적 추이에

11) 목수정, 『문화민주화, 문화다양성, 지역분권 : 프랑스 문화정책의 세 가지 미션』, p. 101.

따라 세 가지 시스템으로 구분할 수 있다. 세 가지 문화시스템을 구분하는 주요 원리는 국가가 문화를 관장하는 문화정책이라 할 수 있다. 따라서 세 가지 시스템은 문화를 행정적 차원에서 실천하고자 했던 문화정책의 주도자들을 통해 구분할 수 있다.

1870년부터 1940년까지의 제 3공화국은 공화주의 이념에 따라 문화사업을 전적으로 담당하는 국가 내의 행정부를 조직하려고 시도했다는 점에서 중요하다. 1870년 1월의 예술과학문화부가 올리비에 내각에서 조직되었으며 1881년 11월의 레옹 강베타 Léon Gambetta(1832-1882)가 구성한 내각에 앙토냉 프루스트 Antonin Proust에게 맡긴 예술부 *ministère des Arts*는 최초의 장관급 문화행정부의 출현이라 할 수 있지만, 불행히도 최초의 문화부는 1882년 1월 30일 강베타의 실각으로 실패했다. 하지만 공화주의 국가 건설에 사회적으로 봉사하려는 제 3공화국의 문화예술 정책은 예술의 공적 개념에 근거하여 정부 내에 문화부를 마련했다는 데 의의가 있다. 문화는 민주주의의 공화주의 체제로 오면서 국왕과 귀족의 지배에 봉사하는 특권적 문화가 아니라 시민에 봉사하는 문화로 개념이 바뀌었다. 특히 미의 추구는 소수의 취향이 아니라 모든 인간의 기본적인 권리이자 능력으로 간주되면서 전통적 예술인 보자르 *Beaux-Arts*는 시민 교육과 교양의 모델이 되었다. 국왕이나 귀족의 사적 소유와 영광에 종사하는 군주제의 문화는 특권적 창조자와 특권적 대중이 직접 관계하면서 문화시스템으로 크게 분화되지 못했지만 공화국이 수립되자 대중의 등장과 더불어 수많은 분화와 변화가 생겨났다.

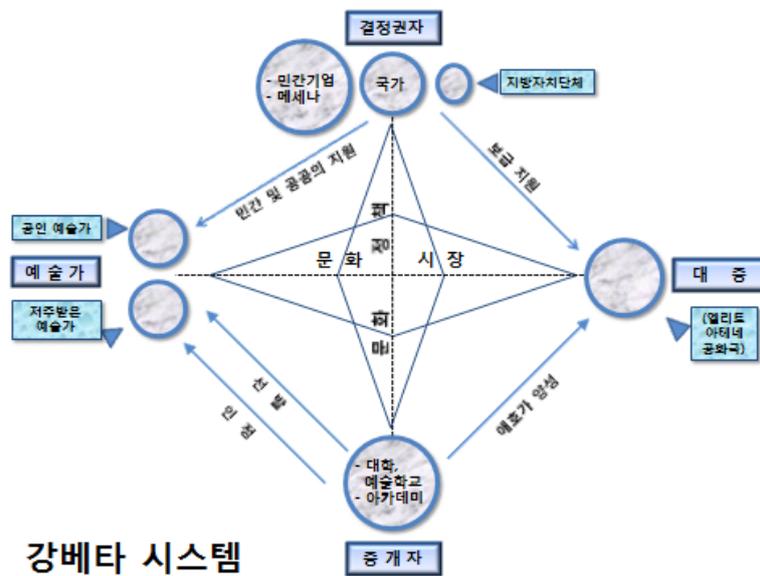
클로드 몰라르의 문화시스템 이론에 따르면 문화정책 역시 대중의 등장으로 촉발된 증대하는 분화와 무관하지 않다. 우선 결정권자는 국왕이 아니라 국가, 지방자치단체, 민간기업, 메세나 등으로 분화하였다. 특히 지방자치단체는 100년 뒤의 분권화법을 통해 본격화되지만 이미 제 3공화국 초기부터 중요했다고 볼 수 있다. 그러나 당시 지방자치단체는 자립적 재원을 마련하지 못해 단순히 공화주의 국가를 대변할 뿐이었다. 지방자치는 중앙정부가 내세운 문화예술의 취향의 규격화와 언어의 국가

화를 병행하여 추진하였다. 예술 분야도 위에서 아래로 시달되는 수직적 문화정책이 되어 지방자치단체의 문화는 '국가의 저장고' 역할만 담당하였다.

하지만 제 3공화국의 문화정책은 그 자체로 모순을 안고 있다. 제 3공화국의 주도자들은 어떤 유파나 예술가를 국가가 직접 통제하거나 개입하지 않는 민주적 자유방임주의 노선을 추구하였고 문화예술은 전통적인 전문가들에게 맡겼다¹²⁾. 제 3공화국은 교육부 산하에 보자르국 Direction des Beux-Arts을 두고 보자르 출신을 관료로 기용하여 문화사업을 관장하였으며, 나아가 보자르 출신의 예술가, 비평가, 기업과 메세나 그리고 교양인들로 구성된 보자르최고이사회 Conseil supérieur des Beux-Arts를 행정 기구로 삼아 공화국의 문화정책 사업을 보자르최고이사회의 의사결정에 맡겼다. 내각 정치체제의 제 3공화국은 문화정책 영역 또한 보자르최고이사회라는 국회 성격의 조직에 내맡겼던 것이다. 그런데 여기에 모순이 발생한다. 우선 민주공화주의 체제인 제 3공화국은 전통적 군주제나 귀족의 엘리트주의 예술 개념에 속하는 보자르를 내세움으로써 엘리트주의를 표방한 것이다. 지난 시대의 확고부동한 고전이나 걸작의 미학을 고수하는 보수적이고 관습적인 보자르 경향의 예술가에게 지원과 재원이 집중됨으로써 제 3공화국의 문화정책은 공인예술의 위험을 안게 되었다. 제 3공화국은 보자르 출신의 지배에 놓이면서 심각하게 공인예술과 저주받은 예술로 이분화되었던 것이다. 대표적인 예가 반 고흐 같은 화가라 할 수 있을 것이다. 제 3공화국 이전에 보자르의 경향에 대항한 최초의 저주받은 예술의 출현은 제 2 제정기인 1863년 살롱 전에 낙선작인 마네의 「풀밭 위의 점심 *Le Déjeuner sur l'herbe*」과 당선작인 알렉산드르 카바넬 Alexandre Cabanel의 「비너스의 탄생 *Naissance de Vénus*」의 예를 들 수 있다. 앞서 언급한 보자르 행정기구의 결정권자와 더불어 문화정책을 결정하는 중개자 역시 대학과 아카데미회원으로 나뉘

12) Philippe Poirier, *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*, p. 20.

는데 이들의 영향력은 매우 크다. 왜냐하면 아카데미회원 주도로 예술의 규범화가 이루어지기 때문이다. 강베타 시스템에서 대중 또한 보자르와 매우 밀접하다. 대중은 소수이며 분화되지 못했지만 주로 그리스, 라틴의 고전 교육을 받은 자들이거나 개인적으로 예술가와 친분을 가진 사람들로 구성된다.



6. 말로 시스템 : 최초의 문화부와 문화 민주화

제 3공화국의 강베타 문화시스템의 정책은 문화예술을 사적 개념에서 공적 개념으로 전환하는 시도를 했지만 두 가지 차원의 문제점을 안고 있다. 첫째는 문화예술을 공화주의 국가와 관련하여 교육과 계몽의 수단으로 보았다는 점이다. 둘째는 보자르의 영향력 확대로 인해 공인예술과

비공인예술의 대립이 심화되었다는 점이다. 1959년 세계 최초로 드골 정부 내의 문화사업을 전담하는 장관급 부서의 창설이 갖는 의미는 관점에 따라서는 과대평가된 면이 없지 않다. 왜냐하면 앙드레 말로가 첫 장관 직을 맡은 문화부는 제 3공화국의 오랜 기간에 걸친 문화예술의 공적 개념을 이어받았기 때문이다. 특히 1947년 아비뇽 축제를 창설한 장 빌라르 Jean Vilar를 아비뇽 축제 총책임자로 임명하였고, 연극의 지방분권화의 사도로서 ‘문화의 집’의 전신인 연극센터를 설치하고자 했던 잔 로랑 Jeanne Laurent의 공헌은 간과할 수 없는 부분이다. 1955년에 발간한 잔 로랑의 저서 『공화국과 보자르 *La République et les Beaux-Arts*』를 두고 “잔 로랑 이후, 국가가 계획하고 펼쳤던 모든 방대한 문서들은 결국 지적이고 정확한 이 소책자의 사족에 불과”¹³⁾했다는 퀴마롤리의 평가는 말로 등장 이전의 잔 로랑의 중요성을 지적한 적절한 평가가 아닐 수 없다. 앙드레 말로 이후의 국가개입 프랑스문화정책의 본질이라 할 수 있는, 문화의 민주화 *démocratisation de la culture*와 문화 분권화도 결국 잔 로랑의 아이디어에 연원을 두고 있다고 할 수 있다.

그렇지만 제 3공화국이 문화를 교육부의 한 부서로 정함으로써 공화주의 시민 양성을 위한 교양의 조건으로 보았다고 한다면, 말로의 문화부가 국가적 정책을 통해 실현하고자 한 것은 모든 이들이 문화의 혜택을 민주적 방식으로 고르게 향유하는 것이었다. 문화예술은 단순히 공화주의 국가 건설을 위한 이념의 수단이나 전통문화, 전위문화, 남녀노소 구분 없이 인간 문화의 위대함을 향유하는 원천이 되었다. 국왕이나 귀족의 기쁨이었던 방식 그대로 모든 국민들의 기쁨이 되는 문화를 실현하기 위해 정책이 집중되고 표적화되었다. 말로가 실현하고자 한 ‘문화의 집’은 문화의 민주화의 대표적 사업이 되었던 것이다.

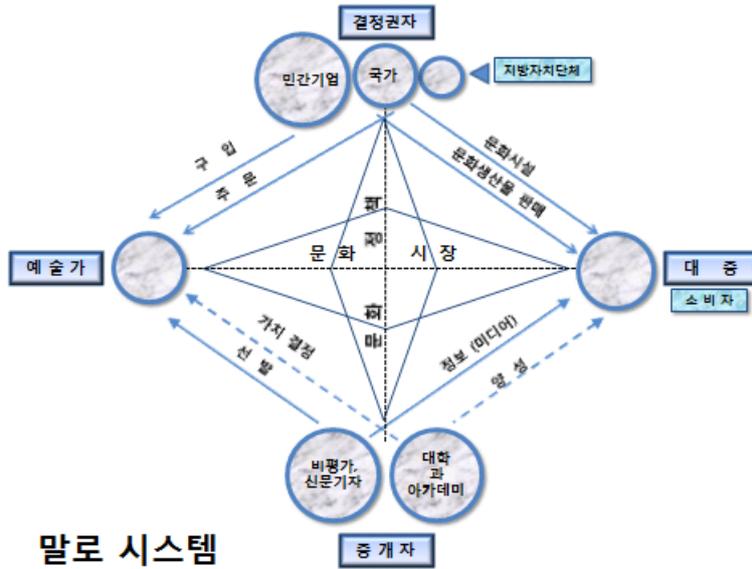
클로드 몰라르의 문화시스템도표에 따르면, 공인예술에서 소외된 아방가르드 예술과 공인예술의 보자르의 구분이 문화예술의 현대화로 인해

13) 마르크 퀴마롤리, 『문화국가 : 문화라는 현대의 종교에 관하여』, 박형섭 역, 경성대학교 출판부, 2004, p. 70.

무의미해져 창조자 그룹의 수가 폭발적으로 증대하였고 문화예술을 소비하는 대중 또한 교양 있는 대중이 아니라 소비산업의 소비자처럼 폭발적으로 늘어났다. 앞서 문화시스템에서 살펴본 대중의 수적 증가의 원리는 말로 시스템의 가장 큰 변화를 유도했다. 말로의 시스템은 수적 팽창의 원리에 따라 예술시스템에서 문화시스템으로의 이행이 발생했고 수의 법칙에 순응하는 문화 민주화 *démocratisation culturelle*가 시스템의 핵심 정책이 되었던 것이다. 이처럼 ‘결정권자-중개자’가 구축하는 문화정책의 축은 문화 민주화의 실현을 위해 더 큰 역할을 맡게 되었다. 말로는 이른바 문화라는 현대적 종교의 대주교가 되었던 것이다. 중개자 그룹도 문화 민주화를 기초하는 수의 법칙에 호응한다. 중개자는 제 3공화국과 달리 저널리즘의 기자와, 전통적인 대학이나 아카데미의 회원으로 크게 두 부류로 나뉜다. 기자들은 비평이 아니라 문화 대주교 말로의 대변인 또는 확성기의 역할을 맡음으로써 스스로의 영향력을 새롭게 드높였다. 왜냐하면 중개자 그룹 역시 다수의 창조자와 다수의 대중을 매개하면서 문화 대주교의 위업을 대대적으로 부각시켜 스스로 미디어의 정치적 영향력을 넓혔던 것이다. 반대로 대학과 아카데미의 역할은 전달매체와 내용의 비대중적 특성으로 인해 영향력이 점차 감소하였다.

그러나 앙드레 말로의 꿈은 68혁명과 더불어 실패하기에 이른다. 문화에 국가 차원의 행정 개념을 부과하여 문화를 민중의 손에 쥐어주고자 했던 대주교의 꿈은 바로 그 민중들에 의해 실패했던 것이다.

말로의 문화부는 제 3공화국의 문화정책과 달리 교육부의 미비점을 보완하면서 탄생되었다. 말로는 문화예술교육과 문화 민주화의 근본적 상관관계를 이해하지 못한 채, 교육을 역사적이고 추상적인 이성의 활동이라고 보았다. 말로가 문화부를 교육부에서 독립시킨 것은 문화활동을 이성보다 감수성의 영역에, 그리고 교육보다 감정적 교류에 속한다고 보았기 때문이었다.



7. 랑 시스템 : 그랑 트라보 Grands Travaux와 문화 분권화

말로의 문화정책은 문화부의 창설과 문화의 민주화 - 본인은 결코 이 말을 쓴 적이 없다 - 이지만 최초의 문화부는 재정문제를 해결하지 못했다. 하지만 자크 뒤아멜 장관의 FIC는 랑 시스템의 대규모 문화사업을 가능하게 하는 재정적 원천이 되었다. 랑 시스템은 두 가지 문화정책을 실현했다. 하나는 문화부가 주도하는 대규모 사업인 그랑 트라보이며 다른 하나는 문화부의 분권화 과업이다.

1982년 3월 2일의 '가스통 드페르 Gaston Defferre 법'에 이어 1983년 1월 7일과 7월 22일에 수립된 미테랑 시대의 분권화 décentralisation의 법은 문화 분야에도 적용되었다. 분권화 문화정책은 연원에서 본다면 랑

시스템과 말로 시스템 이전의 제 3공화국 때부터 추진되어 왔던 정책이다. 군주제의 문화정책은 중앙집권화이며 문화의 중앙집권화는 국왕과 제국의 영광을 위한 것이라 할 수 있지만, 제 3공화국의 문화정책은 공화국의 민주시민들에게 문화의 혜택을 나누고 중앙과 지방의 민주적 균형을 도모하기 때문에 분권화 정책을 당연히 추구하였던 것이다. 프랑스어로 분권화를 의미하는 'décentralisation'은 행정의 요체인 권한과 재정을 행정분산 déconcentration하여 지방자치 collectivités locales를 확립하는 것을 의미한다. 따라서 분권화는 지방자치화와 거의 동등한 의미라고 볼 수 있다. 분권화 시대에 국가주도형의 문화정책이 목표로 하는 바는 국가의 균형발전을 위한 중앙정부의 행정권 분산이라 할 수 있다. 문화 분권화는 축제, 이벤트, 전시회, 문화시설운영, 관광산업 등을 지방이 행사를 주재하는 새로운 원리로 자리 잡음으로써 전 국토적인 문화산업의 틀을 짜는 계기가 되었다. 분권화의 핵심은 기초, 중역, 광역의 지방자치기 사업을 주재하는 주체가 될 수 있도록 중앙정부가 권한과 재정을 지방자치에 이양하는 것이다. 분권화는 중앙정부, 지방자치 그리고 민간기업 사이에 교차출자 계약을 체결하여 문화사업을 지방자치단체가 실현하도록 유도함으로써 높은 수준의 지방 문화사업을 가능하게 했다. 국가주도형의 프랑스 문화산업이 1982년 이후 분권화의 프로세스를 통해 실현하고자 한 것은 이른바 전 국토의 차원에서 문화의 민주화를 실천하는 것이다. 따라서 문화 분권화는 자크 랑 시스템의 핵심으로 자리매김 한다고 볼 수 있다. 어떤 점에서 보면 프랑스 문화의 현재 진행형은 문화 분권화의 과정을 도외시키고는 논의 자체가 불가능하다고 할 수 있다.

앙드레 말로의 문화부는 문화사업을 전담하는 강력한 행정부서의 탄생을 보았다. 그리고 뒤아멜 장관의 재정 기금 마련의 과정을 거쳐 자크 랑의 시대에 이르러 문화는 문화국가의 문화사업으로 격상됨으로써 문화의 전 방위적인 분화와 함께 문화의 지평을 넓히는 계기가 되었다. 비록 문화와 대중을 화합시키려는 앙드레 말로의 꿈은 당시에 실패했지만 풍피두는 이 화합을 성공적으로 이끌었다. 풍피두는 말로의 문화의 집을 완

성하여 '슈퍼 문화의 집'을 만들었던 것이다. 대중들은 조르주 폼피두 문화센터라는 슈퍼 문화의 집을 통해 비로소 문화의 현대화를 접할 수 있었다. 폼피두 문화센터는 프랑스문화정책의 역사에 있어 과거와 현대를 구분 짓는 결정적 의미를 갖는다. 폼피두 문화센터를 세웠던 경험이 오르세 박물관, 빌레트 산업과학전시관, 바스티유 오페라, 대루브르 공사 등 자크 랑 시대의 그랑 트라보로 확대되었다. 폼피두 문화센터는 일종의 현대 프랑스문화의 매트릭스가 되어 교육부나 대학 이외의 경로를 통해 문화의 민주화 정책을 실현하는 경로가 되었다. 또한 폼피두 문화센터는 도서관, 박물관, 시청각실, 영화관 등 여러 문화예술 분야가 공존함으로써 문화의 경계를 허물고 공존하는 시대를 열었다.

이처럼 문화영역에 있어서 경계 허물기와 분화 과정은 자크 랑 시대 문화시스템의 주된 경향이라 할 수 있을 것이다.

클로드 몰라르의 문화시스템도표를 통해 보면, 자크 랑 시대의 예술가 그룹은 강베타나 말로의 시스템보다 더욱 분화하여 예술가는 창조자 그룹으로 확대되어 흡수된다. 예술가가 창조자 그룹에 흡수되면서 마이너 예술과 메이저 예술의 구분은 없어지게 되었다. 순수 예술 분야와 공예, 패션, 산업디자인, 사진, 그래픽 아트, 록 음악, 등 모든 분야가 창조자 그룹이 되었다.

대중도 분화하였다. 대중은 단순한 소비자나 교양 있는 엘리트가 아니라 다양한 층위의 대중으로 분화되어 엘리트, 전문 직업인, 아마추어, 다수의 대중, 문화예술의 잠재적 대중에 속하는 보통 대중 등 다수의 범칙과 다양성의 요구로 특징되는 대중이 존재한다. 그러나 자크 랑 시대의 문화정책은 그랑 트라보의 사업에서 확인할 수 있듯이 대중의 분화에 맞춘 수요 중심의 정책보다 공급 위주의 문화정책에 집중되었다.

중개자 그룹도 분화하여 대학의 역할은 약해지고 미디어와 시청각 복합체가 중요한 역할을 맡게 된다. 말로 시대의 신문 기자들처럼 랑 시대에는 시청각 방송매체의 중개자가 전면에서 부상하여 문화부 장관의 확성기 역할을 담당하였다.

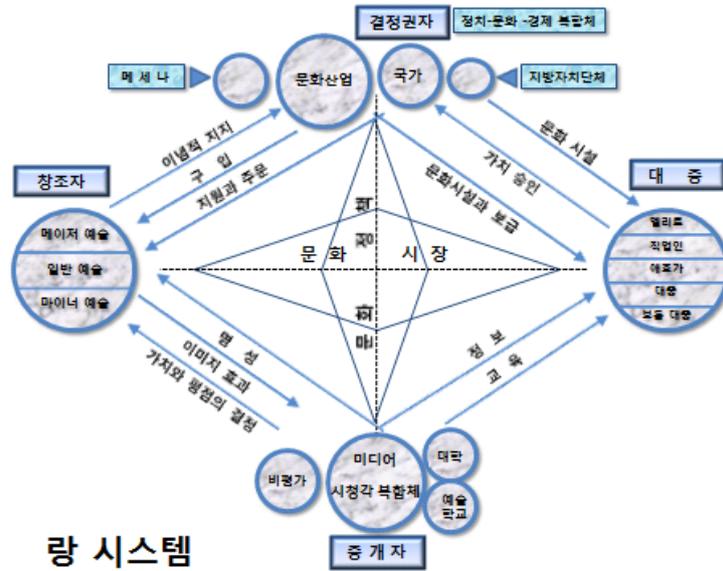
결정권자 그룹도 분화하여 '정치경제문화복합체¹⁴⁾'가 구성되고 문화산업이 전면에 부상하게 된다. 특히 민간기업의 메세나가 문화산업에 적극 가담하여 영화, 출판, 패션 등에 상당한 기여를 하였다. 반면 국가는 분권화에 더 집중하게 된다. 중앙정부가 지방자치단체에 보조금 subvention을 분배함에 따라 지방자치단체의 역할이 급격히 중요해졌다.

자크 랑의 문화시스템에서 문화시장은 문화정책과 동시에 발전하는데 이러한 현상은 프랑스문화의 가장 두드러진 특징이라 할 수 있다. 랑의 문화시스템은 미국식 시장시스템과 프랑스식 국가개입이 혼재하는 혼합체제의 양상을 보인다. 따라서 프랑스문화 고유의 특징인 문화정책의 영향력은 점차 약하게 되었다. 푸아리에가 지적하고 있듯이 자크 랑 이후의 문화정책의 쇠퇴는 문화 민주화가 허용한 대중문화, 즉 수적 증가에 기초한 문화시장의 확대와 무관하지 않다¹⁵⁾. 역설적으로 앙드레 말로 이후 문화정책의 정점이라 할 수 있는 문화 민주화가 문화시장의 발전과 더불어 문화정책의 쇠퇴를 예고하고 있다고 볼 수 있다.

마지막으로 대중의 변화는 랑 시스템에서 가장 주목할 요소이다. 전위적 현대 문화예술에 반감을 갖는 전통적 중개자인 아카데미와 대학은 융통성 있는 신아카데미를 내세워 지성과 감수성에 호소하지만 문화정책은 문화시장의 발전과 지방자치의 발전에 집중되었다. 그리고 중개자의 변화와 무관하게 대중은 점점 성숙하여 중개자의 도움 없이 스스로 판단하고 결정하는 쪽으로 확대되었다. 따라서 예술교육의 문제가 랑 이후에 새롭게 중요해진다. 대중은 단순한 소비자가 아니라 창조자가 되고자 하기 때문이다.

14) Cf. 'Complexe économique-politique-culturel'.

15) Philippe Poirier, *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*, p. 165.



8. 결론 : 문화국토개발과 국가개입의 문화정책

대규모 사업으로 대변되는 자크 랑 시대 이후에도 문화정책의 핵심은 계승된다. 자크 투봉 Jacques Toubon(1993-1995)은 예술교육에 보다 치중하면서도 랑 시대의 분권화와 그랑 트라보의 마무리를 추진하였다. 필립 두스트 블라지 Philippe Douste-Blazy(1995-1997)의 문화부는 문화분야에 인권과 복지의 개념을 강조하였다. 카트린 트로트만 Catherine Trautmann은 1997년부터 분권화를 한층 강화하였다¹⁶⁾. 자크 시락, 니콜라 사르코지, 프랑수아 올랑드 등의 우파와 좌파 정권이 들어섰다고 국가개입의 근간을 이루는 문화 민주화, 보조금 지급, 분권화의 문화정책이 폐기된 것은 아니다¹⁷⁾. 우파 정권 시대에는 국가개입과 관료주의 경직성

16) Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, 2è éd., p. 33-34.
 17) 프랑스문화정책의 문제점과 위기에 대해서는 문시연, 『프랑스문화정책 50년 : 문화

이 경제적 합리성을 갖추도록 조정되는 면은 있지만 본질은 바뀌지 않았다. 오히려 우파 정권의 이의제기는 앞서 문화정책의 문제점을 보완하고 보다 목적에 충실하게 합리적으로 운용되기 위한 면이 있다고 볼 수 있다.

그렇다면 프랑스의 문화정책의 본질은 무엇일까? 그것은 문화의 분권화가 목표하는 국토개발의 기획과 관련 있다고 볼 수 있다. 국토에 대한 본격적인 분권화의 기획은 1963년 2월 14일 국토개발의 지역화를 위한 지역별국토개발사업단(DATAR : Délégation à l'Aménagement du territoire et à l'action régionale)의 출범과 더불어 시작한다. 그리고 며칠 뒤 2월 23일 앙드레 말로는 광역자치문화사업위원회(CRAC : Comité régionaux des affaires culturelles)를 구성하였다. CRAC은 건축, 유적 발굴, 고문서, 영화, 예술창작, 예술교육, 박물관, 연극과 음악, 문화 활동 등의 분과를 대표하는 전문가 대표로 구성되어 국가의 정책을 광역자치 단위에서 협력하는 역할을 맡았다. CRAC은 광역자치에 파견된 '축소된 문화부'의 역할을 맡았고 광역자치 단위의 사업을 각 분야의 전문가나 고문을 통해 직접 조사, 심의, 결정하여 1969년부터는 분권화의 차원에서 5개 지역에 중앙정부를 대신하는 광역자치문화사업국(DRAC : Direction régionale des Affaires culturelles)으로 바뀌었다. 1977년 프랑스 전역으로 확대된 DRAC은 국내의 프랑스 문화정책과 관련해 종종 언급이 되지만 문화부의 산하기구로 중앙집권적 국가의 예하기관으로만 소개되는 경향이 있다. 이는 DRAC의 행정적 소속과 임무의 상이함을 제대로 이해하지 못한 결과라고 할 수 있을 것이다. DRAC은 정부기구이지만 주된 역할은 문화부의 지방 분산이다. DRAC은 광역자치 단위의 작은 문화부이지만 그 임무는 중앙정부의 분권화를 대신하는 기관으로서 문화부의 지방자치화를 담당하는 기구이다. 프랑스의 문화정책은 DRAC에서 결정되고 실행된다고 할 수 있을 정도로 현대 프랑스문화정책의 핵심기관이라 할 수 있다.

민주화를 중심으로, 『프랑스문화예술연구』, 30집, 2009와, 황혜진, 『국가주도형 프랑스 문화정책과 시사점』, 『유라시아연구』, 16호, 2010을 참조할 것.

DRAC이 국가 기간산업의 경제단위라 할 수 있는 광역자치의 레종 région에 설치된 것은 문화가 지역 경제의 중요한 축으로 부상되었음을 의미한다고 볼 수 있다. DRAC은 문화부의 분권화의 문화정책을 수행하기 위해 다양한 수평, 수직의 정부 및 지방자치단체와 협력하며 지방자치단체 곁에서 문화사업과 관련한 전문가 또는 고문 역할을 수행한다. 심지어 도시개발과 예산 분야에 이르기까지 모든 전문가가 협력한다. 2010년 DRAC은 중역자치건축및문화유산부(SDAP : Services départementaux de l'architecture et du patrimoine)에 통합된다. 문화 분권화는 CRAC에서 DRAC 그리고 SDAP는 분권화 과정의 추이를 도외시키고서는 이해할 수 없다. 그리하여 최근 광역자치 단위로 문화의 지방화가 어느 정도 틀을 갖추면서 문화유산과 건물이 핵심과제로 자리 잡게 된 것이다. 프랑스의 문화 분권화는 애초에 국토개발에서 시작하여 지방의 문화산업을 거쳐, 문화유산 관리 업무에 통합됨으로써 프랑스국토개발의 한 축이 그 구체적 모습을 드러낸 것이다. 프랑스문화정책이 목표로 하는 비는 문화 국토개발 aménagement culturel du territoire이라고 명명할 수 있을 것이다. 문화국토개발의 개념은 클로드 몰라르가 1990년에 기존의 도시지역개발 개념에 대해 제시한 개념이다¹⁸⁾. 문화국토개발은 내적 외적 도전과 위기에 처한 프랑스라는 국가 전체에 산재한 각종 불균등을 타파하고 지리적, 사회적 응집력을 높이는 계기가 될 수 있다. 이 개념은 프랑스 미래사회를 준비하는 모든 종류의 지역 간 장벽을 허무는 국토개발의 개념이라 할 수 있다. 따라서 프랑스 문화정책의 핵심 개념들, 즉 문화 민주화의 목표를 달성하기 위한 문화 분권화와 보조금에 의한 국가개입 문화정책이 이끄는 문화국토개발의 미래를 이해하지 않고서는 프랑스 문화를 올바르게 이해했다고 할 수 없을 것이다. 프랑스의 문화정책은 문화시스템의 변화를 주도하지만 중앙집권화로 나아가지 않고 그와 반대로 분권화의 방향으로 나아감으로써 일반적 국가 주도형 문화정책과 성격을

18) Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, 2è éd., p. 113.

달리 한다고 할 수 있다.

하지만 문화의 민주화가 문화국토개발을 추구함으로써 지방의 정치적, 문화적, 사회적, 경제적 제 발전을 지속시킬 수 있는지 의문이 제기된다. 왜냐하면 국가는 분권화를 실천했지만 지방의 경제적 독립이 제대로 실현되지 않는 한, 국가개입의 원칙을 포기할 수 없기 때문이다. 프랑수아즈 베나무 Françoise Benhamou의 지적대로 국가개입의 문화정책은 수요, 공급의 시장 원칙을 벗어나는 근원적 문제점¹⁹⁾을 안고 있음에도, 프랑스문화정책의 노력과 변천이 우리의 관심을 끄는 이유는 문화국토개발 자체의 성공여부에 있다고 할 수 있다.

19) Cf. Françoise Benhanou, *L'économie de la culture*, La Découverte, 6è éd., 2008(1996), p. 100-109.

참고문헌

- Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, La Découverte, 6è éd., 2008(1996).
- Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*, Fallois, 1991.
- Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle*, PUF, 2è éd., 1999(1994 : 3è éd., 2008).
- Philippe Poirrier, *L'Etat et la Culture en France au XXe siècle*, Librairie Générale Française, 2000.
- _____, *Les Politiques culturelles en France*, La Documentation française, 2002.
- 마르크 퀴마롤리, 『문화국가 : 문화라는 현대의 종교에 관하여』, 박형섭 역, 경성대학교 출판부, 2004.
- 목수정, 「문화민주화, 문화다양성, 지역분권 : 프랑스 문화정책의 세 가지 미션」, 『문화예술』, 327호, 2007.
- 문시연, 「프랑스문화정책 50년 : 문화 민주화를 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 30집, 2009.
- 배준구, 「프랑스의 지방분권 이후 문화정책」, 『프랑스문화연구』, 20집, 2010.
- _____, 「프랑스 문화정책에서 공공단체 간의 협력」, 『프랑스문화연구』, 21집, 2010.
- 송도형, 이호영, 『프랑스의 문화산업체계』, 지식마당, 2003.
- 우무상, 「프랑스의 지방문화 정책 - 지방문화 촉진을 위한 중앙 정부의 지방분산 및 지방분권 정책」, 『한국프랑스학논집』, 43집, 2003.
- 진인혜, 「프랑스 문화정책의 역사」, 『한국프랑스학논집』, 59집, 2007.
- 황혜진, 「국가주도형 프랑스 문화정책과 시사점」, 『유라시아연구』, 16호, 2010.

〈Résumé〉

L'évolution de la politique culturelle
française et l'aménagement culturel du
territoire selon le schéma du système
culturel français de Claude Mollard

SHIN Ok-Keun

Il est vrai que l'on a assez mis en relief et présenté la politique culturelle sous l'angle explicatif de l'évolution de la politique culturelle ; pourtant l'explication de la politique culturelle a présenté, nous paraît-il, une énumération assez limitative et fastidieuse. Il s'agit de la complexité des détails dans le domaine de la culture et de l'art français. En tout cas la simplicité d'un schéma du système culturel permettrait d'appréhender efficacement le système de la culture française pour lequel Claude Mollard a pu montrer la théorie pratique du schéma du système culturel. Claude Mollard, expert culturel, haut fonctionnaire au ministère des Finances et conseiller-maître à la Cour des Comptes, a contribué à construire le Centre Georges Pompidou en participant ensuite aux grands travaux culturels très importants avec le ministre Jack Lang. Donc on peut dire que ses expériences et ses connaissances ont développé bien des projets de l'Etat culturel d'aujourd'hui.

Claude Mollard nous présente le fonctionnement des quatre

groupes divisés par les frontières de leur influence : créateurs, décideurs, médiateurs, publics. Ces quatre groupes constituent le système de la culture qui a évolué diachroniquement depuis le système de Gambetta pour la Troisième République et les Beaux-Arts, puis celui d'André Malraux pour la démocratisation de la culture, celui de Jack Lang pour les Grands Travaux et la décentralisation culturelle. L'essentiel de la politique culturelle est basé sur le principe de l'intervention de l'Etat dans le domaine de la culture et de l'art. L'intervention étatique dans la culture s'appuie sur sa légitimité propre : l'égalité à la base de la culture nationale, pour ainsi dire la démocratisation de la culture. La démocratisation culturelle, loin des Beaux-Arts, réalisera la décentralisation pour le développement des collectivités locales. L'analyse du schéma du système culturel français nous permet de comprendre l'arrière-pensée grandiose de la politique culturelle française, celui de l'aménagement culturel du territoire.

주 제 어 : 광역자치문화사업국(DRAC), 문화 민주화(démocratisation culturelle), 문화국토개발(aménagement culturel du territoire), 분권화(décentralisation), 프랑스문화시스템도표(schéma du système culturel français), 프랑스문화정책(politique culturelle française), 클로드 몰라르(Claude Mollard)

투 고 일 : 2012. 12. 25

심사완료일 : 2013. 2. 4

게재확정일 : 2013. 2. 8

2013년도 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 호예의 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

홍명희(경희대)

박정준(인천대)

신옥근(공주대)

편집위원

김태훈(전남대)

강희석(성균관대)

김이석(동의대)

조만수(충북대)

이인숙(한양대)

윤인선(전주대)

이은미(충북대)

김길훈(전북대)

정남모(울산대)

박규현(성균관대)

박선아(연세대)

이현주

(서울과학종합대학원)

곽민석(연세대)

변광배(한국외대)

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(제43집)

초 판 인 쇄 : 2013년 2월 25일

초 판 발 행 : 2013년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도서관 디서링

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품