

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 원

53 | 2015 가을호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

가을호(제53집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

Une écriture fragmentaire héritière du postdramatique : <i>Cet enfant</i> de Joël Pommerat Catherine Rapin	1
Matisse à la fenêtre, Expressivité et pluralité des représentations de la lumière dans sa peinture FISCHBACH Martin	39
환대와 글쓰기 — 레비나스, 데리다, 자베스를 중심으로 권수경	75
앗시아 제바르 Assia Djébar의 전복을 통한 글쓰기 - 『사랑, 가마행진 <i>L'Amour, la fantasia</i> 』 (1985)을 중심으로 김미경	107
보들레르 산문시의 번역에 대한 검토 (I) - 「선녀(仙女)들의 선물」을 중심으로 김준현	139
균형의 관점에서 바라본 라 폰텐의 『우화시선집』 김지은	167
프랑스 개봉 한국영화포스터 분석 노철환	203

파울로 솔레리의 아코산티에 담긴 정신체로서의 의미 연구 : 테이아르 드 샤르댕의 사유를 중심으로 박규현	237
Quelques idées esthétiques pour l'équilibre dans <i>le Neveu de Rameau</i> de Diderot PARK Han-Pyo	263
장 팽르베Jean Painlevé의 과학다큐멘터리와 그 배경들 박희태	295
이야기와 윤리의 변증법 : 폴 리쾨르의 이론을 중심으로 이경래	323
프랑스 서한체 소설의 역사에 대한 일고: 기원에서 발달, 쇠퇴, 지속에 이르기까지 이윤수	351
La fascination de la mort chez Alain-Fournier - essai de démystification - Lee Jae-wook	389
르 클레지오의 『혁명』 연구 이희영	423
프랑스 패션 명품 브랜드에 대한 중국인 소비자들의 소비가치 인식 연구 전형연	481
17세기 프랑스 '근대인'의 공간적 상상력에 관한 연구 - 케플러의 『꿈』과 시라노 드 베르주라크의 『다른 세계』를 통하여 최애영	515
음악을 위한 인지적 환기모형 : 드뷔시의 「물속의 되비침 Reflets dans l'eau」 분석 최인령	559
여행을 글로 쓰는 것 - 메리메의 『코르시카 여행노트』와 『콜롱바』를 중심으로 - 한택수	587

■ 프랑스 어학·교육학 ■

프랑스어 읽기·말하기 통합 교육 방안 연구

- 문학작품을 활용한 역할놀이를 중심으로

..... 김경량 611

칭찬 화행의 화용론적 분석

..... 김진무 639

프랑스 및 영국의 외국어 교육 전략 분석을 통한 우리나라 외국어 교육의 전환점 모색

..... 박우성 681

맥락 개념의 재정립과 형식화 - 텍스트의 시간정보 분석을 중심으로 -

..... 서정연 711



학회 임원진 / 743

프랑스문화예술학회 회칙 / 744

편집위원회 규정 / 749

연구 윤리 규정 / 753

저작권 규정 / 756

논문심사 규정 / 757

논문기고 안내 / 758

회원가입 안내 / 760

Une écriture fragmentaire héritière du postdramatique: *Cet enfant* de Joël Pommerrat*

Catherine Rapin**

Introduction

- I. Une oeuvre habitée par le fragment
 - 1. Un auteur scénique
 - 2. Un auteur du fragmentaire
- II. *Cet enfant*: dix scènes courtes
 - 1. *Qu'est-ce qu'on a fait ?* des témoignages
 - 2. *Cet enfant*: une écriture fragmentaire
 - a. Composition en dix scènes
 - b. Portraits de familles en lambeaux
 - c. Fragments de l'espace et du temps

Conclusion

Bibliographie

Résumé

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2015.

** Professeur au Département de français de Hankuk University of Foreign Studies, spécialité théâtre et littérature française, chercheuse sur le théâtre contemporain et metteuse en scène (Compagnie Théâtre Francophonies à Séoul).

Introduction

Joël Pommerat (né en 1963) est un *auteur en scène* le plus en vue du théâtre français.¹⁾ Invité dans de nombreux pays, ses textes ont été traduits dans plusieurs langues y compris le coréen²⁾. Par contre, il a été très rarement mis en scène par un autre créateur, à l'exception de la pièce *Cet enfant* dont nous allons parler ici, l'ayant créée en mars 2015 à Séoul³⁾. Les raisons pour ce manque de reprise des textes de cet auteur par un autre metteur en scène sont dûes sans doute au travail particulier de Pommerat qui n'écrit pas qu'avec des mots sur une page blanche, mais avec ses acteurs sur le plateau⁴⁾. De ce fait, il devient peut-être intimidant pour un autre metteur en scène de s'approprier un texte qui est le résultat d'une synergie de plateau et dont l'existence, isolément de la scène, peut poser des questions.

Dans ce bref article, nous allons donc rappeler dans une première partie que Joël Pommerat appartient à une génération de créateurs du théâtre postdramatique qui ont remis en cause par des pratiques particulières le principe d'un spectacle dont l'instance auctoriale serait divisée en deux entre l'écrivain et le metteur en scène. D'autre part, nous allons voir dans quelle mesure cet auteur se dit autre chose qu'un auteur de texte dramatique sans pourtant nier l'importance et

1) 2006: Prix de la meilleure création d'une pièce en langue française du syndicat de la critique pour *Cet enfant*; 2011: Molière de l'auteur francophone vivant.

2) Joël Pommerat, *Cet enfant*, éditions Zmanzi, Séoul, 2015 (traduction Hye-gyong Im).

3) *Cet enfant* de Joël Pommerat, du 11 au 29 mars 2015, Théâtre Sundol, Séoul, mise en scène Cathy Rapin avec Théâtre Francophonies.

4) En 1990, il a créé la Compagnie Louis Brouillard avec des acteurs qui l'accompagnent depuis plus de dix ans.

l'existence d'un texte dont la condition première est fragmentaire puisqu'au fond l'écriture dramatique elle-même a toujours été morcellée. C'est ce fragmentaire, moteur de cette écriture, qui met en lumière la constance des recherches de Pommerat, et souligne sa capacité à formuler les incertitudes ou les contradictions de l'humain et du même coup une société fracturée.

Dans une seconde partie, pour aborder plus directement l'écriture de cet auteur, nous allons essayer de nous concentrer sur *Cet enfant* et sur un texte en morceaux, écriture fragmentaire qui habite aussi l'oeuvre toute entière de Pommerat ce qui est visible dans sa méthode de travail qui se répercute dans le texte publié. Ainsi, nous verrons comment le théâtre de cet auteur est loin de l'unification du texte dramatique et s'échafaude progressivement avec des contradictions qui sont autant de points de vue sur la famille et la société un peu à la manière d'un kaléidoscope.

1. Une oeuvre habitée par le fragment.

1.1. Un auteur scénique

Joël Pommerat nous dit dans des articles ou des interviews qu'il écrit des spectacles avec des partenaires qui « ne sont pas seulement des interprètes »⁵⁾ mais « font partie du poème (...) Les mots sont là pour faire exister ces êtres-là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent. »⁶⁾ Il paraît ainsi difficile

5) Joël Pommerat, *Théâtre en présence*, Actes Sud, 2007, p.8.

de dissocier les textes de Joël Pommerat de leur création sur le plateau, tant le dispositif scénique et le jeu des acteurs participent à la construction du sens de la fable et des figures proposées par le texte. Pommerat fait d'ailleurs la distinction entre texte dramatique et texte scénique: «Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles, (...) je ne pense pas «texte». Le texte, c'est ce qui vient après, c'est ce qui reste après le théâtre.»⁷⁾

Pour cet auteur, le texte arrive donc en dernier. Contrairement à la tradition qui a longtemps voulu que le texte précède le spectacle, avec le théâtre « postdramatique» ⁸⁾ les rôles ont été ainsi souvent inversés, c'est ce que Pommerat réalise avec sa troupe⁹⁾. En effet, avant de commencer il n'a pas de texte, mais des idées sans intrigue, des figures et le texte, il l'écrit au contact des acteurs et aussi des lumières, de la scénographie, de l'espace, leur transmettant des fragments sujets à métamorphose. Il préfère donc se définir comme un *auteur sur le plateau* qui écrit depuis la scène sans que le texte perde de son importance, mais existe en osmose, car comme il le dit lui-même « C'est pour devenir un auteur vraiment que j'ai cherché à m'approprier le terrain de la scène.»¹⁰⁾ Un *auteur vraiment*, c'est-à-dire pas seulement un écrivain mais un concepteur, initiateur, rédacteur, animateur au sein d'un groupe de créateurs. En témoigne

6) Ibid., p. 8.

7) Joël Gayot, *Joël Pommerat, Troubles*, Actes Sud, 2009, p.19.

8) Le terme postdramatique est formulé pour la première fois par Hans-Thies Lehmann en 1999. Le spectacle postdramatique contredit le drame, questionne l'autorité du texte comme source du sens, privilégie l'expression interartistique (performance, danse, mime, etc.) quant au metteur en scène, il est aussi auteur du texte, d'un scénario.

9) Compagnie *Louis Brouillard* fondée en 1990.

10) op.cit., *Joël Pommerat, Troubles*, p.21

l'importance qu'il donne sans hiérarchie à la réécriture, au palimpseste théâtral (réécriture des contes, des textes de théâtre) puisque l'écriture n'est pas autre chose que cette autre présence sous la feuille qui n'est jamais blanche mais fourmille d'autres textes:

«(...) nous sommes profondément liés aux autres, ceux qui nous ont précédés, qu'ils existent à travers nous. Nous ne créons pas à partir de rien, il n'y a pas de vide à l'intérieur de l'humain, il n'y a pas de vide à l'intérieur de la culture humaine.»¹¹⁾

et aussi la mémoire des acteurs et leur présence qui est « à la base de tout » et aux autres éléments du spectacle. «Au plateau (...) j'essaye de positionner la parole en rapport avec l'espace le son et la lumière».¹²⁾ Il n'y a plus division du travail, d'un côté l'auteur et de l'autre le metteur en scène mais un compagnonnage avec acteurs et techniciens qui essaient de construire et montrer un spectacle, *une écriture*.

Cette façon de travailler appartient à de nombreux "metteur en scène-écrivain" d'aujourd'hui qui n'imaginent pas travailler à partir d'un texte qui n'est pas le leur et qui sont donc auteurs. Rappelons que le fait de considérer le metteur en scène comme auteur n'est pas très nouveau, Antonin Artaud n'avait-il pas déjà ouvert la voie à ce créateur en affirmant rechercher un «langage de la scène » ? Roger Planchon lui aussi ne parlait-il pas en 1961 de «l'écriture scénique» en désignant le metteur en scène¹³⁾:

11) op.cit., *Théâtres en présence*, p.23.

12) Ibid., p.9

13) Roger Planchon, «Le metteur en scène et l'oeuvre» (1964), repris in Emile

«Roger Planchon (...) revendique pour le metteur en scène un statut de créateur. A l'écriture dramatique ferait ainsi pendant (...) une « écriture scénique » . (...) (et) montre que l'on peut faire dire une chose et son contraire a une pièce sans que ce soit pour autant « n'importe quoi » . (...) L'erreur est de se croire fidèle au texte: pour Roger Planchon, servir un texte et non s'en servir reste une « légende papelarde et hypocrite des gens de théâtre ».»¹⁴⁾

Joël Pommerat accorde lui aussi à tout metteur en scène travaillant même d'après un texte déjà écrit le statut d'écrivain car il considère le spectacle comme la somme du travail préparatoire de lecture, des répétitions, jusqu'au spectacle comme une écriture au même titre que le livre est le résultat d'un travail de lecture. Toute création s'inscrit donc dans un processus commençant bien en amont:

«(...) lire, c'est écrire (...) Un artiste qui met en scène un texte qu'il n'a pas écrit fait acte d'écriture lui aussi, dans la mesure où il va donner du sens aux mots et que le sens qu'a voulu l'auteur ne restera pas figé dans la chose écrite.»¹⁵⁾

Finalement, une des différences évidentes avec Pommerat c'est qu'il fait coïncider les deux fonctions séparées d'écrivain et de metteur en scène dans un même temps, dans un même geste, dans un même lieu, le plateau. Pommerat revendique un autre statut que celui de metteur en scène ou d'écrivain de théâtre, celui d'auteur de spectacle

Copfermann, *Roger Planchon*, Lausanne, La Cite - L'Age d'homme, 1969.

14) Prost Brigitte, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine*, PUR, 2010, pp.24-25.

15) op.cit. *Joël Pommerat, Troubles*, p.20.

et pour ses œuvres, celui d'écriture scénique.

Ryngaert choisit l'expression d'*auteur en scène* pour désigner cette écriture différente du XXI^e siècle: «Ces modes de création sont devenues assez courants et inventifs pour qu'on puisse désormais les considérer comme la marque d'une évolution des écritures.»¹⁶⁾ Quant à Patrice Pavis, il utilise l'expression écrivain de plateau et précise que c'est une expression nouvelle du début de ce siècle qui pourrait au fond tendre à dire que celui qui écrit met en scène et donc remplace le metteur en scène. Or, il n'en est rien, la création théâtrale contemporaine ne peut être décrite comme le résultat d'une substitution entre écrivain et metteur en scène pas plus qu'il y a eu renversement du primat du texte vers celui du plateau:

«(...) il s'agit d'un artiste qui travaille depuis le plateau, et non à partir d'un texte à «montrer» (...) des artistes comme Romeo Castellucci, Robert Wilson, François Tanguy ou Joël Pommerat correspondent à cette catégorie.»¹⁷⁾

Cette nouvelle approche a une influence bien entendu sur l'ensemble de la création théâtrale comme sur l'écrit placé au carrefour des autres arts de la scène. Cette écriture a pu par exemple changer le statut de l'énonciateur scénique souvent devenu anonyme ou faire alterner dialogues et récits (*Le Petit Chaperon rouge*) ou en supprimant même les dialogues pour le récit (*Les Marchands*),¹⁸⁾ et

16) Ryngaert Jean-Pierre, « Écritures », in *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Armand Colin, 2012, p.52

17) Pavis Patrice, "Ecrivain de plateau", in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014, p.77.

18) Joël Pommerat, *Le petit chaperon rouge*, Actes Sud-Papiers, 2005, *Les Marchands*, Actes Sud-Papiers, 2006.

notamment en produisant une écriture fragmentaire donnée comme une des marques de l'écriture postdramatique.

Au final, un doute pourrait exister ici en pensant qu'avec cette écriture avant et sur le plateau c'est peut-être le signe d'un retour du texto-centrisme¹⁹⁾ sous une nouvelle forme. En fait, c'est vraiment une proposition nouvelle pour une relation non hiérarchique entre texte et scène, voire une affirmation de la scène aussi comme écriture, puisque Pommerat déclare écrire des spectacles: «(...) je me suis toujours défini comme « écrivant des spectacles » et non pas comme « écrivant des textes».²⁰⁾

Autre soupçon, «écrivain de spectacle», «écrivain de plateau» (selon le terme de Bruno Tackels²¹⁾) toutes ces appellations ne maintiennent-elles pas l'idée d'un «scéno-centrisme» camp opposé au texto-centrisme où domine le visuel et dont Sallenave parle comme d'un phénomène résultant d'une « contamination» de l'image:

«(...) la contamination du théâtre par le cinéma, l'opéra, les vidéoclips, donc le primat du spectaculaire, remet en cause le statut ancien de la scène conçue comme lieu de dévoilement, révélatrice du texte par le relais et l'entremise de l'acteur.»²²⁾

19) Le texto-centrisme signifie que le texte est considéré comme premier au sens chronologique mais aussi hiérarchique. Il est supposé contenir toutes les informations dont le metteur en scène a besoin pour réaliser son spectacle selon un système d'équivalence stricte entre les mots et la scène.

20) Entretien avec Christian Longchamp, mis en ligne à <http://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/Cendrillon/ensavoirplus/>

21) Takels Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

22) Danièle Sallenave, *Les Épreuves de l'Art*, Actes Sud, 1988, p.64

A vrai dire, avec Pommerat on est loin de cette vieille dichotomie texte-scène. Il y a tout au long du processus de création de cet auteur écriture et jeu comme le souligne avec justesse Pavis,²³⁾ aussi il faut plutôt parler d'un art englobant. Ce serait donc une expérience totale que Pommerat réalise, celle d'un geste illimité et on retrouve l'expression de théâtre total chez le critique Christophe Triau:

«Il est flagrant qu'avec Joël Pommerat, c'est l'idée d'un art théâtral «total» qui est reconnu à travers la figure d'un auteur-metteur en scène (...) en ce que l'esthétique de Pommerat se distingue par une maîtrise de tous les éléments constitutifs d'un univers scénique (...)»²⁴⁾

En outre, cette écriture sur le plateau n'implique pas non plus un texte plus faible compte tenu de cette «hybridité» du créateur, *l'auteur en scène*. D'ailleurs les pièces restent publiées, et elles présentent un univers sinon dramatique²⁵⁾, néodramatique²⁶⁾ et/ou postdramatique puissant. C'est une écriture lisible, bien composée pour être analysée comme tout texte de théâtre indépendamment de sa mise en scène. Car Pommerat nous raconte des histoires

23) Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014, p.207.

24) Christophe Triau, «remarques sur le théâtre de Joël Pommerat», in *Théâtre/Public*, 203, 2012, p.83.

25) «Le théâtre *dramatique* (...) est celui de la *dramaturgie classique*, du *réalisme* et du *naturalisme* (...)», «dramatique et épique», in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.

26) Anne Montfort: «théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute.», in *Trajectoires* n°3, 2009.

d'aujourd'hui (affrontements familiaux, conflits entre patrons et ouvriers ou employés), il n'a pas renoncé à la fable. ²⁷⁾.

Donc, il importe peu de hiérarchiser par rapport au moment où le texte se trouve fixé (avant, pendant, au terme des répétitions ou des représentations), dans quel lieu il s'écrit (plateau, pièce privée ou ailleurs), ni encore quel est le statut de celui ou celle qui l'écrit. Ce qui importe au final, c'est le jeu des comédiens et le spectateur. Bernard Dort évoquait déjà le spectacle comme une énergie issue de «forces conjuguées» dont le centre est l'acteur et le spectateur, le texte ayant toujours sa place:

«C'est la représentation théâtrale en tant que jeu entre des pratiques irréductibles l'une à l'autre et néanmoins conjuguées, (...) dont le spectateur est, en fin de compte, le juge et l'enjeu, qu'il faut maintenant essayer de penser. Le texte, tous les textes, y ont place. Ni la première, ni la dernière: la place de l'écrit et du permanent dans un événement concret et éphémère.»²⁸⁾

Nous allons voir que la structure textuelle fragmentaire est une des marques de fabrique de cet auteur qui inclut tous les arts de la scène et le spectateur comme assembleur ou créateur du drame, ce que nous retrouvons dans *Cet enfant*.

27) *Le Petit Chaperon rouge, Pinocchio, Cendrillon*, publiés chez Actes Sud-Papiers.

28) Bernard Dort, «Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance» (1984), *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 260-261.

1.2. Un auteur du fragmentaire

Pour le théâtre, nous pourrions dire que l'écriture fragmentaire est à vrai dire sa condition première. En effet, le texte destiné au théâtre a toujours été morcellé, fragmenté ne serait-ce que par la division répliques-didascalies, les constructions en actes, scènes ou en tableaux les entrées et sorties. Avec *Cet enfant* c'est ce fragmentaire qui est accentué avec ses multiples scènes sans commencement ni fin. A la limite on pourrait dire qu'avec le postdramatique on a surtout mis l'accent sur ce morcellement originaire dont certains diront qu'il est le résultat d'une longue crise qui se traduit dans les oeuvres par le renoncement à l'idée d'achèvement ou de totalité pour ce qui est parcellaire: «(...) ce regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, (...) est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion. (...)»²⁹).

Il est vrai que dans l'évolution de l'écriture dramatique le fragment a été utilisé pour s'opposer par exemple à la pièce au déroulement régulier et dénouement unique de la tradition. Et il n'y a pas qu'une seule écriture fragmentaire mais des écritures qui ont introduit depuis la fin du XIXe siècle le discontinu, l'énigmatique et le suspense. Mais le fragmentaire ne veut pas dire non plus destruction de tout lien. Si les liens ne sont plus aussi évidents, ils existent encore mais différemment selon les écritures:

«La nature et la visibilité de ces liens varient, selon que le dramaturge renforce le montage, le fait commenter par un

29) Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, Presse Universitaire de France, 1997.

narrateur, le rend évident par le jeu des titres et des didascalies ou bien abandonne son découpage aux hasards des chocs et à la bonne volonté du lecteur ou du spectateur, quand ce n'est pas aux puissants effets de la mise en scène.»³⁰⁾

L'influence des arts voisins du théâtre ont influencé, on s'en doute, cette fragmentation de plus en plus présente et parmi eux le cinéma qui a beaucoup marqué Joël Pommerat (3 années consacrées au cinéma de 1998 à 2000 et des pièces où règne le noir et des lumières gros plan sur les visages, des cut-up) avant qu'il se consacre au théâtre. Joël Pommerat caractérise ainsi sa démarche en ces termes:

«(...) mon théâtre cherche à travailler sur le gros plan. Plus que du grossissement, qui pourrait évoquer un effet de caricature, je cherche à obtenir une ultrasensibilité. (...) Nous passons du familier à un ressenti extrême et nous voyons enfin la chose dans ce qu'elle est, ses moindre détails, ses paradoxes aussi.»³¹⁾

Cette citation pourrait caractériser l'ensemble de la production des oeuvres de Pommerat, puisque plus de la moitié de ses oeuvres publiées montre des moments isolés, une succession de séquences narratives. L'auteur parle du fragmentaire d'ailleurs comme un but qui s'est peu à peu imposé et s'opposerait à la continuité narrative trop imposante et astringente:

30) J.-P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Article fragment/Fragmentation/tranche de vie», David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, Circé, 2010.

31) op.cit., *Joël Pommerat*, Troubles, p.48.

«(...) faire un spectacle qui ne serait pas une fable ou une grande histoire mais un amas de petits bouts et de travailler sur des morceaux. (...) un spectacle qui casse une forme narrative magistrale, sortir des grandes histoires, car avec ce système il y a toujours un moment où il faut relier un point A à un point B. (...) Ce qui est passionnant dans le fait de travailler sur du fragment indépendant, c'est qu'on se retrouve libéré (...)»³²⁾

Il faut dire aussi que Pommerat utilise dans son travail de répétition une certaine improvisation qui part de bribes de textes qu'il fait répéter à ses acteurs. Cette façon de procéder rompt ainsi toute linéarité voire toute logique. Par exemple avec la pièce *Mon ami* il donne ce détail intéressant qui lui a servi aussi pour d'autres pièces:

«(...) j'avais écrit des bribes de textes, beaucoup de morceaux de textes, sans logique et sans lien parfois les uns avec les autres. Je ne voulais pas écrire dans une continuité narrative préétablie. Les acteurs ont eu en main ces bribes d'une pièce qui n'existait pas en tant que continuité mais sous forme de fragments complètement indépendants les uns des autres, qu'ils devaient s'approprier.»³³⁾

Par contre pour *Cet enfant*, l'improvisation a été différente, il ne donnait à ces acteurs que des lignes directrices et donc pas de texte. L'exploration s'est faite sans ces bribes. Chaque nouveau projet est donc élaboré différemment et parfois les mêmes méthodes reviennent dont la principale est l'absence de texte au point de départ.

32) op.cit., Joël Pommerat, *Troubles*, p.54.

Cette oeuvre en «morceaux» n'est cependant pas sans lien comme nous l'avons évoqué. Par exemple avec *Cet enfant*, la continuité serait plutôt de l'ordre de l'exposition picturale, une suite de toiles pour lesquelles le lien serait à trouver du côté de l'intime ou de la mémoire partagée (d'où l'importance du spectateur comme présence virtuelle). Chaque tableau est là, dans l'instant de la découverte, dans l'extrême présent propre au visiteur, comme au théâtre le spectateur, mais aussi dans la durée de l'humanité et de ses connaissances. Comme le dit un des personnages de Pommerat dans sa pièce *Je tremble 1 et 2*: «Nous sommes des fils et nous sommes liés les uns avec les autres/nous formons un grand tissu»³⁴⁾

Dans *Cet enfant*, les personnages de scène en scène conservent la mémoire de leur enfance et c'est cette mémoire qui fait écho, lien, de scène en scène et avec la mémoire du spectateur. Que l'on me permette d'évoquer brièvement ici l'expérience que nous avons faite cette année 2015 avec la pièce *Cet enfant* en tant que metteuse en scène. Ce qui m'a frappée c'est que l'acteur confronté à cette discontinuité narrative n'a pas pu construire une identité scénique, un seul personnage. Tout était remis en question, contredit même par ce qu'il devait jouer dans la scène qui suivait. Et malgré tout, il a établi des liens entre ces fragments de vie, des liens au delà du temps et de l'histoire, mais dans une mémoire morcellée. Les locuteurs étaient différents comme les situations pour chaque scène: une fois mère, une fois petite fille, une fois père, une fois petit garçon, chacun était tout en même temps. L'acteur est devenu mémoire. Ce qui a déclenché sur scène des images hybrides faisant écho entre elles, des

34) Réplique de l'*Homme le plus riche du monde* dans *Je tremble 1 et 2*.

figures adulte-enfant, mère-fille, père-fils pouvant toucher le public au delà des âges et des cultures et le pousser vers une histoire de l'humanité aujourd'hui. Au théâtre tout est donc fragmenté et rien n'est séparé, tout se croise.

2. Cet enfant, dix scènes courtes.

2.1. *Qu'est-ce qu'on a fait?* : Des témoignages.

Pour *Cet enfant*, tout est parti d'une expérience qui a été menée, en décembre et en janvier 2002 à Hérouville, une rencontre proposée entre l'équipe de Joël Pommerat et des gens de la cité organisée par la Caisse d'allocations familiales (CAF) et le Centre dramatique national. Des débats devaient être organisés encadrés par des experts sur le thème de "la parentalité" , de «la famille» , un cadre donc très balisé qui ne pouvait tout à fait convenir à une liberté de parole et d'échange ce que le metteur en scène Pommerat et ses acteurs devaient susciter. Le metteur en scène a alors changé les règles et pour réaliser ce croisement entre l'artistique le social et le politique, il a proposé un itinéraire de lecture théâtrale à un public éloigné de cette sphère sur les thèmes proposés par la CAF.

«Les six comédiens et moi avons alors proposé à un groupe d'habitants, majoritairement des femmes, de se réunir au théâtre tous les jours pendant dix jours, pour des discussions à égalité entre eux et nous, fondées sur la lecture de textes de théâtre. Nous avons sélectionné des textes d'Edward Bond, de Jon

Fosse, Lars Noren... qui ont produit l'effet recherché. J'ai composé *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, en écho à ces rencontres, mais j'en assume l'écriture.»³⁵⁾

De la question initiale «Qu'est-ce qu'être parent aujourd'hui ?» l'équipe artistique a abouti à une autre question plus polémique ou réprobatrice: «Qu'est-ce qu'on a fait ?» constituant le titre d'un spectacle plutôt documentaire et/ d'intervention qui a tourné dans la région normande en 2003, principalement dans des centres sociaux, afin de susciter des débats. Cette expérience a beaucoup impressionné toute l'équipe, car la majorité des mères qui venaient aux réunions se répandaient en paroles poignantes et Pommerat recueillait ces témoignages comme autant de «fragments» de vie:

«Je ne m'attendais pas à recueillir, au cours de ce dialogue avec ce groupe de personnes (exclusivement des mères), une somme de témoignages aussi bouleversants parce que durs. Je ne m'attendais pas à ce que le désir de parole de ces femmes révèle à ce point (et si rapidement) une véritable nécessité de parole.»³⁶⁾

C'est quatre ans plus tard, que Joël Pommerat décide de reprendre ces fragments, pour *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, et de les retravailler sans recopier les histoires recueillies. Il invente alors des paroles, des sentiments, qui montrent les déchirements, les confrontations familiales et les tensions ordinaires qui deviennent presque

35) Propos recueillis par Catherine Bédarida, publiés dans *Le Monde* édition du 16.02.03.

36) Dossier d'information de la comédie de Saint Etienne, 24 au 27 février 2009.

fantastiques du lien parent/enfant à force de se concentrer sur le seul moment d'éclatement d'une vérité.

De témoignages morcelés enrichis de débats l'auteur est donc passé à des confrontations parcellaires dans une pièce de théâtre. Cette pièce, renommée *Cet enfant*, est créée en avril 2006 au Théâtre Paris-Villette, reprise au théâtre des Bouffes du Nord en 2007, et depuis, n'a cessé de tournée dans le monde et de se traduire.

2.2. *Cet enfant*: une écriture fragmentaire

2.2.1. Composition en dix scènes

«Je crois que si Tchekhov a réussi à écrire des pièces si précises, si concises, si merveilleuses et si riches, c'est parce qu'il a écrit des centaines de nouvelles et que son théâtre provient de cet atelier de la nouvelle. Et puis il y a le théâtre de la fable et du conte, comme chez Shakespeare. C'est sur cette voie que je me suis engagé, (...)»³⁷⁾

Pommerat, comme il le dit dans cette citation, reste proche de la littérature et des formes brèves. Il répète aussi que pour ses textes postérieurs à *Cet enfant* il a toujours voulu recréer « le rapport que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture»³⁸⁾, c'est-à-dire une part de flou, de lacunaire pour que le lecteur puisse mentalement y investir ses propres images. Si on nous accorde d'évoquer ici sa représentation, il faut savoir que la scène montre

37) *Entretien avec Joël Pommerat*, Propos recueillis par Jean-François Perrier, conférence de presse du 5 juillet 2006 (Avignon).

38) Dossier de presse de la trilogie *Au monde*, *D'une seule main* et *les Marchands*, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 2008.

bien ce côté fragmenté et lacunaire de chaque saynète, puisque les personnages sortent ou entrent du noir total pour y disparaître sans que l'on puisse parler de début ou de fin. Plusieurs journalistes ont noté à ce propos l'importance pour ce spectacle du bref, de l'apparition et de la disparition des personnages. L'un d'eux précise que c'est une constante du style scénique de cet auteur:

«Les tableaux, très brefs, s'enchaînent dans une frontalité brute, sur un plateau nu, sans aucun autre effet que cette lumière sépulcrale, coutumière chez Pommerat, qui laisse les traits des visages dans l'ombre et semble faire surgir les corps des ténèbres du non-dit. (...)»³⁹⁾

De facture à la fois conventionnelle (suite de mini-pièces focalisées sur un moment de crise) et fragmentaire (lambeaux d'histoires limité dans le temps et l'espace) les scènes se succèdent comme autant de saynètes indépendantes, numérotées de 1 à 10, sur la vie familiale, . Nous rencontrons ainsi vingt-huit personnages de 5 à 50 ans et issus de la classe populaire ou moyenne. Ces dix fragments de vie se développent par associations d'idées les unes vers les autres, puisque, comme le dit Pommerat, un être humain (et donc un spectateur), c'est «du biologique et de la légende. C'est de la chair et c'est de l'imaginaire »⁴⁰⁾ et proposent un moment de crise extrême d'une importance initiatique ou cathartique proche des contes:

«(...) je suis volontiers porté vers les situations extrêmes

39) Maia Bouteillet, *Libération* mardi 25 avril 2006.

40) Op.cit., *Joël Pommerat, Troubles*, p.69.

parce qu'il n'y a qu'au théâtre que nous pouvons explorer ça.
(...) On peut puiser du réconfort, à pouvoir approcher ainsi
certaines terreurs, certaines angoisses, à éprouver sans subir.
Nous pouvons alors nous permettre de garder les yeux
ouverts.»⁴¹⁾

Cette composition fragmentaire sera expérimentée dans les oeuvres suivantes de Pommerat d'une façon plus complexe avec mélange entre réalité et fiction, entre passé et présent, d'une façon plus proche de la séquence cinématographique. Avec *Cet enfant* les locuteurs dans chaque scène reviennent sur leur passé, pour le mettre en cause, un peu à la manière du « retour réflexif » dont nous parle de Jean-Pierre Sarrazac:

«(...) l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltes, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut secondaire. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un retour - réflexif, interrogatif - sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue.» ⁴²⁾

Le présent est alors un temps d'attente d'un futur sclérosé et/ou d'une explosion de vérité relative. L'auteur semble traquer l'ici et maintenant révélateur d'un secret qui rend la banalité du quotidien

41) Op.cit., Joël Pommerat, *Troubles*, p.65.

42) Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » (p. 11-16), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005, p. 12

énigmatique voire fantastique. Pommerat dit qu'il recherche un quelque chose qui tient de l'invisible et qui fait au fond l'épaisseur de la présence des acteurs sur ses scènes nues:

«(...) quelque chose qu'on ne doit pas pouvoir désigner simplement, quelque chose qui doit s'immiscer, se glisser entre les lignes des gestes et des phrases prononcées, comme une réalité fantôme bien plus présente, bien plus forte sous cette forme que si elle était désignée par le texte ou par le jeu des interprètes.»⁴³⁾

Cette approche est mise en oeuvre par un dispositif d'écriture en fragments utilisant une certaine ironie distanciatrice. Ainsi dans certaines scènes se glisse un certain cynisme qui produit une réaction de recul sur le bref événement du plateau.

Scène 1, la femme enceinte évoque ses souffrances dues à une éducation sévère ou pire puis accuse cyniquement sa mère:

«(...) elle en crévera de voir que mon enfant est heureux alors que nous nous avons été malheureux» ⁴⁴⁾

Dans la *scène 5 La jeune femme avec l'enfant* donne son bébé à un couple plus âgé qui représente des parents parfait, mais ne voyant aucune réaction de leur part, elle ironise avec des mots comme recopiés d'une campagne pour la natalité: «Vous ne voulez pas d'enfant ? Vous n'en rêvez pas ? Est-ce que votre vie ne serait

43) op.cit., *Théâtre en présence*, p. 27.

44) Joël Pommerat, *Cet enfant*, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 68.

pas ratée sans enfant ? Qu'est-ce qu'il y a de plus beau dans la vie ?»⁴⁵⁾

Il n'y a pas de hiérarchisation entre les dix scènes malgré la numérotation et chaque événement est hors du temps, d'ailleurs on ne sait si ces scènes sont rêvées ou réelles. Dans la scène 1, par exemple, les paroles solitaires de la femme enceinte évoque un futur comme autant de souhaits et de rêves où se mêlent souvenirs et prémonitions, tandis qu'un jeune homme reste muet entre présence (dans les didascalies) et absence (aucune action sur scène). Dans la scène huit, dans un noir complet, on ne saisit qu'une silhouette de femme accouchant, harcelée de voix des deux sexes sans connaître le lieu. L'information est lacunaire quant à la réalité du monde qui entoure les personnages, aussi bien que sur leur identité. Dès lors, tout repose sur la parole, elle seule permet de faire se confronter le temps du passé et de l'action au temps présent de la discussion, instaurant aussi pour le spectateur un temps de réflexion. Ce spectateur est saisi comme témoin et souvent d'ailleurs mis en abyme sur scène: *scène 1: un jeune homme muet* (didascalie), *scène trois: La femme* («ça je me dois de vous le dire»), *scène 5: L'homme* («Il ne faut pas dire ça»), *scène 7: La belle fille* («on peut écouter un peu son père»), *scène 8: les Voix* («il ne faut pas avoir peur»), *scène 9: Le policier* («regardez madame»).

La première histoire est la seule à n'exister que comme un monologue ou soliloque. Elle peut donner l'impression au lecteur

⁴⁵⁾ *ibid.*, *Cet enfant*, p. 82.

comme au spectateur qu'elle est un prologue même si narrativement rien ne la lie absolument avec la suivante. En effet, *La femme enceinte* énumère des faits passés et des souhaits pour son enfant à naître qui seront relativisés par les scènes suivantes où l'on voit les difficultés relationnelles entre parents et enfants depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte dans un ordre non-chronologique. Les paroles de *La femme enceinte* trouvent en quelque sorte un écho ou un lien kaléidoscopique dans les scènes qui suivent. «Je ne laisserais pas mon enfant être triste» dit-elle, ce qui renvoie à la *scène 2* d'une petite fille de cinq ans séparée de son père qui déclare «je n'aime pas la tristesse et je n'aime pas pleurer», aussi à la *scène 4* d'une fille âgée devenue «triste et grise» et à la *scène 10* d'une fille «dure». Quand elle parle de sa relation avec son futur fils, elle évoque une relation d'amour filial «je deviendrai belle/(...) pour qu'il soit amoureux de sa mère (...)» ce qui semble s'incarner dans une relation presque incestueuse dans la *scène 6* où *La mère* stressée voire culpabilisée dit à son fils: «une mère a le droit d'embrasser son enfant». Les réflexions morcellées de ce personnage de la *scène 1* trouvent donc à s'incarner d'une façon ironique dans les scènes suivantes, mais dans des familles différentes donnant alors à penser que c'est le monde qui est représenté dans une confrontation de perspectives multiples. Il importe moins ici de dénoncer les mauvais traitements des parents ou la violence et l'indifférence des enfants que de montrer des situations extrêmes en juxtaposant ainsi les points de vue de plusieurs personnages et en révélant des relations inattendues et fortes. Les neuf scènes suivant le «prologue» complètent donc cette parole et la remettent même en question. Ainsi, par exemple, la succession dans *Cet enfant* des souhaits de

bonheur pour l'enfant à venir, en passant par plusieurs types d'enfant: l'enfant du divorce, la fille abandonnée, le fils abusif, le fils drogué, jusqu'à la demande de pardon de la mère, montre combien la vie est imprévisible et en même temps répétitive comme dans un kaléidoscope.

En bref, chaque séquence répète de façons variées le désir désespéré de bonheur, d'amour porté tout au fond d'eux par les personnages de tous âges gangrénés par la douleur, l'exclusion ou la pression sociale.

Cette pièce n'est donc pas un feuilleton, mais tiendrait plutôt du recueil de nouvelles tragiques. Deux scènes sont un peu différentes de l'ensemble ce sont les *scènes 8 et 9*. La *scène 8* est très brève et tragique et énigmatique se déroulant dans le noir où on n'entend que des voix autour d'une femme qui est en train d'accoucher mais semble retenir son bébé au fond de ses entrailles. L'auteur insiste sur le côté effet chœur de ces voix anonymes qui laissent entendre que les autres scènes pourraient fonctionner aussi en chœur sous le titre rassembleur de *Cet enfant*. Quant à la *scène 9*, c'est la plus longue, aussi tragique que comique. C'est une réécriture d'une scène de *Jackets ou la main*⁴⁶⁾ secrète de Edward Bond, la scène «Le commissariat de police». Ces deux scènes représentent un peu à la fois une écriture fragmentaire fonctionnant en écho et une écriture en palimpseste, tendance à la réécriture chez Pommerat dans toute son œuvre.

La pièce *Cet enfant* entraîne donc le lecteur comme le spectateur à découvrir dix histoires qui sont ramassées sur quelques minutes de

46) Edward Bond, *Jackets ou la main secrète*, L'Arche, 1992, pp.91-103.

crise et le pousse à la recherche d'indices susceptibles d'expliquer les sources, le sens et la finalité de chaque fable. Car tout commence brutalement et tout se finit de la même façon. Par exemple dans la scène deux le père commence par ces mots «Tu as encore grandi... depuis la dernière fois.» en s'adressant à sa petite fille mais le lecteur ne sait rien de cette «dernière fois» et on apprendra que peu de choses sur la situation réduite à l'essentiel. C'est la même chose pour les autres scènes qui se finissent toutes sur une situation sans issue, sans dénouement. Dans l'une, *Le père* avoue que son fils le tape devant une «assistante sociale» qui reste muette (*scène 3*), dans une autre *La jeune femme avec l'enfant* abandonne son bébé sans que l'on sache si le couple qui le recueille veut ou peut vraiment l'élever (*scène 5*), ailleurs une mère menace son fils sans préciser la menace (*scène 6*), dans une autre scène encore une femme éclate de rire devant le cadavre du fils de son amie sans que l'on sache rien sur les détails de cette mort et si son fils à elle est toujours en vie (*scène 9*) et même la dernière scène de cette pièce propose une chute où *La mère* n'est ni pardonnée, ni accusée par sa fille, elle sort et on ne sait même pas si elle entend les dernières paroles de sa fille «Oui maman, merci va-t-en».

Rappelons ce que dit Pommerat de «la fin»:

«En art je préfère l'infini au fini, l'incomplétude à la complétude. L'art peut nous permettre de faire l'expérience de l'incomplétude, de l'inachevé, de l'indéterminé.(...) Si je déstabilise les spectateurs, c'est parce qu'ils ne veulent pas être ramenés à de l'incomplet. (...)qui va créer en nous un

état singulier où, enfin, quelque chose s'ouvre qui ne se referme pas.»⁴⁷⁾

Ce quelque chose qui reste ouvert en fin de chaque scène c'est ainsi la possibilité pour le lecteur comme le spectateur de penser, de prendre conscience du monde et de créer ses propres limites si besoin est. Ces fragments infinis qui sont liés à la pratique ouvrent et provoquent non seulement le jeu de l'acteur, mais le lecteur.

2.2.2. Des portraits de familles en lambeaux

L'abandon d'une fable construite autour d'un héros a favorisé l'existence de personnages ordinaires, déchirés, les plus vieux au bord du gouffre et décrépits, tandis que les plus jeunes veulent devenir «quelqu'un», «grandir», «un homme», «une mère irréprochable», «un père différent», etc. mais sont menacés d'une rapide décrépitude parce que ce sont des héritiers et ils plongent dans la même histoire (drogue, chômage, solitude, pauvreté). Leurs aspirations restent alors de l'ordre du souhait pour exposer simplement le délabrement familial signe d'une civilisation malade. «Excuse-moi, j'aimerais tellement être différent de toi...» dit dans la *scène 7* un fils à son père, et c'est ainsi que dans *Cet enfant*, on espère ne pas être comme son père ou sa mère qui ne sont plus des modèles, mais auxquels il est difficile d'échapper, chacun conscient au fond de reproduire des comportements détestés comme l'agressivité du père, la froideur d'une mère, l'indifférence d'un père, etc. Cependant comme nous l'avons dit, on ne connaît pas la fin des

47) Op.cit., Joël Pommerat, *Troubles*, p.73.

scènes et donc on ne sait rien du devenir de ces «personnages». En fait, ces personnages sont davantage des figures, ces dernières surgissent et disparaissent dans chaque scène et leur nom fait état de types sociaux renvoyant à une catégorie, un statut ordinaire tel que «La mère», «La fille», «Le père», «Le policier», «La voisine» ne permettant pas de voir se profiler des individus caractérisés. Par ailleurs, il n'y a qu'une brève didascalie en début de scène qui indique le lieu et des informations minimales parfois incertaines puisque le didascale émet aussi des doutes, le personnage est «peut-être» enceinte, un autre est «sans âge». Tout ceci ne permet pas de faire vivre les personnages en dehors de leurs actes de parole. Ils ne sont donc que parole, c'est par cette voie qu'ils existent. Cette figure est ainsi une construction vocale, sonore et langagière sur un corps sexué et simplement «âgé» ou «sans âge». Ces figures semblent être une sorte d'existence minimale, ce qui reste après un traumatisme, des conflits familiaux secrets, des problèmes sociaux, c'est-à-dire un personnage brisé, un fragment auquel il ne reste plus que le silence ou la parole qu'il va amplement utiliser comme un cri de vérité. Ces personnages-raconteurs sont tous en effet aux prises avec un moment dramatique qui est de l'ordre de la révélation conflictuelle avec l'un des leurs. Ces figures et portraits de familles contribuent ainsi à la forme du fragmentaire de cette pièce *Cet enfant* et rejoignent l'ensemble du théâtre de Pommerat. Chaque scène est un microcosme où s'affrontent des individus perdus et ressemble à un laboratoire où des êtres humains s'exposent, dans tous les sens du terme, ce qui nous a fait ainsi choisir pour la représentation de cette pièce à Séoul une scénographie bi-frontale plutôt que frontale. Le bi-frontal correspondant mieux pour nous avec cette idée d'exposition

des phénomènes humains (fils incompris, mères célibataires, enfants abandonnés, filles mal aimées, etc.), les spectateurs devenant des voyeurs-vus. L'auteur évoque d'ailleurs souvent lui-même le côté expérimental du théâtre: « Le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain »⁴⁸⁾.

2.2.3. Fragments de l'espace et du temps

L'espace se borne au domaine de l'intime, l'appartement ou l'immeuble, pour reprendre Pommerat «le hors-champ de l'individu n'est pas convoqué. On se concentre uniquement sur ce qui se passe entre deux individus à un moment précis.»⁴⁹⁾ Le monde est donc réduit à un fragment de réalité, en général à un intérieur que l'on ne peut situer mais où pénètre parfois un extérieur la télévision allumée (*scènes 1 et 6*) qu'on ne regardent pas mais qui diffuse des images sonores. L'appartement est réduit à une pièce vide, un salon et un siège (fauteuil ou chaise). Le fauteuil leur permet de s'amarrer comme des êtres décrépits, des épaves, pour ne pas constamment tourner en rond dans ce lieu fermé où ils s'enferment volontairement par stress, maladie, peur des autres,... Ils sont tantôt dans des lieux où l'on s'abîme:

«(...) je ne serai plus une mère toujours déprimée qui reste là sur son fauteuil à fumer clope sur clope la télévision allumée»⁵⁰⁾ dit une femme enceinte.

48) Op.cit., *Théâtres en présence*.

49) Entretien avec Jean-Marie Wynants, *Le soir* (MAD), 31/12/2008.

50) Op.cit., *Cet enfant*, p.68.

tantôt dans une espèce de cage ou prison:

«(...) je suis là à rien faire à tourner en rond dans l'appartement... (...) toute la journée dans un fauteuil»⁵¹⁾ se plaint un père malade et chômeur.

ou dans un coin:

«(...) tu es là dans un coin sur ta chaise toute la journée... »⁵²⁾ accuse un fils qui tremble pourtant encore d'un père omnipotent.

L'appartement ou «cellule» familiale qu'on voudrait un abri contre le monde est au contraire une chambre d'écho qui amplifie les bruits terrifiants du dehors: chômage qui détruit (*scène 3*), drogue qui tue (*scène 9*), travail qui rend malade(*scène 3*), pauvreté qui affame(*scène 5*), culte des apparences qui rend dur (*scène 4*)... Un climat de détresse, de tension, de violence s'installe alors entre les membres de la famille qui peut conduire au suicide (d'une mère dépressive), au meurtre (d'une délinquante à la rue), à la torture (d'un fils contre son père) pressentis dans certaines scènes. Chaque saynète contient aussi la lutte d'un ou deux personnages pour sortir de cette «cellule» ou de ce «monde» et de sa «situation».

Au fil des saynètes, les hommes comme les femmes disparaissent dans la fissure laissée par des points de suspension de fin de scène ou un aveu d'échec «c'est bien triste» (scène trois), d'incompréhension

51) Op.cit., *Cet enfant*, p.73-74.

52) Op.cit. *Cet enfant*, p.89.

«j'ai toujours fait le maximum (...) pourtant» (scène quatre), d'arrêt sur image «Le couple hébété reste là...» (scène cinq), de silence «sans voix» (scène sept) ou un cri «Il faut en finir avec ça» (scène huit). Certains se retirent dans une autre pièce ou un autre appartement car la promiscuité de la pièce commune vide avec son éternel fauteuil et la présence de l'autre deviennent insupportable. Ainsi la petite fille de cinq ans, cruelle, n'attend qu'une chose, de rentrer chez sa mère pour rompre cette rencontre avec un père triste:

Le père: Bon... je vais te ramener alors ?

La fille: D'accord.

Le père: Tout de suite ? C'est ça que tu veux ?

La fille: Je veux bien.

(...)

Le père: Tu sais on ne se verra plus.

La fille: Oui je sais.

Le père: C'est tout ce que ça te fait ?

La fille: Je sais pas... c'est pas grave.⁵³⁾

Quant au temps, c'est aussi un fragment arraché aux trois dimensions temporelles qui devraient pouvoir ancrer l'individu dans son espace (mais il s'y sent décrépir). C'est un présent pesant, conflictuel, contradictoire. Il semble comme une baudruche au point d'éclater par trop plein de passé délétaire et si les personnages retiennent au début leur souffle, ils ne peuvent pas continuer longtemps. Le passé, domaine réservé à l'histoire familiale, depuis l'enfance jusqu'à l'événement présent qui survient dans l'appartement

53) Op.cit., *Cet enfant*, p.71.

semble avoir été ressassé par l'ensemble des personnages pour être rappelés une fois de trop pour chaque saynète afin de mesurer sans doute l'évolution entre les générations, et revendiquer pour le plus jeune un désir d'indépendance en déchirant des liens affectifs qui sont finalement des liens au sens propre. Pour lutter contre la sensation d'être prisonnier du lien familial ou enterré vivant dans l'appartement sans avoir entrepris quoi que ce soit de grand ou de différent, les membres de la famille mentionnent régulièrement un futur afin de se prouver qu'ils sont libres: «je trouverai un travail décent avec un salaire décent» (*scène 1*), un événement qui changerait tout «Il pourrait arriver malheureusement des choses...» (*scène 6*), une fausse sortie ou séparation «Si on ne se voit plus jamais...» (*scène 2*).

Le présent devenu insupportable dans cet espace réduit, il devient impératif de faire glisser ce temps dans la perspective du futur, avenir concrétisé ironiquement dans «cet enfant» titre éponyme de la pièce avec lequel tout devrait devenir possible. Mais les enfants de cette pièce ne sont pas le garant d'un futur meilleur et sont plutôt la caricature des parents et les parents de grands enfants irresponsables qui ne font rien pour changer.

Se focaliser sur le passé pour le rejeter, négliger les problèmes du présent et s'évader dans un futur improbable ou un rêve confortent les personnages dans l'illusion d'un bonheur possible et d'une maîtrise du temps et de l'espace, cet appartement qu'ils peuvent quitter pensent-ils s'ils le désirent. Mais cette conception du temps où toute action est parole dans un présent qui ne passe pas révèle finalement que tous les personnages sont des enfants qui n'arrivent pas à maîtriser leur vie, c'est ce que la petite fille très perspicace

demande à son père en *scène 2* «Est-ce que vous avez grandi vous aussi ?». Prétendument adultes les parents s'écroulent devant des enfants en utilisant mensonge, menace, gérémiades, etc. tandis que les enfants se dressent devant eux comme des juges froids, cruels, indifférents, violents, héritage lourd à vivre comme le laisse entendre *La fille* «A ton avis maman pourquoi est-ce que je suis dure comme ça ?»⁵⁴). Parfois un éclair de lucidité surgit dans la grisaille qui fera répéter par exemple à la femme qui accouche «je veux qu'il sorte» malgré la peur de ce qui l'entoure, à la dernière mère à sa fille: «c'est toi qui m'apprends quelque chose». Dix scènes donc où des familles à la dérive n'arrivent plus à communiquer et s'affrontent, signe sans doute d'une société malade, la pièce évoquant en creux un univers socio-économique où les plus pauvres sont victimes d'un système assassin comme le crie un fils en parlant de son père: «C'est son boulot qui l'a fait crever» (scène trois).

Conclusion

La singularité du texte de Pommerat tient, nous l'avons vu, à un processus de création qui fait partie du paysage théâtral d'aujourd'hui. L'auteur scénique, puisqu'il est intégré au processus de création, écrivant à partir du plateau a fait évoluer la pratique comme l'écriture qu'il ne sépare plus. Pourtant le texte est publié et ne reste pas à l'état de scénario, il peut toujours être lu comme un texte littéraire. Ceci pose toujours des questions, par exemple celle du degré d'autonomie d'un texte écrit pour la scène ou par elle et celle

54) Op.cit., *Cet enfant*, p.103.

de l'autonomie de la scène car l'écrit semble toujours une force qui insuffle aux acteurs de nouveaux défis. Le metteur en scène et écrivain David Lescot se dit lui parent de ses écrits et donc responsable de leur futur, mais il ne dit pas que son texte est n'est pas pour un lecteur: «J'écris pour que ce soit monté pas pour que ce soit écrit. Je le fais souvent moi-même. Je me dis que l'auteur est celui qui fait les enfants, et le metteur en scène celui qui les élève. Pourquoi ça ne serait pas la même personne ? »⁵⁵),

Ces renouvellements de pratiques ont donc eu des conséquences sur l'oeuvre de Pommerat entièrement habitée par le fragment, ce qui est visible non seulement pendant le spectacle, mais dans sa méthode de répétition et dans son écriture. Ce fragmentaire ne signifie pas qu'il n'y a plus d'histoire ni de lien. Simplement il n'y a pas qu'une seule histoire racontée qui constitue un seul texte se déroulant comme toute fiction conventionnelle, de son point initial à son point final, avec toutes les péripéties qu'on peut imaginer. Il y a donc plusieurs histoires et avec *Cet enfant* il y en a dix qui ne se suivent pas mais se juxtaposent et gardent entre elles un écart comme les fissures entre deux pièces d'un puzzle. C'est en rassemblant ces morceaux en les associant les uns aux autres, qu'ils forment une sorte de tableau global de nature hétérogène comme une oeuvre abstraite. Cette discontinuité ou cet éclatement n'est pas fortuit, il y a un ordre sous jacent, qui n'est pas ici chronologique mais plutôt d'ordre narratif. Chaque scène raconte une dispute entre parent et enfant qui renvoie à une première scène qui fait office de prologue. D'autre part il y a l'idée de la mémoire et de la transmission qui parcourt en

55) David Lescot, in *Ecrire pour le théâtre* (ouvrage collectif), Carnets du Grand T, Editions Joca Seria, Nantes, 2010, p. 29

creux ces fragments car si on ne se transmet pas des choses, on hérite des douleurs, des paroles et donc des histoires comme dans toutes les familles et qui constituent en fin de compte une sorte d'album de famille, un recueil d'histoires d'enfants qui essaient de grandir. Cette écriture du fragment n'est pas sans lien avec la société et tend métaphoriquement à montrer la société et le monde comme fragmentés d'où la présence dans ces textes d'êtres brisés, divorcés, chômeurs, délinquants, malades, mères célibataires formant un chœur désorienté qui est comme un paquet de solitudes, de prisonniers d'un présent dans un lieu proche de la boîte vide pour spécimens humains.

Bibliographie

- Boudier Marion, «La place du conte dans l'oeuvre de Joël Pommerat» ,
in postface à Cendrillon, Actes Sud, coll. Babel, 2013, pp.
117-127.
- Biet Christian, TRIAU Christophe, «Le lecteur des textes de théâtre»
(pp. 536-639) ; «La mise en scène: un héritage, des
interrogations» (pp. 640-920). in Qu'est-ce que le théâtre ?
Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.
- Copfermann Emile, Roger Planchon, Lausanne, La Cite - L'Age
d'homme, 1969.
- Danan Joseph, Qu'est-ce que la dramaturgie?, Actes Sud-Papiers, 2010.
- Bernard Dort, Le Spectateur en dialogue, Paris, P.O.L., 1995.
- Gayot Joël, Joël Pommerat, troubles, Arles, Actes Sud, 2009.
- Lehman, Hans-Thies, Le théâtre postdramatique, Paris, L'Arche, 2002.
- Pavis Patrice, Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, 2009.
- Pavis Patrice, Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain,
Armand Colin, 2014.
- Pommerat Joël, Théâtres en présence, Arles, Actes Sud Papiers, coll.
Apprendre, 2007.
- Pommerat Joël, Cet enfant, Actes Sud, 2005.
- Prost Brigitte, Le répertoire classique sur la scène contemporaine,
PUR, 2010.
- Quiriconi Sabine, «Faire entendre le texte»: retours et recours d'une
doxa, Théâtre public n°67 - «Dramaturgie», janv.-fév. 1986p.22-23.
- Ryngaert Jean-Pierre, Ecritures dramatiques contemporaines (2e
édition), Armand Colin, Paris, 2011.

Ryngaert Jean-Pierre, Nouveaux territoires du dialogue, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005.

Sallenave, Danièle, Les Épreuves de l'Art, Actes Sud, 1988.

Sarrazac Jean-Pierre (dir.), Lexique du drame moderne et contemporain, Circé, 2010.

Sermon Julie, Ryngaert Jean-Pierre, Théâtre du XXI^e siècle: commencements, Armand Colin, 2012.

Susini-Anastopoulos Françoise, L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux, Puf, 1997.

Takels Bruno, Fragments d'un théâtre amoureux, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

Triau Christophe, «Fictions/Fictions», in revue Théâtre /Public, Gennevilliers, n° 203, 2012.

〈Résumé〉

포스트드라마 계통의 단편적인 글쓰기 : 조엘 폼므라의 〈이 아이〉

이 논문을 통해 살펴보았듯이, 조엘 폼므라의 텍스트의 특징은 오늘날 동시대 연극 경향에 속하는 창작 방식과 연결되어 있다. 이 작가는 연습하는 무대에서 배우들의 즉흥적인 움직임을 보면서 직접 작품을 쓰는 극작가인데다 극작과 연출 작업이 분리되지 않는 자신의 작품을 직접 연출하는 연출가이기도 하다. 하지만 이러한 복합적인 시도에서 나온 텍스트는 출판되어 남지만 이것은 단순한 시나리오가 아니고 희곡으로서, 그러니까 문학으로 간주되어 언제나 읽혀질 수 있기 때문이다.

이렇게 극작과 연출을 겸하는 경향에서 나오는 새로운 변화는 “극” 텍스트의 표현 양식에 영향을 주었다. 공연을 통해 보여주는 무대에서 뿐만 아니라, 그의 연습 방식이라든가 출판된 그의 극작 속에 잘 드러나고 있듯이, 폼므라의 작품은 전적으로 단편적인 구성으로 되어있다는 점에 우리는 주목하게 되어 좀 더 연구해보고자 했다. 이렇게 단편적인 글이라고 해서 이야기(서사)가 존재하지 않는다는 것을 의미하지는 않는다. 단지 시작과 결말까지 스토리 상 우여곡절이 들어가는 전통적인 픽션에서 보는 것처럼 단 하나로 연결되는 그러한 이야기 구성은 아니다. 〈이 아이〉에 나오는 각 단편 속에는 여러 가지 이야기가 존재하고 있는데, 그것은 순서대로 연결되어있지 않고 병치되어있으며, 각각은 퍼즐과 퍼즐의 틈새처럼 떨어져 있는 10개의 단편으로 되어 있다. 또 한편으로 이 조각 이야기들은 내부에서도 파편화되어있다. 왜냐하면 이 이야기들은 현재라는 시간적인 차원에, 어떤 공간에, 그리고 어떤 한 부모에 한정되

어 구축되어있기 때문이다. 또한 독자와 관객이 조각 조각을 찾아나가면서 능동적이 되도록 하면서, 그리고 오늘날 우리 사회를 환기시키는 추상 작품처럼 여러 혼합된 성격으로 된 일종의 그림이 되도록 하면서, 각 이야기들은 서로 서로 연결되어 하나로 모일 수 있는 가능성을 열어주고 있으면서 끝나지 않고 계속될 것 같은 구성으로 되어 있다. 사실상 이 같은 단편적인 글쓰기를 통해서 파편화된 사회, 고통과 갈등의 현재라는 시간 속에 가로 막혀 미래를 계획할 수 없는 한 사회의 축소판을 보여주고 있다. 만일 작가 폼트라가 이 작품 〈이 아이〉에서, 다양한 나이가 들어가는 비극의 코러스처럼 보여지는 이혼한 사람, 실직자, 부랑아, 환자, 미혼모 같은 길 잃은 자들, 때때로 텔레비전 소음으로 잠재워지는 아파트-감옥에서 배회하는 인물들을 보여주기로 한 것은 우연한 선택이 아닐 것이다.

주제어 : *Cet enfant* (이 아이), Joël Pommerat (조엘 폼트라), théâtre (연극), auteur en scène (무대 극작가), écrivain de plateau (무대작가), écriture fragmentaire (단편적인 글쓰기), postdramatique (포스트 드라마), néodramatique (네오드라마)

투 고 일 : 2015. 6. 21

심사완료일 : 2015. 8. 3

계제확정일 : 2015. 8. 10

Matisse à la fenêtre, Expressivité et pluralité des représentations de la lumière dans sa peinture

FISCHBACH Martin
Université Dankook

| Sommaire |

1. Introduction
2. Lumière dosée par valeurs et dégradés
3. Lumière saturée par embrasement chromatique
4. Lumière projetée ou réfléchie par un aplat ou collage
5. Lumière diffusée et piégée dans la matière par glacis
6. Lumière aveuglante du contre-jour par contraste
7. Conclusion

1. Introduction

La fenêtre ou la porte-fenêtre joue un rôle primordial dans l'espace car elle laisse passer la lumière et le regard¹⁾ et conditionne ainsi la

relation entre intérieur et extérieur. Dans un tableau, elle crée souvent une sensation de lumière et influence toute la composition. La lumière est indissociable de la peinture religieuse. Même à la Renaissance, dans la peinture profane, elle véhicule encore longtemps une dimension sacrée²⁾.

Les tableaux avec fenêtre ne sont pas les seuls à transcrire la lumière. Mais toute peinture ayant un motif de fenêtre, oblige le peintre à se positionner sur la question de l'expression ou non de la lumière naturelle.

Henri Matisse s'est continuellement emparé de la thématique de la fenêtre car il a peint plus d'une centaine de tableaux où figurent ce motif. Dans sa peinture, la fenêtre peut apparaître transparente, translucide ou opaque. Il va ainsi déployer une multiplicité d'approches, oscillant en permanence entre réalisme et abstraction s'appuyant à la fois sur deux registres, celui du dessin de la lumière (sa forme dans l'espace) et sur la force de la couleur.

Tout en évoquant les influences de Matisse, cette recherche s'efforce de montrer d'une part comment le peintre, dans ses tableaux

1) Dans WAJCMAN Gérard, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.35, l'auteur distingue deux séries de fenêtres : « fenêtre de lumière et fenêtre de regard ». Mais dans cette recherche, seulement la fenêtre de lumière est étudiée. La fenêtre de regard fera l'objet d'une autre étude.

2) « Depuis les origines de la pensée chrétienne, la lumière du soleil, procurant la vie, a été, ..., associée au Christ lui-même, « lumière du Monde ». [...] Le symbolisme religieux de la lumière fut encore largement exploité dans l'art du XVIIe siècle, où la lumière fut traitée par la plupart des artistes de façon métaphorique. [...] Pour des peintres, par exemple, comme Rembrandt, Caravage ou Zurbaran, la lumière est devenue le symbole évident de la présence du divin. [...] Cette utilisation symbolique de la lumière et de la fenêtre par l'imaginaire religieux s'est, peu à peu, étendue aux thèmes séculiers. » dans BLUM Shirley Neilsen, *Henri Matisse Chambres avec vue*, Paris, Chêne-Hachette livre, 2010, p.7-8

avec fenêtre, exprime la lumière naturelle, les ombres et les reflets, la surexposition, la projection ou réflexion de lumière, sa captation et sa diffusion et le contre-jour.

D'autre part cette étude tente de mettre en relation les caractéristiques de ces lumières, respectivement dosées, saturées, concentrées, diffuses et aveuglantes avec le sentiment que l'on peut éprouver face à sa peinture.

Enfin, cette recherche s'appuie sur la qualité de cette lumière picturale pour en faire un indice révélateur de sa conception de la peinture.

Après analyse, cinq lumières apparaissent dans les tableaux à fenêtre de Matisse : la lumière dosée par les valeurs et les dégradés, la lumière saturée par l'embrasement chromatique, la lumière projetée ou réfléchie par un aplat (une surface de couleur uniforme) ou collage (technique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments séparés, de toute nature), la lumière diffusée et piégée dans la matière par glacis (couche de couleur transparente posée en fin de travail pour augmenter la profondeur des teintes), la lumière aveuglante du contre-jour par contraste.

La question de l'expressivité et de la pluralité des moyens de représentation de la lumière naturelle dans l'œuvre de Matisse est abordée ainsi que la problématique de la couleur en tant que « lumière interne » dans la conclusion.

2. Lumière dosée par valeurs et dégradés

À ses début, Henri Matisse est tributaire des peintres réalistes³⁾, des maîtres du nord⁴⁾, surtout hollandais, qui excellent dans un travail très minutieux de restitution de la lumière d'une part au moyen du clair-obscur⁵⁾ qui fixe à l'échelle de la composition l'organisation et le contraste entre les principales zones sombres et zones claires, d'autre part par une gradation des tons et une finesse des dégradés (souvent avec une palette de couleurs limitée) et enfin par l'insertion précise de détails tels que les reflets. Ces maîtres anciens, souvent peintres d'intimité et de natures mortes, par lesquels Matisse va être influencé à ses débuts, utilisent tous avec plus ou moins de rigueur cette technique de restitution de la lumière par les valeurs⁶⁾. Mais celui-ci ne s'est pas longtemps astreint à un travail très réaliste sur l'expression de la lumière.

3) Corot, Courbet, Manet et Millet, « Ma peinture observe d'abord la gamme sombre des maîtres que j'étudie au Louvre. » écrit Matisse dans une note autobiographique pour la revue *Forme*, n°1, janv. 1930, repris dans FOURCADE Dominique, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p.77

4), Dürer (all.), Brueghel, Vermeer, Van Eyck, de Heem, Ruysdaël, Rembrandt

5) Le Caravage, de La Tour

6) La valeur d'un ton désigne son degré d'intensité par rapport à la lumière ou à l'ombre. En peinture, on peut obtenir une même valeur à partir de tous les tons. Pour chaque ton, il existe une échelle de valeurs que l'on utilise dans les dégradés, allant du sombre au clair. Les valeurs ont été réparties sur la surface des tableaux soit pour suggérer le volume des objets, soit pour donner l'illusion de la profondeur de l'espace. (Larousse). Le travail mimétique de représentation de la lumière en peinture a consisté longtemps à cerner les ombres propres et les ombres portées et de leur attribuer des valeurs différentes, en général des couleurs plus sombres et plus froides. Le rôle du noir est donc capital pour exprimer un contraste entre les zones éclairées et les zones ombragées. Matisse ne s'est jamais astreint à représenter avec une précision scientifique les ombres propres et les ombres portées. Il les amorcent le plus souvent et les estompent rapidement.

Dans *La Desserte*, 1897 (ill. n°1), les natures mortes doivent beaucoup à Jan Davidsz de Heem, peintre hollandais du 17ème siècle. Par son sujet, la toile rappelle *Le Bénédicité* (1740), de Jean-Baptiste Chardin, spécialiste des scènes d'intérieurs baignant dans une lumière douce. Mais Matisse a surtout étudié *Le Déjeuner*⁷⁾ (1876) de Gustave Caillebotte dont il reprend la technique de mise en lumière de l'espace avec précision, le sujet de la table dressée dont certains détails comme l'abondance d'une vaisselle en verre qui capte la lumière. Contrairement à Caillebotte qui peint une table noire dans un intérieur déjà dans la semi pénombre, Matisse choisit une nappe blanche pour répandre la lumière venant de la fenêtre, entre les natures mortes disposées sur la table. Le peintre utilise d'une part son savoir classique de restitution de la lumière par nuances de clair et de sombre et d'autre part emploie la couleur (ici le blanc) pour ses qualités lumineuses. Matisse explique à P. Courthion ses influences :

« ...ce sont les dégradations de tons dans la gamme argentée chères aux maîtres hollandais, c'est la possibilité d'apprendre à faire chanter les lumières d'une harmonie assourdie, à graduer et à serrer au mieux les valeurs. »⁸⁾

Dans *Atelier sous les toits*, 1903 (ill. n°2), le peintre restitue fidèlement à l'aide de dégradés la lumière qui pénètre dans la mansarde d'une maison d'ouvrier faisant office d'atelier. Ce retour aux maîtres anciens avec une palette pauvre et terne (nuances de

7) La scène d'un repas familial tout en clair-obscur éclairée par deux fenêtres dont les voilettes captent la lumière dans un blanc-jaune très doux.

8) COURTHION Pierre, Henri Matisse, Paris, Rieder, 1935, repris dans SCHNEIDER Pierre, Matisse, Paris, Flammarion, 2002, p.48-49 note 28

marrons) rappelle Chardin, Courbet, Vuillard ou Rembrandt. Cette application docile pour la perspective et ses effets d'ombres révèlent un Matisse en plein désarroi, irrésolu, hésitant durant la période 1903-1904, « année la plus sombre de sa carrière »⁹⁾ écrit P. Schneider. Matisse se raccroche à une peinture descriptive dans la technique comme dans le sujet faute de savoir que faire¹⁰⁾. En 1908, alors enseignant dans sa propre académie, Matisse explique sa méthode d'alors par ces mots :

« J'exprime la variété de lumière par l'intelligence des différences de valeur des couleurs, prise isolément et en corrélation. »¹¹⁾

En surchargeant sa toile de peinture, Matisse ne réussit pas à rendre pleinement la lumière. Il en fait le constat¹²⁾ plus tard devant ses élèves:

Intérieur d'atelier, 1904 (ill. n°3), est une vue de l'atelier qui caractérise encore les débuts sous influence du peintre qui s'applique à rendre la lumière venant de la fenêtre par des nuances. Dans cette peinture en camaïeu de brun, quasi monochrome, Matisse joue sur l'éclaircissement et l'assombrissement d'une seule couleur. Matisse dira

9) Ibid. SCHNEIDER Pierre, p.192

10) MATISSE, Lettre de Matisse à Manguin et Marquet : « ...je ne m'amuse guère ici (Bohain)...si je pouvais, j'enverrai la peinture à tous les diables. C'est peu satisfaisant et trop peu rémunérateur. » dans Matisse - Marquet, Correspondance 1898-1947, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008, p.27

11) STEIN Michael, notes d'après l'enseignement de Matisse dans (op. cit.) FOURCADE D., p.74

12) « La peinture épaisse ne donne pas de lumière » dans (op. cit.) FOURCADE D., Notes prises en 1908 par Mme Michael Stein d'après l'enseignement de Matisse, p.73

de cette époque :

« C'est la période de transition entre les valeurs et les couleurs »¹³⁾

Cette opposition entre les valeurs (qui expriment la lumière) et la couleur est une question que Matisse n'arrive pas à résoudre au début de sa carrière de peintre. Ce conflit va se traduire chez lui, peintre baigné dans la peinture de l'occident et ses valeurs, par une fascination pour l'art de l'Orient¹⁴⁾ et ses couleurs.



N°1 : *La Desserte*, 1897, 100 x 131 cm

N°2 *Atelier sous les toits*, 1903, 55,2 x 46 cm

N°3 *Intérieur d'atelier*, 1904, 55 x 46 cm

13) Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, 16 juillet 1942, dans Henri Matisse, catalogue d'exposition Paris, Grand Palais, 1970, p.25

14) L'Orient de Matisse est façonné par ses visites à des expositions d'Arts Musulmans et par ses voyages en Andalousie, au Maroc et en Russie. Cet Orient représente pour Matisse un nouvel espace plastique, plus riche sur le plan décoratif et chromatique. Sur le sujet : Francisco Jarauta, « L'Orient de Matisse » dans Matisse et l'Alhambra 1910-2010, collectif, Patronato Alhambra y Generalife, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales & TF Editores, 2010. Il est aussi influencé par des artistes orientalistes, tels que Ingres, Delacroix et Marquet (son ami).

3. Lumière saturée par embrasement chromatique

Matisse a été marqué par l'impressionnisme¹⁵⁾ de Cézanne, de Corot et de Renoir et influencé durant une courte période (1904) par le divisionnisme¹⁶⁾ de Cross, Signac et Seurat. Mais c'est surtout grâce à Gauguin¹⁷⁾ qu'il doit ses larges aplats colorés et à Van Gogh son attirance pour la couleur pure. Sa période fauve, véritable « mise à feu »¹⁸⁾, doit se comprendre comme une double libération, par rapport à ses premiers maîtres anciens et vis-à-vis du divisionnisme par petites touches de couleurs.

Ce tableau *Fenêtre ouverte à Collioure*, 1905 (ill. n°4), icône de la période fauve de Matisse, qui « explose...de vie, d'exubérance et de joie... »¹⁹⁾ écrit Shirley Blum, est pourtant un tableau de transition, car Matisse joue sur tous les registres simultanément²⁰⁾. D'une part il

15) L'impressionnisme se caractérise entre autres par des tableaux aux traits de pinceau visibles, une tendance à exprimer des phénomènes fugitifs, climatiques et lumineux, plutôt que l'aspect immuable et théorique des choses.

16) Technique adoptée par les peintres néo-impressionnistes et consistant à juxtaposer sur la toile de petits points de couleurs pures pour obtenir un mélange optique, au lieu d'utiliser des couleurs mélangées (Larousse). Matisse déclare à Tériade à propos du divisionnisme de Seurat : « Il faut franchir cette barrière pour ressentir de la lumière, colorée et douce, et pure, le plus noble plaisir. » dans (op. cit.) FOURCADE D., p.94

17) Matisse se rend en 1905 chez Daniel de Monfreid, l'ami de Gauguin, pour découvrir les dernières toiles du peintre de Tahiti. Il connaît aussi Van Gogh grâce à une exposition chez Bernheim-Jeune en 1901 et au Salon des indépendants de 1905. Van Gogh a utilisé de manière instinctive la couleur pure comme langage émotionnel.

18) ALLIEZ Eric, BONNE Jean-Claude, *La Pensée-Matisse*, portrait de l'artiste en hyperfauve, Paris-New York, Le Passage, 2005, p.7

19) Op. cit. BLUM S.N., p.37

20) Jack D. Flam écrit : «...ont été créés trois ordres spatiaux, caractérisés chacun par son emplacement physique et par la façon dont la peinture est appliquée. L'espace intérieur se caractérise par des zones plates de couleurs finement brossées ; l'espace transitionnel de la fenêtre se caractérise par des touches

fait à la fois la mise en couleur par petites touches impressionnistes au pinceau et procède par grands aplats post-impressionnistes (à la façon de P. Gauguin). D'autre part il utilise ponctuellement le clair-obscur²¹⁾ tout en ignorant les effets de lumière dans le reste du tableau. Il répand des couleurs saturées (couleurs dominées par le rose, le rouge et le vert) sur des murs qui sont ombrageux. Il n'y a presque plus de logique de représentation de la lumière²²⁾. À l'époque, Maurice Denis se montre sévère sur cette période de Matisse dans son essai sur la peinture²³⁾.

À propos de *Intérieur à Collioure (La Sieste)*, 1906 (ill. n°5), Françoise Cachin écrit :

« la couleur extérieure a pris possession de l'espace intérieur de la chambre, et bientôt de l'espace pictural tout court. »²⁴⁾

courbes et courtes ; et l'espace du port où les bateaux se balancent est rendu par des touches linéaires. Ainsi, chacune de ces zones est peinte d'une manière qui exprime quelque chose d'essentiel sur la nature et le rythme de ce qu'elle représente : la platitude des murs, les arabesques des formes végétales, le balancement mesuré des bateaux sur l'eau ridée » dans FLAM Jack D., Matisse, the Man and his Art, 1869-1918, Londres, Thames and Hudson, 1986, p.132-133

21) Il fait l'imposte de la fenêtre en contre jour (avec du noir) et l'extérieur en couleurs désaturées (avec du blanc)

22) Avec des zones éclairées chaudes et des zones ombragées froides.

23) « Les « Matisse » - il est bien entendu que Matisse lui-même et quelques-uns de ses disciples, comme Friesz, sont doués d'une remarquable sensibilité - rivalisent d'éclat et s'efforcent de créer de la lumière. Ce qu'ils nous restituent du Soleil, c'est le trouble rétinien, le frisson optique, la pénible sensation d'éblouissement, le vertige que donne en plein midi d'été un mur blanc ou une esplanade. Leur esthétique permet qu'ils tentent de nous aveugler. Ils ne reculent devant aucune crudité d'éclairage et, pour le rendre, devant aucune cruauté de couleur. » dans DENIS Maurice, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin, 1912, p.220

24) CACHIN Françoise, « C'est l'édén retrouvé » dans *Méditerranée de Courbet à Matisse*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000

Cette peinture d'intérieur à la fenêtre ouverte démontre la liberté totale que prend Matisse avec tout réalisme. Une diffusion de couleurs intenses enveloppe totalement l'intérieur au point de créer « une impression de chaleur, de lumière et de plénitude » ajoute F. Cachin²⁵⁾. La force de cette peinture vient en effet de cette double sensation qu'elle génère. Contrairement au nord de l'Europe, il est important de noter qu'avec une lumière extérieure très forte autour de la méditerranée, l'ombre devient le lieu de vie, l'univers à peindre, à explorer, car il se peuple de multiples variations de couleurs. André Derain, compagnon d'aventure de Matisse à Collioure fait cette analyse pour expliquer l'apparition des couleurs dans l'ombre :

« Une nouvelle conception de la lumière qui consiste en ceci: la négation de l'ombre. Ici, les lumières sont très fortes, les ombres très claires. L'ombre est tout un monde de clarté et de luminosité qui s'oppose à la lumière du soleil : ce qu'on appelle des reflets. Nous avons, jusqu'à présent, négligé cela tous les deux (lui et Matisse) et, dans l'avenir, pour la composition, c'est un regain d'expression. »²⁶⁾.

Une similitude existe avec la description que fait l'écrivain Junichiro Tanizaki d'un intérieur « ambigu où l'ombre et la lumière se confondent »²⁷⁾ derrière des portes constituées de papier de riz translucide.

25) Ibid, CACHIN F., p.101

26) Lettre à Maurice de Vlaminck, 28 juillet 1905, Collioure, dans Derain (1955), p.154-155, repris dans (op. cit.) CACHIN F., p.86

27) TANIZAKI Junichiro, Eloge de l'ombre, Paris, Publications orientalistes de France, 1993, p.59, éd. originale 1933

La luminosité si intrigante des toiles fauves de Matisse provient aussi de cette ambiguïté entre un traitement réaliste et un rendu fantaisiste de la couleur. Matisse découvre surtout la luminosité propre de la couleur pure²⁸⁾ au détriment d'un travail laborieux sur la simulation de l'ensoleillement. Le fauvisme amorce donc un processus vers l'abstraction, ce que Jack D. Flam ne manque pas de relever.²⁹⁾ Dans *La desserte rouge*, 1908, Matisse justement, n'exprime plus aucune lumière venant de la fenêtre mais fonde tout son tableau sur un rouge vif pour l'intérieur qui contraste avec un vert pour l'extérieur.

Cinq années plus tard, avec *Fenêtre*, 1911 (ill. n°6), Matisse renoue avec les aplats intenses du fauvisme à Collioure dans cette toile moins connue où l'extérieur vu par la fenêtre est divisé en multiples petites zones colorées en rouges, roses, lilas et verts. L'intérieur est traité dans un dénuement extrême avec trois grands aplats, rose pour le sol, lilas pour le mur et vert véronèse pour le meuble. Les zones de blanc (trouvaille faite en faisant des aquarelles), laissées volontairement entre les couleurs vives, donnent un caractère inachevé et créent une sensation de lumière réfléchie. Dominique Szymusiak écrit :

28) Matisse : « ...le Fauvisme est venu du fait que nous nous placions tout à fait loin des couleurs d'imitation, et qu'avec des couleurs pures nous obtenions des réactions plus fortes - des réactions simultanées plus évidentes ; et il y avait aussi la luminosité des couleurs, » dans « Visite à Henri Matisse », L'Intransigeant, 14 et 22 janvier 1929, repris dans (op. cit.) FOURCADE D., p.95

29) « ...étant donné que ses formes [de Matisse sont] dans une large mesure indépendantes de la description et de l'évocation d'une lumière et d'une atmosphère réelles, la surface du tableau a gagné une nouvelle autonomie. Il dirige maintenant son attention vers les qualités picturales des formes indépendantes de ce qu'elles décrivent, » dans (op. cit.) FLAM J.D., p.132

« Le blanc joue un rôle essentiel dans le tableau. C'est de lui que naît la lumière qui vient en transparence de la couleur ou qui environne les touches de couleurs comme dans l'aquarelle. [...] Jamais, jusqu'alors, on n'avait osé traiter une peinture avec la familiarité d'une aquarelle et laissé autant de place au rêve, à l'éclat et au silence. »³⁰⁾

Héritier des recherches coloristes du siècle passé, Matisse à Collioure part de la sensation lumineuse pour déployer sa vision progressivement antinaturaliste et son projet d'échapper au système illusionniste. La couleur pure devient de moins en moins la représentation d'une vision objective, la traduction de la lumière et de la chaleur, mais davantage l'expression d'un monde imaginaire.



N°4 *Fenêtre ouverte à Collioure*, 1905, 55,3 x 46 cm

N°5 *Intérieur à Collioure (La Sieste)*, 1906, 59 x 72 cm

N°6 *Fenêtre*, 1911, 73,5 x 60 cm

30) SZYMUSIAK Dominique, « L'aquarelle, une pratique de libération de la couleur » dans Matisse - Derain Collioure 1905, un été fauve, Paris, Gallimard, 2005, p.29

4. Lumière projetée ou réfléchie par un aplat ou collage

Matisse réussit à créer dans un tableau une sensation de lumière par des moyens très simples tel qu'un aplat de couleur. Cet aplat n'entre pas clairement dans une logique de représentation réaliste et illusionniste mais se maintient dans une ambiguïté au cœur d'une composition quasi abstraite. Ce procédé s'apparente au collage cubiste³¹), influence à laquelle il n'a pu échapper.

Depuis Tanger, où il peint *Fenêtre ouverte sur Tanger*, 1912 (ill. n°16), Matisse écrit à Marquet :

« La lumière est superbe, mais le temps trop changeant... »³²) À Camoin, il écrit :

« ...la lumière est tellement douce, c'est tout autre chose que la Méditerranée. »³³)

Dans sa chambre de l'Hôtel Villa de France à Tanger, Matisse ouvre la fenêtre et peint le paysage. S. Blum écrit :

« Il saisit la qualité de la lumière de l'Afrique en jouant sur le contraste entre bleus foncés, blanc éclatant et jaune plus pâle. »³⁴)

31) Braque, Picasso, Gris, Léger, Delaunay

32) Lettre du 6 avril 1912 dans Matisse - Marquet, Correspondance 1898-1947, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008, p.90

33) Lettre du 29 février 1912 dans Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1997, p.25

34) Op. cit. BLUM S.N., p.58

Matisse insiste sur le contraste entre l'ombre et la lumière. Les zones éclairées par le soleil semblent flotter dans un fond bleu. Leur formes et positions renforcent la profondeur du tableau mais le fond bleu a tendance à les ramener dans un même plan. Matisse joue en permanence sur cette ambivalence d'une lecture tridimensionnelle et bidimensionnelle de son oeuvre. Dans cette lumière violente, l'espace ombragé, malgré ses nuances de bleus, a tendance à disparaître, à former un plan unique avec l'intérieur de la chambre. Christophe Domino décrit ce phénomène :

« L'expérience des choses tend à découper un dehors et un dedans, à préserver le secret de nos vies, alors que la lumière, elle, réunit le proche et le lointain. »³⁵⁾

Plusieurs de ses toiles faites au Maroc utilisent le bleu qui suggère l'idée de fraîcheur ombragée par opposition à la torpeur éclairée où l'on ne peut rester. L'écrivain Tahar Ben Jelloun³⁶⁾ décrit bien le sentiment qui se dégage de cette toile faite après une longue période de pluie.

La Porte de la Casbah, 1913 (ill. n°7), serait la troisième toile d'un triptyque imaginé par Matisse et composé de gauche à droite de *Fenêtre ouverte sur Tanger*, puis de *Sur la terrasse*, 1913. Inspirée d'une carte postale de Tanger, elle représente la porte située entre la médina et la casbah. Rémi Labrusse reprend une information

35) DOMINO Christophe, *Matisse et le Maroc*, Paris, Institut du Monde Arabe & Gallimard, 1999, p.4

36) «Une toile blanche envahie d'un bleu limpide parce que venu juste après une longue pluie, une toile bleue avec des reflets du soleil encore nonchalant en cet automne... » dans BEN JELLOUN Tahar, *Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2012, p.14

importante concernant la problématique de la lumière :

« ...le Triptyque marocain montre trois moments d'une même journée, c'est-à-dire, de gauche à droite, l'aube, le midi et le crépuscule »³⁷⁾

La couleur bleu³⁸⁾ envahissant le tableau, semble représenter l'ombre sur les murs et le ciel, comme dans la *Fenêtre ouverte sur Tanger*. L'aplat de couleur rose-rouge qui illumine le sol et traverse la grande porte pourrait alors correspondre à la projection de la lumière chaude du soleil en fin de journée. Cette couleur magique irradie dans la pénombre bleue et magnifie toute la composition. Il semble inutile d'analyser plus avant la possible réalité d'un tel éclairage car Matisse a pour habitude, à partir de cette période, de choisir la couleur non pour sa proximité avec la lumière réelle mais davantage pour le rapport harmonieux qu'elle crée avec les autres. Le peintre joue sur cette ambivalence entre réalisme et abstraction, entre lumière et couleur. Même inventé cet aplat rose suggère une lumière qu'il a pu observer à cet endroit ou ailleurs au crépuscule.

Dans *La leçon de piano*, 1916 (ill. n°8), toile quasi abstraite, la composition est schématique, « austère, géométrique et immobile »³⁹⁾. Peu d'éléments nous informent sur cette scène d'intérieur d'un

37) LABRUSSE Rémi, « L'épreuve de Tanger » dans *Le Maroc de Matisse*, collectif, Paris, Institut du Monde Arabe & Gallimard, 1999, p.76

38) « Le bleu de Matisse est une performance de la lumière, l'hiver à Tanger. » dans BEN JELLOUN Tahar, « Tahar Ben Jelloun et les paysages de Tanger d'Henri Matisse » dans STERCKX Pierre, *Les plus beaux textes de l'art du XXe siècle*, choisis et commentés, Paris, TTM Editions & Beaux Arts Éditions, 2010, p.36

39) Op. cit. BLUM S.N., p.81

jeune pianiste tournant le dos à une fenêtre ouverte. Seul un grand triangle vert vif, tel un collage cubiste occupant la gauche du tableau, laisse deviner la présence d'un jardin verdoyant à l'extérieur et suggère une lumière solaire à travers les arbres. Il fait partie d'une série de trois figures colorées qui donnent un peu de lumière à la composition totalement grise. La couleur fonctionne plus comme le signe du jardin que comme l'entrée de la lumière. Matisse rompt avec une peinture descriptive et simplifie la peinture figurative au maximum. La couleur même irréaliste, chez Matisse, est fortement associée à une sensation éprouvée dans la nature. Matisse déclare :

« La quête de la couleur ne m'est pas venue de l'étude d'autres peintres mais de l'extérieur - c'est-à-dire de la révélation de la lumière dans la nature. »⁴⁰⁾

Dans *Poissons rouges et sculpture*, 1912, Matisse procède déjà par grands aplats de couleur vive pour suggérer une ouverture du fond, une transparence et une lumière venant de l'extérieur.

Dans le salon de sa maison à Issy-les-Moulineaux, Matisse compose *La fenêtre*, 1916 (ill. n°9), toile à la manière cubiste car il divise le format à l'aide d'un réseau de lignes noires. Si le rendu de l'intérieur et de la vue par la fenêtre est simplifié, il demeure néanmoins réaliste. Par contre l'expression de l'ensoleillement se fait de manière radicale et abstraite par une bande blanche verticale qui traverse le tableau sans interruption. Celle-ci correspond au rideau de la fenêtre et se transforme indépendamment du mobilier de la pièce en ruban de couleur blanche. Quelques rajouts de blanc à l'intérieur et à

40) Op. cit. FOURCADE D., « Matisse parle à Tériade », p.115

l'extérieur suffisent à faire ressentir la lumière réfléchie. La différence de couleur entre un vert viridien (ou véronèse) pour l'intérieur et un vert-jaune pour l'extérieur informe sur la luminosité moindre de la pièce par rapport au jardin. La simplicité des moyens utilisés pour donner une sensation de lumière, donne sa force à ce tableau mi-réaliste mi-abstrait. Matisse explique à Gaston Diehl :

« Il fallait sortir de l'imitation, même de la lumière. On peut provoquer la lumière par l'invention d'aplats... »⁴¹⁾

Dans *Le coup de soleil dans l'allée de Trivaux*, faite en forêt quelques mois plus tard et près de son domicile d'Issy-les-Moulineaux, on retrouve la même grande bande blanche verticale présente dans *La fenêtre* pour suggérer la lumière et deux grands triangles verts, traitement abstrait de la nature, rappelant celui de *La leçon de piano*.



N°7 *La Porte de la Casbah*, 1913, 116 x 80 cm

N°8 *La leçon de piano*, 1916, 245,1 x 212,7 cm

N°9 *La fenêtre*, 1916, 146 x 116,8 cm

41) Op. cit. FOURCADE D., « Le chemin de la couleur », entretien avec Gaston Diehl, p.204

5. Lumière diffusée et piégée dans la matière par glaciés

La lumière a joué un rôle capital dans le choix de Matisse de s'installer à Nice, d'après ses diverses déclarations.⁴²⁾ Et elle reste un enjeu majeur⁴³⁾ dans sa peinture. La lumière peut révéler la nature de la matière, sa transparence ou sa translucidité comme se plaît à le faire Matisse essentiellement dans sa période niçoise⁴⁴⁾, de 1917 à 1929.

Tableau antérieur à la période niçoise et d'influence fauve, *L'Atelier rouge*, 1911 (ill. n°17), représente une vue intérieure de son atelier à Issy-les-Moulineaux⁴⁵⁾, quasi abstraite par son monochromatisme rouge de Venise⁴⁶⁾. Elle se caractérise par un fond qui aplanit, mobilier, sol et murs. De ce fond surgit avec intensité, uniquement des tableaux, des sculptures, quelques rares objets. Rémi Labrusse écrit:

42) « Quand en ouvrant ma fenêtre je pensais que j'allais tous les jours avoir cette lumière devant les yeux, je ne pouvais croire en mon bonheur. » dans (op. cit.) SCHNEIDER P., p.93, note 62. Aussi « Ah, c'est un beau pays Nice ! Quelle lumière tendre et moelleuse malgré son éclat, », lettre de 23 mai 1918 à Camoin dans (op. cit.) Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse, p.124

43) Tout en ayant opté pour une peinture simplifiée, faite de mise en couleurs rapide, la peinture impressionniste reste très présente dans son esprit car elle a justement démontré sa capacité à restitué les effets chromatiques de la lumière, aussi fugaces soient-ils.

44) Correspondant à un retour à une peinture réaliste critiqué d'ailleurs par ses fidèles soutiens

45) Sur une partie d'un terrain à Issy-les-Moulineaux, Matisse se fait construire un vaste atelier en préfabriqué

46) Ce monochromatisme révèle une autre notion de la lumière chez Matisse, celle de la couleur-lumière, aspect repris dans la conclusion. Il faut noter le dessin au trait à la couleur jaune, une inversion pour suggérer une lumière diffuse dans cette scène d'intérieur.

« ce qu'il nous montre, ce ne sont pas ses tableaux sur le mur mais l'effet qu'il veut que ceux-ci produisent dans l'espace, à l'instar de ces objets persans dont il admire l'efficacité visuelle »⁴⁷⁾

Parmi ces éléments « lumineux »⁴⁸⁾, un seul pourtant l'est réellement, la fenêtre à gauche du tableau, occultée par un voileage translucide blanc-bleu qui piège la lumière du dehors. Matisse représente donc ses œuvres irradiant comme des photophores ou comme des ouvertures sur un monde imaginaire lumineux.

Dans *Les Persiennes*, 1919 (ill. n°10), faite à Nice face à une haute porte-fenêtre occultée par des persiennes, Matisse exprime la lumière d'une part avec un jaune intense, dans l'imposte, sous les persiennes et au dehors à travers un des panneaux entrouvert (Il faut noter le reflet de la lumière sur la vitre du battant gauche). D'autre part, il profite de la présence de grands rideaux pour piéger la lumière dans la matière et dans les plis du tissu avec un jaune pale. La luminosité des immenses rideaux donne un côté majestueux à la scène mais semble irréaliste sinon exagérée compte tenu de la fermeture de la baie et de la semi pénombre qui devait en résulter. Shirley Blum parle d'une « illumination arbitraire » et de « belle illusion »⁴⁹⁾. En effet, la lumière semble artificielle et pourrait provenir d'un éclairage intérieur. Mais Matisse recherche non pas la restitution fidèle et réaliste de la lumière mais une sensation lumineuse qu'il a trouvée dans les rideaux à cordons et qu'il amplifie de manière théâtrale

47) LABRUSSE Rémi, Matisse, La condition de l'image, Paris, Gallimard, 1999, p.210

48) Cette toile est une bonne illustration de sa conception de la peinture irradiant de sa propre lumière interne, la couleur devenant lumière.

49) Op. cit. BLUM S.N., p.108

probablement pour donner plus de clarté à sa composition. Matisse se souvient de ses quatre années à peindre dans cette chambre monumentale de l'Hôtel de la Méditerranée :

« Vous souvenez-vous de la lumière qu'on avait à travers les persiennes ? Tout était faux, absurde, épatant, délicieux... »⁵⁰⁾

Dans *La Toilette*, 1919 (ill. n°11), Matisse emploie différentes techniques pour produire une sensation de forte luminosité. Premièrement, il peint avec un minimum de matière (couleurs transparentes très diluées et brossées avec rapidité) et il laisse des zones blanches où la toile brute apparaît entre les couleurs et dans différentes parties du tableau (technique qui vient de sa pratique de l'aquarelle durant sa période fauve). Il en résulte une lumière diffuse dans toute la composition. Deuxièmement, il installe une grande table pour capter la lumière venant de la fenêtre (comme Bonnard) sur laquelle il délimite une zone de lumière projetée. Troisièmement, il trace des ombres fuyantes derrière les flacons laissés sur la table. Quatrièmement, il piège la lumière dans le voilage de la fenêtre en jouant sur les degrés de translucidité entre le tissu et ses motifs blancs. S. Blum écrit :

« ...un rideau blanc transparent atténue le bleu sombre de la mer et piège la lumière, qui se répand sur ce côté de la chambre, éclairant la table, le volet et le profil fuyant de la femme. »⁵¹⁾

50) CARCO Francis, *L'Ami des peintres*, Paris, Gallimard, 1953, p.226

51) Op. cit. BLUM S.N., p.110

Matisse n'a pas pu ne pas voir la toile de son ami et voisin proche Pierre Bonnard (vivant au Cannet), grand spécialiste des scènes de toilettes (de Marthe son épouse) *Nu à contre-jour*, dit aussi *Le Cabinet de toilette au canapé rose*, faite en 1908. Cette toile montre une femme en pleine toilette debout face à une fenêtre dont les rideaux semi-transparents piègent la lumière dans des motifs blancs-bleus ciel très travaillés.

La même année, dans *Grand Intérieur à Nice*, 1919, il fait de la partie du rideau qui capte la lumière, la zone la plus claire du tableau, rideau qui oscille entre transparence⁵²⁾ à gauche et opacité blanche à droite. Il joue avec cet élément majeur du décor pour donner plus de théâtralité à ses intérieurs. Pierre Schneider écrit :

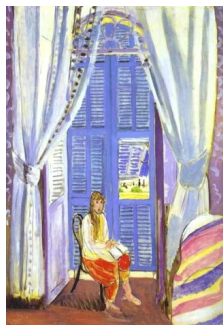
« ...les couleurs agissent dans les tableaux de Nice comme cette barrière de lumière aveuglante que le metteur en scène dresse entre le public et la scène, et grâce à laquelle il peut, sans être vu, installer son décor et ses personnages. »⁵³⁾

La Mauresque, 1929 (ill. n°12), peut être interprétée comme l'une des toiles les plus lumineuse tant ses caractéristiques rappellent la lumière naturelle. Trois aspects contribuent fortement à créer cette impression. D'une part la scène d'intérieur décrit une odalisque voilée dans un halo de blancheur, debout devant un rideau incandescent de jaune et de blanc. D'autre part la gamme très claire de toute la composition, faite essentiellement de jaune, de blanc, d'ocre jaune et de vert émeraude, plonge la chambre dans une

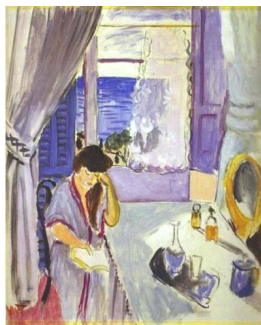
52) Dans *Vase de fleurs dans un intérieur*, 1924, Matisse joue aussi sur la transparence et la captation de la lumière.

53) Op. cit. SCHNEIDER P., p.514

luminosité très forte. Enfin la touche de pinceau rapide avec un minimum de peinture (comme un glacis) donne une transparence à l'ensemble qui suggère une lumière piégée dans un grand voileage jaune occultant peut-être une porte-fenêtre. Ce tableau déroge totalement à la règle qui veut que la lumière en peinture ne peut surgir que de l'obscurité car Matisse ne trace aucune ombre. La peinture baigne dans une clarté totale. Le peintre veut bel et bien faire passer la sensation de lumière par l'intensité de la couleur seule. Cette peinture faite vers la fin de sa période niçoise, du naturalisme, semble faire la transition avec les toiles qui baignent dans une nouvelle lumière, dans la « couleur-lumière » indépendante de toute représentation réaliste. Elle illustre ce que Matisse appelle la luminosité des couleurs.



N°10 *Les Persiennes*, 1919, 130 x 89 cm



N°11 *La Toilette*, 1919, 74,6 x 61 cm



N°12 *La Mauresque*, 1929, 92 x 65 cm

6. Lumière aveuglante du contre-jour par contraste

Paradoxalement, l'emploi du noir en peinture permet de créer un effet de lumière. Ce principe bien connu des peintres est manifeste dans la peinture méditerranéenne tels que Le Greco (*Vue de Tolède*, vers 1600), Velázquez, Zurbarán, Le Caravage ou G. de La Tour (pour la France).

Matisse en prend conscience à travers deux toiles qu'il peint en 1916, *Les Marocains* et *Les Coloquintes*. Au sujet de la première, il déclare :

« Il représente le début de mon expression...par les noirs et leurs contrastes. »⁵⁴⁾.

Au sujet de la seconde, il affirme :

« C'est dans cette œuvre que j'ai commencé d'utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité. »⁵⁵⁾

Intérieur au violon, 1918 (ill. n°13), se démarque des toiles d'intérieurs très colorées et très décorées qui caractérisent sa période niçoise. L'emploi du noir crée ici un contraste violent entre l'intérieur de la chambre et l'extérieur, intensément ensoleillé semble-t-il. Dorthe Aagesen écrit :

54) Op. cit. FOURCADE D., « Matisse parle à Tériade », p.117

55) Op. cit. FOURCADE D., propos rapportés par Barr, p.117

« La lumière a été évincée de la pièce où règne maintenant une obscurité qui tranche avec la lumière extérieure. En même temps, et c'est là le paradoxe, la lumière semble pénétrer dans la chambre précisément grâce à la couleur noire. » ⁵⁶⁾

Ce choix radical du noir, qui recouvre un travail précédent plus réaliste, donne toute la force à cette composition quasi abstraite. En conséquence, les quelques éléments qui surgissent du noir, les ouvrants de la fenêtre, le fauteuil, le violon, son étui et la table semblent irradier de lumière. Matisse aurait déclaré pour cette toile :

« Dans ce tableau, j'ai peint la lumière en noir »⁵⁷⁾

Dans ses dernières toiles, telle que *Le silence habité des maisons*, 1947 (ill. n°14), Matisse multiplie les contrastes, intérieur-extérieur, clair-sombre, nature morte-personnage ou paysage. Celle-ci semble évoquer un souvenir avec ses figures spectrales. Matisse prend la liberté d'exprimer la lumière par des lignes claires, blanches, oranges et jaunes sur un fond sombre, noir ou bleu. Il inverse le travail traditionnel du dessin au trait noir. Ce travail en négatif⁵⁸⁾ suggère l'entrée d'un peu de clarté dans cet intérieur mystérieusement sombre, des reflets dans la semi-pénombre, d'où la formule de

56) AAGESEN Dorthe, « La Chambre du Beau Rivage, 1917-1918 » dans Matisse, Paires et séries, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2012, p.139-144

57) ZAHLE Erik, Fransk maleri efter 1990, Copenhague 1938, p.10, citation reprise par (ibid.) AAGESEN Dorthe, p.144

58) Matisse gratte la peinture afin de laisser apparaître le fond clair ou la toile. Il fait de même sur une carafe pour la décorer dans *Tête ocre*, 1937. Dans *Simone au fauteuil rayé*, 1942, il quadrille le fond noir selon le même procédé. Il répète la technique des rayures grattées dans une série de 5 intérieurs très colorés faits en septembre et octobre 1942.

Matisse :

« Le noir, *couleur* de lumière »⁵⁹⁾.

Intérieur au rideau égyptien, 1948 (ill. n°15), est directement influencée par la vision qu'a Matisse depuis sa fenêtre à Vence. Une photographie de Hélène Adant *La fenêtre au palmier, villa Le Rêve, Vence, 1946* montre en effet un palmier masquer la vue par la fenêtre et filtrer la lumière. Matisse réussit à créer une sensation de lumière d'une part en utilisant le noir comme couleur principale pour l'intérieur (même l'encadrement des vitres, ce qui crée un effet de contre jour) et d'autre part en dessinant des gerbes jaunes et vertes correspondant aux branches du palmier vu par la fenêtre. Celles-ci semblent piéger la lumière solaire. Matisse fait de la fenêtre au palmier un feu d'artifice, une explosion chromatique, « une fontaine de lumière jaillissant en son centre »⁶⁰⁾ dont le centre se situe exactement au milieu de la fenêtre. Isabelle Monod-Fontaine écrit :

« Le noir, le noir-lumière qu'il a employé si souvent, le noir qui illuminait déjà *l'Intérieur aux grenades* (*Nature morte aux grenades, Vence*, novembre 1947) lui sert ici à faire coexister des éléments antinomiques, à faire tenir ensemble la vibration produite par les tiges jaunes, les feuilles vertes et bleues du palmier et la brutalité des motifs rouges et verts du rideau. »⁶¹⁾

59) Op. cit. FOURCADE D., p.117

60) Op. cit. BLUM S.N., p.169

61) MONOD-FONTAINE Isabelle, « Grenades et palmiers » dans *Henri Matisse Vence : L'espace d'un atelier Nature morte aux grenades*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2007, p.38



N°13 Intérieur au violon, 1918, 116 x 89 cm

N°14 Le silence habité des maisons, 1947, 61 x 50 cm

N°15 Intérieur au rideau égyptien, 1948, 116,2 x 89,2 cm

7. Conclusion

La diversité des procédés employés par Matisse pour représenter la lumière dans ses tableaux avec fenêtre, s'explique d'une part par leurs distances dans le temps⁶²⁾. D'autre part Matisse a été confronté directement à divers mouvements artistiques⁶³⁾. Il a connu un contexte artistique foisonnant, de la fin du 19^{ème} siècle au milieu du 20^{ème} siècle. Enfin en simplifiant la peinture comme l'avait prédit son professeur Gustave Moreau, Matisse n'a pas accumulé les effets mais les a réduits, distingués, différenciés pour arriver à exprimer avec intensité son sentiment du moment. Ceci peut expliquer la singularité et l'expressivité des moyens qu'il emploie. Maurice Denis,

62) Sa pratique picturale s'échelonne sur un demi siècle

63) le réalisme, l'impressionnisme, les post-impressionnismes, le symbolisme, l'art nouveau, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le suprématisme, Dada, le néo-plasticisme, le constructivisme...

peintre et théoricien contemporain de Matisse, décrit en 1906, dans son essai « Soleil », une situation de la peinture en France après Monet (icône de l'impressionnisme), où « La technique lumineuse se vulgarisait », un contexte « anarchique et empirique »⁶⁴⁾ ouvert à toutes les expérimentations sur la lumière par les post-impressionnistes⁶⁵⁾ dont Matisse fait partie.

Tout l'effort de Matisse a consisté à fabriquer de la lumière avec de la couleur. Commençant par la gradation des tons, puis s'emparant de la couleur pure, jouant sur l'intensité d'une couleur particulière, venant à la blancheur et à la transparence des couleurs et enfin provoquant des contrastes violents avec le noir, tous ces moyens ont permis à Matisse de simuler, de forcer, de suggérer, de transposer et de provoquer la lumière.

À la fin de sa vie, la liberté de Matisse vis-à-vis de l'expression de la lumière naturelle n'a pas de limite. Dans *Intérieur aux barres de soleil*, 1942 (ill. n°18), dernier tableau d'une série très colorée, le peintre représente l'intérieur d'une vaste pièce avec trois fenêtres en position latérale. Sur l'ébauche de la perspective, il dessine au sol trois bandes correspondant à la lumière du soleil réfléchie sur le sol. Mais au lieu de choisir une couleur claire pour peindre la lumière projetée sur le parquet, il choisit une terre de Sienne brûlée, une couleur plus sombre que le parquet pour lequel il choisit un ocre jaune. Cette inversion totale de la logique clair-obscur de la lumière répond à une logique chromatique de luminosité par la couleur seule⁶⁶⁾. Louis Aragon voit dans ces trois barres sombres de soleil

64) Op. cit DENIS M., p.218

65) tels que Cézanne, Seurat, Van Gogh et Gauguin

66) En peignant en terre de Sienne tout le plancher de la chambre, le tableau aurait

« l'audace de la couleur [...] l'expression de cette brutalité brûlante »⁶⁷⁾. Patrice Deparpe écrit :

« En faisant disparaître la lumière naturelle, Matisse oblige son tableau à générer sa propre lumière, par le choix et la juxtaposition des couleurs, il éclaire « de l'intérieur ». »⁶⁸⁾

Cette logique de la lumière interne explique son travail sur l'intensité de la couleur dans ses toiles et par conséquent cette absence de lumière réaliste dans plusieurs de ses tableaux à fenêtre. La couleur seule est devenue lumière intemporelle, irradiation, fruit de la sensation optique. Elle devient chez Matisse l'objet de son imagination :

« La couleur contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique mais la seule lumière qui existe en fait , celle du cerveau de l'artiste. »⁶⁹⁾

La lumière dans la peinture, projet séduisant qui dépend de l'imagination des peintres, Maurice Denis, la qualifie d'« insaisissable chimère de tout l'art moderne »⁷⁰⁾. C'est pourquoi Matisse semble avoir puisé la lumière au fond de son être et non uniquement autour de lui car il affirme en 1930 :

perdu de son intensité lumineuse. Ou en laissant blanches ces raies de lumière, le modèle tout en blanc assis dans un fauteuil aurait perdu son aura. Bref, l'équilibre des rapports de couleurs qu'il recherchait aurait été rompu.

67) ARAGON Louis, *Henri Matisse, roman*, tome II, Paris, Gallimard, 1971, p.299-300

68) DEPARPE Patrice, « La floraison », dans (op. cit.) Matisse, *Paires et séries*, p.228

69) Matisse à Gaston Diehl dans *Problèmes de la peinture*, Lyon, Éditions Confluences, 1945, repris dans (op. cit.) FOURCADE D., p.201

70) Op. cit. DENIS M., p.223

« La plupart des peintres [...] cherchent une lumière extérieure pour voir clair en eux-mêmes. Tandis que l'artiste ou le poète possèdent une lumière intérieure qui transforme les objets pour en faire un monde nouveau, sensible, organisé, un monde vivant qui est en lui-même le signe infaillible de la divinité, le reflet de la divinité. »⁷¹⁾

On aurait pu penser que la symbolique divine de la lumière était fort éloignée des préoccupations de Matisse. Il a peut-être retenu le conseil que Maurice Denis délivre:

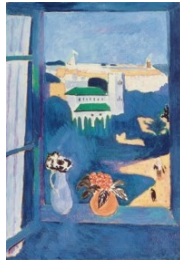
« L'erreur des uns et des autres, notre erreur à tous, c'a été de chercher avant tout la lumière. Il fallait chercher d'abord... l'expression de notre âme en Beauté, et le reste nous eût été donné par surcroît. »⁷²⁾

Matisse a été récompensé dans sa quête de la lumière par la couleur. Invité à concevoir la chapelle du Rosaire pour la communauté des Dominicaines de Vence⁷³⁾, il propose des vitraux tricolores qui vont produire trois lumières colorées, une lumière transparente bleu outremer, une lumière transparente vert bouteille et une lumière translucide jaune citron dans cet écrin blanc. Il a ainsi fait rejoindre la sensation physique de la couleur avec la dimension sacrée de la lumière.

71) Entretien avec Tériade, *L'Intransigeant*, 19, 20 et 27 octobre 1930, cité par M.T. Pulvenis de Séligny, « Nature morte aux grenades (1947) » dans *Henri Matisse Vence : L'espace d'un atelier Nature morte aux grenades*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2007, p.19

72) Op. cit. DENIS M., p.221

73) inaugurée en 1951



N°16 Fenêtre ouverte sur Tanger, 1912, 115 x 80 cm

N°17 *L'Atelier rouge*, 1911, 181 x 219,1 cm

N°18 *Intérieur aux barres de soleil*, 1942, 73 x 50 cm

Bibliographie

- AAGESEN Dorthe, « La chambre au Beau Rivage, 1917-1918 », dans Matisse, Paires et séries, dir. DEBRAY Cécile, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012
- ALLIEZ Eric, BONNE Jean-Claude, La Pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfauve, Paris-New York, Le Passage, 2005
- BEN JELLOUN Tahar, Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art, Paris, Gallimard, 2012
- BEN JELLOUN Tahar, « Tahar Ben Jelloun et les paysages de Tanger d'Henri Matisse » dans STERCKX Pierre, Les plus beaux textes sur l'art du XXe siècle, choisis et commentés, Paris, TTM Editions & Beaux Arts Éditions, 2010
- BLUM Shirley Neilsen, Henri Matisse Chambres avec vue, Paris, Chêne-Hachette livre, 2010
- BOIS Yve-Alain, « Matisse and Arche-drawing » in Painting as Model, Cambridge, MIT Press, 1993
- CACHIN Françoise, « C'est l'édén retrouvé » dans Méditerranée de Courbet à Matisse, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000
- CARCO Francis, L'Ami des peintres, Paris, Gallimard, 1953
- De CHASSEY Éric, L'impressionnisme, Paris, Scala, 1995
- Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1997
- COURTHION Pierre, Henri Matisse, Paris, Rieder, 1935
- DENIS Maurice, Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, Paris, Rouart et Watelin, 1912

- DEPARPE Patrice, « La floraison » dans Matisse, Paires et séries, dir. Cécile Debray, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012
- DOMINO Christophe, L'art moderne, Paris, Éditions du centre Pompidou & Scala, 1991
- DOMINO Christophe, Matisse et le Maroc, Paris, Institut du Monde Arabe & Gallimard, 1999
- Fenêtres de la Renaissance à nos jours, Dürer, Monet, Magritte..., collectif, Lausanne, Fondation de l'Hermitage & Skira, 2013
- FLAM Jack D., Matisse, the Man and his Art, 1869-1918, Londres, Thames and Hudson, 1986
- FOURCADE Dominique & MONOD-FONTAINE Isabelle, « Exposer Matisse » dans Henri Matisse 1904-1917, collectif, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993
- Henri Matisse, 1904-1917, collectif, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993
- Henri Matisse, collectif, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1970
- JARAUTA Francisco, « L'Orient de Matisse » dans Matisse et l'Alhambra 1910-2010, collectif, Patronato Alhambra y Generalife, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales & TF Editores, 2010
- LABRUSSE Rémi, Matisse, La condition de l'image, Paris, Gallimard, 1999
- LABRUSSE Rémi, « L'épreuve de Tanger » dans Le Maroc de Matisse, collectif, Paris, Institut du Monde Arabe & Gallimard, 1999
- MATISSE Henri, ARAGON Louis, Henri Matisse, roman, Paris, Gallimard, 1998, éd. originale 1971,
- MATISSE Henri, FOURCADE Dominique, Henri Matisse :

- Écrits et propos sur l'art, Paris, Hermann, 1986
- Matisse, collectif, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989
- Matisse la période niçoise 1917-1929, collectif, catalogue du Musée des Beaux-Arts de Nantes, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2003
- Matisse - Marquet, Correspondance 1898-1947, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2008
- MONOD-FONTAINE Isabelle, « Grenades et palmiers » dans Henri Matisse Vence : L'espace d'un atelier Nature morte aux grenades, collectif, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2007
- MONOD-FONTAINE Isabelle, Matisse, ouv. collectif, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989
- PULVENIS de SÉLIGNY Marie-Thérèse, « Nature morte aux grenades (1947) » dans Henri Matisse Vence : L'espace d'un atelier Nature morte aux grenades, collectif, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2007
- SCHNEIDER Pierre, Matisse, Paris, Flammarion, 2002
- SZYMUSIAK Dominique, « L'aquarelle, une pratique de libération de la couleur » dans Matisse - Derain Collioure 1905, un été fauve, Paris, Gallimard, 2005
- TANIZAKI Junichiro, Éloge de l'ombre, Paris, Publications orientalistes de France, 1993, éd. originale 1933
- WAJCMAN Gérard, Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime, Lagrasse, Verdier, 2004

〈Résumé〉

창이 있는 마티스의 그림, 그의 작품 안에 구현된 채광의 표현성과 다양성

먼저 이 논문을 통해 저자는 화가 앙리 마티스가 그의 창이 있는 그림들을 통해 어떻게 자연 채광을 사실적으로 또는 추상적으로 표현하고 창조했는지 분석했다.

또한 마티스가 창조한 빛의 다양한 성격들과 그것들을 통해 우리가 느끼는 감정과의 상관관계를 밝혀보고자 했다.

마지막으로 그의 작품 안에서 표현된 빛의 성격을 이해함으로써 그림에 대한 마티스의 시각과 견해를 이해해보고자 했다.

저자는 마티스가 창이 있는 그의 작품들 안에서 빛을 표현한 5가지 방법을 분석해 보았다.

첫 번째 방법으로, 마티스는 색채 그라데이션 (gradations de tons)을 조절함으로써 빛을 표현하고자 했다. 1894년에서 1904년 마티스가 화가로서의 첫 발걸음을 내디뎠을 때 그는 옛 거장들의 작품을 모사하고, 사실주의 화가들에게 영향을 받았다.

마티스는 명암의 척도를 조절하는 방법을 사용함으로써 빛의 회절(回折)을 표현하였다. 하지만 이 테크닉은 어두운 색조를 주로 사용했고, 사물을 극도로 세밀하게 표현한다는 점 등에서 제약이 많았고, 마티스는 곧 순수색의 광채가 지닌 매력에 이끌려 빛을 표현하는 새로운 방법을 탐구했다.

두 번째 방법으로, 마티스는 색의 광채로 빛을 표현했다. 1905년 무렵 점묘(點描) 화법(畫法)에 싫증을 느낀 마티스는 반 고흐의 순수 색채와

고강의 넓은 색조표면 (les grands aplats)에 영향을 받았다. 이로써 마티스는 야수주의의 길을 걷게 되었다.

이제 마티스는 화려한 채색을 통해 빛의 소용돌이 또는 휘황찬란한 조명과도 같은 새로운 빛을 화폭에 선사한다. 이 새로운 개념의 빛을 표현하기 위해 마티스는 화려한 원색을 강조한다. 또한 마티스는 그림자를 부정하는데, 그림자를 햇빛과 대조되는 밝음과 광휘의 세계로 보고 반사광으로 표현한다. 마티스는 빛을 표현하기 위해 그의 화폭위에 색과 색 사이에 흰색의 틈(interstices)을 유지한다.

세 번째 방법으로, 마티스는 빛이 화폭의 한 표면에 집중되어 있도록 표현했다. 1909년부터 마티스는 큐비즘(cubisme)과 추상주의의 영향을 받는다. 그는 더욱 추상적인 화폭의 구성에 한 색채의 표면을 통해 빛을 표현한다. 때때로, 기하학적인 형체를 띤 색채표면(grands aplats)를 그림에 넣기도 했다. 이 넓은 색채 표면을 통해 빛이 반사하거나 빛이 비치는 것을 표현한 것이다. 이로써 그의 작품은 삼차원적인 것과 이차원적인 것 사이의 애매 모호성을 띄게 된다. 이 넓은 색채표면은 그가 자연에서 경험한 시각적 감각을 표현한 것이다.

네 번째 방법으로, 마티스는 공간에 퍼져있기도하고 동시에 사물에 사로잡혀 있는 빛을 표현한다. 1917년부터 1929년 사이, 마티스는 다시 사실주의적 화풍으로 돌아선다. 그는 그림 안에 큰 커튼을 사용하여 천에 붙잡힌 빛을 표현하였다. 이 반투명한 사물은 그의 그림속에서는 백열(白熱)한 공간이 된다. 또다른 한편으로, 그는 그림전체에 퍼져있는 빛을 유화물감의 밝은 빛(glacis)을 통해 표현하는데, 이것은 마티스가 야수주의 활동을 할 당시 사용했던 투명한 색조를 빠르고 가볍게 칠한 수채화(aquarelle)의 기법을 떠올리게 한다.

다섯 번째로, 마티스는 역광(contre-jour)을 사용함으로써 눈부신 빛을 표현했다. 마티스는 그레코(Le Greco) 또는 카라바쥬(Le Caravage) 같은 “밝고 어두운”(clair-obscur)화법을 사용한 지중해 화가들로부터 영향을 받았다. 지중해의 눈부신 햇살을 표현하기 위해 마티스는 검은색을 사용

하였다. 즉 검은색 외의 명암의 다른 변조(變調)를 모두 거부하고 오직 실내와 실외 사이의 강한 대조를 검은색으로 표현함으로써 역광을 표출해 내었다. 이로써 마티스는 검은색을 가지고, 어두움이 아닌 빛을 표현해내었다. 왜냐하면 검은 배경가운데 빛을 반사하는 사물들의 형태를 두드러지게 함으로써 실내 안에 있는 눈부신 빛을 더욱 효과적으로 표현하고 있는 것이다.

이처럼 마티스가 자연 채광을 다양한 방법으로 표현할 수 있었던 것은 그가 19세기 말에서 20세기 중반의 다양한 화가와 다양한 미술조류의 영향을 받으며 50여 년 간 끊임없이 다양한 탐색과 시도를 함으로써 그만의 빛을 표현하는 방법들을 창조해 내었기 때문이다.

마티스의 노력은 순수한 색채만으로도 대다수의 창이 있는 (또는 창이 없는) 작품들에서 빛을 표현했다는 데 있다.

그러나 마티스는 자연광이 사라지게 하는 대신 그의 그림에 자체의 빛을 발산하는 힘을 불어넣었다. 즉 마티스는 새로운 시각에서 빛을 표현하는 방법을 찾아냄으로써 그림 내부의 빛을 창조해내었다.

마티스에게 있어 빛은 색으로 표현되는 것 뿐 아니라, 순수한 색채가 곧 빛이 되는 것이다. 즉, 색이 곧 시간을 초월한 영원한 빛이 되고 이전의 대 화가들보다 더 눈부신 빛을 창조했고, 그 빛은 곧 그의 몽상의 대상 그 자체이며, 사물이 불러일으키는 영감의 표현인 것이다.

주제어 : 마티스(Matisse), 창문(fenêtre), 빛(lumière), 밝고 어두운 (clair-obscur), 투명성(transparence), 색 (couleur), 검은색 (noir), 대조 (contraste)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

환대와 글쓰기 — 레비나스, 데리다, 자베스를 중심으로*

권 수 경
(서울대학교)

목 차

1. 들어가는 말
2. 레비나스와 데리다의 환대 개념
3. 에드몽 자베스와 유목민의 환대
4. 언어의 환대, 책의 환대
5. 맺음말

1. 들어가는 말

환대는 고대로부터 이어져 내려온 중요한 덕목 가운데 하나로서 인간의 상호 관계에 관련되는 개념이다. 한편으로는 호메로스의 『오뒷세이아』, 소포클레스의 『안티고네』와 『오이디푸스 왕』을 비롯한 수많은 신화와 문학작품들에서, 다른 한편으로는 「창세기」를 비롯한 『성서』의 여러 책들¹⁾ 속에서 술한 전범과 규칙, 그리고 의례를 발견할 수

* 이 논문은 이 논문은 2012년도 정부재원(교육과학기술부 시간강사연구지원사업)으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (No. 2012S1A5B5A07035681).

1) 성경적 인간관에 따르면 모든 인간은 이 땅을 지나가는 나그네로서 본향을 찾아가는

있는 환대는 동서양을 막론하고 문명화와 사회화의 핵심적인 요소로 작용했을 뿐더러 오늘날에도 열띤 학문적, 사회적 논쟁의 주제로 떠오르고 있다. 근본적인 변화의 양상을 보이는 최근의 흐름 속에서, 이질적 문화의 혼입과 그에 따른 갈등 상황은 자연스럽게 차이에 대한 인식과 공존의 윤리에 관한 성찰을 요구한다. 서양이 구축한 근대성으로부터의 탈피를 지향하며, 다양성, 유동성, 비결정성 등에서 새로운 가치를 찾는 최근의 맥락에 비추어볼 때, 환대의 개념은 깊이 있게, 그리고 방법적으로 살피보아야 할 뜻깊은 주제로 나타나기 때문이다.

우리는 프랑스 현대 철학자 엠마누엘 레비나스(Emmanuel Lévinas, 1905 -1995)와 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004), 그리고 이집트 출신의 프랑스 작가 에드몽 자베스(Edmond Jabès, 1912-1991)의 저작들을 중심으로 환대의 철학적·윤리적 의미를 검토하고, 나아가 문학적 글쓰기에서 그것이 어떻게 형상화되는가를 살펴보고자 한다. 철학과 문학이라는 서로 다른 분야에서 활동한 세 사람은 그 사유의 배경의 측면에서 적지 않은 공통점을 드러낸다. 우리 논의의 출발점은 공통된 사상적 배경이 결정론적인 틀 속에 이들을 가두지는 않으면서도 사유의 동질성(consanguinité)이라고 부를 수 있는 공통점에 대한 실마리를 제공하고 있다는 점, 그리고 ‘환대’의 주제를 중심으로 이들의 저작이 서로 대화하고 있다는 점이다.

환대의 철학과 문학을 제안하는 레비나스, 데리다, 자베스는 모두 유대인 가정 출신으로, 프랑스 밖에서 태어나 그곳에서 어린 시절과 청소년기

존재들이다. “모든 것이 주께로 말미암았사오니 우리가 주의 손에서 받은 것으로 주께 드렸을 뿐이니이다. 우리는 우리 조상들과 같이 주님 앞에서 이방 나그네와 거류민들이라. 세상에 있는 날이 그림자 같아서 희망이 없나이다.”(역대상 29: 14-15) 다른 한편으로, 성경에서는 손님을 대접하는 환대의 예들이 여러 차례 등장한다. 그 가운데서도 사도 바울이 히브리서 13장에서 행하고 있는 권면, 즉 “형제 사랑하기를 계속하고 손님 대접하기를 잊지 말라. 이로써 부지중에 천사들을 대접한 이들이 있느니라.”라는 말을 통해 상기시키는 일화는 천사를 대접한 아브라함과 롯의 이야기이다. 그밖에도 엘리야에게 마지막 남은 밀가루로 대접한 사르밧 과부(열왕기상 17:1-22)의 환대 등이 있다.

를 보냈다. 다문화적 토양에서 성장했고, 다양한 학문적, 학제적 소양을 길렀다는 점 또한 공통적으로 관찰되는 사실이다. 다른 한편, 이들은 모두 성년의 나이에 프랑스로 건너온 '이주민'이라는 점, 그리고 유대인 박해를 직·간접적으로 체험했다는 점과 같은 공통의 경험을 갖고 있다. 레비나스는 제정 러시아 혹은 범 러시아 문화권에서 유대인 박해를 겪었으며, 데리다는 프랑스 식민지 알제리의 부조리를, 자베스는 이집트에서 제 2차 세계대전을 무사히 넘겼지만 그로부터 추방되는 아픔을 경험했다. 또한 세 사람은 모두 개인적 혹은 집단적 차원에서 유대인 학살에 대한 고통스러운 기억을 갖고 있다. 나치에 의해 아들과 아내를 제외한 전 가족이 학살당한 레비나스가 프랑스군 장교로 2차 세계대전에 참전했다가 포로가 되어 수용소에서 『존재에서 존재자로』를 집필했다는 것은 잘 알려진 사실이다.

환대에 관한 세미나에서 데리다는 “환대를 베풀기 위해서 우리는 거처의 확고한 존재에서 출발해야 하는가(.....) 어찌면 집 없는 경험을 해본 사람만이 환대를 베풀 수 있을지도 모른다.”²⁾라고 자문한다. 우리는 집 없는 경험을 공유하는 세 사람의 사유에서 근본적인 중요성을 갖고 있는 환대에 대해 살펴볼 것이다.

2. 레비나스와 데리다의 환대 개념

고대로부터 환대는 많은 문화권에서 전통이자 기본적인 덕목인 동시에 신성한 의무이기도 했다. 고대 그리스 시대의 경우 나그네는 낯선 사람의 집이나 도시에서 휴식처를 구할 수 있었고, 신의 사자(使者) 혹은 인간의 몸을 취한 신으로 맞아들여졌다. 호메로스의 『오뒷세이아』는 여기저기서 환대의 장면을 노래하면서 손님에게 식사를 제공하고 불가에

2) 자크 데리다, 『환대에 대하여』, 남수인 역, p. 27.

앞히고 잠자리를 제공하는 환대의 의례를 보여준다. 제우스와 헤르메스를 부지불식중에 맞이들였던 환대 덕분에 심판을 면하고 부부가 신전을 지키며 해로하다가 한 날 한 시에 숨을 거두고 월계수로 변한 필레몬과 바우키스의 이야기는 환대 이야기의 원형 가운데 하나이다.

가장 보편적인 의미에서 환대는 자신의 집 혹은 어떤 장소를 가진 자가 그렇지 못한 자를 맞이하는 태도, 주인이 타자를 손님으로 맞이하는 자세를 가리킨다. 집을 갖지 못한 타자는 약자이며, 환대는 이러한 약자의 요청에 대한 응답이자 그에 대한 책임을 의미한다. 모든 것은 ‘문지방 le seuil’이라고 하는 경계에서부터 시작된다. 누군가 문을 두드리고, 그 문은 나와는 전적으로 다른 미지의 인물, 즉 이방인을 향해 열린다. “기대되지도 초대되지도 않은 모든 자”, “절대적으로 낯선 ‘방문자’”, “신원을 확인할 수 없고 예견할 수 없는 도착자”³⁾의 도래에 의해 내부와 외부, 안과 바깥, 서로 다른 두 세계 사이의 경계인 문지방은 극복된다. 환대는 초대보다 불청객의 일방적 방문 혹은 불법 침입에 더 가깝다. 여기서 주목할 것은, 이러한 환대가 반대로 내가 손님이 될 수 있는 대칭적 상호성을 전제로 하지 않으며 무조건적으로 자신의 울타리를 개방하는 자기 변화를 나타내는 ‘비대칭적 관계’라는 사실이다. 한 마디로 환대는 주인으로서의 권리를 행사하지 않고, 다시 말해 타자에게 자신의 방식을 강요하거나 속박하지 않고, 오히려 타자의 방식을 있는 그대로 인정하고 받아들이는 수동적 태도를 가리킨다.⁴⁾

데리다는 레비나스의 『전체성과 무한』을 “엄청난 환대론”⁵⁾이라고 소개한 바 있다. 그런데 실제로 『전체성과 무한』 전체를 통틀어 ‘환대

3) 지오반나 보라도리, 손철성, 김은주, 김준성 공역, 『테러 시대의 철학 : 하버마스, 데리다와의 대화』, 문학과지성사, 2004, p. 232.

4) Cf., Lévinas, *Totalité et infini*, p. 62. «Accueil d'autrui — le terme exprime une simultanéité d'activité et de passivité — qui place la relation avec l'autre en dehors des dichotomies valables pour les choses: de l'*a priori* et de l'*a posteriori*, de l'activité et de la passivité.»

5) «Bien que le mot n'y soit ni fréquent ni souligné, *Totalité et Infinité* nous lègue un immense traité de l'hospitalité.» (Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, p. 49.)

hospitalité'라는 말은 아홉 차례밖에 나오지 않는다. '맞아들이다 accueillir', '대접하다recevoir', '다가가다aborder'와 같은 동사들, 그리고 'réception'이나 'accueil' 같은 명사들이 환대와 동일하거나 유사한 의미로 사용된다.⁶⁾ 이 책에서 레비나스는 "타인에게 개방될 가능성은 닫힌 문이나 창문 못지않게 집의 본질적인 요소"⁷⁾라고 말한다. 이 말은 이방인 혹은 타자에 대한 성스러운 의무인 환대는 인간에게 있어서 가장 '근원적' 차원에 속하는 덕목이라는 점을 부각시키는 것으로 보인다.

레비나스에게서 윤리학은 존재론에 앞선다. 그에게 제 1철학을 구성하는 윤리학은 형이상학으로 통하며, 이 형이상학은 타자와의 관계 속에서 규정된다. "형이상학, 초월, 동일자에 의한 타자의 응대, 나에 의한 타자의 응대는 구체적으로 타자에 의한 동일자의 문제제기, 다시 말해서 학문의 비판적 본질을 완수하는 윤리학으로 나타난다."⁸⁾ 이러한 맥락에서 레비나스는 형이상학이란 환대의 경험이라고 단언한다. "유한자가 무한의 관념을 갖는 - 타자와의 근본적인 분리와 관계가 동시에 일어나는 - 형이상학적 사유에 대해, 우리는 지향성, ...에 대한 의식이라는 용어를 남겨 두었다. 그것은 말에 기울이는 주의 또는 얼굴의 응대이다. 그것은 환대이지 주제화가 아니다."⁹⁾ 가난한 자, 외국인, 과부, 고아, 그리고 죽음의 위협 아래 있는 존재로 표상되는 타자 앞에서 나의 자유는 문제시될 수 밖에 없다. 나의 자유는 타자의 처분에 맡겨지며, 타자에 의해 나의 자유가 지닌 자의성과 부당함이 폭로된다. 이 타자는 약자의 모습을 띠는 반면에, 나는 마치 강력한 힘을 지니고 있는 것처럼 보인다. 그러나 이 타자는 나보다 '높은 곳hauteur'에 위치하며 '지극히 높은 신le Très-Haut'의

6) 레비나스는 «le recueillement dans une maison ouverte à Autrui - l'hospitalité» (*Totalité et infini*, p. 187) 라고 환대의 구체적 의미를 설명하며, 데리다 역시 «le mot 'hospitalité', ce quasi synonyme de 'accueil'»라는 관찰을 내어놓고 있다. (*Ibid.*, p. 87.)

7) *Ibid.*, *Totalité et infini*, p. 188.

8) *Ibid.*, p. 33.

9) *Ibid.*, p. 276.

뜻으로부터 나보다 더 가까운 거리에 위치한다. 그를 통해 나는 소환되고 명령을 전달받는다. 이 명령이란 바로 '타자에 대한 무제한적인 책임'이다. 타자와의 관계 속에서 나는 무언가를 빚진 사람으로, 책임져야 할 사람으로 나타난다. 나와 타자 사이의 비대칭성과 근본적인 불평등은 바로 거기에 근거한다. 왜냐하면 타인과의 모든 관계는 내가 빚을 진 존재와 맺는 관계의 양상을 띠고 나타나기 때문이다. 타자에 대한 책임, 그리고 타자를 위한 책임 속에서 주체, 곧 '주인hôte'이 '불모otage'라는 역설적 상황이 도래하는 것은 바로 그같은 까닭에 연유한다.¹⁰⁾

환대는 먼저 '소유 없는 환대', 즉 자기성의 점유침탈이라는 역설적 과정을 동반한다. 프랑스어의 'hôte'라는 단어는 '주인'과 '손님'을 동시에 지칭할 수 있는 모호한 말이다. 그것은 맞아들이는 자인 동시에 맞아들여지는 사람, 타자이면서 동시에 나 자신이며, 신(神)인 동시에 인간이고, 이방인, 나아가 적이기도 하며, 방랑자일 수도 칩거자일 수도 있는 모호한 인물을 지칭한다. 데리다는 이 단어의 모호성을 동원하여, 레비나스가 말하는 '가차없는 환대의 법칙implacable loi de l'hospitalité'을 설명한다. "손님을 맞아들이는 주인hôte-host, 초대된 혹은 맞아들인 손님을 영접하는 사람, 자신이 장소의 소유자라고 믿는 주인, 그는 사실 자신의 집에 맞아들여진 hôte이다. 그는 자신의 집 안에서 자신이 제공하는 환대를 받는다. 그는 그것을 자기 자신의 집으로부터 받는 것인데, 그 집은 사실 그의 소유가 아니다. 주인host으로서의 'hôte'는 손님guest이다."¹¹⁾

10) 이 단락에서 논의하고 있는 '형이상학적 사유와 환대'의 문제에 대해서는 권수경, 「열림과 공존: 엠마누엘 레비나스에게서의 타자성 연구」(『프랑스학연구』 33집, 2005, pp. 69-94)를 보라.

11) Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, p. 79. (데리다가 강조) 우리는 데리다와 레비나스에게서 공통적으로 나타나는 환대 개념에 주목하고자 한다. 분명히 언급해둘 것은, 레비나스와 데리다의 환대 개념은 많은 접점을 보이지만 두 사람의 환대개념을 동일선상에서 고려하는 데는 무리가 있다는 관찰도 존재한다는 사실이다. 그것은 로고진스키의 입장으로서는, 레비나스의 환대 개념이나 타자에 대한 책임의 배후에는 언제나 신의 관념이 놓여 있기 때문에 종교적 측면을 지니는 반면, 데리다의 경우에는 메시아니즘과 유대교 전통을 간직하고 있는 것은 사실이지만 환대할 타자가 반드시 이방인 혹은 타인에 제한되는 것이 아니라 광기를 비롯한 밝혀질 수 없는 것, 익명

데리다에 따르면, 가차없는 환대의 법에 의해 주인은 자신의 집에 영접되며, 자신의 손님에 의해 초대받는 것이다. 다시 말해서, 맞아들이는 사람이 거꾸로 맞아들여지고 자기 자신의 땅에서 환대를 받으면서 근원적 타자의 불법 침입과 자기성의 점유침탈을 통해 타자성의 윤리가 정립된다는 것이다.

이제 우리가 살펴볼 문제는, 환대라는 말의 어원 자체에서 모습을 드러내는 ‘적대성 *hostilité*’의 문제이다. 『전체성과 무한』에서 레비나스는 “언어의 본질은 선의”, “언어의 본질은 우정이며 환대”라고 말하고 있다. 그러나 데리다의 분석에 따르면, 이방인은 환대의 의무, 권리, 한계, 기준 등이 명시된 법의 언어 앞에서 이방인이며, 자신의 언어가 아닌 주인의 언어로 환대를 청해야 하는 상황에 처하는데, 이것이 첫 번째 폭력이다.

법의 도착 가능성 역시 환대의 역설에서 중요한 몫을 차지한다. 법의 도착 가능성이란 자기 자신의 환대를, 요컨대 자기 자신에 대한 환대를 가능하게 해주는 자기만의 자기-집을 보호하기 위해, 또는 보호하겠다는 주장에 의해 잠재적으로 이방인 혐오자가 될 수 있다는 점을 가리킨다. 자기 집에서 자기가 갖는 환대권, 즉 주인으로서의 주권을 침해하는 이는 누구나 달갑지 않은 이방인으로, 나아가 잠재적인 원수로 간주될 수 있다. 따라서 “이 타자는 적의에 찬 주체가 되고, 나는 그의 인질이 될 염려가 있는” 것이다.¹²⁾ 진정한 환대는 그것에 내재하는 폭력성, 다시 말해 자신의 자유와 정체성을 지키려는 의지, ‘관용의 문턱’이 허용하는 범위 안의 환대만을 제공하려는 태도를 뛰어넘을 수 있을 때 가능하다. 데리다는 ‘정도의 넘침 *la mesure démesurée*’으로 표현되는 이 비대칭적 불균형이야말로 진정한 환대를 특징짓는다고 역설한다.¹³⁾

적인 것까지 포함하고 있으므로 분명한 차이가 나타나고 있다는 것이다. 이 문제에 대해서는 손영창, 「데리다의 무조건적 환대와 타자성」, 『프랑스문화연구』 제24집, 2012. pp. 118-122을 보라.

12) 데리다, 『환대에 대하여』, p. 89 참조.

13) “une mesure démesurée,(...) Cette disproportion dissymétrique marquera (...) la

무조건적 환대와 조건적 환대를 비교하며, 절대적 환대로의 열림 가능성을 주장하는 데리다는 환대의 정의(正義)에 대한 문제를 제기한다. 데리다에 따르면 “환대의 법은 절대적 환대가 권리나 의무로서의 환대의 법과 단절하기를, 환대의 ‘계약’과 단절하기를 지시하는 듯하다. 그 점을 다른 말로 하자면 절대적 환대는 나의 집을 개방하고, 이방인(성을 가진, 이방인이라는 사회적 위상을 가진 이방인)에게만이 아니라 이름 없는 미지의 절대적 타자에게도 줄 것을, 그리고 그에게 장소를 줄 것을, 그에게 오게 내버려둘 것을, 도래하게 두고 내가 그에게 제공하는 장소 내에 장소를 가지게 둘 것을, 그러면서도 그에게 상호성(계약에 들어오기)을 요구하지도 말고 그의 이름조차도 묻지 말 것을 필수적으로 내세운다. 절대적 환대의 법은 권리의 환대와 결별할 것을 명령한다. 정의의 환대는 권리의 환대와 결별한다.”¹⁴⁾ 한 마디로 데리다가 관심을 갖는 것은 무조건적인 환대이다. 맞아들이는 쪽에서 그 어떤 요구도, 계약도, 제약도 부과함이 없이 자신의 모든 소유와 권리 일반을 포기하는 ‘정의로운 열림(juste ouverture)’, ‘메시아적인 열림’이야말로 데리다가 추구하는 이상적인 형태의 환대인 듯하다.

3. 에드몽 자베스와 유목민의 환대

에드몽 자베스(Edmond Jabès, 1912-1991)는 1912년 이집트 카이로에서 이탈리아 국적을 지녔으며 프랑스어를 사용하는 유대인 가정에서 태어났다. 일찍부터 시를 쓰기 시작했고, 1935년 막스 자콥과의 만남을 시작으로 앙드레 지드, 앙리 미쇼, 폴 엘뤼아르 등과 교류했다. 1957년 수에즈 운하를 둘러싼 분쟁이 일어났고, 그는 만연한 반유대주의의 분위기

loi de l'hospitalité" (Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, pp. 55-56.)

14) 데리다, 『환대에 대하여』, pp. 70-71.

속에서 유대인이라는 이유로 추방당하고 파리로 이주하여 정착했다. “나는 내 땅이 아니었던 땅을 떠났다. 마찬가지로 내 땅이 아닌 다른 땅을 향해.”¹⁵⁾ 뿌리 뽑힘의 고통스러운 경험은 그의 삶과 작품에서 근본적인 중요성을 갖게 되며, 추방, 부재(不在), 신의 침묵, 그리고 유대인의 정체성과 같은 주제들을 통해 문학적 형상화의 방도를 찾는다.

파리에 정착한 해에 그는 첫 번째 시집 『나는 나의 집을 짓는다 *Je bâtis ma demeure*』를 발표했고, 블랑쇼, 레비나스, 데리다 등의 주목을 받았다.¹⁶⁾ 이후 그는 시와 소설, 대화와 담론, 사색과 성찰을 아우르며 작품 활동을 이어갔다. 주요 저서인 『질문의 책 *Le Livre des questions*』(7권, 1963~1973), 『닮음의 책 *Le Livre des ressemblances*』(1976), 『작은 책을 팔 밑에 낀 이방인 *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*』(1989), 『환대의 책 *Le Livre de l'hospitalité*』(1991) 등이 그의 삶의 궤적과 질문을 담고 있다.¹⁷⁾

자베스의 문학 세계는 유대인이라는 태생적 조건과 매우 깊은 관계를 맺고 있다. ‘유대인 출신 작가’라는 꼬리표는 그의 작품을 이중으로 조건지우는바, 유대인으로서의 조건, 그리고 글을 쓰는 작가로서의 조건이 그것이다. 『나는 나의 집을 짓는다』에서 자베스는 “유대인이 되는 어려움, 그것은 글을 쓰는 어려움이나 같다. 유대주의나 글쓰기나 둘 다 마찬가지로 기다림이요, 희망이요, 마모이기에!”¹⁸⁾라고 쓰고 있다. 유대성과

15) “J’ai quitté une terre qui n’était pas la mienne, pour une autre, qui non plus, ne l’est pas.” (*Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, 1989, p. 107.)

16) 이 세 명의 철학자는 자베스의 문학 세계에 대해 가장 먼저 평론과 분석을 쓴 이들에 속한다는 점을 언급해야 할 것이다. (Derrida, “Edmond Jabès et la question du livre”, *L’écriture et la différence*, Seuil, 1967, Blanchot, *Amitié*, Gallimard, 1971, Lévinas, “Edmond Jabès Aujourd’hui”, *Noms Propres*, Fata Morgana, 1976.)

17) 현재까지 자베스에 대한 국내 연구는 찾아보기 힘들다. 정과리의 짧은 글 「에드몽 자베스, 『엘, 혹은 최후의 책』」이 있을 뿐이고(『현대시』, 2002년 8월호), 데리다의 『글쓰기와 차이』(동문선, 2000, 남수인 역)에 수록된 「에드몽 자베스와 책의 문제」, 그리고 미국 작가 폴 오스터의 『삶의 예술』의 한국어 번역판(문학동네, 1999, 최승자 역)에 포함된 「자베스와의 대담」이 지금까지 국내에서 이루어진 자베스 소개의 전부라고 보아도 좋을 것이다.

글쓰기는 자베스에게서 마치 삼쌍둥이처럼 긴밀하게 연결되어 기능하며 작가로 하여금 끝없는 방황의 길 위에 머물도록 이끄는 듯하다. 유대인 이면서 작가인 그의 존재방식을 특징짓는 어휘들 가운데 하나는 바로 ‘방황errance’이다. “방황은 자베스에게 있어서 유대인이라는 소명과 작가로서의 소명에 의해 이중으로 요구된다. 양편 모두 그가 소속과 응답에 반(反)하여, 체류와 정지에 반하여 글을 쓸 것을 요청한다. 그의 글쓰기는 분리와 추방의 글쓰기이며, 언제나 몸을 감추는 절대를 탐구하는 글쓰기이다.”¹⁹⁾ 그러한 점에서 작가 자베스는 탁월한 방랑자이며 “탁월한 이방인l'étranger par excellence”의 모습으로 나타난다. 탁월한 이방인으로서 가는 곳마다 체류 금지를 당하고 오직 책 속에서 피난처를 찾지만 말에 의해 다시 추방당하는 영원한 노마드의 모습이 바로 작가의 모습이라는 것이다.²⁰⁾

노마디즘과 환대의 주제는 이미 자베스의 첫 시집에서부터 작품의 중심 주제를 구성하고 있으며, 『작은 책을 팔 밑에 낀 이방인』의 경우 이방인 혹은 낯선 이의 ‘낯센 étrangeté’의 주제를 구체적인 형태로 제시하고 있다. 자베스가 죽음에 가까워져야 탈고하고 사후에 출간된 『환대의 책』에서는 환대라는 단어가 전면에 등장하고 있다. 이 책에서는 글쓰기의 문제, 그리고 환대의 문제에 대한 성찰, 대화, 경구들이 이어지고 있으며, 특히 강조되고 있는 것은 노마디즘이다. 작품은 또다시 독자를 유목적 공간을 대표하는 사막으로 이끈다. 사막은 자베스의 작품 전체의 공간적 배경이 되는 곳이라고 말할 수 있을 정도로 자베스의 시적 의식의 토대가 된다. 자베스는 프레디 라파엘이 관찰한 것처럼 “기원의 장소이자 자기 자신으로부터 떼어놓음의 장소, 그리고 동시에 ‘짓누르는 침묵

18) Jabès, *Je bâtis ma demeure*, p. 132. “difficulté d'être Juif, qui se confond avec la difficulté d'écrire; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure.”

19) Freddy Raphaël, « L'oeuvre d'Edmond Jabès ou l'écriture de "l'étrangeté" », *Revue des Sciences sociales*, No. 42, 2009, p. 134.

20) «L'écrivain est l'étranger par excellence.» Jabès, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, 1989, p. 24 참조.

이 생명의 힘으로 변화하는' 장소인 사막의 매력을 알고 있다."²¹⁾ 1943년부터 1988년 사이에 쓴 그의 모든 시들을 수록한 시 전집의 제목이 『문턱. 사막 Le Seuil Le Sable』 (1990)이라는 점은 매우 의미심장하다. "사막은 나의 자리다 - 그가 말하곤 했다 -. 그리고 이 자리는 한 줌의 모래다."²²⁾

모래로 가득한 길이 없는 공간이며 유동성의 공간인 사막에서는 길을 잃기 쉽다. 에릭 브누아는 모든 것이 "déroute"²³⁾로부터 시작되었다고 쓰고 있다.²⁴⁾ 1934년 어느 날, 카브리올레 형의 자동차에 올라타고서 팔레스타인 방향으로 가던 자베스 부부는 폭풍으로 길이 사라진 사막에서 길을 잃는다. 이 극한의 경험을 그는 『질문의 책』에서 3인칭으로 기술하고 있다. "그는, 정오 무렵, 무한에, 백색의 종이에 맞닥뜨렸다. 발자국과 도로가 전부 사라져 버렸던 것이다. 파묻힌 채로." ²⁵⁾ 사막 한 가운데서 길을 잃고 죽음에 직면한 상황이었다. 비상시를 위해 준비한 모든 물품들은 모래 언덕 옆에서 전복된 자동차와 함께 거의 무용지물이 되었고, 그들은 36시간이 넘는 동안을 헤매다 뜻밖의 만남을 한다. 자베스에게 있어서 '근원 장면scène originelle'과도 같은 그 사건은 50년이 지난 후 『환대의 책』에서 「유목민의 환대 hospitalité nomade」라는 제목 아래 다시 등장한다.

- 자정 무렵, 낮고 힘 있는 목소리가 밤의 밀바닥으로부터 올라왔고, 우리를 그 자리에서 꿈쩍 못하게 했다. 유목민 한 사람이 이 제는 우리의 길을 막고 서 있었다. 유령 같았다.

21) Freddy Raphaël, « L'oeuvre d'Edmond Jabès ou l'écriture de "l'étrangeté" », *Revue des Sciences sociales*, No. 42, 2009, p. 132.

22) «Le désert est mon lieu - disait-il -. Et ce lieu est une poignée de sable.» (Jabès, *Le livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991, p. 13.)

23) 일반적으로 '폐주', '당혹'의 의미로 사용되는 이 단어는 정해진 경로, 도로에서 벗어난다는 의미에서 'dé-route'로 이해할 수 있다.

24) Eric Benoît, 「Edmond Jabès et les chemins de l'écriture」, *Edmond Jabès*, sous la direction de Aurèle Crasson & Anne Mary, Hermann, 2012, p. 33.

25) Jabès, *Le livre des Questions*, p. 60.

그가 살아있는 사람이라는 것을 확신하기까지 한참이 걸렸다.

- 남자는 관심을 보이며 우리에게 질문했다. 그는 우리가 어디로 가고 있었는지 알고 싶어 했다. 우리는 우리가 겪은 낭패에 대해 그에게 이야기했다. 그는 곰곰이 생각하더니 불쑥 말을 꺼내는 것이었다. “내가 당신들과 함께 가겠소. 지름길로 갈 겁니다. 동트기 전에 엘샤트에 도착할 거요.” 그리고 그는 아마도 우리를 편안하게 해주기 위해 이렇게 덧붙였다. “당신들은 나의 손님이 아닙니까?”

- 우리는 길의 아래쪽에 있던 그의 야영지 앞을 지났다. 우리는 그의 땅을 밟으며 걸었다. 이곳에서 그는 어디든 제 집 같았다. 그는 요컨대 자신이 우리를 책임져야 한다고 생각하고 있었다. 비록 이 경우 책임이 문제가 될 수 없고, 오히려 사막 태생들이 가진 특별한 환대의 개념이 문제였을 것임에도 불구하고, 예고 없이 당신에게 나타나는 사람은 언제나 장막 아래에 자리가 예비되어 있다. 그는 신이 보낸 사람인 것이다.²⁶⁾

베두인족 유목민은 그들이 누구인지 묻지 않는다. 그들이 어디로 가고 있었는지를 묻고 동행과 길 안내를 제안한다. 그는 길 잃은 이들을 자신에게 찾아온 ‘손님hôtes’으로, 다시 말해 신의 보내심을 받은 예고되지 않은 손님으로 대한다. 그는 지름길, 즉 비밀스러운 다른 길을 제시한다. 길을 잃은 자베스에게 새로운 길이 나타나는 것이다. 이야기가 여기에서 끝난다면 그것은 생텍쥐페리의 『인간의 대지』에서 그토록 감동을 주었던 사막의 일화, 즉 사하라 사막에 불시착한 비행사가 벌이는 5일 동안의 사투, 그리고 베두인족에 의한 구원의 일화와 큰 차이를 보이지 않을 것이다. 그러나 뒤에 이어지는 두 단락은 ‘유목적 환대’의 본질을 여지없이 드러내어 보여준다. 마침내 새벽녘에 목적지에 도착한 뒤, 자베스는

26) Jabès, *Le livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991, p. 84.

“그에게 어떻게 감사의 표시를 할지 몰라서” 약간의 돈을 내민다. 이 “어설픈 행동”은 너무나도 어처구니가 없어서 “악의 없는” 것일 수밖에 없었고, 그들은 서로 악수하며 헤어진다. 이틀 뒤 부부는 참모본부에서 내어준 군용차를 타고 유목민의 장막 앞으로 가서 “친구에게 인사(saluer un ami)”하기 위해 차를 멈춘다. 유목민에게 주려고 식수가 가득 담긴 새 가죽부대와 그의 가족을 위한 알록달록한 재단 천을 준비한 티였다. 하지만 유목민은 뜻밖에도 그들을 알아보지 못하는 것처럼 행동하며, 모든 방문객에게 그러하듯 차 한 잔을 제안할 뿐이다.

그는 왜 우리를 알아보지 못하는 척했을까?

그 태도는 우리에게 비정상적으로 보였고, 거의 우리의 감정을 상하게 했다.

그런 실수를 저지르다니! 우리는 분명히 베두인족의 환대가 어떤 것이었단가를 충분히 생각해보지 않았던 것이다.

주인이 우리를 모르는 척하면서 우리를 맞아들였다면, 그것은 그의 눈에 우리는 익명의 여행자들, 그의 부족 조상 대대로 내려오는 환대의 이름으로 그렇게 공대해야 할 익명의 여행자들이었기 때문이다.²⁷⁾

이들 전에 도움을 주었던 사람들이 선물과 함께 그를 찾아왔을 때, 그들을 기억에서 지워버린 듯한 베두인 유목민의 태도는 처음에는 받아들이기 힘든, 감정 상하는 것이었지만, 작가는 그의 의도를 마침내 이해하게 된다. 조상 대대로 이어져 내려오는 유목민들의 환대의 법과 전통에 따라, 그는 죽음의 위험에 빠진 익명의 길손들에게 환대를 베풀었던 것이다. 그것은 우정도, 증여도, 선행도 아니며, 환대를 베푸는 자와 환대를 받는 자 사이에 어떤 ‘유대’나 ‘채무관계’가 생겨나는 것이 아니다. 환대를 주고받은 사람들은 지워지고 그 자리에 오직 환대만이, “준엄한 환대. 사

27) *Ibid.*, p. 85.

막의 환대. 그의 부족의 환대. 망각의 환대”²⁸⁾만이 남은 것이라고 말할 수 있을 것이다. 환대는 무상의 행동이며 대가를 생각하지 않기 때문에 망각을 포함한다. 환대는 거울과 같이 환대를 비춘다. “환대의 상대는 환대이다.”²⁹⁾

“모든 현재의 자리, 진정한 자리는 - 그는 말하곤 했다 - 사막이다.

과거도, 미래도 아니다.

나는 어디에 있는가?

내 과거가 나의 미래를 빼앗아갔다.”

유목민이 말했다. “너는 너의 기억 속에 있다. 그 기억은 흔히 생각하듯 과거에 결부되지 않고, 자기가 만드는 현재에 묶여 있다.

- 저는 아무 것도 기억하지 못합니다 - 내가 대답했다 -. 그러니 저는 존재하지 않습니다.

- 너는 그 ‘아무 것도 아닌 것’ 속에 존재한다고, 그때 유목민이 말했다.

이처럼, ‘전해주어야 할 것’은 모래와 책의 먼지, 어휘들의 먼지 뿐이었다.

모든 것은 다시 써야 한다.

환대의 탄생.³⁰⁾

위의 베두인 유목민과 동일인물이라고 볼 수는 없을 이 유목민이 내보이는 망각은 환대가 태어나고 환대가 유지될 수 있는, 무조건적 환대의 법칙이 존속되기 위해 필요불가결한 조건이라는 것을 자베스는 이 중요한 일화를 통해 다시금 환기시키고 있다.

28) «Austère hospitalité. Celle du désert, Celle de sa race, celle de l'oubli.» (*Ibid.*, p. 29.)

29) «L'hospitalité, pour vis-à-vis, a l'hospitalité.» (*Ibid.*, p. 44.)

30) *Ibid.*, p. 96. (자베스가 강조)

『환대의 책』의 두 번째 시 「어디에?」에서는 한 랍비가 등장하여 객(客)을 맞이하고 그를 축복한다.

“그대를 축복하노라, 오 나의 객이여, 나의 손님이여 - 고결한
 랍비가 말했다 - 왜냐하면 그대의 이름은 길 가는 자이므로.
 길은 그대의 이름 안에 있다.
 환대는 길들이 만나는 교차로다.³¹⁾

고결한 랍비는 그를 찾아온, 필경 그의 초대에 응하여 온 것이 아니라 자의로, 혹은 상황에 이끌려 그의 집 문턱에 와 섰을 객에게 축복의 인사 말을 건넨다. 그가 이런 태도를 보인 것은 객의 이름이 “길 가는 자”이고 “길이 [그의] 이름 안에 있기 때문”이다. 주인은 객에게 이름을 묻지 않는다. 선형적으로 부여되는 길 가는 자, 혹은 길손이라는 이름은 임시적인 동시에 항구적인 의미를 지닌다. “환대는 길들의 교차로”에 다름 아니다. 또한 “환대는 무언의 합의이다. 이 점이 환대의 특수성을 이룬다.”³²⁾ 여기에서 환대는 물론 데리다가 말하는 무조건적 환대를 뜻하는 것으로 이해할 수 있을 것이다. 환대는 말이라는 매개가 없이도 이루어질 수 있는 것이며, 그것은 의미의 법칙이나 대화의 법칙을 따르는 대신에 “무언의 합의”에 따라 작동한다. 그러나 환대가 모든 의사소통 가능성을 포기하고 유아론적(唯我論的) 태도 속으로 피신하는 것은 아니다. 자베스에게 환대는 대화가 보여주는 것 같은 상호주관적인 관계를 넘어서는 것이다. 말하자면 그것은 대칭적 이타성으로 분리된 존재들의 상호 합의에 따른 참여적 관계 너머에서 사유된다. 레비나스와 마찬가지로 자베스는 타자와의 대면에서 진정한 존재가 탄생하는 것으로 본다. 하지만 레비나스와

31) «Je te bénis, ô mon hôte, mon invité - dit le saint rabbin -, car ton nom est : *Celui qui chemine*. / Le chemin est dans ton nom. / L'hospitalité est carrefour des chemins.» (*Ibid.*, p. 13.)

32) «L'hospitalité est entente silencieuse. Telle est sa particularité» (*Ibid.*, p. 21.

달리 자베스는 끝없는 방랑, 유배와 같은 여정에 더욱 근본적인 중요성을 부여하며, 유배자 또는 방랑자와 같은 유목적 존재들이야말로 진정한 세계 내 존재들로 간주된다. 자베스에게서 만남은 이미 이별 혹은 분리를 상정하고 있으며, 존재는 언제나 유동성 가운데, 그리고 끝없는 기다림 속에 있다.

추방자여, 그대는 환대에 대해 막연한 생각을 품고 있었소.
 “자리가 없는 사람은 - 어떤 현자가 말하곤 했소 - 자리를 하나 갖고 싶은 욕망을 가지고 자신의 진정한 자리를 삼는다고.”
 그대의 오른편에 이방인이 올 때를 위해 남겨둔 자리는 여전히 비어 있소.
 기다리시오. 그대에게 나아오는 사람은 자유로운 길을 찾을 것이요,
 그가 도중에 만날 역경 따위는 중요하지 않소. 그는 어느 순간이 되면 도착할 것이요. 진정으로 기다리고 있음을 알고 있으니 말
 이요.
 환대는 무엇보다 기다림이요.
 “그대는 언제나 내 마음의 손님일 것이요. 그대가 누구인지 나는 모르지만.” 하고 그는 말하곤 했소.³³⁾

자베스에게 있어서 환대는 기다림이다. 그는 “너는 내가 기다리기 때문에 존재한다.”고 말하는 데까지 나아간다. 환대는 증여와 구별된다. 증여는 상호성을 전제하는 반면 환대는 상호성을 염두에 두지 않기 때문이다. 환대는 대상에 대한 막연한 기다림 속에 있고, 그런 이유에서 “요구

33) *Ibid.*, pp 22-23. «Exilé, tu avais une vague idée de l'hospitalité. / “Celui qui n'a pas de lieu - disait un sage - fait, de son désir d'en avoir un, son vrai lieu,” / À ta droite, la place laissée vide pour la venue de l'étranger, est toujours inoccupée. / Patiente. Celui qui avance vers toi, trouvera la voie libre. / Qu'importe les difficultés qu'il rencontrera en route. Il finira, à un moment donné, par arriver, car il se sait sincèrement attendu. / Hospitalité est, par-dessus tout, l'attente. / “Tu seras toujours l'hôte de mon âme, même si j'ignore qui tu es”, disait-il.»

되기 전에 이미 부여”된다.³⁴⁾

4. 언어의 환대·책의 환대

공통의 실존적 조건과 경험을 나누고 있는 레비나스, 데리다, 자베스는 그들의 저작을 통해 환대에 대한 깊이 있는 접근과 성찰을 제안하고 있다는 공통점 외에도 철학과 문학의 경계를 넘나드는 사유의 양상을 공유한다. 언어와 글쓰기에 대한 관심 역시 그들이 공통적으로 갖고 있는 중요한 요소 가운데 하나이다. 우리는 언어의 환대 혹은 환대의 글쓰기라는 주제에 접근하고자 한다. 자베스에 따르면, “작가는 탁월한 이방인이다. 도처에서 체류를 금지당하고 책속으로 피신하지만 거기에선 말이 그를 추방시킬 것이다. 그가 임시로 구원을 얻는 것은 새로운 책에서이다.”³⁵⁾ 작가는 탁월한 이방인으로서 가장 절망적이고 가장 진정한 환대를 경험하는 존재이다. 특히 레비나스, 데리다, 자베스는 그들이 프랑스어로 글쓰기를 선택했고 프랑스어의 환대를 기대했다고 말할 수 있다. 유대인으로서 프랑스 본토 밖에서 출생하여 자라고 어린 시절을 보낸 뒤 성년이 되어서 프랑스로 이주한 이주민들인 이들이 프랑스어와 맺는 관계는 단순하지 않으며, 세 사람 모두 각기 다른 양상을 보인다.

먼저 리투아니아 출생인 레비나스의 경우, 이디시어를 사용하는 부모님 아래에서 자랐으며, 학교에서는 러시아어를, 가정교사에게서는 히브리어를 배웠다. 레비나스는 코브노의 유대인 고등학교에 진학했는데, 이 학교에서는 히브리어로 수업을 진행하는 한편, 괴테의 작품을 가지고 독일어를 가르쳤다. 레비나스에게 “이 독일어는 러시아 언어, 문화와 더불어

34) «L'hospitalité n'est pas un don - lui fut-il rétorqué -. Avant d'être réclamée, elle est, déjà, accordée.» (*Ibid.*, 76.)

35) Jabès, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, 1989, p. 24.

카르코프에서 ‘가능성이 약간 엇보이다가 단혀버린 메시아의 시대’로 여겨졌던 유럽에 대해 레비나스가 또 한 번 스스로를 개방하는 계기로 작용했다.”³⁶⁾ 고등학교에서 제2외국어로 프랑스어를 배운 그는 “다양한 길들의 교차로”에 서 있었다. 독일 대학들로부터 입학허가를 받지 못하고 18세에 스트라스부르 대학을 선택한 그는 대학이 요구하는 수준의 라틴어와 프랑스어 학습을 위해 노력한 끝에 “언어가 더 이상 장애물이 되지 않게 되어” 자유로운 학문 탐구에 매진하게 된다. 레비나스는 프랑스에 정착하여 프랑스 사람으로서 자신의 삶을 영위하고자 했다. 그는 『엠마누엘 레비나스, 당신은 누구인가? Emmanuel Lévinas, Qui êtes-vous?』 (1987)에서 “나에게 프랑스의 토양이라고 하는 것은 바로 그 언어의 토양이다.”라고 말한 바 있다. 그것은 바로 그의 “언어, 문화, 책에 대한 사랑 때문”이었다고 마리-안 레스쿠레는 설명한다.³⁷⁾ 프랑스 시민권을 취득한 그의 ‘민족주의적 성격’은 일종의 “책의 국수주의”라고 부를 수 있는 특별한 의미를 갖는바, 그는 두 가지 차원에서 프랑스인이 되는데, 그것은 그가 땅이 아닌 문학에서 프랑스 토양에 뿌리내릴 수 있었다는 점에서 그의 삶과 사유에 있어서의 탈출적 (혹은 출애굽적) 성격과 반향을 이룬다는 것이다.³⁸⁾ 다문화적, 다중언어적 토양 위에서 프랑스어와 프랑스 문학에 뿌리를 내린 레비나스는 “언어의 본질은 우정이며 환대 l'essence du langage est amitié et hospitalité”라고 말한다. 그는 프랑스어에서 환대를 발견했던 것이다.

데리다의 경우는 다르다. 데리다는 『타자의 단일언어주의 Le Monolinguisme de l'autre』에서 알제리 유대인으로서 ‘모국어’라고 부르

36) Anne Lescouret, *Emmanuel Levinas*, p. 38. (변광배 · 김모세 옮김, 『레비나스 평전』 p. 63의 번역 참조)

37) *Ibid.*, p. 98.

38) *Ibid.* «Significative également est la nature de son nationalisme, une sorte de 'chauvinisme du livre' comme on pourrait l'appeler, qui fera de lui un 'Français à deux dimensions', et qui fait écho au caractère exodique de sa vie et de sa pensée, en ce que, pour lui, il n'y a d'enracinement que dans les lettres et non dans la terre.»

던 프랑스어와의 복합적 관계에 대해 이야기한다. 프랑스 식민 치하의 알제리에서 프랑스어를 제외하고 아랍어, 베르베르어, 히브리어 등, 다른 언어들의 사용은 금지되었다. 그것은 역사적으로 확인되는 '타자에 의해 강제된 단일언어주의'의 현실이다. 데리다가 책의 첫머리에서 "나는 한 가지 언어밖에는 갖고 있지 않다. 그것은 내 것이 아니다."³⁹⁾ 라고 말할 때, 그것은 타자에 의해 강제된 하나의 언어밖에 갖고 있지 않지만 그 언어는 '내 것'이 아니라는 역설적인 상황을 표현한다. 데리다를 비롯한 '알제리의 프랑스 시민들'은 프랑스어 이외에 다른 언어를 갖고 있지 못함에도 불구하고 프랑스어를 자신의 '모국어langue maternelle'로 갖지 못하는 '이중의 금지' 앞에 놓인다. "모두에게 프랑스어는 모국어로 추정되는 언어였지만, 그것의 기원, 규범, 규칙, 법은 다른 곳에 위치"⁴⁰⁾해 있었기에, 그것은 데리다를 포함한 대다수 사람들에게 모국어가 될 수 없었다. "우리는 프랑스인들의 불모였다. 영원히." 주인hôte을 찾아와 환대를 요구하는 객이 주인을 불모로 삼고 자신의 법을 강제하는 것과 같이, 식민지를 점유한 타자의 언어는 자신의 법을 강제한다. 언어의 환대가 문제되는 것은 바로 그런 의미에서이며, 타자의 언어는 그곳에 'demeurer', 다시 말해 그곳에 거처를 정하고 머문다. 요컨대 문화라는 것은 식민성을 지니며, 아마도 환대 역시, 그것이 하나의 법에 따라 - 그 법이 영속적인 평화와 보편적 환대의 권리를 주장한 칸트가 원했던 것처럼 범세계주의적인 것이라 할지라도 - 좌우되고 제한받을 때, 그것은 식민성을 떠나는 것이 데리다의 생각인데,⁴¹⁾ 이 고찰은 자신의 고통스러운 실존적 언어의 체험에 근거하고 있다. "진실, 소외, 전유, 거주, '제 집', 자기성, 주체의 자리, 법 등, 이

39) «Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne.» (Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p. 13.)

40) «pour tous le français était une langue supposée maternelle mais dont la source, les normes, les règles, la loi étaient situées ailleurs.» (*Ibid.*, p. 72.)

41) «Une colonialité de la culture et sans doute aussi de l'hospitalité, quand celle-ci se conditionne et s'auto-limite en une loi, fût-elle "cosmopolite" - comme le voulait le Kant de la paix perpétuelle et du droit universel à l'hospitalité.» (*Ibid.*, p. 47.)

모든 단어들은 [그의] 눈에 여전히 불확실한 채로 남아 있다. 예외는 없다. 그것들은 바로 이 타자의 언어, 이 타자의 단일언어주의를 통해 부과된 그 형이상학의 봉인을 갖고 있다.”⁴²⁾는 것이 데리다의 관찰이다.

“나는 한 가지 언어밖에는 갖고 있지 않다. 그것은 내 것이 아니다.”라는 데리다의 문장은 자베스에게서 요긴한 반향을 얻는다. 이집트에서 프랑스어를 사용하는 이탈리아 국적의 유대인 가정에서 태어나 자란 자베스에게 프랑스어는 제 1의 언어이자, 모어의 지위를 가진 것이었지만, 그는 알제리 프랑스인들과 마찬가지로 그것을 모국어로 ‘소유’할 수 없었다. 『환대의 책』에 수록된 「언어의 환대 Hospitalité de la langue」에서 자베스는 언어가 지닌 근본적 환대와 배제 사이의 관계를 조명한다.⁴³⁾ 자베스의 입장을 대변하는 목소리와, 배타적 프랑스인의 입장을 대변하는 목소리 사이의 대화로 이루어진 대목은 마치 취조하듯 시작된다. 배타적 프랑스인은 시인에게 “내 나라에 무엇을 하러 온 거요?” 하고 묻는다. “모든 나라 가운데, 당신의 나라는 내가 가장 아끼는 나라입니다.”, “당신의 나라는 내 언어의 나라입니다.” 라고 말하는 시인에게 “당신이 내 나라에 애착을 갖는다고 해서 당신이 우리 가운데 항구적으로 머무르는 것이 정당화되지는 않소.”, “이방인이여, 당신은 언제나 나에겐 이방인일 뿐이요. 당신의 자리는 당신의 집에 있지 여기가 아니요.”, “언어 뒤에는 민족이 있고, 국가가 있소. 당신의 국적은 무엇이요?”, “한 나라는 무엇보다 하나의 땅이요.”라는 답변이 마치 차가운 벽처럼 돌아올 뿐이다. 자기의 땅을 갖지 못한 추방된 시인이 “책으로 내 자리를 삼았다 J’ai, du livre, fait mon lieu”고 하지만, 그의 선택은 프랑스어를 “유산으로 물려

42) «Tous ces mots: vérité, aliénation, appropriation, habitation, « chez-soi », ipséité, place du sujet, loi, etc., demeurent à mes yeux problématiques. Sans exception. Ils portent le sceau de cette métaphysique qui s’est imposée à travers, justement, cette langue de l’autre, ce monolinguisme de l’autre.» (Ibid., p. 115.) (데리다가 강조.)

43) Jabès, *Le livre de l’hospitalité*, pp. 51-53.

받고” 그것을 “가지고 태어났”기에 스스로 프랑스어에 대해 일정한 “권리”를 소유하고 있다고 생각하는 사람의 눈에는 “아주 교묘하게 [자신의] 언어를 점유하기 위한 수작”으로밖에 보이지 않는다. “Doux leurre.” “나의 언어가 나와 함께 태어나는 느낌”을 받고, 그 언어를 수련하고 사용함으로써 그 언어를 “사랑할 권리”를 얻고 또 “나를 더 잘 알고 나를 이해하기 위해, 결국 나의 되어감을 질문하기 위해” 그 언어에 의지하는 시인에게 언어는 “감미로운 속임수”가, 그리고 동음이의어의 전이로 인해 “고통”이 된다. 시인은 그것이 타자의 언어일지언정, 자신이 선택한 언어의 집에 머물고자 한다. “언어는 환대를 베푼다. 그것은 우리의 출신을 고려하지 않는다. 우리가 거기서 끌어내기에 이르는 것일 뿐이기에, 언어는 우리가 우리에게 기대하는 것 이외에 다른 것이 아니다.”는 것이 시인의 언어관이며 환대에 대한 관념이다. 토박이는 모국어에 대해 아무 것도 기대하지 않는 모습을 보인다. 하지만 이방인인 시인은 자신이 쓴 책을 그에게 선물(don)로 주겠다고 제안한다. 책은 제공되는 것이 아니라 선택하는 것이라는 토박이의 말에 시인은 언어도 그러하다는 말로 대화에 마침표를 찍는다. 토박이는 언어에서 소유를 보지만 이방인은 나눔과 공동체, 다시 말해 환대를 본다. 알랭 몽탕동에 의하면 “환대는 소유의 경계들의 소유권을 박탈한다. 소유를 제정하는 것이 환대의 조건이라고 물론 생각할 수도 있다. 하지만 주인은 손님을 위해 자신의 재산을 희생한다. 그는 손님이 소유자가 되도록 하기 위해 자신의 소유물을 내어놓는다. (...) 환대의 증여는 본래의 재산 공동체가 있음을, 한 사람에게 속한 것이 다른 사람에게도 속하며, 네 것과 내 것 사이에, 너와 나 사이에 공동의 소속, 비밀스런 인연이 진동하고 노래한다는 것을 인정하고 드러내는 것이다.”⁴⁴⁾ 자베스에게 있어서 프랑스어는 데리다의 경우처럼 강압적으로 점유한 언어가 아니라 시인의 부모가 알려주었을 뿐만 아니라 스스로 선택한 언어였다. 시인의 삶에서 책과 언어는 유일하게 환대를 발견할

44) Alain Montandon, 「Miroir de l'hospitalité」, in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Bayard, Paris, 2004, p. 11.

가능성이 있는 거처 혹은 공간이었다. “땅에는 적의가 가득하고, 하늘은 푸대접을 하는” 가운데, 거처를 갖지 못한 시인은 결국 책 속에 거처를 정한다. “책의 환대는 끝이 없다”⁴⁵⁾는 것이 결국 이방인 시인의 결론이며, 환대의 문제는 글쓰기를 통해 끊임없이 제기되고 성찰되며 문학적으로 형상화되기를 계속한다.

이방인으로 살아가기란 무엇보다도 자기 안에 머무르는 조건 아래 타자를 향해 열리는 것이다. 그것은 또한 미지의 타자와 환대의 관계 속에 들어가는 것이다. 이는 작가의 입장에서 동일하게 확인된다. “자기에게 귀착하는 글쓰기는 경멸의 표현일 뿐”⁴⁶⁾이기에, 데리다가 관찰하듯이 환대의 글쓰기는 “무한한 분리의 고백 속에서 타자를 향해 가는 자기의 찢김”이다.

“만일 그것이 무한한 분리의 고백 속에서 타자를 향해 가는 찢김이 아니라면, 만약 글쓰기가 자기의 희열이고 글쓰기를 위한 글쓰기의 쾌락이며 예술가의 자기만족이라면, 글쓰기는 스스로 파괴되어 버린다. 글쓰기는 알의 둥근 형태와 ‘자기동일성’의 충만 속에서 엇박자를 낸다. 사실 타자를 향해 간다는 것, 그것은 또한 자신을 부정하는 것이며, 그 의미는 글쓰기의 이행 속에서 소외되어버린다. 의도는 말해지기 위해 자기를 넘어서고 자기에게서 떨어져 나온다.”⁴⁷⁾

45) “Seigneur, où est ma demeure? Terre hostile et lieux inhospitaliers. Nulle part, je ne suis senti protégé. (...) Vous m'accusez de faillir à mes devoirs d'hôte. Sans bornes est l'hospitalité du Livre.” (Jabès, *Le livre de l'hospitalité*, pp. 66-67.)

46) “L'écriture qui aboutit à elle-même n'est qu'une manifestation du mépris.” (Jabès, *Livres des Questions*, p. 17.)

47) Derrida, “Edmond Jabès et la question du livre”, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 113. “Si elle n'est pas déchirure de soi vers l'autre dans l'aveu de la séparation infinie, si elle est délectation de soi, plaisir d'écrire pour écrire, contentement de l'artiste, elle se détruit elle-même. Elle se syncope dans la rondeur de l'oeuf et la plénitude de l'identique. Il est vrai qu'aller vers l'autre, c'est aussi se nier et le sens s'aliène dans le passage de l'écriture. L'intention se surpasse et s'arrache à soi pour se dire.”

환대의 글쓰기는 자기 안에서 모든 자양분과 존재의 이유를 찾는 자기 성찰 혹은 자기 동일성의 글쓰기와 구별되며, 작가는 어디에도 정착하지 않고 어디에도 소속되지 않는 존재로 스스로를 묘사한다. 『질문의 책』에서 책의 건축자이자 파수꾼인 작가는 집의 입구에 자리 잡고 앉아서 낯선 이방인을 맞이하고 통과시키는 역할을 한다.

이 문 뒤에선 무슨 일이 일어나고 있습니까?
책 한 권이 낱알이 뜯기는 중이요,
그 책은 무슨 이야기를 담고 있습니까?
외침에 대한 의식을 담고 있지요.(.....)
당신은 누구십니까?
집 지키는 자요.
당신은 어디에서 왔습니까?
방황했다고.(...)
당신의 운명은 무엇입니까?
책을 펼치는 것이요.
당신은 책 속에 있습니까?
내 자리는 문지방이요.⁴⁸⁾

책의 첫 장인 「책의 문턱 Le seuil du livre」의 서두부터 질문과 대답은 시작된다. 연이어 제기되는 질문들은 대답을 만나기보다 또 다른 질문에 직면하게 된다. 그리고 이렇게 이어지는 질문과 대답은 의미심장하다. 시인은 작가의 소명과 책의 소명을 이야기한다. ‘외침에 대한 의식’을 담고 있는 책은 자신의 고통과 희망, 타자의 고통과 희망을 담고 있는 책이라고 말할 수 있다. “말이 희망을 품고 있지 않을 때, 책은 불필요하다.”⁴⁹⁾고 자베스는 쓴다. 고통받는 타자를 위한 열림, 그것이 환대의 책

48) «Que se passe-t-il derrière cette porte? / Un livre est en train d'être effeuillé. / Quelle est l'histoire de ce livre ? / La prise de conscience d'un cri.(...) / Qui es-tu ? / Le gardien de la maison, / D'où viens-tu ? / J'ai erré.(...) / Quel est ton destin? / Ouvrir le livre. / Es-tu dans le livre? / Ma place est au seuil.» (Jabès, *Livres des Questions*, Gallimard, 1963, pp. 17-18.)

49) *Ibid.*, p. 9.

을 통해 제시되는 메시지이다.

5. 맺음말

“인간의 실재는 원래 코나투스⁵⁰⁾가 아니라 볼모, 타인의 볼모이다.”⁵⁰⁾ 인간은 죽어가는 타자의 얼굴 앞에서 무한 책임을 느끼고 타인에 대한 이 책임을 감당함으로써 자아로 성립된다. 레비나스는 “다른 인간의 얼굴 속에서 나에게 건네지는 질문인 타자의 질문”⁵¹⁾을 제기하고 또 제기하기를 멈추지 않았던 철학자이다. 그 질문이 데리다와 자베스의 저작에서 끝없이 메아리친다는 사실에 우리 논의의 출발점은 위치한다.

환대는 정치적, 인종적, 종교적 갈등이 끊이지 않는, “사람들이 서로를 산 채로 집어삼킬 준비가 되어 있는”⁵²⁾ 것처럼 보이는 요즈음의 세상 속에서 더욱 절실한 문제로 다가오는 듯 여겨진다. “법의 문명. 분명 그리 하지만 자신의 정의 안에서 정치적이고 위선적인 문명. 그곳에는 피를 양값음하는 자가 반박할 수 없는 권리를 지닌 채 배회”⁵³⁾한다. 하지만 그런 가운데서도 전적으로 인간적인 사회에 대한 희망은 여전히 무지개처럼 스스로를 투사한다. 살육을 피하기 위해, 혹은 더 나은 삶의 조건을 찾기 위해 필사적으로 환대를 요구하는 유랑민들의 모습은 유럽뿐만 아니라 세계 도처에서 확인된다. 이제는 우리 사회에서도 다양성의 이해, 이방인에 대한 환대의 문제가 그 어느 때보다 절실하게 제기되고 있다.

톨스토이의 「사람은 무엇으로 사는가」에서 가난한 구두수선공 세몬은 벌거벗은 알몸으로 차디찬 교회 벽에 기댄 채 웅크리고 죽어가는 낮

50) «L'esse humain n'est pas primordialement conatus mais otage, otage d'autrui» (Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, 1993, p. 30.) (레비나스가 강조)

51) J. Rolland이 Lévinas의 *Dieu, la mort et le temps*에 붙인 편집자 서문, p. 9.

52) 레비나스의 인용글. *Adieu à Emmanuel Lévinas*, p. 194에 데리다가 옮겨왔다.

53) Lévinas, *L'Au-delà du verset*, pp. 69-70. 위의 책에서 재인용.

선 남자를 불쌍히 여기고 구원의 손길을 내민다. “인간이 각각 흩어져서 무관하게 살기를 바라지 않은” 신이 천사를 내려 보낸 것인데, 천사가 직무를 마치고 다시 하늘로 올라갔을 때, 세몬의 집은 천사를 대접한 데 대한 물질적 보상을 받는 대신, 전과 다름없는 상태로 남는다. 그렇다. 환대는 명령일 뿐 보상을 기대하는 선행이 아니다. 하지만 그것을 통해 존재는 근본적인 변화를 겪고 진정한 자아로 다시 태어난다.

우리는 레비나스, 데리다, 자베스의 저작에 나타난 환대의 개념, 환대와 언어의 문제, 그리고 그것의 문학적 적용인 글쓰기의 문제를 살펴보았다. 세 저자는 모두 죽음 앞에서 환대를 떠올린다. 레비나스는 나치의 수용소에서 죽음을 목격했다. 데리다는 레비나스의 죽음을 추모하며 환대에 대한 레비나스의 사유와 교훈을 정리했다. 자베스가 기획하고 열정을 다해 집필한 최후의 작품의 주제는 다름 아닌 환대였다. 그렇다면 이들 세 사람이 환대와 죽음에 대해 보이는 태도는 환대와 죽음 사이의 뿔 수 없는 관계를 암시한다고 생각할 수 있지 않을까? 『환대의 책』에는 「무지개 1」부터 「무지개 5」에 이르기까지 ‘무지개’라는 제목을 가진 다섯 편의 글이 수록되어 있다. 다채로운 일곱 빛깔 때문에 다양성을 표상하기도 하는 무지개는 하늘과 땅을 연결해주는 상징이다. 그것은 또한 언약의 징표이기도 하다. 자베스는 죽음과 환대의 깊은 의미를 표현하기 위해 무지개의 이미지를 사용하지 않았을까?

그러나 환대의 정의는 어떤 결론에 도달할 수 있을까? “환대에는 어떤 정의가 적합하겠습니까? - 가장 어린 제자가 스승에게 물었다. 정의란 그 자체로 축소일진대, 환대는 그 어떤 제한도 허용하지 않지 - 스승이 대답했다.” 자베스는 책의 마지막에 「작별 인사를 위한 공간 Un espace pour l'adieu」이라는 장을 마련하고 이생애의 작별을 고한다. “너에 대해, 나는 작별을 고하나, 너의 독서를 통해 살아 있을 것이다. 책의 환대는 측량할 수 없나니.”⁵⁴⁾ 그리고 환대의 길을 찾는 이들에게 자베스는

54) Jabès, *Le livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991, p. 100.

말한다. “너의 길을 아는 사람에게 너의 길을 묻지 말고, 너처럼 길을 찾는 사람에게 묻도록 하라.”⁵⁵⁾

55) «Ne demande pas ton chemin à celui qui le connaît, mais à celui qui, comme toi, le cherche.» (*Ibid.*, p. 57.)

참고문헌

- Collectif, (A. Montandon éd.) *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Bayard, Paris, 2004.
- Derrida, Jacques, "Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas", in *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967.
- _____, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987.
- _____, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*, 1997, Galilée.
- _____, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Galilée, 1997.
- _____, *De l'Hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997.
- (남수인 옮김, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004)
- Gotman, Anne, « L'hospitalité », *Communications*, n° 65, 1997.
- Jabès, Edmond, *Je bâtis ma demeure : Poèmes 1943-1957*, Gallimard, Paris, 1959.
- _____, *Le Livre des questions, t. I*, Gallimard, 1963.
- _____, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Gallimard, 1989.
- _____, *Le Livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991.
- Lescourret, Marie-Anne, *Emmanuel Lévinas*, Flammarion, 1996.
- (변광배 · 김모세 옮김, 『레비나스 평전』, 살림, 2006.)
- Lévinas, Emmanuel, *De l'Existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1947.
- _____, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, 1949.
- _____, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye, 1961. (Poche, coll. "biblio essais", 1996.)
- _____, *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye,

- 1974.
- _____, *Ethique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard/
France Culture, 1982.
- _____, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, 1993.
- _____, *Altérité et transcendance*, préface de Pierre Hayat, Fata
Morgana, 1995.
- Magazine littéraire*, “Emmanuel Lévinas. Ethique, religion, esthétique:
une philosophie de l'Autre”, N° 419, Avril 2003.
- Montandon, Alain, *Mythes et représentations de l'hospitalité*, P.U.
Blaise Pascal, 2000.
- Plourde, Simone, *Emmanuel Lévinas. altérité et responsabilité - guide
de lecture*, Ed. du Cerf, 1996.
- Raphaël. Freddy, « L'oeuvre d'Edmond Jabès ou l'écriture de “l'étrangeté” », *Revue des Sciences sociales*, No. 42, 2009, pp. 132-135.
- 강영안, 『타인의 얼굴 - 레비나스의 철학』, 문학과지성사, 2005.
- 권수경, 「열림과 공존: 엠마누엘 레비나스에게서의 타자성 연구」, 『프랑스
학연구』 33집, 2005년 가을, pp. 69-94.
- 도이처, 페넬로페 (변성찬 옮김), 『How to read 데리다』, 웅진 지식하우스,
2005.
- 문성훈, 「타자에 대한 책임, 관용, 환대 그리고 인정 : 레비나스, 왈쩌, 데리다,
호네프를 중심으로」, 『사회와 철학』 제21호, pp. 391-418, 2011.
- 보라도리, 지오반나 (손철성, 김은주, 김준성 역), 『테러 시대의 철학 - 하
버마스, 데리다와의 대화』 문학과지성사, 2004.
- 서동욱, 「문학비평가로서 레비나스」, 『세계의 문학』 119호, 2006년 봄,
pp. 370-392.
- _____, 「그리스인의 환대 - 손님으로서 오뒷세우스」, 『철학논집』
제 32집, 2013년 2월, pp. 39-70.
- 손영창, 「데리다의 무조건적 환대와 타자성」, 『프랑스문화연구』 제24집,

2012, pp. 97-127.

이은정, 「데리다의 시적 환대 : 환대의 생성적 아포리아」, 성균관대학교
『인문과학』 제44집, 2009, pp. 91-121.

〈Résumé〉

Hospitalité et écriture — autour de Lévinas, Derrida, Jabès

KWON Sou-Kyung

Notre étude vise à examiner les textes d'Emmanuel Lévinas, de Jacques Derrida et d'Edmond Jabès dans la perspective de l'hospitalité. L'hospitalité, vertu fondamentale de la civilisation humaine et de la société, constitue aujourd'hui, semble-t-il, un des sujets de discussions le plus vif et sérieux. Manifestement, le concept de l'hospitalité se fonctionne comme un mot-clé essentiel dans les réflexions éthiques et philosophiques de Lévinas, de Derrida et de Jabès. Comme le titre de l'un de ses livres - *Le livre de l'hospitalité* - suggère, l'hospitalité est au cœur des écrits de Jabès. Prenant en considération l'arrière-plan intellectuel commun de ces trois auteurs remarquables, notre étude se propose de fournir une approche philosophique et littéraire de la notion de l'hospitalité. Notre étude comporte trois volets : définir la notion de l'hospitalité et de ses éléments essentiels qui se manifeste chez Lévinas et Derrida, observer l'hospitalité selon Jabès, examiner encore l'hospitalité de la langue et la configuration littéraire de l'hospitalité.

Nous essayons d'abord de comprendre la notion de l'hospitalité par une lecture des oeuvres majeures de Lévinas et de Derrida en la matière, c'est-à-dire *Totalité et Infini*, "immense traité de l'hospitalité" selon Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas* et *De l'Hospitalité* de

celui-ci. L'hospitalité se définit par l'action de recevoir chez soi l'étranger qui se présente démuni devant lui. Derrida comme Lévinas insiste sur le caractère impératif de l'hospitalité qui se doit d'être absolue et inconditionnelle. Tout se joue autour de l'hospitalité qui n'est pas une partie de l'éthique, mais qui *est* l'éthique même. De manière bien paradoxale, l'hôte qui reçoit l'autre chez soi se voit mis en question, mis en otage, de par sa responsabilité pour autrui qui va jusqu'à la substitution.

Nous abordons ensuite l'hospitalité selon Edmond Jabès, écrivain français d'origine égyptienne. La question du nomadisme et de l'hospitalité constitue dès son premier recueil de poèmes le thème central de son investigation, pour mettre un point final avec *Le livre de l'hospitalité*, publié à titre posthume. L'écrivain qui se considère comme un étranger par excellence, met en valeur l'errance. Jabès raconte à plusieurs reprises sa propre expérience de dé-route survenue au milieu du désert et de sa rencontre avec un bédouin, et il met au jour l'essentiel de l'hospitalité nomade : l'attente, la séparation, l'oubli, ainsi que la responsabilité sans contreparti et sans limite envers l'hôte, etc.

Nous examinons enfin l'hospitalité de la langue et la configuration littéraire de l'hospitalité. Ces trois écrivain-philosophes ont choisi de s'enraciner dans le sol du français qui est pour eux une langue de l'autre. Pour chacun, le rapport avec le français est différent. Tandis que Lévinas semble trouver l'amitié et l'hospitalité qui sont pour lui l'essence même du langage, Derrida se sent pris en otage par le français, c'est-à-dire par le mololinguisme de l'autre. Jabès remarque dans l'hospitalité de la langue "doux leurre", homonyme de douleur. Tous les trois trouvent leur demeure dans la langue et recherchent

l'hospitalité dans l'écriture qui s'ouvre vers l'autre et qui donne la prise de conscience du cri.

Tout se passe comme si l'hospitalité se développait chez les trois auteurs autour de l'axe fondamental, tout en se divergeant richement, pour trouver ses dimensions modernes dans sa mise en rapport complexe avec l'écriture, et nous nous voyons aborder ainsi l'une des questions les plus primordiales de la littérature de notre temps.

주 제 어 : hospitalité(환대), Lévinas(레비나스), Derrida(데리다),
Jabès(자베스), otage(불모), écriture(글쓰기),
Le Livre de l'hospitalité (환대의 책)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게재확정일 : 2015. 8. 10

앗시아 제바르 Assia Djebar의
전복을 통한 글쓰기
- 『사랑, 가마행진 *L'Amour, la fantasia*』 (1985)을 중심으로

김 미 경
(고려대학교)

목 차

- | | |
|--------------------|---------------------|
| I. 머리말 | IV. 허구를 통한 역사 다시 쓰기 |
| II. 혼종적 텍스트 | V. 맺음말 |
| III. 프랑스어와 아랍어의 대립 | |

1. 머리말

타자의 언어로 진정한 나의 이야기, 내 조국의 이야기를 쓰는 것이 가능할까? 유일한 글쓰기 언어가 나의 언어가 아닌 타자의 언어, 특히 조국을 무력으로 침략하여 동족에게 끔찍한 고통을 주었던 적의 언어라면, 이 언어를 통한 글쓰기는 작가에게 어떠한 의미일까? 아프리카 북단 지중해 연안에 위치하여, 모로코, 튀니지 등과 함께 마그레브에 속하는 알제리는 1830년 프랑스의 침략 이후, 130여 년 동안 프랑스의 식민 지배를 받는다. 프랑스어는 독립 이후에도 여전히 알제리에서 공용어 langue

officielle와 대등한 위치를 점하고 있으며 프랑스의 식민지였던 다른 마그레브 국가, 즉 모로코와 튀니지의 상황 역시 다르지 않다. 자크 데리다 Jacques Derrida, 작가 압델케비르 카티비 Abdelkébir Khatibi, 모하메드 뎃 Mohammed Dib, 카텝 야신 Kateb Yacine 등은 모두 마그레브 출신으로 프랑스어를 글쓰기 언어로 삼고 있다. 이들은 마그레브 국가들에 침략의 흔적이 잔존하고 있음을, 그리고 (침략자의 언어를 여전히 사용한다는 점에서) 식민지배의 그늘이 지속되고 있음을 보여준다.¹⁾ 이와 같이, 자민족의 문화를 파괴하고 동족을 말살시키려 했던 적의 언어를 통한 글쓰기는 마그레브 작가들의 피할 수 없는 현실이며, 동시에 그들 곁을 끊임없이 맴돌며 의문과 번뇌를 발생시키는 근원적 고통과 같다.²⁾

2015년 2월에 타계한 알제리 출신의 앗시아 제바르 Assia Djébar (본명 파티마-조흐라 이마라옌느 Fatima-Zohra Imalayène) 역시 프랑스 식민지배하에서 타자의 언어, 즉 프랑스어를 모국어로 습득하고 글을 써야 했던 여성 작가이다. 그녀 또한 마그레브 출신 작가답게 언어에서 발생되는 문제들을 작품의 중심주제로 삼으면서 외국어와 모국어 사이에서 일어나는 충돌과 갈등, 외국어 습득으로 인한 정체성의 문제 등에 주목해

1) 이는 마그레브에서 통용되는 언어의 특성파도 밀접한 관계가 있다. 알제리에서 사용되는 두 개의 아랍어, 즉 '꾸란 Coran'을 신성한 전범으로 간주하는 고전 아랍어 arabe classique와 실제 아랍지역 국민들이 사용하는 민간 아랍어 arabe populaire 사이에는 큰 차이가 있다는 점을 짚어둘 필요가 있다. 이 점에 대해서는 (김정숙, 안화진, 「앗시아 제바르 Assia Djébar의 글쓰기 - 타인의 언어로 역사쓰기」, 『불어불문학연구』 80, 2009, pp. 674-678을 참조.)

2) 그 이유로는 앞서 언급한 프랑스어가 침략자, 적의 언어이기 때문만이 아니라, 프랑스어로 인하여 발생한 이중언어bilinguisme 현상파도 밀접한 관계가 있다. 이중언어의 현상은 두 언어(프랑스어와 아랍어)의 공존으로 말미암아 작가들에게 정체성의 혼란, 근원적 문화에서의 뿌리뽑힘déracinement 등과 같은 고통을 겪게 한다. 이러한 이중언어 현상의 부정적인 측면은, 두 언어간의 불균형한 관계(위계가 존재하는 관계)에 기인한다고 볼 수 있다. 카티비는 『이중언어론 Du Bilinguisme』에서 '이중언어'에 대해 "le mot « bilinguisme » reçoit les nuances d'« équilibre impossible » et de « maîtrise parfaite »"라고 정의하고 있는데, 이러한 정의는 프랑스어권 지역에서의 '비대칭적 이중언어'문제와도 연관지을 수 있다 : "[...] le bilinguisme est dit « asymétrique » lorsque les deux langues sont inégales." (Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 29.)

왔다. 프랑스어는 동족의 피가 묻어있는 강압적이고 폭력적인 언어이지만 동시에 그녀 자신의 유일한 영토가 되는 언어이기도 하다.³⁾ 프랑스어가 적의(타자의) 언어라는 점은 분명하지만, 데리다의 표현을 빌리면, ‘자신의 언어’가 아니라고 해서 프랑스어가 이질적인 언어, 외국어인 것도 아니다.⁴⁾ 프랑스어의 이와 같은 모순적인 성격으로 제바르는 10여 년간 (1968-1979)의 절필 시기를 보내게 된다. 하지만 바로 이 시기에 시도된 영화 제작을 통해 이후 제바르 작품 속에 나타나게 될 프랑스어의 새로운 역할이 드러나게 된다. 베르베르어를 사용하는 알제리 여인의 이야기를 프랑스어 자막을 통하여 기록하는 과정에서, 제바르는 지배자의 언어이며 글쓰기의 언어로서 프랑스어가 차지하고 있던 우월적 지위를 상실하고 아랍어를 보완해주는 언어로 변화할 수 있다는 가능성을 발견하게 되는 것이다.

『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』(1985)은 제바르의 대표작 《알제리 사중주》⁵⁾중 한 작품으로, 이미 국내에서도 ‘여성해방’, ‘외국어로 역사 다시 쓰기’ 등의 주제로 여러 차례 다루어진 바 있다. 본 연구에서는 선행 연구들을 수용하는 동시에 새로운 연구 주제라고 할 수 있는 ‘전복’의 개념을 중심으로 텍스트 구조를 분석하고, 작품의 내용을 보다 면밀하게 분석해보고자 한다. 원래 ‘전복’이란 ‘뒤집어짐 *renversement*’, ‘이미 확립된 체제나 질서의 파괴’를 의미하지만 본고에서 말하는 전복은 그 파괴적 성격보다도 기존의 체제, 질서, 지위의 뒤집힘과 변동을 야기하는 행위 전반, 그리고 이로 인한 혼란을 포함한 넓은 의미로 사용한다

3) “Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité”, Emstpeter Ruhe (dir.), *Assia Djebar*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 9.

4) “En disant que la seule langue que je parle n'est pas *la mienne*, je n'ai pas dit qu'elle me fût étrangère.[...]” (Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1996. p. 18.) : 데리다에게 프랑스어는 모국어이지만 자신의 언어라 말할 수 없는 언어이며, 친근하지만 낯선, 나아가 소유할 수 없는 ‘유령언어 *langue fantomale*’와 같다.

5) “알제리 4중주 *Quatuor algérien*” : 『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』(1985), 『감옥은 넓은데 *Vaste est la prison*』(1995), 『술탄의 그림자 *Ombre sultane*』(1987), 『메디나에서 멀리 *Loin de Médine*』(1991).

는 점을 미리 밝혀둔다.

『사랑, 기마행진』은 프랑스의 침략, 독립전쟁과 같은 역사적 사건과 작가의 자전적 이야기를 바탕으로 구성된다. 즉 객관적 기록을 근간으로 하는 역사 이야기와 화자인 동시에 알제리 여성을 대변하는 ‘복수적 나 je plurielle’의 자전적 이야기가 교차·공존하는 다소 복잡한 서사 구조를 갖는다. 이 작품의 텍스트 구조에 나타난 전복-혼돈의 양상을 살펴보기 위해서는 텍스트 구성에 관한 거시적 차원의 접근과 서사 속에 나타나는 화자(시점)의 복수성, 다(중)음성 polyphonie 등의 관점을 통한 미시적 접근이 동시에 이루어질 것이다. 다음으로는 작품의 근간을 이루는 외국어와 모국어 문제를 비교 분석함으로써 두 언어가 가지는 상반된 성격을 밝히고자 한다. 이 분석 과정을 통해서 제바르의 글쓰기가 궁극적으로 지향하는 목표 또한 알아낼 수 있을 것이다. 또한 궁극적으로는 전복을 기반으로 하는 글쓰기가 저항의 행위로 만족하거나, 누락되었던 피지배자의 역사재건으로 그치는 것이 아니라 화해와 공존의 공간임을 주장하는 제바르의 독특한 문학 세계를 다시 성찰할 수 있는 기회를 만들어 줄 것이라 기대한다.

2. 혼종적⁶⁾ 텍스트

『사랑, 기마행진』에서 전복은 크게 텍스트 구조와 서사 차원에서 나타난다. 전복은 텍스트의 구조적, 서사적 통일성을 와해시켜 혼란을 야기하며, 결과적으로 텍스트가 혼종적 성격을 지니게 만든다. 『사랑, 기마행진』은 《도시의 정복 또는 사랑 쓰이다 La prise de la ville ou L'amour s'écrit》, 《기마행진의 외침 Les cris de la fantasia》, 《매몰

6) 여기서 ‘혼종적’이란 복합적인 요소들의 공존으로 인하여 통일된 구조가 와해된 상태를 의미한다.

된 목소리들 *Les voix ensevelies*》라는 세 개의 부 partie로 이루어지며, 각각의 부 아래로 일정치 않은 분량의 장 chapitre들이 배열되어 있는 구조이다.

『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』⁷⁾의 구조

- 도시의 정복 또는 사랑이 쓰이다 *La prise de la ville ou
L'amour s'écrit*

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école

I.

Trois jeunes filles cloîtrées...

II.

La fille du gendarme français...

III.

Mon père écrit à ma mère

IV.

Biffure...

- 기마행진의 외침 *Les cris de la fantasia*

La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran...

I

Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes...

II.

La mariée nue de Mazouna

III.

Sistre

- 매몰된 목소리들 *Les voix ensevelies*

Premier Mouvement

Les deux inconnus

Voix

Clameur...

7) Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

L'aphasie amoureuse
Voix
Corps enlacés
Deuxième Mouvement
Trances
Voix
Murmures...
La mise à sac
Voix
Corps enlacés
Troisième Mouvement
La complainte d'Abraham
Voix
Chuchotement...
L'école coranique
Voix de veuve
Corps enlacés
Quatrième Mouvement
Le cri dans le rêve
Voix de veuve
Conciliabules
Les voyeuses
Voix de veuve
Corps enlacés
Cinquième Mouvement
La tunique de Nessus
Soliloque
Tzarl-rit (final)
Pauline
La fantasia
Air de nay

위에서 보는 바와 같이 1부는 I, II, III, IV와 같이 번호로만 표시된 4개의 장과 번호 없이 소제목이 붙은 4개의 장들이 마치 씨실과 날실이 엮이듯 교차하는 구조를 갖는다. 숫자로 표시된 장은 알제리의 역사를, 소제목이 붙은 장은 처음 학교 가는 날의 회상과 같은 화자의 개인사를 다룬다. 2부에서도 마찬가지로 총 6개의 장, 즉 번호로 표시된 3개 장과 소제목이 붙은 3개의 장이 교차하고 있다. 1부와 2부가 유사한 구조를 가지는 반면에 3부 《매몰된 목소리들 Les voix ensevelies》에서는 장 chapitre과 소규모 하위-장의 수가 급격하게 늘어난다. 특히 1부와 2부가 숫자와 소제목이 붙은 장들로 이루어지는 것과 달리 3부는 다섯 개의 ‘악장mouvement’으로 나뉘고, 그 아래에 다시 소제목이 붙은 2개의 작은 하위-장이 배열된다. 이 하위-장은 다시 두 개의 단장(斷章) fragment을 포함한다. 작품의 구성으로 볼 때 《Tzarit-rit (final)》은 작품의 네 번째 ‘부 partie’인지 3부의 한 ‘장 chapitre’인지가 불분명하다. 길이로 보아서 하나의 ‘부’로 독립시켜 이해하기 힘들어 보이지만, ‘final’이란 제목 자체가 마치 작품의 결말을 의미하는 것으로 보이기도 하기 때문이다. 즉 『사랑, 기마행진』은 세 개의 부로 명확하게 나뉘어 있는 것으로 보이면서도, 각 부의 아래에 배열된 텍스트들이 유리 파편들처럼 흩어져 마치 여러 개의 단편들을 묶어놓은 모음집 같은 인상을 주기도 한다.

『사랑, 기마행진』의 서사는 1830년 6월 13일 프랑스의 알제리 침략, 알제리의 독립전쟁과 같은 실제 역사적 사건과 하렘을 벗어나 처음 서구식 교육을 받게 되는 작가의 자전적 이야기, 그리고 전쟁을 겪은 알제리 여성들의 증언으로 구성된다. 서사적 측면에서 역사적 사건과 화자의 개인사를 다룬다는 점에서 이 작품은 역사소설인 동시에 자서전이라는, 하나의 명확한 장르가 아닌 이중적이고 모호한 범주에 머무르게 된다. 또한, 작품은 역사적 사건이라는 뼈대에 허구의 이야기들을 살로 덧붙여 구성한 형식으로 역사적 사건을 문학 내에서 재현하였기에 사실과 허구의 경계를 넘나든다고 할 수 있다. 전술한 바와 같이 1부에서 I, II, III 장은 역사적 사건을, 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀 Fillette arabe allant

pour la première fois à l'école》, 《감힌 어린 세 소녀들... Trois jeunes filles cloîtrée...》 등과 같이 제목이 명시된 장은 작가의 개인사를 다룬다. 마치 씨실과 날실로 이루어진 직조처럼, 화자의 개인사 다음에 역사적 사건이 뒤따르는 교차적인 서사구조를 지니는 것이다. 이렇게 직조를 연상시키는 구성은 역사 Histoire라는 대하(大河) 사이사이에 화자의 개인적이고 수많은 이야기 histoire들이 끼어든 것과 같은 인상을 주며, 장들 사이에는 시간적, 내용적 비약이 발생하게 된다. 예를 들어, 프랑스어를 처음 접한 날을 회상하는 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》에서 서사 시점은 침략 이후의 식민지배하이다. 하지만 이어지는 《I》에서의 시점은 1830년, 프랑스의 알제리 침략 시점으로 옮겨간다. 개인적 서사와 역사적 서사의 교차 구조는 하나의 텍스트를 읽으면서 동시에 두 개의 텍스트를 함께 읽는 것과 같은 착각을 불러일으킨다. 2부에서 장 제목과 서사 사이의 관계는 완전히 '전복'되어 개인적 서사에 번호가 붙고, 역사적 서사에 제목이 붙는다. 『사랑, 기마행진』은 이처럼 교차적인 텍스트 구조 속에서 역사와 개인적 서사라는 이중적인 줄거리가 병치되고 통일성이 결여된 채 전개되는 것으로 보이기도 한다. 구조상으로 두 개의 중심 줄거리는 서로 교차하여 시간적 비약을 일으키는 것 같지만, 교차 구조를 올바른 순서로 정렬한다면 두 줄거리는 시간적 흐름의 정방향으로 진행된다는 점을 확인할 수 있다. 3부에 이르면 1, 2부에서처럼 역사와 개인사가 교차하는 서사적 특징은 더 이상 나타나지 않게 된다. 그리고 작품의 마지막 부분에 위치한 《Tzarl-rit (final)》는 폴린 Pauline이라는 새로운 인물의 이야기로 1, 2, 3부와 아무런 관계가 없는 독립적인 서사 전개를 보여준다. 1852년 6월 파리에서 알제리로 떠나 같은 해 10월 죽음을 맞이하는 폴린이란 인물의 이야기를 3장 남짓에 간략하게 서술하고 있다. 앞서 언급했듯이 이 부분은 작품의 진정한 결말이라기보다는 부록(附錄)에 가까운 성격을 갖는다. 이는 3부의 한 장인 《5악장 Cinquième mouvement》에 있는 하위장 《네소스의 튜닉 La tunique de Nessus》의 내용을 살펴보면 더욱 명확해진다. 특히 첫 문장

“아버지는 깨끗한 자태로 머리에는 터키모자를 쓰고 마을길을 걷는다”⁸⁾는 작품 서두의 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》속 제바르의 아버지⁹⁾를 환기시킨다. 또한 제바르는 자신에게 부여된 유일한 글쓰기 언어인 프랑스어를 “계모 marâtre”¹⁰⁾와 “네소스의 튜닉 tunique de Nessus”¹¹⁾으로 비유하는데, 앞선 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》에서 프랑스어와의 만남으로 무슬림 여성에게 주어진 억압에서 벗어났음을 밝혔다면, 《네소스의 튜닉》에서는 이후 프랑스어로 글을 쓰는 작가로서 프랑스어의 의미를 말하는 것으로 이해할 수 있다.¹²⁾ 즉 작품 구성의 의미적 측면에서 《네소스의 튜닉》이 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》와 대응된다는 점에서 『사랑, 기마행진』의 진정한 결말은 《Tzarl-rit (final)》가 아니라 《네소스의 튜닉》라고 보아야 옳을 것이다.

구조적, 서사적 측면에서의 다면성 만큼이나 『사랑, 기마행진』은 시점에 있어서도 잦은 변화를 일으킨다. 이는 개인적 서사와 역사적 서사의 이중적 구조와 더불어 개인적 서사가 복수적 성격을 지닌 ‘나 je’의 이야기를 포함하고 있기 때문이다. 역사적 서사는 침략자들의 기록 문서들을 전거로 하여 ‘역사 Histoire’라는 객관적이고 공식적인 특징에 부합하도록 사건의 명확한 일자와 함께 3인칭으로 기술된다. 반면에 개인적 서사는 화자-제바르의 유년기, 청년기, 결혼에 관한 에피소드로 1인칭 시점

8) “Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village.” (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 297.)

9) “Celui-ci(père), un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française.” (*Ibid.*, p. 11.)

10) *Ibid.*, p. 298.

11) *Ibid.*, p. 302.

12) 프랑스어는 제바르에게 ‘자유’를 부여했지만 동시에 모국어로부터 격리시키고 유년기로부터 영원히 추방함으로써 모국어, 즉 아랍 방언에 내재한 ‘사랑’에 대한 실어증을 경험하게 만든다. 프랑스어는 제바르에게 종교적 ‘베일voile’을 벗겨주었지만 사랑에 대한 감정을 표현할 수 없는 또 다른 베일을 씌워준 양면적이고 모순적인 언어가 된다. 글을 쓰는 작가로서 프랑스어로부터 무궁무진한 영양분을 섭취했지만 프랑스어는 조상으로부터 물려받은 언어가 아닌, 타자의 언어이기에 제바르에게는 ‘계모’이며 네소스의 피가 묻은 옷이 헤라클레스의 살에 단단히 달라붙어 조여들듯이 제바르에게 고통을 주는 ‘네소스의 튜닉’일 수밖에 없다.

에서 전개된다. 하지만 3부 《매몰된 목소리들》에서 ‘나 je’는 더 이상 제바르 자신만이 아닌, 식민지배와 독립전쟁이라는 격동의 시대를 경험한 알제리의 알제리 여성들을 아우르는 ‘복수적 나 je plurielle’로 변모한다. 이에 대한 전조는 1부의 《간힌 어린 세 소녀들...》에서 나타나는데, 이 장에서 화자는 ‘나 je’와 ‘우리 nous’의 시점 사이를 자유로이 오가고 있다.¹³⁾ 다면적 시점으로 인하여 화자의 어린 시절의 기억은 다른 알제리 소녀들과 공유된 기억이 되고, ‘나 je’의 이야기는 동시에 ‘우리 nous’의 이야기가 되는 것이다. 이러한 여러 시점의 공존과 이에 따른 확장은 특히 3부에서 잘 드러나고 있다. 3부의 ‘나 je’는 다수의 알제리 여성들을 포함하는 더 넓은 범위의 ‘우리 nous’를 대변한다. 하지만 ‘복수적 나’의 이야기는 화자의 개인사를 잠식시키지 않고 화자의 이야기를 위한 자리를 남겨둠으로써 ‘개인적 나’와 ‘복수적 나’는 공존하면서 ‘우리’의 이야기를 이어나간다. 이로써 ‘나 je’인 제바르는 다수의 알제리 여인들에 소속되고, 이들의 이야기를 들어주는 청자이자 화자의 입장에서 함께 서사를 전개해나가는 것이다. 그러므로 『사랑, 기마행진』은 제바르의 자전적 작품인 동시에 알제리 민중의 자서전이 된다.¹⁴⁾

작품 속 다양한 시점의 등장은 다음성 polyphonie의 효과를 불러일으킨다. 역사적 서사는 주로 3인칭 ‘그 il’로 전개되는데, 이는 역사가 가지는 객관성을 드러내기 위함으로 이해할 수 있다. 이에 반하여, 개인적 서

13) “Je n'entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule, brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamaine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : [...] Nous, les fillettes, nous fuyons sous les néfliers, Oublier le soliloque de l'aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hanger l'odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs.” (Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, p. 19.)

14) 이러한 특징은 카티비의 『문신된 기억 *La Mémoire tatouée*』(1979)에서도 발견할 수 있다. 이 작품의 부제는 ‘식민지에서 해방된 사람의 자서전 autobiographie d'un décolonisé’이다. 자신을 식민지에서 해방된 이름의 한 사람으로 보편화하여, 자신의 자서전을 식민지에서 해방된 사람의 자서전으로 일반화시킨다. 이로써 작품은 카티비만의 자서전이 아니라, 식민지배와 해방을 경험한 동시대 모로코 군중들의 자서전으로 확대된다.

사는 ‘나 je’, ‘우리 nous’ 등과 같은 1인칭 단수와 복수시점을 통하여 주관적 관점에서 기술되고 있다. 3인칭과 1인칭을 오가는 시점의 변화에 의해 발생하는 다음성 효과는 발화의 주도권과 단일성을 와해시키고 흐트러트리면서 다수의 목소리가 동시에 울려 나오게 만들고 있으며, 마치 여러 음이 동시에 울리는 화음(和音)으로 이루어진 음악을 연상시킨다.

『사랑, 기마행진』이 《알제리 사중주》의 한 작품이며, 형식에 구애받지 않고 떠오르는 대로 자유로이 작곡한 작품인 환상곡 fantasia을 연상시키는 제목과 3부가 다섯 개의 ‘악장 mouvement’으로 구성되었다는 사실에 비추어볼 때, 이 작품은 마치 교향곡 symphonie과 유사한 면이 있다는 인상을 준다.¹⁵⁾ 다음성은 다수의 시점이 존재하는 것을 의미하는데 이는 하나의 사건에 대한 다수의 목소리, 사건에 대한 지배적인 시각이 아닌 다양한 관점의 존재를 암시한다. 『사랑, 기마행진』은 전쟁이라는 역사적 사건을 바라보는 지배적 시각과 그 주변에 산재하는 시각들이 교차함으로써 다양한 증언들이 혼재하는 복수적 공간이 된다.

3. 프랑스어와 아랍어¹⁶⁾의 대립 – 프랑스어의 전복

제바르가 리즈 로뱅 Lise Gauvin과의 인터뷰에서 언급한 바와 같이, “(알제리에 도착한) 모든 침략자는 각자 하나의 언어를 가지고 있었다”¹⁷⁾면 언어와 외세의 침략은 불가분의 관계에 있다고 이해할 수 있다. 마그레브에서 통용되는 언어에 남아있는 외래어의 흔적을 통하여 우리는 과거 지배 국가와 이들의 문화를 짐작할 수 있다. 또한 프랑스의 침략은 알

15) Anna Rocca, *Assia Djébar, le corps invisible : Voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 46.

16) 본고에서는 ‘아랍어 arabe’라는 용어를 알제리에서 사용되는 아랍어, 베르베르어 및 알제리 각 지역에서 통용되는 여러 방언들을 포함하는 의미로 사용한다.

17) “Chaque envahisseur qui arrivait avait une langue.” (Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 20.)

제리 영토에 프랑스인들만이 들어온 것이 아니라, 그들의 언어인 프랑스어도 함께 알제리에 유입되었다는 말이 된다. 1830년 프랑스의 알제리 침략 이후 프랑스어는 130여년이 넘는 기간 동안 지배자의 언어이자, 강제된 국어의 자리를 유지한다. 프랑스 정부는 그들의 언어를 알제리의 역사와 문화를 말살하기 위한 정치적인 도구로 이용하였으며, 프랑스어의 유입과 확산은 결과적으로 알제리의 공용어였던 아랍어와 베르베르어 및 다양한 방언들을 침잠 상태로 하강하게 만든다. 특히, 식민지배 기간 동안 알제리의 학교는 단일언어의 공간¹⁸⁾으로 원주민들이 프랑스어를 모국어로 받아들이고 인식하도록 만든다. “한 언어로 글을 쓰는 것이 다른 한 언어로부터의 멀어짐을 의미”한다는 미셸 트랑블레의 언급과 같이,¹⁹⁾ 프랑스어로의 글쓰기는 제바르를 어머니의 언어로부터 떼어놓음으로써, 조상 대대로 내려오는 민족적 정체성과 계보 *généalogie*를 상실하게 만든다. 프랑스어에 공용어의 위상을 빼앗긴 아랍어는 집안에서 혹은 거리에서 아랍인들 사이에서만 사용할 수 있는 언어가 되어버렸고, 학교에서는 국어가 아닌 외국어, 그것도 제2외국어 신세로 전락하게 된다.²⁰⁾

프랑스어와 아랍어 사이의 대비는 작품의 시작 부분부터 나타난다. 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》에서 어린 제바르가 학교에 가기 위

18) 데리다 Derrida의 『타자의 단일언어주의 *Le Monolinguisme de l'Autre*』 (1996), 딕 Dib의 『넓은 집 *La Grande maison*』 (1952), 야신 Yacine의 『별 모양의 다각형 *Le Polygone étoilé*』 (1966) 등, 다수의 마그레브 작가들의 작품에서, 학교는 하나의 언어만이 허용되고 강제되는 공간으로 나타난다.

19) Lise Gauvin, “Quand on s'attaque à la langue, on redevient intelligent [entretien de Michel Tremblay avec Lise Gauvin]”, *Possibles, Langue et culture* 11(3), 1987, pp. 211-213.

20) 『타자의 단일언어주의 *Le Monolinguisme de l'Autre*』에서 아랍어가 제2외국어로 밀려난 대목을 발견할 수 있다. 영어, 스페인어, 독일어, 아랍어 등 다양한 제2외국어가 존재하지만, 학교는 유럽권 언어를 택하도록 학생들의 선택을 유도하며, 아랍어를 택하는 것을 엉뚱하고 기괴한 선택처럼 보이게 만든다. 이러한 상황에서 아랍어는, 부지불식간에 선택할 수는 있지만 선택되지 않는, 허용되면서도 배울 수 없는 금지된 사어(死語)가 된다. 마침내는 아랍어가 하나의 배제된 언어, 선택 밖의 언어로 전락한다는 점을 짐작하게 한다. (김미경, 「이중언어에 관한 자크 데리다의 고찰 - 『타자의 단일언어주의』 (1996)를 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』 51, 2015, pp. 43-44.)

해 아버지의 손을 잡고 하렘 harem을 나가는 장면²¹⁾은 제바르 관한 선행연구들에서 자주 인용되는 대목이다. “빛이 들어오지 않는 집들 maisons aveugles”²²⁾이 있는 도시에서 글(알파벳)을 배우기 위해 “외출”을 감행하는 어린 아랍 소녀에 보내는 이웃들의 ‘엿보는 시선 regard matois’은 알제리의 무슬림 여성에게 강제된 삶이 어떤 것인지 상상할 수 있게 해준다. ‘하렘’은 주거지인 동시에, 상반된 두 세계의 ‘이종교배 métissage’를 금하는 상징적인 공간으로²³⁾ 여성들을 외부와 차단하여 그들의 성적 순수성과 고유한 정체성을 이어나가게 하는 곳이다. 그러므로 ‘외출’은 폐쇄-은거 cloîture에서 벗어남과 동시에 다른 세계와의 만남과 혼종 métissage의 가능성을 연상시키며, 이를 가능케 하는 프랑스어는 알제리 여성들에게 강제된 삶을 상징하는 ‘하렘’과 대립하는 것이다.

알제리(어)의 폐쇄-은거(부동성)와 프랑스(어)의 외출-자유로움(움직임)의 상반된 특징은 1부의 또 다른 하위장 《I》에서도 발견할 수 있다. 알제리는 프랑스 함대가 다가오는 순간에야 비로소 그 모습을 드러낸다.²⁴⁾ 스스로를 드러내지 못하는 비자발적인 특징과 함께 알제리 도시의 고요함은 침묵하는 불가시적 존재, 알제리 여성의 이미지를 환기시킨다. 알제리의 여성들은 결혼 적령기가 되면 베일을 두르고 하렘에 갇힌 채 외부와의 어떠한 접촉도 없이 지내게 된다. 베일을 두르는 것은 외부와 차단되어 보이지 않는 존재가 되는 것이자 외부에 대한 모든 기억을 소멸하여 눈 먼 자보다 더 눈멀게 되는 것을 의미한다.²⁵⁾ 이에 반하여 프랑스

21) “Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. [...] Dès le premier jour où une fillette “sort” pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance.” (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 11.)

22) *Loc. cit.*

23) “Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, [...]” (*Ibid.*, p. 183.)

24) “Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés.” (*Ibid.*, p. 14.)

어와의 만남은 “외출(하렘에서 벗어남)”이라는 ‘자유’, 다시 말하여 무슬림 사회의 ‘금기’를 통해서만 이루어질 수 있으므로 프랑스어는 무슬림 사회가 여성에게 부가한 의무를 벗어나게 하는 ‘자유’의 언어이며 ‘(금기로 인한)위반 transgression’의 언어가 된다.

이와 같이, 프랑스어의 습득은 알파벳(문자)의 습득, 즉 ‘글 lettre’을 쓸 줄 아는 것이고,²⁶⁾ 나아가 ‘자유’를 의미한다.²⁷⁾ 이 자유는 단순히 하렘에서 나가는 공간적 이동을 통한 육체적인 자유를 넘어서, 알제리 여성에 강제된 ‘침묵’에서 벗어나게 해준다. “만약 아가씨가 글을 쓰면? 침묵에도 불구하고, 그녀의 목소리는 떠돈다”²⁸⁾의 대목에서 확인할 수 있듯이, 글 쓰기는 다른 층위에서 이루어지는 발화행위로, 글을 쓰는 것은 목소리를 내는 것과 동일한 것이 된다. 발언권을 행사하는 하나의 방식이 된다. 쓰여진 것 l'écrit은 ‘안뜰에서 날아오르고 테라스로부터 튀어 올라’,²⁹⁾ 하렘을 벗어날 수 있기에, 글을 쓸 줄 아는 것은 외부와의 접촉 contact이 가능함을 의미한다. 사랑에 관한 에피소드에서 문자, 쓰여진 것의 이와 같은 특징을 다시한번 발견할 수 있다. 사건의 시초가 되는 ‘편지 missive’

25) “Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors.” (*Loc. cit.*)

26) “Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre.”, (*Ibid.*, p. 11.) 여기에서, ‘외출-문자의 습득’과 ‘하렘에서의 은자-눈 먼 자’라는 대비 관계를 도출할 수 있다. 실제로 글을 읽지 못한다는 사람들을 가리키는 ‘문맹(文盲) analphabète’이라는 말의 ‘맹(盲)’자의 의미를 감안하여 앞서 언급한 구문(보이지 않는 존재가 되며 눈 먼 자보다 더 눈멀게 되는)을 연결시켜보면 다음과 같은 결론에 이른다. 무슬림 여성은 베일을 쓰고 하렘에 갇힘으로써 타인의 눈에 보이지 않는 존재가 되는 동시에 스스로도 (폐쇄 상태에 머물면서) 상대를 볼 수 없는 눈 먼 자가 된다. 하지만 외출(이후 따르는 문자의 습득)은 보이지 않는 것과 눈 먼 자가 되는 것을 막아준다. 반대로, 글을 모르는 것(문맹)은 스스로가 눈 먼 자가 되는 것과 마찬가지로 상대에게도 보이지 않는 존재가 되는 것을 의미한다. 따라서 외출-문자의 습득은 보는 권리와 보이는 권리를 동시에 가져다준다고 이해할 수 있겠다.

27) “Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots - et les mots écrits sont mobiles - peut finir, lui, par dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.” (*Ibid.*, p. 11.)

28) “Si la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule.” (*Ibid.*, pp. 11-12.)

29) “L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse.” (*Ibid.*, p. 12.)

는 중의적으로 해석될 여지를 가진다. ‘missive’라는 단어는 문자, 문학을 뜻하기도 하지만 일상 언어에서 ‘편지’의 의미로 사용되는 ‘lettre’의 동의어이기도 하다. ‘missive’는 동의어인 (‘편지’인 동시에 ‘문자’를 뜻하는) ‘lettre’를 상기시키고 문자 lettre의 외출-만남과 같은 유사성을 보이면서 ‘편지 missive=문자 lettre’의 결론을 성립시킨다. 17살의 제바르는 낯선 이로부터 편지를 받는다. 편지를 받는다는 것은 두 가지 측면, 즉 수신자가 글을 읽을 줄 안다는 것과 외부와의 접촉 contact이나 교류가 가능함을 전제한다. 이 모든 것을 가능하게 해주는 것이 프랑스어이며, 프랑스어를 쓸 줄 아는 알제리 소녀들은 비록 은거상태에 있지만 편지를 통하여 (아랍)세계 곳곳의 사람들과 조우할 수 있다. 이와 같이 글-편지가 상징하는 ‘문자 lettre’는 제바르를 하렘의 울타리를 벗어나 외부인과의 조우하고 교류하는 것을 허용함으로써 그녀의 활동 범위를 확장시켜준다. 실제로 고향과의 인터뷰에서, “프랑스어는 무엇보다도 나에게 공간을 주었다”³⁰⁾ 는 그녀의 표현처럼, 프랑스어는 지리적 공간뿐만 아니라, 글쓰기라는 문어적 공간 즉 문학 세계라는 또 다른 공간을 제공한다.

제2외국어는 학교에서 습득하게 되는 언어로 글쓰기 및 독서라는 ‘문어적’ 특성과 밀접한 관련이 있다. 『사랑, 기마행진』에서 제바르는 프랑스어의 습득을 가장 먼저 문자 lettre와 글을 쓰는 행위 écrire와 결부시키면서 프랑스어가 가지는 문어성을 강조한다. 그녀의 또 다른 저서, 『프랑스어의 실종 *La Disparition de la langue française*』 (1997)에서도 프랑스어를 ‘볼테르의 언어’³¹⁾로 빗대면서 프랑스어의 문학적이고 이성적인 면을 부각시킨다. 『사랑, 기마행진』 1부 두 번째 하위-장인 《I》에서 알제리로 다가오는 프랑스 함대의 아마블 마트레르 Amable Matterer가 가장 먼저 한 행동은 바로 쓰는 것, 즉 기록이었다.³²⁾ 뿐만 아니라 작

30) Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, p. 27.

31) “Ce brave fonctionnaire se sent sans doute plus à l'aise dans la langue de Voltaire, s'était dit Driss, [...]” (Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 251.)

32) “L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour

품에 등장하는 다른 프랑스 군인들 또한 “목격자이자 증인”의 입장으로 알제리의 침략을 ‘기록’한다.³³⁾ 또 다른 하위-장인 《III》의 중심인물인 3명의 프랑스인들도 총 사령관의 비서로 파견된 서기 homme de lettres로서 목격한 전쟁 현장들을 기록한다. 제바르는 목격한 장면을 기술하는 J.T. 메를 Merle을 ‘프랑스인 Le Français’³⁴⁾으로 일반화시켜 표현함으로써, ‘기록’을 프랑스인의 전형적인 특징으로 드러나게 한다. 기록의 행위는 프랑스인들이 가지는 ‘문자에 관한 열망 fièvre scripturaire’³⁵⁾을 보여주는 동시에, 그들이 구사하는 언어, 프랑스어가 가지는 문어적 특징을 부각시킨다.

프랑스어와는 달리 알제리에서 통용되는 베르베르어 등을 포함하는 아랍어는 목소리 voix로 대변되는 구어적³⁶⁾ 언어이다. 알제리 여인들의 증언으로 구성된 3부의 제목 《매몰된 목소리들》과 하위-장 제목에서 반복되는 ‘목소리 voix’라는 말을 통하여, 알제리의 역사를 재건하기 위해 필요한 것은 ‘매몰된 목소리’라는 점을 드러내며, 프랑스어의 기록성에 반하는 알제리어의 구어성을 짐작하게 해준다. 알제리 여성 대부분이 하렘에 갇혀 교육을 받지 못한 문맹들이기에 이들의 언어는 구어로 제한된다. 또한 작품 속에서 이들의 언어는 고함, 노래, 유유 youyou³⁷⁾ 등의 형태로 나타내는데, 여기에는 발화자의 감정이 내재되어 있다는 점에서 아랍어는 단순히 구어를 넘어, 주체의 감정과도 밀접한 관련이 있는 내적 언어

même : «J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.» (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 15.)

33) “Deux hommes écriront le récit de cette expédition : le capitaine Bosquet, que Lamoricière a fait venir d'Alger pour en faire son aide de camp, et le capitaine Montagnac.” (*Ibid.*, p. 75.)

34) “Le Français relate l'autre événement significatif: [...]” (*Ibid.*, p. 52.)

35) *Ibid.*, p. 66.

36) 이는 방언의 본질적인 특징인 ‘구어성’과 관련이 있다. 프랑스어에서 ‘방언’의 의미로 쓰이는 dialecte의 어원적 의미가 ‘discussion, conversation’ (gr. *dialektos*)이라는 점도 이러한 방언의 구어성을 보여준다고 할 수 있다. (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1995, p. 598. s. v. *dialecte*)

37) 아랍여인이 손을 입에다 댔다 뺐다 하면서 내지르는 소리

로 볼 수 있을 것이다. 감정이라는 것은 연대감이 부재한 타자의 언어로는 온전히 표현될 수 없기에, 프랑스어에 점령당한 제바르는 '사랑'과 같은 내적인 감정 표현을 표현할 수 없는 '사랑의 실어증 aphasie amoureuse'을 겪는다. 《프랑스 병사의 딸... La fille du gendarme français...》에서 어린 제바르는 프랑스 여성 마리-루이즈 Marie-Louise가 약혼자를 '나의 토끼 mon lapin', '우리 자기 Pilou chéri' 등으로 부르며 사랑을 표현하는 것에 이질감을 느낀다. "프랑스어는 사랑에 관한 한 어떤 단어도 나에게 주지 못했다"³⁸⁾라는 제바르의 언급에서도 볼 수 있듯이 프랑스어는 아랍방언이 가지는 다정함 tendresse이 결여된 '사막 désert'과도 같은 언어, 즉 내적 감정이 메말라있는 불모의 언어인 것이다. 아랍어는 또한 감정적인 특성만을 가지는 것이 아니라 육체적 언어로도 확장된다. 2부 《망아(忘我)지경 Transes》에서 제바르의 조모는 마치 신들린 것과 같은 상태에서 목소리를 곤두세워 불운을 내쫓고 '과거의 목소리들 voix du passé'을 소환한다. 여성 가족구성원들만 모여 있는 공간은 향으로 가득차고 악사들이 두드리는 북소리에 맞춰 조모는 풀린 머리칼과 함께 거친 숨소리를 내며 몸을 흔든다. 광란의 상태가 절정에 이른 조모는 고향을 지르며 이와 동시에 튀어나온 과거의 목소리들은 조모의 고향과 나란히 포개어져 하나가 된다. 조모의 고향은 과거 목소리들의 소환이자 억압받는 알제리 여성들이 가진 애환의 표출이 된다. 이와 같은 목소리-감정-몸짓의 아랍어는 프랑스어의 문자성 scripturalité과 상반되는 아랍어의 비문자성을 부각시킨다.

작품 도입부에 위치한 《처음 학교 가는 어린 아랍 소녀》는 짧은 분량에도 불구하고, 어린 제바르와 프랑스어의 만남, 그리고 제바르에게 있어서의 프랑스어의 의미를 함축적으로 보여주고 있다. 하렘이 알제리 여성들에게 베일과 보이지 않는 존재의 삶(눈 먼 삶)을 강제한다면, 프랑스어는 외부로 자신을 '드러내게' 해주고 침묵상태에서 벗어나 주체적이고

38) "...mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé..."
(Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 43.)

능동적인 삶을 가능하게 만든다.³⁹⁾ 다시 말해 프랑스어는 작품 속에서 ‘은거에서 외출(내부에서 외부)’, 그리고 ‘구어에서 문어로의 이동’을 가능하게 만드는 ‘통과’ 또는 ‘통행 passage’의 언어로 기능하며, 아랍어를 보완해준다.

4. 허구를 통한 역사 다시쓰기

『사랑, 기마행진』에서 제바르는 프랑스어 덕분에 베일을 쓰지 않을 수 있고, 종교적 억압에서도 자유로울 수 있었지만 동시에 어머니의 언어와의 단절과 이에 따른 침묵 상태(사랑의 실어증)를 경험한다. 프랑스어는 제바르에게 자유와 동시에 또 다른 억압을 주는 ‘이중적이고 모순적인 표상 un signe double, contradictoire’⁴⁰⁾이다. 글쓰기 언어와 모국어의 불일치, 특히 두 언어의 관계가 불균형한 이중언어 bilingualism의 상태는 ‘나’에 대한 물음을 갖게 만든다. 이러한 근원적 물음은 언어의 문제, 나아가 외국어의 유입을 야기한 침략과 식민 지배에 대한 역사적 탐색으로 이어지게 된다. 제바르는 프랑스 군인들이 남긴 공식적인 기록들을 바탕으로 역사를 거슬러 올라간다. 그렇다고 해서 작품이 단순히 작가 자신의 유년기와 청소년기의 자전적 이야기와 실존했던 역사적 사건으로만 구성된 것은 아니다. 정복자의 역사 속에서 이중의 희생자로 잊혀졌던 알제리 여인들의 증언, 즉 기록과는 그 성격이 다른 역사적 기억을 간직하는 이야기를 허구의 힘을 빌려 소생시킨다. 제바르는 실존했던 역사적

39) “- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi !” (*Ibid.*, p. 24.) : 글을 쓰는 것은 수동적인 무슬림 여성의 삶을 거부하고 능동적인 주체로 거듭나기 위함임을 짐작할 수 있다.

40) *Ibid.*, p. 12.

사건을 소설이란 장르, 즉 허구적 공간인 문학을 통하여 실제 역사가 포함시키지 못했던 일상사와 같은 세부적이고 구체적인 피지배자의 역사를 기술한다. 제바르 작품의 근간을 이루는 것은 모순적이게도 ‘프랑스어’로 기술된 ‘승리자의 기록’이며, 프랑스어를 통해 허구적 서사로 재구된 알제리의 역사는 기존의 역사 개념에 반하는 것으로 사실성에 근거하지 않는 역사이다. 하지만 “적의 언어로 자서전을 쓰면 이는 픽션 fiction이 된다”⁴¹⁾라는 제바르의 표현에서 볼 수 있듯이, 프랑스어는 사실과 허구 사이를 자유로이 왕래하면서 역사와 픽션을 구분하는 경계를 지워버린다. 2부 하위-장인 《여인들, 아이들, 잠든 소들 Femmes, Enfants, Bœufs couchés》의 ‘동굴방화’ 에피소드에서는 하나의 사건에 대해 프랑스군 소속 스페인 장교와 이름 없는 군인의 상반된 증언이 그려진다. 스페인 장교는 불길의 크기와 동굴을 ‘화덕’에 빗대어 표현하면서 사건 자체에 집중하고 있는 반면 이름 없는 군인은 사건 뒤에 가려진 원주민 희생자들의 죽음을 격렬한 감정 상태에서 증언한다. 스페인 장교의 증언은 신문에 실리게 되어 공신력을 얻게 된 반면, 가족들에게 보낸 편지에 적힌 익명의 군인의 증언은 역사에 기록되지 못한다. 이렇게 하나의 사건에 대해 상반된 두 가지의 증언이 존재한다면, 그 중 하나의 증언에만 근거한 역사 기록에 대해서는 의구심을 가질 수밖에 없을 것이며, 결과적으로 역사 기록의 특징인 ‘사실성’에 대한 신뢰까지 희석될 수 있다. 이렇게 역사조차도 반드시 ‘사실성’이 담보되는 것은 아니며 역사가 허구일 수 있다는 생각은 반대로 제바르가 ‘허구성’을 가미해 재현하는 역사가 오히려 ‘사실’일 수도 있음을 보여주는 것이다. 즉 역사-사실, 문학-허구의 이분법을 모호하게 만들어 『사랑, 기마행진』이 소설이지만 동시에 알제리의 역사서로 인정받을 수 있게 해준다.

『사랑, 기마행진』에서 알제리의 역사는 알제리에 존재하는 여러 언어들을 통한 증언으로 재구성된다. 제바르의 역사 탐색은 프랑스어에 밀

41) “L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction...”
(Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 302.)

려 결국 침묵 상태에 이르게 된 알제리의 여러 언어들을 부활시키려는 노력의 일환으로 이해할 수 있다. 알제리 역사는 마그레브의 문화적 특징 중 하나인 구술전통에 따라 문자 기록이 아닌 구술을 통해 전달, 계승 되어왔다. 그런데 이야기하는 것은 경험을 나누고 공유하는 행위로 이는 주로 기억에 의존하게 되며, 문자의 부재로 인해 구술전승은 ‘망각’의 위험에서 자유로울 수 없고 그 성격이 파편적이고 단편적일 수밖에 없다. 또한, 역사와 사회는 구술전승의 핵심 주체인 여성가족원들에게 침묵하는 삶을 강요하여 망각은 더욱 가속화된다.

전술한 바와 같이 프랑스어는 글쓰기-기록의 언어이다. 제바르는 “끔찍한 것은 잃어버린 것 자체를 망각하는 것이다”⁴²⁾이라고 말하면서, 구술적 증언이 망각, 나아가 침묵 상태로 빠지는 것을 막기 위하여 프랑스어를 ‘기록’의 언어로 사용한다. 제바르는 이를 ‘매몰된 목소리 *voix ensevelie*’의 발굴 *exhumation*에 빗대어 이야기하는데, 이는 피지배자이자 억압당하는 존재로 이중적인 침묵을 강요받는 알제리 여성들에게 발언권을 줌으로써 망각의 심연에 갇혀있던 피지배자의 ‘침묵’을 깨고 그들이 기억하는 역사의 또 다른 단면을 드러내는(발굴하는) 행위를 의미한다. 이 점은 “글쓰기는 목소리를 죽이지 않는다. 오히려 목소리를 깨어나게 한다. 특히 사라진 수많은 자매들을 되살리기 위해서.”⁴³⁾라는 제바르의 말에서도 다시 한 번 확인할 수 있다.

피지배자의 증언을 기록한다는 것은 역사에 누락된 일상생활을 기입하는 것이 된다. 기록되지 않은 역사의 이면을 완성하기 위하여 제바르는 상세하고 생생한 개인의 기억(집단의 기억)을 이용한다. 화자의 할머니와 같은 혈연관계에 놓인 선조들의 증언은, “도식화되고 축약된 형태로의 과거가 아닌”⁴⁴⁾ 기록이 담지 못한 구체적이고 복수적 시각이 존재하는 역

42) “Le terrible, c’est l’oubli de la perte.” (Lise Gauvin, *L’écrivain francophone à la croisée des langues*, *Entretiens*, p. 30.)

43) “Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeurs disparues” (Assia Djebar, *L’Amour, la fantasia*, p. 285.)

44) Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 99.

사의 이면을 보여준다. 모리스 알브박스 Maurice Halbwachs에 따르면, 개인적인 기억은 집단적 기억의 일부이다. 즉, 작품에 등장하는 각각의 여성 화자들의 이야기는 알제리 여성이라는 집단의 이야기가 된다. “과거의 모든 것이 역사는 아니다. 그렇다고 과거의 남아 있는 부분만이 역사인 것도 아니다”⁴⁵⁾라는 말에서 알 수 있듯이, 알제리 여성들의 증언은 역사가 누락시킨 과거의 이면을 드러내어 메워준다. 그리고 이들의 증언은 공식 역사 기록의 불확실성 즉, 지배자의 왜곡된 시각으로 고착된 역사에 진정한 사건의 전말을 제공해줌으로써 지배자와 피지배자의 증언이 공존하는 민주적인 공간으로서의 ‘역사’를 완성하게 해준다.

『사랑, 기마행진』은 알제리 여성들에게 발언권을 주는 것에 그치지 않고 이들을 작품의 전면에 내세운다. ‘불’이자 ‘빛’의 성격을 갖는 글은⁴⁶⁾ 역사적 사건의 한 주체였지만 단지 여성이라는 이유로 기록에서 누락되고 망각의 그늘 속에 머무르던 익명의 알제리 여성들을 ‘조명’하여 하나의 존재 être로 드러나게 해준다. ‘프랑스의 알제리 침략’, ‘독립전쟁’이라는 두 번의 전쟁 속에서 프랑스 군대에 맞서 중요한 역할을 수행했음에도 불구하고 역사 속에서는 관객 spectacle일 수밖에 없었던 알제리 여인들은 『사랑, 기마행진』, 즉 제바르가 다시 쓰는 역사서에서 주인공으로 역동적이고 주체적인 주인공으로 변신한다. 프랑스 군인의 심장을 뽑아 손에 쥔 채 죽어가는 한 여인, 적에게 죽임을 당하느니 차라리 자신의 손으로 죽이겠다며 아이의 머리를 돌로 직접 내리치는 비장한 또 다른 여인⁴⁷⁾과 같은 이들에 대한 묘사는 남성의 전유물이었던 전쟁에서 남성 못지않은 비장하고 용맹한 알제리 여성의 모습을 재조명한다. 또한 알제리 여인들은 적과 눈을 마주치지 않음으로써 끝까지 그들을 인정하지 않는 모습을 견지해 정복자의 승리를 “거짓승리 pseudo-trimphe”⁴⁸⁾로 만든

45) “L'Histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas, non plus tout ce qui reste du passé.” (*Ibid.*, p. 113.)

46) “Le mot est torche.” (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 92.)

47) *Ibid.*, p. 31.

48) *Ibid.*, p. 83.

강인한 여전사 guerrière의 면모를 보임과 동시에 최후의 순간까지도 정복되지 않는 알제리의 강인한 정신을 보여준다. 이후 독립 전쟁에서도 알제리 여인들은 독립군들을 물심양면으로 돕고, 프랑스 군인들의 고문과 협박에도 굴하지 않는 모습을 통해 역사의 주변인이나 관객이 아닌 역사의 한복판에 자리했던 주인공 héroïne 역할을 수행한다. 알제리 여성들에게 발언권을 주어 이들의 증언을 모아 글로 기록하는 과정을 통해 피지배자의 증언들은 구전에서 글쓰기의 공간으로 이동하고, 이로써 피지배자들은 ‘기록’으로 구성된 역사 속에서 발언권과 존재를 획득하게 된다.⁴⁹⁾ 제바르는 알제리 여성들의 역할을 재조명함으로써 남성중심의 알제리 사회에서 여성을 알제리 역사의 진정한 계승자 héritière의 위치로 승격시키고 무슬림 예언자 마호메드 이전에 알라 Allah의 보호를 받는 최초의 인간이 여인이었음을⁵⁰⁾ 언급하면서 알제리의 문화적 정체성의 시초 또한 여성임을 밝힌다. 문맹인이지만 이야기꾼인 화자의 할머니가 떨리는 목소리, 속삭임, 고함을 통하여 고통 받고 학대당한 이들의 목소리들을 다시 튀어 오르게 하듯이, 알제리 여성을 통해 구사되는 육체적 언어 langue du corps는 알제리에 존재하는 네 번째 언어이며, 알제리의 과거와 현재를 이어주는 통로이자 하나의 계승행위의 매개로 이해할 수 있다. 카티비가 『문신된 기억』에서 여성을 마그레브의 신화를 전달하는 역할, 근원적인 역할을 수행하는 인물로 묘사하듯이,⁵¹⁾ 제바르의 『사랑, 기마행진』은 여성을 마그레브 문화의 근원이자 선대의 신화와 역사를 계승하고 전승하는 “기억들의 사슬 chaîne de souvenirs”⁵²⁾과 같

49) Anna Rocca, *op. cit.*, p. 46.

50) “[...] la première des musulmanes et des musulmans était une femme, peut-être même avant le Prophète lui-même, qu'Allah l'ait en sa sauvegarde ! Une femme avait adhéré à la foi islamique, historiquement la première, “par amour conjugal”, affirmait ma parente.” (Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 243.)

51) “A la maison, quand la maison s'ébauchait dans la conversation féminine, j'avais figure conforme aux cousines parallèles, pour moi notion d'un sang stocké dans une virginité d'avant la naissance.” (Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1979, p. 27.)

52) Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 252.

은 존재로 부각시킨다. 프랑스어는 알제리 문화의 시초이자 계승자인 여성들을 이렇게 ‘역사’의 중심부로 데려옴으로써 남성, 승리자 중심의 역사를 전복시키고 여성연대적 공간을 제공한다. 글쓰기를 통한 여성 목소리의 재발굴은 어떤 ‘드러냄 dévoilement’의 행위이자, 공공의 공간 espace public으로의 이동을 의미한다. 즉, 제바르가 문자의 습득을 통하여 하렘이라는 공간을 벗어났듯이, 글쓰기는 보이지 않는 존재였던 알제리 여성들을 역사라는 공공의 영역으로 데려감으로써 가시적 존재로 만들어 놓는 것이다. 이러한 ‘드러냄’이 “육체들이 태양아래 드러나 말이 되고, 이 말들은 여행을 한다”⁵³⁾라는 말과 상통한다면, 알제리 여인들의 소생은 역사로의 편입인 동시에 망각의 늪에서 벗어나 자유로운 존재로 변신한다는 의미가 될 것이다. 결국, “글쓰기에서 추방당한 exilées de l'écriture”⁵⁴⁾ 여성들을 다시 글쓰기로 편입시키는 것은 알제리의 역사를 되찾는 것이자 알제리의 과거-현재-미래를 구성하는 하나의 계보를 만드는 일이 된다.

지금까지 살펴본 바와 같이 프랑스어와 아랍어는 상호보완적인 관계에 놓여 기존의 지배-피지배, 강제-억압의 관계에서 해방된다. 프랑스어는 외관상으로 이전의 프랑스어와 같은 모습이지만 기존의 언어적 헤게모니를 버리고 사회적·역사적 약자인 알제리 여성의 목소리(아랍어)로 피지배자의 관점에서 역사를 기록하는⁵⁵⁾ 언어로 변모한다. 변모한 프랑스어

53) “Les corps exposés au soleil; les voici devenus mots. Les mots voyagent.” (*Ibid.*, p. 109.)

54) Caroline Andriot-Saillant (dir.), *Paroles, Langues et Silences en héritage*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2009, p. 286.

55) 프랑스어에서 탄생한 새로운 (역할의) 프랑스어는 『사랑, 기마행진』에서만 드러나는 것은 아니다. 제바르의 다른 장편 소설 『프랑스어의 실종 *La Disparition de la langue française*』 (2003)에서 남자주인공 베르칸 Berkane은 아랍 여성과의 사랑을 바탕으로 아랍어의 구어성이 녹아든 프랑스어를 재창조해낸다. 이는 『타자의 단일 언어주의 *Le Monolinguisme de l'Autre*』 (1996)에서 데리다가 주장한 ‘시원(始原)의 언어 l'avant-première langue’와 유사성을 갖는다고 볼 수 있다. 시원의 언어는 프랑스어라는 주어진 언어 속에서 창조되어야 하지만 그 언어의 밖, 영향력 밖에 위치하며 주어진 언어가 부과하는 법칙에서 자유로운 언어를 의미한다. 데리다의 시원의 언어 또한 제바르의 프랑스어와 같이 서구의 지배 담론에서 벗어나 피지배국 알제리

를 통한 역사 다시 쓰기는 기존의 역사 관념을 전복시킨 글쓰기가 된다. 또한 역사와 문학이 승리자와 남성만의 전유물이며 '하나 Un'만이 존재하는 헤게모니적 공간이라면, 피지배자 여성들의 이야기로 구성된 『사랑, 기마행진』은 기존의 헤게모니에 대한 도전이자 저항행위로 간주할 수 있을 것이다.

5. 맺음말

제바르에게 프랑스어는 구속과 해방을 동시에 의미하는 모순적이고 양면적인 언어이다. 프랑스어는 베일에서 벗어나 하렘을 나갈 수 있는 자유를 그녀에게 부여했지만 동시에 그녀를 어머니의 언어와 단절시키고 사랑의 실어증을 겪게 만드는, 벗어나려 하면 할수록 더욱 조여드는 '네소스의 튜닉'이자 자신을 길러준 '계모'와 같은 존재라고 할 수 있다. 하지만 절필을 극복하고, 새로운 의미와 역할이 부여된 프랑스어를 통한 제바르의 문학적 글쓰기는 프랑스어를 저항의 언어로 탈바꿈시키며, 바로 이 저항의 언어인 프랑스어 사용을 통해 역사가 기록해 주지 않은 패배자의 역사, 즉 알제리의 역사를 재건한다. "나는 나의 의지로 프랑스어 작가가 되었다."⁵⁶⁾는 제바르의 언급은, 프랑스어의 그늘에 머물지 않고 오히려 프랑스어를 비틀고 균열을 가할 수 있는, 다시 말해 프랑스어의 수동적 사용자가 아닌 프랑스어를 글쓰기 언어로 '선택한' 작가임을 밝히는 것으로 이해할 수 있다.

전복의 현장인 『사랑, 기마행진』은 혼종적인 텍스트 일 수밖에 없다. '전복'과 '와해'를 기반으로 제바르는 기존의 장르를 비틀고 경계를 넘어서는 글쓰기를 통하여 헤게모니적인 공간에 대해 저항한다. 작품은 승리자의 기록에 의거하는 '역사'에 알제리 여성과 연대를 이루는 복수적 '나'의 이야

의 잊혀진 역사를 재구성해 준다.

56) "Je suis volontairement une écrivaine francophone." (Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 39)

기를 직조식 구성으로 차곡차곡 얹히게 함으로써 역사소설과 자서전의 경계를 가로질러 서구 문학이 정립한 ‘장르’와 ‘역사’라는 단일한 공간에 균열을 일으킨다. 제바르는 이중적 약자들인 알제리 여성들을 공적인 공간, 즉 글쓰기의 공간으로 데려와 존재를 부여하고 이들과의 연대를 통해 마그레브의 신화적이며 근원적 존재로서의 여성상을 부활시킨다. 작품 속에서 주인공의 조모가 신들린 상태에서 춤과 같은 육체의 움직임을 통하여 과거에 머물던 알제리 여성들의 목소리들을 길어 올리듯이, 『사랑, 기마행진』은 전쟁 현장에 존재했던 여성들의 증언으로 전쟁의 역동성과 맹렬함을 재현함으로써 침묵 속에서 점차 축소되어가던 알제리의 역사를 다시 부활시키려는 ‘의식 rite’의 의미를 갖는다고 이해할 수 있다.

지배자의 언어를 통해 다시 쓰는 피지배자의 역사인 『사랑, 기마행진』은 알제리 여성들을 대변하고, 구술로만 남을 뻔했던 그들의 증언을 글쓰기라는 공식적이고 고정된 영역으로 이동시켜주는 통로의 역할을 담당하게 된다. 또한 『사랑, 기마행진』은 이미 존재하는 역사 위에 피지배자의 증언으로 재구성된 주변부 역사를 덧칠한 전복된 팔림프세스트 palimpseste의 성격을 갖는다. 나아가, 간혀있는 존재, 주변부에 머물며 침묵해야 하는 존재, 그래서 망각의 심연에 간혀 보이지 않는 존재가 되어버린 알제리 여인들을 소생시키는 것은 약자를 중심으로 역사를 재구성하는 행위이며, 역사를 중심부에서 주변부로 이동시키는 ‘탈중심적’ 글쓰기로도 이해할 수 있다. 이와 같이, 『사랑, 기마행진』에서 프랑스어는 알제리의 방언들이 가지는 구술적 한계를 보완해주고 헤게모니적 공간인 역사에 피지배자의 관점을 덧붙여 기존의 이분법적 사고를 넘어 화해와 융합을 가능하게 해주는 도구가 되는 것이다. 제바르의 프랑스어는 대립하는 두 문화와 역사 사이에 놓인 경계를 지워주는 탈경계적 언어이며, 이 같은 새로운 프랑스어가 구현하는 그녀의 문학세계는 마그레브의 탈경계적이고 혼종적인 특징⁵⁷⁾과 닮아 있다.

57) 마그레브의 “탈경계적이고 혼종적인 특징”은 마그레브의 다양한 방언들 및 지리적 특징과 밀접한 관련이 있다. 마그레브에 존재하는 다양한 방언들에 잔존하는 다른

참고문헌

1) 제바르의 작품

Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

_____, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

_____, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

2) 관련 연구서 및 논문

김미경, 「이중언어에 관한 자크 데리다의 고찰 - 『타자의 단일언어주의』 (1996)를 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』 51, 2015, pp. 31-60.

김정숙, 안화진, 「앗시아 제바르 Assia Djebar의 글쓰기 - 타인의 언어로 역사쓰기」, 『불어불문학연구』 80, 2009, pp. 669-690.

Andriot-Saillant, Caroline (dir.), *Paroles, Langues et Silences en*

언어(예를 들어 안달루시아어)의 흔적은 여러 문화가 섞여있는 마그레브의 혼종적인 정체성을 대변한다. 그리고 지중해와 맞닿아있는 지리적 특징으로 인하여 마그레브는 오래전부터 지중해 교통과 무역의 중심지이자 나라와 나라를 이어주는 통로 passage와 같은 역할을 수행하였기에 탈경계적인 특징을 가지고 있다고 볼 수 있다.

- héritage*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
- Asholt, Wolfgang et Combe, Dominique, *Assia Djébar littérature et transmission* : colloque de Cerisy programme du 23 au 30 juin 2008, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
- Bénayoun-Szmidt, Yvette (dir), Bonne, Charles, Redouane, Najib, *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Beniamino, Michel, et Gauvin, Lise, *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- Calle-Gruber Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- Chikhi, Beïda, *Assia Djébar, Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007.
- Clerc, Jeanne Marie, *Assia Djébar Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Khatibi, Abdelkebir (dir.), *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- _____, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1979.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- Hélot, Christine, *Du bilinguisme en famille au plurilinguisme à l'école*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Possibles, Langue et culture* 11(3), 1987,
- Rocca, Anna, *Assia Djébar, le corps invisible : Voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Ruhe, Ernstpeter (dir.), "Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité"

dans *Assia Djebar*, Würzburg, Königshausen & Neumann,
2001.

3) 기타

Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris,
Le Robert, 1995.

〈Résumé〉

Écriture à travers la subversion :
autour de *L'Amour, la fantasia* d'Assia
Djébar

Kim Mikyung

Assia Djébar pseudonyme de Fatima-Zohra Imalhayène qui est décédée en février 2015, est un écrivain féminin de langue française d'origine algérienne. Elle est née et a passé son adolescence sous l'occupation française. Grâce à son père qui était instituteur de français, elle a appris le français qui lui permettait de sortir du harem et d'écrire. Le français devient sa seule langue d'écriture. Selon l'expression de Michel Tremblay, *écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue*,⁵⁸⁾ le français refoule intérieurement sa langue maternelle liée à l'oralité. Le français introduit par l'invasion (la conquête) est donc une langue adverse et lui donne une souffrance fondamentale. En tant que seule langue d'écriture et celle de l'ancien colonisateur, ce caractère contradictoire du français Djébar fait cesser d'écrire pendant dizaine d'années. Mais à travers la production cinématographique, elle découvre le nouveau français qui enregistre l'arabe et le conserve. C'est-à-dire, le français transforme une langue

58) Lise Gauvin, "Quand on s'attaque à la langue, on redevient intelligent [entretien de Michel Tremblay avec Lise Gauvin]", *Possibles, Langue et culture* 11(3), 1987, pp. 211-213.

adverse et contrainte en langue complémentaire pour l'arabe. Grâce à cette expérience, Djebbar peut retourner aux sources du langage et de la littérature.

L'Amour, la fantasia (1985) que nous analyserons est l'un des romans de *Quatuor algériens* assez connu et traité à l'intérieur sous le sujet de "l'émancipation des femmes", de "la réécriture historique dans une langue étrangère" etc. Ce roman raconte l'Histoire d'Algérie dès l'invasion française en 1830, il est composé de l'histoire autobiographique de l'auteur et des femmes algériennes. Djebbar écrit en français pour réécrire une Histoire d'Algérie, autrement dit une Histoire marginale. C'est pour cette raison que *L'Amour, la fantasia* qui écrit en français et raconte l'Histoire d'Algérie est un texte caractérisé par la subversion. Notre étude mettra l'accent sur le sujet de "la subversion". En général, la "subversion" désigne le renversement, la destruction des ordres(des institutions) établis, mais dans notre travail, il est synonyme d'une action générale qui provoque un changement et un désordre à travers la subversion(y compris le caractère hybride lié à l'action subversive).

En raison du croisement de la narration historique et autobiographique avec la narration des femmes algériennes, cette œuvre possède une complexité narrative. Tout d'abord, nous analyserons le caractère textuel de *L'Amour, la fantasia* qui transgresse la loi général de la littérature et fait apparaître la diversité technique de l'écriture qui ne permet pas de réaliser un texte homogène. Ce roman est composé du croisement des narrations complexes, il se caractérise donc par une hybridité textuelle. Ensuite, nous rechercherons comment

l'opposition entre les langues apparaît dans notre œuvre. Le français et l'arabe s'affrontent en représentant l'image l'une de la liberté et l'autre celle de la cloîture. En plus, le français lié à la lettre et l'arabe lié à la voix nous montrent deux caractères différents linguistiques: le français est une langue d'enregistrement par contre, l'arabe est une langue orale. Mais la comparaison entre deux langues plutôt nous permettra de retrouver le caractère typique du français pour suppléer l'arabe et devenir un moyen de résister. Dans la troisième partie, nous examinerons le rapport entre l'Histoire et la langue. Djear introduit la mémoire marginale à travers la voix des femmes algériennes qui était exclue dans l'Histoire officielle. Etant donné que l'Histoire est un passé enregistré sous la direction du vainqueur, de la puissance, l'Histoire officielle reflète le seul point de vue du vainqueur. Djear résiste à l'Histoire fondée sur la mémoire historique qui ne nous représenterait le passé que sous une forme résumée et schématique⁵⁹⁾, en révélant la mémoire individuelle qui fait partie d'une mémoire collective qui caractérise la pluralité.

L'Amour, la fantasia ayant un texte hybride et une transgression textuelle, circule entre les frontières des genres. L'ambiguïté textuelle produit le désordre de l'identité littéraire et va à l'encontre de la convention générale de la littérature. Le texte hors-genre, qui possède le caractère de divers genres, cause un trouble dans l'ordre hiérarchique de l'hégémonie. En remontant le passé, Djear rencontre des femmes algériennes et exhume leurs voix ensevelies. Elle découvre l'existence la plus marginale dans l'Histoire, celle de la femme. Grâce

59) Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997, p. 99.

au français qui permet de compléter l'arabe avec son caractère enregistreur, Djébar révèle la voix et la vie obscure des femmes qui ont doublement été opprimées par le vainqueur et l'homme. Elle les rend visibles et construit des lieux de mémoires des femmes. La révélation de la voix des femmes donne la parole publique aux femmes et davantage encore représente leur émancipation. *L'Amour, la fantasia* qui raconte l'Histoire marginale et exclue est considéré comme une palimpseste renversée. En plus, ce roman hors-dichotomie devient une écriture décentralisée et déterritorialisée qui rappelle le caractère pluriel sans frontières du Maghreb.

주 제 어 : 앗시아 제바르 Assia Djébar, 전복 subversion, 역사 다시 쓰기 réécriture historique, 여성해방 émancipation des femmes, 이중언어 bilingualisme

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

보들레르 산문시의 번역에 대한 검토 (I) - 「선녀(仙女)들의 선물」을 중심으로

김 준 현
(고려대학교)

목 차

1. 서론
2. 해방 이전의 보들레르 산문시 수용
3. 산문시 번역에 대한 개별 고찰
4. 결론을 대신하여

1. 서론

근대 초기 서양문학의 이입과정, 특히 프랑스 시의 수용에서 특기할 만한 사실 가운데 하나는, 주로 프랑스 ‘상징주의’ 시인들과 그들의 작품에 대해 꾸준한 관심이 표출되었다는 점이다. 19세기 시인 베를렌 Paul Verlaine에 대한 소개와 작품 번역이 프랑스 시 수용의 첫 걸음이었다면,¹⁾ 두 번째 걸음은 ‘국경을 넘어 서양시를 읽히게 했던 선구자’ 보들레

1) ‘베를렌’의 이름은 백대진(白大鎭)의 글(“二十世紀初頭歐洲諸大文學家を 追憶 稿”, 『新文界』, 제4권 제5호, 1916년 5월 5일)에서 최초로 언급되었던 것으로 보이며, 1916년 9월 김억이 발표한 글에 「내 가슴에 비내리네 Il pleure dans mon coeur」의 전문이 번역·소개된다(億生, “要求와悔恨”, 『學之光』, 第拾號 卒業生祝賀號, 大正 5년 9월, pp. 43-46). 아울러 김준현, “해방 전 베를렌(Paul Verlaine)의 수용 및 번역”, 『프랑스어문교육』, 32, 2009, pp. 269-291을 참조.

르의 수용과 번역을 통해 이루어졌다.

본고는 크게 세 가지 사안들의 확인에 주안점을 둔다. 첫 번째로 근대 초기의 보들레르 산문시 수용 및 번역 현황을 파악하는 데 주의를 기울이며, 두 번째로는 해방 이후 오늘날까지 보들레르의 산문시들을 번역한 단행본들로는 어떤 것들이 있었는지를 살펴보도록 한다. 마지막으로 이들 번역서에 수록된 작품들 가운데 한 작품을 택해 기존 번역들의 특징을 살펴보는 한편, 앞으로 ‘와야 할’ 새로운 번역에서 고려해야 할 사항들을 짚어두도록 한다.

50편에 달하는 보들레르의 산문시들 가운데 특정 작품인 「선녀들의 선물 Les Dons des fées」을 검토 대상으로 삼은 이유를 여기서 밝힐 필요가 있을 것 같다. 왜냐하면 근대 초기부터 오늘날에 이르기까지 가장 빈번하게 번역·소개된 산문시들로는 「이방인 L'Étranger」, 「취하라 Enivrez-vous」, 「달의 혜택 Les Bienfaits de la lune」, 「예술가의 고해기도 Le Confiteur de l'artiste」 등을 꼽을 수 있으며, 「선녀들의 선물」은 여기에 포함되지 않기 때문이다. 또 빈번히 소개된 작품들에 대한 통시적인 검토를 통해, 보들레르에 대한 이해가 시기별로 어떻게 ‘번역’에 반영되었는지를 파악하는 계기가 쉽게 마련될 수 있을 것이라 예상되기 때문이다.

비교적 짧지 않은 길이의 작품인 「선녀들의 선물」은, 서구 및 동양 모두 친숙한 인상을 갖는 ‘선녀(요정) 이야기’처럼 다가오기에, 시인의 의도를 십분 드러내는 ‘대표적’인 산문시로는 받아들여지지 않았을 가능성이 크다. 또 이 작품은, 쉽게 이해되는 회화적·풍자적 내용들이 ‘어떤 하루’의 일화 안에 기술되는 만큼, 단순한 풍자 이상의 ‘어떤 것’, 이를테면 ‘시인 보들레르의 태도’, ‘이상의 실현과 우울’, ‘특별한 순간의 확장 불가능성’, ‘예술가의 처지’, ‘강제된 현실로부터의 탈출을 위한 집중의 방식’ 등을 강하게 전달하는 작품으로는 여겨지지 않았을 가능성도 높다.

그러나 ‘비밀의 건축’을 구상했던 보들레르가 그저 단순한 풍자를 위해 이렇듯 긴 분량의 산문시를 썼을지 여부는 되짚어볼 필요가 있다. 왜냐

하면 명시적이고 단순한 풍자 이면에는, 이를테면 다른 산문시인 「저마다 자기 쉬메르를 Chacun sa Chimère」에서처럼, 단번에 파악되지는 않지만 일화 차원에서 특정 대상을 풍자하는 협소한 알레고리 이상의 것, 보다 거시적인 층위에서 행해지는 시인의 ‘전망’이 담긴 알레고리가 발견될 수 있기 때문이다.

연구자는 『악의 꽃』에 실린 「가난한 자들의 죽음」에 대한 선행연구와 유사한 접근 방식을 통해,²⁾ 보들레르가 남긴 산문시의 경우 개별 역자들의 번역방식이 구체적으로 어떠했는지를 확인해보고자 한다. 그리고 이러한 고찰을 시작으로, 보들레르 및 그의 작품 세계에 대한 이해가 어떤 방식으로 기존 번역에 반영되거나 반영되지 못했는지, 나아가 과거의 번역이 이후의 번역에 어떤 영향을 미치며, 또 어떤 이유에서 후대의 번역에 영향력을 행사하지 못하는지 등을 살펴봄으로써, 보들레르에 대한 이해의 지평이 보다 확장될 수 있는 특별한 계기가 마련되기를 희망한다.³⁾

2. 해방 이전의 보들레르 산문시 수용

「선녀들의 선물」을 중심으로 번역에 대한 논의를 하기에 앞서, 근대 초기의 보들레르 산문시 수용 과정을 개괄해 두는 것이 적절할 것 같다. ‘보들레르’라는 작가명과 작품에 대한 언급은 이미 1910년대부터 간헐적으로 소개된다. 1916년 백대진은 “알썰, 싸마인은 쏘쓰렐과 並히세네-의 影響을受흔 詩人 [...]”이라는 언급을 통해 최초로 ‘보들레르’라는 이름을 거론하며, 김억은 1916년에 발표한 “要求와悔恨”,⁴⁾ 1918년에 발표한 “으

2) 김준현, “시, 번역, 주석 — 보들레르의 「가난한 자들의 죽음 *La Mort des pauvres*」을 중심으로”, 『불어불문학연구』, 84, 2010, pp. 149-191을 참조.

3) 내용상 직·간접적으로 관련되지는 않지만, 본고가 Franca Bruera, “Dire toujours la même chose: Quarante ans de traductions italiennes de « Cors de chasse » de Guillaume Apollinaire”(in *Autour de la retraduction*, Orizons, 2011, pp. 305-320)를 읽는 과정에서 착상되었음을 밝혀둔다.

란스詩壇”,⁵⁾ 1920년 발표한 “스앵쓰의苦惱”라는 글에서 ‘보들레르’의 이름과 시집 제명을 소개한다.⁶⁾ 일본의 경우, ‘악의 꽃’이라는 시집 제명이 최초로 소개되는 때가 1890년 12월이며, 1895-1900년에 발표된 우에다 빈(上田敏)의 글을 통해 본격적인 보들레르 연구가 시작된다는 점에서, 한일 양국의 보들레르 수용은 약 20여 년 정도의 차이를 보이며 시작되었다고 할 수 있다. 1921년 3월, 김억의 『오뇌의 무도(懊惱의 舞蹈)』가 간행되며,⁷⁾ 여기에 수록된 7편의 보들레르 시 번역은 부분역이 아닌 개별 작품의 전역(全譯)이라는 점에서 중요한 의미를 갖는다.⁸⁾ 이후 보들레르의 작품은 임노월(林蘆月),⁹⁾ 김명순(金明淳) 등의 글을 통해 국내에 소개되는 기회를 얻는다.¹⁰⁾

1923년 1월에 발표된 유영일(劉英一)의 ‘보고모를사람’과 ‘醉하라’는 최초의 보들레르 산문시 번역이라는 점에서 이채롭다.¹¹⁾ 일본의 경우, 보들레르 산문시의 번역은 다이쇼(大正) 초기부터 행해지며, 최초의 산문시 전역이 1929년 이루어지는 만큼,¹²⁾ 한일 양국의 보들레르 산문시 번역은

4) 億生, “要求와悔恨”, 『學之光』, 第拾號 卒業生祝賀號, 大正 5년 9월, pp. 43-46.

5) 岸曙生, “『르란스詩壇』”, 『泰西文藝新報』, 10호, 大正 7년 12월 7일, 제5면.

6) 億生, “스앵쓰의苦惱”, 『廢墟』, 제1권 제1호, 大正 9년 7월, pp. 112-121. 이 글에서 김억은 “이점에對하여 데카단스의始祖 (보들레르)의 (音響, 芳香, 色彩는一致한다) 하는말을 [...]”이라 말함으로써, 『악의 꽃』에 수록된 『조응(照應) Correspondances』의 “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”의 번역을 제시한다.

7) 金岸曙, 『譯詩集 懊惱의 舞蹈』, 廣益書館, 大正 10년 3월. 여기에는 ‘죽음의 즐겁음, 破鐘, 달의 悲哀, 仇敵, 幽靈, 가을의노래, 悲痛의 鍊金術’이 수록된다.

8) 그러나 이 역시집에는 『악의 꽃』에 수록된 운문시들만이 소개되었다는 점을 짚어줄 필요가 있다. 일본의 경우, 보들레르의 개별 시편에 대한 최초의 전역은, 1904년 우에다 빈이 『명성(明星)』에 발표한 2편의 운문시(‘신천옹(信天翁)’과 ‘인간과 바다(人と海)’였던 것으로 추정된다.

9) 林蘆月, “最近의 藝術運動. 表現派(칸딘스키畫論)와惡魔派”, 『開闢』, 제2년 제10호(제28호), 大正 11년 10월, p. 9.

10) 金明淳 譯, “表現派의詩”, 『開闢』, 제3년 제10호(제28호), 大正 11년 10월, pp. 50-54. 여기에는 ‘貧民의死’와 ‘呪呪의女人들’의 번역이 실렸다.

11) 春耕 劉英一, “보들레르의 散文詩. 보고모를사람. 醉하라”, 『靑年』, 제3권 제1호, 大正 12년 1월.

12) 다이쇼 시기의 산문시 번역자들로는 야마무라 보츠(山村暮鳥), 미토미 큐요(三富朽葉), 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎) 등을 들 수 있다. 50편의 산문시 전역은 미요시 다쓰지(三好達治)에 의해 이루어진다(『巴里의憂鬱』, 厚生閣書店, 1929).

근 10여 년 정도의 간극을 보인다. 유영일의 『이방인』 번역,¹³⁾ 그리고 「醉하라」 번역은 원문에 없는 말이 자주 부가되는 특징을 보인다.¹⁴⁾

1923년 3월에는, 신원미상의 ‘秋’라는 역자에 의해 “쐂드레르”의 산문시 2편이 번역된다. 배재학생청년회(培材學生青年會)에서 간행한 『培材』 제2호에는 ‘달의 寵愛’,¹⁵⁾ ‘醉하여라’의 번역이 실리며,¹⁶⁾ 역자는 말미에 “原文에서 못하고 다만시문(ARTHUR SYMONS)英文에서 譯함을 謝過함”이라는 말을 부기하고 있다.¹⁷⁾ 한편 1923년 11월 양주동(梁柱東)이 『금성(金星)』에 발표한 보들레르 작품 번역에는 산문시가 포함되지 않으며,¹⁸⁾

- 13) “여보세요 보고도모를異常한사람이여 당신은누구를가장사랑하십니까? 아버지이십니까 어머니이십니까 그러치안으면 동심이십니까? [...] 黃金은 엇더하십니까? / 『이것은 당신네들이 神을실어하는것만치나는 憎惡히싱각합니다』 / 여보세요 보고모를참뵈한사람이여 그러면당신은무엇을 사랑하십니까? / 『나는 구름을사랑합니다 저-맑은하날을마음대로날어단니는구름을 自由와憧憬에호르는 不可思議한저구름을』”(Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 277을 참조. 이하 OC1로 약기함)
- 14) “나의벗들이여 쎄는연제이거나 가리지말고 恒常醉하여이스라 이밧게는 아모것도싱각할일은업다 이것이唯一의問題이다 [...] / 그러면 바람과 물결과 별과 새와 時計가 벗들의게 分明하게對答하여주리라 / 『醉할쎄로다』 『쎄』에殉死하는 奴隸가되고심지 안거든 醉하라 쉬지말고깊히醉하라 衛이든지 詩이든지 道德이든지 벗들의마음대로 醉하라』고”(OC1, p. 337)
- 15) “네가搖籃에서누어잠잘쎄 窓을通하야뵈이는 / 變化無常한저달은 가만히內心으로소근거리되 / 『오-이것은나의 心靈裏에 한赤子이라 !』고 / [...] / 運命을맞흔女神과 온世上에月光으로病들니는 / 毒한乳母의幻影을 너에게서차즈라고 엇본다.”(OC1, pp. 341-342) 역자가 밝힌 영역본은 Arthur Symons, *Poems in Prose from Charles Baudelaire*, London, Mathews, 1905; 1913이며, 9쪽에 ‘The Favours of the Moon’이 수록되어 있다.
- 16) “恒常醉하여라 하는일없이 이것이다만큰일이다. / 萬一네가 너의 역개를누르며 너를 짜해다 / 壓倒식히는 恐怖스러운 時의짐을 / 感覺치안으려하거든 忍치지말고醉하여라 / 무엇으로써 醉할것인가? / 葡萄酒 詩 或은德으로 / 네가하고심흔대로 다만醉하여라 [...]”(OC1, p. 337)
- 17) 『培材』第二號는 김소월의 모파상 작품 번역이 수록되어 있다는 점에서도 주목을 끈다. 『培材』第二號에 수록된 2편의 보들레르 산문시 번역 자료를 제공해주신 배재학당역사박물관에 감사드린다.
- 18) 梁柱東 譯, “近代佛蘭西詩抄 (一)”(『金星』, 創刊號, 大正 12년 11월, pp. 15-27)에는 ‘깃분죽음, 貧者의死, 破鐘, 썩은송장, 가을노래, 원수’ 등의 번역이 실린다. 후일 양주동과 김억은 ‘번역 논쟁’에 대한 자신의 입장을 金岸曙, “詩壇散策. 『金星』『廢墟』以後를읽고-”, 『開闢』 제5년 4월호, 大正 13년 4월, pp. 30-39와 梁柱東, “『開闢』四月號의『金星』評을보고. -金岸曙君에게-”, 『金星』, 제3호, 大正 13년 5월, pp. 65-72에서 밝힌다.

1924년에 양주동이 8편의 보들레르 시를 번역하여 실은 “近代佛蘭西詩抄 (二). (쑤-들레-르續)”에 2편의 산문시, 즉 ‘마서라(Be Drunken)’와 ‘貧者의눈(The Eyes of the Poor)’이¹⁹⁾ 수록된다.²⁰⁾

1924년에는 박영희(朴英熙)의 “『惡의花』를 심은 쑤드레르論”이 발표된다.²¹⁾ 박영희의 글에서는 ‘썩’,²²⁾ ‘가간한者의눈’,²³⁾ ‘世界에밧갓어느곳이 든지’,²⁴⁾ ‘醉해라’,²⁵⁾ ‘窓’, ‘달의恩寵’,²⁶⁾ ‘半球形의 頭髮’ 등의 산문시가 소개되며, 이 가운데 ‘世界에밧갓어느곳이 든지’, ‘窓’,²⁷⁾ ‘半球形의 頭髮’,²⁸⁾ 등의 3편은 최초로 국내 독자들에게 번역·소개되는 작품이라는 점에서

19) “아! 내가왜오날너를되워하는지너는알고심흐리라, 내가너에게그것을說明함보다는네가그것을理解함이아마더욱어려운일이겠다. [...] 서로理解한다는것이이러케도어렵구나, 愛人아, 이러케도思想은共通되지안누나, 사랑하는사람들사이에도.”(OC1, pp. 317-319)

20) 梁柱東 譯, “近代佛蘭西詩抄 (二). (쑤-들레-르續)”, 『金星』, 제2호, 大正 13년 1월, pp. 24-33. 운문시로는 ‘異國의香, 幽靈, 上昇, 雜談, 愛人の死, 萬象照應’이 번역되었고, 32쪽에는 “썩헤잇는散文詩二篇은”Petits Poemes en Prose”中에잇는것인데, 맛참譯者의手中原書가업습으로 A. Symons의英譯書에서重譯하였습니다.”라는 언급이 부기되어 있다.

21) 朴英熙, “『惡의花』를 심은 쑤드레르論”, 『開闢』京城號, 제5년 6월호, 大正 13년 6월, pp. 9-27. 이 글에는 ‘썩, 가간한者의눈, 落照, 世界에밧갓어느곳이 든지, 醉해라, 窓, 對應, 달의恩寵, 달의슬픔, 半球形의 頭髮, 마돈나에게, 美의눈, 죽임의 춤, 屍體, 惡僧, 航海’의 부분 번역이 수록되며, ‘이방의 향기’ 가운데 두 줄이 제목이 명시되지 않은 채 소개된다.

22) “내가 나의썩을 자를썩에 썩드는소리가나서 나를치여다보게하였다. 내압혜는 散髮하고도 더러운웃입은 한少年을보았다. 그의 썩한눈은 썩한조각을熱望하고서있다. 그리고 나는 그少年이 헐썩거리며 나즌목소리로『썩』이라는소리를 들었다. [...]”

23) “華麗한 카뚜에압해서 『바로 우리마진편길우에, 疲倦한얼굴과 灰色빛 수염이난 한四十이나먹은 사람이 한편손에는 어린아해를 다리고, 한편팔에는혼자 거러단이기 어려운 아해를 안었다. [...]”

24) “生은한病院이니라. 그곳안에서 各各患者는 自己寢牀을막구려고熱望한다 [...]”

25) “어느썩든지醉하여라. 다른것은아모것도업느니라 그것뿐이唯一한問題니라, [...]”

26) “『이것은 나의靈과가튼어린아해다』그리고 달은 어머니의부드러운사랑과가티 네몸우에 그몸을놓는다. 그리고달은네얼굴우에 그의빛출던지였다. 너의썩이햇속하고 너의눈이 푸른 것은 그까닭이다.”

27) “열어노은門으로내다보이는사람은, 닛쳐노은窓안에서보는사람처럼 그러케만흔物件을보지들못한다. [...]”

28) “나로하여금맛게하여라, 오래, 오래동안너의머리털을맛터보게하여라. 샘물먹으라는목마른사람모양으로 네 머리털속에깊히내모든얼굴을 파듯게하여라. 香氣나는手巾가티, [...]”

흥미롭다. 1930년 7월에는 이하윤에 의해 ‘歡喜의死者’와 산문시 ‘낮선손!’이 번역되며,²⁹⁾ 1933년 11월에 발간된 이하윤의 역시집 『실향의 화원(失郷の花園)』에 두 편 모두 재수록된다.³⁰⁾ 1934년 이후, 이현구(李軒求)의 운문시 번역이 발표되기는 하지만, 더 이상의 보들레르 산문시 번역은 이루어지지 않았던 것으로 추정된다.³¹⁾

3. 산문시 번역에 대한 개별 고찰

이하윤의 『불란서시선(佛蘭西詩選)』에 산문시 ‘낮선손’이 재수록된 이후,³²⁾ 1958년에 보들레르의 『소산문시집』 전역이 단행본으로 발간된다.³³⁾ 이듬해인 1959년에는 박이문의 『散文詩 巴리의憂鬱』이 간행되며,³⁴⁾ 1960년대 들어오면 정기수의 번역이,³⁵⁾ 이어서 1970년대에는 윤영

29) 異河潤, “西詩選譯三 -近代佛蘭西編-”, 『大衆公論』, 7월호, 昭和 5년 7월, pp. 125-131. 이하윤이 번역한 산문시의 원제는 「이방인 L'Étranger」이며, 앞서 유명일이 번역한 작품이기도 하다. 후일 이 작품은 약간의 수정이 가해져 이하윤의 『佛蘭西詩選』(首善社, 1948)에 재수록된다.

30) 異河潤, 『譯詩集 失郷の花園』, 詩文學社, 1933년 11월.

31) 보오드레르, 李軒求 譯, “露臺”, 『新東亞』, 제4권 제10호, 1934년 10월, pp. 182-183; 李軒求 譯, “破鐘”, 『詩苑』, 제1호, 昭和 10년 2월, p. 37.

32) 異河潤, 『佛蘭西詩選』, 首善社, 1948, p. 14-15.

33) 보들레르, 『散文詩』, 金容浩·李永純·洪淳旻 共譯, 1958. 201-214쪽에 나오는 “〈보들레르〉의 생애(生涯)”의 경우, ‘카로리네·아르샬보·듀페(Caroline Archimbalt-Dufays)’, ‘잔느·듀발(Jeanne Duval)’, ‘산트·부부(Saint-Beuve)’ 등의 인명 표기 방식에 미루어 보았을 때 일본의 연구를 참조했을 가능성이 높다. 215-217쪽에 ‘책 끝에는 제명의 역자 후기가 있으며, 1958년 10월에 작성된 후기에서 역자는 번역서의 제명에 대해 다음과 같이 밝히고 있다: “책 이름은 그냥 〈보들레르·산문시〉라고 했습니다. 흔히들 〈파리의 우울〉이라고 생각하고 있지만 그의 생전에 한 책이 되어 책 이름이 결정된 건 아닙니다./그가 여러 신문에 이 산문시를 조금씩 발표할 때, 그 총체(總體)로서 쓴 명칭은 연대순으로 따져 보면 「밤의 신」, 「산문시」, 「작은 산문시」, 「파리의 우울」 등등이었고, 이밖에도 〈우·세이〉에게 보낸 편지에 의하면 「고독한 산보자」 또는 「파리 소요(逍遙)」 등의 제목이 복안(腹案)이 되어 있었던 모양입니다.” 한편 비슷한 시기 시집 『악의 꽃』의 번역이 발간되기도 했다는 점을 짚어두도록 하자: 李巴湖 譯, 『보드렐詩集』, 大文社, 1956.

34) 보오드레르, 『散文詩 巴리의憂鬱』, 朴異汶 譯, 正文社, 1959. 1-2쪽에 1957년 9월

애의 번역이 이루어진다.³⁶⁾ 1980년대 비전공자에 의한 번역이 이루어진 뒤,³⁷⁾ 근 20년 동안 소강상태가 이어지다 다시 윤영애와 박철화의 번역이 간행된다.³⁸⁾ 이상 7종의 번역서는 『소산문시집』에 수록된 50편을 모두 번역한 ‘완역본(完譯本)’이며,³⁹⁾ 기타 부분적으로 산문시를 발췌·수록한 단행본 또한 8종에 달한다.⁴⁰⁾

21일에 작성된 이현구의 서문이 있으며(“三十年前 이 詩集을 耽讀하던 二十代의 젊은 時節을 回想하면 感慨無量도 하거니와 當時 文友인 某君이 『에스페란토』로 翻譯된 이 詩集을 가지고 와서 서로 對照해 읽던 記憶도 밀물처럼 내마음을 스치고 지나간다 [...]”, 3-5쪽에 역사후기가 제시된다. 5쪽에서 박이문은 “校正을 미처 보기 전에 外遊하게 되어서 不得已 尊敬하는 鄭明煥仁兄의 손을 빌리게” 되었음을 밝히며, 번역 저본에 대한 사항도 다음과 같이 명기하고 있다: “初譯時에는 Louis Conard, Librairie M. Jacques crépet-1926-版을 原本으로 擇했다가 이번 活字化함을 契機로 새로 推稿할 때는 Societe Les Belles Lettres, établie et présenté par Daniel-Rops-1952-版에 全的으로 依存하였다.”

- 35) C. 보들레르, 『악의 꽃』, 丁奇洙 譯, 正音社, 1968; 1971. 1967년 12월에 작성된 ‘解説’이 11-22쪽에 있으며, 469-473쪽에는 ‘보들레르 年譜’가 수록되어 있다.
- 36) 『파리의 우울 — 보들레르 散文詩集』, 尹英愛 譯, 民音社, 1979. 8-13쪽에 ‘序文 — 散文詩의 독창성’이 있다.
- 37) 보들레르, 『허무속에 태어나서 고뇌속에 죽어가리』, 金旭·李英朝 譯, 풍림출판사, 1983. 권말에 ‘보오들레르 — 그의 작품세계’(310-316쪽)와 ‘보오들레르 年表’(317-320쪽)가 있다. 아울러 이 책에는 ‘빠리의 우울, 오발탄(誤發彈), 벌거벗은 마음, 아시슈의 시(詩), 판팔로, 악(惡)의 꽃, 죽음보다 더한 고독[보들레르의 서간문 발췌]’도 수록되어 있다.
- 38) 샤를 피에르 보들레르, 『파리의 우울』, 윤영애 옮김, 민음사, 2008. 1979년 간행된 번역의 서문을 수정·보완한 ‘옮긴이의 말, 시적 산문의 기적의 꿈’(9-15쪽), ‘작품 해설’(291-320쪽), ‘작가 연보’(321-328쪽)가 있으며, 다음과 같이 번역 저본을 명시하고 있다: “Baudelaire, Oeuvres complètes(Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961)”; 보들레르, 『악의 꽃 / 파리의 우울』, 박철화 옮김, 동서문화사, 2013. 박철화의 번역본에는 해설인 ‘보들레르 그 처절한 서정의 아름다움’(469-477쪽)과 ‘보들레르 연보’(478-480쪽)가 있다.
- 39) 검토 대상인 7종의 번역서의 경우, 이후 [김용호], [박이문], [정기수], [윤영애1], [김욱], [윤영애2], [박철화]로 약기하도록 한다.
- 40) 연구자가 산문시 수록 여부를 확인한 단행본은 다음과 같다: 보들레르, 『보들레르詩選』, 朴恩受 譯, 三中堂, 1975 [12편의 번역]; 金鵬九 譯, 『보들레르 파르나스派詩』, 探求堂, 1980. [19편의 번역]; 김기봉 역편, 『보들레르의 名詩』, 세계출판사, 1988. [6편의 번역]; 정기수 역, 『파리의 우울』, 정음사, 1989. [11편의 번역]; 정화연 역음, 『죽음, 우리들의 마지막 희망』, 햇살, 1989. [27편의 번역]; 편집부 편역, 『파리의 우울』, 정민, 1994. [11편의 번역]; 임백중 옮김, 『악의 꽃·파리의 우울』, 지구촌, 1994. [12편의 번역]; 문충성, 『보들레르를 찾아서』, 제주대학교 출판부, 2003. [28편의 번역]

1862년 9월 24일 『라 프레스 La Presse』에 처음 발표되었던 「선녀들의 선물」은, 일면 전통적인 민담이나 친근한 동화를 닮아 있다. 수많은 선녀들이 모여, 지난 24시간 안에 태어난 갓난아이들에게 ‘선물’을, 다시 말해 문자 그대로의 ‘선물’이자 받는 아이의 운명을 좌지우지하는 ‘재능’과 ‘천분(天分)’을 주는 것으로 이야기가 시작된다. 선녀들이 수여하는 ‘선물’은 받는 이의 행복뿐만 아니라 불행의 근원이 될 수도 있는 은혜이며, 거부할 수 없는 절대적인 것으로 소개된다. 이후 기술되는 내용을 간략히 요약하면 다음과 같다. 아이를 품에 안은 수많은 아버지들이 선물을 받기 위해 몰려들었기 때문에, 또 선녀들 또한 인간들과 마찬가지로 가혹한 ‘시간’의 법칙을 따라야만 했기에, 선물을 주는 과정에서 몇 가지 기묘한 실착(失錯)들이 범해진다. ‘풍요의 뿔’을 연상시키듯 재물을 거두는 재능을 어느 대부호의 유일한 상속자가 받으며, 아름다움을 사랑하고 시를 짓는 능력은 암울한 극빈자의 아이에게 수여된다. 그런데 준비된 선물들이 다 소진되어 수여식이 끝날 무렵, 한 구멍가게 주인이 선물을 받지 못했음을 알린다. 당황한 선녀는 ‘인기를 얻는 능력’을 아이에게 천분으로 부여하지만, 구멍가게 주인은 어떻게, 또 무엇 때문에 인기를 끌어야 하는지를 선녀에게 집요하게 되묻는다. 그러자 선녀는 ‘가장 좋은 것을 주었음에도 불구하고 논할 수 없는 것을 논하려 드는’ 아이의 부친을 향해 비난을 던지며 자리를 떠난다.

산문시 「선녀들의 선물」은 일면 한 편의 우화(寓話)나 풍자담(諷刺談)처럼 보이지만, ‘비현실적’으로 보이는 이 이야기에는 사실적이면서도 의미심장한 현실 조망이 들어있다. 천편일률적인 교훈을 주는 대신, 이 산문시는 도대체 무엇이 시인의 의도인지를 따져보게 한다는 점에서 주목을 끈다. 어느 여름날 아침 보게 된 썩어가는 시체를 향해, “분해되어 버린 내 사랑의 형식과 / 거룩한 본질을 나 간직하고 있노라고!”라고 말함으로써,⁴¹⁾ 보들레르가 모든 것이 폐허처럼 무화(無化)되는 정경에서 원래의 모습과 형식을 떠올리게 했음을 기억할 필요가 있다. 유사한 방식

으로 시인은 『선녀들의 선물』에서도 ‘거꾸로 된’ 방식의 고찰을 유도한다.

각 번역본의 특징들을 살펴보기 위해, 또 시인의 의도를 파악하고 그에 따른 해석을 논하기 위해, 먼저 원문과의 대조를 통한 어휘 및 문장 차원의 검토를 진행하도록 하자. “삶에 도착한 지 아직 24시간이 안된” 갓난아기들에게 선물을 주는 선녀들의 대회합이 열렸다는 말로 산문시는 시작된다.⁴²⁾ [김용호는 ‘Fées’에 대해 당시의 독자들에게 낯설지 않았을 ‘무녀(巫女)’라는 용어를 사용하지만,⁴³⁾ ‘대변자’로서의 ‘무녀’는 이후 산문사에서 이야기 될 “인간과 신 사이에 자리잡은 중간계”에 속하면서 ‘운명을 결정짓는 선물을 분배하는’ 존재들을 지칭하기에는 다소 불충분하다.⁴⁴⁾ 다른 역자들이 사용한 어휘인 ‘요정(妖精)’의 경우, 켈트 전설이나 서양 민담들에 등장하던 신비한 여성 존재를 통상 ‘요정’으로 칭하곤 했다는 점에서 무난한 역어라 할 수 있다. 또 ‘요정’이 중세 시기부터 점차 ‘합리화’ 혹은 ‘기독교화’의 과정을 거쳐 신을 섬기는 일종의 천사와 같은 존재로 그려졌다는 점도, 이들이 초자연계에 속하나 전능한 존재가 아니며 그 지위가 ‘중간자’적이라는 텍스트의 내용과 합치한다.⁴⁵⁾ 다만 연구자가 ‘선녀’라는 상이한 어휘를 택한 것은, ‘선녀’가 초월 세계인仙境(仙境)에 머물며 날개옷을 입은 존재로 그려지며, 하계의 인간들과 왕래하며 관계를 맺는다고 알려진 ‘천녀(天女)’의 이미지와 유사하다는 점에 주목했기 때문이다.

두 번째 문단은,⁴⁶⁾ 이들 선녀들이 ‘오래되고 변덕스러운 운명의 자

41) “Que j’ai gardé la forme et l’essence divine / De mes amours décomposés !”(Une Charogne, vv. 47-48)

42) “C’était grande assemblée des Fées, pour procéder à la répartition des dons parmi tous les nouveau-nés, arrivés à la vie depuis vingt-quatre heures.”

43) [김용호] “그것은, 이 세상에 나서 아직 二十四시간밖에 되지 않은 모든 갓난아에게 선물을 분배하기 위하여, 무녀(巫女)의 모임이 개최된 때였다.”

44) “[...] le monde intermédiaire, placé entre l’homme et Dieu, [...]”

45) L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge, Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, pp. 381-403을 참조.

46) 원문은 다음과 같다: “Toutes ces antiques et capricieuses Soeurs du Destin, toutes

매들'이라는 말로 시작된다. 그러나 [김용호]는 여기에 '벗'이라는 말을 더함으로써 기술되는 관계를 '친근한' 그것으로 축소시키며, 상이한 모습에 대한 기술에 '하는 짓이'라는 말을 부가하여 원래 의미를 미묘하게 바꾸어 놓는다.⁴⁷⁾ 'antiques'의 경우, [박이문]은 이를 '옛풍'으로,⁴⁸⁾ [정기수]는 '옛스럽고'로,⁴⁹⁾ [윤영애1]과 [윤영애2]는 각각 '고풍의', '고풍스럽고'로 옮기나,⁵⁰⁾ 이 말은 '오래전부터 존재했던'이나 '유서(由緒) 깊은'의 의미로 옮기는 것이 적절해 보인다.⁵¹⁾ 한편, [박철화]처럼, 상이한 요정들의 모습을 '각양각색의 자태를 뽐냈다'고 옮기는 것은, 단순한 사실의 기술을 가치 판단이 가미된 다른 의미로 받아들이게 한다는 점에서 지나친 부연이라 판단된다.⁵²⁾ 한편 [윤영애1]의 '여신들'이라는 역어는 '자매들'에 대한 과도한 비약이자 오역이며, [윤영애1]과 [윤영애2]에 나타나는 '운명의 어머니들'이라는 번역 또한 '운명의 자매'를 '운명의 어머니'로 만드는 모순을 가져오는 지나친 부가의 일례

ces Mères bizarres de la joie et de la douleur, étaient fort diverses : les unes avaient l'air sombre et rechigné, les autres, un air folâtre et malin ; les unes, jeunes, qui avaient toujours été jeunes ; les autres, vieilles, qui avaient toujours été vieilles."

47) [김용호] "이러한, 인간의『운명』의 오랜 벗인 약삭빠른『자매』들, 환희와 고민과의 괴환 『어머니』들은, 그 모습이나, 하는 짓이 모두 제각각이었다. 어떤 자는 우울한, 애교없는 얼굴을 하고 있고 혹은 어떤 자는 쾌활하고 장난꾸러기같은 짓을 하고 있었다. 여태까지 언제나 젊었던 자는 역시 젊고 여태까지 언제나 늙었던 자는 역시 늙어 있었다."

48) [박이문] "운명(運命)을 다스리는 옛풍의 변덕스러운 자매들, 기쁨과 괴로움을 다스리는 괴상스러운 모친들, 이 모든 요정들은 가지가지 서로 꼭 다른 모습을 하고있었다."

49) [정기수] "저 모든 옛스럽고 변덕스런 『운명의 자매들』이며, 저 모든 괴상망측한 기쁨과 외로움의 『어머니들』, 그들은 모두 가지가지 모습을 하고 있어서, [...]"

50) [윤영애1] "모든 고풍의 변덕많은 운명의 여신들, 즐거움과 고통을 주관하는 이 모든 이상한 운명의 어머니들, 이 집회에 모여든 요정들은 실로 다양하기 이를 데 없었다." ; [윤영애2] "고풍스럽고 변덕 많은 저 모든 '운명의 자매들'이며, 즐거움과 고통을 주관하는 저 모든 괴상한 '운명의 어머니들', 이 집회에 모여든 요정들은 실로 각양각색이었다."

51) [김위] "해묵은 변덕스러운 그들 모든 <운명의 자매>들, 기쁨과 번뇌의 그들 모든 괴이한 <어머니>들은 용모도 가지각색으로, [...]"

52) [박철화] "고풍스럽고 변덕 심한 '운명의 자매들', 환희와 고뇌를 주관하는 괴기스러운 '어머니들'이 각양각색의 자태를 뽐냈다."

로 판단된다.

‘선녀들을 믿는 모든 아버지들이 품에 제 자식들을 안고’ 왔음이 이야기된 다음,⁵³⁾ 선녀들이 부여하는 선물의 종류가 열거된다.⁵⁴⁾ 번역자들 가운데,⁵⁵⁾ [김용호], [윤영애1], [김옥], [윤영애2]는 ‘Les Dons’을 ‘선물’로 옮겨 다음에 열거되는 세 개의 선물을 아우르는 총칭으로 이해하나, 이는 ‘재능’ 혹은 ‘천분’을 나타내는 개별적인 선물이자 열거되는 네 개의 선물에 속하는 것으로 보는 것이 적절할 듯하다. 아울러 [김용호]와 [박이문]의 ‘생활하지 않는’, ‘생활을 하지 않았던’이라는 표현은, 당시의 언어 관행을 고려한다고 해도, ‘아직 살아본 적 없는’, 말 그대로 ‘갓난’의 의미를 살리기에는 부족하다. 한편 선물의 하나로 예시된 ‘Circonstances invincibles’의 경우, [김용호]는 ‘『어쩔 수 없는 불운』’, [정기수], [윤영애1], [윤영애2]는 ‘극복할 수 없는 『환경』’, [김옥]은 ‘〈타

53) “Tous les pères qui ont foi dans les Fées étaient venus, chacun apportant son nouveau-né dans ses bras.”

54) “Les Dons, les Facultés, les bons Hasards, les Circonstances invincibles, étaient accumulés à côté du tribunal, comme les prix sur l’estrade, dans une distribution de prix. Ce qu’il y avait ici de particulier, c’est que les Dons n’étaient pas la récompense d’un effort, mais tout au contraire une grâce accordée à celui qui n’avait pas encore vécu, une grâce pouvant déterminer sa destinée et devenir aussi bien la source de son malheur que de son bonheur.”

55) [김용호] “선물, 즉 『재능』이라든지, 『행운』이라든지, 『어쩔 수 없는 불운』이란 것들이, 상품수여식의 대상(臺上)에 상품이 놓여져 있는 것과 마찬가지로, [...] 어제 갓난, 생활하지 않는 자에게 주는 은혜로서, [...]”; [박이문] “재능, 능력, 행운, 부적(不適)의 환경, 이것들은 상품수여식(賞品授與式)날 탁상 위에 놓인 상품처럼, 심판석 앞에 쌓여있었다. [...] 정반대로 아직까지 생활을 하지 않았던 사람에게 그 사람의 운명을 결정하고, [...]”; [정기수] “[...] 『재능』이며, 『능력』, 『행운』, 그리고 극복할 수 없는 『환경』 등이 수복이 쌓여 있었다.”; [윤영애1] “심판석 옆으로 온갖 〈선물〉이 — 〈기능〉을 주는 선물, 〈행운〉을 주는 선물, 극복할 수 없는 〈환경〉을 주는 선물 등 — 쌓여 있었다.”; [김옥] “심판석 곁에는 상품수여식 때의 탁상에 놓는 상품처럼 〈능력〉, 〈운명〉, 〈타파하기 어려운 상황〉 등의 〈선물〉이 쌓여 있었다.”; [윤영애2] “심판관 옆에는 ‘기능’을 주는 선물, ‘행운’을 주는 선물, 극복할 수 없는 ‘환경’을 주는 선물 등이 쌓여 있었다.”; [박철화] “재능’, ‘재주’, ‘행운’, 불굴의 ‘상황’ 등이 상품 수여식 단상에 쌓인 상품처럼 심판석 옆에 산더미처럼 쌓여 있었다. 다른 점은 이 선물들은 어떤 노력의 대가로서가 아니라, 아직 삶을 경험해보지도 않은 사람의 운명까지 결정짓는, 행복의 원천이라고도 불행의 원천이라고도 할 수 있는 은총으로서 주어진다는 것이었다.”

파하기 어려운 상황」, [박철화]는 ‘불굴의 상황’ 등의 역어를 제시하며, 대부분 ‘타개하기 힘든 곤경’이라는 부정적인 의미로 이 말을 받아들인 듯하다. 그러나 이 말은 긍정적인 의미와 부정적인 의미를 모두 포괄하는 말로 이해하는 것이 적절해 보이며, 그래야만 이어지는 “행복과 불행에 모두 근원”이 된다는 점이 강조될 수 있다. 따라서 이 대목은 ‘인간으로서의 어찌할 도리가 없는’ 정도의 의미로 옮겨야 할 것 같다.

다음 문단에서,⁵⁶⁾ ‘pauvres’를 ‘미안하게도’로 옮긴 [김용호]의 번역은 오늘날의 언어 관행에 다소 어긋나는 표현처럼 여겨지며, 다른 역자들의 경우처럼 ‘가엾게도’ 혹은 ‘딱하게도’ 정도의 말이 경황없이 바쁜 선녀들의 모습을 그리는 데 적절할 듯하다. 한편 [김용호]는 ‘시간의 무한한 후예들’을 둘씩 묶어 ‘일시(日時)’와 ‘분초(分秒)’로 열거하며, 여기에는 단음절어에 대한 일종의 기피가 자리잡고 있는 듯하다.⁵⁷⁾ 이와 달리, [박이문]은 ‘하루하루, 한시간, 일분일분, 일초일초’로 복수로 표시된 명사들을 두 번씩 반복함으로써, 시간의 ‘무한한 후예’를 강조하며,⁵⁸⁾ [윤영애1]이 복수 형태를 ‘-들’이라는 말로 표현하는 데 반해,⁵⁹⁾ [정기수]는 대표 단수격으로 복수 명사를 옮긴다.⁶⁰⁾

56) “Les pauvres Fées étaient très affairées ; car la foule des solliciteurs était grande, et le monde intermédiaire, placé entre l’homme et Dieu, est soumis comme nous à la terrible loi du Temps et de son infinie postérité, les Jours, les Heures, les Minutes, les Secondes.”

57) [김용호] “미안하게도 무녀들은 대단히 분주했다. [...] 이 무녀의 세계도 우리들의 세계와 마찬가지로, 시간과 시간과의 무한한 후예(後裔)인 일시(日時)라든지 분초(分秒)라는 잔인한 율법(律法)에 지배되고 있기 때문이다.”

58) [박이문] “가련하게도 요정들은 꽤 분주하였다. [...] 이 요정들의 세계도 우리들의 세계와 마찬가지로 시간과 그 시간의 무한한 후예(後裔)인 하루하루, 한시간, 일분일분, 일초일초의 무시무시한 법칙에 지배되고 있기 때문이다.”

59) [윤영애1] “가엾은 요정들은 대단히 분주했다. [...] 중간세계가 우리들 인간처럼 시간의 신과 그의 끝없는 후계자들인 나날들, 시간들, 분들, 초들의 무거운 시간의 법칙을 따르고 있었기 때문이다.”

60) [정기수] “가엾게도 『요정들』은 매우 분주하였다. [...] 이 중간적인 세계도, 우리들과 마찬가지로, 『시간』과 그의 무한한 후예(後裔)인 『나날』과 『시각』, 『분』, 『초』 등의 그 무서운 법칙에서 벗어나지 못하니 말이다.” 한편 [김옥], [윤영애2], [박철화] 등은 [정기수]와 동일한 방식을 취한다: [김옥] “딱하게도 요정들은 몹시 바빴다. [...] 이 세계도 우리들과 마찬가지로 〈시간〉과 그의 무한한 후예들, 〈일월〉, 〈때〉, 〈분〉,

인간계의 재판관들과 선녀들의 행태를 비교하는 다음 대목에서,⁶¹⁾ 무엇 때문에 [김용호]가 ‘자연과’라는 말을 덧붙이는지는 파악하기 어렵다.⁶²⁾ 또 오늘날의 역자라면 [윤영애1], [정기수], 혹은 [김옥]처럼,⁶³⁾ ‘소중한 실내화’ 혹은 ‘사랑스런 실내화’ 정도로 옮김으로써 사물이 함의하는 편안함을 구체적으로 표현했을 말을 [김용호]와 [박이문]은 매우 평범한 말로 치환한다.⁶⁴⁾ 여기에는 필경 지나치게 사실적이거나 물질적인 어감을 전달하는 데 곤란함을 느꼈을 당대의 언어 관행 문제가 있을 것으로 보인다. 한편 이 말을 [박철화]처럼 ‘발에 익은’으로 옮기는 것은 도리어 보들레르가 의도했던 구체성을 도리어 약화시키는 결과를 만든다.⁶⁵⁾

(초)와 같은 무서운 법칙에 지배되고 있기 때문이다.”; [윤영애2] “가엾게도 요정들은 대단히 분주했다. [...] 이 중간 세계도 우리 인간 세계처럼 ‘시간의 신’과 그의 끝없는 후계자들인 ‘날’, ‘시간’, ‘분’, ‘초’ 등의 무서운 시간의 법칙을 따르고 있었기 때문이다.”; [박철화] “가엾게도 요정들은 몹시 바빴다. [...] 이 중간 세계도 우리 인간 세계처럼 시간과 그의 한없는 후예인 ‘일’, ‘시’, ‘분’, ‘초’라는 무서운 법칙하에 놓여 있기 때문이었다.”

- 61) “En vérité, elles étaient aussi ahuries que des ministres un jour d’audience, ou des employés du Mont-de-piété quand une fête nationale autorise les dégagements gratuits. Je crois même qu’elles regardaient de temps à autre l’aiguille de l’horloge avec autant d’impatience que des juges humains qui, siégeant depuis le matin, ne peuvent s’empêcher de rêver au dîner, à la famille et à leurs chères pantoufles. Si, dans la justice sumaturelle, il y a un peu de précipitation et de hasard, ne nous étonnons pas qu’il en soit de même quelquefois dans la justice humaine. Nous serions nous-même, en ce cas, des juges injustes.”
- 62) [김용호] “[...] 아침부터 출정(出廷)하여 자연과, 만찬(晩餐)과, 가정과, 즐거운 휴식을 생각하지 않을 수 없는 재판관과 같은 초조로서 [...]”
- 63) [윤영애1] “때때로 요정들은 조바심치며 마치 인간계의 재판관들처럼 — 아침부터 법정에 앉아 있는 재판관들은 점심식사, 식구들, 정다운 실내화를 생각지 않을 수 없다 — [...]”; [정기수] “나는 그들도 또한, 마치 인간계의 재판관들이 아침부터 자리에 앉아 있으면서, 저녁 식사며 가족이며 그리운 실내화 등을 생각지 않을 수 없듯이, 초조한 마음으로 [...]”; [김옥] “그녀들도 인간계의 재판관들이 아침부터 재판석에 불박이로 앉아야만 됴으로써 점심식사나 가정이나, 그리운 슬리퍼를 생각지 않을 수 없는 것과 마찬가지로 들뜬 기분으로 [...]”
- 64) [박이문] “인간계(人間界)의 재판관들이 아침부터 출정(出廷)해 있으면서, 점심밥이나 가족이나 또는 편안한 휴식에 대해서 몽상하지 않을 수 없는 것과 똑 같이 초조하게 [...]”
- 65) [박철화] “인간계의 재판관이 이른 아침부터 법정에 앉아 있다 보면 그만 저녁 식사

선물을 주는 날 벌어진 ‘몇 가지 실책’을 말하는 다음 대목의 경우,⁶⁶⁾ [윤영애1]을 제외한 기존 번역들 거개가 ‘le caractère distinctif, éternel des Fées’에서 ‘distinctif’의 번역을 누락시킨 채 ‘éternel’만을 강조한다.⁶⁷⁾ 아마도 이 부분은 ‘인간과 차별화되는 선녀들의 특성이자 이들이 늘 유지하는’이라는 의미를 모두 드러내야, 선녀들이 범한 어처구니없는 실수의 기묘함이 부각될 수 있을 것으로 보인다.

실수가 구체적으로 예시되는 부분에서,⁶⁸⁾ ‘재물을 자석처럼 끌어당기는’ 능력이 ‘지극히 부유한 집안의 유일한 상속인에게’ 주어졌음을 말하면서, 보들레르는 ‘embarrassé de ses millions’이라는 말을 덧붙인다. 대부분의 역자들이 이 말을 부정적인 의미에서의 ‘곤란함’, ‘당혹스러움’으로 보았으나,⁶⁹⁾ 이 말은 일종의 ‘화수분’ 상태처럼, 끊임없이 쌓여만 가는 재산에 파묻힌 모습을 그리는 것으로 보는 편이 문맥상 어

며 가족이며 발에 익은 슬리퍼에 관한 상념에 빠지고 말듯이, 나는 이 요정들도 틀림없이 초조하게 [...]”

66) “Aussi furent commises ce jour-là quelques bourdes qu’on pourrait considérer comme bizarres, si la prudence, plutôt que le caprice, était le caractère distinctif, éternel des Fées.”

67) [김용희] “되는데로가 아니라 용의주도한 것이 무녀의 변치않는 특성이라고 가정한다면,”; [박이문] “만일, 변덕보다는 차라리 신중(慎重)한 것이 요정들의 불변한 특성이라고 생각된다면,”; [정기수] “변덕보다는 차라리 신중할 것이 『요정들』의 영원한 특징이라 할진대,”; [윤영애1] “— 만일 변덕보다는 신중함이 요정들 특유의 영원한 성격이라면,”; [김욱] “그런데 만약 들뜬 기분보다도 오히려 신중함이야말로 요정들의 영원한 특질이라고 한다면,”; [윤영애2] “변덕보다는 신중함이 영원한 특징인 요정들에게,”; [박철화] “변덕보다 신중함이 요정들만이 지니는 불변의 특징이라고 한다면,”

68) “Ainsi la puissance d’attirer magnétiquement la fortune fut adjugée à l’héritier unique d’une famille très riche, qui n’étant doué d’aucun sens de charité, non plus que d’aucune convoitise pour les biens les plus visibles de la vie, devait se trouver plus tard prodigieusement embarrassé de ses millions.”

69) [김용희] “후년, 그 거액의 재산을 위하여 굉장히 고민해야 할 것이었다.”; [박이문] “후년(後年)에 가서 그는 그 거액(巨額)의 재산 때문에 무던히 괴로움을 느끼게 됐을 것이다.”; [정기수] “후일 자기의 막대한 재산으로 말미암아 심히 곤란을 당할 것이었다.”; [윤영애1] “얼마후면 틀림없이 수많은 그의 재산으로 굉장한 고통을 받게 될 것이었다.”; [김욱] “말년에 거부(巨富)처리문제로 아마 애를 먹을 것이 틀림 없었다.”; [윤영애2] “후일 막대한 재산으로 인해 굉장히 당혹스러운 처지에 놓이게 될 것이었다.”; [박철화] “커서 자신의 막대한 재산으로 말미암아 대단히 당혹스러운 지경에 이를 것이 분명했다.”

울릴 듯하다.

선녀들의 두 번째 실수로, 극히 가난한 석공의 아들이 ‘미(美)에 대한 사랑과 시를 쓰는 능력’을 받는다.⁷⁰⁾ 여기서 ‘un sombre gueux, carrier de son état’의 경우, [김용호]와 [박이문]은 이를 두 문장으로 나누어 ‘불쌍한 가난뱅이, 석수쟁이인 그의 아버지의 지위’, ‘침울한 가난뱅이, 석공(石工)을 직(職)으로 하고 있는 그 아버지’로 옮긴다.⁷¹⁾ 한편, [정기수]는 “석공 일을 하고 있는 어느 어수룩한 가난뱅이”, [윤영애1]은 “석공이라는 신분의 한 보잘것없는 불량배”, [김욱]은 “석공(石工)으로 연명하고 있는 어느 초라한 가난뱅이”, [윤영애2]는 “석공이라는 신분의 한 보잘것없는 가난뱅이”, [박철화]는 “돌 쪼는 직업을 가진 초라한 가난뱅이”라는 번역을 제시한다. 그러나 ‘gueux’라는 말은 ‘빈곤함’에 무게를 둔 ‘암울한 극빈자’ 혹은 ‘암울하고 빈소한 석수(石手)’로 옮겨야 타당할 것 같다.⁷²⁾

두 가지 예화를 말한 뒤, 보들레르는 의문스럽게 한 마디 말을 덧붙이면서, 선녀들의 선물에 대해서는 일체의 ‘항고’나 ‘거부’가 불가능하다는 점을 일러준다.⁷³⁾ 대략적인 의미상으로 ‘잊고 말하지 못한 것이 있다’는 의미이기에, 기존 번역 모두 의미 전달에는 무리가 없다.⁷⁴⁾ 그러

70) “Ainsi furent donnés l’amour du Beau et la Puissance poétique au fils d’un sombre gueux, carrier de son état, qui ne pouvait, en aucune façon, aider les facultés, ni soulager les besoins de sa déplorable progéniture.”

71) [김용호] “한편『미』를 사랑하는 마음과 『시적 재능』이, 어떤 불쌍한 가난뱅이 자식에게 주어졌다. 석수쟁이인 그의 아버지의 지위는 [...]”; [박이문] “이와같이 미에 사랑과 시적(詩的)재능은 어느 침울한 가난뱅이의 자식에게 주어지었다. 석공(石工)을 직(職)으로 하고 있는 그 아버지는 [...]”

72) 『트레조 사전』 *Trésor de la langue française*은 다음과 같은 풀이를 하고 있다: ‘Celui, celle que la pauvreté contraint à ne pas maintenir un train de vie correspondant à sa condition sociale, à ses désirs.’

73) “J’ai oublié de vous dire que la distribution, en ces cas solennels, est sans appel et qu’aucun don ne peut être refusé.”

74) [김용호] “나는 말할 것을 잊었지만,”; [박이문] “잊고서 말하지 않았지만,”; [정기수] “말하기를 잊었거니와”; [윤영애1] “그리고 내가 잊고 독자들 여러분에게 말하지 못한 사실이 있는데”; [김욱] “한 가지 빠뜨린 것이 있는데,”; [윤영애2] “그리고 내가 잊고 말하지 못한 사실이 있는데,”; [박철화] “깜빡 잊고 말하지 않은 사실이 있다.”

나 이 말에 담긴 시인의 능청스러움을 표현하기에는 기존 번역 모두 다소 부족한 것이 사실이다. 구체적인 예화를 들기 전에 ‘잊지 말고 먼저 일러두어야 했으나,’ 이야기를 다 한 이제야 말한다는 뜻 한 편에는, 예화를 보고 ‘이미 짐작들 했을 터이나’라는 의미가 함께 들어있기 때문이다.

이어서는 준비된 모든 선물이 소진되어 자리를 파할 무렵 일어난 사건이 기술된다.⁷⁵⁾ ‘fretin humain’의 경우, 기존 번역자들은 대부분 ‘하찮은 인간’이라는 의미로, ‘un brave homme’에 대해서는 ‘정직한’이라는 의미로 뜻을 새겼다.⁷⁶⁾ 그러나 ‘fretin’이란 말은 보다 구체적으로 옮겨질 필요가 있다. 사전적인 정의를 고려한다면,⁷⁷⁾ ‘인간 너부렁이’, ‘인간이 뿔락 말락하는’과 같은 식으로 번역되어야, 선녀의 입장에서 본 갓난아이, 즉 인간에 대해 느끼는 ‘성가심’, ‘대상의 열등함’이 효과적으로 표현될 것 같다. 또 ‘별 볼일 없는 가난한 구멍가게 주인인 양 보이는’이라는 말과 같이 사용된 ‘brave’의 경우, 이 말이 그의 ‘정직함’이나 ‘선량함’을 드러내는 것은 아니라고 판단되기에, 보다 아이러니컬한 의

75) “Toutes les Fées se levaient, croyant leur corvée accomplie ; car il ne restait plus aucun adeau, aucune largesse à jeter à tout ce fretin humain, quand un brave homme, un pauvre petit commerçant, je crois, se leva, et empoignant par sa robe de vapeurs multicolores la Fée qui était le plus à sa portée, s’écria :”

76) [김용희] “이젠 인간들에게 줄 선물이 하나도 남지 않았기 때문이다. 이때, 불쌍한 소상공인(小商人)인듯한 한 정직하게 보이는 사나이가 [...]”; [박이문] “딱한 인간들에 던져줄 아무런 사물도 아무런 시물(施物)도 이미 남아있지 않기 때문이었다. 소매상인(小賣商人)인 듯 보이는 하나의 정직한 사람이 [...]”; [정기수] “그 모든 시시한 인간들에게 던져 줄 아무런 선물도, 아무런 하사품(下賜品)도 이미 남아 있지 않았으니까. 그 때 고지식한 사내 하나가, [...]”; [윤영애Ⅰ] “이제 모든 이 하찮은 인간들에게 던져줄 선물도 더 이상 남아있지 않았기 때문이다. 그런데 그때 한 정직한 인간이 [...]”; [김워] “미천한 인간들에게 줄 수 있는 선물이나 베풀음 같은 것은 하나도 남아 있지 않았기 때문이었다. 이 때 어느 가난한 상인이 [...]”; [윤영애Ⅱ] “이 모든 하찮은 인간들에게 던져줄 아무런 선물도, 아무런 행하(行下)도 이제 남아 있지 않았기 때문이다. 그런데 그때 한 선량한 사나이가, [...]”; [박철화] “이제 이 보잘것없는 인간들에게 던져줄 어떤 선물도 은총도 남아 있지 않았다. 그런데 그때 가난한 소상공인인 듯한 정직해 보이는 사나이가 [...]”

77) “Poissons de très petite taille que le pêcheur rejette habituellement à l’eau, [En parlant de pers.] Gens de petite condition dont on fait peu de cas.”

미와 안쓰러운 어조를 담은 말로 옮겨야 할 것 같다. 아울러 'il ne restait plus *rien*, 라는 대목의 경우, 이탤릭체로 사용된 'rien'이라는 말에 주의를 기울일 필요가 있다. 이 말이 그저 남은 것이 '아무것도' 없음을 말하기 위해 쓰였다면, 굳이 다른 말과 차별화시켜 강조하는 형태로 쓸 이유가 없기 때문이다. 이 말은 다음 대목에서 이탤릭으로 표현된 'le Don de plaire'와의 연관 관계 속에서 파악되어야 한다는 점을 우선 짚어두자.

사내는 가장 가까이 있던 선녀의 옷을 끌어당기며 제 어린 아이가 아무 것도 받지 못했음을 말하며, 이 자리에 '그냥 온 것이 아니라는 점을 밝힌다.'⁷⁸⁾ 'madame'이라는 호칭에 대해 기존 역자들은 '당신'과 '아주머니'라는 역어를 제시한다.⁷⁹⁾ 1950년대의 두 번역이 택한 '당신'이라는 호칭을 오늘날의 역자가 택하기는 분명 힘들다. 반대로 '아주머니'라는 말의 경우, 종래의 동화나 민담에서 종종 등장하는 친근한 '조력자'이자 '선한 존재'를 연상시킨다는 점에서는 타당한 호칭으로 여겨지지만, 열등한 인간이 우월적인 존재를 이르는 말로는 불충분하다. 일정 정도 자국화의 위험이 없지 않으나 '마님'이라는 호칭을 사용하거나 가장 단순하게 '선녀님'이라는 존칭을 사용하는 것이 가능해 보인다.

선녀는 당황할 만도 했다. 그러나 황망한 가운데에서도 초자연계의 존재들에게 잘 알려진 법칙 하나를 떠올려낸다.⁸⁰⁾ 이 대목에서는

78) "Eh ! madame ! vous nous oubliez ! Il y a encore mon petit ! Je ne veux pas être venu pour rien."

79) [김용희] "아니 여보세요 ! 당신들은 나를 잊고 있었습시다." ; [박이문] "아 ! 아주머니 ! 당신 우리들을 잊고있으십니까 !" ; [정기수] "아 ! 아주머니 ! 우리는 잊으셨군요 !" ; [윤영애1] "아 ! 아주머니 ! 당신들은 우리를 잊었나이다 !" ; [김옥] "잠깐만, 아주머니, 우리를 잊으셨군요 !" ; [윤영애2] "아 ! 아주머니 ! 우리를 잊으셨어요 !" ; [박철화] "아 ! 아주머니 ! 우리를 잊으셨어요 !"

80) "La Fée pouvait être embarrassée ; car il ne restait plus *rien*. Cependant elle se souvint à temps d'une loi bien connue, quoique rarement appliquée, dans le monde sumaturel, habité par ces déités impalpables, amies de l'homme, et souvent contraintes de s'adapter à ses passions, telles que les Fées, les Gnomes,

‘souvent contraintes de s’adapter à ses passions’의 해석 문제, 그리고 길게 열거되는 고유명사들의 번역을 살펴볼 필요가 있다.⁸¹⁾ 첫 번째 경우는 ‘종종 인간의 정념들에 부득불 응해야 하는’, ‘자주 인간의 열정을 이해하지 않을 수 없는 처지에 놓이는’ 정도의 의미이나, [윤영애1]과 [윤영애2]는 이를 ‘만질 수 없는 신령(神靈)들’ 스스로가 가진 열정으로 잘못 파악하고 있다. 또 대부분의 역자들이 줄지어 열거되는 남성 명사와 여성 명사를 구별하기 위해 ‘정(精)-여정(女精)’, ‘신(神)-여신(女神)’ 식으로 나누거나, 아니면 [윤영애1]과 [윤영애2]의 경우처럼 4원소에 대한 말로 뭉뚱그려 나열하고 있다. 그러나 이러한 방식보다는 차라리 ‘살라망드, 실피드, 실프’ 등으로 원어를 음차하여 낯설고 기이한 초자연계의 존재들에 대한 인상을 전달한 다음, 적절한 주석을 더하는 방안이 보다 유용해 보인다.⁸²⁾

les Salamandres, les Sylphides, les Sylphes, les Nixes, les Ondins et les Ondines, — je veux parler de la loi qui concède aux Fées, dans un cas semblable à celui-ci, c’est-à-dire le cas d’épuisement des lots, la faculté d’en donner encore un, supplémentaire et exceptionnel, pourvu toutefois qu’elle ait l’imagination suffisante pour le créer immédiatement.”

81) [김용호] “예를들면 「요정(妖精)」이라든지, 「땅의 정(精)」이라든지, 「불의 정(精)」이라든지, 「공기의 정(精)」이라든지, 「물의 요녀(妖女)」나 「물의 정(精)」 「물의 여정(女精)」같은 인간의 친구로서 때로는 인간의 강요에 응하여 필요한 것이 살고 있는 [...]»; [박이문] “요정이나, 대지의 정(精)이나, 불(火)의 정(精)이나 공기의 정이나, 공기의 여정이나, 낙끄스나, 물(水)의 정이나, 물의 요정들과 같은, 인간의 벗이며, 때로는 부득이 인간의 정열에 적응되어야하는 [...]»; [정기수] “인간의 벗이자 때때로 부득이 인간의 정념(情念)에 순응해야만 하는, 만져 볼 수 없는 신들인 「요정」, 「땅의 정(精)」, 「불의 정」, 「공기의 정」, 「공기의 여정(女精)」, 「물귀신」, 「물의 정」, 「물의 여정」 등이 [...]»; [윤영애1] “인간의 친구이며 때로는 자신의 정열의 노예가 되기도 하는 이 만질 수 없는 여신들, 이를테면 땅의 요정들, 불의 요정들, 공기의 요정들, 물의 요정들이 [...]»; [김위] “그것은 〈요정〉 〈땅의 정령〉, 〈불의 정령〉, 〈공기의 여정(女精)〉, 〈공기의 정령〉, 〈물의 마녀〉, 〈물의 여정〉 등과 같은 인간의 벗이며, 또한 때때로 싫어도 인간의 정열에 순응하게끔 만들어진 신들이 [...]»; [윤영애2] “그것은 인간의 친구이며, 때로는 자신의 정열의 노예가 되기도 하는 이 만질 수 없는 여신들, 「땅의 요정」, 「불의 요정」, 「공기의 요정」, 「물의 요정」이 살고 있는 [...]»; [박철화] “「땅의 신」, 「불의 신」, 「바람의 신」, 「바람의 여신」, 「밤의 여신」, 「물의 신」, 「물의 여신」 등 인간의 친구이자 가끔 자기 정열의 노예가 되기도 하는 [...]”

82) 한 연구자는 이러한 열거가 1861년 여름 보들레르가 폴레 말라시스 Poulet-Malassis에게 빌렸던 책(*Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*)에서 나

선녀는 자신의 지위에 어울리는 태도로, 당황한 기색 없이 혼연히 선물을 부여한다.⁸³⁾ 선녀의 상상력이 만든 선물인 ‘*le Don de plaire*’의 경우,⁸⁴⁾ ‘타인의 마음에 드는 능력’, ‘인기를 끄는 능력’을 의미하는 만큼, ‘환심(歡心)을 사는 재질(才質)’ 정도의 역어가 무난할 것으로 생각된다. 그러나 선녀의 말에, 아이의 아버지는 기뻐하는 대신 재차 질문을 던지며, 화자는 그가 ‘저 부조리의 논리(법칙)까지는 이르지 못한, 혼하디혼한 상식적인 이론가’임을 말한다.⁸⁵⁾

하지만 이 대목이 전적으로 소시민 대중의 심성을 조롱하는 것은 아니다. 보들레르 또한 당대 대중들의 인기를 끌지 못했던 작가였고, 재능에 비해 푸대접을 받았던 시인이었다는 점에서, ‘어떻게 인기를 끌어요?’, ‘왜 인기를 끌어야 하죠?’라는 질문은 시인의 질문과 다르지 않기 때문이다.⁸⁶⁾ ‘운명의 부조리’ 혹은 ‘인기의 부조리’에 대한 질문은 시

온 것으로 보기도 했다. OC1, p. 1325 및 Reginald McGinnis, “Modernité et sorcellerie : Baudelaire lecteur du XVIIIe siècle,” *Alea : Estudos Neolatinos*, 9, n° 1, 2007, pp. 34-47을 참조.

83) Donc la bonne Fée répondit, avec un aplomb digne de son rang : “Je donne à ton fils... je lui donne... *le Don de plaire*!”

84) [김용호] “사람의 마음에 드는 천성을!”; [박이문] “사람의 마음에 들게할 수 있는 사물을!”; [정기수] “사람 마음에 드는 재주를 주겠다!”; [윤영애1] “〈남의 마음에 들게 하는 선물을!〉”; [김워] “〈인간의 호감을 사는 능력〉을 주겠소.”; [윤영애2] “남의 마음에 들게 하는 재주를!”; [박철화] “남에게 사랑받는 재주를 선물하노라.”

85) “Mais plaire comment ? plaire... ? plaire pourquoi ?” demanda opiniâtement le petit boutiquier, qui était sans doute un de ces raisonneurs si communs, incapable de s’élever jusqu’à la logique de l’Absurde.” 기존 번역은 다음과 같다: [김용호] “『허망(虛妄), 이 논리를 알기에는 머리가 좋지않은 혼이 존재하는 이론가’”; [박이문] “불조리(不條理)의 합리(合理)까지 알만큼 소양(素養)있는 사람이 아니며, 아주 평범하게 따지기 좋아하는 사람들 중의 하나”; [정기수] “『부조리(不條理)』의 이치까지는 깨닫지 못하는 저 혼해 빠진 의론가(議論家)의 하나”; [윤영애1] “절대적인 세계의 논리까지는 이를 수 없는 극히 통속적인 이론의 소유자의 하나”; [김워] “〈부조리〉의 이론에까지 머리가 미치지 못하는, 이 세상에 흔히 있는 이유가 많은 사람”; [윤영애2] “절대 세계의 논리까지는 이를 수 없는 극히 통속적인 이론가.” [박철화]는 “절대 세계의 논리까지는 이를 수 없는 몹시 통속적인 사람들 가운데 하나”라 말하면서 “프티부르주아(소시민) 계층의 편협한 심성에 대한 보들레르의 모순이 담겨 있다”는 주석을 붙인다. 아울러 Rosemary Lloyd (ed.), *The Cambridge companion to Baudelaire*, New York, Cambridge UP, 2005, p. 81을 참조.

86) M. C. Scott, *Baudelaire’s Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*, Hampshire-

인과 대중 양자에게 관련되는 것이며, 바로 이 점에서 이탤릭으로 표시된 문구인 ‘rien’과 ‘le Don de plaire’는 의미심장하다. 보들레르는 ‘아무것도’와 ‘환심을 사는 재질’이 등가임을, 요컨대 ‘인기를 끄는 일이 아무것도 아닌 능력’이며 ‘환심을 사는 것은 재능 아닌 재능’임을 부각시킨다.

계속되는 질문에 말문이 막힌 선녀는 화를 벌컥 내며, 동료들에게 푸념을 늘어놓는다.⁸⁷⁾ ‘제 자식을 위해 가장 좋은 몫을 확보하고도 토론할 수 없는 것에 토를 달려고 하는’ 구멍가게 주인을 향해, 선녀는 ‘ce petit Français vaniteux’라는 말을 내뱉는다.⁸⁸⁾ 이 말에 속물들에 대한 경멸이 들어있다는 점은 분명하며, 파악하기 힘든 대중의 부조리함이 시인의 불운을 초래한 하나의 근원이었음을 짐작하기는 쉽다. 시의 마지막에서, 선녀도 시의 화자도 아무런 결말을 덧붙이지 않고 해석의 몫을 독자에게 넘기지만,⁸⁹⁾ 명시적으로 이야기되지 않는 교훈을 짐작하기는 그리 어렵지 않다. 왜냐하면 소인배일 뿐인 저 ‘허영심 많고 좀스런 프랑스인’의 자식은, 자신에게 부여된 선물의 힘으로, 만인의 호감을 얻고 그 호감의 혜택을 누리며, 특별한 의문을 갖지 않은 채 삶을 이어갈 것이기 때문이며, 그 누구도 부조리의 논리에 도달할 수 없을 터이기 때문이다.

Burlington, Ashgate, 2005, pp. 198-199를 참조.

87) “Parce que ! parce que !” répliqua la Fée, en lui tournant le dos ; et rejoignant le cortège de ses compagnes, elles leur dit : “Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l’indiscutable ?”

88) [김용호] “이 건방진, 껌패의 <프랑스>인을”; [박이문] “이 허영심 많은 못난 불란서인”; [정기수] “저 허영심 많은 웅졸한 불란서 놈”; [윤영애1] “이 거드름 피우는 소프랑스인”; [김욱] “저 허영된, 형편 없는 프랑스인”; [윤영애2] “이 거드름 피우는 웅졸한 프랑스인”; [박철화] “저 허영심 많은 프랑스인”

89) “Cette simple remarque conclusive équivaut à une re-allégorisation du récit fabuleux, soudain rechargé d’un poids d’énigme légué au lecteur-exégète.”(P. Labarthe, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2000, p. 151.)

4. 결론을 대신하여

새로운 번역에는 과거 번역들에 대한 검토와 소개가 필수적이며, 작품에 대한 객관적인 사항들의 기술, 기존 연구에 대한 종합과 최근 성과의 반영, 유용한 참고 서지의 제시가 가미되어야 한다. 또한 한 편의 시에 대한 해석의 지평을 넓히고 이를 작품 전반에 대한 이해로 확장시킬 수 있는 전망이 제시되는 것이 생산적이다. 하지만 기존 번역들 가운데, ‘비판적 주석판’이 담고 있어야 할 내용들이 수록된 것은 찾아보기 어려웠으며, 대부분 원문에 대한 번역만을 제시하는 데 그치곤 했다.

본고에서 살펴보았던 『선녀들의 선물』의 경우, 시인의 의도를 짚어두는 특별한 주석이나 해설을 덧붙인 것으로는 [윤영애1]과 [윤영애2]가 유일했으나, 실상 그 내용은 매우 단편적인 수준에 머물렀던 것이 사실이다.⁹⁰⁾ 일례로 [윤영애2]의 경우를 들어 보자.

시인은 우화적인 이야기를 통해 절대적인 능력을 가진 운명의 신의 변덕스럽고 동시에 돌이킬 수 없는 결정에 대해 무력한 인간간의 운명을 부각시킨다. [...]

인간의 상식으로는 분명 용납되지 않는 신의 이 결정을 인간은 따를 수밖에 없다. 이것이 부조리다. [...]

시의 마지막에서 시인은 운명의 위력을 완화시키려는 의도를 보이는 듯하다. 보잘것없는 소상인을 등장시켜 프랑스 대중에 대한 경멸감을 드러낸다.(131-132)

[윤영애2]의 해설에 딱히 틀린 말은 없다.⁹¹⁾ 그러나 이 시에서 시인

90) [윤영애1]은 “우화적 전개의 이 시는 기실, 대중, 특히 프랑스대중의 우매성을 신랄하게 꼬집고 있다. 그것은 시의 마지막 구절에 잘 나타나 있다”는 간략한 주석을 달고 있다.

91) “[...] un thème éminemment baudelairien, celui de l’insondable absurdité de la

이 말하고자 했던 요체가 ‘무력한 인간의 운명’과 ‘비상식적인 신의 결정인 부조리’뿐이었을지는 의문스럽다. 『아르센 우세에게 À Arsène Houssaye』에서 밝혔듯이, 『소산문시집』 전반에 걸쳐 ‘현대 생활을 그리는 데 사용’했던 시인의 방법들, ‘추상적인 한 생활’을 재현하고 기술하는 데 사용된 그의 회화적인 방법들은 ‘보편성을 획득한 통렬한 통찰’을 보여주곤 했기 때문이다. 이런 점에서, 『악의 꽃』에 실린 「퀴테라 섬 여행 *Un voyage à Cythère*」은 산문시 「선녀들의 선물」을 해석하는 데 한 가지 시사점을 준다. 사랑의 여신에게 바쳐진 낙원, 가없는 사랑의 성소였던 한 섬이 불모의 유형지이자 처형장으로 바뀌었음을 이야기하면서, 시인은 ‘아름다움’에 대한 믿음은 이제 죄가 될 뿐이며, 그 것은 바로 이 세상이 아름다움에 대한 신앙을 사라지게 만들기 때문이라는 점을 지적한다. 산문시 「선녀들의 선물」이 주는 교훈도 이와 다르지 않을 것이다.

‘거꾸로 된 세계’는 실제 가치 혹은 추구했던 ‘이상’에 비추어 누군가를 평가하고 가치를 인정하는 세상이 아니다. 이 세상은, 누군가가 호감을 끌어 많은 인기를 누리기에, 그에게 높은 가치를 부여하는 세상일 뿐이다. 실제 가치에 의해 문학과 예술을 평가하는 것이 아니라, 반대로 높이 평가받는 것에 지극한 가치를 부여하는 ‘부조리’를 보들레르는 간파한다.⁹²⁾ 따라서 이 시를 개별적인 사안을 풍자한 단순한 알레고리로 보기는 어렵다. 시인은 한 사회를 주재하고, 모든 것을 그에 따르게 하는 기이한 메커니즘 자체를 드러나지 않는 알레고리로 만듦으로써, 당대뿐만 아니라 우리가 사는 지금 이 순간과도 다르지 않은 ‘현대 사회’에 대한 비극적인 전망 하나를 투시한다. 바로 여기에

destinée, [...]”(Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, éd. Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969, p. 263.)

92) 이와 관련해서 「1846년 미전평」에서 오라스 베르네 Horace Vernet를 두고 했던 다음과 같은 말을 떠올려볼 수 있겠다: “Cette immense popularité, qui ne durera d’ailleurs pas plus longtemps que la guerre, et qui diminuera à mesure que les peuples se feront d’autres joies, — cette popularité, dis-je, cette *vox populi, vox Dei*, est pour moi une oppression.”(OC II, p. 469)

시인의 독창성과 산문시의 새로움이 있으며, 시인과 그의 작품이 던지는 울림에 대한 충실한 번역과 깊이를 확보한 해석의 의의 또한 여기에 있을 것이다.

참고문헌⁹³⁾

1. 작품

- Baudelaire, Charles, *Petits Poèmes en prose*, éd. Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969.
- , *Oeuvres complètes I*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- , *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, L.G.F., 2003.

2. 연구 및 비평

- 김준현, “해방 전 베를렌(Paul Verlaine)의 수용 및 번역”, 『프랑스어문교육』, 32, 2009, pp. 269-291
- , “시, 번역, 주석 — 보들레르의 「가난한 자들의 죽음 La Mort des pauvres」을 중심으로”, 『불어불문학연구』, 84, 2010, pp. 149-191
- Labarthe, Patrick, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2000.
- Lloyd, Rosemary (ed.), *The Cambridge companion to Baudelaire*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- McGinnis, R., “Modernité et sorcellerie: Baudelaire lecteur du XVIII^e siècle”, *Alea : Estudos Neolatinos*, 9, n° 1, 2007, pp. 34-47.
- Scott, Maria C., *Baudelaire's Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*, Hampshire-Burlington, Ashgate, 2005.

93) 각주에서 서지 사항을 밝힌 기존 번역본들의 경우, 다시 부기하지 않음을 밝힌다.

〈Résumé〉

Étude sur la traduction coréenne des
poèmes en prose de Baudelaire (I)
– À propos des *Dons des fées*

KIM Jun-hyun

Notre but est d'examiner la réception et la traduction coréennes de l'ensemble des poèmes en prose de Baudelaire. Cette étude sur *Les Dons des fées* formera le premier volet. Dans la présente étude, nous avons tout d'abord retracé l'histoire de la réception et de la traduction des poèmes en prose de Baudelaire avant l'Indépendance. Puis, nous avons examiné les traductions parues après l'Indépendance et relevé des traits caractéristiques. Enfin, nous avons observé sept traductions des *Dons des fées* en les comparant au texte original. Dans ce parcours, nous avons tâché d'examiner les traductions parues et surtout de souligner les points à revoir pour des traductions « à venir ». Nous avons pu alors vérifier de nouveau le simple fait mais essentiel, qui est de faire accompagner la traduction des notes et des explications propres à élargir les horizons de la lecture d'un poème et à offrir en somme une meilleure compréhension.

En ce qui concerne *Les Dons des fées*, il est, certes, un texte satirique, ce qui n'est d'ailleurs pas difficile à comprendre. Mais il faut aller plus loin pour saisir des allusions et pouvoir lire la « vision » du

poète. Dans ce poème en prose, nous avons pu constater, à travers le paradoxe de donner une valeur extrême à ce qui est hautement apprécié, non à ce qui a des valeurs effectives, un regard et une vision tragique que jette « le poète de la ville » sur le monde moderne.

주 제 어 : 보들레르(Baudelaire), 파리의 우울(Spleen de Paris),
선녀들의 선물(Les Dons des fées), 산문시(poème en
prose), 번역(traduction)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

균형의 관점에서 바라본
라 폰텐의 『우화시선집』

김 지 은
(고려대학교)

| 목 차 |

- 1. 서론
- 2. 본론
 - 2.1. 등장인물을 통해 드러난 균형
 - 2.2. 균형의 공간으로서의 자연
 - 2.3. 신화사용에 나타난 균형의 관점
- 3. 결론

1. 서론

17세기 후반에 프랑스 문학에 나타난 일련의 일관된 경향¹⁾인 고전주의의 문학적 성격을 규정짓는 요소 가운데 하나는 바로 ‘규칙들 règles’이

1) 프랑스 고전주의 문학을 바라보는 관점은 시대에 따라 다른 양상을 보이며, 그 개념은 꾸준히 재정의되었다. 20세기 후반기에 진행된 고전주의 문학 연구의 주요 경향과 관점의 개괄은 Alain Génétiot, « Perspectives actuelles sur la littérature classique française », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 2006, pp. 54-56 참조. 고전주의 규칙에 대한 소개는 Henri Bénac, *Le Classicisme*, Classiques Hachette, coll. documents “France”, 1949, pp. 78-92 ; Pierre Clarac, *L'Âge classique II 1660-1680*, Arthaud, coll. Littérature française, 1969, pp. 73-84 ; René Bray, *La Formation de la doctrine classique*, Hachette, 1927, réimpri. Nizet, 1978 참조.

다. 그런데 이 규칙들은 모든 장르에 일괄적으로 적용되는 절대적인 원칙이 아닌, 일정한 대중을 즐겁게 하는 동시에 가르치기 위한 예술가들에게 권장된 사항에 가까웠다.²⁾ 특히 이러한 규칙들이 지향하는 즐거움과 교훈은 듣는 이의 마음을 움직이는 수사학과 밀접한 관련을 맺고 있기에 고전주의 문학의 규칙들은 수사학에 기반한 지침으로서 작용하는 것으로 볼 수 있으며, 고전주의 문학 텍스트에 대한 논의는 수사학에 대한 참조를 필요로 한다³⁾고 말할 수 있다.

그런데 고전주의 문학으로 분류되고 있는 방대한 작품들의 다양성⁴⁾이 보여주듯, 고전주의 문학 텍스트의 수사학은 단일함과 거리가 멀다. 규범을 이루는 규칙적인 말과 규칙의 제약을 받지 않는 자연스러운 말, 달리 말하자면 유창함의 수사학과 대화의 수사학의 양극 사이에서 진동하는 복수형의 수사학에 관한 논의가 가능한 것이다. 이에 따라 고전주의 미학은 실로 상반되는 원리들 간 일련의 풍성한 긴장을 구성하는 ‘부조화의 조화 *concordia discors*’에 기반을 두고 있다고 할 수 있다.⁵⁾ 호라티우스가 언급한 서로 다른 성격을 지닌 요소들의 결합에서 세상의 조화가 생성된다는 이 원리는 문체의 중도적 성격과 장르의 혼합에서도 발견된다. 17세기에 장려된 중간 문체 *le style moyen*의 존재는 고상함과 경박함, 현학적임과 소박함 등 대립되는 성질들 사이에 균형을 이루고자 하는 시도의 하나이며,⁶⁾ 장르의 혼합은 대립된 성질들의 공존⁷⁾으로부터 균형을 추구하려는 경향의 산물로 볼 수 있다. 따라서 ‘균형’이라는 개념이 고전주의 문학을 조망하기 위한 하나의 척도로서 기능한다고 말할 수 있을

2) Roger Zuber, *La Littérature française du XVII^e siècle*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1993, p. 9.

3) Génétiot, *op. cit.*, p. 75.

4) 규정짓는 방식과 범위가 단일하지 않는다는 점에서도 고전주의 문학의 다면적인 성격을 어렵지 않게 추정할 수 있다. 주석 1번에 언급된 자료 참조.

5) Génétiot, *op. cit.*, p. 75.

6) Alain Génétiot, *Le Classicisme*, PUF, coll. Quadrige manuels, 2005, pp. 452-454.

7) 이블테면 벨레 같은 불품없는 대상을 서사시의 영웅처럼 다루는 ‘영웅-희곡 *héroï-comique*’이나 신화를 패러디한 17세기 후반기의 뷔틀레스크 풍 작품의 경우가 이에 해당한다. (cf. Génétiot, *op. cit.*, pp. 454-459.)

것이다.

이 점은 고전주의 문학의 다양성과 자연스러움의 미학을 몸소 실천한 장 드 라 폰텐 Jean de La Fontaine에게서도 발견된다. 그의 『프시케와 큐피동의 사랑 Les Amours de Psyché et de Cupidon』(1669) 「서문 Préface」은 문체의 통일성을 통해 ‘균형’을 추구하려는 작가 정신을 암시하는데,⁸⁾ 그 때 그가 지향하는 통일성은 이질적인 요소들의 단순한 공존이 아니라 조화로운 통합을 거쳐 형성된 것과 관련된다. 그는 서로 다른 요소들의 평형적인 균형을 통해 호라티우스적 이상에 부합하는 ‘절도 un juste tempérament’에 도달하기를 지향한다.

균형에 대한 작가의 관심과 염려는 비단 이 작품에 국한되지 않는다. 1668년부터 1694년에 걸쳐 여러 차례 발표된 『우화시선집 Les Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine』⁹⁾은 우화와 시가 조화롭게 결합하고 있다는 측면에서 균형의 관점에서 고찰될 가치가 있다.¹⁰⁾ 따라서 본 연구는 균형과 조화에 대한 라 폰텐의 관심을 우화시선집에서 발견하는 것을 목적으로 하며, 이를 위해 작품의 주요 소재인 인간과 자

8) “Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d’endroits, me demandaient quelque chose d’heroïque et de relevé. D’employer l’un en un endroit, et l’autre en un autre, il n’est pas permis : l’uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons. J’avais donc besoin d’un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là ; il me fallait réduire dans un juste tempérament.” (Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes* II : *Œuvres diverses*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 123. 이하 OD라 표기.)

9) 『우화시선집』의 첫 번째 작품집은 1668년, 두 번째 작품집은 1678-1679년 그리고 마지막 작품집은 1694년에 발표된다.

10) 라 폰텐은 『우화시선집』(1668)의 「서문 Préface」에서 소크라테스가 죽기 직전 감옥에서의 일화를 예시로 들며, “진실”과 “시”의 절충을 찾아낸 결과로서 우화시를 제시한다. “Il n’y a bonne poésie sans harmonie ; mais, il n’y en a point non plus sans fiction ; et Socrate ne savait que dire la vérité. Enfin il avait trouvé un tempérament. C’était de choisir des fables qui continssent quelque chose de véritable, telles que sont celles d’Ésope. Il employa donc à les mettre en vers les derniers moments de sa vie.” (Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes* I : *Fables et Contes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 6. 이하 O라 표기.)

연의 문제를 살펴볼 것이며, 여기에는 우화와 결합된 신화의 양상에 대한 분석도 포함될 것이다.

2. 본론

2.1. 등장인물을 통해 드러난 균형

『우화시선집』에 등장하는 ‘인간’의 속성을 살펴보기에 앞서, 우화 장르에서 소재로서의 ‘인간’이 갖는 의미를 간략히 살펴볼 필요가 있다.¹¹⁾ 본래 우화 장르의 기본 구성 요소인 교훈은 인간 사회를 향한 전언으로, 인간에 대한 관점을 드러낸다. 고대 우화 장르를 차용한 우화시 역시 비록 동물을 전면에 내세우지만, 기저에는 인간의 속성에 대한 탐구가 자리한다. 우화시를 분석하는 과정에서 주요 소재로서 동·식물보다 인간에 주목할 이유가 여기에 있다. 통계적 수치가 등장인물의 비중을 전적으로 반영한다고 말하기는 어렵지만, 작품집 전체에서 동물보다 인간의 등장횟수가 더욱 빈번하다는 사실¹²⁾과 시대상을 반영하는 직업군과 다양한 연령대의 군상이 묘사된다는 점은 인간에 대한 작가의 깊은 관심을 대변한다.

작가가 자신의 시론과 의도를 표명하는 서문과 권두 우화시¹³⁾에서는 ‘인간’의 위상과 이에 대한 라 폰텐의 관점을 엿볼 수 있다. 첫 번째 작품집의 권두 우화시들 중 하나인 『나무꾼과 메르큐리우스 Le Bûcheron et Mercure』에서 그려진 방대한 시적 세계는 각기 일정한 역할을 맡은 신,

11) 여기서 인간은 특정한 인물로 등장하는 것이 아니라, 한 종족을 대표하는 ‘homme’으로 주로 지칭되는 보편적인 성격을 지닌 인물이다.

12) Pierre Bornecque, *La Fontaine Fabuliste*, SEDES, 1983, p. 125.

13) ‘권두 우화시’는 『우화시선집』을 구성하는 총 열두 권의 우화책 livre의 첫머리에 위치한 작품을 지칭한다. 왕족이나 귀족 혹은 작가의 친구 등 특정 인물에게 헌정된 경우, 권두 우화시의 도입부에 헌정 받는 인물에게 직접 전하는 말이나 그와 관련된 내용이 자리한다. 헌정되지 않는 권두 우화시에서는 주로 작가의 입장과 시론을 직접적으로 다룬다.

인간, 동물로 구성되어 있다.¹⁴⁾ 제우스가 “다른 자와 마찬가지로”인 이곳에서 구성 요소들은 수직적인 위계질서가 아닌, 공존 관계를 맺고 있다. 즉, 우화시에서 인간은 초월적인 신과 야생의 동물과 ‘마찬가지’의 지위를 갖고 있으며, 신화 속 신들과 우화 장르에서의 동물들처럼 극의 전개를 주도적으로 이끌어 나가는 역할을 한다. 우화시에서 인간이 차지하는 비중을 가늠했을 때 『서문』의 분량이 “일반적 길이를 한참 넘기”¹⁵⁾고 있음에도 불구하고, 작가는 그 기원과 속성을 밝혀두지 않을 수 없었다.

동물들의 속성과 각양각색의 특징이 여기서 표현된다. 결국 우리들의 속성과 특징 역시 마찬가지인데, 우리가 비이성적인 피조물들 가운데 좋은 것과 나쁜 것을 지닌 축소판이기 때문이다. 프로메테우스가 인간을 창조하려고 했을 때, 그는 각 짐승들로부터 주요한 성질을 취했다. 서로 다른 이 부분들로부터 그는 우리 인류를 만들었고, 소세계라 불리는 이 작품을 만들었다. 이처럼 우화들은 우리 모두가 묘사된 한 폭의 그림이다.¹⁶⁾

프로메테우스가 만들어낸 최초의 인간은 세상에 존재하는 다양한 동물들의 각기 주된 특성들이 취합된 존재이다.¹⁷⁾ 좋고 나쁜 성질들은 인간

14) “Hommes, Dieux, Animaux, tout y fait quelque rôle : / Jupiter comme un autre, Introduisons celui / Qui porte de sa part aux Belles la parole” (vv. 29-31, 『나무꾼과 메르큐리우스』, OC, p. 178.)

15) “J’ai déjà passé la longueur ordinaire des préfaces ; cependant je n’ai pas encore rendu raison de la conduite de mon ouvrage.” (『서문』, OC, p. 9.)

16) “Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l’abrégé de ce qu’il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée voulut former l’homme, il prit la qualité dominante de chaque bête. De ces pièces si différentes il composa notre espèce, il fit cet ouvrage qu’on appelle le petit monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint.” (『서문』, OC, pp. 8-9.)

17) 프로메테우스가 여러 종류의 동물들의 몇몇 성질들을 취해 인간을 창조했다는 착상은 호라티우스의 『오드 Odes』(I, 16)로부터 차용한 것이다. 라 폰텐이 언급하는 소우주 개념과 접목된 프로메테우스 신화를 비옹 달레브레 Vion d’Alebray의 작품에서 보다 정확하고 근사한 표현으로 접할 수 있다. 소우주의 개념은 작가가 활동하던 시

내에서 충돌 없이 공존한다. 즉, 본래 인간은 이질적인 요소들이 조화를 이룬 세상을 함축적으로 품고 있는 ‘작품’이나 다름없었다. 라 폰텐은 태고의 인간이 지녔던 균형과 조화의 속성을 망각하지 않고, 이를 담아내기 위해 적절한 화폭으로서 우화를 선택한다. 신화적 기원이 전하는 바와 달리, 우화시에서 인간은 주로 허영과 탐욕, 무지, 이기심, 폭력성 등과 같이 내면의 조화와 균형을 잃은 모습을 드러낸다.

두 번째 작품집의 권두 우화시 중 하나인 『인간과 뱀 L'Homme et la Couleuvre』에서 연속되는 동물들의 발언은 인간의 이기적인 모습을 증언한다.

인간이 뱀을 보았다.
 그가 말했다. 이런 나쁜 놈! 나는 온 세상에 즐거움
 작업을 하러 가야겠다.
 이 말에, 사악한 동물은
 (내가 말하려는 것은 바로 뱀이다,
 인간이 아니라, 쉽게 혼동될 수 있다.)
 이 말에, 뱀은, 잡히도록 내버려두어졌고,
 붙잡혀, 자루 속에 넣어졌고, 최악이었던 건,
 그가 유죄이든 아니든 간에, 그의 죽음이 결정되었다.¹⁸⁾
 [...]
 배은의 상징, 나쁜 자들에게 잘 해주기,
 그것은 어리석은 일이다, 그러니 죽어라. 네 분노와 네 이빨이

대에 이미 진부해진 만큼, 대중 서적과 예언서에서도 드물지 않게 발견된다. (Jean de La Fontaine, *Fables choisies mises en vers*, Introduction, notes et relevé de variantes par Georges Couton, Garnier Frères, coll. Classique Garnier, 1962, p. 407.)

- 18) “Un Homme vit une Couleuvre. / Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une oeuvre / Agréable à tout l'univers. / À ces mots, l'animal pervers / (C'est le Serpent que je veux dire, / Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper), / À ces mots, le Serpent, se laissant attraper, / Est pris, mis en un sac, et, ce qui fut le pire, / On résolut sa mort, fût-il coupable ou non, / [...] / Symbole des ingrats, être bon aux méchants / C'est être sot, meurs donc : ta colère et tes dents / Ne me nuiront jamais.” (vv. 1-9, 12-14. 『인간과 뱀』, OC, p. 393.)

나를 절대로 해치지 못할 것이다.

인간은 뱀을 보자마자 일말의 성찰 과정 없이 ‘나쁜’ 존재라 단언한다. 뱀을 보는 인간의 시선은 이 동물이 지닌 여러 가지 성질들을 모두 간파하지 못하고 오직 사악한 면만을 보는 편협한 양상을 띤다. 뱀을 포획한 건 인간의 주도적인 행동이 아니라 그의 ‘말 mots’이다. 그의 말이 끝나자마자 바로 뱀이 잡힌다. 대상을 단면적으로 보는 인간의 언어는 사악한 동물을 멈추게 만들고, 뱀의 유죄 여부에 상관없이 죽음에 이르도록 한다. 인간은 임의적인 판단에 따라 뱀을 악덕과 배운의 상징으로 판단하고, 이를 곧바로 제거하는 일이 세상을 즐겁게 할 작업이라 여긴다.

인간은 뱀을 자신과 대척점에 있는 존재로 인식하지만, 그가 맹목적으로 비난하는 뱀의 ‘나쁜’ 속성은 인간에게서도 발견된다. 『서문』에 언급된 신화에 따라 온갖 짐승들의 특성들로 이뤄진 인간은 동물과 크게 다르지 않으며, 인간과 뱀이 공통적으로 “사악한 동물 l’animal pervers”로 지칭된다는 점은 5-6행에 첨가된 서술에서 추정 가능하다.¹⁹⁾ 또한 뱀의 배운에 대한 비난은 근거가 빈약한 것으로 드러난다.²⁰⁾ 즉, 뱀이 유해하고 위험한 적대적인 존재라는 인간의 판단은 각자의 내면에 다양한 성질들이 공존하고 있음을 모르는 데서 연유한다. 내재된 다양성과 조화로운 성질에 무지한 인간은 뱀과 자신 사이에 맺고 있는 유기적인 관계에 대해서도 인지하지 못한다.

인간의 맹목은 비단 뱀을 상대할 때만 드러나는 것이 아니다. 인간이

19) Jean Dominique Biard, *Le Style des fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1969, p. 161.

20) 여기서 뱀의 ‘배운 ingrat’은 첫 번째 작품집의 『농부와 뱀 Le Villageois et le Serpent』(OC, p. 227)의 마지막 구절(“Il est bon d’être charitable ; / Mais envers qui, c’est là le point, / Quant aux ingrats, il n’en est point / Qui ne meure enfin misérable.”)을 어렵스럽게 환기시키기도 한다. 이 우화시에서는 농부가 겨울날 얼어 있는 뱀을 집으로 가져온 후, 온기에 깨어난 뱀이 공격을 시도하자 도끼로 토막내어 죽인다. 『농부와 뱀』의 마지막 부분은 뱀의 ‘배운’에 대한 비난보다는, 분별 없이 자비를 베풀어 결국 끔찍한 결과를 가져온 농부의 어리석음을 지적하고 있다. 이 외에 인간이 뱀이 배운함을 비난할 근거는 『우화시선집』 안팎에서 찾아보기 힘들다.

암소와 소를 각각 지칭하는 “허튼소리나 떠벌리는” “정신 빠진 자”, “거창한 말들을 찾아” “장광설이나 늘어놓는 자”²¹⁾ 등의 표현은 각 존재가 내면에 품고 있는 풍요로운 다양성을 바라보지 못하는 시야의 협소함을 재차 드러낸다. 세상의 조화로운 질서를 망각한 인간에게 다른 존재들은 공존하는 대상이 아닌, 착취하고 지배하는 대상으로 인식된다. 『숲과 나무꾼 La Forêt et le Bûcheron』에 등장하는 인간은 한낱 나무꾼에 불과하지만, 『인간과 뱀』에서처럼 균형의 감각을 상실한 보편적 인간의 한 전형으로 남는다.

한 나무꾼이 제 도끼를 박아놓았던
나무 자루를 부러뜨렸다던가 잃어버렸다던가 하더라.
이 손실을 금방 채워지지 못해
숲은 한동안 피해를 입지 않을 수 있었다.
그 인간은 결국 숲에게 아주 공손히 간청했다.
또 다른 자루를 만들기 위한
나뭇가지 딱 한 조각을 살짝
가져갈 수 있도록 내버려달라고.
그는 다른 데 가서 제 밥벌이를 씹먹을 거라 했다.
각자가 그 연륜과 정취를 지닌
저 술한 참나무와 소나무를 내버려 둘 거라 했다.
순진한 숲은 그에게 다른 무기를 내준다.
숲은 그것을 후회했다. 그 자는 쇠도끼에 자루를 끼운다.
이 가증스런 자는 그것을
자신에게 은혜를 베풀어 준 숲에서
귀중한 장식들을 잘라내는 데 사용할 따름이다.²²⁾

21) “L’Homme tout étonné d’une telle sentence / Dit au Serpent : Faut-il croire ce qu’elle dit ? / C’est une radoteuse, elle a perdu l’esprit. / Croyons ce Boeuf. Croyons, dit la rampante bête. / (...) / Ainsi parla le Boeuf. L’Homme dit : Faisons taire / Cet ennuyeux déclamateur ; / Il cherche de grands mots, et vient ici se faire, / Au lieu de d’arbitre, accusateur.” (vv. 47-50, 63-66. 『인간과 뱀』, OC, p. 394.)

22) “Un Bûcheron venait de rompre ou d’égarer / Le bois dont il avait emmanché sa

도끼에 끼울 나무 자루를 잃어버린 나무꾼은 숲에게 자세를 낮춰 ‘아주 공손히’ 간청한다. 자유간접화법으로 서술된 온화한 방식의 말하기는 인간의 본래 의도를 온전히 드러내지 않는다. 이내 나무꾼의 부드러운 태도 이면에 은폐되어 있던 인간의 ‘가증스런’ 속성이 밝혀진다. 그는 숲이 베푼 호의를 숲을 파괴하는 배운으로 되갚는다. 연륜과 정취를 지닌 나무들은 인간에게서 ‘밥벌이’로 혹은 ‘무기’로서 소비되지만, 벌목 행위가 인간의 일방적인 이득으로 귀결되지 않는다. 그가 파괴하는 숲은 자신의 삶의 기반을 이루는 나무들로 구성되어 있고 인간과 숲 사이에는 비가시적인 공생 관계가 존재하기 때문이다. 결국 그가 파괴하는 것은 숲뿐만 아니라 제 삶까지 포함된 세상 전체인 것이다. 무지한 인간의 폭력 행위는 세상의 구성 요소들을 파멸에 이르게 하는 참혹한 비극을 낳는다.

인간은 설득될 수 있음을 나쁘게 여기고,
무슨 수를 써서라도 소송에 이기길 바랐다.
이 자들의 말을 듣고 있더니, 그가 말하길, 나는 무척 선하다.
곧바로 자루와 뱀을 그는
벽에 쳤다. 그가 짐승을 죽였던 것처럼.²³⁾

인간은 자신에게서 ‘선한 bon’ 성질만을 인지하고, 그 외의 속성들을 언급하는 다른 의견을 받아들이지 못한다. 세상의 만물이 서로 유기적인

cognée. / Cette perte ne put si tôt se réparer / Que la Forêt n'en fût quelque temps épargnée. / L'Homme enfin la prie humblement / De lui laisser tout doucement / Emporter une unique branche, / Afin de faire un autre manche. / Il irait employer ailleurs son gagne-pain : / Il laisserait debout maint chêne et maint sapin / Dont chacun respectait la vieillesse et les charmes. / L'innocente Forêt lui fournit d'autres armes. / Elle en eut du regret. Il emmanche son fer. / Le misérable ne s'en sert / Qu'à dépouiller sa bienfaitrice / De ses principaux ornements.” (vv. 1-16. 『숲과 나무꾼』, OC, p. 487.)

23) “L'Homme trouvant mauvais que l'on l'eût convaincu, / Voulut à toute force avoir cause gagnée. / Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là. / Du sac et du Serpent aussitôt il donna / Contre les murs, tant qu'il tua la bête.” (vv. 79-83. 『인간과 뱀』, OC, p. 395.)

관계를 맺는 것처럼 그의 내면에도 여러 가지 성질들이 조화롭게 공존한다는 점을 그는 애써 외면한다. 이런 측면에서 그의 ‘듣기’는 편협한 시선처럼 상대에 대한 온전한 이해에 이르지 못하는 피상적인 접촉으로 그친다. 자신과 다른 이들의 관계를 선과 악의 이분법적 구도로 인식하기 때문에, 인간은 수단과 방법을 불문하고 자신이 원하는 바를 관철시키려는 강력한 의지를 내비친다. 자루 속에 담긴 뱀은 벽에 부딪혀 파멸에 이른다. 조화에 무감각한 인간의 말은 편협한 인식을 둘러싼 장벽과도 같아 상대를 소멸한 상태나 다름 없게 만든다. 세상과 만물에 내재된 균형에 무지한 인간 앞에서, 동물과 식물은 짓밟히고 꺾여나간다. 이 폭력은 세계 전체에 해를 입히며, 인간도 결코 예외는 아니다.

『인간과 뱀』을 비롯한 두 번째 작품집이 고발한 인간의 그릇된 면면은 세 번째 작품집의 권두 우화시 『오디세우스의 동료들 Les Compagnons d'Ulysse』에서 재차 확인된다. 키르케의 마법으로 인해 동물들로 변신한 인간들은 오디세우스의 회유에도 불구하고 동물인 “상태를 바꾸길 원치 않는다.”²⁴⁾ 이 동물들은 임의적인 잣대로 가치 판단을 하고 자신의 행동을 합리화하는 인간의 어리석음을 지적한다. 인간의 모습에서 벗어난 후에야 비로소 그들은 자연과 자유를 누리는 ‘지극한 열락’을 향유할 수 있었다.²⁵⁾ 인간으로 되돌아가자는 오디세우스의 제안은 만물이 지닌 다양성을 간과하지 못하는 상태, 달리 말해 좁은 인식의 틀 안에 스스로 속박하는 것이나 다름없다.²⁶⁾ 원전과 달리 우화시는 오디세우스가 모든 동물들로부터 거부당하는 데서 끝을 맺는다.²⁷⁾

24) 사자, 곰, 늑대로 변한 자들은 모두 오디세우스에게 대꾸할 때, “Je ne veux point changer d'état”로 말을 끝맺는다.

25) “Ulysse fit à tous une même semonce ; / Chacun d'eux fit même réponse, / Autant le grand que le petit. / La liberté, les bois, suivre leur appétit, / C'était leurs délices suprêmes” (vv. 99-103. 『오디세우스의 동료들』, OC, p. 453.)

26) “Ils[tous les compagnons métamorphosés] croyaient s'affranchir suivant leurs passions ; / Ils étaient esclaves d'eux-mêmes.” (vv. 105-106. 『오디세우스의 동료들』, OC, p. 453.)

27) 키르케의 섬에 머무르게 된 오디세우스와 그 동료들의 이야기는 원래 호메로스의 『오디세이아』 10장에 언급된 부분이다. 우화시에서 오디세우스와 여러 동물들로 변

『우화시선집』 전반에 걸쳐 빈번하게 등장하는 자연의 섭리를 외면한 인간의 초상은 단순히 풍자와 비난의 대상이거나 혼계를 목적으로 한 것이 아니다. 이는 세상에 내재된 조화를 망각한 인간에 대한 경고이면서, 태초의 균형 감각을 되찾길 바라는 작가의 우회적인 전언이다. 그는 인간이 초래한 불균형을 바로잡을 수 있는 단초를 인간 내면으로부터 발견한다. 그것은 다름 아닌 인간의 분별력, 즉 ‘이성’이다.²⁸⁾ 때문에 자신의 외침이 허공 속에 사라져 진력난다 할지라도, 라 폰텐이 희망을 버리지 않고 자연의 안락함을 파괴하는 인간에 대한 노래를 멈출 수 없는 것이다.²⁹⁾ 인간을 향한 시인의 애정과 관심은 그의 노래를 지속할 수 있는 원동력으로 작용하고, 균형과 조화를 추구하는 움직임으로 이어진다.

2.2. 균형의 공간으로서 자연

『우화시선집』에서 다뤄지는 다양한 소재들 중에서 ‘자연 nature’이 지닌 위상은 결코 낮지 않다.³⁰⁾ 자연을 다루는 방식은 우화시가 고대 우화와 차별되는 지점이기도 하다. 아이소포스를 비롯한 고대 우화시인들의 다소 건조한 묘사 방식과 달리, 라 폰텐은 자연을 다루면서 생동하는 모습을 그려내고 이에 대한 개인적 감정을 드러내기를 주저하지 않는다.³¹⁾ 우화에서 일반적으로 부차적인 배경에 지나지 않았던 산이나 강, 바다와

신한 동료들이 대립하여 세 번의 대화를 나누는 구도는 장-바티스트 젤리 Jean-Baptiste Gelli로부터 차용한 것이다. 라 폰텐의 작품에서 오디세우스는 세 번 모두 거절당하는 데 반해, 젤리에게서는 마지막 동물인 코끼리가 인간으로 변신하는 데 찬성한다. (cf. OC, p. 1274.)

28) “On en use ainsi chez les grands. / La raison les offense : ils se mettent en tête / Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens, / Et serpents.” (vv. 84-87. 『인간과 뱀』, OC, p. 395.)

29) “Je suis las d’en parler ; mais que de doux ombrages / Soient exposés à ces outrages, / Qui ne se plaindrait là-dessus ! / Hélas ! j’ai beau crier et me rendre incommode.” (vv. 21-24. 『숲과 나무꾼』, OC, p. 487.)

30) 여기서 ‘자연’은 17세기에 모방의 대상으로 지목되었던 추상적 개념이 아닌, 작품의 소재로 사용된 실체를 가진 생물들과 무생물들로 이루어진 외부 환경으로 한정된다.

31) René Bray, *Les Fables de La Fontaine*, Nizet, 1946, p. 92.

같은 자연 공간과 기상 현상이 『우화시선집』에서는 구체적인 움직임을 구사하는 인물로서 등장하여 특유의 생기를 지닌다는 점을 고려해보면, 작품집의 특징적인 소재로서 자연의 중요성을 간과할 수 없다.

자연에 대한 생생한 묘사와 이에 대한 감정 표현은 비단 우화시에 한정되지 않는다. 푸케가 실각당한 당시 유배당한 친척 자나르 Jannart와 동행하면서 라 폰텐이 작성한 서한 『리무쟁 지방 여행기 *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*』에는 자연 풍경에 대한 생동감 넘치는 묘사와 그의 감상이 기록되어 있다. 부인에게 보낸 일련의 이 서한들은 우화시에서 자연을 그린 몇몇 표현을 직접적으로 연상시키기도 한다.³²⁾

라 폰텐의 작품들 중에서도 『우화시선집』에서 특징적으로 나타나는 자연 묘사에 대하여, 다수의 문학사가와 연구자들은 고향인 샹파뉴 Champagne 지역의 샤토-티에리 Château-Thierry에서 아버지의 뒤를 이어 맡았던 치수삼림감독관 Maître des eaux et des forêts 직책과의 연관성을 지적한다. 작가의 유년기와 청년기에 대한 전기적 자료와 전문적 연구가 절대적으로 부족함에도 불구하고, 이 시기에 자연 환경으로부터 받았을 정신적 만족감과 작품에 대한 영감을 확인하는 연구자도 있다.³³⁾ 전기적 사실에 기반하여 자연을 작가의 개인적 애정의 대상으로 보는 관점은 우화시에서의 자연의 속성을 온전하게 파악하기에는 한계가 있다. 작품 내에서 포착되는 자연에 보다 초점을 맞출 필요가 있다.

『우화시선집』의 자연을 논할 때 첫 번째 작품집에 수록된 『참나무와 갈대 *Le Chêne et le Roseau*』는 풍광에 대한 묘사의 생동하는 이미지, 이를 테면 바람으로 수면에 주름지는 물가, 굴뚝새의 무게를 힘겨워하는 갈대, 마디가 많고 녹음이 우거진 참나무가 심어진 강변이 등장하는 특징적 경관 때문에 자주 언급된다. 생명력 넘치는 묘사가 전원에서 수집된 이미지로 작가가 자연을 사랑하고 관찰한 결과라는 관점³⁴⁾은 작품집 전

32) 『리무쟁 지방 여행기』와 우화시의 표현 사이의 연관성에 대해서는 Noël Richard, *La Fontaine et les Fables du deuxième recueil*, Nizet, 1972, p. 77을 참조.

33) *Ibid.*, p. 77.

반에 걸쳐 등장하는 자연에 대한 표현력과 애정을 근거삼아 라 폰텐을 당대 가장 독창적인 작가의 반열에 올려놓는다.³⁵⁾ 특징적인 자연 묘사에 전적으로 의존하는 분석은 우화시에서 자연이 차지하는 독립적인 위상과 의미를 파악하는 데 한계를 보인다. 생생한 이미지를 환기시키는 인상적인 몇몇 표현에 앞서 작품의 대부분을 차지하는 참나무와 갈대의 대화에 더 많은 주의를 기울일 필요가 있다.

참나무는 어느 날 갈대에게 말했다.
 네가 자연을 탓할 만도 하다.
 굴뚝새 한 마리도 네겐 무거운 짐이니.
 느닷없이 수면을 주름지게 하는
 가장 미약한 바람도
 너에게 머리를 숙이도록 강요한다.
 하지만 코카서스 산에 비견되는 나의 머리는
 태양 광선을 가로막는 데 그치지 않고,
 태풍의 위력에 맞선다.
 [...]
 그렇지만 너는 대개
 바람의 왕국의 축축한 구석에서 태어나곤 하더라.
 자연은 내가 보기에 너에게 꽤 불공정한 듯하다.³⁶⁾

작품 전체 분량의 반을 차지하는 참나무의 말은 서사시를 연상시키는

34) Bray, *op. cit.*, p. 93.

35) *Ibid.*, p. 96.

36) "Le Chêne un jour dit au Roseau : / Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ; / Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau, / Le moindre vent qui d'aventure / Fait rider la face de l'eau, / Vous oblige à baisser la tête : / Cependant que mon front, au Caucase pareil, / Non content d'arrêter les rayons du soleil, / Brave l'effort de la tempête, / Tout vous est aquilon ; tout me semble zéphir, / [...] / Mais vous naissez le plus souvent / Sur les humides bords des Royaumes du vent, / La Nature envers vous me semble bien injuste." (vv. 1-10, 15-17. 『참나무와 갈대』, OC, p. 64.)

현학적 표현과 장문의 구성 형식을 취한다. 사용된 어휘 상당수는 평상시 친숙한 대화에 사용되는 고전수사학에서의 ‘일상어 sermo quotidianus’와는 거리가 먼 비유적인 언어와 암시적인 표현을 주로 선호하는 참나무의 경향을 드러낸다.³⁷⁾ ‘높지’를 “태양 광선을 가로막기”로 표현하고, 바람을 신화 속 ‘북풍’과 ‘미풍’으로 부른다. 갈대의 머리를 ‘tête’로 부르는 반면, 제 이마를 코카서스 산에 비유하고 자신의 머리는 고전 비극과 서사시의 숭고한 문체의 전통에 따라 ‘front’로 칭한다.³⁸⁾ 이렇게 화려한 수사로 장식된 장황한 참나무의 말은 엄숙한 분위기를 연출하여 상대방을 압도하려는 의도를 드러낸다.

참나무는 제 고유의 문체로 자연의 속성에 대해 논한다. 그가 말하는 자연은 갈대에게 열등한 조건을 제공한 데 반해 참나무에게는 신화적 외양과 위력을 부여하여 불균형을 초래하는 공간이다. 높에서 자라나 굴뚝새 한 마리도 이기지 못하는 갈대의 약골과 근방에 넓은 그들은 드리우는 참나무의 상반된 외양은 불평등한 질서를 반영한 것처럼 보인다. 즉, 자연은 물리적 우세함이 우위를 점하는 질서에 지배되는 ‘불공정한’ 공간으로서 인식된다. 그러나 여기서 자연의 편향성의 근거가 되는 참나무가 지닌 위력의 실체가 불분명하다. 갈대의 힘은 비록 미약하더라도 ‘être’로 서술되는 실재하는 힘인 반면, 참나무의 경우 ‘sembler’로 서술되어 존재 여부가 확실하지 않다. 이어지는 갈대의 말도 이런 의심을 뒷받침한다.

이에 갈대가 대답했다. 너의 동정은
좋은 천성으로부터 나왔구나. 그렇지만 그 걱정을 하지 말아라.
내게 바람은 네가 두려워하는 것보다는 덜 무섭다.
나는 휘어지면서도 부러지지 않는다. 너는 지금까지
바람의 가공할만한 타격에 맞서
등을 굽히지 않고 버텼다. 하지만 끝을 기다려보자.³⁹⁾

37) Jule Brody, *Lectures de La Fontaine*, Rookwood Press, 1994, p. 17.

38) *Ibid.*, loc. cit.

39) “Votre compassion, lui répondit l’Arbuste, / Part d’un bon naturel ; mais quittez

비교적 적은 분량을 차지한 갈대의 말은 수식어를 거의 사용하지 않는 소박하고 간결한 문체로 짧은 명령문을 활용하여 메시지를 극도로 압축하고 화자의 단호함과 강인함을 보여준다. 갈대의 ‘휘어지는’ 능력은 미풍도 ‘태풍’으로 받아들이 정도로 힘 없는 약체라는 인상을 주지만 동시에 외풍을 견디고 ‘부러지지 않’도록 해준다. 내구력과 유연성을 갖춘 덕분에 갈대는 내면에 연약함과 강인함이라는 상반된 성질들을 동시에 지닌다.

갈대는 ‘자연’에 관해 직접 논하지 않는다. 그러나 참나무처럼 첫 문장에서 상대에 대해 말하면서, 어원상 ‘nature’을 연상시키는 어휘인 ‘naturel’을 사용한다. 자신의 문장에 ‘nature’을 그대로 쓰지 않는 갈대는 참나무가 인식했던 자연을 우회적으로 거부한다. ‘naturel’을 수식하는 시어 ‘bon’은 본래 지닌 긍정적인 의미에 반해, 맥락상 부정적인 의미를 내포한다. 한 어휘 내에 상반된 두 의미는 어느 한 쪽이 우세하지 않은 채 조화를 이루며 메시지를 에둘러 전달한다. 즉, 갈대는 참나무의 자연관에 대해 직접적으로 접근하지 않고, 반어조로 비난하는 완곡한 방식을 택한다. 이러한 맥락에서 갈대가 인식하는 자연은 참나무가 제시했던 것과는 달리 불균형한 공간이 아님을 추정할 수 있다.

그가 이 말을 했을 때,
수평선 끝에서부터
북쪽이 그 때까지 제 뱃속에서 꺼냈던
아이들 가운데 가장 끔찍한 것이 맹렬하게 달려왔다.
나무는 잘 버틴다. 갈대는 구부러진다.
바람이 제 힘을 두 배로 가하자,
그 머리가 하늘 가까이에 있었고,

ce souci. / Les vents me sont moins qu'à vous redoutables. / Je plie et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici / Contre leurs coups épouvantables / Résisté sans courber le dos ; / Mais attendons la fin.” (vv. 18-24. 『참나무와 갈대』, OC, p. 64.)

그 발은 죽음의 제국에 닿아있었던
나무가 뿌리 뽑힌다.⁴⁰⁾

갈대의 말이 끝나고 거센 바람이 불어온다. 즉, 온유한 갈대의 언어가 자연을 움직이는 동력으로 작용한다. 위엄을 과시했던 참나무는 자연의 작용에 무력하게 뿌리 뽑힌다. 하늘과 땅에 각각 닿아있던 몸통이 뒤집어진 모습은 참나무가 인식하던 자연과 세계관이 전복된 모습을 상징적으로 보여준다. 참나무와 함께 불균형이 지배하던 세계는 파괴된다. 우화시의 자연은 편향적이고 경직된 공간이 아닌, 대립된 성질들도 양립 가능한 조화로운 양상을 띤다. ‘구부러지는’ 능력, 즉 약한 외양과 건디는 내면의 힘이 충돌 없이 이루는 균형이 성립되는 것이다. 자연의 활동을 묘사하는 문장에서도 과장(25-27행)과 소박함(28행)이 공존하는 양상이 포착된다. 『참나무와 갈대』에서 제시된 자연은 다른 우화시에서도 볼 수 있다.

두 번째 작품집에 수록된 우화시 한 편의 제목은 중용을 준수하라는 의미로 통용되는 오래된 격언인 ‘지나침 없이’이다.⁴¹⁾ 이 작품에 등장하는 피조물들은 옛 경구를 어기고 절제하지 못하는 행태만을 보인다. 자연이 무절제한 행동양식을 갖춘 피조물들로 구성되어 있음에도 불구하고, “자연의 주인 maître de la nature”이 부여한, 본래 속성은 ‘지나침 없는’ 중용에 가깝다. 화자의 회의적 어조에 드러나는 극단성이 드러난 자연에 대한 부정적인 시각 이면에는 자연의 중도적 질서로의 회복이 쉽게 이뤄지지 않는다는 점이 암시된다.⁴²⁾

40) “Comme il disait ces mots, / Du bout de l’horizon accourt avec furie / Le plus terrible des enfants / Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs. / L’Arbre tient bon ; le Roseau plie. / Le vent redouble ses efforts, / Et fait si bien qu’il déracine / Celui de qui la tête au ciel était voisine, / Et dont les pieds touchaient à l’empire des morts.” (vv. 24-32, 『참나무와 갈대』, OC, pp. 64-65.)

41) 그리스어로 ‘Μηδὲν ἄγαν’, 라틴어로는 ‘Ne quid nimis’로 표현되는 이 경구는 널리 알려진 “너 자신을 알라. Connais-toi toi-même”와 함께 델포이 신전 박공에 쓰여 있었다고 전해진다. (cf. *Fables*, Édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. Pochothèque, 1995, p. 926.)

42) “Je ne vois point de créature / Se comporter modérément. / Il est certain

밀은, 금발의 케레스 여신의 풍요로운 선물로,
 지나치게 무성해 곧잘 자주 농지를 메마르게 한다.
 에사로 뺏어나가 여분이 남아돌고,
 지나치게 넉넉히 자라나,
 밀은 제 과실로부터 양분을 빼앗는다.
 나무는 이보다 덜하지 않는다. 그만큼 풍요는 즐거움을 줄 수
 있다.
 밀을 바로잡고자, 신이 양들에게
 넘쳐나는 수확물을 배어내도록 했다.
 양들은 온통 가로지르며 뛰어들었고,
 전부 망가뜨렸고, 전부 뜯어먹었다.
 그 결과 하늘이 늑대들에게 양 몇 마리를
 잡아먹도록 했고, 늑대들은 양들을 모조리 잡아먹어버렸다.
 그렇지 않았다 해도 최소한 그렇게 하려고 했다.⁴³⁾

『지나침 없이 Rien de trop』에 그려진 자연 속 밀의 성장은 농지를 피
 폐하게 하고 결실은 제대로 맺지 못할 정도로 과도하게 진행된다. 밀의
 무절제는 단순히 황폐로 귀결되는 데 그치지 않고, 양적 풍부함을 통해
 ‘즐거움’을 가져다준다. 즉, 밀의 지나친 성장은 즐거움이 주는 효용을 얻
 기 위한 자발적인 움직임으로서, 대지에 뿌리 내린 밀과 나무로부터 적극
 적인 운동성을 끌어낸다. 밀의 적극적인 동작들에서 드러나는 이기적인
 속성과 야만성 이면에는 “금발의 케레스 여신의 선물”로서 인류에게 진요

tempérament / Que le maître de la nature / Veut que l'on garde en tout. Le fait-on ? Nullement. / Soit en bien, soit en mal, cela n'arrive guère.” (vv. 1-6, 『지나침 없이』, OC, p. 367.)

43) “Le blé, riche présent de la blonde Cérès / Trop touffu bien souvent épuise les guérets : / En superfluités s'épandant d'ordinaire, / Et poussant trop abondamment, / Il ôte à son fruit l'aliment. / L'arbre n'en fait pas moins ; tant le luxe sait plaire. / Pour corriger le blé, Dieu permit aux moutons / De retrancher l'excès des prodiges moissons. / Tout au travers ils se jetèrent, / Gâtèrent tout, et tout broutèrent ; / Tant que le Ciel permit aux loups / D'en croquer quelques-uns : ils les croquèrent tous ; / S'ils ne le firent pas, du moins ils y tâchèrent.” (vv. 7-19, 『지나침 없이』, OC, p. 367.)

한 식물이 지나는 고귀한 속성을 간직하고 있다.

밀의 과도한 성장을 억제하기 위해 투입된 양 또한 무절제하게 움직인다. 반복되는 시어에서 과격한 동작의 극단적 성격이 드러난다. 양을 바로잡기 위해 이어서 등장한 늑대 역시 정도를 지키지 않는다. 그렇지만 파괴적인 동작을 지속한 양과 달리, 늑대의 경우에는 적극성이 드러나지 않으며 실제 행동 여부도 불확실하게 서술된다. 고대 우화나 민담에서 자주 등장하는 양과 늑대 사이의 먹이-포식자 관계 특유의 긴장감이 형성되어 있지 않다. 『우화시선집』 내에서도 희생자⁴⁴⁾나 제물⁴⁵⁾ 또는 늑대의 먹잇감⁴⁶⁾으로서 유약한 성격으로 주로 묘사되었던 양이 오히려 과격함과 난폭함을 드러내는 반면, 음흉하고 포악한 인물의 상징인 늑대는 미적거리는 모습을 보인다. 그렇기 때문에 밀의 경우와 마찬가지로 양과 늑대 역시 상반된 성질들을 내포하는 양면성을 드러낸다.

『지나침 없이』에서 삽화로 제시된 각 피조물에는 여러 가지 성질이 내재되어 있다. 서로 상반되지만 충돌 없이 공존하는 양상을 보이는 속성들로 인해 존재들은 입체적으로 부각된다. 전통적으로 평면적인 배경에 지나지 않았던 자연이 『우화시선집』 전반에 걸쳐 활력과 생동감을 지니는 이유도 여기에 있다. 시적 공간과 소재에 부여된 균형과 조화의 속성으로부터 고전주의 문학의 경향의 흔적을 읽을 수 있다. 균형을 추구하는 작가의 의향은 작품에서 직접적이고 단일한 방식으로 표현되지 않는다.

『도토리과 호박 Le Gland et la Citrouille』에서는 종교적인 개념인 ‘섭리 la Providence’로 표현되어, 여기서 자연은 섭리가 지배하는 공간으로

44) “L’Oiseau de Jupiter enlevant un Mouton, / [...] / Il tourne à l’entour du troupeau, / Marque entre cent Moutons le plus gras, le plus beau, / Un vrai Mouton de sacrifice.” (v. 1, 5-7. 『독수리를 따라 하려던 까마귀 Le Corbeau voulant imiter l’Aigle』, OC, p. 93.)

45) “En lui payant de tribut un Mouton” (v. 48. 『사냥꾼과 사자 Le Lion et le Chasseur』, OC, p. 210.)

46) 오랜 옛날부터 늑대와 양은 ‘강한 포식자-약한 먹이’ 관계의 대표적인 상징이었다. 이 테마를 다룬 우화시는 『늑대와 어린 양 Le Loup et l’Agneau』, 『목동과 양떼들 Le Berger et le Troupeau』, 『늑대와 여우 Le Loup et le Renard』가 있다.

묘사된다. 기독교적 색채가 드러나는 개념과 관련하여, 이 우화시를 작가의 신앙의 표지로 읽는 관점도 존재한다.⁴⁷⁾ 하지만 원전이 뷔를레스크 풍의 작품이라는 점⁴⁸⁾과 다수의 우화시에서 종교적 주제를 읽어내기 어렵다는 점을 고려하면, 섭리는 자연을 구성하는 원리를 다르게 일컫는 말에 더욱 가깝다. 내면에 상반된 성질들이 조화를 이루고 있는 ‘도토리’와 ‘호박’은 자연을 집약해 보여주는 소우주가 된다.⁴⁹⁾

우화시에서 자연의 속성들은 두 번째 작품집의 『에필로그』에서 총괄되어 암시적인 방식으로 표현된다.

바로 이렇게 나의 뮤즈가, 맑은 물결이 이는 기슭에서,
그토록 많은 존재들이 자연의 목소리를 빌려
하늘 아래 말하는 모든 것을
신들의 언어로 읊었다.
다양한 자들의 전달자인
나는 그들을 내 작품 속에서 배우로 삼았다.
모두가 이 세상에서 말하고 있기 때문이며,
제 언어를 지니지 않은 자는 없다.⁵⁰⁾

두 작품집을 마무리하는 자리에서 자연은 작가의 시적 영감이 창조한

47) Michel Bouty, *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la Littérature Française*, Hachette, 1990, p. 139. ; Pascal Calgar, *Étude sur Jean de La Fontaine - Fables (Livres VII à XII)*, Ellipses, 2005, pp. 35-40.

48) 여러 판본의 주석자들이 동일하게 기록하듯, 『도토리 호박』의 원전은 당대 유명했던 광대 타바랭 Tabarin의 작품이다. 1622~1644년에 여러 버전으로 출판된 그의 작품은 이탈리아 희곡을 기원으로 한다.

49) “Dieu fait bien ce qu’il fait, Sans en chercher la preuve / En tout cet Univers, et l’aller parcourant, / Dans les Citrouilles je la treuve.” (vv. 4-22. 『도토리 호박』, OC, p. 353.)

50) “C’est ainsi que ma Muse, aux bords d’une onde pure, / Traduisait en langue des Dieux / Tout ce que disent sous les cieux / Tant d’êtres empruntant la voix de la nature, / Truchement de peuples divers, / Je les faisais servir d’acteurs en mon ouvrage ; / Car tout parle dans l’univers ; / Il n’est rien qui n’ait son langage.” (vv. 1-8. 『에필로그』, OC, p. 445.)

세계이자 시어로 구성된 피조물들의 공간으로서 제시된다. 시적 공간에서 각 존재들의 의미는 말을 한다는 것, 즉 각자의 언어를 갖는다는 데에 있다.⁵¹⁾ 서로 다른 성질을 지녔지만 충돌을 일으키지 않고 조화롭게 공존하는 다양한 존재들의 언어는 “자연의 목소리 la voix de la nature”를 구성한다. 작가는 여기서 다양성을 내포한 풍부한 음성의 전달자를 자처한다. 자연에 내포된 조화와 균형의 속성을 지닌 언어를 통해 지상에서 신들의 언어가 지닌 고귀함과 아름다움을 우화시는 재현할 수 있게 된다.

2.3. 신화 사용에 나타난 균형의 관점

‘fable’이 지녔던 여러 의미 중 하나인⁵²⁾ 신화는 고대의 위대한 시인들을 접하는 길⁵³⁾로서 시인이라면 다루지 않을 수 없는 중요한 주제였다. 『우화시선집』 전반에 걸쳐 신화는 다양한 방식으로 차용된다.⁵⁴⁾ 신화를 환기시키는 표현은 빈번히 사용되어 문체를 장식한다. 우화시의 중심 내용과 무관한 차용이라 해도, 신화에 대한 언급은 인물의 개성을 부각시키고 묘사에 생동감을 부여한다. 뿐만 아니라 우화시에서 중심 소재로 다뤄진 신화는 필연적으로 선별적인 차용을 거쳐, 원전과는 다른 관점에서 조명된다. 시인에 의해 신화가 변형되는 양상에서 균형의 속성이 포착된다.

51) ‘말하는’ 존재들에 대한 언급은 『에펠로그』 외에도 여러 우화시에서 반복적으로 나타난다. “Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons.” (v. 4. 『왕세자 전하께 À Monseigneur le Dauphin』, OC, p. 29.) “Le Loup en langue des Dieux / Parle au Chien dans mes ouvrages.” (vv. 5-6. 『불성실한 보관인 Le Dépositaire infidèle』, OC, p. 345.)

52) 퀴르티에르 Furtière 사전과 리슐레 Richelet 사전에서 ‘fable’ 항목은 각각 “어떤 교훈과 즐거움을 얻는, 둘 혹은 여러 마리의 동물들 아니면 움직이지 않는 것들의 이야기로 된 허구” 뿐만 아니라, “인간을 유쾌하게 고정하는 목적을 지닌, 진리를 모방한 말”, “서사시와 극시의 주제가 되는 허구” 등 허구를 기반으로 한 이야기 전반을 지칭했다.

53) 1660년대 프랑스의 작가들은 베르길리우스, 호메로스 또는 소포클레스와 같은 언어를 말하면서, 언젠가 파르나소스에 받아들여지길 기원했다. (cf. Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996, pp. 42-43.)

54) 『우화시선집』에서 신화적 인물과 소재의 등장 사례 분류에 대해서는 Pierre Bornecque, *La Fontaine fabuliste*, Paris, SEDES, 1983, pp. 156-158 참조.

신화적 인물이 우화시에서 다른 방식으로 재조명된 경우 중 하나로 오비디우스의 『변신』의 필로멜레가 있다. 형부에게 잔인한 폭력을 당한 이후 밤피꼬리로 변신한 이 여인은 아이소포스의 우화⁵⁵⁾와 헤시오도스의 이야기⁵⁶⁾에서 등장한 밤피꼬리와 중첩된 모습으로 우화시에 등장한다. 필로멜레-밤피꼬리는 17세기 당시 다수의 서정시에서 자신의 비극적 운명에 대한 기억을 노래하는 자의 전형으로 주로 다뤄진 바 있다.⁵⁷⁾ 라 폰텐의 우화시에서도 신화에서 전하는 필로멜레의 매력과 아름다움보다는, 슬픔과 분노를 어루만지는 밤피꼬리의 노래에 초점을 맞춘다. 목숨을 잃을 위험한 상황에서조차 밤피꼬리가 “가진 것이라곤 목소리” 밖에 없다.

봄의 전령은 그에게 목숨을 구걸하였다.
가진 거라곤 목소리 밖에 없는 것을 먹다니요?
그보다는 내 노래를 들어보시지요.
내 그대에게 테레우스와 그의 욕정에 대해 말해주겠습니다.
누구, 테레우스? 그건 술개들이 먹기에 적당한 음식이나?
아니요, 그건 예전 왕으로, 그의 난폭한 불길은
내게 죄스런 열기를 느끼도록 했습니다.
내가 그대에게 무척이나 아름다워 그대를 황홀케 할
노래를 말하고자 합니다. 내 노래는 누구든 즐겁게 합니다.⁵⁸⁾

55) 『밤피꼬리와 제비 Le Rossignol et l'Hirondelle』, 『술개와 밤피꼬리 Le Milan et le Rossignol』

56) 『노동과 나날』의 202-212행에 해당하는 부분이다. 밤피꼬리와 매의 테마와 관련하여 헤시오도스를 비롯한 선대의 우화들과 라 폰텐의 작품의 비교에 관해서는 Saint-Marc Girardin, *La Fontaine et les Fabulistes*, Michel Lévy Frères, 1867, t. I, pp. 25-26 참조.

57) 이 테마는 17세기에 상용되었으며, 메나르 Maynard, 라캉 Racan, 테오필 드 비오 Théophile de Viau 그리고 트리스탕 레르미트 Tristan L'Hermite 등의 시인들의 작품에서도 필로멜레가 등장한다. (cf. *OC*, pp. 1104-1105.)

58) “Le héraut du printemps lui demande la vie. / Aussi bien que manger en qui n’a que le son ? / Écoutez plutôt ma chanson ; / Je vous raconterai Térée et son envie. / Qui, Térée ? Est-ce un mets propre pour les Milans ? / Non pas, c’était un Roi dont les feux violents / Me firent ressentir leur ardeur criminelle : / Je m’en vais vous en dire une chanson si belle / Qu’elles vous ravira : mon chant plaît à chacun.” (vv. 5-13, 『술개와 밤피꼬리』, *OC*, p. 380.)

솔개가 밤피꼬리들의 노래를 간략히 언급하는 헤시오도스의 이야기와는 달리,⁵⁹⁾ 우화시의 밤피꼬리는 적극적으로 제 노래를 내세운다. 테레우스와 그의 폭력적 욕망에 대한 신화를 소재로 다룬 노래를 통해, 필로멜레와 밤피꼬리 사이에 연결고리가 생긴다. 우화시의 밤피꼬리에는 헤시오도스의 밤피꼬리가 오비디우스의 필로멜레가 공존하게 된다. 고대의 신화로부터 전해지던 익숙한 인물의 모습 이면에는 라퐁텐이 새로 부여한 속성이 존재한다. 단순히 비극적 운명에 한탄하는 노래가 아닌, 비극적 기억을 아름답고 황홀한 경험으로 승화시켜 슬픔을 극복하게 해주는 원동력이 되는 노래를 부르는, 제 일에 긍지를 가진 시인의 면모를 갖추게 된다. 한 인물이 지닌 다양한 속성들은 내면에서 충돌 없이 조화를 이루는 양상을 띤다. 인물의 성격과 전달하는 메시지가 비교적 명료하고 단순한 고대 우화들과 달리, 우화시의 인물이 다층적인 인상을 남기는 까닭이다.

『필로멜레와 프로크네 Philomèle et Progné』에서는 신화 속 사건이 일어난 지 한참 후를 배경으로 시작된다. 오랫동안 숲에 은둔하며 지낸 동생 필로멜레에게 도시에 거주하던 언니 프로크네가 찾아가서, 고독한 삶을 끝내기를 종용한다.

필로멜레가 말했다. 아! 이보다 더 아늑한 게 있을까?
프로크네가 대답했다. 아니, 이 음악이,
동물들에게만 불러주려는 것이냐?
기껏해야 시골뜨기에게나?
외딴 곳이 그토록 아름다운 재능을 위한 곳이더냐?
도시에서 그 경이로움이 빛나게 해 주렴.

59) 헤시오도스의 작품에서 솔개는 “네가 아무리 가수(歌手)라 해도 내가 가는 곳으로 너도 가게 될 거야.”라고 말하며 밤피꼬리가 음악(혹은 시)에 소질이 있음을 암시한다. 하지만 헤시오도스의 밤피꼬리가 아무런 말을 하지 못하고, 노래에 대해 말하지 않는다는 점에서 우화시의 밤피꼬리와는 다르다. (cf. Jean de La Fontaine, *Œuvres de Jean de La Fontaine*, Nouvelles éditions publiées sous la direction d'Henri Régner, Paris, Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, t. II, p. 447.)

여하간, 숲을 보고 있으면,
테레우스가 그 언젠가 이 같은 곳에서
너의 신성한 매력에 자신의 열정을 분출했던 것이
내게 끊임없이 떠오르겠다.
여동생이 대답했다. 바로 그토록 끔찍한 능욕의 기억이
내가 언니를 따라가지 못하게 만든다.
인간들을 보고 있자면, 아아!
내겐 그에 대해 더욱 많은 것들이 떠오른다.⁶⁰⁾

도시로부터 멀리 떨어진 숲에서 안락함을 느끼는 필로멜레는 노래를 통해 과거의 비극적 상흔을 어루만지고 있다. 외떨어진 공간에서 은둔하며 살아가는 필로멜레는 적은 말수로 대꾸한다. 그녀의 일견 평온해 보이는 모습은 숲의 아늑함과 닮아 있다. 필로멜레를 지속적으로 설득하는 과정에서 프로크네에 의해 숲의 다른 면이 환기된다. 밤꾀꼬리가 되기 전 필로멜레에게 테레우스가 폭력을 행사한 야만적 공간이자 비극적 기억이 생겨난 고통의 공간이다. 또한 동물들과 시골뜨기들이 머무르는 야생의 장소이자 아름다운 재능에 걸맞지 않은 저급하고 황량한 곳이다. 즉, 자연은 필로멜레에게 위안이 되는 공간인 동시에 비극의 공간으로서, 서로 상반된 성질이 함께 놓인 모호함과 이중성을 내포한 곳이다.⁶¹⁾ 인간의 폭력성은 도시 특유의 성질로 간주되었지만, 자연 역시 “그토록 끔찍한 능욕의 기억”이 간직된 장소임이 드러난다.

숲이 간직한 이면을 마주한 필로멜레는 이전과 달리 격렬한 반응을 표

60) “Ah ! reprit Philomèle, en est-il de plus doux ? / Progné lui repartit : Eh quoi cette musique / Pour ne chanter qu'aux animaux ? / Tout au plus à quelque rustique ? / Le désert est-il fait pour des talents si beaux ? / Venez faire aux cités éclater leurs merveilles, / Aussi bien, en voyant les bois, / Sans cesse il vous souvient que Térée autrefois / Parmi des demeures pareilles / Exerça sa fureur sur vos divins appas. / Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage / Qui fait, reprit sa Soeur, que je ne vous suis pas : / En voyant les hommes, hélas ! / Il m'en souvient bien davantage.” (vv. 11-24. 『필로멜레와 프로크네』, OC, p. 129.)

61) 손주경, 『필로멜레 신화의 기능 - 룡사르, 테오필 드 비오, 라 폰텐의 경우』, 『불어 불문학연구』, 92집, 2012년 겨울호, p. 226.

출한다. 이로부터 그녀에게 과거의 기억이 현재에도 남아 있으며, 그녀가 자연으로부터 완전한 위안을 받지 못했음을 알 수 있다. 비극적 ‘기억 souvenir’은 숲의 아늑함으로도 완전히 소멸될 수 없고, 인간을 마주하면 아픈 기억을 ‘더욱 많이 떠올리게 en souvenir davantage’ 할 따름이다. 여기서 필로멜레의 노래는 이 기억을 극복하고 견딜 수 있는 유일한 방법이다. 우화시의 필로멜레는 비극과 고독의 공간에서 노래를 부를 수밖에 없는 운명의 시인의 모습을 하고 있다.

필로멜레처럼 널리 알려진 신화적 인물의 경우 외에도 『우화시선집』에서 신화는 표현 방식으로서 이미지를 풍부하게 만들 뿐만 아니라, 변형되는 과정과 방식을 통해 균형의 속성을 보여준다. 이는 17세기 후반 당시 궁중인들 사이에서 총명함으로 유명했던 왕자가 신화적 인물로 등장한 『멘느 공작을 위하여 Pour monseigneur le duc du Maine』에서도 발견된다. 기존의 특정 작품을 차용하지 않았으나, 우화시의 배경은 고대 신화로부터 전해져 온 전통적인 신화적 세계관에 기반을 두고 있다. 고귀한 혈통과 신성한 영혼을 지닌 어린 올림포스인의 조속하고 영특한 면모가 그려진다.

제우스에게 한 아들이 있었고,
그는 자신이 기원한 곳을 인지한 자로,
온전히 신성한 영혼을 지녔다.
유년기엔 아무 것도 사랑하지 않기 마련이지만, 이 어린 신의
유년기는
사랑하고, 즐겁게 하는 온순한 일들을
자신의 주된 일로 삼았다.
그에게서 사랑과 이성
시간을 앞서갔고, 그 경쾌한 날개들은
너무나 빨리, 아! 모든 계절을 앞당겼을 따름이었다.
플로라 여신은 웃음 띤 시선으로, 매력적인 태도로,
일찍이 이 어린 올림포스인의 마음을 움직였다.

열정이 능란히 불러일으킬 수 있는 것,
다정함으로 가득 찬 섬세한 감정,
눈물, 한숨, 모든 게 있었다. 즉, 그는 어떤 것도 놓치지 않았다.⁶²⁾

어린 신은 또래가 다루지 않을 법한 ‘사랑하기’와 ‘즐겁게 하기’와 같은 ‘온순한 일들’을 주된 업무로 삼는다. 그에게서 ‘사랑’과 ‘이성’은 시간을 건너뛰었다. 플로라 여신의 매력에 감동받은 그는 다양한 감정에 일찍 눈을 떴다. 어느 것에도 쉽게 관심을 갖지 못하는 유년기임에도 불구하고, 제우스의 아들은 시간을 가로질러 다정함과 섬세함, 눈물과 한숨 등 감정의 ‘어떤 것도 놓치지 않는’ 조숙한 면모를 보인다. 어린 왕자에 대한 이런 표현은 신화에 기록된 온갖 훌륭한 덕목들을 당대 왕족과 귀족의 품성과 관련지어 비유하는 관례적인 찬양 방식처럼 보인다.⁶³⁾

우화시에서 왕자의 신성한 혈통과 성숙한 면만이 조명되지 않는다. 신화적 공간에서 “제우스”나 “플로라” 등 기존의 신들로 호칭되는 왕실 인물들과 달리, 왕자는 그들의 관계 속에서 정의된다. 그를 지칭하는 일련의 어휘들(“un fils”, “jeune Dieu”, “jeune Olympien”, “le fils de Jupiter”, “cet enfant chéri”, “mon[de Jupiter] sang”)은 인물의 어린 나이와 제우스의 아들이라는 점만을 부각시킬 뿐, 개인의 품덕과 성격을 반영하지는 않는다. 이런 까닭에 ‘Pour monseigneur le duc du Maine’이란 제목이

62) “Jupiter eut un fils qui se sentant du lieu / Dont il tirait son origine / Avait l’âme toute divine, / L’enfance n’aime rien : celle du jeune Dieu / Faisait sa principale affaire / Des doux soins d’aimer et de plaire. / En lui l’amour et la raison / Devancèrent le temps, dont les ailes légères / N’amènent que trop tôt, hélas ! chaque saison. / Flore aux regards riants, aux charmantes manières, / Toucha d’abord le cœur du jeune Olympien. / Ce que la passion peut inspirer d’adresse, / Sentiments délicats et remplis de tendresse, / Pleurs, soupirs, tout en fut : bref il n’oublia rien.” (vv. 1-11, 『멘느 공작을 위하여』, OC, p. 427.)

63) 17세기 프랑스의 국교가 기독교였다는 사실과 별개로 그리스·로마 신화는 오래된 문학적 보고로서 왕족과 귀족에게 헌정되는 작품에 널리 활용되었다. 그 중에서도 왕실 인물의 신격화는 모방의 대상이었던 고대로부터 전해진 것으로 라퐁텐이 활동하던 시기에는 매우 일반화된 문체상 기교로서 인식되었다. (cf. Jean de La Fontaine, *Œuvres de La Fontaine*, op. cit., t. III, p. 101, n° 2.)

없는 경우, 주인공이 멘느 공작임이라고 단정내리기 어렵다.⁶⁴⁾ 기존의 신화적 비유 체계에 편입되지 못한 어린 왕자는 이미 신격화된 지 오래된 공고한 왕실의 지위 없이는 독자적으로 존재하지 못하는 모습을 보인다. 당대에 익숙한 신격화 방식으로 영특한 자질을 찬양받는 어린 올림포스인은 작가가 창조한 신화적 세계에서 확고한 지위를 누리지 못한다.

신들을 소집해놓고 제우스가 말했다. 내 지금까지는
 동료 없이 홀로 세상을 이끌 수 있었다.
 그러나 새로운 신들에게 내가 부여할
 다양한 직책이 있다. 이 사랑스러운 아이를 그래서 나는 주시했
 었다.
 바로 내 핏줄이기에, 이미 모든 곳은 그의 제단들로 가득 찼다.
 불멸의 지위에 걸맞도록,
 그는 모든 것을 알아야 한다.
 [...]
 키테라의 신에게 차례가 왔을 때,
 그는 그에게 모든 것을 보여주겠다고 말했다.
 사랑의 신이 옳았다. 도대체 무엇이
 즐겁게 하려는 욕망과 합쳐진 지성을 능가하겠는가?⁶⁵⁾

64) 「멘느 공작을 위하여」란 제목은 1679년 판본과 1682, 1688, 1708년 판본에만 등장한다. 후대의 몇몇 판본 편집자들은 작품의 내용을 요약하는 12음절의 제목 「제우스의 아들을 가르치기 위한 신들 Les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter」을 붙이기도 하였다. 임의대로 붙여진 이 제목은 1709, 1729, 1788년 텍스트에 첨가된 이후 근대의 거의 모든 텍스트에 사용되었다. (cf. Jean de La Fontaine, *Œuvres de La Fontaine*, op. cit., t. III, p. 100.) 레니에를 비롯하여 19세기 말 이후의 판본 편집자들은 작가 생전에 출판된 판본에 수록된 제목인 「멘느 공작을 위하여」로 명시하고 있다. (쿠통의 판본(1962)에서는 두 제목이 모두 제시되고, 「멘느 공작을 위하여」가 부제처럼 표기되었다.)

65) "Il assembla les Dieux, et dit : J'ai su conduire / Seul et sans compagnon jusqu'ici l'univers ; / Mais il est des emplois divers / Qu'aux nouveaux Dieux je distribue. / Sur cet enfant chéri j'ai donc jeté la vue. / C'est mon sang : tout est plein déjà de ses autels. / Afin de mériter le rang des immortels, / Il faut qu'il sache tout. / [...] / Quand ce vint au Dieu de Cythère, / Il dit qu'il lui montrerait tout. / L'Amour avait raison : de quoi ne vient à bout / L'esprit joint au désir de plaire ?" (vv. 22-29, 45-48, 「멘느 공작에게」, OC, pp. 427-428.)

충분히 조숙한 아들을 두고 제우스는 통치에 필요한 ‘모든 것’을 가르치기 원한다. 왕자가 아직 깨닫지 못하는 ‘모든 것’은 각각의 신들이 관장하는 다양한 요소들로 이루어진 세상에 대한 앎이다. 어린 아들이 내면에 풍부한 감정들을 품었는지 몰라도, 외부 세상의 이치와 질서에 대해 무지하기 때문이다. 신성한 혈통을 타고났지만 그에 걸맞은 불멸의 지위를 누리기 위해서는 이 ‘모든 것’에 대한 앎이 중요하다. 제우스의 발언 이후로 우화시의 초점은 왕자에 대한 찬양이 아닌 그가 배워야 하는 것으로 이동한다.

제우스의 부름에 응답하는 여러 신들 가운데 사랑의 신이 ‘모든 것’을 왕자에게 보여주길 바란다는 기원을 내비친다. 우화시 말미에 등장하는 화자를 통해서, 키테라의 신이 말하는 ‘모든 것’은 ‘즐거움’과 ‘이성’의 조화임을 추정할 수 있다. 시대적 상황에 국한하여 이를 ‘몽테스팡 부인’과 ‘루이 14세’의 결합에 대한 상징으로만 볼 수는 없다.⁶⁶⁾ 그보다는 고전주의 문학에서 널리 추구되었던 호라티우스의 이상, 즉 ‘즐겁게 하기 *plaire*’와 ‘가르치기 *instruire*’의 이상적 조화에 대한 환기에 가깝다. 동시대 문인들과 마찬가지로 고대 로마 시인의 가르침을 충실히 따르고자 하는 라 폰텐의 모습은 『우화시선집』 곳곳에서 발견된다.⁶⁷⁾ 『멘느 공작을 위하여』에서 왕자를 위한 최고의 가르침을 말하면서, ‘즐겁게 하기’와 ‘가르치기’의 공존을 우회적으로 제시한다. 제우스가 어린 아들에게 교육하려 했던 ‘모든 것’은 통치를 위한 지식 이면에 작가가 중시한 덕목의 모습을 지닌다.

『멘느 공작을 위하여』에 차용된 신화적 허구와 관례적 비유로 이루어진 여러 겹의 의미 층위 속에서 작가의 메시지는 직접적으로 표현되지

66) 역사적 사실을 결부시켜 보는 관점은 이 우화시가 왕자의 부모에 대한 찬양으로 끝맺는다고 간주한다. (cf. Jean de La Fontaine, *Fables choisies, mises en vers par La Fontaine*, Introduction, notes et relevé de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1962, p. 527, n° 9.)

67) 두 지침의 조화로운 균형에 대한 이상은 산문 헌정사 『왕세자 전하께』와 권두 우화시 『나무꾼과 메르큐리우스』와 『양치기와 사자 Le Pâtre et le Lion』, 『오디세우스의 동료들』에서 꾸준히 언급된다.

않는다. 신성한 혈통을 이어받은 왕자를 찬양하는 듯한 우화시는 신화적 허구를 통해 단일한 메시지를 내포하지 않는다. 성숙한 왕자에게 부족한 가르침은 작가가 중요하게 여겼던 덕목들을 상기시키고, 이를 우회적인 방식으로 전달한다. 서로 다른 특성을 지닌 우화와 신화는 충돌 없이 작품 내에서 조화롭게 균형을 이룬다.

3. 결론

고전주의를 규정하는 일련의 규칙이 당시에 비례와 조화를 추구하는 정신성과 밀접한 관련이 있다면, 그리고 그것을 통해 독자나 관객에게 교훈을 전달하면서도 즐거움을 경험할 기회를 제공하기를 추구했다면, 이런 정신성의 기저에는 균형에 대한 시대의 선호가 자리하고 있다고 해도 과언은 아닐 것이다. 비록 삼일치의 법칙과 같은 명시적인 규범사항은 아니었을 지라도, 많은 작가들에게서 과도함과 부족함을 경계하려는 의지들이 발견되며, 우화라는 장르를 선택한 라 폰텐의 경우도 이점에서 예외는 아니다.

『우화시선집』에 수록된 많은 작품들을 세밀히 살펴보면, ‘균형’이라는 개념이 작가가 전달하려는 교훈과 기쁨의 주된 내용을 이루면서 그의 시적 비전의 토대 역할을 수행하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 특히 인간과 동물 그리고 신화적 인물들이 서로 뒤섞여 등장함으로써 비현실적인 상황을 우화가 연출하고 있을지라도, 그것의 기저에 자리하는 것은 현실을 지향하고 고려하는 작가의 시선이다. 이런 점에서 작품집이 다루는 사건의 주체일 수 있는 인간과 자연에서 균형의 관점을 찾는 것은 일견 타당할 것이며, 더불어 우화에 도입된 신화의 사용에서 균형에 대한 시인의 입장을 살피는 것 역시 간과할 수 없는 사항이 된다.

태초에 온갖 피조물들의 특성이 결합되어 세상을 축소한 소우주로서

본성을 지녔던 인간에 대한 작가의 시선은 매우 비판적이다. 동물과 대비되어 등장하는 인간은 내면의 균형을 상실한 어리석은 존재이고, 그 성품에 있어 매우 폭력적이다. 이런 인간은 자신의 본질을 쉽게 망각할 뿐만 아니라, 세상 만물의 조화로운 구성과 질서에 무지하다. 인간에 대한 이런 묘사와 규정이 작가에게서 종종 발견되는 것은 단지 인간을 비난과 풍자의 대상에 국한시키기 위함이 아니다. 균형을 상실한 인간을 통해 라 폰텐은 우주적 질서를 준수하지 않는 것이 세계의 파괴에 이를 수 있음을 경고한다. 그리고 자기중심적이고 이기심으로 무장한 인간의 어리석음을 강조하기 위해 작가가 기꺼이 도입하는 것은 풍요로움을 본성으로 삼는 자연이 된다.

다양성을 유지하면서도 그 다양성을 풍요의 자양분으로 삼는 자연은 인간의 불균형을 교정하며 세상의 인간이 지향해야 할 어떤 삶에 대한 방향을 제시하는 역할을 수행한다. 어느 한 쪽에 경도되지 않는 자연의 이러한 양상은 분명 전통적 소재로서의 자연에 대한 관점을 계승하는 것이라고 할 수 있다. 그러나 그것이 인간성을 상실한 존재들을 교정하고 수정하는 작업을 통해 인간사에 적극적으로 개입한다는 측면에서 인간의 균형성 유지에 기여하는 중요한 요소가 된다는 것을 확인할 수 있다.

전통적으로 숭고한 시적 소재로 간주되었던 신화 역시 균형을 추구하는 시인의 시선을 벗어나지 못한다. 라 폰텐은 기존의 신화적 인물에게 새로운 속성을 부여하며 등장인물들의 숭고성을 강조하고 작품의 고상한 성격을 유지하는데 필요했던 신화를 지상적 가치를 우선시하는 우화와 결합하게 만든다. 신화가 우화적 성격을, 그리고 우화가 신화적 성격을 간직하는 것이다. 그리하여 서로 상이한 성격을 지닌 공간을 배경으로 하는 우화의 세계는 이질적 속성들이 공존하는 공간으로 등장하게 된다. 표면적으로는 당대의 주요 인물들을 비유하기 위해 도입된 것처럼 보이는 신화에서 독자는 단지 찬양을 위한 기능에 신화가 사용되기보다는 오히려 작가가 중시하는 균형에 대한 메시지를 전달하는 기능, 시대의 균형을 위해 필요한 덕목을 제시하는 기능을 수행하고 있음을 확인하게 된다.

이런 점에서 우화시에서 발견되는 균형에 대한 라 폰텐의 관점은 고전주의 문학정신을 반영하고 있다고 말할 수 있을 것이며, 우리가 우화라는 장르에 의지한 그의 작품에서 포착해야 하는 것도 균형에 기초한 시대정신을 언어를 통해 제시하는 그의 고유한 관점이 되어야 할 것이다.

참고문헌

1. 텍스트

- LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes*. Tome I : *Fables, contes et nouvelles*, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes*. Tome II : *Œuvres diverses*, Édition établie et annotée par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- LA FONTAINE Jean de, *Œuvres de Jean de La Fontaine*, Nouvelles éditions publiées sous la direction d'Henri Régner, Paris, Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, 1883-1897, t. I-XII et album.
- LA FONTAINE Jean de, *Fables choisies, mises en vers par La Fontaine*, Introduction, notes et relevé de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, 1962.
- LA FONTAINE Jean de, *Fables*, Édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. Pochothèque, 1995.

2. 연구서 및 논문

- BÉNAC Henri, *Le Classicisme*, Paris, Classiques Hachette, coll. documents "France", 1949.

- BORNECQUE Pierre, *La Fontaine fabuliste*, Paris, SEDES, 1983.
- BOUTY Michel, *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la Littérature Française*, Hachette, 1990.
- BRAY René, *La Formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927 ; réimpri. Paris, Nizet, 1978.
- _____, *Les Fables de La Fontaine*, Nizet, 1946.
- BRODY Jules, *Lectures de La Fontaine*, Rookwook Pres, 1994.
- BURY Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996.
- CALGAR Pascal, *Étude sur Jean de La Fontaine - Fables (Livres VII à XII)*, Ellipses, 2005.
- CAYROU Gaston, *Dictionnaire du français classique : La langue du XVIIe siècle*, Paris, Librairie générale française, 2000.
- CLARAC Pierre, *L'Âge classique II 1660-1680*, Paris, Arthaud, coll. Littérature française, 1969.
- COLLINET Jean-Pierre, « La Fontaine : De la mythologie à l'affabulation », [in] *La Mythologie au XVII^e siècle*, Marseille, A. Robert, 1981, pp. 265-274.
- _____, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Libreria Goliardica, coll. Histoire et critique des idées, 1988.
- DANDREY Patrick, *Poétique de La Fontaine : La fabrique des fables*, Paris, PUF, 1996.
- GÉNÉTIOT Alain, *Le classicisme*, Paris, PUF, coll. Quadrige manuels, 2005.
- _____, « Perspectives actuelles sur la littérature classique française », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 2006, pp. 54-83.
- GIRARDIN Saint-Marc, *La Fontaine et les fabulistes*, Paris, Mighel Lévy Frères, 1867, 2 vol.

- LEBRUN Marlène, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874, 4 vol.
- MOMBELLO Gianni, « La fable des XV^e et XVI^e siècles : Un genre littéraire humaniste en train de se populariser », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, Numéro spécial Tome II, n^o 11, 1980, pp. 118-125.
- RICHELET César-Pierre, *Dictionnaire François, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, première partie ; 1679, seconde partie.
- SAULNIER Verdun-Louis, *La Littérature française du siècle classique*, PUF, coll. Que sais-je?, 1967.
- ZUBER Roger, *La Littérature française du XVII^e siècle*, PUF, coll. Que sais-je?, 1993.
- Le Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, t. I-II.
- 손주경, 「필로멜레 신화와 시의 기능 - 롱사르, 테오풀 드 비오, 라퐁텐의 경우」, 『불어불문학연구』, 2012년 12월, 92호, pp. 207-234.
- 헤시오도스, 『신들의 계보』, 천병희 옮김, 숲, 2009.
- 호라티우스 외, 『시학』, 천병희 옮김, 문예출판사, 2004.

〈Résumé〉

Les aspects de l'équilibre dans Les Fables en vers de La Fontaine

KIM Ji-Eun

Bien que la littérature classique se caractérise par des règles, ces dernières peuvent être considérées moins comme des éléments mécaniques que comme des normes nécessaires à plaire et à instruire les lecteurs. D'ailleurs la rhétorique y est prise en compte. C'est pour cette raison qu'on peut dire que l'esthétique de la littérature classique se réfère à la conception du *concordia discors*, c'est-à-dire à la norme proposée par Horace. Dans cette perspective, il serait convenable de tenir compte des aspects de l'équilibre dans la littérature classique, et nous nous intéressons tout d'abord aux *Fables choisies mises en vers* de Jean de La Fontaine. Si l'auteur nous présente la nature sauvage et brutale des hommes dans ses fables, ce n'est pas pour blâmer la stupidité et la violence humaines, mais pour annoncer l'impossibilité de la vie harmonieuse dans ce monde terrestre qui a ignoré la vérité de la création. Contrairement aux hommes, la nature y prend le rôle d'apporter du remède à cette vie misérable des hommes qui ont perdu à jamais l'équilibre intérieur. Le mythe des Anciens contribue aussi à transférer le message de l'auteur pour la vie harmonieuse. Le héros mythique se transforme et prend les traits traditionnels de la France, ou l'auteur leur attribue la nouvelle fonction comme le cas de Philomèle-rossignol devenue un

symbole du poète préférant chanter sa vie tragique pour surmonter ses souvenirs du passé horrible. Or l'auteur nous présente les personnages mythiques des temps anciens pour louer la famille royale du temps présent. De cette sorte le mythe employé par La Fontaine devient un réservoir qui renferme plusieurs aspects hétérogènes, conditions nécessaires à composer l'équilibre. Alors il est opportun de dire que les aspects de l'équilibre qu'on trouve dans les fables de La Fontaine reflètent l'esprit classique se fondant sur la notion de l'harmonie.

주 제 어 : 라 폰텐(La Fontaine), 고전주의(Classicisme), 균형(équilibre),
우화시(fable en vers), 우화 (fable)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

프랑스 개봉 한국영화포스터 분석

노 철 환*
(성균관대학교)

목 차

- 1. 서론
- 2. 프랑스영화포스터와 한국영화
 - 2.1. 영화포스터구성요소
 - 2.2. 프랑스영화포스터환경과 특징
 - 2.3.프랑스 한국영화배급
- 3. 한국영화포스터분석
 - 3.1. 제목과 카피
 - 3.2. 감독과영화제 정보
 - 3.3. 배우와 캐릭터
 - 3.4. 노출과국적가리기
- 4. 결론

1. 서론

영화는 대중 소비를 지향한다. 대자본으로 만들어진 만큼 홍보와 마케팅은 필수다. 원칙은 간단하다. 관객이 영화에서 보고싶어 하는 것을 드러내면 된다. 007, DC나 마블의 슈퍼히어로 같이 익숙한 캐릭터를 다룬다면 그것만으로 족하다. 스타 배우가 등장한다면, 이름과 얼굴을 부각

* 본 연구는 지난6월 13일 성균관대학교에서 개최된 프랑스학 공동학술대회에서 발표한 내용을 수정, 보완한 것이다.

시켜야 한다. 대신 인지도가 낮거나, 사전 정보가 많지 않은 영화에게 포스터의 중요도는 높아진다. 이 포스터가 관객이 마주하는 최초이자 유일한 정보일 확률이 높기 때문이다.

현대 영화시장에 존재하는 수많은 홍보방식 중에서도 포스터는 여전히 대표적인 홍보매체다. 이는 90분 내외의 영화를 한 프레임 안에 축약시켜, 잠재 관객들의 영화를 둘러싼 담론 형성을 목표로 한다. 장르, 주제 같은 영화 내적인 요소는 물론이고 배우, 감독, 수상경력 등 외적 정보를 효과적으로 전달해 영화에 대한 관심도를 높이고 관람욕구를 자극한다. 포스터는 TV나 인터넷, 신문, 잡지 광고보다 저렴하고, 오랜 시간 동안 노출할 수 있다는 장점이 있다. 대신 타겟이 명확하지 않은데다가 추가적인 설명이나 정보제공이 불가능하다는 단점도 있다.

포스터의 핵심은 한장의 정지된 이미지로 표현하는 간결성이다. 이미지가 넘쳐나는 시대에 강렬한 포스터 한장은 수많은 설명보다 효과적일 수 있다. 포스터는 수입업자부터 극장을 찾는 관객까지 다양한 이들에게 영화를 소개한다. 그리고 입소문과 영향력을 만들어낸다.

곰브리치는 전형(stereotype)과 사실성에 대한 논의를 마무리하며 “재현의 형식(the form of a representation)은 그 고유의 목적뿐만 아니라 기존의 시각언어가 통용되는 사회의 요구와 분리될 수 없다”고 정리했다.¹⁾ 같은 논리로 효과적인 포스터 제작을 위해서는 먼저 개봉할 국가의 영화문화와 관객에 대한 이해가 필요하다. 한국영화를 소개한다면, 해당 영화(film)를 둘러싼 모든 요소들(cinema) 중에서 프랑스 관객이 선호할 만한 것들을 골라서, 프랑스적인 시각언 규칙을 바탕으로 새롭게 배치해야 한다. 더불어 프랑스가 한국영화에 대해 가지고 있는 이해도 역시 반영된다. 영화포스터 분석을 통해 프랑스관객의 한국영화에 대한 이미지를 엿볼 수 있는 것도 같은 이유다.²⁾

1) Ernest Gombrich, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (1st ed. 1960), Paidon Press, London, 1984, p.73.

2) 너먼드와 마쉬는 헤이즈 코드(Hayes Code)로 인해 영화에 대한 검열이 극에 달했던

문화적 측면에서 해외시장의 한국영화 영화에 대한 연구는 부족한 상태다.³⁾ 프랑스 극장시장에 대한 연구도 지리적이나 산업적으로 밀접한 아시아나 영미권 시장에 비해 열악하다. 한편 한국 영화포스터에 대한 단행본들은 영화사적 측면에서 수집한 포스터들을 소개하는데 그치고, 학술적 연구는 마케팅이나 디자인 측면에 집중되어 있다.⁴⁾ 특히 프랑스에서 개봉한 한국 영화포스터에 대한 연구는 전무하다.

본 연구는 3단계로 이루어진다. 먼저 프랑스 영화포스터의 특징과 게시 환경에 대해 소개한다. 이어 2000년부터 2014년 말까지 프랑스에서 개봉한 한국영화의 현황을 정리한다. 본문의 핵심인 분석은 시대별 변화가 아닌 포스터 구성요소별로 접근한다. 먼저 영화관련 중요정보를 관객들에게 직접적으로 전달하는 문자정보를 다룬다. 제목, 카피 등 다양한 프랑스어 문자정보들이 한국영화라는 텍스트를 요약해 전달하는 방식에 집중한다. 한국영화 관련 정보 중 어떤 것을 노출시키려 하는지 알아보는 단계다. 이어지는 분석 대상은 포스터의 이미지다. 이미지는 영화의 제목만큼이나 시선을 끌어들인다. 감정적이고 즉각적인 반응을 야기하는 포스터의 이미지는 캐릭터라는 옷을 입은 배우가 중심이다. 이 외 특징

1930년대 할리우드 영화의 포스터를 소개하는 책에서 “포스터들은 영화들 자신만큼이나 여전히 놀랄만한 동시대적인 매력을 유지한다. (...) 좋은 포스터 예술은, 좋은 영화만들기처럼 세월이 흘러도 변치 않는다”며 영화와 포스터의 밀접한 관계를 강조한다. Tony Nourmand, Graham Marsh (ed.), *Posters of the 30s: The Essential Movies of the Decade Film: from the Reel Poster Gallery Collection*, Taschen, London, 2005, p.6.

- 3) 다음은 한국영화의 해외 수용 실태에 대한 최근 연구들이다. 이지연, 「한국영화의 매체적 전이와 문화적 전용에 관한 연구: 영미지역 배급사 타탄의 DVD브랜드 ‘아시아 익스트림’의 경우를 중심으로」, 『한국언론학보』 제53권 2호, 2009, 96-116쪽; 이수진, 「한국 만화와 영화로 향한 프랑스의 시선」, 『한국프랑스학논집』, 제60집, 2007, 287-310쪽.
- 4) 영화사적 접근은 한국영화와 한국에서 개봉한 외국영화포스터를 시대별로 정리한 정종화의 단행본들이 대표적이다. 최근 이루어진 포스터의 디자인, 마케팅 측면 연구는 다음을 참조하시오. 진정근, 「영화포스터에 나타난 사진 이미지의 특성과 설득유형에 관한 연구: 한국영화 역대 관객순위 100위권의 포스터를 중심으로」, 『디지털디자인학 연구』, 제10권 제4호, 2010, 359-368쪽; 임성택, 「한국영화포스터에서의 효과적인 의미전달을 위한 이미지 활용에 대한 연구」, 『한국디자인포럼』, 제 11권, 2005, 341-352쪽.

을 찾기 위해 필요한 경우 한국에서 활용된 포스터와 비교, 확인한다. 이를 통해 프랑스시장이 한국영화를 어떠한 형태로 수용했는지, 또 한국영화의 이미지가 어떻게 구축되어 있는지를 알아보고자 한다.

2. 프랑스 영화포스터와 한국영화

2.1. 영화포스터 주요 요소

예술사에서 포스터를 예술적 지위까지 올렸다고 평가되는 툴루즈-로트레크(Henri de Toulouse-Lautrec)의 경우에서도 알 수 있듯이, 포스터는 관객의 관심을 그 자체가 아닌 홍보하는 대상으로 향하게 해야 한다. 영화포스터는 크게 이미지, 색채, 타이포그래피로 구성된다. 이 중 이미지는 포스터를 이루는 핵심이다. 영화포스터에서 활용되는 이미지는 영화 속 프레임들 중 선택되기도 하고, 때로는 포스터를 위해서 만들어지기도 한다. 이미지는 보통 전경과 배경으로 분리된다. 전경에는 주로 배우들이 등장한다. 주연 배우가 단독 노출되기도 하고, 주조연급 배우들이 단체로 등장하는 경우도 있다. 배우들은 주로 영화 속 캐릭터 모습을 한다. 인물의 위치, 자세, 의상, 특히 얼굴 표현에 집중한다. 인물 시선, 얼굴 방향(전면, 측면, $\frac{3}{4}$ 측면, 후면), 인물을 잡은 각도(수평, 양각, 부감, 대각선), 표정 등이 고려 대상이다.

배경은 색채와 연결된다. 분위기, 색깔, 원근법, 선명도, 명암, 채도나 그림자와 빛의 배치 등이 고안사항이다. 색채는 전반적인 포스터의 분위기 전달에 작용한다. 배경의 색채는 영화 장르와 밀접한 관계가 있다. 예를 들면, 코미디 같은 밝은 내용의 장르에서는 원색과 밝은 배경을 사용하는 경우가 일반적이다. 반대로 공포, 미스터리, SF, 형사물 등은 어둡거나 탁한 색을 배경으로 사용한다.

마지막으로 타이포그래피는 제목, 영화의 장르나 주제, 내용과 분위기를 전달하는 카피, 기타 정보로 이루어져 있다. 이는 텍스트 내용, 글자체, 크기와 위치, 색깔, 그래픽 등을 활용해 포스터의 분위기를 강조한다. 문자로 전달하는 정보로는 영화제 출품 및 수상경력, 언론평, 개봉일, 홈페이지주소 같은 홍보 정보와 감독과 배우, 제작사, 배급사, 주요 스태프, 협찬사 등 제작 정보가 있다.

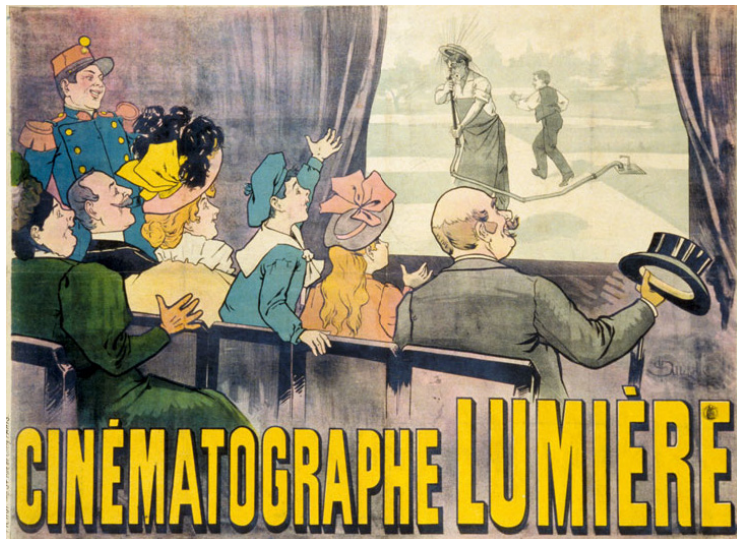
포스터는 인상적인 이미지와 색채 그리고 타이포그래피로 영화에 대한 관객의 인상을 만든다. 해당 국가의 문화를 고려해 영화를 둘러싼 매력적인 이미지를 형성하려 한다. 최근 한국에서 큰 인기를 끈 마블사의 슈퍼히어로 영화들의 홍보에서도 유사한 전략을 확인할 수 있다. 2011년 개봉한 〈퍼스트 어벤저 *Captain America: The First Avenger*〉는 캡틴 아메리카라는 슈퍼히어로의 탄생과 활약을 다룬 작품면서, 부제의 내용처럼 〈어벤저스〉(2012)의 프리퀄 성격을 가진 영화다. 이 영화는 한국과 러시아에서 캐릭터 이름인 ‘캡틴 아메리카’ 대신 〈퍼스트 어벤저〉라는 제목으로 개봉되었다.⁵⁾ 반미 감정을 유발할 수 있다는 이유에서였다. 이 영화의 미국포스터는 성조기를 배경에 놓았다. 더불어, 성조기를 연상케 하는 캡틴 아메리카 의상과 방패를 전면에 내세워 ‘미국’의 영웅임을 강조했다. 반면 한국포스터에서는 의상과 방패의 명도와 채도를 낮추고, 방패 중심에 개봉일을 표기해 하얀 별모양을 가렸다.⁶⁾ 이처럼 포스터는 개봉하는 나라가 가지고 있는 사회, 역사, 문화적 배경을 보다 나은 홍보효과를 유발하기 위해 활용한다.

5) 〈퍼스트 어벤저〉의 전세계 개봉 명칭은 Imdb(<http://www.imdb.com>)를 참조했다.

6) 〈어벤저스: 에이지 오브 울트론〉(2015)에서도 유사한 포스터 디자인 전략이 재현된다. 미국판 포스터에서 전면에 위치한 캡틴 아메리카는 한국포스터에서는 아이언맨의 뒤로 물러섰다. 채도와 명도 조정으로 방패의 별모양도 식별하기 어렵게 만들었다. 또 캡틴 아메리카와 블랙 위도우를 각각 앞세운 한국판 캐릭터 포스터에서만 63빌딩과 새빛섬이 자리하고 있다. 서울에서 촬영한 점을 부각시키는 전략이다.

2.2. 프랑스 영화포스터 환경과 특징

포스터는 이미 영화의 탄생 시점부터 중요한 홍보 매체였다. 오쥘(Marcel Auzolle)이 제작한 시네마토그래프 뤼미에르(Cinématographe Lumière) 포스터는 최초의 영화포스터로 간주된다. 이는 새로운 매체였던 영화의 특성을 고스란히 담고 있다. 극장, 관객, 스크린, 영화가 모두 묘사되어 있다. 상영되고 있는 영화는 〈물벼락 맞은 정원사 *L'Arroseur arrosé*〉(1895)다. 6명의 관객과 극장 직원이 이를 보며 웃고 있다. 당시 영화관람 형태를 생생하게 재현함으로써 대중의 흥미를 유발한 포스터다. 카피텐(Jean-Louis Capitaine)은 이를 “기술을 홍보하고, 영화를 대중화하며, 적절한 대중을 겨냥하고 있다”고 설명한다.⁷⁾



〈그림 1〉 시네마토그래프 뤼미에르 포스터

그로부터 110년이 지난 지금, 프랑스는 영화 홍보를 위해 포스터를 가장 잘 사용하는 나라로 손꼽힌다.⁸⁾ 특히 파리시내 영화포스터는 “전문

7) Jean-Louis Capitaine, *Les Affiches du cinéma français*, Seghers/Archimbaud, Paris, 1988, p. 21.

디자이너의 개성에 넘치는 고도의 조형성에 의하여 당대의 사회풍속을 직접적으로 반영하는 역사기록이며, 거리의 대중벽화”처럼 작용한다.⁹⁾ 시내를 걷다보면, 동네 식당이나 가게들 유리창에 붙어 있는 A3 크기의 작은 포스터들과 마주친다. 옆면이 길가에 노출된 건물의 벽면에는 노상 광고판(mobilier urbain)이 있다. 조금 더 큰 길거리의 교차로 즈음에는 쉬세트(sucette)라는 입간판이 있다. 버스에는 좌우만이 아니라 후면에도 포스터가 게시되어 있고, 버스정류소 양쪽에는 비바람막이(abribus)에도 포스터가 있다. 지하철은 입구에서부터 통로, 플랫폼, 열차 표면과 내부까지 각종 포스터들로 점철되어 있다.¹⁰⁾

접근성과 노출 빈도가 높은만큼 프랑스는 영화포스터 제작에 공을 들이는 나라다. 비슷한 영화산업 규모를 가지고 있는 영국과 비교해도 그 차이는 확연하다. 2000년대 중반 프랑스의 포스터 편당 제작비는 6,500-49,000달러 사이였다. 이는 같은 기간 영국의 포스터 제작비인 5,000-10,000달러 규모를 크게 웃돌았다.¹¹⁾ 일반 공중과 TV 채널에서 영화 광고를 할 수 없다는 점도 대중을 향한 광고 매체로서 포스터의 중요도를 높이는 이유다.

프랑스 영화포스터에는 프랑스적인 특징이 있다. 미국 영화포스터와 비교하면 특징이 두드러진다. 먼저 프랑스포스터는 영화감독의 이름을 눈에 띄도록 보이도록 표현하는 편이다. 감독 이름의 가시성은 출연 배

8) “포스터는 유럽, 특히 마케팅 캠페인의 양보다 질적인 측면이 중요한 프랑스에서 영화를 광고하는 주요 매체이다.” John Durie, Annika Pham, Neil Watson, *Marketing and Selling Your Film around the World*, Silman-James Press, Los Angeles, 2000, p.125.

9) 박상규, 「한국영화포스터의 타이틀 로고에 관한 연구」, 『한국기초조형학회』, 2권 2호, 2001, 121쪽.

10) 노상광고판은 4*3m규격을 기준으로 대형의 경우 이를 2, 4, 6 또는 8장 붙인 형태로 게시된다. 가장 큰 것은 96m²에 달한다. 지하철 플랫폼에서 흔히 만날 수 있는 대표적인 형태는 200*150cm규격이고, 버스정류장의 비바람막이에서 쓰이는 포스터 크기는 120*176cm이다. 극장에서는 주로 120*160cm 규격 포스터를 사용한다. 다양한 용도에 따른 포스터 규격은 다음을 참조하시오. <http://www.bepub.com>

11) John Durie et al. *op. cit.*, p.126.

우들의 이름 또는 그 이상으로 높다. 감독의 저작권을 인정하는 프랑스 법제도와 영화 창작자들의 가치를 높게 평가하는 프랑스 영화문화가 반영된 디자인이다.¹²⁾ 반면 미국 영화포스터에서는 주연배우들의 이름이 잘 보이도록 분리되어 있다. 감독 이름은 제작, 배급 관련 정보들과 함께 포스터 하단에 작은 글씨체로 나열되어 있는 경우가 많다.¹³⁾ 같은 높이로 작게 적힌 이들 정보는 마치 ‘바 코드’처럼 시선을 끌지 않는다. 상대적으로 홈페이지 주소나 개봉일은 가독성 높은 글자체로 쓰여 있다. 영화 권리자들을 알리는 것보다 영화의 상품성에 초점을 맞춘 형태다.

이미지나 색채, 타이포그래피에 있어서도 둘은 차이를 보인다.¹⁴⁾ 예를 들어, 프랑스포스터는 난색 계열이 많고, 배경으로는 흰색을 자주 사용한다. 이미지는 영화 속 장면을 종종 사용하고 사실주의적인 경향을 띤다. 반면 미국포스터는 온색 계열이 많고, 어두운 배경 위에 배우들의 모습과 제목이 중앙을 차지하고 있는 경우가 많다. 이미지는 전반적으로 규모와 역동성을 강조한다. 이러한 포스터의 톤은 각국 영화의 주요 장르나 인기 주제와 상당부분 연계된 관다. 프랑스에서는 코미디와 드라마 장르가 강세다. 흥행영화들 중에는 일상에서 발견되는 해프닝이나 휴머니즘을 강조한 밝고 따뜻한 영화가 많다. 반면 미국은 판타지나 SF 성격이 강한 프랜차이즈 물이나, 애국주의를 강조하는 영웅이 등장하는 영화들이 흥행영화의 주를 이룬다.¹⁵⁾

12) 프랑스의 지적소유권법은 각본가, 각색가, 대사작가, 작곡가(또는 안무가) 그리고 감독을 영화의 공동저작자로 인정한다: Loi No.2008-1425 du 27 décembre 2008, Article L133-7 du Code de la propriété intellectuelle.

13) 미국감독조합(Directors Guild of America)의 기본협약에 따르면, 유료광고에서 감독 이름 크기는 영화제목에 사용된 글자크기의 15% 보다 작아서는 안된다. 또 배우를 제외한 다른 누구 이름보다 크거나 모양이 작아서는 안된다. 그러나 감독 이름의 글자체에 규정은 없기 때문에 실제로 가독성은 배우의 것보다 떨어지는 경우가 많다. DGA, *Directors Guild of America, Inc. Basic Agreement of 2011, 2012*, p.98.

14) 본 단락에서 다루는 프랑스와 미국영화 포스터의 시각적 특징은 다음 연구를 참조했다: QualiQuanti, “Les Affiches et les bandes-annonces des films”, CNC, 2000.

15) 참고로 2014년 프랑스에서는 〈킬러폴 웨딩즈〉, 〈미라클 벨리에〉, 〈슈퍼처방전〉이, 미국에서는 〈아메리칸스나이퍼〉, 〈형거게임: 모킹제이〉, 〈가디언즈 오브 갤럭시〉가

프랑스포스터의 또 하나 특징은 카피의 비중이 크지 않다는 점이다. 포스터에는 영화의 내용, 장르, 감독이나 시리즈의 전작 흥행여부 등 영화를 강조할 카피를 추가하는 게 일반적이다. 그러나 프랑스포스터에서는 자국 영화는 물론이고, 외국영화 소개에 있어도 카피 활용도가 높지 않다. 특히 영화제 출품작이 주를 이루는 프랑스 개봉 한국영화포스터에서는 특별한 카피 없이 영화제나 감독과 관련한 정보만 강조하는 경우가 대부분이다.

2.3. 프랑스 한국영화 배급

한국영화는 주로 4가지 창구를 통해 프랑스극장에 진입한다. 칸영화제는 그 중 가장 큰 소개 창구다. 작가주의 성향이 강한 프랑스는 칸영화제 초청이나 수상경력이 있는 감독의 영화를 꾸준히 수입하는 경향이 있다. 임권택의 영화는 1995년 〈서편제〉 이후로 〈춘향뎐〉, 〈취화선〉, 〈하류인생〉, 〈천년학〉까지 5편이 소개되었다. 홍상수(15편), 김기덕(11편), 박찬욱(8편), 김지운(6편), 임상수(6편), 봉준호(5편), 이창동(4편), 전수일(4편) 등 4편 이상 프랑스극장에 개봉시킨 감독들은 모두 칸영화제 경험을 가지고 있다.

도빌아시아영화제나 안시애니메이션영화제 같은 프랑스영화제도 한국영화 배급의 중요한 창구다. 〈인정사정 볼 것 없다〉, 〈똥파리〉, 〈마리 이야기〉, 〈오세암〉 등은 이들을 통해 프랑스극장에 진입했다. 프랑스 측이 참여한 국제공동제작도 한국영화의 프랑스진입에 한몫 한다. MK2가 참여한 홍상수의 2000년대 중반 영화들이 대표적이다. 프랑스에서 개봉한 전수일, 노경태, 장률의 영화들도 대부분 국제공동제작 작품들이다. 마지막으로 김기영의 〈하녀〉처럼 프랑스에서 열린 한국영화 회고전을 통

흥행 상위를 차지했다. 본고에서 사용하는 미국영화 흥행순위 박스오피스 모조(<http://www.boxofficemojo.com>)를, 프랑스개봉 한국영화와 프랑스영화 관련 수치는 CBO박스오피스(<http://www.cbo-boxoffice.com>)을 참조한 것이다.

해 소개된 작품이 정식 개봉하는 경우도 있다.

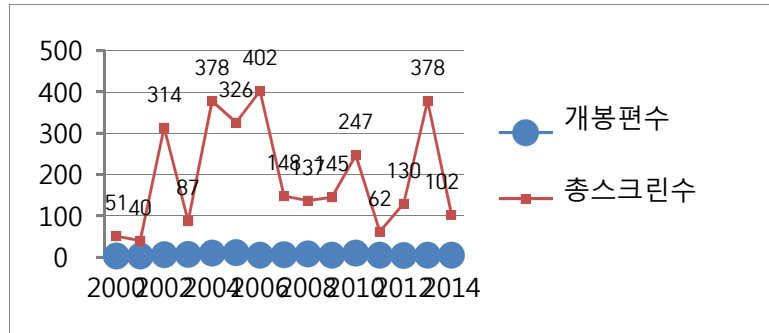
영화제 초청작이 주를 이루는 까닭에 프랑스의 한국영화 배급전략은 한국과 차이가 있다. 이른바 ‘영화제용 영화’는 작품성이 강조되는 한편 자극적인 내용이나 표현수위가 높은 경우가 많다. 등급제도나 검열에서 자유롭기 때문이다. 당연히 10대 후반에서 30대 초반 여성을 중심으로 형성되어 있는 한국 극장시장과 차별된 접근 방식이 필요하다.

21세기 한국영화 프랑스 배급은 2000년 7월 5일에 시작했다. 이날 임상수의 〈치녀들의 저녁식사〉와 장선우의 〈거짓말〉이 개봉했다. 전자는 파리지네 2개관에서 3,704명을 동원했고, 후자는 전국 20개관에서 5만 3,540명을 모았다. 같은 해 11월 22일에는 임권택의 〈춘향뎐〉이 프랑스 관객과 만났다. 〈춘향뎐〉은 전국 29개관에서 개봉해, 14주 동안 5만 8,720명을 동원했다.¹⁶⁾ 이처럼 개봉 규모나 흥행 성적으로 볼 때, 2000년대 초반 한국영화는 프랑스극장 시장에서 낮은 존재였다.

지난 15년간 프랑스극장에 배급된 한국영화는 총 93편이었다. 2000년 3편에서 시작해 2005년 11편까지 증가했다가 2014년에는 5편이 개봉했다. 연평균 6.2편이 배급된 셈이다. 이들 영화가 차지한 총 개봉 규모는 2,845 스크린이다. 단관 개봉에서 307개관(〈설국열차〉)까지 배급 규모는 다양했다. 개봉 편수로 계산하면 편당 30.6 스크린 규모다.¹⁷⁾

16) 〈춘향뎐〉은 칸영화제 경쟁부분 출품작이라는 마케팅 포인트가 활용된 첫번째 작품 이면서, 〈서편제〉에 이어 프랑스에서 개봉한 임권택의 두번째 작품이었다. 임권택은 2000년대 초반 프랑스에서 가장 경쟁력 있는 한국감독이었다. 2002년 칸영화제 연출상을 수상한 〈취화선〉은 〈설국열차〉이전까지 한국영화 프랑스 최고 흥행작자리를 지켰다.

17) 프랑스의 총 스크린수는 2014년말 기준으로 5,653개이다. CNC, *Bilan 2014 du CNC*, 2015, p.118.



〈그림 2〉 지난 15년간 한국영화 프랑스 배급 편수와 규모(출처: CBO-Boxoffice)

프랑스영화시장에서 100만 명 이상을 동원한 한국영화는 없다.¹⁸⁾ 아직까지 프랑스인들에게 대중적인 이미지를 형성하지 못했다. 프랑스에서 10만 명 이상 관객을 동원한 영화는 총 9편이다. 이들이 거둔 성적은 한국시장 때와 상당한 차이가 있다. 한국영화에 대한 프랑스 관객의 관심이 한국 관객의 것과 다르기 때문이다. 한국에서 크게 인기를 끈 장르나 소재, 예를 들어 코미디나 사극, 남북관계 소재로 한 영화들은 프랑스에서 한편도 주목할 만한 성적을 거두지 못했다.¹⁹⁾ 대신 김기덕 감독의 〈봄 여름 가을 겨울 그리고 봄〉(이하 ‘봄 여름 가을...’로 표기)이나 〈빈집〉의 같은 경우는 한국 내 흥행보다 나은 성적을 거두었다.²⁰⁾

18) 2013, 14년 프랑스에서 1백만 명 이상을 동원한 영화는 각각 55, 57편이었다. *Ibid.*, p.13; *Bilan 2013 du CNC*, 2014, p.12.

19) 보다 자세한 내용은 프랑스와 한국 흥행영화를 비교한 다음 논문을 참조하시오. 노철환, 「문화 산업적 관점으로 본 한불흥행영화 비교」, 『프랑스문화예술연구』, 제 49집, 2014, 285-321쪽.

20) 영진위에 따르면 〈봄 여름 가을...〉과 〈빈집〉의 한국 관객수는 각각 5만 7,000명과 9만 4,928명이다.

	영화명	개봉일	배급사	개봉규모	관객수
1	설국열차	13/10/30	와일드사이드/르팍트	307	688,049
2	취화선	02/11/27	파테	60	316,097
3	봄 여름 가을...	04/04/14	프리티 픽처스	47	225,062
4	시	10/08/25	디아파나	67	191,941
5	괴물	06/11/22	오세양 필름스	223	159,439
6	무사	02/08/28	SND	145	155,230
7	빈집	05/04/13	프리티 픽처스	41	149,738
8	올드보이	04/09/29	박 필름스	84	141,031
9	집으로	05/09/28	레 필름 뒤 프레오	40	126,149

〈표 1〉 10만 명 이상 동원 한국영화 (출처: CBO-Boxoffice)

프랑스에서 극장 수익을 꾀하는 예술영화들의 개봉 규모는 40-70개관 정도이다. 포스터를 비롯해 인쇄 및 인터넷 매체 등으로 광고 전략을 구축할 수 있는 최소한의 규모라고 할 수 있다. 한국영화가 40개관 이상 규모로 배급된 것은 2002년 6월 5일에 개봉한 〈텔미 썸딩〉이 그 시작이다. 같은 해 〈무사〉(145개관), 〈취화선〉(60개관), 〈파이란〉(40개관)이 나란히 뒤를 이었다. 이후 많은 영화들이 이 기준을 넘어섰다. 2004년에는 〈봄 여름 가을...〉, 〈장화 홍련〉, 〈올드보이〉가, 2005년에는 〈빈집〉, 〈태극기 휘날리며〉, 〈집으로〉, 〈친절한 금자씨〉, 〈활〉이 40개관 이상에서 상영되었다. 〈달콤한 인생〉, 〈형사〉, 〈괴물〉(2006년), 〈밀양〉(2007년), 〈좋은놈 나쁜놈 이상한놈〉(2008년), 〈추격자〉, 〈박쥐〉(2009년), 〈여행자〉, 〈시〉, 〈하녀〉(2010년), 〈다른 나라에서〉(2012년), 〈설국열차〉(2013년)까지 총 93편 중 24편(25.8%)이 40개 이상 스크린에서 개봉했다. 이 중 100개관 이상 개봉한 영화는 〈무사〉(145개), 〈태극기 휘날리며〉(109개), 〈괴물〉(223개), 〈설국열차〉(307개), 4편뿐이다. 전반적인 배급규모를 통해 알 수 있듯이, 한국영화의 배급 형태는 상업영화의 대형 개봉보다는 독립예술영화의 소규모 장기 상영이 주를 이룬다. 〈취화선〉, 〈봄 여름 가을...〉, 〈빈집〉, 〈시〉, 〈집으로〉 등 10만 관객을 초과해 동원

한 영화들의 절반 이상이 이와 같은 방식으로 성공을 거뒀다.

한국영화가 프랑스에 소개될 때는 프랑스식으로 재구성된다. 영화에 대한 성격 규정도 달라진다. 한국에서는 흥행에 성공한 영화라 할지라도 프랑스에서는 독립영화가 되는 경우가 있다. 예를 들어 2005년 말에 개봉한 이준익의 <왕의 남자>는 한국에서 1,174만 명을 동원했다. 그러나 이 영화가 프랑스에 소개된 시점은 한국 개봉일로부터 2년 2개월가량이 지난, 2008년 1월 23일이다. 개봉 규모도 전국 7개관에 그쳤다.

프랑스에서 개봉하는 거의 모든 한국영화는 국립영화/동영상센터 CNC가 부여하는 ‘예술과 실험영화(films d’art et essai)’ 인증을 받는다. 한국의 다양성영화와 유사한 개념이다. 이는 배급 및 상영지원을 받기 위함이다. 성격상 대규모 상업영화보다는 독립영화에 가깝다. 마케팅 비용이 한정되어 있는 독립영화들은 TV 같은 매체보다는 입간판이나 포스터 같은 저렴한 매체들을 주로 활용한다.²¹⁾ 그만큼 프랑스에서 한국영화포스터의 중요도는 한국에서 보다 높아진다.

3. 한국영화포스터 분석

3.1. 제목과 카피

영화의 제목은 주제와 특징을 전달하는 핵심 요소다. 언론이나 영화 정보사이트, 인구에 회자되는 영화에 대한 기본 정보이기 때문이다. 프랑스 개봉시, 한글로 이루어진 원제목은 알파벳에 기반한 프랑스어로 옮기

21) “대부분의 독립영화는 마케팅 예산이 적어서 마케팅 리서치나 지상파 TV광고를 할 여력이 없다. 이들은 도달률(reach)보다 노출빈도(frequency)에 초점을 맞춘 광고를 하는데, 노출빈도 전략이란 이용자(시청자나 독자) 수가 많지 않은 단가가 낮은 매체에 여러 번 광고를 내보내 핵심 타겟에게 충분히 노출시키는 방법을 말한다. 이러한 전략 없이 독립영화가 극장에서 살아남기는 어렵다.” 로버트 매리치, 『영화마케팅 바이블』, 김상훈, 안성아 역, 북코리아, 서울, 2009, 363쪽.

는 과정에서 필연적인 변화를 겪는다. 프랑스에서 상영되는 한국영화의 제목은 크게 번안(Adaptation), 번역(Traduction littéral), 영문제목(Titre anglais), 한글제목 활용(Conservation du titre original) 등 4가지 형태로 변형된다.

번안은 가장 흔하게 발견되는 제목 변형이다. 주제나 영화 분위기를 이해할 수 있는 프랑스어 표현으로 바꾸는 번안 과정에서 영화의 성격을 효과적으로 설명하기 위해 부제를 덧붙이기도 한다. 〈마당을 나온 암탉 *Lili à la découverte du monde sauvage*(야생을 찾아나선 릴리)〉은 릴리라는 주캐릭터 이름에 영화의 내용을 설명하는 부제를 덧붙인 경우다. 프랑스인들이 잘 알고 있는 프루스트(Marcel Proust)의 『잃어버린 시간을 찾아서 *A la recherche du temps perdu*』를 떠올리게 하는 부제를 사용했다. 〈인정사정 볼 것 없다 *Sur la trace du serpent*(뱀의 흔적을 따라)〉는 범인의 흔적을 따라가는 형사물임을, 〈무사 *La Princesse du desert*(사막의 공주)〉는 영화의 공간적 배경과 주인공의 신분을 보여준다. 이 외에도 〈텔미썸딩 *La 6ème victime*(6번째 희생자)〉, 〈바람난 가족 *Une Femme coréenne*(한국여인)〉, 〈빈집 *Locataires*(임차인들)〉, 〈왕의 남자 *Le Roi et le clown*(왕과 광대)〉, 〈여행자 *Une Vie toute neuve*(완전히 새로운 삶)〉, 〈식객 *Le Grand chef*(위대한 요리사)〉 〈거짓말 *Fantasmes*(환상)〉, 〈잘 알지도 못하면서 *Les Femmes des mes amis*(내 친구들의 여자들)〉 같은 제목들은 프랑스식 표현으로 영화의 내용을 재해석해 친밀도를 높이려 했다.

둘째로 의미상 통하는 프랑스단어나 표현으로 번역한 경우가 있다. 〈돼지가 우물에 빠진날 *Le jour où le cochon est tombé dans le puits*〉, 〈오래된 정원 *Le Vieux jardin*〉, 〈검은 땅의 소녀와 *La Petite fille de la terre noire*〉 등이 대표적인 경우다.

또 한국영화의 영문제목을 활용하는 경우가 있다. 프랑스에 소개된 한국영화들 중에는 국제 영화제나, 해외시장을 위해 영문으로 제목을 통일한 작품들이 있다. 〈처녀들의 저녁식사 *Girls' Night Out*(소녀들의 밤샘)〉,

〈그때 그사람들*The President's Last Bang*(대통령의 최후 일발)〉, 〈끝까지 간다*Hard Day*(힘든 날)〉, 〈친절한 금자씨*Lady Vengeance*(복수 여인)〉 등은 영어식 번안에 가깝다. 한편 〈박하사탕*Peppermint candy*〉, 〈나쁜 남자*Bad Guy*〉 〈괴물*The Host*〉, 〈다른 나라에서*In Another Country*〉, 〈달콤한 인생*A Bittersweet Life*〉, 〈추격자*The Chaser*〉, 〈하녀*The Housemaid*〉, 〈해변의 여인*Woman on the Beach*〉, 〈해안선*The Coast Guard*〉, 〈허수아비들의 땅*Land of Scarecrows*〉 등은 영어 번역 제목이다. 〈박쥐*Thirst ceci est mon sang*(갈증, 이것은 내 피)〉와 같이 영어 제목에 프랑스어 부제를 붙이거나, 〈한공주*A Cappella*〉처럼 이탈리아어나, 〈여고괴담 두번째 이야기*Memento Mori*(죽음을 기억하라)〉처럼 라틴어 표현을 사용한 경우도 있다.

제목은 기억하기 쉬워야 한다. 번역, 번안, 영문 제목은 일상적으로 사용하는 언어학적 기호로서 관객의 기억을 돕는다. 반대로 한국어 원제목이나 한글 음가를 활용하는 영화들은 이국적인 특성을 이용한다. 이들은 원제가 가지고 있는 투명성을 강조한다. 보통 정확한 프랑스어가 없거나, 음절이 짧고 발음이 쉬운 제목이다. 예를 들어 〈쉬리*Shiri*〉, 〈마리 이야기*Mari iyagi*〉, 〈집으로*Jiburo*〉 등은 원제의 한글 음가를 그대로 차용한 경우다. 고교생의 성적과 패거리 문제를 다룬 〈명왕성*Suneung*(수능)〉은 원제가 아닌 영화의 내용과 관련한 한글 단어를 사용했다. 이처럼 한글 원제나 한글을 그대로 활용한 영화들은 드문 편이다.

포스터 상에 한글 타이포그래피를 프랑스어 제목과 함께 병기하는 경우도 있다. 〈섬〉, 〈활〉, 〈그때 그 사람들〉, 〈바람난 가족〉, 〈오세암〉, 〈하류인생〉, 〈검은 땅의 소녀와〉, 〈두만강〉, 〈나무 없는 산〉, 〈마지막 밥상〉, 〈허수아비들의 땅〉, 〈인정사정 볼 것 없다〉, 〈천년학〉, 〈형사〉 등 적지 않은 영화가 한글로 원제를 병기하고 있다. 또 〈여고괴담 두번째 이야기〉나, 〈경계〉처럼 한자나 몽골문자를 활용한 경우도 있다. 한글 병기는 영화의 이국적 특성이나 예술성을 강조하는 효과를 만들어낸다. 김기덕, 임상수의 경우에서 알 수 있듯이, 감독의 인지도가 높아진 이후

에는 이 같은 한글 병기를 점차 사용하지 않는 경향이 있다.

제목과 함께 카피는 영화를 설명하는 중요한 역할을 한다. 이는 영화의 주제와 인물, 장르, 내용 등을 소개하는 짧은 문장 또는 표현의 통칭이다. 배우와 감독이 잘 알려지지 않은 한국영화의 특성상 제목과 이미지와 함께 카피는 영화를 설명하는 부가적인 기능도 겸한다. 그러나 한국내 포스터에 비해 무게감이나 사용 빈도는 적은 편이다.

한국영화 프랑스포스터에서 카피는 몇가지 유형으로 구분할 수 있다. 먼저 영화를 직접 설명하는 카피가 있다. 〈식객〉의 ‘맛있는 코미디Une comédie succulente!’는 소재와 장르를 드러낸다. 영화에 대한 정보가 많지 않은 상태에서 흥행 성적을 직접 소개하는 경우도 있다. 〈집으로〉는 ‘한국에서 수백만의 관객을 동원한 검증된 영화Un film authentique qui a réuni plusieurs millions de spectateurs en Corée’, 〈태극기 휘날리며〉는 ‘한국영화 사상 최대 흥행작Le plus gros succès du cinéma coréen’이라는 카피를 제목 앞에 붙였다. 때로는 관람욕구를 자극하기 위해 다소 과장되거나 주관적인 의견을 반영하기도 한다. ‘아시아에서 수사물을 되살아나게 한 영화 Le film qui a reveille le polar en Asie’라는 〈쉬리〉의 카피는 한국이라는 영화시장의 경계를 넘어 아시아 전역에 영향력을 준 영화라고 강조한다. 소개글 형태의 카피도 있다. 영화 배경과 인물에 대해 낯선 프랑스 관객을 위한 설명이다. 〈그때 그사람들〉에는 ‘1979년 서울. 독재. 카운트다운Séoul, 1979. Une dictature. Un compte à rebours’이 쓰여 있다. 대통령과 연결지은 제목과 더불어, 서울에서 발생한 정치적 사건임을 설명하는 카피다.

영화가 지향하는 바와 관객 선호도가 연결되는 장르영화에서는 줄거리를 한문장으로 요약하는 로그라인(log line)을 활용하기도 한다. 〈설국열차〉는 ‘2031년, 새로운 빙하시대, 인류의 마지막 피난처는 한 기차다 2031, Nouvelle ère glaciaire. Le dernier refuge de l’humanité est un train...’라고 적어 영화의 설정을 소개한다. 〈말아톤〉은 ‘초콜렛과 얼룩말 그리고 달리기를 좋아하는 한 자폐아에 관한 실화L’histoire vraie d’un

jeune autiste passionné de chocolats, de zèbres et de course à pied...’라는 기다란 카피를 붙였다. 영화 주인공의 취향을 자세히 설명하는 경우다.

카피는 압축적인 언어 표현을 활용하기 때문에 의미만이 아니라 단어의 배치, 운율도 고려해야 한다. 영화의 제목과 연결지어 문장을 완성시킨 것도 이 때문이다. 〈올드보이〉의 제목은 ‘15년 동안 감금된 (올드보이). 누가? 왜? Séquestré pendant 15ans. Par qui? Pourquoi?’라는 카피로 영화의 내용을 명확히 설명한다. 〈끝까지 간다〉는 제목과 연결되어 ‘힘든 날도, 힘들지 않는 날도 있다 Il y a des jours avec et des jours sans’는 문장을 완성한다. 〈달콤한 인생〉은 소문자로 표기된 제목과 함께 ‘후회하지 마라 Ne rien regretter...’고 적었고, 〈괴물〉에는 ‘여러분은 (괴물)에 놀라게 될 것입니다 Vous allez être surpris...’라고 쓰여 있다. 예비 관객들을 향해 직접 말을 거는 경우인데, 괴수 영화의 성격이 고스란히 드러난다. ‘그녀는 미쳤다. 그는 그녀에 미쳤다 Elle est folle... Il est fou d’elle’라고 적은 〈사이보그지만 괜찮아〉에는 내용 소개와 함께 운율을 살린 경우다.²²⁾

3.2. 감독과 영화제 정보

프랑스의 한국 영화포스터는 프랑스에서 흥행한 영화의 감독이나, 제작자의 이름을 적극적으로 활용한다. 김기덕의 〈비몽〉(그림3)은 프랑스에서 인기를 끈 전작 두편, 〈봄 여름 가을...〉과 〈빈집〉의 감독임을 포스터의 상단에 표시하고 있다. 이 포스터 하단에는 감독의 이름이 하얀 배

22) 영화평을 포스터에 게재하는 것도 영화를 소개하는 주요 정보가 된다. 〈돈의 맛〉은 ‘신랄한, 비꼬는, 짓궂은 Acerbe, sarcastique et vachard’, 〈잘 알지도 못하면서〉는 ‘한국의 가장 위대한 시네아스트... 그의 가장 웃긴 영화 Le plus grand cineaste coréen... son film le plus drôle’라는 레 쟁록퀴티블르(Les Inrockuptibles)의 영화평을 게재했다. 〈한공주〉는 ‘모든 시점에서 뛰어난 영화 Un film remarquable à tous points de vue’라는 마틴 스코시즈 감독의 평을 달았다.

경으로부터 두드러지는 색깔로 크게 배치되었다. 〈사마리아〉에도 ‘〈봄 여름 가을...〉 이후, 한국영화계 무서운 아이의 새로운 명작’이라는 문구를 적었다. 심지어 허진호 감독의 〈외출〉(그림4)에는 ‘〈빈집〉 이후 새로운 사랑영화’라는 카피가 붙었다. 프랑스에서 사랑받는 김기덕이라는 감독을 한국영화를 소개하는 일종의 틀로 삼은 경우다.



〈그림 3, 4〉 〈비몽〉, 〈외출〉 프랑스포스터

감독과 그의 전작이 포스터에 중요하게 사용되는 현상은 1950년대 중반 『카이에 뒤 시네마』를 중심으로 시작된 작가로서 감독, 이른바 작가주의(Auteurisme) 전통과 연결지어 생각할 수 있다.²³⁾ 법적으로 프랑스는 한국, 미국과 달리 감독의 영화에 대한 저작권(droit d'auteur)을 인정하는 나라다. 프랑스는 여전히 영화의 중심에 감독이 있다고 간주한다. 감독을 중시하는 프랑스에서 배우가 아닌 감독에 홍보의 초점을 맞추는

23) 프랑스 영화감독의 작가로서 지위와 계약 실태에 관해서는 다음 논문을 참조하십시오. 노철환, 「작가로서 영화감독의 실체에 관한 연구: 프랑스에서 상용되고 있는 감독 계약서를 중심으로」, 『영화』, 부산대학교 영화연구소, 제 5-1권, 2012, 91-113쪽.

것은 자연스러운 현상이다.

저작권관리 대행기관인 SACD의 표준계약서에 따르면, 제작자는 영화의 시작과 끝에 위치한 크레디트는 물론이고, 포스터, 예고편, 옥외 광고, 플래카드, 모든 언론매체 광고나, 프로그램, 홍보자료에 감독의 이름을 표기해야 한다. 그것도 “(…) 영화 제목과 가장 인접한 이전 또는 이후에, 가장 유리한(le plus favorisé) 글자체로 감독의 이름을 언급해야 한다.²⁴⁾ 일반적으로 ‘○○○의 영화(un film de ○○○)’라고 적는데, 적절한 글자의 크기나 색깔을 활용해 가시성을 높인다.

감독의 이름과 함께 중요한 정보는 영화제 초청이나 수상경력이다. 영화제 정보는 영화의 질을 보장하고 새로운 발견의 경험을 제공하는 일종의 보증수표다. 대표적인 예가 칸영화제 관련 정보다. 칸영화제 출품 및 수상경력은 반드시 언급된다. 임권택, 김기덕, 박찬욱, 김지운, 임상수, 봉준호, 이창동, 홍상수 등 칸에 출품되거나 수상한 모든 작품은 반드시 이 내용을 잘 보이게 명시하고 있다. 칸영화제 연출상을 받은 〈취화선〉(그림 12), 여우주연상을 받은 〈밀양〉(그림 6), 그랑프리 수상작인 〈올드보이〉, 심사위원대상을 받은 〈박쥐〉 등 수상내역은 포스터에서 명확하게 드러난다. 주요 프랑스영화제나 국제영화제의 수상경력도 빼놓지 않는다. 안시영화제 그랑프리 수상을 밝힌 〈마리 이야기〉나 〈오세암〉(그림 5), 김기덕의 대부분 영화들에 대해서도 베니스와 베를린 영화제 출품과 수상기록이 최상단에 표기되어 있다.

24) SACD, “Contrat de production audiovisuelle cession de droits d’auteur : scénario/adaptation/dialogues/réalisation”, inédit, p.11.



〈그림5. 6〉 〈오세암〉, 〈밀양〉 프랑스포스터

3.3. 배우와 캐릭터

보통 배우이름은 영화포스터에서 가장 중요한 문자 정보 중 하나다. 할리우드영화는 세계 어느 곳에 배급되어도 배우 이름을 잘 보이는 위치와 색깔로 커다랗게 표시한다. 티켓과워가 있는 유명 배우가 많기 때문이다. 스타 배우일수록, 그 이미지는 중앙에, 식별 가능하도록 크게 배치한다. 한국, 프랑스영화가 자국에서 배급될 때도 배우의 이름은 인물 이미지와 함께 최우선 노출 요소로 꼽힌다. 그러나 프랑스시장의 한국영화 경우는 다르다. 한국에서는 아무리 잘 알려진 배우라할지라도 프랑스에 소개되는 순간 신인, 동양인 취급을 받는다. 그러한 까닭에 한국포스터와 다른 형태로 배우의 이름과 이미지가 노출된다.

한국의 〈추격자〉 포스터는 ‘대한민국을 뒤흔든 희대의 살인마, 눈을 잡은 건 경찰도 검찰도 아니었다’는 카피와 함께 두 주연배우인 김윤석과 하정우의 얼굴 클로즈업을 대각선 형태로 배치했다. 이름 표기 순서나,

얼굴 노출 정도를 볼 때 홍보의 축은 김윤석에 기울어 있다. 그러나 프랑스에서 공개된 〈추격자〉 포스터에서는 김윤석의 모습을 알아보기 힘들다. 초점없이 후경에 자리하고 있기 때문이다. 오히려 쫓기고 있는 하정우가 전면에 등장한다. 이 포스터는 하정우라는 배우가 아닌 ‘추격’이라는 제목의 시각적 표현에 주목하고 있다. 기울어진 앵글로 쫓고 쫓기는 모습을 보여주고, 칸영화제 출품작임을 소개하고 있다.

스타 이미지를 형성하지 못한 한국배우의 얼굴은 종종 가려진다. 배우 얼굴을 노출하는 것보다 분위기를 연출하는 것이 효과적이라고 여기기 때문이다. ‘그 시간에, 내 사랑은 멈췄다.’는 카피와 함께 얼굴을 맞댄 두 주인공을 보여주는 한국포스터는 사랑영화 분위기를 풍긴다. 반면 〈오래된 정원〉(그림 7, 8)의 프랑스포스터는 작은 밥상을 사이에 두고 호수를 바라보며 앉아 있는 두 주인공의 등을 보여주고 있다. 제목이 풍기는 아련하고 고요한 느낌이 드러나는 이미지다. 여기에는 염정아와 지진희라는 배우의 얼굴은 물론이고, 황석영 원작이라는 점도 노출하지 않았다. 프랑스관객들이 잘 모르기 때문이다. 대신 도빌영화제, 산세바스찬영화제 초청 정보와 〈그때 그사람들〉, 〈바람난 가족〉을 연출한 감독의 작품이라는 점을 강조한다.



〈그림 7, 8〉 〈오래된 정원〉 한국과 프랑스포스터 비교

유명 외국배우를 캐스팅한 영화의 경우, 비록 주인공이 한국배우이더라도 포스터 전면에 내세우지 않는 경우가 있다. <다른 나라에서>는 대화를 나누는 두 주인공의 영화 속 장면을 활용했는데, 이자벨 위페르의 얼굴을 전면 45° 프로필로, 유준상은 후면 45° 프로필로 포착했다. 파이란(장백지)이 강재(최민식) 등에 업혀 있는 한국포스터와 달리, <파이란>의 프랑스포스터에서는 장백지가 단독으로 등장한다.(그림9) <무사> 포스터는 장즈이를 전면에 내세웠다.(그림8) 실제 주인공인 여술(정우성)의 모습은 찾아볼 수조차 없고, 제목도 <사막의 공주>로 바뀌 부용(장즈이)을 주인공처럼 선전했다.



〈그림 9, 10〉〈파이란〉, 〈무사〉 프랑스포스터

한편 한국여배우의 영향력은 남자배우에 비해서 떨어지는 것처럼 보인다. 칸영화제 여우주연상을 받은 <밀양>(그림 6)의 포스터에서 전도연의 이름을 찾을 수 없다. 전도연은 2010년 <하녀>(그림 13,14)로 칸영화제와 프랑스크장을 찾았지만, 여전히 프랑스포스터에는 그녀의 뒷모습만 드러난다. <친절한 금자씨>의 한국포스터는 캐릭터인 금자와 이영애라는 스타배우의 이미지를 전면에 내세웠다. 반면 프랑스에서는 ‘금자’라는 캐

릭터가 제목에서 제외되고, 배우의 얼굴을 식별할 수 없도록 만들었다. 대신 눈 주위의 붉은 화장과 입을 가린 가죽 옷자락이 영화의 분위기를 가늠하게 한다. 인지도가 높아지면 배우의 얼굴 비중도 자연스레 커진다. <파이란>에선 등장하지도 않고, <쉬리>와 <취화선>(그림 12)에서는 측면을 보여주던 최민식은 <올드보이>에서 망치를 들고 있는 오대수의 모습으로 정면을 응시한다. 한편 한국포스터에서 함께 등장하는 유지태는 여기에 없다. 현재까지 프랑스의 한국 영화포스터에서 이름을 크게 명시하거나, 얼굴을 정면으로 드러내는 배우는 최민식, 송강호, 이병헌 정도에 그친다.

3.4. 노출과 국적가리기

프랑스는 광고의 성적 이미지 표현이 한국보다 자유롭다. 프랑스의 포스터 역시 필요하다면 누드나 성적인 포즈를 고스란히 노출한다. <취화선>(그림 11, 12)의 프랑스포스터는 장승업(최민식)과 매향(유효정)이 갈대밭에서 사랑을 나누는 장면을 담고 있다. 술 취한 장승업이 기와 지붕 위에서 웃고 있는 한국포스터와 대조된다.



〈그림 11-16〉〈취화선〉, 〈하녀〉, 〈밤과 낮〉 한국과 프랑스포스터 비교

〈밤과 낮〉(그림15, 16)은 주인공이 쿠르베(Gustave Courbet)의 〈세상의 기원L'Origine du monde〉을 보고 있는 주인공의 후면 45° 프로필이다.²⁵⁾ 비록 초점은 전경에 있는 인물에 맞춰 있지만, 프레임의 중심에 위치한, 쿠르베의 작품이 시선을 끈다. 한국포스터에서도 같은 이미지를 사용하고 있다. 그러나 한국과 영문 제목을 크게 배치해 그림을 가렸다.

25) 뱅브니스트(Emile Benveniste)의 이론에 따르면 주인공의 시선이 관객을 향한 포스터를 논증형장면(plan discursif)으로, 여러 인물들이 등장해 옆모습을 주로 보여주는 포스터를 서술형장면(plan narratif)으로 구분한다. 전자는 주로 액션영화에서 많이 사용되는데, 주인공이 운명과 임무에 맞서는 것에 대해 관객이 증인이 되어주기를 바라는 형태로, 인물과 관객 사이에 '나/너(je/tu)'의 관계가 발생한다. 후자는 주로 드라마 장르에서 등장하는데, 포스터 내부에서 인물들 사이의 관계가 드러난다. 관객들은 내레이션을 장에서 펼쳐지는 '그들(ils)'의 액션을 바라볼 뿐 질문하지 않는다. QualiQuanti, *op. cit.*, pp.22-23.

〈나쁜남자〉에서는 의자에 앉아 거울을 비춰보는 선화(서원)의 엉덩이 노출이 있고, 〈하녀〉(그림13, 14) 역시 이미지의 노출 수위는 프랑스포스터가 훨씬 높다.

프랑스의 성적 이미지 표현이 직설적이라면, 한국은 상상력을 자극하는 문구를 활용하는 은유법을 택한다. 〈거짓말 *Fantasmes*〉의 경우, 제이(이상현)와 와이(김태연)의 사랑 장면을 담은 같은 이미지를 활용하고 있다. 그러나 둘은 전혀 달라 보인다. 프랑스포스터에서는 와이의 가슴 노출이 있지만, 한국포스터는 두 인물의 목 윗부분만 포착한다. 대신 ‘포르노의 경계를 용감하게 묻는 영화’라는 평을 추가함으로써 성적 ‘환상’을 자극한다.

특정 장르의 경우, 한국영화라는 사실을 드러내지 않는 경우가 있다. 〈원더풀 데이즈〉에는 영화제 수상 기록만 상단에 크게 드러나 있다. SF 애니메이션에 한국이나 동양적인 이미지를 입힐 필요가 없기 때문이다. 물론 감독의 이름은 하단에 조그맣게 적혀 있다. 한국적인 이미지가 필연적인 〈오세암〉(그림 5)의 포스터에 ‘성백엽의 한국영화’라고 표기한 것과 비교하면, 〈원더풀 데이즈〉의 포스터 디자인 의도는 분명해 보인다.



〈그림 17-19〉 〈설국열차〉 한국, 프랑스, 미국포스터 비교

프랑스에 소개된 〈괴물〉의 포스터에는 강에서 나온 괴물의 꼬리가 한 소녀를 낚아채고 있는 장면이 어둡게 묘사되어 있다. 멀리 63빌딩이 있

는 지평선이 서울의 것임을 프랑스 대중들이 알지 못했다. 봉준호가 만든 괴수영화일 뿐이다. 반면 한국에서 사용된 〈괴물〉의 메인 포스터는 프레임의 절반을 차지하는 주요 인물(배우)들의 모습 아래 ‘가족의 사투가 시작된다’라는 메인 카피가 놓여 있다. 이 포스터에는 괴물이 보이지 않는다. 대신 ‘한강, 가족, 그리고...’라는 서브카피가 63빌딩이 보이는 한강위로 흘러 쓴 제목 위에 자리하고 있다. 장소, 인물, 주요 내용을 이미지와 카피 그리고 제목을 통해 고스란히 설명한다. 이와 같은 전략은 방식은 같은 감독의 영화인 〈설국열차〉(그림 17-19)에서도 반복된다. 프랑스 포스터는 빙하로 덮인 도시를 지나가는 미래 열차의 이미지와 제목이 강조되는 형태다. 영화의 원작인 그래픽노블과 연관해 프랑스 관객에게 가장 익숙한 정보이기 때문이다. 이는 남궁민수(송강호)의 캐릭터 포스터를 주로 활용했던 한국과 커티스 역을 맡은 크리스 에반스를 전면에 내세운 미국의 경우와 큰 차이를 보인다.

4. 결론

한국영화의 거품은 이제 거의 빠진 상태다. 프랑스 내에서도 한국영화의 위치선정이 보다 명확해지고 있다. 배급 경험이 있는 배급사들이 늘어난 덕분이다. 프리티, 디아파나, 오세앙, ARP, MK2 등 기존 배급사들은 조금 멀어져 있다. 대신 중대형 영화에 르 팩트와 오에쿠르가, 저예산 독립영화에 디시텐즈 등이 관심을 보이며 한국영화와 관계를 맺어가고 있다.

2000년대 중반까지 한국영화는 프랑스 시장에서 자극적이고 폭력적인 새로운 발견이었다. 칸영화제 출품 경력이 있는 감독의 독특한 작품들이 한국영화 이미지 형성에 깊은 영향을 끼쳤기 때문이다. 지금까지 진행한 포스터 분석을 바탕으로 볼 때, 프랑스 극장시장에서 한국영화의 마케팅

포인트는 이들 감독에 맞춰져 있다. 영화를 감독의 예술로 여기는 프랑스의 영화문화가 한국영화를 수용하고 소비하는 방식이다. 반면 이병헌, 최민식, 송강호, 전도연 같은 배우들에게 프랑스포스터의 장벽은 여전히 높은 편이다. 그나마 박찬욱, 이창동, 김지운, 홍상수 등 프랑스에서 상당한 인지도를 가지고 있는 감독들의 작품에서 점차 배우들에 대한 정보나 이미지도 가시적으로 드러나는 경향이 있다.

세계 영화시장에서 한국은 더 이상 신비롭고 조용한 아침의 나라가 아니다. 한국적인 이미지는 기회임과 동시에 분명한 한계점을 갖는다. 〈식객〉, 〈왕의 남자〉 등이 실패한 이유는 어찌보면 명백하다. 지난 15년 동안 프랑스시장에 문을 두드리며, 한국영화는 일반적이고 흥미로운 소재를 다루는 동양영화로 자리를 옮기는 중이다. 이제 독립예술영화라는 한계를 넘어 상업영화 시장을 조심스럽게 타진해야 할 시점이다. 이를 위해서 한국이라는 이름에 괄호를 치는 것을 주저해서는 안 된다. 국제 공동제작을 시행하고, 독특하면서도 인류의 가치를 아우르는 ‘(한국)영화’로 나아갈 필요가 있다. 예술성에 기반 한 스타 감독만이 아니라 상업성에 기댄 스타 배우의 활용이 필수적이다. 그런 의미에서 〈설국열차〉는 고무적인 사례를 남겼다. 〈설국열차〉는 프랑스 원작과 다국적 스타캐스팅으로 기획시점부터 해외 시장을 타진했다. 영화제가 아닌 필름마켓을 통해 사전 판매되었다. 포스터 제작에 있어서도 한국영화임을 강조하지 않고 외국관객에게 다가가는 전략을 적용했다. 결과적으로 〈설국열차〉는 프랑스에서 〈취화선〉이 12년 동안이나 가지고 있던 한국영화 흥행기록을 갈아치웠다. 봉준호라는 한국감독이 만든 (한국)영화로서 프랑스 관객에게 자연스럽게 다가간 결과다. 더불어 송강호라는 한국배우의 이름과 이미지를 또 한번 각인시켰다.

프랑스극장에서 개봉한 한국영화포스터를 분석한 본 연구는 특정 영화에 대한 정성적 접근보다 다수 영화에 대한 정량적 접근을 시도했다. 최초 시도인만큼 프랑스의 한국영화포스터에 대한 종합적인 이미지 파악을 목표로 했다. 다만 포스터를 이루는 여러 요소를 함께 다룬 까닭에 깊이

있는 접근에 도달하지 못한 한계도 있다. 본 연구는 해외시장에서 한국영화 이미지의 변화에 관한 고찰로 나아갈 수 있다. 한국영화의 프랑스포스터에서 발견되는 변화들을 통시적(diachronique)인 시선으로 살펴보는 연구다. 연구의 범위를 김기덕, 홍상수, 박찬욱, 임상수, 봉준호, 김지운 등 프랑스에 여러 작품을 소개한 감독으로 한정 시킨 후, 수상 내역, 장르와 규모, 배우의 인지도, 흥행 성적 등 변수가 차기작의 포스터 디자인에 어떤 영향을 끼쳤는지 밝혀내고자 한다. 이는 한국영화의 이미지를 규정하고 의미를 짚어보는 학술적 의미를 갖을뿐만이 아니라, 그 성과를 분석함으로써 해외시장 확대에 활용할 수 있는 실용적인 연구가 될 것이다.

참고문헌

1. 단행본

- 매리치, 로버트, 『영화마케팅 바이블』, 김상훈, 안성아 역, 북코리아, 서울, 2009
- CAPITAINE Jean-Louis, *Les Affiches du cinéma français*, Seghers/Archimbaud, Paris, 1988
- GOMBRICH Ernest, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, (1st ed. 1960), Paidon Press, London, 1984
- DURIE John, PHAM Annika, WATSON Neil, *Marketing and Selling Your Film around the World*, Silman-James Press, Los Angeles, 2000
- NOURMAND Tony, MARSH Graham (ed.), *Posters of the 30s: The Essential Movies of the Decade Film: from the Reel Poster Gallery Collection*, Taschen, London, 2005

2. 학술논문

- 노철환, 「문화 산업적 관점으로 본 한불흥행영화 비교」, 『프랑스문화 예술연구』, 제 49집, 2014
- , 「작가로서 영화감독의 실재에 관한 연구: 프랑스에서 상용되고 있는 감독 계약서를 중심으로」, 『영화』, 부산대학교 영화연구소, 제 5-1권, 2012
- 박상규, 「한국영화포스터의 타이틀 로고에 관한 연구」, 『한국기초조형학회』, 2권 2호, 2001
- 이수진, 「한국 만화와 영화로 향한 프랑스의 시선」, 『한국프랑스학논

집』, 제60집, 2007

이지연, 「한국영화의 매체적 전이와 문화적 전용에 관한 연구: 영미지역
배급사 타탄의 DVD브랜드 아시아 익스트림의 경우를 중심으로」, 『한국언론학보』 제53권 2호, 2009

임성택, 「한국영화포스터에서의 효과적인 의미전달을 위한 이미지 활용
에 대한 연구」, 『한국디자인포럼』, 제 11권, 2005

진정근, 「영화포스터에 나타난 사진 이미지의 특성과 설득유형에 관한
연구: 한국영화 역대 관객순위 100위권의 포스터를 중심으로」, 『디지털디자인학 연구』, 제10권 제4호, 2010

QualiQuanti, “Les Affiches et les bandes-annonces des films”, CNC, 2000

3. 기타 자료

프랑스 지적재산권법

Code de la propriété intellectuelle

프랑스국립영화/동영상 센터 연감

CNC, *Bilan 2014 du CNC*, 2015

—, *Bilan 2013 du CNC*, 2014

프랑스 감독표준계약서

SACD, “Contrat de production audiovisuelle cession de droits
d’auteur : scénario/adaptation/dialogues/réalisation”, inédit

미국감독조합 기본협약서

DGA, *Directors Guild of America, Inc. Basic Agreement of 2011*, 2012

4. 인터넷 사이트

<http://www.kobis.or.kr>(영화진흥위원회 통합 입장권 전산망)

<http://www.imdb.com> (영화 정보 데이터베이스)

<http://www.bepub.com> (프랑스 옥외광고 사이트)

<http://www.boxofficemojo.com> (박스오피스 모조)

<http://www.cbo-boxoffice.com> (프랑스 박스오피스)

〈Résumé〉

Analyse sur les affiches des films coréens sortis en France

ROH, Chul-Hwan

L'image trouve toujours ses marques dans le centre artistique du cinéma. Le cinéma en tant que média a besoin d'investissement de gros capitaux. Par conséquent, les relations publiques sont essentielles. L'affiche de cinéma devient un support publicitaire représentatif et permet de se faire connaître par un maximum de public.

L'affiche réduit un film à un encadré publicitaire. Elle a pour l'objet de provoquer des discussions en rapport avec le film de la part de potentiels spectateurs. Ce matériau publicitaire stimule le désir en laissant transparaître des informations sur le film. Elle devrait attirer le regard du public non pas vers elle-même, mais vers le film.

Au début des années 2000, le cinéma coréen était étranger dans le marché du cinéma français. Si le degré de reconnaissance d'un film est faible, et si son réalisateur, ses acteurs sont peu connus sur un marché spécifique, l'affiche pourrait donner une forte impression ou une information importante aux éventuels spectateurs.

Les codes cinématographiques des deux pays ont des caractéristiques différentes. Afin de produire une affiche efficace, il

faut comprendre la culture cinématographique du pays et le public. L'affiche des films coréens en France peut représenter l'image que se font de la Corée les français. Notre analyse portera sur les affiches des films coréens sortis entre 2000 et 2014 en France. Cette étude a pour objectif de répondre aux questions concernant la perception culturelle de l'image du cinéma coréen en France.

주 제 어 : 영화포스터 분석(analyse sur l'affiche), 한국영화 이미지
(image du cinéma coréen), 한국영화(films coréens),
포스터(affiche), 문화적 수용(perception culturelle),
프랑스영화시장(marché cinématographique français)

투 고 일 : 2015. 6. 21

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

파울로 솔레리의 아코산티에 담긴 정신체로서의 의미 연구 : 테이아르 드 샤르댕의 사유를 중심으로*

박 규 현
(성균관대학교)

목 차

서론

1. 현대도시와 생명의 소멸에 대한 솔레리의 사유
 - 1-1. 생명, 자연, 도시, 건축
 - 1-2. 아코산티 건축
2. 파울로 솔레리와 테이아르 드 샤르댕의 공통개념
 - 2-1. 진화에 대한 긍정
 - 2-2. 복잡화, 소형화
3. 정신체로서의 아코산티

결론

1. 서론

애리조나 주 사막에 생태도시 아코산티를 건설한 파울로 솔레리¹⁾는 이탈리아 출신의 건축가인 동시에, 건축을 통한 물질과 인간 정신의 결합

* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07036121).

1) Paolo Soleri(1919-2013), 이탈리아 출신의 건축가로 애리조나주에 아코산티라는 생태 도시를 건축하였다.

에 대해 끊임없이 철학적 노력을 기울인 사상가로도 간주되고 있다.

『아르콜로지, 인간 형상 속 도시 Arcology: the City in the Image of Man』(1969)²⁾, 『물질과 정신 사이의 교량은 물질이 정신이 되는 것이다 The Bridge Between Matter and spirit is Matter Becoming spirit』(1973)³⁾ 등의 그의 저서에서 보이는 인간, 자연, 신, 정신, 생태, 건축, 도시에 대한 깊은 성찰이 그의 사색의 깊이를 증명해준다. 특히 파울로 솔레리와와의 대담이 실린 『미래 도시, 파울로 솔레리와와의 대담 The Urban Ideal, Conversation with Paolo Soleri』(2001)⁴⁾에는 유년기부터 현재까지의 자전적 이야기가 그려져 있는데, 우리는 이 책에서 그의 삶과 사유의 일관성 및 논리성, 그리고 사유를 실천하는 용기를 뚜렷이 발견할 수 있다.

파울로 솔레리는 제1차 세계대전이 끝난 이듬해인 1919년 이탈리아 토리노에서 태어났다. 그는 이탈리아의 파시스트 체제를 거부했던 아버지를 따라 중학생일 때 프랑스로 갔다. 그의 인생관은 20세기에 일어난 두 번의 세계대전 사이에 남부 유럽에서 유년 시절을 보내면서 형성되었다. 당시 대두된 이탈리아 파시즘의 영향은 그의 성장 배경에서 중요한 부분을 이룬다. 그는 프랑스 그르노블의 산업예술학교에서 예술사와 디자인기법을 배웠고, 이때 장차 건축을 전공하기로 결심한다. 청소년기를 프랑스에서 보내며 예술과 건축에 관심을 가지게 된 그와 프랑스와의 인연은, 건축가의 길로 접어든 후 테이아르 드 샤르댕⁵⁾이라는 철학자를 만남으로서 더욱 깊어진다. 그는 테이아르의 철학을 접하며 삶의 확고한

2) Paolo Soleri, *Arcology: the City in the Image of Man*, Cosanti Press, 1969.

3) Paolo Soleri, *The Bridge Between Matter and spirit is Matter Becoming spirit*, Anchor Books, 1973.

4) Paolo Soleri, *The Urban Ideal, Conversation with Paolo Soleri*, Berkeley Hills Books, 2001. 『파울로 솔레리와 미래도시』, 이윤하·우영선 옮김, 르네상스, 2004.

5) Pierre Teilhard de Chardin(1881-1955), 프랑스의 예수회 사제였으며, 지질학자이자 고생물학자로, 현대의 대표적 기독교 철학자이다. 테이아르 드 샤르댕의 사제로서의, 과학자로서의, 추방자로서의 삶에 대해서는 자크 아르누의 책이 잘 설명하고 있는데, 특히 테이아르의 삶과 사유의 일치를 “Le monde est son laboratoire”라고 결론짓고 있다. Jacques Amould, *Teilhard de Chardin*, Tempus, 2005.

방향을 설정하였으며, 그 스스로 자신의 아코산티 건축이 테이아르의 철학을 “정주지의 문제에 적용시킨 것”임을 다음과 같이 고백하기도 하였다. “테이아르 드 샤르댕의 책을 읽으면서 가장 영향을 많이 받았습니다. 타임지에서 처음 그의 책을 접했으며 그 후 파리에서 그가 쓴 책이라면 무조건 구입하여 읽었습니다. 그 독서가 얼마나 강렬한 느낌으로 다가왔는지는 기억할 수 없지만, 삶은 복잡화 과정을 거치면서 펼쳐진다는 그의 주장은 지금도 잘 알고 있습니다. 그의 생각들을 정주지의 문제에 적용한 사람은 나밖에 없을 것입니다.”⁶⁾

파울로 솔레리가 건축가에 머물지 않고 끊임없이 철학적 주제를 성찰하는 일종의 융합적 사유방식을 견지했듯이, 테이아르 드 샤르댕 역시 예수회 사제로서 신학에 머물지 않고 부단하게 과학에 관심을 기울였다. 그는 지질학자, 고생물학자, 철학자였다. “그는 과학적 논거들에 자신의 논증의 근거를 두었고, 과학과 신앙 사이의 양립불가능성을 해소시키는 것처럼 보이는 체제, 체계를 세웠으며, 제시된 모델의 보편성을 통해 여러 면에서 가톨릭을 위한 예수회로부터 예상할 수 있는 사변들의 한계를 넘어섰다.”⁷⁾ 그는 자연과학에 대한 정도와 진화론적 사유로 인해 종교계에서 이단아로 낙인찍혔지만, 자신의 열정적 탐구열을 감추지 않았고, 중국에 가서는 북경원인을 발굴하는 성과를 보이기까지 했다. 파울로 솔레리가 물질에서 정신으로의 연결점을 찾았다면, 테이아르 드 샤르댕은 정신에서 물질로의 연결점을 찾는 데 관심을 기울였다. 파울로 솔레리가 테이아르 드 샤르댕의 사유를 자신의 건축에 적용시키는 일을 수행했기에, 결국 둘은 한 지점에서 만나게 된다. 이에 본 연구는 주로 파울로 솔레리의 책 『미래 도시 The Urban Ideal』를 참고하여, 샤르댕에게서 거

6) 『파울로 솔레리와 미래도시』, p.54.

7) “Il appuyait sa démonstration sur des arguments scientifiques et construisait une synthèse, un système de pensée qui paraissait dissoudre les incompatibilités entre science et foi et, par l'universalité du modèle proposé, dépassait sur de nombreux points les limites de la spécialisation qu'on pouvait attendre d'un religieux jésuite au service du catholicisme.” André Danzin, *Teilhard de Chardin, visionnaire du monde nouveau*, Éd. du Rocher, 2005, p.14.

의 전적인 영향을 받은 솔레리 건축의 주요 개념의 기원을 거슬러 올라가고자 한다. 그 기원에서 둘의 사유 모두 만나게 될 것이다.

본 연구는 궁극적으로는 인문학과 자연과학의 융합 혹은 통섭을 위한 소통의 과정을 제시하고자 하는 목적을 가지고 있다. 실제로, 현대과학은 수많은 사회적 자원과 지원을 필요로 하며 그 파급효과 또한 크므로 연구전개와 진행과정에 대한 대중의 관심이 점차 높아짐과 동시에, 여기에 인문학적 고려가 필수적이라는 것이 연구 선진국에서는 깊이 인식되고 상황이다. 또한 현재 인류에게 직면한 가장 중요한 문제는 환경문제임을 모두가 알고 있는 사실이다. 인문학과 자연과학 모두 이 문제에 관심을 기울여야 할 필요성뿐만 아니라 의무가 있다고 본다. 환경문제는 그것을 기술적으로 해결하는 일만이 아니라 지속가능한 사회적 전망에 맞추어 우리 삶의 태도를 적절하게 변화시키는 것과 관련이 있다. 그 예로, 지구 온난화의 경우 온실가스 감축을 위한 현실적이고 효율적인 대안으로 논란거리인 원자력 발전이 제시되고 있다. 이 경우 중요한 것은 단순히 발전단가에 대한 산술적 효율성 계산을 넘어 국민적 수준의 공감대와 사회적 합의가 필요하다는 점이다. 하지만 사회적 합의란 것이 단지 환경운리의 차원에서만 이루어지는 것도 역시 문제가 될 수 있다. 이러한 문제를 해결하기 위해서는 과학·윤리·경제적 모든 고려를 객관적으로 바라볼 수 있는 통섭적 연구가 다각도에서 요구된다. 본 연구는 아코산티라는 생태도시를 물질적·정신적 측면에서 바라볼 뿐만 아니라 그 두 측면의 소통과정, 즉 합의를 향한 중간과정을 보여줄 수 있다는 점에서 의의가 있다고 본다. 우리는 건축과 철학의 만남을 주제로 한 본 연구가 최근 그 중요성이 점차 증대되고 있는 인문학과 자연과학의 융합연구에 있어 방법론적으로 매우 유용한 사례가 될 수 있기를 기대한다.⁸⁾ 또한 파울로

8) 최근 활발히 전개된 학문들 간의 '통섭'의 움직임은 여러 학문분야들 사이의 유사한 이론적 구조와 개념적 연관성을 지적하는 데 그치지 않고 더욱 본격적으로 학문들 사이의 생산적 협력관계를 모색하고 있다. 진화생물학자 에드워드 윌슨이 유행시킨 통섭은 단순히 인문학과 자연과학의 대화가 아니라 정합성을 요구하고 있다. 일례로 진화심리학자들은 현대사회과학의 이론들이 가정하는 개인의 인격이나 사회성에 대한

솔레리와 테이아르 드 샤르댕을 통해 학문의 융합이 인위적인 것이 아닌 한 개인의 사유가 깊어감에 있어, 또한 궁극적으로 사회 속에서 소통됨에 있어, 자연적이고 필연적인 과정임을 보여줄 수 있기를 기대한다.

1. 현대도시와 생명의 소멸에 대한 솔레리의 사유

1-1. 생명, 자연, 도시, 건축

지속적으로 지구환경을 개선시키기 위한 국가 간 협력 논의를 토대로 1992년에는 「환경과 개발을 위한 리우선언」에서 ‘환경적으로 건전하고 지속가능한 개발’이 천명되었다.⁹⁾ 이 리우선언에서 ‘환경적으로 건전하고 지속가능한 개발(ESSD: Environmentally Sound and Sustainable Development)’을 천명하고, ‘아젠다 21’로 약칭되는 ‘지구환경보전강령’에서 그 실행계획과 기본원칙을 구체적으로 제시했다. 지구환경 개선을 위한 국가 간의 협력을 위로부터의 노력이라 한다면, 도시의 환경 개선 추구는 모든 사람들이 참여해야 하는 아래로부터의 노력이라 할 수 있다.

도시는 가장 많은 사람들의 삶이 영위되는 장소인 동시에 가장 포괄적인 자연환경 파괴의 장소이다. 자연환경 측면에서 도시의 현 상태를 진

가정들은 오랜 수렵채집시절에 인간의 마음이 어떤 방식으로 형성되는지에 대한 생물학적 제한조건과 부합하는 방식으로 걸러질 필요가 있다고 말한다. 이처럼 통섭의 움직임은 학문들 간의 대화를 강조하고 있긴 하지만 그 대화의 성격은 대부분 위계적이고 환원적이다. 이에 대해 최근 ‘지식생태계와 학문의 통섭’이란 주제로 강연을 한 바 있는 최재천은 ‘비환원적 통섭의 가능성’을 모색하고 있기도 하다. 통섭에 대한 논의로는 최재천과 도정일의 대담이 대표적으로 꼽힌다. 물질의 정신화를 지향하는 파울로 솔레리의 건축작품 아코산티와 여기에 담긴 인문학적 사유를 테이아르 드 샤르댕을 통해서 살펴보는 본 연구는 진정한 통섭의 모델을 보여준다고 할 수 있다.

9) 국제적 환경 논의에서 “지구적 생태·환경의 문제의 경우 ‘ESSD’란 용어로 통합된다. 왜냐하면 ESSD는 전 지구적 또는 전 인류의 목표인 ‘생태·환경의 건전성’과 개별국가의 국가이익과 밀접한 관련을 가진 ‘개발을 통한 성장’의 통합을 시도한 것이기 때문이다.” 정상률, 『녹색담론과 환경외교』, 한국학술정보, 2006, p.87.

단하고 앞으로의 비전을 제시하고자 하는 생태학자 유진 오덤은 도시의 생명부양환경¹⁰⁾에 주의를 기울일 것을 권유한다. 여기서 도시의 생명부양환경의 대부분은 자연환경이라 해도 과언이 아니다. 그는 자연환경이 인류 전체 환경의 필수 부분이며 지구가 계속해서 건강하게 유지되도록 밤낮으로 일하고 있음을 깨달아야 한다고 말한다. 그는 도시와 시골의 관계를 기생충-숙주의 관계로 말하기도 한다. 여기서 기생충-숙주의 관계란 “기생충이 자신의 숙주를 죽이면 자신도 죽는다는 것이다. 매우 잘 적응된 기생충은 숙주를 파괴하지 않으며, 자신과 숙주 모두가 잘 번성하도록 양자 모두에게 이로운 교환 또는 되먹임을 개발한다”¹¹⁾는 것이다. 도시가 생태친화적인 지속성을 가지려면 이러한 도시의 역할에 유의해야 할 것이다.

한편, 파울로 솔레리는 도시(메가로폴리스)는 계속해서 자연생명이 소멸하는 방향으로 가고 있다고 하며 다음과 같이 말한다. “환경을 구제해야 할 곳은 도시라고 저는 늘 말해 왔습니다. 도시의 존재를 무시하거나 망각한다면 환경은 파괴될 것입니다. 이렇게 되면, 가장 소비적이고, 가장 오염되고, 가장 파괴적이며, 가장 분열된 환경의 상태를 겪게 될 것입니다. 그러므로 환경운동의 목표로서의 생활권 구제는 도시의 존재에 중점을 두어야 합니다.”¹²⁾ 그는 미국이나 그 밖의 선진국들에서 영위하는 지나치게 풍족한 생활방식이 문명의 지속과 도시의 환경을 위협하고 있다고 강조한다. “미국인과 유럽인, 그리고 자신들의 생활 방식에 따라 사는 특권층의 사람들은 자원을 조절해야 하고 한마디로 지구의 인구가 한

10) “생명부양환경이란 생명의 생리적인 필수품들, 즉 음식, 다른 에너지, 무기영양물질, 공기, 물 등을 제공하는 지구의 부분이다. 상호작용하여 물리적 필수품을 제공하는 환경, 생물체, 과정, 자원에 대한 기능적 용어로 사용할 것이다. 여기서 과정이란 식량생산, 물순환, 폐기물 동화, 공기정화 등을 의미한다. 이 과정들 중 일부는 인간에 의해서 만들어지고 통제된다. 그러나 많은 것들이 자연적이어서 태양이나 다른 자연 에너지에 의해서 운행된다. 생명을 부양하는 모든 과정에는, 식물, 동물, 미생물과 같은 인간이 아닌 유기체들의 활동이 포함된다.” 유진 오덤, 『생태학 : 환경의 위기와 우리의 미래』, 송동하 · 박은진 · 이도원 역, 민음사, 1995, p.26.

11) 같은 책, p.31.

12) 『파울로 솔레리와 미래도시』, p.44.

계 상황에 다다르지 않도록 해야 할 것입니다. 중국이나 인도, 아프리카에서 우리가 옹호하는 이러한 과대 소비의 사이클이 만연한다면 어떤 일이 일어날까 한번 생각해 보십시오. 사건이 아주 급속도로 진전될 것이며, 천천히 진행시켜 오던 모든 것은 재앙처럼 느껴질 것입니다.”¹³⁾

인류는 생존의 위협이라는 상황에 이르러서야 본격적으로 자연환경 개선을 위한 해결책을 모색하고 있으나, 지구의 자연 환경이 서서히 현재에 이르렀듯 그 되돌림 혹은 개선도 서서히 이루어질 것이기에, 우리는 자연환경의 개선이란 문제가 매우 지속적이고 고단한 노력 없이는 해결될 수 없는 문제임을 깨달아야만 한다. 도시는 깊은 병에 걸려 있고 이를 치료하기 위해서는 즉 생태 친화적으로 만들기 위해서는 자연계로부터 소외된 도시의 현 상태를 직시하고 인문학적 사유를 통한 시대적 패러다임의 전환 및 환경기술의 발전을 통한 자연환경의 보전 및 개선에 지속적인 노력을 기울여야만 한다. 도시의 환경파괴 문제에 맞서 솔레리는 스스로 애리조나 사막에 아코산티란 생태도시공동체를 건설한다.

아코산티는 아콜로지(생태건축)와 코산티(반물질)의 합성어로 반물질주의를 표방한다. 그와 같이 도시의 이름이 만들어진 배경적 의미로도 알 수 있듯이, 솔레리는 도시를 물질의 집성체로 보는 것이 아니라 하나의 우주적 정신체로 간주한다. 건축은 그에게 있어 정신체를 만드는 일이다. 1970년에 아코산티 건설 공사를 시작한 그는 1973년에 『물질과 정신 사이의 교량은 물질이 정신이 되는 것이다』를 출간하기도 하였다. 이 책에서 솔레리는 아코산티가 지향하는 바를 스스로 밝히고 있다.

The Bridge between matter and spirit is matter becoming spirit. This flow from the indefinite-infinite into the utterly subtle is the moving arch pouring physical matter into the godliness of conscious and metaphysical energy. This is the context, the place where we must begin anew. There are not

13) 같은 책, p.88.

really two shores in between, but there is an anchorage, the physical mooring and a radiance emanating from it. The mooring is “locally established” at every instance of action. The radiance is the glow emitted whenever the metamorphosis of matter into spirit has begun. This radiance begins only in those instances where the organized matter becomes ultra-organized into a transcendence of itself, a future generator, a creating trans-machine.¹⁴⁾

사물과 정신 사이의 교량은 물질이 정신이 되는 것이다. 무기한-무한이 완전한 신비체로 되는 이 흐름은 물질을 의식화되고 형이상학적인 에너지의 경건함에 쏟아 붓는 움직이는 아치다. 여기가 우리가 새로 시작해야 하는 맥락이다. 이 둘 사이에는 사실은 두 기층이 있는 게 아니고 한 정박지만 있는데, 거기에는 물리적으로 빛줄로 잡아매두는 계류장과 그곳에서 뿜어져 나오는 빛이 있다. 이 정박지는 매 활동의 순간에 그 자리에서 생긴 것이다. 사물이 정신으로 변형이 시작될 때 어김없이 그 빛이 발한다. 조직화된 물질이 자신을 초월하고 미래를 생성하고, 기계의 전이를 창조하여 극단적으로 조직화 하는 그러한 경우들에서만 이 빛은 발하기 시작한다.

물질의 정신으로의 변용을 꾀하는 아코산티는 에콜로지와 공생하는 거대구조에 휴먼스케일이 조합되고 아울러 밖을 향해 개방된 도시로, 도시 자체가 하나의 유기체로 파악되며 자연의 변화에 대처할 수 있는 생태계의 일부로 건설되었다. 솔레리는 아코산티를 통해 건축과 인간의 동일방향을 설정한다. 즉 생명의 진화에서 보듯 질적으로 보다 높은 레벨의 복잡성을 지향하며 그 자신을 내부를 향해 깨뜨리면서 고밀도로 응축화하는 것은 도시라는 건축물인 동시에 그 안에 살고 있는 사람들의 정신인 것이다. 인간의 정신 에너지를 집약적으로 포괄하는 유기체로서의 도시는 그 완성을 향해서 응축되지 않으면 안 되며 그 실체화가 아코산티다.

14) Paolo Soleri, *The Bridge Between Matter and spirit is Matter Becoming spirit*, pp.2-3.

본 연구는 아코산티 건축 과정에 대해 좀 더 면밀히 살펴봄으로써 해서, 인간의 삶과 도시의 결합성, 다시 말해 인문적 사유와 건축의 통섭이 필요한 솔레리의 사유에 대해 좀 더 가까이 다가가고자 한다.

1-2. 아코산티 건축

청소년기를 프랑스에서 보낸 이후 다시 이탈리아로 온 파울로 솔레리는 토리노 공대에서 건축을 전공하여 박사과정까지 마친다. 그리고는 미국으로 건너가 프랭크 로이드 라이트¹⁵⁾의 건축공동체에서 견습생 일을 시작한다. 아마도 솔레리 자신의 고백처럼 그의 정신세계에 가장 큰 영향을 준 사람을 테이아르 드 샤르댕이라고 한다면, 그의 삶에 있어서 가장 큰 영향을 준 이는 솔레리 자신이 인정하건 인정하지 않건 라이트라고 할 수 있다. 솔레리 연구자들에 따르면, 라이트는 솔레리에게 있어서 일종의 롤 모델이었다. 솔레리 자신도 자연이 주는 교훈을 해석하여 도출된 라이트의 ‘유기적’ 철학에 상당한 감응을 받았다고 고백한 바 있으며, 그 자신 라이트로부터 독립한 이후에는 얼마간의 유사성을 지닌 또 다른 건축공동체를 건설하였던 것이다. 솔레리도 언제나 자신이 건축하고자 하는 도시가 무엇보다 각 개인들이 소통하는 공동체임을 강조한다.

솔레리는 라이트의 건축공동체에서 나와 애리조나 주에 정착하였으며, 그곳의 사막에 생태도시를 건축하기 시작한다. 그는 아코산티 건축에 있어 메사¹⁶⁾라는 황무지를 가정해보면서 출발한다. 메시는 바위투성이의 건조지대로 바람이 휘몰아치는 고원이라 비옥한 토양이 없다. 애리조나

15) 프랭크 로이드 라이트(Frank Lloyd Wright, 1867년 6월 8일 ~ 1959년 4월 9일)는 역사가 손에 꼽힐 정도로 위대한 건축가 중 한 사람이다. 매우 독특한 양식의 건축 설계로 전 세계적으로 영향을 미쳤다. 생전에도 매우 유명했으며, 오늘날까지도 미국에서는 가장 유명한 건축가로 남아 있다. 그의 작품으로는 일본의 〈테이코쿠 호텔〉과 〈자유학원〉, 미국의 〈존슨회사 사무소〉, 〈구겐하임 미술관〉, 〈웨이파라의 교회〉 등이 걸작으로 알려져 있다.

16) ‘메사(mesa)’는 사전적으로 꼭대기가 평평하고 주위가 급경사를 이룬 탁자 모양의 지형 혹은 해안의 육지가 침식되었을 때 지층 위의 단단한 암석층으로 된 지형을 뜻한다.

피닉스는 그야말로 사막과 모래바람, 바위투성이인 장소였다. 솔레리는 기존의 아름다운 자연환경을 최대한 파괴하지 않을 곳을 찾았고, 그곳에서 자신의 모든 생각을 실천에 옮겨보고자 하였다. 그는 사람들이 점차 자연환경이 보존된 곳을 찾아 그곳에 거주하고자 개발하는 것에 반대한다. 그에 의하면, “도시적 조건 밖에서 집을 짓기 시작하면 결국 자연은 사라진다.”¹⁷⁾ 그는 피닉스 저지대의 비옥한 토지를 황폐화시켜서는 안 된다고 생각했다. 솔레리는 자신이 건축하고자 하는 도시에 대해 다음과 같이 말한다.

애리조나의 피닉스는 1,544평방킬로미터에 달하는 구조물입니다. 이처럼 거대하고 또한 다른 많은 도시들처럼 모습 자체는 그리 아름답지 않습니다. 너무 규모가 크기 때문에 필요에 따라 그때그때 작업이 이루어집니다. 이것은 어마어마한 병참 시스템에 따라 진행됩니다. 사실 시스템이라 할 것도 없습니다. 따라서 물리적 차원, 즉 중력과 열역학적 측면에서 본다면, 피닉스는 그것이 갖추길 원하는 생생함, 강렬함, 활력 등을 부정하는 듯합니다. 우리가 필요로 하는 것은 피닉스를 그대로 옮겨 겹겹이 층이 지도록 접은 다음 3차원으로 만들어 그곳의 경관을 축소판으로 옮겨 놓고 이를 통해 우리는 거대함에서 나오는 모든 문제를 제거할 수 있습니다.¹⁸⁾

우리는 피닉스를 열 개의 구역으로 나눈 다음 1,2층 정도가 아니라 이보다 훨씬 더 많고 많은 층수로, 가령 50층이나 그 이상에 달하는 규모의 시설을 지으려 합니다. 이 방식은 아주 효율적일 것입니다. 이곳은 공해도 줄이고 쓰레기도 줄일 수 있는 검약함이 배어 있는 곳이 될 것입니다. 인구 분포에 따라 구획된 각 구역은 0.65평방킬로미터에 달할 것이며, 각 구획에 투입되길 원하는 기술이나 인력에 따라 차별화될 것입니다.¹⁹⁾

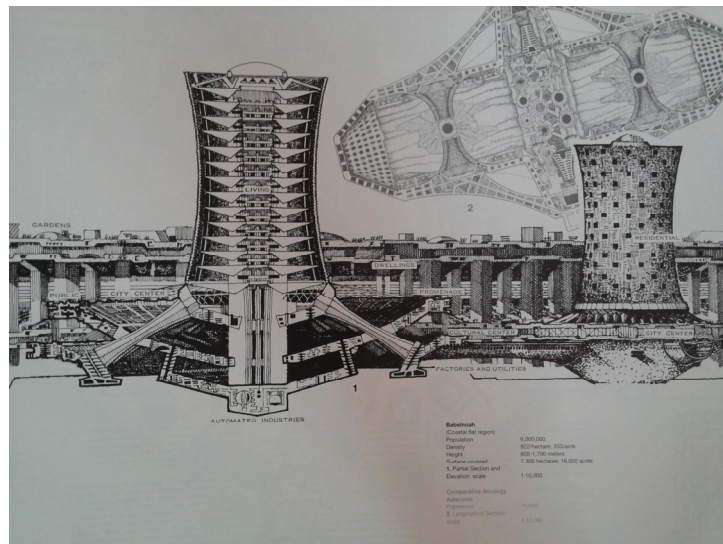
17) 『파울로 솔레리와 미래도시』, p.71.

18) 같은 책, p.101.

19) p.102.

솔레리는 피닉스에 아코산티를 건설하며 검약성과 효율성을 강조한다. 그에 의하면 도시는 기본적으로 자원을 절감하고 폐기물 문제를 해결할 수 있는 방안을 마련해야 한다. 또한 그는 작지만 강렬하고 풍부한 곳에 대해 강조한다. 그에게 도시 효과란 모든 요소들이 긴밀하게 연관되고 서로 맞물리고, 얹혀 있고, 상호 작용하는 방식으로 현실 자체가 조직될 수 있도록 그 현실에 힘을 불어넣는 것이다.

이 도시는 “어느 한 순간에 이것은 삶을 창출해 내고 광물질에 불과했던 의식을 형성”해 낸다. “이것은 삶의 시작부터 중요하게 대두되는 무엇이다. 이것들은 차츰 한데 어우러지고, 이러한 어우러짐을 통해, 촘촘하게 짜인 행동의 커들을 가질 수 있도록 겹겹이 접혀진다. 이 겹침은 더 강렬하고 풍부한 통합된 조건을 향한 열망이 된다.”²⁰⁾ 다음의 그림은 맞물림, 얹힘, 어우러짐, 겹침, 풍부함, 강렬함이 구현된 솔레리의 여러 조감도 중 한 사례로 바벨노아(Babalnoah)라고 이름 붙여져 있다.



(그림 1) 파울로 솔레리의 도시 계획도 사례 : 바벨노아²¹⁾

20) p.51.

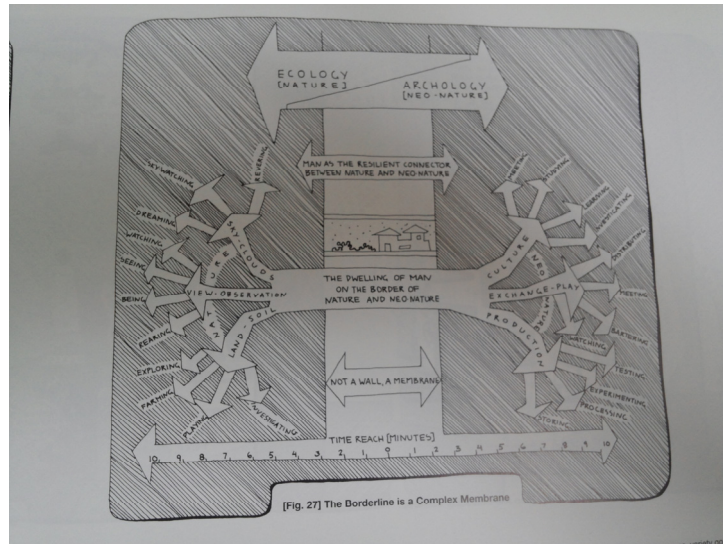
21) Paolo Soleri, *Acrology, The City in the Image of Man*, Cosanti Press, 1969, pp.55.

왼쪽 높은 건물 하층부에는 ‘자동화된 산업들’, 상층부에는 ‘생계’라고 적혀 있고, 오른쪽 건물에는 ‘주택’이라고 적혀 있다. 수평적으로 배경을 이룬 건물들에는 생계-일, 시티 센터, 산책로, 문화 센터, 공장과 공익기업체 등이 적혀 있으며, 그 맨 위 전체는 정원으로 되어 있다. 매우 다양한 곳들이 촘촘하게 엮여져 있다. 솔레리는 이렇게 말한다. “주민들은 도시인이 될 수도 있고 시골 사람도 될 수 있습니다. 왜냐하면 남녀 누구나 집에서 걸어 나와 도시의 중심부로 갈 수도 있고 자연의 풍경 속으로 갈 수 있기 때문입니다. 현재 개발되고 있는 도시들에서는 불가능한 일입니다. 현관 계단 한 쪽으로 문화가 존재하고 다른 한 방향으로 자연, 즉 그 지역의 상황에 맞는 자연이 있을 것입니다.”²²⁾

파울로 솔레리는 도시 안에 인공적인 자연을 배치하고자 한다. 구조도의 옥상 부분에 자리하는 정원이나 중간에 자리하는 산책로가 그것이다. 이 인공적인 자연을 솔레리는 ‘신자연neo-nature’ 혹은 ‘아르콜로지’²³⁾라 부른다. 그는 자연 파괴를 되돌릴 수 없다면 그것을 되도록 더디게 하고, 인간 스스로 신자연을 만들 것을 제안한 것이다. 인간은 자연과 신자연의 경계에 거주하며, 그리고 자유로이 이동하며 삶을 영위한다. 솔레리가 직접 그린 도시개념도는 다음과 같다.

22) 같은 책, p.103.

23) 솔레리는 “아르콜로지의 개념을 통한 급진적인 생태도시안을 발표하여 큰 주목을 받았다. 건축(architecture)과 생태(ecology)를 결합한 용어 아르콜로지는 휴머니즘을 토대로 한 문화적 연속성과 거대 스케일과 유토피아적인 성격덕분에 도발적이고 비현실적이라는 비판도 받았다. 하지만, 도시문제는 근본적으로 도시 안에서 해결되어야 한다는 솔레리의 확고한 신념은 아르콜로지를 통한 전면적이고 입체적인 생태도시계획을 통해 미래도시의 가능성을 제시했다.” 황보봉, 「아르콜로지에 나타난 친환경 건축이론에 관한 연구」, 한국산학기술학회논문지, 제 14권 12호, 2013, p.6514.



(그림 2) 파울로 솔레리의 도시개념도 : 자연-인간-신자연²⁴⁾

이 도시개념도를 전체적으로 보면, 한쪽에는 하늘-구름, 주시-관찰, 땅-토양 등의 생태환경이 자리하고, 한쪽에는 문화, 교환-놀이, 생산을 신자연이 연결해주는 공간이 자리한다. 그림의 맨 밑에는 경계선들은 복잡한 막이라고 적혀 있다. 솔레리의 말대로 아코산티에 거주하는 주민들은 도시인이 될 수도 있고 시골 사람이 될 수도 있으며, 문화를 향유하는 동시에 한쪽에서는 자연을 만끽할 수 있다. 솔레리가 직접 그린 도시개념도에는 자연과 신자연을 유연하게 이어주는 인간, 자연과 신자연의 경계에 거주하는 인간의 자리가 존재한다.

파울로 솔레리의 아코산티는 현재의 자연환경 파괴 문제, 그 안의 인간의 삶의 문제를 숙고하고 그 해결 방안으로서 시도된 생태도시공동체다. 단지 환경개선을 목표로 하는 것이 아닌 인간의 내적 정신의 고양까지도 목표로 하는 솔레리의 시도는 미래의 도시가 어떤 방향으로 가야 할 것인

24) Acrology, *The City in the Image of Man*, p.25.

가에 대한 논의의 단초를 제공하고 있다. 본 연구는 도시라는 물질 자체도 정신화할 수 있다는, 즉 도시를 일종의 정신체로 간주하는 솔레리의 사유가 테이아르의 사유와 어떤 공통점을 지니는지 고찰해보고자 한다.

2. 파울로 솔레리와 테이아르 드 샤르댕의 공통개념

1-1. 진화에 대한 긍정

솔레리는 도시를 내적 정신이 점차적으로 고양되는 장소로 규정하고 있다. 이러한 그의 건축철학은 프랑스 예수회 신학자인 테이아르 드 샤르댕의 영향으로 확고한 방향성을 가지게 되었다. 솔레리 역시 테이아르 드 샤르댕처럼 진화론자로서, 도시도 사회적·문화적·정신적 진화를 거치며 자연계처럼 복잡화되고 축소된 유기체적 구조를 진행해 나간다고 생각했던 것이다.

우선적으로 솔레리와 테이아르가 공유하는 개념은 진화의 긍정이다. 샤르댕은 하느님이 원래 우주를 온전히 창조해낸 상태에서 인간이 살아 오고 있다는 기독교의 창조론적 사고를 벗어나 진화론적 사고를 긍정하며 『자연 안에서 인간의 위치』에서 다음과 같이 말한다.

Objectif proche et limité; mais dont l'intérêt puissant est de nous faire accéder, si je ne m'abuse, à une position privilégiée d'où nous découvrons, avec émotion, que si l'Homme n'est plus (comme on pouvait le penser) jadis le centre immobile d'un Monde déjà tout fait - en revanche, il tend désormais à représenter, pour notre expérience, la flèche même d'un Univers en voie, simultanément, de "complexication" matérielle et d'intériorisation psysique toujours accélérées.²⁵⁾

제한되어 있고 가까운 것이지만, 만일 내가 착각하지 않는다면, 사람이 이미 완성된 세계 속에서 부동의 중심이라는 꿈은 깨졌지만(예전에 그렇게 생각했듯이), 그 대신, 사람이 물질적 '복잡화'와 정신적 내면화를 행해 점점 더 빨리 달리고 있는 우주 진화의 화살을 대표하고 있다는, 감동적인 사실을 발견할 수 있는 지점으로 우리를 인도해 줄 것이다.

오늘날 우리는 과거와 달리 인간이 다른 생명체들이나 비생명체들과 분리될 수 없는 존재로서 생태학적 고려를 받아야 할 대상이라고 이해하고 있다. 이러한 주장이 대두되기 전에, 테이아르는 이미 자신 나름의 연구와 반성을 통하여, 인간이 다른 생물체는 물론이고 무생물에게까지 이어지는 관계를 가지며, 이러한 관계 속에서 자신이 달성해야 하는 목적을 고려해야 하는 존재라고 주장하였다. 테이아르 드 샤르댕은 “연속의 불연속”²⁶⁾이라는 표현을 사용하는데, “근본적으로 연속적이지만 불연속이라고 생각될 만큼 급격한 변화 지점을 이를 때 쓰는 말이다. 예를 들어, 생명의 출현, 또한 인간의 출현이 그가 말하는 연속의 불연속 지점이다. 그러나 그의 강조점은 연속에 있다. 우주는 연속적으로 점점 더 복잡화를 향해서 나아가고 있다. 그 연속성 속에서 생명이 탄생하고 인간이 나타나게 된 것이다.”²⁷⁾

인간이 자신의 창조적, 진화적 능력을 통해 지구에서 진화한 생명체 중 정신적으로 가장 높은 지점에 다다랐다는 샤르댕의 진화론적 사유에 영향을 받은 솔레리는 인간의 그러한 능력을 가장 중요하게 생각한다. 그는 더 나아가 다음과 같이 말한다. “우리는 신 앞에서 선 아이들이 아니라 신성의 주인이다. 그렇기 때문에 이 물질적 우주를 신성한 우주로 만드는 것은 우리의 몫이다.”²⁸⁾

25) Teilhard de Chardin, *La place de l'homme dans la Nature*, Albin Michel, 1996 (1956), p.92.

26) 테이아르 드 샤르댕, 『인간현상』, 양명숙 옮김, 한길그레이트북스, 1997, p.165.

27) 설왕은, 「진화신학의 생명 이해」, 감리신학대학교 신학대학원 석사학위논문, 2009, p.31.

솔레리는 진화의 개념을 인간에서 확장시켜 정주지, 즉 도시에 적용시켰다. 그에게 있어서 도시는 인간 그 자체 혹은 인간의 삶 자체이기도 하다. 일례로 그의 도시효과란 개념을 살펴보자. 그는 뇌와 자연, 혹은 땅을 같은 차원에 놓는다. ‘뇌를 땅 위에 펼친다’란 말을 한다. 이럴 경우 자연을 파괴하는 것은 우리의 뇌를 파괴하는 것이나 다름없다. 이것이 도시효과다. 그렇다면 올바른 방향은 자연을 온전하게 되돌려야 하는데 이것은 바로 소형화와 복잡화 과정이며 역시 뇌도 진화하면서 소형화와 복잡화를 겪게 되는 것이다. 다시 말하면, “모든 요소들이 긴밀하게 연관되고 서로 맞물리고, 얹혀 있고, 상호 작용하는 방식으로 현실 자체가 조직될 수 있도록 그 현실에 힘을 불어넣는 것이 도시효과며, 어느 한순간에 이것은 삶을 창출해 내고 광물질에 불과했던 의식을 형성”²⁹⁾해 내는 것이다. 그는 인간의 삶이 복잡화 과정을 거치며 점점 더 위대한 정신체로 진화해간다는 테이아르 드 샤르맹의 사유를 도시에까지 확장시켜 생각했다. 더욱 더 위대한 정신체로 진화해가는 인간에 맞게끔 도시 역시 그러한 정신체의 수준으로 형성되어야 한다고 본 것이다.

1-2. 복잡화, 소형화

솔레리의 진화론적 사유와 인간의 창조적 능력³⁰⁾에 대한 신뢰는 다음과 같은 글귀를 통해 압축된다.

우리 존재의 정당성을 얻는 유일한 방법은 중국에는 구원될 수 있을 것이라는 믿음을 갖는 것입니다. 이 말에 기독교적 의미는 없습니다. 영광스럽게 고원의 경지에 도달하게 될 때 우리 존재가 진정으로 현현할 것입니다. 제가 말하는 이 영광스러운 고원의 경지

28) 파울로 솔레리, 『파울로 솔레리와 미래도시』, 이윤하·우영선 옮김, 2004, p.261.

29) 같은 책, p.54.

30) 그는 테이아르 드 샤르맹의 저작들처럼 깊게 파고들지는 못했지만, 베르그송의 『창조적 진화』를 매우 흥미롭게 읽었다고 고백한다.

에 오른다는 것은 모든 현실이 투명해지는 승전보를 얻는 일입니다. 제가 보통 ‘애니미즘’이라고 표현하는 신학은 이 일에 오히려 방해가 됩니다. 창조주를 찾으려고 시도하면서 아마도 우리는 최상의 에너지를 낭비하고 있는지도 모릅니다. 제가 아는 한, 애석하게도 이러한 창조주 자체가 없다는 것입니다. 우리는 스스로 창조된 존재일 뿐입니다.³¹⁾

스스로를 창조하는 인간은 진화하는 인간이다. 진화론자로서 솔레리는 유인원이 그 고유한 신경 시스템 내에서 환경보다 더 잘 소형화하고 복잡화할 수 있었기 때문에 인간이라는 상태로 발전했다고 믿었다. 인간은 우주 안에서 단순히 존재하기보다는 우주의 위대함을 창조적으로 포착하는 미분화된 조각인 것이다. 그에게 복잡화와 소형화는 인간을 생각하건 도시를 생각하건 항상 같이 생각해야만 하는 필수 요소이다. 인간의 소형화되고 복잡화된 뇌를 펼치듯이 해놓고자 한 것이 도시이다. 솔레리에게는 “소형화하지 않으면 탄생, 적어도 진화하는 창조물의 탄생은 있을 수 없다. 그에게 진짜 생명은 진화하는 생명이다.”³²⁾ 소형화하는 것은 동시에 복잡화하는 것이다. 소형화로 인해 전체 시스템의 복잡성 정도가 높아질수록 참여자들의 상호 교류가 더욱 활발해진다. 그는 복잡화를 “활기, 의식, 감수성”³³⁾과 궁극적으로 같은 말이라고 본다. 소형화, 복잡화, 시스템의 복잡화에 따른 상호 교류, 활기 등의 요소를 갖춘 도시에 대한 솔레리의 사고는 전적으로 테이아르 드 샤르댕에게 영향을 받은 것이다. 솔레리는 다음과 같은 테이아르의 사유를 그대로 자신의 정주지의 문제에 녹여낸 것처럼 보인다.

Pour le moment, retenons seulement que, si granuleuse et discontinue ait pu se présenter, à ses débuts, la nappe de

31) 『파울로 솔레리와 미래도시』, p.74.

32) 같은 책, p.151.

33) 같은 책, p.168.

Matière vitalisée - dès cette phase élémentaire, déjà, un réseau d'affinités et d'attractions profondes (destiné à s'affirmer toujours davantage) réunissait et tendait à rapprocher de plus en plus étroitement sur elle-même, en une vaste symbiose, cette foule innombrable de particules si chargées de puissance germinale.³⁴⁾

지금은 다만, 생명화한 물질의 층이 초기에는 아무리 작은 알갱이 같고 단속적인 모습을 보여도, 이때부터 이미 어떤 깊은 친화력과 자력의 땅 - 점점 더 큰 힘을 발휘하게 될 -을 형성하여, 생명발생 능력을 지니고 있는 무수한 미립자들을 자기 쪽으로 점점 가까이 끌어당김으로써 거대한 공생체를 만든다는 사실을 염두에 두자. 그러므로 이 때 만들어지는 것은 단순한 집합이나 무더기가 아니다. 그것은 지구의 폐쇄곡선이 유지시켜 주는 느리고도 계속적인 압력으로 해서 꼭 조여진 조직이다.

테이아르가 볼 때, “우주진화의 축은 복잡성이었다. 복잡성의 증대가 원자를, 분자를, 원핵세포를, 진핵세포를, 신경세포를, 두뇌를, 의식을, 그리고 드디어는 자의식을 가지고 온다. 인간이 가지는 외면적 특성과 내면적 특성은 모두 이와 같은 복잡성의 강화를 통하여 이루어진 것이며, 이런 의미로 인간의 특성을 이해한다는 것은 인간의 특성으로 진화해 온 복잡성에 대한 이해를 통해서 가능해진다.”³⁵⁾ 테이아르는 물질이 인간의 특성으로까지 진화해 온, 즉 물질이 의식의 상승으로까지 진화해 온 과정을 『자연 안에서 인간의 위치』에서 순차적으로 설명하고 있다. 일반적으로 생물과 무생물을 서로 구별하고 둘 사이의 단절을 당연시한 것과는 달리, 테이아르는 물질과 생명을 하나의 연속성 속에서 바라본다. 그에 의하면 생명은 물질적 복잡성의 결과이다. 다시 말해 물질이 점점 더 복

34) *La place de l'homme dans la Nature*, p.132.

35) 김성동, 「테이아르 드 샤르맹에게서의 인간의 문제」, 『철학탐구』 제 29집, 2011, p.54.

잡해지다가 내적 복잡화를 거쳐 극대 복잡성에 이르면 생명으로 불타기 시작한다고 본다. 그렇다면 인간은 이러한 복잡화 과정을 거친 다른 생명체들과 어떤 면에서 다른가? 테이아르에 의하면, “인간은 다른 여러 동물들 가운데 하나가 아니다. 인간은 몸 굽히기와 수렴 운동의 핵으로서, 우리 작은 행성이 엄청난 시간과 공간 속에서 참으로 보잘 것 없는 행성에 불과하지만 - 위에서, 아마 우리를 둘러싸고 있는 우주 전체 속에서도 우주 자체를 가장 잘 대변하고 우주가 무엇인지를 가장 잘 계시해준다고 할 수 있다. 인간, 바로 인간 위로, 인간 안에서 우주가 운행한다.”³⁶⁾

테이아르 드 샤르댕은 가장 진화한 생명체인 인간이 가져온 혁명을 의식의 폭발로 본다. 그에 의하면, “정향진화라 함은 우주의 재료가 흘러가는 가장 근본적인 방향을 의미한다. 우리가 보기에, 우주는 그 물질적 정돈이라는 시각에서 보면 점점 더 복잡한 상태의 소체화 방향으로 진행하고, 정신적으로 보면 점점 더 내면화하는 방향으로 나아간다.”³⁷⁾ 의식의 상승이라는 테이아르의 사유를 공유하는 솔레리 역시 모든 인간 즉 모든 정신적 존재이자 신체적 존재인 사람들에게 환경은 거의 현실의 반을 차지하고 있기 때문에 물질로서의 환경을 발생론적 미학을 통해 정신적인 것으로 탈바꿈시켜야 한다고 생각한다.

3. 정신체로서의 아코산티

발생론적 미학은 미학적 세계의 발생이자 기원을 말한다. 신성한 자는 마음에서 정신으로, 심리적 에너지에서 신으로 이동하는 과정에 대한 개요이자 망원경인 셈이다. 신성한 자는 꼭 사람일 필요는 없다. 그것은 사람들의 경험일 수도 있다. 사람들의 경험은 정신체가 되는 하나의 길이

36) *La place de l'homme dans la Nature*, p.123.

37) 같은 책, p.202.

다. 또 다른 길은 물질을 미, 미학적 미, 즉 자비로운 미로 변형시키는 일이다. 이 변형 역시 고뇌를 겪고 삶의 일부이며 구성요소인 고통을 이겨나가며 이루어진다. 미는 논리적 추론이나 합리화 과정, 정리 등의 그 어떤 도구적 방편으로도 창조될 수 없으며, 그 고유의 창조적 과정인 발생론적 미학을 통해 나타난다. 여러 변형들이 수없이 이루어지며 신과 같은 상태가 의식에서 출현하기 시작한다. 사람에게서나 정신으로 변한 물질에게서나 마찬가지다. 솔레리는 다음과 같이 말한다. “한 순간에 순수한 정신이 무엇을 말하는 것인지 포착할 수는 없습니다. 저는 순수한 정신으로 인식되는 신에 반대하며, 신에 대해 생각하듯이 불멸하고 위대한 그 어떤 존재를 부정하기에, 우주를 내파(內破)시켜 한 점으로 만들어 놓은 것이 신의 이미지라고 생각합니다. 테이아르 드 샤르댕은 이것을 오메가 포인트라 칭했습니다.”

솔레리가 비교적 나중에 쓴 책 『오메가 씨앗 The Omega Seed』은 그의 발생론적 미학을 담고 있기도 하고, 그의 종교에 대한 사고를 담고 있기도 하다. 그는 오메가를 궁극에 다다른 지점이라기보다는 계속해서 창조되는 더욱 소형화되고 더욱 복잡화되어 계속 부활하는 것으로 보고 있다. 그는 이것을 “부활하는 오메가 씨앗 resurrectional Omega seed”이라 부른다.

Therefore, the eschatological model of the Omega seed is not:
 Intended to deal with the truth but with the desirable,
 Intended to deal with the given but with the possible,
 Intended to deal with the revealed but with the creational,
 Intended to deal with the scientific but with the esthetic,
 Intended to deal with personal salvation but with
 resurrection.³⁸⁾
 부활하는 오메가 씨앗

38) Paolo Soleri, *The Omega Seed*, ANCHOR BOOKS, 1981, p.114.

그러니, 오메가의 종말론적 모델은,
진리가 아닌 욕망하는 것을 다루는 것이다.
기정사실이 아닌 가능한 것을 다루는 것이다.
게시된 것이 아닌 창의적인 것을 다루는 것이다.
개인적 구원이 아닌 부활을 다루는 것이다.

오메가가 일종의 극단에 다다르는 지점이라면, 종교적으로 ‘선’의 문제와 맞닿아 있을 것이다. 솔레리는 선이란 “감성”이고 진화란 “점증하는 감성”을 만들어가는 것이고, “점증하는 감성”이란 “자기의식”³⁹⁾이라고 말한다. 이러한 사고는 인간에게만 적용되는 것이 아니라 도시 자체에도 적용된다. 생태도시 아코산티는 결국 계속해서 진화하고, 소형화하고, 복잡화하여, 부활하는 오메가 씨앗, 즉 진화하는 정신체에 다름 아니다. 솔레리는 아르콜로지가 ‘방주’나 라는 질문에 그것은 생존을 위한 방주처럼 닫힌 공간이 아니며, “생명이 있는 존재들의 다발이 필요함을 드러내주는 것”이며, 그것에는 “환경을 위협하는 긴급한 사태들이 새로운 무엇인가를 출현시키도록 촉구한다는 사실”이 담겨 있다고 말한다. 아코산티는 “더 나은 생명 구조”를 향해 계속 진화해가는 도시, 그리고 정신체이다.

4. 결론

이상과 같이, 본 연구는 이탈리아 출신 건축가 파울로 솔레리가 자신의 삶과 가치관에 대해 진솔하게 밝히고 있는 책 『미래 도시, 파울로 솔레리와 대담』을 주로 참고하여, 그가 건설한 아코산티에 담긴 정신체로서의 의미에 대해 살펴보았다. 그 과정에서 솔레리의 건축에 있어 진화, 복잡화, 소형화, 오메가 등 주요 개념들과 프랑스의 기독교 철학자 테이아르 드 샤르댕의 개념들을 비교하며 둘의 영향 관계를 고찰하였다.

39) 『파울로 솔레리와 미래도시』, p.132.

파울로 솔레리는 인간의 삶이 복잡화 과정을 거치며 점점 더 위대한 정신체로 진화해간다는 테이아르 드 샤르댕의 사유를 도시에 적용시켰다. 솔레리는 물질이 복잡화와 소형화를 거쳐 정신에 이르듯이 도시 역시 정신체로까지 진화해갈 수 있다고 생각했다. 단지 외적인 환경개선을 목표로 하는 것이 아닌, 혹은 나무나 돌, 흙 등의 건축 재료를 통해 어떤 건축물을 만들지의 문제가 아닌, 그 건축물을 통해 어떤 이상을 표현할 것 인지의 문제도 아닌 솔레리의 사유는 도시 전체를 정신체로 간주하기에 다소 유토피아적이란 평가를 받기도 하지만, 미래 도시를 건설하는 데 있어 인간정신의 고양의 문제를 가장 기본적으로 생각하였다는 점에서 사상가로서의 면모를 충분히 보여준다고 할 수 있다.

참고문헌

1. 파울로 솔레리의 저서

The Bridge Between Matter and spirit is Matter Becoming spirit,
ANCHOR BOOKS, 1973.

Arcology: the City in the Image of Man, Cosanti Press, 1969.

The Omega Seed, ANCHOR BOOKS, 1981.

The urban ideal : conversation with Paolo Soleri, ed. by John Strohmeier,
BERKELEY HILLS BOOKS, 2001.

『파울로 솔레리와 미래도시』, 이윤하·우영선 역, 르네상스, 2004.

2. 테이아르 드 샤르댕의 저서

La Place de l'homme dans la nature, Albin Michel, 1965.

Le Cœur de la matière, Albin Michel, 1976.

『인간현상』, 양명숙 옮김, 한길그레이트북스, 1997(1955).

3. 그 외 참고문헌

김성동, 「테이아르 드 샤르댕에게서의 인간의 문제」, 『철학탐구』 제 29집, 2011.

도정일, 『대담: 인문학과 자연과학이 만나다』, 휴머니스트, 2005.

설왕은, 「진화신학의 생명 이해」, 감리신학대학교 신학대학원 석사학
위논문, 2009.

유진 오덤, 『생태학 : 환경의 위기와 우리의 미래』, 송동하·박은진·
이도원 역, 민음사, 1995.

정상률, 『녹색담론과 환경외교』, 한국학술정보, 2006.

André Danzin, *Teilhard de Chardin, visionnaire du monde nouveau*,
Éd. du Rocher, 2005.

Jacques Arnould, *Pierre Teilhard de Chardin*, Perrin, 2004.

〈Résumé〉

Etude sur le sens du corps de l'esprit dans Arcosanti de Paolo Soleri : à partir de la philosophie de Teilhard de Chardin

Park Kyou-Hyone

Paolo Soleri, architecte italien, a construit la ville expérimentale Arcosanti (mot venant de la fusion de « arcology » et de « consanti [anti-chose] ») à Phoenix en Arizona. A l'âge de 28 ans, en 1947, Soleri part effectuer un stage aux Etats-Unis dans le cabinet de Frank Lloyd Wright, à Taliesin West en Arizona. La philosophie de Wright et le travail sur les théories de plasticité et de continuité ont une influence profonde sur le travail de Paolo Soleri.

En quittant le cabinet de Wright, Soleri oriente son travail vers la recherche et l'expérimentation de la planification urbaine, et il développe l'architecture écologique, l'optimisation de l'espace et de l'énergie. Il crée un concept architectural de ville utopique qu'il nomme « Arcologie ». Il le met en application dans différents projets, et notamment dans son projet Arcosanti. Selon Paolo Soleri, le concept de l'arcologie est la fusion entre l'architecture et l'écologie, il propose une forme urbaine en trois dimensions, compact et dense à l'opposé de l'étalement urbain de la consommation d'espace, d'énergie et de temps dont les villes font preuve depuis 1970. Une complexification et une densification de la ville permet la

conservation des espaces et donc des ressources. De plus il propose une vie en communauté à l'opposé de l'isolement des gens provoqué par l'étalement urbain.

Dans ces recherches de Soleri, le travail du philosophe Pierre Teilhard de Chardin, a un rôle important, notamment, en ce qui concerne le concept de complication, de densification, d'évolution, d'oméga point. Notre étude poursuit le processus de la pensée de Paolo Soleri en la comparant avec celle de Teilhard de Chardin.

주 제 어 : Paolo Soleri, Pierre Teilhard de Chardin, Arcosanti, arcology, évolution

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

Quelques idées esthétiques pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau* de Diderot

PARK Han-Pyo*
(공주대학교)

Introduction

1. La réflexion de Diderot sur les idées esthétiques autour du *Neveu de Rameau*
 2. L'esthétique théâtrale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*
 3. L'esthétique musicale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*
- Conclusion
Bibliographie
Résumé

1. Introduction

"Je vois tout en action et en réaction ; tout se détruisant sous une forme, tout se recomposent sous une autre, des sublimations, des dissolutions, des combinaisons de toutes les espèces (.....) : d'où naît le mouvement ou plutôt la fermentation générale dans l'univers."¹⁾

* 공주대학교 인문대학 불어불문학과 시간강사

1) *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, dans (Diderot) Tome 1, *Oeuvres philosophiques* éditées par Laurent Versini, p. 684.

La pensée de Diderot tient continuellement du "mouvement" et de la "fermentation". Ses idées prennent forme, se détruisent, se recomposent. Diderot a toujours préféré à la synthèse finale le moment où jaillit l'étincelle qui éclaire toutes les possibilités du problème. Il a préféré aussi à la synthèse fixe le moment où il peut concilier deux éléments contradictoires. Le monde entier n'existe pour lui que dans cette contradiction de l'un et l'autre, à la fois opposition et harmonie. Voici les descriptifs de deux éléments contradictoires chez Diderot, surtout dans le domaine philosophique, esthétique et romanesque.

domaine	l'un	l'autre
philosophique	la raison (le rationnel)	l'expérience (le sensible)
esthétique	la froideur	l'enthousiasme
théâtral (le rôle de l'acteur)	la parole (la froideur, le travail)	le geste (la pantomime, la sensibilité)
romanesque	la vérité de l'histoire	le mensonge de la fiction

Le Neveu dans *Le Neveu de Rameau*²⁾ apparaît comme un artiste et comme un théoricien de l'art proche de Diderot. Comme le Dorval des *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) ou l'auteur d'un discours *De la poésie dramatique* (1758), le Neveu attaque les "vieilles perruques" (N,675) habituées à une langue "roide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone" (N,675), à une "insipide mythologie" (N, 676), à de "petits madrigaux doucereux" (N,676), au "mauvais goût du poète" (N,676) et à "la misère de l'art qui s'en accommode"

2) *Le Neveu de Rameau*, Tome II, *Oeuvres Contes* éditées par Laurent Versini, p. 675. Toutes les citations du texte renvoient à cette édition. La pagination est fournie entre parenthèses directement dans le texte avec l'indication N.,

(N,676). Comme cela, le Neveu évoque un art nouveau. Cet art exécute la communion des cœurs racontée dans ses comédies dramatiques en 1757 et 1758 : *Le Fils naturel* et *le Père de famille*.

Dans ce contexte, *le Neveu de Rameau* était une interrogation sur l'esthétique. Diderot a toujours été passionné par les diverses expressions artistiques. Le talent principal du Neveu se montre très bien dans la pantomime. Mais cette pantomime peut apparaître comme un 'gag' dérisoire, en particulier quand il prétend imiter la musique qu'il est incapable d'écrire. (N,638-640) Entre le Neveu et le Philosophe, pourtant, existe à ce moment-là une communion secrète, comme dans ce passage du texte : "Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes". (N,639) C'est la preuve que Diderot prend cette imitation au sérieux. En effet, la pantomime n'est pas un simple accessoire de dramaturgie, mais un élément de la théorie générale de l'imitation importante dans la pensée esthétique du XVIIIe siècle. En ce sens, *le Neveu de Rameau* nous apparaît comme une sorte de manifeste où Diderot poursuit sa très originale réflexion sur les arts.

Sur ce plan, cet article a pour but de mettre en lumière quelques idées esthétiques³⁾ pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*. Pour cela, nous divisons cet article en trois chapitres : les idées esthétiques de Diderot autour du *Neveu de Rameau* ; l'esthétique théâtrale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau* ; l'esthétique musicale pour

3) Ce mot est créé en 1735 par le philosophe allemand Baumgarten. Il apparaît pour la première fois dans les dernières pages de sa thèse de doctorat, les *Méditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, (Halle, 1735), et surtout dans *l'Aesthetica* (Leipzig, 1750-58). Baumgarten est le premier à avoir institutionnalisé l'esthétique comme discipline universitaire et à l'avoir introduite dans les programmes de son enseignement. Ce mot devient français pour désigner à la fois la science de la sensation et le moyen artistique de recréer celle-ci.

l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*.

1. La réflexion de Diderot sur les idées esthétiques autour du *Neveu de Rameau*.

Dès les premiers ouvrages philosophiques de Diderot, nous pouvons voir un Diderot participer au renouvellement de la sensibilité esthétique. A cet égard, l'un des textes les plus caractéristiques est la *Lettre sur les sourds et muets* (1751). Nous citons d'abord un passage de ce texte : "Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par coeur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours où je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais à la troisième loge : car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne pas l'entendre."⁴⁾

Ce passage nous rapporte son comportement d'habitué de la Comédie-Française, à l'époque où il s'efforçait de se "boucher les oreilles pour mieux entendre". Diderot essayait de suivre le texte dans la mimique et dans la pantomime des acteurs. Et rompant avec la tradition cartésienne, il voulait donner au langage une origine non plus rationnelle, mais affective. C'est-à-dire que le langage affectif

4) *Lettre sur les sourds et muets*, dans l'édition Hermann(Dieckmann, Proust, Varloot), t. IV, p. 148.

traduit des émotions, non plus des idées. Il pensait que la langue des gestes est plus vraie que la langue parlée, par son caractère immédiatement synthétique. Cette réflexion se poursuit en 1757 avec *Le Fils naturel* et les *Entretiens sur le Fils naturel*, en 1758 avec *le Père de famille* et son traité *De la poésie dramatique*, ainsi qu'en 1777 avec le *Paradoxe sur le comédien*. Cette continuité expérimentale le conduit de la science de la vie à la réflexion sur les arts. L'observation sensorielle des infirmes a permis à Diderot de penser une logique du signe qui décompose et recompose la chaîne signifiante dans son jeu d'association et de suppléance.

Les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) développe cette réflexion. Le monde du théâtre officiel de cette époque, était caractérisé par 'l'intrigue trop compliquée', par 'l'expression appauvrie', par 'les tirades artificielles' et par 'le héros d'exception en qui l'humanité moyenne ne se reconnaît pas'. Or Diderot pense avoir donné, avec sa première pièce, un nouveau théâtre comme suit.

- un théâtre qui sait parfois se taire pour laisser la parole au corps.
- un théâtre où la pantomime, s'organisant en tableaux vivants, permet au dramaturge de rivaliser avec le peintre.
- un théâtre des impressions produites par le pathétique de la vie quotidienne et la vérité des conditions sociales.
- un théâtre expressif où le discours fait place au 'cri', aux 'mots inarticulés', au paroxysme de la passion.⁵⁾

Et Diderot a insisté sur ce que doivent être les acteurs. Nous lisons

5) Voir la thèse de doctorat présentée devant l'Université de Paris X-Nanterre de Han-Pyo PAK (sous la direction de Michel Delon), "Equilibre et déséquilibre dans trois oeuvres de Diderot-*Le Rêve de d'Alembert*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*", p. 263.

ici un passage des Entretiens sur le Fils naturel : "Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu."⁶⁾ Diderot dit qu'un poète n'est pas un correct arrangeur de mots, mais un homme qui "sent vivement et réfléchit peu". Les vrais artistes doivent être enthousiastes et capables de participer de tout leur être à la grandeur de la nature brute.

Et cette critique du théâtre classique a conduit Diderot naturellement vers le monde des tableaux. Son premier *Salon*, compte rendu d'une des expositions périodiques du Louvre, a été écrit en 1759, à la demande de son ami, Grimm. Diderot a donné au même périodique le neuvième et dernier *Salon*, trois ans avant sa mort, en 1781. Dans les premiers *Salons*, nous rencontrons deux voix complémentaires : le vrai et le pathétique. Mais Diderot a bien remarqué que le peintre abandonné à la chaleur de son imagination peut prendre le risque d'une agitation confuse. Selon ses *Essais sur la peinture*, c'est pour l'équilibre rigoureux entre l'enthousiasme et la raison. Nous citons : "On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. (.....) L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir ; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant

6) *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *les Oeuvres esthétiques* de P. Vernière, p.104.

ou froid."⁷⁾ C'est que le désordre émotif ne doit donc pas être confondu avec ce qui caractérise les grands hommes, dans le mal comme dans le bien. Selon le Neveu, "on crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel : son courage vous étonne, son atrocité vous fait frémir. On prise en toute l'unité de caractère."(N,669) Le Salon de 1765 et le Salon de 1767 ont exigé aussi de l'artiste une tension créatrice entre la sensibilité et la pensée. La synthèse de ces exigences opposées, c'est "l'idée". Nous citons encore un passage de ses *Essais sur la peinture*.

"Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera."⁸⁾

La primauté accordée à cette "idée" était évidemment incompatible avec une plate théorie de l'imitation. C'est que l'art ne peut pas se réduire à un reflet direct de la donnée sensible. Nous citons maintenant un passage de ses *Pensées détachées sur la peinture* : "Eclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature ; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave."⁹⁾ L'imitation doit être créatrice, vis-à-vis de la nature. Dans les *Salons*, nous voyons une nouvelle réflexion qui consiste à préférer dans une oeuvre d'art l'effet qu'elle produit à la qualité de la représentation.

7) *Essais sur la peinture*, dans les *Oeuvres esthétiques* de P. Vernière, p. 720.

8) *Ibid.*, p. 698.

9) *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Oeuvres esthétiques* de P. Vernière, p. 771.

Michel Delon a bien expliqué sur ce sujet : "L'invention de l'artiste l'emporte sur sa capacité à reproduire le réel. (.....) La simple imitation d'un objet dépend d'un «talent purement mécanique», alors que le mérite d'une oeuvre réside dans le projet créateur du peintre et dans l'émotion qu'il cause à son spectateur."¹⁰⁾

En effet, c'est difficile d'imiter ce qui varie sans cesse. Donc, Diderot écarte une définition de l'art en tant qu'une pure reproduction. L'ambition de l'art, c'est créer un mouvement semblable à celui de la nature. "L'idée d'imitation suppose un mode fixe où les objets auraient une forme définitive". Mais l'idée de variation créatrice correspond "à un univers où tout est dissemblable et où tout change".¹¹⁾ Donc, si la nature ne peut s'imiter, "l'art ne doit pas "reproduire quelque chose de préexistant", mais capter un mouvement, exprimer une énergie, se substituer à la nature pour produire un effet sur le spectateur."¹²⁾ "Contre une conception de l'art réduit à la routine de bien représenter les objets", Diderot fait appel au "modèle idéal". Ce "modèle idéal" n'existe dans nul ciel des idées. (.....) seul le peintre génial traduit la beauté de la nature par l'invention des sites qu'il imagine, seul le poète génial rend compte de la beauté de la peinture par l'invention des tableaux qu'il recrée.¹³⁾ Pour reprendre encore une fois les idées de Michel Delon, "la démarche de l'esthète est inséparable de celle du philosophe matérialiste".¹⁴⁾ "L'Antiquité donne l'exemple d'un art proche de la

10) Introduction du *Salon de 1767*, dans le *Salon III : Ruines et paysages*, Hermann, p. 20.

11) *Ibid.*

12) *Ibid.*, p. 21.

13) *Ibid.*

14) *Ibid.*

nature en continuité avec les grands sentiments de l'Homme. Elle est une école de simplicité, les corps sont débarrassés des vêtements inopportuns, les passions des simagrées de la politesse."¹⁵⁾ Lorsque Diderot réclame un retour aux Anciens, ce n'est pas qu'il veuille forcément habiller les sujets modernes à la grecque ou à la romaine. Il ne s'agit pas d'imiter les oeuvres antiques, mais la méthode qui a permis aux Anciens de les produire. "L'artiste doit donc être Homme de son temps, mais pour l'exprimer pleinement il lui faut échapper à l'anecdote et à la mesquinerie, prendre le recul que donne la relativité historique."¹⁶⁾

2. L'esthétique théâtrale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*.

Le Neveu de Rameau est aussi dominé par le problème de l'esthétique théâtrale et musicale. Ce chapitre a pour but de mettre en évidence l'esthétique théâtrale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*.

Dans le texte, Diderot décrit les milieux du théâtre de son temps dont il dénonce les formes périmées. Le Neveu fréquente les comédiens à la table des riches et des puissants. Comme client de Bertin, il est forcé de soutenir la carrière de la petite Hus, la protégée de celui-ci, mauvaise actrice pour laquelle il doit découvrir des auteurs de pièces nouvelles. Citons un passage du texte sur ce sujet:

15) *Ibid.*

16) *Ibid.*

"C'était bien pis lorsqu'on jouait, et qu'il fallait aller intrépidement au milieu des huées d'un public qui juge bien, quoi qu'on en dise, faire entendre des claquements de mains isolés, attacher les regards sur moi, quelquefois dérober les sifflets à l'actrice, ouïr chuchoter à côté de soi : "c'est un des valets déguisés de celui qui couche. Ce maraud-là se taira-t-il ?..." (N,665)

Comme nous le lisons dans cette citation, le Neveu fait face aux "huées d'un public qui juge bien" et risque d'entendre "chuchoter à côté de soi : c'est un des valets déguisés de celui qui couche". Dans l'appréciation des acteurs, il s'attaque aux rivales de Mlle Hus. Par exemple, il les attaque "à cette minaudière de Dangeville qui joue si platement, qui marche presque courbée en deux sur la scène, qui a l'affectation de regarder sans cesse dans les yeux de celui à qui elle parle et de jouer en dessous, et qui prend elle-même ses grimaces pour de la finesse, son petit trotter pour de la grâce." (N,657) et "à cette emphatique Clairon qui est plus maigre, plus apprêtée, plus empesée qu'on ne saurait dire." (N,657) C'est une critique générale de la technique des acteurs que le Neveu formule. A travers cette critique, Diderot règle ses comptes avec les acteurs qui résistent au nouveau modèle dramatique dont il rêvait. Dans ce contexte, nous allons examiner les pantomimes dans *le Neveu de Rameau*, où il y a trois types de pantomimes : pantomimes muettes ou chantées, pantomimes accompagnant les paroles de Philosophe et pantomimes accompagnant celles du Neveu. Il nous semble naturel que Diderot ait songé à faire du Neveu une pantomime, en prêtant attention au contexte théâtral de cette époque.

Mais l'attention que Diderot portait à la pantomime remonte bien plus loin. Dès sa *Lettre sur les sourds et muets*, il avait imaginé un homme qui, s'interdisant l'usage de sons articulés, a tâché de s'exprimer par gestes. Mais il ne faut pas confondre le langage gestuel avec la pantomime. "Rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux versions fort différentes."¹⁷⁾ Un bon exemple de la seconde version : "Je jouais un jour aux échecs, et le muet me regardait jouer : mon adversaire me réduisit dans une position embarrassante ; le muet s'en aperçoit à merveille, et croyant la partie perdue, il ferma les yeux ; inclina la tête, et laissa tomber ses bras, signes par lesquels il m'annonçait qu'il me tenait pour mat ou mort. Remarquez en passant combien la langage des gestes est métaphorique."¹⁸⁾ Ce muet expressif annonce les pantomimes du *Neveu de Rameau*. La pantomime des airs d'Opéra relève d'un expressionnisme destiné à donner au chant et à l'action dramatique. C'est par le chant que sont peintes toutes les émotions. La physionomie, les gestes, les attitudes du corps étant donnés à voir, cette pantomime devient langage. Le Neveu est alors artiste. Dans sa pantomime au niveau de l'art, le Neveu est un acteur qui développe toutes les ressources de l'art. Comme dans le texte, la lecture de Molière, de La Bruyère et des moralistes, permet au Neveu d'enrichir son répertoire de caractères¹⁹⁾, de mieux "attraper un ridicule" (N,662), et d'entretenir son "sac inépuisable d'impertinences" (N,665). Les "poumons", le "grand organe", le "volume d'air" (N,679) ouvrent

17) *Lettre sur les sourds et muets*, *Op. cit.*, p. 139.

18) *Idid.*, p. 144.

19) "LUI. - Moi j'y recueille tout ce qu'il faut faire et tout ce qu'il ne faut pas dire."
(N,661)

à l'infini son registre et ses performances imitatives. Il se montre à une hauteur d'enthousiasme et d'émotion. Cela donne au Neveu la capacité d'entasser les airs et les rôles et celle de contrefaire le violon, le clavecin, les airs d'opéra, l'orchestre et finalement le monde entier.

Cependant la sensibilité exceptionnelle de cet homme-instrument, dont la corde et la fibre résonnent de tous les bruits du monde, s'accompagne proportionnellement d'une infirmité particulière. Privé de soi et incapable de se recueillir, il est le "colporteur" (N,668) et le parasite. Cette capacité sert un mimétisme absolu qui n'est pas celui de la maîtrise et de la constitution de soi dans la recherche du modèle et d'un rôle approprié. Dans le texte, n'étant rien lui-même, le Neveu se vide et se remplit à la fois dans un même mouvement vertigineux. Il atteint au sublime des "petites maisons" : "Lui n'apercevait rien ; il continuait, ainsi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne ; s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener droit en petites maisons." (N,677) Ainsi, Diderot décrit l'acteur doublé dans son être propre. C'est aussi la réflexion de Diderot sur la nature du génie. Sensibilité et enthousiasme étaient pour Diderot des qualités maîtresses du génie. Effectivement, le Neveu possède certaines qualités du génie, ce qui motive le regret de son interlocuteur qu'il n'ait pas su exploiter ces qualités.²⁰⁾

“Cher Rameau, parlons musique, et dites-moi comment il est arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres, avec l'enthousiasme

20) Voir la thèse de doctorat de Han-Pyo PAK, *Op.cit.*, p. 279.

qu'ils vous inspirent et que vous transmettez aux autres, vous n'avez rien fait qui vaille." (N,686)

Le Neveu manifeste bien cet enthousiasme dans ses pantomimes. Mais, dans ces moments, il se trouve dans un état d'indifférence au monde extérieur. Pour accéder au génie, il lui a manqué de se consacrer entièrement à ses dons exceptionnels de mime. Par exemple, au beau milieu de la démonstration de ses dons, il ne nous émeut pas complètement. Dans les moments où il s'admire, le Philosophe trouve également le Neveu ridicule comme suit : "Admirais-je ? Oui, j'admirais ! Etais-je touché de pitié ? J'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ses sentiments, et les dénaturait." (N,677) A l'admiration et à la pitié, les "pousse-bois" (N,677) et les passants du café de la Régence ont ce même sentiment de ridicule et ne voient que "les petites maisons" (N,677). Dans ses pantomimes, le problème, c'est que le Neveu ne se possède pas, au contraire, il est possédé. C'est pourquoi, nous pouvons dire qu'il est un parfait imitateur, mais non un créateur.

Le principe de la création de l'art était l'imitation de la nature, à l'origine de la réflexion de Diderot. Mais dans le *Neveu de Rameau*, le Philosophe admire en effet la précision et la chaleur des pantomimes du Neveu. Nous citons un passage du texte : "Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression, et la douleur. Il insistait sur les endroits où le musicien s'était particulièrement montré comme un grand maître ; s'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments qu'il laissait subitement pour revenir à la voix, entrelaçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout ; s'emparant de nos

âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée...". (N,677) L'intérêt que Diderot manifeste pour le jeu des acteurs vient justement de ce qu'il leur reconnaît le talent d'imitateur. Le Neveu, en effectuant ses pantomimes, "s'empare de [son] âme". Cette émotion du spectateur correspond à l'enthousiasme de l'artiste. Cette communion par un retour à la vraie nature constitue l'essentiel du plaisir esthétique.

Cependant, nous devons remarquer la distance qui sépare le Neveu de son oncle : entre l'imitateur et l'homme de génie. Citons ici un passage intéressant de la *Réfutation d'Helvétius* où Diderot explique bien la différence entre imitateur et homme de génie :

"La nature pousse l'homme de génie ; l'homme de génie pousse l'imitateur. Il n'y a point d'intermédiaire entre la nature et le génie qui est toujours interposé entre la nature et l'imitateur. Le génie attire fortement à lui tout ce qui se trouve dans la sphère de son activité, qui s'en exalte sans mesure. L'imitateur n'attire point, il est attiré. Il s'aimante par le contact avec l'aimant, mais il n'est pas l'aimant."²¹⁾

Le travail seul peut faire éclore le génie, comme dans sa *Réfutation d'Helvétius* : "Dites-lui : «c'est la nature, c'est l'organisation, ce sont des causes purement physiques qui préparent l'homme de génie ; ce sont des causes morales qui le font éclore ; c'est une étude assidue, ce sont des connaissances acquises qui le conduisent à des

21) En 1773, Diderot écrit la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*. Helvétius était un philosophe dont les positions pourtant matérialistes, suscitaient les critiques de Diderot. La *Réfutation d'Helvétius*, dans *Oeuvres* (t. 1 «Philosophie» de l'édition Robert Laffont de Laurent Versini), p. 885.

conjectures heureuses ; ce sont ces conjectures vérifiées par l'expérience qui l'immortalisent».²²⁾

Au Philosophe qui lui demande pourquoi, avec ses talents, il "n'a rien fait qui vaille" (N,686), le Neveu répond qu'il "n'a pas le courage de sacrifier un bonheur facile à un succès incertain". (N,687) Ce qu'il lui faut, c'est, comme le Philosophe le lui conseille, "se renfermer dans son grenier, boire de l'eau, manger du pain sec, et se chercher soi-même." (N,687)

Nous pouvons aussi lire, dans le *Paradoxe sur le comédien*, un passage sur les caractéristiques du génie que Diderot décrit bien. Ce sont la capacité de concentration et la volonté d'exercice assidu d'une faculté privilégiée : "Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent ; ils tiennent de l'inspiration. (.....) c'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme."²³⁾ ou encore : "La sensibilité n'est guère la qualité d'un génie (.....). Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout."²⁴⁾ Chez Diderot, le jeu du grand acteur, de même que le processus de création chez l'artiste est "l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune", pour reprendre encore une fois le passage du *Paradoxe sur le comédien*.²⁵⁾ Dès maintenant, nous allons examiner la réflexion de Diderot sur l'esthétique musicale dans *le*

22) *Ibid.*

23) *Paradoxe sur le comédien*, dans *OEuvres esthétiques* de l'édition, Garnier de P. Vernière, p. 309.

24) *Ibid.*

25) *Ibid.*, p. 372.

Neveu de Rameau, Les références plus nombreuses de la réflexion sur l'art concernent la musique dans le texte.

3. L'esthétique musicale pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*

La plupart des propos sur la musique sont concentrés vers la fin du texte. La pantomime du violoniste et du claveciniste (N,638-640) est amenée par le désir du Neveu à montrer au Philosophe ses talents d'instrumentiste. La multiplication des propos sur la musique s'explique par le désir du Philosophe de quitter le terrain de la morale, dans lequel il se sent mal à l'aise. A propos du "renégat d'Avignon", (N,670) l'immoralité du Neveu atteint un degré d'avilissement que le Philosophe préfère fuir ce qui, à la fois, le fascine et l'écoeure. Ayant une fois remarqué (N,672) qu'il suffisait de lancer le Neveu sur les questions musicales pour éviter les terrains de la morale, il ne cesse de recourir à ce procédé pour écarter le Neveu (LUI) de sujets susceptibles de menacer ses certitudes de Philosophe (MOI). Ce dernier se saisit de la métaphore des "dissonances dans l'harmonie sociale" (N,684) pour le ramener à la musique, en lui avouant : "je vous aime mieux musicien que moraliste." (N,684)

Nous savons bien qu'un des plus glorieux représentants du monde musical du XVIIIe siècle était le 'grand Rameau' (Jean-Philippe Rameau). Les allusions à ce musicien dans le texte sont motivées tout d'abord par la présentation de son personnage comme neveu du musicien ; ensuite, par la discussion sur les rapports entre le génie et la morale ; enfin, par la jalouse admiration qu'éprouve le Neveu à

l'égard de son oncle. Méchant et génial, l'oncle Rameau justifie la rancoeur et l'envie du Neveu. L'insensibilité, et non la méchanceté, de l'oncle Rameau permet au Neveu de condamner la musique française, qui parle le langage de la raison, au profit de la musique italienne, qui parle celui du coeur. La théorie du chant comme "cri animal de la passion" (N,679) est reliée à l'expérience émotionnelle du Neveu, aux divers sentiments qu'il éprouve envers son oncle et sa musique. C'est ainsi que Diderot a une attitude nuancée vis-à-vis de Jean-Philippe Rameau.

C'est donc autour du 'grand Rameau' que s'organise le débat sur la musique dans *le Neveu de Rameau*. Contre "l'Académie royale du cul-de-sac" (N,675), Diderot met en relief l'aspect démodé d'une esthétique à l'usage des "vieilles perruques" (N,675). Le Neveu présente ainsi les oeuvres de son oncle : "féerie", "insipide mythologie", "petits madrigaux douxereux" (N,676). Les oeuvres de son oncle font contraste avec les goûts du Neveu qui sont une poétique de l'alternance et de l'inégalité des tons. Son art de la fugue (N,672) est celui de la dissonance et de la dynamique hétérogène du composé, comme dans ce passage du texte :

On nous accoutumera à l'imitation des accents de la passion ou des phénomènes de la nature, par le chant et la voix, par l'instrument, car voilà toute l'étendue de l'objet de la musique, et nous conserverons notre goût pour les vols, les lances, les gloires, les triomphes, les victoires ? (N,675)

Jean Fabre, dans son introduction du *Neveu de Rameau*, rappelle un passage du troisième des *Entretiens sur le Fils naturel*, qui évoque une oeuvre lyrique où il n'y aurait "ni lance, ni victoire, ni tonnerre,

ni *vol*, ni *gloire*, ni aucune de ces expressions qui feront le tourment d'un poète, tant qu'elles seront l'unique pauvre ressource du musicien."²⁶⁾ Diderot oppose à l'artifice de la musique française le naturel et la vérité de la musique italienne.

Dans la réalité, le Neveu partageait les convictions de son oncle. Tous deux étaient de fervents partisans de la musique française. Mais en faisant de Neveu l'avocat de la musique italienne et le juge sévère de son oncle, Diderot donne plus de force à sa critique. Au niveau du contenu, c'est dans le cadre de la théorie classique de l'imitation que se situe le Neveu. Cette théorie est un genre éloigné du plat réalisme qu'était l'opéra français des XVIIe et XVIIIe siècles : ou plutôt la belle nature. Même si cette théorie au XVIIIe siècle fournit aussi un cadre unifiant à une théorie esthétique, elle a un inconvénient, comme l'explique bien Yvan Sitbon²⁷⁾ : "La merveilleuse polysémie du prétendu «concept» d'«imitation» et son universelle acceptation par tous ceux qui essaient de penser les arts à l'âge classique permet de fournir un vocabulaire commun aux adversaires des deux camps lors des polémiques artistiques et musicales au XVIIIe siècle: lullistes et ramiste, partisans de l'opéra français et des bouffons et, même encore, dans une certaine mesure, gluckistes et puccinistes s'affronteront au nom de conséquences différentes de l'imitation de la belle nature".²⁸⁾ Yvan Sitbon explique ensuite que cette ambiguïté sémantique a permis à Diderot de "se

26) *Entretiens sur le Fils naturel*, dans les *Oeuvres esthétiques* de P. Vernière, p. 171. (C'est l'auteur qui le souligne.)

27) Yvan Sitbon, "Peindre avec des mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes : la musique dans *le Neveu de Rameau*," dans *Etudes sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du colloque organisé à l'Université de Paris VII (15 et 16 novembre 1991), pp. 63-64.

28) Yvan Sitbon, *Op. cit.*, p. 63.

situer dans des positions «centristes» pour s'exprimer sans paraître trop s'écarter de son «clan»"

Dès maintenant, nous allons examiner l'esthétique musicale dans *le Neveu de Rameau* sur deux plans : le modèle et les moyens de l'imitation musicale.

Le modèle de l'imitation musicale est l'objet de la question que le Philosophe pose au Neveu. Nous citons d'abord un passage du *Neveu de Rameau* : "Tout art d'imitation a son modèle dans la nature. Quel est le modèle du musicien, quand il fait un chant". (N,673) Ce à quoi, le Neveu répond : "quel est le modèle du musicien ou du chant ? C'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé." (N,673) C'est que le modèle de l'imitation musicale réside dans la déclamation. Cette prétention consistait à éviter à la tragédie lyrique française ce spectacle bouffon prôné par le Neveu, c'est-à-dire la rupture entre le récitatif et l'air : "Il n'y a point de bel air, dont on ne puisse faire un récitatif, et point de beau récitatif, dont un habile homme ne puisse tirer un bel air." (N,674) Et nous citons encore une fois ce passage du *Neveu de Rameau* :

"Il faut que les passions soient fortes ; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroration de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. (.....) il nous faut plus énergique, moins maniéré ; plus vrai." (N,679-680)

Pour le Neveu, la tragédie lyrique paraît un genre dépassé. Chez Diderot, il s'agit de renouer avec une esthétique matérialiste de l'énergie, à travers l'accent des passions. Contre le caractère conventionnel des livrets d'opéra français, Diderot appelle sur la scène des sujets "plus forts".

Quant aux moyens de l'imitation musicale, il s'agit de savoir si l'harmonie est une invention artificielle, ou bien si elle est fondée en nature. Pour le Neveu, il s'agit de savoir si elle est construite "par les moyens d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature." (N,673) C'est aussi le débat essentiel sur la musique au XVIIIe siècle. La théorie de Jean-Philippe Rameau consistait à chercher les fondements de l'harmonie non dans l'oreille, soumise à des variations subjectives, mais dans la résonance du corps sonore, autrement dit à fonder les principes de cette discipline sur des bases mathématiques. Plus précisément, tout son musical est composé du son fondamental et des harmoniques. Les harmoniques sont celles qui offrent les rapports les plus simples et qui, de surcroît, entrent dans l'accord parfait majeur.²⁹⁾ Pour mieux comprendre, nous citons ici un passage dans *le Neveu de Rameau* : "Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir, quand elles voudront ; pourvu que les cloches de la paroisse qu'on sonnera pour elles, continuent de résonner la douzième et la dix-septième, tout sera bien." (N,626) Mais le problème commence lorsque Rameau entreprend de transformer sa théorie en système métaphysique : l'harmonie n'est plus pour lui une partie de la science physique mais celle de toute discipline vouée à l'étude des proportions : arithmétique, géométrie, architecture, peinture. Rien

29) Voir Thèse de doctorat de Han-Pyo PAK, *Op.cit.*, p. 271.

n'échappe à l'harmonie du délire néo-pythagoricien de Rameau, comme nous pouvons lire ce passage du texte : "C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psalmodions depuis plus de cent ans ; qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien; (.....)." (N, 625)

Au contraire, pour J-J Rousseau, la langue musicale des passions était naturelle. La seule mélodie désigne une proximité avec la nature. De là vient l'obligation, dans la musique française, de suppléer au manque de mélodie par les artifices de l'harmonie. J-J Rousseau dans *l'Encyclopédie* oppose une conception plus expressive et moins intellectualiste de la musique aux ouvrages de Rameau.³⁰⁾

Effectivement, le *Neveu de Rameau* s'inscrit dans le débat sur la musique française qui avait commencé avec la "querelle des Bouffons" de 1752. Dans le texte, nous pouvons lire un passage sur ce sujet : "Ma foi, ces maudits bouffons avec leur *Sevante maîtresse*, leur *Tracollo*, nous en ont donné rudement dans le cul." (N,674) La représentation de la *Sevante maîtresse* de Pergolèse par la troupe italienne avait partagé l'opinion entre le coin du Roi et celui de la Reine. J-J Rousseau, qui triomphait alors avec *Le Devin de village*, avait critiqué la tradition de l'opéra français dans sa *Lettre sur la musique* de 1753 et ses articles de *l'Encyclopédie*. Nous savons bien que ce débat théorique s'impose à tous pour longtemps, parce qu'il est fondé sur une conception philosophique et sur la réflexion de Rousseau à propos de l'origine des langues. Ce qui prime à l'origine,

30) *Ibid.*, p. 272.

c'est l'accent et la mélodie expressive dont le langage articulé est l'inévitable dénaturation dans un code. La vraie nature à imiter, ce sont les accents de la passion que seule la musique vocale peut rendre. Mouvement spontané de la nature, le chant est l'âge d'or de l'expression, que singe le système abstrait du langage.

Dans *le Neveu de Rameau*, Diderot affirme qu'il faut imiter le "cri animal de la passion", qui doit "nous dicter la ligne qui nous convient." (N,679) C'est que l'énergie de la passion sert de modèle au musicien. D'ailleurs, ce dernier s'inspire "d'un gueux qui demande l'aumône dans la rue, d'un homme dans le transport de la colère, d'une femme jalouse et furieuse ou d'un amant désespéré." (N,680) C'est Duni qui est venu "nous apprendre à donner de l'accent à notre musique, à assujettir notre chant à tous les mouvements, à toutes les mesures, à tous les intervalles, à toutes les déclamations, sans blesser la prosodie." (*Ibid.*) Nous citons encore une fois ce passage déjà cité : "Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie." (N,673) Dans cette définition de la musique comme imitation, l'invention de la forme a son rôle, et empêche l'art de tomber dans le simple réalisme imitatif. Un peu plus loin, c'est Diderot lui-même qui souligne ce que la musique comporte de transposition et de transformation. (N,677) Faisant sa part à la musique instrumentale et à l'imitation des phénomènes de la nature, il privilégie l'imitation de la déclamation qui offre "toutes sortes de caractères" (N,673) aux nouveaux genres

musicaux. En vertu de cette hiérarchie, le violon doit singer le chanteur. La ligne mélodique, dont "l'accent est pépinière" (N,674), doit à son tour coïncider avec celle de la déclamation. C'est pourquoi, le bel air et le bon récitatif vont de pair.³¹⁾ Dans le texte, le Neveu démontre que la crise de la musique française est d'abord celle du livret. Sa critique explique la ruine du "cher oncle" (N,674), qui ne [sait] pas encore ce qu'il faut mettre en musique" (N,679), parce que "la poésie lyrique est encore à naître." (N,679) Ses "charmants poèmes", faits de "sentences ingénieuses", [de] "madrigaux légers, tendres et délicats" (*Ibid.*) ne conviennent pas au nouvel esprit musical : "J'aimerais autant avoir à musiquer les Maximes de La Rochefoucault, ou les Pensées de Pascal." (*Ibid.*) Et le Neveu réclame l'énergie du "cri animal de la passion" (*Ibid.*), à la place de l'art maniéré : "Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement." (N,679-680) C'est que la langue italienne se prête mieux à cette nouvelle esthétique. Les musiciens italiens très novateurs comme Duni et Métastase utilisent cette esthétique. Autrement dit, la mélodie des peuples méridionaux, dont la langue est plus musicale, peut encore approcher de l'expression des passions. Les Français, empêtrés dans une langue sans souplesse, ne peuvent avoir de musique. L'idée que la langue italienne est naturellement faite pour la musique et que la langue française est au contraire plus propre au raisonnement qu'au sentiment, a été exposée par J-J Rousseau, depuis la Lettre sur la musique française jusqu'à La

31) *Ibid.*, pp. 274-275.

Nouvelle Héloïse, Rousseau a été donc dénoncé comme un étranger ennemi de la France.³²⁾ Mais Diderot accuse plutôt la versification française que la langue elle-même, à travers la parole du Neveu : "Je t'en réponds (.....) qu'ils éprouveraient sans cesse avec quelle facilité, quelle flexibilité, quelle mollesse, l'harmonie, la prosodie, les ellipses, les inversions de la langue italienne se prêtaient à l'art, au mouvement, à l'expression, aux tours du chant et à la valeur mesurée de sons, et qu'ils continueraient d'ignorer combien la leur est roide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone." (N,675) Cette nouvelle sensibilité du vrai et du naturel se résume à la réflexion de Diderot sur l'esthétique musicale dans *le Neveu de Rameau*.

Conclusion

Jusqu'à maintenant, nous avons essayé de mettre en lumière quelques idées esthétiques pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*. Pour ce faire, nous avons envisagé la réflexion de Diderot sur les idées esthétiques autour du *Neveu de Rameau*. Nous avons bien vérifié que Diderot a donné beaucoup d'efforts au renouvellement de la sensibilité esthétique dès les premiers écrits philosophiques. En somme, les idées esthétiques de Diderot autour du *Neveu de Rameau*, sollicitent la balance entre la gravité d'Ariste et l'émotivité de Dorval, comme à la fin de son traité *De la poésie dramatique*, en révélant ce double refus : les simples 'portraitistes' de la nature et 'les imitateurs scrupuleux de l'antique.' Et pour examiner l'esthétique pour l'équilibre dans *le Neveu de Rameau*, nous les

32) *Ibid.*, p. 275.

avons divisées en deux domaines : le domaine théâtral et le domaine musical.

Nous avons vérifié que le Neveu était un acteur de mime. Un geste et une attitude lui suffisent à tout exprimer, tant était profonde "[sa] facilité de sentir, [et] de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grands maîtres." (N,686) Dans les moments où il mime, le Neveu a atteint un tel degré de concentration qu'il devenait indifférent à ce qui l'entourait. Il lui a manqué en définitive du temps pour se consacrer totalement à ses dons pour devenir un grand acteur. Dans ses pantomimes, le Neveu n'a pas été possédé, mais, au contraire, il a été possédé. C'est pourquoi, nous pouvons dire qu'il est un parfait imitateur, mais non un créateur. Qu'est-ce que c'est, chez Diderot, le principe de la création d'art ? C'est le Neveu qui offre une réponse à cette question en donnant sa définition du chant : "Le chant est un imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion." (N,673) Et il a affirmé qu'il faut imiter le "cri animal de la passion", qui doit "nous dicter la ligne qui nous convient." (N,679) C'est que l'énergie de la passion doit servir de modèle au musicien. Et faisant sa part à la musique instrumentale et à l'imitation des phénomènes de la nature, Diderot a privilégié l'imitation de la déclamation qui offre "toutes sortes de caractères" (N,673) aux nouveaux genres musicaux.

Et nous avons vérifié que le Neveu cherche en tout la perfection, ce qu'il appelle le sublime, aussi bien dans le chant que dans les malhonnêtetés. La flatterie ne se réduit pas chez le Neveu à un art de vivre. C'est un art : "j'ai une souplesse de reins, une manière de

contourner l'épine du dos, de hausser ou de baisser les épaules, d'étendre les doigts, d'incliner la tête, de fermer les yeux et d'être stupéfait, comme si j'avais entendu descendre du ciel une voix angélique et divine." (N,655) Comme nous l'avons lu dans cette citation, son mouvement de dos quand il flatte était aussi un art. Voilà ce qui lui confère son unité, comme le Neveu a dit : "On prise en tout l'unité de caractère." (N,669) Et "la grandeur de caractère résulte de la balance naturelle de plusieurs qualités opposées." (N, 670)

En conclusion, nous pouvons dire que, après les apologies pour l'enthousiasme dans l'esthétique musicale et théâtrale dans *le Neveu de Rameau*, le balancier est allé à l'extrême opposé. La volonté de Diderot tient les deux bouts de la chaîne, sans sacrifier l'un à l'autre. L'esthétique chez Diderot se situe entre l'enthousiasme et la tête froide. Ces idées résident dans un mouvement d'opposition, qui procède non par rupture, mais par dépassement des opposés. Diderot doute de la primauté exclusive de l'un ou de l'autre, primauté qui risque d'annihiler l'action positive de l'un et de l'autre. La contradiction se trouve à la base de sa pensée.

Bibliographie

1. Oeuvres de Diderot

드니 디드로 (황현산 옮김), 『라모의 조카』, 세계사, 1998.

디드로 (김계영 옮김), 『달랑베르의 꿈』, 한길사, 2006.

Oeuvres, tome I : 《Philosophiques》, éditée par Laurent Versini, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1994.

Oeuvres, tome II : 《Contes》, éditée par Laurent Versini, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1994.

De la poésie dramatique, dans *Oeuvres esthétiques* éditées par P. Vernière, Classiques Garnier, 1988.

Entretiens sur le Fils naturel, dans *Oeuvres esthétiques* éditées par P. Vernière, Classiques Garnier, 1988.

Essais sur la peinture, dans *Oeuvres esthétiques* éditées par P. Vernière, Classiques Garnier, 1988.

Lettre sur les sourds et muets, dans *Oeuvres complètes*, éditées par Herbert Diceckmanne, Jacques Proust, Jean Varloot, tome IV.

Paradoxe sur le comédien, dans *Oeuvres esthétiques* éditées par P. Vernière, Classiques Garnier, 1988.

Pensée détachée sur la peinture, dans *Oeuvres esthétiques* éditées par P. Vernière, Classiques Garnier, 1988.

Principes philosophiques sur la matière et le mouvement, <Diderot> Tome 1, oeuvres philosophiques éditées par Laurent Versini

Réfutation d'Hélvétius, dans *Oeuvres*, tome I : 《Philosophiques》, éditée par Laurent Versini, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1994.

Salon de 1767, dans *Salon III "Ruines et Paysages"* textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Hermann, 1995.

2. Oeuvres et articles sur *le Neveu de Rameau*

이은주, 『디드로 소설과 아이러니』, 도서출판, 2006.

ALBERANT-COPPOLA (Sylviane), "Rira bien qui rira le dernier", dans *Autour du "Neveu de Rameau" de Diderot*, Paris, Champion, 1991, pp. 15-36.

BELEVAL (Yvon), *Etudes sur Diderot*, Paris, PUF, 2003.

CHOUILLET (Jacques), *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.

CROCKER (Lester G.), "Le Neveu de Rameau, une expérience morale", dans *Cahier de l'Association des Etudes Françaises*, 1961, pp. 133-155.

Dictionnaire de Diderot, sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson, Paris, Honoré de Champion, 1999.

HOBSON (Marien), "Pantomime, spasme et paratexte : Le Neveu de Rameau", dans *Revue de métaphysique et de morale*, 1984, pp. 197-213.

MAGNAN (André), *Rameau le neveu, texte et documents*, Paris CNRS Editions, 1993.

PARK(Han-Pyo), "Équilibre et déséquilibre dans trois oeuvres de Diderot-*Le Rêve de d'Alembert*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*", Thèse de doctorat présentée devant l'Université de Paris X-Nanterre de Han-Pyo PAK (sous la direction de Michel Delon), 1996.

POMEAU(René), "Le cas de Rameau le Neveu : éthique et esthétique", dans *Diderot, le Dix-huitième siècle en Europe et au Japon*, Actes recueillis par Hisayasu NAKAGAWA [Colloque, Université de Kyoto, 19-23, novembre 1984], pp. 13-23.

SITBON (Yvan), "peindre avec des mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes : la musique dans *le Neveu de Rameau*", dans *Etude sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du colloque organisé à l'Université Paris VII (15 et 16 novembre 1991), pp. 61-74.

ROUSSEAU (Nicolas), *Diderot: L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris, Honoré Champion, 1997.

SUMI (Yoichi), *Le Neveu de Rameau, Caprice et logique du jeu*, Paris, Nizet, 1975.

VERSINI (Laurent), "Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien : deux esthétiques, une science de l'Homme", dans *Littérature*, 1991, pp. 41-54.

WAGNER (Jacques), "Le Neveu de Rameau ou la prise impossible", dans *l'Etude sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du colloque organisé à l'Université Paris VII (15 et 16 novembre 1991)

〈Résumé〉

드니 디드로의 『라모의 조카』에 나타난 균형을 위한 몇 가지 미학적 개념들

박한표

우리 연구의 목적은 드니 디드로의 『라모의 조카』에 나타나는 균형에 대한 저자의 몇 가지 미학적 개념들을 밝혀 보려는 것이다. 이를 위해 우리는 세 개의 장으로 나누어 연구를 시도하였다. 첫 장에서는 『라모의 조카』를 중심으로 한 다른 철학적 또는 미학적 텍스트들을 통해 디드로의 미학적 개념들을 살펴보았다. 디드로는 초기 작품들에서부터 새로운 미학적 감수성의 혁신을 위해 노력해왔었다. 디드로에게 『사생아에 관한 대답』과 『극시론』을 쓸 시기는 ‘열정(l’enthousiasme)’의 시기였다. 그는 그 시기에 17세기 고전극으로부터 물려받은 인위적인 낭독법이 사용되는 상투적인 운문 대신 자연스러운 산문을 주장하고, 배우들의 연기의 중요성을 강조하였다. 그리고 배우의 진정한 열정이 관객을 감동시키므로 배우는 감수성이 강해야 한다는 것이 디드로의 생각이었다. 그러나 『살롱(Salon)』(격년으로 열리는 회화 살롱 전에 대한 보고서)을 집필하면서 디드로는 예술가의 창작은 감수성이 움직이는 대로 행해지는 것이 아니라, 감수성에서 출발된 감동을 성찰하고 대상을 잘 관찰하는 차가운 머리(이성)의 활동에서 얻어진다는 생각으로 바뀐다. 『배우에 관한 역설』에 오면, 디드로는 타고난 감수성과 연기의 자제력 사이의 균형을 주장한다. 이러한 디드로의 연기론은 모든 예술에 적용할 수 있는 미학이다. 이러한 관점에서 우리는 두 개의 장으로 다시 나누어 『라모의 조카』에 나타나는 몇 가지 미학적 개념들을 살펴보았다.

두 번째 장에서는 『라모의 조카』에 나타나는 균형을 위한 연극적

미학 개념들을 살펴보았다. 디드로는 당시의 연극 현실을 고발하고 조롱하면서 라모의 조카가 펼치는 팬터마임을 소설 속에 잘 배치하였다. 디드로는 배우들의 연기의 중요성을 역설하면서, 몸동작이나 침묵은 담화보다 더 많은 것을 말할 수 있기 때문에, 모든 것을 표현할 수 있는 팬터마임을 강조하고 싶었던 것이다. 『라모의 조카』에서 ‘철학자’인 ‘나’의 대화 상대자인 라모의 조카 ‘그’는 자신의 팬터마임에서 몰아의 경지에 이를 열정을 보여주었다. 당시 디드로는 자신의 연극 관에 따라 웅변적이고 과장된 낭독 법을 타파하고, 배우가 느낀 대로 연기를 할 수 있는 몸동작의 표현에 중점을 두어 팬터마임을 보여주는 것이었다, 그러나 라모의 조카는 철학자를 완전히 감동시키지 못한다. 그러한 라모의 조카를 통해, 디드로는 배우의 냉정과 침착성을 주장하는 새로운 이론을 제시한다. 배우는 자제되고 계획된 방식으로 자연 속에서 저절로 생겨난 것을 인위적으로 재현할 수 있어야 한다는 것이다.

세 번째 장에서는 『라모의 조카』에 나타나는 균형을 위한 음악적 미학 개념들을 살펴보았다. 『라모의 조카』에서 음악적 미학의 대화는 작품 초반에 주인공 라모의 삼촌인 장 필립 라모(Jean-Philippe Rameau)를 소개하면서 시작된다. 이를 통해 음악에 관한 당시의 미학에 대한 디드로의 생각들이 드러난다. 그는 프랑스의 궁정오페라보다 이탈리아 음악의 자연스러운 아름다움을 지지하였다. 작품의 후반부에 집중된 음악적 대화는 프랑스의 고전주의 음악과 이탈리아 신음악의 우열에 관한 이야기로 요약할 수 있다. 프랑스의 고전주의 음악과 이탈리아 신음악의 우열에 관한 이야기로 요약할 수 있다. 음악이 목적으로 삼는 영역은 언젠가 우리는 노래와 음성으로 또 악기로 정열의 역양이나 자연 현상의 역양을 모방하는 것이라고 주인공 라모의 조카는 말한다. 그리고 좀 더 지난 후에 그는 이런 말도 한다. 우리에게 필요한 것은 더 힘차고, 덜 꾸미고, 더 진실한 것이다. 이것이 디드로의 음악적 미학이다.

결론으로 우리가 디드로의 미학적 대변자라고 할 수 있는 라모의 조카를 통해 디드로는 그의 팬터마임, 음악 그리고 심지어 아침과 아부까지

아우르는 통일된 미학을 보여주고 있음을 알 수 있었다. 디드로의 미학은 열정과 침착성 사이에 위치하며, 단절이 아니라 대립되는 것의 초월을 통해 상호 대립 면의 움직임 속에 자리 잡고 있음을 우리는 보았다.

주 제 어 : 드니 디드로(Denis Diderot), 18세기 프랑스 문학(la littérature française du XVIIIe siècle), 『라모의 조카(*le Neveu de Rameau*)』, 디드로의 연극적 미학(l'esthétique théâtrale de Diderot), 디드로의 음악적 미학(l'esthétique musicale de Diderot)

투 고 일 : 2015.06.23

심사완료일 : 2015.08.03

게제확정일 : 2015.08.10

장 팽르베Jean Painlevé의
과학다큐멘터리와 그 배경들

박 희 태
(고려대학교)

차 례

서론

- 1. 과학 담론과 다큐멘터리의 관계
- 2. 과학적 실증주의의 영상적 모험
- 3. 과학 다큐멘터리: 예술과 과학의 교차지점
- 4. 아방가르드에서 다큐멘터리로
 - 4.1. 양차대전 시기 영화와 전통예술의 교류
 - 4.2. 아방가르드와 영화의 교차
 - 4.3. 다큐멘터리와 아방가르드의 접점
- 5. 장 팽르베의 창조적 여정

결론

1. 서론

장 팽르베(1902-1989)는 국내만이 아니라 다른 나라의 연구자에게도 낮은 영화인이다. 그는 예술적 다양성이 가장 역동적으로 생성되던 양차대전 시기에 젊은 시절을 보내며 다양한 예술적 세례를 받았다. 먼저 이 시기의 영화 경향에 대해 살펴보면, 한편으로 오늘날 할리우드 시스템이라 할 수 있는 유연한 내러티브로 구성되어 관객을 몰입시키고 매혹시켜 결

국 감동을 이끌어내는 픽션 영화¹⁾가 자리잡기 시작했고, 다른 한편으로는 다다이즘Dadaïsme에서 시작한 초현실주의Surréalisme와 큐비즘Cubisme의 영향을 받은 대중과는 거리가 먼 영화가 새로운 시각 예술의 길을 개척하고 있었다. 다큐멘터리 분야에서는 제국주의적인 시각을 대변하는 이국적인 취향의 다큐멘터리²⁾가 미지의 세계를 동경하는 관객들의 시선을 사로잡는 동시에, 자연현상이라는 미지의 현실에 대한 미시적인 탐구를 시도하던 다큐멘터리도 있었다. 이처럼 다양한 형태의 영화와 예술적인 환경에서 팽르베는 어느 한쪽을 선택한 것이 아니라 그 새로움들을 자기 것으로 소화해 자신만의 길을 개척하려 노력했던 것처럼 보인다³⁾.

팽르베의 작품은 오늘날 다큐멘터리나 과학 다큐멘터리, 혹은 실험영화라 불리는 영화들의 접점에 있었던 데다 단편영화만을 제작하였기 때문에 장편 극영화 위주의 영화사 연구에서는 그의 자리를 찾아보기가 힘들다. 이처럼 기존의 방식으로는 ‘분류 불가능inclassable’⁴⁾할 수 밖에 없는 성격을 가지고 있기에, 200여 편에 이르는 단편 영화와 더불어 많은 글들을 남겼음에도 불구하고 그에 관한 연구는 턱없이 부족하며, 심지어 그가 제작한 영화들에 대한 리스트조차도 명료하지 않다. 영화 연구서들은 파편적으로 팽르베에 대해 언급하고 있고, 그마저도 아방가르드 영화나 다큐멘터리 영화의 결가지로 예외적 형태를 소개할 때 간략하게 다루는 정도에 그치고 있다.

그런데 최근 들어 장 팽르베에 관한 연구 결과들이 속속 출간되고 있다. 이러한 경향은 주요 영화인들에 대한 연구가 포화 상태이기 때문에

1) 데이비드 워크 그리피스David Wark Griffith의 〈국가의 탄생〉(1915)이 좋은 예이다.

2) 그 예로는 로버트 플래허티Robert Flaherty의 〈북극의 나누크Nanouk l'esquimau〉(1922)나 레옹 푸아리에Léon Poirier의 아프리카 탐험 다큐멘터리들을 들 수 있다.

3) 그의 성향이 어느 한쪽에 치우치지 않고 소수 그룹에 남아 있었던 것은 그가 양차대전 시기 프랑스 총리를 두 번이나 역임한 정치인 폴 팽르베Paul Painlevé의 아들이었기에 학창 시절부터 따돌림을 받은 이유도 있기는 하다. 하지만 이를 그의 창작활동과 직접적으로 연결시키기에는 무리가 있어 보인다.

4) 현재 그의 작품들은 주로 ‘과학 다큐멘터리’의 범주에서 다뤄지고 있기는 하지만 이러한 명칭만으로는 그의 작품이 가지고 있는 가치를 표현하기에는 다소 아쉬움이 있다.

새로운 연구 주제를 찾기 위한 시도라고 볼 수도 있겠지만, 앞서 언급했듯이 그가 영화계에 남긴 흔적은 재평가받기에 모자람이 없기 때문일 것이다. 많은 수의 단편영화를 제작한 것 이외에도, 1920년대 후반에 이미 다큐멘터리 영화에 윤리적·기술적인 방향을 제시하였고 영화 순수주의를 주창하였으며, 1930년에는 과학영화연구소를 창설해 과학다큐멘터리의 대중적 보급을 위해 노력하였던 그의 업적은 오늘날 영화사에서 비중 있게 다루는 거장들에 비해 결코 부족하지 않다. 또한 할리우드 영화를 필두로 한 영화상업주의에 질식당하고 있는 현재의 영화계가 겪고 있는 위기를 타개하고 새로운 활로를 모색하기 위해 과거의 작업들을 반추하는 과정에서 그의 작업이 돋보인 결과라고도 할 수 있다.

장 팽르베는 〈문어〉(1928), 〈소라게〉(1929), 〈물벼룩〉(1929), 〈성게〉(1929), 〈해마〉(1934)⁵⁾ 등 주로 해양 생물들에 관한 단편영화 형식의 다큐멘터리를 제작하였기 때문에 픽션영화를 연구하는 주류적인 시각에서 볼 때 그의 작품은 가치가 없어 보일 수도 있다. 그렇지만 오늘날 그의 작품을 재평가하는 이유는 작품 그 자체보다 작품 속에 어우러져 있는 당시의 예술적 시대정신과 이를 흡수해 새로운 분야를 개척해 나간 그의 창작 정신 때문일 것이다. 본 연구에서는 먼저 예술적 교류가 역동적으로 이루어지던 양차대전 시기의 과학 담론과 영화의 관계를 살펴볼 것이다. 그리고 당시의 다큐멘터리 경향을 파악하며 이 시기에 가장 두드러졌던 미술 및 조형예술의 경향과 영화의 관계를 조명할 것이다. 이와 같은 분절적이고 단계적인 접근을 통해서만 과학과 신생 예술이었던 영화, 그리고 기존의 회화와 새롭게 등장하는 조형예술을 넘나들며 과학 다큐멘터리를 통해 자신만의 미적 영역을 구축하려 노력했던 팽르베의 여정과 작품들을 비로소 이해할 수 있기 때문이다.

5) 그의 작품 제목은 대부분 촬영 대상인 해양 생물의 이름을 그대로 사용하고 있다. 대부분의 작품에 호기심을 자극하는 제목을 사용하기보다는 관찰 대상의 이름을 그대로 사용하였다는 사실에서 그가 추구하였던 과학적 탐구 의지를 엿볼 수 있다.

1. 과학 담론과 다큐멘터리의 관계

영화와 과학 그리고 다큐멘터리를 이을 수 있는 연결고리는 영화의 탄생에서부터 비롯된다. 뤼미에르 형제의 시네마토그래프가 근대 과학기술의 발전에 힘입어 탄생하였기 때문이다. 이 시기는 사실주의의 정점이기도 하지만 19세기를 지배하였던 담론인 과학적 실증주의(positivisme scientifique)의 영향이 그 어느 때보다도 큰 시기라 할 수 있다. 과학의 발전이 인류에게 무한한 번영을 가져다 줄 것으로 믿고 있던 시기에 과학적 발명은 재현 예술의 새로운 방식을 제안한 것이다. 뤼미에르 형제가 최초로 상영한 영화는 픽션 영화가 아니라 당시의 일상을 포착한, 1분도 채 되지 않는 열 편의 영화였다. 영화는 그 탄생부터 현실을 포착하는 도구로 출발한다. 과학의 힘으로 탄생한 최초의 영화는 오늘날 우리가 알고 있는 다큐멘터리 영화의 전신인 것이다.

이런 맥락에서 우리는 과학적 실증주의를 반영하는 한 형태로써 다큐멘터리를 이해할 필요가 있다. 제인 로스코와 크레이그 하이트는 다큐멘터리에 대한 맹목적인 신뢰의 위험성을 논하기에 앞서 이러한 신뢰의 근원이 어디서부터 비롯되는 것인가를 설명하며 과학과 다큐멘터리의 관계에 대해 다음과 같이 분명하게 말하고 있다.

다큐멘터리는 계몽주의의 산물이며 사회 변화와 진보를 향한 욕망에 의해 추동되었다는 것이다. 과학은 종교를 대체했으며 사회에 대해 도표를 만들고, 지도를 그려내고, 궁극적으로는 진실을 밝혀내는 다양한 과학적 방법과 절차를 개발해 냈다. 계몽주의자들은 세계를 모든 인간들의 더 좋은 삶을 위해 변화시킬 것을 목표로 삼았다. 다큐멘터리는 이러한 과학적 열망을 가장 명백하게 실현해 온 논픽션 영역이다. 이 과학적 욕망은 또한 '사실에 대한 근대적 신념'에 의해 강화되었다. 과학은 사실적 정보의 기록에 우선권을 주었다. 그 결과 '사실'에 대한 맹목적 숭배가 생겼다.⁶⁾

위에서 언급한 계몽주의자들의 신념은 이후 오귀스트 콩트에 의해 과학적 실증주의로 정리된다. 다큐멘터리 영화의 이미지에 사실성과 진실성이 부여되는 데에는 카메라가 인간의 개입 없이 대상을 재현해낸다는 점이 크게 작용한다. 카메라 렌즈에는 의식이 개입하지 않기에 중립적이고 객관적인 도구라 여겨졌다. 따라서 카메라 렌즈를 이용한 재현은 인식이 배제된 것이기에 있는 그대로의 현실을 보여줄 수 있다는 신화를 만들어냈다. 사진이나 영상 이미지가 객관적 이미지라 여겨지는 이유는, 재현물과 재현대상의 유사성보다는 바로 이러한 재현 방식에서 비롯된다. 그리고 대중이 “카메라를 현실을 정확히 기록하는 도구로 이해(수용)하게 된 것은 이를 기압계나 온도계 같은 다른 과학적 도구들과 연관을 지으면서”⁷⁾ “자연세계에 대해 객관적이고 진실한 독해를 가능하게 하는”⁸⁾ 것으로 간주하였기 때문이다.

인간의 주관적 인식과는 관계 없는 객관적인 방식의 기록은 곧 사실의 기록과 동등한 것으로 받아들여졌다. 다큐멘터리의 사실과 진실 담론은 바로 이 지점에서 발생한다. 그리고 실제로 많은 다큐멘터리 영화나 프로그램들이 과학적 실험의 형태를 취하기도 한다. 이들은 자료를 수집하고 다양한 방식으로 자료들을 가설과 결부시켜 실험하고 실험의 결과는 가설과 일치하거나 그렇지 않을 수도 있다. 마지막 단계로 문제에 대한 해결책의 제시가 결론으로 구성되는 것이 우리가 흔히 접할 수 있는 다큐멘터리의 기본 구조이다. 이처럼 과학 발전의 산물인 영화에서 시작되는 다큐멘터리는 비록 일상의 기록에서 출발했으나 이후 과학적 실증주의의 표상 역할을 하게 되는 것이다.

6) 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리-다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010, p. 12.

7) *Ibid.*, p. 13.

8) *Ibid.*, p. 13.

2. 과학적 실증주의의 영상적 모험

장 팽르베의 실험적 다큐멘터리는 이러한 과학적 담론과 영화와의 결합에서 출발한다. 그렇기 때문에 그의 과학 다큐멘터리를 언급할 때 빼놓을 수 없는 이름이 있다. 그것은 에티엔느 쥘 마레Étienne-Jules Marey와 장 코망동Jean Commandon 박사이다. 이들은 현대적 개념의 재현 예술을 사용한 과학 다큐멘터리의 개척자들이다. 생리학 박사였던 마레의 경우는 영화사에서 빠지지 않고 언급되는 인물로, 운동을 포착하려고 시도한 그의 사진 작업은 영화 탄생의 밑바탕이 된다. 그의 다양한 작업 중에서도 19세기 후반 완성한 크로노포토그래프Chronophotographie는 동물의 움직임을 기록하고 분석하는 기술이었다. 그는 이 기술을 통해 인간의 눈으로 파악할 수 없는 물리학적 현상을 과학적 이미지로 제공했다. 록산 아머리Roxanne Hamery는 마레의 작업으로 인해 “생물학자들은 자연주의자들의 전통인 사물에 대한 묘사에서 벗어나게 되었고 영원한 움직임과 끊임없이 변화하는 물질들로 인해 역동성을 가지고 있는 것으로 생명체를 인식하게 되었다”고 설명하고 있다.⁹⁾ 마레가 크로노포토그래프를 통해 추구한 것은 인간이나 동물의 운동을 있는 그대로 관찰하기 위해 사진이미지로 충실하게 전사(傳寫)한 것이 아니라 운동을 재현함과 동시에 가장 기초적인 단위의 형태로 분석하기 위한 것이었다. 그의 사진 작업은 몇 년 후 1초에 16프레임을 필름에 촬영하여 모터를 이용해 돌리게 되는 영화 탄생의 중요한 기반을 제공하게 된다.

한편 장 코망동 박사는 엄밀히 말해 과학 다큐멘터리의 창시자라 할 수 있다. 20세기 초반 의대생이었던 그는 매독균주에 대한 박사 논문을 작성하던 중 현미경을 사용해 사진 촬영을 시도했지만 균주의 활발한 움직임으로 선명한 사진을 얻을 수 없었다. 그래서 그로부터 불과 몇년 전에 발명된 영화를 사용하여 균주를 촬영하기로 하고 당시 뤼미에르 형제

9) Roxane Hamery, *Jean Painlevé le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, PUR, p. 48.

와 경쟁 관계에 있던 샤를르 파테Charles Pathé에게 도움을 요청한다. 파테의 도움으로 매독균주를 촬영하게 된 코망동 박사는 자신의 논문과 영화를 동시에 공개했다. 그의 작업은 전세계 의학계의 주목을 받게 되고 이후 코망동 박사는 대중 위생에 관한 계몽·홍보 영화를 촬영하면서 의학의 대중화에 힘썼다.

이렇듯 생리학을 포함하는 생물학은 시간 개념을 중심으로 실험대상의 상태와 운동을 관찰하고 포착해야 하는 학문이었고 그렇기 때문에 영화가 탄생하자마자 생물학자들은 카메라 전문가와의 협업을 통해 자신들의 연구와 영화를 결합하게 된다. 위에서 언급한 두 과학자의 작업은 과학이 사진이나 영화 이미지의 영역에 스며들어가는 시점에 최일선에서 두 영역을 융합시키는 역할을 하였다. 이들의 업적은 과학적 실증주의를 예술 영역에 이르게 하는 가교 역할을 했다고 평가된다. 이 두 사람을 계승하는 팽르베는 영화감독보다는 과학 연구자의 자세를 보인다. 그는 제2차 세계대전 이후에도 과학영화의 개척자로부터 물려 받은 과학적 실증주의의 무한한 가능성과 이타성을 변함 없이 유지하였다.

3. 과학 다큐멘터리 : 예술과 과학의 교차지점

이런 맥락에서 팽르베의 주된 작업이었던 해양 생물들의 촬영은 영화 예술적이라기보다는 과학적 실험 과정의 일환으로 간주된다.¹⁰⁾ 그가 남

10) 자신이 직접 제작한 해양생물에 관련된 영화 뿐만 아니라 자신이 설립한 과학영화연구소를 통해 의뢰 받은 다양한 과학적 실험에 참여하고 이를 영화로 제작하게 된다. 〈혈액 연구 *Étude du sang*〉(1932), 루이 르시뉴를 위해 제작한 〈색채 실험 *Essais couleur*〉(1935), 앙드레 토마스 박사와의 협업으로 〈피부와 대적혈구 배양 *Culture des tissus et macrocytes*〉(1935)과 〈닭 배아의 심장 배양 *Culture d'un cœur d'un embryon de poulet*〉(1935) 등 다양하고 많은 수의 과학실험영화를 제작하였다. 참조. Roxane Hamery, 〈Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente〉, in 1895 *Revue d'histoire du cinéma*, AFRHC, N° 47, 2005, p. 81.

긴 기록들을 보면 촬영 절차 및 사용한 도구 등을 상세히 기록하고 있는데 이는 그가 견지했던 과학적 실험정신을 반영한 것이다. 그리고 이 기록들은 과학에 대한 신뢰와 과학의 진보 정신을 찬양하는 그의 태도를 의미하기도 한다. 그가 최초로 작품 활동을 시작한 양차대전 사이의 시기는 제1차 세계대전의 참상을 목격한 지식인 그룹에서 과학적 실증주의에 대한 문제제기가 시작되던 시점이다. 그럼에도 불구하고 팽르베는 과학에 대한 신뢰를 제2차 세계대전이 끝나고 나서도 유지하였다. 과학이 인류의 발전과 진보를 위한 중요한 수단이라는 생각이 위협받는 시기에 그는 조금의 타협 없이 자신의 작업을 과학의 한 부분으로 간주하며 자신의 생각을 보급하고 영화를 통해 과학을 대중화시키기 위해 노력하였다.

이런 팽르베의 과학적 신뢰에도 불구하고 한가지 흥미로운 사실은, 그가 자신의 작품을 과학 다큐멘터리로 규정하는 것을 탐탁찮게 여겼다는 사실이다. 과학 다큐멘터리는 다큐멘터리만큼 정의가 불분명하고 그 경계가 모호하다. 앙드레 바쟁이 1947년에 과학영화에 대해 기고한 글에서도 이러한 부분이 분명하게 드러난다.

사실상 «과학영화»의 경계는 상사변화(또는 닥음변환)과도 같이 «다큐멘터리»의 경계와 마찬가지로 불명확하다. 따라서 과학 영화를 보다 기술적이고 보다 전문적인, 또는 보다 교육적인 다큐멘터리의 한 가지로 볼 수도 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 이런 구분은 전혀 중요하지 않다! 본질은 «과학적인» 영화를 규정하는 것에 있는 것이 아니라 그것을 제작하는 것이다.¹¹⁾

장 팽르베가 과학 다큐멘터리란 용어를 좋아하지 않았던 이유는 제2차

11) André Bazin, <Beauté du hasard-Le film scientifique> in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 318. 이 글은 이후 『영화란 무엇인가? Qu'est-ce que le cinéma?』의 초판에 부분적으로 재사용되고 이때 '장 팽르베에 대하여'란 부제를 붙이게 된다.

세계대전 이후 흔들리는 과학의 위상보다는, 자신의 작품이 계승하고 있는 실험영화나 순수영화 또는 아방가르드 영화의 개념과 상관없이 단지 다큐멘터리의 하위 장르로 인식되었다는 점에 기인한다. 1954년 앙리 랑글루아Henri Langlois가 취리히에서 아방가르드 영화 전시를 기획할 당시의 일화는 이러한 팽르베의 생각을 잘 보여주고 있다. 랑글루아는 팽르베의 작품을 마레의 작품들 그리고 개인들이 제작한 과학 영화를 아방가르드 영화와 함께 전시할 계획이었다. 이후 그는 팽르베에게 보낸 편지에서 애초에 기획된 프로그램에서 팽르베의 작품들을 ‘과학 다큐멘터리’라 지칭하는 부분을 삭제하였다고 밝히고 있다. 그 이유는 ‘아방가르드’라는 용어를 사용함으로써 ‘과학 영화(또는 과학 다큐멘터리)’로 한정짓지 않으며 작품 활동을 하고 있던 팽르베를 존중한다는 의미라는 것이다.¹²⁾

그러면 오늘날에는 그의 작품을 과학 다큐멘터리(해양 다큐멘터리 또는 생물 다큐멘터리로도 분류됨)로 분류하는 것이 너무도 당연해 보이는데 왜 그는 자기 작품에 대한 이러한 호칭을 거부하고 아방가르드적인 요소를 부각시키려 하였을까? 여기에서 우리는 그의 창작활동을 과학 다큐멘터리의 범주로 한정지을 수 없는 단서를 찾을 수 있다. 젊은 시절의 그는 정치적으로는 아나키스트 운동을 지지하였고 예술에서는 초현실주의 예술가들과 가깝게 지냈는데 특히 이반 고틀Ivan Goll이 그의 예술적 후견인이었다. 앙드레 브르통André Breton과 함께 초현실주의 운동을 시작한 고틀은 의견 차이로 곧 결별을 선언하게 된다. 1924년 『초현실주의Surréalisme』에 기고한 ‘초현실주의 선언문’¹³⁾에서 브르통과의 이견이 분명히 드러난다. 고틀에 의하면 브르통이 주장하는 초현실주의는 지그문트 프로이트Sigmund Freud의 영향을 받아 꿈을 바탕으로 하는 심리적 매커니즘에 집중한다는 것이다. 하지만 기욤 아폴리네르Guillaume Apollinaire를 직접 계승한 고틀

12) Brigitte Berg, 〈Jean Painlevé-science et fiction〉, in http://www.lips.org/bio_painleve.html 참조

13) 이반 고틀이 직접 만든 잡지였는데 1호만 발간하고 이후 발간이 중단된다. 이 유일한 잡지를 발간하는 일에 팽르베도 참여하였다.

은 초현실주의가 “외관 뒤에 숨겨져 있는 것을 드러나게 하는 새로운 이미지를 창조하는 시스템”¹⁴⁾이라고 주장하였다. 일반적으로 초현실주의는 두 가지 의미를 가지고 있다. 하나는 현실의 확장이라는 맥락에서 현실을 넘어서는 초월적인 현실을 찾아가는 것이고, 다른 하나는 현실에서 방법의 부재로 발견하지 못한 현실의 새로운 모습을 발견하는 것이다¹⁵⁾. 골의 주장은 후자에 해당한다.

팽르베가 자신의 작품을 아방가르드 영화의 맥락에 편입시키는 이유가 바로 여기에 있다. 그의 과학 다큐멘터리는 해양 생물에 대한 단순한 영상 기록이 아니라 골이 주장했던 초현실주의 영화에 기반하기 때문이다. 골은 연극과 구분이 불가능하게 허구적 무대장치, 배우, 시나리오 등을 사용하는 극영화를 비난하고 대신 시각적 효과와 조형적인 아름다움을 강조하였다. 팡르베 작품의 주인공인 문어, 해마, 성게 등의 해양 생물은 이러한 조건을 충족시키는 탁월한 배우이다. 생물들의 관찰은 (일상적)현실에 존재하지만 육안으로 파악하기 힘든, 생명체가 이미 본능적으로 내포하고 있는 움직임에서 새로운 조형미를 발견할 수 있다는 것이다. 이런 맥락에서 팡르베의 동시대인들은 그의 작품에서 시적인 아름다움을 발견하였다. 이는 언어의 유희와도 같은 이미지의 조작에서 발견할 수 있는 아름다움보다는 현실 속에서, 그리고 실재 속에서 아름다움을 발견하는 것이고 이것이 바로 시라는 용어의 그리스어 어원 ‘poïétique’¹⁶⁾가 가지는 원래의 의미인 창작 행위인 것이다.

1929년에 이미 팡르베는 자신이 제작한 단편영화들을 세 가지 카테고리로 분류하고 있다. 첫 번째는 연구영화(전문가를 위한 것이며 예술적인 부가 장치가 전혀 없는 것), 두 번째는 교육영화(교육적인 가치에 의

14) A.L. Rees, 『실험영화와 비디오의 역사』, 성준기 역, 커뮤니케이션북스, 2013, p. 30.

15) ‘sur-’ 접두사는 ‘~의 너머’의 뜻도 있지만 ‘~에 대하여’라는 의미도 동시에 내포하고 있다. 이러한 두 번째 의미의 초현실주의적 시각은 마르셀 뒤샹Marcel Duchamp의 〈샘Fontaine〉에서 좋은 예를 찾을 수 있다.

16) 그리스어 ποιητικός에서 비롯되는 poïétique는 ‘fabriquer제작하다’ 또는 ‘faire~을 하다’를 뜻한다.

거하고 교육받은 관객을 위한 것), 마지막으로는 대중 영화(주제에 대한 사전 지식이 필요하지 않은 것)인데¹⁷⁾ 이는 오늘날 '창작 다큐멘터리'라 불리는 영화의 전형이라 할 수 있다. 일반적으로 과학적 엄밀함과 창작의 예술성은 양립할 수 없는 대립적 가치로 여겨진다. 하지만 팽르베는 양자대전 시기의 예술적 경험을 통해 양립 불가능한 지점 위에서 어느 쪽도 배제하지 않으면서 아직 드러나지 않고 밝혀지지 않은 현실에 접근하는 영화를 만들어 내었다. 이러한 생각은 『다큐멘터리의 아름다움: 생물학적 다큐멘터리 *La beauté du film documentaire : le film biologique*』라는 그의 글에서 보다 분명해진다.

다루고자 하는 장르가 무엇이건 간에 과학적 측면만큼이나 조형적인 측면에 가치를 부여해야 한다. 이렇게 함으로써 보다 추상적인 주제를 시도하는 것보다 훨씬 더 현실화하기가 쉽고 또 이렇게 함으로써 확대나 빠른 속도 또는 느린 속도로 기록하며 아주 탁월하고 놀랄만한 모습들을 보다 분명하게 포착해내는 것보다 더 현실화하기가 용이하다. 이렇게 할 때 절대영화라고 하는 이견의 여지가 없는 형태로 향하게 된다.¹⁸⁾

여기에서 팽르베가 절대영화라고 표현하는 부분은 뒤에서 언급하게 될, 1920년을 전후로 순수한 시각적 효과를 만들어내기 위해 노력했던 아방가르드의 영화적 모험이 추구하는 지점에 과학 다큐멘터리의 추구점을 일치시키려는 것이다. 그가 제작한 영화는 실증주의적 정신에 기반한 과학적 탐구의 일환이기는 하지만 그의 작품을 이루는 배경에는 이반 고틀과 함께 했던 초현실주의의 모험이 자리하고 있다. 이런 맥락에서 우리는 랑글루아의 배려를 이해할 수 있는 한편, 팽르베가 추구하였던 분류불

17) Roxane Hamery, *Jean Painlevé et l'esprit documentaire*, in *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 De l'âge d'or aux contrebandiers*, sous la dir. de Dominique Bluher et François Thomas, Rennes, PUR, 2005, p. 86.

18) Jean Painlevé, *La beauté du film documentaire : le film biologique*, in *Monde*, 18 janvier 1930, n° 85.

가능한(영화적 형태라기보다는 그 의미작용 측면에서) 영화의 실체에 접근할 수 있다.

4. 아방가르드에서 다큐멘터리로

4.1. 양차대전 시기 영화와 전통예술의 교류

과학 다큐멘터리로 한정하기에는 너무 큰 그릇이라 할 수 있는 팡르베의 작품에 내포되어 있는 당대의 예술적 요소들을 파악하기 위해 그가 영감을 받았던 양차대전 시기의 예술적 경향을 살펴 볼 필요가 있다.

양차대전 시기의 예술적 경향은 갓 걸음마를 댄 영화가 당시의 전통적 예술과 새로운 컨셉으로 무장한 혁신적인 형태의 예술적 경향과 교류하며 다양한 형태의 영화를 실험하던 시기로 규정할 수 있다. 회화 및 조형 예술 분야도 사실주의의 산물이라 할 수 있는 사진과 영화가 제시하는 새로운 개념을 수용해 이전과 다른 아름다움을 추구하던 시기이기도 하였다. 19세기의 시작과 끝을 장식한 사진과 영화는 사실주의의 정점에서 예술계에 새로운 재현 방식을 제시한다. “최초로 사물과 그 표현과의 사이에 또 하나의 사물 이외엔 아무것도 개입하지 않는 초유의 사건”¹⁹⁾은 19세기를 지나 20세기 초반까지 전통적인 예술에 많은 영향을 미치게 된다. 영화의 대중적인 성공은 문학만이 아니라 회화를 비롯한 조형예술 분야를 자극하게 되고 이는 새로운 형태의 예술 창작을 시도하던 다다이즘과 큐비즘 그리고 초현실주의 등에 영감을 제공하게 된다.²⁰⁾

19) 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』 박상규 역, 시각과 언어, 2001년, p. 19. 앙드레 바쟁은 회화와 비교되는 사진의 독창적인 재현에 관해 다음과 같이 덧붙이고 있다. “엄밀한 결정론에 따라서 외부세계의 상(像)이 인간의 창조적 간섭없이 자동적으로 형성되어지는 것은 이것이 처음있는 일이다”.

20) 현재까지 예술 분야 연구에서 아쉬운 것은 분과학문적인 시각으로 연구가 진행되어 왔다는 것이다. 미술, 문학, 연극, 음악 등 전통적인 예술의 경우 서로의 영향력을

영화가 제공하는 새로운 방식의 재현 기술은 인류 최초로 인식이 배제된 ‘현상-이미지’를 통해 대상을 재현하는 것이다. 초현실주의에서 추구하였던 ‘자동기술법écriture automatique’이나 의식을 배제한 창작기법은 이 새로운 재현기술에서 영감을 받은 부분이 있을 것이다. 앙드레 바쟁André Bazin이 「사진 이미지의 존재론*Ontologie de l'image photographique*」이라는 글에서 “초현실주의의 목적은 우리의 정신에 대한 이미지의 기술적 효율성과 분리할 수 없다”고 단언하는 것을 이런 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.²¹⁾

사진과 영화의 탄생이 처음부터 예술과 직접적인 관계를 가진 것은 아니었지만 예술계는 새로운 형태로 등장한 재현의 컨셉을 다양한 방식으로 활용하였고 이는 다시 사진과 영화의 예술적 시도로 환원된다. 이렇듯 양차대전 시기는 새로운 예술적 경향에 대한 열망이 팽배한 시기였다. 그리고 영화는 지속의 개념을 구현하고 의식을 배제하는 새로운 재현 방식으로 아방가르드의 예술적 비전을 실현하는 장(場)이 되었다.

4.2. 아방가르드와 영화의 교차

예술적인 측면에서 볼 때 양차대전 시기는 아방가르드 영화²²⁾가 가장 두드러졌던 시기이다. 아방가르드 영화는 1920년 경 다다이즘, 큐비즘과 초현실주의를 아우르는 하나의 우산 개념으로 이해할 필요가 있다. 당시 대세를 이루던 초현실주의 그리고 추상 영화와의 교류에서 시작된 아방가르드 영화는 새로운 영상언어를 추구하고 현실을 다른 시각으로 보는 방법에 대한 고민에서 출발하였다. 1920년대에는 운동을 실재의 지속과

인정하고 각 분야 간의 교류에 대한 연구가 있기는 하다. 하지만 사진이나 영화의 경우 전통적인 예술에 비해 그 역사가 일천하기 때문에 이들 새로운 예술 형태와 전통적인 예술과의 상호 연관성에 대한 조명은 부족해 보이는 것이 사실이다.

21) 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, *op. cit.*, p. 23.

22) 최초의 아방가르드 영화는 맨 레이Man Ray와 페르낭 레제Fernand Leger가 만든 몇몇 실험영화이다.

함께 최초로 재현해 낸 영화의 영향으로 미술계에서도 운동을 어떻게 재현할 것인가에 대한 논의가 중요한 위치를 차지하였다. 추상화의 아버지라 불리는 로베르 들로네Robert Delaunay가 부인 소니아 들로네Sonia Delaunay와 함께 회화를 통해 운동을 표현한 동시주의Simultanéisme는 이런 맥락의 일부라고 할 수 있다. 당시의 예술계는 새로운 재현 방식에서 영감을 얻고 새로운 형태의 회화를 추구했던 큐비즘(조르주 브라크Georges Braque와 피카소)과 미래주의Futurisme라는 이름으로 다양한 시도를 하였다.

큐비즘은 조형예술을 통해 유동적이고 비고정적인 대상을 재현하고 지속의 개념을 관념적으로 표현하고자 하였으며 직접적인 시각적 감흥을 재현하고자 했다. 이와 같은 새로운 시도에 대해 노먼 브라이슨Norman Bryson은 “초기 르네상스 이후 큐비스트들은 줄곧 회화의 역사를 지배해 왔던 그림과 지각대상 간의 유사성을 끊는 실험을 해왔다”²³⁾고 평가하고 있다. 이들의 시도는 ‘이미지는 실재를 대체’해야 한다는 전통적인 예술의 입장을 넘어 새로운 지평을 열려고 하는 것이었다. 이는 앙리 마티스Henri Matisse를 비롯한 야수파가 관객이 실재를 재현한 오브제를 찾는 것이 아니라 그림에 나타난 색채에만 반응하게 하겠다는 순수색채의 기치를 내걸었던 것과 같은 맥락이다. 야수파의 시도는 관객의 인식 작용을 방해하고 순수 지각 반응 현상을 이끌어내는 것이 목적이었다. 오브제를 인식하는 것은 물리적인 현상이 아니라 교육과 경험으로 두뇌에 저장된 기억의 매커니즘을 통해 사물을 지각한다는 것을 의미하는 것이며, 비트겐슈타인Ludwig Bittgenstein은 이를 ‘~처럼 본다voir comme’라고 표현하였다.

하지만 영화의 한 축은 전통적인 인지 방식에 입각해서 발전하였고 이는 오늘날 할리우드 영화의 전형이라 할 수 있는 인과관계에 의해 구성

23) Norman Bryson, *The commonplace Look - objects and culture : still life from to the conference room*, in *TLS*, N° 4933, 17 octobre 1977, p. 20, 재인용, A.L. Rees, 『실험영화와 비디오의 역사』, *op. cit.*, p. 48.

된, 들뢰즈가 ‘고전영화’로 명명한 영화 이미지의 전형적인 모델이 된다. 이러한 인지 방식에 반해 큐비스트는 인식의 연결고리를 끊기 위해 그림과 지각대상 간의 유사성을 단절하는 것이 목표였다. 그리고 큐비즘 계열에서는 영화가 카메라를 통해 순수 혹은 절대적 상태에 도달할 수 있다는 믿음 하에 영화를 통한 실험을 계속하게 된다. 순수를 지향하는 개념은 상업주의로부터 자유로움을 추구함과 동시에 새롭고 기발한 미학을 바탕으로 기존에 존재하지 않는 이미지를 찾고자 하는 예술가들의 열망이 표현된 것이라 할 수 있다. 이렇듯 “큐비즘과 영화는 같은 시대의 산물이고 서로가 많은 영향을 주고 받았다”.²⁴⁾

한편 다다이즘을 계승하며 영화와 직접적인 관계를 맺고 있었던 초현실주의는 당시의 여타 조형예술과 마찬가지로 시각적 효과를 중요시했다. 그렇다고 해서 초현실주의자들이 루이스 브뉴엘Luis Buñuel의 〈안달루시아의 개Le chien d'Andalou〉(1929)로 대표되는 영화에서 흔히 떠올릴 수 있는 ‘특수효과’를 추구한 것이라기보다는, 단순하고 직접적인 시각적 효과를 만들어 내려고 노력한 것이다. 초현실주의 영화는 관객의 안정적인 인지를 방해하고 주제와 이미지를 인식 불가능하게 하는 전략을 사용하였는데 이를 위해 시각적 충격을 유발하는 이미지를 사용하고 시간의 선형적인 전개를 방해하기 위해 내러티브적 인과관계가 없는 쇼트들을 연결하는 편집 방식을 보여준다. 그렇기 때문에 〈안달루시아의 개〉에 나오는 유명한 장면인 칼로 눈을 도려내는 장면은 오히려 상징적인 차원에서 이해되어야 한다. 잔인하고 충격적인 이 장면은 시각적 질서에 가해지는 폭행을 의미하며 이는 인식을 통한 시각을 배제하려는 의도에서 연출된 장면이다. 다시 말해 무의식의 광학이라고 표현되는 영화가 전통적 재현 예술의 특징과 결별하기 위한 상징적 행위인 것이다.

마찬가지로 초현실주의 영화에서 시도하는 불연속성의 원칙은 내러티브 편집에 반하여 쇼트와 씬 사이의 흐름이나 연속성을 피하려는 것인데

24) *Ibid.*, p. 88.

지가 베르토프Dziga Vertov의 영화 <카메라를 든 사나이*L'Homme à la caméra*>(1929)에서 이러한 시도가 잘 드러난다. 이 영화는 '날것 그대로의 현실을 포착'한다는 개념을 보여주기 위해 제작된 것으로 다큐멘터리 영화의 중요한 한 축을 차지하고 있다. 하지만 이 영화의 도입부와 영화 곳곳에 배치되어 있는 초현실주의적인 이미지들²⁵⁾은 이 영화가 초현실주의에 바탕을 두고 있음을 보여준다. 그리고 베르토프는 영화의 쇼트와 씬을 간극intervalle의 개념을 사용해 배치하고 있다. 이는 카메라가 인간의 눈과 달리 의식이 개입하지 않는 재현을 가능케 하지만, 촬영자는 무의식으로 인해 본인의 의도와는 무관하게 촬영한 이미지들을 일정한 논리에 따라 배치할 수 있기에 이를 방지하기 위하여 무차별적인 편집에 '간극'의 개념을 도입해 이미지들간의 연결고리를 끊고 있다. 베르토프는 이렇게 만들어진 영상이 의식의 흐름을 막고 카메라 렌즈가 가진 기계적 눈의 특성을 온전히 살려낼 수 있다고 믿고 있었다. 이러한 시도 역시 앙리 베르그손Henri Bergson이 인지 모델로 제시한 기억과 지각의 메커니즘을 거부하기 위한 장치라고 할 수 있다.

또한 초현실주의에서 자주 사용한 콜라주collage 기법은 우연성을 통해 시간의 경과를 보여주려는 개념이 포함된 것으로, 영화가 가지고 있는 '지속'의 개념을 도입하려는 시도이고 자동기술법은 의식을 배제한 글쓰기로써 논리나 기억, 교육받은 의식을 배제하기 위한 방식으로 이해될 수 있다.

4.3. 다큐멘터리와 아방가르드의 접점

다큐멘터리적인 측면에서 보자면 1920년대 후반은 장 피에르 장콜라 Jean-Pierre Jeancolas가 '다큐멘터리의 누벨바그Nouvelle Vague

25) 의자나 기차선로 교환기 등의 사물을 촬영한 뒤 이를 이중 인화를 통해 사물의 원래 맥락에서 벗어나 다른 이미지들에 배치함으로써 관객이 사물에 대해 가지고 있는 인식은 사라지고 선과 면이라는 사물의 기본적인 형체가 기하학적인 이미지로 표현된다.

Documentaire'²⁶⁾라 부를 만큼 양이나 형태적인 면에서 다양한 다큐멘터리가 제작되었던 시기였다. 특히 프랑스에서는 영화계 전반에서 '영화의 영혼'이라 칭할 정도로 다큐멘터리를 영화의 미래로 간주하였다. 이런 경향은 한편으로는 <북극의 나루크>(1922)가 거둔 성공에 힘입은 바가 컸고 다른 한편으로는 아방가르드 그룹인 루이 델뤽Louis Delluc, 리치오토 카누도Ricciotto Canudo, 제르멘느 뢰락 등이 전통적인 내러티브에 의존하는 영화의 미학을 전복시킬 수 있는 가능성을 다큐멘터리에서 찾았기 때문이다²⁷⁾. 그리고 '실험영화cinéma expérimental', '순수영화cinéma pur', '절대영화cinéma absolu', '추상영화cinéma abstrait', '비내러티브 영화cinéma non narratif', '언더그라운드 영화cinéma underground', 등 다양한 명칭 하에 수많은 실험을 거듭하던 아방가르드 계열의 영화는, 영화에 음성을 도입한 상업적인 유성영화가 인기를 끌면서 전문적인 제작기술과 대규모 자본을 갖춘 영화 제작사들이 등장하면서 쇠퇴기에 접어들게 된다. 또 정치적으로도 대부분 좌파 계열이었던 아방가르드 계열의 영화인들은 히틀러와 파시즘의 등장으로 위축될 수밖에 없었다. 외부적인 요인들에 의한 쇠퇴는 아방가르드 영화가 다큐멘터리 영화로 전환하는 직접적인 원인을 제공했다. 이후, 한스 리히터Hans Richter, 요리스 이벤스Joris Ivens, 헨리 스톡Heri Storck, 존 그리어슨John Grierson 등이 실험영화와 다큐멘터리의 융합을 시도하였다. 1920년대 후반에 나타나는 이러한 현상에 대해 자크 베르나르 브뤼니우스는 다음과 같이 명쾌하게 정리하고 있다.

아방가르드의 실험들과 발견들은, 비록 이러한 것들이 일부 극영화에 마치 수프에 빠진 머리카락처럼 드물게 적용된다고 하더라도

26) Jean-Pierre Jeancolas, «N.V.D. 28, appel à témoins», 100 années Lumière, rétrospective de l'œuvre des grands cinéastes français de Louis Lumière jusqu'à nos jours, Intermédia, 1989, p. 20. 재인용 Roxane Hamery, Jean Painlevé le cinéma au cœur de la vie, op. cit., p. 58.

27) Ibid., p. 57.

도, 아주 자연스럽게 적용할 수 있는 영역을 다큐멘터리에서 찾아야 했다. 왜냐하면 다큐멘터리에서는 액션이 느리게 처리되지도 않으며, 또 그 어떤 극적인 요소를 통해 족쇄를 채우지도 않으면서 모든 각도에서, 모든 방향에서 세계를 탐험할 수 있는 자유를 제공하기 때문이다. 다큐멘터리는 세계의 아름다움과 공포스러움, 가장 일상적인 오브제를 엄청나게 확대할 때의 놀라움, 길거리나 자연의 광경 속에서 환상적인 것을 발견할 준비가 되어있다.²⁸⁾

이렇듯 다큐멘터리 영화는 일상에서 인간의 눈으로 접근할 수 없는 현실에 접근할 수 있는 통로를 제공해주었고, 현실에 대한 새로운 발견은 예술 영역에서 새로운 형태를 추구하던 아방가르드 그룹의 정신과 교차하게 된다. 특히 과학적 현상을 설명하던 다큐멘터리는 아방가르드 예술과 연관된 잡지에 소개되면서 많은 반향을 불러일으켰다. 과학 다큐멘터리는 내러티브가 희박하고 관객의 심리에 호소하지 않기 때문에 순수한 감각을 추구하는 작품으로 간주되었는데, 이러한 특징이 아방가르드 예술가들이 ‘절대영화cinéma absolu’ 또는 ‘순수영화cinéma pur’라는 이름으로 추구하였던 목표와 일치하였기 때문이다. 카메라에 의해 확대된 자연현상이나 일상의 오브제는 시각적인 감동을 선사하고 전례를 찾기 힘든 새로운 형태를 보여주었던 것이다. 1931년에 “인상주의 영화가 호프만Hoffmann이나 보들레르의 작품을 계승하는데 그치고 브뉴엘의 작품은 로트레아몽Lautréamont의 작품에 근거를 두고 있는데 반해, 과학 다큐멘터리의 참신성은 이전에 보지 못하였던 새로운 환상성을 제공한다”고 단언했던 마르크 베르나르Marc Bernard는 양차대전 시기의 다큐멘터리가 시도하던 방향성을 정확하게 지적하고 있으며, 이런 맥락에서 “유일하게 진정한 시인은 바로 과학자들이다”²⁹⁾라는 그의 선언이 이해될 수 있을

28) Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, L'Âge d'Homme, 1987, p. 75. 재인용 *Ibid.*, p. 59.

29) Marc Bernard, «Une opinion sur le fantastique et le cinéma», *La Revue du cinéma* n°26, septembre 1931, p. 62. 재인용 *Ibid.* p. 59.

것이다.

이처럼 양차대전 시기는 20세기의 새로운 재현예술 매체로 등장하게 되는 영화, 회화와 조형 예술 등의 전통적 예술, 그리고 이러한 전통적 예술에서 새로운 형태의 예술을 시도하였던 초현실주의와 큐비즘, 그리고 이들을 아우르는 개념인 아방가르드 등 다양한 예술적 경향이 혼재하고 전통예술과 영화가 서로 혼합되던 시기였다. 그리고 아방가르드의 예술적 모험과 다큐멘터리 영화의 경계가 희미해지고 또 서로 지향점을 일치시키던 시기이기도 하였다. 앙리 디아망-베르제Henri Diamant-Berger가 설립한 아방가르드 영화 전용 스튜디오에서 팽르베가 제작한 과학 다큐멘터리 〈문어〉를 1928년부터 12월부터 1930년 1월까지 상영하였다는 사실은 이상에서 살펴본 예술의 혼종적 양상을 확인할 수 있는 증거가 된다. 1928년 말부터 1930년까지 파리의 다양한 영화관에서 상영된 팽르베의 영화는 17편에 달한다.³⁰⁾ 팽르베의 영화가 성공을 거둔 이후 아방가르드 영화관들이 과거에 제작된 다큐멘터리를 상영하는 현상도 생겨난다. 이러한 사실은 당시 아방가르드 영화와 (과학)다큐멘터리 영화의 추구점이 상이하지 않았음을 보여주고 있다. 또 현실 속에서 발견할 수 있는 상상 이상의 환상적인 모습에 관객들이 매료되었다는 것을 의미하기도 한다.

5. 팽르베의 창조적 여정

이상과 같은 시기에 젊은 시절을 보낸 팽르베가 다양한 예술적 세례를 받은 것은 당연한 일일 것이다. 그가 평생을 바쳐 제작한 과학 다큐멘터리는 이런 시대 정신이 표출되는 결과물 중 하나이며 단순한 생태 관찰

30) Roxane Hamery, *Jean Painlevé le cinéma au cœur de la vie*, op. cit., p. 64-68 참조.

을 넘어 새로운 시각적 현실을 찾아 모험에 나섰던 아방가르드의 모험이 내포되어 있다. 1927년 실험영화를 시작으로 1928년 〈문어〉를 촬영하며 본격적으로 과학 다큐멘터리를 제작한 팡르베는 1982년 〈광장의 비둘기들*Les pigeons du square*〉을 마지막으로 54년에 걸친 작품활동을 마감한다. 그는 무성영화에서 시작하여 유성영화, 흑백영화에서 컬러영화로 영화 기술의 진보와 함께 항상 최신 기술을 도입하고 이를 세계에 대한 자신의 비전을 포착하는데 사용하였다.

팡르베가 주로 촬영한 대상인 살아있는 생물은 생각처럼 촬영이 쉬운 일이 아니다³¹⁾. 더군다나 수중 생물의 촬영은 모든 기구를 수중 환경이라는 낯선 환경에 적합하게 변용시켜야만 한다. 조명, 마이크, 방수처리를 한 카메라 등 팡르베는 수많은 기구들을 고안하고 발전시켜왔다. 또 그의 수많은 작품들은 시대를 거치며 영화기술의 발전사와도 궤를 같이 한다. 그리고 과학과 기술을 배경으로 영화를 제작하면서도 아방가르드 영화에서 추구하였던 시각적인 새로움을 포착하기 위해 노력을 포기하지도 않았다.

시각적인 새로움을 추구한 대표적인 예는 첫 작품인 〈문어〉에서 이미 확인할 수 있다. 문어를 관찰



그림 1. 〈문어〉의 클로즈업 쇼트



그림 2. 두개골과 문어의 배치

31) 3개월에 한 번 알을 낳는 생명체를 촬영하다 실수를 하게되면 다시 3개월을 기다려야 하는 등 자연 생태계를 촬영하는 다큐멘터리는 제작에 많은 난관이 있을 수 밖에 없다.

한 이 영상에서 돋보이는 부분은 문어의 피부를 확대한 장면이다.(그림1) 당시는 지금처럼 줌이 가능한 렌즈가 존재하지 않고 또 고정식 초점이라 대상에 대한 클로즈업은 많은 주의가 필요하였고 움직이는 대상을 클로즈업하는 것은 더욱 어려운 일이다. 팽르베는 화면 가득히 문어의 피부를 클로즈업하고 있는데 문어의 피부 조직은 낮은 형태의 무늬로 이루어져 있고 피부의 미끈거림은 시각적으로 접근하지만 촉각적인 감각을 전달하고 있다. 문어 피부 조직의 클로즈업은 자연과 현실에 존재하지만 일상에서 볼 수 없었던 새로운 조형미를 화면을 통해 표현하는 것이다. 마찬가지로 수조 속에 인체의 두개골을 배치하여 문어가 두개골 사이를 지나다니고 있는 장면도 아주 흥미로운 부분이다.(그림2) 이러한 배치는 팽르베가 평생에 걸쳐 추구하였던 두 축인 아방가르드적 표현과 과학적 관찰을 단적으로 보여주는 예가 된다. 우선 인체의 두개골과 문어의 느린 움직임이 결합되어 만들어내는 기괴한 분위기는 당시 아방가르드 회화나 영화에서 추구하였던 무의식에서 비롯되는 어둡고 음습한 분위기의 맥락에 위치하고 있다. 두개골이라는 오브제의 배치는 생물학적인 배경으로 자신의 다큐멘터리가 과학적인 접근이라는 메시지를 강하게 보내고 있고 또 대중에게 낮은 오브제를 통해 과학의 대중화를 시도하는 배치라고 할 수 있다. 따라서 이러한 배치는 관객의 감정을 자극하는 선정주의적인 배치라기보다는 관찰과 해부라는 과학의 영역과 문어의 기괴한 외형과 운동을 낮은 환경에 배치함으로써 수용자의 심리적인 반응을 유발하는, 과학과 예술을 결합한 결과로 이해해야 할 것이다.

말년에 제작한 <액정의 위상전이*Transition de phase dans les cristaux liquides*>(1978)의 경우 아방가르드의 앙리 쇼메트Henri Chomette가 <5분 간의 순수영화*Cinq minutes de cinéma pur*>(1925)에서 시도하였던 것과 흡사한 시각적인 형상을 만들어 내고 있음을 알 수 있다. 쇼메트는 영화에서 조형과 빛을 이용해 선과 면의 결합을 통한 다양한 형상을 보여주고 오브제의 배치와 이동을 통해 칼레이도스코프 효과를 만들어 낸다(그림 3). 그리고 오브제를 회전시켜 면의 운동이 낮은 시각적 효과를

만들어 내도록 하면서 내러티브나 논리적인 틀을 벗어나는 움직임 만들어내고 있다. 결국 빛의 작용과 물체의 운동 그리고 몽타주를 이용해 순수한 형상을 시각적으로 만들어 내는 것이 쇼메트의 추구점이었다. 팡르베는 1970년에 비로소 화학적으로 제조할 수 있게 된 액정(液晶)을 촬영하였는데 액정의 움직임이 만들어내는 칼레이도스코프 효과와 빛과 컬러의 조화를 이용해 액정에 나타나는 선들이 만들어 내는 시각적인 아름다움을 표현하는데 성공한다.(그림 4) 액정을 촬영하는 것 자체가 이미 쉽지 않은 일이기도 하지만 팡르베는 기술적인 차원에서 머무르지 않고 아방

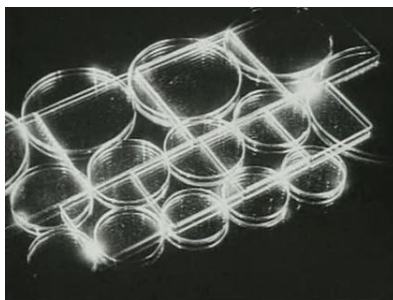


그림 3. 〈Cinq minutes de cinéma pur〉



그림 4. 〈Transition de phase dans les cristaux liquides〉의 한 장면

가르드의 모험에 비견할 만한 조형미로 가득찬 영상을 만들어내었다. 두 작품에서 나타나는 시각적 효과는 결코 우연이 아니라 순수한 조형미를 추구한 결과의 유사성인 것이다. 그리고 팡르베의 여타 작품들은 순수 추상을 시도하였던 스웨덴의 다다이스트 바이킹 에겔링(Viking Eggeling)³²⁾, 에겔링의 영향을 받은 제르멘느 뒤탁(Germaine Dulac)³³⁾과 페르낭 레제³⁴⁾가 각각 제작한 영화에서 시도하는 내러티브와 예증을 벗어난 자율적 예술, 즉 순수성에 도달하는 것을 목적으로 하는 절대영화가 추구한

32) 대표적 작품으로 〈Symphonie diagonale〉(대각선 교향곡)(1924)이 있다.

33) 〈Thèmes et variations〉(테마와 변형)(1928).

34) 〈Ballet mécanique〉(기계적 발레)(1924).

지점을 겨냥하고 있다. 팽르베의 과학 다큐멘터리는 과학적 탐구의 결과물인 동시에 순수한 시각적 움직임과 조형적 아름다움을 영화 이미지의 운동성 속에서 표현하고 있다.

해마나 문어, 성게 등의 해양생물이나 광물 등 자연에 존재하는 오브제를 촬영하는 것은 미지의 현실을 포착하고자 하는 1920년대의 다큐멘터리적 발상과 같은 맥락에서 출발한다. 하지만 이들 생명체들의 외관에서 찾을 수 있는 새로운 선형성과 기존의 경험에서 비롯되는 인식과는 다른 운동성 등은 조형예술과 결합한 아방가르드 영화에서 추구하는 비내러티브적이고 시각적인 참신함과 교차되는 것이다. 그렇기 때문에 그의 영화를 단순히 과학다큐멘터리의 범주에서 다루는 것은 그의 영화가 가지고 있는 다층적인 가치에서 그 표면만을 다루고 이해하는 결과가 될 수밖에 없을 것이다.

결론

화려한 스타가 등장하지도 않고 영화계를 놀라게 할 만한 미장센을 사용하지도 않는 장 팽르베의 영화는 일견 자연을 서술하는 간단한 작업인 듯하다. 물론 해양 생물들의 삶을 포착하기 위해 당대의 첨단 기술로 시청자의 눈으로는 파악할 수 없는 복잡한 방식으로 작품을 제작하지만 그럼에도 불구하고 그의 영상이미지가 신기함을 넘어서 파격적인 예술로 쉽게 다가오는 것은 아니다. 이러한 이유로 인해 오늘날 그의 작품이 영화나 다큐멘터리 서적의 일부분에 간략하게 자리하고 있는 것은 당연한 일이라 할 수 있다. 하지만 겉으로 단순해 보이는 그의 작품 속에는 과학적인 탐구정신과 접근할 수 없는 현실을 보여주려는 탐험정신 외에도 가장 역동적인 시기의 예술적 다양성이 스며들어 있다. 양차대전으로 인해 주춤하긴 했으나 19세기 이후 맹렬하게 기세를 드높였던 과학적 실증주

의에 대한 확신과 신뢰, 그리고 영화의 탄생부터 시작된 현실과 일상의 포착이라는 영화의 존재론적인 사명, 초현실주의와 아방가르드 예술가들이 시도하였던 시각적인 탐험. 이러한 세 가지 요소를 녹여내어 영화 이미지로 만들어내고 이러한 이미지를 통해 현실의 범위를 넓혀 나가는 것이 바로 장 팽르베가 시도한 과학적 다큐멘터리의 본질이라 할 수 있다.

참고문헌

- 기이 고티에, 『다큐멘터리, 또 하나의 영화』, 김원중·이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』 박상규 역, 시각과 언어, 2001.
- A. L. 리스, 『실험영화와 비디오의 역사』, 성준기 역, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크다큐멘터리-다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010.
- BAZIN André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- BERG Brigitte, 〈Jean Painlevé-science et fiction〉, http://www.lips.org/bio_painleve.html.
- BERNARD Marc, «Une opinion sur le fantastique et le cinéma», *La Revue du cinéma* n°26, septembre 1931.
- BERNE Marie, *Autoportrait du scientifique en artiste : Jean Painlevé et la rhétorique de l'entre-deux*, https://www.academia.edu/3806223/Autoportrait_du_scientifique_en_artiste_Jean_Painlevé_et_la_rhétorique_de_lentre-deux.
- BLUHER Dominique et THOMAS François, *Le Court Métrage français de 1945 à 1968*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2005.
- BRUNUS Jacques-Bernard, *En marge du cinéma français*, L'Âge d'Homme, 1987.
- BRYSON Norman, *The commonplace Look - objects and culture : still life from the conference room*, in *TLS*, N° 4933, 17 octobre 1977.

HAMERY Roxane, *Jean Painlevé le cinéma au cœur de la vie*,
Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2009.

_____, *〈Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en
France dans les années trente〉*, in 1895 *Revue d'histoire du
cinéma*, AFRHC, N° 47, 2005.

JEANCOLAS Jean-Pierre, «*N.V.D. 28, appel à témoins*», *100 années
Lumière, rétrospective de l'œuvre des grands cinéastes
français de Louis Lumière jusqu'à nos jours*, Intermédia, 1989.

KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le terrain vague, 1963.

PAINLEVÉ Jean, *〈La beauté du film documentaire : le film
biologique〉*, in *Monde*, 18 janvier 1930, n° 85.

THOMPSON C.W., *L'Autre et le Sacré*, Paris, L'Harmattan, 1995.

〈Résumé〉

Les documentaires scientifiques de Jean Painlevé et ses contextes

PARK Heui-Tae
(Université de Korea)

Cette étude envisage d'explorer le monde cinématographique d'un cinéaste peu connu, Jean Painlevé(1902-1989). Un des pionniers du documentaire scientifique a vécu sa jeunesse entre les deux Grandes guerres, où les diverses tendances artistiques s'apparaissent et se mélangent. Painlevé a reçu naturellement le double baptême ; la nouvelle technique et l'art. Si on résume la tendance cinématographique de la période d'entre les deux guerres, d'un côté, le cinéma de fiction au style dit 'hollywoodien' était en train de s'installer avec la fluidité du narratif pour fasciner et émouvoir les spectateurs. Et d'autre côté, le cinéma expérimental essayent d'ouvrir sa propre voie avec les influences de surréalisme et de cubisme. Dans le domaine du film documentaire, on assiste à l'apparition les deux tendances différentes. Le premier s'agit des documentaires d'explorations des terres inconnus en représentant le regard impérialiste et avec le goût d'exotisme. Et le deuxième s'agit d'un documentaire à la base de la science qui tente de révéler à l'aide de l'optique la nature et surtout le monde microscopique. Il nous semble que Jean Painlevé, au lieu de choisir une voie entre ces diverses tendances, a essayé d'ouvrir sa propre voie en assimilant tous ces

nouveautés. D'où vient le caractère 'inclassables' de ses œuvres filmiques en court métrage, entre les documentaires scientifiques et les films expérimentaux. Quoiqu'il ait réalisé plus de 200 courts métrages et qu'il ait laissé nombreux écrits sur le cinéma documentaire, la particularité de ses œuvres le laisse en marge de la curiosité des chercheurs.

Mais on constate récemment qu'il y a des publications sur ses œuvres filmiques. Cela signifie qu'on commence à réévaluer ses héritages. Nous considérons la principale raison de cette réévaluation est due à l'esprit de Jean Painlevé qui englobe l'esprit artistique du temps et la volonté d'explorer les nouveaux territoires. Dans ce contexte, cette étude essaie de s'approcher de ses œuvres en tant que fenêtre qui nous offre une perspective sur les mouvements les plus dynamiques entre les deux Grandes guerres.

주 제 어 : 장 팽르베, 과학 다큐멘터리, 과학 영화, 실험 영화, 아방가르드 영화, 영화와 조형예술

Mots-clés : Jean Painlevé, documentaire scientifique, cinéma scientifique, cinéma expérimental, cinéma d'avant-garde, cinéma et art plastique

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

이야기와 윤리의 변증법 : 폴 리쾨르의 이론을 중심으로*

이 경 래
(경희대학교)

차 례

차례
서론
1. 이야기와 미메시스
2. 윤리와 도덕, 그리고 실천적 지혜
3. 이야기와 윤리의 살아있는 변증법
1) 이야기의 윤리적 연관
2) 윤리의 서사적 차원들
3) 서술적 정체성과 윤리적 정체성
결론

서론

문학 작품에 접근하는 방식은 다양하다. 이러한 접근의 다양성은 문학 작품을 바라보는 관점의 차이, 곧 저자, 텍스트, 독자라는 문학 작품에 연루된 세 요소 중 어디에 초점을 맞추는가에 따른 것이다. 가령 쉐라이어마허Schleiermacher와 딜타이Dilthey의 낭만주의 해석학이 등장했던 19세기나 20세기 초에는 저자나 문맥과의 관련 속에서 작품의 의미를 찾

* 이 연구는 2013학년도 경희대학교 연구비 지원에 의한 결과임. (KHU-20130646)

으려는 경향이 지배했다. 반면 20세기 후반에는 텍스트 자체만을 중시하는 구조주의의 흐름이 주를 이뤘으며, 그때 문학 작품은 그 구성요소들 간의 내적 관계를 통해 규정되었다. 그러나 텍스트 자체의 이러한 폐쇄성에 대한 반작용으로서 20세기 후반에 또 다른 흐름이 생겨나는데, 이는 독자의 역할을 강조하는 한스 로베르트 야우스Jauss의 수용 미학이나 볼프강 이저Iser의 독서 현상학이다. 이는 독자에 대한 작품의 영향 관계, 즉 효용성의 문제를 중시하는 흐름으로서, 이때 문학 작품은 독자에게 정서적, 도덕적, 교훈적 메시지를 전달하는 수단으로 이해될 수 있다.

그럼 폴 리쾨르는 문학 작품을 어떻게 바라보고 있는가? 그는 일방적으로 어느 한 면만을 강조하지 않고, 세 요소를 다 고려하며 문학 작품의 전반적이고 종합적인 모델을 제시한다. 다시 말해 그는 문학 작품의 정체성을 저자, 텍스트, 독자 간의 상호작용으로 간주함으로써, 문학을 의사소통의 형식으로, 문학 작품을 대화적 담론으로 간주한다. 리쾨르에 있어서, 한 담론의 화자는 “누군가에게 무엇에 관한 무엇인가를 말한다”.¹⁾ 이를 문학적 상황에서 말하자면, 저자는 자신의 독자에게 텍스트의 의미를 통해 하나의 대상지시나 의미작용을 진술한다는 것이다.

이처럼 말하는 행위에 어떤 의도가 내포되듯, 문학적 담론 자체는 독자에게 모종의 메시지를 건네게 된다. 화자는 대화자인 독자에게 무엇인가를 말하는데, 그것은 삶, 죽음, 사랑, 정의 등에 관한 것일 수 있다. 것처럼 문학은 사회적, 도덕적, 철학적, 종교적 가치들을 전달한다. 그런데 여기서 무엇보다 문학이 인물들의 관계, 자기와 타자와의 관계를 등장시키기 때문에, 그것은 윤리적 성격이나 도덕성을 전제하지 않을 수 없다. 그러니까 문학은 본디 필연적으로 윤리적이다. 특히 화자의 서사 전략을 내포하는 서술 행위에서 비롯된 이야기는 자연스럽게 윤리 영역에 속한

1) “Parler, c’est l’acte pour lequel le locuteur surmonte la clôture de l’univers des signes, dans l’intention de dire quelque chose sur quelque chose à quelqu’un ; parler est l’acte par lequel le langage se dépasse comme signe vers sa référence et vers son vis-à-vis.”(*Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.)

다. 리쾨르는 이야기란 “도덕적 판단의 최초의 실험실”로 관명되며, 그것은 우리에게 “결코 윤리적으로 중립적이지 않은”²⁾ 세계관을 제공한다고 강조한다. 이 점에서 리쾨르의 이야기 이론은 효용성의 이론처럼 윤리적 성격의 대상지시를 독자에게 전달하는 것을 궁극적인 목적으로 갖고 있는 것처럼 보인다.

이러한 관점에서, 우리는 이야기와 윤리의 상관관계나 변증법에 관해 고찰하고자 한다. 이를 위해, 우선 우리는 이야기에 관한 총체적인 모델을 제시하는 리쾨르의 이야기 이론을 살펴본 후, 리쾨르의 윤리 이론을 통해 그가 윤리에 어떤 의미를 부여하는지를 알아볼 생각이다. 이처럼 두 이론에 대한 개별적인 검토를 한 후에 그 양자를 교차하며 두 방향에서 ‘이야기의 윤리적 연관’과 ‘윤리의 서사적 차원’을 차례로 살펴볼 것이다. 그리고 끝으로 우리는 이야기와 윤리의 변증법이 리쾨르에 있어서 궁극적으로 무엇을 겨냥하는지를 확인할 생각이다.

1. 이야기와 미메시스

리쾨르에 있어서, 이야기는 어떤 방식으로 이해되고 해석되는가? 그가 문학 작품에 관한 총체적인 모델을 구성한다면, 그는 세 요소를 어떻게 연결하는가? 리쾨르는 이야기가 줄거리 구성(뒤토스, 사건들의 배열)을 통한 인간 행동의 모방(미메시스)이라는 아리스토텔레스의 ‘미메시스’ 개념을 확장하여 해석학의 틀 속에서 세 겹의 ‘미메시스’를 제시한다.³⁾ 아

2) *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 167.

3) 리쾨르는 특히 이야기에 관한 세 가지 전제를 제시한다. 첫 번째는 이야기하는 행위는 화자의 의도나 판단을 동반한다는 점이다. 여기서 중요한 것은 줄거리 개념이 아니라 자연스럽게 하나의 목적을 지니는 예술행위로서의 줄거리 구성 개념이다. 두 번째는 이야기가 텍스트 내부에 닫혀있지 않고 그것의 외부로 향해 열려있다는 점이다. 다시 말해 그것은 작품의 ‘세계’를 투사함으로써 텍스트 외부의 무엇인가를 지시한다는 점이다. 곧 대상지시적 차원에 관한 문제다. 그리고 마지막 전제는 서사 작품이 궁극적으로 지시하는 것은 인간 경험의 시간적 성격이라는 점이다. (*Temps et récit I*, Éditions du Seuil, 1983, p. 85.) 이러한 서술성과 시간성 간의 상관관계는

래의 인용문에서 보듯이, 리코르의 해석학에서 각각의 이야기에 고유한 구성의 차원을 가리키는 형상화configuration 단계로서의 미메시스 II는 독립적인 기제로서 작동하지 않고 상류의 전형상화préfiguration 단계인 미메시스 I과 하류의 재형상화refiguration 단계인 미메시스 III 사이에서 매개 기능을 담당한다. 세 단계 모두는 순환적 구조를 갖는다.

“(해석학)은 미메시스 II를 미메시스 I과 미메시스 III 사이에 위치시키는 데 만족하지 않고, 미메시스 II를 그 매개 기능으로서 특징짓고자 한다. 따라서 해석학의 목적은 실천적 영역의 전-형상화와 작품의 수용에 의한 재형상화 사이를 매개하는, 텍스트의 형상화 작업의 구체적 진행과정이다. 그 결과 분석의 최종단계에서 독자는 자신의 행동(독서행동)을 통해 미메시스 I에서 미메시스 II를 거쳐 미메시스 III에 이르는 여정의 통일성을 책임지는 탁월한 조작자라는 사실이 드러날 것이다.”⁴⁾

우선 전형상화는 이야기의 소재가 되는 실천 영역에 관한 전이해 과정으로서, 실천 행동이 이야기의 고유한 세계와 맺는 전제와 변형의 관계를 나타낸다. 이야기의 줄거리 구성이 실천 행동들의 재현 행위라는 점에서, 이 단계는 바로 행동의미론이나 행동의 현상학에 준거한다. 우리는 어떤 이야기를 이해하기 위해서는 이야기에 나타난 다양한 내용들의 용어들(주체, 대상, 상황, 도움, 적의, 갈등, 성공, 실패 등)과 친밀한 관계를 갖고 있어야 한다. 그러나 행동의 개념망만을 보여주는 행동의미론과의 친밀성은, 행위문에 ‘담론적 성격’을 덧붙이고, 계열적이며 공시적인 질서에 통시적이며 통합적인 질서를 추가하면서, 이야기로 발전되어야 한다.⁵⁾

이야기 해석학의 핵심 축을 이룬다. “Mon hypothèse de base est à cet égard la suivante : le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel*. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.”(*Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, 1986, p. 12.)

4) *Temps et récit I*, op. cit., p. 86.

그 결과 행동의미론의 용어들은 통합성과 현실성을 획득하게 된다. 잠재적 의미나 개념망에서의 사용 능력만을 갖고 있는 용어들은 줄거리가 행동 주체와 행동 자체에 부여하는 일련의 연쇄 덕분에 실천적 의미를 획득하게 된다. 스토리를 이해한다는 것은 행동의 언어들을 파악함과 동시에 스토리에 등장하는 문화적 전통을 이해하는 것이기도 하다. 뿐만 아니라 줄거리 구성은 행동의 세계의 전이해 속에 뿌리를 박고 있다. 즉 “그것의 이해 가능한 구조들, 상징적인 수단들 그리고 시간적 성격”⁶⁾의 전이해에 뿌리박고 있다.

줄거리 구성에 해당하는 형상화 단계에서는 세 가지 점이 주목할 만하다. 첫 번째는 줄거리는 특수한 사건들을 하나의 전체를 이루는 스토리로 변형시키는 매개 역할을 한다는 점이다. 따라서 줄거리 구성은 연속적으로 일어나는 여러 파편들을 해당 주제에 따라 전체를 이루게 하면서 어떤 구조를 만들어내는 작업이다. 두 번째로, 줄거리는 행동의미론에 나타난 행동주체, 목적, 수단, 상황 등의 이질적인 요소들을 전체 속에 통합시키는 기능을 담당한다. 그것이 리쾨르가 말하는 ‘이질적인 것의 통합’⁷⁾, 곧 ‘불협화음을 내는 화음’이다. 줄거리 덕분에, 목적, 원인, 우연들은 완성되고 전체적인 행동의 시간적 통일성 아래에서 통합된다. 그리고 세 번째 기능은 특히 시간적 차원에서 나타난다. 우리는 줄거리 안에서

5) “(...) comprendre ce qu'est un récit, c'est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l'intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l'action. Elle requiert en outre une familiarité avec les règles de composition qui gouvernent l'ordre diachronique de l'histoire. (...) l'agencement des faits (et donc l'enchaînement des phrases d'action) dans l'action totale constitutive de l'histoire racontée, est l'équivalent littéraire de l'ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique.”(*Ibid.*, p. 90)

6) *Ibid.*, p. 87.

7) “Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette *synthèse de l'hétérogène* qui rapproche le récit de la métaphore.”(*Ibid.*, p. 11)

연대순의 질서와 비연대순의 질서 사이의 다양한 결합을 발견할 수 있다. 이를 통해 선조적 시간성을 갖는 서사시나 피카레스크 소설의 삽화적 구성에서부터 선조적 틀을 넘어 아주 다양한 시간적 구조를 갖는 현대 소설에서의 형상화 구성에 이르기까지, 수많은 시간적 양상들이 묘사될 수 있다.

그런데 리쾨르에 있어서 문학 텍스트는 더 이상 텍스트 자체의 구조 내부만이 중시되는 닫힌 공간이 아니라, 외부로 향해 자신의 세계를 투사하는 열린 공간이다. 미메시스 이론의 마지막 단계인 재형상화는 텍스트에 의해 제안된 세계와 독자의 세계가 만날 때 일어난다. 이는 독서를 통해 텍스트에 의해 투사된 세계를 재구성하는 과정에 해당한다. 그렇다고 해서 이러한 독서는 텍스트 자체에 의해 투사된 세계에 의해 실현된다는 점에서 주관적인 접근은 아니다. 그것은 이야기에 내적인 구조의 설명을 거쳐 객관적인 이해를 모색하는 해석학적 작업이다. 리쾨르의 용어를 빌자면, 그것은 ‘내재적 초월성’이다. 그래서 줄거리 구성 자체가 서술적 의사소통 문제로 이동함으로써, 이야기는 서사기호학에서는 문제되지 않았던 대상지시적 가치를 획득하게 된다. 그럼 리쾨르에 있어서 이야기는 무엇을 지시하는가? 그것은 이야기된 시간의 허구적 경험이다. “텍스트에 의해 제안된 세계에서 존재의 잠재적 경험의 시간적 양상”⁸⁾이 곧 서사 작품에 고유한 목적이 된다. 앞서 언급했듯이 이야기하는 행위에 화자의 의도나 판단이 개입된다면, 그것은 이야기된 사건들에 관한 화자의 반성적 판단이 개입된 것이다. 동일한 사건이 다양한 줄거리에 의해 각각 다른 방식으로 이야기되며 다양한 시간적 구조를 드러낸다는 점은 동일 사건에 관해 화자에 따라 다양한 판단이 개입됨을 의미한다. 해석행위는 작품에서의 그러한 판단이나 사상의 드러냄과 다르지 않다.

하지만 이야기 해석학은 여기서 그치지 않는다. 해석학적 순환의 정점에 타자의 경험을 자기 것으로 하는 자기화 문제가 자리한다. “텍스트의

8) *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, 1984, p. 151.

해석행위는 한 주체의 자기 해석 안에서 완성된다.”⁹⁾ 리쾨르의 주체 철학은 그렇게 타자의 매개를 거친 자기 자신의 해석학을 포함한다. 따라서 이야기 해석학은 자기 자신의 이해를 통해 독서 경험의 지평을 확대하는 것을 궁극목적으로 한다. 이러한 관점에서, 리쾨르의 해석학은 더 이상 인식론에 머물지 않고 존재론으로 향한다. 그것은 이야기 해석이 ‘-처럼 보는 것’을 ‘-처럼 존재하는 것’으로 전환하는 것을 의미한다. 리쾨르는 주체가 이야기를 읽으며 존재론적 경험을 통해 받아들이는 것을 ‘서술적 정체성’이라 부른다. 그것은 인물의 정체성을 독자 자신의 정체성으로 전환하는 작업의 결과이다. 다시 말해 현실 주체가 허구 인물에 자신을 동일시함으로써 이야기의 시간적 흐름에 새롭게 자신을 집어넣을 때, 서술적 정체성이 탄생한다. 결국 이야기의 서술적 기능은 인물의 정체성이 독자에 고유한 서술적 정체성으로 전환될 때 완성된다. 이야기의 해석학이 결국 겨냥하는 것은 바로 존재론적 목적이다. 그런데 서술적 정체성은 윤리적 정체성을 동반하지 않는가?

2. 윤리와 도덕, 그리고 실천적 지혜

리쾨르는 80년대에 이야기 이론을 발전시킨 후, 90년대 초에 ‘윤리와 도덕’이라는 제목의 소논문을 쓴다. 윤리에 관한 리쾨르의 성찰은 이야기 이론을 연구한 후 더욱 풍부해지고 구체화된다. 여기서 주목해야 하는 것은, 소논문과 같은 해에 출간된 『남 같은 자기 자신』에서도 언급되듯이, 행동의 주체는 마침내 윤리의 주체를 만나지만, 반드시 그 이전에 서술행위의 주체를 거친다는 점이다. 달리 말해서 ‘누가 이 행동을 했는가?’하는 질문은 ‘누가 이 행동을 이야기하는가?’나 ‘누가 이야기되는가?’하는 질문을 거쳐 ‘누가 이 행동에 책임이 있는가?’하는 질문을 통해 완성

9) *Du texte à l'action, op. cit.*, p. 152.

된다.¹⁰⁾ 요컨대 서술적 정체성은 윤리적 정체성을 향해 나아가며, 후자는 전자를 전제한다.

그렇다면 리쾨르는 도덕과 윤리를 어떻게 생각하는가? 그는 도덕(*mores*)과 윤리(*ethos*)가 동일한 어원(‘풍습’*mœurs*의 의미)을 갖고 있음을 인정한다. 그러나 그는 이 두 용어 사이의 뉘앙스를 구분할 것을 제안한다. 그 미묘한 차이란 관례적으로 윤리는 아리스토텔레스의 목적론적 전통에서, 그리고 도덕은 칸트의 의무론적 전통에서 기인한다는 것이다. 이 두 전통을 근거로 해서, 리쾨르는 윤리적 목표에 도달하기 위한 세 단계를 이렇게 구분한다. “1) 도덕에 대한 윤리의 우위 ; 2) 그럼에도 불구하고 윤리적 목표를 위해 규범의 체를 거쳐야 하는 필요성 ; 3) 규범이 갈등으로 이어질 때 윤리적 목표에 호소해야 한다는 정당성. 갈등을 해소하기 위해 ‘실천적 지혜’와는 다른 출구가 존재하지 않는데, 이 지혜는 윤리적 목표에서 상황들의 특이성을 가장 세심하게 배려하는 것을 가리킨다.”¹¹⁾

우선 도덕에 대한 윤리의 우위를 말해보자. 윤리는 도달해야 할 하나의 목표, 즉 “좋은 것으로 평가된 행동들의 기호 아래 완성된 삶의 목표”이다.¹²⁾ 그것은 전형적으로 아리스토텔레스의 희망이나 염려의 표현이다. 무엇보다도 ‘목표’라는 용어는 서술성처럼 역동성을 유발하면서 취해야 할 어떤 방향을 포함한다는 의미에서 우리의 흥미를 유발한다. 이러한 윤리적 목표는 세 개의 구성요소들, 즉 ‘좋은 삶의 목표, 타자들과 함께 그리고 그들을 위해서, 공정한 제도 안에서’로 규정된다. 특히 첫 번째 구성요소인 ‘좋은 삶의 목표’에 도달하기 위해서는 스스로를 평가할 수 있어야 한다. 우리는 우리의 행동들을 평가하면서 자연스럽게 우리

10) 이 저작의 구조는 이러한 메카니즘을 분명하게 보여준다. 첫 네 개 장은 행동의 의미론과 화용론 차원에서 행동 주체와 말하는 주체에 관한 것이며, 5장과 6장은 서술 행위의 주체에 대해서, 그리고 끝으로 마지막 장 직전의 3개 장은 윤리의 주체에 관한 것이다.

11) *Lectures 1*, Éditions du Seuil, 1991, p. 256.

12) *Ibid.*, p. 256.

자신을 평가한다. 왜냐하면 우리 자신이 그 행동들의 주체이기 때문이다. 따라서 우리는 ‘의도적으로’ 행동하는 능력과 ‘발의’를 통해 우리를 평가할 수 있다. 우리가 좋은 삶을 향해 첫 발을 내딛는 것은 것처럼 ‘프락시스’의 반성적 순간에서의 자기 평가를 통해서다.

두 번째 단계는 윤리적 목표를 실현하기 위해서는 규범의 시험을 거쳐야 한다는 것이다. 리콥르는 여기서 윤리적 목표의 세 가지 구성요소들을 길잡이로 삼으며 의무와 형식주의 사이의 관계에 집중한다. 가령 윤리적 목표의 첫 번째 구성요소로서의 ‘좋은 삶의 희망’에는 도덕 측면에서 ‘실천적 이유’가 되는 합리성이나 ‘보편성’의 요구가 대응한다. 그런데 이러한 요구는 모든 인간에게 유효하고 보편화할 수 있는 금언이나 ‘형식적인’ 규칙에만 관계한다. 초월적 기준에 만족하기 위해서는, 특수하고 우연한 경험적 성격을 배제해야 한다. 더욱이 이러한 정화의 전략은 ‘자율’이나 자가 입법의 관념으로 이끈다. 그런데 사실상 자유롭게 결정된 유일한 법은 칸트의 정언명령 자체와 같은 것이다. 이러한 명령으로 지배되는 사람은 그때 누구나 자기 자신의 법을 만드는 장본인으로서 자율적이다.

그런데 이러한 보편적 규범들은 구체적인 상황들에 적합할 수 있는가? 특수 상황들과 규범들의 갈등을 어떻게 해결할 것인가? 세 번째 단계, 즉 실천적 지혜는 이러한 물음에 대한 답을 구하려는 것이다. 리콥르는 소포클레스의 그리스 비극 『안티고네』의 예를 들며, 확신이 호소하는 가장 본원적인 윤리적 의미의 소재들로 또다시 돌아갈 것을 제안한다. “이러한 상황에 직면하기 위해서는 ‘실천적 지혜’가 요구되는데, 이는 상황에 따른 도덕적 판단과 관련된 지혜이며, 이를 위해서는 확신이 규칙 자체보다 더 결정적인 그러한 지혜이다.”¹³⁾ 가령 보편성의 원칙의 적용은 갈등 상황들을 낳게 마련인데, 이러한 갈등은 역사적 문맥에 따라 특정주의와의 대결 때 나타난다. 한 예를 들자면 인간의 권리와 유럽 및 서양 문화

13) *Ibid.*, p. 265.

의 도덕은 양자의 동거 덕분에 보편성을 유지할 수 있었지만, 유럽은 다른 문화들과 갈등을 일으키지 않을 수 없었다. 따라서 보편성을 얻기 위해서는 보편성과 역사성 사이의 ‘반성적 균형’, 곧 실천적 지혜를 찾아야 할 것이다. 결국 구체적 상황에서의 긴 논의만이 보편적인 것들을 인정할 수 있게 할 것이다.

3. 이야기와 윤리의 살아있는 변증법

1) 이야기의 윤리적 연관

“어떤 행동이 윤리적 차원을 갖는다는 점에서, 행동의 미메시스인 이야기도 역시 윤리적 차원을 갖는다.”¹⁴⁾

리콤폴르는 미메시스의 모든 층위에서 윤리의 역할을 명시한다. 그럼 각 층위에서 이야기는 어떤 방식으로 윤리적 연관성을 갖는가? 우선 미메시스 1의 단계에서, 세계와 행동의 전이해는 이미 윤리적 판단을 포함한다. 왜냐하면 행동의 모방은 윤리적 평가를 전제하기 때문이다. 리콤폴르는 그 본래의 형태에서 이야기하는 기술은 경험들을 교환하는 기술이라고 지적한다. “이야기가 수행하는 경험의 교환에서, 행동들은 반드시 찬성되거나 반대되며, 행동주체들은 칭찬받거나 비난받는다.”¹⁵⁾ 저자이건 독자이건, 각자는 원칙적으로 행동의미론이 일상생활에서 인식하게 하는 행동의 의미작용과 세계에 대한 선지식을 갖고 있으며, 시인도 세계에 대한 선지식에서 행동의 윤리적 특징들을 차용하게 마련이다. 다시 말해 시학은 세계의 윤리를 계승한다. 그런데 이미 앞서 언급했듯이, 행동이 이해될 수 있는 것은 사실상 그것의 상징주의 덕분이다. 행동이 상징적으로 매개될

14) «Ethics and narrativity ; An answer to Peter Kemp», en annexe, pp. 655-658.

15) *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 194.

때, 그 행동은 최초의 의미작용을 받을 수 있다. 풍습, 관습, 도덕적 평가 등으로 구성된 사회적 상징체계는 행동에 최초의 가독성을 제공하는 셈이다. 어쨌든 칭찬이나 비난을 유발하지 않는, 곧 도덕적 평가를 포함하지 않는 행동은 없다.

그렇다면 윤리적 연관성을 이야기의 형상화 차원에서 언급할 수 있는가? 엄밀한 의미에서 서술 형상화 측면에서 문학 이야기는 이야기 내부 구조에 관해 순전히 미학적 결정을 하기 때문에 도덕적 판단을 상실한다고 말할 수 있을 것이다. 가령 독자는 인물들의 운명을 따라가며 독서 삼매경에 빠져 있을 때 도덕적 판단을 유보할 수 있다. 하지만 리쾨르는 미학 자체에 대한 더 정확한 지식을 요구한다. 상상계의 영역에서도 선과 악의 왕국이 존재하며, 그래서 행동과 인물을 평가하는 새로운 방식들을 탐구해야 한다는 것이다. 미학적 결정 내부에서, “도덕적 판단은 사라지지 않는다. 그것은 그 자체로 오히려 허구에 고유한 상상적 변주에 따르게 된다.”¹⁶⁾ 허구는 이처럼 일상생활에서는 제시되지 않은 도덕적 판단의 가능성들을 열고 있다는 것이다.

하지만 윤리적 차원에서 가장 중요한 미메시스 층위는 이야기의 재형상화이다. “바로 허구 차원에서의 평가 작업 덕분에 이야기는 궁극적으로 이야기에 의한 행동의 재형상화 단계에서 독자의 감정과 행동에 대한 발견과 변형의 기능을 수행할 수 있다.”¹⁷⁾ 아리스토텔레스의 『시학』에서 보듯, 독서를 통한 재형상화 작업은 정서적인 면에서의 이야기의 정화 기능으로부터 시작한다. 이는 연민과 공포의 카타르시스를 통해 비극에서 나타난다. 그러나 이러한 기능은 현실의 폭로와 변형을 통해 삶의 행복과 불행을 전달하면서도 교육적이거나 도덕적인 또 다른 기능을 동반할 수 있다. 우리가 주목했듯이, 텍스트 세계와 독자의 세계가 만날 때 주체에게 제시된 것은 바로 ‘윤리적으로 결코 중립적이지 않은 세계관’이다. 곧 세계 안에서의 존재방식들인 것이다.

16) *Ibid.*, p. 194.

17) *Ibid.*, p. 194.

“화자에 의해 조장된 설득 전략은 결코 윤리적으로 중립적이지 않고 오히려 세계와 독자 자신의 새로운 평가를 암암리에나 명시적으로 유도하는 하나의 세계관을 요구하고자 한다. 이점에서 이야기는 서술행위와 따로 떼어놓을 수 없는 윤리적 올바름에 대한 주장으로 인해 이미 윤리 영역에 속한다. 아무튼 독서에 의해 전달된 윤리적 올바름의 다양한 제안들 사이에서 선택하는 것은 ‘행동’의 주모자, 곧 또다시 동작주가 되는, 독자의 몫임에는 변함이 없다.”¹⁸⁾

독자의 선택 작업은 것처럼 자기화 작업의 토대를 이룬다. 그런데 이야기가 제공하는 세계관이 세계에 대한 새로운 평가들을 유발하기 때문에, 독서 행위는 독자의 능동성(혹은 창조성)과 수동성의 결합을 통해 현실을 드러내기도 하며 변형시키기도 한다. 허구 이야기의 모방이 창조 작업이 될 수 있는 이유가 거기에 있다.¹⁹⁾

그런데 그러한 허구 이야기의 작용은 ‘간접적으로’ 실현된다. 허구와 실재 사이에 간극이 존재하기 때문이다. “말하자면 문학은 이차적인 간극들을 창조하면서 풍습들에 간접적으로만 영향을 미친다. 여기서 이차적이라는 것은 상상계와 일상적인 현실 사이의 일차적인 간극에 비해 그렇다는 것이다.”²⁰⁾ 리쾨르가 예시하듯이, 플로베르의 『마담 보바리』는 독자의 기대와는 다른 간극들을 설정함으로써 독자의 사유의 지평에 영향력을 행사한다. 따라서 허구의 간접적인 효과는 독자에게 위협할 수도 있다. 왜냐하면 현대 작가들의 때로 감추어지고 다듬어진 설득 전략에 의해 타락한 유혹의 위험이 존재할 수 있기 때문이다. 그것은 독자로 하여금 미로 속에서 당황한 채 방황하게 할 수 있다. 그러나 그것도 또한 결국에는 “극단적인 경우에 상상계의 측면에서 ‘윤리적’ 기능, 곧 ‘거리두기’의 기능을 수행할 수 있다.”²¹⁾ 독자 자신이 의혹이나 반성적 고찰을

18) *Temps et récit III*, Éditions du Seuil, 1985, p. 359.

19) 그래서 리쾨르는 『시간과 이야기 1』에서는 ‘대상지시référence’라는 용어를 사용한 반면, 『시간과 이야기 3』의 앞부분에서는 ‘재형상화refiguration’라는 용어가 등장한다.

20) *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 254, note 2.

통해 이야기가 제시하는 세계관을 거부하는 것은 또한 그것의 윤리적 기능을 간접적으로 실천하는 방식이기도 하다.

2) 윤리의 서사적 차원들

앞서 우리는 이야기가 윤리를 말한다는 측면에 대해 언급했다. 이제 이야기와 윤리 사이의 또 다른 측면, 곧 윤리가 이야기의 도움으로 검토되는 측면을 생각해보자. 이는 윤리의 서사적 차원에 해당하며, 이야기가 윤리에 기여할 수 있는 부분을 탐색하는 것이다. 우리는 이야기 안에서 윤리적 양상들을 발견할 수 있는 반면, 마찬가지로 윤리 자체로부터 서사적 요소들을 추출할 수 있을 것이다. 윤리적 구조는 서사적 구조와 유사하거나 그것과 상동관계에 있는가? 우리의 윤리 직관은 이야기 덕분에 확장되고 강화되는가? 이러한 관점에서, 리콥르는 우리가 서사적 상상작용을 통해 윤리를 구체적이고 다양하게 생각할 수 있음을 강조한다. 결국 이야기가 윤리를 말할 뿐만 아니라, 윤리도 이야기를 함축한다는 것이다.

이러한 윤리의 서사적 차원을 살펴보기 위해, 우선 리콥르가 말한 ‘윤리적 목표’를 한 번 더 생각해보자. 본디 인간의 행동은 목표의 방향과 의미를 갖게 마련이다. 다시 말해서 행동은 자신의 목표를 향해 있다. 행동하는 주체는 의도적으로 자신의 목표에 도달하기 위해 행동하며, 술선하여 어떤 변화를 궁극적으로 가져오려고 한다. 그는 자신의 ‘텔로스(*telos*)’를 갖는다. 이는 인간 행동의 목적론적 측면을 말하는 것이다. 뿐만 아니라 윤리적 목표의 의미가 좋은 삶이라는 사실은 문제를 더 복잡하게 만든다. ‘삶’이라는 단어는 과편화된 실천들과 대립되는 온전한 인간의 단일성을 지칭한다. 더욱이 여기에 ‘좋은’이라는 수식어를 ‘삶’이라는 명사에 붙이게 되면, 스스로에게 평가의 시선을 던진다는 말이다. ‘좋은 삶’이나 ‘진정한 삶’은 이미 평가나 판단의 행위를 받아들인다는 것을 의미한

21) *Ibid.*, p. 237, note 1.

다. “소크라테스가 시험받지 않은 삶은 이 명칭을 받을 자격이 없다고 말할 수 있었던 것은 같은 관점에서다.”²²⁾ 결국 ‘좋은 삶’은 ‘잘 사는 것’이라는 윤리적 목표, 곧 텔로스를 갖고 있는 인간을 그 전체성 속에서 지칭한다. 리콥르의 지적처럼, “삶은 그것이 진정한 삶의 목표 아래 위치할 수 있도록 하려면 결집되어야 한다. 만일 나의 삶이 특이한 전체성으로 간주될 수 없다면, 나는 그 삶이 성공하고 완성되기를 결코 희망할 수 없을 것이다.”²³⁾ 이러한 삶의 전체성과 윤리적 목표의 상관성은 또한 다음과 같은 리콥르의 물음으로 설명될 수 있다. “사실 행동 주체는 전체로 간주된 자기 자신의 삶에 윤리적 평가를 어떻게 할 수 있을 것인가? 정확히 이야기의 형태가 아니라면 그 삶은 어떻게 그렇게 될 수 있을 것인가?”²⁴⁾ 따라서 윤리적 관점에서 보자면, 이야기의 형태로 된 삶의 결집이라는 생각은 윤리의 핵심인 ‘좋은 삶’이라는 목표에 도달하는 데 필요한 토대로서의 역할을 하게 된다. 요컨대 윤리적 목표로서의 좋은 삶이라는 생각 자체는 불가피하게 인간 행동들을 ‘전체로 고려하는’ 이야기의 서사성에 호소한다. 따라서 윤리는 이야기를 필요로 한다고 말할 수 있다.

바로 이 지점에서 리콥르는 매킨타이어MacIntyre를 만난다. 매킨타이어는 프락시스praxis의 계층화된 여러 층위들을 제안한다. 행동 이론이 행위문의 문법 내부에서 기본적인 행동들만을 진술할 수 있는 반면에, 프락시스의 단계들은 ‘생활설계’라는 중간 층위를 거쳐 ‘실천들’부터 삶의 서술적 통일성에 이르기까지 계층화되어 있다.²⁵⁾ 그런데 리콥르는 다음

22) *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 209.

23) *Ibid.*, p. 190.

24) *Ibid.*, p. 187.

25) 자신의 저서 『덕의 상실 *After Virtue, a Study In Moral Theory*』 (Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 1981)에서, 매킨타이어는 ‘프락시스’의 세 가지 층위를 구분한다. ‘프락시스’로 구성된 첫 번째 단위들은 ‘실천들 *pratiques*’이다. 그것의 가장 일상적인 예들이 직업, 예술, 게임 등이다. 반면 ‘생활설계 *plans de vie*’는 중간 층위로서 직장생활, 가정생활, 여가생활 등과 같은 광범위한 실천 단위들이다. 마지막으로, ‘삶의 서술적 통일성 *unité narrative d’une vie*’은 실존의 총체적 투기(投企)로서 ‘프락시스’ 단계의 정점에 위치하며 ‘삶의 결합 *connexion d’une vie*’이라는 델타이식 표현에 이야기의 색채를 부여한다. 리콥르는 『시간과 이야기』의

과 같이 프락시스의 정점에 있는 삶의 서술적 통일성이라는 관념에 대해 말한다. “(그것은) 우리에게 이렇게 보증한다. 윤리의 주체는 이야기가 서술적 정체성을 부여하는 사람과 다르지 않다.”²⁶⁾ 그것은 이야기의 형태를 띠며 평가의 시선으로 온전한 삶을 결합한다는 관념을 반영한다. ‘삶’이라는 용어가 상기시키듯, 그것은 실험된 삶의 윤리적 양상을 강조한다. 서술적 통일성이라는 개념은 실존적 기획의 의도적인 면을 내세우는 생활설계라는 개념과는 달리, 어느 이야기에서건 발견되는 의향, 원인, 우연들 간의 구성을 강조한다. 인간은 거기서 단번에 능동자이면서도 수동자로서 등장한다. 그것은 줄거리 구성에 의해 작동된 ‘이질적인 것들의 통합’과 유사하다. 인간이나 인물은 찬성이건 반대건 행동의 주체로서 평가될 것이다. 그렇게 해서 윤리적 정체성은 프락시스의 단계들을 모두 거친 후에 서술적 정체성에서 생겨날 뿐이다.

이런 관점에서 리쾨르의 이론은 3단계, 곧 묘사하기(*décrire*, 이야기하기 *raconter*, 규정하기 *prescrire*)라는 삼중의 틀로 구성된다. 이는 앞서 보았던 삼중의 미메시스의 순환을 상기시킨다.²⁷⁾ 『남 같은 자기 자신』의 구성 자체에서 확인할 수 있듯이, “서술 이론은 본 연구의 전체 구도에서 행동 이론과 윤리 이론 사이를 연결하는 위치를 차지한다.”²⁸⁾ 서술 이론은 행동의미론보다 훨씬 더 폭넓게 행동 영역을 확장한 후, 윤리적 고찰에 필요한 ‘근거’나 ‘예견’들을 제시한다. 우리가 좋은 것으로 평가된 삶을 살아가도록 하려면, 행동의 묘사는 상상적 변주나 서사적 상상작용을 거

분석과 『덕의 상실』의 분석 사이의 행복한 만남을 즐기면서도, 그들의 방식들이 동일시되는 것에 대해서는 경계한다. 양자의 차이에 관해서는 『남 같은 자기 자신』(pp. 187-193)을 참조할 것.

26) *Ibid.*, pp. 209-210.

27) 이러한 삼중 구성(묘사하기-이야기하기-규정하기)은 삼중의 미메시스(전형상화-형상화-재형상화)를 상기시킨다. 흥미로운 것은 행동과 자기 사이의 관계는 궁극적으로 서술적 정체성의 윤리적 목표를 향해 간다는 점이다. 행동의 텍스트를 해석하는 것은 행동주체로서는 자기 자신을 해석하는 것이다. 그래서 윤리적 차원에서 자기의 해석학은 자기 평가가 된다.

28) *Ibid.*, p. 180.

쳐야 한다. 그러나 리쾨르는 여기에 하나의 조건이 있음을 이렇게 밝힌다. “실천 영역의 확대와 윤리적 고찰의 예견이 이야기하는 행위의 구조 자체에 함축되어 있는 경우에만, 서술 이론은 진정으로 묘사와 규정 사이를 매개한다.”²⁹⁾ 따라서 이야기는 우리의 태도, 확신, 세계관의 구성에 기여하는 중개자다. 그것도 자기평가, 타자에 대한 배려, 사회적 제도 안에서의 정의의 의미를 통해서다. 결국 이야기나 서사적 상상작용은 우리의 개인적, 상호주관적, 그리고 사회적 상상계의 보물을 제공하면서 윤리적 목표나 도덕적 판단을 뒷받침하고 예견한다.

“만일 이야기된 스토리들이 도덕적 판단에 그렇게도 많은 근거들을 제공하는 것은, 이 판단이 말하자면 자신의 목표를 도식화하기 위해 이야기하는 기술을 필요로 하기 때문이 아닌가? 우리는 그때 도덕이라 부를 수 있는 것을 구성하는 규칙, 규범, 의무, 입법 이상으로, 진정한 삶의 이러한 목표가 존재한다고 말할 것이다. 매킨타이어는 이를 아리스토텔레스에 이어서 프락시스 충위들의 정점에 위치시킨다. 그런데 이러한 목표는 비전이 되기 위해 이야기들 속에 빠짐없이 들어갈 수 있다. 그리고 이 이야기들 덕분에 우리는 반대의 가능성들과 더불어, 용어의 본래의 의미에서, 놀이하면서 행동의 다양한 흐름을 시험해본다. 우리는 이점에 관해 윤리적 상상작용이라고 말할 수 있다. 그리고 그것은 서사적 상상작용으로 풍부해진다.”³⁰⁾

3) 서술적 정체성과 윤리적 정체성

그렇다면 서술적 정체성은 윤리적 정체성으로 이어지는가? 주지하다시피

29) *Ibid.*, p. 139.

30) *Ibid.*, pp. 194-195, note 1. Cf. P. Kemp, «Ethics and narrativity», *Aquinas*, Rome, Presses de l'Université du Latran, 1988 et *Éthique et Médecine*, Paris, Tierce-Médecine, 1987.

피 이야기는 행동이 텍스트로 변모한 결과이며, 독서를 통해 텍스트는 또 다시 행동으로 이어진다. 한 행동에서 텍스트를 거쳐 더 풍부해진 또 다른 행동으로 가는 이러한 순환 과정, 곧 해석학적 순환 속에서, 행동의 윤리는 당연히 행동의 미메시스로서의 이야기와 같이 가지 않는가? 윤리가 도덕적 규범과 같은 규칙이 아니라 세계관이나 목적론적 관념에서의 좋은 삶을 실현할 목표라는 점에서, 그것은 그러한 목표를 향하는 행동 모델들의 전개를 줄거리로 구성하는 이야기가 없이는 생각할 수 없는 것이다. 이 점에서 서술적 정체성은 윤리적 정체성과 단번에 일치하는 것처럼 보인다.

그런데 리쾨르가 지적하듯, 서술 이론이 윤리 이론으로 전환되는 지점에서 여러 어려움이 생겨난다. 그리고 그 어려움들은 “정체성과 구분되고, 심지어는 대립되는 운명”³¹⁾과 관계가 있다. 이처럼 문제는 정체성의 관념 주변에서 나타나는데, 여기서 우리는 서술적 정체성의 위치를 고찰할 필요가 있다.

“이 물음에 대한 답은 이미 주어진 것처럼 보인다. 서술적 정체성은 중간에 위치한다. 성격을 서술화하면서, 이야기는 기존의 확정된 배치에서, 그리고 침전된 정체성 확인을 통해 사라졌던, 움직임을 성격에 부여한다. 진정한 삶의 목표를 서술화함으로써, 이야기는 거기에 사랑받거나 존경받는 인물들의 인정할 수 있는 특징들을 부여한다. 서술적 정체성은 연쇄 고리의 두 끝, 즉 시간 속에서의 성격의 영속성과 자기 유지의 영속성을 함께 이어준다.”³²⁾

서술적 정체성은 결국 성격의 동일자-자기성(*ipséité-mêmeté*)의 극점과 자기 유지의 순수한 자기성(*pure ipséité*)의 극점 사이에 위치한다. 리쾨르가 상기시키듯, 서술적 정체성은 시간 속에서의 영속성의 두 가지 양상들을 매개한다. 즉 한 편으로 스스로를 인격에 동일시하는 성격과 다른 한

31) *Ibid.*, p. 195.

32) *Ibid.*, pp. 195-196.

편으로 인격에 있어서 타자가 그에게 ‘기대할’ 수 있고 그가 타자 앞에서 ‘자신의 행동에 책임질 수 있는’ 방식인 자기 유지이다. 여기서 후자는 전자에 비해 고유하게 윤리적 차원을 포함한다. 위의 인용문에서 보듯이, 자기 유지는 진정한 삶의 목표를 의미한다. 그것의 서술화는 윤리에서처럼 우리가 인물들의 특징들을 평가하게 할 수 있다. ‘너 어디에 있니?’라는 질문에 ‘나 여기 있어!’라는 대답은 자기 유지를 나타낸다. 어쨌든, 이야기는 시간 속 영속성의 두 가지 양상들을 서술화함으로써 동일자와 자기성의 이 두 극점을 함께 고려한다.

우리는 방금 ‘정체성과 구분되고, 심지어는 대립되는 운명’에 대해 말했다. 이제 리콥르에 있어서 서술적 정체성과 윤리적 정체성 사이의 대립 자체나 구분을 말해야 할 것이다. 로베르트 무질Robert Musil의 『특성 없는 남자*L'Homme sans qualités*』 같은 문학적 허구의 혼란스럽고 당황케 하는 한계 상황들에서, 정체성을 추구하는 독자는 자기 자신의 정체성 상실이나 자기 자신의 무(無)의 가설에 대면하게 된다. 수많은 현대 소설들은 개인적 정체성에 대한 그러한 미망(迷妄)들을 증언하는 것이 사실이다. 리콥르가 말하듯이, “이 한계 상황들은 서술적 정체성의 그러한 문제화를 제안하는 것처럼 보인다. 그래서 자기 유지에 의해 형상화된 윤리적 정체성에 인접해있기는커녕, 그것은 오히려 거기서 모든 근거를 제거하는 것처럼 보인다.”³³⁾ 그때부터 우리는 윤리적 차원에서 ‘나 여기 있어!’라고 어떻게 말할 수 있는지 자문해볼 수 있다. 그래서 리콥르는 이렇게 말한다. “서술적 차원에서 자기성의 ‘불확실한’ 성격과 도의적 약속의 차원에서 그것의 ‘단정적인’ 성격을 어떻게 함께 고려할 것인가?”³⁴⁾ 그러나 설사 현대소설들에서 정체성의 무에 대해 말한다 하더라도, 이러한 무néant는 확실히 말할 것이 아무것도 없는 그러한 아무것도 아닌 것rien이 아니다. 이러한 극단적인 경험들에서 ‘나는 누구인가’라는 질문은 그것의 무가치nullité를 가리키는 것이 아니라 무미건조함nudité을

33) *Ibid.*, p. 196.

34) *Ibid.*, p. 197.

가리킨다.

그 결과 리쾨르는 궁극적으로 두 정체성 사이의 '살아있는 변증법'을 추구한다. 그는 그 점에 관한 자신의 물음을 이렇게 되풀이한다. “서술적 차원에서 사라진 것처럼 보이는 자기를 윤리적 차원에서 어떻게 유지할 것인가?” 그리고 “나는 누구인가”와 ‘나 여기 있어’를 동시에 어떻게 말할 것인가?³⁵⁾ 리쾨르는 둘 사이의 간극이 ‘유익한 긴장’으로 변하게 하는 두 가지 점을 제시한다. 한 편으로, 그것은 아주 단순히 약속하는 행위다. 이는 모든 것을 시도할 수 있는 상상계의 작업과 ‘나 여기 있어’라고 말하는 목소리 사이에서의 무언의 불일치를 허약하나마 일치로 변형시킨다. 인격은 약속 지키기를 통해 스스로를 책임전가의 주체로 인정하게 되는데, 이러한 약속 지키기의 단언은 행동과 삶의 모델들에 대한 상상적 변주들이 이끌 수 있는 ‘상황에 대한 대항 조치’를 나타낸다. 이러한 일치에 힘입어, 두 정체성과 그들의 변증법 - 설사 그것이 허약하다 할지라도 - 을 얻어낼 수 있다. 달리 말해서 우리는 미묘하게 도덕성이나 윤리적 성격을 간직한다는 말이다. 다른 한편으로, 그것은 자기 유지의 겸손함이다. 이는 타자의 기대에 부응하는 주체의 응답이 가져올 수 있는 것이며, 자기에 대해 완고하고 집요한 금욕적인 자존과는 다르다. 그때 물음은 다음과 같이 된다. ‘그럼에도 불구하고 네가 나를 믿게 하려면 나는 누구인가?’ 그런데 이러한 겸손은 자기 상실, 자기 소멸로 이어지며, 이를 통해 자기는, 자기에 대한 타자의 윤리적 우위를 인정하고 동일자의 폐쇄성을 무너뜨리면서, 자기와는 다른 사람에게 스스로를 유연하게 만든다. 그러나 자기성의 위기는 자기 존중을 자기 증오로 대체해서는 안 될 것이다. 그래서 그러한 두 정체성 사이의 변증법은 윤리적 성격이나 도덕성을 강화한다. 요컨대 우리는 윤리란 언제나 선순환으로 남으며 이야기의 미메시스 순환의 끝없는 움직임を保장한다고 말할 수 있다.

35) *Ibid.*, p. 197.

결론

앞서 보았듯이, 리콥르 이론에서 윤리적 목표는 보편성의 체를 거친 후에 그것 자체로 되돌아간다. 그때 윤리적 주체는 형식주의를 거치기 이전보다 더 성숙하고 풍부해진다. 그러나 이러한 성숙과 풍부해짐은 역사적으로 특수한 상황들에 상이한 도덕들이 적용됨으로써 야기된 구체적인 갈등들 때문에 만나게 된 고통스런 경험들로부터만 온다. 그리고 이는 실천적 지혜, 즉 상황에 부합한 도덕적 판단으로 이끈다. 곧 리콥르는 칸트주의를 거친 후 ‘프로네시스(phronesis)’의 아리스토텔레스의 원천으로 되돌아온다. 그런데 온갖 종류의 다양한 갈등들을 나열하기 이전에, 리콥르는 막간에 허구 이야기인 소포클레스의 『안티고네』의 비극 이야기를 삽입하며 서사 작품을 통해 도덕적 갈등의 예를 든다. 크레온에 있어서 친구-적의 대립은 전적으로 도시국가의 정치적 논리에 갇혀있다. 반면 안티고네에게만 유일하게 중요한 것은 도시국가의 법들을 대신하는 가족 관계이다. 그런데 이러한 비극의 예를 왜 드는 것인가? 우선 이러한 이야기가 인간 행동에 내재하는 대립된 의무들의 갈등을 재현함으로써 윤리적 성찰을 이끌 수 있게 하며, 이야기 해석행위를 통해서 결국 비극적 지혜를 실천적 지혜를 향해 나아가게 할 가능성을 열어준다는 것은 분명하다.³⁶⁾ 그러나 또 다른 궁극목적이 있을 것이다. 리콥르의 이러한 예시는 우리에게 암암리에 신학적 믿음을 생각하게 하지 않는가? 이는 비극의 인물들이 마찬가지로 신화적 권능이나 신의 계율을 섬기는 행위자들이라는 점에서 그렇다. 어쨌든 크레온의 비극적 결말은 안티고네가 복종하는 신의 계율과 관련이 있으며, 신념을 지키기 위해 불변의 신의 계율에 호소하는 것은 정치적 지배 관계의 한계를 보여준다.

36) 그런데 설사 비극적 지혜가 실천적 지혜로 변형된다 하더라도, 서술적 정체성은 윤리적 정체성과 다를 수 있다. 이러한 차이는 문학 이야기의 간접적인 성격에서 기인할 수 있다. 문학은 윤리를 직접 말하지 않는다. 그것은 궁극적으로 독자로 하여금 윤리적 차원에서 우선 방황하게 한 후 다시 새로운 방향으로 이끌어준다. 어쨌든 독자는 플로베르의 소설을 읽으면서 보바리 부인의 패륜을 주저 없이 따를 수는 없다.

이 점에서 리쾨르에 있어서 실천적 지혜에는 늘 기독교적 확신이 존재하는 것처럼 보인다. 가령 리쾨르는 성서 잠언으로서의 황금률을 언급한다. 그것은 목적론적 관념이건 의무론적 관념이건 거의 항상 윤리의 각 구성요소에 대한 묘사 끝에 이루어진다. 하나의 예를 보자. “그런데 이러한 확신들은 무엇에 근거하는가? 내 느낌으로 그것은 우리가 다음과 같은 고대의 황금률로 표현된 것으로 간주하는 그 확신들 자체이다. ‘네게 행해지기를 원치 않은 것을 남에게 행하지 마라.’”³⁷⁾ 리쾨르는 확실히 철학적 논증과 성서적 영감을 구분하려는 배려를 하고 있다. 그래서 그는 철학적 고찰을 마무리한 이후에만 기독교적 성찰을 조심스럽게 피력한다. 다시 말해 리쾨르는 반성적 균형을 얻기 위해 철학적 비판과 더불어 신학적 확신과 대화를 하려 한다. 그런데 우리를 상황에 부합한 도덕적 판단으로서의 실천적 지혜로 이끄는 것은 바로 이 반성적 균형이며, 우리는 이를 특히 서사적 상상작용의 도움으로 발견하게 된다.

그런데 만일 확신을 갖게 하는 것이 이야기들의 영향이라면, 결국 리쾨르에게는 성서 이야기들이 핵심적인 역할을 하지 않았는가? 리쾨르에 있어서 윤리적 목표는 성서 이야기들의 영향으로 형성되는 것처럼 보인다. 특히 실천적 지혜나 성서에서 비롯된 확신의 예로서 우리의 주의를 끄는 것은 사랑과 정의 사이의 반성적 균형이다. 그에게 있어서 사랑과 정의는 서로 보완한다. 즉 사랑의 초도덕성은 정의의 보호 아래서만 그것의 윤리적, 실천적 영역을 회복하는 반면, 정의 원칙이 공리적 형식주의에 빠질 위험은 사랑의 명령과의 유사성으로 인해 사라질 것이다. 그렇게 해서 사랑은 정의의 수호자이며 정의는 사랑의 필요한 매체가 된다. 여기서 이야기와 윤리의 관계를 탐색함에 있어서 우리를 특히 흥미롭게 하는 것은 리쾨르가 윤리적 차원에서의 이러한 효과를 “새로운 명령과 황금률의 결합”³⁸⁾을 통해서만, 그것도 성서이야기의 서사적 구조를 통해서만, 얻는다는 점이다.

37) *Lectures 1, op. cit.*, 1991, p. 264.

38) *Ibid.*, p. 41.

“적을 사랑하라는 명령과 황금률이 동일한 문맥 안에 존재하는 것을 어떻게 설명하겠는가? 또 다른 해석이 가능하다. 그것에 따르면, 사랑의 명령은 황금률을 없애지 않고 관대함의 의미에서 그것을 재해석한다. (...) 바로 이점에서 우리는, 6,31에 있는 황금률의 재확인 바로 다음과 6,35에 있는 새로운 명령의 재확인 바로 앞에, 누가복음 6,32-34의 엄한 말씀이 존재하는 것을 해석할 수 있다.”³⁹⁾

리콥르는 바로 서술적 질서에서의 말씀들의 인접성을 통해 우리에게 또 다른 해석의 가능성을 열어준다. 앞서 ‘윤리의 서사적 차원들’에서 확인했듯이, 이야기의 서사성이나 서사적 구조는 윤리적 관념을 뒷받침한다. 따라서 우리는 서사적 상상작용의 도움으로 윤리를 더욱 심오하게 성찰할 수 있다.⁴⁰⁾

결국 리콥르에 있어서 이야기와 윤리의 변증법을 통해 우리는 두 가지 사실을 확인할 수 있다. 하나는 이야기와 윤리는 행동의 축을 중심으로 순환한다는 점이다. 미메시스 순환 작업을 통해, 행동은 텍스트로 이어지며, 또 텍스트는 행동으로 이어진다. 즉 이야기는 인간의 행동을 형상화함으로써 자신의 윤리를 일깨우고 교육한다면, 텍스트는 또 독자에 의해 해석됨으로써 더 풍부해지고 반성적인 또 다른 행동이나 윤리를 유발한다. 다른 하나는 그러한 삼중의 구성(행동-이야기-윤리)이 리콥르의 사상 도처에서 발견된다는 점이다. 이야기 차원에서의 전형상화-형상화-재형상화, 윤리적 차원에서의 윤리적 목표-도덕적 규범-실천적 지혜, 그리고 행동 차원에서의 묘사하기-이야기하기-규정하기 등 일관된 틀을 보인다. 그런데 이러한 삼중의 틀이 일관되게 나타나는 것은 리콥르 사상을 관통하는 하나의 관념 때문인 것으로 보인다. 즉 그것은 리콥르가 여러 확신들

39) *Ibid.*, pp. 38-39.

40) 리콥르에 따르면, 상황에 부합한 도덕적 판단으로서의 이러한 반성적 균형은 일상생활에서 연민이나 관대함을 통해 찾을 수 있다.

을 얻기 위해 항상 형식주의와 합리주의 비평의 과정을 거친다는 점이다. 이야기 차원에서의 형상화를 통한 설명의 과정, 윤리적 차원에서의 도덕적 규범에 의한 보편화나 형식화의 과정이 그것이다. 그렇게 해서 리쾨르는 흐릿한 주관성에 빠지지 않기 위해 주체와의 거리두기를 통한 비평적 이성을 결코 소홀히 하지 않는다. 바로 그러한 이유로 인해 그는 행동 이론에서 윤리 이론으로 바로 가지 않고, 이야기 이론이라는 매개자가 필요했던 것이다. 그래서 행동하는 주체(개인적 정체성)는 서술적 주체(서술적 정체성)의 체를 거치며 윤리적 주체(윤리적 정체성)가 된다.

참고문헌

- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, 1969.
 , *Temps et récit I*, Éditions du Seuil, 1983.
 , *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, 1984.
 , *Temps et récit III*, Éditions du Seuil, 1985.
 , *Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, 1986.
 , *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990.
 , *Lectures 1*, Éditions du Seuil, 1991.
- GILBERT, Muriel, *L'identité narrative. Une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*, Labor et Fides, 2001.
- KEMP, P., «Ethics and narrativity», *Aquinas*, Rome, Presses de l'Université du Latran, 1988 et *Éthique et Médecine*, Paris, Tierce-Médecine, 1987.
- MACINTYRE, Alasdair, *After Virtue, a Study In Moral Theory*, University of Notre Dame Press, 1981.
- THOMASSET, Alain, *Paul Ricœur. Une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*, Presses Universitaires de Louvain, 1996.
- VULTUR, Ioana, «La communication littéraire selon Paul Ricœur», in *La Poétique*, n° 166, Seuil, 2011.

〈Résumé〉

La dialectique entre récit et éthique dans la théorie de Paul Ricœur

Ricœur conçoit l'identité de l'œuvre littéraire comme une interaction entre auteur, texte et lecteur, pour prendre la littérature comme forme de communication et l'œuvre littéraire comme discours dialogal. En ce sens, la théorie ricœurienne du récit recèle, semble-t-il, comme finalité du récit la transmission au lecteur d'une référence à caractère éthique comme la théorie de l'utilité. De ce point de vue, nous sommes amenés à réfléchir sur la dialectique entre récit et éthique. Pour ce faire, il a fallu commencer d'abord par la théorie du récit chez Ricœur. Ensuite nous avons analysé sa théorie de l'éthique. Après avoir examiné les deux théories séparément, nous avons abordé l'entrecroisement des deux théories dans les deux directions : les implications éthiques du récit et les dimensions narratives de l'éthique. Enfin pour conclure nous avons essayé de trouver une finalité ricœurienne de la dialectique entre récit et éthique, en remarquant que sa réflexion téléologique vise, en fin de compte, à la réflexion théologique.

Quant à la théorie du récit, Ricœur avance trois *mimèsis* dans le cadre de l'herméneutique. Dans l'herméneutique ricœurienne, *mimèsis* II comme étape de configuration désignant la dimension de la composition propre à chaque récit ne se tient pas pour un

mécanisme indépendant, mais assume une fonction de médiation entre *mimêsis* I, étape de préfiguration en amont, et *mimêsis* III, étape de refiguration en aval. Tous les trois ont une structure circulaire.

Pour la théorie de l'éthique, Ricoeur reconnaît la même étymologie (sens de *mœurs*) de morale (*mores*) et d'éthique (*ethos*), mais il propose de discerner une nuance entre ces deux termes, nuance qui provient par convention des deux traditions téléologique et déontologique. La première vient d'Aristote, et la seconde de Kant. Ensuite il se propose de défendre les trois étapes comme suivantes : 1) la primauté de l'éthique sur la morale ; 2) la nécessité pour la visée éthique de passer par le crible de la norme ; 3) la légitimité d'un recours de la norme à la visée, lorsque la norme conduit à des conflits pour lesquels il n'est pas d'autre issue qu'une *sagesse pratique*, à savoir un jugement moral en situation.

Alors que dans le récit même on peut trouver des aspects éthiques, on pourrait également, en sens inverse, dégager des éléments narratifs de l'éthique elle-même. Non seulement le récit dit l'éthique, mais encore l'éthique contient le récit. Ce qui nous fait remarquer en particulier, c'est que l'idée même de vie bonne, en tant que visée éthique, fait appel inévitablement à la narrativité du récit qui 'prend ensemble' des actions humaines. On peut dire donc que l'éthique nécessite le récit.

Enfin nous arrivons aux deux derniers points : Le premier est que dans la pensée ricœurienne le récit et l'éthique circulent sur l'axe perpendiculaire de l'action. Comme l'action est imitée par l'opération du cercle de *mimêsis*, on va de l'action au texte ; et ensuite, du texte à l'action, car le texte est interprété par le lecteur, pour susciter en

lui une autre action ou une autre éthique plus enrichie. Ceci fait, le récit éveille et éduque son éthique en configurant l'action humaine. Le second est qu'une telle triade (action-récit-éthique) s'impose partout dans le parcours de la pensée ricœurienne : préfiguration-configuration-refiguration au plan du récit, visée éthique-norme morale-sagesse pratique au plan de l'éthique, décrire-raconter-prescrire au plan de l'action. Pourquoi la constance d'une telle triade ? Une idée qui traverse la pensée ricœurienne nous semble surgir à l'aide de l'homologie des triades : Ricœur passe toujours le crible du processus de critique formaliste et rationaliste, afin d'obtenir des convictions : le processus d'explication dans la configuration au plan du récit, celui de formalisation ou d'universalisation par la norme morale au plan de l'éthique. C'est ainsi que Ricœur ne néglige jamais la raison critique à travers la distanciation du sujet pour ne pas se noyer dans une subjectivité floue. C'est la raison pour laquelle il n'est pas allé directement de la théorie de l'action à celle de l'éthique, mais aurait eu besoin d'un point d'appui ou d'un médiateur qui est la théorie du récit. Ainsi, le sujet agissant (identité personnelle) devient le sujet éthique (identité éthique) en passant par le crible de sujet narratif (identité narrative).

주 제 어 : 폴 리쾨르(Paul Ricœur), 이야기(récit), 윤리(éthique), 도덕(morale), 실천적 지혜(sagesse pratique), 서술적 정체성(identity narrative), 윤리적 정체성(identity éthique)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

프랑스 서한체 소설의 역사에 대한 일고: 기원에서 발달, 쇠퇴, 지속에 이르기까지*

이 윤 수
(가천대학교)

차 례

1. 들어가는 말
2. 서한체 양식의 탄생 및 서한체 소설의 정의
3. 서한체 소설의 발달 및 쇠퇴
4. 서한체 양식의 지속적 차용 예
5. 결론을 대신하여

1. 들어가는 말

먼 기원을 언급하지 않을 때, 프랑스 서한체 소설은 1669년 기유라그의 『포르투갈 수녀의 편지들 *Lettres portugaises*』에서 출발하여, 18세기에 몽테스키외의 『페르시아인의 편지들 *Lettres persanes*』(1721), 프랑스 문학에 많은 영향을 준 영국 소설가 리처드슨의 『파멜라 *Pamela*』(1740) 및 『클라리스 할로우 *Clarisse Harlowe*』(1751), 루소의 『신엘로이즈 *La Nouvelle Héloïse*』(1761), 라클로의 『위험한 관계 *Les Liaisons dangereuses*』(1782) 등으로 전성기를 맞으며, 발작의 『두 새색시의 회고록 *Mémoires de deux jeunes mariées*』(1842)¹⁾을 마지막으

* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임

로 문학 장르에서 사라진다고 통상 알려져 있다. 이 작가들 이외에도 디드로, 마리보, 크레비용, 볼테르, 레티프 드 라 브르톤느, 사드, 세낙 드 메이앙 등 18세기 거의 모든 주요 작가들이 이 장르에 작품을 남겼고, 19세기 초에도 스탈 부인, 스냥쿠르, 상드, 뫼세 등이 서한체 소설을 썼다. 소설이 19세기에 대중적 장르로 자리를 잡고 다양한 형식을 취하며 발전할 수 있는 계기를 열어준 것이 바로 서한체 소설이다. 서한체 소설은 1880-90년대에 다시 한 번 프랑스 문단에서 유행이 되었으며, 현대에 와서도 문학 장르로 계속 명맥을 이어왔다. 서한체 장르를 다시 계승하거나 응용한 문학가들 중에 우리는 로제 마르탱 뒤 가르, 마르그리트 유르스나, 헬라 아아스와 같은 저명한 작가들, 에릭 엠마뉘엘 슈미트 같은 인기대중작가들, 노엘 르바, 아망다 스테르와 같은 각광받는 신인작가들이 있다는 사실을 주목해야 할 것이다.

서한체 소설은 문학사에서 중요한 위치를 차지하고 작가들의 문학적 상상력의 원천이었지만, 프랑스 내에서도 발작의 작품 이후 서한체 소설의 발전을 체계적으로 연구한 저서가 많지 않은 것이 현실이다. 19세기 이후의 소설을 연구하는 문학가들의 대부분은 서한체 장르에 무관심한 태도를 보였다. 주목할 것은 후대 작가들이 서한체 장르의 작품을 쓸 때, 이 장르가 가지고 있었던 전통 양식을 단순히 답습하는 것으로 그치지 않는다는 사실이다. 그들은 서한체 소설의 여러 문학적 양상과 형식을 다양하게 변형시킨 작품들로 풍부한 문학 생산에 기여한다. 또한 이 형식은 새로운 시대의 사상을 담는 데 여전히 적합하다. 주지하다시피 몽테스키외의 『페르시아인의 편지들』은 섭정 시대의 과리를 묘사하며 당시 사회제도와 풍속에 관해 검토한다. 루소의 『신엘로이즈』는 지나치게 이성적인 철학 정신과 귀족사교계의 중심문화가 된 과도한 방종을

(NRF-2012S1A5B5A07037849)

- 1) 이브 지로의 저서 『프랑스에서 출간된 서한체 소설목록: 기원에서 1842년까지』(1976, 1995. 서지사항은 〈참고문헌〉을 볼 것)는 1363년부터 발작의 소설이 출간된 1842년까지의 '서한체 형식으로 된 작품들'을 살펴볼 수 있는 중요한 서지문헌이다.

그리는 소설들에 싫증이 난 독자에게 사랑에 대한 새로운 이상을 절리와 생 프뢰의 편지들을 통해 제시한다. 라클로의 『위험한 관계』는 귀족 사교계의 타락상을 보여주면서 곧 다가올 프랑스 혁명을 예고한다. 이렇게 서한체 소설은 인물들의 감정을 드러내는 서정성에만 적합한 것이 아니라 새로운 시대상, 작가의 사상을 담는 데에도 부족함이 없었다. 이는 그 이후의 서한체 소설도 마찬가지다. 예를 들어 알릭스 다르티그의 『여자들의 편지 *Lettres de femmes*』(1881)²⁾에서 주인공 위르질르와 베르트가 교환하는 편지들은 그 시대 사회적 담론의 중심에 있었던 교회의 공교육 간섭 문제를 논하는 장(場)이 된다. 프랑스 대혁명 이후에도 여전히 시행되고 있었던 수도원에서의 여성교육이 비판의 대상으로 편지의 화제가 된다. 한편 세기말을 살고 있는 불안감으로 방종에 빠져 있는 클라라 도쿠르 후작부인의 삶은, 다가올 세기의 새로운 사회에 대한 기대감을 표명하는 부르주아 계층의 베르트의 삶과 대조되어 나타난다. 이렇게 후대 작가들은 편지 형식의 소설 속에서 그 시대의 풍속, 사회비판 의식, 다가올 사회의 미래상을 담는다.

19세기말 이후 지금까지도 계속 실행되고 있는 서한체 소설의 중요성을 인지하며, 연구자는 현대 서한체 소설의 연구의 가능성을 탐색하기 위해 이 장르의 기원에서 발달 그리고 쇠퇴와 지속에 이르기까지 그 역사를 간략하게 기술해보고자 한다. 그리하여 그 기원을 살펴볼 때 문학의 기원만큼이나 오래 된 역사를 가지고 있고, 거의 한 세기를 지배한 문학 장르였으며 여전히 실행되고 있는 장르임에도 불구하고, 그 가치가 저평가되었던 한 고전 장르에 대해 새로운 인식전환의 계기를 마련하고자 한다.

2) Alix d'Artigues, *Lettres de femmes*, Paris, Charpentier, 1881. 마리-뤼스 콜라트렐라(Marie-Luce Colatrella)는 박사논문(서지 참조) 242쪽에서 이 작품을 라클로의 『위험한 관계』와 발작의 『두 새색시의 회고록』에서 영감을 받아 쓴 '다시 쓰는 서한문 *une réécriture épistolaire*'으로 규정하고 있다.

2. 서한체 양식의 탄생 및 서한체 소설의 정의

우선 본고가 다루고자 하는 것이 불어에서 ‘서한체 소설’로 번역될 수 있는 ‘roman épistolaire’, ‘roman par lettres’와 같은 용어이지 ‘서한 장르 le genre épistolaire’, ‘서한(문) l'épistolaire’, ‘편지들 lettres’, ‘서한집 correspondance’처럼 넓은 개념의 용어들은 아니라는 점을 밝힌다. 사실 후자의 그룹들이 서한체 소설의 역사에서 떼어놓을 수 없는 개념들이기는 하다. 예를 들어 서한체 소설은 결국 서한문이나 편지들에서 파생된 장르이고, 실제로 교환된 편지 모음집들 혹은 실제의 편지들과 허구의 편지들이 뒤섞인 서한집들과의 명확한 구분이 모호한 면들이 있기는 하다. 하지만 이런 점들을 하나의 소논문에서 모두 다루기에는 너무 광범위하기에 본고 1장에서는 서한체 양식의 탄생 및 서한체 소설의 정의에 대해 서만 언급하기로 한다.

기원을 볼 때, 서한체 소설은 두 가지 성격을 혼합적으로 가지고 있는 문학 형태라고 할 수 있다. 하나는 편지, 다른 하나는 허구의 이야기, 즉 소설 장르이다. 이 두 가지의 결합은 한 순간에 이루어진 것이 아니라 시간을 두고 아주 점진적으로 이루어졌다. 주지하다시피 편지는 고대에서부터 일상생활에서 소통의 수단으로 사용되었고, 일정한 거리에 있는 타인에게 보내는 메시지이다. 발신자는 편지로 수신인에게 정보와 소식을 주고, 상대방의 감정을 움직이거나 기쁨을 주며 혹은 상대방을 설득시키기도 한다. 편지에는 날짜, 장소, 인사 등 들어가야 할 형식이 있으며, 사회적으로 볼 때 타인과의 교제 수단이기에 기본적으로 지켜야 할 예의범절이 요구되는 글이기도 하다. 한편 편지는 여러 가지 모순적인 성격을 갖고 있기도 한데, 이 중 하나는 편지가 상호적인 대화를 가장하지만 사실은 혼자 쓰는 독백의 글이라는 점, 그래서 타인을 위한 글이면서도 결국 자신에게 향한 글이라는 이중성을 띤다는 것이다. 비슷한 성격으로, 편지에는 편지 쓰는 사람의 사교성과 동시에 그 사람의 자아 혹은 자기

애가 드러난다. 또한 편지는 타인과의 대화이기에 문어체의 성격을 띠면서도 글로 표현되면서 구어체의 성격도 띤다. 다른 한편, 글을 쓰는 순간은 자신의 생각과 감정을 ‘현재’의 시간에 담지만, 그 안에 담겨져 있는 사건은 ‘과거’의 사건으로서 현재성과 회고의 성격을 동시에 지니고 있다. 마지막으로 언급하자면 편지는 글의 성격상 쓰는 사람의 ‘진실성 authenticité’이 담겨져 있어야 하지만, 쓰는 사람의 정신 상태에 따라 허구 혹은 거짓이 담긴 글이 될 수도 있다. 편지의 이런 다양한 성격들은 시대를 거쳐 서한체 소설을 풍성하게 해 주는 요소가 되고, 소설을 소설답게 이루는 ‘서한체 기술 technique épistolaire’의 바탕이 된다³⁾.

이제 소설에 대해서 잠시 살펴보도록 하자. 소설 장르는 19세기 이후에 문학 장르로 확실하게 자리를 잡으며, 더 이상 아무도 소설의 정의와 위상에 대해 반론을 제기하지 않는다. 그러나 소설의 대중적 인기에도 불구하고, 17~18세기에 걸쳐 소설에 대한 부정적 인식이 만연했다. 소설은 문학 전통에서 위계가 없고, 기교도 사상도 없는 저속한 기분전환거리에 불과하며, 사회 풍속을 타락시킨다는 비난을 받았다. 17세기의 엄격한 고전주의는 그 잣대를 소설 장르에도 들이대어 ‘적합성 bienséance’과 ‘진실임직함 vraisemblance’의 규칙을 강조한다. 서사시와 연극 그리고 역사 장르는 이러한 규칙들에 부합하지만 소설 장르는 필연적으로 지니게 되는 ‘허구성’으로 인해 고전주의 규칙과 대치되는 것으로 여겨졌다. 소설가들은 회고록 형식의 소설이나 서한체 소설을 택하여 등장인물들이 직접 자신의 이야기를 풀어내도록 해야 했으며, 소설가의 역할은 회고록이나 편지들을 발견하거나 번역, 혹은 편집한 것에 그쳤다는 것을 강조해야

3) 통상 문학 비평가들은 편지가 문학적으로 이용이 된 최초의 시도로 오비디우스의 『에로이드』를 언급한다. 신화 혹은 전설의 여주인공들이 연인의 부재에 대한 근심, 무심함에 대한 원망, 혹은 사랑의 감정을 운문으로 된 편지글에 담고 있고 또한 일방적인 독백의 편지가 아니라 마지막 6통의 편지들은 각각 다른 여주인공들의 편지에 대한 답장 3통을 포함하고 있기에 서한이 ‘문학적 형식 forme littéraire’으로 사용된 예로 인용되기에 적합하다. 이브 슈브렐은 그의 저서에서 서한체 소설이 “오비디우스의 『에로이드』까지 거슬러 올라갈 수 있는 형식”이라고 주장한다: 『비교문학 어떻게 할 것인가』, 이브 슈브렐 저, 박성창 역, 민음사, 1989, 96쪽.

했다. 또한 소설 장르는 도덕적이고 미학적인 가치가 부족하다는 비판을 받았기에, 소설가들은 사회적이고 교육적인 유용성을 작품에 부여하고자 하는 노력을 보이고 자신들의 작품이 풍습의 당대 풍속을 충실하게 묘사하고 있음을 강조해야 했다.

서한체 소설의 역사에 대해 서술하기 전에, 회고록을 언급해 둘 필요가 있다. 불어에서 남성 복수로 쓰이는 ‘회고록 Mémoires’은 자신이 직접 겪었거나 증인이었던 역사적, 정치적 사건들을 되짚어 기록하는 것을 목적으로 한다⁴⁾. 회고록 장르는 1인칭 시점의 기술이라는 점, 자신의 생각을 기록하는 점에서 자서전에 가까울 수 있지만, 자서전은 저자가 자신의 더 깊고 내밀한 심리적 측면에 집중하고 서술하는 대상이 보통 자신의 삶이라는 점에서 회고록과 구별된다. 르네상스에서 이미 만연했던 회고록 장르는 프롱드의 난, 안 오토리슈의 섭정 등을 둘러싼 궁중 암투, 잦은 전쟁이 많았던 17세기에 황금 시기를 거친다.

회고록 장르는 특히 소설적 글쓰기의 드라마적 구조에 영향을 주었다. 18세기 많은 소설들이 허구의 인물들이 등장하는 회고록 혹은 자서전의 형식을 취하는데 이는 허구에 진실성을 보완해주는 역할을 한다. 18세기 전반 유행했던 회고록 소설이란 허구의 이야기가 회고록 형태로 제시되는 문학 장르이다. 이 안에서 ‘나’는 역사적 사실, 정치적 사건에 대해 스스로의 견해를 말하고 느꼈던 감정을 서술한다. 이야기의 중심을 차지하는 것은 ‘나’이지, 17세기 전반에 크게 유행했던 바로크 소설에서 빌려온 기이한 모험담들이 아니다. 회고록 소설의 인물은 이렇게 1인칭 서술로 작품 내에서 근대 주체의 양상을 보여주게 된다. 심리적 상태를 기술하

4) 회고록은 케사르의 『갈리아 전기』에서 볼 수 있듯이 고대에서부터 써진 장르이다. 그 이후로 이 장르는 중세 시대에 조프루와 드 빌아르두앵(Geoffroi de Villehardouin), 장 드 주앵빌(Jean de Joinville) 혹은 필립 드 코뮌(Philippe de Commines)과 같은 사람에 의해 장르로서 자리를 잡았고, 르네상스 말기에서 고전시대에 이르기까지 블레즈 드 몽뤽(Blaise de Monluc)의 예에서 볼 수 있듯이 프랑스에서 특히 발전되었다. 20세기의 처칠이나 드퐁이 쓴 저명한 회고록에서 볼 수 있듯이 이 장르는 계속해서 명맥을 유지한다. 오늘날 여러 자서전 연구서들 중에서 필립 르죈의 연구가 특히 많이 알려져 있다. 『자서전의 규약』, 필립 르죈 저, 윤진 역, 문학과 지성사, 1998.

는 회고록 소설은 또한 18세기 독자들이 원하는 감성, 감수성을 만족시키는 데도 적합하다. 이러한 회고록 소설은 바로 유행하게 될 서한체 소설 그리고 지금까지 계속 실행되게 될 1인칭 자전적 소설들과도 깊은 연관성을 맺는다⁵⁾. 이런 관점의 변화는 무엇보다도 18세기 독자들이 ‘자신의 존재’ 더 나아가 ‘행복의 발견’에 관심을 기울인 것에 기인하고 있다.

한편 17세기 중반 이후 태동을 시작한 서한체 소설은 18세기 초에도 계속해서 진보하고 있었다. 회고록 소설만큼이나 개인의 감정과 마음의 움직임을 기술하는 데 적합한 편지가 이제 소설 장르와 적극적으로 만나게 된다. 작가들은 편지들을 각 인물들이 실제로 일어난 일들을 쓴 글이라고 주장하고 자신들은 편집자, 번역자를 가장하여 작가의 위치에서 물러난다. 이는 소설에 18세기 독자들이 원했던 ‘진실성’과 ‘현실성’의 효과를 준다. 서한체 소설은 한 명의 화자가 자신의 과거를 회상하여 쓰는 회고록 소설보다 한 명 혹은 다수의 화자가 자신의 현재 심리상태를 생생하게 기술하기에 독자와의 교감이 즉각적이고, 허구의 세계를 그리기 때문에 역사와 관련된 산문이나 서사시보다 훨씬 더 독자의 흥미를 끌게 된다. 18세기 독자는 문학의 영원한 과업이자 테마인 ‘현실성에 대한 환상 illusion de la réalité’을 서한체 소설에서 찾아낸다. 소설을 읽으면서도 그들은 그들이 읽고 있는 것이 실제 이야기라고 믿고 되는 것이다. 이렇게 시대상에 맞고 독자들의 취향에 부합하는 편지와 소설의 이상적인 만남이 일어나고, 이는 18세기 중반이후 유례없는 서한체 소설의 성공으로 이어진다.

그런데 우리가 지금까지 보아온 서한체 소설의 기원에 대한 문제는 한편 서한체 소설을 어떻게 규정하는 지의 문제이기도 하다. 따라서 서한

5) 이에 대해서는 안 헤르만의 『소설적 거짓말 *Le mensonge romanesque*』 (1989, 서지사항은 〈참고문헌〉을 볼 것)을 참고하도록 하자. 저자는 이 책에서 1762-1782년 사이에 출간된 서한체 소설 및 편지들이 섞인 회고록 소설을 다룬다. 그는 서사학(敘事學)을 바탕으로 18세기의 중요한 문학 담론 중 하나였던 ‘진실인직함’과 ‘사실’ 그리고 ‘허구’, ‘진실성’과 같은 개념들을 서한체 문학을 통해 규명하고자 한다. 특히 회고록 소설에서 담화의 주체를 바꾸는 기능을 담당한 편지들을 연구한다.

체 소설에 대한 정의나 특성에 대해 언급하는 몇몇 비평가들의 이야기를 간단히 정리해보도록 하자. 로버트 아담스 데이는 저서 『편지로 이야기 된 것. 리차드슨 이전의 서한체 형태』(1966)⁶⁾ 서한체 소설에 대해 다음과 같이 정의한다.

길이에 상관없이, 거의 대부분 혹은 전체가 상상에서 태어난, 산문으로 된 이야기. 부분적으로 혹은 전체가 다 허구인 편지들은 이 이야기에서 화법의 매개체로 사용되거나 혹은 사건 전개에 중요한 역할을 한다.⁷⁾

간단명료한 정의이기는 하지만, 서한체 소설을 설명하기에는 다소 부족하다. 프레데릭 칼라스의 설명을 빌려 몇 가지를 더 보충해보도록 하자.

편지 교환이 문학 장르로 탈바꿈하기 위해 실제로 무엇이 필요할까? 이야기를 기술하는 출처가 여럿 있어서 스토리가 흩어짐에도 불구하고 이야기가 점진적으로 구축될 수 있도록 전체적인 서술 차원에 있어 통일성의 원칙이 있어야 한다. [...]

서한체 소설은 그날그날 일어나는, 그러면서 그 결말을 알 수 없는 이야기에 대한 보고서이다. [...] 화술의 도구인 편지는 또한 사건의

6) 저자는 이 책에서 1660-1740년 사이에서 서한체 형식으로 출간된 허구의 문학작품들을 분석하는데 특히 문학적 기교의 역할을 했던 편지들이 어떻게 하나의 문학 형식이 되어 리차드슨의 소설을 낳게 한 배경을 마련했는지를 집중적으로 연구한다.

7) Robert Adams Day, *Told in letters, Epistolarity fiction before Richardson*, Ann Arbor, 1966, p. 5 : « Any prose narrative, long or short, largely or wholly imaginative, in which letters, partly or entirely fictitious, serve as the narrative medium or figure significantly in the conduct of the story. » 로랑 베르시니는 저서 *Le Roman épistolaire*, P.U.F., 1979에서 서한체 소설의 기원, 독립적인 장르로 발전하게 된 과정, 절정기, 쇠퇴기, 부활에 관해 연대기적 접근 방식으로 설명한다. 특히 그는 서한체 장르가 어떻게 다른 형식의 문학들과 결합하거나 분리되는지를 연구하는데 이는 복잡한 양상을 띠는 현대 서한체 소설의 특성들을 밝히는 데 도움이 된다. 베르시니는 로베르 아담스의 이 문장을 '적절한 de bon sens' (10쪽) 정의라고 판단하며 불어로 번역하여 사용한다. 이후 서한체 소설에 관한 다른 불어저서들에서도 종종 아담스의 정의를 번역한 베르시니의 문장이 인용되는 것을 볼 수 있다.

도구이기도 하다. [...] 편지는 단순히 이야기 거리, 속내 이야기를 담는 데 그치는 것이 아니라 타인을 움직이게 하고 답장이나 반응을 불러일으키도록 되어 있는 담화이다. [...] 서한체 소설은 편지들이 사건을 이야기하는 틀로 쓰이는 소설만을 말하는 것이 아니라, 편지로 사건이 형성되는 소설도 일컫는다.⁸⁾

서한체 소설의 등장인물들은 다른 등장인물에게 편지로 말을 건넬 때 존재하고, 저자는 그 관계 안에서 일관성을 가지고 사건이 진행되는 구조를 만들어야 한다. 또한 편지들은 글의 형식으로서만 존재할 것이 아니라, 사건의 동력이 되어야 한다.

그밖에 등장인물들이 실생활에서 겪은 것들을 커다란 시간 차이를 두지 않고 기술하는 서한체 소설의 ‘현재성’ 혹은 ‘동시성 *simultanéité*’ 역시 서한체 소설의 중요한 특성이다. 장 루세는 “서한체 소설에서는 연극에서처럼 등장인물들이 사건들을 겪음과 동시에 그 사건들을 이야기한다”⁹⁾라고 이야기하며 서한체 소설의 ‘현재성’과 경험과 화술의 ‘동시성’을 강조한다. 서신교환자들이 겪은 일이나 자신의 생각, 감정을 이야기하고 있는 순간에도 사건은 진행되고 있고 써진 글에 담긴 사건과 감정의 생

8) Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Nathan, 1996, p. 18 : « Que faut-il en effet pour que l'échange épistolaire se transforme en genre littéraire ? Il faut un principe d'unité au plan énonciatif général, permettant à l'histoire de se construire progressivement malgré sa réfraction dans plusieurs sources narratives. »

Ibid., p. 23 : « [...] , le roman par lettres est le compte rendu d'une histoire qui se déroule au jour le jour et dont on ne connaît pas l'issue. [...] La lettre, instrument de la narration, est aussi instrument de l'action. [...] la lettre ne contient pas seulement un récit, une confidence, elle est aussi un discours destiné à agir sur autrui, à provoquer une réponse ou une réaction. [...] Un roman par lettre est un roman où l'action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l'action. »

9) Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 67 : « Dans le roman par lettres - comme au théâtre -, les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent [...] »

생함은 소설을 읽는 독자에게 독서의 즐거움을 불러일으킨다.

3. 서한체 소설의 발달 및 쇠퇴

앞에서 보았듯이 서한체 소설은 고대에서부터 존재했던 편지의 특성들과 17세기 중반기에서부터 18세기에 걸쳐 정식적인 문학 장르로 인정받기 전까지 여러 변동사항을 겪은 소설 장르가 교차되어 생겨난 ‘혼합’ 장르이다. 편지 교환이 문학적 창조로 이어지고, 진실성이 허구와 결합되며, 강렬한 주관성의 표출이 서한체 소설에 반영된다. 무엇보다도 서한체 소설을 하나의 장르로 정착시키게 한 것은 이 장르의 대표적 작품으로 일컬어지는 걸작들을 탄생시킨 작가들에게 공이 있다고 할 수 있다.

통상 많은 문학 비평가들이 기유라그(1628~1685)의 『포르투칼 수녀의 편지들』을 서한체 소설의 ‘전형 prototype’으로 인정하는데, 이는 어떤 이유에서일까? 그 전까지의 작품들은 문학적 창작성이 부족하거나, 지나친 교훈성, 소설 내에서 서신을 교환하는 이유가 개연성이 적거나 혹은 편지들이 사건 진행에 적극적인 역할을 하지 못한다는 이유 등으로 서한체 소설로서의 정당성을 인정받지 못했다.

『포르투칼 수녀의 편지들』은 1669년에 클로드 바르뱅 출판사에서 익명으로 출간되었다. 출간되었을 때 작품이 실화인지 허구인지에 대한 논란은 대단했다.¹⁰⁾ 소설은 포르투칼 수녀가 자신을 버리고 떠난 프랑스 장교에게 쓴 편지 5통으로 이루어졌다. 출간 당시 익명이었고 ‘프랑스어로 번역된’이라는 부제를 달았으며 서문 역시 당시 소설들이 그러했듯이 진실성에 대한 토포스¹¹⁾를 담고 있기 때문에 독자들과 비평가들은 이 작

10) 기유라그의 『포르투칼 수녀의 편지들』은 실제 저자에 대한 논란을 가장 많이 일으킨 프랑스 작품들 중 하나로 간주되고 있다. 출판 직후에 많은 후속작들, 특히 바로 같은 해인 1669년에 프랑스 장교가 수녀에게 보내는 『서신에 대한 답장들』이 출간된 것도 이 작품에 대한 인기를 입증하는 것인 동시에, 이 작품의 진실성을 믿었던 독자들의 기대를 이용한 출판업계의 상술이라고 할 수 있다.

11) 기유라그가 〈독자에게 Au lecteur〉라는 제목으로 쓴 일종의 서문에서 나타나는 토포

품이 포르투갈 수녀가 쓴 것이라 굳게 믿었다. 마리아나 알카포라도(Mariana Alcaforado, 1640~1723)라는 수녀는 실존 인물이었고, 그녀가 있었던 수도원이 포르투갈의 베자 지역에 실제로 있었으며 작품의 프랑스 장교의 모델이 되는 샴미(Chamilly) 백작이 당시에 포르투갈 독립 전쟁에 참전하여 이 지역을 방문한 적이 있다는 사실이 알려지자 이 믿음은 더욱 강해졌다. 하지만 20세기 초반에 와서 문학연구가인 프레데릭 그린¹²⁾이 여러 가지 증거 - 예를 들어 외교관이었던 기유라그가 쓴 다른 작품들과의 연관성 혹은 그가 샴미 백작과 실제로 친구였다는 주장 등을 제기하면서¹²⁾ 이 소설의 저자는 기유라그라는 주장이 현재 가장 유력하다.

흥미로운 것은 그린의 연구 이후에도 저자에 대한 논란은 끝나지 않았다는 것이다. 여전히 이 소설을 허구로 간주하지 않았기에, 저자를 마리아나로 표기하고 마티스가 직접 그녀의 초상화들을 삽화로 그려서 유명해진 ‘마티스 판본’이 발간되기도 했다¹³⁾. 또한 2009년 엘리시트 출판사에서 새로 출간된 이 작품의 판본 서문을 쓴 저명한 필립 솔레르는 “맹목적으로 사랑에 빠진 여인의 열정을 이토록 깊이 있게 묘사할 수 있는 남

스는 다음과 같다: “나는 어느 포르투갈 수녀가 쓴 다섯 통의 프랑스어 번역본을 어렵사리 구했다. 편지의 수신인은 포르투갈 주둔 프랑스 귀족이다. 이 편지를 읽은 사람들은 모두 입을 모아 칭찬했고, 읽지 않은 사람들은 하루라도 빨리 그것을 손에 넣으려 애썼다. 그래서 나는 이 편지들을 출판하면 많은 사람을 기쁘게 해 줄 수 있을 것이라고 생각했다. 나는 이 편지를 받은 사람이나 번역한 사람의 이름을 모른다. 그러나 그들은 내가 이 책을 출판한 것을 그다지 유감스럽게 생각하지 않을 것이다. 왜냐하면 이 편지들은 심중할구 언젠가는 출판될 것이고 이와 출판될 바에야 출판 과정의 오류 없이, 내용의 왜곡 없이 제대로 출판되는 편이 나올 것이기 때문이다.” 『포르투갈 수녀의 편지/헨리 부인의 편지』, 기유라그/이자벨 드 샤리에르, 이봉지 역, 지식을 만드는 지식, 3쪽.

12) Frederick C. Green, « Who was the author of the *Lettres portugaises* ? », *Modern Language Review*, vol. 21, n. 2, 1926, p. 159-167. 기유라그 연구가인 프레데릭 들로프르는 자신이 펴낸 판본에서 그린의 의견을 전적으로 지지한다. *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*, édition de Frédéric Deloffre, Folio classique, 1999, p. 25.

13) 이 판본의 저자는 기유라그가 아니라 마리아나로 되어 있는 점이 흥미롭다. Marianna Alcaforado, *Lettres portugaises*, lithographies originales de Henri Matisse, Paris, Tériade, 1946.

자는 세상에 없다”¹⁴⁾라고 말하면서 다시 한 번 여전히 남아 있는 작품의 ‘진실성’의 논란에 불을 붙인다. 이러한 논쟁이 다시 활발해질 수 있는 것은 이 작품의 장르적 특성, 즉 우리가 앞에서 보았던 서한체 소설의 기원 과도 관련이 있다. 저자가 소설에 대한 비판 논란을 피하기 위해 그리고 작품에 사실성과 진실성을 부여하기 위해 번역자를 가장한 채 작품을 출간했던 것이 여성적 감수성을 너무도 탁월하게 표현한 문체가 문체가 되어 많은 독자들에게 소설이 아니라 실제의 글로 여겨진 것이다.

기유라그의 작품은 서한체 소설이 겪었던 역사적 굴곡을 그대로 담고 있는 점에서 흥미롭다. 앞서 언급한 진실성과 허구성에 대한 논란도 그러하고, 이 작품은 또한 서한체 소설의 진보 과정도 보여준다. 기유라그의 소설은 서한체 소설의 초기 모형인 ‘단음성 소설’¹⁵⁾이자, 1인칭 소설인 서한체 소설의 자매라고 할 수 있는 일기 소설의 면모도 함께 담고 있다. 소설에서 마리아나는 연인이었던 프랑스 장교가 일을 구실삼아 프랑스로 다시 떠나자, 그에게 편지를 쓴다¹⁶⁾. 소설 연구가 레오 스피처가 이야기하듯이, 5통의 편지는 5막으로 구성되어 있는 고전비극의 형상을 띠고¹⁷⁾, 편지에 따라 감정의 굴곡이 잘 드러난다. 첫 번째 편지에서 마리아나는 버림받은 연인이 가질 수 있는 초기의 극대화된 불안을 잘 표현하는 한편, 연인이 돌아오기만을 바라는 강렬한 희망을 표출한다. 그러나 연인은 여전히 아무런 연락도 없고, 두 번째 편지에서 마리아나는 연인이

14) Guilleragues & Philippe Sollers, *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*, Bordeaux, Éditions Elytis, 2009, p. 3.

15) 단 한 명의 화자만이 존재하는 ‘단음성 서한체 소설’에 대해 불어로 ‘monodique’, ‘monophonique’, ‘roman épistolaire à une seule voix’의 용어가 사용된다.

16) 서한체 소설에서 ‘거리’와 상대방의 ‘부재’는 서신교환을 정당화시켜주는 합리적인 구실이다.

17) 이런 관점은 이 작품이 고전주의 규칙들을 엄수하고 있는 것과 관련이 있다. Leo Spitzer, « *Les Lettres portugaises* », *Romanische Forschungen*, 1954, p. 94-135. 레오 스피처는 기유라그 소설을 한편의 고전비극으로 보고 편지1에서 5까지 일어나는 심리적 변이를 극의 구조에 대응시킨다. 이 소설은 우선 감수성의 소설로 보이지만, 다른 한편 극대화의 고통을 느끼면서도 그 고통을 스스로 분석하는 마리아나의 명석함도 보여줌으로써 고전주의가 강조하는 이성의 면모도 함께 드러낸다.

돌아오기를 바라는 희망을 버린 채 체념하는 모습을 보여준다. 그러나 적어도 연인이 자신을 잊어버리지 않기를 바라는 마음은 여전히 지니고 있다. 세 번째 편지에서 마리아나는 연인에 대한 사랑의 고통마저 숭고한 감정으로 승화시키고 이 고통을 기꺼이 감수하고자 하는 절대적 사랑을 가장 극적으로 보여준다. 그러나 네 번째 편지에서 이러한 절대적이고 외로운 사랑의 감정은 위기에 봉착하고 이야기는 결말을 향해 간다. 다섯 번째 편지에서 마리아나는 연인이 사실상 자신을 버리고 떠나버렸다는 사실을 깨닫고 미망 상태에서 벗어난다. 흥미로운 것은 당시의 다른 ‘단음성’ 서한체 소설들이 종종 상대방의 절대적인 침묵을 설정한 것과 달리, 기유라그는 이 마지막 편지에서 프랑스의 연인이 마리아나에게 냉정하게 쓴 편지 한 통을 보냈다는 것을 독자에게 알게 했다는 것이다. 마리아나는 연인이 그동안 자신의 편지들을 받고도 침묵을 지켰다는 점, 그리고 4통에 걸쳐서 쓴 정념에 가득 찼던 자신의 편지가 연인에게 어떤 감정도 불러일으키지 않았음을 알게 되자, 분노하며 사랑의 환상 속에서 빠져나온다.

비평가 오티스 펠로우스는 기유라그의 작품에서 “서한체 기술이 처음으로 감정에 대한 이야기가 아니라, 사건에 따른 심리적이고 도덕적인 반응에 대한 이야기를 해 나가기 위해 활용되었음”을 지적한다¹⁸⁾. 이는 시간의 흐름에 따라 점진적으로 변화되는 마리아나의 감정이 편지에 묘사되는 것, 프랑스 장교가 침묵으로 일관하지 않고 답장을 씌으로써 마리아나의 감정에 결정적인 변화가 생기는 것 그래서 독자들이 편지의 전개에

18) Otis Fellows, « Naissance et mort du roman épistolaire français », *Dix-huitième siècle*, vol. 12, 1977, p. 22 : « [Toutefois, dans les *Lettres portugaises*,] la technique épistolaire était, pour la première fois, exploitée, afin de raconter une histoire basée non sur des sentiments mais sur des réactions psychologiques et morales aux événements ». 한편 17세기의 주요 소설 중 하나인 오노레 뒤르페의 『아스트레 *L'Astrée*』에 대해, 펠로우스는 이 작품은 여러 통의 서한들로 작품에 흥을 돋아 주는 것이 사실이지만 그렇다고 해서 이를 서한체 소설로 규정할 수는 없는 데, 그 이유는 편지가 작품의 주된 이야기 흐름에서 부수적 역할을 할 뿐이기 때문이라고 설명한다.

소설적 흥미를 갖게 되는 점을 설명한다.

기유라그의 소설은 현대에 와서 대중에게는 거의 잊혔지만, 연구 분야에서는 최초의 서한체 소설, '사랑-열정 amour-passion'을 잘 표현한 예, 여성적 문체로 된 서한체 소설을 이야기할 때 여전히 언급되는 작품이다. 기유라그의 소설에 비교할 때, 18세기 서한체 소설의 정점을 찍은 세 편의 프랑스 소설들, 즉 몽테스키외의 『페르시아인의 편지들』(1721), 루소의 『신엘로이즈』(1761)¹⁹⁾, 라클로의 『위험한 관계』(1782)는 당대에 대단한 성공을 거두었고, 현재까지도 대중에게 많이 알려졌으며 수많은 연구서를 낳은 작품들이다. 세 작품 모두 인물들 간의 거리와 떨어짐이 서신교환을 하게 하는 동력이 되고, 관행적인 서문의 토포스를 각각 독창적인 방식으로 제시하며²⁰⁾, 다음성 서한체 소설로 다양한 인물의 목소리를 소설에 담고 있다. 페르시아인을 가장하여 프랑스의 풍습과 사회 체제에 대한 비판하거나(몽테스키외), 대도시 파리의 풍속, 음악, 종교, 교육 등에 대한 주제들에 대한 논술을 편지에 담거나(루소), 18세기 리베르티나주를 대혁명 이전의 파리 귀족 사교계 안에서 그려낸다(라클로). 세 작품 모두 당대 중요한 사회적 이슈로 대두되었던 여성 문제에 대해서도 소설 내에서 다루고 있다.

그 중 『위험한 관계』는 주지하다시피 서한체 소설의 완성도를 크게 높이고 지금까지도 가장 많이 읽히고 있는 작품이다. 평론가 장 뢰 셀라즈가 그의 저서 『라클로의 『위험한 관계』에서 나타나는 소설적 창조』(1958)에서 지적했듯이 라클로는 작품 안에서 사건들을 진행하는 구

19) 『신엘로이즈』에 영향을 받은 당대의 작품들을 보려면 다음을 참조할 것. Daniel Mornet, « L'influence de *La Nouvelle Héloïse* » de Jean-Jacques Rousseau, in *La Nouvelle Héloïse*, nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par Daniel Mornet, Paris, Librairie Hachette, 1925, t. 1, p. 237-305.

20) 예를 들어 『신엘로이즈』의 서문을 보면 알프스 산맥의 작은 마을에 사는 두 연인들이 주고받은 편지를 저자가 우연히 수집하여 발간한 것처럼 되어 있지만, 실상 루소가 『고백록』에서 밝히듯이 이 소설은 그가 창작한 것이다. 한편 라클로는 『위험한 관계』 '발행인의 경고', '편집자의 서문'에서 소설의 진실성과 허구에 대해 이중의 입장을 취하면서 소설이 가지고 있는 아이러니를 미리 예고한다.

심점이 되도록 편지들의 내용을 구성하고 배열했으며, 뛰어난 필체를 바탕으로 하여 ‘서한체 전략’이라고 부를 수 있을 만큼 편지들의 다양한 용도를 선보인다.

라클로의 소설, 그리고 발작에 이르기까지 18~19세기 서한체 소설은 많은 비평가들이 말하듯이 ‘서한체 기술 *technique epistolaire*’을 완성했으며, 문학적 장르로서 안정적인 자리를 차지하게 이른다. 서한체 소설의 발달에 따라 정립된 이 장르의 몇 가지 특성들을 설명하면 다음과 같다. 우선 서문을 예로 들 수 있다. 작가는 서문에서 소설 장르인 자신의 작품을 변호하고, 자신은 작품 창작에 참여하지 않았고 번역자, 편집인 등일 뿐이라고 주장한다. 이렇게 서문에서 이렇게 진실성을 강조하기 위해 꾸며지는 주장들은 18세기 소설에서 아주 흔한 ‘토포스’이지만, 소설이 당당한 문학 장르로 자리를 잡는 19세기에 오면서 이러한 관행은 점점 사라진다. 다음으로 서한체 소설의 주요한 특징 중 하나는 편지가 서술의 기능을 담당할 뿐만 아니라 행동을 유발하게 하는 원동력으로 작용한다는 것이다. 부분적 서한체 소설인 경우에도 작가들이 편지들을 어떤 방식으로 스토리 전개와 서술에 전략적으로 이용하는 지는 중요한 점이라고 할 수 있다. 다음으로 여성화자의 성격을 들 수 있다. 감수성과 정념의 발현을 중요시하는 서한체 소설의 특성은 이 장르에서 여성작가의 활발한 활동을 낳게 한다. 18세기에 그라피니 부인, 리코보니 부인, 장리스 부인은 서한체 소설로 많은 인기를 얻었다. 한편 남성이 작가일지라도 작품 안에 여성 화자의 목소리가 주를 이루는 경향이 많았다. 이런 서한체 소설의 경향은 후대에도 계속 이어져서 편지 형식 소설의 작가들이 여성을 주된 등장인물로 삼는 경우를 많이 볼 수 있다. 즉, 서한체 소설이 여성들의 목소리를 반영하는 데 유리한 장르로 선호되고 있다는 것이다. 또한 서술과 시점의 문제를 들 수 있다. 앞서 이야기했듯이 회고록 소설은 18세기 전반부에, 서한체 소설은 18세기 후반부에 유행했다. 어떤 이유로 18세기에 1인칭 시점으로 기술된 작품들이 선호되고 독자의 전폭적인 지지를 받았는지 간단히 짚고 넘어갈 필요가 있다. 부르네프

롤랑과 우엘레 레알은 『소설의 세계』(1972)에서 서한체 소설이 인간 중심의 철학에 기대어 새로운 세계관을 표명하는 데 유리하다고 설명한다²¹⁾. 18세기는 인간의 감성이 중요시된 시기이다. 인물들이 현재 겪고 있는 일들을 서술하면서 그로부터 느끼는 감정들, 열정을 즉각적으로 표현하는 서한체 소설의 기술방식은 독자의 공감대를 불러일으켰다. 18세기 소설 독자들은 편지로 된 소설 속에서 진실성의 보증과 감수성을 위한 자양분을 찾아내고 그에 열광한다. 소설의 등장인물이 갖게 되는 감정에 대한 성찰을 하도록 하는 것이 아니라 등장인물의 감정을 그대로 전달시키고자 할 때, 3인칭 소설보다 1인칭 시점의 소설이 더 적합했던 것이다. 장 루세는 『형식과 의미』에서 1인칭 서술은 영혼의 움직임을 기술하고 인간의 깊은 내면을 바라보는 데 유리하다고 주장한다. 이런 맥락에서 후대에 서한체 소설의 이웃 장르인 회고록 소설이나 일기 소설이 함께 유행하는 현상을 설명할 수 있다. 한편, 후대 작가들은 편지를 작품에 다양한 방식으로 응용한다. 3인칭 소설에 삽입된 편지들은 작품의 시점을 바꾼다. 전지전능한 화자의 서술은 편지들이 개입되면서 특정 등장인물의 내면을 이야기하는 주관적 서술의 형태를 띠게 된다. 이러한 시점의 다양성은 소설적 기교에 관여하여 사건을 바라보는 새로운 시각을 독자에게 제공하고 소설 미학에 기여한다.

한편 서한체 소설에서 나타나는 편지들의 가장 중요한 기능이 사교적 기능이었다는 것을 잊지 말아야 한다. 18세기 귀족 사교계에서 편지는 대화를 제외하고는 의사소통의 가장 중요한 수단이었다. 편지는 말로 전할 수 있는 것(口語)을 글(文語)로 실현하는 것이므로, 서한체 소설의 글쓰기는 소통의 글쓰기이다. 편지들이 갖는 의사소통 기능이 서한체 소설이 현대까지 계승되는 계기를 마련한다. 이런 맥락에서 서한체 소설의 편지는 20, 21세기에 와서 전화, 이메일, 문자 메시지, 페이스북 등으로 자연스럽게 대체된다. 의사소통의 매체는 달라졌지만, 이 달라진 매체들

21) 롤랑 부르뇌프, 레알 윌레 공저, 『현대소설론』, 김화영 편역, 현대문학, 1996, 173쪽.

이 소설 내에서 행하는 기능들은 서한체 소설의 편지의 기능과 다를 바가 없다.

그러나 이러한 현상을 대면하기도 전에, 여러 비평가들이 서한체 소설의 종말을 고한다. 장 루세는 “루소, 라클로 그리고 가장 위대한 마지막 서한체 소설을 출간하는 발작”²²⁾이라는 말로서 서한체 소설의 종말을 예고한다. 펠로우스는 라클로의 성공 후 서한체 소설을 쓰고자 하는 작가들이 그와 같은 영광을 다시 못 누렸으며 장르의 몰락은 그 상승에 비해 재빨리 이루어졌음을 지적한다.

서한체 소설의 상승은 느렸지만 거의 단호한 흐름이었다. 하지만 『위험한 관계』 후에 이 장르는 더 이상 심리적 관점에서든 예술적 관점에서든 완벽함을 이루어낼 수 없었다. 이 장르가 취하게 될 유일한 방향은 집진적인 후퇴뿐이었다. 쇠퇴는 빨랐으며 1799년 이전에 이 허구의 산문 장르는 말하자면 사라졌다²³⁾.

한편, 베르시니에 따르면 1760년에서 1780년이 서한체 소설의 황금기이다. 그는 1740년대에는 많지 않았던 이 장르의 출판이 이 시기에는 한 해 평균 10편씩을 헤아렸고, 리차드슨과 루소의 영향 하에 다양한 작품들이 출간되었음을 지적한다. 또한 기원에서부터 ‘감정을 드러내는 장르 genre sentimental’인 서한체 소설이 섬세함과 감정에 대한 표현을 역동적으로 담게 되었음을 지적하고 또한 시대에 맞게 계몽주의의 이상을 편지 안에 담는 것까지 성공했으며 장르의 완벽함을 담은 작품들도 탄생시켰다고 이야기한다. 그러나 그는 “개화, 성숙은 고갈과 가까워지기 마련

22) Jean Rousset, *op. cit.*, p. 88.

23) Otis Fellows, *op. cit.*, p. 37 : « La montée du roman épistolaire avait été lente et presque délibérée. Mais, après *Les Liaisons*, le genre ne pouvait pas atteindre à plus de perfection ni du point de vue psychologique ni du point de vue artistique. La seule direction que pouvait prendre le genre était le déclin progressif. Le déclin fut rapide et dans les années qui précédèrent 1799, ce genre de prose d'imagination avait pour ainsi dire disparu. »

이고 한 장르의 성인기는 의심의 세기를 예고한다”²⁴⁾고 말하면서 새로운 시대와는 맞지 않는 서한체 소설의 종말을 이야기하고 장르가 새로워져야 했음을 시사한다. 베르시니는 또한 『위험한 관계』를 서한체 장르의 ‘절정 couronnement’이자 ‘청산 liquidation’²⁵⁾로 설명하는데, 이는 라클로 이후에 위대한 서한체 소설이 없었다는 것이 아니라 한 장르가 이 소설을 통해 기술적으로 완성도를 이루고 정점을 찍었다는 것을 의미한다.

4. 서한체 양식의 지속적 차용 예

우리의 견해가 프랑스 서한체 소설의 ‘소멸’을 부인하는 것이라면, 19세기 이후의 서한체 소설에 대한 조사가 이를 위해 필수적이었다. 에르테크제스 칼로크리츠티나는 박사논문 『19세기말 이후 프랑스 서한체 소설 연구』에서 서한체 소설은 “단 한 번도 문학사에서 완전히 사라진 적이 없었으며, 20세기에 와서는 놀랍도록 문체가 유려하고 형식이 다양한 작품들을 낳는다”²⁶⁾고 단언하는 데, 우리는 이에 의견을 같이한다. 〈서한체 소설의 지속적 차용〉을 이야기하는 것은 서한체 소설의 변형 양상을 살펴보기 위한 것이고, 이는 후대 서한체 소설에 대한 목록을 만들고 이들을 개별적으로 연구해야 가능한 일들이다. 연구자는 이미 『위험한 관계』의 영향을 받은 후대 소설들을 탐색·연구한 바 있다²⁷⁾. 여러

24) Laurent Versini, *op. cit.*, p. 148 : « Mais la floraison, la maturité sont toujours proches de l'épuisement ; l'âge adulte d'un genre annonce l'âge du soupçon. »

25) *Ibid.*, p. 149.

26) Értekezés Kaló Krisztina, *Romans épistolaires de langue française depuis la fin du 19e siècle*, thèse de doctorat, université de Debreceni en Hongrie, 2004, p. 7 : « le genre du roman épistolaire n'a jamais disparu complètement, voire qu'il donne une production étonnamment abondante et variée au 20e siècle. »

27) 연구할 작품목록을 선정할 때, 연구자가 참조한 세 가지 선행 연구는 다음과 같다. André et Yvette Delmas, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Mercure de France, 1964 ; Michel Delon, *P.-A. Choderlos de Laclos. « Les Liaisons dangereuses »*, Paris, P.U.F., 1986 ; Marie-Luce Colatrella, “Ce hideux

우여곡절을 겪은 끝에 고전문학의 반열에 오른 라클로의 소설은 그 뛰어난 작품성 덕분에 소설가들 사이에 서한체 양식과 리베르탱 소설을 대표하는 작가로 인식되어 왔다. 그런 까닭에 『위험한 관계』의 영향을 받은 후대 소설들 중에는 서한체 소설이 많고, 혹은 서한체 소설이 아니더라도 편지들이 작품 내에서 중요한 기능을 하는 경우가 많아서 서한체 소설의 발전 과정을 살펴볼 수 있는 중요한 자료들을 제공한다. 연구자는 서한체 소설이 가지고 있는 문학적 기술을 바탕으로 이 작품들 중 일부를 다시 살펴보고 다음과 같이 그 양상들을 정리해보았다.

우선, 1782~1806년 사이에 작품이 출판 직후에 거둔 성공에 힘입어 쏟아져 나온 모방작들은 제외하기로 한다. 이 시기의 모방 작품들은 라클로의 소설처럼 서한체 소설 형식을 취하고 리베르티나주 소설로 분류될 수 있는 내용을 담고 있지만, 문학적 성취와는 전혀 거리가 멀고 곧 잊힐 평범한 작품으로 그치기 때문이다²⁸⁾. 그 후 1840년까지 라클로와 그의 소설은 암흑기를 맞이하다가, 1844년부터 다시 연관관계에 있는 작품들을 찾을 수 있는데 이 시기는 서한체 소설의 암흑기가 시작된다고 하는 시기와 맞물리기에 흥미롭다고 할 수 있다. 이제 몇몇 작품의 예들을 살펴해보도록 하자.

폴 가송 드 몰렌느와 테오필 고티에는 각각 『조르주와 세실 Georges

chef-d'oeuvre”, *Lectures, traductions, illustrations des « Liaisons dangereuses »*. France, Allemagne, Angleterre, 1860-1914, thèse de l'Université Paris IV, 2005. 이 각각의 연구가 가지고 있는 장점을 취하고 부족한 점은 보충하여, 라클로 소설과의 연관이 소설가 혹은 비평가들에 의해 직접 언급된 작품들만을 대상으로 하며, 몇몇 새로운 작품들을 찾아 첨가하여 약 50편의 소설들이 라클로 소설과 맺는 관계를 상세하게 연구했다. Yunsoo Lee, *La postérité des « Liaisons dangereuses » : roman, théâtre, cinéma (1782-2010)*, thèse de l'université Paris IV, 2011. 소설 부분은 p. 21-219.

- 28) 예를 들어 누가레(Nougaret)는 라클로 소설의 모방작 『상황들의 위험 *Le Danger des Liaisons*』(1788)이라는 작품을 쓴 바 있다. 이 작가는 동시대의 레티프 드 라 브르톤느, 사드, 보마르셰와 같은 유명 작가들의 작품을 모방하곤 했다. 피에르 퀴쟁(Pierre Cuisin)은 『러브레이스의 사생아와 메르퇴유 부인의 서녀(庶女) *Le Bâtard de Lovelace et la fille naturelle de la Marquise de Merteuil*』(1806)를 썼는데, 제목이 암시하듯 이 작품은 리차드슨의 『클라리스 할로우』와 라클로의 소설을 모방한 ‘혼종 소설’이다.

et Cécile』(1844)²⁹⁾, 그리고 『죄 없는 방탕아들 *Les roués innocents*』(1847)³⁰⁾에서 리베르티나주를 표방하는 구세대 인물과 로망티즘을 표방하는 신세대 인물을 대립시켜 후자의 승리를 그려냈다. 두 소설은 모두 신문 연재소설이었고³¹⁾, 3인칭 전지적 작가 시점을 취한다. 몰렌느의 작품에서 리블 기사는 마글로트라는 오페라 가수와 더불어 악한 커플을 형성한다. 그들의 목적은 조르주와 세실이라는 젊고 순진한 커플을 헤어지게 하는 것이다. 편지들은 이 목적을 달성하는 도구로 쓰인다. 조르주가 세실에게 진심을 알리는 편지는 중간에서 가로채져 악한들의 손으로 넘어가고 오해로 인해 세실은 다른 사람과 결혼하게 된다. 또한 리블은 마글로트에게 음모를 꾸미는 편지를 보내어 음모를 실행시키고, 쪽지로 세실의 평판을 해치기도 한다. 그러나 조르주가 세실에 대한 절망으로 함께 지내게 되는 라 블랭발이라는 여배우가 리블 기사의 음모가 담겼던 편지에 대해 털어놓음으로써 편지는 거꾸로 진실을 알게 되는 수단이 되고, 조르주는 남편이 죽어 자유롭게 된 세실과 결합한다. 몰렌느의 소설에서 편지들의 기능은 다채롭지만 이미 18세기 서한체 소설들에서 흔히 사용되었던 것들이다. 그에 반해 고티에의 소설에서의 편지들의 기능은 소설의 입체적 구조에 밀접하게 관련되어 훨씬 흥미롭다. 어렸을 때 수녀원에서 함께 자란 두 친구 칼릭스트와 플로랑스는 자라서 운명이 갈린다. 칼릭스트는 좋은 부르주아 가문의 아가씨이고 플로랑스는 어려운 집안 형편으로 사교계의 여자가 된다. 성당에 가는 것 말고는 외부로 나가는 것이 자유롭지 못한 칼릭스트의 상황으로 인해, 어린 시절의 두 친구가 연락할 수 있는 유일한 방법은 비밀스러운 서신 교환이다. 플로랑스는 생제르맹데프레의 성당 의자 등받이에 편지를 숨겨놓음으로써 친구에

29) Paul Gaschon de Molènes, *Georges et Cécile* in *Les Cousins d'Isis*, Paris, W. Coquebert, 1844, p. 1-277. 이 소설은 18기말 리베르티나주의 팽만했던 한 귀족 사교계를 배경으로 한다.

30) Théophile Gautier, *Les Roués innocents*, Paris, Desessart, 1847.

31) 몰렌느의 소설은 '토론 잡지 *Journal des Débats*'에 1843년 11월 1일에서 19일까지 연재되었고, 고티에의 소설은 일간지 '인론 *La Presse*'에 1846년 5월 19일에서 31일까지 연재되었다.

게 편지를 전하고, 칼릭스트는 레모네이드와 꿀 즙을 사용해서 글씨가 보이지 않는 편지를 써서 집 근처 길거리 음악사에게 편지를 창문으로 던진다. 3인칭 시점의 저자는 두 아가씨의 이러한 행위만을 묘사하지 막상 편지 내용은 공개하지 않음으로써 독자들의 궁금증을 불러일으킨다. 소설의 다른 줄기는 칼릭스트와 어렸을 때부터 좋아했던 앙리와 사랑 이야기이다. 순수한 지방 청년이었던 앙리는 파리에 와서 루돌프라는 방탕한 젊은이를 만나서 조금씩 타락하고, 칼릭스트 아버지의 미움까지 사는 바람에 연인인 칼릭스트마저 루돌프에게 빼앗길 지경에 이른다. 두 청년의 다툼이 결투로 이어지고 그 전날 밤, 갑자기 루돌프는 사라진다. 앙리는 플로랑스의 편지 한 통을 받는데, 플로랑스는 루돌프의 정체를 알게 해 주는 서류들도 동봉하여 앙리로 하여금 칼릭스트 아버지에게 가서 자초지종을 알리게 한다. 연극에서의 ‘데우스 엑스 마키나’의 역할을 하는 이 편지 덕분에 앙리는 신뢰를 다시 회복하고 어린 시절부터 좋아해 온 칼릭스트와 결혼하게 된다. 행복한 삶을 영위하던 앙리는 몇 년 후에 부인에게 전달된 플로랑스의 편지를 발견하게 된다. 이 편지에는 칼릭스트가 그 동안 앙리가 루돌프 때문에 온전히 타락하지 않도록 플로랑스에게 보호를 부탁했다는 점, 루돌프가 사라진 것이 사실 플로랑스의 계략 덕분이었다는 것, 무엇보다 플로랑스가 사실은 앙리를 사랑했다는 고백이 담겨 있다. 편지는 에필로그의 역할을 하면서 강한 감동과 여운을 남긴다. 고티에는 ‘서한체 책략 stratagème épistolaire’을 소설에 잘 운용한 영리한 작가이다.

바르비 도르빌리의 3인칭 소설 『나이든 정부 *Une vieille maîtresse*』(1851)³²⁾에는 4명이 쓴 4통의 편지가 존재한다. 소설의 2부는 노르망디에 있는 아르텔 백작부인이 파리에 있는 친구 프로니 자작에게 보내는 편지로 시작한다. 아르텔 부인은 친구인 플레르 부인 그리고 젊은 신혼 부부 마리니와 플레르 부인의 손녀 에르망가르드와 함께 노르망디에 잠

32) Jules Barbey d'Aureville, *Une vieille maîtresse*, Paris, Alexandre Cadot, 3 tomes, 1851.

시 머무르고 있는 중이다. 마리니는 과거에 ‘방탕아, 돈주앙, 러브레이스’로 일컬어졌었는데 순수하게 자신을 사랑하는 에르망가르드를 만나서 완전히 변한 모습을 보인다. 아르텔 부인의 편지는 이러한 변화를 1인칭 시점으로 생동감 있게 전달해준다. ‘느림보 답쟁이 une tortue épistolaire’³³⁾ 프로니 자작은 늦은 답장을 보내는데, 소설의 파리 배경이 되는 생제르맹 포부르의 귀족 사회가 이 결혼에 대해 어떻게 수군거리는지를 전하면서, 마리니의 옛 애인이었던 벨리니 때문에 두 사람의 결혼이 불행해 질 거라고 예고한다. 두 젊은 부부를 보호해주는 역할을 했던 플레르 부인이 파리로 떠나고, 마리니는 자신을 못 잊고 노르망디로 찾아와 쓴 벨리니의 편지를 받고는 위험한 열정의 예감을 갖는다. 스페인계 혈통인 정열적인 여인 벨리니는 마리니가 자신을 보러오지 않자, 피로 쓴 편지를 보내기도 한다. 마리니는 벨리니와 과거에 어떻게 만났는지에 대해 그리고 두 사람간의 치명적인 애정관계에 대해 플레르 부인에게 솔직하게 털어놓으며 조언을 구하는 편지를 쓴다. 마리니의 고민과 고통이 절절하게 담겨 있는 이 편지는 불행히도 플레르 부인이 죽은 후에 도착하여 결국 에르망가르드의 손에 들어간다. 뼈 속까지 귀족적인 우아함과 기개 그리고 강한 자기애를 가지고 있는 에르망가르드는 남편을 사랑하지만, 이런 그릇된 정념을 용서하기까지에는 이르지 못한다. 마리니는 체념한 채, 두 여자 사이에서 오가는 삶을 살아간다. 옥타브 페이웨의 『귀족 카모르 Monsieur de Camors』(1867)³⁴⁾에서도 편지는 비슷한 방식으로 운용된다. 샤를로트는 결혼하기 전 사촌인 카모르를 사랑하여 감정을 고백하지만 거절당하고 부유한 귀족을 만나 캥발롱 후작 부인이 된다. 결혼하고도 그를 못 잊은 후작부인은 우아한 자태, 대담한 언행과 화법으로 카모르를 사로잡는다. 카모르는 이미 정숙하고 순수한 지방 귀족의 딸과 결혼한 상태이면서도 캥발롱 후작 부인과 내연 관계를 맺게 된다.

33) *Ibid.*, t. 2, p. 113. 아르텔 부인이 답장이 안 온다고 불평하자, 플레르 후작부인이 붙여준 별명이다.

34) Octave Feuillet, *Monsieur de Camors*, Paris, Michel Lévy, 1867.

어머니에게서 루소의 사상들을 교육받은 카모르 부인은 어머니에게 쓰는 편지에 자신이 겪는 괴로움과 자신이 보는 파리의 사교계에 대한 성찰을 담아낸다. 한편, 증거를 남기지 않기 위해 편지를 쓰지 않는 것을 원칙으로 삼는 캉발롱 후작 부인은 카모르를 유혹하고 사랑의 맹세를 할 때 괴로 쓴 쪽지를 카모르에게 보낸다. 카모르는 한동안 이 뜨거운 열정에 빠지지만, 결국 한결같은 조용한 정념으로 자신을 사랑하는 부인의 사랑을 깨닫고 방황하게 된다. 치명적인 사랑이 주제인 이 두 소설에서 편지는 다른 등장인물에게 주요 사건을 서술하게 함으로써 화술의 시점을 전환시키거나, 불길한 사건에 대한 복선을 제시하고, 자신이 사랑하는 남자의 사랑을 온전히 갖지 못하는 여인의 괴로운 심정 등을 묘사하는 도구, 혹은 유혹하는 여인의 입장에서는 음모를 꾸미거나 자신의 열정을 과감하게 드러내는 도구로 쓰이면서 소설적 재미를 더해준다.

폴 에르비외의 『상류사회 사람의 눈으로 본 *Peints par eux-mêmes*』(1893)³⁵⁾, 트리스탕 베르나르의 『여자를 좋아하는 두 남자 이야기 *Deux Amateurs de femmes*』(1908)³⁶⁾는 라클로 소설의 모방작이다. 두 소설 모두 작품 전체가 편지로 구성되어 있다. 에르비외는 19세기 말의 풍속을 서한체 장르를 통해 그리면서 라클로 소설이 누렸던 성공을 재현하고자 했고, 실제로도 흥행에 성공한다. 16명의 서신인이 42통의 편지를 교환하는데, 작가가 그리는 사회는 귀족 사회가 가지고 있었던 기품과 우아함을 잃어버린 한 부르주아 사교계이다. 다양한 시점의 편지들을 통해 이 사교계 구성원들의 위선을 보여주려고 한 점은 라클로의 취지와 비슷하다고 할 수 있다. 트리스탕 베르나르의 두 남자 주인공 제롬과 프레데릭은 자신들이 발몽이라고 생각하면서 여자들을 유혹해 왔지만 프레데릭은 이제 알리슨 부인을 만나 사랑을 깨닫고 점점 달라지는 반면, 제롬은 유혹자의 길을 계속 건다가 결국은 불행한 삶을 살게 된다. 두 주인공 사이에서 존재했던 ‘서한 계약 *pacte épistolaire*’은 알리슨 부인이 프레데릭

35) Paul Hervieu, *Peints par eux-mêmes*, Paris, A. Lemerre, 1893.

36) Tristan Bernard, *Deux Amateurs de femmes*, Paris, Ollendorff, 1908.

에게 제롬과의 편지 교환을 막으면서 깨지게 된다. 그러면서 그들의 ‘리베르탱 커플 couple libertin’ 관계 역시 깨진다. 베르나르의 소설은 문학성이 뛰어나지는 않지만 서한체 소설 그리고 리베르티나주 소설에 대한 패러디라고 볼 수 있다. 다른 한편, 아돌프 블로의 작품 『잠시 헤어져 있는 한 부부의 사랑에 관한 이야기 *Histoire Amoureuse de deux conjoints momentanément séparés*』(1896)³⁷⁾ 역시 서한체 소설이다. 떨어져 지내게 된 두 부부가 서로에게 편지를 보내면서 자신들이 벌이는 사랑의 모험담을 나누는 이야기이다. 풍속의 자유를 추구하는 19세기식 리베르티나주를 보여주며, 베르나르의 소설처럼 서한을 통해 ‘동지관계 complice’를 맺고 있는 리베르탱 커플의 이야기라고 할 수 있다.

발레리 베르니에의 『오늘날의 위험한 관계와 다른 이야기들 *Les Liaisons dangereuses d'aujourd'hui et autres histoires*』(1884)³⁸⁾과 마르셀 프레보의 『여자들의 편지들 *Lettres de femmes*』³⁹⁾(1892)은 다채로운 콩트들을 모은 ‘중편 소설집 recueil de nouvelles’인데 그 안에 여러 가지 문학 장르를 섞고 있다. 전체 25개의 이야기를 담고 있는 베르니에의 작품은 연극 대화 형식으로 된 5편의 이야기, 편지 형식을 띤 3편의 이야기, 편지를 담고 있는 2편의 산문 등으로 구성되어 있다. 20개의 이야기로 구성되어 있는 마르셀 프레보의 작품은 제목을 따라서 편지가 우세하다. 편지글이 아닌 경우를 보면, 「순진한 두 아가씨들」은 수녀원의 두 젊은 아가씨들의 대화를 연극 형식으로 서술했고, 거기에 갓 결혼한 친구 마르그리트의 편지가 담겨 있다. 「시문의 일기」는 시문의 2년간의 삶을 요약하는 5일에 걸쳐 쓰인 일기로 구성되어 있고, 「혼령」은 열흘에 걸쳐 쓴 며칠의 일기를 모은 글이다. 당대에 흥행을 거두었던 프레보 작품의 매력은 독립적인 각 에피소드에 묻어나는 발신인과 수신인 혹은 일

37) Adolphe Belot, *Histoire amoureuse de deux conjoints momentanément séparés, stations de l'amour, lettres de l'Inde et de Paris*, Pondichéry, 1896.

38) Valéry Vernier, *Les Liaisons dangereuses d'aujourd'hui et autres histoires*, Paris, E. Dentu, 1884.

39) Marcel Prévost, *Lettres de femmes*, Paris, A. Lemerre, 1892.

기의 저자들이 내는 다양한 목소리, 즉 다양한 글쓰기에 있다고 할 수 있을 것이다.

유미주의 작가로 널리 알려져 있는 레미 드 구르몽의 『한 여자의 꿈 *Le songe d'une femme*』(1899)⁴⁰⁾은 전체가 서한체 소설인데, 편지교환을 통해 주변에 해악을 끼치고 결국 도덕적으로 처벌받는 리베르티나주 대신, 반도덕주의와 심미적 에로티즘을 내세우는 리베르티나주를 보여준다. 작가가 서한체 소설에 진실성을 주려는 방식은 독특한데, 각 인물은 정성스럽게 편지를 쓴 날짜와 장소를 매번 표기하는 것은 물론 그들의 사인은 ‘복제 fac-similé’되어 출판되었다. 마지막을 장식하는 메시지들은 더 이상 편지가 아니라 약자로 표시되는 전보 형식으로 되어 있어 소설이 가지고 있었던 꿈과 현실 사이의 몽환적이고 신비스러운 분위기를 강조한다.

이제 1970년 이후의 몇몇 소설들을 살펴보자⁴¹⁾. 네덜란드 여류작가 헬라 세라이아 하스가 1976년에 출간한 『어떤 위험한 관계. 헤이그에서의 편지들 *Une Liaison dangereuse, Lettres de la Haye*』⁴²⁾는 18세기 인물인 메르퇴유 부인이 미래의 한 독자, 그 독자가 되는 20세기의 여류 소설가 사이에 나누는 가상의 편지 교환이 작품의 형식이다. 작가는 메르퇴유 부인을 실제 존재했던 인물로 만듦으로써 18세기의 인물을 현재화시키고 작품에 현실성을 부여하며, 서한체 소설의 장점을 살려 여성 화자

40) Rémy de Gourmont, *Le Songe d'une femme*, Paris, Société du Mercure de France, 1899.

41) 20세기 전반부와 60년대를 건너뛰는 이유는 이 사이에 서한체 소설이 존재하지 않아서가 아니다. 라클로 소설의 후속작 중, 이 시기에 리베르티나주 소설은 있지만, 언급할 만한 적당한 서한체 소설은 없기 때문이다. 한편, 라클로 소설의 수용사에서 소설뿐만 아니라, 연극 작품들, 영화 개작들도 모두 통틀어 볼 때, 작품들이 세기 말과 세기 초에 집중되어 있음을 확인할 수 있는데 이는 라클로의 작품이 프랑스 혁명 직전에 위치해 있고, 한 세기를 마감하는 작품으로서 상징 지워져 있는 사실과 무관하지 않을 것이다.

42) Hella Serafia Haasse, *Une Liaison dangereuse, Lettres de La Haye*, Paris, Seuil, 1976; 1994. 안-마리 드 보스-디에즈(Anne-Marie de Both-Diez)가 네덜란드어에서 불어로 번역했다.

의 목소리를 부각시킨다. 로랑 드 그래브는 『나쁜 부류 *Le mauvais genre*』(2002)⁴³⁾에서 메르퇴유 부인의 시각을 유지한 채 현대적 언어로 라클로 소설을 다시 쓴다. 작가는 서한체 소설과 마찬가지로 화자의 내밀한 속내를 보여주는 데 적합한 일기 형식을 택한다. 동성애자 작가는 자신을 메르퇴유 부인과 동일시하면서, 그리고 자신의 정체성을 그녀 안에서 찾으면서 두 사람간의 ‘새로운 계통’을 소설을 통해서 확립한다. 라클로 소설의 변용시도는 청소년 대상의 작품에서도 나타난다. 사라 코엔스칼리는 『위험한 접속 *Les connexions dangereuses*』(2002)⁴⁴⁾에서 서한체 소설의 현대적 변용이라고 할 수 있는 이메일 교환을 통해 청소년의 사랑 게임을 그린다. 라클로 소설을 고등학교에서 배웠던 세대인 1983년 생 까미유 드 페레티의 『잔인한 우리들 *Nous sommes cruels*』(2006)⁴⁵⁾ 역시 서한체 소설 장르를 취해 현대 사회에서 더욱 다양하게 진화된 사람들 간의 의사소통 방식을 보여준다. 이 작품은 청소년들에게 전이된 리베르티나주를 보여준다. 두 남녀 주인공은 서로를 발몽과 메르퇴유로 부르고 그들에게 라클로의 소설은 ‘우리들의 경전 *notre Livre*’으로 간주된다.

라클로 소설과는 특별한 관계가 없지만, 작가들이 라클로의 영향을 언급하는 다음의 두 소설 역시 서한체 소설의 변형 양상을 잘 보여준다. 노엘 르바의 소설 『에피나 *Effina*』(2009)⁴⁶⁾와 베로니크 타캥의 소설 『인터넷망 소설 *Roman du réseau*』(2011)이 그러하다. 노엘 르바의 작품은 편지를 아무런 형식이나 인용부호도 없이 3인칭 시점 소설에 갑자기 끼워 넣어 시점의 전환을 효과적으로 수행하는 동시에 이야기의 불연속성이나 주인공의 정신적 공허를 편지가 보여주는 ‘나’의 시점을 통해 표현하는 기법으로 누보로망을 연상시킨다. 베로니크 타캥의 소설은 등장인물들이

43) Laurent de Graeve, *Le Mauvais Genre*, Paris, Édition du Rocher, 2000.

44) Sarah Cohen-Scali, *Connexions dangereuses*, Paris, Flammarion, 2002.

45) Camille de Peretti, *Nous sommes cruels*, Paris, Stock, 2006

46) Noëlle Revaz, *Effina*, Paris, Gallimard, 2009.

네트워크상에서 교환하는 대화를 통해 사건이 전개되며, 저명한 온라인 저널 ‘메디아파르 Mediapart’에 연재되었다⁴⁷⁾. 작가가 미리 선정한 독자 그룹의 반응이 소설 내용에 적용된다는 점도 특이하다고 할 수 있다.

이상으로 19세기 현대 서한체 소설의 변형 양상에 대해 라클로 소설과 영향 관계에 있는 소설들 중 서한체 소설의 문학적 기술을 살펴볼 수 있는 몇몇 소설들을 간단히 살펴보았다. 앞서 언급했던 에르테크제스 칼로 크리츠티나는 연구에서 우리와 비슷한 시기의 작품들을 다루었다. 저자는 1884-2000년 사이에 출간된 60여 편의 서한체 소설을 연구했는데, 서한체 소설의 정의, 용어, 분류에 관해 문제를 제기하며 기존의 서한체 소설들을 검토하고 현대 서한체 소설을 19세기말과 20세기로 나누어 정리하고 분석한다. 이 연구 역시 19세기 이후의 서한체 소설의 목록을 제시해준다는 점에서 의의가 있으며, 서한체 소설이 전통을 계승하고 변용의 과정을 거치면서 진보해왔다는 것을 입증해주는 자료이다. 트리스탕 베르나르, 레미 드 구르몽, 폴 에르비유, 마르셀 프레보 등 우리가 언급한 작가들의 작품들, 유르스나와 같은 저명한 작가의 작품도 다루고 있다.

서한체 소설의 ‘잔재’를 주장하는 또 다른 연구⁴⁸⁾는 베르나르 브레의 논문이다. 그는 『20세기 프랑스 서한체 소설의 변형』(1977)⁴⁹⁾에서 서한체 소설, 편지가 포함된 팜플렛, 에세, 누벨, 모음집 등을 연구한다. 그의 연구는 서한체 양식이 여러 장르에서 응용되고 있고, 내용면에 있어서 서

47) 메디아파르에 2011년 7월 1일에서 8월 26일 사이 매주 금요일에 연재되다가 나중에 책으로 출간되었다. Véronique Taquin, *Roman du réseau*, préface de Laurent Loty, Editions Hermann, 2012.

48) 이에 대한 다른 연구로 프랑수아 요스트의 논문을 들 수 있는데, 그는 『장르의 진화 : 서양편지문학에서의 서한체 소설』(1968)에서 18세기 이후의 서한체 소설에 대해 프랑스뿐만 아니라 다른 유럽 국가에서 출간된 작품들도 연구한다. 이 방대한 연구에서 저자는 서한체 양식이 갖고 있는 화술을 중점적으로 연구하고 서한체 장르가 18세기 이후로 쇠퇴한 이유에 대해 규명한다. 그런데, 이런 연구방향과 서한체 소설에 대해 정의를 내리기보다는 이 장르를 ‘일종의 기술 une technique’로 규정하는 저자의 견해는 우리의 연구와는 거리가 있다.

49) Bernard Bray, « Transformation du roman épistolaire au XXe siècle en France », *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° 1, Heidelberg, 1977, p. 23-39.

정성의 표현에서부터 기존 작품의 패러디에 이르기까지 다양한 방식으로 문학 생산에 기여하고 있다는 사실을 확인한다. 특히, 그는 현대 서한체 소설의 변형(變形) 혹은 이형(異形)을 조사하여 여러 분류 기준을 제시하고 작품의 예를 든다. 예를 들면 ‘부분적 서한체소설 (roman partiellement épistolaire)’, ‘가상의 수신자 (destinataire inventé)’, ‘단음성 체제 (système monodique)’, ‘자아에 대한 탐구 (quête du Moi)’, ‘편지 모음집 (recueils de lettres)’, ‘전화 소설 (roman téléphonique)’, ‘엽서들 (cartes postales)’, ‘해지를 곁들인 서한체 소설 (roman épistolaire avec commentaire)’ 등 서한체 소설 범주에 속하는 작품들에 대해 흥미로운 분류 기준을 제시한다.

베르나르의 연구는 우리가 읽고 제시했던 작품들의 서한체 양상들과 맞물려 있다. 예를 들어 헬라 아스의 소설의 메르퇴유 부인은 저자가 창조한 ‘가상의 수신자’이고 메르퇴유 부인에게 여러 가지 문학적 견해를 붙여서 답장하는 저자의 분신, 현대를 살아가고 있는 여류 소설가는 ‘해지를 곁들인 서한체 소설’의 종류를 충족시키는 인물이다. 19세기의 일기체 소설 그리고 로랑 드 그레브의 작품 같은 경우는 ‘단음성 체제’와 ‘자아에 대한 탐구’를 보여주는 예이다. 전체가 편지들로 되어 있는 여러 작품집이 ‘편지 모음집’의 예를 보여주었고, 코엔-스칼리, 까미유 드 페레티, 베로니크 타캥 같은 작가들이 이메일, 메시지, SNS 등의 운용을 통해 ‘전화 소설’, ‘엽서들’과 같은 서한체 소설의 변형 양상의 예를 보여주었다.

5. 결론을 대신하여

대부분의 문학사에서 서한체 소설은 17세기에 태동하여 18세기 한 세기를 풍미하고 그 이후에는 사라진 장르로 언급되고 있다. 연구자는 서한체 소설이 그 이후에도 지금까지도 계속해서 실행되고 있는 장르이고

프랑스 문학사에서 더 중요하게 자리매김이 되어야 한다는 생각에서 서한체 소설의 역사에 대해 고찰해 보았다.

서한체 소설은 편지와 소설이라는 2개의 오랜 역사를 가진 장르가 결합되었으며 17세기 후반 이후로 많은 굴곡을 거쳐 문학적 장르로 인정받게 되었다. 그러나 19세기 이후로는 독립적인 문학 장르로 주목을 별로 받지 못한 것이 사실이다. 연구를 하면서 우리는 이러한 현상이 사실상 소설장르에 대한 논란이 끝나는 시기와 맞물린다는 것을 생각할 수 있었다. 소설 장르가 명실상부하게 문학 장르로 확실히 자리 매김을 한 19세기에는 더 이상 서한체 소설에 대한 논란이 있을 필요가 없어졌으며 이제 ‘서한 장르’와 같은 폭넓은 개념 그리고 ‘서한적 기술’과 같은 문학적 기교의 용어가 남게 된 것이 아닐까 생각된다. 서한체 소설의 ‘쇠퇴’, ‘사장’을 언급한 문학 비평가들도 이러한 점을 부인한 것은 아니었을 것이다.

17~18세기에 가지고 있었던 소설에 대한 엄중한 미적·도덕적 기준들, 시대적 상황과 독자들의 현실성에 대한 취향이 서한체 소설이라는 특정 장르를 탄생시켰다. 그 후, 서한체 소설의 다양하고 폭 넓은 양상들이 현대 소설에 접목되는 양상은 편지라는 ‘장르’ 혹은 ‘형식’이 고대에서부터 17세기까지 자유롭고 풍성하게 글쓰기에 운용되어 왔던 것과 오히려 더 닮아 있다. 또한 서한체 소설이 작금에 이르기까지 문학적 양식으로 남아 있을 수 있었다면 그것은 이런 전통적 성격들 뿐 아니라, 서한체 소설이 소통의 문학이기에 가능한 점도 있었을 것이다. 서한체 소설에서 나타나는 편지들의 가장 중요한 기능이 사교적 기능이었다는 것을 잊지 말아야 한다. 18세기 귀족 사교계에서 편지는 대화를 제외하고는 의사소통의 가장 중요한 수단이었다. 이런 맥락에서 다양한 사회적 네트워크를 형성하는 새로운 소통 수단들이 매 시대마다 편지를 대신한다. 이런 점에서 ‘서한(문)’, ‘서한체 소설’은 사라질 수 없는 문학 장르이다.

한편, 현대 소설에서 서한체 소설의 잔재 양상은 20세기와 21세기 문학의 경향과도 관련이 있다. 20세기 이후 문학의 커다란 경향은 소설양

식의 틀이 와해되어 가고 있다는 것이다. 그러나 그 내용을 자세히 보면, 작가들이 온전히 새로운 창작품을 만들어낸다고보다는 오히려 형식적·내용적 측면에서 기존 장르들을 병합시키거나 변형시키는 경우가 많다. 다시쓰거나 상호텍스트성에 대한 연구가 활발하게 이루어지고 있는 것은 이러한 문학 경향을 여실히 반영하는 것이다. 많은 걸작들을 낳았던 서한체 소설들은 현재까지도 차용, 모방, 영감의 대상이 되며, 편지들은 다양한 형태로 변형되어 소설 창작의 기술적인 면에서 활용된다.

본 연구는 서한체 소설이 지금까지도 문학가들에 의해 활발하게 운용되고 있는 장르라는 것을 밝히려는 문제의식으로 시작했지만, 결국 서한체 소설의 역사와 관련된 내용의 광범위함으로 인해 아주 지극히 미미한 연구, 즉 일고에 그칠 수밖에 없게 되었다. 서한체 소설의 역사 및 양상 연구는 하나의 논문으로 정리될 수 있는 단순한 연구가 아니다. 서한체 소설의 기원을 보다 상세하게 설명하기 위한 중세 문학과 르네상스 시기의 문학적 담론과 특징들에 대한 이해, 17~18세기 소설의 역사, 서한체 소설의 역사와 관련지어 잘 알고 설명해야 할 수많은 작품들, 서한체 소설과 관련된 다양한 불어 용어의 한국어 번역 문제, 현대 서한체 소설 연구의 시기 및 작품 선정 문제, 주요 개별 작품에 대한 상세한 연구 등 해결해야 할 과제들이 많이 있다. 한 세기의 영화만을 누리고 사라진 고전 장르가 아닌 현재까지도 계속 창의적이고 실험적인 방식으로 실행되고 있는 문학 장르로서의 서한체 소설 연구에 대한 근원적이고 폭 넓은 연구가 진행되어야 할 것이다.

참고문헌

1. 언급된 소설 텍스트

- BALZAC, Honoré de, *Les Mémoires de deux jeunes mariées*, Paris, Gallimard, 1969.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Une Vieille Maîtresse*, Paris, Alexandre Cadot, 3 Tomes, 1851.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre François Ambroise, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1979.
- FEUILLET, Octave, *Monsieur de Camors*, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.
- GASCHON DE MOLÈNES, Paul, « Georges et Cécile » in *Les Cousins d'Isis*, Paris, W. Coquebert, 1844, p. 1-277.
- GAUTIER, Théophile, *Les Roués innocents*, Paris, Desessart, 1847.
- GOURMONT, Remy de, *Le Songe d'une femme*, Paris, Société du Mercure de France, 1899.
- GRAEVE, Laurent de, *Le Mauvais Genre*, Paris, Édition du Rocher, 2000.
- GUILLERAGUES, Gabriel Joseph de Lavergne, *Lettres portugaises*, présentations, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Alain Brun, Paris, Flammarion, 2009.
- HAASSE, Hella Seraña, *Une Liaison dangereuse. Lettres de La Haye*, Paris, Seuil, 1976.
- HERVIEU, Paul, *Peints par eux-mêmes*, Paris, A. Lemerre, 1893.

- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *Lettres persanes*, Paris, Pocket, 1989.
- PERETTI, Camille de, *Nous sommes cruels*, Paris, Stock, 2006.
- PREVOST, Marcel, *Lettres de femmes*, Paris, A. Lemerre, 1892.
- RICHARDSON, Samuel, *Histoire de Clarisse Harlowe*, traduit par l'abbé Prévost, édition présentée, établie et annotée par Shelly Charles, Paris, Éditions Desjonquères, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- VERONIQUE, Taquin, *Roman du réseau*, préface de Laurent Loty, Editions Hermann, 2012.
- VERNIER, Valéry, *Les Liaisons dangereuses d'aujourd'hui et autres histoires*, Paris, E. Dentu, 1884.
- 『포르투갈 수녀의 편지/헨리 부인의 편지』, 기유라그/이자벨 드 샤리에르, 이봉지 역, 지식을 만드는 지식, 2011.

2. 서한체 소설 연구

- 『비교문학 어떻게 할 것인가』, 이브 슈브렐 지음, 박성창 옮김, 서울, 민음사, 2002.
- BEUGNOT, Bernard. « Débats autour du genre épistolaire: réalité et écriture », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 74, 1974, p. 195-203.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972.
- BRAY, Bernard, « Transformation du roman épistolaire au XXe siècle en France », *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° 1, Heidelberg, 1977, p. 23-39.

- CALAS, Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996.
- DAY, Robert-Adams, *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.
- FELLOWS, Otis, « Naissance et mort du roman épistolaire français », *Dix-huitième siècle*, Vol. 12, 1977, p. 17-38.
- GIRAUD, Yves, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France. Des origines à 1842*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1995.
- GRASSI, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
- HERMAN, Jan, *Le mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Rodopie, Amsterdam, Leuven University Press, 1989.
- JOST, François, *L'évolution d'un genre : le roman épistolaire, Essais de littérature comparée*, Fribourg, Suisse, Ed. Universitaires, 1968, t II, p. 89-179.
- KRISZTINA, Értekezès Kaló, *Romans épistolaires de langue française depuis la fin du 19e siècle*, thèse de doctorat, université de Debreceni en Hongrie, 2004.
- MAY, Georges, « La Littérature épistolaire date-t-elle du dix-huitième siècle ? », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Vol. 56, 1967, p. 823-844.
- OMACINI, Lucia, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2003.
- OUELLET, Real, « La Théorie du roman épistolaire en France au XVIIIe siècle », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, V. 89, 1972, p. 1209-1227.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essais sur les structures*

- littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- SHOWALTER, English, Jr. *The Evolution of the French Novel, 1641-1782*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
- SINGER, Godfrey Frank. *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1933.
- THELANDER, Dorothy R. *Laclos and the Epistolary Novel*. Genève, Droz, 1963.
- VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, P.U.F., « Littératures modernes », 1979.

3. 개별 작품 연구

국내 연구

- 롤랑 부르뇌프, 레알 윌레 공저, 『현대소설론』, 김화영 편역, 현대문학, 1996.
- 윌리엄 케니, 『소설번역론』, 엄정옥 역, 이리, 원광대학교출판부, 1980.
- 윤기환, 「Samuel Richardson과 書翰體 小說」, 『内外文化』, vol. 2, 1972, p. 11-21.
- 조현실, 「서한체 소설의 서술 책략. 『위험한 관계』의 경우」, 이화여자대학교, 1990.
- 채림, 「서한체 소설의 시점에 관한 고찰. *Nouvelle Héloïse*를 중심으로」, 이화여자대학교, 1988.

국외 연구

- AUDOUARD, Olympe, *Silhouettes Parisiennes*, Paris, C. Marpon et E.

Flammarion, 1883.

BEZIAU, Roger, « Une imitation des *Liaisons dangereuses* en 1843 : *Georges et Cécile* de Paul Gaschon de Molènes », in *Laclos et le libertinage*, Paris, P.U.F., 1983, p. 265-274.

CARCASSONNE, Manuel, « La fuite en Hollande de l'Eve satanique... », *Le Figaro*, 26 janvier 1995.

CHUNG, Ye-Young, « *Mémoires de deux jeunes mariées* : paroles au féminine », *L'Année balzacienne*, 6, 2005.

COLATRELLA, Marie-Luce, « *Ce hideux chef-d'oeuvre* ». *Lectures, traductions, illustrations des « Liaisons dangereuses »*. France, Allemagne, Angleterre, 1860-1914, thèse de l'Université Paris IV, 2005.

DELMAS, André et Yvette, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Mercure de France, 1964.

DELON, Michel, « Le succès actuel des *Liaisons dangereuses* ou la mise à l'épreuve des Lumières », *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, n° 11, novembre 1998, p. 109-115.

DELON, Michel, *P.-A. Choderlos de Laclos. « Les Liaisons dangereuses »*, Paris, P.U.F., 1986.

DETALLE, Anny, « Barbey d'Aurevilly disciple de Laclos dans *Une Vieille Maîtresse?* », in *Le Génie de la forme*, Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 461-466.

EZINE, Jean-Louis, « Rencontre avec Hella S. Hasse. La brigade des stupres », *Le Nouvel observateur*, 5 novembre 1995.

FERNIOT, Christine, « Roman. Noëlle Revaz », *Télérama*, n° 3119, 21 octobre, 2009.

GRAEVE, Laurent de, « *Le Mauvais genre*, Laurent De Graeve », *Tels Quels*, Bruxelles, n° 197, septembre 2001, p. 5.

- HERMAN, Jan, « Un personnage en quête d'auteur. Sur quelques suites romanesques des *Liaisons dangereuses* », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 885-886, janvier-février 2003, p. 128-147.
- LEE, Bongjie, *Le roman à éditeur, La fiction de l'éditeur dans « La Religieuse », « La Nouvelle Héloïse » et « Les Liaisons dangereuses »*, Berne, Peter Lang, 1989.
- LEPAPE, Pierre, « Le retour aux sources », *Le Monde*, 13 janvier 1996.
- LORET, Éric, « Revaz communiquant », *Libération*, 3 septembre 2009.
- LOTY, Laurent, « Le premier grand roman réticulaire et alterréaliste du 21e siècle », *Médiapart*, 3 novembre 2011.
- MEUDAL, Gérard, « Hella, agent de liaison », *Libération*, 12 janvier 1995.
- MONTEGUT, Émile, « M. de Camors », *Revue des deux Mondes*, t. 73, janvier-février 1868, p. 497-510.
- PRÉVOST, Marcel, « Paul Hervieu. Se connaître », *Le Figaro*, 4 avril 1909, in *Marcel Prévost et ses contemporains*, Paris, Éditions de France, 1943, t. 1, p. 228-230.
- RACHILDE (pseudonyme de Marguerite Eymery), « Le Songe d'une femme », *Mercure de France*, t. 32, octobre-décembre 1899, p. 758-759.
- REDMAN, Ben Ray, « Gourmont apes Laclos », *New York Herald Tribune* (Books), sunday, 8 january, 1928, p. 15.
- SETH, Catriona, « Genre et gender : Des *Liaisons dangereuses* (1782) au *Mauvais genre* (2000) », in *D'un genre littéraire à l'autre*, sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 163-177.
- SEYLAZ, Jean-Luc, « *Les Liaisons dangereuses* » et la création romanesque chez Laclos, Genève, Droz, 1965.

〈Résumé〉

Réflexion sur l'origine, l'essor, le déclin et la persistance du roman épistolaire en France.

Sans remonter à l'origine lointaine de l'histoire des 'lettres', celle du roman épistolaire, dit-on, remonte aux *Lettres portugaises* (1669) de Gabriel de Guilleragues. Depuis, ce genre a connu des chefs-d'oeuvres comme les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, *Paméla* (1740) et *Clarisse Harlowe* (1751) de Richardson, romancier anglais, puis *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) et *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. Par ailleurs, cette forme littéraire a dominé la deuxième partie du XVIII^e siècle tandis que la première partie de ce siècle a été marquée par la prédominance du roman-mémoires. Toutefois, on croit souvent que ce genre 'a disparu' après le succès du roman de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842). Or, comme Értekezès Kaló le confirme, "le genre du roman épistolaire n'a jamais disparu complètement" et il a donné "une production étonnamment abondante et variée au 20^e siècle." Nous sommes de cet avis et nous avons cru important de retracer brièvement l'histoire de ce genre littéraire et de contribuer à en établir la preuve.

Dans la première partie, nous avons succinctement parcouru la 'préhistoire' du roman épistolaire et examiné sa définition. L'objectif était de savoir par quelles démarches un ensemble ou un recueil de lettres peut mériter le nom de roman. Le roman par lettres est caractérisé par la rencontre de deux genres différents : la lettre et le récit fictif. Il n'est pas possible de séparer ces deux éléments et en conséquence, leurs

composantes propres ont constitué et enrichi le roman épistolaire.

Dans la deuxième partie, consacrée à retracer l'évolution de ce genre, nous avons examiné comment il a pu prendre son autonomie en tant que tel, les causes du succès de cette forme littéraire et sa grande diversification. Puis nous avons étudié quelques chefs-d'œuvre qui ont su garantir et promouvoir ce genre comme une forme littéraire. Après cette période de gloire, le genre connaît un déclin indéniable. Otis Fellows affirme abruptement que "la seule direction que pouvait prendre le genre était le déclin progressif après le succès des *Liaisons*."

Afin de montrer que le roman épistolaire a survécu jusqu'à aujourd'hui, nous nous sommes ensuite attachée à examiner une liste de 'romans épistolaires' qui ont été écrits dans le sillage des *Liaisons dangereuses*. Nous avons pu constater que les romanciers modernes n'ont pas cessé de pratiquer la forme épistolaire et ont su trouver divers moyens pour moderniser ce genre. Si l'on doit admettre que le roman épistolaire est devenu 'obsolète' après le XVIIIe siècle, comme l'indiquent des critiques littéraires, on peut tout au moins affirmer que la technique épistolaire a subsisté. Ainsi, nous pouvons parler de la persistance de ce genre qui n'a jamais été oublié, qui a été pratiqué et qui a connu des évolutions. Il se rencontre toujours parmi les romans modernes, exploité par des écrivains sous des formes variées.

주 제 어 : 서한체 소설 roman épistolaire, 문학 장르 genre littéraire,
문학 형태 forme littéraire, 서한체 기술 technologie
épistolaire, 편지들 lettres, 기유라그 Guilleragues

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

La fascination de la mort chez Alain-Fournier - essai de démystification -

Lee Jae-wook
(Université Kyung Hee)

Table des matières

Introduction
1. La noyade
2. L'âme et le corps
3. Le sens de la mort, le sens de la vie
Conclusion

Introduction

« Il y a en effet dans la pensée de Fournier, dit Clément Borgal, comme un goût et une fascination de la mort ; presque une affection¹⁾ ». Dans les lettres d'Alain-Fournier à sa famille et à ses amis, l'évocation, directe ou indirecte, de la mort est effectivement particulièrement fréquente. « Je choisis, écrit-il par exemple à Jacques Rivière, entre les instants ceux qui sont marqués de la grâce.

1) Borgal (Clément), *Alain-Fournier*, Paris, Editions Universitaires, 1955, p. 190.

Je cherche la clef de ces évasions vers les pays désirés - et c'est peut-être la mort, après tout²⁾. » Ce passage a souvent été cité par les critiques et les biographes comme s'il était révélateur d'une tentation mystérieuse qui habitait Fournier, voire pour auréoler d'un mystère le jeune écrivain tombé au front au tout début de la Première Guerre mondiale. Ariane Charton le met en effet en tête du chapitre « La guerre, la mort » de sa biographie d'Alain-Fournier³⁾. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce fameux passage, de le replacer dans le contexte et de l'interpréter à l'échelle tout à fait humaine.

Michel Guiomar, qui, dans son livre *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, cite l'affirmation de Borgal reproduite ci-dessus, s'intéresse, quant à lui, aux éléments funestes dans le seul et unique roman d'Alain-Fournier. Selon lui, ce livre est « un roman perpétuellement hanté par la Mort⁴⁾ ». Autant dire que son auteur le fut également. Or, si Guiomar renvoie l'origine de cette hantise à un traumatisme de Fournier quand il a quitté sa maison natale de la Chapelle-d'Angillon à l'âge de quatre ans pour aller rejoindre son père instituteur qui venait d'être nommé à Marçais, sa thèse ne tient plus depuis que Jean Loize a démontré l'inexactitude de la chronologie sur laquelle est basée cette interprétation : en réalité, lorsque Fournier naît le 4 octobre 1886, son père commence déjà à enseigner à l'école de Marçais et peu après sa naissance, le nouveau né et sa mère l'y rejoignent⁵⁾. L'enfant est alors trop petit pour être

2) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* II, Paris, Gallimard, 1926, p. 303.

3) Charton (Ariane), *Alain-Fournier*, Paris, Gallimard, 2014, p. 335.

4) Guiomar (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1964, p. 71.

traumatisé par la perte de sa maison natale. Les images macabres qui sont effectivement partout présentes dans le roman d'Alain-Fournier - tant et si bien que Guiomar a été amené à dire que « [l]e paysage du *Grand Meaulnes* est un paysage de la Mort⁶⁾ » - sont donc à interpréter autrement que comme le signe d'une obsession de l'auteur liée à ce traumatisme supposé. En fait, s'agit-il là de la trace d'une hantise ou du fruit d'une invocation ? Tout comme aux Muses, l'écrivain aurait pu faire appel à Thanatos pour sa création littéraire.

Rappelons qu'Alain-Fournier, Henri Fournier de son vrai nom⁷⁾, n'avait, par son physique et par son tempérament, rien de commun avec son double romanesque, François Seurel, un garçon chétif et timide. Au contraire, il « fut toute sa vie robuste et bien portant⁸⁾ », témoigne Rivière, son meilleur ami et son beau-frère. Fondé sur différents témoignages, Emile Rideau, quant à lui, le décrit comme un homme inspirant une grande vitalité : « De ses origines paysannes, Henri Fournier tenait un fonds de santé solide, une ivresse de vie et de bonheur, une source de fraîcheur et de rajeunissement⁹⁾. » Un tel homme a-t-il pu être aussi « perpétuellement hanté » par une pensée funeste, voire fasciné par la mort ? Ceux qui, eux, avaient été

5) Loize (Jean), *Alain-Fournier, sa vie et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968., pp. 12-17.

6) Guiomar (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, *op. cit.*, p. 71.

7) Né Henri Alban Fournier, il signe pour la première fois "Alain-Fournier" son article, *Le Corps de la femme*, paru en 1907 dans *La Grande Revue*. Il aurait adopté ce demi-pseudonyme pour éviter la confusion avec un célèbre sportif de l'époque, Henry Fournier, cycliste.

8) Rivière (Jacques), "Alain-Fournier par Jacques Rivière", in *Alain-Fournier, Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, Paris, Gamier, 1986, p. 4.

9) Rideau (Emile), *Comment lire Alain-Fournier*, Paris, Les Etudiants de France, 1946, p. 13.

fascinés par le destin d'un écrivain-météore, notamment les premiers critiques et biographes d'Alain-Fournier qui ne disposaient pas encore de toutes les informations concernant sa vie, se sont peut-être trompés sur les évocations funèbres dans les écrits intimes de l'auteur du *Grand Meaulnes* et sur les « présences de la Mort » dans son roman pour reprendre les termes de Guimar. Dans cet article, nous allons argumenter que c'était *par besoin*, tant existentiel qu'esthétique, que le jeune Fournier, pourtant ivre de vie, a exploré sa propre mort par anticipation.

1. La noyade

On peut ne pas s'en apercevoir à la première lecture ; mais à relire *Le Grand Meaulnes* dans le but précis qui a été celui de Guimar, on s'étonne effectivement avec lui d'y retrouver tant de morts. Et si le décès d'Yvonne de Galais, l'héroïne du roman, est doté d'une signification profonde, il y en a bien d'autres qui, quant à elles, sont anodines ou « importantes, selon Guimar, en raison même du manque total d'intérêt qu'elles ont à l'égard de l'intrigue¹⁰⁾ ». Par exemple, au moment de rendre visite à la tante Moinelle, François Seurel, le personnage-narrateur, rappelle que celle-ci, veuve, a aussi perdu tous ses enfants et il évoque le dernier de tous, Ernest, qu'il a bien connu. « [Q]ue nous importe, dit Guimar, la mort de ce cousin de Seurel en regard de celle d'Yvonne de Galais¹¹⁾ ? » Puis, dans une

10) Guimar (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 86.

11) *Ibid.*

confusion entre auteur et narrateur, il affirme sous forme de question rhétorique : « Si l'auteur en parle, n'est-ce pas qu'il est sollicité par une présence invisible qui le hante de page en page¹²⁾ ? » Dans cette perspective, une autre mort anodine dans le roman mérite, quant à elle, d'être regardée de plus près.

Il s'agit de la mort d'un frère de Meaulnes, dont Guimar dit tout simplement que « ce disparu hante la mère qui en parle dès la première phrase¹³⁾ ». Mme Meaulnes, qui est venue mettre son fils en pension chez les Seurel, fait effectivement savoir, entre autres, qu'elle a perdu le cadet de ses deux enfants, mais non « dès la première phrase ». On a donc encore moins le droit de dire que ce disparu la « hante ». Quoiqu'il en soit, il est vrai que cette mort n'a aucune importance par rapport à l'intrigue du roman. Que Meaulnes eût un frère ou non, cela importe peu aussi pour ce qui concerne le déroulement de l'histoire.

Notons cependant que la cause du décès du frère de Meaulnes est assez floue. Ce personnage, qui se réduit à un nom, Antoine, est « mort un soir au retour de l'école, pour s'être baigné avec son frère dans un étang malsain¹⁴⁾. » Mme Meaulnes nous laisse entendre qu'il est mort d'une maladie qu'il avait attrapée dans cette eau malsaine. Mais comment son frère, qui s'était baigné dans le même étang, a-t-il pu éviter le même sort ? Le mal dont Antoine a été touché était fatal, puisqu'il est mort le soir même. Pour « tuer » l'un des deux frères qui se sont aventurés dans l'étang, le romancier aurait

12) *Ibid.*

13) *Ibid.*

14) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 162.

normalement dû imaginer une noyade. Pourquoi n'a-t-il pas opté pour cette solution ? A ce sujet, nous formulons une hypothèse.

La mort d'Antoine, quelque peu invraisemblable ou mystérieuse, semble venir d'une réminiscence de l'auteur. Rappelons que dans son enfance, Fournier a frôlé la mort, et ce justement pour être tombé dans un trou profond au milieu d'une rivière où son père, qui était aussi son instituteur, l'avait emmené avec d'autres élèves. Le souvenir de cet accident le hantait peut-être au point d'évoquer dans son roman, sans aucun rapport avec l'intrigue, la mort d'un garçon suite à une baignade, en changeant toutefois la cause du décès, ce qui pouvait être une « résistance » au sens psychanalytique du terme contre cette hantise. Notons que plus loin dans le roman, comme s'il avait finalement cédé à son obsession, il compare la figure de Ganache, le personnage le plus macabre, à celle d'un noyé :

« Grand, maigre, grelottant, ses yeux glauques et louches, sa moustache retombant sur sa bouche édentée faisaient songer à la face d'un noyé qui ruisselle sur une dalle¹⁵⁾. »

Alors que dans *Images d'Alain-Fournier*, la soeur du romancier, Isabelle Rivière, a raconté en détail l'accident qui était survenu à son frère¹⁶⁾, il est curieux que ni Guiomar, ni d'autres qui se sont intéressés à la fascination de la mort chez l'écrivain n'aient prêté attention à cet événement traumatique. Il y a cependant de fortes chances que dans les circonstances racontées par sa sœur, l'enfant Fournier se soit rendu compte, peut-être pour la première fois si

15) *Ibid.*, p. 209.

16) Rivière (Isabelle), *Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul, 1938, pp. 71-73.

réellement, de ce que la mort représente d'abord et avant tout : la séparation.

Pour être plus précis, notons qu'il arrive à de nombreuses personnes de se noyer à quelques mètres seulement d'autres nageurs, ce que Fournier a risqué justement. En fait, dans la première étape d'une noyade, la victime fait ce qu'on appelle « le bouchon » : elle s'enfonce dans l'eau et remonte successivement, la tête en arrière, en battant l'eau des bras, incapable d'appeler au secours. Cette phase de la noyade passe souvent inaperçue de ceux qui en sont pourtant témoins ; la victime ne leur paraît pas se noyer, mais jouer dans l'eau. En faisant « le bouchon », Fournier, la tête en arrière, ne voyait peut-être pas ses camarades indifférents à son sort, « s'amusant sur un banc de sable au milieu de la rivière¹⁷⁾ », et son père resté sur la berge à pêcher. Il savait tout de même qu'ils étaient là, près de lui. Etant donné cette proximité justement, comme il a dû se sentir seul, séparé de ses proches ! Avant d'être finalement sauvé par son père qui s'était aperçu à temps de sa disparition, Fournier, encore conscient, aurait surtout été effrayé par cet abîme profond qui le séparait de ceux qui étaient pourtant à proximité. C'est justement le visage le plus effrayant de la mort. Celle-ci ne serait en effet rien, si l'on était épicurien, car, dit le philosophe, « tant que nous existons, la mort n'est pas, et quand la mort est là, nous ne sommes plus¹⁸⁾ ». Dans une certaine mesure, la mort ne nous fait peur que par une anticipation, notamment celle de la séparation définitive et inévitable d'avec les êtres qui nous sont chers.

17) *Ibid.*, p. 72.

18) Epicure, Lettre à Ménécée, in Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Livre X, § 125.

Une remarque faite par Rivière à son ami dans une lettre peut être interprétée par rapport à cette expérience. « Il y a en toi une affreuse passivité », lui dit-il. « Tu es entré dans le monde, et il semble que tu n'y sois qu'en attendant d'en sortir¹⁹⁾. » Rivière cherche à expliquer cette « affreuse passivité » par rapport à l'enfance de son ami « si belle, si lourde d'imaginaires et de paradis, qu'en la quittant la maigreur de la vie [l']a découragé²⁰⁾ ». Il pourrait s'agir aussi, peut-être plus probablement, du comportement d'un jeune homme qui avait frôlé la mort dans son enfance et qui en est venu à penser qu'on n'existe en fin de compte qu'attendant de passer dans l'au-delà.

Et si, échappé de peu à la mort, Fournier cherchait à tirer un profit de cette expérience ? S'il n'était pas seulement hanté par la vision de l'au-delà, voire par une anticipation de la séparation éternelle, mais s'enorgueillissait aussi de l'expérience pour le moins extraordinaire qu'il avait vécue et du coup du sentiment d'être différent des autres ? A vrai dire, c'est dans le second cas qu'on peut parler de fascination de la mort chez lui. Il pouvait être fasciné par la mort, car à chaque fois qu'il se remémorait l'expérience de sa quasi-noyade, il avait le sentiment de connaître un monde ignoré des autres et d'être par là supérieur à eux.

A ce sujet, notons que les trois principaux personnages masculins du *Grand Meaulnes*, inventés tous à l'image de l'auteur, sont des garçons chez lesquels le romancier souligne un secret, un goût étrange ou une originalité, qui les distinguent des autres. « Oh ! dit [Frantz], tristement et fièrement, je préfère vous avertir : je ne suis

19) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 334.

20) *Ibid.*, p. 335.

pas un garçon comme les autres²¹⁾. » « [F]ièrement » : il s'enorgueillit de sa différence par rapport aux autres garçons de son âge. « [T]ristement » : il s'agit, semble-t-il, d'une manière de broder son estime de soi. Quant à Seurel, c'est un garçon qui, après l'école, s'isole de ses camarades et reste « enfermé dans le Cabinet des Archives plein de mouches mortes, d'affiches battant au vent²²⁾ » pour lire. Dans les brouillons du roman, il a été conçu comme un enfant chez qui « [o]n soupçonna [...] quelque goût étrange pour la solitude²³⁾ », voire une évasion dans un monde connu de lui seul. Et enfin Meaulnes, pour se doter aux yeux de ses camarades d'un grand secret, avait visité un « domaine mystérieux » que personne ne connaissait et dont il a perdu le chemin. Plus d'une fois d'ailleurs, comme pour se persuader qu'il est un homme à part, il se remémore son aventure. Il lui arrive ainsi de s'exclamer :

« Mais un homme qui a fait une fois un bond dans le Paradis, comment pourrait-il s'accomoder ensuite de la vie de tout le monde²⁴⁾ ? »

Il serait bien sûr naïf de prendre le mot « paradis » à la lettre. En fait, le château des Sablonnières où il a été n'est pas un lieu tout simplement merveilleux ; c'est plutôt un lieu étrange où, comme l'a très bien montré Guiomar, les éléments féeriques et funèbres

21) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 257.

22) *Ibid.*, p. 166.

23) "Dossier du *Grand Meaulnes*" in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 422.

24) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 315.

s'entremêlent. Par exemple, au cours d'une fête qui s'y déroule, la « Fête étrange » justement, Meaulnes, mêlé à une « foule joyeuse aux costumes extravagants²⁵⁾ », s'amuse à poursuivre un grand pierrot, « blafard, aux manches trop longues, coiffé d'un bonnet noir et riant d'une bouche édentée²⁶⁾ » ; celui-ci étant une image assez transparente de la mort. C'est donc d'avoir vécu une expérience mystérieuse plutôt qu'un temps de grâce que le héros du roman d'Alain-Fournier est si orgueilleux. C'est peut-être aussi le cas de l'auteur lui-même se souvenant de l'accident survenu dans son enfance, d'un bond dans un monde inconnu des autres.

Fournier se pensait en effet différent des autres. « Je ne suis peut-être pas tout à fait un être réel. » Selon le témoignage de Rivière, le jour où son ami découvrit cette confidence de Benjamin Constant, il « en fut profondément bouleversé ; tout de suite il s'appliqua la phrase à lui-même²⁷⁾ ». Quant à Christian Chelebourg, il fait remarquer un « orgueil démesuré²⁸⁾ » chez Alain-Fournier, en citant un passage de sa lettre en réponse à Rivière qui lui avait fait remarquer « une affreuse passivité » en lui : « Ah ! ne croyez pas que je sois faible ni humble. Je veux que l'on croie en moi. Je veux réduire le monde à mon désir²⁹⁾. » C'est presque de la vanité. Et Fournier en était conscient : « Il y a là, ajoute-t-il, tout mon orgueil et toute ma peine³⁰⁾. » Aux origines de cet « orgueil démesuré »

25) *Ibid.*, p. 218.

26) *Ibid.*, p. 217.

27) Rivière (Jacques), "Alain-Fournier par Jacques Rivière", in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 3.

28) Chelebourg (Christian), "Poétique du désir frustré", in *Mystères d'Alain-Fournier - Colloque organisé à Cerisy par A. Buisine et C. Herzfeld*, Paris, Nizet, 1999, p. 50.

29) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance II*, op. cit., p. 339.

dont il souffrait, se trouvait peut-être l'accident qui avait failli lui coûter la vie, son expérience de la mort en quelque sorte. Ou peut-être qu'il s'en souvenait, et se laissait hanter par celle-ci, par besoin de s'estimer.

2. L'âme et le corps

Pour aborder la fascination de la mort chez Alain-Fournier dans une autre perspective, il faut tout d'abord rappeler que cet homme si orgueilleux faisait aussi preuve d'une extrême pudeur en matière de sexualité, du moins durant les premières années de sa jeunesse. S'agissait-il là aussi d'une manière de marquer sa différence et de s'enorgueillir ? En tout cas, tout drame intérieur qu'il a vécu auprès des femmes, à commencer par Yvonne de Quiévrecourt, modèle de l'héroïne de son roman, semble avoir trait à cette conviction qu'il a probablement faite sienne très tôt dans sa vie et qu'il évoque comme une « vérité » dans *Le Corps de la femme*, son premier texte publié : « [L]a chair est laide, honteuse et cachée³¹⁾ ».

Cette pudeur excessive, dont il ne s'est peut-être jamais tout à fait débarrassé, est probablement due en premier lieu à son éducation. Rappelons que ses parents étaient tous deux instituteurs sous la Troisième République, un régime fondé et dirigé par la bourgeoisie bien-pensante.

Avec Freud, mais avec prudence, on peut aussi supposer, aux

30) *Ibid.*

31) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 92.

origines du mépris, voire même du dégoût de Fournier pour l'amour charnel, un sentiment de culpabilité dérivé du complexe d'Œdipe. En fait, *Le Corps de la femme*, prose inspirée de sa rencontre avec Yvonne de Quiévre-court, évoque aussi une mère pieuse qui a plus d'un trait en commun avec Mme Fournier, avec laquelle son enfant se rendait à la messe. Le texte est équivoque : alors qu'Alain-Fournier y met en cause le plaidoyer d'un certain Pierre Louys pour la nudité féminine au théâtre, il lui arrive de parler, parfois de façon à faire l'éloge, du corps maternel évoquant « ses mains merveilleuses³²⁾ » par exemple. Il souligne aussi sa taille « si fragile qu'on craignait de la voir se briser³³⁾ ». Notons que cette dernière expression se retrouve à deux endroits du *Grand Meaulnes* pour décrire le physique de l'héroïne. Lors de sa rencontre avec Yvonne de Galais, François Seurel, ébloui par sa grande beauté, remarque aussi que [s]on costume lui fai[t] la taille si mince qu'elle sembl[e] fragile³⁴⁾ ». A propos de cette femme, Meaulnes se souvient, quant à lui, entre autres de ses chevilles si fines « qu'on craignait de les voir se briser³⁵⁾ ». Il est plus que probable qu'au moment où Fournier a rencontré Yvonne de Quiévre-court en juin 1905, l'image de sa mère s'est superposée à celle de cette femme à qui il voua un culte presque toute sa vie durant. Fin mai 1906, à l'approche du premier anniversaire de cette brève rencontre qui lui paraissait providentielle, en se souvenant de la jeune femme jamais revue depuis, Fournier confie dans une lettre à Rivière : « [J]e ne sais plus rien de fixe sur

32) *Ibid.*, p. 90.

33) *Ibid.*

34) *Ibid.*, p. 302.

35) *Ibid.*, p. 224.

elle, sinon qu'elle est « blonde comme madame Fournier »³⁶⁾. » Et encore un an plus tard, en avril 1907, il lui arrive de dire cette fois : « Auprès d'elle, on ne pensait pas à son corps³⁷⁾. » Auprès de sa mère, le fils ne pense non plus justement pas à son corps ou, plus exactement, s'interdit d'y penser.

Sa rencontre avec Yvonne de Quiévre-court, une femme appartenant à un rang social plus élevé que le sien et fiancée, doublement inaccessible donc pour lui, a sans doute marqué si profondément Fournier parce que l'événement était survenu à l'âge - de dix-neuf ans - où le jeune homme avait du mal à juguler ses forces sensuelles, bien qu'il fût convaincu que la chair était triste. Michèle Maitron-Jodogne dit à juste titre que ce fut une « rencontre désirée et provoquée en vertu d'exigences psychologiques³⁸⁾ ». Pour lutter contre la tentation de la chair ou mieux, pour sublimer son désir charnel, Fournier avait besoin de tomber amoureux d'une femme à la fois désirable et interdite, puis de la vénérer, quitte à souffrir de la frustration. Ainsi, dès l'été 1905, et pour plusieurs années, il « cultiv[e] une sorte de chasteté amoureuse³⁹⁾ » pour reprendre l'expression de Maitron-Jodogne, ou travaille à sa frustration pour la rendre féconde, si l'on admet avec Chelebourg que « [l]a poétique fourniérienne se nourrit du désir frustré⁴⁰⁾ ». En fait, *Le Corps de la femme* publié en 1907 et marqué à la fois par une

36) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* I, Paris, Gallimard, 1926, p. 269. Les guillemets dans la citation sont bien d'Alain-Fournier.

37) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 62.

38) Maitron-Jodogne (Michèle), *Alain-Fournier et Yvonne de Quiévre-court*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2002, p. 138.

39) *Ibid.*, p. 139.

40) Chelebourg (Christian), "Poétique du désir frustré", *op. cit.*, p. 50.

grande pudeur et une forte sensualité, peut être considéré comme le fruit généré par la frustration de l'auteur qui faisait un travail de deuil depuis la rencontre de juin 1905. Rappelons aussi que la troisième partie du *Grand Meaulnes* a comme véritable héros François Seurel, visiblement frustré aux côtés d'Yvonne de Galais, la bien-aimée de son meilleur ami.

Or, en 1909, Fournier met fin à sa « chasteté amoureuse » pour nouer une relation assez intense avec une certaine Laurence - un non réel ou inventé - dont il ne parlera à Rivière qu'un an plus tard. L'image obsédante d'Yvonne de Quiévrecourt, dont il savait qu'elle était mariée depuis l'hiver 1907, s'était-elle un peu éloignée ? Il faudrait dire plutôt que c'est son service militaire depuis octobre 1907, d'abord comme simple soldat, puis en tant qu'officier de réserve depuis avril 1909, qui a libéré ses forces sentimentales et sensuelles de leur prison spirituelle. Chacun sait que dans l'armée, on vit beaucoup moins avec la tête qu'avec le corps.

En avril 1909, le sous-lieutenant Fournier intègre le 88ème régiment d'infanterie à Mirand pour y effectuer ses six derniers mois de service. Et c'est dans cette petite ville de garnison, en été, qu'il se lie, dans des circonstances inconnues, avec la dénommée Laurence. Or, cette femme n'est pas la seule, ni la première avec laquelle l'écrivain ait eu une liaison pendant son séjour à Mirande. On le sait grâce à sa lettre à René Bichet, son autre ami, datée du 7 mai 1909 : il y eut aussi la « fille perdue⁴¹⁾ », une prostituée donc, avec laquelle Fournier se livra aux plaisirs charnels. Jusqu'à une date récente, cette anecdote n'avait jamais été évoquée par les biographes

41) Alain-Fournier, *Lettres au petit B.*, Paris, Fayard, 1986, p. 168.

d'Alain-Fournier pour la raison essentielle, semble-t-il, que la confidence subite dans la lettre à Bichet avait l'air d'un petit récit inventé :

« - A l'heure la plus nocturne de la nuit du printemps, je suis dans la maison de la fille perdue. J'ai couché dans son lit ; il n'y a plus rien à dire, je vais descendre par le perron du jardin et m'en aller dans l'obscurité. Mais au moment de terminer l'entrevue secrète, elle me retient par le bras et se laisse aller à la renverse sur le lit, en disant : « Ecoute ! » Et en effet une voix a jailli tout près de nous, dans le jardin [...] Le rossignol chante [...]»⁴²⁾ »

Ces lignes auraient été passées pour l'ébauche d'une prose poétique, si deux ouvrages récents sur Alain-Fournier, ceux d'Ariane Charton et de Michèle Maitron-Jodogne, n'avaient pas révélé qu'elles font référence à une expérience réellement vécue par l'écrivain. Les deux biographes n'ont cependant pas poussé leur investigation jusqu'à s'interroger sur les troubles psychologiques tout à fait imaginables du jeune homme qui, d'une façon si saugrenue, avait fini par céder à la tentation de la chair. Par ailleurs, ses lettres le montrent, Fournier a connu à Mirande une grave crise intérieure que ses proches, notamment Isabelle, ont préféré considérer comme étant d'ordre spirituel⁴³⁾. Le 16 mai 1909, dix jours donc après avoir confié « l'entrevue secrète » à Bichet, Fournier se rend à Lourdes. Est-ce dans l'espoir de pouvoir se consoler, auprès de la Sainte Vierge, des

42) *Ibid.*, pp. 168-169.

43) Voir Rivière (Isabelle), *Vie et passion d'Alain-Fournier*, Monaco, Jaspard, Polus et Cie, 1964, p. 92.

remords qui le tourmentaient depuis sa nuit « dans la maison de la fille perdue » ? Si sur le lieu de pèlerinage, il est « dégoûté » devant une foule de malades qui, à tour de rôle, boivent dans un gobelet l'eau bénite qui « arriv[el] par des robinets » - « un dévot petit tripotage »⁴⁴⁾, écrit-il à sa soeur -, il fixe son regard attendri sur un enfant couché qui prend le gobelet et est saisi par un « trouble douloureux⁴⁵⁾ ». A-t-il eu ce trouble, touché par la crédulité de la foi de cet enfant ou parce que celui-ci lui rappelait que lui n'avait plus, ni le corps, ni le coeur si pur ?

Une lettre à Rivière, datée du 18 juin 1909 et souvent citée, est assurément à lire en ayant à l'esprit ce que Fournier a vécu de peu noble en mai ou en avril. En parlant de ses textes littéraires auxquels il travaille en profitant de la relative oisiveté d'un officier de garnison, il dit :

« J'ai l'intention d'écrire « sur mon visage » quelque chose de central et de très beau. Ce sera plus simple et plus doux qu'une main de femme, la nuit, qui suit avec grand'pitié la ligne douloureuse de la figure humaine. Et cependant ceux qui le liront s'étonneront d'une odeur de pourriture et de scandale. Pour décrire les différents visages de mon âme, il faudra que Celle qui parle de mon visage, ose imaginer les masques de mon agonie à venir, il lui faudra penser à ce hoquet sanglant qui marque enfin la délivrance et le départ de l'âme : alors seulement seront évoqués les étranges paradis perdus dont je suis l'habitant⁴⁶⁾. »

44) Alain-Fournier, *Lettres à sa famille*, Paris, Fayard, 1986, p. 449.

45) *Ibid.*

46) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 303.

Par « mon visage » mis entre guillemets par Fournier lui-même, celui-ci entend sans doute l'ensemble de ses traits moraux. Et ce n'est certainement pas par hasard, si à cette époque précise où ses remords depuis « l'entrevue secrète » doivent encore peser lourd sur sa conscience, il est préoccupé des « différents visages de [s]on âme », voire de ce qu'il a de contradictoire dans son comportement. Depuis qu'il a succombé à l'appel de la chair d'une façon d'autant plus absurde qu'il était si attaché à sa pureté, le jeune homme souffre sans doute plus que jamais de ses contradictions. Et dans ces circonstances, se confesser a pu lui paraître comme un moyen pour trouver la paix de l'âme. En fait, son « intention d'écrire sur « [s]on visage » quelque chose de central et de très beau » a vraisemblablement été suscité par un élan de confession. Il a l'intention d'avouer jusqu'à ce qui a « une odeur de pourriture et de scandale », de « di[re] le bien et le mal avec la même franchise⁴⁷⁾ » pour reprendre l'expression de Rousseau au tout début de ses *Confessions*. En effet, par le ton et aussi du fait qu'il souligne sa singularité - « les étranges paradis perdus dont je suis l'habitant » -, le passage cité ci-dessus est assez rousseauiste.

Or, à la différence de l'auteur des *Confessions*, qui imagine un « souverain juge », Fournier invoque une femme pour juger de son âme : « Celle qui parle de mon visage ». Il nous laisse entendre même que c'est à elle qu'il envisage de confier le soin de « décrire les différents visages de [s]on âme », de se raconter par l'intermédiaire de sa voix, ce qui revient à dire qu'il a envie de se confesser devant une femme. Qui dans sa pensée a pu être cette

47) Rousseau (Jean-Jacques), *Les Confessions*, in *Oeuvres complètes* I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 5.

femme désignée par le pronom démonstratif avec un C majuscule ?

Notons que dans ses lettres, Fournier met parfois un E majuscule quand il désigne Yvonne de Quiévre-court par un pronom personnel, sans doute pour affirmer qu'elle est une femme unique pour lui. Notons aussi que quand il ébauchait *Le Grand Meaulnes* par fragments, encore indécis sur le choix de l'instance narrative, il pensait confier la narration à l'héroïne du roman qui s'appelait alors Anne des Champs. « Je ne sais d'ailleurs pas encore, écrit-il à Rivière le 4 avril 1910, si ce sera bien le grand Meaulnes le héros du livre - ou Seurel ? ou Anne des Champs ? ou moi, qui raconte⁴⁸⁾. » Ces deux remarques nous amènent à être persuadés que dans le trouble profond causé par ce qu'il concevait sans aucun doute comme une lourde faute, Fournier pensait à Yvonne de Quiévre-court à qui il vouait un culte pur. En fait, c'est sa présence, invisible mais obsédante, qui devait lui faire regretter atrocement d'avoir perdu sa pureté.

Il trouve toutefois une solution assez ingénieuse pour remédier à son désarroi, pour se faire pardonner par cette femme dont il ne se sent plus digne. Sous forme de sollicitation adressée à la femme-juge, il se dit en réalité à lui-même que « les différents visages de [s]on âme », ses traits moraux contradictoires, ne sont que des « masques » qui vont tomber à sa mort : « les masques de mon agonie à venir », écrit-il. Autant dire que son âme n'a aucun rapport avec les apparences, ce qu'il a fait de bien et de mal, qu'elle est encore pure, alors que son corps et son cœur ne le sont plus tout à fait. La mort, qui délivre l'âme de sa prison charnelle - « le hoquet sanglant qui

48) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 338.

marque enfin la délivrance et le départ de l'âme » - serait alors bienvenue pour lui, car elle révélerait la pureté de son âme. Voilà pourquoi la mort a pu lui paraître fascinante. En fait, c'est dans cette lettre du 18 juin, juste après le passage que nous avons cité et commenté, que Fournier dit :

« Je choisis entre les instants ceux qui sont marqués de la grâce. Je cherche la clef de ces évasions vers les pays désirés - et c'est peut-être la mort, après tout⁴⁹⁾. »

Ces mots tant cités par les critiques et les biographes d'Alain-Fournier, sans être pourtant suffisamment commentés, une fois qu'ils sont replacés dans le contexte, semblent donc n'avoir rien de si mystérieux et encore moins de mystique. C'est l'aboutissement de la réflexion d'un jeune homme nostalgique de sa pureté, des « pays désirés » dont l'enfance, marquée justement par l'innocence du coeur et du corps. Si cette réflexion qui l'a amené à juger la mort fascinante a une connotation spirituelle, elle est imprégnée tout au plus d'une conception platonicienne bien connue à travers *Phédon*, à savoir que la mort est la séparation de l'âme et du corps, que délivré enfin de sa prison charnelle, l'âme immortelle peut librement rejoindre le ciel des idées. Toujours dans sa lettre du 18 juin 1909, pour parler de la mort, Fournier évoque effectivement un « homme abandonné soudain de son corps au bord du Monde mystérieux⁵⁰⁾ ».

Sans surprise, le héros du livre d'Alain-Fournier partage la pensée de l'auteur, au moment justement où il ne se sent plus digne de la

49) *Ibid.*, p. 303.

50) *Ibid.*, p. 304.

jeune fille du « Domaine mystérieux » :

« [...] lorsque j'avais découvert le Domaine sans nom, j'étais à une hauteur, à un degré de perfection et de pureté que je n'atteindrai jamais plus. Dans la mort seulement, [...] je retrouverai peut-être la beauté de ce temps-là⁵¹⁾. »

Meaulnes se juge indigne d'Yvonne de Galais, « jeune femme tant cherchée - tant aimée⁵²⁾ », car il a commis une faute : il s'était lié avec Valentine, sans savoir qu'elle avait été la fiancée de Frantz de Galais, le frère d'Yvonne donc, et son ami. Alors que dans la version définitive, leur amour demeure chaste, les brouillons du *Grand Meaulnes* comporte bien un passage faisant allusion à leur relation charnelle⁵³⁾. C'est sans doute par un sentiment de pudeur secrète que le romancier l'a modifié dans l'oeuvre achevée. On sait que Valentine est un personnage inspiré d'une jeune modiste, Jeanne Bruneau, que Fournier a rencontrée à Paris en février 1910 et avec laquelle il a entretenu une liaison passionnelle et charnelle, ponctuée de plusieurs ruptures et de réconciliations, avant de la quitter définitivement, voire de l'abandonner, en avril 1912, en lui reprochant son manque de pureté. Dans le roman, Valentine, également abandonnée par son amant, lui dit : « [J]e deviendrai certainement une fille perdue, moi

51) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., pp. 315-316.

52) *Ibid.*, p. 358.

53) "[...] en se tournant il aperçut sa compagne et comprit d'où lui venait tant de paisible bonheur". "Dossier du *Grand Meaulnes*", in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., pp. 584-485. On remarque que Meaulnes a dormi avec Valentine, alors que dans la version définitive, ils ont dormi dans des chambres séparées.

qui n'ai plus de métier⁵⁴⁾... » Ces mots « une fille perdue » ont-ils été réellement prononcés par Jeanne ou ont-ils trait à une réminiscence de l'écrivain, à savoir le souvenir douloureux de son péché charnel à Mirande, qui le hantait autant que la mort comme possible remède à ce mal ?

3. Le sens de la mort, le sens de la vie

Pour rester encore un peu avec la lettre du 18 juin 1909 d'importance capitale, on a l'impression que dans son trouble profond, Fournier cherche avant tout une consolation. En effet, c'est à une main consolatrice, « une main de femme, qui suit avec grand pitié la ligne douloureuse de la figure humaine », qu'il compare une sorte d'autoportrait qu'il a l'intention de faire pour trouver un soulagement dans sa souffrance. S'il est vrai que l'image de cette femme évoque celle de la Vierge de Pitié et qu'il peut s'agir là d'une réminiscence de la visite à Lourdes un mois auparavant, il serait imprudent de penser que le jeune homme souffrant de son péché charnel s'était tourné vers la religion, et encore plus d'interpréter la fascination de la mort chez lui comme une aspiration au repos une fois son âme rendue à Dieu.

Fournier fut-il chrétien ? Retrouva-t-il sa foi comme son ami Rivière ? Cette question a fait couler beaucoup d'encre. Ceux qui croyaient à son retour au catholicisme avançaient comme preuve éclatante qu'il

54) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 372.

avait accompagné Charles Péguy dans son pèlerinage à Chartres, et considéraient que le « nous » employé dans *Notre Dame de Chartres* écrit par Péguy en souvenir de ce pèlerinage désignait lui-même et Fournier. Cela a été récemment catégoriquement démenti par Ariane Charton⁵⁵⁾. Celle-ci cite aussi une lettre inédite de Fournier à Jean-Gustave Tronche, son ancien confrère à Paris-Journal et ami. A cet homme qui vient de perdre sa femme, Fournier dit qu'il prie chaque matin. « Et pourtant, ajoute-t-il, je suis très loin d'être chrétien⁵⁶⁾ ».

Alors que pour ceux qui croient en Dieu, la mort peut avoir un sens, celle-ci n'en a aucun, du moins en elle-même, pour les non-croyants. Par ailleurs, ces derniers en général déniaient la mort, si bien que parler de mourir, c'est pour eux un tabou, et que, quand il s'agit d'évoquer un décès, est souvent utilisée une circonlocution : « partir », « s'éteindre » ou encore « fermer les yeux ». Fournier, qui se dit « très loin d'être chrétien », cherche tout de même à donner un sens à la mort, et ce, nous le verrons, pour en donner un à la vie.

L'année 1909 est décidément pour lui une année marquée par la hantise de la mort ; en décembre, il écrit à son ami André Lhote :

« Je suis hanté depuis un certain temps par cette idée : il y a quelque chose que je dois savoir avant de mourir. Je sens pour la première fois une terreur de l'ignorance presque épouvantable. Il me semble que je vais être jeté dans les ténébres, où l'on me demandera ce que j'ai appris, et je ne

55) Charton (Ariane), *Alain-Fournier*, op. cit., pp. 266-287.

56) *Ibid.*, p. 267.

saurai rien, et mon supplice sera ce remords monstrueux de n'avoir pas appris ce qu'il fallait savoir⁵⁷⁾. »

André Agard, qui cite ce passage au début de son livre *La Nécessité du chagrin d'amour*, se demande : « Qu'avait-il donc à savoir en ce début de l'hiver 1909⁵⁸⁾ ? » Question destinée à demeurer sans réponse, car Fournier lui-même ne savait pas ce qu'il lui fallait apprendre. En réalité, il semble qu'il était terrifié, non par une ignorance, mais plutôt à l'idée de la mort, à savoir celle que son temps, comme celui de tout un chacun, était compté : « avant de mourir » dit-il. Et c'est la prise de conscience de cette finitude à laquelle tout être humain est condamné qui lui aurait dicté un impératif, celui de « savoir quelque chose », de s'investir dans une quête. Cela étant, l'impératif pouvait aussi consister à vivre de façon à ne pas souffrir d'un « remords monstrueux » à la fin de sa vie, à ne pas gaspiller celle-ci, à la consacrer à quelque chose - à « savoir quelque chose » par exemple -, voire à donner un sens à sa vie. En effet, à propos de l'amitié entre Fournier et Rivière, Sylvie Sauvage évoque un « impérieux sentiment de devoir⁵⁹⁾ » qu'ils partageaient et qui les unissait profondément, celui qu'exprimait Rilke dans sa Correspondance avec Lou Andreas-Salomé : « [I]l faut faire de ma vie quelque chose⁶⁰⁾ ».

Notons que dans sa lettre à Lhote, juste avant le passage que nous

57) Lhote (André), Alain-Fournier et Rivière (Jacques), *La Peinture, le coeur et l'esprit*, I, Bordeaux, William Blake and Co., 1986, p. 215.

58) Agard (André), *La Nécessité du chagrin d'amour*, Paris, Epel, 2009, p. 7.

59) Sauvage (Sylvie), *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003, p. 138.

60) Rilke (Rauner Maria) et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1993, p. 168.

avons cité, Fournier a parlé de « [s]a haine de la précision, [s]a répulsion pour ce désir morbide qu'il sen[t] parfois : « regarder de près »⁶¹⁾ ». Cette répulsion n'est au fond rien d'autre que celle de la mort ; à y regarder de près, on est amené à se rendre compte que tout est périssable et aboutit finalement à la mort. Fournier n'est donc pas moins répugné, moins effrayé qu'un autre à l'idée de la mort, à songer au « maître jour » selon les termes de Montaigne. Mais il dit aussi à Lhote que sa haine de la précision « ne [l']empêchera pas d'avouer » sa hantise, celle qui est exprimée ensuite et que nous avons vue. Autrement dit, il est parvenu à vaincre son angoisse de la mort ; il a admis la finitude. Donner un sens à la mort, cela consiste justement, d'abord et avant tout, à ne plus la dénier, à reconnaître avec sérénité que tous les hommes sont mortels. Or, à une personne quotidiennement et sereinement consciente que ses jours sont comptés, combien chaque instant paraîtrait précieux ! Combien cette personne aurait envie de pleinement remplir le temps dont elle dispose, de vivre intensément ! C'est le butin d'un vainqueur face à l'angoisse de la mort. Si Fournier était fasciné par la mort, s'il l'invoquait même, n'était-ce pas au fond afin d'être fasciné par la vie ? Dans cette perspective, une « ivresse de vie », qui a été soulignée par Emile Rideau pour parler de son tempérament, ne serait plus en contradiction avec l'évocation particulièrement fréquente de la mort dans ses écrits intimes et son roman.

Si donc Fournier semble avoir exploré sa mort pour mieux vivre, un autre passage de sa lettre à André Lhote nous laisse penser qu'il avait l'intention de se servir de cette expérience dans sa création

61) Lhote (André), Alain-Fournier et Rivière (Jacques), *La Peinture, le coeur et l'esprit*, I, *op. cit.*, p. 215.

littéraire. Après avoir avoué l'idée qui le hante depuis un certain temps, il dit :

« Je voudrais que dans le livre que j'écris il y eût de plus en plus pénétrant ce goût de la mort entrée dans mon royaume. Et sans doute je crois que le goût de la précision n'est pas éloigné de celui de la mort⁶². »

Comme nous l'avons expliqué précédemment, le « désir morbide » que Fournier ressent parfois de « regarder de près », exprimé ici en termes du « goût de la précision », est bien lié au goût de la mort, à celui d'anticiper par la pensée la finitude ou le néant. Fournier veut que dans son livre en préparation, ce « goût de la mort », l'anticipation de la fin, soit « de plus en plus pénétrant[el] ». Il semble que cette pénétration, une exploration esthétique de la mort en quelque sorte, lui ait permis précisément de travailler enfin de façon véritable au roman qu'il « port[ait] dans [s]a tête depuis des années⁶³ », de donner naissance au récit fortement autobiographique qu'est *Le Grand Meaulnes*.

Alors que dans une lettre à Rivière datée du 11 avril 1910, il est arrivé à Fournier de définir son livre en préparation comme « un roman d'aventures et de découvertes⁶⁴ », qui aurait pu être l'histoire d'un homme avançant vers un avenir inconnu, le romancier a

62) Lhote (André), Alain-Fournier et Rivière (Jacques), *La Peinture, le coeur et l'esprit*, I, *op. cit.*, p. 216. L'accord en genre du participe passé "entrée" est sans doute une erreur de l'épistolier ou de l'éditeur. Fournier voulait certainement dire que c'est, non "la mort", mais "le goût de la mort" qui est entré dans son "royaume", c'est-à-dire a gagné son esprit.

63) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* I, *op. cit.*, p. 31.

64) Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 354.

finalement fait en sorte que son oeuvre soit un récit rétrospectif. Elle s'ouvre effectivement sur cette phrase :

« Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189⁶⁵⁾... »

Dès le début, est donc introduit un repère temporel ayant pour fonction de faire savoir au lecteur qu'il lit « une histoire qui a la fixité des choses mortes⁶⁶⁾ » selon l'expression de Michel Guiomar qui s'est intéressé à ce repère chronologique dans le cadre de son investigation sur les « présences de la Mort » dans le roman d'Alain-Fournier. Cette phrase inaugurale est d'ailleurs immédiatement suivie d'énoncés, assumés cette fois clairement par le narrateur, qui annoncent eux aussi que « tout ce qui va s'animer est dans le temps irrémédiablement perdu⁶⁷⁾ » :

« Je continue à dire « chez nous », bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous avons quitté le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y reviendrons certainement jamais⁶⁸⁾. »

En fait, ce n'est pas seulement au début, mais à chaque occasion qui se présente, le narrateur rappelle au lecteur qu'il raconte une histoire bien finie, comme s'il croyait n'avoir le droit d'en faire le récit

65) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 159.

66) Guiomar (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 79.

67) *Ibid.*, p. 76.

68) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 159.

que parce qu'elle est achevée. Ainsi, à son long récit consacré à l'aventure de Meaulnes, il prélude en ces termes :

« Mais aujourd'hui que tout est fini, maintenant qu'il ne reste que poussière de *tant de mal*, de *tant de bien*, je puis raconter son étrange aventure⁶⁹⁾. »

Si ces « constants repères du passé et de l'irréversible⁷⁰⁾ » ont amené Guimard à voir des signes de l'obsession de la mort chez l'auteur, nous préférons, quant à nous, y constater un effort de l'écrivain pour créer une distance entre le temps de l'histoire et celui de la narration ou de l'écriture - les deux pouvant en effet très bien se confondre quand il s'agit d'un récit autobiographique comme *Le Grand Meaulnes*. Alain-Fournier aurait eu besoin de cette distance d'autant plus qu'il racontait des faits récents, n'ayant nullement perdu leur force émotionnelle pour certains : sa rencontre avec Yvonne de Quiévrecourt et surtout sa liaison avec Jeanne Bruneau qu'il vivait presque en même temps qu'il en faisait une transposition romanesque⁷¹⁾. Afin d'établir une distance psychologique qui lui permettrait de contempler avec sérénité son vécu, il lui fallait probablement imaginer que tout était fini, comme si la Mort avait affirmé sa puissance sur les choses et les personnes qu'il avait connues et laisser pénétrer le goût de la mort dans son livre.

Du *Grand Meaulnes* qui est un récit rétrospectif, assumé par un

69) *Ibid.*, p. 194.

70) Guimard (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, *op. cit.*, p. 78.

71) Le 28 septembre 1910, Fournier écrit à Rivière : "De mon livre, je n'ai guère que trois chapitres de mis au net, ils sont tous les trois sur elle [Jeanne Bruneau]". Rivière (Jacques) et Alain-Fournier, *Correspondance II*, *op. cit.*, p. 373.

narrateur intégré dans le roman, Guimar dit à juste titre : « [P]our Seurel, le départ de l'oeuvre n'est pas comme pour nous l'arrivée de Meaulnes à Sainte-Agathe mais la mort d'Yvonne de Galais qui est notre issue tragique de l'aventure. Le roman ne se dirige pas vers cette mort ; il en vient⁷²⁾ ». Lors de sa rencontre avec Yvonne de Quiévre-court, femme à laquelle il devait renoncer tout de suite après la naissance de son grand amour, Fournier sentait sans doute « le goût de la mort entré dans [s]on royaume », car le renoncement, avec une prise de conscience de son impuissance et de ses limites, lui en aurait donné un avant-goût. Il s'agissait pour lui de rendre fécond ce renoncement, d'explorer cet avant-goût de la mort pour faire une oeuvre et du coup pour donner un sens à son vécu, voire à sa vie, dont il a justement nourri son oeuvre.

Conclusion

Le goût ou la fascination de la mort chez Alain-Fournier peut donc s'expliquer de différentes manières. C'est, soit par orgueil, soit par croyance en l'immortalité de l'âme et surtout en la pureté intouchable de celle-ci, ou encore par besoin de mieux ou pleinement jouir de la vie, qu'il se laissait hanter par la mort.

Comme c'est souvent le cas pour les tentatives iconoclastes, notre essai de démystification risque d'être considéré comme une provocation, notamment par ceux qui continuent à voir Alain-Fournier comme un être insaisissable, une « âme qui ne fut jamais tout entière

72) Guimar (Michel), *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, op. cit., p. 80.

avec nous⁷³⁾ » Or, c'est, avouons-le, en réaction à une série de propos qui nous ont semblé provocateurs justement, et de crainte qu'il ne se généralisent, que nous avons tenté de rendre à l'écrivain sa « figure humaine ».

Au lendemain de la disparition du lieutenant Fournier dans le bois de Saint-Rémy-la-Calonne, dans *Le Figaro* du 21 novembre 1914, Julien Banda écrivit à propos de l'écrivain : « Sévère et résolu sous ses dehors de page, plaçant au-dessus de tout le mépris de la mort, il voulait lutter lui-même pour sa race, pour ceux qui firent sa culture⁷⁴⁾. » Une louange dans son esprit, qu'on aurait pourtant trouvée ignoble, si elle n'avait été faite en pleine guerre. Or, plus de soixante-dix ans plus tard, en 1986, alors que l'Europe était en paix, au colloque organisé à l'occasion du centenaire d'Alain-Fournier, André Guyon fit une louange aussi problématique à propos de la mort de l'écrivain, de son « hoquet sanglant ». Il osait dire que « la guerre propose à l'âme profonde un suprême défi : la proximité de la mort⁷⁵⁾ ». Le conférencier affirmait même que l'auteur du *Grand Meaulnes* confiait à la guerre « un statut mystique, et la fonction de déchirer les horizons étroits⁷⁶⁾ ». Chez l'écrivain qui partit au front, il voyait ainsi « l'action intérieure d'un mythe de la mort opposé à un mythe du bonheur⁷⁷⁾ » et lui a donné un « visage d'aventurier mystique⁷⁸⁾ ».

73) Rivière (Jacques), "Alain-Fournier par Jacques Rivière", in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 3.

74) *Le Figaro*, 21 novembre 1914, cité in Charton (Ariane), *Alain-Fournier*, op. cit., p. 345.

75) Guyon (André), "Le hoquet sanglant d'Alain-Fournier", in *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 1987, n° 42, p. 40.

76) *Ibid.*, p. 41.

77) *Ibid.*, p. 40.

Il est vrai que, mobilisé dès le 1er août, Fournier a écrit à sa soeur : « Belle et grande et juste guerre⁷⁹⁾. » Mais il parlait sans doute comme la plupart des hommes mobilisés ou tout simplement porté par un désir d'héroïsme qui n'est pas si rare chez les jeunes gens. En tout cas, il semble tout à fait exagéré d'y voir son défi lancé à la mort. S'il est vrai aussi que le 30 juillet, il a refusé la proposition émise par le ministère de la Guerre d'être attaché au Grand Etat-Major comme interprète en anglais, poste qui lui aurait épargné de se retrouver en première ligne, il l'aurait fait, non par envie d'affronter la mort, mais par crainte de paraître lâche : « [S]i la guerre éclate, aurait-il dit à Mme Simone qui était à ses côtés au moment de la réception du message du ministère, je veux la faire au milieu de mes camarades⁸⁰⁾. »

Le 22 septembre 2014, cent ans jour pour jour après la mort d'Alain-Fournier, à Saint-Rémy-la-Calonne, sur le lieu où, en 1991 seulement, on avait retrouvé son corps ainsi que ceux de ses vingt-et-un camarades, un hommage national lui a été rendu avec au programme l'installation d'un buste de l'écrivain en uniforme militaire. Il faut espérer que personne à cette occasion n'a pensé à une récupération politique ou idéologique des textes d'Alain-Fournier, notamment des passages évoquant la mort.

78) *Ibid.*, p. 41.

79) Alain-Fournier, *Lettres à sa famille*, *op. cit.*, p. 535.

80) Simone, *Sous de nouveaux soleils*, Paris, Gallimard, 1957, p. 276.

Bibliographie

- AGARD, André, *La Nécessité du chagrin d'amour*, Paris, Epel, 2009.
- ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par Jacques Rivière*, Paris, Garnier, 1986.
- ALAIN-FOURNIER, *Lettres au petit B.*, Paris, Fayard, 1986.
- ALAIN-FOURNIER, *Lettres à sa famille*, Paris, Fayard, 1986.
- BORGAL, Clément, *Alain-Fournier*, Paris, Editions Universitaires, 1955.
- CHARTON, Ariane, *Alain-Fournier*, Paris, Gallimard, 2014.
- CHELEBOURG, Christian, "Poétique du désir frustré", in *Mystères d'Alain-Fournier - Colloque organisé à Cerisy par A. Buisine et C. Herzfeld*, Paris, Nizet, 1999.
- GUIOMAR, Michel, *Inconscient et imaginaire dans le Grand Meaulnes*, Paris, José Corti, 1964.
- GUYON, André, "Le hoquet sanglant d'Alain-Fournier", in *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 1987, n° 42.
- LHOTE, André, ALAIN-FOURNIER et RIVIERE, Jacques, *La Peinture, le coeur et l'esprit*, I, Bordeaux, William Blake and Co., 1986.
- LOIZE, Jean, *Alain-Fournier, sa vie et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968.
- MAITRON-JODOGNE, Michèle, *Alain-Fournier et Yvonne de Quiévre court*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2002.
- RIDEAU, Emile, *Comment lire Alain-Fournier*, Paris, Les Etudiants de France, 1946.
- RILKE, Rauner Maria et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1993.
- RIVIERE, Jacques et ALAIN-FOURNIER, *Correspondance I et II*, Paris,

Gallimard, 1926.

RIVIERE, Jacques, "Alain-Fournier par Jacques Rivière", in Alain-Fournier,
Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé de Alain-Fournier par
Jacques Rivière, Paris, Garnier, 1986.

RIVIERE, Isabelle, *Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul, 1938.

RIVIERE, Isabelle, *Vie et passion d'Alain-Fournier*, Monaco, Jaspard,
Polus et Cie, 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, in *Oeuvres complètes I*,
Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

SAUVAGE, Sylvie, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, Bruxelles,
P.I.E.-Peter Lang, 2003.

SIMONE, *Sous de nouveaux soleils*, Paris, Gallimard, 1957.

〈Résumé〉

알랭 푸르니에와 죽음의 매혹

이재욱

“결코 우리와 완전히 함께 있지 않았던 영혼.” 알랭 푸르니에를 평가한 그의 절친한 친구 작크 리비에르의 이 표현은 스물여덟에 전장에서 사라진 『르 그랑 몬느』의 저자를 신비의 인물로 부각하고 있다. 사실 많은 그의 전기와 비평서에서 볼 수 있듯이 ‘신비’는 이 요절한 작가를 따라다니는 대표적인 수식어이다. 그리고 그의 내적 세계의 수수께끼를 풀고자 한 연구자들에게 죽음은 자주 다루어진 테마이다. 한 예로 『르 그랑 몬느』 속 음울하고 불길한 이미지를 고찰한 미셸 기오마르는 이들 이미지가 저자가 시달린 죽음의 유혹을 반영하는 것으로 보고 있다.

소설 뿐 아니라 여러 편지에서도 자주 등장하는 죽음 언급은 알랭 푸르니에의 한 강박관념의 표출일까? 피할 수도 있었던 최전선의 배치를 그가 받아들인 것은 죽음의 그 어떤 신비한 유혹 때문이었을까? 사실 몇몇 알랭 푸르니에 연구자들은 이를 토대로 그를 죽음에 매료된 한 젊은 이로 묘사하고 있으며 이는 ‘알랭 푸르니에 신화’의 한 단면이기도 하다.

『르 그랑 몬느』 저자 사후 백년, 최근 새롭게 밝혀진 여러 사실들을 토대로 이제는 이 작가에게 그의 진정한 모습, ‘인간적인 얼굴’을 돌려주어야 할 때다. 그 한 시도로 본 연구에서는 죽음에 대한 그의 태도를 매우 세속적 관점에서 분석하고 있다. 한 예로 우리는 “열망의 나라로 도피하는 열쇠는 아마도 죽음”이란 자주 인용된 그의 서신의 한 구절을 미랑드 군복무 시절 ‘타락한 여자의 집’에서 보낸 그의 하룻밤과 연관시켜 해석하고 있다. 그의 편지의 또 다른 한 구절, “죽기 전 무엇인가를 알아야한

다”는 말에서 우리는 ‘무엇을 알고자 했던 것일까’란 질문을 던지기보다 삶의 유한성에 대한 그의 절실한 의식에 초점을 맞추고 있다. 모든 인간은 죽음을 피할 수 없다는 것을 절실히 느끼는 동시에 그것을 차분히 받아들이는 자는 삶의 매순간이 소중하다. 따라서 그에게 죽음의 매혹은 곧 삶의 매혹인 셈이다. 이것이 죽음에 대한 알랭 푸르니에 태도의 실체가 아니었을까?

이런 관점에서, 미셸 기오마르가 지적한 줄거리 전개와 무관한 소설 속 여러 죽음들 중 하나는 저자의 한 어린시절 경험에 대한 새로운 각도의 해석을 요구한다. 한편, 기오마르의 또 다른 지적, 『르 그랑 몬느』의 화자가 틸틈이 독자에게 그의 이야기가 ‘돌이킬 수 없는 지나간 시간에 갇힌 사건들’임을 상기시키는 것은 죽음의 속삭임과는 무관한 작품소재의 특성 때문으로 보인다.

주 제 어 : 알랭 푸르니에 (Alain-Fournier), 르 그랑 몬느 (Le Grand Meaulnes), 죽음 (mort), 익사 (noyade), 순수성 (pureté), 유한성 (finitude)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

르 클레지오의 『혁명』 연구*

이 희 영
(동덕여자대학교)

차 례

- 1. 서론
- 2. 다성적 복합 서사 구조
- 3. 이주 서사의 특징과 인물 유형
- 4. 탈식민주의 이데올로기와 담론
- 5. 실락원과 생태주의
- 6. 결론

1. 서론

르 클레지오Jean-Marie Gustave Le Clézio는 실존주의를 바탕으로 하는 참여작가적 소명의식과 탈식민주의 그리고 순수자연으로의 복귀를 기저로 한 생태주의 등의 대표적 작가 의식을 표현하는 작품 세계를 추구해 오고 있다. 초기 작품들에는¹⁾ 실존주의 철학의 영향이 두드러지며 이때부터 문학작품을 통해 현실 세계의 문제점들을 환기시키고 재검토하게 만드는 작가의 사회 참여에 대한 심념을 고수하게 된다. 시대적·사회적 상황에 대한 개인의 저항의식을 견수한 채, 저자는 여행과 해외 이주의 경험을²⁾ 바탕으로 한 60~70년대 작품들에서부터³⁾ 서구사회의 현대도시

* 이 논문은 2014년도 동덕여자대학교 연구비의 지원을 받아 이루어졌음
1) 『조서Le Procès-verbal』 (1963), 『열정La Fièvre』 (1965), 『홍수Le Déluge』 (1966) 등.

문명에 대한 비판과 비서구 문화에 대한 성찰을 요구하고 내면적 추구를 강조하며 원초주의를 바탕으로 하는 생태주의적 주장을 담게 된다. 르 클레지오는 산업화되고 도시화된 현대사회의 문제점을 고발하는 작품을 계속 창작하면서, 80년대부터는 서구세계 전체에 대한 비판적 문제의식을 역설하게 된다.⁴⁾ 호전적인 식민주의의 팽창주의로 인한 분쟁과 갈등, 전쟁 난민의 문제 그리고 아동과 여성의 인권 유린 문제 등을 고발해 왔으며, 서구물질문명이 지배하는 세계화의 위협에 시달리는 소수 문화를 지지해 왔다. 특히 1980년대 중반부터 저자는 자신의 가족과 연결된 주제를 풍부하게 활용하면서 강요된 망각의 식민지 역사를 다시 쓰는 행위를 통해 서구의 폭력적 역사에 대한 자성을 요구하고, 서구중심의 경제적, 정치적, 사회적 그리고 문화적 가치를 비서구국들에게 강요하는 팽창주의에 대한 신랄한 비판을 담은 자전적 작품 세계를 발전시키고 있다.⁵⁾

르 클레지오의 작품 세계는 전형적 작중인물의 반복, 서사의 유사성, 중복 모티브, 다시 쓰기 등의 상호텍스트적 특징을 갖는다.⁶⁾ 저자의 전

2) 르 클레지오는 유년 시절을 나이지리아에서 보냈으며, 이때부터 아프리카 전통 문화와 눈부신 자연에 대한 애정을 가지게 되었고, 프랑스 니스에서 청소년기를 보낸 후 영국에서도 유학 생활을 했으며, 알제리 전쟁이 발발하자 병역을 피해 자원봉사로 태국에 머물면서 불교와 신의 세계를 접했고 그 후 남아메리카에서 인디언들과의 공동 생활을 통해 서구유럽의 식민주의와 물질주의 문명이 아닌 더 근원적이고 우주와 자연 인간이 소통하는 문명에 대한 애정을 가지게 된다. 저자는 다양한 문화권의 경험들을 기반으로 통합적이고 상대적인 문화에 대한 가치관, 즉 범세계주의의 cosmopolitisme를 작품 세계 안에서 주장하게 된다.

3) 『테라아마타 Terra Amata』 (1967), 『물질적 도취 L'Extase matérielle』 (1967), 『도피의 책 Le Livre des fuites』 (1969), 『전쟁 La Guerre』 (1970), 『아이 Haï』 (1971), 『거인들 Les Géants』 (1973), 『동공확대 Mydriase』 (1973) 등.

4) 『사막 Désert』 (1980), 『오니샤 Onitsha』 (1991), 『황금물고기 Poisson d'or』 (1996), 『우연 Hasard』 (1999), 『라가 Raga』 (2006) 등.

5) 『황금을 찾는 사람들 Le Chercheur d'or』 (1985), 『로드리게스섬 여행 Voyage à Rodrigues』 (1986), 『오니샤 Onitsha』 (1991), 『검역 La Quarantaine』 (1995), 『혁명 Révolutions』 (2003), 『아프리카인 L'Africain』 (2004), 『허기의 간주곡 Ritournelle de la faim』 (2008) 등.

6) 상호텍스트성은 둘 혹은 여러 개의 텍스트 사이의 공존이나, 한 텍스트가 다른 텍스트 속에 있음의 관계에 의하여 특징 지워진다. 특히 크리스테바는 바흐친의 이론을 논의하면서 모든 텍스트는 인용의 모자이크로서 구축되며, 모든 텍스트는 다른 텍스트의 흡수이자 변형이라고 상호텍스트성을 규정한다(2005:108-110).

형적 주인공은 자아 정체성을 찾기 위해 여행/이주를 하는 인물이며, 전형적 주인공의 반복은 서사의 유사성과 연결되어, 주인공이 시련을 겪고 고향을 떠난 후 이주/여행 과정에서 자아 정체성을 찾는 모험을 하고 고향으로 귀환하는 이주 서사와 회귀 서사가 자주 반복된다. 대표적인 중복 모티브는 전쟁으로 다수의 작품에서 사용되고 있는데, 모로코에서의 식민지화 전쟁을 다룬 『사막』, 베트남에서의 탈식민지화 전쟁을 다룬 『전쟁』, 알제리 전쟁을 다룬 『조서』와 『혁명』, 나이지리아 비아프라 전쟁을 다룬 『오니샤』, 이스라엘·팔레스타인 분쟁을 그린 『떠도는 별』 등에서 르 클레지오는 식민지 역사에 대한 비판과 전쟁에 대한 고발을 계속해왔다. 다시 쓰기는 특히 자전적 작품들에서 두드러지는데, 저자의 알제리 전쟁의 기억은 『조서』와 『혁명』에서 반복적으로 다루어지고 있으며, 자신의 아프리카 유년의 기억을 다룬 작품 『오니샤』를 몇 년 후 『아프리카인』으로 다시 쓰기를 시도한 바 있다. 이러한 거듭되는 서사적 특징은 다수 텍스트들이 연쇄 관계를 이루며 상호텍스트성을 가진 거대한 네트워크에 의해 의미 있는 서사체로 전이되고 수렴되는 과정에서 더욱 두드러진다. 또한 저자는 인간의 삶을 풍성하게 해주는 다양성과 반론들을 그리기 위해 그리고 구체적 소재에 최대한 접근하기 위해, 지리적 도피 그리고 상처 그리고 삶의 부드러움이라는 반복 주제들을 변조하면서 정확한 감각을 통해 현실을 해석하는 다양한 문체적 특징을 단련해 왔다. 풍부한 서정성을 담은 문체 속에서 시와 음악을 인용하고, 단어의 음악성과 문장의 운율 등을 통해 문체의 음악성을 살리고, 이미지의 형상화와 풍부한 감정 표현 등을 통해 서정적 묘사가 두드러지며, 그리고 구조의 변화와 조합 그리고 다중화자구조 등을 발전시키면서 서사의 시간적·공간적 한계를 초월하는 작품세계를 공고히 하고 있다.

2003년에 발표된 『혁명』은 평론과 관객 모두를 만족시킨 대표작으로, 개인의 삶을 지배하는 역사적 조건과 한 사회의 일원으로서의 규율과 운명에 저항하는 주인공의 인생 안에 저자의 문학이 지향하는 철학적 추구를 충실하게 반영한 작품이다. 이 작품은 르 클레지오의 주요 테마와

모티프 그리고 문체적 특징 등 저자의 작품세계의 주요 특징을 충실히 반영하고 있으며, 이주(여행)를 통한 자아발견과 성장, 자전적 요소, 탈식민주의, 생태주의 등 저자가 고수하는 주제들이 반복과 변용, 흡수와 전이 등을 통해 서사텍스트에 전개되어 있다. 르 클레지오는 인류의 역사 속에서 주기적으로 반복되는 전쟁과 혁명이 그 시대를 사는 개인들의 인생에 어떤 영향을 미치는지 보여주기 위해, 『혁명』에서 자신의 분신과 같은 주인공 장 마로를 통해 개인의 방향과 실존적 고민을 보여준다. 장 마로는 1960년대의 니스에서 알제리 전쟁의 공포로 점령되는 현실 때문에 정의할 수 없는 불안에 시달리게 되며, 참전을 거부하는 선택을 통해 이 소설 속에서 전쟁의 부조리함과 폭력적 역사의 비극을 겪는 사람들의 내면적이고 철학적인 고민을 부각시키고 있다. 전쟁은 불확실성과 비현실성으로 개인의 삶을 공격하고, 그 시대의 청년들이 존재하는데, 사랑하는데 난관이 되며, 결국 그들에게서 젊음을 앗아간다는 사실을 『혁명』에서 보여주기 위해 르 클레지오는 자신의 인생에서 가장 격동기로 해석되는 청년기의 체험들을 되새기면서 성숙한 현재의 관점에서 과거의 사건을 끊임없이 새롭게 해석해내고, 이 재해석의 과정을 통해서 과거의 상처를 씻어내고자 노력하고 있다. 저자는 자신이 속한 사회계층의 도덕이나 규율에 순응하기를 거부하고 전쟁과 혁명의 격동기 속에서도 자신의 인생에 의미를 부여하기 위해 여행을 계속하는 장의 모습을 통해 진정한 자아를 찾기 위해 노력하는 개인의 모습을 보여준다.

또한 르 클레지오는 『혁명』에서 마로의 가문으로 분한 자신의 조상들의 기억 속에서 가족 구성원의 성격을 규정짓고, 구성원이 지향하는 방향과 그 가문의 본질적인 성격을 부각시키면서 하나의 가족 신화를 기록하고 있다. 또한 마로가의 구성원들이 여러 세대를 걸쳐 서구유럽의 식민지 지배와 전쟁 그리고 노예화를 반대하면서 식민지의 해방을 지지해왔으며, 전쟁과 혁명의 역사 속에서 가족을 지키기 위한 투쟁과 희생은 대물림되어 후손의 정체성에도 흔적을 남기는 과정을 보여준다. 다시 말해 가족사 소설로서의 『혁명』은 가족이라는 프리즘을 통해 혁명기의

사회의 변화 과정과 역사적 환경에 따라 가족의 운명이 변화되는 과정을 통시적으로 전개하면서 전쟁과 혁명이라는 시대적 상황에서 식민주의와 전체주의를 거부하는 가족의 이민사를 집중적으로 조명하고 있다.⁷⁾⁸⁾ 이 소설의 주된 목적은 프랑스의 식민지 팽창주의의 전쟁과 사회 갈등이라는 집단 기억뿐만 아니라 식민지 지배 시대의 폭력과 피해상이라는 집단 기억을 현재로 되살려서 과거를 반성하고 미래를 새롭게 설계하고자 하는 르 클레지오의 의지가 표명된 결과이다. 즉 르 클레지오는 이 소설을 통해 자신과 가족이 직접적인 전쟁의 피해자로 고통을 겪었으며, 자신의 조상들 역시 유럽의 식민주의 정책의 결과 빚어진 수많은 대립과 전쟁의 폭력적 역사에 의해 고향으로부터 퇴출당하고 척박한 섬으로 이주한 뒤 정착하는 동안의 난관과 그 극복 과정을 기록하고 있다. 다수의 역사적인 시간과 공간에서 거울 효과를 가지는 역사의 불공정과 해방의 주기를 통해 지리적 도피와 상처 그리고 회복이라는 주제들이 반복되는 이 소설에서 저자는 호전적이고 영웅주의적인 정복자들이 티트린 전쟁에서 희생

7) 프랑스 소설사에서 가족사 소설의 전통은 19세기 사실주의의 전통을 계승한 대하소설 roman-fleuve 혹은 순환소설 roman cyclique에서 찾을 수 있으며, 일례로 1920~30년대 격동하는 사회 속에서 자신의 운명을 개척해 나가는 개인이나 이 개인의 총체적 집단에 대해 그리고 있는 뒤아멜 Georges Duhamel의 『살라뱅의 생애와 모험 *Vie et aventures de Salavin*』 (1920-1932)와 『파스키 가의 연대기 *Cronique des Pasquier*』 (1920-1932) 그리고 로맹 Jules Romain의 1908년에서 1933년에 이르는 프랑스와 유럽 사회의 전체 역사를 제시하는 『선의를 사람들 *Les hommes de bonne volonté*』 (1931-1941) 또한 뒤 가르 Roger Martin de Gard의 브르주아 카톨릭 가문을 중심으로 20세기 초·중반 프랑스의 사회적 변화를 그린 『티보가의 사람들 *Les Thibault*』 (1922-1940) 등이 대표적 작품이다(민회식, 2012:28-29, 104-110).

8) 가족사 소설은 세대의 지속을 통해서 한 가족의 융성과 쇠퇴의 반복적인 순환의 과정을 서술함으로써 변천하는 사회와 역사 그리고 인간의 밀접한 상호관계를 보여주기에 적합한 문학 형식이며, 세대별 가족의 이야기의 배경이 되는 시대상을 구현하고 동시에 대의 이념이나 가치 그리고 전통을 다양하게 수용하여 역사적으로 서술하는 방법으로 저자의 이념이 서사공간에 융합되어 표현되고 있다. 르 클레지오의 『혁명』은 격동하는 사회 속에서 자신의 운명을 개척해 나가는 마로 가문의 역사를 기록한다는 의미에서 가족사 소설로 볼릴 수 있지만 전통적인 사실주의 가족사·연대기 소설과는 차이가 있다. 르 클레지오는 『혁명』에서 과거의 풍속을 자세히 기록하는 사실주의적 묘사에 집중하지 않으며, 일반적인 가족사 소설에서 중요하게 다루어진 경제적 문제나 계급투쟁 또는 여성인권문제 등은 다루어지지 않고 있으며, 시대에 걸친 세대 간 갈등 등의 플롯에 몰입하지 않기 때문이다.

자가 되는 피난민들의 삶의 고통을 다룰 뿐만 아니라 그들의 삶에 대한 애정과 용기있는 삶에 대한 태도와 생명에 대한 희망을 부각시키고 있다.

르 클레지오가 첫 작품 『조서』를 발표한 지 40년이 지난 후 발표된 『혁명』은 63세가 된 저자의 성숙과 40편이 넘는 작품을 통해 수립한 저자의 철학이 펼쳐지며 풍부한 서사성과 서정성을 구현한 수작이라고 평가된다. 본 연구는 『혁명』에 대한 국내 개별 선행 연구로서의 목적을 가지고 있으며, 우리는 『혁명』의 다성적 복합 서사 구조와 서정적 문체의 특징을 살펴보고, 서사들이 가지는 이주의 특징을 비교하면서 인물들의 유형을 구분해 보고, 역사의 재조명을 통한 식민지 역사의 비판이라는 작가의 철학을 탈식민주의 담론과 생태주의 담론을 통해 자세히 분석해보고자 한다.⁹⁾

2. 다성적 복합 서사 구조

르 클레지오는 총 7장으로 구성된 장편소설 『혁명』에서 1789년의 프랑스혁명을 시작으로 하여 1968년 멕시코 학생 혁명까지 유럽과 아메리카 그리고 아프리카 대륙을 가로지르는 마로 가의 역사를 적기 위해, 세밀하게 기획된 서사 구조 안에서 다성적 복합 서사 구조를 활용하고 있으며, 세대 별 마로 가문의 이주 과정을 세심하게 구분된 인물들의 관계로 표현하고 있다. 르 클레지오는 170여년에 걸친 마로 가의 주요 인물들이 유럽·아프리카·아메리카 대륙을 넘나드는 시공간을 배경으로 다수의 서술자를 갖는 서사 구조, 즉 복합 서사 구조 속에서 다양한 시공간적 배경에 분산된 가족의 이민사를 전개하면서 이야기를 분절하거나 시차적인

9) 본 논문에서 인용한 『혁명』의 출처는 원서(coll. Folio, 2010)와 역서(조수현 역, 2007)에 준하며 쪽수만 표기한다.

순서나 드라마의 진행을 교란하는 특징을 보여준다. 저자는 다성성 polyphonie(다중 화자 구조)을¹⁰⁾ 활용한 시간과 공간의 유희가 돋보이는 단속적斷續的 플롯 속에서 흐름을 끊는 분기점, 메워야 하는 공백, 불확실함, 의미적 모호함 등을 서정적 문체의 깊이로 보충하고 있는 것이다.¹¹⁾

『혁명』의 시작과 끝, 그리고 중심축을 이루는 주인공 장 마로의 성장기는 화자 서술자 서사로¹²⁾ 프랑스 니스에서 고등학교를 수료하고 알

10) 바흐친의 대화주의를 구성하는 가장 핵심적 개념인 다성성polyphony(多聲性)은 “하나 이상의 다양한 의식이나 목소리들이 완전히 독립된 실체로 존재하는 문학이나 예술 작품을 가리킨다. 이 경우 작중인물은 단순히 작가의 의도에 의해 조정되는 수동적인 객체가 아니라 작가와 나란히 공존해 있는 능동적인 주체에 해당된다. 뿐만 아니라 다성성의 경우 작품에 표현된 관념이나 이데올로기는 작가 자신의 것이라기보다는 예술적으로 형상화된 관념의 이미지나 이데올로기의 이미지이다.”(김옥동, 1990 : 389). 르 클레지오는 다성적 구조를 활용하여 시공간을 초월하는 작중인물들의 서사를 『혁명』에서 들려준다. 작중인물들의 다양한 경험으로 보여주는 작가적 입장은 작중인물의 도덕적 가치나 생활 방식을 판단하는 차원이 아니라, 식민주의의 역사적 비극과 전쟁의 피해자들의 삶에 대한 독자의 서정적 공감에 호소하며 연대의식을 발현시키는 데 그 목적이 있다.

11) 랠프 프리드먼(1989)은 프랑스 서정소설이 19세기 순수시poésie pure의 미적인 목적과 소설의 의식에 대한 심리적인 탐구를 효과적으로 융합시켰으며, 그 결과 샤토브리앙Chateaubriand의 『아탈라Atala』(1801)와 『르네René』(1802), 플로베르Gustave Flaubert의 『성 안토니의 유혹La Tentation de St. Antoine』(1874 et 1903) 등의 시적 소설이 탄생했다고 주장한다. 이렇게 프랑스 낭만주의 감성 소설은 시적 산문언어와 서정적 열정을 표현했으며, 산문시는 후의 서정소설이 따르는 패턴을 만들어냈고, 초기낭만주의 소설 역시 현대 서정소설에 영향을 끼쳤다고 설명했으며, 특히 지드André Gide는 자아분석과 객관적인 변조를 통해 작가를 드러내는 퍼스나를 작중인물로 표현한 서정적 객관성을 표현했으며, 『지상의 양식Les Nourritures terrestres』(1897)은 화려한 어조와 산만한 이미지지를 통해 산문시의 전통을 공유하지만 소설의 형식을 유지하는 서정소설lyrical novel이라고 부를 수 있다는 것이 프리드먼의 의견이다. 프리드먼은 현대의 서정소설의 정의를 확장하여 말로André Malraux의 『인간의 조건La Condition humaine』(1933), 카뮈Albert Camus의 『이방인L'étranger』(1942), 『페스트La Peste』(1947)와 『전락La Chute』(1956)도 서정소설의 기법에 접근하고 있다고 설명하고, 블랑쇼Maurice Blanchot의 『죽음의 정거장L'arrêt de mort』(1948) 그리고 로브그리에Alain Robbe-Grillet의 『성도착자Le Voyeur』(1955) 역시 서정소설로 분류할 수 있다고 주장한다.

우리는 르 클레지오의 『혁명』이 프리드먼이 정의하는 광의의 서정적 소설에 해당하며, 특히 이 소설이 가진 다성적 복합 구조와 풍부한 서정성을 본 연구에서 분석할 것이다. 또한 이 소설의 서정성은 생태주의적 세계관과도 연결되며, 이 주제에 대해서는 5장(실락원과 생태주의)에서 자세히 다룰 것이다.

12) 우리는 본저에서 서사의 서술자narrateur를 기준으로 하여 서술자가 주인공과 일치

제리 전쟁의 참전을 고민하던 장이, 런던에서 의대를 졸업하고, 다시 멕시코로 이동하여 68혁명을 겪은 후, 조상의 땅인 브르타뉴와 모리셔스 섬으로 귀환하는 순차적 서사의 구조를 가진다. 주축서사인 장의 서사에 편입되는 첫 번째 서사는 카트린 할머니의 로질리의 추억담으로 60여 년 전 모리셔스 섬에서의 마로 가의 기억이 수많은 파편으로 분산되어 장의 주축서사 중간중간에 교차된다. 카트린의 추억담과 교호하며 진행되는 장의 주축서사에 교차되는 두 번째 서사는 장 외드 마로의 이주 기록이며, 170년 전 그가 프랑스 대혁명 시기에 오스트리아 전쟁에 참전한 후 브르타뉴 고향을 등지고 모리셔스 섬으로 이주하는 과정이 주인공 서술자 서사로 기록되면서 주축서사와 교차된다. 세 번째로 가증되는 킬루아 서사는 주인공 서술자 서사로 진행되는 아프리카 노예의 가족사로 장의 주축서사 후반부에 분절되어 교차된다. 이렇게 정교하게 설계된 다성적 복합 서사 구조는 마로 가의 역사적 기록을 더욱 풍부하고 다양하게 표현하는 도구가 되어 주고, 인물 각각의 개인적 존재의 시공간적 한계를 벗어나게 해주며, 다양한 지역적, 문화적 조건에서도 서사의 구성을 자유롭게 해준다. 또한 다중 화자 구조는 인물들의 내적이고 외적인 목소리를 듣게 해주며 인물들 간의 조화, 부조화 그리고 상호 반응들을 표현하기에도 용이하다. 이 작품이 갖는 형식적 측면의 두드러진 주요 특징으로 무엇보다도 작품 구성의 서두와 말미를 아우르는 주축서사가 가문의 이주 경로를 순환한다는 점(원점회귀형 소설), 그리고 작품 전체에 산재되어 있으면서 서사의 전체적 흐름을 이끌어가는 교차서사의 리듬성을 지목할 수 있다. 인물별 개별 서사에서는 선형적으로 사건이 전개되지만, 교차 병치 구조를 통해 개별 서사들을 종횡으로 넘나들며 공간과 공간을 이동하고 시간대를 뛰어넘는 입체적 이동으로 사건의 전개가 이뤄진다. 개별 서사의 스토리는 사건들을 연속성에 의해 통합적으로 배열되는 반면, 유사성에 의거한 계합적 조직체로 해석될 수도 있다.¹³⁾ 『혁명』의

하는 주인공 서술자와 대비하여, 서술자가 등장인물과 일치하지 않지만 그들의 내면적 시선을 반영하는 화자 서술자를 구분한다(코헨 외, 1997:227-250).

계합적 해석의 기반에는 전쟁의 발발, 난민의 이주, 기억의 보유자/전수자, 혁명의 주도자/방관자를 구별해 주는 사건들이 있다. 이러한 계합적 해석을 통해 전쟁과 혁명의 반복이라는 인간의 비극적 역사성 그리고 가족의 이주와 회귀 그리고 연대성 등의 통사적인 역사적 시선·관점을 명확히 할 수 있다.

지금부터 우리는 『혁명』의 각 서사별 구조적 특징과 문체적 특징을 좀 더 자세히 살펴보고자 한다. 우선, 주축서사는 알제리 전쟁 전후의 발단 단계에서, 장이 영국으로 가는 전개 단계를 지나, 멕시코에서 혁명의 절정 단계를 거치고, 프랑스로 돌아온 장이 선조의 고향 브르타뉴와 모리셔스 섬을 방문하여 마로 가문의 역사를 완성하는 해결 단계로 구성되어 있다.¹⁴⁾ 전통적인 화자 서술자 서사로 1장부터 7장까지 시간의 흐름에 따라 순차적으로 니스, 런던, 멕시코시티, 파리, 뤼넬로(브르타뉴), 에벤느(모리셔스 섬)의 공간적 배경을 변경하면서, 서술자가 현재 시점에 위치하여 과거를 회고하는 서술 방법(과거 시제)을 사용하여 이 소설 전체가 장이 복구한 마로 가문의 역사서라는 것을 강조해주는 구성이다. 이렇게 주축서사는 소년에서 성인으로 성장하는 주인공이 알제리 전쟁과 68혁명 등의 중요한 사건들을 직접 체험하면서 동시대를 살아가는 다른 구성원들과 교류하고 스스로의 정체성을 확립하는 과정을 직접적인 대화와 세심한 감정 묘사를 통한 서정적 문체로 전개되고 있다. 저자는 장을 세계를 느끼고 감상하는 자각자로 표현하고 있으며, 장의 감정과 생각을 직접적으로 제시하면서 서정적 문체를 통해 주축서사를 이끌어 간다. 르 클레지오는 자신의 분신인 장을 다시 모리셔스 섬으로 보내고, 임시 피난처가 되어버린 폐허의 황폐함 속에서 조상의 비석을 찾아냄으로써 시공

13) 개별 서사의 스토리는 사건들의 첨가와 결합의 조직체이지만, 서사별로 대체되는 유형(사건의 유사성 혹은 대립), 위치(다른 배경과 대립되는 어떤 배경에서 일어나는 사건들), 행위자(다른 작중인물들에 대립되는 일단의 작중인물들과의 관계가 있는 사건들)에 준거하여 계합적으로도 해석될 수 있다(코헨 외, 1997:101).

14) 포스터와 해리스는 플롯의 발전단계를 발단initial situation, 전개development, 절정climax, 해결resolution의 4단계로 나눈다. (Foster-Harris, *The Basic Formulas of Fiction*, U Oklahoma P, 1985:91).

간을 가로지르는 하나의 거대한 서사를 완성한다. 이 마지막 장면¹⁵⁾에서도 뛰어난 서정성, 즉 장의 섬세한 감정 묘사와 주위의 자연과 공감하는 주인공의 모습을 통해 신비로운 가문의 신화를 완성하고 있다. 이렇게 저자는 서정적 문체와 서사적 문체를 필요에 따라 변주하면서 주인공이 알제리 전쟁과 멕시코 혁명을 어떻게 인식하고 또 현실에서 대응했는지를 독자가 그의 생각과 감정에 공감할 수 있도록 전달하고 있다.

주인공 장에게 가문의 역사를 기억하고 기록하는 운명을 전달한 인물은 카트린이며, 장의 주축서사에 편입된 카트린의 서사는, 장의 꿈같은 어린 시절의 상징처럼, 잃어버린 낙원의 향수처럼, 대화체의 직접·간접 인용을 통해 매우 서정적 문체로 제시된다. 장의 할머니 카트린은 모리셔스 섬의 추억을 떠올릴 때마다 매년 같은 문장으로 이야기를 시작하는데, “예전에, 로질리에서, 내가 네 나이였을 때 ...”(20) 이는 마치 가족의 과거의 문을 열어주는 의식을 시작하는 주문의 암송처럼, 그들에게 과거로의 시간 여행을 가능하게 해준다. 장님이 된 카트린의 기억은 장과의 대화 속에서 더 선명한 생명력을 가지게 되며, 시간의 한계를 초월한다. “아마도, 나이 차를 잊었다는 것, 장이 자신의 조카손자이며 세월의 심연이 그들을 갈라놓는다는 사실을 염두에 두지 않는 것, 그것이야말로 그녀가 자신의 실명 상태에서 얻은 이익일 것이다.”(26) 카트린의 서사의 대부분은 그녀의 집 ‘라 카타비바’에서 이루어지고, 이때 집은 가족의 관계를 상징하는 공간으로 다과를 곁들인 할머니와 손자의 대화는 이 은밀하고 개인적인 공간 안에서 사회의 폭력으로부터 보호받는다. 치유적 가족 공간 대 호전적 사회공간의 대립, 즉 과거로의 회귀가 가능한 꿈과 몽상의 공간인 집과 알제리 전쟁이 위협하는 현재의 니스라는 사회적 공간이

15) Au centre de la dalle, gravé au ciseau, encore très lisible malgré le temps et l'abandon, il y a le nom MARRO. Jean n'avait pas espéré pierre plus simple et plus belle pour Jean Eudes et Marie Anne. Cette grande dalle noire posée sur la terre, éclairée par la lumière du soleil, avec le vent de la mer qui froisse le feuillage des arbres alentour. Comme s'il n'y avait personne avant, personne après eux. C'est une impression mystérieuse et simple à la fois. C'est ici, sous cette dalle, et nulle part ailleurs, que survit le rêve de Rozilis. (532)

양립한다. ‘라 카타비바’는 모리셔스 섬의 집 ‘로질리’가 과거로부터 소환되어 주축서사의 시간으로 옮겨오는 공간이며, 로질리의 추억들은 빛바랜 사진과 일지로부터 쌓인 먼지들을 털어내고 카트린의 대화 속에서 생생하게 부활된다. 저자는 이런 장면들을 시적 언어와 미메시스의 언어로 채우고 있다. 서정성 안에서 인식 주체는 대상에 자신의 감정을 투사하는 세계의 자아화가 이루어지기 때문에 대상과의 서사적 거리가 소멸되어 시각, 촉각, 미각, 청각 등 감각으로 대상을 지각하게 된다. 그러므로 시적 언어로 형용어나 부사어와 감각/인지 동사 같은 감각언어가 많이 등장하며, 이러한 감각 언어는 주체와 대상이 상호 의사소통을 가능케 하는 주술적 언어로도 변용되어 주체와 객체가 서로 동화하고 인간(혹은 동물, 식물 등)의 대상들이 자연과도 동화하게 해준다. 실제로 카트린은 로질리의 자연과 동화하여 새(들)에게 강물(들)에게 자신을 이입하고 그(것)들과 동일한 분위기 속에 동화된 삶을 기억하고 있다.¹⁶⁾ 카트린의 시점으로 진행된 서사는 그녀가 향수와 초월의 공간인 집에서 쫓겨나 요양원으로 옮겨진 후, 실어증에 빠진 카트린을 위해 장이 그녀의 추억을 전달하는 화자 서술자로 변하면서 사라진다. 그녀의 유품인 일기에는 모리셔스 섬에서 마로 가문이 보낸 마지막 날들이 기록되어 있는데, 카트린의 시점에서 로질리의 마지막 날들의 슬픔을 토로하고 분노를 표출하는 내면 정서의 형상화를 잘 보여주고 있다.¹⁷⁾ 카트린의 서사는 그 중심 주

16) C'est la musique que j'aime, je l'entends encore, je suis dans mon lit, je regarde la fenêtre ouverte avec la moustiquaire qui bouge un peu dans le vent, et Maud qui s'est rendormie malgré le bruit des tourterelles, elle n'a plus peur quand je lui tiens la main. C'est une musique qui vient du ciel, un ronronnement continu avec de temps en temps un petit cri comme une plainte, les tourterelles sont si petites, innocentes, elles sont comme Maud, elles ont peur du jour qui commence, en même temps elles sont joyeuses de sentir le soleil, elles vont bientôt s'envoler des arbres et passer au-dessus du toit en faisant claquer leurs ailes, elles vont aller droit vers les champs de canne et remonter les rivières qui coulent dans les ravins, comment s'appellent-elles, toutes ces rivières qui coulent autour de Rozilis ... (32)

17) *Je ne peux décrire ma tristesse en pensant à tous ces coins charmants qui seront saccagés. Que vont devenir mes oiseaux, mes tourterelles? (...) De retour à*

제가 모리셔스 섬의 로질리에서의 아름다운 기억에 대한 향수이기 때문에 풍부한 서정성을 추구하고 있으며, 주인공의 수동적 인식은 모든 대상을 받아들이고 그것들을 감각적 이미지로 바꾸고 있다. 특히 이미지의 진전을 통해 경험을 묘사하고 강화함으로써 주인공은 그 자신을 상징적 비전으로 만들고 있기에, 향수에 빠진 카트린은 이 소설에서 로질리의 기억 그 자체로 상징화되고 있다.¹⁸⁾

장 외드의 서사는, 장의 주축서사와 교차 배치되면서, 조상부터 후손에게까지 반복적으로 강요되는 전쟁과 혁명의 역사적 사건들을 포착하여 전달하며, 특히 전쟁 일지¹⁹⁾(프랑스 대혁명과 오스트리아 전쟁의 기록)와 항해 일지Nauscopie²⁰⁾(1798년부터 1809년까지 모리셔스 섬의 프랑스

Rozilis, la forêt massacrée! Les ébéniers ont tous été vendus. C'est fini. (...) La cour présente un aspect pitoyable. Rien que des cordes de bois partout! (...) 1er janvier 1910. Notre dernière matinée passée à Rozilis. (...) Adieu Rozilis, adieu Ébène, adieu pour toujours, jamais plus je ne me promènerai à l'ombre de tes arbres, jamais plus je n'irai me délasser en prenant un bain dans ta rivière délicieuse. Tout est fini. Je termine aujourd'hui ce journal, car désormais plus rien dans ma vie ne vaudra que je l'écrive. (508-511)

- 18) 카트린은 행동적 주인공과 달리 세계를 느끼고 감상하는 자각자로서의 서정적 주인공이며, 서사적 주인공이 행동으로 세계와 대결해가는 능동적·적극적 인물임에 비해 서정적 주인공은 서정적 순간을 인식 행위로 보여주기에 수동적이며 내성화된 인물이다(프리트먼1989:57-72). 서정적 인물의 행동은 시적 화자의 인식이 변형된 것으로서 세계를 지각하기 위한 탐색행위로 볼 수 있으며, 자연 속에 자아를 투사하고 자아를 자연 속에 용해하는 생태적 상상력을 통해 대상을 포착한다. 시적 상상력이 주체와 대상을 상호 융합하여 그 경계를 해체하기 때문에, 카트린은 주체와 대상, 인간과 자연을 융합하는 간 주체적 인격체inter character이라고 할 수 있다. 또한 카트린은 세계사적 개인이나 긍정적 주인공, 적극적 주인공이 아닌 주변적 인물marginal character이기도 하며, 변두리적·주변적 인물은 서사 공간에서 환경과 대결하는 능동적 인물이 아니라 정한, 애수, 설움과 같은 감정적으로 대응하는 수동적 인물이다.

- 19) Juillet 1792 J'ai quitté Runello le jour de mes dix-huit ans. Au moment que je le quittais, je ne savais pas que je ne reviendrais plus y vivre. Quand on est jeune, on ne pense pas aux conséquences des décisions qu'on prend, on fait tout avec emportement, avec impatience, sans calcul. Je n'étais pas le seul à m'engager. (...) Je voulais qu'elle sache que je ne fuyais pas, que je partais pour accomplir un devoir. De toute façon elle s'en doutait bien, parce qu'elle m'avait entendu parler de la Révolution, de ce monde meilleur qui devait s'instaurer, de la chute de la tyrannie. (58)

- 20) *Journal de mon voyage de Lorient à l'Isle de France sur le brick la Rozilis, départ*

군과 영국군의 식민지 쟁탈의 역사 기록)의 형식이 두드러진다. 르 클레지오는 이 소설에서 시공간을 초월하는 기제로 일지라는 매개체를 통해 이 형태를 다양하게 변주하면서 마로 가문의 장대한 서사를 진행하고 있다. 장 외드의 서사는 카트린의 서사에 비해 객관적 관찰자의 시선으로 진행되며, 일지들의 기록 속에서 사건들의 나열을 중심으로 진행되기에 그 전개 속도가 빠르다. 분절되어 연속되는 장 외드의 서사는 1825년 마로가가 안정적으로 정착하는 시기의 아내 마이 안느 나우르의 기록으로 종결된다. 장의 주축서사가 화자 서술자를 가진 회상으로 진행되는 반면 장 외드의 서사는 주인공 서술자로 진행되기 때문에 과거의 시간을 주축 서사의 영역으로 끌어오는 효과를 가지며, 그 결과 장 마로와 장 외드가 동일인처럼 인식되고 전쟁과 혁명이 반복되는 역사적 상황이 강조된다. 『혁명』에서 마로가의 일대기는 구성원의 기록(장 외드의 전쟁 일기와 항해일지, 카트린의 일기, 장의 전쟁 일지)으로 전해지며, 마지막 후손인 장의 역할은 가족의 역사를 전수 받아 기억을 이어가는 것이다.²¹⁾

『혁명』에는 마로 가문의 일대기 외에도 또 다른 가족의 일대기가 편입 서사로 진행되는데, 킬루아 서사는 모리셔스 섬으로 팔려온 아프리카 출신 노예의 일대기이자 가족사로, 유럽 출신의 장 외드와 마르 안느가 모리셔스 섬에 정착하는 식민지 개척자의 가족 이야기와 객관적인 역사적 시공간적 배경은 같지만 두 개의 서사 공간으로 분리되어 진행되는 구조를 가진다. 이런 서사의 구분은 르 클레지오가 식민지 지배자들의 사회와 피지배자들의 사회를 구분하여 설정함으로써 동시대를 살았지만 전혀 다른 형태의 삶을 살게 된 두 가문을 대칭적으로 재현한 것이다. 유

le 1er germinal l'an VI arrivée le 20 thermidor (179)

21) 르 클레지오는 『떠도는 별』(1992)에서도 가족의 기록이 역사의 기록으로 발전되는 과정을 두 주인공인 유대인 에스더와 팔레스타인 네이마의 검은 공책으로 상징화하는데, 각 민족의 역사를 기록하는 임무를 운명처럼 받게 된 두 주인공은 제2차 세계 대전, 이스라엘 탄생과 팔레스타인 분쟁의 시기 두 민족이 겪었던 비극의 참상을 기록한다. 르 클레지오는 역사의 기록을 담당하는 주인공을 반복적으로 설정함으로써 자신이 생각하는 작가의 소명과 글쓰기의 중요성을 부각시키고 있다(줄저, 2014).

년의 유괴, 노예선과 노예매매, 노예학대 그리고 탈주 노예들의 반란, 군대의 진압과 주동자의 죽음, 동료들의 도형 그리고 1824년의 노예해방에 걸친 사건들 속에서 다양한 목소리들이 연결되고 서로 대답하고 조용하면서 구전되는 전설처럼 낭송의 리듬을 가지는 킬루아 서사는 아프리카 노예의 운명의 대표성을 가지는 주인공 키암베가 유린당한 정체성을 극복하고 독립되고 존중받는 인간으로서의 정체성을 되찾는 과정이 전개된다. 킬루아 서사는 전부 6부로 분절되어 분산적으로 배치되어 있어 마치 이야기의 조각들을 퍼즐을 맞추듯이 연결하면서 전체 서사를 이해해야 하는데, 이 때 주인공이 자신의 이름을 암송하는 반복적 구조를 통해 연속성을 유지하며 연결고리의 역할을 수행한다. “내 이름은 키암베, 여자의 몸으로 태어났지만, 나는 우주리, 나는 웜보, 나는 몰소 가죽 옷을 입고 투창으로 무장한 전사 아스카리, 나는 천사 말라이카, 사자 삼바, 하이에나 피시, 기린 트위카, 불 모토, 어금니로 딱딱 소리를 내며 걸어 다니는 템보, 또한 나는 북 니고마, 초원에서 전쟁이 벌어지고 있다는 소식을 내해까지, 눈 덮인 산정까지 아루샤까지, 자니바르라고도 불리는 웅구자까지, 쏭가 무나라까지, 킬루아 키시와니까지 북을 울려 알린다.” (401) 이처럼 고향과 가족 그리고 전쟁 등의 중요한 사건까지 포함된 주인공의 긴 이름은 마치 주문처럼 암송되며, 이러한 이름의 선언은 마치 초상 portrait을 그리듯 주인공의 이미지를 떠올리게 하고, 이미지 형상의 무리 속에서 시간의 흐름을 멈추게 하는 서정적 효과를 가진다. 킬루아 서사에서 저자는 문체의 변조를 통해서도 서사 내 초점화를 구분하고 있는데, 키암베의 시선을 통해 진행되는 서정적 서사에는 몽환적이고 감정적인 묘사로 리치타탄을 지도자로 하여 폭동을 일으키고 투쟁하는 과정과 사제의 예언의 결과로 태풍이 밀려온 뒤 노예 해방을 맞게 되는 과정을 재현한 반면, 영국군의 진압 과정은 영국 군인의 시선으로 관찰된 군 보고서 형태로 대체되어 문체적 대비를 이루고 있다. 킬루아 서사의 대부분은 아프리카의 정신문화로서의 전설성과 주술성을 강조하는 서사의 전개로 구성되어 있으며, 특히 마지막 6부에서 마법의 목걸이는 가족의 역사

를 증언하는 상징체로 어머니로부터 딸에게로 대물림되는데²²⁾ 이러한 설정은 논리적인 인과 관계를 바탕으로 진행되는 사건들의 연결이라는 서사 구조를 탈피하고, 예언과 마법의 유물이라는 상징적 매개체를 통해 서정성과 음악성이 돋보이는 서사를 진행시킨 것이다.

3. 이주 서사의 특징과 인물 유형

『혁명』에서 마로 가문이 걸어간 이주의 길은 소설의 내적 형식으로 이해될 수 있으며, 이주 경로를 문학적으로 형상화하는 서사 구조를 가지기 때문에, 이주의 길에서 중요한 요소인 이주의 원인과 결과에 대한 고찰이 필요하다.²³⁾ 이 소설에서 그려진 이주들을 비교해 보자면, 한편으로는 작중인물들의 이주의 원인이 역사적·사회적 상황에 의해 강요된 이주라는 공통된 특성이 있지만, 다른 한편으로는 마로 가문의 이주 역사

22) Je suis Balkis, fille de Balkis, petite-fille de Kiambé la sorcière. (...) Alors ma mère Balkis m'a donné un collier que ma grand-mère avait béni pour moi, elle l'a mis à mon cou. Et c'était un collier fait d'un fil noir qui passait à travers des morceaux de bois dur, des coquillages, et des pierres jaunes telles que je n'en avais jamais vu. Ma mère m'avait dit que c'était le collier de la puissance, et que ma grand-mère me l'avait donné pour que je le porte toute ma vie, et que lorsque j'aurai une fille, c'est elle qui devra le porter à son tour. (...) Je ne connais pas les chants ni les prières, je ne suis pas une sorcière. Mais je peux chanter et dessiner l'étoile Vintana par terre et deviner l'avenir dans mes rêves. (523-528)

23) 정옥상(2007)은 르 클레지오의 『조서』부터 『거인들』까지의 초기 작품에 나오는 작중인물들이 궁극적으로 개체적 삶의 한계를 극복하고 항구적으로 살아남을 수 있는 무엇인가를 찾아가는 내적 여행의 여행자들이며, 이 여정의 특징으로 도시 떠돌이들의 배회 혹은 표류, 초현실적 인물과 상상여행, 뿌리 뽑힌 자들과 기원 찾기 여행, 서구의 방랑자와 '잃어버린 중심'을 찾는 여행으로 설명한다. 이어서 『사막』부터 『구름나라 사람들』까지의 르 클레지오의 작품들에서의 여행자들이 탐색하는 공간은 문명의 이기보다는 자연과 보다 가깝게 어우러져 살아가는 사람들의 공동체적 삶의 세계라고 정의하고, 이 여정이 가지는 공통된 특징을 출발·탐색·표류, 새로운 세계의 발견과 이끌림, 중심의 발견과 합일, 회귀·또 다른 여행의 출발로 설명하고 있다.

의 굴곡을 표현하는 기제로 이주 결과의 인물별 차별성이 사용되었다는 것을 알 수 있다. 첫째, 마로 가의 1대 선조 장 외드의 이주는 프랑스 대혁명 이후 황폐해진 고향 브르타뉴에서는 가족의 발전을 기대할 수 없기 때문이며, 프랑스의 식민지였던 모리셔스 섬으로 이주한 결과 영군해군에 의해 섬의 주인이 바뀌는 혼란 속에서도 가족의 터전을 건설하면서 가족의 안정적인 발전 기반을 마련하는 성공적인 결과를 맺는다. 둘째, 마로 가의 5대 카트린의 이주의 계기는 노예제도로 부를 축적한 대농장주인들에게 가족의 제재소 사업을 빼앗기는 사회적 상황이었으며, 이주의 목적은 가족의 새로운 삶의 터전을 프랑스에서 건설하는 것이었으나, 그들은 프랑스에서 이방인들이었고 프랑스로 이주한 후 1·2차 세계대전을 겪으며 가족을 잃었고 불우한 이주생활에 절망하는 결과를 맞이한다. 마지막으로, 마로 가의 7대 장의 이주의 원인은 알제리 전쟁이라는 사회적 환경이며, 이주를 통해 참전을 피할 수 있었고, 가문의 과거를 찾아 떠나는 여행을 한 결과 가문의 새로운 미래를 꿈꾸게 된다. 이주의 시공간적 배경과 이주의 내용은 다르지만, 작중인물 모두가 자신이 처한 당대 역사적 현실과 사회적 상황에 대처하는 대응 방식으로 이주를 선택하고, 폭력적인 역사와 사회로부터 자신과 가족을 지키려는 행위가 바로 부조리에 저항하는 개인의 투쟁 방식이라는 저자의 의도를 형상화하고 있다.

이 같은 이주의 분석은 『혁명』이 가진 가족사 소설의 특징인 가문의 형성-융성-쇠퇴-부흥의 단계에 상응하며, 마로 가의 주요 인물들은 다음과 같은 차별적인 특성으로 분류될 수 있다.²⁴⁾ 장 외드는 프랑스 대혁명과 오스트리아 전쟁에 참가한 용사이며, 사회적 상황에 용감하게 맞선 청년이며 가문을 일으키기 위해 식민지인 모리셔스 섬으로 떠나는 모험가이자 가문의 터전을 건설하는 개척자이다. 이러한 1세대의 용감한 선

24) 채트먼에 따르면 서사의 인물이라는 개념은 특성들의 패러다임(특성들의 집합을 플롯을 구성하는 사건들의 통합적인 사슬을 교차하는 수직적인 조합)이고, 독자는 서사의 인물의 특성을 이해할 때 문화에 의해 인지하기 때문에 서사의 인물의 “특성은 그것이 이야기의 부분이나 전체에 걸쳐 유지되는 한, 인물의 개인적인 기질에 대한 특유의 지시로부터 나온 서사적 형용사”(1995:150)라고 채트먼은 주장한다.

택과 노력의 결과로 마로 가족은 ‘로질리’라는 가족의 유토피아를 건설하고 변영의 시기를 맞는다. 여기서 로질리는 치유적 가족공간으로 집 밖의 호전적 사회공간에서 이뤄지는 프랑스와 영국 군대의 식민주의 전쟁의 소용돌이로부터 가족을 지켜준다. 하지만 노예 제도를 악용하여 막대한 부를 축적한 대농장 주인들이 마로 가문의 토지를 빼앗게 되면서 가문의 쇠퇴기를 맞게 되고, 5대 카트린은 여성의 권리와 능력이 제한된 시기에 독립적 목소리를 내지 못하면서 가족의 비극과 전쟁의 상흔을 감수하는 희생자적 인물로 그려진다. “카트린의 좌우명은 ‘아무것도 하지 말고 아무것도 가지지 마라.’ 혹은 ‘누가 어찌할 수 있겠는가?’였으며, 그 좌우명이 그녀로 하여금 삶의 질곡을 헤쳐 나가면서도, 스무 살 나이 때의 그녀, 마르고 곧고 환상을 가지지 않았기에 고통도 없었던 그때의 그녀로 살아갈 수 있게 해 주었다.”(24-25) 프랑스로 돌아 온 마로가의 사람들은 유럽 전쟁으로 곤궁한 삶에 시달리고, 몇몇은 전사하거나, 또 다른 일원은 고향을 잃은 슬픔으로 죽거나, 또 일부는 스페인 독감으로 희생당했다. 카트린은 가문의 몰락을 경험했지만 동시에 가문의 부흥기를 기억하는 인물로 다음 세대에게 가문의 부흥의 의무를 전달하는 기억의 전달자이기도 하다. 그녀는 손자 장에게 “장 외드 할아버지는 네 안에 존재하고 있어. 이제 할아버지는 네 안에서, 네 삶 속에서 살아가기 위해 돌아왔어.”(51)라고 반복하면서 마로가의 기록을 전달한다. 마지막 후손인 장의 역할은 가족의 역사를 전수 받아 기억을 이어가는 것이며 마로가문의 부흥의 시기를 담당해야 하는 인물이다. 기억의 전수자로 역사의 기록자로 선택된 장은 전쟁과 혁명의 소용돌이 속에서 이주를 통해 자신의 운명을 개척하게 되며, 중국에는 선조의 고향으로 돌아가 그들의 흔적을 찾아서 가족사의 근원을 재발견하는 대장정에 나선다.²⁵⁾ 마로가문의

25) 장은 알제리 전쟁에 참전하기를 거부하고 해외로 도주하는 도망자로 비쳐지기도 하고, 멕시코에서는 학생 혁명의 방관자처럼 보이기도 하지만, 저자처럼 장 역시 유럽의 식민주의 팽창으로 인한 역사적 폭력을 거부하는 행동가형 지식인 인물로 평가할 수 있다.

부흥은 이 소설에서 명확히 그려지지 않지만 모리셔스에서 장의 아내가 잉태를 했다는 결말은 희망의 미래를 꿈꾸게 한다.²⁶⁾

또 다른 한편으로 이주는 전체적 플롯 속에 반복되는 사건, 즉 패턴 pattern으로도 해석할 수 있다. 『혁명』에서 이주의 길에 나선 작중인물 모두 방랑자/여행자 인물 유형을 이루고 있으며, 동시에 이주민-이방인 유형과도 긴밀하게 연결된다.²⁷⁾ 이주민-이방인이라는 인물 유형은 장 외드, 카트린, 장 모두에게 적용되는데, 장 외드는 모리셔스 섬에서 원주민들에게도 이방인이었고 식민지 지배층 사회에서도 이방인이었으며, 카트린 역시 프랑스에서 스스로를 이방인이라고 느꼈고, 9살 때 말레이시아에서 프랑스로 이주한 장은 그 후 자신이 이방인이며, 자신이 결코 프랑스에 속할 수 없기 때문에 그는 자신의 뿌리를 찾아 모리셔스로 떠날 운명을 감지하게 된다.²⁸⁾ 이는 저자의 주인공들의 전형적 유형이기도 하며, 르 클레지오가 스스로를 방랑과 이주의 소설가로 부르는 것과 맥이 통한다.²⁹⁾ 또한 작중인물의 형상화의 계기가 되는 것은 상황과 사건이

26) 르 클레지오는 다수의 작품에서 아이의 잉태와 출산을 통해 미래에 대한 희망을 제시하고 있다. 특히 여성 주인공의 소설 『사막』, 『떠도는 별』, 『황금물고기』 등에서 서사의 결말이 유사하다.

27) 마로 가문의 구성원 외에도 알제리 전쟁 참전을 피하기 위해 해외로 도주하는 장의 친구들, 멕시코 전제주의 정권의 폭정을 피해 미국으로 망명하는 멕시코 청소년들, 아프리카 출신 노예는 타국으로 이주해야 하는 운명의 소유자들이다.

28) 저자 르 클레지오 역시 어린 시절 아프리카 나이지리아에서 살다가 프랑스로 귀국한 후 자신이 이방인이며 다른 곳으로 이주해야 할 여행자이고 그 목적지는 가족의 고향인 모리셔스라고 생각하게 된다. 장의 저자의 분신이며, 마로 가문은 르 클레지오의 가문의 다른 이름이기에, 『혁명』에는 수많은 자전적 요소가 편재한다.

29) 루카치의 『소설의 이론』에서 문제적 주인공 problematic individual은 근대 사회 이후 나타난 소설의 새로운 주인공 유형을 말한다. 루카치는 소설이 이 이전의 서사 양식(예컨대 epic이나 romance)과 구별되는 가장 커다란 특징을 소설의 주인공과 세계 사이의 근본적인 불화관계에서 찾고 있는데, 개인과 세계 간의 그와 같은 불화관계는 세계의 조화로운 총체성의 상실로부터 비롯되었다는 것이다. 그에 따르면 소설의 주인공은 개인과 바깥 세계 사이에 놓인 내적인 괴리의 산물이다. 그러나 이와 같은 내적 총체성이 상실되었을 때, 이 세계는 개인에게 더 이상 친숙하고 아늑한 장소가 아니다. 세계의 총체성은 파편화되어 사라지고, 개인은 이 세계의 지도를 밝혀주는 별이 빛나는 하늘에서가 아니라, 불안과 갈등과 소외감으로 가득 찬 그 자신의 어두운 내면에서 찾아야 한다. 소설은 것처럼 사라진 총체성의 세계를 찾아가는 개인의 내적인 모험의 기록이며, 이때 소설의 주인공인 문제적 개인은 세계의 총체

며, 이 소설에서 상황과 사건은 전쟁과 혁명이라는 역사적 상황과 사회적 사건이다. 이러한 상황이나 사건으로 인물은 갈등이나 긴장을 겪으면서 변화하고 성장해 나가며, 변화와 성장은 상황과 사건에 대한 인물의 태도가 결정해주는 것이다. 『혁명』에서 가장 큰 변화와 성장을 겪는 인물은 주축서사의 주인공 장이며, 이 소설을 장의 인생의 초중반부를 그리는 성장소설이라고 볼 때, 장의 태도는 저자가 자신의 직접 체험을 바탕으로 형상화한 인물이기때문에, 전쟁에 대한 저항과 항의 그리고 방랑과 여행을 통한 자아 찾기의 필요성이라는 저자의 가치관을 반영하고 있다고 볼 수 있다.³⁰⁾

『혁명』이 혁명과 전쟁을 기록하는 역사소설임에도 불구하고 이 작품에는 혁명과 전쟁을 칭송하는 호전적인 영웅 대신 오히려 전쟁을 반대하거나 혁명의 희생자가 된 반영웅주의적 인물들이 주류를 이룬다. 스페인의 식민지 전쟁, 프랑스의 식민지 전쟁, 알제리 독립 전쟁, 전체주의 정권에 대항하는 멕시코 학생 혁명 등 이렇게 연쇄적으로 거듭되는 역사적 사건과 극적인 상황에서 끊임없이 발생하는 희생자들이 바로 이 작품의 주체들이며 초점화의 대상들이다. 대표적 희생자로는, 그들이 혁명과

성 상실을 전존재적으로 체험하는 인물이다(한용환, 1999).

- 30) 루카치는 『소설의 이론』에서 소설은 내면성이 갖는 고유한 가치가 감행하는 모험의 형식이며, 그 내용은 자신을 알기 위해 길을 나서는 영혼의 이야기이자, 모험에서 자신을 시험하기 위해, 자신을 입증하는 가운데 자기 고유의 본질성을 찾기 위해 모험을 찾아 나서는 영혼의 이야기라고 설명한다. “우리가 소설의 내적 형식이라고 파악했던 과정이란, 문제적 개인이 자기 자신을 향해 가는 편력, 즉 자체 내 이질적이고 그 개인에게는 아무런 의미도 없는, 단순히 현존해 있는 현실 속에서 흐릿하게 사로잡혀 있는 상태에서 명확한 자기 인식으로 가는 길이다. 이러한 자기 인식에 도달한 이후, 삶의 의미로서 발견된 이상이 삶의 내재성 속에 빛을 비추긴 한다. 그러나 존재와 당위의 균열은 극복된 것이 아니며, 또 이러한 일이 전개되는 영역, 곧 소설 속 삶의 영역에서도 그 균열은 극복될 수 없다. 달성할 수 있는 것이라고는 존재와 당위의 간극이 최대한 좁혀지는 것, 즉 인물이 자신의 삶의 의미에서 나오는 빛의 세례를 아주 깊고 강렬하게 받는 상태뿐이다. 형식에 의해 요구되는 의미 내재성은, 의미를 이렇게 단순히 일별하는 것이 삶이 줄 수 있는 최고의 것이자 삶 전체를 결명한 유일한 것이고, 이렇게 투쟁할 가치가 있었던 유일한 것이라는 인물의 체험을 통해서 이루어진다.”(2007:91-92). 르 클레지오의 소설 『혁명』의 작중인물들 역시 존재의 탐구를 위해 모험을 감행하는 이들이며, 소설의 내적 구조가 그들의 모험이 펼쳐지는 장이다.

전쟁 때문에 이주를 지속하는 난민이기 때문에, 마로 가문을 들 수 있는데, 그 중에서도 가문의 쇠퇴기의 5대 카트린의 가족들이며, 그들은 1·2차 세계 대전과 종전 후의 빈곤 그리고 노년에는 알제리 전쟁까지 겪게 된다. 그 외에도 이 소설에는 전쟁의 희생자 유형의 인물이 다수 등장하는데, 장의 친구 상토스 발라스는 알제리에서 전사하게 되고 그의 약혼자 잔과 장레식 같은 영혼결혼식을 올리게 된다. 이 사건은 그 시대 청년들의 사랑과 영혼이 전쟁의 파괴성과 폭력성 때문에 상처받고 파괴된 결과물이며, 르 클레지오는 이 사건에서 내포작가로 개입하여, 사건과 인물에 대해 다음과 같은 평가를 직접 추가한다. “그리고, 지금, 그때의 바로 그 병영에서 까마귀들이 한데 모여 북풍을 맞으며 떨고 있는 이곳에서, 상토스의 영혼은 잔 오딜드의 영혼과 결혼식을 치르려 하고 있었다. 대체 삶에 조금이나마 일관성이라는 게 있거나 한 것일까?”(275) 저자는 자신의 분신이라 여겨지는 장을 통해 그 시대 청년들이 겪었던 전쟁에 대한 불안과 공포 그리고 전쟁의 희생자들과의 인간관계에 집중하면서 저자가 경험한 전쟁의 폐해에 대해 그리고 전쟁에 반대하는 그의 신념을 호전적 영웅주의가 아닌 희생자의 입장에서 표현하고 있다. 장이 영국에서 만난 콘래드 애드추켄코 역시 전쟁의 트라우마 때문에 발작을 일으키는 희생자 인물이다. “콘래드는 미치지 않았어요. 그는 단지 전쟁의 희생자일 뿐입니다. 그는 여전히 위험한 수용소 속에서 싸우고 있는데, 아무도 그를 돌아보려 하지 않는 겁니다. (...) 그는 전쟁 영웅입니다.”(324) 이러한 장의 외침은 전쟁의 희생자가 전쟁의 영웅이라는 저자의 의견의 반영이기도 하다. 또한 혁명의 희생자로 멕시코의 청소년 남매 파멜라와 호아킨을 구별할 수 있는데, 멕시코 정부의 폭력적인 진압 후 고향을 떠나 미국으로 이주하는 파멜라와 호아킨 역시 혁명이라는 사회적 폭력의 상흔을 치유하기 위해 타국으로 이주를 떠나는 이주민의 유형에 속한다. 르 클레지오는 디아즈 오르다즈 정부 지배하의 1968년 멕시코 학생 혁명의 과정과 결과를 16세기에 일어났던 스페인 코르테스의 군인들의 의해 파괴된 몬테수마 왕국의 이야기와 접목시켜,³¹⁾ 역사 속에서 반복되는 폭력

의 현장을 강조하여 보여준다. 다시 말해, 아스텍 왕국의 피해자 역시 멕시코의 어린 학생들처럼 폭군에 의해 희생된 비극적 인물들이라는 것을 저자는 다시 한 번 강조하고 있다. 또 다른 희생자 유형 인물로 모리셔스 섬으로 팔려온 아프리카 출신 노예들이 저자에 의해 초점화되고 있는데, 키암베는 이러한 시대적 희생자를 대표하는 전형적 인물로 어린 시절 유괴되어 노예무역선에 태워진 후 상품처럼 팔리고 백인 식민주의자들의 모욕과 폭력 밑에서 노예로서의 고통스러운 삶을 살게 된다.³²⁾ 이렇게 유럽의 식민지 팽창주의 역사 때문에 생긴 무수한 희생자들의 나열이 『혁명』을 가득 채우고 있다. 르 클레지오는 인류의 역사를 특징짓는 민족적, 국가적 갈등의 연쇄적 상황의 비극을 재조명하면서, 전쟁이 은밀하게 타락시킬 수 있는 개인의 물질적, 도덕적, 애정적인 삶에 대해 기록하고, 강자들의 역사에 의해 약탈되고 배척받은 사람들의 목소리를 들려주고 있으며 『혁명』에서 전쟁의 희생자들을 초점화하면서 그들이 폭

31) *Mais le roi Montecuhzoma, accompagné du Tlacohtlcatl de Tlatelolco, Itzcohuatzin, qui pourvoyait les Espagnols en vivres, s'écriait : "Ô Seigneurs! Assez! Que faites-vous? Pauvres gens de ce peuple! Est-ce qu'ils ont des boucliers? Est-ce qu'ils ont des massues? Ils sont entièrement désarmés.*

Ensuite la nuit est tombée sur la place. Les autos blindées ont allumé leurs phares. Partout il y avait des blessés, des tués, des enfants étendus par terre, leur poitrine percée par les balles des mitraillettes. Et moi, à moins d'un kilomètre de là, je n'ai rien su, même quand au milieu de la nuit j'ai entendu le fracas des chenilles sur Reforma, et le vrombissement des hélicoptères qui emportaient les corps des enfants. Les jours qui ont suivi, nous avons appris la vérité. Et il tombait toujours cette pluie fine sur Mexico. Un silence exceptionnel pesait sur tout le centre, sur les vieux monuments, la bibliothèque de Salvador, Bellas Artes, l'Alameda. Je ne sais pas ce que sont devenus Joaquín, Pamela, et tous les gosses du collège San Ildefonso. On dit qu'il y a eu plus de deux mille prisonniers. On dit qu'il y a eu trois cents tanks, des automitrailleuses. On dit qu'il y a eu trois cent vingt-cinq morts à Tlateloco, et que d'autres sont été brûlés au sud de la vallée, du côté de Copilco. (469)

32) 그러나 키암베는 혁명가 라치타탄을 만나 반란에 참가하여 투쟁하고 그 결과 모리셔스 섬에서 아프리카 노예는 해방을 이룰 수 있었다. 키암베와 라치타탄은 희생자이면서 동시에 투쟁가이기도 하다. 같은 맥락에서 장 외드 마로 역시 프랑스 혁명과 전쟁에 참가하여 시민의 인권을 찾으려는 적극적 노력을 시도한 인물로 단순한 희생자가 아니며, 장 마로도 알제리 전쟁의 단순한 희생자라기보다는 시대적 상황을 극복하기 위해 이주를 통해 평화적인 미래를 모색하는 인물로 볼 수 있다.

력적 역사의 진정한 영웅이라고 주장하는 것이다. 서사의 주체를 지배자에서 피지배자로 전쟁 영웅에서 전쟁의 피해자로 바꾸는 것은 권력의 전복이라고 볼 수 있으며, 이렇게 호전적인 식민주의자들이 아니라 상처 받은 피식민자들에게 서사의 주도권을 주는 방법으로 탈식민주의적 글쓰기가 전개되며, 제국주의 전쟁으로 인한 잔인한 인권의 유린, 무참하게 자행된 생명의 파괴, 그 결과 삶의 터전을 빼앗기고 타국으로 이주해야 하는 난민들의 비참한 삶의 현장 등을 기록하는 행위는 평등한 인권을 수호하고 생명에 대한 존중을 지키며 안전한 가족의 삶의 터전을 지키려는 사람들의 목소리를 들려주는 것이다.

르 클레지오는 자신의 가문의 이주기이기도 한 『혁명』을 통해 유럽의 식민지 점령 역사에 대한 반성과 비판을 가하고 있다. 대혁명부터 알제리 전쟁까지의 프랑스 역사와, 아프리카 노예무역의 역사를 포함한 모리셔스 섬의 프랑스 식민지 점령부터 영국의 점령까지의 역사, 그리고 멕시코의 스페인 식민지 점령과 68혁명까지의 역사를 표현하는데 있어, 서로 다른 시공간적 배경의 역사의 현장에서 개인이 겪는 비극의 결과를 기록했으며, 폭력의 씨앗은 폭력의 결실을 얻고, 전쟁은 영원히 반복된다는 것을 르 클레지오는 고발하고 있다. 『혁명』은 과거 시대의 풍속이나 사회상을 기록하려는 목적을 가진 리얼리즘을 중시한 사실주의 역사소설이 아니며,³³⁾ 오히려 풍부한 서사성과 서정성을 통해 식민주의의 폭

33) 루카치는 『역사소설론』에서 역사소설의 목표가 서사형식을 통해 사회생활을 그것이 현재이든 과거이든 그 총체적 맥락을 제시하는 것이라고 설명하고, 이때 묘사되는 사건뿐 아니라 그 사건을 겪어나가고 그 과정을 통해 자기 자신도 변화하면서 사건의 행로에 영향을 미치기도 하는 인물들의 삶을 온전히 제시하는 것이 중요하다고 강조한다. “역사소설에서 중요한 것은 거대한 역사적 사건에 대한 옛날얘기가 아니라 이 사건 속에서 활동했던 인간들에 대한 문학적 환기이다. 중요한 것은 사람들이 어떤 사회적·인간적 동기에서 생각하고 느끼며 행동하는가를 실제 역사적 현실에서의 경우와 똑같은 것으로 추체험할 수 있게끔 하는 일이다. (...) 역사소설에서는 역사적 상황과 인물들의 실존, 즉 실제 있는 그대로의 존재(Geradeso-Sein)를 문학적 수단으로 증명해 내는 것이 중요하다. (...) 역사의 전체상(像)의 구성은 곧 존재기반의 동요에 대한 반응의 서로 다른 차원들 사이의 풍부하면서도 단계마다 달라지는, 완전히 과도적인 상호작용을 형상화함으로써, 대중의 생동하는 자발성과 지도적 인물들이 가진 그때그때마다 가능한 최대치는 역사의식 사이의 연관성을 문학적

력성을 극복하고 전쟁과 혁명의 혈혼을 치유하면서 평화적 인류애의 회복이라는 주제를 강조하는 가족사 소설이다. 르 클레지오는 문학 작품이 가지는 순수 예술성뿐만 아니라 문학을 통해 재인식하는 역사적 사건에 대한 진지한 고민을 전달하면서 반전과 평화에 대한 자신의 탈식민주의 철학을 소설적 상상력을 통해 구현해 내고 있다.

4. 탈식민주의 이데올로기와 담론

르 클레지오는 식민주의의 부당한 지배와 종속 관계를 고발하고 민족과 국가 그리고 문화 간에 드러나는 불평등한 관계를 고찰하고 지배자와 피지배자의 주체성을 새롭게 정립하며 전 세계의 사람들이 동등한 위치에서 공존하는 세계를 만들고자 하는 실천적 철학으로서의 탈식민주의를 『혁명』에서 펼치고 있다.³⁴⁾ 우리는 르 클레지오가 이 소설에서 재현한 식민주의 이데올로기와 탈식민주의 이데올로기의 대립을 분석하기 위해 알튀세르Louis Althusser의 이데올로기의 개념과 푸코Michel Foucault의

으로 드러냄으로써 이루어지는 것이다.”(2002:49-52). 이런 맥락에서 『혁명』은 마로 가문의 흥망성쇠 과정의 총체적 맥락을 제시하는 데 집중했으며, 여러 세대가 살고 있는 세계의 총체적 현실을 서사로 그려내기 위해 복합 서사 구조를 통해 다성화 자구조를 사용하고 있다. 그 결과 과거의 사회생활, 풍속 등을 그려내는 데 집중하는 전형적인 역사 소설이나 외적 시간의 틀을 짜놓고 일화들을 묶은 플롯의 형태를 가진 연대기 소설의 형식을 파괴하고 있다.

- 34) 식민주의 담론은 주체/객체, 자아/타자, 백인/흑인, 식민지 지배자/피지배자, 서양/동양 등의 이항대립적인 지배구조를 활용하여 절대적 권위를 지닌 주체(자아/백인/식민지 지배자/서양)와 철저하게 무기력한 객체(타자/흑인(유색인)/피지배자/(아프리카/아메리카)동양) 등의 이분법적 구분에서 전자에 절대적 우월성을 부여하는 인식 방법이며, 이러한 위계적 이분법적 접근이 제국주의 담론을 가능하게 한다. 이런 이분법적 식민주의 이데올로기를 비판한 탈식민주의 저자로 세제르Aimé Césaire와 파농Frantz Fanon 등을 들 수 있으며 탈식민주의는 문화 간에 드러나는 불평등한 관계를 고찰함으로써 식민주의 지배 이데올로기를 해체하고 전복하려는 목적을 두고 있다. 르 클레지오는 『황금물고기』에서 아프리카 출신 흑인 여성 주인공 라일라가 파농의 『대지의 저주받은 사람들*Les damnés de la terre*』과 세제르의 『귀향 수첩*Cahiers d'un retour au pays natal*』 등의 저서를 통해 식민주의 이데올로기를 극복하는 과정을 그린 바 있다(졸저, 2013).

담론 이론을 활용할 것이다. 이데올로기를 사회 집단의 사상이나 행동 그리고 생활 방법을 규정하고 제한하는 관념이나 신조의 체계라고 한정하여 정의할 수도 하지만, 이데올로기의 효과는 그 구성원들에게 특정한 역사적·사회적 입장을 실현하도록 강제하는 사상과 의식의 체계로 실현될 때 총체적인 관찰이 더 명백해진다. 그렇기 때문에 이데올로기를 특정한 관념이나 신념들이 집단의 구성원들의 삶에서 재현될 때 사용되는 수단으로, 구성원들의 정체성을 사회 속에서 재현하는 도구라는 확장된 개념으로 정의할 수 있다.³⁵⁾ 이런 맥락에서 알튀세르는 이데올로기를 “어떤 특정 사회 내에서 역사적인 존재와 역할을 부여받은 재현체(이미지, 신화, 관념이나 개념, 그 밖의 상황에 따라 나타나는 여러 가지 것들)의 체계”³⁶⁾라고 정의하고, 이데올로기가 재현하는 것은 “각 개인들의 실존을 지배하는 사실적 관계들의 체계가 아니라, 그 각 개인들이 살아가고 있는 사실적인 관계에 대해 그 개인들이 갖는 상상적인 관계들”이며, 이데올로기의 기능은 실재하는 개인들을 주체로 ‘형성하는’ 것이라고 주장한다.³⁷⁾ 즉 이데올로기는 개인을 사회적 구조의 연속성을 부여하는 의미들에 종속시키기 위해서 끊임없이 행동하고 생각하고 느끼는 주체(하나의 ‘나’)의³⁸⁾ 상태로서의 주체성을 재현하는 것에 이르며, 이데올로기는

35) 코헨과 사이어스(1997)는 알튀세르의 이데올로기 개념과 푸코의 담화 이론의 논의를 빌려와 기호학과 결합시키는 연구를 통해서 주체성이 어떻게 형성되는지 보여주면서, 다양한 문화 담화 내에서 끊임없이 활성화되고 정립되는 주체는 의미 작용의 결과라고 결론내린다. 이흥필(1999)은 푸코의 『담론의 질서』를 중점적으로 분석하고 그 결과가 문학담론이나 비평과 어떤 연관을 가지는지 점검하고 이와 관련된 문학담론의 구체적 사례를 분석하고 있다. 우리는 본저에서 용어의 통일성을 위해 discours/discourse의 번역을 ‘담론’으로 일치시키고, 그 의미를 ‘언표들의 집합’, ‘무언가를 주장하는 기호들의 집합’으로 정의한다.

36) Althusser, Louis, *For Marx*, Ben Brewster(tras.), London : New Left Books, 1977:231 : 재인용, 코헨 외(1997:188-189).

37) Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Ben Brewster(tras.), NY, Monthly Review P., 1971:165 : 재인용, 코헨 외(1997:189-192).

38) “주체란 (1) 행위, 즉 행동하고 생각하고 느끼는 일 등을 수행하는 자, (2) 자신의 신원이 확인 가능한 행위의 대리인, 즉 서술어의 문법적 주어로 인식하는 자, 그리고 (3) 담화에서 그러한 정체성의 한 기표, 즉 너와 대답되는 나를 발견하는 자를 말한다. 주체를 형성할 때 이데올로기가 하는 역할은 괄호 안의 ‘하나의a’를 계속해서 반

특정한 사회적 역사적 입장을 영속시키려는 의도의 신념이나 가치의 체계 이상의 것으로 개인이 생각하고 느끼고 행동하는 모든 사회적 관계의 실질적인 측면과 상상적 측면에서 주체로서의 개인의 주체성을 재현시키는 모든 과정에 관계한다. 결과적으로 이데올로기라는 도구에 의해 정체성을 재현하는 주체는 독립적으로는 완전하고 일관된 주체성을 완성하지 못하기 때문에, 주체들은 담론 내에서 (담론의) 주체로 남기 위해서는 반복적으로 이데올로기를 통한 주체성을 형성해야만 한다. 여기서 담론에 대한 푸코의 정의를 살펴보자면, 역사 속에서 끊임없이 반복적으로 생산되는 담론들은 그 형태와 용도를 지정하는 수사학적이고 형식적인 통일성을 형성하기 보다는, “항상 어떤 일정 시기나 어떤 특정한 사회, 경제, 지리, 언어적 영역에 한정된 시간과 공간에 의해 결정되는 일단의 익명적이고 역사적인 규칙들과 언표적 행위 기능의 작용 조건들”³⁹⁾을 강요함으로써 진술들의 언표 행위를 통제한다. 담론은 다른 담론이나 그 실천에 관련하여 생산되고 또 끊임없이 진화하기 때문에, 스스로 변하거나 연결, 접속, 분열, 단절 등으로 변화하는 담론들이 형성되고 그 결과, 담론은 지식을 단순히 재생산할 뿐만 아니라 지식을 변형시키기도 한다. 담론은 지식에 가해지는 권력의 효과를 기록하며, 지식이 변형되고 권력이 저항받는 영역으로 기능하기 때문에, 주체성의 담론적 발화 행위는 문화적 통제와 모순, 재편성 속에서 발화의 주체를 발견할 수밖에 없다. 텍스트는 제각기 주체의 이데올로기적인 재현의 생산과 전달을 통제하는 다양한 담론들 간의 투쟁의 장이라고 푸코는 주장한다.⁴⁰⁾ 특정 시대의 어떤 특정 에피스테메épistémè에⁴¹⁾ 의해서 형성되고 생산된 결과물에 문학적

복시키는 것인데, 그래야만 각 개인이 자신이 의미의 문화적 재현에 비록 종속됨에도 불구하고 의미에 대해 완전히 개체화되고 책임을 느끼기 때문이다.”(코헨 외, 1997:192).

39) Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, A.M. Sheridan Smith (trans.), NY, Pantheon, 1972:117 : 재인용, 코헨 외(1997:196-197).

40) “서사 텍스트들은 (스토리의) 사건의 주체와 (말하기의) 서술의 주체를 중심으로 구조적으로 구성되기 때문에, 그 같은 투쟁의 장이 되기 쉽다.”(코헨 외, 1997:200).

41) 에피스테메는 “한 시대에 한 담론(또는 몇몇 담론들)의 형성을 가능하게 해준 조건들

담론이 포함되기 때문에 문학적 담론을 분석하는 연구에 푸코의 담론 분석이 유효성을 가질 수 있다.⁴²⁾

지금부터 우리는 『혁명』의 킬루아 서사텍스트를 식민주의 이데올로기와 탈식민주의 이데올로기가 대립하는 담론의 분석으로 해석해 보고자 한다. 주인공 서술자인 키암베의 주체성에 대한 서술을 포함하고 있는 특정한 담론들을 살펴보면서 논의를 발전시켜 보자. 킬루아 서사에서는 식민주의 이데올로기를 완성하는 발키스(키암베의 노예명)의 흑인 노예로서의 주체성을 형성하는 담론들과 탈식민주의 이데올로기를 완성하는 키암베의 자유인으로서의 주체성을 형성하는 담론들이 대립하기 때문에, 텍스트적인 면에서 서술의 주체의 주체성이 분산된 담론들을 통해 변화하는 과정을 분석할 수 있다. 우선, 다음 담화들에서 키암베는 자신이 노예라는 주체성을 형상화하고 있는데, 이 때 키암베를 흑인 노예라고 인식시키는 다른 주체는 이 담화에 참가하는 노예 사냥꾼과 백인 주인들이다.⁴³⁾ “내가 열 살이었을 때, 어느 날 남자들이 우리 마을에 들어왔다.

의 집합 또는 어떤 시대 변환에서 한 담론(또는 몇몇 담론들)의 변환을 가능하게 해 준 조건들의 집합”(이홍필, 1999:179)라고 정의되며, 원래는 학문적 지식이나 인식을 뜻하는 그리스어이나, 푸코에게는 (특정 사회·시대의) 학문적 지식의 총체, 인식 체계를 의미한다.

- 42) 이홍필(1999)은 푸코의 담론의 질서를 염두에 두고, 우리가 문학작품을 특정 시대의 에피스테메와의 관련 속에서 탄생한 담론으로 파악했을 때 그러한 문학작품과 권력 간의 거리를 재어 볼 수 있다고 주장했으며, 다음의 예시를 보여준다. 테리 이글턴은 영국의 빅토리아시대부터 20세기의 영문학 성장의 배경을 흥미롭게 설명하고 있다. 종교가 약화되면서 종래에 종교가 맡았던 역할을 영문학이 대신해야 한다는 것이다. 즉 영문학에 정치적 목적이 개입되었는데, 용서와 관용의 정신을 살포하고 계급 간의 갈등을 해소시키고, 그럼으로써 지배계급의 사유재산을 옹호하여 준다고 주장한다. 다른 측면에서는, 문학의 편의성을 이용하여 돈과 시간이 없는 하층계급(노동자, 여성)에게 이국풍물들을 작품을 통해 소개하여 “대리적 자기만족”을 제공한다는 것이다. 또 이글턴은 이 당시 영국의 공무원 시험에 영문학이 포함되어 있음에 주목한다. 자국의 문화적 유산으로 단단히 무장하여 영국 제국주의의 공무원으로서 민족적 정체성과 애국심을 고양시키고, 나아가서 식민지 사람들에게는 문화적 우월감을 갖도록 의도되었다(Terry Eagleton, *Literary Theory : Introduction*, Minneapolis : U of Minnesota P, 1983:17-30 : 재인용, 이홍필, 1999:86).

- 43) 파농은 『검은 피부, 하얀 가면 *Peau noir, masques blancs*』에서 인종에 의해 결정된 신체적 특징 즉 검은 피부, 검은 머리, 검은 눈 등의 자신과 분리시킬 수 없는 특성을 기저로 한 흑인성을 정의하고, 존재론적 정의인 흑인성에 대한 자각은 백인과

그들은 아버지를 죽였고, 나를 아루샤로 데려가서 브와라부라는 사람에게 팔아넘겼다.”(401) 노예 사냥꾼의 채찍과 성폭행 그리고 무기를 든 겁박을 통해 키암베는 두려움에 떠는 노예로 재현된다. 미시시 저택의 백인 주인마님과 딸 알리스 양은 키암베에게 발키스라는 새로운 노예 이름을 붙이고, 그녀를 학대하면서 말한다. “너는 부끄러움도 없구나. 모두가 잘 때 암캐처럼 들판으로 나가서 어슬렁거리며 돌아다니니 말이다!”(426) “이런 짐승 같으니, 저리 가! 짐승 같으니라고!”(424) 백인들에게 흑인 노예는 짐승과 같은 존재이며, 그들의 가족과 고향 그리고 역사와 문화를 간직한 이름을 필요치 않다. 키암베는 모국어(모국어)를 잃고 자신의 이름을 빼앗기는 과정에서 아프리카인으로서의 주체성도 상실하게 되며 발키스라는 흑인 노예로서의 주체성을 재현한다. 이와 대립하여, 키암베가 자신의 고향과 조상을 기리는 이름을 되찾고 모국어를 기억하면서 더 이상 노예로서가 아닌 자유인으로서의 주체성을 회복하게 되는 담화들을 살펴보자. “나는 키암베, 나는 발키스가 아니다. 나는 오래전 어린아이를 노리는 도적들이 우리 마을에 와서 내 아버지를 죽인 그때의 나로 돌아갔다. 내 아버지는 기다란 투창을 든 아스카리의 전사이고, 내 어머니는 말라이카다. 나는 그녀가 ‘귀여운 새’라거나 ‘나의 꽃’ 같은 말을 부드럽게 속삭이며 내게 먹여 주던 설탕처럼 달콤한 마니옥 사탕의 맛을 지금도 기억하고 있다. 나를 그렇게 만든 이는 바로 그 사람, 라치타탄이다. 룡그 산의 숲은 나의 진정한 집이 되었다.”(429) 여기서 담화의 주체인 키암베에게 자유인이었던 유년의 추억을 복원해 준 또 다른 담화의 주체는 라치타탄이다. 그는 그랑테르의 위대한 추장의 아들이며 노예 혁명의 지도자이다. 키암베는 라치타탄과의 만남을 통해, 그녀에게 금지되었던 고향 모잠비크의 자연과 가족의 사랑과 모국어를 기억해내고, 성적자기결정권을 회복하면서 노예로서의 주체성을 버리고 자유인으로서 그리고 여성으로

의 조우에서 이루어지며 이 과정에서 흑인은 고통을 받게 된다고 주장한다. 검은 피부에 가해지는 백인들의 공격이 흑인을 위축시키고, 자신의 콤플렉스에서 탈출할 길이 없는 흑인은 이러한 백인들의 인종차별을 스스로 정당화시킨다는 것이다.

서의 주체성을 재현한다. “그는 키암베라는 내 이름으로 나를 불렀고, 나는 그를 ‘무메’, ‘무메 양구’, ‘오 나의 남편’이라고 불렀다.”(430) 키암베의 주체성이 담화들에서 재현되는 과정에서 식민주의 이데올로기와 탈식민주의 이데올로기는 대립을 계속한다. 노예 해방의 혁명의 과정에서도 두 이데올로기의 투쟁이 계속되며 키암베의 주체성 재현 역시 변화를 보여 준다. 모리셔스 식민지를 지배하는 영국군인의 보고서에서 라치타탄과 그를 추종하는 흑인 노예들은 ‘흑인 죄수’, ‘도망친 노예’, ‘반란자들’ 등으로 규정되고, 탈옥범에게 ‘현상금’을 걸고 ‘전투부대’와 ‘노예사냥꾼’을 총동원하여 ‘엄중 처벌’하고 ‘공개재판’을 해야 한다는 지배와 처벌의 담론이 재현된다. “죄수에 대한 처형은 지체없이 집행되었다. (...) 사체들은 카시스 공동묘지에서 멀지 않은 비밀 장소에 묻기 위해 수레 속으로 던져졌다. 잘린 머리들은 파르카르 총독의 명령에 따라 창 끝에 꽂혀 푸스 산속에 전시”(474)되었다. 식민주의 이데올로기가 담화의 주체의 주체성을 형상화하는 하는 과정은 영국군인과 민병대원과 노예사냥꾼 등의 주체들의 담화로 재현되고 있다. 식민지를 지배하는 백인들에게 노예반란군들은 섬의 질서를 위협하는 범법자들이며, 처벌과 삭제의 대상이기 때문에, 푸코의 지적처럼, 권력의 지배체제를 흔드는 반란군의 담론은 금지를 통해 배제해야 지배 담론이 수호된다. 키암베는 감옥에 감금되고 지도자인 남편과 동료들이 도살장의 희생자가 되자, 다시 노예로서의 주체성을 형상화하게 된다. “모잠비크 출신의 흑인인 나 발키스는 이제 예전의 삶을 기억하지 못한다. 이곳의 흑인들에게는 성이 없다. (...) 나는 이제 고향 마을에 대해 아무것도 알지 못한다.”(471) 하지만 지배와 처벌의 담론은 해방과 혁명의 담론으로 전복된다. 단두대에서도 용감했던 라치타탄이 죽은 뒤 2년 후 사제가 예언한 태풍이 몰려왔고 “노예들과 유색인들 사이에서는 라치타탄의 영혼이 복수를 하기 위해 돌아왔다는 소문에 퍼졌고, 많은 노예들이 예전의 전쟁을 다시 시작하기 위해 산속으로 도망쳤다. 그들은 사정이 개선될 때까지 산속에 머물렀는데, 다시 말하면 다음 해에 영국 정부가 라치타탄이 죽기 전에 약속한 것처럼 마침내 노예제도

를 폐지한 것이다.”(482) 백인 식민주의자 주체의 담화들은 혁명을 통해 해방된 아프리카인 피식민주의자 주체의 담화로 교체되면서, 탈식민주의 이데올로기가 주체의 주체성 재현에도 영향을 미친다. “라치타탄은 죽을 수가 없다. 내 뱃속에서는 작은 아이가 움직이고 있고, 그 따뜻한 기운은 밤마다 내 안에서 자라고 있다.”(476) 키암베는 딸 모요의 임신과 출산을 통해 노예 발키스를 버리고 다시 한 번 자유인으로서의 주체성을 회복하게 된다.

킬루아 서사의 끝은 조상의 기억이 담긴 라치타탄의 마법 목걸이의 전수로 상징되는 주술사의 운명이 키암베의 후손에게까지 전해지면서 자율적인 주체의 담론을 재현한다. “그때 어머니 발키스가 나를 위해 축복을 해 주었던 할머니의 목걸이를 내 목에 걸어 주었다. 그것은 단단한 나무 조각과 조개껍데기 그리고 내가 전혀 본 적이 없는 노란 돌을 췌, 검은 줄에 매단 목걸이었다. 어머니의 말에 따르면, 그것은 신비로운 힘을 가진 목걸이로 내가 그 힘을 평생 동안 지닐 수 있도록 할머니가 내게 주었다는 것이다. 어머니는 또 내게, 나중에 내가 딸을 두게 될 때, 그 아이가 그 목걸이를 지니게 될 거라고 말했다. 그 목걸이는 심판의 날에 우리를 연결해 줄 고리인데, 그때 바다가 열릴 것이고 신이 나타나 우리에게 우리의 고향인 그 위대한 땅으로 가는 길을 가리켜 주리라는 것이다. (...) 나는 노래도 기도도 할 줄 모르고, 주술사도 아니다. 하지만 나는 할머니에게서 배운 노래를 할 수 있고, 바닥에 땀타나 별을 그릴 수 있고, 꿈을 통해 미래를 예언할 수 있다.”(518) 담론의 주체는 아프리카의 전통적 주술문화를 존중하며 미래를 예언하는 특별한 능력을 가진 주술사로서의 주체성을 재현하고 있다. 킬루아 서사 텍스트에서는 아프리카의 주술문화가 노예해방을 실현시키고 서사의 주체인 키암베를 수호하는 힘으로 재현되면서, 아프리카의 긍지를 옹호하는 담론이 펼쳐진다.⁴⁴⁾ 백

44) 세제르가 처음 개념화한 네그리튀드(négritude)라는 용어는 원래 흑인 디아스포라 즉 노예무역과 식민지배의 역사적 경험을 공통분모로 하는 흑인의 집단적 정체성을 의미했다. 세제르는 흑인 수난사의 기표로 굴욕과 수치의 낙인이었던 ‘니그로’를 흑인

인 식민지 지배자들은 아프리카 피지배자들에게서 이름을 빼앗고 그들의 모국어를 금지시키고 그들의 문화를 경시하는 담론을 재생산하면서 그들을 지배해왔으며, 식민주의자들은 아프리카 문화에서 주술의 영역이 그들의 전통적인 공동체적 정신문명임에도 불구하고 야만이나 미개한 문화라는 오명을 씌우고 아프리카 고유문화를 혐오하고 경시하는 담론을 생산하고 확산했다.⁴⁵⁾ 『혁명』의 킬루아 서사텍스트는 식민주의 이데올로기를 재현하는 주체의 담론들과 탈식민주의 이데올로기를 재현하는 주체의 담론들이 대립, 경쟁하다가 종국에는 발키스라는 노예 주체의 담화를 극복하고 키암베라는 자유인으로서의 주체를 재현하는 담화가 승리하게 된다. 푸코는 『담론과 질서』에서 권력이 담론을 통제하는 가장 큰 이유는 담론 자체에 내재하는 권력을 일으킬 위험을 제거하고, 그것으로

의 정치적 자의식과 문화적 자긍심의 상징인 '네그리튀드'로 전환하는데 주력했다. 식민지 동화 정책에 대한 저항이면서 흑인 소외를 극복하기 위한 투쟁으로 네그리튀드를 규정한 세제르는 흑인 정체성을 회복하기 위한 실천 운동을 강조하며, 흑인을 니그로로 만들었던 인종주의와 식민주의를 회피하지 않고 대면함으로써 흑인의 정체성을 회복하도록 노력했다. 또한 네그리튀드 운동은 전 세계 모든 흑인들이 연대 의식을 가짐으로써 구체화될 수 있음을 강조했다.

- 45) 세제르는 아프리카 문화를 폄하하는 백인들의 식민지 문화 사상을 다음과 같이 비판하고 있다. “역사적으로 전무후무한 한 인종의 야만성 때문에 가족과 국가와 종교를 유린당한 이 사람들은 어떤 사람들인가? 아프리카를 때리고 능멸했으며, 심지어는 그곳에 침까지 내뿜으면서 그곳 사람들을 채찍 자국 선명한 상처 밑에 순응케 만들려던 모험주의자 집단이자 고문기술자 집단인 유럽인들보다 더 신사적이고 사려깊으며 두말할 나위 없이 더 우수한 이 사람들은 과연 누구인가? 모험주의자 집단이자 고문기술자 집단이 잡아 간 이 사람들은 이미 밥짓는 법을 알고 있었고 제국을 통치하는 법, 도시를 건설하는 법, 논밭을 경작하는 법, 금광을 캐내는 법, 옷감을 짜내는 법, 강철을 담금질 하는 법, 이 모든 법들을 알고 있었다. 이 사람들의 종교는 도시 건설자와의 신비적 관계에 기초한 자신들만의 독특한 미학을 가지고 있었다. 이들의 관습 또한 단합, 친절, 노인 공경 등과 같은 합당함을 지니고 있었다. 강압 금지, 상호 협동, 삶의 기쁨, 자유로운 규율 인정, 질서-정직-시 그리고 자유. 근심걱정 없는 일개 시민으로부터 전설적인 지도자에 이르기까지 쉽게 끊어지지 않는 이해와 신뢰의 밋줄이 매어져 있었다. 과학? 물론 있었다. 게다가 공포로부터 자신을 지키는 위대한 신화도 있었다. 정교한 관찰과 상상력들이 균등하게 배분되어 있는 신화말이다. 예술? 이들은 매우 우아한 조각품들을 가지고 있었다. 인간의 감정이 자유분방하게 흘러넘치는 조각품. 동시에 힘을 포착하고 재분배하기 위해서 중요한 소재를 조직할 그 조밀한 리듬의 법칙을 결코 방기하지 않는 그런 조각품들을 말이다.” (세제르, Victor Schoelcher의 『노예와 식민주의』에 붙인 서문; 재인용, 파농, 『검은 피부, 하얀 가면』, 이석호 역, 인간사랑, 1998:165).

인해서 발생할지 모르는 우연한 사건들을 최소화시키며, 또 그러한 상태가 계속되는 것을 방지하려는 계산이 깔려 있기 때문이라고 말한다.

『혁명』의 역사적이고 사회적 배경에는 서구 유럽 열강의 제국주의의 식민지팽창주의가 정치와 권력의 지배적 인식의 체계이자 이데올로기로 지배하고 있다. 권력은 식민주의를 지지하는 담론들을 통제, 선별, 조직, 재분배하기 위해 배제exclusion라는 방식을 취하는 데, 가장 잘 알려진 방식인 금지interdit는 담론의 주체를 선별하여 결정하거나 말해질 대상을 통제할 수 있다. 특히 성과 정치의 분야에서 담론의 금지가 두드러지는데 식민주의 국가와 사회에서 권력을 가지는 주체는 백인 남성이다. 즉 여성이나 흑인은 담론의 주체가 될 수 없는 것이다. 이런 맥락에서, 흑인 여성 노예 키암베가 담화의 주체가 되는 『혁명』의 킬루아 서사텍스트는 식민주의 권력에 맞서는 담화를 이룬다. 또한 키암베와 발키스를 각각의 주체로 구별짓는 담화들은 전복과 불연속의 원리를 통해 식민주의를 옹호하는 권력의 담화들의 실체를 고발한다고 해석할 수 있다.⁴⁶⁾

우리는 이러한 권력과 담론의 갈등 관계가 『혁명』의 마로 가문의 서사에서도 재현되고 있다고 생각한다. 국가와 사회의 권력은 마로 가족에게 순응과 복종을 강요하지만, 마로 가문의 구성원들은 권력의 호전적인 식민주의 담론들과 이데올로기를 거부한다. 다시 말해 사회적 영역에서 통제되는 식민주의 이데올로기를 재현하는 담론들에 대립하여 가족적 영역에서는 탈식민주의 이데올로기를 재현하는 담론들이 투쟁하고 있다는 것이다. 구체적인 예시로 마로 가문의 1세대인 마리 안느 나우르의 서사텍스트에 담론적 해석을 적용해 보자.

46) 푸코는 『담론과 질서』에서 권력에 의해 통제되는 담론의 실체를 이해하기 위해서 전복의 원리, 불연속의 원리(담론들은 서로 교차하는 그리고 종종 서로 이웃하고 있는 그러나 또는 서로를 무시하거나 배제하는 불연속적인 실천이다), 특수성의 원리(담론을 이미 존재하는 특정 의미의 조작으로 해석해서는 안된다), 외재성의 원리(담론의 내면을 향할 것이 아니라 담론의 가능성의 외부적 조건들로 향할 것)의 네 개의 방법상의 원리를 제시한다.

아이들을 데리고 시내에 나갈 때면, 매 순간 우리는 주민들이 유색인들을 부당하고 고약하게 다루는 광경을 목격하곤 했다. 파르카르 총독이 선포한 법령들에도 불구하고, 거리에서 우리는 무거운 사슬에 매이거나 쇠스랑에 족쇄가 채워진 채 한 줄로 서서 걸어오는 노예들과 마주쳤다. 여자들도 그런 식으로 묶여 있었다. 공개 처벌은 법령에 명기되어 있는 것처럼 폐지되지 않아서, 여자들이 사소한 물건을 훔친 데 대한 처벌로 광장에서 매를 맞았고, 또 어떤 여자들은 벌을 받기 위해 주인 집 앞의 기둥에 묶인 채 며칠 동안이나 뜨거운 태양에 노출되어 있었다. 아침이면 우리는 대열을 이루어 큰 하수도를 청소하러 가는 도형수를 보곤 했는데, 발가벗고 상처와 오물로 뒤덮이고 가축처럼 수레에 묶인 그들은 짐승의 상태와 다를 바 없었다. 내가 그 점에 대해 분개하면, 상류사회 여자들은 빈정거리는 목소리로 내게 말했다. 뭐라고요? 당신은 콜타르를 뒤집어 쓴 것처럼 영혼과 살갗이 시커먼 저들을 우리와 같은 인간이라고 부르겠다는 건가요? 분개하기는 장도 마찬가지였다. 그가 말했다. 내가 국경에서 공화국의 이름으로 독재에 대항하여 전쟁을 치른 것이 겨우 이런 꼴을 보기 위해서였던가? 독재자 보나파르트가 프랑스 영토의 모든 지역에서 노예제도를 폐지했던 법령이 이토록 한순간에 무효화되도록 내버려 두기 위해서였다는 말인가? 폭풍우 후에 허용된 야간 낚시의 권리를 악용하여, 양심 없는 인간들이 섬의 만에 노예를 몰래 부려 놓고서, 부유한 지주들에게 파는 것을 수수방관하기 위해서였던가? (...) 그때부터 이 포르 루이를 떠나 내륙지역에 정착하여, 그곳을 우리의 은둔지로 정하고, 아이들과 더불어 부패와 부정으로부터 멀리 떨어져 살고 싶은 욕구가 우리 마음속에서 싹트기 시작했다. (...) 메르벵은 우리 계획을 단념시키려고 무진 애를 썼다. 그는 장에게 말했다. 탈주 노예들로부터 공격받는 게 두렵지 않나? 장은 대답했다. 왜 그들이 우리를 공격하겠어? 우리는 노예 제도 따위는 멀리하고 양심에 따라 살 거야. 만일 탈주 노예들이 공격한다면, 예전에 그랬던 것처럼 그리고 생도맹그에서도 그랬던 것처럼, 그들은 바로 이 도시를 파괴하러 들 거야. 메르벵은 어깨를 으쓱하고는 자기 일로 돌아갔다. 그 후 장은 산자락에 있는 에벤드라고 불리는 지역의 토지를

구입하기로 결정했고, 그곳에서 귀중한 나무들인 검은 나무와 콜로
포니움나무, 흑단나무를 경작할 계획을 세웠다. 그렇게 해서 마침
내 우리 집이 완성되었으며, 우리는 세상 끝까지 우리를 데려왔던
배의 이름 로질리는 그 집에 붙여 주었다. (483-485)

이 텍스트에 바르트의 약호 분석(의미소적 약호, 행위적 약호, 상징적 약호, 해석적 약호)을 시도해보자면,⁴⁷⁾ 의미소적으로 마리 안느와 장 외드는 불의를 못 참고, 정의롭고 양심적이며, 공정하고, 인간애가 있으며, 결단력이 있는 성격으로 약호화하고 있으며, 행위적으로는 노예 처우에 대한 분노를 경험하고 그 해소로 토지구입과 이사, 정착으로 이어지는 시퀀스를 약호화하며, 상징적으로는 마리와 상류층 여자들과의 대화 그리고 메르벵과 장의 대화에서 볼 수 있는 것처럼 노예제도유지/노예해방, 인종차별/평등과 인권존중 등의 대립이 약호화되어 있으며, 해석적으로는 마로 가문이 포르 루이를 떠나 그들만의 은둔지 로질리에 정착한 수수계기의 이유는 식민주의 지배담론과 마리와 장의 저항담론이 갈등하기 때문이다. 이 텍스트의 복합적으로 약호화된 담론 분석으로부터 담론의 주체인 마리 안느와 장 외드의 주체성을 재현하는 과정에 탈식민주의 이데올로기가 관계하는 것이라는 것을 좀 더 명확히 밝힐 수 있다. 상류사회 여자와 메르벵은 백인우월주의에 입각한 인종차별적인 식민지 지배

47) 코헨과 샤이어스(1997)는 바르트의 텍스트 분석을 참고하여 다음 5가지 약호로 분할하여 텍스트를 분석할 수 있다고 주장한다. 텍스트의 “행위들은 연쇄적이며, 그 행위들의 결과에 의해 행위의 논리가 추론될 수 있고(행위의 약호), 각종인물들은 타고난 자질들의 자치적 총합이며(의미소적 약호), 스토리는 하나의 비밀을 숨기고 있고 그 비밀을 밝히는 것이 결말이 되며(해석적 약호), 상징들은 명백하고 필연적인 의미들을 재현하며(상징적 약호), 실재는 텍스트성의 한계를 초월한다(지시적 약호)는 가설들이다.”(186-187). 어떤 텍스트를 이같이 다섯 가지 약호에 의해 분할하는 것은 의미작용의 문화적 실재들(이것은 결국에 텍스트가 약호하는 것이다)을 언급할 수 있기 위해서 텍스트 분석의 영역을 개척하는 것이다. 바르트에 의하면, “각각의 언표를 따라가다 보면, 혹은 무대 뒤의 목소리들이 들릴 수 있다고 말할지도 모른다. 그 목소리들은 약호이다. 이 같은 목소리들(그것들의 근원은 이미 쓰여졌다는 관점에서 보면 ‘상실된 것이다’)은 섞여 짜여질 때 언표의 기원을 상실하게 만든다.(Barthes, S/Z, Richard Miller (trans.), NY, Hill & Wang, 1974:21 : 재인용, 코헨 외, 1997:186).

의 정당화와 노예제도를 지지하는 식민주의 이데올로기적 지배 담론을 펼치는 반면, 마리 안느와 장 외드는 인권존중을 기반으로 노예해방을 지지하고 식민지 지배를 반대하는 탈식민지적 저항담론을 펼치고 있다. 포르 루이에서 지배층 백인 식민주의자들의 지배 담론은 아프리카 노예에 대한 경멸과 탈주 노예에 대한 공포를 확산하고 재생산하는 데 목적이 있다면, 반대로 마리 안느와 장 외드는 그들의 양심에 따라 노예 제도를 거부하고 평등과 인권의 존중을 실천하는 반사회적 담론을 생산하고 있다. 이렇게 『혁명』의 서사텍스트에서는 식민주의 이데올로기와 탈식민주의 이데올로기가 지배담론과 저항담론의 대립 그리고 담화에 참가하는 주체들의 주체성 재현 과정에 개입한다는 해석이 가능한 것이다.⁴⁸⁾

5. 실락원과 생태주의

식민주의가 유도한 억압과 탈취에 의해 문혀버린 과거를 복원하고 파괴된 자연을 치유해야 한다는 당위성은 제국주의가 단순히 피식민지의 정치적, 경제적, 군사적 지배에 그치지 않고 문화, 사회 그리고 환경에 이르는 피식민지 세계의 전반적인 기형화를 야기했다는 비판에서 출발하고 있다. 르 클레지오는 『혁명』의 작중인물을 통해 원시적 자연 복원에 대한 소망을 표현하고 있으며, 잃어버린 낙원 로질리의 역사를 기억하면서 지금 여기의 현실에서 잃어버린 낙원을 다시 찾고자 노력한다. 우거진 열대림, 원초적 자연 그리고 인간과 자연이 소통하는 생태주의적 철학은 르 클레지오의 다수작품에서 꾸준히 반복되어온 주제의식 중 하나이다.⁴⁹⁾ 저자의 생태주의적 담론은 제국주의 지배로 폐쇄해진 피식민

48) 푸코에 의하면, 담론은 하나의 지식으로서 권력을 그리고 그 권력의 행사를 정당화해 주는데, 하나의 지식이 된 담론은 그 정당성을 유지하기 위해서는 권력을 필요로 한다. 담론이 지식-권력이 되는 것이다. 이러한 담론 혹은 지식은 권력으로 작동하면서, 즉 지식-권력으로 작동하면서 여러 대상들을 교묘한 방식으로 객체화하면서 보이지 않는 권력으로 존재할 수 있다.

지국들의 자연의 파괴에 대한 분노를 표현할 뿐만 아니라 현재까지도 진행되는 산업화와 도시화로 인한 환경 파괴에 대해서도 경종을 울린다. 르 클레지오는 “사라진 세상의 복원”이라는 믿기 힘든 주제를 다뤄 왔으며, 물질과 정신이 조화를 이루는 유토피아, 개인적인 영감과 사회적 참여 그리고 우주의 참여 사이의 조화를 이루는 유토피아를 꿈꾼다. 저자에게 가족의 역사의 재건은 잃어버린 낙원을 되찾는 것이며, 파괴된 숲과 자연을 복구하고 그 속에서 자연과 공생하는 삶을 살아가는 방법으로 미래에 대한 희망을 제시하고 있다.

『혁명』에서 마로 가문의 후손들이 로질리를 실낙원으로 여기고 가문의 정신이 남겨진 장소의 복원을 희망하는 이유도 조상들이 로질리를

49) 생태학Ecology은 에른스트 헤켈E. Haeckel이 명명한 학명으로 그리스어 Oikos(집, 보금자리, 삶의 터전, 생활의 장을 의미)와 Logos(학문)의 합성어로서, 환경과 유기체의 관련에 관한 총체적인 학문, 즉, 생물과 환경의 상호 관계를 연구하는 학문을 일컫는다(고현철, 2005:101). 생태주의란 인간을 포함한 모든 동식물이 상호동등한 생존권 혹은 생명권을 갖고 있다는 평등의식을 나타내는 사상이다. 생태주의자들의 의견에 따르면, 인간이 자연에 대한 주인의식과 우월의식을 바탕으로 다른 생물들의 생존권을 유린하는 행위는 생태계의 네트워크를 파괴하여 자연과 인간 모두의 생명을 위협하는 결과를 낳기 때문에, 인간이 자연에게서 혜택을 얻는 보답으로 동식물의 생존권을 보호해주는 상호의존의 시스템을 보전해야할 의무가 있다. 자연과 인간의 상생을 지켜내기 위해서 사회 전반에 걸쳐서 근본적인 변화가 일어나야 하며, 정치·경제·문화에 대한 대중의 패러다임과 생활양식이 총체적으로 변화되지 않으면 죽어가는 자연을 소생시킬 수 없다. 효율적으로 자연환경을 관리할 수 있는 과학기술을 활용해도 개발 위주의 정책, 물질만능적 가치관, 소비지향적 생활방식이 그대로 유지된다면 환경저항의 노력은 수포로 돌아가기 때문이다. 자연과 인간에게 당면한 실존의 위기상황을 극복하기 위해서 생태주의자들은 근본적 대안으로 자연 속에 존재하는 모든 종이 인간과 동등한 생존권을 지니고 있다는 평등의식을 대중의 생활양식으로 정착시켜야 한다고 주장한다. 이러한 견지에서 생태주의자들은 서구의 합리주의에서 비롯된 이성만능주의와 인간중심의 사고방식을 철저히 배격한다. 그들은 이성의 잣대로 자연을 인간보다 하위에 두는 고정관념을 환경오염의 근본 원인으로 규정하고, 자연에 대한 인간의 우월의식과 주인의식이 사라지지 않는 한, 과학기술을 통해 환경관리 시스템을 가동한다고 해도 생태계의 네트워크를 보존하는 데는 한계가 있다고 비판한다. 따라서 생태주의자들은 인간과 동식물의 생명권을 동등하게 인정하여 그들을 생명공동체의 동반자로 끌어안는 차원에서 환경문제에 대처해야만 미래의 대재앙을 예방할 수 있다고 확신한다(송용구, 2002:25-26). 우리는 본고에서 생태주의를 생물학의 분과학문의 범위를 넘어서는 ‘메타 담론’으로 탈식민주의 담론과 맥을 같이하는 의미에서 사용할 것이다. 다시 말해, 자연에 대한 통제와 착취가 제국주의의 폭력을 상징하며, 탈식민주의적 투쟁은 파괴된 자연의 복원과 관계된다.

세운 목적에 연유한다. 로질리는 자연과 인간이 어울리고 소통하며 성숙해나가는 공생의 생태계로, 폭력적이고 부당한 권력의 질서가 지배하는 외부로부터 가족을 보호하고 그들만의 정의로운 규칙과 평화가 지켜지는 성역이며, 마로 가문이 스스로 자생할 수 있는 수단(제재소)을 제공해주고 전쟁과 착취를 일삼는 식민주의자들이 지배하는 도시와 반대되는 대안적 공간으로서 가족이 모여 어려운 시기를 헤쳐 나가고 상처를 회복하고 치유해나가는 희망의 장소로 재현된다. 마로 가족의 삶의 터전인 로질리는 그들이 주변의 만물과 함께 공생하면서 평화로운 가문의 부흥기를 맞게 해준 생명의 경이를 간직한 유토피아로 형상화된다. 르 클레지오는 다음 신고서를 통해 마로가(자신)의 조상이 노예 제도에 반대하고 양심에 따라 살기 위해 도시를 떠나 로질리에 정착하면서 자유와 평등을 실천하고 이웃과 유색인의 교육을 위해 기부하는 삶, 궁극적으로 자연과의 조화를 실현하려는 생태주의적 주장을 펼친 것을 강조하고 있다.

신고서 (...)

조항 1. 전술한 집은 상속인 사이에서 분배할 수 없으며, 그 집의 유지와 보수에 드는 비용은 상속인의 재력을 참작하여 공동으로 부담한다.

조항 2. 전술한 집의 주요활동은 식량 재배가 될 것이며, 그 수익금은 모든 구성원에게 동등하게 분배한다. 전술한 토지의 북서쪽과 남동쪽 부분은 숲의 개발에 할애할 것이다. 흑단나무 뿌리를 현 숲의 수종을 개선하기 위해 아프리카에서 수입한다. 마찬가지로 인도의 동쪽과 서쪽에서 여러 수종을 들여와 이곳의 풍토에 적응되도록 한다. 테르 루즈 강 유역에는 제재소가 세워질 것이다. 목재의 판매 수익은 모든 구성원에게 동등하게 배분한다.

조항 3. 노예제도와 모든 형태의 강제 노역은 로질리의 소유지 전역에서 금지한다. 마찬가지로 강제노역자와 인디언 도형수의 고용을 금지한다.

조항 4. 이 집을 설립한 첫 번째 목적은 자연과의 조화를 실현하고, 자유와 평등을 실천하는 데 있으며, 특히 경작인과 노동자에 대

한 처우에서 어떠한 차별적인 조건의 적용도 받아들이지 않는다.
공평한 배분과 자유로운 노동의 원칙을 어길 시 이 집단의 구성원
은 누구나 축출될 것이고, 그의 몫은 다른 이에게 돌아갈 것이다.

조항 5. 끝으로, 수익의 일정 부분은 매년 이웃 주민을 위한 자
선 행위에 할애한다. 또한 수익의 일정 부분을 따로 떼어, 포르 루
이 북서쪽에 세운 학교의 전례에 따라 유색인을 위한 학교 설립과
운영에 사용한다. (486-487)

마로 가문의 후손들은 1세대의 약속을 지키면서 로질리 주변 숲을 개
발하고 농사를 짓고 재제소를 운영하면서 가문의 정착과 부흥을 이룬다.
또한 모든 형식의 노예제도 및 강제노동을 거부하고 식민지 지배의 어떠
한 징후도 로질리에 들어오지 못하도록 막는다.⁵⁰⁾ 그 결과, 로질리 집과
주변의 숲은 '세상의 끝Bout du Monde'에 존재하는 천국이 되었고, 그곳
에는 '숲 속의 사람들hommes des bois'로 불리는 마로 가문의 사람들이
나무와 동물과 시냇물 등 모든 생물과 교감하며 살 수 있게 되었다. 카트
린의 회상을 통해서 묘사되는 에벤느의 숲의 전경은 주인공과 동물이 교
감하는 공감각적 묘사와 의성어 등을 활용한 시적 문체를 통해 풍부한
서정성이 돋보인다. "너는 상상하기 어려울 거야. 그곳, 에벤느에는 새들
이 무척 많았어. 그 새들은 쉽없이 지저귀곤 했지. 하나같이 대답했는데,
귀엽고 작은 노란 새들, 붉은가슴되새, 몸 전체가 붉은 홍방울새, 그 외
에도 관모를 쓴 것처럼 도가머리가 난 새들이 있었고, 우리는 그 새들을
경찰관이라고 불렀지. 우리가 어디를 가든 그 새들은 따라다녔어. (...)
당시에 나는 모든 새를 알고 있었고 그들의 노래를 흉내 낼 수 있었어.

50) À Rozilis, autrefois, la journée commençait très tôt, au point du jour, ça devait être cinq heures du matin, mais nous n'avions pas de montre pour le savoir. Il n'y avait pas de signal, pas de cloche pour tirer les laboureurs de leurs lits, le grand-père Charles détestait ça. Il détestait tout ce qui rappelait le temps de l'esclavage, les coups de sifflet, les sirdars, les contremaîtres, les appels, les cartes d'identité qui devaient porter le nom et la photo de chaque travailleur indien, c'étaient les Anglais qui avaient inventé tout ça. Le grand-père Charles disait : "Je ne suis pas Foucher." (24)

그러면 그 새들은 내게 화답을 했지. (...) ‘트위르, 트위르’ 그렇게 아주 부드러운 소리를 내다가, 간혹 누군가를 부르듯 아주 날카로운 소리로 울었다. 그럴 때면 부리를 벌릴 듯 말 듯하며 ‘프위트, 프위트, 프위트’ 이런 소리를 냈는데, 내가 거기에 대답을 했던 거야.”(27) 최초의 원주민이 세운 신전이 존재하는 숲에서 카트린은 요정과 함께 식물과 대화를 나누었으며,⁵¹⁾ 마로 가문 사람들은 원시인처럼 살았고 그곳은 천국과 같은 곳이었다.⁵²⁾ 하지만 노예제도를 통해 부를 축척한 탐욕스러운 대농장의 주인들은 마로가에게서 숲을 빼앗고 나무들을 베어버리고 그 대신 커피와 사탕수수 나무를 심게 되자, 마로 가문의 원시림은 파괴되고 그곳에 살던 생명들도 포획 후 상품이 되어 잔인한 실험의 대상이 된다. 카트린은 장에게 말한다. “너는 젊으니까, 네가 막아야 한다. 네가 모리셔스에 가서 그 남자를 만나 보라. 그곳의 원숭이들을 놓아주어야 해. 내게 약속해 다오.”(17) 카트린의 추억 속 로질리의 정원 에벤스 숲은 인간과 자연이 하나가 되어 시원始原적 삶을 추구하는 생태주의적 유토피아, 에코토피아Ecotopia로 재현되며, 그 낙원을 빼앗기고 파괴로 이주해온 그녀에겐 장과의 대화를 통해 실낙원을 추억하는 시간만이 삶의 의미를 가진다. 장의 임무는 가문의 정수가 담긴 에코토피아-로질리를 복원하는 것이 된다. 로질리는, 과거에 존재했었지만 현재는 잃어버린, 인간과 자연, 주체와 타자 사이의 생명 체계를 균형적으로 유지하여 이 지상에서 조화로

51) Elle parlait des démons de la forêt, des danseuses qui s'appellent des dévadasi. Elle disait que dans la forêt il y avait cent et une soeurs, et qu'on pouvait les apercevoir quelquefois dansant dans une clairière, ou près des rivières, alors nous restions à les quetter. (...) Je me rappelle, je frissonnais quand j'arrivais près du temple d'Aranyany, j'avais l'impression qu'elle était là, qu'elle nous regardait à travers les feuilles. (245-246)

52) 르 클레지오는 『아이』에서 파나마의 원주민 사회의 진정함을 산업화된 서구의 타락한 가치들과 대조시킨 바 있다. 저자는 검열과 속박이 없는 자유로운 원주민의 사회에 매료되었으며, 인디언들의 생태주의적 태도-그들은 나무, 식물 그리고 땅을 존경하고 환경을 보호-를 이 소설에서 강조한다. 또한 저자는 우리의 아이들에게 대지가 우리의 모체라는 것을 가르쳐야 하고 모든 것들이 연결되어 있기 때문에 대지의 자식인 인간은 자연을 보호해야 한다고 주장한다.

운 삶을 살아가려는 이상이 실현되었던 에코토피아이며, 여기서 르 클레지오가 제시하는 인간과 자연의 화해, 주체와 타자 사이의 화합이라는 서정적 전망은 지배와 대립을 넘어서 상호 공존과 공생을 모색하는 에코토피아·로질리로 형상화된 것이다. 가문의 근원지로 돌아가는 회귀의 길에서 장은 혁명과 전쟁의 비극적 상황을 초월하는 가족의 힘을 발견하게 되고, 마로 가문의 탄생지 모리셔스 섬에서 자신의 삶의 반려자와 마로가의 후손을 잉태하면서 가문의 에코토피아를 복원하는 임무는 미래의 희망으로 연결된다. 물론 로질리라는 가문의 집과 제재소 그리고 숲은 사라지고 묘비만 남았지만, “바로 이 판석 아래 로질리의 꿈이 살아 있는 것”(522)이며, 정신적인 유산은 세대를 거쳐 이어질 것이기 때문이다. 로질리로 형상화된 생태주의적 유토피아는 사회의 식민주의 이데올로기에 저항하는 가족의 반사회적 담론을 담고 있으며, 이런 의미에서 탈식민주의 담론과도 맥을 같이 한다. 마로 가족이 로질리에서 추방되면서 겪게 되는 고난은 당대의 제국주의 폭력에 의한 인간 생존권의 억압과 생태적 파괴와 연관된다. 인간을 자연과 떼어 낼 수 없는 하나의 부분 즉, 생명의 그물로서 상호 의존적인 연결망으로 보는 생태주의적 관점에서, 자연은 인간에 의해 지배되거나 착취당하는 대상이 아니라, 사랑과 존경의 대상이 되어야 한다. 로질리에 대한 기록과 기억을 통해 사람을 포함한 원초적 자연을 복원하고자 하는 소망은 파괴적인 식민주의를 비판하는 방식이며, 작중인물의 입을 통해 표현되는 저자의 탈식민주주의의 발연이다. 르 클레지오는 피식민지의 수탈과 희생의 상황을 자연 생명의 공생의 에코토피아의 파괴로 형상화하면서, 자연과 인간의 유비적(상호 간에 대응하여 존재하는 동등성 또는 동일성) 관계를 회복하는 신화를 미래의 희망으로 제시하고 있다.⁵³⁾

53) 르 클레지오는 다수의 작품에서 소수 강대국들의 식민지 지배와 파괴 행위에 대해 비판해 왔으며, 또한 소위 선진국이라 불리는 현대화되고 도시화된 국가들에서 파괴된 환경과 자연에서 분리된 현대인들의 도회적 삶의 황폐화(인간 소외, 아동 노동력 착취, 노인층 소외 등)에 대해서 비판의 날을 세운다. 일례로 『라가』에서 르 클레지오는 강대국들에 의해 자행된 식민지 지배와 환경파괴에 대해 비판하고 있는데,

르 클레지오의 생태주의적 유토피아는 원초주의primitivisme와도 맥을 같이 하는데, 원초주의는 인간에 의해 지배되거나 파괴되기 전의 원시 상태로의 자연으로, 원천으로 돌아가기를 회구하는 사상으로, 인간을 포함한 모든 생명체와 자연이 우주의 일부로 포함되던 신화적 공간이며, 시원의 사회에서는 인간의 정신적 세계의 중요성이 강조된다. 저자는 이러한 원초적인 세상의 또 다른 재현의 공간으로 고대 그리스 철학의 우주론과 인식론이 펼쳐지는 상상과 환상의 공간인 올리비에 정원을 『혁명』에서 제시하고 있다. 그리스인들은 세계를 하나의 커다란 유기체적인 전체로 파악하고, 신, 자연, 인간을 이 우주를 구성하는 부분으로 보았다. 생명과 자연에 대한 존중사상을 가지고 있으며, 자연은 우리의 일부이고 우리와 동등한 존재라고 여겼다. 이렇게 우주 속의 인간과 자연의 순환을 인정하는 고대 그리스 철학자들의 시구를 직접 인용하면서 르 클레지오는 『혁명』에서 또 다른 과거의 유토피아를 제시하고 있는 것이다. 파르메니데스Parménide의 시구, “왜냐하면 생각하는 것과 존재하는 것은 동일한 것이기 때문이다.”(91), “말할 수 있고 생각할 수 있는 것은 존재해야 하는데, 왜냐하면 존재는 있고 무는 없기 때문이다.”(204), 또한 헤라클레이토스Heraclitos의 시구, “세상 만물이 빛과 어둠이라고 명명된 이후로 그 빛과 어둠의 힘이 어느 하나에 기대어 존재하게 된 이후로, 모든 것은 빛과 어둠으로 동시에 충만하게 되었으니 그 속에서 무는 둘로 나뉘지 않았다.”(91) 그리고 아낙사고르Anaxagore의 시구, “모든 감각은 고통을 동반한다.”(203)와 엠페도클레스Empédocle의 시구, “자기 자신과 부동하고, 모든 곳에 존재하는, 무한한 지구는 둥글고 명량하고 부동의 상태이다.”(203), “하나의 둥근 덩어리로 응축되어, 지구는 관대한 하늘 주위를 순환한다. 대지는 넓이를 확장시키고 하늘은 대기를 확장시킨다.”(203) 등을 직접 인용하고 있다. 전쟁의 공포와 불안이 잠식하는 니

자연과 인간의 지상낙원이었던 태평양의 섬들은 식민주의자들의 수탈과 살육의 폭력 후에 상처와 비탄만이 남게 되었고 그들의 역사는 강제로 “보이지 않게” 되었다고 저자는 고발하고 있다.

스에서 유일하게 평화로운 장소인 올리브나무 정원에서 고등학생인 장과 상토스는 그리스 철학자들의 존재론과 인식론의 형이상학에 대해 논한다. 존재와 사유의 일치에 대해 사색하던 장은 자연 속에서 자아와 세계가 합일을 이뤘던 고대 그리스 세계를 재발견하는 환상적인 계시, 즉 그리스 철학자처럼 자신과 은하계의 연결을 통해 인간의 존재의 한계를 초월하는 인식적 체험을 재현한다. “갑자기 그것은 너무도 확연해져서 죽음의 관념을 이기기 위해 담배로 손바닥을 지지는 것처럼, 불에 타는 듯한 고통이 되었다. 한때는 살아 있었고 이제는 사라져 버린 존재들. 사실상 그 느낌은 일종의 현기증이었다. 그 말들, 그 고통들, 그 욕망들은 어떤 미지의 공간을 향해 열려 있었고, 다른 장소와 다른 시간대를 향해 그를 끌어당기고 있었다. 그것은 나쁜 줄음에 가까웠다.”(204) 전쟁의 불안 속에서 삶과 죽음에 대해 고민하던 장은 고대 철학자들의 가르침을 통해 인간과 우주와의 관계를 통해 시공간을 초월하는 존재의 진리를 깨닫는 체험을 하게 된 것이다. 이러한 시의 직·간접 인용은 서사의 서정성을 더해주고 상상력의 여백을 만들어주기 때문에, 작중인물의 감각적 경험을 전달하기에도 적합한 문체의 활용에 해당한다.⁵⁴⁾ 주인공의 경험이 이

54) 루카치는 『소설의 이론』에서 영혼과 자연의 관계는 오로지 서정적 순간에만 산출될 수 있으며, 서정시를 통해서만 자연은 진정되어 의미충만한 역동적 안정성을 지닐 수 있게 되기 때문에, 자연과 일치하는 체험을 담지하는 주관은 오직 서정시에서만 의미의 유일한 담지자가 되며 유일하게 진정한 현실이 된다고 주장한다(2007:71-72). 루카치에 따르면, 서정적 순간의 자아와 세계의 화합은 인간의 이성과 감성, 주체와 객체, 자연과 문명이 분리되지 않은 원시시대에는 현실적인 삶 속에서 가능했다. 그러나 인류의 역사가 발전하면서 자아와 세계가 분열되어 총체성에 도달하는 것이 현실적으로 불가능해졌으며, 이렇게 자아와 세계가 대립하면서 서사시가 산문화되는 과정에서 나타난 장르가 소설이다. 따라서 서정 문학은 바로 자아와 세계가 원초적으로 화합했던 행복한 시대의 문학 양식이다. 자연 발생적인 총체성이 존재하지 않는 시대에 서정 문학에서 그려내는 자아와 세계의 화합은 그것이 불가능한 현실을 반어적으로 표현하고 있다는 것을 루카치는 ‘서정적 아이러니’라고 설명했다. 루카치의 ‘서정적 아이러니’ 개념은 내면 속에 유토피아에 대한 열망을 간직한 서정적 주체와 유토피아를 상실한 부정적 현실 간의 극단적인 부조화 속에서 등장한다. 총체성이 와해된 시대의 서정 문학은 세계와 화합했던 원초적 경험을 환기하여 유토피아를 상실한 현실의 삶에 대한 심리적 갈등을 표현하는 것이다. 루카치가 주장했던 서사의 ‘현실의 총체성’은 서정적 서사에서 ‘미적 가상’, 즉 실제 현실이 아닌 예술적 상상으로서의 가상으로 대체된다. 미적 가상이란 자아와 세계가 합일하는 서

미저리imagery로⁵⁵⁾ 꾸며진 이 장면은 자아와 세계의 유기적 통일성이 감각언어로 상징화된 것이다. 서정성은 자아의 세계의 분열을 없애고 둘 사이의 융합을 지향하는 화합 혹은 총체성에 기반하며, 자아는 세계와의 내밀한 화합을 경험하거나 자신의 내적 인식망을 통해 삶의 진실을 포착하게 된다. 이때에 자아와 세계의 내밀한 화합이 일어날 수 있는 공간 즉 가상세계가 드러나게 되며, 자아가 내적으로 경험하는 화합과 진실의 포착은 자아가 만들어 내는 하나의 표상이기에 주관적인 이미지에 속한다. 하지만 자아는 그것을 ‘객관적인 현실’로 인지하고 특별한 의미를 부여함으로써 ‘인식에 의해 변형된 이미지’를 산출하게 된다. 여기서 자아가 그려낸 세계는 객관세계가 아니라 자아의 시선과 인식이 내포된 세계를 표상하게 되며, 이 일련의 과정을 통해 자아는 세계에서 화합의 경험을 이끌어 내게 되고 그 순간을 정지된 화면 안에 담아낸다. 그것이 바로 서사의 흐름에서 벗어난 또는 정지된 시간을 의미하는 초상으로 하나의 이미

정적 순간, 찰나의 현현(에피파니)을 통해 지각되는 ‘순간의 총체성’을 말한다. 미적 가상으로서 자아와 세계가 화합하는 순간의 총체성은 자아와 세계가 대립하여 총체성을 상실한 현실을 더욱 역설적인 방식으로 환기하게 된다. 서정적 순간의 미적 가상을 통해 현실을 인식하도록 하는 방법에는 미적 가상을 은유에 의해 다양성의 의미로 제시하거나, 가상과 진리의 경계를 해체하기도 한다. 순간의 총체성을 지향할 때 나타나는 인식론의 변화는 시간의 연속적 흐름이 파괴되는 순간으로 정지되는 것, 즉 공간 인식으로 전환된다는 것이다. 이때 서사의 유기적 구성이 해체되고 비유기적 구성의 모더니즘적 서사가 등장하게 된다. 비유기적인 구성은 시간의 연속성에 익숙해진 자동화된 인식을 깨뜨리고 동일성의 인식을 낮설게 만들게 된다. 서정적 서사의 시공간은 서정적 주체의 내면 의식이 투사된 의미의 시공간이 되며, 서정적 주체로서의 자아는 자연이나 객체와 상호 소통하는 자아로서 이성 중심적인 근대적 자아가 해체되는 양상을 보여준다. 서사적 자아는 주체의 입장에서 객체를 대상화하고 동일화하려고 한다면, 서정적 주체는 객체와 상호 동화되어 교감하며, 세계에 대한 자신의 느낌과 정서를 펼쳐내는 것이 중요한 기능이다.

르 클레지오는 『혁명』에서 고대 그리스 철학이 지배하는 미적 가상의 유토피아를 그려내고, 장의 인식적 체험을 재현하면서 순간의 총체성을 그려내고 있다고 볼 수 있다. 이 장면에서는 서정적 주체인 장의 느끼는 세계에 대한 느낌과 정서가 서정적 문체로 표현되어 있으며, 시공간의 흐름이 사라지고, 가상과 진리의 경계를 해체되는 인지적, 감각적 재현이다.

55) 상징적 이미지인 이미저리imagery는 ‘이미지의 결합체’로 비유적 언어를 총칭하기도 하고 언어로 전달된 ‘감각체험’, 즉 말의 그림인 시각이미지만을 가리키기도 한다(박철희, 2009:174).

지이다.⁵⁶⁾ 르 클레지오는 『혁명』에서 자아와 세계가 화합하는 시원의 유토피아로 고대 그리스 철학이 되살아난 올리비에 정원을 재현하고 있으며, 그 곳에서 장이 느끼는 우주와의 교류는 현기증처럼 감각적 경험이라는 이미지리로 서정적 묘사를 통해 표현되고 있다. 다른 한편으로 저자는 인간이 소위 합리적 이성을 지배와 조절의 도구로 변화시켜 시원의 자연을 훼손하고 또 다른 타자를 억압하여 그 결과 소외와 갈등을 낳고 있는 현실에서는 더 이상 불가능해진 주체와 객체의 합일을 시원의 유토피아를 통해 서정적으로 형상화하여 표현하고 있는 것이다.⁵⁷⁾

56) 우리는 여기서 생태주의 문학과 서정성의 상관관계를 지적할 필요가 있다. 김해옥(2004:247-266)에 따르면, 서정 소설은 현실에서 불가능한 자아와 세계의 화합을 예술의 '미적 가상'을 통해 그려냈다는 점에서 인간과 세계의 화합에 대한 인간적 열망을 표현하고 있으며 여기에서 서정소설과 생태문학의 접목가능성을 찾을 수 있다고 주장한다. 인간과 자연, 주체와 타자 사이의 생명 체계를 균형적으로 유지하여 이 지상에서 조화로운 삶을 살아가려는 이상은 바로 생태 문학이 지향하는 에코토피아이며, 삶의 영역이 분화된 현대 사회에서 자본주의의 시장 논리에 잠식당하지 않고 유일하게 자율성을 유지할 수 있는 예술의 영역, 특히 문학을 통해서 에코토피아의 실현이 가능하다는 것이다. 인간이 자연을 소유하거나 지배하려는 이해관계를 떠나 자연을 순수하게 주목할 때 자연의 아름다움과 만날 수 있으며 여기서 서정소설이 제시하는 인간과 자연의 화해, 주체와 타자 사이의 화합이라는 서정적 전망은 지배와 대립을 넘어서 상호 공존과 공생을 모색하는 생태 문학의 에코토피아와 접목할 수 있는 공통의 영역이 생긴다. 생태주의 문학이 추구하는 자연과 인간의 합일과 소통이 이루어지는 세계관을 표현하기 위해서는 인간이 이성이 아닌 오감을 활용하여 세상을 인지하게 되며, 또한 인간이 자연과 교감하는 장면 등을 재현하는 과정에서 서정성이 돋보이게 된다.

57) 프리드먼은 『서정소설론』에서 서정적 소설은 자아와 세계가 분리된 현실과는 대조적으로 '자아와 세계의 화합'을 미적 가상으로 그려내는데, 즉 주체와 객체의 화합이 불가능한 시대에 예술이 가상의 형식을 통해 화합을 그려내는 서정 소설은 예술의 심미성과 현실과의 극단적인 부조화를 통해 현실과의 갈등을 표현하게 된다. 프리드먼에 의하면, 소설 문학의 근본 특징인 서사성은 인간과 환경 사이의 갈등을 합리주의에 의해 인식하려는 시도로서, 서사의 인과적 플롯은 인간과 세계 사이의 갈등에는 원인이 있다는 것을 전제로 하고 있다. 인간은 계몽 이성에 의해 중세의 세계관으로부터 벗어나 합리성에 기초한 근대 사회로 진입하게 되었고, 근대는 인간 이성에 대한 신뢰 속에서 자연과 사회를 합리적 이성에 의해 질서화한 시기이며, 이성에 의해 인간을 둘러싼 사회와 자연을 사실적이고 합리적으로 인식하여 미학적으로 형상화한 시기이다. 그러나 근대의 이성은 합리성의 강제 아래 자연을 지배하고 이성 자체가 인간을 지배하는 도구적 이성으로 전락하게 된다. 그 결과 인간과 자연은 분리되었고 고립과 소외된 존재로 인간은 실존해야 했다. 이 시기에 근대의 합리적 이성에 대한 회의가 시작되었고, 과거 서정적 아이러니를 간직한 미적 유토피아를 다시 꿈꾸게 되었다. 이러한 견지에서 19세기 낭만주의는 불평등한 사회체제에

하지만 주인공 장과 그 친구들의 순수한 이상이 구현되던 장소였던 올리비에 정원은 알제리 전쟁과 함께 어른이 되어 버린 청춘들에게 더 이상 출입이 허용되지 않는 곳이 되면서, 올리비에 정원 역시 실낙원으로 돌아가고 싶지만 돌아갈 수 없는 상징적 공간으로 형상화된다. 올리비에 정원에서 장과 함께 고대 그리스 철학을 논하던 상토스도 알제리 전쟁의 희생자가 되고, 고등학교 친구들도 전쟁의 잔인함을 피해 타국으로 떠나 간 뒤 혼자 남은 장 역시 니스를 떠나 영국으로 출발한다. 신비로운 침묵이 감돌던 평화로운 사색의 장소였던 올리비에 정원은 전쟁의 여파로 파괴되고, '갯세마네GETHSEMANI'라는 이름의 고급 아파트 단지로 변모하게 된다. 철학이나 인본주의가 전쟁에 의해 파괴되는 현실을 상징적인 장소의 환유와 명명-예수가 십자가를 지고 올라가던 골고다 언덕의 이름인 갯세마네-을 통해 비판하려는 저자의 의도가 반영된 것이라고 판단된다. 결국, 르 클레지오는 『혁명』에서 장의 순수한 영혼이 우주와 합일을 이룰 수 있었던 신비한 장소인 올리비에 정원을 잃어버린 시원의 유토피아로 형상화했고, 과거 마로 가문이 자연과의 합일을 이루던 생태주의적 유토피아를 로질리로 형상화했다. 이 실낙원은 모두 식민주의 전쟁을 일삼는 인간의 소위 문명 세계에 의해 파괴된 상징적인 삶의 터전이며 신화적인 장소이다.⁵⁸⁾

대한 거부감, 혁명의 실패에서 비롯된 정치에 대한 회의가 낭만주의 시인들로 하여금 인간사회를 등지고 초현실의 세계로 도피하게 만들었다(송용구, 2002:7-9). 사회적 부조리로부터 도피하여 개인적 구원의 공간 속에 안주한 것은 역사적 반동의 태도였으며, 관념 속에서 펼쳐지는 자연풍경은 순수성을 잃지 않은 세계였고 구원을 안겨줄 피안彼岸이었다. 이렇게 문학의 역사 속에서 자연과 인간이 소통하는 유토피아는 사회에 대한 저항의 수단으로 활용되어 왔다.

- 58) 원시적 자연을 실낙원으로 보고 잃어버린 낙원으로 회귀하는 방법을 불평등한 사회의 대안으로 제시한 철학자로 루소Jean-Jacques Rousseau를 들 수 있는데, 그는 『인간불평등 기원론』에서 “자연 상태에서는 누구나 속박에서 전적으로 자유로우며 강자의 법률은 무용지물이 되고 만다.”고 주장하면서 인간을 자연에서 멀어지게 한 문명화는 그들 사이의 불평등을 만들어 냈으므로 그 어떤 불평등도 복종과 지배도, 사유재산제도도 존재하지 않는 자연에서 생활하는 것이 문명화된 도시에서 사는 것보다 바람직하며 자연적 삶을 회복할 것을 주장한다. 생물과 무생물을 포함한 모든 존재가 함께 어우러져 조화를 이루고 있는 “합목적인 질서로서의 자연”은 신분질서로 서열화되어 있고 위계적이며 인간들끼리도 서로 반목하는 도시와는 반대되는

르 클레지오는 국가와 민족 혹은 종교라는 미명하에 반복되는 갈등과 분쟁 그리고 전쟁에 대해 고발해왔으며, 특히 서구 유럽 국가들의 식민지 역사를 통렬히 비판하고, 산업사회와 도시화 물질문명에 의해 파괴되는 자연과 인간의 순수하고 정신적인 영역을 복구할 것을 지시해 왔다.⁵⁹⁾ 제국주의의 식민주의 이데올로기를 대항하기 위해 탈식민주의와 생태주의를 담은 서사텍스트들을 생산하면서 진정한 의미의 글쓰기적 문화 저항과 창조적 글쓰기를 수행해온 것이다. 생태주의 문학은 문학의 고유한

대안적인 공간이다. 자연세계가 대안적 공간이 될 수 있는 이유는 새로운 삶과 사회에 대한 대안적 모델을 제시하고 있기 때문이다. 루소는 “18세기 사회의 인간은 ‘자연’을 완전히 이반한 자연의 변종이라고 진단”하고, “모든 자연 발생적인 것은 관습적인 것으로 변질되었고, 순수한 것은 세련된 것으로 대체되었으며, 모든 진심에는 사회적 일상예의의 걸치레가 덧칠되어”있기에 자연상태로 돌아가야 한다고 촉구하였다. 루소는 자연의 법칙을 기준 삼아 당시의 정치제도와 절대왕정, 귀족들의 통치를 전면적으로 비판하고 그에 대한 대안으로 자연스러운 질서와 자기 안에 있는 필요로움을 회복하고 소박한 자연적 삶으로 돌아갈 것을 주장했으며, 이러한 루소의 자연 사상과 자연 국가 유토피아는, 그 당시 계몽주의자들에게 반기를 들었던 독일 젊은 시인들에게 정신적 동기를 제공함으로써 ‘자연시’ 혹은 ‘자연문학’의 모체를 형성했다(송용구, 2002:11, 김용민, 2003:151-167).

루소는 자연을 인간의 실용적 관점에서 바라보거나 사회적 관념으로 파악하지 말고 있는 그대로 보고 즐길 것을 제안했으며, 인간의 필요나 목적에 따라 자연을 찾지 말고 자연 속에서의 무위, 자연과의 합일을 추구해야 한다는 루소의 생각은 당시의 인간 중심적 자연관에 맞선 자연 중심적 자연관이었던 점에서 의의가 있다. 루소가 꿈꾸었던 자연과의 합일은 특히 오늘날 우리가 절실히 필요로 하는 새로운 태도이기도 하다. 자연과의 합일을 위해서는 무엇보다도 나라는 존재, 즉 인간의 관점을 잊어버리는 것이 필요하다. 문명의 가속적 발전과 자연의 도구화는 현대인들에게 더 이상 유토피아에 대한 낙관적 전망을 주지 못하고 오히려 불행의 그림자를 드리우게 되었다. 위기의 시대에 직면한 인류가 자연과 인간의 상생을 회복하고 구원의 탈출구를 열기 위해선 생명에 대한 패러다임의 전환이 필요하다. 르 클레지오 역시 자연을 대안세계로 제시한다. 모든 인위적이며 불평등한 문명과 산업화에 맞서 자연적 질서를 지고의 가치로 내세운 것은 식민주의 지배담론과는 다른 자연중심적 세계관을 정립하고자 하는 정치사회적 함의를 포함하고 있다. 과학지식의 성장, 기술의 진보, 급속한 경제성장 등을 지고의 가치로 여기는 세계화를 비판하며 저자가 추구하는 세계는 잃어버린 낙원의 회복이다.

- 59) 박선아(2005)는 르 클레지오의 『황금물고기』의 연구에서 소설의 에코페미니즘적 분석을 시도한다. 자연과 인간의 근원에 대한 열정을 이해하는 작가 르 클레지오가 현대 도시문명에 대해 고발하고 물질주의와 현대인과의 역학관계를 비판하면서, 인간 본연의 감성과 자연과의 조화를 이루는 순수 서정의 세계를 추구한다고 설명한다. 자연과의 대화 수단을 회복하려는 일종의 무의식적인 귀소본능의 표현으로 대지와 여성의 관계를 출발점으로 삼는 에코페미니스트들의 해방적 전략이 『황금물고기』에 구현된 양상을 자세히 설명하고 있다.

힘, 즉 상상력을 통해 새로운 생태 사회에 대해 유토피아적인 꿈을 보여 주어야 한다.⁶⁰⁾ 저항과 창조적 글쓰기에 의해 설정된 공간이 아직 유토피아적인 공간이라 하더라도, 자연과 인간의 유기적 관계를 지지하며 자연생태계를 무분별하게 파괴하는 것은 곧 인간사회의 훼손을 의미하는 것이며 이러한 생명존중사상은 평등사상으로도 이어져서 각 지역의 특성과 개개인의 자유의사가 얼마나 존중되느냐에 중요성을 부여한다. 생태 사회를 위한 새로운 세계상의 핵심은 유기체적, 전일적으로 세계를 보는 관점이다. 즉 모든 생물은 다른 모든 생물들과 서로 깊이 연관되어 있고, 전체를 부분으로 쪼개는 대신 부분과 전체의 상호 연관 관계를 연구해야 하며, 우주는 역동적이고 살아 움직인다고 보는 관점이다. 바로 이것이 생태학적 패러다임의 기본이다. 생태학적 세계관을 바탕으로 자연에 대한 인간의 태도, 자연 속에서의 인간의 역할, 사회적 가치, 종교적 관점, 교육과 연구, 정치·경제 체제 등 모든 부분에서 새로운 가치와 기준을 세워야 생태 사회를 이룩할 수 있다. 이런 의미에서 인간 공동체의 윤리는 자연생태계 전체의 윤리에도 적용되고, 이것이 강자의 논리에 의해 무

60) 현대의 생태주의 문학은 독자에게 망가진 자연의 실상을 목격하게 함으로써 독자는 자연과 인간을 함께 병들게 한 원인들이 우리의 사회현실 속에 내재해 있음을 감지하게 되며, 모든 생명파괴의 원인들에 대해 비판적 태도를 갖게 된다. 생태문학의 저항은 자연과 인간의 상생을 파괴하는 사회적 병인들을 비판하고 개혁하려는 현실극복의 행위이며, 이를 바탕으로 새로운 생태학적 낙원을 향해 탈출구를 모색하는 변혁운동이다. 생태주의 문학은 기술문명의 급진적 발전, 서구의 시장경제 체제, 대량생산과 과소비, 발전을 가속화하는 성장 제일주의, 정부의 개발정책과 건설사업, 산업재해, 군사무기 발전과 증가, 전쟁, 핵개발 및 핵실험, 환경과 생태계에 대한 무관심, 서구의 합리주의, 낙관적 진보사관, 인간 중심주의 등을 고발하고 있다. 자연과 사람의 상생을 파괴하는 요인들을 구체적으로 인식하고 그 병적 요인들을 개혁해 나가려는 현실극복의 노력이 요구되며, 자연과 사람의 조화로운 상생이 이루어지는 에코토피아를 지상의 현실 속에 구현하기 위해서도 능동적인 저항이 필요하다고 주장하고, 자연을 파괴하는 원인들에 대한 비판의식을 강화해 나가며 기술문명의 급진적 속도와 파괴력을 무디게 만드는 저항의 힘으로 구체적 현실개혁을 지향하는 까닭에 생태주의 문학은 참여문학의 한 유형으로 규정될 수 있는 것이다.

같은 맥락에서 르 클레지오의 『혁명』에 나타난 생태주의 글쓰기 역시 저자의 현실비판과 저항의식을 보여준다. 저자는 로질리로 형상화된 인간과 자연이 공존하고 모든 생명이 동등하게 존중되는 에코토피아를 미래의 희망으로 제시하면서 생태주의에 입각한 저항 문학 그리고 참여 문학을 수행하고 있다.

시될 때는 다양한 저항의식으로 표출되어야 하는 것이다. 지배층이나 권력자의 시선이 아닌 억압들-르 클레지오의 주인공들은 사회의 “비주류”층에 속하는 개인을 대표하는-의 관점에서 역사를 적는다는 것은 서구 물질주의 문명에 의한 비인간화에 대한 저항이며, 인간 간의 신뢰를 가져다 주는 만남, 생명의 에너지 그리고 감정의 교류를 강조하기 위해 르 클레지오는 인간과 문학에 대한 믿음을 고수해왔으며 문학을 통해 인간 사회에 변화를 미칠 수 있다고 믿고 있다.

6. 결론

르 클레지오는 『혁명』에서 프랑스 대혁명부터 68혁명까지의 프랑스의 근현대 역사의 전쟁과 혁명을 가로지르는 마로 가의 7대에 걸친 역사를 다중 서사의 복합 구조를 활용하여 다양한 작중인물들의 시간과 장소가 다른 삶의 서사들을 풍부한 서정성과 서사성 속에서 보여주고 있다. 가족사소설인 『혁명』에서 저자는 작중인물들이 고향을 떠나 타인과 타국을 만나는 경험을 통해 각자의 주체성을 탐구하는 이주의 길들의 교차를 소설적 구조로 형상화하여, 그 결과 가문의 이주기를 통해 시공간적 제약을 초월하고 문화적 제약을 넘어서는 저자의 세계관과 역사의식 그리고 미래 전망을 펼쳐고 있다. 르 클레지오는 유럽 대륙에서 벗어나 모리셔스 섬과 아프리카, 그리고 멕시코 등지의 식민지 역사에 대한 탐구와 체험 그리고 고대 그리스 철학과 아프리카 신화 등 다양한 문화적 소재를 접목하여, 시대와 공간을 초월하는 상호존중 기저의 개방적인 세계관을 이 소설에 담고 있다. 저자가 다양한 문화의 만남을 통해 얻고자 하는 것은 자국의 지리적, 문화적, 통념적 세계관과 사고관에서 벗어나 전지구의 환경과 타인과 타국의 문화에 대한 개방적 인식을 통해 개인이 사회와 국가와 연관해서 가지고 있는 사회·문화적 정체성의 폐쇄적 면모를

점검해보는 기회를 가지게 하려는 것이다.⁶¹⁾ 르 클레지오는 수많은 여행과 이주를 통해 다양한 문화를 체험하면서 서구유럽중심주의 사고의 협소성을 거부하게 되고 소위 제3세계 문화라 불리는 다양한 문화들에 대한 탐구를 통해 상호존중 기저의 개방적인 세계관을 자신의 문학적 철학으로 발전시켜,⁶²⁾ 다양성의 미학을 통해 장르와 음색을 변화시키면서 불의에 항의하는 작품들을 써오고 있으며, 이러한 노력은 지속되는 창작 과정 속에서 항상 변화하고 새로워지고 있다. 그의 작품은 차별과 소외 그리고 폐쇄성을 거부하면서 인간적이고 관대한 태도로 세상을 품고 있다.⁶³⁾ 르 클레지오는 2010년 모리셔스 작가 아스가랄리 Issa Asgarally와 함께 국제 문화 교류와 평화를 위한 재단 Fondation pour l'Interculturel et la paix을 설립하고, 성별과 인종의 구별 없이 모든 개인들의 내적 발전을 위해 전세계의 문화에 대한 연구와 교류를 장려하려는 투쟁을 계속하고 있다. 르 클레지오는 문화의 다양성을 보존하기 위해서는 문화들의

61) "La culture occidentale est devenue trop monolithique. Elle privilégie jusqu'à l'exacerbation son côté urbain, technique, empêchant ainsi le développement d'autres formes d'expression: la religiosité, les sentiments par exemple. Toute la partie impénétrable de l'être humain est occultée au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations." (Le Clézio, interviewé par Tirthankar Chanda, Universitaire et collaborateur au *Magazine littéraire* et au *Label France* nr.45, 12/2001 : 재인용, Paştin, 2010:52).

62) 우리는 르 클레지오의 문화 교류 철학이 테일러 Charles Taylor가 다음과 같이 정의한 문화다원주의와 맥을 같이 한다고 생각한다. "다양한 문화에 대한 사실적 인정과 더불어 다양한 문화가 지닌 각각의 고유한 가치에 대한 인정을 전제한다. 각 문화 사이에 존재하는 차이를 차이로 인정함으로써 보편적인 판단기준을 거부하는 문화다원주의는 그러나 모든 문화에 각각 고유한 가치가 있다는 사실 판단으로부터 모든 문화에 동일한 가치를 인정해야 한다는 규범적 문제를 엄격히 분리함으로써 어떠한 규범적 판단도 용납하지 않는 탈근대론자들의 가치상대주의적 관점을 벗어난다. 즉 모든 문화에 내재해 있는 고유한 가치에 대한 인정으로부터 곧바로 모든 문화에 동일한 가치를 부여하는 당위성이 도출되지는 않는다는 것이다. 문제가 되는 것은 각각 문화가 지닌 고유성과 차이성에 대한 인정이지, 이러한 문화에 동일한 가치를 부여한다는 규범적 요청이 아니다. (...) 문화다원주의는 낯선 문화에 대한 개방성을 요구하는 다원주의적 태도를 요구한다." (재인용, 정미라, 2005:226-228).

63) 르 클레지오는 범세계적인 문화의 혼종성과 교류를 강조하면서 다음과 같이 말한 바 있다. "인종(들)은 존재하지 않는다. 오직 하나의 인류만이 존재하며, 그 안에 피부 색이 다르고 신장이 다르고 다양한 특징을 가진 남성(들)과 여성(들)이 있을 뿐이다." (재인용, Paştin 2010:52).

만남과 타협이 보장되어야 하며, 이 때 모든 문화는 동등하게 인정되어야 만 문화의 자율적 독립성을 지킬 수 있다고 주장한 바 있다(Paſtin, 2010:52).

르 클레지오는 『혁명』에서 스스로를 찾기 위해 고향을 떠나는 주인공의 존재적 탐구를 이주의 여정으로 형상화하면서, 문명화된 서구 도시의 고독한 사회를 떠나, 대륙의 가장자리에서, 원초적 자연의 공간, 인간과 자연의 유대가 살아 있고 그 덕분에 생명 존중과 평등 의식이 실현되던 생태적 유토피아를 꿈꾸면서 인간과 자연이 합치되던 과거의 세상에 대한 향수와 더불어 생태주의적 삶의 필요성을 강조하고 있는 것이다.

『혁명』에서 실낙원 로질리로 형상화된 원시자연으로의 복귀에 대한 소망은 모든 생명에 대한 존중과 차별없는 평등한 삶의 방식을 회복하고자 하는 저자의 철학을 반영한 것이며 다시 말해 르 클레지오가 가문의 선조가 만든 생태주의적 유토피아 로질리에서의 인간과 자연이 조화를 이루는 가운데 모두가 평등한 삶의 철학과 그 실천에 대한 참여적 의지를 표명한 것이다.⁶⁴⁾ 이런 맥락에서 『혁명』의 로질리는 저자가 자신과 가문의 정체성을 형상화한 것이며, 모국 모리셔스와 동일성을 통해 식민주의 과거와 결별하고 싶은 의도를 반영한 것이라 해석된다.⁶⁵⁾ 르 클

64) 마로 가문이 생태주의적 낙원인 로질리로 돌아가려는 회귀는 전쟁과 혁명이 있는 비극적 외부 세계와 분리된 자연과 인간이 공존하던 과거의 지상 낙원으로의 회귀일 뿐만 아니라, 집이 가진 '다의적 상징', 즉 개인의 정체성과 가족의 역사성뿐만 아니라 사회와 국가 그리고 문화적 가치와도 관계된다. 우선, 집은 가족의 생활 터전으로 자아 구성의 핵심요소이며 가족 구성원인 개인의 정체성과 안전성의 원천이기 때문에 가족의 집은 기억의 저장소로 가족 구성원이 회귀해야 하는 곳으로 인식된다. 더 나아가 집으로의 귀환은 모국으로의 귀환으로 연결되며, 집과 민족 사이에 존재하는 이데올로기적·상징적 연계에는 폐쇄성(공동체, 민족, 인종)과 개방성(환대, 문호개방, 이방인 환영)이 동시에 존재한다. 민족이나 인종의 기반에 가족이 존재하기에 주체와 타자의 구분의 확장으로 국수주의, 인종차별주의, 자문화중심주의 등의 발달과 수사법에 명백한 영향을 주며, 반대로 교류나 교역 등을 통해 국가들의 지역적 연맹(의 확장), 지구촌의 개념이나 세계화를 통한 세계시민의식으로도 확장될 수 있다.

65) 르 클레지오는 자신이 프랑스에서는 이방인처럼 느껴지며, 진정한 마음의 고향은 모리셔스라고 말한 바 있다. "Je suis d'une famille mauricienne, un immigré de la deuxième génération, descendant des gens qui ont choisi de vivre en France. La France est ma patrie d'élection pour la culture, pour la langue. Mais ma petite

레지오는 백인남성의 우월성을 바탕으로 한 이데올로기로 무장한 식민주의 전쟁의 주범인 국가의 일원으로서의 정체성을 거부하고, 자신을 유럽 제국주의가 펼친 식민주의의 현신인 백인남성이 아니라, 거둬드는 이주를 통한 세계인으로 정의하고 싶어하는 작가의 입장을 표명한다고 볼 수 있다. 유럽의 팽창주의 역사에 대한 책임감과 죄책감을 가지고 있는 저자는 유럽문화우월주의와 서구중심주의에 대해 강하게 비판하면서, 탈식민주의적 글쓰기를 계속하고 있다. 저자는 『혁명』에서도 전쟁과 혁명의 이주 난민들과 희생자들을 초점화하면서, 그들의 잊힌 역사를 다시 적고, 과거의 유럽의 식민주의의 폭력적 역사를 고발하고 반성하는 실천적 글쓰기를 실행하고 있다.⁶⁶⁾

복수로 쓰인 혁명(들)*Révolutions*이라는 제목은 새로운 질서의 도래를 위한 과거 사회와의 단절을 의미하는 동시에 필연적인 주기적 복원을 의미하며, 개인과 가족뿐만 아니라 민족과 국가, 시대와 문화 등이 소멸과 탄생을 통해 순환을 반복하는 과정을 상징하며, 인류가 전쟁과 죽음 같은 상처와 상흔을 가족애와 인류애를 통해 회복하고 극복하는 역사 속 순환 과정을 현상화하기도 한다. 이러한 주기적인 복원의 순환은 자연의 생성-소멸-재생산의 질서처럼 인류의 역사 속에서 무한 반복되고 있는 것이다. 르 클레지오는 인간의 구원의 모색을 위해 과거와 현재와 미래를 통괄하는 철학적 탐색을 계속하면서, 『혁명』에서 과거의 기억으로부터 미래

patric, c'est l'île Maurice. Quand j'y vais, je sens que j'arrive chez moi." (*Livres Hebdo.fr*, le 9 octobre 2008). "En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une pièce rapportée. En revanche, j'aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays!" (Entretien avec Le Clézio, *Label France*, nr. 45, 12/2001 : 재인용, Paştin, 2010:51). 르 클레지오의 탈식민주의 성향과 생태주의적 그리고 다문화지향의 문학적 철학을 기반으로 판단하자면 프랑스와 영국 등의 서구 유럽 국가 보다는 모리셔스 섬의 생활이 작가의 참여주의적 철학에 부합한다.

66) "Je crois qu'il ne peut y avoir de littérature s'il n'y a pas l'espoir de rendre le monde meilleur, de communiquer un espoir que les grandes injustices soient expurgées de la société." (Le Clézio, "un étonnant voyageur au coeur de Dublin", *L'Humanité*, 13 avril 2000)

를 배우는 “오래된 미래”처럼,⁶⁷⁾ 비극적인 역사 상황 속에서도 인간의 삶이 지향할 수 있는 가치는 생태적인 삶에 대한 희망이라는 것을 문학으로 구현하고 있다.

67) 헬레나 노르베라-호지는 『오래된 미래』에서 인도 북부 작은 마을 라다크에서의 자신의 이주 경험을 토대로 인간과 자연이 소통하며 존중받던 과거의 생태주의적 삶의 터전을 회복하고 마을의 구성원 모두가 평등하고 차별 받지 않던 과거의 삶을 되돌아 볼 필요가 있다고 주장한다. 빈약한 자원과 혹독한 기후에도 불구하고 생태적 지혜를 통해 천년이 넘도록 평화롭고 건강한 공동체를 유지해온 라다크가 서구식 개발 속에서 환경이 파괴되고 물질적 생산과 소유의 불평등한 분배 때문에 사회적으로 분열되었기 때문이다. 산업화된 현대 도시의 삶을 좇으려던 라다크인의 삶은 오히려 과거보다 더 황폐해졌고, 그들의 자연은 심하게 훼손되었다. 저자는 현대 산업사회의 폐해를 비판하고, 평등한 삶의 터전으로 과거의 생태주의적 삶의 복원을 제시하는 것이다. 이는 르 클레지오가 『혁명』에서 생태주의 실낙원 로질리를 마로 가문의 미래의 대안으로 제시하는 것과 맥을 같이 한다고 볼 수 있다.

참고문헌

르 클레지오 작품

Le procès-verbal, Gallimard, Paris, 1963.

La Fièvre, Gallimard, Paris, 1965.

Le Déluge, Gallimard, Paris, 1966.

Terra Amata, Gallimard, Paris, 1967.

L'Extase matérielle, Gallimard, Paris, 1967.

Le Livre des fuites, Gallimard, Paris, 1969.

La Guerre, Gallimard, Paris, 1970.

Haï, Skira, Paris, 1971.

Les Géants, Gallimard, Paris, 1973.

Mydriase, Fata Morgana, Paris, 1973.

Désert, Gallimard, Paris, 1980.

Le Chercheur d'or, Gallimard, Paris, 1985.

Voyage à Rodrigues, Gallimard, Paris, 1986.

Onitcha, Gallimard, Paris, 1991.

Étoile errante, Gallimard, Paris, 1992.

La Quarantaine, Gallimard, Paris, 1995.

Poisson d'or, Gallimard, Paris, 1997.

Hasard, Gallimard, Paris, 1999.

Révolutions, Gallimard, Paris, 2003. (『혁명』, 조수현 역, 열음사, 2007.)

L'Africain, Mercure de France, Paris, 2004

Raga, Approche du continent invisible, Le Seuil, Paris, 2006.

Ritournelle de la faim, Gallimard, Paris, 2008.

연구자료

- De Cortanze Gérard, *J.-M.G. Le Clézio*, Gallimard, Paris, 2009.
- Pien Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004.
- Roussel-Gillet Isabelle, *J.M.G. Le Clézio - écrivain de l'incertitude*, Ellipses, Paris, 2011.
- Salles Marina, *Le Clézio notre contemporain*, P. U. De Rennes, 2006.
- Paştin Iuliana, "Métissages et interculturalité dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clezio", *Cotigo*, vol. 2, n. 3, 2010, pp.48~61.
- 김옥동, 『바흐친과 대화주의』, 나남, 1990.
- 김해옥, 「이효석의 서정 소설과 생태적 상상력」, 『현대소설연구』, 23, 2004, 247-266.
- 고부웅 외, 『탈식민주의 : 이론과 쟁점』, 문학과 지성, 2004.
- 고현철, 『탈식민주의와 생태주의 시학』, 새미, 2005.
- 헬레나 노르베라 호지, 『오래된 미래』, 김종철·김태언 역, 녹색평론사, 2001.
- 장-장크 루소, 『인간불평등 기원론』, 주경복·고봉만 역, 책세상, 2006.
- 게오르크 루카치, 『역사소설론』, 이영욱 역, KSI-ebook, 2002.
- 게오르크 루카치, 『소설의 이론』, 김정식 역, 문예, 2007.
- 류종렬, 『가족사 · 연대기소설 연구』, 국학자료원, 2002.
- 민희식, 『프랑스 문학사』 3, 큰글, 2012.
- 미셸 바렛, 『가족은 반사회적인가』, 김혜경 역, 여성사, 1992.
- 박선아, 「에코페미니즘 고찰과 르 클레지오 『황금물고기』에 대한 분석」, 『프랑스문화예술연구』, 2005, pp.135-160.
- 박종성, 『탈식민주의에 대한 성찰』, 살림, 2006.
- 박철휘, 『문학이론입문』, 형설, 2009.
- 에메 세제르, 『식민주의에 관한 담론』, 이석호 역, 동인, 2004.
- 에메 세제르, 『귀향 수첩』, 이석호 역, 그린비, 2011.

- 송용구, 『현대시와 생태주의 : 한국과 독일을 중심으로』, 새미, 2002.
- 에밀 슈타이거, 『시학의 근본 개념』, 이유영·오현일 역, 삼중당, 1978.
- 테오도르 아도르노, 『미학이론』, 홍승용 역, 문학과 지성, 1984.
- 루이 알튀세르, 『철학에 대하여』, 서관모·백승욱 역, 동문선, 1997.
- 우한용, 『한국현대소설구조연구』, 삼지원, 1990,
- 이재원, 「탈식민주의 혁명가 프란츠 파농의 저항과 민족해방운동」, 『역사와 문화』, 21, 2011, pp.275-299.
- 이홍필, 「미셸 푸코의 『담론과 질서』와 문학담론」, 『영어영문학21』, 14, 1999, pp.75-88.
- 이희영, 「르 클레지오의 『황금물고기』 - 탈식민주의와 페미니즘 담론을 중심으로 분석한 아프리카 여성의 이주」, 『프랑스학연구』 64, 2013, pp.309-345.
- 이희영, 「르 클레지오의 『떠도는 별』- 유대 민족과 팔레스타인 민족의 이주를 그린 역사 소설」, 『프랑스학연구』 68, 2014, pp.5-46.
- 정미라, 「문화다원주의와 인정윤리학」, 『범한철학』, 36, 2005, pp.211-233.
- 정옥상, 「르 클레지오와 여행의 테마」, 『한국프랑스학논집』, 60, 2007, pp. 181-202.
- 시모어 채트먼, 『영화와 소설의 서사 구조』, 김정수 역, 민음사, 1995.
- 스티븐 코헨·린다 사이어스, 『이야기하기의 이론』, 임병권·이호 역, 한나래, 1997.
- 줄리아 크리스테바, 『세미오티케』, 서민원 역, 동문선, 2005.
- 프란츠 파농, 『대지의 저주받은 자들』, 최종렬 역, 광민사, 1979.
- 프란츠 파농, 『검은 피부, 하얀 가면』, 이석호 역, 인간사랑, 1998.
- 미셸 푸코, 『담론의 질서』, 이정우 역, 새길, 1993.
- 랄프 프리드먼, 『서정소설론』, 신동욱 역, 현대문학, 1989.
- 한용환, 『소설학 사전』, 문예출판사, 1999.

〈Résumé〉

Etude sur *Révolutions* de J.-M. G. Le Clézio

LEE, Hee-Young

Nous avons pour but d'étudier *Révolutions* de J.-M. G. Le Clézio (paru en 2003 aux éditions Gallimard) en mettant évidence sur la structure narrative et le lyrisme du roman, ainsi d'analyser son texte en nous appuyant sur des théories de décolonisation et d'écologie. Ce roman retrace l'histoire d'une famille à l'origine bretonne immigrée à l'île Maurice : leur diaspora avait été initiée par Jean Eudes Marro, ancêtre-fondateur qui était arrivé à l'île Maurice en 1794 et avait réussi en 1825 à construire la maison familiale du nom de Rozilis entourée par des bois sauvages où sa famille pourrait vivre en harmonie avec la nature tout en suivant les principes d'égalité des hommes, de partage en commun et de charité pour les voisins plus démunis, loin de la destruction, de la terreur et de l'injustice provoquées par les guerres de colonisation et l'esclavage. Après 85 ans, la famille Marro, surnommée 'les hommes des bois', a été dépossédée de Rozilis par des colons qui ont massacré la forêt et vendu des arbres pour planter des arpents de café et des cannes. Les Marro sont retournés en France en 1910 où les guerres et la période de misère les attendaient : Catherine, descendante-déchue, ne vivait que dans la nostalgie de Rozilis, paradis perdu de la famille. Celle-ci transmet tous les mémoires des aïeux à Jean, dernier descendant dont

le devoir est de retourner aux sources de la famille afin de restaurer Rozilis, mythe de famille.

Tout d'abord ce roman se caractérise par la structure des récits de diasporas exercés par différents personnages à travers des étapes d'évolution (fondation/prosperité/déclin/renaissance) de la famille Marro : la pluralité des voix narratrices des récits module à travers le temps et l'espace. Cette structure des récits polyphoniques suscite des effets de miroir entre plusieurs chronotopes et induit aussi un jeu subtil sur l'identité : le "je" de l'auteur, dissimulé sous le "il" de son "jumeau" fonctionnel, Jean et Jean Eude, leur ressemblance a un effet de la continuité dans le parcours de diasporas de la famille Marro qui boucle la boucle. La pluralité des voix, qui en résonance divers récits de vie à des époques et en des lieux différents, plonge ainsi le lecteur dans l'épaisseur du temps de l'histoire d'une famille jusqu'au point d'origine et ce roman de la famille sert ainsi à la quête du "soi caché" du Jean Marro, double de l'auteur. L'auteur introduit aussi un récit extradiégétique d'une famille d'esclaves venus d'Afrique, qui se déroule en contrepoint de l'installation d'une famille de colons à Maurice. Dans ce récit de Kilwa, l'héroïne Kiambé perd son identité autonome durant le rapt initial, le transport dans le bateau négrier et la vente ainsi qu'elle s'identifie comme Balkis esclave humiliée et battue ; celle-ci reconquiert son nom Kiambé et sa fierté africaine lorsqu'elle participe à la révolte des Marrons dirigée par Ratitsatane et obtient l'affranchissement. Le problème d'identité de Kiambé volée, bafouée et reconquise peut se traduire par les analyses des discours de décolonisation.

L'inévitable fragmenatation du récit qui en découle tend à contenir l'épanchement de la nostalgie. Le lyrisme du roman est ainsi accentué

par des thèmes tels que amour familial, nostalgie, blessure, douceur de vivre et mal de vivre, etc. et aussi par l'ample usage du vocabulaire affectif, d'anaphores et de répétitions, etc. surtout dans le récit de souvenirs évoqué par Catherine et le récit de Kilwa. Les incipit des chapitres de Kilwa ramènent les mêmes phrases qui créent un rythme incantatoire, comme dans ces légendes transmises par voix oral. Parallèlement Catherine répète toujours les mêmes phrases pour raconter et rappeler les souvenirs de Rozilis. Dans *Révolutions*, la polyphonie et l'écriture lyrique infléchissent le genre du roman vers la prose poétique.

Le Clézio écrit pour témoigner la colonisation impérialiste qui a blessé et abimé inlassablement la culture, les droits des hommes et la nature des pays colonisés. La chronique familiale a été marquée par les effets et conséquences d'un mouvement d'expansion et de colonisation : la conquête espagnole sur l'Aztèque, les guerres de colonisation franco-anglais sur l'île Maurice, les luttes contre l'esclavage, la guerre d'Algérie, la révolution 1968 au Mexique. En mettant en lumière le cycle des injustices et de l'émancipation, l'auteur met en accent sur la condition de victimes des guerres exilés et leurs souffrances, mais aussi sur la force de l'espérance et la foi dans l'humanité.

Le Clézio, profondément déçu de la civilisation belliciste de l'occident, oriente l'intérêt vers des civilisations disparues ou lointaines, des épisodes historiques mal connus. Dans *Révolutions* l'auteur propose un éco-topia, utopia écologique : Rozilis représente la préservation de l'environnement "primitif et sauvage" et du mode de vie ancienne avant l'industrialisation et l'urbanisation du monde moderne ; l'univers où toutes les formes de vie sont protégées et

respectées et que la nature et les hommes peuvent s'harmoniser et se communiquer en donnant lieu à l'imagination poétique et universelle qui peut se coexister avec la réalité. Cette vision, peut-être irréaliste, du monde meilleur est l'espoir et de l'avenir rêvés par Jean Marro qui s'est rendu sur la terre des ancêtres ; c'est aussi la raison pour laquelle Le Clézio continue d'écrire : "Je crois qu'il ne peut y avoir de littérature s'il n'y a pas l'espoir de rendre le monde meilleur, de communiquer un espoir que les grandes injustices soient expurgées de la société." (Le Clézio, "un étonnant voyageur au coeur de Dublin", *L'Humanité*, 13 avril 2000).

주 제 어 : 르 클레지오 J.-M. G. Le Clézio, 다성성 소설 roman polyphonique, 서정적 소설 roman poétique, 탈식민주의 décolonisation, 생태주의 écologie, 이주 diaspora, 전쟁과 혁명 guerres et révolutions.

투 고 일 : 2015. 6. 24

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

프랑스 패션 명품 브랜드에 대한 중국인 소비자들의 소비가치 인식 연구

전 형 연
(건국대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------|-------------|
| 1. 서론 | 4. 연구방법 |
| 2 명품브랜드의 이해 | 5. 연구 결과 분석 |
| 3. 소비가치 개념과 소비가치 사각형 | 6. 결론 |

1. 서론

이태리 럭셔리 협회와 Bain & Company가 발표한 <2012년 세계 럭셔리 시장 연구보고>에 따르면, 2012년 세계 럭셔리 총매출액은 2011년 약 1,910억 유로에 비해 약 10% 이상 증가한 것으로 나타났다. 실제로, 전 세계 명품 브랜드(패션, 미식, 액세서리, 주얼리, 향수, 화장품 등) 시장의 규모는 1995년 770억 유로에서 2012년 2,120억 유로까지 거의 3배 이상 증가하였으며, 2013년에는 그 규모가 2012년보다 11% 증가한 것으로 조사되었다.¹⁾

1) Bain & Company, 2013, 『Worldwide luxury markets monitor』, Spring 2013 Update, Fondazione Altgamma, Milan, p.2.

특히, 아시아지역은 명품소비의 싹시장으로, 매출액이 부단히 증가하고 있는데, 그 중 중국시장에서 명품 소비량의 증가는 큰 주목을 받고 있다. 2007년에만 해도 전 세계 명품 브랜드 소비의 18%에 불과했던 중국시장이 2008년에는 86억 달러, 2009년에는 94억 달러²⁾, 2010년에는 107억 달러까지 소비가 확대되어 2010년에 이미 전 세계 명품 시장의 25%를 차지하면서 34%를 차지하는 일본에 이어 “제 2의 명품 대국”으로 자리잡게 되었다.³⁾

상황이 이렇다보니, 세계적인 명품 브랜드들이 중국 시장을 주목하고, 관심을 기울이는 것은 당연하다. 실제로, 프랑스 명품 브랜드 루이뷔통(Louis Vuitton)의 경우, 중국 경제 개방 초기인 1992년부터 중국시장에 진출을 시작하였으며, 2012년에는 이미 중국 내 30개 도시, 40개 매장을 개설한데 이어, 2015년 6월 현재는 전체 50개의 매장을 운영하는 등 중국 시장 확대에 집중하고 있다.⁴⁾ 또한, 1997년에 중국 시장에 진출한 구찌(Gucci)도 2015년 6월 현재, 베이징, 상하이뿐 아니라 청도, 대련, 난징 등 중국 내 32개 도시에 47개 매장⁵⁾을 운영 중이다.

그러나 이러한 외형적 확장에도 불구하고, 유럽이나 미국 시장과 달리 중국의 명품시장은 고르지 않은 소비자의 연령대 분포, 과소비 유행 풍조, 지역별 소비 패턴과 격차, 해외로 집중된 쇼핑 경향 등의 문제로 인해 아직까지 미성숙한 단계에 머물러 있다고 평가되고 있다. 실제로, 유럽과 미국의 명품 소비자 집단이 주로 40~60세의 중산층인 데 비해, 중국의 명품 소비자 집단은 40세 이하이며, 신(新)부유층, 재벌 2세, 화이트 칼라, 비즈니스맨, 개인 사업자 등의 젊은 층이며, 40세 이상의 장년층

2) 이원준, 마차오, 「중국 소비자가 지각하는 명품 특성과 브랜드 사랑에 관한 연구」, 『한국항공경영학회 춘계학술발표논문집』, 2013, pp.411-415.

3) 윤서, 황선진, 변유선, 2012, 「과소소비성향, 판매촉진과 제조국 이미지가 중국여성 소비자의 패션 명품 구매태도에 미치는 영향」, 『한국복식학회지』, 62-1호, 2012, pp.49-61.

4) 루이뷔통 웹사이트 : <http://www.louisvuitton.cn/zhs-cn/stores>

5) 구찌 웹사이트 :

<http://www.gucci.com/kr/stores?query=%EC%A4%91%EA%B5%AD&cat=store-locator>

소비자는 전체의 30%에 불과한 것으로 알려져 있다.⁶⁾ 즉, 중국 명품 소비자의 평균 연령이 미국보다는 25세, 유럽보다는 15세 어리다는 조사결과이며, 20-30대 명품 소비자의 수가 '명품 소비 대국'인 일본보다도 11배나 많다는 것이다.⁷⁾

중국 학자들은 이와 같은 현상을 최근 발생하고 있는 '신호부자(新富者)'의 증가와 봉급을 모두 명품구매에 소비하는 젊은 소비자인 '월광족(月光族)'⁸⁾의 증가 때문으로 해석하기도 한다.⁹⁾ 실제로, 『후룬재산보고(胡潤財富報告)』¹⁰⁾에 따르면, 이미 2010년에 중국내 1000만 위안(한화 17억 원)이상의 자산 보유자는 88만 명, 1억 위안(한화 170억원)이상의 자산 보유자는 5만 5000명을 넘어서는 것으로 조사된 바 있다. 이 수치는 계속 증가하여 2014년 현재, 싱가포르 리서치기업 "WEALTH-X"¹¹⁾의 보고서에 따르면, 5억 달러(한화 5,125억 원)이상의 자산을 보유한 대부호도 이미 535명에 달하는 것으로 보고되고 있다. 이와 같은 막대한 자산을 보유한 중국인들이 전 세계 명품 시장과 부동산 시장으로 눈을 돌리면서 상당한 영향력을 행사하고 있는 것이다.

또한, 중국의 중산층과 상류층이 급속도로 증가하면서 중국인들의 명품에 대한 관심도 함께 커지고 있다. 중국의 명품시장은 2009년에 불어 닥친 글로벌 금융위기에도 불구하고 꾸준한 성장세로 세계 명품소비의 25%를 소화하며 꾸준히 확대되어왔다.¹²⁾ 그러나 2012년 중국 정부가 실

6) 우군(尤軍), 「中國奢侈品市場發展現狀及營銷模式探索」, 『財經論壇』, 15, 2013, pp.144-146.

7) 김용준, 박주희, 서현영, 이정민, 「중국소비자들을 공략하기 위한 명품브랜드확장의 불일치성에 관한 연구」, 『국제경영연구』, 25-1호, 2014, pp.117-141.

8) 월광족이란 월급을 뜻하는 월(月)과 중국어로 '다 써버리다'라는 의미를 지닌 광(光)을 합쳐서 만들어진 신조어이다. 원래는 돈을 펑펑 쓰는 부유층 자체들을 일컬을 때 많이 사용됐지만 최근 중국내 젊은층의 씀씀이가 과감해지면서 '월광족'으로 분류되는 젊은층이 급증하고 있다 (아시아경제, 2010년 11월 20일자, "中 젊은층 신평속도 '월광족' Vs '커우커우족'").

9) 이원준, 마차오, 2013, op.cit., pp.411-415.

10) Hurun Report, 2012, 2013, "The Chinese Millionaire Wealth Report", <http://www.hurun.net/CN/Research.aspx>

11) WEALTH-X: <http://www.wealthx.com/articles/2014/luxury-daily-population-of-ultra-wealthy-chinese-to-surpass-japanese-by-2026/>

시한 '명품소비 제한정책'의 영향으로 중국 내륙의 명품소비 속도가 점차 느려지는 계기가 마련되기도 했다. 실제로, 2012년의 증가율은 7%로, 2011년의 30%와 대비하면 큰 감소가 이루어졌음을 알 수 있다. 그렇지만 오히려 해외에서의 명품구매 동향은 크게 증가하는 추세를 나타냈는데, 2010년과 2011년 구정연휴 중국인의 해외 명품소비는 각각 49억 달러와 56억 달러였는데 반해, 2012년 구정연휴 기간에는 72억 달러로 오히려 전년대비 28.6% 증가한 수치를 기록했다.¹³⁾ 즉, 2012년 중국인의 명품소비는 60%이상이 해외에서 진행되었으며, 급기야 2013년에는 중국인의 해외 명품 구매 총액이 1020억 달러를 넘어서면서 전 세계 명품 구매의 47%를 차지하는 등 전년 보다 67%나 증가한 수치를 기록하기도 했다.¹⁴⁾

그렇다면, 이런 중국인들에게 선호를 받는 명품 브랜드는 무엇일까? 중국 재계정보 제공 기관인 후룬(胡潤)¹⁵⁾이 발표한 '2012년 중국 부호 브랜드 경향 보고서'에 따르면 중국 부호들이 선물용으로 선호하는 10대 명품 브랜드는 루이뷔통(14.9%), 디오르(10.3%), 에르메스(8%), 샤넬(6.2%), 마오타이(5.9%), 애플(5.7%), 크리스찬 디오르(4.6%), 프라다(3.9%), 롤렉스(3.6%), 아르마니(3.4%) 순인 것을 알 수 있다. 즉, 10개의 선호 브랜드 중 프랑스 브랜드가 5개로 가장 많았고 이탈리아 브랜드가 2개, 미국, 스위스 브랜드가 각각 1개씩을 차지했으며, 바이주(白酒·중국 전통술) 브랜드인 마오타이가 중국 토종 브랜드로써 유일하게 이름을 올리기도 했다. 이는 특히, 선물용으로 활용도가 높은 패션 제품에 대하여 프랑스산 브랜드에 대한 중국인들의 선호가 높음을 보이는 결과라고 할 수 있다.

12) Bain & Company(貝恩諮詢公司), 2012, "中國2012年奢侈品市場研究報告".

13) 經濟參考報, 2013년 5월 15일자, "龐大的奢侈消費市場奇特的境外購買現象."

14) Fortune Character Group 『財富品質研究院』, 2014, "Overview of 2013 China Luxury Report".

15) 아시아경제, 2012년 1월 14일, "수십억 부자들이 좋아하는 명품 이거였어?"
<http://www.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2012011314453125493>

실제로, 2014년 중국 소비자 조사기관 “Bomoda”의 조사도 이와 같은 현황을 재확인시켜 주는데, 이 조사에 따르면¹⁶⁾ “중국인들에게 가장 높은 인식을 주는 명품 브랜드”는 “샤넬(Chanel)”인 것으로 나타났으며, 그 뒤를 “디오르(Dior)”, “에르메스(Hermes)”, “구찌(Gucci)”, 그리고 “루이뷔통” 등이 따르는 것으로 조사되었다. 특히, 샤넬은 중국 부호들 사이에서 가장 많이 구매되는 명품 브랜드이기도 한데, 이 조사에 응답한 부호들 중 41%가 2014년 샤넬의 제품을 구입했으며, 32%는 디오르의 제품을 구매한 것으로 조사되었다. 또한, 응답자 중 46%가 2015년에도 샤넬 제품의 구매를 희망하고 있음도 확인되었다. 이 조사 결과를 통해서도 우리는 프랑스 패션 명품 브랜드에 대한 중국인들의 절대적인 선호를 확인할 수 있다.

따라서 본 연구에서는 중국인 소비자들의 프랑스 패션 명품 브랜드에 대한 선호 이유와 브랜드 별 차별적 인식 현황을 알아보기 위하여 Bomoda의 조사결과를 참조하여, 샤넬, 루이뷔통, 디오르, 에르메스 같은 프랑스 패션 브랜드 4개, 그리고 대표적인 이태리 브랜드인 구찌 등 5개의 패션 명품 브랜드에 대한 소비가치 인식을 검토해 보고자 한다. 이를 통해 중국인들이 인식하고 있는 프랑스 패션 명품 브랜드가 가지는 공통적인 소비가치 특성을 파악함은 물론 각각의 브랜드에 대한 중국인들의 선호 이유 역시 찾아보고자 한다. 즉, 본 연구는 각 브랜드를 통해 추구되는 소비가치는 무엇이며, 어떠한 소비가치가 중국인들에게 명품브랜드의 선호를 가리는 척도가 되는 지를 기호학적 접근을 통해 파악해 봄으로써, 중국 시장에서 명품 브랜드로 각인되고자 하는 한국 패션 브랜드는 물론 프랑스 패션 브랜드에게도 시사점을 제공할 수 있기를 기대한다.

16) CNN 2015년 5월 6일자, “Chanel is the hottest luxury brand in China”,
<http://money.cnn.com/2015/05/06/luxury/chanel-china-luxury/>

2. 명품 브랜드의 이해

일반적으로 한국 소비자들은 고가의 해외 유명브랜드들을 ‘명품’이라는 단어로 통칭하기도 한다.¹⁷⁾ 그러나 명품의 확산이나 대중적 인지도의 상승에도 불구하고 어떤 브랜드가 명품인지 아닌지를 개념적으로 구분하는 것은 간단한 일이 아니며, ‘사치품’과 같은 유사 개념과의 관계도 명확히 구분하기 힘들다. 따라서 다수의 연구자들이 명품에 대한 학문적 정의를 내리는 데 노력을 기울여 왔는데, Grossman & Shapiro¹⁸⁾는 “명품이란 특정상표 상품의 사용으로 소유자가 자신감이나 권위, 위신을 얻게 되는 제품”이라고 정의하기도 했다. 그들은 이러한 제품이 보통 카르티에(Cartier)나 롤렉스(Rolux), 벤츠(Mercedes-Benz) 등과 같이 고가이며, 상류층의 취향을 가진 제품군을 포함한다고 설명했다.

한편, Dubois & Paternault¹⁹⁾는 전통적으로 고가격, 고품질을 가지고 있으며 권위를 상징하는 브랜드를 명품이라고 정의하였는데, 이 정의에서는 ‘전통성’이라는 가치를 명품 브랜드의 정의에 새롭게 도입하기도 했다. 또한, Vigneron & Johnson²⁰⁾은 명품(prestige brand)이란 고가격으로 가격 대비 무형적이고 상황적 효용성이 높은 제품을 의미하며, 럭셔리 브랜드(luxury brand)와 동일한 개념으로 정의할 수 있다고 설명한 바 있다. 또한, 한국의 학자들 중, 전인수와 김은화²¹⁾는 명품을 일반 유명 브랜드와는 다르게 “품질 및 기타 속성과 브랜드 개성을 통해 특정 고객

17) 임지훈, 김형식, 이학식, 「브랜드 명품성 측정도구의 개발」, 『광고연구』, 73호, 2006, pp.185-216.

18) Grossman, G.M. and Shapiro, C., Foreign Counterfeiting of Status Goods, *The Quarterly Journal of Economics*, 103, 1988, pp.79-100.

19) Dubois, B. & Paternault, C., Does Luxury have a home country? An investigation of country images in Europe, *Marketing & Research Today*, 25, 1997, pp.79-85.

20) Vigneron, F. & Johnson, L.W., Measuring Perceptions of Brand Luxury, *The Journal of Brand Management*, 11, 2004, pp.484-506.

21) 전인수, 김은화, 「브랜드 명품화의 3단계 모델: PPCA모델」, 『소비자학연구』, 16-1호, 2005, pp.209-227.

에게 어필(appeal)하여 이들의 강한 선호를 받는 브랜드”로 정의하기도 했다. 최근, Hagtvedt & Patrick²²⁾ 은 새로운 정의를 내놓기도 했는데, 명품이란 ‘즐거움’을 핵심적 가치로 제공하며 소비자의 감성적인 차원과 연계되어 있는 프리미엄 제품을 의미한다고 설명했다.

이들 연구자들의 정의는 다소 차이가 있어 보이지만, 공통적으로 명품이란 높은 품질, 높은 가격과 높은 인지도를 통해 사용자에게 권위, 즐거움을 제공하는 감성적 제품임을 강조하고 있다. 즉, 명품은 고품질, 고인지도와 고가격을 기반으로 한 상징성이 높은 제품이라고 정리할 수도 있겠다. 특히 최근에는 명품은 객관적인 품질보다는 상징적 속성이 더욱 강하기 때문에 소비자의 관점에서 명품의 의미나 가치를 탐색해야 한다는 인식이 일반화되고 있는 것도 사실이다.

실제로, 수많은 명품브랜드와 관련된 연구들이 주로 소비자의 소비 성향과 소비자의 특성 그리고 소비자의 가치 지각에 관한 주제를 다루어왔는데, 그 중 다수의 연구들이 명품브랜드와 관련하여 과시적 소비나 상징적 소비가 중요한 역할을 한다는 점을 지적하고 있다. 일례로, Mason²³⁾ 은 소비자가 명품 브랜드 제품을 구매하는 이유는 고가의 제품을 구매할 수 있는 자신의 능력을 타인에게 과시하려는 욕망 때문이며, 이 때 제품이 주는 상징성이 과시적 소비에 결정적 요인으로 작용한다고 설명하기도 했다.

또한, O’cass & Frost²⁴⁾는 명품을 구매하는 소비자들은 타인과 자신을 구별하거나 차별화시키기 위해 명품브랜드를 사용하며, 이러한 브랜드

22) Hagtvedt, Henrik and Vanessa M. Patrick, The Broad Embrace of Luxury: The Role of Hedonic Perceptions in the Differential Influence of a Luxury (vs. Value) Brand Concept on Brand Extension Evaluations, *Journal of Consumer Psychology*, 19, 2009, pp.608-618.

23) Mason, R., Conspicuous Consumption: A Literature Review, *European Journal of Marketing*, 18(3), 1984, pp.26-39.

24) O’cass, A. and Frost, H., Status Brands: Examining the Effects of Non-Product-Related Brand Associations on Status and Conspicuous Consumption, *Journal of Product and Brand Management*, 11(2), 2002, pp.67-86.

에 자아 정체성을 투영하고, 강화하려는 경향이 높다는 연구결과를 발표하기도 했다. 이는 명품브랜드에게 있어 브랜드 상징성, 자아 이미지와 브랜드 이미지의 일치성, 브랜드에 대한 감정 등 브랜드 연상과 관련된 다양한 요인들이 과시적 소비에 영향을 미친다는 연구에까지 이어졌다.

한편, Vigneron & Johnson²⁵⁾은 위신추구 소비자들의 소비행동을 이해할 수 있게 하는 개념적 틀을 구축해보고자 시도하면서 소비자들이 명품브랜드의 제품에 대해 과시적 가치, 독특성 가치, 사회적 가치, 쾌락적 가치, 품질가치를 높게 지각한다는 결과를 얻기도 했다. 이 학자들은 위와 같은 가치를 기반으로 소비자를 5가지 유형으로 분류하였다. 즉, 자기의 지위를 드러내고자 하는 과시성 추구형, 독특함과 희소성을 중시하는 개성추구형, 상류층에게 소개된 이후 대중에게까지 널리 알려진 제품 구매에만 모방적인 태도로 관심을 드러내는 유행 추구형, 품질과 관련된 속성보다는 미적 특성과 쇼핑행위 자체를 즐기는 감성적 즐거움 추구형, 그리고 품질을 중시하는 이성적이고 합리적인 가치추구형 등이다.

이러한 일련의 국내외 주요 연구들을 종합해 보면, 명품 브랜드가 가지는 과시성, 차별성, 자아투영성, 희소성, 배타성 같은 상징적 의미나 감성적 가치야말로 소비자가 명품 구매행동을 결정하는 주요 요인으로 작용하고 있음을 알 수 있다. 즉, 명품 소비자들은 자신의 자아 이미지와 일치하는 브랜드뿐 아니라 사회적 상황에 일치하는 브랜드를 선호하는 이유도 이와 같은 맥락에서 이해될 수 있겠다.

그렇다면, 세계적 명품브랜드의 관심 고객인 중국인 소비자들은 패션 명품 브랜드를 어떻게 인지하고, 소비하고 있는 것일까? 본 연구는 이와 같은 궁금증에 답하는 차원에서 중국인 소비자를 대상으로 그들에게 선호가 높은 패션 명품 브랜드에 대한 인식과 차별적 경향성을 파악해보고자 한다. 즉, 본 연구는 5개 패션 명품 브랜드에 대한 중국인 소비자의

25) Vigneron, F. & Johnson, L.W., A Review and a Conceptual Framework of Presige-Seeking Consumer Behavior, *Academy of Marketing Sciences Review*, 1, 1999, pp.1-15.

소비가치 평가를 진행해 봄으로써 그 차별적 인식은 물론 시장 변화 현황 역시 파악해보고자 하는 것이다.

3. 소비가치의 개념과 소비가치 사각형

일찍이 Gutman²⁶⁾은 소비가치란 ‘최종적 가치를 실현하기 위한 소비자의 지각’이라고 정의하였으며, Sheth et al.²⁷⁾은 소비가치를 인간의 소비 행동과 관련이 있는 가치로 규정하고, 소비가치야 말로 소비자 선택행동에 영향을 미치는 가장 중요한 요인이라고 설명한 바 있다. 이 학자들은 소비가치가 특정 제품의 선택이유 혹은 특정 브랜드의 선택 이유를 설명한다고 주장하면서, 소비가치를 기능적(functional)가치, 사회적(social)가치, 감정적(emotional)가치 그리고 인식적(epistemic)가치, 상황적(conditional)가치로 구분하여 연구하기도 했다. 같은 맥락에서 권미화²⁸⁾도 소비가치를 소비자가 소비를 통하여 성취하고자 하는 근본적인 욕구의 표현일 뿐만 아니라 여타 다른 소비 행동양식보다 더 선호하는 특정한 소비행동양식을 통해 드러나는 개인의 지속적인 신념이라고 정의하기도 했다.

또한, Petrick²⁹⁾같은 연구자도 소비가치를 인식한다는 것은 부분적으로 상호관련성이 있으며, 독립적인 4가지의 요인 즉, 품질, 정서적 반응,

26) Gutman, Jonathan, A Mean-end Chain Model Based on Consumer Categorization Processes, *Journal of Marketing*, 46(spring), 1982, pp.60-72.

27) Sheth, Jagdish N., Newman I. Bruce, and Gross L. Babara, Why We Buy What We Buy : A Theory of Consumption Values, *Journal of Business Research*, 22(March), 1991, pp.159-170.

28) 권미화, 「청소년 소비자의 소비가치와 소비행동의 합리성」, 『서울대학교대학원 박사학위논문』 2000, p.36.

29) Petrick, James F., Development of a Multi-Dimensional Scale for Measuring Perceived Value of a Service, *Journal of Leisure Research*, 34(2), 2002, pp.119-136.

합리적 가격, 명성에 의해서 영향을 받는다는 사실을 실증한 바 있다. 즉, 공리주의적 가치에 품질과 합리적 가격에 대한 인식이 포함되며, 감성적 가치에 정서적 반응이, 그리고 상징적 가치에 명성에 대한 인식 평가가 포함된다고 설명할 수 있다. 같은 맥락에서 Tsai³⁰⁾의 연구도 지각된 이미지, 감성적인 경험, 지각된 품질, 가격의 접근성 같은 네 가지 요인을 바탕으로 상징적이고 정서적이며 교환적인 소비가치 유형들이 채구 매의도에 어떤 영향을 미치는지 그 영향관계를 밝히고자 했다.

실제로, 수많은 마케팅 연구자들이 실증연구를 통해 이런 접근방식에 타당성을 더하고, 브랜드나 제품의 소비가치가 상징적(symbolic), 기능적(functional), 감성적(emotional) 요인에 의해 영향을 받는다는 다차원적 모델을 제안하기도 했는데, 이와 같은 소비가치는 본 연구가 지향하는 기호학적 소비가치 분류와 그 맥을 같이한다고 할 수 있다.

사실, 본 연구에서 활용하고자 하는 소비가치의 유형화 개념은 기호학적 방법론에 근거한다. Floch는 페라가모(Ferragamo)의 브랜드 소비가치 분석에 기호사각형의 개념을 사용함으로써 명품브랜드 연구에 기호학을 적용한 선구자가 되었다. 실제로, 수많은 분석을 위한 시작점으로써 기호사각형(carré sémiotique)의 가장 의미 있는 예는 소비가치론과 관련이 있다.³¹⁾ Floch³²⁾는 시트로엥이라는 자동차 브랜드를 분석하면서 자동차의 서로 다른 소비가치부여 유형을 ‘소비가치 사각형(axiologies de la consommation)’의 개념을 활용하여 분석한 바 있다. 여기서 80년대 시트로엥 브랜드의 소비가치는 실제적 가치, 유토피아적 가치, 비판적 가치, 유희적 가치라는 4가지 가치 카테고리 안에서 유형화되었다. 이 네 가지 유형은 그 포지셔닝을 통한 정당성을 기반으로 브랜드의 정체성을 분석

30) Tsai, Shu-Pei, Utility, Cultural Symbolism and Emotion: A Comprehensive Model of Brand Purchase Value, *International Journal of Research in Marketing*, 22, 2005, pp.277-291.

31) Chevalier, M. and Mazzalovo, G., *Luxury Brand Management : a World of Privilege*, Singapore: John Wiley & Sons, 2008

32) Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, Marketing et Communication*, Paris: PUF, 1990, pp.130-132.

하는데 매우 유용한 역할을 했다. 즉, 실제적 가치(valeurs pratique), 유토피아적 가치(valeurs utopique), 비판적 가치(valeur critique), 유희적 가치(valeur ludique)는 상징가치(valeur de base)와 유용가치(valeur d'usage)라는 의미론적 가치대립쌍의 개념에서 출발하여 모순과 전제의 관계를 거쳐 확장된 소비가치 사각형의 네 가지 가치 유형이라고 할 수 있다.

따라서 본 연구는 명품 패션 브랜드별 소비가치의 인식 차이를 살펴보기 위하여, 소비가치 사각형의 4가지 유형화를 활용하고자 한다. 실제로, Semprini³³⁾에 의하면, 실제적인 가치의 전형적인 유형은 제품중심 컨셉이다. 말하자면 미학적, 사회학적 차원 보다는 근본적으로 제품의 도구적 의미를 더 중시한다는 말이다. 또한, 유토피아적 가치는 실제적 가치와 상반되는 개념으로 상징가치와 밀접하게 관련되어있다고 이해할 수 있다. Floch³⁴⁾의 연구에서는 자동차 브랜드가 운송수단으로서의 능력 즉, 공리적 가치인 운전용이성, 내구성, 힘, 속도감, 안락함 등을 보여줬을 때에는 실제적 가치로 분류되었으며, 사용가치와는 상반되게 자동차 브랜드가 그 존재에 대한 근본적인 관심의 차원에서 삶의 지면에 대한 기본 가치 즉, 신뢰성, 전문성, 능력, 사회적 품격 등의 가치를 드러냈을 때는 유토피아적 가치로 분류하였다. 또한, 정직성, 진실성, 일관성 같은 브랜드 철학이 강하게 표현되는 경우는 비판적 가치로 그리고 재미, 유희, 유행, 스타일 같은 쾌락적이며 비공리적 가치가 강한 경우에는 유희적인 가치로 분류하였다.³⁵⁾

이런 맥락에서 본 연구는 앞서 언급한 연구들의 소비가치 구성요인들을 고려하면서 기호학적 소비가치 사각형 구성요인들을 바탕으로 본 연구의 대상인 패션 명품 브랜드에 대한 소비가치 유형화를 시도하고자 한다.

33) Semprini, Andrea, *Le Marketing de la Marque*, Paris: EL, 1992, pp.81-82.

34) Floch, Jean-Marie, 1990, op.cit., pp.139-140.

35) 전형연, 「수입 자동차 브랜드에 대한 고급스러움 인식 연구」, 『상품학연구』, 20-2호, 2011, pp.143-158.

4. 연구방법

본 장에서는 중국인 소비자의 입장에서 5개 명품 브랜드 각각에 대하여 소비가치를 어떻게 인식하고 있는지 그 평가를 진행할 것이다. 따라서 5개의 대표적인 명품 브랜드에 대한 소비가치 평가를 위해 설문조사를 진행하고, 그 결과를 기호학적 접근을 통해 분석해보고자 한다.

4.1. 설문 항목 및 문항 구성

명품 브랜드의 소비가치에 대한 중국 소비자의 인식을 살펴보기 위하여 본 연구는 크게 2가지 부분으로 구성된 설문조사를 진행하였다. 첫 번째는 응답자들의 인구통계학적 특성을 묻는 기본적 정보 탐색 부분, 그리고 두 번째는 본 연구가 연구 대상 브랜드로 선정한 5개의 명품 패션 브랜드 각각의 소비가치를 평가하는 부분으로 나누어 구성하였다.

첫 번째 부분은 응답자의 특성을 알아보기 위해서 연령, 성별, 직업, 교육수준 등을 포함한 기본 정보 문항으로 구성하였으며, 두 번째 부분은 3가지 항목으로 나누어 구성하였다. 첫 번째 항목은 중국인 소비자의 5개 프랑스 패션 명품 브랜드에 대한 중국인 소비자의 인지를 파악하기 위한 5개 문항으로 구성된 브랜드 인지도 문항을 제시하고, 두 번째 항목에서는 중국인 소비자들의 소비가치 인식이 어떠한 차이점을 가지는지 알아보기 위하여 24개 문항을 구성하고, 세 번째 항목에서는 중국인 소비자들의 명품 브랜드에 대한 충성도 즉, 태도를 확인하기 위한 5개 문항을 구성하였다. 이 문항들은 모두 5점(매우 그렇다)에서 1점(전혀 그렇지 않다)에 이르는 리커트(Likert) 척도로 자유롭게 표시하도록 명시하였다. 즉, "OOO 브랜드는 OOO하다" 같은 각각의 측정항목에서 5점에 가까울수록 긍정적 의미를 지닌다.

특히, 소비가치 항목은 브랜드 별 소비가치 분석을 시도한 바 있는

Tsai(2005)³⁶⁾의 연구와 Floch(1990)³⁷⁾의 연구에서 제시되었던 소비가치 항목들을 기반으로 소비가치 사각형의 유형화 개념에 입각하여, 다시 실체적 가치, 유토피아적 가치, 비판적 가치, 유희적 가치 영역으로 카테고리화하고, 이 4가지 카테고리의 가치들에 맞게 다시 각각 4가지 측정 문항을 구성하고 조사, 분석하였다.

4.2. 설문대상 선정

본 연구는 패션 명품 브랜드와 관여도가 높은 중국인 소비자들을 대상으로 연구를 진행하기 위하여 중국인 소비자들이 많이 활동하고 있는 패션 명품 관련 인터넷 커뮤니티 5개의 게시판(iWatch365, xbiao, Sina Weibo, Tencent, Wechat)에 설문조사와 관련된 협조 공고를 제시하는 방법을 활용했다. 이를 위해 인터넷 온라인 설문 공간을 만들고 방문을 유도하는 방식으로 연구를 진행하였다.

본 연구는 2015년 2월 1일부터 2월 28일까지 1개월 동안 설문조사를 진행하였다. 그 결과 217명의 중국인 소비자들이 설문에 응답하였으며, 불완전한 응답을 한 3명의 설문결과를 제외하고, 214명의 응답지를 연구 분석에 활용하였다.

5. 연구 결과 분석

5.1. 인구통계학적 특성

본 연구의 응답자는 아래의 <표1>에서 확인되듯이 여성(85%)의 수가

36) Tsai, Shu-Pei, op.cit., pp.277-291.

37) Floch, Jean-Marie, op.cit., p.126-144.

남성(15%)의 수보다 월등히 높은 구성을 나타냈다. 이는 명품 패션 브랜드에 대한 여성들의 관심이 남성들보다 월등히 높음을 확인시켜주는 결과라고도 할 수 있겠으며, 본 연구가 설문 협조 공고를 게시했던 패션 명품 관련 커뮤니티의 활동자도 여성이 절대적으로 다수이기 때문으로도 해석할 수도 있겠다. 그러나 이 역시 중국인 여성들의 패션 명품 브랜드에 대한 관심이 더 높음을 보여주는 결과라고 이해할 수 있겠다.

	인구통계학적 통계
1. 성별	① 여성 : 182명 (85.0%), ② 남성 : 32명 (15.0%)
2. 평균 연령	①10-19세 (0명), ②20-29세 (126명, 58.9%), ③30-39세 (47명, 22%), ④40-49세 (27명, 12.6%), ⑤50-59세 (13명, 6.1%), ⑥60세 이상 (1명, 0.5%)
3. 교육수준	①고졸미만 (2명, 1%), ②고졸 (6명, 2.8%), ③대학 재학 또는 졸업 (140명, 65.4%), ④대학원재학 이상 (66명, 30.8%)
4. 직업	①학생 (27명, 12.6%), ②주부 (3명, 1.4%), ③회사원 (52명, 24.3%), ④공무원 (17명, 7.9%), ⑤전문직 (27명, 12.6%), ⑥자영업 (45명, 21%), ⑦기타 (43명, 20.1%)
5. 연봉	①2천만원 이하 (96명, 44.9%), ②2천만원 이상-3천만 이하 (40명, 18.7%), ③3천만원 이상-5천만 이하 (16명, 7.5%), ④5천만원 이상-7천만원 이하 (12명, 5.6%), ⑤7천만원 이상-1억 이하 (16명, 7.5%), ⑥1억 이상 (10명, 4.7%), ⑦기타 (24명, 11.2%)
6. 명품 브랜드 구매횟수	①1번 (69명, 32.2%), ②2-5번 (54명, 25.2%), ③6-10번 (83명, 38.8%), ④10번 이상 (2명, 0.93%), ⑤없음 (6명, 2.8%)
7. 명품 브랜드 구매장소	①브랜드 매장 (91명, 42.5%), ②면세점 (173명, 80.8%), ③백화점 (48명, 22.4%), ④인터넷 (4명, 1.9%), ⑤기타 (8명, 3.7%)

표 1. 응답자 인구통계학적 특성

연령별 분포를 보면, 20대의 비율이 58.9%로 가장 높았으며, 30대의 비율도 22%로 전반적으로 젊은 층의 응답이 월등히 높았음을 알 수 있

다. 우리는 이 역시 패션 명품 커뮤니티가 주로 온라인을 기반으로 운영되고 있으므로, 젊은 층의 참여가 높았던 것으로 해석할 수 있겠다. 응답자의 교육 수준도 주로 대학(65.4%), 대학원(30.8%) 이상이 전체 96%를 넘는 등 대부분이 고학력인 것으로 나타났는데, 이는 패션 명품에 관심이 있는 중국 소비자의 연령대가 낮고, 학력이 높은 젊은 여성 인텔리 계층이라는 현황을 짐작하게 해준다.

응답자의 직업을 보면 자영업(21%)과 회사원(24.3%), 전문직(12.6%)이 가장 많았으며, 연봉은 2천만 원 이하가 44.9%로 가장 많았고, 2천만 원-3천만 원 사이가 18.7%로 그 뒤를 따랐는데, 응답자의 절반 이상이 고소득자가 아닌 것을 알 수 있다. 그러나 7천만 원-1억 원 사이 고연봉자도 16명, 1억 원 이상의 고연봉자도 10명인 것으로 나타났는데, 이는 본 연구의 응답자의 구성이 직업이나 연봉과는 큰 관련이 없이 고르게 분포되어 있으며, 폭넓은 중국인 소비자들의 패션 명품 브랜드에 대한 관심을 확인시켜 준다.

5.2. 패션 명품 브랜드 소비가치 분석

5.2.1. 패션 명품 브랜드 인지도 분석

본 장에서는 우선적으로 다음의 <표2>와 같이 샤넬, 루이비통, 디오르, 에르메스, 구찌 등 5개 브랜드에 대한 소비자의 인지도를 검토하고자 다음과 같이 5개의 문항을 구성하였다. 즉, 브랜드 네임, 로고, 하위 제품, 브랜드 역사, 제품 가격 등의 문항이 브랜드에 대한 중국 소비자의 지식 정도를 알아보기 위하여 제시되었다.

문항	Chanel		Louis Vuitton		Dior		Hermes		Gucci	
	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차
브랜드 네임	4.39	0.65	4.27	0.66	4.23	0.66	4.05	0.74	3.66	0.97
브랜드 로고	4.31	0.69	4.26	0.66	4.22	0.67	3.98	0.82	3.62	0.92
하위 제품	3.41	0.92	3.66	0.82	3.59	0.85	3.23	0.83	3.36	0.89
브랜드 역사	3.66	0.95	3.89	0.76	3.80	0.80	3.61	0.92	3.50	0.98
제품 가격	3.83	0.67	3.87	0.61	3.81	0.69	3.71	0.87	3.45	0.92

표 3. 브랜드 인지도 비교

위의 <표2>와 같이, 중국의 명품 소비자는 구찌를 제외하고 나머지 4개 브랜드 모두에 대하여 전반적으로 상당히 높은 인지도를 가지고 있음을 알 수 있었다. 특히, 브랜드네임, 로고 등 가시적인 정보에 대한 인지도가 강한 것을 알 수 있었는데, 이는 5개 명품 브랜드 모두 이미 중국 시장에서 그 저명도를 인정받고 있기 때문일 것이다. 한 편, 각 브랜드의 하위제품에 대해서는 5개 브랜드 모두에게 비교적 강한 인식을 가지고 있지 못하다는 결과가 도출되었는데, 이는 중국 소비자들이 특정 제품이나 컬렉션 등에 관심을 가지기 보다는 브랜드의 저명도에만 그들이 관심을 집중하고 있기 때문으로 해석할 수 있다. 실제로, 루이뷔통 등의 브랜드는 중국인들만을 위한 제품 디자인을 따로 선보이고 있는 현황인 것을 고려하면, 이와 같은 결과는 중국인들에게는 오히려 세부적인 제품군 개발 전략보다는 브랜드 자체의 저명도를 높이는 커뮤니케이션 전략에 집중할 필요가 있음을 반증한다고 할 수 있겠다.

또한, 브랜드 네임, 로고, 원산지과 관련하여 공히 제일 강한 인지도를 보였던 샤넬이 브랜드의 역사 즉, “역사를 알고 있다”라는 문항에 대해서

는 유독 루이뷔통이나 디오르 보다 인식이 약한 것을 알 수 있다. 이는 1854년 창립된 루이뷔통의 경우 그 역사도 깊지만, 1992년 즉, 명품 브랜드 중 가장 먼저 중국시장에 진출하여 2015년 현재까지 20년이 넘게 중국인과 함께 했기 때문임과 동시에 다른 브랜드에 비해 중국 대륙에서 월등히 많은 매장수를 자랑하기 때문으로도 볼 수 있겠다. 그러나 여기서 주목할 부분은 오히려 샤넬(1910)이나 디오르(1946)보다 에르메스(1837)와 구찌(1922)에 대한 역사성 인지 결과이다. 실제로, 5개 브랜드 중 가장 역사가 짧은 브랜드는 디오르이며, 5개 브랜드 중 가장 역사가 긴 에르메스와는 100년이 넘는 격차가 있다. 그러나 중국인 소비자들은 에르메스의 역사를 인지하지 못하고 있으며, 구찌는 5개 중 가장 신생 브랜드로 인지되고 있다. 이는 샤넬이 각종 이벤트는 물론 광고나, 홈페이지 같은 홍보 공간에서도 <그림1>과 같이 창립자인 ‘가브리엘 샤넬’의 이야기를 대대적으로 활용하고, 그 이미지를 강력하게 각인시킨 커뮤니케이션 전략 효과 덕분으로 볼 수도 있겠다.³⁸⁾



그림 1. 샤넬 웹사이트의 “가브리엘 샤넬”

또한, 이는 유럽의 소비자들과는 달리 명품 브랜드에 대한 관심이 오래지 않은 중국인 소비자들에게 에르메스³⁹⁾나 구찌⁴⁰⁾ 같은 브랜드들의

38) 샤넬 웹사이트 : <http://inside.chanel.com/ko/paris-by-chanel>

39) 구찌 웹사이트 : <http://www.gucci.com/kr/home>

커뮤니케이션 전략이 〈그림2〉와 〈그림3〉처럼 다분히 현대적 이미지를 제공하는 데 그쳤기 때문으로 볼 수도 있겠다.

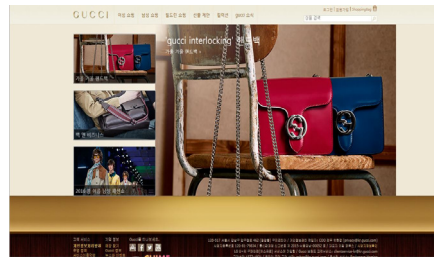


그림 2. 구찌 웹사이트

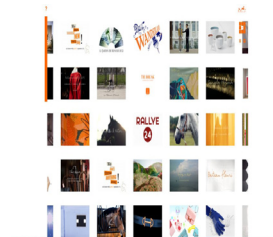


그림 4. 에르메스 웹사이트

실제로, 에르메스와 구찌는 다른 3개의 브랜드에 비해 전반적으로 인지도가 낮은 것을 알 수 있는데, 에르메스의 경우는 중국 시장 진출이 늦었으며, 그 확장 속도도 더디기 때문으로 해석할 수 있다. 실제로, 에르메스는 2010년 상

하이에 첫 매장을 개설하는 등 중국시장에의 진출 시기가 상당히 뒤져 있다.⁴¹⁾ 따라서 이 두 브랜드에게는 중국 시장에서 자사의 역사성을 강조할 수 있는 커뮤니케이션 전략 방안의 모색이 필요한 시점라고 할 수 있다.

또한, 이와 같은 결과를 통해, 우리는 중국인 소비자의 패션 명품 브랜드에 대한 전반적인 인지가 다분히 이름이나 로고 같은 표면적인 부분에 대한 관심에서 벗어나지 못하고 있음을 파악할 수 있었다. 따라서 명품 브랜드들은 브랜드의 역사와 문화 등 브랜드의 내적 영역에 이르기까지 중국 고객들의 관심이 확대될 수 있는 관계 지향적 커뮤니케이션 노력이

40) 에르메스 웹사이트 : <http://lesailles.hermes.com/kr/kr/>

41) *Le monde Economie*, 2010년 9월 16일자, "Hermès lance sa marque de luxe chinoise"
http://www.lemonde.fr/economie/article/2010/09/16/hermes-lance-sa-marque-de-luxe-chinoise_1411911_3234.html

필요하겠다.

5.2.2. 패션 명품 브랜드 소비가치 분석

본 항목에서는 패션 명품 브랜드의 소비가치를 평가하기 위하여 16개의 문항을 구성하였다. 이 항목은 다음의 <표 3>과 같이 패션 명품 브랜드나 그 제품의 실재하는 실용성에 초점을 맞춘 제품성능, 제품 다양성, 고객서비스, 장인정신 같은 ‘실제적 가치’ 문항, 명품 브랜드의 상징가치에 초점을 맞춘 브랜드문화, 브랜드 명성, 브랜드 전통, 브랜드 품격 같은 ‘유토피아적 가치’ 문항, 브랜드의 철학이나 경제적 가치 등에 초점을 맞춘 원산지, 높은 가격, 소장가치, 윤리성 등의 ‘비판적 가치’ 그리고 패션 명품 브랜드의 비공리적이고 쾌락적인 가치에 초점을 맞춘 디자인, 예술성, 독창성, 아름다움 등의 ‘유희적 가치’ 문항으로 분류하여 구성하였다. 이에 대한 중국인 소비자들의 평가 결과는 다음의 <표3>과 같다.

문항	Chanel		Louis Vuitton		Dior		Hermes		Gucci	
	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차
실제적 가치										
제품 성능	4.35	0.78	4.22	0.84	4.13	0.92	4.21	0.92	3.85	0.92
제품다양성	4.13	0.95	4.05	0.89	4.25	0.87	4.09	1.00	3.89	0.98
고객서비스	4.23	0.82	4.18	0.82	4.13	0.90	4.15	0.89	3.83	0.83
장인정신	4.35	0.80	4.21	0.85	4.21	0.86	4.34	0.85	3.91	0.93
	4.27		4.17		4.18		4.20		3.87	
유토피아적 가치										
브랜드문화	4.32	0.83	4.20	0.85	4.19	0.89	4.31	0.85	3.91	0.98
브랜드명성	4.39	0.76	4.25	0.81	4.26	0.85	4.28	0.89	3.86	0.91
브랜드전통	4.35	0.82	4.28	0.85	4.18	0.87	4.32	0.88	3.89	0.95

문항	Chanel		Louis Vuitton		Dior		Hermes		Gucci	
	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차
브랜드품격	4.28	0.84	4.19	0.86	4.25	0.81	4.30	0.86	3.93	0.91
	4.34		4.23		4.22		4.30		3.90	
비관적 가치										
원산지	4.26	0.72	4.19	0.69	4.11	0.64	3.92	0.84	3.62	0.87
높은 가격	3.82	0.67	3.85	0.61	3.81	0.69	3.91	0.88	3.55	0.98
소장가치	4.20	0.92	4.07	0.98	4.05	0.96	4.23	0.93	3.85	0.96
윤리성	4.03	1.00	4.10	0.91	4.15	0.92	4.01	1.01	3.83	0.99
	4.08		4.05		4.03		4.02		3.71	
유희적 가치										
디자인	4.21	0.89	4.20	0.87	4.28	0.83	4.25	0.89	3.97	0.90
예술성	4.25	0.88	4.10	0.95	4.31	0.82	4.31	0.87	3.84	0.98
독창성	4.10	0.91	4.17	0.88	4.19	0.91	4.16	0.96	3.92	0.94
아름다움	4.34	0.79	4.23	0.85	4.17	0.90	4.18	0.95	3.81	0.92
	4.23		4.18		4.24		4.23		3.89	

표 3. 브랜드 소비가치 비교

전반적으로 살펴보면, 대부분의 항목 전반에서 샤넬에 대한 소비가치 평가가 가장 높은 것으로 나타났으며, 구찌에 대한 소비가치 평가가 가장 낮은 것으로 조사되었다. 이는 전반적인 호감도와 인지도가 높고, 넓은 소비자층을 가진 샤넬과 아직은 중국 시장에서 매니아적인 소비자에게만 강력한 이미지를 가진 구찌의 극명한 비교라고도 할 수 있겠다. 이 결과는 또한 샤넬이 현재 중국 시장에서 가장 선호되는 브랜드이며, 가장 잘 팔리는 브랜드라는 현황을 재확인시켜준다.⁴²⁾

42) 어패럴뉴스, 2015년 5월 14일자, “중국 소비자들은 ‘샤넬’을 가장 좋아해, 루이뷔통은 5위로 밀려”

<http://www.apparelnews.co.kr/daum/dview.php?id=55086>

각각의 소비가치 별로 살펴보면, 실제적 가치 문항 평균에서는 샤넬>에르메스> 디오르> 루이비통> 구찌 순의 평가를 받은 것으로 나타났다. 이 항목은 성능, 서비스 같은 실제적인 가치에 대한 인식으로써 상당히 실용적이고 개인적인 가치와 관련된 문항들이다. 여기서 루이비통과 구찌가 5개 브랜드 중 가장 낮은 평가를 받았다는 것은 이 두 브랜드에 대한 중국인 소비자들의 인식이 다분히 효용성에서는 벗어나있다는 의미이다.

특히, 제품의 품질의 핵심이 되는 장인정신과 관련된 평가에서도 루이비통이 샤넬이나 에르메스보다 낮은 평가를 받았다는 것은 일본은 물론 한국 같은 아시아 국가에서 가장 선호가 높은 브랜드로 인식되는 루이비통일지라도 중국 고객들과의 PR전략에 대한 고민이 필요한 시점임을 시사한다 하겠다. 실제로, 2015년 2월, <비즈니스 인사이더>⁴³⁾는 “중국에서 루이비통이 비서들의 브랜드가 됐다”고 보도하기도 했다. 보도에 따르면 루이비통에 대한 중산층 구매자의 폭발적 인기에 부자들이 등을 돌리고 있다는 것이다. 이러한 현황은 중국에 루이비통의 모조품이 판을 치는 현상을 야기했으며, 현재 루이비통은 이러한 부진을 타개하기 위해서 2014년 말부터 가방에서 로고를 없애는 ‘로고리스(logoless)’ 전략을 활용하고 있기도 하지만, 본 연구에서도 확인되었듯이 중국인 소비자들의 인식을 바꾸어 놓기 위해서는 더 적극적인 PR커뮤니케이션 전략이 요구된다 하겠다.

일례로, 샤넬은 중국 매장을 막무가내로 확대하기 보다는 그 수를 제한시키고, 기존 매장에 브랜드 이미지에 적합한 투자를 아끼지 않음은 물론, 새로운 매장을 개장할 때는 오랜 시간이 걸리더라도 신중한 기획과 검토를 진행하는 등 일관성 있는 전략을 통해 중국인들에게 그 품격을 여전히 인정받고 있다.⁴⁴⁾

43) 아시아 투데이, 2015년 3월 4일자, “중국서 루이비통은 비서가 드는 가방...중국과 일본의 차이점은?” <http://www.asiatoday.co.kr/view.php?key=20150304010002800>

44) Marketing Chine, 2013년 9월 11일자, “La stratégie et le succès de Chanel en Chine”, <http://www.marketing-chine.com/entreprises-etrangeres/strategie-succes-chanel-en->

한편, 제품 다양성과 관련해서는 디오르가 샤넬을 넘어 가장 높은 평가를 받았다. 이는 주목할 만한 사안인데, 최근 하위 제품 장르를 확대함은 물론 새로운 제품 디자인을 수시로 내놓고 있는 디오르의 전략이 유용하였다고 평가할 수 있기 때문이다.

유토피아적 가치 항목의 평균도 역시 샤넬> 에르메스> 루이뷔통> 디오르> 구찌 순으로 샤넬이 가장 높은 평가를, 구찌가 가장 낮은 평가를 받은 것으로 나타났다. 특히, 샤넬은 브랜드 문화, 명성, 전통, 품격이라는 4개 문항 모두에서 가장 높은 평가를 받았는데, 이는 상당히 의외의 결과라고 할 수 있다. 실제로, 유토피아적 가치로 분류되는 문항들은 오랜 역사와 전통을 가진 루이뷔통이나 에르메스에게 더 적합할 수 있는 가장 명품스러운 가치라고 할 수 있다. 따라서 실제적 가치의 평가 순위와는 달리 루이뷔통이 디오르보다는 전반적으로 나은 평가를 받을 것이라고 예측할 수 있었으며, 결과 역시 그러했다. 그러나 결국 중국 시장에서 에르메스와 루이뷔통은 이와 같은 가치에서도 샤넬보다는 좋은 평가를 받지 못했다. 이는 앞서 브랜드 인지도 차원의 분석 결과를 재확인시켜주는 결과이기도 한데, 중국인 소비자들이 이 두 브랜드의 역사와 전통에 대한 인식이 부족하기 때문으로 볼 수 있다. 따라서 이 두 브랜드에게는 역사와 전통을 강조하고 각인시킬 수 있는 광고나 이벤트 등의 커뮤니케이션 전략 방안 개발이 필요하겠다. .

비판적 가치 항목의 평균을 살펴보면, 샤넬> 루이뷔통> 디오르> 에르메스> 구찌 순으로 그 가치 평가 순위가 다른 가치 항목과는 차이가 있었는데, 이는 4가지 문항에 대한 평가가 각각 차별적이기 때문이다. 즉, 원산지 항목에서는 샤넬이 가장 높은 평가를 받은 반면, 높은 가격과 소장가치 문항에서는 에르메스가 가장 높은 평가를 받았으며, 윤리성 문항에서는 디오르가 가장 높은 평가를 받은 것으로 나타났다. 이는 다른 가치 항목의 결과와는 매우 차별적인 결과인데, 실제로 중국인 소비자들이

버킨백이나 켈리백으로 대표되는 에르메스 제품의 높은 가격과 그에 따른 소장가치를 잘 파악하고 있다는 것이다. 그러나, 이태리 브랜드인 구찌를 제외하고, 샤넬, 루이뷔통, 디오르, 에르메스 등 4개 브랜드 모두가 프랑스산임에도 불구하고, 샤넬에 대한 원산지 인식이 가장 강하게 나타난 것은 실제적 가치나 유토피아적 가치 항목에서와 마찬가지로 가브리엘 샤넬이라는 창립자의 신화화가 프랑스의 아방가르드한 여성이라는 문화성과 함께 각인된 덕분으로 볼 수도 있다. 또한, “파리(Paris)”와 자사 브랜드를 연결시키는 샤넬의 커뮤니케이션 전략이 유효하게 작용한 것이라고도 설명할 수 있겠다. 실제로, 샤넬은 자사 홈페이지는 물론 전시회나 이벤트 등을 통해서도 파리 즉, 프랑스와 연계성을 강조하는 전략을 추구하고 있다.



그림 4. 샤넬 웹사이트 “샤넬과 파리”

사실, 중국인 소비자들은 패션 명품 브랜드로써 프랑스산 브랜드를 가장 선호하는 것으로 알려져 있다. 따라서 ‘메이드 인 프랑스’라는 후광효과를 적극적으로 활용하는 것도 또 하나의 대안이 될 수 있겠다.

한편, 유희적 가치 항목의 평균을 살펴보면, 디오르 > 샤넬 > 에르메스 > 루이뷔통 > 구찌 순으로 4가지 항목 중 유일하게 샤넬이 디오르에게 1등을 넘긴 결과를 확인할 수 있다. 실제로, 중국인 소비자들은 4가지 문항 중 디자인, 예술성, 독창성 등 3가지 문항에서 디오르를 가장 높이 평가하는 것으로 나타났으며, 아름다움이라는 문항에서만 샤넬이 더 강력한 인식을 받는 것으로 나타났다. 이는 최근 중국 시장에서 공격적인 PR을

진행하고 있는 디오르의 전략이 성공한 덕분이라고 할 수 있는데, 디오르는 2013년부터 지속적이고 빈번하게 상하이, 베이징은 물론 소도시에서도 패션쇼, 박람회, 전시회 등 각종 현장 이벤트를 진행하며, 중국인 소비자들과 만나고 있다. 일례로, 디오르는 2013년 상하이 현대예술 박물관에서 “L'esprit français”라는 현대 예술과 패션 전시회를 개최하여 중국인들의 호응을 얻기도 했다.⁴⁵⁾ 더구나 특히 디자인 차원에서 높은 평가를 받았다는 것은 중국인 소비자들이 디오르의 새로운 디자인적 시도에 대한 분명한 선호를 보이고 있다는 결과라고 할 수 있겠다.

지금까지 우리는 5개의 명품 패션 브랜드에 대한 중국인 소비자들의 소비가치 평가의 결과를 가지고 가치 별, 문항 별 그 차별성을 검토해보았다. 물론 각 브랜드 간의 선명한 격차를 찾을 수는 없었지만, 중국인 소비자들이 프랑스 명품 브랜드에 대한 소비가치 평가가 전반적으로 높은 반면, 아직도 각 브랜드의 특성과 개성을 파악할 정도로 심층적인 관심과 애호에까지는 이르지 못하고 있음을 파악할 수 있었다. 이는 아직도 특정 브랜드에 대한 충성도를 가지지는 못한 상황으로 해석할 수 있겠는데, 이런 맥락에서 다음 장에서는 각 브랜드에 대한 충성도를 비교 검토해보고자 하는 것이다.

5.2.3. 패션 명품 브랜드 충성도 분석

본 항목에서는 5개 패션 명품 브랜드에 대한 중국인 소비자의 충성도를 파악하기 위하여 <표4>와 같이 구매의도, 추천의도, 적극적인 참여의도로 나누어 문항을 구성하였다. 또한, 적극적인 참여의도를 다시 이벤트 및 활동 분야에 따라 문화예술 이벤트 참여의도, 사회적 활동 참여의도, 그리고 공식 멤버십회원 활동의도로 나누어 구성함으로써 각 브랜드의 PR방안의 구체적인 전략 탐색을 고려하였다.

45) *L'express Styles*, 2013년 11월 10일자, “Dior expose "l'esprit français" en Chine”, http://www.lexpress.fr/styles/mode/dior-expose-l-esprit-francais-en-chine_1290264.html

문항	Chanel		Louis Vuitton		Dior		Hermes		Gucci	
	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차	평균	편차
구매할 계획, 의도	3.16	0.64	3.14	0.61	3.23	0.76	2.86	0.65	3.04	0.62
추천의도	3.33	0.73	3.31	0.71	3.26	0.69	3.05	0.55	3.11	0.70
주최 문화예술 이벤트 참여의도	3.25	0.67	3.19	0.59	3.22	0.66	3.07	0.49	3.07	0.57
주최 사회적 활동 참여의도	3.17	0.67	3.17	0.60	3.23	0.66	3.04	0.47	3.04	0.55
공식 멤버십 회원 활동 의도	3.19	0.63	3.07	0.51	3.16	0.60	3.03	0.48	2.96	0.52

표 4. 브랜드 충성도 비교

위의 <표4>에서 보는 바와 같이 브랜드 충성도 항목은 앞선, 브랜드 인지도나 소비가치 항목보다 전반적으로 낮은 평가 점수를 나타냈다. 이는 앞선 소비가치 분석 말미에서 언급한 연구 결과에 대한 해석과 상응하는 결과로써 중국인 소비자들의 패션 명품 브랜드에 대한 관심이 아직은 표면적인 상태에 머물러 두터운 관계맺음을 통한 충성도 확보가 필요한 상황임을 재확인시켜주는 결과라고 할 수 있다. 또한, 이 결과는 현재 패션 명품 브랜드들이 진행하고 있는 중국 시장에서의 PR전략이 충분히 효과적으로 소비자들의 공감을 얻고 있지 못함을 확인시켜 주는 결과라고도 할 수 있다.

한 편, 전반적으로 살펴보면 구매의도보다는 추천의도가 5개 브랜드 모두에서 더 높은 것을 알 수 있다. 이것은 중국인 소비자들이 5개 패션 명품 브랜드 각각에 대한 선호는 높으나, 현실적인 여러 가지 조건들 때문에 자기 자신이 구매를 적극적으로 진행하기는 어렵기 때문에 오히려 추천을 통해 그 충성도를 보이는 것이라고도 설명할 수 있다. 또한, 이 결과는 앞선 소비가치 분석 결과에서 소장가치를 우선적으로 중요하게

고려한다는 중국 소비자들의 태도를 반영한다고도 할 수 있다. 즉, 중국 소비자들은 명성이 높은 패션 명품 브랜드의 제품을 하나 구매하여 그 럭셔리 브랜드 문화를 체험하는 것만으로도 충분히 의미를 부여하고 있으며, 특정 브랜드에 대한 반복 구매를 통한 애착도까지 가지지는 못하고 있다고 해석할 수 있겠다.

그럼에도 불구하고, 다수의 문항에서 샤넬에 대한 충성도가 가장 강한 것으로 나타났으며, 구매의도 차원과 사회적 활동 참여의도 차원에서는 디오르가 가장 높은 인식을 주는 것으로 나타났다. 한 편, 에르메스는 구매의도와 추천의도에서 구찌보다도 낮은 가장 낮은 평가를 받았는데, 이는 앞서 살펴본 것처럼 이 브랜드의 제품 가격이 지나치게 높다고 중국인 소비자들이 인식하고 있기 때문으로 볼 수 있겠다. 이러한 중국인 소비자들의 에르메스에 대한 인식은 중국 시장 진출에 박차를 가하고 있는 이 브랜드가 경계해야 하는 부분이기도 하다. 실제로, 에르메스는 향수, 스카프는 물론 각종 패션 소품 장르에 이르기까지 그 하위제품 영역을 확대하고 있으며, 이것이 에르메스를 인수합병의 위기에서 벗어나게 해줄 대안으로 고려하고 있다. 따라서 중국인들에게 조금 더 친근하고, 세련된 브랜드로 인식되기 위한 PR전략의 강구가 절실하다고 할 수 있겠다.

6. 결론

본 연구는 지금까지 명품 브랜드들의 각축장이 되고 있는 중국 시장에서 프랑스 명품 브랜드로 대표되는 샤넬, 루이뷔통, 디오르, 에르메스와 이태리의 대표 브랜드인 구찌를 포함시켜 중국인 소비자들이 인식하는 각 브랜드의 소비가치를 파악하면서 그 전략적 대안을 찾아보고자 시도하였다. 이 과정에서 우리는 특히, 샤넬의 소비가치 전반에 대한 중국인 소비자들의 긍정적 인식을 파악할 수 있었으며, 최근 중국 시장 내 판매

율이 급속히 증가한 디오르에 대한 선호 역시 파악할 수 있었다. 실제로, 샤넬은 실제적 가치는 물론 유토피아적 가치, 비판적 가치 그리고 유희적 가치 모두에서 강력한 인식을 주고 있었으며, 디오르는 비판적 가치와 유희적 가치가 강하게 인식되고 있는 것으로 나타났다.

반면, 전통적인 프랑스 명품 브랜드로 분류되어 온 루이뷔통과 에르메스에 대해서는 중국인 소비자들의 인식이 비교적 약함을 알 수 있었는데, 전통성이나 역사성같은 유토피아적 가치 인식은 물론 윤리성이나 유희성에 기반한 비판적 가치나 유희적 가치에 대한 인식 역시 비교적 약한 것을 파악할 수 있었다. 본 연구는 이와 같은 연구 결과를 통해 최근 중국 시장에서 정체를 넘어 위기를 맞이한 루이뷔통과 중국 시장에 가장 늦게 진출하면서 그 PR전략 마련에 고심하고 있는 에르메스가 중국인 소비자들에게 충분한 소비가치를 인정받기 위해서는 시급하게 전략적 대안을 강구해야함을 확인할 수 있었다.

한 편, 유일한 이태리 브랜드인 구찌의 경우, 5개 소비가치 전반에서 가장 낮은 평가를 받는 것으로 나타났는데, 이 결과는 중국인 소비자들의 프랑스 명품 브랜드에 대한 선호를 이해하게 함은 물론, 중국인들에게 구찌의 소비가치가 샤넬이나 디오르처럼 세련되지도, 루이뷔통이나 에르메스처럼 품격을 각인시키지도 못한 채, 애매한 가치만을 전달하고 있기 때문으로 해석되었다. 따라서 구찌의 경우에는 4가지 소비가치 중 하나의 특정 가치라도 강조하는 전략을 통해 중국인 소비자들의 인식에 개성적 브랜드로 각인됨이 선결되어야 하겠다.

또한, 본 연구는 연구 분석 과정에서 아직까지도 중국인 소비자들의 명품 패션 브랜드에 대한 인식이 다분히 이름이나 로고 같은 표면적인 저명도에 치우쳐있음을 지적한 바 있다. 이러한 맥락에서 본 연구는 패션 명품 브랜드들은 광고나 퍼블리시티 같은 순간적인 제품 홍보 방식보다는 각종 이벤트나 매장, 기업행동 같은 관계적 커뮤니케이션 방식을 더 적극적으로 활용할 필요가 있음을 피력하기도 했다.

결국, 본 연구는 프랑스 패션 명품 브랜드들이 좀 더 심층적이고 체험

적인 홍보 방식을 통해 각 브랜드의 역사와 문화, 철학은 물론 프랑스성이나 친근감 같은 가치들을 공유해야 함을 제안할 수 있겠다. 또한, 이와 같은 연구 결과가 중국에 진출해 있는 프랑스 패션 명품 브랜드는 물론 다른 장르의 명품 브랜드들 그리고 명품 브랜드로써 거듭나기를 기대하는 중국 및 한국 브랜드들에게도 해외 PR의 전략적 방안이 되어주기를 기대할 수 있겠다.

참고문헌

- 권미화, 「청소년 소비자의 소비가치와 소비행동의 합리성」, 『서울대학교대학원 박사학위논문』, 2000.
- 김용준, 박주희, 서현영, 이정민, 「중국소비자들을 공략하기 위한 명품 브랜드확장의 불일치성에 관한 연구」, 『국제경영연구』, 25-1호, 2014, pp.117-141.
- 우군(尤軍), 「中國奢侈品市場發展現狀及營銷模式探索」, 『財經論壇』, 15, 2013, pp.144-146.
- 윤서, 황선진, 변유선, 2012, 「과시소비성향, 판매촉진과 제조국 이미지가 중국여성소비자의 패션 명품 구매태도에 미치는 영향」, 『한국복식학회지』, 62-1호, 2012, pp.49-61.
- 이원준, 마차오, 「중국 소비자가 지각하는 명품 특성과 브랜드 사랑에 관한 연구」, 『한국항공경영학회 춘계학술발표논문집』, 2013, pp.411-415.
- 임지훈, 김형식, 이학식, 「브랜드 명품성 측정도구의 개발」, 『광고연구』, 73호, 2006, pp.185-216.
- 전인수, 김은화, 「브랜드 명품화의 3단계 모델: PPCA모델」, 『소비자학연구』, 16-1호, 2005, pp.209-227.
- 전형연, 「수입 자동차 브랜드에 대한 고급스러움 인식 연구」, 『상품학연구』, 20-2호, 2011, pp.143-158.
- Chevalier, M. and Mazzalovo, G., *Luxury Brand Management : a World of Privilege*, Singapore: John Wiley & Sons, 2008
- Dubois, B. & Paternault, C., Does Luxury have a home country? An investigation of country images in Europe, *Marketing & Research Today*, 25, 1997, pp.79-85.

- Floch, Jean-Marie, *Identité Visuelles*, Paris: PUF, 1992.
- Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, Marketing et Communication*, Paris: PUF, 1990.
- Grossman, G.M. and Shapiro, C., Foreign Counterfeiting of Status Goods, *The Quarterly Journal of Economics*, 103, 1988, pp.79-100.
- Gutman, Jonathan, A Mean-end Chain Model Based on Consumer Categorization Processes, *Journal of Marketing*, 46(spring), 1982, pp.60-72.
- Hagtvedt, Henrik and Vanessa M. Patrick, The Broad Embrace of Luxury: The Role of Hedonic Perceptions in the Differential Influence of a Luxury (vs. Value) Brand Concept on Brand Extension Evaluations, *Journal of Consumer Psychology*, 19, 2009, pp.608-618.
- Mason, R., Conspicuous Consumption: A Literature Review, *European Journal of Marketing*, 18(3), 1984, pp.26-39.
- O'cass, A. and Frost, H., Status Brands: Examining the Effects of Non-Product-Related Brand Associations on Status and Conspicuous Consumption, *Journal of Product and Brand Management*, 11(2), 2002, pp.67-86.
- Petrick, James F., Development of a Multi-Dimensional Scale for Measuring Perceived Value of a Service, *Journal of Leisure Research*, 34(2), 2002, pp.119-136.
- Semprini, Andrea, *Le Marketing de la Marque*, Paris: EL, 1992.
- Sheth, Jagdish N., Newman I. Bruce, and Gross L. Babara, Why We Buy What We Buy : A Theory of Consumption Values, *Journal of Business Research*, 22(March), 1991, pp.159-170.
- Tsai, Shu-Pei, Utility, Cultural Symbolism and Emotion: A

- Comprehensive Model of Brand Purchase Value, *International Journal of Research in Marketing*, 22, 2005, pp.277-291.
- Vigneron, F. & Johnson, L.W., A Review and a Conceptual Framework of Presige-Seeking Consumer Behavior, *Academy of Marketing Sciences Review*, 1, 1999, pp.1-15.
- Vigneron, F. & Johnson, L.W., Measuring Perceptions of Brand Luxury, *The Journal of Brand Management*, 11, 2004, pp.484-506.
- Bain & Company(貝恩諮詢公司), 2012, “中國2012年奢侈品市場研究報告”.
- Bain & Company, 2013, 『Worldwide luxury markets monitor』, Spring 2013 Update, Fondazione Altagamma, Milan.
- Fortune Character Group 『財富品質研究院』, 2014, “Overview of 2013 China Luxury Report”.
- Hurun Report, 2012, 2013, “The Chinese Millionaire Wealth Report”, <http://www.hurun.net/CN/Research.aspx>
- WEALTH-X Report :
<http://www.wealthx.com/articles/2014/luxury-daily-population-of-ultra-wealthy-chinese-to-surpass-japanese-by-2026/>
- 아시아경제, 2010년 11월 20일자, “中 젊은층 신품속도 '월광족' Vs '커우커우족’”.
- 아시아경제, 2012년 1월 14일, "수십억 부자들이 좋아하는 명품 이거였어?"
<http://www.asiae.co.kr/news/view.htm?idxno=2012011314453125493>
- 아시아 투데이, 2015년 3월 4일자, “중국서 루이비통은 비서가 드는

가방...중국과 일본의 차이점은?”

<http://www.asiatoday.co.kr/view.php?key=20150304010002800>

어패럴뉴스, 2015년 5월 14일자, “중국 소비자들은 ‘샤넬’을 가장 좋아해,
루이뷔통은 5위로 밀려”,

<http://www.apparelnews.co.kr/daum/dview.php?iid=55086>

CNN 2015년 5월 6일자, “Chanel is the hottest luxury brand in China”,

<http://money.cnn.com/2015/05/06/luxury/chanel-china-luxury/>

L'express Styles, 2013년 11월 10일자, “Dior expose "l'esprit français"
en Chine”,

http://www.lexpress.fr/styles/mode/dior-expose-l-esprit-francais-en-chine_1290264.html

Le monde Economie, 2010년 9월 16일자, “Hermès lance sa marque de
luxe chinoise ”

http://www.lemonde.fr/economie/article/2010/09/16/hermes-lance-sa-marque-de-luxe-chinoise_1411911_3234.html

Marketing Chine, 2013년 9월 11일자, “La stratégie et le succès de
Chanel en Chine”,

<http://www.marketing-chine.com/entreprises-etrangeres/strategie-succes-chanel-en-chine>

經濟參考報, 2013년 5월 15일자,

“龐大的奢侈消費市場奇特的境外購買現象.”

구찌 웹사이트 :

<http://www.gucci.com/kr/stores?query=%EC%A4%91%EA%B5%AD&cat=store-locator>

샤넬 웹사이트 : <http://inside.chanel.com/ko/paris-by-chanel>

루이뷔통 웹사이트 : <http://www.louisvuitton.cn/zhs-cn/stores>

에르메스 웹사이트 : <http://lesailles.hermes.com/kr/kr/>

〈Résumé〉

La perception des valeurs de consommation
des marques de mode de luxe françaises par
les consommateurs chinoises

JEON Hyeong-Yeon
(Université Konkuk)

La Chine est devenue le premier marché du luxe au monde en quelques années. Grâce à la montée en puissance des dépenses de la Chine, les consommateurs chinois ont en effet acheté environ les deux tiers des produits de luxe dans le monde. Cette recherche se concentre sur la perception des valeurs de consommation des 5 marques de mode de luxe représentatives comme Chanel, Louis Vuitton, Dior, Hermes, et Gucci, par les consommateurs chinois. Il s'agit de se concentrer sur l'interaction entre le consommateur chinois, l'objet défini par le couple marque/produit et l'environnement du consommateur en Chine. Pour analyser cette interaction, nous avons conduit une étude sémiotique auprès des consommateurs chinois sur les valeurs de consommation de la marque de luxe, avec pour objectif de retrouver les valeurs singulières de chaque marque. En particulière, nous avons remarqué que Chanel, par rapport aux autres marques, a bien bâti une sorte de légende autour de leur fondateur,

Coco Chanel et a cultivé une sorte de “territoire” imaginaire à la base des divers valeurs de consommation pour les consommateurs chinois. Notre objectif, est de proposer une meilleure compréhension de la perception des valeurs de consommation des marques de luxe françaises, susceptible d'orienter les PR stratégies des marques de luxe.

주 제 어 : 패션명품브랜드(marque de mode de luxe), 소비가치 (valeurs de consommation), 중국인 소비자 (consommateur chinois), 프랑스명품브랜드(marque de luxe française), PR전략(PR stratégies)

투 고 일 : 2015. 06. 25.

심사완료일 : 2015. 08. 03.

개제확정일 : 2015. 08. 10.

17세기 프랑스 ‘근대인’의 공간적 상상력에 관한 연구 - 케플러의 『꿈』과 시라노 드 베르주라크의 『다른 세계』를 통하여*

최 애 영
(서울대학교)

■ 차례 ■

1. 들어가며
2. 케플러의 『꿈 혹은 달의 천문학』
 - 2-1. 문턱에 선 과학자, 케플러
 - 2-2. 과학과 비과학의 만남 속에 새롭게 열린 공간
 - 2-3. ‘달의 천문학’
3. 시라노 드 베르주라크의 『다른 세계 L'Autre monde』¹⁾
 - 3-1. ‘상식’이 된 태양중심설
 - 3-2. ‘다른 세계’ : ‘근대인’의 무한 공간
4. 나오며

* 이 논문은 2012년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2012-S1A5B5A07-038048).

1) 고유명사나 원작제목의 한국어 표기는 이미 번역된 경우 기존의 예를 따르는 것이 이 글의 애초 방침이었고, 이 작품도 장해영의 번역서, 『다른 세상』(에코리브르, 2004)의 예를 따를 생각이었다. 그러나 ‘세상’이라는 단어가 이 글 전체의 맥락 속에서 더 유효한 의미를 지니는 ‘세계’라는 단어와 자주 혼동을 빚는 바람에, 용어의 통일이 요구되었고 심사자들의 조언에 따라 『다른 세계』라는 제목을 사용하기로 결정하였다.

1. 들어가며

잘 알려진 바와 같이, 태양중심설로 인류의 역사에 굵직한 한 획을 그은 코페르니쿠스(1473-1543)의 『천구의 회전에 관하여』는 1543년, 그의 사망 직후, 친구에 의하여 뉘른베르크에서 발표되었다. 이후 반세기가 지난 17세기 초, 그의 이론이 본격적으로 거론, 옹호되기 시작하였고, 17세기 중반에는 성직자들에게까지도 그 유효성이 웬만큼 인정받기에 이른다. 이같은 이러한 세계관의 획기적인 변화가 일어난 17세기 전반부의 프랑스에 나타났을 새로운 우주 공간의 상상력을 문학작품 속에서 관찰함으로써, 형이상세계와 물리세계의 단절을 바탕으로 새롭게 형성되는 ‘근대주체’의 한 모습을 살펴보는 것을 목적으로 한다. 그리고 대상 텍스트는 엄밀한 의미에서 과학과 공상세계가 결합된 최초의 과학소설(SF)로 간주되는 요하네스 케플러(Johannes Kepler)의 『꿈 혹은 달의 천문학Somnium sive astronomia lunaris』과 시라노 드 베르주라크(Cyrano de Bergerac)의 『다른 세계L'Autre monde』이며, 이 두 작품은 모두 우주여행을 중심 소재로 삼고 있다.²⁾

이 두 문학작품은 유럽인의 근대적 세계관과 사고방식의 형성에 토대가 되는 ‘천문학적 혁명’ 혹은 ‘코페르니쿠스적 대변혁’의 과정 속에 위치되어 있다. 프랑스문학작품에 대상을 국한시키지 않고 특히 케플러의 작

2) “17세기 프랑스 근대주체라는 표현이 케플러와 베르주라크를 넘어 어느 정도의 보편성을 획득할 수 있는가”라는 한 심사자의 질문이 있었다. 이 표현은 애초에 연구제단에 주제를 제출하면서 제목에 사용하였던 것으로, 연구 분야 등을 명시하기 위한 목적으로 사용되었고, 큰 변화는 아니지만, 논문 제목에 그대로 인용하였다가 ‘근대인’으로 수정하였다. ‘17세기 프랑스의 근대주체’라는 이 굵직한 표현은 그 시대 프랑스의 독특한 주체유형이나 그것의 보편성을 말하기 위한 것이 아니었음을 밝힌다. 시대의 흐름은 어떤 지배적인 방향성을 띠는 것은 사실이었으나, 늘 신구의 착종 속에서 진화하며, ‘근대주체’라는 개념을 몇 가지 요소들의 구성으로 축소하여 추상적으로 정의하는 데는 무리가 따를 것이라 생각한다. 다만 연구자는 우주 공간의 이해에 있어서 ‘과학혁명’과 연동되어 17세기 유럽 전체에 걸쳐 근본적인 인식 변화가 분명 일어났고, 프랑스 문학에서도 그 변화의 한 양상을 살펴볼 수 있을 것이라고 생각하였으며, 그런 입장에서 이 글을 계획하였다. 그러한 변화에 대해 그 시대인들이 개별적으로 어떻게 반응하는가 하는 것은 다른 차원에서 접근될 문제일 것이다. 아울러 시라노 드 베르주라크의 『다른 세계』가 당시에 어떻게 수용되었는가 하는 질문도 있었다. 시라노의 작품의 급진성은 공간인식보다는 철학적 관점에 있다고 판단하였으므로 그의 작품 수용 양상에 특별한 관심을 기울이지는 못하여, 아쉽게도 이 질문에 대답할 수가 없다. 조심스럽기는 하나 추측하자면, 그 작품이 정식으로 출판되었을 때는 작품의 급진성이 삭제되어 왜곡된 상태였으므로 일반 독자층의 어떤 유의미한 반응을 알아낼 수 있을지 의문스럽고, 그 영향이나 연속성은 이후의 다른 문인의 작품을 통해 짐작할 수 있을 것이라 생각한다. 다른 한편으로 시라노의 작품에 대한 형식적 접근에 관한 질문도 있었지만, 17세기프랑스문학의 문외한으로서 과다한 용기로 이 연구를 자처한 연구자에게 이 질문에 대답할 능력이 현재 없음을 고백한다. 이 글을 꼼꼼하게 읽어준 심사자들에 대한 감사와 그들의 질문들에 만족스러운 답변을 제시하지 못하는 아쉬움을 여기에 남긴다.

품을 이 연구에 포함시킨 것은, 그의 작품이 당시의 공용어인 라틴어로 쓰였던 만큼³⁾ 언어장벽 없이 그 시대 문인들에게 접근이 가능하였으므로 술렁이던 그 시대의 유럽 전체, 따라서 프랑스에서의 상상력의 움직임을 미루어 짐작하기에 꽤 유의미한 문학적 자료가 될 것이라고 판단하였기 때문이다. 케플러의 작품은 대략 1593년에 처음으로 착상되고, 1609년에 완성되었을 것으로 추정되며 공식적인 출판은 그가 사망한지 4년이 지난 1634년에 이루어졌다. 그리고 시라노의 작품은 1650년을 전후로 창작된 것으로 추정되며 발표는 마찬가지로 그의 사후에 이루어졌다⁴⁾. '과학자' 케플러의 작품과 '자유사상가' 시라노의 작품 사이의 변화는 그 시대인들이 우주공간을 어떻게 이해하고 상상하였는지 그리고 그 우주공간이 그들에게 어떤 의미를 갖게 되는지 그 변화를 짐작하는 데 흥미로운 점들을 보여줄 것으로 기대된다.

그런데 이 시기에는 세계 인식의 엄청난 변화가 일어나고 있던 만큼이나, 매우 다양한 형태의 세계관이 혼재해있었다. 물론 17세기 여명기에 벌써 영국의 프랜시스 베이컨은 모든 권위, 특히 아리스토텔레스의 철학과 더 나아가 신학이란 거추장스러운 장애물에 일절 개의치 않고 관찰과 실험을 통해 지식을 추구하기를 권하였다. 다른 한편으로 갈릴레오 또한 비슷한 시기에 비슷한 태도와 방식으로, 아리스토텔레스의 체계 위에 구성된 프톨레마이오스의 천문학을 거부하고 새로운 우주공간의 인식을 제시하여, 앞선 세기와는 다른 움직임이 유럽에 펼쳐지기 시작하였다. 케플러에 의한 코페르니쿠스의 태양중심설 혹은 지동설의 옹호, 갈릴레오의 실험과 관찰을 통한 이 이론의 증명, '빈 공간^{le vide}'의 논쟁, 물리학과 형이상학의 이원화를 바탕으로 하는 데카르트의 순수 물리세계의 정의와

3) 여기서는 미셸 뒤코스의 번역본, *le Songe ou astronomie lunaire*, traduit du latin en français par Michèle Ducos, Presses universitaires de Nancy, 1984를 참조한다.

4) 『다른 세계』의 창작 년도는 분명하지 않다. 자크 프레보(Jacques Prévot)는 『달의 국가와 제국들^{Les États et Empires de la Lune}』의 창작은 1649년이었을 가능성이 높다고 추정하지만 발표는 그가 사망한지 2년이 지난 1657년에 발표되었고 『태양의 국가와 제국들^{Les États et Empires du Soleil}』은 미완의 상태로 남은 유고가 1662년에 발표되었다.

원칙들 등, 17세기 전반에 일어난 일련의 과학적 사건들이 17세기 말 뉴턴에 의해 완성되는 이른바 ‘과학혁명’의 길을 개척하고 있었다. 가히 이것은 17세기를 관통하며 이루어질 세계관과 사고방식의 변혁의 시작이라 할 만하다.

그러나 우리는 그 시기를 오직 그러한 관점에서만 볼 수 없다는 사실도 익히 잘 알고 있다. 미지의 세계에 대한 온갖 호기심으로 들끓던 르네상스 시대의 지적 문화의 연장선상에서, 신지식에 대한 탐구뿐만 아니라, 점성술, 마술, 연금술 등의, 말하자면 비학에 대한 관심 또한 여전히 이 시기에 지속되고 있었다. 그런데 당시에 활동한 학자들 중 상당수는, 로베르 망드루(Robert Mandrou)의 표현을 빌리자면, “방법이 결여된 학자들 Savants en mal de méthodes”⁵⁾로, 고대인들에게서 발견한 대량의 지식에 압도되고 매료된 ‘위마니스트’들이었고, 여전히 그들에 심취하여 체계 없는 백과사전적 지식을 추구하였다. 이들 사이에서 데카르트는 평범한 사람들까지 읽을 수 있도록 『방법 서설 Discours de la méthode』(1637)을 프랑스어로 써서, 각자가 이성을 잘 이끌어 학문 속에서 진리를 추구할 수 있게 해줄, 모든 학문에 유효한 합리적 방법은 어떠해야 하는지 정의를 내렸다. 너무도 자명한 말처럼 들리지만, 이 사실은 당대의 사람들의 사고방식이 아직 전근대적인 차원에 머물러 있었음을 말해준다.

근대성과 전근대성이 혼재하는 과도기적 상태는 정치 사회적인 측면에서 벌어진 사건들에서 극명하게 나타난다. 한편으로는 교회가 공인한 극히 제한된 지구중심적인 세계의 유일보편성에 반하여, 조르다노 브루노(Giordano Bruno)에 이어 세계의 복수성과 무한성을 주장하거나 교회의 가르침에 반하는 풍습을 주장하는 자유사상이 부류가 있었고, 다른 한편으로 교회는 그 와중에 거둬드는 전쟁과 전염병, 굶주림으로 피폐한 삶에 허덕이던 민중에게 신앙심을 고취시킬 특단의 조치가 필요하였다. 잘 알

5) Robert Mandrou, 《Savants en mal de méthodes》, *Histoire de la pensée européenne*, 3. *Des humanistes aux hommes de science XVIe et XVIIe siècles*, Seuil, 《Points》 H8, 1973, pp. 154-165 참고.

려진 바와 같이, 교회는 신비주의를 서슴없이 동원하고 마녀사냥을 일삼았으며, 마녀사냥을 행하기로는 프로테스탄트들도 예외는 아니었다.

우리의 관심을 끄는 이 특정 시기의 혼란스러운 분위기에 대해 이처럼 투박하나마 장황하게 떠올린 것은 이 시기의 공간적 '상상력'에 대해 말하기 위해서는 흔히 말하는 '과학혁명'에 대해 우리가 좀 더 정확한 관점을 가져야하기 때문이다. 과학사 기술에 있어서 '혁명'이란 단어에 방점을 찍는 역사가들이 먼저 있었고, 20세기 중후반이후 이 표현의 유효성을 부정하는 관점이 과학사 기술에 수정을 피하고 있다. '과학혁명'이란 단어가 일거에 일어나는 어떤 급격한 단절, 어떤 급격한 대변혁을 의미하는 게 아니라 하나의 '과정'이었다는 사실에는 이론의 여지가 없지만, 역사 기술상의 관점 차이는 과학사를 유럽 문명사 전체에 편입시켜 유럽인들의 세계관, 사고방식뿐만 아니라, 정치 체제의 변혁에 이르기까지 특정 시기동안 관찰되는 총체적인 파장 위에 과학의 진보를 위치시키느냐, 아니면 그 변화를 사회의 미시적인 흐름을 고려하되 과학의 영역과 과학주체를 중심으로 지식이란 측면에서 그 진화의 추이를 살피느냐의 입장 차이와도 무관하지 않은 것 같다⁶⁾.

6) 일반화할 수 있는지는 모르겠으나, 적어도 '과학혁명'을 부정하는 대표적인 과학사가 스티븐 샤프인(Steven Shapin)의 『과학혁명Scientific revolution』(Chicago, 1996)과, 그가 반대하는 대표적인 과학사가 허버트 버터필드(Herbert Butterfield)의 『근대과학의 기원Origins of Modern Science』(1949)은 목차만으로도 저자들의 입장 차이를 보여준다 — 버터필드의 책 10장의 제목("서양 근대문명사 속에서의 과학혁명의 위치The Place of the Scientific Revolution in the History of Western Civilisation")만으로도 그의 관점을 충분히 짐작할 수 있다. 샤프인에 따르면, '과학혁명'이란 표현은 1939년 알렉상드르 쿠아레(Alexandre Koyré)에 의해 처음으로 사용되었는데(『과학혁명』, 한영덕 옮김, 영림카디널 출판사, 2002, p. 10), 그 근본적인 '단절'이란 것이 얼마나 과학적 지식의 실질적인 진보보다 그것에 대한 사상적, 정치적 '해석'과 더 관련이 있는지는 시몬 마조릭(Simone Mazauric)이 잘 설명해준다. 즉, 17세기 후반에 시작된 신구논쟁이 18세기에 들어 막바지에 이르렀을 무렵, 코페르니쿠스의 태양중심설은, 고대 사모스의 아리스타코스의 이론과는 달리, 천체들 움직임의 중심이 태양이라는 사실을 하나의 가정으로 제시하는 것에만 만족하지 않고 이로부터 합리적인 체계의 구성으로 나아갔다는 점을 콩도르세가 부각시킴으로써, "과학적 사고의 이 같은 생성을 단절이란 표현으로 해석하는 것을 정당화할égitimer ainsi une interprétation de ce devenir de la pensée scientifique en termes de rupture" 명분을 찾았으며, 이러한 해석은 조르주 칸길렘에 이르러 재확인된다는 것이다(Histoire des sciences à

이 글에서는 허버트 버터필드(Herbert Butterfield)의 관점을 참조하려 한다. 근대과학의 기원을 살피는 가운데, 루이 14세 치하에서 관찰되는 17세기 과학혁명의 과정을 18세기 계몽사상운동을 준비하는 과도기로서 서양 문명사 속에 위치시키는 그의 작업은 과학사 기술로서는 의외의 시도라고 할 수 있을 것이다. 게다가 그는 과학 혁명의 결과가 하나의 새로운 세계관으로 전환될 수 있었던 것은 과학자들이 아니라 문인들에 의해 이루어졌다⁷⁾고까지 말한다. 광범위하게 벌어지는 진화에 어떤 의미심장한 변화를 내포할 때 진보란 단어를 쓸 수 있다는 그의 관점이 그에게 ‘혁명’이란 단어를 주저하지 않고 내세울 수 있게 하는 것이다. 이처럼 과학과 문학의 연계성을 염두에 두는 관점은 문학작품 속에서 공간적 상상력을 살피는 우리의 작업에 매우 시사적이다. 과학자 케플러의 문학작품과 자유사상가이자 문인인 시라노 드 베르주라크의 작품을 나란히 놓은 이 연구의 근거가 여기에 있다.

‘혁명’이 느리고 힘든 과정이었던 만큼, 우주를 새로운 시각으로 바라보고 그것을 아직 받아들이지 준비가 되어 있지 않거나 그것에 강력하게 저항하는 자들을 설득시키려는 노력이 기존의 소통 언어와 방식을 무시하고 전적으로 새로운 언어로 이루어질 수는 없었다. 여기에 상상력과 문학이 개입된다. 정지해 있는 지구 위로 태양이 동쪽에서 튀어올라 서쪽으로 기울어지는 것과 같은, 즉각적인 감각현상들의 인지오류를 어떻게 바로잡아 우주 공간의 새로운 관념을 세울 것인가? 관찰의 결과를 대중에게 경험시키고 그 유효성을 인정받기 위해 그것을 재연하는 것이 불

l'époque moderne, Armand Colin, 2009, p. 28-29). 달리 말해, 고대인에 대한 구과의 입장, “*non ultra*”에 반대하여 신화는 고대인을 능가할 수 있다는 의미의 “*plus ultra*”라는 진보주의적 입장에서 ‘진보’와 ‘단절’을 부각시켰고, 이것이 ‘과학혁명’이란 ‘신화’의 토대가 되었다는 것이다(같은 책, p. 102).

7) 18세기 계몽사상운동에 관하여 버터필드는 이렇게 말한다. “과학혁명의 결과는 급작스럽게 서둘러 하나의 새 세계관으로 전환되었는데 이것은 과학자들에 의해서라기보다 문인들에 의해 이루어졌다 The results of the scientific revolution were precipitately and hastily translated into a new world-view, and this work was carried out not so much by scientists as by men of letters,” (Herbert Butterfield, *Origins of Modern Science*, London : Belle & Hyman, 1980, p. 165)

가능하다는, 천문학적 담론에 내재하는 불확실성을 어떻게 극복할 것인가? 천문학은 이렇게 접근성, 가시성, 신빙성이란 특수한 문제들을 과학에 제기하였다. 이러한 과학자의 임무 앞에서 너무도 완만한 천문학의 발전은 수용자들의 상상력을 소환할 수밖에 없었다. 또, 그와 같은 새로운 우주관에 일찍 설득된 의기충천한 이른바 '근대인'들은 그 새로움을 자신의 것으로 만들어 자기 자신의 사상을 표현하기 위한 상상적 공간, 달리 말해 인식론적 바탕으로 이용하고 싶어 했다. 태양중심설이 펼쳐놓은 우주는 낯설면 낯선 대로, 설득되면 설득된 대로, '근대인'의 상상력의 공간이 되어갔으며, 새롭게 형성되어가던 소위 '근대주체'의 이해는 바로 이러한 공간적 상상력의 이해 없이는 충분하지 못할 것이다. 바로 이것이 우리의 출발점이다.

2. 케플러의 『꿈 혹은 달의 천문학』

2-1. 문턱에 선 과학자, 케플러

1571년에 태어나 1630년에 사망한 케플러는 르네상스 시대의 지적 환경에서 형성되었지만, 중요한 활동들은 17세기에 들어선 다음에야 펼쳐서, 업적 상으로는 17세기의 인물로 간주될 수 있다. 그러나 그의 일생이 정확히 반씩 나뉘어 두 세기를 통과한 만큼이나 그의 사상과 행적은 두 세기의 경계에 서있다. 그는 갈릴레오와 동시대인이면서 코페르니쿠스의 태양중심설을 누구보다 앞장서서 옹호하였고, 관성의 법칙, 인력, 등 천체의 운행과 관련된 여러 법칙들을 발견하거나 예감하여 뉴턴의 이론을 예고한, 근대 천문학의 탁월한 선구자이지만, 동시에 여러 측면에서 이와 모순된 점들을 보여주는 아주 독특한 인물이다.

사실, 세계관의 대변혁의 시발점으로 간주되는 코페르니쿠스부터 근대

인이기보다는 오히려 르네상스 시대의 인간이었다. 그의 이론이 갖는 혁신성의 핵심은 지구 중심의 체계를 태양 중심의 체계로 바꾸고 지구에 운동성을 부여했다는 사실에 있지만, 그는 그 외에도 행성들의 궤도들이 서로 연결해 있다는 종래의 생각에 반하여 그것들이 서로 상당한 거리를 두고 있다는 중요한 사실을 밝히기도 하였다. 이로 인해 그에 의해 계산되고 구성된 새로운 체계의 지름은 중세의 것에 비해 무려 2000배나 커졌다. 이렇게 대두된 엄청난 거리의 개념은 추후 17세기에 벌어질 ‘빈 공간le vide’에 관한 논쟁에 발미를 제공하며, 우주공간을 마침내 무한공간으로 인식하게 되는 단초가 되기도 하였다. 그럼에도 그는 태양계 바깥의 공간을 다시 천구 형태의 부동의 별(항성)들—물질—로 둘러치며 세계의 유한성을 포기하지 않았다. 이것은 비록 그가 아리스토텔레스의 지구 중심의 우주체계를 전복시키기는 하였으나, ‘존재하지 않는 것’ 즉 ‘없음’ 속에 어떤 무엇이 담겨있을 수는 없으므로 세계는 유한하며 세계 바깥은 ‘에테르’로 채워져 있다는 아리스토텔레스의 관점과 완전히 결별하지는 못했음을 의미한다. 알렉상드르 쿠아레는 ‘코스모스의 파괴la destruction du Cosmos’와 ‘공간의 기하학화la géométrisation de l'espace’⁸⁾를 통하여 닫힌 세계에서 무한한 우주로 그 시대인들의 인식이 변화해가는 과정을 추적함으로써 17세기의 ‘과학혁명’의 여정을 설명하려 하는데, 코페르니쿠스의 이론을 “소심하고 아주 조금만 근본적timide et très peu radicale”⁹⁾이라고 평가한다. 이러한 평가에 대한 시몬 마조릭의 해설을 잠시 읽어보자.

코페르니쿠스는, 그러니까 알렉상드르 쿠아레가 “코페르니쿠스는 코페르니쿠스주의자가 아니다”라는 선동적인 경구를 스스로에게 허용할 정도로, 자신보다 앞선 지적 전통들과 극히 부분적으로

8) Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa Tarr, Gallimard, “tel”, 1973, p. 11.

9) Alexandre Koyré의 책, p. 47.

만 단절하였을 것이다. 이 표현을 통해 쿠아레가 의미하고자 하는 것은 코페르니쿠스주의자가 곧 '근대인'인이라면, 달리 말해 코페르니쿠스주의자라는 것이 뒤이은 세기들 동안 구축될 천문학의 사면(斜面)에 위치되는 것이라면, 코페르니쿠스는 근대인이 아니거나 어쨌든 전적인 근대인은 아니라는 것이다.¹⁰⁾

여기서 '근대인' 즉 '코페르니쿠스주의자'라는 등식에 대해 잠시 생각해 보자. 과학혁명의 과정에서 태양중심설과 지동설을 제외한, 원형 궤도설이나 천구로 둘러쳐진 우주의 유한성 등, 대부분의 코페르니쿠스의 이론들은 후대 과학자들에 의해 부정되거나 수정된다. 따라서 과학혁명의 과정에서 형성되는 새로운 우주관의 양상에 비추어 볼 때, 쿠아레의 '코페르니쿠스주의자'라는 표현은 태양중심설과 지동설뿐만 아니라, 우주의 무한성까지 궁극적으로 인정하는 것, 그리고 아리스토텔레스의 우주 체계를 근본적으로 거부하는 것까지 포함한다. 이 사실은 우리의 우주 공간의 상상력 연구에 중요한 점을 시사해준다. 왜냐하면 케플러는 태양중심설의 열렬한 옹호자인 동시에 세계의 유한성을 계속 믿은 것처럼 보이기 때문이다. 갈릴레오에 의해 천체 망원경의 위력이 아직 증명하지 않았을 때까지는, 그가 눈에 보이는 저 천체들이 전혀 무한 거리에 떨어져 있지 않으므로 세계의 무한성을 인정할 수 없다고 말했을 때, 우리는 그 근거를 나름 실증적이고 합리적으로 평가할 수 있었다. 즉 한 물체와 다른 한 물체 사이의 거리는 반드시 유한할 수밖에 없다는 말이다. 하지만, 갈릴레오의 망원경이 관찰 가능한 거리를 어마어마하게 확장시킨 다음에도 그는 무한대로 뻗어나가는 세계 연장의 가능성을 인정하지 않았다. 우주

10) "Copernic n'aurait donc que très partiellement rompu avec les traditions intellectuelles qui l'ont précédé, au point qu'Alexandre Koyré s'est autorisé cet aphorisme provocateur : 'Copernic n'est pas copernicien', voulant signifier par là que si être copernicien, c'est être 'moderne', si c'est se situer sur le versant de la science astronomique qui va se constituer dans les siècles suivants, Copernic n'est pas moderne, ou du moins n'est pas entièrement moderne." (Simone Mazaucric의 책, p. 34)

공간에 한계가 없다는 사실을 경험적으로 확인하지 못한다는 현실을 놓고 볼 때 세계의 무한성은 결정 불가능한 것이라고 말하는 것이 신중하고 과학적일 수 있다. 그런데 쿠아레는 그러한 그의 입장은 오히려 그의 형이상학의 토대에 기인한다고 보았다.

알다시피, 케플러는 코페르니쿠스의 태양중심설을 적극 수용함으로써 아리스토텔레스의 세계관에 바탕을 둔 프톨레마이오스의 지구 중심적 이론과의 단절을 결행하고, 그 자신의 표현처럼, 물리학과 천문학을 결합한 ‘신천문학’의 문을 열었다. 그러나 다른 한편으로 그는 아리스토텔레스가 그러했던 것처럼 점성술도 계속 실천하였다. 이것은 그가 천체의 운동을 항상 전적으로 물리적인 현상으로만 취급하지 않았음을 의미한다. 이것은 근대과학이 아니다. 그러나 1609년 『신천문학Astronomia nova』에서는 천체궤도가 완벽한 원형일 것이라는 종래의 이론을 깨고 ‘타원궤도의 법칙’이나 그 외 ‘면적속도 일정의 법칙’ 등의 행성운동의 법칙을 밝혔다. 또 갈릴레오가 달의 불규칙적인 표면, 성단(星團)들—은하수의 실체를 밝혀냈다—, 목성의 위성들을 발견하고 관찰한 것에 환호했던 그였다. 그럼에도 그는 세계의 유한성에 대한 믿음을 포기한 것 같지 않다. 그에 따르면 무한infini 즉 허무néant는 “실현되고 있는 실존을 갖지 않으므로”, 다시 말해 ‘없음’이므로 신에 의해 ‘창조’된 것이 아니다. 따라서 무한공간이란 존재하지 않으며, 그 반대의 경우도 마찬가지로 논리로 설명된다¹¹⁾. 쿠아레는 이것을 아리스토텔레스의 형이상학에 근거한 스콜라 철학의 전통적인 교리의 연장이라고 평가한다. 이처럼 케플러는 코페르니쿠스의 이론을 적극 수용했음에도 불구하고, 그의 입지는 여전히 아리스토텔레스 체제의 토대 위에 세워져 있었던 것으로 보인다. 그런 관점에

11) “S’il s’agit de l’espace vide, c’est-à-dire de ce qui est néant, n’a pas été créé, n’existe pas, ni ne peut résister à rien qui est supposé s’y trouver, la question change, car ce qui est évidemment un néant n’a pas d’existence en acte. Si au contraire l’espace existe du fait de corps qui y ont leurs lieux, il a été précédemment démontré qu’aucun corps susceptible de localisation ne comporte d’infinité en acte (...)” (Alexandre Koyré의 책, p. 112 재인용)

서 그는 근대의 문턱을 완전히 넘어서 인물은 아니었고, 쿠아레의 표현을 빌리면, 케플러는 전적으로 '코페르니쿠스주의자'가 되지 못하였다 할 것이다. 케플러는 르네상스시대가 과학적으로 결별하는 데까지는 미치지 못한 유한한 중세적 세계관을 적어도 받은 유지했던 것 같다.

그런데 그의 작품 『꿈 혹은 달의 천문학』은 제목 자체가 시사해주듯, 명백히 과학자의 입장에서, 비과학적인 상상세계를 바탕으로 달에서 본 세계를 그리고 있다. 이 작품 속에 나타나는 케플러의 우주는 얼마만큼 근대적이었을까? 또, 그의 행적이 보여주는 이 이중성이 그의 공간의 상상 속에서 어떻게 작용하며, 우리가 거기서 끌어낼 수 있는 의미는 무엇 일까?

2-2. 과학과 비과학의 만남 속에 새롭게 열린 공간

제목이 암시하는 바와 같이 꿈과 과학이란 두 모순적인 요소를 동시에 내포하는 이 작품은 크게 세 부분, 즉 공상적인 짧은 이야기 『꿈 혹은 달의 천문학』(Le Songe ou l'astronomie lunaire), 223번에까지 이르는 방대한 주석 『1620-1630년 사이에 차례로 쓰인 천문학적 꿈에 관한 주석들 Notes sur le songe astronomique écrites les unes après les autres entre 1620-1630』, 그리고 '달의 지리학' 혹은 '월면도'를 제시하는 부록 『지리학적 혹은 월리학적 부록 Appendice géographique ou si l'on préfère sélénographique』¹²⁾으로 나뉘어있는데, 글쓰기는 텍스트의 순서가 보여주는 대로, 문학적인 형태로 시작되었다가 차후에 과학적인 설명을 덧붙여나가는 방향으로 발전해나갔다. 그렇다고 이 소설이 아무런 과학적 근거도 없는 순수 상상적 유희의 산물이라는 말은 아니다. 그 바탕은 과학이었다. 케플러는 주석 2에서 1593년 튀빙겐 대학의 학창시절

12) 라틴어 원제목은 다음과 같다. 《Sommium sive astronomia lunaris》, 《In Sommium astoronomicum Notae, succesive scriptae inter annos 1620-1630》, 《Appendix geotraphica seu mauis, Selenographica》.

에 달에서 관찰되는 그대로의 천체의 현상들에 관해 썼던 소고를 떠올리며 이 허구 이야기의 과학적 발생 배경을 언급하고 있는데¹³⁾, 이것이 이 소설의 시초였다. 이후 그는 르네상스시대의 교양인답게 고대인의 저서들을 읽었고, 플루타르코스의 『달의 표면에 보이는 얼굴에 관하여』와 루키아노스의 『진실한 이야기』, 키케로의 『스키피오』 등에서 여러 측면에서 상상력을 자극받았음을 고백하고 있다. 이처럼 이 소설의 착상 자체에서부터 고대인의 가르침과 과학의 혼합, 르네상스 시대와 17세기 근대의 요소들이 혼합되어 있다. 그러나 이러한 것들은 그의 머릿속에서 서서히 작업하고 있었고 이 소설이 결정적으로 쏜 것은 1609년으로 추정된다. 이 사실은 갈릴레오의 저서 『시테레우스 눈치우스Sidereus Nuncius』(별의 메신저, 1610)에 대한 지지의 뜻으로 저자에게 보낸 그의 공개서한 『별의 메신저와의 대화Dissertatio cum Nuncio Sidereo』에서 간접적으로 언급된다 — “우리가 작년여름 이 문제에 대해 어찌나 즐겁게 토론하였던지, 나는 말하자면 달의 거주자들을 위한 새로운 천문학, 한마디로 일종의 달의 지리학을 세웠지요.”¹⁴⁾ 여기서 언급된 이 ‘달의 지리학’이 바로 우리가 읽고자 하는 『꿈 혹은 달의 천문학』이다.

하지만 방대한 주석은 1620년이 지나서야 착수된다. 여기에는 소설의 수용과 관련된 아주 특별한 계기가 있었다. 이 이야기는 도입부에 등장하는 1인칭 화자, 나 즉 케플러에서 최종적으로 달의 천문학을 펼치는 초

13) 케플러는 튀빙겐 대학생 시절의 친구, 크리스토프 베솔트(Crostophe Besold)에게 20여 편의 논문을 끌어낼 근거를 마련해 준 자신의 옛 논문을 떠올린다 : “(...) la lecture de ce livre [*Du visage qu'on voit sur le rond de la Lune*] n'en a pas été la seule source. J'ai chez moi un vieux manuscrit, écrit de ta propre main, illustre Christophe Besold; en 1593, tu avais formulé à partir de mes dissertations une vingtaine de thèses sur les phénomènes célestes que l'on voit de la Lune (...) À cette époque, je n'avais pas encore lu Plustarque.”(*Le Songe ou l'astronomie lunaire*, traduit par Michèle Ducos, p. 49. 지금부터 이 책은 경우에 따라 『꿈』 혹은 *Le Songe*로 약칭하기로 한다.)

14) “nous nous sommes amusés, l'été dernier, à discuter de cette question, si bien que (...) j'ai fondé une astronomie nouvelle en quelque sorte pour ceux qui habitent la Lune et, en un mot, une espèce de géographie lunaire.” (Michèle Ducos의 주석 7 재인용, *Le Songe*, p. 183)

자연적인 화자, 정령의 목소리에 이르기까지, 케플러→케플러가 꿈속에서 읽은 책의 1인칭 화자이자 주인공인 두라코투스(Duracotus)→꿈속 주인공의 어머니, 마녀 피올크실드(Fiolxhilde)→달에서 온 정령, 이렇게 현실에서 꿈으로 이동하며 무려 4단계나 거치는 매우 복잡한 서사 구조를 띠는데, 이것은 케플러가 자신과 달의 천문학을 펼치는 목소리 사이에 거리를 두기 위해 상당히 신중한 노력을 기울였음을 보여준다. 그러나 이야기 속에는 케플러의 삶과 무관하지 않은 요소가 들어있다. 바로 꿈속에서 두라코투스를 천문학에 입문시킨 튀코 브라헤이다. 물론 나머지 고유명사들과 이야기의 상황들이 전적으로 그의 상상력으로 만들어진 허구이고, 실제로 케플러는 한 번도 그의 제자였던 적이 없었다. 그럼에도 불구하고, 1608년이란 분명한 역사적인 시점을 이야기 첫줄에 명시하고 1인칭 화자에 의해 전개되는 이야기 속에 그 자신과 전혀 무관하지만은 않은 실제 천문학자 튀코 브라헤가 등장한다는 사실은 이 이야기를 현실과 혼동하게 만드는 요인으로 작용하기에 충분하였던 것 같다. 이것이 꿈의 주인공, 두라코투스가 마녀 어머니의 매개로 만난 정령의 도움으로 달의 천문학을 발견하게 된다는 내용의 꿈을 담은 이 소설을 케플러의 자전적인 이야기로 읽을 빌미를 제공한 것으로 보이기 때문이다. 1615년¹⁵⁾ 어머니, 카타리나(Katharina)가 마녀로 몰려 수년간 고초를 겪게 되자, 케플러는 온갖 헌신적인 노력을 기울인 끝에 1620년에 결국 그녀를 석방시키기에 이르는데, 그는 친분이 있는 사람들끼리 비밀리에 유폐되었던 『꿈』의 복사본이 그러한 물의를 일으켰다고 생각했다¹⁶⁾. 이 사건을 겪은 후, 그는 이 소설의 창작 배경과 몇몇 상상적 요소들의 진의를 해명하고 내용의 정당성을 과학적으로 설명해야 할 필요성을 느끼고는, 원문

15) 그녀가 살고 있던 레온베르크에서는 1615년에만 5명의 마녀가 화형에 처해졌다.(Michèle Ducos, «Introduction», *le Songe ou astronomie lunaire*, p. 7)

16) 당시 어머니가 그러한 고초를 겪은 것이 자신의 소설 때문일 것이라는 추측은 주석 8에 언급되고 있다 —“내 책이 알려지기 시작했을 때 그것이 가족의 재앙을 예고했다는 사실에는 변함이 없다mon livre n'en a pas moins présagé un désastre familial quand il commença à être connu....” (note 8, *le Songe*, p. 53)

의 4배에 이르는 분량의 방대하고도 기나긴 주석 작업에 착수한다¹⁷⁾. 말하자면, 상상세계에 과학과 합리성의 틀을 부여한 것이다.

그렇다면, 첨단 과학을 소개하는 공간에 구시대의 마녀를 등장시킨 것을 어떻게 이해해야 할까? 이러한 혼합 속에서 특히 흥미로운 것은 달의 여행과 관련한 몇 가지 농담들이다. 추위, 지구의 인력을 벗어나는 공간 이동으로 인한 여행 초기의 물리적 충격과 극심한 고통, 호흡 불가능의 고통 등, 온갖 어려움을 이겨낼 힘이 있고 마늘이나 말린 생선처럼 아주 맛있는 음식에 익숙해있으며 먼 바다 여행이나 말을 타고 장시간 이동하는 데 이골이 난 사람이라야 달 여행을 해낼 수 있다. 그리고 가장 적합한 조건을 갖춘 사람은 밤이면 수컷 염소나 쇠스랑 혹은 낡은 망토를 가랑이에 끼고 어마어마한 거리를 날아다니는 습관을 어린 시절부터 갖고 있는 피골이 상접한 노파라는¹⁸⁾ 대목이다. 이런 농담에서 특히 주목해야 할 점은 이 깡마른 노파가 바로 마녀를 떠올린다는 사실, 두라코투스¹⁹⁾의 천문학 발견에 길잡이가 되어준 그의 어머니, 피올크실드를 떠올린다는 사실이다. 여기서 마녀가 하늘을 날 수 있다면 달로의 여행이 불가능한 이유도 없을 것이라는 묘한 역설을 떠올리는 것은 지나친 추측일까. 현실적으로 사람들이 마녀를 인정하는 마당에 어떻게 마녀의 능력을 부정할 것인가 말이다. 아무튼 케플러가 마법의 신빙성을 얼마나 믿었는지는 지금 우리로서는 정확히 알 수가 없다. 다만 우리가 유추해볼 수 있는 것은 그가 사람들이 마법을 상식적으로 믿고 있는 당시의 현실을 중요시했다는 사실과 그러한 마녀가 새로운 천문학의 태동과 무관하지 않다고 생각했다는 사실이다.

17) 5번과 83번이 빈칸으로 남아있는 것으로 보아, 주석 작업이 완성된 것으로 보이지는 않는다. 1630년 그가 사망할 당시, 조판 작업은 겨우 6페이지 정도밖에 진척되지 못했고 결국 『꿈』은 1634년 프랑크푸르트에서 케플러의 아들 루트비히에 의해 헤세의 영주(Landgrave de Hesse) 필립에게 헌정되며 발행되었다.

18) "Les vieilles femmes desséchées nous conviennent particulièrement bien, quand elles ont, depuis leur enfance, l'habitude de chevaucher la nuit des boucs, des fourches ou de vieux manteaux et de parcourir ainsi d'immenses étendues de terrain," (*le Songe*, p. 33)

꿈속의 두라코투스(두라코투스는 자신이 어떻게 달의 천문학을 깨우치게 되었는지, 그것이 어떤 것인지 쓰고 싶은 욕구에 오래전부터 불타올랐었는데, 이제 그것을 막던 어머니가 돌아가셨으므로 그것이 가능해졌다고 한다¹⁹⁾. 이 대목에 관련된 케플러의 주석 4에는 비과학에 관한 그의 관점을 짐작할 수 있게 해주는 의미심장한 언급이 있다. 그의 입장을 읽어보자.

“과학적 지식을 갖추지 못한 경험의, 혹은 의사들처럼 말하자면, 경험에만 의존하는 시술이, 과학을 낳는다는 사실을 보여주고 싶었다. 과학의 어머니 즉 무지가 사람들 사이에 살아 있는 한, 현상들의 비밀스러운 원인들을 민중에게 알려주는 것은 과학에게 위협하다.”²⁰⁾

이처럼 해묵은 과거의 관습이나 생각을 존중하면서 새롭게 등장한 과학이 성숙해지기를 기다리는 동안, 그가 동원한 수단은 사람들 사이에 널리 퍼져있는 믿음을 유머감각으로 이용하여 상상하는 재미를 제공함으로써 자연스럽게 과학적 이해에 이르게 하는 것이었다. 그리고 그는 ‘달의 천문학’이라는 애초의 제목 앞에 ‘꿈’이라는 단어를²¹⁾ 내세워 이 이야기가 현실이 아님을 부각시킴으로써, 이 책에 대한 저항을 무너뜨리고 자신

19) “sa [de ma mère] mort récente m’a rendu libre d’écrire, comme je brûlais depuis longtemps du désir de le faire. De son vivant, elle avait pris soin de m’en empêcher.” (*le Songe*, p. 29) ‘écrire’의 목적어가 글 속에서 명시된 바는 없으나, 앞으로 전개될 이야기의 내용으로 보아, 그것은 ‘달의 천문학’에 이르는 과정과 그 내용이라는 사실을 짐작할 수 있다.

20) “Je voulais aussi indiquer que l’expérience dépourvue de connaissances scientifiques, ou, pour parler comme les médecins, la pratique empirique a pour fille la Science. Il est dangereux pour elle, tant que sa mère, l’Ignorance, vit parmi les hommes, de faire connaître au peuple les causes secrètes des phénomènes.” (*le Songe*, p. 51)

21) 케플러의 사위이자 스트라스부르대학의 수학교수이기도 한 야콥 바르치(Jacob Bartsch)에 따르면, 그는 이 책이 “교리를 거의 따르지 않는 사색들 때문에 꿈이라고 불렀다. l’appela Songe, dit Jacob Bartsch, à cause des spéculations peu orthodoxes qu’il contenait” (Michèle Ducos, «Introduction», *le Songe*, p. 9 재인용).

의 생각을 자연스럽게 받아들일 수 있는 조건을 만들려고 하였다. 그렇게 과학에 꿈이라는 상상적 색채를 덧씌우고 마녀의 유머를 곁들임으로써, 『부록』의 헌사에서도 언급되듯이, “문학적 형태의 즐거움”²²⁾으로 독자를 유혹하여 갈릴레오에 의해 증명된 과학적 진실들을 큰 저항 없이 받아들이게 하려는 것이었다. 그의 목적은 분명하다. 그것은 “지구의 움직임에 대한 지지 논거를 제시하는 것, 더 정확히 말하자면, 그것의 수용을 거부하는 인류 전체에 의해 표명된 반박들을 종식시키기 위해 달의 예를 이용하는 것”(주석 4, 필자 강조), 그리고 “감각들의 판단에 의거한 반대 논거들을 반박하는”(주석 96)²³⁾ 것이다. 이처럼 『꿈』은 어떤 특수 그룹의 사람들이 아닌 일반인 전체를 대상으로 그들의 상식에 말을 건네고자 하였다. 아마 이런 이유로, 그는 고대인들의 저서들을 비롯한 그의 광범위한 독서에서 많은 힌트를 얻으려 했다는 사실을 일일이 주석에서 밝혔을 것이다. 케플러는 무엇보다 과학자였다. 그러나 과학이 사람들에게 확신을 심어주지 않는 것을 굳이 부정하거나 그러한 현실에 대항하려 하기 보다는 그 시대의 상식을 자연스럽게 존중하였던 자로 보인다. 추측하건대, 이 때문에 과학과 무관한 일에서, 과거와의 급격한 단절이 그에게서 격렬하게 일어날 수는 없었을 것이다. 그리고 이처럼 신중하고 이성적인 그의 태도 덕분에 우리는 이 소설에서 과거와 미래 과학이 혼재된, 혼란스러운 17세기 초의 인간이 평균적으로 상상하는 우주 공간의 모습을 조금이나마 짐작할 수 있게 되었다.

22) “agrément sous forme littéraire” (《Dédicace de l'Appencice》, *le Songe*, p. 131). 케플러의 글쓰기 전략은 한마디로 “농담하기 그리고 농담하면서 추론하기 de plaisanter et de raisonner tout en plaisantant”이다. (주석 60, *le Songe*, p. 65)

23) “(...) de donner un argument en faveur du mouvement de la Terre, ou plutôt d'utiliser l'exemple de la Lune pour mettre fin aux objections formulées par l'humanité dans son ensemble qui refuse de l'admettre.”(*le Songe*, p. 51); “la réfutation des arguments contraires fondés sur le témoignage des sens” (*le Songe*, p. 77).

2-3. '달의 천문학'

그의 '달의 천문학'은 이중적인 차원에서 전개된다. 먼저 이것은 달의 지리학적, 기상학적, 그리고 천체운동과 관련된 기하학적 특징들을 묘사하고 있기 때문에 '달의 천문학'이다. 그러나 이것은 또한 달의 거주자가 달의 위치에서 지구의 모습과 움직임을 관찰하기 때문에 또한 '달의 천문학'이다. 그런데 그의 '달의 천문학'은 기존의 고정관념의 틀을 유지하고 있는 듯하지만, 보수적인 관점에서 볼 때는 거북한 요소들도 내포하고 있다.

먼저 첫 번째 차원에서 살펴보자. 기하학적인 측면은 천체의 구조나 운동과 관련된 과학적이고 수학적인 문제이므로 공간적 상상력과 관련된 우리의 관심을 끌지 않는다. 지리학적인 측면에서 보면, 달은 물이 흐르고 동굴들이 있는 굴곡진 모습을 띠고 있는데, 이것은 망원경을 통한 달의 불규칙적인 표면이나 반점들의 관찰을 토대로 펼친 상상적 묘사이다. 이러한 특징들은 영원불변하고 무구하고 완벽한 천구로 인식되던 종래의 이상적인 이미지를 파괴하고, 이 천체가 "지구와 동일한 성질의 물체"²⁴⁾, 달리 말해 부패할 수 있고 얼룩진 물리세계에 속하는 물체라는 사실을 말해주고 있다. 기후의 측면에서도 부정적인 측면이 부각되는 것은 마찬가지이다. 여기서 달은 지나치게 춥거나 지나치게 더워서 그곳의 거주자들은 동굴에서 추위를 피하거나 물 아래로 피신하여 열기로부터 자신을 보호해야 한다. 이 소설에서, 달은 아리스토텔레스의 영원불변한 형이상 세계에 속하는 천체가 더 이상 아니며, 저 너머 '다른 곳'의 모델도 아니다. 이것은 명백히 유토피아의 부정이다. 쿠아레는 케플러가 세계의 무한성을 부정함으로써 형이상학의 측면에서 아리스토텔레스와 완전히 단절하지 못하였다고 했다. 그러나 적어도 과학적인 입장에서 본 케플러의 우주관은 그의 것과 이미 단절을 이루고 있다. 정적인 세계의 중심에서 태양의 주위를 회전하는 동적이고 주변적인 천체로 지구를 인식하는 순

24) 주석 62번에서 케플러는 이 사실을 분명히 말하고 있다. "La lune est un corps de même nature que la Terre" (*le Songe*, p. 67)

간, 그리고 형이상세계에 속한다고 믿었던 달을 지구와 동일한 물리세계에 편입시키는 순간, 달은 더 이상 물리세계와 형이상세계의 경계 너머에 존재할 수 없으므로 이 고대 철학자의 세계관과의 단절은 숙명이 아니겠는가. 그러므로 에테르로 채워진 아리스토텔레스의 형이상세계가 총체적으로 위협받고 있는 것은 아닐까.

이와 같은 단절은 ‘달의 천문학’의 다른 차원에서도 마찬가지로 진행된다. 케플러는 달에 거주하는 정령들의 대표자—우라니아(Uranie)를 가리키며 이것은 과학의 알레고리이다²⁵⁾—로 하여금, 달이 완벽하게 사라지는 어둠을 틈타 지구에 내려와서 달에서 관찰되는 지구의 모습을 두라코투스²⁶⁾와 독자들에게 계속 들려주게 한다. 이처럼 달의 거주자가 달 위에서 태양계 속의 지구를 관찰한다는 상황 설정에는 작자의 숨은 의도가 들어있었다. 정령의 말처럼, 물리적으로 지구와 동일한 성질을 띠는 달에 생명체들이 살고 있고 인간들이 지구에서 달을 관측하고 과학적으로 추론하듯이 그들 또한 지구에 대해 동등한 행위를 한다면, 이것은 지구와 달이 과거의 물리세계와 형이상세계의 수직적인 관계가 아닌 수평적인 관계, 더 정확히 거울관계에 있다는 것을 의미한다.

달의 생명체들은 달과 지구를 지구인들과 같은 이름으로 부르지 않는다. 달의 주민들 사이에서는 자신들의 천체를 고대 히브리어 단어 Levana, 혹은 Levana—달을 뜻한다—를 떠올리는 이름, ‘레바니아(Levania)’라고 부르며, 자신들의 관점에서 바라본 지구는 그 회전의 특징을 표현하기 위해 ‘볼바(Volva)’²⁶⁾라고 부른다. 정령은 두라코투스에게 “레바니아에서는 모든 광경 중에 가장 아름다운 것이 볼바”이며, “우리개[지구의 주민들] 달을 바라보는 것 대신”, 달의 주민들은 “그것[볼바]을 바라”²⁷⁾본다고 일러준

25) “내가 여기서 우라니아 뮤즈, 혹은 천문학인 과학을 생각했던 게 분명하다Je suis sûr que je pensais ici à la muse Uranie ou à la science qu’est l’astronomie.” (note 36, *le Songe*, p. 59)

26) “La planète que nous, habitants de la Terre, nous appelons la Terre, j’ai décidé de l’appeler Volva, d’après la façon dont la voient les habitants de la Lune.” (note 89, *le Songe*, p. 73)

27) “Sur Levania, le spectacle le plus agréable de tous est celui de Volva. Ils [les

다. 그러나 지구인들이 지구 중심적 관점에서 달의 회전 사실을 관찰할 수는 있으나 지구는 정지해있다고 믿는 것처럼, 그들도 달 중심적 관점에서 지구의 회전은 관찰할 수 있으나 자신들의 별은 정지해있다고 믿는다. 자신이 위치한 지점에서 벗어나 상대적인 관점에서 세계를 뒤집어 바라보며 자신을 객관화시켰을 때, 비로소 진리를 깨달을 수 있음을 케플러는 명백하게 말해주고 있다. 지구가 중심의 자리를 차지하지 않을 뿐만 아니라 항구적으로 운동한다는 사실이 드러나는 순간부터, 지구상에서 갖는 관점이 절대적일 수 없게 되는 것이다. 정적이라 믿었던 세계의 항구적인 움직임 그리고 달이 지구와 동일한 물리세계에 속한다는 사실만으로도 매우 놀랍고 충격적이었을 것이다.

이 시대에 태양중심설이 얼마나 전복적으로 상상될 수 있었는지는 조르다노 브루노의 재판관으로도 역사에 이름이 남아있는 로베르토 벨라르미노(Roberto Bellarmino) 추기경이 태양중심설을 옹호하던 안토니오 포스카리니(Antonio Foscari)에게 보낸 1615년(카타리나가 마녀로 고발당했던 해이다) 4월 12일자 편지의 한 대목이 잘 말해준다. 그의 상상 속에서, 지구와 태양의 자리가 뒤바뀌게 되면 “지구가 하늘에”²⁸⁾ 떠있게 되

habitants de Levanial ont la chance de la contempler à la place de notre Lune” (*Le Songe*, p. 39) 여기서 1인칭 복수 ‘notre’는 ‘les habitants de la Terre’를 가리킨다.

28) “그러나 나는 그것이 내 눈앞에 제시되기 전까지는 그러한 사실이 증명되었다고 믿지 않을 것입니다. 또, 태양이 중심에 있고 지구가 하늘에 있다고 추정함으로써 그 겉모습들의 유효성을 인정받을 수 있다는 것을 보여주는 일과, 진실로 태양이 중심에 있고 지구가 하늘에 있다는 것을 증명하는 일이 같지도 않습니다. 왜냐하면 나는 첫 번째 시위는 가능할 수 있다고 믿지만 두 번째의 증명에 관해서는 매우 커다란 의혹들을 갖고 있기 때문입니다. 그리고 의혹이 생길 경우 우리는 성서를 교황들에 의해 해석된 것으로 저버려서는 안 됩니다. But I will not believe that there is such a demonstration, until it is shown me. Nor is it the same to demonstrate that by assuming *the sun to be at the center and the earth in heaven* one can save the appearances, and to demonstrate that in truth the sun is at the center and *the earth in heaven*; for I believe the first demonstration may be available, but I have very great doubts about the second, and in case of doubt one must not abandon the Holy Scripture as interpreted by the Holy Fathers.” (필자 강조, “§5.1 Cardinal Bellarmine’s Letter to Foscari”, *The essential Galileo*, edited and translated by Maurice A. Finocchiaro, Indianapolis, Ind.: Hackett Pub. Co., 2008, p. 147) 교회

는 것이다. 이러한 세계 전복의 이미지는 지구를 맨 아래 정점에 두고 상층에 달을 비롯한 항성들의 궤도가 있는 수직적인 세계의 구도를 역으로 보여준다. 이처럼 극도로 단순하고 왜곡된 태양중심설의 이해가 유독 추기경에게만 일어나지는 않았을 것이라는 점은 충분히 짐작할 수 있다. 천문학의 발달은 완만했고 태양중심설이 정설처럼 사람들에게 자연스럽게 받아들여지기까지는 적지 않은 시간이 필요했지만, 아마도 많은 사람들의 상상 속에서, 이미 세계의 공간적 전복의 현기증이 일어나고 있었던 것이다.

케플러는 무지한 일반인들에게서 이러한 혁신적인 세계관에 대한 저항을 벗기기 위한 방법으로 정령의 목소리를 통해 달로의 우주여행을 상상하게 함으로써 독자들로 하여금 고정된 자신의 위치에서 벗어나 지구로부터 거리를 둘 수 있게끔 유도하는데, 이때 구성되는 우주 공간은 우선 보기에 그리 새롭지가 않아서 재미삼아 즐길 수 있을 정도이다. 꿈속의 주인공 두라코투스(Durakottus)는 아이슬란드 청년이다. 이곳은 북극에서 가장 가까운 나라 즉 지구상에서 가장 높은 곳, 달리 말해 에테르에 가장 가까이 위치한 나라이자, 옛날 사람들이 툴레(Thulé)라고 부르던 고장이다. 뒤코스의 주석에 따르면, 툴레는 기지(既知)세계의 한계지점이다²⁹⁾. 주인공의 위치 자체가 세상의 끝이자 미지의 세계를 향한 호기심의 출발점을 가리킨다. 그리고 이 고장에는 지하에 성파트릭(Saint Patrick)의 연옥이 있는 헬카(Helka) 화산이 있고, 청년이 정령을 통해 발견하게 되는 레바니아는 에테르의 높이, 즉 헬카에서 5만 독일 마일(1독일 마일이 7.4km)으로, 370,000km 정도 되는 거리이다) 높이에 떠있는 ‘섬’³⁰⁾이며, 레바니아 섬으로 가기 위해서는 오직 월식이 동쪽에서 시작한 시점부터 ‘4시간동안’만

가 태양중심설을 반대한 주된 이유는 성서와의 모순 때문이었다. 과학적 발견으로 인해 더욱 부각된 성서의 중요성이 여기서도 엿보인다.

29) “Les géographes antiques mentionnaient une île de l’océan Atlantique située au Nord des îles britanniques; cette île, Thulé, marquait la limite du monde connu.”(Thulé(p. 29)에 관련된 Michèle Ducos의 주석 4, *le Songe*, p. 158)

30) “A une distance de cinquante mille milles allemands dans les hauteurs de l’éther se trouve l’île de Levania,” (*le Songe*, p. 33)

지나갈 수 있는, 아주 드물게만 사용할 수 있는 길을 이용해야 한다. 이 길은 지구가 드리우는 원추형의 그림자가 달과 접촉할 때 열리는데, 다이몬들은 이 원추를 '계단처럼' 이용하여 달과 지구를 쉽게 오가지만³¹⁾, 인간들을 그곳으로 데려가는 일은 결코 쉽지 않다. 위에서 언급되었던 것처럼, 달 여행은 아주 특별한 조건을 갖춘 사람들이나 해낼 수 있는 힘든 여행이다. 이처럼 세계는 당시의 일반인들이 오래전부터 상상해온 바와 같이, 지옥, 땅, 에테르에 이르는 지구 중심의 수직적인 구도를 갖고 있으며 폐쇄적이고 연속적이어서 여기서 무한대로 열린 근대의 우주공간을 상상하는 것은 불가능하다.

『꿈』에서, 달로의 여행은 실은 망원경을 들고 꿈꾸는 천문학자의 시각적, 공상적 여행에 지나지 않는다. 하지만 작자는 친숙하고 수평적인 항해의 이미지를 수직적인 우주 비행에 혼합하여 그려냄으로써 이동의 감각을 생생하게 상상할 수 있게 한다. 여행자는 공중으로 솟아올라, "마치 포신(砲身)이 쏘아올린 발사체"처럼 날아올라 바다와 산 위를 비행하게 되는데, 일단 초기의 충격을 극복하고 나면, "몸은 저절로 공중을 떠가게끔 스스로를 움직임에 내맡기게" 된다. 그리고 일정시간의 이동이 끝나고 나면, 여행자가 마치 범선에서 내려 "육지에 착륙하듯이" 레바니아 섬에 내리게 된다.³²⁾ 이처럼, 빈 공간의 비행을 연상시키는 이동은 뒤이어 항

31) Quand le cône d'ombre [de la Terre] touche la Lune, alors les démons tous ensemble envahissent la Lune, en utilisant le cône d'ombre comme une échelle. Réciproquement quand le cône d'ombre de la Lune touche la Terre, dans une éclipse totale de Soleil, les démons l'empruntent pour revenir sur Terre." (note 55, *le Songe*, p. 65) 여기서 'démon'은 고대 그리스의 하부 신들인 다이몬들이며, 이들이 달과 지구를 자유로이 이동할 수 있다는 것은 두 천체를 모두 객관적으로 바라볼 수 있다는 사실을 암시한다. 케플러가 학문sciences, 특히 천문학의 알레고리로 사용되고 있다고 밝히는 한 근거를 이 대목에서 알 수 있다.

32) "nous sommes d'accord pour partir seulement quand l'éclipse de Lune a commencé à l'Est, (...) Tous ensemble nous [les esprits] jetons un homme de cette espèce, tous nous le poussons par dessous et l'élevons ainsi dans les airs. Le choc initial est très pénible pour lui, il souffre *comme s'il était un projectile lancé par un canon* et voyageait au-dessus des mers et des montagnes. (...) Quand la première partie du trajet est accomplie, le transport devient plus facile. Nous laissons alors *le corps flotter à l'air libre* (...) Lorsqu'elle [la masse du

해의 이미지로 탈바꿈한다. 케플러는 우주여행의 수단에 대해서는 언급하지 않는다. 그러나 상상을 돕기 위해 지난 세기에 있었던, 콜럼부스나 마젤란 등의 위대한 항해들에 대한 일반 독자의 기억을 이용하여, 우주여행의 메타포로 삼고 있다³³⁾. 게다가 위에서도 이미 보았듯이, 탐험해야 할 레바니아 즉 달은 새롭게 발견하게 될 ‘섬’이다. 새로운 세계로의 여행은 그것이 지구상에서 벌어진 것이든 우주로 확장된 것이든 ‘미지 세계의 발견’이란 점에서 동일한 심적 가치를 지닌다. 이 사실을 그의 동시대인들처럼 케플러 또한 잘 알고 있었고, 그것을 달 여행에 활용하고 있다.

모순적인 두 움직임의 결합을 통해 발사체의 수직적인 추진이 바다여행의 메타포에 의해 수평적인 움직임으로 교정되면서, 여행은 충동적이고 제어 불가능한 움직임에서 조절할 수 있는 안정적인 것으로 그 이미지가 변모한다. 그리고 공중으로 솟아오르는 격렬함과 추락의 불안함을 완화시키는 효과도 거둔다. 케플러는 달을 바다에 떠있는 ‘섬’에 비유했던 것처럼 지구 또한 ‘배’³⁴⁾에 비유하여, 우주 공간을 연속적이고 유한한 것으로 인식시킴으로써, 지구가 고정되어있지 않고 태양 주위의 허공을 떠다닌다는 사실을 잊어버리고, 벨라르미노처럼 하늘에 거꾸로 떠있는 것이 아니라 안정적으로 위치해있다고 상상하게 만든다. 일반인들에게

corps] a atteint Levania, nous sommes à pied d'oeuvre, *comme si nous débarquions à terre*,” (*le Songe*, p. 33-35)

33) 시몬 마조락은 15세기 말에서 16세기 초에 이루어진 일련의 콜럼부스의 신대륙 발견과 마젤란의 인도양을 통한 세계일주 등, 새로운 대륙의 발견이 이후에 이루어진 지적 발견—고대의 발견, 과학적 지식의 발견 등—의 메타포로 사용되었다는 사실을 상기시켜준다(Simone Mazaucic의 책, p. 36). 그리고 필립 아무는 망원경이 탐험여행의 전통과 연상되면서 새로운 유형의 천문학적 탐구의 발전을 가져왔다는 사실을 지적하며 해상의 발견의 구체적인 모델과, 생명체가 사는 우주 세계들에 대한 가정이 제공해준 추상적인, 추측적인 발견의 결합을 가능하게 했다고 말한다 — “La lunette permet la conjonction (que rien ne laissait présager et qui pour cette raison est saisissante pour l’imagination) du modèle concret et terrestre de la découverte maritime et de celui abstrait, conjectural offert par l’hypothèse des Mondes cosmiques habités.” (Philippe Hamou, *La Mutation du visible : essai sur la portée épistémologique des instruments d’optique au XVII^e siècle*, Presses universitaires du Septentrion, t.1, 2001, p. 18)

34) “(...) notre navire que l’on appelle la Terre” (note 146, *le Songe*, p. 99)

익숙한 항해의 메타포는 우주 공간의 상상에 안정망의 역할을 한다.

그런데 우리에게는 여전히 남아있는 의문점이 하나 있다. 우주여행자의 몸체가 힘껏 발사되어 하늘로 날아오른 뒤, 어느 시점부터 여행자는 추진력의 관성에 힘입어 자동적으로 우주항로를 따라가게 되어있다. 오늘날 우리는 이러한 관성으로 인해 우주의 영원한 미아가 되어버릴지도 모른다는 공포감에 잠시 사로잡힐 수 있다. 이러한 공포심은 무한한 우주를 상상할 때 일어나는 것이다. 그러면 그 시대인들은 아무도 그 공포를 느끼지 않았을까? 이 책 어디에도 그와 관련된 공포는 없다. 어쩌면 그것은 달에 이르는 통로가 달의 표면에 닿아있는 원추의 형태로 사다리처럼 준비되어 있기 때문일 것이다. 중세인들이 믿었던 것처럼 친구들의 궤도가 크리스탈로 이루어져있다면, 이렇게 길이 열리지 않는 한, 그 세계로 진입할 수 없을 것이다. 마찬가지로, 이 책 어디에도 열린 공간을 찾을 수 없다. 그런데 케플러는 심상치 않은 농담을 주석에서 하고 있다. 그는 천체들의 움직임으로 인해 천상의 에테르에 바람이 일어난다고 상상한다³⁵⁾. 정적인 것으로만 인식되던 에테르의 세계에 바람이 일었다. 천체들의 움직임이, 물리적인 현상이 아리스토텔레스의 관념세계에 움직임을 일으킨 것이다. 이 책에서 천상의 관념 세계를 지키는 마지막 보루였을 에테르조차, 케플러의 상상 속에서, 혹시 물리세계로 편입되어가고 있는 것은 아닐까. 사실 달은 꿈의 도입부에서 이미 형이상세계에서 물리세계로 내려왔지 않았다. 에테르는 지구 상공 너머의 세계를 가득 채

35) 정령은 달에서 바라본 지구, '볼바(Volva)' 중 특히 레바니아의 주민들이 보지 못하는 반구(半球), 프리볼바(Privolva)의 기후조건을 설명하며, 그곳은 항구적으로 어둡고, 달이 없는 지구의 상태와 유사하며, 거기에는 "얼음과 서리, 게다가 아주 차갑고 격렬한 바람으로 인해, 모든 것이 딱딱하게 굳어져 있다"tout est-il raidi par la glace et le givre et, en outre, par des vents glacés et très violents"(필자 강조, *le Songe*, p. 39)고 말한다. 이런 기상 현상이 일어나는 근거를 케플러는 주석에서 이렇게 설명한다. "꿈속에서 우리는 감각으로 주어지지 않는 것조차 전적으로 자유롭게 지어낼 필요가 있다. 우리는 친구들이 에테르와 반대방향으로 가기 때문에 바람이 있다고 가정해야 한다" Dans un songe, on a besoin d'inventer en toute liberté même ce qui n'est pas donné par les sens. On doit donc supposer qu'il y a des vents parce que les sphères vont à l'encontre de l'éther." (note 116, *le Songe*, p. 85)

우던 극도로 섬세한 질료로 채워진 정적인 공간으로 알려져 있다. 그리고 이곳은 달 위(supralunaire), 형이상세계의 물체들이 완성의 상태로 이동해 가는 곳이다. 케플러의 이 농담은 머지않아 어떤 물리적인 운동이 일으킨 바람이 그러한 에테르를 휘저어 무한한 공간이 열리게 될 미래를 예언하는 것만 같다. 케플러는 자신의 상상적 작품 속에서 좀 더 코페르니쿠스적이었던 것 같다. 아무튼 과학혁명이란 것은 과학자들보다 오히려 문인들에 의해 이루어졌다는 허버트 버터필드의 말이 새삼 의미심장하게 다가온다. 케플러는 자신의 말대로 농담하며 추론하였기에, 농담을 핑계로 삼았기에, 좀 더 급진적일 수 있었다.

3. 시라노 드 베르주라크의 『다른 세계 *L'Autre monde*』

3-1. '상식'이 된 태양중심설

이 작품은 여러 측면에서 케플러의 것과 대비된다. 『꿈』이 과학자의 신념을 표현하고 그의 이론을 대중화하기 위한 문학적 수단이었다면, 『다른 세계』는 자유사상가의 우주여행이며, '다른 세계'로의 여행은 새로운 인식론적 탐구를 위한 지적 여행이라 해도 과언이 아니다. 여기서 우주는 작자의 철학적 신념을 개진하기 위한 공간적 틀이다. 이 때문일까. 시라노는 에피쿠로스의 원자론과 같이 지배 권력의 이데올로기를 위협할 수 있는 사상은 주인공이 아닌 '다른 세계'에 거주하는 인물들에게 주로 배분하여 주인공 디르코나(Dyrcona)에게 들려주는 형식을 취한다. 반면, 주인공이 우주여행의 주체인 만큼 우주의 모습에 관한 의견이나 상상은 그에게 맡긴다. 과학적 진보가 세계관의 변화에 촉매가 될 수 있다면, 우주 공간의 인식은 대상을 바라보는 총체적인 시각의 틀이자 새로운 세계의 원리를 성찰하기 위한 근본적인 조건이라는 것을 말해준다. 이제 『다

른 세계』가 그리는 우주는 어떤 모습을 띠는지 그 관점과 광경만을 간추려서 살펴보기로 한다.

‘다른 세계’를 말하고자 하는 것은, 지구가 유일한 세계라는 지구중심적 생각을 거부하는 것이다. 이처럼 상대주의적인 세계관은 태양중심설이 필연적으로 초래하는 것으로 이미 케플러의 『꿈』에서도 보았다. 특히 『달의 국가와 제국들 Les États et Empires de la Lune』에서 디르코나가 “달은 우리와 똑같은 세계이고, 그곳에 사는 사람들은 지구를 달로 삼을”³⁶⁾ 것이라고 말할 때 우리는 케플러의 관점을 떠올리지 않을 수 없다. 그러나 시라노의 『다른 세계』에서는 사회가 나타나고 지구인이 직접 가서 그곳의 거주자들을 만나 교류하는 만큼, 그의 입장은 더욱 진전되었다.

디르코나는 자신의 관점이 옳다는 것을 증명하기 위해 달 여행을 계획하지만 단번에 성공하지는 못한다. 그는 유리병을 많이 모아 몸 둘레에 묶고 로제 와인으로 가득 채운 뒤 태양열로 그 와인을 끓여서 그 열이 만들어내는 압력을 이용하여 달로의 상승을 꾀한다. 그러나 가장 높은 구름보다도 더 높은 곳에 이르게 되었을 때 지나치게 빠른 추진력을 조절할 수 없어, 그는 병을 깨고 비상 착륙을 하게 된다. 그가 떨어진 곳은 신대륙의 ‘신프랑스’³⁷⁾, 즉 캐나다이다. 그러나 신세계 탐험의 상징인 신대륙은 여기서 더 이상 신비로운 곳이 아니라 그저 또 다른 프랑스일 뿐이다. 그곳에서 디르코나는 자신의 추락에 대해 설명하며 몽마니(Montmagny) 총독과 토론을 벌이게 되는데, 이 대화는 당시 일반인들의 우주관이 어느 정도에 이르렀는지를 짐작할 수 있게 해준다. 총독은 디르코나가 반나절 동안 약 3600 킬로미터를 이동할 수 있었던 것에 대해 질문한다. 디르코나는 지구의 회전에 대해 설명했고, 총독은 프톨레마이오스와 튀코 브라헤를 거론하며 지동설은 그럴듯한 역설이라고 반박하고

36) “je crois (...) que la Lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune.”(Cyrano de Bergerac, *L'Autre monde*, in *Libertins du XVIIe siècle 1*, présenté et annoté par Jacques Prévot, Gallimard, 1998, p. 903. 지금부터 이 작품에 인용되는 글의 참조는 괄호 안에 페이지 숫자만 표기하기로 한다.)

37) “la Nouvelle-France” (p. 906)

는 이 이론의 근거를 여행자에게 묻는다. 이에 대해 디르코나는 태양이 우주의 중심을 차지한다는 사실을 인정하는 것은 ‘상식’이라고 말한다. 그리고 지구의 공전과 자전에 대해 각각 이렇게 현상을 설명한다 — “왜 나하면 자연 속의 모든 물질은 자신들의 욕구를 신속하게 충족시키기 위해 이 왕국의 중심에 살고 있는 근원적인 불을 필요로 하기 때문”³⁸⁾이라는 것이다. 그리고 지구가 자전하는 이유에 대해서는, 예를 들어, “마치 우리가 공을 손으로 쳐서 돌리는 것처럼 지구는 자신의 영액(靈液)과 함께 지구 표면에 와 부딪힌 태양 광선들의 원(圓)운동을 통해 회전하게 된다”³⁹⁾고 설명한다. 여기서 ‘영액’이란 단어가 오직 물리 현상만을 분리시켜 취급하려는 근대과학에 전혀 부합하지 않는다는 사실만 우선 짚고 넘어가자. 디르코나가 자신이 “공중에 떠있는 사이에 지구가 돌았음이 틀림없다고 이야기해도 놀라지 않은데다, 수준 높은 의견을 낼 능력이 있는 사람⁴⁰⁾으로 평가한 것에 걸맞게, 몽마니 총독은 가상디의 책을 읽었다는 사실을 들며 “그토록 일반적으로 받아들여졌던 프톨레마이오스의 이론이 그렇게 개연성이 적다는 것을 알고 무척 놀랐다”⁴¹⁾고 말하고는 큰 저항 없이 태양중심설을 수긍하는 듯이 보인다. 그리고 신부들 중에도 디르코나와 같은 생각을 가진 자가 있다고 말하는데, 그 근거는 중세적 신앙의 관점을 전혀 벗어나지 못하고 있다.

38) “il est du sens commun de croire que le Soleil a pris place au centre de l’Univers, puisque tous les corps qui sont dans le Nature ont besoin de ce feu radial qui habite au coeur du royaume pour être en état de satisfaire promptement à leurs nécessités et que la cause des générations soit placée également entre les corps où elle agit (...)” (p. 907)

39) “Je dis donc que les rayons du Soleil, avec ses influences, venant à frapper dessus, par leur circulation la font tourner comme nous faisons tourner un globe en frappant de la main (...)” (p. 908)

40) “un homme capable de hautes opinions, et qui ne s’étonna point quand je lui dis qu’il fallait que la Terre eût tourné pendant mon élévation” (p. 906)

41) “M. de Montmagny me dit qu’il s’étonnait fort, vu que le système de Ptolémée était si peu probable, qu’il eût été si généralement reçu. (p. 909)

“사실, 나는 코페르니쿠스가 내세운 것과는 다른 이유로 지구가 돈다고 상상합니다. (성서가 우리에게 가르쳐주는 것처럼) 지옥의 불이 지구 중심에 갇혀있으므로 지옥에 떨어진 사람들이 그 불의 열기를 피하려고 천궁으로 끊임없이 기어오르는 것이지요. 그렇게 해서 그들이 지구를 돌게 만드는 것입니다. 마치 개가 바퀴 안에 갇혀 달리면서 바퀴를 돌게 만드는 것처럼 말입니다.”⁴²⁾

총독이나 신부가 태양중심설과 지동설을 받아들이는 모습을 볼 때, 디르코나의 말처럼 이 이론들이 어느 정도는 ‘상식’이 된 건 사실인 것 같다. 물론 학식이 있는 사람들과 무지한 사람들이 각자 이 이론들에 부여하는 의미나 근거는 달랐고, 그것이 늘 과학적이고 합리적이지는 않았지만, 어쨌든 이 성직자는 나름의 상상력으로 그것들을 정당화하고 수궁하고 있다. 더구나 갈릴레오의 이론이 성서와 모순된다는 점 때문에 금지되었다는 사실을 떠올린다면, 그런 식으로 성서와 일치시켜가면서까지 이 이론을 받아들일 만큼 그 과급력이 강했던 것일까. 마치 새롭게 대두된 세계관이 과학적인 언어로 모두에게 명확히 정리되지는 않지만 공기 중에 떠도는 어떤 시대의 기운이 각자의 뇌리 속에 스며들어버린 것처럼 말이다. 아니면 적어도 그런 식의 비과학적인, 상상적인 논리가 설득에 더 도움이 된다는 말을 작자가 하고 싶었던 것일까. 자크 프레보(Jacques Prévot)는 “이 소설의 작자나 등장인물들은 모두 그 시대의 과학적 지식들에 종속되어 있었다”⁴³⁾고 말한다. 이 말은 이 소설에서 드러나는 우주관의 합리성과 정확성뿐만 아니라 그것의 이해에 있어서의 비합리성의

42) “En effet, disait-ille père], je m’imagine que la Terre tourne, non point pour les raisons qu’allègue Copernic, mais pour ce que le feu d’enfer (ainsi que nous apprend la Sainte Ecriture) étant enclos au centre de la Terre, les damnés qui veulent fuir l’ardeur de la flamme, gravissent pour s’en éloigner contre la voûte, et font ainsi tourner la Terre, comme un chien fait tourner une roue, lorsqu’il court enfermé dedans.” (p. 908-9)

43) “Les personnages, comme l’auteur, sont tributaires des connaissances scientifiques de leur temps” (Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac Romancier*, Belin, 1977, p. 29)

정도까지도 지적하는 것으로 들어야 할 것이다. 그 시대의 우주 공간에 대한 이해는, 진지한 과학자들이나 진보적인 식자들을 제외하면, 온전히 과학과 합리성의 영역에 있었다기보다는 아직은 상상의 영역에, 때로는 과거의 선입관에 혹은 기독교적 상상력의 영역에, 여전히 가까이 있었다고 보는 것이 옳을 것이다. 이러한 관점에서 볼 때, 디르코나의 '상식'에 기댄 조금은 황당한 설명에 남아있는 중세적 관념의 흔적이나 위의 성직자의 상상은 단순히 작자의 농담이나 빈정거림이 아니라, 성서나 종교적 상상력을 역으로 이용함으로써 독자를 새로운 인식체계 속으로 자연스럽게 끌어들이려는 작자의 전략⁴⁴⁾으로 보는 것이 더 타당할 것이다. 그리고 그러한 전략의 궁극적인 목적은 아마도 새로운 우주공간 인식을 기정 사실화함으로써, 자신의 급진적인 철학을 자연스럽게 개진할 수 있는 공간을 확보하고자 하는 것이라 하겠다.

이처럼 과학의 이론적인 틀이 엄격하게 소통되지 않는 상황임에도 불구하고, 태양중심설이 어느 정도 '상식'이 될 수 있었다면, 도대체 17세기 초의 케플러와 17세기 중엽의 시라노 사이에 어떤 일들이 벌어진 것일까? 1616년과 1633년에 있었던 두 번의 갈릴레오의 소송은 끝내 그의 저

44) 이러한 관점에서 프레데릭 텅글리(Frédéric Tinguely)의 한 구절을 다시 읽어보는 것이 좋겠다. 몇몇 연구자들이 디르코나를 통해 과학적 이론을 모순되는 방법으로 전개하는 시라노의 태도에 대해 때로는 실수, 때로는 부주의를 들기도 하고, 때로는 과학적 마키아벨리즘의 한 형태를 보았다는 사실을 지적하며, 이렇게 말한다. “어떤 소홀함의 부주의를 작자의 탓으로 돌림으로써 사람들은 코페르니쿠스적 독서가 강력하게 요구되어야 하는 듯한 순간에 그러한 독서를 위협하는 한 현상에 대해 가까이 다가가 질문을 던지는 일을 스스로에게 면제시켜버린다. 작전은 분명 얻는 게 있다. 가벼운 타협의 대가로 우리는 끊임없이 독자를 놀라게 하고 길을 잃게 하는 텍스트의 한가운데에서 그를 안심시키는 하나의 고정된 지점, 하나의 안정 지대를 확보하게 된다En imputant une certaine négligence à l'auteur, on se dispense d'interroger de près un phénomène qui menace la lecture copernicienne au moment même où elle semble devoir s'imposer. L'opération est bien rentable : en échange d'un léger accommodement, on s'assure un point fixe, une zone de stabilité rassurante au sein d'un texte qui ne cesse de surprendre son lecteur, de lui faire perdre pied.” (Frédéric Tinguely, “Un libertin dans la lune? De la distraction scientifique chez Cyrano de Bergerac”, *Libertinage et Philosophie aux XVIIe siècle 9. Les libertins et la science*, Publications de l'Université de Saint-Étienne 2005, p. 77)

서를 불태우고 금서목록에 넣을 수는 있었으나, 그의 주장의 확산을 막지는 못하였다. 루이 샤텔리에(Louis Châtelier)는 메르센 신부의 1631년의 한 서신을 인용하면서, 이때가 되면 “최고의 천문학자들 대부분이 코페르니쿠스자이며 그들은 관점을 근본적으로 바꾸는 것을 자신의 의무로 삼았다”⁴⁵⁾는 사실을 일러준다. 그리고 1634년에는 갈릴레오의 발견들이 메르센의 『신학적 물리학적 질문들 Questions théologiques, physiques』에 소개되었고, 1633년 소송의 원인이었던 갈릴레오의 『대화』를 라틴어로 번역하여 다시 출판하게 되는데, 메르센은 이 일을 가톨릭 출판인과 연계시킬 수 없었기 때문에 스트라스부르의 루터주의자, 베르네거(Bernegger)에게 부탁하였고, 이 책은 유럽의 크고 작은 도시들에 확산되었다⁴⁶⁾. 결과적으로, 성청의 재판은 갈릴레오의 사상이 전파되는 것을 막기는커녕, 오히려 성서와 과학을 분리시켜 접근해야 할 필요성을, 가톨릭 사회와 프로테스탄트 사회를 막론한 전 유럽의 식자들에게 확산시켜주었다. 그리고 1640년에서 1650년 사이에 새로운 이론들의 쟁점들을 둘러싼 중요한 논쟁들이 벌어졌고, 이것들이 아리스토텔레스의 체계를 포기하지 않을 수 없게끔 만들었다. 가상지에 의한 이동 중의 물체 속에서의 낙하 실험은 지동설에 대해 그동안 있어왔던 반박들을 침묵하게 만들었고, 파스칼을 위시한 몇몇 과학자들에 의해 ‘빈 공간 le vide’이 존재한다는 사실이 확인된 것은 태양계가 항성들로 가득한 천구들로 닫혀있으며 그것이 세계의 끝이라는 종래의 우주관을 부정하고, 이미 망원경으로 짐작할 수 있었던, 세계의 무한 확장 가능성을 과학적으로 지지할 수 있게 해주었다. 대세는 태양중심설과 지동설의 진영으로 완전히 기울었다. 시라노의 ‘다른 세계’는 바로 이와 같은 우주관의 변화가 상당히 진척된 상황을 반영한다.

45) “Mersenne, de son côté, qui en 1631 avait écrit au médecin Jeun Rey du Bugue en Périgord que ‘la plupart des meilleurs astronomes qui vivent’ étaient coperniciens, se faisaient un devoir de changer radicalement d’opinion” (Louis Châtelier, *Les espaces infinis et le silence de Dieu, Science et religion, XVIe-XIXe siècle*, Aubier-Flammarion, collection historique, 2003, p. 51)

46) Louis Châtelier의 책, p. 54 참고.

3-2. '다른 세계' : '근대인'의 무한 공간

그리고 케플러와 시라노 사이에는 우주여행을 모티브로 하거나 하늘을 비행하는 것에 대한 논의와 상상들이 여럿 등장했다. 1621년 로버트 버튼(Robert Burton)의 *Digression of the Air*, 1638년 영국의 존 윌킨스(John Wilkins)의 *The Discovery of a world in the Moon*이나 프란시스 고드윈(Francis Godwin)의 *The Man in the Moon*뿐만 아니라, 메르센 또한 자신의 저서, 『전대미문의 질문들 Questions inouïes』(1634)에 비행 기술에 관해 지면을 할애하고 있다. 그리고 1640-1650년 사이에 윌킨스는 *Discourse concerning a New World and another Planet*(1640)와 *Mathematical Magick*(1648)에서 기계장치를 수단으로 한 인간의 비행 가능성에 대해 연구하기도 했다⁴⁷⁾. 프레데리크 아일-투아티(Frédérique Aït-Touati)는 플루타르크, 키케로, 루키아노스에 이르기까지 달로의 여행이 불가능한 것으로 여겨졌던 점을 상기시키면서, 17세기의 상상적 비행 기술에 대해 다음의 결론을 내린다.

(...) 17세기에 우주론적 담론은 새로운 천문학의 진리를 정립하기 위해 허구의 도움을 받는다. 고드윈에게서, 그리고 심지어 윌킨스에게서, 지구 중심적 '허구들'에서 벗어나게 해주는 것은 허구의 구축이다. 이러한 의미에서 17세기의 시각적 기계적 여행들은 단순한 메타포가 아니다. 왜냐하면 최근의 우주형상적 모델이 우주 여행을 신화적이 아니라 오히려 물리적인 공간을 통한 여정으로 만들기 때문이다. 달의 우화를 불가능성에서 가능성으로 이동시킴으로써 달 여행의 기계화가 허구의 지위자체를 수정했다⁴⁸⁾.

47) Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, 2011, p. 82 참고.

48) "(...) au XVIIe siècle, le discours cosmologique a recours à la fiction pour établir la vérité de la nouvelle astronomie. C'est la construction fictionnelle qui permet, chez Godwin et même chez Wilkins, d'échapper aux "fictions" géocentriques. En ce sens, les voyages optiques et mécaniques du XVIIe siècle ne sont pas de

이처럼 드넓은 우주로 여행할 수 있는 기구의 상상적 발명은 허구 세계 속에서 공간 이동의 규모를 엄청나게 넓히는 동시에 그러한 여행을 현실적인 사건으로 상상하게끔 만듦으로써, 이야기는 신화적인 차원에서 현실적인 경험을 통한 이론의 증명까지 겨냥하게 된다. 디르코나의 실제적인 두 우주여행은 우주의 모습을 증명해 보인다. 이것은 크리스털 오목거울로 된 20면체 구형의 항아리를 관을 통해 연결하여 지붕위에 끼워 올린 비행 상자 덕분에 가능했다.

(...) 태양은 오목거울 위로 힘차게 내리찍어 항아리 가운데로 태양의 빛줄기를 모아, 그것의 열기로써 위쪽의 관을 통해 항아리 속의 가득 찬 공기를 위쪽으로 밀어냈다. 이렇게 항아리의 속이 비게 되면, 빈 공간을 혐오하는 자연은 스스로를 다시 채우기 위해 아래쪽 개폐기를 통해 다시 다른 공기를 들이마시게 했다. 항아리는 공기를 많이 잃을 경우, 그만큼을 다시 회복했다. 그렇게 바람이 있는 중간지역보다 높은 지대에서도 내가 계속 올라갔다는 사실에 사람들이 놀라서는 안 된다. 왜냐하면 빈 공간이 생기는 것을 막기 위해 들이닥치는 격렬한 공기의 속도에 의해 에테르가 바람이 되면서 내 기계를 끊임없이 밀어 올렸기 때문이다.⁴⁹⁾

이 복잡한 기계는 당시의 첨단 이론이었을 데카르트의, '빈 공간le

simples métaphores. Car le récent modèle cosmographique fait du voyage cosmique un trajet à travers un espace physique plutôt que mytique. En déplaçant la fable lunaire de l'impossible au possible, la mécanisation du voyage lunaire modifie le statut même de la fiction.” (Frédérique Aït-Touati의 책, p. 106-7)

- 49) “(...) le Soleil qui battait vigoureusement sur mes miroirs concaves, unissant les rais dans le milieu du vase, chassait avec son ardeur par le tuyau d'en haut l'air don't il était plein, et (...)ainsi le vase demeurant vide, la Nature qui l'abhorre lui faisait rehumier par l'ouverture basse d'autre air pour se remplir : s'il en perdait beaucoup, il en recouvrait autant; et de cette sorte on ne doit pas s'ébahir que dans une région au-dessus de la moyenne où sont les vents, je continuasse de monter, parce que l'éther devenait vent, par la furieuse vitesse avec laquelle il s'engouffrait pour empêcher le vuide, et devait par conséquent pousser sans cesse ma machine.” (p. 1016-7)

vide'과 '가득 참le plein' 사이의 '순환운동' 이론을 적용하여 만든 것이다. 케플러의 상상세계에서 아리스토텔레스의 '에테르'는 천체들의 움직임으로 뒤흔들리고 바람을 일으켰는데, 여기서는 인간의 작용에 의해 바람이 일었다는 사실에 주목하자. '자연의 빈 공간 혐오'는 더 이상 아리스토텔레스의 사상에 속하지 않는다. 여기서 우리가 '빈 공간'이라고 번역한 'le vide'는 관념상의 절대 허무가 아니라, 데카르트가 정의한 것처럼, 어떤 무엇 속에 존재하는 일반적인 의미의 빈 공간⁵⁰⁾을 가리킨다. 따라서 '에테르'는 더 이상 정적인 형이상세계를 채우는 섬세한 물질이 아니라 순수 물리 세계를 관장하는 운동법칙의 지배를 받는다.

그리고 첨단 과학과 기술로 제작한 비행 상자 안에서의 우주 묘사는 비행사가 그 기구를 타고 우주여행을 하면서 실제로 경험한 것이기에 어떤 철학적 성찰이나 과학적 이론보다도 진실처럼 받아들여질 수 있게 된다. 그의 공중 비행은 케플러의 『꿈』에서 정령의 담론에 의해 펼쳐지는 폐쇄적인 달 여행이나 망원경으로 하는 시각적인 상상여행과는 달리, 태양계 전체를 육안으로 보는 듯한 착각을 불러일으킨다. 먼저 달로의 여행 과정에서 그가 처음으로 발견하는 지구와 달의 모습을 보자.

“(...) 나는 내가 두 개의 달 사이에 있었고, 한쪽으로 가까워지면서 다른 쪽에서 멀어지고 있는 것을 느꼈음에도 불구하고, 하루 혹은 이들의 여행 끝에 태양의 떨어진 굴절들이 다양한 물체와 대기의 상황들을 뒤섞어버려서 지구나 달 모두 황금 판처럼만 보일

50) 데카르트는 물질을 토대로 세계에 대해 논하면서 『철학의 원리Les Principes de la Philosophie』 2부, 16-17장에서 하나의 물체는 길이, 너비, 깊이를 갖고 있으므로, 형이상학자들이 일컫는, 표상 불가능한 '허무le néant'는 물리세계에는 존재하지 않으며, 사람들이 '무rien'이라 부르는 것은 오직 어떤 물체 속에서만 확인될 수 있는 것이라고 말한다. 이 때문에 'le vide'라는 단어를 일반적으로 '어떤 무엇의 속이 비었다'라는 의미로 사용될 때와 동일한 의미로 사용되어야 한다고 말한다(Descartes, *Oeuvres et Lettres*, présenté par André Bricdoux, Gallimard, 1953, p. 620 참고). 이 '빈 공간'의 개념에서 출발하여, 그는 '무한 공간'을 관념적 '무한infini'의 개념이 아닌, 경계가 확인되지 않은 '무한정의 공간indéfini'이란 개념으로 정의 내리는데, 이 개념은 시라노의 소설에서도 확인된다.

뿐이었으므로, 그저 더 큰 것이 지구라고 굳게 확신할 따름이었다.⁵¹⁾

여기에서 우주 상공에 떠올라 바라보는 '두 개의 달'의 모습이 인상적이다. 케플러와 시라노의 두 여행의 양상은 매우 대조적인데, 여기에서도 꽤 선명하게 나타나고 있다. 한편에서는 밤을 이용하여 특정 통로를 이용하여 이뤄지기에 여행은 은밀하고 광경은 달에만 집중되며 우주의 전경은 보이지 않는다. 아마 그것은 주로 밤을 이용하여 별을 관찰하는 과학자라는 작자의 직업적 속성 때문일 것이다. 그런데 다른 편의 여행은 태양이 지배적이며, 우주의 전경을 멀리서 바라볼 수 있기까지 하다. 뿐만 아니라 케플러의 달 여행은 4시간 안에 이뤄지게 되어있고, 지구와 달 사이의 거리도 명시되어 있어서 우주를 유한한 공간으로 제한하고 있지만, 시라노는 거리를 더 이상 지상의 거리 측정 방식으로 제시하지 않는다. 그의 우주 속에서 천체들 사이의 거리는 이제 시간으로 측정된다. 지구와 달 사이의 거리는 하루 혹은 이틀이 걸리면 도달할 수 있는 거리이며, 태양은 무려 '네 달가량'을 비행해야만 겨우 그 근방에 도달할 수 있다⁵²⁾. 천체들 사이의 거리는 측정하는 것 자체가 무의미할 정도의 거의 측정 불가능한 거리로 인식되고 있다. 그리고 경계 없이 무한히 열린 우주 공간의 연장은 곧 그 공간을 가로지르는 시간의 연장인 것이다.

『태양의 국가와 제국들 Les États et Empires du Soleil』에서 디르코나

51) "(...) encore que je me trouvasse entre deux lunes, et que je remarquasse fort bien que je m'éloignais de l'une à mesure que je m'approchais de l'autre, j'étais très assuré que la plus grande était notre Terre, pour ce qu'au bout d'un jour ou deux de voyage, les réfractions éloignées du Soleil venant à confondre la diversité des corps et des climats, il ne m'avait plus paru que comme une grande plaque d'or ainsi que l'autre" (p. 913)

52) "네 달가량의 여행 끝에, 아무튼 밤이 없이 온통 낮만 지속될 때 우리가 산정할 수 있을 최대한의 시간이 흘렀을 때, 나는 태양 주위를 떠다니는 그 조그만 땅들 중 하나에 접근했다 Environ au bout de quatre mois de voyage, du moins autant qu'on saurait supputer, quand il n'arrive point de nuit pour distinguer le jour, j'abordai une de ces petites terres qui voltigent à l'entour du soleil (...)" (p. 1021)

가 맨 먼저 확인하게 되는 것은, 역시 지구의 회전이다 — “달나라에 올라갈 때 이미 짐작했던 것처럼, 태양이 지구 주위를 도는 것이 아니라 지구가 동쪽에서 서쪽으로 태양의 주위를 돈다”⁵³⁾. 자신이 타고 있는 비행 상자의 구멍을 통해 아래쪽으로 유럽의 나라들을 지나, 지중해, 그리스, 페르시아, 인도, 중국, 일본, 아메리카 대륙 등, 지구의 모든 지역들이 차례로 지나가는 것을 보면서 지구가 회전하는 것을 육안으로 뚜렷이 확인할 수 있었기 때문이다. 그리고는 더 이상 지구의 나라들을 구분할 수 없을 정도로 멀어졌을 때, 망원경으로만 관찰해오던 별들을 하나씩 직접 지나치기 시작한다. 먼저 달, 그 다음엔 태양의 주위를 도는 금성⁵⁴⁾, 그다음엔 수성 옆을 지나간다. 이제 지구는 거의 지구상에서 보이는 ‘달’만해지고, 관찰자가 상승해갈수록 그 크기는 더더욱 줄어들어 ‘별’만해지더니, 그다음엔 작은 ‘불뚝’만해지고, 마침내 ‘아무것도’ 보이지 않게 된다. 그 ‘불뚝’이 극도로 가늘어지더니 그의 가시거리가 끝나는 지점에 도달해서는 “하늘의 색과 하나가 되었다”⁵⁵⁾. 지구와 우주비행사 사이에 멀어지는 거리의 묘사가 이보다 정교할 수 있을까. 더구나 감각의 판단을 맹신하

53) “Je connus très distinctement, comme autrefois j’avais soupçonné en montant à la Lune, qu’en effet c’est la Terre qui tourne d’Orient en Occident à l’entour du Soleil, et non pas le Soleil autour d’elle” (p. 1019)

54) 이때 그의 관찰과 해설은 꽤 정교하다 — “나는 금성이 태양의 이편에서 그 주위를 돌고 있는 동안에는 줄곧 그것이 초승달 모양을 하고 있다는 것을 눈여겨보았다. 하지만 앞면을 다 돌아간 다음 태양 뒤편으로 돌아가면서 그것의 뾰족한 꼬트머리들이 서로 가까워지고 그것의 검은 배(腹)가 다시 황금빛으로 물드는 것을 관찰했다. 그런데 이와 같은 빛과 어둠의 잇단 변화는 물론, 달과 지구 같은 혹성들이 빛은 없고 오직 빌려온 빛을 반사할 수만 있는 천구들이기 때문이다Et je remarquai toutefois, que durant tout le temps que Vénus parut au-deçà du Soleil, à l’entour duquel elle tourne, je la vis toujours en croissant; mais achevant son tour, j’observai qu’à mesure qu’elle passa derrière, ses cornes se rapprochèrent et son ventre noir se redora. Or cette vicissitude de lumières et de ténèbres, montre bien évidemment que les planètes sont, comme la Lune et la Terre, des globes sans clarté, qui ne sont capables que de réfléchir celle qu’ils empruntent.” (p. 1019)

55) “La sphère de notre monde ne me paraissait plus qu’un astre à peu près de la grandeur que nous paraît la Lune, encore il s’étrécissait, à mesure que je montais, jusqu’à devenir une étoile, puis une bluette, et puis rien, d’autant que ce point lumineux s’aiguïsa si fort pour s’égaliser à celui qui termine le dernier rayon de ma vue, qu’enfin elle le laissa s’unir à la couleur des cieux.” (p. 1027)

던 시대에 그러한 판단이 얼마나 잘못된 것일 수 있는지를 이 경험은 잘 보여준다. 보이는 게 다가 아니다. 이제 가시적으로 보이는, 혹은 망원경의 거울에 비치는 천체들이 우주의 끝이 아니라는 사실을 이 묘사가 넌 지시 말해준다. 가시거리는 그저 망원경의 성능에 따라 당겨지는 거리에 따라 달라질 뿐인 것이다.

이제 마지막으로 디르코나가 태양에 접근했을 때 우주가 어떤 광경을 우리에게 선사하는지 살펴보자. 22개월간의 가나긴 여행 끝에 마침내 그는 “빛의 드넓은 평원”⁵⁶⁾에 이른다. 그리고 “주변에는 온통 하늘만”⁵⁷⁾ 있다. 우주는 태양 주변으로 무한히 열려, 푸르른 공간⁵⁸⁾으로 한없이 펼쳐져 있다. 태양도 우주에 존재하는 많은 세계들 중 하나인 것이다. 태양에도 하늘과 땅이 있고 식물들이 자라고 동물들, 곤충들이 살고 있으며, 산과 강과 들판이 있고, 현자들이 있으며 부조리한 정치도 있다. 태양도 하나의 세상일 것이라는 콜리냐(Colignac)의 말이 여기서 제 뜻을 발휘한다⁵⁹⁾. 『다른 세계』라는 제목이 벌써 암시하고 있듯이, 시라노의 세계는 조르다노 브루노에 의해 제언되었던 ‘세계의 무한성’과 ‘세계의 복수성’을 부활시키고 있다. ‘세계의 복수성’이란 개념은 세계가 무한하다는 것과 그

56) “au bout de vingt-deux mois j’abordai enfin très heureusement les grandes plaines du Jour.” (p. 1030)

57) 태양의 정점에 이르기 직전, 디르코나는 태양 주변을 날아다니는 한 조그만 땅의 정상에 서게 되는데, 그는 주변에 온통 하늘만을 볼 수 있을 뿐이다 — “je ne trouvais (...) que le ciel tout autour de moi” (p. 1027) 이 순간, 크리스털처럼 단단한 천궁으로 닫혀있다고 하던 이론을 떠올리며, 그는 잠시 두려움에 편다 — “내가 너무도 올라온 나머지 몇몇 철학자들과 천문학자들이 단단하다고 말했던 창공에 도달했을 것이라고 상상했다. 그러자 나는 그 속에 박혀버리게 될까봐 두려워지기 시작했다! Il me vint alors dans l’imagination qu’à force de monter, j’étais sans doute arrivé dans le firmament, que certains philosophes et quelques astronomes ont dit être solide. Je commençai à craindre d’y demeurer enchaîné.” (p. 1027) 그러나 그것이 기우였다는 사실은 그의 여행이 증명해준다.

58) 디르코나는 태양에 가까이 다가갔을 때, 태양 주위를 나부끼던 한 땅에 불시착하게 되는데, 그곳에 내려서 그가 바라본 세상은 온통 하늘뿐이었다 — “je ne trouvais (...) que le ciel tout au tour de moi.” (p. 1027)

59) “나는 태양이 하나의 세계라고 상상했다 Je me suis imaginé (...) que le Soleil était un monde.” (p. 998)

무한 세계에는 어떤 중심도 존재하지 않는다는 것을 동시에 의미한다.

태양이 바로 그런 세계로 그려진다. 그곳은 “중심이 없는 곳”⁶⁰⁾이어서, 디르코나는 다리가 하늘을 향하든 머리가 하늘을 향하든 모두 자연스러우며, 또 중심이 없는 곳이기에 상상력은 어떤 장애도 받지 않아서 물질에 어떤 움직임도 새겨 넣을 수 있다.⁶¹⁾ 이것은 매우 중요하다. 지금까지의 디르코나의 우주여행은 사실 시라노의 상상력의 산물이다. 그는 그의 책에 전개된 상상의 세계가 생각의 한계를 극복하고 무한히 자유롭게 열린 새로운 세계를 열어주기를 내심 기대했던 것 같다. 이러한 관점에서 ‘다른 세계’는 세계의 복수성의 의미를 넘어 또 다른 의미를 지닌다. 먼저 이야기의 도입부에서 디르코나의 여행이 데카르트의 『철학의 원리』에 의해 촉발되었다는 사실을 기억하자. 이 책에서 철학자는 물리학적 법칙들을 지지하는 토대로서 철학적 체계를 세우고 있다. 그리고 시라노는 그의 철학적 관점과 새롭게 정립된 천문학적 이론들을 상상세계 속에서 확고한 현실로 만드는 기적을 일으키고 있다. 이렇게 열린 ‘다른 세계’는, 에피쿠로스의 원자론을 계승한 물질의 영원한 운동, 달리 말해 물질의 생성과 소멸의 무한 반복에 의한 우주의 영원한 생명력을 지닌, 지금까지의 것과는 전혀 다른 세계를 보여주고 있다. 이제 무한 공간은 시간의 영원성과 분리될 수 없다. 세계가 영원하고 무한한 것은 그것이 변하지 않기 때문이 아니라 원소들의 무한한 이합집산을 통한 끊임없는 변화 덕분에 가능하다. 여기서 죽음은 물질의 약화나 소멸이 아니라 구조를 흔드는 것이며, 물질의 장소를 이동시키는 것에 지나지 않는다. 이와 같은 시라노의 유물론적 세계관은 데카르트가 마지막까지 놓지 않았던 신의 개념까지도 불필요한 것처럼 보이게 한다. 급진적인 세계관이 이 소설 속에 펼쳐지고 있으며, 이것이야말로 앞으로 전개될 ‘근대인’의 세계관

60) “le Soleil est un monde qui n'a point de centre” (p. 1031)

61) “상상력이 물질에 새겨 넣는 운동으로부터 그 물질을 떼어놓을 수 있는 중심의 작용 activité de centre qui puisse détourner la matière du mouvement que cette imagination lui imprime” (p. 1040)

을 미리 보여주는 것이라 할 것이다.

4. 나오며

지금까지 우리는, 아주 단순하게 말해서, '근대인'은 '코페르니쿠스주의'자라는 쿠아레의 등식에서 출발하여, 17세기 전반부에 전개된 천문학이 어떻게 '근대인'의 세계관의 모습으로 변화해 가는지 그 과정의 일부를 문학 속에서 살펴보았다. 우리는 40여년의 거리를 두고 창작된, 반쯤만 '코페르니쿠스주의자'였던 케플러의 작품과 시라노의 작품 사이에 어마어마한 공간적 상상력의 변화를 관찰할 수 있었다. 이 변화를 토대로 근대인의 세계관을 이해하자면, 그들은 지구를 중심에서 밀어내고, 천체들을 물리의 세계로 끌어내린 다음, 신의 자리에 물질의 운동을 대체시켰다. 그러나 다른 한편, 우리는 시라노의 소설 속에서 빈 공간으로의 추락의 공포와 무한히 열린 공간 속에서의 죽음의 강박을 무시할 수 없다. 아마도 근대인은 이러한 문제들을 풀어 나가기 위해 그들이 새롭게 관계 설정한 자연과 마주하여 탐구하고 상상하고 성찰할 것이다. 과학과 문학의 관계에 관한 후속 연구가 이 문제에 답을 내려줄 것이라 믿는다. 또 다른 연구의 공간을 열어야만 할 것이다.

마지막으로 이 연구를 수행하는 기나긴 과정에서 과학과 문학의 협력 관계를 확인할 수 있었던 것도 이 연구의 결실 중 하나였다는 사실을 강조하고 싶다. 케플러는 새로운 이론의 대중화를 위하여 상상적인 요소들을 동원해야 할 필요를 느꼈고, 상상 속에서 더 대범해질 수 있다는 것도 보여주었다. 그리고 시라노는 자신의 사상을 기존의 편견이나 선입관을 이용하여 펼쳐냈고, 상상력이 펼쳐놓은 세계가 이론을 현실화시켜주는 역할까지도 했다. 그러나 이 두 작품은 모두 검열을 피하여 애초에는 비밀리에 유통되었던 작품들이었다. 특히 시라노의 작품은 사후에 공개되

있음에도 급진적인 내용은 많이 삭제된 채 출판되었었다. 이것은 기존의 지배사상의 저항성 때문이며, 그 시대에는 지배적인 정치권력이 단연코 위협적이었다. 이로 인해 작품의 유통 또한 비밀리에 이루어지거나 혹은 일부 삭제되는 등, 비정상성을 종종 떨 수밖에 없었다.

그러나 새로운 과학적 사실에 대한 기성질서의 저항성에서 어쩌면 더 근본적으로 고려되어야 할 것은 대중이 새로운 이론을 쉽게 받아들일 준비가 되어 있지 않다는 데 있을 것이다. 이를 극복하기 위해 케플러가 어떤 문학적 전략을 세웠는지 여기서 새삼 언급할 필요는 없을 것이다. 또 시라노는 자신의 급진적인 철학을 개진하기 위한 공간 배경으로, 이제 ‘상식’이 된 태양중심설과 지동설 덕분에 새롭게 인식되는 우주를 바탕으로 깔았다. 그의 목적은 케플러와는 달리 새로운 첨단 과학이론의 설득이 아니라 급진적 철학의 개진에 있었다. 이를 위해서는, 독자들이 우선 새롭게 열린 공간 속에 자연스럽게 존재할 수 있어야 했고, 그는 과학적 추론을 독자들에게 굳이 강요하지 않았다. 물론 천문학 이론과 관련하여, 그의 작품에 거론된 당대인들의 비과학적인 상상력에 풍자적인 측면이 없지는 않았을 것이다. 그러나 여기서 우리가 미루어 짐작할 수 있는 사실은 대중이 각자 자신의 위치에서 첨단 과학이론을 이해하고 수용하는 방법은 합리적이기 보다 오히려 신화적이라는 사실이다. ‘상식’이 형성되는 과정의 내막을 들여다보는 듯하다.

미셸 세르(Michel Serres)는 그의 줄라 연구서, 『안개 경계 등과 고동 Feux et signaux de brume』에서, 새로운 과학이 한 사회에 진입할 때, 그 이론이 전파되려는 그 토양 자체에는 이미 어떤 체계, 달리 말해 그 지역에 이미 형성되어 깊숙이 자리 잡은 어떤 수용 망이 존재하며, 이것이 이론의 확장을 늦추거나 유리하게도 하며, 촉진시키거나 둔하게도 만든다고 했다. 그것은 바로 기존의 수용 망이 갖는 저항성 때문이다⁶²⁾. 새로운 과학 이론이나 실천은 과거의 비과학적인 것을 일방적으로 삭제

62) Michel Serres, *Feux et signaux de brume*. Zola, Grasset, 1975, p. 32 참고.

하는 것이 아니라, 오히려 그것의 기억을 일깨워 반작용을 일으킨다. 이것을 무시하고는 과학이 인류에게 진정으로 작용할 수가 없다. 과학은 실험실 밖으로 나와 파급력을 갖고 인간의 내면에 스며들어 하나의 세계관의 틀로서 제대로 기능하기 위해서는 상상력에 기대어야 한다. 물론 상상력의 소통은 이미지를 통한 소통이다. 그러나 그 이미지의 활용과 의식화는 생각을 통해 이루어지며, 그것은 절대 문학을 벗어나서는 실현될 수 없다. 왜냐하면 그러한 과정은 오직 상상을 적재한 말로써, 더 정확히 문학적 언어로써만 이루어질 수 있기 때문이다. 이것이 과학의 발견이 새로운 세계관으로 전환되기 위해 문학에 기대야 하는 이유이다.

참고문헌

- Aït-Touati, Frédérique, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, 2011.
- Bergerac, Cyrano de, *L'Autre monde* in *Libertins du XVIIe siècle 1*, présenté et annoté par Jacques Prévot, Gallimard, 1998.
- Butterfield, Herbert, *Origins of Modern Science*(1949), London : Belle & Hyman, 1980.
- Châtelier, Louis, *Les espaces infinis et le silence de Dieu. Science et religion, XVIe-XIXe siècle*, Aubier-Flammarion, collection historique, 2003.
- Descartes, René, *Principes de la philosophie*, in *Oeuvres et Lettres*, Présenté par André Bridoux, Gallimard, 1953.
- Finocchiaro, Maurice A. (éd. et tr.), *The essential Galileo*, Indianapolis, Ind.: Hackett Pub. Co., 2008.
- Hamou, Philippe, *La Mutation du visible : essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVIIe siècle*, Presses universitaires du Septentrion, t.1, 2001.
- Kepler, Johannes, *Le Songe ou astronomie lunaire*, traduit du latin en français par Michèle Ducos, Presses universitaires de Nancy, 1984.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa Tarr, Gallimard, «tel», 1973.
- Mandrou, Robert, *Histoire de la pensée européenne. 3. Des humanistes aux hommes de science XVIe et XVIIe siècles*, Seuil, «Points», H8, 1973.
- Mazauric, Simone, *Histoire des sciences à l'époque moderne*, Armand

Colin, 2009.

Prévot, Jacques, *Cyrano de Bergerac Romancier*, Belin, 1977.

Shapin, Steven, *Scientific revolution*, Chicago, 1996, 『과학혁명』, 한영
덕 옮김, 영림카디널 출판사, 2002.

Tinguely, Frédéric, «Un libertin dans la lune? De la distraction
scientifique chez Cyrano de Bergerac», *Libertinage et
Philosophie aux XVIIe siècle - 9-Les libertins et la science*,
Publications de l'Université de Saint-Étienne 2005, pp. 73-84.

〈Résumé〉

Une étude sur l'imagination spatiale du
sujet moderne de la première moitié du
17^e siècle en France – à travers le *Songe*
de Kepler et *L'Autre monde* de Cyrano
de Bergerac.

CHOE Ae-young
(Université Nationale de Séoul)

Cette étude a pour objet d'observer par une lecture de textes littéraires l'imagination spatiale qui se développe en France dans la première moitié du 17^e siècle, époque marquée par un grand bouleversement épistémologique, et de soupçonner un peu comment le sujet moderne se forme en se rompant du système aristotélécien. On a choisi comme textes *le Songe ou l'astronomie lunaire* de Johannes Kepler écrit en latin et traduit en français et *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac, qui racontent tous les deux un voyage dans l'espace. En tenant compte du fait que l'époque en question se caractérise par un mélange de diverses visions du monde, souvent contradictoires, scientifique et mystique, moderne et prémoderne, après avoir repéré quelques moments déterminants qui ont marqué le tournant de la "Révolution scientifique", laquelle s'est progressée

très lentement, on examine la philosophie et la stratégie de l'écriture des auteurs, les moyens de transport spatial des personnages ainsi que les paysages décrits par ceux-ci, qui se transforment d'un espace clos, limité et parfaitement ordonné en un espace ouvert, indéfini et dynamique. Par là, on constate comment les Modernes sont arrivés, en détruisant grâce à l'héliocentrisme et l'atomisme le Cosmos conçu par les scolastiques, à établir une nouvelle vision du Monde qui conçoit un espace indéfiniment étendu.

주 제 어 : 케플러Kepler, 꿈 혹은 달의 천문학le Songe ou l'astronomie lunaire, 시라노 드 베르주라크Cyrano de Bergerac, 다른 세계 (다른 세상)L'autre monde, 과학혁명Révolution scientifique, 공간적 상상력imagination spatiale.

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

음악을 위한 인지적 환기모형: 드뷔시의 「물속의 되비침 Reflets dans l'eau」 분석*

최 인 령
(서울여자대학교)

■ 차례 ■

1. 머리말
2. 형식 원리: 병렬법과 기억
3. 인지의미 원리: 전형성과 세계의 환기적 표상
4. 맺음말

1. 머리말

음악은 시와 시간 예술이라는 공통점을 지닌다. 나아가 이 두 예술의 언어는 음의 분절에 기초한 계층적 구조라는 점에서도 공통된다. 뤼베 N. Ruwet(1972 : 70)는 일찍이 시뿐만 아니라 모든 시간 예술의 본질은 시간 선상에서 병렬법 parallélisme의 투사에 있고, “반복 répétition”은 가장 원시적인 병렬법의 형태라고 말한다. 결국 그는 시와 음악의 공통

* 이 논문은 2013년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A01015658).

된 형식 원리로 반복과 대조 *opposition*, 변이 *variation*를 포함하는 병렬법을 제안하고, 나아가 시와 음악의 풍요로움과 매력은 “환기의 무한한 가능성 *possibilité infinie d'évocation*”에 있다고 다음처럼 말한다.

음악과 시의 풍요로움과 매력은 상당 부분 몇몇 요소의 “환기”의 무한한 가능성에 있다. 우리는 다만 “원리의 설명”에 도달할 수 있길 바랄 뿐이며, 곧, 통계와는 무관한 성질의 몇몇 원리나 몇몇 추상적인 스키마를 찾아내는 것이고, 이것들로부터 다양한 환기 현상들이 가능하지만 상세하게 그것들을 예측할 수 있는 것은 아니다.

“La richesse et la séduction de la musique et de la poésie tiennent sans doute pour une grande part à cette possibilité infinie d’*évocation*” de certains éléments par d’autres. Tout ce que nous pouvons espérer faire, c’est atteindre à une “*explication du principe*”, c’est-à-dire, dégager certains principes, certains schémas abstraits, de caractère non statistique, à partir desquels ces phénomènes d’évocations multiples sont possibles, mais sans qu’ils puissent les prédire dans le détail” (Ruwet 1975 : 27-28).

이처럼 뤼베는 음악의 형식 원리로서의 병렬법과 음악의 환기적 특성을 명철하게 지적하였지만, 환기적 표상의 바탕이 되는 인지의미 원리를 제시하지 못하는 한계를 남긴다.

도미니시 M. Dominicy에 이어 필자는 뤼베가 한계로 남긴 인지의미 원리로 전형성 *stéréotypie*(또는 원형성 *prototypie*)을 제시하고 인지적 환기시학 *poétique d'évocation*을 발전시켰고, 이 이론을 주로 시와 가곡 분석에 적용해 왔다.¹⁾ 이 연구에서는 환기시학의 병렬법과 전형성의 이

1) 도미니시는 1990년부터 여러 학술 논문을 통해 시에 형식과 인지의미의 이중적 필연성을 주장하며 환기시학을 발전시켜왔고, 이를 집대성하여 2011년에 『환기시학 Poétique de l'évocation』을 출판하였다(Dominicy 2011 참조). 그의 연구가 시 분야

중 원리²⁾를 순수 기악곡에 적용할 수 있는 환기모형 modèle de l'évocation을 제안하고, 드뷔시의 피아노곡집 『이미지 Images』의 여섯 곡 중에서 첫 번째 곡인 「물속의 되비침 Reflets dans l'eau」(1905)을 구체적으로 분석하려 한다.

이 곡은 회화적 이미지를 음악으로 표현한 환기력이 돋보이는 작품이다. 이러한 음악의 환기적 표상 연구는 사람의 인지 cognition 능력의 명시적 또는 암시적인 세 가지 가능성에 기초한다.

첫째, 사람은 이질적인 자극을 통해서도 환기의 대상을 부분적이거나 알아차릴 수 있는 능력이 있다. 이러한 현상을 흔히 공감각 synesthésie이라 부르는데, 예를 들어 우리는 세계의 실재 이미지를 회화적 자극뿐 아니라, 음악적 자극을 통해서도 시적 자극을 통해서도 환기할 수 있다.

둘째, 사람은 파편적 실마리를 근거로 지각하는 대상이나 새로운 정보를 심적으로 구성할 수 있는 능력이 있다.

셋째, 사람은 하위 단위들을 통일된 총체로 구성하려는 경향이 있다.

이와 같은 인지주의 관점에서 출발하여, 이 글은 인지과학의 기억과 표상에 관한 연구를 참작하여 음악을 위한 인지적 환기모형을 제안하려 하며, 총 두 단계로 나누어 진행된다. 첫 단계에서는 형식 원리의 병렬법을 기억 연구와 관련해서 살펴보고, 크 다음 단계에서는 세계의 환기적 표상의 인지의미 원리로서 “전형성”을 제안할 것이다.

에 한정된다면, 필자는 시에서 음악으로 분야를 확장하여 연구해왔다(최인령 2000, 2001, 2007, 2009, 2012).

2) 구조주의 시학은 병렬법에 기초하여 형식 층위의 분석에만 몰두하고 의미 영역을 제외시키는 한계를 보인다. 이에 대한 이의를 제기하며 등장한 환기시학에서는 병렬법이 형식 원리가 된다면, 환기의 핵이 되는 인지의미 원리로 전형성(원형성)을 제시하고, 이 두 원리의 상호작용을 통해 환기 효과를 극대화 한 작품을 좋은 작품으로 본다(최인령 2001: 20, 101, 2009: 607). 이와 같은 관점은 가곡이나 표제 음악에도 적용된다.

2. 형식 원리: 병렬법과 기억

기악곡은 뜻을 지닌 낱말 단위의 부재로 인하여 전적으로 음들끼리의 열개에 바탕을 두는데, 그 열개의 결집은 병렬법의 원리에 기초한다. 구조주의 연구에서는 병렬법이 작품의 객관성을 담보하는 텍스트 혹은 악보의 구조 분석을 위한 기본 원리로 보았다. 여기서 우리는 한 발작 더 나아가 병렬법이 청취의 인지 원리로도 작용하는 점에 주목하려 한다.

음악의 인지심리학적 연구를 수행한 드리예주 I. Deliège(1989)에 따르면, 음악을 들을 때 “반복-단서 répétition d'indices”로부터 출발하여 음악 흔적이 만들어지는데, 그 과정에서 기억은 음악의 구성과 분절의 작업에 몰두하게 된다. 이는 반복이 음악의 청취과정에서도 기억의 지표 구실을 한다는 것을 뜻한다.

뤼베는 1962년부터 시뿐 아니라 시간 선상에서 전개되는 모든 예술의 본질은 병렬법에 근거한다고 보았고, 중복 duplication은 가장 원시적인 병렬법의 형태라고 말했다.³⁾ 병렬법은 세계의 각종 시와 민요, 그리고 다양한 기악곡의 기본 원리이며, 시와 노래의 후렴구는 병렬법의 가장 원시적인 형태이다. 그러나 시와 음악이 분리되어 각자 독자적인 예술 영역을 확보하면서 발전함에 따라 병렬법의 형태도 다양한 변이와 더불어 복잡해진다. 결국, 뤼베는 야콥슨 R. Jakobson(1963 : 220)이 시의 구성 원리로 제시했던 병렬법을 시와 음악이 공유하는 형식 원리로 확장하였고, 이 원리에 기초한 분석 방법을 제시하였다.⁴⁾ 이처럼 그는 한 작품의 특수성을 초월하여 모든 작품에 적용할 수 있는 시와 음악의 공통된 형

3) “Si l'essence, non seulement de la poésie, mais de tout art du temps, réside dans la projection, sur la chaîne temporelle, de rapports d'équivalence, la duplication est vraiment la forme la plus primitive de cette projection : $a + a$ ” (Ruwet 1972 : 70).

4) 뤼베는 초기에는 야콥슨에 이어 등가관계 rapports d'équivalence의 용어를 사용했지만 병렬법의 용어도 앞의 용어와 같은 의미로 사용했다. 오늘날 학계에서는 병렬법을 더 적절한 용어로 보고 있으며, 필자도 이 용어를 사용한다.

식 원리의 제시를 통해 시와 음악의 객관적 분석 방법의 기초를 세웠다.

나아가 그는 “음악의 통사는 등가의 통사다 la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalence.”(Ruwet 1975 : 27) 라는 유명한 말을 남겼고, 오늘날의 용어로 바꾸어 말하면 “음악의 통사는 병렬법의 통사다.”라고 할 수 있다. 이는 개별적인 음악체계의 특수성을 초월하여 음악의 보편성을 탁월하게 간파한 것으로 평가된다. 나티에즈 J.-J. Nattiez도 이를 높이 평가하고 “모든 음악은 반복 répétition과 변이 variation 사이의 변증법을 드러낸다.”⁵⁾로 요약한다.

뤼베의 견해에 따라 우리는 ‘음악에서 모든 통사적인 관계는 곧 병렬법의 관계다’라고 보고, 음악의 통사적 분절이 기본적으로 병렬법에 기초함을 지지한다. 그리고 우리는 뤼베처럼 리도브 Lidov의 제안을 참고하여 악절의 단위를 규정하려 한다. 전통적으로 곡의 분석 단위로 사용해오던 동기 motif와 악절 phrase musicale, 주기 période 중에서, 리도브는 특히 동기와 악절의 관계를 규정하려고 애쓴다. 그는 “악절의 최소한의 적절한 기술은 동기의 최소한의 기술보다 더 복잡한 것”⁶⁾으로 보고 악절의 정의를 다음처럼 제안한다.

네 가지 요소로 된 한 도막이 있고, 이를 다양한 대립관계로 검토하면, 적어도 세 가지 형태 — 틀형(xyxx), 보완형(xyxy), 분리형(xxyy) — 로 기술할 수 있다. 이러한 조건들을 충족하는 음악의 단위는 음악 조직에서 상위 수준의 코드로 설정된 것으로 고려된다.

“Nous considérons une séquence de quatre éléments (m n o p) qui, si on l'examine en terme de diverses oppositions de faits, produit des descriptions (ou des indicateurs syntagmatiques) dans au moins trois formes : encadrement (framing) (xyyx),

5) “Toute musique révèle une dialectique de la répétition et de la variation” (Nattiez 1992 : 32).

6) “la description minimale adéquate d'une phrase est plus complexe que la description minimale d'un motif” (Lidov 1975, cité par Ruwet 1975d : 28).

complémentation (xyxy) et disjonction (xxyy). Les unités musicales qui satisfont ces conditions sont considérées comme établissant des codes d'un niveau supérieur dans l'organisation musicale."⁷⁾

여기서 주목할 점은 악절을 규정하는 리도브의 세 가지 형태가 프랑스 시의 각운체계의 세 가지 형식 - 포옹운 schéma embrassé (xyyx), 교차운 schéma alterné (xyxy), 평운 schéma plat (xxyy) - 과 맞닿는다는 것이다. 나아가 이 각운체계는 시행들vers의 끝 음운들 사이의 병렬법적 관계에 바탕을 두고 있는 점도 상기할 필요가 있다. 우리는 리도브의 제안을 수용하지만 프랑스 시의 각운체계의 용어를 사용하려 한다.

이와 같은 악절의 형식에 따라 드뷔시의 피아노곡, 「물속의 되비침」의 악절을 분석하자. 이 곡은 총 95마디로 되어 있다. 먼저, 첫 여덟 마디를 살펴보면, 첫 네 마디가 바로 반복되는데, 그 반복 사이에는 저음부에서만 미세한 차이가 나타난다. 즉, 첫 마디가 *e*//*b* - *e*//*b*의 완전5도 화음의 페달로 시작하는 것과는 달리, 다섯 번째 마디의 페달에서는 이 두 음이 분산화음으로 연주된다. 이 두 음이 드뷔시의 특유의 양극화성법 polarisation의 양극의 두 축을 이룬다는 점에도 관심을 기울이자. 그는 조성체계의 전통적 화성법에서 벗어나 새로운 방식의 양극화성법을 사용한 것으로 잘 알려져 있다.

결국 1-2마디를 A로 표시하고, 그 변이가 되는 5-6마디를 A'로 다음처럼 표시한다.

7) *Ibid.*

Reflets dans l'eau.

P1 Andantino molto
(Tempo rubato)

PIANO *pp* **T1**

좀 더 세심히 살펴보면, 이 곡의 첫 동기에 해당하는 A(1-2마디)는 세 개의 층이 서로 중첩되어 있다.

- (1) 첫째 층은 오른손으로 연주하는 고음부이며, 여기서는 3화음이 동일한 리듬(16분 음표)으로 오르고 내려오는 물결 모양을 그리며 연쇄적으로 연주된다.
- (2) 둘째 층은 왼손으로 연주하는 중간음부이며, 여기서는 동일한 리듬(4분 음표)으로 하강하는 대위선율(라 b, 파, 미 b)이 제1주제 thème principal(이하 T1로 표기함)를 구성한다.
- (3) 셋째 층은 페달로 연주하는 저음부이며, 여기서는 $\text{라}b - \text{라}b$ 의 완

전5도의 모음화음으로 연주된다.

동기 A와 비교하면서 동기 B(3-4마디)를 살펴보자. 동기 B에서는 두 번째 층에 해당하는 중간 음부의 (2)가 사라지고, 고음부 (1)의 화음의 화성이 변한다. 그리고 동기 B는 5-6마디에 그대로 되풀이된다. 이처럼 첫 여덟 마디는 시의 교차운(xyxy)처럼 교차형(A + B + A' + B)로 구성되어 리도브의 악절의 정의를 충족시킨다. 따라서 우리는 이를 이 곡의 첫 악절(이하 P1로 표기함)로 보고자 한다. 나아가 P1은 조금씩 변형되어 세 번(36-43마디, 72-79마디, 82-95마디) 되풀이됨으로써 곡의 전체 구성의 중심축의 구실을 한다. 결국, 첫 악절 P1의 출현 주기에 따라 우리는 이 곡을 세 개의 주기(I: 1-35마디, II: 36-71마디, III: 72-95마디)로 나눈다.

이제 25-31마디에 있는 또 다른 악절(이하 P2로 표기함)에 주목하자. 이 두 번째 악절 P2도 P1처럼 네 개의 하위단위로 나뉘는데, 이번에는 포옹형(C + D + D' + C)으로 빚어졌다. 그렇지만 P1과는 달리, P2에서는 그 단위들의 길이가 고르지가 않다.

위의 악보에서 C(25-27마디)는 A와 같은 방식으로 서로 중첩되는 세 개의 층으로 되어 있다.

- (1) 고음부에서 내려오고 오르는 펼침화음이 물 흐름의 효과를 자아낸다.
- (2) 중간음부에서는 율동적인 선율이(*미bb*, *파b*, *솔b*, *라b*...) 온음계로 연주되는데 이 선율이 제2주제(이하 T2)가 된다.
- (3) 저음부에서는 마디마다 첫 음이 단음 *라b*의 페달로 연주된다.

C'(30-31마디)는 C의 변이로서 고음부 (1)의 선율이 중간에서 끊겼고

중간음부 (2)는 펼침화음 대신 모음화음(도, 레, 파, 미♭, 레♭)으로 연주된다. 이 둘 사이에 중간음부가 사라진 D와 그 변이 D'가 삽입되는데 이 둘 사이의 차이는 페달에서 매우 미미하게 나타난다. P2도 P1처럼 51-56마디에서 변형되어 반복되는데, 가장 눈에 띄는 변화는 고음부와 중간음부의 위치가 교체된 것이다.

이렇듯 이 곡은 P1과 P2가 교대로 반복되어 나타난다. 위의 분석을 정리하면 전체 구성은 다음 표와 같다.

마디 mesure	악절 phrase musicale	주제 Thème	저음부 basse	주기 période
1-8	P1(A+B+A'+B)	T1	페달 레♭-라 b 모음화음	I: 1-35마디
25-31	P2(C+D+D'+C)	T2	페달 라♭	
36-43	P1(A+B+A'+B)'	T1	페달 라♭, 레♭ 분산화음	II: 36-71마디
51-56	P2(C+D+D'+C)'	T2	페달 시/	
72-79	P1(A+B+A'+B)"	T1	페달 레♭-솔 시/ 모음화음	III: 72-95마디

드뷔시의 「물속의 되비침 Reflets dans l'eau」의 전체 구조

음악 또는 시의 내재적 형식 분석이 이바지 하는 것에 대해 뢰베는 미미하게나마 “우리가 그 작품에 매혹되는 이유를 엿볼 수 있게 하는 것”⁸⁾이라고 말한다.

이러한 관점은 음악의 아름다움에 대한 19세기 한스릭 Ed. Hanslick의 형식주의 관점과 유사한데, 1854년에 출판한 그의 저서의 일부를 인용하면 다음과 같다.

그는 말하길, 음악 현상으로 나타나는 이차적인 모호한 인상

8) Ruwet 1972 : 18, 1975 : 34.

맹목적으로 집착하기 보다는 작품 내부로 파고들어가 그 곡의 고유한 구성에서로부터 비롯된 효과의 특수한 힘을 설명하도록 애써야 한다.

“Au lieu de s'attacher, dit-il, aveuglement aux impressions secondaires et vagues qui résultent des phénomènes musicaux, il faut chercher à pénétrer dans l'intérieur de l'oeuvre, et à expliquer la force spécifique de ses effets par les lois de son organisme propre.”⁹⁾

그에 따르면, “기쁨 plaisir은 곡을 이해하는 심리과정에서 가장 중요한 요소이지만, 흔히 등한시되고 있고, 청자는 작곡가의 의도를 따라가거나, 또는 앞서기도 하고, 때로는 제 짐작이 빗나간 것을 기분 좋게 발견하면서 만족하는 것이다.”¹⁰⁾

다음 단원에서는 형식 층위의 분석에 상징적 해석을 시도하면서 이 곡의 환기 세계에 접근하려 한다.

3. 인지의미 원리: 전형성과 세계의 환기적 표상

환기력은 세계의 구체적 또는 추상적인 대상을 표상 représentation하기 위해 그에 해당하는 제목이 붙어있는 표제음악에서 더욱 강조된다. 우리는 이러한 음악의 인지의미 원리로 전형성 stéréotypie을 제안하려 한다.

전형 stéréotype의 개념은 인지심리학자 로시 E. Rosch(1978)의 원형

9) Hanslick 1986 : 65.

10) “le facteur le plus important dans le processus psychique qui accompagne la compréhension d'une oeuvre musicale est en fait un plaisir, est le plus souvent négligé : c'est la satisfaction qu'éprouve l'auditeur à suivre les intentions du compositeur, à les précéder, à se trouver tantôt agréablement trompé dans ses conjectures” (*ibid.* : 140).

prototype이론에서 출발하여 언어학과 시각, 청각, 후각 등의 감각의 인지과정에도 응용되어 사용되고 있다.¹¹⁾ 우리는 세계의 실체를 전제하는 원형이라는 용어보다 전형 stéréotype이라는 용어를 사용하고자 한다.¹²⁾ 전형은 “지시 대상의 전형적인 특징들을 결합한 심상 또는 심적 표상 image mentale ou représentation mentale regroupant les propriétés typiques de l'objet référencé”으로 정의되는 개념으로 장기기억 mémoire à long terme에 저장되어 있고, 사회·문화·언어 공동체가 공유하는 지식으로 본다.

뒤푸르 H. Dufourt(1989 : 328)에 따르면, 음악의 인지심리학 분야에서 이미지, 기대, 주의, 예상, 학습, 재인의 개념을 다시 사용하고, 고등하게 진화한 음악의 경우에도 그 지각과정에서 “기억 mémoire”이 중대한 역할을 한다. 우리는 음악의 해석과정에서, 자극과 반응 사이의 인과관계에 대한 자동주의적 관점에서 벗어나, 지시 대상의 전형성을 심적 표상의 객관적 기준으로 삼는다. 곧, 곡의 창작과정과서도 청취과정에서도 지각 perception과 재인 reconnaissance 사이의 매개 구실을 하는 것이 전형성이라고 본다. 결국, 전형성은 세계를 표상하는 음악의 인지의미 원리의 객관적 기준이 된다. 작곡가는 표상하고자 하는 대상이나 이미지의 전형적 특징들을 탐구하여 작곡하고, 청자는 이러한 전형적 특징들을 실마리 삼아 그 음악의 표상 세계를 환기하게 된다. 곧 지시 대상의 전형성은 작곡가와 청자의 음악적 교감의 바탕이 된다는 점에서 관심을 끈다.

이러한 관점에서 곡의 해석자나 분석가의 몫은 작곡가의 의도와 청자의 입장을 오가며 곡을 분석하는 데 있고, 그런 까닭에 작곡가의 의도를 알 수 있는 정보의 수집과 나란히 곡의 내재적 분석을 필요로 한다.¹³⁾

11) Kleiber 1990; Dubois 1997; Taylor 1995.

12) 초기 원형이론에 따르면 원형은 “한 범주의 본보기 le meilleur exemplaire d'une catégorie”로서 그 범주의 대표성을 지니는 실체를 전제로 한다. 예를 들면 새리는 범주의 원형을 참새로 보는 것이다. 하지만 전형은 세계의 실체를 전제로 하지 않는 점이 원형의 개념과 다르다(보다 상세한 내용은 졸고 2005 : 619-620 참조).

13) 우리의 이러한 관점은 나티에즈 J.-J. Nattiez(1987)의 음악 기호학 Sémiologie de la musique의 관점과 다르다. 이 기호학은 작품의 분석이 “생산과정 processus de

여기서는 앞 단원에서 분석했던 드뷔시의 피아노곡의 형식 층위의 분석에 상징적 해석을 더하여 이 곡의 환기력을 밝히는 데 집중하겠다.

음악의 환기 작용은 시의 환기 작용에 비해서 더 모호다. 시의 환기는 언어의 의미적 표상과 상징적 표상의 상보성에 기반을 두지만, 음악의 환기는 낱말 단위의 부재로 인하여 의미적 표상이 허용되지 않고 순수하게 음의 상징적 표상을 통해서만 세계를 떠오르게 한다. 음악의 상징적 표상은 전적으로 음의 물리적 힘과 음들끼리의 짜임에 바탕을 두고, 이에 근거한 상징적 해석의 수용 여부는 진위 판단에 근거하지 않고 상황 맥락에서의 적합성 *pertinence*¹⁴⁾, 곧 적합한가 그렇지 않는가의 판단을 따른다. 결국 해석자 또는 청자의 상상력에 따라 상징적 해석은 차이를 보일 수 있고, 나아가 상징적 해석은 환기 세계의 범위를 결정하기 때문에, 가장 환기적인 표상은 “적합한 신비 혹은 근거 있는 신비 *mystère pertinent*”¹⁵⁾라고 할 수 있다.

요컨대, 리듬, 음색, 화성, 선율의 진행 그리고 긴장과 이완의 연쇄 등이 음악의 상징적 표상에 참여하는 요소들이고, 이에 따른 음악의 상징적 효과는 가볍거나 무거운 감각, 기쁘거나 슬픈 느낌, 바다나 물 등과 같은 어떤 이미지를 불러일으키는 인상처럼 표현될 수밖에 없다.

앞 단원에서 말했던 것처럼 한스릭은 형식 미학의 창시자이며, 나아가 세계의 표상에 관해서도 정확한 직관을 가지고 있었다. 그가 사용한 “모방 *imitation*”의 용어를 현대적 의미의 표상이라는 용어로 대체하면서 다음 문구를 읽어 보자.

“음악의 그림”이란 문제를 다루려고 할 때, 음악은 그 능력 밖의 현상을 표상할 수 없고, 다만 외부 대상이 일깨우는 우리의 감정을 표현하는 데만 적절하다고 애써 힘주어 말한다. 정확히 그 반대다.

production”과도 “수용과정 *processus de réception*”과도 독립적으로, 즉 중립 수준 *niveau neutre*에서 수행되어야 함을 강조한다.

14) Sperber & Wilson 1989.

15) Sperber 1996 : 101.

음악이 모방할 수 있는 것은 겉모습이지, 결코 그것이 야기하는 감정이 아니다. 훔날리는 눈송이나 맴도는 새, 떠오르는 해를 음악으로 그리는 작업은 이러한 현상과 역동적으로 비슷한 음향적 감각을 빚어냄으로써 가능하다. 소리의 높낮이, 장단, 강세, 리듬이 빛나는 것은 귀에게 일종의 모습이고, 그 모습의 인상과 시지각의 인상 사이에는 유사성이 있는데, 다양한 성질의 물질적인 감각들은 그러한 유사성에 이를 수 있다.

“Lorsqu'on veut traiter la question de la “peinture musicale”, on prend toujours grand soin d'affirmer que la musique ne saurait représenter un phénomène qui est hors de sa portée, et qu'elle est apte seulement à exprimer le sentiment éveillé en nous par l'objet extérieur. C'est précisément le contraire. La musique ne peut essayer d'imiter que l'apparence extérieure, et jamais de rendre le sentiment dont celle-ci est l'occasion. On ne peindra en musique des flocons de neige qui tombent, des oiseaux qui voltigent, le soleil qui se lève, qu'en faisant naître des sensations acoustiques d'un ordre analogue, ayant une affinité dynamique avec ces phénomènes. La hauteur, l'intensité, la rapidité, le rythme des sons constituent en quelque sorte pour l'oreille une figure; entre l'impression qu'elle produit et celle de la perception visuelle, il y a l'analogie à laquelle peuvent parvenir entre elles des sensations matérielles de nature diverse” (Hanslick 1986 : 85).

이처럼 그는 청각과 시각 사이의 공감각적 상응을 미학의 관점으로 바라본다. 그에 따르면, “공간적 움직임과 시간적 움직임 사이에, 그리고 사물의 색 · 가늘기 · 굵기와 소리의 높낮이 · 음색 · 형태 사이에 잘 규정된 유사성이 있기 때문에, 음악으로 사물을 그릴 수 있다.”¹⁶⁾

16) “Une analogie bien définie entre le mouvement dans l'espace et le mouvement dans le temps, entre la couleur, la finesse ou la grosseur d'un objet, et la hauteur, le timbre ou la forme d'un son, il y a donc possibilité de peindre

20세기 중반기 꾸르 Court의 관점도 한스릭의 관점과 가깝다. 그는 자연 현상을 환기적 이미지로 표상하는 드뷔시의 몇몇 곡(「달빛 Claire de lune」, 「구름 Nuages」, 「세이렌 Sirènes」 등)을 인용하면서, “이 곡들은 수동적으로 베낀 것처럼 표상하는 것이 아니라, 영혼과 세계가 완전하게 상호 교감 상태에 이르는 현장, 곧 존재를 떠오르게 할 정도로 높은 품격의 미학에 도달한다. 현상을 모방하면서 빈약해지기보다는 상징을 빚어냄으로써 풍요로워지고 확장되는 음악들이다.”¹⁷⁾ 라고 말한다. 실험 심리학의 관점에서 연구를 수행한 학자들(나티에즈, 드리예주 C. Deliége, 프란체스 Francès, 임버티 Imberty 등)도 음악의 상징적 가능성을 지지하지만, 원형/전형의미론을 도입하고 있지는 않다.¹⁸⁾

전형성 원리를 적용할 수 있는 음악의 범위는 지시적 요소를 지닌 음악에만 한정된다. 예를 들어, 성악이나 발레 및 오페라 등과 같이 상황이 동반되는 음악과 지시적 제목이 붙은 표제음악이 그렇다. 표제음악은 베를리오즈 H. Berlioz의 음악처럼 19세기부터 많이 작곡되었고, 드뷔시의 음악도 그러한 대표적인 사례로 꼽힌다. 『바다 La mer』(I - 바다에서 여명에서 정오까지 De l'aube à midi sur la mer, II - 파도의 장난 Jeux de vagues, III - 바람과 바다의 대화 Dialogues du vent et de la mer)와 『피아노를 위한 서곡 Préludes pour piano』(I. 1 - 델프의 무희들 Danseuses de Delphes, I. 2 - 돛 Voiles, I. 6 - 눈 위의 발자국 Des pas sur la neige, II. 1 - 안개 Brouillards, II. 4 - 요정들은 세련된 무희들이다 Les fées sont d'exquises danseuses) 등은 제목에서부터 환기의 힘을 강하게 드러낸다.

드뷔시는 음악에 관해 “암시하는 힘 pouvoir d'allusion”이라고 말한

certaines objets au moyen de la musique” (Hanslick 1986 : 85).

17) “elles ne *représentent* pas au sens où il s'agirait d'une copie passive, mais elles n'atteignent à la dignité esthétique que dans la mesure où elles *présentent*, c'est-à-dire nous livent une présence, ce lieu phénoménologique où sont en état de réciprocité totale l'âme et le monde. C'est pourquoi [...] loin d'appauvrir en l'imitant un phénomène [...], elles enrichissent et élargissent ce dernier en en faisant un symbole” (Court 1976 : 261).

18) 이와 관련해서 Deliége (1984 : 26-38) 참조.

바 있다¹⁹⁾. 위의 그의 곡들은 음악의 암시하는 힘에 대한 부단한 탐구로 얻어진 결실이라 할 수 있다. 라벨 M. Ravel의 『물의 유희 Jeux d'eau』와 『거울 Miroirs』(I - 밤나방 Noctuelles, II - 슬픈 새 Oiseaux tristes, III - 대양 위의 돛배 Une barque sur l'océan 등), 그리고 메씨앙 O. Messiaen의 『아기 예수에 관한 스무 개의 시선 20 regards sur l'enfant Jésus』 등도 음악의 환기력이 훌륭하게 발휘된 본보기가 된다.

이제 다시 드뷔시의 피아노곡 「물속의 되비침」을 살펴보자. 앞 단원에서는 형식 층위의 분석으로 한정했다면, 여기서는 인지의미 층위에서 이 곡의 환기적 표상을 전형성 원리에 바탕을 두고 분석하려 한다.

이와 같은 표제음악에서는 일반적으로 제목이 환기의 상징적 해석의 실마리가 된다. 따라서 제목인 “물속의 되비침”의 심적 표상을 먼저 살펴보자. 물속의 되비침의 전형은 물결, 물의 유동성, 거울 효과, 빛의 반짝거림, 거꾸로 보이는 이미지 등의 전형적 특징들로 구성된 이미지로서, 사회 구성원 대다수가 공유하는 것으로 간주된다. 곧, 작곡가는 이 이미지의 전형적인 특징들을 탐구하여 작품 창작의 기본 원리로 삼고, 이를 지렛대 삼아 수신자(청자, 해석자)는 그 이미지의 세계를 환기하게 된다. 이처럼 발신자(작곡가)와 수신자(청자) 사이에 순환적 소통이 가능한 것은 세계에 대한 경험을 대부분 공유하고, 그 경험을 전형적 이미지로 장기기억 속에 저장하고 있기 때문이다. 하지만 음악이 환기시키는 추상화된 전형성이 개인적인 경험을 자극하기에 청자들은 저마다 다소 다른 감동을 느낄 수 있다.

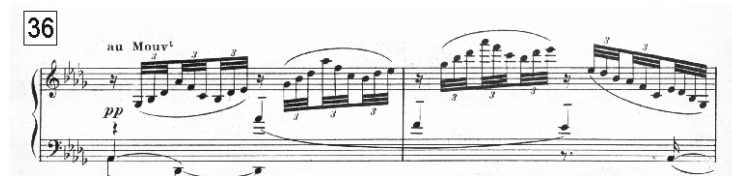
그렇다면 물속의 되비침의 전형적인 특징들이 어떻게 이 곡에 표상되고 있는지 악보 분석을 통해 살펴보자(앞 단원의 형식 분석 참고). 첫 악절(P1)의 동기 A의 고음부 (1)를 살펴보면, 연쇄적으로 이어지는 모음화음(a b c — a' b' c' — a" b" c" b' — c' b c a''')의 선율이 마치 물결의 흐름을 그리는 듯하다.

19) *Ibid.* : 27.



이와 관련하여, 니콜스 R. Nichols(1972 : 50-55)는 세 개의 모음화음의 각 모듬은 작은 물결을, 그 전체는 더 커다란 물결무늬를 그리는 것과 같다는 상징적 해석을 제시한다. 이는 물의 표면에서 물결이 점진적으로 퍼져나가는 전형적인 모습을 환기한다. 이처럼 서두부터 이 곡은 물속의 되비침의 전형적 특징에 속하는 물결의 이미지를 음악으로 탁월하게 표상함으로써 청자를 그 이미지의 환기 세계로 끌어들인다.

P1이 두 번째로 나타나는 36-37마디에서는 중간음부의 제1주제(T1)는 그대로 유지되지만 흥미롭게도 고음부 (1)의 모음화음이 분산화음으로 모습을 바꾼다.



드뷔시는 이와 관련하여 롱 M. Long에게 “조약돌이 물에 떨어지자 작은 동그라미 Un petit cercle dans l'eau, un petit caillou qui tombe dedans.”가 생긴 모습이라고 말한 바 있는데,²⁰⁾ 이는 이 곡을 쓰기 위해 그가 연못을 배회하며 여러모로 관찰했음을 알 수 있게 한다.

P1은 끝 부분(72-95마디)에서 다시 나타나지만 극도로 단순화되어 있다. 여기서 고음부는 거의 사라지고 중간음부 (2)에 있는 제1주제(T1)만

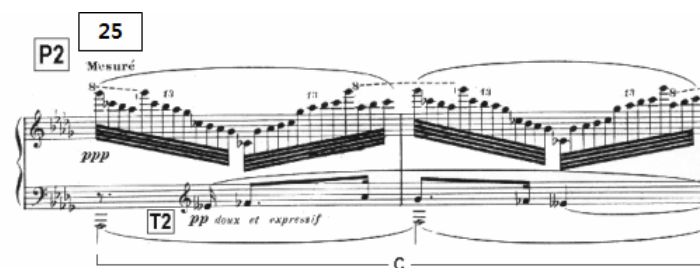
20) Lockspeiser et Halbreich 1980 : 571.

연주된다. 이는 물결 사이로 희미하게 비친 풍경의 마지막 잔영이라는 상징적 해석을 가능하게 한다.

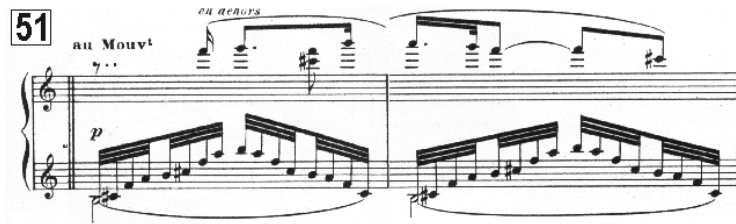


이처럼 첫 악절(P1)의 분석을 중심으로 “물속의 되비침”의 전형적 이미지가 어떻게 표상되고 변형되는지 살펴보았다.

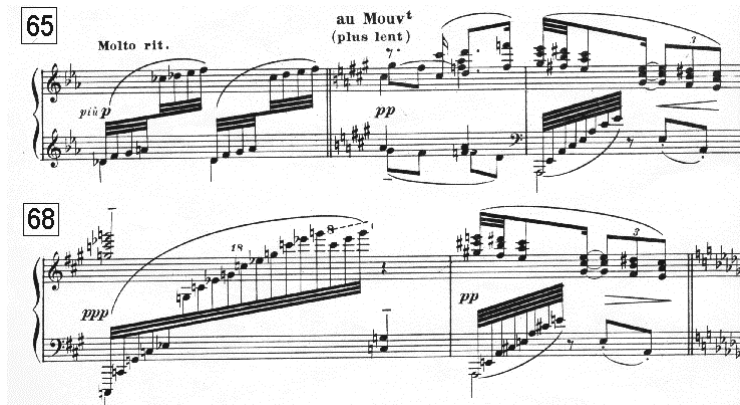
이제 25마디에서 시작하는 두 번째 악절(P2)을 앞 단원의 형식 층위의 분석을 참고하면서 인지의미 층위에서 분석하자.



P2도 P1처럼 여러 번 되풀이 되고 매번 변형 된다. 그 첫 번째 반복은 51-56마디에서 발견되는데, 여기서 가장 눈에 띄는 변화는 고음부와 중간음부의 위치가 뒤바뀐 것이다. 즉, 중간 음부에 있던 제2주제(T2)가 고음부로 자리를 옮기고 고음부에 있던 분산화음은 중간음부로 내려와 있다.

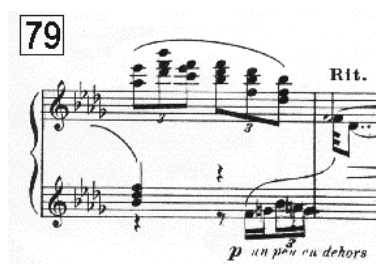


나아가, 제2주제는 매번 변형되어 두 번 더 연주된다. 먼저 66-67, 69마디의 고음부에서 이 주제 선율의 일부가 연주된다.



제2주제는 마지막으로 79마디의 중간음부에서 빠른 박자(16음표 두 개에 16음표 세 개가 연결됨)로 다시 나타나고, 여기에 “조금 밖으로 *un peu en dehors*”라는 지시가 붙어있다. 특히 여기서 주목되는 점은 제2주제가 고음부의 P1의 화음들과 함께 연주되는 점이다. 이에 대해 장켈레비치 Vl. Jankélévich는 “물속에 되비친 끝 그림자 혹은 들릴 듯 말 듯 한 메아리, 곧 다섯 개의 음이 허무하게 이 이미지의 주제와 결합한다.”²¹⁾라고 해석 한다.

21) “Echo imperceptible ou dernier reflet des reflets, les cinq notes contractent fugitivement le thème principal de cette image.” (Jankélévich 1989 : 168).



끝으로 제1주제와 제2주제의 흥미로운 연출에 관심을 기울이자. 제1주제가 변형 없이 제 자리를 끝까지 지키고 있는 것에 비해, 동반하는 고음부는 매번 변형되어 나타나는 점이 흥미롭다. 즉, 고음부는 모음화음에서 펼침화음으로, 다시 처음의 모음화음으로 되돌아오지만 그 일부만이 느린 박자로 연주된다. 이렇듯 주변의 변화에도 불구하고 제1주제의 변형 없는 일관된 모습과는 달리, 제2주제는 위에서 본 것처럼 매번 변형되고 또 자리를 옮겨 나타난다. 이러한 형식 층위의 분석은 해석자의 상상력을 자극하여 상징적 해석을 유도함으로써 음악의 환기 효과를 높이는 데 이바지 한다. 이에 제1주제가 물의 표면에 핀 수련 같은 것을 연상시킨다면, 제2주제는 물속에 비친 구름의 변화 같은 것을 환기한 것으로 볼 수 있다. 이와 같은 상징적 해석은 진위 여부의 판단보다는 그 상황맥락에서 적합성 원리에 바탕을 두기 때문에 개인의 주관적 해석이 개입될 수 있다.

뷰이에르모즈 E. Vuillermoz(1957)와 장켈레비치 Jankélévich (*ibid.*)는 이 순수한 음악을 모네 Cl. Monet의 『수련 Nymphéas』(1910-1926)에 비교한다. 나아가 뷰이에르모즈는 “꽃의 눈동자가 초롱초롱한 연꽃은 마술적인 우주의 거울이 되어 빛의 온갖 변모에 응한다.”²²⁾라는 레마리 Leymarie의 말을 인용한다. 록스파이저와 헬브라이치 Lockspeiser & Halbreich도 이 작품을 “나무의 이미지가 되비친 연꽃으로부터 영감을 받은 오랜 탐구의 결실”²³⁾로 본다.

이렇듯 이 음악은 물속의 되비침의 회화적 이미지를 그 이미지의 몇몇 전형적 특징의 연출을 통해 탁월하게 환기하고 있다.

22) “Un bassin, où veille la prunelle des fleurs, qui devient le miroir magique de l'univers et se prête à toutes les métamorphoses de la lumière.” (Leymarie, Vuillermoz 1957 : 118)

23) “Fruit de longues recherches, d'un raffinement harmonique croissant, [...] inspiré par un étang réfléchissant l'image d'arbres et de plantes” (Lockspeiser & Halbreich 1980 : 571).

4. 맺음말

이 연구에서 우리는 시와 음악의 신비로운 매력은 환기하는 힘에 있다는 뤼베의 통찰력 있는 지적으로부터 출발하여 기악곡에 적용할 수 있는 환기모형을 제안하고, 이 이론모형에 따라 드뷔시의 피아노곡, 「물속의 되비침」을 분석하였다.

이 연구는 두 단계로 나누어 진행되었다. 먼저, 음악의 형식 원리로서 병렬법과 기억의 관계를 살펴보았다. 뤼베는 병렬법이 개별 음악체계의 특수성을 초월하여 음악의 보편적 원리임을 일찍이 간파하고 “음악의 통사는 병렬법의 통사다.”라는 유명한 말을 남겼다. 우리는 병렬법의 가장 원시적 형태로 나타나는 반복이 청취 과정에서도 기억의 지표 구실을 한다는 점을 음악에 대한 인지심리학자의 연구를 통해 확인했다.

다음으로 음악의 인지의미 원리로서 전형성(원형성)을 제안했다. 전형성은 특히 표제음악에서 세계의 환기적 표상의 바탕이 된다. 이런 음악의 해석과정에서 자극과 반응의 인과관계의 자동주의적 관점에서 탈피하여, 지시 대상의 전형(원형)을 심적 표상의 객관적 기준으로 삼을 것을 제안하였다. 곧 전형성은 작곡가와 청자(해석자) 사이의 매개 구실을 한다. 이는 본 연구의 가장 의미 있는 성과로 판단되며, 기존에 음악의 의미효과나 상징효과 등으로 불리던 것에 객관적 기준을 제시함으로써 음악의 해석 연구에 새로운 지평을 연 것으로 생각된다.

이와 같은 환기모형의 병렬법과 전형성의 이중 원리에 따라 드뷔시의 피아노곡을 분석한 결과, 「물속의 되비침」의 회화적 이미지의 환기적 표상이 이 두 원리의 상호작용을 통해 음악으로 훌륭하게 연출된 것임을 확인하였다.

이 연구에서 제시한 초기 단계의 환기모형을 모든 표제음악에 적용할 수 있는 모형으로 일반화하기에는 이르다. 다만 향후 드뷔시의 곡뿐 아니라 다양한 작곡가의 작품 분석에 이 환기모형을 적용하는 연구들이 시도되어 보편적 이론모형으로 발전되길 기대해 본다.

참고문헌

1 작품집

DEBUSSY, Claude, 1905, *Images*, 1ère série pour piano, Paris, Durand[partition]; 1983, Yvonne Lefébure[piano], FY 109.
Monet Nymphéas, 1995, édition de Charles F. Stuckey, Gründ.

2. 연구 논문 및 저서

- 최인령, 2000, “L'évocation en poésie et en musique est-elle une notion universelle ? Application à la poésie chantée coréenne (sijo)”, *Degrés*, n° 104, pp. d: 1-22.
- , 2001, *Evocation et cognition : reflets dans l'eau*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- , 2007, 「시와 음악의 관련성을 바라보는 인지주의의 관점 - 말라르메의 시와 라벨의 음악 분석」, 『프랑스문화예술연구』, 제 19집, pp. 411-435.
- , 2009, 「“한숨Soupir”를 통해서 본 시적 환기, 음악적 환기 - 말라르메 시와 드뷔시, 라벨 음악 분석」, 『프랑스문화예술연구』, 봄호(제27집), pp. 674-712.
- , 2012, 「인지적 환기시학의 형성과 전개」, 『한국프랑스학회』, 제78집, pp. 363-386.
- DELIEGE, Célestin, 1984, *Les fondements de la musique tonale*, Jean-Claude Lattès, Paris.
- DELIEGE, Irène, 1989, “Approche perceptive de formes musicales contemporaines”, dans S. McAdames et I. Deliège(éds.), *La*

- Musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, pp. 305-326.
- DOMINICY, Marc, 2011, *Poétique de l'évocation*, Classiques Garnier, Paris.
- DUBOIS, Danièle, 1997, *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Kimé, Paris.
- HANSLICK, Edouard, 1986(1854), *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris.
- JAKOBSON, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale I - Les fondements du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Minuit, Paris.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1989, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris.
- KLEIBER, Georges, 1990, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, PUF, Paris.
- LOCKSPEISER, E. et HALBREICH, H., 1980, *Claude Debussy*, Fayard, Paris.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris.
- _____, 1992, "Nicolas Ruwet musicologue", dans L. Tasmowski et A. Zribi-Hertz (éds.), *De la musique à la linguistique, Hommages à Nicolas Ruwet*, Communication et Cognition, Grand, pp. 24-38.
- NICHOLS, Roger, 1972, *Debussy*, Oxford University Press, London.
- ROSCH, Eleanor, 2004(1978), "Principes of categorization", dans Aarts (bas) et al., (éds.), *Fuzzy Grammar : A leader*, Oxford University Press, Oxford, pp. 91-108.
- RUWET, Nicolas, 1972, *Langage, Musique, Poésie*, Seuil, Paris.

_____, 1975, “Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires”, *Musique en jeu*, n° 17, Seuil, pp. 11-35.

SPERBER, Dan, 1996, *La contagion des idées*, Odile Jacob, Paris.

SPERBER, D. & Wilson, D., 1989(1986), *La pertinence. Communication et cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Minuit, Paris [김태옥 · 이현호 옮김, 1994, 『인지적 화용론 : 적합성과 커뮤니케이션』, 한신문화사].

TAYOR, John R. 1995, *Linguistic Categorization*, Oxford University Press [조명원 · 나익주 옮김, 1999, 『인지언어학이란 무엇인가? — 언어학과 원형 이론 —』, 한국문화사].

VUILLERMOZ, Emile, 1957, *Claude Debussy*, Flammarion, Paris.

〈Résumé〉

**Modèle de l'évocation cognitive
applicable en musique : analyse des
“Reflets dans l'eau” de Debussy**

CHOI In-Ryeong

Cette étude a pour objectif de proposer un modèle de l'évocation applicable en musique à partir d'un double principe, formel et sémantico-cognitif de la poétique de l'évocation.

Pour ce faire, elle se divise en deux parties. Dans la première partie, nous considérons le parallélisme à titre de principe formel, et nous constatons qu'il joue, lors de l'écoute musicale, un rôle de repère dans la mémoire.

Dans la deuxième partie qui porte un apport important de notre travail à l'étude musicale, nous proposons la stéréotypie (ou prototypie) en qualité de principe sémantico-cognitif de la musique à programme. Le terme de stéréotype (ou prototype) que nous utilisons est défini comme une image mentale ou représentation mentale regroupant les propriétés typiques de l'objet référencé.

Selon le modèle de l'évocation ici proposé, nous avons analysé une pièce pour piano de Debussy intitulée “Reflets dans l'eau”. Il en résulte qu'elle met en scène les traits typiques de l'image picturale donnée par le titre pour la rendre évocative.

음악을 위한 인지적 환기모형: 드뷔시의 「물속의 되비침 Reflets dans l'eau」 분석 ■ 585

주 제 어 : 환기(évation), 병렬법(parallélisme), 전형(stéréotype),
원형(prototype), 인지(cognition), 물속의 되비침(Reflets
dans l'eau), 드뷔시(Debussy), 루베(Ruwet)

투 고 일 : 2015. 6. 23

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

여행을 글로 쓰는 것 - 메리메의 『코르시카 여행노트』와 『콜롱바』를 중심으로 - *

한 택 수
(건국대학교 글로벌 캠퍼스)

■ 차례 ■

1. 머리말
2. 여행과 서사적 특성
3. 『여행노트』의 위상 및 독창성
4. 코르시카 『여행노트』
5. 맺음말

1. 머리말

비제의 오페라 〈카르멘〉의 원작자 메리메, 그는 다양한 문화적 영역에 관심을 갖고 많은 글을 남겼음에도 『마테오 팔코네 *Mateo Falcone*』, 『일르의 비너스 *La Vénus d'Ille*』, 『콜롱바 *Colomba*』, 『카르멘 *Carmen*』, 『로키 *Lokis*』¹⁾의 작가로서, 오랫동안 그의 문학적 업적으로만 평가되었다.

* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07035586)

1) 메리메의 소설, 단편과 관련된 모든 인용과 우리말 번역은 *Mérimée Théâtre Romans*

고고학자, 사학자, 문헌학자, 문화재 감독관으로 그의 업적들이 다루어지지 않은 것은 아니지만, 각 분야에서 메리메는 전혀 다른 사람인 것처럼 연구되었다. 20세기 말에야 많은 연구들이 고고학자, 역사학자, 작가, 문화재 감독관으로서 메리메를 총체적으로 다루기 시작하였다. 특히 프랑스에서 메리메에 대한 연구는 안토니아 폰니 Antonia Fonyi가 주도하여 출판한 연구 모음집 『프로스페르 메리메, 작가, 고고학자, 역사가 Prosper Mérimée : Écrivain, archéologue, historien』²⁾에서부터 학제간 연구를 통해 새로운 전기를 맞게 된다. 메리메에 대한 고고학, 역사학, 문학, 심리학 등을 통한 연구, 접근이 한 권의 모음집에 자리 한 것도 새로웠지만, 각각의 연구가 그들을 둘러싼 벽을 허물고 이웃한 학문과의 관계 속에서 메리메를 질문한 것이 특징적이다. 피에르 글로드 Pierre Glaudes가 주도하여 출판한 『메리메와 지식의 바른 사용 Mérimée et le bon usage du savoir』³⁾ 역시 같은 맥락으로 무척 예외적인 작가 메리메의 다양한 탐구의 영역을 재발견하려는 의지에서 비롯된 것이다. 고고학자, 역사가가 함께 참여한 이러한 작업은 문학비평뿐만 아니라 다른 학문을 통해 메리메와 그의 문학텍스트를 독창적이고, 다양하게 조명할 수 있다는 것을 보여주었다. 우리는 이러한 학제간 연구로부터 많은 동기를 부여받았다. 학문 간의 경계를 명확히 하기보다는 서로간의 인접성, 관계에 주목하는 요즈음의 학문적 시각에 비추어 그러한 접근 방식은 타당하다고 말할 수 있다. 우리의 연구는 그 가운데 지금까지 본격적으로 분석되지 않은 메리메의 『여행노트』와 여행을 소재로 한 단편소설, 특히 『콜롬바 Colomba』 사이의 관계에 주목하고자 한다.⁴⁾

Nouvelles, Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, éd., Gallimard, 1978를 참고하였다.

2) *Prosper Mérimée : Écrivain, archéologue, historien*, éd., Antonia Fonyi, éd., Droz, Genève, 1999.

3) *Mérimée et le bon usage du savoir, la création à l'épreuve de la connaissance*, éd., Pierre Glaudes, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.

4) 우리나라에서 메리메의 연구는 그렇게 활발한 편이 못된다. 관련 학위 논문도 많지 않지만, 학술지 연구 논문도 손에 꼽을 정도이다. 우선, 김영주의 『프로스페르 메리메

메리메는 일생을 두고 많은 여행을 했다. 문화재 감독관으로 행한 프랑스의 많은 여행뿐만 아니라, 스페인, 그리스를 비롯한 외국 여행 또한 적지 않았다. 많은 그의 여행들은 다양한 방식으로 기록되고 우리에게 남겨졌다. 1830년의 스페인 여행은 『스페인 편지 *Lettres d'Espagne*』에 기록되어 작가의 스페인에 대한 열정과 학술적 관심을 잘 보여주고 있다. 그리고 이러한 열정과 관심은 『카르멘』에서 스페인의 다양한 풍습과 역사 및 지리적 배경, 언어에 대한 고찰 등으로 재현된다⁵⁾. 특히 공적인 자격으로 1834년부터 1839년까지 행한 프랑스에서의 여행, 즉 남부 프랑스, 프랑스 서부, 오베르뉴, 코르시카 지방 등의 여행은 장관에게 보내는 보고서 형식으로 먼저 쓰였고, 다시 다듬어져 『남부 프랑스 여행노트 *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*』(1835), 『프랑스 서부 여행노트 *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*』(1836), 『오베르뉴 여행노트 *Notes d'un voyage en Auvergne*』(1838), 『코르시카 여행노트 *Notes d'un voyage en Corse*』(1840)⁶⁾로 출판되었다. 그리고 객관적이고 절제된 보고서 형식으로 기록된 프랑스 여행은 고고학자인 화자가 등장하는 『일르의 비너스』, 코르시카를 배경으로 원주민들의 복수와 관련된 풍습을 그리고 있는 『콜롱바』에서 시적으로 완성된다.

메리메의 여행이야기 *récits de voyage*에 주목한 우리의 연구는 특히

의 『일르의 비너스』의 소설적 대화와 환상』(2005)과 한택수의 『신화의 변형과 환상적 글쓰기』(2006)는 19세기 프랑스 환상소설의 맥락 속에서 메리메의 환상적 글쓰기의 문체적, 구조적 특징을 다루고 있다. 특히 한택수의 연구는 메리메가 자신의 단편을 통해 어떻게 신화를 변형하고, 재생산하는지 밝히고 있다. 한택수의 메리메에 대한 또 다른 연구 『유럽 속의 카르멘』(2010)은 다양한 예술 장르를 통해 표현된 '카르멘' 신화를 다루고 있다. 특히 영화가 매체 고유의 형태적 특성을 통해 어떻게 카르멘 신화를 현대적으로 해석하고 있는지 보여주고 있다.

5) Prosper Mérimée : *Écrivain, archéologue, historien*, éd., Antonia Fonyi, éd., Droz, Genève, 1999. pp. 1558-1560.

6) 프랑스 지방여행과 관련된 메리메의 글은 4권의 전집으로 출판된 *Notes de voyage*, t. I, II, III, IV, Édition établie, présentée et annotée par P.-M. Auzas, éd., Biro, 1989를 참고하였다. 앞으로 전집 전체는 『여행노트』, 프랑스 남부 여행노트인 1권은 『남부』, 서부 여행노트인 2권은 『서부』, 오베르뉴 여행노트인 3권은 『오베르뉴』, 코르시카 여행노트인 4권은 『코르시카』로 표기할 것이다.

『코르시카 여행노트』와 『콜롱바』를 중심으로 『여행노트』와 여행을 테마로 한 단편, 객관적 기록물과 창작물 사이의 관계 및 전이의 과정을 분석하고자 한다. 메리메는 볼랭꾸르 부인 Mme Beaulaincourt에게 보내는 편지에서 문화재 감독관으로 자신이 “너무 공식적”으로 군인처럼 문화재를 방문했던 것을 후회하고, 건축물의 특성과 증축, 예전의 복원을 살피지만, “시적인 조화로움 ensemble poétique”을 느끼지 못한 것을 아쉬워했다⁷⁾. 그러므로 건조하고 객관적이며 학술적인 『여행노트』를 분석하고, 그것이 여행을 주제로 한 단편 속에 어떻게 변형되어 삽입되는지 알아보는 것은, 그리고 『여행노트』의 파편들이 소설의 극적인 효과를 위해 어떻게 기능하는 지 알아보는 것은 그러한 “시적 조화로움”을 좀더 명확히 감지하고, 메리메 고유의 문학적 상상력을 이해하는데 도움이 될 것이다. 특히 『코르시카 여행노트』 마지막에 첨가된 여러 편의 코르시카의 조곡, 발라타 ballata가 『콜롱바』에서 어떻게 차용되는지, 복수에 대한 분노를 부추기며 어떻게 소설에 리듬을 부여하고 줄거리를 이끄는지 알아보고자 한다. 그렇게 함으로 해서 여행이 어떻게 허구적 단편 속에서 시적, 서사적 기능을 하고, 『여행노트』가 작품 생산에 어떻게 기여하는지 알아볼 것이다.

2. 여행과 서사적 특성

메리메의 작품 세계에서 여행은 매우 중요한 테마이다.⁸⁾ 대부분의

7) *Correspondance générale*, publié par Maurice Parturier, Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, éd., Divant, 1964, p. 191.

8) 코르시카 여행에 대한 관심, 그리고 메리메의 『여행노트』의 독서에서 비롯된 우리의 연구는 다니엘 앙리 파조 Daniel-Henri Pageaux의 『여행가의 형상, 또는 여행가 프로테우스 메리메 Figures du voyageur, ou Mérimée Protée voyageur』, in *Prosper Mérimée : Écrivain, archéologue, historien*, éd., Antonia Fonvi, éd., Droz, Genève, 1999에서 메리메에게서 여행이라는 테마가 중요한 의미를 갖는 것을 새롭게 주목하였다.

그의 단편들, 특히 독자들에게 널리 알려진 대표작들, 예컨대, 『콜롱바』, 『일르의 비너스』, 『카르멘』 등에서 화자나 주인공은 여행 중이거나, 자주 이동한다. 『일르의 비너스』에서 고고학자인 화자는 파리에서 고고학적 탐방으로 페르피냥 근처의 작은 마을 일르를 가이드를 동반하고 방문한다. 『카르멘』에서 화자인 고고학자는 문다 Munda로 로마의 유적지를 찾아간다. 산적이 된 주인공 돈 호세, 집시 여인 카르멘 역시 그들의 불안정한 신분이 말해주듯 끊임없이 이동한다. 『콜롱바』에서 네빌 Nevil 대령과 그의 딸 리디아 Lydia양은 이태리 여행을 마치고 돌아오다 코르시카를 방문하게 되고, 오랫동안 고향을 떠나 있던 콜롱바의 오빠 오르소 Orso 역시 군에서 휴직 처분을 받고, 아버지의 죽음과 관련하여 코르시카를 찾는다. 메리메의 작품에서 여행은 이야기가 존재하기 위해 필요불가결한 듯하다. 여행이 없이 이야기가 없고 텍스트는 존재하지 않는다. 여행은 지금 진행되고 있는 이야기 가운데 다른 이야기를 부른다. 『콜롱바』에서, 엘리스 대령은 코르시카에서 6주를 보냈기 때문에 리디아양에게 “산적들의 이야기”를 해줄 수 있고⁹⁾, 『카르멘』에서 역사학자이며 화자인 프로스페르는 여행 중에 우연히 만난 돈 호세의 이야기를 감옥에서 들었기 때문에¹⁰⁾ 카르멘의 이야기를 쓸 수 있다. 『일르의 비너스』에서 화자는 ‘소설을 쓴’ 사람처럼 보이고, 검사는 여행자인 화자에게 퀴가리앙 Mlle Puygarrig이 말한 이야기를 전한다. 『타방고』에서 불쌍한 주인공은 킹스톤에 도착해 자신의 이야기를 묻는 사람들에게 알고 있는 것을 말해준다. 내용이 어떻든 메리메가 전하려는 메시지가 무엇이든 그의 작품에서 텍스트가 말해지고, 쓰이기 위해서 여행은 다른 것들에 선행한다.

한 발 더 나아가, 『콜롱바』, 『카르멘』, 『로키』 등과 같은 원숙기의 민속학적 단편들은 단계적 서사장치치를 가지고 있다. 이 서사적, 시각적 장치치는 친숙한 현실에서 잘 알 수 없는 곳으로 점차적 여행을 허락하며, 시각적 넓이에 깊이를 더해준다. 우선 대부분의 작품에서처럼 전면에 낮은

9) 메리메, 『콜롱바』, 760쪽.

10) 메리메, 『카르멘』, 956쪽.

여행객이 등장한다. 고고학자, 역사학자, 퇴역군인, 그는 현대적 문화의 상징이고, 낯선 문화에 대한 인상적인 경험을 한다. 자신의 의도와는 관계없이 그는 두 개의 문화가 맞서는 모험의 증인이 된다. 하나는 자신의 문화에 가깝고 다른 하나는 원시적인 것이다. 중간 단계에 반대되는 유혹에 고민하는 인물이 등장한다. 한 편으로, 그는 문명에 속하고, 다른 한 편으로 시대에 뒤떨어진 세계와 접촉한다. 기독교인이면서 안정된 삶을 회구하는 돈 호세는 카르멘을 통해 어쩔 수 없이 집시들의 삶, 산적들의 삶을 경험한다. 그리고 그것과 이끌림과 거부의 묘한 관계를 유지한다. 어린 시절 고향을 떠나 프랑스에서 대부분의 시간을 보낸 오르소에게 콜롱바가 상징하는 코르시카 원주민의 감정과 풍습은 너무 낯설다. 그리고 마지막 단계에, 멀리 이야기의 지평에 다른 곳을 상징하는 인물이 소실점처럼 나타난다. 원시적이고 불안하며, 그의 수수께끼 같은 정체성은 다른 인물들에 의해 끊임없이 관찰과 탐구의 대상이 된다. 이러한 인물들이 어찌면 『여행노트』에 묘사된 문화재, 정확한 정보가 없는 폐허 속의 유물들의 변형일지 모른다. 객관적 지식으로 포착하려 하지만 겉모습 밖에는 묘사할 수 없는 낡고 바랜 건축물들, 메리메는 어찌면 다양한 단계의 인물들을 통해 그것들을 그리려 했는지 모를 일이다.

메리메는 자신의 『여행노트』에서 단편 소설의 주제나 구성 요소들을 다시 취하면서 여행을 새롭게 쓴다. 매우 상징적인 묘사가 『일르의 비너스』의 초반부이다.

“나는 카니구산 마지막 언덕을 내려가고 있었다. 해가 이미 기울었지만, 작은 마을 일르의 집들이 평원에 어렴풋이 보였다. 나는 그곳을 향했다.”

«Je descendais le dernier coteau du Canigou, et, quoique le soleil fût déjà couché, je distinguais dans la plaine les maisons de la petite ville d'Ille, vers laquelle je me dirigeais...»(La

Vénus d'Ille, p. 729)

매우 전형적인 『여행노트』 묘사의 한 장면(『남부』, 221쪽)으로 단편 소설은 시작된다. 파리에서 온 고고학자인 화자는 마을로 들어서듯이 소설 속으로 들어선다. 객관적이고 사실적인 묘사와 허구적 글쓰기가 만나는 지점이 소설의 도입부인 것은 우연이 아닐 것이다. 그리고 소설의 말미에서 편지 형식의 추신을 통해 비너스상과 연결된 사건을 언급하는 것 역시 객관적 글쓰기가 어떻게 환상적 또는 허구적 글쓰기와 만나는지를 명확히 보여준다. 그리고 작품 가운데 고고학자인 화자가 페르오라드씨에 의해 “소설을 썼을 것”이라고 여겨지는 것 또한 의미 없이 언급된 것은 아니다¹¹⁾.

메리메의 작품에서 여행은 이야기를 말하는, 듣는 기회만을 제공하지는 않는다. 많은 여행들이 학문적 답사의 성격을 띠기 때문에 여행가는 이야기꾼 못지않게 학자적인 모습을 띠게 된다. 『카르멘』의 화자/고고학자가 그러한 면에서 대표적이다.

“나는 여러분들에게 재미난 이야기를 들려주고 싶다. 그렇다고 해서 그 이야기가 문다의 위치에 대한 우리의 주된 과제를 소홀히 하지는 하지 않을 것이다.

(...) je veux vous raconter une petite histoire ; elle ne préjuge rien sur l'intéressante question de l'emplacement de Munda”(Carmen, p. 938)

작품 초기에서부터 화자는 자신의 여행의 주된 목적을 포기한다. 하지만 그것은 작품 말기, 마지막 장에서 독자들에게 집시들에 대한 언어학적 인류학적 논지를 다시 전하기 위해서이다. 폭넓은 학문적 지식에 힘

11) «Ah! on voit bien que vous avez fait des romans.» *La Vénus d'Ille*, p. 742.

입은 그러한 학술적 글쓰기는 스페인 여행이 갖는 특별한 목적을 지워버리고, 보다 보편적인 폭 넓은 집시들의 삶을 문제 삼고 있다. 『마테오 팔코네』나 『쿨롱바』의 화자 역시 그에 못지않게 학문적이다. 그들은 코르시카의 여행을 이야기의 계기로 삼고, 그 이야기는 그 지역의 풍습, 관습, 미신, 민속 등을 소개하는 계기가 된다. 여행가가 이야기를 가능하게 하고, 그 지방을 돌아보게 하며, 풍경과 문화에 대한 다양한 정보를 제공하게 한다. 그런데 이러한 『여행노트』에서 막 발췌해낸 듯한 민속학적 요소들, 다양한 방언에 대한 관심은 독자들로 하여금 단순한 여행이야기에 빠져들게 하는 대신에 낯선 문화와의 접촉을 통해 자신의 모습을 돌아보게 한다.

메리메 소설과 단편이 갖는 서사적 특성을 보다 본질적으로 이해하기 위하여 우리는 허구적 글쓰기의 근간이 되는 객관적이고, 학술적인 글쓰기, 즉 『여행노트』, 특히 『코르시카 여행노트』의 특징을 살펴 볼 것이다.

3. 『여행노트』의 위상 및 독창성

메리메의 여행이야기 *récits de voyage*는 다양한 형태를 갖는다. 업무 보고서, 안내서로서 『여행노트』가 문화재 감독관의 관심과 능력을 보여주고 있다면, 편지는 여행자 메리메 개인의 모습을 적나라하게 드러낸다. 그리고 여행을 소재로 한 단편들은 위에서 본 것처럼 여행 중에 얻은 재료들, 『여행노트』와 편지에 묘사된 내용들을 사용하여 새로운 차원의 글쓰기를 보여준다. 메리메는 5년에 걸친 프랑스 여행 중 자신에게 부여된 업무에 상응하는 많은 양의 보고서를 내무부 장관에게 보낸다. 『여행노트』는 이러한 행정적 목적의 건조한 기술적 보고서에 좀더 상세한 묘사, 개인적 인상과 몇 가지 에피소드, 몇몇 문화재와 관련 인사에 대한 판단과 비아냥거림 등이 첨가되어 출판된 것이다¹²⁾. 콜레트 베케르가 자신의

글에서 지적하고 있듯이 행정 보고서라고만 볼 수도 없고, 관광객의 단순한 여행이야기라고도 볼 수 없는 “혼합된 텍스트”¹³⁾이다. 이러한 혼합된 글쓰기로 미루어 메리메는 전문가들만이 아니라 교양 있는 일반 독자를 겨냥했을 것이다. 그의 글쓰기는 극단적으로 기술적이면서도 취향, 개성, 아이러니, 때로 새로운 타입의 여행가의 열정을 드러낸다.

『여행노트』는 제목이 우리에게 시사하는 것과는 전혀 다른 글쓰기이며, 일반인들을 위한 여행 가이드와는 전혀 관계가 없다. 위고, 스탕달, 플로베르 등이 우리들에게 기대하게 만드는 여행노트와는 아무런 유사성이 없다. 여행 도중에 부딪히는 어려움, 만나는 사람들, 그들과 나눈 대화, 다양한 종류의 에피소드를 담고 있는 재미있고, 생동감 있는 여행이야기가 아니다. 메리메의 『여행노트』는 보고서로 쓰였다는 면에서 동시대 다른 작가/여행가인 스탕달이나 노디에 Nodier, 그리고 뒤를 잇는 플로베르 등의 여행이야기와 다르다. 대부분의 여행이야기가 담고 있는 풍경에 대한 묘사, 자연을 통해 현실을 벗어나고픈 욕망, 여행 중의 에피소드들이 『여행노트』에는 극적으로 절제되어 있다. 메리메의 『여행노트』는 각기 다른 지방의 풍경이나 삶의 방식 또는 풍습에 많은 관심을 보이지 않는다. 각 지방이 고유의 특성을 지니고 있고, 그러한 것들에 대한 묘사가 독자들의 기대에 부응할 수 있는 시기에 그의 글쓰기는 무척이나

12) 오딜 가니에 Odile Ganier의 작업 『폐허에서 문화재까지, 문화재 감독관 메리메의 여행노트 Des ruines aux monuments historiques : les notes de voyages de l'inspecteur Mérimée』, in *Voyager en France au temps du romantisme*, ELLUG Université Stendhal, Grenoble, 2003는 메리메의 문화재에 대한 관심, 문화재에 대한 세밀한 묘사 등, 『여행노트』가 담고 있는 내용들을 정리하면서, 메리메의 여행이야기 속에서 『여행노트』가 차지하는 위치를 잘 규명하고 있다. 그리고 『여행노트』와 관련된 콜레트 베케르 Colette Becker의 작업 『메리메의 『여행노트』, 혼합된 텍스트 Les Notes de voyage de Mérimée : un texte hybride』, in *Littératures*, numéro spécial Mérimée, éd., Antonia Fonyi, N° 51, 2004는 『여행노트』에서 메리메의 문화재 보존, 반달리즘에 대한 관심 등을 열거하며, 『여행노트』의 성격을 규정 짓는 노력을 통해 새롭게 텍스트 읽기의 가능성을 열어놓았다. 이러한 다양한 학제간 연구와 『여행노트』에 대한 선행된 연구는 메리메에게서 여행을 주제로 한 연구의 가능성, 특히 여행을 주제로 한 메리메의 단편들을 새롭게 읽을 가능성을 제시해주고 있다.

13) Colette Becker, *ibid.*, p. 130.

과묵한 편이다. 『남부 프랑스 여행노트』에서 우리는 흔히 낭만주의적이라고 말할 수 있는 몇 개의 묘사를 겨우 만날 수 있을 뿐이다. 폰 뒤 가르 Pont du Gard의 풍경 묘사¹⁴⁾와 비엔 Vienne의 파노라마¹⁵⁾, 베즐레 Vézelay의 파노라마¹⁶⁾ 정도가 그 예라 할 수 있다. 묘사를 위해 사용된 수식어들도 매우 상투적이고, 묘사의 목적 역시 풍경 자체에 있지 않고, 문화재의 위치, 기술적 이유가 관련된다. 동시대의 작가나 화가의 관심을 끌었던 풍경에 메리메는 무관심하다. 『콜롱바』의 묘사의 일부를 이루는 듯한 섬들로 둘러싸인 보니파치오 Bonafacio 주변의 해안을 바라볼 때, 그는 “붉은 색의 쉽게 부서지는” 화강암의 특성에 관심을 보일 뿐이다¹⁷⁾. 코르시카 원주민의 배타적인 기질, 풍습을 상징하는 잡목숲 le maquis 역시 그에게 무성한 시스트와 도금양일 뿐이다. 바다와 바위, 폐허와 풍경은 결코 시간의 덧없음, 인간의 왜소함에 대한 철학적 또는 감상적 명상의 출발점이 되지 못한다. 동시대의 다른 여행가들이 우리로 하여금 익숙하게 만든 정열적 비상이 그에게는 없다. 이렇게 극도로 절제된 묘사는 단편소설 속에서 건조하고 간결한 문체로 반복되고, 현실에 대한 적확하고 객관적인 묘사로 이어진다. 메리메는 『여행노트』에서 문화재 감독관으로서 현실적인 문제, 문화재 보전에 대해 반복적으로 언급한다. 지방 관청의 무관심 속에 문화재가 도난당한다면, 성직자들의 무지 또한 교회가 남긴 값비싼 유산들을 훼손시킨다. 그리고 무엇보다도 대중들의 무지와 지방 고고학자들의 편협한 시각 때문에 수많은 문화재가 사라진다. 『남부 프랑스 여행노트』와 『오베르뉴 여행노트』에서 에피소드를 통해 명확히 표현되고, 반복되는 이러한 반달리즘 vandalisme¹⁸⁾은 『일르의 비너스』에서 동네 건달들의 유치한 장난과 지방 고고학자인 페르오라드 Peyrehorade씨의 태도로 반복되고, 변형된다¹⁹⁾.

14) 메리메, 『남부』, 174-175쪽.

15) 메리메, 『남부』, 89쪽.

16) 메리메, 『남부』, 55쪽.

17) 메리메, 『코르시카』, 39쪽.

18) 메리메, 『남부』, 53쪽, 107쪽.

『여행노트』 대부분에서 각 지역 주민들의 풍습, 습관, 의상 등에 관심을 보이지 않는 메리메가 『코르시카 여행노트』에서는 예외적으로 다른 모습을 보여 준다. 무엇보다 『코르시카 여행노트』는 텍스트의 구성에 있어서 다른 세 편의 『여행노트』와 다른 특징을 갖는다. 다른 작품들은 여행가의 여행의 경로를 따라 도시 이름으로 소제목을 정하고, 그 도시의 문화재를 묘사한다. 예컨대 『프랑스 서부 여행노트』에서 메리메는 브르타뉴 지방의 문화재들을 돌아볼 것을 장관에게 제안한다. 그리고 파리에 서 비트레 Vitré, 그리고 서부 해안을 따라 비트레에서 낭트 Nantes에 이르고, 낭트에서 파리로 들어오는 여정을 잡는다. 그의 보고서는 여정의 순서에 따라 방문한 도시들을 그 순서대로 “정확하게 묘사”²⁰⁾한다. 하지만 『코르시카 여행노트』는 방문한 장소의 순서대로가 아니라, 연대순으로 여행을 그려나간다. 로마시대 이전의 유적으로부터, 로마시대, 그리고 중세의 성당 및 건축물, 그리고 그 이후 순서로 묘사가 진행된다. 『코르시카 여행노트』가 작품 초반 코르시카의 역사를 간략하게 약술한 다음에 자연스럽게 로마시대 이전의 유적, 신석기 시대의 고인돌(stazzone)과 선돌(stantare)의 묘사로²¹⁾, 즉 죽음으로 여행을 시작한다면, 『프랑스 서부 여행노트』는 작품 서두 장관에게 보내는 편지에서 브르타뉴 지방의 거석 문화에 대해 언급하며, 역사적 기록이 부재한 “상상력”에 의존 가능성을 언급한다²²⁾. 상상의 가능성이 객관적으로 기록된 작품에서 전략적으로 중요한 위치에 자리 잡고 있는 것이다. 그리고 단편 소설 속에서 변화의 가능성을 예견하게 해준다.

『여행노트』는 대부분의 여행이야기가 그러하듯이 순서대로 읽기보다, 소제목에 따라 비중을 달리하며 읽는 것이 더 효과적인 것이다. 메리메는 샤르트르 Chartres의 성당들처럼 때로 카타로그²³⁾를 만드는 데 만족한다

19) 메리메, 『일르의 비너스』, 737쪽, 740쪽을 참고하십시오.

20) 메리메, 『서부』, 6쪽.

21) 메리메, 『코르시카』, 14쪽.

22) 메리메, 『서부』, 5쪽.

23) «le catalogue des églises de Chartres», *Notes d'un voyage dans le Midi de la*

면, 때로 베를레의 마들렌느 성당 정면 삼각면처럼 기술적이고 정밀하게 묘사한다²⁴⁾. 전체적인 묘사 속에서 우리는 두 가지 방법으로 메리메의 문화재 묘사를 특징지을 수 있다. 하나는 아주 세밀한 정확성이고, 다른 하나는 극단적인 신중함이다. 이러한 방법들은 가장 객관적인 묘사를 추구하며, 모든 감정을 제거시킨다. 첫 번째의 경우 기술적인 용어들이 줄을 잇고, 형태, 장식, 수치를 나타내는 표현들이 난무한다. 하지만 이러한 극단적인 노력에도 불구하고 오랜 세월로 인해 변화되는, 잊혀지는 문화재의 삶을 어떻게 되살릴 수 있겠는가? 두 번째의 경우는 극단적인 신중함인데, 수많은 자료들이 동원되고, 비교된다. 양태요소들의 빈번한 사용(il semble, il paraît...)은 메리메 자신의 무지, 의혹을 숨김없이 드러낸다. 아이러니와 가정, 그리고 추측을 나타내는 표현들이 『여행노트』 문체의 한 축을 담당한다.²⁵⁾ 무엇보다 중요한 것은 이러한 『여행노트』의 내용과 형식상의 독창성이 여행을 소재로 한 단편들과 밀접하게 관계가 있다는 것이다. 『콜롱바』는 『여행노트』의 글쓰기가 허구적 단편 속에서 어떻게 시적, 서사적 기능을 하는지 아주 구체적으로 보여줄 것이다.

4. 코르시카 『여행노트』

『여행노트』의 잇점은 또 다시 책을 통해 여행할 수 있다는 것이다. 메리메 소설 속의 여행가/학자들, 그들은 공간 속으로 여행할 뿐 아니라 책 속에서도 여행한다. 『카르멘』의 화자가 코르도바 도미니크 수도원에서 여러 날을 보내는 것이 대표적이다²⁶⁾. 언젠가는 좁은 공간 속에 갇히게

France, p. 41.

24) 메리메, 『남부』, 65-67쪽.

25) «À ce compte, le puits doit être très profond.», *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 135.

26) 메리메, 『카르멘』, 948쪽.

될 여행가들, 그들은 책을 통해 또 다른 여행을 한다. 그리고 새로운 여행이야기를 쓴다. 문화재 감독관으로서 메리메가 쓴 『여행노트』는 작가 메리메에게 또 다른 영감의 원천이다. 그 안에 묘사된 수많은 문화재와 시간, 공간 속에서 메리메는 자신만의 고유한 상상의 공간을 찾고, 새로운 작품을 창조해낸다.

『코르시카 여행노트』는 로마시대 이전, 그러니까 훨씬 오래된 시절의 ‘고인돌과 선돌’, 죽음으로 시작한다. 그리고 작품의 마지막에 추가된 코르시카 민요도 죽음을 말한다. 메리메는 코르시카를 통해, 코르시카의 죽음을 통해 문명화된 프랑스와 대립되는, 어처구니없는 전쟁을 통해 집단적인 죽음들을 만드는 문명화된 사회와 대립되는 본능적이고 개별적이며, 관습적이며 야만적인 코르시카를 그리려는 것 같다. 교회와 문명, 그것들의 이면에 존재하는 유한함과 숙명을 코르시카를 통해 그리고 있다²⁷⁾. 특히 마지막에 붙인 ‘코르시카 민요’는 죽음과 복수를 말하고 있다. 코르시카의 가장 전통적인 관습이면서 대륙의 프랑스와 다른 풍습, 메리메는 여행을 통해 문명에서 벗어난 코르시카, 법과 질서보다는 인정과 의리가 있는 코르시카를 또한 『콜롱바』에서 반복한다.

‘코르시카의 민요 Populaires corses’²⁸⁾라는 제목의 네 편의 시를 수록하기 전에 메리메는 코르시카 조가에 대해 설명한다. 한 남자가 죽었을 때, 특히 그가 암살당했을 때 사람들은 테이블 위에 그의 시체를 누인다. 그리고 그의 가족 여인들, 그들이 없는 경우에는 친한 여인네들, 또는 시적 재능이 뛰어난 외부의 여인이 그 지방의 방언으로 애가를 짓는다. 때로 딸이나, 죽은 이의 아내가 시체 앞에서 그것을 노래한다²⁹⁾. 그러한 관습은 그리스인들에게도 남아있다. 코르시카어로 보체루 Voceru라 하고, 동쪽 해안에서는 부체루 Buceru라 한다. 그리고 반대쪽에 사는 이들에게

27) 『카르멘』에서 카르멘과 돈 호세의 대립이 무교와 기독교의 대립, 남부와 북부의 대립, 유랑과 정착의 대립, 문명과 야만 등으로 반복, 변조되는 것도 그러한 구도일 것이다.

28) 메리메, 『코르시카』, 197-233쪽.

29) 메리메, 『코르시카』, 197쪽.

는 Ballata라 불린다. 보체루는 라틴어 보세페라레 vociferare에서 나온 말이다³⁰⁾. 그러한 노래의 일반적인 주제는 복수이다. 보체루를 잘 부르는 이는 자신의 즉흥시의 원시적 영감으로 모든 마을이 복수의 무기를 들게 한다. 죽은 이가 병으로 쓰러졌을 때, 보체루는 그의 미덕을 진부한 말들로 늘어놓는 기회이다. 일반적으로 그의 아내가 말하는데, “무엇이 부족해서? 집이 없소? 말이 없소? 왜 우리를 버렸소?” 라고 말한다. 때로 병으로 죽은 사람 앞에서 “네가 암살당하기라도 했으면 우리가 복수 했을 텐데!”라고 말한다³¹⁾. 코르시카 문화와 프랑스 대륙의 그것이 얼마나 다른지를 잘 보여준다. 네 편의 민요 중에서 첫 번째 것이 사랑의 노래(‘지카보 목동의 세레나데 Sérénade d'un berger de Zicavo’)라면, 나머지 세 편은 조가이다(‘니올로의 조가 Lamentation funèbre du Niolo’, ‘조가 Buceratu’, ‘조가 Ballata’). 세 편의 조가는 모두 암살당한 이를 위해 지어진 것이다. 니올로의 조가가 암살당한 오빠를 애도하기 위한 것이라면³²⁾, 세 번째 조가는 1813년 암살당한 오레차의 치안관사를 위로하기 위한 것이다³³⁾. 그리고 마지막 조가는 1838년 조카와 함께 암살당한 남편을 위해 아내에 의해 불린 것이다³⁴⁾.

메리메는 『콜롱바』 제11장에서 『코르시카 여행노트』에 수록된 코르시카 조가를 거의 그대로 취한다³⁵⁾. 특히 피에트리 Pietri의 죽음으로 가족을 위로하기 위해 마들렌의 집을 콜롱바가 오르소와 함께 방문했을 때 그러하다. 특히 마들렌은 콜롱바의 아버지가 암살당했을 때 그로부터 암살자의 이름이 적힌 수첩을 받은 여인이기도 하다. 콜롱바는 그녀의 부탁을 받고 조가를 부르러 온 것이다. 콜롱바는 함께 가기를 거부하는 오르소에게 발라타와 관련된 관습을 설명한다. 죽은 피에트리는 테이블 위

30) 메리메, 『코르시카』, 197-8쪽.

31) 메리메, 『코르시카』, 198쪽.

32) 메리메, 『코르시카』, 209쪽.

33) 메리메, 『코르시카』, 213쪽.

34) 메리메, 『코르시카』, 219쪽.

35) 메리메, 『콜롱바』, 823-829쪽.

에 누워 있고, 대문과 창문들은 열려 있으며, 커다란 초들이 테이블 주변에서 불타고 있다. 한 아낙네가 죽은 이에게 말을 건넨다. “왜 그 좋은 아내 곁을 떠났소? 그녀가 당신에게 소홀히 하기라도 했단 말이지요? 무엇이 부족해서? 한 달만 더 기다렸어도 손자를 보았을 텐데...”³⁶⁾ 그리고 피에트리의 아들은 아버지의 차가운 손을 쥐고 소리친다. “왜 암살당하지 않으셨어요? 그러면 우리가 복수라도 해드렸을 거예요.”³⁷⁾ 메리메는 자신이 『코르시카 여행노트』에서 행한 코르시카의 조가에 대한 설명을 텍스트에 거의 그대로 옮겨 놓는다. “고귀한 표정”의 콜롱바가 조가를 부를 때 오르소는 피에트리의 아들처럼 울음을 운다. 조가의 반복과 차용이 오르소의 복수심을 불태우고, 사건에 새로운 변화를 가져오는 기능을 하고 있다. 특히 『콜롱바』 제11장에서 메리메는 자신이 『코르시카 여행노트』에 수록한 두 번째 조가에 붙인 주석의 내용³⁸⁾을 거의 그대로 반복한다. 암살당한 사람의 피 묻은 옷을 복수를 기억하기 위해 가족이 간직하듯이, 콜롱바는 아버지의 피 묻은 셔츠를 오르소의 무릎 위에 던지고, 그 위에 녹슨 두 개의 탄환을 놓는다³⁹⁾. 그것은 오페로 하여금 살인자에 대한 복수심을 부추기기 위한 것이다. 때로 옷 대신에 피 묻은 종이를 아이가 자라 충을 만질 수 있을 때까지 기다렸다가 넘겨주기도 한다. 『코르시카 여행노트』의 내용은 거의 그대로 단편 속으로 들어와 이렇게 이야기의 극적인 전환에 강한 모티프를 제공하고, 복수극의 결말을 예측할 수 있게 한다. 『코르시카 여행노트』의 모든 자료들은 『콜롱바』의 가장 중요한 문제를 구성하는데, 한 편으로, 역사에 대한 인식론적 질문을 던지고, 다른 한 편으로, ‘코르시카 민요’에서처럼 민속학적인 전통, 관습, 야만적인 그들의 감정과 풍습의 모티프를 이해하게 한다. 코르시카의 여행, 더

36) 메리메, 『콜롱바』, 825쪽.

37) 메리메, 『콜롱바』, 826쪽.

38) «Allusion à la chemise sanglante. L'improvisatrice veut dire qu'elle aurait recueilli la sang du juge de paix, et l'aurait montré à ses amis des Piazzole pour les exciter à la vengeance.», *Notes d'un voyage en Corse*, p. 215.

39) 메리메, 『콜롱바』, 815-816쪽.

깊은 곳으로의 여행, 그리고 복수와 방언으로 불려 이해되지 않는 민요의 만남은 서사적 과정 속에서 인간의 원시적 충동, 문명에 때 묻지 않은 감정의 격자구조로 중요한 의미를 띤다.

한 발 더 나가, 코르시카의 민요는 작품 전체의 극적 전개에 있어서 텍스트에 리듬을 부여한다. 작품 초반 뱃사공에 의해 불린 조가⁴⁰⁾는 작품과 전혀 관계없는 객관적인 사료를 삽입한 것 같지만, 앞으로 전개될 이야기의 주제를 감지할 수 있게 하고, 코르시카를 복수와 정의의 신비로운 섬으로 만든다. 콜롱바가 리디아양을 위해 부른 ‘소녀와 멧비둘기’⁴¹⁾는, 한 편으로, 복수와, 다른 한 편으로, 복수해줄 오빠에 대한 그리움을 표현한다. 내용을 오해한 오르소나 발라타의 형식에만 관심을 갖는 리디아양은 코르시카의 유구한 풍습을 이해 못하는 문명의 대변인에 다름 아니다. 문명화된 프랑스에서 많은 시간을 보낸 오르소와 코르시카 원주민의 정서를 대표하는 여주인공 콜롱바, 복수를 주제로 하는 메리메의 단편 『콜롱바』는 그러한 의미에서 『코르시카 여행노트』의 연장선에 서고, 객관적이고 공식적인 『여행노트』에 ‘시적 조화로움’을 부여한 글쓰기이다. 어린 칠리나 Chilina가 “느리고 단조로운 장송곡”을 부를 때⁴²⁾ 우리는 오르소에게서 복수에 대한 갈등이 깊어지고 있음을 느낄 수 있다. 그리고 앞에서 지적했듯이 피에트리의 죽음을 위로하기 위해 콜롱바가 조가를 부를 때 오르소는 새롭게 복수를 결심하기도 한다. 이렇듯 코르시카의 조가는 방언이 주는 낯설음으로 외부인들로 하여금 코르시카를 새롭게 주목하게 하기도 하지만, 오르소의 심리적 변화, 복수를 둘러싼 이야기의 전개를 텍스트보다 더 잘 말해주고, 더 빨리 예측할 수 있게 해준다. 조가가 갖는 리듬만큼이나 메리메의 텍스트는 문명화 된 시각으로는 이해

40) «une espèce de complainte dans le dialecte corse, sur un air sauvage et monotone», *Colomba*, pp. 770-771.

41) «(elle) chanta, ou plutôt déclama d'une voix mal assurée la *serenata* qu'on va lire : La jeune fille et la palombe (...)», *Colomba*, pp. 785-786.

42) «C'était cet air lent et monotone consacré aux lamentations funèbres; et l'enfant chantait (...)», *Colomba*, p. 817.

할 수 없고, 느낄 수 없는 고유의 리듬을 갖는다. 분명 이러한 민요들이 자료적인 역할만을 수행하는 것은 아니다. 작품 속에서 메아리의 역할을 하는 그것들은 극적인 힘을 강화시키고, 예언적인 방식으로 결론을 미리 말해준다.

메리메의 대부분의 단편은 역사적, 문헌학적, 고고학적 자료들을 바탕으로 하고 있다. 그리고 이러한 것들은 허구 속에서 진실의 효과를 만들어낸다. 『카르멘』에 나오는 집시들의 풍습과 언어가 그러하고, 『콜롱바』에 나오는 민요들이 그러하다. 『콜롱바』는 『카르멘』이 그런 것처럼 한 지역, 코르시카의 관습에 대한 관찰과 세밀한 민속학적 탐구에서 시작된다. 그리고 메리메는 『콜롱바』에서 다른 단편들에서처럼 지방의 관습과 민중들의 전통을 밝히는 구체적인 세밀한 묘사를 사용한다. 민속학적 관찰의 풍요한 마티에르를 구성하는 것들로서 지방색은 외면적인 생생한 묘사가 아니라, 낯선, 이국적 현실을 포착하는 것이다. 풍습과 관련된 메리메의 주된 묘사의 대상이 되는 것들은 한 민족이나, 또는 그를 결정짓는 환경의 특성을 밝혀준다. 줄거리와는 전혀 관계없는 부분으로 묘사가 아니라, 흥미로운 사건이 일어나게 만드는 요소이다. 메리메의 표현처럼 풍경은, 그리고 그것의 묘사는 줄거리에 연결될 때만이 의미를 갖는다. 예컨대 『마테오 팔코네』에 묘사된 코르시카의 잡목숲이 갖는 생물학적 조건은 코르시카 섬과 같이 배타적인 풍습이 나타나는 곳이고, 그렇게 메리메는 근원적 원시성으로 자연의 광경을 독자들에게 제공한다.

5. 맺음말

고전문학 텍스트는 여전히 예술작품으로서의 권위를 갖는다. 그러한 가치를 훼손시키지 않고 우리는 고전문학 텍스트를 좀더 풍요롭게 독서하고자 하였다. 앞서 말했듯이 여행이야기 récits de voyage는 다양한 형

태로 존재한다. 메리메 역시 자신의 여행을 일기, 편지, 보고서, 단편소설의 다양한 형태로 표현하였다. 우리는 이 연구에서 장르가 갖는 고유의 특성을 존중하면서, 장르 사이의 닮음과 차이에 또한 주목하고자 하였다. 메리메 소설과 단편의 서사적 특징에 대한 분석으로 시작된 우리의 연구는 건조하고 객관적이며 학술적인 『여행노트』, 특히 『코르시카 여행노트』를 분석하며 그것이 여행을 주제로 한 단편 속에 어떻게 변형되어 삽입되는지 알아보았다. 『여행노트』, 『코르시카 여행노트』의 많은 마티에르들은 다른 단편들에서처럼 『콜롱바』의 가장 중요한 모티프를 형성한다. 그리고 그것들은 한 편으로 역사에 대한 인식론적 질문을 던지고, 다른 한 편으로 ‘코르시카 민요’에서처럼 현대의 집단적 폭력과는 다른 순수한 야만적인 그들의 감정과 풍습의 모티프를 이해하게 한다. 코르시카의 여행, 더 원시적인 곳으로의 여행, 그리고 복수와 방언으로 불러 이해되지 않는 민요의 만남은 허구적 글쓰기 속에서 인간의 원시적 충동, 문명에 매 묻지 않은 감정의 격자구조로 중요한 의미를 띤다. 『코르시카 여행노트』의 내용은 거의 그대로 단편 속으로 들어와 이렇게 이야기의 극적인 전환에 강한 모티프를 제공하고, 복수극의 결말을 예측할 수 있게 한다. 그리고 『여행노트』의 파편들은 소설의 극적인 효과를 위해 이렇게 기능하며, 메리메 고유의 문학적 상상력을 이해하는데 도움이 될 것이다.

특히 『코르시카 여행노트』 마지막에 첨가된 여러 편의 코르시카의 조곡, 발라타 ballata가 『콜롱바』에서 어떻게 차용되는지, 복수에 대한 분노를 부추기며 어떻게 소설에 리듬을 부여하고 줄거리를 이끄는지 알아보았다. 코르시카의 조가는 방언이 주는 낯설음으로 외부인들로 하여금 코르시카의 풍습, 문화, 역사 등을 새롭게 주목하게 한다. 하지만 『콜롱바』에서 조가는 반복과 변조를 통해 등장인물의 심리적 변화, 복수를 둘러싼 이야기의 전개를 텍스트보다 더 잘 말해주고, 더 빨리 예측할 수 있게 해준다. 메리메의 텍스트는 여타의 작가와는 다른 고유의 리듬을 갖는다. 작품 속에서 메아리의 역할을 하는 그것들은 극적인 힘을 강화시키고, 예언적인 방식으로 결론을 미리 말해준다. 그것이 집시의 노래든, 코르시카

의 민요든 문명화된 시각으로는 이해할 수 없는 독특한 리듬이 허구적 단편 속에서 시적, 서사적 기능을 한다. 『여행노트』가 메리메 작품 생산에 탁월하게 기여하는 것도 그러한 측면에서이다.

『여행노트』와 같은 학문적 자료들을 『콜롱바』, 『카르멘』과 같은 허구적 글쓰기에 동화시키는 것은 독자들로 하여금 이야기 속에서 낯설음을 느끼게 한다. 그러므로 우리는 여행을 소재로 한 단편들이 어떻게 서구 독자들을 자기문화 중심적 편견에서 벗어나 자기 자신을, 자신의 문화를 다시 한 번 돌아보게 하고, 새롭게 이타성의 발견하는 계기를 갖게 되는지 알 수 있을 것이다. 이렇듯 여행을 바탕으로 한 글쓰기 안에서 학문과 문학은 서로 자양을 주고받고, 그 안에서 서로 심화되며, 새로운 의미를 서로에게 부여한다. 메리메는 보편적 인간에 대한 지식, 더 이상 축소할 수 없는 정체성을 추상적인 형태에서 찾지 않으며, 기독교적 교리나 계몽주의 인간중심주의의 전제에서 출발한, 이미 정의된 본질에서 찾지 않는다. 그의 작업은 반대로 가치에 대한 편견 없는 문화의 복수성, 여러 문화에 영향을 주는 피할 수 없는 역사적 변화를 고려하게 한다. 그리고 인간의 가장 깊숙한 곳에 묻혀 있는 변하지 않는 핵심을 추출하기 위해 사회적, 윤리적 상황의 다양성을 충분히 활용하고자 한다. 자신들의 문화와는 낯선, 갈등 관계에 있는 개인들의 특성과 자신을 비교할 때만이 다른 계급, 장르, 종류를 넘어 변화하지 않는 것을 드러낼 수 있다. 메리메는 민족, 언어, 문화 사이의 대립을 허락하는 주제를 선호한다. 지배적인 질서에 반항하는 개인이거나 현대 사회 속에서 원시적 야만성에 머물러 있는 민족에 속하는 자들에 관심을 가지며, 메리메는 단순히 고고학적 작품을 만드는 것이 아니라, 반현대적 정신 속에 낯선 사람들의 이야기를 하는 것을 즐긴다. 그리고 그들의 단순하고 거친 때 묻지 않은 풍습은 우리 문화의 두꺼운 겹겹질을 자극하고, 뒤흔든다.

참고문헌

1. 메리메의 텍스트

- Mérimée P., *Mérimée Théâtre Romans Nouvelles*, Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, éd., Gallimard, 1978.
- *Correspondance générale*, publié par Maurice Parturier, Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, éd., Divant, 1964.
 - *Notes de voyage*, t. I, II, III, IV, Édition établie, présentée et annotée par P.-M. Auzas, éd., Biro, 1989.

2. 참고한 중요 서적 및 논문

- 김영주 『프로스페르 메리메의 『일르의 비너스』의 소설적 대화와 환상』, in 『한국프랑스학논집』 v. 51, 한국프랑스학회, 2005.
- 한택수 『신화의 변형과 환상적 글쓰기』, in 『프랑스어문교육』 v. 22, 프랑스어문교육학회, 2006.
- 『유럽 속의 카르멘』, in 『프랑스문화예술연구』 v. 32, 프랑스문화예술학회, 2010.
- Becker C., «Les *Notes de voyage* de Mérimée : un texte hybride», in *Littératures*, numéro spécial Mérimée, éd., Antonia Fonyi, N° 51, 2004.
- Berthier P., *Colomba de Prosper Mérimée*, Éditions Gallimard, 1992.
- Chelebourg C., *Prosper Mérimée : le sang et la chair, une poétique du sujet*, Lettres modernes minard, 2003.

- Fonyi A., *Prosper Mérimée : Écrivain, archéologue, historien*, éd.,
Antonia Fonyi, éd., Droz, Genève, 1999.
- *Cahiers mérimée*, n° 2, Éditions classiques Garnier, 2010.
- Gannier O., «Des ruines aux monuments historiques : les notes de
voyages de l'inspecteur Mérimée», in *Voyager en France au
temps du romantisme*, ELLUG Université Stendhal, Grenoble,
2003.
- Géal F., *Relire les Lettres d'Espagne de Mérimée*, Éditions classiques
Garnier, 2010.
- Glaudes P., *Mérimée et le bon usage du savoir, la création à
l'épreuve de
la connaissance*, éd., Pierre Glaudes, Presses universitaires du
Mirail, Toulouse, 2008.
- *Nouvelles de Mérimée*, Éditions Gallimard, 2007.
- Pageaux D.-H., *Sous le signe de vertume*, éd., Jean MAISONNEUVE,
2005.
«Figures du voyageur, ou Mérimée Protée voyageur», in
Prosper Mérimée : Écrivain, archéologue, historien, éd.,
Antonia Fonyi, éd., Droz, Genève, 1999.
- Requena C., *Unité et dualité dans l'oeuvre de Prosper Mérimée,
Mythe et récit*, éd., Honoré Champion, 2000.
- Vassilev K., *Le Récit de vengeance au XIXème*, Toulouse PU Murail,
Toulouse, 2008.
- Viegnes M., «L'étrangeté dans le récit de voyage et le conte
fantastique : l'exemple de Mérimée», in *Voyager en France
au temps du romantisme*, ELLUG Université Stendhal,
Grenoble, 2003.

〈Résumé〉

Écrire le voyage
dans *Notes d'un voyage en Corse* et
Colomba de Prosper Mérimée

HAN Taek-Soo

On voyage beaucoup dans les romans et nouvelles de Mérimée. Les personnages et les narrateurs confondus, tout le monde y voyage. Comme la navigation dramatique de *Tamango* et la descente du Canigou par le narrateur de *La Vénus d'Ille*, pas de texte sans voyage : le voyage est la condition préalable à l'histoire. Chez Mérimée, lorsqu'un voyage est contemporain du temps de l'histoire racontée, qu'il fait irruption dans le texte ou qu'il traverse l'histoire principale, il appelle encore l'histoire, enchâssée, l'histoire dans l'histoire.

Dans cet essai nous avons surtout remarqué la relation entre les récits de voyages, surtout *Comolba* et les *Notes de voyage* de Mérimée. Mérimée reprend dans ses romans et nouvelles les données autobiographiques des *Notes*. Et la vérité de son expérience de voyageur-découvreur se situe sur un autre niveau de réalité, ce niveau que Mérimée lui-même qualifie d'«ensemble poétique».

Mérimée décrit dans *Colomba* la Corse sauvage, surtout à travers la lamentation funèbre qu'il a citée et notée dans *Notes d'un voyage en Corse*. Les éléments folkloriques et ethnologiques comme la chanson

funèbre permettent au lecteur de pénétrer dans la société sauvage et partager son émotion vindicative. Mais ils donnent surtout à l'écriture de Mérimée son rythme particulier à travers leur répétition et modulation, parlent mieux son histoire et permettent au lecteur de pressentir la fin de la nouvelle.

주 제 어 : 메리메(Mérimée), 코르시카(Corse), 여행노트(Notes de voyage), 콜롱바 (Colomba), 카르멘(Carmen), 복수(vengeance)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

프랑스어 읽기·말하기 통합 교육 방안 연구 - 문학작품을 활용한 역할놀이를 중심으로*

김 경 랑
(한국교원대학교)

목 차

1. 서론
2. 통합교육의 개념과 교육적 의의
 - 2.1. 언어 기능의 통합교육 및 총체적 언어교육
 - 2.2. 읽기 및 말하기 능력의 통합 교수·학습
3. 읽기와 말하기 통합교육 방안
 - 3.1. 대학 독해강의의 문제점
 - 3.2. 역할놀이의 교육적 의의
 - 3.3. 기존 교재 속 역할놀이의 문제점
 - 3.4. 문학작품을 활용한 역할놀이의 장점
4. 읽기와 말하기 통합교육 방안 실험
 - 4.1. 실험 대상
 - 4.2. 실험 방법
 - 4.3. 실험 실행 및 사후 평가
5. 결론

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07041342).

1. 서론

21세기 정보 통신의 발달로 인한 인터넷의 확산은 우리 일상생활에 필요한 막대한 정보를 실시간으로 제공해 주고 있다. 그런데 인터넷 정보의 대부분이 기본적으로 문어로 제공된다는 사실을 고려해 볼 때, 외국어 교육에서 읽기 교육은 강화되어야 할 필요가 있다. 더욱이 프랑스어로의 구어 상호작용의 기회가 쉽지 않은 우리나라의 교육상황에서 읽기는 중요한 언어 입력원이 될 수 있다.

그런데 대학에 개설되어 있는 읽기 강의는 일반적으로 시간 내내 텍스트를 읽어가며 정적으로 진행되는 경향이 있다. 이러한 읽기 강의에 재미와 웃음을 더해 주고 학습자들의 참여를 유도하면서 흥미와 학습동기를 이끌어 낼 수 있는 교수·학습 방안에는 무엇이 있을까? 더불어 의사소통의 다른 기능과도 연계시킴으로써 듣기, 말하기, 읽기, 쓰기의 4 기능을 모두 효율적으로 신장시킬 수 있는 의사소통 교육의 최종 학습목표를 실현할 수 있는 방안은 어떠한 것이 가능할까?

본 연구는 이러한 질문에 대한 방안의 하나로 ‘독해강의’에 ‘역할놀이 활동’을 접목시켜보는 활동을 제안하는 바이다. 이는 읽기능력에 말하기 능력을 통합하는 통합 교수·학습 방안의 하나라 할 수 있다. 이를 통해 외국어로서의 프랑스어 교육 현장에서 학습자들의 학습동기를 신장시키고 학습참여를 조장하면서 균형 잡힌 의사소통 능력을 신장하기 위한 교수·학습 방안을 모색하는 것이 본 연구의 최종 목표이다.

2. 통합교육의 개념과 교육적 의의

2.1. 언어 기능의 통합교육 및 총체적 언어교육

통합이란 둘 이상의 조직이나 기구 따위를 하나로 합친다는 의미다. 교육영역에서 ‘통합’이라는 개념을 직접 사용한 학자는 19세기 초 독일의 Mitchell Glasser로서 신과 자연 또는 사회와의 융합이라는 입장에서 통합교육을 제시하였다. 그런데 본 연구의 관심은 언어기능의 통합교육이다. 언어 교육에서의 통합이란 대체로 말하기, 듣기, 읽기, 쓰기 기능을 통합적으로 훈련하는 것으로 통용되고 있다. 언어 기능의 통합 교수·학습 방안에 대한 연구가 필요한 이유는 무엇보다 언어의 4가지 기능이 각기 배타적이거나 독립적으로 존재하기보다는 서로 연계되어 있기 때문이다. 또한 한 언어 기능의 발달은 나머지 기능의 향상에 도움을 줄 수 있고 이해와 표현기능이 모두 합쳐졌을 때 비로소 완전한 의사소통 능력이 형성된다 할 수 있기 때문이다.

통합기능에 의한 언어교육을 논하기 위해서는 ‘총체적 언어교육’에 대한 언급이 필수적이다. 총체적 언어교육은 1960년대 초 영어를 모국어로 하는 어린이들의 읽기 능력 발달을 위한 차원에서 Goodman과 Smith에 의해서 시도되었다. 이는 말하기, 듣기, 읽기, 쓰기를 각각 분리해서 가르치던 기능 중심의 교육 방안에 반대하여, 언어를 구성하는 요소들을 개별적으로 가르치기보다는 총체적, 종합적으로 가르쳐야 한다는 이론에 기초한 교육적 시도다. “영어를 모국어로 하는 아이들에게 읽기 지도를 연구하는 중에 언어 학습은 어느 특정 영역에 국한할 것이 아니라, 여러 영역에 걸쳐서 총체적으로 지도해야 하며, 아울러 학습자들은 한 문화의 구성원과 지식의 창조자로 인식되어야 한다는 취지에서 이루어졌다. 읽기와 함께 쓰기 지도가 이루어진다고 생각했으며, 이어서 교사와 학습자의 역할을 고려한 교수, 학습의 과정까지 접근하게 되어 4가지 기능의 총체

적인 지도 단계까지 이르게 되었다.”²⁾ 다시 말해서, 총체적 언어 접근법은 언어체계의 모든 자질의 사용을 강조하기 때문에 언어의 4가지 기능인 듣기, 말하기, 읽기, 쓰기를 결합시키고자 하는 교수방안이다.

이성은(1998)은 총체적 언어학습의 특성과 전통적 언어학습의 특성을 다음과 같이 비교하였다.

구분	총체적 언어학습	전통적 언어학습
학습목표	· 학습자의 장점과 성장을 최대한으로 조장 · 학습의 의미를 중시하고 관련 교과와의 자연스러운 통합을 탐색	· 언어 기술의 향상을 도모함
학습내용 및 방법	· 교사와 아동이 함께 결정 · 학습시간과 계획에 융통성 부여 · 학교 내외에서 학습의 장 선택 · 다양한 자료 활용 · 실수를 허용함	· 교사에게 결정권이 있음 · 학습시간과 계획이 고정되어 있음 · 교실 내에서 학습의 장 마련 · 제한된 자료 사용 · 실수를 교정하는 데 초점을 둠
활동조직	· 개별, 소집단, 전체 집단이 필요에 따라 조직됨 · 자유로운 학습 공간의 재배열	· 전체 집단 수업 · 고정된 좌석
교사, 아동의 역할	· 협동적 상황에서 의미를 부여함 · 교사와 아동의 역할이 명백히 구별되지 않고 자극과 반응을 함께 수용함	· 교사에 의해 의미의 우선 순위 결정
평가	· 학습과정 중에 수시로 평가 · 아동 개개인을 대상으로 함 · 관찰 평가, 교사 또는 아동의 자기 평가 등 다양한 방법 활용	· 일 년 중에 정해진 시기에 실시 · 관점의 평가 · 성취수준 적용 · 검사에 의한 획일적 평가

이상의 정의들을 종합해 볼 때, 총체적 언어 교육에서는 학습의 초점

2) 총체적 언어교수법, 교육과정 평가원 교수학습 개발센터

<http://classroom.re.kr/uploadfile/content/content01/second02/data01/sub10/03/>

을 언어적 기술 습득에 두기보다는 전반적인 의미 파악에 두면서 실제적이고 자연스러운 언어 학습을 강조하고 있다. 또한 교수자 중심이 아닌 교수자와 학습자가 함께 교수 학습을 진행하는 교육 과정으로서 언어의 4가지 기능을 통합하여 제시하는 교수이론이라고 하겠다.

일반적으로 의사소통 상황에서 의미를 전달하고 이해하기 위해서는 적어도 두 가지 이상의 기능이 함께 사용된다. 이를테면 상대방의 말을 듣거나 글을 읽은 후, 말이나 글 혹은 행동으로 그에 대한 반응을 나타내게 된다. 자연스러운 의사소통이 이루어지기 위해서는 언어의 여러 기능이 서로 함께 사용될 수밖에 없다. 실제적 의사소통의 모습이 이러하므로 언어 교육 자체가 언어 4기능을 통합적으로 다루어야 할 필요성이 생기는 것이다.

Goodman(1986; 민현식, 2006, p.4에서 재인용)이 주장하는 총체적 언어교육법에서는 아동이 가정과 사회생활 속에서 언어를 자연스럽게 배우듯이 학습자들 역시, 배우는 목적과 동기에 맞게 능동적으로 배울 수 있도록 조성된 환경에서 언어를 쉽게 배운다. 따라서 그는 문법 요소에 따라 단계적으로 배우는 전통문법 교육 방법을 비판하고 이에 따라 모든 언어 기능은 동시에 통합적, 상호의존적으로 습득된다고 본다.

언어의 4기능을 통합해서 가르쳐야 할 이유로 Brown은 다음과 같은 것들을 들고 있다. “첫째, 언어의 표현과 이해는 동전의 양면과 같아서 서로 분리할 수 없다. 둘째, 상호작용이란 메시지를 보내고 동시에 받는 것을 의미한다. 셋째, 문어와 구어는 밀접한 관련성이 있어, 이 관계를 무시한다면 언어의 풍요로움을 잃게 된다. 넷째, 문자 해독력이 있는 학습자에게 있어 문어와 구어의 상호관계는 언어와 문화 그리고 사회의 반영으로서, 내적 동기를 유발시킨다. 다섯째, 한 가지 기능은 다른 기능을 강화시킨다. 들은 내용을 모델삼아 말하기를 배우기도 하고 글을 읽고 쓰기를 배울 수도 있다. 결국 총체적 언어교육에서는 의사소통이라는 것이 한 가지 이상의 언어기능이 통합되어 언어수행이 행해지는 것으로 여기며 언어와 사고, 감정, 행동방식 간에도 밀접한 관련성이 있다고 여긴

다.”³⁾ 이러한 관점은 의미 있는 의사소통의 기회가 제한된 우리의 FLE 환경에서 프랑스어 교육에 중요한 시사점을 제공한다.

또한 Goodman은 총체적인 언어 지도법의 원칙을 다음과 같이 제시한다. “첫째, 학습에 관한 학생의 책임감을 중요시한다. 학습자는 자신이 학습의 주체가 됨으로써 모든 학습 내용을 스스로 선택한다. 둘째, 실수를 허용한다. 학습자는 편안한 학습 환경에서 그들의 오류를 통해 배우는 것이므로 교수자는 학습자 개개인의 의견이 비록 오류라 할지라도 존중하고 학습의 흐름이 지속되도록 도와주어야 한다. 셋째, 언어의 형식보다는 의미를 강조한다. 언어란 의사소통이 목적이므로 언어 실수의 교정보다는 표현하고자 하는 의미에 초점을 둔다. 넷째, 음성 언어와 문자 언어의 통합을 전제로 한다. 말하기, 듣기, 읽기, 쓰기는 사회 속에서 통합되어 쓰이듯이 교실에서도 통합되어 학습되어야 한다. 교사는 학습자들이 자연스러운 상태에서 그들의 필요와 요구에 따라 통합된 언어 접근을 하도록 한다. (...) 일곱째, 교실 환경은 학습을 촉진시키는 전략이므로 학습자들이 교실 안에서 편안하고 생산적인 학습 공동체를 느끼도록 한다. 여덟째, 학습의 결과보다는 과정을 중시하는 평가를 지향한다. 교사는 평가의 목적이 학습자 자신에게 정보를 제공하는 데 있음을 인지하고 학습자들의 자체 평가, 교사의 관찰 평가, 문비, 포트폴리오 등을 통하여 학습 성취도에 대한 정보를 얻고 형식적인 표준화 검사를 반대한다.”⁴⁾

이상에서 살펴본 바와 같이, 총체적 언어 지도법은 의미 있는 상황 속에서 목적 있는 활동을 통한 언어 학습을 강조하는 외국어 교육과정에 중점을 두고 있다. **크림** 이러한 통합교육에 기초한 총체적 언어지도법의 특성을 바탕으로, 본 연구에서 시도하고자 하는 읽기와 말하기 통합연구의 필요성을 살펴보자.

3) H. D. Brown (2001), 권오량 외 번역, 『원리에 의한 교수』, longman, pp.284-303.

4) 민현식 (2006), 「한국어 교육을 위한 문법 기반, 언어 기능의 통합 교육과정 구조화 방법론 연구」, 『국어연구소』, p.21.

2.2. 읽기 및 말하기 능력의 통합 교수·학습

언어능력이란 이해 및 표현능력의 총체로서 두 능력을 분리하기보다는 통합하여 교육하는 것이 극히 자연스러운 교수·학습 방안임에는 이론의 여지가 없다. 언어교육 영역에서 이미 시도된 통합교육은 주로 말하기와 듣기, 쓰기와 읽기 등 소리언어 간, 문자언어 간의 통합교육 연구가 주를 이루어왔다. 문어와 구어의 생산과 이해를 기준으로 할 때, 두 요소 간의 연계는 언어 능력의 개발에 상호 협력적이고 자연스럽게 여겨진다. 그렇다면 읽기 능력과 말하기 능력의 통합은 의사소통 능력 발달에 어떠한 영향을 미칠까?

Forter(1998)와 Nunan(1989; 김양희, 2010, p.16에서 재인용)은 듣기, 말하기, 읽기, 쓰기의 4 기능 중 읽기와 말하기가 외국어 습득을 위해 상호 보완적으로 필요한 과정이기에 이 두 언어기능의 최적의 상태가 언어 습득에 영향을 끼친다고 보도한 바 있다. 우리나라의 프랑스어 교육 상황에서는 일상생활에서 프랑스어의 사용 기회가 별로 주어지지 않는 만큼, 학습자들의 학습동기 유발 및 학습의 효과를 위해서는 학습자들에게 유의미한 학습주제 및 활동을 제시하여 학습자의 능동적이고 자율적인 참여를 유도할 필요가 있다.

Brown(2001)에 의하면, 읽기 기능은 다른 기능과 상호작용해야 하며 그 학습목표를 달성하기 위해서는 통합적인 방법으로 지도되어야 한다고 보았고, 읽기 후 구두 발표하기가 말하기 기능을 수행하기에 효과적인 방법들 중의 하나로 볼 수 있다고 하였다. 또한 Morita(2000; 김양희, 2010, pp.17-19 재인용)도 학문적 상황에서 발표 활동을 통해 발표자는 읽기능력을 증진시키며, 주어진 주제 혹은 자신의 흥미에 적합한 지식을 얻게 됨으로써 많은 도움이 된다고 하였다. 이처럼 말하기 능력과 읽기 능력은 상호 보완적이며 서로에게 긍정적인 영향을 미침을 알 수 있다. 이 모든 이론적인 근거를 차치하더라도 읽기를 통해 이해한 내용을 말로 표현하면서 실제로 의사소통을 행할 줄 알게 되는 것은 학습자들의 언어 학

습동기에도 긍정적인 영향을 미치리라는 것은 충분히 예상 가능한 일이며 본 연구의 실험 강의 결과를 통해서도 증명하고자 한다.

이러한 읽기 능력과 말하기 능력의 통합교육을 위해서, 본 연구에서는 문학작품을 읽은 후, 그 내용을 역할극을 통해 말로 표현하는 방안을 제안하는 바다. 학습자 스스로가 자신이 읽은 문학작품 속의 주인공이 되어 그 역할을 해봄으로써 읽기와 말하기 기능의 통합지도가 될 수 있는 것이다. 더 나아가 독해한 내용을 역할극을 위한 대본으로 재구성하는 과정에서 쓰기 능력의 향상 또한 기대할 수 있고, 역할극을 진행하는 과정에서는 상대방의 말을 듣고 반응을 해야 하는 것인 만큼, 듣기 능력의 발전 또한 가능한 4기능 통합 활동이라 할 수 있겠다.

3. 읽기와 말하기 통합교육 방안

3.1. 대학 독해강의의 문제점

읽기 능력은 오늘날의 인터넷 정보화 시대에 문어 정보를 이해하기 위해 필수적으로 요구되는 능력이다. 그런데 읽기 능력의 중요성에도 불구하고 읽기 강의는 다음의 몇 가지 요인에 의해 자칫 학습자들의 학습동기를 잃게 하고 프랑스어에 대한 관심마저 상실하게 할 위험이 있다. 그 요인 중 첫 번째는 읽기 교재이다. 학습자의 흥미는 읽기 교재에 의해 좌우될 수 있다. 학습자들의 언어수준에 적합하지 않거나 내용이 지나치게 어렵거나 쉬운 경우, 학습자들은 흥미를 잃을 수 있다. 따라서 학습자들의 목표 언어 및 문화 수준에 적절하면서도 내용상 대학 강의의 교재로 사용하기에 적절한 교재의 선정이 필수적이다. 두 번째 위험 요인으로는 교수·학습 방법이다. 강의 시간 내내 텍스트의 주요 문법을 짚어가는 교수자의 설명과 몇몇 학습동기가 분명한 학습자들 혹은 성격이 활발하

거나 교수자에 의해 지적된 한 두 명의 학습자들에 의해 진행되는 읽기 강의는 대체로 정적인 분위기 속에서 이루어지고 대부분의 학습자들에게 무료하고 흥미롭지 않은 강의로 전락될 수 있다.

본 연구에서는 이러한 읽기 강좌의 문제점에 대한 하나의 해결 방안으로 조별 구성에 의한 ‘독해+역할놀이’ 교수·학습 방안을 제안하고자 한다. 역할놀이는 회화수업을 함에 있어서 학습자들에게 이미 익숙한 교수·학습 기법으로 학습자들이 편안하게 받아들일 수 있는 학습활동이라 여겨진다. 이 방안은 강의를 구성하는 모든 학습자들을 학습에 참여시킨다는 차원에서 몇몇 학생에 의해 진행되는 읽기 강의에서 벗어나게 해 줄 수 있다. 더 나아가 읽기 텍스트를 기반으로 하여 동료 학습자들과 함께 만든 역할놀이 대본을 다른 학습자들 앞에서 구어로 행해 봄으로써 자신이 알고 있는 프랑스어가 문어 이해 외에 실제 구어 의사소통에서도 활용될 수 있다는 사실에 학습자들의 프랑스어 학습동기와 자신감이 더욱 강화될 수 있으리라 여겨진다. 읽기 텍스트를 역할놀이 대본으로 재구성하는 과정에서 텍스트의 이해가 쓰기 능력으로 전환되는 효과 또한 기대해 볼 수 있고 역할놀이 과정에서 상대방의 대사를 듣고 반응하는 작업을 통해 비록 준비된 대사인 만큼 미약하기는 하나 듣기 능력의 연습 역시 가능하리라 본다.

3.2. 역할놀이의 교육적 의의

역할놀이란 “둘 이상의 참가자들이 실제 혹은 상상의 인물의 역할을 맡아 행하는 상호작용적 의사소통 활동이다. 이를 통해 학습자들은 언어 능력, 사회언어학적 능력 그리고 화용적 능력을 발전시킬 수 있다.”⁵⁾ 1920년대 사회심리학자 Moreno에 의해 개발되고 발전된 역할놀이는 "개인의 자발성과 창의성(spontanéité-créativité)에 역점을 둔 것으로 프랑

5) Francis DEBYSER (1996), *Les Jeux de Rôles*, UNIL, p. 5.

스어 교육 영역에 도입된 것은 1960년대 구조총괄적시청각 교수법(les méthodes structuro-globales audio-visuelles)을 통해서다."⁶⁾ 이후 역할놀이는 교재는 물론 외국어 수업에서 구어 상호작용의 향상을 위해 피해갈 수 없는 학습활동으로 자리 매김하였다.

역할 놀이는 두 사람 혹은 여러 사람이 한 모듬이 되어 참여할 수 있으며, 교수자의 통제를 많이 받는 초보 학습 단계에서부터 보다 많은 창의력과 언어 능력이 요구되는 단계까지 그 활용도가 매우 크다. 언어 능력의 초보 단계에서는 상대방의 역할이나 말에 반응을 하기 보다는 자신의 역할만을 암기하여 표현하는 경우가 대부분이다. 따라서 역할놀이는 교수·학습한 내용의 범주 안에서 그저 주어진 대화문을 연습하는 것에 국한될 수 있다. 그러나 점차 학습자들의 언어 숙달도가 높아감에 따라 주어진 상황에 적절한 말과 행동을 이전에 습득된 내용까지도 활용하면서 스스로의 독창적인 구문으로 구현해 나가고 상대방과의 대화에 즉각적으로 반응하면서 좀 더 실제적 의사소통에 가까운 역할놀이를 구성할 수 있게 된다.

Ladousse(1987; 김무식, 2000, pp.8. 재인용)는 언어 교육에 있어 역할 놀이의 가치를 다음과 같이 요약하고 있다. 가) 역할 놀이를 통해 학생들은 다양한 언어 경험을 하게 되고 여러 상황에서 사용되는 다양한 언어 구조와 어휘, 기능 등을 학습할 기회를 갖게 된다. 특히, 역할 놀이는 상황 속에서 이루어지기 때문에 외국 문화의 학습에 도움이 된다. 나) 역할 놀이를 통해 학생들은 대인 관계에 필요한 사회적 기술과 언어 사용법을 익히게 되고 의사소통이라는 것이 항상 예견한 대로만 이루어지는 것이 아니라는 것을 깨닫게 된다. 다) 학생들은 본능적으로 역할 놀이를 좋아하므로 학습한다는 의식 없이 언어학습이 이루어지게 되며, 학생의 상상력을 자극하여 창의력 있는 사람을 기르는 데에 도움이 된다. 라) 수줍음이 많은 학생의 경우는 가면을 쓰고 연기하도록 함으로써 정서적으로 안

6) Marie-Cécile Leblanc (2002), *Jeu de rôle et engagement*, L'Harmattan, p. 13.

정되고 편안한 분위기에서 대화에 참여하도록 할 수 있다. 마) 언어만을 사용하는 것이 아니라 언어 행위에 수반되는 비언어적 표현들, 즉 음조, 억양, 강세, 표정, 몸짓 등을 사용하게 됨에 따라 자연스러운 언어사용을 경험하게 된다. 바) 학습자가 다양한 상황에서 다양한 역할을 해 봄으로써 타인의 감정과 입장을 이해하게 되고, 나아가 인간에 대한 이해의 폭을 넓힐 수 있다. 이와 같은 역할놀이의 교육적 장점 외에도 본 연구에서 의도하는 ‘독해+역할놀이 활동’ 방안에서는 학습자들 스스로 독해한 내용을 역할놀이 대화문으로 새로이 구성하면서 그들의 상상력과 창의력 자극에도 한 몫을 하리라 여겨진다.

3.3. 기존 교재 속 역할놀이의 문제점

외국어 교육 영역에 있어, 역할놀이는 주로 대학의 의사소통 강좌에서 프랑스어 회화 교재에 기초하여 이루어지는 경우가 대부분이다. 주지하는 바와 같이 같은 내용의 대화라 하더라도 언제, 어디서, 그리고 어떤 상황에서 누구와 함께 이야기하는 것인가에 따라 화자가 사용하는 어휘와 문장의 종류, 혹은 어투가 달라지기 마련이다. 또한 말하는 이가 가지고 있는 사회적 지위와 나이 등도 언어 선택에 영향을 미친다. 따라서 학습자들로 하여금 습득한 언어를 실제 상황에 맞게 실행해 보게 하는 역할놀이가 원래의 목표에 제대로 도달하기 위해서는 대화가 이루어지는 정확한 상황과 대화 참여자들의 관계 그리고 각 대화자들에 대한 프로파일 이 필요하다.

그런데 현재 국내 몇몇 교육 기관에서 사용되고 있는 프랑스어 교재의 역할놀이를 살펴보면 이와 같은 측면이 그다지 고려되지 않고 있음을 알 수 있다. 다음은 여러 대학에서 사용하고 있는 프랑스어 교재들에서 발췌한 역할놀이의 예들이다.

[예 1] Sylvie Poisson (2007), INITIAL, CLE International, p. 65



[예1]은 파리의 한 장소를 찾기 위해 길 묻기 대화를 연습하는 역할놀이 활동이다. Saint-Lazare 역에서 Louvre 박물관으로 가는 길을 묻는 것이 예로 제시되어 있다. 그런데 길 묻는 사람이 어떤 상황에서 목적지를 찾고 있는지 - 예를 들어, 누구와의 예약 시간에 임박한 것인지, 여행객으로 여유를 가지고 둘러보는 것인지 등 -, 대화 상대자는 누구이며 - 아이인지 성인인지 - 지금 이 대화가 행해지는 시각은 언제인지 등 정상적인 대화가 이루어지기 위한 언어지표가 될 요소들이 제시되어 있지 않다. 이 점들이 고려될 때, 대화자의 대화는 좀 더 구체적이고 유의미하며 사실적일 수 있다는 사실을 위의 역할놀이 활동은 간과하고 있다.

[예 2] Sylvie-Poisson (2011), Amical, CLE International, p. 56

6. Jeu de rôle - Vous allez dîner chez Maxim's,
(trois personnes : deux clients + un serveur / une serveuse)
- Comment vous vous habillez ?
 - Qu'est-ce que vous voulez manger ? Choisissez sur le menu.
 - Combien vous allez payer ?

저녁식사를 하는 레스토랑에서 두 명의 손님과 종업원과의 대화 상황이라는 정보만이 주어져 있다. 대화 인물들 간의 관계라든가 레스토랑에 간 이유 - 친구와의 만남인지, 연인 사이의 이벤트인지, 공식적 만남인지 등 - 등이 제시되어 있지 않은 상황에서 역할놀이를 실행하는 학습자들은 적절한 프랑스어 사용에 제약이 가해지거나 혼란을 빚게 될 위험에 놓인다.

[예 3] Guy Capelle (2009), *Le nouveau Taxi*, Hachette, p. 39

6. À vous !

En groupe, présentez un circuit de deux jours dans une ville ou une région que vous connaissez bien (en France ou dans un pays).

조 별로 자신들이 잘 알고 있는 도시나 지방을 이틀간 방문하기 위한 소개를 하는 경우이다. 어떤 상황에서 누구를 대상으로 하는 것인지에 대한 구체적인 발표조건이 전혀 제시되어 있지 않다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 현행 여러 교재에 나타난 역할놀이를 학습활동으로 실행할 경우, 학습자들은 구체적이고 유의미한 실용적인 의사소통 연습을 하는 데에 어려움을 겪을 수 있다. 반면 현행 어학 교재에 제시되어 있는 역할놀이 활동이 지니고 있는 이와 같은 맹점을 보충해 줄 여러 가지 장점을 문학작품은 지니고 있다.

3.4. 문학작품을 활용한 역할놀이의 장점

1980년대 의사소통 접근법의 도래 이후, 프랑스어 교육의 학습 목표는 주로 듣고, 말하기의 구어능력 향상에 초점이 맞추어지면서 문어교육은 잠시 등한시 되었고, 이러한 분위기 속에서 문학작품은 프랑스어 습득을

위한 학습 자료에서 소외되는 경향을 보였다. 이는 문학텍스트가 언어 교육을 위해 실용적이지 않다는 생각에 기초하였던 듯하다.

본 연구에서 언급하는 문학작품이란 몇몇 인물들을 통해 스토리가 이루어지는 소설이나 동화 등의 장르를 의미한다. 이런 작품에 대한 독해를 바탕으로 진행되는 역할놀이는 지금까지 살펴본 프랑스어 교재에서 제시된 역할놀이의 문제점을 해결해 줄 가능성을 내포하고 있다.

3.4.1. 의사소통 상황에 대한 구체적인 이해

효과적이고 유의미한 의사소통을 위해서는 의사소통이 이루어지는 장소나 맥락에 대한 구체적인 이해가 도움이 된다. 언어 교육에서 맥락의 중요성은 재론할 필요가 없다. 맥락을 잘 알고 맥락과 연결시킬 때 내용 이해나 표현이 쉽게 이루어진다. 문학작품 독해는 이에 대한 충분한 정보를 제공한다.

3.4.2. 인물들의 정체성 및 인물들 간 관계의 이해

의사소통이 이루어지는 시간과 공간적 정보 외에도 대화 상대방의 나이, 사회적 지위, 사람들과의 관계 및 성격 등, 각 인물의 정체성과 인물들 간의 관계에 대한 정보 또한 해당 인물 각자에게 적절한 화계를 선택하기 위해 필요한 요소들이다. 더욱이 등장인물들에 대한 정보는 역할놀이에서 등장인물들에게 감정이입을 하는 데 더욱 도움이 될 수 있다. 이는 의사소통에 있어 주요 요소라 할 수 있는 어조, 주저, 경우에 따라 제스처 등에까지도 영향을 미칠 수 있다.

결국 문학작품을 읽은 후 역할놀이를 하는 것은 등장인물들의 정체성과 그들의 사회적 관계 그리고 대화 상황은 물론, 시대적, 공간적 배경에 관한 여러 정보들이 이미 독해 텍스트를 통해 이해된 이후인 만큼 학습자들은 역할놀이를 행할 때, 의사소통에 필요한 주요 정보를 지니게 된다.

즉, 본 연구의 대상 학습자들은 Hymes(1972)가 주장하는 의사소통 능력의 한 요소 중 특히 '적합성' 측면과 Canal & Swain(1982)의 '사회언어학적 능력'을 고려한 적절한 표현 및 어투를 사용하면서 실제 의사소통에 처처럼 프랑스어를 구사하는 훈련을 할 수 있을 것이다. 또한 등장인물들의 상황과 나이, 사회적 지위, 관계 등을 파악한 학습자들은 이들 등장인물들에게 적절한 화계를 사용하여 역할놀이 대본을 만듦으로써 다양한 대화 상황은 물론 화자들 간의 사회언어학적 차원을 고려한 실제적 의사소통을 학습하게 되고 역할놀이 대본을 써가는 과정에서의 쓰기능력 향상은 물론, 역할놀이 실행에 따른 구어 상호작용에 의한 듣기능력 향상 역시 기대해 볼 수 있다. 문학을 통해 올바른 어감을 쉽고 자연스럽게 습득할 수 있고 이를 학습자들 수준에 맞게 재구성하여 지도한다면 살아있는 의사소통 자료로서, 그리고 이해 가능한 자료로서 좋을 것이다.

4. 읽기와 말하기 통합교육 방안 실험

4.1. 실험 대상

본 연구에서는 A2-B1 수준⁷⁾의 대학교 2-3학년 프랑스어 독해 학습자들을 대상으로 한다. 프랑스어 발음과 프랑스어의 통사구조 및 기본적인 화행위는 이미 습득한 학습자들로서 어느 정도 프랑스어에 익숙해 있어, 연구자가 의도하는 독해 및 역할놀이 대본의 구성이 가능하다고 판단되었다. 실험기간은 2015년 3월에서 6월까지로 일주일에 2시간 30분 강의에서 한 학기동안 진행하였다.

7) 유럽의회(Conseil de l'Europe)의 공통참조기준(Cadre européen commun de référence pour les langues)에 따르면 DELF A2 수준은 프랑스어 초보 단계로서 160-180시간의 실용학습기간을 필요로 한다.

4.2. 실험 방법

4.2.1. 독해 자료 선정

A2-B1 수준의 학습자들에게 적합하면서도 학습의 흥미를 불러일으킬 수 있는 읽기 자료로서 『어린왕자 *Le petit prince*』를 선정하였다. 어린왕자는 독립된 여러 개의 장(chapitre)으로 구성되어 있고 각 장이 몇 쪽 안 되는 분량으로 구성되어 있는 만큼 적합한 분량을 발췌하여 활용하기에 용이하다. 또한 텍스트의 많은 부분이 이미 대화로 이루어져 있기 때문에 학습자들이 역할놀이를 위해 본래의 텍스트를 충분히 활용할 수 있다는 점 또한 본 연구를 위해 어린왕자를 선정한 이유이다. 중·고등학교 시절에 한글로 번역된 어린왕자를 읽은 경험을 지니고 있는 대부분의 학습자들에게 이를 원서로 읽어 본다는 기쁨을 제공한다는 점 또한 어린왕자를 독해 텍스트로 선정한 이유의 큰 몫을 차지한다.

4.2.2. 실험 단계

① 학습자들의 모둠 구성 : 3-4 명의 학습자가 한 모둠이 되도록 조직한 후 교수자는 강의의 개요를 설명하고 한 학기 동안의 독해 분량 및 모둠 별 독해 분량을 정해준다. 각 모둠은 읽기 자료 중 한 쪽지를 독해한 후, 이를 역할놀이 대본으로 바꾸고 역할놀이를 해야 한다. 따라서 한 쪽지의 읽기 자료 분량이 각 모둠별로 동일해야 하며, 또한 각 모둠의 구성원들도 각각 동일한 조건에서 참여할 수 있도록 배려해야 할 것이다.

② 강독 후 학습자들의 역할놀이 : 처음 3주는 교수자가 강독중심의 강의를 진행하고 강의 4주째부터는 모둠별로 독해 내용을 바탕으로 역할놀이를 실시한다. 역할놀이 시 필요한 소품을 활용할 수 있다. 역할놀이의 대본은 조원들이 함께 만들고, 만든 대본은 실제 역할놀이 전에 교수자에게 수정을 받는다. 또한 본인들이 사용한 역할놀이의 대사를 다른 수강생들에게도 복사하여 나누어 준다. 이는 한 모둠의 학습 내용을 다

른 학습자들도 이해하도록 하기 위함이다.

4.3. 실험 실행 및 사후 평가

4.3.1. 실험 실행

역할놀이 대본은 조 별에 따라 원래 텍스트를 많이 변화시킨 경우와 그렇지 않은 경우가 있었다. 어린왕자의 원래 텍스트 역시 많은 부분이 대화로 구성되어 있는 만큼, 대체로 그 대화를 그대로 활용하면서 시제의 경우만 단순과거를 복합과거로 수정해 주는 경우가 많았다. 그러나 몇몇 그룹은 본래 텍스트를 완전히 그들 나름대로의 방식으로 새로이 구성한 경우도 있어 연구자 자신도 놀람을 금치 못하기도 하였다.

원본 텍스트에 비해 구성에 많은 변화를 보인 조의 역할놀이 대본을 하나 소개하면 다음과 같다.

Le Petit Prince (Chapitre IV)	학생들 대본 (제 2조)
Si je vous ai raconté ces détails sur astéroïde B 612 et si je vous ai confié son numéro, c'est à cause des grandes personnes. Les grandes personnes aiment les chiffres. Quand vous leur parlez d'un nouvel ami, elles ne vous questionnent jamais sur l'essentiel. Elles ne vous disent jamais: "Quel est le son de sa voix? Quels sont les jeux qu'il préfère? Est-ce qu'il collectionne les papillons?" Elles vous demandent: "Quel âge a-t-il? Combien a-t-il de frères? Combien pèse-t-il? Combien gagne son père?" Alors seulement elles croient le connaître. Si vous dites aux grandes personnes: "J'ai vu une belle maison en briques	비행사 (B612 모형 집어들며) Voilà, c'est l'astéroïde B 6121 ! 아이 (어리둥절한 표정) Pourquoi tu parles avec le chiffre ? 비행사 C'est à cause des grandes personnes. (어깨 으쓱) Elles l'aiment trop. 아이 Ah bon ? C'est vrai ? 비행사 Bien sûr. Par exemple, voilà un garçon qui parle de son nouvel ami. 아이 (질문을 하나 할 때마다 고개를 좌우로 까딱거리며 귀여운 목소리로) Quel est le son de sa voix ? Quels sont les jeux qu'il préfère ? Est-ce qu'il collectionne les papillons? 비행사 Si tu parles comme ça, les grandes personnes ne comprennent

roses, avec des géraniums aux fenêtres et des colombes sur le toit..." elles ne parviennent pas à s'imaginer cette maison. Il faut leur dire: "J'ai vu une maison de cent mille francs." Alors elles s'écrient: "Comme c'est joli!" Ainsi, si vous leur dites: "La preuve que Le Petit Prince a existé c'est qu'il était ravissant, et qu'il voulait un mouton. Quand on veut un mouton, c'est la preuve qu'on existe", elles hausseront les épaules et vous traiteront d'enfant! Mais si vous leur dites: "La planète d'où il venait est l'astéroïde B 612" alors elles seront convaincues, et elles vous laisseront tranquille avec leurs questions. Elles sont comme ça. Il ne faut pas leur en vouloir. les enfants doivent être très indulgents envers les grandes personnes. Mais, bien sûr, nous qui comprenons la vie, nous nous moquons bien des numéros! J'aurais aimé commencer cette histoire à la façon des contes de fées. J'aurais aimé dire: "Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami..." Pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai.	jamais. Mais si tu dis ...(3자를 가리킨다) 어른 (근엄한 목소리로) Quel âge a-t-il ? Combien a-t-il de frères ? Combien pèse-t-il ? Combien gagne son père ? 비행사 Alors juste avec questions-là, elles croient qu'elles le connaissent. Comme ça, si tu parles aux grandes personnes, (아이를 가리킨다) 아이 J'ai vu une belle maison en briques roses avec des géraniums aux fenêtres et des colombes sur le toit... 어른 Et ...(인상 찌푸리며) 비행사 Voilà. Elle n'arrive pas à s'imaginer cette maison. 아이 (주눅 들어서 땅을 봄) Alors ... (어른 응시) J'ai vu une maison de cent milles francs. 어른 (감탄하며) Comme c'est joli ! Les chiffres, c'est très important. 아이 (발을 구르며) Non ! Je ne crois pas. Le Petit Prince n'était pas comme ça. 어른 Alors il était comment ? 아이 (신나서) Et le Petit prince était ravissant, riait et voulait un mouton. Il pensait que l'essentiel est le plus important. (Le roi Soleil - Mon essentiel 부른다) 어른 C'est un vrai bébé(겉겉 웃는다) 적막 (5초) 아이 Mais tu connais nous nous moquons des numéros ! Parce que nous comprenons la vie ! (두 팔 번쩍) 비행사 On doit être très indulgents pour les grandes personnes. Je
---	---

	voudrais commencer cette histoire comme ça. (눈감고 부드럽게 동화책 읽어주듯) Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui et qui avait besoin d'un ami... 아이(기뻐하며) ça m'entends beaucoup plus vrai ! 비행사 Oui. Et j'ai du chagrin à raconter ces souvenirs (한숨) Il y a six ans que mon ami s'en est allé avec son mouton. 아이 (외침) C'est trop triste d'oublier un ami !
--	---

어린이와 어른 그리고 비행사와의 대화로 재구성된 텍스트는 해당 조원들의 창의력과 연기력을 유감없이 보여주었다. 주목할 만한 것은 해당 조는 다른 조와 마찬가지로 프랑스어 능력이 각기 다른 학습자들로 구성되어있는데, 역할놀이를 준비하는 과정에서 학습자들 간 발음교정과 문법 학습이 이루어졌고 역할놀이가 끝난 후, 프랑스어 실력이 낮았던 학습자가 프랑스어에 흥미를 느끼게 되었으며 자신의 프랑스어 실력이 많이 향상되었다고 밝힌 점이다. 그룹 활동을 통해 비고츠키의 근접발달영역 이론⁸⁾에 기초한 비계가 설정되고 학습자들 간 상호작용에 의한 교수·학습이 행해진 것이라 할 수 있다.

8) 비고츠키의 근접발달영역 이론이란 아동의 학습과 인지발달이 일어나는 부분으로 아동이 혼자서는 할 수 없으나 다른 사람들의 도움을 받아 과제를 수행해 나가면서 잠재되어 있는 기능들을 자극하여 발전시킬 수 있다는 이론이다. 비고츠키에 의하면 교육의 역할은 아동의 근접발달영역에 있는 경험들, 즉 어려운 문제이지만 어른의 지도를 받으면 해낼 수 있는 활동들을 제공하고 성숙할 수 있는 방향으로 이끌어 가는 것이다. '아동과 어른'은 '학습자와 교수자' 혹은 '언어 능력이 낮은 학습자와 높은 학습자'로 대체 가능하다.

본 연구에서 시도한 ‘문학작품읽기+역할극’은 결과적으로 읽기와 말하기 등 학습 능력이 향상되었음은 물론, 학습자들이 준비한 소소한 소품들과 조금은 어색한 역할극으로 자칫 지루할 수도 있는 프랑스어 독해 수업에 웃음과 활기를 제공함으로써 학습자들로 하여금 프랑스어에 대한 학습 동기를 자극할 수 있었다. 동시에 모든 학습자들을 수업에 참여시킴으로써 소극적인 성격이나 태도를 가진 학습자들로부터도 학습태도의 변화를 가져올 수 있었으며 다른 학우들 앞에서 자신이 만든 프랑스어 대사로 연기함으로써 프랑스어에 대한 자신감이 강화되는 등의 긍정적인 결과가 도출되었다. 다시 말해, 학습적 측면에서는 읽기와 말하기 능력 더 나아가 쓰기와 듣기 능력이 향상되었으며, 역할극 대본과 역할극 상연을 준비하는 과정측면에서는 프랑스어에 대한 흥미와 자신감, 의사소통 차원에서의 유의미한 발화 능력 등의 발전을 경험할 수 있었다. 또한 정의적 측면에서 동료학습자들과의 협동과 상호작용을 통해 창의적 사고를 발달시키는 물론이거니와 활동의 즐거움을 느낄 수 있었다는 점 역시 긍정적인 경험의 하나라 하겠다.

4.3.2. 학습자들의 강의 평가

한 학기동안 학습자들의 독해+역할놀이에 대한 본 연구자의 평가는 초기의 학습목표를 달성했다고 판단한다. 학습 초에 자신감이 없었던 학생들을 포함하여 역할극에 임한 대부분의 학생들이 대사를 암기하고 마치 연극하듯 대사를 외우며 의사소통을 진행하는 모습을 보았고 무엇보다 학생들 자신들의 이 강의에 대한 평가에서 독해와 말하기의 통합 교육으로서의 본 연구의 시도가 기대에 어긋나지 않았음을 알 수 있었다. 학생들의 교수 평가 중 본 강의의 학습 목표에 해당하는 내용만을 인용하면 다음과 같다.

학생의견	
독해와 역할극을 접목시킨 본 강의를 강독만 하는 강의와 비교하여 그 장 점 및 단점을 기술하시오.	
1	지루하지 않게 프랑스어 및 프랑스 문화에 대해 설명 주신 교수님 감사 합니다
2	무엇보다 적절한 교재를 택하셨다고 생각합니다. 기초부터 다지는 수업 이라 무난했습니다. 교수님께서 학생들의 참여를 유도하십니다.
3	독해에 끝나지 않고 이를 연극으로 표현하게 한 점이 참 좋았습니다. 대본을 쓰면서 프랑스어 사전도 찾아보고 대사를 암기하면서 프랑 스어가 향상될 수 있었습니다.
4	문법 수업이지만 발음교정까지 할 수 있어서 많이 도움이 되었습니다.
5	프랑스어의 기초적인 문법과 발음을 체계적으로 배울 수 있다. 뿐만 아니 라 독해 내용을 대화로 꾸미고 또 역할극을 해 보면서 프랑스어에 대 한 자신감이 생겼다.
6	독해 내용을 말로 표현해 보면서 프랑스어에 대한 자신감이 생겼고 무엇보다 재미있었습니다.
7	교수님의 설명과 피드백이 학습에 굉장히 도움이 된다.

5. 결론

오늘날 국내 대학 교육과정을 살펴보면, 듣기와 말하기 기능을 위한 회화 강의 외에 읽기를 위한 독해 강의 그리고 쓰기를 위한 작문 강의 등 한 두 개의 의사소통 기능에 한정된 분리된 교수·학습이 이루어지고 있는 실정이다. 물론 의사소통의 한 가지 기능에 특히 관심을 갖고 이를 필요로 하는 학습자도 있을 수 있다. 하지만 글로벌 시대에 걸 맞는 인재가 되기 위해서는 구어 의사소통 능력만을 갖추어서도 충분하지 않으며 더욱이 문어 의사소통 능력만으로는 목표어의 현지 사회에서 기본적인 생활조차 제대로 영위하기 쉽지 않다. 이런 이유로 인해 의사소통 기능을 통합적으로 신장시킬 수 있는 방안을 모색하는 연구가 필요하다고 하겠다.

따라서 본 연구는 읽기라는 의사소통 능력 외에 말하기 능력까지도 향

상시키는 균형 잡힌 의사소통능력 신장의 한 방안으로 독해+역할놀이라는 강의를 고안해 보았다. 이는 읽기강의의 지루함과 몇몇 학습자만의 참여 및 이해 기능 하나만의 발전이라는 읽기 강의의 문제점에서 벗어나게 할 수 있는 하나의 방안이 될 수 있다. 독해를 통한 이해를 바탕으로 학습자 스스로가 재구성하는 대화에 기초한 역할놀이인 만큼 모든 학습자의 참여를 조장하여 학습동기를 강화시키는 물론 기존 회화교재에서 제안되는 단순한 설정의 역할놀이를 보완함으로써, 의사소통 상황에 따른 적절한 화계를 사용할 수 있는 올바른 구어 의사소통 능력의 향상에 도움을 줄 수 있는 여러 가지 장점의 교수·학습 방안이었다.

본 연구는 다음의 연구목표에 도달할 수 있었다고 본다.

첫째, 문어능력을 일상생활에서 활용 가능한 구어능력으로 구현해 봄으로써 학습자들의 흥미와 참여를 높일 수 있었다는 점이다. 비록 우리나라에서 프랑스어를 구어로 사용할 기회가 많지는 않으나 학습한 문어능력을 기반으로 하여 동료 학습자들과의 대화를 실행해 봄으로써 프랑스어에 대한 학습동기를 상승시키는 효과를 얻을 수 있었다.

둘째, 읽기 텍스트를 통해 등장인물들의 상황과 나이, 사회적 지위, 관계 등을 파악한 학습자들은 이들 등장인물들에게 적절한 화계를 사용하여 역할놀이 대본을 만듦으로써 다양한 대화 상황은 물론 화자들 간의 사회언어학적 차원을 고려한 실제적 의사소통을 학습할 수 있었다. 역할놀이 대본을 써가는 과정에서의 쓰기능력 향상은 물론, 역할놀이 실행에 따른 구어 상호작용에 의한 듣기능력 향상 역시 부수적으로 동반되었다. 즉 본 연구에서 시도한 ‘문학작품읽기+역할놀이’ 활동은 일반적인 외국어 교육의 최종 목표라 할 수 있는 듣기, 말하기, 읽기, 쓰기의 4가지 기능을 모두 향상시킬 수 있는 교수·학습 방안의 하나로 여겨진다.

셋째, 읽기 기능에 말하기 기능을 통합시킨 새로운 읽기 강의안을 마련한 점이다. 전통적인 읽기강의에서 벗어난 통합기능을 목표로 하는 새로운 강의안을 도출한다는 것은 프랑스어 교육 영역에서 유의미한 일이라 여겨진다.

참고문헌

- 김무식 (2000) 읽기능력이 초등학교 영어 입문기 아동의 듣기·말하기 능력에 미치는 효과 연구, 석사학위논문, 부산교육대학교 교육대학원
- 김양희 (2010), 『말하기 활동이 읽기 기능과 말하기 기능에 끼치는 영향』, 석사학위논문, 목포대학교 교육대학원
- 김신영 (2007), 『영어동화를 활용한 초등학교 영어 교육 연구』, 석사학위논문, 광운대학교 교육대학원.
- 민현식 (2006), 「한국어 교육을 위한 문법 기반, 언어 기능의 통합 교육 과정 구조화 방법론 연구」, 『국어연구소』, 261-334.
- 박선영 (2007), 「초등영어교육에서 스토리텔링 적용을 위한 개선방안 연구」, 영어영문학, 제 12권 2호. pp. 37-59.
- 송인선 (2009), 『중 1영어 교과서의 읽기, 말하기 통합활동 분석』, 석사학위논문, 충남대학교 교육대학원.
- 오관진 (2000), 『교육연극을 통한 동화교육방법 연구』, 석사학위논문, 서울대학교 교육대학원.
- 이형래 (2006), 「읽기·쓰기 통합 교수 학습 실행 연구」, 『한국초등국어교육』, Vol.-No 31.
- 이승언 (2006), 『동화를 활용한 주제중심 통합학습이 초등학생의 듣기·말하기·읽기 능력 및 정의적 영역에 미치는 영향』, 석사학위논문, 부산대학교 교육대학원.
- 이성은 (1998) 『국어과 열린교육』, 서울, 교육과학사.
- 전인한 (2014), 『읽기 쓰기 통합 교수 학습 방법 연구』, 석사학위논문, 한국외국어대학교 교육대학원.
- 조인화 (2008), 『영어 읽기·말하기 통합 활동 분석 : 중학교 2학년 영

- 어 교과서를 중심으로』, 석사학위논문, 충남대학교 교육대학원.
- 이명화 (2001), 『초등 영어교육에서 자기주도적 역할놀이가 의사소통 능력에 미치는 영향』, 인천교육대학교 교육대학원, 석사학위논문.
- 이병천 (2007), 「역할놀이 중심 영어체험 학습시설 활용 방안에 따른 초등 영어 수준별 과제활동의 필요성」, 『초등영어교육』, Vol. 10, No. 3.
- 이승민 (2006), 「초등 영어수업에서 의사소통 중심 역할놀이 활동 구안 및 적용」, 『영어교과 교육』, Vol. 5, No. 2.
- 이현정 (2006), 『초등 영어교육에서 역할놀이가 의사소통능력에 미치는 영향』, 부산교육대학교 교육대학원, 석사학위논문.
- 조영 (2014), 『드라마를 활용한 한국어 듣기 말하기 통합교육 방안 연구』, 석사학위논문, 동국대학교 대학원.
- 천경아 (2000), 『말하기, 쓰기 통합 교육 방안 연구』, 석사학위논문, 중앙대학교 교육대학원.

- Ancelin-Schützenberger (1992), Anne, *Le jeu de rôle*, Paris, 4eédition ESF.
- H. D. Brown (2001), 권오량 외 번역, 『원리에 의한 교수』, longman.
- Francis DEBYSER (1996), *Les Jeux de Rôle*, UNIL, Université de Lauzane,
- Claude Germain (2003), *Evolution de l'enseignement des langues : 5000ans d'histoire*, CLE international.
- Guy Capelle (2009), *Le nouveau Taxi*, Hachette.
- Marie-Cécile Leblanc (2002), *Jeu de rôle et engagement*, L'Harmattan.
- Sylvie Poisson (2007), *INITIAL*, CLE International.
- Sylvie-Poisson (2011), *Amical*, CLE International,
- Tabensky, Alexis (1997), Spontanéité et interaction, le jeu de rôle dans l'enseignement des langues étrangères, Paris, éditions

L'Harmattan.

Trémel, Laurent (2001), *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia, les
faiseurs de monde*, Paris, éditions PUF.

http://www.lb.refer.org/fle/cours/cours1_CO/exp_or/cours1_eo10.htm

〈Résumé〉

**Étude sur l'éducation intégrée de la
lecture et de l'oral en français
- Le jeu de rôle interprété à partir des
œuvres littéraires**

KIM Kyung-Rang

Le but de cette étude est d'explorer une méthode d'enseignement / d'apprentissage pour améliorer la compétence de communication et la motivation des apprenants coréens dans l'éducation du français langue étrangère. À cette fin, nous proposons une stratégie d'enseignement intégré qui ajoute des jeux de rôle à la lecture des œuvres littéraires.

Les jeux de rôle exploitant des œuvres littéraires présentent plusieurs avantages par rapport à ceux qui sont présentés dans les méthodes de langues actuelles : avec la lecture des œuvres littéraires, les apprenants pourraient choisir le niveau de langue et de vocabulaire appropriés correspondant à chaque personne et au type de communication proposé par les jeux de rôles, sur la base des informations données par les situations de communication, l'identité des personnages, la relation entre les personnes, etc. Dans cette étude, on a choisi *Le Petit Prince* de Saint Exupéry comme œuvre

littéraire. Les apprenants, en groupe de 5 personnes, doivent lire la partie du texte que le professeur a indiquée. Ensuite, ils créent un scénario de jeu de rôle à partir de ce texte. Enfin, ils doivent jouer le jeu de rôle devant leurs camarades en cours.

La stratégie de la "lecture littéraire + jeu de rôle" dans cette étude a pu finalement stimuler la motivation des apprenants de français en leur apportant du rire et de l'animation. En outre, cette activité a pu faire participer tous les apprenants au cours et le point particulièrement remarquable est que des apprenants passifs ou qui n'osaient pas sont devenus plus compétitifs et ont acquis plus de confiance en eux-mêmes.

주제어 : 통합교육(éducation itégrée), 상호작용(interaction), 말하기(oral), 읽기(lecture), 프랑스어 교육(FLE)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

칭찬 화행의 화용론적 분석

김진무
(배재대학교)

목 차

- 1. 머리말
- 2. 칭찬 화행의 성질
 - 2.1. 칭찬 화행
 - 2.2. 화행 이론의 관점
 - 2.3. 공손성 이론의 관점
- 3. 칭찬 화행의 실현 양상
 - 3.1. 칭찬 말 교환
 - 3.2. 칭찬 화행의 유형 분석
 - 3.2.1. 직접 칭찬과 간접 칭찬
 - 3.2.2. 명시적 칭찬과 암시적 칭찬
 - 3.2.3. 유도 칭찬
 - 3.2.4. 인용 칭찬
 - 3.2.5. 의례적 칭찬
- 4. 맺음말

1. 머리말

칭찬이란 좋은 점이나 착하고 훌륭한 일을 높이 평가하는 말¹⁾이라 뜻

1) 국립국어원 표준국어대사전

매김한다. 다시 말하면, 듣는 이의 기분을 즐겁게 하고 기운을 북돋아주는 말이다. 그래서 칭찬은 사람을 움직이는 힘이 있고, 심지어 고래도 춤추게 한다고 한다. 몸무게 3톤이 넘는 범고래가 관람객 앞에서 멋진 쇼를 펼쳐 보일 수 있는 것은 고래에 대한 조련사의 긍정적 태도와 칭찬이 있었기 때문이라고 한다.

‘로젠탈 효과 Rosenthal effect’라는 말도 있다. 칭찬으로 인해 일의 능률이 오르거나 결과가 좋아지는 현상을 일컫는 말이다. 교육자들은 로젠탈의 실험에서 칭찬의 긍정적 선순환 구조를 발견하였다. 다시 말하면, 학생에 대한 교사의 긍정적 평가와 기대감이 언어적, 비언어적 피드백으로 학생들에게 전달되고, 학생들은 교사의 긍정적 기대감에 부응하려 더 노력한다는 것이다. 또한 실험을 통해 로젠탈은 사람들이 누군가의 긍정적 혹은 부정적 평가에 매우 예민하게 반응한다는 사실도 확인하였다. 이런 로젠탈 효과는 비단 교사와 학생 사이에만 국한되는 이론은 아니다. 칭찬은 사람의 마음을 움직이고 인간관계를 긍정적으로 변화시키는 좋은 시발점이 될 수 있다. 따라서 칭찬이 가져다주는 긍정적인 변화와 인간관계에 미치는 영향은 적지 않다.

칭찬은 대부분의 사회에서 검증된 화행acte de langage이다. 물론 문화권에 따라 칭찬의 빈도수와 응답의 유형, 칭찬의 대상, 그리고 구체적인 상황에서 칭찬의 쓰임새는 동일하지 않을 것이다. 한국이나 일본과 같은 동양 문화권은 서양 문화권에 비하여, 타인을 칭찬하는 빈도와 칭찬을 수용하는 빈도 모두가 저조하다²⁾고 한다. 한국과 프랑스의 일상생활에서 칭찬은 흔한 화행으로 보기는 어렵지만, 보통 한국보다는 프랑스에서 칭찬 화행이 상대적으로 더 후한 편이다. 전체의 통일성보다는 개인의 개성이나 견해의 다양성을 추구하는 프랑스 문화를 견인하는 요소들 가운데 하나가 바로 칭찬이란 점에서다.

칭찬 화행은 의사소통의 ‘내용contenu’과 ‘관계relation’³⁾, 두 차원에서

2) 김정은 (2011 : 53)

3) 의사소통에서 내용과 관계라는 두 차원을 처음 구분한 것은 바로 Palo Alto 학파의 연

동시에 작용하므로 세심한 관찰을 필요로 하는 사회적 행위다. 일반적으로 내용과 관계는 대화의 유형에 따라 강조되는 부분이 다르다. 정보 전달을 목적으로 하는 토론의 경우, 관계의 차원보다는 내용의 차원이 우월하다. 반면에 인사나 사과, 감사와 같은 화행은 내용의 차원보다는 관계의 차원이 우선한다. 이런 화행들은 칭찬 화행보다 관습화의 정도가 비교적 높기 때문이다. 물론, 모든 대화가 이 두 요소를 기준으로 엄격하게 구분될 수 있는 것은 아니다. 단지 정도의 문제, 곧 ‘배합의 문제’⁴⁾일 뿐이다.

이 논문은 주로 한국의 TV 드라마⁵⁾에서 발췌한 대화 예문을 자료체 삼아 칭찬 화행이 실현되는 양상⁶⁾을 화용론, 특히 대화분석 및 공손성 politesse의 관점에서 살펴볼 것이다. 칭찬 화행이 나타나는 상호작용 interaction 속에서 그 쓰임새를 관찰할 것이다. 칭찬 화행의 본질과 화용적 특성을 파악하기 위함이다. 먼저, 화행 이론과 공손성 이론의 관점에서 칭찬 화행에 부여할 수 있는 화행으로서의 개념과 가치, 곧 칭찬 화행의 성질에 대하여 살펴볼 것이다. 그리고 칭찬 화행의 형태와 기능적 양상을 규명하고, 그것의 화용적 책략이 무엇인지 분석할 것이다.

구자들과 Bateson의 공로다. 인간의 상호작용에서 무엇이 일어나고 있는지를 더 잘 파악하기 위함이다. 그들에 의하면, 모든 의사소통에는 두 가지 ‘덧문’이 있는데, 하나는 언어에 의해 전달된 내용이고, 다른 하나는 의사소통을 통하여 암시적 혹은 명시적인 방법으로 대화자들이 맺고 있는 인간관계다.

4) Kerbrat-Orecchioni (1986 : 20)

5) 이 논문에서 분석 자료체로 선택한 드라마 및 예능프로그램은 다음과 같다.

(ㄱ) ‘반짝반짝 빛나는’ (2011년, MBC)

(ㄴ) ‘내 딸 서영이’ (2012-2013년, KBS)

(ㄷ) ‘신사의 품격’ (2012년, SBS)

(ㄹ) ‘미생’ (2014년, TVN)

(ㅁ) ‘런닝맨’ (2015년, SBS)

사실, 한국의 자료체뿐만 아니라 프랑스의 자료체도 함께 다루었을 때, 비교 관점에서 칭찬 화행 및 공손성의 체계적인 분석 결과를 도출할 수 있겠지만, 비교 대상의 균질성을 확보할 수 있는 프랑스 특유의 드라마를 찾기 쉽지 않아, 한국의 자료체 분석만으로 만족해야 했음.

6) 칭찬 화행의 연구는 칭찬이 실현되는 양상과 칭찬에 대한 반응이 주요 연구 대상이다. 칭찬에 대한 반응은 그 자체로 또 다른 논문의 주제가 될 수 있을 만큼 공손성의 관점에서 미묘한 양상을 띠고 있어, 이 논문에서는 지면상 칭찬 화행의 실현 양상에 한정하고, 다음 기회에 칭찬에 대한 반응의 문제를 다루고자 함.

2. 칭찬 화행의 성질

2.1. 칭찬 화행

인간의 언어행위는 대화자들 상호간의 자극과 반응으로 이루어진다. 대화자들은 좋은 감정을 서로 교환함으로써, 효과적인 의사소통과 돈독한 인간관계를 형성할 수 있다. 칭찬과 축하, 감탄, 격려는 모두 상대방에 대한 좋은 평가, 긍정적인 평가를 전제로 한다는 공통점이 있다. 남의 좋은 점을 높이 평가하는 말이 칭찬이라면, 축하는 남의 좋은 일을 기뻐하는 것이고, 감탄은 마음속 깊이 느끼어 탄복함을 의미한다. 그리고 칭찬이 주로 성공했을 때 쓰는 것이라면, 격려는 용기나 의욕이 솟아나도록 북돋워 준다는 점에서 오히려 실패했을 때 상대화자에게 해줄 수 있는 말이다.

칭찬 화행은 ‘예쁘다’, ‘멋있다’, ‘좋다’, ‘잘 한다’와 같이 모든 긍정적 평가가 내포된 서술문이나 ‘축하하다’와 같은 수행문으로 실현될 수 있다. 그렇지만 ‘축하하다féliciter’와 ‘칭찬하다complimenter’는 쓰임에서 상이한 성질이 있다. ‘축하’는 축하하는 사람이 화자일 때, 축하받는 사람은 상대화자여야 한다. 다시 말하면, 상대화자와 축하받는 사람의 일치성이 축하의 일차적 자질이다. 반면 칭찬의 경우, 칭찬받는 사람과 상대화자의 일치성은 부차적이다⁷⁾. 다시 말하면, 축하는 상대화자에게만 할 수 있는 반면, 칭찬은 상대화자뿐만 아니라 그와 관련된 사람이나 제3자에게도 사용할 수 있다. 이런 양상은 한국어나 프랑스어에서 큰 차이가 없다. 결 혼식장에서 혼주에게 ‘축하합니다’라고 건넬 수 있지만, 일반적으로 학교에서 좋은 점수를 받은 학생을 보며 ‘칭찬한다’라는 수행문으로 말하지 않는다.

칭찬은 아첨이나 아부, 빈정거림이 아니라 자신의 진실한 감정을 표현

7) Kerbrat-Orecchioni (1994 : 203-204)

해야 한다. 상대방의 칭찬받을 만한 일, 구체적인 행동을 지나치지 않게 칭찬해야 아침이나 아부로부터 벗어날 수 있고, 좋은 감정 표현에 기초해야 빈정거림과 구별될 수 있다. 이것은 그라이스Grice가 말한 ‘진실하게 말하라’는 격률의 위반으로 비롯되는 문제다.

칭찬 화행에서 또 다른 관심을 끄는 것은 누가 누구를 칭찬하는가의 문제다. 이것은 성별의 차이뿐만 아니라 대화자들 사이에 존재하는 인간 관계의 성질에 따라 달라질 수 있다. 먼저, 칭찬에는 남녀의 차이도 존재한다. 남성들 간의 칭찬보다는 여성들 사이에서 칭찬의 빈도수가 높고, 여성이 남성에게 하는 칭찬보다는 반대로 남성이 여성에게 하는 칭찬이 더 많다⁸⁾고 한다.

다음으로, 칭찬은 대화자들 간의 사회, 심리적 거리도 작용한다. 보통 한국인들은 가깝거나 친하지 않으면 쉽게 칭찬을 하지 않는 반면, 프랑스인들은 좀 아는 사이라면 사소한 일에도 칭찬에 적극적이다. 감정 표현이 비교적 자유롭고 호의적인 프랑스인에 비해, 유교의 영향권에서 살았던 한국인들은 칭찬과 같은 감정 표현을 자제할 뿐만 아니라 칭찬을 받아도 그것을 곧 수용하기보다는 부인하는 것을 미덕으로 여기며 살아왔기 때문일 것이다. 어쨌든, 한국이나 프랑스에서 대화자들 사이의 관계가 수평적이고 친밀하다면, 칭찬 화행은 더 상호적이고 자유롭고 원활하게 이루어질 것이다.

끝으로, 칭찬은 계층적 관계에 있는 대화자들 사이에서도 차이가 있다. 한국과 프랑스 사회에서 나이나 지위에 의한 계층적 관계에 있는 대화자들 사이에서는 우월한 위치에 있는 사람이 주로 사용한다. 이런 인간관계에서 위사람이 아랫사람에게 하는 하향식downward⁹⁾ 칭찬이 일반적이다. 반대로, 상향식upward 칭찬, 곧 지위가 낮은 사람이 높은 사람에게 하는 칭찬은 민감한 화행이므로 그 사용에 제약을 받는다. 아침이나 아부와 결부될 수 있다는 점에서다.

8) Cf. 전정미 (2008 : 104)

9) Kerbrat-Orecchioni (1994 : 215)

계층적 관계에서 하향식 칭찬은 아랫사람을 격려하는 데 쓰인다. 특히 가정에서 부모가 자녀에게 하는 칭찬이나 학교에서 교사가 학생에게 하는 칭찬, 회사에서 상사가 부하 직원에게 하는 칭찬이 그런 경우다. 다음의 예문은 회사에 첫 출근하는 아들에게 어머니가 한 칭찬이다.

(1)

01 어머니 : 이전 양복은 작아져서 못 입겠지? 이게 좀 나올 거야. 구식이라두 니 아버지 양복 중에서 제일 고급이야. 하루만 입어. 오늘 사줄게.

02 장그래 : 썬 거 사세요.

03 어머니 : 썬 거루 사야지. 썬 새빠시 신 상복. 주눅 들지 말어. **니가 보통 머리냐! 학교 땡길 때 얼마나 공부 잘 했어. 하나를 가르치면 백을 아는 애인데.** 혹시 라두 와이루 맥인거 아닌가 생각하지 말어. 와이루 절대 아니야.

04 장그래 : 엄마, 와이루 스펠링 대봐.

05 어머니 : 스펠... 영어야?

06 장그래 : 됐어.

07 어머니 : **니가 엔간한 애였으면** 성원실업 사장님이 그 대단한 회사에다 다리 놔줬겠냐? 거기서두 이리저리 재보구 맞으니까 오라고 했겠지.
기죽지 말어. (‘미생’ 1회)

위 예문(1)에서 ‘어머니’는 03과 07에서 아들인 ‘장그래’를 칭찬한다. 주눅 들지 않고, 기죽지 않게 하려는 어머니의 격려가 담긴 칭찬인 것이다. ‘어머니’는 변변치 않은 옷차림으로 첫 출근하는 아들을 보며, 학생 시절, 공부 잘했던 아들을 회상하며 격려성 칭찬을 하고 있다. ‘공부 잘했다’는 과거의 사실을 이용하여 초라한 현재의 모습을 넘어 당당하길 바라는 ‘어머니’의 마음이 칭찬 화행에 스며있다. 이처럼 하향식 칭찬은 아랫사람을 격려하고 용기를 북돋아 줄 목적으로 쓰인다.

2.2. 화행 이론의 관점

사과나 감사 화행에서처럼, 칭찬은 추상적인 행위다. 그래서 칭찬 화행은 일정한 적정 조건이 충족될 때, 칭찬으로서 말 힘을 가질 수 있고, 발화수반 행위^{acte illocutoire}가 이루어질 수 있다. 쉘Searle이 지적한 것처럼, 적정 조건은 발화수반 행위를 구성하는데 필요한 구성 규칙인 셈이다. 그래서 칭찬 화행이 칭찬으로서 발화수반력을 가지려면 적정 조건을 충족해야 한다는 것이다. 쉘(1982 : 54-56)이 화행의 적정 조건 논의에서 칭찬 화행은 다루지 않았지만, 그것의 적정 조건을 다음과 같이 고려할 수 있을 것이다.

- (1) 명제 조건 : 청자에 관계된 현재나 과거의 일 또는 행위 E
- (2) 예비 조건 : E는 청자에게 좋은 점이고, 화자는 E가 청자에게 좋다고 믿는다.
- (3) 성실 조건 : 화자는 E를 좋아한다.
- (4) 기본 조건 : E를 긍정적으로 평가하려는 시도로 간주된다.

칭찬 화행의 적정 조건에서 명제 조건은 상대화자에 관계된 일이나 행위, 곧 칭찬 대상의 존재다. 예비 조건은 칭찬 대상에 대한 화자의 긍정적 평가다. 화자가 칭찬하기 위해서는 먼저 상대화자의 좋은 점(외모, 성격, 능력, 일, 행동 등)을 인식해야 한다. 성실 조건은 칭찬 대상에 대한 화자의 호의적인 심리 태도이고, 기본 조건은 칭찬 표현으로 인한 특정 효과의 기대를 의미한다. ‘칭찬’이라는 발화수반 행위는 상대화자와 관련된 좋은 점을 긍정적으로 평가하고 표명함으로써 성립한다. 또한 칭찬 화행은 쉘이 구분한 발화수반 행위들¹⁰⁾ 가운데 ‘표현류’의 범주에 속한다. 상대화자의 좋은 점을 긍정적으로 평가하려는 심리 상태를 표현한다

10) 발화수반 행위에 대한 Searle (1982 : 52-70)의 분류 : ‘단언assertifs’, ‘지시directifs’, ‘언약promissifs’, ‘표현expressifs’, ‘선언déclarations’

는 점에서다.

선행 발화로서 칭찬 화행은 수용이나 부인과 같은 후행 발화가 뒤따른다는 점에서 일종의 인접쌍(paire adjacente¹¹⁾)을 이룬다. 인접쌍에는 ‘조건적 의존성(dépendance conditionnelle)’이 작용한다. 인접쌍을 구성하는 첫 번째 요소가 두 번째 요소를 부른다는 것이다. 그래서 칭찬은 수용 혹은 부인으로 이어진다. 표현류에 속하는 칭찬 화행은 주로 단언으로 이루어진다는 점에서 요청이나 명령과 같은 ‘지시류’나 질문만큼 후행 발화를 유인하지 못한다. 게다가 다음의 예문에서처럼, 후행 발화의 의미가 다소간 모호한 경우도 있다.

(2)

L1 - 너, 오늘 참 예쁘다.

L2 - 정말?¹²⁾

위 예문(2)에서 화자(L1)의 발화는 상대화자(L2)를 긍정적으로 평가한 단언이다. 칭찬에 대한 반응은 수용이거나 부인, 아니면 반응이 없을 수도 있다. 그런데 L2의 반응(‘정말?’)은 수용도 부인도 아니다. 칭찬에 대한 확인이고 놀람이며 의심이다. 이것은 긍정적 평가에 대한 잠재된 부인이기도 하다. 물론 이런 발화를 해석하는 데는 맥락적인 요소가 중요한 실마리가 된다. 이를테면 발화자의 억양이나 표정, 몸짓 그리고 발화 상황도 고려해야 한다. 게다가 발화자들이 속한 문화권도 영향을 미칠 수 있다. 칭찬을 수용하기보다는 부인하는 것이 검양의 규칙과도 더 잘 어울리고 더 공손한 것으로 간주하는 사회도 있다는 점에서다.

11) 인접쌍의 특성에 대하여, Sacks, Schegloff, Jefferson (1974) 참조.

(ㄱ) 일정한 길이의 두 발화

(ㄴ) 두 발화의 인접성

(ㄷ) 서로 다른 대화자들에 의한 발화

(ㄹ) 첫 번째 요소와 두 번째 요소의 순서

(ㅁ) 두 요소의 유형화

12) L1 = Locuteur1, L2 = Locuteur2

어쨌든 표현류는 말과 세계 사이에 정렬 방향이 있을 수 없다. 다만 표현된 명제의 진정성이 전제될 뿐이다. 성실 조건은 ‘칭찬’이란 발화수반적 행위가 성공적으로 수행되기 위해서 필수적으로 갖추어야 할 조건이고, 동시에 화자에게 요구되는 조건이기도 하다. 그래서 과장된 칭찬이나 가식적인 칭찬, 빈정대는 칭찬(‘성격 한번 좋구나!’)은 그 진정성을 의심받는다. 이런 경우, 칭찬 화행은 성실 조건을 어기는 것이고, 그라이스 Grice의 질의 격률 *maxime de qualité*¹³⁾을 위반하는 것이다. 물론 그 진위에 대한 판단은 대부분 느낌이나 맥락적인 요소에 의존할 수밖에 없다. 이런 진정성 위반은 칭찬 화행에 내재하는 상투적 혹은 의례적 성질에서 비롯되기도 한다.

사실, 의례성과 진정성은 인사말에서 동전의 양면과 같다. 이 두 요소는 배합의 정도에 따라 의례적인 말이나 진실어린 말이 되기도 한다. ‘안녕하세요’ 혹은 ‘Bonjour’와 같은 인사 화행은 그 본래의 뜻 보다는 관습화되어 의례성과 상징성이 높다. 반면, 사과와 감사, 칭찬과 같은 화행에서는 진정성이 인간관계에 중요한 역할을 한다. 화자의 진정성 결핍은 상대화자에게 공감을 주지 못하고 발화효력은 현저히 감소하게 될 것이다. 따라서 칭찬 화행은 화행 이론에서처럼 적정 조건과 표현 발화의 범주 속에서 그 성질이 포착될 수 있다. 또한 공손성의 관점에서 ‘체면 *face*’이나 ‘공손 *politesse*’의 개념과 함께 칭찬 화행에 내재된 사회, 심리적 성질에 접근할 수 있을 것이다.

2.3. 공손성 이론의 관점

공손성의 관점에서 칭찬 화행은 감사나 사과 화행과는 성질이 다르다.

13) Grice (1979 : 61) : 질의 격률은 상위 격률 (‘진실하게 말하라’)과 세부적인 두 격률로 구분된다.

(1) 거짓이라 믿는 것을 말하지 말라.

(2) 증거가 불충분한 것에 대해서는 말하지 말라.

화자가 사과하기 위해서는 화자 자신의 잘못된 행위가 있어야 하고, 감사하기 위해서는 상대방이 화자에게 베푼 은혜가 전제되어야 한다. 그래서 사과는 잘못된 사람이 하고, 감사는 은혜를 입은 사람이 한다. 잘못된 일과 사과, 은혜와 감사 사이에는 당위성이 있고, 그것은 곧 사회적 규범이고, ‘관습적 제약contraintes rituelles’¹⁴⁾이기도 하다.

사과나 감사 화행과 달리 칭찬 화행은 상대방에게 보상해야 할 것도, 갚아야 할 빚도 없다. 칭찬 화행에는 그런 당위성도 의무도 없다. 단지 조화로운 상호작용과 인간관계만이 걸려 있다. 바로 이런 점에서 칭찬 화행과 친교적 기능fonction phatique¹⁵⁾이 밀접히 연계되어 있다. 칭찬 화행은 대화자들 사이의 접촉 및 의사소통이 원활하게 시작되고 대화자들이 친밀한 관계를 맺고 유지하는 데 일조한다는 점에서다.

칭찬과 칭찬에 대한 반응도 공손성의 문제다. 칭찬 화행은 상대화자의 좋은 점이나 훌륭한 일을 높이 평가한다는 점에서 공손한 성질이 있다. L1이 칭찬으로 L2를 높이면, L2가 택할 수 있는 반응은 고프먼Goffman이 말한 ‘관습적 균형équilibre rituel’일 것이다. 여기에서 균형을 잡는 방법은 두 가지다. 하나는 L2가 L1을 높여 서로 균형을 잡는 것이다. 곧 L2가 L1의 칭찬에 감사로 응답하는 것이다. 칭찬 화행이 상대방을 높이듯이 감사 화행도 상대방을 높이는 역할을 하기 때문이다.

다른 하나는 L2가 자신을 낮추어 서로 균형을 잡는 것이다. L2가 L1의 칭찬에 부정이나 부인으로 응답하는 것으로, L1이 높인 L2 자신을 스스로 낮춤으로써 서로 균형을 이루는 것이다. 이런 부정적 응답이 곧 겸양

14) Goffman (1987 : 31-33)은 상호작용에서 두 가지 형태의 제약을 구분하는데, 곧 ‘체계적 제약contraintes du système’과 관습적 제약이다. 전자는 기호들 간의 관계로 선행 발화가 후행 발화에 부과하는 제약 조건, 곧 ‘조건 관여성의 원칙’이라면, 후자는 대화자들의 인간관계로 ‘공손성의 원칙’을 의미한다.

15) ‘Phatique’란 용어는 Jakobson이 Malinowski의 ‘친교적 교감communion phatique’에서 차용하여, 언어의 기능 연구에 처음 도입했다. Malinowski가 친교적 언어의 사회적 성질에 관하여 강조하였다면, Jakobson은 친교를 의사소통을 하려는 성향이라 규정하면서, 그것의 언어적 성질, 즉 대화의 원활한 순환을 강조하였다. 그리고 Ducrot는 대화자들 사이의 사회적, 감정적 관계에 많은 중요성을 부여하였다.

의 미덕이고 유교의 영향을 받은 한국의 언어문화라면, 칭찬을 감사함으로 받는 것은 겸양을 상대적으로 덜 중시하는 서양 문화권에서 자주 볼 수 있는 공손성이다.

게다가, 한국이나 프랑스에서 일반적으로 발화자 자신에 대한 칭찬은 꺼린다. 노골적인 자화자찬은 겸양의 규칙을 위반하는 것이므로 사회적으로 금한다. 하지만 타인에 대한 칭찬은 막을 이유가 없다. 상대방을 긍정적으로, 좋게 말한다는 것은 그에 대한 일종의 호감이고, 좋은 인간관계를 맺거나 유지하려는 관심의 표명이기 때문이다. 따라서 칭찬은 상대방의 체면¹⁶⁾을 높여주는 화행이다. 남에게 비판이나 비난받기 보다는 칭찬받고 싶은 욕구가 있듯이, 언어적 상호작용에 참여하는 대화자들은 체면을 가지고 있고, 체면 욕구^{face-want}가 있다. 그리고 체면은 언어적 상호작용 동안 잃게 되거나 세워질 수 있다. 그래서 대화자들이 서로 상대방의 체면을 배려하는 것은 상호작용의 기본적인 조건이고, 그라이스^{Grice}가 말한 ‘협동의 원리^{principe de coopération}’이기도 하다.

브라운과 레빈슨^{Brown & Levinson}(1987 : 62)의 공손성 이론에서 체면의 개념은 ‘소극적 체면^{face négative}’과 ‘적극적 체면^{face positive}’으로 세분화 된다. 그리고 소극적 체면과 적극적 체면은 한 개인의 기본적인 두 가지 욕구로, 브라운과 레빈슨은 다음과 같이 정의하고 있다.

- face negative : “the want of every ‘competent adult member’ that his actions be unimpeded by others.”
- face positive : “the want of every member that his wants be desirable to at least some others.”

소극적 체면이란 타인으로부터 방해받고 싶지 않은 욕구라면, 적극적

16) 표준국어대사전에는 체면을 “남을 대하기 몇몇한 도리나 얼굴”이라 정의한다. 얼굴은 내적 자기, 내적 품성의 외적 표현이라는 점에서 외적인 상징이라 할 수 있다. Goffman (1974 : 9)은 체면을 “대화자가 자신에 대하여 주장하는 긍정적 사회적 가치”라 정의한다.

체면은 타인에게 바람직하게 보이려는 욕구다. 공손성은 체면의 개념에서 시작된다. 체면을 보존하려는 욕구가 없으면 공손성도 없을 것이다. 반대로 체면 욕구가 커지면 그만큼 공손성에 대한 기대도 높아진다.

언어적 상호작용에는 대화자들의 소극적 체면과 적극적 체면을 잠재적으로 위협하는 행위(FTA)나, 반대로 상대방의 체면을 세워주는 행위(FFA¹⁷⁾)도 있다. 일상대화에서 자주 나타나는 명령이나 요청, 비판과 같은 화행들은 칭찬이나 감사, 인사와 같은 화행들과는 그 성질이 현저히 다르다. 전자의 화행들은 FTA의 범주에 속한다. 반면, 후자의 화행들은 FFA의 범주에 속한다. 상대방의 체면을 높여주는 공손한 성질을 가지고 있기 때문이다.

언어적 상호작용에서 대화자들이 의식적이든 아니든 FTA를 드러낸다는 점에서, 체면은 FTA의 표적이고 동시에 체면 욕구의 대상이라는 모순적인 성질을 띠게 된다. 이런 모순을 극복하기 위하여 대화자들은 상호간의 체면을 배려하게 되는데, 이것이 곧 ‘체면관리face-work’이다. 고프먼(1974 : 15)이 말한 것처럼, 체면관리는 언어행위로 인해 화자 자신과 상대화자의 체면을 잃지 않게 하려는 모든 기도를 의미한다. 따라서 대화자들은 자신의 체면을 보존하려 할 뿐 아니라 상대방의 체면도 배려할 의무가 있다. 예컨대, FTA의 범주에 속하는 명령 화행에서 화자는 ‘명령’이라는 발화수반력이 완화된 간접 명령을 선택하여 상대방의 체면을 배려할 수 있다. 이런 간접 화행의 저변에 공손성이 있다는 사실은 이미 쉘 Searle도 인정한 바 있다.¹⁸⁾

공손성을 ‘소극적 공손politesse négative’과 ‘적극적 공손politesse positive’으로 처음 구분한 것은 브라운과 레빈슨¹⁹⁾이다. 그렇지만 이 두

17) FTA (Face Threatening Acts)는 Brown & Levinson (1987)이 제안한 화행의 범주이고, FFA (Face Flattering Acts)는 Kerbrat-Orecchioni (1992)가 제안한 화행의 범주다. 따라서 화행을 FTA와 FFA라는 두 가지 범주로 온전히 구분할 수 있는 것은 이제 연구자의 공로라 할 수 있다.

18) Searle (1982 : 77)

19) Brown & Levinson (1987 : 101, 129)은 FTA가 소극적 체면에 관계되면 소극적 공손이고, 적극적 체면에 관련되면 적극적 공손이라 일컫는다. 그렇지만 이런 식의 구

범주를 좀 더 합리적으로 정의한 것은 케르브라 오레끼오니(Kerbrat-Orecchioni(1996 : 54)라 할 수 있다. 그녀의 정의는 다음과 같다.

- «La politesse négative est de nature abstentionniste ou compensatoire : elle consiste à éviter de produire un FTA, ou à en adoucir par quelque procédé la réalisation - que ce FTA concerne la face négative (ex. : ordre) ou la face positive (ex. : critique) du destinataire».
- «La politesse positive est au contraire de nature productionniste : elle consiste à effectuer quelque FFA pour la face négative (ex. : cadeau) ou positive (ex. compliment) du destinataire»

케르브라 오레끼오니에게 있어서 공손성은 FTA와 소극적 공손 그리고 FFA와 적극적 공손의 관계로 귀결된다. 다시 말하면, 소극적 공손은 공손하지 않은 FTA를 간접 화행이나 언어적, 준언어적, 비언어적 장치를 통해 완화하거나 그것의 표출 자체를 피하려는 행위다. 반면 적극적 공손은 FTA를 완화시키는 것이 아니라, 본래 공손한 성질의 FFA를 적극적으로 표출하는 행위다.

상대방의 소극적 혹은 적극적 체면에 대한 FFA가 적극적 공손인 셈이다. 예컨대 선물은 상대방의 소극적, 적극적 체면에 대한 FFA이고, 칭찬 화행은 적극적 체면에 대한 FFA이다. 그리고 이 두 행위는 모두 적극적 공손에 속한다. 따라서 칭찬 화행은 상대화자의 적극적 체면을 세워주는 적극적 공손 전략에 속한다. 상대화자의 좋은 점을 긍정적으로 평가함으로써 그의 바람직한 이미지를 높여주기 때문이다.

칭찬 화행은 한편으로, 상대방의 적극적 체면을 높여주는 FFA로, 적극적 공손 전략에 속하지만, 다른 한편으로 상대방의 소극적 혹은 적극적

별은 모호하고 모순된다. 화행은 소극적 체면과 적극적 체면 중 어느 하나만 위협할 수도 있지만, 둘 모두를 동시에 위협하기도 하기 때문이다. 예컨대, '명령'의 경우 상대화자의 소극적 체면을 위협하지만, 그의 적극적 체면도 잃게 한다.

체면을 위협하는 화행에 수반하여 그 성질을 완화시켜 주는 소극적 공손 책략으로도 쓰인다. 칭찬 화행이 요청이나 비판과 같은 화행에 동반하는 경우다. 다음 예문에서처럼, 칭찬 화행은 ‘물 좀 갖다 줄래’와 같은 요청 행위의 위협적인 성질을 완화하는 역할을 한다.

(3)

L1 : 착하지, 물 좀 갖다 줄래?

L2 : 알았어요.

위의 예문(3)에서 L1의 발언intervention은 칭찬(‘착하지’)과 요청(‘물 좀 갖다 줄래?’)으로 구성되어 있다. L2의 응답을 통해서 L1에서 중심 행위acte directeur는 요청이고, 부가 행위acte subordonné는 칭찬 화행임을 알 수 있다. L1의 요청은 L2의 소극적 체면과 적극적 체면을 동시에 위협하는 화행(FTA)이다. 하지만, 명령문을 통해 명령(‘물 좀 가져와’)하지 않고, 의문문의 형식에 담겼다는 점에서 간접 요청이고, 소극적 공손이다. 그리고 부가 행위인 칭찬 화행은 일종의 ‘어르기amadeur’²⁰⁾로 상대방에게 싫은 일을 참고 하도록 구슬리는 역할을 한다는 점에서, 요청에 내재된 FTA를 다시 완화시켜주는 소극적 공손인 셈이다. 결국 L1의 요청 화행은 간접성과 칭찬이라는 이중적 장치로 완화된 소극적 공손이다.

다른 한편으로, 칭찬 화행은 다음의 예문에서처럼, 비난이나 비판 화행에 수반하여 FTA의 성질을 완화하는 역할을 한다.

(4)

01 정원 : 아, 누가 할 소리. 사돈 남 말하지 마시고요,
그만 업무에 정진하시죠.

관리 잘하는 사람이 업무시간에 이렇게 사적인 전화

20) Kerbrat-Orecchioni (1996 : 58)

나 하고, 그러셔도 되겠습니까?

- 02 승준 : 그래서 하는 말인데, 책상을 치워버릴까 하는데,
치워도 괜찮겠습니까?
- 03 정원 : 누구 책상을 치워요? 제 책상 말씀이세요?
- 04 승준 : 네, 자꾸 빈 책상에 눈이 가서, 관리 잘하는 사람이 도무지
업무에 정진할 수 없어서 말입니다. 치웁니다.
- 05 정원 : 네, 뭐 마음대로 하세요. (반짝반짝 빛나는 34회)

위의 예문(4)는 ‘정원’과 ‘승준’이 나누는 대화의 일부분이다. 01에서 ‘정원’의 발언은 요청(‘사돈 남 말하지 마시고요, 그만 업무에 정진하시죠.’), 칭찬(‘관리 잘하는 사람’) 및 간접 비난(‘업무시간에 이렇게 사적인 전화나 하고, 그러셔도 되겠습니까?’)이 결합되어 있다. 여기에서 비난은 의문문의 형식으로 이루어진 간접 화행이다. 그리고 칭찬은 중심 행위인 비난 화행에 종속된 부가 행위다. 예문(3)에서처럼, (4)에서도 ‘정원’의 칭찬은 FTA인 비난을 완화시켜준다는 점에서 소극적 공손 책략의 범주에 속한다.

따라서 칭찬 화행은 적극적 공손과 소극적 공손의 성질을 동시에 띠고 있다. 비난이나 요청 화행과 같은 FTA에 동반하여 그 성질을 완화한다는 점에서 소극적 공손이고, 상대화자를 긍정적으로 평가하고 그의 체면을 세워준다는 점에서 적극적 공손이다. 칭찬 화행은 본질적으로 화자의 호의적인 태도가 내재되어 있어, 상대화자가 다소간 낮은 사람이면 호감과 관심을 보여주고, 친분 있는 사람이면 유대감이나 친밀함을 강조하려는 일종의 화용적 책략으로 쓰인다.

3. 칭찬 화행의 실현 양상

3.1. 칭찬 말 교환

칭찬 화행은 상대방의 좋은 점이나 훌륭한 일을 전제하는 상호적 행위다. 상호작용은 대화자들의 말차례tour de parole에 따라 질서 있게 구성되며, 가장 큰 단위로부터 가장 작은 단위에 이르기까지 한 요소가 다른 요소 속에 포개지는 계층적 구조를 이룬다. 케르브라 오레끼오니 Kerbrat-Orecchioni(1990 : 213)는 상호작용에서 가장 변별적인 다섯 개의 단위들을 다음과 같이 구분한다.

- (1) 대화conversation(혹은 interaction verbale)
- (2) 시퀀스séquence
- (3) 말 교환échange
- (4) 발언intervention
- (5) 화행acte de langage

언어적 상호작용interaction verbale으로서 대화는 개시 시퀀스 séquence d'ouverture, 본체 시퀀스séquence du corps, 종료 시퀀스 séquence de clôture로 이루어진다. 개시 시퀀스와 종료 시퀀스는 매우 관습화되어 있어, 내용 차원보다는 관계 차원에서 중요한 역할을 한다. 시퀀스는 둘 이상의 말 교환²¹⁾으로 구성된다. 말 교환은 적어도 두 대화자의 발언, 즉 도입 발언intervention initiative과 응답 발언intervention réactive으로 이루어지는 대화의 최소 단위다. 일반적으로 말 교환은 인접쌍이나 더 정확히는 '행위 연쇄chaîne d'actions'로 이루어진다. 그리고 발언은 화행들로 이루어진다. 따라서 칭찬 행위에서 말 교환은 다음과

21) 말 교환의 일반적 구조에 대하여, Roulet (1981, 1991), Kerbrat-Orecchioni (1990) 참조.

같이 구성된다.

L1 - 도입 발언 : 칭찬

L2 - 응답 발언 : 칭찬에 대한 응답

칭찬 말 교환에서 도입 발언은 칭찬하는 사람(L1)의 발화이고, 응답 발언은 칭찬받는 사람(L2)의 발화다. 도입 발언과 응답 발언은 상호작용 속에서 발화 연쇄로 이어진다. 도입 발언에는 칭찬 화행뿐만 아니라, 다른 화행도 있을 수 있다. 이런 경우, 발화 연쇄는 중심 행위로부터 비롯한다. 다시 말하면, 칭찬 화행이 도입 발언에서 중심 행위일 때, 응답 발언에서 칭찬에 대한 반응을 기대할 수 있다. 반대로 칭찬이 부가 행위의 역할을 하면 상황은 달라진다. 예컨대, 다음의 발화를 살펴보자.

(5)

L1 : Elle est très jolie ta robe. Où est-ce que tu l'as achetée?

L2 : Aux puces. (Archipel 1, p 78)

위의 예문(5)에서 L1의 칭찬('Elle est très jolie ta robe')에 대한 발화 연쇄는 그렇게 기대되지 않는다. L1의 칭찬 화행이 중심 행위가 아니라 부가 행위이기 때문이다. 그래서 L2는 L1의 발화에서 중심 행위('Où est-ce que tu l'as achetée?')에 응답하고 있다.

게다가, 칭찬 말 교환은 일반적으로 도입 발언과 응답 발언이라는 이원적 구조로 이루어진다. 도입 발언에 대한 반응으로 나타나는 것이 응답 발언이지만, 그렇다고 응답 발언이 항상 응답 역할만 하는 것은 아니다. 도입 발언의 역할도 겸할 수 있다. 발언에는 여러 화행이 함께 공존할 수 있기 때문이다. 따라서 응답 발언은 다음의 예문에서처럼, 일차적으로 선행 발화에 대한 응답이고, 후행 발화를 이끄는 도입 발언의 성질도 내포할 수 있다.

(6)

01 석진 : 안녕하세요.

02 유선 : 안녕하세요.

03 석진 : 어 정말 팬인데, 진짜로요, 어 진짜 반갑습니다.

04 유선 : 실물이 훨씬 멋있으세요.

05 석진 : 실물이 훨씬 예쁘세요.

어 3년 전엔가 결혼하셨잖아요.

06 유선 : 네네,

(런닝맨 366회)

위 예문(6)은 ‘석진’과 ‘유선’의 대화에서 발췌한 것으로 개시 시퀀스 장면이다. 05에서 ‘석진’의 응답 발언은 04에서 ‘유선’의 칭찬에 칭찬으로 응수한 내용과 자신이 알고 있는 정보를 확인하는 단언(“어 3년 전엔가 결혼하셨잖아요”)으로 구성되어 있다. 그리고 이 단언은 06의 발화를 유인하는 도입 발언의 지위도 동시에 가지고 있다. 모든 단언은 어떤 의미에서 ‘그렇지 않습니까?’²²⁾를 내포한다는 점에서다.

04 L1 - 도입 발언 : 칭찬(a)

05 L2 - 응답 발언 :

칭찬에 대한 응답(a') + 도입 발언 : 단언(b)

06 L1 - 응답 발언 : 동의(b')

위 예문(6)의 04에서 06까지 시퀀스는 두 개의 말 교환(a-a'/b-b')으로 구성되어 있다. 그리고 단언에 대한 동의로 시퀀스가 종료된다. 칭찬 말 교환(a-a')에서 칭찬에 대한 칭찬으로의 응수가 결과적으로 말 교환을 닫게 한 셈이다. 칭찬에 대한 응답 발언들 가운데는 상대방의 칭찬을 받아 들임으로서 결과적으로 말 교환을 닫는 것(“Merci”)도 있고, 그렇지 않은 것(“Tu trouves?”)도 있다. 후자는 여러 하위 말 교환sous-échange으로 펼쳐지는 칭찬 순환cycle complimenteur으로 이어질 수 있다.

22) Kerbrat-Orecchioni (1990 : 202)

3.2. 칭찬 화행의 유형²³⁾ 분석

칭찬한다는 것은 누군가의 무엇에 대하여 좋게 말하는 것이다. 단순히 보이는 행위지만, 인간관계에서 미묘한 사회적 행위다. 계층적 관계에서 아랫사람이 윗사람을 칭찬할 경우, 아침이나 아부와 인접해 있어 오해의 소지도 있다. 그리고 남녀 사이에서, 특히 남성이 여성에게 한 칭찬은 소위 ‘작업걸기’로 오해 받을 수도 있다. 따라서 대화자들이 맺고 있는 인간 관계에 따라 칭찬 화행은 다소간 복잡한 문제이지만, ‘누구’의 ‘무엇’에 대하여 ‘어떻게’ 칭찬하느냐가 일차적 관심이 될 수 있다.

누구를 칭찬하는가의 문제에서 ‘누구’는 무엇보다 먼저 상대화자나 그와 관련된 사람 혹은 대화자 모두가 알고 있는 사람일 수 있다. 그렇지만 화자는 알고 있지만 상대화자는 모르는 사람에 대한 칭찬도 가능하다. 그리고 ‘무엇’을 칭찬하는가의 문제는 좀 더 복잡하다. 사태^{état de chose}가 좋아야 한다. 총명함이나 능력, 좋은 성격과 같이 내적 장점이든, 차림새나 생김새, 혹은 소지품이나 소유물(액세서리, 자동차, 집이나 인테리어, 저서, 요리, 애완동물, 등), 아니면 살고 있는 도시나 고향, 나라와 같은 외적 요소들이 칭찬 화행의 대상이 될 수 있다. 이런 칭찬 대상을 어떻게 칭찬하느냐에 따라 여러 가지 유형의 칭찬 화행이 나타날 수 있다.

3.2.1. 직접 칭찬compliment direct과 간접 칭찬compliment indirect

화자(L1)가 상대화자(L2)가 아닌 제3자(L3)를 칭찬을 할 때, 화행의 수신자는 일차적으로 L2이다. 그렇지만 L2와 L3가 가족 관계이거나 유대감을 맺고 있는 친밀한 관계라면, L3에 대한 칭찬은 환유로 L2에게 반향될 수 있다. 따라서 L1의 칭찬이 L2를 과녁으로 선택한 것이라면, 그것은 ‘직접 칭찬’이다. 반면, L2가 아닌 L3에 대한 칭찬이 L2에게까지 간접적으

23) Kerbrat-Orecchioni (1994 : 204-214)가 분류한 칭찬 화행의 5가지 형태를 이 논문의 자료체에 적용하여 대화분석 및 공손성의 관점에서 분석하였다.

로 그 효력이 미치게 되면, ‘간접 칭찬’이라 할 수 있다. 간접 칭찬은 ‘의사소통 전의trope communicationnel’²⁴⁾라는 구조적 성질을 띠게 된다.

의사소통 전의는 겉으로 드러나는 수신자와 실제 수신자가 달라 일종의 ‘위장’이다. 이런 구조 속에서 산출되는 발화는 고유한 기능과 목적에 따라 화용적 책략으로 쓰인다. 예컨대, 토론에서 비판이나 반박과 같이 FTA의 범주에 속하는 화행이 의사소통 전의 구조에서 이루어지면, 체면에 위협적인 성질이 완화된다. 이런 화행이 사회자의 질문에 대답하는 과정에서 상대 토론자에게 우회적으로 전달되는 의사소통 전의 구조에서 나타날 때, 관련 화행은 발화수반력이 감소하게 되어 완화된 성질을 띤다. 사실, 위협적인 화행이 어떤 완화 과정 없이 직접적으로 전달될 때 그 효력은 그만큼 더 커지게 되지만, 간접적으로 이루어지면 위협적인 성질은 줄어들기 때문이다.

칭찬 화행의 경우는 좀 다르다. 화행의 성질이 비판이나 반박과는 달리 FFA이기 때문이다. FTA에 속하는 화행은 간접적으로 전달될수록 공손한 성질을 띠게 되고, FFA에 속하는 칭찬 화행은 직접적이고 명시적으로 이루어질수록 공손성은 커진다. 반면, 우회적인 의사소통 전의 구조에서 출현하는 칭찬 화행은 발화수반력이 감소하게 되어 공손성이 그만큼 반감될 수 있다. 그러나 계층적 관계에 있는 대화자들 간의 상호작용에서윗사람이 아랫사람에게 하는 하향식 칭찬은 공손성이 주된 관건은 아닐 것이다. 이런 경우, 칭찬은 다음의 예문에서처럼 다른 기능을 수행할 수 있다.

(7)

01 오과장 : [술만 마시고]

02 김대리 : 고과장님, 실적내신 것 때문에 속상해서 그러세요?

03 오과장 : 아니야 마. 어, 그래. 좀 그래. 속상해서 그래.

24) Kerbrat-Orecchioni (1990 : 93) : Le trope communicationnel se ramène au schéma :
- allocutaire apparent : L2 / allocutaire réel : L3

그래 안 그래, 장그래! [웃음]

04 김대리 : [웃음] 아, 재밌다. [장그래를 보고]

05 오과장 : 야, 김동식아!

06 김대리 : 예?

07 오과장 : 너 그거 알어? 그, 애가, 애가 정리한 거, 풀더 말이야,
아, 그거 엄청 합리적인 거다.

08 김대리 : 예?

09 오과장 : 애, 애 방식대로 하면은, 업무 연관성이, 타부서 업무 파악
이 가능해 지거든. 그러니까 아이템 개발부터 보고, 결재
로 이어지는 모든 프로세서가 한 눈에 다 보여. 그래서
업무파악이 빨라져. 하지만, 결사(?)의 모습. 대신 기획
단계부터 훨씬 좋은 방식이야. 야, 우리 회사 백열(?)보
다 훨, 훨, 훨, 훨, 휘얼씬 좋아. 야, 그리고, 아까 그 딱
풀 말이야,

10 김동식 : 아, 그 다 지난 얘기를 또 하고 그러세요.

11 오과장 : 애가 실수한 거 아니다.

12 김동식 : 예?

13 오과장 : 애가 그런 거 아니란 말이야, 임마.

오해 받으면 안 되는 거야, 임마!

14 김동식 : 아 그 누가 그랬어요? 서류 만진 게, 애인데.

15 오과장 : 그건, 비~밀. (미생 2회)

위 예문(7)에서 ‘오과장’은 회사에서 ‘장그래’ 사원의 업무상 실수에 대하여 크게 나무랐다. 그런데 알고 보니 그의 오해였다. 그래서 퇴근 후 회식 자리를 마련한 ‘오과장’은 ‘장그래’가 이전에 했던 작업(당시에는 비판을 받았던 일)을 07과 09에서 장황하게 칭찬한다. 그렇지만 그의 칭찬은 ‘장그래’에게 직접 향하지 않고, 오히려 ‘김대리’를 과녁으로 삼고 있다. ‘오과장’은 잠재적인 이 두 상대화자 가운데, 05에서 ‘김대리’의 이름을 불러 그를 직접 수신자로 선택한 것이다. 그리고 ‘장그래’는 자연스럽게 간접 수신자에 머무르게 된다. 하지만 07에서 ‘오과장’의 발화 내용이 ‘장

그래'에 대한 칭찬이란 점에서 수신자의 지위가 전도된 것이다.

'오과장'의 칭찬 화행은 '장그래' 사원에 대한 오해에서 비롯되었다. 이것은 11에서 '장그래'가 실수한 것이 아니라는 그의 고백에서 알 수 있다. 자신이 오해한 것임을 인정한 만큼, '오과장'은 사과할 차례지만 사과는 하지 않는다. 대신, 그가 택한 것은 칭찬이다. '장그래'에 대한 미안한 마음에서 그의 마음을 달래주려고 사과 대신 칭찬을 택한 것이다. 사실, 사과 화행은 상대화자의 체면은 세워주지만, 화자 자신의 체면은 잃게 한다. 특히 윗사람이 아랫사람에게 하는 경우, 체면 손상의 정도는 훨씬 크다. 따라서 '오과장'이 사과 대신 선택한 칭찬이나, 직접 수신자로 '장그래'가 아닌 '김대리'를 선택한 것은 자신의 체면을 보존하면서 '장그래'에 대한 미안함을 간접 칭찬으로 상쇄하려는 화용적 책략으로 간주할 수 있다.

3.2.2. 명시적 칭찬compliment explicite과 암시적 칭찬compliment implicite

칭찬 화행은 명시적 혹은 암시적 방식으로 표현된다. 이 논문의 자료 체에서 발견된 명시적 칭찬은 '멋지다', '예쁘다', '아름답다', '잘하다', '대단하다', '최고다' 등이다. 다음의 예문에서처럼, 명시적 칭찬은 발화 내용이 명백하여 의심의 여지가 없는 긍정적 평가를 나타낸다. 반면, 긍정적 평가가 명시적으로 표현되지 않고, 전제présupposé되거나 함의 sous-entendu될 때 암시적 칭찬이 된다.

(8)

01 이수 : 저 지금 바로 가 봐야 할 것 같아요. 일이 좀 생겼어요.

02 태산 : 뒤풀이는 안하고요? 왜요 뭐 나쁜 일 생겼어요?

03 이수 : 나중예요. **오늘 완전 멋졌어요.** [웃고]

04 태산 : 조심히 가요. 도움 필요하면 말하고... (신사의 품격1회)

예문(8)은 ‘이수’가 ‘태산’에게 인사하고 대화를 닫는 종료 시퀀스에서 일어난 대화의 일부분이다. 03에서 ‘이수’는 ‘태산’의 질문에 즉답을 피하면서, 그에 대한 칭찬(“오늘 완전 멋졌어요”)로 발언을 마친다. ‘이수’의 칭찬 화행은 긍정적 판단이 분명하게 제시된 단언으로 명시적 칭찬이다. 명시적 칭찬은 FFA를 분명하게 표명한다는 점에서 암시적 칭찬 보다 공손성이 더 크다고 할 수 있다.

명시적 칭찬은 표현 방식과도 관련이 있다. 다시 말하면, 칭찬 화행은 상대방에 대한 긍정적 평가가 내포된 단언이라는 점에서, 주로 직접 표현 방식인 서술문으로 실현된다. 하지만 의문문, 감탄문과 같은 간접 표현 방식으로 이루어지는 칭찬도 있다. ‘멋있다’, ‘예쁘다’와 같은 칭찬 화행은 서술문으로 실현된 명시적 칭찬이다. 하지만 다음의 예문에서처럼 의문문으로 실현된 칭찬도 있다. 의문문이 수행하는 일차적 발화수반 행위는 질문이나 정보 요구다. 일반적으로 화자가 상대방에게 질문을 제기하는 것은 그로부터 어떤 정보나 의견을 알고 싶기 때문이다. 그렇지만 의문문을 사용하면서도 실제 알고 싶은 바램이 그 행위의 동인이 되지 못하는 의문문도 있다. 서술형 질문과 수사 질문이다. 이것은 의문문의 형태를 빌어 질문을 제기하지만, 실제로는 상대방으로부터 정보를 얻으려는 것이 아니다. 오히려 그에게 단언이나 감탄과 같은 발화수반 행위를 수행하려는 것이다. 수사 질문이 단언이나 감탄의 의미를 갖는다는 점에서 명시적 칭찬이라 할 수 있다.

(가) 넌 어떻게 아직도 예뻐?

(나) 넌 너무 멋있어지는 것 아냐?

위의 두 예문은 모두 발화수반적 행위가 다소간 모호할 수 있다. 예문(가)는 ‘아직까지 아름다움을 유지하는 방법’에 대한 정보 요구일 수 있고, ‘과거에도 예뻐지만 지금도 예쁘다’는 단언이나 감탄으로 해석될 수 있기 때문이다. 반면, 예문(나)는 수사 질문으로 ‘넌 너무 멋있어진다’는

단언이고, 긍정적 평가가 내포된 명시적 칭찬으로 해석할 수 있다. 물론 수사 질문은 문맥이나 맥락에 의존해서 해석되고 맥락에 따라 다양한 기능을 수행한다.

수사 질문은 일반적으로 세 가지 의미자질로 정의된다. 첫째는 질문으로 위장한 단언²⁵⁾이고, 둘째는 대답의 비기대성, 셋째는 긍정 혹은 부정의 극성 전환²⁶⁾이다. 단언으로서의 성질은 결과적으로 대답을 기대하지 않게 한다. 수사 의문문에서 부정과 긍정의 극성 전환을 통하여 발화자는 상대방에게 반문하는 형식을 빌려 특정한 부분을 강조하거나 주의를 환기시키고, 긍정적 평가를 놀라움이나 감탄으로 부각시키는 “발화수반적 전의(trope illocutoire)”²⁷⁾ 효과가 발생한다. 따라서 대화 상황이나 상대방과의 관계에 따라 대화자들은 서술문을 통한 단언이 아니라 의문문에 의한 단언을 선택하여 칭찬하기도 한다. 또한 다음의 예문에서처럼, 대화자들은 명시적 칭찬뿐만 아니라 암시적 칭찬도 선택한다.

(9)

01 세라 : 태산씨 옆에 태산씨 옆에 앉아.

02 이수 : 어?

03 세라 : [이수보고] 나 태산씨랑 마주보고 얼굴보고 싶어서.

[도진보고] 제 옆자리 안 싫으시죠?

04 태산 : 하, 이놈의 미모. [이수보고] 앉으세요. [의자를 빼주고]

05 이수 : 감사합니다.

06 도진 : **미인 옆자리는 좋은데**, 뷰가 별로네요.

07 태산 : 음식은 내가 알아서 시켰다.

[세라보고] 나 야구하는 것 본 소감이 어떠신가?

08 세라 : 등번호가 인상적 이드라. (신사의 품격 5회)

25) Plantin (1991 : 75)

26) Borillo (1978 : 709)

27) Kerbrat-Orecchioni (1991 : 13)

예문(9)은 한 음식점에서 ‘세라’와 ‘태산’이 먼저 4인 테이블에 마주보고 앉는다. 곧이어 ‘이수’와 ‘도진’이 도착하자, ‘세라’는 01과 03에서 각각 ‘이수’를 ‘태산’ 옆에, ‘도진’을 자신의 옆 좌석을 권한다. 그러자 08에서 ‘도진’은 ‘미인 옆자리는 좋은데, 뷰가 별로네요’라고 응수한다. 그의 발언에 있는 ‘미인 옆자리는 좋은데’라는 표현은 ‘옆자리의 사람은 미인이다’라는 긍정적 평가가 전제되어 있다. 이것은 다른 아님 옆 좌석에 앉아 있는 ‘세라’에 대한 암시적 칭찬이다. 그리고 ‘세라’는 이에 대한 특별한 반응을 보이지 않는다. 사실, 전제와 관련된 암시적 칭찬에 대하여, 상대화자는 원칙적으로 반응을 보일 의무는 없다. 전제된 칭찬은 초점이 맞춰지지 않은 칭찬이라는 점에서다. 칭찬에 초점이 맞춰지지 않은 발화는 칭찬을 내포하지만, 그 위상은 부가 행위에 지나지 않는다. 그래서 상대화자인 ‘세라’는 무응답으로 ‘도진’의 암시적 칭찬을 받아들인다. 전제에 근거하여 말을 이을 수도 있겠지만, 전제 내용을 부인하기는 더 어려울 것이다. 뒤크로Ducrot가 지적한 것처럼, 전제는 본래 부인할 수 없는 것처럼 발화되기 때문이다. 이처럼 암시적 칭찬은 전제에 근거할 수 있지만, 다음의 예문에서처럼 함의에 근거할 수도 있다.

(10)

01 김대리 : [전화 끊으며] 아이, 저알콜 막걸리를 찾는데, 세상에 뭐 안취할 거면 막걸리를 왜먹나!

02 장그래 : 일본에선 요즘 위스키에 탄산수를 섞거나 보드카에 주스를 혼합한 칵테일이 인기라고 하는데요. 저알콜 음료나 맥주 맛 음료 쪽으로 선호도가 바뀌고 있는 거 아닐까요?

03 김대리 : 장그래! **너 요새 과외 하나? 일본인 여친 만나?**

04 장그래 : [어이없다는 듯 웃고] (미생 14회)

예문(10)은 ‘김대리’와 ‘장그래’의 대화 일부분이다. 03에서 ‘김대리’가 ‘장그래’에게 제기한 질문(‘너 요새 과외 하나? 일본인 여친 만나?’)은 진

위를 알고자하는 순수 질문 *vraie question*은 아니다. 그렇다고 수사 질문도 아니다. 극성 전환이 없다는 점에서다. 이것은 서술형 질문이고 단언이며, 의문문의 형식으로 표현된 칭찬 화행이다. 그래서 ‘김대리’의 발화는 대화 맥락을 통해서 볼 때 ‘장그래’가 ‘최근 일본인의 성향에 대하여 잘 안다’는 긍정적 판단이 함의되어 있는 암시적 칭찬이라 할 수 있다. 실제로 긍정적 평가를 나타내는 형용사나 부사가 포함되지 않은 표현을 칭찬으로 간주하는 것은 논란의 여지가 있을 수 있다. 그래서 함의와 관련된 칭찬에서, 함의를 추출하는 것은 전제보다 더 복잡하고 다소간 힘든 해석 작업일 수 있다. 게다가 발화에 함의가 내포되어 있다는 것은 다소간 불확실성으로 이어질 수 있다. 이로 인해 상대화자가 응답을 지연하거나 못할 수도 있다. 예컨대, 예문(10)의 04에서 ‘장그래’는 ‘김대리’의 단순한 질문에 진위를 밝히지 않고, 그저 웃음으로 응답할 뿐이다. ‘장그래’의 웃음이 무엇인지는 상호작용 맥락 속에서 다소간 분명해질 수 있다. 02에서 ‘장그래’의 발화 내용이 04에서 웃음의 실마리를 제공해 준다. 최근 일본에서 일어나고 있는 일을 ‘장그래’가 너무 잘 안다는 사실이 ‘김대리’를 놀라게 했던 것이다. 이런 맥락에서 그의 질문이 암시하는 바를 ‘장그래’도 이해했고, ‘장그래’의 웃음이 무엇을 의미하는지 ‘김대리’도 이해한 것이다.

3.2.3. 유도 칭찬 *compliment sollicité*

칭찬 화행은 보통 만남의 시작부분, 곧 개시 시퀀스에 주로 나타난다. L1이 자신의 달라진 외모나 표정 등을 L2가 알아차리지 못하는 경우 그에게 직접 질문을 제기하기도 한다. 질문을 통해 상대방으로부터 칭찬 대상에 대한 관심과, 그에 대한 긍정적인 평가를 끌어내기 위함이다. 그리고 평가 요구에 대한 대답으로 건넨 긍정적 평가가 ‘유도 칭찬’이다. 다시 말하면, 말 교환 구조에서 유도 칭찬은 더 이상 도입 발언의 문제가 아니라 응답 발언의 문제로 그 지위가 바뀌게 된다. 이것은 인위적이고

작위적이라는 점에서 자연스런 칭찬은 아니다. ‘진짜’ 칭찬은 자연 발생적 결과물이기 때문이다. 그래서 유도 칭찬은 다음의 예문에서처럼, 주로 가족이나 친분 있는 대화자들 사이에서 쓰인다.

(11)

- 01 이수 : 나 오늘 예뻐요?
02 도진 : 지구는 둥글고, 해는 동쪽에서 뜨고,
서이수는 오늘 예뻐요. (신사의 품격 20회)

(12)

- 01 상원 : 금란씨가 뭐냐? 아버지, 엄마, 나, 삼촌, 여기
전부 니들보다 윗사람들이거든?
씨, 씨 거리지 말구 걀 말 봐!
02 나희 : 그래, 농구 지내. 그래야 빨리 친해지지.
03 정원 : 그럴...까.. 그럼?
04 금란 : 응.
05 정원 : 금란...아..?
06 금란 : 으응, 왜...?
07 상원 : 봐! 한걸 닛잖아? **엄마, 나 집안의 장남으로서
지금 한걸 했지?**
08 나희 : 응. 큰 건 했다! 난 뭐니뭐니 해두 우리장남이
최고야 최고.
09 상원 : 당근! 두말하면 잡소리이지!
(반짝반짝 빛나는 14회)

위 두 예문에서 대화자들은 친밀한 관계다. 예문(11)의 대화자들은 교제 중인 남녀 사이이고, 예문(12)은 가족 간의 대화다. 이 두 예문은 질문과 그에 대한 대답에 명시적 칭찬이 나타나는 공통점이 있다. 예문(11)의 01에서 ‘이수’의 질문과 예문(12)의 07에서 ‘상원’의 질문은 단순히 알고자 하는 것이 아니라 각각 ‘예쁘다’와 ‘한걸 했다’라는 자신에 대한 긍정

적 평가를 전제한다는 점에서 암시적인 자화자찬으로 간주 할 수 있다. 따라서 공손하지 않은 이런 질문을 제기하는 것 자체가 친밀한 대화자들 사이에서나 가능할 것이다. 그렇지만 다음의 예문에서처럼, 대화자들이 다소 사회적 거리감이 있고 계층적 관계일지라도, 질문이 자신에 대한 긍정적 평가를 전제하지 않으면 유도 칭찬이 가능할 수 있다.

(13)

01 경호 : 강미경 선생.

02 미경 : (지레 놀라) **저 오늘 실수 한 거 있습니까?**

03 경호 : (아니라는) 오늘 차분하게 잘 했어.

04 미경 : 네?

05 경호 : 아는 사람 수술이라 힘들었을 텐데,
마음 컨트롤 잘 했다고. 의사 같았어.

06 미경 : (몽클레서) 감사합니다. (내 딸 서영이 48회)

위 예문(13)에서 ‘미경’은 ‘경호’의 부름에 놀라 02에서 자신이 한 수술에 실수가 있었는지 묻는다. 이 질문에는 화자 자신에 대한 긍정적 평가가 전제되어 있지 않고 중립적이다. 02에서 ‘경호’의 부름에 ‘미경’의 놀람과 04에서 ‘미경’이 응답한 ‘네?’가 그 증거다. 그녀에 대한 ‘경호’의 칭찬이 예상 밖이고 놀랍다는 것이다. 그리고 03과 05에서 ‘경호’는 형식적이지 않고 구체적이고 명시적으로 ‘미경’을 칭찬한다. 질문으로 유도된 명시적인 칭찬이다. 그리고 이들의 대화는 06에서 ‘미경’의 감사로 대화가 종료된다. 결국 위 예문은 질문-칭찬-감사(수용)으로 이루어진 칭찬 말 교환이다. 질문에 대한 대답, 즉 응답 발언에 나타난 칭찬 화행은 질문으로 유도된다는 점에서 자연스럽게 못하지만, 바로 그런 점이 다른 형태의 칭찬 화행과 구별 되는 유도 칭찬만의 고유한 성질이라 할 수 있다.

유도 칭찬을 이끄는 질문으로는 ‘X을 어떻게 생각하니?’, ‘X 예뻐?’, ‘이거 맛있지?’, ‘나 잘했지?’와 같은 형식이 쓰인다. 프랑스에서도 유도 칭찬은 ‘T’as vu X?’, ‘Comment tu trouves X?’, ‘Pas mal hein X?’²⁸⁾와 같은

질문 형식으로 이루어진다. 그러나 칭찬을 유도하는 것은 이런 유형의 질문만이 아니다. 상호작용에서 상대방이 자책하거나, 자기비하, 자기비판 등 자신의 결함이나 잘못을 고백하는 경우, 다음의 예문에서처럼 보통의 대화자들은 그의 생각에 동의하거나 호응하지 않고 오히려 위로나 격려성 칭찬을 한다.

(14)

01 나희 : 그럼, 신림동 어머니, 곧 설명하시게 되는 것 두,
알구... 있었구...?

02 금란 : ... 네.

03 나희 : ... 알구두... 온거야... 여길?

04 금란 : 아뇨. 오구나서 알았어요. 알구두 온게 아니라,
알구두 돌아가지 않았어요...!

05 나희 : ...

06 금란 : **저한테... 실망...하셨어요?**

07 나희 : (그저 가로짓는) ... 잘했어... 그래 잘한거야.
돌아가겠다구 했어두 내가 말렸을거야.
잘했어... 그래... 잘한거야.

08 금란 : 그래서... 정원이... 다시...테리구...오시게요?

09 나희 : 모르겠어... 어떡해야 좋을지... 모르겠어...

(반짝반짝 빛나는 31회)

위 예문(14)는 ‘금란’과 친어머니 ‘나희’가 나누는 대화의 일부분이다. 길러준 어머니가 곧 설명하게 된다는 사실을 알면서도 버려두고 친어머니 ‘나희’의 집으로 들어온 ‘금란’의 불안한 마음이 01에서 05까지 대화에 나타나있다. 사실 ‘금란’은 친어머니 ‘나희’의 물음에 거짓으로 대답한 것이다. 그래서 친어머니가 눈치 채고 실망할까 두려운 ‘금란’은 06에서 자신에 대하여 ‘나희’가 실망했는지 물어본다. 07에서 ‘나희’의 대답은 ‘금란’

의 행동에 대한 동의와 칭찬 일색이다. 07에서 ‘나희’는 명시적 칭찬(‘잘했어’)을 반복적으로 쓰면서, 그에 대한 지지와 지원을 강조하고 하고 있다. 그녀는 친딸을 만난 지 얼마 되지 않은 친어머니 입장에서, ‘금란’과의 친밀하고 정상적인 모녀 관계가 급선무였다. 그래서 의심보다는 칭찬을 선택하고, ‘금란’의 행동에 타당성과 정당성을 부여한다. ‘나희’는 딸에 대한 자신의 칭찬(‘돌아가겠다고 했어두 내가 말렸을 거야’)이 격식을 차리기 위한 의례적인 행동이 아님을 보여주고 있다. 그녀의 칭찬은 ‘금란’의 행동에 대한 강한 지지이고, ‘잘했어, 그래 잘한거야’와 같은 강화된 칭찬은 ‘금란’과의 친밀감을 더욱 돈독하게 하려는 화용적 책략이라 할 수 있다. 따라서 자기비하나 자책, 자기비판이 내포된 질문에 대한 응답 발언인 유도 칭찬은 상대화자를 위로하거나 격려할 목적으로 표현이 강화되거나 다소간 과장되기도 한다.

3.2.4. 인용 칭찬 compliment citationnel

상대화자에 대하여 타인이 했던 칭찬을 화자가 그에게 전해주는 형식의 언어행위를 인용 칭찬이라 할 수 있다. 다시 말하면, 상대방에 대한 누군가의 칭찬을 화자 자신의 발화에 도입하는 것이 인용 칭찬인 셈이다. 화자에게 특별하게 보이는 주장이나 어휘 요소가 인용된다. 다음의 예문에서처럼, 화자의 인용 칭찬에는 관점이 다른 여러 목소리가 존재할 수 있다는 점에서 다중음성²⁹⁾의 성질이 있다.

29) 다중음성polyphonie 이론은 Ducrot가 설정한 화자locuteur와 발화행위자énonciateur의 대립적 관계의 설정에 근거하고 있다. 화자는 발화행위자의 책임자로 발화에 1인칭 대명사를 그 흔적으로 남기고, 또한 발화행위를 통하여 발화에 여러 관점을 나타내는 발화행위자들을 등장시켜 대화의 목적에 따라 여러 목소리들을 지휘할 수도 있다. 그래서 화자가 자신의 담화에 발화수반 행위의 책임자, 즉 발화행위자를 한명 이상 등장시킬 때 다중음성이라 한다.

(15)

- 01 장그래 : 영업3팀 신입사원 장그래입니다.
오늘 대리님하고 협력업체 현장 견학 가는...
- 02 황대리 : 어, 그렇구나. 근데 이거 어찌지요.
과장님 하고 가야 배울게 많을 텐데,
전 별로 도움이 안 될 텐데...
- 03 장그래 : **저의 과장님은 대리님 배울게 많은 분이라고
하셨습니다. 거래처와의 관계에서도 인심 잃지
않고 일하는 모범이시라고요.**
- 04 황대리 : 내가...[머뭇거리고] 또 뭐라 하세요?
- 05 장그래 : 예? 어. 업체 간 이해관계를 잘 배려하신다고요.
한마디로 외유내강형 상사맨이시라고요. 영업에
꼭 필요한 덕목을 지내신 분이래 하셨습니다.
- 06 황대리 : 어... 그래요? [좋아하고] 저, 그럼 가면서 영업
얘기나 좀 들려줄까요?
- 07 장그래 : 예?
- 08 황대리 : 재밌는 게 많아. (미생 6회)

위 예문(15)는 ‘장그래’ 사원과 ‘황대리’ 사이에 있었던 대화의 일부분이다. 03과 05에서 ‘장그래’는 자신의 발화에 ‘오과장’이 했던 ‘황대리’에 대한 칭찬을 간접화법으로 인용하고 있다. 다시 말하면, 자신의 입장에 맞게 ‘오과장’의 말을 일부 요약하고 재구성하여 전달하고 있다. 그의 칭찬 화행에는 ‘오과장’의 관점과 그에 동의하는 자신의 관점이라는 두 가지 목소리가 존재하는 셈이다.

인용 칭찬에는 타인의 말을 전달하는 화자의 목소리와 전달되는 언술 énoncé의 발화행위자 énonciateur의 목소리가 함께 나타난다. 이때 화자와 발화행위자의 말이나 관점이 얹혀 있어, 이 둘의 목소리를 구별하기는 쉽지 않을 수 있다. 그렇지만, 누군가의 언술을 인용할 때, 그의 이름이나 직책이 언급되면 두 목소리의 구별이 용이해진다. 그래서 이런 지칭의 존재는 두 발화자의 목소리를 구별하는데 중요한 단서가 된다. 또한

인용하는 담화의 화자가 인용된 담화의 발화행위자와 동일한 입장을 보이거나, 반대로 입장을 달리할 수 있다. 그래서 타인의 말을 인용하여 칭찬할 수 있고, 반대로 비판할 수도 있다.

게다가 인용은 화자가 자신을 숨기는 의례적인 방식이기도 하다. 그렇다고 해서, 인용 칭찬이 지향하는 것은 분명 속이려는 것은 아니다. 화자 자신을 숨겨 상대방의 체면을 세워주고, 유대감, 친밀감을 높이는 적극적 공손을 꾀하려는 것이다. 따라서 위의 예문에서처럼, 아랫사람이 윗사람을 위로나 격려할 목적으로 영향력 있는 제3자의 긍정적 평가를 자신의 발화에 옮겨오는 인용 칭찬은 칭찬의 타당성이나 신뢰성을 높여, 그 효력을 극대화하려는 화용적 책략이라 할 수 있다.

3.2.5. 의례적 칭찬 compliment stéréotypé

Manes & Wolfson(1981)은 일상생활의 여러 상황에서 발췌한 약 686개의 발화에 대한 연구에서 대다수 칭찬 화행의 특성으로 ‘의례적’ 성질을 지목한 바 있다. 특히 명시적 칭찬은 암시적 칭찬보다 훨씬 더 의례적인 성질이 분명하다. 암시적 칭찬이 다양한 형태로 실현된다는 점에서도, 칭찬의 대상도 다양하다. 이 논문의 자료체에서 발견된 의례적 칭찬으로 상대방의 외모와 관련해서 ‘멋있다’, ‘예쁘다’, ‘잘 어울린다’와 같은 표현이 쓰였고, 능력과 관련해서는 ‘잘 한다’, ‘대단하다’, ‘놀랍다’와 같은 의례적 표현이 제한적으로 나타났다.

의례적인 말은 진정한 내용은 없고 형식과 예의만을 갖춘 언어행위³⁰⁾로 뜻매김한다. 이런 화행은 습관적이고 틀에 박힌 어투라는 점에서, 발화자의 진정성이 의심을 받는다. 하지만 만남의 시작 부분에서 상대화자에게 인사말로 건네는 경우, 의례적 칭찬은 내용 차원이 아닌 관계 차원에서 중요한 역할을 수행한다. 다시 말하면, 의례적 칭찬은 의사소통에서 내용보다는 관계를 중시하고, 내용의 진정성이나 정보성 보다는 언어의

30) 연세대학교 언어정보개발연구원 편, 연세한국어사전, 두산동아, 2003, p. 1445.

기능성을 더 중시한다. 그래서 의례적 칭찬은 상호작용에서 사회적 접촉을 수월하게 하는 친교적 교감이고 친교적 기능이 일차적이다. 주로 상대방과 친밀한 관계를 유지하기 위함이다. 일상 대화에서 정보 전달의 목적이거나 의도 없이 교환되는 의례적인 말들이 적지 않다. 대부분 대화의 개시 시퀀스에 나타나는 인사말이나 날씨 이야기, 잡담 혹은 의례적 칭찬과 같은 발화들이다. 의례적 칭찬은 다음의 예문에서처럼 상대방을 알고 있고, 알아본다는 표시로 만남이나 상호작용의 시작을 원활하게 한다.

(16)

01 서진장 : 아 깜짝이야, [여직원 보고] 우찌 이렇게
자꾸 이뻐져요? 어이 구.

02 여직원 : ... (미생 17회)

위의 예문(16)에서 ‘서진장’이 오랜만에 만난 한 여직원에게 긍정적이고 호의적 칭찬을 건네고, 상대방자는 그런 칭찬에 아무 반응도 보이지 않는다. 그의 의례적 칭찬(‘우찌 이렇게 자꾸 이뻐져요?’)는 의문문으로 이루어져 있지만, 서술형 질문으로 ‘점점 더 예뻐진다’는 단언이다. 칭찬 화행의 표현 방식이 서술문이 아닌 의문문을 통한 칭찬이라는 점에서 간접 행위로 해석할 수 있다. 이런 간접성이 내재된 의례적 칭찬은 대답을 기대하지 않지만, 상대방자에 대한 관심을 표명함으로써 대화자들이 맺고 있는 유대감을 강조한다. 따라서 의례적 칭찬은 내용 차원 보다는 대화자들의 관계 차원에 더 관련되어 있어, 상호작용을 수월하게 시작하고 인간관계를 원만하게 하는 친교적 기능이 중심을 이루고 있다.

게다가, 의례적 칭찬은 인사치레 목적으로 상대방자의 변화에 대해 긍정적인 반응을 표한다는 점에서, 과장되거나 과분한 느낌을 줄 수 있다. 하지만 의례적 칭찬의 쓰임새는 상대방자가 누군가에 따라 그리고 대화 상황이나 문화에 따라 달라질 수 있다. 오랜만에 만나는 자리에서 음식

을 맛있게 먹는 여성에게 ‘되게 잘 드시네요’, ‘잘 드시니까 보기 좋네요’나 ‘너 요즘 되게 건강해보인다’, ‘보기 좋아졌다’와 같은 의례적 칭찬을 건넬 수 있다. 그렇지만 상대화자는 이런 칭찬을 칭찬이 아니라 ‘똥똥하다’는 말을 우회적으로 하는 것이라고 생각할 수도 있다. 다시 말하면, 발화자의 칭찬을 칭찬으로 받지 않고, ‘살찐다’는 말로 받아들일 수도 있다는 것이다. 그것은 대화의 맥락이나 어투 혹은 대화자들이 속해있는 사회의 시대적 조류에 따라 달리 수용될 수 있다는 점에서도. 건강해 보인다는 말은 굉장히 신체적으로 튼튼하고 매력적으로 보인다는 의미일 것이다. 그렇지만 외모를 중시하는 사회에서 살고 있는 여성이라면 날씬한 몸매 가꾸기를 최고의 가치처럼 여길 것이고, ‘잘 먹는다’, ‘건강해보인다’는 의례적 칭찬을 더 이상 칭찬으로 여기지 않을 수도 있다.

4. 맺음말

칭찬은 상대화자의 좋은 점, 훌륭한 일에 대한 긍정적 평가를 표현하는 화행이다. 쉘Searle은 칭찬 화행을 ‘표현류’로 분류한다. 화자의 심리 상태를 표현하는 것을 목적으로 한다는 점에서. 여기에는 두 가지 양상이 연결되어 있다. 만족감을 주려는 의도와 진실성이다. 상대화자에게 기쁨을 주려는 칭찬 화행은 내재된 친교적 성질과 기능에 따라 주로 개시 시퀀스에 나타나며 대화의 첫 번째 주제를 제시하는 매개체로 쓰인다.

화용적 관점에서 거의 모든 칭찬 화행은 두 가지 구성요소로 이루어진다. 하나는 긍정적 평가의 단언이다. 이것은 직, 간접적으로 상대화자와 관련되어 있다. 다른 하나는 상대화자에 대한 지지이고 지원이다. 그래서 칭찬 화행의 본질적 기능은 대화자들이 맺고 있는 유대감을 강화하는 것이다.

칭찬 화행은 이중적 발화수반 행위다. 칭찬 화행은 긍정적 평가, 즉 내

용 차원에서 상대화자에게 발화 내용을 사실로 인정하도록 주장하는 행위이고, 관계 차원에서 그를 기쁘게 하려는 행위다. 따라서 칭찬 화행의 고유한 발화수반력은 바로 이 두 가지 가치의 조화에서 비롯된다.

관계 차원을 강조하는 공손성의 관점에서 칭찬 화행은 이중적 성질을 띤다. 먼저, 칭찬 화행은 FTA의 범주에 속하는 요청이나 비난과 같은 화행을 동반할 때, 위협적인 성질을 완화해주는 소극적 공손이다. 다음으로, 칭찬 화행은 본질적으로 성질이 공손한 FFA로 적극적 공손에 속한다. 그래서 칭찬 화행은 상호작용을 원활하게 시작하고 우호적인 인간관계를 유지하기 위해 사용되는 일종의 화용적 책략이다.

칭찬 화행은 내용 차원에서 몇 가지 유형으로 분류할 수 있다. 먼저, 칭찬받는 사람이 상대화자나 제3자냐에 따라 ‘직접 칭찬’과 ‘간접 칭찬’으로 나뉜다. 간접 칭찬은 의사소통 전의 구조를 형성한다. 이런 구조에서 쓰인 간접 칭찬은윗사람이 아랫사람에게 사과 대신 사용하여 자신의 체면을 보존함과 동시에 그에 대한 미안함을 칭찬으로 상쇄하려는 화용적 책략으로 쓰인다. 다음으로, 표현 방식에 따라 분류되는 ‘명시적 칭찬’과 ‘암시적 칭찬’은 서술문이나 의문문으로 실현되어 단언이나 서술형 질문 혹은 수사 질문의 발화수반력을 갖는다. 그리고 ‘유도 칭찬’은 질문을 통해 상대화자로부터 칭찬 대상에 대한 관심과 그에 대한 긍정적 평가를 끌어내려는 화행이다. 유도 칭찬은 도입 발언에 나타나는 칭찬 화행의 보편적 성질과는 달리 응답 발언에 출현하는 고유한 성질을 갖는다. 또한 타인의 긍정적 평가를 상대화자에게 전하는 ‘인용 칭찬’은 다중음성이 내재되어 있다. 그래서 타인의 목소리를 통해 칭찬의 타당성이나 신뢰성을 높여, 그 효력을 극대화하려는 화행이다. 마지막으로, 관습적이고 상투적인 ‘의례적 칭찬’은 내용보다는 대화자들의 관계를 중시하고, 내용의 진정성이나 정보성 보다는 언어의 기능성, 즉 친교적 기능이 중요시된다.

참고문헌

- 김정은, 『한국인의 문화간 의사소통』, 한국문화사, 2011.
- 김혜림, 이충현. 「칭찬과 반응 중심으로 살펴본 문화간 화행 통역」, 『국제회의 통역과 번역』, 제9-2호, 2007. pp.181-201.
- 김형민. 「한국 대학생의 칭찬 화행 수행 및 응대 상황에 대한 연구」, 『한국어의미학』, 제12호, 2003, pp.255-290.
- 박애양, 한,중 칭찬화행의 문화 대조 분석, 중국학연구, 제45집, 2008, pp. 67-90.
- 백경숙, 「영어와 한국어에서의 칭찬 화행에 대한 응답전략 고찰」, 『사회언어학』, 제6-2호, 1998, pp.229-264.
- 이원표, 「한국대학생의 칭찬 화행에 나타난 공손법 분석」, 『외국어로서의 한국어교육(말)』, 제21호, 1996, pp.107-144.
- 이하나, 「영어권 한국어 고급 학습자의 칭찬 응답 화행 연구」, 『이화교육논총』, 제16호, 2006, pp.323-334.
- 전정미, 「대화 텍스트에 나타난 칭찬 화행의 양상」, 『겨레어문학』, 제40집, 2008, pp. 99-117.
- 홍민표, 「한국대학생의 칭찬 화행에 나타난 공손법 분석」, 『외국어로서의 한국어교육(말)』, 21, 2007, pp. 107-144.
- AUSTIN John L. *Quand dire, c'est faire*, Paris : Editions du Seuil, 1970. [1ère éd. How to do things with words, oxford, 1962.]
- BACHEMANN (C.), LINDENFELD (J.), SIMONIN (J.), *Langage et communications sociales*, Paris, Hatier, 1981.
- BORILLO André, «Quelques aspects de la question rhétorique en français», *DRLAV*, No 25, 1981, pp. 1-33.
- _____, *Structure et valeur énonciative de l'interrogation totale en*

- français*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Provence, 1978.
- BROWN Penelope et LEVINSON Stephan, *Politeness. Some universals in language use*, Cambrige : CUP, 1987.
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 2 : *Les relations en public*, Paris : Minuit, 1973.
- _____, *Les rites d'interaction*, Paris : Les Editions de Minuit, 1974.
- _____, *Façons de parler*, Paris : Les Editions de Minuit, 1987.
- GRESILLON Almuth, «Interrogation et interlocution», *DRLAV* No 25, 1981, pp. 56-72.
- GRICE Paul, «Logique et conversation», *Communications*, No 30, 1979, pp. 57-72.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, «〈Nouvelle communication〉 et analyse 〈conversationnelle〉», *Langue française* 70, 1986, pp. 7-25.
- _____, *Les interactions verbales*, tome I, Paris : Armand Colin, 1990.
- _____, *La question*, PUL, 1991.
- _____, *Les interactions verbales*, tome II, Paris : Armand Colin, 1992.
- _____, *Les interactions verbales*, tome III, Paris : Armand Colin, 1994.
- _____, *La conversation*, Seuil, coll. «Mémo», 1996.
- LEVINSON Stephen C., *Pragmatics*, Cambrige : CUP, 1983.
- LEECH Geoffrey N., *Principes of Pragmatics*, London : Longman, 1983.
- MALINOWSKI Bronislaw, «Phatique Communion», in Laver, Hutcheson (éds.) : *Communication in face to face interaction*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, pp. 146-152.
- MANES J., WOLFSON, N. «The compliment formula», in F. Coulmas (ed.) : *Conversational routine*, The Hague : Mouton, 1981,

pp. 115-132.

MARANDON Gerard, *La communication phatique*, Toulousem PUM, 1989.

PLANTIN Chrisian, «Question argumentation réponse», in Kerbrat-Orecchioni (éd.) : *La question*, Lyon, PUL, 1991, pp. 63-85.

ROULET Eddy, «Echange, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation», *Etudes de Linguistique Appliquée*, 1981, No 44, pp. 7-39.

_____, *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang [3ème éd.], 1991.

SACKS (H.), SCHEGLOFF (E.), JEFFERSON (G.), «A simplest systematics for the organization of turn taking in conversation», *Language* 50, 1974, pp. 696-735.

SCHEGLOFF (Emanuel), «Sequencing in conversational openings», in Gumperz, Hymes (éds.) : *Directions in sociolinguistics. The Ethnography of communication*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972, pp. 346-380.

SCHEGLOFF (E.), SACKS (H.), «Openings up Closings», *Semiotica* 8, 1973, pp. 289-327.

SEARLE John R., *Les actes de langage*, Paris : Hermann, 1972.

_____, *Sens et expression*, Paris : Les Editions de Minuit, 1982.

VION Robert, *La communication verbale : Analyse des interactions*, Paris : Hachette, 1992.

〈Résumé〉

Analyse pragmatique de l'acte de compliment

Jin-Moo KIM

Ce travail a pour but d'examiner les échanges de compliment et les stratégies pragmatiques du compliment. Nous les approchons du point de vue de l'analyse des conversations et surtout de la théorie de la politesse linguistique, à partir de feuillets télévisés diffusés en Corée par les chaînes KBS, MBC, SBS et TVN.

John Searle classe l'acte de compliment dans la catégorie des 'expressifs' dont le but illocutoire est d'exprimer l'état psychologique. L'acte de compliment amalgame deux composante : une assertion évaluative positive et une espèce de cadeau verbal dont on gratifie l'allocutaire. Il est illocutoirement double : d'une part, en tant qu'assertion, elle a pour but de faire admettre à l'allocutaire son contenu comme vrai. D'autre part, en tant que cadeau, il vise à faire plaisir à l'allocutaire. Il a donc pour fonction essentielle de renforcer la solidarité existant entre les interlocuteurs.

Avec la théorie de la politesse, le compliment est un acte de langage anti-menaçant pour la face positive de l'allocutaire. L'acte de compliment fait partie de la politesse positive qui doit être considérée comme la production d'un FFA au sens de Kerbrat-Orecchioni. Et lorsqu'il accompagne un acte menaçant pour autrui, il relève en outre

de la politesse négative dans la mesure où il vient atténuer une critique, adoucir une requête. Dans ce cas, il peut fonctionner comme adoucisseur ou amadoueur.

Nous avons essayé d'analyser différents types de compliments sur la base de nos corpus :

(1) compliment direct vs compliment indirect : Le compliment direct porte directement sur l'allocataire, alors que le compliment indirect portant indirectement sur le tiers mais plus ou moins étroitement associé à l'allocataire, vient affecter l'allocataire. Le compliment indirect est le problème du trope communicationnel.

(2) compliment explicite vs implicite : Le compliment explicite s'exprime par une formule performative ou par une assertion dans laquelle le jugement évaluatif est posé ; et le compliment implicite, lorsque ce jugement est présupposé ou sous-entendu. Le compliment explicite et implicite est formulé sur le mode explicite ou implicite.

(3) compliment sollicité : Le compliment sollicité est une évaluation positive donnée en réponse à une demande d'évaluation. Les compliments sollicités ne sont donc pas perçus comme d'authentiques compliments dans la mesure où un 'vrai' compliment doit produire un effet de spontanéité.

(4) compliment citationnel : Le compliment citationnel se réalise dans le cas où le locuteur rapporte à l'allocataire des propos louangeurs tenus sur l'allocataire par un éconciateur. Il relève donc des phénomènes de polyphonie étant donné qu'il existe différentes voix dans la même intervention.

(5) compliment stéréotypé : Le compliment stéréotypé se produit au début de la séquence d'ouverture. Sa fonction primordiale est plus sociale que référentielle, c'est-à-dire qu'il n'est pas informatif, mais

qu'il est considéré plutôt comme une communion phatique qui favorise le contact social. Il s'agit donc d'une fonction phatique au point qu'il contribue à établir et à maintenir la relation sociale entre interlocuteurs connus.

주제어 (Mots-Clés) : 칭찬 화행(acte de compliment), 적극적 공손(politesse positive), 소극적 공손(politesse négative), 직접 칭찬(compliment direct), 간접 칭찬(compliment indirect), 명시적 칭찬(compliment explicite), 암시적 칭찬(compliment implicite), 유도 칭찬(compliment sollicité), 인용 칭찬(compliment citationnel), 의례적 칭찬(compliment stéréotypé)

투 고 일 : 2015. 6. 24

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

프랑스 및 영국의 외국어 교육 전략 분석을 통한 우리나라 외국어 교육의 전환점 모색*

박 우 성
(가톨릭대학교)

목 차

1. 들어가며
2. 프랑스와 영국의 외국어 교육 전통
 - 2.1. 근세 이후의 언어 정책과 외국어 교육
 - 2.2. 최근의 외국어 교육 정책
3. 외국어 교육에 대한 관점과 접근 전략
4. 우리나라 외국어 교육에 대한 시사점
5. 결론을 대신하여

1. 들어가며

현재 우리나라의 외국어 교육은 '잉글리시 온리(English only)'라고 일컬어도 될 정도로 영어에만 매달려 있는 실정이다. 일제에서 해방된 이후 학교교육에서 줄곧 영어에 밀려 천대 받아오던 여타 외국어들은 이제 교육과정에 명목상으로 남아 있을 뿐 거의 황폐화되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이런 상황에 처하게 된 것은 결국 외국어에 대한 우리 사회의 인식에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 외국어를 단순히 의사소통

* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2012S1A5B5A07037738)

도구라는 편협한 시각에 사로잡혀 무역을 비롯한 국제교류에서 ‘영어 하나면 만사형통’이라는 사고, ‘영어 하나도 제대로 하기 힘든데, 다른 외국어 학습을 할 여력이 있나?’하는 식의 단편적 사고를 반영하고 있다 하겠다.¹⁾

영어에만 매몰된 우리 사회의 기형적 양상을 비판하면서 다른 외국어 교육의 강화를 위해 수많은 관련 학자들이 그 필요성을 역설해 왔지만 정책 변화의 기미는 여전히 보이지 않는다. 외국어 교육의 정상화 혹은 실질적 다양화를 실현하기 위해서는 근본적으로 우리 사회의 인식 전환이 필요한데, 국민 대다수, 즉 여론의 지지를 획득해야겠지만 문제 해결을 위한 현실적 접근 방식은 이 문제의 심각성에 대한 무관심한 언론, 교육정책당국자, 최고위 결정권자들을 설득할 논리로 무장하여 이들을 변화시키는 것이다.²⁾

이와 관련하여 우리는 프랑스와 영국의 외국어 교육 전략을 고찰해 볼 필요가 있다고 판단한다. 프랑스는 기본적으로 영어의 팽창에 대응하여 프랑스어의 위상을 유지하려는 입장에서 외국어 교육의 다양화를 지속적으로 추진하고 있는데, 교육 과정에서 학습 대상으로 삼는 외국어의 수가 세계 최고 수준이다. 따라서 외국어 교육 다양화를 추구하는 사회적 배경과 전략적 정책 및, 그와 관련된 양상들을 고찰해 보는 것이 유익할 것이다.

반면, 영국은 역사적 전통과 여러 사회적 요인, 그리고 세계어로 부상한 영어의 위상에 따른 외국어 학습에 대한 회의적 시각 등의 요인이 복

1) 이명박 전 대통령은 재임 시절, 이라크에 파병된 한국군부대를 방문하여 “장병 여러분들도 이왕 외국에 나와 있는 김에, 여유 시간에 영어 공부를 하는 것이 좋겠다.”라고 말한 바 있는데, 아랍권 지역에 주둔하는 장병들에게 영어 학습을 권유하는 그의 발언에서 우리나라 정책 결정자들의 외국어 교육에 대한 인식 수준의 단면을 엿볼 수 있다.

2) 영어 이외의 외국어 교육의 소외 현상은 고등학교는 물론이고 대학에도 광범위하게 심화되어, 관련학과가 폐지되는 등 그 위상이 급격히 축소된 것은 주지의 사실이다. 그 원인은 여러 가지로 진단할 수 있겠으나, 1990년대 후반, 복거일 등이 제기한 영어 공용화 주장이 결국에는 꺾이기는 했으나, 그러한 황당한 주장이 결과적으로 영어 학습 열풍을 일으키는 촉매 역할을 함으로써 여타 외국어에 대한 소외 현상을 심화시키는 데 적지 않게 작용한 것으로 보인다.

합적으로 작용하여 외국어 교육에 대해 소홀하다가 최근에 와서 외국어 교육의 중요성을 새롭게 인식하면서 적극적인 정책을 전개하고 있다. 우리 사회처럼 영어 만능주의 사고에 젖어 자신들 모국어의 우월적 지위를 향유하면서 외국어 능력을 갖추지 않아도 사회경제적 발전에 장애 요소가 없다고 판단했다면 이런 극적인 정책 전환을 하지 않았을 것이다. 이런 관점에서 유럽에서 외국어 교육에서 가장 후진적이었던 영국의 방향 전환의 배경과 전략을 프랑스의 경우와 대비해 분석해 보는 것이 타당해 보인다. 이를 통해 우리 사회의 외국어 교육 체제의 변화의 물꼬를 찾을 수 있으리라 기대해 본다.

2. 프랑스와 영국의 언어 정책 및 외국어 교육의 전통

2.1. 근세 이후의 언어 정책과 외국어 교육

주지하는 바와 같이, 현대 사회를 잉태한 근세의 두 혁명 중, 경제적 변영의 출발점이 된 산업혁명은 영국에서, 민주주의의 길을 닦은 대혁명은 프랑스에서 일어났다. 그 이후 양국은 유럽을 넘어 전 세계를 누비며 20세기 전반기까지 절대적 강국으로 군림하며 전성기를 누린다.

2.1.1. 프랑스

우선 프랑스에서의 언어 정책의 변화 추이를 간략히 정리해보자. 17세기부터 유럽 지역, 특히 영국과 독일의 엘리트층에서는 프랑스어를 고급 교양 언어로 인식하여 광범위하게 사용하고 있었기 때문에 프랑스 국내에서는 외국어 교육은 완전히 무시되는 분위기가 지속되었다. 굳이 외국어 교육을 국가 차원에서 도입할 필요성을 전혀 느끼지 못했기 때문에 유럽에서 최고의 위상을 지닌 프랑스어에 자긍심을 지닌 채, 언어 정책에

관한 거의 방임으로 일관했다고 할 수 있다. 그러다가 18세기말 프랑스 대혁명 이후 언어 정책은 적극적인 양상으로 변모한다. 대내적으로는 대혁명 사상의 전파와 강력한 중앙집권체제의 확립을 위해서, 대외적으로는 대혁명 사상의 전파와 국제무대에서의 영향력 강화를 위해 프랑스어를 적극적으로 보급하기 시작한다. 이리하여 프랑스어는 국어로서의 위치를 공고히 하는 동시에 제국주의의 흐름 속에서 대외적으로 유럽을 넘어 전 세계 각지의 식민지로 뻗어 나가면서 확장된다. 요컨대 대혁명 이후로 줄곧 프랑스의 언어 정책의 핵심은 프랑스어의 확산과 보급이었다. 이런 경향은 제2차 세계대전 직후까지 변함없이 유지되어 왔다.³⁾

프랑스어의 이런 팽창적 위세는 제2차 세계대전이후 종지부를 찍게 되고 대반전이 일어난다. 19세기 이후 그 위상이 급격히 높아지면서, 프랑스어와 더불어 양대 국제어의 위치를 확보하게 된 영어는 영국이 프랑스를 누르고 식민지 쟁탈전에서 승리를 거둔 덕분에 서서히 프랑스어를 추월하여 아시아와 아프리카 각지에서 세력을 확장하는 추세가 이어져 오다가 프랑스어와 영어는 국제무대에서의 위상이 제2차 세계대전이 끝난 후 극명하게 엇갈리게 된다. 전후 세계 최강대국으로 올라선 미국 덕분에 영어는 더욱 위세를 떨치며 국제무대에서 영어가 프랑스어를 제치고 제1의 국제어로서 부상하였다.

이런 전대미문의 상황에 봉착하게 되어 위기를 느낀 프랑스 당국은 프랑스어에 대한 언어 정책에서 전환점을 모색하지 않을 수 없게 되었다. 영어의 위세에 대항하여 프랑스어의 위상 축소에 대한 대응에 나서게 되는 것이다.⁴⁾ 이런 위기 속에서 프랑스의 역대 정부는 대내외적으로 프랑스어의 위상 수호를 위한 적극적인 대책을 펼치게 된다. 대내적으로는

3) 이러한 프랑스어 옹호에 대한 전통으로 인해 국내에서 지역어(*langues régionales*)에 대한 지원 정책은 거의 없었고 심지어 1951년까지는 프랑스 내의 학교에서 지역어를 가르치거나 말하는 것이 불법이었을 정도로 억압에 가까운 입장을 고수해왔다. 최근에 와서 지역어 및 소수어 유럽 현장을 비준하고서 본격적인 정책 변화가 나타났다고 할 수 있다. 박우성(2008:151 각주)

4) 안근중(2000:47)은 이에 대해 프랑스어의 보급을 위한 노력이 종전의 공세적 입장에서 수세적 입장으로 전환된다고 기술하고 있다.

언어생활에서 영어의 침투에 대한 경계심이 강화되어 이를 차단하기 위한 조치들이 강구되는데, 1994년에 제정된 프랑스어의 사용을 강제하기 위한 투봉법(loi Toubon)이 대표적인 예이다.⁵⁾ 또한 대외적으로도 특히, 유럽 지역에서 영어의 확산을 견제하고 프랑스의 위상 유지를 위해 고군분투하게 되는데, 유럽 연합의 전신인 유럽공동체에 영국의 가입을 저지한 사유에는 언어 문제도 하나의 원인으로 작용했다.⁶⁾

한편, 프랑스에서 외국어 교육은 프랑스어가 오랜 세월 동안 국제어로서 지위를 향유해왔기 때문에 외국어 교육에 무관심했고 한동안은 그 필요성조차 제기되지 않았다. 18세기까지는 철저히 무시하는 분위기가 이어져오다가 18세기 말에 외국어 교육의 필요성이 제기되기 시작하여 1848년에 중학교 2학년 과정(la cinquième)부터 외국어가 필수 교과로 선정되었다. 그러나 초기에는 극히 적은 수업시수, 교사, 평가 및 교육 방법론의 부재로 인해 제대로 된 교육이 시행될 수 없었고 이후 준비 및 발전 단계를 거쳐 1902년에 와서 외국어는 적정 수업시수가 배정되고 바칼로레아에서 시험 과목으로 채택됨으로써 학교교육에서 뿌리를 내리게 된다. 이것이 진정한 의미에서 프랑스의 공교육체제에서 현대적인 외국어 교육의 시발점이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 초등과정에서의 외국어 교육의 도입은 상당 기간 지체된다. 1950년대 말에 초등학교에 외국어 교육을 시행한 북유럽 국가들과는 달리 1960-70년대에 외국어 조기 교육의 필요성이 본격적으로 제기되기 시작했음에도 불구하고 교육 여건

5) 기존의 바-로리올법(loi Bas-Lauriol)을 한층 강화하여 공무수행, 기업 활동, 언론, 광고 등의 분야에서 프랑스어를 보호하고 학술활동 및 집회에서도 프랑스어의 사용을 강제하면서, 외국어(사실상 영어)의 사용을 엄격히 제한하고 있으며, 이러한 사항을 위반할 경우에 가해질 강력한 제재 조치들이 명시하여 많은 논란을 야기했다.

6) 박우성(2008:152) 프랑스 정부는 유럽 연합의 모태가 된 유럽 철강 공동체를 창설하면서 영국을 배제시켰으며, 그 후에도 독일이 지지하던 영국의 EC 가입을 두 차례나 부결시킨 것은 영국에 의해 EC에서의 주도권이 흔들릴 것을 우려했기 때문이었는데, 여기에는 언어 문제도 연관되어 있었다. 1973년에 EC에 영국의 가입을 허용하는 전제 조건으로서 1971년 5월 Pompidou 대통령이 영국의 Heath 총리로부터 EC에 근무하는 모든 영국인 직원들은 프랑스어를 사용하도록 한다는 약속을 받아내었다. 이 사건은 프랑스의 영어에 대한 견제 심리를 상징적으로 보여주는 것이다.

의 미비를 이유로 초등학교에서 외국어 교육을 시행을 계속 주저해왔다.

그러다가 유럽의 경제적 통합이 가속화되고, 동시에 소련 연방이 해체되는 등 급변하는 국제 정세에 대처하기 위해 교육에서 새로운 패러다임의 구축이 시급한 과제로 대두됨에 따라 1989년에 ‘교육에 관한 기본법 (loi d'orientation sur l'éducation)’이 제정되어 초등과정에서 외국어 교육이 초등학교 4,5학년에서 일부 학생들을 대상으로 실험적으로 시작된다. 이렇게 전면적 시행을 위한 시동을 건 것이었으나, 교육부 장관이 바뀔 때마다 실험 대상과 목표가 변경되기도 하고, 일반화 일정을 무리하게 제시했다가 연기하는 등 비효율성과 일관성의 부재로 상당한 혼선이 발생하면서 차질을 빚게 되고,⁷⁾ 이로 인해 2002년에 비로소 초등학교에서 외국어 교육이 필수 교과로서 전면적 시행에 들어간다.⁸⁾

2.1.2. 영국

영국은 유럽에서 외국어 교육이 가장 뒤떨어진 국가 중 하나이다. 이러한 후진적 상태는 최근까지도 지속되었는데,⁹⁾ 그 원인은 크게 세 가지로 요약할 수 있다. 외국어 학습은 엘리트 계층의 전유물이라는 뿌리 깊은 인식, 국제어로서 영어의 독보적 위상에 따른 일반 여론의 외국어 학습에 대한 회의, 마지막으로 지방분권체제와 사학의 자율성을 존중하는 전통으로 인한 국가 차원의 교육과정 개입의 난점을 들 수 있을 것이다.

영국에서의 외국어 학습은 전통적으로 지배 엘리트의 특권으로 줄곧 간주되어왔고, 이런 역사적 맥락으로 인해 외국어 학습은 중산층 이하의 일반 대중과는 유리된 분야로 인식되어 있었다. 그러다가 19세기 중엽 이후로 변화의 조짐이 나타나기 시작했는데, 민주화의 진전으로 중산층

7) *ibid.* p.160

8) 프랑스의 외국어교육 현황에 대한 구체적 내용은 박우성(2008:159-214)을 참조할 것.

9) 유럽의 30개국을 대상으로 한 2003년 2월 조사 결과에 따르면(출처 : Eurydice) 이들 국가 중 초등학교에서 외국어 의무 교육을 실시하지 않고 있는 곳은 영국, 불가리아, 슬로바키아와 벨기에의 플라망드어권 뿐이다.

에서도 외국어 학습이 가능해진데다가 외국의 자료에 대한 접근을 통한 학문 연구의 필요성 때문에 대학에서도 외국어 교육이 시행되면서 점차 외국어 교육이 확산되었다. 그러나 외국어 교육의 일반화는 여전히 요원한 상황이었고, 외국어에 관한 모든 사항은 대학의 전문 언어학자들에게 맡겨진 상황이었다.¹⁰⁾

20세기에 접어들어서 다른 유럽 국가들이 중등교육에 외국어를 도입하는 추세에 따라 외국어 학습의 일반화가 진행되지만 외국어 학습에 대한 전통적 인식, 즉 소수의 엘리트 계층들의 사람들에게나 어울리는 것이라는 편견이 여전히 강해서 그 진전에 장애로 작용했다. 또한 영국은 잉글랜드, 스코틀랜드, 웨일즈, 북아일랜드로 구성된 연방 국가로서 전통적으로 교육 부문에 있어서 중앙 정부의 개입은 최소화하고 각 지역에 상당한 자치권을 부여해왔다. 이런 이유로 영연방의 교육의 역사는 세계의 어느 나라보다도 일찍 발달했었으나 중앙정부에 의한 공교육의 실시는 세계에서 가장 늦게 발달한 나라 중의 하나인 것도 이러한 맥락에서 결과 된 것이다.¹¹⁾ 이런 지방분권체제와 사학의 자율성을 최대한 존중하는 교육적 전통으로 인해 국가 차원에서 교육을 강제하기 어려웠다는 점이 외국어 교육의 발전에 큰 장애로 작용했다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 이로 인해 1960년대부터 중등교육에서 외국어 교육의 일반화 정책도 대상 인원의 1/3 수준에 그치고, 또한 1964년부터 초등학교에서 프랑스어 실험 교육을 시도하지만 실패로 판명된 이후 최근까지 조기 외국어 교육은 공립학교에서 접근 불가능한 영역으로 간주되어왔다.

1980년대 말에 와서 유럽 단일 시장(le marché unique)의 출현 전망이 나오자, 영국의 중앙정부는 공립 부문에서 최초로 국가 수준의 교육과정을 만들고 1993년부터 1개 외국어 교육을 11세부터 16세까지(스코틀랜드는 12세-16세까지) 의무적으로 시행하기로 결정했다. 그렇지만, 사학의 전통이 강했던 영국 사회에서 국가 수준의 커리큘럼은 강제 규정과 이로

10) M. Kelly(2003:65)

11) 차재국(2003:284).

인한 경직성 때문에 그때까지 선택의 자유를 누려왔던 학생 및 학부모들 뿐만 아니라 교사들에게서도 저항에 부딪히게 되면서 다시금 외국어 교육은 제자리를 찾지 못하고 지지부진함이 계속되었다. 결국, 외국어 학습은 엘리트 계층에서 선택하는 것으로 여겨온 전통적 사고와 영어 사용의 지속적 확대로 인해 일반 시민들의 인식이 그에 대해 회의적인 분위기가 지배적이었던 것이 최근까지 영국을 외국어 교육의 후진국으로 남겨둔 원인이었다. 이런 상황에서 외국어 교육의 쇠락 현상은 초중고의 모든 층위에서, 중등교육과정 이후 박사과정까지 보편화되고 외국어를 학습하는 학생들의 비율이 지속적으로 떨어지는 것은 어찌 보면 당연한 귀결이라고 할 수 있다. 이에 대해 L. Peskine(2008)은 ‘악순환’이라는 표현으로 진단을 내리고 있다. 초중등과정에서 외국어 학습자 수가 적기 때문에, 대학에서 외국어 학습자 수도 당연한 결과로서 떨어지게 된다. 그리하여 외국어 전공 학위자와 교원의 수도 적어지게 되고, 이는 외국어 교원 부족으로 다시 초중등과정에서 외국어 교육을 담당할 인적 자원의 부족으로 이어지는 현상이 반복됨으로써 외국어 교육을 지속적으로 황폐화시킨다는 것이다.¹²⁾

이를 극적으로 반전시키고, 부실한 외국어 교육에 대한 반성과 전환점을 제시한 계기는 너필드 보고서이다. 'Language : the next generation'이란 제목으로 2000년 5월에 발간된 너필드 보고서(Nuffield Report)는 영국의 외국어 교육에 대한 심각한 결함을 지적하면서¹³⁾ 준엄한 반성과 외국어 교육의 일대 전환을 촉구한다. 이 보고서의 결론은 ‘영어로는 충분치 않다(English is not enough)’. 영국인들은 운이 좋게도 모국어가 국제어이지만, 영어 하나만 사용하는 것은 영국을 취약하게 만들고, 타인의

12) L. Peskine(2008) <http://aplv-languesmodrenes.org/spip.php?article1674>

13) 너필드 보고서에서 지적한 영국 외국어 교육의 결점 중 주요 사항으로 다양화 정책 부재, 외국어 능력 부족으로 인한 청년들의 취업에서의 불이익, 조기 외국어 교육 부재, 초중등에서 대학까지의 외국어 교육의 연계성 부재 등이 있다. 이로 인해 외국어에 대한 부정적 인식을 지니고 있고, 학생 10명 중 9명이 16세에 외국어 학습을 중단하며, 대학에서 학생 부족으로 외국어 관련학과가 폐지되는 심각한 결과를 초래하고 있다고 경고하고 있다.

선언과 언어 능력에 의존하게 만들 것이다.'로 요약된다. 구체적으로 지적된 문제점으로 영국의 외국어 교육의 심각한 정체 현상을 지적하면서 외국어 교육의 필요성에 대한 인식의 부족, 그로 인한 영국 학생들의 미천한 외국어 능력 수준, 체계적인 외국어 교육 정책의 부재 등을 비판하고 있다. 영국 사회의 외국어 능력 저하로 인한 국가 발전의 정체를 우려하면서, 인식과 정책의 대전환을 촉구하고 있다. 이를 위해 당 보고서는 핵심적인 몇 가지 권고 사항을 제시하였는데, 다음과 같다.¹⁴⁾

- 1) 외국어에 대한 구사력은 철자법, 산술, 컴퓨터처럼 기초 능력(une compétence de base)으로 인식되어야 한다.
- 2) 외국어에 대한 국가적 차원의 전략이 필요하고 이를 담당할 책임자를 임명 해야 한다.
- 3) 외국어에 대한 긍정적인 여론의 형성을 위해 세밀한 홍보 전략을 개발해야 한다.
- 4) 교육의 각 부문에서 외국어 교육의 활성화를 위한 특단의 대책이 요구된다.
- 5) 특히 초등학교에서의 조기 외국어 교육의 체계적인 시행과 유럽 공통 언어 지침에 기초한 언어 능력에 대한 국가적인 평가 체제의 구축이 시급히 필요하다.

너필드 보고서 출간이 영국 사회에서 야기한 충격과 관심은 대단했다. 최초로 언어 문제가 사회적 이슈로 부상하여 이에 대한 토론이 뜨겁게 달아올랐고, 언론도 광범위하게 이 문제를 다루면서 지대한 관심을 나타냈다. 이를 계기로 모국어인 영어의 위상에 의존하여 외국어 교육 부문에서 유럽에서 가장 후진적인 상태로 머물고 있었던 영국이 심각한 위기 의식을 느끼고 외국어 교육의 활성화를 위한 첫걸음을 내디뎠다고 할 수 있다. 영국의 외국어 교육을 거론할 때 너필드 보고서의 출간 전과 후로 구분해서 다룰 수 있을 만큼 이것은 혁명적 변화의 단초를 제공했다고

14) M. Kelly(2003:68-69), 박우성(2008:245-246)에서 재인용.

할 수 있다.

2.2. 최근의 외국어 교육 정책

프랑스는 2002년도부터 초등학교에서 외국어 교육을 전면적으로 도입한 이후, 지속적으로 외국어 교육의 다양화와 강화를 위해 선도적인 정책을 도입하고 있는데 주요 현황은 다음과 같다.¹⁵⁾

- 6세부터 18세까지 모든 학생에게 외국어 교육 시행 : 외국어 교육은 초등학교에서 바칼로레아까지 필수 교과. 외국어 구사력은 16세까지의 의무 교육 기간 동안 습득해야 할 기초 공통 지식 및 능력(le socle commun de connaissances et de compétences) 중 하나이다.
- 교육과정은 언어를 위한 유럽 공통 참조 기준(CECRL)에 의하여 학습 언어별 성취 수준은 10~11세에는 A1, 14~15세에는 A2, 16세는 B1, 18세는 B2로 규정된다. 중학교에서는 15개 이상의 외국어가 제공 된다.
- 외국어 특수 과정 : 출신국 언어 및 문화 교육(ELCO), 유럽어반 또는 동양어반(SELPO), 이중 언어반, 국제반(SI)¹⁶⁾
- 특히 2012학년부터 다음 사항이 시행된다.
 - 1) 학생들에게 수준별 수업과 집중 학습제 등 다양한 방식의 수업을 제공하고, 외국어 몰입식 수업을 시행하는 교과를 도입하며, 초등학교부터 바로 학습 외국어 선택권을 부여한다. 전국적으로 중고등학교에서 33개 언어를 가르치고 있고, 일반

15) 'L'enseignement des langues vivantes étrangères dans le système scolaire français: la brochure à feuilleter' (<http://www.education.gouv.fr/cid206/les-langues-vivantes-etran-gers.html>)

16) 자세한 사항은 박우성(2008)을 참조할 것. 이중언어반은 해당 국가와 협정을 통해 마련된 교육과정을 도입한 것이다. 몰입식 교육을 통해 이 과정을 이수한 학생에게 고등학교 졸업 및 대학 진학 자격을 프랑스와 협정 당사국에서 모두 공인하는 제도이다. 독일과의 Abibac을 최초로, 현재 Bachibac(스페인), Esabac(이탈리아)으로 3개로 확대되었다.

계 및 기술계 바칼로레아에서 56개 언어를 응시 대상 외국어로 선정되어 있으며, 직업계 고등학교 일부 계열(호텔업, 식당업 등)에서도 제2외국어를 필수로 지정한다.

- 2) 초중등교사는 전공과 상관없이 하나의 외국어에 대한 CECRL의 B2 수준의 능력을 필수적으로 갖추어야 한다.
- 3) 각 학교에서는 다른 국가의 학교와 협정을 통해 교환 학생 등의 직접 교류나 원격 교류를 할 수 있다.

이상의 내용을 보면 프랑스 교육 당국에서 외국어 교육의 다양화와 강화를 위해 사용 가능한 모든 수단과 전략을 동원하고 있음을 알 수 있는데, 이런 추세는 점점 확대될 것으로 보인다. 국내에서는 초등학교에서도 최대한 많은 외국어를 제공하여 다양화를 지속적으로 추진하고, 교사의 외국어 능력을 제고하기 위해 전체 교원에게 일정 수준의 외국어 능력을 자격 요건으로 강제하고 있는데, 이는 몰입식 외국어 교육을 위한 주요한 토대가 될 것이다. 대외적으로는 외국의 학교와 협력관계를 구축하여 교환학생 형식으로 현지에서 해당 언어를 체험하고 학습할 기회를 확대해 가도록 유도하고 있다. 또한, 유럽 국가들과 이중 언어교육 협정을 통해 공동 학위를 부여함으로써 상대국의 대학에 진학 자격을 공인해줌으로써 상대국 언어와 프랑스어의 확장을 도모하고 있다.

한편, 영국은 너필드 보고서를 계기로 과거의 소극적 역사와 단절하고 2002년부터 적극적인 외국어 교육을 위한 정책 수립과 의지를 보이고 있지만 영국의 오랜 전통으로 인해 목표를 달성하는데 많은 장애에 부딪히고 있는 것으로 여겨진다. 프랑스의 경우처럼 외국어를 필수교과로 지정하는 것은 자율(le libéralisme)을 중시해온 전통이 강한 영국에서는 오히려 반발을 불러와 그 효과를 거두기가 어렵다고 판단한다. 따라서 의무로서 강제하는 것을 지양하고 외국어 학습에 우호적인 환경을 조성하고, 그에 대한 사회 인식의 변화를 끌어내는 것을 지향하고 있다. 프랑스처럼 법률이나 교육부의 규정에 의해 외국어 교육을 강제하는 것이 아니라 우호적인 여건 조성과 이를 뒷받침하는 적극적인 정책으로 목표에 접

근하는 방식을 선택한 것이다. 이를 통해 2012년도까지 7~11세의 모든 초등학생들에게 외국어 학습권을 보장하려는 목표를 설정했는데, 이것이 외국어 교육 활성화를 위한 핵심 전략이다. 즉, 강제가 아니라 동기 부여와 학습권 보장을 통해 외국어 교육을 확대해나가려는 것이다.¹⁷⁾

이러한 기본 접근 방식을 채택하면서 영국의 교육부는 외국어 교육 강화를 위한 구체적 전략을 수립하게 된다. P. Monjo(2008)는 외국어 교육 활성화를 위한 구체적 정책 방향을 제시하기 위해 영국 교육부에서 2002년에 공표한 ‘모두를 위한 언어(Languages for All)’의 주요 내용을 다음과 같이 소개하고 있다.

- 우리는 조기 외국어 교육을 실시해야 한다.
- 우리는 양질의 교육과 학습에 우호적인 여건을 제공해야 한다.
- 우리는 평생 동안 외국어 학습 기회를 제공해야 한다.
- 우리는 외국어 능력의 중요성을 인식해야 한다.
- 우리나라의 외국어 능력을 변화시켜야 한다.
- 우리나라의 외국어 능력에서 근본적 변화를 완수할 것이다.
- 우리는 학습 의욕을 고취하고 외국어 학습 기회를 학교와 그 이후 단계에서도 확대할 것이다.

위의 내용에서 영국 당국의 외국어 교육에 대한 강력한 실천 의지가 드러나는데, 강제권이 없는데다가 뿌리 깊은 부정적 인식의 전환에 오랜 시간이 소요될 것이라는 예상에서, 정책 효과가 나타나기까지는 상당한 기간이 흘러야 할 것으로 보인다.¹⁸⁾

17) M. Kelly(2003:72)

18) M. Kelly(2003:74)에 따르면 영국의 초중등교육에서 가르치는 외국어는 프랑스어가 독보적 지위를 차지하고 있고(초등은 외국어 학습자의 90%), 독일어, 스페인어, 이탈리아어의 순인데, 이는 엘리트 계층에서 주로 프랑스어를 선호해온 전통에 기인한 것으로 여겨진다. 독일어는 19세기이후 학문 언어로서 주목을 받은 결과로서 2위를 차지하고 있다. 현재로서는 영국의 외국어 교육은 ‘일반화’의 성공적 정착이 우선 목표가 되고 있고, 외국어 교육 다양화에 대한 접근은 현실적으로 그 다음 단계의 목표가 될 것이다.

3. 외국어 교육에 대한 관점과 접근 전략

전술한 바와 같이, 프랑스와 영국은 2000년대 들어서 외국어 교육에서 새로운 전환점을 맞이한다. 프랑스는 종전의 외국어 교육 다양화 정책을 계승하면서 한층 가속도를 내어 이를 학교 현장에서 실질적으로 확대하는 조치를 강화하고 있다. 반면 영국은 종전의 지지부진했던 외국어 교육 체제와 단절하고 새로운 전략으로 접근을 시도하게 된다. 이에 대해 P. Monjo(2007)는 2002년을 양국의 외국어 교육 정책의 전환점인 된 해로 규정하면서 프랑스의 경우는 종전의 정책을 계승하면서 더욱 강화하는 해(l'année de la poursuite dans la continuité), 영국은 종전과는 완전히 다른, '진정한 작은 혁명의 해(l'année d'une véritable mini-révolution)'로 평가하면서 외국어 교육에서 근본적인 방향 재설정이 이루어진 것으로 진단하고 있다.

우선, 프랑스는 2002학년부터 초등학교에 외국어(또는 지역어)를 필수 교과로 편입시켜서 외국어 교육의 새로운 이정표를 세웠다. 이는 아무런 준비 없이 갑자기 내린 정책적 결정이 아니라 1980년대 후반부터 실험 교육과 점진적인 일반화를 시행착오를 겪으면서 지속적으로 준비한 결과로서 시행된 것이다.¹⁹⁾ 반면, 영국은 너필드 재단의 보고서가 출간된 이후 외국어 교육의 강화로 새로운 방향을 설정하는 되는데, 이는 급박한 현실적 요구에서 비롯된 것이다. 예를 들면, 대학에서 외국어 전공 학생 수가 지속적 하락하고, 유럽인들의 언어 능력 조사에서 설문 대상 영국인의 2/3가 외국어 능력이 없다는 충격적인 결과, 영국 기업의 20%가 직원들의 외국어 능력 부족으로 인해 시장을 잃고 있다는 조사 결과 등이다. 이로 인해 조기 교육과 평생교육의 측면에서 외국어 교육 강화의 필요성이 절실하게 부각된 것이다.

19) 이런 점에서 최근에 교사 양성이나 학교 현장에서의 준비 단계 없이 불쑥 아랍어와 베트남어를 차례로 외국어 교육과정에 편입시킨 우리나라 교육부의 정책 결정 방식과 대비된다.

그런데 외국어 교육에 대한 프랑스와 영국의 접근 전략은 차이가 있다. 프랑스는 언어의 가치, 구체적으로 언어는 단순히 의사소통 수단이나 문화와 인류학적 측면에서 지식의 보고라는 측면에서 소(小)언어라도 그 자체로서 보존할 가치가 있다는 입장에서 가능한 한 많은 언어를 학습하는 것이 바람직하다는 입장이다. 이러한 관점에서 유럽 연합에서 언어 정책의 지향점으로 채택한 다중언어주의(plurilinguisme)²⁰⁾를 강력하게 추진하고 있다.²¹⁾ 이러한 언어의 가치에 입각한 다언어 교육의 지향에는 프랑스 당국의 현실적 속내가 들어 있다. 영어가 거의 모든 국가에서 외국어 교과로 채택되고 있는 현실에서 2개 이상의 외국어 교육이 도입되지 않는다면 프랑스어가 설 자리가 없어지게 되는 상황에 대한 타개책이 된다는 것이다. 이를 위해 중등교육을 졸업할 때, 모국어를 제외한 ‘적어도 2개의 언어 능력을 갖추게 한다.’는 유럽 연합 차원의 외국어 교육 목표의 설정에서 프랑스가 주도적 역할을 했고, 또 그러한 외국

20) 박우성(2008:107-109)은 다음과 같이 개념을 정리하고 있다. plurilinguisme과 multilinguisme는 학자에 따라서는 개념 구분 없이 사용하는 경우도 있지만, 언어를 위한 유럽 공동 지침에서는 두 개념을 유사하지만 조금 다르게 기술하고 있다. 다언어병용(multilinguisme)은 단순히 여러 언어에 대한 지식 혹은 어떤 사회에서 여러 언어의 공존을 의미한다. 이에 반해 다중언어적 접근은(l'approche plurilingue) 한 개인의 언어적 경험이 가정에서 사용하는 친숙한 언어로부터 사회에서 습득한 언어를 거쳐 다른 민족의 언어에 이르기까지 자신의 문화적 맥락 속에서 확장되어야 한다는 점을 강조한다. 그런데 언어와 문화는 엄격하게 구분되는 것이 아니라, 축적된 모든 언어 지식과 언어적 경험이 공동으로 기여하면서 언어들이 서로 연관되어 상호작용하는 의사소통 능력을 형성한다. 여러 가지 상황에서 인간은 대화 상대방과 효과적으로 의사소통하기 위해서 이러한 능력의 다양한 부분들을 융통성 있게 활용할 수 있다. 예를 들면, 대화 당사자들이 각각 어떤 언어로 자신의 의사를 표현하다가 상대방의 말을 이해하기 위해 어떤 언어에서 다른 언어로 바꾸어서 대화할 수 있다는 것이다. 이를 정리하면 다언어병용은 지역과 관련된 여러 언어의 공존 혹은 개인의 여러 언어에 대한 지식에 대한 정적인 상태를 기술하는 가치중립적인 개념인데 반해, 다중언어주의는 타고난 언어 능력을 바탕으로 여러 언어에 대한 적극적인 관심과 활동을 유도하고 부분적인 언어 능력이라도 적극적으로 권장하는 역동적인 개념이라고 할 수 있겠다. 이런 의미에서 multilinguisme은 ‘다언어 병용 혹은 공존’의 개념으로, plurilinguisme은 ‘다언어 능력 개발과 활용’의 개념으로 이해할 수 있겠다.

21) 2005년 11월에 개최된 유럽집행위원회(la Commission européenne)는 언어 문제와 관련하여 “언어 다양성의 존중은 유럽연합이 지향하는 기본적인 가치이다.”라고 강력하게 천명한 바 있는데, 다중언어주의를 언어 정책의 지향점으로 견지하고 있다.

어 교육 정책을 가장 먼저 적극적으로 정책에 반영하여 실천에 옮기고 있다.

F. Goullier(2006:43)는 언어(외국어) 교육에 있어서 프랑스 교육체제가 유럽에 기여한 바를 요약하면서 교육 대상 외국어의 확대 노력을 통한 다양화에 선도적 역할을 했다는 점을 지적하고(프랑스는 16세까지의 의무교육기간에 지역어 10개를 포함하여, 2005년 기준으로 모두 23개의 언어를 학교교육에서 제공하고 있음.²²⁾), 이는 프랑스의 외국어 교육 정책의 두드러진 특징이라고 강조한다. 특히 초등학교에서 영어만 가르치는 대다수 유럽연합 국가들과는 달리 초등학교에서 외국어를 영어로만 한정하지 않고 다양한 외국어 선택의 기회를 제공하는 정책이 어느 정도 성과를 거두었다고 평가하고 있다.²³⁾ 이러한 다양화에 대한 강력한 정책적 의지를 유럽 차원으로 이식해 변화를 유도했는데, 이로 인해 유럽 각국에서 프랑스어가 유력한 외국어로서 교육되는 효과를 거두고 있다고 분석한다.²⁴⁾ 바꿔 말하면 프랑스 교육 체제의 외국어 교육 다양화 정책은 유럽의 여러 국가에서 프랑스어 교육을 유지시키는 것과 동전의 양면처럼 밀접한 연관을 지니고 있다. 프랑스가 외국어 교육의 다양화를 추진하여 유럽의 주요 언어 전부를 교육 대상으로 제공하기에는, 이는 상호주의적 입장에서 유럽 국가들에게 2개 언어 교육을 수용하도록 요청하는 현실적 근거가 된다. 국제관계에서 일방적 통행은 있을 수 없기에 여기

22) Chiffres clefs de l'enseignement des langues à l'École en Europe, Eurydice, édition 2005, p.35. 아랍어, 독일어, 영어, 중국어, 스페인어, 히브리어, 이탈리아어, 포르투갈어, 러시아어, 일본어, 네덜란드어, 폴란드어, 터키어의 13개 외국어와 고전어인 고대 그리스어, 라틴어 및 바스크어와 브르타뉴어를 비롯한 10개의 지역어.

23) 2005학년도 기준으로 초등학교에서 제공되는 언어의 수는 평균 4.5개이며 스트라스부르 교육구(l'académie de Strasbourg)에서는 지역적, 역사적 특성으로 인해 거의 전 초등학생이 독일어를 배우는데, 이점이 해당 학생들이 취학 기간 동안 2개의 언어를 학습하는 학생들의 비율이 가장 높은 것으로 이어진다고 분석하고 있다.

24) F. Goullier(2006:44) "La défense du français est de moins en moins une concurrence avec d'autres langues mais, bien plus, une promotion de la diversité et de la nécessité du plurilinguisme, écho des choix opérés à l'interne dans le système éducatif français, sans lesquels ces efforts perdraient toute efficacité."

에서 프랑스의 외국어 교육 정책에서의 전략적 노림수가 분명히 드러난다. 즉, 중등교육과정 수료 시까지 2개 이상의 외국어 교육을 유럽연합 회원국 전체로 확대하려는 구상은 프랑스의 위상을 유지하려는 현실적이고 확실한 방안이 되는 셈이다. 이런 목표를 프랑스의 학자나 교육부 장관도 공개적으로 표명하고 있다.²⁵⁾

물론, 프랑스가 선도하는 유럽에서의 다중언어주의의 증진은 프랑스어의 위상 유지라는 측면이외에도 유럽 차원 전체에서도 현실적 필요성이 존재한다. 유럽 연합 회원국의 시민들은 취업이나 기타 동기로 타 지역으로의 완전한 이동의 자유가 보장되므로 시간이 흐를수록 역내의 이동이 양적으로 증가하고 확대되는 추세에 있다. 자신의 나라를 떠나 새롭게 정착하는 지역의 언어 능력을 갖추는 것은 이주자들에게 새로 정착한 국가에서의 순조로운 적응을 통해 해당 지역의 구성원으로 안착함으로써 사회 통합에도 기여한다는 점은 분명한 사실이기 때문이다.

반면, 영국이 최근 외국어 학습을 엘리트 계층의 특권으로 간주한 전통적 인식, 지방분권으로 인해 국가 차원의 간섭은 최소화하고 자유방임에 맡겨온 교육의 전통에서 탈피하여 외국어 교육의 강화로 급선회하게 된 가장 큰 이유는 경제적인 측면이다. P. Monjo(2007)는 프랑스와 영국의 외국어 학습에 대한 전략을 비교 분석하여 그 특징들을 제시하고 있다. 영국은 주로 시장 논리, 세계화에 따라서 자국의 경제적 이익과 번영을 위한 방편으로 접근하려 한다는 것으로, 한 마디로 국가경쟁력 하락에 대한 우려에서 나온 것이다. 반면 프랑스는 언어 다양성의 가치, 문화 측면에서의 가치와 더불어 다중언어주의(plurilinguisme)의 보호막 하에서 자국어인 프랑스어의 위상 보호에 중점을 둔다는 점을 지적하고 있다.

25) 2000년대 초, 당시에 교육부 장관인 J. Lang은 초중등교육의 외국어 교육에 관한 연설에서 '다언어 환경의 유럽에서 우리 국어의 보존'을 천명했고, 또한 "2개 외국어 교육 시행 계획은 동시에 우리의 언어가 다른 국가들의 교육체제에서 보다 나은 위상을 부여받도록 요구할 수 있는 가장 효과적인 방법이 될 수 있다. 그래서 어린 나이부터 외국어 학습을 장려하는 것은 대외적으로 우리 언어의 미래에 기여하는 방법이기도 하다."라고 했는데, 이것만 보더라도 프랑스 당국이 프랑스어의 위상 유지에 얼마나 집착하고 있는지 알 수 있다.

또한 그는 학교에 대한 양국의 기본적 인식의 차이를 설명하고 있다. 프랑스에서 학교는 사회를 견인하고 발전시키는 원동력(*C'est l'école qui entraîne la société, qui la fait progresser*), 즉 사회의 모델을 제공하는 출발점으로 인식하는데 반해, 영국의 학교는 사회의 발전을 이루기 위한 여러 수단들 중의 하나라는 것이다. 이로 인해 프랑스는 학교교육의 발전을 위해 국가 차원에서 여러 가지 정책을 강구하는데 노력을 경주해왔지만, 영국은 학교 교육에 대해 기본적으로 자유방임에 맡기는 전통의 차이로 나타났다고 볼 수 있을 것이다. 이런 관점에서 영국에서 외국어 교육의 필요성을 제기한 기본적 근거가 외국어 능력의 부족으로 영국 시민이 취업에서 불리한 여건에 놓이게 되고, 기업은 시장을 잃게 된다는 논리, 즉 경제적 측면을 부각시키는 배경을 이해할 수 있다. 그동안 경시되던 외국어 교육이 사회의 요구를 학교에 투영한 결과로서 변화가 초래된 것이다. 이러한 경제적 이익에 초점을 둔 영국의 접근 방식으로부터 판단해도 우리나라에서 영어 이외의 다른 외국어 교육을 강화해야 할 필요성을 인정할 수 있을 것이다.

결론적으로 요약하자면, 프랑스와 영국은 외국어 교육의 강화를 위해 (프랑스는 특히 다양화에 역점을 두고서) 다양한 정책을 연구개발하고 전개하고 있는데, 언어 정책의 전통과 사회 상황의 차이로 인해 그 접근 전략도 차이가 날 수밖에 없다. 그것은 첫째, 프랑스는 교육과정에서 외국어 학습을 규정으로 의무화하여 강제하고 있지만, 영국은 자유주의적 전통으로 인해 필수로 강제하지 않고 외국어 학습에 우호적인 분위기 조성 and 동기부여, 학습권의 확대를 통해 외국어 교육의 활성화를 도모하고 있다는 점이다. 둘째 프랑스는 외국어에 관한 한, 학교에 선도적 위상을 부여하여 학교로부터 사회의 발전을 견인한다는 입장인데 반해, 영국은 사회에 우위를 두고, 사회의 요구를 학교 정책에 반영한다는 것으로 이는 경제적 측면의 이해가 필연적으로 연관되어 있다. 마지막으로, 프랑스의 최근의 외국어 교육은 과거의 정책 기조를 계승 발전시킨 것인데 반해, 영국은 오랜 시간 외국어 교육을 자율에 맡겨오던 전통과 단절하고 적극

적인 개입으로 전환했다는 점이다.

이런 접근 전략의 차이점에도 불구하고 양국은 사회의 발전과 개인의 개발을 위해, 또는 취업 기회를 넓히기 위해 외국어 능력은 현대 사회의 시민이 갖추어야 할 기초 능력의 하나라는 것을 국민들에게 홍보하고 납득 시키려 노력하고 있다는 공통분모를 지닌다. 이를 바탕으로 영어 이외의 외국어 능력 습득의 중요성을 강조하고 이를 교육정책을 통해서 의욕적으로 추진하고 있고, 개인의 차원에서도 학교에서뿐만 아니라 그 이후에도 평생 학습의 차원에서 외국어 학습을 권장하고 있다는 점을 주목할 필요가 있다.

이에 반해, 우리나라의 영어 만능주의식 외국어 교육은 프랑스와 영국의 외국어 교육에 대한 접근 전략 중 어느 쪽의 관점에서도 정당화될 수 없는 문제점을 안고 있다. 타 문화와의 소통, 교류, 언어 다양성의 가치라는 측면을 애써 외면하더라도, 영국에서 경제적 이익을 수호하기 위해 외국어 교육에 전략적 가치를 부여하는 것을 볼 때, 경제 발전을 위해 국가경쟁력을 강조하는 우리나라의 정책은 바로 그 타당성을 상실하게 되는 것이다. 너필드 재단의 유명한 “영어로는 충분치 않다”는 경구적 결론을 경제 부문에만 국한시켜 대입하면, 대외무역에서 물건을 살 때는 영어로 충분하겠지만, 물건을 파는 입장에서 영어보다 상대방의 언어로 접근한다면 목표달성 가능성을 훨씬 더 높일 수 있다는 추정은 상식적인 판단이라 할 수 있다.

4. 우리나라 외국어 교육에 대한 시사점

프랑스는 언어와 문화의 불가분의 관계에서 귀결되는 문화다양성, 인류의 소중한 공동 유산으로서의 측면 등, 언어 다양성의 가치에 기초하여 외국어 교육의 다양화를 적극 추진하고 있다. 이는 프랑스어의 위상을

유지하려는 계산도 내포되어 있기는 하지만, 외국어 능력이 모든 시민이 갖춰야 할 필수적인 기초 능력으로 인식되는 현대사회에서 당연한 것이라 할 수 있다. 그러나 우리는 본고에서 언어 학습의 내재적 가치를 내세워 외국어 교육의 다양화를 주장하지는 않겠다.²⁶⁾ 지금까지 그것을 근거로 많은 선행연구들이 편중된 외국어 교육의 개선을 주장했지만, 교육부 당국자와 정책결정권을 가진 정치권에서 거의 반응이 없었기 때문이다.

이에 우리는 방향을 바꿔 영국의 사례에 의거해보고자 한다. 영국은 영어의 사용 확대에 기대어 자신의 언어에 안주해오다가 외국어 능력 부족으로 인한 국가경쟁력의 하락, 특히 경제적 불이익에 대한 고찰과 반성에서 외국어 교육의 강화로 혁신적으로 변모했다. 이 사실은 경제적 측면에 국한하더라도 우리 사회에 만연한 영어 만능주의에 대한 반성의 근거를 제공하고 있다. 영국이 자국민들의 외국어 능력 부족으로 인해 유럽 역내 국가들과의 교류와 특히 경제적 측면에서 손해를 보게 된다는 분석이 나온 후부터, 외국어 교육에 적극적인 의지를 갖고서 외국어 학습을 권장하고 그 능력을 개선시키기 위한 정책 도입에 나서고 있다는 사실에 주목한다면, 한국도 경제적 이익을 위해서라도 현재보다 훨씬 적극적인 외국어 교육의 실질적 다양화를 위한 제도적 노력이 필요하다고 할 것이다.

그동안 많은 선행 연구에서 영어에만 편중된 외국어 교육의 문제점을 지적하고 개선책을 제시해왔지만, 여전히 외국어 교육에서 변화의 조짐은 보이지 않고 있다.²⁷⁾ 김정석(2003), 정시호(2000), 정영근(2002) 등을

26) 박우성(2008:226-235)은 외국어 학습의 내재적 가치로 첫째, 정신세계를 배양하는 토대로서, 인식의 지평을 확장해주고, 사고력을 배양하고 상상력을 자극하여 창의성 계발의 토대가 되며, 인성 계발에 도움이 되고, 둘째, 민주 시민성 함양을 통한 사회 통합의 토대가 된다고 정리하고 있다.

27) 교육부는 최근에 아랍어에 이어서 베트남어도 대입수능에 제2외국어로 편입했는데, 이를 두고 교육부 당국은 외국어 교육의 다양화에 노력하고 있다고 강변할지 모른다. 특히, 베트남어를 교육과정에 편입하기 전에 베트남어 교사 양성이나 학교 현장에의 접목을 위해 사전 준비 작업이 거의 이루어지지 않았다는 점에서 비판받아야 할 것이다. 명목상으로 교육과정의 외국어의 수만 늘릴 뿐 교육 내실화를 위한 실질적인 조치는 전무하다고 볼 수 있다.

비롯한 많은 전문가들이 영어에 과도하게 편중된 외국어 교육의 심각한 문제와 결함을 지적하면서 소위 제2외국어로 분류된 언어들의 교육 강화를 지속적으로 제기해왔다. 영어 교육에만 매달리는 우리나라의 외국어 교육이 사회 발전에 장애 요소로 작용하지 않는다고 강변한다면 최근 영국이 위기의식을 느끼고 외국어 교육에 적극적 정책을 펼치는 것을 어떻게 설명할 수 있겠는가?

이와 관련하여 시급한 과제로서 강현석(2014)은 의미심장한 분석 결과를 제시하고 있다. 그는 세계 주요 언어의 향후 국제적 위상 변화를 예측한 결과를 내놓고 있는데, 2050년대에는 영어, 중국어, 스페인어, 아랍어, 힌디/우르두어가 세계에서 가장 강대한 언어들이 될 것이라고 분석하고 있다. 즉, 향후에는 영어가 현재처럼 절대적인 대언어의 위상을 그대로 유지하는 것이 아니라 상대적으로 영향력 감소가 예상되고, “점진적으로 지금의 모어와 영어를 바탕으로 하는 이중언어적 환경에서 이 언어에 권역적 위세를 갖는 다른 주요 언어가 지금보다 더 중요성을 띠는 다중언어적 환경을 갖게 될 것”이라는 결론을 내린다. 특히, 중국과 인도의 부상을 예견하면서 이런 전제 하에 그는 몇 가지 제안을 하고 있다. 우선, 중국어 교육의 강화를 위해 중고등학교 과정에서 제1외국어나 제2외국어로 중국어 교육의 비중을 높이고 스페인어 교육도 제2외국어로써 비중을 높이자고 주장한다. 영어 일변도의 외국어 교육 정책을 지양하고 2개 이상의 외국어 교육을 효율적으로 수행할 수 있는 체제를 구축해야 한다고 강조한다.²⁸⁾

그런데 그는 제1외국어로 영어만을 지정했던 브라질이 1991년 남미공동시장 체제가 도입된 이후 제1외국어로 영어와 스페인어를 선택하도록 전환한 예를 들면서 우리나라도 장기적으로 제1외국어로 영어와 중국어 중 선택하는 체제로의 전환을 고려해볼 것을 제안하고 있다. 일견 타당성이 있고 우리의 시선을 끌 수 있는 제안이지만, 이것도 심각한 문제점

28) *ibid.* pp.18-19.

을 내포하고 있는 것 같다. 중국이 미국과 대등한(또는, 오히려 능가하는) 경제대국으로 발돋움할 경우를 대비해서 두 언어를 정책적으로 우선 순위에 두게 되면 절대 다수가 영어와 중국어를 제1,2외국어로 학습하게 될 것이고 여타 외국어는 학습자가 거의 없어져 아예 교육과정에서 배제될 위험성이 커질 것이다. 학습자의 선택을 존중하고 교육에서도 시장 논리가 횡행하는 풍토에서는 더욱 그렇게 될 위험성이 크다. 중국이 미국과 대등한 위치에 올라서면 외국어 교육과정에서 위상을 지정하지 않더라도 학습 수요가 폭증하여 영어와 중국어는 여타 외국어보다 학습자 수가 월등히 많으리라는 것은 명약관화하다. 이렇게 되면 우리 교육과정에서 외국어는 그 두 언어만 존재하게 되는 또 다른 불행을 낳게 되는 것이다.

이런 관점에서 우리 사회가 가야 할 길은 수요는 상대적으로 작지만 다른 다양한 외국어들의 학습도 적절한 수준으로 시행될 수 있도록 방향을 잡는 것일 것이다.²⁹⁾ 그렇게 함으로써 사회의 수요를 반영하여 개인의 필요와 취향에 따라 다양한 외국어를 학습한 이들이 배출될 것이고, 또한 사회 발전에 필요한 최소한의 외국어 전문가들과 다양한 외국어 능력을 겸비한 인재들이 양성될 수 있기 때문이다.

최근에 베트남어가 외국어 교육과정에 새로이 편입되었는데, 이는 대기업 측의 요청에 의해 그렇게 되었다고 한다.³⁰⁾ 이는 다양화라는 원칙

29) 예를 들어 우리나라 외국어 교육에서 프랑스어를 왜 적정 수준으로 유지시켜야 하는지 간략히 기술해보자. 근대 이후 학문의 발전과 세계무대를 주도했던 유럽 국가들은 영국, 프랑스, 독일인데 그들의 언어인 영어, 프랑스어, 독일어는 학문과 문화 교류의 측면에서 당연히 배울 가치가 있다. 경제적인 측면에서도 프랑스어는 최근 그 수요가 증대되고 있다. 우리나라는 무역의존도가 무척 높은 국가로서, 세계 각지의 나라들과 교역을 통해서 경제성장을 도모하고 있는 실정인데, 최근 북아프리카의 프랑스어권인 알제리, 모로코 등에 많은 한국기업이 진출하고 있어 프랑스어에 대한 수요가 지속적으로 발생하고 있다. 특히 프랑스어권 국가가 많은 아프리카 지역이 향후 개발되어 발전의 궤도에 들어서게 되면 그 수요는 폭증할 것이다. 이런 점을 감안한다면 프랑스어는 우리 경제를 위해서라도 외국어 교육에서 적절한 위상으로 유지되어야 할 것이다.

30) 베트남은 동남아 국가 중에서 한국 기업이 가장 많은 투자를 하는 나라인데, 2013년 3월 누계 기준으로 3,250건, 249억 1986만 달러를 투자했다고 한다.(KOTRA(대한무역투자진흥공사))

에서 바람직한 정책 방향이라 할 수 있다. 우리와 지리적으로 가까운 아시아 국가들과의 무역을 위시한 교류는 계속 확대될 것이기에 향후에는 인도네시아어, 타이어 등도 공교육 대상에 포함시켜야 한다고 본다. 다만, 그 전에 기존의 제2외국어로 분류된 외국어 교육의 내실을 이룬 후에 점진적으로 확대해 가는 것이 좋을 것이다.³¹⁾ 지식 체계를 가르치지 않는 외국어 교과와 특성상, 영어 같은 특정 외국어를 필수 교과로 지정해야 할 필연적 이유는 없다. 영어를 필수로 지정하지 않아도 사회의 수요가 커기 때문에 거의 모든 이가 영어를 배우게 되듯이, 수요가 적은 외국어도 분명히 사회의 요구가 존재하고 사회의 발전에 유익하다고 판단한다면 적절한 수준의 인원이 그에 대한 접근이 가능하도록 환경을 조성하고 학습권을 보장하는 정책을 펼쳐나가야 할 것이다. 상품을 팔든, 정보를 얻든, 외교 관계 등에서 상대방의 정확한 의도를 파악하기 위해서는 해당 국가의 문화를 모른 채 그 목적을 달성할 수는 없을 것이다. ‘언어는 문화의 거울이다.’는 표현이 드러내듯이 다양한 언어 학습은 세계 각

역투자진흥공사) 국가정보 - 베트남, 2013. 6. 30.) 이런 상황에서 베트남 현지에서의 기업 활동을 원활히 하기 위해 특정 재벌기업에서 베트남어를 고등학교 제2외국어 교과로의 편입을 강력히 요청했다고 한다.

- 31) 이경수(2014:77-80)는 교육부의 교육통계서비스 사이트(<http://cesi.kedi.re.kr>)를 인용하여 최근의 제2외국어 관련 통계를 제시하면서 영어 이외의 외국어 교육의 황폐화 및 특정 외국어 편중 현상을 분석하고 있다. 예를 들면, 2013년 일반계 고등학교에서의 학생 수 기준 일본어 선택 비율이 일본어1이 60.82%, 중국어1이 31.04%로 지나친 편중을 보이고 있고, 대입 수능에서 연도별 전체 학생 수 대비 제2외국어 선택 학생 수도 1998년 69.2%에서 2003년 50.0%로, 2007년에는 46.5%로 지속적으로 감소했다고 지적하고 있다. 이러한 영어 이외의 외국어 교육 황폐화의 근본 원인은 대학입시에서 소외된 탓이 가장 크다고 볼 수 있다. 일부 대학 일부 계열에서만 제2외국어를 반영하는 탓에 대다수 학생들은 해당 교과를 학습할 현실적 이유가 없다. 대학 입시와 무관한 교과에 대해 학생들이 학습의욕을 보이지 않는 것은 우리나라 교육 현실에서 당연한 귀결일 수밖에 없다. 게다가 고등학교에서 소위 ‘선택교과 집중 이수제’의 도입으로 제2외국어는 고교 3년 중 2학년의 1년 기간만 학습하는 경우도 흔하게 나타난다. 이런 파행적 교과과정으로 인해 프랑스어의 예를 들면 기초과정인 프랑스1의 교과서 내용의 절반 정도만 학습하고 중단하는 경우가 고착화되고 있는 실정이다. 이렇게 우리나라 중등교육과정에서 제2외국어는 교사 상태에 처한 것이다. 이 문제를 해결하기 위한 근본 대책은 대학 입시에서 제2외국어를 필수로 지정하는 것이고, 그런 연후에 특정 외국어로의 심각한 편중 현상에 대한 해결책을 모색해야 할 것이다.

지의 다양한 문화를 이해하는 가장 핵심적인 수단이기 때문이다.

5. 결론을 대신하여

교육과정에서뿐만 아니라, 우리 사회 전체적으로 영어 이외의 다른 외국어 학습에 대한 부정적인 시각이 만연해 있다. 심지어 대학 교수를 비롯한 지식인들도 일방적인 영어 교육의 문제를 외면하고 침묵하고 있는 현실은 우리나라가 외국어에 대해서 너필드 보고서가 발간되기 전의 영국 사회와 유사한 인식의 틀에 갇혀 있다는 인상을 준다. 이제라도 외국어 교육의 실질적 다양화의 필요성에 대한 각성과 인식 전환을 기대한다. 그러기 위해서는 이 문제에 대한 언론에서의 역할이 절대적으로 요구되는데, 외국어 교육에 대한 의제 설정과, 여론의 환기를 통해 국민들에게 다양한 외국어 학습은 타 지역과의 소통과 교류를 위해, 한 마디로 국익을 위해 하루 빨리 정상화되어야 한다는 인식을 심어주는 데 기여해야 할 것이다. 또한 다양한 외국어 전문가와 각 학문 영역에서 다양한 외국어 능력을 갖춘 전문가들을 양성할 필요성에 대한 논리적 토대를 제공함으로써, 그것이 궁극적으로 우리 사회의 문화적 토양을 튼튼하게 만드는 길임을 알려야 할 것이다.³²⁾

한편, 상호주의적 관점에서 외국어 교육의 다양화의 당위성을 내세울 수도 있다. 우리나라의 국제적 위상이 높아짐에 따라 한국어와 한국 문화의 해외보급에 관심이 고조된 현 시점에서, 세계 각국에 한국어와 문화를 전파하기 위한 요구, 예를 들면 외국의 대학에 한국어학과 설치나 중등교육의 외국어 교과에 한국어 편입 요청 등을 하는 데에도 긍정적으로 작용할 수 있을 것이다. 최근에 동남아시아 지역 국가에서 한편으로

32) 불행히도 언론은 영어 공용화 논란이후로 외국어 교육의 다양화 문제에 대해 거의 관심을 보이지 않고 있다. 이런 상황을 반전시키기 위해 관련 학자들의 노력이 한층 요구되는 시점이다.

는 한류 바람이 불면서 한국 대중문화에 대한 관심이 고조되고 있고, 다른 한편으로는 보다 나은 보수를 받을 수 있는 한국 기업에 취업을 희망하면서 한국어를 배우는 현지 젊은이들이 폭발적으로 증가하고 있다는 언론 보도를 종종 접하게 된다. 우리는 이런 현상을 우쭐해하며 즐거워하는 것에 그쳐서는 곤란하다. 한국 기업이 상품을 수출하고 현지에서 사업을 벌여 경제적 이득을 취하는 상황에서 그들이 한국에 대해 호감을 지니고서 한국어를 학습하는 현상에 대해 우월감에 젖어, 일방적으로 한국어와 문화의 보급에만 관심을 두고, 그들의 사회에 무관심으로 일관하면서 그저 상품만 팔면 그만이라는 안이하고 저급한 의식 속에 머물러서는 안 될 것이다. 이런 대응 방식도 일종의 언어 제국주의적 행태라 할 수 있는데, 과거에 일본이 눈앞의 경제적 이익에 집착하여 '경제동물'이라는 좋지 못한 평판을 받은 사실을 되새길 필요가 있다.

국가 간의 관계는 기본적으로 상호주의에 입각하여 소통하고 교류가 이루어진다. 우리나라는 지리적으로 가까운 동남아 국가들, 특히 인구가 2억 5천이 넘는 인도네시아, 6천 7백 만의 타이 등의 언어도 순차적으로 외국어 교육과정에 포함시킬 필요가 있다. 상호 이해와 존중을 바탕으로 각종 교류를 확대해 가는 것이 경제적 측면에서도 장기적으로 훨씬 더 국익에 부합할 것이라 판단하기 때문이다. 또한 다문화사회로 진입하고 있는 우리나라에서도 예상되는 사회적 갈등을 해소하기 위해서라도 다양한 외국어 교육/학습의 중요성을 인식하고 이를 시급히 정책으로 실행해야 할 것이다. 교육 정책은 효과를 얻는 데 장기간이 소요되고, 특히 외국어 교육은 정책 실행 과정에서 교사 양성, 교육과정의 조직 등에서 많은 기간이 소요되기에 더욱 더 그러하다.

참고문헌

1. 국내문헌

- 강현석 (2014) “세계 주요 언어의 국제적 위상 변화 양상과 국내 외국어 교육 정책에 대한 함축”, 『언어과학연구』 제69집, pp. 1-22.
- 김경석 (2003) “국가의 장래를 위한 제2외국어 교육정책”, 『프랑스 어문 교육』 제15집, pp. 29-48.
- 김기섭 (2002) “21세기 영어 교육 정책”, 21세기 언어교육·정책 토론회 자료집, 한글학회·한겨레신문사, pp. 17-21.
- 로버트 필립슨 (2005) “영어 제국주의의 어제와 오늘”, 언어 제국주의란 무엇인가, 들베개, pp. 123-140.
- 박우성(2008) “한국 중·고등학교 제2외국어 교육정책 방향성 모색 -유럽 연합 및 프랑스어의 언어교육정책 고찰을 통하여”, 서울대학교 박사학위논문
- 안근중 (2000) “프랑스의 국어수호정책-법제화와 그 이면”, 진정한 세계화의 모색, 서울대출판부, pp. 45-66.
- 이경수 (2014) “중등 프랑스어 교육 활성화를 위한 소고”, 『프랑스어문교육』 제45집, pp. 75-97.
- 정시호 (2000) “제2외국어 교육론 - 제2외국어 무용론을 비판함”, 『독어 교육』 제19집, pp. 89-117.
- 정영근 (2002) “21세기의 제2외국어 교육정책”, 『교육한글』 제15호, pp. 183-217.
- 차재국 (2003) “영국의 외국어 교육 활성화를 위한 전략과 정책”, 『외국어교육』 제10권 3호, pp. 283-308.

2. 외국문헌

- Gaillard, G. (2008) "L'IGEN et les évolutions récentes de l'enseignement des langues vivantes en France", *La revue de l'inspection générale* n° 5, pp. 52-59
- Goullier, F. (2006) "L'apport du système éducatif français à la dynamique européenne dans l'enseignement", *La revue de l'inspection générale* n° 3, pp. 42-48
- Kelly, M. (2003) "Vers un nouveau de l'enseignement des langues au Royaume-Uni?", *Revue internationale d'éducation Sèvres*, n° 33, pp. 65-76.
- Monjo, P. (2007) "France et Angleterre Quelques éléments de comparaison des stratégies nationales relatives à l'apprentissage des langues étrangères", *Tréma*[En ligne] n° 28 / 2007, mis en ligne le 05 octobre 2010. URL : <http://trema.revues.org/274>

3. 인터넷 검색 자료

- Le plan de rénovation de l'enseignement des langues
(<http://eduscol.education.fr/D0067/prl.htm> : 2005-09-14)
- Langues vivantes(Maurice Kuhn)
(<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3019>)
- L'enseignement des langues vivantes étrangères dans le système scolaire français: la brochure à feuilleter
(<http://www.education.gouv.fr/cid206/les-langues-vivantes-etrangers.html>)
- L'enseignement du premier degré(1989-2005) - L'enseignement des

langues dans le premier degré

(<http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/enseignement-primaire/priorites-pedagogiques/enseignement-langues-vivantes/>)

- 'Les Politiques linguistiques au Royaume-Uni', un article de Kate Maxwell sur le site de Nouvelle Europe (mardi 6 mai 2008, Laure PESKINE)

(<http://www.aplv-languesmodernes.org/ship.php?article1674>)

- L'application du plan "Langues vivantes à l'école primaire"

(Discours de J. Lang - 29 janvier 2001)

(<http://www.education.gouv.fr/discours/2001/dlangviv.htm>)

- Les langues vivantes dans le second cycle du second degré

(Discours de J. Lang - 27 mars 2001)

(<http://www.education.gouv.fr/discours/2001/dlang2703.htm>)

〈Résumé〉

**Pour une nouvelle orientation des
politiques d'enseignement des langues
étrangères en Corée - à la lumière des
cas de la France et de l'Angleterre**

PARK Woo-Sung

Notre présente étude a pour but de rechercher une nouvelle orientation des politiques d'enseignement des langues étrangères en Corée, qui nous paraissent en état d'un handicap grave. Pour ce faire, il nous semble qu'il est nécessaire de remettre en question le statut excessif accordé à l'anglais, au détriment d'autres langues, pour l'enseignement des langues étrangères. De nos jours, face à l'étendue de l'utilisation de l'anglais, on ne pourrait contester l'importance de l'enseignement de l'anglais. Toutefois, cela ne contribuerait pas à l'appauvrissement de l'enseignement d'autres langues ; il n'y a aucune corrélation entre l'accent mis sur l'enseignement de l'anglais et l'affaiblissement de celui d'autres langues.

Afin de surmonter cet enseignement boiteux, nous avons examiné les politiques linguistiques de la France et du Royaume-Uni, ainsi que leurs stratégies d'approche, qui cherchent à renforcer et à diversifier cet enseignement ces dernières années, dans le but d'en tirer des éléments ou des implications pour améliorer notre système. La France

poursuit le plurilinguisme et la diversité culturelle pour l'enseignement des langues vivantes, tandis que l'autre, qui, face au constat de l'étendue de l'utilisation de l'anglais, se contentait de compétences limitées en langues, a changé de cap après avoir piétiné longuement dans les langues étrangères; et l'Hexagone promeut la diversification pour maintenir le statut du français à l'extérieur, alors que l'Angleterre renforce l'enseignement linguistique en raison de la compétitivité nationale, et surtout de l'intérêt économique.

Il est incontestable que ce qui compte le plus pour changer le climat négatif d'apprentissage des langues étrangères autres que l'anglais, c'est de surmonter le point de vue étroit et orienté avec excès vers l'anglais. Pourtant, le cas du Royaume-Uni nous a montré que même si on ne prend en compte que les aspects économiques par rapport de l'apport de l'apprentissage des langues, il serait préférable de promouvoir la diversité dans l'enseignement des langues étrangères. Si le point de vue des langues en Corée reste toujours tel qu'il était dans le passé, la société coréenne deviendrait peu à peu dysfonctionnelle, loin d'être plus compétitive au système économique fondé sur la connaissance.

주 제 어 : 외국어(langues étrangères), 교육정책(politique d'enseignement), 프랑스(France), 영국(Royaume-Uni), 외국어 교육다양화(diversification d'enseignement des langues étrangères), 접근전략(stratégie d'approche)

투 고 일 : 2015.06.25

심사완료일 : 2015.08.03

게제확정일 : 2015.08.10.

맥락 개념의 재정립과 형식화* **
- 텍스트의 시간정보 분석을 중심으로 -

서 정 연
(서울여자대학교)

차 례

- 1. 들어가는 말
- 2. 텍스트의 시간정보와 맥락의 개입 양상
 - 2.1 예비적 고찰
 - 2.2. 시간정보의 탐색 공간
- 3. 발화자의 시공간
 - 3.1. 이론적 배경
 - 3.2. 발화 좌표계를 활용한 역동적 텍스트 분석
 - 3.3. 맥락탐색기법
- 4. 맺음말

1. 들어가는 말

본 연구는 텍스트의 시간정보¹⁾를 논할 때, 반드시 고려되는 ‘맥락

* 이 논문은 2013학년도 서울여자대학교 인문과학연구소 교내학술연구비의 지원을 받아 연구되었음.

** 이 논문은 심사위원님들의 지적사항을 적극적으로 수렴하여 수정되었다. 출고를 심사해 주시고 냉철한 학문적 지적으로 논문의 질을 높여 주신 심사위원 여러분들께 감사드린다.

1) 여기서 시간정보는 언어적 기호에 의해 발현되는 시제, 상 그리고 서법의 의미 가치

(contexte)’의 개념을 재조명해 보고자 한다. 시간정보와 관련된 ‘맥락’의 범위와 그 위상을 명확히 기술할 수 있는 이론적 근거들과 이에 적합한 분석 기제를 모색하는 것을 연구의 목적으로 삼는다.

연구의 논의는 다음 두 가지 기본 가설에 바탕을 둔다. 그 하나는 시간정보 탐색의 분석 단위는 문장, 절(proposition) 등의 통사적인 기준의 분석 단위가 아니라 파롤(parole), 즉 언술(énoncé)이어야 한다는 것과 두 번째는 텍스트는 문장의 집합이 아니라 문장과는 별개의 층위에서 다루어 져야 한다는 것이다²⁾. 왜냐하면, 텍스트는 하나의 문장과 일치될 수도, 책 전체가 될 수도 있으며, 텍스트는 기존의 문장 중심의 언어적 단위들로만이 아니라 스스로 독립적으로 정의되며, 구획될 수 있는 단위이기 때문이다³⁾. 이 가설의 배경에는 다음 Kleiber(1994:9)의 주장이 있다. 그는 언어학에서 ‘맥락’의 개념은 다시 정립되어야 하며 특히 의미론에서 ‘맥락’이라는 개념은 이것이 차지하는 비중에 비해, 그 범위와 기능에 대한 정확한 정의가 존재하지 않는 매우 역설적인 위상을 가지고 있다고 보았다. 이러한 이유에 대해 그는 언어학의 분석 대상을 랑그(langue)로 보는 기존의 구조주의 언어학의 입장에 있다고 주장했다. 랑그란 담화 상황(situation discursive) 혹은 파롤의 상황과 같은 개별적인 상황과는 독립되는 고정적(stable)이고 규칙적인(régulier) 현상들을 일컬으며, 분석 단위들과 규칙들로 구성된 하나의 부호(code)로 간주된다. 따라서 한 문장의 의미란 문장의 구성성분(unités composantes), 다시 말해서 어떤 특정한 기의(signifié)를 부여받은 부호들이 통사적 관계(relation syntaxique) 아래 조합된 결과이며, 정형화된 외연적(dénotatif) 특성을 가진 것으로 이해된다. 그러므로 이때 ‘맥락’의 기능은 문장의 중

를 모두 일컫는다. 이는 시제 정보인 ‘과거’의 의미는 사실상 이미 실현된 서법의 정보를 가지며, 또한 이는 완결된 사실이라는 상적인 의미 정보까지도 함께 내포하는 복합적 위상을 가지고 있기 때문이다 (Desclés(1994)).

2) 김휘택(2014:87)에서 소쉬르 이후의 언어학은 랑그와 파롤로 끊임없이 대립하며 발전된 것처럼 보이나, ‘문장’이라는 분석 단위의 한계는 공히 극복하지 못했다고 보았다.

3) Ducrot & Todorov (1972:375).

의성(ambiguïté)을 해소하거나 비문법적이라고 간주될 일탈 문장들을 해명하는 것 정도로 축소되고 잘못 인식되었던 것이다. 우리는 Kleiber (1994)의 이러한 주장을 적극 수용하며, 의미를 단어나 문장 차원이 아닌 텍스트 차원에서 분석, 기술, 해석하는 텍스트 의미론⁴⁾의 관점에서 ‘맥락’의 개념을 탐구한다. 따라서 ‘맥락’은 한 예술의 전체적인 의미를 확인하고 완성시켜 주는 요소로서 의미화 과정(signification)의 핵심 기능을 담당한다고 본다.

그리고 우리는 Desclés(1976)의 주장대로, 텍스트의 모든 예술은 발화자의 발화 작용이 수행되는 ‘발화 공간’이라는 추상적 공간에 위치하며, 구체적인 언어적 기호에 의해 일차적으로 발현된다고 가정한다. 이때, 우리는 Desclés(1976)가 가정하는 발화 공간은 시간정보 분석에서 ‘맥락’ 개념을 구체화하려는 시도였음을 후에 출간된 여러 논문에서 확인할 수 있었다⁵⁾. 또한 Desclés(1994)에서 이 공간은 ‘발화자의 좌표계(référentiels énonciatifs)’라는 개념으로 구체화되어 위상수학(la topologie)⁶⁾의 형식 모델로 제안되었다. 여기서 우리는 Charolles(1997)의 ‘담화 틀(cadre discursif)’ 이론과 Battistelli et al.(2007)의 형식 기제를 통해, Desclés(1976)의 ‘발화 공간’이 시간정보의 ‘맥락’ 정보의 개념으로 구체화되고 기술될 수 있음을 살펴보게 될 것이다. 앞서 밝혔듯이, 본고는 문장단위 분석의 전통적인 접근 방법을 비판하고, 텍스트 고유의 분석 단위를 통한 텍스트 분석을 지지한다(Charolles(1988, 1997), Adam(1990, 2005)). 이를 위해, 우리는 맥락탐색(exploration contextuelle)기법⁷⁾이라는 형식기제를 통해, 이 가정이 구체화 될 수 있는 통합적 모델을 제안하고자 한다.

4) 최용호(2006:11).

5) Desclés(1994), Desclés & Guentchéva(2002), Battistelli et al. (2007).

6) R. Thom(1975)에 의해 언어학에 도입된 위상수학은 물리적 공간에서 추상적 공간까지 확장된 공간개념을 표상할 수 있다. Talmy, Pottier, Culioli등에 수용되어 자연언어의 여러 현상들을 포착하고 표상하는 분석도구로 활용되었다 (서정연(2008:326)).

7) Desclés et al.(1997).

본 연구의 논의는 다음과 같이 전개된다. 먼저, 우리는 2장에서 시간 정보의 분석과 관련된 ‘맥락’의 개념을 포괄적으로 살펴본다. 시간정보에 관여하는 언어적 표지들, 시간부사구, 시간관계 접속사 등을 중심으로 가시적인 개입양상을 보이는 요소에서부터, 추상적인 화용론적 지식을 통한 개입양상까지 다양한 맥락 관련 정보들을 살펴보게 될 것이다. 3장에서는 2장의 언어학적 연구를 토대로, 발화행위이론을 중심으로 제안된 Charolles(1997)의 담화 틀 이론과 Desclés(1994)의 분석을 차례대로 소개하며, 맥락의 개념을 형식적 기제를 통해 재정립한다. 마지막으로, 자동주석(annotation sémantique)과 다양한 응용언어프로그램에 활용될 수 있는 맥락탐색기법을 통해, 텍스트 의미론의 맥락이라는 개념을 시스템 내에 다층적 탐색공간이라는 형식적인 방식으로 재정의 하고자 하였다.

2. 텍스트의 시간정보와 맥락의 개입양상

2.1. 예비적 고찰

다음 예문 (1)의 프랑스어 반과거(imparfait)의 의미정보를 살펴보자.

(1)⁸⁾ Le mulet eut l'imprudence de me camper ses deux fers dans la poitrine. Il me renversa. - Un peu plus, il était mort, disait mon grand-père. (Stendhal)

위 예문의 밑줄 친 문장 ‘*il était mort*’ (‘죽을 뻔했다’)는 ‘실현되지 않은 과거사실’이라는 서법의 의미 값(valeur modale)을 갖는다. 그리고 이 문장은 다음 예문 (2)에서처럼, 조건법 과거(conditionnel du passé),

8) Berthonneau & Kleiber (2003:1)에서 재인용됨.

'*aurait été mort*'로 다시 쓸 수 있다. 이때 프랑스어 반과거의 서법의 의미 정보는 반드시 상황 보어구(*complément circonstanciel*)인 '*un peu plus*', '*encore*⁹⁾', '*sans*¹⁰⁾' 등이 이끄는 부사구와 공기(共起)할때만 드러난다.¹¹⁾ 더군다나, 이 상황 보어구는 시간적 의미 외의 상황보어구와 결합이 가능하며 (예문 (3-a, b)), 조건절의 과거 시제로 환언이 가능하다. (예문 (4-a, b)). 또한 다음 (예문 5-a, b)처럼, 두 문장을 등위 접속사 *et*와 연결해도 의미의 변화가 없다¹²⁾.

(2) Un peu plus, *il aurait été mort*.

(3) a. Un mot de plus, il prenait une gifle.

b. Moins cher, c'était du fil de fer.

(4) a. s'il avait dit un mot de plus, il aurait pris une gifle.

b. s'ils avaient pris moins cher, ça aurait été du fil de fer.

(5) a. Un mot de plus et il prenait une gifle.

b. Moins cher et c'était du fil de fer.

다만, 다음 예문 (6)에서 보는 바와 같이, 상황 보어구는 항상 문두에 나타나야 하는 위치적 제약의 지배를 받는다¹³⁾.

(6) a. *Il prenait une gifle, un mot de plus.

b. *c'était du fil de fer, moins cher.

또한, 이러한 의미 값은 함께 나타나는 상황 보어구에 따라 다르게 결

9) *Encore un verre, il tombait raide*, Berthonneau & Kleiber (2003:9).

10) *Sans la présence d'esprit du conducteur, le train déraillait*, (*ibid.*:9).

11) Martin (1971), Le Goffic (1995), Desclés (1994), Berthonneau & Kleiber (2003).

12) 김경숙 (2005:174).

13) Berthonneau & Kleiber (2003 : 3).

정된다. 다음 예문 (7-a)의 상황 보어구는 ‘(답변이 오지 않는) 하루만 더’의 의미로 해석되는 반면, 예문 (7-b)의 상황 보어구는 ‘(답변이 온 후) 하루 지나서’의 의미를 가진다. 이때, 앞서 예문 (3-a)과 같은 반과거에 드러난 서법의 의미는 첫 번째 (7-a)의 경우만 해당된다. 이러한 의미 값의 차이에 대해, Berthonneau & Kleiber(2003 : 31)는 ‘명백히 드러난 상황(situation saillante)((*ibid.*:31)의 용어)’의 지속성(continuité)을 유지하는 상황보어구와 함께 만이 반과거의 서법의 의미 값을 드러난다고 설명하였다. 다시 말해서, 반과거가 쓰인 문장의 시간 정보가 이전 상황의 맥락에서 해석되는 가 (예문 (7-a)의 경우), 아니면 새로운 상황의 맥락에서 해석되는 가에 따라 그 의미 값이 달라진다는 것이다. 여기서 우리는 Charolles(1997)의 담화 틀의 가설을 기반으로 예문 (7-b)의 의미는 과정사행(procès), ‘*écrire au préfet*’이 놓이는 발화자의 발화 시공간의 차이로 해명해 볼 것을 제안한다. Charolles(1997)의 담화 틀의 가설 하에 살펴보면, (7-b)의 경우, 상황 보어구 ‘*un jour plus tard/après*’는 언술의 새로운 시공간의 틀(cadre temporel)을 열고, 그 안에 사행을 표정한다. 이러한 사실은 앞서, 예문 (6)의 시간 부사구의 위치적 제약 (후술하겠지만, Charolles(1997:5)은 시공간 틀을 표지하는 부사구들은 일반적으로 문두에 위치하는 특성을 갖는다고 주장한다)과 예문 (8)의 유사한 사례를 통해 뒷받침된다.

(7) a. On a eu une réponse. *Un jour de plus, on écrivait au préfet*
(실현되지 않음contrefactuel).

b. On a eu une réponse. *Un jour plus tard/après, on écrivait au préfet* (실현됨factuel et non contrefactuel).

(8) a. *Une minute de plus*, le train déraillait.

b. *Le lendemain*, le train déraillait.

c. *Le lendemain*, le train a déraillé.

위 예문 (8)의 경우, (8-a)의 예문은 ‘실현되지 않은 과거’의 의미를 내포하는데 비해, (8-b)는 서법의 의미를 내포하고 있지 않다. 다시 말해서, (8-b)의 의미는 반과거를 과거의 다른 시제로 바꾸어도 유지된다 (8-c). 이는 상황 보어구 ‘*le lendemain*’ 안에서 사행이 해석되기 때문이다¹⁴⁾.

앞서 살펴본 바와 같이, 텍스트에서 드러나는 시간 정보를 파악하고 그 관계를 분석해내기 위해서는 사실상 한 문장의 모든 단위들이 고려되어야 함은 물론이고, 문장 단위를 초월하는 의미·화용론적 관점의 해석도 (예문 7) 함께 고려되어야 한다¹⁵⁾. 이를 Desclés & al.(1997)는 각각 내적맥락과 외적맥락이라고 분류하였고, Adam(2005:26)은 Kleiber(1994:14)를 인용하며, 언어외적 환경(*environnement extralinguistique*)과 직접적인 언어적 환경(*environnement linguistique immédiat*)으로 구별하였다. 다음 장에서 자세히 살펴보기로 한다.

2.2. 시간정보의 탐색 공간

우리는 시간정보 분석을 위해 탐색되는 ‘맥락’의 구분과 그 정의를 아래 Kleiber(1994:16-19)의 맥락을 둘러싼 세 가지 언어적 사실을 바탕으로 바라본다.

첫째, 모든 문장은 어떤 유형이던 간에 해석을 위해 반드시 일정한 맥락이 필요하다. 그러므로 맥락이 없이 언급된 문장들도 (예를 들어, 언어학 서적이나 문법서의 예문들) 당연히 정형화된(*par défaut*) 맥락이 기저에 존재한다.

둘째, 맥락의 선택은 그 접근성(*accessibilité*)에 의해 좌우된다. 이때 다음 두 가지 원칙을 따른다. 우선, 내부적 맥락 (언어적 맥락)이 존재하는 경우에는 비언어적 맥락을 구하지 않는다. 이것에 대한 근거로는 사

14) Berthonneau & Kleiber (2003 : 31).

15) Charolles (1997), Draoulec & Péry-Woodley (2001).

람의 기억에 의지하는 맥락 정보보다는 실제 언어적 단위에 의한 맥락 정보가 훨씬 두드러진 정보이기 때문이다. 두 번째로는 특정한 맥락은 일반적 맥락 보다 우선한다는 것이다. 특정한 맥락이 드러나 있지 않은 경우에만 일반적인 맥락 정보를 구하기 때문이다.

마지막으로, 맥락은 ‘기억’이라는 점이다. 언어적 맥락, 비언어적 상황, 보편적인 진리 등 모든 것은 발화자의 인지적 과정의 발현이라는 것이다.¹⁶⁾ 다시 말해서, 맥락의 개념은 발화자의 발화활동과 별개의 것이 아니라 모든 해석에 관여하는 내부적인 것이라는 것이다.¹⁷⁾ 이러한 주장은 다음 Fauconnier (1962:611)의 언어 표현의 의미에 대한 정의에서도 발견된다.¹⁸⁾

Les expressions de langue ne sont plus des formes désincarnées dotées d'un sens littéral, et ensuite enfilées bout à bout pour fabriquer un discours, mais elles représentent des indices relatifs à la construction du discours, généralement vue comme une mise en place de domaines liés entre eux, et structurés de façon interne par des modèles cognitifs.

그는 언어의 표현은 더 이상 고정된 의미를 부여 받은 형태도, 차례대로 조합하여 담화를 형성하는 것으로도 간주될 수 없으며, 인지적 활동에 의해, 내부적으로 구조화되고, 응집성이 있는 담화 구성의 기호로 표상되어야 함을 역설한다.

위와 같은 관점 하에, 우리는 맥락의 유형은 시간 정보 분석과 관련하여 다음과 같이 크게 세 가지로 분류한다.

(i) 우선, 언어외적인 상황이다. 즉, 텍스트와 관련된 특정 영역,

16) Berrendonner (1983:230-231).

17) Adam (2005:26).

18) Kleiber (1994 : 17)에서 재인용.

의사소통의 전반적인 상황, 해결해야 할 임무, 추구하는 목표 등에 대한 지식, 시간과 공간적 차이가 있을 수 있는 해석의 상황 등에 관한 지식이다.

- (ii) 즉각적 언어적 상황으로서 언어 단위를 중심으로 출현하는 병렬 텍스트co-texte를 담고 있는 언어 지식이다.
- (iii) 마지막으로 의사소통에 관여하는 모든 참여자들이 공유할 것으로 짐작되는 보편적 지식이다.

본고는 위에 언급된 지식 유형 중에서 (ii)의 경우를 우선적으로 논의해 보기로 한다. 주어진 텍스트가 표상하는 특정 영역을 구조화 하는 작업을 해당 언어의 단위들과, 이 단위들이 출현하는 텍스트의 맥락을 우선적으로 고려해 보려는 의도이다. 특히, 발화자의 발화 공간 구축과 관련된 언어지식을 중심으로 살피고, 그 형식화를 다음 장에서 이론적 배경과 함께 살펴보기로 한다. 시간정보와 관련된 발화 공간은 발화 시공간 혹은 발화 좌표계(référentiel temporel de l'énonciateur)로 정의된다(Desclés 1994).

시간정보는 문장의 모든 단위들이 관여한다. 그 단위들을 살펴보면 다음과 같이 분류할 수 있다¹⁹⁾.

- 시제 형태소 (반과거, 복합과거 등등) 그리고 동사들
- 명사 (예를 들어, *l'été dernier, tous les soirs* 등) 혹은 부사구 (*au bout de quelques jours, en 'date'* 등)로 되어 있는 상황 보어구
- 부사들 (*toujours, hier* 등등)
- 시간 관련 접속사들 (*quand, tandis que* 등등)

위의 단위들은 지시적(instructionnelles) 의미 값들을 부여한다.²⁰⁾ 하

19) Battistelli (2009:38).

20) Gosselin (1996).

나의 절에 시상적(aspecto-temporelle) 의미 값은 이 지시적 의미 값들의 결합에 의해 부여된다. 이때, 이 절은 다시 다른 절과의 시간적 관계에 대한 또 다른 지시 값을 부여하며, 게다가 발화자의 다양한 시공간 내에서의 위치에 관한 지시 값도 동시에 부여한다 (발화자의 발화 좌표계에 관한 논의는 3장에서 자세히 기술하도록 한다). 따라서 우리는 다음과 같은 언어지식을 가진 표지들을 주목한다.

- 상황들 간의 시간정보관계를 규명하는 언어표지들
- 상황들이 실제 일어난 사실인지, 가정인지를 규명하는 언어표지들

3. 발화자의 시공간

본 장에서는 발화자의 발화 시공간 구축과 관련된 언어지식을 중심으로 살피고, 그 이론적 배경과 함께 살펴보기로 한다.

텍스트의 시간 정보를 분석함에 있어, 가장 먼저 고려되어야 할 사항은 해당 정보가 동일한 ‘담화의 틀’ 안에 (다시 말해서, 같은 맥락 안에) 위치하는가에 대한 문제이다. 이는 텍스트가 여러 개의 ‘담화 틀’로 다층적이고 유기적 관계로 조직되어 있기 때문이다.

Charolles (1997)은 다음의 가설을 바탕으로 ‘담화 틀’을 통해 텍스트를 분석해야 함을 주장한다.

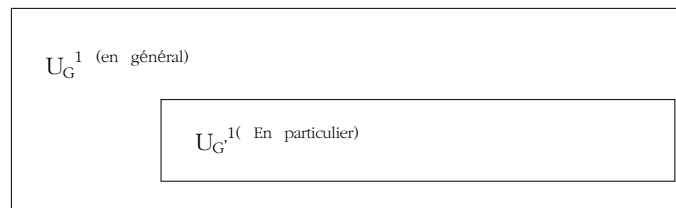
“담화의 영역이란 절이 사실로 인정되는 상황의 집합으로, 보통 문장의 부사들에 의해 규정된다.” (R. Martin (1983:37))

따라서 다음 텍스트 (9)의 경우처럼, 각 문장의 문두에 나타난 밑줄 친 상황 보어구를 통해, 해당 문장들의 내용이 주어진 맥락 내에서 ‘참 vrai’

이며, 언어 표지에 따라 총체적인(générique) 값에서 개별적(spécifique) 이면서 동시에 공간적인(spatial) 값까지 다양한 맥락으로 구성되어 있음을 제안한다. 또한 이러한 맥락은 미리 정형화된 의미 값이 부여된 것이 아니라 역동적인 의미-화용론적 연결 관계를 통해 담화를 구성한다.²¹⁾ 다시 말해서, 다음 예문의 첫 번째 총체적 맥락의 표지는 대조적 관계를 통한 추론에 의해, 구체적이고 개별적인 맥락의 출현을 투영한다 (다음 아래 예문의 두 상황 보어구들, ‘chez nous’와 ‘chez certains peuples’의 경우). 따라서 이러한 관계는 다음과 같은 [도식 1(9’)]에 의해 표상될 수 있다.

(9) En général, les gens se serrent la main droite quand ils se rencontrent ou se séparent, ou bien ils s’embrassent. Hello, bonjour, namaste ! Chez nous, un baiser est surtout une preuve d’amour et de tendresse à l’égard de quelqu’un de cher, mais chez certains peuples, c’est un salut courant. En Inde, les gens se saluent mains jointes sur la poitrine, comme s’ils priaient, Au Japon, les gens s’inclinent à plusieurs reprises, face à face, en joignant les mains. En France, les hommes faisaient le baisement aux femmes mariées en signe de respect, et les jeunes filles la révérence, mais cette coutume se perd de plus en plus.

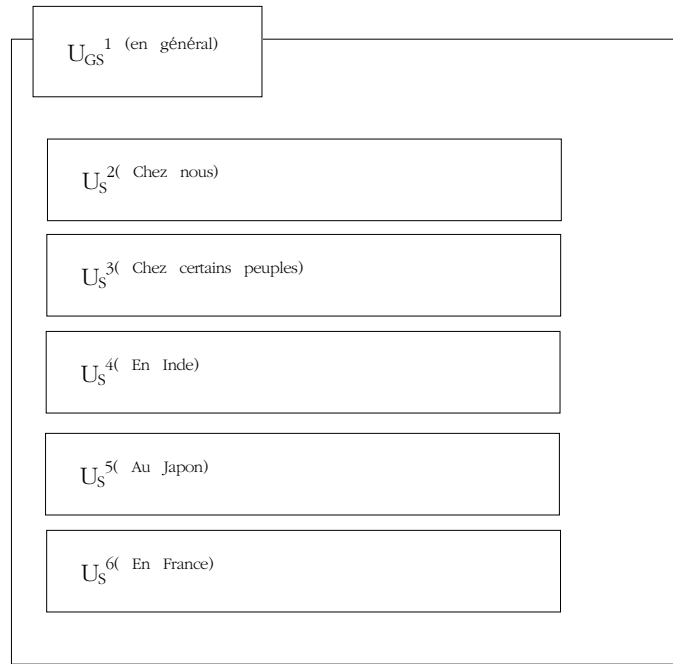
(9)’



[도식 1 : U_G^1 과 U_G^1 의 포함관계]²²⁾

21) Charolles (1997:7).

(9)”

[도식 2 : U_{GS}^1 과 U_S^{2-6} 의 포함관계]²³⁾

또한, 공간적인 틀을 중심으로 위의 [도식 2 (9)]와 같이 구조화할 수 있다. 그리고 이러한 ‘담화의 틀’의 개념은 다음 시간적 상황 보어구를 중심으로 쓰인 다음 예문 (10)과 같은 텍스트의 담화 구조를 다음 [도식 3 (10)]과 같이 세부 구조화하는 것으로 확장된다. 이때, 각 ‘틀’의 시작은 상황 부사구를 통해 명시되고, 그 맺음은 새로운 ‘시간 틀’ 혹은 다른 유형의 시제 형태소로 인해 일반적으로 구획된다²⁴⁾. 다음 텍스트 (10)의

22) U_G 는 총칭적 틀(Univers Générique)이며, 이 틀은 내부에 개별적인 틀, U_G 를 포함한다 (Charolles 1994:7).

23) 위 (9)의 도식은 (9)와 같이 공간적 틀로 구체화되면서 대립관계이 구체적으로 드러난다 (U_{GS} = Univers Générique spatial, $U_S^{1..n}$ = Univers spatiaux de 1...n) (*ibid.*: 9).

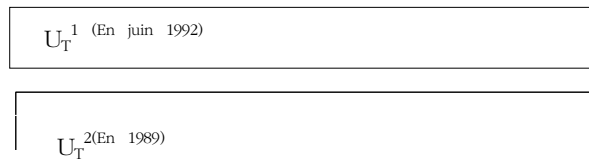
24) Draoulec & Péry-Woodley(2001:162).

경우 밑줄 친 상황 보어구와 같이, 절대적인 시간을 나타내는 상황 보어구 '*en juin 1992*'에 의한 '시간 틀'은 '*en 1989*'로 표지된 후행 '시간 틀'에 의해 닫힌다²⁵⁾.

(10) *En juin 1992*, 747, 500 candidats se sont présentés à l'examen, [...] ; près des trois quarts ont été reçus ; mais pour les candidats individuels le taux de réussite a été à peine de 50 %. [...]

En 1989, tant les collégiens du privé que ceux du public ont de meilleurs résultats dans le départements académies de [...].

(10)'



그리고 다음의 도입 표지들을 중심으로 하위 범주화 할 수 있으며, 텍스트 내에서 유기적인 담화 구조를 살펴 볼 수 있다.

- 발화 담화 틀 : *selon x, d'après x, pour x* 등등.
- 공간적 담화 틀 : 장소 전치사 + 장소 명사 (예를 들어, *en France, au Japon, chez moi* 등등)
- 시간적 담화 틀 : *durant x, en x, pendant x, la période x, après x, x années plus tard,*
- 주제 담화 틀 : *à propos de x, en ce qui concerne x* 등등.

25) Charolles (1994:16).

본고는 앞서 언급했듯이, 위에서 살펴본 Charolles(1997)의 가정을 적극 수용하고, Desclés (1976)의 발화 공간 개념을 받아들여 위상수학을 바탕으로 구상된 형식모델을 다음 ((3.1) & (3.2))에 소개한다.²⁶⁾ 이를 통해, 앞서 살펴본 다양한 맥락개념들이 수학적 원리를 바탕으로 한 형식 이론의 틀 안에서 더 명확히 정의되고 규명될 것이며, 더불어 실제 텍스트 분석을 통해, 다층적 단계의 맥락 구조를 포착해 표상해 보도록 한다.

3.1. 이론적 배경

Desclés (1976)의 ‘발화 공간 개념’은 Desclés & Guentchéva(2002)에서 이론적으로 구체화되었다. Desclés & Guentchéva(2002:79-80)는 다음과 같이 언술 행위(énonciation)를 정의한다.

“모든 언술은 발화자가 직접적이든 간접적이든 간에 언술의 진위(眞僞)에 책임을 지는 발화 책임 작용 (opération de la prise en charge)의 결과물이며, 모든 언술행위는 이러한 책임 작용을 근간으로 분석·기술되어야 한다고 주장한다.”

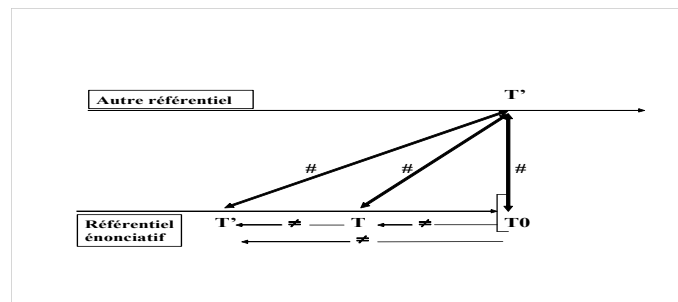
언술 행위를 생각하는 주체(sujet pensant)의 의도적 사고의 소통 (communication de la pensée)으로 본 Bally(1932)의 가정에서²⁷⁾ 출발해 모든 언술을 발화자가 자신이 발화하는 술부 개념 (relation prédicative)의 시·공간적 의미를 비롯해 그 언술의 진위까지 직접적이건 간접적이건 책임지는 발화행위의 언어적 발현(發現)으로 간주한다.²⁸⁾ 이는 다음 [도식 4]와 같이, 발화자의 표정 연산 작용(opération de repérage)에 따라 발화 공간을 중심으로 위계적인(hiérarchique) 관계를

26) Desclés (1994), Battistelli et al. (2007).

27) Bally (1932, 1965:36).

28) Desclés & Guentchéva (2002:79-80).

가지는 여러 시공간(référentiels temporels)의 구성으로 표상될 수 있다 (Desclés 1994). 이는 앞서 살펴본 Charolles(1997)의 '담화 틀'의 가정을 표정 연산²⁹⁾의 기제를 통해 형식적으로 개념화했다고 볼 수 있다.



[도식 4] 발화 시공간과 표정 연산 (T_0 : 발화순간 (moment de l'énonciation))³⁰⁾

다음 3.2에서 다층적 발화 연산이 발생하는 실제 텍스트 분석³¹⁾을 통해 본고가 제안하는 본 방법론의 유용성을 증명해 보기로 한다.

3.2. 발화 좌표계를 활용한 역동적 텍스트 분석

다음 두 텍스트 T1과 T2³²⁾를 살펴보자.

- (11) T1 : La mère a envoyé son projet après avoir passé des nuits à le rédiger, puis elle a attendu cette autorisation.
- (12) T2 : Zoé a indiqué mardi qu'elle arriverait jeudi à Paris.

29) 표정연산이란 작용은 발화 과정 사행(processus énonciatif)의 구간과 시간적인 동시성(concomitance) 관계 (동일화 (identification)) « = », 선행성(antériorité) 관계 (구별화 (différentiation)) « ≠ », 그리고 단절 관계(relation de rupture) « # »을 가진다 (Desclés 1976).

30) 서정연(2008).

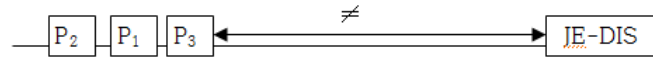
31) Battistelli & al. (2007).

32) Battistelli & al. (2007:23).

« J'arriverais demain à Paris », a déclaré Félix le même jour.

위 예문 (11)은 다음 (11)'과 같이 동일한 시간 축을 통해 사건들을 순서대로 나열하는 것이 가능하다.

(11)'



(P₁ : 'envoyer son projet', P₂ : 'avoir passé des nuits',
P₃ : 'attendre cette autorisation')

(JE-DIS : 발화 순간, ≠ : '구별화'의 관계연산, '과거'의 의미)

각 사행들은 발화순간과는 다르다는 표정 연산(≠ '구별화' 즉 과거)관계를 갖는다. 그리고, 사행 간의 시간적 순서는 언어 표지, 'puis', 'après' 등에 의해 명시된다.

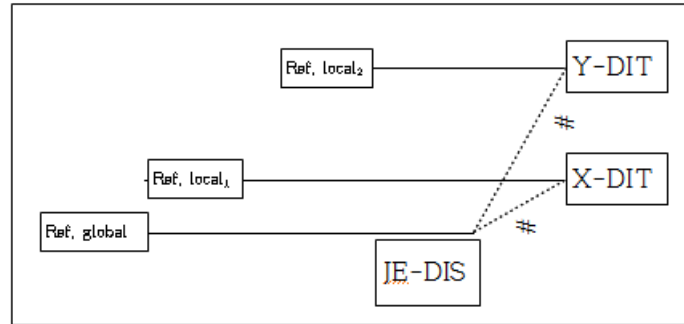
반면에, 예문 (12)의 사행을 표정하는 발화 공간(시간 축)은 단일하게 나타나지 않는다. 이는 우선, 발화자와는 별개의 두 명의 화자가 존재하기 때문이다. 원발화자의 전체발화공간(référentiel global)과 화자의 국부적 발화공간(référentiel local)이 각각 개별적으로 설정돼야 한다.

앞서 살펴본 [도식 4]에서와 같이 보는 바와 같이, 다양한 발화 공간이 필요하다. T2의 두 화자 (X : Zoé) 와 (Y : Félix)는 원발화자 사행 'JE-DIS' (Ref. global)와 '단절'의 연산작용을 통해, 각각의 발화공간(Ref. local)을 가질 수 있다. 이를 각각 X-DIT (X : Zoé) 그리고 Y-DIT (Y : Félix)로 하고, 다음과 같은 연산식으로 다시 쓰기한다.

(i)(X-DIT (JE-DIS))(X#JE)

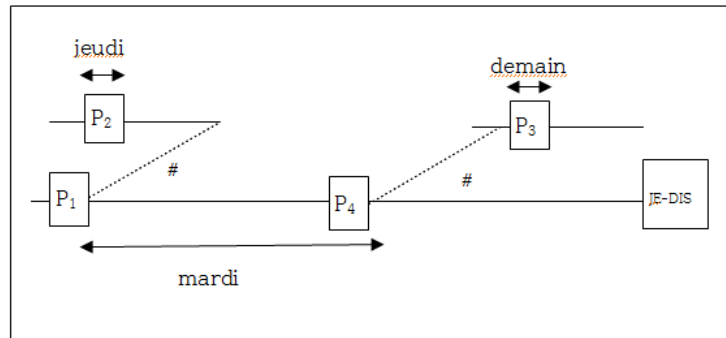
(ii)(Y-DIT (JE-DIS))(Y#JE)

위에서 설명한 다층적 발화 공간을 다음 [도식 5]로 표상해 볼 수 있다.



[도식 5 : T2의 발화 좌표계들]

즉, T2의 각 사행들은 각각 국부적인 발화 공간에 위치한다. 그런데, 이때 조용적 시간부사 'le même jour'와 'demain'의 해석은 반드시 원발화자의 발화 공간과의 관계가 필수적임 반증하는 예라고 할 수 있다³³⁾. 이를 다시 [도식 6]을 통해 각각의 발화 공간에 위치된 사행들을 표상해 보자³⁴⁾.



P₁ : Zoé a indiqué mardi qu', P₃ : « J'arriverais demain à Paris »

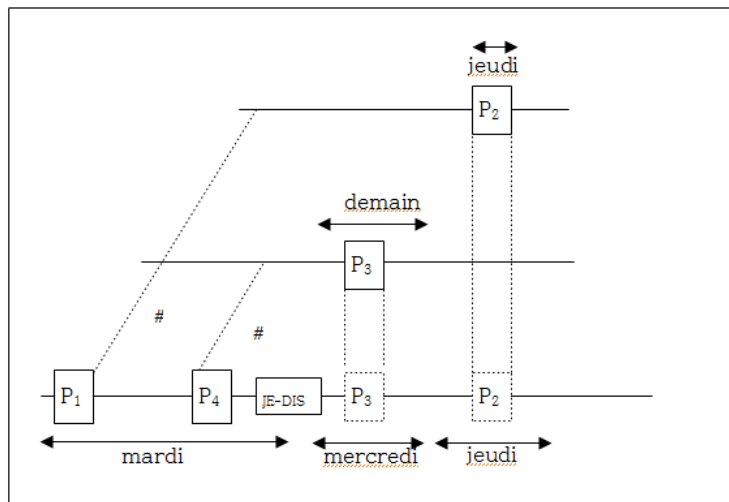
P₂ : elle arriverait jeudi à Paris P₄ : a déclaré Félix le même jour

[도식 6 : T2의 역동적 텍스트 표상]

33) 서정연 (2010) 참조.

34) Battistelli & al. (2007:42) 참조.

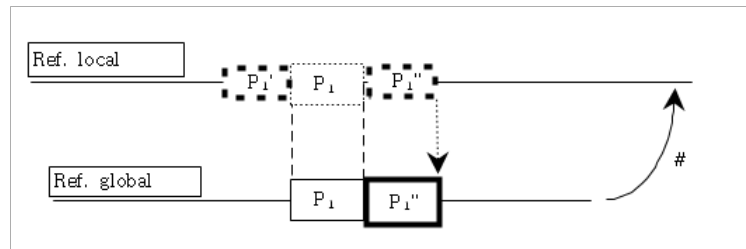
그리고, 조용적 시간 부사들의 해석은 다음과 같이, 국부적인 발화 공간에 위치한 부사들의 해석을 위해, 다시 원발화자의 전체발화공간에 다시 투영하는 방식을 통해 성립된다. [도식 7]



[도식 7 : T2의 국부적 발화공간의 전체 발화공간의 투영]

지금까지 우리는 실제 텍스트 분석을 통해, 언술의 발화 좌표계가 어떻게 표상되는지 살펴보았다. 수학적 원리를 바탕으로 한 형식화 기제는, 발화자의 발화 공간, 즉 맥락의 개념을 구체화하고 가시적으로 구현할 수 있음을 살펴보았다. 마지막으로, 앞서 2.1.장에서 살펴본 예문 (13(8-a))을 통해 우리는 위에서 살펴본 국부적 발화공간이 맥락에 따라 다양한 범주로 세분화 될 수 있음을 살펴보고자 한다. 더불어, 의미작용에 관여하는 원발화자의 전체발화공간과 국부적 발화공간 간의 긴밀한 관계를 다시 확인해보도록 한다.

(13(8-a)) *Une minute de plus, le train déraillait.*



[도식 8 : 국부적 발화공간의 다양화 - 반과거 서법의 의미표상]

위 [도식 8]의 국부적 발화공간은 원발화자가 인지하는 담화적 맥락 (univers du discours)을 의미한다. 즉, 사행 (P_1)은 사건이 발생되기 전 상태(P_1')와 대조되는 상태 (P_1'')를 갖는다³⁵⁾ ([도식 8]에서 점선으로 표시). 반과거로 표기된 사행 (P_1)은 이 새로운 상태 (nouvel état)를 동시에 지시한다³⁶⁾ (위 [도식 8]의 굵은 선으로 표시). 다시 말해서, 다음 예문 (13)'의 예문들과 같이, 위 도식의 의미 값을 가진 반과거는 함께 나타나는 부사구(une minute de plus)와 함께 서법의 의미인 '실현되지 않은 과거 사실'을 갖는다.

(13)' *Le train roulait à 150 km/h, le conducteur a bien vu le feu passer au rouge ; sans sa rapide réaction, **une minute de plus**, le train déraillait.*

다음 장에서는 지금까지 살펴본 맥락탐색과 의미결정에 대한 전반적인 개념을 자동언어처리단계에서 실용화하고자 고안된 Desclés(1997)의 맥락탐색기법을 간략히 소개하고자 한다. 특히, 이 기법이 제안하고 있는

35) Desclés(2003:146).

36) Desclés(1990, 2003)는 위 예문에서 나타난 반과거 서법의 의미를 'le nouvel état'라고 정의한다. 어떤 사건의 결과 나타난 상태가 이전의 담화맥락을 변화시킨다는 의미이다.

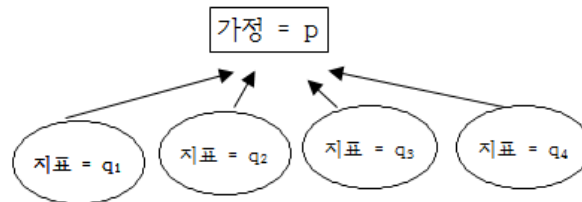
맥락탐색과 의사결정에 대한 전략, 가정 및 원칙에 대한 간략히 살펴본다. 이를 통해, 우리는 테스트의 의미정보를 탐색하는 데 있어, 문장 분석 단위에서 벗어나 새로운 차원의 텍스트 탐색을 모색하는 본 연구에 기술적 기제를 추후 제공해 줄 것으로 기대되기 때문이다.

3.3. 맥락탐색기법

앞서 언급한 대로, 본고에서는 맥락탐색기법 기본적 가정과 원칙을 간략히 살펴본다³⁷⁾. 맥락탐색기법의 기본적 가정은 다음과 같다. 첫째, 텍스트 내에는 언어 표지를 통해 확인 가능한 언어적 맥락이 있다. 다시 말해서, 어떤 문제가 주어졌을 때, 그 문제를 해결할 수 있는 관여적인 언어 단위가 텍스트 내에 존재한다는 것이다. 또 이들이 출현하는 맥락 속에는 이 문제의 단위들이 문맥 속에서 어떤 의미 값을 갖는지 결정해 줄 수 있는 또 다른 보충적 단위들이 존재한다. 이때, 탐색 공간은 문장, 절, 그 상위 개념이 가능하다. 무엇보다도 이 언어 단위들은 여러 가지 의미론적 부류들로 재규합된다. 이는 전산처리와 의미결정 작업에 필요한 범주 정보를 제공하게 된다. 마지막으로, 의미결정에 관여하는 탐색규칙들은 명시적으로 형식화가 가능하다. 다음에 탐색 기법의 언어적 지표와 의사결정 작용에 대한 이론적 배경을 간단히 기술한다.

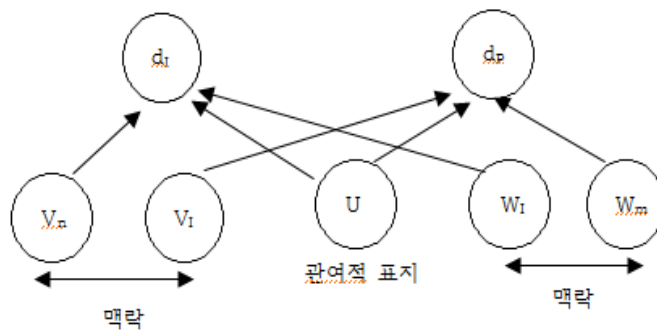
- 1) 지표(indices) : 직접적으로 관찰할 수 없는 어떤 것에 대한 징후를 칭한다. 따라서 맥락탐색기법은 다음 [도식 9]의 상징논법(abduction)의 방식을 따른다. 즉, 이 방식에서 다음 도식은 ‘지표 q_{1-4} 들의 관찰을 통해 가정 P는 ‘참’이라 상정할만’하다로 읽는다. 이때, 이러한 지표를 임무에 따라 포착해야 하는 관여적 지표(indicateur pertinent)와 맥락을 제공하는 보충지표(indices complémentaires)로 구분한다.

37) Desclés (1997), Desclés & al. (1997).



[도식 9 : 상정보법에 기초한 의사결정방법]

- 2) 맥락탐색기법의 의사결정의 원리 : [도식 10]은 다음과 같이 읽을 수 있다. ‘만일 지표 V_n (혹은 W_m)을 만나면, 결정 dp 를 내려라’를 의미한다³⁸⁾.



[도식 10 : 맥락탐색기법의 의사결정의 원리]

위의 의사결정 원리는 다음과 같은 생산규칙 형태로 표현될 수 있다.

- 맥락 C 가 존재한다.
- 만약, 이 맥락 안에서 관여적인 지표를 발견하고,
- 또한 이 맥락 안에서 다른 언어 표지들 (보충지표)들을 확인한

38) Desclés (1997:221)

다면,

- 또한 위치 제약을 비롯한 여러 제약들이 확인된다면,
- 결정 D_i 를 내려라.

우리가 앞서 2장에서 관찰했듯이, 텍스트에서는 문법적, 담화적 표지들이 항상 일정한 의미표찰의 표지들로 기능하지 않는다. 대부분의 언어 표지들은 다의성을 띠고 있다. 따라서 관여적 표지를 중심으로 그 출현 맥락과 보충적 지표들을 탐색하는 작업을 통해, 그 표지의 텍스트 내에서 발현하는 의미를 포착해야 한다. 이러한 맥락에서 위에서 언급된 맥락탐색시스템은 문법적, 담화적 측면과 관련하여 언어적 지표들의 식별작업을 행하는 추론적 과정을 활용한다는 점에서 인간의 텍스트 이해과정과 인지적 유사성이 있다고 볼 수 있다. 이러한 맥락탐색의 원리는 다음과 같이 형식적으로 기술할 수 있다.

앞서 살펴본 반과거의 서법의 의미를 어떻게 맥락탐색기법으로 활용해 파악해 낼 수 있는지 아래 살펴보기로 한다.

(14(13)). *Une minute de plus*, le train déraillait.

의 문장을 중심으로 살펴보면, *Nouvel état*의 서법의 의미는 다음과 같은 다양한 맥락적 지식을 통해 구체화 된다고 보았다 (Desclés 1990, 2003).

Forme	Nom de classe
une minute de plus	&adverbe temporel_contrefactuel
déraillait	&verbe-imparfait

[표 1 : 형태선언의 예]

Nom de classe	Type	Fiabilité	Nom de tâche
&adverbe temporel_contrefactuel	indice		valeur contrefactuel
&verbe-imparfait	indicateur		valeur contrefactuel

[표 2 : 지표와 표지 선언의 예]

Nom de la règle	Etiquette attribuée	segment textuel	Nom de tâche	Nom de classe
Rn	Contrefactuel_n	proposition	Contrefactuel	&adverbe temporel_contrefactuel
Rm	Contrefactuel_m	phrase	Contrefactuel	&verbe-imparfait

[표 3 : 규칙명 선언의 예]

위의 규칙언어들은 다음과 같은 규칙으로 기술된다.

Nom de la règle : Rn Tâche déclenchante (Nom de tâche) : Contrefactuel Commentaire : capter un schéma du type : <i>N de plus,....,verbe imparfait</i> (<i>N : temporel</i>) Classe de l'indicateur : &modalen E1 : = Créer_espace L2 : = &adverbe temporel_contrefactuel ; Condition : Il existe un indice z appartenant à E1 tel que classe de z appartient à L2 ; Action : 1. Attribuer_Etiquette ('valeur contrefactuel')

이미 서두에서 언급했듯이, 텍스트는 문장들의 문법성만으로 설명할 수 없는 텍스트성(textualité)이라는 고유한 구조와 조직으로 구성되어 있다. 텍스트가 담고 있는 지식과 정보들을 파악하기 위해서는 텍스트가 어떻게 그것들을 구조화 하고 있는지 살펴보아야 한다. ‘맥락’이란 텍스트의 형식적 구조 외에 시간, 공간, 주제어 그리고 화용론적 요소 등을 담아내고 있는 요소이며, 한 예술의 전체적인 의미를 확인하고 완성시켜 주는 요소로서 의미화 과정의 핵심적인 역할을 한다. 따라서 정확한 텍스트 의미 분석을 위해서는 다양하고 이질적인 분석 층위들로 구성된 텍스트에 대한 총체적인 접근을 위해 의미론, 화용론, 수사구조이론 등의 다양한 관점의 유기적인 협력이 필요하다. 위에서 소개한 맥락탐색기법은 이러한 언어학의 다층적인 접근 방법을 충분히 고려하여 고안된 것이므로 응용언어학분야에서 그 활용도가 매우 높을 것으로 기대된다³⁹⁾.

4. 맺음말

본고는 텍스트에서 드러나는 시간 구조를 파악하는 데 있어 반드시 고려되어야 하는 ‘맥락’에 관한 의미·화용론적 관점의 연구를 진행하였다. 텍스트에서 ‘맥락’은 매우 다양한 방식으로 텍스트의 의미구별에 관여하지만, 사실상 이 개념의 이질성과 모호성으로 인해, 맥락의 기능은 축소되거나 잘못 인식되는 경우가 있음을 여러 연구들을 통해 확인하였다(Kleiber 1994, Adam 2005). 발화이론을 중심으로 Desclés(1994)에서 구체화된 ‘발화 좌표계’ 분석을 도입해, 시간정보 분석에 개입하는 맥락 정보의 개념을 구체적이며 명시적으로 기술해 보았다. 마지막으로 문장단위 분석을 벗어나 분석 층위 간에 유기적인 관계를 통한 분석을 허용하는 맥락탐색기법을 제안함으로써 텍스트 의미론의 관점에서 ‘맥락’ 탐색이

39) 박시현 외 (2007:41).

라는 목적을 실현하기 위해 Charolles(1988, 1997)과 Adam(1990, 2005)의 텍스트 언어학 연구와의 통합적 모델의 가능성을 모색해 보았다. 이를 통해, 텍스트 의미론의 이론적 기반과 발화행위이론의 기반이 같은 맥락에서 논의될 수 있음을 확인하는 계기도 되었다. 후행연구에서는 Adam (1990, 2005)과 Charolles (1997)의 텍스트 고유의 분석단위를 적용하고, 텍스트 유형별 시간정보구현, 특히 서사 텍스트의 사건의 시간관계 기술에 대한 연구를 통해, 텍스트의 의미 포착과 기술에 있어 매우 설득력 있는 방법론을 구상할 수 있을 것으로 생각된다. 본 연구를 통해, 우리는 랑그를 유일한 분석 대상으로 삼았던 구조주의 언어학의 오류를 비판하고, 파롤을 중심으로 한 분석만이 텍스트의 의미를 온전히 포착하고 기술할 수 있는 방법론이라는 점을 명확히 확인할 수 있었다. 본 연구에서 확립되고 규명된 이론적 기반을 통해 자연언어자동처리 분야에 활용될 수 있는 지능적인 형식 언어 구축에 이론적 토대를 제공할 수 있다는 점에서 연구의 의의를 찾을 수 있겠다.

참고문헌

- Adam, J-M., 1990, *Les éléments de linguistique textuelle*, Mardaga.
-----, 2005, *La linguistique textuelle*, Armand Collin, Paris.
- Bally, C., 1932 (1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, Berne.
- Battistelli, D., 2009, *La temporalité linguistique - circonscrire un objet d'analyse ainsi que des finalités à cette analyse*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, université Paris-ouest.
- Battistelli, D., Chagnoux, M. et Desclés, J-P., 2007, « Référentiels et ordonnancements temporels dans les textes », *Cahiers Chronos* 18, 23-45pp.
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générales, tome 1*, Paris : Gallimard.
- Berrendonner, A., 1983, « Connecteurs pragmatiques et anaphore », *Cahiers de linguistique française* 5, 215-246pp.
- Berthoneau, A-M et Kleiber, G., 2003, « Un imparfait de plus... et le train déraillait », *Cahiers Chronos : Modes de repérages temporels* 11, 1-24pp.
- , 2006, « Sur l' imparfait contrefactuel », *Travaux linguistiques* 53, 7-65pp.
- Charolles, M., 1988, « Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaines, portées et séquences », *Pratiques* 57, 3-13pp.
- , 1997, « L'encadrement du discours : univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de Recherche Linguistique*, LANDISCO, Université Nancy 2, n 6, 1-73pp.
- Culioli, A., 1973, « Sur quelques contradictions en linguistiques »,

Communications 20, 83-91pp.

Desclés, J-P., 1976, « Quelques opérations énonciatives », J. David et R. Martin (eds), *Logique et niveaux d'analyse linguistique*, Klincksieck, 213-242pp.

-----, 1990, « State, Event, Process, and Topology », *General Linguistics*, vol.29, n°3, Pennsylvania State University Press, University Park and London, 159-200pp.

-----, 1994, « Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect pour l'analyse des textes », *Etudes cognitives Vol.1*, Editions de l'Académie des Sciences d Pologne, Varsovie.

-----, 1997, « Systèmes d'exploration contextuelle », C. Guimier (ed), *Co-texte et calcul du sens*. Presses Universitaires de Caen, 215-232pp.

-----, 2003, « Imparfait narratif et imparfait de nouvel état en français », *Etudes linguistiques romano-slaves offertes à Stanislas Karolak*, Eds. Oficyna Wydawnicza, Edukacja, 131-155pp.

Desclés, J.-P., Cartier, Jackiewicz, A., Minel, J.-L., 1997, « Textual Processing and Contextual Exploration Method », *CONTEXT* 97, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brésil, 189-197pp.

Desclés, J.-P., Jouis, C., 1993, « L'exploration contextuelle: une méthode linguistique et informatique pour l'analyse informatique de textes », *ILN* 93, Nantes.

Desclés, J.-P. et Guentchéva, Z., 2002, « Enonciateur, locuteur, médiateur », dans A. Monod Becquelin et P. Erikson (dir.), *Les rituels du dialogue*, Nanterre, Société d'ethnologie, 79-112pp.

Draoulec, A et Péry-Woodley, M-P., 2001, « Corpus-based

- identification of temporal organisation in discourse», dans Rayson P., Wilson A., McEnery T., Hardie A. et khoja S. (dir.), *Proc. Corpus Linguistics 2001 Conference*, Lancaster, 159-166pp.
- , 2005, « Encadrement temporel et relations de discours », *Langue française* 148, 45-59pp.
- Ducrot, O et T. Todorov, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
- Fauconnier, G., 1992, « Galilée, les étoiles et la grande syntaxe, in L. Tasmowski & A. Zribi-Hertz (éds.), *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Communication & Cognition, Chent, 605-620pp.
- Gosselin, L., 1996, *Sémantique de la temporalité en français : un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Coll. Champs Linguistiques, Duculot.
- , 2005, *Temporalité et Modalité*, De Boeck et Larcier s.a., Duculot.
- Kleiber, G., 1994, « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue française* 103, Paris, Larousse, 9-22pp.
- Rastier, F., 1998, « Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage », *Langages* 129, Paris, Larousse, 97-111pp.
- 김경숙, 2005, 「비사실적 반과거」, 『프랑스문화연구 제10집』, 165-180pp.
- 김휘택, 2011, 「시퀀스와 페리오드를 통한 신문기사 분석 - 애플의 아이폰4와 삼성의 갤럭시S 비교」, 『불어불문학 연구 87집』, 295-324pp.

- , 2014a, 「텍스트의 조직 단위들과 시퀀스 분석 - 미셸 샤롤과 장-미셸 아당의 이론을 중심으로」, 『프랑스학 연구 68』, 47-48pp.
- , 2014b, 「전통 텍스트 분석 단위에 대한 일고찰」, 『유럽사회와 문화 제12호』, 87-108pp.
- , 2015, 「텍스트 언어학을 통해 본 인터뷰 내 대화자 간의 관계」, 『프랑스문화예술연구 제51집』, 151-178pp.
- 박시현 외, 2007, 『텍스트 자동요약과 의미 필터링 : 맥락탐색 기법』, 도서출판 가온.
- 서정연, 2008, 「텍스트의 시간 정보 분석을 위한 위상모델」, 『프랑스어문교육 제29집』, 325-345pp.
- , 2010, 「언어적 시간 표현의 형식화 연구」, 『프랑스어문교육』 제35집, 한국프랑스어문교육학회, 211-228pp.
- , 2010, 「인지연산문법의 틀 안에서 살펴본 한국어 형태소 - 다의 의미 연구」, 『프랑스어문교육』 제34집, 한국프랑스어문교육학회, 157-182pp.
- , 2013, 「시간 정보 온톨로지 구축을 위한 방법론 제안」, 『기호학 연구』 제36집, 한국기호학회, 105-135pp.
- 최용호, 2004, 『텍스트 의미론 강의』 인간사랑.
- , 2006, 『의미와 설화성 - 텍스트 의미론 강의 II』 인간사랑.

〈Résumé〉

**Reconsidération de la notion du contexte
et sa modélisation**
– dans les analyses textuelles de la
temporalité linguistique

SUH Jungyeon

Ce présent travail a pour but de redéfinir la notion du ‘contexte’ dans les analyses textuelles du temps linguistique. Dans les études précédentes, le statut et le rôle du contexte sont peu étudiés malgré son omniprésence dans les conceptions standard du sens (Kleiber 1994). À l’aide de conceptualisation empruntée à la Topologie générale et à la théorie de l’énonciation, nous proposons une modélisation pour les représentations sémantico-cognitives sous-jacentes aux informations temporelles du texte ayant une structure dynamique entre des différents référentiels temporels à partir du référentiel énonciatif (Desclés 1994). Ceci est basé sur les approches de la linguistique textuelle de Michel Charolles (1988, 1997) et de Jean-Michel Adam (1990, 2005), qui propose d’intervenir le sens textuel dans les analyses du texte avec le concept de l’énonciation. Dernièrement, nous présentons un système d’exploration contextuelle conçu pour analyser les différents niveaux du texte dans les langages afin de fournir une représentation formelle du contexte linguistique.

주 제 어 : 담화 틀(cadre du discours), 맥락(contexte), 맥락탐색기법
(méthode de l'exploration contextuelle), 발화 좌표계
(référentiel énonciatif), 발화행위이론(théorie de
l'énonciation), 시간정보(information temporelle), 위상 수
학(Topologie), 텍스트 분석(analyse textuelle)

투 고 일 : 2015. 6. 25

심사완료일 : 2015. 8. 3

게제확정일 : 2015. 8. 10

2015년도 학회 임원진

회 장	배혜화(전주대)
차 기 회 장	이은주(수원대)
부 회 장	서덕렬(한양대), 이용주(배재대), 이선행(김천대)
감 사	강희석(성균관대), 문시연(숙명여대)
총 무 이 사	김혜신(전주대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 박규현(성균관대), 손주경(고려대)
학 술 이 사	김현주(단국대), 양기찬(수원대), 정예영(서울대)
재 무 이 사	최내경(서경대)
기 획 이 사	심은진(청주대)
정 보 이 사	이윤수(고려대)

대외협력이사 성일권(르 몽드 디플로마띠끄)

이사(가나다순)

권은미(이화여대)	이영훈(고려대)
김도훈(이화여대)	이진영(이화여대)
김석란(명지전문대)	이충훈(한양대)
노윤채(성균관대)	이향(한국외대)
박신의(경희대)	이현중(신한대)
박정준(인천대)	정재현(경희대)
변혁(성균관대)	지영래(고려대)
신옥근(공주대)	진종화(공주대)
신정아(한국외대)	한대균(청주대)
이선화(영남대)	

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 입회원서 제출 후 이사회 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회 심의를 거쳐 전임회장 중에서 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 이사회 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 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

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 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 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 1년으로 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 편집위원회의 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.

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 이사회 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

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.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
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.
8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.
9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.
 - 상임편집이사
 - 홍명희(경희대), 010-3180-5971, hjeijei@khu.ac.kr

학 회 장

배혜화(전주대)

편집이사

홍명희(경희대)
박규현(성균관대)
손주경(고려대)

편집위원

신옥근(공주대)
강희석(성균관대)
박정준(인천대)
김이석(동의대)
조만수(충북대)
이은미(충북대)
변광배(한국외대)
박아르마(건양대)
오은하(인천대)
김길훈(전북대)
곽민석(강원대)
문혜영(덕성여대)
이현주(서울과대학)
중합대학원)
김휘택(중앙대)
박희태(고려대)
김진하(서울대)
장연옥(동아대)
조지숙(가천대)
도종윤
(제주평화연구원)
김태훈(전남대)
Antoine Coppola
(성균관대)
Marie Caisso
(성균관대)
Gilles Dupuis
(몬트리올대)

- 편 집 이 사

- 박규현(성균관대), 010-9797-1065, pkyouh@hanmail.net

- 손주경(고려대), 010-9453-7998, jksohn@korea.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료
(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를
납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25
쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 최내경(서경대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회에 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

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

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(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 가을호(제53집)

초 판 인 쇄 : 2015년 8월 25일

초 판 발 행 : 2015년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

