





# 프랑스문화예술연구

가을호(제57집)

## 《 목 차 》

### ■ 프랑스 문화·예술 ■

« La Réunification des deux Corées » de Joël Pommerat: une écriture scénique en palimpseste .....	Catherine Rapin .....	1
나탈리 사로트의 『들리나요?』에 나타난 웃음의 의미와 기능 연구 - 베르그송의 『웃음』과 관련하여 - .....	권수경 .....	47
미학의 양대 산맥: 바로크와 클래식 .....	김남연 .....	79
「성 바바라극」(BnF fr. 976)과 「성 바바라전」(BnF fr. 975) 비교 연구 .....	김준한 .....	103
사르트르와 회화: 틴토레토를 중심으로 .....	윤정임 .....	133
보마르세의 <피가로 3부작>에 나타난 '편지'의 극작술 .....	이선화 .....	165
장소의 탄생: 에밀 졸라와 백화점 .....	이찬규 .....	207
르 클레지오의 『오니샤』와 『아프리카인』 연구 - 자전적 글쓰기와 반식민주의 - .....	이희영 .....	233
68운동이 프랑스 연극에 끼친 영향 - 태양 극단, 아쿠아리움 극단 및 누벨 이비뇽 극단을 중심으로 - .....	임재일 .....	273

탈(脫)이원론의 예술 실제: 미셸 오슬로의 <아주르와 아스마르> 분석을 중심으로  
..... 조희원 ..... 303

■ 프랑스 어학·교육학 ■

아프리카 동화를 활용한 프랑스어 교육 활성화 방안  
..... 김경량 ..... 337

프랑스의 외국어교육 다양화를 위한 제도적 노력과  
한국의 외국어 교육에 대한 시사점 ..... 박우성 ..... 365



-----  
2016년도 학회 임원진 / 391  
프랑스문화예술학회 회칙 / 392  
편집위원회 규정 / 398  
연구 윤리 규정 / 402  
저작권 규정 / 405  
논문심사 규정 / 406  
논문투고 규정 / 407  
회원가입 안내 / 409

# « La Réunification des deux Corées » de Joël Pommerat: une écriture scénique en palimpseste\*

Catherine Rapin\*\*  
(Hankuk University of Foreign Studies)

## Contents

Introduction

I. Informations liminaires

1. Sur une pratique

2. Sur la pièce

II. Le palimpseste de La Réunification des deux Corées

1. Héritage du mythe.

2. Héritage du conte

3. Héritage théâtral

4. Héritage cinématographique

5. Héritage pictural

Conclusion: écriture en palimpseste ou croisement des héritages

---

\* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2016.

\*\* 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 *auteur en scène* ou *auteur de spectacle* <sup>1)</sup> dont nous avons monté deux textes en coréen<sup>2)</sup> continue à nous fasciner pour une création qui part du plateau et s'inscrit aussi au carrefour des écrits et des images. Notre point de vue sera ici celui d'une lectrice et spectatrice, mais également d'une praticienne<sup>3)</sup>, mêlant ainsi à l'analyse dramaturgique des réflexions sur le spectacle, essentiellement celui de Pommerat, et s'intéressant à une seule pièce *La Réunification des deux Corées*<sup>4)</sup>. Nous allons donc nous pencher sur les différentes influences artistiques présentes dans cette oeuvre. Cette pièce apparaît en effet comme un aboutissement accompli du travail d'un homme ouvert aux représentations et donc pas seulement au théâtre. Nous allons ainsi interroger tour à tour les héritages dont les traces sont présentes dans *La Réunification* (raccourci du titre) afin d'affirmer que le théâtre de Pommerat n'est pas seulement une écriture réalisée à partir du plateau, c'est aussi une dramaturgie métissée ou comme il le dit lui-même une écriture en palimpseste: «Je vois le travail du metteur en scène moderne comme un palimpseste. (...) Réécrivant sur

---

1) «Depuis que j'ai commencé à faire des spectacles (au début des années 1990), je me suis toujours défini comme « écrivain de spectacles » et non pas comme « écrivain de textes ».(Extrait d'un entretien réalisé par Christian Longchamp pour le magazine de la Monnaie (Bruxelles) juillet 2011)

2) *Cet enfant*, du 11 au 29 mars 2015, Théâtre Sundol à Séoul et *La Réunification des deux Corées*, du 15 mars au 3 avril 2016, Noonbit Theatre, à Séoul, pièce invitée à la SPAF (*Seoul Performing Art Festival*) du 29 septembre au 2 octobre 2016 au théâtre Arko petite salle à Séoul.

3) Co-fondatrice et metteuse en scène de la compagnie Théâtre Francophonies à Séoul, depuis 2009.

4) *La Réunification des deux Corées*, éditions Zmanz, Séoul, 2016 (traduction Hye-gyong Im).

le manuscrit, le parchemin de l'auteur. (...) nous sommes profondément liés aux autres, ceux qui nous ont précédés, (qu') ils existent à travers nous. 5). L'auteur semble donc *réécrire*, à partir d'une *improvisation* d'acteurs qui est déjà la *réinterprétation* d'une scène née de l'imaginaire du metteur en scène, à son tour influencée par des *sources variées*, image d'un millefeuille ou «palimpseste»<sup>6)</sup> (Manuscrits sur parchemin que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte).

Ainsi nous avons l'intention de montrer que cet «auteur», s'il n'est pas un auteur de «texte dramatique» destiné à la scène (le texte n'est pas premier), est un praticien qui écrit avec les voix et mots de ses comédiens et aussi avec les travaux des «auteurs» (ceux qui produisent des oeuvres artistiques). Il bâtit donc pour chaque pièce des chambres d'échos qui dès le titre, ici énigmatique, semblent nous proposer de résoudre une énigme. Autour de *La Réunification des deux Corées* gravitent une cinquantaine de personnages qui s'interrogent sur la nature de leurs relations, sur le lien humain qui les réunit et désunit. Ce titre fait ainsi ressortir l'humain déchiré sous les images figées des deux Corées séparées qui est finalement une métaphore de la recherche d'un «lien». Et là, il faut se demander si Pommerat ne nous conduit pas encore dans un univers proche du conte, puisque cette ambiguïté du titre qui propose une étape insituable dans un parcours narratif et un thème central «le lien amoureux» ne renvoie pas aux mille et une variations sur l'amour que l'on trouve particulièrement dans les contes.<sup>7)</sup>

---

5) Joël Pommerat, *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, coll. Apprendre, 2007, p. 23.

6) cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

7) Joël Pommerat a déjà présenté à Châteauevallon *Pinocchio* en octobre 2008, *Le*

Ceci ne serait pas étonnant, puisque chez Pommerat, raconter la réalité c'est montrer un composé et un rendu d'une somme d'expériences qui inclut l'imaginaire: «Les choses sont composées de ce qu'elles sont et de l'imaginaire qui les accompagne. Qu'est-ce qu'un être humain? C'est du biologique et de la légende. C'est de la chaire et de l'imaginaire. Il y a des choses plus vraies que d'autres, certes, mais la réalité est une chose qui se situe aussi dans la tête. C'est cela que j'essaie de rendre dans mon théâtre et dans mes pièces»<sup>8)</sup>

## I. Informations liminaires

### 1. Sur une pratique

Pendant l'écriture de ses pièces, Pommerat travaille et écrit avec ses comédiens autour de textes variés, des pièces de théâtre, mais aussi de scénarios de films, des romans, etc. L'intertexte est ainsi généralement présent dès le début, formant une trame qui apparaît dans le texte final et sur la scène «Lorsque les répétitions commencent, il n'a pas encore de pièce écrite, mais des dizaines de pages de notes prises (...) où il énumère des idées de thèses, de personnages, de sons, de matières, parfois une ou deux répliques, des noms de livres ou de films à revoir...»<sup>9)</sup>

Cette création en palimpseste permet à cet auteur de revendiquer le

---

*Petit Chaperon rouge* en décembre 2008, et *Cendrillon* en avril 2013.

8) Joël Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, Actes Sud, 2009, p.69.

9) Marion Boudier, *Avec Pommerat, un monde complexe*, Actes Sud-Papier, 2015, p.22

fait d'être venu à l'écriture par la mise en scène et non l'inverse, mais aussi d'être un héritier d'une longue histoire des spectacles et des écritures. Précisons que l'écriture n'est pas chez lui collective, même si elle se fait avec les acteurs et se prolonge dans une publication qui peut, bien entendu, être utilisée par d'autres metteurs en scène. Mais le plateau reste «la page» sur laquelle il écrit: «pour Joël Pommerat la scène est comme une page blanche sur laquelle et avec laquelle il compose sans dissocier l'écriture du texte de sa mise en scène.»<sup>10)</sup>

C'est dès ses premières pièces que s'est élaboré cette écriture théâtrale en palimpseste, comme en 1993 avec *Vingt-Cinq ans de littérature de Léon Talkoï*,<sup>11)</sup> un texte écrit entre 1987-1988 d'après la vie et les oeuvres d'écrivains russes: Tchekhov, Tolstoï, Gorki et Tourgueniev. Et Pommerat ne cessera de mettre en évidence que la création théâtrale s'écrit avec les autres écritures et aussi sur le plateau avec les acteurs:

« (...) 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.»<sup>12)</sup>

## 2. sur la pièce

Voici quelques informations très synthétiques sur la situation de la pièce *La Réunification des deux Corées* dans l'oeuvre de Joël Pommerat et sur les thèmes abordés par la pièce.

*La Réunification* a été créé en 2013 à l'Odéon - Théâtre de l'Europe

---

10) Marion Boudier, *Avec Pommerat, un monde complexe, op.cit.*, p.22.

11) Création le 8 janvier 1993 : Théâtre de la Main d'or (Paris).

12) Joël Pommerat, *Théâtres en présence, op.cit.*, p.23.

et comme les pièces précédentes de l'auteur, c'est le résultat d'une rencontre entre un monteur de spectacle-écrivain de plateau et ses acteurs. Les saynètes sont apparues lors des improvisations avec les comédiens, des ateliers-casting avec travail sur diverses sources dont l'actualité: «Pour *La Réunification des deux Corées*, il a guidé plusieurs semaines d'improvisations à partir d'extraits de journaux.»<sup>13)</sup> Mais certaines scènes ont aussi été écrites directement par l'auteur sans ses acteurs, c'est par exemple le cas de la saynète « Enfants ».

*La Réunification* se compose de vingt saynètes: *Divorce, La part de moi, Ménage, Séparation, Mariage, Mort, Philtre, Argent, Clés, Amour, Attente, Guerre, Enfants, Mémoire, L'amour ne suffit pas, Amitié, Valeur 1ère partie, Valeur 2e partie, Enceinte, Valeur 3e partie*. L'ordre de ces «pièces» a été mainte fois changé en répétition pour aboutir au texte publié, toujours ouvert, avec des titres mots-clés, autour d'une situation de crise, généralement entre deux ou trois personnages (seules deux saynètes comportent plus de personnages) ayant un lien affectif remis en question. Ces moments de condensation dramatique, aux longueurs diverses, nous plongent dans des atmosphères, à chaque saynète, différentes (de *Mariage* comique à *Mort* mélodramatique, d' *Attente* burlesque à *Guerre* tragique, etc.). Notons qu'il n'y a pas de narrativité globale et linéaire mais une narrativité fragmentaire et non séquentielle. Chaque saynète est indépendante, à l'écriture simple, paroles du quotidien, qui est, selon l'auteur, une écriture «réaliste et humoristique». Il est vrai que c'est une pièce qui jongle entre des passages hilarants (Un ex mari revenant chez sa femme mariée pour lui dire des paroles importantes oubliées: «au

---

13) Marion Boudier, *op. cit.*, p.27.

revoir») et d'autres terrifiants (le pendu pour cause de divorce sous lequel sa femme fait finalement une déclaration d'amour). Et si cette pièce fragmentaire montre une panoplie de comportements humains (jalousies, peurs, doutes, fiertés, non-dits, souffrances sociales...), elle est cependant loin du documentaire et n'a rien à voir avec la volonté de «reconstituer» ou «montrer» une réalité à la manière du naturalisme littéraire. C'est surtout une sorte de puzzle de « nouvelles » (les termes sont de l'auteur) avec des personnages sans âge ni identité (*La femme, l'homme*) qui donne à la pièce une certaine universalisation.

Dans *La Réunification des deux Corées*, Pommerat montre une mosaïque d'éclats intenses autour d'un thème: les relations amoureuses. D'une saynète à l'autre les situations ne se répètent qu'en apparence, il y a plutôt renversement afin de recréer la permutation des rôles. Nous passons de l'absence d'amour («Divorce») à l'amour envahissant («La part de moi»), du suicide par amour («Ménage») à la mort d'un amour d'enfance («Séparation»), du viol («Philtre») au sexe vendu («Argent»), des enfants absents («Enfants») à l'avortement («Enceinte»), etc. De ces saynètes courtes, l'auteur fait des scènes si fantastiques qu'elles pourraient figurer dans un conte, comme ce couple qui entend des bruits de clé dans une serrure et voit apparaître un ex-mari qui revient dix ans après son départ dans son ancien foyer, avec les clés de l'appartement, pour dire seulement « au revoir » à son ex-compagne. D'autres sont si mystérieuses qu'elles résonnent comme une tragédie, par exemple ces deux amis qui s'embrouillent pour un rien à la question de savoir comment est née leur relation et qui vont s'entretuer. Et il y a aussi ces saynètes illogiques et effrayantes comme cet homme qui traverse avec sa compagne un terrain vague,

la nuit, lorsque surgit un fantôme qui manque de l'emporter sous ses yeux. Cette pièce entre mosaïque et puzzle montre l'angoisse du quotidien de parents qui se déchirent parce que leur enfant a décidé de partir à la guerre, d'une femme confessant n'avoir jamais aimé son mari, d'un couple se sentant coupable de n'avoir pas d'enfant, etc. L'idée de la pièce pourrait se résumer par cette réplique d'un psychologue face à sa pensionnaire une énième fois enceinte :

« L'amour ça n'existe pas, c'est comme la drogue ou l'alcool ». Mais bien sûr ce serait sans compter avec tout ce qui contredit cette déclaration dans la pièce. L'oeuvre reste donc ouverte comme l'énigme du titre, mais aussi les inter-titres qui sont plus des questions que des résumés.

## II. Le palimpseste de *La Réunification des deux Corées*

### 1. Héritage du mythe

«La Réunification» du titre *La Réunification des deux Corées* «fait référence en premier lieu au dispositif scénique choisi par l'auteur, la bi-frontalité<sup>14)</sup> scénique qu'expérimente pour la première fois Pommerat, inspiré, outre par le lieu théâtre, un désir et un mythe celui de l'unicité originelle que l'on retrouve dans des textes aussi bien sacrés que profanes. Le titre énigmatique (lançant sur la fausse piste géopolitique) est alors une clé importante de la lecture du texte et de la représentation. En effet, renonçant à la frontalité et au cercle de ses

---

14) La salle des ateliers Berthier à Paris.

pièces précédentes (*Ma chambre froide*, *Cercles/Fictions*), Pommerat renchérit sur l'idée du titre. Il y a bien concrètement division, division des spectateurs, des points de vue, deux blocs de gradins de chaque côté d'une scène toute en longueur qui évoque un chemin ouvert aux deux extrémités où vont disparaître et apparaître les acteurs. Comment cette «réunification» a lieu dans ce dispositif où semble régner la division? Et bien justement, c'est dans ce croisement des regards sur la scène qui forme comme un tissage qui couvre l'espace total du théâtre. Les spectateurs se voient, se regardent voir, regardent le plateau, se rencontrent pour finalement se réunir. «La réunification» est alors, avant tout, dans le dispositif théâtral. C'est un peu comme si le lieu proposait de réaliser cette ré-unification sous entendu une unification absente de la réalité (qu'elle soit politique ou sociale ou encore dans les rêves). On remarquera que la métaphore se concrétise dans ce dispositif qui n'est pas sans évoquer une zone de passage surveillée, la zone démilitarisée entre les deux Corées, ce lieu où l'on vient vivre un désir de réunification. Notons au passage que dans notre scénographie, de mars 2016 à Séoul, nous avons renoncé à ce bi-frontal de la réunification pour réserver une zone fantôme derrière un mur assez transparent, invisible objet de tous les fantasmes, de tous les souvenirs, de tous les fantômes qui reviennent dans certaines saynètes. Le mur blanc ou page blanche percée de trois ouvertures (référence à la scénographie de l'antiquité des mythes, la *skéné*) à porte tourniquet donne ainsi aux spectateurs le pouvoir d'imaginer l'ailleurs toujours présent (aller-retour des fantômes et absents).

Avec la scénographie de Pommerat, la séparation des gradins de chaque côté du plateau redouble le mythe de l'unité primordiale et de la division qui se retrouve dans plusieurs saynètes du texte. En effet,

le mythe de la naissance des humains raconté par Aristophane<sup>15)</sup> dans *le Banquet* de Platon résonne ici comme en écho dans plusieurs scènes. Si la voix d'Aristophane perse dans *La Réunification*, ce n'est pas un hasard, puisque grand maître de la comédie, il trouve ici sa place dans une comédie tragique sur le lien amoureux. Le mythe rapporte ainsi que l'amour ne serait qu'un sentiment de manque de l'état d'unicité entre les trois espèces d'êtres humains doubles et parfaits: le mâle (composé d'un corps avec deux hommes), la femelle (composé d'un corps avec deux femmes) et l'androgynie (composé d'un homme et d'une femme) qui se seraient révoltés contre Zeus et qui auraient été coupés en deux. Depuis, chaque moitié chercherait son autre moitié: «Les hommes qui proviennent de la séparation de ces êtres composés qu'on appelait androgynes aiment les femmes (...) Mais les femmes qui proviennent de la séparation des femmes primitives ne font pas grande attention aux hommes, et sont plus portées vers les femmes : à cette espèce appartiennent les tribades. De même, les hommes qui proviennent de la séparation des hommes primitifs recherchent le sexe masculin.»<sup>16)</sup> Le spectateur comme le lecteur découvre donc dans *La Réunification* une récurrence de ce motif mythique et très explicitement dans plusieurs des saynètes. Par exemple, dès la seconde scène, le titre met l'accent sur cette moitié perdue, «La part de moi» cette moitié dont parle le mythe mais qui est ici plus intérieure que physique, bien qu'il s'agisse de rendre, en raison d'une trahison ou d'une séparation, ce morceau de soi. Et face

---

15) Aristophane (450-445 av. J.C- 385 av. J.C). C'était un des plus grands poètes comiques d'Athènes, qui a élaboré les règles de la comédie à la fin du Ve siècle av. JC.

16) Platon, *Le banquet*, Flammarion, 2016, 190b-193e.

à cette impossibilité de rendre cette part d'amour, le personnage se jette sur l'autre pour la lui arracher physiquement. Autant de violence ou de douleur par lesquelles on se sent séparé ou rejeté hors de l'autre, coupé comme le dieu l'a fait dans la nuit des temps:

«LA DEUXIEME FEMME (se jetant sur la première femme avec violence, comme si elle voulait plonger sa main à l'intérieur d'elle). (...) tu dois me rendre ce qui est à moi... que tu gardes en toi. (...)

LA PREMIERE FEMME: Je ne peux pas.

LA DEUXIEME FEMME: Tu as quelque chose en toi à moi.  
C'est à moi, rends-le moi.<sup>17)</sup>»

Parfois c'est sur le lien primitif du couple que l'on insiste et sur cet ordre mythique de l'unité primordiale ébranlée par un événement comme la mort de l'amour d'enfance dans «Séparation» ou tout simplement par la perte de mémoire dans «Mémoire» ou par la trahison amoureuse dans «Mariage». Mais malgré la rupture, le lien étant prédestiné, il semble perdurer au delà de la mort d'où le fantôme venant kidnapper son amour de jeunesse comme hypnotisée:

«LA FEMME. C'est plus fort que ma peur d'un coup, alors je vais y aller. (...) Je te jure, je comprends rien à ce qui se passe.»<sup>18)</sup>»

Et au delà de la logique sociale, la cadette de «Mariage» vient briser la cérémonie nuptiale de sa soeur aînée pour avoir été embrassée

---

17) Joël Pommerat, *La Réunification des deux Corées*, Actes Sud, 2005, p.12.

18) *La Réunification*, *Ibid.*, p.20.

par le marié qu'elle déclare aimer depuis l'enfance:

«CAROLINE (...) Je veux pas que vous vous mariiez, c'est insupportable comme idée! ça va à l'inverse des lois naturelles!»)19).

Mais ce sursaut du lien mythique cède pourtant face à la réalité sociale, LA FEMME perd à la fois son compagnon et son amour d'enfance pour avoir hésité entre les deux et CAROLINE perd son amour d'enfance comme la mariée déçue de ne pas être l'unique moitié.

On s'aperçoit alors que le mythe n'est plus partagé, un recours, une garantie et ce n'est pas un hasard si les souvenirs de leur première rencontre sur lesquels insistent les deux protagonistes masculins de «Amitié» et qu'ils voudraient avoir en partage sont justement ce qui les sépare. L'un des amants avoue qu'il n'a pas le même souvenir de leur rencontre et entame ainsi sans le vouloir la séparation. L'autre complètement destabilisé («ébranlé»), se sentant trahi, («C'est pas vrai, c'est pas vrai, tu te souviens mal. Je n'ai pas du tout ce souvenir...»)20) va le tuer ne supportant pas d'avoir pu être un jour considéré comme un «étranger». Le recours au mythe rappelle aussi le crime fondateur biblique de Caïn contre Abel dans la didascalie où le ciel semble complice: «Un éclair dans le ciel et coup de tonnerre fracassant»)21). Les rapports et les liens qui peuvent se tisser entre deux êtres sont remis en question et le mythe ne présiderait plus à l'amour comme un souvenir ancestral partagé, mais l'idée qu'on se fait de l'autre et à un choix personnel basé sur le désir, une relation

---

19) *La Réunification*, op. cit., p.23.

20) *Ibid.*, p.81

21) *Ibid.*, p.85

d'individu à individu. La remise en cause tantôt comique tantôt tragique du mythe manifeste finalement la complexité du monde moderne qui croit à de nouveaux mythes, pas plus efficaces, pour que perdurent les liens. Il s'agirait de croire en soi, en l'autre et savoir maîtriser les lois et codes sociaux (certificat de naissance, contrat de mariage, demande de divorce, etc.) autour desquels tournent certaines histoires comme dans «Enfants» où l'on s'invente des enfants pour que dure le couple:

L'HOMME ET LA FEMME: (...)C'est ce qui nous tient en vie notre couple. (...) c'est comme un être vivant. (...) Notre couple s'est construit sur nos enfants... (...) sans enfants nous disparaissions, nous n'avons pas d'identité par nous-mêmes(...))<sup>22)</sup>

dans «Ménage» où *Corinne* annonce un divorce stratégique qui pousse son mari au suicide:

CORINNE (...) je vais bientôt toucher une pension alimentaire. (...) c'est une stratégie (...) l'amour c'est encore plus beau quand c'est compliqué, avec des épreuves...<sup>23)</sup>

voire dans «Argent» qui montre un prêtre venu dédommager sa prostituée attirée ou «Valeur 2 et 3» où une prostituée fait semblant de se donner gratuitement par sympathie en réclamant son argent:

«(...) Je te laisserai pas partir si tu me donnes rien. Je m'accrocherai à toi jusqu'en enfer (...) »<sup>24)</sup>

---

22) *La Réunification, op.cit.*, p.69

23) *Ibid.*, p.13-14.

alors que la logique commerciale des relations humaines est plus forte.

Mais c'est sans doute dans la saynète «Mémoire» qui donne le titre général de la pièce que la situation révèle toute l'ambiguïté ou les contradictions du lien. Pour réactiver leur relation, un vendeur de voiture répète chaque jour à sa femme sans mémoire toute l'histoire de leur amour «immémorial». En effet, le couple se serait formé comme par magie sur une reconnaissance inexplicée et malgré la séparation concrète, due à l'hospitalisation de la femme qui a perdu la mémoire, le couple reste uni. Mais on se doute que ce n'est pas grâce au récit du mari ou au lien ancestral. Et en effet, il y a eu un acte sexuel fréquent, seul point d'accord véritable dans le couple et qui aide au rapprochement, comme si la peau gardait la mémoire («Tu me dis que ça t'a donné envie cette discussion avec moi...envie de faire l'amour avec quelqu'un...»)<sup>25)</sup>. A la fin, le récit du mari qui fait titre de la pièce, est plutôt entre dérision et cynisme, car on sait que le mythe de l'amour éternel ne fonctionne pas face à une femme sans mémoire:

« Quand on s'est rencontrés c'était parfait c'était drôle. On était comme deux moitiés qui s'étaient perdues et qui se retrouvaient. C'était merveilleux. C'était comme si la Corée du Nord et la Corée du Sud ouvraient leurs frontières et se réunissaient et que les gens qui avaient été empêchés de se voir pendant des années se retrouvaient. C'était la fête on sentait qu'on était reliés et que ça remontait à très loin. »<sup>26)</sup>

---

24) *Ibid.*, p.93

25) *La Réunification, op.cit.*, p.75.

26) *Ibid.*, p.76.

Par contre, elle sait qu'elle veut faire l'amour avec cet homme plus qu'écouter ses histoires:

LA FEMME (...) Est-ce qu'il y a des choses sur lesquelles on est d'accord aujourd'hui tous les deux? Ou qu'on aime le mieux faire ensemble par-dessus tout?

L'HOMME. En dehors de faire l'amour?<sup>27)</sup>

Il y a donc avec ce palimpseste du mythe, de l'unité originelle, une volonté de poser la question de ce qui fait vraiment lien aujourd'hui entre les individus et par la même dans la société. Particulièrement, la question du lien amoureux, hautement médiatisé aujourd'hui (jeux télévisés en couple, télé réalité, site de rencontres, etc.) qui repose apparemment sur une pensée ancienne de la recherche de sa moitié, du lien inscrit depuis la nuit des temps ou bien du lien reposant sur des valeurs communes, fait place en réalité à une absence de mémoire ou à une relation physique ponctuelle ou encore dans d'autres scènes à un échange comptable (le temps et le coût des enfants, le prix à payer pour un rapport sexuel, le salaire, l'investissement dans l'autre, le nombre d'amis, etc.). Cette confrontation entre une vieille idée de l'amour magique et une pensée actuelle montre que l'amour, mais ne comble pas l'individu, ne s'inscrit pas ici dans la mémoire et ne remplace pas le vide du mythe ou d'une croyance en l'amour puisque les protagonistes vénèrent l'amour sans pouvoir se l'expliquer, un peu comme une maladie ou une folie. Exemple cette femme d'un âge mûr dans la première scène «Divorce» voulant divorcer car n'ayant jamais connu l'amour: («(...) il n'est pas possible de décrire une chose qu'on

---

27) *La Réunification, op.cit.*, p.76.

ne connaît pas.»<sup>28)</sup>

## 2. Héritage du conte

L'auteur n'oublie pas son héritage littéraire et particulièrement le conte. Jusqu'à aujourd'hui, Pommerat a réécrit trois contes : *Le Petit Chaperon rouge* (2004), *Pinocchio* (2008) et *Cendrillon* (2011), mais ses autres textes mettant en scène des situations banales et simples du quotidien comme dans *La Réunionification*: une dispute dans un couple, la mort d'un parent ou la séparation comportent des passages chargés de magie ou d'ambiguïté, d'onirisme que Joëlle Gayot caractérise de «forme impalpable d'irréalité onirique»<sup>29)</sup> qui rapproche des contes. Comme le remarque le critique Christophe Triau<sup>30)</sup>, les textes de Pommerat sont comme creusés ou maillés de situations insolites qui rongent la réalité banale et laisse percer un autre monde «(...) les spectacles se révèlent régulièrement troués de l'intérieur et troublés par des motifs comme le rêve, l'hallucination, le fantasme, la projection imaginaire (...)»<sup>31)</sup> C'est sur scène que nous retrouvons ces atmosphères de rêve: effets de lumière, éclairage fractionné sur les corps, noirs, fumée, le découpage des silhouettes sur fond blanc, les sons, les voix au micro HF, mais aussi dans le texte publié, à travers des dialogues troublants et des didascalies très limitées: lieu peu précis ou absent,

---

28) *Ibid.*, p.9.

29) Gayot Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p.10.

30) Maître de conférences en études théâtrales à l'université Paris-Ouest-Nanterre et dramaturge.

31) Triau Christophe, «Fictions/Fictions. Remarques sur le théâtre de Joël Pommerat», in *Théâtre/Public* Gennevilliers, n° 203; «Etats de la scène actuelle: 2009-2011», mars 2012, p. 84.

pas de mention du temps, les apparitions (pas d'*entrée* ni de *sortie*).

Ainsi certains personnages confondent le rêve et la réalité ou montrent que le rêve est aussi une réalité. En bref, les contes sont des outils pour dire ce qui dépasse les yeux. Dans la scène «Séparation» une jeune femme retrouve son amour d'enfance qui l'attendait dans la rue, *revenant* revenu pour l'enlever sous les yeux de son partenaire qui ne cesse de répéter «je rêvê» (les vivants voient les morts comme des êtres réels. Dans d'autres saynètes, il y a des personnages qui croient pouvoir changer les choses en rêvant très fortement et là, le rêve rejoint ouvertement le merveilleux, voire une croyance religieuse. Ainsi, une jeune femme ayant perdu son père raconte à son médecin qu'elle n'a jamais cessé de *croire* que son père sortirait de son coma (« Comme dans les contes de fées j'ai espéré…… j'ai espéré que mon père se réveille. Mais la vérité c'est que j'ai crû à l'impossible. Vous êtes le seul médecin à ne pas m'avoir dissuadée d'espérer »). Peu sont ceux qui arrivent à dépasser la réalité donnée pour une réalité élargie au rêve. Ailleurs encore, on est entre le rêve et la réalité comme lorsqu'une secrétaire ayant dormi dans la chambre de son patron lui demande s'il ne l'a pas violée dans son sommeil, car elle se sent étrange. Prend-t-elle son rêve ou son cauchemar pour la réalité? On ne le saura pas, on restera sur un entre d'eux qui, pour le spectateur comme pour le lecteur, encourage à un choix d'interprétation, la scène reste ouverte.

Ces rêves viennent «troubler» la réalité à tel point que le spectateur arrive à douter de ce qu'il voit. On dira ces scènes «troubles» c'est-à-dire chargées d'un indécidable quant à la «réalité» de la situation alors que Pommerat parlera de lucidité ou extra-lucidité: (...) Je cherche à obtenir une ultrasensibilité. Comme une perception

accrue, une hyperlucidité qui fait percevoir, entendre, ressentir un détail de la façon la plus aigüe<sup>32)</sup>

A la question posée à l'auteur par un journaliste: «Ne peut-on pas considérer d'une certaine manière tous vos spectacles comme des contes<sup>33)</sup>, l'auteur qui s'intéresse surtout à la forme du conte, rappelle que ce sont des histoires «avec des termes relativement simples et épurés, des actions qui ne sont pas expliquées psychologiquement. Des faits sont relatés mais ne sont pas expliqués ou justifiés. D'une certaine façon, les contes relèvent d'un parti pris d'écriture que j'ai adopté depuis longtemps.»<sup>34)</sup> Et il est vrai que l'on retrouve dans son théâtre cette simplicité d'écriture et cette absence d'explication, de début et de fin. Il ajoute que son intérêt pour les histoires de famille plonge son origine dans le conte qui sont des histoires de familles qu'il a beaucoup lues enfant comme beaucoup d'enfant et donc «Comme le conte décrit des relations humaines fondamentales, il ne peut pas échapper à la famille. C'est le premier système social.»

Finalement, dans *La Réunification*, comme dans plusieurs autres textes, on n'est jamais loin du conte, car la réalité est aussi fantastique que dans un conte si on regarde par exemple les drames socio-politiques comme celui des *traders* qui croient pouvoir multiplier l'argent et plonge le monde dans la ruine ou encore des banques qui font rêver leurs clients et qui prennent tous leurs biens, des casinos qui proposent à leurs clients des jeux pour gagner des fortunes et qui les ruinent, des lotos fabuleux ou encore des émissions télévisées qui

---

32) Gayot Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p.48.

33) Entretien réalisé par Christian Longchamp pour le magazine de la Monnaie (Bruxelles) juillet 2011.

34) Entretien réalisé par Christian Longchamp, *ibid.*

proposent des millions ou des mariages fabuleux, etc. La réalité est un peu l'univers du conte, on y rêve à l'impossible, même de devenir une Star dans n'importe quel domaine. Si la réalité devient aussi magique que le conte, ce dernier acquière du coup plus de réalité.

L'auteur aime ainsi à rappeler que les contes ne sont pas destinés à l'origine aux enfants, ce sont des histoires qui s'adressaient aux adultes et n'étaient pas des histoires «enfantines». Dans la *Cendrillon* des Grimm, on trouve une violence et un sadisme, une souffrance bien loin de la version édulcorée de Perrault. Rappelons-nous que les deux soeurs de Cendrillon vont jusqu'à s'amputer d'un orteil et d'un talon afin de faire entrer leur pied dans la fameuse chaussure pour entrer dans le lit du prince. Il y a donc une cruauté et un opportunisme bien loin du monde des enfants. *La Réunification* sait jouer à la fois du fantastique (apparitions diverses) et de la cruauté (suicide, meurtre, menaces). Et si dans les contes les fins sont souvent heureuses, au théâtre, il y a détournement du topos « ils se marièrent et vécurent heureux » (=mariage annulé) ou encore «Ils eurent beaucoup d'enfants» (=ils s'inventent des enfants qu'ils ne peuvent avoir) voire «ils vieillirent ensemble» (=l'un des deux perd la mémoire) etc. Tous les personnages avouent leur mal être et leur absence d'amour. La fin heureuse est donc bannie dès le début d'ailleurs de la pièce «Divorce» et se continue par des titres qui débouchent souvent sur le contraire de l'attente du lecteur: *Mariage* (=séparation).

Ajoutons que les intermèdes musicaux ou les bruitages dans la pièce de Pommerat tendent à renforcer l'univers onirique. Ils transportent et maintiennent le spectateur dans un suspens magique proche des contes. Ces éléments sonores ne sont pas tous notés dans les didascalies mais les bruits reviennent en début de chaque scène et

souvent la finissent comme dans «Amitié», début: «On entend le grondement d'un orage», fin: «On entend un bruit d'os broyés.» ou dans «Clés»: début: «On entend des bruits de clés dans une serrure. Puis la porte d'entrée s'ouvre et se referme en grinçant», fin: «On entend le bruit d'une serrure qu'on actionne. De très nombreux tours de clés.»

### 3. Héritage théâtral

Les textes dramatiques qui ont pu inspirer Pommerat sont nombreux, aussi bien classiques que contemporains. On se souvient que dans la pièce *Cet enfant* que nous avons créée en 2015 à Séoul, toute une scène avait été écrite à partir de *Jackets ou la Main secrète* de Bond. Mais les grandes références classique de Pommerat restent Shakespeare, Tchekhov et Brecht.

Pour *la Réunification*, on peut reconnaître une filiation quant à la structure générale de la pièce et à certaines trames narratives des saynètes en particulier dans une oeuvre d'Arthur Schnitzler<sup>35)</sup> qui a écrit une pièce en dix scènes de longueurs différentes sur les relations de couple: *La Ronde*<sup>36)</sup>. De même que Schnitzler choisit des personnages anonymes et des situations de crise dans un couple, on retrouve dans la pièce de Pommerat le même souci de jouer sur les situations de couple et d'ignorer l'identité des personnages choisissant de les nommer par leur sexe (*L'homme/ la femme*), leur fonction

---

35) Arthur Schnitzler (1862-1931), écrivain et médecin autrichien qui a écrit des romans, nouvelles et pièces de théâtre. Son univers est onirique.

36) Pièce avec dix scènes brèves pour dix personnages (5 hommes et 5 femmes), écrite en 1897. Elle a été censurée en 1904 pour ses scènes jugées pornographiques. Elle a été créée en 1921 à Berlin.

sociale (*La nourrice/ l'instituteur*) ou scénique (*L'homme avec les clés/ le premier homme*), tels des archétypes, en écho à ceux d'Arthur Schnitzler : « la femme de chambre », « le soldat », « l'actrice ».

Les saynètes en palimpseste avec la pièce de Schnitzler sont sans doute celle de « Valeur 1 et 2 » qui finissent la pièce de Pommerat. Il y reprend toute une scène de *La Ronde* de Schnitzler, sa scène d'ouverture, « La prostituée et le soldat ». On y insiste sur l'aspect marchand de l'acte sexuel que Pommerat développe et enrichit en faisant de l'homme, un homme marié perdu et sans le sou. Quant à la scène finale de *La Ronde*, elle porte elle aussi sur la prostitution: « Le comte et la prostituée » et rejoint donc la saynète finale de la pièce de Pommerat. Si chez Schnitzler chaque scène se termine par une déception pour l'homme et la femme, chez Pommerat il n'y a pas de fin, mais une séparation ou un départ, une dispute qui marque l'échec de l'amour. Chez l'un comme l'autre « l'amour ne suffit pas » comme le dit un des personnages de *La Réunification*, parole éponyme de la saynète.

<p><b>La Ronde, Arthur Schnitzler, Éditions Stock, 1903</b>  <i>Le soldat, arrive en sifflant. Il rentre au quartier</i>                  LA FILLE. Tu m'accompagnes mon mignon ?  <i>Le soldat, se retourne et continue son chemin.</i>                  LA FILLE. <u>Tu veux pas venir avec moi ?</u>                  LE SOLDAT. Ah ! C'est moi, le mignon ?</p>	<p><b>La Réunification des deux Corées, Joël Pommerat</b>  <i>Un terrain vague, la nuit</i>                  La prostituée – Salut                  L'homme – Bonsoir                  La prostituée – Comment ça va ?                  L'homme – ça va ?                  La prostituée – <u>Je peux t'aider ?</u>                  L'homme – A quoi faire ?                  La prostituée – C'est pour quelque chose de simple et d'extraordinaire en même temps <u>qu'on va aller faire</u></p>
---	---

<p>LA FILLE. Bien sûr que c'est toi !... Viens chez moi, dis, j'<u>habite tout près.</u></p> <p>LE SOLDAT. J'ai pas le temps. <u>Il faut que je rentre au quartier.</u></p> <p>[...] Laisse-moi tranquille! <u>J'ai pas de pognon.</u></p> <p>[...]</p> <p>LA FILLE. Dis donc ?</p> <p>LE SOLDAT. Ben quoi ?</p> <p>LA FILLE. <u>Tu me donneras tout de même bien dix ronds</u> pour ma chambre ?</p> <p>LE SOLDAT. Non mais <u>tu me prends peut-être pour un miché ?</u></p> <p>Le bonjour chez toi Léocardie.</p> <p>LA FILLE. <u>Va donc, purée, voyou ! (Il a disparu.)</u></p>	<p><u>à côté...</u>Dans le noir ou dans la lumière comme tu préfères Y en a pour trois minutes. [...]</p> <p>L'homme – J'ai pas d'argent et en plus <u>on m'attend chez moi</u> [...]</p> <p>La prostituée – <u>Donne moi 20 dollars</u> s'il te plaît avant de partir. [...]</p> <p>L'homme – <u>J'ai pas d'argent sur moi</u> comment il faut te le dire ? [...]</p> <p>[...]</p> <p>L'homme – <u>Mais c'est pas vrai!</u> J'en peux plus de toi, c'est pas vrai. [...]</p> <p>L'homme –[...] <u>Je peux m'en aller maintenant?</u></p> <p>La prostituée – <u>Oui vas-y!!</u> (L'homme commence à partir) [...]</p> <p>Je suis pas une bête...</p>
--	--

On pourrait sans doute rapprocher aussi cette saynète («Valeur») de la pièce de Hanokh Levin<sup>37</sup>: *La Putain de l'Ohio* qui a été représentée pour la première fois en France en 2012. Son personnage de mendiant qui n'arrive pas à «consommer» une «pute» pour son anniversaire, rappelle *l'Homme* de Pommerat sans argent ou ne voulant pas payer malgré ses désirs. Le personnage de Levin qui exprime tout haut ses pensées («c'est mon anniversaire. Oui, j'ai soixante-dix ans aujourd'hui et mes forces renouvelées me pressent de faire la fête, si bien que la balance penche vers la baise !») dévoile un monde où règne le lien marchand ici aussi entre des individus :

37) Ecrivain israélien majeur (1943-1999), auteur d'une œuvre abondante. *La Putain de l'Ohio* (1997) se range parmi ses « comédies crues ».

«Hoyamer. - (...) je suis un mendiant, tu me prends combien?  
Pas trop, s'il te plait, nous sommes dans la même branche tous  
les deux - je compte sur ta compréhension. Je t'explique: c'est  
mon anniversaire et je m'offre une petite gaterie. De l'amour a  
bon marché. Un peu de chaleur. »<sup>38)</sup>

On retrouve aussi ce conflit entre désir et avarice:

« Deux pulsions violentes s'affrontent en moi : d'un côté, je  
veux baiser une pute, de l'autre, je trouve que c'est dommage  
de gâcher de l'argent pour ça. »<sup>39)</sup>

Si la vision du monde de Hanokh Levin est plutôt sombre, l'amour semblant impossible, il y a ce même cynisme et humour et cette vision du lien social qui sont assez proches de *La Réunification*. Dans les deux pièces, *L'homme* cherche à jouir sans dépenser, tandis que *La femme* cherche à gagner autant d'argent que possible tant qu'elle est encore désirable. Le rêve du vieux mendiant, dans la pièce de Levin, entre aussi en écho avec la scène «Argent» de Pommerat. Le fantasme du vieux mendiant, celui de la fameuse « putain de l'Ohio » qui s'offre gratis, raconte l'histoire d'une prostituée qui serait tellement riche qu'elle ne ferait pas payer ses clients. Une femme «idéale» donc, antithèse de *La femme* qui ne pense qu'à l'argent dans la scène «Valeur» et celle de Levin. Il semblerait que la «pute» de Levin ait donc inspiré deux personnages de prostituée opposés chez Pommerat: celle du prêtre qui s'offre gratis (scène «Argent») et celle

---

38) Levin Hanokh, *Théâtre Choisi V, comédies crues*, «La putain de l'Ohio», traduction Laurence Sendrowicz - Ed. Théâtrales,

39) Levin Hanokh, *Théâtre Choisi V, comédies crues*, «La putain de l'Ohio», *op. cit.*

de l'homme marié qui fait payer après avoir fait croire qu'elle pourrait travailler gratis (scène «Valeur 2 et 3»).

*La Réunification* puise comme nous le voyons à des sources théâtrales très variées choisies pour leurs thèmes, leur structures ou leur atmosphère et on pourrait parler aussi du genre théâtral, car cette pièce emprunte autant au théâtre de l'absurde qu'à la comédie, la tragédie voire le Vaudeville. C'est également dans l'univers du roman et de la nouvelle que l'auteur puise des références éparses, notamment encore chez Arthur Schnitzler. En témoigne la saynète « Mort », où une femme ne veut pas laisser partir le médecin de son père décédé après un long coma de plusieurs années, qui est en palimpseste de la nouvelle *Rien qu'un rêve* de Schnitzler qui a d'ailleurs inspiré le film *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick où Tom Cruise joue le rôle du médecin. Pommerat insiste très souvent sur ses sources littéraires et surtout sur la nouvelle:

«Le temps du théâtre, c'est le temps de la nouvelle en littérature, le temps d'un conte. 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, car mon imaginaire est trop débridé pour avoir la rigueur clinique d'un Tchekhov»<sup>40)</sup>

Son oeuvre totale ne hiérarchisant pas les éléments du théâtre (corps, lumière, espace, sons, texte) ne hiérarchise pas non plus ses

---

40) Propos recueillis par Jean-François Perrier lors d'un entretien durant le Festival d'Avignon.

sources et ses textes sont donc en palimpseste avec la nouvelle. *La Réunification* peut se rapprocher par exemple de *Heureux les heureux* de Yasmina Reza par certains points de résonances notamment la construction en vingt scènes tragi-comiques qui en font un recueil de *nouvelles* alors qu'il est identifié comme *roman* et son pessimisme concernant l'amour. Les chapitres s'enchaînent comme les saynètes de Pommerat, c'est aussi une ronde de personnages à la Schnitzler et ce que chacun partage, dans la violence parfois, dans la cruauté aussi, c'est l'absence d'amour, la solitude mais aussi le désir d'être heureux.

#### 4. Héritage cinématographique

Parmi les articles critiques et les interviews sur les spectacles de Joël Pommerat, on peut lire souvent tout un ensemble de termes plus utilisés par le cinéma que le théâtre (alors que ces mots appartiennent tout autant au vocabulaire du théâtre ou à celui du roman) comme «montage» «ellipses» et «liberté narrative» «écriture cinématographique». Ces réactions sont surtout produites par les spectacles sur les spectateurs que l'on peut qualifier d'« effet cinéma » et elles brouillent en fait la réalité d'une influence certaine, mais pas déterminante, sur l'écriture comme sur le spectacle. En effet, on ne peut pas nier une certaine *cinématographicité* qui relève aussi bien d'une formation conduisant l'auteur à toucher à l'univers du film (court métrage, montage, etc) que d'une impression face à l'image scénique dominée par exemple sur le plateau par le noir et blanc. Quant au texte *La réunification des deux Corées*, nous pouvons dire que le texte saisissant des moments de crise, sans *entrée* ni *sortie*, suscite une image forte, saisissant l'imaginaire du lecteur, un peu comme un clip ou une séquence, mais

en réalité, on est loin d'une écriture cinématographique où le visuel, le spectaculaire primerait. On est plutôt dans un théâtre *d'action*, c'est d'ailleurs sur cette *action* ou ensemble des matières qui s'exposent sur scène que l'auteur insiste:

«(...) c'est un théâtre d'action, comme je l'ai déjà formulé, plus qu'un théâtre de texte, de poésie textuelle. Ce théâtre, il me semble, vaut par ce qu'il met en jeu entre des individus, ce qu'il montre, ce qu'il suggère sur un plan relationnel et existentiel, plus que par ce qu'il dit, ce qu'il formule.»<sup>41)</sup>

Il ne s'agit pas de privilégier la parole ou même l'image mais de montrer *l'action*. Pommerat n'introduit pas le cinéma au théâtre en filmant par exemple des scènes en direct. La finalité de ce théâtre n'est pas un film sur écran plat. Dans *La Réunification*, le didascalique, très rare, n'évoque pas d'écran ou de vidéo ou autre matériel cinématographique. Sur scène, il n'est pas fait usage non plus des techniques du cinéma : aucune caméra, aucune image projetée sur un écran, alors que dans d'autres pièces, comme *Cendrillon* par exemple, on pouvait voir des projections vidéo, des nuages sur fond bleu avec l'apparition de mots (*imagination*). C'est surtout l'évocation d'un univers cinématographique qui imprègne certaines scènes particulière ou l'ensemble de la pièce. Dans la pièce *La grande et fabuleuse histoire du commerce* ce sont des scènes qui rappellent, par exemple, l'univers de Lynch<sup>42)</sup>, des pièces d'appartement, comme dans le film

41) Joël Pommerat (propos recueillis par Daniel Loayza).

42) David Lynch (1946), cinéaste américain dont l'imagerie onirique, fantastique et les situations ambiguës ont pu inspirer certaines scènes dans l'oeuvre théâtrale de Pommerat.

*Mulholland drive* (2001). Dans *Je tremble 1 et 2* il y a la scène au rideau rouge pailleté derrière le narrateur qui nous renvoie à ce même film *Mulholland drive* où l'on découvre le même décor. On pense aussi aux films *Inland Empire* (2006) pour la pièce *Les Marchands et à Rabbits* (2002) et l'utilisation des masques de lapin par exemple pour l'adaptation du conte à la scène *Pinocchio*. Les films de Lynch ont également laissé une trace dans *La Réunification*, ne serait-ce que *Mulholland drive* qui imprime son univers de rêve et marque surtout la scène *La part de moi* qui garde de ce film cette relation passionnelle entre deux femmes par exemple. Mais Lynch n'est pas le seul cinéaste qui inspire l'auteur et plus particulièrement pour notre pièce on peut retrouver dans le film *In the mood for love* de Wong Kar-wai<sup>43</sup>), des couloirs et toute l'atmosphère du cinéaste hongkongais. Si le cinéma n'est pas présent techniquement, il existe donc comme un écho par l'image, les personnages, certaines situations ou un scénario. Il est aussi comme une référence indirecte, notamment par la médiatisation d'autres arts eux-mêmes influencés par le cinéma. En effet, vivre et créer au XXIème siècle suppose d'être spectateur aussi de cinéma et donc de baigner dans une atmosphère en relation avec les rythmes, les images, les couleurs etc. du cinéma. Pommerat, s'il refuse l'idée d'une écriture cinématographique n'en ai pas moins imprégné, ce qu'il reconnaît:

« Je ne pense pas cinéma quand je fais du théâtre... (...)  
Quand je fais du théâtre aujourd'hui, je suis sous influence de la  
vie, de mes expériences artistiques, de mes expériences de  
spectateur de cinéma, mais aussi de mes sensations de lecteur de

---

43) Wong Kar-wai (1958), réalisateur de Hongkong né à Shanghaï en Chine.

romans, de visiteur de musée (...) mon théâtre rend compte d'une histoire et d'un rapport à l'image, à sa façon de découper, de décomposer, de fragmenter la réalité de la vie. » 44)

Le designer des lumières de Pommerat dit d'ailleurs que leur travail, à toute l'équipe, n'est pas d'adopter des techniques cinématographiques, mais de les «retranscrire». Il n'y a pas d'utilisation du cinéma pour engendrer une écriture hybride, mais une façon de repenser un art théâtral qui rencontre un spectateur assis comme au cinéma et qui doit donc prendre en compte cette présence, ce corps habitué aux écrans et à toutes sortes d'images dont la 3D. Cette rencontre est pour lui de l'ordre, avant tout, de la fascination ou du magique, un peu comme l'envisageait Artaud: « le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images»<sup>45)</sup> La création scénique et l'écriture de Pommerat serait ainsi inspirée d'un désir de faire aussi libre que le cinéma dans l'interprétation et l'expression de la réalité. Il cherche simplement à «sortir des codes théâtraux les plus conventionnels.» inspirés de la tradition aristotélicienne et à trouver son écriture inspirée des trouvailles des cinéastes ou de leurs questionnement: sur le temps, le récit, le rêve, le montage, la présence de l'acteur, etc.

« J'essaye de faire que le théâtre soit plus léger plus fluide et plus aérien qu'il ne l'est à mon goût. En cela j'essaye de me

---

44) Joël Pommerat, entretien anonyme au théâtre de Gennevilliers, décembre 2007, <http://www.theatre2genevilliers.com/2007-11/index.php/07-Saison/Interview-video-Joel-Pommerat.html>.

45) Artaud Antonin, «Sorcellerie et cinéma» in *Oeuvres complètes* III, Gallimard, 1978, pp.65-67

rapprocher de ce que je peux aimer dans le cinéma qui est un art du mouvement et qui a le pouvoir de me permettre de travailler sur une narration très libre. »<sup>46)</sup>

Cette «retranscription» agit à différents niveaux de la création et pour *La Réunification* nous avons pu relever plusieurs traces du cinéma dans le texte.

a. Le scénario

Certaines scènes dans plusieurs autres œuvres sont déjà des réécritures de scénarios, écrits en palimpseste, ce que nous rappelle la dramaturge auprès de la compagnie Louis Brouillard: «(...) le personnage de la seconde fille dans *Au monde* (...) a été en partie écrit en palimpseste des belles et touchantes idiotes de Federico Fellini (*Carla dans 8 1/2*).<sup>47)</sup> De même dans *La Réunification*, nous pouvons trouver ce même procédé, comme dans la première scène qui est écrite sur une partie du scénario de *Scènes de la vie conjugale* de Bergman<sup>48)</sup>. L'auteur qui aime à préciser ses influences et ses emprunts nous dit: «Plus concrètement, cette pièce démarre avec une scène tirée d'un scénario de Bergman. »<sup>49)</sup> Cette scène est en effet

---

46) Joël Pommerat, entretien avec Laure Naimski pour CulturesFrance, [non daté] 2006, <http://www.culturesfrance.com/evene,ent/ev280.html>.

47) Marion Boudier, «Influences et effets cinématographiques chez Joël Pommerat», in *Théâtre et cinéma*, Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.) Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 226.

48) Le réalisateur suédois, Ernst Ingmar Bergman (1918-2007), est aussi un metteur en scène de théâtre et scénariste. Il s'est imposé avec une œuvre s'attachant à des thèmes métaphysiques (*Le Septième Sceau*), à l'introspection psychologique (*Persona*) ou familiale (*Cris et chuchotements*, *Fanny et Alexandre*) et à l'analyse des comportements du couple (*Scènes de la vie conjugale*).

49) Propos recueillis par Daniel Loayza.

«tirée» du scénario avec très peu de variations et ouvre sa pièce avec la saynète «Divorce». Dans cette saynète *La femme* qui veut divorcée discute avec *Une voix féminine*, dont on ne connaît pas l'identité. Par contre dans la séquence du film, on connaît le prénom et le statut social du personnage, *Marianne*, une avocate spécialisée dans les problèmes de divorce qui divorcera d'ailleurs aussi. Elle reçoit dans le film la visite d'une cliente, *Madame Jacobi* voulant divorcer après vingt ans de mariage, sans avoir de réel reproches envers son mari, exactement comme dans la pièce de Pommerat. Cette situation rendra l'avocate mal à l'aise, si bien que le même soir, elle tentera avec son mari d'analyser leurs relations sexuelles qui ne sont pas excellentes, ce que nous devinons dans la pièce quand elle dit que le manque d'amour «ne se manifeste pas du tout» et que son mari lui demande «en quoi devait consister l'amour».

<p><b>LA FEMME</b> - Mon mari est quelqu'un de très bien. Je n'ai aucun reproche à lui faire. Il a été un excellent père. Nous ne nous sommes jamais disputés. Nous avons un appartement qui est bien. Nous aimons tous les deux la musique de chambre, et nous nous sommes inscrits à un groupe de musique de chambre. Nous faisons donc de la musique de chambre.</p> <p><b>LA VOIX FEMININE</b>- Mais tout ça paraît très bien.</p> <p><b>LA FEMME</b>- Très bien, oui. Mais il n'y a pas d'amour entre nous. Il n'y en a jamais eu.[...]</p>	<p><b>Mme JACOBI</b> : Mon mari est quelqu'un de très bien. Je n'ai aucun reproche à lui faire. Il est gentil, rangé. Il a été un excellent père. Nous ne nous sommes jamais disputés. Nous avons un appartement qui est bien et une bonne vieille maison de campagne qui nous vient de la mère de mon mari. Nous aimons tous les deux la musique de chambre, et nous nous sommes inscrits à un groupe de musique de chambre. Nous faisons donc de la musique.</p> <p><b>MARIANNE</b>: Mais tout ça me paraît très bien.</p>
--	--

<p><b>LA FEMME-</b> Il m'a demandé de réfléchir encore. (...) Alors il m'a demandé en quoi devait consister cet amour. Et je lui ai répondu que je n'en savais rien puisqu'il n'est pas possible de décrire une chose qu'on ne connaît pas.</p> <p><b>LA VOIX FEMININE-</b> Mais c'est affreux.</p> <p><b>LA FEMME-</b> C'est affreux. Il se passe en effet quelque chose de bizarre. Mes sens, je veux parler du toucher, de la vue, de l'ouïe commencent à me trahir. Par exemple, je peux dire que cette pièce est grande. Mais la sensation que j'en ai est abstraite, en fait, Et c'est pour tout pareil. La musique, les parfums, les visages des gens, leurs voix. Tout devient plus pauvre, plus terne.[...]</p> <p><b>LA VOIX FEMININE:</b> Et vous êtes fermement décidée?</p> <p><b>LA FEMME:</b> Je n'ai pas le choix. Vous comprenez ce que je veux dire?</p> <p><b>LA VOIX FEMININE-</b> Oui, je crois.</p> <p>POMMERAT Joël, <i>La Réunification des deux Corées</i>, « le divorce », p.8-9</p>	<p><b>Mme JACOBI:</b> Très bien, oui. Mais il n'y a pas d'amour entre nous. Il n'y en a jamais eu. [...]</p> <p><b>Mme JACOBI</b> (une cliente) : Je m'imagine avoir en moi des possibilités d'amour, mais elles demeurent enfermées dans une chambre close. Le malheur, c'est que la vie que j'ai menée jusqu'à présent n'a fait que bloquer de plus en plus ces possibilités. Ça ne peut pas durer. Donc mon premier pas sera que je demande le divorce. Je crois que mon mari et moi, nous nous paralysons mortellement.</p> <p><b>MARIANNE:</b> Mais c'est affreux.</p> <p><b>Mme JACOBI</b> (une cliente): C'est affreux. Il se passe en effet quelque chose de bizarre. Mes sens, je veux parler du toucher, de la vue, de l'ouïe commencent à me trahir. Par exemple, je peux dire que cette table est une table. Je peux la voir, je peux la toucher. Mais la sensation que j'en ai demeure mes qui ne et sèche.[...] et c'est pour tout pareil. La musique, les parfums, les visages des gens, leurs voix. Tout devient plus pauvre, plus terne, sans dignité.[...]</p> <p><b>MARIANNE:</b> Et vous êtes fermement décidée?</p> <p><b>Mme JACOBI</b> : Je n'ai pas le</p>
--	--

	choix. Extrait du scénario de Ernst Ingmar Bergman, <i>Scènes de la vie          conjugale</i> ,
--	--

Plusieurs autres saynètes dans *La Réunification* s'inspirent du cinéma et en particulier comme nous l'avons écrit plus haut du réalisateur Wong Kar-wai un «cinéaste de l'amour» qui a recours à l'improvisation et l'expérimentation plutôt qu'à l'application systématique d'un scénario écrit à l'avance, ce qui le rapproche de Joël Pommerat qui est un écrivain de plateau. D'ailleurs, il partage aussi avec l'homme de théâtre ce goût pour des scènes de vie imaginaire données aux personnages, souvent supprimées au montage, puisque une pratique de Pommerat consiste à faire apprendre des bouts de textes à ses acteurs pour ensuite les abandonner au filage ou avant. *Happy Together* film de 1997<sup>50</sup>): l'aventure passionnelle d'un couple gay vivant expatrié à Buenos Aires, *In the Mood for Love* (2000)<sup>51</sup>: «un homme et une femme, voisins de paliers, trompés chacun par leur conjoint respectif vivent une relation platonique, sous le signe de la rêverie et de la frustration avant de se séparer définitivement»<sup>52</sup>) et *2046* (2004): année 2046 et chambre 2046, un voyage dans une chambre où un écrivain avait l'habitude de rencontrer son amie, sont les trois films qui ont pu influencer la création de *La Réunification* que ce soit pour le scénario ou l'image.

50) Prix de la mise en scène au Festival de Cannes.

51) *In the mood for love* (2000) est le septième film de Wong Kar-Wai. Le film est un immense succès en France : plus de 1,2 million d'entrées. Prix d'interprétation masculine pour l'acteur principal Tony Leung Chiu-wai au Festival de Cannes en 2000.

52) Jousse Thierry, *Wong Kar-Wai*, éd. Cahiers du Cinéma, 2006.

La saynète «Amitié» montrant la relation passionnelle entre deux hommes est en écho avec *Happy Together*. Dans les deux scénarios deux hommes se déchirent jusqu'à la séparation dans une chambre anonyme. Dans «Attente» l'écriture de Pommerat est nettement en palimpseste avec le film *In the Mood for Love* qui reproduit le même scénario du couple trompé et la même atmosphère que chez Pommerat: «*Dans un appartement, la nuit. Un homme avance dans un long couloir qui mène à un petit salon.*»<sup>53</sup>) Ce «couloir» et ses variations (*couloir de mairie/couloir d'appartement/couloir d'école*) que l'on retrouve dans toutes les saynètes de Pommerat est aussi présent dans plusieurs films de Wong Kar-wai dont *In the Mood for love* où l'on voit passer un homme solitaire qui croise ses voisins, dont sa voisine avec laquelle il va entamer un voyage sentimental. Ce «couloir» a sans doute inspiré la scénographie bi-frontale de Pommerat lors de sa création, le plateau tout en longueur. Quant à *2046*, c'est un film en multiples séquences et la plupart du temps les personnages sont seuls ou en couple, l'amour semblant impossible comme dans *La Réunification*. La composition du film se rapproche également de cette écriture fragmentaire que développe Pommerat dans la majorité de ses pièces. On peut donc dire que l'écriture en palimpseste de Pommerat s'étend aussi à l'image et qu'il y a une certaine cinématographicité.

b. Cinématographicité dans la pratique.

L'influence du montage cinématographique se fait sentir dans la pratique de l'auteur, car l'écriture théâtrale qui est faite aussi bien de

---

53) *La Réunification, op.cit.*, p.55.

paroles que de corps, de lumière, d'espace et de son, commence et se développe au cours d'un long travail de collage et coupe dans une salle de spectacle avec les comédiens. C'est un peu comme si la salle de répétition, en général le plateau pour Pommerat, était un banc de montage. D'ailleurs son actrice fétiche qui a été présente dans la compagnie depuis ses débuts, Marie Piémontèse, évoque cette idée quand elle dit que Pommerat est un auteur qui «a inventé la répétition de théâtre comme une prise de cinéma: on essaye de tout construire en même temps- espace, son, lumière, jeu- très parfaitement comme pour filmer »<sup>54)</sup>

Cette pratique se traduit sur le papier et dans la représentation par une présence sans *entrée* ni *sortie*, puisque tout s'écrit en direct sur le plateau en présence des comédiens. L'auteur saisit des gens en action, en plein moment essentiel de l'action, ce qui demande d'imaginer ce que l'on n'a pas vu et il arrête la scène sans qu'il y est eu résolution.

Enfin, par la succession de ces images scéniques très rapides (quelques minutes pour chaque scène) c'est la possibilité de transporter instantanément le spectateur dans de nombreux lieux différents, intérieurs et extérieurs, comme au cinéma. Aussi ces saynètes sont proches du *plan-séquence* coupée par des: *noir*, *quasi obscurité*, *obscurité*, comparables au *cut* du cinéma, accompagnées sur scène de musiques et bruitages évocateurs. L'auteur nous plonge par de multiples procédés, qui sont théâtraux, dans une atmosphère entre rêve et réalité transportant le spectateur comme dans une salle de cinéma où ce dernier est environné d'un noir total d'où perce des rayons dessinant des

54) Marie Piémontèse, entretien avec Măia Bouteilles (oct.2005), *Ubu Scènes d'Europe*, n°37-38, Paris, avril 2006, p.81

formes ou sculptant des corps. Les lumières froides à dominante blanche et grise qui enveloppent ou douchent la scène, le jeu stylisé des acteurs et chargé de présence éloquente, rappellent les films en noir et blanc. C'est aussi ce que les critiques ont relevé:

«Les nombreux noirs entre chaque scène figurent autant de coupes de montage, l'usage de micros rompt avec une certaine tradition déclamatoire du jeu d'acteurs au théâtre et ses plateaux tournants extirpent le spectateur de son point de vue figé. Autant de paris pris qui ouvrent un horizon cinématographique au travail de Pommerat.»<sup>55)</sup>

Avec *La Réunification*, nous retrouvons, en fait, tous les procédés déjà utilisés dans les autres pièces, sauf la vidéo, mais à la place, il y a accentuation des sons. Ces bruits permettent l'encrage dans le rêve qui rejoint les peurs de l'enfance, les contes: «bruits de clés dans une serrure. Puis la porte d'entrée s'ouvrir et se refermer en grinçant». («Clés», «Enfants»), «les cent pas» («Amour»), «grondement d'un orage» («Amitié»), «bruits des manèges» («Valeur 2»). Ce sont des indices qui montrent que cette pièce sur l'amour est sans doute aussi une pièce sur quelque chose qui met en jeu nos peurs et nos désirs, prenant racine très loin dans l'enfance (le conte), l'inconscient ou la nuit des temps (le mythe). L'utilisation du bruitage en début de scène ou à des moments intense a un effet de suspense comme au cinéma et semble toucher notre inconscient. Il approfondit également l'espace, souligne la présence des personnages sur scène, aussi dans l'invisible

---

55) Raphaël Clairefond, «Joël Pommerat, ou le théâtre de la cruauté en temps de crise», critique de *Ma chambre froide*, [non daté], <http://www.spectresducinema.org/?p=1008>.

de la scène, donnant ainsi existence au hors-scène (hors-champ?) et est noté dans les didascalies, très rares, du texte au début de chaque saynète. «Bien sûr j'ai un rapport avec le cinéma, mais il n'est pas plus important que mon rapport à la peinture, à la photographie, à la littérature, au roman, à la télévision, aux arts plastiques... »<sup>56)</sup>

Cet effet cinématographique a été rappelé par notre mise en scène en mars 2016 à Séoul, notamment par la scénographie, un mur blanc légèrement transparent dont la dimension (hauteur et longueur) et la forme suggèrent non seulement un couloir ou un mur d'appartement, mais évoquent le format cinémascope dont la luminosité donne aussi la sensation d'un écran placé en face du public. Le travail de la lumière crée également du mouvement en changeant de ton selon les scènes (référence à l'univers de Wong Kar-Wai, aux lumières de James Turrell<sup>57)</sup> et de Nicolai Carsten<sup>58)</sup>) ou laissant courir comme des pointillés rappelant les trous de la pellicule en donnant l'impression d'un mouvement et du temps qui passe entre les saynètes, une sorte de travelling.

---

56) J. Pommerat, entretien avec Jean-François Perrier, non daté, (2006), <http://WWW.theatre-contemporain.net/spectacles/Cetenfant/ensavoirplus/idcontent/6060>.

57) James Turrell (1943) est un artiste américain qui réalise des installations appelées aussi « environnements perceptuels » à partir de la lumière, naturelle ou artificielle. Son œuvre «Acton» est une attraction au musée d'art d'Indianapolis. C'est une pièce qui semble exposer une toile blanche, mais c'est en réalité une ouverture rectangulaire dans le mur, éclairée afin de sembler être autre chose.

58) Nicolai Carsten (1965) est un plasticien et musicien allemand qui tisse des liens entre les composantes visuelles et sonores. Son travail développe des formes visuelles intenses comme dans l'exposition «unicolor», des couleurs vives sur long mur traversant toute une salle.

## 5. Héritage pictural

Dans bon nombre de pièces de Pommerat, la peinture est aussi présente, mais il est difficile de décrire spécifiquement ces influences. Il y a comme une «atmosphère picturale». On a cru voir dans ses pièces des traces de Jean Rustin<sup>59)</sup> pour ses personnages jouant comme sur une scène de théâtre, de Pierre Soulages<sup>60)</sup> pour la lumière et les noirs, de Georges de La Tour<sup>61)</sup> pour le clair-obscur, d'Anne Goroube n<sup>62)</sup> pour ses esquisses tremblées, ses visages brumeux, ses rêves, d'André Marfaing<sup>63)</sup> pour l'équilibre de la lumière dans l'espace et même d'Edward Hopper<sup>64)</sup> pour ses instantanés de la vie quotidienne et des intérieurs. Les influences picturales sont aussi essentielles, voire plus importantes que le cinéma, selon Pommerat lui-même, et il parle aussi des estampes japonaises pour son traitement de l'espace, cet équilibre entre les vides et les pleins:

« (...) pour moi le travail du cadre qu'on associe au cinéma est plus lié à la peinture, au dessin, aux miniatures japonaises par exemple qui sont faites de vides et de pleins, dans une grande épure, dans lesquelles le sujet est pris en état de

---

59) Jean Rustin (1928-2013) peintre français. « (...) c'est bien dans le corps, dans la chair que finalement s'écrit l'histoire des hommes et peut-être même l'histoire de l'art » (in *Jean Rustin*, catalogue d'exposition, 2002, Pandora Éditions).

60) Pierre Soulages, né le 24 décembre 1919 à Rodez dans l'Aveyron, est un peintre et graveur français associé depuis la fin des années 1940 à l'art abstrait.

61) Georges de La Tour (1593-1652) est un peintre français, observateur de la réalité quotidienne. Son jeu d'ombres et de lumières fait de lui l'un des continuateurs les plus originaux du Caravage.

62) Anne Gorouben est née en 1959.

63) André Marfaing, 1925-1987, est un peintre et graveur français, non figuratif, associé à l'art abstrait et représentant de la peinture informelle.

64) Edward Hopper, peintre américain, 1882-1967.

«condensation»<sup>65)</sup>

Si l'on retient que chaque saynète est condensée sur un instant de crise, on pourrait dire, en effet, que le geste de l'auteur ressemble à celui du peintre qui saisit un instant crucial d'où tout va basculer. La femme qui se plaint d'un manque d'amour est sur le point de divorcer, la femme amoureuse d'une autre femme est sur le point de se séparer, chaque personnage est comme au bord d'un gouffre, puis avalé par le noir de la scène suivante. Lessing disait de la peinture: « La peinture (...) ne peut saisir qu'un seul instant de l'action; elle doit donc le choisir aussi fécond qu'il est possible, et tel qu'il fasse comprendre le mieux possible ce qui précède et ce qui suit.»<sup>66)</sup> On croirait lire ici des interviews de Pommerat parlant de ses fragments et de cet état de «condensation»<sup>67)</sup> du sujet ou d'une écriture action.

*La Réunification* n'échappe donc pas à un certain traitement pictural, les vingt saynètes peuvent se voir comme une suite de tableaux ou de photos, voire d'instant, comme des clips, plutôt que de séquences qu'il a utilisées dans certaines pièces précédentes. Sur la scène vide se découpent des personnages en suspension. chaque saynète reçoit un traitement pictural différent qui situe la scène dans un lieu (intérieur, extérieur) que les didascalies ne décrivent pas, ouverte à tous les possibles malgré la répétition du «*couloir*» qui montre que les personnages sont toujours de passage ou en partance,

65) J. Pommerat, entretien avec Jean-François Perrier, non daté, (2006), <http://WWW.theatre-contemporain.net/spectacles/Cetenfant/ensavoirplus/idcontent/6060>.

66) Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781), *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* : traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg [Edition de 1802], p.126.

67) J. Pommerat, entretien avec Jean-François Perrier, non daté, *ibid.*, (2006).

des errants en quelque sorte.

Le long plateau nu et découpé par les lumières ou dessiné sur toute sa longueur par des projections montrant différentes formes stylisées comme le cadrillage d'un sol formant échiquier («Divorce») ou un tapis de salon («Attente»), peut évoquer une bande cinématographique où gesticule des formes humaines. Mais il peut tout aussi bien faire penser à une fresque qui se délite et où des silhouettes apparaissent telles des fantômes en raison des silhouettes éclairées faiblement et des morts («Séparation») ou absents («Clés», «Enfants») qui reviennent visiter des personnages perturbés. On n'est pas loin du geste pictural voire sculptural de celui qui ayant préparé sa toile ou son papier invente son espace et des formes qui en surgissent. C'est ce que nous rappelle Marion Boudier:

« Comme dans l'atelier d'un plasticien (une métaphore employé par Pommerat plus volontiers que celle du cinéma), le théâtre doit être un espace laboratoire où sont réunis tous les matériaux nécessaires à la création afin de pouvoir faire des essais, mélanger, ajouter, effacer ...<sup>68</sup>)»

## Conclusion:

### écriture en palimpseste ou croisement des héritages

Avec *La Réunification des deux Corées* l'auteur fait se croiser vingt histoires, indépendantes, vingt histoires écrites en palimpseste non

---

68) Marion Boudier, *Avec Pommerat, un monde complexe*, Actes Sud-Papier, 2015, p.22

seulement sur des textes, mais aussi des images mouvantes et fixes. Les spectateurs sont le point de rencontre et d'interprétation des différents événements de la fiction qui n'ont pas d'autres points de jonction explicites. À chacun de trouver sa propre cohérence à l'ensemble. Et le spectateur comme le lecteur entraîné au carrefour des représentations irisées, en l'absence de réponse unique (s'il vient chercher des réponses), plongé dans l'ambiguïté des paroles et des situations, sans début ni fin, découvre que se laisser porter par les images et les situations entre réalité et conte, devenir ce point de fuite où se mêlent les histoires et les thèmes est le but du *jeu* dans tous les sens du terme. Car l'être humain est un croisement d'héritages à l'image du théâtre de Pommerat.

« Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles (...) Le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier. On n'écrit pas un texte de théâtre. (...) L'essence du théâtre pour moi, ce n'est pas cela. Le théâtre se voit, s'entend. Ça bouge, ça fait du bruit. Le théâtre, c'est la représentation. (...) Je réfute l'idée d'une hiérarchie entre ces différents niveaux de langage ou d'expression au théâtre. La poétique théâtrale n'est pas seulement littéraire. »<sup>69)</sup>

L'art du palimpseste s'étend donc chez Pommerat à tous les arts et aussi à la pratique d'une écriture documentée sur le vif de l'actualité ou de la vie quotidienne, mais aussi sur le document comme d'ailleurs pour sa dernière pièce *Ça ira (1) Fin de Louis*<sup>70)</sup>. Cette pièce sur la

69) J. Gayot, *J. Pommerat, Troubles*, Ed. Actes Sud, 2009, p.19-21.

70) *Ça ira (1) Fin de Louis, est une fiction politique contemporaine, inspirée du processus révolutionnaire de 1789*. Joël Pommerat a obtenu pour cette pièce 3

révolution française est enrichie de matériaux historiques par exemple: archives parlementaires, lettres, mémoires, journaux, films documentaires, etc. Joël Pommerat place ainsi le théâtre au centre des rencontres entre textes, images, lumières, sons etc. Le plateau comme une page blanche est sa mémoire à écrire sans cesse comme sa dernière saynète «Mémoire» où le mari répète chaque jour la même histoire à sa femme amnésique. Le théâtre fait donc «réunification», mot du titre et thème finalement central, donc «lien» que celui-ci soit amoureux ou amical ou filial, etc. et aussi «mémoire» d'une société. Le théâtre devient comme le dit Pommerat: «lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain, non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis.»<sup>71)</sup> L'écriture en palimpseste semble donc une pratique dès le commencement jusqu'à la fin de toute la création théâtrale comme sans doute l'est la vie. On pourrait dire que *La Réunification* est une quête pas seulement du lien qui unie les êtres, mais du lien entre réalité et fiction où l'amour n'est plus suffisant, mais symptôme aussi du lien qui fait l'oeuvre théâtrale: le travail en palimpseste, l'absence de division entre les matériaux du théâtre.

---

*Molières: Molière* du théâtre public, du metteur en scène et de l'auteur francophone de l'année 2016.

71) Joël Pommerat, «Notes de travail», in Dossier de presses, 2006.

## Bibliographie

- Artaud Antonin, «Sorcellerie et cinéma» in Oeuvres complètes III, Gallimard, 1978.
- Boudier Marion, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Actes-Sud, 2015.
- Boudier Marion, « La place du conte dans l'oeuvre de Joël Pommerat», in postface à *Cendrillon*, Actes Sud, coll. Babel, 2013.
- Boudier Marion, «Des dramaturges «ignorants» : théorie et poétique de l'émancipation du spectateur chez M. Vinaver, O. Hirata et J. Pommerat», in Olivier Neveux, Boudier Marion, «Je ne pense pas cinéma quand je fais du théâtre...»
- Chabrol Marguerite et Karsenti Tiphaine (dir.), *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, «Influences et effets cinématographiques chez Joël Pommerat», Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Boudier Marion, Pisani Guillermo, «Joël Pommerat: une démarche qui fait oeuvre»,
- Boudier Marion, «Un théâtre « presque documentaire » ? Influences et imitations documentaires chez Lars Noren et Joël Pommerat», in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le Théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, PUN, 2013.
- Cahiers de théâtre JEU, n° 127, 2008.
- Gayot Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Jolivet Pignon Rafaëlle, « L'écriture scénique de Joël Pommerat à l'épreuve du modèle cinématographique » in *Registres*, Hors-série n°4/2015 Ecrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la

- représentation et modèles de l'art, édité par Catherine Naugrette.
- Jousse Thierry, *Wong Kar-Wai*, éd. Cahiers du Cinéma, 2006.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Editions du Seuil 1982.
- Laroque-Textier Sophie, *Etudes sur huit récits contemporains*, Proximités, EME (Editions Modulaires Européennes), 2015.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* : traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg [Edition de 1802].
- Majorel Jérémie, «Hymen - La Reunification des deux Corées (2013) de Joel Pommerat». *Sken&graphie*, automne 2013.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014.
- Platon, *Le banquet*, Flammarion, 2016, 190b-193e.
- Pommerat Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud Papiers, coll. Apprendre, 2007.
- Pommerat Joël, *La Réunification des deux Corées*, Actes Sud, 2005.
- Rapin Catherine, "Une écriture fragmentaire héritière du postdramatique : *Cet enfant* de Joël Pommerat" in *Revue d'Etudes de la Culture et des Arts en France* 2015.
- Reza Yasmina, *Heureux les heureux*, Éditeur Flammarion, 2013.
- Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman*, traduction Lucie Albertini Guillevic et Carl Gustav Bjurström, Editions Gallimard, 1992.
- Schnitzler Arthur, *La Ronde*, éditions Stock, collection « La Cosmopolite », 2002.
- Takels Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.
- Triau Christophe, «Fictions/Fictions. Remarques sur le theatre de Joël

Pommerat», in Théâtre/Public Genevilliers, n° 203; *Etats de la scène actuelle: 2009-2011*, mars 2012.

Triau Christophe, «Le réalisme fantôme de Joël Pommerat. Questions de perception dans la trilogie *Au monde - D'une seule main - Les Marchands*», Alternatives théâtrales n° 100 «Poétique et politique», 1er trimestre 2009.

«Instantans sans unité» (à partir d'un entretien avec Daniel Loayza), in Lettre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe n° 4, 2013; repris dans Alternatives théâtrales, hors-série n° 12, «Villes en scène/Cities on stage», aout 2013.

Entretiens et émissions radiophoniques accessibles sur Internet:

«Joël Pommerat. Entretien avec Christophe Triau», 12 novembre 2012, Centre Pompidou, cycle «La création à l'oeuvre», Paris, archives sonores de la BPI, <http://archives-sonores.bpi.fr>, rubrique Recherche, entrer «Pommerat».

«Les scènes imaginaires de Joël Pommerat». animé par Arnaud Laporte le 10 juin 2013, diffusion sur France Culture le 23 juin 2013 dans «Théâtre et compagnie»: [www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr). rubriques Emissions, Fictions/Theatre & Cie, dans Archives cliquer sur «2012-2013».

〈국문요약〉

조엘 폼므라의 〈두 코리아의 통일〉:  
덧씌여진 무대 글쓰기

Catherine Rapin

〈두 코리아의 통일〉은 플라톤의 〈향연〉 속에서, 태어날 때부터 분리되어 있어 언제나 서로 찾게 되어 있는 두 존재의 결합에 대해 말하는 아리스토파네스의 첫 인류 신화와 연결된 은유적인 제목이다. 이 작품은 사랑 이야기를 주로 하고 있지만 그렇다고 TV드라마나 신문, 방송에서 흔히 보는 위기에 빠진 사랑 이야기를 다루고 있는 것은 아니다.

이 작품에서 작가는 등장인물들에게 사랑이 없다거나 충분치 않다거나 너무 많다거나, 또는 사랑이 무엇인지 모른다고 말하게 하면서 질투, 광기, 간통, 전쟁, 죽음, 고독을 환기시키는 20개의 장면을 제시하고 있다. 이 작품의 독자나 관객은 조각들을 주웠는데 맞추기는 힘든 퍼즐 게임에 가깝고, 밀도 높은 각각의 장면 앞에서 망설이게 된다. 왜냐하면 각 장면은 분명한 경계가 없는데다 그것이 신화와 연결되어 있기 때문에 사랑에 대한 전반적인 이미지를 찾기도 쉽지 않다. 각 장면 사이에는 상반된 장면들이 들어있고, 등장인물 간의 관계나 그 관계에 대한 의미 탐색이 들어있으며, 단지 동화 뿐만 아니라, 영화, 회화, 소설 등과 함께 수많은 반향을 보여주고 있는 통과의례적인 여행이 들어 있다. 그래서 우리는 이 작품의 기초를 이루고 있는 풍부한 원천에 대하여 연구해보고자 했다.

극작가이자 연출가인 폼므라의 희곡과 공연은 분리해서 말하기는 쉽지 않다. 그는 꿈과 현실 사이에 있는 어떤 세계를 만들어내기 위해 시각적, 청각적, 시적인 언어 요소들을 다 활용하고 있다. 그래서 우리는 본론에서, 폼므라의 연극이 단지 무대에서 출발한 극작일 뿐만 아니라, 여러 요소가 혼합된 극작품이며, 작가 스스로도 말하고 있듯이 글자를 지

운 자리에 덧씌여진 글쓰기라는 사실을 증명하기 위해, 이 작품 <두 코리아의 통일> 속에 드러나고 있는 차용한 부분들(신화, 동화, 영화, 연극, 회화)을 차례로 질문해보았다. 이 같은 덧씌여진 파편적 글쓰기는 이 작가의 출발점이고 작업 끝까지 계속되는 방식이었다. 수천의 덧씌여진 이미지들, 여러 원천에서 영향을 받은 연출가의 상상에서 태어난 어떤 장면을 재해석하여 보여주는 배우들의 즉흥 작업을 통해서 이 작가는 다시 쓰기를 하고 있었다.

종이에 쓰는 글쓰기와 인간 신체와 함께 조명, 사운드 등으로 쓰는 글쓰기와 분리하지 않고 있는 조엘 폼므라의 창작 방식은 파편화된 극작 쪽으로 문을 열고 있고, 연극의 여러 요소와 연결된 모든 예술과의 만남을 용이하게 해주고 있다는 사실을 발견하게 된다. 그래서 <두 코리아의 통일>은 동시에 분리되어있지만 언제나 만나게 되는 어떤 세계를 보여주기 위해, 사랑이라는 신화를 중심으로 하면서, 다양한 텍스트와 시각적인 작품들의 교차로에서 나온 창작이라는 사실을 확인하게 된다.

주 제 어 : 두 코리아의 통일(Réunification des deux Corées),  
 조엘 폼므라(Joël Pommerat), 연극(théâtre),  
 덧씌여진 글(palimpseste), 동화(contes), 신화(mythe),  
 영화적인(cinématographique)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8

# 나탈리 사로트의 『들리나요?』에 나타난 웃음의 의미와 기능 연구 - 베르그송의 『웃음』과 관련하여 -\*

권수경  
(서울대학교)

## 차례

- |                                   |                 |
|-----------------------------------|-----------------|
| 1. 머리말 - 베르그송과 사로트                | 4. 웃음과 언어       |
| 2. 웃음의 의미                         | 5. 맺음말 - 웃음의 미학 |
| 3. 웃음과 작품의 구조 : 반복, 역전,<br>계열의 간섭 |                 |

## 1. 머리말 - 베르그송과 사로트

본 연구는 프랑스 철학자 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)의 『웃음 - 희극성의 의미작용에 대한 시론』<sup>1)</sup>(*Le Rire - Essai sur la signification du comique*, 1900)에서 분석된 웃음의 의미와의 연관 아래 20세기 프랑스 소설가 나탈리 사로트(Nathalie Sarraute, 1900-1999)의 소설 『들리나요?』(*Vous les entendez?*, 1972)를 고찰하려는 시도이다. 우리는 베르

\* 이 논문은 2013년도 정부재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(No. 2013S1A5B5A07048853).

1) Henri Bergson, *Le Rire - Essai sur la signification du comique*, PUF, 1940. (이하 *Le Rire*로 표기)

그송과 사르트에게서 공통적으로 나타나는 웃음의 문학적 의미를 검토하고, 나아가 그것이 문학 작품 속에서 글쓰기를 통해 어떻게 형상화되는가를 살펴보고자 한다. 따라서 논의는 웃음 혹은 희극성의 의미작용에 대한 베르그송의 작업을 명확히 이해하고 규명하는 것을 출발점으로 삼아, 그것을 사르트의 작품의 분석에 적용하여, 웃음의 의미와 기능, 그리고 문학적 형상화를 위한 미학적 장치 등을 본격적으로 조명하는 것으로 그 구체적인 내용이 구성된다. 우리는 각각 20세기 철학과 문학 분야에서 매우 독보적인 위치를 차지하며 독특한 반향을 얻고 있는 베르그송과 사르트를 나란히 고찰하고자 한다. 두 사람의 생애와 작품에는 공통점 혹은 동질성(consanguinité<sup>2)</sup>)이라고 부를 수 있는 것이 존재하는바, 우리는 그것을 실마리로 하여 그들의 작품에 등장하는 웃음이라는 핵심 모티프를 관찰하고 분석하며 그 의미와 기능을 살펴볼 것이다.

베르그송은 잘 알려진 대로 20세기 초 프랑스 철학을 대표하는 철학자이다. 그는 박사학위 논문인 『의식의 직접적 소여에 관한 시론』(*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889)을 필두로, 『물질과 기억』(*Matière et mémoire*, 1896), 『창조적 진화』(*L'Evolution créatrice*, 1907), 『도덕과 종교의 두 원천』(*Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932) 등 4대 주저를 발표하여 자신만의 독창적 사유를 구축하였으며, 들뢰즈, 레비나스, 장켈레비치를 비롯한 후대 철학자들에게 큰 영향을 끼쳤다. 흔히 ‘생의 철학’ 혹은 ‘삶의 철학’이라고 불리는 그의 작업은 역동적이고 살아 움직이는 인간의 삶 그 자체를 대상으로 하여, 과학적 관점과 철학적 사유의 역동적 연계를 시도함으로써 철학의 제한된 범주를 넘어서는 것이었다. 과학적인 만큼 문학적이기도 했던 그

2) 사르트의 작품에서 찾아볼 수 있는 문학적 전범(典範) 혹은 원형들에 대한 연구들을 통해 사르트의 작품의 테두리 밖으로 논의의 확장을 시도한 경우들이 있었으니, 예를 들어 프루스트, 릴케, 버지니아 울프 등과의 상호텍스트성을 고찰하는 논문들이 거기에 해당된다. 우리는 선행연구에서 사르트와 레비나스와의 비교 연구를 수행한 바 있다. 그 연구의 경우 역시 두 작가 사이에서 발견되는 ‘사유의 동질성’ 혹은 ‘정신의 친족관계’에 출발점을 둔 것이었다. (『레비나스와 사르트: 무한의 글쓰기 - 타자, 표상, 언어를 중심으로』, 『불어불문학연구』 94집, 2013년 여름, pp. 5-36 참조.)

는 1927년 노벨문학상을 받았으며, 예술적 창조성을 통해 삶의 의미에 접근해보려 했던 점에서 프랑스적 지성을 구현하는 인물로 평가된다.

『웃음 - 회극성의 의미작용에 대한 시론』은 위에 열거된 그의 주저들이 발표되는 사이에 『르뷔 드 파리 *Revue de Paris*』에 기고했던 세 편의 논문을 엮은 책으로, 인간에게 고유한 기능으로서의 웃음에 대해 이론적 접근과 성찰을 시도한 작업이다. 평자에 따라서는 그의 주저들에 비해 부차적 중요성을 가진 것으로 간주되기도 하지만<sup>3)</sup>, 그럼에도 불구하고 이 책에서 개진되는 웃음에 대한 베르그송의 사유와 분석은 그의 생의 철학과 모순되거나 단절되는 것이 아니라 밀접한 관계 속에서 상통하는 것으로 볼 수 있다.

베르그송이 『웃음』의 초판을 발간한 1900년은 나탈리 사로트가 출생한 해이기도 하다. 사로트는 베르그송과 마찬가지로 동유럽에서 프랑스로 이주한 유대인 가정 출신으로, 프랑스, 독일, 영국의 대학에서 법학, 철학, 문학 등의 다양한 학문을 접했다. 특히 사로트는 옥스퍼드 대학의 화학과에 등록한 기록이 있는데, 화학자였던 자신의 아버지를 기쁘게 하기 위한 것으로 보이는 이 뜻밖의 학력 사항은 그녀의 작품에서 종종 발견되는 과학 용어들 외에 화학반응, 메커니즘 등과 같은 작용들에 대한 그녀의 다양한 지식을 설명해준다. 잘 알려진 대로, 사로트의 첫 작품집 『트로피즘』(*Tropismes*, 1939)은 생물학적 용어를 제목으로 취하고 있다. ‘향성(向性)’ 혹은 ‘굴성(屈性)’으로 번역되는 이 용어는 사로트가 작품을 통해 조명하고자 하는 인간 내면의 보이지 않는 미세한 움직임들이, 빛을 향해 몸을 돌리거나 빛으로부터 비껴나는 식물의 반응과 흡사하기 때문에 선택된 것으로서, 사로트의 전 작품을 관류하는 핵심 개념으로 자리 잡았다. 여기서 확인할 수 있듯이, 사로트의 작품 세계는 베르그송의 ‘생의 철학’과 의미 깊게 조응하는 듯 보인다. 베르그송은 『의식의 직접적 소여에 관한 시론』에서 “만약 지금 어떤 대담한 소설가가 우

3) 이영석, 『베르그송의 『웃음, 회극성의 의미작용에 대한 시론』에 나타난 웃음과 회극성 분석』, 『프랑스문화예술연구』 제17집, 2006, p. 242, 주 3 참조.

리의 관습적 자아의 매끄럽게 직조된 캔버스를 찢으며, 그 표면 논리 밑에서 근본적인 부조리를 보여준다면, 단순한 상태들의 병치 밑에서 명명하는 순간 이미 존재하길 멈춰버리는 수많은 인상들의 무한한 침투를 보여준다면, 우리는 우리가 스스로를 아는 것보다 우리를 더 잘 알게 되었다는 사실에 대해 그를 칭송할 것이다.”<sup>4)</sup>라고 말한 바 있다. 바로 그 ‘대담한 소설가’의 모습을 사르트에게서 찾을 수 있다고 보는 것, 그것이 우리의 입장이다. 자전적 에세이 『어린 시절』의 첫 장면으로 등장하는, 스위스 호텔의 비단 소파의 등받이를 찢고 그 터진 틈으로부터 “물렁물렁하고 회색빛을 띤 그 무엇”이 빠져나오는 것을 보여주는 사르트의 에피소드는 베르그송이 위에 언급한, “매끄럽게 직조된 캔버스를 찢으며” 우리가 알지 못하던 우리의 모습을 보여주는 것에서 결코 멀지 않기 때문이다.<sup>5)</sup>

그밖에도 생명력과 운동성에 대한 관심, 시간의 지속durée, 연속성, 무한과 영원성에 대한 의식, 그리고 언어와 예술에 대한 관점 등에 있어서 두 사람은 동일하거나 상당히 근접한 견해를 피력한다. 20세기 프랑스 철학과 문학에 진하고 선명한 자취를 남긴 베르그송과 사르트르는 이렇듯 흥미로운 동시에 의미 있는 상호텍스트적 접근의 자리를 제공하고 있는 것이다.

4) « Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1965, p. 99.)

5) 이러한 맥락에서 우리는 사르트의 글쓰기가 ‘성상과괴주의적’이라고 설명한 바 있다. *Nathalie Sarraute : Une Ecriture iconoclaste, thèse de doctorat*, Univ. de Tours, 2000 참조.

## 2. 웃음의 의미

웃음은 인간의 근본적인 요소이다. 베르그송에게서 웃음은 인간의 의식 전체에 결부되며, 인간과 사회의 존재를 파헤친다는 점에서 존재론적 의미를 갖는다. 그러나 그것은 상당히 다루기 어려운 주제이기도 하다. 베르그송의 말처럼, 웃음의 문제는 “아리스토텔레스 이래로 가장 위대한 사상가들이 그 작은 문제에 도전했으나, 그같은 노력에도 불구하고 그것은 언제나 모습을 감추고 빠져나가다가 다시 몸을 일으켜 세우는, 철학적 사변에 던져진 골치 아픈 도전”<sup>6)</sup>이었다. 그런 점에서 베르그송의 『웃음』은 기념비적인 저작으로서 일찍부터 많은 연구자들의 주목의 대상이 되었다.<sup>7)</sup> 『웃음』에서 우리는 몰리에르의 전 작품, 라비슈를 비롯한 19세기 통속극에 정통하며 라블레, 셰익스피어, 세르반테스를 자유자재로 인용하는 베르그송을 발견한다. 그의 철학적 사유는 문학과도 밀착되어 있으며, 문학에 적지 않은 영향을 주었고, 문학적 공로에 대해 노벨문학상을 수여받기도 했다. 이처럼 철학적 사유를 하면서도 부단히 철학과 문학의 경계를 넘나들고, 그 경계를 허물었다는 점은 우리의 연구에 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. 이러한 사실은 20세기 프랑스의 문학과 철학을 상호관련의 맥락 위에서 고려하는 것을 허용하며, 어떤 의미에서는 그것을 요구하는 것처럼 보이기 때문이다.<sup>8)</sup> 『웃음』의 첫 부분에서 베르그송은 “웃음은 무엇을 의미하는가? 우스꽝스러운 것의 핵심에는 무엇이 있는가?”라고 질문하며, 웃음 또는 “희극적 환상”을 어떤 정의 속에 가두려하지 않겠다는 입장을 밝힌다. 그것은 희극적 환상에서 ‘살

6) *Le Rire*, p. 6.

7) 국내에서 발표된 논문으로는 이영석, 「베르그송의 『웃음』, 희극성의 의미작용에 대한 시론」에 나타난 웃음과 희극성 분석, 『프랑스문화예술연구』 제 17집, 2006, 그리고 류종렬, 「웃음거리 : 웃음의 미학 - 웃음거리(le comique)의 발생과 의미」, 『시대와 철학』 제 17권 3호, 2006 등이 있다.

8) 그러나 이 작품을 문학작품을 대상으로 하는 연구와 분석에 본격적으로 적용한 예는 많지 않고, 특히 현대적인 작품에 적용한 사례는 찾아보기 힘들다. 그 이유는 웃음의 주제를 깊이 있게 문제 삼는 현대적인 문학작품이 많지 않기 때문일 것이다.

아있는 어떤 것'을 보기 때문이다.<sup>9)</sup> 그러한 웃음의 성질은 사로트가 작품 속에서 탐색하며 보여주고자 하는 인간의 내면적 현실과 일치하는 것이다.

사로트는 열네 편의 산문(소설, 자서전)과 여섯 권의 희곡, 그리고 두 권의 비평집을 남겼다. 그 가운데서 일곱 번째 소설인 『들리나요?』를 우리의 주요 분석 대상으로 선택한 이유는 그 작품이 특히 웃음이라는 주제를 전면에 내세우고 있기 때문이다. 사실 웃음 또는 희극성은 사로트의 거의 모든 작품에서 확인되는 요소이다. 가장 음울한 심연의 움직임을 드러내고 존재들의 치열한 갈등 상황을 조명하는 경우에조차도 희극성과 진지함 혹은 비극성이 교차하고 공존하는 것을 볼 수 있다. 사로트 자신의 말대로 “가장 훌륭한 예술작품은 희극적인 것과 비극적인 것이 나란히 가는 작품”<sup>10)</sup>이라고 한다면, 그녀의 작품들은 바로 그런 결작의 면모를 구현하고 있다고 말할 수 있을 것이다. 사로트의 많은 작품들 가운데서도 웃음의 의미와 기능에 관하여 가장 밀도 높은 자료체를 제공하는 것이 바로 『들리나요?』이다.

『들리나요?』와 관련한 연구자들의 관심은 사로트의 작품에서 거의 언제나 중심에 위치하는 트로피슴의 문제, 즉 작중 인물 혹은 의식들의 작용과 반작용의 문제에 집중된다. 68혁명 직후인 1972년에 발표된 이 작품에서 평론가들은 세대 간의 갈등 문제를 먼저 보았고,<sup>11)</sup> 돌을 깎아 만든 동물상 *bête de pierre*이 작품의 중심에 위치한다는 점에 근거하여 예술적 취향의 문제에 관심을 갖기도 했다.<sup>12)</sup> 그러나 우리는 웃음과 희극

9) « (...) nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. Nous voyons en elle, avant tout, *quelque chose de vivant.* » *Le Rire*, p. 6. (우리가 강조)

10) «Les meilleures oeuvres d'art sont celles où se côtoient le comique et le tragique.» «Rencontre : Nathalie Sarraute», Entretien avec Isabelle Huppert, *Cahiers du Cinéma*, No 477, p. 14.

11) 예를 들어 Jacqueline Piatier, « Nathalie Sarraute et le conflit des générations : une cascade de rires », *Le Monde*, le 4 fév 1972, p. 12.

12) 예를 들어, 장 피에로는 이 작품에서 다루어지는 예술의 주제에 대해 연구했다. Jean Pierrot, « Le thème de l'art dans *Vous les entendez?* », in *Autour de Nathalie*

성의 문제에 논의를 집중시키고자 한다. 웃음의 문제는 『들리나요?』 전체를 관통하는 주제인 동시에 작품의 구성을 결정하는 주된 요소로 기능하고 있기 때문이다. 작품의 서평의뢰서에서 작가는 다음과 같이 친절한 설명을 제공한다.

Dans une maison de campagne, le maître de maison et un ami, venu en voisin passer un moment après le dîner, sont assis l'un en face de l'autre de chaque côté d'une table basse. Sur cette table est posée une bête de pierre que le voisin a prise sur la cheminée et placée là pour mieux l'admirer.

Les fils et les filles de la maison, après avoir poliment pris congé, sont montés se coucher. Leurs rires traversent la porte fermée, se prolongent, reprennent, encore et encore...<sup>13)</sup>

어느 별장에서, 집주인과, 저녁 식사 후 잠시 시간을 보내기 위해 이웃에서 건너 온 친구 한 사람이 탁자 양편에 마주 앉아 있다. 이 탁자 위에는 이웃이 벽난로 위에서 가져와 더욱 잘 감상하기 위해 엮어 놓은 동물 모양의 석상이 있다. 그 집의 아들딸들은 예의 바르게 인사한 다음 잠자리 올라갔다. 그들의 웃음소리가 닫힌 방문을 가로지르고 이어지고 되풀이된다. 계속, 계속.....

작품에서 전개될 이야기의 시간적, 공간적 배경이 마치 희곡의 장면지시(indication scénique)<sup>14)</sup>와 같은 방식으로 작품의 첫머리에 제시된다. 얼마 뒤에 “스위트피 꽃들, 제라늄과 봉선화 화분, 꽃무늬 퍼케일 천, 흰색 질긴 무명천”<sup>15)</sup> 등으로 장식된 영국풍 전원주택의 목가적 분위기 속에 다시 그려질, 선형적으로 평온하기 그지없는 이 공간 속에서, 별안간

Sarraute, Les Belles Lettres, 1995 참조.

13) Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1996, p. 1886.(이후 O.C.로 표기)

14) 그러나 역설적이게도 사로트의 여섯 편의 희곡은 아무런 장면지시 없이 단도직입적으로 극 속으로 인도되는 것이 대부분이다.

15) O.C., p. 740.

들려오는 웃음소리는 인물들의 잔잔한 의식에 파장을 일으킨다. 작품에  
는 사건이라고 부를 만한 게 아무 것도 없다. “그러면 무슨 일이 일어나  
고 있는가? 텍스트 자체에 의해서 말고 달리 전달될 수 있을 것은 아무  
것도 없다.”<sup>16)</sup> 오직 웃음이 촉발하는 ‘어떤 움직임들’만 감지될 수 있을  
뿐이다.

Soudain il s’interrompt, il lève la main, l’index dressé, il tend  
l’oreille... Vous les entendez? Un attendrissement mélancolique  
amollit ses traits... Ils sont gais, hein? Ils s’amusent... Que  
voulez-vous, c’est de leur âge... Nous aussi, on avait de ces fous  
rires... il n’y avait pas moyen de s’arrêter... — Oui, c’est vrai...  
Il sent comme ses lèvres à lui aussi s’étirent, un sourire  
bonhomme plisse ses joues, donne à sa bouche un aspect édenté...  
c’est bien vrai, nous étions comme eux... Il ne faut pas  
grand-chose, n’est-ce pas? pour les faire rire... Oui, ils sont gais...

Tous deux la tête levée écoutent... Oui, des rires jeunes. Des  
rires frais. Des rires insouciantes. Des rires argentins. Clochettes.  
Gouttelettes. Jets d’eau. Cascades légères. Gazouillis d’oiselets...  
ils s’ébrouent, ils s’ébattent... Aussitôt restés entre eux, ils nous  
ont oubliés.<sup>17)</sup>

갑자기 그는 말을 멈추고 손을 들더니 엄지손가락을 세운 채 귀  
를 기울인다..... 들리나요? 우수 어린 연민이 그의 표정을 누그러  
뜨린다..... 그들은 명랑해요, 그쵸? 그들은 놀고 있어요..... 어찌겠  
어요, 그럴 나이인 것을..... 우리도 저런 폭소를 터뜨리곤 했지  
요..... 멈출 도리가 없었죠..... - 맞아요, 그래요..... 그는 자신의  
입술도 옆으로 늘어나는 것 같은 느낌이 든다. 착한 미소가 그의  
뺨에 주름을 만들고, 그의 입에 이가 빠진 것처럼 보이게 한다.....  
정말 그래요. 우리도 그들과 같았죠..... 그들을 웃게 하는데, 그쵸?  
거창한 게 필요하지 않아요..... 맞아요, 그들은 명랑해요.....

16) O.C., p. 1886.

17) O.C., p. 737.

둘 다 고개를 쳐들고 듣는다..... 그래요, 젊은 웃음이죠. 신선한 웃음. 태평한 웃음. 은방울 같은 웃음. 종소리, 물방울소리. 분수. 가벼운 폭포. 어린 새들이 지저귀는 소리..... 그들은 몸을 부르르 털고, 뛰어놀죠..... 자기들끼리 남자마자, 그들은 우리를 잊어버렸어요.

집주인과 손님은 위층에서 들려오는 웃음소리를 포착하고 귀 기울이며 대수롭지 않게 받아들이는 한편, 아이들의 웃음을 일반적인 연상작용에 결부시킨다. 맑고 투명한 웃음, 순수하고 장난기 어린, 아주 조금 짓궂은 웃음이 터져 나오고, 수정처럼 맑은 웃음이 연이어 나온다.<sup>18)</sup> 아이들의 나이에 기인한 자연스러운 현상이라고 이성적으로 스스로를 납득시키려는 노력에도 불구하고 잠시 멈추었다가 다시 새어나오고 폭발하기를 반복하는 웃음소리는 그 의미가 과연 무엇인가에 대한 억누를 수 없는 의문을 불러일으킨다. 아버지는 무엇이 그들을 웃게 만들 수 있을지는 아무도 모르고, “아무 것도 아닌 것, 그야말로 아무 것도 아닌 것 rien, absolument rien”<sup>19)</sup>에 웃음을 터뜨린다고 말하며, 웃음의 무상성에 의식의 평온함을 의탁하려는 태도를 고집한다. “Rien, moins que rien...”<sup>20)</sup>에서와 같이 맹목적으로 ‘rien’에 매달리지만 결국 그 ‘rien’이란 “rien qu’ils puissent dire”<sup>21)</sup>일 뿐, 그 존재 자체를 부정할 수 있는 것은 아니다. 이렇게 “그 웃음 속에서 [무언가를] 감지하기 percevoir dans ces rires”<sup>22)</sup>에 이르는 상황이 도래하는데, 바로 이 ‘무언가’를 어떻게 보는가, 웃음의 의미를

18) O.C., p. 737-738

19) O.C., p. 738. « Oui, ils sont gais, c’est de leur âge, Dieu seul sait ce qui peut les faire rire... rien, absolument rien, rien qu’ils puissent dire, si peu de chose suffit les choses les plus bêtes, un seul mot quelconque et les voilà qui partent, impossible de se retenir, c’est plus fort qu’eux. »

20) O.C., p. 740.

21) O.C., p. 738. 이 점과 관련하여 Sylvie Cadinot-Romerio는 “존재의 부정이 언어화 가능성의 부정으로 전이”되고, 그것이 뒤에 가서는 “un mouvement de positivation”을 유발한다고 관찰한다. (Sylvie Cadinot-Romerio, « Fiction et révélation : Vous les entendez ? De Nathalie Sarraute », *Cahiers de Narratologie*, 2014, p. 4 참조.)

22) O.C., p. 740.

어떻게 받아들이는가에 따라 트로피즘이 표현되고 이야기, 즉 허구의 방향이 결정된다.<sup>23)</sup>

Dès ce moment tout était là, ramassé dans cet instant... Mais quoi tout? Il ne s'est rien passé.<sup>24)</sup>

그 순간부터, 모든 것이 거기에 있었다. 그 순간에 모여서..... 그런데 모든 것이 무엇일까? 아무 일도 없었는데.

작품은 말 그대로 ‘무에 관한 책Un livre sur rien’<sup>25)</sup>이라고 해도 과언이 아닐 정도로 ‘rien’을 파헤치고 탐색하고, 그 위에 스스로를 구축하는 양상을 나타낸다. “은방울 같은 웃음. 수정 같은 웃음. 약간 과하다 할까? 약간 연극의 웃음 같은?”<sup>26)</sup>에서, 그리고 “유쾌한. 젊은. 태평한. 아무 것도 아닌 것도 그들을 웃게 만들지(.....) 저 애는 또 어디서 저걸 가져왔을까? 좀 전부터 웃고 있는 저 신통치 않은 여배우의 웃음을?”<sup>27)</sup>에서 보듯이, 순진한 어린 웃음으로 시작해서 짐짓 꾸민 듯한 연극적 웃음으로 넘어 가며 의혹이 개입하여 웃음을 떼어내고 분석하며 웃음의 의미를 탐색하는 과정이 반복적으로 진행된다. 웃음소리는 “마치 바늘처럼”, “고문당하는 사람의 머리 위에 똑똑 떨어지는 물방울처럼”<sup>28)</sup> 고통과 파괴를 위한 어떤 것으로 느껴지기도 한다.

23) «Seule la fictionnalisation est susceptible de mettre en forme le tropisme.» 허구 구축과 트로피즘의 관계에 대해서는 Laurent Adert, *Les Mots des autres - Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 224.를 참조할 것.

24) *O.C.*, p. 741.

25) «Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne?» «Flaubert le précurseur», *O.C.*, p. 1640.

26) *O.C.*, p. 739.

27) *O.C.*, p. 747.

28) *O.C.*, p. 779.

아이들의 웃음소리는 작품 전체의 구조와 리듬을 결정짓는 라이트모티프로 기능하는 한편, 그 웃음소리를 중심으로 전개되는 갈등 상황 속에서 희극성을 도출하는 촉매작용을 한다는 점에서 이중의 중요성을 갖는다. 아이들은 누구 혹은 무엇에 대해, 무엇 때문에 웃고 있는 것일까? 웃음의 의미, 이유, 대상에 대한 추측과 역측이 이어지는 가운데, 그 질문에 대한 대답을 찾기 위해 아이들이 방으로 올라가기 전의 상황들은 끝없이 반복된다. 웃음소리에 반응하는 두 성인(아버지와 이웃)의 모습과 의식에서, 그리고 그로부터 펼쳐지는 허구에서 작품의 희극성은 만들어진다고 볼 수 있다.

아이들은 왜, 무엇에 대해 웃고 있는가? 이 질문에 결정적인 대답을 내기란 가능하지도 않거니와 필요하지도 않을 것이다. 다만 베르그송의 분석에 따라 한 가지 관찰을 제시하는 것은 가능하다. 베르그송에 따르면 희극성의 발현은 무엇보다 “기계적 행위와 경직성의 결과un effet d'automatisme et de raideur”<sup>29)</sup>이다. “유연한 것, 끊임없이 변화하는 것, 생동하는 것에 반대되는 경직된 것, 틀에 박힌 것, 기계적인 것, 그리고 주위에 반대되는 방심, 요컨대 자유로운 활동에 반대되는 기계적 행동, 이러한 것이 바로 웃음이 강조하고 교정하고자 하는 것이다.”<sup>30)</sup> “그 경직성은 희극적이고, 웃음은 그것의 징벌이다. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment”<sup>31)</sup>라는 베르그송의 말은 웃음의 원리를 잘 설명해주고 있으며, 사로트의 『들리나요?』에 적용할 때 전적으로 유효한 것으로 보인다. 아이들의 웃음을 촉발한 것은 일차적으로 어른들의 경직된 거동, 태도, 가치관이다. 또한 전문가와 같은 모습으로 문제의 석

29) *Le Rire*, p. 14.

30) *Le Rire*, pp. 99-100.

31) *Le Rire*, p. 16. 『들리나요?』에서 우리는 웃음은 곧 징벌이라는 베르그송의 지적과 상응하는 장면을 발견한다. « Ils attendent un peu... ils veulent le rassurer, lui laisser croire que c'est fini maintenant, que *la punition a assez duré*, qu'on a eu son compte... ils jouissent de son soulagement, le pauvre ne sait pas qu'il ne perd rien pour attendre, que le moment va venir bientôt où, il n'y a rien à faire, il faudra recommencer... » *O.C.*, p. 742. (우리가 강조)

상을 손에 들고 감탄하며 바라보고 다시 내려놓으며 자신의 평가를 말하는 이웃의 동작은 생동하는 인간의 움직임이기보다 자동인형의 동작으로 그려진다. 계속되는 웃음소리는 기성세대의 경직성에 대해 아이들의 생동성, 유동성, 가능성, 불확실성이 던지는 무언의 반항과도 같은 것이라고 볼 수 있을 것이다. 이 작품에서 웃음은 폭발explosion의 이미지, 전복subversion의 이미지와 결합된다. 웃음은 ‘기계적 행위’에 대해 촉발되며 사회성을 띤다. 웃음의 메커니즘은 ‘폭소fou rire’의 경우에서 보듯이 한 번 작동하면 멈추기 힘들며, 주위로 전파되거나 영향을 미친다. 베르그송에 따르면, 희극성이 효과를 발휘하기 위해서는 감동보다는 순수 지성에 의존하며, 이 지성은 다른 지성과 접촉상태에 있어야 한다. 그래서 웃음은 현실적이건 상상이건 간에 다른 웃는 이들과 거의 공모에 가까운 담합된 저의를 숨기고 있다고 보는 것이다. 그런 점에서 웃음은 사회적이다.<sup>32)</sup>

### 3. 웃음과 작품의 구조 : 반복, 역전, 계열의 간섭

베르그송에 따르면, 시간 속에서 생명은 끊임없이 성장해 가는 존재의 계속적인 진보이다. 따라서 생명은 결코 뒤로 돌아가지 않으며 반복하지도 않는다. 외관의 계속적 변화, 현상의 불가역성irréversibilité 등은 생명체를 기계적인 것으로부터 구분하는 특성들이다. 베르그송은 ‘상황의 희극성’에 관한 대목에서 웃음을 유발하는 희극성의 구조를 분석하고 있는데, 앞의 생명체의 특성들과 반대되는 ‘반복, 역전, 계열의 간섭 la répétition, l'inversion, et l'interférence des séries’<sup>33)</sup>이 주된 요소들이다.

32) *Le Rire*, p. 11 참조 『들리나요?』에서도 아버지는 아이들의 웃음에서 공모와 담합된 저의를 끊임없이 의심한다.

33) *Ibid.*, p. 68.

앞서 말한 것처럼, 사로트의 『들리나요?』에서 웃음소리는 작품 전체의 구조와 리듬을 결정짓는 라이트모티프로 기능한다. 흥미로운 것은 웃음소리에 의해 촉발되는 반응, 그리고 그에 따라 결정되는 구조와 리듬 그 자체가 다시 희극성을 생산하는 요소로 작용한다는 사실인데, 그것은 다름 아닌 반복, 역전, 계열의 간섭이다. 베르그송이 말하는 반복은 단지 되풀이되는 단어나 문장이 아니라, 상황, 즉 여러 국면들의 조합으로서, 그 상태로 몇 번이고 되풀이되어 나타나 삶의 흐름과 대조를 이루는 것이다. 『들리나요?』에서 우리는 단어들, 문장들, 표현들의 반복을 발견할 뿐만 아니라, 여러 국면들의 조합이 끝없이 반복되는 것에 주목하게 된다.<sup>34)</sup> 아이들의 웃음소리가 들려오는 상황이 반복되는 한편, 웃음소리에 동요된 아버지와 손님의 의식 속에서 아이들이 작별인사를 하고 자기들의 방으로 올라가던 순간의 모습과 말, 그리고 아이들의 웃음을 멈추게 하기 위해 2층으로 올라가는 아버지의 모습, 석상을 손에 들고 감상하는 손님의 몸짓과 말 등이 여러 차례 반복되어 펼쳐지는데, 여기에서도 희극성이 산출되고 있는 것이다.<sup>35)</sup>

“미세한 것을 확대시킬 때, 그것은 언제나 해학적이다. 그것은 끔찍한

34) 이 점에 관해 F. Asso는 아래와 같은 방향의 관찰을 하고 있다. « les [les événements] retenant tous et les traitant comme des éléments inachevés, sujets à toutes les suites et à toutes les transformations, le livre se présente comme une somme de possibles indéfiniment susceptibles d'être repris. » F. Asso, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, PUF, 1995, p. 154.

35) Sylvie Cadinot-Romerio는 『들리나요?』의 서술의 특징으로 ‘격자 형식과 탈개연화 방법 la forme de mises en abyme et les procédés de déraisonnabilisation’을 주목하며 사로트의 독창적인 ‘글쓰기 전략’을 분석한 바 있다. 다음의 관찰 역시 『들리나요?』의 서술에 대한 매우 통찰력 있는 설명을 제공한다. « En effet, quand commence l'affleurement de l'invisible, le texte ne progresse plus que par répétition et expansion des mêmes mouvements psychiques : l'assimilation des perceptions à des situations prototypiques, la remémoration du passé qui entraîne des analepses, ou la représentation imaginaire des scènes se déroulant dans la chambre des enfants. Des éléments qui paraissent simples à leur première occurrence se révèlent être schématiques.(...)» Sylvie Cadinot-Romerio, «Fiction et révélation : *Vous les entendez?* de Nathalie Sarraute», *Cahiers de Narratologie*, No 26, 2014, p. 4 참조.

동시에 희극적이다.”<sup>36)</sup> 사로트는 자신의 희곡 『아름다워요』(*C'est Beau*, 1975)에 대해 설명하며 이렇게 말했다. 찰나의 순간에 일어난 일을 확대시켜 보면서 확인하고 이해하려는 『들리나요?』의 아버지의 시도는 우스꽝스러운 동시에 처절한데, 그것은 이전에 아버지가 아이들의 그런 종류의 웃음을 같이 웃으며 조소에 동참했기에 더욱 그러하다. 그는 고철 시장, 벼룩시장, 우표 시장 등을 배회하며 전문가 혹은 섬세한 수집가처럼 행동하는 ‘가벼운 편집광들 *doux maniaques*’의 모습, 너무나도 신중하고 경건하게 별봄맞이꽃 같은 작은 식물을 채집하여 다른 사람에게 보여주던 병영의 안경잡이의 동작을 ‘포복절도할’ 정도로 희화화하며 웃곤 했던 것으로 암시된다.<sup>37)</sup> 어떤 동작을 묘사할 때 희극적 효과를 더해주는 것은 바로 희화화이다. 베르그송에 의하면 “희화의 기술은 때로 알아차리기 힘든 그 움직임에 포착하고 그것을 확대함으로써 모두의 눈에 보이게 하는 것”<sup>38)</sup>이다. 작품에서 웃음의 원인이 되었다고 볼 수 있는, 동물상을 향해 이동하고 손을 뻗고 옮기고 어루만지며 감상하는 이웃의 동작에 대한 묘사는 사로트의 다른 작품 『삶과 죽음 사이에서』(*Entre la vie et la mort*)의 작가가 글을 쓰는 모습과, 『황금열매』(*Les Fruits d'or*)의 비평가의 모습에서처럼 마치 기계처럼 경직될 뿐 아니라 왜곡되고 과장된 형태로 희화화되고 있다. 특히 그것은 서로 다른 맥락 속에서 반복적으로 제시되고 있다는 점에서 더욱 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다.

(...) Non, pas ça, ne le faites pas, n'y touchez pas... pas maintenant, pas devant eux, pas tant qu'ils sont là, pas sous les yeux... quand il s'est avancé... tel un brise-glace puissant ouvrant, fendant, faisant craquer des blocs énormes... tout s'est

36) Simone Benmussa, «Compte rendu de *C'est Beau*», *La Quinzaine littéraire*, 16 nov 1975, p. 26에서 인용.

37) *O.C.*, p. 744 참조.

38) « L'art du caricature est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. » (*Le Rire*, p. 20)

débandé... quand il a soulevé avec précaution, transporté et posé là, au milieu d'eux qui le regardaient sans rien dire... et puis tranquillement s'est placé à bonne distance et a contemplé, faisant claquer ses lèvres... cette bête... magnifique vraiment. Une pièce superbe. Où avez-vous eu la chance?...<sup>39)</sup>

안 돼요, 그건 아니에요, 그러지 마세요, 건드리지 말아요..... 지금은 안 돼요. 그들 앞에선. 그들이 저기 있는 동안은. 그들의 눈앞에선 안 돼요. 마치 강력한 쇠빙산처럼 거대한 덩어리들을 뚫고 쪼개고 부서뜨리며 그가 앞으로 나갔을 때..... 모든 게 무너졌다..... 그가 조심스럽게 들어 올리고 옮겨서 거기에, 말없이 그를 바라보고 있는 그들 한가운데에 놓았을 때..... 그런 다음 조용히 적당한 거리에 자리 잡고 입술로 소리를 내며..... 이 동물은..... 멋져요, 정말. 기막힌 작품이군요. 이런 걸 어디에서?.....

Ils observent sans rien en perdre ses haussements d'épaules, ses regards honteux aussitôt détournés, sa rougeur, son ton faussement enjoué, les tapotements de sa main tremblante... tous ces efforts maladroits, pitoyables, pour s'écarter, pour se désolidariser de l'inconscient qui tranquillement se lève, s'avance vers la cheminée, étend les bras...

Comme on aimerait, n'est-ce pas? le prévenir, l'alerter. Comme on voudrait, mais on n'ose pas, faire savoir à ce noble ami venu en toute innocence nous rendre visite dans quel repaire il est tombé, dans quelle souricière... Nous sommes pris, encerclés... des oreilles ennemies nous écoutent, des yeux ennemis nous épient...<sup>40)</sup>

그들은 아무 것도 놓치지 않고 관찰한다. 그의 으쓱하는 어깨, 금세 회피하는 수치스러운 시선, 흥조 띤 얼굴, 짐짓 명랑하게 꾸민 목소리, 떨리는 손으로 두드림..... 조용히 일어서서 벽난로를

---

39) O.C., p. 740.

40) O.C., p. 755.

향해 나아가 팔을 뻗는 분별없는 이에게서 벗어나려는, 결별하려는 이 모든 서투른, 가련한 노력들을.....

그에게 미리 알리고 경계를 취하게 할 수 있다면 얼마나 좋을 까? 악의 없이 우리를 보러 온 우리의 고상한 친구에게 그가 어떤 소굴에, 어떤 함정에 떨어졌는지 말해주고 싶지만 차마 그럴 엄두가 나지 않으니..... 우리는 잡혔고, 포위됐다..... 적들의 귀가 우리를 엿듣고, 적들의 눈이 우리를 감시한다.....

L'autre étend la main vers la bête... va la poser... il faut le retenir, l'arrêter, ne pas crier... attention, ne touchez pas, c'est dangereux, ne sentez-vous rien?... tandis que l'inconscient... sourd, insensible... très calmement pose la main sur elle, la tourne lentement pour mieux la voir...<sup>41)</sup>

다른 사람은 동물을 향해 손을 뻗고..... 그것을 놓을 것이다..... 그를 제지해야 한다. 멈추어야 한다. 소리쳐서는 안 된다..... 주의 하십시오. 건드리지 마세요. 그것은 위험합니다. 아무 것도 느끼지 못하나요?..... 분별없는 사람이..... 귀를 막고 무신경하게..... 아주 침착하게 그 위에 손을 대고는 더 잘 보기 위해 천천히 그것을 돌린다.....

벽난로 위의 동물상을 발견하고 그것을 탁자 위로 옮겨와서 이리 저리 돌리며 감상하는 이 동작은 “들리나요?”라고 하며 집게손가락을 세우는 동작과 함께 작품에서 여러 차례에 걸쳐 반복적으로 제시되는데, 사실 극의 중심에 놓이는 것은 반복되는 이 동작들 자체보다는 이 동작들을 둘러싼 심층대화sous-conversations들, 즉 온갖 은유, 연상, 상상을 통해 전개되는 이미지와 상황들이다.<sup>42)</sup> 그것들의 반복과 변주, 과장과 상

41) O.C., p. 797.

42) 마리 파스칼 위글로는 특히 심층대화의 ‘추이와 변주glissements et variations’에 주목하여 이 작품의 구성을 설명하고 있다. Marie-Pascale Huglo, « Variations sur la conversation dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute », *Tangence*, n°79, automne 2005, p. 16. 참조.

케를 뛰어넘는 성격이 작품에 희극성을 부여한다고 볼 수 있는 것이다.

웃음의 의미와 대상, 이유에 대한 의문이 계속되고, 위에 밝힌 상황의 반복이 이루어지는 가운데, 등장인물들의 정체성, 성격, 관계 등이 역전되는 상황이 발생한다. 아이들의 웃음소리는 은방울이 구르는 맑고 곱고 투명하고 순수한 소리로 그려지다가 교활한 소리로 역전되며, 예의바르고 흠잡을 데 없는 완벽한 아이들은 부진아, 바보, 멍청이의 모습으로 바뀐다. 아버지는 따뜻한 호인, 완벽한 가장의 모습으로 제시되었다가 화 잘 내는 늙은이, 식인귀, 게으름뱅이, 독재자, 노예 상인의 이미지로 탈바꿈하고, 이웃사람 역시 유사한 역전을 겪는다. 등장인물들 사이의 관계 역시 일관성을 띠는 것이 아니라, 주종관계가 역전되고 피해자와 가해자가 바뀌는 등 일련의 역전이 일어난다. 흥미로운 점은 희극성을 유발하는 요소인 ‘경직성’이 작품 첫 부분에서는 기성세대, 즉 아버지와 손님의 속성으로 그려지지만, 교장과의 면담을 상상하는 장면에서는 그것이 아이들에게로 전가된다는 사실이다. “위축, 유연성의 결여, 일종의 경직성, 작동하지 않는 근육”과 같은 어휘들이 차례로 아이들과 결부되고, “사악한 의지, 파괴의 욕구, 자신을 파괴하고 싶은 욕구, 어떤 대가를 치르더라도 저항하려는 악착과도 같은 것”<sup>43)</sup>이 포착된다. 이렇게 극적인 갈등 속에서 입장과 역할은 역전되는데, 그러한 역전은 끝없이 이어진다. “최후에 웃는 자가 승자 Et rira bien qui rira le dernier”<sup>44)</sup>라는 격언이 텍스트에도 인용되어 있거니와, 그것은 관계의 역전이 거듭되는 가운데 문자 그대로 최후에 웃는 자가 승자가 되며, 웃음이 작품 전체의 구성에 강력한 영향을 미치는 이 작품의 특징을 잘 요약하는 말이라고 할 수 있다.

작품의 희극적 구조를 형성하는 마지막 요소는 서로 다른 계열들의 간섭이다. 사로트의 작품에서 모든 대립은 불안정하며, 끊임없는 구성과 해체의 과정을 겪는다. 가해자와 피해자가 역전되고, 부모자식 간의 위계질서가 전복되는 일련의 상황들, 곧 교장과의 면담, 아동보호 복지사

43) O.C., p. 757.

44) O.C., p. 816.

의 방문, 재판정 모습, 그리고 아이들이 어른들과 대립하다가, 아버지와 한편이 되었다가, 다시 아버지를 등지고 손님과 한편이 되는 이합집산 등의 에피소드들이 반복과 변주, 역전과 충돌을 거듭하면서 작품의 구조와 함께 희극성을 결정하고 있다. 또한 하나의 상황이 아무런 관련도 없는 일련의 사건들에 동시에 관련되어 전혀 다른 의미로 해석됨으로써 희극적인 장면을 산출하는 경우도 종종 관찰된다.

베르그송은 칸트를 인용하여 “웃음은 돌연 무로 바뀌는 기다림에서 온다”<sup>45)</sup>고 했다. 『들리나요?』는 찻잔 속 태풍과 같은 우여곡절을 보여주지만, 작품의 마지막에 가면 다시 처음의 웃음소리가 어렴풋이 들리다가 문이 다시 닫히고 더 이상 아무 소리도 들리지 않게 된다. “위에서 문 하나가 다시 닫히는 것 같다..... 그러고는 더 이상 아무 것도.”<sup>46)</sup> 라이트모티프들의 끝없는 반복으로 나선과 같은 순환구조를 보여주는 작품의 끝자락에서 독자는 이제 다시 한 번 웃음소리가 들리며 새로운 순환이 시작될 것을 기다리게 된다.

#### 4. 웃음과 언어

희극성은 성격, 상황 등에 의해 표현되기도 하지만, 대부분의 경우는 언어를 매개로 형성된다. 그런 까닭에 웃음과 언어는 밀접한 관계 아래 있다고 말할 수 있다. 그런데 베르그송은 여기에 한 가지 지적을 덧붙인다. “언어가 표현하는 희극성과 언어가 창조하는 희극성은 분명히 구별되어야 한다.”<sup>47)</sup> 재치 있는 말은 웃음을 자아낼 수 있다. 또한 경직성이나 타성의 결과로 의도하지 않았던 말이나 행위를 무의식중에 하는 것도

45) «Kant disait déjà : “Le rire vient d’une attente qui se résout subitement en rien.”» *Le Rire*, p. 41.

46) «On dirait qu’une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien.» *O.C.*, p. 834.

47) *Le Rire*, p. 79.

희극성의 중요한 원천의 하나가 될 수 있다. 관에 박힌 문구, 관용어들의 사용 역시 희극성을 산출한다. 예컨대 “관용구의 틀에 부조리한 생각을 삽입하면 희극적인 말이 되며,”<sup>48)</sup> “어떤 표현이 비유적으로 사용되었음에도 본래의 의미로 이해한 척 가장할 때 희극적 효과를 얻을 수 있다.”<sup>49)</sup>

사로트가 언어로 희극성을 보여주는 경우는 베르그송이 관찰한 방법들과 유사하다. 인물이 틀에 박힌 문구와 상투적 문장을 사용하는 경우, 그리고 어떤 표현을 반복하거나 계열의 간섭을 보여주는 가운데 희극성을 창출하는 경우가 그것이다.

예를 들어 『들리나요?』에서 인물은 “살고 살려주기 *Vivre et laisser vivre*”, “침묵은 곧 암묵적 동의 *qui ne dit mot consent*”(788), “최후에 웃는 자가 승자 *Rira bien qui rira le dernier*”, “내가 죄인이에요. 내 탓이요. 내 큰 탓이요 *Je suis coupable. C’est ma faute, ma très grande faute.*”와 같은 굳어진 표현들을 그대로, 혹은 돌려서 반복적으로 사용함으로써 희극적 분위기를 만들어낸다.<sup>50)</sup> 석상의 예술성을 감상하는 부분에서 반복되는 “*Ça me fait penser à la sculpture crétoise.*”라는 한 아이의 말, “*La quoi?*”라고 되묻는 아버지의 말, 그리고 “*Cela mériterait d’être au musée.*”라는 손님의 말 역시 반복, 역전, 간섭의 방식을 통해 그 말이 제시된 앞뒤의 심층대화에 희극성을 부여한다. 가장 격앙된, 그래서 가장 희극적인 동시에 드라마틱한 분위기를 보여주는 단락에서 아이들의 웃음소리는 아버지를 “미치광이 *forcené*”<sup>51)</sup>로 만들고, 그의 이성을 되찾아주려 애쓰던 이웃 친구는 마침내 아동학대 사실을 신고하여 사회복지사가 개입하는 장면이 펼쳐진다. 수첩과 연필을 손에 들고 의자 위에 꼴꼴이 앉아 취조하는 사회복지사의 스테레오타입 앞에서 아이들은 아버지의 만행에 대해 증언한다.

48) *Ibid.*, p. 86.

49) *Ibid.*, pp. 87-88.

50) *O.C.*, pp. 788-792 ; p. 757.

51) *O.C.*, p. 779.

C'est toujours pareil, il n'y a rien à faire... Mais dis-le, qu'est-ce que j'ai fait? Il ne vous l'avouera jamais, madame, jamais il ne vous dira que c'est à cause de ça... - Quoi ça? - Mais ça... sa voix, ses intonations sont celles d'un petit enfant... Mais ça, là, cette sale bête... (...) - Moi... elle fond en larmes de nouveau... moi quand j'ai dit... que c'était une sculpture crétoise... non, tu n'as pas dit ça, tu as dit : Ça fait penser à la sculpture crétoise. - Oui, c'est vrai... quelquefois je perds la tête, je dis n'importe quoi, juste pour dire quelque chose... Alors il s'est jeté sur moi, il a aboyé... La quoi? en prenant un horrible accent... la haine lui tordait la bouche... La quoi?... il m'a mordue... (...) - Mordus! Montrez donc vos mollets, vos cuisses, vos bras... Mordus!... Elle se tourne vers eux... - Oui, montrez-moi. - Non madame, c'est inutile, c'est une morsure qui ne se voit pas...<sup>52)</sup>

언제나 같아요, 어찌 해야 할지 모르겠어요..... 그래도 말해 봐. 내가 어쨌지? 그는 절대 인정하지 않을 거예요, 부인, 절대로 그것 때문이라고 말하지 않을 거예요..... - 그게 뭐야? - 하지만 그건..... 그녀의 목소리, 억양은 어린 아이와 같다..... 하지만 그건, 저기, 저 더러운 동물을..... (중략) - 내가..... 그녀는 다시 눈물을 터뜨린다..... 내가 말했을 때..... 크레타 조각이라고..... 아니야, 네가 말했던 건 그게 아니야. 크레타 조각을 떠올리게 한다고 했지. - 맞아요, 사실이에요..... 때때로 저는 정신이 없어요. 단지 무슨 말이든 하기 위해서 아무 말이나 한다니깐요..... 그러자 그가 나를 덮치고 짓었어요..... 그 뭐라고? 무시무시한 말투로..... 증오로 입을 비틀며..... 그 뭐라고? 그가 나를 물어뜯었어요.....(중략) - 물어뜯었다고! 너희들의 장딴지, 넓적다리, 팔을 보여줘 봐..... 물었다고!..... 그녀는 그들 쪽으로 몸을 돌린다..... - 그래, 이리 보여줘 봐. - 아니요, 부인, 그럴 필요 없어요. 그것은 보이지 않는 상처예요.....

52) O.C., pp. 781-783.

아버지는 예술작품에 합당한 경의를 표하지 않을 뿐만 아니라 주제넘게 확신에 찬 어조로 스스로없이 자신의 의견을 개진한 아이에게 물어뜯는 듯한 어조로 “그 뭐라고?”라는 말을 했을 것이다. 여기에서 “물어뜯다 *mordre*”라는 동사는 비유적으로 사용될 수 있으나 의도적으로 본래의 뜻이 전면에 나뉘으로써 희극성을 보장하는 경우로 볼 수 있을 뿐만 아니라, 여러 차례 반복되는 반복성으로 말미암아 희극성을 제고하는 역할을 한다. “*La quoi?*”는 텍스트를 아래쪽으로 조금만 더 읽어 내려가면 마치 소용돌이치듯 등장하고 있는 것을 볼 수 있다.<sup>53)</sup>

반복되는 표현에 의한 희극성은 그 외에도 “살고 살려주기 *Vivre et laisser vivre*”와 같은 표현의 되풀이에 의해 얻어지기도 한다. 법정에서 내려지는 판결을 연상시키는 이 말은 우선 “자신에 대한 존중에 다른 어떤 타인에 대한 존중”<sup>54)</sup>을 의미하지만, 일차적 의미에서 벗어나 ‘살다 *Vivre*’라는 동사에 초점이 맞추어지게 되면 의외의 방향으로 전개된다.

Et puis on s'est enfermés. Libres enfin... Vivre et laisser vivre... puisque vous appelez ainsi... oui, ça s'appelle ainsi pour vous... ce sont des mots que vous aimez... cela se comprend,

53) *O.C.*, p. 783. « Vous n'avez pas entendu “La Quoi?” oui, “La Quoi?”. Si férocelement. “La Quoi?” Si haineusement “La Quoi?”..... La pauvre petite..... [...] On l'a fait monter, on l'a pensée, calmée, calmée avec des gouttes de valériane, avec de l'extrait de fleur d'oranger..... La quoi? La quoi? La Quoi? »

54) *O.C.*, p. 792. « Délicieux respect d'autrui qui est - comme c'est juste, comme c'est vrai - qui n'est rien d'autre que le respect de soi. » 타인의 취향에 대한 존중에 관련되는 속담 « Des goûts et des couleurs »도 여러 차례 언급된다. « Il faut chercher à : Dictons. *Vox populi*. Sagesse des nations... Voilà tout ce que je trouve... Montrez... Vous voyez, nous ne pouvons rien vous donner d'autre que : “Des goûts et des couleurs”... Il le saisit avidement, il s'incline, il remercie... Vous devez vous répéter ça, il faut bien vous l'entrer dans la tête, ça pourra peut-être vous soulager : “Des goûts et des couleurs.” (...)

- Oui, merci, oui, “Des goûts et des couleurs”, oui, il ne faut pas demander l'impossible, vouloir la lune... Des goûts et des couleurs... Chacun est libre. Chacun est seul. On meurt seul. C'est le lot commun. Oui, c'est ça. Merci bien. Des goûts et des couleurs...» *O.C.*, p. 770-771.

pourquoi l'expliquer? Vivre. Vivant. Ça vit. La bête de pierre vit... des paroles mortes échangées par des moribonds. Elles n'ont pas de sens pour nous. Qu'est-ce qui vit ou ne vit pas? Quoi? Juke-box? Vit. Baby-foot? Allons, levez la main. Vit. Là. Bravo. Bien sûr, ça vit. Bandes dessinées? Vivent. Couvertures de magazines? Vivent. Réclames? Vivent. Strip-tease? Vit. Vit. Vit.<sup>55)</sup>

그런 다음 우리는 틀어박혔죠. 마침내 자유롭게..... 살고 살려주기..... 어른들은 그렇게 부르니까요..... 그래요, 어른들은 그렇게 부르죠..... 어른들이 좋아하는 말이죠..... 이해돼요. 설명을 왜 해요? 살다. 살아 있는. 살아 있다. 동물상은 살아 있어요..... 죽어가는 사람들이 주고받는 죽은 말들. 그것들은 우리에게 아무런 의미도 없어요. 무엇이 살아있고 무엇이 아니죠? 뭐요? 주크박스? 살아 있죠. 미니축구 테이블? 자, 손들어요. 살아 있죠. 거기, 브라보. 물론 살아 있어요. 만화? 살아 있죠. 잡지 표지들? 살아 있죠.

이처럼 같은 표현을 반복해서 사용하면서 희극성의 분위기를 만들어내는 한편, 잡다한 것들에 대한 질문이 특별한 법칙 없이 오로지 언어적 연상작용에 의해 이어지면서, “이성의 논리가 아닌, 때로는 거기에 대립되기까지 하는 상상의 논리”<sup>56)</sup>에 따라 텍스트가 구성되는 상황이 발생한다. F. 아소가 분석한 것처럼, 사르트에게서 “단어에서 단어로의 연쇄는 일종의 여담이 아니라 행위의 진전을 가능하게 해주는 것”<sup>57)</sup>으로 나타난다. 말이 말을 부르고 이미지가 이미지를 부르다 보면 자연스럽게 과도함excès과 과장이 초래되고, 이 또한 희극성을 불러일으킨다. 베르그송은 말한다. “사소한 것들에 대해 마치 대단한 것처럼 말하는 것, 그것은 일반적으로 과장하기이다. 과장은 그것이 이어질 때, 특히 그것이

55) *O.C.*, p. 791.

56) *Le Rire*, p. 25. « Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois (...) »

57) F. Asso, *op. cit.*, p. 153.

체계적일 때 희극적이다.”<sup>58)</sup> 실제로 사로트의 작품에는 “전혀 균형이 맞지 않는, 현실 바깥에 있는”<sup>59)</sup> 이야기들이 등장하고, 그것들은 모든 가능성이 고갈될(épuisé<sup>60)</sup> 때까지 반복적 탐색의 대상이 된다.

언어적 연상은 언어의 물질적 성격, 즉 울림이 비슷한 단어들이 두 개 또는 세 개씩 짝을 지어 나타나게 한다. 예를 들어 «Clochettes. Gouttelettes», «roseurs, blondeurs, rondeurs», «taquins lutins, facétieux diabolins (... rires mutins...», «intouchables... incunables...», «entre vieux jouisseurs, entre vieux noceurs»<sup>61)</sup>에서와 같이 유사한 모음의 반복, 즉 assonance와, 유사자음의 조합을 사용하는 언어의 유희 역시 희극성에 영향을 미치는 것을 발견한다.

신체 묘사와 관련된 언어 또한 희극성과 관련하여 살펴보아야 할 중요한 요소이다. 베르그송에 따르면 비극의 주인공은 해당 부류에서 유일한 개성을 지닌 존재인 반면 희극은 비슷한 유형을 반복시킨다.<sup>62)</sup> 비극의 제목은 고유명사를 취하는 반면, 희극은 단수 혹은 복수로 된 보통명사를 채택하는 것은 바로 그 때문이다. 비극의 주인공은 먹지도, 마시지도, 의자에 앉지도 않는 반면, 희극의 주인공에 대해서는 신체에 대한 묘사가 적극적으로 개입한다. 그리하여 “정신적인 것이 문제되는 시점에 한 사람의 신체에 주의를 부르는 모든 사건은 희극적”이 된다.<sup>63)</sup> 『들리나요?』에서 특히 신체가 조명되는 것은 동물상을 옮기고 매만지는 손과 손가락, “들리나요?”라고 질문할 때 세우는 검지, 이 빠진 입과 미소, 그리고 ‘육중하고 거대한 몸gros corps lourd’<sup>64)</sup>이다. 이 신체들의 묘사가

58) *Le Rire*, p. 55.

59) «Tout à fait disproportionné, hors des réalités...» *O.C.*, p. 794.

60) 들뢰즈는 베케트의 *Quad et autres pièces pour la télévision*에 나타난 모든 조합 가능성의 고갈에 대해 연구했다. 그 ‘고갈’의 개념은 사로트의 작품에 적용할 때에도 전적으로 유효하다.(Deleuze, *L'Épuisé*, Minuit, 1992 참조.)

61) 차레로, *O.C.*, p. 737, p. 737, p. 763, p. 791, p. 795.

62) *Le Rire*, p. 71.

63) *Le Rire*, p. 28. « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. »

64) *O.C.*, p 795

반복적으로 제시되면서 작품의 희극성은 부각된다. 한편 베르그송은 우리가 사물을 볼 때 그 사물 자체를 보는 것이 아니라 그 위에 붙은 라벨을 볼 뿐이며, 그러한 경향은 언어의 영향 아래 더욱 두드러지게 되었다는 점을 고찰한다.<sup>65)</sup> 이러한 견해는 사르트에게서도 확인되는 것이다. 『들리나요?』에서 아이들이 정말 열등생cancer들인가 하는 질문에 대해 교장은 “아직 변동하는 변동스러운 것을 딱딱한 범주 안에 가두고 라벨을 붙이는 것은 심각한 일”<sup>66)</sup>이라고 대답한다. 자신을 가두는 언어적 범주, 즉 언어의 감옥으로부터 벗어나려는 인물의 노력은 희극적인 동시에 극적인 양상마저 띠는데, 인물은 웃음 속에서 소기의 목적을 달성할 수 있게 될 것이다.

(...) il sent comme son gros corp lourd... Qui a dit cela? Qui a dit gros? Qui a dit corps? Qui a dit lourd? D'où viennent ces mots? Ils sont sur moi. Ils sont plaqués sur moi... les mots me recouvrent... arraches-les... Ils l'entraînent, ils le font tourner, ils le font se coucher, se relever, la grosse masse lourde, le pachyderme, l'éléphant se met à danser...

Il regarde ces vieux mots qui se sont détachés de lui, il les piétinent en riant...<sup>67)</sup>

그는 마치 그의 거대하고 육중하고 몸이..... 누가 그런 말을 했 던가? 누가 거대하다고 했던가? 누가 몸이라고 했던가? 누가 육중 하다고 했던가? 이 말들은 어디에서 오는가? 그것들은 내 위에 있 다. 그것들은 내게 들러붙어 있다..... 말들이 나를 뒤덮는다..... 그 것들을 떼어내라..... 그들은 그를 이끌고 가서 돌아서게 하고, 눕 혀다가는 다시 일으켜 세운다. 거대하고 육중한 덩어리, 후피동물. 코끼리가 춤을 추기 시작한다.....

65) *Le Rire*, p. 67. « nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. »

66) *O.C.*, p. 757.

67) *O.C.*, p. 815.

그는 자신에게서 떨어져 나온 그 낯은 단어들을 바라보고, 웃으면서 그것들을 짓밟는다.....

웃음은 여기서 중요한 역할을 담당한다. 평생 짊어지고 다녀야 했던 ‘거대하고 육중한 몸’이라는 라벨을 벗겨버리고, 그 아래에 감추어져 있던 보이지 않는 현실을 드러내고 있기 때문이다. “말과는 아무런 상관이 없는 어떤 것, 즉 가장 내면적인 감정보다도 더 인간의 내면에 있는 어떤 생명과 호흡의 리듬을 포착하여 보여주는 것”, 그리고 “현실을 가리고 있던 것을 치워내고 현실 자체와 대면하게 하는 것”이 바로 예술이라는 것이 베르그송의 예술관인바,<sup>68)</sup> 그것을 가장 잘 수행하게 해주는 요소는 웃음, 즉 희극성으로 나타난다. 사로트의 『들리나요?』는 이러한 웃음의 구체적인 예를 날카롭고 치열하며 깊이 있는 방식으로 제시한다.

## 5. 맺음말 – 웃음의 미학

베르그송은 웃음이 인간 사회에 속한 것이고, 넓은 의미에서 개선이라는 유익한 목표를 추구하고 있기 때문에 순수하게 미학적인 것으로는 볼 수 없다고 지적하면서도, 그럼에도 불구하고 웃음은 미학적 측면을 지니고 있다고 말한다. “희극성이라는 것이 정확히 사회와 개인이 자기 보존의 염려에서 벗어나 자기 자신을 예술 작품으로 대하는 순간 생겨나기 때문”<sup>69)</sup>이라는 것이다. 사로트에게 있어서 모든 것을 유동적으로 만드는 웃음은 명백히 미학적인 요소로 기능한다. 정체 모를 석상이라는 예술품이 이야기의 중심에 등장하고, 작중 인물들의 예술적 취향이 충돌하는 작품이기 때문에 미학적이란 게 아니다. 그것은, 웃음에 의해 촉발되는 일련의 움직임들, 흔히 ‘아무 것도 아닌 것rien’이라 부르는 것을

68) *Le Rire*, p. 68.

69) *Le Rire*, pp. 15-16.

표현하는 것이 그가 애초부터 추구해 온 글쓰기의 본질적인 목표이기 때문이다. 표면적으로는 ‘아무 것도 아닌 것’을 사로트는 치밀하게 파고들어, 외양 밑에서 감지되는 미세한 움직임의 관객과 독자들 앞에 펼쳐놓는다. 그렇기에 사로트에게서 침묵은 단순한 말의 부재가 아니라 무언가로 가득 찬 침묵, 전율을 일으키는 침묵인 것과 마찬가지로, 웃음은 “말을 음험하게 참고 있는 듯한”, 언어를 파괴하는 웃음이다. 웃음을 통해 언어의 이면을 탐구하는 것, 이것은 사로트 글쓰기에서 핵심 주제로 기능한다.

사로트는 한 대답에서 “미세한 것을 확대시킬 때, 그것은 언제나 해학적이다. 그것은 끔찍한 동시에 희극적이다.”<sup>70)</sup>라고 말한 바 있다. 소설 『황금열매』에서 작중 인물은 그와 비슷한 말을 한다. “난 황금열매가 재미있었어..... 웃었어..... 모두들 그것이 너무 슬프고 비극적인 책이라고들 하는데, 난 말이야 얼마나 웃었는지 몰라..... 장면 중엔..... [...] 대단한 희극이야. 아무도 그걸 못 봤지. 누가 그런 말을 할 생각을 했겠어? 희극적이면서 동시에 비극적이야. 그건 모든 위대한 작품들의 속성이지.”<sup>71)</sup> 이와 마찬가지로 바라보는 관점에 따라 비극적으로 혹은 희극적으로 보일 수 있는 사로트의 작품은 아무 것도 고정되지 않은 채 끊임없는 변화와 생성을 지향한다. ‘생의 박동’을 드러내는 사로트의 작품은 따라서 웃음의 미학 속에서 베르그송과 공명하고 있다고 말할 수 있다.

70) 시몬 벤부사와의 대담. Sarraute, O.C., p. 1876, «Notice»에서 재인용.

71) Sarraute, 『황금열매』, O.C., p. 575.

## 참고문헌

### 1. 텍스트

- Bergson, Henri, *Le Rire - Essai sur la signification du comique* (1900).  
\_\_\_\_\_, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, coll.  
“Quadrige”, 1929 (1993).  
\_\_\_\_\_, *Matière et mémoire*, PUF, coll. “Quadrige”, 1939 (1997).  
Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”,  
Gallimard, 1996.

### 2. 연구자료

- Aristote, *Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J.  
Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- Asso, Françoise, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, PUF,  
1995.
- Boulant, François, *Henri Bergson. Le Rire*, bertrand-Lacoste, 1994.
- Cadinot-Romerio, Sylvie, « Fiction et révélation : *Vous les entendez?*  
de Nathalie Sarraute », *Cahiers de Narratologie*, No 26, 2014.
- Collectif, *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Textes réunis  
et réésentés par Agnès Fontvielle et Philippe Wahl, Presses  
Universitaires de Lyon, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Roman 20-50*, No 25 - Nathalie Sarraute, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Autour de Nathalie Sarraute, Actes du Colloque international  
de Cerisy-La-Salle des 9 au 19 juillet 1989*, Textes réunis par  
Sabine Raffy, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, PUF, 1966.

- \_\_\_\_\_, *L'Épuisé*, Minuit, 1992.
- During, Elie, «Du comique au burlesque : Bergson», *Art Press*, hors-série n°24, « Le burlesque : une aventure moderne », 2003.
- François, Arnaud, *Bergson*, Paris, Ellipses, 2008.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, 1993.
- \_\_\_\_\_, «Humour», in *Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par B., Féron, Gallimard, coll. «folio/essais», 1988.
- Huglo, Marie-Pascale, « Variations sur la conversation dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute », *Tangence*, n° 79, 2005.
- Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, PUF, Paris, 1959.
- \_\_\_\_\_, *L'Ironie*, Paris, Alcan, 1950 (Flammarion, 1979).
- Kichenin, Guillaume, « “Là c'est de l'art. Et ici c'est la vie” : spécificités du tropisme théâtral », dans A. Fontvieille et Ph. Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, P.U. de Lyon, 2003.
- Pierrot, Jean, «Le theme de l'art dans *Vous les entendez ?*», *Autour de Nathalie Sarraute*, 1995.
- Raffy, Sabine, «L'espace et le mythe dans *Vous les entendez?*», *Autour de Nathalie Sarraute*, 1995.
- Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Seuil, coll. “Les Contemporains”, 1991.
- Thoizet-Loiseau, Evelyne, «Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas*», *Roman 20/50*, No 25, 1998.
- Tison-Braun, Micheline, « Lui et eux ou les gardiens de l'ordre », *Revue des sciences humaines*, No 217, 1990.
- 권수경, 「레비나스와 사르트 : 무한의 글쓰기 - 타자, 표상, 언어를 중심으로」, 『불어불문학연구』 94집, 2013년 여름.

- 류종렬, 「웃음거리 : 웃음의 미학 - 웃음거리(le comique)의 발생과 의미, 『시대와 철학』 제 17권 3호, 2006.
- 이영석, 「베르그송의 『웃음, 희극성의 의미작용에 대한 시론』에 나타난 웃음과 희극성 분석」, 『프랑스문화예술연구』 제 17집, 2006.
- 이지순, 「나탈리 사로트의 소설 작품에 나타난 침묵의 세계」, 『한국프랑스학논집』 제 22집, 1997.
- 황혜영, 「나탈리 사로트의 희곡 또는 ‘거의 아무 것도 아닌 것’에 관하여」, 『프랑스학 연구』 제 28권, 2004.
- \_\_\_\_\_, 「생태주의적 관점에서 본 사로트 글쓰기」, 『한국프랑스학논집』 제 65집, 2009.

〈Résumé〉

Significations et fonctions du rire dans  
*Vous les entendez?* de Nathalie Sarraute  
– A la lumière du *Rire* de Bergson –

KWON Sou-Kyung

Notre étude vise à examiner les significations et les fonctions du rire dans *Vous les Entendez?*(1972) de Nathalie Sarraute. Ce roman publié en 1972 s'est principalement fait l'objet d'études qui mettaient l'accent sur les préoccupations esthétiques des personnages ou sur le conflit des générations. Nous voulons aborder la question du rire de front, parce que le problème du rire constitue, à notre avis, le sujet-clé de ce roman. Le rire des enfants qui est au centre de ce texte, sert de catalyseur qui provoque l'effet comique dans des situations de conflit, tout en fonctionnant comme leitmotif qui détermine la structure et le rythme du roman dans son ensemble.

Nous avons recours au *Rire - Essai sur la signification du comique* (1900), l'ouvrage légendaire en la matière, mais qui montre en même temps une frappante consanguinité d'idées avec Nathalie Sarraute. Prenant en considération le travail de Bergson, notre étude se propose de fournir une approche littéraire du rire et du comique. Notre étude comporte trois volets : explorer les significations du rire qui se proposent dans le texte, observer la configuration du texte qui se constitue notamment par la répétition, l'inversion, et l'interférence des séries, et enfin relever le rapport entre le comique et le langage. Pour Sarraute, le rire assume une fonction heuristique aussi bien qu'esthétique, en permettant de mettre au jour une réalité humaine

jusqu'alors inconnue, et nous nous voyons aborder ainsi l'une des questions les plus primordiales de la littérature de notre temps.

주 제 어 : 웃음(rire), 사로트(Sarraute), 베르그송(Bergson), 희극성  
(le comique)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8



## 미학의 양대 산맥: 바로크와 클래식\*

김 남 연  
(강원대학교)

### 차 례

- |            |                     |
|------------|---------------------|
| 1. 미학의 형성  | 3. 미학과 윤리           |
| 2. 미학의 양면성 | 4. 일상의 미학: 바로크와 클래식 |

### 1. 미학의 형성

18세기 어휘인 바움가르텐(Baumgarten, 1714-1762)의 신조어 ‘미학 Aesthetica’이란 용어는 “미에 대한 취향이나 판단을 표현하는 주의처럼” 이해되고 있다.<sup>1)</sup> 그런데 이렇게 짧은 정의에도 불구하고 단어의 의미 파악은 쉽지 않아 보인다. 우리는 미학의 형성과 유행의 과정을 통하여 순수예술에서 출발하여 일반 대중의 일상에 이르기까지 미학의 원형이 두 가지 스타일로 귀결되는 여정을 논의의 표면에 제시할 것이다. 아도르노(T.W. Adorno, 1903-1969)의 “예술작품이 단순히 무의식적인 것을 표현하는 주관적 언어일 뿐”이라는 표현 속에는 대립되는 두 개념이 섞여 있어 그 의미가 명확하지 않다.<sup>2)</sup> 우선 ‘주관적’이라는 단어에 방점

\* 2013년도 강원대학교 학술연구조성비로 연구하였음(과제번호-120131847).

1) “comme une doctrine du goût ou du jugement de beauté”. (Alain Badiou, “Philosophie et art, la fin de l’esthétique?”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, p. 17.)

2) T.W. 아도르노, 『미학이론』, 문학과 지성사, 홍승용 옮김, 2004, 25쪽.

을 찍는다면 ‘개인에게만 국한된’이라는 뜻이 강하다. 프랑스어의 ‘개인 individu’이라는 단어는 ‘나눌 수 없는 인간 corps indivisible’, 즉 이 세상에서 다른 객체가 대신할 수 없는 유일무이한 존재라는 의미를 지닌다. 결국 개인의 미학은 순전히 각자의 몫이라는 뜻이 된다. 그러나 위의 표현에서 ‘무의식적인’이라는 단어에 힘을 싣는다면 각 예술가가 자신이 처한 시대나 사회에서 어쩔 수 없이 영향 받은 무엇인가가 개인의 미학에 표출된다는 말이 된다. 실은 인간 각자는 다르고 개인의 취향은 각각 임을 인정할 수밖에 없지만, “모든 사람이 동시에 무엇인가를 느낀다”는<sup>3)</sup> 사실도 받아들여지는 것 같다. 우리는 여기서 인간이 아름답다고 느끼는 것은 “각 개인에 있어 자신만의 감각”이라기보다는 오히려 “우리를 상호 소통하게 만드는 것”이라 강조하려는 것이다.<sup>4)</sup>

그리고 순수한 미적인 감각보다는 사상이나 정치적 현상이 예술가의 미학에 결정적으로 작용하는 경우도 있다. 결국 “종교개혁에 동조하는 지역에서 [...] 거부반응”을 보였던 바로크는 “전투적이고 승리에 가득 찬 가톨릭의 예술”이라는 말은 그 당시 미학의 양 진영을 정확히 파악한 표현이다.<sup>5)</sup> 프로테스탄트가 등장하여 위협을 느낀 가톨릭 세력이 반격하는 방편의 일환으로, 즉 필요에 의해 의도적으로 교회가 “그 외형으로 [신자들을] 유혹해야만 했기” 때문에 더욱더 적극적인 태도로 “꾸미고 장식하기 시작한” 것이었다.<sup>6)</sup> 그래서 교회의 모습에서부터 권위적인 태도를 유지하되 약간 양보하는 차원에서 신자들에게 친근하게 다가가는 모양새를 갖추기도 한다.

3) “tout le monde a ressenti en même temps quelque chose”. (Bertrand Vergely, *Les grandes interrogations esthétiques*, Les Essentiels Milan, 1999, p. 3.)

4) Ibid. “un sentiment propre à chacun”, “ce qui [...] nous fait communiquer les uns avec les autres”.

5) 피에르 카반느, 『고전주의와 바로크』, 생각의 나무, 2002, 10쪽.

6) “par son apparence, doit aussi séduire”, “commence à se parer, à se décorer”. (Michel Weill, *A quoi sert l'architecture ?*, Les Essentiels Milan, 2001, p. 24.)

“중앙 홀은 그때부터 규모가 커진다. 어떤 효과는 과장적이다. 예를 들면 계단의 차원이 그렇다. 나선형 원주 또한 그 시대 전형적인 장식취향이다. 오목한 표면과 볼록한 표면 사이에 풍부한 대화가 이루어진다. La nef principale gagne dès lors en dimension. Certains effets se font théâtraux, par exemple au niveau des escaliers. Les colonnes torsées sont également typiques des goûts ornementaux de l'époque. Un dialogue fécond s'établit entre les surfaces concaves et les surfaces convexes.”<sup>7)</sup>

종교적인 이유와 흡사하게 “왕의 권력과 국가의 권위와 연결되면서 군주제의 예술처럼 여겨진”<sup>8)</sup> 프랑스의 고전주의도 예외는 아니었다. 프랑스의 고전주의를 잘 보여주는 공간인 베르사이유를 예로 들어보더라도 “공간을 규격화하고 지배하기 위한 원칙에 따라 정원을 만들었다.”<sup>9)</sup> 각 예술 작품이 추구하려는 미는 이렇게 시대와 사회의 요구에 따라 많은 영향을 받을 수 있다는 것이다.<sup>10)</sup>

나르토 같은 비평가들은 “사실주의 작가들은 사실에 만족하려 하며 인간을 그들의 행동과 그들이 속한 사회 환경으로 연구하고 싶어 하기” 때문에, “그들에게 스타일은 그 자체가 목적이 아니”<sup>11)</sup>라고 주장하지만, 이 표현은 그런 목적을 추구하면서 자연스럽게 형성되는 스타일은 생길 수밖에 없다는 것을 강조하는 말이기도 하다. 이전의 낭만주의적 표현법

7) Patrick Weber, *Histoire de l'art et des styles*, Librio, 2009, p. 55.

8) 『고전주의와 바로크』, 위의 책, 12쪽.

9) 같은 책, 11쪽.

10) 듀링은 니체의 『즐거운 지식 Gai savoir』에 나온 말을 빌어 “작품에 대한 순수한 의미의 ‘미학’이라는 생각 자체 l'idée même d'une pure 'esthétique' des oeuvres”가 상당히 의심스럽다고 주장한다. 즉 미학이란 사회나 정치 등에 연관되지 않을 수 없다는 말이다. (Elie During, “Figure de l'esthétique”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, p. 39.)

11) “les écrivains réalistes veulent s'en tenir aux faits et étudient les hommes par leurs comportements et leur milieu social”, “Pour eux, le style n'est pas une fin en soi.” (Irène Nouaihaç, Carole Nartea, *Mouvements littéraires français du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle*, Librio, 2005, p. 72.)

과는 대조적으로 “객관적이고 몰개성적이고 무감동적인 기술을 구사함으로써 새로운 소설 미학을 제시했다는 찬사”를 받은 플로베르는 “작가가 소설 속에 끼어들어 자신의 감정과 내밀한 느낌을 토로하는 것을 삼갈수록 그만큼 실재(réel)의 세계를 깊숙이 드러낼 수 있다”고 주장한다.<sup>12)</sup> 실은 낭만주의의 특징이자 장점이었던 개인주의적인 감성이 과다하게 반영되는 것, 즉 묘사 대상인 현실이 왜곡되는 것을 피하고 객관성을 확보하기 위해서는 인간의 감정에 휘둘리거나 공상에 빠지지 않도록 해야 한다. 그러기 위해 특히 작가가 의도적으로 신경을 써야 하는 부분은 간결한 문체를 추구한다든지 하는 해결책이었을 것이다. 예술가들이 추구하는 “자기 시대의 이상적인 아름다움 l'idéal de beauté de son temps”<sup>13)</sup>이란 어찌 보면 각 개인이 창조적으로 만들어내는 것이 아니라 어떤 조건에 따라 이미 “각 표현은 자기 스타일을 가지고 있 Chaque expression a son style”<sup>14)</sup>기 때문에 각 작가가 이미 존재하는 스타일 중에 자신의 예술을 잘 표현할 수 있는 스타일을 선택하는 것이라는 말이 더 정확할 수 있다.

“모든 종류의 예술 표현 형태처럼 건축이 엄정한 원형으로 제한될 수 없다 하더라도 통사론이 언어에 속해 있듯이 스타일은 예술 표현 형태에 속한 것이다. Même si, comme toute forme d'expression artistique l'architecture ne peut se réduire à des archétypes stricts, les styles sont à cette dernière ce que la syntaxe est à la langue.”<sup>15)</sup>

그리고 더 중요한 사실은 그런 스타일을 나타내는 형태들이 시대의 변화와 여러 모양의 사회에 따라 다양해지지만, 그 근저에 있는 “기본

12) 이가림, 『미술과 문학의 만남』, 월간미술, 2000, 116쪽.

13) Nathalie Bailleux et Bruno Remaury, *Modes & vêtements*, Découvertes Gallimard, 1995, p. 24

14) Elisabeth Lièvre-Crosson, *Comprendre la peinture*, Les Essentiels Milan, 1999, p. 14.

15) Philip Cros, *Les styles en architecture*, Les Essentiels Milan, 2000, p. 3.

형태들 formes de base”<sup>16)</sup>은 변화하지 않는다는 사실이다. 우리는 여기서 그 변하지 않는 것을 찾아보도록 한다. 게다가 이 기본 형태들이 “주기적으로 재등장 réapparitions cycliques”<sup>17)</sup>한다는 데 문제의 핵심이 있다. 회화나 패션에서뿐 아니라 건축 예술에서도 마찬가지로 이성적인 면을 강조하는 스타일과 감성에 호소하는 스타일을 반복한다. 이렇게 예술의 양상은 이원성이 반복하고 회귀하면서 진화해왔다고 볼 수 있다. 우리는 이것을 인간 예술에 있어서 미학의 두 가지 경향이라고 말하는 것이다.

## 2. 미학의 양면성

“형태와 색깔로 보편적인 생각과 감정을 표현하는”<sup>18)</sup> 것, 즉 이성과 감정을 형태와 색깔로 표현해내는 것이 바로 회화라고 한다면, 회화를 구성하는 그 요소가 기본적으로 양면적이라는 사실도 인정해야 한다. 이 양면성의 어느 쪽이 강조되느냐에 따라 예술가들이 추구하는 경향이 결정되는 것일지도 모른다. 고전주의와 낭만주의의 대립을 잘 설명해 줄 수 있는 그림이 있다. 들라크루아의 ‘사르다나팔루스의 죽음’이라는 그림이다. 색이 형태를 주도하는 이 그림에 대해 ‘선’을 지지했던 앵그르 등의 신고전주의 화가들은 “색을 선호하던 외젠 들라크루아와 반대 입장”을 고수했다.<sup>19)</sup> 원래 고전주의는 “선적 linéaire”이라는 평가를 받고 있다. “그것은 형태들의 연쇄, 즉, ‘회화적’ 시각과는 반대로 데생, 즉 윤곽의 명확성을 선호한다.”<sup>20)</sup> 미술 아카데미에 의하면 “데생은 이성(인

16) *Modes & vêtements*, op. cit., p. 24.

17) Ibid.

18) “exprimer des idées et des sentiments universels à partir de formes et de couleurs”. (*Comprendre la peinture*, op. cit., p.3.)

19) Susan Frank, 이주현, 『앵그르에서 칸딘스키까지』, 하늘 이엔티, 2014, 56쪽.

20) “il privilégie le dessin, donc la netteté des contours, contre l’enchaînement des

식, 제어, 질서)의 상징인 반면에 색은 감정(충동, 열정, 무질서)의 상징이다.”<sup>21)</sup> 고전적인 이상과 낭만적인 상상이라는 표현은 두 성향의 대비를 잘 말해준다. “고전주의는 구성요소들 안에서 평형과 명확성을 성취하기 위해서, 대칭되는 것들의 균형(즉, 수직 대 수평, 고요함 대 드라마틱함 혹은 이국적임)을 추구했다.”<sup>22)</sup> 사실 회화에서 선을 긋는 것과 색을 칠하는 것은 분명한 차이가 있다. 우선 선을 긋는다는 것은 선을 중심으로 양쪽이 다르다는 전제 하에 행동하는 것이지만 색을, 즉 선이 없는 곳에 면을 칠한다는 것은 어떤 규제와 예비적인 의도가 없이 선을 그을 때보다는 속박을 덜 받으며 칠하는 것이다. 색칠을 한 이후에 면끼리 만나는 곳에 선이 자연스럽게 생겨난다는 것이므로 화가의 입장에서 창작의 자유가 더 보장되는 셈이다. 사실 서구의 이원론적 사고방식은 알려져 있으며, 이 “이원론의 두 축은 이성과 감성”이다.<sup>23)</sup> 결국 고전주의와 낭만주의의 대립이란 예술에서의 두 경향이 다시 한 번 부딪치는 경우가 된다.

그리고 예술이나 사상사에서 관찰하면, 그 내용을 지칭하는 용어가 출현하기도 전부터 있었던 어떤 경향이 존재한다는 것이다. 즉 나중에 이전의 현상을 정의하는 식의 일이다. 예를 들어 19세기에나 와서 사용되는 ‘르네상스’란 단어가 대표적인 것이다. 우리의 주제로 돌아와서 “인간정신의 바로크적 부분은 [...] 태고 이래로 형태와 사상의 세계를 관통해 오고” 있었다는 것이다.<sup>24)</sup> “복합적인 곡선의 형태, 보다 풍요로운 재료, 화려한 빛의 사용”<sup>25)</sup> 등이 바로크를 특징짓는 말인데, “바로크의 원

formes, autrement dit la vision ‘picturale’”. (Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture*, Larousse, 2003, p. 216.)

21) “le dessin est symbole de raison (connaissance, maîtrise, ordre) tandis que la couleur est symbole d’émotion (impulsion, passion, désordre)”. (*Comprendre la peinture*, op. cit., p. 15.)

22) 『앵그르에서 칸딘스키까지』, 위의 책, 52쪽.

23) 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 살림, 2006, 6쪽.

24) 프레데릭 다사스 (Frédéric Dassas), 『바로크의 꿈 1600-1750년 사이의 건축』, 시공사, 1999, 119쪽.

25) “des formes courbes et complexes, des matériaux plus riches, et l’utilisation

리”란 “또 하나의 원리인 고전주의와 대립한다는 관념에 근거한다.”<sup>26)</sup> 시각예술인 회화에서까지 눈의 즐거움을 만족시키기 이전에 지성에 호소하는 이성의 예술, 즉 고전주의가 존재한다는 것은 예술 형성과 감상의 복잡성을 잘 드러낸다. 클래식과는 대립된 개념으로 바로크는 “감동과 충만 그리고 호사의 예술 un art d’émotion, d’exubérance et de faste”<sup>27)</sup>이다. “바로크 시대의 과장된 표현”<sup>28)</sup>에 대해서는 움베르토 에코가 “과잉의 미 l’exubérante Beauté”<sup>29)</sup>라는 간결한 말을 사용하면서 그 의미를 더 명확하게 했다. 루벤스의 그림을 한 번이라도 접한 사람이라면 왜 그를 “바로크 회화의 길을 개척한”<sup>30)</sup> 장본인이라 칭하는 지를 이해할 것이다. 그가 그린 누드는 여성이나 남성 모두 풍만한 정도를 지나 지나칠 정도로 과장된 표현이 인상적이다. 그의 그림에서 두드러지는 단어는 ‘관능’일 것이다. 실은 루벤스 그림의 핵심은 인간 육체의 “생동감과 육감미”를 잘 표현하면서 “인간의 긴장된 힘과 거대한 에너지 노출”을 추구하는 것이라고 한다.<sup>31)</sup> 이는 “질서, 균형, 단일성 l’ordre, l’équilibre, l’unité”<sup>32)</sup>을 추구하는 고전주의와 정 반대의 길이다. “고전주의는 건전한 것이다”<sup>33)</sup>라는 피테의 말이 와 닿는 순간이다. 고전주의 미학을 추구하는 예술가 중에는 우리가 일반적으로 생각하는 기이하거나 괴팍한 행동을 하는 그런 사람은 없을 것이다.

서양 예술의 두 경향을 대표하는 또 하나의 쌍이 존재한다. 두 개의 극단적인 특징을 보여주는 “아폴론적 본능과 디오니소스적 본능의 대

d’éclairages spectaculaires”. (Philippe Wilkinson, *Architecture*, Gallimard Jeunesse, 2006, p. 92.)

26) “고전주의 원리의 엄격성은 원형의 형상 속에서 바로크적 원리의 과도함과 대립된다”. (『바로크의 꿈 1600-1750년 사이의 건축』, 위의 책, 122쪽.)

27) F. Giboulet, *La peinture*, Nathan, 1998, p. 18.

28) 캐롤 스트릭랜드, 『클릭, 서양 미술사』, 예경, 김호경 옮김, 2006, 124쪽.

29) Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Flammarion, 2004, p. 239.

30) 이주현, 『화가와 모델』, 예담, 2003, 154쪽.

31) 최승규, 『서양 미술사 100 장면』, 가람기획, 1996, 240쪽.

32) *Mouvements littéraires français du Moyen Age au XIXe siècle*, op. cit., p 36.

33) 『고전주의와 바로크』, 위의 책, 12쪽.

립”<sup>34)</sup>을 이야기하는 것이다. 아폴론은 빛의 신이며 순수하고 고상하며 이성적인 절제의 신이다. 이와는 반대로 충동적이며 속박을 견디지 못하는 자유의 신 디오니소스는 어디로 튈지 모른다. 그들의 출생을 보면 이해가 빠르다. “세멜레와 제우스의 아들인 디오니소스는 시와 술과 비극의 신이다. 레토와 제우스의 아들 아폴론은 진실과 미와 조화의 신이다.”<sup>35)</sup> 세멜레는 제우스의 본처 헤라의 계략에 의해 산채로 화형을 당해 죽는 불행을 맞는다. 그래서 디오니소스는 불에서 태어나지만, 비를 맞고 자라나기 때문에 “적당히 절제해서 마시면 부드럽지만 남용하면 폭력적인 술의 형상을 따라서 고통 받는 신이다.”<sup>36)</sup> 이 “두 가지 충동적인 본능”<sup>37)</sup>이 예술가들 작품의 미학을 결정하는 중요한 요인이 되기도 한다. 경우에 따라서는 예술 장르에 따라 추구하는 방향이 결정될 수도 있다. “아폴론적 조형예술과 형태가 없는 예술, 디오니소스적 예술인 음악”이 바로 그 예가 된다.<sup>38)</sup> 음악이라는 장르는 역시 이성보다는 감성에 호소하는 면이 강하다. 줄리앙 그린은 감정을 절제하지 않고 오히려 과장했다는 평가를 듣는 차이코프스키의 화려함에 대하여 이야기했다.

“만약 악마가 음악을 연주한다면 매혹적이고 능란하고 통속적인 차이코프스키의 작품일 것이다 [...] 어떻게 그 음악을 따라가지 않을 수 있으며, 그 화려한 음률에 빠지지 않을 수 있겠는가? 그 음악이 말초신경을 자극하는데. Si le diable faisait de la musique, ce serait celle de Tchaïkovski, séduisante, habile et vulgaire [...]

34) “un antagonisme des instincts ‘apollinien’ et ‘dionysien’”. ‘apollinien’이라는 단어는 니체의 용어로 절서, 절도, 평온, 절제를 의미한다. (François Gauvin, *Nietzsche*, in *Le Point* hors-série, septembre-octobre 2007, p. 78.)

35) Dionysos, fils de Sémélé et de Zeus, est le dieu de la poésie, du vin et du tragique. Apollon, fils de Léo et de Zeus, est le dieu de la vérité, de la beauté et de l’harmonie. (*Comprendre la peinture*, op. cit., p. 20.)

36) “un dieu tourmenté, à l’image du vin, qui est doux quand on le consomme avec modération et violent quand on en abuse”. (*Comprendre la peinture*, op. cit., p. 20.)

37) “deux instincts impulsifs”. (*Nietzsche*, op. cit., p. 79.)

38) “l’art plastique apollinien et l’art dénué de formes, la musique, l’art de Dionysos”. Ibid.

Comment ne pas la suivre et se laisser emporter par ce tourbillon?  
Elle chatouille ignoblement.” (1955/01/03) 39)

빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)가 “낭만주의 시대로 접어드는 전환점이 되는 가장 중요한 작품”<sup>40)</sup>이라 평가한 들라크루아의 ‘사르다 나팔루스의 죽음’이라는 그림에서 “폭발적인 힘을 과시하기 위해 인물들을 대각선과 수직선으로 위치시키고 여인들의 부드럽고 밝은 살결과 남성들의 근육이 발달한 구리 빛 피부색을 대조시켜 풍부한 색채의 대조효과”<sup>41)</sup>도 거두었는데 이는 바로 “모든 것이 움직임 속에 놓여 있”<sup>42)</sup>는 바로크 예술의 기본 개념을 계승한 것이다. 그리고 미학적인 어떤 경향이 반동적으로 태어날 경우, 즉 “전통적 가치관에 대한 재검토”<sup>43)</sup>가 일어나는 경우에는 그 반작용의 정도가 과도한 것이 일반적이다. 그래서 예술 비평가들의 평가에도 ‘과잉’이 개입하는 것 같다. 이렇게 해서 “처음에는 기상천외한 건축을 바로크라 지칭했고 지나친 상상력에 의한 문학을 낭만주의라 지칭했”던 것이다.<sup>44)</sup> 바로크 기법의 특징을 이야기하면서 “감동적인 효과를 극대화”한다는 긍정적 평가가 있기는 하지만 “허세 부리고 지나치게 과장되어 있다는 부정적인 의미”<sup>45)</sup>를 지적하고 있어 어떤 주의나 사조의 양면성은 늘 지적되고 있다. 라틴어 ‘classicus’에 어원을 둔 고전주의 역시 “최고의 부류”라는 뜻이 강하여 “긍정적 positive” 의미가 있지만,<sup>46)</sup> 고전주의적 회화에서의 “학구적인, 틀에 박

39) Julien Green, *Journal VII, Le bel aujourd'hui*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 1386.

40) 김형태, 『美경제프레임, 들라크루아 그림처럼 바뀐다』, 『조선일보』, 2014.11.15.-16.

41) 『서양미술사 100 장면』, 위의 책, 240-241.

42) 이사야 별린, 『낭만주의의 뿌리』, 이제이북스, 119쪽.

43) “la remise en cause de valeurs traditionnelles”. (Elisabeth Lièvre-Crosson, *Du baroque au romantisme*, Les Essentiels Milan, 2000, p. 5.)

44) Ibid. “A l’origine, on qualifiait de baroque l’architecture extravagante, et de romantique une littérature à l’imagination débordante”.

45) 『낭만주의의 뿌리』, 위의 책, 112쪽.

46) “le premier rang”, “la première classe”. (*Lire la peinture*, op. cit., p. 212.)

힌” 혹은 “과장된, 허식적인” 경향을 관찰하는 비평가들의 지적은 고전주의 기법의 “경멸적인 가치 *une valeur péjorative*”를 배제하지 않고 있다는 사실도 알아야 한다.<sup>47)</sup>

“18세기에서 19세기로 넘어가면서 고대를 신봉하는 이론가들과 고전주의 건축예술의 혁신가들은 변덕스럽고 기상천외하며 규칙에 반하는 것을 지칭하기 위해서 “바로크적”이라는 형용사를 사용했다. Au tournant du XVIIIe siècle et du XIXe siècle, les théoriciens partisans de l’antique et rénovateurs d’un art architectural classique ont employé l’adjectif “baroque” pour désigner ce qu’ils trouvaient de capricieux, d’extravagant, de contraire à la règle”<sup>48)</sup>

“예술의 점진적인 발전은 아폴론적 기질과 디오니소스적 기질이라는 양면적 성격의 결과”<sup>49)</sup>라는 표현처럼 시대가 변함에 따라 서로 대립되는 두 성향이 부딪치고 갈등하고 대립하면서 예술가의 미학은 형성되는 것이다. 그리고 대립관계에 있는 예술에는 순수한 미학(*esthétique*)만 개입하는 것이 아니라 윤리(*éthique*)가 개입하는 경우도 있다. 프랑스어로 두 단어의 철자법은 닮았다. 미학에서 윤리를 완전히 배제하기는 어려운 것 같다.

### 3. 미학과 윤리

19세기 중반 프랑스 예술계를 떠들썩하게 만들었던 해묵은 주제가 바

47) Ibid.

48) Jean-Pierre Wytteman, “L’Europe baroque, Art et histoire(1600-1750)”, *La documentation Française* N° 8030, décembre 2002, p. 2.

49) “l’évolution progressive de l’art est le résultat du double caractère de l’esprit apollinien et de l’esprit dionysien”. (*Nietzsche*, op. cit., p. 79)

로 예술이나 윤리나인데, 이는 예술지상주의를 향해 나아가던, 당시로서는 과감했던 작가들이 현실의 벽에 부딪힌 이야기다. 1858년 당시 힘을 발휘하던 평론가인 드 까사냐(Granier de Cassagnac)의 말을 들어보면 쉽게 이해할 수 있을 것이다:

“우리가 나쁜 정치에 대해 벌였던 전쟁을 나쁜 문학과 치를 것이다. Nous ferons à la mauvaise littérature la guerre que nous avons faite à la mauvaise politique”.<sup>50)</sup>

영국과 함께 낭만주의라는 단어를 사용하기 시작한 독일의 문호 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)에게는 “낭만주의란 건강한 고전주의와 대조적으로 병든 것을 의미한다”.<sup>51)</sup> 실상 고전주의가 추구하는 인간의 이상형은 “이성에 의해 열정을 제어하는 올바른 인간 l'honnête homme qui domine ses passions par la raison”<sup>52)</sup>이라는 것인데, 여기서 쓰인 “honnête”라는 형용사는 기독교적 의미도 함축하여 ‘영혼이 깨끗한’, 혹은 다른 사람의 ‘영혼을 더럽히지 않는’의 뜻이 잠복해 있다. 예를 들어 “비극은 대중을 교화시키기 위해 도덕적인 결말을 가져야만 한다”.<sup>53)</sup> 이렇게 고전주의 예술이 “신중함과 절제의 예술로서” 사회적으로 그 기능을 발휘하지만, “낭만주의 예술은 거의 화사함 그 자체로서 자신의 감정에만 충실한 채 타인”<sup>54)</sup>에게 도움이 되지 않는, 즉 효용이 없는 그런 예술로 치부되었다. 결국 예술이라 해서 아무런 기능 없이, 그리고 한계 없이 갈 수는 없다는 말이다.

50) Jacques Petit, *Barbey d'Aureville, Critique*, Annales littéraires de l'Université de Besançon Vol. 53, Les Belles Lettres, 1963, p. 144.

51) “le romantisme, c'est ce qui est malade, par opposition au classicisme qui est sain”. (*Du baroque au romantisme*, op. cit., p. 28.)

52) *Mouvements littéraires français du Moyen Age au XIXe siècle*, op. cit., p. 36.

53) “La tragédie doit avoir une fin morale pour édifier le public.” (Jean-Marie Nicolle, *La beauté*, Bréal, 2008, p. 44.)

54) 박기현, 『프랑스 문화와 상상력』, 살림, 2004, 20쪽.

바로크라는 어휘의 원래 뜻은 “불규칙한 혹은 기이함 irrégulier ou difforme”<sup>55)</sup>이라고 번역하지만, 단어의 강한 뜻은 ‘불법의, 비도덕적인’, ‘기형의, 불구의’로 대단히 부정적인 의미를 지닌다. 서구 세계의 이분법의 중심 단어인 이성과 감성에도 그 해석이 더해진다. “진리와 선으로서의 이성과, 거짓과 오류의 원천으로서의 감성”이라 정의하고 있다.<sup>56)</sup> 왜냐하면 서양은 플라톤에서 르네상스를 거쳐 “영원과 이상을 추구하는 것으로 이해”<sup>57)</sup>되는 고전주의까지 “인간은 이성과 신앙을 통해 절대적 진리에 도달할 수 있다는 확신”<sup>58)</sup>을 지니고 발전해 온 땅이었다. 그래서 낭만주의의 태동을 “서구 세계의 삶과 사고를 근본적으로 바꾼 가장 광범위한 근대 운동”<sup>59)</sup>이라고 부르는 것이다. 결국 영원불멸의 진리체계를 추구하는 서양문화가 비로소 감성의 낭만주의에 와서야 관용과 이해의 정신으로의 이행이 이루어진 것이므로 서양 예술사에서는 대단히 중대한 순간이 되는 것이다.

프랑스어의 ‘romantique’라는 형용사는 라틴어 ‘romanticus’에서 유래하지만, 더 거슬러 올라가면 ‘roman’이라는 단어가 나온다. 이 단어는 라틴말이 아닌, 즉 제도권 언어가 아닌 ‘상스러운 언어 en langue vulgaire’로 쓰인 이야기를 지칭한다. 여기서 상스러운 언어란 “아무런 규칙도 지키지 않는 ne respectant aucune règle”<sup>60)</sup> 야만인의 언어란 의미가 포함된다. 메리메(Prosper Mérimée, 1803-1870)가 1845년 발표한 소설 『카르멘 Carmen』을 비제(Georges Bizet, 1838-1875)가 오페라로 만든다. 오페라의 여주인공 카르멘이 부르는 “사랑은 들새(l’amour est un oiseau rebelle)”라는 곡은 서양의 기독교적 사고방식을 잘 드러내고 있다. 여기

55) *Architecture*, op. cit., p. 92.

56) 『상상력과 가스통 바슐라르』, 위의 책, 6쪽. 플라톤의 “겉모습의 힘은 우리를 헤매게 만들고 혼란에 빠트린다.”라는 말에서 겉모습이란 이성이 아닌 감성에 의해 판단한다는 뜻이다.

57) 『앵그르에서 칸딘스키까지』, 위의 책, 52쪽.

58) 『낭만주의의 뿌리』, 위의 책, 112쪽.

59) Ibid.

60) *Du baroque au romantisme*, op. cit., p. 28.

서 들새, 혹은 자유로운 새로 번역되는 “rebelle”이라는 단어의 첫 번째 뜻은 “(정부 권력에) 반역하는”의 의미이며, *Petit Robert*에 따르면 “어떤 사람들이나 원칙에 대한 권위를 인정하지 않는”<sup>61)</sup>의 뜻이 있다. 결국 일부일처제의 사랑으로 가득한 기독교 세계와 사랑이 아닌 유희만이 존재하는 야만적 이교도의 세계로 양분하는 의미의 단어가 된다. 일부일처제의 영속적인 세계와는 대조적으로 정착할 수도 정착하기를 바라지도 않는 야만 세계를 나누는 단어라는 것이다. 문명사회 유럽의 독실한 기독교도들에게 집시란 체제 전복적인 불안함을 자아내는 야만의, 악의 세계가 분명하다. 괴테의 말 ‘건강한 고전주의와 병든 낭만주의’가 생각난다. 그러나 이런 모든 제도와 안정은 긍정적인 의미도 있지만 어딘지 모를 답답함을 포함하고 있다. 어떤 도식에 집착하는 예술이 숨통을 트이게 하기 위해서는 전복이 필요하다. 즉 제도권의 언어가 아닌 야만의 언어는 여태까지 수많은 규칙에 얽매어 표현할 수 없었던 부분을 표출 가능하게 해주는 순기능이 존재한다는 것이다. 이런 의미에서 바로크적 미학 속에는 긍정적인 요소가 감지된다. “엄격한 예술에서 ‘자유롭고 특이한’ 예술로의 이행, 엄격한 형식에서 형식의 부재로의 이행”<sup>62)</sup>, 바로 이것이 바로크의 가치이고, 바로크는 인간 미학에 없어서는 안 될 하나의 근본적이고 필수적인 요소라는 것이다.

“만약 작용과 반작용이라는 인체의 원칙이 정말 진실이라면, 예술 사조에도 적용될 것이다. 클래식이 작용이라면 바로크는 그것의 반작용이다. Si le principe physique de l’action-réaction est bien vrai, on le retrouvera dans les mouvements artistiques. L’action classique eut sa réaction baroque.”<sup>63)</sup>

61) “Qui ne reconnaît pas l’autorité de certaines personnes ou de certains principes”. (*Petit Robert1*, Dictionnaire Le Robert, 1987, p. 1618.)

62) 『바로크의 꿈 1600-1750년 사이의 건축』, 위의 책, 142쪽.

63) *La beauté*, op. cit., p. 45.

#### 4. 일상의 미학: 바로크와 클래식

1996년 피렌체의 패션 예술 비엔날레에서 웨스트우드(Vivienne Westwood)가: “나는 패션이 높은 수준의 예술 [...] 순수예술이라 강력하게 주장한다 Je revendique la mode comme un art (fashion as high art) [...] l’art pur (pure art)”<sup>64</sup>라 선언하면서 패션의 높은 위상을 널리 알린 바 있다. 영화라는 장르가 단지 저급하고 대중적인 오락거리로 시작하여 진중한 예술 분야로 인정받기까지 많은 시간이 걸려 드디어 예술 장르로서 “연구와 비평의 대상”<sup>65</sup>이 되었듯이, 패션도 이제는 “의미를 지니고 사고의 대상이 되는 매체의 대열 rang d’un médium de sens et de réflexion”에 동참하게 된 것이다.<sup>66</sup> 이런 생각은 특히 1980년대 유럽의 인문사회 분야에서 몸의 중요성이 부각되기 시작하면서 더욱 굳어졌다.<sup>67</sup> 사실 의상이라는 것은 추상적으로 감상만 하는 대상으로서의 예술품과는 다르게 사회적인 문제를 겪는 실천 활동과 관련된 인간의 몸과 닿아 있는 현실적이고 직접적인 일상의 체험이기 때문이다. 이전에는 디자이너인 샤넬 자신도 의상 디자인을 하는 직업인을 순수예술을 하는 “예술가들에 끼어있는 장인 un artisan au milieu des artistes”<sup>68</sup>이라 폄

64) Ulf Poschardt, “La mode”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, p. 43.

65) 김성태, 『프랑스의 누벨바그』, 『세계 영화사 강의』, 연세대학교 출판부, 2001, 160쪽.

66) “La mode”, op. cit., p. 43.

67) 몸이 중요해지기 시작한 것은 고전적 자본주의에서 소비레저의 시대로의 이행 때문이며, 사회의 노령화가 진행되면서 노인들이 건강, 즉 몸에 관심을 더 쏟을 수밖에 없었기 때문이다. 게다가 가부장제에서 여성의 몸에 가한 통제를 어떻게 타파하는가가 관건인 페미니즘 운동이 활발해지면서 자연스럽게 몸의 중요성이 부각되었던 것이다. 이는 데카르트의 “나는 생각한다, 고로 존재한다”는 명제에 대해 “인간은 느낀다, 고로 존재한다”를 주장한 메를로 폰티의 명제에서도 잘 드러나고 있다.

68) 샤넬은 당시의 최첨단을 달리던 예술가들과 깊은 교류를 했고, 실제로는 재정적인 지원을 하는 등 많은 활동을 같이 했다. 시인 Pierre Reverdy, Stravinski, Raymond Radiguet, Serge Diaghilev 등을 경제적으로 후원까지 했다. 친분을 쌓은 예술가들을 열거하면 Max Jacob, Jean Cocteau, Eric Satie, Braque, Picasso, Modigliani, Antoine Artaud, Jean Marais. 그리고 1939년 Jean Renoir 영화 “게임의 법칙 la règle du jeu”의 의상을 담당했다.

하하던 시대도 있었지만, 이제는 점점 많은 예술가들이 패션을 “의미와 형태를 생산하는 장소로서 *comme lieu [...] de production de sens et de forme*” 인정하고 디자이너를 예술가로 받아들이는 분위기다.<sup>69)</sup>

전 세계패션의 양대 산맥은 파리와 밀라노라는 사실에 반기들 사람은 아직까지는 별로 없을 것이다. KT 선전 중 ‘자동차는 독일에서, 금융은 미국에서 그리고 패션은 프랑스에서 배우라는’ 말처럼 프랑스의 패션은 세계적이다. 그리고 우리가 패션이라 부르는 그것의 시작은 프랑스 왕정의 루이 13세와 루이 14세 시대로 거슬러 올라가는 것이 사실이지만, 본격적으로는 19세기 말의 파리에서 비롯되었다. “최초의 디자이너로 기억되는 찰스 프레드릭 워스(Charles Frederic Worth)”<sup>70)</sup>라는 표현이 그래서 나오는 것이다. “사실 워스 이전의 의상은 디자인 자체의 독창성보다는 옷감 자체가 중요시 되었을 뿐”<sup>71)</sup>이다. 그 밖에도 1892년 의상실을 연 최초의 여성 디자이너 파캥(Paquin)을 비롯해, 프랑스의 두세(Doucet), 그리고 20세기 초 여성복을 지배했던 폴 푸와레(Paul Poiret) 등이 거론될 수 있을 것이다. 그러나 패션에 대한 본격적인 논의는 코코(Coco)라는 애칭이 붙은 가브리엘 샤넬(Gabrielle Chanel, 1883-1971)이 그 중심에 있다고 봐야 한다. 자신도 여성이었던 샤넬은 “여성의 의상은 남성의 욕망을 채우는 수단이 아니라, 여성의 삶의 현실을 반영하고, 여성을 자유롭게 해야 하는 것”<sup>72)</sup>이라는 생각으로 초지일관했다. 물론 시대적으로도 여성의 사회적인 활동이 시작되면서 “패션에 있어 어느 정도의 민주화의 길”<sup>73)</sup>이 열리는 순간이었다. 그래서 당시까지 유럽 사회 전체를 풍미했던 바로크 풍의 여성복, 즉 한껏 부풀린 의상과 “필요 이상의 장식”<sup>74)</sup>이 조금씩 사라지고 단순하고 우아한 스타일이 기대되기 시

69) “La mode”, op. cit., p. 43.

70) 이재진, 『패션과 명품』, 살림, 2010, 7쪽.

71) 같은 책 8쪽.

72) 한택수, 『프랑스 문화교양강의』, 김영사, 2008, 37쪽.

73) “la voie à une certaine démocratisation de la mode”. (S. Tasmadjian, *Le vêtement*, Nathan, 1998, p. 132.)

작했다. 샤넬은 “고대 그리스 로마의 아름다움을 좇아 단순하고 간결하면서도 질서를 중시했고 장식은 최대한 배제”<sup>75)</sup>되었던 고전주의적 스타일을 취한 것이다. 하나의 스타일을 선택하면서 자연스럽게 이전 시대의 과장된 가슴과 둔부, 그리고 과도하게 조였던 허리의 부자연스러움을 단숨에 걷어 치워버린 디자이너가 되었다. 샤넬의 넉넉함에서 오는 편안함이란 귀족여성들의 걸치레와 관련된 내용이다. 게다가 그녀는 단순함이 라는 한결같은 스타일을 고수하면서 “대중적인 옷으로 보급할 수 있게” 저렴한 옷감을 사용하고 “값비싼 보석을 인조보석을 통해 값 싸게 만들어 보급함”<sup>76)</sup>으로써 일부계층의 귀부인보다는 일반여성들의 편에 자리하게 된다.<sup>77)</sup> 그녀의 태도와 디자인은 자연스럽게 시대정신에 부응하게 되는 것이다.<sup>78)</sup> 이는 샤넬 자신의 출신과도 밀접한 관계가 있다. 비천한 출신의 그녀는 부르주아 사회의 허식과 과장이 싫었을 것이며, 거추장스런 가면을 착용한 모습으로 지체 높은 남자들에게 기생하는 여성들에게 경종을 울리고 당당히 홀로설 수 있는 인생을 택한 것이다. 즉 이런 투쟁은 자신에게도 유효한 싸움이었기에 끊임없는 노력으로 창작에 정진했을 것이라 판단된다. 샤넬의 “의상 디자인 철학을 단순성과 실용성”<sup>79)</sup>이라 평가하는데 이는 형태적으로는 고전주의와 궤를 같이 한다.<sup>80)</sup> 물론

74) “des ornements superflus”. (Akiko Fukai, *La mode du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 2004, p. 108.)

75) 후카이 아키코, 『오트 쿠튀르를 입은 미술사』, 송수진 옮김, 씨네북스, 2013, 103쪽.

76) 『프랑스 문화교양강의』, 위의 책, 2008, 38쪽.

77) 1916년 당시에는 노동자의 옷을 만드는 신축성 있는 면소재의 저지(Jersey)로 고급 의상을 만드는 것도 충격적이었다. 저지는 “제1차 대전에 참전한 프랑스 군인들의 팬티로 이용되던 옷감”이기도 했다. (크리스티네 지베르스, 『디자인』, 해냄, 2002, 36쪽.)

78) “중산 계층의 급격한 증가 풍속의 혁명을 동반했다. La montée en puissance des classes moyennes s’accompagne d’une révolution des mœurs.” (*La mode du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 90.)

79) 『패션과 명품』, 위의 책, 30쪽.

80) 샤넬에게 실용성이 발명으로 발전된 예는 많이 있다. 향기가 오래가도록 하는 실용적 기능을 위해 “자연 향료와 합성 향료를 배합하”는 케거를 이룬다. (『디자인』, 위의 책, 37쪽.)

샤넬에게는 상류사회의 고귀함을 완전히 버리는 일은 없었다. 좋은 집안 출신이며 화공기사였던 러시아 대공 보(Ernest Beaux)가 가져다준 선물 샤넬 N°5 향수는 비천한 출신의 샤넬과 상류사회와의 결합에서 나온 대표적인 예이다. 샤넬의 단순성은 N°5의 용기에서도, 즉 1920년 출시 이래로 여태까지 디자인이 한 번도 바뀐 적이 없는 직육면체에서도 돋보인다. 당시의 향수병들은 너무나 화려하고 꾸밈이 많은 디자인이었다.<sup>81)</sup> 의상에서도 이렇게 과장된 걸모습이 향수 용기에도 적용되었던 것인데, 마치 소독약 병을 연상시키는 이런 단순한 디자인은 대단한 스캔들이었던 것이다. 고귀한 귀족의 취향을 잘 적용시키는 방법으로 두 가지 미학을 종합하는 데 성공한 것이 바로 샤넬이다. 바로 이런 의미에서 “두 스타일은 한 작품 속에 공존할 수 있다.”<sup>82)</sup>라는 말이 유효할 것이다.

반면 바로크 성향을 대표하는 크리스티앙 디오르(Christian Dior, 1905-1957)의 출신은 그 디자인에서와 같이 샤넬과는 정 반대이다. 그는 부르주아였으며, 교육의 기회도 충분하였다. 아무런 학위를 취득하지 못했다고는 하지만 그는 파리 정치 학교(l'Ecole des Sciences Politiques)에 입학하여 수년간 학생 신분이었다. 이 사실만으로도 그가 특혜 받은 부류라는 것을 알 수 있다. 그래서 외교 분야의 일에 종사하다가 오히려 당시로서는 크게 존경받지 못했던 패션계의 입문이 늦어진 것이라 추정된다. 그의 디자인 철학은 ‘여성적인 우아함 l'élégance féminine’에 역점을 두었는데, 전체 예술에서 “바로크적 잔해 épaves baroques”<sup>83)</sup>가 그득한 디자이너였던 것이다. 그는 1947년 첫 컬렉션 뉴욕의 성공적인 히트를 시작으로 세계 패션계를 석권한다. “허리를 페티코트를 이용하여 극도로 조”이는 복고풍의 디자인이며, “한편으로는 지나치게 사치스러운 의상

81) 샤넬은 1908년경에 모자 가게를 차리고 아주 간편하고, 단순한 모양의 모자가 금방 눈에 띈다. 1차대전 전 유행했던 모자는 칠면조 깃털장식, 꽃다발, 새 장식, 매우 긴 리본 비로드로 만든 매듭, 모슬린으로 만든 장미였다. 샤넬은 여기서도 특히 기능이나 실용성에 역점을 둔 것이다.

82) “deux styles peuvent coexister dans une même oeuvre”. (*Comprendre la peinture*, op. cit., p. 14.)

83) François Baudot, *Christian Lacroix*, Editions Assouline, 1996, p. 8.

이라는 비판을 받기도 했”지만 시대적인 요구에 부응한 디자인이었다.<sup>84)</sup> 2차 세계대전이 끝나자 많은 여성들이 전시 동안 적합했던 “단순하고 실용적인 스타일의 의상을 벗어 던지고”<sup>85)</sup> 사치스런 복장으로 파티에 가기를 원했던 것이다. 이러한 욕구를 만족시킬 수 있는 바로크적 디자인을 추구했던 디오르가 두각을 나타내는 것은 어찌 보면 자연스러운 현상이었다. 디오르의 개성을 가장 많이 닮은 디자이너로 라크루아(Christian Lacroix)를 꼽는데,<sup>86)</sup> 그는 “자신을 바로크의 장본인이라 주장한”<sup>87)</sup>다. 그의 디자인은 클래식이 추구하는 성향의 정 반대를 표현하는 “기상천외함의 절정 *sommets d’extravagance*”에 있다는 평가를 받는다.<sup>88)</sup>

“점점 더 불만족스럽고 시대에 뒤떨어진 구분인 낭만주의와 고전주의”<sup>89)</sup>라는 표현을 보완한다면, 용어의 교체를 시도해야 한다. 인간이 추구하는 미학의 양대 산맥은 클래식과 바로크이며, 인간은 일상생활에서 경우에 따라 단순함이 혹은 복잡함이 요구되는 것이다. 디오르가 파리의 패션계에서 군림할 수 있었던 이유는 샤넬이 파리를 비웠기 때문이라 말하는 사람들이 있다. 호랑이가 없으니 고양이 왕이라는 뜻의 비꼰 표현이다. 그러나 우리는 디오르의 바로크와 샤넬의 클래식은 공존이 가능하다고, 아니 둘은 공존해야 할 운명을 타고났다고 말하고 싶다. 물론 개인에 따라 어느 한 쪽을 선호하고 주로 한 쪽의 스타일만 고집할 수도 있겠지만, 보통의 사람들은 클래식 디자인의 옷이 필요한 경우와 바로크 디자인의 옷이 요구되는 경우가 일생을 통해 반드시 찾아오기 때문에 둘

84) 『패션과 명품』, 위의 책, 36쪽.

85) Ibid.

86) 참고 *Christian Lacroix*, op. cit., p. 8. “la personnalité à laquelle s’apparente le plus évidemment Christian Lacroix demeure celle de Christian Dior”.

87) “revendiquant le baroque”. (*Le vêtement*, op. cit., p. 132.)

88) *Christian Lacroix*, op. cit., p. 13.

89) “les distinctions entre ‘romantiques’ et ‘classiques’ de plus en plus frustrantes et caduques”. (Jean-Charles Darmon, Michel Delon, *Histoire de la France littéraire, Tome 2, Classicismes XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 2006, p. 1.)

다 필수적이라는 얘기다. 샤넬 매장의 이층에 위치한 그녀의 집무실은 상징적이다. 그녀는 일생 클래식 디자인을 고집했고 변치 않는 그녀의 스타일 덕분에 일인자가 될 수 있었다. 그러나 그녀의 집무실을 치장한 소품들은 거의 모두가 바로크 성향을 띠고 있다. 샤넬 자신도 인간인지라 두 성향을 모두 만족시킬 필요가 있었던 것이다.

## 참고문헌

- 김성태, 『프랑스의 누벨마그』, 『세계 영화사 강의』, 연세대학교 출판부, 2001.
- 김형태, 『美경제프레임, 들라크루아 그림처럼 바뀐다』, 『조선일보』, 2014. 11.15.-16.
- 다사스 (프레데릭), 『바로크의 꿈 1600-1750년 사이의 건축』, 시공사, 1999.
- 박기현, 『프랑스 문화와 상상력』, 살림, 2004.
- 스트릭랜드 (캐롤), 『클릭, 서양 미술사』, 예경, 김호경 옮김, 2006.
- 아도르노(T.W.), 『미학이론』, 문학과 지성사, 홍승용 옮김, 2004.
- 이가림, 『미술과 문학의 만남』, 월간미술, 2000.
- 이재진, 『패션과 명품』, 살림, 2010.
- 이주현, 『화가와 모델』, 예담, 2003.
- 지베르스 (크리스티네), 『디자인』, 해냄, 2002.
- 최승규, 『서양 미술사 100 장면』, 가람기획, 1996.
- 카반느 (피에르), 『고전주의와 바로크』, 생각의 나무, 2002.
- 한택수, 『프랑스 문화교양강의』, 김영사, 2008.
- 홍명희, 『상상력과 가스통 바슐라르』, 살림, 2006.
- 후카이 아키코, 『오트 쿠튀르를 입은 미술사』, 송수진 옮김, 씨네북스, 2013.
- Badiou (Alain), “Philosophie et art, la fin de l’esthétique?”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, p. 17.
- Bailleux (Nathalie) et Remaury (Bruno), *Modes & vêtements*, Découvertes Gallimard, 1995.
- Baudot (Franois), *Christian Lacroix*, Editions Assouline, 1996.
- Cros (Philip), *Les styles en architecture*, Les Essentiels Milan, 2000.

- Delon (Michel), Darmon (Jean-Charles), *Histoire de la France littéraire, Tome 2, Classicismes XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 2006.
- During (Elie), “Figure de l’esthétique”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, pp. 19-54.
- Eco (Umberto), *Histoire de la beauté*, Flammarion, 2004.
- Frank (Susan), 이주현, 『앵그르에서 칸딘스키까지』, 하늘 이엔티, 2014.
- Fukai (Akiko), *La mode du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 2004.
- Gauvin (François), *Nietzsche*, in *Le Point* hors-série, septembre-octobre 2007.
- Giboulet (F.), *La peinture*, Nathan, 1998.
- Green (Julien), *Journal VII, Le bel aujourd’hui*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- Laneyrie-Dagen (Nadeije), *Lire la peinture*, Larousse, 2003.
- Lièvre-Crosson (Elisabeth), *Comprendre la peinture*, Les Essentiels Milan, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Du baroque au romantisme*, Les Essentiels Milan, 2000.
- Nicolle (Jean-Marie), *La beauté*, Bréal, 2008.
- Nouaihaç (Irène), Nartea (Carole), *Mouvements littéraires français du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle*, Librio, 2005.
- Petit(Jacques), *Barbey d’Aurevilly, Critique*, Annales littéraires de l’Université de Besançon Vol. 53, Les Belles Lettres, 1963.
- Petit Robert I*, Dictionnaire Le Robert, 1987.
- Poschardt (Ulf), “La mode”, *Magazine littéraire*, N° 414, nov. 2002, p. 43.
- Tasmadjian (S.), *Le vêtement*, Nathan, 1998.
- Vergely (Bertrand), *Les grandes interrogations esthétiques*, Les Essentiels Milan, 1999.
- Weber (Patrick), *Histoire de l’art et des styles*, Librio, 2009.

Weill (Michel), *A quoi sert l'architecture ?*, Les Essentiels Milan, 2001.

Wilkinson (Philippe), *Architecture*, Gallimard Jeunesse, 2006.

Wytteman (Jean-Pierre), “L’Europe baroque, Art et histoire(1600-1750)”,  
*La documentation Française* N° 8030, décembre 2002.

〈Résumé〉

Les deux pôles de l'esthétique:  
le classicisme et le baroque

Kim Nam Youn

‘Aesthetica’ est un néologisme du 18<sup>e</sup> siècle. Ce terme est considéré comme une doctrine du goût ou du jugement de beauté. Nous allons étudier la formation de l'esthétique et son expansion, en montrant le processus par lequel la forme originelle de l'esthétique aboutit à deux styles. Chaque individu a son propre point de vue et pourtant tout le monde peut ressentir en même temps quelque chose et apprécier la beauté. A notre avis, l'appréciation de la beauté n'est pas un sentiment propre à chacun mais c'est quelque chose qui nous fait communiquer les uns avec les autres. La société et la politique contribuent également à la formation de l'esthétique. L'idéale de beauté de son temps n'est pas créée par chaque individu. Il serait plus correct de dire que chaque expression a son style selon les conditions. On a l'impression que les styles changent avec le temps, mais on rencontre de mêmes formes de base qui se réapparaissent régulièrement. C'est la clef même du problème. Deux orientations de l'esthétique sont le classicisme qui met l'accent sur la raison et le romantisme qui accorde la préférence à l'émotion. Le classicisme est apollinien et le romantisme, dionysiaque. L'éthique qui n'a apparemment pas affaire à l'art pur a influé sur la formation de l'esthétique. Du fait que la raison universelle chrétienne et la sensibilité païenne se heurtent, le classicisme est considéré comme sain et des romantiques sont par conséquent malades. Mais ce serait plus correct d'appeler ces deux orientations de l'esthétique, baroque et

classique. L'un est en quête de la simplicité et la tranquillité, et l'autre préfère des ornements et le dynamisme. Le contraste de ces deux tendances est accentué dans l'esthétique vestimentaire, domaine très proche à nos quotidiens. Au début on a considéré la mode tout simplement comme lieu de production de sens et de forme des vêtements mais son statut est révalorisé. La mode est devenue maintenant un art pur. Ce genre de réappréciation a déjà été observé dans l'évolution du cinéma. Les deux grandes tendances de l'esthétique sont retrouvées chez les deux grands rivaux de la mode: Chanel et Dior. Chanel est classique, Dior baroque. L'esthétique naît d'une telle opposition. D'ailleurs ces deux tendances ne sont toujours pas opposées. Les deux peuvent très bien coexister. On peut préférer l'un à l'autre mais un seul ne peut jamais entièrement satisfaire l'homme. C'est ça l'esthétique des humains.

주 제 어 : 미학(esthétique), 바로크(baroque), 클래식(classicisme),  
이성(raison), 감정(émotion)

투 고 일 : 2016. 6. 24

심사완료일 : 2016. 8. 1

계재확정일 : 2016. 8. 8

## 「성 바바라극」(BnF fr. 976)과 「성 바바라전」(BnF fr. 975) 비교 연구

김 준 한  
(고려대학교)

### 차례

- |             |                                      |
|-------------|--------------------------------------|
| 1. 머리말      | 4. 프랑스 국립도서관 필사본 fr. 975와<br>fr. 976 |
| 2. 「성 바바라극」 |                                      |
| 3. 「성 바바라전」 | 5. 맺음말                               |

### 1. 머리말

순교 사실이 확인되지 않은 채 설화로만 전해져 내려오는 성녀 바바라 *sainte Barbe* 설화는 7세기경 이후 그리스어, 고대 시리아어, 라틴어, 게르만어, 로망어로 번역되어 빠른 속도로 유럽에 전파되었다. 오늘날까지 포병, 광부, 소방수, 해군 등 불이나 폭약을 다루는 직종의 수호성녀로 널리 숭배되고 있으며, 중세에는 특히 종부성사를 받지 못하고 죽는 일을 막아주는 성녀로 인식되었다. 대혁명 전 르망 *Le Mans* 교구에만 수십 개의 성당, 단체, 학교, 성직자 숙소에 성 바바라의 이름이 사용되었을 뿐만 아니라, 이 지역 성당 대부분에 성 바바라의 동상이나 제단이 마련되어 있었고, 유서들 속에서도 성 바바라의 이름이 자주 등장했다는 사실은 프랑스에서 성 바바라가 차지하던 위상의 한 단면을 보여주는 예

라고 할 수 있다<sup>1)</sup>. 또한 루이 프티 드 줄빌 Louis Petit de Julleville이 언급했듯이 1448년부터 1539년 사이의 기간에 「성 바바라극」이 열두 번이나 공연되었다는 사실도 프랑스 중세에 있어서의 성 바바라가 갖는 지명도를 짐작하게 해준다.<sup>2)</sup>

본고에서는 프랑스 국립도서관에 필사본 번호 fr. 976과 fr. 975로 각각 보존되어 있는 15세기 사본 「성 바바라극 *Mystère de sainte Barbe*」과 「성 바바라전 *Vie de sainte Barbe*」을 중심으로 16세기 인쇄본으로 전해 오는 2종의 「성 바바라극」, 그리고 현대식 판본이 존재하는 4종의 「성 바바라전」을 비교·분석하여 성 바바라 설화 전통에 있어서 fr. 975와 fr. 976 두 필사본이 갖는 밀접한 연관성을 보이는 것을 목표로 한다.

## 2. 「성 바바라극」

「성 바바라극」은 세 가지 버전으로 오늘날까지 전해오고 있다.

1. 15세기: 프랑스 국립도서관(BnF: Bibliothèque nationale de France) 필사본 fr. 976
2. 16세기: 여러 종의 인쇄본이 존재하나<sup>3)</sup> 본고에서는 프랑스 국립도서관 인쇄본 Yf 1651과 Yf 1652를 분석의 대상으로 삼았다.
3. 16세기(1557년) 브르타뉴 방언 텍스트: 프랑스 국립도서관 인쇄본 Y 6186. 에밀 에르노 Émile Ernault편 현대 판본 및 프랑스어 번역<sup>4)</sup>

1) Père Louis Pottier, «La Vie et histoire de Madame sainte Barbe, le mystère joué à Laval en 1493 et les peintures de Saint-Martin-de-Connée», in *Revue historique et archéologique du Maine*, t. 50, 1901, pp. 233-312.

2) Louis Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 2 vol., 1880.

3) Cf. L. Petit de Julleville, *Les Mystères*, p. 486, et le comte de Douhet, *Dictionnaire des mystères*, col. 196.

4) Émile Ernault (éd.), *Le Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne, texte de 1557*, Paris, Ernest Thorin, 1888.

위의 16세기 인쇄본 2종과 성 바바라 역의 대사만 일부 수록한 16세기 필사본 단편<sup>5)</sup>은 15세기 성사극을 개정하거나 축약한 것이 아니라 완전히 별개의 전통에 의해 작성된 텍스트들이며, 작품에 수록된 내용도 15세기 필사본과는 상당히 다르다.

16세기 텍스트들과의 비교를 위해 우선 15세기 「성 바바라극」의 내용을 먼저 소개하도록 한다.

**(제 1일)** 니코메디아의 왕 디오스코루스는 왕비를 잃고 슬픔에 빠져 있다. 신하들의 충고로 외동딸인 바바라의 교육에 마음을 쏟아 그 슬픔을 잊으려고 한다. 이를 위해 그리스에서 공부를 마치고 돌아와 있는 두 명의 철학자(Maitre Alphons, Maître Amphoras)를 초빙한다. 문학, 수사학, 라틴어 문법, 수학, 음악, 이교도 교리 등을 가르칠 것을 지시받은 두 박사는 이교도 신들에 대한 긴 설명을 하고, 이 설명을 들은 바바라는 책을 받아 읽은 후 잠에 빠진다. 바바라가 잠든 사이 성모 마리아가 신에게 바바라를 이끌어 주도록 애원하고, 신은 천사들을 내려보내 계시를 준다. 잠에서 깨어난 바바라는 이교도 신들의 존재에 대해 강력히 반박을 하여 두 선생이 할 말을 잃게 만든다. 알폰스와 암포라스는 바바라가 자신들의 종교에서 벗어나는 것을 보고 후일에 자신들에게 책임이 전가될 것을 두려워하여 서둘러 디오스코루스에게 모든 교육이 끝났다고 보고한 후 궁을 벗어난다. 지옥에 있는 악마들의 우두머리인 루시페르는 바바라가 이교도 신전에 제물을 바치게 하여 기독교도가 되는 것을 사전에 막기 위해 디오스코루스로 하여금 성대한 제전을 열게 하지만 바바라는 교묘히 빠져나간다. 이 와중에 알렉산드리아의 한 기독교 순례자를 만나 오리게네스의 존재를 알게 된다. 한편 디오스코루스는 답을 짓게 하여 바바라가 그 안에 살도록 한다.

5) 3종의 성사극 텍스트 외에도 별개의 16세기 「성 바바라극」 버전으로 성 바바라 역 대사 rôle de sainte Barbe가 존재한다. 이 텍스트에는 성 바바라의 대사 일부만이 수록되어 있기 때문에 본고의 「성 바바라극」 비교에서는 제외하였다(J. Chocheyras, *Théâtre religieux en Savoie au XVI<sup>e</sup> s.*, pp. 41-46, 93-108).

**(제 2일)** 페르시아의 귀족인 리플르몽이 신하들과 함께 찾아와 바바라와 결혼하고 싶다는 의사를 밝힌다. 딸과 헤어지고 싶지 않은 디오스코루스는 신하들의 만류에도 불구하고 리플르몽의 청혼을 거절하고 평생 혼인하지 않고 살도록 딸에게 허락한다. 바바라는 오리게네스에게 비밀리에 편지를 보내고 오리게네스는 제자 이자카르를 보내 성경을 전하고 교리를 가르친다. 이자카르가 돌아간 후 뤼시페르는 로마 황제 막시미아누스를 대표하여 이집트 전체를 통치하는 디오게네스로 하여금 알렉산드리아를 공격해 기독교도들을 섬멸하도록 한다. 디오게네스는 디오스코루스, 리플르몽과 함께 원정에 나서나 알렉산드리아군에 패하고 리플르몽은 전사한다. 디오스코루스는 유일하게 살아남은 신하 플로리몽과 함께 비참하게 니코메디아로 향한다.

**(제 3일)** 디오스코루스가 전쟁에 나가 있는 동안 바바라는 천사들의 호위를 받으며 내려온 신의 방문을 받고 순교하리라는 사실을 알게 된다. 신과 천사들이 돌아간 후 탑에 창이 두개 밖에 없는 것을 발견하고는 석공을 시켜 세 번째 창을 만들게 하고 디오스코루스가 자신을 위해 만들게 한 큰 옥조에 들어가 기도하고 성호를 긋자 옥조 네 귀퉁이에서 물이 쏟아져 나오고 세례자 요한이 내려와 영세를 준다. 영세를 받은 후 바바라는 탑 안의 금으로 된 우상들을 부수어 가난한 자들에게 나누어 준다. 알렉산드리아 원정에서 돌아온 디오스코루스는 탑에 세 번째 창이 생기고 우상들이 모두 부서진 것을 알게 되고 바바라가 자신이 기독교도가 되었음을 밝히자 칼을 꺼내 죽이려고 한다. 바바라는 천사 가브리엘의 힘으로 교외의 한 동굴에 숨게 된다. 일제 수색이 시작되고 사탄의 꾀에 빠진 양치기의 고발로 바바라는 다시 궁으로 끌려온다. 디오스코루스는 알폰스와 암포라스를 불러 바바라를 설득하려 하나 실패하고 딸을 재판관인 마르키아누스에게 보내 온갖 고문을 받게 한다.

**(제 4일)** 제 4일 췌에는 바바라가 받는 모진 고문들을 보여 준다. 날카로운 사금파리와 자갈이 깔린 감옥에 갇힌 바바라는 잔인한 고문을 용감하게 이겨 나가고, 고문 후에 감옥으로 돌아오면 모든 상처가 낫곤 한다. 악마의 사주로 마르키아누스는 바바라를 발가벗겨 거리로 끌고 나가게 하지만 바바라의 기도를 듣고 천사 가

브리엘이 내려와 흰 옷을 입혀 준다. 바바라를 끌고 나갔던 일행이 돌아왔을 때, 그녀가 다시 옷을 입고 있는 것을 본 마르키아누스는 감탄하여 기적을 인정하지만 다시 고문을 하게 한다. 아무리 고문을 해도 바바라의 마음을 돌려놓기는커녕 상처조차 입힐 수 없게 되자 마르키아누스는 포기하고 디오스코루스에게 바바라를 돌려 보낸다.

**(제 5일)** 디오스코루스는 바바라를 못 박힌 통 속에 넣고 굴리는 등 다시 고문을 하지만 효과가 없자 산 위로 끌고 올라가 목을 자른다. 바바라는 천사들과 함께 천국으로 올라가고 디오스코루스는 벼락을 맞고 지옥으로 끌려 내려간다. 성 발랑탱이라는 신부가 바바라의 시신을 거두어 묻어 주는데, 곧 여러 가지 기적이 일어나 병자들이 건강을 회복한다. 키프로스왕 알렉산드리아의 기독교 연합군의 공격을 받아 니코메디아는 함락되고 이교도들은 모두 죽거나 기독교로 개종한다. 이때 전투 중 사망한 두 기독교도가 바바라의 유해가 안치된 신전에서 다시 살아난다. 바바라의 순교 내역을 들은 기독교군은 그의 유해를 로마로 옮겨가 교황 오노리우스의 주관 하에 성 칼릭스투스 묘지에 안장한다.

16세기 프랑스어 인쇄본에 수록된 「성 바바라극」은 5일간 상연되는 15세기 「성 바바라극」과는 달리 이틀 동안의 상연 분량이며, 등장인물들의 수도 38명으로 15세기 「성 바바라극」(100명)의 절반도 되지 않는다. 극의 내용에 있어 16세기 인쇄본은 15세기 텍스트와 다음과 같은 차이를 보인다.

- 바바라의 어머니가 생존해 있으며, 바바라의 아버지인 디오스코루스 Dioscorus와 항상 함께 등장한다.
- 바바라의 순교가 어디에서 일어났는지 지역을 명시하지 않고 있다. 시간적 배경은 막연히 마르시앵 Marcien(마르키아누스 Marcianus) 황제 시기로 언급한다<sup>6)</sup>.

6) 여기서 언급된 마르시앵 황제가 누구인지는 알 수 없다. 동로마제국의 황제였으며

- 15세기 텍스트에서 극의 전개에 중요한 위치를 차지하는 바바라의 교육 과정 전체가 생략되어 있다.
- 청혼이 들어오는 것이 아니라 바바라의 아버지가 주도적으로 결혼 계획을 추진한다.
- 바바라의 개종에 지대한 영향을 끼치는 신학자 오리게네스 Origène가 등장하지 않는다.
- 15세기 극에서 바바라가 세례를 받는 장소로 묘사되는 육조에 대한 언급이 나타나지 않는다.
- 바바라는 산에 올라 한 은둔수도자에게 세례를 받는다.
- 바바라를 다시 이교도의 교리로 되돌리기 위해 마르시앵은 바바라가 감금된 감옥에 매춘부를 들여보낸다. 하지만 이 매춘부는 곧 바바라에 의해 기독교로 개종한다<sup>7)</sup>.
- 성 바바라의 중재로 건강을 되찾은 절름발이와 장님이 바바라에게 세례를 주었던 은둔수도자의 도움을 받아 바바라의 시신을 매장한다.

브르타뉴 방언으로 작성된 『성 바바라극』은 16세기 프랑스어판 『성 바바라극』과 공통점을 보인다. 다만 15세기 사본과 몇몇 특징을 공유하고 있음을 알 수 있다.

- 15세기 텍스트에서와 마찬가지로 디오스코루스는 딸 바바라의 교육을 유명 철학자에게 맡긴다<sup>8)</sup>.

---

기독교도였던 플라비우스 마르키아누스 Flavius Maricanus는 시기적으로 맞지 않고, 13세기 전반의 범불가 아엘리우스 마르키아누스 Aelius Marcianus는 15세기 『성 바바라극』에 등장하는 법관 마르시앵에 더 어울리는 인물이다.

7) 이 여인은 일부 『성 바바라전』 전통에서 바바라와 함께 순교하는 성 율리아나 sainte Julienne로 볼 수 있다.

8) *Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne*, Paris, Thorin, 1888 : « il [Dioscorus] voulut la mettre à l'école près d'un homme de renom. » (p. 3) ; « il faut, sans contredit, que vous (le maître d'école) preniez sous votre direction expresse, dès à présent, ma fille vierge. » (p. 21)

- 바바라가 배워야 할 과목명이 정확히 일치하는 것은 아니지만 전반적으로 유사한 성격을 갖는다<sup>9)</sup>.
- 우상숭배에 관한 바바라의 견해가 15세기 작품에서와 형식에 있어서는 차이가 나지만, 그 논리는 동일하다<sup>10)</sup>.
- 15세기 성사극에서 바바라가 오리게네스의 존재를 알게 되는 것이 알렉산드리아 순례자 조스캥 Josquin을 통해서였던 것과 마찬가지로 브르타뉴 성사극에서도 순례중인 한 은둔수도자를 통해 오리게네스를 알게 된다.

위에서 본 바와 같이 15세기 「성 바바라극」과 몇 가지 유사점을 보이는 하지만, 16세기 브르타뉴 「성 바바라극」이 15세기 프랑스어 텍스트와 직접적인 상관관계를 갖는 것으로 보이지는 않는다. 그러기에는 두 텍스트 사이에 지나치게 큰 차이가 존재한다.

- 브르타뉴 성사극은 바바라를 결혼시키려고 시도하는 장면을 다른 성 바바라 소재 텍스트들에서는 찾아볼 수 없는 방식으로 처리한다. 디오스코루스가 바바라를 탑에 가두자 두 명의 지체 높은 친척

---

9) *Ibid.* : « la philosophie, l'astrologie, et en parler pertinemment avec le plus grand personnage du monde. » (p. 22) (cf. 15세기 필사본 (f<sup>os</sup> 9v-10r) : « sciences haultaines, divines lettres et humaines, gramoire, latin, rethorique, logique, geometrie, arismetique, astrologie, musique, la loy des dieux »)

10) *Ibid.* : « Sachez que le premier mode d'idolâtrie a commencé en ce monde dans l'Assyrie, je vous le jure ; le roi Ninus, après la mort de son père, Bélus, introduisit, par une pensée fatale, cette déplorable coutume. Quand son père fut mort, pour l'honorer particulièrement, il fit aussitôt fabriquer et poser une grande statue, tel qu'il était de son vivant ; voyez quelle était son idée. Cette idole était faite d'or pur, et élevée sur un piédestal ; et là, croyez-le bien, il l'adora constamment et la reconnut pour un dieu ; ce qu'il n'eût point fait, s'il eût été sage. Alors il ordonna expressément et commanda à tous, petits et grands, de rendre ainsi honneur au roi et de le reconnaître pour Dieu ; quelle infamie, en vérité ! Et les voilà qui dans leur erreur et leur folie étrange, se mettent en route pour obéir ; pour adorer la méchante idole : il fallait qu'ils fussent bien aveugles ! Si bien qu'ils se damnèrent, par cette croyance. » (p. 102)

이 등장해 디오스코루스의 처사에 놀라움을 표하며 차라리 결혼을 시키라고 권고한다.

- 바바라를 항상 곁에 두고 싶은 마음에 청혼을 받아들이고 싶어 하지 않는 15세기 텍스트에서와는 달리 브르타뉴 텍스트의 디오스코루스는 딸이 결혼을 거부하자 분노를 주체하지 못하고 딸을 위협한다<sup>11)</sup>.
- 바바라는 오리게네스가 보낸 발랑탱 Valentin이라는 사제에게 세례를 받는다<sup>12)</sup>.
- 디오스코루스가 바바라에게 탑에 감금하겠다는 결정을 통보하자, 바바라는 아버지의 결정에 순순히 따르는 15세기 텍스트에서와는 달리 강하게 반발한다.
- 15세기 「성 바바라극」에서 바바라가 세례를 받는 장소로 중요한 위치를 차지하는 탑 안의 욕조가 브르타뉴 텍스트에는 등장하지 않는다. 대신 탑 옆에 샘이 하나 존재한다.
- 바바라가 숨어있는 장소를 디오스코루스에게 알리는 양치기는 대부분의 성 바바라 소재 텍스트들에서와 마찬가지로 바바라의 저주를 받는다. 반면 15세기 성사극에는 이 이야기가 나오지 않는다.

### 3. 「성 바바라전」

앞장에서 살펴본 3종의 성사극 텍스트와 함께 5종의 「성 바바라전」을 비교해 보았다. 이 「성 바바라전」들은 모두 최소 1종 이상의 현대식 판본이 존재하는 텍스트들이다.

---

11) *Ibid.* : « Je te ferai mourir de froid dépit, à force d'angoisse, je te le jure de ma bouche ; je te garderai ici si rigoureusement que personne ne t'apportera aucune distraction d'aucune sorte ... » (p. 55)

12) 이 대목은 『황금성인전』의 내용과 일치한다.

1. 브뤼셀(벨기에 왕립도서관 Bibliothèque royale de Belgique) ms. 10295-304: A. J. Denomy, « An Old French Life of saint Barbara », in *Medieval Studies*, 1, 1939, pp. 148-178<sup>13)</sup>.
2. 파리(프랑스 국립도서관) fr. 975: H. F. Williams, « Old French Lives of Saint Barbara », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 119, n° 2, avril 1975, pp. 166-184.
3. 아비뇽(칼베 박물관 Musée Calvet) 615: H. F. Williams, *op. cit.*, pp. 161-166.
4. Th. Graesse (éd.), *Jacobi a Voragine « Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta »*, Vratislaviae, Guilelmum Koebner, 1890 (3<sup>e</sup> éd. ; 1<sup>re</sup> éd. : Dresde, 1846), pp. 898-902.
5. *Passions des saints Ecaterine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Anysia*, publiées d'après les manuscrits grecs de Paris et de Rome, avec un choix de variantes et une traduction latine par l'abbé Joseph Viteau, Paris, Émile Bouillon, 1897, pp. 87-105.

「성 바바라전」 설화들은 각각 다른 전통을 따르다 보니 서로 양립 불가능한 요소들을 담고 있다. 이렇게 역사적 일관성이 부족한 성 바바라 설화는 순교의 시기와 장소를 특정할 수 있는 증거조차 찾을 수 없어 1969년부터는 결국 로마력에서 삭제되고 존재하지 않았던 성인으로 분류되기에 이른다<sup>14)</sup>.

각각의 「성 바바라전」 모두에 나타나는 공통 요소는 많지 않으며 다

---

13) 본고에서는 활용하지 못했지만 동일 필사본에 대한 또 하나의 판본이 존재한다. W. Kleist, *Die Erzählende französische Dit-Literatur in « Quatrains alexandrins monorimes » mit Editionen der Vie saint Leu, der Vie de saint Christofle, der Vie saint Jehan Paulus, des Miracle de saint Servais, der Vie de sainte Barbe, der Vie saint Yves, der Vie de saint Lain von Jehan Le Roy und der Istoire du mauvais riche homme*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1973, pp. 262-289.

14) Les Bénédictins de Ramsgate, *Dix mille saints. Dictionnaire hagiographique*, 1991, p. 77.

음과 같이 단 몇 줄로 요약할 수 있다.

디오스코루스라는 이교도의 딸 바바라가 아버지 몰래 기독교도가 되며, 이 사실이 밝혀지자 체포되어 법정에서 선 후 모진 고문을 받으면서도 신앙을 버리지 않는다. 아버지 디오스코루스가 직접 그녀를 참수하며, 디오스코루스는 즉시 벼락에 맞아 죽는다.

바로 위에서 요약한 중심 줄거리를 제외하면 서로 다른 전통의 『성 바바라전』 텍스트들은 모든 면에서 상당한 차이점을 보인다. 여기에서는 가장 차이가 두드러지는 성 바바라 순교의 지역과 시기, 아버지 디오스코루스와 바바라의 어머니, 탑과 욕조, 바바라의 교육, 오리게네스, 바바라의 세례, 그리고 십자군 에피소드와 성 바바라 시신의 로마 이장 부분을 집중적으로 분석해 보기로 한다.

#### ■ 순교 지역

성 바바라가 살고 순교했다는 지역과 관련해서는 여러 지명이 제시되고 있다. 시리아의 헬리오폴리스 Héliopolis de Syrie(현재 레바논의 발벡 Baalbek), 이집트의 헬리오폴리스, 비티니아의 니코메디아 Nicomédie de Bithynie(현재 터키의 이지미트 Izimit), 소아시아 북부의 폰투스 Pontus(현재 터키의 베요주 Beyözü), 안티오크 Antioche 등의 지명이 거론되며, 심지어는 로마와 토스카나가 등장하기도 한다<sup>15)</sup>.

헬리오폴리스와 니코메디아가 『성 바바라전』 설화들에서 가장 자주 언급되는 지명이다. 헬리오폴리스는 주로 그리스어판 『성 바바라전』에 등장하며, 일반적으로 시리아의 헬리오폴리스일 것으로 보지만, 에우카이타(앞에서 언급한 폰투스 인근 지역)에서 12 스타디아(1스타디움

15) 보두앵 드 게피에 B. de Gaiffier는 토스카나, 즉 Tuscia가 Antiocia(안티오크)를 잘못 읽은 것에서 비롯된 오류일 가능성이 크다고 본다. (B. de Gaiffier, « La Légende de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », in *Analecta Bollandiana* 77, 1959, p. 40 et note 4)

stadium은 125보 또는 625자의 거리) 떨어진 겔라시움 Gelasium 지역에 위치하는 또 다른 헬리오폴리스도 등장한다<sup>16)</sup>. 라틴어 판 「성 바바라전」들의 경우, 처음에는 헬리오폴리스를 단순히 솔리스 Solis라고 번역하다가 곧 솔리스와 니코메디아를 같은 도시로 보기 시작한다<sup>17)</sup>. 헬리오폴리스와 니코메디아 사이의 물리적 거리를 감안할 때 두 도시를 동일한 장소로 간주하기에는 큰 어려움이 있는 것으로 판단된다. 게피에는 헬리오폴리스와 니코메디아를 동일한 지역으로 보기 시작한 이유에 대해 다음과 같은 가설을 제시하고 있다<sup>18)</sup>.

“여러 필사본들을 대조확인한 결과 성 바바라는 올리아나 Julienne와 함께 순교한 것으로 나온다<sup>19)</sup>. 그런데 막시미아누스<sup>20)</sup> 시대에 박해를 받고 순교한 니코메디아의 올리아나라는 이름의 유명한 인물이 존재한다.”

요하네스 데 바케르젤 Iohannes de Wackerzeele(Jean de Wackerzeele 또는 Jean de Louvain, 14세기 후반)의 성 바바라 설화 모음집<sup>21)</sup>을 충실

16) « Erat quidam in regione orientali quae vocatur Heliopolis habitans, in agro qui dicitur Gelasium, qui circiter duodecim stadia ab Euchaitis distat. » J. Viteau (éd. et trad.), *Passions des saints Ecaterine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Amysia*, p. 88. 여기서 언급되는 헬리오폴리스는 게피에(B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 39)가 제시한 폰투스과 동일 지역이다.

17) 게피에(B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 40)에 따르면 늦어도 11세기부터 솔리스와 니코메디아가 동일시된다.

18) B. de Gaiffier, *op. cit.*, pp. 40-41, et la note 1 (p. 41)

19) 예를 들면 본고에서 분석한 브뤼셀 왕립도서관 필사본, 그리스어 판, 『황금성인전』에 수록된 「성 바바라전」이 이 경우에 해당한다.

- 브뤼셀 필사본: « Decollee est la sainte damme / Ensemble sainte Julianne. » (v. 377-378)

- 그리스어 판 「성 바바라전」: « ... consummata est gladio patris sui Dioscori [...], et quae (Juliana) capite truncata est a centurione in eodem loco. » (p. 98)

- 『황금성인전』 내 「성 바바라전」: « Finita est autem sancta martir Christi Barbara cum sancta Juliana quinta die mensis Decembris imperante Maximiano et praesidente Marciano. » (p. 900)

20) Marcus Aurelius Valerius Maximianus Herculius. 285년에 카에사르 지위에 오르 고 286년에 아우구스투스에게 즉위해 305년까지 통치한 로마 황제

히 따른 파리 국립도서관 fr. 975 필사본은 성 바바라의 순교 지역을 이집트의 솔리스(즉 헬리오폴리스)에 위치시키고, 이 지역을 니코메디아와 같은 곳으로 보고 있다. 그렇다면 이 니코메디아는 비티니아의 도시가 될 수 없으며, 이집트에 동일한 이름의 또 다른 도시가 존재했다는 말이 된다. 15세기 『성 바바라극』에서는 순교 지역의 문제가 더 복잡해진다. 15세기 극의 배경은 팔레스티나에 자리한 시스텐(Sisten<sup>22</sup>) 왕국의 니코메디아로 설정되어 있다(f° 3r). 따라서 헬리오폴리스는 이집트가 아닌 시리아의 도시로 보아야 니코메디아와 동일한 지역으로 보는 것이 가능해진다. 하지만 15세기 극에서 니코메디아 왕국이 로마 제국의 이집트 총독 디오게네스의 통치하에 있다고 설정되어 있는 이상 니코메디아를 이집트 외의 다른 지역 도시로 보는 데에도 문제가 있다. 극 텍스트 곳곳에서 니코메디아를 이집트의 도시로 명시하고 있기 때문이다.

(f° 16r) 악마들이 니코메디아에 자리 잡은 알폰스와 암포라스  
박사를 보러 가는 장면:

**En Egipte nous devallons incontinent et sans arrest.**

(f° 342v) 키포로스의 왕이 이집트를 공격하려고 할 때, 그의 기사들은 이집트의 중요한 도시인 니코메디아를 함락시키라고 조언한다:

21) *BHL(Bibliotheca hagiographica latina)*에 918(프롤로그), 919(성 바바라의 가계), 920(성 바바라의 일생과 순교), 926(로마에서 플레장스로의 이장), 932-955(23편의 기적)번으로 분류된 모음집으로 여기서는 보두앵 드 게피에가 분석한 브뤼셀 왕립 도서관 필사본 21003에 근거해 소개하기로 한다.

22) B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 12 note 1: « D'où vient ce nom? Sans vouloir être trop affirmatif, nous ferons remarquer que l'Évangile du pseudo-Matthieu (*BHL* 5334-5337), parlant, au ch. 22, de l'entrée de la sainte famille en Égypte, dit : *Et gaudentes et exultantes devenerunt in finibus Hermopolis, et in unam ex civitatibus Egypti quae Sotinen* (al. *Sotrina, Sihenen*) *dicitur ingressi sunt*. [...] Jean de Wackerzeele citera ce passage dans sa compilation. Un de ses lecteurs, remontant à la source, n'aurait-il pas rencontré le mot *Sihenen* ou une graphie encore plus proche de *Sisten* ? »

**Chambelloys**

Affin d'estre myeulx adressans  
quand en **Egipte** nous serons,  
s'on me croit, nous commencerons  
a quelque bonne grouse ville.  
Pour une on en gaignera mille,  
car s'on emporte une cité  
d'assault ou de subtilité,  
toutes aultres villes voisines,  
voyans les dolantes ruynes  
en quoy la premiere sera,  
doubteront plus, et par cela  
ce convertiront par douceur.

**Moussay**

Le conseil est loyal et seur.  
Ne sçay qui y contredira.  
Pourtant, s'on me croit, on yra  
tout droit de plaine espandie  
bien assieger **Nycomedie**,  
car elle est grouse et bien peulee  
de gens de faczon bien comble[e]  
et est la cité plus patee  
qui soit en toute la contree :  
on ne pourroit myeulx assener.

결국 저자가 지리학적 고증을 하지 않은 채 독자들에게 동방의 이교도 국가라는 점을 말하기 위해 근동 지역의 여러 지명을 열거하는 데에 그치고 있다는 해석을 할 수밖에 없는 것으로 보인다.

■ 순교 시기

성 바바라 설화 초기에는 순교 시기를 디오클레티아누스 Diocletianus

황제와 함께 막시미아누스 황제가 로마 제국을 통치하던 시기(286-305, 306-310)로 보았으나, 오리게네스(185-254)가 등장하는 설화가 14세기 후반부터 나타남에 따라 시기를 재조정하려는 시도가 생겨났다. 「성 바바라의 수난 *Passion de sainte Barbe*」(BnF lat. 10732, f<sup>os</sup> 46-64)의 저자 피에르 부사제<sup>23)</sup>와 그 이후의 요하네스 데 바케르젤은 순교 시점을 막시미아누스 황제가 아닌 막시미누스 황제(Caius Julius Verus Maximinus Thrax, 235-238) 시대로 수정해 오리게네스가 생존했던 시기와 맞추려고 시도하기도 했다<sup>24)</sup>.

본고에서 분석한 3종의 「성 바바라극」과 5종의 「성 바바라전」 가운데 브뤼셀과 아비뇽 필사본은 시기를 특정하지 않았으며, 이들간 상연하는 16세기 성사극에서는 막시미아누스 대신 마르키아누스(Marcianus)라는 이름의 황제가 등장한다. 나머지 텍스트들에서는 막시미아누스 황제 시기를 밝히고 있다.

#### ■ 디오스코루스와 바바라의 어머니

성 바바라 설화의 초기 버전들에 등장하는 바바라의 아버지 디오스코루스는 부유한 이교도 또는 지역 귀족이었다. 이후 새로운 요소들이 설화에 추가되는 과정에서 디오스코루스를 왕으로 묘사하는 경우가 많아졌다. 본고에서 분석한 8종의 성 바바라 문헌 중 『황금성인전』 수록 텍스트와 그리스어 판, 그리고 브뤼셀 필사본에서는 디오스코루스가 귀족 또는 부유한 이교도로 등장하며, 나머지 5종의 텍스트에서는 지역 왕국의 왕으로 설정되어 있다. 한 가지 특기할 사항은 파리 필사본과 브르타뉴 성사극에 등장하는 디오스코루스의 경우 귀족이었다가 왕위에 오른 것으로 되어 있다는 점이다<sup>25)</sup>.

23) B. de Gaiffier, *op. cit.*, pp. 16-22.

24) 이와 같은 추론이 가능한 이유는 철자적 유사성으로 이미 중세 이전 필사본들부터 두 황제의 이름이 혼동되는 경우가 적지 않았기 때문이다. 피에르 부사제의 「성 바바라의 수난」 필사본에도 문맥상 Maximinus여야 할 곳에 Maximianus가 등장하는 경우를 발견할 수 있다(B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 20, note 2).

성 바바라 관련 문헌 중 어머니에 대한 언급이 나오는 경우는 드물다. 어머니가 등장하는 아비뇽 필사본이나 16세기 성사극에서 보듯이, 어머니가 나오지 않더라도 이야기의 흐름에 전혀 지장이 없는 부차적인 역할에 머문다. 다른 6종의 텍스트에서는 이야기가 시작하는 시점이 이미 어머니가 사망한 이후로 설정되어 있다<sup>26)</sup>. 바바라의 어머니를 이사이 Īsai(Jessé, 다비드 왕의 아버지)의 후손으로 묘사하는 전통을 인용한 요하네스 데 바케르젤 텍스트를 따라 파리 필사본 fr. 975도 그녀를 이사이의 혈통으로 소개하는 점이 특기할 만하다.

#### ■ 탑과 욕조

성화상 iconographie에서 성 바바라를 한 손에 탑을 들고 있는 모습으로 묘사하듯이, 탑은 성 바바라 설화에 있어서 매우 중요한 장소이다. 이곳에서 기독교의 교리를 받아들이고, 삼위일체의 신비를 깨우치며, 세례를 받기 때문이다. 본고에서 분석한 8종의 텍스트들에서도, 디오스코루스가 바바라를 탑에 살게 하는 목적이 감금을 위한 것인지 보호를 위한 것인지 조금씩 다르지만, 모두 탑에 해당하는 장소가 등장한다<sup>27)</sup>.

바바라의 세례 장소인 욕조 cisterne<sup>28)</sup>의 경우, 아비뇽과 브뤼셀 필사본, 『황금성인전』, 그리스어 판에서는 욕조를 설치한 이유가 기술되지 않고, 16세기 성사극에는 아예 욕조가 등장하지 않으며, 16세기 브르타뉴 성사극에서는 탑 옆의 샘물이 욕조를 대신한다. 여기에서도 15세기 성사극과 파리 필사본은 공통점을 보인다. 15세기 성사극에서 딸을 시집

25) « Au temps que l'empereur Maximien [...] regnoit ung parvers satrape nommé Dioscorus qui estoit moult noble duc et riche, [...] Le duc, son mary, fu fait roy [...] » (BnF fr. 975) ; « Chacun m'appelle maintenant Dioscore le magnifique, ..., reconnu roi ... » (*Mystère en breton*, p. 8)

26) 브르타뉴 성사극에서는 바바라 어머니의 죽음에 대한 직접적인 언급을 찾을 수 없다. 하지만 다음 두 대사를 근거로 그녀가 이미 사망했다는 사실을 확실히 알 수 있다: « il [Dioscorus] ne cessait de l'aimer [Barbe], n'en ayant point d'autre qu'elle » (p. 2) ; « Je [Barbe] suis pourtant ta fille orpheline... » (p. 159).

27) 브뤼셀 필사본에서는 이 장소를 tour 대신 château로 지칭한다.

28) 여기서 '욕조'라 함은 로마 공중목욕탕 방식의 대형 시설을 말한다.

보내지 않고 함께 살고 싶어 하는 디오스코루스가 탑 안에 대형 욕조를 만든 이유는 딸에게 즐거움을 주기 위한 것이며, 바바라가 청혼을 거절한 것이 너무 기뻐 이에 대한 일종의 보상으로 욕조를 설치한 것이다<sup>29)</sup>. 파리 필사본 「성 바바라전」에서도 바바라가 결혼을 거절하자 기쁨에 겨워 욕조를 만들어 주겠다고 약속한다<sup>30)</sup>.

### ■ 바바라의 교육

일반적으로 성인전 연구의 관점에서 성 바바라 설화를 접근할 때 바바라의 교육과 관련된 대목에 대해서는 분석이 이루어지지 않았다. 어쩌면 성 바바라 설화 관련 대부분의 전통에서 바바라의 교육 장면이 등장하지 않기 때문이라고 볼 수도 있다. 요하네스 데 바케르젤에 의한 성 바바라 설화 모음집의 중요한 특징 가운데 하나가 바바라의 교육을 상세하게 기술하고 있다는 점이다<sup>31)</sup>.

요하네스 데 바케르젤의 텍스트를 충실히 따르는 파리 필사본도 바바라의 교육을 상세히 언급하며, 16세기 성사극을 제외한 나머지 성사극

29) « La charge vous en est baillee / pour ediffier en houltais. / Et pour ce encore que je voys / que Barbe a voulenté fermee / et tresfermement confermee / de y user ces darreniers jours, / quar elle a voué a tousjours / aux dieux chasteté flourie, / dont mon amé est resjoÿe, / je vueil que dedans ceste tour / riche, puissant, de bel atour, / vous luy faciez une sisterne / de fin marbre d'assés grant cerne, appelleë ung lavouer / ou aultrement ung baignouer. / Quand elle aura affection / a prendre recreacion, / el se baignera la dedans / a son privé sans que les gens, / a son aisé, a ses despors. / La dedans lavera son corps / toutes les foiz qu'il luy plaira. » (BnF fr. 976, f<sup>os</sup> 76v-77r)

30) « Adonc, le roy Dioscorus, estant merueilleusement joieux de celle responce, embrassa et baysa sa fille en luy promectant qu'il feroit decorer et orner sa tour de tres nobles et sumptueux edifices et de toutes choses qui a icelle pourroient estre convenables pour avoir plus de delectation et de plaisir. Et par exprés luy promist entre autres choses faire une cisterne bagnore pour soy aisier, composee d'un tres noble et sumptueux ouvraige. » (H. F. Williams, *op. cit.* p. 171a)

31) « Barbe reçoit une éducation très soignée ; ses études l'amènent à se poser des questions sur la valeur des croyances païennes. L'hagiographe nous fait part des réflexions de la jeune fille sur la nature des dieux et du monde, de ses discussions avec les philosophes. » (B. de Gaiffier, *op. cit.*, p. 7)

(15세기 성사극과 16세기 브르타뉴 성사극), 그리고 16세기 성 바바라 역 대본<sup>32)</sup>에서도 바바라의 교육은 중요한 위치를 차지한다. 특히 15세기 성사극에서는 바바라의 교육이 29 폴리오(58 페이지) 1786행에 걸쳐 다루어지며, 극의 내용 전개상 핵심적인 위치를 점하고 있다. 이교도 신학자들과의 토론과, 이교도 교리에 대한 반박을 통해 바바라는 혼자 기독교 교리를 깨우쳐 나가게 되며, 이것이 극의 이후 내용을 가능하게 해 주는 토대가 된다.

### ■ 오리게네스

오리게네스 사상이 나중에 이단으로 몰려 탄핵당하기도 하지만, 오리게네스는 그리스 교부 *père de l'Église* 가운데서도 초기 기독교 교리 정립에 지대한 영향을 미친 신학자이다. 앞에서 언급한 대로 성 바바라 설화에 오리게네스가 등장하는 시기는 14세기 후반이다. 즉 중세 후반에 새로 생겨난 전통을 따르는 문헌들에서만 볼 수 있는 인물이다. 부사제 피에르의 『성 바바라의 수난』에 처음 등장하는 오리게네스는 요하네스 데 바케르젤의 성 바바라 설화 모음집을 통해 파리 필사본, 『황금성인전』<sup>33)</sup>, 15세기 성사극, 16세기 브르타뉴 성사극에서 중요한 역할을 수행한다.

### ■ 바바라의 세례

성 바바라 설화에서 바바라의 세례는 전통마다 가장 차이를 많이 보이는 요소 중 하나라고 할 수 있다. 이름 모를 성인, 은둔수도자, 천사, 예수, 오리게네스가 과견한 제자, 바바라가 죽은 후 시신을 수습하는 발랑탱<sup>34)</sup> 신부에게 세례를 받기도 하고, 어떤 버전에서는 스스로 세례를

32) J. Chocheyras, *op. cit.*

33) 야코부스 데 보라기네 Iacobus de Voragine가 편찬한 『황금성인전 *Legenda aurea*』은 13세기 후반의 작품으로, 원래는 「성 바바라전」이 수록되지 않았다. 『황금성인전』이 인기를 얻어 유럽 전역으로 퍼지면서 14세기 이후 지역 성인들을 비롯해 여러 성인전이 추가되는데, 「성 바바라전」도 나중에 추가된 텍스트 중 하나이다. 본고에서 분석한 그레세 판에 추가로 수록된 203~243번 성인전 중 202번이 「성 바바라전」이다.

주기도 한다.

요하네스 데 바케르젤의 성 바바라 설화 모음집의 전통에서는 세례자 요한이 내려와 바바라에게 세례를 주는 것으로 기술한다. 세례자 요한의 등장에 대한 출전을 제시하지는 않지만 요하네스는 브뤼셀 왕립도서관 필사본 21003과 21004에 수록된 「성 바바라에 대한 오리게네스의 말들 *Dicta Origenis de beata Barbara*」에서 세례자 요한에 의한 바바라의 세례를 명확히 언급하고 있다<sup>34)</sup>. 세례자 요한의 개입은 역시 파리 필사본과 15세기 성사극에 공통적으로 나타난다. 15세기의 이 두 텍스트와 전혀 다른 전통을 따르는 브뤼셀 필사본에 세례자 요한이 등장한다는 점이 특기할 만하다.

#### ■ 십자군 원정 에피소드와 바바라 시신의 로마 이장

본고에서 분석한 8종의 텍스트 가운데 파리의 프랑스 국립도서관에 fr. 975와 fr. 976으로 나란히 보존되어 있는 15세기 「성 바바라전」과 「성 바바라극」을 제외한 모든 문헌들은 바바라가 아버지 디오스코루스에게 죽임을 당하는 장면으로 끝난다.

요하네스 데 바케르젤의 설화 모음집에서는 다른 전통의 성 바바라 설화에서와는 달리 바바라의 죽음 이후로도 기독교군이 니코메디아를 공격하는 ‘십자군’ 원정 에피소드가 이어지며, 성 바바라의 시신이 안치된 신전에서 기적이 잇달아 일어나자 시신을 로마로 옮겨가 오노리우스 1세 교황의 주관 하에 성 칼릭스투스 묘지에 안장하는 내용이 기술된다. 또한 샤를마뉴의 요청에 따라 유해가 플레장스 *Plaisance*의 성 식스투스 수도원으로 옮겨진다는 내용이 뒤따른다. 기원을 알 수 없는 이 이야기들은 요하네스 데 바케르젤 모음집에서만 찾을 수 있는 것으로 본고에서 분석한 8종의 텍스트 중 파리 필사본의 「성 바바라극」과 15세기 「성 바

34) 발랑탱은 오리게네스가 바바라에게 보낸 신부의 이름인 경우도 있다. Cf. Th. Graesse, *Legenda aurea*, p. 899; *Mystère en breton*, p. 43.

35) B. de Gaiffier, *op. cit.*, pp. 27-30.

바라극」에서도 재현되고 있다. 파리 필사본이 요하네스 데 바케르젤 모음집을 거의 그대로 따르고 있는 반면, 15세기 성사극은 샤를마뉴 시기에 유해를 플레장스로 옮겨가는 이야기는 누락시키고 있다.

#### 4. 프랑스 국립도서관 필사본 fr. 975와 fr. 976

지금까지 8종의 성 바바라 관련 문헌들을 분석하면서 성 바바라 설화의 여러 전통 사이에 존재하는 차이점들을 살펴보았다. 이 과정에서 프랑스 국립도서관에 소장되어 있는 2종의 15세기 필사본, 즉 fr. 975(「성 바바라전」)와 fr. 976(「성 바바라극」) 사이의 주목할 만한 유사점을 발견할 수 있었다. 성인전과 성사극이라는 장르의 특성상 텍스트의 분량에 엄청난 차이가 있음에도 불구하고 두 문헌은 주요 부분에서 완전히 동일한 모습을 보이며 나머지 6종의 성 바바라 관련 텍스트와 구별되었다. 두 텍스트 내용의 공통점들을 다음과 같이 정리해 볼 수 있다<sup>36)</sup>.

- 바바라의 어머니가 사망한 사실을 두 텍스트 모두 명시하고 있다.
  - fr. 975: « estant orpheline de mere » (H. F. Williams, *op. cit.* p. 167a)
  - fr. 976: 극의 첫날치 텍스트가 아내를 잃은 디오스코루스의 탄식으로 시작한다(f<sup>os</sup> 1r-4r).
- 바바라의 교육이 이교도 신학자이자 철학자들에게 맡겨진다.
  - fr. 975: « Advint que elle [...] fu baillee de par son pere a l'estude des sept ars liberaulx ... Et commença a disputer contre aucuns philozophes sur le fait de leur loy qui luy sembloit estre

36) 파리 필사본 fr. 975의 텍스트는 모두 제시하고, 성사극 fr. 976의 텍스트는 지나치게 길 경우 폴리오 번호만을 표시하기로 한다.

faulse damnable. « Quelle chose , dist elle, peut ce estre tant belles similitudes de hommes ? » A laquelle fu dit et respondu : « Tay toy ; ce ne sont point similitudes de hommes mais de Dieu. - Comment, dit sainte Barbe, n'ont ilz mie esté autres fois hommes comme nous, ceulx que nous adorons maintenant comme dieux ? » Dont luy fu respondu : « Oy, certes, mais meilleurs furent que nous si comme poetes aians en terre deité celestienne. Et pour ce en pluseur provinces ilz sont instituez dieux d'eulx mesmes ; mais selon autres ilz sont dieux derechief. » Les assistens dirent a la vierge : « Saiches qu'ilz sont dieux et sont instituez dieux par aucune merveilleuse maniere ; et a toy qui es jeune pucelle est criminelle chose de ce nyer et contredire. » ... (H. F. Williams, *op. cit.* p. 167a)  
 - fr. 976: 폴리오 7v에서 36v까지 1786행에 걸쳐 바바라의 교육이 진행된다.

• 그리스 신화 속 신들의 악행 인용

- fr. 975: « elle lisoit que Jupiter occist son pere Saturne et que Pelago viola et deflora sa propre seur ... » (H. F. Williams, *op. cit.* p. 167a)

- fr. 976: « Jupiter plain de cruaulté / fut trop et de desloyauté, / qui comme trop denaturel / occis son pere naturel / sans pitié ne misericorde. » (f° 28v) ; « Pellagus, par sa grant chaleur, / violla sa germaine seur. » (f° 28v)

• 디오스코루스가 탑 내부에 옥조를 설치한 이유

- fr. 975: « Adonc, le roy Dioscorus, estant merueilleusement joieux de celle responce, embrassa et baysa sa fille en luy promectant qu'il feroit decorer et orner sa tour de tres nobles et sumptueux edifices et de toutes choses qui a icelle pourroient

estre convenables pour avoir plus de delectation et de plaisir.  
Et par exprés luy promist entre autres choses faire une cisterne  
bagnore pour soy aisier, composee d'un tres noble et  
sumptueux ouvraige. » (H. F. Williams, *op. cit.* p. 171a)

- fr. 976: « La charge vous en est baillee / pour ediffier en  
houltais. / Et pour ce encore que je voys / que Barbe a  
volenté fermee / et tresfermement confermee / de y user ces  
darreniers jours, / quar elle a voué a tousjours / aux dieux  
chasteté flourie, / dont mon amè est resjoÿe, / je vueil que  
dedans ceste tour / riche, puissant, de bel atour, / vous luy  
faciez une sisterne / de fin marbre d'assés grant cerne, appelleë  
ung lavouer / ou aultrement ung baignouer. / Quand elle aura  
affection / a prendre recreacion, / el se baignera la dedans / a  
son privé sans que les gens, / a son aisë, a ses despors. / La  
dedans lavera son corps / toutes les foiz qu'il luy plaira. » (f<sup>os</sup>  
76v-77r)

• 세례자 요한에 의한 바바라의 세례

- fr. 975: « En la cisterne dessus dicte, par la disposicion de Dieu,  
la bien eureuse vierge receut sur son saint chief le saint sacrement  
de baptesme par la main du glorieux precurseur de nostre  
Seigneur, mon seigneur saint Jehan Baptiste. » (H. F. Williams,  
*op. cit.* p. 172a)

- fr. 976: f<sup>os</sup> 177r-181r

• 디오스코루스가 바바라를 법관에 넘기며 처형은 자기 손으로 직접  
하겠다고 명시

- fr. 975: « Et quant il ne peut nullement, il la livra au prevost  
nommé Marcien et le fist jurer par la puissance de ses dieux  
que il la feroit tormenter des tres cruelz tormens, reservant a

luy toutesfoiz la fin de sa vie.» (H. F. Williams, *op. cit.* p. 173a)

- fr. 976: « Reserve a moy la mort d'elle, / car si ne peult de pie ou d'elle / la vaincre si la me renvoye, / car je veil qu'il [Marcian] saiche et voye / que par mes mains tant seulement / el doibt mourir. » (f<sup>o</sup> 223r)

- 십자군 에피소드와 기독교군에 의한 성 바바라 시신의 로마 이장
  - fr. 975: « Lesquieulx [aucuns Crestiens] alerent vers Egipte et assiegerent la dicte cité de Nicomedie et a la fin la prindrent, nonobstant qu'ilz perdirent grant quantité des leurs. [...] Et neantmoins ilz trouverent madame sainte Barbe en leur aide car tous les blessés et malades [...] furent gueris [...]. Et adonc a tres grant louenge, honneur et joye prindrent le precieux corps de madame sainte Barbe et tres devotement l'apporterent a Rome et en grant reverence le porterent au cymtiere saint Calixte. » (H. F. Williams, *op. cit.* pp. 176a-176b)
  - fr. 976: f<sup>os</sup> 333r-376r

바로 위에서 열거한 요소들은 각각 따로 떼어 놓고 보면 다른 성 바바라 설화에도 나올 수 있는 내용들이다. 하지만 이 요소들이 동시에 함께 나타나는 텍스트의 시초는 요하네스 데 바케르젤의 성 바바라 설화 모음집뿐이며, 요하네스 버전이 fr. 975와 fr. 976 텍스트의 모델이 되었다는 사실에는 의심의 여지가 없어 보인다.

1380년경에 완성된 것으로 추정되는 요하네스 데 바케르젤의 텍스트를 따르는 필사본과 인쇄본 *incunable*들이 모두 15세기 이후의 것들이며, 특히 명확하게 작성 또는 인쇄 시점을 특정할 수 있는 경우는 모두 15세기 후반의 문헌들이라는 점을 감안할 때<sup>37)</sup>, 요하네스 데 바케르젤의 성 바바라 설화 모음집은 완성 후 100년이 지나서야 제대로 보급되고

읽히기 시작했음을 짐작할 수 있다. 이런 관점에서 볼 때 파리 국립도서관 필사본 fr. 975와 976의 경우도 단순히 필사 시기만 15세기인 것이 아니라 텍스트 집필 시기도 15세기 이후의 것으로 추정하는 것이 가능하다고 할 수 있겠다.

## 5. 맺음말

지금까지 3종의 「성 바바라극」과 5종의 「성 바바라전」을 비교해 그 차이점들을 살펴보고, 그 과정에서 드러난 15세기 성인전(BnF fr. 975)과 성사극(BnF fr. 976) 사이의 연관성을 분석해 보았다.

먼저 3종의 성사극 문헌들을 비교한 결과 이 텍스트들은 모두 다른 전통의 성 바바라 설화에 기반하고 있으며, 텍스트의 분량 면에서 뿐만 아니라 내용 자체에 상당한 차이가 존재한다는 사실을 확인할 수 있었다. 이들간 상연하는 분량의 16세기 인쇄본보다는 15세기 성사극과 16세기 브르타뉴어 성사극 사이에 조금 더 내용상의 유사성이 보이긴 하지만, 두 작품이 보이는 상이함은 서로 다른 전통에 기반한 텍스트임이 확실하다는 결론을 내릴 수 있게 해준다.

성 바바라의 일생을 다루는 성자전 텍스트들의 경우 서로 양립 불가능한 요소들이 산재해 있고, 역사적 일관성도 결여된 모습을 보인다. 성 바바라의 순교 지역과 시기, 아버지 디오스코루스와 어머니, 탑과 육조, 바바라의 교육, 오리게네스, 바바라의 세례, 십자군 에피소드와 성 바바라 시신의 로마 이장 부분을 집중적으로 비교한 결과, 단 몇 줄로 요약할 수 있는 중심 줄거리 이외에는 각자 상이한 전통에 기반한 텍스트들임을 알 수 있었다. 지면 관계상 각 문헌들 사이의 구별되는 항목들을 상세한 목록으로 제시하지 못하고 요약의 형태로 그 차이점을 기술하였으나 여

---

37) B. de Gaiffier, *op. cit.* pp. 9-11.

러 버전의 『성 바바라전』과 『성 바바라극』의 상이한 모습을 보이는 데에는 부족함이 없는 것으로 생각된다.

8종의 『성 바바라극』과 『성 바바라전』을 분석하는 과정에서 프랑스 국립도서관에 fr. 975와 fr. 976번으로 소장되어 있는 성자전과 성사극 텍스트가 분량의 엄청난 차이에도 불구하고 놀라우리만큼 동일한 전통에 기반하고 있다는 점을 확인할 수 있었다. 두 텍스트는 14세기 후반 요하네스 데 바케르젤에 의해 편찬된 성 바바라 설화 모음집에 근거하고 있으며, 이 모음집에 기반한 성 바바라 문헌들이 15세기 중반 이후에야 생산되기 시작했다는 점을 볼 때 fr. 975와 976 필사본은 필사 연대뿐만 아니라 작품 작성 연대 또한 15세기 이후의 것일 가능성이 높다고 추정할 수 있다.

## 참고문헌

### 분석 대상 텍스트

- 필사본 및 16세기 인쇄본

Bibliothèque nationale de France, fr. 975

Bibliothèque nationale de France, fr. 976

Bibliothèque nationale de France, Yf. 1651, Yf. 1652

- 현대식 판본

Denomy, A. J., « An Old French Life of saint Barbara », in *Medieval Studies*, 1, 1939, pp. 148-178. [브뤼셀, Bibliothèque royale de Belgique) ms. 10295-304]

*Le Mystère de sainte Barbe, tragédie bretonne*, texte de 1557 publié avec traduction française, introduction par Émile Ernault, Paris, Ernest Thorin, 1888.

Graesse, Th. (éd.), *Jacobi a Voragine « Legenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta »*, Vratislaviae, Guilelmum Koebner, 1890 (3<sup>e</sup> éd. ; 1<sup>re</sup> éd. : Dresde, 1846), pp. 898-902.

*Passions des saints Ecaterine et Pierre d'Alexandrie, Barbara et Anysia*, publiées d'après les manuscrits grecs de Paris et de Rome, avec un choix de variantes et une traduction latine par l'abbé Joseph Viteau, Paris, Émile Bouillon, 1897, pp. 87-105.

Williams, H. F., « Old French Lives of Saint Barbara », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119(2), 1975, pp. 156-185. [파리, Bibliothèque nationale de France, fr. 975 ; 아비뇽, Musée Calvet, 615]

연구문헌

- Beck, J., « Sexe et genres dans l'hagiographie médiévale : les mystères à saintes », in Giuseppe Di Stefano et Rose M. Bidler (éd.), *La Langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval*. Actes du colloque international. Université McGill, Montréal, 2-4 Octobre 1986, *Le Moyen français*, 19, 1986, pp. 18-33.
- Les Bénédictins de Ramsgate, *Dix mille saints. Dictionnaire hagiographique*. Traduit et adapté par Marcel Stroobants de l'anglais (*The Book of Saints*, A & C Black, 1988) Turnhout (Belgique), Brepols, 1991.
- Chocheyras, J., *Le Théâtre religieux en Savoie au XVIe siècle, avec des fragments inédits*, Genève, Droz, 1971.
- Cornagliotti, A., « Apocryphes et mystères », in G. R. Muller (éd.), *Le Théâtre au moyen âge. Actes du 2ème colloque de la Société Internationale d'étude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977*, Montréal, Editions de l'Aurore, 1981, pp. 67-78.
- Douhet, Comte de, *Dictionnaire des mystères ou collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières*, Turnhout (Belgique), Brepols, 1989 (réimpr. ; 1<sup>re</sup> éd. : Paris, 1854)
- Frank, G., *The Medieval French Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1972 (1<sup>re</sup> éd. : 1954).
- Gaiffier, B. de, « La Légende latine de sainte Barbe par Jean de Wackerzeele », in *Analecta Bollandiana*, 77, 1959, pp. 5-41.
- Jodogne, O., « Le Théâtre médiéval et sa transmission par le texte », in *Research Studies*, 32, 1964, pp. 63-75

- Jodogne, O., « La Structure des mystères français », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 42, 1964, pp. 827-842.
- Mâle, É., *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France. étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1995 (1<sup>re</sup> éd. : 1908).
- Meyer, P., « Notice du MS. 10295-304 de la Bibliothèque Royale de Belgique (Légendes en prose et en vers) », in *Romania*, 30, 1901, pp. 295-316.
- Petit de Julleville, L., *Les Mystères*, Paris, Hachette, 2 vol., 1880.
- Pottier, Le Père L., « La Vie et histoire de Madame sainte Barbe, le mystère joué à Laval, en 1493 et les peintures de Saint-Martin de Connée », in *Revue historique et archéologique du Maine*, 50, 1901, pp. 233-312.
- Runnalls, G. A., « The Linguistic Dating of Middle French Texts with Special Reference to the Theatre », in *The Modern Language Review*, 71, 1976, pp. 757-765.
- Williams, H. F., « A Saint Neglected », in Raymond J. Cormier (éd.), *Voices of conscience. Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*, Philadelphia, Temple Univ. Press, 1977, pp. 95-103.

〈Résumé〉

Une étude comparative des deux manuscrits  
conservés à la Bibliothèque nationale de France :  
fr. 975 et fr. 976

KIM Junhan

La légende de sainte Barbe présente de nombreux points obscurs. Chaque tradition de sa légende contient des données difficilement conciliables avec celles que renferment d'autres versions. Divers éléments ajoutés au cours de l'histoire, comme l'échange de lettres entre Barbe et Origène, brouillent encore la légende qui manquait déjà de cohérence historique.

Dans cette étude, nous avons essayé de montrer les points divergents qui existent entre les différentes traditions de la légende de sainte Barbe. Au cours de la comparaison, nous avons remarqué, dans plusieurs endroits, qu'il existe un rapport très étroit entre le *Mystère* du XV<sup>e</sup> s. (BnF fr. 976) et la *Vie* du BnF fr. 975. Les deux textes s'accordent souvent jusque dans les moindres détails. Cette affinité provient du fait que les deux textes sont basés sur la compilation de la légende de la sainte réalisée par Jean de Wackerzeele à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La compilation de Jean de Wackerzeele n'ayant connu son vrai essor qu'à la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, on pourrait conclure que la date de la rédaction de la *Vie* et le *Mystère* de sainte Barbe conservés à la BnF sous les cotes fr. 975 et 976 se situerait aussi à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

주 제 어 : 성 바바라극(Mystère de sainte Barbe), 성 바바라전(Vie de sainte Barbe), 요하네스 데 바케르젤(Iohannes de Wackerzeele), 성사극(Mystère), 성자전문학(Littérature hagiographique)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8



## 사르트르와 회화: 토티레토를 중심으로\*

윤 정 임  
(중앙대학교)

### 차례

- |                       |               |
|-----------------------|---------------|
| 1. 글을 시작하며            | 3. 사르트르의 토티레토 |
| 2. ‘의미하지 않는’ 예술의 ‘의의’ | 4. 글을 마치며     |

### 1. 글을 시작하며

사르트르에게 비평은 철학과 문학의 글쓰기가 함께 어우러진 장르로, 소설을 포기한 이후 자신의 상상력을 쏟아낸 공간이었다. 그의 비평적 성찰은 문학에 국한되지 않았고 회화, 음악, 영화로 확장되어 나타났다. 특히 회화와 조각 같은 조형예술에 대해서는 좀 더 적극적이고 지속적인 관심을 표명했다.

회화에 대한 그의 생각은 『상상계』와 『문학이란 무엇인가』에서 이론적으로 드러나기도 하고 『구토』와 『자유의 길』 같은 소설에서 작중 인물의 입을 빌어 구체화되기도 한다. 『구토』에서 로캥탱이 부빌 박물관의 초상화를 마주하는 장면은 흔히 ‘시선과 타자’ 혹은 ‘부르주아 혐오’라는 주제로 해석되지만, ‘공식초상화’<sup>1)</sup>에 대한 반감으로 읽히기도 한다.

\* 이 논문은 2012년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 기초연구사업임(NRF-2012SIA5A2A03034571)

1) 공식초상화에 관한 글은 『구토』와 비슷한 무렵인 1939년에 발표되었다. <Portraits

《자유의 길》 3부인 『상심』에서는 화가 고메즈를 등장시켜, 전쟁과 격변의 시기에 회화가 할 수 있는 일에 대한 무력감을 드러내고 있다. “만약 그림이 전체가 아니라면 장난질일 뿐”<sup>2)</sup>이라는 고메즈의 과격한 발언에서는 『구토』의 무용론을 내세우며 소설 쓰기를 그만 두었던 작가의 모습이 겹쳐지기도 한다.

회화에 대한 사르트르의 관심은 동시대 화가들에 대한 평론을 통해 보다 적극적으로 나타나기 시작한다. 그는 현대회화에 분명한 호의를 내보였고 여러 화가들과 친분을 맺었으며 기회가 될 때마다 그들의 작품에 대해 밀도 있는 평론을 작성해나갔다. 이렇게 해서 마쑹Masson, 자코메티Giacometti, 콜더Calder, 르베이롤Rebeyrolle, 볼스Wols, 라푸자드Rapoujade에 관한 일련의 미술비평이 전시회의 발문이나 당시의 관심사에 따라 작성되었다.

그런데 베네치아 공국(公國)시절의 화가인 틴토레토Le Tintoret에 대한 사르트르의 관심은 여러 면에서 예외적으로 보인다. 우선 틴토레토는 16세기의 화가이므로 친분관계나 동시대성에서 당연히 벗어나 있다. 또한 그에 대한 관심이 꽤 오랜 동안 이어지고 있다는 점도 주목할 만하다. 1933년에 처음 시작된<sup>3)</sup> 이 16세기 화가와와의 만남은 해마다 찾아가던 휴양지인 베네치아라는 공간과 연결되면서 사르트르의 머릿속에 늘 자리하게 된다. 지속적인 관심의 결과로, 일회적이고 단편적이며 흔히 상황의 부산물<sup>4)</sup>로 작성되었던 다른 평론들과 달리, 틴토레토에 대해서만은 여러 편의 글이 남게 된다.

officiels> in *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p.557-559.

2) *La Mort dans l'âme, Oeuvres romanesques*, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la pléiade”, 1995, p. 1160.

3) “Nous avons vu Venise avec ce regard qu'on ne retrouve plus jamais : le premier. Pour la première fois nous avons contemplé *la Crucifixion* du Tintoret.” S. de Beauvoir, *La Force de l'âge I*, Gallimard, “folio”, 1960, p. 179.

4) 이러한 성격 때문에 사르트르의 회화론을 체계화하기 어렵다고 하는데, 적어도 틴토레토에 대해서만은 이 단점들이 어느 정도 극복되고 있다. Sophie Astier-Vezon, *Sartre et la peinture*, L'Harmattan, 2013, p. 16.

사르트르가 틴토레토에 관해 쓴 글을 작성 시기별로 정돈하면 다음과 같다.

	제목	작성 시기	출간	최초 게재지 (재수록 지면)	비고
(1)	Le séquestré de Venise	1951	1957	<i>Les Temps Modernes</i> ( <i>Situations, IV</i> )	
(2)	Un vieillard mystifié.	1952~1961	2005	<i>Sartre catalogue de la BNF</i>	글(1)의 일부
(3)	Saint Marc et son double	1952~1961	1981	<i>Sartre et les arts, Revue Obliques</i>	
(4)	Saint George et le dragon	1952~1966	1966	<i>L'Arc</i> ( <i>Situations, IX</i> )	
(5)	Les produits finis du Tintoret	1952~1966	1981	Magazine littéraire	글(4)의 후속편

출간연도에서 볼 수 있듯이, 생전에 발표된 것은 (1)과 (4) 두 편 뿐이고 나머지 세 편은 미완성의 유고이다. 대부분의 글은 1951년부터 구상되어 1966년까지 간헐적으로 작성되었는데 이 시기는 『변증법적 이성비판』과 『집안의 천치』의 집필 기간과 겹쳐진다. 실제로 그는 당시에 몰두하던 ‘무거운 책들’의 압박에서 벗어나고자, 휴가지인 베네치아를 찾아가 “휴식처럼” 틴토레토에 관한 글을 썼다고 한다.<sup>5)</sup>

위의 목록에, 베네치아를 대상으로 쓰인 <Venise de ma fenêtre><sup>6)</sup>와 *La Reine Albemarle, le dernier touriste*<sup>7)</sup>까지 덧붙이면 틴토레토에 대한 사르트르의 글 목록은 더 늘어날 것이다. 사르트르에게 베네치아는

5) M. Sicard, <Approche du Tintoret>, ©Michel Sicard 2005, www.michel-sicard.fr. p.2.

6) <Venise de ma fenêtre>, *Situations, IV*, Gallimard, 1964.

7) *La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, 1991.

틴토레토와 불가분의 관계로 묶여 있었고<sup>8)</sup> 단순한 배경이 아니라 화가와 한 몸을 이루는 중요한 ‘인물’처럼 다가왔다.

이렇게 많은 글을 마주하노라면, 사르트르가 혹시 이 화가를 중심으로 모종의 미학을 작정했던 건 아닐까, 하는 생각까지 든다. 실제로 그는 헤겔 식의 미학까지는 아니더라도 틴토레토의 회화로부터 “미에 관한 성찰”을 펼쳐내고 싶다는 소망을 피력하기도 했다.<sup>9)</sup>

틴토레토를 처음 발견했다는 1933년은 『상상계』 『존재와 무』 『구토』의 단초들이 어렴풋하게나마 그 윤곽을 잡아가던 시기이다. 그리고 틴토레토에 관한 중요한 글들이 작성되던 1957년 즈음은 그가 한창 『변증법적 이성비판』과 『집안의 천치』에 몰두하던 시기였다.<sup>10)</sup> 다시 말해 틴토레토는 사르트르의 중요한 작품이 형성되던 순간에 늘 함께 하던 화가였다. 그러므로 이 화가에 대한 글을 통해 사르트르의 사유의 궤적을 재추적하는 일 또한 가능할 것이다. 이는 곧 사르트르의 사상이 어떤 단절을 보이기보다는 흐름을 보여준다는 것, 나아가 비실재 미학과 참여미학의 이분법을 해소할 어떤 실마리가 이 화가를 대면한 글에서 찾아질 수 있다는 추정을 가능하게 한다. 우리는 산발적이고 미완성인 상태로나마 우리 앞에 놓인 틴토레토론을 중심으로 사르트르 회화 미학의 일면을 그려보고 그 의미를 찾아볼 것이다.

## 2. ‘의미하지 않는’ 예술의 ‘의의’

상상의식의 존재론을 탐색하고 있는 『상상계』에서 그림(회화)은 ‘비

8) “Le Tintoret c’est Venise, quoiqu’il ne peigne pas Venise.”, S. de Beauvoir, <Entretiens avec Jean-Paul Sartre>, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, 1981, p. 291.

9) M. Sicard, *Essais sur Sartre*, Galilée, 1989, p.231.

10) 다루어진 주제들의 유사성과 집단의 역사를 연루시킨 방법론 등으로 틴토레토 연구를 플로베르 연구의 ‘회화적 버전’으로 보기도 한다. S. Astier-Vezon, *op.cit.*, p. 25.

실재'를 그려 보여주는 아날로공의 한 종류로 소개되고 있다. 상상한다는 것은 지각과 달리 세계의 무화를 전제로 하는 의식행위이며 그 과정에 여러 아날로공이 매체로 등장한다. 일테면 회화는 화폭 위의 물감자국과 터치라는 '물적 소여'를 기반으로 그 너머의 세계, 즉 비실재를 겨냥하는 아날로공이다. 사르트르는 한 폭의 그림을 마주한 우리의 의식에서 지각의식과 상상의식을 구별해낸다.

즐기차게 확인해야 하는 사실은, 실재하는 것은 붓질의 결과, 화폭의 두터운 물감층, 표면의 우물두툼함, 물감 위를 스쳐간 니스라는 것이다. 그러나 이 모든 것은 미학적 평가의 대상이 결코 아니다.... 아날로공을 통해 드러나는 것은 새로운 사물들의 비실재적 총체, 내가 한 번도 본 적이 없고 앞으로도 절대 볼 수 없을 대상들의 비실재적 총체이다.<sup>11)</sup>

『상상계』에서 회화는 아날로공, 즉 그 물질성을 매개로 상상의식이 발동하는 예술로 묘사된다. 회화의 아날로공은 의식의 무화가 일어나는 '문턱'으로서 상상의식을 일으키는 '부차적인' 역할을 하는 듯이 보인다. 상상의식이 어떻게 작동되는가를 설명하는 일이 이 책의 주목적이었던 만큼, 예술작품이 실제로 어떻게 받아들여지는가의 문제는 아직 본격적으로 건드리지 않고 있다. 그럼에도 마지막 결론 부분에서 예술의 수용이 어떻게 이루어지는가를 잠깐 언급하는데, 이 때 예로 든 것이 바로 한 폭의 그림이다. 우리가 아름답다고 생각하는 것은 "그림 속에는 결코 존재하지 않으며 세상 어디에도 없는 대상이지만 화폭을 통해 드러나며 화폭을 독점하고 있다"면서 사르트르는 이렇게 말한다.

“그러므로 그림은 그려진 대상인 비실재가 이따금(관람자가 상상적 태도를 취할 때마다) 찾아드는 물질적 사물로 이해해야 한다.”<sup>12)</sup>

11) *L'Imaginaire*, Gallimard, “Bibliothèque des idées”, 1940, p.240.

12) le tableau doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre

“관람자가 상상적 태도를 취할 때”란 곧 그림을 대하는 수용자의 태도를 말한다. 작품이 예술로 받아들여지는 것은 전적으로 관람자의 태도, 즉 수용의 문제에 직결된다. 여기서 우리는 “예술작품은 호소이기 때문에 가치이다.”<sup>13)</sup>라는 『문학론』의 중요한 발언을 떠올리게 된다.

『상상계』가 예술작품의 존재론에 관한 성찰에 몰두하고 있다면, 『문학론』은 작품을 매개로 이루어지는 창작자와 관람자의 소통의 문제로 중심이 이동한다. 사르트르가 『문학론』에서 누누이 강조하는 예술의 가치는 작품 자체에 있는 것이 아니라 그것이 불러일으키는 것, 즉 작품을 사이에 두고 벌어지는 소통 혹은 합일의 순간에 있다.

작품의 수용을 중심으로 문학의 의의를 검토하고 있는 『문학론』에서 예술작품에 대한 사르트르의 생각은 분명해진다. 언어라는 기호를 사용하는 문학에서 시와 산문은 각기 그 언어를 통해 그 너머의 무엇을 겨냥하는, 즉 의미화(=의미작용, signification) 하는 산문과, 언어의 물성 자체로 의의(sens)가 감지되는 운문으로 대별된다.<sup>14)</sup> 사르트르에게 시는 ‘의미화’하지 않는 예술이다. 언어를 통해 그 너머의 무엇인가를 지칭하고 언어기호 자체는 사라져버리는 산문과 달리, 시에서는 언어의 물성이 중요한 가치가 되며 이미 그것 자체로부터 의의가 느껴지는 예술이기 때문이다. 이처럼 ‘의미화하지 않은 예술’에 그는 회화와 음악을 함께 분류해 넣는다.

솔한 논쟁과 반발을 불러일으킨 시와 산문의 구별<sup>15)</sup>에서 회화에 대한

(chaque fois que le spectateur prend l'attitude imageante) par un irréel qui est précisément l'objet peint. *ibid.*, p. 240.

- 13) 『문학이란 무엇인가』, 정명환 역, 민음사, 2000, p.71. (앞으로 이 책은 『문학론』으로 표기하고 원문인용은 *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948을 따른다.)
- 14) 의미화와 의의의 구별은 사르트르에게 매우 중요하다. 시나 회화 같은 ‘의미하지 않는 예술’에서 감지되는 의의는 단순한 의미작용이 아니다. 그것은 매체 자체로부터 이끌어지는 전체성이라고 할 수 있으며, 예술이 겨냥하는 궁극적인 것이다.
- 15) 『문학론』의 시와 산문의 구별은 언어 자체에 대한 것이 아니라 그것을 대하는 태도의 차이, 즉 시적 태도와 산문적 태도라는 두 미학적 입장의 대립으로 이해해야 할 것이다. 지영래, 「사르트르의 언어와 문체, 그리고 번역」, 『프랑스문화예술연구』,

사르트르의 언급에 좀 더 주목할 필요가 있다. 이 발언을 기점으로 회화에 대한 그의 생각이 『상상계』에 연결되면서 동시에 좀 더 구체화되기 때문이다.

가령 틴토레토는 골고다의 상공에 노랗게 찢긴 자리를 만들어 놓았는데 그가 그렇게 한 것은 고뇌를 ‘의미하기’ 위해서도 고뇌를 ‘환기하기’ 위해서도 아니다..... 그것은 사물화 된 고뇌, 하늘의 노랗게 찢긴 자리로 되어버린 고뇌이다.<sup>16)</sup>

틴토레토의 그림에 나타난 “노랗게 찢긴 자리”를 “사물화 된 고뇌”로 본다는 것은 회화의 물질성에 주목하는 것이다. 물질로서의 그것은 “그 불침투성과 그 연장과 그 맹목적인 영속성과 그 외면성과 다른 사물들과의 그 무한한 관계”로 인해 “전혀 해독할 수 없게 되어버린 고뇌”이다. 그것은 표현할 수 없는 것을 표현한 “실재하지 않은 어떤 것”이다.<sup>17)</sup> 화가는 고뇌를 그린 것이 아니라, “사물화된 고뇌”를 그린 것이고 그것은 오로지 감상자 각자에 의해서만 순간적으로 느껴질 뿐, 절대로 실재하는 것이 아니다.

화가의 자비심이나 분노는 다른 대상들을 만들어낼 수도 있으리라 하는 것을 나는 의심치 않는다. 그러나 그 경우에도 감정은 여전히 대상 속으로 녹아들어 이름 없는 것이 되고 말 것이며, 우리 눈앞에 남는 것은 오직 정체불명의 영혼이 깃들인 사물들뿐일 것이다.<sup>18)</sup>

회화는 시처럼 그 물질성으로부터, 즉 아날로공으로부터 “관람자가 상상적 태도를 지닐 때마다” 그 의의를 “가끔씩” 드러내게 된다. 그림의

---

35집, 2011, 455면.

16) 『문학론』, 14면.

17) 위의 책, 14면.

18) 위의 책, 16-17면.

의의는 전적으로 관람자의 태도에 달린 것이며, 그것을 도와주는 것은 바로 화폭 위에 나타난 회화의 물질성, 즉 아날로공이다. 사르트르가 『문학론』에 설명하고 있는 ‘의미하지 않는 예술’로서의 회화는 결국 이 예술을 경시하려는 것이 아니라 그것의 특징을 제대로 포착하여, 그 내향성으로 향하게 하고, 그림 자체 즉 회화의 물질성에서 그것의 의의를 간파하려는 것이다.

『상상계』와 『문학론』에 나타난 사르트르의 회화론은 상충하거나 모순되는 것이 아니라 그의 비실재 미학이 수용자의 관점을 거쳐 회화미학의 전체적인 모습으로 나아가는 듯하다. 그리고 이러한 생각은 그의 토티레토 연구에서 구체화된다.

### 3. 사르트르의 토티레토

사르트르의 토티레토 연구는 두 단계로 나누어 볼 수 있는데 그 첫 단계에서는 실존적 정신분석의 틀 안에서 화가를 설명하고 있다. 토티레토와 베네치아를 일종의 상호침투 관계로 보고, 베네치아라는 역사적 공간 속에서 화가의 ‘기획’을 ‘자유’의 관점으로 읽어내는 것이다. 이것이 『베네치아의 유폐자』의 내용이다. 두 번째 단계는 토티레토의 그림에 집중하여 회화 미학을 설명하는 일이다. 화폭의 이미지들로부터 화가의 ‘기획’과 ‘이단성’을 해석해내는 이 작업의 결과는 『성자 마르코와 그의 분신』과 『성자 조르주와 용』에 중점적으로 나타난다.

### 3.1. 「베네치아의 유페자」<sup>19)</sup> : 도시와 화가

염색공이던 부친의 직업 때문에 ‘틴토레토’라고 불렸던 야코보 로부스티 틴토레토(Jacobo Robusti le Tintoret<sup>20)</sup>)의 출생연도는 1518년 혹은 1519년으로 불분명하다. 틴토레토의 집안은 원래 베네치아에서 170킬로미터 떨어진 Brescia에 있었다. 하지만 틴토레토가 태어나 자란 곳은 베네치아의 호상가옥이었고 부친은 그곳의 염색공이었다. 틴토레토는 만토바에서 열린 어떤 기념식에 참석하기 위해 단 한 번 베네치아를 벗어난 것을 제외하면 평생을 이 도시에 불박여 지냈고, 이런 그의 모습 때문에 사르트르로부터 ‘베네치아의 유페자’라는 별명을 얻게 된다.<sup>21)</sup>

일찌감치 아들의 재능을 알아본 아버지는 어린 틴토레토에게 데생을 가르쳤고, 곧이어 당시의 대 화가 티치아노의 화실에 견습생으로 들여보낸다. 그러나 그는 곧 티치아노의 눈 밖에 나가게 되어 스승의 화실에서 쫓겨나고<sup>22)</sup>, 그 후 부친이 마련해준 아틀리에에서 독자적인 화가의 길을 개척하기 시작한다.

틴토레토의 작품 세계에 대한 미술사의 설명은 “르네상스와 바로크 사이를 이어주는 화가이자 이탈리아 마니에리즘의 대가”로 모아지고, 그의 회화는 미켈란젤로의 데생과 티치아노의 색채가 결합되었다는 평가를 받는다. 무엇보다 틴토레토는 쉬지 않고 수많은 대작들을 만들어낸 “광포한 열정”의 화가로 유명하고, 대형 캔버스 안에 인물과 서사의 움직임을 자유자재로 표현해낸 “공간 활용법의 대가”로 꼽힌다.<sup>23)</sup>

19) <Le séquestré de Venise>, *Situations IV*, Gallimard, 1964.(앞으로 이 책은 *SV*로 약기하고 본문에서 인용할 경우는 면수만 함께 표기한다.)

20) 사르트르는 틴토레토를 ‘로부스티’ 혹은 ‘야코포’라는 이름으로도 지칭한다.

21) 베네치아가 사방으로 뱃길이 열려있던 도시였고 특히나 외국문물의 교류가 활발했던 당시의 상황을 생각하면 이 화가의 은둔은 분명 예외적이다.

22) 틴토레토의 재능을 알아본 티치아노가 질투와 경계심으로 그를 내쫓았다는 ‘전설’이 나돌긴 하는데 사르트르도 지적하듯이 불확실한 추측일 뿐이다.

23) Eliane Reynold de Seresin, *Tintoret et la fureur de peindre*, 50Minutes, 2015, p.11-12.

『베네치아의 유페자』에 나타나는 틴토레토의 개인사와 회화적 특징도 큰 틀에서 보면 위의 내용을 크게 벗어나지 않는다. 틴토레토의 생애에 대한 대부분의 저서들은 리돌피의 『틴토레토라 불리는 야코포 로부스티의 생애』<sup>24)</sup>에 근거하기 때문이다. 리돌피의 저서와 함께 사르트르가 참조했던 자료는 1954년 『현대*Les Temps Modernes*』지에 실렸던 쥘 비유맹의 『틴토레토의 미학적 인격』<sup>25)</sup>이다, 풍부한 독일 서지에 바탕한 비유맹의 글은 틴토레토의 작품을 정신분석학적으로 접근하고 있었다. 사르트르는 비유맹의 글에서 적잖은 도움을 받긴 했으나, 글의 지향점은 달랐다. 틴토레토의 삶과 작품을 정신분석학적으로 접근한 비유맹과 달리 사르트르의 분석은 실존적 정신분석의 핵심인 ‘자유’의 개념에 집중하고 있기 때문이다.<sup>26)</sup>

사르트르가 이 글에서 시종일관 강조하는 것은 틴토레토와 베네치아의 상호침투 관계이다. 그에게 틴토레토는 곧 베네치아였다.<sup>27)</sup> 사르트르는 화가와 그의 도시를 하나로 묶고, 그 둘 속에 동일하게 서려있는 중오와 원한을 읽어낸다. “베네치아의 목소리는 바로 그의 목소리”(SV, 291)이고 “틴토레토의 그림은 무엇보다 한 인간과 한 도시의 정열적 결합(SV, 335)이며 “그 도시와 화가는 단 하나의 동일한 얼굴”(SV, 345-346)이다.

틴토레토는 “온전한 서민계급 출신도, 전적인 부르주아 태생도 아니었으며”(SV, 307) 오히려 그의 부친은 유복한 장인계급에 속했다. 하찮은 염색공이지만 자신은 이곳 태생이고, 베네치아는 “피로 맺어진 고

24) Carlo Ridolfi, *La Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto*, Venice, 1642.

25) Jules Villemain, <La personnalité esthétique du Tintoret>, *Les Temps Modernes*, 1954.

26) 비유맹의 분석은 당시 베네치아의 상황과 화풍이 틴토레토를 구속했다는 ‘영향론’에 집중하는 반면 사르트르는 틴토레토의 자유의지에 입각한 ‘선택’에 무게를 둔다. Sicard, <Approche du Tintoret>, p. 6.

27) “Et le Tintoret me paraissait intéressant parce que son développement s'était fait à travers Venise... Le Tintoret, c'est Venise, quoiqu'il ne peigne pas Venise.” <Entretiens avec J.-P. Sartre>, in *Cérémonie des adieux*, p. 291.

향”(SV, 308)이었다. 그는 ‘서열의 바깥’이라는 자신의 위치를 정확히 알고 있었다. 염색공이라는 자신의 계급을 감추기는커녕 광고하듯 버젓이 이름으로 사용한 것을 보면 출신성분에 대한 정확한 인식을 넘어 그 안에서 살아남는 방법을 자발적으로 모색하고 있었다. “예술로 베네치아 순수혈통의 특권을 정복하기 위한(SV, 308)” 그의 “근면하고 거의 악마적인 폭력(SV, 309)”에서 사르트르는 화가의 ‘자유’와 ‘기획’을 읽어낸다.

티치아노나 베로네세 같은 대가들은 귀족계급에 속한 ‘공식예술가’의 자리를 당당히 차지하고 있었다. 틴토레토는 자신의 천재성에도 불구하고(아니 그것 때문에) 대가인 티치아노에게 버림받았다(고 생각했다). 당연히 마음 깊이 원한이 맺혔을 것이고 상처를 씻어내기 위해 누구보다도 치열하게 자기 화단을 가꾸었을 것이다. 그리고 필요하다면 술수와 모략도 서슴지 않는 입지전적인 인물이 되어간다.

나는 틴토레토의 열정은 실천적 열정, 근심하며 신랄히 비난하고, 탐욕스럽고도 성급한 열정이라고 말하겠다. 그의 가당치도 않은 술책들을 곰곰이 생각해볼수록, 그것이 원한 맺힌 마음속에 태어났던 것임을 더욱더 확신하게 된다. 뱀들의 파리처럼 뒤엉켜 있는 마음! 거기에 모든 것이 있다.(...) 기회주의와 고뇌, 이것이 가장 거대한 두 마리 뱀이다.<sup>28)</sup> (SV, 303)

사르트르가 틴토레토의 그림에 관심을 가졌던 이유는 그의 그림 속에 베네치아 공국이 억압한 진실의 모든 기호가 담겨 있었기 때문이었다. 베네치아는 해상 절대권을 잃기 시작했고, 귀족계급은 몰락의 길로, 프티부르주아는 부의 축적으로 들어섰다. 틴토레토의 고객은 “야심 많은 프티부르주아”였다. 그는 그들과 깊은 친연성을 느꼈고 “노동에 대한 그

28) Celle[la passion] de Tintoret, je la dirai pratique, soucieuse-récriminante et dévorante-précipitée. Plus je les considère, ses combines dérisoires, et plus je me persuade qu'elles ont pris naissance dans un coeur ucléré. Quel noeud de vipères! Tout y est.(...) Arrivisme et angoisse ; Voilà les deux les plus grosses vipères. SV, p. 303.

들의 취향과 도덕성 그리고 실용감각”을 높이 샀다.(*SV*, 323)

사르트르는 “몰락해가는 귀족공화국 안에서 부르주아의 청교도주의를 구현시킨” 화가의 운명에서 그의 “기회주의”를 읽어낸다. 보잘 것 없는 출신의 화가는 자신을 고용한 부자들의 아침에 이끌려 작품거래를 시작한다. 직접 주문을 수주하게 되고 거래를 가로채기도 하며 때로는 교활한 책략도 서슴지 않는다. 그는 장인다운 재능을 발휘하며 놀라운 속도로 마니에리즘이 두드러진 서정적 스타일의 수많은 대작들을 만들어낸다.

문제는 주문자들의 조건을 만족시키면서도 자기만의 그림을 그려나가는 일이었다. 예술이 없었다면 그는 아무것도 아니고 그저 하찮은 염색 공일 따름이니까. “예술은 그를 태생적 조건으로부터 그리고 그를 지탱하는 환경으로부터 벗어나게 하는 힘이고 그의 존엄성”(*SV*, 324)이었다. 이것이 바로 사르트르가 말하는 틴토레토의 “고뇌”였다. 이 고뇌를 통해 탄생한 수많은 작품들은 스쿠올라의 천장을 뒤덮었고 베네치아 사람들의 불쾌감을 자아낸다. “전복된 도시에서 태어난” 그는 “베네치아의 불안을 들이마셨고 오로지 그것밖에 그릴 줄 몰랐기” 때문이다. 야코포의 불행은 “스스로를 인지하기를 거부한 한 시대의 증인이 되는 일에 자기도 모르게 헌신”(*SV*, 342)했다는 데에 있다.

틴토레토는 모든 사람을 불쾌하게 했다. 귀족들은 그가 부르주아의 청교도주의와 몽상적 동요를 드러내주었기 때문에 불쾌해했다. 장인들은 그가 동업조합의 질서를 파괴하고, 명백한 직업적 연대 밑에 들끓고 있는 경계심과 증오심을 드러내 보여주었기 때문에 불쾌해했다. 애국적 시민들은 회화의 불안과 신의 부재로 인해 모든 일이 일어날 수 있다는 것, 심지어 베네치아의 죽음도 일어날 수 있는, 부조리하고 우연으로 가득한 세계의 발견을 그의 붓끝이 보여주었기에 불쾌해했다.<sup>29)</sup>

29) Le Tintoret déplaît tout le monde ; aux patriciens parcequ'il leur révèle le puritanisme et l'agitation rêveuse des bourgeois ; aux artisans parce qu'il détruit l'ordre corporatif et révèle, sous l'apparente solidarité professionnelle, le grouillement des haines et

부패가 기승을 부리던 도시의 어둠과 세기말의 혼돈, 썩어가는 베네치아의 물빛이 도시의 광채를 퇴색시키는데도 귀족과 부르주아가 뒤엉킨 도시는 자신에게 아첨하며 도시를 아름답게만 치장한 티치아노와 베로네세 같은 화가들만을 사랑했다. 틴토레토는 사랑받을 수 없었다. 그는 베네치아의 위선적 질서와 흔들리기 시작하는 명성을 폭로함으로써 자신의 실존을 증명하고 도시를 배반했으며 급기야 “베네치아와 세상의 장례를 집도”했기 때문이다.(SV, 345) 어떻게?

사르트르가 틴토레토에 매료되었던 첫 번째 이유가 그의 그림 속에 베네치아의 어두운 역사와 몰락해가는 귀족국가의 암울함이 드러나기 때문이었다면, 두 번째 이유는 그것을 화폭 위에 구체화시킨 그의 화면 구성력과 운동성에 있었다. 사르트르는 틴토레토를 “그림 안에서 삼차원을 연구”하여 평면적인 이차원의 화폭을 삼차원의 상상력으로 구성해낸 화가<sup>30)</sup>로 칭송하며 공간과 시간을 표현해낸 그의 방식에 각별한 관심을 갖기 시작한다.

구성방식, 곧 작품의 형식에 대한 분석은 회화의 물질성인 아날로공에 접근하는 일이다. 사르트르는 틴토레토의 공간 구성력을 연극이나 영화의 미장센에 해당하는 연출력으로 평가하였고, 마치 “조각하듯 그림을 그린 화가”<sup>31)</sup>에게서 단순한 종교화를 넘어, 시대의 이데올로기를 배반하는 대담한 표현을 읽어낸다. 이러한 화면 구성력을 설명하기 위해 사르트르는 ‘중력’과 ‘시간성’의 표현에 집중한다.

---

des rivalités ; aux patriotes parce que l'affolement de la peinture et l'absence de Dieu leur découvrent, sous un pinceau, un monde absurde et hasardeux où tout peut arriver *même* la mort de Venise. SV, p.342.

30) <Entretiens avec J.-P.Sartre>, *op.cit.*, p. 291.

31) 이것은 틴토레토와 동시대의 화가들이 그를 비난하며 했던 지적이다. S. Aster-Vezon, <Sartre et la peinture>, *Sens public, Revue Web*, janvier, 2009, p.5.

### 3.2. 「성자 마르코와 그의 분신」<sup>32)</sup> : 인간조건과 중력

1961년, 사르트르는 틴토레토 연구의 두 번째 단계로 들어선다. 「베네치아의 유페자」의 실존적 분석에 뒤이어 이번에는 틴토레토의 미학을 강조하는 글을 계획한다. 크게 세 부분으로 구분된 계획서에는 중력, 시간, 공간을 중심으로 한 틴토레토의 미학이 구상되어 있다.<sup>33)</sup> 그는 틴토레토의 그림에서 추락, 중력, 균형 잡힌 불균형, 원자료 등의 테마를 집중적으로 찾아내어 “물질주의자matérialiste” 화가<sup>34)</sup>의 강박을 조명한다.

「베네치아의 유페자」의 뒤를 이은 「성자 마르코와 그의 분신」은 틴토레토의 그림을 분석한 사르트르의 첫 결과물이다. 미완의 유고로 발표된 이 글에서 그는 19점의 틴토레토 작품을 분석하는데, 그 중 『성자 마르코의 기적』<sup>35)</sup>이 첫 번째 분석 대상이 되어 논의의 중심에 서게 된다. 이 그림은 틴토레토의 이름을 널리 알린 대표작으로 “동시대인들을 어리둥절하게 하고 분노하게” 했고 대중들을 그로부터 돌아서게 할 정도로 스캔들을 불러일으킨다.<sup>36)</sup>

작품<sup>37)</sup>의 인물배치와 색상은 좌우, 상하가 대칭을 이루고 있다. 날아오른 성자와 바닥에 누워있는 노예는 대조적인 위치와 자세로 화폭의 중심을 차지하며 그림 전체의 분위기를 압도한다. 둘러선 사람들도 적절하게 균형을 이루며 좌우 양쪽으로 양분되어 엇비슷한 위치를 차지하고 있

32) <Saint Marc et son double>, *Revue Obliques* 'Sartre et les arts', Editions Borderies, Paris, 1980. (앞으로 이 글의 인용은 MD로 표기한다.)

33) Sicard, <Approche du Tintoret>, *op.cit*, p.16.

34) ce croyant sombre n'admet qu'un absolu : la matière. Il faut qu'il la touche sans cesse... Quitter l'absolu, c'est le perdre. MD, p.174.

35) 제작연도는 1547-1548년이고 ‘베네치아 아카데미아 미술관’에 소장된 이 그림의 제목은 <성자 마르코의 기적>, <노예를 해방하는 성 마르코>, <노예를 구하는 성자 마르코> 등으로 혼용된다. 사르트르도 「베네치아의 유페자」에서는 <노예를 구하는 성자 마르코>로, 이 글에서는 <노예의 기적>으로 부르고 있다. 본 연구에서는 <성자 마르코의 기적>으로 통일하고 이 작품에 대한 ‘중력’의 분석만을 다루기로 한다.

36) *SV*, p. 295.

37) 부록의 그림1 참조.

다. 이처럼 잘 지켜진 대칭 구도에도 불구하고 그림은 안정감을 주기보다는 힘찬 움직임과 함께 묘한 긴장감을 일으킨다.

사르트르는 틴토레토의 그림이 불러일으키는 불안과 긴장감을 티치아노의 그림<sup>38)</sup>과 비교하여 설명한다. 티치아노에 대한 사르트르의 반감은 오래 전부터 여러 차례에 걸쳐 직간접적으로 표명되었다. 우선 보부아르의 회고에도 드러나듯이 사르트르는 이 베네치아 화단의 ‘공인된’ 대가에 대해 단호한 거부감을 드러냈다. 그가 『공식초상화』에서 그려낸 부정적인 화가의 모습<sup>39)</sup> 또한 질서에 순응하는 ‘귀족화가’ 티치아노의 모습을 떠올리게 한다. 『베네치아의 유포자』에서도 티치아노에 대비되는 틴토레토의 모습을 “햇빛(티치아노) 아래 두더지”로 비유하기도 했다.

정적이고 안정감 있게 표현된 티치아노의 성자 마르코와는 달리 틴토레토의 그림 속 성자는 온통 불안과 긴장이 두드러진다. 티치아노의 그림은 신의 질서 아래 이루어진 성자의 기적이 사후(事後)의 장면처럼 평이하게 묘사되어 있다. 반면에 이 그림에는 ‘거꾸로 매달린’ 성자의 자세에서부터 불안정한 느낌이 조성되고 질서의 전복이 감지된다. 틴토레토에게 “기적이란 저 높은 곳의 불꽃놀이에 불과할 뿐”(MD, 176)이고, 모든 것이 부유하는 베네치아에서 성자 마르코는 그저 “추락”할 따름이다. 틴토레토의 그림은 티치아노의 종교화에 나타난 규칙인 “절대적 수직성, 인물들과 그 조직의 위계”(MD, 177)를 뒤집어버린다. 완전한 전복이 일어나는 것이다.

그것은 총독을 위로하거나 쇠약해가는 왕권을 강화하는 문제가 아니다. 이 모든 혼란의 목표는 오직 노예를 구하는 데 있다. 단지

38) 부록의 그림2 참조.

39) “공식초상화는 사실이 아니라 순수 권력을 그리며, 인물의 약점이나 장점을 알고자 하지 않으며 오직 공덕만을 배려한다.(...) 차별한 권력, 고요함, 엄격함, 정의 등을 화폭 위에 고정시켜야 한다.(...) 공식초상화의 기능은 군주와 부하들의 결합을 실현하는 일이다.(...) 공식 초상화는 종교적 대상이다.” <Portraits officiels>, in *Les Ecrits de Sartre*, p. 558.

성자의 몸이 자유낙하하고 있는 중인 것이다.(...) 틴토레토는 [티치아노와] 완전히 반대되는 일을 했다. 그는 성자를 전복시켰고 그의 몸을 거꾸로 뒤집어 놓았다.<sup>40)</sup>

다이빙하듯 뒤집혀진 성자의 자세에서 힘의 제어란 불가능하고 오직 물질의 법칙에 복종하는 모습만 보인다. 희생자(노예)와 구원자(성자)를 똑같이 화폭의 중심에 위치시킨 점에서부터 둘 사이에 어떤 위계도 드러내지 않고 있음이 분명히 드러난다. 게다가 빛의 처리에서도 또 다른 대립이 일어난다. 하늘로부터 내려오는 빛과 바닥으로부터 올라오는 빛이라는 두 개의 중심이 보이는 것이다. 성자의 후면에 비춰지는 빛은 오히려 성자를 어둠의 덩어리처럼 보이게 하는 반면, 화면 왼쪽 아래에서 나온 또 다른 빛은 바닥에 누워 있는 노예를 환하게 비춰준다. 이 같은 빛의 효과를 통해 ‘인간이란 그 가장 낮은 자세에서도 신의 창조물’이라는 것과 ‘성자도 중력의 법칙을 벗어날 수 없다’는 것을 동시에 보여준다. 그림 속 다른 사람들의 시선도 하늘에 떠 있는 성자가 아니라 바닥에 쓰러진 고통 받는 노예에 쏠려 있다. “어둠 속에서 추락하는 그림자”(MD, 176)로 처리된 성자의 모습은 완전한 수동성과 중력의 산물일 뿐이다.

중력의 이미지는 사르트르가 틴토레토의 그림에서 특별히 주목하는 지점이다. “중력은 하나의 기호, 너무나 인간적인 나약함에 대한 약호”(MD, 179)이고, 피할 수 없는 인간의 조건과 운명을 나타내면서 신의 은총을 표현하기에 적합한 소재이다. 티치아노를 비롯한 16세기의 회화에서 하늘에 떠 있는 ‘은총을 받은 인물들’이 자주 등장하는 이유가 바로 여기에 있다. 땅 위의 인간들은 절대 하늘에 떠 있을 수 없다. 오직 신의 은총에 의해서만 중력에서 벗어나 하늘을 부유한다.

40) Il ne s'agit pas de consoler un Doge ou de raffermir un roi mollissants, mais tout ce dérangement n'a d'autre but que de sauver un escalve. Le saint est seulement un corps en chute libre.“(...) Le Tintoret a fait tout le contraire : il a bousculé son Saint et l'a mis cul par-dessus tête. MD, p. 175-176.

우리는 중력이라는 존재자의 어두운 심연이, 자연이 초자연과 조우하는 바로 그 장소라는 걸 이미 알고 있다.... 하늘의 신은 우리를 추방하고 그 무게가 우리를 짓누른다. 성자 마르코를 보라. 그것은 어둠의 지붕이다. 그 묵직한 덩어리가 이교도들을 부수어 버린다.<sup>41)</sup>

사르트르는 이 화가가 “코페르니쿠스가 죽은 지 5년 만에, 갈릴레이가 태어나기도 전에 중력의 법칙을 예상”한 듯이 보인다고<sup>42)</sup> 그의 그림에 나타나는 “끊임없이 추락하고 고통 받는 신체들”을 주목한다. 성자들은 티치아노의 그림에서처럼 날아다니거나 부유하지 않는다. 틴토레토는 근육들과 비틀린 신체의 기형을 한껏 강조한다. 바닥에 쓰러져 있지 않을 때면, 몸이 기울어져 있거나 곧 넘어져 균형이 무너질 자세이다. 티치아노 그림 속의 안정감 있는 비상이나 공중부양은 없다. 그의 그림에서는 모든 것이 무게를 드러내며 중력의 법칙을 받아들인다. 종교적 인물들조차 중력이라는 ‘너무도 인간적인 조건’ 때문에 고통 받고 있는 모습으로 나타난다. 이제 틴토레토는 중력을 통해 인간적 나약함을 표현한 화가라는 특징을 부여받게 된다.<sup>43)</sup>

뒤집어진 성자의 모습은 중력으로 인한 실추를 예견하게 하고 그것은 곧 성자의 위업을 드러내기보다 어쩔 수 없는 인간의 운명을 강조하는 그림이 되어버린다. 게다가 뒤집어진 것은 단지 성자의 몸만이 아니다. 모든 것, 즉 베네치아의 영광과 신들의 질서까지 전복되는 듯한 불안감을 느끼게 하기 때문이다. 성자와 노예와 기적이라는 익숙한 테마를 들여와 그 모든 것을 전복시키고 있는 화폭, 이것이 바로 틴토레토의 “간계”이고 베네치아 사람들이 이 그림에 그토록 분노했던 이유라는 것이다.

41) Nous savons déjà que le pesantier, ce coeur ténébreux de l'Être, est le lieu même où la Nature se rencontre avec le Surnaturel.... le Ciel nous exile et son poids nous accable ; voyez Saint Marc ; c'est un toit d'ombre ; sa masse pilonne les infidèles.“ *MD*, p. 177.

42) *MD*, p.177.

43) S. Astier-Vezon, <Sartre et la peinture>, *op.cit.*, p. 6.

3.2.1. 「성자 조르주와 용」<sup>44)</sup> : ‘평민’ 틴토레토와 시간성

1966년, 『라르크L’Arc』지는 사르트르 특집호를 기획하고<sup>45)</sup> 「성자 조르주와 용」을 게재한다. 베르나르 팡고Bernard Pingaud는 독자의 이해를 돕기 위해 짧은 해설을 덧붙이면서, 화가란 의미작용이 아닌 의의를 다루는 예술가이며, 의의란 “화폭 위의 형태와 색채” 안에 있다는 『문학론』의 발언을 상기시킨다.<sup>46)</sup>

「성자 조르주와 용」에서 다루고 있는 틴토레토의 그림은 런던의 내셔널 갤러리에 있는 『성자 조르주와 용』<sup>47)</sup>이다. 앞의 「성자 마르코와 그의 분신」과 비교해볼 때, 이 글에서는 오로지 한 작품에 집중하고 있고, 특히 그림에 표현된 시간성에 주목한다. 앞서의 분석이 티치아노와의 비교로 이루어졌다면, 여기에서는 같은 소재를 다룬 카르파치오의 『용을 물리치는 성자 조르주Saint George tracassant le dragon(1502)』<sup>48)</sup>와의 비교를 통해 틴토레토 회화의 특징을 이끌어낸다.

카르파치오의 그림에서는 누가 보아도 성자 조르주의 무훈이 잘 드러난다. 전면 중앙에 배치된 성자와 괴물(용)의 싸움은 이 그림의 거의 전 부라 할 만큼 큰 부분을 차지한다. 성자가 타고 있는 말은 용맹해 보이고, 괴물의 아가리를 겨냥한 긴 칼은 성자의 손 안에 단단하게 쥐어져 있다. 배경 왼쪽에 자리한 도시는 단단한 성벽과 곧은 나무들로 흔들림 없는 세상을 표현해주며, 오른쪽 끝에 위치한 공주는 성자의 활약을 지켜보며 안심하는 자세로 서 있다. 두 손을 모으고 있는 공주의 표정은 평온해 보인다.

카르파치오의 그림에서 신의 섭리를 전하는 성자와 악마의 앞잡이는

44) <Saint Georges et le Dragon>, *Situations IX*, Gallimard, 1972. (앞으로 이 글의 인용은 GD로 약기한다.)

45) 편집자인 베르나르 팡고는 구조주의의 대세에 밀려나고 있던 사르트르 사상의 의의를 짚어주기 위해 ‘Sartre aujourd’hui’라는 특집을 마련했고 그 일환으로 <Saint Georges et le dragon>을 실는다. *L’Arc*, no.30, 1966, p.1-4.

46) *L’Arc*, no.30, 1966, p.35-36.

47) 부록의 그림3 참조.

48) 부록의 그림4 참조.

맞서 싸운다. 이 싸움을 통해 화가는 하늘과 지옥을 연루시켰다. 아름다운 희생물은 하나의 구실로만 등장시켰을 뿐이다. 신이 사탄을 물리쳐야 하고 기독교 정신이 우상에 승리해야 한다. 그것이 이 전설의 의미이기 때문이다. 야수는 죽고 도시는 기독교인의 종교 안에서 온전하게 보존된다. 카르파치오의 ‘성자 조르주’는 “신의 질서에 복무하는 힘”을 보여주도록 제작되었고 그렇게 그려진 그림에서 성자의 ‘스타일과 행위와 손’은 일직선으로 이어지도록 그려져 있다. 이러한 방식에서 사르트르는 “귀족적인 카르파치오”(GD, 209)의 모습을 읽어낸다.

그런데 틴토레토는 바로 이와 같은 카르파치오 방식을 “거부하기 위해서” 성자 조르주의 전설을 다시 채택하고 있다. 전설 속의 성자는 드라마의 주인공이자 모험의 주체인데, 그것이야말로 “틴토레토가 개인적으로 적대시”하는 모습이다. 이 화가는 “‘행위’라는 그 무례함으로 파토스의 세계를 교란시키는 성자를 화폭에서 추방”(GD, 203)하고 있다는 것이다.

그리하여 틴토레토의 그림에서 화폭의 맨 앞을 차지하는 것은 도망치는 공주의 모습이다. 필력이는 분홍빛 치맛자락과 공포에 휩싸인 표정이 크게 부각된 이 그림에서 우리는 성자의 무훈에 앞서 공주의 공포를, 그것도 아주 크고 화려하게 묘사된 모습으로 마주하게 된다.

오른쪽에 한 여자가 유리 같은 경계면에 몸을 바짝 붙인 모습으로 드러난다. 밑에서 위를 촬영하듯이 포착된 장면은 그녀의 모습을 우리에게 강요한다. 그것은 화폭의 시작점이라 무시하거나 그냥 지나칠 수 없다. 우리는 우선 거기에 펼쳐진 모든 가시적 특징들 -빛과 형태, 색채, 모사-을 주시한다. 대상 자체에서 밀도, 그 아름다운 금빛 살의 무게를 상상하게 될 것이다(...) 치마 아래로는 아름다운 두 다리가 달아나려하고 무릎은 땅에 부딪히게 될 것이다(...) 이 두려운 모습 뒤편에 제멋대로 나뒹구는 망토의 불룩한 주름을 그려낸다.<sup>49)</sup>

사르트르는 그림의 첫 부분을 장식한 이 ‘패주’의 장면에서 “호사스럽게 그려진 두려움”에 주목한다. 게다가 “도주, 추락, 정체, 기절이 한꺼번에 일어나고, 젊은 여인은 길 잃은 사람처럼 앞으로 곧장 달려 나간다. 우리에게 보이는 것은 “두려움에 무질서하게 휘둘러버린 몸의 수동적 자포자기 상태이다.”(GD, 203) 이렇게 두드러지게 우리 앞에 펼쳐진 두려움은 곧이어 공주를 위협에 빠트린 상황으로 시선을 옮기게 하고, 과연 그림의 중간 부분에 괴물과 대치하는 성자 조르주의 모습이 나타난다.

그러나 그의 활약상은 뭔가 모호하게 그려져 있다. 말 위에 몸을 굽히고 있는 성자의 자세는 무엇인가에 열중하는 모습인 것 같기는 하다. 하지만 고개를 숙인 데다 얼굴이 반쯤은 가려져 있어 표정을 읽을 수 없다. 게다가 칼을 쥐 오른 손은 말에 가려 보이지 않는다. 어떻게 보아도 카르파치오 그림에서처럼 성공적인 위업의 장면은 연출되고 있지 않다. 오히려 옆에 나뒹구는 시체의 모습에 실패의 느낌만 강화된다. 이러한 장면 구성에 대해 사르트르는 귀족적인 카르파치오와 달리 틴토레토가 “다루기 힘든 무기를 들고 사투를 벌이는 장인들의 땀” 자체에 집중하고 있기 때문이라고 설명한다. 그의 그림에서 성자는 땀을 흘리며 전력투구하는 “착한 노동자”로 부각된다는 것이다. 그리고 이러한 틴토레토의 취향을 “평민적plébéien”이라고 규정한다.

틴토레토의 취향은 평민적이다. 그가 가장 좋아하는 것은 다루기 어려운 재료를 손에 쥐고 있는 장인들의 땀이다. 나는 그가 그들의 수고와 분업의 드라마를 보여주었다고 말했었다. 그는 생각지도 못한 채 자신의 병사를 열심히 일하고 땀 흘리는 착한 노동

49) A droite, en pleine clarté, une femme s'écrase contre vitre-frontière. Une contre-plongée nous l'impose. C'est le commencement de la toile : impossible de l'ignorer, de passer outre. Nous contemplons d'abord cet éventail de toutes les qualités visibles -lumière et forme, couleurs, modelé-, nous imaginerons dans l'objet même la densité, le poids de cette belle chair blonde(...) sous la jupe les belles jambes se dérobent, un genou va heurter la terre(...) derrière cette épouvante, il peint, à la traîne, les bouillons superbes d'un manteau. *ibid.*, p. 203.

자로 만들게 될 것이다.<sup>50)</sup>

『베네치아의 유폐자』에서 사르트르는 틴토레토가 “화가라는 장인의 작업에서 신체적 노력과 수공의 창조”만을 높이 평가하고 있으며, 화가를 “최고의 노동자”로 인식하고 있었다는 점을 강조하고 있다.<sup>51)</sup> 수공업자이자 장인인 화가는 여기에서도 신의 은총 덕분에 저절로 얻어지는 성자의 기적이 아니라, “땀 흘려 일하는” 무사의 모습을 그려내는 일에 몰두하고 있다는 것이다.

결국 카르파치오가 성공적으로 그려낸 ‘성자의 위업’은 틴토레토의 그림에서 애매하게 처리되고 있다. 고의적으로 왼쪽으로 기울어지는 그림을 구성함으로써 우리의 시선이 성자의 왼쪽 모습을 보게 하고 창을 들고 괴물을 향하는 성자의 오른쪽 모습은 숨겨버린 것이다. 우리 앞에 드러나는 모습은 사투를 벌이는 것으로 ‘짐작되는’ 성자 조르주일 뿐이다. 그 실제의 모습이 어떠했는가는 우리의 상상에 맡긴다. 이런 모호한 처리로 인해 우리의 시선은 다른 곳으로 향하게 되는데 그 순간 눈에 띄이는 곳이 위쪽의 도시이다.

그러나 튼튼하게 버티고 서 있어야 할 도시는 안개 속에 흐릿한 모습으로 후면으로 밀려나 있다. 그 위에 언뜻 비치는 하늘은 암울하다. 카르파치오의 그림에 나타나는 굳건한 도시와 성령의 세계는 어디에도 보이지 않는다. 카르파치오의 그림이 세상의 질서를 고수하는 ‘보수적 시각’을 드러내고 있다면, 틴토레토의 조르주는 세상의 혼란과 그 앞에서 흔들리는 인간적 두려움과 갈등에 초점을 맞추고 있다.

사르트르는 틴토레토의 그림에 성자, 괴물, 공포에 사로잡힌 공주, 도시, 이 모든 것이 등장하지만 그것들이 일직선으로, 순차적으로 그려지

50) Les goûts du Tintoret sont plébéiens. Ce qu'il aime le plus, je crois, c'est la sueur des artistes aux prises avec une intraitable matière; j'ai dit qu'il montrait leurs peines et les drames du partage. Il fera de son militaire, sans même y penser, un bon ouvrier qui s'applique et qui transpire. *ibid.*, p. 209.

51) *SV*, p. 319.

지 않고 있음에 주목한다. 카르파치오의 그림에서는 ‘괴물이 나타났고 기사는 하늘의 도움을 받아 괴물을 물리치고 도시는 굳건히 버텨주고 공주는 안심한다’는 선적인 질서의 이야기가 그려져 있다. 틴토레토의 그림은 이야기의 소재는 모두 그대로 들어오되, 그것들을 화폭의 좌우상하를 충분히 활용하여 배치하고 있다. 화폭에서 우리의 눈은 맨 아래에 도망치는 공주와 맨 위의 하늘에 있는 신의 모습으로, 그리고 오른쪽 끝의 공주에서 왼쪽 끝의 흐릿하게 서 있는 도시의 성곽까지, 그리고 그 가운데에 쓰러져 나뉘는 시체와 아가리를 벌린 용과 그 용을 물리치려는 말 탄 기사까지 훑어가게 된다. 이 모든 이야기가 일직선으로 진행되는 것이 아니라, 상하좌우로 “구부러진 흐름”안에 이어지도록, 그리하여 이 모든 사건들이 “구부러지는 순간성” 안에 들어서도록 배치하고 있다. 카르파치오의 일방통행적인 선적인 시간성에 대립하는 틴토레토의 이 같은 순간성 표현은 “지속의 두께épaisseur de la durée”(GD, 220)로 나타나게 된다.

여기에서 바로크적 시간이 탄생한다. 뒤이은 세기가 다시 늦추고 싶어 하게 될 그리고 결국에는 터져버릴 그 무거운 시간 말이다. 요컨대 로부스티는 순간성을 그려내지만 구부러지는 그 순간성이 **우리에게는** 지속으로 동일시된다.<sup>52)</sup>

사르트르에 따르면 로부스티는 “자기가 본 그대로, 자기 같은 인간이 볼 수 있는 그대로를 그렸던”<sup>53)</sup> 화가이다. 주문자들이 원하는 것을 그려야 했던 16세기에 화가 자신의 시각을 그림 속에 드러낸다는 일은 하나의 ‘결단’이다. 틴토레토는 공식화가들과 달리 “화가 자신의 사회적 관점을 화폭에 반영”했고 자기의 이웃들인 염색공, 목수 유리공, 직조공과

52) Ici prend naissance le temps baroque, ce temps lourd que le siècle suivant voudra ralentir encore et qui finira par en crever. Bref, Robusti peint l'instantanéité, mais un instantanéité courbe qui s'identifie pour nous à une durée. GD, p. 220.

53) <Les Produits finis du Tintoret>, Magazine littéraire, no.176, 1981, p.28.

같은 장인들과 공유하는 시각을 화폭 위에 드러냈다. 그러나 “교활한”<sup>54)</sup> 화가였던 만큼, 작품 주문자의 심기와 종교적 신념을 거스르면 안 되었다. 전설의 소재를 그대로 가져와 선배의 그림에서처럼 신의 질서와 성자의 활약을 그리되, 교묘하게 뒤틀린 모습으로, 뒤집힌 시각으로 흔들리고 모호한 세상의 질서를 그려낸 것이다. “너무도 교활하여 아무 것도 결정하지 않은 채로 익명의 힘을 보여준” 이 “머뭇거리는 왈츠”<sup>55)</sup>는 바로 틴토레토의 책략이고 그의 화폭의 비밀이다.

화폭의 그 비밀. 이러한 부재를 좀 더 멀리, 모든 다른 추방들 곁에, 흐릿해진 성벽들 곁에, 도망치는 하늘 곁으로 추방하는 것. 아무것도 결정하지 않는 것. 그 보이지 않는 사건에 이름과 본질을 고객 스스로 부과하도록 남겨두는 일. 비어있음에 의한 덩어리의 매혹, 신에 의해 병사에게 허용된 **클리나멘**, 인간과 창조자 사이에 탄생한 갈등 혹은 드라마.<sup>56)</sup>

#### 4. 글을 마치며

사르트르는 “예술에서 개인이 가장 중요하다”고 생각했다. 예술의 생명은 “탈총체화된 개인이 총체화된 작품으로 이행”하는 데 있기 때문이다.<sup>57)</sup> 그러므로 예술작품의 이해는 ‘탈총체화된 개인’인 화가(예술가)에

54) “faisan, escroc, malin”은 사르트르가 틴토레토에게 줄곧 부여하는 형용어들이다.

55) *ibid.*, p.30.

56) *Le secret de la toile. Exiler cette absence au plus loin, du côté de tous les autres exils, des remparts pâissants, du ciel en fuite. Ne rien décider : laisser au client le soin d'assigner un nom, un essence à l'invisible événement : ensorcellement d'une masse par un vide, clinamen accordé par Dieu à son soldat, ou drame, conflit né de l'homme et l'engendrant. GD, p. 225.*

57) (...) la vie de l'art marque toujours un passage de l'individu détotaillé à l'oeuvre comme totalisation(...) le détotaillé, qui est personne, se retotaillé en retotaillant un objet. <Penser l'art>, in *Essais sur Sartre., op. cit.*, p. 233.

대한 이해가 우선시된다. 그로부터 “작가에서 작품으로, 작품에서 다시 작가로 이어지는 끊임없는 왕복운동”이 뒤따르는 것이다. 작가와 작품을 오가는 이 “전진-후행의 방법론méthode progressive-régressive”은 그의 모든 비평에서 발견되며 토티레토론의 경우도 예외가 아니다.

회화란 시처럼 ‘의의’를 포착하는 예술이고, 그 의의는 회화의 물질성 곧 아날로공으로부터 파악된다. 이 생각대로 그는 토티레토의 화폭에서 구성방식과 숨겨진 의도, 중력과 시간성의 표현을 찾아내고 이 베네치아의 이단아(탈총체화한 개인)가 어떻게 자기만의 ‘총체화’를 이루어나가는가를 분석해내고 있다.

사르트르의 분석을 읽다보면, 예술작품의 해석에 적지 않은 ‘지식’savoir이 작동하는 것을 보게 된다. 상상의식이 발동할 때 끼어드는 ‘기존의 앎’에 대해서는 이미 『상상계』에서 충분히 논의되었다.<sup>58)</sup> 문제는 이 기존의 지식이란 것이 어느 방향으로 향하는가, 인데 그 방향 설정에 그림 자체가 가장 큰 역할을 한다. 어떤 그림이 우리에게 의미롭게 혹은 충격적으로 다가온다면, 우선 그것은 그림 때문이다. 예술가의 의지가 작용하여 나타난 그림이라는 아날로공은 우리의 시선을 잡는다. 그리고 우리는 왜 그것이 우리의 시선을 잡고 있는가를 자신이 가진 ‘앎’을 바탕으로 해석해나간다. 그러니까 모든 예술의 감상에는 그림의 물질성(아날로공)이 우선적으로 작동하며 그 다음에는 그것에 걸려드는 관람자의 시선과 그 걸려들을 해명하는 과정이 이어지는 것이다.

결국 『상상계』의 비실재 미학의 논리는 『문학론』의 ‘호소’와 ‘고매한 정신’이라는 ‘자유’에 바탕한 해석과 연결되었을 때 비로소 예술에 대한 온전한 이해에 이를 수 있다.<sup>59)</sup> 물론 이 이해는 결코 절대적이지도, 지속적이지도 않다. 무릇 모든 의식은 초월적이며, 더더구나 상상의식의 무

58) *L'Imaginaire*, p. 79-92.

59) 이에 대해서는 변광배의 『사르트르의 참여문학론(II) : 독자를 위한 문학』, 『프랑스학 연구』 62집, 2012 와 오은하의 『사르트르 비실재미학과 참여문학의 교차』, 『불어문학연구』 98집 2014 에 좀 더 자세히 다루어져 있다.

화작용은 곧이어 다른 것으로 초월될 신기루 같은 것이니까. 이것을 글로 표현해내는 일, 사르트르가 했듯이 하나의 비평으로 마감해내는 일은 그 달아나버리는 순간의 감상을 언어로 붙잡아내는 일이고, 제대로만 된다면 그 글 안에 모든 것이 다 들어가 있게 된다.

사르트르는 자신의 해석에 가해질 비판을 의식하며 간혹 이렇게 방어한다. “틴토레토의 생각이 그렇지 않다고? 그럴 수 있다. 하지만 그가 그려낸 것이 그러하다”<sup>60)</sup> 혹은 “이 모든 게 그의 화폭에 새겨져 있다”<sup>61)</sup>는 말로써 해석자의 위치를 정당화한다. 화가는 그림을 그려 보여 우리를 이끌어가지만, 그것의 아름다움은 결국 관람자의 눈을 통해 나오는 것이다.

줄렬한 화가는 전형을 추구하고 전형적인 아랍 사람을, 어린아이를 또는 여자를 그린다. 한편 훌륭한 화가는 전형적인 아랍 사람이나 전형적인 프롤레타리아는 현실계에도 또 캔버스 상에도 존재하지 않는다는 것을 알고 있다. 그는 오직 한 노동자를, 어떤 한 노동자를 제시할 따름이다. 그렇다면 ‘한’ 노동자에 대해 무슨 생각을 할 수 있는가? 서로 모순되는 수없이 많은 생각이 있을 수 있다. 그리고 그 모든 생각과 모든 느낌이 캔버스 상에 영겨 붙여서 깊은 미분화 상태를 이루고 있는 것이다. 그중의 어떤 것을 선택하느냐는 각자의 자유이다.<sup>62)</sup>

사르트르가 틴토레토에 쏟아 부은 관심에는 틴토레토에게서 보이는 자기모습의 일면이 있었음<sup>63)</sup>을 부인할 수 없다. 그가 써 낸 모든 비평서에서 사르트르 자신이 보인다는 점은 여러 차례 지적되어 왔지만, 틴토

60) *GD*, p. 219-220.

61) *ibid*, p. 225.

62) 『문학이란 무엇인가』, 앞의 책, 15-16면.

63) A. Buisine, *Laideurs de Sartre*, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 121. P. Campion, <Sartre à Venise, Le séquestré du Tintoret>, *Les Temps Modernes*, jan-mars, 2012, no. 667, p. 28.

레토의 경우는 문학가가 아니라 화가였다는 점, 게다가 회화는 사르트르가 실제로 경험해보지 않은 유일한 예술 장르였다는 점에서 이 동일화가 좀 더 부담 없이 이루어졌던 듯이 보인다. 과도한 열정, 대중의 악의, 수많은 작품의 양산과 그 어마어마한 크기.... 틴토레토에게서 사르트르의 ‘분신’alter ego 같은 페르소나를 읽어내는 일이 결코 무리한 시도는 아닐 것이다.

그러나 사르트르의 틴토레토론이 우리에게 불러일으키는 흥미는 무엇보다 틴토레토라는 화가와 그의 작품에서 비롯한다. 사르트르가 『성자 주네』에서 비평에 대한 해묵은 논쟁을 마무리 지으며 일갈했듯이<sup>64</sup>), 잊지 말아야 할 것은 그럼에도 불구하고 ‘비평 대상’이고 모든 비평의 일차적인 의미는 바로 ‘그것’에서 출발하므로.

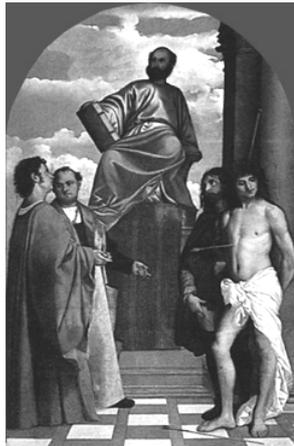
---

64) *Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, 1952, p. 622-623의 각주.

부록



[그림1] Saint Marc et le Miracle(Le Tintoret)



[그림2] Saint Marc avec les saints Côme, Damiens, Roch & Sébastien (Titien)



[그림3] Saint Georges et le dragon(Le Tintoret)



[그림4] Saint George tracassant le dragon(Carpaccio)

## 참고문헌

### 사르트르의 글

*Oeuvres Romanesques*, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”,  
1995.

*L'Imaginaire*, Gallimard, coll. “Bibliothèque des idées”, Gallimard,  
1986

*Situations, II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948.

*Saint Genet, comédien et martyr*, Gallimard, 1952.

<Portraits officiels>, *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1980.

<Le séquestré de Venise>, *Situations, IV*, Gallimard, 1964.

<Saint Georges et le dragon>, *Situations, IX*, Gallimard, 1972.

<Saint Marc et son double>, in *Revue Obliques ‘Sartre et les arts’*,  
Editions Borderies, Paris, 1980.

<Les produits finis du Tintoret>, in *Magazine littéraire*, No.176,  
septembre 1981.

<Un vieillard mystifié>, in *Sartre*, Catalogue BNF, Gallimard-BNF,  
2005.

*La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, 1991.

### 기타 참고문헌

변광배, 『사르트르의 참여문학론(II) : 독자를 위한 문학』, 『프랑스학 연  
구』 62집, 2012

사르트르, 『문학이란 무엇인가』, 정명환 역, 민음사, 1998.

오은하, 『사르트르 비실재미학과 참여문학의 교차』, 『불어불문학연구』  
98집 2014

지영래, 『사르트르의 언어와 문체, 그리고 번역』, 『프랑스문화예술연구』,

35집, 2011

- S. Astier-Vezon, *Sartre et la peinture*, L'Harmattan, 2013.
- \_\_\_\_\_, <Sartre et la peinture>, *Sens public, Revue Web*, janvier, 2009.
- S. de Beauvoir, *La Force de l'âge I*, folio Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, 1981.
- A. Buisine, *Laideurs de Sartre*, Presses universitaires de Lille, p. 1986.
- P. Campion, <Sartre à Venise. Le séquestré du Tintoret>, in *Les Temps Modernes*, no.667, jan-mars, 2012.
- M. Contat & M. Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1980.
- E. Reynold de Seresin, *Tintoret et la fureur de peindre*, 50Minutes, 2015,
- M. Sicard, *Essais sur Sartre*, Editions Galilée, 1989.
- \_\_\_\_\_, <Approches du Tintoret>, ©Michel Sicard 2005, [www.michel-sicard.fr](http://www.michel-sicard.fr)
- H. Wittmann, *L'Esthétique de Sartre*, L'Harmattan, 2001.
- L'Arc*, 'Sartre aujourd'hui', no.30, 1966.

〈Résumé〉

Sartre et la peinture: autour de Le Tintoret

YOON Jeongim

L'intérêt de Sartre pour Le Tintoret est exceptionnel à bien des égards : pour ce peintre du 16ème siècle il garde une passion durable et laisse une série d'études remarquable néanmoins restée inachevée.

Du <séquestré de Venise> jusqu'à ses analyses picturales, <Saint Marc et son double> et <Saint Georges et le dragon>, Sartre essaie d'expliquer les tableaux du Tintoret sous une perspective d'osmose : pour lui, "le Tintoret c'est Venise".

Sartre rédige sur l'esthétique du Tintoret en décelant dans ses toiles des thèmes majeurs : chutes, pesanteur et matériaux bruts qui dessinent l'obsession d'un peintre 'matérialiste'. Surtout, il considère la pesanteur comme une image récurrente chez son peintre. "La pesanteur, dit-il, est signe : c'est un abrégé de nos faiblesses trop humaines."

Dans <Saint Georges et le dragon>, Sartre révèle la temporalité baroque du tableau et la mise en scène élaborée par le peintre. En faisant une comparaison avec le tableau de Carpaccio, Sartre nous montre la tromperie et l'escamotage de cet artiste trop "malin".

Tout au long de ses écrits sur le Tintoret, Sartre maintient le rapport étroit entre le peintre et ses oeuvres. Cela confirme sa "méthode de progressive-régressive" qui apparaît dans ses autres textes critiques.

Le Tintoret de Sartre prouve la continuité de son esthétique picturale depuis *L'imaginaire* jusqu'à *Qu'est-ce que la littérature*. En analysant l'analogon matérialisé sur la toile, Sartre réaffirme l'irréel de la beauté et l'essence de l'art : la beauté résulte des yeux du spectateur. Car "un

tableau doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre (chaque fois que le spectateur prend l'attitude imageante) par un irréel qui est précisément *l'objet peint*.”

주 제 어 : 사르트르(Sartre), 틴토레토(Le Tintoret), 베네치아(Venise),  
성자 마르코의 기적(Le miracle de saint Marcle), 성자 조르주와 용(Saint Georges et le dragon) 회화(peinture), 상상계(L'Imaginaire), 문학이란 무엇인가(Qu'est-ce que la littérature)

투 고 일 : 2016. 6. 22

심사완료일 : 2016. 8. 1

계재확정일 : 2016. 8. 8



## 보마르셰의 <피가로 3부작>에 나타난 '편지'의 극작술\*

이 선 화  
(영남대학교)

### 차례

- |                 |                     |
|-----------------|---------------------|
| 1. 들어가기         | 4. 편지의 미시적 기능과 의미작용 |
| 2. 보마르셰의 생애와 편지 | 5. 나가기              |
| 3. 서사장치로써의 편지   |                     |

### 1. 들어가기

보마르셰의 <피가로 3부작>은 연작 형식으로 집필되었지만, 각각의 작품들은 줄거리와 등장인물들만 연속성을 지닐 뿐 장르나 성격, 극작술의 측면에서 매우 이질적이고 독립적인 성격을 지닌다.<sup>1)</sup> 첫 번째 작품인 『세비야의 이발사 *Le Barbier de Séville*』(1775)는 연극이 한 동안 잊고 있던 흥겨움을 목표로 하고 있다는 작가의 주장처럼,<sup>2)</sup> 변장과 속임에 기대는 전형적인 통속희극의 범주에 속한다면, 프랑스 혁명 직전에 발표한 『피가로의 결혼 *Le Mariage de Figaro*』(1784)은 17세기 몰리에르식의

\* 이 연구는 2014년도 영남대학교 학술연구조성비에 의한 것임.

1) Pierre Larthomas, "Préface" in *Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.7.

2) Beaumarchais, *Lettre de 1784 au baron de Breteuil*.

대희극의 형식을 표방하며 내용적으로는 다분히 체재비판적이고 급진주의적인 정치 성향을 띠고 있으며, 마지막으로 발표된 『죄지은 어머니 *La Mère coupable*』(1792)에서는 정치적 색채가 배제되고 보마르세가 일찍부터 옹호해 온 디드로의 드라마 이론을 적용시켜 출생의 비밀에 기반을 둔 가정 내부의 갈등과 화해가 다루어진다. 또한 극작술의 측면에서도 앞의 두 작품에서는 음악이 시종일관 극행동의 각 단계에서 중요한 역할을 수행한다면,<sup>3)</sup> 마지막 작품에서는 음악이 배제되고 대사를 통해 희극성과 비극성의 조화로운 절충을 보여주며 장르의 혼합이 시도된다. 이처럼 작품들이 저마다 독립적이고 개성적인 성격을 갖게 된 데에는 17년이라는 집필기간의 장기화와 집필 기간 중에 맞이하게 된 프랑스 혁명이라는 거대한 역사의 파고가 자리하고 있다고 볼 수 있다.<sup>4)</sup>

그런데 이러한 장르의 이질성과 극작술의 차이에도 불구하고, 또 집필 시기의 간극에도 불구하고, 보마르세가 일관되게 즐겨 사용한 모티프가 있었으니, 그것은 다름 아닌 ‘편지’라는 극적 장치이다. 세 작품 모두에서 ‘편지’는 실물 오브제로 등장하기도 하고, 등장인물의 대사 속에서 발화되기도 하는데, ‘편지’라는 단어의 출현횟수만 놓고 봐도 이 장치에 대한 작가의 애착을 충분히 가늠해 볼 수 있다. 4막 구조인 『세비야의 이발사』에서는 전 막에 걸쳐 편지가 출현하고, 5막 구조인 『피가로의 결혼』에서는 1막을 제외한 2,3,4,5막에서 등장하며, 5막 구조인 『죄지은 어머니』에서도 전 막에 걸쳐 출현하며 극의 진행에 중요한 기제가 된다. 특히 『세비야의 이발사』와 『죄지은 어머니』에서 편지는 삼입빈도와 다양성에서 『피가로의 결혼』을 압도한다고 볼 수 있다.

그렇다면, 이렇게 보마르세가 ‘편지’를 극적 장치로 적극 활용하게 된 배경은 무엇일까. 그것은 두가지 차원에서 접근이 가능하다. 먼저 사회

3) 애초에 『세비야의 이발사』는 오페라-코미크 장르로 집필되었던 만큼, 작품 속의 거의 모든 등장인물들은 곡조를 부른다. 마찬가지로 『피가로의 결혼』에서도 등장인물들이 상당수의 곡조를 담당한다.

4) Pierre Larthomas, 앞의글, p.7.

적인 측면에서 살펴보면, 18세기 접어들면서 편지는 사적인 차원을 획득하게 된다. 이언 와트는 18세기 영국의 상황을 설명하면서, 과거에는 편지가 공적인 문서로 상업적, 정치적, 외교적 성격을 띠고 있었다면 18세기에 접어들면서는 다양한 사회적 계급의 사람들이 자신들의 일상사에 대한 소식과 의견을 주고받고, 친교적 사교와 은밀한 대화에 사용되기 시작하였다고 주장하였는데,<sup>5)</sup> 이같은 현상은 비단 영국만이 아니라, 프랑스에도 마찬가지로 해당된다. 여성들의 읽고 쓰는 능력이 향상되면서 편지 주고받기가 하나의 유행처럼 번져나갔고, 여가가 증가하면서 내밀한 글을 통해 정보와 지식을 타인과 공유하고 감정과 심리를 전달하는 기회가 상대적으로 많아졌기 때문이다. 이렇게 사적 차원으로 자리를 옮긴 편지는 이제 본격적으로 문학의 자장 속으로 입성하여 다양한 양상으로 활용되게 된다. 스토리를 진행시키고 갈등을 불러일으키는 매개물로써 뿐 아니라 급기야 작품 전체가 편지글로 이루어지는 서간체 소설이 등장하여 하나의 어엿한 문학 장르로 자리매김하게 된 것이다. 이러한 배경에는 대중들의 소통의 심리와 표현의 욕구로 요약되는 계몽주의 세계관이 자리하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 베네딕트 오비츠 Bénédicte Obitz는 편지에 대한 열광은 편지쓰기라는 제스처와 계몽주의의 세계관의 내밀한 공모로 설명될 수 있다고 주장한다.<sup>6)</sup>

두 번째는 연극 내부적 시선에서 선배 극작가들의 영향을 꼽을 수 있다. 극적 장치로서 편지를 가장 적극적으로 활용한 작가는 16세기 말에서 17세기 초반에 활약한 영국의 셰익스피어이다. 그는 일찌감치 편지를 매우 유용한 극적 효과를 지닌 수단으로 인식하면서 장르를 불문하고 거의 모든 극에 편지를 삽입하였다. 『햄릿』, 『리어왕』, 『맥베스』, 『로미오와 줄리엣』을 비롯한 비극에서부터 『십이야』, 『사랑의 헛수고』, 『베로

5) 이언 와트, 『소설의 발생』, 강, 2009, p.280.

6) Bénédicte Obitz, “Le Plaideur et l'épistolier : Statut et fonction des lettres dans les Mémoires judiciaires de Beaumarchais”, *Dix-Huitième Siècle*, n°41, 2009, pp.570.

나의 두 신사』가 속하는 희극, 『리처드 2세』, 『헨리 4세 1부』 등의 사극에 이르기까지 그는 자신의 거의 모든 극작에서 편지를 매우 다양하고도 능수능란하게 활용하였다.<sup>7)</sup> 보마르세는 셰익스피어 극에 대한 참조는 명확히 검증된 바는 없으나, 기본적으로 보마르세가 영국 연극에 대해 가지고 있는 애호의 정도를 감안해 볼 때,<sup>8)</sup> 그리고 문필가로서의 문학적 소양을 키우기 위해 단시간 내에 탐독한 막대한 양의 작품들을 고려해 볼 때, 셰익스피어 극에 대한 보마르세의 숙지는 충분히 짐작할 수 있는 대목이다.<sup>9)</sup> 한편 보다 가깝게는 17세기 선배 극작가인 몰리에르의 영향이 가장 지대한 것으로 보인다. 몰리에르 역시 편지를 극 속에 매우 시기적절하게 배치하여 유의미한 기능을 수행하도록 하였는데, 가령 『인간혐오자 *Le Misanthrope*』나 『학식을 뿜내는 여인들 *Les Femmes savantes*』, 『아내들의 학교 *L'Ecole des femmes*』에서 편지는 등장인물의 정체를 폭로하거나 본심을 간파하는 도구로 사용됨으로써 희극적 결말로의 이행을 추동시키는 수단으로 기능한다. 보마르세는 『타르튀프』를 다시쓰기할 정도로 몰리에르에게 많은 빚을 지고 있었던 만큼 그의 세부적 연극적 기법들에 대한 연구는 당연하고도 필수적 과제였을 것으로 보인다.

보마르세의 극작 속에서 편지는 무엇보다 무대상에 출현하는 소도구이다. 보마르세가 소도구에 각별한 의미와 위상을 부여했던 만큼, 현재까지 <피가로 3부작>에서의 오브제에 관한 연구는 여러 차례 행해져 왔다.<sup>10)</sup> 먼저 자크 세레르Jacques Scherer는 『피가로의 결혼』에서의 소도

7) 이해경, “셰익스피어 극에 나타난 편지 읽기와 쓰기”, *Shakespeare Review*, vol. 42, n°3, p.506.

8) 보마르세가 옹호한 드라마라는 장르가 디드로가 현실과의 친근성을 보여주는 영국 연극을 본떠서 창안했다는 점에서, 보마르세의 영국 연극에 대한 평가는 매우 우호적이라고 볼 수 있다.(Van Tieghem, Philippe, *Baumarchais*, Seuil, p.79.)

9) 보마르세는 일찍이 문학적 소양을 기르기 위해 프랑스의 르사주, 볼테르, 리차드슨과 같은 동시대 작가들뿐 아니라, 로마시대의 작가들, 파스칼, 라 폰텐느, 몰리에르와 같은 고전작가들의 작품들을 탐독했다(cf. René Pomeau, *Baumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987, p.19.

10) <피가로 3부작>의 오브제에 관한 연구는 Jacques Scherer(1954), Mervaud(1984), Jean-Pierre Séguin(1994), 등의 학자들에 의해 행해졌다.

구들에 대해서만 주목하는데, '리본'과 '편', '안락의자'에 초점을 두고 오브제의 기능을 탐구한다.<sup>11)</sup> 한편, 크리스티안 메르보Christiane Mervaud와 장-피에르 세갱Jean-Pierre Séguin은 백작부인인 로진의 '리본'의 역할과 기능에 초점을 둔다. 보마르세의 극 전반에 걸쳐 오브제의 역할을 검토한 도미니크 마티유Dominique Mathieu는 오브제의 목록에 편지를 포함시키기는 하지만, 개괄적으로 접근할 뿐 편지의 정교하고도 세밀한 기능에 대해서는 언급하지 않는다.<sup>12)</sup> 그나마 편지의 기능에 대해 본격적으로 주목한 사람은 베네딕트 오비츠 정도이다. 그는 보마르세를 서한문 작가의 범주로 분류하면서 보마르세가 평생에 걸쳐 썼던 수천 통의 편지를 분류하고 정리한 저서를 발표하기도 하고,<sup>13)</sup> 재판과정에서 발표한 반박문들에 삽입한 편지들을 분석하기도 했다.<sup>14)</sup> 그러나 그의 연구 대상은 보마르세가 작품 속에 삽입한 편지들이 아니라, 실제로 작가 자신이 공적, 사적으로 작성한 편지들로 한정되어 있다. 기이하게도 보마르세가 극작술의 차원에서 그토록 애호했던 편지를 주목한 연구는 거의 눈에 띄지 않는다. 이러한 배경에서 우리는 무대상에 실제로 출현하는 오브제로서의 편지와, 문자를 매개로 하면서 심리적, 정서적 공간의 은유로서의 편지에 주목하면서 보마르세가 독창적으로 구사하는 편지의 극작술을 탐구해 보고자 한다.

보마르세의 편지의 극작술을 고찰하기에 앞서 우리는 보마르세의 극작에서 편지가 어떻게 그렇게 중요한 장치가 되었는지를 알아보기 위해 그의 생애와 편지 사이의 각별하고도 예외적인 관계를 살펴보고, 작가가 고안해 낸 혹은 작가가 쇄신한 편지의 다양한 기능과 전략들을 탐구해

11) Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994, pp. 82-83, 176-177.

12) Dominique Mathieu, "Dramaturgie des objets dans l'oeuvre théâtrale de Beaumarchais", *L'Information littéraire*, n°3, 2002.

13) Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres*, Honoré Champion, 2011.

14) Bénédicte Obitz, "Le Plaideur et l'épistolier : Statut et fonction des lettres dans les Mémoires judiciaires de Beaumarchais", *Dix-Huitième Siècle*, n°41, 2009.

볼 것이다. 이를 통해 우리는 연극적 표현기제로서 편지가 품고 있는 무한한 가능성을 탐색하고 고전극의 패턴화된 양식을 보다 풍요롭게 만드는 개방성의 가치를 확인하게 될 것이다. 우리는 여기서 편지의 범위를 공적 편지와 사적 편지 모두를 아우를 것이며, 일정한 분량을 갖춘 서신에서부터 간단한 메모로 주고받는 쪽지까지도 편지의 범주에 포함시켜 분석할 것이다.

## 2. 보마르셰의 생애와 편지

비올렌 제로Violaîne Géraud는 “보마르셰는 자신의 삶을 연극적으로 구성했고, 그의 연극에는 그의 삶이 투사되어 있어, 결국 그의 삶이 그의 작품을 감싸고, 그의 작품이 그의 삶을 감싸고 있는 형국이다”라고 말한 바 있다.<sup>15)</sup> 그녀의 지적처럼, 보마르셰의 작품들은 그의 삶의 예사롭지 않은 우여곡절들과 매우 밀접하고 구체적인 관련을 지닌다. 앞서 우리가 보마르셰의 극적 장치에 대한 편지의 애호의 이유로 당대 사회의 사적인 편지 왕래의 발달 그리고 셰익스피어와 몰리에르의 영향을 언급했지만, 무엇보다 간과해서는 안 될 중요한 한 가지는 그의 생애 속에서 각별했던 편지라는 매체와의 긴밀한 연관성이다. 그의 인생의 숏한 변전과 역경 속에서 편지는 매우 중요한 역할과 기능을 실행한다.

주지하다시피 그의 생애는 시계공에서 왕실 음악 선생으로, 극작가로, 루이 15세의 밀사로, 무기사업가로 그야말로 파란만장한 변신을 거듭하며 여타의 다른 작가들과 사뭇 다른 삶의 모양새를 보여주었다. 새로운 영역에 도전해서 자신의 존재감을 각인시키고자 할 때, 혹은 인생의 절체절명의 위기에서 돌파구를 모색하고자 할 때, 세간의 공격과 비방에 대응해서 자신의 정당성을 주장하고자 할 때, 보마르셰는 편지에 의존했

15) Violaîne Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Champion, 1999, p.13.

고, 편지를 통해 자신의 억울함을 풀어내고 사회의 모순과 부조리를 고발하며 위기 국면을 돌파하고자 했다. 그에게 있어 편지쓰기는 일기쓰기 못지않은 일상적이고 습관적인 행위였으며, 지적체계를 세우는 사유형식이었고, 험난한 세상을 헤쳐 나가는 존재방식이었다. 1,500 통에 달하는 그의 서신들은 네 권의 전집으로 출판된 바 있으며, 사랑의 연서를 비롯하여, 연극과 관련된 서신, 소송과 관련된 서신, 정치적 사건에 대한 서신 등 다양한 목적으로 씌어졌다.<sup>16)</sup>

그가 처음 편지의 유효성을 확인한 것은 시계공으로 활동하던 시절이다. 보마르세는 아버지의 뒤를 이어 기술자로 탁월한 재능을 발휘하며 시계 톱니바퀴의 운동을 제어하는 새로운 장치를 발명하였다. 아버지의 지인이자 왕실 시계제조업자인 르포트Lepaute에게 이 발명을 공표해 줄 것을 부탁하였는데, 르포트는 그것을 자신의 발명으로 <메르큐르 Mercure>지에 발표했다. 자신의 발명을 가로챈 르포트에게 화가 난 보마르세는 자신이 작업했던 스케치들을 모아 과학 아카데미에 보내는 한편, <메르큐르>지에 항의 서한을 보내고, 다시 과학 아카데미에도 사실을 바로잡아 줄 것을 요구하는 편지를 보내게 된다.<sup>17)</sup> 보마르세의 첫 번째 진정서에 해당되는 이 편지 속에서 보마르세는 연구의 단계별 발전과정, 그간에 겪은 고충과 어려움, 장치의 세부적 완성단계들을 상세히 기술하여 르포트가 발표한 시계가 자신의 발명품임을 입증하고자 했다. 논리적 설득력과 타당한 증거를 갖춘 이 편지는 효력을 제대로 발휘하였고 과학 아카데미는 결국에 보마르세의 손을 들어 주었다. 보마르세는 편지를 통해 자신의 억울함을 해소하고 잃었던 권리를 되찾으며 전화위복으로 왕실에 입성하는 계기까지 꿰차게 된다. 현실적인 생존문제에서 국면타결

16) 지금까지 보마르세의 편지 전체를 집대성한 문집은 출간되지 않았다. 청년기의 편지들 (*Lettres de jeunesse (1745-1775)*), 그의 생애의 특정시기(*Beaumarchais et les affaires d'Amérique*), 특정 수신인에게 보낸 편지들(*Lettres galantes à Mme de Godeville*)이 출간되었고, 그 밖에 문학잡지들이나 아티클 내부에 삽입된 형태로 그의 편지들을 정리해 볼 수 있다(cf. Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres*, Honoré Champion, 2011, p.14.)

17) René Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987, p.12-13.

책으로써의 편지의 위력을 실감한 보마르세는 이때부터 보다 적극적으로 여러 국면에서 편지를 활용하기 시작한 것으로 보인다.

편지는 그의 사적인 복수심을 해소하는 데 활용되기도 한다. 전도유망한 청년인 클라비조가 누이 리제트와의 약혼을 두 번이나 파기하자 분노한 보마르세의 아버지는 보마르세에게 누이에 대한 복수를 부탁한다. 이에 스페인으로 달려간 보마르세는 클라비조를 설득하여 누이와의 약혼을 지속하도록 종용하여 확답을 받아내는 데 성공하지만, 클라비조는 서약서에 서명하는 날 이사하고 자취를 감춰버리고 만다. 차후 이 사건으로 보마르세는 곤경에 빠지게 되는데, 클라비조가 이 사건을 두고 보마르세가 권총을 목에 겨누고 협박을 해서 자신이 어쩔 수 없이 약속을 할 수밖에 없었다고 주장하며 그를 고발했기 때문이다. 이로 인해 보마르세는 복수는커녕 도리어 마드리드에서 쫓겨날 위기에 놓이게 된다. 이 위기를 모면하고, 자신을 곤경에 빠뜨린 클라비조에 타격을 가하기 위해 보마르세는 왕 앞에서 감성과 진실을 담은 진정서를 낭독하며 자신의 무죄를 증명하고자 한다. 결국에 클라비조는 모든 관직을 박탈당하게 된다.<sup>18)</sup>

보마르세의 무수한 편지글들 가운데 무엇보다 가장 강력한 효력을 발휘한 것은 재판과정에서 작성된 반박문들 *mémoires judiciaires*이다. 반박문은 재판과정에서 소송당사자가 스스로를 변호하기 위해 혹은 상대방을 공격하기 위해 작성한 인쇄물을 말한다. 그런데 18세기 말에는 이 반박문들이 브로슈어 형태로 발간되면서 카페나 공공장소에 배포되어 일반인들도 일독할 수 있었다.<sup>19)</sup> 반박문의 통용은 “18세기 후반 사상에서 권위와 정의라는 두 가지 상반되는 축의 대립을 보여주는데, 권위는 재판관의 재량권을, 정의는 이성과 법에 대한 공개적인 호소”를 의미한다.<sup>20)</sup> 보마르세는 술한 재판에 연루되면서 여러 차례에 걸쳐 반박문들을

18) René Pomeau, 앞의책, p.30-32.

19) [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire\\_judiciaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_judiciaire)

20) [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire\\_judiciaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9moire_judiciaire), Sarah Maza, *Vies privées*,

작성했고, 그의 반박문들은 대중들의 이목을 집중시키면서 적지 않은 파장을 불러일으켰다. 이 반박문들에서 편지는 매우 중요한 구성요소가 된다. 반박문의 대중에 대한 막강한 영향력을 인지한 보마르세는 차후에 갈수록 더욱더 많은 수의 편지를 삽입시켜 효과를 극대화하고자 했다. 첫 번째 반박문에서는 다섯 편, 두 번째 반박문에서는 여덟 편, 세 번째 반박문에는 무려 마흔 일곱 편, 네 번째 반박문에서는 무려 마흔 일곱 편, 다섯 번째 반박문에서는 무려 마흔 일곱 편을 삽입하였다.<sup>21)</sup> 먼저 첫 번째 반박문은 유산확보를 위한 것이었다. 보마르세는 자신의 후원자인 파리-뒤베르네가 사망하자 유산상속을 둘러싸고 고인의 조카인 라 블라슈 백작과 소송전을 치르게 된다. 이 과정에서 보마르세는 담당판사인 피츠망과의 만남을 성사시킬 목적으로 100루이와 은시계를 뇌물로 전달하고 그의 비서에게는 15루이를 전달한다. 그러나 피츠망과의 만남이 끝내 불발되자 보마르세는 뇌물회수를 시도한다. 은시계와 100루이는 되돌려 받았으나 피츠망 부인의 실수로 15루이를 되돌려 받지 못하게 되자, 보마르세는 피츠망을 상대로 다시 소송 전에 돌입하면서 반박문을 작성한다.<sup>22)</sup> 이 반박문을 통해 보마르세는 대중적 인지도를 얻게 된다.<sup>23)</sup> 두 번째와 세 번째 반박문은 코른느만Kornmann 사건과 관련해서 작성된 것이다. 보마르세는 아내가 부정했다는 이유로 아내를 감옥에 보내고 아내의 재산을 가로채려한 코른느만 사건에서, 아내 쪽을 옹호하는 반박문을 작성한다. 이 호소문에는 보마르세의 시민으로서의 관심사를 반영하는 다양한 요구를 담은 반박문들도 삽입되어 있는데, 『피가로의 결혼』의 공연 취소에 대한 항의, 프로테스탄트 상인조합에 대한 지지 요구, 해병의 자발적 입대 독려, 경찰청장 칼론에 대한 지지 호소 등의 내용을 담고 있다. 이 반박문들은 애국심에 기대어 시민적 양심을 불러일으키려는 의도를 내포하고 있었다.<sup>24)</sup>

*affaires publiques*, 재인용.

21) Bénédicte Obtitz, “Le Plaideur et l'épistolier : Statut et fonction des lettres dans les Mémoires judiciaires de Beaumarchais”, pp.570-571.

22) Bénédicte Obtitz, 앞의글, p.569.

23) Stavroula Kefallonitis, *Beaumarchais : Le Mariage de Figaro*, Bréal, 2014, p.17.

이 밖에 보마르셰의 편지에 대한 선구적인 인식은 볼테르 전집 간행에 참여해서 보여준 그의 작업방식에서도 엿볼 수 있다. 보마르셰는 볼테르의 15,000여 통의 편지들을 수집하고 분류하고 체계화하면서 편지를 볼테르의 저작세계 속에 또 하나의 독립적인 카테고리로 만드는 데 공헌했다.<sup>25)</sup> 문학 혹은 철학적 저서들과 대등하게 편지글들을 후대에 남겨야 할 중요한 지적 자산으로 인식하고 삶의 궤적을 고스란히 드러내는 편지들을 일목요연하게 정리하여 위대한 문학가이자 철학가의 사유체계의 집대성 속에 편입시킨 것이다. 이때의 편집 경험은 차후에 그가 편지에 대한 중요성을 더욱 명확히 확인하는 계기가 된 것으로 보인다.

이처럼 편지는 보마르셰의 사적인 삶과 공적인 삶 속에서 결코 간과할 수 없는 위상을 보여준다. 사건과 사고, 논쟁과 소송으로 점철된 그야말로 변화무쌍한 생애 속에서 편지는 심리적 정서와 자의식을 보여주는 일기이자, 욕망과 열정을 담아내는 보고이며, 위기 타개의 묘책이자, 공격과 투쟁의 무기로 작용하며 평생을 그와 함께 했던 것이다.

### 3. 서사장치로써의 편지

그의 생애와 떼려야 뗄 수 없을 정도로 각별한 글쓰기 형태였던 만큼 편지는 그의 극작에 있어 당연하고도 필연적인 극적 수단으로 활용된다. 특히나 극적 구조의 토대로서 여러 가지 역할을 보여주는데, 그 스펙트럼의 폭넓은 면면을 살펴보도록 하자.

24) Bénédicte Obtitz 앞의글, p.572.

25) Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres*, Honoré Champion, 2011, p.14.

### 3.1. 극행동 진행의 모티프 : 『세비아의 이발사』, 『죄지는 어머니』

『세비아의 이발사』는 편지로 시작해서 편지로 끝난다고 해도 무방할 정도로 편지의 출현빈도나 비중이 매우 높다. 1막에서부터 5막까지 꾸준히 편지가 등장하여 극의 진행을 촉발시키고, 갈등을 유발하고, 위기상황을 고조시키고, 갈등을 해소하는 서사의 핵심 기능을 주도해 나간다.

이 극의 주된 극행동이라 할 수 있는 ‘알마비바 백작과 로진의 사랑의 시작’, ‘두 연인의 사랑을 방해하는 바르톨로의 감시’ 그리고 마지막으로 ‘사랑의 완성’ 이 세 단계는 모두 편지를 중심으로 진행된다 해도 과언이 아니다. 먼저 이 두 주인공의 애정이 본격적으로 싹트는 것은 로진이 알마비바 백작에게 건넨 쪽지를 통해서이다. 1막 3장에서 로진은 학생신분의 랭도르로 변장한 알마비바 백작이 자신의 집 앞에서 구애의 노래를 부르자 후견인인 바르톨로 몰래 쪽지를 끼워 넣은 노래집을 떨어뜨리면서, 백작의 구애에 화답한다. 쪽지는 알마비바 백작에 대한 자신의 호감과 그의 정체에 대한 물음을 내용으로 한다. 이때 쪽지는 관계의 시작이자 사랑의 촉매자로 탁월한 수완을 발휘한다.

후견인인 바르톨로의 로진에 대한 감시 안테나가 발동되기 시작한 것은 바로 이 편지 때문이다. 바르톨로는 로진이 쪽지를 통해 외부인과 접촉을 시도했다는 사실을 눈치 채면서 로진을 추궁하기 시작한다. 로진을 지키기 위해서라면 창문이나 문 등 외부세계와 통할 수 있는 모든 틈새를 틀어막는 것도 불사할 태세인 그에게 편지는 바로 그가 가장 두려워하는 외부세계의 틈입을 허용할 가장 치명적인 위협에 다름 아닌 탓이다. 바르톨로는 조목조목 증거를 들이대며 로진의 자백을 받아내고자 하고, 로진은 갖가지 핑계를 둘러대며 자신이 편지를 썼다는 사실을 부인하려 한다. 이때부터 편지는 바르톨로와 로진 사이의 첨예한 갈등의 원인이 된다. 그런데 여기서 문제가 되는 것은 편지의 내용에 대한 것이 아니라, 편지를 썼다는 사실 그 자체이다. 내용의 불온함이 아니라 로진이 적극적으로 외부세계와 소통 시도를 했다는 행위 그 자체이다. 로진

을 자신의 신붓감으로 생각하고 못 남성들과의 접촉 자체를 원천봉쇄하고자 하는 바르톨로에게 있어 로진의 편지쓰기 행위는 자신에 대한 거부 의 몸짓이자 해방을 도모하는 반항, 나아가 자신의 등지로부터의 탈출시도로 인식되기 때문이다.

로진이 편지를 썼다는 사실만으로도 치를 떠는 바르톨로가 집으로 배달되는 편지들을 가만들 리 없다. 그는 편지가 치명적인 바이러스라도 되는 듯 유해성 여부를 판단하기 위해 모든 내용을 검열한다. 그래서 자신의 손에 들어 온 편지는 일단 먼저 뜯어보고 로진에게 전달하고, 미처 내용을 인지하지 못한 편지에 대해서는 로진에게 보여줄 것을 노골적으로 요구한다. 이는 로진에게 참을 수 없는 불쾌감을 유발하고, 인격모독과 권력남용으로 간주된다.

바르톨로 : 그걸 안 보여주는 다른 이유라도 있소?

로진 : 다시 말하지만, 그 쪽지는 내 사촌이 보낸 편지라고요, 당신이 어제 뜯어보고 나한테 건네준. 그게 문제라면, 이런 횡포는 정말이지 불쾌하기 짝이 없어요.

바르톨로 : 무슨 말인지 모르겠는데.

로진: 당신한테 온 쪽지들도 어디 한번 내가 검사해 볼까요? 왜 당신은 나한테 온 것들에 손을 대는 거죠? 아무리 질투심 때문이라고 해도, 그건 나에 대한 모욕이라구요. 권력을 이런 식으로 남용하는 건 정말이지 참을 수 없어요. (2막 15장)<sup>26)</sup>

26) Bartholo : Mais, vous, quelle raison avez-vous de ne pas le montrer?

Rosine : Je vous répète, Monsieur, que ce papier n'est autre que la lettre de mon cousin, que vous m'avez rendue hier toute décachetée ; et puisqu'il en est question, je vous dirai tout net que cette liberté me déplaît excessivement.

Bartholo : Je ne vous entends pas!

Rosine : Vais-je examiner les papiers qui vous arrivent? Pourquoi vous donnez-vous les airs de toucher à ceux qui me sont adressés? Si c'est jalousie, elle m'insulte ; s'il s'agit de l'abus d'une autorité usurpée, j'en suis plus révoltée encore.(Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996, pp.99-100)

편지는 후견인 바르톨로와 피후견인 로진 사이의 갈등의 원천이 되기도 하지만 사랑하는 연인 사이에 오해와 분열을 일으키는 단초가 되기도 한다. 이 오해와 분열은 연인들의 사랑의 성취에 최대의 위기를 불러 온다. 바르톨로의 철통방어를 뚫고 서로간의 사랑을 확인한 후 알마비바는 로진을 구하러 가겠다고 약속한다. 그러나 그는 음악선생 바질의 제자 알롱조로 변장한 후 바르톨로의 의심을 피하기 위해 어쩔 수 없이 로진이 자신에게 준 편지를 그에게 건네게 되는데, 바르톨로는 이를 악용해 로진에게 알마비바가 어느 여인에게 넘겨 준 것을 자신이 입수했다고 의기양양하게 말한다. 로진은 알마비바가 자신의 편지를 다른 여인에게 건넸다는 사실에 대해 심한 배신감과 좌절을 느끼고 성급하게 바르톨로에게 결혼을 약속해 버린다. 편지로 인해 사랑의 주도권을 빼앗긴 바르톨로에게 있어 편지는 모든 것을 제자리로 돌려놓을 수 있는 반격의 수단으로 인식된다. 이때 편지는 잠시나마 바르톨로의 승리를 실현시켜 줄 수 있을 최고의 묘수처럼 보인다.

마지막에 알마비바에 대한 로진의 오해가 풀려 사랑이 완성되는 것도 바로 편지를 통해서이다. 몰래 함께 떠나기 위해 덧창을 통해 들어온 알마비바에게 로진이 편지 사건의 전모를 추궁하자, 알마비바는 자신이 궁지에 몰려 바르톨로의 신뢰를 얻고자 어쩔 수 없이 편지를 건네지 않을 수 없었노라 고백하며 로진에게 이해를 구한다. 그러고는 자신의 망토를 활짝 벗어젖히며 그간에 숨겨왔던 자신의 백작 신분을 공개하고 로진에게 사랑을 고백한다.

이처럼 『세비야의 이발사』는 편지를 둘러싼 갈등과 오해 그리고 화해에 관한 극이라 해도 무방할 듯 보인다.

3부작 가운데 마지막 작품인 『죄지은 어머니』에 오게 되면 편지는 한층 더 서사의 중심에 놓이게 된다. 이 작품의 원제 『또 다른 타르튀프 혹은 죄지은 어머니 *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*』가 시사하는 바대로, 이 작품은 두 가지 플롯이 절묘하게 중첩되어 있다. 몰리에르의 타르튀프를 연상시키는 베제아르스의 계략과 음모가 한 축에 자리하

고 있고 백작부인의 과거의 불륜의 결과가 불러일으킨 긴장과 갈등이 다른 한 축을 차지한다. 이 두 가지 플롯을 연결시키는 데 중요한 매개역할을 하는 장치가 편지이다. 편지쓰기의 주체 혹은 편지의 소지자는 백작부인이지만, 그 편지를 이용하여 음험한 전략을 구사하는 인물은 베제아르스이기 때문이다. 베제아르스는 몰리에르의 주인공처럼 알마비바 백작 가문에 들어가 백작의 피후견인과 결혼하여 백작가문의 일원이 되고 가문의 재산을 가로채어 단단히 한몫 잡고자 하는 야욕을 가진 인물이다. 베제아르스를 중심으로 극의 발전단계를 파악하면, ‘음모의 계획’, ‘음모의 실행’, ‘증거인멸 시도’, ‘베제아르스의 위기’, ‘정체 탄로 및 추방’의 과정으로 진행된다고 볼 수 있는데, 각각의 단계에서 편지는 결정적인 한 수로 작용한다.

베제아르스는 먼저 백작의 의심을 확신으로 굳히기 위해 백작부인이 소지하고 있는 편지를 빼내올 것을 심사숙고한다. 백작의 의심이란 다른 아닌 백작부인과 쉘뤼뱅 사이의 관계의 진실에 관한 것이다. 백작은 멕시코 총독으로 부임해 자신이 부재한 기간 동안 부인이 쉘뤼뱅과 간통하여 아이를 낳았다고 확신하고 그들의 불륜의 관계를 증명해 줄 증거를 찾고 있기 때문이다. 쉘뤼뱅과 백작부인의 관계를 예전부터 알고 있던 베제아르스는 백작과 부인 사이를 이간질하기 위해 부인의 보석함 속에 들어 있는 편지들이 백작의 손에 흘러들어가도록 상황을 교묘히 조정한다. 백작이 쉬잔으로 하여금 부인의 목걸이 속 초상화를 바꿔 놓기 위해 부인의 보석함을 몰래 가져오게 하자, 그 기회를 십분 이용한다. 베제아르스는 백작과 보석함을 두고 실랑이를 벌이다 보석함의 비밀 칸이 열리고 편지가 발견되게 하면서 백작이 부인과 쉘뤼뱅이 주고받은 편지의 존재를 확인하도록 유도하는 것이다.

베제아르스는 편지 전략에 대한 자신의 모종의 개입을 숨기기 위해, 그리고 편지 발견의 우연성을 강조하기 위해 편지를 읽어보라는 백작의 권유를 교양을 갖춘 자로서의 도덕성을 내세우며 완강히 거부한다. 이로써 베제아르스의 음모의 1단계는 성공적으로 완수된다.

이어 베제아르스는 자신의 음모의 성공을 더욱 공고히 하기 위해 2단계 작전에 돌입한다. 그는 편지 유출 사실이 들통 나지 않도록 하기 위해 부인에게 쉼뵈에게서 받은 모든 편지들을 소각시킬 것을 제안한다. 백작부인의 명예에 해가 되는 어떤 흔적도 남기지 말아줄 것을 쉼뵈가 당부했다고 말하면서 그는 전적으로 백작부인의 안위를 걱정해서인 것 마냥 증거인멸을 주도하는 것이다. 그는 지나간 사랑에 대한 애도로 주저하는 백작부인을 대신해 나머지 편지들을 주저 없이 불꽃 속에 던져 넣는다.

베제아르스 (위압적인 표정으로) : 그 편지들, 이제는 살아있지도 않은 그 불행한 사람과 관련된 문서들은 태워버려야 합니다. (3막2장)<sup>27)</sup>

증거인멸을 통해 성공의 문턱까지 이르게 된 베제아르스에게 고비가 찾아오게 되는데 그것 역시 편지 때문이다. 그동안 베제아르스의 정체에 대해 강한 의심을 품고 그의 뒷조사를 실행해 온 피가로는 우편물을 중심으로 그에 대한 정보를 캐내고자 한다. 우선 피가로는 베제아르스가 우편국으로부터 어떤 우편물들을 수령하는지를 알고자 하는데, 그에게 당도한 우편물들의 발신지 혹은 발신자가 어디인지 혹은 누구인지를 알게 되면, 그의 신분에 대한 정보를 좀 더 명확히 알 수 있으리라는 판단에서이다.<sup>28)</sup> 그러던 중 베제아르스의 하인인 기욤이 편지를 들고 베제아르스를 찾는 것을 보고는 피가로는 기욤을 구슬려 그 편지가 베제아르스의 공모자라 할 수 있는<sup>29)</sup> 아일랜드 은행가 오-코노르 씨한테서 온 것이라는 사실을 알아낸다. 이로써 베제아르스를 어렴풋이 휘감고 있던 신비

27) Bégearss (l'air imposant) : Ces lettres, ces papiers d'un infortuné qui n'est plus, il faudra les réduire en cendres. (*La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.341)

28) 외부세계와의 접촉의 흔적을 남기지 않으므로써 자신의 정체를 철저히 신비 속에 남겨두고자 하는 베제아르스의 간교한 전략으로 인해 피가로는 우편국에서 베제아르스에게 전달된 편지를 한 통도 찾아내지 못한다(2막 5장). 베제아르스의 편지 흔적의 부재는 피가로에게 악마와 내통하는 자로 인식되기도 한다.

29) Jacques Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994, p.166.

의 베일이 벗겨지기 시작한다.

마침내 그의 사기 행각의 전모가 만천하에 드러나고 그의 정체도 밝혀지는 것 또한 편지를 통해서이다. 이때 그의 비열한 본색을 밝혀주는 데 두 통의 편지가 동원된다. 하나는 백작부인이 소지하고 있던 편지이고 다른 하나는 피가로가 상당한 뒷돈을 치루고 입수한 베제아르스의 편지이다. 먼저 백작부인은 마지막에 모든 것을 내려놓고 백작을 떠나겠다는 결심을 밝히면서 백작에게 자신이 태웠다고 생각한 편지를 어떻게 입수하게 됐는지 그 경위를 묻는다. 이에 피가로는 베제아르스가 그 편지를 주인공에게 가져다주는 걸 목격했다고 진술한다. 백작은 편지의 우연한 발견을 주장하며 베제아르스의 무고함을 변론하고자 하나, 백작부인은 쉐뤼뱅이 죽고 그 편지를 애초에 자신에게 가져다 준 사람이 베제아르스였다는 사실을 밝힌다. 이로써 베제아르스가 그 편지의 존재를 처음부터 알고 있었으면서도 백작에게는 모르는 척하며 읽지 않았다고 발뺌했으며 도리어 편지를 통해 백작과 부인을 상대로 간악한 술수와 농간을 부렸다는 사실이 드러난다. 한편 피가로는 입수한 편지는 베제아르스의 파국에 최종적인 결정타를 날린다. 피가로는 지옥의 비밀이 거기에 있다고 말하며 백작에게 편지를 건네는데, 편지를 통해 백작은 베제아르스가 아일랜드에서 이미 결혼까지 한바 있는 유부남이면서 자신의 딸이랑 결혼을 추진하려 했다는 사실을 알게 되고 그간에 자신의 가문의 모든 인물들을 상대로 얼마나 가공할만한 사기와 파렴치한 협잡을 벌였는지를 적나라하게 깨닫게 된다. 이로써 베제아르스는 알마비바 가문에서 퇴출되고 부부는 그간의 불화를 극복하고 화해를 하게 된다.

지금까지 살펴본 바와 같이 이 극들에서 편지는 중추적이고도 핵심적인 극적 구조로, 때로는 숨어있는 진실과 가장된 내면을 폭로하는 매개로, 또 때로는 갈등을 해소하고 결말을 완성하는 수단으로 기능하며 극행동을 전개시켜 나가는 데 매우 중요한 역할을 수행한다.

### 3.2. 전략과 술수로써의 편지 : 『피가로의 결혼』

『세비야의 이발사』와 『죄지은 어머니』에서 편지가 극행동을 추동하고 갈등을 유발하면서 극의 서사 구조의 핵심적 장치로 기능한다면, 『피가로의 결혼』에서는 전체 비중 면에서는 나머지 두 작품에 미치지 못하나, 등장인물들의 전략과 술수로 사용되면서 편지는 보다 역동적인 방식으로 구사된다. 이 작품 속에서 편지를 전략적으로 활용하는 인물들은 피가로와 백작부인이고, 이들의 편지에 백작, 쉬잔, 쉐뤼뱅, 팡세트, 앙토니오에 이르기까지 극의 대부분의 등장인물들이 연루되어 있다.

먼저 전작 『세비야의 이발사』에서부터 해결사 노릇을 톡톡히 했던 피가로는 남편의 무관심과 바람기에 상심해 있는 백작부인의 근경을 해결해 주고자 편지를 활용한다(2막 2장). 그는 발신주소 없는 편지를 바질에게 맡겨 백작의 손에 자연스럽게 들어갈 수 있도록 유도한다. 피가로는 의도적으로 흘린 편지는 어느 남성이 무도회에서 백작부인과 춤을 추고 싶어 한다는 내용으로 백작부인을 흠모하는 외간남성이 있다는 사실을 담고 있다. 피가로의 거짓 편지는 백작에게 연적의 존재를 주지킴으로써 백작부인에 대한 질투를 불러일으키기 위함이다. 그런데 피가로의 편지 작전은 단순히 자신이 섬기는 주인인 로진만을 위한 것이 아니다. 더 절실하고도 긴요한 노림수의 목적은 로진에게서 마음 떠난 백작의 마음을 되돌림으로써, 호시탐탐 자신의 약혼녀 쉬잔을 탐내는 백작의 쉬잔을 향한 관심을 거둬들이는 것이다.

피가로 : 하지만 나리께 낮 동안에 해야 할 일을 알려드려는 게, 그러니까 주변을 돌아다닌다거나, 자신의 아내에 대해 악담을 한다거나 뭐 이렇게 나리께서 시간을 보내게 하는 게 더 낫지 않을까요? 이미 나리께서는 흔들리고 계세요. 저 여자한테 뛰어가야 되나, 이 여자를 감시해야 되나? 정신없이 들판을 내달리다 애먼 토끼를 잡는 형국이랄까요. 혼례 시간이 박두해 오는데. 나리도 뭘

방 놓지는 못하실 겁니다. 마님 앞에서 감히 반대하실 수 없을 겁니다.(2막 2장)<sup>30)</sup>

그렇기 때문에, 피가로는 전작의 편지 배달부 역할에서, 편지 작성자 역할로 자리를 옮긴 것이다. 이와 같은 상황을 위베르스펠드의 행위소 모델 *modèle actantiel*을 빌어 설명하자면, 전작에서 피가로는 백작의 사랑의 완성에 협조자로 기능했다면, 이 작품에서는 자신의 사랑의 완성에 반대자항에 있는 백작과 대적하기 위해 주체로 나서게 된 것이다. 더욱이 피가로의 극 내부에서의 이러한 위상의 변화 그리고 피가로의 편지쓰기의 목적이 앞서 언급한 목적 가운데 후자 쪽에 더 힘이 실려 있다는 사실은 피가로의 작전이 실제로는 로진의 승인과정을 거치지 않은 채, 사후 보고 형식으로만 로진에게 전달된다는 점으로도 증명된다.

피가로는 편지와 더불어 백작의 욕망을 저지할 또 한가지 아이디어를 제안한다. 쉬잔에게 해질 무렵 정원에서 만날 것을 백작에게 제안하도록 하고, 그 현장에 쉬잔 대신 제3의 인물을 변장시켜 내보내고 자신들이 그 현장을 급습하자는 것이다. 피가로의 의도대로, 백작은 편지의 주인을 셰뤼뱅으로 넘겨짚고는 편지 내용에 대해 로진을 끈덕지게 추궁하며 맹렬한 질투심을 드러낸다. 이 편지는 곧바로 셰뤼뱅을 변장시키고 있는 백작의 부인의 거처의 급습으로 이어지면서 한바탕 소통이 벌어진다. 편지는 백작의 질투심을 유발하는 데까지는 성공했으나, 결국에 궁지에 몰린 로진이 그 편지의 작성자가 피가로인 것을 털어놓으면서 백작의 감정을 되돌리는 데는 성공하지 못한다. 따라서 피가로가 구사한 편지 작전

30) Figaro : Mais, dites-moi s'il n'est pas charmant de lui avoir taillé ses morceaux de la journée, de façon qu'il passe à rôder, à jurer après sa dame, le temps qu'il destinait à se complaire avec la nôtre? Il est déjà tout dérouté : galopera-t-il celle-ci? surveillera-t-il celle-là? Dans son trouble d'esprit, tenez, tenez, le voilà qui court la plaine, et force un lièvre qui n'en peut mais. L'heure du mariage arrive en poste, il n'aura pas pris de parti contre, et jamais il n'osera s'y opposer devant madame. (*Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.101)

은 사실상 실패로 귀결된다.

두 번째 편지는 백작부인 로진의 편지이다. 로진은 피가로를 제안한 구상을 자신이 직접 실행하기 위해 편지를 이용한다. 로진은 어긋나고 부서져버린 자신의 사랑을 되찾기 위해 주인으로서의 체면과 자존심을 접은 채 하나 쉬잔에게 “인간적인 유대감을 호소하며”,<sup>31)</sup> 도움을 요청한다. 로진은 편지를 활용함에 있어 두 가지 전략을 구사한다. 첫 번째는 대필이다. 로진은 쉬잔에게 “날씨도 화창하리니, 오늘 저녁, 커다란 마로니에 나무 아래서...”(4막 3장)라는 가곡의 가사를 받아 적게 하면서 쉬잔의 필체를 내세워 자신의 개입을 철저히 감춘다. 편지의 목적은 백작을 유인하는 데 있다. 애초에 웨뤼뱅을 변장시켜 내보내려 했으나 이 계획이 좌초되자 로진은 자신이 직접 쉬잔으로 변장하고 나가기로 한 것이다. 또 한 가지 전략은 편지를 봉함에 있어 ‘핀’을 사용하는 것이다. 로진은 편지의 말미에 “핀은 돌려 주세요”라는 내용을 덧붙이도록 지시한다. 핀을 사용한 이유는 핀을 돌려받음으로 해서 편지에 대한 긍정의 대답을 백작으로부터 확실히 받아내기 위함이다. 다시 말해 핀은 자신의 유인책의 성공여부에 대한 담보물이다. 이처럼 로진은 편지작전을 실행함에 있어 자신의 신분의 위장과 백작 유인의 확실성을 보장함으로써 자신의 전략의 성공가능성을 공고히 한다. 따라서 이와 같은 로진의 편지전략은 피가로의 전략에서 실패를 맛본 로진의 전술구사의 지휘관으로서의 지략과 빈틈없는 꼼꼼함을 엿보게 한다. 그러나 이 편지에 대한 답장이 원래의 수신인에게 전달되지 못하고, 일명 ‘마로니에 핀’이라는 명칭아래 팡세트가 쉬잔에게 전달하는 도중 피가로에게 핀의 정체가 발각됨에 따라 또 다른 오해와 갈등의 불씨가 된다. 애초에 이 편지는 로진의 사랑 되찾기 프로젝트의 일환이었으나, 결국에는 편지 배달사고로 인해 피가로와 쉬잔 사이의 예기치 않은 갈등유발인자로 작용하고, 나아가 피가로의 백작에 대한 강력한 혐오와 자신의 신세에 대한 자조 섞인 비애감의

31) 슬라보예 지젝, 『피가로』, 『오페라의 죽음』, 민음사, p.84.

토로, 신분제도의 불합리와 모순을 강력히 규탄하는 에피소드로 이어짐에 따라 편지는 서사적 과장을 불러일으키며 백작의 부인에 대한 굴복과 용서, 간청의 결정적인 동인이 된다.

이 작품 속에서 피가로의 편지가 전략구사에 있어 실패로 끝났다면, 로진의 편지는 성공으로 귀결된다. 심지어 애초에 겨냥한 목표를 훨씬 더 초과달성하여, 백작의 쉬잔을 향한 욕망을 좌초시키고 자신의 가정을 지켜나가는 데 결정적인 한 수로 작용한다.

### 3.3. 국면전환 기능의 편지들- 공적인 편지들 : 유숙허가증, 발령장, 어음보관증

<피가로 3부작>에서는 개인의 정서와 상황을 담아내는 사적인 편지들 못지않게, 요구와 명령 혹은 사실증명을 목적으로 하는 공적인 편지들도 극행동의 진행에 중요한 역할을 수행한다. 먼저 『세비야의 이발사』에서의 공적인 편지는 군인인 랭도르로 변장한 알마비바 백작이 바르톨로에게 내미는 ‘유숙허가증’이다. 유숙허가증은 군대가 주둔한 지역의 주민들은 군인들에게 잡자리를 제공할 의무가 있음을 명시한 군대의 징발명령서이다. 랭도르는 바르톨로의 집에 들어가 당당히 유숙허가증을 들이밀며 그의 집에서 기거할 기회를 마련하고자 한다. 유숙허가증은 랭도르와 로진의 자연스런 만남의 기회를 만들기 위해 피가르가 궁여지책으로 생각해 낸 묘안이다. 그러나 안타깝게도 자신의 집에 그 어떤 틈입자도 허락할 생각이 없는 바르톨로가 자신은 세비야로 돌아온 이후에 징발의 의무에서 해방됐다고 말하면서 랭도르의 유숙허가증을 무력화시켜 버린다. 이로써 백작의 바르톨로 집으로의 진입, 다시 말해 로진과의 만남은 좌초되고 만다. 바르톨로의 예상치 못한 반격으로 효력이 상실된 유숙허가증은 백작의 로진과의 사랑의 성사를 위한 피가로의 첫 번째 전략의 실패를 표지한다.

『피가로의 결혼』에서는 두 편의 공적인 편지들이 문제가 된다. 하나는 알마비바 백작이 발급한 ‘장교 발령장’이다. 백작은 쉘뤼벵이 로진에게 연모의 정을 가지고 있다는 사실을 바질의 입을 통해 전해 듣고는 쉘뤼벵을 카탈루냐에 있는 군대의 장교로 발령을 내어 멀리 쫓아 보내버리고자 한다. 당장 쉘뤼벵을 자신의 등지에서 쫓아내기 위해 백작은 바질을 통해 신속히 쉘뤼벵에게 발령장을 전달한다. 이때 발령장은 단순히 질투심 때문에 하인인 쉘뤼벵을 내쫓는 주인계급의 권력의 횡포를 상징한다. 그런데 이 발령장은 원래의 소지자에게서 분리되어 나오면서 그 기능이 전도된다. 백작의 부인의 거처 급습으로 인해 부인의 방에서 뛰어내린 쉘뤼벵의 주머니에서 발령장이 떨어지고, 이것을 정원사인 앙토니오가 주워 백작에게 건네면서 피가로의 전략이 들통 날 위기에 처하게 된다. 뛰어내린 자가 본인임을 자처하던 피가로는 그 편지가 뭔지를 묻는 백작의 추궁에 자신의 주머니 속에서 쪽지들을 꺼내 보이며 시간을 끌다 쉬잔으로부터 귀뜸으로 전해 듣고는 발령장이라고 말하며 위기를 모면한다. 이어 거기에 인장이 찍히지 않았다는 사실을 알게 되자 그것을 자신이 쉘뤼벵을 대신해 그 발령장을 가지고 있는 명분으로 삼는다. 발령장에 인장이 누락되었다는 사실은 쉘뤼벵의 발령의 명령을 무효화시킬 수 있으므로 피가로가 백작에게 인장을 받기 위해 소지하고 있었다는 구실을 내세울 수 있기 때문이다. 여기서 발령장은 주인공 피가로를 위기로 몰아넣는 단초가 되기도 하고 동시에 고조된 위기에서 빠져나올 수 있는 묘책이 되기도 한다.

다른 하나는 마르슬린이 소지하고 있는 ‘차용증’이다. 이 차용증은 예전에 피가로가 마르슬린에게 돈을 빌리고서 써 준 것으로, 마르슬린에 따르면, 피가로가 빌린 돈을 갚지 못할 경우 그녀와 결혼하기로 약속했었다는 내용이 기재된 일종의 각서이다. 마르슬린은 이 차용증을 앞세워 피가로와 쉬잔의 결혼에 이의를 제기하며, 피가로가 돈을 갚지 못했으므로 자신과 결혼해야 한다고 나선 것이다. 그러나 피가로가 차용증에 대한 마르슬린의 주장에 이의를 제기함에 따라 차용증에 대한 재판이 개시

된다. 이 차용증은 피가로에게 있어 백작의 방해공작 못지않게 로진과의 결혼에 최대의 걸림돌이 된다.<sup>32)</sup> 자칫하면 차용증 때문에 마르슬린과 결혼할 수밖에 없는 상황에 놓일 수 있기 때문이다. 그러나 차용증에 적혀 있는 애매한 표현들을 해독하던 끝에 금일 중으로 빌린 돈을 갚지 않으면 원고와 결혼할 것을 명한다는 판결이 내려진다. 이같은 판결에 피가로는 자신은 귀족신분이기 때문에 양친의 승낙을 받아야 결혼할 수 있다고 주장한다. 여기서 피가로의 출생의 비밀을 밝혀지게 되는데, 원고였던 마르슬린은 피가로는 자신의 귀족혈통을 증명하기 위해 오른팔에 있는 표식 얘기를 꺼내자마자, 그가 자신이 옛날에 잃어버렸던 아이임을, 바르톨로 사이에서 낳은 아이임을 확신한다. 아들을 되찾은 마르슬린은 약덕 채권자에서 아들을 극진히 생각하는 모성에 넘치는 생모로 탈바꿈하고, 피가로는 천애의 고아에서 양친이 있는 부르주아의 자손이 된다. 이처럼 차용증은 피가로의 잃어버린 신분과 정체가 밝혀지는 계기를 마련하고 등장인물들의 관계를 전도시키는 물적 토대를 제공한다.<sup>33)</sup>

여기서 주목할 점은 이 공적인 문서들이 아이러니하게도 모두가 공적인 문서로서의 효력을 갖추기에 치명적인 결격사유를 지니고 있다는 점이다. 장교 발령증에는 백작의 인장이 빠져 있는가하면, 차용증은 계약조건을 명시한 부분이 정확한 판독이 어려울 정도로 애매하게 표현되어 있다. 이와 같은 공적 서류의 결함은 문서가 담고 있는 내용의 효력을 무력화한다. 주인계급의 권력을 상징하는 발령장에 인장이 누락되면서 세워뎡은 결국에 백작의 명령을 거역하며 카탈루냐로 떠나지 않아도 되게 되었고(물론 인장이 없어 출발하지 않은 것은 아니지만), 피가로는 마르슬린과 결혼하지 않아도 되었기 때문이다, 아니 결혼해서는 안 되는 상황까지 맞이했기 때문이다. 이 공적인 문서들은 주인공을 위기로 몰지

32) 자크 세레르는 피가로의 결혼의 가장 큰 장애로, 알마비바 백작, 마르슬린, 앙토니올을 꼽는다(cf. *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994, p.47.)

33) Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire*, Librairie Larousse, 1976, p.23.

만, 또 한편으로 새로운 국면으로 주인공을 인도하며 다음의 행동의 동기를 마련한다.

『죄지은 어머니』에서 공적인 문서는 ‘계약서’와 ‘보관증’이다. 이 두 문서는 마지막 결말을 향해 나가는 데 중요한 역할을 한다. 계약서는 베제아르스가 백작의 피후견인이자 딸인 플로레스틴과의 결혼을 위해 작성한 것이고,<sup>34)</sup> 보관증은 피가로를 베제아르스로부터 백작의 재산을 지키기 위해 멕시코에서 온 공증인에게 맡기고 발부받아 백작에게 건넨 것이다. 특히 보관증은 백작에 대한 피가로의 충정과 지략을 나타내는 기표이다. 그런데, 이런 피가로의 충정에도 불구하고 백작이 베제아르스의 감언이설에 넘어가 보관증을 그에게 건네주면서 백작가문은 모든 것을 사기꾼의 손에 쥐어 줄 위험에 처하게 된다. 보관증은 애초에 혹시 일어날 지도 모를 비극적 파국을 막기 위해 피가로가 묘책으로 주인공도 모르게 마련한 안전장치였으나 이제 도리어 백작가문을 몰락시킬 치명적인 무기로 전략한 것이다. 아니나 다를까 플로레스틴과의 결혼 성사를 확신한 베제아르스는 결혼과 동시에 자신의 전 재산을 플로레스틴에게 증여한다는 내용을 계약서에 명시하고는 백작에게서 받은 보관증을 공증인 팔 씨에게 건네고 유가증권이 들어있는 가방을 인수해 간다. 이 시점에서 보관증이 몰고 온 불상사를 해결하는 수단으로 계약서가 활용된다. 피가로는 모든 상황이 베제아르스의 의도대로 진행되는 것처럼 꾸민 뒤, 그의 면전에서 그가 작성한 계약서의 내용을 공증인으로 하여금 낭독하도록 하고, 그 내용에 따라 베제아르스 자신이 소지하고 있는 어음을 공증인에게 돌려주도록 유도한다. 공증인은 어음을 넣은 지갑을 피가로에게 건네고 피가로는 다시 지갑을 백작에게 건넨다. 이로써 백작의 재산은 베제아르스에게서 고스란히 백작에게로 제자리를 찾아가게 된다. 계약서는 위기에 몰린 가문을 구하고, 베제아르스의 어리석음을 폭로하는 매개가 된다.

34) 플로레스틴은 극의 초반 백작의 피후견인으로 등장하나, 차후 백작이 혼외관계에서 얻은 친딸로 밝혀진다.

이 작품들에서 공적인 문서들은 모두가 정교한 서사적 장치로 기능한다. 이들은 현재 등장인물이 처한 상황을 뒤집는 반전의 계기로 활용되기도 하고, 문서가 가지고 있는 권위와 공신력을 통해 등장인물이 봉착한 위기를 모면하기 위한 위기타개책으로 사용되기도 한다.

#### 4. 편지의 미시적 기능과 의미작용

보마르셰의 희곡에서 편지들은 극의 구조를 형성하는 열개로도 사용되지만 극의 세부적으로는 미시적인 기능을 실행하며 극의 전반에 대한 이해를 도모하고 극의 본질에 접근하는 데 매우 유용한 기제가 된다.

##### 4.1. 등장인물의 성격 및 심리의 묘사

편지는 기본적으로 글쓰기의 공간이고, 또 사적이고 주관적인 정서로서의 마당인 만큼 글쓰는 주체의 성격과 내면의 심리를 가장 잘 보여주는 오브제라 할 수 있다. 『세비야의 이발사』에서 편지는 등장인물의 성격을 알려주는 효과적인 지표가 된다. 먼저 로진이 랭도르에게 보낸 첫 번째 쪽지의 내용은 로진의 성격을 단적으로 보여준다.

백작 (재빨리 읽는다) : “당신이 그리 열정을 보여주시니, 저도 호기심이 생기는군요. 제 후견인이 나가면, 이 곡조들 가운데 아무거나 불러주세요. 곡조에다가 가여운 로진에게 줄곧 관심을 두시는 분의 이름과 신분 그리고 의지를 답아서요.”(1막 4장)<sup>35)</sup>

35) Le Comte (*lit vivement*) : «Votre empressement excite ma curiosité ; sitôt que mon Tuteur sera sorti, chantez indifféremment, sur l'air connu de ces couplets, quelque chose qui m'apprenne enfin le nom, l'état et les intentions de celui qui paraît s'attacher si obstinément à l'infortunée Rosine» (*Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996, p.53)

로진은 랭도르에게 노래를 불러달라고 요청하면서 이름과 신분 그리고 의지를 밝혀줄 것을 요구한다. 편지를 통해 관계를 주도적으로 진전시켜 나간다는 점에서도 그렇지만, 상대방의 이름과 신분, 그리고 자신에게 보여줄 앞으로의 행동의 의지까지 알아달라고 노골적으로 요구하는 것은 로진이라는 인물이 매우 솔직하고 자유분방하면서도 적극적이고 실리적인 인물임을 시사한다.<sup>36)</sup> 바르톨로가 처놓은 보이지 않는 그물에 갇혀 있는 상황에서 가급적이면 위험과 두려움을 줄이고 확실한 동아줄인지 아닌지를 파악하기 위해 로진은 환경적 여건을 타진해 보는 것이다.

이어 로진은 쪽지에 대한 답신을 창밖너머로 랭도르의 노래 가락으로 듣고 난 후 다시 편지쓰기를 시도한다. 로진은 자신의 편지의 내용을 소리 내어 입 밖으로 발설한다.

로진 (혼자 있다. 손에 촛대를 들고, 탁자 위에서 종이를 집어, 글을 쓰기 시작한다) : 마르슬린도 아프고, 모두들 바쁜 터라, 아무도 내가 편지 쓰는 줄 몰라요. 혹시 모르죠, 이 벽에 눈이나 귀가 달려 있을 지도요. 제 감시꾼한테 일어나는 일들을 모조리 알아채는 기막힌 재능이 있는지도 모를 일이구요. 어쨌든, 저는 한마디도 입밖에 낼 수 없고, 한 발자국도 움직일 수가 없어요. 그가 재까닥 눈치 챌까 봐서요. 아! 랭도르! (그녀는 편지를 봉한다). 편지는 혹시 모르니까 봉해 봐야겠지, 언제 어떻게 그에게 건넬 수 있을지 모르니까.(……) (2막 1장)<sup>37)</sup>

36) 로진의 성격에 대한 해석은 두 가지로 의견이 분분하다. 순진하고 솔직한 여성이라는 입장과 교태와 영악함을 갖춘 여성이라는 해석이 그것이다.(cf. Maurice Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, PUF, 1974, p.91.)

37) Rosine (seule, un bougeoir à la main. Elle prend du papier sur la table et se met à écrire) : Marceline est malade, tous les gens sont occupés, et personne ne me voit écrire. Je ne sais si ces murs ont des yeux et des oreilles, ou si mon Argus a un génie malfaisant qui l'instruit à point nommé, mais je ne puis dire un mot ni faire un pas dont il ne devine sur le-champ l'intention...Ah! Lindor!...(Elle cache la lettre.) Fermons toujours ma lettre, quoique j'ignore quand et comment je pourrai la lui faire tenir. (*Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996, p.67)

그녀는 편지 속에서 자신의 처지와 상황에 대한 정보를 제공한다. 자신에게 일거수일투족을 감시하는 감시자가 있다는 것과 한마디도 할 수 없기 때문에 편지쓰기도 쉽지 않는 것, 그리고 들고남이 자유롭지 않아 편지를 전달하기 위해 혹은 그를 만나기 위해 밖으로 나갈 수도 없다고 호소한다. 이와 같은 전언은 로진의 다소 과장적이고 영리한 성격을 읽게 한다. 언어와 신체의 자유가 박탈된 채 구속과 억압의 시선 아래 살고 있다는 듯 다소 자신의 불우한 처지를 부풀리며 랭도르의 동정심을 구하는 듯 보이기 때문이다. 또한 언제 전달할 수 있을지 모르니 편지는 일단 봉해놓고 보자는 대사는 젊은 아가씨의 재기와 빈틈없는 기민함을 엿보게 한다.

편지는 바르톨로에게 있어 로진을 잃을 수 있는 가장 두렵고도 위협적인 수단으로 인식됨에 따라, 바르톨로의 강박증을 보여주는 징표가 되기도 한다. 바르톨로는 모든 대화를 편지 이야기로 종결짓는다. 로진이 누구와 함께 있었는지를 묻자, 동 바질이라고 대답하면서, “당연히. 당신은 그 자가 피가로였으면 더 좋았겠지.”(2막 11장)라고 말하며 로진의 속내를 떠보기도 하고, 로진에게 “그 지는 모종의 편지를 전달할 임무를 띤 것 같던데”라고 예단해서 말하기도 하고, 로진이 자신의 편지를 허락 없이 열어 본 바르톨로를 공격하자, “에인의 편지라도 되는 가보지”(2막 15장)라며 비아냥거리는가하면, 피가르와 마주쳐서는 “오늘 저녁에도 그 녀한테 건네 줄 편지가 또 있소?”라고 속내를 간파하려 말하는 등, 매사를 편지와 결부시키며 편지에 대한 강박증을 드러낸다. 이러한 바르톨로의 순발력 넘치는 날카로운 언어구사는 종전의 전통적인 코메디아 델라르테의 의사가 구현하는 아둔하고 속아 넘어가기 쉬운 전형적인 어리석은 성격과는 대조적으로 매우 명석하고 용의주도한 면모를 보여준다고 볼 수 있다.<sup>38)</sup>

『세비야의 이발사』와 『피가르의 결혼』에서는 편지가 매우 간단한 내

38) Maurice Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, PUF, 1974, p.65.

용과 용건을 담고 있어 편지를 쓴 주체들의 내면의 질곡과 심원한 정서를 간파하는 것이 어렵다고 한다면, 『죄지은 어머니』에서의 편지들은 제법 분량을 지닌 것들로 본격적인 독서의 대상이 되며, 글쓰기 주체의 심리나 성격을 여실히 드러낸다. 백작부인의 보석함에 들어있던 편지는 부인과 쉘뤼뱅이 주고받은 편지들이다. 로진은 편지 속에서 자신의 출산 사실을 알리면서 그들이 벌였던 돌이킬 수 없는 실수와 과오를 뼈저리게 후회한다. 그러고는 자신이 잃게 된 명예와 정조에 한없는 회한과 절망을 드러내며, 쉘뤼뱅에게 결연히 이별을 통고한다.

백작 : (……) «야밤에 당신의 기습 방문. 이어진 완력. 마지막으로 당신이 저지른 죄—내 죄는… (그는 중단한다.) 난 받아 마땅한 형벌을 받았어요. 오늘 생 레옹의 축일에, 이곳의 주인이자 당신의 주인인, 내가 아들을 낳았어요. 치욕과 절망도 같이 낳았죠. 애태우며 주의를 기울인 덕분에, 다행히 명예는 상처를 받지 않았어요. 하지만 정조는 이제 돌이키지 못합니다. 마를 길 없는 눈물로 단죄를 받았지만, 그 눈물이 내 죄를 씻어 주리라고는 생각지 않아요. 그 흔적은 여전히 남아 있겠죠. 다시는 나를 보러 오지 마세요.» (……) (2막 1장)<sup>39)</sup>

한편 쉘뤼뱅의 편지는 극 중에서 남다른 위상을 차지한다. 그의 존재는 무대상의 배우를 통해서가 아니라 그가 쓴 편지를 통해서만 감지되기 때문이다. 따라서 쉘뤼뱅이 작성한 편지는 그의 환유물이다. 편지는 부재 속의 현존의 증거이며, 현재 속의 과거의 증거이다. 죽어있는 과거가

39) Comte : (……) «La surprise nocturne que vous avez osé me faire, dans un château où vous fûtes élevé, dont vous connaissez les détours; la violence qui s'en est suivie, enfin votre crime, — le mien... (il s'arrête) le mien reçoit sa juste punition. Aujourd'hui, jour de saint Léon, patron de ce lieu et le vôtre, je viens de mettre au monde un fils, mon opprobre et mon désespoir. Grâce à de tristes précautions, l'honneur est sauf; mais la vertu n'est plus. — Condamnée désormais à des larmes intarissables, je sens qu'elles n'effaceront point un crime...dont l'effet reste subsistant. Ne me voyez jamais (……) (*La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.305)

아니라 살아있는 현재로서의 존재론적 위상을 지닌다. 왜냐하면, 부재함에도 여전히 백작의 뇌리 속에서 그는 자신의 부인의 불륜의 상대이자 현재 자신의 아들로 호적에 올라가 있는 레옹의 생부로 추측되기 때문이다. 이미 극이 시작하기 전에 사망한 인물인 쉘뤼뱅은 로진에게 생전에 쓴 마지막 편지를 통해 관객들에게 그의 존재감을 각인시킨다. 『피가로의 결혼』에서 “사랑의 휘방꾼으로 언제나 잊지 말아야 할 곳에 출몰”하며<sup>40)</sup> 자신의 대모를 연모하는 미성숙한 사춘기 소년이었던 그는 더 이상 여성에 대한 왕성한 호기심으로 호색적인 열정을 탐닉하는 철없는 십대의 모습이 아니다. 편지 속의 그는 절실하고 애달픈 사랑에 몸부림치는 진지한 청년군인으로 성장한 모습을 보여준다. 백작부인에 대한 애뜻한 그리움과 이를 길 잃는 사랑에 절망하여 전쟁의 포화 속에 온몸을 던져 스스로 목숨을 포기한, 사랑에 모든 것을 건 낭만적 순정의 화신이다. 마치 피테의 베르테르처럼 비통하고 처절한 순애보적인 사랑을 보여준다.

백작 : (……) “당신을 더 이상 볼 수 없다 하니, 이제 나에게 삶은 참담하기 이를 데 없습니다. 요새의 치열한 공격에 기꺼이 목숨을 내놓을까 합니다. 이제 난 당신의 질책과, 내가 그런 당신의 초상화와 당신 몰래 가져온 머리카락을 당신께 돌려드립니다. 내가 죽고 나서 당신에게 이것들을 전해 줄 친구는 믿을 만한 사람입니다. 그는 내 절망을 똑똑히 지켜보았으니까요. 한 불운한 남자의 죽음이 당신에게 일말의 동정심을 불러일으키길 바랄 뿐입니다. 상속자에게 전해 줄 이름들 가운데… 나보다 운이 좋은 사람의 이름… 바라건대 레옹이라는 이름이 당신한테 이따금씩 이 불행한 자를 상기시킬 수 있기를 바랍니다… 여전히 당신을 사랑하면서 죽어 갑니다. 마지막으로 서명을 남깁니다. 세르뱅-레옹 다스토르가…” 그다음은 혈서로 남겼군…! “치명적인 부상을 입고, 이 편지를 다시 열어 당신께, 제 피로 이 고통과 영원한 이별을 전합니다. 기억해 주십시오…”(2막 1장)<sup>41)</sup>

40) 슬라예보 지제, 앞의 책, p.88.

혈서를 통해 마지막으로 자신의 서글픈 열정의 대상에게 참담하게 이별을 고하며 기억을 간구하는 쉐뤼뱅의 비장한 절규는 절망으로 얼룩진 잔혹한 고통의 정서를 드러낸다.

그런데 이 편지는 또 한편으로 백작의 속마음을 드러내는 기재가 된다. 백작은 두 연인의 절절한 편지를 읽고 나서, 그들의 거짓과 기만에 대해 분노와 원망의 감정이 아닌 연민과 동정의 심정을 토로한다. 백작은 그들의 윤리적 타락과 불륜의 부도덕성을 질타하는 것이 아니라 그들의 불운한 입장과 처지를 헤아린다.

백작 : 이들은 배은망덕한 자들도, 괴수들도 아니더군. 다만 그들 스스로 말하는 것처럼 분별력을 잃은 가엾은 사람들일 뿐이오....  
(2막 2장)<sup>42)</sup>

백작의 이러한 비감어린 관용의 태도는 『피가로의 결혼』에서의 이기적이고 파렴치한 면모에서 벗어나 그가 다소 인간적인 온기와 인정의 면모를 회복했음을 보여주고, 이는 차후에 부부 사이의 진정한 화해의 가능성을 가늠케 한다.

41) Comte : (.....) «Puisque je ne dois plus vous voir, la vie m'est odieuse et je vais la perdre avec joie dans la vive attaque d'un fort où je ne suis point commandé. Je vous renvoie tous vos reproches, le portrait que j'ai fait de vous, et la boucle de cheveux que je vous dérobai. L'ami qui vous rendra ceci quand je ne serai plus est sûr. Il a vu tout mon désespoir. Si la mort d'un infortuné vous inspirait un reste de pitié, parmi les noms qu'on va donner à l'héritier...d'un autre plus heureux! ... puis-je espérer que le nom de Léon vous rappellera quelquefois le souvenir du malheureux...qui expire en vous adorant, et signe pour la dernière fois, CHERUBIN-LEON d'Astorga...» Puis, en caractère sanglant!...«Blessé à mort, je rouvre cette lettre, et vous écris avec mon sang ce douloureux, cet éternel adieu. Souvenez-vous...»(.....) (*La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.306)

42) Comte : (.....) Non, ce n'étaient point là des ingrats ni des monstres, mais de malheureux insensés, comme ils se le disent eux-mêmes...(La Mère coupable, Folio, Gallimard, 1984, p.307)

## 4.2. 극의 분위기 설정

편지는 인물들의 성격과 정서를 드러내주기도 하지만, 극의 분위기를 조성하는 데도 일조한다. 편지는 희극성을 유발하는 매우 효과적인 수단 이 된다. 『세비야의 이발사』에서 편지를 두고 바르톨로와 쉬잔이 주고받 는 설전은(2막 11장) 관객들에게 매우 유쾌하면서도 흥겨운 웃음을 선사 한다. 이 웃음은 전적으로 로진의 편지작성여부에 대한 바르톨로의 예리 한 추리력과 로진의 위기모면을 위한 순발력 있는 대처에 근거한다. 쉬 잔이 창문으로 쪽지를 넘긴 것을 의심하는 바르톨로는 편지작성사실을 잡아떼는 쉬잔에게 매우 설득력 있는 증거 세 가지를 조목조목 제시한 다. 우선 로진의 손가락에 잉크자국이 묻어 있다고 바르톨로가 지적하 자, 쉬잔은 그것을 양초 가까이에서 바느질하다 댄 자국이라고 둘러낸 다. 이어 바르톨로가 공책의 장 수를 자신이 매일 세고 있는데, 한 장이 빈다고 말하자, 로진은 피가로의 어린 딸에게 줄 사탕봉지로 썼다고 대 꾸한다. 마지막으로 새 펜대가 검게 변색되었다고 추궁하자, 바르톨로의 외투의 꽃무늬를 다시 손보는 데 펜대를 사용해서 그렇게 된 거라고 맞 받아친다. 이처럼 편지를 둘러싼 핑퐁게임과 같은 속도감 넘치는 대사의 주고받음은 바르톨로의 논리적인 예리함과 로진의 재치 넘치는 임기응 변으로 웃음을 자아낸다.

언어를 통한 웃음에 이어, 행동에 의한 웃음이 보태진다. 바르톨로의 촌촌한 감시망으로 인해 편지의 발신인에서 수신인에게 전달되는 과정 에 많은 난관이 따른다. 2막 14장에서 백작은 자신의 진심을 담은 편지 를 로진에게 건네 주려하지만 눈에 불을 켜고 지켜보는 바르톨로 몰래 전달하기란 쉽지 않다. 로진의 편지에 대한 답장을 전달하기 위해 백작 은 갖은 시도를 다 한다. 첫 번째는 ‘편지 바꿔치기’이다. 랭도르로 변장 하여 바르톨로의 집에 들어간 백작은 로진에게는 자신의 편지를 보여주 고, 바르톨로에게는 똑같은 편지인 척하면서 원래의 편지를 감추고 유숙 허가증을 건넨다. 잠시나마 로진에게 자신의 편지 내용을 읽게 한 후 백

작은 바르톨로가 그의 유숙을 거부할 수 있는 유숙면제증명서를 가져오기 위해 자신의 사무실로 가는 동안, 로진에게 편지를 전하려고 한다. 그러나 바르톨로가 곧바로 돌아오자 백작은 두 번째 전략, '연극하기'를 감행한다. 백작은 바르톨로에게 로진의 증조부 쯤 돼 보인다고 약올리며 심기를 건드리고 전쟁이라도 하려는 거냐며 시비를 건다. 그리고는 적군과 아군의 논리로 전쟁 상황을 재현하면서 바닥에 침을 뱉고는 로진에게 손수건을 꺼내라는 눈짓을 한다. 이어 그녀와 자신 사이에 편지를 떨어뜨리고는 마치 로진이 손수건을 꺼내다가 편지를 떨어뜨린 것처럼 연출하며 편지를 주워 그녀에게 건넨다. 로진은 편지를 자신의 앞치마 주머니에 넣으며 교묘히 숨긴다. 이로써 편지는 가까스로 수신인에게 전달된다.

2막 15장에서는 편지를 사수하기 위한 로진의 활약이 펼쳐진다. 로진도 앞 장면에서 백작이 한 것과 똑같이 '바꿔치기'와 '연극'이라는 두 가지 수법을 되풀이한다. 바르톨로가 로진이 앞치마 주머니에 숨겨 놓은 편지가 백작의 편지라는 사실을 눈치 채고 추궁하자, 다시 로진은 사촌에게서 받은 편지로 둘러대며 도리어 편지를 허락 없이 뜯어보는 그의 무례함을 비난한다. 그러나 바르톨로가 끈질기게 편지를 보여줄 것을 요구하자, 이번에는 로진이 백작의 편지를 사촌의 편지로 바꿔치기한다.

로진 (그가 문 쪽으로 가는 동안) : 하늘이시여. 어찌 하오리  
 까?..... 겹짜게 사촌의 편지로 바꿔치기 해야겠어. 그러고는 편지  
 를 갖고 있는 듯한 인상을 줘야겠지 (그녀는 편지를 바꿔치기하고  
 사촌의 편지를 주머니 속에 넣는다, 편지가 주머니 밖으로 살짝 삐  
 져나와 있다) (2막 15장)<sup>43)</sup>

그러고는 백작처럼 거짓연기를 시작한다. 로진은 바꿔치기 한 편지를

43) Rosine (pendant qu'il y a) : Ah Ciel! que faire?...Metton vite à la place la lettre de mon cousin, et donnons-lui beau jeu à la prendre. (*Elle fait l'échange, met la lettre du cousin dans sa pochettes, de façon qu'elle sorte un peu.*) (*Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996, p.101)

바르톨로가 읽어보도록 하기 위해 아픈 척하며 쓰러진다. 그새를 틈타 바르톨로는 로진 몰래 편지를 읽어보고는 편지가 로진의 말대로 사촌에게서 온 편지임을 확인하고는 안 읽은 척 하면서 은근슬쩍 로진에게 용서를 구한다. 이로써 로진은 바르톨로의 의심을 물리치고 확실하게 백작의 편지를 확보하게 된다.

이처럼 편지를 둘러싸고 등장인물들이 벌이는 갖가지 헤프닝들은 극에 희극적 유희를 제공하며 서사에 역동적 활기와 경쾌한 리듬감을 부여한다.<sup>44)</sup>

한편, 편지는 진지함과 비극성을 강화하는 수단이 되기도 한다. 『죄지는 어머니』의 편지들은 드러나서는 안 되는 내밀한 고백으로 그 내용에 있어서도 가슴을 후벼 파는 절절한 그리움과 이를 길 없는 사랑의 불가능성에 목숨마저 내놓으려는 쉘뤼뱅의 안타까운 사연이 담겨 있는가 하면, 부인의 편지는 한없는 자책과 회한으로 가득 차 돌이킬 길 없는 고통의 20년의 세월을 압축적으로 재현한다.

앞서 언급한 편지 태우기 에피소드는 이러한 비통함의 정서를 한층 고조시킨다. 편지 태우기는 베제아르스에게는 증거인멸을 위한 희생제물을 바치는 의식을 의미하지만, 편지를 쉘뤼뱅의 분신으로 간주하는 부인에게 있어서 편지 소각은 쉘뤼뱅의 완전한 소멸로 인식된다. 그렇기 때문에 베제아르스의 종용을 그녀는 자신의 생명을 갇아먹는 처절한 고통으로 받아들이고 일부분만이라도 남겨달라고 애원하는 것이다.

백작부인 : (재빨리) 베제아르스 씨! 잔인한 분이군요! 당신은 내 목숨을 갇아먹고 있어요! 하다못해 일부분만이라도 남겨 주세요. (그녀는 서둘러서 불길에 휩싸인 편지를 향해 달려들고, 베제아르스는 그녀의 몸을 붙잡고 만류한다.) (3막 6장)<sup>45)</sup>

44) Pierre Frantz, *Le théâtre français du XVIIIe siècle*, Avant scène, 2009, p.433.

45) La comtesse (*vivement*) : Monsieur Bégearss! cruel ami! c'est ma vie que vous consommez! Qu'il m'en reste au moins un lambeau. (*Elle veut se précipiter sur les lettres enflammées.*) (*La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984, p.345)

불구덩이 속에서 덧없이 잿더미로 변해가는 광경을 보다 못해 편지의 편린만이라도 건져보려고 달려드는 부인의 필사적인 제스처는 부인의 심적 고통의 강도와 쉼뿔병에 대한 가슴 저린 연민을 엿보게 한다. 여기서 편지는 드라마라는 장르가 겨냥하는 비탄과 고뇌의 정서를 한층 강화하는 역할을 한다.

#### 4.3. 편지쓰기/읽기의 의미작용

지금까지 극 속에서의 편지들의 다양한 기능에 주목했다면, 이제 마지막으로 행위적 차원에서의 편지쓰기와 읽기의 의미작용을 살펴보도록 하자.

<피가로 3부작>에서 편지쓰기의 주체들은 누구인가. 먼저, 『세비야의 이발사』에서 공적인 문서를 제외하고, 개인적으로 편지를 쓰는 인물들은 로진과 알마비바 백작이다. 앞서 언급한 것처럼 관계의 시작을 위해 로진으로부터 시작된 편지쓰기는 곧 백작에게로 이어지고, 이 두 등장인물들 사이의 편지의 주고받음이 전체 극행동에서 큰 자리를 차지한다. 그런데 여기서 주목할 점은 이 주인공들의 사랑의 완성에 가장 결정적인 기여를 하는 피가로는 편지쓰기의 주체가 된 적이 한 번도 없다는 사실이다. 세비야에 정착하기까지 전전했던 여러 직업들을 나열하는 중에 시를 지어 출판하다가 일자리에서 쫓겨난 경험을 얘기하기도 하고, 희곡을 집필해서 무대에 올렸던 경험을 얘기할 정도로, 글쓰기의 효용과 가치를 누구보다 더 분명하게 인지하고 있는 작가임에도 불구하고, 또 글재주야말로 그의 빼어난 재능이자 주특기임에도 불구하고 피가로는 자신의 목표를 성취하기 위한 활동에 편지쓰기를 한 번도 동원하지 않는다. 앞서 언급한 것처럼 그는 편지를 전달해 주는 배달부, 말 그대로 사랑의 메신저 역할에 전적으로 만족하거나 유숙허가증과 같은 가짜 문서를 만들어 자신의 계략에 활용할 뿐이다. 바르톨로가 피가로를 보고서 대뜸, “오늘 저녁에도 그녀한테 건네 줄 편지가 또 있소?”라고 묻는 대사만 보아도

메신저로서 굳혀진 피가로의 위상을 충분히 짐작할 수 있다.

위와 같은 상황으로 미루어 볼 때, 다소 설부른 일반화가 허용된다면, 편지쓰기라는 행위는 극 속의 중심인물을 가늠하는 기준 가운데 하나라고도 볼 수 있을 듯하다. 사실상 『세비야의 이발사』의 주된 극행동은 알마비바와 로진 사이의 사랑의 완성 과정이고, 피가로는 그들의 사랑의 완성을 돕는 보조자 역할에 그치고 있다는 점을 감안해 볼 때, 피가로의 직업명을 앞세운 이 작품의 제목이 피가로를 주인공으로 내세우고 있는 듯한 인상을 주기는 하지만, 실제로 작품의 중심인물들은 알마비바와 로진이라 할 수 있기 때문이다. 따라서 주인공이 아닌 피가로는 이 극에서 편지쓰기라는 중대하고도 막중한 행위를 감행할 수 없는 것이다. 바르톨로가 편지쓰기에 참여하지 않는 것도 같은 맥락에서 해석될 수 있다.

『피가로의 결혼』에도 동일한 공식이 적용 가능하다. 이 작품의 주된 극행동은 제목이 시사하는 바 그대로 ‘피가로의 결혼의 완수’와 ‘로진의 잃어버린 사랑 되찾기’이다. 그렇기 때문에 이 작품 속에서 편지를 작성하는 인물은 피가로와 로진일 수밖에 없는 것이다. 이제 피가로는 편지쓰기의 주체가 된다. 따라서 편지쓰기의 주체가 되었다는 사실은 일면 전체 극행동의 진행에 주도적인 주체로 등극했음을 의미하고, 제목 『피가로의 결혼』이 시사하는 바와 같이 피가로가 조연에서 주인공으로 격상되었음을 함의한다고 볼 수 있다. 물론 로진의 경우는 본인이 직접 종이 위에 글을 적는 것이 아니라 쉬잔이 종이 위에 적는다는 의미에서 편지쓰기의 주체라는 주장에 이의를 제기할 수도 있겠으나, 쉬잔의 글쓰기는 어디까지든 받아 적는 행위, 다시 말해 주인의 명령을 받들기 위한 기계적이고 무의지적 행동일 뿐이고, 편지를 기획하고 그 내용을 구상하고, 답장의 방법까지 세세하게 지시하는 인물은 로진이라는 점에서 편지쓰기의 진정한 주체는 그녀라고 볼 수 있다. 이 작품 속에서 또 한가지 눈여겨 볼 점은 전략적으로 작성되고 배달되는 편지들이 모두가 수신자를 백작으로 하고 있다는 사실이다. 이 작품 속에서 편지쓰기는 힘을 가지지 못한 자들의 궁극의 수단이다. 자신의 신붓감을 주인에게 내줘야

할지도 모르는 절박한 상황에 몰린 하인계급이 주인계급의 파렴치한 횡포와 독선에 항거하는 수단이고, 또 한편으로 가장으로서의 권위를 내세워 부인에게 수모와 좌절을 겪게 하는 부도덕한 남편에 대한 필사적이면서 애처로운 회유의 수단이다. 결국에 편지쓰기는 힘의 주인이면서 권력의 주체인 백작을 대상으로 한 약자들의 생존의 몸부림인 것이다.

마지막으로 『최저의 어머니』에서의 편지들은 전작들과 다소 다른 위상을 갖는다. 쉘뤼뱅의 편지와 로진의 편지는 극이 이미 시작되기 이전에 작성된 것들이기 때문이다. 편지쓰기라는 행위는 극중에서 재현되지 않음에 따라, 행위의 측면에서 볼 때 이 작품 속에서 쟁점이 될 수 있는 것은 편지쓰기보다는 편지읽기라 할 수 있다. 본격적인 갈등이 촉발되는 시점이 백작이 우연치 않게 입수한 쉘뤼뱅과 로진의 편지를 읽으면서부터이고, 사기꾼 베제아르스의 가면이 벗겨지는 것도 아일랜드에서 온 편지를 백작이 읽으면서이기 때문이다. 백작의 첫 번째 편지읽기는 불확실성과 애매함에 갇혀 있던 쉘뤼뱅과 로진의 관계의 어두운 심연을 환기시켜 주었고, 두 번째 편지읽기는 베제아르스에 관한 가공할만한 진실을 주시킴으로써, 돌이킬 수 없을 듯했던 부부관계에 화해의 실마리를 찾게 해주었다. 따라서 백작의 편지읽기는 모두가 비밀 속에 갇혀 있던 진실의 인지를 유도해 낸다는 공통점이 있다고 볼 수 있다. 결과적으로 백작의 편지읽기는 갈등을 촉발함과 동시에 갈등을 봉합하고 인물들 간의 너그러운 용서와 화해의 계기를 제공한다.

<피가로 3부작>에서 공통적으로 추출되는 편지쓰기와 읽기의 의미론적 가치를 종합해보자면, 편지쓰기는 사랑의 관계맺음의 시작을 위한 수단이거나 폭압적인 강자들에 대항하기 위한 약자들의 적극적인 도전이자 반항의 행동전략이라면, 편지읽기는 감춰져 있던 내적 진실을 인지하거나 어긋난 외적 현실을 바로잡는 계기로 요약해 볼 수 있다.

## 5. 나가기

빅토르 위고는 보마르셰를 코르네이유, 몰리에르와 더불어 프랑스 연극사에서 가장 탁월한 천재 가운데 한 명으로 꼽으면서, 그 근거로 네 가지를 제시한 바 있다. 새로운 유형의 등장인물의 창안, 단어구사에 있어서의 기발함, 줄거리, 시간, 공간, 무대장치, 의상 등 연극적 기교들을 자유자재로 사용하는 재능, 욕망의 힘을 다루는 방식이 그것이다.<sup>46)</sup> 보마르셰가 구사한 편지의 극작술은 위고가 꼽은 네 가지 강점들 가운데 적어도 세 가지를 구현하는 데 부족함이 없어 보이며(첫 번째, 세 번째, 네 번째), 그가 시대를 대표하는 극작가로 칭송되는 데 요구되는 창의적 독창성을 가장 집약적으로 보여주는 극적 장치로 판단된다. 그 이유는 다음과 같이 설명될 수 있을 듯하다.

먼저, 편지는 사건 혹은 행동의 동기가 되기도 하고, 목적 달성을 위한 전략으로써 사용되기도 하며, 또 다른 극행동의 계기를 마련하기도 한다. 또한 극의 내부에서 비가시적인 잠재태로서 등장인물의 대화 속에서 끊임없이 거론되면서 그 존재감을 드러내는가 하면(바르톨로의 편지에 대한 강박증, 로진과 바르톨로의 설전 등), 인물의 환유물로서 등장인물에 버금가는 위상을 누리기도 하고, 무대상의 현재 속에 과거를 불러들이는 시간의 매개물(쉐뤼뱅과 로진의 편지)이 되기도 한다. 그런가하면 극의 우주를 “무질서에서 질서의 세계로 나아가게 하는”<sup>47)</sup>(베제아르스의 편지) 질서 재편의 기능을 수행하고, 등장인물들 간의 욕망의 방향성을 읽게 하는 지표가 되고, ‘가벼움’과 ‘쾌락’을 추구하는 당대 사회의 욕망의 현실태를 압축적으로 보여주는 기호가 된다.

편지가 무대 위에서 다루어지는 다양한 양태 또한 정교하게 계산된 극작술의 결과이다. 편지 전달하기, 편지 바꿔치기, 편지 태우기, 편지 가

46) Pierre Frantz, *Le Théâtre français XVIIIe siècle, Avant scène*, 2009, p.429.

47) Mathieu, Dominique, “Dramaturgie des objets dans l’oeuvre théâtrale de Beaumarchais”, *L’Information littéraire*, n°3, 2002, p.11.

로채기, 편지 감추기, 편지 읽기, 편지 쓰기, 편지 위조하기 등, 등장인물들은 편지를 둘러싸고 능수능란하게 갖가지 행위를 감행하며, 성격과 심리를 그려내고, 욕망을 드러내고, 전략을 구사하며 자신의 역할을 보여준다. 이와 같은 양태들은 극의 서사에 풍요로움을 불어넣으며 등장인물의 행위의 보폭을 확장하고, 작가의 독창적인 연극미학을 엿보게 한다.

이처럼 편지는 극의 토대이자 세부로서, 과거이자 현재로서, 심리기제이자 연기행위로서 극행동의 곳곳에서 복합적이고 중층적인 기능을 행사한다. 보마르세는 편지라는 단순하고도 평범한 극적 장치를 통해 다채로운 미학적 성취를 보여주었으며, 바로 이러한 성취가 새로운 유형의 희극의 창안에 기여했다고 볼 수 있다. 위고가 보마르세와 더불어 고전주의로부터의 해방의 문이 발견되었다고 주장하는 것도 일면 이와 맥락을 같이 한다고 할 수 있을 것이다. 위고는 비극이 아닌 희극의 전격적인 변화 속에서 고전주의로부터의 해방이 성취되었다고 보았는데,<sup>48)</sup> 편지와 같은 미시적인 장치를 거시적인 극작술로 확장시키는 작가의 정교하고도 창의적인 재능이 과거와 차별화되는 새로운 희극성을 창출해 내는데 일정부분 기여했다고 평가할 수 있을 것이기 때문이다.

48) 위고는 디드로, 볼테르, 메르시에 등이 그토록 오랫동안 추구해왔던 고전주의로부터의 탈피가 예기치 않게 희극의 전격적인 변화 속에서 발견되었다고 주장했다(Pierre Frantz, 앞의책, p.433),

## 참고문헌

- Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Folio, Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Folio, Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Théâtre*, Classique Garnier, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1988.
- 보마르세(민희식 옮김), 『피가로의 결혼』, 문예출판사, 2009.
- 보마르세(이선화 옮김), 『죄지은 어머니』, 지만지, 2015.
- Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Librairie Larousse, 1976,
- Conesa, Gabriel, “Beaumarchais en scène”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42, 1990.
- Descotes, Maurice, *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, PUF, 1974.
- Frantz, Pierre, Balique, Florence, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable de Beaumarchais*, Atlande, 2004.
- Frantz, Pierre et Marchand, Sophie (sous la direction de), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle*, L'Éditions Avant scène théâtre, 2009.
- Gailliard, Muriel, *Beaumarchais*, Ellipse, 1999.
- Géraud, Violaine, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Champion, 1999.
- Howarth, William D., *Beaumarchais and the Theatre*, Routledge, 1995.
- Kefallonitis, Stavroula, *Beaumarchais : Le Mariage de Figaro*, Bréal, 2014.

- Levy, Francine, “Une clef du «Mariage du Figaro» : le Chevalier d'Eon est-il le modèle de Marceline de Verte-Allure?”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, 1978.
- Mathieu, Dominique, “Dramaturgie des objets dans l'oeuvre théâtrale de Beaumarchais”, *L'Information littéraire*, n°3, 2002.
- McDonald, Christie, “The Anxiety of Change: Reconfiguring Family Relations in Beaumarchais's Trilogy”, *Modern Language Quarterly*, vol.55, n°1, 1994.
- Obtitz, Bénédicte, “Le Plaideur et l'épistolier : Statut et fonction des lettres dans les Mémoires judiciaires de Beaumarchais”, *Dix-Huitième Siècle*, n°41, 2009.
- Pomeau, René, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, PUF, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Beaumarchais*, Hatier, 1967.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie Nizet, 1994.
- Van Tieghem, Philippe, *Beaumarchais*, Seuil, 1978.
- Europe*, Beaumarchais 특집호, avril, 1973.
- Revue d'histoire littéraire de la France*, Beaumarchais 특집호, 1984.
- 슬라보예 지젝, 『오페라의 두 번째 죽음』, 민음사, 2010.

〈Résumé〉

Dramaturgie de la lettre dans  
«la trilogie de Figaro» de Beaumarchais

LEE, Sun Hwa

Notre étude a pour but d'envisager le prisme de la multiplicité de la lettre dans «la trilogie de Figaro». Pour cela, nous avons d'abord examiné la relation exceptionnelle de la correspondance et de la vie de Beaumarchais. Par la suite, nous avons cerné les fonctions et les stratégies de la lettre que le dramaturge a inventées ou renouvelées.

D'abord, la lettre devient le motif de l'évènement ou de l'action, ou est utilisée comme une tactique pour arriver à ses fins ; même quand elle n'est présente pas sur la scène, elle expose l'existence importante en étant sans cesse le sujet de la conversation entre les personnages ; elle prend la place équivalente au celle du personnage comme une métonymie ; elle joue le rôle de la médiation du temps qui appelle le passé sur la scène ; elle fait avancer du désordre à l'ordre l'univers dramatique ; elle donne à lire la force et la direction du désir des personnages ; enfin elle fonctionne comme un signe qui représente la société française du XVIII<sup>e</sup> poursuivant 'la légèreté' et 'le plaisir'.

Et les manières diverses dont les personnages traitent la lettre, permettent de voir l'originalité de l'esthétique théâtrale du dramaturge: transmettre la lettre, faire l'échange d'une lettre pour une autre, la brûler, l'arracher, la dissimuler, la lire, l'écrire, la falsifier, etc. A travers ces diverses manières les personnages entreprennent toutes sortes d'actions, trahissent leur caractère, leur état psychique et leur

désir, et l'utilisent comme une tactique. Ainsi, joue la fonction complexe de la lettre à la fois en tant qu'armature structurelle et détail, que passé et présent, que mécanisme psychique et objet du jeu.

Beaumarchais a élevé le niveau de l'esthétique théâtrale du XVIII<sup>e</sup> en renouvelant l'objet simple et ordinaire. On pourrait dire qu'il a créé par l'effort méticuleux et acharné un type nouveau et révolutionnaire de comédie comme l'a dit Victor Hugo.

주 제 어 : 편지(la lettre), 피가로(Figaro), 피가로 3부작(trilogie de Figaro), 세비야의 이발사(le Barbier de Séville), 피가로의 결혼(le Mariage de Figaro), 죄지은 어머니(la Mère coupable)

투 고 일 : 2016. 6. 22

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8



## 장소의 탄생: 에밀 졸라와 백화점

이 찬 규  
(숭실대학교)

### 차례

- |                               |              |
|-------------------------------|--------------|
| 1. 서론 : 백화점의 탄생               | 3. 백화점의 소리풍경 |
| 2. 백화점, 쇼윈도, 상품의 관능 혹은<br>쓸쓸함 | 4. 결론        |

### 1. 서론 : 백화점의 탄생

장소가 하나의 특별한 의미를 지닌 곳이 되기 위해서는 인간과 장소가 상호적인 관계성을 이룰 때이다. 그러니까 사람은 집을 만들고 집은 사람을 만든다는 오래된 격언과 같은 경우이다. 지리학자 루커만은 이와 같은 상호성을 인간 실존의 근본적인 조건으로 보면서 “인간 행위의 바탕에는 장소가 있으며, 인간 행위는 다시 장소에 특성을 부여하게 된다.”<sup>1)</sup>라고 언명한다. 에밀 졸라의 <루공-마카르 가(家)의 사람들(Les Rougon-Macquart)><sup>2)</sup> 총서는 이와 같이 장소가 특별한 의미가 될 수 있다는 맥락에서 또 다른 변별적인 연구 대상이 된다. 총서에서는 산업 혁명기에 새롭게 탄생한 특정 장

1) F. Lukermann, “Geography as a formal intellectual discipline and the way in which it contributes to human knowledge” in *Canadian Geographer*, Vol.8, 1964, p.167.

2) “제 2제정(帝政)하의 한 가족의 자연적·사회적 역사(Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire)”라는 부제가 붙어 있는 이 총서는 모두 스무 편의 장편 소설들로 이루어져 있다.

소들, 이틀테면 기차역, 백화점, 집단거주지 등이 서사의 배경뿐만 아니라 등장인물들의 행위를 추동하는 실존적인 모티프로 작동하기 때문이다.

본고는 그 중에서도 총서의 열한 번째 작품에 해당하는 『여인들의 행복 백화점(*Au Bonheur des Dames*)』<sup>3)</sup>(1883)을 중심으로 줄라가 백화점이라는 장소를 통해 말하고자 했던 것이 무엇인지 살펴보고자 한다. 이 작품은 산업 혁명이 초래한 대량소비문화와 그것의 장소적 구현인 백화점의 탄생 과정을 프랑스뿐만 아니라 세계 문학사에서도 유일무이하게 다루고 있는 소설이기도 하다. 줄라의 <루공-마카르 가(家)의 사람들> 총서에서 비극적 결말로 치닫는 다른 작품들과 비교해 볼 때 이 작품은 상대적으로 서사가 평이하고 인물들의 극적인 변모 또한 이야기의 도입부에서부터 쉽게 예측할 수 있을 만큼 전형적이다. 그러니까 사업에만 골몰하는 백화점 사장이 고아이자 가난한 백화점 점원의 진정성에 감동되어 사랑에 눈뜨게 된다. 사랑은 사회적 지위와 나이 차이마저 극복하게 해주고 결국 그들은 결혼을 약속하면서 줄라의 다른 작품에서 찾기 어려운 ‘해피엔딩’의 결말을 맺는다. 그런데 서사의 이러한 단순화는 각 장마다 펼쳐지는 백화점이라는 장소와 사물들에 대한 심층적인 묘사를 한층 더 돋보이게 한다. 많은 연구자들이 지적하고 있듯이 현장(現場)에 대한 줄라의 객관적인 관찰과 서술은 “가히 다큐멘터리적인 면모”라고도 칭할 수 있는 팝진성을 보여준다. 하지만 모든 뛰어난 다큐멘터리의 본질이 그렇듯이 줄라의 백화점에 대한 시점의 개별성은 뚜렷하다. 그 개별성에는 물질주의 사회가 맞닥뜨리게 될 묵시록적인 미래에 대한 예고뿐만 아니라 <루공-마카르 가(家)의 사람들> 총서를 통해 끊임없이 제시되었던 사회변혁의 의지가 분유되어 있다.<sup>4)</sup> 그러니까 상품과 돈과 소

3) *Au Bonheur des Dames*는 박명숙이 국내에서 처음으로 『여인들의 행복 백화점』(2012, 시공사)이라는 제목으로 번역했다. 본 논문은 번역된 작품의 제목을 따랐다. 본문 번역의 경우 부분적으로 위의 책에 의거하였으나 필요한 경우는 모두 달리 했다.

4) 줄라는 일테면 자연주의 문학의 선언서라고 할 수 있는 『실험소설』에서 소설가의 길을 걷는 이유들 중의 하나가 실천적 사회학을 하는 것이라고 명시한다: “우리는 실천적 사회학을 하는 것이며, 우리의 과업은 정치학자와 경제학자의 일을 돕는 셈이다. 다시 한 번 말하지만 나는 이 보다 더 고귀한 작업, 이보다 더 폭넓은 응용을

비의 인간들이 만화경처럼 유동하는 백화점이라는 장소에서 졸라의 시선이 주목하는 현장과 현상들이 무엇이며 또한 그 시선의 이유에 대한 속고가 필요한 것이다.

본고의 첫 번째 장은 『여인들의 행복 백화점』이라는 제목에 암유(暗喻)되어 있는 ‘어떤 불행함’에 대한 사유이다. 백화점이 표방하는 공공연한 ‘행복’으로부터 도리어 불행함은 어떻게 시작되는가? 이는 백화점의 특정 장소인 ‘쇼윈도’에 천착하는 졸라의 남다른 관점에 대한 분석, 그리고 상품에 대한 물신주의자의 ‘관능적 욕망’에 대한 의미 고찰로 이어질 것이다. 두 번째 장은 백화점에서 들려오는 소리에 대한 의미 탐색이 된다. 보들리야르, 슈아르츠 등이 일반적으로 언급하고 있듯이, 백화점은 시각적인 스펙터클의 총화(總和)를 이루는 장소이다. 그러한 시각중심주의의 장소에서 졸라가 예외적이라고 할 수 있는 청각적인 감각의 지평을 통해 드러내고자 했던 것이 무엇인지 해석해보는 것이 또 다른 관건이다.

## 2. 백화점, 쇼윈도, 상품의 관능 혹은 쓸쓸함

『인간 짐승』은 졸라의 <루공-마카르 가(家)의 사람들> 총서 중에서도 가장 참혹한 범죄 소설로 손꼽힌다.<sup>5)</sup> 소설 속에서 전개되는 연쇄적인 죽

---

모른다. 선과 악의 주인이 되는 것, 삶을 조절하는 것, 사회를 조절하는 것, 결국 사회주의의 모든 문제를 해결하는 것, 특히 실험에 의해 범죄의 문제를 해결함으로써 정의의 굳건한 토대를 마련하는 것, 이것이야말로 인류의 과업 중에서 가장 유용하고 가장 도덕적인 것을 도맡는 장본인이 되는 것이 아니겠는가?

C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas, je le répète, de travail plus noble ni d'une application plus large. Etre maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalités, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain?"(Emile Zola, *Le roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 2006, p.40.)

5) Alain Pagès, *Emile Zola : Bilan critique*, Nathan Université, 1999, pp.60-61.

음과 죽임들의 사단(事端)은 서로를 꽤나 아끼고 사랑했던 부부지간의 싸움에서 비롯된다. 그런데 부부는 왜 다투게 되는가? 최초의 어긋남은 외출한 아내가 남편과의 약속 시간에 한참이나 늦게 도착함으로써 시작된다. 그녀는 아예 약속 시간조차 잊고 마는데, 그 이유는 그녀가 남편과 늦은 식사를 하면서도 마음은 다른 곳에 있는 장면에서 읽혀진다.

파리에 올 때마다, 그녀는 이렇게 달떴다. 파리의 거리들을 누비는 행복감에 젖어 감격해마지 않고 봉 마르세에서 쇼핑을 했다는 사실에 흥분을 가라앉히지 못했다. 그녀는 해마다 봄이 되면 겨울 동안 내내 모아두었던 돈을 한꺼번에 봉 마르세에 갔다 바쳤다. 거기서 몽땅 사는 게 좋다고, 그러려고 여행 경비를 모은 거라고, 그녀는 음식을 입에 집어넣으면서도 끊임없이 지껄었다. 그러다가 자기가 이날 쓴 총액이 삼백 프랑도 넘는다는 것을 얼굴에 발설하고는 약간 망연해져서 얼굴을 붉혔다.

Cela la grisait, quand elle venait à Paris. Elle était toute vibrante du bonheur d'avoir couru les trottoirs, elle gardait une fièvre de ses achats au Bon Marché. En un coup, chaque printemps, elle y dépensait ses économies de l'hiver, préférant tout y acheter, disant qu'elle y économisait son voyage. Aussi, sans perdre une bouchée, ne tarissait-elle pas. Un peu confuse, rougissante, elle finit par lâcher le total de la somme qu'elle avait dépensée, plus de trois cents francs.<sup>6)</sup>

졸라는 남편이 철도회사의 관리로 있는 부르주아 부부의 식사 장면을 통해 십구 세기 파리의 변모된 소비문화를 짚어낸다. 소설에서 아내의 쉽게 가라앉지 못하는 ‘흥분(une fièvre)’은 필요한 물건을 구입해서가 아니라 ‘봉 마르세’라는 세계 최초의 백화점에서 쇼핑을 했다는 사실에 기인하기 때문이다. 남편은 계획하지도 않았던 잡다한 물건들을 사버리

6) Emile Zola, *La Bête humaine*, Pocket, 1998, p.32.

느라 돈을 몽땅 써버리고 부부가 함께 보낼 시간까지 허비한 아내에게 이렇게 묻는다: “그런데 셔츠 여섯 장하고 반장화 한 켤레만 사면되는 거 아니었소?”<sup>7)</sup> 남편은 백화점이 필요한 상품만을 사게 하는 곳이 아니라 진열되어 있는 상품들이 필요하다고 느껴지게 만드는 물신(物神)의 장소라는 것을 알지 못한다. 아내 또한 생각지도 못한 자신의 과소비를 뒤늦게 깨닫고 얼굴을 붉힌다. 졸라는 『여인들의 행복 백화점』에서 백화점의 사장으로 등장하는 옥타브 무레가 진행하는 판매 전략을 통해 여성을 대상으로 한 끊임없는 욕망의 재생산을 다음과 같이 전언한다: “백화점이 여성을 쇼윈도로 현혹시키면, 백화점의 매장들은 사시사철 이어지는 염가 판매의 덮을 놓으면서 앞 다투어 여성의 마음을 빼앗고자 경쟁했다. 그러면서 그 육체 속에 새로운 욕망을 일깨웠는데, 이는 여성이 필연적으로 굴복할 수밖에 없는 거대한 유혹이었다. 처음에는 알뜰한 주부로서 구매를 시작했다가 점차 허영심이 발동하면서 마침내 유혹에 흠뻑 넘어가고 마는 식이었다. 백화점은 엄청난 물량의 판매를 통해 사치를 대중화 시키고 무시무시하게 소비를 선동했다. 그렇게 가정을 황폐화시켰고, 날로 더 많은 대가를 치르게 하는 유행의 광기를 부추겼다.”<sup>8)</sup> 『여인들의 행복 백화점』에서 졸라는 백화점이 호화스러움을 대중화시킴으로써 “여성들을 소진시키는 메커니즘 la mécanique à manger les femmes” (BD, p.87.)을 갖추어 가는 과정을 예리하게 보여준다. 그 중에서도 졸라가 ‘쇼윈도’라는 새로운 현상을 세밀하게 묘사하고 있는 점은 매우 시사적이다.<sup>9)</sup> 『여인들의 행복 백화점』에서 여주인공 드니즈는 어린 동생들

7) “Mais tu n'avais à prendre que six chemises et une paire de bottines?”(ibid.)

8) “C'était la femme que les magasins se disputaient par la concurrence, la femme qu'ils prenaient au continuel piège de leurs occasions, après l'avoir étourdie devant leurs étalages. Ils avaient éveillé dans sa chair de nouveau désirs, ils étaient une tentation immense, où elle succombait fatalement, cédant d'abord à des achats de bonne ménagère, puis gagnée par la coquetterie, puis dévorée. En décuplant la vente, en démocratisant le luxe, ils devenaient un terrible agent de dépense, ravageaient les ménages, travaillaient au coup de folie de la mode, toujours plus chère.”(Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Fasquelle Editeurs, p.86.) 이하 이 책에서 인용할 경우 제목을 BD로 간략화하고 거기에 따른 쪽수를 표기한다.

을 이끌고 일자리를 구하기 위해 생전 처음으로 파리에 상경한다. 그런데 그들이 가던 걸음을 멈춘 채 무엇보다 감탄하는 것은 파리의 영구적인 구조물이나 역사적 기념물들이 아니라 바로 백화점의 쇼윈도이다.

거기에는 모든 사람들의 구미에 맞게 29 프랑짜리 야회복에서 1800 프랑짜리 가격표가 붙은 벨벳코트까지 진열되어 있었다. 마네킹들의 불룩한 젓가슴은 옷의 천을 부풀게 하고, 투덕투덕한 엉덩이는 허리를 더 가늘어 보이게 했다. 머리가 없는 대신 목을 감싸고 있는 붉은색 플란넬에는 큼지막한 가격표가 핀으로 꽂혀 있었다. 쇼윈도 양옆으로는 반사경들을 교묘히 배치해놓아, 얼굴 대신 고액의 숫자를 과시하면서 팔려나갈 아름다운 여인들이 거리를 끝없이 가득 메우고 있는 것처럼 보였다. (...) 그녀와 마찬가지로, 하지만 아직 어린아이의 밝은 금발을 지닌 페페는 쇼윈도의 아름다운 여인들에 대한 놀라움과 두려움으로 인해 누이의 손길이 얼른 필요하다는 듯이 그녀 곁으로 더 바짝 달라붙었다.

Il y en avait pour tous les caprices, depuis les sorties de bal à vingt-neuf francs jusqu'au manteau de velours affiché dix-huit cents francs. La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col; tandis que les glaces aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes. (...) Et Pépe, également blond, d'un blond d'enfance, se serrait davantage contre elle, comme pris d'un besoin inquiet de caresse, troublé et ravi par les belles dames de la vitrine.(BD, p.5.)

9) 하비에 따르면 백화점의 쇼윈도는 1855년 처음으로 파리에 생겨났는데, 근대의 소비사회를 이끄는 '유혹 장치'들 중의 하나로 간주된다. 또한 당시의 쇼윈도 전시는 "새로운 계열의 기술이자 금료도 좋은 직종"이었다.(데이비드 하비, 『모더니티의 수도, 파리』, 김병화 옮김, 생각의 나무, 2007, p.310.)

졸라는 백화점의 쇼윈도를 통해 상품 그 자체가 스펙터클이 되어 갖는 위력을 완곡하게 보여준다. 쇼윈도는 규방과 같은 사적인 장소에 놓여 있을 여성 의류들을 공적 장소로 전유한다. 그러니까 세계 최초의 백화점에서 졸라가 전언하는 쇼윈도는 상품의 전시뿐만 아니라 사적인 장소를 길거리에서 은밀하게 상상하게 하는 스펙터클의 장소가 된다. 주지하다시피 스펙터클은 시각적인 것과 상상적인 것이 맞물릴 때 극대화되는데, 드니즈의 첫 번째 남동생인 장은 그러한 쇼윈도를 바라 볼 때 마다 “은밀한 기쁨으로 발강게 달아오른다.”(BD, p.5.) 쇼윈도는, 보드리야르가 지적한 바와 같이, 일상의 물건이 명확히 규정된 어느 한 기능이나 욕망으로 더 이상 수렴될 수 없는 소비의 시대를 집약한다.<sup>10)</sup> 졸라는 쇼윈도 속의 마네킹과 거기에 입혀진 여성 의류들이 필요에 의한 구매 욕망뿐만 아니라 강력한 관능 욕망을 불러일으킨다고 본다. 그러니까 졸라의 시각은 백화점이 소비자에게 상품의 기능적 가치와 함께 상상력의 대가(代價)를 극대화 하는 새로운 소비의 전당임을 꿰뚫는다. 이러한 관점에서 『여인들의 행복 백화점』에 짙막하게 등장하는 드 보브 부인은 그 역할이 단역 정도의 수준이지만 나름대로 시사하는 바가 크다. 산업혁명 시대를 거치면서 등극한 부르주아 계급과는 달리 점차 몰락해가는 귀족 집안의 드 보브 부인은 바젠세일과 같은 백화점의 갖가지 판매 전략에도 좀처럼 넘어가지 않는 살뜰한 안주인으로 등장한다. 하지만 그녀는 백화점이라는 장소에서 또 다른 욕망을 경험하게 된다.

사실 드 보브 부인은 지갑 속에 마차 샅밖에 가지고 있지 않으면서도 단지 구경하면서 만져보는 즐거움을 위해 상자 속에서 온갖 종류의 레이스들을 꺼내 보이게 했다. (...) 그리고는 판매대가 넘쳐나도록 쌓아놓은 기퀴르, 말린, 발랑시엔, 샹티이 등으로 이루어진 레이스의 바다에 두 손을 푹땡 담근 채 끓어오르는 욕망으로

10) Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes ses structures*, Denoel, 1970, p.14.

손가락을 가늘게 떨었다. 그러는 동안 그녀의 얼굴은 관능적인 즐거움으로 점차 달아올랐다. 곁에 있던 블랑슈 역시 똑같은 정념에 시달리느라 얼굴이 새하얘지면서 피부가 한결 더 부풀고 물러진 듯 보였다.

En effet, madame de Boves, n'ayant guère dans son porte-monnaie que l'argent de sa voiture, faisait sortir des cartons, toutes sortes de dentelles, pour le plaisir de les voir et de les toucher. (...) Le comptoir débordait, elle plongeait les mains dans ce flot montant de guipures, de malines, de valenciennes, de chantilly, les doigts tremblants de désir, le visage peu à peu chauffé d'une joie sensuelle; tandis que Blanche, près d'elle, travaillée de la même passion, était très pâle, la chair souflée et molle.(BD, p.125.)

드 보브 백작 부인은 물건을 바라보거나 만지면서 성적인 흥분과 환상에 빠져드는 물신주의자의 전형을 보여준다. 그런데 그 물건이 백화점이라는 공공장소에서 판매되고 있는 상품이라는 점에 있어서 부인의 욕망은 좀 더 남달라진다. 필요에 의한 구매라는 전통적인 구매자의 입장을 고수하는 백작 부인에게 백화점의 화려한 상품은 욕구불만을 일으키는 대상이 된다. 요컨대 백화점은 몰락해가는 귀족 계급의 부인을 물신주의자로 만들고, 또한 그 물신주의자를 끊임없는 욕구불만에 사로잡히도록 한다. 그러한 물신주의자의 욕구불만은 백화점에 항상 동행하는 부인의 어린 딸에게도 고스란히 옮겨짐으로써 보들리야르가 언급한 ‘공상 과학소설의 불길함’이 미래의 시간에서도 여전히 유효할 것임을 시사한다. 인간에 의해 만들어진 상품이 인간을 다시 포위하고 문명사회가 오랫동안 고수해온 도덕적인 가치관들마저 위협에 빠트리는 그 불길함<sup>11)</sup>에서 부인은 헤어 나오지 못하고 결국 파멸의 국면을 백화점에서 맞이한다. 백화점의 한 점원은 백작 부인이 물건을 계속해서 훑치다가 끌려가는 광경을 보고 이렇게 중얼거린다: “이럴 수가! 어떻게 저런 여인까지

11) Cf. *Ibid.*, p.18.

그런 짓을! 저토록 고상해 보이는 귀족 부인이! 그렇다면 모든 여성들의 몸을 다 뒤져보아야 한다는 건가!”<sup>12)</sup> 졸라는 산업혁명의 물량공세와 그 발전의 혜택을 고스란히 이어받은 화려한 백화점에서 “여성을 소진시키는 메커니즘”에 따라 끝없이 추락하는 인간성을 대비시킴으로써 몰신주의의 어두운 민낯을 한층 더 극적인 방식으로 보여준다.

특히 백화점의 가장 화려한 장소인 쇼윈도는 졸라의 남다른 시선을 통해 산업혁명 이후 인간이 겪게 되는 처지와 실존 배경을 환유한다. 『여인들의 행복 백화점』의 첫 장에 등장하는 갖가지 의상을 걸친 쇼윈도의 마네킹들은 그 앞을 지나가는 못 사내들뿐만 아니라 시골에서 갓 상경한 소년에게까지 관능적인 충동을 느끼게 한다. 그런데 성적 대상이 된 마네킹들이 머리가 없는 대신 그곳에 제각기 가격표를 매달고 있다는 졸라의 관찰 시점은 의미가 깊다. 이는 상품과 그것을 살 수 있는 자본만이 모든 가치의 척도가 되는 소비 사회의 단면을 선연하게 보여준다. 그러한 마네킹들을 향한 관능적 충동의 헛됨은 “상품의 배후에는 텅 빈 인간관계”<sup>13)</sup>만이 있을 뿐이라는 보들리야르의 지적을 환기시킨다. 앞의 인용문에서 마네킹들이 이중 거울의 복사 효과로 거리를 가득 메우는 착각을 불러일으키는 대목은 또 다른 ‘공상과학소설의 불길함’을 떠올리게 한다. 보들리야르는 오늘날의 소비사회에 있어서 백화점의 쇼윈도가 행복한 때에도 불행한 때에도 자신의 모습을 바라보게 해주던 ‘거울’을 대신한다고 본다. 거울을 대신한 쇼윈도는, 보들리야르의 표현을 좀 더 빌리자면, 마치 영혼을 사들이는 악마의 거울처럼 개인을 반영하기는커녕 오히려 흡수해서 없애버린다.<sup>14)</sup> 그런데 졸라는 그러한 쇼윈도의 마네킹들이 무한하게 복사되는 환영을 통해 자아의 개인적 현시가 일괄적으로 상품화와 구경거리의 문제로 환원되는 국면을 예감하게 한다. 『여인들의

12) “Comment! Celle-là aussi! Cette dame si noble! C’était à les fouiller toutes!”(BD, p.476.)

13) Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes ses structures*, op.cit., p.346.

14) *Ibid.* pp.309-310.

행복 백화점』에 등장하는 마르티 부인은 쇼윈도에 전시된 새로운 상품들에 유별나게 “관능적 욕구”를 느끼는 또 다른 물신주의자다. 그녀의 유별남은 백화점을 벗어나서도 자신을 현시하기 위해 사람들 앞에서 스스로 백화점 쇼윈도의 역할을 수행함으로써 한층 더 뚜렷해진다.

그녀는 자신이 산 물건들을 아직 보여주지 못했기 때문에, 그것들을 펼쳐놓고 싶어서 몸이 잔뜩 달아올라 있었다. 그것은 일종의 관능적인 욕구와도 같은 것이었다. 그러다 남편의 존재마저 까맣게 잊어버린 그녀는 난데없이 가방을 열어 판지에 돌돌 말려 있는 몇 미터짜리 가느다란 레이스들을 꺼내 들었다. (...) 그때부터 그 가방은 마르지 않는 화수분 같았다. 마르티 부인은 새로운 물건을 하나씩 꺼낼 때마다 알몸을 내보이는 여인네처럼 당혹스러워했다. 그러면서 느껴지는 쾌락으로 얼굴을 붉히는 모습이 그녀를 더욱 모호하면서도 매력적으로 보이게 했다.

Elle n'avait pu encore montrer ses achats, elle brûlait de les étaler, dans une sorte de besoin sensuel. Et, brusquement, elle oublia son mari, elle ouvrit le sac, sortit quelques mètres d'une étroite dentelle roulée autour d'un carton. (...) Et, dès lors, le sac devint inépuisable. Elle rougissait de plaisir, une pudeur de femme qui se déshabille la rendait charmante et embarrassée, à chaque article nouveau qu'elle sortait.(BD, p.92-93.)

출라가 창안한 마르티 부인의 행동 중에서 흥미로운 것은 그녀가 쇼핑한 물건들을 사용하기 위해 집으로 가져가는 대신 그것들을 다른 사람들에게 자랑하기 위해 커다란 가방 속에 줄곧 갖고 다닌다는 점이다. 이러한 행위는 데이비드 하비가 지적한 산업혁명의 새로운 소비문화의 한 단면을 증거한다. “부르주아 여성들이 대로를 산책하고, 쇼윈도를 구경하며 구매하고 산 물건을 재빨리 집이나 침실로 갖고 들어가기보다는 공적 공간에서 과시하는 것이 유행에 필요한 일이 되었다.”<sup>15)</sup> 결국 그녀의 쇼핑 중독으로 인해 고등학교 교사인 남편은 경제적으로 파산하고 만

다. 졸라는 대도시, 대로와 함께 새로운 소비문화의 메커니즘을 보여주는 백화점의 탄생을 필연적인 진보의 과정으로 상정한다. 하지만 그와 동시에 『여인들의 행복 백화점』은 소비문화의 ‘자연화’를 이끄는 백화점이 곳곳에서 가정과 그에 따른 사적 시간들을 파괴하는 비극 또한 놓치지 않는다. 백화점 사장인 무레는 백화점이라는 소비 공간이 사적 공간을 온전하게 대신할 것이라는 자신의 포부를 이렇게 밝힌다: “여자들은 자기 집에 있는 거나 마찬가지로라네. 난 여기서 케이크를 먹고 편지를 쓰면서 하루해 다 보내는 여자들을 알고 있지... 이제 그들을 재워주는 일만 남은 거야.”<sup>16)</sup>그러니까 『여인들의 행복 백화점』이라는 제목은 ‘행복’이 상품의 소비와 소비를 통한 자기 현시로 수렴되는 자본주의 사회에 있어서 진정한 ‘행복’의 의미가 무엇인지를 되묻는 화두이기도 하다.

### 3. 백화점의 소리풍경

졸라가 『여인들의 행복 백화점』에서 묘사했던 십구 세기 백화점의 풍경과 욕망의 인간사(人間事)는 오늘날의 백화점에서도 고스란히 다시 반복된다.<sup>17)</sup> 그리고 물신(物神)의 전당인 백화점에 대한 세세한 묘사를 통해 작가가 드러내고자 했던 진실들은 소비사회의 어두운 이면들을 다시금 속고하게 한다. 때문에 이채영, 엘리에스 아시드 등과 같은 경우는 졸라의 작품을 통해서 오늘날의 올바른 상도덕과 소비자 교육에 대한 유의미한 담론을 이끌어내기도 한다.<sup>18)</sup> 한편으로 뉴 미디어 세계의 부흥은

15) 데이비드 하비, 『모더니티의 수도, 파리』, *op.cit.*, p.311.

16) “Elle sont chez elles, j'en connais qui passent la journée ici, à manger des gâteaux et à écrire leur correspondance... Il ne me reste qu'à les coucher.”(BD, p.290.)

17) 졸라가 묘사한 십구 세기의 백화점과 세계 최초의 백화점인 ‘봉 마르세’, 그리고 이십세기의 백화점에 대한 비교 연구는 다음 서지를 참고할 것: Maurice Bouvier-Ajam, “Zola et les magasins de nouveautés” in *Europe*, 1968, Numéro 468-469, pp.47-53.

구매자가 자신의 거주지에 머물며 다양한 상품들을 살 수 있는 새로운 소비 시스템과 물적 이동의 방식을 제시한다. 하지만 백화점에서부터 쇼핑몰(Shopping mall)<sup>19)</sup>에 이르기까지 변치 않는 것이 있다면 언제나 대량소비문화를 부추기는 시각중심주의의 스펙터클일 것이다. 바네사 슈와르츠는 『구경꾼의 탄생』에서 십구 세기 파리의 백화점을 근대 도시 문화의 전형으로 보면서 그에 따른 시각중심주의의 지속적인 측면을 다음과 같이 언급한다. “구경이라는 도시 문화가 출현하면서 파리는 시각적 쾌락을 즐기는 새로운 종류의 ‘군중’과 동의어가 된다. 군중의 변형과 군중이 추구하는 행복은 20세기를 거치면서 현대 대중 사회를 정의할 수 있는 본질이 되었다. 시각적 쾌락은 여전히 현대적인 쾌락을 추구하는 군중의 강력한 도구로 남는다.”<sup>20)</sup>

백화점은 물건들이 충분히 있는 것이 아니라 너무나도 많이 있는 장소이다. 줄라는 물건의 과잉이 하나의 스펙터클이 되고, 그러한 스펙터클이 “시각적 쾌락”에 열광하는 군중을 만들어내는 장면들을 『여인들의 행복 백화점』에서 팝진성 있게 묘사한다. 그런데 줄라의 팝진성은 ‘구경꾼들’에 둘러싸여 있는 백화점이라는 장소를 시각뿐만 아니라 빈번하게 청각적인 방식으로 인식하게 해준다는 점에 있어서 좀 더 뚜렷한 변별성을 갖는다. 이러한 변별성은 한편으로 근대 문화의 특징인 시각 영역의 ‘확대’가 공감각적으로 형성된 인류의 다층적인 경험 영역을 명백하게 ‘축소’시켰다는 돈 아이디어의 지적을 환기시킨다.<sup>21)</sup> 또 다른 한편으로 이는 외면적 양상들을 넘어서 ‘다른 것(autre chose)’, ‘저 너머(au-delà)’, 그리고 ‘그 안쪽(au-dedans)’으로 다가가고자 하는 줄라의 진실에 대한

18) 이채영, 『19세기 프랑스 백화점 문화를 통한 소비자교육의 가능성 연구』, 『프랑스학연구』, 2014, 제68호, pp.265-304; Marie-Louise Héliès-Hassid, “*Au Bonheur des dames ou la leçon de commerce de M. Zola*” in *Décisions Marketing*, 2000, Numéro 20, pp.35-46.

19) 인터넷 상에 존재하는 온라인 상점의 거대한 집합체

20) 바네사 R. 슈와르츠, 『구경꾼의 탄생』, 노명우 옮김, 마티, 2009, pp. 306-307.

21) 돈 아이디어, 『소리의 현상학』, 박종문 옮김, 예전사, 2006, p.27.

열망을 헤아리게 해준다.<sup>22)</sup> 그러니까 졸라는 백화점의 쇼윈도, 진열된 상품들, 구경꾼들 사이에서 ‘기계(*la machine*)’로 환유되는 백화점의 소리를 듣는다.

하지만 백화점을 불타오르게 하는 공장 같은 열기는 무엇보다 벽 너머로 느껴지는 판매와 판매대의 소란에서 비롯되었다. 쉬지 않고 힘차게 돌아가는 기계의 웅웅대는 소리가 느껴지는 가운데, 상품들에 정신을 빼앗긴 고객들이 화덕 속으로 뛰어들 듯 너도나도 매장 앞으로 몰려들었다가는 몸을 내던지듯 계산대로 향했다. 이 모든 것은 기계 같은 정확함으로 계획되고 작동되고 있었는데, 마치 온 나라의 여인들이 톱니바퀴 장치의 힘과 논리에 따라 움직이는 듯 했다.

Mais la chaleur d'usine dont le grand magasin flambait, venait surtout de la vente, de la bousculade des comptoirs, qu'on sentait derrière les murs. Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femme passant dans la force et la logique des engrenages.(*BD*, p.17.)

소리의 특성 중의 하나는 보이지 않는다는 것이다. 졸라의 작품 속에서 백화점이 빈번하게 보이지 않는 기계 소리로 환유되고 있는 점은 의미가 깊다. 여주인공 드니즈도 처음 백화점 안으로 들어오면서 휘황찬란한 물건들 앞에서 눈이 휘둥그레지지만 곧이어 백화점 전체가 알 수 없는 “강력한 힘으로 작동되는 기계의 소음 *le bruit d'une machine fonctionnant à haute pression*”(BD, p.16.)을 내는 착각에 빠진다. 백화점이 내는 기계의 소음은 인간에 대한 것이 아니라 물건에 대한 애착으로 빠져들게

22) 이찬규, 『가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학』, 『프랑스어문교육』, 2014, 제46집, p.226.

하는 소비의 메커니즘에 대한 다음과 같은 줄라의 언급을 환기시킨다: “이 모든 것은 기계 같은 정확함으로 계획되고 작동되고 있었는데, 마치 온 나라의 여인들이 톱니바퀴 장치의 힘과 논리에 따라 움직이는 듯 했다.” 한편으로 기계 소리는 백화점의 보이지 않는 물신적 메커니즘의 힘을 환유할 뿐만 아니라 실제적인 것이기도 하다. 줄라는 『여인들의 행복 백화점』에서 물류이동을 담당하고 있는 컨베이어 벨트 시스템을 세밀하게 묘사하고 있는데, 그 기계 소리는 백화점의 기초음(基調音)<sup>23)</sup>이 된다: “지하층으로 내려간 무례는 제일 먼저 컨베이어 벨트 앞에 멈춰 섰다. 여전히 뇌브-생-오귀스탱 거리에 면해 있는 컨베이어 벨트는 그 사이에 확장되어, 그 위로 물건들이 끊임없이 통과했다. 마치 강바닥 위로 요란한 소리를 내며 급류가 흘러가는 듯 했다. (...) 가까이에서 컨베이어 벨트가 작동하면서 내는 우르릉거리는 소리가 끊임없이 들려오면서 목소리들을 압도했다.”<sup>24)</sup> 백화점의 사장인 무례가 출근하면서 무엇보다 먼저 점검하는 것은 상품 판매를 하는 공공장소에서 당시에는 처음으로 사용되었던 컨베이어 벨트 시스템이다. 장 로스탕, 이철의 등이 언급하고 있듯이 십구 세기 프랑스 문학사에서 줄라만큼 기계문명에 대한 관심을 가진 작가는 찾아보기 어렵다.<sup>25)</sup> 좀 더 나아가자면, 줄라의 작품 속에서

23) 소리환경 연구가인 샤페르는 자연 환경에 따라 특정 지역에서 가장 많이 들을 수 있고 또한 그곳에 사는 사람들의 마음과 생활양식에 영향을 미치는 소리를 “기조음 (la tonalité)”이라고 칭한다.(Cf. Murray Schafer, *Le paysage sonore - le monde comme musique*, Wildproject, 2010, p.45.) 줄라의 경우에는 자연의 소리는 아니지만 도시의 특정 장소에서 들려오는 소리를 이러한 ‘기조음’으로 상정해 볼 수 있을 것이다.

24) “D’abord, en bas, dans les sous-sols, Mouret s’arrêtait devant la glissoire. Elle se trouvait toujours rue Neuve-Saint-Augustin; mais on avait dû l’élargir, elle avait maintenant un lit de fleuve, où le continuel flot des marchandises roulait avec la voix haute des grandes eaux. (...) Et l’on entendait sans relâche le ronflement voisin de la glissoire, qui dominait les voix.”(BD, pp.378-379.)

25) Jean Rostand, “L’œuvre de Zola et la pensée scientifique” in *Europe*, 1968, Numéro 468-469, pp.360-362 ; 이철의, 「<인간 짐승> 혹은 모호한 진보」, 『불어 불문학연구』, 제 97권, 2014, p.330. 특히 이철의는 기계문명에 대한 줄라의 애착을 다음과 같이 설명한다: “탁월한 엔지니어를 아버지로 둔 줄라는 태생적으로 기계 예찬론자였는지도 모른다. 널리 알려져 있듯이 작품 활동 초기부터 줄라는 기계와

기계는 서사의 단순한 배경이나 소재로 소모되는 것이 아니라 인간과 기계가 맺는 관계에 대한 총합적인 사유를 보여준다. 졸라는 산업혁명기에 만연했던 기계예찬론자들과는 달리 기계에 대한 사회 문제 뿐만 아니라 묵시록적 의식까지 겸비한다. 앞의 인용문에서 컨베이어 벨트 소리가 인간의 목소리들을 집어삼켜서 서로 소통조차 할 수 없는 백화점의 작업 환경에 대한 지속적인 묘사는 기계의 소음에 대한 예외적인 문제 제기로 인해 시사적이다. 샤페르에 따르면 산업혁명의 대도시에서 들려오는 기계 소리는 차라리 “힘과 진보”를 담보하는 “행복한 상징성(un symbolisme heureux)”을 가지고 있었기 때문이다.<sup>26)</sup> 샤페르는 스탕달, 콩쿠르 형제, 토마스 만 등과 같은 십구 세기를 대표하는 유럽 작가들의 문학 작품 속에서 기계 소리를 “애착음 la préférence acoustique”으로 여기는 경우들을 예시하면서 다음과 같이 덧붙인다 : “산업혁명 이래로 서양인은 기계가 야기한 속도, 효율, 규칙성 그리고 그것이 보장해주는 개인과 집단의 힘을 확대하는데 열중했다. 그리고 과학 기술로 인한 소음에 대한 이 같은 열광은 전 지구적으로 확장되고 있는 중이다.”<sup>27)</sup> 샤페르의 지적은 일리가 있으면서도 주지하다시피 얼마간의 무리가 발견된다. 그는 과학 기술의 진보에 따른 기계의 소음에 대한 열광이 전 지구적인 현재진행형으로 보는데, 오늘날 현대인이 소음 공해에 대해서 얼마나 민감하게 반응하고 있는지를 더불어 산정하지 않고 있기 때문이다. 하지만 분명한 것은 산업혁명기에 기계 및 건설에 따른 소음에 대한 문제제기는 매우 드물었다는 점이다. 이러한 시대적 맥락에서 점점 입지를 넓혀가는 백화점의 소음에 대한 졸라의 묘사는 한층 더 주목할 만하다.

---

기술이 미래로 열린 길이며, 과학이, 그 중에서도 특히 자연과학이 인간과 사물에 대한 보다 깊은 이해를 가능하게 해줄 것이라고 믿었다.”

26) Murray Schafer, *Le paysage sonore - le monde comme musique*, op.cit., p.262.

27) “Depuis la révolution industrielle, l'homme occidental s'est entiché de la vitesse, de l'efficacité, de la régularité que lui a apportée la machine, de ce supplément de pouvoir individuel et collectif qu'elle lui assure. Et cet enthousiasme pour le bruit technologique est en train de s'étendre au monde entier.”(ibid.)

보뒤 가족이 기대하지 않은 기쁨과 희망의 시간을 누릴 때 벽돌 더미를 나르는 화차의 굉음과 돌 깎는 인부의 툽질 소리, 석공의 고함소리는 당장 그들에게 또 다른 좌절감을 안겨 주기에 충분했다. 게다가 그로 인해 온 동네가 들썩거렸다. (...) 일꾼들이 계속 교체되면서 망치질이 끊이지 않았고, 기계들은 쉬지 않고 웅웅대는 소리를 뿔어냈다. 그들은 여전히 큰소리로 외치대면서 석고 가루 먼지를 일으켜 사방으로 퍼트렸다. 그러자 극단적으로 예민해진 보뒤 가족은 밤에도 잠자는 것을 포기해야만 했다. 침실에서조차 진동이 느껴지면서 기진맥진한 그들에게 들려오는 소음은 마치 악몽과 같았다.

Même lorsque les Baudu avaient une heure d'espoir, une joie inattendue, il suffisait du fracas d'un tombereau de briques, de la scie d'un tailleur de pierres ou du simple appel d'un maçon, pour la leur gâter aussitôt. Tout le quartier, d'ailleurs, en était secoué. (...) Des équipes se succédaient, les marteaux n'arrêtaient pas, les machines sifflaient continuellement, la clameur toujours aussi haute semblait soulever et semer le plâtre. Alors, les Baudu, exaspérés, durent même renoncer à fermer les yeux; ils étaient secoués dans leur alcôve, les bruits se changeaient en cauchemars, dès que la fatigue les engourdissait.(BD, pp.248-249.)

인용문에 등장하는 보뒤 가족은 삼대에 걸쳐 직물만을 전문적으로 판매해 온 뼈대 있는 소상공인의 삶을 표상한다. 줄라는 『여인들의 행복 백화점』에서 대량소비의 장소인 백화점의 번영에 따라 그러한 소상공인의 가게들이 점차 몰락해가는 과정 또한 놓치지 않고 세세하게 보여준다. 보뒤의 조카이자 백화점의 여점원인 드니즈가 피해자의 편에 있으면서도 새로운 시대를 위해서 이러한 번영과 몰락을 필연적인 과정으로 받아들이는 점은 한편으로 문명의 진보에 대한 줄라의 도저한 믿음과 일맥상통한다.<sup>28)</sup> 하지만 문명의 진보가 개개인의 인간에게 가했던 실제적 고

28) 드니즈가 마침내 백화점 사장인 무레의 구애를 받아들이고 백화점의 번영을 주체

통 또한 간과하지 않는 것이 졸라의 당대적 윤리 의식이기도 하다. 그 중에서도 도시 개발과 기계의 소리가 악몽처럼 반복되고 시민들의 이성까지 잃게 만드는 대목들은 십구 세기의 다른 작가들에게서 찾기 어려운 변별성을 갖는다. 또한 백화점에서 들려오는 소음이 마치 뒤에서 쫓아오는 기관차의 소리처럼 들려온다는 어느 늙은 장인(匠人)의 절규는 목시록적인 상징으로 읽혀지기도 한다.<sup>29)</sup> 그 절규는 근대 문명이 담보하고 있는 가공할 속도전을 감내하지 못하고 결국 탈락할 수밖에 없는 또 다른 인간들의 비극을 환유하고 있기 때문이다. 산업혁명기의 전후 백년을 걸쳐 “노동조합도 사회개혁가도 의사도 도시의 소음을 문제 삼지 않았다”<sup>30)</sup>는 점을 고려해보는다면, 당대의 소음 공해에 대한 졸라의 사실적 혹은 상징적 지적들은 시대를 분연하게 앞서간 환경적 인식일 수 있을 것이다.<sup>31)</sup> 한편으로 졸라가 시각중심주의 문화의 총화라고 할 수 있는 백화점에 대해서 여러 차례에 걸쳐 마치 눈먼 자를 위한 것인 듯 온전하게

---

적으로 이끌기 전에 하는 생각은 이러한 진보의 변증법적 맥락을 함축한다: “갑소사! 얼마나 가혹한 형벌인가! 눈물 흘리는 가족들, 길거리로 내쫓기는 노인들, 파산으로 비틀된 가슴을 에는 듯한 온갖 비극들! 그런데 그녀는 아무도 구할 수가 없었다. 그녀는 이 모든 것이 올곧은 과정이며, 내일의 파리가 건강하기 위해서는 고통이라는 밑거름이 필요하다는 것을 깨달았다.Mon Dieu! Que de tortures! Des familles qui pleurent, des vieillards jetés au pavé, tous les drames poignants de la ruine! Et elle ne pouvait sauver personne, et elle avait conscience que cela était bon, qu'il fallait ce fumier de misères à la santé du Paris de demain.”(BD, p.425.)

29) “자네도 들리나... 옆에서, 저치들이 내는 우르릉거리는 소리 말이야! 단언컨대, 저게 날 가장 미치게 만드는 거라고! 등 뒤에서 기관차의 빌어먹을 소리 같은 것이 끊임없이 들려온다고 생각해보라고!Les entendez-vous... Ronflent-ils encore, à côté! C'est ça qui m'exaspère le plus, parole d'honneur! de les avoir sans cesse dans le dos, avec leur sacrée musique de locomotive!”(BD, p.216.)

30) Murray Schafer, *Le paysage sonore - le monde comme musique, op.cit.*, p.121.

31) 역사학자 귀통은 파리 시청의 민원 자료들을 통해 십구 세기 환경 문제가 거의 대부분 ‘악취’와 관련되어 있음을 밝히고 있다. (Cf. Jean-Pierre Guitton, *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, 2000, p.143.) 좀 더 흥미로운 것은 코르뱅의 지적인데, 십구 세기 파리 시민들이 기계와 건설 현장의 소음에 대해서는 불만이 없었지만 교회의 커다란 종소리에 대해서는 빈번하게 민원을 제기했다는 점이다. (Cf. Alain Corbin, *Les cloches de la terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Flammarion, 2013, pp.38-40.)

청각적인 풍경으로 묘사하는 방식은 살펴 볼 필요가 있는 특이성이다.

직원의 발걸음 소리와 속삭이는 말들, 백화점의 홀을 가로지르는 여인의 치마가 스치면서 내는 소리들만이 난방장치의 열기 속으로 미세하게 찾아들면서 들려왔다. 그 사이 마차들이 도착하면서, 말들이 급작스럽게 멈춰 서고 마차의 문이 거칠게 다시 닫히는 소리가 났다. 바깥에서는 쇼윈도 앞에서 서로 떼미는 호기심 많은 구경꾼들과 가이옹 광장에 주차하는 샛마차들 소리 그리고 군중이 몰려오는 것 같은 웅성거림이 아득히 전해져왔다.

Le pas d'un commis, des paroles chuchotées, un frôlement du jupe qui traversait, y mettaient seuls des bruits légers, étouffés dans la chaleur du calorifère. Pourtant, des voitures arrivaient; on entendait l'arrêt brusque des chevaux ; puis, des portières se refermaient violemment. Au dehors, montait un lointain brouhaha, des curieux qui se bouscuaient en face des vitrines, des fiacres qui stationnaient sur la place Gaillon, toute l'approche d'une foule.(BD, p.108.)

이러한 백화점의 ‘소리 풍경le paysage sonore’은 “치마가 스치면서 내는 소리”와 같은 근접한 소리, 그리고 쇼윈도 앞의 군중의 웅성거림과 같은 원경의 소리들이 서로 공명하면서 마치 회화의 사실적인 화면 구성과 같은 원근법을 구축한다. 이는 공간을 점층적으로 청각화 하는 묘사의 미학적 측면을 가늠해볼만한 부분이기도 하다. 그런데 소리는 그 어떤 감각적 요소들 보다 지속에 반(反)하는 근본적인 특성을 지니고 있다. 소리는 “시간적 달아남”을 가장 잘 느끼게 해주는 체험적 감각이라는 돈 아이디의 지적은 이러한 반-지속성의 특성과 맞닿아있다.<sup>32)</sup> 그러니까 온전히 소리만으로 묘사된 백화점의 풍경은 그곳의 모든 재화(財貨)들의 덧없음을 상징한다. 이러한 덧없음은 백화점을 통해 “여성들을 소진시키

32) 돈 아이디, 『소리의 현상학』, *op.cit.*, p.225.

는 기계 시스템”을 창안하고자 했던 무레 사장(社長)이 중국에는 느끼게 되는 감정이기도 하다. 그는 자신의 황금 신전(神殿)이었던 백화점으로부터 덧없음의 소리를 듣는다 : “삼천 명에 달하는 직원들이 엄청난 재물을 두 팔에 하나 가득 안고 분주하게 움직이는 소리가 그의 귓가에 아득하게 전해져 왔다. 그곳에 있는 백만 프랑이 다 무슨 소용이란 말인가! 삶의 아이러니가 그를 비웃는 듯 그 돈은 그에게 고통을 안겨 줄 뿐이었다.”(BD, p.331.) 오래전부터 존재했던 사랑에 대한 수많은 이야기들처럼, 무레 또한 한 여자에 대한 사랑으로 인해 재화의 덧없음을 깨닫는다. 그는 마침내 자신이 질타했던 어느 백화점 점원의 이상스런 환청을 이해하게 된다. 그것은 점원이 사랑하는 연인을 만날 때면 백화점의 “금전 등록기에 부딪히는 금화 소리”와 같은 소음들 속에서 “목초지 위로 불어와 커다란 나무들을 뒤흔드는 바람 소리”(BD, p.390.)를 듣는 환청이기 때문이다. 그러니까 그는 자신이 만든 백화점의 화려한 물신(物神)의 스펙터클에 몰려든 수많은 구경꾼들 사이에서 스스로 눈먼 자가 된다. 눈먼 자란 『인간 짐승』의 비극을 초래했던 주인공과는 달리 사랑하는 사람을 조금이라도 빨리 만나기 위해 백화점의 쇼윈도를 그냥 지나칠 수 있는 자이기도 하다.

#### 4. 결론

김인호는 『백화점의 문화사』에서 에밀 졸라를 소개하고 있다. 졸라만큼 문학 작품 속에서 백화점이라는 장소를 그렇게 세세하게 언급한 작가가 아직까지 없기 때문일 것이다. “봉마르세의 등장에 환호한 사람들 가운데 에밀 졸라만큼 적극적인 사람도 없었다. 에밀 졸라는 19세기 문화의 중심도시인 파리를 논할 때 사진작가이자 문학가로서 여러 분야에 등장하는 인물인데, 그는 철저한 봉마르세의 팬이었다. 그의 작품인 『부인

들의 천국(*Au Bonheur des Dames*)』을 보면, 19세기 파리 문화 속에서 꽃피운 백화점 봉마르셰가 가진 화려함과 창업자 부시코가 시도한 소비자에 대한 욕망 환기용 미술에 대한 예찬을 하는 대목이 수없이 발견된다.<sup>33)</sup> 그리니까 『여인들의 행복 백화점』은 1852년 파리에서 세계 최초로 ‘봉 마르셰(Bon Marché)’라는 이름의 백화점을 세운 아리스티드 부시코(Aristid Boucicaut)를 모델로 삼고 있다는 점에 있어서 백화점의 역사적 맥트와 서사적 지대를 공유한다. 또한 줄라는 소비자본주의 사회의 집약체인 백화점의 번영과 전통 상점의 몰락을 하나의 역사적 진보로 본다. 소설에 등장하는 자본가들 대신 몰락한 염색업자의 자녀이자 백화점의 점원인 여주인공을 통해 이러한 진보를 “어쩔 수 없이 거쳐야 하는 과정이자 피로써 치러내야 하는 몫”(BD, p.390.)으로 인정하는 것은 뜻이 깊다. 그런데 줄라의 남다른 점은 백화점의 탄생과 번영을 인정은 하나 전적으로 긍정하지 않는데 있다. 이는 백화점의 사장인 무레가 너무나 많은 물건들과 자본의 번영 앞에서 참을 수 없는 결핍감에 시달리는 것과 같다. 김인호와 같이 『여인들의 행복 백화점』이 백화점에 대한 수많은 ‘예찬’들로 이루어져 있다는 견해는 단순하게 그 일면만을 지적하는 꼴이 된다. 요컨대 줄라는 문명의 진보에 있어서 “피로써 치러내야 하는 몫”이 언제나 있었고 또한 앞으로도 있을 것임을 전언한다. 그리고 이는 『여인들의 행복 백화점』이 실제적인 역사를 서사의 바탕으로 삼고 있으면서도 ‘현실 자체’뿐만 아니라 ‘현실과의 긴장 관계’를 또한 담보하고 있는 이유가 된다.

백화점의 쇼윈도에 대한 줄라의 관점은 흥미롭다. 줄라는 쇼윈도가 사람들이 기쁠 때나 슬플 때나 자기 자신을 바라보던 거울을 대신하게 되었다는 보들리야르의 사유를 마치 혜안(慧眼)처럼 훨씬 오래전에 내비치고 있기 때문이다. 『여인들의 행복 백화점』은 물신(物神)의 장소인 백화점이 사적인 시공간과 인간관계의 가치들마저 전유하는 산업혁명기의

33) 김인호, 『백화점의 문화사』, 살림, 2008, pp.6-7.

격동과 그 격동의 쓸쓸함을 동시에 보여줌으로써 한층 더 개별적인 작품이 된다. 졸라는 사람들이 공공장소에 전시된 쇼윈도의 상품들에서 성적 욕망을 느끼는 물신주의자가 되는 과정을 찬찬히 보여준다. 이는 『여인들의 행복 백화점』이 단순하게 두 남녀간의 “판타지가 넘실대는 곳에서 꽃핀 동화 같은 사랑”<sup>34)</sup>으로만 읽혀지지 않는 이유 중의 하나이다. 그 중에서도 쇼윈도의 ‘신상’들을 구입해서 큰 가방에 넣고 다니며 사람들에게 자랑하는 것을 업으로 삼는 한 여인의 행적은 소비 사회에서 생겨난 쓸쓸함의 면목을 보여준다. 여인은 자기 현시를 하기 위해 스스로 백화점의 쇼윈도가 된다. 여인의 행적은 사람들이 밥을 먹는 행위를 ‘소비한다’라는 표현으로 쓰지 않는 이유를 환기하게 한다. 그러니까 ‘소비’라는 용어는 결국 ‘과잉 현상’과 연결된다. 졸라는 물건들이 충분히 있는 것이 아니라 너무나 많이 있는 ‘장소’에서 생겨난 ‘새로운 쓸쓸함’을 알려준다.

『여인들의 행복 백화점』은 백화점이 확장되면서 내는 소음들을 본격적으로 문제 삼고 있다는 점에서 새롭게 평가받을 수 있는 당대적 가치를 지닌다. 문명의 진보에 따른 기계와 대도시의 소음을 하나의 ‘애착음’으로도 여겼던 산업혁명기의 문학에 있어서 이러한 환경적 인식은 보다 더 두드러진다. 한편으로 백화점의 쇼윈도는 소비사회가 ‘시각중심주의 (visualisme)’ 문화로 재편되어 있음을 보여주는 하나의 표본이기도 하다. 때문에 졸라가 백화점의 만화경을 마치 눈먼 자가 쇼핑을 온 것처럼 빈번하게 소리라는 감각을 통해 재현하는 역설적 방식은 뜻이 깊다. 이는 ‘본다는 것’이 세계의 실체를 파악하는 가장 중요한 방편으로 여겨온 오래된 통념에 대한 우려이기도 하다. 『여인들의 행복 백화점』에서 여주인공 드니즈는 백화점의 보이지 않는 곳에서 들려오는 거대한 기계 소리를 계속해서 환청처럼 듣는다. 이는 쇼윈도와 같이 ‘보이는 것’을 통해서 불필요한 욕망들을 끊임없이 재생산하는 백화점의 ‘유혹 장치’가 내는

34) 국내의 완역본 해설 제목의 일부본이다.

소리이기도 하다.<sup>35)</sup> 또한 드니즈는 꿈속에서도 보이지 않는 거대한 기계가 장인(匠人)들의 오래된 정주지들을 무너뜨리는 소리를 듣는다. 이러한 ‘환청의 들림’은 드니즈가 백화점의 화려함과 그 물질적 풍요를 ‘눈먼 자’처럼 지나칠 수 있게 해주는 까닭이 된다. 백화점의 사장인 무레는 하나의 클리셰처럼 ‘황금 보기를 들처럼 여기는’ 그녀를 사랑하게 된다. 그러니까 그는 ‘여인들의 행복 백화점’에서 사랑에 눈먼 자가 된다.

---

35) 페트바르트는 시각중심주의 문화로 재편된 오늘날의 소비사회를 이렇게 정의한다: “결국 우리는 오늘날 서서히 ‘볼 수 없는 것’이 사라져 가는 듯한 새로운 정치 사회적 형태가 출현하는 데에 들어서고 있지 않은가 하는 것입니다.” (페테르 파르 페르바르트, 『볼 수 없는 것의 생태학』, 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김, 동문선, 2003, p.65.)

## 참고문헌

### 에밀 졸라의 저작

Zola (Emile), *Au Bonheur des Dames*, Fasquelle Editeurs, 1953.

\_\_\_\_\_, *Le Docteur Pascal*, Gallimard, <Coll. folio>, 1993.

\_\_\_\_\_, *Le Roman Expérimental*, Garnier-Flammarion, 2006.

### 그 외 참고 문헌

김인호, 『백화점의 문화사』, 살림, 2008.

슈와르츠 (바네사 R.), 『구경꾼의 탄생』, 노명우 옮김, 마티, 2009.

아이디 (돈), 『소리의 현상학』, 박종문 옮김, 예전사, 2006.

이찬규, 『가스통 바슐라르의 대지적 상상력과 심층생태학』, 『프랑스어문 교육』, 제46집, 2014.

이채영, 『19세기 프랑스 백화점 문화를 통한 소비자교육의 가능성 연구』, 『프랑스학연구』, 제68집, 2014.

이철의, 『<인간 짐승> 혹은 모호한 진보』, 『불어불문학연구』, 제 97집, 2014.

페르마르트 (페테르 파르), 『볼 수 없는 것의 생태학』, 『세 가지 생태학』, 윤수중 옮김, 동문선, 2003.

하비 (데이비드), 『모더니티의 수도, 파리』, 김병화 옮김, 생각의 나무, 2007.

Baudrillard (Jean), *La société de consommation : ses mythes ses structures*, Denoel, 1970.

Bouvier-Ajam (Maurice), “Zola et les magasins de nouveautés” in *Europe*, Numéro 468-469, 1968.

Corbin (Alain), *Les cloches de la terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Flammarion,

2013.

Favre (Robert), *La littérature française: Histoire & perspectives*, PUL, 1990.

Guitton (Jean-Pierre), *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, 2000.

Héliès-Hassid (Marie-Louise), “Au Bonheur des dames ou la leçon de commerce de M. Zola” in *Décisions Marketing*, Numéro 20, 2000.

Lukermann (F.), “Geography as a formal intellectual discipline and the way in which it contributes to human knowledge” in *Canadian Geographer*, Vol.8, 1964.

Pagès (Alain), *Emile Zola : Bilan critique*, Nathan Université, 1999.

Rostand (Jean), “L'œuvre de Zola et la pensée scientifique” in *Europe*, Numéro 468-469, 1968.

Schafer (Murray), *Le paysage sonore - le monde comme musique*, Wildproject, 2010.

〈Résumé〉

La naissance du lieu:  
Emile Zola et le grand magasin

Lee Chan-Kyu

Notre étude examine ce que Zola veut représenter au travers du grand magasin dans *Au Bonheur des dames*. Le grand magasin est, bien plus qu'un décor stable, un sujet actif chez Zola. Si l'on trouve seulement dans son œuvre la bonne impression du progrès de la civilisation et du développement du grand magasin, ce serait une opinion rétrécie. Notre remarque donne l'occasion de rechercher la thématique du malheur impliquée dans l'œuvre. La vitrine, comme mécanisme de la séduction, renferme la société de consommation qui commercialise non seulement les produits nécessaires mais aussi le désir de l'homme. Zola remarque que cette société, en démocratisant le luxe, ravage l'espace-temps personnel.

L'œuvre de Zola est encore revalorisée en tant qu'elle pose un problème sur le bruit du grand magasin et de la grande ville. Puisque l'homme s'attache, surtout pendant la période de la révolution industrielle, au bruit technologique comme la préférence acoustique. D'autre part, l'image auditive donne à connaître la vérité des choses auxquelles qu'on ne peut pas arriver par le visualisme. Le son est envisagé comme le trait le plus éphémère des toutes les sensations. La description sonore du grand magasin montre, pour Zola, la fragilité du monde de la consommation ou du désir matériel.

232 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제57집

주 제 어 : 에밀 졸라(Emile Zola), 백화점(Grand magasin), 장소(Lieu), 소비사회(La société de consommation), 쇼윈도(Vitrine), 욕망(Désir), 소음(Bruit)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8

# 르 클레지오의 『오니샤』와 『아프리카인』 연구 - 자전적 글쓰기와 반식민주의 -\*

이 희 영  
(동덕여자대학교)

## 차례

- |                                |                           |
|--------------------------------|---------------------------|
| 1. 들어가며                        | 3. 다시 쓰기 : ‘그 아프리카인’과의 재회 |
| 2. 자전적 글쓰기 :<br>아버지와 아프리카와의 만남 | 4. 아버지의 정신적 유산 : 반식민주의    |
|                                | 5. 결론을 대신하여               |

## 1. 들어가며

기억의 기록은 인간 체험의 언어화된 기억이며 삶을 포착하는 방법이고, 언어를 통한 삶의 사물화이며 삶의 기억에 대한 언어적 형상화라고 한나 아렌트는 주장한 바 있다. “인간사의 모든 사실 세계가 실재하고 계속 존재하기 위해서는 첫째로 보고 듣고 기억하는 타인이 현존해야 하고, 둘째로 무형의 것을 유형의 사물로 변형시킬 수 있어야 한다. (...) 세계에 머무르기 위해서는 그것들이 꺾어야 하는 물질화는 언제나, ‘살아 있는 정신’으로부터 발생하여 짧은 순간이나마 참으로 ‘살아있는 정

\* 이 논문은 2015년도 동덕여자대학교 연구비의 지원을 받아 이루어졌음.

신'으로 존재했던 어떤 것을 '죽은 글자'가 대체하는 대가를 치르고야 이루어진다.”(아렌트 2015 : 150). 이러한 관점에서 기억과 문학적 상상력이 교차하는 문학 텍스트 글쓰기는 기억의 기록 행위이면서, 동시에 사회에 대한 새로운 해석으로 복합적이고 다층적인 상호텍스트 속에서 세상이라는 더 큰 기억 공간을 자기 안에 내포하는 것이다. 자신의 경험을 소설 속 주인공(또는 화자)의 경험으로 변형하는 과정에서 작가는 과거의 체험을 반성적으로 사유하고 끊임없는 질문의 순환구조를 통해 자기 내면을 성찰할 수 있다. 또한, 글쓰기 과정에서 자신의 행위와 언어에 대해 새로운 의미를 부여하면서 작가 자신의 기억과 체험을 중요하게 다루는 자기 이해라는 특징을 갖게 된다.

르 클레지오Jean-Marie Gustave Le Clézio의 다수의 작품 역시 자기 성찰적 과거의 기록이라는 특징이 두드러지는 자전적 글쓰기를 충실하게 이행한다. 자전적 글쓰기 성향은 '나'라는 존재의 진정성에 대한 문학적 성찰을 통해 기억과 경험의 부피 속에서 의미 있는 사건을 취사-선택하고 그것을 재구성하여 '나'를 다시 세우는 작업으로 구체화하며, 이러한 자전적 작품들은 인생의 근본적인 경험을 우선시 하는 성장(기) 소설 또는 가족(사) 소설의 형태를 주로 가지게 된다. 특히 르 클레지오는 1980년대부터 내면적 문체를 특징으로 하여 자신의 삶과 가족의 역사에서 다수 작품의 주제를 찾아 왔으며, 계속해서 자신의 이야기를 작품 속에 녹여 다채로운 개인과 가족의 이야기를 변형하는 상상력을 보여 주었고, 지극히 사적이고 내밀한 경험을 창작을 통해 보다 보편적이고 포용력이 큰 영역으로 발전시키기도 했다. 『황금을 찾는 사람들』, 『오니샤』, 『검역』, 『혁명』, 『아프리카인』, 『허기의 간주곡』 등의 자전적 글쓰기 특징이 강한 작품들에서 르 클레지오는 자신과 가족들의 수많은 기억을 서사 속에서 부활시키면서 사적 역사를 재해석하고 기록하는 작업을 계속해오고 있다.<sup>1)</sup>

1) 그중 가장 대표적인 작품은 『혁명』으로 프랑스 대혁명부터 68혁명까지 170년이 넘는 기간 동안 유럽과 아프리카 그리고 아메리카 대륙을 옮겨가며 이어진 7대에 걸친

이 같은 자전적 글쓰기의 성향과 더불어 르 클레지오의 상당수 작품은 전형적 작중인물의 반복, 회귀 서사의 유사성, 중복 모티브 등의 상호텍스트적 특징을 보여준다.<sup>2)</sup> 즉 자아 정체성을 찾기 위해 이주를 하는 전형적 주인공의 반복은 서사의 유사성과 연결되어, 고향을 떠난 주인공이 이주 과정과 새로운 문명의 세계에서 시련을 겪으면서 자신의 인생을 개척하는 모험을 하고, 고향으로 귀환하는 회귀 이주 서사가 자주 등장한다. 또한, 르 클레지오는 첫 작품인 『조서』에서부터 자신이 직접 체험한 전쟁의 비극적 상황과 결과를 심리적 공포와 물질적 빈곤 그리고 인간성의 파괴 등 복합적 측면에서 조명해왔다. 작가에 따르면 전쟁의 폭력은 항상 물리적인 형태로 발현되는 것이 아니라 질병처럼 소리 없이 찾아와서 그 시대 사람들의 마음과 정신 그리고 육체를 파괴했다고 기록한다. 모로코에서의 식민지화 전쟁을 다룬 『사막』, 베트남에서의 탈식민지화 전쟁을 다룬 『전쟁』, 영국과 프랑스의 식민지 전쟁을 다룬 『혁명』 등에서 작가는 식민지 역사에 대한 비판과 전쟁에 대한 고발을 계속해왔다. 또한, 르 클레지오는 전쟁의 참혹한 결과를 난민들의 비극과 고통을 통해서도 반복적으로 기록하고 있는데, 일례로 『떠도는 별』에서는 제2차 세계대전 독일군의 점령을 피해 프랑스를 떠나 이스라엘로 이주하는 유대인 난민 에스더의 서사와 이 이주로 인해 고향에서 강제로 쫓겨난

---

(저자의 가문을 연상시키는) ‘마로’ 가문의 이민사를 통시적으로 조명한 바 있다(졸고 2015). 이 작품에서 르 클레지오는 개인의 삶을 지배하는 역사적 조건(혁명과 전쟁 등의 공적 상황)과 한 사회 일원으로서의 규율과 운명에 저항하는 주인공의 선택과 투쟁을 통해 자신의 문학이 지향하는 철학적 추구(인본주의를 바탕으로 한 반전 사상, 다문화의 공존을 희망하는 포용적 세계관, 탈식민주의와 반서구유럽중심주의, 원시적 자연에의 회귀를 꿈꾸는 생태주의 등)를 충실하게 구현하고 있다. 작가는 작중인물들의 다성성polyphony에 기반을 두고 시공간을 달리하는 층위적인 기억들을 담아내는 다중 서사 구조를 조율하면서 다양한 문화적 배경을 가진 인물들의 만남과 헤어짐을 통해 주인공들의 인생이 변화하고 내적 성숙을 이루며 각자 정체성을 수립해 가는 과정을 그리고 있다.

- 2) 상호텍스트성은 둘 혹은 여러 개의 텍스트 사이의 공존이나, 한 텍스트가 다른 텍스트 속에 있음의 관계에 의하여 특정 지워진다. 특히 크리스테바는 바흐친의 이론을 논의하면서 모든 텍스트는 인용의 모자이크로서 구축되며, 모든 텍스트는 다른 텍스트의 흡수이자 변형이라고 상호텍스트성을 규정한 바 있다(2005:108~110).

팔레스타인 난민 네이마의 서사를 교차 진행하면서 비극의 악순환을 그린 바 있다(줄고 2014).

르 클레지오는 자신과 가족의 체험에 대한 사적 기억의 재현으로 다수의 작품에서 자전적 글쓰기를 통해 공적인 역사에 의해 은폐되고 망각되었던 사실의 복원을 추구해 왔다. 역사가들에 의해 집필되는 일반적인 기억이 집단적 성향이 강한 반면, 문학에서의 기억은 대개 개인의 특수한 경험을 근간으로 하며 그 결과 소외된 소수의 목소리를 조명할 수 있기 때문이다. 다시 말해 르 클레지오 작품에서 사적 기억은 선택과 조합의 과정을 거쳐 그동안 배제되었던 약자들의 역사를 기록하고 재현하는 수단이 된다. 동시에 공적인 역사에서 배제된 희생자들에 대한 망각에 이의를 제기하고 추모와 애도를 통해 그들을 역사적 공간으로 호출해 낸다. 르 클레지오는 국가의 공식적 역사를 호전적 영웅이나 지배적인 위치에 있는 사람들 중심의 공적 서사 양식으로 보고 공적인 역사에서 은폐되고 침묵을 강요받았던 인물(일례로 자신의 가족을 포함한 전쟁 난민들과 강제 이주민들)에 초점을 두어 전쟁의 역사를 개인의 기억 차원으로 다시 기술한 것이다. 망각된 역사는 작가의 기억 행위를 통해서 부활하면서 기존 역사학에서 누락시켰던 사람들, 즉 역사의 경계 너머 빈 구멍으로 존재해 왔던 사람들의 목소리가 문학 작품을 통해 돌아오는 것이다. 승자의 역사에서 배제당한 자들이 문학적 기록을 통해 역사에 귀환하고, 과거에 일어난 사건들은 회상을 통해 현재에 등장하면서 비로소 그 의미를 획득하기 때문에, 잊힌 이들의 역사를 다시 쓰는 행위는 과거에 대한 새로운 인식으로 이어질 수 있다.

이런 관점에서 르 클레지오가 13년의 간격을 두고 발표한 『오니샤 Onitsha』(1991)와 『아프리카인 L'Africain』(2004)은 사적인 기억을 문학적 기록을 통해 재현한 작품으로 자전적 글쓰기로 분류할 수 있으며, 중심 서사의 시공간적 배경(1948년 나이지리아), 작중인물(펭탕/아들, 조프르와/아버지, 마우/어머니) 그리고 유사 에피소드의 배치 등에서 상호텍스트적 특징이 두드러진다. 저자가 직접 화자로 자신의 유년 시절과 아

버지의 아프리카 시절을 회고하는 『아프리카인』을 통해서도 알 수 있듯이, 『오니샤』는 ‘오고자’의 가명으로 펑탕의 아프리카 이주 체험기는 작가의 경험담과 매우 흡사하다. 르 클레지오는 두 작품 모두에서 나이지리아로 건너간 여행이 중요한 인생의 전환점을 이루며, 이 시기에 작가적 소명을 발견했다고 기록하고 있고, 그리고 무엇보다도 생전 처음 상봉한 아버지와의 만남에 대해 기술하고 있다. 작가는 자신이 원초적 자연과 어우러진 문화를 품은 그 눈부신 태양의 대륙과 사람들을 사랑하게 되었고, 아프리카를 마음의 고향으로 여기게 되었다고 고백하고 있다.

그렇다면, 왜 르 클레지오는 동일한 유년 기억을 기저로 『오니샤』와 『아프리카인』이라는 두 작품을 썼을까? 이러한 다시 쓰기를 통해 저자가 이루고자 한 목적은 무엇일까? 우리는 작가가 자신의 유년기 기억-특히 중요한 두 사건, 즉 아버지의 만남 그리고 아프리카와의 만남-을 토대로 하여 완성한 자전적 글쓰기의 두 작품이 가진 형식적 그리고 내용적 특징을 비교적 관점에서 일괄하면서, 이를 통해 다시 쓰기의 목적인 관계 회복과 상처의 치유가 어떻게 구현되었는지 연구해보고자 한다. 그리고 마지막으로 르 클레지오가 아버지의 정신적 유산으로서 기억하는 반식민주의 가치관과 세계관에 대해서도 자세히 살펴볼 것이다.<sup>3)</sup>

3) 우리는 르 클레지오의 작품 중 국내에서 연구되지 않았거나 후속 연구가 필요하다고 판단되는 소설로 『황금물고기』, 『떠도는 별』, 『혁명』 등을 중심으로 연구를 진행해 왔다(출고 2013, 2014, 2015). 우리는 본 논문 집필 시기까지 『오니샤』와 『아프리카인』에 대한 국내 연구 업적을 찾지 못했으며, 이전 연구를 보완하고 심화하기 위한 후속 연구로 두 작품을 비교하는 것이 본 논문의 목적이다. 르 클레지오에게 아프리카(이주)는 자신의 정체성을 구축하는데 중요한 유년 기억의 장소이며 가족(특히 아버지)의 고향으로, 작가가 (자전적) 글쓰기를 시작한 계기이자 가족의 정신적 유산으로 반식민주의 가치관을 형성한 공간이다. 이와 같은 이유로 『오니샤』와 『아프리카인』의 심화 연구는 르 클레지오의 작품세계를 이해를 위해 필요한 연구라고 판단된다. 다수의 르 클레지오 국외 연구 중 본고의 주제와 관련된 주요 업적은 참고문헌에 준한다. 특히 클렉Clerc(2009)은 르 클레지오 작품 『라가』, 『전쟁』, 『오니샤』, 『아프리카인』 등에 나타난 아프리카 가문의 상징성을 다룬 바 있다. “L’Afrique a peut-être enseigné à l’auteur cette quête indispensable d’une filiation, où le même s’enracine dans une altérité parfois douloureusement ressentie.” (Clerc 2009:61~64).

## 2. 자전적 글쓰기 : 아버지와 아프리카와의 만남

지금부터 우리는 『오니샤』와 『아프리카인』을 비교하면서 아들과 아버지의 만남과 그 후 부자 관계의 변화를 조명해보고, 동시에 관계 회복의 계기가 되어주는 아프리카에 대한 애정과 존중이 어떻게 표현되었는지 자세히 분석해 보고자 한다.

부자 상봉은 아들의 중심서사에서 이루어진다. 마치 사생아처럼 아버지가 존재하지 않는 유년 시절을 보낸 아들은 나이지리아로 이주하기 전까지 아버지와는 편지왕래조차 없었다. 프랑스 니스에서 자란 아들의 인생에는 영국군 아버지는 존재하지 않았으며, 어머니와 할머니는 엄격한 규율보다는 맹목적인 사랑과 연민으로 아들을 양육했다. 생전 처음 만나는 아버지는 낯선 아프리카 대륙만큼 어린 아들에게 생소했다. (1940년 4월 13일생) 작가는 8번째 생일 하코드 항구에 도착하는 장면을 『오니샤』와 『아프리카인』에서 다음과 같이 묘사하고 있다.<sup>4)</sup>

Mardi 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde, le *Surabaya* entrait dans la rade de Port Harcourt, par une fin d'après-midi grise et pluvieuse, avec de lourds nuages arrosés au rivage. Sur le quai, il y avait cet homme inconnu, grand et maigre, son nez en bec d'aigle chaussé de lunettes d'acier, les cheveux clairsemés mêlés de mèches grises, vêtu d'un étrange imperméable militaire qui tombait jusqu'aux chevilles, découvrant un pantalon kaki et ces souliers noirs et brillants que Fintan avait déjà remarqués aux pieds des officiers anglais à bord du bateau. L'homme a embrassé Maou, il s'est approché de Fintan et lui a serré la main. (O 1993:65)

4) 본 논문에서 『오니샤』는 원서(coll. Folio, 1993)에 준하며, 그 인용문에는 (O 1993: 쪽수)로 출처를 밝힌다. 『아프리카인』은 원서(coll. Folio, 2009)에 준하며, 그 인용문에는 (A 2009:쪽수)로 출처를 밝힌다.

L'homme qui m'est apparu au pied de la coupée sur le quai de Port Harcourt, était d'un autre monde : vêtu d'un pantalon trop large et trop court, sans forme, d'une chemise blanche, ses souliers de cuir noir empoussiérés par les pistes. Il était dur, taciturne. (A 2009:106)

오랜 기간의 부재로 이방인이 된 아버지는 재회한 자식에게 엄격한 군의관으로서 체화한 모든 규율을 강요했고 이에 반항하는 아들에게 혹독한 훈계와 분노로 일관하게 되자 부자의 괴리 골은 깊어만 간다. 아들은 엄격한 훈육과 가차없는 체벌을 일삼는 아버지와 충돌하면서, 부권에 반항하기 위해 아버지가 금지한 규율들을 일부러 어기고 아버지를 멀리한다. 르 클레지오는 유년 시절 부자 관계의 불화에 대해 두 작품에서 다음과 같이 적고 있다.

Il y avait aussi le regard de Fintan sur son père, un regard plein de méfiance et de haine instinctive, et la colère froide de Geoffroy, chaque fois que Fintan le défiait. (O 1993:73)

Au lieu de cela, nous<sup>5)</sup> menions contre lui une guerre sournoise, usante, inspirée par la peur des punitions et des coups. (...) Je me souviens d'avoir ressenti quelque chose qui ressemblait à de la haine. (A 2009:109~110)

『오니샤』에서 팽탕은 ‘그’ 혹은 ‘영국인’ 등의 호칭으로 아버지와 감정적 거리감을 표현하고, 조프르와 역시 아들을 ‘소년boy’이라는 호칭으로 부른다. 프랑스 니스에서 팽탕이 아버지의 육체적·실질적 부재를 경험했다면, 나이지리아 오니샤에서 아들은 아버지의 감정적·애정적 부재를 겪게 되며, 부성애를 대체해줄 만한 대상을 외부 세계에서 찾게

---

5) 『오니샤』에서는 등장하지 않았던 인물인 르 클레지오의 형은 『아프리카인』에서 저자의 유년기를 회상하는 서사에 등장한다.

된다. 그 결과 팽당은 또래 친구 보니와 아프리카 야생의 세계를 체험하면서 오야와 사빈 로즈 등의 성인들과의 교류를 통해 성장통을 겪는 동안 아버지는 신화 속의 세계로 떠나 버린다. 조프르와는 가족과의 교류 보다는 검은 여왕의 신화에 빠져 이원화된 세계에 존재하다가, 그 꿈이 좌절되자 병상에 눕게 되는 연민의 대상으로 그려진다.

르 클레지오는 『오니샤』에서 팽당의 중심서사와 구별되는 조프르와의 모험기를 이중 서사 구조로 진행하는데 이러한 설정은 부자 관계의 소원함을 분리된 서사로 형상화한 것으로 분석할 수 있다. 조프르와의 서사는 성서나 서사시 등에서 주로 사용되는 형태인 좌측 여백을 통해 인쇄상의 특징으로 구별되며, 신화와 탐험의 서사가 시공의 한계를 넘나들면서 진행되는 특징을 갖는다.

L'Afrique brûle comme un secret, comme une fleuve.  
Geoffroy Allen ne peut pas détacher son regard, un seul instant,  
il ne peut pas rêver d'autre rêve. C'est le visage sculpté des  
marques *itsi*, le visage masqué des Umundri. Sur les quais  
d'Onitsha, le matin, ils attendent, immobiles, en équilibre sur une  
jambe, pareils à des statues brûlées, les envoyés de Chuku sur  
la terre. (...) Tout à coup, Geoffroy ressent un vertige. Il sait  
pourquoi il est venu ici, dans cette ville, sur ce fleuve. Comme  
si depuis toujours le secret devait le brûler. Comme si tout ce  
qu'il a vécu et rêvé n'est plus rien devant le signe gravé sur le  
front des derniers Aros. (O 1993:99~103)

조프르와는 자신의 탐방기의 종말을 '천국의 종말'이라고 적는데, 그 이유는 성지 아로 추쿠가 영국군에 의해 파괴되었기 때문이다. 하지만 르 클레지오는 소설적 상상력을 통해 검은 여왕 므로에의 신비로운 신탁이 후손들에게 계속 이어지고 있다는 새로운 신화를 창작한다. 이렇게 저자는 서아프리카에 영향을 미친 이집트 신화인 요루바 신화와 베넵 신

화 속에 공통으로 등장하는 최초의 인간 우문드리족의 탄생 신화에 이어, 므로에 여왕 신화를 통해 아프리카 신화를 기억하는 작업을 조프르와의 탐방기를 통해 실현하고 있다.<sup>6)</sup> 르 클레지오는 『오니샤』에서 독자들에게 익숙하지 않은 아프리카 문화에 대한 이해를 넓히기 위해 노력하는 동시에 영국 식민지 정책 때문에 아프리카 고유문화의 역사적 유물이며 인류문화유산인 아로 추쿠의 신탁소를 파괴한 소행을 야만적 행위로 비판하고 있다.

『오니샤』에서 조프르와에게 반항하고 그를 미워하던 팽탕은 아버지의 모험에 대한 집념을 이해하게 되면서 아버지와 교점을 찾게 되고 아프리카의 비밀과 신화를 공유하면서 아버지와 아들은 화해의 실마리를 찾게 된다. 다음 지문에서 볼 수 있는 것처럼, 신비의 샘 트비암에 다다른 팽탕은 아버지와 이곳에 오고 싶다는 생각을 하게 되고, 부자가 함께 아프리카 신화를 찾아 떠나는 모험을 꿈꾸는 것으로 소원했던 아들과 아버지의 관계는 회복되기 시작한다. 부자 관계를 회복시켜 주는 매개체는 바로 경험과 체험을 통한 아프리카에 대한 이해와 사랑이다.

C'était un endroit mystérieux, loin du monde, un endroit où on pouvait tout oublier. "C'est ici qu'il faudrait qu'il vienne", se dit Fintan en pensant à Geoffroy. En même temps il fut étonné de ne plus ressentir de rancœur. C'était un endroit qui effaçait tout, même la brûlure du soleil et les piqûres des feuilles vénéneuses, même la soif et la faim. Même les coups de bâton. "L'eau *mbiam* est là-bas", dit Bony. (O 1993:182)

Pour la première fois, Fintan avait senti quelque chose en le regardant. Il avait envie de rester auprès de lui, de lui parler. Il

6) "(...) le dédoublement repris pour *Onitsha* permet de confronter tout autrement le rêve et la réalité. Dans l'histoire de "premier niveau", Fintan en 1948, accompagné de sa mère Maou, rejoint en Afrique son père Geoffrey Allen. Le roman se fait l'écrin de l'histoire de "second niveau", de l'Histoire du peuple de Méroé, peuple égyptien en exode au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C." (Roussel-Gillet 2011:137).

avait envie de lui mentir, de lui dire qu'on reviendrait, qu'on recommencerait, qu'on partirait sur le fleuve jusqu'à la nouvelle Meroë, jusqu'à la stèle d'Arsinoë, jusqu'aux marques laissées par le peuple d'Osiris. (O 1993:251)

르 클레지오는 『오니샤』와 『아프리카인』에서 자신의 유년 기억을 회상하며 아프리카의 눈부신 자연에 대한 예찬과 그 속에서 자유인으로 다시 태어난 자신에 대해 상세히 적고 있다. 아프리카의 자연은 작가에게 감각적이고 생생한 공감을 일으키며 인공적인 도시 생활에 익숙한 유럽인이었던 그를 자연과 교감하고 그 속의 생명을 존중하는 아프리카인으로 변화시켰다. 작가는 두 작품 모두에서 소년이 아프리카의 원초적인 자연을 탐험하고 신비스러운 비밀을 발견하고 상처를 주고받으며 동화하는 과정을 다양한 에피소드(맨발 달리기, 천둥 일화, 붉은 개미에게 물린 일, 흰개미 집 무너트리기 등)로 기술하고 있다.

Bony lui avait fait toucher la plante de ses pieds, dure comme une semelle de bois. Fintan avait caché les fameuses chaussettes dans son hamac, il avait mis les grosses chaussures noirs dans l'armoire métallique, et il avait marché pieds nus à travers les herbes. (O 1993:79)

Peut-être à l'instigation des enfants du village (...) et qui nous avaient appris à ôter chaussures et chaussettes de laine pour courir pieds nus dans les herbes. (A 2003:29)

Elle avait expliqué que le bruit courait pour rattraper la lumière, à trois cent trente-trois mètres la seconde. "Compte, Fintan, un, deux, trois, quatre, cinq ..." Avant que, le tonnerre grondait sous la terre, se répercutait dans toute la maison, faisait trembler le plancher sous les pieds. (O 1993:70)

(...) et pour laquelle ma mère avait inventé un jeu, compter

les secondes qui nous séparaient de l'impact de la foudre, l'entendre venir kilomètre après kilomètre, puis s'éloigner vers les montagnes. (A 2003:20)

Mais un jour qu'il n'avait pas regardé où il mettait les pieds, Fintan avait eu les chaussettes pleines de fourmis rouges. Elles s'étaient logées dans les mailles, leurs mâchoires plantées si féroce­ment qu'en essayant de les arracher, leurs têtes restaient dans la peau. (O 1993:79)

Ma mère ôte mes chaussettes, retournées délicatement comme on enlèverait une peau morte, comme si j'avais été fouetté par des branches épineuses, je vois mes jambes couvertes de points sombres où perle une goutte de sang, ce sont les têtes des fourmis accrochées à la peau, leurs corps ont été arrachés au moment où ma mère retirait mes chaussettes. (A 2003:37)

Fintan avait attaqué les termitières l'une après l'autre, avec sauvagerie. (...) Pour effacer le visage de Geoffroy, la colère froide qui brillait parfois dans les cercles de ses lunettes. (O 1993:81)

Nous avons appris à démolir ces murs. Nous avons dû commencer par jeter quelques pierres, pour sonder, pour écouter le bruit caverneux qu'elles faisaient en heurtant les termitières. (...) Ou peut-être que nous rejetions de cette manière l'autorité excessive de notre père, rendant coup pour coup avec nos bâtons. (A 2003:31~32)

유년시절에 대한 추억을 회상하는 저자에게 아프리카는 찬란한 과거이며 보물이며 가장 눈부신 유년의 추억을 선사해 준 곳이었다. 프랑스의 니스에서 전쟁 동안 적군인 영국군의 아이(들)이기 때문에 이방인으로 숨어 지내야 했던 두려움과 불안의 시기를 지내 온 (형과) 르 클레지

오는 아프리카 자연 속에서 열정을 발견했고 동물적 본성의 표출을 느꼈다. 전쟁의 공포가 지배하는 도시 니스의 아파트에서 갇혀 있었던 소년(들)은 다급함과 긴급함으로 뜨거운 태양 아래 아프리카의 자연을 탐닉하고 자유를 즐겼다. 르 클레지오는 아프리카는 몸의 나라이고, 몸의 인식은 자유의 감각으로 가장 명징하게 느낄 수 있었다고 적고 있다. 저자는 아플 만큼 강렬한 아프리카의 자연과 그 속에서 어린 소년이 만끽한 폭력적이고 동물적인 자유의 분출을 공감각을 동원하는 생생한 문체로 묘사하고 있다. 한없이 드넓은 자연을 탐험하고 자연의 눈부신 아름다움을 만끽할 수 있었고 모든 감각을 일깨워 몸과 정신의 총체적인 자유를 얻을 수 있었다. 이러한 아프리카의 자연과의 감각적 교감은 소년에게 자유로운 자아를 발견하게 해주는 역할을 수행한다는 것을 알 수 있다.

Alors les jours d'Ogoja était devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre. Je me souvenais de l'éclat sur la terre rouge, le soleil qui fissurait les routes, la course pieds nus à travers la savane jusqu'aux forteresses des termitières, la montée de l'orage le soir, les nuits bruyantes, criantes, notre chatte qui faisait l'amour avec les tigrillos sur le toit de tôle, la torpeur qui suivait la fièvre, à l'aube, dans le froid qui entraînait sous le rideau de la moustiquaire. Toute cette chaleur, cette brûlure, ce frisson. (A 2009:24~25)

Ces journées à courir dans les hautes herbes à Ogoja, c'était notre première liberté. (...) Je crois que je n'ai jamais ressenti un tel élan depuis ce temps-là. Un tel besoin de me mesurer, de dominer. C'était un moment de nos vies, juste un moment, sans aucune explication, sans regret, sans avenir, presque sans mémoire. (A 2009:34)

르 클레지오는 두 작품 모두에서 아프리카인에게 고향은 탄생한 장소가 아니라 잉태의 장소라는 믿음을 이야기하는데, 특히 『아프리카인』에

서 자신의 잉태 장소가 아프리카였다는 부모의 기억을 적으면서 자신의 탄생 비밀을 간직한 아프리카 대륙에 대한 무한한 애정을 기술하고 있다. 아이가 잉태된 장소를 고향으로 여기는 아프리카의 신화를 『오니샤』에서는 (가상의) 여동생 마리마에게 투영했던 저자가 『아프리카인』에서는 실제로 자신의 잉태 장소가 아프리카이기 때문에 자신이 진정한 의미에서 아프리카에 속한다는 주장을 강화하고 있는 것이다. 자신의 잉태·탄생 신화와 더불어, 1948년 자신의 8살 생일부터 시작된 나이지리아에서의 소년의 성장기 역시 자신의 아프리카인으로서의 정체성을 확립시켰다는 깨달음을 『아프리카인』에서 명시하고 있다.

C'est dans un de ces cahiers que Fintan a appris le secret de la naissance de Marima, comment la mante religieuse l'avait annoncée, et qu'elle appartenait au fleuve au bord duquel elle avait été conçue. En cherchant bien dans sa mémoire, il avait même retrouvé le jour où cela s'était passé, pendant les pluies. (O 1993:283)

C'était à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant. À la source de mes sentiments et de mes déterminations. (...) Peut-être qu'en fin de compte mon rêve ancien ne me trompait pas. Si mon père était devenu l'Africain, par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né. (A 2009:119~124)

아프리카와의 만남이 중요한 사건인 또 다른 이유는 바로 나이지리아로의 여행을 통해 르 클레지오가 작가로서의 소명을 발견했기 때문이며,<sup>7)</sup> 자전적 경험을 토대로 여행과 이주를 통한 자아와 타인에 대한 깨

7) “L'écriture et le voyage sont indéfectiblement liés dans la poétique le cléziennne : découverts dans le même mouvement, ils forment la définition du parcours de l'écrivain qui cherche à retrouver toute l'ampleur de ce qui a été découvert en

달음이라는 중요한 테마를 구체화했기 때문이다. 르 클레지오는 『오니샤』에서 자신이 처음 작가가 되는 길을 선택하게 된 계기를 아프리카 이주 여행에서 찾으면서, 자신의 창작한 최초의 여행기를 썼던 기억을 다음과 같이 기록하고 있다. 아프리카로 향하는 배 안에서 ‘에스더’를 주인공으로 하는 여행기를 적기 시작한 팽당은 조프르와의 신화의 영향을 받아 주인공이 여왕이 되는 므로에 신화를 오니샤의 자기 방에서 이어간다. 팽당이 자신의 여행기에 조프르와의 신화 탐방기를 접목시키는 이 설정을 통해 저자는 아들의 작가적 소양이 아버지의 영향으로 발전함을 보여주고 있다. 팽당의 글 쓰는 모습은 르 클레지오의 추억과도 일치하며, 어린 시절 아프리카의 추억을 기록하는 자전적 글쓰기를 통해 작가로서의 자각을 하게 된 근원적 기억을 『오니샤』에 담고 있다.

Il écrivait d’abord le titre, en lettres capitales : UN LONG VOYAGE. Puis il commençait à écrire l’histoire : ESTHER, ESTHER EST ARRIVÉE EN AFRIQUE 1948. ELLE SAUTE SUR LE QUAI ET ELLE MARCHE DANS LA FORÊT. C’était bien, d’écrire cette histoire, enfermée dans la cabine, sans un bruit, avec la lumière de la veilleuse et la chaleur du soleil qui montait au-dessus de la coque du navire immobile. (O 1993:56)

Le soir, quand il ne pouvait plus dormir, Fintan reprenait le vieux cahier d’écolier, et il continuait d’écrire l’histoire, UN LONG VOYAGE, le bateau d’Esther remontait le fleuve, il était grand comme une ville flottante, il contenait tout le peuple de Meroë à bord. Esther était reine, avec elle ils allaient vers ce pays au nom si beau, que Fintan avait lu sur la carte épinglée au mur : GAO. (O 1993:120)

---

Afrique et de ce qui a fondé son Être. L’œuvre est à considérer comme un voyage à rebours vers le sentiment africain et c’est ainsi que nous proposons d’étudier *Onitsha*, comme l’écriture d’un sentiment d’où s’est élaboré un Être et une poétique.” (Pien 2004:20)

『오니샤』에서는 조프르와의 와병으로 가족 모두 프랑스로 귀국한 뒤, 소원했던 부자 관계를 온전히 회복하지 못한 팽탕이 아버지의 임종을 지키지 못하는 결말을 맞는다. 아마도 이 때문에 아들인 작가는 엄격했던 아버지의 숨겨진 상처의 원인을 찾고 험난했던 아버지의 인생에 대한 연민을 갖게 되면서 이미 세상을 달리한 아버지와의 관계를 회복하고 치유하려는 노력을 『아프리카인』에서 보여주는 것으로, 이 작품은 아프리카인으로서의 아버지를 이해하기 위한 아들의 기록으로 재탄생한다.

### 3. 다시 쓰기 : ‘그 아프리카인’과의 재회

『아프리카인』은 정관사로 한정된 ‘그 아프리카인’<sup>L’Africain</sup>, 즉 르 클레지오의 아버지를 가리키며, 아프리카에서의 아버지의 인생을 회고한 작품으로 (작고한) 아버지와의 ‘재회’를 목적으로 다시 쓰기를 시도한 작품이라고 볼 수 있다. 르 클레지오는 『아프리카인』의 서문에서 아버지에 대한 사랑을 고백하고 자신과 아버지를 연결해준 아프리카에 대한 기억의 기록을 다시 적는다고 고백한다.

Tout être humain est le résultat d’un père et une mère. On peut ne pas les reconnaître, ne pas les aimer, on peut douter d’eux. (...) J’ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m’étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d’Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j’étais devenu un étranger. Puis j’ai découvert, lorsque mon père, à l’âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c’était lui l’Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m’a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. En souvenir de cela, j’ai écrit ce petit livre. (A 2009:9)

‘어떤 이야기une histoire’ 혹은 ‘어떤 과거un passé’에 해당하는 『오니샤』의 내용과 상당 부분 일치하는 이야기를 ‘이 작은 책ce petit livre’인 『아프리카인』으로 다시 쓰는 과정을 통해 르 클레지오는 전작에 담지 못했던 아버지의 청년기와 군복무 시절의 기억을 복원하고, 아버지의 상처의 원인을 이해하는 과정을 통해 부자 갈등을 해소하고 부성애의 기억을 찾아내고자 노력하고 있으며, 궁극적으로 아버지의 잃어버린 꿈을 소생시키려는 아들의 노력을 보여주기 때문에, 이 연작을 아들의 아버지 찾기 서사라고 판단할 수 있다.

『오니샤』는 주인공 팽탕의 성장소설인데 반해 『아프리카인』은 다시 쓰기 과정에서 회고록으로 장르의 전환이 이루어진다. 전작에서 허구의 힘을 빌려 자신의 유년 속 아버지의 기억을 창작했다면, 후작에서는 작가가 성인으로 성장한 뒤 이미 고인이 되어버린 아버지의 인생을 재조명하려는 의도를 가지고 아버지에 대한 그리움과 회한을 담은 눈으로 다시 쓰기를 시도했다. 이 다시 쓰기 과정에서 볼 수 있는 가장 큰 차이점은 아버지의 삶과 죽음과 관련된 아들의 판단과 태도의 변화이다. 『오니샤』에서 아버지의 인생은 아들의 삶과 분리된 세계(서사)에서 진행되는 신화의 영역이었고, 아버지의 부재 그리고 죽음 역시 아들과는 거리가 먼 이방인의 사건처럼 다뤄진다. 하지만 아버지의 역사에 대한 부정(아들 자신이 자기 역사를 부정하는 것이 되기 때문에, 『아프리카인』에서 아들은 과거에 미처 이해하지 못했던 아버지의 인생을 기록하면서 부자 관계의 회복을 바란다. 이러한 작가의 의도는 전작에서 보여준 아버지의 신화의 세계가 후작에서는 현실의 전쟁 기록으로 대체되는 구성과도 맞물려 있다. 원서(Folio판) 기준으로 『오니샤』는 총 289쪽이지만, 신화의 서사가 제거된 『아프리카인』은 총 124쪽으로 분량이 대폭 축소됐다. (그 대신 『아프리카인』에는 1장의 지도와 15장의 사진이 추가되어 있는데, 이 삽화들은 모두 아버지의 기록으로, 이 작품 속에 배치되는 과정을 통해 부자의 시선은 다시 한 번 교차한다. 『오니샤』에서는 신화라는 몽환적이고 환상적인 소재를 통해 아버지가 가졌던 아프리카 문화에 대한 사

량을 그렸다면, 『아프리카인』에서는 지도와 사진이라는 구체적인 이미지를 부여하는 기록물과 함께 아버지가 겪었던 아프리카의 체험을 후기처럼 사실적으로 기록하고 있다. 르 클레지오는 아버지 인생의 중요한 경험들, 짧은 신혼생활, 전쟁들 그리고 길었던 고립 생활을 포함하는 군 의사로서의 20년이 넘는 복무 등을 기록하면서 아프리카인으로서 살아가는 아버지의 기억을 현재(작품의 창작 시기)의 시점에서 재해석하고 있는 것이다. 동일한 유년기의 추억에 대한 회상을 바탕으로 하는 두 작품의 가장 큰 차이점은 바로 이러한 거리 두기, 철학적 의미 부여이다. 르 클레지오가 『아프리카인』을 써야만 했던 이유는 바로 자신이 아버지의 나이에 가까이 이르러서야 진정으로 이해하게 된 아버지의 인생과 그 상처에 대한 공감이며, 이미 작고한 아버지와의 감정적 화해를 시도하기 위함이며, 바로 관계 회복과 상처의 치유가 두 편의 작품을 통한 자전적 글쓰기와 다시 쓰기의 목적이자 의의라고 볼 수 있다. 『오니샤』에서는 어린 아들의 입장에서 아프리카와 아버지와의 첫 만남을 중심으로 유년의 기억을 되살린 자전적 글쓰기였다면, 『아프리카인』에서는 성인이 된 아들이 아버지의 아픔을 이해하는 과정을 불연속적인 기억의 구성과 편집으로 구현하고 있으며, 그 결과 전작에서 부족했던 아버지에 대한 이해와 사랑을 담아 아버지의 상처와 고집을 이해하고 그의 인생철학을 풀어내어 부성애의 회복과 가족애의 중요성을 강조하는 다시 쓰기를 후작에서 구현한 것이다.

실제로 이방인 같았던 아버지를 성인이 된 아들이 이해하게 된 계기 중 하나는 아버지의 과거 근무지였던 영국령 기아나(조지타운)를 직접 다녀온 경험이라고 르 클레지오는 『아프리카인』에서 적고 있다. 즉 미지의 문명에 대한 호기심과 모험에 대한 갈증 그리고 이러한 신화를 기록하려는 욕구를 가진 아버지를 작가는 이해하게 된 것이다.

Plus tard, longtemps après, je suis allé à mon tour au pays des Indiens, sur les fleuves. J'ai connu des enfants semblables. Sans

doute le monde a-t-il changé beaucoup, les rivières et les forêts sont moins pures qu'elles n'étaient au temps de la jeunesse de mon père. Pourtant il m'a semblé comprendre le sentiment d'aventure qu'il avait éprouvé en débarquant au port de Georgetown. (...) Quand je suis revenu des terres indiennes, mon père était déjà malade, enfermé dans son silence obstiné. Je me souviens de l'étincelle dans ses yeux quand je lui ai raconté que j'avais parlé de lui aux Indiens, et qu'ils l'invitaient à retourner sur les fleuves, qu'en échange de son savoir et de ses médicaments, ils lui offraient une maison et la nourriture pour le temps qu'il voudrait. Il a eu un léger sourire, il a dit, je crois : "Il y a dix ans, j'y serais allé." C'était trop tard, le temps ne se remonte pas, même dans les rêves. (A 2009:61~62)

성인이 된 아들이 아버지의 청년 기억을 되살리는 과정을 통해 아버지의 상처와 고통을 헤아리고 그 결과 유년의 기억 속 폭력적인 이방인이던 아버지를 이해하게 되면서 부자 관계의 회복 과정을 담고 있다. 청년 시기 아버지의 열정적인 사랑, 가족과 재상봉하기 위해 탈영을 감행하고 전장이 된 아프리카 횡단을 시도하는 헌신적인 아버지의 모습, 그리고 아프리카의 체류기가 길어질수록 규율과 엄격함만을 내재화한 영국 군의관의 좌절 등을 골고루 재현하면서 아버지의 모습을 다각적으로 조명하고 있다. 『아프리카인』은 성숙해진 중년의 아들이 아버지의 유품인 지도와 사진들을 토대로 과거의 기억을 끼워 맞추면서 부재했던 아버지를 다시 찾아가는 여정이라고 볼 수 있다. 아버지의 인생 역사를 다시 쓰는 궁극적인 목적은 결국 기억의 전수이며 아버지의 죽음 후에 작가가 자신의 아버지를 추모하기 위해 회고록의 형식으로 다시 쓰기를 통해 아버지와 추억을 부활시키면서 망자와의 대화를 아쉬워하는 애절함을 감지할 수 있다.

C'était comme s'il n'avait jamais quitté l'Afrique. À son retour en France, il avait gardé les habitudes de son métier, (...) L'Afrique avait mis en lui une marque qui se confondait avec les traces laissées par l'éducation spartiate de sa famille à Maurice. (...) C'est ainsi que je le vois à la fin de sa vie. Non plus l'aventurier ni le militaire inflexible. Mais un vieil homme dépaysé, exilé de sa vie et de sa passion, un survivant. (A 2009:66~67)

Il aurait fallu grandir en écoutant un père raconter sa vie, chanter des chansons, accompagner ses garçons à la chasse aux lézards ou à la pêche aux écrevisses dans la rivière Aiya, il aurait fallu mettre sa main dans la sienne pour qu'il montre les papillons rares, les fleurs vénéneuses, les secrets de la nature qu'il devait bien connaître, l'écouter parler de son enfance à Maurice, marcher à côté de lui quand il allait rendre visite à ses amis, à ses collègues d'hôpital, (...) Mais à quoi bon rêver? Rien de tout cela n'était possible. (A 2009:109)

두 작품 간의 가장 두드러진 변별적 특징은 아버지를 중심으로 한 서사의 변화이다. 『오니샤』에서 조프르와 모험기는 그가 가진 아프리카 문화에 대한 정열과 모험심을 보여줄 뿐이며, 인간으로서 혹은 아버지로서 작중인물 자체에 대한 설명으로는 부족하다. 반면 『아프리카인』에서 아버지 서사는 누락된 아버지의 아프리카 기억을 되살리는 방법으로 부자 관계의 회복이라는 작가의 다시 쓰기의 목적과 일치한다고 볼 수 있다. 이를 통해 르 클레지오는 아버지를 ‘그 아프리카인’으로 재확인하는 작업, 즉 다시 쓰기를 통해 아버지의 인생을 이해하고 부자의 관계를 재설정하는 계기로 삼고 있는 것이다. 아프리카에서의 유년의 추억을 바탕으로 한 자전적 글쓰기와 다시 쓰기를 통해 작가는 아프리카인으로 살아간 아버지를 이해하고 그와의 관계를 재정립하면서 과거의 갈등을 해소하고 관계를 회복하게 된다. ‘그 아프리카인’의 인생을 재조명하면서 아들

인 작가는 어린 시절 이해할 수 없었던 아버지의 차가운 성격 그리고 엄격한 규율과 체벌의 원인을 찾아내고, 이를 기반으로 아버지를 이해하고 아버지의 숨겨진 부성애를 찾아가는 치유 과정을 보여준다. 어린 아들이 만난 아버지는, 한때 아프리카를 사랑했고 아프리카인들의 건강 수호자 역할을 충실히 그리고 자긍심을 가지고 수행했으나, 식민지 전쟁이 진행될수록 아프리카인들의 탄압자로 전락한 뒤 절망한 영국 군의관의 모습이었다.

L'homme que j'ai rencontré en 1948, l'année de mes huit ans, était usé, vieilli prématurément par le climat équatorial, devenu irritable à cause de la théophylline qu'il prenait pour lutter contre ses crises d'asthme, rendu amer par la solitude, d'avoir vécu toutes les années de guerre coupé du monde, sans nouvelles de sa famille, dans l'impossibilité de quitter son poste pour aller au secours de sa femme et de ses enfants, ou même de leur envoyer de l'argent. (...) Était-ce la guerre, cet interminable silence, qui avait fait de mon père cet homme pessimiste et ombrageux, autoritaire, que nous avons appris à craindre plutôt qu'à aimer? Était-ce l'Afrique? Alors, quelle Afrique? (A 2009:45~47)

작가의 가족은 이민자로서의 비극적 기억을 가지고 있으며, 특히 1919년 모리셔스 섬으로부터 강제 추방된 순간을 악몽처럼 떠올리며 분노를 분출하는 아버지의 모습을 르 클레지오는 『아프리카인』에서 다음과 같이 적고 있다. 모리셔스 섬에서 강제로 추방된 아버지는 낯선 유럽의 영국이나 프랑스를 모국으로 받아들일 수 없었으며 자신을 이방인처럼 느꼈을 것이다. 이런 상처를 가진 아버지가 제2의 고향으로 받아들인 곳이 바로 군의관 초기(1932년) 근무지였던 카메룬의 서부 고원 지역이었다. 이곳은 원시 자연을 간직한 곳으로 고향 모리셔스와 닮은 곳이었기에, 아버지가 그곳에 더욱 큰 애착을 가졌으리라고 짐작한다.<sup>8)</sup>

Bientôt huit ans qu'il est parti de Maurice, après l'expulsion de sa famille de la maison natale, le fatal jour de l'an de 1919. (...) Il y a eu sans doute au moment de son départ une détermination qui ne l'a jamais quitté. Il ne pouvait pas être comme les autres. Il ne pouvait pas oublier. Il ne parlait jamais de l'événement qui avait été à l'origine de la dispersion de tous les membres de sa famille. Sauf, de temps en temps, pour laisser échapper un éclat de colère. (A 2009:57~58)

J'imagine son exaltation à l'arrivée à Victoria, après vingt jours de voyage. Dans la collection de clichés pris par mon père en Afrique, il y a une photo qui m'émeut particulièrement, parce que c'est celle qu'il a choisi d'agrandir pour en faire un tableau. (...) Il y a du mystère et de la sauvagerie, malgré la plage, malgré les palmes. Au premier plan, tout près du rivage, on voit la case blanche dans laquelle mon père a logé en arrivant. Ce n'est pas par hasard que mon père, pour désigner ces maisons de passage africaines, utilise le mot très mauricien de "campement". (...) C'était bien la même terre rouge, le même ciel, le même vent constant de la mer, et partout, sur les routes, dans les villages, les mêmes visages, les même rires d'enfants, la même insouciance nonchalante. Une terre originelle, en quelque sorte, où le temps aurait fait marche arrière, aurait détricoté la trame d'erreurs et de trahisons. (A 2009:71~72)

르 클레지오가 정의하듯 아버지가 손수 제작한 지도는 전무후무한 것으로, 고원 지역의 강과 계곡 등의 자세한 지형뿐만 아니라 그곳 부족민을 사랑했던 의사의 열정이 담긴 기록이 생생하게 남아 있다. '그 아프리카인'은 카메룬 사람들과 친밀하고 가족적 유대를 형성하고 있었으며,

---

8) 아들인 르 클레지오도 다수의 인터뷰에서 자신의 심정적인 고향으로 모리셔스를 지명한 바 있으며, 『황금을 찾는 사람들』과 『혁명』 등의 작품을 통해 모리셔스 섬을 자신 가문의 근원지로 그린 바 있다.

바로 이곳에서 젊은 부부는 행복한 사랑의 계절을 보냈다. 이 시기 아버지가 찍은 사진들에는 젊었던 그의 열정과 윤택한 자원이 가득한 풍요의 땅, 그리고 고유한 문화를 즐기는 아프리카인들이 담겨 있었다. 그 아프리카는 제국주의와 아무 상관없는 세계였고, 수많은 아이의 춤으로 흥을 돋우는 축제가 열리고 목동들의 유쾌한 유머가 살아있고 강렬한 웃음이 넘쳐나는 아프리카였다.

Sur la carte qu'il a établie lui-même, mon père a noté les distances, non en kilomètres, mais en heures et jours de marche. Les précisions indiquées sur la carte donnent la vraie dimension de ce pays, la raison pour laquelle il l'aime : (...) Sur les cartes qu'il dessine, les noms forment une litanie, ils parlent de marche sous le soleil, à travers les plaines d'herbes, ou l'escalade laborieuse des montagnes au milieu des nuages : (...) trente-deux heures de marche, c'est-à-dire cinq jours à raison de dix kilomètres par jour sur un terrain difficile. (...) Pendant plus de quinze ans, ce pays sera le sien. Il est probable que personne ne l'aura mieux senti que lui, à ce point parcouru, sondé, souffert. Rencontré chaque habitant, mis au monde beaucoup, accompagné d'autres vers la mort. Aimé surtout, parce que, même s'il n'en racontait rien, jusqu'à la fin de sa vie il aura gardé la marque et la trace de ces collines, de ces forêts et de ces herbages, et des gens qu'il y a connus. (A 2009:79~81)

Si je veux comprendre ce qui a changé cet homme, cette cassure qu'il y a eu dans sa vie, c'est à la guerre que je pense. Il y a eu un avant, et un après. L'avant, pour mon père et ma mère, c'étaient les hauts plateaux de l'Ouest camerounais, les douces collines de Bamenda et de Bansa, Forestry House, les chemins à travers les Grass Fields et les montagnes du Mbam et des pays mbembé, kaki, shanti. (...) mais un trésor d'humanité, quelque chose de puissant et généreux, tel un sang

pulsé dans de jeunes artères. Cela pouvait ressembler au bonheur.  
(A 2009:91)

그러나 식민지 확장 전쟁과 제2차 세계대전의 비극은 아프리카를 전장으로 그리고 희생 재물로 만들었고, ‘그 아프리카인’에게도 불행과 고난이 엄습하게 된다. 이 전쟁들 때문에 아버지는 가족과 강제로 헤어지게 되고, 아프리카가 황폐화되는 과정에서 그 자신도 육체적 그리고 심리적 상처를 받는다. 그의 개인적 소명은 아프리카인들에게 의료 서비스를 제공하여 생명을 살리는 인도적 목적을 가지지만, 현실적으로 영국 군의관으로 파견된 그의 직무는 백인 식민지 지배층에게 충성을 바치며 아프리카를 수탈하는 업무에 가담하는 것이었다. 끊임없이 터지는 전쟁과 폭력 속에서 의사인 그는 정복되지 않는 질병들과 또 다른 전쟁을 벌여야 했고 부족한 의약품과 지원 부족으로 예방과 치료는 실패를 거듭했다. 아버지는 자신을 아프리카인들의 부모나 친구라고 여기며 지냈으나, 2차 대전이 일어난 후 제국주의자들의 권력에 의해 배치된 나이지리아의 오고자에서 자신이 결국 경찰과 군인 그리고 재판관들과 다름없는 지배자이고 이방인이라는 사실에 절망하게 된다. ‘그 아프리카인’은 서구 유럽의 식민지 팽창주의 전쟁이 진행되고 반복되는 과정에서 역사 깊은 유적이 파괴되고 노예화된 주민들의 피해와 고통이 커짐에 따라, 분노와 원망의 대상인 정복자로 그리고 퇴출해야 하는 외지인이 되어 버렸다. 아버지는 아프리카를 사랑하는 아프리카인이지만 동시에 아프리카를 파괴한 유럽인이기도 하다는 모순적인 상황에서 스스로 고립되며 고통받게 된다. 그리고 일상적인 절망과 피폐함 그리고 비관적 현실과 암담한 미래 앞에서 그는 희망을 잃어갔다.

C'est donc la guerre qui a cassé le rêve africain de mon père.  
(...) Comment vit-il ces longues années de guerre, seul dans  
cette grande maison vide, sans nouvelles de la femme qu'il aime

et de ses enfants? (...) Alors mon père découvre, après toutes ces années où il s'est senti proche des Africains, leur parent, leur ami, que le médecin n'est qu'un autre acteur de la puissance coloniale, pas différent du policier, du juge ou du soldat. (A 2009:94~100)

전쟁 때문에 ‘그 아프리카인’은 다른 아프리카 주민들에게 백인 침략자로 여겨졌으며, 15년 동안 머물렀던 카메룬을 떠나 새 부임지인 나이지리아에서 강요된 군 복무를 수행해야 했던 아버지에게 아프리카는 벗어날 수 없는 감옥이 되어버렸다. 르 클레지오는 아버지의 불행과 상처의 원인으로 전쟁을 지목하고, 자신이 겪은 아버지와 불화의 원인 역시 전쟁이었다는 분석을 『아프리카인』에서 더하고 있으며, 전쟁이 어떻게 자신의 가정을 붕괴시켰고, 그의 아버지를 황폐하게 하였는지를 자세하게 설명하고 있다. 르 클레지오의 선대 가족은 프랑스와 영국의 식민지 전쟁 때문에 모리셔스 섬으로부터 강제 추방된 후 영국과 프랑스로 이주했으나 세계대전 후 유럽의 참담한 현실 속에서 고통을 받게 된다. 새로운 삶의 터전을 찾아 아프리카로 간 작가의 아버지와 어머니는 또 다른 세계대전과 식민지 전쟁 때문에 이주에 실패하게 되었으며, 그 결과 다시 돌아온 프랑스에서 그들은 또다시 이방인으로 살게 되었다. 이렇게 반복되는 식민지 전쟁 때문에 대륙을 옮겨가며 강제 이주를 거듭하면서 삶의 터전을 빼앗겨 왔던 가족의 역사(혹은 기억의 총체)를 남기고자 르 클레지오는 『오니샤』와 『아프리카인』을 쓰고 또 썼다.

#### 4. 아버지의 정신적 유산 : 반식민주의

『오니샤』와 『아프리카인』 연작에서도 잘 표현된 것처럼, 르 클레지오 부자는 영국과 프랑스 등의 서구유럽국가들이 주도한 아프리카 식민지

정책과 전쟁에 반대하고 이를 강하게 비판하며, 자문화중심주의에 기초한 인종차별주의와 노예제도를 혐오하고, 문화다원주의적인 가치관과 세계관을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 아프리카를 모국으로 여기며 아프리카인으로 살아온 그들에게 서유럽의 팽창주의 전쟁의 결과인 식민주의는 당연히 비판의 대상이 된다. 또한 영국 식민지 지배층 사회에서 팽배했던 백인남성우월주의와 인종차별과 노예제도 그리고 아프리카 문화에 대한 멸시 풍조를 비판하고 있으며, 거드름을 피우며 권태에 빠진 공무원 집단의 초라함과 무위도식 그리고 관료주의에 대해 가차 없이 비판한다.

En parlait-il? D'où me vient cette instinctive répulsion que j'ai ressentie depuis l'enfance pour le système de la Colonie? Sans doute ai-je capté un mot, une réflexion, à propos des ridicules des administrateurs, (...) (A 2009:69)

Mais ces manières africaines qui étaient devenues sa seconde nature apportaient sans doute une leçon à laquelle l'enfant, puis l'adolescent ne pouvait pas être insensible. Vingt-deux ans d'Afrique lui avaient inspiré une haine profonde du colonialisme sous toutes ses formes. (...) Ce n'étaient pas des idées abstraites ni des choix politiques. C'était la voix de l'Afrique qui parlait en lui, qui réveillait ses sentiments anciens. (A 2009:112~113)

Au club, aussi, ils racontaient des choses terribles. Les gens qui disparaissaient, les enfants qu'on enlevait. Le *Long Juju*, les sacrifices humains. Les morceaux de chair humaine salée qu'on vendait sur les marchés, sans la brousse. (...) Il[D. O. Simpson] voyait la société coloniale comme un échafaudage rigoureux où chacun devait tenir son rôle. (...) Il avait décidé que Geoffroy et elle devraient partir d'Onitsha. (O 1993:165~166)

백인 식민지 개척자들의 패전과 본국으로의 소환 후에도 아프리카의

역사적 비극이 계속되는 이유는 아프리카의 자원을 차지하기 위해, 그리고 침략국의 내전을 유지해 무기를 계속 팔기 위해 아프리카 나라들을 수탈하려는 강대국의 지배욕이 멈추지 않기 때문이라고 르 클레지오는 지적한다. 특히 1967년 발발한 비아프라 전쟁에 대해 전면적으로 비판하면서 영국군의 과립치함을 『오니샤』와 『아프리카인』에서 부각한다. 기관총과 최신식 사격 총기를 사용하는 영국군에 맞서 아로스 주민들은 창과 칼로 맞섰으며, 영국군의 비행기와 대포에 맞서 비아프라 어린이들은 막대기와 돌을 들고 싸운 결과 나이지리아인들의 삶의 터전들은 폐허가 되었다.

Tout est fini. A Umahia, à Aba, à Owerri, les enfants affamés n'ont plus la force de tenir des armes. De toutes façons, ils n'avaient plus que des bâtons et des pierres contre les avions et contre les canons. (...) Le monde entier détourne son regard. (O 1993:288)

J'ai vu ces images terribles dans tous les journaux, les magazines. Pour la première fois, le pays où j'avais passé la partie la plus mémorable de mon enfance était montré au reste du monde, mais c'était parce qu'il mourait. Mon père a vu aussi ces images, comment a-t-il pu accepter? À soixante-douze ans, on ne peut que regarder et se taire. Sans doute verser des larmes. (A 2009:117)

또한, 산업화한 유럽 국가들이 근대성이라는 우월성을 가지며 그들의 팽창주의는 정당성을 가진다는 절대적 대전제에 순응하는 유럽 여론의 무관심과 전쟁에 대한 편파적인 보도 태도에 대해서도 르 클레지오는 비판한다. 영국국영 텔레비전 BBC는 비아프라 전쟁에 대해 보도하면서 겨우 몇 줄로 축소된 생략으로 표현된 무관심을 보여준다. 극도로 자제된 외형적인 사건들과 수치들의 나열 속에서 영국이 나이지리아에서 일

으킨 전쟁으로 인해 죽어가는 무고한 사람들의 피해는 감추어지고 그 비극의 무게에 준하는 충분한 관심을 받지 못한다고 저자는 『오니샤』에서 지적한다. 『아프리카인』에서 이어지는 비아프라 학살에 대한 르 클레지오의 준엄한 단죄는 자신과 아버지의 격심한 마음의 상처 때문일 것이다. 새로운 침략 전쟁의 소식은, 더욱이 그 장소는 자신의 근무지였던 나이지리아였으니, ‘그 아프리카인’을 회복할 수 없는 절망과 고독 속으로 고립시켰으며, 작가의 아버지는 아프리카인처럼 생각하고 말하고 행동하는 방법을 고수함으로써 식민주의를 몸소 비판하게 된다.

Les journaux, les nouvelles de la BBC sont laconiques. Les bombes, les villages rasés, les enfants qui meurent de faim sur les champs de bataille, cela ne fait que quelques lignes. (O 1993:279).

Après le massacre du Biafra, il ne rêve plus. Il entre dans une sorte de mutisme entêté qui l’accompagnera jusqu’à sa mort. Il oublie même qu’il a été médecin, qu’il a mené cette vie aventureuse, héroïque. (...) D’une certaine façon, il me semble que c’était moins par résignation que par son désir d’identification avec tous ceux qu’il avait soignés, à qui à la fin de sa vie il s’était mis à ressembler. (A 2009:118)

아버지의 정신적 유산을 이어받은 아들 르 클레지오 역시 수많은 식민전쟁과 수탈이 끊이지 않는 아프리카 대륙의 비극이 계속되고 있다는 고발을 『아프리카인』에서 계속하고 있다. 그들의 비판은 프랑스와 영국을 포함한 유럽 강대국에서 펼쳐고 있는 과거 식민지배 시대의 역사에 대한 “전술적 망각(l’oubli tactique)”에 대한 지적으로 이어지며, 공식적 역사 담론에서 누락된 객관적 기록과 이성적 반성이 이루어지지 않은 현실에 대한 문제의식을 담고 있다.

Il est mort l'année où le sida a fait son apparition. Déjà, il avait perçu l'oubli tactique dans lequel les grandes puissances coloniales laissent le continent qu'elles ont exploité. Les tyrans mis en place avec l'aide de la France et de l'Angleterre, Bokassa, Idi Amin Dada, à qui les gouvernements occidentaux ont fourni armes et subsides pendant des années, avant de les désavouer. Les portes ouvertes à l'immigration, ces cohortes de jeunes hommes quittant le Ghana, le Bénin ou le Nigeria dans les années soixante, pour servir de main-d'œuvre et peupler les ghettos de banlieue, puis ces mêmes portes qui se sont refermées lorsque la crise économique a rendu les nations industrielles frileuses et xénophobes. Et surtout l'abandon de l'Afrique à ses vieux démons, paludisme, dysenterie, famine. A présent la nouvelle peste de sida, qui menace de mort le tiers de la population générale de l'Afrique, et toujours les nations occidentales, détentrices des remèdes, qui feignent de ne rien voir, de ne rien savoir. (A 2009:113~114)

르 클레지오는 『오니샤』와 『아프리카인』에서 자신과 가족의 사적 역사를 기록함으로써 동시에 아프리카 식민지 전쟁의 역사를 기록하고 식민주의에 대한 비판의 목소리를 높이고 있다. 아버지와 자신을 포함해 식민지 정책의 모든 피해자들에게 커다란 상처를 남긴 전쟁의 상흔을 치유하기 위해, 그리고 그토록 사랑했던 아프리카에서 영원한 이방인이 될 수밖에 없는 그의 가족의 비극적 운명을 극복하기 위해, 르 클레지오는 희미해진 과거를 부활하고 전쟁을 비판하고 서구유럽문화 지배를 거부하며 문화의 다원주의를 구현하려는 작가의 소명을 다하고 있는 것이다. 즉 식민지 지배 역사는 유럽의 종교와 문화의 가치가 더 우월하다는 근대성의 신화를 동반했으며, 이를 주장한 서구 열강들의 전쟁과 파괴적 정복 행위를 변명하기 위해 피해국들의 사람들에게 문명의 이익을 전달해 줄 필요성과 당위성이 있었다고 해명해 왔다는 은폐된 과거를 기록하

는 것이다. 자기문화 중심주의에 빠져 유럽식 기독교와 과학적 합리주의 그리고 공화국의 우월성을 주장하면서, ‘원시적’이라고 판단한 다른 대륙의 민족들을 ‘문명화’시켜 주었다는 팽창주의의 이데올로기를, 세제르<sup>9)</sup>와 파농<sup>10)</sup> 그리고 망스롱처럼<sup>11)</sup>, 르 클레지오도 자신의 작품들을 통

- 
- 9) 세제르는 『식민주의에 관한 담론』에서 유럽중심주의 관점에서 빠져나오지 못한 채 식민지 역사를 바라보고 판단하는 사람들이 가진 “사이비 인본주의”에 대해 비난한다. “동시에 대단히 별나고 인본주의적이며 신실하기까지 한 이십세기 부르주아 기독교도들에게 그들도 모르는 사이 그들 속에는 히틀러가 주리 들고 있었음을 간지해 주는 일 역시 매우 가치 있는 일이다. 다시 말해 히틀러가 그들과 동거하고 있었으며 그들의 악마가 되고 있었음을 말이다. 따라서 그들은 한 몸인 히틀러를 단죄할 수 없었음을 말이다. 히틀러를 단죄하는 일은 곧 자신을 단죄하는 모순이 되므로. 그들이 히틀러를 용서할 수 없었던 것은 그가 저지른 범죄 그 자체, 아니 인간에 대한 범죄 때문이 아니다. 인간 일반에게 가한 모멸감 때문도 아니다. 그것은 그가 백인에게 죄악을 저질렀고 백인에게 모멸감을 선사했으며 백인을 대상으로 백인만의 전유물인 식민주의 정책을 시행했기 때문이다. 당시까지만 해도 알제리의 아랍인들, 인도의 값싼 노동자들 그리고 아프리카의 흑인들에게만 배타적으로 사용되던 식민주의 정책을 말이다.” (세제르 2004:25~26). 세제르는 유럽 백인 식민주의자들이 식민지 전쟁 시기에 저지른 인권 유린 범죄와 히틀러의 유대인 학살 범죄를 모두 반인륜범죄로 가차 없이 질타하고 있다.
- 10) 파농은 『검은 피부, 하얀 가면』에서 식민주의자들의 인종차별과 노예제도를 신랄하게 비판하고 가해자와 피해자 모두가 자유를 위해서 함께 노력해야 한다고 주장한다. “인간을 가두려는 시도는 반드시 중단되어야 한다. 왜냐하면 자유가 인간의 운명이기 때문이다. 역사라는 육체는 내 행동의 친분의 일도 결정할 수 없다. 내 자신의 기반은 바로 나이기 때문이다. 그리고 역사적·기념비적 가설이라는 것을 넘어서야만 나의 자유를 위한 순환은 시작될 수 있는 것이다. 유색인의 불행은 그가 한 때 노예로 부려졌었다는 데 있다. 백인의 불행과 백인의 비인간성은 그가 한때 어디선가 인간을 살육했다는 데 있다. (...) 도구가 인간을 소유할 수 없다는 것. 인간에 의한 인간의 노예화는 영원히 금지되어야 한다는 것. 한 인종에 의한 다른 인종의 노예화는 반드시 중단되어야 한다는 것. 인간, 그가 어디에 있는지 간에 내가 그를 찾아내고 사랑할 수 있어야 한다는 것. 그러나 흑인은 그렇지 못하다. 백인은 두말할 나위도 없다. 흑과 백. 양자는 모두 그들이 각각 숭배하는 조상들의 비인간적인 목소리를 등지고 진정한 대화를 시도해야만 한다. 대화를 통해 하나의 객관적인 목소리를 수렴해야 한다. 그 전에 소외를 새롭게 극복하려는 자유로운 시도를 마다하지 말아야 한다. (...) 타자를 만지고 타자를 느끼며 동시에 그 타자를 내 자신에게 설명하려는 그런 단순한 노력을 왜 그대는 하지 않는가? 바로 “당신”이라는 세계를 건축하도록 나의 자유가 나에게 주어진 것은 아니었을까?” (파농 1998:290~292).
- 11) 질 망스롱(2013)에 따르면, 프랑스 제3공화국(1870~1940)의 공적인 역사 기록에는 아프리카 식민지 정복을 “전쟁”이라는 용어로 정의하지 않고 있으며, 식민지화를 정당화하기 위해 만들어낸 단어인 “문명화 사업”이라고 지칭하고 있다. 또한, 식민지배 시대 내내 식민지를 ‘무주지homo nullius’, 즉 ‘사람이 살지 않는 장소’라

해 비판하고 있다.<sup>12)</sup> 식민주의가 실질적으로 자국의 경제적 이익을 주목적으로 한다는 것을 감추기 위해, 이성·교육·인권 그리고 사회적·기술적 진보라는 이상주의적 근대화를 강조하면서 식민 지배를 포장해 온 프랑스와 영국 등의 서구열강의 정부 그리고 그 공식적인 역사서들이 시도하고 있는 사실 은폐와 망각의 노력을 고발한 것이다. 유럽 백인들은 모국의 근대화적 가치를 강조하기 위해 정복국의 고유한 예술과 풍습들이 원시적이고 미개하다는 선입견으로 멸시했고, 피식민지 주민들의 문화는 멸종되어야 하는 대상이며 오직 자신들의 서구 문화가 새롭게 지배해야 한다고 믿었으며, 그리고 불행하게도 이러한 식민 지배 이데올로기는 진정으로 사라지지 않은 채 현재 서구유럽의 사회에 인종차별주의와 이주민 사회 갈등 그리고 난민 문제 등으로 그 상흔을 남기고 있다는 것을 유념해야 한다는 각성의 목소리이다.

---

고 정의하고, 그곳 주민들의 목숨이 무가치하다고 규정했으며, 공식적 기록에서 역사의 관례대로 패배한 민족이나 왕국의 이름을 기록하지 않고 “미개한 원주민 indigène(s) 중 잔혹한 악당들”이었던 왕들이 “위대한 대국 프랑스의 문명화 사업”을 가로막은 것처럼 기록되어 있다고 망스롱은 비판한다. 식민지화 사업의 첫 번째 조건은 인류를 (인권을 가질 가치가 있는) 문명화된 유럽인과 (인권을 가질 수 없는) 식민지 원주민들로 나눈 것이었으며, 제3공화국이 행한 이러한 “인권 표백 blanchissement des droits de l’homme”은 규탄되어야 하고, 프랑스 공화국이 천명한 가치(인권, 자유, 평등, 박애)와 공화국이 식민지에서 자행한 범죄 사이의 간극에 대해 진실한 성찰이 필수적이라고 망스롱은 주장한다. 제3공화국에서 이어받은 식민지 개척 사업을 제4공화국도 계속 추진했으며, 제5공화국이 수립되고 1962년 알제리가 독립하게 되어서야, 프랑스 정부는 이제 식민지 사업을 하는 시기가 지났고 이것은 세계의 필연적 변화이며 식민지를 보호하고 감독하는 것은 “한물간 시스템”이 되었다고 표명하게 된다. 프랑스 정부의 일관적인 입장을 요약하자면 수 세기에 걸친 “식민지 문명화 사업”은 동시대 유럽 열강국가들의 경쟁 구도 속에서 프랑스를 지키고 발전시키기 위한 정책이었고, “프랑스의 위대성 grandeur de la France”과 “프랑스의 영향력 확산 rayonnement de la France”을 위해 공화국의 발달한 문명의 혜택을 미개인들에게 전파한 관대한 사업이라는 것이다(망스롱 2013:368).

12) 르 클레지오는 프랑스령 마르티니크섬 출생의 반식민주의자인 파농과 세제르의 작품을 『황금물고기』에서 인용하고 활용하면서 식민주의 역사의 잔재인 유럽문화우월의식, 인종차별주의, 이민자 문제 등을 비판한 바 있다(줄고 2013 참고).

## 5. 결론을 대신하여

피에르 노라(2010)는 1980년대 이후 이데올로기나 일체성 등을 강조하는 국가나 민족 등의 프랑스의 집단적 역사의 가치가 약화하고 있음을 지적하고, 개인(들) 기억의 총체로서 역사의 새로운 가치가 중요해지고 있다고 강조한다. 제3공화국(1870~1940)부터 1970년경까지 프랑스인들이 가지고 있던 전통적인 정체성은 민족과 역사학과 기록이 하나의 공생관계를 유지하는 데에서 비롯되는 아주 독특한 것이었는데, 즉 전통적으로 프랑스인들은 자신의 역사 및 자신의 과거와 감정적·정치적으로 아주 밀착된 관계를 유지해왔고, 역사는 종교적인 교리문답처럼 사적 기억들을 눌러버리는 종교적인 것이고, 각자에게 삶을 부여하는 조국의 역사로서 신성한 것이고, 사회통합·결속·지위상승의 추진력 역할을 하는 하나의 전설이었다고 노라는 설명한다. 하지만 이러한 프랑스인의 민족적 기억으로서의 일체화된 과거의 역사적 관점은 점차 그 힘을 잃게 되는데, 성장시대의 종언과 경제 위기, 세계화와 유럽으로의 편입, 드골 시대 이후의 민족적 정체성의 쇠퇴, 혁명 이데올로기의 붕괴, 탈식민주의와 이주민 인구의 엄존 등의 변화 때문에 1980년대 이후 프랑스 역사는 사회적 기억에 집중하게 되고 일반화된 기억들로 대체되고 있다고 노라는 주장한다. 다시 말해 민족의 혹은 국가의 역사에 집중하던 시대가 가고 이제는 개인(들)의 기억을 기록하는 행위에 더 큰 가치를 두게 된 것이다. 이러한 역사의 개인 초점화 현상의 영향으로 민족 혹은 국가 단위의 거시적 역사관에 대한 관심은 줄어들고, 오늘날에는 개인이 저마다 미시적 역사에 집중하는 독립적인 기억의 개별체 혹은 저장소가 되고 있다. 이 시대 개인은 각자의 기억 속에서 타인과 또는 집단과의 공통점을 찾기보다는 개인의 차별적 특성을 찾기를 원하며, 이러한 차별적 광경 속에서 개인은 그동안 찾아내지 못한 자신만의 정체성을 구체화한다고 노라는 분석한다. 이렇게 기억이 집단으로 경험되지 않으면 않을수록 기

역은 자기 자신을 의식적으로 ‘기억과 일체된 인간homme-mémoire’으로 만들게 되고, 개인은 자신의 기억에 집중하면서 그 기억을 조작하는 방법으로 자신의 정체성을 규정하게 된다고 노라는 기술한다. 이제 기억은 역사적인 것에서 심리적인 것으로, 사회적인 것에서 개인적인 것으로, 전달 가능한 것에서 주관적인 것으로, 되풀이되는 것에서 회상하게 하는 것으로 변했고, 그때부터 기억은 사적인 일이 되었으며 기억이 개인의 정체성의 핵심이 되어버린 것이다. 또한, “기억이란 사실상 내용물이라기보다는 하나의 틀이며, 언제나 가변적인 쟁점이고, 전략적인 집합이며, 존재하는 것으로서 보다는 만들어지는 것으로서 더욱 가치 있는 어떤 실재”(2010:14)라고 정의하고 이 때문에 기억을 바라보는 관점, 즉 문학적 차원과 역사 기술가의 기술방법 그리고 개인적인 참여가 중요해지는 것이라고 노라는 주장한다.

노라의 의견처럼 개인이 기억을 기록하는 행위로 자신의 정체성을 구축한다는 사적 역사 강화의 측면에서 자전적 글쓰기 행위는 기억을 선별하고 재구성하는 과정을 통해 망각의 과거를 인식의 현재로 소환하며 그 결과 현재의 자신의 정체성을 세우는 도구일 수 있다. 르 클레지오는 『오니샤』와 『아프리카인』에서 자신과 아버지의 과거를 다시 쓰는 행위를 통해 개인과 가족의 사적 기억을 기술하여 ‘기억과 일체된 인간’으로서의 작가 자신의 그리고 가족의 정체성을 정제하고 세밀화하게 다듬는다고 볼 수 있다. 프랑스의 식민지 역사 서술에도 속하지 못하고 아프리카 피식민지 역사 서술에서도 속할 수 없는 르 클레지오 자신과 아버지가 간직하고 있는 아프리카의 기억들 즉 사적 역사를 남기는 행위를 통해 저자는 반식민주의 가치관을 수립하고 있는 것이다. 르 클레지오는 아버지의 이야기를 통해 아프리카에 대한 사랑과 식민지 전쟁에 대한 비판을 전달하고 있으며 또한 자신과 가족의 기억들을 재조명하면서 상처와 아픔을 치유하려고 노력하고 있다. 이러한 역사의 치유적 측면에 대한 고찰은 니체의 ‘비판적 역사’를 통해 재고해 볼 수 있겠다. 니체는 과거에 대한 비판적 재판을 의미하는 ‘비판적 역사’가 고통을 느끼고 해방을 요

구하는 사람들에게 필요하다고 주장한 바 있다. “인간적 폭력과 죄악, 불의를 역사의 법정에 끄집어내어 단죄함으로써 비판적으로 역사를 읽고 과거를 현재의 삶의 반성으로 삼는다. 니체는 특권, 계급, 왕조에서 발생하는 불공정한 문제들과 그 몰락의 과정을 예로 들면서, 이러한 과거의 텍스트를 비판적으로 해석함으로써 역사가 현재의 인간적인 삶에 기여해야 한다고 보고 있다.”<sup>13)</sup> 이러한 시각에서 서구유럽 국가들이 식민지 지배 과정에서 범한 반인류적 범죄 행위를 르 클레지오가 사적인 기억의 기록을 통해 비판적으로 단죄하는 자전적 글쓰기와 다시 쓰기 행위는 식민 전쟁 때문에 고통을 느끼고 해방을 요구하는 저자와 그의 가족뿐만 아니라 다른 희생자들에게도 필요한 비판적 역사의 치유책이라고 볼 수 있다.

르 클레지오에게 아프리카와 가족(특히 아버지)은 동일시되며, 바로 그 근원적 장소에서 작가로서의 소명을 깨달았고, 그 기억을 재현하는 과정이 『오니샤』와 『아프리카인』 연작의 자전적 글쓰기 그리고 다시 쓰기로 구현된 것이다. 저자는 자신이 영국(국적) 아버지와 프랑스(국적) 어머니를 둔 유럽(백)인이지만, 나이지리아와 아프리카를 마음의 고향(잉태의 장소, 근원지)으로 여긴다고 강조한다. 또한, 자신의 인생에서 중요한 역사적 사건은 제2차 세계대전과 아프리카의 식민지 정복 전쟁과 해방 전쟁들이며, 이에 대해 저자는 매우 비판적인 자세를 취하면서 자신이 가진 반식민주의 가치관 역시 아버지에게서 물려받았다고 고백하고 있다. 즉 저자가 가지는 식민주의 비판 정신과 반식민주의적 가치관은 식민지 전쟁으로 인해 그의 가문이 겪은 기나긴 이주 생활과 그 기억들에 기인한다.

Aujourd'hui, j'existe, je voyage, j'ai à mon tour fondé une famille, je me suis enraciné dans d'autres lieux. Pourtant, à chaque instant, comme une substance éthérée qui circule entre

13) 김정현, 「니체의 역사치료학」, 『범한철학』 35, 2004, p.177(재인용).

les parois du réel, je suis transpercé par le temps d'autrefois, à Ogoja. Par bouffées cela me submerge et m'étourdit. Non pas seulement cette mémoire d'enfant, extraordinairement précise pour toutes les sensations, les odeurs, les goûts, l'impression de relief ou de vide, le sentiment de la durée. C'est en l'écrivant que je le comprends, maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, dans les royaumes de l'ouest du Cameroun. La mémoire des espérances et des angoisses de mon père, sa solitude, sa détresse à Ogoja. (A 2009:122~123)

아버지와 어머니의 가치관과 기억을 전수 받은 르 클레지오는 오고자에서 보낸 유년의 추억으로 아프리카의 자연에 대한 감탄과 아프리카 문화에 대한 이해와 사랑을 간직한 채 세계 각지로의 자유로운 여행과 이주의 체험을 통해 다원주의적 문화 정체성을 구축하게 된다. 작가는 자신의 정체성과 가치관이 본인의 경험과 기억을 통해 수립되었지만 동시에 가족의 경험과 기억을 통해서도 전달된다는 사실을 강조하고 있다.<sup>14)</sup> 자신과 가족들의 기억을 담은 자전적 글쓰기를 통해 르 클레지오는 사적 역사의 기록의 중요성을 보여주며, 공적 역사가 은폐하려는 사실(식민지배 중 반인류 범죄 등)과 희생자들의 목소리를 반영하고 있다. 『오니샤』와 『아프리카인』을 포함한 다수 작품을 통해 르 클레지오는 식민지배 역사를 가진 서구유럽 국가들의 팽창주의와 문화우월주의

14) 르 클레지오는 『아프리카인』(다시)쓰기를 통해 아버지의 정신적 유산이 자신에게 전수되었음을 깨닫게 된다. “Dans *l'Africain*, Le Clézio nous livre le secret majeur d'une œuvre. En reconnaissant enfin ce père mauricien venu de Londres, Le Clézio boucle la boucle : *l'Africain* n'est autre que lui-même.” (De Cortanze 2009:25). 또한 르 클레지오는 개방적이고 관대한 가족 덕분에 인종차별적 의식으로부터 자유로울 수 있었다고 적고 있다. “Le Clézio qui a bénéficié d'un environnement familial ouvert et généreux a échappé à ce qu'il appelle “l'école de la conscience raciale.” (Salles 2006:89).

를 거부해 왔고, 비서구유럽의 문화와 역사 등을 작품에 담아내면서 문화의 다양성과 혼종성을 강조해 왔다. 작가는 현재는 사라진 과거의 문화나 소수 민족의 문화 혹은 역사적으로 가려진 신화 등을 재조명하면서, 서구유럽 문화 중심주의에서 벗어나 다른 문화권과 타인과의 만남을 통해 평화적인 공존의 희망적인 미래를 염원하고 있다.

## 참고문헌

### 르 클레지오 작품

J. M. G. Le Clézio, *Onitcha*, Paris, Gallimard, 1991, 1993(coll. Folio).

J. M. G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, 2009(coll. Folio).

### 그 외 자료

김정현, 「니체의 역사치료학」, 『범한철학』 35, 2004, pp.157~189.

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.

이희영, 「르 클레지오의 『혁명』 연구」, 『프랑스문화예술연구』 53, 2015, pp.423~480.

Arendt, Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago, 1958.  
(한나 아렌트, 『인간의 조건』, 이진우·정태호 역, 한길사, 2015.)

Césaire, Aimée, *Discourse on Colonialism*, N. Y., Monthly Review Press, 2000. (에메 세제르, 『식민주의에 관한 담론』, 이석호 역, 동인, 2004.)

Clerc, Jeanne-Marie, “Les masques ou Le Clézio passeur d’Afrique”, in *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Thierry, Léger et al(dir.), P.U. Rennes, 2010, pp.44~64.

De Cortanze, Gérard, *J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 2009.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952(coll. Esprit), 1971(coll. Points). (프란츠 파농, 『검은 피부, 하얀 가

- 면』, 이석호 역, 인간사랑, 1998.)
- Kristeva, Julia, *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969. (줄리아 크리스테바, 『세미오티케:기호분석론』, 서민원 역, 동문선, 2005.)
- Manceron, Gilles, *Marianne et les colonies : une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris, La Découverte, 2003. (질 망스롱, 『프랑스 공화국 식민사 입문-인권을 유린한 식민침탈』, 우무상 역, 경북대학교출판사, 2013.)
- Nora, Pierre *et al.*, *Les Lieux de mémoire, 1*, Paris, Gallimard, 2005. (피에르 노라 외, 『기억의 장소』1, 김인종·유희수 외 역, 나남, 2010.)
- Pien, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Roussel-Gillet, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio - écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.
- Salles, Marina, *Le Clézio notre contemporain*, P. U. Rennes. 2006.

〈Résumé〉

L'étude sur *Onitsha* et *L'Africain* de Le Clézio :  
écriture autobiographique et anticolonialisme

LEE, Hee-Young

Nous avons pour but, dans cette étude, d'examiner deux œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Onitsha* (1991) et *L'Africain* (2004). Pour ce faire, nous allons analyser les caractéristiques formelles et significatives de ces deux ouvrages et leurs modalités de réécriture afin de mieux comprendre la raison pour laquelle l'auteur a rédigé deux fois la même mémoire de son enfance en variant la structure narrative (la disposition et la chronologie de récits), les personnages et leurs relations, etc.. Nous pensons que Le Clézio écrit *Onitsha* et *L'Africain* pour témoigner son propre histoire de famille durant l'occupation coloniale de l'Afrique aux alentours de 1948 : par le biais de l'écriture autobiographique l'auteur retrace et reconstruit les mémoires importantes de son enfance et les souvenirs lointains de son père blessé et abîmé par les guerres dans le but de se réconcilier avec son père défunt et de se rendre compte de l'héritage spirituel de famille, à savoir l'anticolonialisme.

La rencontre avec son père et la découverte de l'Afrique sont deux expériences fondamentales de l'auteur qui lui conduisent à écrire *Onitsha* et *L'Africain* dans lesquels Le Clézio se consacre à la quête de soi en fouillant dans sa mémoire d'enfant au Nigeria et les souvenirs tragiques de son père de migrations forcées par les guerres récurrentes d'invasions coloniales en Afrique. Comme il note dans *Onitsha*, Le Clézio a trouvé la vocation de l'écrivain pendant le

voyage pour Afrique à l'âge de huit ans ainsi qu'il a continué d'écrire comme son père qui composait et s'aventurait volontairement dans des mythes disparus. En rédigeant *L'Africain* l'écrivain révèle ainsi la compassion et la tendresse pour son père, "l'Africain" dont les "manières africaines étaient devenues sa seconde nature" et "la voix de l'Afrique parlait en lui." (Le Clézio 2009:112~113).

Le Clézio met ainsi en évidence le partage avec son père de l'amour et du respect pour l'Afrique ainsi que du mépris et du refus du colonialisme européen : *Onitsha* et *L'Africain* contiennent des remarques sans complaisance sur l'invasion et la destruction par les guerres impériales en Afrique et l'auteur, comme son père, critique avec sévérité "l'oubli tactique" (Le Clézio 2009:113) dans lequel les grandes puissances européennes justifient l'histoire de l'impérialisme colonial sous prétexte d'idéologie de la modernisation et de bienfaits de la civilisation. Le Clézio dévoile ainsi leur hideux masque couvrant la spoliation matérielle, l'exploitation économique, la domination politique et culturelle et le racisme. En écrivant *Onitsha* et *L'Africain* Le Clézio nous fait éprouver la grande désolation et la révolte profonde de toutes les victimes de l'occupation coloniale (l'auteur et sa famille inclusivement) en constatant l'Afrique qui souffre toujours de l'exploitation des pays développés.

주 제 어 : 자전적 글쓰기(écriture autobiographique), 아프리카 (Afrique), 식민 지배(occupation coloniale), 반식민주의 (anticolonialisme), 르 클레지오(J. M. G. Le Clézio)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8



## 68운동이 프랑스 연극에 끼친 영향 - 태양 극단, 아쿠아리움 극단 및 누벨 아비뇽 극단을 중심으로 -

임재일  
(명지대학교)

### 차례

서론	3. 새로운 형태의 창작활동
1. 자유에 대한 갈망: 68운동	결론
2. 연극계의 논쟁: 관객과 비관객	

### 서론

역사에 대한 논쟁은 인류사에서 오랫동안 지속되어왔다. 역사가 겉으로 드러나는 하나의 실체를 보여주기보다는 그것을 바라보는 관점에서 여러 다양한 해석이 가능해서이다. 그래서 역사는 변하지 않는 고정된 실체가 아니라 바라보는 이에 따라 달라지는 변화무쌍함을 가지고 있다. 역사 자체가 과거에 대한 진실을 찾고자 하는 것이므로 해석하는 것도 이 진실의 실체를 밝혀줄 실증적인 관점에서 이루어져야 하기 때문이다. 객관성의 담보가 무엇보다 중요하다 하겠다.

역사는 객관적 실체를 밝히는 것이지만 하나의 정답을 찾고자 하는 것이 아니다. 노라가 언급한 것처럼 역사는 아직까지 밝혀지지 않은 미완

성의, 또는 언제나 새로운 문제를 제기하여 재구성하는 것을 의미하기 때문이다(Nora 1984, 19). 수많은 문제제기 속에 역사 그 이면에 감추어진 또 다른 모습, 진실하거나 진실함직한 실체를 발견해나가는 것이다. 이러한 지리멸렬한 과정을 거치다보면 역사는 모두에게 속하는 것일 수도, 또는 누구에게도 속하지 않는 것일 수도 있다. 어느 하나의 고정된 시각에서 접근하는 것이 아니어서이다. 다양한 사고와 분석이 허용되는 것, 어쩌면 역사가 보편타당한 사명을 띄울 수밖에 없다 하겠다.

68운동이 프랑스에서 갖는 의미는 특별하다. 프랑스 대혁명이나 1830년 7월 혁명, 1848년 2월 혁명, 파리 코뮌 등이 피로 얼룩진 물리적 충동을 통해 시민들의 욕구불만이 분출되었다면, 68운동은 이에 비해 ‘조용한’ 민주화를 지향했다고 볼 수 있다. 1968년 봄, 학생들과 노동자들의 강렬한 외침이 두 달여 만에 막을 내리지만, 이들이 부르짖은 자유와 민주주의의 메아리는 프랑스 곳곳을 휩쓸며 큰 반향을 일으켰기 때문이다. 물론 이것에 대한 평가는 위에서 살펴보았듯 역사의 실체를 밝히는 다양한 시각이 존재하는 것이 사실이나, 그렇다고 프랑스 현대사에서 68운동이 시민들의 집단적인 반발을 통해 사회적 변화를 이끌어낸 것 자체를 부정할 수는 없다.

1960년대 세계 곳곳에서 펼쳐진 미국의 베트남 전쟁에 대한 반전 시위의 영향을 받은 68운동은 일부 진보적 학생들의 외침에서 비롯되었다(Champagne 2004, 519). 당시 프랑스는 경제 성장 및 발전에 여념이 없었는데, 학생들의 시위가 노동자 단체와 연계되면서 프랑스 전 지역으로 확산된다. 베트남 전쟁이라는 저항의 불씨가 사회적 변화를 원하는 시민들의 열기와 합쳐졌다고 볼 수 있다. 비록 이 열기가 두 달을 넘기지는 못했으나, 프랑스는 직간접으로 적지 않은 변화를 겪게 된다. 자유와 평등을 요구하는 시민들의 바람을 외면할 수 없었던 것이다. 이 변화는 연극계 내에서도 일어나는데, 그중 대표적으로 연극을 하는 것이 어떠한 의미를 지니며, 또한 누구를 대상으로 하느냐에 대한 논의가 활발히 펼쳐진다.

68운동이 우연적인 계기를 통해 사회적 담론의 장으로 변모하듯, 프랑스 연극계의 움직임도 이러한 사회적 변화의 연속선상에서 이루어진다. 학생 시위대가 오데옹 극장을 점거하면서 연극계와의 대화가 이루어지고, 빌퇴르반 선언을 통해 연극계의 당면 과제가 발표되면서 아비뇽 연극제는 자연스레 이에 대한 실험 무대로 이어지는 것이다. 이 과정을 통해 연극인들은 예술의 의미와 목적, 시위대와의 연대, 또는 시민 관객과의 소통 등을 논의한다. 본 논문은 68운동을 통해 프랑스 연극계에서 논의된 다양한 현상을 분석하고, 연극을 하는 것에 대한 본연적 의미를 되짚어보고자 한다.

우리는 1960년대 연극하면 태양 극단만을 떠올리나, 당시 프랑스 연극계는 시민이나 노동자의 목소리에 귀 기울이거나 전위 극단으로서 시민들의 적극적인 참여를 이끌어내고 또는 소외 계층이나 이주민들을 위한 처우개선을 주장하는 등 다양한 형태의 활동이 전개된다. 수백, 수천 개의 극단이 활동했다고 볼 수 있다. 그러나 대부분의 극단이 68운동의 명운과 함께 사라지고 만다. 이에 68운동 이후에도 지속적인 활동을 전개한 태양 극단 Théâtre du Soleil, 아쿠아리움 극단 Théâtre de l'Aquarium, 아비뇽 누벨 극단 Nouvelle Compagnie d'Avignon 등으로 한정하고자 한다.<sup>1)</sup> 이 극단들을 통해 요동치는 사회적 분위기 속에서 연극 및 창작 활동이 어떻게 변화해가는지를 살펴볼 것이다.

1) 이렇게 세 극단으로 한정된 이유는 68운동 당시 수많은 극단이 활동했으나, 대부분의 공연이 시위나 파업현장 또는 거리에서 한시적으로 이루어져 이들이 남긴 흔적을 찾기가 쉽지 않아서이다. 당시 대다수의 극단들은 예술적 목적성보다는 변화를 요구하는 사회적 분위기에 편승하여 연극을 활용한 측면이 크다고 본다. 이에 반해 태양 극단, 아쿠아리움 극단, 아비뇽 누벨 극단은 전문 극단을 표방하며 68운동 이후에도 지속적으로 활동하여 당시의 연극상황을 연구하기에 적절한 대상이 되었다.

## 1. 자유에 대한 갈망: 68운동

1960년대 프랑스는 유래 없는 경제성장을 통해 화려했던 과거의 벨 에포크 Belle Époque를 재현하듯 풍요의 시대를 맞이한다. 도시를 중심으로 산업화가 가속되면서 수많은 공장이 들어서고 일자리가 창출되는 등 전반적인 시민들의 삶이 향상된다.

1960년대는 시민들의 관심사도 다양화된 시기이다. 미국의 반문화<sup>2)</sup>의 영향을 받은 젊은이들의 새로운 문화가 등장하고, 자유로움과 개성을 추구하는 대중매체가 다양화되고, 성이나 종교, 또는 남녀평등에 대한 사회적 인식이 변하게 된다. 자연스레 세대 간의 갈등이 빚어지고 전통 사회에 맞서는 새로운 가치관이 형성된 것이다. 무엇보다 삶을 바라보는 시민들의 인식이 크게 변화하였던 시기라고 볼 수 있다. 이는 물론 프랑스만 해당되는 것은 아니며 당시 서구 사회에서 일어났던 보편적인 현상이기도 하다.

프랑스 68운동은 파리 근교 낭테르 대학 내의 조그마한 소모임에서 촉발되었다. 일부 정치적 성향의 학생들이 베트남 전쟁에 대한 미국 제국주의의 실상을 폭로하면서 이 모임의 주동자가 체포되자 학생들의 집거 농성으로 확대된다. 당시 학교 측의 적절한 대응이 있었다면 별문제가 되지 않았을 사건인데, 학교 측이 정부의 입장만을 고수한 채 강경 일변도의 자세를 취해 일이 확대된 것이다. 결국 정치에 관심 없던 학생들까지 가세하면서 학교 폐쇄라는 극단적인 조치를 당하고 만다.<sup>3)</sup>

게다가 경찰의 추적을 받던 시위 주동자들이 파리의 소르본느 대학으

2) 이 운동은 1960년대 미국 사회를 지배하던 권위적이고 보수적인 청교도 사상에 대한 젊은이들의 저항에서 발생하였다. 처음에는 낙태금지, 성차별 등 여성운동을 중심으로 출발하나, 이후 반전, 마약, 히피문화 등으로 확대된다.

3) 이 결정은 파리 대학구장 및 교육부 장관의 동의하에 그라팽 Grappin 학장에 의해 이루어졌다. 전면 폐쇄를 하지 않고 당시 교육부가 관심을 기울이던 사회학, 심리학, 철학 등 일부 학과 강의를 재개했다면 별 다른 문제가 발생하지 않았을 상황이었다. 학교 당국이 시위대에 동조하는 학생들까지 ‘과격파 enragés’로 부르면서 악화된 측면이 크다.

로 피신하면서 이 대학마저 공권력의 통제를 받자 학생들의 분노가 더해진다. 수천 명의 학생들이 거리로 쏟아져 나와 시위 주동자에 대한 검거를 중지하고 학내에서의 경찰 병력을 철수시키거나 폐쇄된 대학의 재개방을 요구한다. 정부의 부당한 탄압에 맞서 학생들이 전면적으로 들고 일어선 것이다. 한편 이들은 자신들의 목소리를 드높이기 위해 노동자 측과의 연대를 모색한다. ‘학생들과 노동자들은 같은 투쟁을 하는 겁니다 Etudiants, ouvriers, même combat’라며 노동자들의 동참을 호소한다 (Hamon 2008, 156). 학생들의 시위에서 촉발된 것이 새로운 국면을 맞게 된 상황이었다.

68운동 초기 프랑스 노동계는 학생들의 시위를 탐탁하지 않게 생각했다. 아무나 대학에 가던 시절이 아니므로 학생들이 배움에 지친 나머지 자신들의 불만을 표출하기 위해 거리에 나온 것으로 보았다. 학생과 노동자 간에 적지 않은 심리적 거리가 있었던 것이다. 그렇다고 노동자들도 불만이 없었던 것은 아니다. 산업화와 도시화가 가속화되면서 노동자 인구가 급격히 증가하여 이들의 근로 및 주거환경이 악화되었기 때문이다.

악화된 노동 환경은 프랑스 내부만의 문제는 아니었다. 치열해진 국제 무역환경 속에서 일부 산업이 개발도상국가와의 경쟁력에서 밀리게 된 것이다. 이에 따라 프랑스 정부가 건설, 조선, 광산 등 몇몇 분야에 대한 지원을 줄이고, 기업이 경쟁력 강화를 위해 해외로의 공장 이전을 추진하자 노동자의 일자리가 불안한 상황을 맞이하게 된다. 대량해고와 실업 사태가 현실화되기에 이르자 노동자들도 손을 놓고 있을 수만은 없었다. 자신들의 권익을 스스로 지켜내야 하는 상황에 처하게 된 것이다.

정부의 발 빠른 대응으로 자유를 갈망하던 이들의 기세가 한풀 꺾이면서 68운동은 ‘항쟁’이라는 자신의 소명을 다하고 만다. 학생들과 노동자들은 정부의 대응에 막혀 자신들이 꿈꾸는 세상을 만들지는 못했으나, 이들이 추구하고자 했던 자유에 대한 갈망은 이후 시민들의 가슴

4) 학생들과 노동자들이 염원했던 것과 달리 이듬해 실시된 대통령 선거에서 보수정당의 후보인 조르주 퐁피두가 당선된다.

속에 자리 잡게 된다. 프랑스 사회에서 여성이나 노동자, 빈곤층 또는 이주민에 대한 관심이 서서히 대두되기 시작한 것이다.

## 2. 연극계의 논쟁: 관객과 비관객

68운동 초기, 연극인들은 변화하는 사회적 흐름을 인지하지 못했다. 극장이란 공간 내에서의 창작 활동에만 여념이 없었다. 이는 1950년대 들어 초대 문화부 장관이던 앙드레 말로가 고급 예술의 대중적 확산을 꾀하기 위해 문화의 지방화 *décentralisation culturelle* 정책을 시행하면서 연극인들의 활동영역이 넓어졌기 때문이다. 이 정책은 지방에 문화기관을 설립하여 문화로부터 소외된 이들이 보다 더 다양한 공연을 접하도록 하였다. 그러나 이는 문화기관에 대한 실질적인 권한을 지방 정부에 일임하지 않은 채 문화 분야에 대한 중앙의 집권화가 심화되는 폐단을 낳기도 했다(김지혜 2008, 84).

이 시기 연극은 교양 있고 기품 있는 엘리트 문화로 여겨져 일부 소수층만이 누리던 것이었다(Simonot 1994, 32). 극소수 계층만이 극장을 드나들 만큼, 일반 시민이 연극을 접한다는 것은 쉽지 않은 상황이었다. 연극이 특정한 계층을 위해 존재했던 것이다. 이에 일반 시민도 교양적 차원이든, 유희적 차원이든 공연을 즐길 수 있는 권리에 대한 필요성이 제기된다.

이러한 흐름 속에서 문화 소비층에 대한 논쟁이 연극계에서 주요한 이슈로 떠오른다. 이에 68운동이 발발한 이후 오테옹 극장 점거, 빌뢰르반 선언, 아비뇽 연극제 등 일련의 사건을 통해 프랑스 연극계가 전개한 관객과 비관객의 논의를 살펴보고자 한다.

## 2.1. 오데옹 극장점거

오데옹 극장은 코메디 프랑세즈, 샤이오 극장 Théâtre national de Chaillot 및 콜린 극장 Théâtre national de la Colline과 함께 파리에 위치한 국립극장으로서 오랜 역사를 자랑하고 있다. 68운동이 발발하자 이곳이 학생들에 의해 점거되었는데, 이는 보자르(국립미술학교), 소르본느(현 파리4대학), 상시에(현 파리3대학), 낭테르(현 파리10대학) 등 파리 곳곳에 분산된 학생들의 목소리를 한 곳으로 결집시키고 서로 간의 의견을 자유로이 논할 수 있는 공간이 필요했기 때문이다. 당시 학생들은 시위대의 구심점과 소통할 수 있는 공간의 부재로 인해 자칫 시위대의 사기가 꺾일 수 있다는 점을 우려했다. 물론 이들이 오데옹 극장을 선택한 것은 우연에 의한 것만은 아니었다. 이 극장이 소르본느 대학과 가까운 거리에 위치해있으며, 당시 극장장이던 장 루이 바로(Jean-Louis Barrault, 1910~1994년)가 시위대에 우호적인 자세를 취할 것 같다는 생각에서 비롯되었다(Rauch-Lepage 1994, 71).

오데옹 극장에는 노동자, 시민, 교육자, 예술가 등 다양한 계층이 모여들어 3,000여 명에 달할 만큼 그 수가 적지 않았다. 이들은 프랑스 전역에서 펼쳐지는 시위대의 활동과 앞으로 이어나갈 방향에 대해 열띤 논의를 전개한다. 밤낮을 가리지 않고 펼쳐진 이 논의는 시위대가 자진 해산하는 6월 중순까지 한 달여 동안 이루어져 이들에게 해방감을 맛보도록 하였다.

이들은 도시 주거환경, 남녀 성차별, 자본주의의 소비형태 및 정치, 경제, 노동, 문화 등 전반적인 사회적 이슈에 대한 문제들을 토론했는데, 이때 연극인들은 68운동 속에서 자신들이 할 수 있는 것과, 혹은 반드시 해야만 하는 것에 대해 논의하였다. 연극계가 안고 있던 극장 노조에 대한 불허와 예술을 위한 예술을 지향하는 제작 시스템, 또는 공연장 대관에서의 불합리한 심의 규정 등을 심도 있게 다루었다. 이들이 비록 하나의 조직체를 구성한 것은 아니지만 연극계가 안고 있던 문제들을 허심탄

회하게 끄집어낼 수 있는 기회가 된 것이다.

우리가 이 논의에서 주목해야 할 부분은 1950년대 전개된 지방 분산화 정책이다. 이 정책은 시민들의 문화적 소양을 높이는데 초점이 맞추어졌으나, 이는 일부 계층에만 국한된 것이었고 연극에 대한 기본적인 소양이 없는 이들에 대한 배려는 고려되지 않은 상황이었다. 연극인들도 지방 문화를 활성화하자는 이 정책의 취지를 원론적으로 거부한 것은 아니다. 단지 시민과 함께 할 수 있는 현실적인 방법을 모색하고자 하였다. 특히 연극인들은 공연이 아무나 볼 수 없는 지적이고 고급스런 문화로 여겨지고, 프랑스가 지닌 문화적, 역사적 유산을 향유하거나 전파하는 역할에서 벗어나야함을 피력한다. 시민들이 다가설 수 있는 문턱의 높낮이를 낮추고자 한 것이다.

이 논의는 아쉽게도 직접적인 성과로 이어지지 못했다. 점거 농성에 참여한 시위대가 대부분 노동자와 학생들로 구성되어 급증하는 노동자 계층, 도시의 빈민화, 사회적 격차 확대 등이 주요한 이슈였다. 점거 초창기 시위대와 연극인<sup>5)</sup> 간에 공연 및 문화 활동에 대한 논의가 있었으나, 시위대에게 있어 공연 문화는 우선 순위가 아니었다. 노동자와 빈곤 계층이 처한 현실이 더 중요했던 것이다. 그럼에도 불구하고 오데옹 극장 점거는 연극계에 적지 않은 영향을 미친다. 연극인들이 68운동을 계기로 연극이 처한 현실을 되돌아 볼 수 있었으며, 특히 공공 극장의 운영이나 역할, 또는 문화 민주화의 중요성을 인식했기 때문이다(Rauch-Lepage 1994, 85).

## 2.2. 빌뢰르반 Villeurbanne 선언

68운동 초기 프랑스 연극계는 학생들이 주도하는 시위에 별다른 관심이 없었다. 그러나 학생들에 대한 경찰의 진압이 거세지면서 이들의 힘

5) 당시 오데옹 극장의 관계자와 공연 참여자가 주축을 이루었다.

겨운 싸움을 외면할 수만은 없었다. 이러한 갈등이 첨예하게 드러난 것이, 5월 22일 드골 대통령이 오데옹 극장을 점거하던 시위대를 강제 해산시키려 했던 때이다. 그는 극장에 대한 전기 공급을 중단하면서까지 무력 진압을 준비했는데, 이는 극장장들로서 뉘 놓고 바라볼 수는 없었다. 프랑스 연극계의 상징이라 할 수 있는 국립극장이 공권력에 의해 짓밟히고 훼손되는 것을 방치할 수 없었기 때문이다. 이에 대한 항의로 코메디 프랑세즈, TNP 민중극장<sup>6)</sup>, 에스트 파리시앵 극장 Théâtre de l'Est parisien 등 파리의 극장들이 연이어 문을 닫는다. 자신들이 할 수 있는 최소한의 저항을 극장 문을 닫는 것으로 표출한 것이다.

이러한 흐름이 직접적으로 표출된 것이 빌외르반 선언이다. 이 선언은 연출가 로제 플랑송(Roger Planchon, 1931~2009년)이 빌외르반에 소재한 시테 극장 Théâtre de la Cité을 이끌고 있어 그의 제안으로 이곳에서 이루어졌다. 플랑송은 문화의 집 Maisons de la culture<sup>7)</sup> 단장과 공공극단장들에게 오데옹 극장에서 전개되는 일련의 사태와 연극계가 당면한 현안문제에 대해 논의할 수 있는 상임 위원회를 제안한다. 이 모임을 통해 빌외르반 선언문이 발표되는데<sup>8)</sup>, 이는 자립 경영을 위한 기반을 조성하여 정부로부터 독립된 창작 활동 및 공간을 확보하고 연극과 예술가의 지위 혁신을 주장하는 연극계의 요구를 정부가 받아들일도록 하기 위함이었다.

이 선언문의 서두를 보면 ‘가장 최근까지 프랑스 문화는 비교양인에 의한 문제가 거의 제기되지 않았다 Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés’라고 할 만큼(Abirached 1994, 195), 문화로부터 소외된 계층을 외면하고 있는 현실을 비판하고 있다. 이는 연극뿐만 아니라 음악, 무용, 미술 등 예술 전

6) 이 극장은 1972년 빌외르반으로 옮기기 전까지 현재의 샹시오 극장에 위치해 있었다.

7) 앙드레 말로의 지방 분산화 정책을 시행하는 실질적인 문화기관으로 1961년에 설립되었다.

8) 당시 총 23명이 참여했으며, 이중 대표적인 인물로 로제 플랑송, 앙투완 부르세이에, 파트리스 세로, 마르셀 마레샬, 가브리엘 가랑, 피에르 드보슈 등이 있다.

반에 걸쳐 나타나는 두드러진 현상인데 당시 선언에 참여한 극단장들은 문화를 향유하는 계층과 그렇지 못한 계층 간의 격차가 심화된 것을 우려한 것이다. 이들은 근본적으로 이렇게 심화된 문화 소비의 격차에 대한 대안이나 해결 방안을 찾고자 하였다.

바로 이 선언문에 등장하는 주요한 키워드가 ‘비관객 non-public’이라는 개념이다.<sup>9)</sup> 비관객은 관객 자체로 인정받지 못하는 부류를 가리키며, 공연에 접근할만한 기회를 갖지 못하거나 공연 자체에 대한 관심이 거의 없는 이들을 의미한다(Abirached 1994, 196). 이 용어는 원래 철학자이자 부르고뉴 극장을 이끈 프랑시스 장송이 샬롱 쉬르 손 Chalon-sur-Saône에서 문화 정책을 다루면서 언급한 것인데, 그는 당시 어떻게 하면 관객층을 확대할 수 있을까를 모색하면서 이 용어를 사용한다(Jeanson 1994, 89).

이 개념이 68운동의 흐름 속에서 변모하여 연극인들은 단순히 관객층을 확대하는 것이 아니라 어떻게 하면 문화적으로 소외된 계층에 다가갈 것인가를 논하는 차원으로 바뀐 것이다. 이들은 작품의 난해함이든 경제적 비용이든, 또는 공연장 접근에 대한 어려움이든 간에 비관객의 범주나 성향을 파악하는 것이 중요하다고 보았다. 이를 통해 비관객에 대한 실질적인 문화적 불균형을 해소할 수 있는 방안을 찾을 수 있어서이다. 극단장들에게 있어 1950년대의 지방 분산화 정책은 더 이상 유용한 것이 아니었다. 왜냐하면 수많은 공연장이 설립되고 창작물이 올라간다고 해서 비관객이 ‘관객 public’으로 탈바꿈되는 것은 아니기 때문이다. 더욱이 공급자 중심의 양적인 관객의 확대는 적절한 대안이 될 수 없다. 양적인 확대가 비관객의 문화에 대한 욕구를 충족시켜주는 것이 아니어서이다. 이들과의 소통을 이끌어내는 실질적인 관심이 더 우선시되어야 함을 보여주는 부분이기도 하다.<sup>10)</sup>

9) 이에 대한 논의는 문시연의 『문화정책 토대로서의 프랑스 비관객 논의 연구』에 잘 나타나있다.

10) 이 외에도 이 선언문은 다양한 현실적 대안을 제시하고 있다. 우선 기존의 ‘문화의 집’이 단순히 정부의 문화정책을 대변하는 기관이 아니라 시대의 흐름에 맞게 시민과 소통하는 기관으로 거듭나는 것을 촉구한다. 게다가 정부와 지자체에 분산된 문

### 2.3. 아비뇽 연극제

1968년 7월, 학생 및 노동자들의 기세가 한풀 꺾여간 시점에 개최된 아비뇽 연극제는 오데옹 극장에서의 논의나 빌뢰르반 선언이 얼마만큼이나 반영되었는가를 가늠할 수 있는 주요한 지표 중 하나이다. 특히 프랑스 연극계를 대표하는 주요 연출가가 참여한 빌뢰르반 선언은 연극계에 미치는 과장이 적지 않은 상황이었다. 연극인들이 공연을 어떻게 올리고 극장을 어떻게 이끌어 나갈 것인지에 대한 진지한 고민을 시작하는 계기가 된 것이다. 기존에 해오던 방식을 무비판적으로 답습하지 않고 변화를 요구하는 시대적 관점에서 바라보는 것이라 할 수 있다.

빌뢰르반 선언에 참여한 극단장들은 아비뇽 연극제가 연극인들의 염원을 담아 시민과 함께 하는 축제의 장으로 거듭나길 바랐다. 68운동의 정신을 이어가는 것도 중요하나 새롭게 인식하게 된 ‘비관객’이나 이들과의 소통이 그에 못지않게 중요하기 때문이다. 그러나 장 빌라르(Jean Vilar, 1912~1971년)를 대표로 한 아비뇽 연극제는 이들의 요구를 귀담아 듣지 않는다. 화려하고 멋스러움을 추구하는 것만이 이제까지 쌓아온 아비뇽 연극제의 명성을 계승하는 것이라고 믿었던 것이다. 이에 밥 윌슨(Bob Wilson, 1941~), 앙투완 부르세이에(Antoine Bourseiller, 1930~2013) 등 명망 있는 연출가들이 반발하면서, 배우와 극단들이 연이어 불참 의사를 밝힌다. 그중에서도 빌라르에게 충격을 준 것은 자신의 분신과도 같은 TNP 민중극단이 연극제 참가를 취소한 것이다. 빌라르로서 프랑스 연극계의 도움을 더 이상 기대할 수 없게 되었다. 결국 그는 축제가 파행을 걸을 수밖에 없는 처지에 놓이자, 긴급히 외국 극단 및 무용단, 또는 영화 위주로 편성하여 대체하기에 이른다.<sup>11)</sup>

화 재정을 효율적으로 운영하고, 파리와 지방의 문화 기관에 대한 지원금의 격차를 줄이며 국가 예산의 0.43% 에 불과한 문화부의 예산을 최소 3% 수준으로 확대하는 것을 포함하고 있다(Abirached 1994, 195~200).

11) 이 해 아비뇽 연극제는 7월 11일부터 8월 14일까지 한 달 여 동안 펼쳐지는데, 빌라르는 프랑스 극단이 잇달아 참가에 대한 거부 의사를 밝히자 영화를 포함한 9편

그러다가 공식 참가작이던 리빙 시어터의 <파라다이스 나우>가 내용상의 이유로 공연금지 처분을 받자 상황이 묘하게 전개된다. 빌라르는 이 작품을 대신하여 이탈리아에서 작업한 <안티고네>와 <미스터리> 공연으로 대체했으면 좋겠다는 의견을 피력하자 리빙 시어터가 철수를 결정하고 만다. 줄리안 벡은 오데옹 극장 점거에도 참여할 만큼 저항의식을 적극 표출하는 연극인이다. 그는 프랑스 연극계가 바라는 축제의 장을 만들기 위해 무료 공연을 주장하나, 빌라르와 아비뇽 시가 이를 받아들이지 않은 것이다. 미국과 프랑스를 대표하는 두 연극인 간의 미묘한 신경전에서 빚어졌다고 볼 수 있다.

줄리안 벡은 연극의 목적은 예술가의 만족보다는 시민들의 욕구를 충족시켜 주는 것에 있다며 아비뇽을 떠나고 만다(Beck 1978, 80). 그는 아비뇽을 떠난 후에도 샤토발롱 Châteauvallon, 제네바 등지에서 자신의 무료 공연을 이어간다. 리빙 시어터가 떠난 후 아비뇽 연극제가 이데올로기의 장으로 변하자 주최 측은 시민들의 흥분을 달래기 위해 베자르의 <봄의 제전 Le Sacre du printemps>을 무료 공연으로 올린다. 이때 무려 15,000명이나 되는 관객이 관람하였는데, 이는 주최 측도 예상하지 못할 만큼 놀랄만한 수치였다(Puaux 1994, 106).

1968년 아비뇽 연극제는 관객과 비관객의 논의보다는 기존의 극장 공간을 벗어나 시민들을 더 가까이서 만나려는 시도들이 끊임없이 이루어졌다. 아비뇽 OFF와는 별개로 기존의 축제 형태를 거부하기 위해 안티페스티벌이 조직되고, 리빙 시어터의 공연 검열에 대한 반발 시위가 전개되었으며, 수많은 소규모 극단들이 당시의 상황을 즉흥적으로 묘사한 촌극을 올리기도 했다. ‘정치는 로비에서, 무대 위로 뛰어들지 마라 la politique se fait dans les couloirs, pas sur la scène’는 선동적인 구호가 난무할 만큼(Lebel 1968, 19), 아비뇽 연극제는 기존 연극계와의 갈등과

---

의 공식 참가작을 발표한다. 그중 모리스 베자르 Maurice Béjart가 여섯 편의 무용극을 올렸고, 리빙 시어터는 <파라다이스 나우 Paradise Now>, <안티고네 Antigone>, <미스터리 Misteries> 등 세 작품이 선정되었다.

함께 관객과 소통하려는 연극인들의 불만이 고조된 장이라 하겠다.

### 3. 새로운 형태의 창작활동

1960년대 서구는 혼돈의 시대라고 해도 과언이 아니다. 강대국인 미국이 당시 최빈민국 중 하나인 베트남에서 자행하던 폭력성을 비난하며 수많은 학생들이 거리로 뛰어나와 반전 시위를 벌이는 것이 북미나 유럽 곳곳에서 심심치 않게 볼 수 있었던 광경이었다. 이는 사실 베트남 전쟁에 대한 부분도 있으나 그 이면에는 전쟁을 겪지 않은 베이비 붐 세대가 전통적인 가치관이나 부모 세대의 획일적인 삶, 또는 소비를 조장하는 사회 풍토에 대해 반기를 든 부분도 적지 않다. 이들은 새로운 시대에 맞는 자신들만의 자유로움과 열정이 펼쳐지는 세상을 갈구한다.

그러나 이들은 정치적 혁명을 시도하거나 정부에 대해 직접적으로 개혁을 촉구하는 등의 사회적 변화를 이끌고자 하지 않는다. 정치 세계에 직접적으로 뛰어들기 보다는 기존의 시스템 내에서의 자유로움을 추구하는 이상적인 공동체 공간을 만들고자 하였다. 이는 사회적 계층을 떠나 모든 이에게 부의 혜택이 돌아가는 사회주의적 사상에 기반하고 있음을 보여주는 부분이다. 이들은 기성 세대와 달리 차별보다는 평등을, 억압보다는 자유를, 전통보다는 새로운 문화에 대한 가치 존중을 주장한다. 이들이 변화를 원하나 물리적 충돌을 감수하지 않는 것을 보면 다분히 현실 지향성보다는 유토피아적인 세계관을 추구했음을 엿볼 수 있다 (Creagh 1983, 11).

이러한 사상적 기반 아래 미국의 반문화와 히피문화로부터 영향을 받은 젊은 세대 연극인들이 등장한다. 이들은 기존의 틀에 개의치 않고 자신들이 추구하는 창작 활동에서의 자유스러움을 표현하고자 한다. 대표적인 극단들로 ‘리빙 시어터’와 ‘빵과 인형’ 극단을 들 수 있다. 이들은

화려하고 멋스러운 연출보다는 구성원 각자가 공동체 생활을 지향하며 등장인물 이전의 배우로서 느끼는 감정을 생생하게 보여주고자 하였다. 극작이든 연출이든, 아니면 구성원간이든 관객과 협력하든 공동 창작의 기법을 연출해낸다.<sup>12)</sup>

물론 공동 창작 기법이 우선시되는 것은 아니다. 창작자의 역량이나 극단마다 처한 상황이 다르고 창작 과정에서도 지향하는 바에 따라 여러 다양한 양상을 보이기 때문이다. 이에 우리는 서두에서 밝힌 것처럼 68운동 이후에도 지속적인 활동을 전개한 태양 극단<sup>13)</sup>, 아쿠아리움 극단<sup>14)</sup>, 아비뇽 누벨 극단<sup>15)</sup> 등을 중심으로 이 극단들에서 나타나는 특징들을 살펴보고자 한다. 이 극단들은 68운동과 함께 사그라진 다른 극단들에 비해 지향하는 바와 운영 방식, 또는 창작 활동에서 뚜렷한 특색을 보인다.

### 3.1. 다루는 주제에 있어서의 사회적 이슈

68운동 이전 문학에서의 포퓰리즘은 1920~30년대에 나타난다. 이는 부르주아 계층을 대변하는 기존의 경향에서 벗어나 평범한 시민을 주인공으로 하여 이들이 겪고 있는 삶의 형태를 그리고자 한 것이다. 문학이

12) 빌르뮈르는 이 형태를 총 13가지로 분류하고 있는데 이는 다음과 같다. 표현하고자 하는 것이 구성원들 사이에서 무의식적으로 발현되었는가, 관객과 소통하고자 하는 욕구에서 비롯되었는가, 수의 많고 적음을 떠나 특정한 관객을 대상으로 하고 있는가, 이미 쓰여진 작품을 사용하는가, 시공간이 특정한 상황에 기반하고 있는가, 특이함보다는 보편성을 띄는가, 사회적인 관점을 지향하는가, 배우와 연출가의 관계가 민주성에 기반하고 있는가, 무대 및 의상 등이 불필요하게 화려하지 않은가, 사회 문제를 고발하는가, 사회적 변화를 지향하는가, 관객에게 현안문제에 대해 관심을 갖도록 유도하는가, 관객이 보는 것에 그치는 것이 아니라 행위로 이끌고 있는가 등이다(Villemure 1977, 58).

13) 1964년 파리연극학생협회(ATEP)에서 활동하던 아리안 브누슈킨, 필립 레오타르, 장 클로드 팡슈나가 주축이 되어 창단하였다.

14) 이 극단은 1963년 장 루이 브누아, 디디에 베자스, 자크 니셰 등 고등사범학교(ENS) 학생들이 주축이 되어 창단하였다.

15) 이 극단은 1961년 앙드레 베네데토와 베르트랑 위로에 의해 창단되었으며, 현재 카름 극단 Théâtre des Carmes으로 그 명맥을 이어가고 있다.

지식인, 예술가, 상류층 등 특권 계층을 주인공으로 하여 이들이 겪는 내면 세계를 다룬 나머지 현실과 동떨어진 심리 묘사에 치중했기 때문이다. 이에 작가인 데리브 André Thérive와 르모니에 Léon Lemonnier는 문학이 지적인 난해함을 추구하기보다는 시민의 단상을 다루는 것으로의 변모를 꿈꾼다. 이들은 현실 참여적인 문학으로의 가능성을 엿본 것이다. 이 포퓰리즘을 통해 문학이 조금씩 시민들의 일상에 관심을 기울이게 된다(Goin 2013, [www.contextes.revues.org](http://www.contextes.revues.org)).

젊은 세대의 연극인들은 68운동을 계기로 현실을 외면한 기성 연극계의 변화를 촉구하기 시작한다. 현실과 괴리된 예술이 과연 어떤 의미를 지닐지에 대한 근본적인 의문을 제기한 것이다. 브레히트의 표현을 빌리자면 연극은 삶의 본질을 파악하기 위해 인간의 사회적 삶 속에서 이루어지는 현실을 반영해야한다고 했다(Brecht 2000, 362). 예술이 예술적 영역에 그치는 것이 아니라 사회적 역할도 이에 못지않게 중요함을 역설한 것이다. 이는 즉 관객이 원하고자 하는 것을 반영하여 이들에게 새로운 욕구를 충족시켜줄 수 있는 작품이나 공연을 만들어야함을 의미한다(Benedetto 1986, *Bulletin de la nouvelle compagnie d'Avignon*). 연극을 통해 사회적 이슈를 다룸으로써 시민과의 소통을 이끌어내고자 했음을 보여주고 있다.

태양 극단은 68운동이 발발하자 한 해 전에 올린 <키친 La Cuisine>을 재공연한다. 이 작품이 식당 요리사들의 힘겨운 일상을 다루어 노동자 계층을 대변하고 있기 때문이다. 이후 <광대들 Les Clowns>, <1789년 1789>, <1793년 1793>, <황금시대 L'Âge d'or>, <메피스토 Mephisto> 등을 공동 창작이나 각색을 통해 선보이는데, 이들은 프랑스 대혁명, 절대왕정의 붕괴, 인민전선의 활약상, 진보 진영 간의 갈등 등 역사적 사건을 통해 68운동 이후 빚어진 좌우간의 이데올로기 전장을 우회적으로 투영하였다. 므누슈킨은 평소 정치적 선동보다는 예술을 통해 사회의 유용한 역할을 추구하므로 관객이 역사적 사건을 통해 오늘의 현실을 깨닫도록 하고 있다(Lallias 1995, 123). 여기서 눈여겨 볼 점은 <1789년>,

<1793년>, <황금시대> 등 다수의 작품이 역사적 승리자가 아닌 시민이나 노동자 등 사회적 약자의 시선으로 그려졌다는 것이다. 68운동이 성공했느냐 실패했느냐와는 별개로 학생과 노동자들이 자신들의 불만을 터트릴 수밖에 없는 당위성을 보여주는 부분이라 하겠다.

아쿠아리움 극단은 학생들의 시위가 본격화되자 사회학자 피에르 부르디외의 <상속자들 Les Héritiers>을 각색하여 올리는데, 이는 당시 프랑스 대학이 안고 있던 불평등한 교육의 기회와 가난의 대물림을 비꼬기 위함이었다. 이어 이 극단은 노동자 계층과 연대하는 것을 신조로 삼아 (Faivre 2007, 161), <브와장 씨의 침입 Les évasions de Monsieur Voisin>, <도시의 상인들 Marchands de ville>, <젊은 달이 한밤중에 늙은 달을 팔로 감싸 안다 La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras>, <셰익스피어의 여동생 La soeur de Shakespeare> 등을 공동 창작 형태로 올린다. 이들은 태양 극단과 달리 역사적 사건을 다루기보다는 회사 내의 비리 폭로, 감옥 내의 폭력, 낙후 지역민에 대한 강제 추방, 노동자들의 공장 점거, 임대료 상승으로 인한 세입자의 고통, 가정 및 사회 내의 성차별 등 프랑스에서 일어나는 다양한 이슈를 작품의 주요한 소재로 활용한다. 이러한 문제는 당시까지만 해도 주요 언론의 관심을 거의 받지 못한 상황이었는데, 아쿠아리움 극단이 사회적 실상을 고발하는 언론의 역할을 한 것이라 볼 수 있다.

아비뇽 누벨 극단은 68운동의 불씨가 서서히 사그라지자 <레드 존 Zone rouge>을 올린다. 이 작품은 체 게바라의 죽음으로 사회주의 혁명에 대한 목표 의식을 상실한 채 방황하는 젊은이들의 고뇌를 그려냈다. 이후 <카모데 씨의 작은 기차 Le Petit Train de Monsieur Kamodé>, <포장용품 Emballage>, <사파리의 컴퓨터 Ordinateur pour Safari> 등 노동자의 파업이나 불안한 고용 환경을 다루나, 이들의 주요한 관심사는 단연 국제적인 이슈이다. <중국이 유엔에 가입하다 La Chine entre a l'O.N.U.>, <미군을 위한 장송곡 Chant funèbre pour un soldat américain>, <제로 니모 Geronimo>, <알렉산드라 콜론타이 Alexandra K.> 등을 공동 창작

의 형태로 올리는데, 이는 중국의 유엔 가입에 대한 미국의 저지, 북베트남에 대한 미국의 융단폭격, 프랑스에 맞서는 오시타니아<sup>16)</sup> 지방의 독립 운동, 레닌 앞에서도 굴하지 않는 러시아 여성 해방론자 등 강대국의 제국주의와 독재자의 권위적인 사상을 비꼬았다. 이 극단은 약자의 저항이라는 것이 성공적인 결말을 맺지 못한다 하더라도, 저항 자체가 무모한 것이 아님을 보여주하고자 하였다. 68운동도 프랑스 시민들만의 항쟁이라기보다 전 세계적인 변화의 흐름 속에서 일어난 것임을 보여주는 것이 아닐까 싶다.

### 3.2. 공동 창작에 기반한 즉흥 연기

연극은 오랫동안 극작가가 지닌 독특한 작품세계를 감상하는 것으로 여겨져 왔다. 삶이나 세상을 바라보는 극작가만의 독특한 시선과 유려한 필체 속에 담겨진 메시지를 파악하면서 말이다. 극작가가 바라보는 세상, 또는 삶이 우리가 볼 수 있는 전부였다고 할 수 있다. 물론 이러한 흐름에 반발한 것이 68운동에 의해 처음으로 제기된 것은 아니다. 이미 그 이전에 극작가가 바라보지 못한 세상, 혹은 그가 관심을 기울이지 않은 부분에 대한 창작의 필요성이 제기되었다. 세상을 바라보는 관점이 다양하므로 극작가 한 개인의 시선으로 이 모든 것을 담아내기 쉽지 않기 때문이다.

68운동의 세대도 이러한 흐름을 이어받고 있다. 공동 창작이 시민들의 관심사를 다루는 것도 중요하나, 하나의 행위 예술인 연극에 구성원 모두가 자유로이 창작에 참여할 수 있는 방법을 모색했다. 공동 창작이 예술을 위한 예술이 아니라 참여를 통한 예술적 경험의 가치를 우선시한다고 볼 수 있다. 물론 여기서의 창작이나 극작이 연극적 언어를 써내려가는 텍스트에 기반하고 있는 것만을 의미하는 것은 아니다. 즉흥적인

16) 오크어를 사용하는 프랑스 남부 지방을 일컫는다.

연기를 통해 배우의 입에서 내뱉어지는 것도 하나의 극작 형태로 본 것이다.

그렇다면 이들은 왜 극작가가 사회 현실을 바라보고 노동자나 시민들의 일상을 담아내는 방법을 택하지 않았을까 라는 의문이 들 것이다. 이는 전통적인 제작 방식으로 창작에서의 자유로움을 추구하는 것이 쉽지 않고 자칫 극작가나 연출가의 영향력 아래에 머무는 위험성을 내포하고 있기 때문이다. 극작가의 힘을 빌린다는 것은 자유와 해방으로 대변되는 젊은 세대의 가치관과 부합하지 않다고 판단한 것이다. 작품의 완성도를 떠나 극작이라는 것이 극작가만의 고유한 산물은 아니며 누구나 이 분야에 도전해 볼 수 있다는 것을 보여주고 있다. 이들은 극작-연출-연기로 이어지는 전통적인 창작 방식에 대한 변화를 꾀하고자 한다.

이때 주로 사용되었던 것이 즉흥 연기를 통한 극작 형태이다. 즉흥 연기는 흔히 배우가 자신만의 캐릭터를 만들어 내거나 더 좋은 연기를 선보이기 위한 것으로 이용하는데, 공동 창작은 이것을 ‘즉흥극을 활용한 극’으로 탈바꿈 시킨다. 이슈화되는 테마를 선정하고 캐릭터와 장면을 만들어가는 과정을 통해 극이 완성되는 형태를 지닌다. 기존의 연극이 극작가-연출가-배우라는 수직적인 구도에서 이루어졌다면, 공동 창작은 극작가, 연출가, 배우 등 고유의 영역을 파괴하여 구성원 모두가 작품을 쓰고 연기에 참여하는 형태로 변모한다. 배우가 극작가와 같은 지위를 갖는 것을 의미한다(Aslan 1974, 61).

한편으로 즉흥 연기는 스타니스랍스키 등장 이후 현대 연극이 사실적인 리얼리즘에 기반하고 있는 것에 반기를 든 것이기도 하다. 리얼리즘이나 자연주의는 캐릭터의 심리나 행위묘사에 있어 배우가 아닌 대상체의 재현이 무엇보다 중요하다고 인식했다. 배우가 캐릭터의 내적 공간에 머물러 캐릭터가 바라보는 것만을 보게 되는 것이다. 이에 메이에르홀트, 브레히트 등이 반연극적 기법을 주장하나, 1960년대 당시까지만 하더라도 대부분의 연극 학교는 전통적인 리얼리즘 연기법에 기반하고 있었다. 므누슈킨은 기존의 학교가 지닌 한계를 밝히고 있는데, 그것은 배

우에게 있어 내적인 진실함이나 자유로운 상상력, 또는 새로운 것에 대한 도전 등이 발휘하기 쉽지 않아서이다(Lallias 1995, 127). 그에 대한 대안으로 즉흥 연기를 꼽고 있다. 배우가 연출가의 시선에서 벗어나 배우 스스로 인지하지 못한 제 2, 3의 행위 내지 캐릭터를 만들어가기 때문이다. 극작가로서의 공동 창작만큼이나 배우가 무대 위에서도 연출가의 지휘를 받지 않는 창조자로 거듭나도록 하고 있다.

태양 극단은 노동조합 형태로 창단하여 구성원 모두가 창작 활동에 참여하는 공동성의 역할을 중요시한다. 극작뿐만 아니라 각색 및 무대 작업에서 공동 창작을 기반으로 한 새로운 형태의 연극적 언어를 만들어가고자 한 것이다. 구성원들 간의 다양한 아이디어를 통해 창작에 대한 역할과 책임에 대한 부담을 서로 분담하였다. 르누슈킨은 이러한 창작 방식이 68운동으로부터 직접적인 영향을 받은 것이 아니라고 밝히고 있으나(Lallias 1995, 123), <광대들>(1969년)을 필두로 공동 창작이 본격화된 것을 보면 ‘반문화’로 대변되는 68운동의 영향을 직간접적으로 받은 것으로 보여진다. 극단도 노동조합 형태로 운영되어 차별 없는 이상적인 사회를 실현시키고자 한 것처럼, 태양 극단은 평등의 원칙에 입각하여 전 구성원이 창작 활동에 참여하는 분야 간의 탈영역화를 시도하였다고 볼 수 있다.<sup>17)</sup>

아쿠아리움 극단은 공동 창작을 위해 매일 신문을 통해 전해지는 사회적 이슈를 테마로 하여 배우들에게 즉흥극을 펼치도록 하였다. 신문에 실린 기사만으로 극을 만든다는 것이 여러 한계가 있으므로 배우 스스로 이슈와 관련된 자료를 수집하고 인터뷰 및 여론조사를 진행시켰다. 배우가 전문 극작가의 자리를 대신하여 극을 직접 꾸미고 캐릭터를 만들어내는 소스를 찾아 나서도록 한 것이다. 수많은 자료를 수집하고 즉흥 연기를 펼치며 서로 간의 피드백을 듣는 과정을 통해 구성원들이 작품의 기

17) 태양 극단은 현재까지도 이 방식을 고수하고 있으며, 급여에 있어서도 구성원간의 차별은 없다. 단적인 예로 르누슈킨이 40여 년 동안 극단을 이끌고 있으나 그조차도 다른 구성원과 동일한 급여를 받고 있다.

초가 되는 틀을 완성한다(Faivre 2007, 159). 물론 이러한 과정 자체가 그리 쉬운 것은 아니다. 작품이라는 것이 초안, 수정, 재수정의 과정을 거쳐야하고, 때론 전문 극작가의 도움을 받는 경우도 발생해서이다. 더욱이 매 과정마다 구성원간의 토론과 합의를 통해 이어지므로 창작 과정에서 적지 않은 인내를 필요로 한다.

아비뇽 누벨 극단은 위의 두 극단과 달리 시민이나 노동자를 극에 직접 참여시켰다. 특히 <부리와 발톱에 A bec et à griffes>, <베글아, 안녕 Un bonjour de Bègles>, <윌리스의 줄루인들 Les Zulus des Ullis>, <베네치아의 여정 Parcours Vénitien> 등 지역적 소재를 다루는데 있어 이들을 적극 활용하였다. 참여 구성원이 직접 지역 문화와 역사에 대한 인터뷰나 기초자료를 수집하고 이에 대한 다양한 의견을 내놓도록 이끌었다. 이러한 과정을 통해 토론이 이루어진 다음 최종적인 작품을 위한 전반적인 가이드라인을 설정한다. 그러나 이 극단은 창작 과정에 있어 태양 극단이나 아쿠아리움 극단과 달리 즉흥극으로 바로 시작하지 않았다. 즉흥극의 비중을 줄이는 대신 드라마틱한 극 전개를 위해 극작에 더 심혈을 기울였다. 전문 극작가의 손을 빌어 작품의 마무리를 짓도록 한 것이다.<sup>18)</sup>

### 3.3. 극장 공간의 다변화

서양 연극은 프로시니엄 무대를 통해 발전해왔다. 원형이나 반원형 무대가 객석으로 돌출돼있어 배우의 연기가 관객에게 더 잘 보이도록 하고 있다. 때론 이 돌출된 형태로 인해 무대와 객석이 하나인 것 같은 착각을 불러일으키기도 한다. 무대와 객석은 무대 높낮이의 차이로 인해 분리되

18) 그렇다고 해서 극작이 완성된다는 것을 의미하는 것은 아니다. 아비뇽 누벨 극단은 독특하게 작품에 등장인물을 명시하지 않는데, 이는 배우가 상황에 맞추어 대사를 수정하거나 첨가하고 자신만의 캐릭터를 만들어나갈 수 있는 여지를 두었다. 구성원간의 최종적인 조율을 통해 하나의 작품이 완성되는 형태를 띠고 있다(Kourilsky 1971, 25).

어 있기는 하나, 관객이 극에 몰입되면서 배우가 느끼는 감정이 마치 내가 느끼는 것으로 여겨져서이다. 이는 아리스토텔레스가 의미한 감정이 입의 효과인데, 배우의 완벽한 재현을 통해 관객으로부터 감동을 이끌어 내는 것을 목표로 하고 있다.

극장이란 공간은 배우의 연기와 무대 연출을 통해 예술적 미학을 구현하는 곳이다. 1960년대까지만 해도 극장 공간은 특정한 계층만이 누리던 곳이었다. 화려하고 고급스런 극장 분위기에 맞게 품위와 격식을 차려야 했으며, 공연이 사교문화의 한 전형으로 여겨지던 시기였다. 이런 상황에서 일반 시민이 공연을 편히 접하는 것은 쉽지 않았다.

그러나 연극에 관심이 없고, 연극이 교양인들이나 즐기는 것으로 여기는 이들을 어떻게 극장 공간으로 이끄는가는 또 다른 문제를 안고 있다. 이들이 관심 있어할만한 소재를 다루든지, 관람에 대한 경제적 부담을 최소화하든지, 아니면 공연장을 설립하여 더 쉽게 찾아오도록 하든지. 물론 이런 것이 이루어지면 좋겠으나, 그렇다고 이것들이 현실화된다고 해서 비관객이 반드시 공연장을 찾는 것은 아니다.

더욱이 사회적으로 민감한 이슈를 다룰 때 공연 허가를 거쳐야 하는 부분도 남아있다. 이 모든 문제를 떠나 시민과 함께 하자는 것이 줄리안 벡과 프랑스 연극인들이 1968년 아비뇽 연극제에서 주장한 내용이다. 극장이든 거리든 시민과 함께 할 수 있는 공간을 찾아 나서자는 것이다. 이는 전통적인 프로시니엄 무대뿐만 아니라 거리나 광장, 공원도 극장 공간으로 활용될 수 있음을 의미한다.

사실 이러한 것이 가능했던 것은 에피소드적 구성이나 연기에서의 즉흥성, 또는 최소화된 무대 공간 및 장치도 있었으나, 기존의 극장 공간에서 다소 이질적인 이슈를 선보이는 것이 만만치 않은 부분도 있다. 예를 들면 1970년 베네데토가 <포장용품>과 <로자 룩스 Rosa Lux>를 국립 드라마센터(CDN)에 선보이고자 했으나, 당시 관객들의 반응이 좋지 않아 공연 일정을 조정하거나 무대에 아예 올리지 못한 경우도 있다 (Benedetto 2007, 196). 기존의 연극에 익숙한 관객들이 도발적이고 선

동적인 작품을 받아들이는 것이 쉽지 않았던 것이다.

극단들이 극장 공간을 벗어나자 자연스레 노동자들의 일터나 파업 현장, 소외 지역의 거리 및 광장, 시위대의 투쟁 현장, 사회의 부조리를 알리는 대학가 등이 주요한 무대로 떠오른다. 이들은 즉흥적으로 제공된 공간을 통해 극을 선보이므로 예술적 완성도를 추구하기 보다는 퍼포먼스 같은 일회성의 공연도 다수 이루어졌다. 이에 올리비에 뇌브는 일부 선동적인 68운동의 연극을 ‘투쟁극 Théâtre en lutte’이나 ‘전투극 Théâtre militant’으로 명명하기도 한다.<sup>19)</sup>

태양 극단은 퍼포먼스보다는 미학적 완성도를 지향하므로 기존의 극장 공간을 주로 활용한다. 68운동이 발발하자 셰익스피어의 <한 여름 밤의 꿈 Le Songe d'une nuit d'été>과 웨스커의 <키친>을 서커스 극장이나 파업 중인 공장을 돌며 올린다. 1970년대 들어 옛 탄약 창고로 쓰이던 카르투슈리 Cartoucherie에 정착한 후 대부분의 공연을 이곳에서 올리는데, 지금은 세계적으로 유명한 공간으로 변모했으나 그 전까지는 폐허 공간이나 다름없었다. 파리 외곽에 위치하여 관객의 접근성이 용이하지 않고, 전통적인 프로시니엄 무대와는 거리가 있는 버려진 창고를 개조하여 멋스러운 극장 공간으로 탈바꿈시켰다. 품위있게 관람하는 것이 아닌 배우와 축제를 즐기는 공간으로 거듭나도록 한 것이다.

아쿠아리움 극단은 몰리에르의 <푸르소냐 씨 Monsieur de Pourcaugnac>, 라블레의 소설을 각색한 <피크로콜의 전쟁 Les Guerres microcholines> 등 우리에게 익히 알려진 작품에 관심이 많았으나, 1968년 봄 파리의 대학가가 시위의 열풍에 휩싸이자 자신들의 레퍼토리를 바꾼다. 부르디외의 <상속자들>을 각색하여 파리, 샤틀롱 Châtillon, 빌쥐이프 Villejuif 등지에 올린 후, 본격적으로 노동자의 일상이나 투쟁을 다루기 시작한다. 이들은 <도시의 상인들>, <절대 흠치지 못할 거야 Tu ne volera

19) Olivier Neveux, *Théâtres en lutte: le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007; *Une histoire du spectacle militant: théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2007.

point>, <젊은 달이 한밤중에 늙은 달을 팔로 감싸 안다> 등을 노동 단체의 초청 공간이나 파업 현장을 돌며 선보인다. 더욱이 아쿠아리움 극단은 학교나 ‘청소년과 문화의 집’(MJC), 지역 회관 등으로 확대하여 젊은이들이 노동자 계층이 처한 현실을 파악하고 이후 이들과 토론을 전개하는 등 불합리한 노동 환경과 이들이 처한 삶을 적극 알리고자 하였다.

아비뇽 누벨 극단을 창단한 앙드레 베네데토(André Benedetto, 1934~2009)는 1966년 시민들이 보다 더 다양한 작품과 극단을 만날 수 있도록 아비뇽 연극제에 대항하는 OFF 축제를 만들만큼 기존 연극계의 혁신을 꿈꾼 연극인이다. 그는 1968년 아비뇽 연극제가 파행을 견자, 아비뇽 OFF를 통해 조직 위원회와의 갈등을 그린 촛극과 참여 극단들의 거리 공연을 적극 추진하였다. 이후 그는 <카모데 씨의 작은 기차>, <포장용품>, <사과리의 컴퓨터> 등을 아비뇽, 르 아브르 Le Havre, 베글 Bègles 등지의 노동 현장과 기업 운영위원회의 초청 공연을 올렸다. 기존 연극계가 외면한 노동자를 직접 찾아가 이들이 겪는 삶의 희로애락을 그려냄으로써 노동자 계층과의 연대를 모색하였다.

## 결론

68운동은 기대와 달리 일순간에 막을 내렸으나, 20세기 프랑스 현대사에 끼친 영향은 적지 않다. 전통사회와 기성세대의 가치관에 반발하면서 젊은 세대가 분출하는 새로운 변화의 흐름을 받아들이도록 하고 있다. 그러나 이 변화는 물리적 투쟁을 동반한 것이 아니라 기존의 체제 내에서 자신들이 추구하는 이상향적 사회를 구축하고자 한 것이다. 물론 이러한 이념이 실현가능한 것인지에 대한 논란의 여지가 있을 수 있으나, 이들이 갈구하던 자유와 해방의 목소리는 사회 전반에 걸쳐 큰 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다.

프랑스 연극계도 예외는 아닌데, 이들은 68운동이 발발하자 관객과 비관객에 대한 논의를 통해 기존의 문화적 공간으로부터 소외된 계층에게 다가가고자 하는 방법을 모색한다. 항상 해오던 방식으로서의 창작 활동은 비관객을 극장 공간으로 이끄는 데 있어 한계가 있기 때문이다. 이러한 사례는 1950년대에 전개된 문화의 지방 분산화 정책에서 잘 드러난 부분이기도 하다.

공동 창작은 이러한 논의의 연장선상에서 나타난다. 이 기법 자체가 프랑스에서 태동했다고 볼 수 없으나, 아리안 므누슈킨, 자크 니쉴, 앙드레 베네데토, 장 클로드 팡슈나 등 당시 20~30대 젊은 연극인들은 새로운 창작 방식을 통해 관객과 소통하고자 한다. 기존의 연극에서 외면 받았던 사회적 이슈를 다루고, 즉흥 연기를 통해 구성원이 극작가의 역할을 대신하고, 프로시니엄이라는 전통적인 무대 공간을 벗어나 거리, 광장, 학교, 창고 등을 통해 시민을 만났다. 이들은 기존의 창작 시스템으로는 변화를 갈구하는 세대의 욕구를 담아내는데 있어 한계를 지녔다고 생각한 것이다.

이들은 구성원 모두가 자유로운 의견을 내도록 하여 각자의 의견이 반영되는 평등성을 추구하고 있다. 극작, 연출, 연기라는 각각의 영역의 장벽을 제거하여 배우 스스로 단순한 연기자에서 벗어나 공연을 만들어내는 창작자로 거듭나도록 하고 있는 것이다. 그렇다고 해서 이러한 창작이 구성원 각각의 의견을 동등하게 반영하는 것을 의미하는 것은 아니다. 민주주의 자체가 사회 구성원의 의견을 오롯하게 받아들이는 것이 아닌 것처럼 공동 창작에서 말하는 평등이나 민주적 창작 활동이 더 원활하게 진행되는 기반을 제공하는 것이라고 볼 수 있다(Entretien avec Robert Lepage 1999, [www.revueargument.ca](http://www.revueargument.ca)).

우리가 살펴본 프랑스 극단은 리빙 시어터나 오픈 시어터와 같이 기존의 관습이나 권위 자체를 철저히 거부하는 무정부주의적 사상이나, 연극과 삶의 경계가 모호한 구성원간의 공동체 지향성, 극보다는 행위에 중점을 둔 해프닝에 가까운 퍼포먼스, 또는 신체적 움직임을 통해 배우

의 극단적인 본성을 이끌어내는 것을 추구하지 않았다. 이들은 사회적 이슈를 다루는데 있어 정치적 이데올로기를 우선시하기 보다는 구성원들의 의견을 반영하여 서로간의 조화를 이루는 공동의 지향성을 띠고 있다. 유능한 극작가나 연출가의 아이디어보다는 구성원들이 협력하여 이 과정에서 나타나는 어려운 점들을 극복하고 최종적으로 극을 완성시키는 것이다. 이는 즉 공동 창작이 하나의 완성품을 지향하는 것이 아니라 창작 과정에서 나타나는 어려움들을 지속적으로 발견하여 수정하는 것에 그 의미를 둔다고 볼 수 있다(Caubère 1975, 40). 창작 과정에서 구현되는 예술적 경험의 가치를 무엇보다 중시하는 부분이라 하겠다.

연극인들은 68운동을 통해 그동안 외면하던 학생이나 노동자, 또는 시민들의 목소리에 귀를 기울이면서 자신들이 왜 연극을 하는지에 대한 의문을 갖게 된다. ‘문화의 지방화’와 같은 정부정책은 사회적, 경제적 지위를 갖춘 특권 계층에만 한정되었던 것이다. 프랑스 연극에서 68운동은 이러한 기존의 틀을 깨고 실질적인 변화를 가져온 계기가 되었다고 볼 수 있다. 우리가 앞서 살펴본 바와 같이 관객과 관련해서는 사회적 이슈를 통한 소통, 노동자와 소외계층에 대한 고려, 극장 공간의 다변화를, 예술창작과 관련해서는 공동창작을 통해 극작가에 집중되어 있던 창작의 권력이 예술가 개개인에게 나누어지는 변화를 가져왔다고 할 수 있다. 바로 이러한 흐름들이 68운동 이후 세대의 연극인들에게 영향을 미쳐 시민과 함께 하는 연극, 작품 소재 및 극작술의 다양화, 거리극 및 인형극의 대두, 타 장르와의 접목 등이 나타나게 된다. 프랑스 연극계는 68운동을 통해 또 한 번의 해묵은 껍질을 벗고, 소수의 예술가들에 집중된 기존의 권력을 배분하는 형태로 나타나게 되었다. 결국 현대성과 다양성을 추구하는 현대 연극의 장을 열게 된 것이다.

## 참고문헌

- Robert Abirached, La déclaration de Villeurbanne, in La Décentralisation théâtrale 3, Paris, Actes Sud, 1994.
- Odette Aslan, L'Acteur au XXe siècle, Paris, Seghers, 1974.
- Julian Beck, La vie du théâtre, Paris, Gallimard, 1978.
- André Benedetto, Bulletin de la nouvelle compagnie d'Avignon, le 20 mai 1986.
- \_\_\_\_\_, Moi engagé? Mais oui! Ah bon..., in Une histoire du spectacle militant, Paris, L'Entretemps, 2007.
- Bertolt Brecht, Écrits sur le théâtre de Brecht, Paris, Gallimard, 2000.
- Philippe Caubère, A nous la liberté, in L'Age d'or, première ébauche, texte-programme, Paris, Stock, 1975.
- Patrick Champagne, Le siècle rebelle, Paris, Larousse, 2004.
- Ronald Creagh, Laboratoires de l'utopie. Les communautés libertaires aux États-Unis, Paris, Payot, 1983.
- Bernard Faivre, Une belle aventure, in Une histoire du spectacle militant, Paris, L'entretemps, 2007.
- Jean-Cléo Godin, Le Théâtre québécois, Montréal, Hurtubise, 1970.
- Émilie Goin, Compte rendu de Ouellet (François) et Trottier (Véronique), in Études littéraires, vol. 44, 2013.
- Hervé Hamon, Demandons l'impossible: Roman-feuilleton, Paris, Editions du Panama, 2008.
- Francis Jeanson, La réunion de Villeurbanne, in La Décentralisation théâtrale 3, Paris, Actes Sud, 1994.
- Françoise Kourilsky, Entretien avec André Benedetto et les comédiens de la nouvelle compagnie d'Avignon, in Travail théâtral, n °

5, 1971.

Laurence Labrousse, *Le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie*, in *La Décentralisation théâtrale 4*, Paris, Actes SUD, 1995.

Jean-Claude Lallias, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, in *La Décentralisation théâtrale 4*, Paris, Actes SUD, 1995.

Jean-Jacques Lebel, *Procès du Festival d'Avignon*, *Supermarché de la culture*, Paris, Pierre Belfond, 1968.

Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

Paul Puaux, *Avignon 68*, in *La Décentralisation théâtrale 3*, Paris, Actes Sud, 1994.

Marie-Ange Rauch-Lepage, *La Prise de l'Odéon*, in *La Décentralisation théâtrale 3*, Paris, Actes Sud, 1994.

Michel Simonot, *La culture en débat*, in *La Décentralisation théâtrale 3*, Paris, Actes Sud, 1994.

Fernand Villemure, *Aspects de la création collective au Québec*, in *Jeu*, n° 4, 1977.

*Revue Argument*, *De la scène à la politique: Entretien avec Robert Lepage*, vol. 1, 1999, [www.revueargument.ca](http://www.revueargument.ca).

김지혜, 「프랑스 68혁명과 예술운동」, 『마르크스주의 연구』 5권, 2008.

문시연, 「문화정책 토대로서의 프랑스 비관객 논의 연구」, 『프랑스문화 예술연구』, 2010.

임문영, 「프랑스의 1968년 5월 혁명의 문화적 성격」, 『국제학 논총』 6호, 2002.

〈Résumé〉

L'influence de Mai 68 sur le théâtre français  
– l'exemple du Théâtre du Soleil, de l'Aquarium et la  
Nouvelle compagnie d'Avignon –

Lim, Jaeil

A l'heure de la décentralisation, les gens de théâtre, en France, tentent d'aller à la production de spectacles et à la rencontre du public. Ils créent leurs compagnies théâtrales et donnent des représentations de leurs spectacles en province. Ils développent en effet la discipline théâtrale: la rupture avec le mercantilisme du boulevard, l'adoption d'un jeu plus naturel et la mise en scène d'auteurs contemporains.

A partir de l'éclatement de Mai 68, les jeunes remettent en cause l'identité du théâtre et se posent la question de leur responsabilité envers le public. Ces interrogations bousculent les gens de théâtre, qui essaient de mettre en place des solutions. Ainsi, ils organisent des actions politico-culturelles de plusieurs types: occupation de l'Odéon, décalation de Villeurbanne et événements conflictuels d'Avignon 68. Ils apportent enfin d'importantes innovations artistiques: la remise en question de non-public, la technique d'improvisation et la création collective. On voit bien plus particulièrement sur des exemples comme le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium et la Nouvelle compagnie d'Avignon.

Ces troupes refusent la création conventionnelle et recherchent de nouvelles méthodes de création: elles veulent construire dans le théâtre une mini-société égalitaire pour partager le pouvoir et assumer la responsabilité du théâtre collectivement. Elles travaillent ainsi sans

division(auteur et acteurs) et ouvrent l'espace théâtral dans la société. Cela permet d'observer le travail des autres, de comprendre la réalité actuelle et de rencontrer convenablement le public.

주 제 어 : 68운동(Mai 68), 프랑스 연극(Théâtre français), 태양극단(Théâtre du Soleil), 아쿠아리움 극단(Théâtre de l'Aquarium), 아비뇽 누벨 극단(Nouvelle compagnie d'Avignon), 비관객(Non-public)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8



## 탈(脫)이원론의 예술 실제: 미셸 오슬로의 〈아주르와 아스마르〉 분석을 중심으로

조희원  
(서울대학교)

### 차례

- |                                    |                                       |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. 들어가며                            | 3. <아주르와 아스마르> :<br>탈(脫)이원론적 성격을 중심으로 |
| 2. 오슬로 애니메이션의 특징 : 내용과<br>형식을 중심으로 | 4. 맺으며                                |

### 1. 들어가며

프랑스의 애니메이션 감독으로 유명한 미셸 오슬로(Michel Ocelot, 1943-)는 1980년 <세 발명가>(Les trois inventeurs)로 데뷔한 이후 30편의 TV시리즈와 영화를 만들어 세계 유수의 영화제에서 수상한 바 있다. <세 발명가>로 1980년 제34회 영국 아카데미 시상식 단편애니메이션작품상을 수상한 이후 여러 단편 애니메이션을 제작하며 명성을 쌓은 오슬로 감독은 1982년 <불쌍한 꼬추>(La légende du pauvre bossu)로 프랑스 세자르 단편상과 영국 오스카 단편상을 수상하며 세계적으로 유명한 애니메이션 감독이 되었다. 이에 멈추지 않고 그는 그의 첫 장편 애니메이션 작품인 <키리쿠와 마녀>(Kirikou et la Sorcière, 1998)로 1999년 제23회 안시 국제애니메이션 페스티벌에서 그랑프리를 수상했

다. 오슬로는 또한 애니메이션 영화를 돕는 일에도 힘을 아끼지 않았는데, 이는 그가 1994-2000년에 이르기까지 ASIFA(International Animated Film Association/국제 애니메이션 필름협회)의 회장직을 수행했다는 사실에서 잘 나타나고 있다.

프랑스 남부 코트다쥐르(Côte d'azur)에서 태어나 프랑스령 기니에서 어린 시절을 보낸 오슬로는 친구들과 단편 애니메이션을 만들면서 단순한 기술로도 다양하고 개성 넘치는 창작이 가능하다는 것을 알게 되었는데, 이는 이후 테크놀로지에 크게 의존하는 미국식 애니메이션과는 다른 애니메이션의 가능성을 보여주는 방향으로 그를 이끌었다. 실제로 가장 간단한 기법으로 작업하고자 했던 그의 방식은 동양과 서양의 양식 접목이라는 새로운 해법을 발전시켰다. 기니에서 돌아와 프랑스 양제의 미술 학교와 파리 국립고등장식예술학교에서 수학하면서 서구적인 양식을 익힌 그는, 그러나 서구의 양식뿐 아니라 동양적 양식을 수용함으로써 보다 특색 있고 개성적인 작품을 만들어냈다.

하지만, 오슬로 애니메이션의 매력은 단순히 형식적 특징만으로는 설명되기 어렵다. 그의 작품이 갖는 서사적 특징이 작품의 독특함을 이끌어내는 보다 중요한 요소로 작용하기 때문이다. 프랑스령이었던 아프리카의 기니에서 12세까지의 어린 시절을 보냈던 오슬로는 온 몸으로 체득하며 편견 없이 접하고 사랑했던 아프리카 문화를 작품 속에 녹여낸다. 이러한 그의 노력은 <키리쿠와 마녀>, <키리쿠, 키리쿠>(Kirikou Et Les Bêtes Sauvages, 2005) 두 편의 독특한 애니메이션을 통해서 나타난 바 있다. 문화적 편견과 타자에 대한 혐오를 넘어서려는 그의 노력은 <아주르와 아스마르>(Azur et Asmar, 2006)를 통해서 더욱 극명하게 드러나고 있는데, 상호간의 소통과 이해를 향한 그의 노력은 2001년 아랍의 급진세력이 뉴욕의 세계무역센터(WTC)를 테러한 이래로 계속되고 있는 기독교 문명과 아랍 문명의 대립에 대해 이해와 화합이라는 해법을 제시하는 데에 이르고 있다. 이처럼 하나의 기준을 설정하여 기준과 다른 것들을 ‘차이’(différence)라는 이름으로 거부하고 배척하는 서구의

기존 입장을 넘어서서 서구와 비서구 사이의 이해와 소통의 가능성을 보여주고자 하는 것이 바로 오슬로 작품의 커다란 의미라 할 수 있을 것이다. 이러한 특성을 갖는 그의 대표작으로는 <키리쿠와 마녀>, <프린스 앤 프린세스>(Princes Et Princesses, 1999), <아주르와 아스마르>, <밤의 이야기>(Les Contes de la nuit, 2011), 그리고 가장 최근에 개봉한 <키리쿠 앤드 더 멘 앤드 위민>(Kirikou et les hommes et les femmes, 2012)이 있다.

오슬로 작업의 이러한 특징을 바탕으로 하여 본 연구는 그 작업의 의미를 서구 근대 문명의 큰 틀인 이원론을 넘어서려는 시도라는 점에 집중하여 살펴보고자 한다. 이를 위해 필자는 우선 오슬로 애니메이션의 전반적인 특징을 살펴본 다음, <아주르와 아스마르>의 여러 특징들을 탈-이원론적 입장에서 분석하고자 한다.

## 2. 오슬로 애니메이션의 특징 : 내용과 형식을 중심으로

이제 본 연구는 오슬로의 작품 일반을 살펴보며 전술한 특징들을 개괄해 보는 것으로 논의를 시작하고자 한다. 오슬로 작업의 특징은 크게 내용적 특징과 형식적 특징으로 나누어 살펴볼 수 있을 것이다.

### 2.1. 내용적 특징을 중심으로

인간이란 신이 만들어놓은 질서를 따르는 자연 속 존재에 불과한 것이라 여겼던 중세의 인간관이 십자군 전쟁과 함께 커다란 변화를 맞게 되었음은 이미 잘 알려진 사실이다. 200여 년에 걸친 길고 긴 전쟁이 기독교를 수호하는 연합군의 패배로 끝나자 교황의 권위는 실추되었고 봉건제도 또한 크게 흔들려 왕권이 강화되는 결과를 낳았다. 중세의 세계

관이나 인간관 또한 커다란 변화를 겪을 수밖에 없었는데, 이러한 변화의 원인 가운데는 소위 오리엔트라 불리던 이슬람 문화권의 영향이 적지 않다. 그들의 뛰어난 수학과 과학적 지식은 서구인들에게 인간의 지적 능력에 대한 반성을 요구하였고, 여러 차례에 걸친 원정길에서 발견하게 된 그리스의 고전은 콰트로첸토(Quattrocento)라 일컬어지는 르네상스시기의 초입에서 이미 인간에 의한 인간 자신에 대한 사유를 불러일으키기에 충분했다. 이러한 움직임은 17세기 데카르트에 의해 완성되는 듯했다. 데카르트는 인식주체로서의 코기토(cogito) 개념을 정립하였으며, 그 이후로 코기토로서의 인간은 신의 피조물이라는 중세적 이미지에서 벗어나 이성을 중심으로 세계의 모든 존재들의 본질을 증명해낼 수 있으리라는 믿음 하에 철학을 전개했다. 합리주의 또는 이성중심주의라 불리는 이러한 입장은 18세기에 계몽주의라는 이름으로 진행되었고, 19세기에 이르러서는 실증주의의 기치 아래 자연을 인간이 이해할 수 있는 대상으로 설명하려 했다. 그런데, 17세기로부터 20세기 전반에 이르기까지 학문적 기반을 이루었던 이성중심주의의 핵심 개념인 코기토는 과연 누구일까? 여성학이나 식민주의 논의에서 일반화되어온 주장을 따르자면, 코기토 주체는 늘 “서구 백인 남성”이다. 오로지 서구의 백인인 남성만이 인식이나 사유의 주체가 될 수 있다는 논의가 서구인들에게는 당연한 것으로 여겨졌던 것이다. 이러한 코기토 주체가 기준으로 자리를 잡게 되면, 비서구, 유색인, 여성(또는 남성성으로 규정된 것을 따르지 않는 생물학적 남성)은 모두 타자로 규정되게 된다. 타자는 늘 기준이 되는 것들에 비해 열등한 성질을 갖는 것으로서 대상화될 뿐이었다.

실제로 프랑스의 페미니즘 이론가인 엘렌 식수(Hélène Cixous)는 여성성을 나타내는 특징들을 이분법의 틀로 설명한다. 페미니즘의 분석 대상이 되는 가부장제의 이항대립적 사고란 완전히 상반되는 두 가지 향으로 세계를 인식하되, 한 쪽 향을 다른 향보다 우월한 것으로 간주하는 사고방식이다. 이러한 위계적 이항대립으로 머리/가슴, 아버지/어머니, 문명/자연, 이해할 수 있음/만질 수 있음(정신으로 이해할 수 있음/몸으

로 느낄 수 있음), 해/달, 능동/수동 등이 있다. 이런 식의 대립 관계가 우리의 사고방식을 조직하는 것에 대해 식수는 다음과 같은 질문을 던진다. “여성은 어디에 있는가?” 이는 여성이 대립 쌍 중 어디에 속하며, 그것이 여성의 어떤 면을 나타내게끔 하는가를 묻는다. 가부장적 사고에 따르면, 여성은 오른쪽에 위치한 “가슴, 어머니, 만질 수 있음, 달, 수동” 등에 속하며, 이는 가부장제에서 열등한 것으로 여겨지는 대상이나 속성이다. 반면, 왼쪽에 자리 잡은 “머리, 아버지, 문화, 이해할 수 있음, 해, 능동” 등은 가부장제에서 우월한 것으로 여겨지는 대상이나 속성이며 남성의 특징을 구성하는 것들이다. 이러한 가부장적 사고에 따르면, 남성은 태어날 때부터 능동적인 데 반해 여성은 태어날 때부터 수동적이며, 그런 식의 차이가 정상으로 여겨진다. 이런 경우에, 수동적이지 않은 여성은 진짜 여성이 아닌 것으로 받아들여진다. 또한 이러한 사고는 여성은 태생적으로 순종적이기 때문에 남성이 타고난 지도자라는 인식을 자연스럽게 만든다. 이러한 이항대립적 구조는 문화 영역에도 그대로 적용된다.

문화이론가 에드워드 사이드(Edward W. Said)는 그의 저작 『오리엔탈리즘』(Orientalism, 1978)에서 ‘오리엔탈리즘’을 하나의 이론과 지식 체계로 굳어진 동양에 대한 서구의 왜곡과 편견이라 규정한다. 말하자면, ‘오리엔탈리즘’은 단순히 동양을 연구하는 객관적인 학술적 용어가 아니라 동양을 폄하해서 보는 서구의 전형화 된 시각을 지칭하기 위한 용어인 것이다. 사이드에 의하면, 동양에 대한 서구의 왜곡된 이미지가운데 가장 전형적인 사례는 동양을 비이성적·비논리적·비민주적이며, 그 결과 게으르고 부패할 수밖에 없는 지역으로 여기는 것이다. 이처럼 야만적인 자연의 상태에 머물러 있는 비서구로서의 동양은 서구 계몽주의의 대상이 되며, 서구는 그들의 이성의 빛으로 동양의 무지를 밝혀주어야 할 사명을 부여받고 그것을 반드시 실행에 옮겨야만 한다고 스스로를 합리화하게 된다. 하지만 동양에 대한 이러한 이미지는 오랜 기간에 걸쳐 축적된 서구인들의 편견일 뿐, 현실과는 본질적으로 다르다는 것이

사이드의 지적이다.

결국, 사이드가 사용하는 ‘오리엔탈리즘’은 정치적 이데올로기를 담은 것으로서, 서구 제국주의가 자신들의 필요에 의해 동양을 신비화-비이성적인 것으로 만들기-한 다음, 동양을 계몽시키기 위함이라는 명분 아래 동양을 탐험하고 지배하며 착취해왔다는 점을 지적하기 위한 것이었다. 하지만 동양을 비이성적인 것, 즉 대상화 또는 타자화하려는 서구인들의 입장이 식민지 경영이라는 경제적 이익을 위해 수세기 동안 절대적인 입장으로 굳어지는 가운데 이러한 시각은 정치적·경제적·군사적 연관 속에서 일반화되게 되었으며, 그것을 편견이라고 여기는 비판적 입장은 적어도 사이드의 연구 이전까지는 크게 주목받지 못했다. 그러나 주체/타자의 이분법 위에서 작동되었던 문화적 편견을 꼬집는 사이드의 연구는 이후 문화연구에 커다란 영향을 주었고, 문화 콘텐츠를 제작하는 영역에도 적지 않은 영향을 준 것 같다.

문화적 편견에 대한 비판이라는 관점에서 볼 때, 오슬로의 작업은 크게 보아 주체/대상 또는 주체/타자를 구분해온 서구의 전통적인 이원론을 넘어서려는 듯 보인다. 우선 초기작인 <프린스 앤 프린세스>에서 그는 고대 이집트, 중세 유럽, 일본의 전통적인 모습을 잘 재현해내고 있다. 나아가 “아프리카 사람들을 그린 세계 최초의 장편 애니메이션”<sup>1)</sup>인 <키리쿠와 마녀>는 서구인들의 상상 속 아프리카의 모습이 아니다. 실제로 아프리카의 기니에서 유년기를 보냈던 오슬로는 작품 속 마을의 모습에 대해 “마을의 입구에 있던 바오바브나무, 타는 듯 붉은 꽃을 피우는 화염수, 카리바와 마을의 작은 초가집 등 모두 오린 시절 기니에서 봤던 모습 그대로였다”<sup>2)</sup>고 말하면서, 작품 속 사실적인 모습은 모두 작가 자신의 의도라는 점을 분명히 했다. 사실적인 아프리카의 모습을 담아내려는 그의 의지는 청각적 요소로서의 음악이나 대사에서도 잘 나타나고 있다.<sup>3)</sup> 편견 없는 시각으로 아프리카의 모습을 보여주려 했던 그의

1) 오노 고세이, (2006, 김준양 옮김), 『상상에 숨을 불어넣다』, 나비장책, p.53.

2) 오노 고세이(2006), p.51.

입장은 철저하게 아프리카인의 시각에서 그들의 문화와 윤리를 재현해 내는 방향으로 나아간다. 마을의 남자들을 잡아가는 나쁜 마녀는 원래 악하지 않았으며, 마을 사람들이 마녀의 등에 가시를 꽂은 후부터 마을 사람들에게 나쁜 짓을 하기 시작했다는 점이 바로 그것이다. 서구의 시각과 달리 아프리카인들에게 선과 악은 본래적인 것도 이분법적으로 구분된 것도 아니었던 것이다.

이처럼 타자 또는 대상에 불과했던 어떤 문화를 중심 또는 기준으로 놓고 이야기를 풀어나가는 그의 작업은 기존의 디즈니 애니메이션이나 일본 애니메이션과는 크게 다른 특징을 갖는 것으로 보인다. 본 연구는 오슬로 작품에 나타나는 이러한 특징, 즉 주체/타자 또는 주체/대상의 이분법이 붕괴되는 지점을 오슬로 작업의 내용상의 특징으로 다루고자 한다. 이러한 내용적 특징은 <아주르와 아스마르>에서는 보다 다층적인 동시에 구체적인 방식으로 나타나고 있는데, 이에 대해서는 3장에서 분석하기로 하겠다.

## 2.2. 형식적 특징을 중심으로

실루엣 애니메이션의 대가라 불리는 오슬로는 배경 속 인물들이 검은 실루엣으로 나타나는, 마치 중국의 그림자 연극을 화면에 그대로 옮긴 것 같은 영상을 보여준다. <프린스 앤 프린세스>에서 주로 활용된 실루엣 애니메이션 기법은 컷 아웃 애니메이션(cut out animation) 기법과 스톱모션 애니메이션(stop motion animation) 기법을 모두 활용한다. 우선, 컷 아웃 애니메이션은 종이 위에 형태를 그리고 그 형태대로 잘라낸 다

3) 이에 대해 한용택은 다음과 같이 설명한다. “영화에서 에피소드마다 키리쿠를 찬양하는 노래를 마을 사람들이 부른다. 이 노래는 아프리카의 전형적인 리듬과 멜로디를 가지고 있으며, 아프리카의 전통 악기들로만 재현되었다. 대사도 마찬가지이다. 세네갈 사람들의 목소리로 녹음된 프랑스어 버전과 영어 버전의 등장인물들은 아프리카인의 억양을 사실적으로 재현하고 있으며, 이는 올바른 악센트의 영어로만 녹음을 해야 하는 디즈니 작품에서는 불가능한 일이다.” ; 한용택(2011), 『미셀 오슬로의 애니메이션과 프랑스 동화콘텐츠』, 『프랑스문화예술연구』, 제35집, pp.562-563.

음 각각의 종이들을 한 장면씩 움직여 가면서 동작을 구성하는 기법이다. 이 동작을 한 장면 한 장면 촬영하여 연속 동작을 만드는 스톱모션 애니메이션 기법이 가미될 때 비로소 영상물이 완성될 수 있기에 실루엣 애니메이션은 컷 아웃 애니메이션과 스톱모션 애니메이션이 연결되어 있는 장르라 여겨진다. 특히 실루엣 애니메이션은 종이를 오려서 만든 캐릭터를 유리판에 펴놓고 밑에서 조명을 비추어 생기는 검은 형태의 그림자를 활용한다. 이 그림자를 조금씩 움직여 가면서 한 컷씩 촬영을 한 다음 연속적으로 영사함으로써 움직임을 만들어내는 애니메이션 기법이 바로 실루엣 애니메이션 기법인 것이다.<sup>4)</sup> 실루엣 애니메이션 기법 자체를 중국의 그림자 연극과 관련해서 설명하는 윤학로는 오슬로의 대표적인 실루엣 애니메이션 작품인 <프린스 앤 프린세스>에 대해 다음과 같이 설명하고 있다. 그는 “빛이 투사되는 배경에 종이를 만든 캐릭터를 올려놓고 한 프레임씩 촬영하기 때문에 캐릭터가 지극히 평면적이며, 공간적인 깊이를 표현하기 어려우며, 캐릭터의 움직임 또한 부자연스러운 것이 사실”이라고 밝히는 동시에, 바로 이러한 점이 “관객의 상상력을 최대한 자극하는 이미지”이자 “환상적인 이야기를 표현하는 데 가장 적합한 기법으로 평가되고 있다”고 주장한다.<sup>5)</sup>

필자가 보기에 실루엣 애니메이션의 장점 중 하나는 관람자가 작품으로 지나치게 몰입하는 것을 방해한다는 점이다. 윤학로의 지적처럼, 평면적인 인물과 평면적인 배경, 그리고 부자연스러운 인물의 움직임은 관

4) 실루엣 애니메이션의 특징에 대해 문재철과 김영옥은 다음과 같이 설명한다. “실루엣 애니메이션은 특유의 심플함 때문에 상대적으로 관객들의 적극적인 상상력을 최대로 끌어올릴 수 있으며, 깊은 어두움과 그림자라는 은유적 성격은 캐릭터의 시적 표현 외에도 판타지물의 효율적 표현을 위한 다양한 연출효과로도 활용되어 왔다. 또한 이러한 형태, 움직임, 색채의 단순함 때문에 꾸준히 특유의 조형성과 미학적 양식으로 인정받았고, 이러한 단순함은 제작 과정이나 방식에 있어서 경제적 효율성까지 획득했기 때문에 애니메이션 작가들에게는 아주 매력적인 요소로써 작용하였다.”; 문재철, 김영옥(2013), 『미셀 오슬로의 <밤의 이야기>를 통해 본 디지털 실루엣 애니메이션의 미학적 특성 연구』, 『만화애니메이션연구』, p.2.

5) 윤학로(2009), 『그림자 연극과 실루엣 애니메이션 영화』, 『프랑스문화예술연구』, 제 28집, p.247.

람자로 하여금 작품을 하나의 대상으로 여기게 하고 지나치게 작품 속 이야기로 빠져들거나 극 중 인물과 자신을 완전히 동일시하는 것을 방해한다. 이러한 점은 다양한 첨단기술들을 적극적으로 사용하여 보다 사실적인 비주얼로 무장한 디즈니 애니메이션이나 일본의 애니메이션들과 비교해보면 분명히 알 수 있을 것이다. 사실적인 이미지와 실제적인 움직임 구현을 위해 지나치게 기술에 의존하는 주류 애니메이션 작품들을 접할 때 관람자는 작품 속으로 빠져들게 되어 작품 속 세계에서 작품 속 내러티브에 의존하여 주인공의 경험을 함께 할 뿐이다. 하지만, 오슬로의 애니메이션을 관람하는 관람자는 작품과 일정한 거리를 유지함으로써 오히려 자신의 상상력을 능동적으로 사용할 수 있고, 작가가 이야기하고자 하는 환상의 세계를 자신만의 고유한 의미로 구성할 수 있게 될 것이다. <프린스 앤 프린세스>가 6편의 단편적인 이야기로 구성되어 있는 점이나 또 이 이야기들이 세 명의 주인공들에 의해 만들어지는 점은 작가가 자신의 관점이나 이데올로기를 관람자에게 주입하기보다는 작품에 대한 관객의 적극적인 개입을 의도하는 작가의 입장을 보다 잘 드러내 보이고 있다.<sup>6)</sup> 물론 오슬로 또한 2D나 3D 작업을 하기도 하는데, 이러한 작업의 바탕에도 여전히 실루엣 애니메이션 기법이 녹아있으며, 여전히 관람자로 하여금 작품의 의미를 구성하도록 한다는 점은 이미 잘 알려진 사실이다.<sup>7)</sup>

6) 이에 대해 윤학로는 다음과 같이 쓴다. “세 명의 주인공은 스토리텔링 생성과정을 보여준다. 이야기는 세 명의 주인공을 거치면서 덧붙여지고 확대되고 풍성해져서 플롯이 된다. 이야기가 구성되고 나면 다음으로 캐릭터의 시각화과정이 시작된다. 왕자의 투구, 이집트 의상 등 그들은 다양한 매체를 사용하여 주인공의 의상과 소품을 디자인한다.”; 윤학로(2009), pp.247-248.

7) 1976년 TV 시리즈물인 <Gédéon>과 최초의 단편인 <세 발명가>(1980)는 모두 컷아웃 기법을 사용한 컷아웃 애니메이션으로 제작되었으며, 이후 <키리쿠와 마녀>(1998)는 2D 디지털 애니메이션으로 제작되었는데, <프린스 앤 프린세스>(1999)에 이르러서는 실루엣 애니메이션 기법을 활용하고 있다. <키리쿠, 키리쿠>(2005)에서 다시 2D로 작업하던 감독은 2006년 <아주르와 아스마르>에 이르러 3D 애니메이션에 도전한다. 그러나 이후 <밤의 이야기>(2011)에서는 실루엣 애니메이션에 3D 애니메이션을 접목시켜 3차원적 실루엣 애니메이션이라는 새로운 지평을 여는, 환상적인 실루엣 애니메이션을 선보이기도 하였다.

가장 최근의 작품 중 하나인 <밤의 이야기>의 형식적 특징에 대해 문제철과 김영옥은 다음과 같이 설명한다. “프랑스의 애니메이션 감독 미셸 오슬로는 실루엣 애니메이션에 디지털을 접목하여 실루엣 애니메이션의 확장 가능성을 끊임없이 모색하고 새로운 활로를 개척하고 있다. 최근작인 <밤의 이야기>는 3차원 입체로 실루엣 애니메이션을 제작함으로써 실루엣 애니메이션이 가지고 있던 고질적 한계들을 그만의 방식과 스타일로 진화시켰다. 오슬로 감독은 점점 더 사실적인 움직임에 지향하는 디지털 애니메이션의 흐름 속에서도 선택된 움직임과 대안적 요소들을 통해 그림의 미학을 제시한다. 뿐만 아니라, 정서, 감정 등의 무의식적 요소들을 강조하는 색채, 구도, 패턴 등을 그만의 방식으로 활용함으로써 이미지 범람의 시대에 절제되면서도 오히려 디지털로 강화된 회화적 인상과 이미지를 선사한다. 이와 함께 디지털의 획득으로 가능해진 3차원적 공간 활용은 관객들에게 더욱 폭넓은 조형적 상상력을 제공한다.”<sup>8)</sup> 부연하자면, 연속적인 움직임을 극히 자제하는 대신 인물의 표정이나 눈의 표현을 통한 감정의 전달을 중시하는 오슬로의 작업 방식이 평면적 색채를 통해 원근법을 거부하는 듯 보이는 배경과 어우러져 관객들로 하여금 지금 눈앞에서 펼쳐지고 있는 이미지는 실체가 아니라 일종의 환상동화임을 끊임없이 상기시키는 역할을 하게 된다는 것이다.

따라서 <밤의 이야기>에서 보이는 형식적 특징이 첨단기술로 무장하여 사실적인 비주얼을 최우선적으로 추구하는 지배적 양식을 답습하는 대신 비주류로 분류되는 실루엣 애니메이션 기법과 첨단기술을 적절히 접목하고 있다는 점에서, 그의 작업은 오히려 주류/비주류로 짝지어진 이분법을 와해시키려는 시도라 이야기할 수 있을 것 같다. 다음으로 그가 추구하는 형식이 관람자의 적극적인 개입을 염두에 둔 것이고 그 결과 관람자가 의미작용의 과정에 적극적으로 참여하여 각자 고유의 의미를 얻어낼 수 있기를 의도한 것이라면, 우리는 그의 작업이 작가/관람자

8) 문제철, 김영옥(2013), p.1.

라는 이분법을 넘어서고자 한다는 점 또한 지적해볼 수 있을 것이다. 더 나아가 작품의 의미가 작가에 의해 닫혀있는 것이 아니라 관람자의 개입으로 만들어질 수 있다는 ‘텍스트성’(textualité)의 실제로 해석될 수도 있을 것이다.

이상과 같은 방식으로 본 연구는 오슬로의 작업이 갖는 탈이분법적인 특징들을 내용과 형식이라는 커다란 구분을 통해 살펴보았다. 앞으로는 내용과 형식에 있어 과도기적 성격을 갖는 작품인 <아주르와 아스마르>를 통해 이에 대해 보다 구체적으로 살펴보아야 할 것이다.

### 3. 오슬로의 <아주르와 아스마르> 분석 : 탈(脫)이원론적 성격을 중심으로

<아주르와 아스마르>는 2D 애니메이션을 고수해왔던 감독이 처음으로 3D 프로그램을 사용하여 만든 장편 애니메이션 작품이다. 이 작품에는 이국적인 배경 속에서 펼쳐지는 환상적인 이야기가 아름답고 화려한 영상을 통해 전해지고 있다. <아주르와 아스마르>는 단지 작가의 형식적 변화만을 담고 있는 작품이 아니다. 이 작품에서 작가는 둘로 나누어져 반목하는 사람들에 관한 이야기를 직접적인 방식으로 보여주고자 한다. 실제로 그는 “다른 편에 서있는 사람들, 단지 그렇게 교육받았기에 서로를 싫어하는 사람들, 가시철망 밑에서만 사랑할 수 있는 사람들에게 대해 이야기하고, 유럽과 이슬람 문화의 화합과 상호이해라는 메시지를 던져주고 싶었다”고 이야기한 바 있다. 작가는 작품 속에서 무겁고 어두운 주제를 특유의 위트와 아름다운 영상으로 적절하게 풀어내고 있다.

### 3.1. 내용적 특징을 중심으로

#### 3.1.1. 주체/타자의 이원론을 넘어서 : 반(反)거대서사의 입장에서

우리가 흔히 접하는 애니메이션은 어떤 즐거리를 갖고 있을까? 대부분의 디즈니 애니메이션은 악에 맞서서 세상을 구하는 영웅의 이야기로 구성되어 있다. 디즈니 애니메이션과 어깨를 겨루는 일본 애니메이션의 경우는 소중한 것을 지키기 위해 힘을 기르고, 그 힘을 발휘하여 주인공이 가치 있게 여기는 것을 지켜내는 이야기들이 주를 이룬다. 많은 다른 애니메이션 작품의 경우 영웅의 이야기를 제외한다면, 수많은 시련과 역경을 극복하고 성장해가는 소년·소녀의 이야기, 즉 성장 이야기가 애니메이션 서사의 다른 주된 흐름으로 다루어질 수 있겠다. 그렇다면 <아주르와 아스마르>의 즐거리는 어떨까? 이 작품은 세상을 구하는 영웅의 이야기도 소중한 것을 지키기 위해 떠나는 모험의 이야기도, 그렇다고 해서 청소년의 성장과정을 통해 관람자에게 교훈을 주는 성장 이야기도 아니다. <아주르와 아스마르>는 프랑스 소년인 아주르와 마그레브(maghreb) 소년인 아스마르<sup>9)</sup>가 그저 요정을 구출해서 결혼에 이르는, 그야말로 동화 같은 이야기이다.

금발머리에 파란 눈을 가진, 성주의 아들인 아주르는 일찍 어머니를 여의고 유모인 제난의 손에서 자란다. 제난에게는 아주르와 같은 또래의 아들이 있었는데, 검은머리에 검은 눈을 가진 아스마르가 바로 제난의 아들이다. 두 아이는 함께 유년기를 보내는 동안 제난에게서 늘 같은 이야기를 듣고 같은 꿈을 꾸다. 제난이 들려준 이야기는 요정 ‘진’에 관한 것이었다. 아름다운 요정 진은 지금 마법에 걸린 채 아주 먼 곳의 검은 산 속에 갇혀 있는데, 마법의 열쇠 세 개를 찾아 빨간 사자와 무지개 날

9) 이경해에 따르면, “Azur는 아랍어로 푸른색”을 “Asmar는 갈색”을 의미한다. 이에 대해서는 이경해(2013), 『Michel Ocelot의 애니메이션 Azur et Asmar에서의 현실 세계와 비현실 세계의 조화 그리고 퓌레랑스』, 『프랑스어문교육』, p.321의 각주 6)을 참고하라.

개를 가진 새를 물리쳐야만 구할 수 있다고 한다. 제난의 이야기를 들으며 두 소년은 서로 먼저 요정 진을 구하겠다고 맹세한다. 그러나 이민족인 제난 모자와 가까이 지내는 아들을 못마땅해 하던 아주르의 아버지는 결국 아주르를 시내의 기숙학교로 보내고, 제난과 아스마르를 자신의 성에서 쫓아낸다.

훌륭한 교육을 받아 멋진 청년이 된 아주르의 머릿속엔 그러나 여전히 요정 진을 구해서 결혼해야겠다는 생각뿐이었고, 아버지에게 겨우 허락을 얻어 어릴 적 유모가 들려준 요정의 나라를 찾아 바다를 건넌다. 하지만, 여행길에 오르자마자 폭풍우에 배가 난파되면서 아주르는 낯선 해안으로 밀려오게 되는데 그 곳의 사람들은 아주르의 천사 같은 푸른 눈을 “저주받은 눈”이라 욕하면서 쫓아내려고 한다. 아주르는 결국 자신의 푸른 눈을 감추기 위해 장님행세를 하며 구걸을 시작한다. 아주르는 낯선 도시에서 성공한 상인이 되어있는 제난과 재회하고 아스마르와 함께 요정 진을 찾아 모험을 떠난다.

요정과 마법의 열쇠, 비밀의 문, 현자, 공주, 노예사냥꾼, 사막, 궁전, 전설 속 괴물 등... 어린 시절 들었던 동화 속이나 나올 법한 이 이야기를 통해 작가는 무슨 이야기를 하고 싶었던 것일까? 작가는 이 작품을 통해 “올바른 이념과 용기를 가진 영웅의 이야기”를 비틀고자 하는 것처럼 보인다. 올바른 이념과 용기를 가진 영웅은 늘 “서구 백인 남성”이라는 틀을 벗어날 수 없는 것처럼 보이기 때문이다. 영웅이란 늘 선(善)을 행하는 자이고, 선이란 그것을 악(惡)과 구별해내는 기준을 필요로 한다. 우리가 이미 살펴보았던 것처럼, 서구에서 선이란 그들의 기준을 통해 판별된 것, 즉 그들의 주체(서구 백인 남성)가 가진 관념에 비추어 판단된 결과물에 지나지 않는 것이다. 이러한 선을 행하는 서구의 영웅들은 이미 많은 애니메이션을 통해 소개되었고, 하나의 전범(典範)으로 자리 잡아 전 세계의 어린이들에게 하나의 모델이 되었다. 그러나 <아주르와 아스마르>는 우리에게 하나의 환상 이야기만 보여줄 뿐 어떠한 영웅 이미지도 제시하지 않는다. 정작 작가가 하고 싶은 이야기는 따로 있는 것

같다. 이제 이에 대해 보다 상세히 살펴보아야 하겠다.

### ① 눈을 감다 - 감각의 활용

서구의 주체 논의를 정립하는 데 있어 단초를 제공한 데카르트는 바른 앎을 얻음에 있어 감각은 도움이 되지 않을 뿐 아니라 믿을 수 없는 것이라 규정했다. 물론 데카르트는 모든 인식이 대상을 감각하는 것으로부터 시작된다는 점은 인정하지만, 감각만으로 바른 앎을 얻을 수는 없다고 말한다. 감각이 대상에 대한 바른 관념을 갖는 것을 방해할 수 있기 때문이었다. 데카르트는 르네상스 이후 교회의 권위가 무너지면서 회의적인 분위기가 사회 전역에 퍼져가던 17세기 프랑스의 철학자이다. 이처럼 혼란스러운 시대적 분위기 속에서 데카르트는 누구도 의심할 수 없는 절대적이고 확고한 진리를 바탕으로 하는 철학의 필요성을 느꼈을 것이고 그 결과 보편 지식으로서의 학문을 추구하게 되었으리라는 점은 의심의 여지가 없다. 이러한 목적을 위해 데카르트는 기존의 모든 것을 의심하는 방법적 회의를 통하여 그 누구도 의심할 수 없는 절대적 진리를 규명하려 했다. 이런 입장에서 보자면, 시각, 후각, 미각, 청각, 촉각으로 이루어진 이 다섯 가지의 감각을 통해 우리가 얻는 감각 지식은 늘 의심의 대상이 된다. 대상을 감각하는 것만으로는 대상의 본질이나 본성에 대한 관념을 제대로 얻을 수 없기 때문이다. 그나마 시각이 다른 4개의 감각들에 비해 덜 기만적이라고 여겨져서 감각들 사이에서 특권적 위치를 점해왔을 뿐이다.

그런데 오늘날은 <아주르와 아스마르>에서 감각에 대한 서구의 전통적인 이해방식을 교묘히 비틀고 있다. 아주르는 배가 난파되어 흘러들게 된 해안가 마을에서 자신의 파란 눈이 “저주받은 눈”으로 여겨진다는 데에 당황하여 스스로 눈을 감고 장님행세를 하기로 결정한다. 그런데, 아주르의 시각이 자신의 할 일을 못하게 되자 다른 감각들이 활성화되는 놀라운 일이 일어난다. 그리하여 지금껏 비하되었던 촉각, 후각, 청각 등이 아주르를 진실(촉각-따뜻한 열쇠의 발견, 후각-향기나는 열쇠의 발견,

청각-제단과의 재회)로 이끈다. 서구의 합리주의 전통에 따르자면, 이성을 사용하지 않고, 게다가 시각마저 포기한 채 진실을 찾아 나선다는 것은 만용에 가까운 것으로 여겨져야 할 것이다. 그러나 전형적인 서구 백인 남성 주체인 아주르는 역설적으로 이성을 중심으로 하는 합리주의적 전통을 과감히 포기한 채 감각에 의지하여 진실에 다다르게 되는 것이다.

## ② 관습을 따르지 않기

서구의 전통적 사유방식을 탈피하여 진실을 마주하게 되는 보다 극적인 장면은 요정 진을 만나게 되는 장면이다. 마지막 관문인 쌍둥이 문 앞에서 선택을 고민하던 아주르는 습관처럼 오른쪽 문을 택하려 한다. 그가 친숙한 문화권에서는 언제나 왼쪽이 아니라 오른쪽이 옳음을 뜻하는 것으로 여겨졌기 때문이다. 그러나 아주르는 아스마르의 조언을 받아들여 왼쪽 문을 택하고, 결국 그토록 간절히 원하던 요정 진을 마주하게 된다. 요컨대, 금발에 푸른 눈을 가진 고귀한 신분의 아주르, 다시 말해 전형적인 서구 백인 주체는 작품 속에서 오로지 감각에만 의지해서 진실을 마주할 수 있게 되었던 것이다. 이것이 바로 작가가 의도했던 지점이라 할 수 있다. 오늘날은 이성에 의해 폄하되었던 감각을 복권시키는 한편, 이성을 중시하는 합리주의 또한 하나의 담론(discours)일 뿐이었음을 보여주려고 했던 것이다. 주류담론(이 경우는 합리주의)에 의해 배제되었던 비주류담론(감각을 중시하는 입장)은 중심이 옮겨가면 언제든지 담론의 층위로 뛰어올라 자신의 의견을 의미 있는 것으로 만들게 된다. 실제로 우리는 이 작품을 보면서 이러한 전개가 닌센스라거나 감각론에 입각한 말도 안 되는 이야기라고 분개하지 않는다. 그저 재미있는 이야기 또는 발상의 전환이라며 즐거워할 뿐이다.

그런데, 아주르와 아스마르의 꿈이자 목적인 요정 진의 입장에서 보자면 이야기는 조금 다르게 이해될 수 있다. 모든 동화 속 여주인공처럼 진은 정말 마법에 걸린 채 백마 탄 왕자님의 구원을 기다릴 수밖에 없었을까? 이제 이 부분에 대해 살펴보아야 할 것 같다.

### 3.1.2. 남성/여성의 이원론을 넘어서 : 페미니즘의 입장에서

오늘로는 초기작 <프린스 앤 프린세스>를 통해 이미 전통적인 성역할에 대해 비판적 태도를 보인 바 있다. 6개의 에피소드로 이루어진 <프린스 앤 프린세스>의 마지막 에피소드인 ‘왕자와 공주’는 동화 ‘개구리 왕자’에서 모티브를 따온 이 작품이다. 이 에피소드에서 결혼을 약속한 왕자와 공주는 키스로 사랑을 확인하려하지만, 키스를 할 때마다 개구리, 나비, 코뿔소, 코끼리, 애벌레, 사마귀, 거북이, 벼룩, 기린, 고래, 황소 등 각종 동물로 모습이 바뀌며 서로 당황해 한다. 두 사람은 원래 모습으로 돌아올 때까지 키스를 반복하려 하지만 왕자는 공주가 되고 공주는 왕자의 모습으로 바뀐 채 키스를 그만두게 된다. 동물이 아닌 인간의 모습으로 돌아왔다는 사실에 안도한 두 사람은 이 모습으로 궁궐로 돌아갈 수 있겠다고 말하지만, 이 이야기는 여자의 모습으로는 살 수 없다고 탄식하는 왕자의 모습으로 끝맺고 있다. 여자로 산다는 것, 즉 여성에게 부과된 전형적 이미지로서의 ‘여성성’(féminité)을 내재화하고 그것을 실천하는 일이 얼마나 힘든 것인지를 함축하는 한 마디가 바로 왕자의 탄식인 것이다. 이에 대해 공주는 “왜 못해요? 나도 하는데...”라며 왕자의 걱정을 일축하는데, 바로 이 점이 오늘날이 관객에게 전달하고자 하는 메시지일 것이다. 이 에피소드는 왕자와 공주의 역할 바꾸기로 마무리되면서 그들이 원래의 모습으로 되돌아갈 것이라는 우리의 예상을 완전히 뒤엎어버리는데, 이러한 반전은 우리에게 불쾌감보다는 유쾌한 반성을 불러일으킨다. 여성에 대한 작가의 이러한 입장은 <아주르와 아스마르>에서 보다 구체적인 인물들을 통해 전개되고 있다. 우리는 이러한 점을 세 명의 등장인물들을 통해 살펴볼 것이다.

#### ① 제난

아주르의 집에서 유모로 일했던 제난은 아주르의 아버지에게 쫓겨난 후 고향인 북아프리카로 돌아와 상업으로 커다란 성공을 얻는다. 그녀는

자신이 거상(巨商)이 될 수 있었던 까닭에 대해 다음과 같이 설명한다. “나는 두 개의 언어, 두 개의 문화, 그리고 두 개의 종교를 경험하였으므로 다른 이들보다 두 배를 알아.”<sup>10)</sup> 이상과 같은 제난의 대사로 유추해 볼 수 있는 것은 상이한 두 문화를 있는 그대로 받아들인 그녀에게 일반적인 기준이란 존재할 리 없으며 따라서 편협한 시각이나 편견으로 인한 실패도 있을 수 없다는 사실이다. 지혜와 현명함을 갖춘 제난에게는 언제나 분쟁보다는 조화로운 해결책이 우선시 되었을 것이고 그 결과 그녀는 엄청난 부를 축적할 수 있게 되었을 것이다. 실제로 제난은 극 중에서 자신을 찾아 온 푸른 눈의 아주르를 반가이 맞이하며, 푸른 눈에 대한 미신으로 불편해하는 하인이 있다면 당장 내쫓을 것이라 엄포를 놓는다. 뿐만 아니라 장님 행세를 하던 아주르를 도시까지 안내했던 험잡꾼 크라푸의 푸른 눈에 대해서도 개의치 않는 모습을 보인다.

전통적인 입장에서 보자면, 현명함이나 지혜, 강인함은 언제나 남성의 덕목으로 여겨져 왔다. 나아가 이를 바탕으로 한 사회적인 성공이나 영향력의 행사 또한 남성의 전유물로만 생각되었고, 많은 애니메이션들이 이러한 시각을 여과 없이 담아내었다. 그리하여 작품들 속 많은 여성 인물들은 남성 주인공을 보조하는 역할로 축소되거나 또는 여성성을 한없이 강조하여 남성적인 시선(male gaze)에 주어진 하나의 볼거리로 다루어졌다. 이와 비교해 볼 때 제난이라는 인물은 기존의 남성 인물들에 국한되었던 특권적 역할을 담당하는 특이한 인물로 다루어져야 할 것이다.

## ② 삼수-사바 공주

극 중에서 왕족 가운데 유일한 생존자라 설명되는 삼수-사바 공주는 “아름답고 현명한” 공주로 묘사된다. 모든 공주가 그러하듯이 삼수-사바 공주 또한 매우 아름다운 여성으로 설명된다. 그런데, 삼수-사바는 현명하기까지 하다. 학문이 매우 발달했던 중세 이슬람 문화에서는 여유가

10) “Je connais deux langues, deux cultures, deux religions, ce qui fait que j'en sais deux fois plus que les autres.”

있는 집안의 여성 또한 교육의 대상이 되었다고 하니 최상류층의 일원인 샬수-사바 공주가 태어나면서부터 훌륭한 선생님들로부터 여러 나라의 학문과 여러 언어를 배우고 익혔다는 것은 단순한 상상의 산물만은 아닌 듯하다. 그러나 이러한 묘사가 우리에게 불러일으키는 공주에 대한 환상은 공주의 등장과 함께 무너지는데, 이때의 느낌은 실망감이나 분노가 아니라 실소(失笑)이다. “아름답고 현명한” 샬수-사바 공주는 어린 여자 아이였던 것이다.

우리는 왜 공주라고 하면 자연스럽게 성인형(成人形)의 아름다운 여성의 이미지를 떠올리게 되는 것일까? 이에 대한 설명으로 우리는 가부장제(patriarchy)와 가부장제가 규정했던 규범으로서의 성역할<sup>11)</sup>에 대해 살펴볼 필요가 있을 것 같다. 일반적으로 페미니즘이 비판의 대상으로 삼는 가부장제의 규범과 가치는 어떤 것일까? 가부장적인 것이란 쉽게 말해 전통적 성역할을 조장함으로써 남성에게 특권을 부여하는 문화라고 말할 수 있다. 전통적 성역할에 따르면, 남성은 합리적이며 강인하고 무엇인가를 보호하고 결정하는 존재인데 반해, 여성은 감정적·비합리적이고 연약하며 보호가 필요한 순종적인 존재이다. 이 같은 성역할은

11) 초기 페미니스트들은 모두 가부장제 이데올로기가 여성과 남성에게 전통적인 성역할을 부여하고 지속시키는 방법을 분석하고 비판하려했다. 우리는 그들의 입장을 다음과 같이 간단히 정리해서 살펴볼 수 있다.

- ① 여성들은 가부장제에 의해 경제적·정치적·사회적·심리적으로 억압받는다. 가부장제 이데올로기는 그러한 억압을 지속시키는 주요 수단이다.
- ② 가부장제가 지배하는 영역에서 여성은 타자(other)다. 여성은 남성적 규범 및 가치와의 차이를 통해서만 규정되는데, 이 때 남성적 규범과 가치는 남성에게는 속해있는 것으로 여성에게는 결핍되어 있는 것으로 정의된다. 타자로 규정된 여성은 주변부 내지는 물건으로 취급받게 된다.
- ③ 서구의 모든 문명에는 가부장적 이데올로기가 자리 잡고 있다. 고대 신화에 등장하는 무수히 많은 여성 괴물들, 이브를 죄와 죽음으로 해석하는 입장들, 여성을 비합리적 존재로 표상하는 서구 전통 철학, 교육·정치·법·비즈니스를 관장하는 제도가 의지하는 남근로고스중심적(phallogocentric) 사유 등이 이에 대한 예시이다.
- ④ 생물학이 성(sex)을 결정한다면, 문화는 젠더(gender)를 결정한다. 대부분의 영어권 페미니스트들에게 젠더는 사람의 해부학적 신체가 아니라 사회적 차원에서 남성과 여성으로 길들여지는 행위를 의미한다.

오늘날까지도 남아있는 불공평을 정당화하는 데 매우 효과적이었다. 이는 정치, 학계, 기업뿐 아니라 가족 안에서도 영향력을 발휘하여 의사결정권이나 지도력을 갖는 지위에 오를 기회를 여성에게 동등하게 부여하지 않는다거나, 동일한 업무를 수행함에도 여성에게는 남성보다 낮은 임금을 지급한다거나, 여성은 수학이나 기술 분야에서 경력을 쌓는 것이 적합하지 않다고 여기는 등의 많은 형태로 나타난다.

오늘날에도 여전히 우리 사회에서 그 영향력을 잃지 않는 가부장제의 성역할에 의하면, 여성은 규범이 정해놓은 성역할을 수행하는 인물이고, 이는 곧 “감정적·비합리적이고 연약하며 보호가 필요한 순종적인 존재”로서의 여성을 의미한다. 이러한 여성의 전형이 바로 동화 속 공주 이미지이다.<sup>12)</sup> 이에 덧붙여 여성은 자손 번식을 위한 생식력을 갖춘 존재여야만 했으므로, 동화 속 공주님은 늘 온순하고 순종적이며 감정적인 성격을 가진 성인형 여성으로 보일 수밖에 없었던 것이다.

성인형의 아름다운 공주에 대한 우리의 기대를 저버린 삼수-사바 공주를 보면서 우리는 다시 한 번 놀라게 되는데, 그것은 바로 공주의 태도 때문이다. 범상치 않은 문제해결능력과 용기를 보여주는 어린 공주는, 하지만 삶과 권력에 대한 강한 의지를 보인다. 삼수-사바 공주는 어린 여자아이라는 이유로 적들이 자신에게 신경을 쓰지 않는 동안 스스로 강하게 자라 권력을 되찾고 정적들을 제거하겠다는 다짐과 함께 평생을 궁에 갇혀 지내야만 하는 공주들의 처우를 개선하겠다는 포부를 밝힌다. 작가는 매우 영리한 방식으로 전형적인 ‘공주 이미지’를 비튼다.<sup>13)</sup> 작품 속 공주는 남성 시선에 대한 대상-하나의 불거리-으로 존재하는 아름다

12) 페로나 그림 형제가 구전되던 민담을 텍스트화하면서 기존의 이야기에 교훈을 덧붙여 만들어진 동화는 어린 아이들을 교화하기 위한 정치적 의도를 담은 것, 즉 이데올로기의 담지체라 할 수 있을 것이다. 본 연구에서는 동화 속에 녹아있는 가부장제 성역할의 규범에만 초점을 맞추고자 한다.

13) 동화 속 전형적인 이미지를 비트는 또 다른 작업으로는 <슈렉>(2001, 드림웍스)을 떠올릴 수 있다. 하지만 <슈렉>이 동화 속 전형적 인물들을 냉소적으로 패러디하는 데 반해, <아주르와 아스마르>에서는 규범적인 성역할에 대한 비판이 남·녀 사이의 합의나 조화를 둘러싼 따뜻한 유머를 통해 전개되고 있다.

운 여성도, 자신을 구원해줄 왕자님을 기다리는 순종적이고 가련한 비극의 주인공도 아니다. 스스로의 힘으로 자신의 운명에 맞서 나아가고자 하는 의지를 가진 자율적인 여성 인물이 바로 삼수-사바 공주인 것이다.

### ③ 요정 진

요정 진은 마법에 걸려 깊은 산 속에 갇혀 있다. 누군가 진에게 걸려 있는 마법을 풀면 진을 구한 그 누군가는 세상에서 가장 아름다운 요정 진과 결혼할 수 있다. 이를 위해 수많은 남성들이 모험에 나섰다. 하지만 아쉽게도 다들 실패하고 죽음을 맞이하였다. 그럼에도 불구하고 용감한 주인공인 아주르와 아스마르는 진을 구하기 위한 모험을 떠난다. 이러한 이야기는 동화에서 가장 쉽게 접할 수 있는 스토리라인이다. 앞서 살펴본 것처럼, 가부장제가 규범화한 여성 이미지는 동화 속에 녹아들어 많은 어린 소녀들을 꿈꾸게 했다. “내가 위험에 처했을 때 나를 구해줄 백마 탄 왕자님... 왕자님께 구원을 받기 위해 나는 아름답고 순종적인 여성으로 자라야 해.” 이러한 스토리라인을 가진 가장 일반적인 사례로 마법에 걸린 채 어딘가에 갇혀서 구출을 간절히 기다리는 공주 이야기를 들 수 있다. 높은 탑에 갇혀 평생 구원의 손길을 기다리는 라퐁젤리아말로 전형적인 동화 속 공주의 모습이다. 백설 공주는 어떠한가? 마녀의 마법에 의해 독 사과를 베어 물고 죽음의 문턱에 선 그녀는 자신의 힘으로는 삶의 세계로 되돌아올 수 없어 보인다. 누군가의 도움이 필요한 것이다. 잠자는 숲 속의 미녀에 등장하는 공주님도 마찬가지이다. 공주가 100년 동안의 잠에서 깨어나기 위해서는 누군가의 구원의 손길이 필요하다. 그런데, 동화 속에서 그 누군가는 언제나 백마를 탄 왕자님이다. 지나가던 노인이나 산적, 비렁뱅이가 공주를 구해서는 안 되는 것일까? 바로 여기에서 다시 한 번 가부장제가 미리 결정해둔 성역할의 이데올로기가 작동한다.

가부장적 성역할은 사실 남성과 여성 모두에게 악영향을 미친다. 그런 대표적인 사례가 바로 신데렐라 이야기이다. 신데렐라 이미지는 소녀들에게 가장 학대를 건디고 자신을 구출해줄 남성을 묵묵히 기다리게 하는

데, 이 이야기는 왕자님과 결혼과 영원한 행복으로 끝을 맺는다. 신데렐라의 내러티브는 결혼이야말로 올바른 행실에 뒤따르는 가장 바람직한 보상이라 여기도록 어린 소녀들을 독려함으로써 그들에게 여성성을 순종과 일치시키게끔 하는 역할을 한다. “그 후로 신데렐라와 왕자님은 영원토록 행복했습니다.”라는 상황을 책임져야 하는 부유한 구원자로서의 남성에게 요구되는 근사한 왕자님의 역할 또한 남성에게 해롭기는 마찬가지이다. 이러한 구원자로서의 남성의 역할은 지칠 줄 모르는 특급 부양자여야 한다는 믿음을 소년들에게 조장하기 때문이다. 이처럼 여성과 남성을 이분법으로 구분하여 각각에 알맞은 이미지를 제공하고 유년기부터 우리를 전형적 남성/여성의 이미지에 노출시켜 길들이는 가부장제 이데올로기가 곳곳에 만연해있으며, 우리는 우리도 모르는 사이에 이러한 이미지들에 길들여져 왔다는 것을 일깨워주는 것이 바로 페미니즘적 독해의 사례들이다.

그렇다면, 이 작품 속에서 진은 어떠한가? 진은 아주르와 아스마르에게 매우 의미심장한 말을 한다. 진을 구하기 위한 마지막 관문인 쌍둥이 문은 둘 다 모두 같은 방으로 이어져 있지만, 구원자가 진의 마음에 들지 않을 경우 진은 그의 구원을 청하는 대신 그가 죽음에 이르도록 내버려 두었다는 것이다. “어둠의 동굴”과 “빛의 방”은 동일한 방의 다른 이름이었을 뿐, 그 방에 차이를 부과하는 것은 불을 켜거나 켜지 않거나를 선택하는, 오로지 진의 의지였다. 아주르와 아스마르가 빛의 방에서 진을 구할 수 있었던 것은 실제로는 진의 의지이자 진의 선택의 결과였을 뿐이다. 여성이 자신의 의지로 자신의 배우자를 선택하는 것. 여성의 성적 자기결정권의 문제가 진이라는 인물을 통해 제기되고 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 제난, 삼수-사바 공주, 요정 진 모두는 가부장제가 규정해놓은 전형적인 여성 이미지, 즉 주체의 주변부에 위치한 타자로서의 여성 이미지를 넘어선 인물들이라 말할 수 있을 것이다. 이들은 감정적이지도, 비합리하지도 않으며, 순종적이고 소극적인 여성 이미지와는 거리가 멀다. 이처럼 남성/여성을 이분법적으로 구분하여 규범

적인 남성성과 여성성으로 인간을 길들이려는 전통적인 시각에 대해 비판적 시각을 보여주었던 오슬로는 나아가 문화라는 영역에서도 주체/대상의 이분법을 무너뜨리려 한다. 이제 본 연구는 <아주르와 아스마르>의 형식적 특징을 통해 이러한 점을 살펴보고자 한다.

### 3.2. 형식적 특징을 중심으로

#### 3.2.1. 서구/비서구의 이원론을 넘어서 : 탈(脫)문화제국주의의 입장에서

<아주르와 아스마르>는 이야기의 전개를 따라 공간적 배경이 바뀐다. 아주르와 아스마르가 함께 유년기를 보내던 프랑스의 어느 성으로부터, 이후 청년이 된 아주르가 진을 찾아 길을 떠난 뒤 난파하여 흘러든 마그레브의 어느 해안을 거쳐 아주르가 제난 모자를 다시 만나게 되는 마그레브의 어느 도시가 주된 배경을 이룬다. 물론 진을 구하는 여정에 등장하는 공간적 배경 또한 작품에서 중요한 요소가 될 수 있을 것이지만, 서구와 비서구를 바라보는 시각을 분석해보려는 본 연구의 의도에 비추어 볼 때, 여기서는 작품에 나타나는 현실 공간만을 분석의 대상으로 삼고자 한다. 환상적 공간에 대한 분석은 다음에 이어질 논의에서 보다 자세히 다루기로 하겠다.

우선 아주르와 아스마르가 유년기를 보내는 프랑스의 성은 파스텔 톤 위주의 자연이 두드러진다. 회색의 모노톤이 주조를 이루는 실내의 분위기는 간혹 나무색의 가구들과 어우러져 맛있는 느낌을 주다가 가끔 붉은색의 휘장 등으로 포인트를 줄 뿐이다. 유년기를 지나 성장(盛裝)을 한 아주르의 옷도 흰색이다. 그러나 척박해 보이는 마그레브의 해안을 거쳐 도시로 가는 길은 그야말로 환상 그 자체이다. 도중에 만난 크라푸의 길잡이로 도시로 향하는 길은 야자나무 숲을 거치면서 원색들이 향연을 벌이는 색채의 공간으로 변해간다. 주된 배경을 이루던 무채색의 색조는

시장에 이르러 붉은 색과 노란 색의 따뜻한 색채들로 훨씬 따뜻하고 생기 있는 느낌을 준다. 작가는 시장 장면에서 당시 마그레브인들의 삶을 매우 현실적인 방식으로 보여주고 있다. 색색으로 염색된 양모와 방직술, 정교한 세공을 자랑하는 은식기, 향신료 등은 당시 마그레브인들의 삶의 수준을 여과 없이 담아내고 있다. 재회하게 된 제난의 저택은 프랑스에 있는 아주르의 집과 좋은 대조를 이룬다. 기하학적 형태의 문양을 가진 타일로 장식된 저택의 내부와 수로와 분수를 갖춘 내정(內庭)은 모두 실제 마그레브의 저택의 모습을 구현한 것이다.<sup>14)</sup>

아주르가 해안가에서 제난의 저택에 이르는 도중에 듣게 되는 음악과 악기, 아주르가 제난의 집에서 먹게 되는 음식, 의상과 가재도구 또한 모두 중세 이슬람의 문화를 반영한다.<sup>15)</sup> 오슬로는 작품을 위해 당시 마그레브 지역의 역사와 문화뿐 아니라 건축과 음악에 이르기까지 철저한 조사와 연구를 했다고 한다.<sup>16)</sup> 애니메이션은 실제로 시청각매체를 활용하는 까닭에 공간적 배경, 색채, 음악, 음향효과 등이 관람자에게 즉각적인 효과를 주게 되기 때문이다. 특히 오슬로처럼 산업화되지 않은 방식으로 작업하는 작가에게 있어, 작품에서의 시청각 요소는 모두 감독에게 맡겨진다. 이에 대해 한용택은 오슬로가 추구하는 “현실세계에 충실한 재현은 미국의 애니메이션으로 대표되는 기존의 지배적인 제작 관행과 충돌한다. [...]17) <아주르와 아스마르>에서도 북아프리카의 풍습과 전통이 윤색이나 과장 없이 그려져 있다”고 이야기 한다.<sup>18)</sup> 생각해보면, 작가가 철저한 조사와 고증을 통해 이미지와 음악을 구성해낸다는 것은 단순히

14) “창문 없는 성벽으로 둘러싸여 있으며 기하학적 형태의 문양과 아라베스크 문양으로 장식된 그 저택은 중세 무슬림들이 이베리아를 점령하여 건축한 세빌리아의 알 카시르나 그라나다의 알 함브라 궁을 연상시키고, 타일과 분수로 장식된 정원은 그라나다에 있는 알 함브라 궁전의 사자 정원을 연상시킨다.” ; 이경해(2013), p.323.

15) 이에 대해서는 이경해(2013), pp.323-324를 참고하라.

16) 이에 대해서는 상드린느 미르자(2007, 조성천 옮김), 『아주르와 아스마르의 이슬람 박물관』, 미셀 오슬로 기획, 웅진주니어를 참고하라.

17) 생략은 필자에 의한 것.

18) 한용택(2011), p.563.

정확한 재현을 위한 것만은 아닌 것 같다. 의미작용을 하는 모든 예술작품은 작가가 하고 싶은 이야기, 즉 작가의 의도를 갖는다. 물론 오슬로의 경우 작가가 일방적으로 의미를 완결시키기보다는 관람자가 스스로 의미를 완성하도록 많은 여지를 남겨두긴 하지만, 그럼에도 의미를 향해 나아가기 위한 계기들은 작품 속에 마련되어 있다. 그리고 그 계기들은 어떤 방식으로든 이데올로기와 관계를 맺고 있다.<sup>19)</sup> 본 연구는 이제 작가의 의도가 어떤 이데올로기와 관계를 맺고 있는지를 살펴보고자 한다.

선행연구들은 일반적으로 <아주르와 아스마르>를 문화상대주의의 차원에서 다루고자 했다. 한용택에 따르면, “<아주르와 아스마르>는 유럽의 기독교문화와 중동, 북아프리카의 이슬람문화가 서로의 문화를 인정하고 공존하는 과정을 구체적으로 모색하는 작업”이라고 규정하고, 문화상대주의적인 접근을 통해서 그 의미를 잘 살펴볼 수 있을 것이라는 여운을 남긴다. 하지만 필자는 문화상대주의라는 이론적 입장으로 오슬로의 의도를 잘 파악할 수 있으리라는 점에 대해 의문을 갖는다. 문화상대주의는 상대주의가 갖는 원천적인 오류들 즉, 문화에 대한 전체적인 통일성을 가정한다는 점, 문화에 본질이 있을 것이라는 본질주의의 가정, 자기논박성 및 문화권 내 메타 비판의 존재성 불인정 등의 문제를 피할 수 없을 것 같기 때문이다.<sup>20)</sup> 자기중심적인 시각에서 벗어나 타자의 시선으로 자신을 볼 때 우리는 비로소 자신의 본모습을 마주하고 진정한 반성을 하게 되며, 이를 바탕으로 타자를 향한 소통과 타자에 대한 이해가 시작될 것이다. 작품 속에서는 크라푸라고 하는 독특한 인물이 전형

19) 이에 대해 한용택은 다음과 같이 설명한다. “애니메이션에서의 시청각적인 요소는 전적으로 감독이나 제작자가 결정한다는 의미에서, 그것은 단순히 사실성의 문제를 넘어서 작품의 전반적인 주제 또는 작품에 배어 있는 이데올로기와 필연적으로 관련이 있을 수밖에 없다. 예컨대 디즈니의 애니메이션이 백인남성우월주의의 세계관을 암묵적으로 드러낸다고 비판받는 이유도 바로 이러한 시각적 재현의 문제에서 기인한다.”; 한용택(2011), p.561.

20) 이에 대한 보다 자세한 설명을 위해서는 윤혜린(2008), 「문화 횡단의 맥락에서 본 문화 상대화와 문화 상대주의 사이의 개념적 공간에 대한 여성철학적 성찰」, 『철학』, 제95집, pp.303-305를 참고하라.

적인 서구인의 시선으로 아랍 문화를 대하고 있는데, 우리는 역설적으로 크라푸의 태도를 통해 우리가 어떤 존재인지에 대해 깨닫기 시작하고 자신의 본 모습을 마주하게 된다.

20여 년 전 요정 진을 찾아 프랑스에서 건너온 크라푸는 요정 진을 찾는 데 실패하고 그곳에 정착한다. 그러나 푸른 눈을 가진 그는 자신의 “저주받은” 눈을 가리기 위해 20여 년 간 색안경을 쓰고 특정한 직업이나 거처 없이 동냥에 의지해서 살아왔다. 아주르를 만난 크라푸는 이슬람 문화에 대해 설명하면서 투덜거리지만 내심 그동안 그곳에서 사람들의 도움으로 큰 어려움 없이 삶을 영위할 수 있었음에 감사하고 있다.<sup>21)</sup> 하지만, 필자가 보기에 눈여겨보아야 할 점은 크라푸의 투덜거림이다. 아주르를 도시로 안내하면서 크라푸는 이슬람 문명에 대한 설명을 해준다. 그러나 그는 언제나 자문화중심적인 입장-크라푸에게는 모국인 프랑스의 문화에서 보는 입장-에서 비이양거린다. 예를 들면, 야자수 숲에 대한 설명을 한 다음, “이 나라에는 소나무도 없어.”라고 탄죽을 건다거나, 가젤을 설명하면서 토끼가 없다고 불평을 하거나, 원색이 찬란한 풍경을 보면서 회색이 없다고 툭툭대고 지천에 널린 엄청난 종류의 향신료를 설명하다가 머스타드가 없다고 궁시렁대는 등. 이러한 크라푸의 태도를 보면서 우리는 서구라는 좁은 틀로 세상을 가늠하는 것이 얼마나 바보 같은 일인지를 깨닫게 된다. 분명 마그레브인들의 도움을 받으며 평안한 삶을 유지하는 가운데도 크라푸는 자문화중심주의의 틀에 갇혀 그들의 문명을 있는 그대로 받아들이거나 그 문명의 가치를 제대로 평가할 수 없었던 것이다. 주체/타자라는 이분법을 근간으로 서구/비서구를 구분하고자 하는 서구인들의 문화적 태도를 작가는 크라푸라는 인물을 통해 보여주고 있는 것이다.

우리는 늘 제 3의 인물을 통해 자신의 모습을 마주함으로써 우리 자신의 모습이 어떤 것이었는지를 알게 된다. 이는 비단 서구인들의 문제만

21) 가난한 사람에게 어려움을 베푸는 전통은 ‘자카트’라 불리는데, 이는 이슬람교 다섯 기둥의 하나이다. 이에 대해서는 이경혜(2013), p.323을 참고하라.

이 아니다. 경제적으로 우리보다 낙후된 국가의 문화에 대해 우리는 어떤 태도를 취하고 있을까? 우리의 태도는 크라푸의 그것과 얼마나 다른 것일까? 오슬로의 문제의식이 보편적으로 다가오는 것은 그가 겨냥하고 있는 것이 누구나 갖고 있는 자문화중심주의이기 때문일 것이다. 이에 대한 진정한 반성이 있을 때 우리는 비로소 타자의 문화를 우리의 문화와 동등한 것으로 바라볼 수 있고 그것을 있는 그대로 인정할 수 있게 될 것이다. 제난이 서구 문화와 아랍 문화 양자에 대해 동등한 입장을 취하는 것처럼.

### 3.2.2. 주류/비주류의 이원론을 넘어서 : 3D와 실루엣 애니메이션의 만남

오슬로 작업의 형식적인 특징을 살펴보면서 언급한 것과 같이 <아주르와 아스마르>는 실루엣 애니메이션을 바탕으로 3D 기법을 받아들이는 독특한 형식적 구성을 따르고 있다. 전술한 바와 같이, 반대쪽에서 빛을 투과시켜 역광을 이용하여 실루엣을 얻는 실루엣 애니메이션은 단색의 캐릭터와 실루엣, 그리고 2차원적 배경을 이용하기 때문에 공간 표현이나 캐릭터의 움직임, 다양한 색채의 표현에 있어 한계를 가지고 있다. 그러나 오슬로는 3차원의 디지털 기법을 접목함으로써 형식의 차원에서도 새로운 지평을 열어 보인다. 한편으로는 3D 기법인 클로즈업을 실루엣 애니메이션에 적용함으로써 실루엣 애니메이션의 한계라 여겨졌던 정적인 성격을 다른 차원으로 이끌었다. 다른 한편으로는 화려한 색채를 덧입혀 회화적인 이미지의 공간을 구성해냄으로써 밋밋하던 실루엣 애니메이션의 단점을 극복하는 동시에 환상세계를 구체적으로 구현해냈다. 따라서 이제부터는 클로즈업을 통한 정적인 이미지의 독특한 활용과 환상세계의 묘사라는 두 부분으로 논의를 진행하고자 한다.

### ① 클로즈업을 통한 정적인 이미지의 활용

<아주르와 아스마르>에서는 눈에 띄는 두 번의 클로즈업이 있는데, 그것은 바로 아주르가 스스로의 의지로 눈을 감고 뜨는 장면이다. 아주르는 푸른 눈을 가진 자신에게 호의적이지 않은 세계를 더 이상 보지 않기 위해, 그리고 그 세계의 사람들이 자신의 푸른 눈을 보도록 하지 않기 위해 스스로 눈을 감고 장님 행세를 한다. 시각을 포기하는 선언처럼 보이는 이 장면은 “이제부터 나는 장님이야.”라는 대사와 함께 아주르의 얼굴을 클로즈업하는 것으로 이루어진다. 다음으로 제난을 만나게 된 아주르가 자신을 믿어주지 않는 제난에게 자신의 푸른 눈을 보여주며 “나는 장님이 아니에요.”라고 말하며 어린 시절의 노래를 부르는 장면 또한 아주르의 얼굴을 클로즈업함으로써 시각인 아닌 청각만으로 꿈에도 그리던 제난을 찾아내는 데 성공한 아주르의 영웅적 모습을 보여준다. 오로지 얼굴만을 보게 됨으로써 관람자는 아주르의 심적 상태와 그의 의지에 보다 집중할 수 있게 되는데, 이는 인물의 전체 모습이나 대사를 내뱉는 행위 등을 강조하는 기존의 입장, 즉 인물의 움직임을 사실적으로 표현하여 의미를 전달하려는 제작방식과는 확연히 구분된다. 오늘날은 기존의 실루엣 애니메이션의 특징인 이차원성에 클로즈업이라는 3차원의 기법을 적용함으로써 일방적인 의미작용의 방식을 넘어서고자 하는 듯 보인다. 클로즈업을 활용한 정적인 이미지는 관객이 자발적으로 의미작용에 참여하는 계기로 작용하고 있는 것이다. 이는 아주르가 삼수·사바공주와 함께 몰래 도시의 밤풍경을 감상하는 장면에도 그대로 적용된다.

태어나서 한 번도 궁 밖에 나가본 적 없는 공주의 부탁으로 몰래 공주의 밤 외출을 도와주게 된 아주르가 커다란 나무 위에서 공주와 함께 도시의 밤 풍경을 보게 된다. 밤을 나타내는 짙푸른 색을 배경으로 검은 실루엣만 비춰지는 나무 위에 올라앉은 아주르와 공주. 주위를 날아다니는 반딧불이들에 의해 한층 더 신비로운 분위기를 갖게 된 나무 위에서 아주르와 공주는 도시의 밤풍경을 바라본다. 현실에 신비롭고 환상적인 분위기를 덧입힌 것 같은 이 장면은 아마도 이 작품 전체를 통틀어 가장

아름답고 시적인 장면이 아닌가 생각된다. 밤늦도록 불이 켜진 도서관, 여러 종교 사원들의 평화로운 공존, 그리고 가난하고 아픈 사람들을 돌봐주는 기관들... 이상적인 국가의 모습이 그려진 이 장면은 미동도 없이 나무 위에서 도시를 내려다보는 공주의 설명을 통해 구체화되는데, 이 설명은 아주르뿐 아니라 관객 모두를 위한 것으로 보인다. 실루엣 애니메이션의 특징인 정적인 이미지로 구성된 이 신비로운 정경에 작가는 3차원 공간을 훑는 듯한 기법을 활용하여 현실감을 더하고 있다.

## ② 화려한 색채를 통한 환상세계의 묘사

극 중 환상세계는 진을 구하기 위한 원정길과 함께 그 모습을 드러낸다. 진을 구하기 위한 여정에는 시무르그(saimourh)<sup>22)</sup> 새와 붉은 사자가 무시무시한 장애물로 나타나는데, 무지갯빛 깃털을 가진 시무르그 새나 붉은 사자를 표현하기 위해 작가는 화려한 색채를 동원한다. 아스마르가 시무르그 새의 깃털을 이용하여 시무르그를 타고 날아가는 모습은 아름답고 강렬한 원색의 색채들이 만들어내는 또 하나의 아름다운 장면을 구현한다. 길을 막아선 붉은 사자의 모습 또한 그야말로 환상적이다. 짙은 푸른빛의 발톱에 불타오르는 듯한 붉은 털을 가진 사자의 움직임은 하늘을 나는 시무르그의 움직임만큼이나 자연스러워서 관람객들은 마치 실제로 환상공간에 빠져든 것 같은 느낌을 갖게 된다. 화려한 색채와 3D의 적극적인 활용은 관람자의 상상력을 극대화하여 상대적으로 미묘해 보이는 인물들이 정녕 환상 공간 속에 있다고 믿게끔 한다.

그런데, 여기서 간과하지 말아야 할 점이 있다. 야수와 대화를 할 수 있게 해주는 사탕을 먹은 아주르가 붉은 사자와 대화를 하는 장면이 바로 그것이다. 일반적으로 영상물에서 극 중 인물이 인간이 아닌 대상과 대화를 할 때, 그 대화는 인간의 언어로 진행된다. 아마도 인간인 관객을 염두에 둔 전개방식에 의한 것이리라. 하지만 아주르가 붉은 사자와 나

22) 페르시아에서 전해진 신화 속 환상동물. 천일야화 가운데 신드바드 이야기 속 바위 새가 바로 시무르그 새라고 한다. 이에 대한 설명은 이경혜(2013), p.329를 참고하라.

누는 대화는 사자의 언어로 이루어진다. 이에 대한 설명을 제공하는 자막도 없다. 관객에게 미루어 짐작하라는 식이다. 인간을 중심으로 하는 주체(인간)/타자(동물)의 이분법이 허물어지는 순간이다.

지금까지 우리는 이원론이 작동하는 여러 층위에서 이원론을 넘어서기 위해 오슬로가 시도했던 내용적·형식적 특징들에 대해 살펴보았다. 이상과 같은 분석을 통해 우리는 어떤 이야기를 끌어낼 수 있을까? 작가가 하고자 했던 이야기는 무엇일까? 마지막으로 적극적인 관람자의 입장에서 그의 의도를 재구성해보는 일만 남은 것 같다.

#### 4. 맺으며 : 오슬로가 제시하는 화합

필자는 지금까지 오슬로의 작업 전반, 특히 <아주르와 아스마르>를 주체/대상, 남성/여성, 서구/비서구, 주류/비주류로 이루어진 서구의 이분법적 입장들을 비판하려는 의도로 분석해 보았다. 이를 통해 필자는 오슬로의 작업이 중심과 주변부라는 이원론의 핵심 원리를 넘어서기 위한 반성을 우리에게 촉구하려는 의도를 가진 것이라는 사실을 깨닫게 되었다. 그런데, 연구의 말미에 필자는 또 다른 의문을 갖게 되었다. 오슬로는 우리에게 단순히 비판이나 반성만을 이야기하고자 하는 것일까? 필자가 보기에 오슬로는 그의 작품들을 통해 우리에게 은근한 방식으로 해법을 제시하고 있는 것 같다.

오슬로는 자신이 유년기를 보낸 아프리카를 떠나 프랑스로 돌아와 성장하며 느꼈던 이질적인 두 문화와 문화적 차이에서 비롯한 혼란과 그러한 혼란이 빚어내는 문화적 불일치의 경험을 그의 작품들 속에 담아내왔다. 특히 2001년 미국 뉴욕의 세계무역센터(WTC) 테러 이래로 가장 논란이 되고 있는 기독교 문화권과 이슬람 문화권 사이의 갈등을 은근히 담아내고 있는 <아주르와 아스마르>는 대립과 분쟁 속에서도 화합의 가

능성이 있음을 암시하고 있다. 작가가 제시하는 실마리는 명시적으로는 아주르와 진, 아스마르와 진의 사촌인 엘프와의 결혼 속에서 찾아볼 수 있다.

요정 진은 자신을 구하러 온 아주르와 아스마르가 마음에 들어 방에 불을 밝히지만, 여전히 문제는 남아 있다. 아주르와 아스마르가 동시에 들어왔던 까닭에 둘 중 먼저 도착한 사람과 결혼을 해야 한다는 주술의 조건을 만족시킬 수 없었던 것이다. 제난과 삼수-사바 공주, 현자 야도아와 크라푸까지 동원했지만 해법을 찾을 수 없게 되자 진은 유럽에 있는 사촌 언니 엘프에게 도움을 청한다. 시간을 갖고 생각해보자는 엘프의 말에 다들 춤을 추며 서로에 대해 알아가던 차에 진은 아주르에게, 엘프는 아스마르에게 연정을 느끼게 되고, 그리하여 이슬람과 유럽 사이에 다문화커플이 생겨나게 된다. 극 중의 인물들은 이러한 결정을 기뻐하며 “미래를 위한 해법”이라 말한다. 하지만 이러한 극적인 결말보다 더 중요한 지점, 또는 오슬로가 진정 하고 싶었던 이야기는 사실 극의 중반부에 나오는 것 같다.

예의 그 밤풍경 장면에서 삼수-사바 공주는 도시의 주요 기관들을 아주르에게 설명해주는데, 도서관과 병원 옆에 이슬람 사원, 유대교 사원, 기독교 사원이 함께 있는 모습이 보인다.<sup>23)</sup> 공주는 당연한 듯 이야기를 하지만, 그 장면을 보는 관람자들의 대다수에게는 그 부분이 전혀 자연스럽게 느껴지지 않는다. 지금은 견원지간이 되어 버린 이 종교들이 예전에는 평화롭게 함께 할 수 있었다는 사실을 오슬로는 아름다운 영상을 통해 이야기하고 있다. 오슬로는 보여줄 뿐 아무런 이야기를 하지 않는다. 역시 오슬로에게 있어 작품의 의미를 완결 짓고, 그를 통해 반성하고 깨닫고 나아가는 것은 여전히 관람자의 몫이다.

23) 실제로 이슬람 점령지였던 안달루시아는 이슬람교, 유대교, 기독교가 평화롭게 공존했던 지역이다.

## 참고문헌

### 자료

- 마리아 미즈(2014), 최재인 옮김, 『가부장제와 자본주의』, 갈무리.
- 상드린느 미르자(2007), 조성천 옮김, 『아주르와 아스마르의 이슬람 박물관』, 미셸 오슬로 기획, 웅진주니어.
- 오노 고세이(2006), 김준양 옮김, 『상상에 숨을 불어넣다』, 나비장책.
- 캐롤린 코스마이어(2009), 신혜경 옮김, 『페미니즘 미학 입문』, 경성대학교 출판부.
- 한창완(2001), 『저패니메이션과 디즈니메이션의 영상전략』, 한울.
- 휘트니 채드윅(2006), 김이순 옮김, 『여성, 미술, 사회』, 시공사.
- Said, Edward W. (1976) — *Orientalism*, Vintage, 1978. (『오리엔탈리즘』, 박흥규 옮김, 교보문고, 2003)

### 논저

- 문재철, 김영옥(2013), 「미셸 오슬로의 <밤의 이야기>를 통해 본 디지털 실루엣 애니메이션의 미학적 특성 연구」, 『만화애니메이션연구』, pp.1-21.
- 윤학로(2009), 「그림자 연극과 실루엣 애니메이션 영화 : 미셸 오슬로의 <프린스 앤 프린세스>를 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제 28집, pp.233-254.
- 윤혜린(2008), 「문화 횡단의 맥락에서 본 문화 상대화와 문화 상대주의 사이의 개념적 공간에 대한 여성철학적 성찰」, 『철학』 제95집, pp.285-312.
- 이경혜(2013), 「Michel Ocelot의 애니메이션 *Azur et Asmar*에서의 현실 세계와 비현실 세계의 조화 그리고 톨레랑스」, 『한국프랑스어문 교육학회』, 제43집 pp.319-338.

- 이종승(2010), 「애니메이션 콘텐츠 창작소재와 전통 민속문화와의 만남 : 미셸 오슬로의 <키리쿠와 마녀>와 KBS 위성 TV <애니멘터리 한국설화>를 중심으로」, 『만화애니메이션연구』, pp.65-88.
- 조미라(2009), 「애니메이션에 나타난 이방인의 타자성 연구」, 『영상예술학회』, pp.251-274.
- 한용택(2011), 「미셸 오슬로의 애니메이션과 프랑스 동화콘텐츠」, 『프랑스문화예술연구』, 제35집, pp.557-590.

## 〈Résumé〉

〈Azur et Asmar〉 de M. Ocelot,  
une pratique de l'art post-dualiste

Cho Heewon

Les œuvres de M. Ocelot se caractérisent non seulement par la singularité de son style mais aussi par la particularité du contenu. Il montre des images simples et raffinées avec la technique du silhouette-animation inspirée du théâtre d'ombres chinois. Ses œuvres sont en grande partie influencées par son intérêt sur la culture de l'ancien égypt, la culture traditionnelle japonaise et islamique. Cela fait contraste avec les films d'animation américains et japonais qui profitent de la technologie de pointe pour produire des images plus réelles. Ceux-là racontent une histoire d'un héros typiquement occidentale ayant des images réalistes, alors que les œuvres d'Ocelot font leur contenu d'une fantaisie basée sur la culture non-occidentale. Dans ce cadre, nous avons examiné un de ses films : <Azur et Asmar>.

Pour cela, nous avons abordé ses caractéristiques au niveau de la forme et du contenu. D'abord, sur le plan du contenu, nous avons vu son récit sous l'angle de l'anti-Grand Récit. À cela s'ajoute une analyse sur les personnages féminins qui respectent les droits de la femme. Ensuite, sur le plan formel, nous avons opté pour le post-impérialisme culturel afin d'analyser les cultures européenne et islamique coexistant dans l'œuvre. Pour tout cela, il nous a fallu un dépassement de la dichotomie traditionnelle. Ce qui nous a permis de mieux comprendre l'intention de l'auteur voulant harmoniser les deux cultures, l'occidental et l'islamique.

336 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제57집

주 제 어 : 반-거대서사(anti-Grand Récit), <아쥐르와 아스마르>(Azur et Asmar), 여성주의(féminisme), 오슬로(Ocelot), 이원론(dualisme), 탈-문화제국주의(post-impérialisme culturel)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8

# 아프리카 동화\*를 활용한 프랑스어 교육 활성화 방안\*\*

김 경 랑  
(경희대학교)

## ■ 차례 ■

- |                             |                                |
|-----------------------------|--------------------------------|
| 1. 서론                       | 4. 프랑스어 교육 자료로서의 아프리카 문화 자료 현황 |
| 2. 아프리카에 대한 인문학적 자료의 교육적 가치 | 5. 아프리카 동화를 활용한 프랑스어 교육 강의안    |
| 3. 아프리카에 대한 한국 대학생들의 인식 현황  | 6. 결론                          |

## 1. 서론

미개한 검은 대륙으로만 알려져 있던 아프리카가 20여 년 전부터 국내의 전문가뿐만 아니라 세인들의 관심의 대상으로 떠오르고 있다. 아프리카가 주목을 받는 이유는 대체로 크게 두 가지로 요약될 수 있을 것이다. 먼저 인류학 차원에서 현생 인류의 기원으로서의 아프리카다. 아프리카는 인류 최고의 화석이 발견된 대륙이면서 최초 인류 문명의 하나인 고대 이집트 문명이 발원한 대륙이기도 하다. 유럽 문명의 토대가 되었

\* 본 연구에서 “동화”는 프랑스어의 conte를 우리말로 옮긴 것으로, 실제 내용 상 신화, 전설, 동화 모두를 포함한다.

\*\* 본 논문은 2016년도 제 10회 프랑스학 공동학술대회에서 “프랑스어 교육자료로서의 아프리카”라는 제목으로 발표한 내용을 논문으로 정리한 것이다.

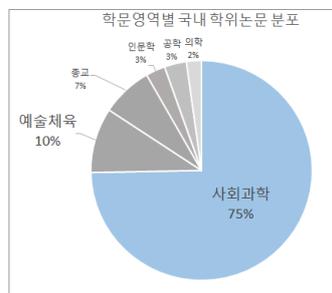
던 그리스 문명이 궁극적으로는 고대 이집트 문명의 영향을 받았다는 사실과, 고대 이집트인이 흑인이었다는 사실은 유럽 문명의 기원으로서의 아프리카 문명의 중요성과 가치를 간과할 수 없게 만든다.<sup>1)</sup> 이 점에서 아프리카라는 대륙은 인류 문명의 보고로서 다분히 인류학적 관점에서 주목받을 가치가 충분하다. 다음으로는 경제적 차원에서 바라 본 아프리카다. 자원 외교의 대상으로서의 아프리카, 기업 진출의 시장으로서의 아프리카는 우리나라 뿐 아니라 전 세계의 관심을 받고 있다. “국제통화기금(FMI)의 보고에 따르면, 2013년에서 2017년 사이 가장 빠르게 성장할 것으로 예상되는 20개 나라 중 10곳이 사하라 이남의 아프리카 국가이다.”<sup>2)</sup> 우리가 중국을 경제 시장으로 보는 이유 중 하나가 인구수에 따른 소비시장의 크기 때문이다. 이에 비추어 볼 때, 2050년에는 인구가 20억에 달하는 것으로 추정되는 아프리카 대륙은 우리가 주목해야 할 막대한 경제시장이다. 이렇듯 아프리카 대륙은 사회문화적 관점과 경제적 관점에서 블루오션으로 부상하고 있으며, 그 다양한 얼굴과 풍부한 자원이 자아내는 존재감으로 인해 앞으로 더욱 체계적으로 연구해야만 하는 연구대상으로서의 가치가 충분하다고 할 것이다.

국내에서의 아프리카에 대한 연구 현황을 살펴보면, 1957년부터 배출되기 시작한 국내 학위논문은 한국학술정보서비스(RISS)에 등록된 논문을 기준으로 2015년 현재 석사논문 686편, 박사학위 논문 48편에 달한다. 이 논문들의 학문분야 분석 결과<sup>3)</sup>, 학위논문의 75%가 사회과학 분야에 편중되어 있고, 사회과학 분야의 70% 정도가 경제경영, 정치, 국제학, 국제개발에 집중되어 있음을 알 수 있다. 이러한 결과는 그동안 국내의 대 아프리카 시각이 극히 정치적이고 경제적인 목적에 국한되었음을

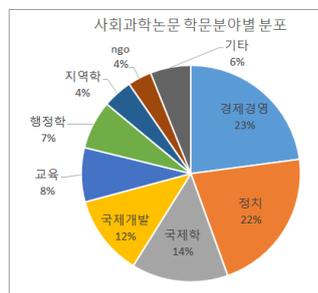
1) 장 필리프 오모투드(이경래 외 역), 『유럽문명의 아프리카 기원』, 지만지, 2015 참조.  
 2) Lucas Kawa, “The 20 Fastest Growing Economies in the World.” *Business Insider*, 2012년 10월 24일.  
 3) 경희대학교 아프리카연구센터가 2016년 5월 현재, 1957년부터 2015년까지의 한국학술정보서비스(RISS)에 등록된 석·박사논문의 학문영역별 및 사회과학 영역별 분포도를 분석한 결과는 다음과 같다.

여실히 보여준다. 그런데 인류문명의 근원지이며 유럽 문명의 기원이라는 사실에 기인해 볼 때, 아프리카는 인문학적 관점에서도 수많은 자료의 보고이리라는 점은 쉽게 상상할 수 있다. 실제로 본 연구자가 지난 1년 남짓 경희대학교 아프리카 연구센터에서 아프리카와 관련된 자료 수집에 많은 시간을 할애한 결과, 아프리카 대륙에는 수많은 부족들에 의한 저마다의 언어와 역사 그리고 동화와 신화 등을 포함한 그들만의 문학, 그리고 일상의 문화적 상징들이 아주 다채롭고 풍부하게 펼쳐져 있음을 발견하였다. 한 마디로 문화 자료의 저장고로서의 아프리카에 대한 인문학적 연구의 필요성이 제기된다. 그런데 이러한 아프리카 대륙에 대한 연구의 필요성을 절실히 느끼면서도, 우리가 간과하고 있는 것은 정작 그러한 대륙을 우리가 어떻게 교육하고 학습해야 하는가 하는 점이다. 전문가들의 연구결과들을 교육과 연계시킴으로써 미래 우리 사회를 짊어지고 나갈 젊은이들에게 아프리카를 알게 하는 것은, 아프리카 연구와 함께 이루어져야 할 작업이다.

본 연구에서는 이 점을 감안하여, 학문적 연구 대상으로서의 아프리카가 아니라, 교육적 대상으로서의 아프리카를 어떻게 활용할 것인가에 대해 고민해 보고자 한다. 이를 위해 제 1장에서는 아프리카의 인문학적 자료들이 지닌 교육적 가치를 프랑스어와 관련하여 살펴보고 2장에서는 교육의 대상이 되는 한국 대학생들의 아프리카에 대한 인식을 설문조사에 기초하여 분석해 보고자 한다. 제 3장에서는 인문학적 관점에서 바라



[학문 영역별 분포]



[사회과학 분야 개별학문 분포]

본 아프리카 자료의 현황—내용과 출처—에 대한 정보를 제공함으로써 교수자나 학습자들이 아프리카 문화에 대한 이해에 보다 가까이 다가갈 수 있도록 하는 한편, 제 4장에서는 프랑스어 교육 자료로서의 아프리카 자료들(특히 신화, 동화 자료들)이 새로운 교육 자료로서 어떻게 활용될 수 있는지, 그 교육 방안을 제시해 보고자 한다.

## 2. 아프리카에 대한 인문학적 자료의 교육적 가치

프랑스어 교육 자료로 활용함에 있어 아프리카에 대한 인문학적 자료가 지니는 교육적 가치는 무엇일까? 다음 몇 가지 점에서 아프리카에 대한 인문학적 자료는 현재의 프랑스어 교육 활성화에 기여할 수 있으리라 생각된다. 첫 번째는 프랑스어 학습자에게 더욱 강화된 학습 동기를 부여할 수 있다는 점이다. 그동안 프랑스어 교육은 프랑스 본토의 자료에 국한되었던 것이 사실이다. 최근에 이르러서야 프랑스 문화 강의가 프랑스어권 문화 강의로 확대되어, 캐나다 퀘벡 지역을 포함하여 전 세계의 프랑코포니 지역으로 관심을 확산시키고 있다. 여기에 아프리카의 프랑스어권 국가들에 대한 자료를 추가하여 학습하게 된다면, 프랑스어의 활용도 확대에 따른 학습자들의 학습동기가 더욱 강화될 수 있을 것으로 생각된다. 특히 아프리카 대륙의 54개국 중에서 23개국이 프랑코포니라는 점과, 앞서 보았듯 아프리카가 세계적으로 부상하는 신흥 지역이라는 점을 감안하면 학습 동기는 더욱 커지리라 예상된다. 학습동기를 강화시킬 수 있는 또 하나의 근거는, 새로운 관심의 대상으로 부상하고 있는 아프리카 프랑스어권 지역에 대한 인문학적 자료들의 참신성이다. 이를테면 독해 강의에서 그동안 익히 보았던 통상적인 배경이 아닌 새로운 환경의 아프리카 동화를 접함으로써 흥미를 유발시키고 학습동기에 긍정적인 효과를 자아낼 수 있을 것이다.

또 다른 교육적 가치는, 아프리카의 인문학적 자료들이 지니는 실용적 측면이다. 프랑스어 교육 학습자들이 졸업 후 실제 사회에서 필요로 하는 지식과 경험을 갖춘 경쟁력있는 인재로 육성될 수 있는 교육 프로그램을 개발해야 하는 프랑스어 교육 현장의 현실 속에서 아프리카와 관련된 교육 자료는 그에 대한 하나의 방향을 제시할 수 있으리라 생각된다. 주지하는 바와 같이, 오늘날 기업이 해외로 진출하기 위해서는 하드파워가 아닌 소프트파워 전략이 필요한 때이다. 즉 문화적 관점에서 아프리카인의 정체성을 올바르게 이해하고 그들의 마음을 살 수 있는 전략을 세워야 하는 것이다. 이른바 컬처노믹스<sup>4)</sup>라는 문화·경제적 관점에서 아프리카를 이해해야 하며, 그러한 관점에서 교육, 학습 프로그램을 개발해야 할 것이다. 따라서 아프리카의 인문학적 자료는 그 실용성 면에서도 교육적 활용 가치가 크다고 하겠다.

그렇다면 한국 대학생들은 아프리카의 중요성을 어느 정도 인식하고 있으며 아프리카에 대해 얼마나 알고 있을까? 교육 방안의 제시에 앞서, 우리는 한국 대학생들의 아프리카에 대한 인식 현황을 파악하고자 한다. 이는 향후 아프리카 관련 강의의 학습 내용과 방향을 설정하는 데 도움이 될 것이기 때문이다. 이를 위해 대학생 300명을 대상으로 설문 조사를 했으며, 이와 더불어 미디어에 나타난 아프리카 이미지들을 분석해 보았다.

4) 컬처노믹스(Culturenomics)란 문화(culture)와 경제(Economics)를 융합한 합성어이다. 이는 1990년 덴마크 코펜하겐대학의 피터듀런드(Peter Duelund)교수가 처음 제안한 내용으로 처음에는 해당 국가 문화의 이해에 따른 현지화(현지인 고용, 현지 브랜드 개발)를 통해 경제적 가치를 창출해 낸다는 의미로 사용되었다. 이는 2000년대로 오면서 그 의미가 조금씩 변화하기 시작해 현재는 문화의 상품화를 통해 경제적 고부가가치를 창출한다는 의미로 사용되면서 단순 문화마케팅을 넘어 문화를 소재로 부를 만드는 마케팅 기법으로 이해되고 있다.

### 3. 아프리카에 대한 한국 대학생들의 인식 현황

한국인들의 아프리카에 대한 인식을 파악하기 위해 먼저 국내 미디어에 나타난 아프리카 이미지 및 자료를 살펴보고자 한다. 이는 우리나라 일반 대중들이나 대학생들이 아프리카를 접할 수 있는 기회가 사실 그리 많지 않고 주로 방송매체나 인터넷 등을 통해 간접적으로 알게 되는 것이 대부분이기 때문이다.

#### 1.1. 미디어에 나타난 아프리카 이미지

구글 인터넷에서 ‘아프리카’라는 단어를 키워드로 하여 제 1면에 검색되는 사진을 보면, 결국 “아프리카는 기아와 질병, 사파리와 동물 그리고 특이한 문화를 지닌 대륙으로 대표된다. 또한 우리가 흔히 접하는 여러 비정부단체들에서 벌이는 아프리카 캠페인들 역시 우리의 아프리카에 대한 이미지에는 부정적인 역할을 한다. 캠페인은 주로 ‘빈곤과 보건문제, 질병예방, 식수난 해결을 위한 성금 모금 캠페인’ 등으로 대표되기 때문이다. TV와 인터넷에서 가끔씩 소개되는 소말리아와 에티오피아의 기아에 허덕이는 어린이들의 사진은 마치 이 두 나라가 아프리카를 대변하듯이, 우리의 뇌리에 굶주린 아프리카인의 이미지를 깊이 새겨주고 있음에 틀림없다.”<sup>5)</sup> 얼마 전 “꽃보다 청춘”이라는 해외 여행기 프로에서 아프리카편이 방영되었다. 일반적으로 라오스 편, 페루 편 등 국가 이름으로 거론되는데 비해, 아프리카는 대륙 전체로 소개되었다. 방영된 곳은 나미비아 한 곳이었다. 아프리카 대륙에는 총 54개국<sup>6)</sup>이 있고 부족의 수는 5,500개가 넘는다고 한다. 그러나 우리는 아프리카 각 부족과 국가들의 사회와 문화의 다양성은 무시한 채 거대한 대륙을 하나의 지방으로

5) 김경량, 『아프리카 이미지의 명과 암』, 『비교문화연구』, 제 27집, 2012. pp.145~166 참고, 요약하였음.

인식하는 왜곡된 시각을 갖고 있는 것이다.

## 1.2. 대학생 대상 설문조사에 따른 아프리카 이미지

그렇다면 학문을 하는 대학생들은 어떠할까? 경희대학교 아프리카 연구센터에서 2016년 5월에 실시한 아프리카에 대한 인식과 지식에 대한 설문조사의 결과를 분석해 보면 다음과 같다.

### 1.2.1. 설문 문항

1. ‘아프리카’ 하면 떠오르는 단어를 3개만 쓰시오.
2. ‘아프리카인’의 특징을 그려보시오.  
[머리, 눈, 코, 입, 피부 색(색을 글로 써도 됨), 옷차림 등을 자세하게]
3. ‘아프리카에 있는 나라’를 아는 대로 써 보시오.
4. 위 나라들의 위치를 지도에 표시해 보시오.



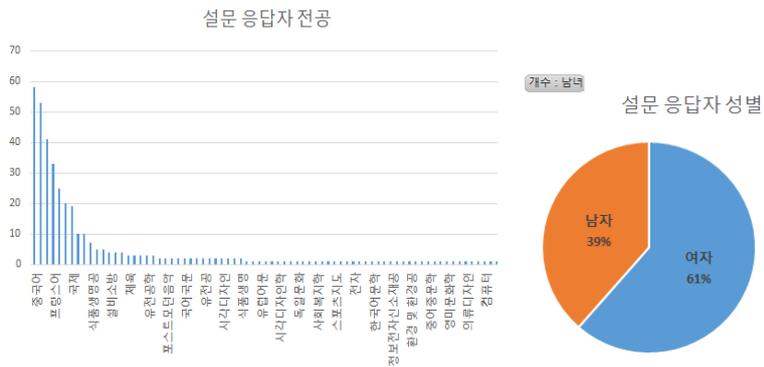
5. ‘아프리카인’ 중, 알고 있는 문학가 / 정치가 / 화가 / 운동선수, 그 외 생각나는 인물을 써 보시오.
6. 아프리카의 대표적인 음식 / 춤 / 음악 / 건축물을 써 보시오.
7. 아프리카에 여행을 가고 (싶다/아니다). 이유는?
8. 여행을 간다면 어느 나라를 가고 싶은가 ? 그 이유는?  
또 여행을 갈 때 반드시 가지고 갈 물품 2가지를 이유와 함께 써 보시오.

9. 나는
- 아프리카에 대해 관심이 (많다 / 약간 있다/ 전혀 없다)
  - 관심이 있다면 관심분야가 높은 순서대로 번호를 쓰시오.  
정치( ) 경제( ) 역사 ( ) 문화 ( ) 일상생활 ( )
10. 아프리카의 미래 발전에 대한 생각은
- ① 긍정적이다 ② 부정적이다 ③ 생각해본 적 없다
11. 아프리카 기업에 취업할 기회 또는 취업 후 아프리카에 파견 갈 기회가 있다면 ?
- ① 적극적으로 지원하겠다 ② 될 수 있으면 피하겠다  
③ 생각해 본적 없다

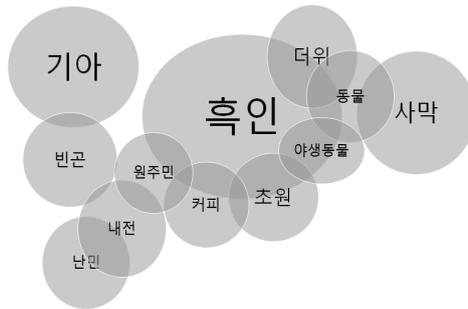
1.2.2. 분석

① 설문 대상자

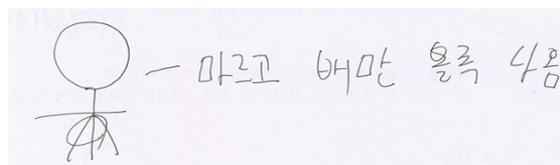
설문 대상자들의 나이는 20대 초반의 대학생 298명이 설문에 참여하였고 남녀 성비율은 61:39로 여학생이 많았다. 전공학과는 주로 어문계열을 비롯한 인문계 학생들이었고 국제학부 학생과 그 외 전자, 컴퓨터학과 등 이공 계열 학생들 약간이 포함되었다.



② 아프리카에 대한 이미지



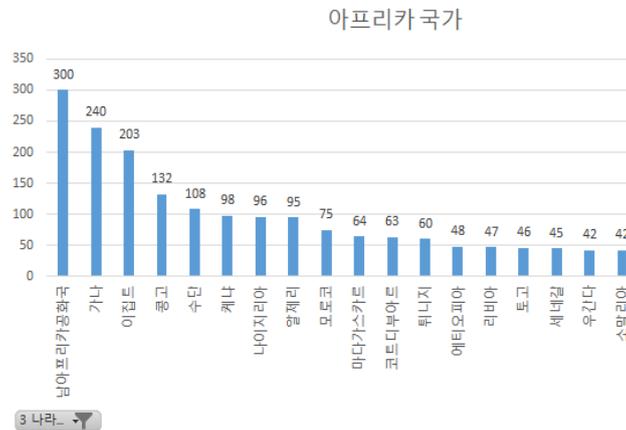
위의 그림에서 나타나듯, 아프리카로 연상되는 단어로는 “흑인, 기아, 사막, 원주민, 더위, 초원, 내전, 난민” 등 대부분이 부정적인 단어였다. 가장 많은 경우, 아프리카는 흑인으로 연상되었고 이어서 기아와 빈곤, 그리고 더위, 사막, 초원 순으로 나타났다. 이는 한국 대학생들이 아프리카하면 사하라 이남의 흑아프리카를 연상하며, 이어서 경제 후진국으로서의 이미지와 사회생활에 영향을 미치는 적도 부근의 자연 환경을 연상한다는 것을 말해 준다. 그 외 내전이나 난민 등의 불안정한 정치적 환경, 그리고 에이즈 등의 질병에 대한 불안감을 표시하고 있음을 보여준다.



아프리카 대륙에 대한 이미지와 더불어 아프리카인에 대한 이미지를 직접 그려보게 한 결과, 위의 그림에서처럼 대부분의 학생들이 옷을 걸치지 않고 창을 들고 사냥을 하는 아프리카인으로 묘사하였다. 커다란 눈과 두터운 입술이라는 고정관념이 있으며 남자는 근육질로 많이 묘사되었다. “마르고 배만 볼록 나왔다”는 설명은 기아에 허덕이는 아프리카 어린이의 이미지를 연상한 것으로 성인 남자와 어린이에 대한 고정관념이 있는 것 같다.

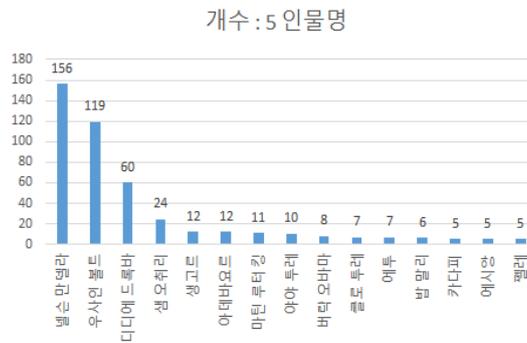
더욱이 아프리카 여행을 하게 되면 가져갈 물품의 결과에서도 아프리카에 대한 학생들의 인식이 다분히 부정적임을 알 수 있다. 1위가 휴대폰으로 전화 통화가 가능한 지의 여부는 차치하고 위급한 상황을 가장하여 가지고 가야 할 물품 1위가 되었고 2위가 물, 그리고 그 뒤로 상비약과 호신용품 등이 여행 준비물로 꼽혔다. 아프리카는 위험한 곳이라는 등식이 성립한 것이라 여겨진다.

### ③ 아프리카에 대한 지식





가장 많이 알고 있는 아프리카 국가 이름은 남아프리카공화국이었으나 그 외, 가나, 이집트, 콩고 수단 순이었다. 총 54개국 중 앞선 몇 개 국가에 집중되어 있으며 자메이카를 아프리카의 국가로 잘못 알고 있는 학생도 있었다. 그런데 국가 이름을 알고 있다고 해서 그 위치까지 알고 있는 것은 아니었다. “위치는 모른다”가 전체 298명 중 112명이었고 나머지의 경우도 위치를 잘못 파악하고 있는 경우가 많았다.



알고 있는 아프리카 출신의 사람으로 제 1위는 만델라 대통령이었고 샘 오취리가 우사인 볼트, 디디에 드록바의 뒤를 이어 4위를 차지했는데 이는 새삼 미디어의 영향이 우리 생활과 인식에 얼마나 큰 영향을 미치

는지 생각하게 한다. 자메이카를 아프리카의 한 국가로 여긴 것처럼 자메이카 출신의 육상선수인 우사인 볼트가 2위를 차지했고 그 외에도 야야투레(코트 디부아르 출신의 축구선수), 아데바요르(토고 축구선수) 등 주로 운동선수들의 이름이 많이 거론되었다. 그 외에 버락 오바마, 마틴 루터킹, 오프리 윈프라 등도 언급되었는데, 이는 검은 피부는 곧 아프리카인이라는 인식에 기초한 것이라 평가할 수 있겠다. 간디의 까무잡잡한 피부도 역시 한 몫을 차지한 것 같다.

이상에서와 같이 대학생들을 대상으로 한 설문 조사 결과, 우리나라 학생들의 아프리카에 대한 이미지는 대체로 부정적이며 그에 대한 지식도 거의 없고, 아프리카 지역에 진출한 기업에의 취업도 될 수 있는 대로 피하거나 생각해 본 적이 없다는 응답이 전체의 89%에 이를 정도인 만큼 아프리카에 대한 인식은 부정적인 것으로 나타났다. 따라서 아프리카에 대한 연구와 더불어 어떻게 아프리카를 이해시키고 올바른 인식을 가지게 할 것인가에 대한 교육적 방법에 대한 연구의 필요성이 제기된다.

## 4. 프랑스어 교육 자료로서의 아프리카 문화 자료 현황

### 4.1. 문화 자료의 보고

프랑스어로 된 아프리카의 역사, 예술, 상징, 신화, 동화 등의 모든 서적이 사실 아프리카의 인문학적 자료로서의 프랑스어교육에 활용될 수 있을 것이다. 그러나 서적의 경우, 내용이 상세하고 깊으며 대부분 전문 서적인 경우가 많으므로 이를 대학 2-3학년의 읽기 교재로 사용하기에는 무리가 있다고 판단된다. 따라서 양과 수준에 있어 교수자의 취사선택과 분류 등의 조작이 요구된다. 더욱이 내용을 보지 않은 상태에서 책을 구매하는 것도 쉽지 않으며 비용과 배송기간 등도 교육자료로서 활용하기

에 장애요인으로 작용한다. 따라서 본 연구에서는 교수자들이 교육자료로 활용하기 위해 접근이 용이한 인터넷 자료의 출처와 내용을 간략히 소개하고자 한다. 주제별로 대표적인 사이트 주소를 제시하면 다음과 같다.

#### 4.1.1. 마스크

아프리카의 대표적인 예술 중 하나가 마스크이다. 마스크를 소개한 사이트는 다수 있으나 단지 마스크를 판매하기 위해 마스크와 가격만을 제시한 사이트들은 프랑스어 교육에 활용하기에 부적합하므로, 간략하나마 마스크에 대한 설명이 제시되어 있는 사이트 주소들을 몇 가지 소개하면 다음과 같다.

- <http://www.masque-africain.com/masque-art-africain.html>  
(부족별로 마스크가 분류되어 있고 사진과 함께 부족별 마스크의 특징이 설명되어 있다.)
- <http://www.african-concept.com/masque-d-afrique.html>  
(마스크 만드는 과정이 사진과 함께 설명되어 있다.)
- <http://www.artethnique.com/index.php>  
(국가별로 마스크가 이름과 함께 소개되어 있다. )

#### 4.1.2. 상징

아프리카는 상징의 세계이다. 문자가 없었던 만큼 이런 상징으로 많은 것을 표현했기 때문에, 상징의 이해는 곧 아프리카인들의 의식세계를 이해하는 데 기본이 될 수 있다.

- [http://www.ancient-symbols.com/french/afrique\\_symbols.html](http://www.ancient-symbols.com/french/afrique_symbols.html)  
(서아프리카 가나의 상징, 아딘크라(Adinkra)의 일부가 그 의미와 함께 소개되어 있다)
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Armoiries\\_d%27Afrique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Armoiries_d%27Afrique)  
(아프리카 국가들의 문장들이 소개되어 있다)

- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeaux\\_d%27Afrique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeaux_d%27Afrique)  
(아프리카 국가들의 국기와 설명)

#### 4.1.3. 아프리카 예술

앞서 소개한 마스크와 반복되는 내용도 있으나 마스크를 비롯하여 조각상 및 아프리카 예술 전반에 대해 소개한 사이트들이다.

- [http://www.africaciel.com/afrique/portail/index/Art\\_africain\\_traditionnel.html](http://www.africaciel.com/afrique/portail/index/Art_africain_traditionnel.html)  
(아프리카 전통 예술과 관련하여 예술가 및 유형 등에 대해 소개하고 있다.)
- <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-arts>  
(흑아프리카 예술에 대해 자세히 설명되어 있는 universalis 백과사전의 주소이다. 유료로 등록을 하지 않으면 내용의 일부만 정보가 제공된다)

#### 4.1.4. 아프리카 전통 의례

- <http://www.ayaas.net/carnet/vietmort/vie.php>  
(아프리카인들에게 있어서의 탄생의 의미와 의식이 설명되어 있다)
- <http://www.ayaas.net/carnet/vietmort/mort.php>  
(아프리카인들에게 있어서의 죽음의 의미와 의식이 소개되어 있다)

이 자료들을 학습자들의 언어 수준과 학습 목표에 따라 분류하는 작업은 교수자의 몫이 될 것이다. 아프리카의 역사를 비롯하여 예술과 일상생활, 종교의례 등 프랑스로 소개되어 있는 모든 영역의 자료가 프랑스어 교육에 활용 가능하다고 할 때, 이 외에도 프랑스어 교육에 활용할 수 있는 아프리카 관련 자료는 상당수 있다.

본 연구에서는 대학의 프랑스어 독해 강의 혹은 프랑코포니 문학 강

의 등에 활용할 수 있는 아프리카 동화에 국한해서 아프리카 자료와 프랑스어 교육이 접목된 강의안을 제시하도록 하겠다. 아프리카 동화는 대학 프랑스어 독해 시간에 활용이 가능하다. 프랑스어로 된 아프리카 신화와 동화를 통해 프랑스어를 학습함과 동시에 아프리카 세계와 문화를 이해하게 하는 것이 본 강의의 목적이다.

## 4.2. 아프리카 동화의 가치

아프리카 인문학 자료 중 동화를 선정한 이유는 동화가 아프리카 사회에서 차지하는 위치 때문이다. “동화는 오늘을 통해 미래로 전달되는 과거의 메시지”<sup>6)</sup>이며 “하나의 문화현상이며, 이데올로기적 가치의 반영이자 표현과 사고방식이다. 또한 예술이자 문학형태이기도 하다. 동화연구는 아프리카 세계, 더 나아가 우주관과 신, 사물을 더욱 잘 이해할 수 있게 해준다.”<sup>7)</sup> 아프리카 동화는 종교적 가치와 개념 그리고 금기사항들을 알려줌으로써 전통사회를 지배하는 기본 구조를 이해하게 해준다. 인간과 초자연 그리고 신성을 조화롭게 표현하면서 그들의 세계관을 제시해 준다. 다른 한편으로 동화는 부족 집단의 일관성을 강조하고 구성원들의 단결심을 고취시킨다. 그것은 젊은이들의 사회적 통합을 도와주고 문화유산을 전달하면서 전통을 유지하고 발전시키는 요소이기도 하다. 동화의 많은 요소들이 전통적인 집단 기억으로 작용하는 것을 보면 잘 알 수 있다. 아프리카 동화는 어느 개인 작가에 의해 만들어진 것이 아니라, 구성원 모두의 것으로 간주되며 집단의식을 고취시킨다. 따라서 동

6) “Un conte (ou un proverbe), c'est le message d'hier transmis à demain à travers aujourd'hui.”(Léopold Senghor)

7) “Les contes africains sont un fait de civilisation, le reflet de valeurs idéologiques, un mode d'expression et de pensée, un art et une forme de littérature. L'étude des contes peut permettre de mieux comprendre le monde africain, sa vision de l'univers, de Dieu, de l'homme, des êtres et des choses.”(Pierre Ndak, *Le conte africain et l'éducation*, Harmattan, 1984.)

화의 내용은 대개 일반적인 도덕개념을 포함하며, 더 나아가 교육적이면 서도 유희적인 면이 공존한다. 가령 아프리카의 전통 동화는 복종, 신중함, 환대와 존경, 친절함, 정당함, 선함, 사랑 등과 같은 도덕적 주제를 주로 다루고 있으며 개인과 더불어 전체 사회의 행복을 위해 어떻게 살고 행동해야 하는 지에 대해 알려준다. 이러한 주제들은 당연히 공동체 사회 구성원들의 사회적 실천과 밀접한 관계를 맺고 있다는 점에서 공동체사회를 공고히 하는 동화의 사회적 역할을 잘 설명해준다. 이처럼 아프리카 동화는 아프리카인들의 사고를 표현하고 전통 사회를 반영하는 예술 형태라는 점에서, 아프리카를 이해하고자 하는 우리의 교육 자료로서 그 가치가 충분하다 하겠다.

구전으로 세대를 이어 전해지던 아프리카 동화를 현대 교육과 접목시키면서 문자화시키는 작업을 행한 사람은 세네갈 출신의 시인이자 대통령을 역임한 레오폴 세다르 생고르Senghor다. 그는 소설가 사디Sadi와 함께 1953년에 흑아프리카의 초등학생들을 위한 읽기 교재 용 도서로 『산토끼 로크의 아름다운 이야기』라는 동화책을 편찬하였다. 동화 책 서문에는 “흑인의 영혼을 존중하면서 흑아프리카 어린이들에게 프랑스어를 가르치기 위해서 이 책을 출판 한다”는 그들의 의도가 명시되어 있다. 외국어인 프랑스어 학습과 동시에, 아프리카 특유의 사상과 교훈을 아프리카 어린이들에게 전달하고자 했던 생고르는 동화라는 학교 교재를 프랑스 교육체제 안에 도입함으로써, 아프리카의 정체성을 가르칠 해결안을 찾아낸 것이다.

생고르의 생각처럼, 프랑스어를 통해 아프리카인의 의식세계와 전통 문화를 배울 수 있는 좋은 도구인 동화는 프랑스어 습득과 아프리카 문화의 이해, 더 나아가 국내 문화와의 비교, 분석을 통해 보다 균형 잡힌 우리의 정체성을 다져나가하고자 하는 한국인 학습자들에게도 훌륭한 교육자료로 활용될 수 있을 것이다.

### 4.3. 동화 자료 출처 소개

#### 4.3.1. 아마존

기본적으로 아프리카 동화는 프랑스 아마존 사이트([amazon.fr](http://amazon.fr))에서 상당수가 검색된다. 아마존의 경우, ‘contes africains’이라고 키워드를 넣으면 한 페이지에 17권씩 20페이지에 걸쳐 340권이 검색되며, 여기에 ‘mythes africains’, ‘légendes africains’을 합치면 더 많은 자료가 검색된다.

#### 4.3.2. 출판사별

아프리카 동화와 관련된 사이트는 출판사별, 국가별, 부족별로도 검색이 가능하다. 우선 대표적인 출판사의 아프리카 동화 소개 사이트 주소이다.

① Flammarion

- contes africains

<http://www.enseignants-flammarion.fr/>

② Harmattan

<https://www.google.fr/search?q=Harmattan,+contes+africains&biw>

#### 4.3.3. 국가별

인터넷 구글 사이트에서 ‘contes + 국가 명’을 키워드로 넣어 검색이 가능한데, 예를 들어 다음과 같다.

- 세네갈

[https://www.amazon.fr/s/ref=nb\\_sb\\_noss?\\_\\_mk\\_fr\\_FR=%C3%85M%C3%85%C5%BD](https://www.amazon.fr/s/ref=nb_sb_noss?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85%C5%BD)

- 모로코

[https://www.amazon.fr/s/ref=nb\\_sb\\_noss\\_2?\\_\\_mk\\_fr\\_FR=%C3%85M%C3%85%C5](https://www.amazon.fr/s/ref=nb_sb_noss_2?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85%C5)

#### 4.3.4. 부족별

인터넷에서 구글 사이트에서 ‘contes+부족명’으로 검색이 가능하며 예를 들면 다음과 같다.

- 말랭케(Mainke)

[https://www.amazon.fr/s/ref=nb\\_sb\\_noss?\\_\\_mk\\_fr\\_FR](https://www.amazon.fr/s/ref=nb_sb_noss?__mk_fr_FR)

- 밤바라(Bambara)

[https://www.amazon.fr/s/ref=nb\\_sb\\_noss?\\_\\_mk\\_fr\\_FR=Bambara](https://www.amazon.fr/s/ref=nb_sb_noss?__mk_fr_FR=Bambara)

#### 4.3.5. 동화 내용을 검색할 수 있는 인터넷 사이트들

그 외에 여러 국가별, 부족별 동화를 이미 분류하여 모아놓은 인터넷 사이트도 적지 않다. 책의 구매에 따른 비용 발생과 시간의 낭비를 절약할 수 있는 커다란 이점이 있다.

- [http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id\\_rubrique=1](http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id_rubrique=1)

- [http://www.contesafricains.com/article.php3?id\\_article=20](http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=20)

- [http://www.contes.biz/contes\\_enfant-6-contes\\_africain.html](http://www.contes.biz/contes_enfant-6-contes_africain.html)

## 5. 아프리카 동화를 활용한 프랑스어 교육 강의안

여기서는 한 편의 아프리카 동화를 선택하여 그 텍스트를 중심으로 예상되는 두 가지 강의안을 제시해본다. 물론 독해 강의를 기본으로 하는 것이다.

### 5.1. 제안 1 : ‘아프리카 문화 읽기’

5.1.1. 동화 예시 : 말리(Malie)의 “왜 원숭이는 인간을 닮았을까?”

**(원문) Pourquoi le singe ressemble à l'homme ?<sup>8)</sup>**

Au temps jadis, le singe est allé voir Dieu et lui a demandé à être comme l'homme, Dieu lui dit :

- Mais peux-tu demeurer 100 jours enfermé dans une case ?
- Oui répondit le singe, vraiment, je le peux, je le jure !  
Dieu l'a enfermé donc dans une case comme convenu.

Au matin du 99ème jour, le singe a regardé à travers un petit trou et a vu des merveilles : fleurs, mangues mûres, régimes de bananes, bleu du ciel, ciel, étendue d'eau, une lumière dorée, des branches qui se balançaient.

de toute sa force, le singe a défoncé la porte et dit : Le monde s'embellit alors que je suis en prison ! Pas question, tous ces mouvements de dehors m'invitent à la fête, j'y vais, j'y vais !!!  
Il ne finit pas son monologue, et le voilà dans le grand air pour vivre libre comme tout le monde.

Voilà pourquoi il est resté à mi-chemin entre l'Homme et l'animal.

• 요약

어느 날 원숭이는 신을 찾아가 사람이 되게 해달라고 부탁한다. 신은 원숭이에게 100일 동안 작은 우리 안에 갇혀있을 것을 명한다. 원숭이는 할 수 있노라고 장담을 한다. 그러나 99일째 되는 날, 우리 틈새로 바라 본 바깥세상의 아름다움과 흥겨움에 원숭이는 그만 우리를 박차고 나와 버린다. 결국 원숭이는 인간과 동물의 중간 상태로 남아있게 된다.

5.1.2. 학습 목표

① 언어 목표

- 복합과거와 반과거 용법을 익힌다.

8) [http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id\\_rubrique=1](http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id_rubrique=1)

- 프랑스로 된 동화의 내용을 이해한다.

② 문화 목표

- 동화에서 전달하고자 하는 메시지를 이해한다.
- 메시지가 말리 사회 문화와 어떻게 연관되는지를 이해한다.
- 말리의 전반적인 문화를 이해한다.

5.1.3. 강의 주의 사항

① 프랑스어 독해 수업에 기초하는 만큼, 문법 및 어휘에 기초한 동화 해석에 중점을 두되, 동화가 전달하고자 하는 메시지를 파악하게 함으로써 아프리카 문화읽기 강의가 이루어지게 해야 한다. 교수자는 몇 가지 질문을 준비하여 학습자들이 텍스트의 내용을 이해함과 동시에 동화가 전달하고자 하는 메시지 또한 이해할 수 있도록 도움을 줄 수 있을 것이다. 학습자들의 언어 수준에 따라 질문은 한국어 혹은 프랑스로 이루어질 수 있을 것이다. 예를 들어,

- 원숭이는 무엇을 원하는가? (Que désire le singe ?)
- 그러기 위해 원숭이는 무엇을 해야 하나?  
(Que doit-il faire pour cela ?)
- 원숭이는 약속한 것을 끝까지 이행할 수 있었나?  
(Le singe y parvient-il ?)
- 그러지 못한 이유는 무엇인가? (Pourquoi ?)
- 어째서 신은 원숭이에게 100일 동안 우리 안에 갇혀있으라고 했을까? 이것이 말리 사회에서는 어떠한 덕목이 필요하다는 것일까?  
(Pourquoi Dieu lui demande-t-il de rester enfermé 100 jours pour devenir un Homme ? C'est nécessaire ? Pour quoi faire dans une société ?)

위의 일련의 질문들을 통해 교수자들은 학습자들로 하여금 가능한 해석을 추출해 내게 할 수 있다. 예를 들어, 학습자들은, 신이 원숭이에게 인내심을 요구했고 이것을 지킨다면 그의 바람이 이루어지지만 그렇지 않은 경우에는 신이 그를 저버린다는 정도의 메시지를 도출해 낼 수 있을 것이다. 또한 인간이 되기 위해 인내심이 필요하다는 것은 인간사회에 인내심이 필요하기 때문일 것이고, 결국 말리 동화가 젊은이들에게 전달하고자 하는 메시지는 신이 정한 규칙은 지켜야 하고 인간에게 필요한 덕목은 인내심이라는 것으로 이해할 수 있다. 이는 말리의 국가 이념(*devise*)인 “하나의 국민, 하나의 목표, 하나의 신념(*Un peuple, un but, une foi*)”를 이루기 위해 젊은이들이 알아야 할 사회적 가치일 것이다.

인내라는 덕목은 다른 부족사회에서도 중요하게 여겨졌는데, 부시맨의 경우, 성인식 이후에 첫 사냥에 성공하면 마을 전체가 잔치를 벌이는데, 사냥한 짐승을 마을 사람들이 모두 나누어먹을 때까지 기다려야 한다고 한다. 인내심을 길러야 하기 때문이다. 이를 속담과의 연계를 통해 더욱 확실하게 할 수 있다.

- « La patience est un remède universel à tous les maux. »
- « Unealebasse de vin se remplit goutte par goutte. »
- « C'est la pluie qui tombe petit à petit qui remplit le fleuve. »
- « La grenouille courait trop vite, c'est pourquoi elle n'a pas de queue. »<sup>9)</sup>

교수자는 이에 덧붙여 아프리카 사회에서 중요한 위치를 차지하며 특유의 문화 항목에 해당되는 성인 입문식(*rite de passage* 혹은 *rituel d'initiation*)를 자연스럽게 도입할 수 있을 것이다.

또한 말리 밤바라족이 지니고 있는 종교관과 신과 인간의 관계와 관련하여 문화강의를 좀 더 폭넓게 진행할 수 있을 것이다.

9) Ahmadou Kourouma, *Le Grand Livre des proverbes Africains*, Presses du Châtelet, 2006.

② 일반적인 프랑스어 독해 강의에서와 마찬가지로 어휘와 문법, 작문 등의 활동을 추가할 수 있다.

③ 듣기활동을 위해 교수자가 핸드폰의 녹음 기능을 이용하여 직접 녹음을 한 후, 동화를 들려주는 것도 그리 어려운 일이 아니다.

④ 또한 동화 자체가 주는 메시지를 통해 말리 사회 문화의 일면을 이해한 후, 말리의 국가 정보나 문화 전반에 대한 학생들의 발표 활동과 교수자의 강의로 마무리한다면 프랑스어 독해를 통한 아프리카의 이해에 조금이나마 도움이 될 수 있으리라 여겨진다. 이러한 문화 읽기 강의는 동일 국가의 각기 다른 주제를 다루고 있는 동화들로 3~4편 정도 선택하여 강의를 구성한다면 그 국가에 대한 보다 풍부한 문화 정보를 얻게 할 수 있을 것이다. 그렇게 되면 한 학기에 4개국 정도 다루어질 수 있으며, 가령 서아프리카 프랑코포니 국가들로 한정한다 해도 그 지역에 대한 다양한 정보를 접할 수 있을 것으로 판단된다.

## 5.2. 제안 2 : 상호 문화적 차원에서의 동화 교수 · 학습

문화 상호간의 비교는 상호 문화에 대한 보다 객관적인 이해를 가능하게 한다는 점에서 의미 있는 작업이라고 생각된다. 특히 외국 문화를 학습하는 외국어계열 어문학 전공의 학생들에게는 일방향의 단선적인 외국 문화의 이해에 머물지 않고 이를 또 다른 문화나 국내 문화와 비교함으로써 쌍방향의 비교 분석을 통해 보다 균형 잡힌 이해의 과정이 필요할 것이다. 이를 위해 아프리카 동화는 더할 나위 없는 훌륭한 교육 자료가 될 수 있다.

아프리카 사회는 전통적으로 공동체사회를 유지, 발전해왔다. 공동체 사회가 갖는 사회적 규범이나 구성원의 의식구조가 우리의 과거의 모습과 아주 흡사함을 발견할 수 있다. 이러한 사회의 모습과 도덕적 규범

등을 형상화하는 아프리카 동화는 특히 동일한 공동체 의식을 갖고 있는 우리에게 아주 친근감 있게 다가오는 것이 사실이다. 따라서 아프리카 동화와 우리나라 동화 중에서 전반적인 줄거리나 메시지, 그리고 주제가 상호간 아주 흡사한 동화들을 발견하기가 그다지 어렵지 않다. 더욱이 유럽의 프랑스에서도 그와 흡사한 동화를 발견하게 되는 경우, 우리는 양자 간의 비교에서 삼자 간의 비교 학습 교재로 활용할 수 있을 것이다. 프랑스의 동화와 아프리카 프랑코포니 국가 동화의 유사성은 일정 부분 식민 지배의 역사에서 기인한 문화적 동화정책에서 그 원인을 찾아볼 수도 있겠지만, 이러한 역사적 배경을 떠나서 단순히 비교 문화적 차원에서 아프리카, 프랑스, 우리나라의 유사 동화들의 비교 학습은 대학생 학습자들에게 보다 풍부하고 실용적인 문화 정보를 제공하게 될 것이다. 이렇게 함으로써 학습자는 각 나라의 문화에 대한, 특히 아프리카 문화에 대한 편견이나 오해를 해소할 수 있을 것이다. 그럼 세 나라 간의 유사 동화들의 예로서 다음의 내용을 살펴보자.

	콩쥐와 팥쥐 (한국)	les deux Kumba 2명의 꿈바 (세네갈)	Cendrillon 신데렐라 (프랑스)
공 통 점			<ul style="list-style-type: none"> <li>- 계모의 존재</li> <li>- 고아(콩쥐, 엄마 없는 꿈바, 신데렐라)라는 주인공의 상황</li> <li>- 새 엄마와 자매들로부터 구박을 받는 주인공</li> <li>- 집안의 힘든 일</li> <li>- 인물의 특징 : 아버지, 계모, 엄마, 본인의 성격, 성격 나쁜 자매.</li> <li>- 선과 악의 대결 구조 : 선의 승리</li> <li>- 동물(마법의 힘)의 도움을 받아 과제를 해결함.</li> <li>- 주제 : 선의 승리</li> <li>- 동화의 전체 구조</li> </ul>
차 이 점			<ul style="list-style-type: none"> <li>- 배경 (한국, 아프리카, 프랑스)</li> <li>- 인물 (주인공의 여동생 / 한 명의 언니 / 두 명의 언니)</li> <li>- 추구하는 것 : 결혼 / 나무 순가락</li> <li>- 결말 : 콩쥐와 신데렐라 - 꿈바 : 결혼 - 복수</li> </ul>

세 동화는 서로 다른 나라의 이야기로서 몇 가지 차이점에도 불구하고 놀라울 만큼 여러 가지의 공통점을 지니고 있다. 아프리카는 우리와 먼 곳에 있는 대륙으로 문화와 생각이 다르다고 생각할 수 있으나 실제로는 유사한 사고와 도덕을 지닌 곳이라는 점을 깨닫게 된다. 그러한 관점에서 바라볼 때, 우리의 아프리카에 대한 친밀감은 더욱 높아질 수 있을 것이다. 결국 인간의 창조 능력이 문화 차이에 상관없이 유사할 수 있다는 점을 확인하며, 서로에 대한 동질성을 느끼고 세계동포주의의 관점에서 각 나라의 문화를 새롭게 조망할 수 있을 것이다. 결국 각 나라의 유사 동화들을 비교 문화적 관점에서 접근함으로써, 우리는 궁극적으로 아프리카 문화에 대한 보다 객관적인 정보를 얻게 될 것이다.

## 6. 결론

아프리카는 여러 가지 이유로 해서 향후 보다 체계적이고 다양한 연구가 필요한 대륙임에 틀림없다. 인류문화의 보고로서, 또한 자원외교를 비롯한 다양한 분야에서의 경험과 시장개척의 대상으로서, 아프리카 대륙은 전 세계적으로 신흥지역으로 부상하고 있는 것이 사실이다. 이 점에서 아프리카 지역에 대한 연구는 이미 20여 년 전부터 국내에서도 연구가 활발히 진행되고 있는 것도 사실이다. 그런데 아프리카에 대한 연구는 상당히 진척되었음에도 불구하고, 아프리카 관련 자료를 바탕으로 교육하는 방법에 대한 연구는 전무하다고 할 것이다. 아프리카의 부상이 그에 대한 연구를 촉진했다면, 그러한 아프리카에 대한 정보를 어떻게 효율적으로 전달하고 학습하게 할 것인가에 대한 교수법적 연구는 당연히 병행되어야 할 연구 과제라 하겠다. 더욱이 대학생들을 대상으로 한 설문조사 결과에서 보듯, 국내 젊은이들의 아프리카 인식의 심각한 한계는 아프리카에 대한 교육의 필요성을 절실히 느끼게 하고 있다. 따라서 그에 대

한 교수법 개발의 필요성은 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다.

본 연구는 이러한 필요성에 기초하여 그 가능한 방법 중의 하나로 아프리카 동화에 대한 강의안을 제시하였다. 프랑스어 독해 시간을 활용하여 프랑스어로 된 아프리카 동화를 소개하고 함께 읽으면서 프랑스어의 교수·학습은 물론 아프리카인들의 사상과 전통을 배워나가는 두 가지 학습목표의 강의를 제시하였고 이야기가 유사한 한국과 아프리카 그 외 다른 나라의 동화를 상호 비교해 봄으로써 각 문화의 특수성과 함께 모든 문화의 보편성을 이해하는 기회가 될 수 있을 것이다. 아프리카 동화에 대한 강의안 제시는 향후 아프리카 문화 교육을 위한 더욱 효과적인 교수법 개발로 이어져야 할 것이다. 더 나아가 아프리카에 대한 인문학적, 사회학적 자료들을 바탕으로, 교육적 관점에서 그 자료들을 어떻게 활용할 수 있는 지에 대한 고민과 탐색이 계속적으로 이루어져야 할 것이다.

## 참고문헌

- 김경량, 『아프리카 이미지의 명과 암』, 『비교문화연구』, 제 27집, 2012.
- 김경량, 『속담 속에 나타난 아프리카인들의 의식구조』, 『프랑스문화예술연구』, 제 39집, 2012.
- 조제카푸타 로타(이경래 외 번역), 『아프리카인들이 들려주는 아프리카 이야기』, 새물결, 2012.
- 장 필립오문투드(김경량 외 번역), 『유럽문명의 아프리카 기원』, 지만지, 2015.
- 홍명희, 이경래 외 편역, 『아프리카 신화와 전설 (서아프리카편)』, 도서출판 다사랑, 2016.
- Mor Talla Diallo, *La didactique du conte*, l'Harmattan, 2015.
- Jeanne de Nates, *Contes croisés*, folio junior, 2014.
- Ahmadou Kourouma, *Le Grand Livre des proverbes Africains*, Presses du Châtelet, 2006.

## 참고 사이트

- <http://malicultureplus.com/>
- <https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A7%90%EB%A6%AC>
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mali>
- [http://malicultureplus.com/les\\_sites\\_maliens\\_de\\_lunesco](http://malicultureplus.com/les_sites_maliens_de_lunesco)
- [http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id\\_rubrique=1](http://www.contesafricains.com/rubrique.php3?id_rubrique=1)
- [http://www.contesafricains.com/article.php3?id\\_article=20](http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=20)
- [http://www.contes.biz/contes\\_enfant-6-contes\\_africain.html](http://www.contes.biz/contes_enfant-6-contes_africain.html)
- <http://site.zep.vallons.free.fr/Ecoles/Perrin/contes/Afrique/afrique.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=kW8dudUCnsY>
- <https://www.youtube.com/watch?v=lQt3dZPoFYM>
- <https://www.youtube.com/watch?v=UTWIZds-Cjk>

〈Résumé〉

Une proposition pour la nouvelle orientation de  
l'enseignement du français avec les contes  
africains

KIM Kyung-Rang

Le but de cette étude est de présenter quelques sites sur la culture africaine à titre documentaire et d'explorer une méthode d'enseignement / d'apprentissage afin d'améliorer en même temps la compétence en français et la compréhension du monde africain. À cette fin, on propose d'utiliser des contes africains comme outil en classe de lecture de français.

Les contes africains sont le miroir de la société. Ils ont de nombreuses fonctions : des rôles d'initiation, d'éducation, de distraction, etc. "Le caractère didactique n'est pas uniquement réservé aux enfants. Le conte agit comme une "formation continue" puisqu'il répond à l'évolution des besoins et des manques". Senghor est l'un des premiers auteurs à réhabiliter le conte comme genre littéraire à l'école. Dans la belle histoire de «Leuk-le-lièvre», il affirme "qu'il s'agit d'enseigner aux enfants africains le français, c'est à dire une langue riche et nuancée, qui tend à l'abstraction. Il s'agit, en même temps, d'adapter cet enseignement au milieu africain et à la psychologie profonde de l'enfant noir. C'est à ce double souci que répond notre méthode."

Nous pourrions reprendre cette affirmation pour notre article : il s'agit d'enseigner aux apprenants coréens le français, et en même temps, d'adapter cet enseignement au milieu coréen et à la psychologie

des apprenants coréens. C'est à ce double souci que répond cet article. nous proposons deux types de cours de français par les contes africains, dont l'objectif essentiel est l'apprentissage de la langue française : l'un est un cours de lecture en français avec des contes africains de plusieurs pays. Au fur et à mesure qu'il fait cours, l'enseignant pourrait introduire la culture et les concepts africains correspondant au pays d'origine des contes. Une autre proposition serait un cours sur les contes, au niveau interculturel et pédagogique, en comparant des contes de plusieurs pays basés sur la même histoire.

De nos jours, l'Afrique est un sujet important à étudier dans plusieurs domaines, mais la méthode afin de transmettre les résultats des études sur l'Afrique est également un sujet brûlant du moment. Sur la base de cette analyse, nous souhaitons que l'étude des méthodes de formation fournissant des informations sur l'Afrique puisse être réalisée en continu.

주 제 어 : 아프리카 동화(contes africains), 상호문화(interculturel), 프랑스어 교수 / 학습(l'enseignement / apprentissage du français), 아프리카 문화 교육(enseignement de la culture africaine)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8

# 프랑스의 외국어교육 다양화를 위한 제도적 노력과 한국의 외국어 교육에 대한 시사점\*

박우성  
(가톨릭대학교)

## 차례

- |                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| 1. 서론                 | 3. 우리나라 외국어 교육에 대한 시사점 |
| 2. 프랑스 외국어교육의 특징과 지향점 | 4. 결론                  |

## 1. 서론

일제에서 해방된 이후 우리 사회에서 교육은 국가, 특히 경제 발전의 원동력으로서 양적, 질적으로 발전해왔고, 교육을 통한 인재 양성이 사회 발전에 크게 공헌했다는 것도 주지의 사실이다. 외국어 교육도 미국이 최강대국으로 급부상하면서 가장 중요한 외국어의 위상을 영어가 차지했고, 프랑스어, 독일어 등도 교육 대상이 되었다. 즉, 우리나라의 외국어 교육은 영어를 기본적으로 중시하면서 여타 외국어가 2차적인 대상으로 치부되면서 소위 제2외국어로 불리면서 교육되어왔다. 최근에는 아랍어와 기초 베트남어까지 교육과정에 편입되어 외형적으로 우리나라

\* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.(NRF-2013S1A5B5A07049604)

외국어 교육도 다양화를 향해 나아가고 있는 형국이다. 그렇지만, 1990년대 중반 세계화 시대의 도래 이후, 영어가 더욱 세력을 확장하면서 우리나라의 외국어 교육은 영어 교육 하나만 존재한다고 해도 과언이 아닐 지경에 이르렀다.<sup>1)</sup> 이후 여타 외국어는 더욱 찬밥 대접을 받아오다가, 최근에 중등과정에 ‘교과집중이수제’의 도입으로 종전에 3년에 걸쳐 학습하던 것이 일반 인문계 고등학교에서는 1년만 학습하는 것이 대체로 자리 잡았다. 이로 인해 종전에도 부족한 상황에 있던 실제 수업시수가 대폭 축소되었고, 대입 수능시험에서의 홀대로 인해 대다수 학생들에게서는 관심권 밖으로 밀려나면서 ‘있으나 마나 한 과목’ 또는 ‘명목상으로만 존재하는 교과’로 전락하여 최악의 상황에 처해 있다.<sup>2)</sup> 또한 제2외국어로 분류된 언어들 사이에서도 대입수능에서의 쏠림 현상이 극심한데, 이는 학생들이 학습한 언어를 자연스럽게 선택하는 것이 아니라 수능에서의 상위 등급을 위해 아랍어와 베트남어에 쏠리는 지극히 비교육적인 양상을 보이고 있다.<sup>3)</sup>

과연 이런 현상을 용인할 수 있는가? 다양한 언어 학습이 지니는 내재적 가치는 논외로 친다 하더라도 우리 사회 발전에 장애로 작용하지 않겠는가? 대다수의 외국어 전문가들은 아니라고 답할 것이다. 이런 현상

- 
- 1) 1990년대 중반 당시 김영삼 대통령이 ‘세계화 시대의 도래’를 선언하면서 외국어 교육 강화를 천명했지만, 실제로 이는 ‘외국어=영어’라는 등식으로 나타났고, 이후 일부에서 ‘영어 공용어화’ 주장이 대두되어 한동안 논쟁거리가 되었다가 그것의 불합리성, 비현실성 등으로 인해 사라졌지만, 결과적으로 영어 교육 열풍을 자극하는 기폭제가 되어, 영어 유치원, 영어 마을의 난립 등으로 이어졌다.
  - 2) 일반 인문계 고등학교에서 프랑스어를 학습한 학생들에게 문의한 바로는 대체로 2학년 1년 기간에만 프랑스어를 배우는데, 학습 내용도 극히 빈약하다고 한다. 예를 들면 문법 사항의 경우 복합과거도 전혀 배워본 적이 없다고 한다.
  - 3) 최근에 편입된 아랍어와 베트남어의 경우 이를 가르치는 학교는 극소수에 불과한데, 대입수능에서의 선택 과목 간 ‘표준점수제’의 맹점을 이용해 전혀 학습하지도 않은 아랍어를 요행을 노리고 응시하는 학생이 급증한 것으로 분석된다. 특히, 외국어고등학교에서 프랑스어나 독일어를 전공한 학생들조차도 상대적으로 좋은 등급을 획득하기 쉽다는 이유로 아랍어나 기초 베트남어를 선택하고 있는 실정이다. 최희재(2010:370-371)가 인용한 교육 통계를 보면 2009년 현재, 아랍어를 개설한 학교는 전무한 상태에서 2010학년도 대입수능 응시자 비율은 제2외국어 중 49%를 차지했고, 이러한 왜곡된 추세는 현재까지도 이어지고 있다.

을 타개하기 위해서는 외국어 교육 정책의 근본적인 변화가 필요한데, 이를 위해서는 고위 정책 당국자들과, 더 나아가 사회 여론 전반의 인식 변화가 전제되어야 할 것이다. 이런 문제점에 대해 적지 않은 학자들이 지속적으로 영어 일변도의 외국어 교육에 대한 비판을 가하면서 외국어 교육의 실질적 다양화를 주창해왔다.<sup>4)</sup> 우리는 이를 위해 프랑스의 외국어 교육에서 이뤄지고 있는 다양화와 활성화를 위한 제도적 노력들을 살펴보고자 한다. 이를 토대로 우리나라 외국어 교육의 전환점을 위한 제언을 하고자 한다.

## 2. 프랑스 외국어교육의 특징과 지향점

프랑스의 언어 정책, 좁게는 외국어 정책에 대한 관점은 제2차 세계대전 전후를 통해 확연히 달라진다. 2차 세계대전 전까지 서양인들의 시각에서 세계의 중심이었던 유럽 무대에서 프랑스어는 국제어로서 독보적인 위상을 유지했었다. 따라서 프랑스 대혁명 이후 이 시기까지 프랑스의 언어 정책의 핵심은 프랑스어의 확산과 보급이었고, 외국어 교육은 부차적인 대상이었을 뿐이었다. 그러나 2차 대전 후에 미국이 초강대국으로 부상하면서 영어가 프랑스어를 누르고 제1의 국제어로 부상하자, 프랑스의 언어 정책은 일대 전환점을 맞이하게 된다. 막강한 위세의 영어에 대항하여 국제무대에서 프랑스어의 위상 축소에 대응하는 방향으로 선회하지 않을 수 없었던 것이다. 요컨대 공세적 입장에서 수세적 입장으로 바뀐 것이다.<sup>5)</sup>

4) 예를 들면, 김경석(2003)은 우리나라 외국어 교육정책과 관련하여 영어에 편중된 외국어 교육정책을 비판하면서 ‘세계화·정보화 시대에 있어 영어만으로는 충분하지 않고 국가 경쟁력을 높이기 위해’ 다양한 외국어 인재 양성을 지적하였고, 최희재(2010)는 유럽연합의 외국어교육정책을 분석하면서 우리나라 외국어교육정책의 전환을 촉구한 바 있다.

5) 안근중(2000:47). 프랑스어 옹호에 대한 전통으로 인해 지역어(langues régionales)

프랑스가 국내적으로 언어에 대한 이런 고민을 하는 가운데, 1957년 오늘날 유럽 연합의 모태가 된 유럽석탄철강공동체가 탄생하면서 공식어로 독일어, 프랑스어, 이탈리아어, 네덜란드어의 4개가 선정되면서 유럽 차원의 언어 정책이 태동되었다고 볼 수 있다. 어떤 특정 국가의 언어를 유일 공식어로 선정할 수는 없으므로 현실적으로 참가국의 모든 언어를 인정할 수밖에 없었던 것이다.

한편, 1950년대 이후 현재까지 언어 정책 문제에 대한 방향성을 잡는데 기여한 조직은 유럽평의회(Conseil de l'Europe)인데, 유럽 내의 모든 언어는 역사적 산물로서 보존할 가치가 있는 소중한 문화유산이라는 공감대를 형성하는 데 크게 기여했다. 즉, 언어의 다양성을 존중하여 유럽 시민들 간의 의사소통과 이해를 증진시키는 것이 유럽 사회 통합에 핵심적인 요소라는 것이다. 이를 실현할 구체적인 목표로 제시된 것이 다중언어주의(plurilinguisme)의 지향이고, 중등교육의 공통 목표로 설정된 것이 고등학교 졸업 시에 '적어도 두 개의 외국어'를 일정한 수준까지 갖추도록 한다는 것이다. 이러한 유럽 연합의 언어에 대한 공통 목표를 설정하는 데 선도적인 역할을 한 국가는 프랑스이고, 또한 이의 정책 실현에 가장 적극적인 국가도 프랑스이다. 그러면 프랑스가 이러한 목표 실현을 위해 초중등교육과정에서 어떤 노력을 하고 있는지 살펴보자.

## 2.1. 외국어 교육의 다양화

전술한 바와 같이, 영어가 제1의 국제어로 부상된 상황에서 프랑스의 대내외 언어 정책은 근본적으로 '영어 견제 및 프랑스어 위상의 옹호'라는 전략적 목표 하에 수립되고 추진되었다고 단언해도 과언이 아닐 것이

---

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 나타났다(박우성(2008:151, 각주))

다. 이런 전제 하에 외국어 교육의 활성화와 다양화를 적극적으로 모색하였고, 이를 위한 기본적인 방향은 외국어의 조기 교육으로 귀결된다. 이는 외국어의 학습에는 일반적으로 많은 시간이 소요되고 흡수력이 빠른 아동 시기부터 학습을 시작하는 것이 보다 효과적이라는 판단에 근거하고 있다. 프랑스 교육 당국은 1989년부터 초등과정에 외국어 교육을 실험적으로 도입하여 2002년에 와서 모든 초등학교로 전면 시행되기에 이른다. 절대 다수의 국가들과는 달리 영어만을 대상 언어로 지정하지 않고 여건에 따라 다양한 언어를 선택하도록 유도하여 큰 성과를 거두기도 했다.<sup>6)</sup> 또한 중등과정에서도 2개의 외국어의 의무 학습, 또는 이를 권장하는 교육과정을 편성하여 다양화와 질적 제고를 위해 지속적으로 노력을 경주해왔다. 외국어 교육의 다양화를 위해서는 초등학교에서부터 다양한 외국어 선택의 기회를 제공하고 독려하는 것이 중요하다는 판단에 따라 지속적으로 이를 교육 현장에서 실현되도록 노력을 해왔다.

2005년에는 도(département)를 기준으로 초등학교에서 평균 4.5개의 언어를 가르쳤고, 16세까지의 의무교육기간에 지역어 10개를 포함하여,<sup>7)</sup> 모두 23개의 언어를 제공하던 것이 2012년부터는 중·고등학교에서 33개 언어로 교육 대상이 확대되었다.<sup>8)</sup> 또한 학교교육 대상이 아니더라도 바칼로레아에서 개인의 선택에 따라 응시 가능한 언어는 56개 언어에 이르고 있다. 이러한 다양화 정책으로 교육 대상 언어의 수적 측면에서는 계속 확대되어 왔지만, 오늘날 영어의 위상을 고려하면 질적인 면에서는 그리 성공적이지 못하다. 초등학교에서 학생들의 영어 선택율이 압도적인 것은 별 변화가 없고, 오히려 악화된 결과가 나오기도 한다.

6) 초등교육에서 영어가 아닌 다른 외국어를 많이 선택하여 외국어 교육 다양화에 성과를 거둔 대표적인 곳은 알자스-로렌 지역이다. 이 지역은 역사 및 지리적으로 독일과 깊은 연관이 있는 곳이라, 초등학교에서 영어가 아닌 다른 외국어를 선택할 경우 제 2외국어 학습 시기를 당겨주는 정책을 시행하여 가장 큰 효과를 거둔 것으로 알려져 있다.

7) Goullier, F. (2006:43)

8) L'enseignement des langues vivantes étrangères dans le système scolaire français: la brochure à feuilleter

프랑스 교육부 장관은 2001-2002학년도에 영어가 아닌, 다른 언어를 선택한 초등학생 비율이 20%가 넘었는데 반해, 2015학년도에는 그 비율이 8%에 불과하다고 밝히고 있다.<sup>9)</sup> 그 근본적 원인은 영어의 위상에 따른 학생들의 쏠림 현상인데, 이것은 거의 전 세계적으로 나타나는 현상이다. 다른 원인으로서는 학교 현장의 구조적 요인인데, 시골 지역은 학생수가 작기 때문에(초등학교의 60%가 4개 학급 이하) 현실적으로 2개 이상의 외국어를 개설하기가 어려워 영어 하나만 개설하게 된다.<sup>10)</sup> 그렇지만, 비록 소수의 학생이라도 다양한 외국어를 학습할 기회를 제공한다는 점에서 의의가 있다. 이러한 다양화 정책은 장기적인 안목에서 지속적으로 추진되고 있는데, 2016학년도에 영어 이외에 다른 언어를 개설하는 초등학교 수가 5500개가 넘을 것이고, 이는 전년보다 1000개 이상 증가하게 될 것이라고 한다.<sup>11)</sup> 실제로 다양화 정책의 효과가 나타나는 것은 중·고등학교인데, 특히 2005학년도 기준으로 2개 또는 3개 외국어를 학습하는 일반계 고등학생의 비율이 89.7%이다.<sup>12)</sup>

여기서 그 의미를 검토하여 음미할 필요성이 있는 것이 프랑스의 외국어 교육에 관한 3대 원칙이다. 즉, 언어 제공 다양성의 원칙, 선택의 자유, 학습 연속성 보장의 원칙이 그것들이다.<sup>13)</sup> 다양성의 원칙은 현실에서 선택의 자유라는 원칙과 충돌하기 십상인데, 대체로 영어를 선택하는 경향이 무척 강하기 때문이다. 또한 학습 연속성을 보장하는 것은 다양화라는 목표를 달성하기 위해 필수불가결한 것인데, 상급 학교에서 학생들이 하급과정에서 학습한 외국어를 수학할 수 없다면 다양화라는 정책 목표가 위협받을 수 있다. 이러한 원칙들을 조화시켜서 궁극적인 목표인 외국어 교육의 실질적인 다양화로 가기 위해서 그 자체의 문제만 존재하는 것이 아니다. 교육과정에 도입하는 외국어의 수가 늘면 늘수록

9) Stratégie Langues Vivantes (Dossier de presse - 22 janvier 2016)

10) 박우성(2008:170)

11) Stratégie Langues Vivantes (Dossier de presse - 22 janvier 2016)

12) Goullier, F. (2006:45)

13) 박우성(2008:156)

관련 외국어 교원의 양성 및 배치, 초미니 학교에서의 수업 편성, 학습 연속성 보장을 위한 장치와 관리, 재정적 부담의 증가 등 수많은 난관이 존재하므로 확고한 목적의식 하에 지속적으로 추진하지 않는 한, 목표 달성이 쉽지 않다.<sup>14)</sup>

프랑스가 외국어 교육의 다양화에 대한 강력한 정책 의지와 고등학교 졸업 시에 적어도 2개 외국어에 대한 능력을 갖추게 한다는 목표를 설정한 것은 외국어 교육이 적어도 유럽 내에서 영어 하나로 고착화되는 것을 저지하면서 프랑스어의 위상을 유지하려는 전략적 접근법이라는 것을 부인할 수는 없다. 그럼에도 불구하고 인터넷을 비롯한 다양한 사이버 공간에서 외국인과의 접촉이 일상화된 오늘날, 외국어의 중요성을 생각할 때 그런 측면으로만 폄하해서는 안 될 것이다. 실제로 프랑스에서 외국어 교육은 단순히 사회적 수요에 따른 것이 아니라 타자(他者)와 다른 문화에 대한 이해를 증진하고 개방적 태도를 고양한다는 측면에서 민주 시민교육의 일환으로 간주하고 있다.

이제 프랑스 교육 당국의 외국어 교육 다양화를 위한 제도적 장치와 구체적 정책을 살펴보기로 하자.

## 2.2. 목표 실현을 위한 제도적 노력

프랑스 교육당국이 외국어 교육의 다양화와 효율성 제고를 위해 다양한 제도적 노력을 경주하고 있는데, 그 주요 사항을 간략히 정리하면 다음과 같다.

14) 우리나라의 경우, 고등학교 현장에서 학생들의 수요가 있지만 제2외국어 교과로 하나의 외국어를 추가하는데 수업 편성의 난점, 교사 확보 및 배치의 어려움을 핑계로 학교장 차원에서 해당 외국어의 개설을 막는 사례가 빈번하다는 점과 비교해보면 해당 정책의 실천에 수많은 난점이 따른다는 것을 쉽사리 짐작할 수 있을 것이다.

## 1) 법적으로 성취 수준 설정

1980년대 들어 유럽의 통합이 가속화되고 구(舊) 소련 연방이 해체되면서 급변하는 국제 정세와 세계화의 물결이 일어남에 따라 프랑스는 1989년에 ‘교육기본법’(loi d’orientation sur l’éducation)을 제정하여 교육의 일대 혁신을 기도한다. 프랑스가 다른 어떤 국가보다도 교육 문제에 첨예한 관심을 두는 이유는 ‘교육이 사회를 선도한다’는 철학적 신념에 기반하고 있기 때문일 것이다.<sup>15)</sup> 여기서 주목할 점은 외국어 구사력은 16세까지의 의무 교육 기간 동안 습득해야 할 기초 공통 지식 및 능력(le socle commun de connaissances et de compétences) 중 하나로 선정하여 프랑스의 학생들에게 시민으로서 갖춰야 할 기본 소양으로 규정하고 있다는 점이다. 교육과정은 언어를 위한 유럽 공통 참조 기준(CECRL)에 의거하여 학습 언어별 성취 수준은 10~11세에는 A1, 14~15세는 A2, 16세는 B1, 18세는 B2로 규정되어 있다.

## 2) 다양한 형태의 외국어 교과 수업 운영

프랑스는 오래전부터 유럽뿐만 아니라 다양한 국가로부터 많은 이민자들을 받아들여, 다양한 지역 출신으로 구성된 다민족, 다문화 사회를 형성하고 있다. 사회의 다양한 가족 구성을 반영하여, 또는 개인의 취향과 기호에 따라 외국어 심화 교육을 받을 수 있도록 다양한 형태의 외국어 심화 교육을 실시하고 있다. 출신국 언어 및 문화 교육(ELCO), 유럽어반 또는 동양어반(SELPO), 이중 언어반, 국제반(SI) 등이 그것들이다.<sup>16)</sup>

15) 프랑스 대혁명 이후 나폴레옹 시대부터 교육은 국가를 이끌어 갈 인재 양성이라는 관점에서 정책의 최우선 순위 중 하나로 자리 잡았으며 이러한 전통은 계속 이어지고 있다.

16) ELCO는 원래 이민자 자녀들을 위해 개설한 것으로 해당 학생들에게 출신국 언어와 문화에 대한 정체성을 유지시켜 준다는 목표 하에 해당국과의 협정 하에 파견된 외국 교사가 교육을 담당하는 것이다. 유럽어 및 동양어반은 학생이 선택한 외국의 언어와 문화에 대한 보다 심화된 지식을 갖출 수 있도록 이중언어 교육과 유사한 수준의 교육을 실시한다. 이중언어반은 해당 국가와 협정을 통해 마련된 교육과정

3) 언어교육 편성표(*la carte de langues*)

언어교육 편성표(*la carte de langues*)는 학교 교육에서 외국어 교육의 다양화와 연속성을 담보하기 위한 프랑스의 독창적인 시스템이다. 1999년 교육부 장관 알레그르(C. Allègre)가 도입하였는데, 이 제도는 후임 장관이 언어 교육 ‘다양화의 열쇠’라고 높이 평가한 바 있다.<sup>17)</sup> 소(小)언어를 학습하기 시작한 학생이 상급학교에서 해당 언어를 계속 배울 수 없게 된다면, 외국어 교육의 다양화라는 목표는 사상누각이 될 수밖에 없기 때문이다. 이 제도의 운용이 어려운 점은 교사의 배치나 재정적 부담뿐만 아니라, 특히 시골 지역의 경우 학급 수가 2~4개의 미니 학교가 적지 않기에 각별히 정교한 계획과 관리가 요구된다는 점이다. 따라서 초등학교부터 고등학교까지 급간(級間) 학습의 연속성을 보장하기 위해 여러 해에 걸친 장기적인 외국어 교육과정을 편성하는 것이 필요한데 이를 위해 각 학구(*académie*)에 외국어교육 관리위원회(*la commission académique sur l'enseignement des langues étrangères*)가 설립되어 있다. 이 위원회는 학구(*académie*), 또는 학군(*bassin de formation*)의 교육 현황을 고려하여 교육 대상 언어의 교육과정 운영 계획을 정밀하게 수립하고 학생들의 어떤 진로를 선택하든 간에 외국어 학습의 연속성이 보장 되도록 감독한다. 또한 이 제도 안에는 학생 및 학부모를 대상으로 학군의 교육 언어 편성체계에 대한 홍보 활동도 포함된다. 이를 통해 학생들에게 학습의 연속성을 보장하고 상급학교에서의 외국어 교육과정에 대한 명확한 정보를 제공함으로써 학업 진로에 참고가 되도록 한다.<sup>18)</sup>

---

을 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. 국제반은 외국인 학생들을 위해 초등학교부터 고등학교까지 운영되는 특별반으로 외국인 학생의 비율이 25~50%이어야 한다는 조건을 충족시켜야 한다. 자세한 사항은 박우성(2008:187-200)을 참조할 것.

17) 박우성(2008:181)

18) Le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale, circulaire n° 2015-173 du 20-10-2015

해당 위원회의 언어 교육 편성 및 관리 활동은 위 2)에서 제시한 다양한 외국어 교육 특별반의 운영뿐 아니라 학생 수가 적은 시골 지역의 경우, 지역 차원에서 외국어 교육 중점 학교(pôle linguistique)를 설치하여 지리적으로 인접한 몇몇 학교 학생들이 지정된 학교에서 소수 선택 외국어를 학습할 수 있도록 한다. 이런 측면에서 언어교육 편성표의 수립과 운영은 외국어 교육의 다양화를 위해 핵심적인 축이 되고 있다.

#### 4) 조기 외국어 교육 강화

전술한 바와 같이 1989년부터 부분적으로 시작한 초등학교에서의 외국어 교육은 여러 가지 어려움으로 시행착오를 겪으면서 10여 년의 준비 기간을 거쳐서 2002년에 전면 시행할 수 있었다. 또한 외국어 교육 시작 시기도 1989년~ 2001년까지 주로 초등학교 4,5학년이었던 것이,<sup>19)</sup> 2007학년도에는 초등 2학년(CE1)으로 앞당겨졌고, 2016학년도부터 초등 1학년(CP)부터 제1외국어, 중학교 2학년(5<sup>e</sup>)부터 제2외국어 교육을 실시하여 학습 시작 시기를 앞당길 예정이다. 이렇게 함으로써 기존에 비해 제1외국어와 제2외국어는 54시간, 제1외국어로 다른 언어를 선택한 학생은 제2외국어인 영어에서 72시간의 수업시수가 증대된다고 한다.<sup>20)</sup>

#### 5) 교사들의 외국어 능력 제고

외국어 교육에서 교사의 외국어 능력은 성공을 위해서 필수적임은 두 말할 나위가 없지만, 프랑스에서 초중등교사는 전공과 상관없이 하나의 외국어에 대한 CECRL의 B2 수준의 능력을 필수적으로 갖추어야 한다. 이는 학급 수가 적은 시골 지역에서 원활한 외국어 교육을 위해서 필요하고, 또한 다양한 형태의 외국어 심화 교육을 위해서도 그러하다. 몰입

19) 자세한 사항은 박우성(2008:164) ‘프랑스 초등학교 외국어 교육의 변화 추이’를 참조할 것.

20) Stratégie Langues Vivantes (Dossier de presse - 22 janvier 2016)

식 교육을 하기 위해서는 비언어 전공 교사의 외국어 능력이 전제되지 않고서는 접근 불가능하기 때문이다. 또한 외국어 수업의 효율을 높이기 위해 보조원이나 원어민 교사들도 현장에 투입하고 있다.

#### 6) 학생들의 해외 언어 연수 기회 확대

프랑스의 교육부는 학생들의 외국어 능력 향상은 학교 교육만으로는 충분치 않고 학습한 언어를 해당 국가에서 체험을 하고 문화적 이해의 폭을 넓히도록 외국 학교와의 자매결연을 적극적으로 추진하고 있다. 해외 언어 연수는 교육, 직업, 언어 또는 문화적 목적으로 개인 또는 단체로 외국에 체류하는 일체의 연수활동을 말한다. 이를 뒷받침하기 위해 교육 당국은 개별 학교별로 적어도 하나의 외국 학교와 교류 협정을 맺도록 독려해 왔는데, 프랑스 전체적으로 학생들의 해외 언어 연수가 증가 추세에 있다, 2015학년도 현재, 프랑스 학교의 61% 이상이 1개 이상의 외국 학교와 제휴 협정을 맺고 있고, 2017년까지 프랑스의 모든 중학교와 고등학교가 외국 학교와 제휴를 맺는 것을 목표로 설정하고 있다. 이러한 활동은 유럽 차원의 학생교환 프로그램인 에라스무스 플러스(Erasmus+) 프로그램<sup>21)</sup> 통해 주로 이루어지고 있다. 그 구체적인 사례를 들자면 2달 이내의 단기 연수와 14세 이상의 학생들에게 주어지는 장기 연수(2달 ~ 1년)로 나뉘고, 이에 소요되는 여비와 체제비 등의 경비는 해당 프로그램의 재정에서 지원한다. 2014년에는 제휴 학교 차원에서 4118건의 단기 연수와 111건의 장기 연수가, 2015년에는 5334건의 단기 연수와 60건의 장기 연수가 실시되었다.<sup>22)</sup>

위의 사항 외에도 학생들에게 수준별 수업과 집중 학습제 등 다양한

21) Erasmus는 원래 유럽 연합 국가 회원국들의 대학생들과 교원들의 역내 해외 연수교육을 지원하는 프로그램으로 1987년부터 시행되어 오다가 2014년부터 Erasmus+로 변경되어 지원 대상과 활동이 확대되었는데, 젊은이들의 교육, 연수, 스포츠 교류 등 다양한 활동을 지원하고 있다.

22) Stratégie Langues Vivantes (Dossier de presse - 22 janvier 2016)

방식의 수업을 제공하고, 외국어 몰입식 수업을 시행하는 교과를 도입하며, 초등학교부터 바로 학습 외국어 선택권을 부여한다. 전국적으로 중·고등학교에서 33개 언어를 가르치고 있고, 일반계 및 기술계 바칼로레아에서 56개 언어를 응시 대상 외국어로 선정되어 있으며, 직업계 고등학교 서비스 업종계열(호텔업, 식당업 등)에서도 제2외국어를 필수로 지정하였다. 여건이 허락되는 한, 지속적으로 교육 대상 외국어의 수를 늘려왔다.<sup>23)</sup>

프랑스의 외국어 교육에서 다양화와 질적 강화를 위한 특성에 대해 박우성(2008:211-213)은 다음과 같이 정리한 바 있다. 첫째, 외국어 교육에 있어서 언어의 위상 차이에 따라 특정 언어에 우위를 부여하지 않고 있다. 둘째, 외국어 교육의 다양화를 위해 그 기초가 되는 초등학교부터 고등학교까지 연계성 구축을 위해 정책적인 노력을 경주하고 있다. 셋째, 외국어 교육과 관련된 사항을 법률로 구체적으로 명확히 규정하고 있다. 특히, 외국어 교육 목표를 교육과정의 단계별로 명확히 규정함으로써 집행 기관에서의 자의적 집행 가능성을 차단하고, 또한 추상적, 일반적 규정이 지니는 모호함을 피할 수 있어 정책 집행에서 혼선을 방지할 수 있다. 넷째, 우리나라의 경우 외국어 교육을 다양화하기 위해 특수 목적고 형태의 외국어 고등학교를 설치하여 운영하고 있지만, 여러 가지 문제로 목적 달성에 실패하고 있는데, 프랑스는 일반 교육의 차원에서 각 개별 학교에서 다양한 외국어 교육 특별반을 운영하고 있다. 오늘날 외국어 능력의 중요성에 비춰볼 때, 이는 일부가 아니라 보다 많은 학생들을 대상으로 능력과 희망에 따라 외국어 강화 교육을 할 수 있다는 장점이 있다. 다섯째, 외국어의 위상에 따른 제1외국어, 제2외국어, 제3외국어 사이의 차별을 철폐하려는 최근의 동향이다. 프랑스는 외국어의 위상 구분을 학습 시기의 차이에 따른 구분을 하고, 이로 인해 나타나는 교육 시간의 차이를 감안하여 교육 목표에서 1단계의 차이를 두고 있을

23) L'enseignement des langues vivantes étrangères dans le système scolaire français: la brochure à feuilleter

뿐이다(고등학교 졸업 시 목표 제1외국어 : B2, 제2외국어 : B1). 이뿐만 아니라 늦게 배우는 외국어도 실질적인 교육을 위한 최소한의 수업시수를 보장하기 위해 제1외국어보다 적지 않은 수업시수를 배정하고 있는데, 이는 우리나라의 영어와 제2외국어 교육의 현격한 차이를 줄이는 데 참고해야 할 필요가 있다. 여섯째, 외국어 교육 정책 추진에서 나타난 정책의 일관성 유지와 문제점을 보완을 위한 연구 노력이다. 초등교육에 외국어 교육을 도입하면서 비록 여건과 가용 수단의 제약 때문에 불가피한 측면도 있었지만 실험 단계를 거치면서 문제점을 보완하는 과정을 거쳤고, 많은 혼란과 시행착오를 거치면서 이에 대한 해결책 연구를 지속적으로 수행해왔다.

우리는 프랑스의 최근 외국어 교육의 방향성과 추세가 변함없이 이어지고 있고, 그동안 누적된 경험과 정책 연구에 힘입어 외국어 교육이 다양성과 질적인 면에서 계속 발전하고 있다는 점을 확인할 수 있었다. 이와 같이 프랑스가 언어의 다양성 확보를 교육 및 사회의 중요 정책으로 추진하는 것은 유럽 연합 회원국 간의 장벽이 허물어져서 여러 가지 유형의 이동이 활발한 것에 따른 대처도 있지만, 사회 통합을 위한 것이기도 하다.<sup>24)</sup> 프랑스는 과거부터 다양한 지역에서 이민을 받아들여서 다문화사회가 이룬 지 오래다. 상이한 문화공동체에 대한 이해와 존중심이 없다면 많은 사회 갈등을 유발할 소지가 있다. 또한 생물학적 다양성의 보존이 중요한 가치를 지니는 것과 마찬가지로 언어와 문화 다양성을 유지하고 보존하는 것이 인류의 오랜 유산을 보존하는 것이고 인류의 평화를 위해 소중하다는 것이다.

24) Gaillard, G. (2008:54), "La promotion du multilinguisme est donc à la fois une stratégie de défense de la diversité linguistique en Europe face à la prééminence actuelle de l'anglais, devenu langue de communication internationale, et un instrument d'intégration des communautés migrants."

### 3. 우리나라 외국어 교육에 대한 시사점

#### 3.1. 영어로 충분한가

우리는 프랑스가 외국어 교육에서 시행하고 있는 다양화를 위한 여러 정책적 노력과 장치를 간략하게 살펴보았다. 우리나라는 전반적으로 정책안 수립과 결정, 이를 위한 절차 등에서 여전히 투명성이 담보되지 않고 있다. 즉, 형식적으로 민주화되었다고 하지만 여전히 사회 전반적으로 비민주적 요소가 제거되지 않고 있다. 목표 달성에 대한 조급증으로 인해 단기에 가시적인 효과가 나타나지 않는 정책은 잘 채택되지 않는다는 지적에 대해 전문가들이라면 대체로 동의할 수 있을 것이다. 외국어 교육에서도 마찬가지로 ‘국제무대에서 영어만으로 의사소통이 가능한데 굳이 왜 다른 외국어 능력을 갖춰야 하나’라는 회의론과 교과목 수가 너무 많은 탓에 물리적으로 수업시수 확보의 어려움 등의 문제가 복합적으로 작용하여 여타 외국어는 도외시하고 있는 실정이다.<sup>25)</sup>

25) 현재 중등교육과정에서 교과 수가 지나치게 많다. 예를 들면, 대입 수능에서 사회 영역의 교과는 경제, 동아시아사, 법과 정치, 사회문화, 생활과 윤리, 세계사, 세계지리, 윤리와 사상, 한국지리, 한국사 모두 10개 교과가 존재한다. 한국사는 필수 교과로 지정되었고 인문사회계열 대학 진학희망자는 나머지 9개 교과 중 2개를 선택하여 응시하도록 되어 있다. 이는 다원화된 사회에서 시간이 흐를수록 지식의 양이 폭증해 이를 반영할 수밖에 없는 불가피한 현상으로 간주할 수 있다. 하지만, 이는 대학이나 대학원의 세부 전공에서 추구해야 할 사항이다. 중등교육은 보편적인 교양으로서의 측면과 고등교육을 위한 기초 지식 교육으로서의 두 측면에서 이뤄진다고 볼 때, 핵심적인 내용으로 압축하여 사회 교과와 수와 양을 축소해서 인문사회계열 진학을 희망하는 모든 고등학생들이 사회 과목 전체를 학습하고 대입 시험에서 평가를 받는 것이 바람직하다. 흔히 회자되는 교과목 이기주의 문제의 핵심은 해당 영역 학자들이 자신의 전공 영역에 대한 기득권 유지 차원에서 발원된 것이라고 보는 것이 보다 타당할 것이다. 더불어 인문계 학생들이 자연과학에 대한 초보적인 지식도 갖추지 못하고 대학에 진학하는 문제점에 대한 고민도 필요하다. 이렇게 본다면 중등교육과정 전체에 대한 근본적인 검토와 변화를 위한 접근이 필요할 것이다. 이러한 전면적인 교육과정 개편의 틀에서 외국어 영역의 교육과정의 편성에서 영어 이외의 다른 외국어 교육의 강화 방안에 대한 검토가 필요할 것이다. 물론, 이러한 접근에는 외국어 교육 자체에 대한 인식 변화가 전제되어야 할 것이다.

현대 사회에서, 적어도 우리나라에서 영어만으로 충분한가? 이런 간단한 질문에 그렇다고 답할 학자나 지식인은 거의 없을 것이다. 대외 관계에서 우리나라는 경제적 이익을 무엇보다도 중시해왔고, 이는 어느 국가에서도 그렇게 하는 보편적 현상이긴 하지만 특히 수출주도형 경제성장을 추구해온 우리나라의 경우는 특히 무역에 의존할 수밖에 없다. 우리가 수출 중대를 통한 발전 전략에 매달리는 한, 이를 위해 다양한 외국어 능력을 갖춘 인재에 대한 수요는 분명히 존재한다. 최근에 베트남이 교육과정에 편입된 것도 어느 대기업의 요청으로 실현되었다고 한다. 영어를 모국어로 하는 영국에서조차 ‘영어로 충분치 않다’는 너필드 재단 보고서의 결론으로 외국어 교육의 강화에 발 벗고 나서고 있다.<sup>26)</sup> 또한 프랑스도 최근에 인터넷에서 기업체들의 외국어 수요를 조사한 결과, 참여 기업들이 필요로 하는 외국어 수가 21개로 집계되었고 한다.<sup>27)</sup> 이제부터라도 우선 기업체의 외국어 능력자에 대한 수요 조사를 하여 이를 뒷받침할 외국어 교육을 수립해야 할 것이다.

### 3.2. 인식의 전환을 위해

영어를 모국어로 하는 영국에서도 ‘영어만으로 충분치 않다’는 최근의 판단에 따라 외국어 교육의 활성화에 적극적으로 나선 점에 주목한다면 다른 외국어 교육의 활성화를 위해 진지한 성찰과 이를 위한 정책의 대전환이 절실히 요구되는 시점이다. 고사 상태에 있는 다른 외국어 교육의 내실화를 위한 조치가 취해지지 않는다면 우리 사회는 머지않아 여타 외국어 전문가나 인력이 태부족한 상황에 처하게 될 것이다. 아니, 이런 현상은 이미 나타나고 있는 것으로 보이는데, 국제지역학 분야의 사례를

26) 2000년 5월에 발간된 영국 너필드 재단의 보고서로 ‘영어로는 충분치 않다(English is not enough)’는 결론으로 영국이 향후 국제관계나 무역에서 불이익을 받지 않으려면 외국어 교육을 활성화해야 한다는 점을 지적했다.

27) Stratégie Langues Vivantes : dossier de presse (vendredi 22 janvier 2016)

들어 보자. 한양환(2015:95)은 국제개발협력 분야의 교육과정의 문제를 제기하면서 외국어 교육과 관련하여 다음과 같이 분석하고 있다.

… 제2외국어의 문제도 못지않게 심각하다. 국내의 국제개발협력 교육과 연구가 워낙 영어에 경도되어 시행되다보니 국제개발협력 전문가라는 이들의 제3세계 현지사정에 관한 1차 자료 독해율이 우려할 만큼 낮은 수준이다. 이는 결코 수원국 국가의 현지의 토속어를 배워야 한다는 것이 아니다. 최소한 우리의 원조를 필요로 하는 국가들의 공용어인 불어, 스페인어, 아랍어, 러시아어 등은 통번역 없이도 읽고 쓰고, 의사소통이 가능해야 한다는 것이다. ODA 관련사업 연구차 현지에 출장조사 나간 학자가 영어를 해당국의 제2외국어로 교차통역하는 비용을 연구비로 지출하는 상황은 외부공개가 걸끄러운 한국 ODA의 비합리적 치부이다…

주지하는 바와 같이 우리나라는 과거에 원조를 받는 처지에서 국력이 신장하여 OECD의 회원국이 되었고, 이제는 높아진 위상에 걸맞게 아시아와 아프리카의 저개발 국가에 대한 공적개발원조(ODA)에 적극 참여하고 있다. 이와 관련하여 어느 정도 예상은 하고 있었지만 세계화 시대의 도래 선언이후, 정부와 대학에서 소위 ‘글로벌 인재 양성’이라는 모토를 내걸면서 외국어 교육 강화를 내건지 20년이 지난 시점에서 국제개발협력 분야 전문가들의 외국어 능력에 관한 위의 분석은 충격적이고 부끄러운 실상이라 아니할 수 없다. 이러한 실상을 정책 당국자들이나 정치권에서 파악을 못하고 있다면 무능력한 것이고 알고도 방치했다면 직무유기에 가깝다고 볼 수 있다. 정책 당국자와 교육부는 통렬한 반성하에 외국어 교육의 구도를 근본적으로 새롭게 짜야 할 것이다.<sup>28)</sup> 언어를,

28) 한양환(2015:95)은 국제대학원에서 학생들의 제2외국어 능력을 담보하기 위해 대학원 특성상 많은 강의를 개설할 수는 없기에 기초 교육 후 졸업인증제 방식으로 외국어 능력을 갖추도록 유도하고, 각자가 선택한 언어에 따라 자신의 개발협력 업무종사 대상지역이 확정되도록 하는 방식의 도입을 주장하고 있다. 상당히 타당성이 있는 주장인데, 이를 위해서 중등교육과정에서의 제2외국어 교육의 정상화와 대학 학부과정에서의 영어 이외의 외국어 교육 강화가 전제되어야 할 것이다.

외국어 교육을 단순히 의사소통 도구라는 기능적 측면에 국한해서 판단한다 하더라도 이는 명백한 정책 실패라 할 수밖에 없을 것이다.

지식정보화를 근간으로 하는 세계화 시대에서 국제지역학의 역할이 중시되는 것은 당연하다. 국가별로 자국의 이익을 위해 첨예하게 경쟁하는 시대에서 세계 각지의 문화, 역사, 현황, 풍토에 대한 지식과 정보는 국제 교류가 폭증하는 추세에서 국가경쟁력의 필수요소이기 때문이다, 그런 까닭에 적지 않은 수의 대학에서 국제학부와 국제대학원을 설립하여 국제지역 전문가 양성에 나서고 있는 것이다. ‘언어는 문화의 거울이다.’라는 표현이 함축하고 있듯이 지역 전문가라면 해당 지역의 문화와 역사, 현황 등에 대한 해박한 지식을 겸비해야 한다. 따라서 지역 전문가가 갖추어야 할 기본 자질 중 하나로 해당 지역 언어에 대한 깊이 있는 지식임은 두 말할 나위도 없다.

국가 차원에서 저개발국이나 가난한 국가에 원조를 하는 것이 순전히 인도적 차원에 그친다고 믿는 순진한 사람은 거의 없을 것이다. 국가에서 시행하는 정책은 민간단체의 그것과는 근본적으로 성격이 다른 것이기 때문이다. 저개발국에 원조를 제공하여 실질적 도움을 제공함으로써 우리나라의 위상을 드높이고, 이에 따라 국제무대에서 발언권을 강화할 수 있으며, 나아가 해당 국가가 발전의 궤도에 오를 때, 우리나라는 그동안 쌓은 돈독한 관계를 바탕으로 교역이나 현지 개발 사업에서 유리한 위치를 점할 수 있을 것이다. 따라서 원조 사업이 현지 주민들에게 실제 도움이 될 수 있도록 정교하게 설계되고 세밀하게 시행되어야 하는 것이 중요하다. 이렇게 되면 해당 국가의 정권 교체와 무관하게 현지인들에게 긍정적 이미지와 호감을 쌓을 수 있고, 차츰 더 발전적인 사업으로 이어질 것이다. 이런 정책의 수립에 결정적 역할을 하는 것이 바로 국제 지역 전문가인데, 영어권 지역을 제외하고 절대 대다수의 국제 지역 전문가가 해당 지역의 공용어에 대한 지식이 부족하다고 한양환(2015)은 진단을 내리고 있다.

그러면 영어 일변도의 우리의 학교 교육에서 외국어 교육의 다양화와 질

적 제고를 위해 어떤 방향을 선택할 것인가? 시장의 수요와 개인의 취향을 고려하면서 외국어 교육의 다양화로 나아가는 방법은 무엇이 있을까? 이에 대한 접근법은 여러 가지가 있을 수 있지만, 최희재(2010:374-375)는 이에 대해 흥미로운 대안을 제시하고 있다.

… 지금과 같이 영어만을 강제하는 획일화된 우리의 외국어교육은 하루빨리 시정되어야 한다. 한 두 개의 언어에만 편중된 외국어 교육은 다언어·다문화 사회화 되고 있는 국제무대에서 한국의 밝은 미래를 보장해줄 수 없다. […] 예를 들어, 교과과정상 영어/제2외국어의 구분을 없애고 ‘외국어’ 교과로 통합하여, 이를 동양어 군과 서양어 군, 두 개의 군을 구성하는 것이다. 프랑스어의 경우처럼 각 군에는 10개 이상의 여러 외국어를 포함시키고, 학생이 제1외국어와 제2외국어를 각 군에서 반드시 하나씩 선택하도록 한다. 제3외국어는 동양어와 서양어의 구분 없이 하나를 선택할 수 있도록 하되, 계열에 따라 필수가 아닌 선택과목으로 지정하는 것이 현실적일 수 있다…

위에서 제시한 방향은 우리나라가 처한 지정학적 상황을 고려하고, 명시적으로 밝히지는 않고 있지만 향후 중국의 부상을 감안한 대안으로 보인다. 이와 관련하여 강현석(2014)은 세계 주요 언어의 국제적 위상 변화를 예측하여 분석한 결과, 2050년대에는 영어, 중국어, 스페인어, 아랍어, 힌디/우르두어가 대언어가 될 것이라고 한다. 이런 분석에 근거하여 중국어와 스페인어 교육의 비중을 높일 것을 주장하고 있다.<sup>29)</sup> 학자에 따라 조금씩 차이가 있을 수는 있지만 향후 언어의 위상 변화와 외국어 교육에 관심이 있는 전문가라면 현재의 영어 일변도의 교육은 바람직하지 않을 뿐만 아니라 사회 발전에 장애로 작용하리라는 점에 동의할 것이다. 위에서 인용한 대안은 하나의 예시에 불과하고, 문제점도 내포하고 있다. 만약 최희재(2010)의 제안에 따라 교과과정에서 외국어의 위상

29) 강현석(2014:18-19)

차별을 하지 않고 동양어 군과 서양어 군에서 하나의 외국어를 선택하도록 한다면, 강현석(2014)의 언어의 국제적 위상 변화 예측을 참고하지 않더라도 선택 외국어는 서양어 군에서는 영어, 동양어 군에서는 중국어가 압도적인 점유율을 보일 것이라는 것은 쉽사리 짐작할 수 있다. 특히, 서양어 군에서는 영어 이외의 언어는 현재보다 더욱 위축될 것이다. 그렇게 되면, 영어와 중국어 선택율이 압도적으로 높아져서 다른 외국어는 설 자리를 잃을 개연성이 커지게 될 것이다. 따라서 사회의 수요가 많은 외국어를 인정하되, 다른 외국어들도 적절한 비율로 다양하게 학습하도록 유도하는 것이 필요할 것이다.

요컨대, 외국어 교육을 영어에만 국한시키지 않고 우리나라도 프랑스와 유럽연합 국가들의 경우처럼 고등학교 과정을 마칠 때까지 적어도 2개 외국어를 적절한 수준으로 배우도록 할 필요성을 인식하고 이에 대한 사회적 합의를 이루는 것이 중요하다. 더 나아가 프랑스의 경우처럼 희망하는 학생들에게 고등학교에서 제3외국어의 학습 기회도 제공하는 것이 좋을 것이다.<sup>30)</sup> 이런 사회적 합의가 전제된다면 그 시행 방법은 여건에 따라 얼마든지 가능할 것이다. 외국어는 영어 하나만 하면 된다는 식의 기능적 측면의 틀에 갇힌 인식, 단세포적 인식의 틀을 극복해야 한다.

30) 자연계열 대학 지방 학생들은 현재처럼 영어만을 필수로 배우되, 다만 희망자에게는 다른 외국어 학습의 기회를 제공하는 것이 바람직할 것이다. 이는 주요 국가의 이공계열 학자들의 대다수가 논문이 영어로 작성되고 있는 추세를 감안한 것이다. 과학 및 기술에 관한 연구들은 국제적으로 참여한 관심이 되고 있어, 보다 신속한 접근과 전파가 요구된다는 점에서 각국의 관련학자들의 영어로 연구 논문을 발표하는 것이 대세로 굳어진 것을 인정할 수밖에 없다. 그렇지만 인문사회계열 진학생은 제2외국어는 물론이고 희망에 따라서 제3의 외국어도 학습할 수 있도록 하는 것이 적절하다고 판단한다. 오늘날 세계를 주도하고 있는 서양 세계의 양대 산맥은 미국과 유럽이고, 서양과의 학문을 비롯한 여러 분야에서 아직도 수용할 것이 있기에 학문의 균형적 발전을 위해서도 유럽의 중심 언어를 학습하는 것이 요구된다. 인간과 사회를 다루는 인문사회 분야는 현상에 대한 해석을 하는 것이 주요 임무인데, 이는 나라마다, 학자에 따라 관점이 달라질 수 있기에 그러하다.

#### 4. 결론

영어는 현대 사회에서 독보적 위상을 누리고 있기에 누구도 그 중요성을 부인할 수 없겠지만, 사회 구성원들이 학습할 필요가 있는 외국어 중의 하나일 뿐이며, 다만 외국어 중에서 가장 많이 쓰이는 것으로 인식해야 할 것이고, 중등교육과정에서 영어는 학생들이 공통적으로 배워야 할 교과목의 하나에 불과하다는 사실을 간과해서는 안 될 것이다. 영어 학습에 대한 과잉 강조는 그것에 대한 과잉 투자를 초래하여 다른 분야에 균형적으로 쏟아야 할 역량과 에너지를 낭비하는 셈이 됨으로써, 결과적으로 우리 사회 전반에 악영향을 끼칠 수 있다는 것을 되새길 필요가 있다. 최근의 언론 보도에 의하면, 2006년에 990억의 경비를 들여 국내 최초로 설립된 파주 영어마을이 10년 만에 폐쇄하기로 했고, 다른 지역 영어마을도 운영이 어려워 폐쇄하거나 방치 상태에 있다고 한다. 엄청난 자금이 투입되었던 영어 마을 사업은 주민들의 인기에 영합하거나 자신의 치적으로 삼기 위해 지자체 단체장들이 냉정하고 깊이 있는 검토 없이 경쟁적으로 시행한 사업으로 영어에 대한 과잉 강조가 낳은 산물이라고 볼 수 있을 것이다. 또한 영어 열풍이 초래하고 있는 학교교육의 왜곡, 즉 교육과정 전반에도 영어지상주의가 만연하여 영어 교육이 거의 전부인양 호도되고 있는 현실을 극복해야 한다. 수요가 가장 많은 외국어로서 영어의 중요성을 인식하되, 이에 대한 과잉 강조는 역효과를 초래하여 우리 사회와 학교교육에 해악을 끼치게 될 것이라는 점에 대해 공감대를 형성하고, 수요에 따른 충분한 영어 인재를 양성하는 것도 중요하지만 우리 사회의 발전을 위해 적절한 수준의 다양한 외국어 인재들을 길러내야 한다는 인식을 사회 전반에 확산시키는 것이 중요하다.

현재 영어 이외의 여타 외국어 교육은 교육과정에만 명목상으로 포함되어 있을 뿐, 완전히 죽어가고 있다. 마치 상점에서 구색 갖추기로 견본만 전시하고 고객이 혹시라도 찾으려 찾는 사람이 거의 없어서 물건이

없다는 식이라고 할 수 있다. 교육 당국의 입장에서는 제2외국어 교육의 비참한 현실에 대해 학생들과 학부모가 원치 않고 선택하지 않는 제2외국어의 교육의 정상화를 위해 이를 강제할 수 없다는 식으로 변명할 수도 있을 것이다. 그러나 이런 식의 무책임한 정책적 방기는 필연적으로 우리 사회에 해악으로 돌아올 것이고 실제로 그 양상이 나타나고 있고, 그 구체적 사례를 앞에서 살펴본 바 있다.

최근 교육부의 교육과정 편성과 운영, 이에 절대적인 영향력을 끼치고 있는 대학입시 정책은 ‘사교육비 감축’이라는 목표에만 매달릴 뿐, 여타 지향점은 잘 보이지 않는다. 이는 경제 성장이 담보 상태에 머무르고, 중산층 이하 서민들의 생활이 어려워지면서 국민들의 불만이 폭증하자 이에 대한 대책으로 나온 것이다. 교육이 사회 발전의 원동력이라는 전제에 동의한다면 보다 근원적인 고민과 논의, 그리고 정책적 방향 수립이 절실히 요구된다. 사교육비 문제는 어제 오늘의 문제가 아니라 우리 사회의 구조적 문제와 근본적으로 연관된 것이기에, 학습 부담의 경감을 통해 사교육비 지출을 감소시킨다는 정책 목표는 근본적인 처방이 될 수 없을 것이다.

또한, 영어에 대한 수요가 폭증했다 하여 영어 교육을 강화해야 할 필요성 때문에 여타 외국어 교육과 학습에 대한 경시로 이어져서는 안 된다. 이것에는 어떠한 논리적 연관성도 없다. 외국어를 학습해야 할 동기를 무역을 비롯한 기업체의 대외 사업에 국한한다 하더라도 분명히 언어별로 다양한 수요가 있고, 멀지 않은 미래에 불어권 국가가 다수인 아프리카와 스페인어권인 중남미 지역의 국가들과도 다양한 유형의 교류와 거래가 폭증하는 시대가 도래할 것이다. 그 때가 되어서 부랴부랴 해당 외국어 인재 양성을 위해 허둥지둥 하게 될 것인데, 문제는 그런다고 단기간에 해결될 수 없다. 외국어 능력을 키우는 데에는 적지 않은 시간은 소요된다는 것이 상식이기 때문이다. ‘세계화 시대를 선도할 글로벌 인재 육성’이라는 슬로건을 수없이 들어왔지만, 외국어 교육에 있어서 우리 사회는 여전히 편협한 틀에서 벗어나지 못하고 있다. 언어를 단순히

‘의사소통의 도구’라고만 간주하는 기능적 측면의 편협한 시각에 갇혀 국제 교류에서 영어 하나만 하면 된다는 인식이 대세를 이루고 있는 것은 우리 사회의 발전 동력을 스스로 제한하는 것이다. 독일의 대문호 괴테는 일찍이 “외국어를 모르는 자는 자신의 언어에 대해 아무 것도 모른다.”고 설파한 바 있다.<sup>31)</sup> 굳이 외국어 학습의 내재적 가치를 언급하지 않더라도, 다양한 언어를 학습하는 것이 개인의 능력과 잠재력을 어느 정도로 성장시킬 수 있는지 가늠케 하는 표현이다.

---

31) Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiß nichts von seiner eigenen. (*Maximen und Reflexionen*, II, Nr.23, 91.)

## 참고문헌

### 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.
- 박우성(2008) “한국 중·고등학교 제2외국어 교육정책 방향성 모색 -유럽연합 및 프랑스어의 언어교육정책 고찰을 통하여-, 서울대학교 박사학위논문
- 박우성(2015) “프랑스 및 영국의 외국어 교육 전략 분석을 통한 우리나라 외국어 교육의 전환점 모색”, 『프랑스문화예술연구』 제53집, p. 333-361
- 안근중 (2000) “프랑스의 국어수호정책-법제화와 그 이면”, 진정한 세계화의 모색, 서울대출판부, pp. 45-66.
- 차재국 (2003) “영국의 외국어 교육 활성화를 위한 전략과 정책”, 『외국어교육』 제10권 3호, pp. 283-308
- 최희재 (2010) “유럽연합의 외국어교육정책 고찰을 통한 한국 외국어교육의 바람직한 방향 탐색” 『외국어교육』 제17권 2호, pp. 359-381
- 한양환 (2015) “국제개발협력 교육과정 개편을 통한 ODA 수원국 중심의 현지밀착형 원조 모델 구축방안 연구: 아프리카의 경우”, 『세계지역연구논총』 33집 1호, pp. 87-108

### 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

Gaillard, G. *et al.* (2005) “Pilotage et cohérence de la carte des langues”, rapport n° 2005-019, avril 2005, IGEN et IGAEN.

#### 인터넷 검색 자료

- Le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale, circulaire nO 2015-173 du 20-10-2015
- Le plan de rénovation de l'enseignement des langues  
(<http://eduscol.education.fr/D0067/prl.htm> : 2005-09-14)
- L'enseignement des langues vivantes étrangères dans le système scolaire français: la brochure à feuilleter  
(<http://www.education.gouv.fr/cid206/les-langues-vivantes-etrangeers.html>)
- 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>)
- Stratégie Langues Vivantes  
(Dossier de presse - 22 janvier 2016)  
(<http://www.education.gouv.fr/strategie-langues-vivantes>)

〈Résumé〉

Pour une véritable réforme de la politique des langues étrangères en Corée – à la lumière de celle de la France

PARK Woo-Sung

Cet article 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. En tant que condition préalable au développement d'une telle politique, il est nécessaire de remettre en question le point de vue erroné sur les langues, lequel nous semble généralisé en Corée, et, pour ce faire, d'examiner en détail les valeurs et l'intérêt que la diversification des langues enseignées apporterait à notre société.

La prédominance de l'anglais, c'est un paysage linguistique qui apparaît en commun partout dans le monde, mais les choses vont de mal en pis en Corée : ni les autorités politiques, ni la presse ne s'intéressent à l'enseignement d'autres langues. A mesure que l'anglais ne cesse de gagner du terrain, parallèlement à l'élargissement de l'influence des Etats-Unis sur tous les domaines et dans le monde entier, 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.

A l'instar de la France qui poursuit le plurilinguisme et la diversité culturelle, il serait nécessaire d'établir un système éducatif des langues

étrangères qui inciterait tous les élèves au niveau secondaire à apprendre au moins deux langues étrangères à un niveau adéquat. Si le point de vue des langues en Corée reste toujours tel qu'il est, la société coréenne deviendrait peu à peu dysfonctionnelle, loin d'être plus compétitive au système économique fondé sur la connaissance. Il nous faut changer ce climat négatif d'apprentissage des langues étrangères autres que l'anglais.

주 제 어 : 외국어(langues étrangères), 제2외국어(secondes langues étrangères), 외국어교육정책(politique d'enseignement des langues étrangères), 외국어 교육의 다양화(diversification de langues étrangères)

투 고 일 : 2016. 6. 25

심사완료일 : 2016. 8. 1

게재확정일 : 2016. 8. 8

## 2016년도 학회 임원진

<b>회 장</b>	이은주(수원대)
<b>차 기 회 장</b>	서덕렬(한양대)
<b>부 회 장</b>	노윤채(성균관대), 문시연(숙명여대), 이영훈(고려대)
<b>감 사</b>	이선형(김천대), 이용주(국민대)
<b>총 무 이 사</b>	박선아(연세대)
<b>편 집 이 사</b>	홍명희(경희대), 박규현(성균관대), 김경량(경희대)
<b>학 술 이 사</b>	손주경(고려대), 오정숙(경희대), 장인봉(이화여대)
<b>재 무 이 사</b>	최내경(서경대)
<b>기 획 이 사</b>	양기찬(수원대)
<b>정 보 이 사</b>	박아르마(건양대)
<b>대외협력이사</b>	황혜영(서원대)

### 이사(가나다순)

김석란(유임)(명지전문대)	김현주(단국대)
권은미(유임)(이화여대)	배혜화(전주대)
신정아(유임)(한국외대)	신은영(서울대)
이선화(유임)(영남대)	심은진(청주대)
이충훈(유임)(한양대)	이윤수(고려대)
강희석(성균관대)	정광흠(성균관대)
김남연(강원대)	정상현(숙명여대)
김동섭(수원대)	조만수(충북대)
김정희(서울대)	진중화(공주대)
김현옥(계명대)	이현종(신한대)

## 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 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

### 제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.  
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 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.  
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.  
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.  
3. 전년도 회장과 차기 회장은 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 사항들을 결정한다.

## 제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

## 제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

## 편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 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 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 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 3편 이하를 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 형

식 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 투고지는 자료를 갖추어 본 위원회에

소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

#### 4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

#### 부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

## 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 수정지시사항을 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.

## 『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

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. 논문을 투고하고자 하는 사람은 투고논문과 논문투고신청서, 연구윤리서약서를 작성하여 투고하여야 한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문 투고용 학회전용메일 cfafrance@naver.com로 송부 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름(한글 및 영문), 불문요약, 주제어(한글과 프랑스어), 투고 날짜를 반드시 첨부해야 한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성하여야 한다.

- 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등) 명은 『한글』로 표시한다.

### 보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.

### 홍길동, 『보들레르의 악의 꽃 연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

### *Les fleurs du mal de Baudelaire...*

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 (Français)로 표시한다.

### 〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

#### 편집위원장

홍명희(경희대)

#### 편집이사

김경량(경희대)  
박규현(성균관대)

#### 편집위원

신옥근(공주대)  
박정준(인천대)  
김이석(동의대)  
조만수(충북대)  
이은미(충북대)  
변광배(한국외대)  
박아르마(건양대)  
오은하(인천대)  
김길훈(전북대)  
곽민석(강원대)  
문혜영(덕성여대)  
이현주  
(서울과학종합대학원)  
김휘택(중앙대)  
박희태(고려대)  
장연욱(동아대)  
조지숙(가천대)  
도종윤  
(제주평화연구원)  
김태훈(전남대)  
Antoine Coppola  
(성균관대)  
Marie Caisso  
(성균관대)  
Gilles Dupuis  
(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 Français』로 표시한다.

**보들레르 Baudelaire는...**

- 참고문헌  
참고문헌의 기재는 우리말 서적, 저자명순, 외국서적 저자 성 순으로 작성 한다.

- 요약문

**요약문은 프랑스어나 영어로 작성하며 분량은 최소 1300자 이상, 최대 1500자 이내로 한다. (한글 1/2페이지 분량)**

- 각주

각주의 표기는 본문에 준한다.

- 위에 언급한 사항이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.
9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

- 편집이사

- 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 25쪽을 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 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

#### 1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

#### 2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

#### 3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

### 2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

### 3. 입회원서 제출 및 문의처

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.

은행명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예금주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net



## 프랑스문화예술연구 가을호(제57집)

---

초 판 인 쇄 : 2016년 8월 25일

초 판 발 행 : 2016년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : [www.jin3.co.kr](http://www.jin3.co.kr)

---

비매품

