

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 온라인

44 | 2013 여름호



프랑스문화예술학회

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

여름호(제44집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

Étude sur la poétique du songe et de la rêverie chez Théophile de Viau	KO Ryo-Rim	1
클로델의 문화지리학적 시각: 『동양인식』의 경관 연구	김 시 원	29
L'inquiétante étrangeté chez Hervé Guibert	KIM Hyeon-A	59
자서전의 현대적 양상, '사진-자서전' 연구 - 소피 칼의 『진실 된 이야기』의 경우 -	박 선 아	83
프루스트와 동성애 : 『잃어버린 시간을 찾아서』 이전 텍스트를 중심으로	유 예 진 ...	107
『위험한 관계』에 나타난 시선 연구: 소설에서 영화로	이 윤 수 ...	137
프랑스어 화장품 및 피부미용 관련 어휘의 형성방식 연구	이 현 주 ...	171
동 주앙 신화와 상호텍스트성 - 메리메의 『연옥의 영혼들』을 중심으로 -	한 택 수 ...	199

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

Quête créatrice à travers la couleur noire chez

Pierre Soulages PARK Heui-Tae ... 225

밀레 생전의 「만종」에 대한 평가 안 성 은 ... 251

유럽 프랑스어권 아오스타 주의

자치권 형성과정 및 범위에 관한 연구 정 남 모 ... 279



학회 임원진 / 311

프랑스문화예술학회 회칙 / 312

편집위원회 규정 / 317

연구 윤리 규정 / 321

저작권 규정 / 324

논문심사 규정 / 325

논문기고 안내 / 326

회원가입 안내 / 328

Étude sur la poétique du songe et de la rêverie chez Théophile de Viau

KO Ryo-Rim
(Université Korea)

| Contents |

1. Introduction
2. Le sommeil comme un espace fluide
3. L'hiver comme un espace d'épreuve et de peur
4. Le songe et la rêverie comme une salvation et la retraite à l'hiver
5. Le songe et la rêverie et la conquête de l'épreuve
6. Le songe et la rêverie comme un espace poétique
7. Conclusion

1. Introduction

Il n'est pas exagéré de dire que l'étude de la poésie française de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle - période qu'on appelle couramment l'âge de baroque ou l'époque du préclassicisme - reste un domaine méconnu. Parmi les poètes de cette époque-là, le poète Théophile de Viau occupe une place importante, tourné vers une vertu moderne et ouvrant la voie au romantisme à venir.¹⁾

Le plus grand problème des recherches sur les œuvres de Théophile de Viau, est qu'elles se concentrent trop sur les analyses biographiques.²⁾ Par ailleurs les travaux traitant la rêverie et le songe au XVII^e s'appuient le plus souvent sur la philosophie et les idées de ce temps plutôt que sur les œuvres littéraires.³⁾ Aussi, on peut se demander si la conception de l'inconscience au XX^e siècle telle qu'on la trouve chez Freud ou Bachelard⁴⁾ peut s'appliquer aux œuvres de Théophile de Viau, un poète du XVII^e siècle. De ce fait, on examinera la valeur de la rêverie et du songe chez Théophile de Viau en évitant de trop s'appuyer sur la perspective psychique ou psychanalytique, mais se concentrant sur ses œuvres.

-
- 1) Sur le contexte historique et le statut de Théophile de Viau dans la littérature française, voir Guido Saba, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, PUF, 2008, pp. 5-14.
 - 2) Florence Orwat remarque la limite des analyses biographiques essayées par Guido Saba comme suite : "Comme le note régulièrement G. Saba, il est difficile, et parfois impossible, de débrouiller le vrai (inspiré par le biographie) du faux (l'auteur explorant la tradition poétique et les motifs qu'elle propose - ceux de la prison, de l'exil, de l'éloge au prince, de l'amoureux infortuné [...]) Mais là n'est pas l'essentiel : le « vrai », en littérature, finit toujours par se vider de sa charge référentielle et donc, par relever de la topique, en un jeu où dominent réécriture et intertextualité" (Florence Orwat, « *L'Herbe se retenait de croître* : le temps du poème », dans *Lectures de Théophile de Viau*, PU de Rennes, 2008, p. 133).
 - 3) Les études traitant authentiquement la relation entre le monde littéraire de Théophile et le songe ou la rêverie, ils ne sont pas très suffisants à l'exception de « Théophile et les songes » (Florence Dumora, « Théophile et les songes », *Cahiers Textuel*, n° 32 : *Les Œuvres poétiques de Théophile de Viau "Écrire à la moderne"*, 2008, pp. 131-147) et « Ethos rêveur et conscience d'auteur chez Théophile de Viau » (Florence Orwat, « Ethos rêveur et conscience d'auteur chez Théophile de Viau », dans *Lectures de Théophile de Viau*, PU de Rennes, 2008, pp. 131-144). Florence Dumora et Florence Orwat sont les chercheurs qui quêtent la question du songe ou de la rêverie au XVII^e siècle dans *L'Œuvre nocturne* (Florence Dumora, *L'Œuvre nocturne : Songe et représentation au XVII^e siècle*, Champion, 2005) et *L'invention de la rêverie* (Florence Orwat, *L'invention de la rêverie : Une conquête pacifique du Grand siècle*, Champion, 2006).
 - 4) Cf. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957 ; *La poétique de la rêverie*, PUF, 1960.

Les notions de 'songe' et de 'rêverie' dérivées des verbes 'songer' et 'rêver' ont un lien discret avec toute l'histoire littéraire de France ; mais ce sont des notions qui ne sont pas encore complètement fixées à la première moitié du XVII^e siècle, et dans lesquelles se mêlent des sens divers. D'un côté, le 'songe' est considéré comme le passage privilégié de la communication entre Dieu et l'homme au travers du songe prophétique par lequel le message de Dieu est transmis à l'homme.⁵⁾ De l'autre côté, la 'rêverie' est traitée comme l'action d'un esprit bizarre provenant du 'délire' et de la 'folie'.⁶⁾ Le 'songe' et la 'rêverie' sont donc différents à l'égard de la sémantique. Alors que le 'songe', très étroitement lié à l'image, est proche du 'contenu' du rêve,⁷⁾ la 'rêverie', étymologiquement dérivée du verbe 'vagabonder', met l'accent sur l'action de rêver.⁸⁾

Dans cette étude, nous ne traiterons pas de la différence sémantique entre songe et rêverie du fait de son ambiguïté. D'ailleurs, il est impossible de saisir tout le contexte historique dans son ensemble et de dissenter pleinement sur le songe et la rêverie. Cependant, en considérant que ces deux termes portent sur des aspects différents, on développera notre argument en gardant toujours à l'esprit les perspectives propres au songe et à la rêverie. De fait, il n'est pas impossible de dire que ce que nous avons l'intention d'explorer, couvre une partie commune au 'songe' et à la 'rêverie'.

5) Sur l'histoire concrète de la notion du 'songe', voir Florence Dumora, *L'Œuvre nocturne*, *op. cit.*, pp. 25-247.

6) Sur l'histoire concrète de la notion de la 'rêverie', voir Robert Morrissey, « Vers un topos littéraire : La préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, 77:3, 1980, pp. 261-290 ; Florence Orwat, *L'invention de la rêverie*, *op. cit.*, pp. 19-92.

7) Cf. Pierre-Alain Cahne, « Rêve et songe. Léxique et idéologie », *RSH*, n° 211 : *Rêver en France au XVII^e siècle*, 1988, p. 193.

8) Cf. Robert Morrissey, *op. cit.*, p. 270.

Nous examinerons donc les différents visages du songe et de la rêverie chez Théophile de Viau en montrant plusieurs exemples dans ses poèmes.

Afin de définir le songe et la rêverie, une autre conception de l'espace sera introduite du fait que le songe et la rêverie du poète se déroulent à l'intérieur d'un espace particulier dans beaucoup d'œuvres. Ici on redécouvrira également la valeur de l'hiver chez Théophile de Viau qui joue un rôle remarquable comme espace poétique, en faisant l'analyse des caractères particuliers de cette saison et des traits du songe et de la rêverie dans cet espace.

2. Le sommeil comme un espace fluide

Bien que la 'rêverie' et le 'songe' soient omniprésents dans un grand nombre d'œuvres de Théophile de Viau (soit directement soit indirectement), il est toutefois très rare que le thème du 'sommeil' attaché au 'rêve' soit présenté par le poète lui-même.

Le *Sonnet VI* conteste que le sommeil soit nommé l'image de la mort puisqu'il est d'abord ministre du repos et père des songes. Théophile de Viau définit le sommeil comme un espace fluide dans lequel le doux 'transport' se passe. Autrement dit, cet espace fluide ne peut jamais s'identifier avec la mort, état immobile éternel et absolu. Le terme 'transport' présuppose une 'chaleur' qui s'exhale du mouvement. Le narrateur cueille dans cet espace du rêve momentané des songes heureux qui évoquent le corps nu de sa dame Élise.

Ministre du repos, Sommeil, père des songes,
Pourquoi ta-t-on nommé l'image de la mort?
Que ces faiseurs de vers t'ont jadis fait tort
De le persuader avecque leurs mensonges!

Faut-il pas confesser qu'en l'aise où tu nous plonges,
Nos esprits sont ravis par un si doux transport,
Qu'au lieu de raccourcir, à la faveur du sort,
Les plaisirs de nos jours, Sommeil, tu les allonges.

Dans ce petit moment, ô songes ravissants!
Qu'Amour vous a permis d'entretenir mes sens,
J'ai tenu dans mon lit Elise toute nue.

Sommeil, ceux qui tont fait l'image du trépas,
Quand ils ont peint la mort ils ne l'ont pas connue,
Car vraiment son portrait ne lui ressemble pas.⁹⁾

Le *Sonnet VII* prend pour contenu l'état d'âme du narrateur après son rêve. Le feu de l'amour n'a pas disparu et brûle encore. Cette chaleur conservée n'est pas forte comme la flamme de l'amour, mais 'douce'. Les songes amoureux que le narrateur rêve ont cette douceur aussi. L'esprit du narrateur consolé et reposé par le rêve est très différent de celui qui était le sien avant qu'il ne dorme. Une certaine puissance magique provoquée par le rêve guérit et change son âme.

Au moins ai-je songé que je vous ai baisée,
Et bien que tout l'amour ne s'en soit pas allé,

9) Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, éd. Guido Saba, t. II, Champion, 1999, p. 46. (nous l'abrégeons en OC, t. II, Sonnet VI, p. 46.)

Ce feu qui dans mes sens a doucement coulé,
Rend en quelque façon ma flamme rapaisée.

Après ce doux effort mon âme reposée
Peut rire du plaisir qu'elle vous a volé,
Et de tant de refus à demi consolé,
Je trouve désormais ma guérison aisée.

Mes sens déjà remis commencent à dormir,
Le sommeil qui deux nuits m'avait laissé gémir,
Enfin dedans mes yeux vous fait quitter la place.

Et quoiqu'il soit si froid au jugement de tous,
Il a rompu pour moi son naturel de glace,
Et s'est montré plus chaud et plus humain que vous.¹⁰⁾

Le *Sonnet VIII*, la dernière pièce de la *Série du rêve* — formée par les *Sonnet VI*, *Sonnet VII*, et *Sonnet VIII* —, traite le dernier moment du processus du sommeil qui suit le 'sommeil' et le 'rêve', à savoir le '(r)éveil'. Dans cette pièce, la conscience 'sceptique' du narrateur se révèle au moment du (r)éveil. Il fait de sa mélancolie et de sa flamme le moteur de sa vie, et jouit d'une sorte d'état d'âme morbide.

D'un sommeil plus tranquille à mes amours rêvant,
J'éveille avant le jour mes yeux et ma pensée,
Et cette longue nuit si durement passée,
Je me trouve étonné de quoi je suis vivant.

10) OC, t. II, Sonnet VII, pp. 46-47.

Demi désespéré je jure en me levant
D'arracher cet objet à mon âme insensée,
Et soudain de ses vœux ma raison offensée
Se dédit et me laisse aussi fol que devant,

Je sais bien que la mort suit de près ma folie,
Mais je vois tant d'appas en ma mélancolie,
Que mon esprit ne peut souffrir sa guérison,

Chacun à son plaisir doit gouverner son âme:
Mithridate autrefois a vécu de poison,
Les Lestrygons de sang, et moi je vis de flamme.¹¹⁾

En fin de compte, ce que le poète veut signifier avec cette série de sonnets, c'est la haute position que le songe occupe pour lui. En particulier, le *Sonnet VIII* implique le désir de goûter un monde 'innové' et de rencontrer un nouveau moi après le rêve. Cet aspect fixe le point de vue du narrateur au présent qui réfléchit sur le rêve du passé dans les *Sonnet VI* et *VII*. Il met par conséquent l'accent sur les songes autant que sur le moment du sommeil et du rêve. Cette expérience étrange qui ouvre les yeux et la pensée du poète est sublimée par le 'poème'.

11) OC, t. II, Sonnet VIII, p. 47.

3. L'hiver comme un espace d'épreuve et de peur¹²⁾

Théophile de Viau fait comparaître plus particulièrement l'hiver parmi les quatre saisons dans ses oeuvres. L'hiver est l'unique saison traitée comme un sujet authentique chez lui. Cette saison ne fonctionne pas simplement comme un arrière-plan mais comme un espace poétique avec une identité remarquable que laisse entrevoir le titre de *Contre l'hiver*. Ce titre sous-entend en effet l'invincibilité de l'hiver, objet de résistance pour le poète. De fait, cette œuvre consacre une importante partie à accentuer l'aridité et la 'froideur' de l'hiver.¹³⁾

Les champs ne sont que des marêts ;
L'été n'espère plus de moudre
Le revenu de ses guérets,
Car il n'y trouvera que poudre.

Tous nos arbres sont dépouillés,
Nos promenoirs sont tous mouillés,
L'émail de notre beau parterre
À perdu ses vives couleurs,
La gelée a tué les fleurs,
L'air est malade d'un catarre,
Et l'œil du ciel noyé de pleurs
Ne sait plus regarder la terre.¹⁴⁾

12) Ici, on considère l'hiver' comme un 'espace' - poétique et temporelle - même s'il indique le temps précis.

13) Vers 25~vers 72 (48 vers) correspondent à cette partie dans cette œuvre composée en 144 vers.

14) OC, t. I, Contre l'hiver (Ode X), p. 155.

La description de l'hiver, même banale, revêt un caractère superficiel mais non-négligeable. L'*Élégie XXIII* décrit aussi la rigueur de l'hiver d'une manière similaire au *Contre l'hiver*.¹⁵⁾ La supériorité de l'hiver vient de sa 'cruauté' et de sa puissance.¹⁶⁾ L'hiver emporte toutes les fleurs et la récolte des laboureurs sans aucune pitié. De la même manière, il sépare le narrateur de son amante.¹⁷⁾

Le portrait de l'hiver cruel ne diffère pas grandement de l'idée négative commune sur cette saison. L'hiver est un '*locus terribilis*' où se déroule la songerie sombre, inquiète et souvent convulsive.¹⁸⁾

15) Cf. "Alors que tous les flots sont transformés en marbres, / Lorsque les aquilons vont déchirer les arbres, / Et que l'eau n'ayant plus humidité ni poix, / Fait pendre le cristal des roches et des bois, / Que l'onde aplanissant ses orgueilleuses bosses / Souffre sans murmurer le fardeau des carrosses, / Que la neige durcie a pavé les marêts, / Confondu les chemins avecque les guérets, / Que l'hiver renfrogné d'un orgueilleux empire, / Empêche les amours de Flore et de Zéphyre" (*OC*, t. II, *Élégie XXIII*, pp. 76-77). Jean-Pierre Chauveau montre que la description de l'hiver dans *Élégie XXIII* peut être comparable avec celle dans *Contre l'hiver*. (Théophile de Viau, *Après m'avoir fait tant mourir : Œuvres choisies*, éd. Jean-Pierre Chauveau, Gallimard, 2002, p. 274.)

16) "Dieux, hâtez donc l'hiver, et lui soyez témoins; / Que le printemps, l'automne et l'été valent moins; / Qu'il dépouille les bois et de sa froide haleine / Perde tout ce que donne et le mont et la plaine, / Ce mois qui maintenant retient cette beauté, / A bien plus d'injustice et plus de cruauté" (*OC*, t. II, *Élégie XXIII*, p. 77).

17) "Car l'hiver au plus fort de sa plus dure guerre, / Nous ôte seulement ce que nous rend la terre, / N'emporte que des fruits, n'étouffe que des fleurs, / Et sur notre destin n'étend point ses malheurs, / Où la dure saison qui m'ôte ma maîtresse" (*OC*, t. II, *Élégie XXIII*, p. 77).

18) "Sans revenir trop longuement sur les points bien connus, on insistera sur le fait que les paysages accueillant ou suscitant le rêve intérieur s'organisent autour de deux catégories antithétiques de motifs et d'images légués par la tradition. Le locus terribilis se caractérise par les rochers ou par leur variante tellurique, la montagne, mais aussi par l'aridité végétale, les tempêtes, les éclairs et les orages. Monde des eaux bouillonnantes et furieuses, des cimetières et des ruines, la nuit y est encore profonde et ténébreuse, hantée parfois par les animaux sauvages (lions, ours, panthères, chouettes, hiboux ou corbeaux). La songerie qui s'y déploie a pour elle d'être sombre, inquiète et souvent convulsive. Le locus amoenus, en revanche, offre ses vallons, ses ombrages et

L'image négative de l'hiver tient son origine de la conception générale de cette saison comme une période d'épreuve. La souffrance psychique du narrateur qui se superpose à l'épreuve de l'hiver renvoie à la situation de la séparation amoureuse dans les *Trois séries de l'hiver* — composée de *Contre l'hiver*, *Élégie XV*, et *Élégie XXIII*.

L'hiver enferme et isole la dame dans son espace, ou autrement dit aménage son éloignement du narrateur dans *Contre l'hiver*.

Ce beau corps ne dispose plus
De ses sens dont il est perclus
Par la froideur qui les assiège.
Épargne, hiver, tant de beauté!
Remets sa voix en liberté,¹⁹⁾

Dans l'exemple ci-dessus, le criminel qui sépare le narrateur et son amante est la froideur de l'hiver qui gèle tout. Le narrateur enamouré et la dame qui est l'objet de son amour existent dans toute la *série de l'hiver*. Le problème vient de ce que le sentiment d'amour reste toujours dans le cœur du narrateur, mais que son amante est 'absente'.

Cette situation d'éloignement s'étend jusqu'à la dimension psychique. Le narrateur sent l'hiver même au sein du printemps ; cet 'hiver' constitue un autre espace temporel dans l'espace du printemps. Par conséquent, l'hiver dans les œuvres de Théophile de Viau est l'espace

son doux zéphyr. La végétation, épargnée par l'ardeur du soleil, s'y épanouir en notes colorées et odoriférantes. Les roses se mêlent aux violettes et aux lys, les œillets à la myrthe et aux fruits. Les animaux — cygnes, biches, poissons, oiseaux, moutons — y vivent en toute quiétude. Ces univers irénique appelle une rêverie du repos et de la détente, comme vient en témoigner la position du rêveur, allongé sur le gazon ou couché près du rivage." (Florence Orwat, *L'Invention de la rêverie*, op. cit., pp. 210-211, soulignage par le citeur.)

19) OC, t. I, *Contre l'hiver* (Ode X), p. 157.

abstrait que le poète imagine avant d'être le reflet du temps réel. La désespérance du narrateur à cause de l'absence de sa dame s'exprime en une nature subjectivement transformée.

L'éloignement et l'isolement causé par l'hiver accompagnent toujours la 'mort'. Plusieurs synonymes de la peur comme l'"horreur", l'"effroi" et le tremblement du narrateur peuvent être relevés partout dans ses œuvres. On a peur de l'hiver parce que les phénomènes naturels qui arrivent pendant cette période s'étendent à la mort. L'épreuve de l'hiver amène l'"horreur" extrême et le corps du narrateur se 'gèle'. Théophile de Viau rattache souvent cette 'peur-panique' au sens de la froideur, du gel, et de la glace.²⁰⁾

L'élément funeste dans les *Trois séries de l'hiver* est l'image de 'descente'. Par exemple, l'espace souterrain — par exemple le 'gouffre' ou l'"abîme" — est présent dans ces poèmes,²¹⁾ et le verbe 'tomber' apparaît dans l'*Élégie XXIII*.

John D. Lyons affirme que la perception de la 'temporalité' engendre la 'mélancolie'.²²⁾ Les adverbes de temps — comme 'lorsque', 'quand', 'depuis', 'longtemps', 'désormais', 'aujourd'hui' — souvent disposés au

20) Cf. "Cette peur-panique qui réactive les mythes et les *topoi* traditionnels de la création poétique, Théophile l'associe constamment à la sensation du froid, du gel, de la glace. À la liberté, au jour, au soleil et à sa chaleur, il oppose en permanence la peur, la nuit et le froid. « La froide horreur » des « forêts » et « de la nuit » revient ainsi comme motif exemplaire. « L'horreur de la prison » finira par concentrer tout cet imaginaire : froid et « sueurs de glace », mais aussi sensation de saisissement, de noir, de privation." (Pascal Debailly, « Le Lyrisme de la peur chez Théophile de Viau », dans *Lectures de Théophile de Viau : Les Poésies*, PU de Rennes, 2008, p. 97. soulignage par le citeur.)

21) Cf. Véronique Adam, « Cercueils et recueils pour le corps : Théophile de Viau », dans *Images fanées et matières vives : Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Ellug, 2003, pp. 137-156.

22) Cf. John D. Lyons, « Temporality in the lyrics of Théophile de Viau », *Australian journal of French studies*, n° 16, 1979, p. 373.

début des vers sont une preuve qui reflète la conscience compulsive du poète à l'égard du cours du temps.²³⁾ De même, la répétition de 'ne...plus' implique la mélancolie que le narrateur ressent en voyant la rupture temporelle et les choses transformées par le temps.²⁴⁾

Il est évident que le thème de l'«éloignement» est un thème qui a régné chez les poètes de cette époque-là.²⁵⁾ Ce thème signalé par des chercheurs comme Guido Saba, se borne au sens de 'séparation amoureuse' dans le point de vue de la poésie d'amour pétrarquiste. Néanmoins, l'«éloignement» de Théophile de Viau franchit cette dimension physique, et arrive à avoir une signification globale qui met ensemble la rupture temporelle et l'isolement psychique.

4. Le songe et la rêverie comme une salvation et la retraite à l'hiver

Pour surmonter les épreuves de l'hiver qui a provoqué cette séparation amoureuse et qui mène à la mort, mais aussi pour retrouver la beauté de l'amante, le poète-narrateur décide de lutter contre l'hiver. Cette volonté de résistance est manifeste dans *Contre l'hiver*.

23) Cf. "Depuis ce triste jour qu'un adieu malheureux / Depuis rien que la mort n'accompagna ma vie" (OC, t. II, Élégie XV, p. 56, soulignage par le citeur.) ; "Depuis tous mes plaisirs dorment dans le cercueil, / Aussi vraiment depuis je suis vêtu de deuil" (*ibid.*, p. 57, soulignage par le citeur.) ; "Désormais nous voyons épanouir les roses" (*ibid.*, p. 58, soulignage par le citeur.).

24) Cf. "Alors que tous les flots sont transformés en marbres, / Lorsque les aquilons vont déchirer les arbres, / Et que l'eau n'ayant plus humidité ni pouds" (OC, t. II, Élégie XXIII, p. 76, soulignage par le citeur.).

25) OC, t. II, p. 302.

Plein de colère et de raison,
 Contre toi, barbare saison,
 Je prépare une rude guerre.
 Malgré les lois de l'univers,
 Qui de la glace des hivers
 Chassent les flammes du tonnerre,
 Aujourd'hui l'ire de mes vers
 Des foudres contre toi desserre.²⁶⁾

Les rayons du 'regard' envoyé par l'amante provoque la 'flamme' d'inspiration au poète. Le poète qui reçoit cette ardeur réchauffe l'hiver et peut espérer accueillir le printemps.²⁷⁾ Dans l'*Élégie XV*, le poète confesse qu'il ressent l'ardeur dans son âme.²⁸⁾ Car c'est dans son âme qu'il conserve l'image de sa dame, production de sa 'mémoire' puissante. L'origine de la beauté que le narrateur veut récupérer dans *Contre l'hiver* aboutit à l'image de Caliste de l'*Élégie XXIII*. Il affirme avec sûreté que la beauté de sa dame ne rencontra jamais l'hiver dans l'*Élégie XXIII*.²⁹⁾ Ici, sa volonté résolue de garder perpétuellement l'image de son amante se révèle dans son écriture. Dans le cas de *Contre l'hiver*, Théophile de Viau suggère de freiner le temps par la puissance du langage poétique.³⁰⁾

26) OC, t. I, Contre l'hiver (Ode X), p. 154.

27) Sur l'image de la 'lumière' et du 'feu' chez Théophile, voir Rosa Galli Pellegrini, « Les Images de lumière dans l'œuvre poétique de Théophile de Viau », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 6:6, 1979, pp. 173-181.

28) "J'ai le feu dans les os et dans l'âme déchirée / De cette flèche d'or que vous m'avez tirée" (OC, t. II, *Élégie XV*, p. 57).

29) "Ces fleurs dont le printemps fait voir tes rives peintes, / Au matin sont en vie et le soir sont éteintes; / Mais quelque changement qui te puisse arriver, / Caliste et ses beautés n'auront jamais d'hiver" (OC, t. II, *Élégie XXIII*, p. 76).

30) "Si tu m'accordes ce bonheur, / Par cet œil que j'ai fait seigneur / D'une âme à l'aimer obstinée, / Je jure que le Ciel lira / Ton nom qu'on n'ensevelira / Qu'au

La loi de la nature implique que le printemps viendra bientôt si l'hiver est déjà là. Les quatre saisons circulent ; donc le poète qui accueille l'hiver peut pressentir le printemps. Pourtant, même s'il entretient le souvenir de son amante et du printemps, il est incapable de fondre la neige de l'hiver. Que peut donc faire le poète ?

Fais que cette douleur s'allège,
Et pleurant de ta cruauté,
Fais distiller toute la neige.³¹⁾

Il digère toute son amertume par ses pleurs dans *Contre l'hiver*,

Afin de digérer plus tôt mon amertume
Je la fais par mes vers distiller à ma plume.³²⁾

La neige, qui dégèle dans l'*Élégie XXIII*, est 'distillée'³³⁾ par la plume du poète-narrateur et achève le poème. Florence Dumora explique que cette 'distillation'³⁴⁾ signifie qu'une humeur intime à l'aspect psychologique coule goutte à goutte 'par le poème'.³⁵⁾ La

tombeau de la destinée, / Et par moi ta louange ira / Plus loin que la dernière année" (OC, t. I, *Contre l'hiver* (Ode X), p. 158).

31) *Ibid.*, p. 157.

32) OC, t. II, *Élégie XXIII*, p. 78.

33) "DISTILLER v. act. Terme de Chimie. Separer[sic.] par le moyen du feu ou d'une alembic tout l'humide ou le suc le plus exquis de quelques corps, l'élever par la chaleur, & le resserrer par le froid." ; "DISTILLER, se dit absolument des choses qui tombent goutte à goutte." (Antoine Furière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, A. et R. Leers, 1690, 3 vol, t. I, p. 656.)

34) "DISTILLATION s. f. Action de distiller, ou la chose même distillée. C'est une élévation des parties aqueuses, spritureuses, oleagineuses[sic.] ou salines des mixtes, séparés des grossières & terrestres par le moyen du feu, qui se resserrent & se condensent après par le froid." (*ibid. loc. cit.*)

plume du poète brûlée finit par vaincre l'hiver.

D'un autre côté, l'isolement' et la 'retraite' agissent sur les conditions stimulant la rêverie.

Confus je me retire, et songe qu'il vaut mieux
Consoler autrement et mon âme et mes yeux,
Je m'en vais dans les champs pour voir s'il est possible
Qu'un bienheureux hasard me la rendît visible;³⁶⁾

Ainsi, le narrateur se retire à la nature et 'songe' à consoler son âme et ses yeux. La séparation de la réalité alimente le motif de construction de l'espace poétique dans lequel le poète goûte un véritable repos. Pour cette raison, il aspire à s'isoler dans cet espace clos bien que sa volonté de créer un espace unique soit extrêmement solitaire. Par conséquent, l'éloignement et l'isolement convertissent la retraite que le poète subit en une retraite volontaire.

5. Le songe et la rêverie et la conquête de l'épreuve

La rêverie et le songe de Théophile de Viau vont et viennent entre deux pôles. Ce va-et-vient entre l'état de tarissement et de débordement est défini par le croisement de la 'détermination' et de

35) "Cette temporalité rapproché établit donc la continuité entre la phénoménologie et la psychologie de Théophile. Lui même goutte à goutte temporel de sa poésie, qu'il nomme « distillation » . Il s'agit « au train de ces vers », de distiller l'humeur intérieure : "Afin de digérer plutôt mon amertume / je la fais par mes vers *distiller* à ma plume ", selon une transsubstantiation qui a quelque chose de physiologique [...]" (Florence Dumora, « L'Herbe », *op. cit.*, p. 158.)

36) OC, t. II, Élégie XXIII, p. 79.

l'hyperbole' dans les *Trois séries de l'hiver*.³⁷⁾ Le printemps également manifeste son identité aux antipodes de l'hiver.³⁸⁾

Le narrateur choisit ce moyen pour consoler sa tristesse causée par l'absence de son amante. Autrement dit la rêverie comble la place laissée vide. Le temps de la rêverie correspond à l'attente du printemps en hiver. Néanmoins le narrateur espère paradoxalement attendre toujours le retour de sa dame plutôt qu'elle lui revienne effectivement. Pourquoi donc le poète veut-il prolonger la durée de l'attente douloureuse ? Bien qu'il attende et poursuive le printemps, pourquoi chante-t-il l'hiver aride et misérable ? C'est parce que le poète sait qu'il faut passer le temps de l'hiver pour accueillir le printemps, et distiller son poème par la plume afin de surmonter l'hiver. Ce que motive le mouvement de cette plume est l'erreur' du sens qui coïncide avec le processus de la rêverie.

L'eau, capable de se transformer en solide, en liquide, ou en gaz, offre un élément de 'métamorphose' à la rêverie de Théophile de Viau. Le déroulement de la rêverie trouve sa métaphore dans le cours de l'eau dans les *Trois séries de l'hiver*. Les images de l'eau peuvent ainsi se ranger en trois catégories — le fleuve et la mer, le

37) Cf. "Ce mois qui maintenant retient cette beauté, / A bien plus d'injustice et plus de cruauté; / Car l'hiver au plus fort de sa plus dure guerre, / Nous ôte seulement ce que nous rend la terre, / N'emporte que des fruits, n'étouffe que des fleurs, / Et sur notre destin n'étend point ses malheurs, / Où la dure saison qui m'ôte ma maîtresse, / Toutes ses cruautés à ma ruine adresse" (*ibid.*, p. 77. soulignage par le citateur.).

38) "Désormais nous voyons épanouir les roses, / La vigueur du printemps reverdit toutes choses, / Le ciel en est plus gai, les jours en sont plus beaux, / L'Aurore en s'habillant écoute les oiseaux, / Les animaux des champs qu'aucun souci n'outrage / Sentent renouveler et leur sang et leur âge, / Et suivant leur nature et l'appétit des sens / Cultivent sans remords des plaisirs innocents" (*OC*, t. II, Élégie XV, p. 58).

sang et les pleurs, et le bateau.

Chez Théophile de Viau, l'orientation vers une rêverie fluide est revendiquée comme racine de l'œuvre dans l'*Élégie XXIII*.

Parfois, lorsque je pense écrire mon tourment,
Je passe tout le jour à rêver seulement,
Et dessus mon papier laissant errer mon âme,
Je peins cent fois mon nom et celui de Madame.
De penser en penser confusément tiré,
Suivant les mouvements de mon sens égaré,
Si j'arrête mes yeux sur nos noms que je trace,
Quelque goutte de pleurs m'échappe, et les efface,
Et sans que mon travail puisse changer d'objet,
Mille fois sans dessein je change de projet.³⁹⁾

Pour le poète qui parvient au bout des *Trois séries de l'hiver* en passant de *Contre l'hiver* à l'*Élégie XXIII*, la création poétique représente la volonté créatrice désirant par la rêverie maîtriser sa peur venue du manque et de l'éloignement. Le franchissement spatio-temporel par la fiction poétique devient possible dans le monde poétique de Théophile de Viau où les images se mêlent et rendent ses frontières évanescences ou les suppriment tout à fait.

Le transport d'un pôle à l'autre pôle cause un 'renversement' de la situation. Cette possibilité d'un renversement est toujours immanente à la dualité spatiale dans les *Trois séries de l'hiver*. Afin de débloquent cet état d'éloignement et d'isolement semblable à la mort, qui est comme une prison créée par la séparation de son amante et la finitude du temps, le seul moyen est d'inverser la situation.

39) OC, t. II, *Élégie XXIII*, p. 78.

L'existence des deux pôles trouve sa source dans la perspective duelle de Théophile de Viau sur la nature : soumission aux principes naturels et désir de les renverser se heurtent chez lui.

Si Théophile de Viau préfère l'hiver parmi les quatre saisons pour espace poétique, c'est qu'il présente le plus grand éventail de variété dans sa transition vers le printemps, et que par conséquent la dualité de la rêverie et du songe s'y distinguent plus facilement. L'hiver se caractérise tout à la fois par la brutalité et par la générosité. S'il est évident que la vocation du poète est de repousser l'hiver, cette saison ne manifeste pas qu'un aspect négatif. Certes, la liberté est absente pendant l'hiver à cause de son immobilité, mais c'est aussi le temps du repos et de la préparation pour le printemps. La faculté d'inverser l'hiver en temps de repos dépend du poète entièrement. L'hiver aux deux visages devient le lieu de la réalisation de son désir. Lorsque le poète réussit au renversement de l'hiver qui est 'locus terribilis', cette saison se transforme en 'locus amoenus'. À ce moment-là, le retournement véritable n'est possible que par la création poétique. Si le poète supporte le temps de l'attente avec l'effort de l'inversement, il arrive devant la porte du printemps, l'espace de vie.

6. Le songe et la rêverie comme un espace poétique

Pour observer la relation entre le rêve au cours du sommeil - comme figure primitive du songe et de la rêverie - et l'hiver en tant qu'espace de songe et de rêverie, il ne faut pas examiner que les

éléments du songe et de la rêverie mais aussi le rapport entre le sommeil et le rêve traité dans le premier chapitre. C'est pourquoi *Contre l'hiver*, *Élégie XV*, et *Élégie XXIII*, développent tous le thème du sommeil et du rêve.

En reconnaissant une affinité entre l'hiver et le sommeil, l'essence du songe et la rêverie théophilienne se dégage tout naturellement. L'hiver et le printemps, la nuit et le matin, ces deux catégories temporelles se correspondent d'ailleurs. L'hiver contient en effet les traits de la nuit, permettant de l'assimiler à cet espace du sommeil qu'est la nuit. Le printemps est comme le matin clair et plein de vie, l'hiver est le temps nocturne émaillé de la mort ténébreuse.

La mort et le cauchemar sont de fait évoqués ensemble, et les expressions attribuées à la peur de la glace dans les *Trois séries de l'hiver* présentent une ressemblance intérieure avec la mort qui est partagée par l'hiver et le sommeil. Dans le rêve, comme dans l'espace de l'hiver, la situation d'éloignement et d'isolement du narrateur loin de sa dame ne s'applique pas qu'au domaine physique, mais aussi au domaine spirituel qui sépare le moi de l'inconscient dans le cours du rêve. De plus, l'espace de l'hiver et du rêve ont en commun la mélancolie.

Ainsi le mouvement observé pendant la rêverie se découvre aussi bien dans les espaces du sommeil que de l'hiver. Aux trois étapes — l'hiver, le 'dégel', et le 'printemps' (le moment du 'renouvellement') — dans l'espace de l'hiver, correspondent celles de l'espace du sommeil — le 'sommeil', le 'rêve' et le '(r)éveil'.

La dualité et la circularité de la rêverie et du songe dans l'espace de l'hiver se manifestent aussi dans l'espace du sommeil. Comme l'hiver, le sommeil se connote d'un côté négatif (la mort) et d'un côté

positif (le repos). Cette dualité du songe dans lequel coexistent l'objet reflété et la vision, est représentée par le 'miroir'. Si la surface de l'eau gelée pendant l'hiver fonctionne comme un miroir enfermant l'image, le rêve comme autre miroir invisible est le résultat de l'inconscient du narrateur qui se projette dans le futur.

Le moment du '(r)éveil' et du 'renouvellement' est le point où la rêverie arrive finalement dans l'espace du sommeil et de l'hiver. Le narrateur affirme que "je ne suis plus vivant si je ne ressuscite" dans l'*Élégie XXIII*. On peut dire que l'importance du (r)éveil est ramassée dans cette expression. La nouvelle action de la conscience s'accomplit dans le processus du (r)éveil. La démarche du renouvellement des saisons (de l'hiver au printemps) correspond au renouveau du soupçon du rêve au (r)éveil.

Odette de Mourgues considère la 'raison' et la 'rêverie' comme les deux concepts importants dans le monde poétique de Théophile de Viau. Elle définit l'"imagination" comme l'interaction entre la rêverie et la réalité. Elle exige que le langage théophilien exprimant la sensation personnelle prouve que son songe est fort enraciné dans le monde réel perçu par les sens.⁴⁰⁾ Sa perspective rompt avec l'idée préexistante qui considère que la raison et la rêverie sont totalement indépendantes.

Au cours du (r)éveil, la frontière des images s'efface et se mélangent. Les bornes entre le rêve et la réalité deviennent ambiguës dans l'*Ode V* de la *Maison de Sylvie* où le cauchemar se réalise. Pour Tircis, le rêve n'est plus seulement l'"illusion" fictive, il garde une 'vérité' plus puissante ; c'est ainsi que Damon explique que la voix

40) Cf. Odette de Mourgues, « The Reason and Fancy Poetry of Théophile de Viau », *L'Esprit créateur*, vol. 1, 1961, pp. 75-81.

prophétique dans le rêve devient 'véritable' dans le réel.⁴¹⁾

Les fragments ramassés du songe se 'synthétisent' et s'interprètent' après le processus de la méditation au moment du (r)éveil. Le songe chez Théophile de Viau est significatif, parce que le spectacle réinterprété dans le rêve se copie dans le poème. Le songe réorganisé dans son œuvre est un nouveau monde reconstruit sur la réalité, et où est intervenue la subjectivité du poète. Le songe du poète qui reste dans le monde du rêve, s'épanche par le langage poétique vers la synthétisation et l'interprétation du moment du (r)éveil.

Si cela est, qu'est-ce que la rêverie du poète poursuit finalement ? C'est la 'liberté' que la mort et le corps restreignent. La délivrance de l'esprit emprisonnée dans le corps est abordée dans une autre œuvre de Théophile de Viau, le *Traité sur l'immortalité de l'âme*.⁴²⁾ Pour lui, la liberté ne prend pas sa source dans une éternité donnée a priori, mais dans la coopération entre la fugacité et la circularité de la rêverie et du songe. Les animaux qui jouissent sans contrainte de leurs plaisirs innocents à la venue du printemps marquent par là la libération de leur nature et de leurs désirs maintenus captifs pendant l'hiver.⁴³⁾ La liberté est possible dans la philosophie de Théophile de Viau tant que l'on reste fidèle à tous les moments de la vie, mais elle

41) "Sans doute que leurs vérités, / Plus puissantes que leurs mensonges, / Touchent plus fort nos facultés / Et nous impriment mieux les songes, / Je retins si bien ses accents, / Et son image dans mes sens / Demeura tellement empreinte, / Que ton corps mort entre mes bras / Et ton sang versé dans mes draps / Ne m'eussent pas fait plus de crainte" (*OC*, t. II, La Maison de Sylvie, Ode V, p. 216).

42) Cf. *OC*, t. I, p. 277.

43) "Les animaux des champs qu'aucun souci n'outrage / Sentent renouveler et leur sang et leur âge, / Et suivant leur nature et l'appétit des sens / Cultivent sans remords des plaisirs innocents" (*OC*, t. II, Élégie XV, p. 58).

est impossible sans la reconnaissance de la fugacité qui change continuellement le monde.

7. Conclusion

On a pu constater que l'espace poétique de Théophile de Viau est la combinaison de l'espace, du songe et de la rêverie, et qu'il est obligé de se munir d'un espace de manque et d'épreuve comme l'hiver pour engendrer le songe et la rêverie à l'origine de l'imagination poétique, le songe et la rêverie devenant la matière de la création pour le poète dans cet espace.

De cet espace du songe et de la rêverie s'épanouit l'"individualité". Or si l'expansion de l'espace privé garantit l'acquisition de la 'modernité', l'espace du songe et de la rêverie, clos et intime chez Théophile de Viau, porte la semence qui grandit dans la littérature française postérieure et dépasse la simple confession des sentiments personnels.

Les deux axes du songe et de la rêverie chez Théophile de Viau sont la dualité (du songe et de la rêverie), et le renversement (ou l'inversion) des conceptions préexistantes. L'indivisibilité de l'espace et du songe et de la rêverie est liée directement à la dualité de l'espace et du songe et de la rêverie. La tentative d'inversion par Théophile de Viau, qui s'est tenu distance de l'imitation aveugle de la tradition littéraire, transforme la 'rêverie', considérée comme anormale et morbide au XVII^e siècle, en moteur de l'imagination pour la création poétique.

L'image et la vision dominant le songe et la rêverie chez Théophile de Viau deviennent son objet poétique ultime. Le processus du songe et de la rêverie est le long itinéraire à la recherche d'images pour le poète. Le souvenir gravé dans la tête du poète de la figure de son amante ou des spectacles vus dans ses rêves produit des images innombrables, et la création poétique devient un travail de sélection et d'interprétation de ces images parsemées. Un poème est donc l'extrait des images distillées par tout ce trajet. Néanmoins, le poète ne demeure pas que dans la rêverie et le songe ; il doit s'éveiller au festin des images ravissantes ou choquantes.

Il est certain que l'idée de 'liberté' domine toutes les œuvres de Théophile de Viau. La liberté qu'il espère obtenir est celle de l'esprit pouvant jouir comme il veut même s'il est enfermé dans la prison du corps ou du temps. Il se produit une situation paradoxale de retraite volontaire dans un espace secret comme la prison de l'hiver pour gagner la liberté, parce qu'à cet état de suspension par l'emprisonnement se substitue celui du bonheur dans le monde clos où il peut goûter la poésie, la liberté, et la passion. Finalement, Théophile de Viau réussit à renverser l'espace de l'épreuve en un espace de création, l'espace de la mort en espace de vie, et l'espace fermé en espace ouvert.

Bibliographie

1. Œuvres de Théophile de Viau

Viau, Théophile de, *Œuvres complètes*, éd. Guido Saba, Champion, 1999, 3 vols.

_____, *Après m'avoir fait tant mourir : Œuvres choisies*, éd. Jean-Pierre Chauveau, Gallimard, 2002.

2. Études critiques

Adam, Véronique, *Images fanées et matières vives : Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Ellug, 2003.

Débailly, Pascal (ed.) et als., *Les Œuvres poétiques de Théophile de Viau "Écrire à la moderne"*, *Cahiers Textuel*, n° 32, 2008.

Dumora, Florence, *L'Œuvre nocturne : Songe et représentation au XVII^e siècle*, Champion, 2005.

Gautier, Jean-Luc et als., *Rêver en France au XVII^e siècle*, *RSH*, n° 211, 1988.

Orwat, Florence, *L'Invention de la rêverie : Une conquête pacifique du Grand siècle*, Champion, 2006.

Peureux, Guillaume (dir.) et als., *Lectures de Théophile de Viau : Les Poésies*, PU de Rennes, 2008.

Saba, Guido, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, PUF, 2008.

3. Articles

Lyons, John D., « Temporality in the lyrics of Théophile de Viau », *Australian journal of French studies*, n° 16, 1979, pp. 362-376.

Morrissey, Robert, « Vers un topos littéraire : La préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, 77:3, 1980, pp. 260-291.

Mourgues, Odette de, « The Reason and Fancy Poetry of Théophile de Viau », *L'Esprit créateur*, vol. 1, 1961, pp. 75-81.

Pellegrini, Rosa Galli, « Les Images de lumière dans l'œuvre poétique de Théophile de Viau », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 6:6, 1979, pp. 173-181.

4. Autres

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

_____, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1960.

Furtière, Antoin de, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, A. et R. Leers, 1690, 3 vols.

〈국문요약〉

테오필 드 비오 작품에서의 몽상의 시학에 관한 연구

고 여 름

바로크 또는 전(前) 고전주의 시대라 일컬어지는 17세기 초반에 활동한 시인 테오필 드 비오와 그의 작품은 잘 알려지지 않았을 뿐만 아니라 아직까지 많은 연구가 이루어지지 않은 영역이다. 특히 그의 작품에 나타난 몽상에 관한 연구는 그 중요성에 비하여 그 성과가 매우 빈약한 실정이다. 몽상에 대한 시인의 관심은 작품의 곳곳에서 발견되는 몽상과 관련된 시어들과 꿈을 주제로 한 작품들에서 나타난다. 지금까지 문학 작품 속 꿈의 해석은 주로 20세기에 대두된 심리학과 정신분석학의 영향 하에 놓여있었으나, 본 연구에서는 이를 문학적 관점에서 분석하고자 한다.

본 연구의 주제는 몽상이 테오필의 작품에서 항상 특정한 공간에서 발생된다는 데서 착안하였다. 특히 본 논문에서는 여러 몽상적 공간 중에서도 겨울에 초점을 맞추어 이 공간의 가치를 재발견하고자 한다. 몽상이 시인의 시적 창조와 연관된다면, 몽상이 발생하는 조건을 제공하는 공간을 살펴보는 작업은 곧 테오필 드 비오의 몽상을 보다 깊이 이해하는데 결정적으로 기여할 것이다.

테오필 드 비오의 시적 상상력은 공간과 몽상의 결합체이다. 시인의 몽상은 신체 현상인 꿈에서 시작하여 상상 전반을 아우르는 차원에까지 광범위하게 펼쳐져 있다. 테오필의 작품에서 공간은 몽상을 담는 그릇이라는 보조적 역할에 그치지 않고 그 자체가 시인이 구축한 하나의 시적 세계를 상징한다.

시인에게 몽상은 연인과의 이별과 죽음의 시련을 극복하기 위한 방책이다. 죽음의 공간이자 시련의 공간인 겨울의 얼음을 녹이기 위한 몽상의 열기는 시인에게 부여되는 운명이다. 그의 몽상을 이루는 큰 축은 몽상의 양면성과 기존 관념의 전복이다. 이러한 전복의 시도는 몽상이 이루어지는 잠과 겨울의 공간에 부여된 죽음의 이미지에 대한 거부에서 드러난다.

테오필이 몽상에서 획득하고자 하는 것은 시인의 몽상을 지배하는 이미지이다. 몽상은 시인이 이미지를 찾아 나서는 기나긴 여정이다. 시인의 머리에 저장된 기억은 수많은 이미지들을 양산해내고, 시 쓰기는 무분별하게 산재해있는 이 이미지들을 선별하고 해석하는 작업이다. 테오필은 각성의 순간과 그 이후에 일어나는 회의의 과정에도 몽상의 시간에 못지않은 관심을 기울였다. 몽상의 과정에 개입되는 이성의 활동에 주목한 테오필의 관점은 몽상이 무의식과 열정의 전유물이라는 통념을 뒤집는 테오필의 또 다른 전복의 시각이라고 볼 수 있다. 몽상은 모호성과 혼돈의 세계이며, 테오필은 언제나 여기에서 진실을 보고자 하였다.

테오필 드 비오가 몽상을 통하여 궁극적으로 획득하고자 한 가치는 육체나 시간과 같은 어떠한 형태의 감옥에 갇혀 있다고 할지라도 얼마든지 누릴 수 있는 정신적인 자유이다. 그러나 이러한 자유를 얻기 위하여 시인은 겨울의 감옥과 같은 폐쇄적인 공간으로의 자발적인 은둔을 선택한다. 테오필은 이러한 시련의 공간을 창조의 공간으로 전복시키며, 시적 언어로서 폐쇄적 공간을 개방적 공간으로 변화시키는 것이다.

주 제 어 : 테오필 드 비오(Theophile de Viau), 몽상(songe, rêverie), 잠의 공간(espace du sommeil), 겨울의 공간(espace de l'hiver), 은둔(retraite), 시적 자유(liberté poétique)

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

클로델의 문화지리학적 시각: 『동양인식』의 경관 연구

김 시 원
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| 1. 서론 | 3.1. 정원: 문화와 자연의 조화 |
| 2. 자연 경관들: 천지, 산수 그리고 인간 | 3.2. 종교적 장소 경관의 상징적 의미: '소통'에 대한 함의 |
| 3. 문화 경관들: 정원, 종교적 장소들 | 4. 결론 |

1. 서론

폴 클로델 Paul Claudel의 시집 『동양인식 *Connaissance de l'Est*』은 시로 쓴 동양대륙 여행기라고 할 수 있다. 외교관으로서 오랫동안 중국에 머물렀던 그는 광대한 대륙의 한쪽 끝에서 반대쪽 끝까지, 대도시의 명소에서부터 이름 없는 자연의 구석구석에 이르기까지 지역의 다양성과 풍경의 다채로움을 통해 묘사하고 있다. “여행이 공간적 실천 행위”¹⁾라는 점에서 이 시인은 이미 지리학의 핵심 주제에 접근하고 있는 것이다.

문학과 지리학의 만남은 짧지 않은 역사를 가지고 있으며²⁾ 특히 『동

1) 데이비드 앳킨슨, 피터 잭슨, 데이비드 시블리, 닐 워쉬본 편저, 『현대 문화지리학: 주요 개념의 비판적 이해』, 이영민, 진종현, 박경환, 이무용, 박배균 역, 논형, 2011. p. 84.

2) “경관에 대한 해설로서의 문학작품이나, 또는 지리학적 현상으로서의 문학작품 연구”를

양인식』에 표현되고 있는 자연적, 문화적 풍요로움은 지리학의 주요 개념인 ‘경관’³⁾의 문제와 결부되어 있다. 그렇지만 가장 섬세한 내면의 표현이며 지리학적으로 객관적인 자료를 추출해 내기에는 미흡한 시 작품을 지리학의 관점에서 분석하고자 하는 것은 논란의 여지를 안고 있는 다소 조심스러운 접근이다. 본 연구가 『동양인식』에 주목하고자 하는 것은 지리학적 텍스트로서의 가치보다는 거기에 표현되고 있는 ‘공간담론’의 깊이 때문이다. 이 시집은 시인이 동양의 자연적, 문화적 경관들의 상징과 의미를 읽어내고 해석하는 방식을 통해서 그 가치를 인정받을 수 있는 것이다.

이 시집은 지리적 특성이 잘 나타나 있는 문학작품 그 이상의 의미를 가지고 있으며 경관의 다양성이 결코 물리적 의미에 한정되지 않는다는 점에서, 자연적 경관 속에서 ‘문화’를 읽어내고자 하는 ‘문화지리학’의 관점에 부합된다. 『동양인식』의 시인은 산, 강, 바다 등 자연 공간과 정원, 사원, 도시 등 문화적 공간을 오가며 광대한 동양 대륙의 다양한 장소들을 묘사하고 있는데, 외적 경관 묘사에 담긴 문화적 담론의 풍요로움에 의해 훌륭한 경관 텍스트가 구성되고 있다. 클로델은 자연이나 환경의 특성을 통찰하는 해안뿐만 아니라 인공적이고 문화적인 경관에 대한 심오한 성찰을 통해 ‘지리학자와 같은’ 시각을 제시하고 있는 것이다.

『동양인식』에 표현되고 있는 경관들은 클로델 개인의 지리적 인식뿐만 아니라 집단적 합의로서의 공간인식 방식과 관련하여 주목받을 만하다. 동양의 오랜 우주관이며 전통지리학인 ‘음양’, ‘풍수’ 등은 본 연구의 자연 경관 분석에 유용한 방향성을 제시해 주고 있다. 『중국의 미신 Les superstitions chinoises』이라는 주제의 강연에서 이에 대한 심도 깊은 성

의미하는 ‘문학지리학’은 이미 한 세기 이상의 역사를 가지고 있다. Cf. 이은숙, 『문학지리학 서설-지리학과 문학의 만남』, 『문화역사지리』 제4호, 1992, p. 149.

3) 문화지리학에서 ‘경관’이라는 용어는 “땅의 외관과 스타일, 장소의 질서와 구성뿐만 아니라 그 같은 질서와 구성의 사회적/문화적 중요성”을 의미한다. 또한 ‘경관’은 “건조된 형태학”일 뿐만 아니라 “예술로서 그리고 복잡한 의미체계로서 재현의 형태”를 의미한다. Cf. 위에서 인용된 『현대 문화지리학: 주요 개념의 비판적 이해』, p. 112.

찰을 표현할 만큼, 동양 전통의 공간철학에 대한 클로텔의 관심은 각별했던 듯하다. “이 세계가 확고부동하며 조화로 이루어져 있음”⁴⁾을 노래했던 시인이, 대비적인 것들 사이의 조화와 균형을 강조하는 동양의 우주론, 세계관으로부터 적지 않은 영향을 받고 있었다는 사실은 분명해 보인다. 『동양인식』의 경관 묘사 속에서, 시인 스스로 “중국 도처에 퍼져있는 미신”⁵⁾이라 불렀던 비과학적이고 신비주의적인 동양 전통의 자연관은 명철한 서구 지성인의 지리적 상상력과 소통되는 문화적 코드로서 기능하고 있다.

본 연구는 형태와 특성에 따라 구분되는 『동양인식』의 주요 경관들을 자연 경관과 문화 경관⁶⁾으로 대별하여 분석하고 있으며, 이를 통하여 클로텔이 인간과 세계를 인지하는 방식, 그 의미체계를 부각시키고자 한다. 자연이건, 문화적 장소이건, 클로텔의 작품 공간을 특징짓는 다양성 너머로 그 공간 전체의 기본 틀을 이루고 있는 것은 인간과 그를 둘러싼 세계 사이의 ‘소통과 조화’의 개념이며, 이러한 인본주의적 관점은 클로텔의 시 세계를 현대 문화지리학의 주요 개념들에 깊숙이 결부시키고 있는 것이다.

2. 자연 경관들: 천지, 산수 그리고 인간

『동양인식』에서 자연은 많은 경우에 외부 세계에 대해 폐쇄적이고 방어적인 장소로서 나타나고 있다. 거칠고 험해서 접근이 어려운 산이나,

4) “la solidité de ce monde est la matière de ma béatitude! /[...] Je comprends l'harmonie du monde”, 『산책자 Le promeneur』, *Oeuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002(이하 *OP*), p. 85.

5) “La superstition est partout en Chine”, *Oeuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006(이하 *Prose*), p. 1075.

6) 칼 사우어 Carl Sauer는 자연경관과 문화경관을 개념적으로 구분하였는데, 자연환경이 인간의 활동을 통해 ‘인간화’된 가시적 형태, 즉 문화 과정에 의해 변형된 결과가 문화경관이다. Cf. 진종현, 『경관연구의 환경론적 함의: 낭만주의 경관을 중심으로』, 『문화역사지리』제21권 제1호, 2009, p. 150.

울창한 숲, 망망대해, 거센 폭포 주변의 은신처 등의 장소는 고립적이고 비문명적인 특성을 지니고 있다. 그러나 이 자연 경관들은 시인에 의해 인지되고 표현되는 순간 이미 문화적 함의에 결부된다. 문화지리학의 관점에서 ‘경관’이라는 것은 인식과 해독의 대상이 되는 하나의 텍스트이며, 거기에는 인간에 의해 형성된 다양한 차원의 의미가 부여되어 있다. 그러므로 인류 집단이 공유하고 있는 공간인식 체계, 우주론적 질서에 의해 해독된다면 자연 경관은 하나의 인문 현상으로 기능할 수 있는 것이다.

클로델이 ‘음양’과 ‘풍수’라는 동양 전통의 세계관에 대해 심도 깊은 성찰을 표현하고 있음은 본 연구의 주제와 관련지어 주목할 만하다. 그는 ‘풍수’에 대해서는 “자연에 대한 관념을 깨우쳐 줄 토착 철학”으로, ‘음양’에 대해서는 “어떤 종교 이론들에 대한 입문”⁷⁾으로 설명하고 있다. 오래된 중국 철학의 바탕을 이루고 있는 “음양이라고 불리는 것”에 대해 클로델은 “영속적으로 변천을 거듭하여 우주의 진화를 이룩하는” “상반적인 두 원리의 결합”⁸⁾으로 이해하고 있다. 또한 음양의 실제적인 조합에 대해서도 그는 자세한 설명을 덧붙이고 있다: “양이 흰색이라면 음은 검정색이며, 전자가 충만함이라면 후자는 공백이다. 하나가 따뜻함이라면 다른 하나는 차가움이고, 돌출이라면 공동이고, 하나가 남성적인 것이라면 다른 것은 여성적인 것이다.”⁹⁾ 실제로 클로델은 『동양인식』의 자연경관 묘사에 있어서 하늘과 대지, 산과 수 등의 상반되는 지형적 경관뿐만 아니라 낮과 밤, 일출과 낙조 등 음양의 대비에 결부될 수 있는 시간적 경관을 즐겨 표현하고 있다.

7) “Je vous parlerai donc dans cette conférence du «fengshui», qui nous ouvrira un jour sur l'idée que les Chinois se font de la nature, du «yang et du yin» qui nous donneront un aperçu de leur philosophie autochtone, de l'idée de renaissance, qui nous initiera à certaines de leurs théories religieuses[...]”, *Prose*, p. 1076.

8) “la conjonction des deux principes opposés dont éternelles transformations constituent l'évolution universelle”, *Prose*, p. 1081.

9) “Le Yang représente le blanc, le Yin le noir, le premier le plein, l'autre vide, l'un le chaud, l'autre le froid, l'un la terre, l'autre le ciel, l'un le relief, l'autre le creux, l'un le mâle, l'autre la femelle, etc.”, *Ibid*.

『동양인식』에서 ‘음양 조화’의 이치에 결부될 수 있는 몇 가지 자연 경관들을 살펴보고자 한다. 클로델은 ‘천지가 조화를 이루는 이상향’에 대한 동양적 사고를 공유하고 있으며 “하늘과 대지의 합일”¹⁰⁾에 대한 인식이 그의 우주관을 관통하고 있다. “하늘이 대지에게 형언할 수 없는 사랑으로 미소 짓는”¹¹⁾ 풍경 속에서 중국 대륙은 그에게 “가나안 땅을 닮은”¹²⁾ 이상적인 곳으로 인식된다. “대지와 하늘의 결합이 가능하고”, 인간이 “하늘과 교감하거나 하늘을 향하는 통로가 허용되는”¹³⁾ 서구적 낙원에 대한 개념은 천지가 조화를 이루는 동양적 이상향의 개념과 어긋나지 않는 것이다.

『대지의 입구 L'entrée de la Terre』라는 시는 해가 대지의 품으로 들어가는 석양의 경관을 통해 음양의 이치를 적절히 표현하고 있다.

C'est le moment de la solennelle Introduction où le Soleil franchit le seuil de la Terre. Depuis quinze heures il a passé la ligne de la mer incircoscrite, et comme un aigle qui examine au loin la campagne, il a gagné la plus haute partie du ciel. Voici maintenant qu'il incline sa course et la Terre s'ouvre pour le recevoir.

태양이 대지의 문턱을 넘는 장엄한 입문의 순간이다. 오후 세시부터 태양은 바다의 희미한 경계를 지났으며, 마치 멀리서 들관을 주시하는 독수리처럼 하늘의 가장 높은 곳을 차지했다. 이제 태양은 그 운행방향을 기울여 아래로 향하고 태양을 맞이하기 위해 대지가 열린다.

(『대지의 입구』, *Oeuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002(이하 *OP*), p. 45)

10) “l'union du ciel et de la terre”, 『인사 Salutation』, *OP*, p. 93.

11) “le Ciel sourit à la Terre avec ineffable amour”, 『10월 Octobre』, *OP*, p. 53.

12) “cette terre pareille à celles de Gessen et de Chanaan”, 『인사』, *OP*, p. 93.

13) Marie-Cécile Guhl, “Les Paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge”, *Circé, le refuge II*, Cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire 3, Minard, 1972, p. 19.

미셸 콜로 Michel Collot에 의해 부각되고 있는 것처럼 “석양의 해가 지평선과 결합하는 것을 클로텔은 부모의 성적 결합으로 해석”¹⁴⁾했다. 음양의 결합이라는 동양적 우주론은 하늘과 대지의 수직적 분할을 해소할 뿐만 아니라 성별을 중심축으로 한 대립관계를 완화하고 있는 것이다. 그러므로 음양의 결합에 대한 상상력은 『바다에서 바라 본 대지 La terre vue de la mer』에서 하늘의 “무한성에 사로잡혀” 창공과 대지 사이의 “치유 불가능한 분리”¹⁵⁾에 고통스러워했던 클로텔에게 하나의 치유책을 제시할 수 있는 것이다.

『인사 Salutations』의 풍경은 인간의 외부 세계를 이루는 천지가 분리된 존재가 아니라 소통하는 관계라는 동양 전통의 우주형태론에 대한 시인의 분명한 인식을 엿보게 해준다.

Tous les yeux levés vers les montagnes éternelles, je salue
populeusement le corps vénérable de la Terre.[...] c'est de vous
que nous recevons les eaux du ciel, et vous êtes le récipient
de l'Offrande.

은 눈을 영원한 산들에 향하고, 나는 대지의 거룩한 몸에 인사를 한다. [...] 우리가 하늘로부터 내려오는 물을 부여받는 것은 바로 당신을 통해서이며, 당신은 이 선물을 담는 그릇인 것입니다.

(『인사』, *OP*, p. 94)¹⁶⁾

“하늘로부터 내려와” 대지를 적시는 “물”은 단절된 듯이 보이는 우주를

14) Michel Collot, *L'Horizon fabuleux II, XXe siècle*, José Corti, 1988, p. 25.

15) “Je suis pris à l'Azur, [...] Captif de l'infini, pendu à l'intersection du Ciel, je vois au-dessous de moi toute la Terre sombre se développer comme un carte, le monde énorme et humble. La séparation est irrémédiable”, 『바다에서 바라 본 대지 La terre vue de la mer』, *OP*, p. 93.

16) 『인사』의 이 시행들은 필자의 기존 논문에서도 ‘하늘과 대지의 소통’이라는 유사한 관점으로 분석된 바 있다. Cf. 졸저 『클로텔 시의 풍경과 유토피아적 공간의 구축 -『동양 인식』을 중심으로』, 『불어불문학연구』89집, 한국불어불문학회, 2012, p. 43. 또한 『20세기 프랑스 시의 풍경과 신화적 공간구조 -발레리, 클로텔, 본느푸아를 중심으로』, 『프랑스학연구』53집, 프랑스학회, 2010, pp. 76~77.

이어주는 매개체가 되고 있다. 대지와 하늘이 이어져 서로 소통하는 풍경은 우주를 이루는 요소들이 온전한 “하나를 이룬 세계”¹⁷⁾를 꿈꾸었던 클로텔의 이상적 우주관과 상통하는 것이기도 하다. 그가 동양의 자연에서 발견한 것은 다름 아닌 이 우주적 총체성의 풍경인 것이다. 또한 동일한 시에서 클로텔은 “천지를 씻어주는 맑음 속에서 대지의 열매가 엄청나게 흔들린다. 하늘의 존재는 더 이상 우리 위의 먼 곳에 있지 않다. 하늘은 온 대지를 향해 몸을 기울이고 우리를 잠기게 하고 우리를 적신다”¹⁸⁾라고 노래한다. 하늘과 땅과 인간은 하나라는 동양 철학의 ‘천지인’ 사상이 이미 그의 시적 상상력을 관통하고 있는 것이다.

그런데 동양적 세계관에서 음양의 조합은 단지 하늘과 대지의 결합에만 관련되는 것이 아니다. 높은 곳과 낮은 곳, 부동의 대지와 흐르는 물, 빛과 어둠 등 지형지세의 대비적인 차이 또한 음양의 이치에 결부될 수 있는 것이다. 『동양인식』에는 상반적인 원리들의 오묘한 조화에 의해 이루어져 있는 풍경들이 자주 묘사되고 있는데, 특히 산과 물이 어우러진 풍경들은 이 시집의 대표적인 자연 경관을 구성하고 있다.

자연을 ‘산수’라 부르는 것처럼 ‘산수’는 곧 자연 경관을 요약하는 표현이기도 하다. 클로텔이 여행했던 동양 대륙의 어디에서든지 산이 보이고 물이 흘렀을 것이다. 『동양인식』의 경관들은 산수의 배합관계를 강조하고 있으며, 산과 물의 조화는 동양의 전통지리학에서 중요한 위치를 차지하고 있는 ‘풍수’와 관련되는 것이기도 하다. ‘풍수’는 글자 그대로 해석하면 ‘바람’과 ‘물’이라는 뜻으로 대지와 공간의 해석과 활용에 대한 동양 고유의 ‘지리학’이다. 클로텔의 동양학 강연인 『중국의 미신』을 통해 볼 때 그는 중국인들의 자연에 대한 인식방법인 풍수에 대해 잘 이해하고 있었던 듯하다: “바람을 의미하는 ‘풍’과 물을 의미하는 ‘수’로 이루어진

17) “Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde/ maintenant total!”, 『정신과 물』, OP, p. 240.

18) “Les fruits de la terre immensément sont agités dans la clarté purificatoire. Le ciel n'est plus bien loin au-dessus de nous; abaissé tout entier, il nous immerge et nous mouille”, 『인사』, OP, p. 94.

이것은 방위와 물의 흐름에 관한 이론이며, 일종의 자연에 대한 관상학이다.”¹⁹⁾

풍수에서는 움직이지 않는 산의 능선을 ‘음’으로 보고 움직이는 물은 ‘양’으로 본다. ‘음’인 산과 ‘양’인 물이 만나 음양교합을 이루는 것은 풍수 이론의 핵심을 이루고 있는 것이다.²⁰⁾ 『동양인식』에서 산은 바위 등으로 이루어진 거친 지형으로 묘사되며, 좁고 가파른 오르막으로 인한 접근의 어려움에 의해 특징지어지고 있다. 그러나 산은 그 고립적이고 험한 지세에도 불구하고 항상 물을 품고 있다. 『명상가 Le contemplateur』의 풍경 묘사가 보여 주듯이 산 속의 “하늘을 가리고 있는” 울창한 숲 사이에서는 폭포수가 자신의 존재를 알리고 있다.

Car là-haut, à cent pieds, comme si elle jaillissait de ce ciel radieux lui-même avec violence, entre les bambous qui le fourrent, franchissant le bord inopiné, le torrent s'engloutit et d'une colonne verticale, moitié obscure et moitié lumineuse, frappe, assenant un coup, le parquet de la caverne qui tonne.

왜냐하면 저기 위쪽, 백 발자국 떨어진 곳의, 하늘을 가리고 있는 숲 사이에서는, 우연히 생겨난 기슭을 건너, 저 밝게 빛나는 하늘 바로 그곳으로부터 격하게 솟구친 물인 양, 절반은 그림자지고 절반은 햇빛에 반짝이는 수직의 원기둥 모양으로, 물줄기가 천둥에 울리는 듯한 동굴 바닥을 일격으로 내리치면서 부서지기 때문이다.

(『명상가 Le contemplateur』, *OP*, p. 56)

『동양인식』의 산수가 조화를 이룬 풍경 속에서는 유독 인간의 은둔을 암시하는 묘사가 빈번하다. 산지지형의 고립적인 특성에도 불구하고 산과 물이 적절하게 어우러진 곳은 전통적으로 ‘좋은 기운을 가진’ ‘이상향’

19) “«Feng» qui signifie le vent et «shui» qui veut dire l'eau. C'est la science des directions et des courants. c'est une espèce de physiognomonie de la nature”, *Prose*, p. 1076.

20) Cf. 조남선, 『풍수의 정석』, 청어람, 2010, pp. 21~22.

과 같은 특성을 지니고 있기 때문이다. 그러므로 깊숙한 골짜기는 인간에 대해 배타적인 곳이 아니라, 오히려 외부의 위협에 대해 안전과 안정성의 이미지를 갖는 은신처가 될 수 있는 것이다.

Ai-je jamais habité ailleurs que ce gouffre rond creusé au coeur de la pierre? Nul oeil humain ne saurait me découvrir où je suis; dans ces ombres que midi seul dissipe, la grève de ce petit lac qu'agite le bond éternel de la cascade est ma résidence.

바위 한 가운데에 패인 이 둥근 심연이 아닌 다른 곳에 살았던 적이 있었던가? 그 어떤 사람의 눈도 내가 있는 곳에서 나를 발견할 수 없으리라. 정오의 태양만이 흩어낼 수 있는 이 그림자들 속에서, 끊임없이 튀어 오르는 폭포수에 의해 요동치는 작은 호수의 모래톱이 나의 집이다.

(『명상가』, *OP*, p. 56)

풍수지리학은 인간에게 좋은 영향을 미치는 땅에 대한 몇 가지 기준을 제시하고 있는데, 특히 산의 형세와 물이 흐르는 모양 등이 포근하게 사람을 받아들일 수 있는지를 중시하였다. 그러므로 풍수지리학은 자연과 인간 사이의 조화와 소통에 대한 철학인 것이다. 클로텔이 풍수지리학의 이러한 사고에 대해 의식하고 있었던 흔적은 『동양인식』의 풍경들에 뚜렷이 드러나 있다. 『공중에 매달린 집 La maison suspendue』에 묘사되고 있는 “나무상자”가 위치하고 있는 곳은 산꼭대기 높은 절벽이지만 아늑하게 닫혀있는 안식의 공간이다. ‘조망’과 ‘은신’이라는 상반적인 기능이 동시에 충족되는 이곳은 또한 산과 물이 잘 배합된 곳으로 그려지고 있다.

Par un escalier souterrain je descends dans la maison suspendue. De même que l'hirondelle entre l'ais et le chevron

maçonne l'abris de sa patience et que la mouette colle au roc son nid comme un panier, par un système de crampons et de tirants et de poutres enfoncées dans la pierre, la caisse de bois que j'habite solidement attachée à la voûte d'un porche énorme creusé à même la montagne. [...] la fumée de ma cuisine se mêle au ruissellement de la cascade. Le torrent se perd parmi les palmiers,

지하 층계를 통해 나는 공중에 매달려 있는 집으로 내려간다. 제비가 널빤지와 서까래 사이에 인고의 은신처를 공들여 짓는 것처럼 그리고 갈매기가 마치 바구니를 붙이듯이 바위에 그의 등지를 붙이는 것처럼, 돌 속에 박힌 갈고리쇠와 이음보 그리고 들보의 체계에 의해, 산에 패인 거대한 현관의 둥근 천장에 단단히 붙어 있는 내가 살고 있는 나무상자. [...] 내 부엌의 연기가 폭포수의 반짝임에 뒤섞인다. 폭포의 격류는 종려나무들 사이에서 사라지고,
(『공중에 매달린 집』, *OP*, p. 95)

산과 물이 갖추어져 자연 합을 이루는 곳은 자연을 즐기며 세속에 거리를 둔 삶을 영위하려는 사람들의 은둔을 가능하게 하는 곳으로 여겨져 왔다. 하지만 『동양인식』에서 ‘산중 은신처’에 대한 시인의 상상력은 ‘산 중첩거’를 즐기는 은자들뿐만 아니라 죽은 사람들의 안식처에까지 이르고 있다. 이 시집에서는 묘지에 대한 묘사가 자주 발견된다.

La campagne est un vaste cimetière.
들판은 하나의 거대한 묘지이다.
(『파고다 Pagode』, *OP*, p. 27)

[...] nous entrons dans le pays des tombes.
우리는 무덤들의 나라에 들어간다.
(『무덤들.-떠들썩함 Tombes.- Rumeurs』, *OP*, p. 41)

[...] je vois devant moi s'ouvrir le pays des Mânes.

내 앞에 혼백들의 나라가 열리는 것이 보인다.
(『무덤 La tombe』, *OP*, p. 73)

전통적으로 동양에서는 음택의 입지 선택에 있어서 ‘풍수’의 조건이 매우 중요한 요소였다. 음택의 길흉은 후손들의 삶에 지대한 영향력을 가진다고 여겼기 때문이다. 삶과 죽음이 구분되면서도 다른 한편으로는 공존하는 것으로 여기는 중국인들의 사고에 대해서 클로델은 잘 이해하고 있었던 것 같다: “중국에서는 죽음이 삶만큼이나 중요한 위치를 차지한다. 망자는, 그가 이승을 떠나자마자 중요하고도 의심스러운 존재가, 불길한 수호자가 된다.”²¹⁾

그러나 ‘죽은 자들의 안식처’에 대한 클로델의 상상력은 동양의 음택 풍수사상보다는 오히려 자연과 인간에 대한 생태적 사고에 가깝다. 산수가 조화를 이루는 곳에서 죽은 자들은 어머니 대지의 품에 안겨 자연의 일부로 되돌아가는 것이다.

le demi-cercle de pierre prolongé par des accolades entoure le mort qui, comme un dormeur sous les draps, fait au milieu sa bosse: c'est ainsi que la terre, lui ouvrant, pour ainsi dire, les bras, le fait sien et le consacre à elle-même.

팔호형 아치에 의해 확장된 돌의 반원 형태는 죽은 자를 둘러싸고 있다, 그는 시트를 덮고 잠들어 있는 사람처럼, 한 가운데에 둥근 기복을 형성하고 있다. 이렇게 해서 대지는, 말하자면 죽은 자를 양 팔을 벌려 가족으로 맞이하여 그를 대지 자신의 것으로 만드는데 것이다.

(『무덤들.-떠들썩함』, *OP*, p. 42)

또한 『산을 향해서 Vers la montagne』에는 자연 속에 잠든 이들의 평

21) “La mort, en Chine, tient autant de place que la vie. Le défunt, dès qu'il a trépassé, devient une chose importante et suspecte, un protecteur malfaisant”, 『무덤들.-떠들썩함 Tombes.- Rumeurs』, *OP*, pp. 41~42.

안한 휴식과 어머니 대지의 차별 없는 사랑에 대한 시인의 몽상이 표현되어 있다.

c'est l'heure où la terre donne à boire et nul de ses enfants
en vain ne s'est repris à son sein libéral; [...] Tout est mystère,
car voici l'heure où l'homme communique avec sa mère. Le
dormeur dort et ne peut se réveiller, il tient au pis [...]

대지가 마실 것을 주는 시간, 그녀의 아이들 중 누구도 어머니
의 아낌없는 젖가슴을 헛되이 고쳐 물지 않았다. 모든 것이 신비이
다, 왜냐하면 지금은 인간이 그의 어머니와 교감을 나누는 시간이
기 때문이다. 잠든 이는 자고 있고 깨어날 수 없지만, 젖을 물고
있다.

(『산을 향해서』, *OP*, p. 50)

이렇게 자연은 삶과 죽음을 초월하여 모든 존재에게 안식과 보호의 장
소를 제공하고 차별 없이 모성적 배움을 행한다. “양식을 주는”²²⁾ 혹은
“마실 것을 주는”²³⁾ 대지의 풍경 속에 ‘수유의 어머니’²⁴⁾에 대한 환상 또
한 견고하게 자리 잡는다.

cette goulée d'eau rayonnante et de lait est tout cela qui, par
un chemin direct, m'arrive du ciel munificent.

이 빛나는 물과 우유 한 모금은 모두, 너그러운 하늘로부터, 곧
장, 내게 도달한 것이다.

(『평상가』, *OP*, p. 56)

22) “nourricière et productrice”, 『중 La Cloche』, *OP*, p. 71.

23) “la terre donne à boire”, 『산을 향해서 Vers la montagne』, *OP*, p. 50.

24) 필자는 기존 논문에서도 『동양 인식』에 나타나는 ‘수유의 어머니’의 이미지를 연구한 바 있다. Cf. 졸저 『클로텔 시의 풍경과 유토피아적 공간의 구축 -『동양 인식』을 중심으로』, 『불어불문학연구』89집, 한국불어불문학회, 2012, pp. 41~42. 또한 『20세기 프랑스 시의 풍경과 신화적 공간구조 -발레리, 클로텔, 본느푸아를 중심으로』, 『프랑스학연구』53집, 프랑스학회, 2010, pp. 75~76.

C'est la terre tout entière que nous accueillons, la Terre de la Terre, l'Asie, mère de tous les hommes, centrale, solide, primordiale: ô abondance du sein!..

우리가 환대하여 맞이하는 것은 대지 전체이다, 대지 중의 대지인 아시아, 세계 한 가운데에 자리한, 단단하고, 태초의 것인, 모든 인간의 어머니, 오 가슴의 풍요여!

(『대하』, *OP*, p. 62)

이렇게 『동양인식』의 풍경은 ‘인간과 자연의 합일’을 보여주고 있다. 풍수지리학 역시 자연과 인간의 조화와 균형에 그 본질이 있음을 클로텔은 잘 인식하고 있다: “중국에는 ‘풍수’라 불리는 오래된 미신이 있는데, 이는 자연의 조화를 파괴하면 벌을 받는다는 주장을 담고 있다.”²⁵⁾ 그 지식과 믿음의 정도가 어느 정도였든지 간에, 클로텔의 자연인식 태도는 동양의 생태 중심적 세계관과 무관하지 않아 보인다. “중국에서만 큼 자연과 인간이 그토록 잘 조화를 이루며 사는 것 같아 보이는 곳은 없다”²⁶⁾라고 말한 클로텔은 동양의 산수 경관 속에서 천지가 서로 화답하고 인간과 자연이 조화를 이루는 이상향의 이미지를 발견하고 있는 것이다. 그가 시를 통해 묘사하고 있는 자연 경관들에는 ‘음양’, ‘풍수’, ‘천지인’ 등 인간의 공간적 행위에 관련되는 동양 문화의 코드가 투영되어 있다. 그리고 그것은 인간과 그가 살고 있는 세계 사이의 단절이 소통의 관계로 변화하는 이상적 공간을 꿈꾸는 클로텔 자신의 비전과 결부되어 있는 것이다.

25) “Il y a une vieille superstition chinoise appelée le feng shui, qui prétend qu'on ne détruit pas impunément l'harmonie de la nature”, *Prose*, p. 1132.

26) “Nulle part plus qu'en Chine la nature et l'homme n'ont l'air de vivre en si bon accord”, *Prose*, p. 1077.

3. 문화 경관들: 정원, 종교적 장소들

『동양인식』의 공간 다른 한쪽에 묘사되고 있는 것은 이른바 ‘문화 경관’이라고 부를 수 있는 것들이다. 문화 경관은 물리적인 경관 요소들과 별개로 인간집단이 공유하는 사고방식이 누적되어 형성된 것으로 자연의 공간보다는 도시에 집중되어 있다. 클로텔은 문화 경관에 대한 인식과 표현에 있어서도 ‘인간과 세계 사이의 조화와 소통’이라는 주제를 소홀히 하지 않았다.

『동양인식』에 등장하고 있는 문화 경관들 중에서 자연을 도시 속에 재현한 정원과 자연의 숭고함을 문명공간에 구현한 종교적 장소가 차지하는 중요성은 매우 크다. 본 연구는 정원, 사원, 탑 등 조경과 종교건축을 중심으로 문화 경관을 살펴보고자 한다.

3.1. 정원: 문화와 자연의 조화

자연이 산이나 바다, 광야에만 존재하는 것은 아닐 것이다. 수풀이 우거지고 물이 흐르는 녹색의 공간은 원시 자연의 전유물은 아니다. 인간은 자연의 공간과 완전히 대비되는 것처럼 보이는 문화 공간 안에 이러한 ‘자연’을 재현할 수 있는 것이다. 『동양인식』에서 자연은 녹지대와 비탈진 언덕뿐만 아니라 호수와 연못 등의 물의 공간, 정자와 다리, 사원들까지 아우른 “광대하고 복합적인”²⁷⁾ 정원의 형태로 도시 공간 안에 자리하고 있다.

중국 도시들 안의 녹지공간을 세밀히 관찰하여 서술하고 있는 클로텔은 정원이 단순한 자연의 재현물이 아니라 인간의 정신, 심리적인 세계를 반영하는 문화적 경관임을 강조하고 있다. 인간에 의해 새롭게 창조된 자연은 단지 물리적 경관 특성으로만 이루어지지 않는 것이다. 『정원

27) “ce petit coin paraissait vaste et complexe”, 『정원들』, *OP*, p. 35.

들 Jardins』이라는 시에서 클로델은 정원을 “인간의 정신에 부합되는 자연”으로 표현하고 있다.

Ainsi la nature s'accommode singulièrement à notre esprit, [...] De même qu'un paysage n'est pas constitué par de l'herbe et par la couleur des feuillages, mais par l'accord de ses lignes et le mouvement de ses terrains, les chinois *construisent* leurs jardins à la lettre, avec des pierres. Ils sculptent au lieu de peindre. Susceptible d'élévations et de profondeurs, de contours et de relief, par la variété de ses plans et de ses aspects, la pierre leurs a semblé plus docile et plus propre que le végétal, réduit à son rôle naturel de décoration et d'ornement, à créer le site humain.

이렇게 자연은 기이하게도 우리 인간의 정신에 부합된다, [...] 풍경이라는 것이 풀과 잎새들의 빛깔에 의해서가 아니라, 그 지형의 윤곽과 움적임에 의해 구성되는 것처럼, 중국인들은 말 그대로 돌들을 가지고 그들의 정원을 짓는다. 중국인들은 정원을 그리는 대신 조각한다. 설계와 모양의 다양성에 맞추어 높이고, 깊게 파고, 구부리고, 돌출되게 하는 것이 용이한 석재는 중국인들이 보기 에, 장식과 꾸밈의 자연적인 역할에 한정되어 있는 식물보다 인간의 경관을 창조하기에 수월하고 적합했던 것이다.

(『정원들』, *OP*, pp. 33~34)

이렇게 만들어진 정원은 인간의 심성에 맞는 공간을 창조하고 그들의 이상향에 어울리는 상징물들을 구현해냄으로써 본래의 자연보다도 더 신비로운 분위기를 이루어낸다. 정원은 일상의 공간 속에 꾸며진 낭만적 이상향이 될 수 있는 것이다. 클로델이 중국에서 발견한 한 정원은 용의 형태를 모방한 담을 따라 “신비스럽게” 정원의 입구에 이르도록 만들어져 있다.

Le mur serpente et ondule, et sa crête, avec son arrangement de briques et de tuiles à jour, imite le dos et le corps d'un dragon qui rape; une façon, dans un flot de fumée qui boucle, de tête le termine. - C'est ici. Je heurte mystérieusement à une petite porte noire: on ouvre.

담은 구불구불하고 물결처럼 일렁거린다, 그 능선은, 벽돌과 기와들을 빛이 들어오는 방향으로 배열하여, 기어가는 용의 등과 몸체를 재현해내고 있다. 둥근 고리 모양의 연기가 물결을 이루는 배경 속에서, 처음 시작된 방식에 의해 마무리가 지어진다 - 그곳이 여기다. 나는 신비스럽게 작은 문과 마주 한다. 문이 열린다.

(『정원들』, *OP*, p. 33)

중국에서 용은 “불멸성”을 가진 신비한 동물이다. 용은 날 수 있고 인간을 태우고 하늘로 올라갈 수 있으므로 “승천”의 상징이다.²⁸⁾ 클로텔은 용에 대한 중국인들의 이러한 믿음에 대해 인식하고 있었던 듯하다. 구불구불한 용 모양새의 담을 따라 “신비의 문”에 이르는 과정은 불멸의 용을 타고 영원한 이상향에 도달하려는 중국인들의 소망을 담고 있는 것이다.

이렇게 중국의 정원들은 단순히 자연성을 강조하는 것이 아니라 인간적, 문화적 요소들과 어우러져 대비적인 조화미를 보여주고 있다. 담으로 공간을 아늑하게 둘러친 그 내부에는 신비로운 별천지가 재현되어 있다.

[...] des arbres dépouillés barrent le ciel, dominant le jardin de leurs statues géantes. Je m'engage parmi les pierres, et par un long labyrinthe dont les lacets et les retours, les montées et les évasions, amplifient, multiplient la scène, imitent autour de lac et de la montagne la circulation de la rêverie, j'atteints le kiosque du sommet. Le jardin paraît creux au-dessous de moi

28) Cf. *Dictionnaire des symboles*, CHE à G, Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Seghers, 1969, pp. 212~213.

comme une vallée, plein de temples et de pavillons, et au milieu des arbres apparaît le poème des toits.

헐벗은 나무들이 창공을 가로막고, 그것들의 거대한 입상들이 정원을 지배하고 있다. 나는 돌들 사이로, 긴 미로를 통해 들어간다. 미로의 구불구불함과 회귀성, 오르막과 출구들에 의해 풍경은 확대되고, 다양해지며, 호수와 산을 가운데에 두고 몽상의 순환을 재현하고 있다, 나는 꼭대기의 정자에 도달한다. 정원은 내 아래로 열린 하나의 골짜기처럼 보인다, 거기에는 사원과 정자들이 가득하고, 나무들 가운데 드러난 지붕들이 시와 같은 풍경을 이루고 있다.

(『정원들』, *OP*, p. 34)

“큰 통로들과 직선적인 조망들로 구성된 프랑스식 정원”²⁹⁾에 대해 비판적이었던 클로텔은 구불구불한 담과 미로 등으로 꾸며져 몽환적 분위기, 시와 같은 풍경을 자아내는 중국의 정원에 매혹을 느낀 듯하다. 클로텔이 관찰한 중국의 정원들은 극적이며 세부적인 다양성에 의해 특징지어지고 있다. 자연의 돌과 나무들뿐만 아니라 사원과 정자들이 어우러진 공간이 다채롭고 복합적인 문화 경관을 구성하고 있는 것이다.

그러나 그 인공성에도 불구하고 중국 정원을 특징짓는 것은 인위적으로 꾸며진 문화 공간의 ‘자연스러움’이다. 정원은 사원, 정자, 다리 등 인공적인 건축물들과 함께 자연적인 경관들, 즉 산과 냇머리 그리고 물의 공간을 포함하고 있는데, 물의 공간은 호수, 연못 등으로 그 규모를 달리 하며 다양한 분위기를 연출하고 있다.

Le lieu ici représente un mont fendu par un précipice et auquel de rampes abrupte donnent accès. Son pied baigne dans un petit lac que recouvre à demi une peau verte et dont un pont en zigzag complète le cadre biais.

29) “le jardin à la française fait d’avenues et de perspectives rectilignes”, *Prose*, p. 266.

이곳은 낭떠러지에 의해 틈새가 벌어져 있는 산을 표현하고 있으며 가파른 비탈길을 통해 접근해야 한다. 산의 발치는 작은 호수에 잠겨 있으며 호수는 절반 정도 초록빛 표면으로 덮여 있고 호수에 놓인 갈지자형의 다리가 그 비스듬한 풍경의 틀을 완성하고 있다.

(『정원들』, *OP*, p. 34)

J'ai atteint le bord de l'étang, dont les tiges des lotus morts traversent l'eau immobile. Le silence est profond comme dans un carrefour de forêt l'hiver.

나는 연못가에 이르렀다, 연못가의 시든 연꽃 줄기들은 고요한 물을 가로지르고 있다. 침묵은 숲의 교차로에 고여 있는 겨울만큼이나 깊다.

(『정원들』, *OP*, p. 35)

자연 공간 속에서 산수가 조화를 이루듯이 인공의 ‘자연’도 산과 물이 어우러진 풍경을 통해 표현된다. 『정원들』에 등장하고 있는 호수나 연못 등은 그 장소의 상징성으로 인해 주목받을 만하다. 이 물의 공간들은 수풀의 빛깔을 반영하여 녹색을 띠거나, 바람의 작용에 의해 고요하거나 일렁이는 다채로운 이미지를 지니고 있다. 계절과 기후에 따른 자연의 변천을 보여주는 역할을 하는 물의 공간들은 또한 정원의 생태적 분위기를 부각시키고 있는 것이다.

그러나 클로델이 중국의 정원들에서 발견하고 있는 가장 큰 ‘자연적’ 특징은 “놀라움” 혹은 “꿈과 수수께끼”로 표현되는, 예기치 못한 풍경들의 다양성이다.

L'autre versant nous met face au grand Pavillon, et la descente qui lentement me ramène vers le lac par des marches irrégulières gradue d'autre surprises.

또 하나의 비탈길을 통해 커다란 정자에 이르게 되는데, 그 내

리막길은 나를 불규칙적인 보행에 의해 천천히 호수로 인도하며
또 다른 놀라움들을 하나씩 보태고 있다.

(『정원들』, *OP*, pp. 34~35)

Inexplicable comme la nature, ce petit coin paraissait vaste
et complexe comme elle.

마치 자연이 그러한 것처럼 설명하기 어려운 이 작은 구석은 자
연처럼 광대하고도 복잡한 것으로 보였다.

(『정원들』, *OP*, p. 35)

Et du milieu de l'enclos, comme un monstre, un grand
rocher se dressait dans la basse ombre du crépuscule comme
un thème de rêverie et d'énigme.

또한 울타리 한 가운데에는, 마치 괴물처럼 커다란 바위가 석양
의 낮은 그림자 속에 우뚝 솟아 있었는데, 마치 꿈과 수수께끼의
주제를 표현하고 있는 듯했다.

(『정원들』, *OP*, p. 35)

클로델은 자연을 획일적으로 잘 정돈하여 재현한 정원보다는 “우리에
게 우연과 놀라움과 비밀이 남겨져 있음을 확신하게 해주는”³⁰⁾ 자연스러
운 정원을 선호했다. 인간에 의해 조성된 정원의 인위성에도 불구하고
중국의 정원이 지향하는 것은 인간에 의해 통제되지 않는 자연스러움이
다. 『동양인식』에서 묘사되고 있는 정원들은 인간에 의해 만들어졌지만
여전히 자연과 소통하는 문화 경관을 보여주고 있다는 점에서 심오한 상
징성을 내포하고 있다. 자연에 대한 생태적 기본 개념이 문화 경관을 통
해 표현되고 있는 것이다. “자연을 파괴하여 자연의 사고를 자신의 사고
로 대체하지 않”³¹⁾으려 노력하고, 자연을 훼손하거나 자연의 조화를 깨

30) “Le jardin anglais au contraire est là pour nous assurer des réserves de hasard,
de surprise et de secret”, *Prose*, p. 266.

31) “L'homme ne détruit pas la nature pour substituer ses idées aux siennes”, *Prose*,
p. 1077.

는 것을 금기로 여겼던 중국인들의 자연인식 방법을 클로텔은 중국식 정원의 독특한 경관을 통해 부각시키고 있는 것이다.

3.2. 종교적 장소 경관의 상징적 의미: '소통'에 대한 함의

『동양인식』에서 문화 경관을 대표하는 또 다른 예는 사원, 탑 등 종교 관련 건축물에서 찾아볼 수 있다. 클로텔은 곳곳에 “사원을 짓고 탑을 쌓는” 중국인들의 성소를 눈여겨보았던 듯하다. 본래의 자연세계에 부여된 숭고함을 인위적으로 재현한 종교 건축물들은 그 장소의 상징성으로 인해 주목받을 만하다. 본 연구는 클로텔이 묘사한 종교적 건축물들을 내부경관과 배치뿐만 아니라, 그것을 둘러싼 환경과 작가가 경관에 부여하는 의미를 통해서 살펴보고자 한다.

『동양인식』에 등장하는 종교적 장소들은 그 입지에 따라 산지형과 도시형으로 구분된다. 험준한 산 속에 자리 잡은 “소박한 암자”³²⁾, “막대기 향 하나와 종이 한 조각으로 예배를 올리는 나무 밑의 보잘 것 없는 작은 성소들”³³⁾, 그리고 세속적이고 물질적인 도시환경과 인접해 있는 대사원 등 클로텔이 주목한 성소들은 자연적 환경뿐만 아니라 사회적 환경에 따라 다양한 입지를 가지고 있다. 『의식의 사원 Le temple de la conscience』이 “한 마리 새도 지저귀지 않으며, 사다리로 절벽을 오르는”³⁴⁾ 곳에 위치한 고독의 성소를 묘사하고 있다면, 『도시에 대한 고찰 Considération de la cité』에서는 “거리와 구역들로 촘촘히 구성되어 있는 현대의 도시”³⁵⁾에 자리 잡은 종교적 명소를 찾아볼 수 있다. 본 연구는 특히 도시 입지형 사원이라는 장소의 상징성을 부각시키고자 한다.

32) “cette humble caverne”, 『의식의 사원』, *OP*, p. 52.

33) “ces humbles petits sanctuaires sous un arbre où le culte se compose d'une baguette d'encens et d'un morceau de papier”, *Prose*, p. 1023.

34) “Durant que pas un oiseau ne crie, j'opère l'escalade”, 『의식의 사원』, *OP*, p. 52.

35) “On voit dans les villes modernes les rues et les quartiers se presser et se composer”, 『도시에 대한 고찰』, *OP*, p. 68.

보편적으로 종교적 건축물이 산지가 아닌, 도시민의 거주지역과 인접한 곳에 위치한 경우, 이는 신도의 접근, 즉 세속과의 소통을 용이하게 하는 것을 목적으로 하고 있다. 『도시에 대한 고찰』은 종교적인 성소와 세속의 공간인 시가지가 인접해 있는 도시 경관을 묘사하고 있다.

C'est une cité de temples,

On voit dans les villes modernes les rues et les quartiers se presser et se composer autour des bourses et des halles, et des écoles, et des bâtiments municipaux dont les haut faîtes et les masses coordonnés se détachent au-dessus des toits uniformes.

여기는 사원들의 도시이다. 현대적 도시지구들에 증권거래소와 시장 주위로 거리와 구역들이 촘촘히 들어서 있는 것이 보인다. 또한 학교와 도시의 청사들이 보인다. 청사들의 높은 지붕과 조직적으로 세워진 건물더미가 획일적 형태의 지붕들 사이로 뚜렷이 부각되어 보인다.

(『도시에 대한 고찰』, *OP*, p. 68)

정치, 경제, 사회, 문화, 교육 등 현대의 도시 문명이 요약된 세속적인 도시공간은 정신적 안식의 세계와 같은 장소에서 공존하고 있는 것이다. 세속적인 비참함, 무질서 또한 종교적 장소와 하나의 공간 안에 함께 존재하고 있다. 『파고다 Pagode』의 첫 장면에는 도시의 입구에서 사원으로 향하는 길목이 묘사되어 있는데, 도시의 길은 “가난한 사람들의 행렬이 그 양쪽을 메우고 있으며 군중들과, 짐과 여자들을 실은 외바퀴 수레들로 혼잡”³⁶⁾하다. 본고는 ‘성스러움’의 영역과 ‘세속’의 영역이 공존하는 “사원들의 도시”의 독특한 경관에 주목하고 있다. “대나무 숲 사이로 모습을 나타내 보이는” 사원은 세속적인 혼돈과 인접한 곳에서도 종교적 질서와 성스러움을 나타내 보이는 경관을 보여주고 있다.

36) “Des rangées de misérables, d'ailleurs, gamissent les deux côtés du chemin à cette ville qu'encombrent la foule et les brouettes à une roue chargées de ballots et de femmes”, 『파고다』 *OP*, p. 26.

Mais monument par le soir selon la forme d'une triple montagne, l'image ici posée de la cité éternelle ne trahit aucun détail profane et ne montre rien dans l'aménagement infini de ses constructions et l'ordre de son architecture qui ne se rapporte à un service si sublime,[...]

하지만 저녁 무렵이면 세 겹의 산 형태로 이루어져 보이는 대 건축물, 영원한 도시의 중후한 이미지는 세속성에 관련된 어떠한 세세한 요소도 드러내 보이지 않으며, 한없이 정돈된 건물들과 그 토록 숭고한 의무에 어울리는 건축의 질서 속에서 아무 것도 보이지 않고,

(『도시에 대한 고찰』, *OP*, p. 68)³⁷⁾

종교 건축물의 숭고한 이미지에도 불구하고 그것이 위치한 도시의 경관을 통해 볼 때, 종교적 세계는 세속과 단절되어 존재하는 초월성의 세계가 아니다. 『도시에 대한 고찰』은 초월적 세계의 성스러운 질서와 세속의 친근한 무질서가 갈등하지 않고 소통하는 도시 풍경을 보여주고 있는 것이다. 신이, 종교가, 있는 그대로의 인간적 삶의 모습을 부인하지 않고 조화롭게 정화하면서 공존하는 것, 이것은 클로텔의 종교에 대한 상상력의 본질이기도 하다.

그러므로 ‘사원들의 도시’는 ‘소통’의 공간미학을 표현하고 있다. 이 도시는 세속의 어지러운 삶과 인간 정신의 숭고함 사이의 소통을 전제로 하고 있는 것이다. 외관상 해소되기 어려운 듯이 보이는 상반성들, 세속성과 성스러움뿐만 아니라, 질서와 혼돈, 물질문명과 정신적 안식의 가치 사이의 대립이 무화되는 풍경이 이 ‘소통의 공간질서’에 의해 그려진다. ‘사원들의 도시’는 “우리가 존재하지 않는 공간”의 비가시성과 “우리가 존재하는 공간”³⁸⁾의 세속성을 동시에 지니고 있는 것이다.

37) 이 시행들은 필자의 기존 논문에서도 ‘세속과 종교의 소통’이라는 유사한 관점으로 분석된 바 있다. Cf. 줄저 『클로텔 시의 풍경과 유토피아적 공간의 구축 - 『동양 인식』을 중심으로』, 『불어불문학연구』 89집, 한국불어불문학회, 2012, p. 45.

38) “lieu où nous ne sommes pas”, “lieu où nous sommes”, *Prose*, p. 580.

『도시에 대한 고찰』에서 사원의 경관이 종교적 질서와 건축물의 이미지 사이의 일치를 암시하고 있는 것처럼, 『파고다』에서도 역시 사원 내의 건축물들의 형태는 불교의 교리에 부합한다. 이 시에 묘사되고 있는 전체적인 경관은 우주의 중심에 있다는 거대한 불교적 이상향인 수미산의 세계처럼 수직과 수평적인 차원에 기초를 두고 있으며 각각의 건축물에는 상징적인 의미가 부여되어 있다.

“세 개의 안뜰과 세 개의 절로 구성되고, 부차적인 제실들과 부속건물들을 갖춘”³⁹⁾ 광대한 파고다에 대한 묘사에서 클로델은 우선 그 경관의 수평성에 주목하고 있다.

Multiple, de plain-pied avec le sol, il exprime, par les relations d'élévation et de distance des trois arcs de triomphe ou temples qu'il lui consacre, l'Espace;

복합적이면서도 지면과 나란히 단층으로 세워진 [건축물]은 세 개의 개전문 혹은 사원들의 높이와 거리의 관계에 의해 우주공간을 표현하고 있다.

(『파고다』, *OP*, p. 27)

반면에 사원 경관의 중심이 되고 있는 탑을 특징짓는 것은 수직의 원리이다. “땅과 같은 층에 지어진” 파고다 전체의 풍경이 수평적 넓이에 관련된다면 그 한 가운데에서 “하늘과 나란히 놓인” 탑은 수직적 지향성에 의해 특징지어진다.

De même que la Pagode exprime par son système de cours et d'édifices l'étendue et les dimensions de l'espace, la Tour en est la hauteur. Juxtaposée au ciel, elle lui confère une mesure. Les sept étages octogonaux sont une coupe des sept cieux

39) “Elle se compose de trois cours et de trois temples, flanqué de chapelles accessoires et de dépendances”, 『파고다』, *OP*, p. 27.

mystiques.

파고다가 안뜰과 건물들의 체계에 의해 공간의 넓이와 차원을 표현하고 있는 것처럼, 탑은 공간의 높이를 표현한다. 하늘과 나란히 놓여 탑은 하늘의 높이를 헤아리게 한다. 팔각으로 다듬어진 일곱 개의 층은 일곱 개의 신비의 하늘들을 잘라낸 듯한 것이다.

(『파고다』, *OP*, pp. 29~30)⁴⁰⁾

탑은 창공 속에서 신비의 이상향을 향한 무한 비상을 갈망한다. 파고다의 수평적 광대함과 그 중심에서 하늘을 향해 솟아오르고 있는 탑의 경관은, 세상에서 가장 넓고도 높다는 수미산의 상상적 풍경과 겹쳐지고 있는 것이다.

한편 사원 경관에는 정통 불교의 원리뿐만 아니라 토속 신앙으로부터 유래한 다양한 요소들이 반영되어 있다. 토속의 자연 신들을 불교의 사원에 흡수시킴으로써 부처는 한 공간 안에서 “여러 다른 신들과 공존”하고 있는 것이다.

Le lieu religieux ici n'enferme pas, comme en Europe, unique et clos, le mystère d'une foi et d'un dogme circonscrits. Sa fonction n'est pas de défendre contre les apparences extérieures l'absolu; il établit un certain milieu, et, suspendu en quelque sorte au ciel, l'édifice mêle toute la nature à l'offrande qu'il constitue. [...] et Bouddha, prince de la Paix y habite avec tous les dieux. L'architecture Chinoise supprime, pour ainsi dire, les murs;

이곳에서 종교적인 장소는 균일하고 폐쇄적인 유럽에서 그러하듯 제한된 신앙과 교리의 비의를 가두어 두는 곳이 아니다. 그 기능은 외관으로부터 절대를 보호하는 것이 아니며. 그것은 어떻게

40) 이 시행들은 필자의 기존 논문에서도 ‘수직과 수평의 공간 이미지’이라는 유사한 관점으로 분석된 바 있다. Cf. 출저 『클로델 시의 풍경과 유토피아적 공간의 구축 - 『동양 인식』을 중심으로』, 『불어불문학연구』 89집, 한국불어불문학회, 2012, pp. 33~34.

보면 하늘에 매달려있는 어떤 장소를 세우는 것인데, 이 건축물은 그것이 봉헌하는 것에 전 자연을 함께 하게 한다. [...] 그렇게 해서 평화의 왕자, 부처는 다른 모든 신들과 함께 거기에 살고 있다. 중국의 건축은 말하자면 담들을 제거하는 것이다.

(『파고다』, *OP*, p. 27)

파고다는 수많은 경계들로 인식될 수 있는 “담들을 제거함”으로써 가장 이상적인 소통의 장소가 된다.⁴¹⁾ 거기에서는 다른 신들마저도 자신 가까이에 불러들여 소통하는 포용적인 종교세계에 대한 상상력이 표현되고 있다. 그렇게 해서 “평화의 왕자, 부처”는 우주를 구성하는 다양한 요소들 사이의 구분과 분열이 자리 잡고 있는 체계 안에 “제한된 신앙과 교리의 비의를 가두는” 대신, 이 구분과 분열 이전에 존재하는 어떤 교감에 대해 믿게 하는 것이다.

4. 결론

『동양인식』에서 클로텔은 다차원적인 상징과 의미가 내포되어 있는 경관들을 묘사하고 있다. 본 연구가 특히 주목하고자 한 것은 클로텔의 ‘세계의 총체적 조화’에 대한 비전과, 자연과 인간 사이의 이상적인 ‘소통의 공간’에 대한 상상력이다. “이 세계가 조화로 이루어져 있음”⁴²⁾을 이해하고 “우리가 존재하는 세계”와 “존재하지 않는 세계” 사이의 소통에 대한 해안을 가졌던 클로텔은 이 ‘조화와 소통’의 세계관을 통해 동양 대륙의 다양한 경관들을 해독하고 있다.

클로텔에게 경관은 자연 경관이거나 혹은 문화적 경관이거나 자연적

41) “담들을 제거함” 듯한 불교 사원의 이미지에 대해서 필자의 기존 논문에서는 불교의 ‘공’의 개념과 결부시켜 설명한 바 있다. Cf. *Ibid.*, p. 33.

42) “la solidité de ce monde est la matière de ma béatitude! [...] Je comprends l'harmonie du monde”, 『산책자』, *OP*, p. 85.

요소와 인간적 사고의 결합이다. 클로텔의 시 세계에서 자연의 산수와 인공의 정원, 인간적 도시와 종교적 성소 등 상반되고 단절되어 있는 듯이 보이는 공간들은 서로 이어지면서 소통하고 있다. 시인의 심도 깊은 ‘공간담론’이 그 이질적 공간들 사이의 간격을 매워주고 있기 때문이다. 클로텔의 시적 경관들 속에서 인간과 자연 사이의 단절되었던 소통관계가 다시 이어지고, 현실적 삶의 공간과 종교적 안식 공간 사이의 경계는 희미해진다.

오늘날 문화학의 가장 중요한 과제들 중 하나는 자연과 문명, 그리고 인간 사이에 유기적 관계를 재설정하고자 하는 것이다. 클로텔은 『동양 인식』을 통해 인간이 자연을 부인하지 않고 오히려 자연과 동체를 이루며, 문명과 정신적 안식의 가치가 공존할 수 있다는 희망을 표현하고 있다. 그러므로 클로텔의 경관 해석은 개인의 “영혼의 지리학”⁴³⁾의 차원을 넘어, 인간과 그를 둘러싼 세계에 대해 하나의 의미 있는 시각을 요구하는 현대 문화지리학에 접근하고 있는 것이다.

43) Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 419.

참고문헌

1. 클로델의 작품 및 그에 대한 연구

- Claudé, Paul, *OEuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002(1ère éd. 1967).
- _____, *Oeuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006(1ère éd. 1965).
- Collot, Michel, “Idéogrammes Claudéliens de l'horizon”, *L'Horizon fabuleux II, XXe siècle*, José Corti, 1988, pp. 21~49.
- Fumet, Stanislas, *Claudé*, Gallimard, 1968.
- Place, Jacques, “Approche du thème du refuge chez Paul Claudé”, *Circé, le refuge II*, Cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire 3, études et recherches réunies par J. Burgos, Lettres Modernes, Minard, 1972, pp. 105~175.
- Poulet, Georges, “Claudé”, *Les Métamorphoses du cercle*, préface de J. Starobinski, Flammarion, 1979, pp. 479~496.
- Vachon, André, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudé : expérience chrétienne et imagination poétique*, Seuil, 1965.
- Weber, Jean-Paul, “Paul Claudé”, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, 1960, pp. 338~387.
- 김시원, 「클로델 시의 풍경과 유토피아적 공간의 구축 - 『동양 인식』을 중심으로」, 『불어불문학연구』 89집, 한국불어불문학회, 2012, pp. 27~51.
- 김중현, 「20세기 프랑스 작가들과 한국」, 『프랑스학연구』 63집, 프랑스

학회, 2013, pp. 111~135.

2. 기타(문화지리학, 풍수, 상상력, 현대시 전반, 사전류)

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.

Collot, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.

Guhl, Marie-Cécile, “Les Paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge”, *Circé, le refuge II*, Cahiers du centre de recherche sur l’imaginaire 3, études et recherches réunies par J. Burgos, Lettres Modernes, Minard, 1972, pp. 11~104.
Dictionnaire des symboles, Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Seghers, 1969.

김시원, 「20세기 프랑스 시의 풍경과 신화적 공간구조 -발레리, 클로델, 본느푸아를 중심으로-」, 『프랑스학연구』 53집, 프랑스학회, 2010, pp. 55~86.

데이비드 앳킨슨, 피터 잭슨, 데이비드 시블리, 닐 워쉬본 편저, 『현대 문화지리학: 주요 개념의 비판적 이해』, 이영민, 진종현, 박경환, 이무용, 박배균 역, 논형, 2011.

이은숙, 「문학지리학 서설-지리학과 문학의 만남」, 『문화역사지리』 제4호, 1992, pp. 147~166.

진종현, 「경관연구의 환경론적 함의: 낭만주의 경관을 중심으로」, 『문화역사지리』 제21권 제1호, 2009, pp. 149~160.

조남선, 『풍수의 정석』, 청어람, 2010.

〈Résumé〉

Perspective de géographie culturelle chez Claudel:
étude des paysages dans *Connaissance de l'Est*

KIM Si-Won

Paul Claudel présente dans son recueil *Connaissance de l'Est*, quelques paysages concrets de la Chine, soit naturels, soit culturels: montagne, cascade, fleuve, source, jardin, Pagode, temple, ville, etc. Nous voulons y trouver non seulement la variété des paysages extérieurs mais aussi le symbolisme et les connotations très riches. Il s'agit d'une géographie culturelle qui s'intéresse aux vestiges culturels imprimés dans le paysage naturel.

Pour analyser les paysages naturels dans le recueil, nous avons recours aux pensées traditionnelles de l'Asie, 'Yang et Yin' ainsi que 'Feng Shui' qui intéressent Claudel. Nous constatons quelques paysages dans lesquels se communiquent le ciel et la terre, se harmonisent l'humain et la nature.

Nous trouvons aussi que pour représenter les paysages culturels, Claudel ne néglige jamais ce sujet de la communication entre l'homme et le monde. Malgré quelques caractères artificiels du jardin, le poète y trouve la pensée chinoise qui prétend qu' "on ne détruit pas impunément l'harmonie de la nature." C'est ainsi que le jardin, créature par l'homme, devient le symbole représentatif de la communication entre l'homme et la nature.

Nous analysons pour conclure notre étude le paysage des lieux religieux, la Pagode et la cité de temples. Claudel trouve que l'environnement et l'édifice de ces lieux religieux s'accommodent à la doctrine bouddhique. Les paysages de la Pagode et de la cité de temples offrent des espaces analogues au monde idéal bouddhique dans lequel se fondent toutes les frontières entre les dieux différents, entre le sacré et le profane. La Chine, tel que la conçoit Claudel apparaît l'espace unitaire et harmonieux où ne sont plus interrompus l'humain et la nature, la vie profane et le monde religieux, ainsi que 'le monde où nous sommes' et 'le monde où nous ne sommes pas'.

Notre étude met en relief la perspicacité claudélienne de la communication entre le monde et l'humain, avec laquelle Claudel déchiffre les paysages variés et complexes de l'immense continent de la Chine.

주 제 어 : 폴 클로델(Paul Claudel), 『동양인식』(*Connaissance de l'Est*), 문화지리학(géographie culturelle), 풍수(feng shui), 음양(yang et yin)

투 고 일 : 2013. 3. 24

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

L'inquiétante étrangeté chez Hervé Guibert

KIM Hyeon-A
(Université féminine de Séoul)

| Contents |

1. Introduction
2. La mort, sans issue
3. L'image de soi, le double
4. Les croyances
5. Conclusion

1. Introduction

Notre étude sera entièrement consacrée à la thématique de l'inquiétante étrangeté dans l'univers de Hervé Guibert (1955-1991), écrivain, photographe et chroniqueur au journal *Le Monde*. Ses romans autobiographiques et à la fois, autofictifs, se caractérisent par une «inquiétante étrangeté».

Le terme de l'«inquiétante étrangeté» vient de l'article *Das Unheimliche*, écrit par Sigmund Freud. *Das Unheimliche* est un adjectif substantivé formé sur la racine Heim (anglais *home*, «chez soi»), précédée du préfixe privatif *un*, ce que Freud traduit par le refoulement d'un élément familier qui aurait fait retour. Par ailleurs le

mot *unheimlich* a pour antonyme *heimlich*, *heimisch* (du pays, familial). Or la signification de *Heimlich* est ambivalente, au point qu'elle finit par coïncider avec son contraire *unheimlich*. L'«inquiétante étrangeté», c'est donc ce qui, bien que familier, «suscite l'angoisse et l'épouvante»¹⁾.

Les romans et les photographies de Guibert peuvent parfois susciter un sentiment d'«inquiétante étrangeté». En effet dans ses romans, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*²⁾ et *Le Protocole compassionnel*³⁾, le sida, maladie alors mal connue et mortelle, transforme par moment le monde du narrateur contaminé. Ce dernier, obsédé par l'idée de sa mort prochaine, y décrit un univers d'une «inquiétante étrangeté».

Nous allons étudier ici comment cette «inquiétante étrangeté» se traduit dans ces deux romans ainsi que dans quelques photographies de Guibert. Ce travail sera divisé en trois parties. La première sera consacrée à *la mort, sans issue*, la seconde, à *l'image de soi, le double* et la troisième, aux *croyances*.

2. La mort, sans issue

En 1983, Guibert, alors âgé de seulement 27 ans, apprend que sa vie va bientôt prendre fin : il est séropositif. Après l'annonce de cette contamination, l'univers de Guibert apparaît sous un jour nouveau. Son angoisse de la mort teinte certaines de ses descriptions d'une

1) Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, coll. Folio/Essais, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 1985, p. 213.

2) Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Éditions Gallimard, coll. (Folio), 1990.

3) Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard, coll. (Folio), 1990.

«inquiétante étrangeté».

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie en 1990, grâce auquel l'écrivain est devenu très célèbre, dévoile sa peur de la mort et sa lutte contre le sida. Dans ce roman, le narrateur subit toutes sortes d'examens médicaux qui donnent à son corps une nouvelle dimension. En effet chaque partie de son corps contaminé acquiert une existence autonome, indépendante de la volonté du narrateur. Le sang, dont on sait déjà qu'il est un vecteur de la contamination par le virus du sida, se présente comme un corps déshabillé :

Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux?⁴⁾

Angoissé par la répétition des examens sanguins qui le vident de son sang, le narrateur se sent «dénudé et exposé» aux regards des hommes. De la même façon, organismes sans conscience, virus du sida et maladies opportunistes qui l'accompagnent semblent avoir ici une existence autonome et pour seul dessein la mort du narrateur : le «sida, microscopique et virulent, mange l'homme, ce géant»⁵⁾. La progression du virus est même considérée comme une «colonisation» :

4) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 14.

5) *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 180.

Je suis très attentif aux manifestations de la progression du virus, il me semble connaître la cartographie de ses colonisations, de ses assauts et de ses replis, je crois savoir là où il couve et là où il attaque, sentir les zones intouchées [...]»⁶⁾.

Impuissant devant le virus envahissant l'intérieur de son corps, le narrateur ne peut que constater ses conquêtes. Dominé par le virus, il n'est plus le maître de son corps ; il n'est même pas certain des positions de l'ennemi. Cette personnification du virus et du sang opposée à l'impossibilité du narrateur d'agir sur son propre corps est une source d'«inquiétante étrangeté», le virus semblant prendre possession du corps et de l'esprit du narrateur.

Cette possession apparaît également dans le regard des autres malades. En effet derrière l'apparence saine de certains d'entre eux, Guibert voit transparaître la présence de la «mort». Le contraste est très visible entre les visages des malades «pleins de jeunesse et de beauté» et leur état de santé :

[D]errière ces visages qui avaient l'air sains, et qui étaient parfois pleins de jeunesse et de beauté, alors qu'eux-mêmes voyaient une tête de mort lorsqu'ils se regardaient dans la glace, ou inversement avaient l'impression de détecter immédiatement la maladie dans ces regards décharnés alors qu'eux-mêmes s'assuraient à chaque instant dans un miroir qu'ils étaient encore en bonne santé malgré leurs mauvaises analyses⁷⁾.

6) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 48.

7) *Ibid.*, p. 57.

L'apparence physique n'est qu'un masque derrière lequel se cachent les signes d'une mort future. La différence des perceptions, selon qu'il s'agit du point de vue du narrateur ou du malade, crée un sentiment d'inquiétante étrangeté d'une part parce qu'elle dévoile l'apparence trompeuse de l'enveloppe corporelle des malades et d'autre part parce qu'elle souligne la relativité du monde qui nous entoure.

Mais la maladie contamine plus que le corps du malade, elle contamine également sa façon de voir le monde. Ainsi lorsque le narrateur se rend à l'hôpital Claude-Bernard, il est submergé par une impression d'«inquiétante étrangeté». D'abord l'hôpital se situe dans un espace-temps impossible : le narrateur atteint l'hôpital après avoir traversé «une seconde bretelle de périphérique», «à une heure où l'on ne fait pas de visites»⁸⁾. Le seul espace-temps possible est celui de la mort que ponctuent les noms des bâtiments : «maladies infectieuses», «épidémiologie africaine», «maladies mortelles»⁹⁾. Cette gradation de la maladie à la mort semble accélérer l'aggravation de l'état du malade en le condamnant à sa propre disparition. Ensuite le monde se vide de toute présence humaine : l'avenue est déserte, «sans boutique», et à l'hôpital «il n'y [a] plus ni gardien ni service d'admission»¹⁰⁾. La description des lieux évoque davantage un paysage post-apocalyptique qu'un lieu de soin : «Tout était désert, pillé, froid et humide, comme saccagé, avec des stores bleus effilochés qui battaient au vent, je marchais le long des pavillons barricadés»¹¹⁾. Enfin contrastant avec l'abandon apparent de l'hôpital,

8) *Ibid.*, p. 56.

9) *Ibid.*, p. 56.

10) *Ibid.*, p. 56.

le bâtiment réservé aux malades du sida se caractérise par une agitation surréaliste : «Trois infirmières se tassaient, comme empilées pour un jeu de cirque les unes au-dessus des autres, dans un placard à balais en compulsant frénétiquement les pages d'un classeur et en criant des noms»¹²⁾. Les cris et les acrobaties des infirmières renforcent le caractère inquiétant de la scène qui atteint son paroxysme avec l'extraction quasi-industrielle du sang contaminé dans «l'unique cellule éclairée qui continuait de bourdonner derrière ses verres dépolis, et où l'on extrayait sans relâche le sang contaminé»¹³⁾. L'hôpital n'est plus l'endroit où on soigne la maladie, mais au contraire, où les malades sont poussés vers une seule issue, la mort :

Malgré tous mes efforts pour ne pas me perdre en suivant le parcours fléché, je m'aperçus bientôt que j'arrivais devant une sortie condamnée, il me fallait refaire tout le trajet en sens inverse, et me mettre en quête d'une autre sortie¹⁴⁾.

C'est un labyrinthe où ni le narrateur ni un «Noir» avant lui ne peuvent retrouver la sortie. La description de cet hôpital correspond exactement à celle des ruelles italiennes où se perd Freud et qui lui permet d'illustrer la «compulsion intérieure de répétition»¹⁵⁾ entraînant le sentiment d'«inquiétante étrangeté».

Un autre facteur de ce sentiment apparaît dans la répétition obsessionnelle des dates. Le narrateur insiste sur les dates suivantes :

11) *Ibid.*, p. 56.

12) *Ibid.*, p. 57.

13) *Ibid.*, p. 56.

14) *Ibid.*, p. 59.

15) *L'Inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 242.

le 22 décembre, jour où il a subi des examens atroces, et le 11 janvier date d'annonce de ses résultats¹⁶). Si la répétition non intentionnelle du même nombre ou «ce retour obstiné du même nombre»¹⁷) qu'évoque Freud diffère de la répétition obsessionnelle de ces dates dans le roman de Guibert, il n'en reste pas moins vrai que les dates et les chiffres y prennent une connotation particulièrement angoissante. En effet tous sont placés sous le signe de la maladie : la chronologie du chapitre 19 qui commence en 1980 quand le narrateur entend pour la première fois parler du sida et se termine en 1988 lorsqu'il révèle sa contamination à ses proches, comme l'évolution de son taux de T4.

Corollaire de ce nouvel ordre du monde, l'âge ne traduit plus le passage du temps c'est l'état de dégénérescence corporelle qui indique l'âge du narrateur comme dans le passage suivant :

[U]n corps de vieillard avait pris possession de mon corps d'homme de trente-cinq ans, il était probable que dans la déperdition de mes forces j'avais dépassé mon père qui vient d'en avoir soixante-dix, j'ai largement quatre-vingt-quinze ans, comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente¹⁸).

Mais alors qu'il semble vieillir prématurément, le roman s'achève sur le narrateur qui a « enfin retrouvé [s]es jambes et [s]es bras d'enfant »¹⁹). Malade du sida, il appartient à un autre espace-temps que le nôtre, que celui des personnes saines. Pour lui, la chronologie

16) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, pp. 51-60, pp. 71-72.

17) *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 241.

18) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 12.

19) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 284.

perd tout son sens, la logique mathématique des chiffres et leur neutralité laissent place à une ritournelle macabre.

3. L'image de soi, le double

Nous trouvons également une autre source de l'«inquiétante étrangeté» dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel* : le double. Il se présente sous deux formes distinctes dans ces romans et les photographies de Guibert : le soi dédoublé et l'autre comme double de soi, que nous analyserons en nous référant à Otto Rank et à son ouvrage *Le Double*²⁰⁾.

La «crainte de la mort»²¹⁾ qu'Otto Rank met en relation avec l'apparition du double apparaît clairement dans la prise de conscience du narrateur de sa déchéance face à sa propre image réfléchie par un miroir :

Je me suis vu à cet instant par hasard dans une glace, et je me suis trouvé extraordinairement beau, alors que je n'y voyais plus qu'un squelette depuis des mois. Je venais de découvrir quelque chose : il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer²²⁾.

20) Otto Rank, *Le Double*, [Der Doppelgänger eine psychoanalytische Studie, 1925], traduit par Dr S. Lautman, Payot, 1992, cité dans *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 236. Otto Rank y examine «les relations du double à l'image en miroir et à l'ombre portée, à l'esprit tutélaire, à la doctrine de l'âme, et à la crainte de la mort».

21) *Ibid.*, p. 236.

Un paradoxe apparaît ici : le narrateur se trouve «extraordinairement beau» alors que son visage est «décharné» et qu'il pense ne pas pouvoir l'aimer. Mais celui-ci se résout dans la naissance du double. En effet «ce visage décharné» n'est plus celui du narrateur mais celui de son «cadavre». Or Freud explique que «ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort» et «aux cadavres»²³⁾.

Nous observons le même mécanisme dans *Le Protocole compassionnel*. Le narrateur est fasciné par son corps nu qu'il observe dans un miroir :

Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale [...] Je ne peux pas dire non plus que j'avais de la pitié pour ce type, ça dépend des jours, parfois j'ai l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz, d'autres fois il est clair qu'il est condamné, en route vers la tombe, inéluctablement²⁴⁾.

Ici encore son corps ne lui appartient plus ; il s'agit de celui de quelqu'un d'autre, de «ce type». Il tente ainsi de rejeter sa crainte de la mort sur un autre en mettant un moi étranger à la place de son moi propre. Ce faisant, il n'est plus malade, c'est l'autre, son double, qui l'est. Le sentiment d'«inquiétante étrangeté» qui accompagne la projection du corps propre conduit alors à une dépersonnalisation. Le narrateur, tel Narcisse, se dédouble au risque de se perdre dans son propre reflet.

La photographie donne également naissance à de multiples doubles.

22) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 259.

23) *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 246.

24) *Le Protocole compassionnel*, op. cit., pp. 18-19.



figure 1 : L'autoportrait(1987-1988)

Guibert a toujours eu l'habitude de se mettre en scène dans des autoportraits où sa jeunesse et sa beauté rayonnaient. Même malade, il a continué de le faire. Parmi ses photographies, l'*Autoportrait* (1987-1988) représente le mieux la disparition de soi provoquée par l'émergence du double. Si nous pouvons voir le reflet de Guibert sur le carreau d'une fenêtre, son visage en partie noyé dans l'ombre semble s'estomper, fragmenté par d'autres reflets. Par ailleurs, le cadrage et la mise au point font disparaître ce qui doit être le visage non reflété d'Hervé Guibert dans un flou au premier plan à gauche.

Pour Guibert, la pratique photographique produit la «décomposition». C'est une représentation allégorique de la mort : «comme un espoir et un acte de survivance», une «illustration de soi-même (chaque photo est un peu le tirage au sort à la loterie de l'éternité), et en même temps l'hyperbole qui rapproche le plus le sujet, dans la crampe fulgurante du diaphragme, de sa destruction»²⁵⁾. Les autoportraits de

25) «L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment?», *Dialogue d'images*, Photographies d'Hervé Guibert et de Hans Georg Berger, William Blake & Co.

Guibert coïncident parfaitement avec le motif du double d'Otto Rank. Créés d'abord comme un moyen de défense contre l'anéantissement de soi-même, ils finissent par révéler le caractère illusoire du concept d'identité et ainsi par menacer la vie de l'autre, double de soi. Le regard de Guibert dans cette photo exprime une fascination suicidaire : en regardant la lumière en face, c'est à sa propre mort qu'il fait face.

Mais le double du malade n'apparaît pas que dans des miroirs ou des photographies, il apparaît même dans la foule des malades. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, nous apprenons la contamination de Michel Foucault, Muzil dans le roman, par le virus du sida. Ce roman dédié à ce philosophe décrit «l'agonie» de cet ami proche de Guibert en même temps que celle du narrateur qui s'identifie à Muzil car il souffre de la même maladie. Muzil apparaît ainsi comme un double affrontant la mort :

C'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie qui m'attendait et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié, nous étions liés par un sort thanatologique commun²⁶.

Conscient qu'il va partager avec lui une «agonie [...] identique», un «sort [...] commun», le narrateur voit dans le philosophe un double. Le spectacle des souffrances de Muzil apparaît ainsi comme «une prémonition» de ses propres souffrances et de sa mort imminente.

Edit., 1992.

26) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 107.

Cette prise de conscience illustre parfaitement le sentiment d'«inquiétante étrangeté» suscité par le motif du double et décrit par Freud. Muzil est en effet le reflet du narrateur, le révélateur de son funeste destin.

Ce destin que partagent également le narrateur et Jules, son amant souffrant aussi du sida, aboutit à la formation d'un double encore plus inquiétant, d'un autre moi parfait :

Deux sidas c'était trop pour un seul homme, puisque j'avais désormais la sensation que nous formions un seul et même être, sans miroir au milieu, et que c'était ma voix aussi que je recouvrais quand je lui parlais au téléphone, et que c'était mon propre corps que je reconquerrais chaque fois que je prenais le sien entre mes bras, ces deux foyers d'infection latente étaient devenus intolérables à l'intérieur d'un seul corps. Si l'un de nous eût été malade, et pas l'autre, cela eût sans doute créé un équilibre de protection qui aurait soustrait la moitié du mal. Ensemble nous nous abîmions dans cette double maladie, nous sombrions avec impuissance, et aucun n'arrivait à retenir l'autre de cette attraction commune vers le fond, le fin fond des fonds²⁷⁾.

S'il s'agit bien de deux personnes, le corps de Jules devient celui du narrateur ; la voix de Jules, sa voix. Cette identification met en évidence la dangerosité du processus qui s'apparente à une conquête et s'achève par la constitution d'un «seul corps», c'est-à-dire par la disparition de soi, de l'autre, alors que subsistent «deux foyers d'infection latente».

Le narrateur ne pouvant plus distinguer son propre soi de celui

27) *Ibid.*, p. 180.

Jules prend conscience du risque de se perdre. Il se sent donc naturellement soulagé par l'absence de Jules dont la présence lui rappelle sa propre souffrance et sa maladie, comme l'inverse est vrai pour Jules : «Jules était ma maladie, il la personnifiait, et j'étais sans doute la sienne»²⁸⁾. C'est comme si le sida prenait possession des corps et les transformait en lui-même. En effet le narrateur reconnaît dans son amant sa maladie et va jusqu'à s'identifier à celle qui va tuer son amant. Les deux personnages ne sont plus que «deux sidas», ce qui contribue au sentiment d'«inquiétante étrangeté». Si Otto Rank explique que : «Le double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant le Diable ou un contraire du moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer»²⁹⁾, Guibert présente ici l'image d'un double qui, dès le départ, laisse apparaître son objectif réel sans jamais assumer de rôle consolateur, d'où naît un sentiment d'«inquiétante étrangeté» encore plus grand. Et à la fin, Jules et le narrateur sont bien tous les deux victimes de leur double, la maladie mortelle.

4. Les croyances

Dans son effort pour résister à l'avancée de la maladie, le narrateur développe une autre stratégie tout aussi étrange. Alors que les termes médicaux en relation avec les examens que subit le patient, les résultats d'analyses médicales et les traitements donnent une vision

28) *Ibid.*, p. 181.

29) Cité dans *L'Inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 237.

très scientifique de la maladie, de nombreux épisodes font entrer superstitions et croyances animistes dans le récit créant un décalage propice à l'apparition de l'«inquiétante étrangeté».

En effet pour le narrateur d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, «le sida [...] est une maladie de sorciers, d'envoûteurs», «un mystère»³⁰⁾. De ce fait, elle le conduit naturellement dans le monde étrange de la magie. À plusieurs reprises, le narrateur décide de recourir à des ex-voto. La première fois il dépose un vœu de guérison dans le Temple de la Mousse au Japon en 1984 : «J'inscrivis mon vœu codé de survie, pour Jules et moi»³¹⁾. La deuxième fois il tente de déposer cinq ex-voto pour la guérison de sa famille à Lisbonne. Bien que sa croyance en l'efficacité de ces procédés semble faible – il y a recours car c'est «la coutume en cas de maladie»³²⁾ –, ces ex-voto semblent entourer d'un certain mystère. C'est le cas des ex-voto portugais. D'une part, inconsciemment, le narrateur en a acheté cinq, ce qui symbolise selon Jules leur «famille engagée et soudée dans l'aventure du malheur»³³⁾. Autre coïncidence, lorsque le narrateur décide de les déposer dans une église, le nom de la Basilique où il se rend d'abord n'est autre que celui de son amant Vincent. D'autre part l'univers semble s'opposer à la réalisation du souhait du narrateur : dans la Basilique, il n'y a pas de place pour ses ex-voto puis il est chassé de l'église suivante.

Les expressions telles que «rémission», «salut», «grâce», «miracle» manifestent l'espoir de s'en sortir dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé*

30) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 17, p. 21.

31) *Ibid.*, p. 132.

32) *Ibid.*, p. 224.

33) *Ibid.*, p. 223.

*la vie*³⁴). Elles exhalent un parfum de religiosité, notamment, celui du christianisme. Pourtant, Christine Guibert avoue que Guibert n'est pas vraiment catholique : «Il disait toujours : ni messe, ni curé. [...] Il avait une formation et une éducation catholique plutôt religieuse, mais il avait renié tout ça»³⁵). Mais devant l'impasse de la maladie, Guibert ne privilégie aucune religion. Christian Soleil remarque d'ailleurs à ce propos : «Paradoxal, Hervé Guibert. Parce qu'à lire attentivement son œuvre, on remarque un goût pour le faste, les ors des églises ou des temples, fussent-ils bouddhistes, comme celui d'Asakusa [...] Les thèmes religieux y abondent, témoignent d'une recherche intérieure et spirituelle»³⁶).

Il est vrai que la croyance du narrateur ne se limite pas au christianisme. «Miracle à Casablanca», un récit inséré dans *Le Protocole compassionnel*, manifeste clairement cet aspect. N'ayant aucun espoir de guérir du sida grâce à un quelconque traitement médical, le narrateur décide d'aller à Casablanca :

La vérité est que je partais que j'étais à bout de tout, à bout de mes forces, en train de crever, tout simplement, comme une pauvre bête. Je n'avais plus aucun espoir que celui-ci³⁷).

Suite à la lecture d'une lettre d'un Tunisien, il fait ce voyage pour rencontrer cet homme, un guérisseur qui prétend avoir guéri plusieurs maladies graves. Avant son départ, il se sent «fort et éternel»³⁸).

34) *Ibid.*, p. 10.

35) Entretien avec Christian Guibert réalisé par Chritian Soleil, 1^{er} janvier 1999, cité par Christian Soleil, dans *Hervé Guibert, Biographie*, Actes graphiques, 2002, p. 111.

36) *Hervé Guibert, Biographie, ibid.*, p. 111.

37) «Miracle à Casablanca», *Le Protocole compassionnel, op. cit.*, p. 201.

Même le nom arabe de son hôtel *Karam*, qui signifie miséricorde, lui apparaît comme un signe de la guérison. Le guérisseur, qui prétend avoir vu la «Vierge» à l'âge de sept ans, tente de chasser le virus du sida par des prières ou des formules incantatoires : «Allez, fous le camp, saloperie de virus, taille-toi! Mon Dieu aidez-nous»³⁹⁾, «Mon fils je te pénètre... Au nom de Notre Seigneur Jésus-Christ, je te guéris». Le narrateur perdu dans un pays étranger veut se convaincre que le guérisseur va le sauver.

Bien que le guérisseur invoque Dieu et Jésus-Christ, son exorcisme s'apparente davantage aux pratiques animistes. Dans l'animisme, tous les objets dans la nature ont quelque chose de spirituel et beaucoup de phénomènes dans la nature résultent de l'action de l'esprit. Freud relie le retour de croyances animistes⁴⁰⁾ à l'apparition de «l'inquiétante étrangeté» affirmant que :

L'analyse des cas d'inquiétante étrangeté nous a ramené à l'antique conception du monde l'*animisme*, qui était caractérisée par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle. [...] tout ce qui nous paraît aujourd'hui «étrangement inquiétant» répond à une condition, qui est de toucher à ces restes d'activités psychiques animistes et de les inciter à s'exprimer.

La foi aveugle du narrateur pour la guérison qui paraît pour

38) *Ibid.*, p. 209.

39) *Ibid.*, p. 228, p. 244.

40) *L'Inquiétante étrangeté, op. cit.*, p. 245.

beaucoup ridicule lui donne malgré tout un calme intérieur. Elle a partie liée au mysticisme, comme le remarque Jean-Pierre Boulé : l'œuvre guibertienne est «parsemée par une certaine fascination pour la religiosité ou tout au moins le mysticisme»⁴¹⁾.



figure 2 : Hervé sert le paysage

La photographie intitulée *Hervé sert le paysage* mêle également image chrétienne et rituel animiste. Elle représente Hervé Guibert de dos face à un paysage de montagne. L'auteur debout au milieu d'un sentier tient deux assiettes de nourriture qu'il présente, bras ouverts, au paysage. Ce geste évoque d'abord Jésus étendu sur la Croix. Mais cette mise en scène se rapproche davantage de la pratique animiste de l'offrande faite à la Nature et aux esprits qui l'habitent. Guibert espère-t-il ainsi obtenir l'aide des dieux pour sa guérison?

C'est en tout cas ce qu'il a cru lorsqu'il a rencontré Bill qu'il décrit

41) Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001, p. 254.

ainsi : «mais ce Bill n'était-il pas, davantage que moi, un de ces phénomènes stupéfiants du destin, un de ces monstres absolus du sort, qu'ils semblent tordre et sculpter à leur guise»⁴²⁾. C'est en effet à cause de lui qu'au début d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur affirme :

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais, au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable. [...] je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable⁴³⁾.

La croyance absolue du narrateur en la guérison que souligne la phrase au passé composé «J'ai eu le sida pendant trois mois» provient effectivement de la promesse de traitement de Bill. Mais encore une fois, derrière la possibilité réelle du traitement médical, surgit la malédiction : Bill, «monstre absolu du sort», rompt sa promesse.

42) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 190.

43) *Ibid.*, p. 9.

5. Conclusion

Cette étude, entièrement consacrée à la découverte de l'«inquiétante étrangeté» dans les œuvres de Guibert, nous a permis de mettre en évidence le rôle de la maladie dans l'apparition de ce sentiment décrit par Freud.

Guibert, obsédé par la peur de mourir après avoir appris qu'il était séropositif, décrit un monde dont la perception est altérée par la maladie. Ainsi les lieux et les objets se transforment sous les yeux du malade. Perdu au milieu de ce labyrinthe, face à des murs de chiffres dressés par la maladie, le narrateur ne semble avoir d'autre issue que la mort. C'est donc bien l'angoisse de la mort qui est ici à l'origine de l'«inquiétante étrangeté».

Par ailleurs face à la maladie incurable, l'omniprésence de l'image en miroir dans les œuvres littéraires et photographiques guibertiennes témoigne, sans doute, de l'amour de soi. Le narrateur, Muzil et Jules sont des doubles qui, du fait de leur sort commun, incarnent le tourment de l'identité et l'incertitude d'être réellement eux-mêmes. Or leurs images réfléchies par les miroirs ou photographiques inspirant le sentiment d'«inquiétante étrangeté» viennent encore multiplier ce phénomène. Les mettant dans une position où ils sont à la fois sujets et objets, cette mise en abîme de soi finit par susciter une pulsion suicidaire. Victimes du narcissisme, les personnages s'engouffrent dans l'illusion de l'amour de soi.

L'auteur tente enfin de résister à la progression inexorable de la maladie en se convainquant qu'il peut trouver un recours salutaire dans la prière ou la magie. Comme on l'a vu, le narrateur d'*À l'ami*

qui ne m'a pas sauvé la vie dépose plusieurs ex-voto pour sa guérison et celle de ses proches. L'auteur manifeste une forte croyance en sa guérison car, malgré son état de santé, il est convaincu que son destin l'a amené à rencontrer l'homme qui peut le sauver. C'est du paradoxe entre la réalité de la maladie, la possibilité d'un véritable traitement médical et le mysticisme du narrateur, que naît le sentiment d'«inquiétante étrangeté».

Le sida et l'angoisse de la mort sont à l'origine de l'inquiétante étrangeté qui apparaît dans les œuvres de Hervé Guibert. La maladie est un facteur essentiel qui traverse la pensée de l'écrivain. Face à la peur de la mort, Guibert prouve la force de son désir de vivre, même après elle. C'est de là que surgit l'originalité de son univers qui nous hante comme un spectre.

Bibliographie

Œuvres littéraires d'Hervé Guibert

À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1990.

Le Protocole compassionnel, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1991.

Œuvres illustrées d'Hervé Guibert

«L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment?», *Dialogue d'images*, Photographies d'Hervé Guibert et de Hans Georg Berger, William Blake & Co. Edit., 1992.

Photographies, Éditions Gallimard, 1993.

Œuvres critiques et psychanalytiques

Boulé Jean-Pierre, *Hervé Guibert : L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001.

BUOT François, *Hervé Guibert Le jeune homme et la mort*, Grasset, 1999.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, coll. «Folio/Essais», traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 1985.

MACHEREL Raymond, *La Tentation d'image(s), écriture et photographie dans l'œuvre de Hervé Guibert*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Madame Ségolène Le Men et de Monsieur Frédéric Lambert, maître de Conférence à l'E.N.S. de Fontenay-St-Cloud, Université Paris VII, juin 1994.

PRATT Murray, «L'autoprésentation, l'écriture autre et l'ange», in *Le*

Corps textuel d'Hervé Guibert, La Revue des lettres modernes,
1997.

SOLEIL Christian, *Hervé Guibert, Biographie*, Actes graphiques, 2002.

〈국문요약〉

기베르 작품에서 ‘섬뜩한 낯섽’ 고찰

김 현 아

본 연구는 프로이트의 정신분석학적 개념인 ‘섬뜩한 낯섽(L'inquiétante étrangeté)’을 통해 기베르 작품을 재조명한 것이다. 공포와 불안이 수반된 이 독특한 감정을 기베르의 자전적 소설과 사진 작품을 통해서 심화시키고자 한다. 필자는 이를 *탈출구 없는 죽음*, *자아상과 복제*, *신앙*이라는 세 가지 주제로 고찰할 것이다.

기베르는 1983년 에이즈 감염된 후 죽음의 공포를 소설 *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*와 *Le Protocole compassionnel*에서 토로한다. 소설 속 주인공이 세계를 바라보는 시선은 프로이트가 부각시킨 섬뜩하고 낯선 감정의 일환이다. 에이즈 바이러스와 피는 그의 삶을 통째로 탐색하는 위협적 존재로 보인다. 자신처럼 병든 환자들의 시선에서도 죽음의 이미지를 읽어낸다. 인적 없는 거리나 고통스러운 검사를 감내해야 하는 병원도 탈출구 없는 죽음의 세계만을 연상시킨다. 죽음의 강박관념은 주인공으로 하여금 숫자에 대해 병적으로 집착하게 할 뿐만 아니라 시간, 공간의 개념도 뒤죽박죽으로 만들어버린다.

오토 랑크(Otto Rank)가 죽음의 공포와 연관 지은 복제된 이미지(double)에서도 섬뜩하고 낯선 감정이 감지된다. 기베르 소설과 자아 사진 작품에 등장하는 거울 속 자신의 모습에서 다가올 죽음의 이미지가 드러난다. 에이즈에 감염되어 죽어가는 친구들을 보며 자신의 운명을 예견하는 또 다른 자아를 발견한다. 그런데 이러한 이미지와 실제 자신의 이미지를 구별하지 못해 정체성의 혼란을 겪으며 에이즈 자체를 복제된

자아로 착각하기까지 한다. 급기야 본연의 자아를 회복하기 위해 복제된 자아를 살해하고픈 충동에 시달린다. 나르시시즘에서 출발한 복제된 이미지인 에이즈의 희생양이 되고 만 것이다.

병세가 완연해지자 주인공은 첨단 의학보다는 기독교, 마법, 정령숭배(animisme)와 같은 신앙에 의지한다. 주인공의 비이성적인 시각과 미신적 행위에 맹신하는 태도는 프로이트가 강조한 섬뜩하고 낮은 감정과 조우한다. 그는 치유를 위해 교회에 봉헌물(ex-voto)을 바치거나 일본 사찰에서 소원을 빌기도 한다. 심지어 치료사의 주술행위로 불치병을 고치려고 낮설고 미개한 아프리카로 무모한 여행을 감행하기도 한다. 기베르의 사진 작품에서는 스스로 예수와 같은 절대자가 되거나 초자연적인 힘을 통해 구원을 받으려는 심리도 엿보인다.

기베르 작품에서 에이즈는 주요한 창작 모티프이다. 이러한 불치병에서 연유한 죽음의 공포는 프로이트의 섬뜩하고 낮은 감정과 연관된다. 작가는 자신을 위협하는 죽음 앞에서도 작품을 통해서 자신의 존재를 증명한 셈이다. 독자는 죽은 자의 귀환을 보는 듯한 그의 독창적 작품 세계에서 전율에 사로잡힌다.

주 제 어 : 에이즈(sida), 낮설(étrangeté), 불안(angouisse), 죽음(mort), 자아상(l'image de soi), 복제(double), 정령숭배(animisme), 마법(sorcellerie), 신비주의(mysticisme)

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

자서전의 현대적 양상, ‘사진-자서전’ 연구 - 소피 칼의 『진실 된 이야기』의 경우 -

박 선 아
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---|------------------------|
| 1. ‘사진-자서전’의 탄생 | 2.1. 소피 칼은 누구인가? |
| 1.1. 자서전의 흐름과 양상 | 2.2. 왜 ‘나’에 대해 말하는가? |
| 1.2. ‘사진-자서전’의 문학적 기원 | 2.3. 어떻게 ‘나’를 말하는가? |
| 2. ‘사진-자서전’의 사례 연구:
소피 칼의 『진실 된 이야기』 | 3. 맺는 말 : ‘사진-자서전’의 전망 |

1. ‘사진-자서전’의 탄생

1.1. 자서전의 흐름과 양상

프랑스 문단에서 자서전의 역사는 결코 짧지 않다. 그 기원이라고 일컬을 만한 몽테뉴의 『수상록』을 비롯하여, 루소의 『고백록』, 스탕달의 『앙리 브뤼클라르의 생애』, 샤토브리앙의 『무덤 너머에서의 회상』, 사르트르의 『말』, 사로트의 『유년기』에 이르기까지, 자서전은 한 작가의 삶과 문학세계의 상관성을 이해하게 해주는 실마리가 되고, 독자나 비평가들의 해석적 욕망을 채워주는 문학 저장고가 되어 왔다.

역사적으로 자서전은 ‘개인’이라는 개념과 맞물려 18세기 낭만주의 이

후 활성화된 ‘자기 글쓰기(écriture de soi)’의 한 형태로서, 에세이, 회상록, 내면 일기, 작가수첩(노트), 자전소설과 같이 자전적 요소들을 지닌 글쓰기와는 차별화된다. 자서전을 장르의 차원에서 이론적으로 정리한 필립 르쥬은 “한 실제 인물이 자기 자신의 존재를 소재로 하여 개인적인 삶, 특히 자신의 인성(人性)의 역사를 중점적으로 이야기한, 산문으로 쓰인 과거 회상형의 이야기”¹⁾를 자서전으로 정의한 바 있다. 그런데 르쥬이 주목한 것은 이 자서전 규약에는 작가가 진실을 말하겠다는 독자와의 계약이 내포되어 있다는 점이다. 독자는 소설과 달리 작가로부터 개인사에 관한 진실 된 이야기를 기대하거나 의심을 품을 수 있는 무언의 협약상태에 있다고 본다. 하지만 독자가 바라는 대로 온전히 솔직하게 말하는 순진한 작가는 없다. 자서전의 고전이라고 할 루소의 『고백록』만 보아도, 작가는 진실이라고 말하는 것을 통해 은연중 자신의 욕망을 드러내기 때문이다. 자서전에서 차지하는 진실의 비중은 소설 장르에 비해 현저히 크지만, 아마도 그것은 일종의 모순²⁾에 사로잡혀 있다고 할 수 있다. 즉 자서전 작가는 지나간 과거의 사건을 정확하고 솔직하게 말하고 있다고 밝히지만, 당시 느낀 충동이나 감정은 희석되고 기억은 불완전하여 과거의 삶을 충실히 복원하지 못한다. 또한 자신의 삶을 회고하고 분석하는 과정에서 어떤 의도나 관점에서 독립적일 수 없으며, 결국 재구성된 자서전은 개인의 신화에 가까워진다. 따라서 엄연한 의미로 “자서전은 작가가 진실을 말하는 텍스트가 아니라, 진실을 말하고 있다고 (작가가) 말하는 텍스트”³⁾인 것이다. 그렇다면 과거의 진실에 닿기 위한 자서전 작가의 노력은 무슨 소용일까?

1) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; 『자서전의 규약』, 윤진 옮김, 문학과 지성사, 1998, p.17. * 본고에서의 인용은 이 번역본을 참고하겠다.

2) Dominique Marie, *Création littéraire et autobiographie : Rousseau, Sartre*, Pierre Bordas et fils, 1994, p.9.

3) “(...) car une autobiographie n'est pas un texte où l'auteur dit vrai, c'est un texte où l'auteur dit qu'il dit vrai, nuance!”, *L'Autobiographie- “Les mots” de Sartre*, Gallimard, lire, 1993, p.8

자서전의 중심은 과거가 아니라 현재이다. 우리가 뒤를 돌아보는 것은 바로 현재로부터 출발하여 현재를 해독하기 위함이기 때문이다.⁴⁾

자서전 작가는 과거 사건의 시간과 현재 글쓰기의 시간 사이를 끊임없이 오가며, 현재의 '나'와 과거의 '나'를 이어간다. 즉 지나간 감성을 소생시키고 인성의 기원을 탐색하여 현재 자신의 정체성을 맞추어 보고, 과거와 단절된 이질적 틈새를 현재 안에서 인식하는 것이다.

그러나 드러내기보다 감추는 것이 익숙한 현대사회로 올수록, 텍스트를 통해 자기 자신의 삶을 고정시켜 보여주는 것이 얼마나 불확실하고 모호한 일인지 깨닫게 된다. 지드, 레리스, 사르트르와 같은 20세기 현대 작가들은 충실한 고백을 통해 자신의 인성을 드러내는 것이 아니라, 새로운 형식을 찾아 텍스트의 유희와 독자와의 복합적 관계를 형성하며 자기 진실에 다가선다.

자서전은 모든 것을 말하고 아무 것도 감추지 않는다는 사실을 내포한다. 혹은 무엇인가 '감추어진 것'이 있다 해도, 그것이 말해진 것 아래에 있는 것이 아니라 말하는 방식 속에 있다는 사실을 내포한다.⁵⁾

르죠편은 이 감추고 말하는 방식에 대해 지드의 사례를 들어 부연한다. 지드는 자기가 의도적으로 건너뛰거나 아끼고 말하지 않은 것이 무엇인지 아주 잘 알고 있으며, 텍스트로부터 벗겨낸 것을 바로 그 텍스트 속에 포함시켜, 그것을 효과의 층위에서 재구성하고 있다는 것이다. 이때 독자 역시 작가의 이야기를 성찰하면서 그로부터 삭제된 것을 발견하는, 소위 글쓰기의 작업을 뒤집어 빠진 부분을 다시 채워 넣는 역방향의 독서를

4) "Le centre de l'autobiographie n'est pas le passé mais le présent puisque c'est à partir de lui, pour le déchiffrer, que nous regardons en arrière.", *Ibid.*

5) *Ibid.*, p.287.

진행한다는 것이다.⁶⁾ 사실 현대 독자는 루소식의 총체적 설명보다는, 효과의 층위에서 간접적인 암시, 비유적, 서정적, 극적 언어로 덮인 암시를 활용⁷⁾하는 지드식 자전적 언술 방식에 익숙해져 있다. 픽션의 요소를 가미하여, 자신의 진실을 다양한 각도에서 우회적으로 전달하려는 것이 훨씬 더 진실에 가까워 보이기 때문이다. 르죈은 자기 존재의 잠재태들을 픽션 체제에 의존하여 자유롭게 전개해 나간 지드의 자전적 서술 방식을 다음과 같이 설명한다.

지드는 픽션이라는 체제를 흔히 위생, 정화(淨化)라는 양태로 제시했었다. 자신을 완수하고 동시에 자기 자신을 벗어던질 수 있게 해주기 때문이다. 지드는 그러한 체제를 통해 자전적 '자아'에 빠져 들지 않고 가정, 잠재성의 양태로 '나'라고 말할 수 있게 되는 것에 아주 큰 관능을 체험한다. (...) 지드는 동시에 이러한 유희를 통해 좀 더 복합적인 체계의 요소들을 보여주려는 노력을 한다. 그것은 자서전과 관계 맺는 한 양식인 것이다.⁸⁾

지드 이후의 현대 자서전 작가들은 다양한 기법으로 픽션과 현실을 넘나들며, 심리적 진실과 소통하는 잠재적 '나'에 닿으려는 경향을 보인다. 또한 불확실해 보이는 자전적 공간 속으로 독자를 끌어들이며 독서의 유희를 즐기며 자신의 삶의 조각을 함께 맞추어 가려고 한다. 그런데 오늘날 이러한 자서전의 경향은 텍스트 서사만으로 이루어지지 않는다. 20세기 이후 개인의 내밀한 자아는 사진과 같은 사실적 이미지의 보완을 통해 보다 중층적으로 포착된다. 서사와 사진의 결합을 통해 개인 인생의 역사가 보다 심층적, 역동적으로 읽히도록 재구성하려는 것이다.

본고에서는 우선 '사진-자서전'의 기원이라고 할 문학적 시도들을 20세기 프랑스 문학사 안에서 찾아볼 것이다. 이어서 '사진-자서전'의 구체적

6) *Ibid.*, p.292.

7) *Ibid.*, p.272.

8) *Ibid.*, pp.253-254.

사례 연구로, 프랑스 대중예술가인 소피 칼의 『진실 된 이야기』를 간략히 살펴 볼 것이다. 이를 통해 문학과 예술의 경계를 벗어나 21세기 개인의 서사를 자유로이 담아낼 자서전의 새로운 양태로서, '사진-자서전'의 의미와 전망을 탐색해 보고자 한다.

1.2. '사진-자서전'의 문학적 기원

1차 대전을 겪으며, 프랑스 문단에서는 문학과 예술에서의 현대성과 기술에서의 현대성이 함께 요청되고 있었고, 여기에 부합하는 미적 형식의 탐구와 지드나 프루스트처럼 자아의 정체성을 탐구하는 개인의 내적 모험이 전개되고 있었다. 그 연장선상에서, 아폴리네르는 '새로운 정신 Esprit Nouveau'이라는 기치 아래 칼리그람Calligrammes이라는 그림시(상형시)를 소개한다. 그의 문학적 실험은 현실을 포착하는 이미지 기록 방식과 시적인 것이 맺는 새로운 관계의 가능성을 보여주었고, 진실은 숭고함 속에 있는 것이 아니라 일상성 속에 내재해 있다고 보는 그의 이미지 사유 역시 후일 브르통을 위시한 초현실주의자들에게 중요한 영향을 미치게 된다.

한편 사진은 20세기 초반부터 대중 복제 수단으로서 널리 보급화 되어 있었다. 비록 예술적 지위는 얻지 못했지만, 사진은 기록의 도구로서 문학과 예술에서의 주제 변화를 예고하고 있었다. 전쟁 시기에 사진-엽서로 멀리 떨어진 사람들과 소통을 할 수 있었던 아폴리네르⁹⁾도 『사진 Photographie』¹⁰⁾이라는 제목의 시를 쓸 정도로 사진 기술에 관심을 갖고 있었고, 비록 당시에는 입체와 회화에 밀려나 있었지만 사진-콜라주 photo-collage나 사진-서사photo-récit를 구현하게 될 초현실주의자들의

9) Magali Nachtergaele, *Les mythologies individuelles : récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Rodopi, 2012, p.38-43. 참조 인용

10) 〈Ton sourire m'attire comme/ Pourrait m'attirer une fleur / Photographie/ Tu es le champignon brun/ De la forêt/ Qu'est sa beauté / Les blancs y sont / Un clair de lune / Et il y a en toi /Photographie / Des tons alanguis.〉, *Ibid.*, p.39.

손길을 기다리고 있던 준비 기간이었다.

브르통은 1928년 『나자*Nadja*』라는 자전적 소설을 발표하는데, 여기에 다수의 사진, 데생, 그림들이 실려 있다. 그는 현실과 환상을 동시에 살아가는 ‘나자’라는 여인을 파리에서 우연히 만나게 되는데, 『나자』는 그녀와의 경험을 일기 형식으로 기록한 작품이다. 책의 중반쯤 그가 나자를 우연히 만나기 직전, 오페라와 북역 사이 라파예트 가의 위마니테 서점을 서성이고 있는데, 바로 다음 장에 이 서점 건물의 사진이 본문에서 발췌된 문장과 함께 실려 있다. 이와 유사한 다수의 사례들은 『나자』가 일상의 경험에서 나온 자전적 텍스트¹¹⁾이며, 사진(그림)이 언어와 등가의 의미 기능을 하는 이미지-텍스트로서 ‘사진-자서전’의 초기 형태로 볼 수 있는 근거가 된다. 하지만 여기에 담긴 사진들은 만 레이Man Ray나 브라사이Brassai와 같은 사진작가들의 예술적 취향에 닿아있다고보다¹²⁾, 환각에 빠진 여인과 나눈 꿈같은 현실의 체험, 내면의 무의식적 욕망을 객관적으로 일깨워주는 일상의 징후물, 상징적 기호의 역할을 해준다.

『나자』를 쓰면서 특히 이런 점에 신경을 쓰게 된 까닭은 이 작품에서 반드시 지켜야 할 두 가지 중요한 ‘반(反)문학적’인 필요성 때문인데, 『초현실주의 선언』에서 쓸모없다고 공격한 바 있는 모든 묘사를 없애 보려고 많은 사진과 삽화를 집어넣은 것이 하나의 이유이고, 이와 마찬가지로 이야기 서술에서 채택된 어조가 의학적 인 관찰, 그중에서도 신경 정신의학적으로 관찰하는 어조와 일치하도록 하여 문체에 신경 쓰지 않고 꾸밈을 최소화하여 실험과 조사

11) André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928 ; 『나자』, 오생근 옮김, 민음사, 2008, p.11. 작품의 서두(incipit)는 화자 브르통의 자기 존재에 관한 자전적 물음에서 시작된다. : “나는 누구인가?” 예외적으로 이번에만 격언을 끌어들여 말하자면, 사실상 이런 질문은 모두 왜 내가 어떤 영혼에 ‘사로잡혀 있는가’를 아는 것으로 귀착되는 문제가 아닐까? ‘사로잡혀 있다’라는 말은, 어떤 존재들과 나 사이에 내가 생각했던 것보다 더 특이하고 더 필연적이고 더 불안하게 만드는 관계를 맺게 한다는 점에서 나를 혼란스럽게 만든다는 것을 고백해야겠다. * 앞으로 인용은 번역본을 참고하겠다.

12) Magali Nachtergaele, *op.cit.*, p.62.

의 성격이 보여줄 수 있는 모든 흔적을 그대로 남겨 두려는 것이 또 다른 이유다. 독자는 이야기가 진행되는 흐름 속에서 “포즈를 취하지 않고 자연스럽게 찍은 사진과 같은” 기록을 전혀 바꾸지 않으려고 한 이런 결심이 여기서 나자라는 인물은 물론이고 나 자신과 같은 제삼의 인물에게도 그대로 적용되고 있음을 알게 될 것이다.¹³⁾

출간된 지 한참 지나 1962년에 쓴 브르통의 〈뒤늦게 전하는 말〉에는, 사실주의의 전통적 묘사를 대체하는 수단으로 사진 자료가 활용되었다는 점과 이야기 서술에서도 객관성을 담보하고자 노력한 작가의 작업 의도가 잘 드러나 있다. ‘자연스럽게 찍은 사진처럼’ 꾸밈이 없는 일상의 기록인 『나자』는 초현실주의 미학의 창작 기법에 속하는 ‘객관적 우연’을 환기시킨다. 브르통은 그것을 ‘인간의 무의식과 연결되는 외적인 필연성’이라고 일컫는데, 일상에서 겪은 우연하고 경이로운 만남에서 정신분석학적 심리치료thérapie와 같은 일치 현상을 경험하거나, 바로 그 현상으로 인해 자신 안에 숨겨진 욕망의 상태를 홀연히 인식하게 되는 상태이다.¹⁴⁾ 이 객관적 우연은 “일상생활에서 얻는 ‘우연한 습득물’을 통해 나타나는데, 이는 인간의 갈망을 객관화하는 상징적 오브제가 되어 외부 세계와 내부 세계를 이어주는 열쇠가 된다.”¹⁵⁾ 이러한 브르통의 미학은 불규칙한 객관적 서사와 일상의 사진들로 이루어진 혼종 텍스트를 필연적으로 생산할 뿐 아니라, 현실 속에 억압된 자기 욕망을 우연히 일깨워 자기 정체성의 탐색을 가능하게 한다는 점에서 ‘사진-자서전’이라는 새로운 자서전의 형식을 예고하고 있다고 볼 수 있다.

1950년대에는 ‘누보로망Nouveau Roman’이라는 새로운 서술 방식을 추구하는 일군의 소설가들이 등장하여, 사진을 넣은 다양한 서사 모델을 제시한다. 사진-텍스트가 다큐멘터리의 성격을 띠면 포토-르포reportage

13) André Breton, *op.cit.*, 2008, pp.6-7.

14) 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992, p.105.

15) *Ibid.*, p.106.

photographique나 포토-에세이photo-essay, 허구적 성격을 띠면 로망-포토roman-photo로 불린다. 특히 시네-로망ciné-roman에서 흘러나왔다고 하는 로망-포토는 1947년에 등장하면서 사진-텍스트의 진정한 패러다임이 되었다.¹⁶⁾ 이 분야의 대표 작가는 알랭 로브-그리에Alain Robbe-Grillet이다. 그는 『지난 해 마리앙바드에서*L'année dernière à Marienbad*』와 같은 시네-로망ciné-roman에서부터 『함정*Chausse-Trappes*』이라는 국내에 거의 알려지지 않은 로망-포토 작품에 이르기까지 사진, 영상, 텍스트 간의 새로운 결합을 시도한 문인이다. 『함정』은 사진과 함께 한 여주인공의 간통 이야기를 다루고 있는데, 서사보다는 사진의 시각적 경험에 점진적으로 의지하여 긴장과 역동적 효과를 드러냄으로써 서스펜스의 독서로 이끈다는 평을 받고 있다.¹⁷⁾ 그러나 ‘사진-자서전’이라는 본고의 주제를 고려할 때, 로망-포토 작품보다는 누보로망의 글쓰기가 지닌 새로운 형식들, 즉 관찰자의 극사실주의적 묘사, 인간이 사물처럼 살아가는 불확실한 세계 속의 표현인 익명성의 문제, 흩어져 방황하는 자기 자신을 퍼즐 조각처럼 맞추어 가려는 응집과 밀착의 욕구 등을 살펴보는 것이 보다 의미가 있을 것이다. 이를테면 『질투*La Jalousie*』¹⁸⁾에서, 인간과 사물을 객관적으로 관찰하고 세세히 묘사하는 로브-그리에의 글쓰기는 마치 카메라 렌즈를 직접 가까이 대고 찍은 것처럼 생생한 어느 일상의 기록이자 증거로 읽히기 때문이다.

한편 사진에 관해 잘 알려진 롤랑 바르트의 연구는 자아주의적 이미지와 주관적 이미지의 접근을 정당화시키는 일에 공헌했으며¹⁹⁾, 로쉬 D.Roché는 ‘사진·전기적photobiographique’으로 보이는 종합적 장치 안에서 텍스트와 이미지를 섞어놓는다²⁰⁾. 점차 문학을 벗어난 예술 영역

16) Magali Nachtergaele, *op.cit.*, pp.93.

17) *Ibid.*, p.97.

18) Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, éd. Minuit, 1957 ; 『질투』, 박이문, 박희원 옮김, 민음사, 2003.

19) *Ibid.*, p.219.

20) *Ibid.*, p.222.

에서 텍스트, 사진, 사물들을 혼용하는 일상의 예술 작업이 다양하게 시도된다. 70년대 말부터 확산된 이 일군의 예술가들을 '서사-예술가 artiste-narration'²¹⁾로 분류할 수 있을 것이다. 이들 중에는 '이미지로 이루어진 자기 이야기 récit de soi en images'에 중점을 두어, 사진과 서사의 조립 속에서 개인의 경험과 사건을 재구성하고 그 안에서 자신의 존재를 탐색해 나가는 예술가들이 있다. 그 대표적 예가 다음에서 살펴볼 소피 칼Sophie Calle의 경우이다.

2. '사진-자서전'의 사례 연구:

소피 칼의 『진실 된 이야기』*Des histoires vraies*²²⁾

2.1. 소피 칼은 누구인가?

프랑스 파리 출신의 소피 칼(1953~현재)은 사진, 텍스트, 비디오, 일상의 사물 등 가능한 모든 실현 매체를 통해 주로 자신의 삶을 유희적으로 만드는 작업²³⁾을 하는 일종의 개념 예술가이다. 외국에서의 긴 방황을

21) 크리스티앙 볼탄스키Christian Boltanski의 『회상-이야기』*Récit-Souvenir*(1971), 디디에 베Didier Bay의 『창문으로 바라본 나의 동네』*Mon quartier vu de ma fenêtre*(1969-1973)처럼 서사와 사진을 활용한 전기적 혹은 자전적 작품은 점차 현대 예술 생산의 주요한 양분이 되어간다.

22) Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Actes Sud, 1994 ; 『진실 된 이야기』, 심은진 옮김, 마음산책, 2002.

23) 소피 칼의 대표적 출간 작품들은 다음과 같다 :

- *Douleur exquise*, Actes Sud, 2003
- *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000
- *L'Absence*, Actes Sud, 2000: La Disparition/ Fantômes / Souvenirs de Berlin-Est
- *Doubles-Jeux*, Actes Sud, 1998: De l'obéissance (Livre I)/Le Rituel d'anniversaire (Livre II)/Les Panoplies (Livre III)/A suivre... (Livre IV)/L'Hôtel (Livre V)/Le Carnet d'adresses (Livre VI)/Gotham Handbook (Livre VII)
- *L'Erouv de Jérusalem*, Actes Sud, 1996
- *Des histoires vraies*, Actes Sud, 1994; *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud,

마치고 돌아온 소피는 1978년 말 파리에 정착하여 사진가가 되지만, 특별히 찍을 사진 테마를 찾지 못한 채 할 일 없이 지낸다. 그러다가 문득 ‘멋진’²⁴⁾ 아이디어가 떠오른다. 거리에서 사람들을 미행하기로 결심한 것이다. 미지의 사람들이 그녀의 잃어버린 발걸음을 인도해 주리라 생각한다. 그러다가 우연히 파리에서 두 번 만나게 된 남자를 뒤따라 다니며 베네치아까지 가기도 한다.²⁵⁾ 이 실제 이야기로부터 『베니스에서의 추적 *Suite Vénétienne*』²⁶⁾을 출간하는데, 그 남자를 직접 만나 겪은 내용이 아니라 그를 관찰하고 그가 다닌 장소들의 사진을 찍고, 그가 대화를 나누는 사람들을 인터뷰하여 만든 추리소설 방식의 사진-서사이다. 또한 만난 적도 없는 미지의 사람들을 자신의 침대로 초대하여 일주일 동안 계속 그들이 잠자는 모습을 사진으로 찍은 후, 그들의 수면 방식에 대한 논평과 인터뷰를 함께 실는다. 1979년의 이 작업은 『잠자는 사람들 *Les dormeurs*』이라는 제목으로 1980년 11회 파리 비엔날레에서 전시되어 큰 호응을 얻는다.

이러한 일상과 예술의 결합, 사진과 텍스트의 결합은 보다 내밀하고 때로 선정적인 주제로 이어진다. 호텔의 객실 청소부가 되어 손님들이 묶고 나간 호텔방의 모습을 사진에 담아 이야기를 만들고, 피갈이라는 파리의 유흥가에서 직접 스트립쇼를 하면서 찍거나 찍힌 사진들을 모아 이야기를 덧붙이고, 사설탐정을 구해 자신을 미행하게 한 후 얻어진 사진 자료들로 이야기를 재구성한다. 이렇게 탄생한 소피 칼의 주요 작품들은

2002

24) 그녀의 내면 일기에 그렇게 적혀있다. “1979년 1월 1일 월요일, 나는 멋진 각오를 한다. 매일 누군가를 뒤따를 것이다.”, Magali Nachtergaele, *op.cit.*, p.227에서 재인용.

25) « À la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j’ai suivi un homme dont j’ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir-même, lors d’une réception, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part d’un projet imminent de voyage à Venise. Je décidai alors de m’attacher à ses pas, de le suivre. », Sophie Calle, extraits de *Suite Vénétienne*, Editions de l’Étoile, 1983.

26) Sophie Calle, *Suite Vénétienne*, 57 photographies N&B, 16 x 20,5 cm ; 3 plans de la ville, 16 x 20,5 cm ; 23 textes 21 x 29,7 cm, 1980, Collection privée

대부분 우리 인생에서 무심코 사라지기 쉬운 흔적들이며, 이 사소한 자취들을 사진과 텍스트로 영원히 남게 하려는 것이 소피 칼의 창작 의도라고 하겠다. 2003년 퐁피두 현대미술관 회고전 〈나를 보았나요 *M’as-tu vue*〉에 등장한 소피 칼의 원본 수첩(일지)들은 자신의 존재를 사소하지만 친밀하게 드러내주는 자기 입증 자료이며, 이를 토대로 한 그녀의 다수 작품들은 자서전 쓰기의 일환임을 충분히 짐작할 수 있다. 뿐만 아니라, 2007년 베니스 비엔날레 프랑스관에 올린 〈잘 지내기를 바라요 *Prenez soin de vous*〉의 전시도 실제로 남자친구로부터 받은 이별 통보에서 비롯된 것이며, 자신의 존재가 100여 명의 타인(여성)들을 통해 객관적 거리에서 인지되고 치유되는 과정²⁷⁾이 암묵적으로 담겨 있다.

이제부터 살펴보려는 『진실 된 이야기』는 작가가 어린 시절부터 2002년까지 겪은 현실의 단면들이 녹아 있는 자전적 성격의 사진-텍스트 모음집이다. 60여 페이지의 분량과 작은 규격(19X10cm) 그리고 작가의 기억과 관련된 사진들과 함께 27개 테마로 제시된 이 짧은 이야기들은 1994년 악트 쉬드 *Actes Sud* 출판사에서 처음 출간된다.²⁸⁾ 2002년 두 번째 판본에서는 10개의 테마가 첨가되고, 2006년 개정판에는 2개의 이야기가 새롭게 추가되었다²⁹⁾.

27) “‘이제 그만 끝내자는 이메일을 받았습니다. 저는 어떻게 답장을 써야 할지 몰랐습니다. 그것은 마치 저한테 보낸 게 아닌 것 같기도 했습니다. 이메일은 ‘잘 지내기를 바라요(Take care of yourself)’라는 문장으로 끝이 났습니다. 저는 편지의 이 말을 따랐습니다. 107명의 여성을 골라 저 대신 이메일의 의미를 해석해달라고 부탁했습니다. 그것은 헤어짐의 시간을 늘리는 저만의 방법이었습니다.” (소피 칼, ‘잘 지내기를 바라요’ 서문에서) (...) 소피 칼의 이메일을 전달받은 여성인권전문가, 그래픽 디자이너, 동화작가, 기자, 가수 등 여러 직업을 가진 여성들은 이 편지를 논리적으로 분석하거나 책으로 만들거나 춤이나 노래로 표현했다. 그렇게 해서 나온 결과물들은 베니스 비엔날레 프랑스관에 전시됐다. 개인의 경험은 작품의 소재가 되면서 점차 객관적인 사실로 변해갔다. 자신의 삶을 예술로 승화시킨 그는 ‘예술은 삶을 거리를 두고 바라보는 방법’이라고 말한다.}, [전시시] 소피 칼 “내 삶, 객관적으로 보고 나니 치유 되더라”, 한국 찾은 佛 개념미술가 소피 칼 1문1답, 2013년 3월14일, 유니온프레스 이혜원 기자.

28) 본고에서는 이 1994년 초판을 주요 문헌으로 삼고 있으며, 때로 2002년 개정판(『진실 된 이야기 더하기 10 *Des histoires vraies + dix*』)의 번역본도 참고하겠다.

29) Sophie Calle, *op.cit.*, 심은진 옮김, 〈웁긴이의 말〉, p.120.

본고에서는 자서전 이론에서 일반적으로 제기되는 문제, 즉 ‘왜 자신에 대해 말하는가?’, ‘어떻게 자신을 말하는가?’라는 두 가지 본원적 질문을 던지며, 『진실 된 이야기』의 구조와 내용을 간략히 분석해 볼 것이다. 이를 통해 자아 정체성을 재구성해 나가는 소피 칼만의 특징적인 작업 방식을 이해하고, 사진-자서전으로서의 잠재 가능성을 가늠해 보고자 한다.

2.2. 왜 ‘나’에 대해 말하는가?

일반적으로 자서전을 쓰는 이유는, ‘고백을 하기 위해서’, ‘과거를 되찾기 위해서’, ‘시간을 멈추기 위해’, ‘자신을 정당화하기 위해’ 등 여러 가지가 있다. 하지만 현대 자서전에서는 복잡하고 불확실하고 고정되지 않은 자신의 모호한 정체성을 텍스트의 유희를 통해 실현시켜 나가고자 하는 것이 가장 큰 이유일 것이다. 그렇다면 소피 칼이 자기 자신에 대해 말하는 이유는 무엇일까?

우선 어떤 장르의 독서인지를 유도하는 주요 부분인 겉표지를 통해 살펴보겠다. 『진실 된 이야기』(1994년 판)의 앞표지에는 소피 칼의 이름이 제목보다 크게 자리하고 있다. 자서전이란 ‘저자, 화자, 주인공 사이의 동일성이 전제된’ 비허구적 서사이므로, 앞표지에 드러난 작가의 이름은 독서에 영향을 미친다. 게다가 제목에 ‘진실’과 ‘이야기’라는 단어가 들어 있어 자서전 장르의 독서를 자연스럽게 유도하고 있다. 또한 더욱 인상적인 것은, 작가 이름 위쪽에 ‘감은 (한 쪽) 눈’의 이미지가 흑색 배경 위에 둥근 원모양으로 환히 드러나 있다는 점이다. 마치 무대에 불이 켜지고 등장인물의 신체 일부만을 비추고 있는 연극적 형상이다³⁰⁾. 뒤표지에도

30) 미국 작가 폴 오스터Paul Auster는 소피 칼의 실제 삶을 빌어 자신의 소설 『거대한 괴물』속에 허구 인물로 만든다. 『진실 된 이야기』(1994년)의 마지막 장 속표지에는 바로 오스터의 책 속에 언급된 소피 칼의 ‘눈’에 대한 인용이 들어있다 : “Son sujet était l'oeil, la dramaturgie de l'oeil qui regarde en étant regardé, et ses oeuvres manifestaient les mêmes qualités qu'on trouvait chez [elle] : une attention méticuleuse au détail, la confiance accordée aux structures arbitraires, une patience frisant l'insoutenable.”(Paul Auster, *Léviathan*)

똑같은 사진이 중복되어 나타난다.

그런데 이 책의 마지막 장에는, 〈타인 *L'autre*〉이라는 제목으로 짧은 서사와 함께 표지와 동일한 사진이 다시 등장하여 '감은 눈'에 대한 해석적 실마리를 제공해준다. 사랑을 나누는 남자가 평생을 같이 할 사람이 아닐까봐 두려워 첫날밤부터 항상 침대에서 눈을 감아왔던 '나', 그러나 비로소 확신을 갖고 눈을 뜰 수 있었을 때 그가 떠나버렸다는 이야기이다. "한 순간은 늘 우리보다 앞서 있어 우리는 절대 그것을 잡을 수도 없고, 그 순간의 진정한 모습을 알 수도 없다네."라고 이어지는 마지막 문장을 끝으로 책을 덮자, 뒤표지의 '감은 눈' 사진과 다시 만난다. 이 순간 그녀는 "자기 자신에게 집중된 무대 공연처럼 보이게 하는데, 내적이고 꿈꾸는 것 같은 상상의 장면 위에서 펼쳐지는 그 무대는 시각적인 것만큼이나 정신적"³¹⁾이다.

'감은 눈-이미지'와 '〈타인〉-서사'의 종합적 장치 안에서 파악되는 '나'의 존재는 눈을 뜨고 보이는 대로 규정할 수 있는 대상이 아니라, 눈을 감고 꿈꾸듯 내면에서부터, 마치 타인을 대하듯 객관적 거리에서 바라보아야 할 대상이다. 그것은 언제나 순간을 놓칠 수밖에 없는 '나'이기 때문이고, '나'의 삶이라고 해서 스스로 확신할 수 있는 것은 아무 것도 없기 때문이다. 소피 칼은 이러한 이유들로, 눈을 감고 자기 존재의 본질로 들어가 보겠다는 자전적 계획을 은밀히 밝히고 있는 것이다. 따라서 겉표지에 드러난 모든 것이, '왜 '나'에 대해 말하려 하는지'를 염두에 두고 의도적으로 배치한 작가의 자서전 전략임을 알 수 있다³²⁾.

31) Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie*, José Corti, 2011, p.123. "Il s'agit pour elle de donner à voir un spectacle centré sur sa personne ; un spectacle qui se déroule sur une scène intérieure, imaginé, rêvé - mais en tout cas mental, autant que proprement visuel."

32) 개인적인 생각을 부연하면, 여기서 작가의 '눈'은 자서전 장르임을 재확인시키는 보충 이미지이지만, 이 사진의 연극적(픽션) 분위기와 감긴 눈의 메타포를 고려할 때 독자들이 이 자전적 작품에서 기대하는 '술직함'에 대한 작가의 유보적 의사 표시로도 해석할 수 있지 않을까 한다. 이에 덧붙여, 책표지 이미지는 2003년 퐁피두 현대미술관 회고전 〈나를 보았나요 *M'as-tu vue*〉의 포스터를 연상시킨다. 소피 칼 자신의 얼굴과 〈나를 보았나요〉라는 제목의 포스터는 마치 자신의 삶을 보여주겠노라고 선

이어서 목차의 구성을 통해 작가가 왜 자신에 대해 말하는지 그 이유를 좀 더 살펴보겠다. 목차는 다음과 같이 다양한 테마로 구성되어 있으며, 한쪽 편에는 사진이 함께 제시되어 이미지-테마의 형식을 띤다.³³⁾

- 초상화
 - 코
 - 처녀의 꿈
 - 목욕가운
 - 스트립-티즈
 - 하이힐
 - 면도칼날
 - 연애편지
 - 고양이들
 - 침대
 - 웨딩드레스
 - 넥타이
 - 목
 - 주사위
 - 선물
 - 침대 시트
 - 남편 : 열 개의 이야기
- (만남-볼모-연쟁-건망증-발기-라이벌-거짓 결혼식-결별-이혼-타인)

목차에 일련번호가 매겨져 있지 않아 순서를 바꾸어 읽어도 될 것처럼

언하는 듯하다. 하지만 특이하게도 왼손으로 왼쪽 눈을 가리고, 오른쪽 눈은 뜨고 찍은 사진이다. 이는 마치 인간적 과시나 드라마틱이 섬광처럼 빨리 사라진다는 메시지를 전달하려는 연극적 암시일 수도 있고, ‘보는 것과 보(이)지 않는 것’, ‘드러내는 것과 감추는 것’의 이중적 관계를 드러내 보겠다는 작가의 예술적 사유로도 읽을 수도 있다.

33) 이 책의 목차를 이루는 일부 에피소드들에 대해 보다 구체적인 내용과 분석을 살펴 보려면, 이 책의 역자이기도 한 다음 연구자의 논문을 참고하기 바란다. 심은진, “소 피 칼의 『진실 된 이야기Des histoires vraies』 - 글, 사진, 그리고 영화”, 『프랑스학 연구』, 프랑스학회, Vol.42, 2007, pp.415-431.

보인다. 하지만 사진 옆의 텍스트를 읽어보면, 소피 칼의 아홉 살 어린 시절 이야기로부터 시작된다. 때로 6살의 어린 소피도 회고 속에 등장하지만, 11살, 14살, 15살, 18살... 40살로 세월이 넘어간다. 자서전의 특징인 연대기적 순서를 따르고 있지만, 제목 구성만 보면 일상의 평범한 사물들이 뒤죽박죽 늘어져 있는 느낌이다. 앞서 겉표지를 통해 형성된 독서의 기대지평과 달리, 자서전의 테마로는 적합해 보이지 않는 이 사물들이 소피 칼의 삶과 어떤 상관관계가 있는 것일까?

첫 장에 나오는 어느 젊은 여인의 초상화 사진은 어린 시절 우편물을 뒤지다가 친부의 존재를 의심케 하는 편지를 발견하고, 그 훔친 편지를 다시 넣어둔 ‘뤼스 드 몽포르’라는 15세기 그림이다. 다음 장에는 빨간 구두 한 짝의 사진이 인상적으로 제시되어 있는데, 아멜리라는 친구와 종종 백화점 물건을 훔치던 11살 때의 추억을 떠올리게 하는 마지막 도둑질의 노획물이다. 여러 통의 편지가 찍힌 사진은, 연애편지를 한 번도 받아 본 적이 없던 소피 칼이 대필 작가에게 100프랑을 지불하고서 간네받은 거짓 편지로서, “나는 늘 당신과 함께 했어요. 당신이 가는 곳이면 어디에나 있었어요.”라는 한 구절의 인용구가 환상에 젖은 여인의 미소를 떠오르게 한다. 한편 다른 테마들과 달리, 〈남편〉에는 그렉 셰퍼드라는 남자와 만나 과정에 이르기까지의 결혼생활을 담은 10편의 이야기가 들어있다. 비록 이제는 소멸되었지만, 일상의 사물 사진들과 텍스트를 매개로 소피 칼에게 지나간 기억과 느낌을 되살려주고 있다. 이처럼 대부분의 테마를 이루는 사물들은 그 자체로는 큰 의미가 없지만, 소피 칼 개인의 총체적 삶 속에서 그녀의 존재를 확실하게 고착시켜 주는 거의 신화화된 일상의 사물들이다.

진실에 대한 믿음의 상실은 ‘나는 존재한다’는 현실의 확신을 통해 채워진다. (...) 소피의 작품은 우리가 현실이라고 확신하는 존재들로 범람한다. 작가와 인물로서, 그녀 자신을 구성하는 자서전들은 “연속적인 자기 표명으로서 순간적인 장면에 따라 기능하는 거대 자화상”을 이룬다.³⁴⁾

‘존재는 순간들의 운율을 위한 공명’이라고 바슐라르가 말했듯이, 소피 칼이 선택하는 수많은 현실의 단면들은, 진실이나 진정성이 의심의 대상이 되는 오늘날, 자신이 고유하게 존재한다는 믿음을 주는 유일한 삶의 파편들이다. 삶의 순간들 속에서 우연히 습득한 이 사물들만이 자신의 존재 의미를 현실적으로 고정시켜 준다는 믿음이 그녀가 자신에 대해 말하고 있는 근원적 이유일 것이다. 따라서 사진, 소포, 광고 포스터, 영수증, 노트, 편지 등 상이하고 비정형적인 매일 매일의 사물들을 취하여 창작하는 소피 칼의 예술 행위는 앞서 살펴본 초현실주의 계열의 ‘객관적 우연’, 즉 일상에서 얻는 우연한 습득물을 통해 자기 무의식의 갈망을 객관화하는 상징적 오브제로 삼은 것의 연장선상에 있으며, 다른 한편으로는 일상의 것들을 객관적으로 끊임없이 관찰, 묘사하여 말해지지 않은 것들을 사물이 스스로 말하도록 이끄는, 그렇게 하여 존재의 부재와 회귀를 형상화하는 누보로망의 미학과도 연결된다. 특히 소피 칼은 누보로망 계열의 조르주 페렉Georges Perec이 실험한 모든 일상의 의례화ritualisation 작업에 관심이 깊었는데, 그녀의 적용 사례를 〈이혼〉이라는 장에서도 확인할 수 있다.³⁵⁾

2.3. 어떻게 ‘나’를 말하는가?

소피 칼은 그녀만의 ‘나’를 말하기 위해, 사진과 텍스트를 활용한다. 이미지가 보여주는 것 속에 텍스트로 말하지 못한 것이 있고, 텍스트가 말하는 것 속에 이미지가 보여줄 수 없는 것이 있기 때문이다. 분명 그녀는 사진가로 출발한 예술가이기에, 주로 텍스트에 비중을 두고 사실 효과 혹은 데페이즈망 효과를 내기 위해 삽화나 사진을 활용해온 20세기 문인들

34) Anne Sauvageot, *Sophie Calle- l'art caméléon*, PUF, 2007, p.176.

35) “(elle) préfère rapprocher son expérience d'*Un Homme qui dort* de Georges Perec, à propos duquel elle confesse par ailleurs : “tout ce qu'il a fait, j'aurais voulu le faire.””, Magali Nachtergaele, *op.cit.*, p.230.

과는 다른 면모를 보일 것이다. 하지만 서사-예술가로 분류되는 소피 칼의 사진에 대한 예술계의 평가는 그녀의 사진 용도가 20세기 문인들과 그리 다르지 않으리라는 조심스런 견해를 갖게 해준다.

사진의 사용은 (그녀에게) 거의 빈약한 수단이다. 70년대 말 일상화된 미학의 상속자인 칼은 마치 이미지 그 자체로는 미학적 가치가 없던 것처럼, 대상지시적이고 증명이 되는 사진의 가치를 우선적으로 탐색한다. 그녀는 자신의 탐문조사에서 사진을 행위의 입증으로 삼아 활용한다.³⁶⁾

이처럼 소피 칼의 사진은 피토레스크의 목적이거나 예술적 의도보다는 누보로망 작가들의 글쓰기처럼 실증 정보로 이루어진 서사 기능을 한다.

그 일례로 위의 다양한 주제들 중에서 〈웨딩드레스 *La robe de mariée*〉라는 한 장을 선택하여 읽어보자. 제목만 보면 어딘가 행복한 신혼부부의 일화나 로맨틱한 감성이 묻어날 것 같은 테마이지만, 그저 평범한 드레스 (흑백) 사진 옆에 짧은 텍스트가 끼어 있다. 마치 모든 주관성이 배제된 조서나 보고서의 인상을 준다.

〈웨딩드레스〉

오래전부터 나는 무엇보다도 그것을 동경해왔다. 어린 시절부터. 11월 8일-내가 서른 살이었을 때- 그가 집에 와도 된다고 했다. 그는 파리에서 몇 킬로미터 떨어진 곳에 살고 있었다. 나는 자락이 땅에 조금 끌리는 비단으로 된 흰색 웨딩드레스를 가방에 넣어 가지고 갔다. 우리가 함께 보낸 첫날밤에 나는 그 옷을 입었다.³⁷⁾

36) "L'usage de la photographie est moyen, presque médiocre (...) Calle, héritière de l'esthétique banalisante de la fin des années soixante-dix, exploite d'abord la valeur référentielle et testimoniale de la photographie, comme si l'image n'avait pas de valeur esthétique en soi. Ses enquêtes utilisent la photographie en tant que preuves de ses actes (...)", *Ibid.*, p.232.

37) Sophie Calle, *op.cit.*, 1994, pp.30-31 ; *op.cit.*, 심은진 옮김, 2002, pp.38-39. (본문에서 인용) * 긴팔 웨딩드레스가 시트 위에 펼쳐져 있는 회색조 사진이 텍스트와 함

이런 자서전 테마라면 더 길고 흥미로운 서술을 기대할 수 있겠지만, 소피 칼에게 텍스트 서사는 기대 이하로 매우 짧다. 서사와 이미지가 거의 등가의 속성으로 상호 결합하면서, “예술가가 만든 이 자연스럽지도 완전히 인위적이지도 않은 감정들은 관객들에게 정서적, 미학적, 연관적 파문을 일으킨다.”³⁸⁾

그렇다면 소피 칼은 왜 자기 삶의 이야기를 어딘가 부족한 상태로 설명하고 있을까? 아마도 그것은 복잡한 현실과 잦은 상처로 인해 결코 고정될 수 없는 다중적인 자아를 인지하고, 이를 불연속적인 순간들 속에서 포착하고자 하기 때문일 것이다. 또한 자신과 타인과의 만남과 경험이 오래 지속되지 못하고, 수시로 모습을 드러냈다 감추었다 반복하며 변화 무쌍한 현실에 사소한 흔적들만을 남겨 놓았기 때문이다. 따라서 ‘어떻게 나를 말하는지’에 대한 그녀의 자기표현 방식은 ‘나는 존재했는가(혹은 존재하는가)’라는 존재 자체의 위기 문제와 연결되어 있다고 하겠다.

소피의 작품 전체를 관통하는 것은 부재와 존재 간의 이 상징적 긴장감이다.³⁹⁾

소피 칼의 자기 이야기 방식은, 스치는 순간들 속에서 존재와 부재를 동시에 느끼며 살아가는 다중적인 자아의 느낌을 사물들과 그 배열의 형식적 효과를 통해 재현한 것으로 볼 수 있다. 미학적으로 완벽하게 구성되지 않은 느낌의 허구적 균열, 아마추어리즘으로 정의될 수 있는 ‘날 것’의 자료들로 조립한 그녀의 사진-서사는, 자기 재현의 단일성과 진실에 대한 믿음이 사라진 오늘날, 픽션과 현실 사이의 균형을 잡으며 보다 사실적인 효과를 끌어내고 있으며, 때로 극적 감동 효과까지 자아낸다.

께 제시되어 있다.

38) Anne Sauvageot, *op.cit.*, p.188.

39) *Ibid.*, p.203.

3. 맺는 말 : '사진-자서전'의 전망에 관하여

지금까지 우리는 개인 인성의 역사를 담고 있는 텍스트와 사진이 결합된 소위 '사진-자서전photo-autobiographie'의 현재를 이해하기 위하여 다소 긴 여정을 하였다. 즉 자서전의 전통적 규약에서 20세기 현대적 자서전의 변화된 양상을 살펴보고, 이미지를 넣거나 이를 재현하는 20세기 문학의 새로운 실험 안에서 현대 예술문화에 확산되어 있는 '(사진)이미지-서사'의 기원을 찾아보았다. 그리고 자서전 장르의 범주를 열어 그 안에 '사진-자서전photo-autobiographie'이라는 하위 장르의 발전 가능성을 엿볼 수 있는지 이해해 보고자, 사진과 서사로 자기 삶의 경험을 표현한 현대 예술가 소피 칼의 『진실 된 이야기』도 간략히 살펴보았다.

현대의 자서전은 자신을 인위적으로 단일하게 재현하는 '모두 다 말하기'의 허상을 버렸다. 그리고 픽션과 현실을 오가는 글쓰기의 유희를 통해 복잡성과 모호함 속에 들어있는 자기 자신을 암묵적으로, 하지만 더욱 사실적으로 그려낸다. 한편 다다Dada나 초현실주의, 그 이후 누보로망의 영향에서 나온 작품들도 궁극적으로는 사물계(界)에 기대어 감추어진 자신의 무의식이나 심리적 사실들을 드러낸다는 점에서 일정 부분 자기 고백적이다. 따라서 오늘날 소피 칼과 같이 개인 서사에 관심을 두는 일군의 서사-예술가들이 존재할 수 있는 이유는 '자기 이야기récit de soi'의 전통을 지닌 프랑스 문학 서사의 유유한 흐름 안에 있다고 하겠다.

한편 '주의isme'로 정의되는 집단서사보다는 개인서사가 차지하는 비중이 점점 커지는 현대문화에서, 개인의 체험과 추억을 일깨워 주는 기억의 촉매 역할로는 사진만큼 유용한 것이 없을 것 같다. 텍스트를 중시하는 문인들과 예술가들은 과학과의 연동이 가져온 이 유용한 사진의 매력을 서사의 부분적 대체와 사유의 견인력에서 찾는다. 앞서 살펴 본 소피 칼의 『진실 된 이야기』에서 사진은 서사와 더불어, '나'에게 부재에서 존재로의 이행을 확인시켜주는 사물의 매개체였다. 더 나아가 바르트의 언

급처럼, 그것은 '화살처럼 나와서 자신을 관통하고 상처와 고통을 일으키는 우연, 즉 푼크툼punctum'⁴⁰⁾이 될 수도 있다.

20세기 개인 서사의 확장과 일상의 삶을 증거 해온 사진의 유용성을 고려할 때, 자서전의 현대적 변용이자 자전적 공간의 확장 안에서 '사진-자서전'의 탐색은 앞으로도 계속 중요한 의미가 있다고 본다. 소피 칼의 예술 작업을 두고 '사진가도 아니고 문인도 아니며 개념 예술가도 아닌, 어떤 한계 안에 집어넣을 수 없는 정의가 불가한 예술가'⁴¹⁾라고 지칭하듯이, '사진-자서전'이 다양한 문학·예술 종사자들의 실험적이고 종합적인 시도를 통해 하나의 새로운 장르로서 더욱 활성화되기를 기대해 본다.

40) Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, Seuil, 1980 ; 『밝은 방-사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006, p.42.

41) 앞서 나온 작가 폴 오스터의 『거대한 괴물』 속에 들어 있는 허구화된 실제 인물 소피 칼에 대한 언급이다. 『진실 된 이야기』(1994년)의 첫 장 속표지에 적혀 있다.

참고문헌

1. 자서전 관련

- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes*, Armand Colin, 2003.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; 『자서전의 규약』, 윤진 옮김, 문학과 지성사, 1998.
- Marie, Dominique, *Création littéraire et autobiographie : Rousseau, Sartre*, Pierre Bordas et fils, 1994.
- Miriaux, Jean-Philippe, *L'autobiographie*, Nathan, 1996.
- L'Autobiographie- "Les mots" de Sartre*, Gallimard(lire), 1993.

2. 20세기 문학 관련

- Breton, André, *Nadja*, Gallimard, 1928 ; 『나자』, 오생근 옮김, 민음사, 2008.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987.
- Mitterand, Henri, *Littérature XXe siècle*, Nathan, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, éd. Minuit, 1957 ; 『질투』, 박이문, 박희원 옮김, 민음사, 2003.
- 신현숙, 『초현실주의』, 동아출판사, 1992.

3. 사진 관련

- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, Seuil, 1980 ; 『밝은 방-사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006.
- Gervais, Thierry & Morel, Gaëlle, *La photographie*, Larousse, 2008.
- Grojnowski, Daniel, *Usages de la photographie*, José Corti, 2011.
- Nachtergaeel, Magali, *Les mythologies individuelles : récit de soi et*

photographie au 20e siècle, Rodopi, 2012.

김인식 편역, 『이미지와 글쓰기-롤랑 바르트의 이미지론』, 세계사, 2005.

4. 소피 칼(Sophie Calle) 관련

Calle, Sophie, *Des histoires vraies*, Actes Sud, 1994 ; 『진실 된 이야기』, 심은진 옮김, 마음산책, 2002.

_____, *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Prestel, 2003/2008

_____, *Suite Vénitienne*, Editions de l'Etoile, 1983.

Sauvageot, Anne, *Sophie Calle- l'art caméléon*, PUF, 2007.

Wilkins, Cybelle Mcfadden, *Women's artistic expression : reflexivity, daily life and self-representation in contemporary france*, dept. of Romance Studies, Duke University, [Doctoral thesis] , 2005, ("The production of art as life : Sophie Calle and the quotidian"(pp.237-324))

박경린, 『소피 칼(Sophie Calle)의 '사진- 텍스트'에 관한 연구』, 홍익대학교 대학원 예술학과, 석사논문, 2010.

심은진, "소피 칼의 『진실 된 이야기』Des histoires vraies』 - 글, 사진, 그리고 영화", 『프랑스학연구』, 프랑스학회, Vol.42, 2007, pp.415-431.

〈Résumé〉

Etude sur 'la photo-autobiographie'
comme un aspect de la modernité dans
l'autobiographie
- le cas *Des histoires vraies* de Sophie Calle -

PARK Sun-Ah

Nous venons de parcourir un itinéraire un peu long pour comprendre l'état actuel de la "photo-autobiographie" ayant l'histoire de la personnalité, composée de photos et de textes.

Nous avons d'abord examiné quelques nouveaux aspects de l'autobiographie du 20ème siècle dans son courant historique. Et ensuite, nous avons tenté de quêter l'origine de la 'photo-récit' dans les nouvelles entreprises en images de la littérature du 20ème siècle. Enfin nous avons jeté un coup d'œil sur l'art de Sophie Calle ainsi que son oeuvre autobiographique *Des histoires vraies* où l'artiste raconte son récit de vie en utilisant bien des photos avec du texte.

Tous ces travaux sont pour le but de mesurer la potentialité de la "photo-autobiographie" en tant que sous-genre dans l'espace autobiographique. L'autobiographe contemporain a abandonné l'habitude traditionnelle de 'tout dire', pour se dessiner à la fois plus discrètement et plus réalistement à travers les jeux d'écriture faisant le va-et-vient entre la fiction et le réel. D'autre part, les oeuvres d'avant-garde influencées

par le DaDa, le surréalisme et le Nouveau Roman, concernent aussi une sorte de parler de soi, puisqu'elles nous révèlent des faits psychiques refoulés dans notre inconscient en s'appuyant de l'univers des choses. Il est donc à remarquer que les 'artistes-narration' comme Sophie Calle se situe au sein de la tradition narrative de la littérature française.

En fait, les récits individuels sont plus demandés que les récits collectifs ou idéologiques dans notre société culturel d'aujourd'hui. La photographie est assez utile pour nous faire revivre les souvenirs et pour laisser vaguer nos pensées personnelles.

Si nous apprécions à la fois l'utilité testimoniale de la photographie et l'extension des récits de soi des individus, l'étude sur la "photo-autobiographie" va s'animer dans un champ autobiographique plus ouvert.

주 제 어 : 자서전 autobiography), 사진-자서전(photo-autobiographie),
사진-서사(photo-récit), 문학적(littéraire), 소피 칼(Sophie
Calle), 『진실 된 이야기』(*Des histoires vraies*)

투 고 일 : 2013. 3. 26

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

프루스트와 동성애 : 『잃어버린 시간을 찾아서』 이전 텍스트를 중심으로

유 예 진
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. 서론 | 3. 『장 상퇴유』 |
| 2. '죽어가는 자들의 고백' | 3.1. 프랑수와즈의 '고백' vs. 오 |
| 2.1. 『어두워지기 전에』: 은유화 | 데트의 '고백' |
| 된 동성애 | 3.2. 롱프롤 자작 vs. 샤를뤼스 |
| 2.2. 『어느 젊은 여인의 고백』: | 남작 |
| '차마 그 이름을 말하지 못 | 4. 결론 |
| 하는 동성애' | |

1. 서론

마르셀 프루스트 Marcel Proust의 『잃어버린 시간을 찾아서 *A la recherche du temps perdu*』는 소설의 제4권을 구성하는 『소돔과 고모라 *Sodome et Gomorrhe*』를 중심으로 동성애를 다루고 있다. 또한 이 방대한 소설 속에 등장하는 이백여 명이 넘는 인물들 중에는 정말 놀랍도록 많은 이들이 동성애자로 그려진다. 하지만 소설 속 동성애는 앙드레 지드 André Gide가 지적한 대로 '우스꽝스럽고 비열한 du grotesque et de

l'abject'¹⁾ 모습으로 그려진다. 남색 la pédérastie을 대표하는 인물인 샤를뤼스 남작 le baron de Charlus이 가장 두드러지지만 그 밖에도 샤를뤼스와 관계를 가지면서 그에게서 받은 돈으로 생활하며 젊은 처녀들을 겁탈하는 바이올리니스트 샤를 모렐 Charles Morel, 죽은 아버지의 사진 앞에서 그를 욕보이며 여자친구와 애정행각을 벌이는 뱅퇴유 양 Mlle de Vinteuil, 알베르틴 Albertine과 그녀가 속한 '꽃 핀 처녀들의 무리'를 구성하는 친구들은 한결같이 비열하고 때로는 그로테스크하기까지 하다. 프루스트가 묘사한 동성애를 주제로 한 선행 연구들을 살펴보면 대부분이 『잃어버린 시간을 찾아서』에 묘사된 특정 에피소드와 앞서 언급한 동성애자들을 중심으로 동성애에 대한 프루스트의 인식과 표현을 분석하고 있다.²⁾ 반면 이 연구들은 프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』를 집필하기 전에 발표한 다른 글들은 다루고 있지 않은 것이 사실이다. 종종 망각하는 사실은 프루스트가 어떠한 형태의 글이던 글쓰기를 한시도 쉬지 않았으며 『잃어버린 시간을 찾아서』이외에도 많은 양의 다른 글을 남겼다는 점이다.³⁾ 본 논문은 프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』이전에

1) André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 694.

2) 가령 샤를뤼스와 알베르틴 등 인물 중심으로 동성애를 살펴본 연구물로는 Michel Benoît d'Entrevaux, «M. de Charlus et les confréries,» *Bulletin d'informations proustiennes*, vol. 31, 2000, pp. 97-122; Pierre-Gilles Gueguen, «Mademoiselle Vinteuil et la jeune homosexuelle,» *Pas tant*, vol. 31, Nov. 1992, pp. 31-35; Reginald McGinnis, «À propos d'Albertine,» *Francofonía*, vol. 9, no. 16, Spring 1989, pp. 83-98 등이 있다.

3) 그는 스물 다섯이 되던 해에 『기쁨과 나날들 *Les Plaisirs et les jours*』(1896)을 발표하는데 이 처녀작은 학창 시절에 썼던 시와 산문을 모은 것으로 아나톨 프랑스 Anatole France가 서문을 쓰기도 했다. 뿐만 아니라 프루스트는 번역가로서도 활동하는데 영국의 문호 존 러스킨의 저서 두 권을 번역, 출간하는데 6년이라는 시간을 할애한다. 그렇게해서 출간한 『아미앵의 성서 *La Bible d'Amiens*』(1904)와 『참깨와 백합 *Sésame et les lys*』(1906)은 번역한 본문 자체보다도 그것에 붙인 수 많은 주석들과 수 십 페이지에 달하는 번역가 서문을 통해 프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』에 펼치게 될 그만의 미학의 씨앗을 볼 수 있다는 점에서 흥미로운 자료들이다. 또한 발자크 Balzac, 플로베르 Flaubert, 공쿠르 형제 les frères Goncourt 등의 문체를 모방, 풍자하여 발표한 글들을 엮은 『모작과 혼작 *Pastiches et mélanges*』(1919) 외에도 미완성으로 남았다가 작가 사후에 발표된 『생트 뵈브에 반박하여 *Contre Sainte-Beuve*』(1954)에서 보인 문학평론가로서의 면모, 자전적 소설인 『장 상퇴유 *Jean Santeuil*』(1952) 등은 프루스트가 얼마나 다양한 형태의 글쓰기를 시도했는지를

쓴 이렇듯 다양한 글들 중에서 『어두워지기 전에 *Avant la nuit*』(1893), 『어느 젊은 여인의 고백 *La Confession d'une jeune fille*』(1896), 그리고 『장 상퇴유 *Jean Santeuil*』(1952) 중 동성애를 다루고 있는 부분을 선택, 발췌하여 상호텍스트 연구를 하고자 한다. 그럼으로써 본 논문은 『잃어버린 시간을 찾아서』 속에 표현된 동성애를 분석하는데 초점을 두었던 기존의 선행연구들이 간과했던 작가 초기의 작품들을 짚어볼 수 있는 기회가 될 것이다.⁴⁾ 그 결과 프루스트가 소설을 쓰기 이전에 동성애에 대한 인식과 사고, 표현이 어떠했는지, 그 변화의 과정을 조명하고자 한다.

2. ‘죽어가는 자들의 고백’⁵⁾

2.1. 『어두워지기 전에』: 은유화된 동성애

동성애를 다룬 프루스트의 글들을 살펴보면 크게 『잃어버린 시간을 찾아서』 전과 후로 나눌 수 있다. 소설 전에 썼던 다양한 글들 속에서 동성애(자)는 극단적으로 격한 감정의 포로이면서 한결 같이 비극적인 최후를 맞는다. 자신의 동성애를 어찌할 수가 없어서 자살만이 유일한 해방구로 묘사된다. 프루스트가 동성애를 전면적으로 다루며 쓴 첫 번째 글은 『어두워지기 전에』라는 제목의 짧은 콩트로 학창시절 1893년에 ‘백색

보여준다.

- 4) 따라서 『잃어버린 시간을 찾아서』 속의 흥미롭고 다양한 동성애자들을 여기서는 분석 대상으로 다루지 않을 것이다. 하지만 예외적으로 샤를뤼스의 경우는 본 논문의 제4장이 다루는 『장 상퇴유』에서 등장하는 몽프를 자작 le vicomte de Lomperolles과의 비교가 불가피하기 때문에 언급할 것이다.
- 5) 미레이 로젤로 Mireille Rosello는 『어두워지기 전에』와 『어느 젊은 여인의 고백』을 함께 묶어 ‘죽어가는 자들의 고백 la confession des agonisants’이자 ‘죽기 직전 혹은 직후에 이루어지는 비생산적이며 표현되지 못한 고독의 구현 l'incarnation de la solitude stérile et inexprimée, sauf juste avant ou après la mort’이라고 표현하였다. (Rosello, «L'Embonpoint du baron de Charlus,» *French Forum*, vol. 10, no. 2, 1985, p. 189)

지 *La Revue blanche*에 발표한다. 이 이야기의 주인공인 프랑수와즈 Françoise는 어둠이 깔리기 전 지평선 너머로 지는 아름다운 노을을 응시한 채 노르망디의 시원한 바람이 불어오는 테라스에서 그녀와 수 년간 두터운 우정을 쌓은 레슬리 Leslie라는 청년의 손을 잡고 누워있다. 이렇듯 낭만적이며 서정적인 분위기지만 프랑수와즈는 다가오는 죽음을 예감하고 차분한 음성으로 ‘고백’을 시작한다.

[...] je ne peux pas tarder davantage à vous révéler une chose qui pèse sur ma conscience; [...] Je suis bien triste de détruire volontairement mon espérance d'être estimée après ma mort par mon meilleur ami [...] Mais le souci d'un arrangement esthétique ne peut réprimer l'impérieux besoin de vérité qui me force à parler.⁶⁾

스무 살 때 과부가 된 그녀의 곁에는 언제나 충직한 레슬리가 곁을 지켜주었다. 그러나 그 둘의 관계는 연인의 감정이 완전히 배제되어 있었고 레슬리는 마치 다정한 ‘어머니’ 혹은 ‘유모’처럼 프랑수와즈를 지켜왔던 것이다. 그런 그녀가 기운 없는 목소리로 친구 도로시 Dorothy의 경유를 언급하며 자신의 동성애를 우회적으로 고백한다. 도로시는 동성애 경향이 있는 여자로 예전에 어느 여가수와 애정행각을 하는 모습을 사람들에게 들킨 적이 있었다. 그 사건에 대해 프랑수와즈는 레슬리가 그녀를 나무랄 수만은 없다고 이야기한 적이 있음을 상기시킨다. 이어서 프랑수와즈는 동성애를 역사적이며 의학적, 미학적인 근거를 통해 정당화하려 애쓴다:

Comment nous indigner d'habitudes que Socrate (il s'agissait d'hommes, mais n'est-ce pas la même chose), qui but la ciguë

6) Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 167.

plutôt que de commettre une injustice, approuvait gaiement chez ses amis préférés? [...] La cause de cet amour est dans une altération nerveuse qui l'est trop exclusivement pour comporter un contenu moral. [...] si on affine la volupté jusqu'à la rendre esthétique, comme les corps féminins et masculins peuvent être aussi beaux les uns que les autres, on ne voit pas pourquoi une femme vraiment artiste ne serait pas amoureuse d'une femme.⁷⁾

“부정을 저지르느니 차라리 독배를 든 소크라테스”인데 그가 사랑한 젊은 청년들과 관계했다는 사실에 어떻게 분노할 수 있겠느냐고 질문을 던지는 프랑수아즈는 이어서 “관능미를 예술의 경지까지 승화시킬 때, 여성의 육체와 남성의 육체는 모두 아름답게 느껴질 수 있다.”고 주장한다. 따라서 “예술적으로 뛰어난 감각의 여자가 다른 여자와 사랑에 빠질 수 있다는 사실”은 그리 놀랄 일이 아니라는 것이다. 이러한 사실을 고백함과 동시에 그녀는 오래 전부터 자신의 몸 안에 박혀 있는 총알은 어느 의사도 제거하지 못했는데 주위에서 그녀를 안심시키고 있지만 그녀는 자신의 죽음이 임박했음을 알고 있다고 말한다. 또한 자신에게 총을 쏜 범인에 대해서 그동안 함구하고 있었는데 그것은 절대적인 절망감에 빠진 어느 순간 스스로 총을 쏜 것임을 고백한다.

프랑수아즈의 고백을 들으며 레슬리는 참았던 눈물을 끝내 터뜨리고 만다. 프랑수아즈는 한 순간도 자신이 동성애자임을 직접적으로 입 밖에 내어 말하지는 않지만 동성애친구 도로시, 소크라테스, 그 밖에 동성애적 경향을 가진 예술적, 감성적으로 뛰어난 부류의 사람들을 옹호하고 그에 대한 레슬리의 동의를 구함으로써 자신의 동성애를 고백하는 것이다. 레슬리는 프랑수아즈에게 고해성사를 주는 신부와도 같이 “단언하건데 나는 그런 여인들에게 아무런 회한도 없습니다.”⁸⁾라고 말하자 그제서야 프

7) *Ibid.*, pp. 169-170.

8) *Ibid.*, p. 170: “Je vous assure que je n'aurais aucun remords [...] pour ces femmes.”

랑수와르는 안심한 미소를 띤다. 동정과 연민, 슬픔, 하지만 동시에 평온과 해방감이 뒤섞인 감정들 속에서 프랑수와르와 레슬리는 서로 손을 맞잡고 울고, 또 웃으며 이야기는 끝난다.

이렇듯 프루스트가 이십 대 초에 동성애를 전적으로 다루어 쓴 글에서 작가는 고대 그리스 시대의 동성애자를 언급하며 동성애는 인류의 역사가 존재하는 한 언제나 함께 했으며 앞으로도 그럴 것이라고 말하는 듯하다. 또한 그 원인은 자발적인 것이 아니라 의학적(‘신경계의 손상’)인 것이므로 책임여부를 논할 수 없으며 동성애자가 일반인들보다 예술적으로 뛰어나고 섬세한 감각을 소유하고 있기 때문에 오히려 더 우월할 수 있다고 옹호하고 있다. 프랑수와르는 사회적으로, 인격적으로 매우 존경받는 여인으로 주변인들에게 인식되고 있는 것으로 묘사되고 고백이 이루어지는 장소도 매우 아름다운 자연 속에서 낭만적으로 전개되고 있다. 하지만 이러한 모든 요소들에도 불구하고 그녀는 스스로 비극적인 종말을 앞당기는데 자살, 곧 죽음으로밖에 해결하지 못하고 있다.

대화 형식으로 진행되는 이 이야기를 이끄는 화자인 ‘나’는 고백을 하는 프랑수와르가 아니라 그것을 듣는 레슬리라는 점이 흥미롭다. 프루스트는 독자가 이야기 속의 ‘나’와 그것을 쓴 ‘나’를 비교 혹은 동일시하려는 경향이 있음을 알기에 『어두워지기 전에』속의 화자를 동성애자로 설정할 수 없었던 것이다. 화자인 레슬리는 동성애자는 아니지만 동성애에 대해 관대하고 이해심 많은 인물로 표현하여 어떻게든 작가 자신도 동성애와는 무관하지만 그렇다고 동성애자들이 비난이나 처벌의 대상은 아니라는 생각을 관철시키고자 하는 노력이 엿보이는 부분이다.

2.2. 「어느 젊은 여인의 고백」: ‘차마 그 이름을 말하지 못하는 동성애’⁹⁾

이 글을 ‘백색지’에 발표한 후 3년 뒤인 1896년, 프루스트는 처녀작인 『기쁨과 나날들』을 출간하는데 학창시절 쓴 시와 산문 모음집인 이 저서에는 「어느 젊은 여인의 고백」이라는 글을 찾아 볼 수 있다. 이 글에는 내용과 형식에 있어서 「어두워지기 전에」와 매우 유사하면서도 다른 요소를 찾아볼 수 있다. 우선 여자 주인공이 자신의 가슴에 총을 쏘으로서 임박한 죽음을 앞두고 자신의 ‘죄’를 고백한다는 설정은 앞의 글과 동일하다.

하지만 글의 완성도 측면에 있어서는 두 번째 글이 한층 더 공을 들인 것이 사실이다. 프루스트는 「어느 젊은 여인의 고백」을 이루는 총 4장의 각 장 서두에 성경구절을 비롯 앙리 드 레니에 Henri de Régnier와 보들레르 Baudelaire의 시구를 인용하여 문학적 깊이를 심화하려는 노력을 한 것이 보인다.¹⁰⁾ 하지만 무엇보다 두 글의 가장 큰 차이는 「어두워지기 전에」의 화자가 고백을 하는 사람이 아니라 그것을 듣는 사람이며 이 이야기가 대화 형식으로 진행되고 있는 반면 「어느 젊은 여인의 고백」은 주인공이자 화자인 ‘나’의 독백으로 진행된다는 점이다. 독자가 행여나 화자와 작가를 동일시할까봐 「어두워지기 전에」에서 ‘나’를 고백을 들어

9) ‘The love that dare not speak its name’: 오스카 와일드 Oscar Wilde가 1895년 알프레드 더글러스 경 Lord Alfred Douglas과의 동성애 혐의로 기소되어 재판을 받는 과정에는 와일드는 동성애를 이같이 표현했다. 원래 이 표현은 더글러스의 시 「두 사랑 Two Loves」에서 발췌한 시구이다. 와일드는 유죄판결을 받고 2년의 실형과 강제노동형을 선고받는다. (Neil McKenna, *The Secret life of Oscar Wilde*, New York, Basic Books, 2005, p. 173)

10) 프루스트가 글의 서두로 선택한 성경구절은 “[...] On sort dans la joie et souvent on revient dans la tristesse, et les plaisirs du soir attristent le matin. Ainsi la joie des sens flatte d'abord, mais à la fin elle blesse et tue.” (Imitation de Jésus-Christ, liv. I, chap. XVIII.) 이며 앙리 드 레니에의 시구는 “Parmi l'oubli qu'on cherche aux fausses allégresses, Revient plus virginal à travers les ivresses, Le doux parfum mélancolique du lilas.” (citation tirée de *Sites*) 그리고 보들레르의 시구는 『악의 꽃 *Fleurs du mal*』 중 「저주받은 여자들 *Femmes damnées*」에서 “Et le vent furibond de la concupiscence Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau”이다. (Proust, *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., pp. 85-90)

주는 대화상대자로 설정한 보호장치를 선택했다면 『어느 젊은 여인의 고백』에서는 ‘나’가 직접 독백을 이끌어가는 사람이라는 점에서 작가로서 한 단계 대담해졌다고 생각할 수도 있겠다.

하지만 이번에는 고백하는 ‘죄’의 성질에서 아예 동성애적 요소를 제거했다는 점에서 어떻게 보면 오히려 더 조심스러운 선택을 했다고 생각할 수도 있다. 『어두워지기 전에』에서 ‘죄’라는 것이 동성애 행위를 말하는 것이었다면 『어느 젊은 여인의 고백』에서 여주인공이 고백하는 것은 동성애가 아니라 여러 남성들과 벌인 애정행각이며 그러한 모습을 그토록 사랑하는 엄마에게 들켰고 그로인한 충격으로 심장이 약했던 어머니가 쓰러지게 되었는데 그 모든 책임이 자신에게 있다는 것이다. 특히 주인공이 청년과 벌이는 애정행위를 어머니에게 들키는 장면의 묘사는 지나치게 과장되며 드라마틱하기까지 하다.

Toute cette vague angoisse de mon âme n'était pas peinte sur ma figure, mais toute elle respirait, des yeux brillants aux joues enflammées et à la bouche offerte, une joie sensuelle, stupide et brutale. [...] Mais aussitôt se dressa dans la glace, contre ma figure, la bouche de Jacques, avide sous ses moustaches. Troublée jusqu'au plus profond de moi-même, je rapprochai ma tête de la sienne, quand en face de moi je vis, oui, je le dis comme cela était, écoutez-moi puisque je peux vous le dire, sur le balcon, devant la fenêtre, je vis ma mère qui me regardait hébétée. Je ne sais si elle a crié, je n'ai rien entendu, mais elle est tombée en arrière et est restée la tête prise entre les deux barreaux du balcon.¹¹⁾

하지만 주인공이 사실은 여자가 아니라 남자라고 가정한다면, 즉 남자로서 다른 청년들과 사랑을 나누는 장면을 들켰다고 한다면 엄마가 받았

11) *Ibid.*, p. 95.

을 충격을 이해할 수 있게 된다. 이미 여러 비평가들이 이야기 속 화자인 '나'는 '프루스트 자신의 연장'이며 그녀가 이성들과 나눈 성적 경험은 프루스트 자신의 동성애 경험을 재현한 것이라는 데 입을 모았다.¹²⁾ 특히 한 연구가는 주인공이자 화자인 '나'가 이야기 속에서 끝내 이름을 밝히지 않는다는 점, 또한 이야기 전체에서 등장인물들의 이름이 언급되는 경우는 단 한 명 뿐인데 바로 주인공을 유혹하는 대상으로서 남자인 자크 Jacques라는 점을 지적하면서 동성애를 우회적으로 표현한 것이라 주장한다.¹³⁾ 또 다른 평론가는 이야기 속 화자가 '프루스트의 전체 글들 중 유일한 여자 화자 the only female narrator in the whole of Proust's work'라는 사실을 지적한다.¹⁴⁾

12) Julius Edwin Rivers, *Proust and the art of love*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 109: "The girl's experiences are heterosexual; but critics generally assume that she is a projection of Proust himself and that her heterosexual experiences are transpositions of Proust's early homosexual affairs." Rivers는 이어서 그와 같은 주장을 펼친 연구가들을 인용한다: Fernand Gregh, *Mon amitié avec Marcel Proust: Souvenirs et lettres inédites*, Paris, Grasset, 1958, p. 9; George D. Painter, *The Early Years*, Boston, Little, 1959, pp. 216-218; Lisa Appignanesi, *Femininity and the creative imagination: A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*, New York, Harper, Barnes and Nobles, 1973, p. 173. 리버스는 『어느 젊은 여인의 고백』에서 이성애를 마치 커다란 죄악인 것처럼 무슨 일이 있어도 숨겨야 하는 것으로 묘사한 것을 그 이유 중에 하나로 든다. 물론 연구자들 중에는 『어느 젊은 여인의 고백』을 이성애 경험으로 그대로 해석한 경우도 있다. 월터 카셀 Walter Kassel의 경우는 이 에세이를 주인공과 어머니의 관계에 초점을 두고 주인공의 순수함을 되찾게 하는 역할로써 어머니의 입맞춤과 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 잠들기 전에 하는 어머니의 입맞춤을 비교하기도 하였다. (Walter Kassel, «Writing and the return to innocence: Proust's *La Confession d'une jeune fille*,» *IN: Joinder, Laurence D. The Art of the proustian novel reconsidered*, Rock Hill, Winthrop Coll. 1979, pp. 33-42)

13) Sylvie Gaillot-Koneski, «Les Épigaphes de *La Confession d'une jeune fille* ou le miroir de l'autre,» *French Review*, vol. 65, no. 3, 1992, p. 415: "le narrateur en s'appropriant le «je» s'identifie au personnage principal mais celui-ci n'est jamais nommé. [...] Proust maintient constamment dans le lieu de l'ambiguïté un nom que cache et révèle à la fois le pronom linguistique «je». Un seul nom (masculin) apparaît dans le texte: celui de Jacques, le dissipateur qui invite la jeune fille à la débauche."

14) Céline Surprenant, «Quis, quid, ubi...quomodo, quando? Proust's *La Confession d'une jeune fille*,» *Oxford Literary Review*, vol. 26, 2004, p. 117.

화자인 ‘나’는 자신이나 상대 남성을 묘사할 때 ‘병적인 감수성 sensibilité malade’, ‘방탕한 vicieux’, ‘죄책감 remords’, ‘의지결핍 manque de volonté’, ‘변태적이고 사악한 pervers et méchant’¹⁵⁾ 등의 어휘를 사용하는데 이는 앞서 『어두워지기 전에』의 주인공이 자신의 동성애를 묘사했을 때 사용한 어휘와도 일치한다. 프루스트는 『어느 젊은 여인의 고백』에 어린 시절 엄마에 대한 절대적인 애정, 엄마와 이별할 때의 극단적인 슬픔, 사교생활 등 이야기 곳곳에 자서전적 요소를 배치하지만 이것은 어디까지나 픽션임을 강조하기 위해, 혹은 자신의 동성애를 숨기기 위해 주인공에게 여자의 목소리를 부여한 것이라 생각할 수 있다. 그래서 이 이야기를 읽는 독자는 이것이 작가 프루스트의 이야기라고 연결시켜 해석할 수 없도록 그 상상의 씨앗을 제거한 것이다. 동성애를 다룬 3년 전의 글보다 소재의 대범함면에서 오히려 한 발자국 후퇴한 양상이다.

이렇듯 젊은 혈기에 비록 남자 동성애가 아닌 여자 동성애에 대해 썼다가(과거에도 그랬고 지금도 그렇지만 사람들은 남자 동성애에 비교해서 여자 동성애에 대해 상대적으로 더 관대한 편이기에) 오히려 정작 『기쁨과 나날들』을 출간할 때는 양성애를 빌려 비슷한 이야기를 서술한 이유에 대해서는 그 당시 사회적 분위기를 이해할 필요가 있다. 책이 출간되기 1년 전인 1895년은 아일랜드 출신의 극작가인 오스카 와일드 Oscar Wilde에게 유죄판결을 내린 유명한 재판이 영국뿐만 아니라 유럽의 사교계와 문단을 한 바탕 떠들썩하게 한 해였다. 당시 와일드는 『진지함의 중요성 *The Importance of being earnest*』이 대성공을 거둬으로써 작가로서 절정기에 있었다. 그러나 알프레드 더글러스 경을 비롯해 여러 젊은 남성들과 동성애 관계를 가졌다는 죄목으로 기소되어 2년의 징역형과 강제노동을 선고받았던 것이다. 이 사건으로 와일드는 다시는 작가로서 영국에서 활동할 수 없게 되어 출옥 후에 프랑스로 건너와 비참한 말기를 보내게 된다. 와일드의 재판과정을 호기심 있게 지켜본

15) *Ibid.*, pp. 86-90.

프루스트는 이미 프랑스에서는 동성애가 불법이 아님에도(대혁명 이후 1791년 제정된 법안은 성인간 합의하에 하는 동성애를 더 이상 형사처벌하지 않도록 하였다.) 사회적 시선이 두려워 자신의 동성애를 의심 받을 만한 그 어떤 행동도 하지 않게 되었고 이러한 선택은 그가 쓴 글의 소재에도 그대로 반영된 것이었다.¹⁶⁾

3. 『장 상퇴유』

이후 프루스트는 ‘피가로 Le Figaro’ 등에 다양한 글을 발표하지만 동성애를 소재로 한 글을 찾아볼 수는 없다. 이렇듯 동성애에 대해 완전히 침묵을 지키는 듯 보이는 이유는 우선 프루스트가 러스킨의 책 두 권의 번역에 매진하였기 때문이기도 하지만 사실 그는 발표하지만 않았을 뿐 『장 상퇴유』라는 소설을 1895년에서 1900년까지 총 5년이 넘도록 준비한다. 이 책은 주인공 장과 앙리 드 레베이용 Henri de Réveillon의 우정을 중심으로 장의 유년기, 가족, 사교생활, 군대, 시간의 흐름 등을 두서없이 다루고 있다. 이 글은 프루스트가 서문에도 명시하고 있지만 자전적 요소가 다분한 소설이다.¹⁷⁾ 주인공 및 다른 인물들의 이름만 바꾸었을 뿐 대부분의 에피소드, 장소 묘사는 작가가 직접 보고 경험한 것들이

16) 가령 리버스는 오스카 와일드의 재판 뿐만 아니라 영국 장교였던 맥도날드 경 Sir Macdonald, 독일의 거대 무기제조사 사장이었던 프리드리히 크룹 Friedrich Krupp, 또한 카이저 빌헬름 2세의 측근이었던 올렌베르크Eulenberg 등 1895년에서 1909년까지 유럽 사회를 강타한 일련의 동성애자 재판사건들을 열거하며 프루스트가 이 시기에 글을 쓸 때 동성애에 관해 신중한 입장을 취할 수밖에 없었던 상황을 설명한다. (Rivers, *Proust and the art of love*, op. cit., pp. 112-128)

17) 프루스트는 서문에 『장 상퇴유』는 “상처 사이에서 내 삶이 흘러나올 때 그것에 아무 것도 섞지 않고 그대로 거두어들인 정수, 그 자체”라고 이야기한다: “Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté.”(Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 5)

다. 특히 주인공 장의 경우는 프루스트의 분신이라고 할 수도 있는데 동성애라는 소재를 간접적으로 다루고 있다는 점에서 ‘장과 부모님의 다툼 La Querelle de Jean avec ses parents’이라는 제목의 에피소드는 눈길을 끈다. 여기서 주인공은 말다툼 끝에 자신의 방으로 들어가서 화를 주체하지 못하고 유리잔을 던져서 깨뜨린 다음 엄마의 치마를 입고 거실에 등장하는데 이 에피소드는 작가의 동성애를 간접적으로 고백한다고 생각할 수 있다.¹⁸⁾ 그러나 이 책은 결국 미완성인 상태로 남겨지며 작가 사후에야 출간된다.¹⁹⁾

3.1. 프랑수와즈의 ‘고백’ vs. 오데트의 ‘고백’

『장 상퇴유』에서 우리가 관심을 갖은 부분은 주인공 장이 애인 프랑수와즈에게 그녀가 과거에 동성애 관계를 가졌다는 사실을 강압적으로 고백하게 하는 장면이다. ‘고백 L'aveu’²⁰⁾이라는 이 단원은 우선 장이 프랑

18) 네이슨 거스 Nathan Guss의 경우 『잃어버린 시간을 찾아서』의 마르셀보다 『장 상퇴유』의 장이 성 정체성에 있어서 프루스트와 더 가깝다고 주장한다. 그 이유는 거스는 바로 ‘장과 부모님의 다툼’에서 장의 이성복장착용 cross-dressing을 언급하는데 이 행위는 동성애 장면을 엿보는 것에 그치는 마르셀보다 한 단계 더 솔직하게 작가의 동성애를 고백하는 것이라고 주장한다: “one of the fascinating aspects of this episode is that the protagonist, who bears a strong resemblance to Proust and the later first-person protagonist of *La recherche*, comes closer to coming out as both a homosexual and a Jew than in any other part of his work. Rather than simply being a voyeur of others transgressing the bounds of normative sexuality as in Proust's more famous novel, Jean himself cross-dresses.” (Guss, “Outing Proust,” *IN: Day*, James (ed.); Edmiston, William F. (introd.) *Queer sexualities in French literature and film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 102)

19) 프루스트가 5년 이상을 이 소설을 쓰는데 할애하였음에도 끝내 완성시키지 않은 이유는 이것이 『잃어버린 시간을 찾아서』를 쓰기 위한 습작이기 때문이라고 이해할 수 있다. 프루스트는 『장 상퇴유』를 완성된 형태로 출간할 계획이 없었기에 프루스트가 그토록 강조하는 구조나 틀을 부여하지 않았다. 순서도 없이, ‘비의도적 기억 mémoire involontaire’에 의해 떠오르는 대로 유년기의 추억이나 개인적인 인상의 파편들을 글로 형상화한 것에 지나지 않는다. 따라서 작가 사후에 편집인들이 그러한 글들에 임의적인 제목을 붙여 여러 소단원으로 구성하여 출간한 이 미완성 소설은 하나의 독립된 작품이라기보다는 『잃어버린 시간을 찾아서』를 창작하기까지 작가의 습작 과정을 이해하는 자료로 더 가치를 갖는다.

수와즈의 얼굴을 두 손으로 잡고 자신을 응시하게 한 채 ‘심문’을 하는 것으로 시작한다.

Françoise, tu n'as jamais aimé que moi? - Tu le sais bien, mon chéri - Ne me dis pas tu le sais bien, dis-moi: je n'ai jamais aimé que toi. Elle dit comme une leçon: Je n'ai jamais aimé que toi, es-tu content?²¹⁾

이렇게 시작하는 둘의 대화는 장의 집요한 질문공세로 이어지고 프랑수와즈는 지친 나머지 마침내 아주 오래전, 십 년도 더 전에 오로지 딱 한 번 여자와 사랑을 나누었다고 고백한다. 그 여자의 정체를 꼬치꼬치 캐묻는 장에게 그녀는 샤를롯 Charlotte이라고 대답하는데 샤를롯을 알고 있던 장은 창백해진다. 이제 더 이상 아무것도 묻지 않겠다고 맹세하는 장은 막연히 의심만 했던 프랑수와즈의 동성애 행위에 대한 고백을 받아낸 순간, 마음이 편해지기는커녕 오히려 더 많은 의구심과 숨길 수 없는 질투심이 뒤엉켜 더욱 혼란에 빠지게 된다. 고백을 들은 후, 그 전보다 오히려 더욱 괴롭고 프랑수와즈에 대한 의심이 가중된다. 과거에 한 번 뿐이라고 하는데, 과연 그 말을 믿을 수 있는 것인지, 한 번 했다는 것은 그 이상도 가능하고 앞으로도 그런 행위에 대한 가능성이 열려 있다는 것 아닌가? 꼬리에 꼬리를 무는 이러한 질문들로 장은 이미 프랑수와즈를 더 이상 믿을 수 없게 된다.

프루스트 연구가들이 이미 지적했듯이 프루스트는 이런 설정을 소설의 첫 권인 『스완네 집 쪽에서 *Du côté de chez Swann*』안에 스완과 오데트 Odette의 관계에 ‘거의 글자 그대로’ 투영시킨다.²²⁾ 심문의 시작은 같

20) Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., pp. 810-813.

21) *Ibid.*, p. 810.

22) Nathalie Mauriac Dyer, «M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil* ou un aspect négligé de la genèse de Charlus,» *IN*: Brun, Barnard (édition et introduction); Hassine, Juliette (éd.) *Proust au tournant des siècles*, I, Paris, Minard, 2004, p. 9: “Gomorrhe est bien présente dans *Jean Santeuil*, [...] Jean y extorque à sa

은 어조로 시작한다.

«Odette, lui dit-il, mon chéri, je sais bien que je suis odieux, mais il faut que je te demande des choses. Tu te souviens de l'idée que j'avais eue à propos de toi et de Mme de Verdurin? Dis-moi si c'était vrai, avec elle ou avec une autre.» [...] «Je te l'ai dit, tu le sais bien, ajouta-t-elle d'un air irrité et malheureux. - Oui, je sais, mais en es-tu sûre? Ne me dis pas: "Tu le sais bien", dis-moi: "Je n'ai jamais fait ce genre de choses avec aucune femme."» Elle répéta comme une leçon, sur un ton ironique et comme si elle voulait se débarrasser de lui: «Je n'ai jamais fait ce genre de choses avec aucune femme.»²³⁾

이 인용문을 보면 『장 상퇴유』에서 장과 프랑수아즈의 심문이 고스란히 재연되는 것을 알 수 있다. 하지만 상황은 스완에게 더욱 불리하게 전개되는 것이 프랑수아즈가 여자와 관계를 가진 것이 '딱 한 번'이었다고 강조하고 그것이 장을 만나기 훨씬 예전에 발생한 일이었으며 이 모든 것을 고통스럽게 고백한 반면, 오데트는 동성애를 경험한 횟수가 '두 세 번'이었으며 그 중에 한 번은 스완과 이미 사귀고 있을 때 우연치 않게 벌어졌고, 그 당시의 상황을 웃으며 가벼운 농담처럼 이야기한다. 오데트는 자신의 말이 스완에게 어떤 영향을 끼치는지 의식조차 하지 못한 채 그 상황을 회상하며 즐기듯이 묘사한다. 오데트의 고백에 스완은 심장을 도려내는 듯한 고통을 느끼고 잘 알고 있었다고 생각한 오데트가 멀게만 느껴지며 둘 사이에 돌이킬 수 없는 간극이 생겼음을 감지한다.

maîtresse Françoise l'aveu de ses liaisons féminines. On sait que des fragments de cette scène passeront, presque littéralement, des années plus tard dans l'interrogatoire que Swann fait subir à Odette dans «Un Amour de Swann». Dyer는 프루스트가 '스완의 사랑'을 이루는 초고에 '프랑수아즈'와 '장'이라는 이름을 그대로 옮겨 쓰기까지 했다고 지적한다.

23) Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, folio classique, 1988, p. 356.

동성애를 다루는 데 있어서 『장 상퇴유』와 『잃어버린 시간을 찾아서』는 이렇듯 비슷하면서도 다른 접근방식을 보여준다. 『장 상퇴유』에서 동성애는 언제까지나 심각한 죄악으로 그것을 저지른 사람은 수치심과 죄책감에 시달리고 있는 반면, 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 동성애자는 한 단계 나아가서 그 상황을 즐기듯 이야기할 수 있게 되었으며 동성애 행위가 비극적 죄악이라기보다는 쾌락을 동반한 일종의 유희로 묘사된다는 다른 점을 보인다.

3.2. 롱프롤 자작 vs. 샤를뤼스 남작

이어서 『장 상퇴유』에서 우리가 분석한 부분은 하나의 독립된 소단원을 구성하지는 않지만 롱프롤 자작 le vicomte de Lomperolles이라는 인물이 세 차례에 걸쳐 등장하는 부분이다.²⁴⁾ 이 미완성 자전소설에서 롱프롤 자작이 차지하는 비중은 매우 작지만 그에게서 미래의 샤를뤼스 남작의 모습을 많이 볼 수 있다는 점에서 그가 등장하는 부분을 분석하는 것은 샤를뤼스를 이해할 수 있는 하나의 단서가 될 수 있다. 롱프롤과 샤를뤼스의 관계에 초점을 둔 선행연구들은 특히 롱프롤의 성 정체성이 오랫동안 비밀로 간직되어 왔다가 극적인 상황에서 독자에게 공개된다는 점이 후에 마르셀이 엿보기를 통해 샤를뤼스의 동성애를 깨닫게 된다는 전개방식과 평행선을 이룬다고 지적한다.²⁵⁾

롱프롤은 레베이옹 공작 부인의 사촌으로 묘사되는데 그가 처음으로 등장하는 부분은 레베이옹네서 장이 그를 발견하고 인사를 하는 부분이

24) Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., pp. 676-677, pp. 682-683 et pp. 718-179.

25) Dyer, «M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil* ou un aspect négligé de la genèse de Charlus,» op. cit., p. 15: “la formule dramatique du *dévoilement soudain* d’une réalité cachée des êtres, qui sera si importante au traitement du thème de l’inversion masculine dans la *Recherche* est déjà mise en oeuvre. C’est là l’ébauche, même timide, de l’esthétique de la préparation et de la surprise.” 이텔릭체로 강조한 것은 원문을 따른 것임.

다. 반갑게 인사하는 장과 반대로 롱프롤은 예의 바르지만 매우 차갑게 인사를 받는다. 그러한 롱프롤의 반응에 장은 놀라지 않는데 롱프롤이 젊은 청년들을 좋아하지 않을 뿐만 아니라 그들을 “배신도 서슴지 않는 간사함과 잔인할 정도의 무감각, 광기에 가까운 사악함과 멍청함으로 가득한 인종”²⁶⁾이라고 여기고 있다는 사실을 익히 들어 알고 있었기 때문이다. 뿐만 아니라 롱프롤이 요즘 젊은이들에게서 가장 안 좋게 여기는 점이 ‘완전히 계집애들 de vraies femmes’²⁷⁾ 같다고 생각한다는 점이다. 그의 옆에는 그가 스무살 때 결혼했으며 금실 좋기로 소문난 아내가 앉아 있었다. 그런데 그녀 또한 장을 보는 눈길이 곱지 않고 의심과 경계하는 듯한 모습이다.

그 이후 롱프롤이 두 번째로 등장하는 장면은 연극 중간 쉬는 시간에 장과 레베이용 공작부인이 있는 박스석으로 롱프롤이 들어올 때이다. 장이 가슴팍에 꽃을 꽂아 멋을 부린 것을 보고 롱프롤은 “이건 남자가 아니잖아. 완전히 계집애야, 계집애.”라며 핀잔을 준다.

Ah, ma cousine, si vous connaissiez la vie comme moi!
qu'est-ce que c'est que cette fleur que ce Santeuil a à la
boutonnière! Moi, à mon âge, je n'oserais pas porter une fleur
à ma boutonnière, et lui un jeune homme! Mais ce n'est pas un
homme, une vraie femme, une vraie femme, gronda-t-il en
prenant un marron glacé.²⁸⁾

롱프롤이 ‘계집애’라 몰아세우며 진저리치는 모습은 그가 처음으로 등장하는 장면과 일맥상통한다. 그러나 롱프롤이 차지하는 자리는 다른 인물들에 비해 상대적으로 작다.

26) Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 677: “race trompeuse jusqu'à la perfidie, insensible jusqu'à la cruauté, méchante et bête jusqu'à la folie”

27) *Ibid.*

28) *Ibid.*, p. 687.

세 번째이자 마지막으로 그가 언급되는 장면에서 그는 앙리 드 레베이옹과 장의 대화를 통해 자살한 것으로 그려진다. 롱프롤은 지난 사십 년 동안 모든 사람들을 완전히 속여 왔는데 그가 사실은 동성애자이며 그가 하루 만에 도박으로 이십만 프랑을 잃었다는 소문의 진상은 한 젊은 폴란드 출신의 바이올리니스트 청년과 하루 밤을 지낸 대가로 지불한 돈으로 그 바이올리니스트는 다음날 아침 바로 롱프롤을 버리고 사랑하는 애인과 결혼하기 위해 그에게서 받은 돈을 지참금으로 가져갔다는 것이다. 그 이후에도 롱프롤은 젊은 군인, 보좌신부, 무용수, 범죄자 등 신분계급 가리지 않고 젊은이들과 관계를 가졌는데 그 중에서 어느 범죄자는 롱프롤이 가지고 있던 마지막 재산 육십만 프랑을 갈취해서 떠났다는 것이다.

Alors Henri raconta à Jean ce qu'avaient caché au monde pendant quarante années l'attachement profond et la fidélité apparente de M. de Lomperolles à sa femme. [...] Jean apprit que les deux cent mille francs que M. de Lomperolles était censé avoir perdus en un jour au jeu avaient été abandonnés en une nuit à un violoniste polonais qui le quitta le matin même [...] ²⁹⁾

그제서야 장은 롱프롤이 왜 그토록 젊은 청년들을 저주하고 증오했는지 이해한다. 뿐만 아니라 롱프롤의 아내는 남편의 동성애를 알고 있었으나 그 사실을 자신 혼자만 간직하고 있었다는 것이다. 이러한 모든 비밀이 밝혀지자 장은 롱프롤 부인이 자신을 경계하는 시선, 마치 “하루가 다르게 남편의 감각보다 더욱 강해지고 자신의 권리를 박탈한 승리자 앞에서 경계하는 적에게 던지는 우수에 찬 소심함이 섞인 시선”³⁰⁾ 으로 바

29) *Ibid.*, p. 718.

30) *Ibid.*, p. 719: “ce regard où à la défiance de l'ennemi se mêlait une timidité mélancolique en face du vainqueur qui l'avait dépossédée de ses droits et,

라봤던 이유를 이해함과 동시에 분노로 얼굴을 붉힌다. 자신도 남편이 관계를 가졌던 수많은 다른 젊은 청년들 중에 한 명일지도 모른다고 의심한 사실이 불쾌한 것이다.

이렇듯 『장 상퇴유』에 등장하는 롱프롤은 잠깐 등장했다가 금새 사라지며 소설의 전개나 구성에 직접적으로 영향을 미치지 않는다. 주인공과의 관계도 거의 없다. 하지만 이미 롱프롤에게는 후에 프루스트가 창조할 샤를뤼스를 특징짓는 다양한 요소가 보인다. 둘 사이에 무시못할 공통점이 여럿 존재한다는 점에서 롱프롤을 샤를뤼스의 전신이라고 말할 수 있는 것이다. 우선 롱프롤은 샤를뤼스와 마찬가지로 귀족 사회의 일원이라는 점, 롱프롤은 장이 숭배하는 레베이옹 공작 부인의 조카로 소개되는데 샤를뤼스는 마찬가지로 마르셀이 먼 발치에서만 바라보며 동경하던 게르망트 공작 부인 duchesse de Guermantes의 조카로 설정된다.³¹⁾

또 다른 공통점은 롱프롤이 옷차림, 외모에 대단히 신경을 쓰는 것으로 묘사된다. 그는 얼핏 보기에는 모두 비슷한 마흔 개의 가발을 가지고 있는데 다만 가발의 길이가 모두 조금씩 차이가 난다는 점이 특이하다. 그는 매일 가발을 하나씩 바꾸어 쓰는데 제일 긴 가발을 쓴 다음날에는 가장 짧은 가발을 쓰고 다님으로써 마치 전날에 이발을 한 것 같은 인상을 주는 것이다. 그렇게함으로써 사십일 마다 이발소에 들르는 듯한 느낌을 주는 것인데 그 정도로 롱프롤은 자신의 외모와 그것을 바라보는 타인의 시선에 집착하는 것이다. 마찬가지로 샤를뤼스 또한 언제나 빈틈 없고 흠잡을 데 없는 완벽한 옷차림으로 귀부인들의 살롱에 등장한다.

둘의 또 다른 공통점은 롱프롤과 샤를뤼스가 모두 결혼했으며 아내와

chaque jour, sur les sens de M. de Lomperolles devenait plus fort.”

31) Dyer의 경우 롱프롤에 비해 상대적으로 사회적 신분이 낮은 장과 마찬가지로 샤를뤼스에 비해 신분이 낮은 마르셀의 관계가 평행을 이룬다고 지적한다: “Même si Proust est loin d'avoir trouvé sa formule narrative, certains éléments du futur Charlus sont déjà présents. Lomperolles, bien qu'il ne porte que le titre de «vicomte» (immédiatement supérieur à celui de «baron», cher à Charlus), appartient à la plus haute aristocratie.” (Dyer, «M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil* ou un aspect négligé de la genèse de Charlus,» *op. cit.*, p.17)

매우 금실 좋은 부부로 소문이 났지만 사실 두 사람의 아내는 모두 남편의 동성애를 알고 있었다는 점이다. 대외적으로는 롱프롤이 지극정성으로 아내를 위하는 모습을 보이지만 아내는 웬지 의기소침하고 어두운 모습을 하고 있다. 샤를뤼스가 비슷하지만 다른 점이 있다면 그도 아내와 매우 사이가 좋은 것으로 보이지만 아내는 남편의 동성애를 알고 있었고 그 사실을 자신만 간직한 채 일찍 세상을 떠난다는 점이 차이난다. 아내를 여윈 샤를뤼스는 완벽했던 부부의 이미지를 간직한 채 밤에는 젊은 청년들과 충실한 하인 쥐피앵 Jupien이 운영하는 남창굴에서 여러 청년들과 새디스트적인 쾌락에 몸을 맡기는 삶을 이어가는 것이다. 두 사람은 또한 요즘 젊은이들을 가리켜 ‘계집애’라는 표현을 써가며 공공연히 그들을 저주하는 것이다. 롱프롤이 폴란드 출신의 젊은이와 하룻밤을 지내는 대가로 대부분의 재산을 탕진했다는 설정에서 그 젊은이는 바이올린 연주자로 그려진다. 이는 샤를뤼스가 기차역에서 처음으로 보게되고 그 이후 계속해서 구애하게 되는 샤를 모렐 Charles Morel이 마찬가지로 바이올린 연주자인 것과 같은 설정이다.

이러한 모든 공통점에도 불구하고 샤를뤼스는 분명 롱프롤과 구분된다. 롱프롤은 주인공 장과 단지 인사만 나눌 뿐 그 이상 어떤 관계도 전개되지 않는다. 장은 롱프롤의 성 정체성이나 그의 비극적인 죽음에 대해서 레베이옹을 통해 전해들을 뿐이다. 반면 샤를뤼스는 발베크의 그랑호텔 로비에서 마르셀과 처음 대면하는 순간부터 마르셀의 삶에 끼어들어 중요한 자리를 차지한다. 『스완네 집 쪽에서』에서 마르셀은 음악가 뱅퇴유의 딸과 그녀의 여자친구가 애정행위를 하는 것을 우연히 엿보는 것을 시작으로 고모라의 세계, 즉 여성동성애를 접하게 된다.

이 에피소드와 대칭을 이루는 에피소드가 이번에는 소돔의 세계, 즉 남성동성애를 도입하는 샤를뤼스와 쥐피앵의 첫 만남을 묘사한 장면이다. 이는 『소돔과 고모라』의 도입부로서 이번에도 마르셀은 뜻하지 않게 엿보게 된다.

[...] le baron ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'enbompont du baron vieillissant.[...] Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait - en symétrie parfaite avec le baron - redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu.³²⁾

“반쯤 감겨있던 눈을 갑자기 커다랗게 뜨고” 가게 문간에 서 있는 옛 조끼 재단사를 놀라울 정도로 집중해서 바라보는 샤를뤼스나 “단단히 뿌리 내린 식물”처럼 갑자기 경직되어 점점 나이 들어가는 그의 살찐 풍채를 감탄한 눈길로 바라보는 쥐피앵, 그리고 마르셀이 늘 알고 있던 겸손함과 친절함을 버리고 샤를뤼스와 완벽한 대칭을 이루며 “고개를 치켜들어 키가 커보이게 하고 눈에 띄게 교만한 자세로 주먹을 허벅지에 가져다대고 엉덩이가 튀어나오게 하며 갖은 교태를 부리는” 쥐피앵을 “기적적으로 등장한 왕벌을 유혹하는 난초꽃”에 비교하는 장면은 프루스트식 은유의 글쓰기 *écriture de métaphore*의 정수를 보여준다고 할 수 있다. 이렇듯 프루스트는 『장 상퇴유』에서 룽프를 통해 동성애자의 희비극을 타인의 입을 통해 전개시켰다면 『잃어버린 시간을 찾아서』에서는 본격적으로 동성애자들을 분석하기로 결심한 듯하다.

이렇게해서 의도하지 않게 다시금 엿보게 되는 동성애자의 세계는 마르셀에게 입장이 허락되지 않은 베일에 가려진 세상이 존재함을 깨닫게 한다. 마치 게르망트 공작 부인의 세계로 상징되는 귀족의 세계에 재산

32) Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 6.

은 있지만 오랜 가문의 역사와 혈통이 부재한 부르주아지에 속하는 마르셀이 매혹되는 것처럼 그는 자신이 모르는 다른 세계를 이해하려 애쓴다. 로베르 드 생루 Robert de Saint-Loup와의 우정에 집착하고, 어떻게 해서든 게르망트 공작 부인의 사진을 손에 넣으려하는 것과 마찬가지로 마르셀은 동성애자들만의 비밀 언어를 관독하려 노력한다. 하지만 마르셀이 마침내 게르망트 공작 부인의 살롱에 초대받아 귀족의 세계에 입문할 수 있는 반면 동성애자들은 자신의 성 정체성을 공공연히 드러내지 않기에 그들의 세계는 마르셀에게 끝까지 입장이 허락되지 않는다. 그들은만의 갇힌 세계를 이해하기 위해서는 어디까지나 몰래 엿보는 수밖에 별다른 도리가 없다.

소설의 마지막 권인 『되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*』에서 중년이 된 마르셀은 전쟁의 폭격으로 망가진 파리의 시내를 걷다가 지쳐 눈에 띄는 호텔에 들어가서 잠시 쉰다. 그런데 우연히 호텔의 복도 끝에 위치한 방의 창문을 통해 벌어지는 새디스트 행위를 목격하게 되는 그곳에는 손발이 사슬에 묶인 채 젊은 남창이 채찍질을 할 때마다 고통과 쾌락이 뒤섞인 비명을 지르는 피투성이의 샤를뤼스가 있는 것이다.

Tout à coup, d'une chambre qui était isolée au bout d'un couloir me semblèrent venir des plaintes étouffées. Je marchai vivement dans cette direction et appliquai mon oreille à la porte. «Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. [...] - Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de pitié», et j'entendis le bruit du claquement d'un martinet, probablement aiguisé de clous car il fut suivi de cris de douleur. Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre un œil-de-bœuf latéral [...]; cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet œil-de-bœuf, et là, enchaîné sur un lit comme

Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus.³³⁾

그 남창굴은 원래 샤를뤼스 소유지만 실질적으로는 쥐피앵이 운영하고 있는 곳으로 마르셀은 그곳에서 머무는 짧은 시간 동안 여러 발견을 한다. 호텔에서 어느 손님이 잊어버리고 간 무공 훈장을 보게 되는데 그것이 로베르 드 생루의 것이라는 사실을 발견하고는 로베르 또한 이 호텔을 이용하는 손님 중 한 명이라는 사실을 이해한다. 전쟁 영웅의 또 다른 면모를 보게 된 것이다. 또한 고정 고객들로 카톨릭 신부를 비롯해서 명망이 자자한 정치인 등 그 사실이 알려지면 곤란에 처할 사람들이 여럿 존재한다는 사실 또한 알게 된다. 이러한 발견은 화자가 『소돔과 고모라』에서 펼친 동성애자들에 관한 논지 중 하나인 “그들은 세상 도처에 다수로 존재한다”³⁴⁾는 사실을 뒷받침한다.

4. 결론

프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』 이전에 집필했던 세 개의 텍스트를 중심으로 동성애에 대한 작가의 사고, 인식, 표현을 살펴본 결과 우

33) Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 122.

34) 『소돔과 고모라』의 도입부에서 샤를뤼스와 쥐피앵의 만남을 묘사한 것에 이어 화자는 ‘남자동성애자 인종에 관한 논지 Traité sur la Race des Tantes’를 펼친다. 화자는 사람들이 생각하는 것만큼 동성애자들의 수가 그렇게 적지 않다는 것을 말하기 위해 다음과 같은 표현을 쓴다: “우리가 불쌍히 여기는 그 예외적인 존재들은 사실 다수이다 ces êtres d'exception que l'on plaint sont une foule” (*Sodomie et Gomorhe*, op. cit., p. 32), “동성애자들은 그들의 후손을 지구의 모래알만큼 많이 세상에 퍼뜨리고 있다 Si quelqu'un peut compter la poussière de la terre, il pourra aussi compter cette postérité” (*Ibid.*, p. 33).

리는 프루스트가 동성애를 다루는 것이 아니라 동성애가 프루스트를 다루고 있는 듯한 인상을 지울 수 없다. 작가는 자신이 다루고 있는 주제로부터 자유롭지 못하며 그것에 속박되어 있는 모습을 보이고 있다. 그것은 작가 자신이 동성애라는 주제와 너무도 긴밀하게 연결되어 있고 자신의 가장 민감한 요소이기도 한 성 정체성이기에, 또한 당시 유럽 사회에서 유죄판결로 이어진 일련의 유명 동성애자 재판사건들로 인해 그와 같은 방식으로밖에 표현을 하지 못한 것이었으리라 생각된다. 이렇듯 복합적인 요소들로부터 자유롭지 못했던 프루스트는 타인의 시선과 판단에 맞춰 자신의 글의 방향을 결정한 것처럼 보인다. 동성애를 미화하거나 변론하려는 입장. 혹은 그것을 동정하거나 관대하게 대해야 한다는 입장을 자신의 초기의 글 속에 끊임없이 관철시키려는 노력은 자신의 동성애에 대한 가족과 사회의 이해와 수용을 바라는 작가의 개인적인 소망을 투영하는 듯하다. 그러면서도 동시에 작가 자신의 동성애는 절대적으로 숨기려는 이중성에서 『어두워지기 전에』에서 중립적인 화자의 선택, 『어느 젊은 여인의 고백』에서 ‘죄’가 이성애로 표현된 점, 그리고 『장 상퇴유』의 3인칭 화법을 이해할 수 있다.

본 논문은 이렇듯 프루스트가 『잃어버린 시간을 찾아서』의 작가인 ‘나’가 되기 이전에, 즉 일개 마르셀로서의 ‘나’로부터 완전히 자유로워지기 이전의 모습이 어떻게 동성애를 소재로 한 초기 글들에 간접적, 상징적으로 표현되었는지 짚어보았다. 마침내 개인으로서의 ‘나’, 마르셀로서의 ‘나’로부터 해방이 된 후에야 프루스트는 본격적인 소설 집필에 임할 수 있었고,³⁵⁾ 그 결과 독자는 현재의 『잃어버린 시간을 찾아서』 속의 알베르트와 샤를뤼스를 만날 수 있게 된 것이다. 이제 동성애는 더 이상 터부가 아니며 프루스트는 그것에 관해 역사적, 사회적, 종교적 측면을 분석

35) 당시 ‘누벨 르뷔 프랑세즈 Nouvelle Revue Française’의 편집장이었던 앙드레 지드는 말년에 침대에서만 누워 생활하던 프루스트를 찾아가 동성애에 대해 토론을 하기도 했는데 프루스트는 지드에게 다음과 같이 말했다고 지드는 일기에 전한다: “Vous pouvez tout raconter mais à la condition de ne pas dire «je».” (Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 692, cité par Viollet, *op. cit.*, p. 7)

하는 논지를 수 페이지에 걸쳐 소설에 삽입할 정도로 대담해졌다. 자살 밖에 그 어떤 해방구도 발견하지 못하는 젊은 여인들과 대조적으로 『잃어버린 시간을 찾아서』 속의 동성애자, 혹은 양성애자들은 그 누구도 비판하여 자살을 택하지 않는다. 노인이 된 샤를뤼스는 삶의 유일한 기쁨을 주는 호텔을 매일 같이 드나들고, 로베르 드 생루는 전쟁영웅으로 전사하고, 알베르틴은 낙마사고로 목숨을 잃지만 그들의 죽음은 동성애자로서의 정체성에 좌절하여 스스로 목숨을 끊은 것이 아니라 어디까지나 사고일 뿐이다. 프루스트가 더 이상 동성애를 변론하지 않겠다는 입장은 다시 말하면 그는 동성애를 더 이상 최악이나 수치스러운 것이 아니라고 생각하게 되었다는 것을 의미하는 것이자 독자, 즉 타인이 작가 자신의 동성애를 알아차려도 개의치 않겠다는 의지를 반영하는 것이다. 이제 프루스트는 그를 구속해오던 다양한 족쇄로부터 풀려나 오로지 자신의 내부의 목소리를 담은 소설을 쓰게 된 것이다.

참고문헌

- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, 7 vols, éditions établies sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, collection Folio, 1987-1990.
- _____. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971.
- _____. *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, éd. par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971.
- D'Entrevaux, Michel Benoît. «M. de Charlus et les confréries.» *Bulletin d'informations proustiennes*, vol. 31, 2000, pp. 97-122.
- Dyer, Nathalie Mauriac. «M. de Lomperolles dans *Jean Santeuil* ou un aspect négligé de la genèse de Charlus.» *IN: Brun, Barnard* (édition et introduction); Hassine, Juliette (éd.) *Proust au tournant des siècles*, I, Paris, Minard, 2004, pp. 9-21.
- Gaillot-Koneski, Sylvie. «Les Épigraphes de *La Confession d'une jeune fille* ou le miroir de l'autre.» *French Review*, vol. 65, no. 3, 1992, pp. 415-424.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.
- Gueguen, Pierre-Gilles. «Mademoiselle Vinteuil et la jeune homosexuelle.» *Pas tant*, vol. 31, Nov. 1992, pp. 31-35.
- Guss, Nathan. «Outing Proust.» *IN: Day, James* (ed.); Edmiston, William F. (introd.) *Queer sexualities in French literature and film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 101-111.

- Kassel, Walter. «Writing and the return to innocence: Proust's *La Confession d'une jeune fille*.» IN: Joinder, Laurence D. *The art of the proustian novel reconsidered*, Rock Hill, Winthrop Coll. 1979, pp. 33-42.
- McGinnis, Reginald. «À propos d'Albertine.» *Francofonia*, vol. 9, no. 16, Spring 1989, pp. 83-98.
- McKenna, Neil. *The Secret life of Oscar Wilde*, New York, Basic Books, 2005.
- Rivers, Julius Edwin, *Proust and the art of love*, New York, Columbia University Press, 1980,
- Rosello, Mireille. «L'Embonpoint du baron de Charlus.» *French Forum*, vol. 10, no. 2, 1985, pp. 189-200.
- Surprenant, Céline. «Quis, quid, ubi...quomodo, quando? Proust's *La Confession d'une jeune fille*.» *Oxford Literary Review*, vol. 26, 2004, pp. 117-137.
- Viollet, Catherine. «La Confession d'une jeune fille: Aveu ou fiction?» *Bulletin d'Informations Proustiennes*, vol. 22, 1991, pp. 7-24.

〈Résumé〉

Proust et l'homosexualité
: autour des avant-textes
d'*À la recherche du temps perdu*

YOO Yae-Jin

De nombreuses études relatives au thème de l'homosexualité dans les textes de Proust se sont concentrées sur *À la recherche du temps perdu* lui-même. La plupart de ces études se sont appuyées sur certains personnages ou certains passages du roman concernant l'homosexualité pour montrer leur caractère pervers et grotesque. Cependant si nous regardons de plus près les autres textes de Proust écrits avant la rédaction du roman, nous nous rendons en compte que ce n'était pas toujours le cas. Ces avant-textes nous montrent un auteur soucieux de défendre les homosexuels au regard et au jugement de son temps. Dans cette étude, nous nous appuyons sur trois textes, à savoir *Avant la nuit* (1893), *La Confession d'une jeune fille* (1896) et *Jean Santeuil* (1952) pour comprendre l'évolution de la conception et de la représentation du thème de l'homosexualité chez Proust avant qu'il devienne le grand auteur de *La Recherche*.

Dans *Avant la nuit*, le lecteur suit le dialogue entre Françoise, une femme qui avoue son homosexualité et Leslie, son meilleur ami et narrateur de l'histoire. Mais Françoise ne peut même pas prononcer le terme de l'homosexualité. Ce n'est que par le biais d'une autre

amie homosexuelle ou de Socrates qu'elle essaie de faire comprendre au narrateur son identité sexuelle qu'elle a sue si bien cacher pendant tous ces temps. Cet essai nous apprend sur le début de Proust qui veut à tout prix brouiller la piste de tout lecteur essayant de mettre en lien l'auteur et le narrateur.

Trois ans après la publication de cette histoire, Proust publie *La Confession d'une jeune fille* dans lequel plusieurs parallèles peuvent être tracés avec l'histoire précédente du point de vue de la forme et du contenu. Cette histoire prend la forme d'une monologue et non plus de dialogue entre deux personnes. À l'image de Françoise d'*Avant la nuit*, la narratrice de cette histoire s'est tirée une balle et elle a conscience de sa mort imminente. Or le soi-disant péché que la narratrice avoue avoir commis est de nature hétérosexuelle. À travers cette histoire Proust se montre d'autant plus prudent concernant le traitement de l'homosexualité. Nous sommes en face d'un auteur qui veut par tous les moyens possibles cacher son homosexualité. Cette attitude se poursuit encore dans *Jean Santeuil*, une œuvre qu'il qualifie pourtant de non fiction.

Les passages de *Jean Santeuil* concernant l'homosexualité, à savoir 'l'aveu de Françoise' et 'le vicomte de Lomperolles' montrent la prudence avec laquelle Proust peint les personnages à tendance homosexuelle. Seul le personnage de Lomperolles permet de faire voir un certain changement dans le ton de description. En ce sens, nous pouvons dire que Lomperolles est la préfiguration de Charlus. Mais comme tous les autres personnages homosexuels dans les avant-textes du roman, Lomperolles se donne la mort.

En rompant finalement le lien entre le 'je' personnel et le 'je' en tant qu'auteur du roman, il se lance dans l'écriture de *La Recherche*,

une écriture libérée de tous les tabous sexuels. *Avant la nuit*, *La Confession d'une jeune fille* ainsi que *Jean Santeuil* étaient des intermédiaires nécessaires et indispensables par lesquels Proust devait passer afin de créer les personnages mémorables de *La Recherche* faisant partie de la race des tantes.

주 제 어 : 마르셀 프루스트 Marcel Proust, 동성애 l'homosexualité, 성도착 inversion sexuelle, 「어두워지기 전에 *Avant la nuit*」, 「어느 젊은 여인의 고백 *La Confession d'une jeune fille*」, 「장 상퇴유 *Jean Santeuil*」, 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

『위험한 관계』에 나타난 시선 연구 : 소설에서 영화로

이 윤 수
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3.3. 밀로스 포만의 경우 |
| 2. 시선의 문제 | 3.4. 로저 컴블의 경우 |
| 3. 『위험한 관계』 각색 영화에서 나 | 3.5. 조제 다이앙의 경우 |
| 타나는 '관찰자'이자 '엿보는 인물' | 3.6. 이재용의 경우 |
| 로서의 두 주인공 | 4. 편지를 엿보는 독자에서 장면을 |
| 3.1. 로제 바딤의 경우 | 엿보는 관객으로 : 브라방의 경우 |
| 3.2. 스테픈 프리어즈의 경우 | 5. 결론 |

1. 들어가는 말

프랑스 문학 작품 중에서 가장 많이 영화로 각색된 작품을 든다면 분명 피에르 프랑수아 앙브루아즈 쇼테를로 드 라클로(Pierre François Ambroise Choderlos de Laclos)의 소설 『위험한 관계 *Les Liaisons dangereuses*』(1782)일 것이다. 필자가 조사한 바로 이 소설은 로제 바딤(Roger Vadim, 1959, 1976)¹⁾을 필두로 샤를르 브라방(Charles Brabant,

1) 로제 바딤의 〈위험한 관계 1960 *Les Liaisons dangereuses 1960*〉는 프랑스에서 1959년 9월 9일에 개봉된다. 바딤은 1976년에 〈정조 있는 여자 *Une femme fidèle*〉라는 제목으로 19세기를 배경으로 다시 한 번 새로운 각색 영화를 만든다.

1979)²⁾, 스테픈 프리어즈(Stephen Frears, 1988)³⁾, 밀로스 포만(Milos Forman, 1989)⁴⁾, 로저 킴블(Roger Kumble, 1998)⁵⁾, 조제 다이앙(Josée Dayan, 2002)⁶⁾, 니콜라 베버(Nicolas Weber, 2002)⁷⁾, 이재용 (2003)⁸⁾, 허진호 (2012)⁹⁾에 이르기까지 10차례에 걸쳐 영화화되었다. 50여 년에 걸친 ‘긴’ 시간동안 소설은 국적과 연령, 가치관이 다른 감독들에 의해 시대극으로 혹은 현대극으로 변용되어 비슷하면서도 색다른 이야기로 스크린에 구현되었다.

베아트리스 디디에가 집약적으로 잘 지적하듯이 『위험한 관계』는 작가가 ‘서한체 소설 roman épistolaire’, ‘리베르탱 소설 roman libertin’, ‘감성 소설 roman sensible’을 잘 ‘결합 combinaison’시킨 소설이고 이 훌륭한 ‘결합’이 바로 작품을 ‘최고의 걸작’으로 만든다¹⁰⁾. 두 주인공 발몽과 메르퇴유 부인은 편지를 통하여 공모와 반목을 꾀하며 이성보다는 감성에 빠져 있는 주변 인물들을 조절하여 그들의 의지대로 지배하고자 한다. 소설에서는 서사의 방법을 통해 잘 드러난 두 주인공의 이런 특성이

2) 샤를르 브라방의 영화는 TV 영화이며 1980년 5월 28일 TF 1에서 첫 방영된다.

3) 영국 극작가 크리스토퍼 햄튼(Christopher Hampton)의 각색에 기반한 스테판 프리어즈의 영화 〈위험한 관계 *Dangerous Liaisons*〉는 미국에서 1988년 12월 21일, 프랑스에서 1989년 3월 22일에 개봉된다.

4) 저명한 프랑스 극작가 장 클로드 카리에르(Jean-Claude Carrière)가 대본을 쓴 밀로스 포만의 영화는 프랑스에 1989년 12월 6일 개봉된다.

5) 로저 킴블의 영화 〈사랑보다 아름다운 유혹 *Cruel Intentions*〉는 미국에서 1999년 3월에 처음 개봉된다.

6) 조제 다이앙의 영화 〈위험한 관계〉는 샤를르 브라방의 영화와 마찬가지로 TV 상영을 목적으로 만들어진 영화로서, 2003년 8월 25, 26일에 TF 1을 통해 처음 방영되었다. 유명한 대중소설가 에릭 엠마누엘 슈미트(Éric-Emmanuel Schmitt)가 각색을 맡았다. 바둑의 영화처럼 1960년대 프랑스 사회를 배경으로 한다.

7) 라클로 소설의 ‘에로 버전’인 베버의 영화는 〈상류층의 방탕 *Débauche dans la jet-set*〉이라는 제목으로 2002년 9월 22일에 M6에 방영되었다. 영어 제목은 〈완전한 로맨스 *Total Romance*〉이다.

8) 이재용의 영화는 〈스캔들 : 조선남녀상열지사〉라는 제목으로 2003년 10월 2일에 한국에서 처음 개봉된다. 본고에서는 〈스캔들〉로 약기하기로 한다.

9) 허진호의 〈위험한 관계 *Dangerous Liaisons*〉는 한국, 중국, 싱가포르 합작영화로, 장동건, 장백지, 장쯔이가 주연을 맡았다. 한국에 2012년 10월에 개봉되었다.

10) Béatrice Didier, Choderlos de Laclos, « *Les Liaisons dangereuses* », *Pastiches et ironie*, Paris, Éditions du temps, 1998, p. 195.

영화에서는 어떻게 연출되는가? 소설과 영화에서 공통분모로 나타나는 특성이 있는가? 필자는 두 리베르탱의 시선에서 그 답을 찾을 수 있다고 본다. 시선은 작가가 원작의 고유한 특징들과 상징체계를 포착하여 보여주는 방식이며, 사건을 제시하는 방식과 그것을 통한 주제화의 방식에 있어서 감독의 독특한 창조적 변용을 보여주는 방식이다.

영화 각색 작업에서 원작의 주요한 요소들에 대해 가장 가깝고 자연스러운 등가를 찾는 문제는 까다롭고 중요한 작업이며 문학적 서술구조와 영화적 서술구조의 상호작용이 그 안에서 드러난다. 본고에서는 소설 원작에 나타난 시선이 영화에 어떻게 연출되었는지의 양상에 대해 주목하고자 한다. 1장에서는 소설 원작에서 시선이 왜 중요한 지 그리고 작품에서 나타나는 시선의 예들을 구체적으로 살펴볼 것이다. 다음으로 2장에서는 시선의 연출이 뚜렷한 각색 영화 몇 편을 골라 그 작품들에서 시선이 연출된 방식을 소설에 비추어 비교·연구할 것이다. 마지막으로 3장에서는 브라방 영화를 따로 선택하여 이 영화에서 나타나는 시선의 연출 방식에 대해서 살펴볼 것이다. 브라방 영화는 라클로 소설을 영화화한 작품들 중에서도 고유한 위치를 점하고 있는 경우인데, 이는 그가 서한체 소설의 양상을 그대로 연출하는데 성공함으로써 원작의 의도와 주제에 대한 심도 있는 작품 읽기 방식을 관객에게 보여주기 때문이다.

2. 시선의 문제

『위험한 관계』는 연극적 양상이 풍부한 작품인데, 이는 소설 두 개의 머리글 중 첫 번째로 나오는 발행인의 ‘일러두기 avertissement’에서 바로 드러난다. 발행인은 “사실상, 저자가 등장시키는 여러 인물들의 풍속이 너무도 문란해서 우리 시대에 이런 인물들이 살았는지를 믿기가 어려울 정도이다”¹¹⁾라고 말하면서, 소설의 리베르탱들이 보여주는 타락한 풍습

이 인간의 지성이 진보한 계몽주의 시대에 있을 수 없는 일임을 역설한다¹²⁾. 이 때 그는 ‘등장시키는, 무대에 올리는 met en scène’이라는 은유적 문구를 쓰는데, 이는 겉모습 뒤로 자신들의 진정한 얼굴을 감춘 채, 위선의 행각을 보여주는 두 인물들이 속해 있는 한 귀족 사교계가 올리는 연극적인 세계를 소설이 보여줄 것이라는 암시이다.

극장과 오페라가 18세기 귀족들의 일상생활에서 중요한 자리를 차지한다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 이 두 곳은 사교계의 장소이고, 이곳의 개인좌석들은 사람들 간의 친밀하고 내밀한 관계를 보장해주는 일종의 살롱의 연장이기도 하다¹³⁾. 비록 작품 속에서 이 두 공간이 주요 장소로 등장하지는 않는다고 하더라도 사교계가 배경이 되는 『위험한 관계』에서 이 두 장소가 중요한 역할을 맡는다는 것은 말할 필요가 없을 것이다. 메르퇴유 부인은 오페라에서 세실에게 해가 될 조언들을 주고 (편지 38), 프레방의 유혹자로서의 명성을 무너트릴 때 오페라를 이용한다 (편지 85). 발몽이 투르벨 부인에게 사랑에 빠지지 않았다는 증거를 보이기 위해 그녀와의 약속을 취소하고 에밀리와 함께 가는 곳도 오페라이다 (편지 135). 소설의 결말에서 메르퇴유 부인은 이탈리아 극장에서 공개적인 굴욕을 당함으로써 그녀가 속했던 귀족 사교계에서 퇴출당한다 (편지 175).

11) Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1979, p. 3. 이하 이 판본에서 인용되는 『위험한 관계』 내용은 OC로 약기함.

12) 악행이 난무하기 때문에 이 소설을 프랑스 18세기를 배경으로 한 작품으로 인정할 수 없다고 한 발행인은 마지막에 가서는 “연금 6만 리브르를 가진 처녀가 수녀가 된 다든지, 젊고 아름다운 법원장 부인이 비통함을 이기지 못하고 미쳐 죽는다는 것” (*Ibid.*, p. 3)과 같은 흔치 않은 미덕을 주위에서 볼 수 없다는 논거로 다시 한 번 이 작품의 시대적, 공간적 배경을 부인한다. 이렇게 발행인은 자가당착의 함정에 스스로를 빠트리는데, 이는 『위험한 관계』가 아이러니의 소설임을 상기할 때 전혀 이상한 논법이 아니다.

13) 피에르 라르토마의 다음 말이 이를 잘 입증한다 : « On vient souvent à l'Opéra pour s'y montrer, pour y tenir salon et non pour voir un spectacle, et la musique qu'on y dispense n'est pas toujours bonne », Pierre Larthomas, *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 1848, 1989, p. 10.

이러한 물질적 공간뿐만 아니라 소설 내부가 보여주는 세계가 연극적인 세계라는 사실은 발몽과 메르퇴유 부인을 통해서 잘 나타난다. 볼랑쥬 부인의 표현에 의하면 “계획 없이는 행동하지 않고 한 마디의 말도 내뱉지 않는”¹⁴⁾ 발몽은 유혹의 작업에 있어서 실질적으로 훌륭한 배우이다. 그는 그가 하는 행동이나 몸짓이 다른 사람들에게 끼칠 수 있는 영향력을 모두 계산하고 가장 효과적인 것을 선택하여 실행한다. 또한 그는 원하는 표정을 짓는 데도 능숙하다. 목소리를 조절하고 필요하면 눈물을 흘리기도 하며 특히 시선의 장난에 능숙하다. 발몽의 배우로서의 재능을 잘 보여주는 것은 편지 76과 125이다. 숙모인 로즈몽드 부인의 성으로 되돌아오는 장면이 그려지는 편지 76에서 발몽은 극적인 효과를 위해 시간을 잘 계산해 모든 사람들이 식사를 위해 모여 있는 자리에 등장하는 자신을 “오페라에서 결말을 짓기 위해 강림하는 신성(神性)”¹⁵⁾으로 비유한다. 식사 후에 사람들이 모인 거실에서 그는 투르벨 부인에게 강력하고 집요한 시선을 던지고, 그녀는 편지 78에서 자신이 그 때 느꼈던 당황함을 호소한다¹⁶⁾. 투르벨 부인의 함락을 이야기하는 125번째 편지에서 발몽은 그녀의 편지를 되돌려 준다는 구실로 집에 들어서자 장소를 구석 구석 잘 살펴서 그의 승리를 가져올 ‘연극 무대 théâtre’를 탐지하고 찾아낸다. 발몽은 아무런 의심이 없는 투르벨 부인 앞에서 잘 계산되고 즉흥적으로 꾸며진 행위와 말을 그가 원하는 목표에 이르기까지 연출한다.

메르퇴유 부인의 배우로서의 재능은 편지 10에서 잘 나타난다. 현재의 정부인 벨트로슈에게 극대화된 쾌락을 주기 위해서 그녀는 그를 그녀의 작은 별장으로 오게 한다. 그를 기다리면서 그녀는 그녀가 취하고자 하는 다양한 어조를 ‘고르기 recorder’ 위해 크레비옹 피스의 『소파 *Sopha*』 한 챕터, 루소의 『신엘로이즈 *La Nouvelle Héloïse*』, 라 폰텐느의 콩트

14) « il [Valmont] n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet », *OC*, p. 26. (편지 9).

15) « En effet, je tombai des nues, comme une Divinité d'Opéra qui vient faire un dénouement », *ibid.*, p. 152.

16) *Ibid.*, p. 158.

두 개를 읽는다. 이는 순진한 연인 앞에서 감정과 동시에 성적 욕망을 불러일으키는 한 편의 연극을 연출하기 위한 준비이다. 자신의 삶에 대한 신념을 표출하는, 자서전적 성격이 드러나는 편지 81에서 메르퇴유 부인은 사교계에서는 사람들 앞에서 ‘보이는 paraître’ 방식이 중요하다는 것을 피력하며, 상황에 따라 필요한 표정을 짓기 위해 자신이 어떤 방식으로 연구하고 노력했으며, 자신이 생각하고 있는 것을 남에게 간파당하지 않기 위해 어떻게 몸짓을 조절하고 대화방식에 주의를 기울였는지를 이야기한다. 메르퇴유 부인은 이렇게 갈고 닦은 자신의 재능이 그녀가 속해 있는 파리 사교계인 ‘커다란 연극 무대 grand Théâtre’에서 발휘되고 있음을 설명한다.

이렇게 두 리베르탱은 파리 사교계에서 주위 사람들을 기만하는 말과 몸짓을 행하며 무대 위의 배우와 같은 삶을 이끌어간다. 비평가 장 루세는 이 두 주인공을 ‘늘 가면을 쓰고 있으며, 항상 연기하는’¹⁷⁾ 존재들로 규명한다. 그런데 이러한 연극적 역할에서 중요한 것은 시선이다. 라클로는 후일 『여성들과 여성 교육에 대하여 *Des femmes et de leur éducation*』¹⁸⁾에서 영혼의 진실을 담게 되어 있는 눈빛이 사교계에서 남용되어 ‘기만적이고 menteurs’ ‘음험한 perfides’ 것이 되었다고 지적하면서 두 리베르탱의 거짓된 시선을 환기시킨다.

『위험한 관계』에서 시선의 중요성은 이에 그치지 않는다. ‘보다’라는 행위는 그의 소설에서 중요한 요소를 차지한다. 보는 행위는 ‘위반’과 ‘침입’ 행위를 일삼는 리베르탱들에게 있어서 순수하고 자연스러운 것과 전혀 거리가 멀다. 발몽의 예를 보면 거짓 자선 선행을 계기로 투르벨 부인의 마음을 여는 데 성공한 그는 이 순간을 놓치지 않고 그날 저녁 그녀

17) Jean Rousset, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneilles à Claudel*, Paris, José Corti, 1995, p. 95.

18) « On sait assez que les grands mouvements de l'âme ou des sens se peignent dans les yeux en surmontant même les obstacles qu'on leur oppose. Tel est le droit de la nature ; l'art a cherché à l'imiter, et y est parvenu : l'usage en est fréquent au théâtre, l'abus s'en est glissé dans la société et les regards sont devenus menteurs et perfides », *ibid.*, p. 434.

에게 사랑을 고백한다. 당황한 투르벨 부인은 눈물을 보이고는 자신의 방으로 들어간다. 자물쇠 구멍을 통해서 괴로워하면서 기도하는 그녀의 모습을 보고 자신의 영향력을 확인한 발몽은 만족해한다 (편지 23). 베르시니는 이를 ‘엿보는 voyeur’ 일화라고 일컫고 이것이 리베르티나주 소설의 한 테마라고 설명한다¹⁹⁾. 한편 발몽은 투르벨 부인의 몸종인 줄리의 약점을 잡고 투르벨 부인이 받은 편지들을 훔쳐 오게 하여 살펴본다. 그는 이렇게 투르벨 부인에게 자신에 대해 비방을 한 사람이 불량주 부인이라는 것 그리고 투르벨 부인이 자신을 어떻게 생각하고 있는지를 알게 된다.

다음성(多音性) 서한체 소설인 『위험한 관계』는 13명의 편지 교환자들이 등장하고 그들은 모두 175통의 편지를 교환한다. 그 중 발몽이 가장 많은 양인 51통을 쓰고 37통의 편지를 받으며, 메르퇴유 부인은 28통을 쓰지만 가장 많은 수인 41통의 편지를 받는다. 발몽처럼 전략을 쓰지 않고도 메르퇴유 부인은 가장 많은 편지들의 수신인이 되어 일어나는 일들에 대해 정보를 얻게 된다. 이미 불량주 부인의 신뢰를 얻고 있는 상태에서 메르퇴유 부인은 소피에 이어 세실의 속내 이야기를 듣는 사람도 되기에 그녀와 당스니 사이에 주고받은 편지들의 내용을 모두 알고 있다. 후에 메르퇴유 부인에게 매료된 당스니는 세실에게보다 메르퇴유 부인에게 더 자주 편지를 쓴다. 이렇게 메르퇴유 부인은 불량주 부인, 세실, 당스니의 비밀들을 모두 그들과의 직접적인 서신 교환을 통해 알고 있으며 그 밖의 다른 사람들의 비밀들은 발몽의 편지들 덕분에 알고 있다²⁰⁾.

보는 행위는 또 한편 ‘관찰하는’ 행위로 이어져 발몽과 메르퇴유 부인에게 나타난다. 두 여자를 유혹해야 하는 과업을 맡은 발몽에게서는 그

19) OC, p. 1207. 베르시니는 이 부분이 라클로가 리차드슨의 소설 『클라리사 할로 Clarisse Harlowe』에서 영향 받았음을 지적한다.

20) 『위험한 관계』에서 편지의 주요 기능 중 하나가 ‘보고 rapport, bulletin’의 기능이라는 것을 상기하도록 하자. 서로의 관계가 악화되기 전까지 발몽과 메르퇴유 부인은 그들에게 일어난 일들을 충실하게 서한으로 알린다.

유흥의 과정에서 이 모습이 잘 나타난다. 편지 4에서부터 투르벨 부인에게 향하는 발몽의 관찰하는 눈길에 대한 언급이 나와 있으며, 편지 76은 그 시선의 집요함에 대한 자세한 묘사의 예이며, 편지 125에서 발몽은 마지막 승리를 위해 투르벨 부인 파리 저택의 거실을 자세히 관찰한다. 세실 편에서는 세실 방의 열쇠를 얻기 위한 전략을 상세히 쓰는 발몽의 편지 84에서 그의 면밀 주도한 관찰력을 엿볼 수 있다. 이는 모두 그 결정적 ‘순간’을 포착하거나 그에 도달하기 위한 유흥자, 계산자로서의 발몽의 모습을 보여준다. 메르퇴유 부인이 관찰하는 모습은 달리 나타난다. 그녀가 서신 교환자들 중 가장 우월한 위치에 서 있다면 그것은 비난 받은 편지의 양이 많아서가 아니라 그녀가 그 편지들을 바탕으로 상황에 대해 명석한 판단들을 내리기 때문이다. 발몽의 경우 초반에 투르벨 부인에게 자신을 비방한 것이 불량주 부인이 아니라 투르벨 범원장이라고 오해하기도 하고 투르벨 부인에 대해서 메르퇴유 부인보다 오히려 더 모르는 모습을 보이기도 한다. 투르벨 부인의 도피를 예측하지 못하기도 하고, 결별의 편지를 투르벨 부인에게 보내고도 다시 한 번 화해의 기회를 가질 수 있을 거라는 오판을 내리기도 한다. 그에 반해, 메르퇴유 부인의 판단은 정확하다. 그녀는 투르벨 부인이 발몽에게서 도망칠 것을 예견하며, 자신의 적수에게 치명적인 비수를 꽂는 법을 알고 있다.

메르퇴유 부인은 여러 판단들의 오류에도 불구하고 계속해서 자신의 유흥자로서의 능력을 자랑하는 발몽을 “없어도 살 수 있는 재능을 얻으려는 사람은 드문 법이다”²¹⁾라고 편지 81에서 조롱한다. 이는 그들이 속해 있는 사회가 남성들에게 우월한 사회임을 지적한 것이다. 그녀 자신은 사교계를 냉철하게 보는 시선과 능력을 갖도록, 훌륭한 평판을 지니면서도 스스로의 쾌락을 추구하는 자유를 누리기 위해 더 많은 노력을 했으며, 그렇기에 발몽보다 자신이 더 우위에 있음을 강조한다. 다음은 같은 편지의 내용이다.

21) OC, p. 168.

내 마음속을 관찰한 후에, 나는 다른 사람들의 마음을 연구했죠. 그를 통해 나는 절대로 드러나서는 안 될 비밀을 간직하고 있는 사람은 아무도 없다는 것을 깨달았어요. 이 진실은 고대인들이 우리들보다 더 잘 알았던 것 같군요. 삼손의 이야기는 기발한 상징일 뿐이죠. 새로운 텔릴라인 나는 그녀처럼 항상 이 중요한 비밀을 알아내기 위해 내 힘을 사용했죠. 아! 얼마나 많은 현대의 삼손들의 머리카락들이 가위를 켜 내 손아귀에 들어 있는지요! 22)

인용문에서 볼 수 있듯이 다른 이들의 비밀을 벗겨내는 것은 원하는 권력을 가질 수 있게 만드는 중요한 요소이다. 편지로만 이야기가 진행되는 소설에서 이는 편지들을 능숙하게 다루고 왜곡할 줄 아는 발몽과 메르퇴유 부인에게 전적으로 유리하다. 그들은 다른 사람들의 편지를 읽는 것을 즐기며, 관찰자이자 다른 사람의 비밀을 엿보는 이가 되어 다른 이들의 비밀을 벗겨내고 그를 이용하는 것에 즐거움을 느낀다²³⁾.

다른 한편, 서신 교환을 통해서 발몽과 메르퇴유 부인은 서로의 모험담들을 나눈다. 투르벨 부인과의 만남에서부터 유혹의 진행과정, 정복에 이르기까지, 혹은 에밀리(편지 48)나 M*** 자작 부인과의 정사 이야기(편지 71), 혹은 세실의 정복 이야기(편지 99) 등 발몽은 자신의 이야기를 거리낌 없이 공모자인 메르퇴유 부인에게 들려준다. 메르퇴유 부인 역시 벨트로슈 기사와의 정사 이야기(편지 10), 유혹자로 명성이 높은 프레방에게 모욕을 준 이야기(편지 85) 등을 발몽에게 한다. 두 리베르탱들은 이렇게 자신들이 그 자리에 있지 않았던 사건이라고 하더라도 ‘엿보는 관객’의 위치를 차지하며 서로에게 일어나는 일들을 주시한다. 그들의 관계

22) *Ibid.*, p. 175.

23) 이 때 ‘voyeur’로서의 발몽과 메르퇴유는 TLF 사전이 다음과 같이 정의하듯이 “불건전한 호기심으로, 내밀하고 숨겨진 것들을 들추어내는 데 즐거움을 느끼는 사람”이라는 뜻이다. « personne qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d'une curiosité malsaine », *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIXe siècle et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1994, t. 16, p. 1354.

가 빼적거리기 시작할 때, 발몽과 메르퇴유 부인은 이제 서로의 비밀을 찾으려고 애쓴다. 왜냐하면 이제 그들 역시 약점을 가진, 따라서 동등한 위치에서 미끄러질 위험성을 가지고 있기 때문이다. 자신을 만나주지 않는 메르퇴유 부인의 집에 몰래 들어가서 당스니와의 밀회를 즐기는 그녀를 기습하는 발몽의 경우를 일례로 들 수 있겠다 (편지 151).

3. 『위험한 관계』 각색 영화에서 나타나는 ‘관찰자’ 이자 ‘엿보는 인물’로서의 두 주인공

라클로 소설의 특징이나 난점들 가운데 하나인 ‘시선’의 문제는 이미지를 중시하는 각색이 이루어지는 영화 장르의 경우 일단 장점으로 작용한다. 그러나 원작과 같은 등가를 갖는 시선을 화면에 옮기는 것은 그렇게 쉬운 문제는 아니다. 우선 위에서 언급된 두 주인공의 속성들은 화면에 옮겨진 소설의 에피소드들을 통해 드러난다. 이 과정에서 그들의 관찰자적이고 엿보는 인물로서의 성격들을 드러내는 장면들이 새롭게 창조되어 첨가되기도 한다. 다음으로 등장인물들 간 시선의 교환은 사교계 모임에서 유희가 되어 나타나기도 한다. 또한 서한체 소설의 구조가 없어지면 서 편지로 공모와 대결 구도를 갖던 두 리베르탱의 관계가 시선의 대결로 처리되기도 한다²⁴⁾. 한편, 이들 영화에서 ‘보다’라는 개념과 관련된 기구들의 다양한 등장을 관찰하는 것도 흥미롭다. 예를 들면, 관극용 소형 쌍안경, 망원경, 카메라 비디오, 몰래 카메라, 웹캠이 달린 컴퓨터, 이미지 기능이 들어간 핸드폰 등이 그러하다. 영화를 찍는 카메라 역시 이런 양상을 표현해준다. 카메라는 종종 리베르탱들의 시선을 쫓아 그 시선이 보는 장면들을 그대로 보여준다. 두 주인공들의 엿보기 행위는 카메라의 엿보기 행위로 전이 되어 관객들 역시 서한체 소설이 보여주는 내밀한

24) 이는 특히 스테픈 프리어즈, 조제 다이앙, 이재용 감독 영화에서 잘 드러나 있다.

세계를 엿보는 이가 된다. 라클로가 이중으로 해석될 수 있는 능숙한 언어 사용법 혹은 이탤릭체의 사용과 같은 몇몇 특정한 글쓰기 형식을 리베르탱들에게 허용하듯이 영화감독들은 자신들의 리베르탱들에게 관찰하고 엿보는 시선을 그들만의 특성으로 허용한다. 바둑, 프리어즈, 포만, 다 이앙, 킴블, 이재용 감독의 영화에서 몇몇 예들을 살펴보고자 하자.

3.1. 로제 바둑의 경우

바둑의 영화에서 자세하게 소개되는 두 통의 편지²⁵⁾는 발몽과 메르퇴유 부인 사이에 모든 비밀을 서로 공유하기로 한 두 사람간의 협약의 실행이고, 그 안에서 메르퇴유 부인의 엿보기 시선이 강조된다. 발몽이 마리안느 투르벨을 르제브의 스키장에서 처음으로 만나자마자(장면1,2) 화면이 바뀌고, 관객들은 줄리엣 메르퇴유가 남편²⁶⁾에게서 온 편지를 여는 것을 보게 된다(장면3). 화면은 다시 발몽이 리베르티나주의 원칙에 맞추어 마리안느를 유혹하는 장면들을 보여주며, 발몽의 목소리는 화면 밖 목소리로 처리되어 그들 관계의 진보를 설명한다.

이 장면들의 한 가운데에 차갑게 미소 짓는 줄리엣의 얼굴을 보여주는 한 컷의 삽입은 줄리엣의 관찰자로서의 역할을 환기시킨다(장면4). 이 장면들은 거의 10분 동안 지속되다가 발몽의 편지를 읽는 것을 마치는 줄리엣의 모습을 보여줌으로써 끝이 난다. 발몽의 두 번째 편지는 마리안느의 함락을 길게 이야기 하는 데 할애되며, 첫 번째 편지와 유사한 방식으로 나타난다. 카메라는 파리에 있는 자신의 집으로 돌아온 마리안느가 문을 열어 발몽을 마주하게 되는 모습을 화면에 비추고는(장면5) 곧바로 이동하여 뉴욕에서 갓 돌아온 줄리엣을 보여준다. 발몽의 편지가 큰 화면으로 나타나고, 카메라는 줄리엣이 이 편지를 읽는 모습을 후방 트래블

25) 발몽이 메르테유 부인에게 투르벨 부인과의 만남을 이야기하는 편지 4와 투르벨 부인을 정복하는 이야기를 쓴 편지 125를 가리킨다.

26) 로제 바둑의 영화에서 발몽과 메르퇴유 부인은 부부로 설정되어 있다.

링(travelling arrière)으로 비춘 후(장면6)에 발몽과 마리안느가 나오는 장면들로 되돌아간다. 발몽의 화면 밖 목소리(voix off)가 상황을 충실하게 묘사하면서 화면을 지배한다. 이번에는 줄리엣의 얼굴에 집중하는 한 컷이 개입하지 않지만, 이 이야기 역시 앞의 경우와 마찬가지로 줄리엣의 편지 읽는 시선을 보여주는 장면으로 끝을 맺는다. 이런 방식으로 로제 바담은 엿보는 인물로서의 메르퇴유 부인을 화면에 담는다.



〈로제 바담 ‘위험한 관계’에 나타나는 시선〉

바담의 영화에서 관찰하는 줄리엣의 시선 역시 찾아볼 수 있다²⁷⁾. 그녀는 발몽뿐만 아니라, 발몽과의 하룻밤을 보낸 뒤 테이블에서 끊임없이 하품하는 세실을 초연하게 바라본다(장면7). 그녀는 또한 새해 전야 축제에 발몽과 마리안느 사이에서 교환되는 감정의 고조를 담담하게 바라본다. 영화는 발몽과 주고받은 편지들을 없애기 위해 태우려고 하다가 얼굴에 화상을 입은 줄리엣이 재관장에 출두했다가 나오는 것으로 결말

27) 로제 바담의 영화에서 관찰하는 자 혹은 엿보는 자로서의 발몽의 이미지는 드물지만 발몽의 리베르탱으로서의 면모를 보여줄 수 있는 장면에서 적절하게 나타난다. 세실을 유혹할 때, 그는 벽에 걸린, 프라고나르 그림을 상기시키는 데생 ‘노출된 채 자고 있는 여인 *La dormeuse découverte*’를 관찰한다. 이 그림은 발몽에게 어떻게 세실이 덮고 있는 이불을 들추어내나 하는 것에 대해 영감을 준다. 이후, 마리안느를 함락시킬 장소를 주의 깊게 눈으로 찾을 때, 관객들은 다시 관찰하는 발몽의 눈길을 보게 된다. 편지 125에는 관찰자이자 냉정한 유혹자로서의 발몽의 모습이 잘 나타난다.

을 맺는다. 불량주 부인은 비아냥거리고 당스니와 화해한 세실은 모멸에 찬 비난의 눈길로 줄리엣을 바라보지만, 그녀의 얼굴에는 아무런 표정의 변화가 없으며 카메라를 똑바로 응시하는 그녀의 시선은 담담하고 차갑기만 하다(장면8). 이는 메르퇴유 부인이 여러 가지 체벌을 받았음에도 불구하고, 결국 네덜란드로 도피한 것으로 설정되기에 진정한 징벌이라고 볼 수 없는 원작의 애매모호한 결말을 상기시킨다.

3.2. 스테픈 프리어즈의 경우

프리어즈 영화에서 발몽과 메르퇴유 부인의 관찰자로서의 모습은 화면에서 반복적으로 되풀이된다. 그들은 우선 그들이 노리는 희생양들을 자세히 살핀다. 발몽의 시선은 미사를 드리고 있는 투르벨 부인을 쫓고(장면1) 편지 23의 에피소드도 화면에 올려진다. 메르퇴유 부인은 오페라에서 음악에 심취해 있는 당스니를 망원경으로 관찰한다(장면2).



〈프리어즈 ‘위험한 관계’에 나타나는 시선〉

후에 메르퇴유 부인이 당스니에게 등을 지고 서서 거울을 통해 발몽과 이야기하는 당스니를 바라보는 장면이 나온다(장면3). 그녀는 발몽과 세실의 진전된 관계를 모른 채 발몽이 불러 써 준 세실의 ‘열정이 넘치는’

편지를 당스니가 발몽에게 자랑하는 것을 지켜본다. 발몽과 메르퇴유 부인은 서로 눈을 마주치자 은밀하게 미소를 교환한다(장면4). 그들은 그들에게 속아 넘어가는 희생자들을 보는 것을 즐거워한다.

프리어즈 영화의 경우, 로즈몽드 부인이 지역 귀족들을 초대하여 연주회를 여는 장면에서 리베르탱들의 시선 교환의 유희가 가장 잘 드러난다. 발몽과 메르퇴유 부인은 이야기를 나누면서 초대된 사람들 사이를 거닌다. 카메라의 시선은 두 사람의 시선을 뒤따르고 관객은 그들의 시선이 다른 방문객들에게 머무르는 것을 확인한다. 그들이 음악을 듣고 감동한 세실을 보면서 함께 비웃음의 미소를 지을 때 두 사람 간의 공모 관계가 강조되어 나타난다(장면5). 헨델 아리아의 첫 반주들에 맞추어 들어오는 투르벨 부인은 두 사람 근처에 앉는다. 메르퇴유 부인은 그의 공범을 쳐다보고는 그가 눈으로 투르벨 부인을 뚫어지게 쳐다보는 것(장면6)을 알게 된다. 발몽의 시선을 따라, 메르퇴유 부인도 그녀를 관찰한다. 이는 메르퇴유 부인과 투르벨 부인의 처음이자 마지막 만남이다. 메르퇴유 부인은 투르벨 부인의 시선이 발몽을 향할 때 신속하게 머리를 돌린다(장면7). 한순간 긴장한 모습을 보이던 발몽은 투르벨 부인을 쳐다보기를 멈추고 메르퇴유 부인의 손에 입을 맞춘다. 투르벨 부인은 그를 한 번 더 쳐다보는데, 발몽은 그녀를 이번에는 차갑지만 생각에 잠긴 눈초리로 쳐다본다(장면8). 이렇게 세 주요 인물들의 시선이 오가는 사이에 연주회 장면은 끝난다. 대사는 없는 이 장면들을 통하여 리베르탱 커플 간에 맺은 공모 관계, 메르퇴유 부인의 투르벨 부인에 대한 질투, 발몽이 자신의 감정에 대해 갖게 되는 혼동 그리고 투르벨 부인이 그에 대해 갖는 사랑의 감정들이 암시된다.

3.3. 밀로스 포만의 경우

밀로스 포만의 영화 〈발몽〉에서, 엿보기 행위는 메르퇴유 부인이 세실과 당스니에게 마련해주는 두 사람만의 만남에서 분명히 드러난다. 메르퇴유 부인은 불량주 부인과 함께 오페라에 가고 세실이 그녀의 ‘별장’에서 당스니와 단 둘이 만나도록 주선한다. 빅투아르는 세실에게 관능적인 옷을 입혀준 후 물러나 위층에 올라가 무도회용 가면을 통해 두 젊은이를 관찰한다(장면1,2). 교차 편집을 통하여, 카메라는 그 사이 마음이 바뀌어 집으로 딸을 찾으러 가기로 결정한 불량주 부인의 거동을 비춘다. 당황한 메르퇴유 부인은 오페라에 세실을 데리고 오기 위해 서둘러 세실을 찾으러 가는데 세실 앞에서 시만 읊조리고 있는 당스니에게 실망한다.



〈밀로스 포만 ‘발몽’에 나타나는 시선〉

〈발몽〉에서 메르퇴유 부인은 그녀의 공모자인 발몽과 어떤 편지도 나누지 않는다. 그녀와 관련된 편지는 발몽이 화가 나서 그녀를 찾아올 때 전달되는 발신자 미상의 편지 한 통과 나중에 당스니의 협박으로 세실에게 쓰게 되는 편지가 전부이다. 그렇다고 해서 메르퇴유 부인이 소설 원작에서 갖는 ‘전지전능한’ 자리를 잃은 것은 아니다. 왜냐하면 포만은 매번 중요한 사건이 일어날 때마다 메르퇴유 부인을 그 자리에 있게 하기 때문이다²⁸⁾. 영화 초반에 메르퇴유 부인은 세실을 수도원에서 나오게 하

28) 포만을 따라 조제 다이앙도 도처에 나타나는 메르퇴유 부인을 영화에 나타낸다.

는 볼랑쥬 부인을 동반하며, 세실의 결혼소식을 알게 된다. 볼랑쥬 부인이 미래의 사위인 제르쿠르를 위한 연주회를 준비할 때 메르퇴유 부인은 그 자리에 참석하여 자신의 정부(情夫)의 배신을 알게 된다. 메르퇴유 부인은 로즈몽드 부인의 집을 두 번 방문하는데, 첫 번째 방문에서 그녀는 투르벨 부인을 만나고 저녁 만찬 때 그녀를 자세히 관찰한다. 두 번째 방문에서, 메르퇴유 부인은 세실과 함께 로즈몽드 부인의 성에 되돌아가고 볼랑쥬 부인 역시 합류한다. 이 때 그녀는 세실(장면3)과 투르벨 부인의 추락의 증인이 된다. 발몽과의 관계를 종결시키는 두 번의 말다툼은 일대일로 이루어진다. 이런 사실들은 메르퇴유 부인을 사건들의 직접적인 증인으로 만든다. 대신 배우인 아네트 베닝(Annette Bening)이 관찰자의 그리고 호기심 많은 시선을 띤 채(장면4) 화면에 자주 등장하는 사실이 메르퇴유 부인의 엿보는 인물로서의 부재를 보충한다. 한편, 포만의 영화에서 관찰자 혹은 엿보는 인물로서의 발몽을 보기는 어렵다.

3.4. 로저 킴블의 경우

로저 킴블의 각색 영화 <사랑보다 아름다운 유혹>에서 세실과 로날드 당스니 사이에 사랑의 감정이 싹 트고 있다는 것을 확인한 카트린 메르퇴유는 그들을 집으로 초청하여 둘만 한 방에 남긴다. 카트린은 이 방에 설치한 몰래 카메라의 도움을 받아 다른 공간에서 TV 화면으로 그 두 사람을 관찰한다(장면1). 이 장면은 원작에서 소개되었던 세실과 당스니 사이의 최초의 만남을 재구성한 것이며, 카트린은 그들 사이에 육체적 관계의 진전이 전혀 없는 것을 확인하고는 낙심하고 화를 낸다(장면1). 이 장면은 엿보는 인물로서의 그녀의 성격을 드러내고 자신의 뜻대로 세실과 당스니를 조정하고자 하는 그녀의 욕망을 강조한다. 나중에 관객은 세바스티앙 발몽이 잔디밭 위에서 책을 읽는 아네트 투르벨을 망원경으로 관찰하는 모습을 보게 되지만(장면2), 이 장면을 두고 리베르탱의 차가운 시선을 말하기는 어렵다. 왜냐하면 발몽이 아네트에 대한 사랑에 빠져

있다는 점은 이미 분명하기 때문이다. 반대로, 카트린이 동일한 도구인 망원경으로 아네트를 바라볼 때 그녀의 시선이 의미하는 바는 분명하다 (장면3). 그녀의 시선은 사랑에 빠진 그녀의 공범이자 사촌인 발몽에 대해 갖는 열시, 그녀의 라이벌 아네트 투르벨에 대해 질투심을 있는 그대로 표출한다.



〈로저 컴블 ‘사랑보다 아름다운 유혹’에 나타나는 시선〉

컴블 영화에서 발몽은 다른 영화들에 비해 상대적으로 더 빨리 투르벨 부인에 해당하는 여주인공에게 사랑을 느낀다. 그러나 그는 아네트 투르벨이 아닌 다른 사람들에게는 가차 없이 냉혹한 리베르탱의 면모를 보인다. 영화 초반부에서 세바스티앙은 자기를 담당하는 심리치료사의 딸을 유혹하고는 그녀의 나체 사진들을 인터넷에 올린다²⁹⁾. 나중에 세바스티앙은 아네트에게 자신을 비방한 사람을 알아보고자 할 때, 그레고리의 방을 기습한다. 아네트의 가장 친한 이성 친구였던 그레고리는 아졸랑의 변형인 블레인과 동성애의 관계에 있다는 것을 이렇게 세바스티앙에게 들킨다. 세바스티앙은 그가 동성애자라는 증거를 사진으로 찍고(장면4) 이 비밀을 앞세워 그를 위협한다. 축구선수로서 거친 남성의 이미지로 인기를 얻고 있는 그레고리는 이 사진이 인터넷에 유포되기를 원하지 않기에 세바스티앙의 위협에 굴복하고 그를 비난한 사람이 칼드웰 부인(볼랑쥬 부인)이라는 것을 알려준다. 그 후에도 세바스티앙은 아네트가 자신에게서 멀어지기 위해 도망가는 장소를 그레고리 덕분에 알아낸다. 세

29) 이 행위는 자신들이 벌인 사랑 정복 놀음에 대한 성공을 대중에 알리기를 좋아하는 리베르탱들의 허영심의 현대적 변용으로 볼 수 있다.

바스티앙은 이렇게 다른 이들의 비밀을 이용하여 그가 추구하는 것에 방해가 되는 걸림돌들을 없앤다.

3.5. 조제 다이앙의 경우

관찰자와 엿보는 인물로서의 리베르탱 커플의 특성은 조제 다이앙의 영화에서도 예외 없이 나타난다. 시나리오 작가 에릭 엠마뉴엘 슈미트는 두 주인공이 편지를 교환하는 대신 자주 만나도록 두 사람의 호화 저택이 ‘공유 공간’³⁰⁾으로 연결되어 있도록 무대를 설정한다. 이자벨 메르퇴유와 발몽은 이 공간에서 만나며 서로의 저택에 들어가서는 안 되는 것을 규칙으로 삼는다. 그들은 이곳에서 만나 서로가 별인 사랑 모험담에 대해 이야기한다(장면1,2). 영화는 교차 화면을 통해 그 부차적 에피소드의 실제적 진행을 보여주는데, 이런 방식으로 두 리베르탱은 관객의 위치를 점유한 채 서로가 별인 사랑 모험에 대해 알게 된다. 한편, 두 리베르탱은 그들이 자주 가는 장소들에서 사람들을 관찰하기를 좋아하며(장면2), 그 두 사람 간에서도 권력 싸움에서 지지 않기 위해 서로를 관찰하고 감시한다.

다른 영화에서와 마찬가지로, 다이앙은 세실과 당스니 사이의 일대일 만남을 화면에 옮긴다. 이자벨은 계획적으로 세실과 당스니를 그녀의 집에서 만나게 만들고 그들 두 사람만 남긴 채 물러난다. 위층의 창문을 통해 이자벨은 계속 그들을 지켜보지만(장면3), 젊은 두 사람은 함께 브람스를 연주할 뿐이다. 한편 발몽이 세실을 타락시키라는 명을 수락할 때, 이자벨 메르퇴유는 발몽에게 세실과 당스니가 서로 교체하고 있다는 증거를 입수하라고 한다. 발몽은 두 젊은이가 만나는 장소에 가서 그들을 미행하고 그들의 다정한 모습들을 몰래 사진으로 찍는다(장면4). 그들 사이에 사랑이 싹트고 있음을 증명하는 이 사진들은 원작에서 두 젊은이들

30) 슈미트는 이 공간을 ‘내방(內房) boudoir’으로 지칭함으로써 이 공간이 전통적으로 가지고 있는 여성성과 이 공간에서 일어나는 내밀한 쾌락, 비밀 이야기의 은밀한 교환을 암시한다.

사이에 교환된 편지들과 같은 값어치를 갖고 세실의 할머니인 볼랑쥬 부인³¹⁾이 두 사람을 강제로 헤어지게 하는 원인이 된다. 두 젊은이를 쫓는 리베르탱들의 시선은 그들이 지니고 있는 약점을 찾기 위해서이고 그들을 지배하기 위한 권력을 찾기 위한 것이다.



〈조제 다얀 ‘위험한 관계’에 나타나는 시선〉

다얀의 영화에서 특기할 것은 엿보는 행위가 두 리베르탱이 아닌 다른 인물에게도 응용된다는 것이다. 발몽의 거짓 선행 사건에서는 엿보는 행위가 흥미롭게 나타난다. 원작과 달리 발몽을 미행하게 할 하인이 없는 마리 투르벨은 자신이 직접 자동차를 운전하여 발몽을 따라간다. 마리는 자신이 발몽을 지켜보고 있다고 생각하지만(장면6) 실제로 그녀를 지켜보는 것은 발몽이다(장면7). 그는 마리 투르벨이 자신이 친 함정에 걸린 것을 만족해하며 회심의 미소를 짓고 그녀에게 ‘보여야 하는 모습’ 그대로의 위선 행위를 연기한다. 다얀의 영화는 이렇게 정숙한 여인과 리베르탱 사이의 엿보기 행위 게임을 연출한다. 나중에 발몽은 세실에게 그녀를 유

31) 각색자 에릭 엠마뉴엘 슈미트는 1960년대 프랑스 사회에서 어머니가 딸의 결혼식 상대를 정해버리는 관습은 적합하지 않다고 판단하여 세실의 어머니가 없는 것으로 설정한다. 이 영화에서 볼랑쥬 부인은 손녀를 맡아 키우는 것이 부담스러워 그녀를 어릴 때부터 스위스의 기숙학교로 보낸다. 이 기숙학교가 소설 원작의 수녀원과 동등한 구실을 한다.

혹한 것이 자신의 의도가 아니라 이자벨의 계획이었음을 증명해야 하는데, 이는 세실이 대모인 이자벨을 굳게 신뢰하고 있기에 쉬운 일이 아니다. 그는 그녀를 자신의 저택으로 데려가 ‘공유 공간’을 지나서 메르퇴유 부인의 집으로 함께 들어간다³²⁾. 침실의 살짝 열린 문틈 사이로 세실은 당스니와 메르퇴유 부인 사이의 은밀한 관계를 엿보게 된다(장면8). 이렇게 다이는 세실까지 리베르탱에게 고유한 엿보기 행위에 참여시킨다.

3.6. 이재용의 경우

이재용 감독의 영화 〈스캔들〉에 나오는 조원(발몽)과 조부인(메르퇴유) 역시 관찰자이자 엿보는 성격을 지닌 인물들이다. 예를 들어보자. 숙부인(투르벨 부인)의 숙모인 정부인(로즈몽드 부인)은 조부인 등을 포함해서 몇몇 손님을 초대하여 중국에서 건너온 새로운 물건들을 보여준다. 조부인은 망원경을 시험해보는데, 그녀의 시선은 우선 경치에 머물렀다가 다음으로 정부인을 향하며, 이때 그녀의 얼굴은 뭔가를 생각하는 표정이 된다(장면1,2). 한편, 발몽의 시선은 끊임없이 자신의 표적인 숙부인을 향한다. 카톨릭 교인들의 모임에서 처음에는 그의 하인이 숙부인의 행색을 엿보지만, 나중에는 그가 직접 그 모임에 가서 숙부인을 관찰하고 기회를 잡아서 자신의 선행사실이 드러나게 한다(장면3). 서점에서의 우연을 가장한 만남도 비슷한 방식으로 이루어진다(장면4). 유혹의 세세한 과정에 많은 중점을 두고 메르퇴유 부인보다는 발몽의 역할에 더 비

32) 다이의 영화에서 ‘공유 공간’에서만 만나고 개인의 공간은 어떤 일이 있어도 침해하지 않기로 한 것은 이 현대판 두 리베르탱 간의 성스러운 규칙이다. 원작에서 발몽이 투르벨 부인과의 사랑에 빠지면서 메르퇴유 부인과 맺은 리베르탱 협약들이 깨지는 것처럼 다이의 영화에서 그들이 이 규칙을 깨는 일이 있고, 이는 그들 사이가 악화되고 있음을 증명한다. 발몽이 이자벨 메르퇴유의 집요한 감시의 눈길을 벗어나 마리 투르벨과 조용한 시간을 보내기 위해 그녀를 스코틀랜드로 데려갈 때 그는 이 사실을 이자벨에게 알리지 않는다. 이자벨은 그들이 어디로 떠났는지 알아내기 위해 규칙을 어기고 발몽의 아파트로 침범해 들어간다. 리베르탱에게 서로 감추어야 할 비밀이 생기고 그것을 상대방이 알아내려고 하는 것 자체가 두 사람이 맺은 리베르탱 협약에 균열이 생김을 알리는 신호이다.

중을 둔 〈스캔들〉에서 발몽의 시선은 반복되어 자주 연출된다.



〈이재용 ‘스캔들’에 나타나는 시선〉

〈스캔들〉에서 연못 위에 배를 띄워 놓고 국악을 듣는 장면은 프리어즈 영화에서 로즈몽드 부인 집에서 열린 연주회를 연상시킨다. 조원(발몽)의 장난기어린 시선은 풍경을 감상하고 있는 숙부인에게로 향하고 다음으로 그는 공모의 시선을 조부인과 나눈다(장면5,6). 조부인은 조원과 그녀의 라이벌 숙부인을 차례차례 관찰한다(장면7,8). 여러 인물들이 모인 자리에서의 이러한 시선의 유희는 원작의 사교계에서 일어나는 시선의 유희가 변용된 형태라고 할 수 있다.

〈스캔들〉에 나오는 시선에 관한 다른 특성은 두 리베르탱 사이의 권력 싸움에서 시선이 이용되는 점이 다른 영화보다 두드러진다는 것이다. 영화 초반부에 카메라는 한쪽으로는 조부인이 대종가(大宗家)의 맏며느리로서 갖는 위엄과 여인으로서의 정숙함을 제사 의식을 통해 보여주고 다른 한편으로는 조원(발몽)이 기생 춘월(에밀리)의 나체를 그림으로 그리다가 정사(情事)를 벌이는 장면을 보여준다. 이후, 두 사람이 안마당에

서 서로 마주쳐 지나가는 장면이 나오는데, 두 사람이 팽팽한 긴장 속에서 암묵적인 동조의 시선을 교환하는 장면은(장면9,10) 이야기가 두 사람의 공모와 대립을 중심으로 전개될 것을 예고한다. 두 사람의 관계가 불화로 치달으면서 조부인은 조원을 만나기를 거부하고 조원은 몰래 그녀의 방을 침입해 들어간다. 처음에는 의심을 일으킬 만한 어떤 것도 발견하지 못하지만, 곧 조원은 병풍 뒤의 비밀 공간을 본다. 그는 거기서 조부인과 인호(당스니)가 내밀한 관계를 갖고 있는 것을 발견한다(장면 11,12). 카메라는 조원의 엿보는 시선에 머무른다.

4. 편지를 엿보는 독자에서 장면을 엿보는 관객으로 : 브라방의 경우

샤를르 브라방 〈위험한 관계〉에서 나타난 시선에 대해 살펴보기 전에 그의 영화의 특색에 대해 간단히 짚어둘 필요가 있다. 우선 브라방의 영화는 소설 원작처럼 인물들 간의 편지 교환이 영화 플롯의 중심을 이루며, 거의 모든 영화 대사가 소설에서 그대로 차용된다. 다음으로는 소설가 라클로가 직접 등장한다. 영화는 교차편집을 통해 픽퀴스(Picpus) 감옥에 수감되어 있는 라클로³³⁾와 그를 방문하는 어느 귀족 부인, 다음 아닌 메르퇴유 부인의 문학적 모델인 여인과의 대화를 통해 이야기가 전개되며, 그 사이사이에 소설 이야기가 삽입된다. 시대극으로 각색된 영화들과 비교할 때, 브라방의 영화는 프리어즈의 영화처럼 현대적 해석을 가미시키는 일도 없고³⁴⁾, 포만의 영화처럼 개인적이고 자유로운 해석³⁵⁾이 결

33) 라클로는 1793년 11월 5일에 체포되어 라 포르스(La Force) 감옥에 투옥되었다가 픽퀴스 감옥으로 이송된다. 1794년 12월 1일에 풀려나는데 그가 추종하던 오를레앙 공작이 처형된 것에 반해 그가 살아남을 수 있었던 것은 당통의 보호 덕분이었다고 전해진다.

34) 프리어즈의 영화는 18세기를 배경으로 하지만, 페미니즘과 같은 극작가의 현대적 재해석이 가미된다.

들이지도 않으며, 이재용 감독의 〈스캔들〉처럼 18세기 유교 이념이 지배하고 있는 조선 시대의 두 상류층 가문의 이야기로 소설 원작을 성공적으로 개작한 것도 아니다. 1950년대 말 60년대의 보수적 프랑스 상류층 사회로 소설의 무대를 옮긴 바딤이나 조제 다ಿಯ앙 혹은 1990년대를 배경으로 뉴욕의 부유한 집안의 10대 청소년들의 풍속을 그려낸 로저 컴블, 1930년대 중국의 상하이를 배경으로 소설을 재현한 허진호의 경우와는 더더욱 거리가 멀다.

브라방의 영화는 소설 원작 부분 장면과 소설에 대한 해석이 결들여지는 감옥에서의 장면이 교차 편집됨으로써 극적 긴장감이 떨어지는 것이 사실이다. 그렇지만, 원작에의 ‘충실성’이 각색된 영화의 질을 평가하는 것이 아니라고 하더라도, 또한 그의 작품이 라클로의 소설을 ‘전 세계적으로’ 알리게 한 계기가 되는 프리어즈의 영화와 달리 여전히 프랑스에서조차 무명으로 남아 있다고 하더라도³⁶⁾ 그의 작품은 다음의 두 가지 측면에서 중요한 가치를 지닌다. 우선 이 영화는 『위험한 관계』의 시대적 배경이 갖는 의미를 소홀히 하지 않는다. 한 인터뷰에서 감독은 말한다. “『위험한 관계』를 영화로 만들 때, 소설의 주제 자체, 인물들 그리고 그들의 행위들은 18세기의 테두리 안에서만 이해될 수 있다. 우리 시대에 리베르티나주는 더 이상 아무 것도 의미하지 않는다. 풍속이 완전히 바뀌었기 때문이다.”³⁷⁾ 브라방은 영화에서 라클로 소설의 또 다른 중요한

35) 감독은 영화 초반에 원작자를 밝히면서 ‘자유롭게 각색함 libre adaptation’이라는 말을 명시한다. 포만은 크리스토프 햄튼의 각본을 바탕으로 영화를 찍어보라는 제안을 받지만, 자신이 젊었을 때 읽은 라클로 소설에서 받았던 인상에 대한 기억을 되살려 개인적 해석이 담긴 영화를 만들기로 한다. Michel Ciment, « Entretien avec Milos Forman », *Positif*, n° 346, décembre 1989, p. 5참조.

36) 최근에 루브르 박물관에서 ‘루브르 박물관에서 보는 18세기 Saison XVIIIe au Musée du Louvre’라는 테마로 전시회, 음악회, 강연, 영화 상영 등 다양한 문화 행사가 있었다 (2010년 9월 24일~2011년 2월 20일). 영화 부분의 주제는 ‘영화 화면에서 나타나는 18세기 : 리베르탱들 그리고 자유 Le XVIIIe siècle sur les écrans : libertins, libertés’였는데, 이재용 감독의 〈스캔들〉과 브라방의 영화가 2010년 10월 2일에 상연되었다.

37) 프리어즈 역시 소설의 역사적 배경을 존중하면서 시대극 각색의 중요성을 강조했다. 인용된 인터뷰는 1978년 10월 27일 프랑스 퓌투르(France Culture) 아고라(Agora)

면인 리베르티나주가 두 주인공을 통해서 잘 드러나도록 연출한다. 또한 그의 영화는 원작의 서한체 구조를 그대로 유지한다는 점에서 의미심장하다. 브라방은 영화 각색 작업을 하면서 지켜야 할 가장 중요한 요소로 라클로 소설의 '서한성(書翰性) épistolarité'을 꼽았다³⁸⁾. 원작의 시대적 배경을 그대로 재현하고, 원작의 서한체 특성을 살린 브라방 작품에서 시선은 어떻게 연출되는가.

관찰하는 시선을 지닌 혹은 엿보는 자로서의 리베르탱들의 모습은 브라방 영화에서도 두드러지게 나타난다. 우선 발몽의 편에서 보도록 하자. 편지 23의 발몽이 투르벨 부인을 자물쇠 구멍을 통해 들여다보는 장면, 줄리를 위협하여 투르벨 부인의 편지들을 몰래 가져 오게 하여 읽는 장면, 그가 로즈몽드 부인의 성에 되돌아왔을 때, 투르벨 부인을 뚫어지게 관찰하기에 그녀가 당황스러움을 감추지 못하는 장면들이 연출된다³⁹⁾. 브라방 영화만의 고유한 예라면, 그가 투르벨 부인의 편지 62와 발몽의 편지 90을 바탕으로 만든 시퀀스를 들 수 있다.

프로그램에서 '샤를르 브라방 감독과의 인터뷰'라는 제목으로 방송된 것을 옮겨 적은 것이다.

38) René Gardies, « À propos du film *Les Liaisons dangereuses* », Extrait de l'interview réalisée par René Gardies, In *Charles Brabant, Auteur réalisateur, président fondateur de la Scam, op. cit.*, p. 18을 볼 것. "무엇보다도 주제를 소설의 서한체 구조와 멀어지게 해서는 안 되었고, 엄밀한 의미에서의 이야기를 라클로 텍스트의 - 대단히 훌륭한 - 장점과 분리시켜서는 안 되었다. 라클로의 문장은 대단히 엄밀하다. 그는 시계 제조공이다. 구조의 시계 제조공, 문장의 시계 제조공이다. 당신이 이 구조에서 나오는 순간, 당신은 텍스트를 사라지게 만든다. 당신이 텍스트를 사라지게 만들면, 무엇이 남겠는가? 이야기이다. 라클로 작품에서 이야기란 무엇인가? 대수롭지 않은 육체관계에 관한 이야기들이다. 누가 이 이야기에 관심을 기울이겠는가? 아무도 없다. 이는 우리 시대에도 마찬가지이다. 만약 우리가 라클로의 소설을 18세기에 존재했던 그대로 우리 시대의 영화적 이미지 속에 재구성하고자 한다면, 그 문체를 보존해야만 한다. 그로부터 서한체 문체는 두 가지 층위를 제시한다. 등장인물들이 쓰고 받는 편지가 있고, 행동하게 하는 편지가 있다. 다시 말해, 이 순간부터 우리는 편지 자체를 사라지게 만들고 멀리서도 서로 대답할 수 있는 인물들이 있거나 혹은 없는 상태에서 대화하는 같은 장면의 내부에 텍스트를 일치시키면 된다. 그 후에는 이미지를 통해 환기시키는 작업이다".

39) 브라방은 이러한 면모를 효과적으로 잘 표현해주는 편지 78의 한 대목을 투르벨 부인의 대사에 넣는다.



〈샤를르 브라방 ‘위험한 관계’에 나타나는 시선〉

두 사람은 로즈몽드 부인 성에 있는 정원에 함께 있는데, 발몽에 대한 자신의 감정에 저항하고 있는 투르벨 부인은 내면의 세찬 정념을 더 이상 견디지 못하고 그 자리를 뜬다. 카메라는 슬로우 모션(au ralenti)으로 그녀가 방으로 되돌아가는 것을 보여준다. 이 때 브라방은 영화 기법을 빌어 발몽이 이미 그녀의 방 문 앞에 와서 서 있는 다소 환상적인 이미지를 풍기는 장면을 연출한다(장면1). 이 장면은 투르벨 부인을 끊임없이 쫓는 발몽의 시선 그리고 라신느의 페드르처럼 도망갈 곳이 없는 투르벨 부인의 비극적 처지를 상징적으로 표현한다. 한편 메르퇴유 부인의 관찰하는 시선은 영화의 중반부에서 81번째 편지를 읽을 때 가장 잘 드러난다. 화면은 한 무리의 사교계 사람들을 보여주고(장면2), 처음에는 그들과 섞여 춤을 추던 메르퇴유 부인은 한 발 물러나서 그들을 관찰한다(장면3). 이는 편지81과 잘 어울리는 설정이다.

다른 영화 각색 작품들과는 달리, 브라방의 리베르탱 커플은 라클로의 소설에서처럼 단 한 번밖에 만나지 않는다. 그러나 관객은 다른 영화 못지않게 그들이 많은 대화를 나누고 있는 인상을 받는다. 이런 설정이 가능한 것은 다른 아닌 카메라의 마술 같은 기법 덕분이다. 우선, 감독은 서로 짝을 이루는 편지들을 두 사람이 각각 읽는 모습을 교차편집해서 보여줌으로써 그들이 대화를 나누는 것과 같은 인상을 준다. 다음으로 그는 공범자이자 속내 이야기를 하는 그들의 관계를 이용한다. 라클로 소설에서처럼 두 리베르탱은 끊임없이 그들의 계략에 대해서 말하고 그들의 생각을 교환한다. 그러므로 발몽이 투르벨 부인이나 세실과 함께

있어도 그가 끊임없이 실제로 말을 거는 대상은 그의 공모자이다. 마찬가지로 메르퇴유 부인이 세실과 당스니의 편지 교환사실을 불량쥬 부인이 알도록 하는 사건을 보여줄 때 혹은 프레방 사건이 나올 때, 나오는 대사는 발몽을 향한 것이다. 이런 과정에서 화면 밖 목소리의 사용은 동시에 필수적인 것이자 효과적인 것이 된다. 이 기법은 서사적 기능을 갖고, 그 목소리들이 항상 편지가 될 필요는 없게 만들면서 관객이 가질 수 있는 지루함을 없앤다. 한편 이 기법은 화면에 비추어진 리베르탱의 위선적 행위들과는 일치되지 않는 그들의 본심을 드러내며 그들의 이중성을 강조한다.

가장 눈길을 끄는 브라방만의 독특하고 고유한 연출은 다음과 같다. 그는 영화 기술의 도움으로 연극적인 무대 연출을 도모한다. 이는 편지 99와 125에서 끌어낸 두 개의 에피소드와 관련된 것이다. 99번째 편지의 경우에 발몽은 자신의 정념과의 싸움에 지쳐 있고 투항할 준비가 된 투르벨 부인을 품에 안는다(장면1). 그는 그녀를 조심스럽게 침대 위에 놓는다(장면2). 카메라는 다른 쪽을 향하는데 이 때 관객은 그림자를 하나 보게 된다(장면3). 그림자는 점차 뚜렷해지고 메르퇴유 부인의 앉아 있는 자태가 나타난다(장면4).



〈샤를르 브라방 ‘위험한 관계’: 편지 99 재현〉

그녀의 시선은 발몽과 투르벨 부인에게로 향해 있다. 투르벨 부인의 옆에 있으면서 발몽은 그의 공범자에게 말을 건넨다(장면5). 법원장 부인의 눈은 아무 것도 듣지 못하는 것처럼 다른 곳을 쳐다보는데, 이는 연극 무대에서처럼 관객과의 합의를 의미하고 발몽의 이야기는 방백처럼 처리된다. 메르퇴유 부인은 심기가 불편해지는데, 왜냐하면 발몽이 투르벨 부인을 정복할 기회를 잡지 않은 것을 변명하기 때문이다(장면 6). 발몽은 투르벨 부인을 쉬도록 내버려두고 메르퇴유 부인에게 다가간다(장면7). 투르벨 부인이 있는 곳은 ‘외화면(外畵面) hors-champs’으로 처리되며, 카메라는 이제 두 리베르탱을 비춘다. 발몽은 아직 얻지도 않은 승리를 자랑하고, 메르퇴유 부인은 81번째 편지, 106번째 편지의 대사를 빌어 그의 남성적 오만을 반박하고 투르벨 부인이 도망갈 것을 예견한다(장면8).

투르벨 부인의 정복을 이야기하는 125번째 편지의 내용이 비슷한 방식으로 재현된다. 발몽과 투르벨 부인이 사랑을 나누는 장면이 나올 때(장면 1) 메르퇴유 부인이 이 내밀한 장면의 관객으로 등장한다(장면2). 메르퇴유 부인은 냉정함을 가정하지만, 그녀의 얼굴에는 분노와 씁쓸함이 묻어난다(장면3). 사랑의 행위가 끝나자, 발몽은 투르벨 부인을 놓아두고 그의 공범자에게 말을 건다(장면4). 의기양양한 기색으로 발몽은 투르벨 부인을 정복하는 데 그가 이용했던 리베르탱의 전략들을 설명한다(장면5). 앞에서와 마찬가지로, 이 말들은 방백처럼 처리가 되어, 투르벨 부인은 아무것도 듣지 못한다(장면6). 대사를 마친 후 발몽은 다시 투르벨 부인에게로 되돌아가고, 그녀가 자신의 열정을 표현하는 것을 듣는다(장면7). 발몽이 다시 한 번 메르퇴유 부인에게 그가 느낀 쾌락을 언급하는 것으로 이 장면은 끝이 난다. 편지 125는 계속 인용이 되는데, 다음번 장면은 자신의 방으로 돌아온 메르퇴유 부인이 이 편지의 다음을 읽는 것을 보여주면서, 영화는 관객들을 평상시의 서한체 세계로 돌려보낸다(장면8). 메르퇴유 부인을 발몽과 투르벨 부인의 내밀한 관계를 보여주는 장면을 목격하는 증인으로 만들면서 브라방은 메르퇴유 부인을 ‘엿보는’ 인물로 만든다.



〈샤를르 브라방 ‘위험한 관계’: 편지 125 재현〉

브라방 영화에서의 여러 특별한 설정들은 소설 원작이 갖고 있는 리베르탱들의 엿보는 시선, 은밀함의 침해, 두 리베르탱의 공모와 반목을 어떤 다른 각색 영화보다 더 효과적으로 보게 한다. 특히 연출 면에서, 편지를 엿보던 독자에서 무대를 엿보는 관객으로 바뀌는 메르퇴유 부인을 만들었다는 점에서 그러하다. 이 장면을 통하여 브라방은 두 리베르탱이 얼마나 긴밀한 관계로 맺어져 있는지 두 사람이 얼마나 불건전한 게임에 참여하고 있었는지를 독자에게 깨닫게 해 준다. 다른 한편 브라방의 메르퇴유 부인의 이러한 연출은 그녀가 모든 다른 이들의 편지를 읽는 독자들만큼이나 갖고 있는 전지전능한 시점을 강조한다. 이는 라클로 소설에서의 메르퇴유 부인의 시선을 설명하는 디디에 마르소의 견해를 떠올리게 한다 :

메르퇴유 후작 부인의 환상적 재현은 동양의 전제 군주가 그려지는 방식과 아주 유사하다. 이 후자처럼, 메르퇴유 부인은 어느 한 순간 가장 내밀한 장소들로 이동될 수 있고, 그녀의 충실한 밀사들에게 명령을 내릴 수 있다. 모든 서신들이 모여지는 중심점을 차지하는, ‘군주적 시선 regard-maître’은 모든 인물들을 동시에 지켜볼 수 있다.⁴⁰⁾

40) Didier Masseur, « Le narrataire des *Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le*

소설에서 행동하는 것은 주로 발몽이 담당하고 메르퇴유 부인은 뒤에서 조종하는 전술가와 같은 역할을 했다. 메르퇴유 부인의 동선의 폭을 훨씬 더 넓히는 다른 영화들에서는 그녀를 주요 사건들이 있을 때마다 그 자리에 배치시키는 것으로 그녀의 ‘도처에 존재하는’ 역할을 변형시켰다. 브라방은 메르퇴유 부인의 움직임에 소설에서처럼 한정시키지만, 적절한 순간에 가장 대담하고 기발한 방식으로 발몽과 투르벨 부인과의 내밀한 관계의 관객으로 그녀를 끌어들인다.

5. 결론

서한체 소설인 『위험한 관계』에서 발몽과 메르퇴유 부인은 편지를 능숙하게 다룸으로써 자신들을 모든 것을 알고 있는 지위에 위치시키고, 주변 사람들을 그들의 의지대로 지배하려는 욕구를 충족시키고자 한다. 두 사람의 모든 공모와 반목은 편지를 통하여 일어나며 그들의 단 한 번의 만남은 이야기의 비극적 결말이 멀지 않다는 신호일 뿐이다. 이런 두 주인공의 양상들은 영화에서 시선으로 그 등가를 찾아낸다. 발몽과 메르퇴유 부인의 관찰하는 시선은 영화에서 카메라의 시선으로 바뀌어 그들 주변 인물들을 쫓는다. 다른 사람들의 편지를 엿보는 그들의 시선은 이제 장면을 엿보는 시선으로 바뀐다.

샤를르 브라방 감독의 영화에서 시선에 대한 연출은 그가 ‘서한체 영화의 실현’이라는 어려운 내기를 성공했기에 더욱 두드러져 보인다. 그는 라클로의 서한체 소설이 그러하듯이 거리와 암시로 이루어지는 한 사교계를 화면에 연출한다. 그의 영화는 서한체 소설이 지니는 원거리 대화 형식을 그대로 유지하면서도 발몽과 메르퇴유 부인 사이의 밀접한 공모와 반목의 관계를 카메라 기법을 빌려 잘 표현한다. 그가 거둔 성공은 의

미와 형식에서 다 같이 라클로의 작품을 존중했다는 점에서 의미심장하다. 라클로의 소설이 ‘형식이 내용과 떼어낼 수 없는 거의 유일한 소설’⁴¹⁾이라고 한 베르시니의 지적을 환기시킬 필요가 있다.

문학 작품들의 영화 각색 작업에서 원작의 중요한 요소들에 대해 같은 등가를 찾는 문제는 쉽지 않다. 브라방은 원작의 구조에 가장 충실하면서도 이 구조로만 영화를 이끌고 갈 때 표현할 수 없는 소설의 요소들을 촬영 불가능이라고 판단하지 않고, 영화 장르만이 표현할 수 있는 기법들을 빌려 독특한 무대들을 연출한다. 이런 것이 다른 장르로 전이될 때, 원작의 묘미를 살리는 한 방법이며 다른 방식으로 원작이 표방하는 의미 작용을 원작의 ‘새로운 독자’인 관객에게 전달하는 것이다. 이런 성찰은 이제는 각색 영화 작품들이 표본으로 삼는 토포스가 된 앙드레 바쟁(André Bazin)의 평론을 떠올리게 한다. 장 들라누와(Jean Delannoy)가 앙드레 지드의 소설 『전원 교향곡 *La Symphonie pastorale*』을 각색한 동명의 영화를 논하며, 바쟁은 감독이 화면에서 자주 보여주는 눈(雪) 장면들이 지드의 소설에서의 단순과거와 같은 값어치를 한다며 높은 평가를 내린다⁴²⁾. 편지를 엿보는 독자에서 장면을 엿보는 관객으로서의 메르튀유 부인의 전환은 바로 원작에서 단 한 번밖에 만나지 않으면서도 가장 긴밀한 관계를 유지하며 소설 사건들의 흐름을 지휘해왔던 두 주인공의 ‘위험한 관계’를 상징적으로 요약하는 예이며 이는 즉 원작에 대한 깊은 이해의 창조적 제시로 볼 수 있을 것이다.

41) Laurent Versini, *Le roman le plus intelligent*, « *Les Liaisons dangereuses* » de Laclos, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 79.

42) André Bazin, « Pour un cinéma impur, Défense de l'adaptation », in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 2002, p. 97-99.

참고문헌

1. 『위험한 관계』 영화 각색 작품들 및 대본

Les Liaisons Dangereuses 1960, Roger Vadim, 1959.

Une Femme fidèle, Roger Vadim, 1976.

Les Liaisons Dangereuses, Charles Brabant, 1979.

Les Liaisons Dangereuses, Stephen Frears, 1988.

Valmont, Milos Forman, 1989.

Sexe Intentions, Roger Kumble, 1999.

Les Liaisons Dangereuses, Josée Dayan, 2002.

La Débauche dans la jet-set, Nicolas Weber, 2002.

Scandale, Jae-yong Lee, 2003.

Dangerous Liaisons, Hu Jin-ho, 2012.

Les Liaisons dangereuses 1960. Un film de Roger Vadim. Adaptation de Roger Vadim et Roger Vailland. Avec la collaboration de Claude Brulé. Dialogues de Roger Vailland d'après le roman de Choderlos de Laclos, Paris, René Julliard, 1960.

Les Liaisons dangereuses. Un film de Stephen Frears ; scénario de Christopher Hampton d'après le roman de Laclos. Adaptation en français par Eric Kahane, Le Chesnay-Paris, Jade-Flammarion, 1989.

2. 연구서

Charles Brabant, *Auteur réalisateur, président fondateur de la Scam*, Scam, 2006.

BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation »,

in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 81-106.

BENJO, Caroline, « *Les Liaisons dangereuses* (Charles Brabant). Les mots à la bouche », *Vertigo (Lettres de cinéma)*, n° 2, 1988, p. 46-53.

CHODERLOS DE LACLOS, *Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Pléiade », 1979.

CIMENT, Michel, « Entretien avec Milos Forman », *Positif*, n° 346, décembre 1989, p. 5-9.

LARTHOMAS, Pierre, *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 1848, 1989.

MASSEAU, Didier, « Le narrataire des *Liaisons dangereuses* », in *Laclos et le libertinage*, Paris, P.U.F., 1983, p. 111-135.

ROSSI Y COSTA, Anaïs, *Figures de la modernité : Mécanismes et limites de l'adaptation cinématographique à travers « Les Liaisons dangereuses »*, Mémoire de Maîtrise Arts du Spectacle mention cinéma, sous la direction de Monsieur Roger Viry-Babel, Nancy, Année Universitaire 2002-2003.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneilles à Claudel*, Paris, José Corti, 1995, p. 95.

VERSINI, Laurent, « *Les Liaisons dangereuses* à la scène et à l'écran », In *Cent ans de littérature française 1850-1950*, Mélanges offerts à M. le professeur Jacques Robichez, Paris, SEDES, 1987, p. 31-38.

_____, *Le roman le plus intelligent. « Les Liaisons dangereuses » de Laclos*, Paris, Champion, 1998.

〈Résumé〉

Étude du ‘regard’ des *Liaisons dangereuses* :
du roman aux films

LEE Yunsoo

Cet article vise à examiner la question de la représentation du ‘regard’ dans les adaptations cinématographiques du roman de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782), considéré comme le chef-d’oeuvre du roman épistolaire et du roman libertin du XVIIIe siècle en France. Dans la première partie, nous avons analysé la place que tient la question du regard dans l’oeuvre originale. Le caractère ‘observateur’ et ‘voyeur’, à savoir « personne qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d’une curiosité malsaine », marque un trait essentiel chez les deux libertins, Valmont et Merteuil. Ils s’adonnent au plaisir de lire les courriers des autres et se mettent ainsi en position de tout savoir à leur sujet. Dans la deuxième partie, nous avons observé la façon dont plusieurs réalisateurs, comme Vadim, Frears, Forman, Kumble et Lee, ont représenté cet aspect. Chacun à sa manière, ils montrent le combat entre les deux héros, leur volonté de dominer les autres à travers les jeux du regard qui sont aussi ceux de la caméra. La troisième partie est consacrée au film de Brabant qui a respecté les aspects épistolaire et libertin du roman. Dans le respect de la structure et du sens de l’oeuvre originale, l’effet des scènes des jeux du regard y est plus frappant. Il réussit avec

excellence à révéler les jeux malsains du couple libertin et transforme le regard qui lit les lettres en celui qui observe les scènes intimes. Brabant a su trouver le bon équivalent dans sa transformation au cinéma du genre du roman.

주 제 어 : 위험한 관계(Les Liaisons dangereuses), 라클로(Laclos), 브라방(Brabant), 리베르티나주(libertinage), 서한체 소설 (roman épistolaire), 시선(regard), 각색(adaptation)

투 고 일 : 2013. 3. 26

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

프랑스어 화장품 및 피부미용 관련 어휘의 형성방식 연구

이 현 주
(서울과학종합대학원)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| 1. 머리말 | 4. 화장품 및 피부미용 관련 어휘의
유형론적 연구 |
| 2. 화장품 관련 어휘의 언어적 특성과
쟁점 | 4.1. 형태·통사적 기준 및 특성 |
| 3. 화장품 관련 어휘와 전문용어 명명
절차 | 4.2. 어휘·의미적 특성 |
| | 5. 맺음말 |

1. 머리말

본 연구에서는 프랑스어 신생 어휘 및 용어의 조어 방식과 경향을 화장품, 피부미용 및 피부관리 관련 어휘들을 대상으로 유형화하고 분석하고자 한다. 우선, 피부미용 어휘를 수집, 목록화하고 어휘 형성의 유형을 정리하도록 한다. 특히 신생 어휘나 전문용어 조어에서 빈번히 보이는 NN 형식(예를 들어 ‘crème confort’) 및 비교적 긴 형태의 결합 어구(예를 들어, ‘soin expert anti-âge’, ‘méthode d'auto-modelage anti-capiton’)를 중심으로 어휘 형성의 생산성과 유동성을 확인하고 조어의 의미적 기제를 밝히고자 한다.

화장(품) 용어 또는 피부미용 용어에서 ‘용어’라는 단어는 부적절한 표

현이라고 생각될 수도 있다. 일반적으로 용어 또는 전문용어라 하면, 전문가 집단이 사용하는, 일반인들이 이해하기 어려운 어휘 집합을 지칭하기 때문이다. 본 연구에서는 학술적 성격의 학술어뿐 아니라 특정 주제 분야에서 그 분야의 지식을 갖고 있는 화자들에 의해 사용되는 어휘 단위 및 표현의 집합을 전문용어라 부르겠다. 이러한 관점은 전문어에 대한 화용적이고 사회언어학적인 관점, 즉 전문용어의 광의의 정의와 관련이 있다고 하겠다. 더욱이 본 연구의 대상으로 삼은 피부미용 용어의 경우, 미용과 피부 건강에 대한 관심이 증폭되면서 그 화자가 피부과 의사나 피부관리사, 화장품 판매자에 국한된 것이 아니라 일반인들에게까지 이들 어휘 사용이 확장되고 있다.¹⁾ 특히, 전 세계 화장품 사업을 이끌고 있다 해도 과언이 아닌 프랑스가 피부과학의 기술과 제품 속 용어의 산출국이 되면서 프랑스어에 문외한인 한국인 화자도 -화장품에 관심이 있다면- 몇몇 프랑스어 단어를 알고 있기도 하다.²⁾

화장품 기업의 경쟁구도와 제품 생산의 속도는 무수히 많은 피부미용 관련 어휘를 산출해내고 있으며, 또한 화장품의 기능이 다변화함에 따라 화장품의 효과를 극대화하여 보여주기 위해서 가능한 한 많은 정보를 담아 용어를 조어하고 있다. 즉, 화장품의 기능과 피부관리의 효과를 나타내는 것이 제 1목적인 화장품 용어들은 가능한 한 최대한의 정보를 담고자 상대적으로 긴 이름을 만든다. 제품의 이름을 용어로 간주하지는 않지만 이 같은 경향은 피부미용 용어에도 반영되고 있다. 본 연구에서는 복합어보다 형태적으로는 길며 통사적으로는 결합관계가 더 복잡한 일련의 단어군을 ‘어휘결합단위’ 또는 ‘어휘결합체’라 명하고 이들의 의미적 결합 양상과 어휘결합단위 형성의 조건을 밝히고자 한다.

1) 화장품 용어는 ‘cellulite’와 같은 의학용어나 ‘oxybenzone’, ‘titanium dioxide’와 같이 성분 표시에 보이는 약학, 화학용어와 밀접한 관련이 있다. 그러나 본 연구의 목적에 부합하도록 피부과와 관련한 의학이나 약학 용어, 즉 전문용어의 협의의 정의에 해당하는 학술 용어는 논의의 직접적인 대상이 되지 않을 것이다.

2) ‘샤넬’의 경우, 미용 제품명을 번역하지 않고 프랑스어 음차 표기를 사용한다.

2. 화장품 관련 어휘의 언어적 특성과 쟁점

기능성 화장품의 발달과 더불어 화장품 및 피부 미용 관련 어휘들은 기존의 lotion, crème, tonique, fond de teint, rouge à lèvres, fard à joues 등과 같은 단어 이외에 보다 전문적이고 세분화된 내용을 포함한 어휘들로 넘쳐나고 있다. 예를 들어, fond de teint의 종류를 살펴 보면, 아래와 같이 다양한 표현이 발견된다.

fond de teint fluide
 fond de teint sérum
 fond de teint poudre fraîcheur
 fond de teint fini satiné
 fond de teint lissant liftant
 fond de teint effet peau nue
 fond de teint double effet matité et légèreté
 fond de teint lumière lissant confort 14h
 fluide de teint éclat source de jeunesse
 teint fluide perfection longue tenue
 teint fluide lissant jeunesse
 teint lumière vitalité
 teint velours
 teint parfait effet seconde peau
 teint compact crème frais hydratant

위의 예들은 프랑스 주요 화장품 브랜드에서 출시한 파운데이션 제품에 붙여진 이름들이다. 합성명사 fond de teint 뒤에 부가사(épithète)의 역할을 하는 형용사 fluide나 현재분사 lissant, liftant 등이 오기도 하지만, 추상명사, 구체명사, 명사구가 더 첨부되어 매우 복잡한 구조를 띠고 있다. 이처럼, 연사(連辭)생략 현상(asyndète)에 의한 명사들의 병렬 형

식이나 *teint fluide perfection longue tenue*와 같이 하나의 문장('teint fluide qui perfectionne la peau) et qui se tient longuement')을 구 형태로 전환한 듯한 구조는 전통적인 프랑스어 합성명사의 구조와는 거리가 있어 보인다.

특히, 화장품 관련 어휘나 신생 어휘 형성에서 두드러지는 형태가 명사결합(NN, NNN 등) 형식일 것이다. 일반적으로 NN 형식은 프랑스어 복합어의 이례적 형태로 간주되어 왔으나 신조어의 속성인 긴급성(또는 속도)과 정보전달의 직접성, 광고효과 그리고 영어의 영향 등으로 인해 80년대 이후부터 이러한 조어 방식이 급격히 증가하고 있다. 비단 화장품 용어뿐 아니라 프랑스어에 대유행을 일으킨 일련의 *espace* 합성어 류에서 NN형식의 높은 생산성을 엿볼 수 있다. 대표적인 예로는, *espace vente*, *espace détente*, *espace prière*, *espace mode* 등 ; *pause-café*, *pause-cigarette*, *pause-repas*, *pause-pipi*, *pause-goûter* 등; *effet Joule*, *effet panneau* 등이 있다.³⁾ 또한 *paquet-cadeau*, *tarte maison*, *avion suicide*, *voiture sport*와 같이 N2가 완전히 수식어 즉 형용사화한 것도 있다.⁴⁾

화장품 관련 어휘에서 빈번히 보이는 언어적 특성을 정리해 보면 아래와 같다.

① 비교적 긴 복합 용어 및 명사구 :

*soin double performance anti-rides et fermeté crème sanité
visage et cou*

② 광고적 성격의 어휘 조어 경향 또는 연사 생략 현상 :

*vernis couture, masque éclat express, mascara fascination
crème (de) jour, crème (de) nuit, fard (à) joues*

3) 사실, 이러한 형성 유형은 전통적인 프랑스어의 NN 합성어에서도 찾아볼 수 있다. *timbre-poste*, *café-filtre*, *chêne-rouvre*, *chasseur-bombardier*, *abri-bus* 등이 그것이다.

4) NN형식 중에는 수식성을 말하기 어려운 예도 있다. *auteur-compositeur*, *bain-douche*, *café-restaurant*, *présentateur-vedette* 등은 일방적인 수식관계로 설명할 수 없는 예이다.

- ③ 품사의 전이 :
 démaquillant 현재분사 → 명사
 concentré 과거분사 → 명사
 douceur 명사 → 형용사
- ④ 동사의 명사형, 분사형 다수 활용 :
 hydrater / hydratation / hydratant
 démaquiller / démaquillage / démaquillant
 gommer / gommage / gommant
 régénérer / régénération / régénérant
- ⑤ 명사형과 형용사형이 동일한 어휘를 선호 :
 réparateur, activateur, correcteur, illuminateur, fluide, tonique,
 expert
- ⑥ anti-류의 용어 다수 활용 :
 anti-rides, anti-cernes, anti-poches, anti-fatigue, anti-stress,
 anti-soif
- ⑦ 영어의 영향 :
 lift-affine visage, crème lift jour
- ⑧ 계열 효과 :
 nettoyant > nettoyant moussant > doux nettoyant moussant >
 doux nettoyant moussant *peaux normales ou mixtes*
- ⑨ 약한 결합력 :
 lait démaquillant - lait *fluide* démaquillant / lait *riche* démaquillant

어휘단위의 형성은 형태적인 측면이나 의미적인 측면에서 모두 자립성을 획득하는 절차라고 볼 수 있다. 형태적으로는 비자립적 형식인 형용사 또는 분사(과거분사, 현재분사)가 명사화하는 절차를 통해 자립성을 획득하는 방식이나 어휘결합단위에서 구성요소들의 제약된 의미가 통일된 하나의 전체 의미를 획득해가는 방식이 일정 부분 공통점이 있다고 할 수 있을 것이다. 은유적이거나 또는 매우 과학적, 전문적인 명칭, 영어의 과감한 수용, 직접적인 설명 방식의 어구, 동시대적인 조어 경향의 반영 등 화장품의 제품명은 다양한 명명의 과정을 보여주는데, 이를 고찰

해보도록 하겠다. 또한 어휘의 형성 유형을 분석하는 것이 형태통사적인 차원에서 그치는 것이 아니라 조어와 의미생성의 절차를 반영할 수 있다면 보다 풍부한 의미론적 논제를 제공하는 셈이 될 것이다.

본고에서 인용된 자료체는 여러 상표의 화장품 제품 설명서와 홈페이지에서 수집한 것이다.⁵⁾ 또한 명사 어휘는 물론이요 형용사, 동사, 부사 등 명사 외 품사의 어휘도 포함할 것이다.

3. 화장품 관련 어휘와 전문용어 명명 절차

화장품 용어는 일정한 분야 내의 전문가들이 조어하고 사용한다는 점에서 전문용어의 특징을 지니고 있다. 예를 들어 화장품 제품명과 용기 또는 상자에 쓰이는 표현은 제품의 혁신성, 기능 및 효과를 부각시켜 만족스런 광고효과와 구매결과를 얻어야 하므로 소비자를 사로잡는 명명의 전략이 필요하다.

국제표준기구인 ISO는 전문용어의 자격요건을 (1) 투명성(motivation), (2) 일관성(cohérence), (3) 적절성(adéquation), (4) 언어 경제성(économie linguistique), (5) 합성 및 파생력(dérivabilité et composabilité), (6) 언어적 정확성(correction linguistique), (7) 고유어(prédominance de la langue maternelle) 등으로 제시하고 있다.⁶⁾ 화장품 관련 어휘가 위의 일곱 가지 기준에 부합하는지 살펴보면, 전문용어로서의 지위를 논의해 보자. 전문용어는 우선 강한 동기성을 가지고 언어단위를 산출해내는데, 이것이 바로 투명성의 원리이다. 즉, 용어의 내적 구성과 의미를 보고 그 어휘단위가 지칭하는 대상의 개념을 인식할 수 있어야 한다는 것이다.

5) www.clarins.com, www.loreal.fr, www.lancome.fr, www.fr.clinique.com, www.chanel.com, www.dior.com, www.exteelauder.fr, www.nivea.fr, www.yvesrocher.fr, www.guerlain.fr 등의 홈페이지를 참고한다.

6) ISO 704 (2009: 39~42)

둘째, 용어 체계 안에서 같은 계열을 이루는 용어들은 그 형태가 일관성이 있어야 한다는 것이다. 즉, 계열체 내에서 새로운 개념이나 대상이 발견, 개발되었을 때 이 새로운 개념은 기존의 개념과 연관하여 이름을 붙여야 한다는 원리이다. 셋째, 적절성의 원칙은 부적합한 용어를 사용하여 개념 전달과 이해에 혼돈을 주어서는 안 된다는 원칙이며 넷째, 전문용어는 그 형태가 간결해야 하며 다섯째, 전문용어는 여러 가능어들 중에서 파생과 합성이 용이한 형태를 선택해야 하고⁷⁾ 여섯째, 전문용어는 해당 언어의 형태 통사적 규칙과 어문 규범에 따라야 하며 마지막으로, 가능한 외국어를 그대로 가져다 쓰지 않고 모국어로 번역하여 사용해야 한다고 주장한다.⁸⁾

본 연구의 화장품 관련 어휘들은 가능한 한 해당 기능과 목적을 많이 담고 있으면서도 과감한 기능어의 생략을 통해 투명성과 적절성 그리고 경제성의 기준을 만족시키고 있으며 계열어가 존재하고, 다양한 파생어, 합성어를 활발히 사용하고 있으므로 일관성과 합성 및 파생력의 기준 또한 충족시킨다고 볼 수 있다. 그러므로 앞으로는 화장품 관련 어휘를 전문용어로 상정하고 이들 어휘 및 표현을 전문용어학적 관점에서 목록화하고 유형화할 것이다. 아래 절에서는 이러한 관점 하에서 형태·통사적 기준과 의미적 기준으로 나누어 화장품 용어를 분석하고자 한다.

4. 화장품 및 피부미용 관련 어휘의 유형론적 연구

J.L. Arnaud(2003: 3)는 합성명사 형식을 다음 세 가지 기준을 통해 범주화할 수 있다고 제시한다.

7) ISO 704 (2009: 41)에서 herbe와 plante médicinale은 동일 개념을 지칭하는 동의어이지만, herboriste, herboristerie, herborisation 등의 파생어를 형성하는 herbe가 plante médicinale보다는 용어로서 더 적절하다고 설명한다.

8) 더 자세한 사항은 이현주(2007) 『외래 전문용어 번역 및 조업법 연구』(국립국어원)을 참고할 것.

첫째, 통사적 기준으로 볼 때, 명사 N1이 합성명사 전체의 지배명사 recteur인가.(즉, 합성명사의 성,수를 결정하는가)

둘째, 의미적 기준으로 볼 때, 합성명사의 의미적 한정 관계가 N1의 하위범주화sous-catégorisation를 가능하게 하는가. 즉 내심적 기능 endocentricité을 하는가 또는 외심적 기능exocentricité을 하는가.

셋째, 합성명사의 전체 의미가 관용성idiomaticité 또는 의미적 불투명성을 갖는가.

이 결과 합성명사는 크게 다음과 같은 유형으로 분류된다.

기 준	Arnaud의 예 (일반어)	화장품 용어 예
I. recteur, endocentrique, non-idiomatique	café filtre 류	crème de jour, lotion démaquillante
II. recteur, exocentrique non-idiomatique	taxi camionette 류	gel-crème, bain-douche, démaquillant mousse
III. non-recteur, exocentrique, non-idiomatique	tire bouchon 류	lift-affine visage, estompe-taches, contrôle imperfections locales, activateur de jeunesse
IV. non-recteur, exocentrique, idiomatique	pince fesse 류	?

화장품 용어의 경우, 전문용어의 특성을 갖추고 있어서 의미적 투명성이 보장된 용어 형성이 대부분이므로 위 도표의 IV번에 해당하는 용어는 거의 발견하기 어렵다. III의 경우, 피수식어-수식어의 구조라기 보다는 tirer le bouchon 에 해당하는 VN 구조로 보아야 할 것이다. 즉, 행위와 행위의 대상이 결합한 구조인데, 연어구성에서 발전된 합성어 형성이라고 해석할 수 있다. 이러한 유형의 용어 형성방식이 화장품 용어 생성에도 이루어지고 있다. 전문용어의 대부분이 I의 범주, 즉 유종관계(relation genre-spécifique)를 나타내는 복합어로 이루어져 있는데, 전문용어의 개

념적 체계성과 투명성을 가장 쉽게 보장하는 형식이기 때문일 것이다. 범주 II에 속하는 용어는 지배명사를 가지고 있으나 합성명사가 지배명사의 하위부류로 보기 어려운 경우이다. Est-ce qu'un taxi-camionnette est un taxi?, Est-ce qu'un taxi-camionnette est une camionnette? 이 두 질문에 모두 긍정의 대답을 할 수 밖에 없고 합성명사의 구성성분은 서로 동격관계에 있다고 볼 수 있다.

이러한 기준을 바탕으로 형태적으로 또, 의미적으로 복잡하고도 다양한 양상을 보이는 화장품 용어 사례를 더 세밀히 분석할 것이다. 여러 선행연구에서 이미 제시한 장소(위치), 방법, 목표, 원인, 재료 등의 속성뿐 아니라 화장품 용어에 실제적으로 많이 활용되는 의미관계를 밝히고자 한다. 합성명사 형식에만 국한하지 않고 앞서 분류한 여러 어휘 형태에 의미관계 분석을 적용해 보고자 한다. 전통적인 규범문법에서 수용하기 힘든 'NNN', 'N Adj N' 등의 형식이 특히 신조어나 전문용어 형성에 활용되는 것은 문법적 불투명성이라는 비용을 지불하고서라도 개념적 투명성과 직접적인 정보 전달력을 선호하는 화자들의 선택 덕분일 것이다.

4.1. 형태 · 통사적 기준 및 특성

4.1.1. 기존 합성명사의 분류 기준 연구

우선, 합성명사에 대한 기존의 연구들을 살펴보고, 새로운 화장품 용어들이 이 같은 방식으로 분석가능한 지 살펴보고자 한다. Mathieu-Colas (1996)는 프랑스어 합성명사의 통사구조를 모두 조사하여 유형화하였다. 그 구조 중에 본 연구에 관여적인 유형을 인용하면 아래와 같다.

composés sur adjectif+nom	A/N	petit-bourgeois, beau-frère
	A/Npr	bon-henri, gros-guillaume
	A/A=n	grande muette, gros rouge, les nouveaux pauvres
	A/Pprés=n	faux-semblant, mauvais perdant, nouvel arrivant
	A/Pp=n	grand blessé, grand brûlé
	A/Adv=n	léger mieux
	Préfixe-A/N	les ultra-hautes fréquences
	Adv A/N	très gros plan, très haute tension
	A/Ncomp	faux garde-corps, faux mort-né
composés nom+adjectif	N/A	table ronde, cordon(-)bleu, jeux Olympiques
	Npr/A	louise-bonne, marie-galante
	N/A-eur	esprit frappeur, comité directeur, aigle pêcheur
	N/A abrégé	appareil photo, chaîne stéréo
	N/Pprés	cerf-volant, toit ouvrant, sables mouvantes
	N/Pp	lettre recommandée, colis piégé, compte(-)rendu, pain perdu
	A=n/A	blanc sec
	A=n/Pp	blanc cassé
	Pp=n/A	e n gagé volontaire,
	Pp=n/Pp	écrit-parlé
	N/Advman A	maladies sexuellement transmissibles
	N/[particule/A]	signe avant-coureur, onde sous-porteuse, chocolats extra-fins
	N/[particule/Pp]	lait demi-écrémé, pays sous-développé
	N/[particule/Pprés]	graphite anti-incrustant
	N/[anti-N]	brigade anti-gang, crème anti-rides
composés sur verbes	V/N	tire-bouchon, porte-avions, croque-monsieur
	V/Ncomp	porte-filtre à café
	Ppés/N	ayant droit, craignant-Dieu
	Pp/N	cousu(-)main
	Pp/Pp	chassé-croisé, prêté rendu

Mathieu-Colas가 제시한 복합명사의 유형론은 전형적인 형태론적 부류에 초점이 맞춰져있던 기존 복합명사 연구의 범위를 확장하고, 복잡한 형태의 합성 원리를 일관되게 탐구했다는 의의가 있으나, 그 이후에 전문어뿐 아니라 일반어에서도 크게 증가한 새로운 합성의 경향은 반영하지 못하므로, 본고의 대상 어휘를 실례로 삼아 보다 풍부한 유형화 작업을 진행하고자 한다.

이외에 Rohrer(1977)⁹⁾는 문법적 기능을 바탕으로 합성명사의 유형화를 시도하여 ‘주어-동사’, ‘주어-목적어’, ‘동사-목적어’, ‘주어-상황보어’, ‘목적어-상황보어’ 등의 구조를 제시하였다.

1. 주어-속사 : fille-mère (← la fille est mère)
2. 주어-avoir형 동사의 목적어 : cigarette-filtre (←la cigarette a un filtre)
3. 주어-동사 : descente dames (←les dames descendent)
4. 주어-목적어: station-service (← la station rend service)
5. 동사-목적어: prévention-incendie (← X prévient l'incendie)
6. 주어-상황보어 : parc-auto (←le parc est pour les autos)
7. 목적어-상황보어 : café-filtre (← X fait le café avec un filtre)

그러나 모든 합성명사가 고유한 하나의 문장으로 환언되는 것은 아니며, 문장으로서의 환언이 어색한 경우도 있다. M. Noailly(1990: 98)가 지적한 것처럼 “너무 많은 예에서, 어떠한 환언문이 가장 적절한지를 결정하는 것이 불가능하다.[...] 여러 개가 동시에 머릿속에 떠오르고, 모든 것이 다 타당한 듯 보이기 때문이다.”

한편, P.J.L. Arnaud는 NN유형의 합성명사를 의미적 관계로 분석하여 54개의 유형을 제시한다. 대표적인 예를 들어보면 아래와 같다.

9) Arnaud, P.(2003:49-50)에서 재인용. 원전은 Rohrer, C.(1977) *Die Wortzusammensetzung im modernen Französisch*, Tübingue: Narr.

1. N2는 N1의 도착지, 대상이다 : carte réponse
2. N2는 N1의 공간, 환경이다 : enfant bulle
3. N2는 N1의 원인이다 : arrêt maladie
4. N2는 N1이 표상하는 사행(procès)의 대상이다 : saisie contrefaçon
5. N2는 N1에 의해 생산된다 : sucre glace
6. N2는 N1을 부분적으로 구성하는 구체물이다 : reliure cuir
7. N2는 N1의 매체이다 : dictionnaire papier
8. N2는 N1의 품질의 정도이다 : kirsh fantaisie

본 절에서는 기존 문헌연구를 토대로 하여 본격적으로 화장품 용어를 대상으로 그 특징을 분석하고 유형화하고자 한다.

4.1.2. 형태·통사적 특성

화장품 용어의 특성 상 무척 복잡한 복합어구의 형태로 구성된 것이 많으므로 어휘의 유형을 전문용어론에서 구분하는 대로 크게 단일어휘단위 unité lexicale simple(ULS)와 어휘결합단위 unité phraséologique(UP)로 나누고자 한다. 전문용어는 일반어보다 훨씬 유연한 확장성을 가지고 있어서 합성명사와 그 보다 큰 단위를 구분하는 것이 오히려 인위적일 경우가 있다. 이에 단일어에 해당하는 단일어휘단위와 합성용어 이상의 단위를 모두 포괄하는 어휘결합단위로 구분할 것이다. 어휘결합단위는 일반적인 합성의 원리로 형성된 용어 unité complexe(UC)와 연어구성 및 관용어를 통칭하는 단위로서, 구성성분 간에 정도에 따른 응결성과 제약이 있는, 하나 이상의 단어로 이루어진 언어표현을 일컫는다.

4.1.2.1. 단일어휘단위 unité lexicale simple(ULS)

화장품 용어에서 단일어휘단위는 다음과 같은 형태적 절차를 통해 생성된다. 첫째 기존의 단일어휘가 의미의 변이를 겪으면서 화장품 용어가 되는 경우이다. 대체로 기존 의미와의 공통 의소로 인한 은유 또는 환유

의 절차를 통하거나 의미의 확장, 영어 의미의 영향 등을 원인으로 꼽을 수 있다. 예를 들어 mat의 경우 프랑스어 본래 의미는 피부가 거무스름한 상태를 말하는데, 영어의 ‘윤기가 없는’의 뜻으로 쓰이고 있다. teint은 피부빛을 의미하지만 화장품 용어에서는 주로 fond de teint과 동일한 의미로 사용되는 환유적 용어이다. bain 역시 ‘목욕제’를 뜻한다.

1) 의미 변이 또는 의미 확장

N : lait, tonique, gelée, gommage, masque, écran, correcteur, sérum, teint

Adj : mat

V : affiner, ressourcer, gommer

extension de sens	gelée, gommage, masque, sérum, correcteur, affiner, ressourcer, soins
métaphore	lait, tonique, écran
métonymie	teint, bain
anglisation	mat

둘째, 품사를 전이하여 단일어휘단위를 만들어 낸다. 이는 화장품 용어에서 아주 많은 부분을 차지하는 용어 형성 절차인데, 화장품의 기능을 명칭화하면서 발달된 조어 방식이라 하겠다.

2) 품사의 전이

Pprés. → n.: démaquillant, hydratant, déodorant, nettoyant, exfoliant, bronzant

Pprés. → Adj. : démaquillant, hydratant, déodorant, éclaircissant, matifiant, raffermissant, rafraichissant, lissant, affinant, revitalisant, purifiant, apaisant, régénérant, clarifiant, ressourçant, rééquilibrant, gommant, tonifiant, etc.

Pp → n.: concentré, gelée

Pp → Adj.: concentré, satiné, déshydraté

N → Adj. : anti-âge, anti-rides

또한, 형용사로부터 동사, 동사로부터 형용사나 명사 등을 만들어 내거나 화장품 용어에서 빈번히 쓰이는 anti-나 hydro-, phyto-등의 접두사에 의한 파생용어 형성은 어렵지 않게 발견할 수 있다. 국제적 시장을 무대로 삼는 브랜드이므로 영어 용어도 등장하곤 한다. 가장 대표적인 것이 lift이다.

3) 새로운 형태적 계열어의 생성

rehausseur (← rehausser), matifier (← mat)

4) 파생어 형성

semi-mat, anti-poches, anti-cernes, hydro-régulateur, hydro-actif, phyto-aromatique, phyto-blanc

5) 외래어(주로 영어) 차용 또는 프랑스어화

lift, lifting

4.1.2.2. 어휘결합단위 unité phraséologique ou phraséologisme(UP)

1) N Adj

crème hydratante, renouvellement cellulaire, écran protecteur, lotion tonique, lotion tonifiante, masque réhydratant, nettoyant auto-moussant, hydratant éclaircissant
auto-bronzant clair, baume anti-rides, sérum anti-âge, soins anti-taches

2) N Prép N

crème de jour, crème de nuit, fard à joues

3) NN

fluide hydratation, fluide douceur

lotion pureté, lotion vitalité

prévention rides, crème confort, teint lumière

gestes-beauté

4) 기타 어휘결합단위

- [N Adj] Adj

lait démaquillant vivifiant

- [N Prép N] Adj

base de maquillage vitaminée, crème de nuit réparatrice, soin de nuit apaisant, lotion de soin hydratante

- [N Adj] N

lotion clarifiante jour, soin expert multi-protection, gelée hydratante jour, lait démaquillant velours, gelée lissante jour

- N [Adj N] 또는 [N Adj] [Adj N] 또는 [NN] [N Adj]

vernis triple tenue, soin haute nutrition, lait solaire haute protection, démaquillant yeux haute performance, masque gel hydratation extrême

- [N Prép N] N

méthode d'auto-modelage anti-capiton, fond de teint sérum,

- NNN..

crème réparation rides, sérum peau neuve, fluide jour anti-rides, hydratation protection éclat, gommage fraîcheur équilibrant, teint lumière vitalité

crème multi-protection jeunesse jour

- N N Adj

mousse douceur nettoyante, crème régénération intense, émulsion hydratation active, sérum peau neuve

- N Adj Adj...

sérum anti-rides intensif, fluide mat régulateur, fluide hydratant matifiant, fluide régulateur ultra-matifiant, gelée fondante démaquillante, lait démaquillant réconfortant, lotion purifiante matifiante, lotion douce tonifiante, sérum lifting intensif, essence cellulaire détoxifiante

soin hydratant apaisant anti-stress, lotion fraîche matifiante pureté, lotion syoeuse apaisante confort

앞서 잠깐 언급했듯이, 화장품 용어의 결합력은 일반 복합어보다 강하지 않다. 일반적으로 합성어의 구성요소 사이에 다른 어휘를 삽입하여 그것의 합성성을 시험하는데, 거의 대부분의 화장품 용어는 삽입어의 존재를 용인하는 경우가 많다. 이러한 삽입가능성이 *crème jour*의 합성성을 부인하는 것이라고 할 수 있는지는 더욱 연구해 보아야 할 문제일 것이다.

crème jour

crème *hydratante* jour

crème *hydratation* jour

crème *lissante* jour toutes peaux

crème *unifiante* jour toutes peaux

crème *multi-protection jeunesse* jour

또한 유형화하기 어려운 보다 복잡한 구성들도 다수 있다.

- 5) N Adj N Adj (Adj N) : fluide hydratant matité parfaite longue durée, nettoyant clarifiant mousse perlée, soin lifting fermeté anti-rides
- N Adj N Adj N N Adj (NN) : soin double performance anti-rides et fermeté crème sanitée visage et cou
- N Adj Adj Adj (N Adj) : gel nettoyant purifiant profond peaux grasses, soin hydratant apaisant anti-stress
- N Adj Adj N N : soin lifting immédiat effet lumière
- N Adj N N : lotion douce hydratation douceur
- N N N Adj : traitement action lift instantanée
- N N N Adj Adj Ajd : soin recharge(n.) nuit régénérant raffermissant anti-rides
- N N N N N : crème galbe fermeté visage et cou
- N Adj N Adj N : teint parfait effet seconde peau
- N Adj N Adj Adj : teint compact crème frais hydratant
- [N Prep N] N [N Adj] : fond de teint effet peau nue
- [N Prep N] [Adj N] N N : fond de teint double effet matité et légèreté
- [N Prep N] N Adj N : fond de teint lumière lissant confort (14h)

4.2. 어휘 · 의미적 특성

우선, 본 연구의 자료체에서 높은 빈도로 사용되는 단일어휘에 대해서 다음과 같이 의미적인 분류를 하였다. 이를 바탕으로 화장품 용어의 어휘 · 의미적 속성을 밝히도록 하겠다.

1) 화장품의 재료적 유형 관련 어휘

crème, lotion, lait, fluide, baume, gel, mousse, sérum, émulsion,

eau, huile, crème-gel, concentré, masque, etc.

2) 화장품 적용 부위(신체 명사) 및 피부 유형 관련 어휘

visage, corps, cou, mains, jambes, yeux, lèvres, contour des yeux, poches, cernes, peau, peau grasse, peau mixte, peau normale, peau sèche, peau mature, rides, ridule, galbe, cellule, teint, etc.

3) 화장품의 기능(목적)을 나타내는 어휘

démaquillant, nettoyant, hydratant, exfoliant, matifiant, apaisant, lissant, purifiant, affinant, adoucissant, rafraichissant, raffermissant, ressourçant, régénérant(régénératif), revitalisant, reconstituant, clarifiant, équilibrant, unifiant, gommant, régénérateur, réparateur, réducteur, correcteur, illuminateur, douceur, jeunesse, nutrition, protection, fermeté, anti-âge, anti-fatigue, anti-stress, anti-poches, anti-cernes, effet-lumière, etc.

4) 화장품의 작용 (정도)과 관련된 어휘

intense, instantané, accéléré, expert, immédiat, synchronisé, concentré, global, cellulaire, expert, soins, etc.

5) 화장품의 재료 속성과 관련된 어휘

doux, douceur, pur, pur e té, léger, légèreté, (longue, haute) tenue, (longue) durée, frais, fraîcheur

4.2.1. 수식-속성 부여 (qualification)

Noailly (1990: 163)에 의하면 qualifier는 “대상에게 기술적 속성을 부

여하는 것”이고 *qualité*는 “대상의 인식적이되 측정 불가능한 측면으로서의 존재 방식”이라고 정의된다. 아래에서는 화장품 용어의 수식에서 두드러지는 특성인 부가사 명사(*substantif épithète*)의 선호현상에 대해 살펴보도록 하겠다.

1) 부가 형용사 vs 부가사 명사

Noailly(1990: 49)가 인용하고 있는 19세기 Cavanagh의 저작에서는 형용사보다 명사가 얼마나 강력한 힘을 가지고 있는지 역설하고 있다.¹⁰⁾ 아마도 *économique*나 *monumental* 등과 같은 형용사가 의미적 희석을 겪어서 본래의 *économie*나 *monument*과 의미적으로 거리가 생겼음을 환기하면 될 것이다.

un revue d'économie ≠ magasin économique
une oeuvre monument ≠ une oeuvre monumentale

화장품 어휘 단위에서 활용된 예를 보면 아래와 같다.

fluide *douceur*
démaquillant *douceur*
tonique *douceur* hydratant
tonique *fraîcheur*
lait démaquillant *fraîcheur*
lotion *pureté*
lotion *vitalité*

10) Cavanagh, M. (1844) *La découverte de la science des langues* cité dans Noailly, M. (1990: 49) “Nous voyons [...] que les mots qu'on a jusqu'à présent nommés adjectifs ont quatre degrés et se comparent ainsi: grand, plus grand, le plus grand, grandeur [...]. Le quatrième degré nomme ainsi toute la substance, et les trois degrés qui le précèdent sont par conséquent moins que l'entier. Ceci nous fait donc reconnaître qu'un adjectif au positif est moins qu'un substantif [...]”

démaquillant *confort* suprême
 fluide *hydratation*
 concentré *hydratation* active
 gel crème *hydratation* active
 masque gel *hydratation* extrême

위의 예에서 품질형용사에 해당하는 *doux*, *frais*, *pur*, *vital*, *confortable* 등으로 대체해 보면 *fluide douce*, *démaquillant doux*, *tonique doux*(?), *tonique frais*(?), *lait démaquillant frais*(?), *lotion pure*(?), *lotion vitale*(?), *démaquillant confortable*(?) 뉘앙스의 변화나 의미적으로 어색한 것을 알 수 있다. 품질형용사가 그 제품의 내재적 속성을 묘사하는 데 반해 명사로 쓰인 *tonique fraîcheur*, *lait démaquillant fraîcheur*, *lotion pureté*, *lotion vitalité* 등의 경우 제품 사용 후의 느낌을 제시하는 것이기 때문이다. 더욱이 *démaquillant douceur* 나 *démaquillant confort suprême*에서 *douceur*, *confort*는 *doux*와 *confortable*로 대체가능한 형용사의 역할을 하는 것이 아니라 *démaquiller*라는 본래의 동사적 행위에 대한 부사로서의 역할을 담당하므로 해당 품질형용사로 바꾸는 것은 어색하다고 할 수 있겠다.

명사 *fluide hydratation*의 경우는 *fluide hydratante*으로 바꾸는 것이 가능한데, 품질형용사가 아닌, 화장품의 기능을 나타내는 동사 파생 명사와 동사 파생 형용사이기 때문이다. 그러나 위의 예에서 *concentré hydratation active*, *gel crème hydratation active*를 *concentré hydratant active*(?), *gel crème hydratant active*(?)로 바꾸는 것은 어색하다. *active*, *extrême*가 *hydratation*의 작용을 수식하는 형용사이기 때문이다. 이와 동일한 맥락에서, 화장품 용어 자료체에서 살펴보면, *hydratant* 다음에 형용사가 나오는 경우는 다음과 같이 N1을 동시에 수식하는 경우이다.

fluide *hydratant ma tifiant*
 fluide crème *hydratant apaisant anti-stress*
 lotion *hydratante adoucissante sans alcool*

2) 기술적 속성 (추상명사, 구체명사)

어휘결합단위의 수식어군이 품질형용사나 동사형 명사/형용사가 아닌 추상명사구일 경우가 있다. 아래의 예가 이에 해당한다.

voile *reflets*
 poudre *lumière*
 maquillage *lumière naturelle*
 sérum de *lumière*
 masque *éclat express*
 fluide de beauté *éclat*
 base *éclat du teint*
 teint *miracle* (상품명)

위의 *reflets*, *lumière*, *éclat*, *miracle* 등은 추상명사이면서 모두 제품 사용의 결과에 대한 추상적 묘사에 해당한다. *éclat*나 *lumière* 등은 특히 화장품 용어에서 많이 사용되는 수식어로써 화장품 용어의 대다수가 제품 사용 후의 결과에 대한 정보를 제공하는데, 이를 보다 은유적이고 시적으로 표현하고자 하는 의도라 볼 수 있다.

어휘결합단위에서 목적 또는 결과를 수식어구의 내용으로 삼는 것은 상당히 많다.

rouge *attraction* (상품명)
 mascara *regard cinéma* (상품명)
 fluide *hydratation optimale*
 concentré *énergisant multi-protection*
 crème *activatrice jeunesse et nutrition*

crème unifiante jour
 nutrition réparatrice
 sérum correcteur de teint unifiant illuminateur
 sérum correcteur rides et fermeté

이와 반대로 구체명사가 수식어구로 오는 경우도 있는데, 화장품 용어에서 가장 대표적인 것이 *velours*이다.

rouge *velours* lumineux
 crème *velours* anti-âge

crème *velours* anti-âge의 경우 *velours*를 *douceur*로 바꿔 써도 의미가 상통한다. 구체명사 의미의 은유적 추상화로 해석할 수 있을 것이다.

4.2.2. 보충관계 (complémentation)

아래에서는 화장품 용어의 구성요소들이 속성을 부여하는 수식관계에 있지 않은 경우들의 예를 다루고자 한다. 모용어(terme-tête)를 뒤따르는 요소들이 모용어에 대해 어떠한 의미적 역할을 하는지 아래와 같이 구분해 볼 수 있다.

보충관계 유형	용례
재료 (éléments primordiaux)	lotion <i>tilleul</i> , lotion tonique <i>camomille</i>
재질 (texture)	fond de teint <i>crème</i> , nettoyant réconfortant <i>crème de mousse</i> , démaquillant <i>crème doux</i>
기간 (durée)	rouge à lèvres haute tenue, hydratation longue durée
기능 (fonction)	phyto-mascara double action, soin double performance anti-rides et fermeté, démaquillant yeux haute performance, crème haute exigence nuit

보충관계 유형	용례
적용 대상 (patient)	<i>sérum contour des yeux, démaquillant visage et yeux, crème nourrissante toutes peaux</i>
적용 시간	<i>crème jour, fluide jour matifiant hydratant, soin de nuit apaisant et ressourçant</i>
행위의 대상 (objet d'action)	<i>perfection minceur, estompe taches, contrôle imperfection locale, réducteur rides</i>

5. 맺음말

화장품 및 피부미용 관련 용어는 일반인들이 쉽게 접할 수 있는 프랑스 어휘이면서 동시에 전문성을 지닌 어휘이다. 즉, 일반인들의 용어에 대한 이해도 및 용어의 활용도를 보장하면서 이와 동시에 전문적 개념과 기능에 대한 정보도 전달해야 한다. 이러한 특성을 지닌 피부미용 용어 조어의 실례 연구를 통하여 전문용어 형성의 경향과 방법을 제시하는 데 도움을 줄 수 있을 것이고 또한 지금까지 국내에서는 거의 전무하다시피 한 프랑스어 전문용어 및 신조어의 조어 방식 연구에 대한 필요성을 환기할 수도 있을 것이라 생각된다.

본고에서는 화장품 용어가 형태적으로 단일어휘단위와 어휘결합단위로 구분된다고 상정하고, 광고적 성격의 어휘 조어 경향, 분사 형태의 적극적인 사용, 영어의 영향, 다수의 계열어 산출 등의 속성을 가지는 것으로 그 특징을 분석하였다. 또한 프랑스어 합성명사에 대한 기존의 전통적인 형태, 통사적 기준이 본 화장품 용어 자료를 분석하는 데 충분한 틀을 제공하지 못하므로 어휘, 의미적 관점에서 용어 조어의 유형을 구분하고자 하였다.

그러나 본고에서 제시한 유형이 화장품 용어를 분류하는 데 충분하지 않으며 앞으로도 더욱 면밀한 고찰이 필요하다고 하겠다. 또한 화장품

용어 중 어휘결합단위의 대다수는 제품의 기능과 제목의 목적을 기반으로 한 언어구성의 축약본이라 할 수 있는데, 본고에서는 이 부분을 다루지 못해 차후의 연구과제로 남겨두고자 한다.

참고문헌

- 고석주 · 이현주 외 (2007) 『전문 용어 연구. 정리 현황과 과제』 국립국어원 자료총서 4, 태학사.
- 남현숙, 윤애선 (2000) “현대 프랑스 전문용어 파생어와 접사 연구” 『전문용어연구』 2권, 전문용어언어공학연구센터.
- 박진호 (2003) “관용표현의 통사론과 의미론”, 『국어학』 41호.
- 이현주 (2004) “전문용어 명명절차에서의 다의성” 불어불문학연구 60집.
- 이현주 (2006) “전문용어 명명절차 속의 일상어휘의 역할 -angle, plan, image 그리고 lumière에 대하여-” 『프랑스학』 37집.
- 이현주 · 고석주 (2007) 『외래 전문용어 번역 및 조어법 연구』, 국립국어원, 학술단체총연합회.
- 임근석 (2006) 『한국어 언어 연구』, 서울대학교 국어국문학과 박사학위 논문.
- Arnaud, P.J.L. (2003) *Les composés timbre-poste*, PUL, Lyon.
- Blais, E. (1993) «Le phraséologisme. Une hypothèse de travail» dans *Terminologies nouvelles*, n° 10.
- Clas, A. (1994) «Collocations et langues de spécialité» dans *Méta*, vol. 39 n° 4.
- Gréciano, G. (1997) «La phraséogénèse du discours» dans *La locution, entre langue et usages*, éd. par M. Martin-Baltar, ENS édition, Fontenay / St.Cloud.
- Gross, G. (1996) *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Ophrys, Paris.
- Guilbert, L. (1975) *La créativité lexicale*, Larousse, Paris.
- Martins-Baltar, M. (1997) *La locution entre langue et usage*, ENS édition, Fontenay/Saint Cloud.
- Mathieu-Colas, (1996) «Essai de typologie des noms composés français»,

Cahier de lexicologie vol. 69.

Mejri, S. (1997a) *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba.

Mejri, S. (2003) «Polysémie et polylexicalité», *Syntaxe et Sémantique*, n° 5, Presses Universitaires de Caen.

Noailly, M. (1990) *Le substantif épithète*, PUF, Paris.

Humbley, J. (1993) «L'observation de la néologie terminologique: l'expérience du CTN», dans *la Banques des mots*, n° spécial 5.

ISO 704 (2009) *Travail terminologique. Principes et méthodes*, 3e édition, ISO.

L'Homme, M.C. (2003) «Les combinaisons lexicales spécialisées (CLS). Description lexicographie et intégration aux banques de terminologie» dans *Collocations. Analyse et traitement*, éd. par F. Grossmann et A. Tutin, De Werelt, Amsterdam.

Pavel, S. (1993) «Neology and Phraseology as Terminology-in-the-Making» dans *Terminology. Applications in Interdisciplinary Communication*, éd. par H.B. Sonneveld et K.L. Loening, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.

Picht, H. (1990) "LSP Phraseology from the Terminological Point of View" dans *Terminology Science and Research*, vol. 1 n° 1-2.

Rey, I.G. (2002) *La phraséologie du français*, Presses Universitaires du Mirail.

Sablayrolles, J.F. (1993) «La double motivation de certains néologismes» dans *Faits de langues*, n° 1.

Sablayrolles, J.F. (1996-1997) «Néologismes une typologie des typologies» dans *Cahier du C.I.E.L.*, Univ. Paris 7, Paris.

Sablayrolles, J.F. (2000) «Lexique et processus» dans *Cahiers de Lexicologie*, vol. 77 n° 2.

〈Résumé〉

Etudes sur les principes de la formation du vocabulaire cosmétique français

LEE Hyun-Joo

L'objet d'étude de ce travail est le vocabulaire français des produits cosmétiques. Dans ce domaine, les constructions relativement longues, constituées de plusieurs unités lexicales, sont nombreuses : *soin expert anti-âge, sérum correcteur de teint unifiant illuminateur*, etc. La tendance asyndète, l'influence de l'anglais et du langage de publicité font que ce vocabulaire fait prévaloir les suites des noms dont les éléments fonctionnels sont audacieusement éliminés.

L'approche traditionnelle aux noms composés ayant une certaine limite à englober ce nouveau phénomène linguistique, nous essayons de classer ces unités en s'appuyant d'une part sur une typologisation morpho-syntactique et d'autre part sur une dynamique des relations lexico-sémantiques internes. L'analyse montrera les caractéristiques propres à ces unités complexes, dit unités phraséologiques dans cet article, soit le substantif en fonction d'épithète, et la prédominance du participe présent et des formes nominalisées. La plupart de ces unités étant endocentriques et non-idiomatiques, leur analyse démontrera le dynamisme relationnel entre le terme-tête, ici recteur, et sa suite descriptive, qui sont la qualification, la complémentation (matière, texture, élément primordial, durée, fonction, patient, l'objet

d'application), l'apposition etc.

주 제 어 : 화장품 용어(vocabulaire cosmétique), 단어 형성(formation des mots), 유형론(typologie), 품질화(qualification), 보충화(complémentation)

투 고 일 : 2013. 3. 26

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

동 주앙 신화와 상호텍스트성 - 메리메의 『연옥의 영혼들』을 중심으로* -

한 택 수
(건국대학교 글로벌캠퍼스)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| 1. 머리말 | 3.1. 심연체계 |
| 2. 비전형적 동 주앙 | 3.2. 동 주앙과 텍스트 |
| 2.1. 동 주앙 마라나의 탄생 | 4. 그림을 글로 쓰는 것 |
| 2.2. 어린 시절 | 4.1. 그림 〈연옥의 영혼들〉 |
| 2.3. 저주 받은 동 주앙,
동 가르시아 | 4.2. 고정성과 환상 |
| 3. 상호텍스트성과 심연체계 | 5. 맺음말 |

1. 머리말

1830과 1840년 사이, 프랑스에서는 동 주앙 Don Juan을 주인공으로 하는 작품들이 그 어느 때보다 많이 출판되었다. 뮈세 A. Musset는 바이런 Byron처럼 동 주앙을 작품(『나무나 *Namouna*』)과 삶을 통해 구현하려 했고, 메리메 Mérimée는 1834년 『연옥의 영혼들 *Les Âmes du purgatoire*』을 쓰면서, 회개하는 동 주앙의 버전을 선택했다. 알렉상드르 뒤마(父) Alexandre Dumas père는 못지않게 특징적인 『마라나의 동 주

* 이 논문은 2010년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2010-32A-A00166)

양 또는 천사의 추락 *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*에서 천상의 여인인 수녀 마르뜨 Marthe의 헌신조차 구원하지 못하는 동 주앙을 그리고 있다. 『렐리아 *Lélia*』에서 동 주앙을 고발하고, 동 주앙 신화를 문제 삼는 조르주 상드 G. Sand는 사랑으로 구원받는 동 주앙에 대한 낭만주의적 해석을 여성의 사회적 소외와 관련시켜 비판한다. 그리고 『레데 제르뜨의 성 *Le château des Désertes*』에서 그녀는 모차르트 Mozart와 몰리에르 Molière의 작품을 연습하고, 즉흥적으로 해석하는 일단의 배우들을 통해 예술의 문제에 대해 새로운 미학과 시각을 제시한다.

낭만주의 시대 동 주앙의 부활은 무엇보다도 프랑스인들에게, 특히 예술인들에게 친숙해진 모차르트의 〈돈 조반니 *Don Giovanni*〉의 영향이 크다. 〈돈 조반니〉에 대한 열정과 신봉은 사람들로 하여금 모차르트의 음악과 함께 동 주앙 신화를 꿈꾸게 했다. 그리고 낭만주의의 새로운 축을 형성한 북쪽 국가들의 문학적 영향 또한 간과할 수 없을 것이다. 동 주앙 신화가 스페인과 이탈리아로부터 시작되었다면, 영국과 독일, 그리고 러시아는 프랑스인들로 하여금 그 신화를 다르게 생각할 수 있게 했다. 바이런의 『동 주앙 *Don Juan*』은 시인을 둘러싼 전설만큼이나 프랑스 문학에 결정적인 영향을 미쳤다. 그라브 Grabbe의 작품이 프랑스 낭만주의에 미친 영향이 상대적으로 작았다면, 호프만 Hoffmann의 단편 『동 주앙』은 커다란 파장을 일으킨다. 그러므로 모차르트와 바이런, 그리고 호프만을 통해 프랑스 낭만주의자들은 자신들의 문화유산인 몰리에르의 작품과 함께 새로운 동 주앙을 꿈꾸고, 천벌과 속죄, 사랑을 통한 대속의 주제를 통해 신화를 더욱 풍요롭게 만든다¹⁾.

낭만주의 작가들의 작품에서 신비와 감정의 주관성은 갑작스런 석상기사의 출현과 같은 초자연적 객관성을 대신한다. 그렇기에 메리메, 고띠에 T. Gautier를 비롯한 많은 작가들의 작품에서 전혀 다른 형태의 환상적 글쓰기가 새롭게 등장한다. 그것은 초자연적인 것, 이해되지 않는 것을

1) Béatrice Didier, "Des Lumières au romantisme", in *Don Juan*, éd. Bibliothèque Nationale, Paris, 1991.

나타내지만, 독자들에게 합리적 설명의 가능성을 항상 제시한다. 그러한 의미에서 특히 메리메의 『연옥의 영혼들』에서 동 주앙의 환상은 강박관념에 가까운 심리적 상태를 통해 설명될 수 있을 것이다.

이러한 낭만주의 시대 동 주앙 신화의 변화를 배경으로 한 우리의 연구는 17세기부터 계속되어 온 '동 주앙'의 그것과는 전혀 다른 특징을 가진 동 주앙을 그리고 있는 작품, 특히 메리메의 『연옥의 영혼들』을 분석하고자 한다. 가장 명확한 특징 중의 하나는 동 주앙의 성(姓)이다. 동 주앙 테노리오 Tenorio와는 다른 동 주앙 마라냐 Maraña(그는 뒤를 잇는 다른 작가들의 작품에서 때로 마라나 Marana, 또는 마나라 Manara 또는 마나라 Mañara라 불리며 확실한 정체성을 갖지는 못하지만)는 전통적 모델 테노리오와 구별된다. 메리메로부터 시작된 회개하는 동 주앙은 동 시대에 커다란 성공과 과장을 일으키고, 동 주앙을 소재로 한 작품들 중에서 하나의 계보를 형성한다.

16세기 세비야, 동 주앙 마라냐는 어린 시절 어머니 방에 걸려있던, 악인들이 고통을 받는 〈연옥의 영혼들〉이란 그림으로부터 강한 인상을 받는다. 그런데 살라망크 Salamanque 대학에 진학한 그는 동 가르시아 Don Garcia의 친구가 되고, 동 가르시아는 그를 모든 악에 입문시킨다. 그들은 두 자매, 도냐 파우스타 Doña Fausta와 도냐 테레사 Doña Teresa를 유혹하고, 동 주앙은 어쩔 수 없이 그들의 아버지 동 알롱소 Don Alonso를 죽이게 된다. 프랑드르 지방의 스페인 군대에 들어간 그들은 그곳에서 고마르 Gomare 대위를 만나고, 그가 죽으면서 미사를 위해 남긴 돈을 노름판에서 모두 날린다. 동 가르시아가 죽은 후에 고향으로 돌아온 동 주앙 마라냐는 고향집에서 예전의 그림을 다시 보게 된다. 친구의 부추김으로 수녀를 유혹하려던 그는 수녀가 된 도냐 테레사를 다시 만난다. 그녀를 납치하려던 중 어린 시절 그림의 환상을 경험한 동 주앙은 회개하고, 자신의 재산을 가난한 이들에게 나누어주고, 병원을 짓는다. 수도원에서 금욕적인 생활을 하던 중 암브루아즈 Ambroise 사제가 된 동 주앙은 그를 찾아온 테레사의 오빠 돈 페드로 Don Pedro를 결투

중에 죽이게 된다. 수도원장의 도움으로 사건은 해결되고, 동 주앙은 온갖 고행을 견디며 성인으로 존경받다 죽는다²⁾.

동 주앙 신화와 관련하여 우리는, 앞선 연구를 통해, 동 주앙 신화를 다룬 다양한 장르의 표현 예술 속에서 등장인물들, 특히 여성들이 어떻게 변화되는지 주목하였고³⁾, 동 주앙 신화를 다룬 조르주 상드의 작품 『레테제르프의 성』에서 하나의 텍스트가 이전 텍스트들과의 관계를 통해 어떻게 새로운 미학을 제시하는지 알아보았다⁴⁾. 메리메의 『연옥의 영혼들』을 상호텍스트성의 관점에서 분석하면서, 우리는 메리메가 자신의 텍스트 속에서 어떻게 나름대로 텍스트의 영향 관계, 담론의 영향관계를 말하고 있는지 분석할 것이다. 현대적인 세련된 비평적 용어가 아니지만, 메리메는 자신의 텍스트 안에서 한 작가가 작품을 쓰면서 받는 그 이전 텍스트들과의 관계를 미시적으로 잘 그리고 있다. 이러한 미시적 분석을 통해 우리는 상호텍스트성의 새로운 특징을 발견할 수 있을 것이다. 특히 『연옥의 영혼들』에 등장하는, 동 주앙 마라냐에게 강한 인상을 남긴 그림에 대한 묘사를 분석함으로써, 소설 속의 등장인물이 그 이전의 문학 또는 미술 등과 같은 표현예술과 텍스트 속에서 어떠한 관계를 갖는지를 알아보면서, 상호텍스트성의 새로운 지평을 열고자 한다.

2) 본 논문의 주된 텍스트로 우리는 Mérimée, *Les Âmes du purgatoire*, in *Théâtre de Clara Gazul Romans et nouvelles*, Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, éd., Gallimard, Paris, 1978를 사용하였다. 『연옥의 영혼들』과 관련된 모든 인용과 번역은 이 텍스트를 참고로 하였고, 논문 저자에 의해 이루어진 것이다. 텍스트 인용은 (메리메, p. 667)로 표시할 것이다.

3) 한택수, 『동 주앙 신화와 여성들』, in 『프랑스문화예술연구』 봄호(제27집), 프랑스문화예술학회, 2009.

4) 한택수, 『유럽 상상력 속의 동 주앙 - 모차르트의 〈돈 조반니〉, 호프만의 『동 주앙』, 조르주 상드의 『레테제르프 성』을 중심으로 -』, in 『프랑스문화예술연구』 가을호(제37집), 프랑스문화예술학회, 2011.

2. 비전형적 동 주앙

티르소 데 몰리나 Tirso des Molina의 『세비야의 난봉꾼과 석상의 초대 *L'abuseur de Séville et l'invité de pierre*』나 몰리에르의 『동 주앙』, 그리고 모차르트의 〈돈 조반니〉에 등장하는 동 주앙은 하나의 전형(type)이다. 그는 변화를 거부하고, 시간 속에서 일정한 모습을 나타낸다. 하지만 메리메의 동 주앙, 동 주앙 마라나는 어린 시절부터 죽음에 이르기까지 변화하며, 전혀 다른 모습을 갖는다. 이름만큼이나 다른 이러한 동 주앙에서 우리는 비전형적인, 새로운 동 주앙의 모습을 만난다.

2.1. 동 주앙 마라나의 탄생

『연옥의 영혼들』에서 화자는 작품 초반부에서 동 주앙 신화를 형성하는 다양한 버전의 동 주앙에 대해 언급한다. 화자에 의하면, 스페인의 각 도시는 각자의 동 주앙 이야기를 가지고 있고, 특히 세비야는 한 도시에 서만 여러 가지 동 주앙의 이야기를 갖고 있다. 이렇게 다양한 버전 가운데 적어도 두 개의 전혀 다른 주인공을 구별할 수 있는데, 하나는 우리가 잘 아는 것처럼 석상기사에 의해 죽음을 당하는 동 주앙 테노리오이고, 다른 하나는 전혀 다른 종말을 맞이하는 동 주앙 마라나이다.(메리메, p. 669) 이어서 화자는 말년에 자신의 삶에 대해 회개하고, 가난한 사람들에게 재산을 나누어주었으며, 자선병원을 설립한 자신의 동 주앙 마라나 이야기가 갖는 역사적 진실성을 담보하기 위해 세비야에 있는 그의 집과 병원에 대해 언급한다. 그리고 그러한 역사적 증거물에 만족하지 못하는 듯 메리메는 동 주앙 마라나의 유명한 비문(“세상에서 가장 악했던 사람이 여기에 잠들다.”)을 인용하고, 그러한 자신의 이야기의 진실성을 의심하는 이들에게 경고의 메시지를 보낸다⁵⁾

5) “이 모든 것에도 불구하고 어떻게 그것을 의심할 수 있겠는가?”.(메리메, p. 670)

독자들을 설득시키려는 듯한 화자의 이러한 담론에도 불구하고, 우리는 병원을 세운, 아름다운 비문의 주인공이 동 주앙 마라냐가 아니라, 코르시카 출신의 세비야 귀족 동 미구엘 마나라임을 알고, 메리메의 세비야 방문과 그에 대한 관광안내인의 설명이 메리메의 작품 창작에 영감을 주었음을 알고 있다.(메리메, p. 1435) 그리고 프랑스와 스페인의 많은 비평가들의 글 속에서 동 미구엘 마나라의 실재적 존재와 함께 동 주앙 신화의 형성에서 동 주앙 마라냐의 존재를 인정하지 않으려는 경향을 읽을 수 있다⁶⁾. 하지만 마나라에서 동 주앙 신화의 진정한 모델을 찾으려는 의도를 거부하는 스페인과 프랑스에서 지속된 노력에도 불구하고, 동 주앙 신화의 역사를 접근할 때 마라냐나 마나라의 존재를 무시하는 것은 더 이상 가능하지 않은 것 같다.

어쨌든 메리메 작품 이전의 어떤 자서전이나, 여행기 또는 지방 신화 등, 어떤 자료에서도 마나라와 동 주앙의 이야기가 뒤섞여 등장하는 경우는 없다. 그러므로 역사적 인물 마나라와 동 주앙의 연계는 메리메의 『연옥의 영혼들』의 출판과 함께 이루어진다. 그리고 그의 뒤를 잇는 작가들이 새로운 주인공의 탄생을 확고히 해준다. 알렉산더 뒤마는 ‘마라냐’라는 이름으로 자유롭게 자신의 동 주앙을 그리고 있고, 떼오픈 고티에 또한 자신의 『스페인 여행기 *Voyage en Espagne*』에서 동 주앙의 자선 병원 앞에서의 감동을 적고 있다. 그의 이름은 노아이 백작부인 Madame de Noailles과 아폴리네르 Apollinaire, 그리고 유럽의 여러 작가들에 의해 언급되고, 새로운 동 주앙 신화의 지평을 열게 한다⁷⁾.

6) 올리비에 뽀브토 Olivier Piveteau의 논문 “Un intrus de l'histoire littéraire, Don Juan Marañón”, in *Don Juans Insolites*, éd., PUPS, 2008가 그러한 논지들을 잘 정리하고 있다.

7) *ibid.*, 68-9쪽.

2.2. 동 주앙의 어린 시절

동 주앙 신화를 다룬 19세기 낭만주의 이전의 작품들에서 우리는 동 주앙의 어린 시절에 대한 회고나, 이전의 사건들, 또는 그 이후에 벌어진 일들을 다룬 작품들을 볼 수 없다. 몰리에르의 작품 『동 주앙』 제1막 제1장에서 스가나렐 Sganarelle의 입을 통해 엘비르가 동 주앙에 의해 버림 받았다는 것을 알 수 있고, 조금 뒤에 기사 Commandeur의 죽음이 같은 스가나렐에 의해 간단하게 언급될 뿐이다⁸⁾. 그런데 낭만주의와 더불어, 그리고 그 이후의 작품들에서 우리는 전혀 다른 방식으로 기술하는 작품들을 만난다. 작가들은 동 주앙의 이야기를 그대로 취하지 않는다. 단순히 동 주앙의 신화를 완성하는 것이 아니라, 전혀 다른 동 주앙의 삶을 그려나간다. 동 주앙의 말년의 삶을 그린 폴레뜨 Colette의 작품 『순수와 불순 *Le pur et l'impur*』⁹⁾이 그러하고, 몽페를랑 Montherlant이 또한 그러하다¹⁰⁾. 베이컨의 『동 주앙』에 대해 두 개의 논문을 쓴 메리메¹¹⁾는 그의 영향 때문인지 그의 작품에서 동 주앙 마라냐의 어린 시절에 대해 길게 기술한다. 동 주앙의 삶은 어린 시절 독실한 어머니의 기도실을 장식했던 한 편의 그림에 의해 지배되고, 결정된다. 다른 여타의 작품과 다르게 메리메의 작품에서 우리는 한정된 시기의 전형적인 동 주앙의 모습이 아니라, 어린 시절부터 죽음에 이르는, 비전형적인 방식으로 변화하는, 전기적 동 주앙의 삶을 읽는다.

소설 속에서, 늑등이로 태어난 동 주앙 마라냐는 돈 많고, 명성 높은

8) Molière, *Dom Juan*, in *Oeuvres complètes*, éd. Gallimard, Paris, 1971(1665), p. 57.

9) G. S. Colette, *Le pur et l'impur*, in *Oeuvres III*, éd., Gallimard, pp. 551-653를 참고하십시오.

10) Henry de Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, éd., Gallimard, 1972를 참고하십시오.

11) Marta Jiné-Janer, "Discours et peinture dans *Les Âmes du Purgatoire* de Mérimée", in *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal, Presses Université Blaise Pascal, 2003, p. 341.

가문의 유일한 상속자가 그러하듯이 부모의 귀여움을 독차지하고 자란다. 단지 어머니는 그가 그처럼 독실한 믿음을 갖기를 원했고, 아버지는 그가 그처럼 용감하기를 원했다. 어머니는 그로 하여금 신도송과 묵주신공을 배우게 했고, 아버지는 그에게 전쟁과 관련된 이야기를 들려주고, 무기 다루는 연습을 하도록 독려했다. “전쟁과 신앙심 «la guerre et la dévotion»”을 공유한 동 주앙은 가느다란 막대기로 십자가를 만들거나, 채소밭에서 호박을 상대로 나무 검을 휘두르며 보냈다. 그의 어린 시절은 살라망크로 대학공부를 위해 떠날 때까지 그렇게 지속된다.¹²⁾ 메리메는 이처럼 자신의 텍스트에서 주인공의 어린 시절에 대해, 그리고 텍스트의 제목과 같은 어머니의 기도실에 걸린 그림에 대해 길게 묘사한다. 티르소 데 몰리나 이후 어떤 작가에게서도 동 주앙 신화가 이런 형태로 묘사된 적이 없다. 몰리에르 작품이나 21세기 뮤지컬에서 동 주앙의 아버지 동 루이가 등장하지만, 그것은 성인이 되어 방탕한 생활에 빠진 동 주앙을 훈계하기 위한 것이다. 물론 현대 정신 분석학은 어린 시절의 경험이 이후의 삶을 지배한다고 말해주고 있다. 작품 초반부 동 주앙의 어린 시절은 작품 후반부 동 주앙의 변화, 회개를 미리 예견하게 해준다.

2.3. 저주 받은 동 주앙, 동 가르시아

뮤지컬 〈동 주앙 *Don Juan*〉을 접한 관객들은 동 주앙을 다룬 전형적인 작품들, 즉 티르소 데 몰리나, 몰리에르, 모차르트의 작품과 뮤지컬 〈동 주앙〉이 갖는 차이점 중에서 무엇보다도 동 주앙 하인의 부재를 주목한다. 그가 카탈리논 Catalinon이라 불리건, 스가나렐이라 불리건 또는 레포렐로 Leporello라고 불리건, 동 주앙의 하인은 각 작품에서 그의 또 다른 자아 alter ego로서 윤리적, 또는 종교적 의식을 대변한다. 그런데 뮤지컬에서는 하인이 등장하지 않고, 그러한 동 주앙 버전의 원천으로 우

12) 메리메, pp. 670-673.

리는 또한 메리메의 작품을 주목할 수 있다. 위에서 언급했듯이 어린 시절을 포함한 일생을 다룬 작품으로 메리메의 『연옥의 영혼들』이 동 주앙 신화의 또 다른 계보를 형성한다면, 하인의 부재는 그러한 차별성을 더욱 부각시킨다. 그리고 동 주앙 하인의 부재와 함께 우리는 또 다른 동반자의 출현을 주목한다.

동 주앙 테노리오의 자신의 삶 가운데 어떤 멘토도 받아들이지 않는다. 몰리에르 작품에서 스가나렐은 그에게 항상 두려움 가득한 조인자에 지나지 않는다. 동 주앙은 자신의 욕망에 따라 행동할 뿐이고, 자신의 개성을 일관성 있게 드러낼 뿐이다. 모차르트 작품에서 돈 조반니는 자신을 둘러싼 이들, 예컨대 세 명의 가면(돈나 안나, 돈 옥타비오, 돈나 엘비라)에 의해 점차적으로 본색이 드러난다. 그는 석상기사에게 굴복하지 않고, 그를 극복하고자 한다. 반대로 동 주앙 마라냐는 멘토를 갖는데, 모든 이들에게 두려움을 불러일으키는 동 가르시아 Don Garcia가 그이다. 동 주앙 마라냐의 육체적 특성을 묘사하는데 인색한 메리메의 텍스트는 가르시아의 등장과 함께 그의 외형을 곧 바로 묘사한다¹³⁾. 우리는 동 주앙 마라냐의 머리 색깔, 얼굴 빛, 키 등 그의 신체적 특성에 대해 거의 아는 것이 없다. 동 주앙 마라냐는 부모님과 관계, 그들로부터 받은 교육과 어린 시절 받은 강렬한 인상으로 묘사된다. 어쩌면 메리메는 이렇게 동 주앙의 신체적 특징을 지워버리면서, 동 미구엘 마나라와의 동일화를 피하는 지도 모르겠다. 어쨌든, 가르시아는 그러한 동 주앙 육체적 특성 묘사의 부재를 회복하려는 듯, 그의 등장과 더불어 우리는 그의 육체적 특성을 주목하게 된다. 둘 사이 관계 속에서 가르시아는 항상 제자의 행동에서 본질적인 것을 지적하는 스승과 같은 모습이다.¹⁴⁾ 매 번

13) «Ce Garcia était un jeune homme large d'épaules, bien découplé, le teint hâlé, l'oeil fier et la bouche méprisante. Il avait un pourpoint râpé, qui avait pu être noir, et un manteau troué ; par-dessus tout cela pendait une longue chaîne d'or.»(메리메, p. 675)

14) “동 주앙은 모든 것이 그(가르시아)의 덕택이라고 말했다. 그(동 주앙)를 삶의 신비 속에 입문시킨 것이 또한 그(가르시아)였다. 동 주앙은 제자가 스승에게 그러하듯이 가르시아에게 감사했다.”(메리메, p. 709)

피와 폭력으로 얼룩진 사건이 터질 때마다 당황하고, 겁에 질린 동 주앙 마라냐가 아니라, 냉정하게 그의 행동을 지시하는 가르시아의 모습에서 우리는 동 주앙 테노리오의 모습을 본다. 테레사를 사이에 놓고 벌인 동 크리스토팔 Don Cristoval과의 결투 이후, 후자의 죽음이 많은 위협을 가져오지만, 가르시아는 동 주앙 마라냐를 대신해서 능숙하게 모든 일들을 해결한다¹⁵⁾. 테레사와 파우스타의 아버지 동 알롱소의 죽음 앞에서도 마찬가지이다. 심한 충격을 받은 동 주앙 마라냐를 위로 하며 자신만의 특유한 변명거리를 만들어내는 것 또한 가르시아이다. 몰리에르의 동 주앙 테노리오는 자신의 성정에 맞는 신에 대한 불경에 대해 벌을 받는다. 하지만 메리메의 작품에서 동 주앙은 동 가르시아의 그림자, “충실한 아카테스 *«fidus Achates»*”(메리메, p. 692)이다. 동 주앙은 주인인 가르시아 앞에서 하인인 레포렐로나 스가나렐의 모습과 행동을 한다. 동 주앙 마라냐가 가르시아를 흉내 내며 파우스타에게 접근했을 때(메리메, p. 696-7), 우리는 모차르트의 작품에서 엘비라의 창가에서 세레나데를 부르는 동 주앙으로 분장한 레포렐로의 모습을 본다. 메리메의 작품에서 동 주앙의 분신인 하인의 모습은 가르시아의 모습을 통해, 그리고 유약한 동 주앙 마라냐 대신, 진정한 동 주앙의 모습, 동 주앙 테노리오의 모습을 드러낸다.

3. 상호텍스트성과 심연체계

상호텍스트성의 시작은 반복이다. 그것이 이야기이건, 구조적인 틀이건, 이전의 것을 반복하며 새로운 텍스트를 만들어 가는 것이다. 메리메의 『연옥의 영혼들』의 두 쪽에 걸친 초반부는 이중적 의미로 상호텍스트성을 특징짓는다. 하나는 지금까지 우리가 다룬 것처럼 동 주앙 테노리

15) 메리메, p. 690

오와는 다른 동 주앙 마라냐의 탄생을 다룬다는 면에서 그러하고, 다른 하나는 앞으로 이야기할 다른 버전의 동 주앙 이야기가 어떻게 만들어지는지를 해설한다는 면에서 그러하다. 후자처럼 한 텍스트에서 사용된 담론의 형식을 동일 작품에서 반복하는 내적 상호텍스트성을 우리는 심연체계 *Mise en abyme*라 부른다¹⁶⁾.

3.1. 심연체계

『연옥의 영혼들』에서 본격적으로 동 주앙 마라냐의 이야기가 시작되기 전에 화자는 키케로 *Cicéron*와 관광안내자 *cicerone*의 이야기를 시작으로 동 주앙 이야기가 어떻게 변형될 수 있는지를 보여준다. 우선 키케로의 경우, 주피터와 관련된 신화는 여러 가지 버전이 있을 수 있음을 말한다. 크레타섬의 주피터, 올림피아의 주피터, 그에 따르면, 어쩌면 그리스 도시 중에서 주피터의 신화를 말하지 않는 도시는 없을 것이다. 그리고 이러한 다양한 버전의 주피터 신화가 합쳐져 하나의 주피터 신화가 형성되었을 것이라고 결론을 맺는다(메리메, p. 667). 키케로의 『신들의 본질에 대해 *De la nature des dieux*』를 인용하면서 텍스트는 간접화법으로 키케로의 담론을 전달한다. 그런데 한 패러그래프의 짧은 이 문장을 자세히 분석해보면 우리는 키케로의 이야기가 어디서 끝나고, 화자의 말은 어디서 시작되는지 정확히 구분 지을 수 없다. 우선, 화자의 키케로 말의 인용조차 그 정확성을 보장 받지 못한다(«quelque part», «je crois»). 우리들의 기억, 좀더 정확히 망각이 반복 속에서 창조를, 새로운 창작을 가능하게 하는 것을 알 수 있게 하는 부분이다. 그 뒤를 잇는 부분에서, 연결부호 (-)의 사용이나, «si bien»은 키케로와 화자 중 누구의 것인지 확실하지 않다. 그리고 자유간접화법을 통한 키케로의 말의 인용(«De tous ces Jupiters on en a fait un seul à qui l'on a attribué

16) Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éd., ellipses, 2005. p. 72를 참고하십시오.

toutes les aventures de chacun de ses homonymes,»)은 담론의 주체를 결정짓는데 어려움을 준다. 이렇듯 키케로의 표현은 한 패러그래프 내에서 화자의 말과 긴밀히 결합되어 주피터의 지엽적 신화가 그러하듯이 전체 속에 녹아든다. 초반부 끝부분에서 화자가 자신의 동 주앙 마라냐가 물리에르나, 모차르트의 동 주앙 테노리오에게 속하지 않는 모험들을 말한다고 하지만, 동 주앙 마라냐의 이야기는 앞선 다양한 동 주앙 신화를 그 나름의 방식으로 반복하지 않을 수 없을 것이다. 그리고 메리메는 동일한 텍스트 내에서 현대의 세련되고 첨예한 문학 비평적 용어가 아닐지라도 자신의 작품에 내재해 있는 상호텍스트성을 심연체계의 방식으로 설명하고 있는 것이다. 메리메가 우리가 분석하고 있는 두 페이지에 걸친 초반부에서 사용하고 있는 키케로(«Cicéron»)와 관광안내자(«cicerone»), 두 단어의 선택 또한 우리가 다루고 있는 상호텍스트성을 심연체계를 통해 잘 말해주고 있다. 대문자«C»의 소문자로의 변형과 «é»에서 철자부호의 소멸, 단어 끝의 «e»의 첨가는 단순한 우연이라기보다는 텍스트의 변형과 관련된 메리메의 치밀한 선택이었을 것이라고 추측된다.

초반부의 두 번째 담론, 동 주앙과 관련된 관광 안내자의 말을 인용한 부분에서 우리는 유사한 경우를 만난다. 이번에도 화자는 간접화법으로 관광 안내자의 말을 인용한다(«Il est vrai qu'après vous avoir conduit à ces deux monuments, votre cicerone vous racontera encore comment (...)»). 화자가 만났던 관광 안내자는 독자인 우리에게(«vous») 또 다시 동 주앙과 관련된 말을 할 것이다. 여기서 우리는, 우선, 같은 담론이 수없이 반복되면서 다르게 표현될 가능성을 만난다. 관광 안내자가 화자에게 한 이야기를, 관광 안내자는 뒤를 이어 세비야를 방문하는 독자인 우리에게 할 수 있고, 화자는 또 우리에게 자신이 관광 안내자로부터 들은 동 주앙의 이야기를 독자인 우리에게 말한다. 이 두 번째 담론에서 우리는 하나의 담론이 전달될 때 얼마나 많은 변형이 가능한지를 알 수 있다. 우선 빈번한 괄호의 사용은 그 안에 담긴 말의 주체가 누구인지 명확히 해주지 않는다. 앞선 괄호 안의 표현 «(on ne sait lequel)»은, 한편으로,

관광 안내자의 정보의 불충분함을 자백하는, 글자 그대로 인용된 말이라고 여길 수 있고, 다른 한 편으로, 그러한 관광 안내자의 세밀하지 못한 설명을 비아냥거리는 화자의 표현일 수 있다¹⁷⁾. 두 번째 괄호 속의 문장 «(qui n'était autre que le diable en personne)»도 마찬가지로 해석될 수 있을 것이다. 원전으로서 관광 안내자의 동 주앙 이야기는 화자의 이야기와 구별되지 않는다. 그리고 이처럼 모든 개별적 신화들은 창작과 변형의 과정을 거치며 작가에 의해 새로운 신화로 탄생할 것이다. 그리고 연결부호의 사용과 세미 콜론의 사용 역시 화자에 의한 관광 안내자 말의 변형, 축소 또는 감정이입 등을 명확히 보여준다. 동 주앙 신화의 변형과 관련된 심연체계로서 이 초반부는 작가의 글쓰기 방식을 설명하면서, 동 주앙 신화가 어떻게 메리메의 작품에서 변형될 수 있는지를 잘 보여주고 있다. 그리고 동 주앙 신화와 관련하여 유일하게 변형과정을 동일한 텍스트 내에서 설명한다는 점에서 독창적이다.

3.2. 동 주앙과 텍스트

메리메의 텍스트는 동 주앙 마라냐의 육체적 특징에 대해서는 상대적으로 인색하다. 메리메는 그가 작품 초반부에서 말한 실재적 존재로서 동 주앙과의 연계를 이러한 방식으로 피해가는 것 같다. 그러므로 그의 정체성은 외면적 묘사보다는 그가 부모로부터 받은 교육, 예컨대 그가 읽은 책과 들은 이야기, 본 그림 등, 문학과 예술에 의해 결정된다. 앞에서 언급했듯이, 그의 어머니는 신도송과 목주신공을 배우게 했을 뿐만 아니라, 그의 신앙심을 키우기 위해 “성인집”을 읽어주며 그를 잠재웠다.¹⁸⁾

17) Ghislaine HAAS, “*Les âmes du purgatoire* de P. Mérimée ou le texte rapicée”, in *La réécriture du texte littéraire*, numéro coordonné par Thomas Aron, éd., Les Belles Lettres, Paris, 1987. 저자는 논문에서 메리메의 작품 같은 부분을 간접화법의 형태를 중심으로 상세히 설명하고 있다.

18) «(...) sa mère voulait qu'il fût dévot comme elle (...) à force de caresse et de friandises, (elle) obligeait l'enfant à apprendre les litanies, les rosaires, enfin

중세의 이야기와 구전 문학이 어린 동 주앙의 삶을 지배한다. 그러한 면에서 메리메가 택한 동 주앙 이야기는 성인의 전기를 담은 성인전의 성격을 띤다고 말할 수 있겠다. 그리고 그의 아버지는 전쟁에 대한 무훈담과 더불어 “르 시드나 베르나르 델 카르피오의 로망스 «les romances du Cid et de Bernard del Carpio»”(메리메, p. 671)를 들려주었다. 동 주앙 마라냐가 회개하기 전까지의 삶은 어쩌면 그의 아버지가 그에게 들려준 이야기들의 구현이라 할 수 있을 것이다. 적어도 텍스트는 살라망크로 떠난 이후 동 주앙의 삶을 그렇게 묘사하고 있다. 18세에 동 주앙은 라틴어를 잘 말하지 못하지만, 미사를 성실하게 올렸고, 무엇보다도 “두 손으로 르 시드보다 더 잘 장검과 보통 검을 다루었다”(메리메, p. 673). 도나 테레사 때문에 동 크리스토팔 Don Chritoval을 죽였을 때, 후자를 두려워했던 학생들은 동 주앙이 “대학의 명예며, 꽃이고, 팔 «l'honneur, la fleur, le bras de l'université»”이라고 칭송하였다. 그리고 무르시 Murcie의 한 학생은 그를 칭송하는 소네트를 지어, 그를 “르 시드와 베르나르 델 카르피오”와 비교하였다.(메리메, p. 691) 좀더 뒤에, 테레사의 아버지 동 알롱소를 죽였을 때, 가르시아는 그를 위로하기 위해 또 다시 동 주앙을 르 시드와 비교한다¹⁹⁾. 메리메의 텍스트에서 동 주앙은 하나의 실존하는 인물이 아니다. 그는 『릴의 비너스 *Le vénus d'Ille*』의 비너스 상이나 『카르멘 *Carmen*』에서 카르멘의 이름이 그러하듯이 작가의 상상력과 욕망을 담고 있는 텍스트의 산물이다. 동 주앙은 문학사 속에 존재하는, 서양 문화 속에 존재하는 다른 문학 및 예술적 창작물들로 만들어진 인물인 것이다. 우리의 연구가 이전의 동 주앙 작품을 다룬 다른 문학 작품과의 원천 연구, 또는 단순 비교로 끝나지 않는 것이 바로 이점에 있다. 메리메의 동 주앙은 모든 그 이전의 동 주앙을 다룬 텍스트들뿐만 아니

toutes les prières obligatoires et non obligatoires. Elle l'endormait en lui lisant la légende.» (메리메, p. 671)

19) «Tuer un père est grave... Il y a bien des exemples pourtant, à commencer par le Cid.» (메리메, p. 700)

라, 작가의 독서 및 문화적 소양을 결정하는 이전의 문화적 체험들과 또한 상호텍스트성의 관계를 지니고 있다. 그러한 면에서 주네트가 이야기 하듯이, 모든 글쓰기는 팔랭프세스트적인 글쓰기의 형태를 취하고 있다고 말할 수 있을 것이다.

4. 그림을 글로 쓰는 것

메리메의 『연옥의 영혼들』이 여타의 동 주앙을 다룬 작품들에 비해 갖는 독창성 중의 하나는 어린 시절 줄곧 보아왔던, 그래서 강하게 각인되었고, 성인이 되어 다시 보는, 주인공의 후기의 삶과 소설의 결말을 결정 짓는 그림에 대한 묘사이다. 우리는 그림이 갖는 고정된 형태적 특성에도 불구하고, 텍스트 속에서 어떻게 글로 묘사되며, 어떻게 주인공과 독자들의 상상력에 영향을 미치는지, 그리고 그러한 전이 속에 나타나는 효과는 어떠한 지 살펴볼 것이다.

4.1. 그림 〈연옥의 영혼들〉

프랑스 낭만주의에 가장 커다란 영향을 미친 작품으로 우리는 모차르트의 〈돈 조반니〉에 대해 언급했다. 티르소 데 몰리나와 몰리에르의 연극에서 오페라로, 그리고 모차르트의 오페라는 다양한 또 다른 연극과 소설로, 시로 변화되며, 동 주앙 신화는 내용과 형태에서 뿐만 아니라 표현 장르에서도 다양한 변화를 가져온다. 오르페우스 신화를 가장 다양한 장르로 실험했던 장 콕토의 경우에서처럼, 우리는 상호텍스트성의 문제가 글로 쓰인 문학 작품 내에서만 한정되지 않고, 여타의 표현 예술들로 그 범위가 확장됨을 알 수 있다.

메리메의 작품에서 우리를 가장 당혹스럽게 하는 것 중의 하나는 작품

의 제목, 『연옥의 영혼들』이다. 어디에서도 우리는 전형적인 동 주앙 신화의 흔적을 찾을 수 없다. 조르주 상드의 『레데제르뜨의 성』에서처럼 동 주앙 신화가 사랑과 예술에의 입문을 테마로 한 소설 속에 부분적으로 삽입된 것이 아니기에, 동 주앙의 탄생과 죽음까지를 다루고 있는 작품이기에 더욱 당혹스럽다. 메리메가 전혀 다른 동 주앙 신화를 쓰고자 했던 강한 의도를 우리는 이렇게 제목에서 또한 찾을 수 있을 것이다. 사모요 T. Samoyault는 상호텍스트성에 대한 자신의 글에서 작품의 모델과의 관계를 ‘찬미 admiration’, ‘부정 dénégation’, ‘전복 subversion’으로 나누고 있다²⁰⁾. 전체적 내용 속에서 메리메의 작품은 그 이전의 작품을 “극단적으로 부정”하며 전혀 다른 삶의 동 주앙을 그리고 있다 할 수 있다. 어린 시절 묘사가 그렇고, 회개가 그렇고, 우유부단한 성격이 그렇고, 삶의 종말이 그러하다. ‘연옥’ 속의 동 주앙은 더 이상 ‘지옥’의, 비극적 운명의 동 주앙이 아니다. 티르소 데 몰리나나 몰리에르의 작품 속에서 보았던 것처럼 동 주앙은 불에 타 죽는 모습으로 묘사되지 않는다. 그는 성인처럼 존경 받는 말년의 삶을 보낸다(메리메, p. 728). 그런데 그 이전의 전형적 작품 속에서 그려졌던 불에 타는 비극적 운명의 동 주앙을 우리는 그림 〈연옥의 영혼들〉에서 만나게 된다.

어린 동 주앙은 어머니의 기도실에 들어갈 때마다 그 방을 장식하고 있으며, “연옥의 고통”을 표현하는, “건조하고 딱딱한 모랄레스 Moralès 풍”의 그림을 본다. 종교재판의 사형집행자가 더 이상 취할 것이 전혀 없을 만큼 정확히 묘사된 그림 앞에서 그는 두려움과 매력에 사로잡혀 오랫동안 움직이지 않고 명상에 잠긴다.(메리메, pp. 671-2) 그리고 “갈비뼈가 쇠고리에 걸린 채, 이글거리는 화로 위에 매달린 한 남자의 내장을 뱀이 파먹고 있는”(메리메, p. 672)장면은 동 주앙 마라냐의 삶과는 전혀 다른 그 이전의 작품들 속의 동 주앙을 그림 〈연옥의 영혼들〉이 전혀 다른 형식으로 반복하고 있다. 메리메는 그림의 스타일에 대해 언급할 뿐

20) Tiphaine Samoyault, *Intertextualité*, éd., Nathan, 2001, p. 98.

누구의 작품인지 우리에게 명확히 하지 않는다. 동 주앙의 신체에 대한 묘사의 부재가 그랬듯이, 그림 〈연옥의 영혼들〉의 작가에 대해 언급하지 않으면서 메리메는 모든 직접적인 동일화를 피해가며, 독자들의 상상을 극대화시키고자 한다. 그리고 메리메에게 있어 작품 속의 그림 〈연옥의 영혼들〉은 단순한 그 이전 동 주앙 신화를 다루는 작품들에 대한 환기, 반복에 그치지 않는다. 메리메는 자신의 다른 작품에서처럼 소설 속의 예술작품을 통해 창작에 대한 총체적인 질문을 던진다.

4.2. 고정성과 환상

메리메의 작품에서 동 주앙의 여행과 모험은 이전의 동 주앙을 주제로 한 다른 작품들에 비해 다양하지만, 그것들은 결코 이야기의 핵심을 형성하지 못한다. 『연옥의 영혼들』에서 가장 흥미로운 것은 동 주앙의 세비야로 귀향, 어린 시절의 세계로 귀향이다. 그곳에서 그는 이제까지 자신이 체험하지 못한 가장 대담한 행위, 즉 수녀를 유혹할 생각을 한다. 그런데 그곳에서 그는 어린 시절의 그림을 다시 만나고, 자신의 내면에 잠재해 있던 어린 시절 느꼈던 두려움을 다시 느낀다²¹⁾. 촛불을 끄고 어둠이 그림이 주는 공포감으로부터 그를 벗어나게 할 것을 기대하지만, 어둠은 오히려 공포심을 가중시킨다. 이제 실재적으로 존재하는 그림은 더 이상 중요하지 않다. 동 주앙은 그림이 보이지 않음에도 불구하고 상상 속에서 그림을 본다²²⁾. 동 주앙이 그림을 치우려 하고, 다음 날 잠자리를 다른 방으로 옮겨보지만, 그림에 대한 기억은 “밤 동안 그를 불면에 시달리게 할 만큼 아주 강했다”(메리메, p. 718).

21) «Involontairement ses yeux se reportèrent sur l'homme dont un serpent dévorait les entrailles, et, bien que cette représentation lui inspirât alors encore plus d'horreur qu'autrefois, ils ne pouvaient s'en détacher.»(메리메, p. 717)

22) «Ses yeux se dirigeaient toujours vers le tableau qu'il ne pouvait voir ; mais il lui était tellement familier qu'il se peignait à son imagination aussi nettement que s'il eût été grand jour.»(메리메, p. 717)

이들 동안 불면에 시달린 동 주앙은 그림에도 테레사를 납치할 준비를 하며 거리에서 초조한 시간을 보낸다. 그리고 동 주앙은 환상 속에서 자신의 장례식 행렬을 보게 된다. 그 환상 속에서 고정된 것과 살아 움직이는 것 사이의 경계는 모호하고, 그림 속의 인물들은 그림 밖으로 걸어 나 오는 듯하다²³⁾. 당황한 동 주앙이 장례행렬을 쫓아 성당으로 들어가고, 다시 한 번 그것이 자신을 위해 어머니가 예비한 미사라는 것을 듣게 된다. 그리고 그 환상 속에서 동 주앙은 어린 시절의 그림과 동일한 “거대한 뱀이 그의 뒤에서 나와, 그를 지나 관을 향해 돌진하려는 듯한” “끔찍한 장면”을 보게 된다(메리메, p. 720). 뱀은 어린 시절의 그림을 상기시키며, 고정된 그림에 움직임을 부여한다. 우리는 고정된 그림이 살아 움직이는 그림으로 변화하는 연극화의 과정에 참여한다. 작품 초반 어린 시절의 그림 속에서 스타일만을 환기시켰던 메리메는 이렇듯 독자들을 불안한 분위기로 몰아가면서, 가공의 그림을 재창조하게 한다. 텍스트 속의 접속법과 추측을 가능하게 하는 동사들의 빈번한 사용은 예술 작품을 통한, 상상 속의 또 다른 새로운 이야기의 탄생을 가능하게 한다. 동 주앙의 이야기는 실증적 자료를 통한 확인과 검증으로만 가능한 것이 아니다. 동 주앙 이야기는 다시 그림을 통해 새롭게 변형되어 탄생하고, 글과 그림은 독자의 상상력과 함께 이제까지 존재하지 않은 환상이 가득한 유일한 작품을 만들어낸다.

앞에서 지적하였듯이, 메리메는 그림을 그린 화가에 대해 언급하지 않는다. 우리는 그림의 실존을 확인할 수 없고, 메리메의 묘사에 따라 그림을 상상할 뿐이다. 메리메의 독창성은 『일르의 비너스』에서처럼 자신의 이야기를 예술 작품을 바탕으로 완성한다는 것이다. 그에게서 예술품은 결코 현실적 오브제가 아니다. 비너스상은 결코 명확하게 설명되지 않고,

23) «On n'entendait pas le bruit des pas sur le pavé, et l'on eût dit que chaque figure glissait plutôt qu'elle ne marchait. Les plis longs et roides des robes et des manteaux semblaient aussi immobiles que les vêtements de marbre des statues.» (메리메, p. 719)

자세나 스타일 정도로만 묘사될 뿐이다.²⁴⁾ 그의 작품 속에서 이야기와 예술품은 독자의 상상력과 함께 새로운 환상적 이야기를 만들어간다. 『연옥의 영혼들』에서 동 주앙 어린 시절의 그림은 강렬한 인상, 충격을 통해 성인이 되어 새로운 변화를 가능하게 하는 심리적 요인으로만 존재하지 않는다. 그림은 텍스트 안에서 단순한 이미지의 움직임만으로 묘사되는 것이 아니라, 이야기를 만들어가는 역할을 담당한다. 메리메는 그림 〈연옥의 영혼들〉이 동 주앙의 환상으로 묘사되고, 그러한 환상이 동 주앙을 회개할 가능하게 하면서, 회화와 글을 통한 동 주앙 신화의 새로운 탄생을 또한 가능하게 한다. 그리고 문학 작품 내에서 그림의 서사적 형태로의 변형, 이야기 형태로의 전환은 줄거리와 묘사의 구분을 불분명하게 만들고, 예술의 모든 형태적 재현의 고정성에 대해 질문을 던지게 한다.²⁵⁾

5. 맺음말

문학적 신화로서 동 주앙 신화는 끊임없이 고유의 역동성과 함께 시간과 공간을 달리하며 변화한다. 역사적 상황이나 시대적 감성 또는 작가의 감성의 형태에 따라 변화하고, 상상력이 만들어 낸 새로운 의미들을 그 시대에 전달한다. 메리메의 『연옥의 영혼들』 속에서 동 주앙 신화와 상호텍스트성에 대해 질문한 우리는 그러한 변화 속에서 메리메의 작품이 얼마나 독창적이고, 새로운 동 주앙의 계보를 만들어냈는지 확인하였다.

동 주앙의 어린 시절과 말년의 회개에 대해 주목한 메리메는 작품 내에서 신화가, 그리고 좀더 구체적으로 동 주앙 신화가 어떻게 새롭게 변

24) 『일르의 비너스』에서 환상적 글쓰기에 대해 한택수, 『신화의 변형과 환상적 글쓰기』, in 『프랑스어문교육』 제22집, 한국프랑스어문교육학회, 2006를 참고하시오.

25) 이것이 또한 마르타 지네 자네르가 자신의 글에서 제기한 질문이기도 하다. Marta Jiné-Janer, *op. cit.*, p. 349.

형되어 생성되는지 구체적으로 그리고 있다. 현대 DVD에서 작품의 창작 과정을 보여주듯이 메리메는 자신의 작품이 그 이전의 작품들과 어떻게 관계 맺는지를 그리며, 자신만의 간결한 언어로 심연체계를 통해 명확히 현대적 의미의 상호텍스트성을 설명하고 있다. 그리고 메리메에게서 동 주앙은 작품 초반 자신의 확인에도 불구하고 실존을 확인할 수 있는 인물이 아니다. 작품 내에서 그 이전 문학 작품 속의 인물들과 비교되는 동 주앙은 메리메의 또 다른 주인공 카르멘이 그러하듯이 작가의 상상과 욕망의 집합체이며, 문화적 경험의 산물이다.

『연옥의 영혼들』은 메리메의 다른 작품들이 그러하듯이 한 편의 그림을 통해 이야기를 만들어간다. 동 주앙 이야기의 극적인 전개는 주인공의 어린 시절 그림의 환상에서 비롯된다. 메리메의 작품에서 동 주앙 이야기는 그림과 결합하여 환상적이고 역동적인 이야기를 만들어 낸다. 메리메에게서 단편은 여러 작품들 중의 한 작품이 아니라, 역사적 사실과 과거의 책들, 그리고 예술 작품들의 총합으로 간주될 수 있다. 그러한 의미에서 우리는 메리메의 작품을 통해 우리가 인식하는 상호텍스트성의 외연을 더욱 넓힐 수 있다.

참고문헌

1. 중요한 텍스트

- Da Ponte (Lorenzo), *Don Giovanni*, in *Don Juan*, Textes réunis et présentés par Jean Massin, éd. Complexe, Paris, 1993(1787).
- De Molina (Tirso), *L'Abuseur de Séville*, Texte original et version française, éd. Aubier, Paris, 1991(1630).
- Hoffmann (E.T.A.), *Don Juan*, Traduction, préface et notes par Michel-François Demet, Le Livre de Poche, Paris, 1991(1812).
- Mérimée (Prosper), *Les Âmes du purgatoire*, in *Théâtre de Clara Gazul, romans et nouvelles*, éd. Gallimard, Paris, 1978.
- Molière, *Dom juan*, in *Oeuvres complètes*, éd. Gallimard, Paris, 1971(1665).
- Musset (Alfred de), *Namouna*, in *Oeuvres Complètes*, éd. Gallimard, Paris, 1984.
- Sand (George), *Le Château des Désertes*, éd. de l'Aurore, 1985.
- 모차르트, 『돈 조반니』, 세계오페라전집, 태림출판사, 2000.
- 티르소 데 몰리나(안영옥역), 『세비야의 난봉꾼과 석상의 초대』, 서쪽나라, 2002.

2. 참고한 중요 서적 및 논문

- Bailbé (Joseph-Marc), "Images de Mozart dans le roman romantique français", in *Mozart : origines et transformations d'un mythe*, éd. Jean-Louis Jam, Clermont-Ferrand, 1991.
- _____, "Le Don Juan de Mérimée : la violence et le sacré", in *Etudes stendhaliennes internationales*, Euredit, n° 11-12, 2007-2008.

- Brunel (Pierre), *Dictionnaire de Don Juan*, éd. Robert Laffont, Paris, 1999.
- Chabot (Jacques), “Un don Juan pour rire”, in *Mérimée écrivain*, Texte réunis par Antonia Fonyi, *Revue des sciences humaines* n°270, Avril-Juin 2003.
- Chalaye (Gérard), “Intertextualité et musicalité du mythe de *Don Juan* dans *Le Château des Désertes* de Georges Sand”, in *Pratiques de réécritures : l'autre et le même*, éd. Pur, Rouan, 2001.
- Charru (Philippe), “Le Don Juan de Mozart : L'infini du désir à l'épreuve du temps”, in *Arts et Littérature*, éd. Etudes, Paris, 2005.
- Dethurens (Pascal), *De L'Europe en littérature*, éd. Droz, Genève, 2002.
- Didier (Béatrice), “Des Lumières au romantisme”, in *Don Juan*, éd. Bibliothèque Nationale, Paris, 1991.
- , “George Sand et *Don Giovanni*”, in *Revue des sciences humaines*, N° 226, avril-juin 1992.
- Eigeldinger (Marc), *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève, 1987.
- Gignoux (Anne Claire), *Initiation à l'intertextualité*, éd., ellipses, 2005.
- Haas (Ghislaine), “*Les âmes du purgatoire* de P. Mérimée ou le texte rapicée”, in *La réécriture du texte littéraire*, numéro coordonné par Thomas Aron, éd., Les Belles Lettres, Paris, 1987.
- Hall (H. Gaston), “Dom Juan, personnage européen du XVIIe siècle, in *Horizons européens de la littérature française au XVII^e*, éd. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988.
- Hocquard (Jean-Victor), *Les opéras de Mozart*, Les Belles Lettres/Archimbaud, Paris, 1995.

- Jesen (Merete S.), “Le Fantastique musical : George Sand et Hoffmann”,
in *Lecture de Consuelo, la Comtesse de Rudolstad de George Sand*, éd. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2004.
- Jiné-Janer (Marta), “Discours et peinture dans *Les Âmes du Purgatoire*
de Mérimée”, in *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e
siècles*, Actes du colloque du Centre de Recherches
Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal,
Presses Université Blaise Pascal, 2003.
- Kristéva (Julia), *Histoire d'amour*, éd. Denoël, 1983.
- Lancien (Brigitte), *Don Juan : l'aventure d'un mythe*, éd. ellipses,
2003.
- Margotton (Jean-Charles), “*Don Juan* ou Mozart vu par Hoffmann”, in
Mozart : origines et transformations d'un mythe, éd. Jean-Louis
Jam, Clermont-Ferrand, 1991.
- Massin (Brigitte), “L'Europe au berceau de *Don Giovanni*”, in *Don
Juan*, éd. Bibliothèque Nationale, Paris, 1991.
- Piveteau (Olivier), “Un intrus de l'histoire littéraire, Don Juan Marañón”,
in *Don Juans Insolites*, éd., Pups, 2008.
- Rousset (Jean), *Le mythe de Don Juan*, Armond Colin, Paris, 1976.
- Samoyault (Tiphaine), *Intertextualité*, éd., Nathan, 2001.
- Victoria (Marie-José), “Don Juan, ou la mise en abyme d'un mythe
d'Hoffmann à George Sand”, in *Les Amis de George Sand*, N°
26, éd. du bicentenaire, 2004.
- Obliques*, éd. Borderie, Paris, 1978.
- Précis de littérature européenne*, sous la dirction de Béatrice Didier,
éd. Puf, Paris, 1998.
- 고봉만, 『유혹과 서술행위, 돈 후안 최고의 사랑』, in 『프랑스학 연구』,
제21집, 프랑스학회, 2001.

안영옥, 『돈 후안의 신화성에 대한 소고』, in 『서어서문연구』, 서어서문학회, 1991.

정동섭, 『돈 후안, 치명적인 유혹의 대명사』, 살림, 2002.

한택수, 『동 주앙 신화와 여성』, in 『프랑스문화예술연구』 봄호(제27집), 프랑스문화예술학회, 2009.

_____, 『유럽 상상력 속의 동 주앙』을 중심으로』, in 『프랑스문화예술연구』 가을호(제37집), 프랑스문화예술학회, 2011.

_____, 『신화의 변형과 환상적 글쓰기』, in 『프랑스어문교육』 제22집, 한국프랑스어문교육학회, 2006

3. 영상 자료

Losey (Joseph), *Don Giovanni*, Film d'après le livret de Lorenzo da Ponte pour l'opéra de Mozart avec l'Orchestre de l'Opéra de Paris dirigé par Lorin Maazel, 1979.

Mozart, *Don Giovanni*, Wiener Philharmonic, dirigé par Herbert von Karajan, Salzbourg, 1987.

Vadim (Roger), *Don Juan ou Si Don Juan était une femme*, film avec B. Bardot, 1973.

Weber (Jacques), *Don Juan*, film avec Emmanuelle Béart,

〈Résumé〉

Le mythe de Don Juan et l'intertextualité dans *Les Âmes du purgatoire* de Mérimée

HAN Taek-Soo

Influencés par Mozart, Hoffmann et Byron, les romantiques français produisent de divers mythes de Don Juan. En particulier, Mérimée crée dans *Les Âmes du purgatoire* une version tout à fait originale de Don Juan, celle de Don Juan de Marañá, tout différente de celle de Don Juan Tenorio. Introduisant l'enfance de Don Juan, et décrivant un tableau de la mère dévote, Mérimée écrit sur un Don Juan converti, Don Juan de Marañá n'a pas de valet. Par contre il a un maître fort ressemblant à Don Juan Tenorio et qui lui dicte tous ses actes.

Au début du texte Mérimée parle du mythe de Jupiter et du mythe de Don Juan. Il explique en mise en abyme comment se créer le mythe de son Don Juan. Comme dans son écriture la voix du narrateur ne se sépare pas clairement de celle de Cicéron ou de celle du cicerone, la limite entre le récit de Don Juan de Marañá et celui des autres mythes de Don Juan n'est pas distincte. Le texte de Mérimée est unique dans le sens qu'il montre au lecteur le processus de sa création. Mérimée parle ainsi de l'intertextualité à sa manière. De plus, Don Juan de Mérimée n'a pas d'existence réelle. C'est un personnage fictif, comme Carmen, créé par l'imagination et le désir

de l'auteur. C'est un personnage mixte de la lecture et de la culture du passé.

Le plus singulier dans le texte de Mérimée, c'est qu'une oeuvre d'art participe très activement à la création de l'histoire. Elle n'est pas un objet réel. Entraînant le héros dans un monde fantastique, la peinture de l'enfance de Don Juan transforme l'histoire et crée un Don Juan inouï. Chez Mérimée la peinture détruit la frontière entre la description et l'action, et, ainsi, pose des questions à la fixité des arts plastiques dans l'écrit.

주 제 어 : 메리메(Mérimée), 『연옥의 영혼들』(*Les Âmes du purgatoire*),
동 주앙(Don Juan), 신화(mythe), 소설(roman), 상호텍스트성
(intertextualité)

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

Quête créatrice à travers la couleur noire chez Pierre Soulages

PARK Heui-Tae
(Univ. SungKyunKwan)

| Contents |

1. Introduction
2. Multiples facettes du Noir
3. Noir comme la quête de la lumière
 - 3.1. La lumière à travers le contraste
 - 3.2. La lumière au sein du noir
 - 3.3. Outrenoir ou l'espace pictural
 - 3.4. L'Outrenoir ou la possibilité du temps
4. Conclusion

Une seule tache noire, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit à nous mettre en situation de ténèbres¹⁾.

1. *Introduction*

Serait-il possible d'imaginer un tableau tout en noir ? Gaston Bachelard, philosophe des éléments, nous montre bien le caractère

1) BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, Rééd. 1992, p. 76.

troublant et négatif du noir, qui peut ainsi, seulement par son apparence, influencer notre psychisme. Si des œuvres en noir n'étaient plus le produit du hasard mais le fruit d'un artiste qui cherche à construire son travail autour de cette couleur tout au long de sa carrière, cela suffirait à motiver notre désir d'en savoir davantage sur elle. Qu'est-ce que le noir pour lui ? Pourquoi le noir ? Quelle est la relation entre cette couleur unique et sa création ?

L'objet de notre étude est la peinture de Pierre Soulages (né à Rodez en 1919), connu comme maître de la peinture informelle pour sa création originale et unique qui est basée sur la permanence de la couleur noire. Les nombreux entretiens entre l'artiste et les critiques d'Art nous montrent que Pierre Soulages a souvent été interrogé sur ce thème du noir. En effet, c'est cette particularité qui mérite d'être profondément étudiée. Car le noir chez Soulages est à la fois le point de départ, le point d'arrivée et le fil conducteur de son parcours artistique. C'est un thème permanent et entêtant dans son travail, à partir duquel se construit son monde de l'art, et finalement c'est le noyau même de son art qui pourrait nous le montrer le plus intensément et nous livrerait la clé de sa création.

La première étape consistera à approcher de la signification que pourrait avoir le noir. La deuxième sera de suivre le parcours du peintre en étudiant l'évolution de son travail avec et sur la couleur noire au fil du temps. Troisièmement, on abordera la disposition de son espace pictural qui est indissociable de la couleur noire. Cela nous permettra de mieux saisir la vraie valeur de cette couleur qui lui est si chère. Pour la dernière, ce sera la problématique du temps qui permet aux œuvres de Soulages de dépasser la limite de la peinture représentative.

2. *Multiplés facettes du Noir*

Avant d'entamer l'analyse sur les œuvres de Soulages, voyons brièvement la richesse de la signification et de la symbolisation que contient la couleur noire, afin de mieux saisir la particularité du noir chez cet artiste. D'abord, nous avons parlé, plus haut, du noir comme étant une couleur à caractère négatif et néfaste. D'où viennent ces connotations ? En Occident surtout, les nombreux ouvrages traditionnels consacrés à la religion, à l'art, ou au symbole témoignent que le noir terrifie les hommes comme les animaux, parce qu'il évoque les ténèbres de la nuit. Le propos de Talmud en est un exemple : *“Adam et Eve voyant avec terreur la nuit couvrir l'horizon et l'horreur de la mort envahir les cœurs tremblants²⁾”*. Cette valeur négative est due non seulement aux ténèbres de la nuit, mais aussi à sa constitution temporelle³⁾ comme Mircea Eliade l'indique : *“Le temps est noir parce qu'il est irrationnel, sans pitié⁴⁾”*.

Mais si on regarde l'autre aspect de la couleur noire, à nos yeux plus riche et plus intéressant, on va assister à une transformation des valeurs. Car la nuit a non seulement un visage terrifiant mais aussi un autre visage, annonciateur du jour où la lumière jaillit. Le noir (la couleur de la nuit) peut ainsi obtenir des valeurs ambivalentes. L'état chaotique de la nuit que l'on évoque souvent pourrait se transformer,

2) Talmud, Avoda Sara, fol. 8a, cité par DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^{ème} édition, 1992, p. 98.

3) Dans le même texte, Gilbert Durand relie le noir au temps : *Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps, et chez presque tous les primitifs comme chez les Indo-Européens ou les Sémites, on compte le temps par nuits non par jours. Ibid.*, p. 98.

4) ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 143.

grâce à cette fonction annonciatrice, en promesse de possibilités et de potentialités. Cela nous renvoie naturellement à la notion de l'ombre, si chère à Carl Gustav Jung, qui en érige son modèle du phénomène psychique⁵⁾. A ce propos, la citation ci-dessous résume bien la double fonction de la couleur de nuit :

Il faut cependant retenir que l'obscur est le milieu du germe et que le noir, comme l'a fortement souligné C.G.Jung, est le lieu des germinations : c'est la couleur des origines, des commencements, des imprégnations, des occultations, à leur phase germinative, avant l'explosion lumineuse de la naissance, (...) au noir, l'Occident, le centre caché et invisible, la mère, la nuit, le malheur et la mort⁶⁾.

Associé aux ténèbres primordiales, à l'indifférencié originel, la couleur noire devient alors un espace hybride dans lequel les deux valeurs opposées peuvent exister : l'absence ou la somme des couleurs, leur négation ou leur synthèse. Le noir contient ainsi de riches représentations et symbolisations de par sa valeur ambivalente, qui crée la confrontation dialectique de deux valeurs différentes : une valeur négative, néfaste, terrifiante, de la mort, et une valeur positive, croissante, origine de la vie même. Dans ce sens-là, il n'est pas étonnant de voir dans les cultures égyptienne ou africaine qu'on

5) D'après son modèle, l'ombre est une partie antagoniste de la psyché, mise à l'écart de la conscience, parce qu'elle est considérée comme négative. Il n'oublie pourtant pas de noter que cette partie a double fonction, qui est capable de pousser l'homme vers le côté positif. cf. *L'âme et la vie*, Carl Gustav Jung, coll. référence, Le livre de poche, Paris, 1995.

6) CHEVALIER Jean/GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, Rééd. 1982, p. 295.

conçoit le noir comme origine du symbole de la fécondité : c'est la couleur de la terre fertile et des nuages gonflés de pluie. Si les eaux profondes sont noires, c'est aussi parce que cette couleur contient le facteur capital de la vie latente, parce qu'elle est le grand réservoir de toutes choses. C'est pourquoi aussi Homère décrit l'Océan en noir dans son *Iliade*⁷⁾.

Si on revient à la couleur noire de Soulages, on se rend compte que la perspective de Jean-Louis Andral n'est pas très loin de notre approche de cette couleur, quand il décèle la nature de la couleur unique de Soulages comme positive ; le noir étant la source des couleurs comme matrice de la lumière :

«Limité d'apparence, certes, écrit Jean Cassou, et, eut-on dit, limitée à ce qui, en peinture, peut sembler la plus extrême limitation le noir. Mais ici, le noir est non pas négation, mais qualité. Qualité positive, significative, active.» Ce noir originel est alors tout à la fois la couleur extrême, à jamais irréductible, de l'origine de la peinture et celle qui contient toutes les autres et les génère - n'était-il pas couleur de la fertilité quand l'Égypte se disait *Keme*, «la Noire» ?, noir comme abondance, excès de couleur⁸⁾.

Cette qualification du noir de Soulages comme matrice des autres couleurs sera la clé permettant d'aborder son art et sa création et de

7) On peut trouver plusieurs passages dans *Iliade* où Homère décrit l'océan en noir : «Agamemnon roi des guerriers leur avait fourni lui même des vaisseaux garnis de bons rameurs pour franchir le noir Océan», Homère, *Iliade*, trad. par Émile Personneaux, Charpentier, Paris, 1861, p. 48.

8) ANDRAL Jean-Louis, «*Voyage au pays du réel*», dans Soulages, *Noir Lumière*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1996, p. 20.

mieux les comprendre. Suivre les étapes d'évolution de Soulages autour de cette couleur nous révélera davantage la fonction qu'exerce cette couleur dans sa vision artistique.

3. *Noir comme la quête de la lumière*

Selon le souvenir de son enfance, le choix de la couleur noire paraît primordial voire irrationnel pour Soulages, comme “un amour et sans modération⁹⁾”:

Le noir, je l'ai toujours aimé, même dans mes peintures d'enfant, [...] Il est toujours resté la base de ma palette¹⁰⁾.

Et le propos ci-dessous nous donne une signification intéressante de la couleur noire chez lui. Il ne s'agit plus de choix d'une couleur parmi d'autres puisque ce choix n'est plus dissociable de la lumière depuis le début, si l'on en croit la fameuse anecdote de son enfance ;

J'avais dix ans, peut-être moins, je ne sais plus, je jouais, je traçais à l'encre des traits noirs sur des feuilles de papier blanc [...] ce que je faisais était effectivement un paysage de neige. Ce que je recherchais dans ce jeu : C'était l'éclat de la lumière. Le blanc du papier s'illuminait comme la neige grâce aux traits noirs que j'y peignais. Malgré, ou plutôt par ce noir, le dessin

9) SOULAGES Pierre, «*Entretiens avec Pierre Soulages*», dans Soulages, CEYSSON Bernard, Paris, Flammarion, p. 96.

10) Cité par ECREVÉ Pierre, «*Le Noir et l'Outre noir*», dans *Soulages, Noir Lumière*, *op. cit.*, p. 31.

avait pour moi l'éclat d'un paysage de neige...¹¹⁾

Ainsi la lumière est un élément capital du noir chez Soulages. Son noir ou l'acte de choisir le noir, nous semble venir, non seulement de sa préférence primordiale, mais aussi du besoin d'avoir un outil permettant d'exprimer toutes ses capacités potentielles, le plus original, unique, en même temps efficace comme nous l'avons vu sur le plan symbolique plus haut. Quand Tadashi Wada l'interroge en 1985 : «Vous êtes devenu de plus en plus noir, n'est-ce pas ?», il répond : «Oui... mais... de moins en moins, parce que selon la lumière ce n'est plus noir du tout¹²⁾». Dans cet interview, Soulages lui-même confirme que la lumière est un élément essentiel de sa création en prenant le noir comme un moyen de la chercher.

3.1. La lumière à travers le contraste

L'observation chronologique sur ses peintures, afin de suivre l'évolution de la couleur noire dans une perspective globale, rendra plus claire la relation entre cette couleur et la lumière. Il n'est pas très difficile de distinguer les changements de style car la figure que le noir forme sur l'espace pictural évolue au fur et à mesure que ses expériences s'accumulent. Nous pouvons les diviser, grosso modo, en trois périodes selon les transformations de la lumière au sein du noir. La première période se situe entre 1947-1953. Ce qui est particulier dans cette période, c'est qu'il cherchait la lumière grâce au contraste entre une couleur sombre et le reste qui est plus clair. Il faudra

11) SOULAGES Pierre, «Entretiens avec Pierre Soulages», dans *Soulages, op. cit.*, p. 96.

12) Cité par «Le Noir et l'Outrenoir», dans *Soulages, Noir Lumière, op. cit.*, p. 28.

qualifier cette période de 'clair-obscur'. La lumière est cherchée à l'opposé de l'obscurité.

Les œuvres ci-dessous nous montrent que les traits noirs occupent l'espace, tantôt régulièrement, tantôt en déconstruisant l'ordre établi par le trait même. L'espace qui n'est pas couvert par le trait ou par la couleur sombre devient une sorte de fenêtre à travers laquelle le rayon de la lumière éclate.



Figure 1. *Peinture, 1948*
Brou de noix sur toile 195x130cm



Figure 2. *Peinture, 2 juin 1953*
Huile sur toile 195x130cm

Dans cette période où, d'après son explication, il utilisait 'le brou de noix' au lieu du 'tube dentifrice' afin de créer sa propre couleur et de ne pas utiliser une couleur conventionnelle, ce qui nous attire le plus, c'est premièrement le fait qu'il a utilisé la couleur noire comme une provocation :

Mais à mes débuts j'utilisais le noir pour provoquer, par contraste avec des couleurs claires, une lumière que j'appelais picturale¹³).

Cette provocation correspond exactement à l'un des concepts principaux de l'art contemporain, qui n'est pas de distraire les spectateurs mais de les mettre mal à l'aise devant les œuvres d'art pour les faire réfléchir. Ce noir peut aussi se traduire négativement sur le plan personnel de cet artiste. Car on considère souvent le choix du noir comme une tentative de nettoyage et donc d'oubli du terrible passé vécu¹⁴ (l'Occupation par les Nazis) ; en effet, la plupart des peintres se servent ainsi de la couleur noire comme d'un balai sur le passé avant de se lancer dans une nouvelle aventure artistique. On pourrait donc considérer le noir comme le facteur entraînant le vide qui absorbe tout, qui efface tout ce qui était avant. L'expérience de l'Occupation serait alors paradoxalement une occasion d'avoir une nouvelle vision de la création. Enfin, la caractéristique majeure qui peut définir cette première période, c'est qu'il a essayé de faire quelque chose de différent de l'art conventionnel, depuis le commencement. La logique de sa création le pousse à chercher à voir la réalité autrement : la nouvelle matière (la couleur insolente, le brou de noix ou le goudron) avec des matériaux nouveaux (Soulages

13) SOULAGES Pierre, «Entretien public de Pierre Soulages», dans *Une œuvre de Pierre Soulages*, DESBIOLLES Maryline, Marseille, Édition Muntaner, 1998, p. 44.

14) Nous ne voulons pas voir les œuvres de cette manière réductrice, qui tend à les réduire aux expériences passées. Mais en ce qui concerne l'influence de la guerre, elle peut se comprendre au fur et à mesure des possibilités de plus en plus grandes du noir explorées par Soulages. Et également nous pensons que cette guerre, en évoquant la mort, a pu l'inciter à réfléchir sur la condition humaine, vouée à la mort.

n'a pas cessé de fabriquer ses propres matériaux). Cette logique parfaite, par conséquent, formera le fondement de la découverte de la 'nouvelle réalité' à venir.

3.2. La lumière au sein du noir

La deuxième période est comprise entre 1954 et 1978. Nous qualifierons cette période de période d'accumulation de diverses expériences. A partir de 1956, sa quête de la lumière ne consiste plus en un contraste de clair-obscur. Il nous paraît évident qu'il essaie de la chercher et de la ramener au sein de la couleur noire. Les tableaux ci-dessous nous montrent bien qu'il cherchait la couleur - quoique ce soit un problème de lumière chez lui - cachée dans le noir par raclage. Il reste encore la trace de sa recherche de la lumière à travers le contraste. Pourtant, la lumière qui auparavant, avait été représentée par une couleur claire, commence à s'installer dans le noir même. Il s'explique cette période ainsi :

Ensuite il y a toute une autre période. -[...] où je travaillais avec de la couleur à laquelle je superposais du noir que je retirais ensuite, de sorte qu'on voyait réapparaître la couleur, qui semblait sourdre de la toile, derrière le noir, ce qui donnait une qualité particulière à la couleur¹⁵⁾.

Cette période nous apparaît à la fois comme un essai d'ouverture la plus large possible de l'horizon du noir et la recherche d'une nouvelle réalité invisible à notre perception. Ce qui retient notre

15) SOULAGES Pierre, «Entretiens avec Pierre Soulages», dans *Soulages, op. cit.*, p. 45.

attention, c'est que sa conviction à considérer le noir comme source de couleur se concrétise. Du point de vue de la synthèse de couleur, le noir est une couleur de mélange des autres couleurs. Mais sur le plan de la lumière, le noir n'est pas considéré comme une couleur puisqu'il représente l'absence de couleur. Dans son concept, Soulages renverse les lois de la physique. Il voit le noir comme la synthèse de la couleur et la lumière. Ainsi il se dirige vers l'exploration de champs larges mais, malgré la diversité de ses travaux, sa quête de la lumière se concrétise de plus en plus.



Figure 3. *Peinture*, 28
décembre 1959
Huile sur toile 162x114cm



Figure 4. *Peinture*, 20
novembre 1956
Huile sur toile 195x130cm

L'année 1979 est une année révélatrice et marquante parce que c'est à partir de cette année-là que les tableaux seront recouverts entièrement de noir. La quête qu'il a menée jusqu'à cette date aboutit enfin à l'appropriation de la lumière dans la couleur noire.



Figure 5.
Peinture, 14 avril 1979
Huile sur toile 162x127cm

Ainsi sa quête de la lumière aussi prend un nouvel aspect. S'il s'agissait auparavant d'une recherche extérieure, ses tableaux tentent désormais de s'appropriier la lumière dans le noir. Ce noir qui n'est plus le même noir que celui des périodes précédentes, est appelé 'Outrenoir'. Le changement est total. Le noir, qui était jusqu'alors le moyen de chercher une lumière, devient la source des couleurs et la source même de la lumière. Soulages explique lui-même la valeur de cette nouvelle matière qui n'est plus le jeu de la lumière réfléchie par la couleur posée sur la toile :

Mais la physique de la lumière qui y est en jeu n'est pas celle que d'habitude, on rencontre dans la peinture, où chaque pigment réfléchit seulement la longueur d'onde qui correspond à sa couleur et qui est une composante de la lumière blanche,

Ici, c'est la texture de la surface, striée ou lisse, qui change la lumière et fait naître des valeurs différentes, texture qui la rend par endroit stable et calme ou qui la dynamise. Ou qui crée des tensions ! Dans le tableau se faisant, ce n'est pas la matière physique de la surface qui me guide, ni sa couleur, mais la lumière qui naît au cours du travail, par cette matière¹⁶⁾.

Il a créé une nouvelle surface sur laquelle le jeu de lumière crée les diverses couleurs. Ce changement radical est fondamental en ce qu'il change le concept de l'espace en peinture. Nous pouvons percevoir par la citation ci-dessous comment l'outrenoir peut organiser l'espace différemment :

Quand on voit une peinture où j'ai travaillé avec les reflets, c'est-à-dire avec la lumière, *nous dit Soulages*, qu'est-ce qui se passe ? On voit de la lumière qui vient de la surface noire et qui se dirige vers nous qui regardons le tableau. Par conséquent, l'espace du tableau n'est pas sur la toile, comme dans une peinture traditionnelle, il est devant la toile. Et celui qui regarde est dans l'espace de la toile, dans cet espace particulier, nouveau, de la toile. C'est une manière de voir l'espace et de le vivre, différemment¹⁷⁾.

3.3. Outrenoir ou l'espace pictural

A partir de cette découverte de l'outrenoir, il ouvre une nouvelle perspective à sa création. Ce nouvel espace créé par la lumière qui

16) *Ibid.*, p. 148.

17) SOULAGES Pierre «*Entretiens de Sète*», dans *Soulages, la lumière et l'espace*, op. cit., p. 41.

change sans cesse par le moindre mouvement du spectateur, est aussi important que la lumière. On peut reconnaître la totalité de la peinture de Soulages dans cette évolution parallèle de l'espace et de la lumière. Dans le dialogue ci-dessous, provenant de l'entretien avec Bernard Ceysson, Soulages nous livre un indice significatif pour comprendre l'ampleur de cet outrenoir. Il ne s'agit plus seulement du problème de la lumière mais de la relation entre l'espace et de la lumière :

J'ai l'impression que vos rapports avec la couleur sont beaucoup plus complexes qu'il n'y paraît ! - Oui, on dit la couleur... Mais le plus important dans une toile, c'est la lumière et l'espace qui naissent avec elle et donc il ne faut pas la séparer¹⁸⁾.

Si on considère la création de Soulages selon sa manière dont il dispose l'espace sur la toile, on pourrait la distinguer en deux périodes : avant et après la création de l'outrenoir. Avant que sa toile soit entièrement couverte par la couleur noire, comme les tableaux ci-dessous, l'espace est créé par les lignes noires qui le divisent en même temps que les dimensions de l'espace. Cette mise en forme créée par la ligne noire est, nous semble-t-il, une tentative de construire un nouvel ordre dans l'espace pictural. Ensuite, la disposition de l'espace change au fil du temps grâce à l'élargissement de la ligne noire qui devient elle-même un autre espace faisant contraste tantôt avec la partie claire, tantôt avec la partie en couleur.

18) SOULAGES Pierre «Entretiens avec Soulages», dans *Soulages, op. cit.*, p. 132.



Figure 6. *Peinture, 1948*
Brou de noix sur toile,
195x130cm



Figure 7. *Peinture, 25
septembre 1967*
Huile sur toile 202x143cm



Figure 8.
Peinture, 4 janvier 1970
Huile sur toile 202x143cm

Ceci donne l'impression que l'espace se divise entre un espace intérieur (partie noire) et un espace extérieur (partie claire) illustrant l'aspect ambivalent de la couleur noire.

Mais dans le tableau ci-dessous qui fait partie de la période de l'outrenoir, il n'y a plus de contraste ni de frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Le reflet de la lumière sur la surface crée un nouvel espace dans lequel se croisent la lumière reflétée par les fléchissements créés par le raclage ou par la surface lisse, et la lumière venant de l'extérieur selon le changement du temps. Ce nouvel espace créé par l'outrenoir nous fait ressentir la couleur noire autrement. La figure du tableau se divise en trois parties, dit 'triptique' qui rappelle le paravent chinois laqué. On voit qu'il y a alternance d'une partie lisse qui reflète directement la lumière et d'une autre partie formée par raclage et qui par conséquent capte et fléchit la lumière de façon différente dans les deux parties supérieure et inférieure. De plus, l'épaisseur de la partie centrale est moins importante que les deux autres parties : couverte en noir également, elle donne une autre nuance. Les trois formes différentes de la couleur noire et les trois surfaces divisées donnent d'abord en tant que telle une œuvre non-figurative. Mais ce qui est plus important, c'est que ce tableau avec la lumière nous offre une expérience totalement différente, non seulement par rapport à la peinture figurative, mais aussi par rapport à la peinture contemporaine qui s'appuie sur l'organisation de l'espace.

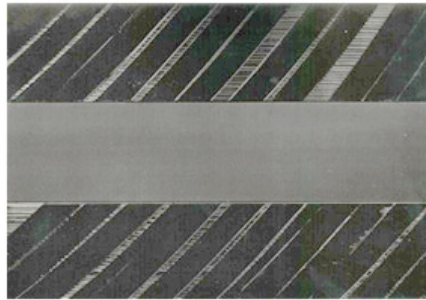


Figure 9. *Peinture, 12 janvier 1996*
Triptyque, Huile sur toile 220x324cm

3.4. L'Outrenoir ou la possibilité du temps

La longue citation ci-dessous, tirée d'une interview avec Pierre Encrevé, spécialiste de la peinture de Soulages. Soulages s'exprime sur le moment le plus important de sa vie artistique :

Un jour de janvier 1979, je peignais et la couleur noire avait envahi la toile. Cela me paraissait sans issue, sans espoir. Depuis des heures, je peignais, je déposais une sorte de pâte noire, je la retirais, j'en ajoutais encore et je la retirais. J'étais perdu dans un marécage, j'y pataugeais. Cela s'organisait par moments et aussitôt m'échappait. Cela a duré des heures, mais puisque je continuais, je me suis dit qu'il devait y avoir là quelque chose de particulier qui se produisait dont je n'étais pas conscient, étant trop habité par ce qu'était jusque-là le noir dans mes peintures précédentes. Cette chose nouvelle allait loin et moi pour que je continue ainsi jusqu'à l'épuisement. Je suis allé dormir. Et quand, deux heures plus tard, je suis allé interroger ce que j'avais fait, j'ai vu un autre fonctionnement : elle ne reposait plus sur des accords ou des contrastes fixes de

couleurs, de clair et de foncé, de noir et de couleur ou de noir et blanc. Mais plus que ce sentiment de nouveauté, ce que j'éprouvais touchait en moi des régions secrètes et essentielles. En outre, ces peintures répondaient mieux encore à l'idée que j'ai de l'art depuis mes débuts¹⁹⁾.

C'est un moment de révélation pour l'artiste. Il s'agit d'un moment de transformation cruciale chez Soulages. A ce moment-là, ce qu'il a vécu, c'est la naissance d'un autre noir qui contient la lumière dans sa matière même. Le noir total, mais qui n'est plus noir à la fois. Enfin, il a réussi à capter la lumière sur la toile. Comme on peut s'apercevoir clairement dans la phrase «*j'étais perdu dans un marécage, j'y pataugeais.*», il assiste non seulement à la naissance d'une nouvelle réalité picturale mais aussi, dans le noir, comme dans le ventre de la mère, il vit lui-même à nouveau la sensation du nouveau-né. En effet, dès le début de sa création, sa quête de lumière, à travers diverses expériences accumulées, converge vers la création d'un nouveau style, s'appuyant toujours sur le noir, mais un noir différent : l'Outrenoir.

Cette couleur insolite et originale de Soulages n'a pas qu'une valeur visuelle et spatiale. Autant que l'outrenoir est une qualité capable de créer un nouvel espace pictural, il est également une qualité qui peut garantir la création sur le plan temporel. Si l'on regarde sa façon de donner un nom à ses tableaux, il n'est pas difficile de suggérer que la question du temps, inséparable de l'espace, semble inévitable pour le peintre. Sa façon de nommer ses peintures est toujours la même, sans une seule exception : «*Peinture, 14 avril 1979, 162×130 cm* ».

19) Cité par ENCREVÉ Pierre, «*Le Noir et l'Outrenoir*», dans *Soulages, op. cit.*, p. 35.

Cette manière de dénomination nous apparaît comme un refus de prendre en compte la dimension (espace) et le temps à travers les anecdotes entourant la naissance des tableaux. Qu'attend-il de ce geste ? Il permet d'expliquer de façon claire l'intention de l'artiste :

Le tableau, *dit Soulages*, se donne d'un coup comme un ensemble. Le temps est piégé par l'espace de la toile et tous deux sont là, immobiles²⁰).

Ainsi, donner seulement la date (achevée d'une peinture) et la dimension de toile (ou spatiale de l'espace artistique) doit se traduire par ce qu'il essaie, d'abord, de figer le temps dans l'espace pictural. Cette intention procure le facteur aussi important que de créer un nouvel espace à travers l'outrenoir. Car, ici, le temps ne s'écoule plus et il n'y a plus de durée. C'est une manière d'envisager, d'une tout autre façon, le temps dans l'espace pictural. Le temps se transforme en immédiateté, en ici et maintenant. Cette notion du temps, dans sa spontanéité, des œuvres de Soulages est associée au caractère de l'outrenoir. La lumière créée par celui-ci se métamorphose sans cesse en fonction du regard changeant sur le plan spatial, et en fonction du changement de lumière due à l'heure ou à la saison, sur le plan temporel. Cela devient la source de l'infini de la création. A propos de la relation spatio-temporelle dans la création picturale, Soulages nous livre clairement sa vision concernant la problématique du temps :

J'ai tenté d'analyser la poétique propre à ma pratique de cette peinture, la "pictique" devrais-je dire, et ses rapports à

20) Cité par CEYSSON Bernard, *Soulages, op. cit.*, p. 37.

l'espace et au temps. La lumière venant de la toile vers le regardeur crée un espace devant la toile et le regardeur se trouve dans cet espace : il y a une instantanéité de la vision pour chaque point de vue, si on en change il y a dissolution de la première vision, effacement, apparition d'une autre : la toile est présente dans l'instant où elle est vue, elle n'est pas à distance dans le temps, comme le sont les peintures représentatives et gestuelles qui renvoient au moment de ce qui est représenté ; sous une lumière naturelle, la clarté venant du noir évolue avec celle marquant dans l'immobilité l'écoulement du temps²¹⁾.

Ce que Soulage envisage à travers l'outrenoir, c'est que l'œuvre doit être toujours vue maintenant, au présent, saisie dans l'instant parmi la multitude de ses aspects. C'est pourquoi ses œuvres sont chaque fois identiques et pourtant chaque fois nouvelles, aussi différentes et semblables qu'un jour l'est d'un autre jour. C'est peut-être par là seulement que l'œuvre peut être dite une création au sens même où Paul Valéry l'entendait :

Au contraire, le poème ne meurt pas d'avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme : elle nous excite à la reconstituer identiquement²²⁾.

Valéry compare ici le poème avec le phœnix, qui est l'animal

21) Cité par ENCREVÉ Pierre, «*L'Espace, le Temps, la Lumière*», dans *Soulanges, Œuvres récentes 1994-1999*, Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, 1999.

22) VALÉRY Paul, «*Poésie et pensée abstraite*» (1939), dans *Œuvres*, T.I., Paris, Gallimard, 1957, p. 1331.

légendaire et qui symbolise à la fois l'identité et l'altérité. Il renaît de ses cendres et il est le même que ce qu'il a été, mais son identité est toujours en question. Si Valéry le cite plutôt directement, c'est parce qu'il y a une émergence incessante d'une réalité autre au sein d'une réalité même, et que l'on peut véritablement parler de création. L'outrenoir, en tant que la source de lumière, envisage aussi la création d'une nouvelle réalité au sein de la réalité même.

4. Conclusion

La raison pour laquelle on s'intéresse à Pierre Soulages, ce n'est pas parce qu'il a cherché avec entêtement avec une couleur unique et originale. Ce que l'on doit apprécier le plus chez lui, c'est sa volonté de dépasser une peinture représentative, comme nous avons constaté dans ses œuvres créées par l'outrenoir (Figure 5 ou Figure 9). Son refus de représenter quelque chose qui pré-existe est ferme. Il veut créer une œuvre qui dépasse la représentation ou la reconstitution d'un objet. Son acte de création n'est plus un acte de mimésis dans le sens platonicien du terme. Sa création consiste à créer la présence de ce qui naît ici et maintenant. Ses œuvres ne sont plus une copie de telle ou telle chose. Mais elles présentent à chaque instant une couleur ou une forme qui naît devant la surface picturale.

Depuis 1999, il y a encore une mutation dans sa création. Cette fois-ci, l'outrenoir est remplacé par un bleu ou blanc sous forme de laqué. Il y a aussi une tentative de mélanger le bleu avec le noir.

Cela ne veut dire pas qu'il bifurque le chemin de sa création. Ce changement s'inscrit toujours dans le même contexte : chercher encore la lumière.

Avant terminer cette recherche sur le noir chez Pierre Soulages, on aimerait citer un poème de Jean Tardieu qui est éloquent pour exprimer l'essence de la création du maître de l'art contemporain :

Si nous pouvions être en même temps ici et absent, la ruine
sur la Création n'aurait pas de prise. Nous en serions toujours
à la fraîcheur du premier matin²³⁾.

23) TARDIEU Jean, « *Villon* » dans *Couleurs et Construction*, Caen, L'Échoppe, 1985, p. 10.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958, Rééd. 1992.
- _____, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, Rééd. 1992.
- _____, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1948, Rééd. 1992.
- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CEYSSON Bernard, *Soulages*, Paris, Flammarion, 1996.
- CHEVALIER Jean/GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, Rééd. 1982.
- DESBIOLLES Maryline, *Une œuvre de Pierre Soulages*, Marseille, Édition Muntaner, 1998.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- ENCREVÉ Pierre, Soulages, *L'Œuvre complet peinture*, Paris, Seuil, 1994.
- Homère, *Iliade*, trad. par Émile Pessonneaux, Charpentier, Paris, 1861.
- JUNG Carl Gustav, *L'Âme et la vie*, coll. référence, Le livre de poche, Paris, 1995.
- RAGON Michel, *Les Ateliers de Soulages*, Paris, Albin Michel, 1990.
- REYMOND Nathalie, *Soulages, la Lumière et l'Espace*, Paris, Adam Biro, 1999.
- Soulages, Noir Lumière*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de

Paris, 1996.

Soulages, Œuvres récentes 1994-1999, Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, 1999.

Soulages, Peintures, Lausanne, Galerie Alice Pauli, Le 5-30 Mai 1990.

SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris, Librairie Plon, 1922.

VALÉRIE Paul, *Œuvres*, T.I., Paris, Gallimard, 1957.

TARDIEU Jean, «Villon» dans *Couleurs et Construction*, Caen, L'Échoppe, 1985.

〈국문요약〉

검은 색을 사용한 피에르 솔라주의 창작적 추구

박 희 태

본 연구는 프랑스의 대표적인 추상화가 피에르 솔라주의 작품세계에 대한 분석을 통해 그의 창작 생활의 근간을 이루는 검은 색의 가치에 대해 논의하는 것을 목표로 한다. 1940년대 이후 비구상 계열에서 대가의 반열에 오른 솔라주는 창작 초반 부터 일관되게 검은 색만을 사용하기를 고집하는 예술가이다. 그의 작품 세계를 시기별로 나누어 검은 색이 작품속에서 어떤 의미를 가지고 있는지를 살펴보고 그의 창작세계에서 검은 색의 사용이란 어떤 의미를 가지고 있는지를 살펴 보았다.

검은 색은 그의 작품세계에서 빛을 찾는 방법으로 사용되었는데, 검은 색을 이용해 화폭을 채우는 방식에 따라 세 가지 시기로 구분할 수 있다. 첫 번째 시기는 밝은 색과 어두운 색의 대조에 의해 빛을 찾았던 시기로 요약할 수 있고, 두 번째는 다양한 색채 속에서 빛을 찾으려는 시기로 설명된다. 마지막으로 세 번째는 화폭이 완전히 검은 색으로 뒤덮히게 되는 시기인데, 이를 솔라주는 자신만의 검은색인 ‘우트르느와르’라 명명한다. ‘우트르느와르’는 검은색의 퀄리티에 의해 빛을 반사하는 원리로 그는 이를 이용해 화폭이 빛을 포착하고 이를 화폭 바로 앞에 투영하게 되는 방식의 그림, 그가 젊어서 부터 검은색을 통해 추구하였던 빛을 사용한 그림을 완성하게 된다. 그리고 검은 색을 통해 빛을 표현하고 빛을 모으는 방식은 화폭의 공간배치와도 불가분의 관계에 있다. 솔라주 작품의 공간 배치에 대한 분석을 통해 그가 추구하는 빛의 예술, 빛의 회화에 이르기 까지 그의 그림들이 발전해 온 궤적을 살펴보고 공간과 빛의 관계

를 추적하였다. 마지막으로 검은 색을 이용하여 빛을 탄생시키고 그리고 이를 재현 예술의 차원에서 접근하는 것이 아니라 회화의 재현성을 뛰어넘기 위한 시간적 개념으로 인식한 점에 관해 설명하였다.

본 논문은 이와 같은 과정을 통해 검은 색만을 고집하는 추상화의 대가가 평생에 걸쳐 추구해 온 빛과 색의 관계에 대한 이해를 시도하고 화가가 자신의 용어로서 검은 색을 넘어서는 검은 색을 의미하는 ‘우트르느와르’에 대한 개념의 이해를 통해 피에르 술라주 창작의 세계를 살펴보는 것을 목적으로 한다.

주 제 어 : 피에르 술라주(Pierre Soulages), 검은색(Noir), 우트르느와르(Outrenoir), 명암법(Clair-obscur), 빛(Lumière), 현대미술(Peinture moderne), 현대예술(Art contemporain)

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

밀레 생전의 「만종」에 대한 평가

안 성 은
(홍익대학교)

차례

1. 서론	3. 밀레 생전의 평가
2. 제작 배경	3.1. 1865년 전시회
2.1. 「만종」의 원제와 그 의미	3.2. 1867년 만국박람회
2.2. 화가의 의도	3.3. 그 밖의 평가
	4. 결론

1. 서론

프랑스 화가 장-프랑수아 밀레 Jean-François Millet (1814-1875)의 「만종 L'Angélus」은 이 작품을 직접 보지 못한 사람들도 어떤 그림인지 쉽게 떠올릴 수 있을 만큼 세계적으로 잘 알려져있다. 이런 대중성은 수많은 복사품들을 통해서도 충분히 짐작할 수 있다. 「만종」은 접시, 컵, 포도주 라벨 등 온갖 형태로 만들어져, 프랑스 노르망디 Normandie의 작은 마을 그뤼쉬 Gruchy에 위치한 그의 생가에도 전시되어 있다.

우리가 「만종」으로 알고 있는 밀레의 작품을 보다 정확하게 이해하고, 진정한 그 가치를 알아보기 위하여, 작품의 제작 배경과 19세기 동시대인들의 평가에 대해 살펴보고자 한다. 연구 대상의 시기는 「만종」이 그려지기 시작한 1857년부터, 밀레가 죽은 1875년 전까지이다. 즉, 화가 생전에 이루어진 평가들을 중심으로, 철저한 역사적 고증을 바탕으로 이루

어질 것이다. 또한, 심도있는 작품 분석을 위해 무엇보다 화가의 의도를 고찰해 보고, 한국어 번역과는 다른 원제의 의미를 파악하는 일이 선행될 것이다.

그렇다면 왜 1875년을 기점으로 하였는가? 지금은 「만종」이 「이삭줍는 여인들 *Des glaneuses*」과 함께 밀레의 대표작으로 잘 알려져 있지만, 「이삭줍는 여인들」이 1857년 국전에 당선되어 처음부터 주목을 받았던 것과는 달리, 밀레 생전에 「만종」은 미술 비평가들이나 작가들의 언급조차 찾아보기 쉽지 않을 정도로 관심의 대상이 아니었다. 그러나 1875년 밀레 사후부터 「만종」에 대한 평가는 전혀 다른 국면을 맞이하며, 현재 우리가 알고 있는 대중성을 확보하기 시작한다.

그러므로 밀레가 지켜보는 가운데 소개된 「만종」에 대한 첫 전시회의 반향과 평가, 그리고 그 후 몇 번의 전시회를 통해서 변화하는 대중의 시각을 주의깊게 분석하고, 이에 대한 화가의 직접적 또는 간접적 반응을 살펴보는 것은 작품의 본질을 이해하는데 중요한 척도가 될 것이다. 본 연구는 1875년을 기점으로, 작품이 시작된 해인 1857년까지 거슬러 올라가면서, 화가 생전에 나타난 19세기 동시대인들의 평가를 바탕으로 「만종」의 가치를 재조명해 보고자 한다.

2. 제작 배경

2.1. 「만종」의 원제와 그 의미

밀레의 「만종」은 한국어, 일본어, 중국어의 한자 표기가 같은 晚鐘으로 ‘늦은 종, 저녁때 치는 종’을 의미한다. 그런데 현재 프랑스어 작품명은 「랑젤뤼스 *L'Angélus*」로, 천사 Ange를 뜻하는 라틴어 *Angelus*에서 비롯되었다. ‘랑젤뤼스 *L'Angélus*’는 또한 가톨릭에서 현재까지도 상용되

는 기도문의 첫 단어이자 그 기도명이기도 하다¹⁾. 한국 가톨릭에서는 ‘삼종기도’라고 한다. ‘삼종기도’라는 번역에서도 알 수 있듯이, 종이 세 번 울릴 때마다 기도문을 낭송하고, 아침, 점심, 저녁, 하루 세 번 드리는 기도이다. 천사가 마리아에게 예수의 잉태를 알리는 내용을 담고 있다. 이 기도를 소재로 그린 작품이 바로 밀레의 「만종」인 것이다.

서양 미술이 유입될 시기에는 가톨릭 문화가 생소했던 동양권에서 「만종」이라는 번역명은 적절해 보인다. 게다가 기도의 시점이 저녁임을 명확히 밝히고 있다. 20세기에 들어서 한때 이 그림의 배경이 동이 터오는 아침이라는 주장이 제기되기도 하였다. 그러나 밀레 생전에 국제 규모의 전시회로는 처음 「만종」을 소개한 1867년 파리 만국박람회의 도록만 확인해 보더라도 이런 논란에서 쉽게 벗어날 수 있다. 당시 활자화된 공식 작품명은 「저녁의 랑젤뤼스 *L'Angelus du soir*」²⁾였다. 또한, 이보다 앞서 밀레는 1863년 2월 27일 편지에서 그때까지 완성한 자신의 작품들을 열거하면서, 「만종」을 「삼종기도 (하루의 끝)를 하기 위해서 일손을 멈춘 한 남자와 한 여자 *Un homme et une femme interrompant leur travail pour réciter l'Angelus (fin de jour)*」³⁾라는 다소 긴 제목으로 명명하였다. 여기에서도 괄호 안에 ‘하루의 끝’이라고 부연 설명할 정도로 저녁 기도의 장면임을 명시하고 있다.

19세기 당시 가톨릭 국가였던 프랑스에서 이 기도는 일상적인 것이었

1) 이 기도의 라틴어, 프랑스어, 한국어 첫 소절은 각각 다음과 같다 :

« Angelus Domini nuntiavit Mariae ; et concepit de Spiritu Sancto. Ave Maria.
L'Ange du Seigneur a annoncé à Marie. Et elle a conçu du Saint-Esprit. Je vous salue Marie.
주님의 천사가 마리아에게 아뢰니, 성령으로 잉태하셨습니다. 은총이 가득하신 마리아님 기뻐하소서. »

2) *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général, 1^{ère} livraison : Œuvres d'art*, publié par la commission impériale, Dentu, 1867, p. 36. 19세기 프랑스에서 ‘삼종기도’의 표기는 라틴어에서 온 ‘L'Angelus’와 프랑스어화된 ‘L'Angélus’가 혼용되었고, 따라서 밀레의 작품명에서도 마찬가지였다. 이 도록에는 라틴어로 표기되어 있다.

3) Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, t. II, Paris, Laurens, 1921, p. 122.

다. 따라서 이와 관련된 모습을 화폭에 담은 화가도 밀레 뿐만은 아니었다. 그렇다면 왜 유독 그의 작품만이 주목받게 된 것일까? 사실 「만종」은 밀레 생전에는 헐값으로도 구매자를 찾기 힘들었고, 팔렸다가 되돌아올 만큼 홀대를 받았던 작품이었다.

2.2. 화가의 의도

1857년 7월 15일 편지에서 밀레는 다음과 같이 「만종」에 대해 언급한다.

Obligez-moi [...] de dire au Monsieur américain, qui est venu il y a quelques mois, et qui m'a demandé de terminer pour lui un tableau représentant *L'Angélu*, que mon tableau va être terminé un de ces jours et sera, par conséquent, à sa disposition aussitôt que cela lui conviendra⁴⁾.

몇 달전에 오셔서 내게 '삼종기도'를 나타내는 그림을 하나 그려 달라고 부탁한 미국분께 며칠 내로 끝낼 것이니, 언제든지 그가 원하는 때에 찾아갈 수 있다고 이야기 좀 전해주시요.

이 편지를 통해서 우리는 세 가지 중요한 사실을 알 수 있다. 첫째, 「만종」은 미국인의 주문에 의해 제작된 작품이고, 둘째, 주제 역시 밀레가 선택한 것이 아니며, 셋째, 그리기 시작한지 몇 달만인 1857년 7월경에 거의 완성되었다는 것이다. 또한, 밀레의 다른 주요 작품들과의 차이점도 드러난다. 「이삭줍는 여인들 *Des glaneuses*」이나 「씨 뿌리는 사람 *Un semeur*」, 「양치는 소녀 *Bergère avec son troupeau*」 등과 같이 잘 알려진 밀레의 작품들 대부분은 1-2년마다 열렸던 국전에 출품하기 위하여 화가 스스로 주제를 선택하여 그려졌다. 국전의 작품들에 대한 동시

4) *Ibid.*, p. 81.

대인들의 평가는, ‘살롱 Salon’이라고 불린 국전평을 쓴 미술 비평가들이나 작가들의 글에 나타나 있다. 국전에 출품되지 않았던 「만종」에 대한 평은 1875년 밀레 사후에 나온 전기들을 시작으로, 1887년 파리 에콜 데 보자르 l'École des Beaux-Arts à Paris의 회고전에 대한 논평들을 통해서 나오게 되었다.

그런데 「만종」의 미국인 주문자 토머스 애플턴 Thomas G. Appleton은 끝내 나타나지 않았고, 다른 구매자도 찾기 어려웠다⁵⁾. 처음 이 작품의 가치를 알아본 사람은 벨기에의 미술 애호가들이었다. 1859년 12월 화가 디아즈 Diaz의 아틀리에에 액자를 만들기 위해 「만종」을 가져갔다가, 알프레드 스티븐스 Alfred Stevens의 눈에 띄게 된다. 이 벨기에 출신의 화가 겸 비평가의 중개로, 1860년 벨기에의 장관인 쥘 반 프라에 Jules Van Praet에게 팔 수 있었다. 이처럼 「만종」은 처음부터 미국과 운명적으로 얽혀 있었고, 프랑스에서 보다 외국에서 먼저 그 가치를 인정받았다. 하지만 반 프라에가 「만종」을 소장한 기간은 길지 않았고, 1864년 국전의 1등 수상작인 「양치는 소녀」와 교환하면서 다음과 같은 말을 남긴다.

Que voulez-vous ? [...] c'est évidemment un chef-d'œuvre, mais devant ces deux paysans dont la prière interrompt un instant le travail, chacun croit entendre la cloche de l'église voisine, et cette éternelle sonnerie avait fini par me gêner⁶⁾.

무슨 말이 필요하겠어요 ? [...] 당연히 걸작이죠. 그런데 한순간 일을 멈추고 기도하는 이 두 농부들 앞에 서면, 각자 이웃 교회의 종소리가 들리는 것 같은데, 이 끊임없는 종소리가 결국 나를 불편하게 만드네요.

5) 「만종」의 판매와 경매에 관한 자세한 내용은 『밀레 Millet』 (Robert Herbert, *Millet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais 17 octobre 1975 - 5 janvier 1976, Paris, Musées Nationaux, 1975) 의 p. 105 참고.

6) Charles Tardieu, « Le cabinet de M. Jules Van Praet », *L'Art*, 1880, p. 301.

반 프라에의 교환 사유는 오히려 밀레를 기쁘게 했을 것이다. 왜냐하면 그는 적어도 화가의 의도를 정확하게 파악하고 있었기 때문이다. “나는 종소리가 울리는 것을 사람들이 듣기 바랍니다 !”라고 밀레는 말하곤 했다. Je veux, disait-il, qu'on entende la cloche sonner !”⁷⁾ 이런 의도는 그에 관한 전기마다 확인된다. 절친이자 화상으로 밀레와 수많은 편지를 교류하였고, 사후에 전기 『밀레의 일생과 작품 *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*』을 집필한 알프레드 상시에 Alfred Sensier도 『만종』에 얹힌 일화를 소개하고 있다.

Quand je vis ce tableau pour la première fois, il était à peu près terminé. Millet me dit : « Qu'en pensez-vous ? - Mais, lui répondis-je, c'est *L'Angélus* ! - Oui, c'est bien cela ; c'est écrit, on entend la cloche. » Il me regarda un homme satisfait, et il ajouta : « Ah ! je suis content, vous avez compris ; c'est tout ce que je vous demandais.⁸⁾ »

내가 처음 이 그림을 본 것은 거의 다 완성되었을 때였다. 밀레는 나에게 “무슨 생각이 드세요 ?”하고 물었다. 나는 “이것은 ‘삼종기도’군요 ! 네, 정말 그러네요. 그렇게 쓰여있네요. 우리가 그 종소리를 듣잖아요.”라고 대답했다. 그는 흡족한 표정으로 나를 바라보고는 덧붙였다. “아 ! 나는 만족합니다. 당신이 이해하셨군요. 그것이 내가 바랬던 전부입니다.”

19세기에 시각 뿐만 아니라 청각적인 부분까지 고려하여 미술 작품을 표현하고자 한 밀레의 생각은 시대를 앞서 간다⁹⁾. 작품명과 등장인물의

7) Charles Frémine, *Au pays de J.-F. Millet*, Alphonse Lemerre, [1887], p. 13.

8) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, Quantin, 1881, p. 109.

9) 밀레의 작품 속에는 이런 공감각적인 요소들이 잘 표현되어 있다. 테오필 고티에 Théophile Gautier도 『키질하는 사람 *Un vanneur*』에 대한 비평에서 날리는 곡식이 루를 보고 있으면 재채기가 난다며, 밀레의 섬세한 후각적 표현을 극찬한 바 있다 ; Théophile Gautier, « Le Salon de 1848 », *La Presse*, 2 mai 1848 : « L'effet poudreux du grain qui s'éparpille en volant ne saurait mieux être rendu, et l'on

모습에서 연상되는 종소리는 배경에서도 은유적으로 나타난다. 교회 위로, 갑자기 무엇인가에 놀라서 날아오르는 듯한 새들의 움직임에서 종소리의 울려 퍼짐을 느낄 수 있다.



장-프랑수와 밀레, 「만종」(1857), 파리, 오르세 박물관

작품의 등장인물에 대한 해석을 두고 논란도 있었다. 1975년 파리와 1976년 런던에서 열린 20세기 최대 규모의 밀레 전시회를 주관했던 당시 예일대학교 로버트 허버트 Robert Herbert 교수는 카탈로그에 이 작품 속의 남자는 여자의 기도가 끝나기를 기다리고 있을 뿐이라고 보았다.

Millet a voulu que son tableau rappelle les pauvres morts. Mais la véritable clé pour en comprendre le sens est dans les différences entre l'homme et la femme qui prie. L'homme, lui, ne prie pas : il tourne son chapeau entre ses doigts en attendant que sa femme ait fini. À Chailly comme dans tous les villages de France, c'étaient plutôt les femmes et les enfants qui remplissent l'église le dimanche, tandis que les hommes restaient à discuter sur la place ou dans les cours de ferme. Millet lui-même ne pratiquait pas¹⁰).

éternue à regarder ce tableau. »

밀레는 그의 그림이 가엾은 죽은 자들을 상기시키길 원했다. 그런데 이 의미를 이해하기 위한 진짜 열쇠는 남자와 기도하는 여자 사이의 차이점들에 있다. 남자는 기도하지 않는다. 즉, 그는 아내의 기도가 끝나기를 기다리면서 모자를 손가락들 사이로 돌린다. 프랑스의 모든 마을에서처럼 사이이에서 일요일마다 성당을 채우는 사람들은 여자와 아이들이었고, 반면에 남자들은 그 자리나 농가의 뜰에서 이야기하면서 남아있곤 하였다. 밀레 자신도 일요일마다 성당에 가지는 않았다.

프란시스 하스켈 Francis Haskell은 1976년 4월 영국의 예술 잡지 『더 버링턴 매거진 *The Burlington Magazine*』에 곧바로 반박하는 글을 실었다¹¹⁾. 현존하는 최고의 밀레 전문가로 평가되는 허버트는 끝내 자신의 견해를 굽히지 않았다¹²⁾. 그러나 허버트의 주장은 사적인 의견에 불과하다. 밀레가 1865년 3월 16일 편지에서 직접 밝힌 내용을 살펴보자.

L'Angélus est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire *L'Angélus pour ces pauvres morts*, bien pieusement et le chapeau à la main¹³⁾.

10) Robert Herbert, *op. cit.*, p.104.

11) Francis Haskell, « Millet in London and Paris », *The Burlington Magazine*, April 1976, p. 254 : « I remain quite unconvinced by Herbert's interpretation of the Angelus which claims that 'the real key to understanding the painting is to see the differences between the man and the praying woman. The man is not praying, but instead revolving his hat between his fingers while he waits for his wife to finish her prayer...' Not only do I not see this difference when looking at the picture itself, but the Millet whom Herbert, more than anyone else, has taught me to accept would not have chosen to make a distinction of this kind. »

12) 파리 오르세 박물관 자료실에는 1976년 6월 17일 당시 루브르 박물관 자료연구실장이었던 자크 푸카르 Jacques Foucart에게 보낸 허버트의 편지가 보관되어 있다. 이 편지에서 그는 자신의 해석에 대한 확신을 다시 한번 소명하였다.

13) Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, t. II, Paris, Laurens, 1921, p. 81 ; 1865년 3월 16일 시메옹 뤼스 Siméon Luce에게 보낸 편지.

「만종」은 저의 할머니가 예전에 들판에서 일하면서, 종이 울리는 소리를 들었을 때, 매우 경건하게 모자를 손에 들고, ‘이 가엾은 죽은 사람들을 위하여’ 삼종기도를 하도록 어떻게 우리의 일을 멈추게 했는지 생각하면서 제가 그린 그림입니다.

이 글에서도 알 수 있듯이, 밀레는 자신이 어릴 적 이 기도를 할 때 취했던 행동을 그대로 그림 속에 묘사하였다. 그러므로 모자를 벗어 손에 쥐고 고개 숙인 남자 주인공은 기도하는 모습으로 해석된다. 또한, 앞서 인용한 「삼종기도 (하루의 끝)」를 하기 위해서 일손을 멈춘 한 남자와 한 여자 *Un homme et une femme interrompant leur travail pour réciter l'Angelus (fin de jour)*¹⁴⁾라는 밀레 스스로 명명했던 또 다른 제목에서도 답을 찾을 수 있다. 등장인물들이 일을 멈춘 것은 둘다 기도문을 낭송하기 위해서였다. 따라서 남자도 기도하는 중으로 화기는 그린 것이다. 이렇듯 등장인물에 대한 여러가지 의견들이 있는 가운데, 앙드레 귀요 André Guyaux는 다음과 같은 흥미로운 해석을 제시하기도 했다.

[...] le premier mot de la prière, désignant l'ange de l'Annonciation, suggère une scène dont la composition rappelle celle de *L'Angelus*, avec, à gauche, le personnage masculin (l'ange) et, à droite, la vierge¹⁵⁾.

이 기도의 첫 단어는, 예수의 잉태를 알리는 천사를 가르키면서, 한 장면을 연상시키는데, 왼쪽으로 남자 주인공(천사)과 오른쪽으로 동정녀를 가진 「만종」의 구성을 상기시킨다.

14) *Ibid.*, p. 122.

15) André Guyaux, « *L'Angelus*, ou la mort du fils (Millet-Dali-Coppée) », *Art et Littérature*, Actes de Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 201.

3. 밀레 생전의 평가

3.1. 1865년 전시회

『만종』이 처음으로 일반 대중들에게 공개된 것은 1865년이다. 반 프라에 이후에도 소유자가 몇 번이나 바뀐 『만종』을 미술상 조르주 프티 Georges Petit가 구매 하자마자 자신의 파리 갤러리에 전시하였다. 상시에는 1865년 2월 7일 편지로 바르비종 Barbizon에 있는 밀레에게 성공적인 전시회의 소식을 전한다.

Je ne sais pas si vous avez entendu parler de l'exposition du cercle de la rue de Choiseul [...]. Vous y avez deux tableaux : *L'Angélu* et le *Laboureur revenant le soir sur ses chevaux*. Meissonier prétend que vous êtes le premier peintre de ce temps-ci. Gérôme répète que, depuis Géricault et Delacroix, vous avez seul fait du nouveau¹⁶).

나는 당신이 슈와젤 거리의 서클 전시회에 대하여 들어 보았는지 모르겠습니다. 거기에 당신 두 작품, 즉, 『만종』과 『밤에 자신의 말들에게로 되돌아 오는 일꾼』이 있습니다. 메소니에는 당신이 당대 최고의 화가라고 주장합니다. 제롬은 제리코와 들라크루아 이후 당신만이 유일하게 새로운 것을 했다고 되냅니다.

메소니에 Ernest Meissonier (1815-1891)는 1861년 보자르 아카데미 Académie des Beaux-Arts의 회원으로 선출될 정도로 명망 있는 역사화가였고, 제롬 Jean-Léon Gérôme (1824-1904) 역시 아카데미 회원으로 1847년 국전에서 『닭싸움 *Le Combat de coqs*』으로 금상을 수상하면서 일찌기 명성을 얻은 화가였다. 이런 영향력이 큰 화가들이 밀레를 인정

16) Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. II, p. 170 ; 1865년 2월 7일 상시에게 밀레에게 보낸 편지.

한 것이다. 게다가 그를 「메듀즈호의 뗏목 *Le Radeau de la Méduse*」의 제리코 Théodore Géricault (1791-1824)나 「민중을 이끄는 자유의 여신 *La Liberté guidant le peuple*」을 그린 들라크루아 Eugène Delacroix (1798-1863)와 같은, 당대는 물론 현재에 이르기까지 프랑스 낭만주의를 대표하는 거장들에게 비유한 것은 극찬이 아닐 수 없다. 따라서 작은 갤러리에서 열린 전시회였지만 「만종」은 미술계에 큰 반향을 불러일으킨 것으로 보인다. 이는 한달 뒤 1865년 3월 12일 시메옹 뤼스 Siméon Luce라는 미술 애호가가가 밀레에게 보내온 또 다른 편지에서도 증명된다.

On me dit merveilles d'un Angelus que vous venez d'exposer au cercle de la rue de Choiseul. Je brûle d'envie de voir comment vous avez traité ce sujet, qui va si bien à la rêverie virile, à la courageuse tristesse de votre talent¹⁷⁾.

사람들은 제게 당신이 슈와첼 거리의 서클에 이제 막 전시한 삼종기도에 관해 훌륭하다는 말들을 합니다. 당신 재능이기도 한 담대한 슬픔과 남성적인 몽상에 너무나 잘 어울리는 이 주제를 당신이 어떻게 다루었는지 보고 싶어서 저는 애가 탑니다.

이 전시회는 「만종」에 대한 수많은 풍자화들의 시작을 알렸다는 점에서 주목해볼 만하다. 1865년 3월 4일 『파리의 생활 *La Vie parisienne*』지는 아들 Hadol이 그린 「만종」의 풍자화를 “밀레의 삼종기도 - 기도 합시다. 형제들이여, 병든 감자들을 위하여. L'Angelus par Millet - Prions, mes frères, pour les pommes de terre malades”¹⁸⁾라는 설명과 함께 실었다. 그리고 이것이 당시 밀레의 「만종」을 언급한 거의 유일한 신문이었다.

17) *Ibid.*

18) « L'Exposition du cercle de la rue de Choiseul », *La Vie parisienne*, 4 mars 1865.



폴 아들의 풍자화, 「밀레의 삼종기도」, 1865년 3월 4일 『파리의 생활』

1840년부터 꾸준히 국전에 작품을 출품하여 전시하였던 밀레가 1865년에는 한 작품도 보내지 않았다. 특히, 국전에서 「만종」을 볼 수 있기를 기대했던 그의 지지자들은 아쉬움을 나타냈고, 테오필 고티에 Théophile Gautier 역시 그 중의 하나였다.

Stevens, que j'ai vu, regrette beaucoup que vous n'ayez rien envoyé au Salon. « Pourquoi pas son Angélus ? » disait-il ; Théophile Gautier lui avait assuré que le jury n'attendait qu'une exposition de vous pour vous donner la Croix. Il voulait même, avant votre ratification, envoyer *L'Angélus*, en me disant qu'on lui avait annoncé qu'elle était déjà parvenue aux Beaux-Arts¹⁹⁾.

제가 보았던 스티븐스는 당신이 살롱전에 아무것도 보내지 않아서 무척 아쉬워합니다. “「만종」은 왜 안될까요 ?” 그는 말하곤 했습니다. 테오필 고티에는 심사위원이 당신에게 훈장을 주기위해서 당신의 전시회 하나만을 기다리고 있다고 말했답니다. 이미 훈장은 보자르에 전해졌다는 기별을 받았다고 제게 말하면서, 스티븐스는 당신 승인을 얻기도 전에, 「만종」을 살롱전에 보내고 싶어 하기

19) Lucien Lepoittevin, *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005, t. II, p. 82 ; 1865년 4월 6일 밀레에게 보낸 상시예의 편지.

까지 했습니다.

고티에는 1847년부터 1864년까지 국전에 전시된 밀레의 모든 작품들을 논평하면서 누구보다도 적극적으로 지지했던 작가이다. 또한, 19세기 프랑스를 대표하는 문학가이자 예술 비평가로 가장 활발한 활동을 하면서 국전 심사위원까지 역임한 그는 문학계 뿐만 아니라 예술계에서도 큰 영향력을 지니고 있었다. 따라서 고티에의 ‘훈장 la Croix’에 대한 이야기는 상당히 신빙성이 있어 보인다.

3.2. 1867년 만국박람회

1867년 파리 만국박람회에서 비로소 「만종」은 프랑스인들 뿐만 아니라 외국인들을 포함한 보다 폭넓은 층의 대중을 직접 만날 수 있었다. 바르비종의 동료 화가이자 오랜 친구인 테오도르 루소 Théodore Rousseau가 심사위원장이었던 만국박람회에서, 밀레는 심사위원들의 만장일치로 선출된다. 선출된 화가는 지난 파리 만국박람회가 있었던 1855년 이후의 작품들만 출품할 수 있었는데, 밀레의 작품 선정은 탁월했다. 국전을 통해 이미 알려진 작품들을 중심으로 1857년 국전의 「이삭줍는 여인들」을 비롯하여, 1861년의 「양털 깎는 여인 *Une tondeuse de moutons*」, 1863년의 「목동 *Un berger*」, 1864년의 「양치는 소녀」를 전시하였다. 또한, 1859년 국전에 낙선되어 오히려 당선된 작품보다 더 큰 반향을 불러일으켰던 「죽음의 신과 나무꾼 *La Mort et le bûcheron*」을 선보였다. 그 밖에 「감자를 심는 사람들 *Planteurs de pommes de terre*」, 「양들의 동산, 달빛 *Un parc à moutons ; clair de lune*」, 「감자의 수확 *Récolte de pommes de terre*」 그리고 「만종」을 소개하였다. 이와 같이 아홉 점의 주요 작품들이 전시되어, 밀레 생전의 회고전이라고 일컫을 만큼 큰 찬사를 받는다.

만국박람회는 밀레에게 화가로서의 위상을 한단계 격상시키는 결정적

계기가 되었다. 그는 보자르의 총감 le surintendant des Beaux-Arts이자 막강한 권력을 가지고 있는 니외베르케르크 백작 le comte de Nieuwerkerke 으로부터 생애 처음으로 루브르의 저녁 파티에 초대 받기까지 하였다. 『1867년 프랑스 화가들 *Les Peintres français en 1867*』에서 테오도르 뒤레 Théodore Duret 역시, 밀레의 달라진 위상에 대해 언급하면서 현대 프랑스 화가들 중 최고의 화가라며 극찬한다.

Le rang donné ici à Millet eut peut être étonné, il y a quelque temps, mais le chemin que son œuvre a fait dernièrement dans l'estime publique et la manière dont on a tout-à-coup ouvert les yeux sur un mérite qu'on s'était comme refusé à voir, feront, je l'espère, que peu de personnes se trouveront surprises de voir Millet placé au premier rang des maîtres de l'école moderne²⁰.

얼마 전이라면 여기 밀레에게 부여된 지위가 아마도 놀라웠을 것이다. 그러나 나의 바램은 최근에 그의 작품이 대중의 평가 안에서 이루어 낸 도정과, 보기를 거부했던 어떤 공적에 우리가 갑자기 눈을 뜬 이 방식으로 인해, 밀레가 현대파 대가들 중 첫 번째 서열에 위치한 것을 보고 놀라는 사람들이 거의 없게 되는 것이다.

벨기에의 주요 일간지 『벨기에의 독립 *L'Indépendance belge*』도 파리 만국박람회의 소식을 생생하게 전하고 있다. ‘뷔르제 W. Bürger’라는 필명으로 쓴 1867년 6월 12일 기사에서, 테오필 토레 Théophile Thoré는 이런 밀레의 성공에는 강하고 진실된 그의 작품들에 대한 예술가들의 존경심이 밑바탕을 이루었고, 이제는 일반 대중들도 친숙해지기 시작하였다고 분석한다²¹). 만국박람회를 통해서 화가 밀레를 알게 되고, 그의 작품을 처음 접한 사람들도 많았다. 작가 쥘 바르베 도르비이 Jules Barbey

20) Théodore Duret, *Les Peintres français en 1867*, Dentu, 1867, p. 38.

21) W. Bürger [Théophile Thoré], « Exposition universelle, Beaux-Arts », *L'Indépendance belge*, 12 juin 1867 : « Le public ordinaire commence à se familiariser avec ces œuvres fortes et sincères dont l'admiration des artistes commença les succès. »

d'Aureville도 포함된다.

Une chose qui m'a fait hier un vif plaisir, c'est l'admiration que vos tableaux ont inspirée à mon ami Barbey d'Aureville, un esprit rare et une tête puissante. Je l'ai accompagné à l'Exposition universelle, et, après avoir vu vos ouvrages pour la première fois, il m'a dit des choses très belles et très justes qui vous auraient profondément ému. Je ne veux pas qu'un pareil témoignage, tout à fait supérieur, quoique purement instinctif, vous ait été rendu sans vous le faire connaître²²⁾.

어제 저를 무척 기쁘게 했던 한 가지는 바로, 당신의 그림들이 혼치않은 영혼이자 뛰어난 머리를 가진 제 친구 바르베 도르비이에게 존경심을 불러일으켰다는 것입니다. 저는 그를 만국박람회에 동행하였는데, 당신 작품을 처음 본 후에 그는 당신을 깊이 감동시킬 만한 매우 아름답고 아주 정확한 말들을 하였습니다. 이는 순수하게 직관적이지만 완전히 탁월한 그런 증언이기에, 당신에게 그를 소개하지 않고, 전하고 싶지는 않습니다.

이는 1867년 6월 3일 테오필 실베스트르 Théophile Silvestre가 바르베 도르비이를 만국박람회에 데리고 간 다음날 밀레에게 쓴 편지 내용이다. 만국박람회에서 바르베 도르비이가 했던 말은 구체적으로 남아있지 않다. 다만 그는 밀레 사후 1876년 4월 19일 『시민헌법 *Le Constitutionnel*』지에 「밀레 J.-F. Millet」라는 전기 형식의 긴 글을 발표하며 화가에 대한 호의를 드러낸다. 그리고 바르베 도르비이에게 밀레의 작품을 처음 소개시켰던 테오필 실베스트르는 이 해에 밀레 전도사 역할을 자처했다고 할 수 있을 정도로 밀레의 작품들을 극찬하며 알리는 데 주력하였다. 그는 보자르의 감독관 출신 l'ancien Inspecteur-Général des Beaux-Arts으로 들라크루아, 앵그르 Ingres, 오라스 베르네 Horace Vernet 등에 관한 연구

22) Alfred Sensier, *op. cit.*, p. 303-304 ; 1867년 6월 4일 테오필 실베스트르 Théophile Silvestre가 밀레에게 보낸 편지.

를 발표하면서 예술계에서는 이미 정평이 난 평론가였다. 1867년에는 『르 피가로 *Le Figaro*』지에 만국박람회에 대해 연재하면서 밀레 특집을 실었고, 6만부나 팔릴 정도로 반응도 좋았다²³⁾. 1867년 5월 21일 논평에서 실베스트르는 밀레의 그림 『양들의 동산, 달빛』을 바르베 도르비이의 소설 『마법에 걸린 여인 *L'Ensorcelée*』과 연관시켰다²⁴⁾.

밀레는 결국 1867년 파리 만국박람회에서 '1등상 le premier prix'²⁵⁾을 수상한다. 그런데 이 영광의 중심에 있는 작품은 『만종』이 아니었다. 테오필 토레는 “가장 존경받고 아마도 가장 완벽한 그의 작품은 여전히 『양치는 소녀』 Son tableau le plus admiré, et peut-être le plus parfait, est toujours *La Bergère*”²⁶⁾라고 평가했다. 그리고 상시에의 사후, 미완성으로 남은 밀레 전기를 마무리하여 출판시킨 미술 비평가 폴 망츠 Paul Mantz는 『이삭줍는 여인들』이 그의 가장 근엄한 작품들 중 하나라며 선호하였고²⁷⁾, 인상파를 알린 루이 르루아 Louis Leroy는 『양들의 동산, 달빛』을 존경받을 만한 최고의 예술 작품이라며 극찬한다²⁸⁾. 밀레의 열렬

23) Lucien Lepoittevin, éd. cit., t. II, p. 164 : « Silvestre est très monté. *Le Figaro* tire à soixante mille exemplaires ; voyez quelle trompette ! [...] Il s'extasie sur vos dessins, sur vos tableaux qu'il a pu voir cependant chez moi depuis longtemps » ; 1867년 4월 20일 상시에가 밀레에게 보낸 편지.

24) Théophile Silvestre, « Les artistes vivants au Champs de Mars et aux Champs-Élysées. IV. François Millet », *Le Figaro*, 21 mai 1867 : « L'âme du poète se recueille ; celle du paysan s'éprouve : c'est l'heure des charmes, des superstitions et des terreurs. Dans ce tableau, si simplement peint en mode mineur, pas la moindre chose ne distrait le regard des effets de l'ombre et de la lumière ; voilà pourquoi l'esprit, frappé par ces deux agents mystérieux, se met à battre la campagne. Cette jace déserte me rappelle la lande de Lessay que le fermier Thomas Le Hardouey traverse tout épeuré dans le superbe roman de d'Aureville. »

25) 그랑프리 le grand prix에 이어 두 번째로 높은 상이다. 1등상 수상자는 밀레를 비롯하여, 샤를르 도비니 Charles Daubigny, 쥘 브르통 Jules Breton, 위젠느 프로망탱 Eugène Fromentin 등이었고, 그랑프리 프랑스 수상자는 메소니에, 제롬, 테오도르 루소, 카바넬 Cabanel이었다.

26) W. Bürger [Théophile Thoré], art. cit.

27) Paul Mantz, « Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1867, p. 328.

28) Louis Leroy, « Promenade d'un humoriste à l'Exposition universelle », *Le*

한 옹호자였던 테오도르 펠로케 Théodore Pelloquet만이, 「이삭줍는 여인들」과 「만종」, 두 작품 모두, 밀레 최고의 작품으로 평가하였다²⁹⁾.

3.3. 그 밖의 평가

1867년 1월 18일부터 『시대 *Le Temps*』지에 공쿠르 형제 Les Goncourt의 『마네트 살로몽 *Manette Salomon*』이 연재된다. 소설의 등장인물들은 대부분 실존 인물에게 영감을 받았는데, 그 중 ‘크레상 Crescent’은 테오도르 루소와 밀레의 혼합이었다. 화가인 크레상이 “「만종」의 팔레트 la palette de *L’Angelus*”³⁰⁾를 가지고 있다는 표현으로 밀레를 상기시키고 있다. 이로써 공쿠르 형제는 간접적이지만 그래도 공식적으로는 처음, 당시 다른 작품들보다 상대적으로 잘 알려져 있지 않았던 「만종」을 밀레의 대표작으로 인식했다는 데 그 의의가 있다. 인상파를 지지하면서 미술 비평들을 발표한 공쿠르 형제의 『일기 *Journal*』에서도 밀레에 대한 평가들이 화가의 초기 시절부터 곳곳에 적혀 있다. 1853년에 쓴 일기를 보자.

Charivari, 29 août 1867 : « Il y a là des merveilles d'impression et de puissance artistiques. Devant le *Parc à moutons, clair de lune*, on se sent pris tout entier. La tranquillité de l'effet, la simplicité si forte de l'exécution vous pénètrent et vous condamnent à l'admiration. »

29) Théodore Pelloquet, « Exposition universelle de 1867 », *Le Monde illustré*, 20 juillet 1867, p. 44 : « Quel homme d'ailleurs capable de sentir et d'éprouver des émotions à la vue d'une œuvre d'art pourrait jeter sur les *Glaneuses* un coup d'œil indifférent ? Quel poème plein de force et de vie dans sa rustique grandeur ! Quelle comparaison admirable de lignes et de mouvement ! et quelle naïveté unie à une science plus évidente ! On dirait, en voyant ces humbles paysannes de Barbizon, occupées avec une âpre ardeur à chercher quelques maigres épis sur le chaume rasé, et sous les ardeurs d'un soleil d'août, une scène des *Géorgiques* à laquelle le peintre a donné une caractère de réalité tout moderne, sans lui rien faire perdre de sa grandeur. Rien de plus remarquable non plus que *L'Angelus*. »

30) Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1996, p. 362.

Millet, paysan complet, d'après de Cherbourg. Tout jeune, revenant de la ville, y ayant vu des images, crayonnait et dessinait ; tourmentait son père pour avoir des crayons. Dessina entre autres une tête de mort et les images de piété du livre de messe de sa grand-mère. Mené au maître de dessin de Cherbourg, qui dit au père, ayant vu ses dessins : « C'est un meurtre de laisser aux champs un enfant comme ça ! » La ville lui fait une petite pension, moyennant laquelle il entre à l'atelier Delaroche³¹⁾.

밀레는 세르부르 근처의 전형적인 농부이다. 아주 어려서 세르부르에서 집으로 돌아오면서 보았던 이미지들을 연필로 스케치하고 그림으로 그렸다. 연필을 사야 했기에 그의 아버지는 마음 고생이 심했다. 그는 그 중에서도 특히 해골 하나와 그의 할머니 미사책의 성화들을 그렸다. 세르부르의 데생 선생에게 데려가자, 선생은 밀레의 소묘들을 보고 그의 아버지에게 다음과 같이 말한다. “이런 아이를 시골에 두는 것은 일종의 살인입니다 !” 세르부르 시는 소액의 장학금을 주고, 그 덕분에 밀레는 들라로슈 아틀리에에 들어간다.

이 간략한 글 안에 공쿠르 형제는 밀레의 화가 입문 과정과 그 특징을 잘 함축시켰다. 우선, 그는 화가 이전에 농부였고, 이를 끝까지 고수하면서 농부로서 자신이 직접 경험한 소박한 시골 생활을 화폭에 담았다. 이런 밀레이기에 ‘농부의 화가’라고도 불렸다³²⁾. 또한 밀레의 조모는 그의 대모로서 정신적 지주 역할을 하였다. 할머니의 성경에 있는 성화를 그리면서 화가의 재능을 보였던 밀레는 ‘죽은 자들을 생각하면서’ 할머니가

31) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1996, t. I, p. 80.

32) 1852년 7월 24일 『웃기 위한 신문 *Le Journal pour rire*』에 나다르 Nadar는 이런 화가이자 농부인 밀레의 모습을 부각시킨 풍자화를 발표하였다. 나다르는 밀레를 곡괭이와 같은 농기구들과 팔레트를 동시에 들고 들판에서 이젤 앞에 서있는 형상으로 나타냈다. (Nadar, « Lanterne magique des auteurs, journalistes, peintres, musiciens, etc., par Nadar », *Le Journal pour rire*, 24 juillet 1852 참고.)

손수 가르쳐주신 삼종기도를 담은 「만종」을 완성한 것이다. 밀레의 조모 역시 「만종」을 그리기 시작하기 4년 전, 1853년 4월 21일에 돌아가셨다³³⁾.

1872년에는 처음으로 「만종」이 외국에 전시된다. 뒤랑-뤼엘 Durand-Ruel 이 주관한 ‘프랑스 예술가 협회의 여름 전시회 Summer Exhibition of the Society of French Artists’가 런던에서 열렸다. 『라 르네상스 *La Renaissance*』지는 이 전시회에 대해 연속 기획 보도하였고, 1872년 9월 7일 아르망 실베스트르 Armand Silvestre는 밀레의 화풍이 매우 강렬하면서도 현대적이라고 높이 평가하면서, 「만종」을 대표적인 예로 들었다.

Contemplez donc *L'Angelus*, et devant ces deux paysans que la prière incline au milieu du champ natal où le soleil les a brûlés tout le long du jour, jugez de quelles qualités d'âme est fait ce don des grands peintres : le style³⁴⁾ !

그러므로 「만종」을 명상하십시오. 그리고 종일 햇볕에 그을리며 일했던 고향 들판 한 가운데 기도하느라 고개 숙인 이 두 농부들 앞에서, 이 위대한 화가들의 재능을 만든 것은 영혼의 어떤 장점을 인지 판단하십시오. 즉, 화풍입니다 !

‘현대 미술학과 L'École de peinture contemporaine’라는 제목으로 연재되었던 이 글은 약간의 수정을 거쳐서, 그 다음해 『뒤랑-뤼엘 갤러리. 동판에 에칭한 판화집 *Galerie Durand-Ruel. Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*』의 서문으로 실렸다. 이 판화집에는 밀레의 「만종」도 처음 판화로 수록되었다. 마르티네즈 Martinez가 다음과 같이 판화로 제작하였는데, 이것이 밀레 생전에 발표된 「만종」에 대한 마지막 자료이다.

33) Remy Villand, « La famille du peintre, notes généalogiques », *Jean-François Millet chez lui... à Gréville-Hague*, Manche Tourisme, Coutances, 1993, p. 74.

34) Armand Silvestre, « L'École de peinture contemporaine III », *La Renaissance*, 7 septembre 1872.



마르티네즈의 판화, 「밀레의 「만종」, 1872년 뒤랑-뤼엘 갤러리 전시회 도록

4. 결론

2000년 프랑스 노르망디의 스리자-라-살 Cerisy-la-Salle에서 밀레에 관한 국제 학술 대회가 열렸다³⁵⁾. ‘밀레의 보편성 L’universalité de Millet’이라는 주제로 열린 이 학술 대회의 발표문들은 2년 후에 ‘『만종』을 넘어서 au-delà de *L’Angélus*’라는 부제와 함께 『장-프랑수와 밀레 *Jean-François Millet*』라는 제목으로 출판된다. 로버트 허버트를 비롯하여 현존하는 가장 권위있는 밀레 전문가들이 모두 한자리에 모인 이 학술 대회에서, 보스턴 박물관³⁶⁾을 대표하여 참석한 알렉상드라 머피 Alexandra Murphy는 ‘밀레 예술에 관한 새로운 접근들 Nouvelles approches de l’art de Millet’이라는 주제로 발표하였다³⁷⁾. 그녀는 ‘한국의 시골 이발소에도

35) ‘스리자-라-살 국제 문화 센터 Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle’의 공식 사이트 <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/millet.html> 참고.

36) 미국은 프랑스 다음으로 가장 많은 밀레의 작품을 소장한 나라로, 특히 밀레의 주요 파스텔화의 대부분이 보스턴 박물관 Museum of Fine Arts Boston에 소장되어 있다.

37) 알렉상드라 머피는 학술 대회 당시 유일하게 영어로 발표하였는데, 『장-프랑수와 밀레 *Jean-François Millet*』(Paris, De Monza, 2002)에는 수록되지 않았다.

걸려있는 그림'이라는 표현으로 「만종」의 대중화를 지적하면서, 이 대중화가 오히려 밀레 작품에 대한 저평가로 이어지고 있음에 아쉬움을 표출했다. 이처럼 「만종」에 '이발소의 그림'이란 별칭을 붙여준 나라가 한국이다. 많은 한국인들은 이발소 뿐만 아니라 집안에도 복사본을 걸어 두고 보면서 마음의 위안을 얻었고, 박수근을 비롯한 화가들은 꿈을 키웠다. 그리고 2007년 한국에서는 처음으로 '예술의 전당'에서 「만종」을 만날 수 있었다.

하지만 「만종」에 대한 글이나 평가는 왜곡되어 전해져 내려오는 것이 많다. 혹자는 그림 속 바구니 안에 들어있던 것이 원래 감자가 아니었다고 한다. 밀레의 예술 세계를 숭배하여 「만종」을 자신의 작품 속에 수없이 담았던 살바도르 달리 Salvador Dali 역시 이런 의문을 가졌었고, 루브르 박물관에 감정까지 의뢰하였다. 최첨단 장비로 투사하여 본 결과, 밀레의 「만종」 속 바구니에서는 달리의 상상력을 뒷받침할 만큼 정확한 근거는 발견되지 않았다. 그러나 아직도 확인되지 않은 실화같은 이야기들이 너무 많이 회자되어 진실처럼 받아들여지고 있다. 그렇기 때문에 역사적 사실에 근거하여 보다 철저한 고증을 통한 「만종」의 평가가 필요하다. 본 연구는 이러한 관점에서 나름의 의미를 갖는다.

「만종」을 통해 밀레가 보여주고 싶었던 것은 무엇보다도 '랑젤뤼스 L'Angélus' 즉, 삼종기도의 종소리가 들리는 것이었다. 생전에 그는 현재 우리가 알고 있는 「만종」으로 대변되는 화가가 아니었으며, 삼종기도를 소재로 주문받아 제작된 「만종」도 대표작이 아니었다. 다른 작품들과 달리 국전에 출품되지 않았던 「만종」은 상대적으로 유명하지 않았고, 구매자를 구하기 힘들 정도로 인정받지 못했던 그림이다. 1867년 파리 만국 박람회에 전시되었지만, 높이 55.5cm, 가로 66cm의 작은 그림은 당시 함께 소개된 다른 여덟 점의 밀레 작품들에 가려져서 큰 반향을 얻지 못했다. 1875년 그의 사후에 높아진 「만종」의 명성을 전혀 상상할 수 없을 정도로, 밀레 생전에 나타난 동시대인들의 평가는 냉랭했다. 사실, 오늘날 밀레 전문가들도 「만종」이 그의 최고의 작품이라고 판단하지 않는다.

하지만 밀레를 전 세계에 알린 작품임에는 틀림없다. 이런 명성은 우리가 살펴본 바와 같이 밀레 사후에 형성된 것이다. 따라서 밀레 사후의 달라진 『만종』에 대한 평가도, 역사적 고증을 바탕으로 좀 더 분석할 필요가 있다고 본다.

참고문헌

1. 밀레에 관한 작품 및 도록

Charles Frémine, *Au pays de J.-F. Millet*, Paris, Alphonse Lemerre, [1887].

Robert Herbert, *Millet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 17 octobre 1975 - 5 janvier 1976, traduit par Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975.

Geneviève Lacambre, Henri Soldani et Bertrand Tiller, *L'ABCdaire de Millet*, Frammarion, 1998.

Lucien Lepoittevin, *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005, 2 t.

Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet, au delà de L'Angélus*, suivi du colloque de Cerisy du 4 au 7 octobre 2000, sous la direction de Geneviève Lacambre, Paris, De Monza, 2002.

Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1921. 3 t.

Alexandra Murphy, *Jean-François Millet*, Museum of Fine Arts, Boston, 1984.

Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, Quantin, 1881.

2. 밀레에 관한 논문 및 기사

Barbey d'Aurevilly, « J.-F. Millet », *Le Constitutionnel*, 19 avril 1876.

Théophile Gautier, « Le Salon de 1848 », *La Presse*, 2 mai 1848.

- André Guyaux, « *L'Angélu*, ou la mort du fils (Millet-Dali-Coppée) », *Art et Littérature*, Actes de Congrès de la Société française de Littérature générale et comparée, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.
- Hadol, « L'Exposition du cercle de la rue de Choiseul », *La Vie parisienne*, 4 mars 1865.
- Francis Haskell, « Millet in London and Paris », *The Burlington Magazine*, April 1976.
- Louis Leroy, « Promenade d'un humoriste à l'Exposition universelle », *Le Charivari*, 29 août 1867.
- Paul Mantz, « Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1867.
- Nadar, « Lanterne magique des auteurs, journalistes, peintres, musiciens, etc., par Nadar », *Le Journal pour rire*, 24 juillet 1852.
- Théodore Pelloquet, « Exposition universelle de 1867 », *Le Monde illustré*, 20 juillet 1867.
- Armand Silvestre, « L'École de peinture contemporaine III », *La Renaissance*, 7 septembre 1872.
- Théophile Silvestre, « Les artistes vivants au Champs de Mars et aux Champs-Élysées. IV. François Millet », *Le Figaro*, 21 mai 1867.
- Charles Tardieu, « Le cabinet de M. Jules Van Praet », *L'Art*, 1880.
- W. Bürger [Théophile Thoré], « Exposition universelle. Beaux-Arts », *L'Indépendance belge*, 12 juin 1867.
- Remy Villand, « La famille du peintre, notes généalogiques », *Jean-François Millet chez lui... à Gréville-Hague*, Manche Tourisme, Coutances, 1993.

3. 그 밖의 자료

Théodore Duret, *Les Peintres français en 1867*, Dentu, 1867.

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1996.

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1996.

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général, 1^{ère} livraison : Œuvres d'art, publié par la commission impériale, Dentu, 1867.

〈Résumé〉

L'Angélus de Millet par le regard de son temps

AHN Sung-Eun

L'Angélus apporte à Millet un point d'ancrage dans sa renommée, ce qui finit par rassembler les gens à travers le monde devant cette petite toile (55,5 x 66 cm), plus de cent cinquante ans après sa conception. Cependant, la plupart des témoignages de spécialistes en art affirment que *L'Angélus* est loin d'être un chef d'œuvre, encore moins celui de Millet. Pour mieux connaître le tableau, il faut remonter le temps jusqu'en 1857 afin d'en suivre la trace.

L'Angélus est un tableau commandé par un Américain qui ne viendra pourtant pas le chercher. Le titre du tableau représente une prière catholique et quotidienne qui vénère le mystère de l'Incarnation. La préoccupation de Millet est de faire entendre le son de la cloche. Car, la prière est récitée aux trois coups de la cloche qui retentit le matin, le midi et le soir. En Corée, le titre de ce tableau n'est pas *L'Angélus*, tout comme en Chine et au Japon. Le catholicisme n'étant pas la religion principale de ces pays, le titre avait subi un changement, tout en gardant l'esprit du tableau, ce qui peut se traduire par « le son de cloche qui tinte tardivement » ; ainsi, le moment de la prière est bien indiqué.

En 1865, *L'Angélus* de Millet est exposé pour la première fois au public dans une galerie à Paris. Tandis que les critiques restent

silencieux, la première caricature sur le tableau est publiée par un dessinateur Hadol. C'est à l'Exposition universelle de 1867 à Paris qu'il peut rencontrer le grand public, y compris étranger, mais l'accueil n'est pas très enthousiaste par rapport aux huit autres tableaux de Millet exposés, entre autres, *Des glaneuses* et *Bergère avec son troupeau*. Ensuite, en 1872, *L'Angélus* fait aussi partie d'une exposition à Londres, 'Summer Exhibition of the Society of French Artists'.

Le succès de *L'Angélus* est bien posthume mais durable. Ce fait représente sans doute la consécration du talent de l'auteur et aussi la valeur du tableau, de sorte que son nom retentit dans le monde entier et *L'Angélus* est devenu comme un spécimen de Millet.

주 제 어 : 밀레(Millet), 만종(L'Angélus), 미술비평(critique d'art), 만국박람회(Exposition universelle)

투 고 일 : 2013. 3. 25

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

유럽 프랑스어권 아오스타 주의 자치권 형성과정 및 범위에 관한 연구*

정 남 모
(울산대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 1. 서론 | 3. 아오스타 주의 지위법안을 통해
본 자치권의 범위 |
| 2. 아오스타 주의 자치권 형성 및
자치주 준비법안 | 3.1. 주 정부의 헌법 및 기관의
구성과 관련된 자치권 |
| 2.1. 아오스타 주의 자치권 형성
과정 | 3.2. 주 정부의 경제·사회·언어
와 관련된 자치권 |
| 2.2. 1945년 5월의 자치주 준비법안 | 3.3. 이탈리아 정부에 대한 주
정부의 자치권 |
| 2.3. 1945년 9월의 연합 지위법안 | |
| | 4. 결론 |

1. 서론

아오스타 주(La vallée d'Aoste)는 이탈리아어와 프랑스어를 공용어로 사용하는 프랑스어권 지역이며, 프랑스어권 연합(이하 OIF로 약칭)의 회원으로 가입된 주이다. 많은 프랑스어권 지역 중 아오스타는 “미지”, “오지” 등의 수식어를 동반하며 좀처럼 그 정체가 밝혀지지 않고 또 관심을 많이 받지 못하는 이유는 이 지역이 한 국가가 아니라 이탈리아의 한 주

* “이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-35C-2011-2-A00832).”

로 있어 그 존재감이 적기 때문일 것이며 또한 지리적으로 접근하기 어려운 오지에 있기 때문일 것이다. 본 연구에서는 작은 면적과 인구임에도 무수한 외세의 침략에 대항하여 정체성을 지켰고 또 이탈리아에 병합된 이후에도 자치권을 위한 끊임없는 투쟁을 통해 민족의 정체성을 이어가고 있는 아오스타 자치주를 변방이 아닌 중심에 두고 연구하고자 한다.

아오스타는 자치권이 강화된 특별 지위를 부여받은 주이며, 이탈리아의 20개 주 중 이곳과 유사한 지위를 부여받은 곳은 시실리, 사르데냐, 프리울라-베네치아 가우리아 그리고 트렌티노-알토 아디주이다. 아오스타가 있는 지리적 위치는 프랑스 동부의 국경 또는 이탈리아 서부의 국경 지역이며, 이곳은 유럽에서 가장 높은 몽블랑(4,807m)을 비롯하여 수많은 산과 계곡으로 이루어진 곳이다. 이 자치주의 총면적 3,262km²이며 인구는 123,978명(2006년 현재)¹⁾이며, 도청소재지인 아오스트의 주민은 34,270명(2005년 기준)이다. 계곡(La vallée)을 중심으로 아오스타 자치주의 문화가 형성되었으며 대주교 성 안셀무스의 고향이자 풍부한 자연유산 및 로마유적 등의 문화재가 있다.

아오스타 자치주는 이탈리아 서북쪽 맨 끝의 험준한 알프스에 둘러싸여 다른 지역과 격리되었고, 프랑스와 이탈리아의 영향을 받아 두 국가의 문화가 공존한다. 또한, 이 지역에서는 프랑스어와 이탈리아어 그리고 프랑스 방언을 사용하는 이중 공용어 또는 다중 언어를 사용하는 지역이다. 부연하자면 프랑스어는 민족공동체의 언어 그리고 이탈리아어는 지배어라고 할 수 있는 국가의 언어(행정 어)의 지위를 유지하고 있다. 이 배경에는 19세기만 하더라도 이 지역이 사부아 공국에 속해 있으면서 프랑스-프로방سال어를 사용하였고 또한 정치, 사회, 문화 등 전반적으로 사

1) 선행 연구 “미지의 유럽프랑스어권, 아오스타 자치주의 언어사용 및 언어의 정체성에 대한 연구 (정남모, 『한국프랑스학논집』 제 67집, 2009, p. 381)에서 오타로 아오스타 자치주의 인구수가 “2123,978명”으로 잘못 기재되어 본지를 통해 “123,978명”으로 수정한다.

부아의 영향을 받았기 때문이다. 이렇게 볼 때 행정적으로는 이탈리아에 속해 있지만, 민족의 정체성으로 보면 프랑스에 더 가깝다고 할 수 있을 것이다.

본 연구를 통해 아오스타 자치주의 민족정체성과 자치권의 형성이라는 중층적 문제의식 위에서 아오스타 주의 핵심 권한인 자치권에 관한 체계적인 분석으로 미지의 유럽 프랑스어권 아오스타에 관한 구체적인 이해를 제고하고자 한다. 이를 위한 연구의 방향성과 목적은 다음과 같다. 1) 첫 주제 “아오스타 주의 자치권 형성 및 자치주 준비법안”에서 1945년 5월과 9월 자치권을 획득하기 위한 자치 준비법에 어떤 내용이 담겨 있는지 그리고 현재의 자치권이 과거 어떤 과정과 변화를 거쳐 획득하게 된 지위인지를 고찰하며 자치권에 관한 통시적 이해를 제고한다. 2) 두 번째 주제, “아오스타 주 지위법안을 통해 본 자치권 범위”를 통하여 법안에 명시된 주의 권한 및 경제·사회·언어와 관련된 자치권의 특징을 살펴보고, 마지막으로 이탈리아 정부에 대한 아오스타 주의 권한의 범위를 가늠하며 자치권에 관한 공시적 이해를 제고하고자 한다.

2. 아오스타 주의 자치권 형성 및 자치주 준비법안

아오스타 주에서 자치권의 형성과정이라는 첫 항의 주제를 통하여 이 지역이 어떠한 역사적 과정을 통하여 오늘날의 자치권을 획득하게 되었는지 간략하게 살펴볼 것이며, 그다음에는 반 파시스트 저항을 통해 1945년에야 획득한 자치권의 첫 근거인 1945년 5월과 9월의 자치 준비법을 살펴본다. 이러한 고찰을 통하여 이탈리아 공화국 제도 내에서도 독립적인 자치권을 유지하는 아오스타를 구체적으로 이해하고자 한다.

2.1. 아오스타 주의 자치권 형성과정

아오스타 자치주가 국내에 거의 소개되지 않은 점을 고려할 때, 고대부터 현재까지 구체적인 역사적 고찰이 먼저 필요할 것이지만 이미 선행 연구에서 다루었기 때문에 본 연구에서는 아오스타 주의 자치권과 관련된 역사만 살펴볼 것이다.

먼저 아오스타에서 프랑스 또는 프랑스어의 영향을 받게 된 동기를 간략히 살펴보면 11세기로 거슬러 올라간다. 이때 아오스타는 사부아 공국에 귀속되어 있었기에 공국의 행정 및 법령을 따랐다. 1561년부터 사부아 공국은 라틴어 대신 모든 공공문서를 프랑스어로 작성하였기 때문에 간접적으로 프랑스의 영향권 아래에 있었다. 이후, 1796년에는 나폴레옹 1세가 니스 및 사부아 지역을 프랑스에 병합하는 과정에서 아오스타 역시 프랑스의 한 주로 편입되어 프랑스의 직접적인 영향권에 놓이게 된 것이다. 그 이후에도 수없이 바뀐 이탈리아 국경선이 말하듯, 주변 강국의 힘의 논리에 의해 아오스타의 운명도 수없이 달라졌다. 강대국의 전략과 맞물려 아오스타 및 피에몬테 지역은 주로 프랑스와 오스트리아의 완충 지역의 역할을 하며 일종의 독립적인 지역 국가로 남아있었으나 1815년경 피에몬테 지역과 함께 제노바 공국에 병합된다.

아오스타 지역이 현재와 같이 이탈리아에 정식으로 귀속되는 시기는 1857년 이탈리아에서 오스트리아인을 퇴치하는 역사적 과정에서 일어났다. 이탈리아에서 오스트리아를 몰아내는데, 프랑스의 나폴레옹 3세가 협력한다는 조건으로 사르데냐 왕이 니스와 사부아 지역을 프랑스에 이양한다는 조약을 맺었기 때문이다. 따라서 1860년 3월 24일 토리노 조약(le traité de Turin)의 체결에 따라 사부아는 프랑스의 영토가 되었지만, 아오스타는 이 조약에서 제외되었기 때문에 이탈리아에 남게 된 것이다.

이 시기부터 아오스타 주민은 동화를 강요하는 이탈리아 정부에 협력하느냐 아니면 저항할 것이냐를 선택해야 했다. 그들은 결국 후자를 선택하였고, 그들의 언어와 민족의 정체성을 고수하기 위해 이탈리아 정부

에 저항했다. 이 선택은 곧 아오스타에 대한 이탈리아의 박해로 이어진다. 예를 들면 1861년 3월 17일 이탈리아는 아오스타 주의 지위를 박탈하고 토리노(Turin) 주의 군으로 편입시키기도 했으며, 또한, 프랑스어의 사용을 억제하려는 이탈리아 중앙정부 조치의 하나로 1880년 주민의 반대에도 법률과 관련된 민사 및 형사소송법을 이탈리아어로 대체하는 등의 억압과 탄압을 지속하였다. 하지만 자치권을 수호하려는 아오스타 주민의 저항 역시 만만치 않았다. 1909년 아오스타연맹(la Ligue Valdôtaine)이 창설되어 안셀므 르네(Anselme Réan)를 중심으로 프랑스어의 공식사용(2개 국어의 사용)을 주장하였고, 에밀 샤누(Emile Chanoux)의 연방창설 주장, 프레데릭 샤보(Frédéric Chabord)의 자치권 주장 등 수많은 항쟁이 뒤를 이었다.

이탈리아 정부에 대항하여 주의 정체성을 찾기 위한 투쟁은 20세기에 도 치열하게 진행되었다. 그리고 1차 세계대전 발발 이후, 1925년 아오스타에서는 아오스타 청년회(La Jeune Vallée d'Aoste)를 창설하였고, 이들은 파시즘에 대항하며 레지스탕스 활동을 벌이게 된다. 이러한 내부의 압박과 아울러 1945년 프랑스 군대가 4월 28일에서 6월 24일까지 주둔하고, 이어 독일 및 영국군이 이곳에 진입하면서 합병을 둘러싼 갈등이 국제적인 이슈가 된다. 이러한 상황에서 위협을 느낀 이탈리아 정부는 결국 아오스타의 자치권을 인정하게 된 것이다. 이처럼 아오스타의 자치권은 그냥 주어진 것이 아니라 민족 정체성과 공동체를 지키려는 아오스타인의 끊임없는 저항과 항쟁을 통해 얻어진 결과이다.

2.2. 1945년 5월의 자치주 준비법안

아오스타가 해방되자마자 자치주를 위한 첫 법령이 장-조콩드 스테베닌(Mgr Jean-Joconde Stévenin)에 의해 1945년 5월에 발표되었다²⁾. “장

2) Zanotto André, *Histoire de la vallée d'Aoste*, Touneuve, 1968, p. 266.

-조콩드 스테베닌이 작성한 아오스타 주의 자치 준비법안 (Projet de Statut pour la Vallée d'Aoste par Mgr Jean-Joconde Stévenin)³⁾이 그것이며, 그 뒤를 이어 그해 9월 13일에 아오스타 자치권을 위한 더욱 정교한 법안이 발표되는데, 이것이 “아오스타 자치주 연합의 지위법안 (Les Statuts de l'Union Valdôtaine)”이다. 본 장에서는 두 법안의 주요 내용과 차이점을 비교하면서 아오스타의 초기 자치법안에 관한 이해를 도모한다.

1945년 5월의 아오스타 주의 자치 준비법안은 18개 항(약 50행)으로 구성된 문서로 연합의 구성 문제와 아오스타의 정통성 및 자치권에 대해 강조되고 있는데, <1항>의 내용을 보면 다음과 같다.

1항: 아오스타 자치주의 코뮌들은 체제 붕괴 이전으로 복원한다.⁴⁾

여기에서 중심 단어는 “체제 붕괴 이전 (avant le régime tombé)”과 “복원한다 (reconstituées)”로 아오스타 자치주에 속한 코뮌들이 이전의 체제로 되돌아가는 것을 선언한다. 복원이란 이전의 정통성과 정체성을 회복한다는 의미이다. 그렇다면 이전이란 언제이며 어느 시기를 말하는 것인가? 이전의 체제란 사부아 공국에 속해 있으면서 그들의 전통과 언어가 고수되던 1814년에서 1860년까지 말한다. 그 당시 큰 언니와 같았던 사부아 공국⁵⁾과 이별한 직후, 1861년 성립된 이탈리아 공화국에서 아오스타인은 중앙정부로부터 차별적 대우를 받으면서 저항과 투쟁으로 이전의 체제를 복원하고자 했는데, 이는 주의 영역과도 관계가 있다.

3) 아오스타 자치주 공식사이트(<http://www.regionevda.it>)의 “자치주 행정” 내부의 “자치권 및 헌법”에서 문서 “장-조콩드 스테베닌이 작성한 아오스타 자치 준비법 (Projet de Statut pour la Vallée d'Aoste par Mgr Jean-Joconde Stévenin)” 참조.

4) “Art. 1: Les communes de la Vallée d'Aoste sont reconstituées comme avant le régime tombé.” *Ibid.*

5) 정남모, “미지의 유럽프랑스어권, 발레 다오스트의 언어사용 및 언어의 정체성에 대한 연구, 『한국프랑스학논집』 제 67집, 2009, p. 385 참조.

2항: 프티-성-피에르에서 카레마까지 아오스타는 정부에 의해 인정된 자치주이다.⁶⁾

〈2항〉에서 영토에 관한 주장을 하면서도 완벽한 자치의 의미를 담은 “자치주”나 “공인된” 등의 표현은 자제되고 있지만, 이탈리아 정부에 의해 “인정된 (reconnue)”이란 단어를 통해 자치주가 되었다는 점을 내포하고 있다. 또한, 자치주의 영역을 “프티-성-베르나르에서 카레마까지 (du Petit-Saint-Bernard à Carema)” 명확하게 규정하며 이 자치주가 가진 배타적 영역을 천명하고 있다. 영역에 관한 명확한 언급은 이후 1945년 9월의 법률이나 1948년의 법률에서 더 강조되지 않은 이유는 중앙 정부와 주 정부 간에 구역과 관련된 분쟁이 없다는 것을 의미한다.

3항: 아오스타 자치주는 코뮌의회의 투표로 5년마다 선출되는 25명의 주의회 의원(일종의 옛 고관의회)에 의해 권한이 행사된다. 모든 의원들은 재선 할 수 있다.⁷⁾

〈3항〉에서는 주의회의 구성에 관한 내용에서 “일종의 옛 고관의회”라고 환기하면서 과거로의 회귀 또는 정통성의 복원이라는 의미를 주고 있다. 이 항의 주요 내용은 주의회의 구성에 관한 것으로 코뮌의회의 투표로 5년마다 선출되는 25명의 의원에 의해 주의회가 유지되며 집행부는 의장과 부의장 등이다. 주의회의 구성에서 차이점은 의원 수는 여기에서 5명 그리고 9월 법률에서는 3명으로 축소된 것이다⁸⁾. 〈5항〉에서는 주의

6) “Art. 2: La Vallée d'Aoste, du Petit-Saint-Bernard à Carema, est constituée en région autonome reconnue par l'état.” 아오스타 자치주 공식사이트의 “자치주 행정” 내부의 “자치권 및 헌법”에서 문서 “장-조콩드 스테베네이 작성한 아오스타 자치 준비법” 참조.

7) “Art. 3: La région valdôtaine est administrée par un conseil régional composé de 25 membres (comme notre antique Conseil des commis), élus chaque cinq ans par votation des conseils communaux. Tous ses membres sont rééligibles.” *Ibid.*

8) “4항: 주의회는 내부에 5명의 의원으로 구성된 주의회와 의장, 부의장을 선출한다. 내규는 주의회 회원과 의장 그리고 부의장이 정한다. (Art. 4: Le conseil régional élit

회의 권위와 자치권을 강조하는데, 그 내용은 다음과 같다.

5항: 주의회는 중앙정부의 관리나 대리인의 어떠한 중재도 없이 자치주의 최고권위를 행사한다.⁹⁾

이 항에서 주의회가 “최고권위”를 지향하는 반면, “어떠한 중재도 없이”라는 표현으로 주의회의 권위 확립과 이탈리아 정부에 대한 자치주의 배타적 권리를 강조하고 있다. 이러한 자치적 권한은 예산과 관련된 부분에도 적용된다.

6항: 주의회는 [...] 중앙 정부 부분의 어떤 통제도 없이 예산을 승인한다.¹⁰⁾

예산의 승인에 대해 중앙 정부의 통제가 없다는 것은 중앙 정부로부터 지출되는 예산이 최소화되었다는 것이다. 예산과 관련하여 주의회는 모든 코뮌에 관리보고서를 보내고, 코뮌은 예산을 집행하거나 주의회에 견해를 보낼 수도 있다. 이 과정에는 이탈리아 정부의 승인이 필요 없으며, 오로지 자치권을 가진 주의 법을 통해 실행된다.

지금까지 살펴본 5월의 준비 법안은 그들의 투쟁이 아직 끝나지 않은 듯, 뒤이어 오는 9월의 자치주 지위법안보다 정통성과 자치권에 관한 주장이 강하다. 반면, 1945년 9월 13일의 아오스타 자치주의 지위와 관련된 법안은 실질적인 자치주의 기관구성과 그와 관련된 세부지침이 자세히 명시되어 있다.

dans son sein un président, un vice-président et une junta composée de cinq membres. Un règlement interne fixe les attributions du président, du vice-président et des membres de la junta.” *Ibid.*

9) “Art. 5: Le conseil régional constitue l'autorité suprême de la région, excluant toute intervention de mandataires ou officiers du gouvernement central.” *Ibid.*

10) “Art. 6: Le conseil régional [...] approuve ses budgets en dehors de tout contrôle de la part du gouvernement central.” *Ibid.*

2.3. 1945년 9월의 연합 지위법안

연합 지위법안은 총 23항¹¹⁾으로 구성되어 있으며, 이 법안에서는 먼저, 자치주를 위한 행정과 관련된 위원회, 기관의 설립, 주지사, 이사회 의원, 협회, 의회, 이사회 등 통치 기구 및 통치자 그리고 정치행정에 관한 규정이 있다. 이 중에서 자치주의 지위와 직접 관련된 위원회의 구성과 협회 그리고 주지사에 관한 규정을 살펴보면 다음과 같다.

1항: 위원회는 “아오스타 자치주”의 이름으로 연합을 설립하기 위하여 아오스타 도청소재지에 설립되었다. 이 연합의 설립은 아오스타 자치주와 아오스타 주민의 모든 권익을 수호하고 또 권익을 촉진하기 위한 목적으로 설립되었다.¹²⁾

〈1항〉에서는 아오스타 자치주의 정치행정을 실질적으로 구성할 기관인 연합위원회에 관한 내용을 담고 있다. 전문 없이 시작되는 자치주의 준비법안 또는 시행령에서 가장 중심 단어는 “아오스타 자치주 연합”이다. 이 단어가 의미하는 범위는 아오스타 자치주 소속의 모든 코뮌을 지칭하는 것으로 5월의 준비 법안 〈2항〉에서 언급하였던 “프타-성-베르나르에서 카레마까지”이다. 그리고 이 위원회에 의해 설립될 연합위원회의 역할은 아오스타 자치주의 지역 및 이 지역 주민의 권익을 수호하고 또 촉진하기 위함이다. 이는 아오스타 주민의 존엄과 가치실현을 실현하는 것으로 연합의 설립 목적이 된다. 〈2항〉에서는 이 연합에 가입할 수 있는 조건과 책무에 관해 기술하고 있다.

11) 아오스타 자치주 공식사이트의 “자치주 행정” 내부의 “자치권 및 헌법”에서 문서 “아오스타 자치주 연합의 지위 (Les Statuts de l'Union Valdôtaine)” 참조.

12) “Art. I: Un comité s'est constitué à Aoste pour la formation d'une association qui prendra le nom de “Union Valdôtaine”, laquelle a pour but de promouvoir et de défendre tous les intérêts de la Vallée d'Aoste et des Valdôtains.” *Ibid.*

2항: 아오스타 자치주 남성과 여성이면 누구나 정치적 이념에 관계 없이 이 연합에 가입할 수 있다. 또 주민은 사회, 농업, 경제, 문화 영역에서 아오스타 자치주의 입장이 되어 헌신적이고 또 충실해야 한다.¹³⁾

연합위원회의 가입 자격은 아오스타 주민이라면 남녀노소 모두 가입 가능하며 또한 정치적 이데올로기에 영향을 받지 않는다. 이는 개인의 정치적 주체성을 인정하고 상호주의 및 평등의 원칙을 준수한다는 뜻이다. 이 연합은 주민의 권익은 수호하는 의무를 지는 대신 주민에게도 책임을 부여하는데, 그것은 경제, 사회 등 각자의 분야에서 아오스타를 위해 헌신적이고 또 충실한 주민이 되는 것이다. 이는 곧 이 연합의 주권이 주민에게 있다는 의미이며, 이 주권이 주민의 권리이자 의무라는 의제에서 출발한다.

그리고 <3항>¹⁴⁾에서는 연합위원회의 일원이 되기 위해 먼저 서면으로 통지해야 하고, 그다음에는 심의회를 통해 심의가 이루어진다는 절차상의 내용을 다루고 있다. 그리고 <4항>에서는 심의회의 인원과 집행부의 구성에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

4항: 연합은 주도에서 주민 15인의 대표자로 구성된 이사회 지도부에 의해 관리된다. 심의회는 의장, 부의장 그리고 회계담당 비서관이 포함된 3명의 의원으로 구성된 집행부를 구성한다. 심의회는 또 의원들 사이에 돌발적으로 생길 수 있는 질문이나 모든 논

13) "Art. II: Peuvent faire partie de l'Association tous les Valdôtains des deux sexes, sans distinction d'idée politique et qui donnent l'assurance d'être fidèles et dévoués à la cause Valdôtaine, dans le champ intellectuel, économique, agricole et social." *Ibid.*

14) "3항: 아오스타 자치주 연합의 일원이 되기 위해서 지원자는 이사회에 서면으로 요구를 해야 하며, 심의회는 통제 없이 그리고 결정적인 방법의 수락에 관한 심의가 있을 것이다. (Art. III: Pour faire partie de l'Association Valdôtaine, les postulants devront en faire demande écrite au Conseil de direction, lequel délibérera sur l'acceptation d'une manière définitive et incontestable)." *Ibid.*

쟁을 최종적으로 해결할 3인의 의원으로 구성된 특별위원 모임을 구성한다.¹⁵⁾

연합위원회는 15명의 의원으로 구성된 이사회에 의해 관리된다. 그리고 연합위원회의 집행부는 의장, 부의장 그리고 회계담당비서관이 포함된 3명의 의원으로 구성된다. 따라서 이사회와 연합위원회는 각자의 역할과 권한을 행사하며 또한 권한을 둘러싼 논쟁의 발생 시에 특별위원 3인을 통해 해결방안을 모색하고 있어 권한쟁의 심판 기능도 부여되고 있다. 그리고 의회 의장에 관한 역할은 〈5항〉에 다음과 같이 명시되어 있다.

5항: 의회의 의장 역시 연합과 심의회의 의장이다.¹⁶⁾

의회의 의장은 연합의 의장과 심의회 의장을 맡게 되어, 자치주 내에서 절대적 권한을 가지는 구조이다. 그리고 〈8항〉에서 그의 역할은 사회적 대표자이자 자치주의 최고 입법 기관인 주의회에서 모든 회의를 주재하는 권한과 의무를 진다¹⁷⁾ 명시되어 있다. 또한, 그는 한 국가의 원수처럼 자치주의 대표자로서 주 정부의 통합 및 조정자의 역할도 겸하고 있다.

지금까지 1945년 5월 최초의 자치권이 인정되었던 시기의 아오스타

15) "Art. IV: L'association est administrée par un Conseil de direction composé de quinze membres représentant, autant que possible, les principaux centres de la Vallée. Le Conseil choisira dans son sein une junte exécutive composée de: Un Président; Un Vice-Président; Trois Membres, dont un secrétaire trésorier. Il choisira en outre un collège de 3 syndics qui règlera sans appel toutes les controverses ou questions qui peuvent surgir entre associés." *Ibid.*

16) "Art. V: Le Président de la Junte sera aussi Président du Conseil et de l'Association."

17) "8항: 의장은 사회적 승인을 갖는다. 그는 모든 회의를 주재한다. 부재 시나 장애 사유 시, 부의장이 의장을 대행한다. (Art. XIII: Le Président a la signature sociale. Il préside toutes les assemblées. En cas d'absence ou d'empêchement, le Vice-Président le remplacera.)" *Ibid.*

자치주 준비법안과 1945년 9월의 아오스타 자치주 연합 지위 법안을 살펴보고 있다. 두 법안의 공통점은 이탈리아 정부로부터의 자치권 승인 직후, 아오스타의 자치권과 관련된 정당성에 근거하여 아오스타 자치주의 실질적 권리를 확보하기 위한 범위와 한계를 명시하고 있다는 것이다. 반면, 이 두 법안의 세부적 차이점은 5월 법안이 주로 전통성과 정체성 그리고 자치권의 효력이 미치는 영토라는 기본적인 주권에 치중되는 반면, 9월의 법안은 더욱 구체적인 시행령에 가깝다는 것이다. 예를 들면, 주의 자치권을 확립하기 위한 연합의 설치 및 연합의 소재지 그리고 의회의 구성 및 주민의 권리 등에 관한 세부적인 역할이 명시되어 있다. 따라서 이 두 법안은 서로 다른 법안이 아니라, 자치권을 위한 초기 법안과 후속 법안처럼 상호 보완적인 내용을 담고 있는 것이 특징이다.

3. 아오스타 주의 지위법안을 통해 본 자치권의 범위

앞 장의 아오스타의 자치권 형성과정에서 살펴보았듯 민족의 정체성과 전통 언어를 수호하고자 했던 아오스타 주민의 노력과 투쟁으로 1945년 이 지역은 자치와 관련된 각료의 심의 이후, 1948년 초 이탈리아 공화국의 대통령이 아오스타에 특별 자치 지위를 공식적으로 부여하게 된다¹⁸⁾.

이러한 배경 아래에 제정된 1948년 2월 26일의 “아오스타 자치주의 특별 지위법안”¹⁹⁾은 총 10조 52항으로 구성되어 있다. 본 장에서는 이 법안을 크게 “주 정부의 체제 및 역할”, “주 정부의 경제 및 사회적 자치권” 그리고 “이탈리아 정부에 관한 주 정부의 자치권”이라는 세 주제로 나누어 살펴보고 법안의 내용과 자치권의 범위에 대해 고찰하고자 한다.

18) Zanotto André, *Histoire de la vallée d'Aoste*, Touneuve, 1968, p. 266.

19) 아오스타 자치주 공식사이트의 “자치주 행정” 내부의 “자치권 및 헌법”에서 문서 “아오스타 자치주의 특별 지위법안” 참조.

3.1. 주 정부의 헌법 및 기관의 구성과 관련된 자치권

먼저, “아오스타 자치주의 특별 지위법안” 중 주 정부의 체제와 역할에 관한 조항을 살펴보면 아오스타 자치주의 고유한 체제와 기관 그리고 역할에 관한 이해를 제고하고자 한다. 먼저, 법안의 전문의 성격을 가진 1조 “주의 법안 (Constitution de la région)의 1항의 내용은 다음과 같다.

1항: 아오스타는 현 지위와 법률의 원칙에 기초하여 하나의 또 분리될 수 없는 이탈리아 공화국의 정치구성 단위 내에서 법적 개별성을 가진 자치주이다. 아오스타 자치주의 영토는 현 법률의 시효 일에 속하는 코뮌들이다. 자치주의 도청소재지는 아오스타이다.²⁰⁾

“주 정부의 헌법” 또는 “주 정부의 정체”의 의미가 있는 1조 1항의 주체 “Constitution de la région”²¹⁾에서는 주의 명칭, 정체, 영토, 주도에 관한 명확한 언급이 있어 선언적 효력과 규범적 효력을 가지는 내용으로 구성되어 있다. 주의 명칭은 “아오스타 자치주”이며, 정체는 이탈리아 공화국과 분리되지 않으면서도 공화국 내에서 자치권을 가진 “자치 주” 또는 “자치 주 정부”임을 천명하고 있다. 이 지역의 자치 권한은 이탈리아

20) “Art. 1: La Vallée d'Aoste est constituée en Région autonome, dotée de la personnalité juridique, dans le cadre de l'unité politique de la République italienne, une et indivisible, sur la base des principes de la Constitution et selon le présent Statut. Le territoire de la Vallée d'Aoste comprend les circonscriptions des communes qui en font partie à la date de l'entrée en vigueur de la présente loi. La Région a pour chef-lieu Aoste.” *Ibid*.

21) 아오스타 자치주에서 “주”를 표현하는 데 있어 프랑스어 “레지옹 (Région)”이라는 어휘를 많이 사용하고 있다. 예를 들면 “주의 헌법”, “주의 역할” 등인데, 이러한 이유로 주의 행정이 프랑스의 광역자치단체인 “지역 (Région)”에서 유래하였다는 선입관을 가질 수 있다. 하지만 역사적으로 프랑스의 “지역”은 1956년부터 공식적으로 언급되고, 1964년 본격적인 지역단위의 행정협의체 그리고 1986년에서야 광역자치단체이기에 연관이 없다. 오히려 주의 하위 단체인 “도 (Département)”에 관한 행정체제가 1800년 나폴레옹에 의해 도입되었기 때문에 그 영향이 있다고 볼 수 있다.

공화국의 법률에 근거하고 있으며 자치주의 영토 역시 자치권이 발효되는 시점부터 이 영토에 관한 배타적인 권리를 가진다. 여기에서 “법적 개별성”을 가진 자치란 일반적으로 지방분권에 따라 국가가 지방 자치주에 위임하는 권한이 아니라 국가와 개별적으로 또는 이전부터 갖는 지역의 고유한 권능인 자치 고유권에 해당하는 권한이다. 주의 권력은 1945년 5월의 준비 법안에서 밝혔듯 “프티-성-베르나르에서 카레마까지” 속해 있는 모든 코뮌이며 이곳에 정착하여 사는 모든 주민을 포함한다. 그리고 마지막으로 자치주의 주도는 “아오스타 Aoste”에 두고 있는데, 그 이유는 기원전 2천 년 전부터 인류의 흔적을 찾을 수 있고, 그 이후 골 족의 정착 등 아오스타의 기원이 되는 곳이자 중심지이기 때문이다. 그리고 다양한 문화유산 특히, 로마의 유적이 잘 보존되고 있는 아오스타 시는 이 주의 역사적 문화적 중심지일 뿐만 아니라 정치 및 경제의 심장이기도 하다. 5조 “자치주의 기관 (Organes de la région)”에서는 자치주의 기관 설립 및 과정에 관한 내용을 담고 있다.

15항: 자치주의 기관은 아오스타 자치주 의회, 자치주 정부, 주지사이다. 공화국의 법질서 원칙 및 헌법에 따라 현 조항의 순서를 존중하면서 지역정부의 형태, 의원 절대다수의 찬성에 따라 자치주 법으로 다음과 같이 결정한다.[...]22)

아오스타 자치주는 조례를 제정할 수 있는 주의회(Conseil de la Vallée)와 의결 사항 및 중앙 정부에서 주어지는 임무를 수행하기 위한 주 정부(Gouvernement régional) 그리고 주 정부의 대표인 주지사로 구

22) “Art. 15: Les organes de la Région sont: le Conseil de la Vallée, le Gouvernement régional et le Président de la Région. En harmonie avec la Constitution et les principes de l'ordre juridique de la République, et dans le respect des dispositions du présent titre, sont définis par loi régionale, approuvée à la majorité absolue des conseillers, la forme du Gouvernement régional ; les modalités d'élection du Conseil de la Vallée, du Président de la Région et des assesseurs[...]” 아오스타 자치주 공식사이트의 “자치주 행정” 내부의 “자치권 및 헌법”에서 문서 “아오스타 자치주의 특별 지위법안” 참조.

성된다. 법안 5조의 15항에서는 아오스타 주지사와 주 의원의 선출방법, 자치주의 기관, 주지사와 관련된 불신임안, 선거방법 등에 대해 명시되어 있다. 기관의 구성과 관련된 법은 원칙적으로 이탈리아 공화국의 법질서와 헌법에 근거를 두고 있으며, 주로 의원 절대다수의 찬성으로 의결되는 민주주의 방식을 취하고 있다. 특히, 주지사는 아오스타를 대표하는 이 지역의 대표로 자치주를 대표하며 공법 및 사법상의 법률관계에서 자치주의 지속적인 의사표시가 가능한 권능을 가진다. 그는 또한 아오스타 자치주의 코뮌 내부에 갈등이 발생하면 이를 조정할 기관의 설립에도 그의 권리가 적용되는데, 7조 “조정기관의 구성 (Organisation des bureaux de conciliation)”의 내용은 다음과 같다.

41항: 아오스타 자치주의 코뮌 내에서 조정기관의 설립은 주 정부의 심의 후 주지사의 법령에 따라 결정된다.²³⁾

아오스타 자치주 내부의 다양한 코뮌들 사이에 문화적 또는 경제적 격차 때문에 갈등이 생길 소지는 많다. 특히 코뮌마다 산업의 유형이 달라 수입에 차이가 있기 때문에 균형이 필요하다. 이러한 경제적 또는 행정적 문화적 차이에 관한 갈등을 조정하는 기관은 궁극적으로 자치주의 균형적 발전과 건전한 발전을 유도하는 것이다. 이는 또한 코뮌뿐만 아니라 각 지역 주민의 격차를 줄여 주민의 균형적인 삶과 권익에 이바지하는 것이다. 그리고 자치주의 행정은 주민의 의견을 반영하는 것을 원칙으로 한다. 2조 3항과 4항에서 아오스타 주 정부가 원조 및 교육 등 생활에 대해 주민에게 서비스를 제공하면서 자치 활동의 주체자로 존재하지만, 주 정부의 획일적 행정을 막을 수 있는 장치 역시 주민이 가지고 있다. 8조 “지역 공동체(공공단체, Collectivites Locales)”에서 코뮌의 신설

23) “Art. 41: L'institution des bureaux de conciliation dans les communes de la Vallée d'Aoste est décidée par décret du Président de la Région après délibération du Gouvernement Régional.” *Ibid.*

및 변경에 관한 내용이다.

42항: 자치주는 관심 있는 주민의 문의 이후, 법률을 통해 해당 지역에서 새로운 코뮌을 신설할 수 있고, 그 명칭과 경계를 변경할 수 있다.²⁴⁾

역사에서 유래하는 전통적인 구역이 코뮌의 기본 단위이지만, 거주 상황과 효율적인 행정 등의 이유로 코뮌의 명칭이나 경계의 변경 또는 새로운 코뮌의 신설이 필요할 수 있다. 이 경우, 자치주의 행정을 행정기관이 독단적으로 실행할 수 없게 “주민의 의견 이후”에야 변경할 수 있다. 이는 행정에서도 주 정부와 주민간의 밀접성을 강조한 것이며, 또한 주 정부가 주민을 통제하거나 주민과 대립하는 관계가 아니라, 주민의 의견과 참여 그리고 궁극적으로 주민의 권리를 보장하는 구조이다.

3.2. 주 정부의 경제 · 사회 · 언어와 관련된 자치권

아오스타 주 정부가 법적 권한을 행사하는 분야는 일반적인 자치단체의 분야보다 더 포괄적인 동시에 세부적인데, 2조 “주의 역할 (Fonctions de la région)”은 다음과 같다.

2항: 공화국의 사회적 경제적 개혁의 기본적인 조치와 국가적 권익, 국제적 의무의 존중, 공화국의 법률적 구성 원칙 그리고 헌법에 따라 주 정부는 아래의 항목에 관한 법적 권한을 행사한다.²⁵⁾

24) “Art. 42: La Région peut, après consultation des populations intéressées, créer, par une loi, de nouvelles communes sur son territoire et modifier leur circonscription et leur dénomination.” *Ibid*.

25) “Art. 2: En harmonie avec la Constitution et les principes de l'organisation juridique de la République, et dans le respect des obligations internationales et des intérêts nationaux, ainsi que des dispositions fondamentales des réformes

주 정부는 “a”에서 “z”까지 총 21개 항목(알파벳의 순서 중 j, k, w, x, y는 없음)의 다양한 항목에 대해 법적 권한을 행사한다. 주 정부의 권한은 농업, 임업, 서비스업 등 넓은 영역에 걸쳐 있으며, 세부적으로는 아오스타 자치주의 고유 상품, 기관과 서비스 구성 등 다양하다. 이러한 다양한 분야에 대한 지역 상황과 지역의 특수성을 반영하여 권한이 행사되며 또한 여기에 주 정부의 가치와 목표가 추가된다.

주의 권한은 일반적인 방식인 중앙집권적 권력구조가 아니다. 중앙권력으로부터 분권화된 권력 즉, 탈 중심적 권력으로 주의 행정이 중심이 되는 구조이다. 그 중 대표적인 몇 가지만 살펴보면, “a) 개별 행정과 법적 지위 그리고 자치주에 속하는 기관과 서비스의 구성”, “b) 그 지역의 구역과 지역 공동체 구성”, “c) 농촌과 도심 지역의 경찰”, “d) 농업과 임업, 축산, 식물상 및 동물상”, “i) 사냥 및 어업” 등 매우 다양하다²⁶⁾. 이런 세분된 구조에서 이루어지는 행정은 주의 특성뿐만 아니라 각 코뮌의 실정에 맞는 맞춤형 행정의 실천이 가능하다.

주 정부는 또한 13개 항목에 대해 “통합적 법적 규범”을 제정할 수 있는 권한을 가진다. 이는 주의회가 제정하는 조례와 주지사 권한에 의한 규칙 제정권을 포함한다. 법적 규범이 효력을 미치는 영역은 자치주의 산업 및 상업, 지역 금융기관의 설립 등 광역 한 영역이다.

3항: 주 정부는 아래 항목들에 대해 지역의 조건에 법을 적용시키기 위해 이 항목에 관한 정확한 한계를 통해 공화국 법률의 실행과 통합적 법적 규범을 제정할 수 있는 권한을 가진다.²⁷⁾

économiques et sociales de la République, la Région exerce le pouvoir législatif dans les matières suivantes.” *Ibid*.

26) 프랑스 파리의 지방자치단체의 경우, 정보와 커뮤니케이션, 지역 서비스 활동에 관한 연구 감사, 일반 행정, 문화 사업, 학교 교육, 도시 계획 주거 등 주로 서비스 문제를 다루는 데 반해, 아오스타 자치주에서는 기본적인 지방 자치단체의 업무 외에도 농촌 및 도시의 경찰, 농업, 어업, 산업 및 상업, 광산채굴권 그리고 전통 산업에 관한 육성 등 다양하다. 이는 아오스타 자치주가 일반 자치단체와 다른 지위를 가졌음을 의미한다.

27) “Art. 3: La Région a le pouvoir d'édicter des normes législatives d'intégration et

주 정부가 “통합적 법적 규범”을 제정할 수 있는 권한을 가진 분야는 “a) 상업 및 산업”, “b) 지역 금융기관의 설립”, “c) 광산 채굴의 규제”, “f) 코뮌과 주 정부의 재정”, “g) 유치원 및 초등, 중등 교육” 등이다. 그 중 주 정부의 일반적인 목표인 지역 주민에 관한 편의와 복지향상에 관한 항목도 볼 수 있는데, 예를 들면 “보험 및 사회보장”, “공공에 관한 도움 및 원조” 등이다.

코뮌 및 주 정부의 재정 역시 자치에 있어 중요한 요소이다. 주 정부에서 재정의 안정적 확충은 중앙정부의 간섭을 최소화하고 자치주의 경쟁력을 높이는데 필수적 요건이다. 아오스타 자치주의 경우, 주 정부의 권한이 확대되어 있어 각 분야의 소득관련 세금이나 소비 및 재산과 관련된 세금 등을 통해 재원을 조달하고 있다. 그리고 영토에 관한 주권 역시 독립성을 갖고 있는데, 예를 들면 자치주의 지역 내에 있는 재산은 특별한 경우를 제외하고 자치주의 재산임을 3조 “재정과 영토 그리고 문화유산 (Finances, Domaine et Patrimoine)”에서 명시하고 있다.

5항: 국가적 차원의 서비스나 국방과 관련된 사안을 제외한 자치주의 영토에 있는 정부 소유의 재산은 자치주의 재산으로 양도한다. 가정용 및 관개용 공공용수 역시 자치주의 재산으로 양도한다.²⁸⁾

공화국 차원의 중대한 사안을 제외한 중앙정부 소유의 재산도 자치주의 재산임을 명확하게 명시하고 있다. 아오스타 자치주의 영토는 1945년

d'exécution des lois de la République, dans les limites précisées à l'article précédent, pour les adapter aux conditions régionales, dans les matières suivantes.” *Ibid.*

28) “Art. 5: Les biens domaniaux de l'Etat situés sur le territoire de la Région, à l'exception de ceux qui concernent la défense de l'Etat ou des services de caractère national, sont transférés au domaine de la Région. Les eaux publiques destinées à l'irrigation et à l'usage domestique sont également transférées au domaine de la Région.” *Ibid.*

5월의 준비 법안 <2항>에서 언급하였듯이 “프티-성-베르나르에서 카레마까지”이며, 자치주는 영토라는 공간적 지역을 기본 구성요소로 한다. 여기서 영토란 토지라는 단순한 행정구역이 아니라 자치권이 미치는 지역적 범위이다. 이 범위에 속하는 대부분 재산은 자치주의 것이며 문화유산이나 면세지대(4조, Zone Franche) 등도 이곳에 포함된다.

14항: 아오스타 자치주 영토 내에서 세관이 있는 곳에 면세지대를 둔다. 면세지대의 실행방법은 정부의 법률에 따라 결정되고 자치주의 승인으로 확정된다.²⁹⁾

지리적으로 아오스타 자치주는 서쪽에는 프랑스 그리고 북쪽에는 스위스와 국경을 마주하고 있어 국경지역에 면세지역을 설치하면 경제에 실질적인 도움이 된다. 아오스타 자치주는 이러한 지리적 장점을 이용해 국경지역에 면세지역을 설치하여 운용할 수 있다. 이것은 자치주가 특정한 자금을 운용할 수 있다는 것으로 주의 재정자립도를 높이는 기반이 된다. 따라서 면세지대의 설치에 공화국 정부의 법률과 자치주 승인의 과정을 거쳐 확정된다. 이러한 면세지역에서 외국어, 특히 프랑스어의 사용은 관광을 위해서라도 중요성을 가진다고 하겠다. 하지만 이곳에서 프랑스어는 단순한 관광의 요소를 넘어 아오스타의 역사적, 문화적 정통성을 잇는 매개이며, 이러한 정서 때문에 이곳은 이탈리아보다 프랑스 정서에 더 가까이 있다.

일반적으로 언어와 민족의 정체성 문제는 불가분의 관계에 있기 때문에 아오스타 자치주의 언어와 관련된 법안을 통해 자치권을 살펴보는 것은 매우 중요하다. 본 법안의 2조 3항에서 주 정부의 권한 중 교육과 관련된 항목으로 “g) 유치원 및 초등, 중등 교육”에서 주 정부는 “통합적 법

29) “Art. 14: Le territoire de la Vallée d'Aoste est placé au-delà de la ligne de douane et constitue une zone franche. Les modalités de réalisation de la zone franche seront établies en accord avec la Région et fixées par une loi de l'Etat.” *Ibid.*

적 규범”을 제정할 수 있는 권한을 가진다는 것을 알았다. 6조 “언어 및 학교의 구성 (Langue et Organisation des Ecoles)”의 38항에서는 자치주 내에서 프랑스어와 이탈리아어가 동등한 지위를 갖는다는 것을 명시하고 있다.

38항: “아오스타 자치주에서는 프랑스어와 이탈리아어가 동등한 지위를 가진다. 공공문서는 두 언어 중 하나로 작성할 수 있지만, 예외적으로 사법기관의 문서는 이탈리아어로 작성해야 한다. 아오스타 자치주에 있는 정부기관은 가능한 프랑스어를 알거나 지역출신의 주민을 공무원으로 채용한다.³⁰⁾

프랑스어와 이탈리아어의 동등한 지위는 물론 공무원의 채용에서도 프랑스어를 구사하거나 프랑스어를 사용하는 지역의 출신을 배려한다는 원칙을 두고 있다. 그리고 39항에서 프랑스어 및 이탈리아어에 관한 교육을 동등하게 하고 교육하는 시간 역시 그러하다.

39항: “자치주에 속해있는 모든 학교에서는 각 구역마다 프랑스어 교육과 이탈리아어 교육 시간을 동등하게 하고 몇몇 과목들은 프랑스어로도 수업할 수 있다.³¹⁾

교육에서 교과목에 관한 선정과 운영에 관한 문제는 이탈리아 정부와 주 정부 간의 첨예한 갈등이 있을 수 있는데, 왜냐하면 언어는 전통과 민

30) “Art. 38: En Vallée d'Aoste la langue française et la langue italienne sont sur un plan d'égalité. Les actes publics peuvent être rédigés dans l'une ou l'autre langue, à l'exception des actes de l'autorité judiciaire, qui sont rédigés en italien. Les administrations de l'Etat prennent à leur service dans la Vallée, autant que possible, des fonctionnaires originaires de la Région ou qui connaissent le français.” *Ibid.*

31) “Art. 39: Dans les écoles de n'importe quel ordre ou degré qui dépendent de la Région, un nombre d'heures égal à celui qui est consacré à l'enseignement de l'italien est réservé, chaque semaine, à l'enseignement du français. L'enseignement de quelques matières peut être dispensé en français.” *Ibid.*

족이라는 정체성과 밀접한 관련이 있기 때문이다. 따라서 교육의 계획이나 내용에 관한 갈등해결을 위해서 중앙정부의 교육 대표자 그리고 주정부의 대표자 간의 협의로 이루어진다.

하지만 교육의 시간에 대해 세부적으로 살펴보면 불공평한 점도 인지되는데, 예를 들면 두 언어의 교육시간은 동등하지만, 그 과목을 어떤 언어로 가르칠 것인가라는 부분에는 평등의 개념을 주지 않는다. 프랑스어로 교육할 수 있는 교과목은 소수이며, 일반적으로 이탈리아어로 수업을 진행한다. 즉, 프랑스어를 교육할 수 있는 일정한 시간을 배정받았지만, 프랑스어로 수업을 진행할 수 있는 과목들은 소수이다³²⁾.

아오스타의 자치권 중 가장 특징적인 부분은 학교 및 교육에서의 자치권이다. 일반적으로 학교나 교육에 관련된 권한은 국민과 관련되는 국가의 3대 요소(국민, 영토, 주권) 중 하나이므로 주로 한 국가의 중앙 정부에서 관리한다. 지방자치단체는 중앙정부에서 알리는 교육정책을 집행하는데, 주로 해당 학교나 교육 기관의 서비스 및 시설투자 부분에 관여하는 것이 일반적이다. 하지만 아오스타 자치주에서는 앞서 보았듯 프랑스어와 이탈리아어 간의 불평등이 일부 존재하지만, 법의 테두리 안에서 주정부의 개별적 교육정책이 가능하다. 예를 들면, 교육의 시간과 과목, 교사의 양성과 관리 등 교육의 전반적인 업무와 관련된 부분도 일부 자율성이 부여되고, 특히 민족의 정체성과 관련된 프랑스어로 교육할 수 있다는 점은 전형적인 자치주의 모습이다.

3.3. 이탈리아 정부에 대한 주 정부의 자치권

아오스타 자치주의 자치권은 이탈리아 중앙정부의 중앙집권정책과 지방정부의 자치권이라는 상호 간의 딜레마적인 상황과 긴밀하게 연결되어 있다. 따라서 “9조, 자치주와 정부 간의 관계 (Titre IXe, Rapports entre

32) 정남모, “미지의 유럽프랑스어권, 발레 다오스트의 언어사용 및 언어의 정체성에 대한 연구, 『한국프랑스학논집』 제 67집, 2009, p. 390 참조.

l'Etat et la région)”에서 이탈리아 중앙정부와 아오스타 주 정부 간의 합의된 원칙이 무엇이며 또한 두 정부 간의 긴장 발생 시 어떤 방법을 통해 해결하는지에 대해 살펴본다. 먼저, 44항을 통하여 공공질서와 관련된 권한이 “주 경찰”과 “정부 경찰”로 분리되어 있음을 알 수 있다.

44항: 주지사는 공화국 정부의 위임에 대하여 주 경찰 및 정부 경찰의 도움으로 책임 있는 사안에 대해 정부의 지침에 따라 공공질서의 유지에 힘쓴다. 특별한 경우, 만약 정부의 안전을 위해 필요하다면 공화국 정부는 공공질서 유지를 직접 맡는다. 그는 책임 있는 사인에 대해 공화국 정부의 지시에 따르면서 자치주에서 정부에 의해 위임된 행정임무를 수행한다. 그는 특히 자치주와 관련된 문제를 논의할 때 각의 회의를 중재할 수 있다.³³⁾

경찰의 주요 기능은 국민의 신체와 재산을 보호하는 임무이다. 정부 경찰의 경우 국가적인 정보망 등을 통한 포괄적 치안에 쉽지만, 단점으로는 지역과 밀착된 기초 치안에 대해서는 취약할 수 있다. 아오스타 자치주의 경우, 자치적 치안이 가능한 분권적 경찰체제가 확립되어 있어, 지역 경찰은 주민 생활과 직결된 서비스 및 일상과 관련된 생활서비스도 가능한 구조이다.

아오스타 주지사는 공공질서의 유지를 위해 주 경찰과 정부 경찰의 도움으로 위임된 업무를 수행하는데, 여기에서 “정부의 지침에 따르면서”라는 표현에서는 수직적인 위계의 의미가 있다. 하지만 정부 경찰의 도움

33) “Art. 44: Le Président de la Région, sur délégation du Gouvernement de la République, veille au maintien de l'ordre public, en se conformant aux directives du Gouvernement envers lequel il est responsable, au moyen des unités de la police d'Etat et de la police locale. Dans des cas exceptionnels, si la sûreté de l'Etat le requiert, le Gouvernement de la République se charge directement du maintien de l'ordre public. Il dirige les fonctions administratives déléguées par l'Etat à la Région en se conformant aux instructions du Gouvernement de la République, envers lequel il est responsable. Il intervient aux séances du Conseil des ministres, lorsque tout débattues des questions qui concernent tout particulièrement la Région.” *Ibid.*

을 받아 주지사가 권한을 행사할 수 있다는 점에서 그리고 “만약 정부의 안전을 위해 필요”하다는 전제하에서 정부가 공공질서 유지에 가담한다는 점에서 자치권이 먼저 적용된다는 사실을 알 수 있다. 그리고 자치주와 관련된 논의에서 주지사가 각의 회의를 중재할 수 있다는 점에서도 주의 이익을 대변할 권한이 부여된다는 사실을 알 수 있는데, 이는 중앙 정부와 주 정부의 관계가 위계적이 아닌 수평적이고 기능적 관계임을 보여주는 것이다. 이러한 수평적 관계는 연합위원회의 구성에서도 드러난다.

45항: 내무부의 대리인과 재무부의 대리인 그리고 의회에서 외국인 중에서 아오스타 자치주 심의회에 의해 지명되어, 자치주의 대리인으로 구성된 연합위원회는 자치주의 도청소재지에서 회의를 주재한다. 위원회는 각의 의장의 결정에 따라 임명된다. 위원회 역할과 관련된 비용은 자치주와 정부 간 동등하게 분배한다.³⁴⁾

연합위원회도 중앙정부의 내무부 및 재무부의 대리인과 주 정부의 대리인으로 구성되는 수평적 관계이다. 또한, 위원회의 역할과 관련된 비용 역시 중앙정부와 자치정부 간 균등하게 분배된다.

46항: 이전의 항에서 예고한 연합위원회는 정부의 법률에 따라 명시된 한계 내에서 양식에 따라 주 정부의 행정행위에 관한 적법성 감사를 실행한다. 법이 인정하는 한도 내에서 위원회는 주 정부의 권한을 가진 기관을 통해 근거 있는 청원에 관련하녀 행위의

34) “Art. 45: Une Commission de coordination, composée d'un représentant du Ministère de l'Intérieur, qui la préside, d'un représentant du Ministère des Finances et d'un représentant de la Région, désigné par le Conseil de la Vallée parmi des personnes étrangères au Conseil, est instituée au chef-lieu de la Région. La Commission est nommée par arrêté du Président du Conseil des ministres. Les frais relatifs au fonctionnement de la Commission sont répartis également entre l'Etat et la Région.” *Ibid.*

재검토를 촉진할 수 있다.³⁵⁾

아오스타 자치주가 비록 특별한 자치권을 가진 주이지만, 이탈리아 공화국이라는 법질서가 있기 때문에 중앙정부에 의한 감사는 기본적인 의무이다. 연합위원회의 주된 업무는 주 정부의 행정명령이 정부의 법에 저촉되지 않는 범위에서 이루어졌느냐는 적법성 감사이며, 한편으로는 실행된 또는 실행할 행위에 관한 재검토이다. 연합위원회가 감사를 하지만, 행정행위의 주체는 주 정부이며, 이는 공화국 법률의 테두리 하에 중앙정부와 주 정부 간의 행정적 연계인 동시에 갈등을 조정하는 역할을 한다. 그리고 자치주에서 선거가 갖는 의미는 중요하다. 왜냐하면, 자치라는 의미가 주민 스스로라는 자율적 의미를 뜻하기 때문이다. 선거를 통한 주민의 의지 반영은 자치의 근간이 된다. 아오스타 자치주에서도 예외가 아니다. 자치와 관련된 주의 내부 선거뿐만 아니라 공화국 차원의 상원과 하원의 선거도 주민의 의견을 반영하기 위한 선거구가 조직된다. 왜냐하면, 아오스타 주민 역시 공화국의 국민이기 때문이다.

47항: 상원과 하원의 선거를 위한 목적으로 아오스타 자치주는 선거구를 조직한다.³⁶⁾

“아오스타 자치주의 특별 지위”의 10개 조문 중 9조를 제외한 9개의 조문은 아오스타 자치주의 자치권에 관한 사항이라면 9조는 주 정부와 중앙정부 사이의 관계 또는 주 정부가 지켜야 하는 의무 등이 나열되어 있다. 그리고 9조의 5개 항 중 마지막인 48항에서는 주 정부의 가장 중

35) “Art. 46: La Commission de coordination, prévue à l'article précédent, exerce le contrôle de légalité sur les actes administratifs de la Région, selon les modalités et dans les limites fixées par les lois de l'Etat. Dans les cas déterminés par la loi, la Commission peut, par requête motivée, promouvoir le réexamen de l'acte par l'organe compétent de la Région.”

36) “Art. 47: Aux fins des élections de la Chambre des Députés et du Sénat, la Vallée d'Aoste constitue une circonscription électorale.” *Ibid.*

요한 의무이자, 그 의무의 위반 시 가해지는 중앙정부의 가장 강력한 조치에 관한 내용이다.

48항: 중대한 법률 위반이나 현 지위 또는 헌법에 반하는 행위를 하였을 경우나 공화국 정부의 권유에도 유사한 위반이나 그런 행동을 저지른 주 정부의 주지사나 지역 정부의 교체를 시행하지 않았다면 아오스타 자치주 심의회는 해산될 수 있다. 심의회는 또한 국가적 안정을 이유로 해산될 수 있다. 해산은 지역문제 위원회의 의견과 각의 심의 이후 공화국 대통령의 근거 있는 결정에 따라 사후에 발생한다.³⁷⁾

중앙정부가 개입할 수 있는 부분은 사법을 위반한 경우가 아닌 주지사나 주 정부가 “중대한 법률 위반”이나 “헌법에 반하는 행위”의 공범을 위반한 경우로 한정된다. 그리고 위반 이후에도 주의회가 그들을 교체하지 않았을 때 정부로부터 제재를 받게 된다. 이 조항은 강력한 조치임을 부정할 수는 없지만, 주의 문제를 일차적으로 주의회가 해결하도록 기회를 제공한다는 점에서 주의 자치권이 먼저 인정되고 있음을 알 수 있다.

지금까지 이탈리아 중앙정부와 주 정부 간의 법률적 합의 원칙에 대해 살펴보았다. 아오스타 자치주의 자치권은 이탈리아 공화국의 승인으로 이루어지고 자치권의 권한에 관한 제한과 수정은 “50항: 현 지위의 모든 수정은 합헌적인 법률에 따라 헌법에 예고된 절차를 따른다³⁸⁾”처럼 공화국의 법률로 이루어진다. 그리고 중앙정부와 주 정부는 서로 대립하는

37) “Art. 48: Le Conseil de la Vallée peut être dissous s'il procède à des actes contraires à la Constitution ou au présent Statut, ou à de graves violations de la loi, ou si, malgré l'invitation du Gouvernement de la République, il ne procède pas au remplacement du Gouvernement régional, ou du Président de la Région, qui auraient commis des actes ou des violations analogues. Il peut être dissous également pour des raisons de sûreté nationale. La dissolution survient par arrêté motivé du Président de la République après délibération du Conseil des ministres et avis de la Commission parlementaire des questions régionales,” *Ibid.*

38) “Art. 50: Toutes modifications du présent Statut sont soumises à la procédure prévue par la Constitution pour les lois constitutionnelles,” *Ibid.*

개념이라기보다는 분리의 개념이 적용되고 있다. 따라서 일반적으로 지방자치단체의 권력도 결국 국가권력의 일부라는 개념이 아오스타 자치주에서는 적용되지 않는다. 부연하자면, 아오스타 자치주의 권력은 일반 지방자치단체와 국가 권력이 합쳐진 개념이며, 중앙정부의 권력은 더욱 멀고 추상적인 개념이 된다.

4. 결론

아오스타 자치주는 이탈리아에 편입되던 19세기 중반 이후에도 프랑스적 문화와 정체성을 바탕으로 오랫동안 민족공동체가 형성·유지되어 온 지역이다. 현재에도 프랑스어를 이탈리아어와 함께 공용어로 사용하는 이탈리아의 한 주이다. 이러한 아오스타 자치주에 관한 연구는 민족공동체와 이중 언어의 다양한 문제, 다중언어, 자치권 그리고 지방분권 등과 연계하여 수많은 주제를 형성할 수 있다. 이처럼 다양한 담론과 후속 연구를 파생할 수 있음에도 국내에서 아오스타 자치주에 관한 연구는 거의 진행되지 않고 있어, 후속 연구의 필요성이 제기된다.

지금까지 유럽 프랑스어권 아오스타 주의 자치권 형성 및 자치권에 관한 기본적인 연구를 시도하면서 아오스타 자치주의 고유한 특성을 다음과 같이 도출할 수 있었다.

첫째, 아오스타 자치주에 주어진 현재의 자치권은 중앙정부 즉, 이탈리아 공화국과의 긴 저항과 투쟁의 값진 결과라는 것이다. 1880년 4월 사보아가 프랑스에 합병된 이후 이탈리아로부터 가해지는 차별 및 언어 공용화 정책에 투쟁하였으며, 현대에 들어와서도 1925년 레지스탕스 활동을 하며 파시즘에 대항하였다. 제2차 세계대전 때에도 이탈리아 정부가 아오스타 자치주의 주변 지역을 분리해 힘을 분산시키려는 전략에 맞서 주민은 안티-파시스트들과 결속을 맺는 등 다양한 전략과 수많은 희생을

통해 정체성을 유지했고 또 그 결과물이 자치권이다.

둘째, 아오스타 자치주의 권한이 광역하고 다양한 분야에까지 미친다. 자치주의 권한은 행정기관의 구성 등 지방 자치적 권한을 비롯하여 농업, 제조업, 서비스업 등을 망라한 광역 한 분야에 대해 중앙정부의 통제 없이 조례 및 예산을 책정할 수 있는 권한을 가진다. 중앙정부의 통제를 받는 경우는 국가적 차원의 서비스나 국방과 관련된 사안이다. 그리고 이탈리아 공화국에서 주어지는 제재 역시 헌법에 반하는 중대한 공범의 위반으로 한정되고, 이를 위반했을 시에도 먼저 자치주 내에서 해결할 수 있는 자치권을 부여한다.

셋째, 아오스타 주의 자치권은 민족의 정체성까지 항구적으로 유지할 수 있는 구조이다. 한 민족의 전통과 문화를 계승할 수 있는 가장 강력한 수단이 언어라는 것을 부인할 수 없을 것이다. 아오스타 자치주에서 공식적으로 사용되는 프랑스어와 이를 승인한 헌법을 통하여 과거-현재-미래의 정체성은 항구적으로 유지될 수 있다. 하지만 현재 자치주 내에서 이탈리아어의 영향력이 시간이 지날수록 사회뿐만 아니라 가정 내에서도 확산하는 경향이 있다는 것이다. 이것은 일시적인 현상이라기보다는 사회적 경제적 유리함을 이유로 “이탈리아화” 되어가는 자연적인 현상이기 때문에 인위적으로 막기에는 한계가 있다고 할 수 있다. 아오스타 주 정부도 이러한 문제를 인식하고 지방자치 법안까지 개정하며 특히 아오스타의 학생과 젊은이들에게 정체성에 관한 인식을 제고하기 위하여 온 힘을 쏟고 있다. 예를 들면 2013년 2월 22일 자치주의 행정업무를 보면 주지사 오귀스타 로랑딘 (Augusta Rollandin)을 필두로 2006년 3월 16일 지역자치법 6항을 2011년 11월 14일 26항으로 개정하면서 교육기관의 구성과 학생들의 교육 및 문화에 관한 프로그램을 강화하였다. 이러한 노력은 이제까지 아오스타가 자치주로 유지될 수 있는 동력이었으며, 최근에는 교육을 통해 이중 언어의 장점을 계발하며 언어의 활용과 전통 언어의 계승이라는 긍정적인 결과를 도출하고 있다.

참고문헌

- 박응격(외 18명), 『지방행정 거버넌스』, 인간사랑, 2009.
- 서상원, 『지방 행정』, 이담, 2009.
- 소진광·이제훈(편저자), 『지방분권과 공공재정』, 경원대학교출판부, 2003.
- 이은구(외 10명), 『지방정부 경영 전략론』, 법문사, 2001.
- 이종수, 『지방 정부 이론』, 박영사, 2002.
- 임도빈, 『프랑스의 정치행정 체제』, 법문사, 2002.
- 정하용, 『새 지방자치론: 이론과 실제』, 백산출판사, 2006.
- 홍정선, 『신지방자치법』, 박영사, 2009.
-
- 정남모, 「‘미지’의 유럽프랑스어권, 발레 다오스트의 언어사용 및 언어의 정체성에 대한 연구: 프랑스어권의 형성에서 언어정책 그리고 프랑스어의 사용 현황까지」, 『한국프랑스학논집』 제 67집, 2009.
-
- Assessorat à l'Education et à la culture, Profil de la politique linguistique éducative, Vallée d'Aoste, Région Autonome Vallée d'Aoste, 2007.*
- Barrat J. *Géopolitique de la francophonie*, ed. Presses Universitaires de France, 1997.
- Brocherel Jules, *Le patois et la langue française en vallée d'aoste*, Attinger, 1952.
- Germi H., Bessat C., *Les noms du paysage alpin. atlas toponymique : savoie, vallée d'aoste, dauphine, provence*, Ellug, 2001.
- Haut Conseil de la Francophonie, *État de la francophonie dans le monde: données 1999-2000 et 6 études inédites*, ed. La

documentation française, 2001.

Hubert Bessat, *Lieux en mémoire de l'alpe: Toponymie des alpages en Savoie et Vallée d'Aoste*, Ellug, 1995.

Janin Bernard, *Une région alpine originale: le val d'aoste, tradition et renouveau*, Musumerci, 1991.

Marisa Cavalli, *Education bilingue et plurilinguisme des langues : Le cas du Val d'Aoste*, Les Editions Didier, 2005.

Maryse Vuillermet, *Mémoires d'immigrés valdotains. Du val d'Aoste au Jura*, L'Harmattan, 2003.

Mochet Jean-Claude, *Profil historial et diagraphique de la très antique cité d'Aoste*, Marguerettaz, 1968.

Picoche J. et Marchello-Nizia C., *Histoire de la langue française*, Nathan, 1989.

Saint-Loup, Pays d'Aoste, Fernand Lanore/Sorlot, 1975.

Thiébas Pierre-Georges, *Une région alpine 'intramontaine' La Vallée d'Aoste*, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 1996.

Zanotto André, *Histoire de la vallée d'Aoste*, Touneuve, 1968.

〈인터넷 참고사이트〉

아오스타 자치주 공식사이트: <http://www.regione.vda.it>

〈Résumé〉

Statut et Autonomie de la Vallée d'Aoste en
Europe francophone: A propos du cheminement
du statut et la sphère de l'autonomie

JUNG Nam-Mo

La Vallée d'Aoste, la région autonome, est située dans le nord-ouest de l'Italie, à la frontière de la France et de la Suisse. Où l'autonomie et le statut de la Vallée d'Aoste tiennent une place importante au sein de la politique et la société de la Vallée d'Aoste. On y utilise les langues italienne et française comme langues officielles, et ce bilinguisme représente la seule vraie raison d'être de son statut spécial de région autonome.

Nous nous sommes intéressé sur le plan de l'autonomie et le statut de la Vallée d'Aoste. Pour répondre à ce sujet, nous avons choisi d'adopter un plan en deux parties : 1. "La formation de l'autonomie en Vallée d'Aoste" et 2. "Le la sphère de l'autonomie en Vallée d'Aoste".

Dans la première partie nous avons commencé par aborder les trois points suivants : 1) La formation de la nation et de l'autonomie en Vallée d'Aoste, région historiquement franco-provençale, Après la résistance contre le gouvernement italien la Vallée d'Aoste a obtenu un statut spécial de région autonome. Pour savoir plus nous allons annalyser les deux documents qu'il nous paraît important pour le

cheminement du statut en Vallée d'Aoste: d'abord, 2) "Projet de Statut pour la Vallée d'Aoste par Mgr Jean-Joconde Stévenin, mai 1945" et 3) "Les Statuts de l'Union Valdôtaine, 13 septembre 1945".

En ce qui concerne la seconde partie, elle s'articule en trois chapitres encore: 1) La constitution et la fonction en Région autonome, 2) L'autonomie politique, sociale et linguistique de la Vallée d'Aoste, 3) L'autonomie en rapports entre l'Etat et la région. Les articles de "le Statut spécial pour la Vallée d'Aoste" que nous allons analyser présentent des informations importantes sur le statut autonome, un nombre égal d'heures le français et l'italien dans les institutions scolaires, les rapports entre le gouvernement italien et la région de la Vallée d'Aoste etc. Ici, Les gouvernants s'expriment en langue française, les écoles, de la maternelle au lycée, sont bilingues et tous les employés travaillant dans les administrations publiques doivent savoir parler français.

La Vallée d'Aoste est l'une des cinq régions bénéficiant d'un statut autonome politiquement et administrativement avec le Frioul-Vénétie Julienne, la Sardaigne, Sicile, Trentin-Haut-Adige.

La présente recherche a eu ainsi pour objectif d'introduire l'autonomie afin de mieux révéler l'identité et le statut de la Vallée d'Aoste en Europe francophone.

주 제 어 : 프랑스어권(Francophonie), 유럽(Europe), 유럽프랑스어권(Europe francophone), 이탈리아(Italie), 아오스타 자치주(La vallée d'Aoste), 발 다오스트(Le val d'Aoste), 자치권(Autonomie), 특별지위(Statut Spécial), 자치법안(Institution de l'Autonomie), 법령(Décret), 교육(Education), 프랑스어(Langue française), 프랑스어 교육(Enseignement du

français), 이중 언어(Bilinguisme), 정체성(Identité)

투 고 일 : 2013. 3. 24

심사완료일 : 2013. 5. 6

게재확정일 : 2013. 5. 13

2013년도 학회 임원진

회 장	이경래(경희대)
부 회 장	이선형(김천대), 서덕렬(한양대), 한민주(이화여대) A. Coppola(성균관대)
감 사	권은미(이화여대), 김남연(강원대)
총 무 이 사	오정숙(경희대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 박정준(인천대), 신옥근(공주대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 노윤채(성균관대), 손정훈(아주대)
재 무 이 사	최내경(서강대)
기 획 이 사	정광흠(성균관대)
정 보 이 사	서래원(배재대)
섭 외 이 사	손주경(고려대)

이사(가나다순)

배혜화(전주대)	신정아(한국외대)
김동섭(수원대)	장성욱(동의대)
박동렬(서울대)	정상현(숙명여대)
황혜영(서원대)	김경희(한양대)
문시연(숙명여대)	임종보(배재대)
고봉만(충북대)	한용택(건국대)
신상철(경희대문화경영대학원)	진경년(부경대)
원수현(세종사이버대)	Mari Caisso(성균관대)
이은주(수원대)	유경채(BNP)
장인봉(이화여대)	한기봉(문화체육관광부)
곽민석(연세대)	이현중(에듀프랑스)
류진현(상명대)	유기선(전주대)
이용주(국민대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 정회원 2명 이상의 추천을 얻어 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 양측이 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 이내
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 이사를 둔다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

섭외: 대외 관계 및 섭외, 교류에 관한 일

재무: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 차기 회장을 전년도 정기총회에서 선출한다.
3. 편집이사의 임기는 2년으로 한다.
4. 단 2008년도에 한해 차기회장과 차차기 회장을 선출한다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항

5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 10명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 10인 이내
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 회원이 아닌 경우 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다. 재심은 원칙적으로 당 호에의 게재가 가능한 날짜까지 완료되어야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사규정

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

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

[논문 기고 안내]

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

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 '한글'이나 'MS Word'(프랑스어 논문의 경우)로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문투고용 학회전용메일(cfafrance@naver.com)로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.
 - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
 - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다. 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.

학 회 장
이경대(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

- 홍명희(경희대), 010-3180-5971, hjei@khu.ac.kr

- 편집이사

- 박정준(인천대), 010-2275-8902, parkjungjoon@incheon.ac.kr

- 신옥근(공주대), 010-7706-2376, okshinfr@kongju.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료
(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 30만원)를
납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25
쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 최내경(서강대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

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

오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

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

은 행 명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예 금 주 : 최내경(서강대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 여름호(제44집)

초 판 인 쇄 : 2013년 5월 25일

초 판 발 행 : 2013년 5월 25일

편집·발행 : 프랑스문화예술학회

조판·인쇄 : **진흥인쇄** 진흥인쇄 **디지탈** 디지탈 **리빙** 리빙

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품