

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 원

59 | 2017 봄호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

봄호(제59집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

Maupassant et la Normandie ; entre réalisme et naturalisme ?	Ida Daussy ... 1
어머니를 위한 애도의 두 가지 전략 - 보부아르의 『매우 편안한 죽음』과 에르노의 『한 여자』 비교 -	강초롱 35
네르발의 『동방여행』과 『실비』에 나타난 프란체스코 콜로나와 신플라톤 철학적 사랑	박혜영 87
랭보와 초현실주의 - 브르통의 초현실주의 선언을 중심으로 -	신옥근 117
클로드 시몽의 작품들에 함축된 본원적 휴머니즘	유제호 157
La corporalité post humaine et la politique de la jouissance	YUN Ji Yeong 189
장 뒤샤름의 『강제겨울 <i>L'Hiver de force</i> 』에 나타난 강제를 벗어나기	정상현 215
코메디-발레(Comédie-ballet)에 나타난 몰리에르의 음악적 구상	정하영 241

에메 세제르의 시에 나타나는 아프리카	진종화	279
----------------------	-----	-----

문화민주주의와 프랑스의 문화예술 지원정책: 문화 축제를 중심으로	한승준	317
-------------------------------------	-----	-----

■ 프랑스 어학·교육학 ■

Les éléments pédagogiques et présupposés culturels: l'analyse des matériaux scolaires dans l'enseignement religieux en Alsace-Moselle, France	NAM, Eun-Kyoung	349
---	-----------------	-----



2017년도 학회 임원진	375
프랑스문화예술학회 회칙	376
편집위원회 규정	382
연구 윤리 규정	386
저작권 규정	389
논문심사 규정	390
논문투고 규정	391
회원가입 안내	393

Maupassant et la Normandie ; entre réalisme et naturalisme ?

Ida Daussy
(Sookmyung University)

| Contents |

1. Introduction
2. Maupassant le Normand
3. Maupassant entre réalisme et naturalisme ?
 - 3.1. Définissons tout d'abord les deux concepts :
 - 3.2. En quoi le style de Maupassant peut-il être qualifié de réaliste?
 - 3.3. En quoi le style de Maupassant peut-il être qualifié de naturaliste?
Exemple : « Une vie ».
4. Maupassant, « un naturaliste non orthodoxe ». Exemple : Les lieux et le patois normands des œuvres de Maupassant.
5. Conclusion - Position de l'auteur par lui-même.
6. Annexe - Glossaire des termes dialectaux du patois normand employés par Maupassant

1. Introduction

Malgré sa courte carrière littéraire de tout juste une décennie (1880~90) Guy de Maupassant a incontestablement marqué la littérature française par ses six romans, dont « Une vie » en 1883, « Bel-Ami » en 1885 « Pierre et Jean » en 1887~88 et surtout par ses nouvelles (ou contes) comme « Boule de suif » en 1880, « Les Contes

de la Bécasse » (1883) ou « le Horla » (1887). On dit que son œuvre est caractérisée par un certain réalisme teinté de naturalisme, tantôt fantastique, parfois pessimiste. L'ensemble a toujours été largement apprécié par le lecteur coréen.

Au delà de nombreux ouvrages locaux le concernant, on trouve notamment trois grandes études de chercheurs universitaires locaux concernant Maupassant et son œuvre sur le site de «la bibliothèque électronique de l'Assemblée Nationale coréenne » (국회전자도서관) :

- 1) « Etude des problèmes de la vie des femmes dans « Une vie » de Maupassant » Song Hyang-Roc - Maupassant의 « Une vie »에 나타난 여성적 삶의 문제 / 송향록 - 연세대학교 대학원, 2010.8
- 2) « Techniques narratives des contes fantastiques de Maupassant » Choi Ju-Hee - 모파상 환상소설에 나타난 서사기법 / 최주희 - 성균관대학교 대학원 2010.2
- 3) « Analyse psychologique des personnages de trois nouvelles de Maupassant « La parure », « La ficelle », « Le parapluie » - Hwang Do Yung - Maupassant의 단편 소설, « La parure », « La ficelle », « Le parapluie »에 나타난 등장인물의 심리 분석 : MBTI이론을 중심으로 / 황도영 - 홍익대학교 대학원, 2009.8

Je souhaiterais donc, tout d'abord, aborder dans cet article l'origine de cet auteur né dans ma propre région natale, la Normandie. Il a ainsi longtemps vécu au cœur de cette région et notamment, à Fécamp où la famille de sa mère avait une maison puis à Etretat, dans la maison maternelle. Il a encore fait une longue partie de ses études au Lycée Corneille de Rouen où il rencontra Gustave Flaubert dont il devint le disciple. Cette Normandie, résolument pour lui « maternelle » est ainsi, tout naturellement, devenue dans son œuvre, le théâtre et le

cadre vivant de nombreux de ses romans et nouvelles. Nouvelles et romans normands représentant de fait une large partie de son œuvre et c'est principalement sur ces écrits que je baserai les recherches et réflexions de cet article. Nous définirons tant « réalisme » que « naturalisme », deux mouvements souvent associés à Maupassant et tenterons de comprendre la raison pour laquelle il a souvent été considéré comme auteur représentatif de ces deux mouvements. Nous verrons ensuite, à la lumière de quelques correspondances personnelles, de quel mouvement l'auteur se réclamait lui-même ? Je traiterai donc tout particulièrement pour justifier cette position ses « Contes Normands » et précisément sa référence à certains lieux et villages normands et de l'usage qu'il fait du patois local dans ses nouvelles. En fin d'article, je reprendrai, à titre de document complémentaire, le glossaire des termes dialectaux du patois normand employés par Maupassant dans ses œuvres.

2. Maupassant le Normand

Guy de Maupassant est résolument Normand, de naissance et de cœur. Né en Normandie le 5 août 1850¹⁾, il y vivra près de deux décennies et y restera fortement attaché toute sa vie, comme on le reste à une mère. Son père, Gustave de Maupassant né Maupassant est d'origine lorraine. C'est le grand-père de Guy, Jules de Maupassant qui installa sa famille en Normandie en acquérant une grande propriété à

1) Archives départementales de la Seine-Maritime, acte de naissance 4E 06/153, vue 30/56, acte 30.

la Neuville-Champ-d'Oisel. Bien que cette branche de la famille Maupassant fût anoblie en 1752 par François d'Autriche, les de Maupassant laissèrent prudemment tomber la particule au moment de la révolution de 1789. Ce n'est qu'en 1846, juste avant son mariage avec la mère de Guy et à la demande de cette dernière semble-t-il, que Gustave Maupassant retrouva la particule « de » auprès du tribunal civil de Rouen.²⁾ Gustave de Maupassant épousa donc Laure Le Poittevin, en novembre 1846. La famille de la mère de Guy de Maupassant, elle, est normande pure souche et fécampoise. Les Le Poittevin possédaient une belle maison à Fécamp justement, rue Sous-le-bois (aujourd'hui quai Guy de Maupassant). Il a longtemps plané sur la naissance de Guy de Maupassant une certaine polémique quant au lieu exact de sa naissance. Peu avant le terme de la naissance, la mère de Maupassant avait emménagé au château de Miromesnil, entre Dieppe et Fécamp, endroit plus prestigieux pour la famille de Maupassant pour la naissance de leur premier fils. Or, nombreux sont ceux qui affirment qu'il est en fait né à Fécamp, alors que sa propre mère et son acte de naissance situent bien cette naissance au château de Miromesnil³⁾⁴⁾. Ceux qui soutiennent qu'il est né à Fécamp expliquent que le nouveau-né aurait en fait été transporté au château après sa naissance, endroit considéré comme plus noble et

2) Alain-Claude Gicquel, *Maupassant, tel un météore* Le Castor Astral, 1993, p. 12

3) Archives départementales de la Seine-Maritime, acte de naissance 4E 06/153, vue 30/56, acte 30.

4) Une lettre de la mère de Maupassant, à Henri Godeau de Kerville, décrit l'appartement où est né Maupassant au Château de Miromesnil (lettre du 5 juillet 1894. texte à la bibliothèque de Rouen (doc.92N). L'acte de naissance de Maupassant a été dressé à Tourvilles-sur-Arques, commune dont dépendait le château de Miromesnil. Voir Etudes Normandes, n°1, 1992 ; article de Michel Fécamp.

plus glorieux par la famille de Maupassant. Il semble que la polémique ait pris fin et que tout le monde s'accorde pour situer la naissance de Guy au château de Miromesnil. Jamais Guy de Maupassant ne reparlera de ce château dans ses écrits contrairement au Château de Grainville-Ymauville, autre village normand près du Havre, où est né son frère Hervé alors que Guy n'avait que 6 ans. C'est ce château même qui est cité et décrit dans le roman de l'auteur « Une vie » sus-cité. La famille de Maupassant retourna ensuite momentanément habiter 98 rue Sous-le-bois (devenu plus tard Quai Guy de Maupassant), chez les grands-parents de Guy à Fécamp puis elle s'installa au manoir de Grainville-Ymauville près du Havre (qui servira de modèle au manoir des Peuples dans « Une vie », premier roman de Maupassant).

En 1859, le père de Guy trouve un emploi à Paris et emmène toute sa petite famille vivre un temps dans la capitale. Cependant, ce père est volage, il délaisse sa famille qui rentre finalement seule en Normandie en 1860 s'installer dans la Villa Les Verguies, avenue de Verdun, en bas de la route de Fécamp, à Etretat.

Le jeune Guy se rend souvent chez ses grands-parents à Fécamp. Il est élevé par sa mère dans cette grande maison normande d'Etretat et jouit d'une enfance libre, au contact des paysans de la région, les pêcheurs d'Etretat, ses amis de jeux sont leurs enfants, il partage leur existence. Déjà tout jeune, Guy de Maupassant parle le patois du pays de Caux, le langage local, il connaît les us et coutumes de la région, les traditions ; il joue, arpente, se promène dans cette campagne normande qu'il aime et qui va le marquer à jamais. Il est aussi profondément attaché à sa mère comme il le restera à sa région natale et maternelle. Les champs, les falaises, la mer de Normandie sont son

cadre de vie et se retrouveront ainsi tout naturellement dans presque toutes ses œuvres normandes.

A treize ans, il deviendra pensionnaire de l'institution ecclésiastique d'Yvetot d'où il se fera renvoyer pour indiscipline et entrera finalement en 1867 au lycée Corneille de Rouen d'où il sortira bachelier ès lettres en 1869. C'est là qu'il rencontre deux Normands d'influence pour sa future carrière d'écrivain ; tout d'abord, Louis Bouilhet qui l'initiera à la poésie puis Gustave Flaubert, ami d'enfance de sa mère qui lui servira de mentor et de père spirituel. C'est Flaubert qui lui permettra aussi de rencontrer d'autres grands maîtres de la littérature de son temps : Zola, Huysmans, Daudet et les frères Goncourt.⁵⁾

Sur les conseils de sa mère et de Flaubert lui même, Guy de Maupassant part étudier le droit à Paris mais la guerre retarde ses projets. En 1870, il s'engage comme volontaire lors de la guerre franco-prussienne et participera à la retraite normande devant l'avancée allemande. Après la défaite, il repart pour Paris en 1871 pour s'y installer durablement pour dix ans. Il commence alors une carrière médiocre de fonctionnaire et se remet parallèlement à écrire sous l'influence de Flaubert. Même fixé à Paris, Maupassant revient souvent en Normandie; à Etretat tout d'abord, aux Verguies pour voir sa mère ; à Fécamp, chez ses grands-parents ; au château de Bornambusc chez son oncle Harnois ; à Goderville pour l'ouverture de la chasse dont il était fervent et à Etretat encore vers 1882~1883, où, suite à ses premiers succès littéraires, il fit construire avec les revenus de « La maison Tellier », un chalet sur un terrain cédé par sa mère : « la Guillette » (« maison de Guy ») (qui existe toujours actuellement au 57

5) www.espacefrancais.com/guy-de-maupassant/

rue de Guy-de-Maupassant à Etretat). Chaque été, Guy et ses amis colonisent la maison et les auberges du coin. C'est à la Guillette que l'écrivain achèvera l'écriture de « Bel Ami » en Octobre 1884.⁶⁾

Même si, vers la fin de sa vie, pour des raisons de santé, il rejoindra sa mère dans le midi de la France, région au climat plus clément que sa Normandie natale, Maupassant se voulait, se sentait résolument Normand. Il définit ses origines comme campagnardes et reste viscéralement attaché à sa province.

Son attachement inconditionnel à sa région se retrouve souvent dans son œuvre, ses contes, ses chroniques, romans et autres correspondances : Dans le conte normand « Les bécasses », il dit de lui-même et de ses amis chasseurs : « *Quand nous sommes ensemble, nous parlons patois, nous vivons, pensons, agissons en Normand, nous devenons des Normands terriens, plus paysans que nos fermiers* ». Dans ses Chroniques pour la presse écrite, il ne cesse d'évoquer et de décrire sa Normandie⁷⁾

Dans sa correspondance, il parle souvent à sa mère du « mal du pays », de la plage d'Etretat « resplendissante de soleil »⁸⁾, il écrit « Cet horizon-là seul paraît large et ouvert qui est familier à l'œil et cher au cœur. »⁹⁾ .

Dans ses romans, nombreuses sont ses histoires qui se déroulent en Normandie : « *Une vie* » se déroule dans le pays de Caux, « *Pierre et Jean* » au Havre, « *Bel-Ami* » est originaire de la campagne proche de

6) Terresdecrivains.com / Guy de Maupassant, à Fécamp et Etretat

7) Exemple : *Le Gaulois* du 20 août 1880, il décrit Etretat ; Gil Blas du 28 septembre 1886 « la vie d'un paysagiste » ; Il décrit encore le paysage situé entre Antifer et Etretat (Correspondance Flaubert- Maupassant N°47)

8) À sa mère, 29 juillet 1875 (Correspondance I, n°43)

9) À sa mère, 3 septembre 1875 (Correspondance I, n°44)

Rouen et témoigne jusqu'au bout de sa sincérité envers ses « vieux », ses parents, restés au pays. La scène d'amour de « *Notre Cœur* »¹⁰⁾ se passe au Mont-Saint-Michel. Les références de Maupassant à sa Normandie natale sont fréquentes et toujours fortes en émotions. A contrario, il a toujours méprisé et franchement critiqué la superficialité des ambiances et conversations mondaines des salons parisiens.¹¹⁾

Contrairement à Gustave Flaubert, son maître, lui aussi Normand, qui pourtant aimait mais aussi haïssait tout autant sa Normandie, Guy de Maupassant se retrouve dans les Normands qu'il décrit. Il revendique certaines de leurs caractéristiques : Amour et respect de la terre, de la mer, goût de la force physique, de l'argent, de la farce quelque peu brutale, sens du concret... Les rapports qu'il revendique avec ses personnages normands et sa Normandie sont fondamentalement différents des rapports de Flaubert avec ses références régionales. Les deux auteurs ne parlent certes pas des mêmes Normands. Contrairement à Maupassant, Flaubert a très peu décrit les humbles et les petites gens. Le seul paysan normand dont il a parlé in extenso est le père d'Emma Bovary. Sinon, quelques personnages des campagnes dans la scène des comices agricoles de « *Madame Bovary* » et la servante d'« *Un cœur simple* » sont les seuls humbles gens qu'il ait décrits. Flaubert s'est au contraire largement employé à décrire les bourgeois normands qu'il détestait et méprisait. Maupassant le rejoint sur ce point.

Mais excepté dans « Boule de suif » et « Divorce » où les bourgeois

10) Partie II Chap.1

11) Dans « les Causeurs » paru dans le Gaulois du 20 janvier 1882 (Chroniques I, p387) Maupassant écrit « Il serait cent millions de fois plus intéressant d'entendre un charcutier parler boudin avec compétence, que d'écouter les messieurs corrects et les femmes du monde en visite ouvrir leurs robinets à banalités sur les seules choses grandes et belles qui soient. »

décrits sont de Rouen, et « Pierre et Jean » et « Mon oncle Jules » dont l'action se passe au Havre, Maupassant voyait plutôt les bourgeois méprisables à Paris. Les personnages normands que Maupassant décrit le plus souvent dans son œuvre sont les gens de la campagne, les humbles, les curés, les prostituées, etc...tous simples, terre à terre, authentiques, comme les Normands qu'il connaît parce qu'il les a toujours cotoyés. Sauf au début de « Boule de suif », « Divorce », « Hautot père et fils » et « La légende du Mont Saint Michel »¹²⁾ l'action et les paysages qu'évoque Maupassant dans bon nombre de ses écrits sont au cœur de cette Normandie si chère à l'auteur.

3. Maupassant entre réalisme et naturalisme ?

Maupassant a comme de nombreux écrivains de son temps souvent été « classé » parmi les auteurs réalistes ou naturalistes. Qu'en était-il donc vraiment ?

3.1. Définissons tout d'abord les deux concepts :

« Le réalisme est un mouvement littéraire et culturel du XIX^e siècle (vers 1850-1890) qui donna pour mission au roman d'exprimer le plus fidèlement possible la réalité, de peindre le réel sans l'idéaliser. Les histoires réelles (vécues) sont privilégiées, les personnages ont des sentiments vraisemblables et le milieu ainsi que le physique des

12) « Boule de suif » « Divorce » « Hautot père et fils » « La légende du Mont Saint Michel » - Contes Normands - Guy de M.

personnages sont évoqués avec minutie et objectivité d'où la nécessité et l'importance de se baser sur une expérience réelle, de la documentation, des descriptions. »¹³⁾

«Le naturalisme est un mouvement littéraire (vers 1860-1890) qui prolonge le réalisme et qui s'attache à peindre la réalité en s'appuyant sur un travail minutieux de documentation et en s'inspirant notamment de la méthode expérimentale du physiologiste Claude Bernard (1813-1878). Le chef de file du naturalisme est Emile Zola. »¹⁴⁾

3.2. En quoi le style de Maupassant peut-il être qualifié de réaliste?

L'écrivain réaliste se veut être le témoin de son époque, veut « faire vrai » et représentant fidèlement le réel tel qu'il est en vue d'analyser la société et ses problèmes, de comprendre les comportements humains. Or, ce souci de « faire vrai », Maupassant l'a hérité de Flaubert, son initiateur, écrivain réaliste par excellence. Maupassant a effectivement puisé dans la réalité qui l'entourait pour conter et décrire les ambiances de ses histoires. Il l'a cependant souvent fait à sa manière, tel un impressionniste, à « grands traits » comme par exemple lorsqu'il décrit le mariage de « Farce Normande » ou d'« Une Vie »¹⁵⁾. La description prend encore une valeur informative chez l'écrivain réaliste. Les descriptions sont précises, vraisemblables ou symboliques. Les lieux où évoluent les personnages peuvent permettre de comprendre la psychologie d'un personnage.

13) Etudes littéraires.com/ figures de style/ Le réalisme.

14) Etudes littéraires.com/ figures de style/ Le naturalisme

15) « Farce Normande » ; « Une Vie » Contes Normands - Guy de Maupassant.

Maupassant a certes décrit la Normandie et les paysans du Pays de Caux, de manière simple, rude mais vraie, a commencé par leurs lieux de vie, leur ferme : « *On entra dans la ferme. La cuisine enfumée était haute et vaste. Les cuivres et les faïences brillaient, éclairés par les reflets de l'âtre. Un chat dormait sur une chaise ; un chien dormait sous la table. On sentait là-dedans, le lait, la pomme, la fumée, et cette odeur du sol, des murs, des meubles, odeurs des vieilles soupes répandues, des vieux lavages et des vieux habitants, odeurs des bêtes et des gens mêlés, des choses et des êtres, odeur du temps, de temps passé.* »¹⁶⁾ Le réalisme est palpable. On imagine l'intérieur de la ferme.

L'écrivain réaliste utilise encore en général un vocabulaire spécialisé pour expliquer précisément les choses. Les paroles et dialogues des personnages reflètent les milieux sociaux. Or, Maupassant a, à ce titre, largement fait usage du patois normand notamment dans ses contes (voir lexique en fin d'article).

Par ailleurs, pour les auteurs réalistes, l'art ne doit plus exclure aucun sujet, y compris le quotidien des classes populaires. Là encore, les héros des « Contes Normands » de Maupassant sont les paysans de Normandie, les petites gens des campagnes, des prostituées, des gens du peuple . À cet égard, Maupassant est incontestablement « réaliste ». Enfin, bien que dépeignant souvent une vision assez pessimiste de la destinée humaine, l'auteur réaliste vise l'objectivité et tente de rendre les faits de la vie moderne via une écriture plutôt impersonnelle. À ce titre, Maupassant était bel et bien dur et mordant avec la triste vision qu'il donnait des paysans normands. On le lui a souvent

16) Contes Normands - « Le fermier »

reproché ; Tolstoï en tête¹⁷⁾. Pessimisme quant à la nature humaine, les exemples sont nombreux dans les Contes Normands. Maupassant tenait là à décrire l'humanité moyenne, sans caricature aucune mais hélas avec parfois beaucoup de violence dans le réalisme : Avarice, mesquineries, cupidité, rudesse et même cruauté sont souvent décrites dans les Contes Normands. Concernant l'objectivité des descriptions, le réalisme de Maupassant reste parfois discutable puisqu'il revendiquait lui-même « une vision personnelle du monde » tout en donnant « une image exacte de la vie. »¹⁸⁾

3.3. En quoi le style de Maupassant peut-il être qualifié de naturaliste? Exemple : « Une vie ».

Les naturalistes partent du principe que l'homme est déterminé par son hérédité et par son environnement. Ces « lois de l'hérédité » peuvent ainsi selon eux expliquer la psychologie et le caractère des personnages de leurs œuvres. L'écrivain naturaliste se veut fidèle au réel, objectif et s'appuie pour ce faire sur une documentation précise des milieux sociaux et professionnels pour décrire la réalité. Les naturalistes souhaitaient faire de la littérature une véritable science capable d'expliquer la vie, d'analyser la nature humaine et la société.

Zola est sans conteste le chef de file de ce mouvement naturaliste et c'est lui qui initiera le 15 avril 1880 l'élaboration d'un recueil collectif de six nouvelles « Les soirées de Médan » réunissant Émile Zola, Guy de

17) Zola, Dumas, Guy de Maupassant (Editions Chailley, Traduction Halpérine-Kaminski, 1896) : "L'auteur ne voit visiblement, chez tous les travailleurs qu'il décrit, que la brute qui ne peut pas s'élever au dessus de l'amour physique et de l'amour maternel."

18) Guy de Maupassant : Le roman (1888) Préface de Pierre et Jean

Maupassant, J.-K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis.¹⁹⁾ Maupassant participe donc à l'époque à cette mouvance naturaliste en contribuant à ce manifeste de l'école naturaliste avec la nouvelle « Boule de Suif ». En 1883, il renouvelle l'exercice avec son premier roman « Une vie ou l'humble vérité » paru d'abord en feuilleton en 1883 dans le journal *Gil Blas*, puis en livre la même année. Le roman décrit la vie « d'une femme depuis l'heure où s'éveille son cœur jusqu'à sa mort »²⁰⁾

En quoi donc les caractéristiques de l'esthétique naturaliste s'appliquent-elles au roman « Une vie »²¹⁾? Tout d'abord, Maupassant n'idéalise aucun des personnages ; comme je l'expliquais plus haut, pour les Naturalistes, seules les « lois de l'hérédité » peuvent expliquer la psychologie et le caractère des personnages de leurs œuvres. Or l'héroïne d'« Une Vie », Jeanne, n'a rien d'exceptionnel et est même plutôt banale, ordinaire et fade. Il en est de même pour les autres personnages du roman : Julien est une brute avare, Paul, un enfant indifférent à sa mère et enfin, l'abbé Tolbiac est cruel et intolérant. Les Naturalistes sont encore convaincus que le comportement des êtres est déterminé par divers facteurs extérieurs : Dans « Une Vie », Jeanne est résolument déterminée par son milieu social, la petite bourgeoisie de province attachée à ses terres et elle reste très marquée par l'éducation qu'elle a reçue de ses parents. Ainsi, comme sa mère, la jeune femme ne se nourrira au cours de sa vie d'adulte, que de ses rêves et lectures et restera profondément attachée à son passé, ses souvenirs tout en restant soumise à son mari tout aussi immobile et ordinaire qu'elle. Les Naturalistes se veulent aussi fidèles au réel et

19) *Les Soirées de Médan* 15 avril 1880 chez Georges Charpentier éditeur à Paris

20) *Gil Blas*, 21 février 1883

21) Une vie - Guy de Maupassant.

s'emploient donc à décrire la société et les rapports sociaux dans les moindres détails de la réalité. Dans « Une vie », Maupassant décrit avec force détails la campagne normande et ses autochtones à travers différents personnages représentatifs de leur milieu social (le clergé, les nobles, les petites gens comme par exemple Rosalie ou le père Lastique); il décrit encore différentes cérémonies régionales (le baptême du navire *La Jeanne* ; le mariage de Jeanne..) ou de réels problèmes de société comme par exemple, les questions d'argent. Enfin, les Naturalistes privilégient la logique des faits d'une histoire plutôt que l'imaginaire. Le déterminisme est ici de rigueur et caractérise souvent des histoires banales, médiocres qui dépeignent la tristesse et la banalité de la vie, sans rebondissement aucun. Dans « Une vie », Maupassant laisse ainsi deviner dès le début du roman le destin tragique et inévitable de Jeanne, son héroïne. C'est au regard de ces différentes remarques que l'on peut affirmer qu'« Une vie » de Maupassant est une œuvre naturaliste.²²⁾

Et pourtant, comme l'a démontré André Vial²³⁾ Maupassant n'était pas un naturaliste orthodoxe. Il rejetait toute appartenance à une école et clamait que la vérité au sens scientifique du terme n'existe pas en littérature puisque « le tempérament de l'écrivain modifie toujours le monde ».

22) [www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/UNE_VIE_un_roman_naturaliste \(pdf\)](http://www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/UNE_VIE_un_roman_naturaliste.pdf)

23) Guy de Maupassant et l'Art du roman. André Vial. Nizet. Paris 1994.

4. Maupassant, « un naturaliste non orthodoxe ».

Exemple : Les lieux et le patois normands des œuvres de Maupassant.

C'est cependant en examinant de près l'usage que Maupassant a fait du patois normand et des noms de lieux de la région, qu'on note, certes, le désir de l'auteur de « faire vrai », tout en offrant un récit vraisemblable mais on remarque que ses descriptions ne sont jamais photographiques ou même scientifiques comme aurait pu le faire tout auteur réaliste ou naturaliste.

Les lieux des récits de Maupassant tout d'abord, sont souvent réels mais quelquefois complètement inventés. Certains sonnent donc normands, on y reconnaît de nombreuses consonances cachoises, ces noms de lieux ressemblent même à des noms de lieux réels en Normandie mais n'existent en réalité tout simplement pas : Canneville dans « un Coup d'Etat », Martainville dans « la Confession de Théodule Sabot », Ainville dans « Hautot père et fils », Tuteville dans « Boitelle », les Billettes dans « le Gueux », Varville dans « Aux champs »²⁴). De plus, Maupassant s'arrangeait parfois avec la réalité des lieux pour rendre plus vraisemblable son récit : Ainsi, il a situé la Maison Tellier (« La maison Tellier »)²⁵) à Fécamp alors qu'il était de notoriété commune qu'elle se trouvait à Rouen. L'auteur souhaitait

24) Contes Normands - Guy de Maupassant - « un Coup d'Etat » « la Confession de Théodule Sabot » « Hautot père et fils » « Boitelle » « le Gueux » « Aux champs » « La maison Tellier » « Toine » .

25) Contes Normands - Guy de Maupassant - « un Coup d'Etat » « la Confession de Théodule Sabot » « Hautot père et fils » « Boitelle » « le Gueux » « Aux champs » « La maison Tellier » « Toine » .

ici très certainement situer l'établissement dans une petite ville comme Fécamp où il aurait pu être le seul établissement du genre, contrairement à Rouen, et bien signifier par là-même au lecteur le vide laissé par l'absence du personnel (les prostituées) en voyage à Virville pour la première communion de la nièce de la patronne.

Concernant le patois normand utilisé par Maupassant, l'auteur l'a finalement utilisé de manière assez discrète rendant certains dialogues ou prises de paroles « patoisants » suivant la classe du paysan mais sans jamais rendre le récit incompréhensible pour le lecteur lambda. Là encore, plutôt qu'un travail de précision digne d'un naturaliste, Maupassant a fait usage de ce patois comme d'un possible élément d'art, un élément destiné à créer une atmosphère de terroir plutôt qu'une fidèle transcription d'échanges en patois normand pur. Dans « Toine », les personnages locaux s'expriment parfois en cauchois, mais avec de nombreuses erreurs grammaticales (de conjugaison notamment) volontaires ou non, et aussi souvent une phonétique impropre (ex : *mé* ou lieu de *mei* en patois normand pour dire « moi » ou « me »).²⁶⁾

Maupassant mélange le cauchois à des formes populaires de français, (par exemple: « quelque » devient *quèque*, alors qu'un cauchois dirait *queueque* ou encore « où est-ce qu'elle se trouve? » devient *ousqu'elle est?*, alors qu'en cauchois on dit *ouyou qu'elle est?*, etc.). En réalité, il désirait se faire comprendre de lecteurs s'exprimant en français standard. L'usage du patois n'est dans ses écrits, jamais rigoureux et en fait, plutôt anecdotique. Contrairement à Flaubert qui

26) Contes Normands - Guy de Maupassant - « un Coup d'Etat » « la Confession de Théodule Sabot » « Hautot père et fils » « Boitelle » « le Gueux » « Aux champs » « La maison Tellier » « Toine » .

n'utilisait pas vraiment ce patois comme un élément artistique, Maupassant en fait un matériau s'insérant dans les autres formes de langues employées dans le récit pour créer une ambiance. Flaubert faisait au contraire parler son père Rouault dans « Madame Bovary » au style indirect libre et en français parfait. Une seule page du roman de Flaubert²⁷⁾ reprend des termes patois en les transcrivant en italique.

Pour Maupassant, le patois est un outil qu'il utilise de manière très personnelle et non rigoureuse pour illustrer ses récits ou éventuellement marquer le rang de ses personnages à l'intérieur de la société paysanne²⁸⁾. Les syllabes si typiquement "avalées" et la syntaxe ramassée du patois normand sont employés chez Maupassant de préférence pour les mots spécifiques du dialecte (la mé = la mère; le pé = le père) mots qui, finalement, sont très peu nombreux par rapport aux dictionnaires du patois normand.²⁹⁾ Le normand utilisé par l'auteur est ainsi, un dialecte, un parler plutôt qu'une langue utilisée de manière rigoureuse ou systématique. Par exemple : il utilise parfois le pronom personnel de la première personne du pluriel accordée à la forme verbale correspondante en français ou parfois, (ce qui est la coutume normande) le pronom singulier avec la forme du pluriel Ex : *« J'vas vous dire mon bon monsieur, j'avons qu'un lit dans la maison. J'couchions avec lui auparavant puisque j'étions qu'trois. Depuis qu'il est si malade, j'couchons par terre; c'est dur mon brave monsieur, dans ces temps-ci. »*³⁰⁾ Ce patois, pour Maupassant est bel

27) Madame Bovary - Gustave Flaubert - Chapitre VII- 1ère partie.

28) Recherches de Me Marie-Claire Bancquart, professeur émérite de littérature française à la Sorbonne. (Paris IV) - Commentaires sur les contes Normands de Maupassant.

29) Voir en annexe le Glossaire des termes dialectaux du patois normand employés par Maupassant en fin d'article.

et bien un matériau du langage pour créer ses ambiances normandes, caractériser ses personnages, un élément d'art utilisé par touches suivant ses envies et non un outil littéraire, poétique ou scientifique utilisé avec rigueur, comme aurait pu le faire un auteur naturaliste par exemple.

Avec cet usage si spécifique du patois normand, « Maupassant va donc plutôt dans le sens d'une restriction et d'une recreation. »³¹⁾

5. Conclusion – Position de l'auteur par lui-même.

Maupassant est-il donc un auteur réaliste ou naturaliste ? Le style des nouvelles de cet auteur reprend bien quelques-uns des traits typiques de l'écriture réaliste et de l'école naturaliste. Pourtant, au regard des derniers développements de cet article, on ne peut que douter de son appartenance incontestable et volontaire à ces mouvements littéraires. Il y a été clairement associé mais il semblerait que là n'était pas le dessein de l'auteur. En effet, en examinant sa propre correspondance³²⁾, il est intéressant de noter qu'il s'est clairement exprimé lui-même sur sa position et le caractère de son style. Comme spécifié plus haut, nous avons vu que c'est dans la mouvance du naturalisme que Maupassant participa avec la nouvelle « Boule de Suif » à l'élaboration du recueil collectif des *Soirées de Médan* (1880)³³⁾. Pourtant, dans l'une de ses

30) Un réveillon – Contes Normands – Guy de Maupassant.

31) Recherches de Me Marie-Claire Bancquart, professeur émérite de littérature française à la Sorbonne. (Paris IV) – Commentaires sur les contes Normands de Maupassant.

32) <http://maupassant.free.fr/corresp/60.html> - Lettre no 60 – De Maupassant à Paul Alexis – 17 janv 1877.

lettres de 1877 à Paul Alexis justement³⁴), Maupassant se dévoile ainsi : *“J’ai réfléchi au manifeste qui nous occupe, et il faut que je vous fasse une profession de foi littéraire entière comme une confession.*

Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu’au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu’à des querelles de tempéraments opposés.

Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition sine qua non d’une œuvre littéraire. Des mots que tout cela.” La déclaration est non équivoque.

Comme nous l’avons dit plus haut, Maupassant rejetait toute appartenance à une école et avançait manifestement que la vérité au sens scientifique du terme n’existe pas en littérature puisque « le tempérament de l’écrivain modifie toujours le monde ». Ainsi, toujours dans sa lettre à Paul Alexis : *« L’Être d’une œuvre tient à une chose particulière, innommée et innommable, qu’on constate et qu’on n’analyse pas, de même que l’électricité. C’est un fluide littéraire qu’on appelle obscurément talent ou génie. Je trouve aussi aveugles ceux qui font idéal et qui nient les naturels, que ceux qui font naturel et qui nient les autres. »* Plutôt qu’un mouvement littéraire établi par un auteur ou un groupe d’auteurs, mouvement voué à disparaître selon lui, car remplacé plus tard par une autre mouvance, Guy de Maupassant prônait l’originalité propre à chaque auteur :

« Soyons des originaux, quel que soit le caractère de notre talent (ne pas confondre originaux avec bizarres), soyons l’Origine de

33) *Les Soirées de Médan* 15 avril 1880 chez Georges Charpentier éditeur à Paris

34) <http://maupassant.free.fr/corresp/60.html> - Lettre no 60 - De Maupassant à Paul Alexis - 17 janv 1877.

quelque chose. Quoi ? Peu m'importe, pourvu que ce soit beau et que cela ne se rattache point à une tradition finie. Platon, je crois, a dit : Le beau est la splendeur du vrai ; je suis absolument de cet avis, et si je tiens à ce que la vision d'un écrivain soit toujours juste, c'est parce que je crois cela nécessaire pour que son interprétation soit originale et vraiment belle. Mais la réelle puissance littéraire, le talent, le génie sont dans l'interprétation.

La chose vue passe par l'écrivain, elle y prendra sa couleur particulière, sa forme, son élargissement, ses conséquences, suivant la fécondation de son esprit. Shakespeare était un naturel, et je le regarde comme le plus formidable bonhomme de la gent poétique, parce que ce fut le plus admirable interprète.

Tout peut être beau quel que soit le temps, le pays, l'école, etc., parce qu'il est des écrivains de tous les tempéraments. Les classiques ne croyaient-ils pas avoir trouvé la formule littéraire absolue et définitive ? Que reste-t-il d'eux ?

Un peu de Corneille, un peu de Boileau, un peu de Bossuet !!

Les romantiques ont poussé un cri de triomphe auquel le monde tout entier a répondu. Ils avaient découvert, pensaient-ils, la forme suprême de l'art.

Qu'en reste-t-il ?

Quelques pièces de Hugo, qui sont peut-être ce qu'on a écrit de plus beau en poésie ; mais quelques pièces seulement, - elles resteront parce que Hugo est un magnifique génie poétique et non parce qu'il a engendré les romantiques.

Il fallait que Hugo créât le romantisme parce que c'était l'essence de son génie - qu'il était lui seul le romantisme.

Une autre école vient qui s'appelle réaliste ou naturaliste. Elle

*s'incarnera dans quelques talents et passera - qu'en restera-t-il ?
Quelques belles œuvres de ses grands hommes.*

Une doctrine qui est le triomphe d'un auteur parce qu'elle sort de lui, qu'elle s'est identifiée à lui, qu'elle est sa nature même et sa puissance, tue généralement ceux qui viennent après lui, comme le romantisme a tué les parnassiens, dont quelques-uns auraient peut-être survécu s'ils avaient pu être des indépendants. »³⁵⁾ Après les classiques, apparurent les romantiques puis les réalistes, les naturalistes. Pourquoi ? Maupassant se demande ouvertement ce qu'il en reste. Ces mouvements ne limitent-ils donc pas les auteurs ? en les murant dans un style ? « *Pourquoi se restreindre ?* » :

« Après les naturalistes viendront, j'en suis convaincu, des archi-idéalistes, parce que les réactions seules sont fatales - l'histoire est là et elle ne changera pas plus que la nature de l'homme. Parce que les romantiques y ont passé, je ne crois pas que le Moyen Age soit plus fermé que la réalité moderne. Tout est bon à qui sait prendre ; les ridicules d'une école n'ont point clos l'entrée d'une époque historique. Il s'agit d'y voir autrement et de ne pas s'y murer.

J'aime la largeur des horizons soudains qu'ont parfois les mélancoliques, comme j'aime la passion vraie et mordante et souvent étroite des charnels.

Pourquoi se restreindre ? Le naturalisme est aussi limité que le fantastique...

Voilà. »³⁶⁾

35) <http://maupassant.free.fr/corresp/60.html> - Lettre no 60 - De Maupassant à Paul Alexis - 17 janv 1877.

36) <http://maupassant.free.fr/corresp/60.html> - Lettre no 60 - De Maupassant à Paul Alexis - 17 janv 1877.

Se confiant ainsi à Paul Alexis sur sa vision des choses, Maupassant expose par là sa « religion littéraire » : *« Je vous écris cette longue lettre, mais c'est pour que vous connaissiez bien absolument ma manière de voir et ma religion littéraire »* et conscient de risquer de contrarier Zola, son ami et mentor, chef de file incontestable de ce mouvement naturaliste de la fin du 19^{ème} siècle, il demande dans cette même lettre à Paul Alexis de rester discret : *« Cette lettre ne doit point sortir de notre cercle, bien entendu, et je serais désolé que vous la montrassiez à Zola, que j'aime de tout mon cœur et que j'admire profondément, car il pourrait peut-être s'en froisser. »*

Et de conclure en toute originalité : *« Il faudra discuter sérieusement sur les moyens de parvenir. A cinq on peut bien des choses, et peut-être y a-t-il des trucs inusités jusqu'ici.[....] il faudrait trouver une chose inattendue qui frapperait un coup, forcerait l'attention du public. Peut-être une drôlerie ? Une charge bien spirituelle. Enfin, nous verrons. »*³⁷⁾

Maupassant était manifestement « un naturaliste non orthodoxe »³⁸⁾, un auteur original, libre et résolument fascinant.

37) <http://maupassant.free.fr/corresp/60.html> - Lettre no 60 - De Maupassant à Paul Alexis - 17 janv 1877.

38) Guy de Maupassant et l'Art du roman. André Vial. Nizet. Paris 1994.

6. Annexe – Glossaire des termes dialectaux du patois normand employés par Maupassant³⁹⁾

Comme nous le précisons plus haut, plutôt qu'une langue à part entière, le patois normand ou cauchois est bien plus "un parler", un dialecte de l'ancien français, ayant gardé des expressions communes aux langues d'oïl (Historiquement la langue d'oïl, ou simplement oïl (prononciation : o-il [ɔ.il], ou-il [u.il], oui [wi], o-ille [ɔj]), est la langue romane qui s'est développée dans la partie nord de la Gaule, puis dans la partie nord de la France, dans le sud de la Belgique (Belgique romane) et dans les îles Anglo-Normandes, et qui était parlée au Moyen Âge)

Le patois normand ou cauchois utilisé par Maupassant reste, par rapport au patois normand usité en Normandie, volontairement limité à certains termes ou certaines formes, dans une volonté de créer une « ambiance normande » et non rendre un portrait fidèle et scientifique de cette réalité. Le but de l'auteur étant, comme nous l'avons expliqué plus haut, récréatif.

39) D'après les œuvres :

Recherches de Me Marie-Claire Bancquart, professeur émérite de littérature française à la Sorbonne. (Paris IV)

Guy de Maupassant, quelques recherches sur la langue, Olaf BOSSON, Lund, 1907 ;

Les parlers dialectaux et populaires dans l'œuvre de Guy de Maupassant, Anthony S.G.Butler, 1962

Et les dictionnaires :

Dictionnaire de patois normand, indiquant particulièrement tous les termes de ce patois en usage dans la région centrale de la Normandie, H.Moisy, 1894

Le patois cauchois, R.Mensire, Rouen, Defontaine, 1939.

Glossaire de la Vallée d'Yères pour servir à l'intelligence du dialecte haut Normand, A. Delboulle, Le Havre, 1876

— A —

A
All' } **elle**
Alle

J'ai d'quoi à vous dire : J'ai quelque chose à vous dire

Anuit : « aujourd'hui » et « cette nuit » - Plus souvent « aujourd'hui »
(*enhui*)

Assemblée : c'est la réunion des villageois le jour de la fête votive,
qui est un jour de foire.

J'avions
J'avons } **nous avons, nous étions**
J'ons
J'étions

(C'était la coutume à la cour de François 1er de parler ainsi. "Ce
sont les mieux parlants qui prononcent ainsi : J'allons, je venons, je
soupçons"(Henri Estienne))

— B —

Bé : boire (oi = é en patois cauchois)

Ben : bien

Berqué : berger

Boissonner : enivrer

Bouques d'oreilles : boucles d'oreilles

— C —

C'est la troisième après la celle à Poret : C'est la troisième après
celle de Poret (redondance courante dans le dialecte cauchois)

Cheux : chez

Chinquante : cinquante (prononciation chuintante propre au normand [chavetier / savetier, cherfeuil/cerfeuil], et plus encore au picard)

Cossards : Colzas ; ne vient pas de « colza » mais plutôt de tout légume à “cosse”, et a fini par être spécialisé dans la désignation du colza, étant donné l’extension de la culture de cette plante dans le pays de Caux.

Je crais : je crois

Je crûmes : l’emploi du passé simple est assez fréquent en cauchois.

Pour la forme “je+pluriel”, voir plus haut: *j’avions*.

C’ti là : celui-là

Çu : ce, devant les mots commençant par une consonne autre que h

– D –

Se débiller : se déshabiller

Débrouiller : débarbouiller

Dénaturer : calomnier

Tu dé : tu dois

Détounante : déroutante

Deusse : deux

Tout draît : tout droit

– E –

S’écaper : s’échapper (ancien français *escapper*)

Éfant : enfant. La dénasalisation est courante en patois (ex : J’n’ai : j’en ai)

Éluger (s') : s'inquiéter ; s'ennuyer.

Engageant : tentant

Espérer : attendre

Espionance : action d'espionner, de surveiller.

Eune : une

Eurible : « qui vient de bonne heure », precoce, hâtif.

— F —

Fé : faire

Fieu : fils

Fossé : talus entourant la *masure*.

Frémis : fourmis

Froidure : froid

— G —

Gambe ; jambe (voir « viole de gambe », l'ancêtre du violoncelle)

Gargotter : faire du bruit avec la gorge

Goujat : petit domestique qui garde les bestiaux, sans aucune nuance péjorative. Le “valet de ferme” élevé dans la hiérarchie du secteur.

Guetter : regarder (voir *gaite* : sentinelle)

— I —

I : il

Iau : eau

Imunation : métathèse (ou permutation) pour “inhumation”. Le terme, en Normandie, est couramment utilisé pour désigner un enterrement (la

rubrique « décès » des journaux s'intitule encore le plus souvent « Inhumations »)

Itou : aussi ; était en usage en ancien français : “Quand la chèvre saute au chou, le chevreau y saute itou » (L.de Lincy)

Li, Y : lui, du latin illi (« *en piez se drescet, si li vient contredire* », Chanson de Roland)

Lorcher : faire tomber les fruits de l'arbre.

— M —

Maître, maît' (dans la plupart des terminaisons en -tre, l'r ne se fait pas sentir) : paysan aisé, qui a du « bien », est riche.

Malicieux : qui a gardé le sens de « personne maligne, qui agit avec une certaine perversité, par des moyens détournés ». Voir en français « un cheval malicieux » qui use de ruses contre son cavalier.

Manant : Celui qui doit emprunter ses outils à d'autres paysans ; personne pauvre et grossière.

Mâquer : manger (se trouve dans une lettre de Flaubert à Chevalier du 24 mars 1837)

Masure : de *mansura* , « demeure »

l'herbage qui entoure une habitation, et cette habitation même.

Maison, sans nuance péjorative.

Maujeure : Démangeaison.

Mé : { moi (oi=é en patois cauchois)
Mer
Mère

Menteux : menteur. - L'r amuï ou muet apparaît jusqu'au XVIIe siècle en français : « Les hommes sont vains, effrontés, querelleux »

(La Bruyère)

Méprisable : négligeable, à mépriser.

Mucre : humide et moite (mucreur : humidité, brouillard)

— N —

Niant : niais ; homme de rien, de néant. *Niente* au féminin.

— O —

Opposer de, que : empêcher que, s'opposer à, déranger (*ça ne m'oppose point*). Voir l'anglais *To oppose*.

— P —

Pé : père

Perret : étendue pierreuse naturelle, en bordure de mer, où les barques peuvent accoster. « La me est déperreyeu », locution fécampoise : « La mer s'est retirée du perret »

Peurance : état de celui qui a peur.

Et pi : et puis (ui=i en patois)

Piaux : peaux

Piler la patte : marcher sur (latin *pilare* : appuyer fortement) la patte.

Piquer du mas, ou plutôt piquer de la mâl' : se dit des ouvriers qui, descendus dans les marnières existant près de chaque village, extraient la marne du fond des puits.

Pisque : puisque

Pratique : a gardé le vieux sens de « qui connaît intimement un lieu, une personne, à la suite d'une longue fréquentation »

Un p'tieu de : un peu de

Pu : plus

– Q –

Que : toutes sortes de conjonctions (de sorte que, tel que) –

Souvent explétif (« quand que »)

Qué : quelle, quel

Qué : qu'est-ce (Qué qu'tu fais? : Qu'est-ce que tu fais ?)

Quéque, quéquefois : contraction pour quelque, quelquefois.

Quéri : chercher ce que l'on sait où trouver.

Quétou : petit porc, porc gras.

Quétou, quétou : cri pour appeler les porcs.

Quin : chien

– R –

Rasière : étymologiquement, « mesure rase »- A fini par désigner dans le Pays de Caux une mesure de 50 litres environ.

Rédhibitoire : réfractaire

Rin: rien

– S –

Sapas (saper, manger avec avidité) : un sapas est un gourmand et un sale, un goinfre.

Sef : soif

Sèque : sèche

J'sieus : je suis

– T –

Té : toi

Ti : particule interrogative placée après le verbe. (« Ça va ti té ? »

: Est-ce que ça va, toi?)

Tout de même : malgré tout, tout compte fait.

Trâcher : chercher ce que l'on ne sait où trouver.

Tretous : forme redoublée signifiant « absolument tous »

– V –

Vaques : vaches, du latin *vacca*.

J'va : je vais

Vé : voir

Verts : prairies, trèfles, colzas

J'veyais ben : je voyais bien.

Viaux : veaux

Voleux : voleur. Vieille prononciation de XXe siècle, l'r amuï étant alors répandu dans toute la France (ce qui explique les féminins “menteuse” et “voleuse”)

– Y –

Y }
Li } lui

Bibliographie

Livres

Contes Normands - Guy de Maupassant - Le livre de Poche.

Recherches de Me Marie-Claire Bancquart, professeur émérite de littérature française à la Sorbonne. (Paris IV)

Guy de Maupassant, quelques recherches sur la langue, Olaf BOSSON, Lund, 1907 ;

Les parlers dialectaux et populaires dans l' œuvre de Guy de Maupassant, Anthony S.G.Butler, 1962

Une vie ou l'humble vérité - Guy de Maupassant

Emma Bovary - Gustave Flaubert.

Etudes Normandes, n°1, 1992 ; article de Michel Fécamp.

Zola, Dumas, Guy de Maupassant (Ed. Chailley, Trad. Halpérine-Kaminski, 1896)

Guy de Maupassant : *Le roman* (1888) Préface de Pierre et Jean

Les Soirées de Médan 15 avril 1880 chez Georges Charpentier éditeur à Paris

Guy de Maupassant et l'Art du roman. André Vial. Nizet. Paris 1994.

Sites

Espace Francais.com / Auteurs français - Guy de Maupassant.

Terresdecrivains.com / Guy de Maupassant, à Fécamp et Etretat.

www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique UNE VIE un roman naturaliste (pdf)

Chroniques

Le Gaulois du 20 août 1880,

Gil Blas du 28 septembre 1886

Gil Blas, 21 février 1883

« les Causeurs » paru dans *le Gaulois* du 20 janvier 1882 (Chroniques
I, p387)

Correspondances

<http://maupassant.free.fr/corresp/60.html>

Correspondance avec Gustave Flaubert, Maupassant, Ed. Yvan Leclerc,
Flammarion, 2000. (Correspondance Flaubert- Maupassant
N°47)

Correspondances, Edition Jacques Suffel, Evreux, Le Cercle du Bibliophile,
3 vol. 1973.

Dictionnaires

*Dictionnaire de patois normand, indiquant particulièrement tous les
termes de ce patois en usage dans la région centrale de la
Normandie*, H.Moisy, 1894

Le patois cachois, R.Mensire, Rouen, Defontaine, 1939.

*Glossaire de la Vallée d'Yères pour servir à l'intelligence du dialecte
haut Normand*, A. Delboulle, Le Havre, 1876

〈국문초록〉

모파상과 노르망디 ;
사실주의와 자연주의의 작가인가요?

이다 도시

기 드 모파상은 불과 10년(1880-1890)이라는 짧은 문학 경력에도 불과하고 그의 여섯 편의 소설과 특히 수 백 편의 단편 소설과 콩트는 프랑스 문학에 명백하게 깊은 영향을 미치게 하였다. 노르망디 태생인 그는 마음으로부터 그의 고향에 대한 애착을 가지고 있었으며 그것은 너무나도 자연스럽게 그의 많은 작품속에서 노르망디 지방과 그 지방 사람들에게 대해 묘사하게 되었다.

모파상의 많은 작품속에 등장하는 인물들의 일상생활에 대한 디테일이나 행동, 또한 노르망디 사투리의 빈번한 사용같은 특이한 언어를 쓰는 기술을 보면 기 드 모파상은 사실주의의 작가 같다고 주장할 수도 있겠다.

또한 모파상은 1880년에 자연주의 흐름을 바탕으로 에밀 졸라가 이끄는 6명의 작가들 가운데 한 명이었다. 그들은 전쟁에 관한 단편 소설을 각 한 편씩 썼고 <메당의 저녁 (les soirées de Médan)>이라는 제목으로 출판했다.

모파상이 이 책에 기고한 <비켓덩어리>는 엄청난 성공과 파리 문학계에서 인정을 받게 되었다.

그럼 기 드 모파상은 과연 사실주의의 작가였을까 아니면 자연주의의 작가였을까?

이 논문에서 연구해보도록 하겠다.

모파상이 직접 썼던 편지도 살펴보고, 작가가 이런 흐름들에 대해서 어떻게 생각하고 있었는지 알아 보도록 하겠다.

모파상은 문학 흐름과 상관 없이 한국에서도 사랑과 존경을 받고 있는 작가인 동시에 콩트 작가이며 세계적으로 큰 인기를 얻는 작가라고 할 수도 있다.

그의 작품은 다양한 테마들에 대하여 묘사했으며 또한 우리 세상에 대한 인간의 비전을 갖은 19세기의 가장 훌륭한 작가로 모파상은 특히 프랑스 문학의 가장 유명한 단편 소설 작가로 남아있다.

주 제 어 : 모파상(Maupassant), 사실주의(réalisme), 자연주의(naturalisme)

투 고 일 : 2016. 12. 5

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2016. 2. 9

어머니를 위한 애도의 두 가지 전략 - 보부아르의 『매우 편안한 죽음』과 에르노의 『한 여자』 비교 -

강 초 룡
(서울대학교)

차례

서론	3. 애도를 위한 에르노의 전략 : 어머니의 기원으로서의 위상 복원
본론	결론
1. 애도의 글쓰기가 지닌 정치적 잠재력	
2. 애도를 위한 보부아르의 전략 : 어머니에게 주체로서의 위상 부여하기	

서론

현대 프랑스 문학을 대표하는 두 작가인 시몬 드 보부아르 Simone de Beauvoir와 아니 에르노 Annie Ernaux는 글쓰기의 목적 및 방식에 있어서 몇 가지 핵심적인 특징들을 공유하고 있다. 예를 들자면, 『매우 편안한 죽음 *Une Mort très douce*』과 『한 여자 *Une femme*』, 또는 『위기의 여자 *La femme rompue*』와 『집착 *L'occupation*』 등의 작품들에서 다뤄지고 있는 소재의 유사성, 또는 사적인 것과 사회적인 것의 결합 혹은 자기에 대한 이야기와 타인에 대한 이야기의 결합 등을 통해 자기에 대한 글쓰기의 지평을 넓히는 데 기여했다는 점 등으로 말미암아 이들의

작품은 프랑스는 물론이거니와 영미권 불문학 연구자들 사이에서 상당히 자주 비교 대상이 되어 왔다. 더불어 에르노가 작가로서의 정체성을 확립하는 데 있어서 보부아르가 끼친 영향력에 대해 자주 언급해왔다는 점 역시¹⁾ 이러한 접근 경향의 주요 요인들 중 하나로 작용한다.

그런데 아쉽게도 국내에서는 아직도 이러한 접근을 시도한 연구를 쉽게 찾아 볼 수 없다. 두 작가에 대한 비교는 고사하고 각 작가의 작품 세계에 대한 진지한 학문적 연구 자체가 빈약한 것이 오늘날의 현실이다. 에르노의 경우 상황은 좀 더 심각해 보인다. 보부아르의 경우를 보자면, 『제2의 성』이 피력하고 있는 페미니즘 사상에 대한 연구가 주를 이루었던 몇 년 전까지의 상황과 달리, 최근 들어서는 실존에 대한 작가의 고유한 철학적 성찰과의 관련성 속에서 그녀의 작품 전반을 이해하고자 하는 시도들이 있어 왔다. 반면 20세기 후반 무렵에 시작되어 오늘날까지 현대 프랑스 문학의 주요한 흐름 중 하나로 자리 잡고 있는 일상에 대한 소설적 경향을 대표하는 작가라는 평가가 무색할 만큼, 오늘날까지 국내 불문학계에서는 에르노에 대한 연구가 거의 부재하다시피하다.²⁾ 이러한 현실의 원인에는 여러 가지가 있겠지만, 우리는 그 중에서도 특히 에르노가 시도해 온, 일명 “밋밋한 글쓰기 l'écriture plate”라 불리는 글쓰기 스타일이, 에르노의 작품이 지닌 문학적 가치에 대한 무관심을

1) 실제로 에르노는 다수의 작품 및 인터뷰 등을 통해 보부아르에 대한 경의를 표해왔다. 일례를 들어 한 인터뷰에서 에르노는 보부아르가 추구했던 참여 행위이자 자유의 실천으로서의 글쓰기 개념에 대한 동의야 말로 자신의 삶과 글쓰기의 중요한 근간이 되어 주었다고 다음과 같이 밝힌 바 있다 : “Ce qui compte, c'est ce qu'elle a pu m'apporter comme désir de liberté dans la vie et dans l'écriture, ce désir d'écrire contre vents et marées, d'écrire ce que j'ai envie d'écrire. Une dette existentielle.”, Pierre-Louis Fort, “Entretien avec Annie Ernaux”, *The French Review*, vol. 76, n° 5, Apr 2003, p. 987. 그 외에도 에르노는 다양한 작품들에서 『제2의 성 *Le Deuxième sexe*』이나 『망다랭 *Les Mandarins*』 등과 같은 보부아르의 작품들을 자주 언급함으로써 그녀에 대한 관심을 꾸준히 드러내 왔다.

2) 한국교육학술정보원(www.riss.kr)이 보유하고 있는 에르노에 대한 연구물이 다음과 같은 두 편에 불과하다는 사실은 이러한 현실을 정확히 반영한다. 안보옥, 『아니 에르노의 『자리』에 나타난 각자의 자리와 언어세계』, 『한국프랑스학논집』, 제45집, 2000, pp 211-228 ; 오은하, 『아니 에르노의 ‘평평한’ 글쓰기: 계층 이동의 서사, 『자리』와 『한 여자』』, 『프랑스학연구』, 제64집, 2013, pp. 155-191 참조.

불러일으킨 주요 원인으로 작용해오지 않았나라고 생각한다. 작가 자신에 의해 기교를 최대한 자제한 채 핵심을 명확히 드러내는 단순한 글쓰기 스타일을 지칭하는 표현으로 사용되고 있는 밋밋한 글쓰기는,³⁾ 기본적으로 아름다운 문체를 우선시하는 엘리트주의에 입각한 문학적 글쓰기를 지양하는 대신, 대중들이 사용하는 기본적인 불어를 그대로 활용하여 문장을 구성하는 글쓰기 방식을 지향함으로써, 민중적 색채를 지닌 문학적 세계를 창조해 내고자 했던 작가의 의지가 빚어낸 결과물이라 할 수 있다.⁴⁾ 그런데 은유나 상징을 통한 미학적 효과를 추구하지 않는 이러한 글쓰기 방식으로 말미암아 에르노의 작가로서의 능력은 종종 도마 위에 올라 왔다. 에르노의 글쓰기 방식에 대한 이러한 부정적 평가야말로 그녀의 작품들을 학문적 연구의 대상에서 배제시키는 결과를 야기한 주요 원인으로 작용했다고 볼 수 있을 것이다.

이러한 맥락에서 보자면 보부아르와 에르노는 모두 어찌 보면, 불문학계 내에 여전히 강하게 자리 잡고 있는 ‘정전 canon’에 대한 남성중심적 이자 엘리트중심적인 접근 방식의 피해자라 할 수 있다.⁵⁾ 따라서 정전을

3) “Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L’écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j’utilise en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles.”, Annie Ernaux, *La place*, Gallimard, coll. *«Folio»*, 1994, p. 24.

4) 에르노가 시도한 밋밋한 글쓰기와 관련해서는 Christine Fau, “Le Problème du langage chez Annie Ernaux”, *The French Review*, vol. 68, n° 3, Feb 1995, pp. 501-512 ; 오은하, *op.cit.*, 참조.

5) 에르노가 엘리트적 글쓰기 방식만을 이상화하는 경향의 피해자라면, 보부아르는 문학을 지배하고 있는 남성중심적 관점의 희생양이라 할 수 있다. 최근 몇 년 전부터 사르트르의 실존주의와는 차별되는 보부아르의 고유한 실존 철학의 내용 및 가치를 재조명하고, 작가로서 그녀가 지닌 가치를 재평가하려는 흐름이 활발히 전개되고 있는 것은 사실이지만, 여전히 국내 학계에서는 보부아르를 사르트르의 제자로 규정하고, 그녀의 철학 사상 및 문학을 사르트르의 실존주의를 그대로 반영한 결과물로서만 바라보려는 흐름이 지배적이라 할 수 있기 때문이다. 그 결과 그녀의 문학 작품들이 실존에 대한 작가의 성찰을 풍요롭고 다채로운 방식으로 담아내고 있다는 점을 제대로 드러내지 못한 채, 사르트르의 수제자, 페미니스트 작가 또는 사생활을 글쓰기 소재로 즐겨 사용했던 작가 등 그녀에게 대한 편견화되고 심지어 왜곡된 이미지들과의 연관성 속에서만 보부아르의 작품을 읽어내고자 하는 경향이 여전히 반복되고 있는 실정이다.

규정하는 전통적인 관점에 대한 비판적 성찰이 전개되기 시작했던 80년대를 기점으로 하여 이 두 작가의 작품에 대한 새롭고도 주목할 만한 연구들이 증가하기 시작한 것은 어찌 보면 당연한 결과라 하겠다. 실제로 80대 후반부터 보부아르의 철학 사상이 지닌 독창성 및 자신의 철학적 성찰을 다양한 방식으로 구체화하고자 했던 작가로서의 면모를 재조명하는 연구들이, 특히 페미니즘 비평이 주요한 흐름으로 등장했던 영미권을 중심으로 쏟아져 나오고 있다. 또한 에르노의 경우에도 사적인 것과 사회적인 것을 아우르는 그녀의 새롭고도 독창적인 글쓰기 방식이 지닌 문학적 가치를 분석해 낸 다수의 의미 있는 연구들이 지속적으로 발표되고 있다. 나아가 이 두 작가의 작품들에서 발견되는 유사성에 주목하여 이들의 글쓰기 방식을 비교하는 연구 경향 역시 등장하고 있다.

이러한 흐름을 반영하여 본 논문에서 우리는 이 두 작가의 작품들을 비교해 보는 작업을 수행해 보고자 한다. 이들의 작품들 중 우리가 비교의 대상으로 삼고자 하는 것은 바로 보부아르의 『매우 편안한 죽음』과 에르노의 『한 여자』이다. 실제로 이 두 작품은 여러 가지 측면에서 발견되는 유사성으로 말미암아 자주 비교의 대상이 되어 왔다. 우선 이들은 모두 어머니의 죽음을 애도하기 위해 쓰인 작품이라는 공통점을 지닌다. 또한 이들은 어머니가 죽음에 이르는 과정에 대한 상당히 사실적인 묘사를 담고 있으며, 그 결과 오랜 기간 동안 타자의 자리에 머물길 강요당해 온 어머니라는 존재 및 금기의 대상으로 간주되어왔던 노년과 죽음이 지닌 의미를 새롭게 조명해냈다는 공통점 역시 지닌다. 나아가 이들은 모두 서로를 적대시하며 살아온 모녀가 어머니의 죽음을 계기로 하여 서로에 대한 애정을 복원해나가는 과정을 그리고 있는 작품들이기도 하다. 나아가 두 작가 모두가 이 과정을, 어머니가 대변하고 있는 가치를 자기 정체성의 한 부분으로 받아들이는 과정으로 형상화하고 있다는 공통점 역시 언급할 수 있다.

이러한 공통점에 대한 인식을 전제로 하여 진행될 이번 연구에서 우리가 고찰해 보고자 하는 문제들은 다음과 같다. 우선 우리는 어머니에

대한 애도를 목적으로 한 두 작가의 글쓰기가 공통적으로 지닌 정치적 잠재력이 무엇인지를 살펴보고자 한다. 이와 관련하여 특히 우리는 어머니의 죽음을 애도하는 차원에서 두 작가가 공통적으로 등장시키고 있는, 어머니의 과거를 재조명하는 부분과 그녀가 죽음에 이르는 과정에 대한 상세한 묘사가 빚어내고 있는 소외된 것들의 해방 가능성, 그리고 어머니에 대한 애도를 통해 이들이 공통적으로 맞이하게 되는 자기 자신과의 화해 가능성에 초점을 맞추어 애도의 글쓰기로서 두 작품이 드러내고 있는 정치적 잠재력에 대한 구체적인 이해를 도모해 볼 것이다. 이어서 우리는 두 작가가 어머니에 대한 애도를 어떠한 과정과 전략을 통해 완성해 나가는지를 비교 분석해 보고자 한다. 이와 관련하여 특히 우리가 주목한 것은, 두 작가가 어머니에 대한 애도의 차원에서 공통적으로 어머니와의 화해를 시도하고 있지만, 화해의 방식에 있어서는 전혀 다른 노선을 취하고 있다는 점이다. 우리가 보기에 이러한 차이는, 어머니와의 화해를 통해 어머니가 대면하고 있는 가치와의 화해를 도모하는 과정에서 두 작가가 화해의 대상으로 설정하고 있는 바가 각기 다르다는 점으로부터 기인한다. 따라서 우리는 두 작가가 화해의 대상으로 설정하고 있는 가치가 각기 무엇이었는지를 살펴보는 것을 시작으로 하여, 두 작가가 취하고 있는 애도의 전략상에서 나타나는 차이에 대한 구체적인 이해를 도모해 보고자 한다.

본론

1. 애도의 글쓰기가 지닌 정치적 잠재력

죽은 어머니에 대한 애도라는 유사한 목적하에 탄생한 『매우 편안한 죽음』과 『한 여자』는 내용 구성의 측면에서도 놀랄 만큼의 유사성을 지

니고 있다. 우선 두 작품은 어머니가 죽음에 이르기까지의 과정에 대한 매우 생생한 보고를 담고 있다는 공통점을 지닌다. 그러나 보다 중요한 공통점은, 이 두 작품이 그동안 그 누구도, 심지어 자신들마저도 주목하지 않았던 어머니의 개인으로서의 삶을, 무관심과 망각의 늪에서 끌어올려 세상의 빛을 볼 수 있게 하고자 한 작가의 의도를 공통적으로 반영하고 있다는 것이다. 그에 따라 두 작품에는 모두, 등장 시점과 분량상에서의 차이는 있지만, 어머니의 과거에 대한 상세한 기록이 담겨 있다. 이렇게 어머니의 과거를 수면 위로 끌어 올리는 방식을 통해 보부아르와 에르노는 모두 자신들의 어머니를 비롯해 세상의 다른 어머니들을 나름의 역사를 지닌 한 명의 온전한 개인으로 바라볼 수 있는 기회를 독자들에게 제공하고자 한다.

실제로 우리는 보부아르와 에르노가 개인으로서의 면모를 부각시키는 방향 속에서 어머니의 삶을 서술하고 있음을 텍스트 곳곳에서 확인할 수 있다. 우선 보부아르의 경우를 보자면, 기본적으로 보부아르는 어머니의 삶을, 세상에 대한 강렬한 호기심과 삶을 향한 열정을 가지고 자유로운 삶을 살길 원했고, 또 그렇기 살기 위해 노력했던 이의 삶으로 그려 내고 있다. 이러한 작가의 어조는 『매우 편안한 죽음』 이전의 작품들에서 그녀가 어머니의 존재를 묘사할 때 취하곤 했던 관점과 대조를 이루면서, 어머니를 새롭게 조명하고자 했던 작가의 의도를 명확하게 드러낸다. 특히 1958년에 출간된 보부아르의 첫 번째 자서전에서 그녀가 자신을 억압하는 부르주아적 전통, 그 자체로 어머니를 그려 냈다는 사실을 떠올린다면,⁶⁾ 『매우 편안한 죽음』에 등장하는 어머니에 대한 이러한 묘사는 어머니를 바라보는 작가의 관점이 변화했음을 잘 보여준다.⁷⁾ 어머니의

6) Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958 참조.

7) 이와 관련하여 두 작품에서 아버지를 묘사할 때 작가가 취하는 관점의 차이 역시 주목할 만하다. 첫 번째 자서전인 『암전한 처녀의 회상 *Mémoires d'une jeune fille rangée*』에서 아버지를 지성과 교양을 갖춘 긍정적인 가치를 대변하는 존재로 묘사했던 것과 달리, 『매우 편안한 죽음』에서 보부아르는 가부장제가 허락한 남성으로서의 자유와 권한을 당연한 것으로 받아들이며 살아가는 아버지를 비판적으로 그려 내고 있다.

삶을 개인의 삶으로 복원하고자 하는 보부아르의 의도는 어머니의 임종 직후의 상황을 묘사하는 부분에서 가장 명확하게 드러난다.

On a disposé deux prie-Dieu pour la communion. Presque tout le monde a communiqué. Le prêtre a encore un peu parlé. Et toutes les deux, l'émotion nous poignait quand il prononçait : «Françoise de Beauvoir»; ces mots la ressuscitaient, ils totalisaient sa vie, de l'enfance au mariage, au veuvage, au cercueil; Françoise de Beauvoir : elle devenait un personnage, cette femme effacée, si rarement nommée.⁸⁾

우리는 성체배령을 위해 두 번 기도를 드렸다. 거의 모든 사람들이 성체배령 했다. 신부는 또 한 번 몇 마디 했다. 그가, 《프랑수아즈 드 보부아르》라는 이름을 말할 때마다 우리 두 사람은 다 격한 감정에 휩싸였다. 그 이름은 어머니를 다시 살아나게 하고, 어머니의 유년시절에서 결혼 때까지, 과부가 되고 관에 누울 때까지의 전 생애를 종합해 주었다. 프랑수아즈 드 보부아르. 그녀는 자신의 이름으로 불린 적이라고는 거의 없던 초라한 여인에서 하나의 인물로 다시 태어나고 있었다.

이 장면에서 보부아르는 누구의 아내 또는 어머니로만 불렸던 그녀를, “프랑수아즈 드 보부아르”라는 자신만의 이름을 지닌 개인으로 등장시킴으로써, “초라한 여인에서 하나의 인물”로 그녀를 재탄생시키고 있다.⁹⁾

에르노 역시 마찬가지이다. 보부아르와 마찬가지로 에르노는 누구 못지않게 열정적이고 능동적인 자세로 삶을 영위했던 어머니의 모습을 부각시켜 그녀의 삶을 복원하고자 한다. 특히 에르노는 자신에게 있어서

8) Simone de Beauvoir, *Une Mort très douce*, Gallimard, 1964, pp. 155-156.

9) 여기서 보부아르가 ‘인간 *personne*’이 아니라 ‘인물 *personnage*’라는 단어를 사용하고 있다는 점과 관련하여 조안 웨스트런드는 이 단어의 선택이 이 작품을 통해 어머니에게 새로운 서사적 정체성을 부여하고자 한 작가의 의도를 반영하고 있다는 흥미로운 분석을 제시한 바 있다. Annie Jouan-Westlund, “As She lay dying : Writing and the Mother/Daughter Dynamic in Beauvoir and Ernaux”, in *In memory of Elaine Marks : Life writing, writing Death*, University of Wisconsin Press, 2007, p. 102 참조.

어머니에 대해 이야기하는 행위가, 언제나 “늘 거기에 있었”기에 특별한 “이야깃거리를 가지고 있지 않던” 어머니를, “나와는 무관하게 독자적으로 존재했던” “실제의 그 여자”로 새롭게 제시하는 행위를 의미한다고 밝힘으로써,¹⁰⁾ 어머니의 삶을 한 명의 독립적인 개인의 삶으로 재탄생시키는 방향 속에서 어머니의 과거를 재구성하고자 하는 의도를 명확히 드러내고 있다.

어머니에 대한 애도의 차원에서, 거의 평생을 타자의 삶을 살았던 어머니에게 개인으로서 자신을 드러낼 수 있는 기회를 제공하고자 했던 두 작가의 시도는, 레비나스의 윤리학에 기초하여 주디스 버틀러 Judith Butler가 제시한 바 있는 사적인 애도가 내포하고 있는 정치적 잠재력을 떠올리게 한다. 911 테러 이후 타자를 배제하려는 시도가 더욱 강화되고 있는 미국 사회에 대한 비판적 성찰을 담고 있는 글들을 모아 엮은 책인 『불확실한 삶 - 애도와 폭력의 권력들』의 서문에서 버틀러는 사적인 애도가 지닌, 소외된 존재를 타자성으로부터 해방시킬 수 있는 정치적 잠재력에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

공적 영역은 부분적으로 말해질 수 없는 것과 보여질 수 없는 것으로 구성된다. 말해질 수 있는 것의 경계, 보여질 수 있는 것의 경계는 정치적 발화가 작동하고 어떤 특수한 종류의 주체들이 생존 가능한 행위자들로 등장하는 영역의 구획을 정한다. (...) 레비나스가 제공한 윤리학은 삶의 불확실함에 대한 이해에 기초한 윤리학으로, 타자의 불확실한 삶과 더불어 시작하는 윤리의 개념을 제공한다. 레비나스는 불확실한 삶과 또한 폭력의 금지를 전하는 형상으로 “얼굴”을 사용한다. (...) 얼굴이 없는 채 남겨진 이들, 우

10) “Pour moi, ma mère n’a pas d’histoire. Elle a toujours été là. Mon premier mouvement, en parlant d’elle, c’est de la fixer dans des images sans notion de temps. (...) Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d’une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d’un hôpital de la région parisienne.”, Annie Ernaux, *Une femme*, Gallimard, coll. «Folio», 1994, pp. 22-23.

리에게 너무 많은 악의 상징으로 제시되는 얼굴을 가진 이들은 우리가 제거해 왔던 이들의 삶, 즉 애도성이 무한히 지연되어야 하는 이들의 삶 앞에서 우리가 무감해질 수 있는 권한을 부여한다. (...) 애도의 능력이 없다면 우리는 우리가 폭력에 대항하는 데 필요한 삶에 대한 더욱 예리한 느낌을 잃게 된다는 것이 나의 주장이다. (...) 공적인 애도의 몇몇 형태는 오래 지속되면서 의식화되고 국가 주의적 열정에 불을 지피고 다소 영구적인 전쟁을 정당화할 상실과 희생화의 조건을 반복하게 되겠지만, 모든 애도의 형식이 그런 결과를 낳는 것은 아니다.¹¹⁾

여기서 버틀러는 공적인 애도와 사적인 애도를 구분하고 있다. 그녀에 따르면 공적인 애도는 공적으로 승인된 것들의 가치만을 인정하는 행위에 해당한다. 반면 사적인 애도란, 공적인 영역에서 배제된 것들의 존재를 드러내는 행위로서, 타자화된 존재들을 지속적으로 인식하도록 우리를 이끌어, 타자를 배제하고자 하는 폭력적 흐름에 저항할 수 있는 윤리적 주체로 거듭나도록 하는 가능성을 내포하고 있는 행위이기도 하다.¹²⁾ 이러한 맥락에서 보자면 보부아르와 에르노의 애도 행위는 우리로 하여금 이야기되지 않았던 어머니의 삶이 지닌 개인적인 함의와 가치를 보고 듣게 한다는 점에서, 사적인 애도가 지닌 정치적 잠재력을 정확히 구현하고 있다 하겠다.

또한 보부아르와 에르노의 애도 행위가 지닌 정치적 잠재력은, 이들이 서구 사회 내에서 오랜 기간 동안 금기의 대상으로 치부되어 왔던 죽음의 얼굴을 직면하도록 독자들을 이끌고 있다는 점에서도 다시 한 번 확인된다. 이와 관련하여 죽음을 대하는 서구 사회의 태도에 대한 필립 아

11) 주디스 버틀러, 『불확실한 삶 - 애도와 폭력의 권력들』, 양효실 역, 경성대학교출판부, 2008, pp. 18-20.

12) 그런 의미에서 버틀러는 다음과 같이 덧붙여 설명한다 : “슬픔은 사유화한다고, 슬픔은 우리를 고독한 상황으로 회귀시킨다고, 그런 의미에서 슬픔은 탈정치화한다고 생각하는 사람들이 많다. 그러나 나는 슬픔이 복잡한 수준의 정치 공동체의 느낌을 제공하고, 슬픔은 무엇보다도 우리의 근본적인 의존성과 윤리적 책임감을 이론화하는 데 중요한 관계적 끈을 강조함으로써 그렇게 한다고 생각한다.”, *ibid.*, p. 49.

리에스의 설명은 주목할 만하다. 그에 따르면 19세기 실증주의 시대 이전까지 서구 사회가 죽음을 대하는 기본적인 태도는 일상성 혹은 단순성, 그리고 공개성으로 특징지어진다. 우선 일상성 또는 단순성이란 죽음을 일상에서 어렵지 않게 접할 수 있는 친숙한 대상으로 대하는 태도를 지칭하는 것으로 친밀성으로 통칭되기도 하는데, 아리에스는 중세를 비롯한 19세기 이전까지의 문헌들에 기록되어 있는 옛 사람들의 죽음에 대한 기본적인 태도들에 대한 분석을 토대로 죽음을 대하는 전통적인 태도의 특징들 중 하나로 이를 제시하고 있다.¹³⁾ 다음으로 공개성이란 홀로 죽기보다는 군중의 한가운데에서 모두에게 작별을 고한 후 저승으로 떠나는 것을 정상적인 죽음의 방식으로 간주하는 관점을 지칭한다. 아리에스에 따르면 친밀성과 공개성으로 요약될 수 있는 죽음을 대하는 전통적인 태도는 19세기를 기점으로 급격한 변화를 맞이하게 된다. 아리에스는 죽음에 대한 태도의 현대화라 칭할 수 있는 이러한 변화를 다음과 같이 설명한다.

반대로 죽음을 두려워한다는 것은 항상 대비하고 계획해야 된다는 생각이며, 세계를 합리적이고 의지적으로 파악해야 한다는 사고를 가리킨다. 이것이 바로 현대성이다. (...) “위험을 각오하고 죽음을 사유하느니 차라리 생각지 않는 편이 죽음을 건더 내기 쉽다”라고 파스칼은 말했다. 그런데 죽음을 생각하지 않는 방법에는 두 가지가 있다. 하나는 오늘날 기술 문명이 채택하고 있는 방법, 곧 죽음 자체를 거부하고 금기시하는 것이고, 다른 하나는 지금까지 보아온 대로 전통적인 사회에서 취했던 태도이다. 그것은 죽음에 대한 거부가 아니었다. 죽음이 이미 우리 가까이에 있고 일상생활의 일부로 자리하고 있기 때문에 그것을 의도적으로 몰입해서 사유하기가 불가능했을 뿐이었다.¹⁴⁾

13) 이에 대한 근거들 중 하나로 아리에스는 예고되지 않은 죽음의 형태인 급사를 “치욕스럽고 불명예스러운 것으로 간주”했던 예전의 태도를 들고 있다. 필립 아리에스, 『죽음 앞의 인간』, 고선일 역, 새물결 출판사, 2004, p. 50 참조.

14) *Ibid.*, pp. 69-70.

우선 아리에스는 파스칼의 격언을 인용하면서 죽음을 생각하지 않으려는 경향이 예나 지금이나 마찬가지로 있어 왔다고 지적한다. 하지만 죽음 자체를 거부하고자 하는 태도를 전제로 하고 있다는 점에서 오늘날의 경향은 예전의 그것과 다르다. 아리에스에 따르면 기술 문명의 발달과 더불어 언제나 세계를 합리적으로 파악하는 것이 가능하다는 인간의 오만함이 극에 달하게 된 실증주의 시대의 도래와 더불어 완벽한 계획 속에서 철저하게 대비하는 것이 불가능한 죽음은, 인간이 발전시켜 온 과학적 지식이 결코 완전한 것이 아님을 가장 잘 보여주는 위험 요소로 간주되기 시작한다. 그에 따라 이 시대를 기점으로 하여 인간은 죽음을 생각하지 않는 것을 넘어서 완전히 부정하기에 이르렀다는 것이다.

이러한 맥락에서 보자면 어머니가 죽음에 이르는 과정에 대한 적나라한 묘사를 담고 있는 이 두 작품은 그 자체로 죽음을 대하는 현대적 태도에 대한 도전의 의지를 형상화하고 있다고 볼 수 있다. 죽음에 다가서고 있는 늙은 여인의 육체에 대한 생생한 묘사들, 그 중에서도 특히 이 두 작품에 공통적으로 등장하고 있는 늙은 어머니의 성기에 대한 적나라한 묘사는 - 이 장면들이 지닌 함의에 대한 분석은 2장과 3장에서 이루어질 것이다 - 죽음과 더불어 또 다른 금기의 대상으로 간주되어 왔던 노년의 민낯을, 상당히 강렬한 방식으로 드러내는 효과를 자아낸다. 또한 텍스트 곳곳에서 등장하는, 죽음에 이르기까지 어머니들이 겪어야 했던 육체적 고통에 대한 상세한 서술들은, 죽음을 노화에 따른 자연스러운 결과로 치부한 채 그에 대해 깊이 사유하길 거부해 온, 현대 사회의 안일한 태도에 대한 작가들의 비판 의지를 직접적으로 형상화한다. 이러한 맥락에서 두 작가는 죽음의 순간에서 마저도 인간을 고독 속에 가둬두는 현대 사회의 비인간적인 세태 역시 비판한다. “자기 자신이, 어떠한 보호도 받지 못한 채 무심한 의사들과 흡사당하는 간호사들의 손에 완전히 내맡겨진 사물과도 같이 느껴질 때 그 얼마나 고통스러운 것인가”¹⁵⁾라

15) “quelle angoisse de se sentir une chose sans défense, tout entière à la merci de médecins indifférents et d’infirmières surmenées.”, *Une Mort très douce*, op.cit.,

고 읊조리는 보부아르, 그리고 어머니를 “이미 죽은 사람” 취급하며 어머니의 생명을 어떻게 해서든 연장해 보려는 자신의 노력을 부질없는 것으로 치부해 버리는 주변인들의 태도 앞에서 참담함을 토로하는 에르노에게서¹⁶⁾ 우리는 이러한 비판적 어조를 어렵지 않게 감지하게 된다. 두 작가의 이러한 시도들은 독자들로 하여금 죽음을 대하는 현대적 태도에 대한 반성적 고찰을 이끌어 내는 계기로 작용하게 되고, 이를 통해 그녀들의 애도 행위가 내포하고 있는 정치적 잠재력을 다시 한 번 구체화하기에 이른다.

보부아르와 에르노에게 있어서 어머니에 대한 애도가 그들의 자기 인식을 치유할 수 있는 계기로 작용하고 있다는 점은 이러한 행위가 지닌 정치적 잠재력을 확인시켜 주는 또 다른 지점이기도 하다. 특히 어머니의 죽음을 경험한 것을 계기로 하여 이들이 이르게 되는 어머니와의 화해가 보다 궁극적으로는, 어머니가 대변하고 있는 타자화된 가치를 자신의 정체성을 구성하는 한 요소로 받아들이게 되는 계기로 작용하고 있기 때문이다.

이를 구체적으로 이해하기 위해서는 우선 보부아르와 에르노가 왜 어머니와 적대적 관계를 맺게 되었는가를 먼저 이해할 필요가 있다. 보부아르의 경우를 보자면 청소년기를 전후로 하여 그녀는 어머니를 자신이 원치 않는 바를 강요하는 억압적인 존재로 인식하기 시작한다. 특히 그녀에게 있어서 어머니는, 철이 든 이후부터 평생에 걸쳐 거리를 두고 비판해 왔던 기독교적인 동시에 부르주아적인 가치들, 나아가 가부장적 질서 그 자체로 인식되었고, 그 결과 어머니가 병에 걸려 입원하기 전까지 보부아르와 어머니는 갈등적 관계를 형성하게 된다. 에르노 역시 마찬가지로 지냈다. 특히 학교 교육을 통해 원래 속해있던 노동자의 세계를 떠나 부

p. 146.

16) “Les gens qui l’avaient connue m’écrivaient, «elle n’a pas mérité ça», ils jugeaient qu’il vaudrait mieux qu’elle soit vite «débarrassée». La société entière sera peut-être un jour du même avis. Ils ne venaient pas la voir, pour eux elle était déjà morte.”, *Une femme*, op.cit., p. 100.

르주아 세계로 옮겨가기 시작한 에르노가 부르주아적이지 않은 어머니에 대해 부끄러움을 느끼게 되면서 그녀와 어머니는 심각한 갈등을 경험하게 된다. 그리고 그 결과, 어머니가 죽음의 문턱에 다다르기 직전까지 두 모녀는 서로를 갈라놓고 있는 감정의 골을 쉽게 메우지 못하는 모습을 보인다. 그랬기에 병 또는 노화로 인해 어쩔 수 없이 오랜만에 어머니라는 존재를 다시금 자신들의 삶 속에 개입시킬 수밖에 없었던 초기에 보부아르와 에르노는 모두, “그러나 나는 별로 걱정하지는 않았다. 비록 움직이지는 못해도, 어머니는 씩씩했고 어쨌든 세상을 떠날 나이가 되었으니까.”,¹⁷⁾ 또는 “나는 대변에 심란해지고 말았다. 《이제 늘 어머니가 보는 앞에서 살아가게 생겼구나.》”라는 식의 반응을 보이면서¹⁸⁾ 어머니에 대한 심리적인 거리감 혹은 불편함을 표출한다.

하지만 어머니와 물리적으로 엮이게 된 것을 계기로 이들은 어머니에게 느끼고 있던 심리적 거리를 서서히 좁혀 나가기 시작한다. 특히 어머니의 병든 육체와 대면하게 된 경험이야말로 가장 결정적인 계기가 할 수 있다. “어떠한 방어도 하지 못한 채, 직업적인 손이 만지고 다루고 있는 그 불쌍한 몸뚱이”,¹⁹⁾ “고통 속에 내맡겨진 어머니의 육체를, 그리고 벗은 어깨”와²⁰⁾ 처음으로 대면하게 된 경험은, 이들의 머릿속에 오랫동안 자리 잡고 있던 어머니에 대한 추상적인 고정 관념을 몰아내고, 한 명의 인간으로 그녀를 새롭게 바라보도록 이끈다.²¹⁾ 또한 이 경험은 이

17) “Je m’éamus peu. Malgré son infirmité, ma mère était solide. Et, somme toute, elle avait l’âge de mourir.”, *Une Mort très douce*, op.cit., pp. 16-17.

18) “D’un seul coup, je me suis dit avec accablement, 《maintenant je vais vivre toujours devant elle》.”, *Une femme*, op.cit., pp. 75-76.

19) “pauvre carcasse sans défense, parlée, manipulée par des mains professionnelles, où la vie ne semblait se prolonger que par une inertie stupide.”, *Une Mort très douce*, op.cit., p. 29.

20) “Je regardais ses épaules nues, son corps que je voyais pour la première fois abandonné, dans la douleur.”, *Une femme*, op.cit., p. 85.

21) 다음의 고백들에서 우리는 이를 확인할 수 있다 : “Il [l’accident de ma mère] l’ [ma mère] avait arrachée à son cadre, à son rôle, aux images figées dans lesquelles je l’emprisonnais.”, *Une Mort très douce*, op.cit., p. 30 ; “Il m’a semblé être devant la jeune femme qui avait accouché difficilement de moi,

들 모두가 어머니를 부정하면서 그동안 무의식적으로 느껴 왔던 자신들의 행위를 반성적으로 고찰하게 만들기도 한다. 그리고 이 경험은 “어머니가 언젠가 곧 사라질지도 모른다는 사실을”,²²⁾ 즉 “어머니가 죽을 수도 있다는 사실”을²³⁾ 실감하도록 이들을 이끌며, 죽음을 목전에 둔 어머니의 고통에 공감하고 그녀가 짊어져야 하는 공포의 무게를 함께 나누고자 마음먹게 만들기도 한다.

보다 주목할 만 한 점은 보부아르와 에르노가 이 경험을 통해 어머니와의 화해를 이루어 내는 것을 넘어서, 어머니를 기원으로 두고 있기에 어머니와 마찬가지로 부정의 대상으로 간주해 왔던 자기 정체성의 한 부분에 대한 인식의 전환에까지 도달하고 있다는 점이다. 우선 보부아르의 경우를 보자면, 앞서 이야기했듯이 그녀에게 있어서 어머니는 무엇보다도 가부장제에 입각한 부르주아 세계가 규정해 온 여성성, 즉 열등하고 무능력하고 수동적이고 순종적인 여성성을 대변하는 부정적인 존재로 인식되어왔다. 특히 그녀의 작가로서의 꿈이 ‘교양과 지성, 흠잡을 데 없는 지식’으로 무장한 아버지에 대한 동경으로부터²⁴⁾ 시작되었던 만큼, 자연스레 그녀는 아버지로 대변되는 남성적 세계와 작가라는 창조적 세계를 동일한 것으로 인식한다. 반면 아버지의 위상에 압도되어 그에게 순종하는 삶을 살아 온 어머니가²⁵⁾ 대변하는 여성적 세계는 창조성이 결여된, 수동성으로 점철된 세계, 그렇기에 반드시 벗어나야 하는 세계로 인식되기에 이른다. 그 결과 보부아르는 성인이 된 이후로도 한참동안, 어머니는 물론이거니와 자기 자신의 여성으로서의 정체성에 대한 심

pendant une nuit de la guerre..”, *Une femme, op.cit.*, p. 85.

22) “Pour moi, ma mère avait toujours existé et je n’avais jamais sérieusement pensé que je la verrais disparaître un jour, bientôt.”, *Une Mort très douce, op.cit.*, p. 29.

23) “Avec stupeur, je réalisais qu’elle pouvait mourir.”, *Une femme, op.cit.*, p. 85.

24) “en grandissant, j’apprenais à l [mon père] ’admirer plus sérieusement : je m’émerveillai de sa culture, de son intelligence, de son infailible bon sens.”, *Mémoires d’une jeune fille rangée, op.cit.*, p. 38.

25) “Mon père jouissait à ses yeux d’un grand prestige et elle pensait que la femme doit obéir à l’homme.”, *ibid.*, p. 40.

한 거부감을 지닌 채 살아간다.²⁶⁾ 그런 의미에서 보자면, 어머니의 죽음을 계기로 이루어진 어머니와의 화해는 모녀 간의 유대 관계의 회복이라는 차원을 넘어서, 어머니로 대변되는 여성적 세계와 화해해 나가는 한 과정을 의미하기도 한다. 어머니의 과거를 회상하는 보부아르의 어조의 변화, 즉 어머니에 대한 비난이 아니라 그녀를 이해하고 오히려 그녀를 이렇게 만든 사회에 대한 비판을 가하는 그녀의 어조의 변화에서 우리는 이를 확인할 수 있다. 나아가 2장에서 구체적으로 살펴보겠지만, 보부아르가 거리두기의 대상이었던 어머니를 동일시의 대상으로 간주하기에 이른다는 사실 그 자체에서도 우리는 이 점을 명확하게 확인할 수 있다. 그런 의미에서 어찌 보면 보부아르가 어머니에게 건네고자 했던 사과와 말들은, 그녀가 마음 깊은 곳에서는 일종의 혐오에 가깝기까지 한 감정을 가지고 바라봐 왔던 가부장적 사회 속에서 타자로 살길 강요받아 온 모든 여성들에게 건네는 말이기도 할 것이다.

그렇다면 에르노는 어떠한가? 에르노에게 있어서 어머니와의 화해는, 너무나 부끄러워했기에 그토록 벗어나길 원했으며 마침내 그러는 데 성공한, 자신의 계층적 기원과의 화해를 의미한다고 볼 수 있다. 성장과 더불어 부르주아적 세계에 편입되길 원하는 에르노의 욕망이 강해질수록 부르주아적인 교양을 갖추지 못한 어머니에 대해 그녀가 느끼는 부끄러움 역시 짙어지고 이는 다시 어머니의 세계에서 벗어나고 싶다는 욕망의 강화로 이어진다. 대학에 들어감으로써, 부르주아 세계에 속한 남성과 결혼함으로써, 그리고 엘리트 세계에 속하게 됨으로써 에르노는 마침내 이 욕망을 충족시키게 된다. 그러나 이러한 과정에서 에르노는 자신이 “얼마나 어머니와 닮았는지”를 깨닫게 되고 그로 인해 자기 자신에 대한 “생생한 부끄러움”을 느끼기에 이른다.²⁷⁾ 이는 에르노에게 있어서 어머

26) 이와 관련하여 가부장적 체제 내에서 여성이 처한 타자로서의 상황에 대한 페미니즘적 고찰을 시도하고 있는 『제2의 성』에서조차 그녀가 여성혐오주의자라는 비난을 들을 만큼, 여성에 대한 부정적 인식을 표출하고 있음을 떠올려 보자.

27) “j’avais honte de sa manière brusque de parler et de se comporter, d’autant plus vivement que je sentais combien je lui ressemblais.”, *Une femme, op.cit.*, p. 63.

니에 대한 부정이 자기 자신에 대한 부정을 수반하고 있음을 잘 보여주는 지점이다. 따라서 어머니와의 화해는 필연적으로 자신의 계층적 기원과의 화해라는 의미를 지닐 수밖에 없게 된다. 이러한 맥락에서 보자면, “이야깃거리를 가지고 있지 않다”고 간주되어 왔던 어머니의 노동자로서의 삶을 한 개인의 “역사”로 재구성하려는 작가의 시도²⁸⁾ 및 민중적 색채를 드러낼 수 있는 미묘한 글쓰기 방식의 추구는, 비단 어머니뿐만 아니라, 본인이 스스로를 그렇게 지칭한 바 있듯이, 부르주아 사회 속에서 노동자계층으로서의 정체성을 간직한 채 살아가고 있는 “내부의 이민자”로서의²⁹⁾ 자기 자신을 긍정하기 위해 택한 방식에 다름 아닐 것이다.

이렇게 보부아르와 에르노는 어머니에 대한 애도를, 어머니가 대변하는 가치를 부정적인 타자성의 상징으로 간주하고 그것과 거리를 두기 위해 발버둥 쳐 온 스스로를 반성하고, 자신의 정체성을 긍정적으로 재인식하게 되는 계기로 삼고 있다. 그런데 흥미로운 점은 화해의 대상에 있어서 발견되는 차이가 화해의 전략상에 있어서의 미묘하지만 중요한 차이로 이어지고 있다는 것이다. 보부아르는 여성성과 타자성 간의 연결고리를 끊고 그것을 주체성과 새롭게 연결시킴으로써, 여성으로서의 정체성을 자신의 일부로 받아들이는 전략을 취한다. 이러한 차원에서 그녀는 부정적인 여성성의 대명사였던 어머니에게 주체적 여성으로서의 이미지를 부여하고자 한다. 즉, 어머니를 자신의 세계에 편입시키는 방식을 택한 것이다. 반면 에르노의 화해는 정반대의 방향 속에서 이루어진다. 어머니와의 화해가 자신의 계층적 기원과의 화해를 의미했던 만큼, 그녀는

28) “Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire”, *ibld.*, p. 106.

29) “Par et dans le choix de cette écriture [l’écriture plate], je crois que j’assume et dépasse la déchirure culturelle : celle d’être une «immigrée de l’intérieur» de la société française. J’importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu’à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. Toujours quelque chose de réel.”, Annie Eraux, *L’écriture comme un couteau*, Gallimard, coll. «Folio», 2011, p. 34.

현재 자신이 속해 있는 부르주아적 세계를 떠나 자신이 떠나 온, 그러나 여전히 어머니가 속해 있는 세계로 이행하길 택한다. 지금부터 두 작가의 어머니와의 화해 과정이 서로 다른 방향 속에서 이루어지는 어떻게 전개되고 있는지를 구체적으로 살펴보도록 하자.

2. 애도를 위한 보부아르의 전략 : 어머니에게 주체로서의 위상 부여하기

보부아르가 죽음에 대항하는 어머니의 투쟁 과정에 동참하게 되면서 모녀는 서로 간의 거리감을 서서히 좁혀가고, 연대 의식에 입각해 서로에 대한 동지애적 우정을 형성해 나가기 시작한다. 그리고 이 과정에서 보부아르는 어머니라는 존재를 자기 삶의 일부로 받아들이게 되기까지 한다. 그런데 여기서 우리가 주목해 볼 수 있는 지점은 어머니와의 동일시에 이르기 위해 보부아르가 택하고 있는 전략이다. 거칠게 요약해 보자면, 그것은 어머니에게서 수동적인 여성이라는 부정적인 이미지를 씻어 내고 ‘자신과 다를 바 없는 주체적 여성’으로 그녀를 재탄생시킴으로써, 자신과 동일한 존재로 그녀를 재현하는 방식이라 할 수 있다. 즉 보부아르는 어머니를 자신이 속해 있는 주체의 세계 속에 편입시키는 전략을 취하고 있는 것이다.

실제로 수동성으로 특징지어지는 객체로서의 이미지를 강조해서 어머니를 그렸던 『암전한 처녀의 회상』에서와 달리, 『매우 편안한 죽음』에서 보부아르는 자유, 초월적 움직임 등으로 특징지어지는 실존적 주체의 모습을 의도적으로 부각시켜 어머니를 재현해 나간다. 이와 관련하여 우선 우리는 과거의 어머니, 특히 결혼 생활을 영위하던 시기의 어머니의 모습이 작가에 의해 어떻게 복원되고 있는지에 주목할 필요가 있다. 보부아르에 따르면 사회적 차원에서 “관습이라는 이유로 자연스러운 것으로” 받아들여진 결혼은, 어머니 본인에게는 “자신의 성격과는 전혀 어울

리지 않는” 일종의 “예속 상태”를 의미했다.³⁰⁾ 그런 의미에서 보부아르는 어머니의 결혼 생활을, 그녀가 주체에서 객체로 전락해가는 과정에 다름 아닌 것으로 제시하고자 한다. 예를 들어 자신에 대한 신흔 초의 열정이 식자 이내 다른 여성들과의 외도를 일삼았던 남편의 부정한 행실에도 불구하고 그만을 바라보며 살도록 강요하는 가부장적 교육으로 말미암아, 그러한 현실을 감내하는 것 이외에 달리 아무 것도 하지 못했던 어머니의 결혼 생활을, “어떤 관능적인 면”이 얼굴에 드러날 만큼 나를 강렬한 육체적 욕망의 소유자였던 젊은 여인이³¹⁾ 한 개인으로서 마땅히 지니고 있던 자연스러운 성적 욕구를 포기해 나가야만 했던 굴욕의 과정으로 묘사하는 부분에서³²⁾ 우리는 이 점을 확인할 수 있다.

하지만 동시에 보부아르는 이 과정에서 어머니가 겪었던 내적 갈등의 경험을 부각시켜 묘사함으로써, 여러 가지 측면에서 주체적 욕망을 포기하지 않았기에 극심한 내적 갈등에 봉착할 수밖에 없었던 인물로 어머니를 제시하고자 한다. 이러한 차원에서 보부아르는 억압적 제도인 결혼으로 말미암아 처녀 시절에 꿈꾸었던 여러 가지를 포기한 채 자신의 소망보다 남편이 원하는 것을 늘 우선시해야만 하는 현실, 즉 누군가를 위해 자신이 희생해야만 하는 현실 앞에서 어머니가 느낄 수밖에 없었던 모순적 감정을 조명해 낸다. 그리고 이를 통해, 『제2의 성』에서 앞서 서술했던, 출산과 육아로 요약되는 암컷으로서의 역할과 개인으로서의 초월적 욕망 간의 충돌로 말미암아 극심한 내적 갈등에 직면할 수밖에 없는, 가부장적 사회 속의 타자로서의 여성의 내적 상황 그 자체로 어머니의 상

30) “Elle aurait échappé à une dépendance que la tradition lui faisait trouver naturelle mais qui ne convenait pas du tout à son caractère.”, *Une Mort très douce, op.cit.*, p. 54.

31) “Le visage de maman, avec ce léger duvet qui ombrageait sa lèvre supérieure, trahissait une chaude sensualité.”, *Ibid.*, p. 50.

32) “L’alliance passée à son doigt l’avait autorisée à connaître le plaisir; ses sens étaient devenus exigeants; à trente-cinq ans, dans la force de l’âge, il ne lui était plus permis de les assouvir. Elle continuait à dormir à côté de l’homme qu’elle aimait et qui ne couchait presque plus jamais avec elle : elle espérait, elle attendait, elle se consumait, en vain.”, *Ibid.*, p. 55.

황을 제시하고자 한다. 실제로 다음 구절은 『제2의 성』에 등장하고 있는, 어머니로서 여성이 경험하게 되는 내적 갈등의 상황에 대한 서술을³³⁾ 떠올리게 하기에 충분하다.

Mais personne ne peut dire : «Je me sacrifie» sans éprouver de l'aigreur. Une des contradictions de maman, c'est qu'elle croyait à la grandeur du dévouement et que cependant elle avait des goûts, des répugnances, des désirs trop impérieux pour ne pas détester ce qui la brimait.³⁴⁾

그러나 누구도 ‘내가 희생한다’라고 생각하면 무엇인가 쓸쓸한 기분을 느끼지 않을 수가 없다. 어머니가 가지고 있는 모순의 하나는 분명 어머니는 헌신의 위대함을 믿으면서도, 자신을 학대하는 그런 생활을 견디지 못할 만큼 지나치게 오만한 자기 견해, 반감, 욕망을 지니고 있었다는 점이다.

덧붙여 우리는 여기서 어머니가 자기희생으로 짐철된 결혼 생활을, 일종의 자기 학대적 상황으로 인지하고 있었음을, 작가가 명시하고 있다는 점에 주목해야 한다. 이러한 서술은, 어머니를 처음부터 주체성이 결여되어있었던 존재가 아니라, 자신의 의지에 반하여 본인의 욕망보다 남편이 원하는 것을 늘 우선시하도록 강요받았던 인물, 즉 주체로서 꿈꾸었던 여러 가치를 포기하도록 강요받았던 인물로 제시하고자 한 작가의 의도를 담고 있다 하겠다.

이와 관련하여 보부아르가 어머니의 성격이 지닌 부정적 측면 역시, 주체성 포기를 강요받는 상황에서 한 인간이 느끼게 되는 내적 갈등이 표출된 결과물로 그리고 있다는 점 역시 흥미롭다. 우선 보부아르는 어머니

33) 이 구절은 『제2의 성』의 2부인 「상황 Situation」편의 5장 「결혼한 여성 La femme mariée」의 기본적인 논조와 정확히 일치한다. Simone de Beauvoir, “La femme mariée”, in *Le Deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Gallimard, coll. 《Folio Essais》, 1994(1949), pp. 221-329 참조.

34) *Une Mort très douce*, op.cit., pp. 53-54.

가, “육체의 쾌락도 누릴 수 없게 되고 허영을 만족시킬 수도 없게 되었으며 지루하기만 하고 굴욕감을 느끼는 일만을 억지로 할 수밖에 없었던” 상황에서도 쉽게 “체념할 줄 아는 사람이 아니었다”고 단언한다.³⁵⁾ 그리고 이어서 자기중심적이면서 공격적이기까지 했던 어머니의 성격을, 이러한 의지와 그것을 무력화하려는 외적 환경 간의 충돌이 빚어낸 내적 갈등의 표현으로 규정하고자 한다. 다음의 구문들에서 우리는 이를 확인할 수 있다.

Ces intrusions encombrantes, ces accès d'importance, étaient pour elle des revanches : elle n'avait pas l'occasion de s'affirmer. (...) La phrase qui nous irritait : «J'ai bien le droit», prouve en fait son manque d'assurance : ses désirs ne se justifiaient pas par eux-mêmes.

이렇게 거북스럽게 끼어드는 행위와 발작처럼 거드름을 피우는 태도를 통해 어머니는 보상을 받으려 했던 것이다. 어머니에게는 자신을 드러낼 수 있는 기회가 별로 없었기 때문이다. (...) 우리를 화나게 했던 《나도 권리가 있다》는 말은 사실 그녀가 스스로에 대한 확신이 없었던 상태였음을 보여주는 것이기도 하다. 자기가 바란다고 하는 사실만으로 자신의 욕구가 정당화될 수는 없기 때문이다.

la rancune diffuse qui l'habitait se traduisait par des conduites agressives (...) elle ne voulait pas notre malheur mais se prouver son pouvoir.³⁶⁾

어머니가 가슴에 품고 있던 어렴풋한 원한은 공격적인 행동으로 나타나기도 했다. (...) 어머니는 우리가 불행하기를 바란 것은 아니었지만 자신이 권위를 증명해 보이고 싶어 하기도 했다.

35) “Sevrée des joies du corps, privée des satisfactions de la vanité, asservie à des corvées qui l'ennuyaient et l'humiliaient, cette femme orgueilleuse et têtue n'était pas douée pour la résignation.”, *ibid.*, p. 57.

36) *Ibid.*, pp. 59-60 ; p. 61.

그렇기에 남편이 죽은 후 그녀가 보여준 삶의 행보는 자연스럽게 결혼이라는 예측 상태에서부터 해방된 한 여성이 “자신의 과거 속에 그대로 매몰”되는 대신, “놀랄 만한 용기를 가지고” “다시 찾은 그 자유로움” 속에서 “자신이 원하는 삶을 다시 가꾸어” 나가기 위해 노력하는, 주체로서의 행보로서 그려지게 된다.³⁷⁾ 이러한 맥락에서 보부아르는 주체적으로 삶을 영위하기 위해 어머니가 보여주었던 구체적인 노력들, 예를 들어 도서관 사서 자격증을 취득해 직장인으로서의 삶에 뛰어든 점, 자전거 타는 법이나 외국어 등 새로운 것을 배우는 데, 그리고 여행을 통해 새로운 세계를 경험하는 데 주저치 않았던 모습, 또는 자선 판매 모임 등에 참여하면서 사회적 관계를 확장시켜 나가고자 애썼던 점 등을 서술한다. 특히 흥미로운 지점은 이를 위해 보부아르가, 주체로서의 삶을 영위하는 차원에서 자신이 관심을 기울이고 실천으로 옮겼던 행위들, 예를 들자면 여행이나 독서 등의 행위들에 대해³⁸⁾, 자신과 마찬가지로 깊은

37) “Elle avait tourné une page avec un étonnant courage après la mort de mon père. Elle en avait eu un violent chagrin. Mais elle ne s’était pas enlisée dans son passé. Elle avait profité de sa liberté retrouvée pour se reconstruire une existence conforme à ses goûts.”, *ibid.*, p. 25.

38) 보부아르는 기본적으로 세상을 “아는 것 savoir”과 아는 것을 “표현하는 것 exprimer”, 이 두 가지 행위가 말로 스스로를 무가 아닌 실존자로 살아갈 수 있게 하는 주된 방식이라 생각했던 작가였다. “아는 것”을 “나의 의식을 세상으로 돌려, 과거의 무, 부재의 암흑으로부터 나의 의식을 끌어내는 것”으로, “표현하는 것”을 “나의 동시대인들에게 나를 이해시키는 것”으로 받아들였던 그녀에게 있어서 (Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Gallimard, coll. 《Folio》, 2001(1972), pp. 45-46 참조.) 이들은 모두, 세상과 관계를 맺는 것을 가능케 하는 동시에, 그 관계 속에서 자신의 삶이 지닌 의미와 가치를 직접 만들어 나갈 수 있는 주된 방식으로 이해되었기 때문이다. 이러한 맥락에서 보부아르는 독서와 글쓰기, 그리고 여행을, 이 두 가지 행위를 실천으로 옮기는 구체적인 방식으로 간주했다. 문학 및 여행에 대한 보부아르의 입장이 담겨있는 다음 구문들은 작가의 이러한 인식을 잘 보여준다 : “le monde littéraire est le lieu privilégié de l’intersubjectivité ; c’est-à-dire que c’est le lieu où les consciences communiquent les unes avec les autres, en tant qu’elles sont séparées les unes des autres. (...) Je pense qu’une des tâches des écrivains, c’est de briser la séparation au point où nous sommes le plus séparés, au point où nous sommes le plus singuliers ; c’est une de mes expériences d’écrivain les plus réconfortables, les plus intéressantes : c’est en parlant du plus singulier que j’ai atteint le plus général et que j’ai touché plus profondément mes lecteurs.”, Simone de Beauvoir, “Mon expérience d’écrivain”,

관심을 지니고 있던 존재로 어머니를 제시하는 전략을 취함으로써,³⁹⁾ 어머니를 자신과 동등한 주체의 위치로 끌어올리려는 시도를 하고 있다는 점이다.

주체적 여성으로서 어머니가 보여준 놀랄 만한 용기가 가장 빛을 발한 순간은 무엇보다도 죽음이 코앞에 다가온 시기라 할 수 있다. 보부아르에 따르면 죽음은 기본적으로 인간에게서 모든 초월의 가능성을 박탈해버림으로써 한 순간에 실존을 무로 전락시켜 버리는, 어떠한 방어도 불가능한 절대적 폭력을 의미한다.⁴⁰⁾ 죽음에 대한 작가의 이러한 인식은

in *Les Écrits de Simone, La vie - L'écriture*, textes réunis par Claude Francis et Fernande Gontier, Gallimard, 1979, p. 456. ; “Reniant en leur nom l'incessante nouveauté de la vie, l'important incarne à ses propres yeux l'Autorité contre laquelle tout jugement se brise ; aux questions toujours inédites qui se posent à lui, au lieu de chercher honnêtement des réponses, il les puise dans cet Evangile : son oeuvre (...) je n'étais pas tentée de me fasciner sur moi-même, car je n'avais pas fini de m'étonner de mes chances. Malgré les difficultés des voyages, j'avais été dans de nombreux pays, j'allais partir pour l'Amérique.”, Simone de Beauvoir, *La Force des Choses*, Gallimard, 1963, p. 134.

39) 다음과 같은 구절들에서 우리는 이를 확인할 수 있다 ; “Elle aimait voyager. 《J'aurais voulu être une exploratrice》, disait-elle.”, *Une Mort très douce*, op.cit., p. 51; “Tenace, consciencieuse, douée d'une bonne mémoire, elle pouvait devenir libraire, secrétaire”, *ibid.*, p. 54.

40) 그렇기에 보부아르는 죽음에 대한 극단적인 공포를 상당히 자주 표출해 왔다. 『매우 편안한 죽음』 뿐만 아니라 그 이전의 여러 작품들에서도 이러한 감정에 대한 서술이 자주 등장해 왔다. 일례를 들어 『암전한 처녀의 회상』에 등장하는 다음의 구절은 보부아르가 유년기부터 이미 죽음에 대한 엄청난 공포를 지니고 있음을 잘 보여준다 : “peu de chose dérangeait ma tranquillité. J'envisageais la vie comme une aventure heureuse ; contre la mort, la foi me défendait (...) Un soir pourtant, le néant m'a transié. Je lisais : au bord de la mer, une sirène expirait ; pour l'amour d'un beau prince, elle avait renoncé à son âme immortelle, elle se changeait en écume. Cette voix qui en elle répétait sans trêve : « Je suis là », s'était tue pour toujours : il me sembla que l'univers entier avait sombré dans le silence. Mais non. Dieu me promettait l'éternité : jamais je ne cesserai de voir, d'entendre, de me parler. Il n'y aurait pas de fin.”, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 51. 또한 제2차 세계대전 기간 중에 겪게 된 지인들의 죽음 앞에서 보부아르가 드러내고 있는 다음과 같은 심리 상태 역시 죽음에 대해 그녀가 지니고 있는 공포를 다시 한번 구체적으로 보여준다 : “ce scandale, cet échec, contre lequel je butais, tantôt le refusant, tantôt m'y pliant, tantôt m'irritant de ma docilité, tantôt en prenant mon parti, il avait un nom précis : la mort. Jamais ma mort et la mort des autres ne m'occupèrent d'une façon aussi pressante que

그녀가 어머니의 성기를 목격한 사건을 통해 매우 선명하게 드러나고 있다. 화장실에서 넘어진 사건을 계기로 어머니가 병원에 입원하게 된 지 얼마 되지 않았을 무렵 어머니를 보러 간 보부아르는 침상에 누워있던 어머니의 환자복 사이로 무심하게 노출되어 있는 그녀의 성기를 우연히 목격하게 된다. 우글쭇글하고 잔주름이 많으며 털이 하나도 없는 어머니의 성기는 우선 보부아르에게 어머니의 늙음 그 자체로 인식된다. 동시에 그러한 성기를 아무렇지 않게 드러내 보이고 있는 어머니의 무심한 태도는 삶의 영역에서 멀어져 모든 초월적 가능성 및 의지의 박탈로 특징지어지는 무의 세계, 즉 죽음의 세계에 가까이 다가서고 있는 어머니의 상황을 그녀로 하여금 인식케 한다. 다시 말해 어머니의 성기를 목격한 사건은 실존자를 “오로지 육신에 지나지 않는” 존재로 전략시켜 버리는 죽음의 절대적 폭력성을⁴¹⁾ 목격한 경험으로 보부아르에게 받아들여지고 있는 것이다. 어머니의 성기를 목격한 직후 “처음으로 나는 어머니 모습에서 유예된 상태에 놓인 어머니의 죽음을 보았다”라고 되뇌는 보부아르의 목소리는 이 점을 명확히 보여준다.⁴²⁾

따라서 보부아르가 어머니의 성기 앞에서 드러내는 즉각적인 감정은

pendant ces années.”, Simone de Beauvoir, *La Force de l'Âge*, Gallimard, 1960, p. 390. 중년의 나이에 접어든 이후에도 보부아르에게 있어 죽음과의 대면은 거의 언제나 고독과 고통의 경험으로 다가온다. 40년대 후반에 쓰인 일기에 담겨 있는 죽음에 대한 다음과 같은 서술에서 우리는 이 점을 확인할 수 있다 : “Les oiseaux m'attaquent - les tenir à distance ; c'est un combat épuisant, jour, nuit, les écarter : la mort, nos morts, la solitude, la vanité ; la nuit, ils fondent sur moi ; ils mettent du temps le matin à s'envoler. Et si quelque chose dans mon corps flanche, les voilà à tire d'aile. Dans le café de Stockholm, ces deux couleurs hurlaient : orange et vert, cette rencontre était une souffrance. Une main m'a prise par la peau du crâne ; elle tirait, elle tirait et la tête indéfiniment s'allongeait, c'était la mort qui voulait m'emporter. Ah ! finissons-en ! Je prendrai un revolver, je tirerai. Il faudrait s'exercer. Sur des lapins peut-être, pour commencer...”, *La Force des Choses*, *op.cit.*, p. 149.

41) “elle renonçait aux interdits, aux consignes qui l'avaient opprimée pendant toute sa vie; je l'en approuvais. Seulement, ce corps, réduit soudain par cette démission à n'être qu'un corps, ne diffèrait plus guère d'un dépouille”, *Une Mort très douce*, *op.cit.*, p. 29.

42) “Pour la première fois, j'apercevais en elle un cadavre en sursis.”, *ibid.*, p. 29.

심한 불쾌감이다. 그것은 죽음이라는 금기의 대상과 직면하게 된 자가 느끼는 너무나 자연스러운 감정이라 할 수 있다.⁴³⁾ 그 결과 한동안 보부아르는 어머니가 죽음에 다가서고 있다는 사실 자체를 외면하고자 하는 강렬한 욕망에 휩싸인다. 그리고 “젊고 싱싱한 육신을 위해 만들어진 *faites pour des corps jeunes et gais*” 잠옷을 어머니를 위해 사는 등의 행위를 통해⁴⁴⁾ 어떻게 해서든 어머니를 삶의 영역에 붙들어두고자 애쓰기도 한다.

그런데 이렇게 어머니의 죽음을 외면하고 싶어 하던 보부아르로 하여금 그것을 직시하고 그것과 맞서 싸우도록 마음먹게 했던 계기가 있었으니, 그것은 바로 쉽사리 죽음 앞에서 삶의 의지를 내려놓지 않으려 노력하는 어머니의 모습이다. 실제로 텍스트 곳곳에는 실존을 무로 전락시키는 죽음의 폭력성 앞에서 삶을 향한 의지를 내려놓지 않기 위해 노력하던 어머니의 모습에 대한 묘사가 등장한다. 죽음과 대면하여 어머니가 취하고 있는 태도에서 가장 주목할 만한 것은 그녀가 죽음을 신비화하고 있지 않다는 점이다. 죽음에 대해서는 거의 “동물적인 공포심 *une horreur animale*”를 갖고 살아왔음에도 불구하고 막상 죽음이 현실로 다가온 순간에 이르자 어머니는 놀랄 만큼 담담하게 이러한 현실을 직시하고자 하는 모습을 보인다.⁴⁵⁾ 나아가 오랜 기간 동안 카톨릭적 세계관에 빠져 정신주의자로 살아왔음에도 불구하고 그녀는 죽음으로 말미암아 마주하게 된 육체성을, 힘들지만 자기 자신의 일부로 받아들이는 용기를 발휘하기도 한다.⁴⁶⁾ 또한 죽음의 그늘이 더욱 짙어지는 와중에도 실존을

43) 금기의 위반을 통해 주체가 배제해 온 타자에 대한 인식을 이끌어내고 있다는 점에서 어머니의 성기를 목격한 사건은 보부아르에게 있어서, 크리스테바가 이야기한 “아브제트 *abject*”와의 대면의 경험으로 작용하고 있다고 볼 수 있다. 이와 관련해서는 강초롱, 『시몬 드 보부아르의 『매우 편안한 죽음』에 나타난 모녀 관계의 재정립 과정』, 『프랑스학연구』, 제54집, 2010, pp. 17-18 참조.

44) *Ibid.*, pp. 29-30 참조.

45) *Ibid.*, pp. 20-24 참조.

46) 이와 관련하여 육체적 거동이 불가능해짐에 따라 이불 밑에서 용변을 해결해야 하는 상황을 대하는 어머니의 태도는 주목할 만하다 : “《Tu n’as qu’à te soulager sans bassin : elles changeront tes draps, ce n’est pas compliqué. - Oui》 m’a-t-elle dit

영위하기 위한 노력들을 쉽사리 포기하지 않는다. 일례로 그녀는 극심한 육체적 고통에도 불구하고 유머를 잃지 않으려 애썼고, 열악한 근무 환경 속에서 일하는 간호사들의 처지에 함께 분노할 만큼 인간에 대한 애정을 포기하지 않았으며, 베트남 전쟁의 상황이나 딸의 작품의 판매 상황 등과 같은 세상 돌아가는 일에 대한 관심을 놓지 않으려 하는 등, 살아있는 날을 그냥 보내버리지 않기 위해 끝까지 노력한다.⁴⁷⁾ 그 결과, 죽음의 기운이 점점 더 강해지던 이 시기에 오히려 어머니는 전에는 맛볼 수 없었던 커다란 행복감을 맛보게 된다. 죽음에 쉽게 굴복하지 않으려 했던 스스로의 노력이 그녀로 하여금 그 어느 때 보다도 강렬하게 자신의 주체성을 경험케 때문이다. 다음 구절에서 우리는 이 점을 확인할 수 있다.

Sa maladie avait fracassé la carapace de ses préjugés et de ses prétentions : peut-être parce qu'elle n'avait plus besoin de ces défenses. Plus question de renoncement, de sacrifice : le premier de ses devoirs était de se rétablir donc de se soucier de soi; s'abandonnant sans scrupule à ses désirs, à ses plaisirs, elle était enfin délivrée du ressentiment. Sa beauté, son sourire ressuscités, exprimaient un paisible accord avec elle-même et, sur ce lit d'agonie, une espèce de bonheur.⁴⁸⁾

병으로 인해 어머니를 둘러싸고 있던 편견이나 오만 따위의 껍

; les sourcils froncés, un air de détermination sur le visage, elle a lancé comme un défi : «Les morts font bien dans leurs draps.» J'en ai eu le souffle coupé. «Une telle humiliation.» Et maman, qui avait vécu hérissée d'orgueilleuses susceptibilités, n'éprouvait aucune honte. C'était aussi une forme de courage, chez cette spiritualiste guindée, que d'assumer avec tant de décision notre animalité.”, *ibid.*, pp. 82-83.

47) “J’ai expliqué : inutile de souffrir comme la veille; on la ferait beaucoup dormir en attendant que ses escarres se soient cicatrisées. «Oui, m’a-t-elle dit avec reproche, mais je perds des jours.» «Aujourd’hui, je n’ai pas vécu. - Je perds des jours.» Chaque journée gardait pour elle une valeur irremplaçable.”, *ibid.*, p. 129.

48) *Ibid.*, pp. 91-92.

질이 깨어져 버렸다. 아마도 어머니로서는 그런 방어는 더 이상 필요하지 않았을 것이다. 체념이나 희생 따위는 더 이상 문제가 되지 않았다. 어머니가 가장 먼저 해야 할 일은 건강을 회복하는 일, 따라서 자신을 걱정하는 일이었다. 자신이 바라는 것, 자신에게 즐거운 일에 거리낌 없이 빠져 들어간 어머니는 마침내 가슴에 맺힌 한 같은 것에서 벗어났다. 되살아난 아름다움과 웃음은 그녀가 자기 자신과 평화스러운 조화의 상태에 도달했음을, 또한 임종의 순간을 맞이하고 있는 침대 위에 일종의 행복이 깃들고 있음을 보여 주고 있었다.

이러한 어머니의 모습은 텍스트에서 수시로 등장하고 있는, 나날이 쇠약해져 가는 그녀의 육체에 대한 묘사와 대조를 이루면서, 실존을 위한 노력을 쉽게 포기하지 않으려 했던 어머니의 주체적 의지를 한 층 더 아름답게 부각시키는 효과를 자아내고 있다.

그리고 이렇게 죽음에 매몰되는 대신, 죽음을 물리치려고 안간힘을 쓰는 어머니의 노력은 보부아르로 하여금 어머니에게 단순한 연민의 감정을 넘어서 “연대감”을 느끼도록 하는 원동력으로 작용한다.⁴⁹⁾ 이와 관련하여 어느 날 밤, 병원에서 돌아와 사르트르와 대화를 나누던 중 보부아르가 취한 행동은 상당히 의미심장하다. 이 장면에서 보부아르는 죽음과의 치열한 대결로 인해 지쳐 생각한 바를 더 이상 제대로 표현하지 못하기에 이른 어머니를 대신하여, 대결 과정 속에서 그녀가 겪고 있을 무기력함과 삶에 대한 희망, 또는 참담함이나 고독감 등과 같은 감정들을 사르트르에게 전한다. 이 과정에서 특히 보부아르가 “어머니의 입”을 자신의 “얼굴 위에 포개어 놓고” 본인도 모르게 “그 입모양을 흉내 내어” 말함으로써 “어머니라고 하는 사람 전부”, “그 존재 전체”가 온전히 표현될 수 있도록 자신의 젊은 육체를 빌려주는 장면은,⁵⁰⁾ 죽음이 야기한 비

49) *Ibid.*, p. 31.

50) “Je parlai à Sartre de la bouche de ma mère, telle que je l’avais vue le matin et de tout ce que j’y déchiffrais : une gloutonnerie refusée, une humilité presque servile, de l’espoir, de la détresse, une solitude - celle de sa mort, celle de sa vie

극적인 순간에 이루어진 주체들 간의 아름다운 연대의 모습을 생생하게 재현해 내고 있다.

이러한 연대의 결과 마침내, “나의 진짜 생활은 어머니의 곁에서 이루어지고 있었고, 어머니를 보호하는 일, 그것만을 목표로 하고 있었다 *Ma vraie vie se déroulait auprès d'elle et n'avait qu'un but : la protéger*”라고 생각할 만큼,⁵¹⁾ 나아가 “내 육신의 구석구석에서까지 나는, [죽음을] 거부하고 [죽음과] 싸우는 어머니와 맺어져 있었다 *dans chaque cellule de mon corps, je m'unissais à son refus, à sa révolte*”라고 단언할 만큼,⁵²⁾ 보부아르는 어머니가 죽음과 벌이고 있는 길고도 고통스러운 경주를 자신의 것으로 받아들이기에 이른다. 그렇기에 보부아르는 나날이 극도로 쇠약해져 가는 어머니를 대신하여, 환자의 고통보다는 생명을 기계적으로 연장하는 데에만 관심을 기울이는 의료진의 비인간적인 처사에 비판의 목소리를 높이기도 하고, 어머니의 살고자 하는 의지를 북돋우기 위한 노력 역시 게을리 하지 않는 모습을 보이게 된다. 나아가 어머니가 죽음 앞에서 느끼고 있을 절대적 고독감을 조금이나마 완화하기 위한 노력 역시 기울인다.

그리고 마침내 모녀가 서로에게 품고 있던 오래 된 원망의 감정은 해소되고, 두 사람 사이에는 오랫동안 잊고 살았던 서로에 대한 애정이 되살아나기에 이른다. 이와 관련하여 보부아르가 어머니의 병실에서 처음으로 어머니와 단둘이 밤을 보내게 된 순간을 그리고 있는 장면은 주목할 만하다. 이 장면에서 보부아르는 그들 모녀가 오랜만에 서로에 대한 애정과 유대감을 되찾게 되는 순간을 담담한 어조로 그려 내고 있다. 하지만 담담한 어조에도 불구하고 죽음의 기운을 상징하는 어둠이 짙게 내

- qui ne voulait pas s'avouer. Et ma propre bouche, m'a-t-il dit, ne m'obéissait plus : j'avais posé celle de maman sur mon visage et j'en imitais malgré moi les mimiques. Toute sa personne, toute son existence s'y matérialisaient et la compassion me déchirait.”, *ibid.*, p. 47.

51) *Ibid.*, p. 112.

52) *Ibid.*, p. 163.

려 앉아 더욱 음울하게 보이는 병실 한 가운데에서, 서로에 대한 애정의 힘으로 죽음에 대한 “불안감”과 “악몽”을 이겨 내는 두 모녀의 모습은⁵³⁾ 그것을 보는 이들에게 상당히 진한 울림을 안겨준다. 그리고 마침내 이들은 삶과 죽음에 대해 같은 입장을 지닌, 다시 말해, 같은 정도로 삶을 사랑하고 죽음 앞에서 같은 정도의 저항감을 느끼는 동지적 관계를 형성하게 된다.

나아가 우리는 어머니와의 연대의 경험이 죽음에 대해 진지하게 성찰하도록 보부아르를 이끌고 있다는 점에도 주목해야 한다. 앞서 언급했듯이, 『매우 편안한 죽음』 이전의 대부분의 작품에서 보부아르는 기본적으로 죽음의 폭력성에 대한 극단적인 두려움에 사로잡혀 죽음을 외면하고 그에 대해 진지하게 성찰하길 거부하는 태도를 취해왔다. 그랬던 그녀에게 있어서 어머니와의 연대 투쟁에 참여한 경험은 중요한 변곡점으로 작용하게 된다. 죽음에 대한 공포감에 매몰되어 죽음을 직시하지 못했던 상태에서 벗어나 죽음의 민낯과 마주할 용기를 얻게 되기 때문이다. 그리고 그 결과, 보부아르는 죽음으로 인해 인간이 처하게 되는 실존적 상황 및 죽음에 대한 사회적 인식 및 태도 등 대한 진지하면서도 비판적인 성찰을 시도하기에 이른다. 또한 오늘날에 이르러 우리 사회에서 주요 논쟁거리로 떠오른 존엄사 문제와도 연결될 수 있는, 죽음의 방식을 개인의 선택에 맡기는 문제에 대한 성찰을 몇 십 년이나 앞서 시도하는, 선구적인 모습을 보이기도 한다. 이러한 맥락에서 보자면 보부아르에 의해 그녀의 어머니는, 자신의 삶을 성실히 살아 냈던 주체적 인물을 넘어서, 보부아르로부터 반성적 성찰을 이끌어 낼 수 있을 만큼 모범적인 방식으로 실존을 영위했던 윤리적인 주체의 모습으로 재현되고 있기까지

53) “La chambre devenait lugubre, au soir tombant, quand elle n’était plus éclairée que par une lampe de chevet, maman ayant fait baisser le store. Je supposais que l’obscurité en épaississait encore le funèbre mystère. En fait, cette nuit et les trois qui suivirent, je dormis mieux que chez moi, préservée de l’angoisse du téléphone et des désordres de mon imagination : j’étais là, je ne pensais à rien. Maman n’eut pas de cauchemars.”, *ibid.*, pp. 106-107.

하다. 즉 보부아르는 어머니에게 자신을 능가하는 이상적 주체라는 가장 명예로운 위상을 부여함으로써, 자신이 할 수 있는 최선의 방식으로 어머니에 대한 애도를 완성하고 있는 것이다.

3. 애도를 위한 에르노의 전략 : 어머니의 기원으로서의 위상 복원

에르노에게 있어서 어머니의 죽음에 대한 경험은 기본적으로 부르주아적이지 않다는 이유로 작가 자신에 의해 부끄러움의 대상으로 치부되어 왔던 어머니와 화해하는 계기로 작용했다. 그에 따라 그녀는 어머니에 대한 애도를 무엇보다도, 노동자 계층에 속한 어머니의 특징, 그녀가 표방하고 있는 가치관을, 자신의 기원을 이루는 토대의 일부로 받아들이는 작업으로 승화하고자 한다. 따라서 에르노는, 어머니를 자신의 세계로 편입시켜 어머니에 대한 애도를 완성하고자 했던 보부아르와는 정반대로, 자기 자신을 어머니의 세계로 편입시키는 전략을 취하게 된다.⁵⁴⁾

54) 보부아르와 에르노가 서로 다른 전략을 택하게 된 이유를 이해하는 것과 관련하여 엘리슨 펠의 분석은 참고할 만하다. 그에 따르면 보부아르는 기본적으로 타자로서의 여성 상황을 이론적으로 고찰하는 차원에서 어머니를 재현의 대상으로 삼아 왔다. 즉 보부아르는 어머니의 삶을 객관적 성찰의 대상으로 삼아 왔던 것이다. 그에 따라 어머니에 대해 글을 쓰는 매순간마다 보부아르는 “어머니의 삶 바깥에서 그녀에 대해 *their mothers out of their lives*”, 또는 “어머니의 바깥에서 그녀의 삶에 대해 *their lives out of their mothers*” 이야기하려는 경향을 보인다. 반면 에르노는 자신의 작품 전반에서 어머니와의 연결성에 대한 인식을 - 그녀와 연결된 상태가 부정적으로 그려지든 긍정적으로 그려지든 간에 - 지속적으로 드러내 왔다. 그렇기에 그녀에게 있어서 어머니에 대한 재현은 기본적으로 “어머니의 삶 바깥에서보다는 그 안에서 그녀에 대해 글을 쓰는 것과 관련된 *to be concerned with writing her mother into rather than out of her life*” 작업에 해당하는 것이었다. (Alison S. Fell, *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, *Legenda*, 2003, p. 156 참조.) 실제로 한 인터뷰에서 에르노는 어머니와 자신의 연결성을 다음과 같이 강조한 바 있기도 하다 : “C’est très compliqué. (...) C’est la femme qui a compté le plus pour moi. Ma mère, c’était l’oeil de Dieu. Elle était la loi. Mais en même temps, il y a eu ce rejet extrêmement violent pendant l’adolescence. (...) Ce rejet n’était pas vraiment un rejet. Comment expliquer. Je m’aperçois que ma mère je n’ai jamais cessé de l’adorer. Elle a toujours été dans mon horizon. Ma

바로 이러한 차원에서 에르노는 가장 우선적으로 기존에 자신이 지니고 있던 어머니의 세계에 대한 부정적인 선입견에서 벗어나, 어머니가 그러한 삶의 방식을 택할 수밖에 없었던 이유를, 그녀가 처해있던 개인적·사회적 상황의 맥락과 관련지어 이해해 보려는 작업에 착수한다. 이 작업은 무엇보다도 가부장적이면서 부르주아적 가치가 지배하는 세계에서 이중으로 소외를 당해 온 노동자 계층에 속한 여성들의 삶이, 에르노의 어머니가 걸어온 삶의 행적을 통해 수면 위로 떠오르게 하는 효과를 만들어 낸다.

에르노의 어머니가 겪었을 이중적 소외의 경험은 부르주아 계층에 속했던 보부아르의 어머니가 처했던 상황과 비교해 보았을 때 한층 더 구체적으로 드러난다. 우선 두 작가의 어머니들은 모두 가부장적 이데올로기가 지배하는 사회 속에서 남성의 타자로 살아가는 여성이라는 공통점을 지니고 있는 인물들이라 할 수 있다. 일례를 들어 에르노의 어머니가 어린 시절부터 여자로서의 바른 행실에 대한 사회적 요구를 받아왔으며, 그렇게 스스로 내재화한 여성에 대한 억압적 이데올로기를 자신의 딸에게 그대로 주입하려 하는, 그래서 마치 “할례 시술사가 클리토리스를 절제하는 동안 등 뒤로 어린 딸아이의 팔을 꼭 붙들고 있는 아프리카의 어머니들 *ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris*”⁵⁵⁾과도 같은 역할을 수행했다는 점은, 보부아르의 어머니가, 그리고 어머니로 인해 보부아르가 겪어야 했던 억압의 경험들을 그대로 떠올리게 한다.

하지만 다른 한 편으로 에르노의 어머니의 삶은, 가정 내에 갇혀 순응과 수동성을 강요받으며 살아야 했던 보부아르의 어머니와는 결코 같을 수 없는, 노동자 계층에 속한 여성의 삶을 잘 형상화한다. 그 차이는 유

mère, elle est partout. Maintenant depuis son décès, elle est en moi.”, Claire-Lise Tondeur, “Entretien avec Annie Erantux”, *The French Review*, vol. 69 n° 1, Oct 1995, p. 39.

55) *Une femme*, op.cit., p. 62.

년기부터 이미 명확하게 드러난다. 에르노의 어머니가 처한 상황은 사립 기숙학교에 다니는 암전한 부르주아 계층 아가씨들의 그것이 아니라, “사내아이들과 똑같은 처세술을 터득한, 영락없는 시골 여자아이의 삶 toute une existence au-dehors de petite fille de la campagne, avec les mêmes savoir-faire que les garçons”이었다.⁵⁶⁾ 또한 그것은 자신을 비롯해 가족의 생계를 책임지기 위해 어려서부터 남성과 마찬가지로 노동 현장에 뛰어들어야 했고, 그래서 자신의 삶을 스스로 책임지는 것을 가능케 하는 “자신들의 노동력에 대한 자부심 l’orgueil de leur force de travail”을 느끼며 사는 것이 허락된 삶이기도 하다.⁵⁷⁾ 그 결과 결혼 역시 에르노의 어머니에게는 다른 의미를 지닌 것으로 받아들여진다. 보부 아르의 어머니에게 있어서 결혼이 예측을 의미했던 것과 달리, 에르노의 어머니에게 있어서 결혼은 오히려 “둘이 되어 보다 쉽게 궁지에서 벗어나리라는 희망 l’espérance de s’en sortir mieux à deux”을 안겨주는 것으로도 인식된다.⁵⁸⁾ 심지어 에르노의 어머니에게는 자신의 이상형에 부합하는 남자를 남편감으로 “선택”할 수 있는 가능성이 허락되기도 했다.⁵⁹⁾ 에르노의 어머니가 삶에 대해 지닌 이러한 능동적인 태도는 결혼 이후에도 유지, 아니, 강화되는데, 이는 그녀가 “부부의 사회생활 결정권 la volonté sociale du couple”을 쥔 존재이자 가족 내의 “법 la loi” 그 자체였다는 점에서⁶⁰⁾ 잘 나타난다.

그런데 어머니의 이러한 삶의 방식이야 말로 에르노가 어머니를 부정적으로 평가하게 된 주된 원인이라 할 수 있다. 부르주아적 세계로 이행한 에르노에게 있어서 어머니의 이러한 방식이 너무나도 부르주아적이

56) *Ibid.*, pp. 27-28 참조.

57) *Ibid.*, p. 32.

58) *Ibid.*, p. 34.

59) “Il ne buvait pas, gardait sa paye pour monter son ménage. Il était d’un caractère calme gai, et il avait sept ans de plus qu’elle (on ne prenait pas un «galopin!»). En souriant et rougissant, elle racontait : «J’étais très courtisée, on m’a demandée en mariage plusieurs fois, c’est ton père que j’ai choisi.», *ibid.*, pp. 35-36.

60) *Ibid.*, p. 39 ; p. 59.

지 않은 것으로 비춰졌기 때문이다. 에르노의 눈에 비친 아주 건장하고, 툭하면 자신을 “고얀 년, 더런 년, 망할 년, 혹은 그저 《불쾌한 계집애》 chameau, souillon, petite garce, ou simplement 《déplaisante》”라고 부르는 등⁶¹⁾, “말하고 행동하는 거친 방식”을 지닌 너무나도 “요란한” 어머니는, “여성적 이미지에 가까워서 날씬하고, 행동이 점잖고, 요리를 잘 하고, 자신들의 딸을 다정하게 《사랑하는 딸》”이라고 부르는 부르주아 계급에 속하는 학급 친구들의 어머니들과 모든 면에서 정반대되는 행동 양식을 지닌, 그래서 “부끄러움”을 자아내는 존재로 격하된다.⁶²⁾ 즉 에르노는 가정적이면서도 나긋나긋한 ‘여성미’를 지닌 어머니를 이상적 어머니로 간주하는, 부르주아 사회가 만들어 낸 모성에 대한 편협한 시각 속에서 자신의 어머니를 평가하고 있는 것이다. 부르주아적 가치관에 물든 어린 에르노에게 있어서, 당장의 생계 문제를 해결해야 했던 상황 속에서 어머니가 교양을 갖추기 위한 교육을 받을 기회조차 제대로 갖지 못했다는 점, 또한 바쁜 가게일로 인해 제대로 살림을 살 여유를 갖는 일이 결코 불가능했다는 점 등은 전혀 고려의 대상이 되지 않는다.

따라서 에르노에게 있어 어머니와의 화해란 무엇보다도 부르주아적 시각에서 벗어나 어머니의 삶의 방식이 지닌 긍정성을 재조명하는 작업 으로부터 출발할 수밖에 없는 문제로 인식된다. 그리고 이는 어머니에 대한 에르노의 애도가 보부아르의 그것과는 정반대의 방향으로 전개될 수밖에 없었던 이유를 잘 설명해 준다. 왜냐하면 이 작업을 수행하기 위해 에르노는 자신이 그렇게 경멸해 마지않던, 그래서 그토록 벗어나길 원했고, 또 그렇게 하는 데 성공했던 어머니 세계로의 재진입을 시도하게 되기 때문이다. 그리고 그 결과, 각자가 속해 있는 세계의 간극만큼이

61) *Ibid.*, p. 51.

62) “Je suis devenue sensible à l’image féminine que je rencontrais dans *L’Écho de la Mode* et dont se rapprochaient les mères de mes camarades petites-bourgeoises du pensionnat : mines, discrètes, sachant cuisiner et appelant leur fille 《ma chérie》. Je trouvais ma mère voyante. (...) J’avais honte de sa manière brusque de parler et de se comporter”, *ibid.*, p. 63.

나 분리된 채 살아온 모녀는 어머니가 속한 세계에 대한 이해를 기반으로 그녀와의 유대감을 복원하고자 하는 딸의 노력에 의해 서로에 대한 거리감을 서서히 좁혀 나가기에 이른다. 우리가 보기에 이는 크게 네 가지 단계를 거치면서 완성된다.

우선 첫 번째 단계에서 에르노는 부르주아적 관점에 지배되어 어머니의 삶을 부정적으로 평가했던 기존의 입장에서 벗어나, 어머니가 보여 온 삶의 방식을 재평가하고자 한다. 이러한 차원에서 에르노는 어머니의 억척스러웠던 삶의 방식을 어머니라는 한 개인이 지닌, 삶을 대하는 적극적이고 능동적인 자세로 제시하려 한다. 다음 구문들에서 우리는 이를 확인할 수 있다.

De tous, c'est ma mère qui avait le plus de violence et d'orgueil, une clairvoyance révoltée de sa position d'inférieure dans la société et le refus d'être seulement jugée sur celle-ci. (...) La jeunesse de ma mère, cela en partie : un effort pour échapper au destin le plus probable, la pauvreté sûrement, l'alcool peut-être.⁶³⁾

모든 식구 중에서도 가장 격렬하고 자부심 강하며 사회적 위치의 열등함에 대한 반항적 통찰력과 그러한 잣대로만 평가당하는 것에 대한 거부감을 지녔던 사람이 바로 어머니였다.(...) 내 어머니의 청춘, 부분적으로 이렇다. 그리 될 가능성이 가장 높은 운명, 그러니까 확실하게 빈곤할 테고, 어찌면 술에 빠져들게 되리라는 운명, 그것에서 벗어나려고 노력함.

동시에 에르노는, 아내와 마찬가지로 신분 상승의 욕망을 가지고 있었지만 그녀와는 달리 “닥쳐올 투쟁 앞에서 느끼는 공포와 자신의 처지를 체념하고 받아들여려는 유혹”에 굴복하여 주어진 환경에 안주하길 택한 아버지의 모습과의 대조를 통해, 어머니의 능동적인 삶의 태도를 한층

63) *Ibid.*, pp. 32-34.

더 부각시켜 제시하고자 한다.⁶⁴⁾ 나아가 어머니의 그러한 자질이 그녀 자신만을 위한 것이 아니라, 자신과 같은 처지 혹은 자기보다 못한 처지에 있는 자들에게 “착하고 유용한 존재”가 되고자 하는 열망과도 맞닿아 있었다고 말함으로써,⁶⁵⁾ 이러한 자질을 긍정적으로 평가하고자 하는 자신의 의도를 한층 더 명확하게 드러내기도 한다.

또한 에르노는 어머니가 지니고 있었던 지적 욕망과 능력 역시 강조해 제시하기도 한다. 그 결과, 에르노의 손길을 거치면서 그동안 이야기되지 않았던 어머니가 지니고 있던, 교리 문답 학습에 열정적으로 임할 만큼 강한 지적 욕망을 지녔던 소녀의 모습이⁶⁶⁾, 가게일로 눈코 뜰 새 없이 바쁜 와중에도 틈틈이 소설 읽기를 멈추지 않으면서 책에서 읽은 문학적이라고 생각되는 비유들을 즐겨 사용하거나, 요즘 벌어지는 일들, 위대한 작가들의 이름, 최신 상영작, 또는 공원의 꽃 이름들을 새롭게 배우는 등 “정신적으로 항상 s'élever”되기 위해 노력했던 중년 여인의 모습이⁶⁷⁾ 수면 위로 떠오른다.

보다 주목해야 할 점은 에르노가 이 과정에서 어머니의 삶을 특징지어 온 사회적 조건에 대한 이해로까지 독자들을 이끌고 있다는 것이다. 이는 어머니가 걸어온 삶의 행보가 한 개인의 선택에 따른 결과물만이 아니라, 그 개인을 둘러싸고 있는 사회적 환경으로부터 기인한 것이기도 하다는 점을 독자들을 비롯해 작가 스스로가 인식하도록 만들어, 어머니의 삶을 보다 다양한 각도에서 이해할 수 있도록 하기 위한 서술 방식이라 할 수 있다. 일례를 들어 에르노는 다음의 구절을 통해, 그렇게 능동적이었던 어머니가, 왜 딸에게 있어서만큼은 “아프리카 어머니들”과도

64) “Tout deux, le même désir d'arriver, mais chez lui, plus de peur devant la lutte à entreprendre, de tentation de se résigner à sa condition, chez elle, de conviction qu'ils n'avaient rien à perdre et devaient tout faire pour s'en sortir 《coûte que coûte》.”, *ibid.*, p. 39.

65) “Elle s'efforçait de nourrir tout le monde, surtout les familles nombreuses, son désir, son orgueil d'être bonne et utile.”, *ibid.*, p. 44.

66) *Ibid.*, p. 27 참조.

67) *Ibid.*, pp. 55-59 참조.

같이 가부장적 관습을 강요하는 보수적인 태도를 고수했었는지를, 어머니의 개인적 성격이 아닌 사회적 맥락에서 이해할 수 있는 단서를 제공하고 있다.

Mais à une époque et dans une petite ville où l'essentiel de la vie sociale consistait à en apprendre le plus possible sur les gens, où s'exerçait une surveillance constante et naturelle sur la conduite des femmes, on ne pouvait qu'être prise entre le désir de 《profiter de sa jeunesse》 et l'obsession d'être 《montrée du doigt》. Ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable porté sur les filles travaillant en usine (...) ⁶⁸⁾

사회생활의 핵심이 사람들에 관한 정보를 얼마나 많이 갖고 있는가에 있으며, 여자들의 행실에 대한 감시가 늘 자연스럽게 이루어지던 그 시절의 소도시에서는 《청춘을 구가》하려는 욕망과 《손가락질》 당할 거라는 강박관념 사이에 갇힐 수밖에 없었다. 어머니는 공장에서 일하는 처녀 아이들에게 내려질 수 있는 가장 호의적인 평가에 자신을 맞추려고 애썼다 (...)

같은 맥락에서 “어머니는 농번기인지 아닌지, 병이 난 형제자매가 있는지 없는지에 따라서 들쭉날쭉 학교를 다녔다(...) 아무도 자기 자식들을 <밀어붙이지> 않았으니, <아이들 스스로> 알아서 해야 했고, 학교란 더 이상 부모가 책임지지 않아도 될 때를 기다리면서 때워야 할 시간일 뿐이었다”, “열두 살 반에 학교를 떠나도 행복하지도 불행하지도 않았다는 것이 일반적인 관례”, “그녀로서는 <난 앓아 있을 자격이 충분해>와 같은 변명 없이는 쉬고 책 읽는 것이 불가능했다”⁶⁹⁾ 등의 사실들에 대한

68) *Ibid.*, p. 33.

69) “Elle est allée à l'école communale, plus ou moins suivant les travaux des saisons et les maladies des frères et sœur. (...) Personne ne 《poussait》 ses enfants, il fallait que ce soit 《dans eux》 et l'école n'était qu'un temps à passer en attendant de ne plus être à charge des parents.”, *ibid.*, p. 29; “Ni heureuse ni malheureuse de quitter l'école à douze ans et demi, la règle commune.”, *ibid.*, pp. 29-30; “Il

서술을 통해서 어머니의 무교양이, 그녀의 개인적 선택의 결과가 아니라, 노동자 계층이 전반적으로 처해있던 사회적 조건으로부터 기인한 결과물이었다는 점을 인식할 수 있도록 한다. 또한 소상공인으로서 어머니가 겪고 있는 일상에 대한 구체적인 묘사들은 그녀가 사회적 맥락에서 왜 부르주아 가정의 어머니와는 다른 어머니일 수밖에 없었는가를 이해할 수 있는 실마리로 작용한다.⁷⁰⁾

첫 번째 단계에서 이루어진 이러한 작업은 에르노로 하여금 한동안 잊고 있었던 어머니와의 좋은 기억을 떠올리게 한다. 두 번째 단계에서 이루어지고 있는 작업은 바로 이러한 기억의 복원과 관련되어 있다. 에르노는 특히 좋지 않은 여건 속에서도 어머니가 어머니로서의 역할을 수행하기 위해 최선을 다했다는 점, 또한 오늘날 자신이 누리고 있는 성공이 바로 어머니의 헌신 덕분이었다는 점을 기억해 낸다. 그에 따라 넉넉지 않은 살림살이에도 불구하고 그녀가 자신을 부족함 없이 키우기 위해 얼마나 애썼는지, 자신의 딸 만큼은 좋은 교육을 받을 수 있게 하기 위해 얼마나 노력했는지 등이 에르노의 입을 통해 증언된다. 또한 딸이 자신보다 나은 삶을 누릴 수 있다면 어떤 희생마저도 감수할 준비가 되어있던 어머니의 모습이, 그리고 딸이 무엇을 받으면 좋아할지에 대해 늘 염려했던 어머니의 모습이 망각의 늪으로부터 끌어올려 진다.

이러한 복원 작업의 핵심적 목표는 다음의 기억을 떠올리는 것으로 요약될 수 있다. 그것은 바로 자신이 어머니를 있는 그대로 사랑했었던 기억이라 할 수 있다. 이와 관련하여 다음의 구문은 주목할 만하다.

Elle avait une grande voix large, criait souvent sur un ton terrible. Elle riait aussi beaucoup, d'un rire de gorge qui découvrait ses dents et ses gencives. (...) Rien de son corps ne

lui était impossible de se reposer et de lire sans une justification, comme «j'ai bien mérité de m'asseoir»”, *ibid.*, p. 54.

70) *Ibid.*, pp. 52-54 참조.

m'a échappé. Je croyais qu'en grandissant je serais elle. (...) elle descend la côte devant nous, droite sur la selle enfoncée dans ses fesses. J'ai peur des obus et qu'elle meure. Il me semble que nous étions tous les deux amoureux de ma mère.⁷¹⁾

어머니는 커다란 목청을 지녔고 종종 무시무시한 목소리로 소리를 질러 댔다. 또한 웃기도 잘 했는데, 이와 잇몸이 다 드러나고 목젢이 다 들여다보이는 웃음이었다. (...) 그녀의 육체 그 어느 부분도 내 눈길을 피해 가지 못했다. 나는 크면 나도 그렇기 되리라고 생각했다. (...) 그녀는 엉덩이 사이로 비집고 들어갈 듯한 안장 위에 콧콧이 얹은 채 우리보다 앞서 언덕을 내려가고 있다. 나는 포탄이 무섭고, 어머니가 죽을까 봐 겁이 난다. 그때 아버지와 나, 우리는 둘 다 어머니와 사랑에 빠졌던 것 같다.

이 구문이 특히 주목할 만한 이유는, 이 기억의 복원이 무엇을 위한 작업이었는지를 잘 보여주기 때문이다. 이 구문에서 에르노는 어린 자신이 그토록 사랑했던 어머니의 모습에 대해 서술하고 있다. 그것은 바로 솔직하고 요란스러우면서 억척스러운 어머니의 모습이라 할 수 있다. 따라서 이러한 에르노의 반응은 어머니를 부끄러움의 대상으로 간주하던 청소년기의 에르노의 그것과 완전히 상반된다. 그렇다면 왜 에르노는 어머니에 대해 상반된 자신의 반응을 드러내는 기억을 끄집어내고 있는 것일까? 그것은 바로 변한 것은 어머니가 아니라 자신이었음을, 즉 어머니와의 사이가 틀어지게 된 것은 바로 자기 자신의 변심, 배반 때문이었음을 암시하기 위한 것이라 할 수 있다.

그렇기에 이어지는 세 번째 단계에서 에르노는 있는 그대로의 어머니를 부정하고 결과적으로 어머니를 배반하기에 이른 자신의 행보를 비판적으로 그려 내는 작업을 수행한다. 이 작업은 어머니를 저버린 자신의 선택에 대한 부끄러움을, 그리고 자신에 의해 배신당한 어머니에 대한 죄책감을 드러내는 방향으로 진행된다. 이를 통해 에르노는 어머니에게

71) *Ibid.*, pp. 45-46.

덧씌워진 부정적인 어머니의 이미지가 결국 어머니에 대한 자신의 배신을 정당화하기 위해, 자기 자신이 만들어낸 허구의 이미지였음을 실토하고자 한다. 이러한 맥락에서 에르노는 어머니에 대해 자신이 느꼈던 부끄러움이, 어머니가 속한 “계급의 적 *une ennemie de classe*”이 속한 세계,⁷²⁾ 즉 부르주아의 세계로 옮겨 간 자신이 어머니를 통해 마주하게 되는, 더 이상 보여 주고 싶지 않았지만 여전히 자신의 모습에 해당하는 그것을 억지로라도 외면하고자 한 결과물이었음을 명시함으로써,⁷³⁾ 어머니를 바라보던 당시 자신의 관점의 부당함을 폭로한다. 또한 “어머니가 아침부터 저녁까지 감자와 우유를 팔아 댄 덕분에” 부르주아적 세계로 이행할 수 있었던 자신이 그런 어머니의 존재를 부정하는 “부당함”을, 어머니의 사랑에 대한 확신했던 만큼 너무나도 안일하게 저질렀음을 자책하기도 한다.⁷⁴⁾

나아가 일방적으로 어머니를 그녀가 속했던 세계로부터 끌어내 자기가 속한 부르주아적 세계에 편입시키려 했던 자신의 시도가 어떻게 어머니의 자존감을 손상시키는 결과를 초래했는지 역시 서술함으로써, 어머니에 대한 죄책감을 덜기 위해 자신이 택한 해결책의 안일함 또는 폭력성을 비판적으로 그려 내기도 한다. 이와 관련하여 아버지가 돌아가신 후 어머니에 대해 자신이 취한 조치의 결과에 대한 서술은 주목할 만하다. 남편이 죽은 후 혼자 남게 된 어머니에 대한 죄책감을 느끼던 에르노는 자신이 누리고 있는 부르주아적 세계에 어머니를 편입시키는 방식으로 그녀에 대한 죄책감을 덜고자 한다. 그에 따라 어머니를 자신이 살고 있는 “부르주아다운 커다란 주택 *grande maison bourgeoise*”으로 이사 오게 한다.⁷⁵⁾ 그런데 에르노의 이러한 선택은 어머니를 홀로 내버려두지

72) *Ibid.*, p. 65.

73) “Je lui faisais grief d’être ce que, en train d’émigrer dans un milieu différent, je cherchais à ne plus paraître.”, *ibid.*, p. 63.

74) “J’étais certaine de son amour et de cette injustice : elle servait au soir pour que je sois assise dans un amphi à écouter parler de Platon.”, *ibid.*, p. 66.

75) *Ibid.*, pp. 74-75 참조.

않았다는 죄책감으로부터 그녀가 벗어나는 데는 도움이 되었을지는 몰라도, 어머니에게는 그다지 행복한 결과를 안겨주지 않는다. 노동자로서 어머니가 평생을 지녀왔던 “<자신의> 돈을 번다는 자부심”을 그녀에게서 앗아간 것은 물론이거니와, 딸네 가족이외에는 자신을 아는 사람도 이야기 나눌 사람도 없는 상황 속에서 자신을 “하찮은 존재”로 간주하게끔 그녀를 만들었기 때문이다.⁷⁶⁾ 이는, 에르노의 표현을 빌려 말해보자면, 어머니의 삶의 방식의 포기를 전제로 자신의 삶 속에 “어머니를 끼워 넣으려는” 딸의 선택이 빚어낸 불행한 결과라 할 수 있을 것이다.⁷⁷⁾ 에르노는 자신이 취한 이러한 조치가 실은 어머니가 아닌 자기 자신만의 편의를 우선시한 선택이었으며, 그 결과 이질적인 세계 속에 어머니를 고립시키고 말았음을 자책 어린 어조로 시인하고 있다. 이는 에르노가 왜 어머니에 대한 애도의 차원에서 자기 자신을 어머니의 세계로 재진입시키는 전략을 택하게 되었는지, 그 이유를 잘 설명해주는 지점이라 할 수 있다.

이렇게 떠나온 어머니의 세계로 다시 들어가 어머니에 대한 긍정적인 기억을 떠올리고 그녀를 자신의 기원으로 다시금 인정하기에 이른 에르노는, 어머니와의 진정한 화해 및 그녀에 대한 애도를 완성하기 위한 마지막 단계에 접어들게 된다. 이 단계에서 에르노는 어머니와의 동일시 및 이를 기반으로 한 관계의 역전을 경험하게 되고, 이를 통해 어머니와의 화해 및 그녀에 대한 애도를 완성하게 된다.

어머니와 에르노의 합일이 처음으로 이루어지는 순간은 어머니가 알

76) “Au début, elle a été moins heureuse que prévu. Du jour au lendemain, sa vie de commerçante était finie, la peur des échéances, la fatigue, mais aussi le va-et-vient et les conversations de la clientèle, l’orgueil de gagner <son> argent. Elle n’était plus que <grand-mère>, personne ne la connaissait dans la vieille et elle n’avait que nous à qui parler. Brutalement, l’univers était morne et rétréci, elle ne se sentait plus rien.”, *ibid.*, p. 76.

77) “Plutôt que d’aller la voir, je préférais qu’elle vienne chez nous : il me semblait plus facile de l’insérer quinze jours dans notre vie que de partager trois heures de la sienne, où il ne se passait plus rien.”, *ibid.*, p. 84.

츠하이머 진단을 받은 직후부터라 할 수 있다. 어머니의 발병 직후, 어머니와 같은 증세를 보이는 에르노의 모습은, 어머니의 입모양을 따라하던 보부아르의 경우에서와 마찬가지로, 그들 간에 합일이 이루어지기 시작했음을 잘 보여준다. 일례를 들어 에르노는 자신이 병에 걸린 게 아니라는 것을 보여 주려고 발작적으로 쾌활한 척하거나 어울리지 않는 대목에서 가볍게 웃는 어머니와 마찬가지로 별것 아닌 일에도 미친 듯이 웃어대는 등, 스스로 미쳐 가는 느낌에 사로잡힌 모습을 보이기도 한다.⁷⁸⁾

물론 이 과정에서 에르노는 병에 걸린 어머니를 외면하고 싶은 욕망에 사로잡히기도 하지만, 삶을 위한 어머니의 처절한 노력들은 그녀의 투쟁에 동참하도록 딸을 이끈다. 그런데 여기서 우리는 보부아르의 경우와 마찬가지로, 에르노에게 있어서도 어머니의 성기를 목격한 사건이 가장 중요한 계기로 작용하게 된다는, 흥미로운 사실을 발견하게 된다. 어느 초저녁 무렵, 어머니의 병실에 들른 에르노는 슬립 차림으로 무릎을 세운 채 시트 위에 누워 잠들어 있던 어머니의 다리 사이로 우연히 그녀의 성기를 목격하는 경험을 한다. 그런데 어머니의 성기를 죽음 그 자체로 받아들이고 심한 불쾌감을 들어냈던 보부아르와는 다르게, 에르노에게 있어서 어머니의 성기를 목격한 경험은, 반복적인 부정의 결과 존재했었다는 사실 자체가 이제는 잊혀 버린, 그토록 사랑했던 “나의 어머니”, “내 유년기의 그 여자와 같은 여자”를 재발견하는 계기로 작용한다.⁷⁹⁾ 즉 어머니의 성기를 목격한 사건은 에르노에게 있어서 어머니에 대한 애정을 전적으로 회복하게 되는 결정적인 계기로 작용했던 것이다. 그렇기에 그녀는 어머니의 드러난 성기 앞에서 울음을 터뜨리고 만다.

실제로 우리는 이 사건 직후 어머니를 대하는 에르노의 태도상에서 근본적인 변화가 일어나고 있음을 감지할 수 있다. 오로지 자신의 죄책감을 덜기 위해 자기중심적인 방식으로 어머니에게 형식적인 관심만을

78) *Ibid.*, pp. 89-93 참조.

79) “Je me suis mise à pleurer parce que c’était ma mère, la même femme que celle de mon enfance.”, *ibid.*, p. 96.

쏟는 데 그쳐왔던 에르노가 이 순간을 기점으로 하여, 악화된 병세로 말미암아 육체적으로나 정신적으로 급격히 쇠락해 가는 어머니를 전적으로 보살피고 보호하는 역할을 적극적으로 수행하고자 하게 되기 때문이다. 특히 이와 관련하여 에르노와 어머니가 역전된 관계를 맺게 된다는 점은 주목할 만하다. 예전에 어머니가 어린 자신에게 그렇게 해주었듯, 보호자로서의 에르노는 치매로 인해 “결코 자라지 않을 어린 계집아이”의 상태로 되돌아가버린 어머니를 먹이고 만지고, 그리고 무엇보다도 말과 “몸짓들”을 통해 그녀가 전하고자 하는 이야기들에 귀를 기울이고자 한다.⁸⁰⁾

어머니와 맺게 된 역전된 관계는 에르노로 하여금 급기야 어머니가 돌아가신 후 그녀에게 다시 한 번 생명을 부여하려는 작업에 뛰어들도록 하는 원동력으로 작용하기까지 한다. 이러한 맥락에서 우리는 에르노가, 애도의 목적 속에서 이루어지는 어머니에 대한 글쓰기 작업을 출산의 이미지에 빗대어 묘사하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 사실 어머니를 출산하는 행위를 어머니에 대한 글쓰기와 동일한 것으로 간주하는 작가의 관점은 작품 초반에 등장하고 있는, “이번에는 내가 어머니를 세상에 내어 놓기 위해서 그녀에 관한 글을 쓰고 있는가 보다 *Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde.*”라는 구문을 통해 이미 암시된 바 있다.⁸¹⁾ 작품 말미에 이르러서 에르노는 다음과 같은 강렬한 이미지를 동원해 자신의 이러한 의도를 보다 직접적으로 피력하기에 이른다.

80) “Elle était une petite fille qui ne grandirait pas. Je lui apportais du chocolat, des pâtisseries (...) je lui lavais les mains, lui rassais le visage, la parfumais. Un jour, j’ai commencé à lui brosser les cheveux, puis je me suis arrêtée. Elle a dit 《J’aime bien quand tu me coiffes.》 Par la suite, je les lui brossais toujours. (...) Elle parlait d’argent, de clients, riait en renversant la tête. C’étaient des gestes qu’elle avait toujours eus, des paroles qui venaient de toute sa vie. Je ne voulais pas qu’elle mesure. J’avais besoin de la nourrir, la toucher, l’entendre.”, *ibid.*, p. 101.

81) *Ibid.*, p. 43.

Pendant les dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse come celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère.⁸²⁾

이 글을 써 내려간 10개월 동안 나는 거의 밤마다 어머니 꿈을 꾸었다. 한번은 내가 강 한가운데에 누워있었고, 내 양옆으로 물이 흐르고 있었다. 내 배에서부터, 그리고 계집아이의 성기처럼 다시 매끈해진 내 성기에서부터 식물들이 구불구불 자라나 흐느적 흐느적 떠다녔다. 그것은 단지 나의 성기만이 아니었고, 내 어머니의 성기이기도 했다.

이 장면에서 에르노는 양 옆을 흐르는 두 개의 강줄기로부터 자양분을 얻어 계집아이와도 같은 순수한 상태의 어머니를 세상에 다시 내어 놓고 있는 자신의 행위를, 어머니에 대한 글쓰기 행위와 연결시키고 있다. 그런 의미에서 두 개의 강줄기는 곧 어머니에 대한 글쓰기를 가능케 했던 두 가지 토대를 의미한다고 볼 수 있을 것이다. 첫 번째 토대가, 내용적 측면에 속한 것으로서, 노동자로서 어머니가 살아온 삶의 궤적 그 자체를 의미한다면, 두 번째 토대는 그 내용을 구현하는 방식과 관련된 것으로서, 문학적 행위로서의 글쓰기가 이에 해당한다고 볼 수 있다. 그런데 문제는 이 두 가지 토대가 어머니와 화해하기 이전의 에르노에게 있어서는 서로 양립할 수 없는 것으로 인식되어 왔다는 점이다. 부르주아적 세계의 문화적 재현 방식에 해당하는 기존의 문학적 글쓰기 방식을 통해 지배당하는 계층에 속한 어머니의 삶을 재현하는 것은, 어머니를 다시 한 번 소외 상태로 몰아넣는 결과를 야기할 위험이 있는 것으로 비춰졌기 때문이다. 하지만 어머니에 대한 글쓰기가 기본적으로 “말들을 통해서만 가닿을 수 있는 내 어머니에 대한 진실을 찾아 나서는” “문학

82) *Ibid.*, p. 104.

적 성격”을 띤 것임은 부정할 수 없는 사실이기도 하다.⁸³⁾ 문학적 글쓰기가 지닌 위험성과 불가피성에 대한 이중적 인식 속에서 마침내 에르노는 맛있는 글쓰기라는 새로운 글쓰기 스타일을 만들어 내 두 세계의 연결을 시도하게 된다. 그리고 이렇게 민중적 세계와 문학적 세계라는 두 이질적인 강줄기의 결합을 통해 탄생시킨 결과물, 그것이 바로 어머니의 이야기인 것이다. 그렇기에 에르노의 어머니에 대한 글쓰기는 기원이자 “역사”로서 어머니를 재탄생시키는 행위에 연결될 수밖에 없는 것이다.⁸⁴⁾ 이와 관련하여 이야기의 마지막에 이르러 등장하는 다음 구문 역시 상당히 주목할 만하다,

Elle est morte huit jours avant Simone de Beauvoir.⁸⁵⁾

그녀는 시몬 드 보부아르보다 일주일 앞서 죽었다.

우선 이 구문은 자신에게 지적 자양분을 제공해준 정신적 어머니에 해당하는 보부아르의 죽음에 대한 작가의 애도의 표현이라 할 수 있다. 하지만 동시에 이 구문을 통해 에르노는 어머니의 죽음을 보부아르의 죽음과 연결시킴으로써, 어머니가 자기 존재의 기원을 이루는 또 다른 한 축임을 선언하고 있기도 하다.⁸⁶⁾ 나아가 이는 한 시대를 이끌었던 위대한 작가의 죽음과 어머니의 죽음을 동일한 의미를 지닌 것으로 제시함으

83) “Mon projet est de nature littéraire, puisqu’il s’agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots.”, *ibid.*, p. 23.

84) “Ceci n’est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l’histoire. Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée.”, *ibid.*, p. 106.

85) *Ibid.*, p. 105.

86) 비슷한 맥락에서 위그니 레제는 생물학적 어머니의 문학적 재탄생을 가능케 한 정신적 어머니인 보부아르의 죽음에 대한 서술을 담고 있는 이 구문이, 자신과 어머니, 그리고 보부아르 간의 연결성을 보여주고자 했던 작가의 의도를 담고 있다고 주장한다. Élise Huguéy-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, 2009, p. 76 참조.

로써 어머니의 삶을 보부아르의 삶에 못지않은 가치를 지닌 하나의 역사로 제시하고자 했던 작가의 의도를 담고 있다고 볼 수 있을 것이다.

이렇게 에르노는 어머니의 세계로의 재진입을 통해 기원으로서 어머니가 지닌 위상을 복원하는 방식으로 그녀와의 화해 및 그녀에 대한 애도를 완성하고 있다. 그런 의미에서 에르노의 애도는 어머니, 그리고 어머니로 대변되는 자신의 노동자로서의 기원과 화해하는 과정이라 할 수 있으며, 그렇기에 보부아르의 애도와는 다른 방향 속에서 진행되고 있다고 볼 수 있는 것이다.

결론

보부아르와 에르노 모두에게 있어서 글쓰기는 어머니의 죽음을 애도할 수 있는 주요한 방식으로 간주되고 있다. 물론 이를 구현하는 방식상에서 두 작가 사이에는 차이가 존재했다. 보부아르가 자신이 속한 세계로 어머니를 진입시키는 방식을 통해 어머니에 대한 애도를 완성했다면, 이를 위해 에르노는 어머니가 속한 세계에 자기 스스로를 진입시키는 방식을 선택했던 것이다. 하지만 이러한 차이에도 불구하고 두 작가가 시도한 이러한 애도의 글쓰기는 어머니를 잃은 슬픔을 표현하는 행위인 것을 넘어서, 소외된 것들에게 자기 존재를 드러낼 수 있는 기회를 허락하는 동시에, 그러한 존재들의 삶의 의미에 대해 다른 각도에서 생각해 볼 수 있는 기회를 독자들에게 제공하고 있다는 점에서, 문학이 수행할 수 있는 사회적 역할의 한 부분을 구체화하는 중요한 사례에 해당한다 할 수 있을 것이다.

우선 우리는 앞서 이야기했듯이 두 작가가 시도하고 있는 글쓰기가 세상에 의해, 그리고 무엇보다도 작가 본인에 의해 소외되어 왔던 어머니라는 존재에게 ‘자기-재현 la représentation de soi’의 기회를 제공하

고 있다는 점에서 이러한 역할을 수행하고 있다고 말할 수 있을 것이다. 이들이 풀어내고 있는 어머니에 대한 이야기는 그 자체로 어머니를, 어머니로서만이 아니라 한 개인으로 바라볼 수 있는 가능성을 열어준다. 또한 각기 다른 상황 속에서 자신만의 방식으로 삶을 살았던 두 어머니의 인생사는 지금까지 주류 이데올로기가 만들어 낸 모성에 대한 담론이 지닌 획일화된 편협함 및 허구성을 폭로함으로써 어머니라는 존재를 바라보는 우리 사회의 관점을 쇄신할 수 있는 가능성을 제시하고 있기도 하다.

또한 이들이 시도하고 있는 애도의 글쓰기가 어머니의 존재로 상징되는 타자화된 자기 정체성의 일부와 화해해 나가는 행위라는 점 역시 상기해야 할 필요가 있다. 물론 어머니가 구체적으로 상징하는 바는 두 작가에게 있어 각기 달랐다. 하지만 거시적 차원에서 보자면 이들 모두에게 있어서 어머니는 부정하고 싶어 했던 자기 정체성의 일부를 상징했다. 그렇기에 이들은 어머니와 화해하는 과정을, 그토록 자신의 것으로 인정하고 싶지 않았던 어떤 모습을 - 보부아르에게 있어서는 그것이 여성적 세계였다면 에르노에게 있어서 그것은 민중적 세계였다 - 자기 자신의 일부로 받아들이는 과정으로 그리고자 했던 것이다. 그런데 어머니에 대한 이러한 인식 및 그러한 인식이 야기한 내적 갈등은 비단 보부아르와 에르노 두 작가에게만 국한된 문제가 아니었다. 이는, 모녀 관계를 바라보는 새로운 시각과 그에 대한 새로운 담론 생성을 촉발시킨 새로운 여성 운동의 바람이 강타한 20세기 중·후반의 서구 사회를 살았던 여성 상당수가 봉착한 문제였다.⁸⁷⁾ 따라서 어머니와의 관계를 중심으로 두

87) 아드리엔 리치는 20세기의 새로운 여성 운동의 영향을 직·간접적으로 받을 수밖에 없었던 당시 여성들의 내적 상태를 다음과 같이 설명한 바 있다 : “(...) 20세기의 새로운 여성 운동의 초기에 우리는 우리의 어머니들이 당한 억압을 분석하고, 왜 우리의 어머니들이 우리가 아마존이 되도록 교육시키지 않았는지, 왜 우리의 발을 묶어 놓고 그대로 내버려 두었는지를 ‘합리적으로’ 정확하게 이해하기는 너무나 쉬운 일이었기 때문이다. 그러한 분석은 정확하고 철저했다. 그렇지만 좁은 의미의 모든 정치학과 마찬가지로 이러한 분석은, 의식이 모든 것을 알고 있다는 가정에서 출발한 것이다. 우리 대부분의 내부에는 여성의 보살핌과 부드러움, 그리고 승인,

작가가 보여주고 있는 자기 정체성에 대한 인식의 쇄신 과정은 가부장적 체제 속에서 어머니와 자기 자신에 대한 모순적 인식으로 말미암아 내적 갈등을 겪었을 여성들 모두에게 스스로를 새롭게 바라볼 수 있는 가능성 역시 열어주고 있다 하겠다.

마지막으로 보부아르와 에르노는 모두 사회적 금기의 대상으로 간주되어 왔던 죽음이나 노년의 문제에 대한 반성적 고찰을 독자들에게서 이끌어 내는 토대로 자신들의 개인적 경험을 활용하는 방식을 선보임으로써, 개인적 글쓰기와 사회적 글쓰기의 경계를 넘나드는 소통의 수단으로서 문학을 제시하려는 공통된 시도를 하고 있다. 실제로 이들은 모두 타인과의 소통을 창출해 내는 것을 문학의 기본적인 사명으로 규정하는 입장을 자주 표명해 왔다. 일례를 들어 유년기부터 1972년까지의 삶의 궤적을 주제적 질서에 입각해 재구성하고 있는 자서전인 『요컨대 *Tout compte fait*』에서 보부아르는 『매우 편안한 죽음』에 대한 독자들의 다양한 반응에 대해 소개하면서 “문학을 대체 불가능한 것으로 만드는 본질적 임무들 중 하나는 우리 모두에게 주어진, 그래서 우리가 서로를 낮설게 느끼도록 만드는 이 고독을 극복하게 하는 것이다”라고 말한 바 있다.⁸⁸⁾ 같은 맥락에서 에르노 역시 『칼 같은 글쓰기』에서 글쓰기가, “《나》에 속하는 어떤 것을 전적으로 나라는 개인 바깥에 존재하는 어떤 것으로 변화시키는 작업” 즉 “타인들에 의해 동화될 수 있는 ‘이해 가능한’ 무엇으로 변화시키는 작업”에 해당한다고 보는 입장을 피력했다.⁸⁹⁾

우리를 지키기 위하여 행사되는 여성의 힘, 여성의 향기, 감촉, 목소리, 우리가 두려움과 고통을 느낄 때, 우리를 감싸는 강인한 팔을 여전히 갈망하고 있는 어린 소녀가 자리 잡고 있다.”, 아드리엔 리치, 『더 이상 어머니는 없다 : 모성의 신화에 대한 반성』, 김인성 역, 평민사, 2002(1995), pp. 277-278.

88) “C’est à mon avis une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable : surmonter cette solitude qui nous est commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres.”, *Tout compte fait*, op.cit., p. 169.

89) “Mais, d’un autre côté, je sens l’écriture comme une *transsubstantiation*, commela transformation de ce qui appartient au vécu, au 《moi》, en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne. Quelque chose d’un ordre immatériel et

『매우 편안한 죽음』과 『한 여자』는 자신들의 개인적 경험을 보편적으로 이해 가능한 경험으로 승화시키고자 했던 작가들의 이러한 노력을 잘 보여주는 구체적인 사례이다. 어머니의 경우를 통해, 죽음이라는 피할 수 없는 숙명 앞에서 인간이 취해야 하는 태도에 대해 성찰하도록 독자들을 이끌고자 했던 두 작가의 노력이 바로 그 흔적을 보여준다 하겠다. 그리고 이러한 노력이야 말로 이들의 작품이 다양한 개인들이 영위하고 있는 각기 다른 삶의 모습이 생생하게 재현되는 것이 가능한 동시에, 타인에 대해서도 열려 있는 문학적 공간으로 거듭나게 하는 원동력에 해당한다 하겠다.

par là même assimilable, compréhensible, au sens plus fort de la «préhension» par les autres.”, *L'écriture comme un couteau*, op.cit., p. 103.

참고문헌

1. 보부아르와 에르노의 작품

- 시몬 드 보부아르, 『편안한 죽음』, 함유선 역, 서울, 아침나라, 2001.
아니 에르노, 『한 여자』, 정혜용 역, 서울, 열린책들, 2012.
Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, coll. 《Folio》, 1994(Gallimard, 1983).
_____, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. 《Folio》, 1994(Gallimard, 1987).
_____, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. 《Folio》, 2011(Editions Stock, 2003).
Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. 《Folio Essais》, 1994(Gallimard, 1949).
_____, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.
_____, *La Force de l'Âge*, Paris, Gallimard, 1960.
_____, *La Force des Choses*, Paris, Gallimard, 1963.
_____, *Une Mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.
_____, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. 《Folio》, 2001(Gallimard, 1972).

2. 관련 연구자료

- 강초롱, 「시몬 드 보부아르의 『매우 편안한 죽음』에 나타난 모녀 관계의 재정립 과정」, 『프랑스학연구』, 제54집, 2010, pp. 5-28.
아드리엔 리치, 『더 이상 어머니는 없다 : 모성의 신화에 대한 반성』, 김인성 역, 서울, 평민사, 2002(1995).
안보옥, 「아니 에르노의 『자리』에 나타난 각자의 자리와 언어세계」, 『한

- 국프랑스학논집』, 제45집, 2000, pp. 211-228.
- 오은하, 『아니 에르노의 ‘평평한’ 글쓰기: 계층 이동의 서사, 『자리』와 『한 여자』』, 『프랑스학연구』, 제64집, 2013, pp. 155-191.
- 주디스 버틀러, 『불확실한 삶 - 애도와 폭력의 권력들』, 양효실 역, 부산, 경성대학교출판부, 2008.
- 필립 아리에스, 『죽음 앞의 인간』, 고선일 역, 서울, 새물결, 2004.
- Fau, Christine, “Le Problème du langage chez Annie Ernaux”, *The French Review*, vol. 68, n° 3, Feb 1995, pp. 501-512.
- Fell, Alison S., *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford, Legenda, 2003.
- Fort, Pierre-Louis, “Entretien avec Annie Ernaux”, *The French Review*, vol. 76, n° 5, Apr 2003, pp. 984-994.
- _____, *Ma mère, la mort - L'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.
- Hugueny-Léger, Élise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- Jouan-Westlund, Annie, “As She lay dying : Writing and the Mother/Daughter Dynamic in Beauvoir and Ernaux”, in *In memory of Elaine Marks : Life writing, writing Death*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 90-109.
- Marks, Elaine, “Transgressing the (In)cont(in)ent Boundaries : The Body in Decline”, in *Yale French Studies, Simone de Beauvoir : Witness to a Century*, édité par Hélène Vivienne Wenzel, New Haven : Yale University Press, vol. 72, 1986, pp. 181-200.
- Montfort, Catherine R., “La Vielle Née : Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, and Annie Ernaux, *Une femme*”, *French Forum*, Vol. 21, 1996, pp. 349-364.
- Patterson, Yolanda Astarita, “Simone de Beauvoir and the Demystification

of Motherhood”, in *Yale French Studies*, *Simone de Beauvoir : Witness to a Century*, *op.cit.*, pp. 87-105.

Savéan, Marie-France, *La place et Une femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 2003.

Thomas, Lyn, “Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness : Finding a place in the French feminist Canon?”, *Journal of Gender Studies*, Vol. 15, n° 2, July 2006, pp. 159-168.

Tondeur, Claire-Lise, “Entretien avec Annie Ernaux”, *The French Review*, vol. 69 n° 1, Oct 1995, pp. 37-44.

〈Résumé〉

Les deux stratégies du deuil pour la mère
– une comparaison entre *Une Mort très douce* de
Beauvoir et *Une femme* d'Ernaux –

KANG Cho Rong

Une Mort très douce de Simone de Beauvoir et *Une femme* d'Annie Ernaux sont souvent considérées similaires dans plusieurs points, par exemple, des matières de l'écrit, des thèmes ou la structure du récit, etc. Notre étude, qui commence par un intérêt à cette analogie de deux œuvres, a pour but principal de mettre en lumière des points communs ainsi que différents qu'elles concrétisent en tant qu'écriture du deuil.

Notre recherche commencera tout d'abord par saisir la potentialité politique impliquée en commun par l'écriture du deuil tentée par Beauvoir et Ernaux. Nous déploierons notre réflexion en focalisant notre intérêt tout particulièrement sur les deux points : comment les deux auteurs tentent de représenter leurs œuvres comme une espace littéraire où se permettent les aliénés de se dévoiler en se racontant; comment ces tentatives se lient à celles de renouveler leur connaissance de soi.

Ensuite, nous examinerons la différence découverte dans leur stratégie pour achever leur deuil pour la mère à travers la réconciliation avec elle. Pour ce travail, nous portons avant tout notre attention sur le fait que cette différence provient de la différence entre les objets concrets de la réconciliation faits par chacun. Si, pour Beauvoir, la réconciliation avec sa mère se rapporte à l'acceptation du monde

féminin reprénseté par sa mère comme une part de son identité, pour Ernaux, il s'agit de se réconcilier avec sa classe originelle de laquelle elle a réussi à sortir, au contraire de sa mère qui y appartient toujours même après la mort. A nos yeux, cette différence qui se trouve dans l'objet de la réconciliation fonctionne comme un facteur majeur qui engendre la différence délicate mais déterminante entre les stratégies dans lesquelles elles accomplissent la réconciliation avec leur mère. Si Beauvoir choisit la stratégie de faire entrer sa mère ainsi que les caractères féminines représentées par cette femme dans son monde qui se caractérise par la liberté, le mouvement transcendant et etc., Ernaux décide par contre à se transporter au monde de sa mère qui se définit comme le monde ouvrier.

L'écriture du deuil réalisée par ces deux auteurs se partage cependant une valeur littéraire considérable à propos du rôle que la littérature peut jouer dans la dimension sociale : donner aux aliénés une occasion de se dévoiler, ce faisant, conduire les lecteurs à réfléchir à la signification de leur vie dans une nouvelle perspective.

주 제 어 : 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir), 아니 에르노(Annie Ernaux), 『매우 편안한 죽음』(『Une Mort très douce』), 『한 여자』(『Une femme』), 애도의 글쓰기(l'écriture du deuil), 문학의 사회적 기능(les fonctions sociales de la littérature)

투 고 일 : 2016. 12. 23

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

네르발의 『동방여행』과 『실비』에 나타난 프란체스코 콜로나와 신플라톤 철학적 사랑

박 혜 영
(덕성여자대학교)

■ 차례 ■

서론

1. 『동방여행』 속 프란체스코 콜로나
- 1.1. 노디에의 『프란체스코 콜로나』와 플라톤적 사랑
- 1.2. 플라톤, 신플라톤 철학에서 사랑, 아름다움, 죽음
- 1.3. 신플라톤 철학과 천상적인 구원의 여성

2. 『실비』 속 신플라톤 철학적 사랑과 그 비판

- 2.1. 여성의 이상적 이미지화: 아드리엔느와 오렐리이
 - 2.2. 플라톤적 사랑의 역설: 의식과 무의식의 괴리
 - 2.3. 『실비』 속 프란체스코 콜로나
- 결론

서론

플라톤, 아풀레이우스Apulée의 『황금당나귀L'Ane d'or』, 단테의 『신곡』, 프란체스코 콜로나Francesco Colonna의 『폴리필로의 꿈Hypnerotomanchia Poliphili』, 루소의 『누벨 엘로이즈』, 괴테의 『젊은 베르테르의 슬픔』 등 네르발의 『실비』에는 다른 작가들이나 그들의 작품에 대한 언급이 많다.¹⁾ 이들 작가들과 작품에 대한 언급은 직접적 인용이건 혹은 간접적인

1) 플라톤은 기원전 4세기 고대 그리스 철학자, 아풀레이우스는 기원 2세기 로마의 속주 현 알제리 땅에서 태어난 플라톤 철학자이며 라틴어 작가, 단테나 페트라르카는 14세기 르네상스 이탈리아 작가이며, 루소는 18세기 프랑스 작가, 독일작가 괴테의

암시이건 상호텍스트성(intertextualité)으로서 네르발 텍스트 이해의 깊이와 폭을 넓히는 데 중요한 단서가 된다. 네르발 텍스트 속에 존재하는 이런 이전 문화의 텍스트 혹은 주변 문화의 텍스트들은 다양한 층위로 존재하면서, 네르발 텍스트 속에서 상호작용을 통해 다성적인 대화의 공간을 형성한다.

사랑의 환상과 환멸을 이야기한 작품인 네르발의 『실비』 속에 언급된 위 작가, 철학자들 작품의 공통점은 사랑에 관한 담론이다. 그중에서 다른 작가들보다 상대적으로 덜 알려진 프란체스코 콜로나라는 작가의 이름과 그의 작품은 『실비』, 그리고 『동방여행』 속에서 다른 작가들보다 훨씬 많이 반복적으로 거론된다. 『실비』에서는 프란체스코 콜로나라는 작가 이름이 두 번 거명되고 그의 사랑에 관한 시극을 주인공 ‘나’가 쓴다는 이야기가 나올 뿐이다. 그러나 『실비』에서 이 상호텍스트성의 심층적 의미를 파악하기 위해서는 실제 그 작가와 작품에 대한 이해뿐만 아니라, 『동방여행』에서 펼쳐지는 프란체스코 콜로나와 그의 작품에 대한 묘사, 이 작가에 대하여 노디에가 1844년에 쓴 마지막 작품 『프란체스코 콜로나 *Franciscus Columna*』에 대한 언급 속에 중첩되어 드러나는 이 작가와 작품이 네르발에게 주는 특별한 상호 텍스트적 의미 파악이 전제되어야 한다.

1499년 베니스에서 익명으로 출간되었으나, 프란체스코 콜로나의 작품으로 추정되는 『폴리필로의 꿈』은 삽화가 곁들여져 있는 사랑 이야기이다. 라틴어로 쓰여 졌으나, 그리스어와 이탈리아 방언이 섞여 있는 이 책은 르네상스 이태리 인쇄술의 걸작, 세상에서 가장 아름다운 책들 중 하나, 르네상스 시대의 가장 신비로운 책들 중 하나로 평가된다. ‘꿈속에서 사랑의 투쟁’을 그린 이 책은 16세기, 17세기에 이탈리아와 프랑스의 문학에, 그리고 삽입된 삽화를 통해 건축과 정원예술에도 큰 영향을 미쳤다고 전해진다.²⁾

베르테르의 슬픔은 1774년에 발표되었다.

2) 『폴리필로의 꿈』은 『미술대사전』에도 고대 신화의 모양을 빌린 우의적 이야기로 16

본 논문은 1장에서 『동방여행』에 나타난 프란체스코 콜로나와 그의 작품 『폴리필로의 꿈』에 대한 언급, 노디에의 『프란체스코 콜로나 *Franciscus Columna*』에 대한 언급을 분석하여 신플라톤 철학에서 말하는 이상적 사랑의 개념과 천상적인 구원의 여성성의 개념을 분석해본다. 2장에서는 네르발의 『실비』에서 신플라톤 철학적 사랑은 어떤 양상으로 드러나고 있는지, 그것에 대한 비판은 어떻게 표현되는, 그리고 프란체스코 콜로나와 그의 작품 『폴리필로의 꿈』이라는 상호텍스트성은 어떻게 작품의 의미화에 기여하는지 분석한다.

1. 『동방여행』 속 프란체스코 콜로나

『동방여행』에서 “서론-동방을 향하여”의 14장의 제목은 “폴리필로의 꿈”³⁾ 이다. 네르발은 13장에서 『폴리필로의 꿈』의 주인공 폴리필로와 폴리아가 순례한 시테르 섬의 천상의 비너스 신전과 미사 장면을 묘사하고, 14장에서는 노디에가 쓴 『프란체스코 콜로나』에 대해 이야기한다.⁴⁾

세기 초 이탈리아 예술가의 영감의 근원이 된 작품으로 설명하고 있다. 『미술대사전』 한국사전연구사, 1998, 857쪽

이 작품은 *Le Songe de Poliphile*이라는 제목으로 1546년 장 마르탱 Jean Martin에 의해 프랑스어로 번역된 후, 19세기 작가들에게 많은 관심의 대상이 되었다. 샤를르 노디에가 이 작가 이름을 딴 *Franciscus Columna*를 마지막 작품으로 남긴 것만 보더라도, 이 신비한 소설에 대한 낭만주의 작가들의 관심을 가늠할 수 있다. 또한 라블레의 『가르강튀아』에서도 이 작품의 직접적인 영향이 나타나며, 19세기 노디에, 네르발을 거쳐 20세기 조르주 페렉의 작품에서도 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 용도 언급술과 마찬가지로 이 작품에서 인간 심리이론의 원형들을 볼 수 있다고 말했다.

3) 네르발은 동방으로 가기 위해 배로 지중해를 건너간다. 동방에 도착하기 전 『폴리필로의 꿈』 속 배경인 시테르섬을 지나가면서 관련이야기를 12장부터 18장까지 언급한다. *Nerval, Oeuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, pp.67~70. 이후 OE II로 표기함.

4) 노디에의 이야기는 『폴리필로의 꿈』이라는 이 신비한 책의 저자에 초점이 맞추어진 다. 19세기 후반 두 명의 고서적 수집가가 1499년 베니스에서 인쇄, 출판된 초판본을 도저히 찾을 길이 없자면서 논쟁을 벌인다. 우연한 행운으로 그것을 손에 넣게 된 그들은 이 책을 펼치면서 이 이상한 책의 저자인 수도사 프란체스코 콜로나와 그가 사랑한 여인 폴리아가 대한 불가능한 사랑에 대해 이야기를 나눈다. 두 대화자

『폴리필로의 꿈』 속 38장들의 첫 알파벳을 연결하면 한 문장이 형성되는데, 즉 ‘Poliam frater Franciscus Columna peramarit’이다. 네르발은 『동방여행』에서 이는 ‘프란체스코 콜로나 신부는 폴리아를 무척 사랑했다’는 뜻이며,⁵⁾ 이에 기초하여 사람들이 베니스의 수도승 프란체스코 콜로나의 작품이라 추정한다고 설명한다. 폴리필로 이름은 그리스어 어원적으로 ‘폴리아를 사랑하는 자’, 폴리아는 ‘많이’라는 의미라고 한다.

작품 줄거리는 폴리필로가 그의 사랑에 완전히 무관심하던 폴리아를 꿈속에서 만나는 이야기이다. 꿈속에서 어둡침침한 숲을 헤매다가 폴리필로는 어느 나무 밑에서 지쳐 잠이 든다. 꿈속의 꿈에서 깨어보니 고대 폐허들이 흩어져 있는 숲 속 어떤 다른 장소로 자신이 옮겨졌음을 깨닫는다. 폴리필로는 그 건물들과 정원들을 지나며 신화적인 존재들을 만나게 된다. 님프들이 그에게 폴리아를 소개해주며, 결혼예식을 거행하고, 두 사람을 시테르 섬으로 데리고 간다. 비너스 신전에서 제물을 바치는 의식이 끝난 후, 폴리필로는 폴리아를 품에 껴안는다. 그 순간 폴리아는 연기처럼 사라지고 그는 모든 것이 꿈이었음을 깨닫는다.⁶⁾

1.1. 노디에의 『프란체스코 콜로나』와 플라톤적 사랑

네르발은 노디에의 이야기에 기초하여 프란체스코 콜로나의 생애를 전한다. 프란체스코 콜로나는 15세기 이탈리아의 벨리니Bellini라는 양아버지의 손에 길러진 고아출신의 가난한 화가이다. 그가 사랑하게 된 여인은 당시 이탈리아의 가장 높은 가문들 중 하나인 트레비즈의 상속

중 한 사람이 책을 읽으면서 제목부터 필사하는 형식으로 되어 있다. Charles Nodier, *Franciscus Columna*, Galeries des Beaux arts, Paris, 1844, pp.52~53.

5) OE II, p. 70. “l’auteur a signé son nom et son amour en employant en tête de chaque chapitre un certain nombre de lettres choisies pour former la légende suivante: Poliam frater Franciscus Columna peramarit.” 이는 노디에 작품에서 언급된 내용과 같다. Charles Nodier, *Franciscus Columna*, op.cit., pp.51~52.

6) 네르발은 『동방여행』에서 이 작품의 줄거리를 소개하지는 않는다. 그러나 이 작품의 배경을 상세히 이야기하는 것으로 보아 이 작품을 읽은 것으로 추정된다.

녀, 튀크레시아 폴리아 공주다. 너무나 큰 사회적 신분 격차 때문에 그녀와 결혼은 꿈도 꿀 수 없는 처지였다. 프란체스코와 튀크레시아는 각각 수도승과 수녀가 되어 경건하게 살면서, 죽음 이후 천상에서 누리게 될 사랑의 행복을 기다린다. 프란체스코 신부는 이러한 순수한 사랑의 고통과 감미로움을 적은 원고를 폴리아에게 남기고 죽는다. 폴리아는 꿈의 주요 장면들의 형상들과 상징들을 아름다운 삽화로 첨부하여 그 책을 출판한다.

네르발은 『폴리필로의 꿈』에 그려진 사랑은 ‘플라톤적인 사랑’이라 정의한다. 또한 이 ‘진정한 사랑’의 책은 오랫동안 르네상스 시대의 이태리에서 ‘연인들의 복음서’⁷⁾였다고 소개한다. 노디에를 ‘순수한 사랑의 가장 충실한 전도자들 중 한 사람 *un des plus fidèles apôtres de l'amour pur*’이라 칭하면서, 자신 또한 르네상스 시대의 이상적인 사랑, ‘천상적인 사랑’의 신봉자 그룹에 소속시킨다. 프란체스코 콜로나와 그의 작품은 네르발 텍스트에서 플라톤적인 이상적 사랑, 순수한 천상적인 사랑의 은유인 것이다.⁸⁾

네르발은 프란체스코 콜로나를 ‘사랑의 성스러운 순교자 *ces saints martyrs d'amour*’라 부르면서 그 사랑의 세 가지 특수성을 강조한다. 순수한 사랑을 위하여 현실은 중요시하지 않다는 것, 육체적 욕망을 불러일으키는 현실의 ‘치명적인 이미지’를 배척한다는 것, 천상적인 사랑을 위하여 성직자가 되어, 죽음 이후에 만나기를 기다린다는 것이다. 이러한 플라톤적인 사랑의 양상들은 네르발의 개인적 관심사가 무엇인가를 드러내준다.

게다가 노디에의 작품 이야기를 옮기면서 네르발이 따옴표 속에 넣어 직접 인용하는 곳은 단 한 곳, 프란체스코 콜로나와 폴리아가 멀리서 눈

7) “Ce livre d'amour platonique fut longtemps l'évangile des coeurs amoureux dans ce beau pays d'Italie”. OE II, p.70.

8) “Comme toi je croyais en eux et comme eux à l'amour céleste, dont Polia ranimait la flamme et dont Polyphile reconstruisait en idée le palais splendide sur les rochers cythériens.” OE II, p.67.

으로 나누는 마음속 대화이다. 성직자들의 화려한 축제 때, 교회나, 길, 광장에서 마주치면, 둘은 몰래 우울하고도 달콤한 눈인사로 이렇게 말했다는 것이다. “신부님, 죽어야 합니다! 수녀님, 죽어야합니다! 이제 우리가 죽쇄를 끌고 다녀야할 시간도 얼마밖에 남지 않았습니다...”⁹⁾

우리가 상식적으로 아는 플라톤적인 사랑은 육체적인 접촉이 없는 정신적인 사랑을 말한다. 그러나 육신을 죽쇄로, 죽음을 육신에서의 해방이라 정의하면서, 사랑의 행복을 위하여 죽음만을 기다리는 이런 사랑의 개념은 플라톤 철학이라기보다 신플라톤 철학에서 말하는 사랑과 죽음의 개념이다.

1.2. 플라톤, 신플라톤 철학에서 사랑, 아름다움, 죽음¹⁰⁾

플라톤의 동굴신화는 세계의 표상을 둘로 나눈다. 그중 하나는 불변의 절대가치가 있는 비가시적인 그러나 지성으로 파악할 수 있는 이데아의 세계로 이것이 진정한 현실이다. 또 다른 하나는 이데아 세계의 원형들의 가시적인 복사물들, 시간 공간에 따라 변하는 이미지, 그림자들이 존재하는 현상세계로 이것은 진정한 현실이 아니다. 플라톤 철학에서 사랑도 이러한 이원적인 가치관을 따라, 진정한 현실을 추구하는 이상적 사랑을 찬양한다. 이 지상에서 이데아의 언어를 포착할 수 있는 신적인 네 가지 광기가 있는데, 그중에서 소크라테스는 사랑의 열정을 최고로 꼽는다. 사랑은 사랑하는 대상의 아름다운 모습을 봄으로써, 천상의 이데아에 대한 희미한 기억을 되살려주기 때문이다. 사랑은 지상의 아름다운 이미지들에 대해 느끼는 이끌림, 아름다움에 의해 인간의 내면에 자극되는 감정이다. 그러나 사랑하는 주체는 그 대상을 아름다운 육신, 그 자체

9) “Frère, il faut mourir! - Soeur, il faut mourir!” , c'est-à-dire nous n'avons plus que peu de temps à traîner notre chaîne... OE II, p. 69.

10) 플라톤 철학, 신플라톤 철학에서 사랑의 개념에 대하여는 다음 책을 볼 것. Michel Brix, *Eros et Littérature: Le Discours amoureux en France au XIX siècle*, Peeters, 2001, pp. 11~42

로 사랑하지 않는다. 감각적인 아름다움 속에서 드러나는 불변의 절대적인 아름다움의 이미지를 사랑한다.¹¹⁾ 사랑에 대한 플라톤 철학의 근본방향은 감각적인 것에서의 도피과정이다. 사랑의 열정을 예찬하는 것도 사랑이 감각적인 것으로부터 관념적인 것으로 인간을 고양시키기 때문이다. 플라톤 철학의 전통은 그 추종자들에 의해 점점 ‘사랑, 도덕적인 고상함의 지향, 정신적인 완벽성의 지향, 육신에 대한 비난을 하나로 결합’시키는 방향으로 나아가게 된다.¹²⁾ 그러기에 서구에서 플라톤적인 사랑의 개념은 육체적인 순결을 강조하는 사랑이 된다.

이런 경향은 신플라톤 철학으로 나아가면서 더욱 강화된다. 사랑에 절대적인 아름다움의 추구를 결부시키는데 기여한 신플라톤 학자는 마르실 픽생 Marsile Ficin과 플로티누스 Plotin이다. 15세기에 초판이 출간된 플라톤의 『향연』의 주석서를 쓴 마르실 픽생은 아름다움은 곧 신이라고 암시했다. 픽생은 정신적인 아름다움은 비록 육신과 지상의 때로 얼룩져 있지만, 물리적인 아름다움의 ‘베일’ 뒤에서 빛난다고 주장했다. 감각적 아름다움 앞에서 느끼는 매혹, 존경, 두려움에서 연인은 단계적으로 상승하여, 신성한 아름다움과 초자연적인 선, 기독교의 신의 ‘관조’에까지 올라가야한다고 픽생은 강조했다. 육체적인 관계는 당연히 배제된다. 플라톤이 양성인간의 신화에서 말하는 잃어버린 반쪽인 사랑하는 사람의 영혼을 천상에서 만나 온전한 하나가 되려면, 죽음 이후 일단 지상으로 부터 정화되어야 한다고 픽생은 주장했다. 플로티누스는 육신의 쾌락과 영혼의 열정을 뚜렷이 구분하여, 신에 대한 욕망에 유일하게 적합한 순수한 사랑은 육체적 접촉이 없는 사랑밖에 없다는 생각을 더욱 강화시켰다. 이렇게 하여 신플라톤 철학에서 사랑은 천상으로 향하는 길, 열정은 무한에 접근할 수 있는 유일한 수단, 죽음은 열정의 단하나의 궁극적 목표가 된다.¹³⁾ 여기서 한 걸음 더 나아가 신플라톤 철학적 관점에서 죽음은

11) 사랑하는 여성을 통해서 천상에서 잊본 진정한 아름다움을 다시 기억하는 것이며, 전생의 기억 덕에 사랑을 통해 아름다움에 대한 이데아를 갖게 되는 것이다.

12) Michel Brix, *op.cit.*, p.27.

육신이라는 껍질 혹은 족쇄에 대한 내적인 빛의 승리가 된다. 죽음은 다시 태어나기 위해 거치는 단계, 진정한 삶에의 탄생으로 간주된다.¹⁴⁾ 신플라톤 철학은 플라톤 철학의 두 가지 점을 특히 강조한다. 첫째, 모든 창조된 것들의 근원은 ‘하나’라는 창조의 통일성 개념이다. 둘째, 모든 창조된 존재들은 ‘하나’에서 ‘유출 $\acute{e}$ manation’되어 나온 것이기에 ‘하나’로 회귀해야한다, 즉 천상적 불멸의 기원으로 돌아가야 한다는 개념이다.¹⁵⁾ 그러기에 신플라톤 철학에서 죽음은 육신에 대한 정신의 승리이며, 진정한 삶에의 탄생이라는 우월한 의미를 부여받게 된다.

『향연』에서 인간의 본질적인 욕망은 아름다움에 대한 욕망으로 정의된다. 아름다움은 선한 것, 신성한 것과 하나로 혼동된다. 아름다운 것을 향해 우리를 충동질하는 사랑은, 신성한 것으로 우리를 고양시킨다.¹⁶⁾ 신플라톤 철학에서 여성에 대한 사랑은 종교와 같은 것이 된다. 연인의 사랑은 지상의 피조물에 대한 사랑이 아니다. 사랑은 천상의 형상으로 향한 것이기에, 여성은 아름다움과 동격이 되어, 진정한 삶으로 이끄는 구원의 도구로서 이상화된다. 이런 사랑과 종교의 결합을 상징적으로 표현하는 것이 여신의 이미지이다. 여성의 아름다움은 육체적 순결을 지킴으로써만 관조할 수 있다. 이런 사랑은 육체적 접촉에 의해 파괴되기 때문에 순결을 강조하게 된다.

13) Michel Brix, *op.cit.*, p.33. “Enfin aux yeux de qui considère l'amour comme une voie vers le ciel, la mort apparaît comme le seul aboutissement de la passion, ou en tout cas le seul moyen de faire accéder celle-ci à l'infini.”

14) Michel Brix, *op.cit.*, p.15 “La démarche mystique entretient également de nombreuses ressemblances avec une préparation à la mort regardée du reste comme le triomphe de l'illumination intérieure sur l'enveloppe charnelle, l'acte suprême de la régénération, la naissance à la vie véritable.”

15) 신플라톤 철학에서 신은 정신적인 태양과 동일시된다. 태양이 빛의 근원이듯이 신은 모든 지체의 근원으로 피조물들을 적신다. 신플라톤 철학에서는 ‘신비적 관조 la contemplation mystique’의 실천을 강조한다. 이는 내적인 정신적 자아 속에 침잠하여 짧은 순간 동안 신성한 빛이 영혼을 비추는 것을 느끼면서 (illumination intérieure), 직감적인 지식을 향유하고, 자신을 신과 동일시하는 수단이다. Michel Brix, *op.cit.*, pp.15~16.

16) Michel Brix, *op.cit.*, p.14.

1.3. 신플라톤 철학과 천상적인 구원의 여성

네르발이 폴리필로의 사랑에서 강조하는 또 다른 두 가지 점이 우리의 관심을 끈다. 첫째, 프란체스코 콜로나가 천상에서 사랑을 완성하기 위해 죽음을 기다리면서 이 세상에서 헤어져 살기로 하는 결심이다. 둘째, 카톨릭 수도신부였던 그가 고대 그리스 사랑의 여신인 비너스 - 우라니의 신전에서 그들의 ‘정숙한 사랑’을 위해 올리는 기도이다. “그때부터 그들은 서로 약속했다. 비너스 - 우라니의 신도들의 정숙한 사랑을 모방하면서, 죽음 이후에 하나로 결합되기 위하여 살아있는 동안 떨어져 살자고. 이상한 일은 그들이 이런 이교적인 소망을 기독교적 신앙의 형태로 이행했다는 것이다.”¹⁷⁾

네르발은 프란체스코 콜로나를 통해 알렉산드리아의 고대 신플라톤 철학의 경향이 르네상스 시대 이탈리아에서 부활했다는 것과, 그 특징적 경향이 혼합교리적인 양상을 설명한다. 『폴리필로의 꿈』에서 네르발은 중세동안 유럽을 지배해왔던 카톨릭과 다시 부활한 고대 그리스 로마의 문화, 종교가 뒤섞임을 지적한다.¹⁸⁾ “피렌체의 신플라톤학파가 늙은 아리스토텔레스에게 승리를 거두고 있었다. 봉건적 신학은 검은 나무껍질이 새싹 봉우리들에 열리듯이 도처에서 솟아나던 철학적 르네상스의 새싹 봉우리들에 의해 열리고 있었다.”¹⁹⁾

17) OE II, p.68. “Dès lors, imitant les chastes amours des croyants de Vénus-Uranie, ils se promirent de vivre séparés pendant la vie pour être unis après la mort. et chose bizarre, ce fut sous les formes de la foi chrétienne qu'ils accomplirent ce vœu païen.”

18) 카톨릭과 고대 그리스 신앙을 접합시키고자한 최초 시도는 마르실 픽쟁에 의해 이루어졌다. 15세기 『향연』를 번역, 주석을 붙인 그도 피렌체의 신부였다. 그는 플라톤과 성 바오로가 말하는 사랑은 하나이며, 그것은 아름다움에 대한 사랑이라고 강조했다. 종교사적 관점에서 보면 옛 시대의 종교와 새로운 시대의 종교의 통합과정이라 할 수 있다.

19) Ibid. “L'école néoplatonicienne de Florence triomphait du vieil Aristote, et la Théologie féodale s'ouvrait comme une noire écorce aux frais bourgeons de la renaissance philosophique qui florissait de toutes parts.”

네르발은 프란체스코 콜로나가 신플라톤 철학과 그 혼합교리에 관심을 가진 개인적인 동기에 주목한다. 사회적 조건의 차이로 인해서 ‘그리스도... 평등의 신의 제단은 그들에게 금지되었기 때문에’, ‘엄격한 신의 법이 가득한 우리의 세계에서 벗어나’, ‘더 관대한 신들의 제단’ 즉 고대의 사랑의 여신 비너스에 기대어 사랑을 꿈꾸었다는 것이다. 이는 네르발 자신이 프란체스코 콜로나에게 특별한 관심을 가진 동기이다.

네르발은 피렌체의 신플라톤 철학에서 시작된 서로 다른 종교들 간의 동화, 즉 혼합교리의 본보기로서 인간의 믿음의 원형인 신성한 어머니와 천상의 아들, 카톨릭의 성모 마리아와 예수, 이시스 여신과 호러스, 비너스와 에로스를 말한다.²⁰⁾ 네르발은 프란체스코 콜로나와 폴리아가 둘만의 사랑을 위해 올리던 기도 이야기에서 조금 빛나가, 여러 문화권에서 나타나는 모성 신과 아들에게 초점을 맞춘다. 이는 네르발의 천상적 구원의 여인의 추구가 죽은 어머니에 대한 그리움과 중첩됨을 드러내준다. 2살 때 어머니를 잃은 그에게 사랑하는 여인의 추구 뒤에는 항상 죽은 어머니의 이미지가 있다.²¹⁾ 이런 연유로 네르발은 더더욱 순결한 천상적 비너스, ‘알렉산드리아의 신플라톤 철학자들이 기독교인들의 성모 마리아에 부끄러움 없이 대립시켰던 여신, 엄격하고, 이상적이며 신비적인 비너스 *Vénus austère, idéal et mystique que les néoplatoniciens d’Alexandrie purent opposer, sans honte, à la Vierge des chrétiens*’, ‘철학적인 우라니 여신 *la philosophie Uranie*’에 대한 숭배를 강조한다. 결론적으로 네르발은 시대가 변해도 변함없이 군림하는 것은 ‘영원히 천상적인 여성

20) Ibid. “Crurent-ils voir dans la Vierge et son fils l’antique symbole de la grande Mère divine et de l’enfant céleste qui embrase les coeurs? Osèrent-ils pénétrer à travers les ténèbres mystiques jusqu’à la primitive Isis, au voile éternel, au masque changeant, tenant d’une main la croix ansée, et sur ses genoux l’enfant Horus sauveur du monde?...Aussi bien ces assimilations étranges étaient alors de grande mode en Italie.”

21) 『오렐리아』에서도 사랑하는 여인을 찾아 떠난 ‘나’가 찾은 여인은 죽은 어머니이다. 박혜영, <오렐리아-잃어버린 너를 찾아 떠나는 무의식으로서의 하강여행>, 『프랑스 문학의 풍경』, 월인 출판사, 2001, 41~68쪽.

성'이라면서 괴테의 말을 인용한다. 그러나 네르발은 파우스트의 2부 원래 문장인 “영원한 여성성은 우리를 천상으로 이끈다 *l'éternel féminin nous attire vers le ciel*”²²⁾에서 ‘영원한 여성성’을 ‘천상적인 여성성’으로 변형시킨다. 이 상호텍스트성에서 드러나는 변형작업은 네르발의 천상적 사랑의 성향을 부각시켜준다.²³⁾

2. 『실비』 속 신플라톤 철학적 사랑과 그 비판

『실비』에서 ‘나’는 자신의 젊은 시절 사랑의 경험을 이야기한다. 젊은 시절을 회상하며 글쓰는 화자가 된 ‘나’는 지나간 사랑의 이야기의 주인공이다. 그러나 화자와 주인공 사이에는 축적된 경험에서 나온 판단력의 차이가 있다. 주인공이 예전에 미처 보지 못했던 것, 깨닫지 못한 것을 화자는 깨달아 알고 있어, 사물과 사람을 보는 시각의 차이가 있는 것이다.

『실비』의 1장에서 화자는 앞으로 자기가 써내려갈 과거 자신의 사랑의 이야기가 ‘막연한 형태’에 대한 사랑이었으며, 살아있는 여인이 아니라 ‘형이상학적인 유령’에 대한 사랑이었다고 말한다.²⁴⁾ 이 사실은 과거에 주인공이 깨닫지 못했던 사실이다. 이러한 의미에서 이것은 이상주의적 사랑에 대한 비판의 이야기다. 형이상학적인 사랑의 이야기란 무슨 의미인가? 같은 1장에서 화자인 ‘나’는 자신이 젊은 시절 플라톤 철학의

22) Second Faust, “l'éternel féminin nous attire vers le ciel.” OE II, p.1314에서 재인용.

23) le culte des Grecs s'adressait principalement à la Vénus austère, idéale et mystique, que les néo-platoniciens d'Alexandrie purent opposer, sans honte, à la Vierge des Chrétiens. Cette dernière, plus humaine, plus facile à comprendre pour tous, a vaincu désormais la philosophique Uranie(...) le christianisme ne les a pas vaincus ils l'ont pliés à leurs idées; le principe féminin, et comme dit Goethe, le *féminin céleste* régnera toujours sur ce rivage. 77~78.

24) “Amour, hélas! des formes vagues, (...) des fantômes métaphysiques!” Nerval, *Oeuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p.242 이후 OE I으로 표기함.

영향, 엄밀히 말해서 ‘알렉산드리아의 새롭게 태어난 꿈’, 즉 신플라톤 철학의 영향을 받았음을 명시한다. 그는 이제 성숙한 시각에서 ‘플라톤 철학의 역설’을 드러내 비판하고자 한다.

그럼에도 불구하고 우리들 중 몇몇은 플라톤적인 역설을 그다지 심각하게 평가하지 않았다. 그리고 새롭게 태어난 우리의 알렉산드리아의 꿈들을 통하여 길게 쏘는 불꽃들이 잠시 어둠을 밝혀 주는 지하 신들의 햇불을 때때로 흔들어대곤 하였다.

Quelques-uns d'entre nous néanmoins prisaient peu ces paradoxes platoniques, et à travers nos rêves renouvelés d'Alexandrie agitaient parfois la torche des dieux souterrains, qui éclaire l'ombre un instant de ses trainées d'étincelles.²⁵⁾

위 1.2와 1.3.에서 보았듯이 신플라톤 철학에서 사랑은 천상적인 아름다움의 이미지를 보고 촉발된 감정이다. 사랑의 열정을 불리일으키는 여성은 남성을 천상과 무한으로 이끌어 올리는 구원자이며, 여성은 단 이 지상에서 육체적 접촉이 없다는 조건 하에 여성은 신성한 구원자의 역할을 할 수 있다. 그러기에 사랑은 종교와 같은 역할로 간주된다. 죽음은 육신이라는 족쇄에서의 해방이며, 천상의 여인을 만나 하나가 될 수 있는 가능성을 열어주기, 열정의 단하나의 궁극적인 목표로까지 간주된다는 것을 우리는 보았다. 고대 그리스 플라톤에서 시작되어 고대 이집트의 알렉산드리아 신플라톤 철학과로 발전해간 이러한 이상주의적 사랑, 천상적인 여성의 추구는 중세를 지나 르네상스 시대를 거쳐 유럽에서 소생된다. 『실비』에서 신플라톤적 천상적 구원의 여인의 추구는 이시스 여신에 대한 숭배로 상징된다. “물질적 존재인 남성은 아름다운 이시스 여신의 손으로 그를 재생시켜줄 장미꽃 다발을 열망하고 있었다. 영원히 젊고 순수한 여신은 밤에 나타나, 우리들의 잃어버린 낮 시간들을

25) OE I, p.243.

부끄럽게 만들곤 했다.”²⁶⁾

2.1.에서 우리는 주인공 ‘나’의 신플라톤적 천상적인 사랑이 여성의 이상적 이미지화, 거리를 둔 이미지 관조와 여인과의 현실적 접촉 회피적 양상으로 그려져 있음을 살펴본다. 2.2.에서는 이상주의적 사랑의 역설인 ‘나’의 의식과 무의식의 괴리를 분석한다. 2.3.에서는 프란체스코 콜로나의 『폴리필로의 꿈』이 『실비』 속에서 상호텍스트성으로 어떤 양상으로 나타나, 어떤 의미를 갖는지 분석한다.

2.1. 여성의 이상적 이미지화: 아드리엔느와 오렐리이

『실비』의 마지막 장에서 주인공 ‘나’는 아드리엔느에 대한 사랑은 이상적인 사랑이고 실비에 대한 사랑은 현실적인 사랑이었다고 말한다.²⁷⁾ 1장에서 주인공 ‘나’는 극장에서 무대에 선 여배우를 보면서 완벽한 혼연일체의 사랑을 느낀다. “나는 그녀 안에서 살아있음을 느꼈다. 그리고 그녀는 오로지 나만을 위해서 살고 있었다. 그녀의 미소는 나를 무한한 도취로 가득 채웠다.”²⁸⁾ ‘나’는 현실의 그 여배우에 대해서는 관심이 없다. 그녀를 집까지 바래다주는 남자가 있다는 정보를 듣고도 “내가 쫓는 것은 바로 이미지이지, 그 이상 아무것도 아니다”²⁹⁾ 라고 말한다. 천상의 여신의 이미지처럼 그녀를 바라보면서 그 이미지 속에 주인공은 자신의 사랑의 모든 환상을 투사한다. 그러기에 그 이미지는 “모든 완벽성을

26) “L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jours perdues.” OE I, p.242
신플라톤 철학에서 강조하는 재생 régénération의 추구란 모든 존재가 고향인 천상 ‘하나’의 세계에서 되돌아가 다시 태어남을 말한다. 주 14, 15와 관련 본문을 볼 것.

27) “Tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleu et rose comme l'astre triompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou Sylvie,- l'une était l'idéale sublime, l'autre la douce réalité.” OE I, p. 272.

28) “Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul. Son sourire me remplissait d'une béatitude infinie;” OE I, p.241.

29) “C'est une image que je poursuis, rien de plus.” OE I, p.243.

다 지니고 있으며, 그의 모든 열광에 화답하고, 그의 모든 변덕스런 마음에 화답한다.”³⁰⁾ 반면, 가까이 다가가서 보는 현실의 여인은 그의 환상과 달라 실망을 안겨다준다. 그래서 그는 천상적인 완벽한 여인에 대한 꿈을 간직하기 위해서 현실의 여인에게 가까이 가지 말아야 한다고 생각한다. 천상적인 여신의 이미지로 보이는 여인에게 현실적으로 접근하는 것을 그는 의식적으로 피한다.

가까이서 본 현실의 여인은 우리의 순진한 마음을 격분시켰다.
여인은 여왕이나 여신으로 나타나야 했다. 특히 현실의 여인들에게
는 접근하지 말아야 했다.

Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait
qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher.³¹⁾

‘나’는 현실의 여인 자체를 사랑하는 것이 아니다. 여인의 이미지를 통해 절대적으로 순수한 완벽한 사랑을 꿈꾼다. 그리하여 주인공은 여배우 오렐리의 무대 위의 이미지를 ‘관조contemplation’하면서 순수한 사랑의 감정을 느낀다. 현실의 그 여인에게 가까이 접근할 수 있는 기회가 다가오면 주인공은 도망가 버린다. 현실에서 그 여인에게 실망하여, 완벽한 사랑의 이미지를 잃어버리기 싫기 때문이다. 그가 보유한 주식의 주가가 상승하여 부자가 된 순간, 마음만 먹으면 그녀를 자기 것으로 만들 수 있다는 생각이 뇌리를 스친다. “이런 상황 변화의 결과로 떠오른 생각은 오랫동안 사랑하던 여인이 내가 원한다면 내 것이라는 단 한 가지 생각뿐이었다. 나는 내 이상의 여인을 손가락으로 만질 수 있게 된 것이다.”³²⁾ 이어서 그가 취한 행동은 그녀에게 접근하는 것이 아니라 그

30) “Elle avait pour moi toutes les perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices.” OE I, p.241.

31) OE I, p.242.

32) “Une seule pensée résulta de ce changement de situation, celle que la femme aimée si longtemps était à moi si je voulais. Je touchais du doigt mon idéal.” OE I, p.244.

녀에게서 멀리 달아나는 것이다. 물론 ‘돈으로 사랑을 죽이는 것은 내 나이에 할 일은 아니라’는 고상한 핑계가 마련되어 있다.

신문에서 본 고향의 축제 기사를 생각하며 주인공은 집으로 돌아와 침대에 눕는다. 비몽사몽간에 꿈속에서처럼 어린 시절의 추억과 실비, 그리고 성 앞에서 노래를 부르던 금발의 아드리엔느가 떠오른다.³³⁾ 그리고 오렐리이에 대한 사랑은 아드리엔느와 오렐리이가 같은 인물이 아닐까 하는 생각에서 싹틔음을 깨닫는다. 아드리엔느는 접근할 수 없는 천상적인 여성의 이미지가 될 수 있는 조건을 갖추고 있다. 그녀는 신분의 차이로 인해서 가까이 할 수 없는 고귀한 가문의 성주의 딸이다. 게다가 주인공은 그녀를 성 앞 풀밭 위, 마을 축제에서 단 한번 밖에 본적이 없다. 그리고 그 다음날로 부모의 결정으로 수녀가 되어 수녀원으로 간 소녀이다. 그 후 성장하여 발루아 지방을 떠나 파리로 간 ‘나’에게 아드리엔느는 ‘엄격한 학업 시간들’에 위안을 주는 천상적인 이미지로 남아있게 된다.³⁴⁾ 아드리엔느에 대한 사랑에는 이상을 빛나게 하는 신성한 광채가 있다. 그녀가 살던 수녀원 담벼락 너머를 들여다보는 것조차 ‘신성모독 profanation’으로 느껴질 정도로 아드리엔느에 대한 사랑에는 종교적인 신성함이 서려있다.³⁵⁾ 아드리엔느의 어릴 적 처음 본 모습을 기억해 낸 직후, ‘나’는 단테를 언급하면서, 그녀를 지상에서 방황하는 남자를 천상

33) “Fantaisie” 시에서 노래한 여인이 등장하는 배경과 아드리엔느를 처음 본 배경이 일치한다. 황혼 무렵의 오래된 성과 그 성의 창가에 있는 여인을 플라톤 철학의 윤희설에서처럼 전생에 본 듯하다고 말한다. “Il est un air pour qui je donnerais/ Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber/ Un air très vieux, languissant et funèbre,/ Qui pour moi seul a des charmes secrets!/ Or, Chaque fois que je viens à l'entendre,/ De deux cents ans mon âme se rajeunit.../ C'est sous Louis treize; et je crois voir s'étendre/ Un coteau vert, que le couchant jaunait/ Puis un chateau de brique à coins de pierre,/ Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,/ Ceints de grands parcs, avec une rivière/ Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs;/ Puis une dame, à sa haute fenêtre,/ Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,/ Que, dans une autre existence peut-être,/ J'ai déjà vue... et dont je me souviens!” OE I pp.18~19.

34) “La figure d'Adrienne resta seule triomphante, (...) adoucissant ou partageant les heures des sévères études.” OE I, p.246.

35) 주 41) 인용문을 볼 것.

의 절대 불변의 이데아, 신의 세계로 이끌어 올릴 구원의 여인과 같았다고 말한다. “그녀는 성스러운 영역들의 경계선에서 방황하는 시인에게 미소 짓는 단테의 베아트리체를 닮았다.”³⁶⁾

주인공 ‘나’의 이상적 사랑은 그 여인 자체에 대한 사랑이 아니다. 여인이 비추어주는 불변의 원형의 이미지에 대한 사랑이다. 오렐리의 불변의 모델은 아드리엔느이고, 아드리엔느의 모델은 베아트리체이며, 베아트리체의 모델은 신의 아름다움인 것이다.³⁷⁾

2.2. 플라톤적 사랑의 역설: 의식과 무의식의 괴리

현실의 여인에 접근하지 않는 사랑, 신플라톤 철학에 근거한 ‘형이상학적인’ 이미지에 대한 사랑의 결과는 의식과 무의식의 괴리로 나타난다. 자신의 오렐리에 대한 사랑이 오렐리와 아드리엔느의 동일성에 기인하고 있음을 인지하고도, ‘나’는 오렐리아가 아드리엔느인지 곧장 확인하러 가지 않는다. 그는 또다시 3장에서 아드리엔느-오렐리에게 등을 돌려 실비를 만나러 간다며 출발한다. ‘나’의 의식적인 언행은 끊임 없이 무의식적인 욕망을 억압한다. 그리고 의식적인 말과 행동은 무의식적인 말과 행동에 의해 부인된다. 아드리엔느와 오렐리의 동일성 확인이 무의식에서 가장 궁금한 일임에도, 그는 그것을 의식의 수면 위로 떠올려 말하지 않는다. 어쩌면 실비에게 아드리엔느의 소식을 묻고, 수녀가 여배우가 된 것인지 확인하고자 하는 것이 그의 무의식적인 목표였을 것이다. 그러나 그는 오히려 현실의 건강한 여인 실비와 결혼했었다라면

36) “Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.” OE I, p.246 사후 세계를 중심으로 한 단테의 여행담에서 지옥에서 연옥으로의 여행은 베르길리우스가 인도하나, 한순간 신의 모습을 보게 만드는 연옥에서 천국으로 여행은 베아트리체가 인도한다.

37) “La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière; c'était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture, comme ces vieux croquis de maître admirés dans un musée, dont on retrouve ailleurs l'original éblouissant.” OE I, p.247.

자기 유산을 지킬 수 있었을 것이라고 생각하면서 여행의 목표를 실비의 사랑을 얻는 것이라고 자신에게 다짐한다. 이렇게 억압된 아드리엔느에 대한 생각은 그 후 계속 발루아 여행에서 의식의 경계선을 뛰어넘어 의식과 무의식의 간섭효과를 일으킨다. 실비를 찾아가는 마차 속에서 재구성하는 실비의 추억 사이사이 아드리엔느의 추억이 떠오른다. 그리고 마침내 만난 실비 앞에서는 아드리엔느 얘기를 꺼낸다. ‘나’는 항상 무의식적인 생각을 부인하고 그와는 반대로 이야기한다.³⁸⁾

『실비』 속에는 두 개의 다른 시대의 과거 추억이 병풍의 두 쪽처럼 대조를 이룬다. 과거 어린 시절 주인공 ‘나’가 파리에서 공부하다가 다시 찾아간 고향의 추억을 회상하는 5장 이야기와, 아드리엔느가 오렐리이에 대한 사랑의 기원임을 깨닫고 성인이 된 주인공이 다시 찾아간 11장 고향의 추억이 그렇다.

5장 어린 시절의 회상에서 주인공 ‘나’는 아드리엔느를 성스러운 존재로 생각하고 입에 올리는 것조차 삼간다. 딸기를 따는 친진한 실비 옆에서 루소의 『누벨 엘로이즈』를 이야기해주는 주인공은 이미 플라톤 철학적인 사랑을 꿈꾸고 있음을 보여준다.³⁹⁾ 그러면서도 아드리엔느와 첫 만남 때 실비에게 준 상처를 지워버리고, 아드리엔느에 대한 생각 없이 온전히 “실비만을 감탄하며 바라보았다 Je l'admirais cette fois sans partage”고 말한다. ⁴⁰⁾

이런 의식에서의 더욱 강력한 부정dénégation은 무의식 속에 억압한 아드리엔느에 대한 강력한 열망을 감추고 있다. 위 일화가 끝난 바로 그 날 밤 실비를 데려다주고 삼촌 집으로 돌아가는 길에 주인공 ‘나’는 수

38) 5장과 11장에서 ‘나’는 똑같은 행태를 반복한다.

39) 『누벨 엘로이즈』에서 생 프뤼는 줄리를 ‘천상의 천사’, ‘인간이기보다 더 신적인 존재’라고 부른다. J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1964, p.144.

40) “Je compris que j'effaçais ainsi le souvenir d'un autre temps. Je l'admirais cette fois sans partage, elle était devenue si belle! Ce n'était plus cette petite fille de village que j'avais dédaignée pour une plus grande et plus faite aux grâces du monde.” OE I., p.250

녀원 담벼락을 따라 난 길로 가려다가 밤길을 잃고 만다. 수녀원 담벼락을 보자마자 주인공 ‘나’는 아드리엔느가 살고 있는 곳이 아닐까하는 생각과 더불어 그 안을 들여다볼까 하는 욕망을 가진다. 그러나 ‘나’는 이러한 시각적인 접근조차 ‘신성모독’적인 행동이라고 생각하고 삼간다.⁴¹⁾ 여성에 대한 천상적인 이상화가 초래하는 부정적 결과는 이렇게 현실의 여성에 대한 호기심의 억압과 그에 따라 오는 의식과 무의식의 괴리다.

‘나는 실비만을 생각하고 있었다’는 말은 아드리엔느에 대한 호기심을 강력한 부정으로 감추고 있다. 이러한 현상은 11장에서 성인 주인공 ‘나’가 다시 만난 실비 앞에서 보이는 행동에서도 똑같이 반복된다. 주인공은 실비에게 사랑을 고백할 장소를 찾고 있었다고 말한다. 그러나 사랑의 방해꾼인 당나귀 끄는 소년 탓에 사랑고백을 못했다고 말하다가, 샤알리에서 본 아드리엔느 이야기를 뜬금없이 실비에게 꺼내고, 한 걸음 더 나아가 아드리엔느를 보았던 성의 한 방으로 실비를 데려간다.⁴²⁾ 그러면서도 아드리엔느의 소식을 묻기는커녕 강력한 부정으로 다시 아드리엔느 소식에 대한 떨칠 수 없는 호기심을 억압을 한다. 오히려 그는 ‘실비의 목소리가 나를 괴롭히는 정령을 쫓아내주기를 바란다’고 말한다. 그러나 무의식 속에 억압한 진짜 여행 의도는 주인공 자신도 모르게 의식의 수면 위로 떠오른다. 위에서 본 5장과 똑같이, 수녀원이 있는 장

41) “Cette nuit m'avait été douce, et je ne songeais qu'à Sylvie; cependant l'aspect du couvent me donna un instant que c'était celui peut-être qu'habitait Adrienne.(...) J'eus un instant l'idée de jeter un coup d'oeil par-dessus les murs en gravissant la plus haute pointe des rochers; mais en y réfléchissant, je m'en gardai comme une profanation. Le jour en grandissant chassa de ma pensée ce vain souvenir et n'y laissa plus que les traits roses de Sylvie.” OE I, p.252.

42) “J'avais jusque-là cherché l'endroit convenable pour renouveler le moment d'expansion du matin; mais que dire avec l'accompagnement d'un âne et d'un petit garçon très éveillé, qui prenait plaisir à se rapprocher toujours pour entendre parler un Parisien? Alors j'eus le malheur de raconter l'apparition de Châalis restée dans mes souvenirs. Je menai Sylvie dans la salle même du château où j'avais entendu chanter Adrienne. “Oh! que je vous entende! lui dis-je; que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente(...)” OE I, p.265.

소에 다다르자 아드리엔느는 어떻게 되었냐는 질문이 ‘나’도 모르게 ‘불쑥’ 튀어나오게 되는 것이다.

나는 마음 속내를 털어놓으려 애썼다. 그런데 나도 모르게 세속적 표현들, 아니면 실비가 읽었을 수도 있는 소설의 과장적인 문장들만 떠오르곤 했다. (...) 썽-테스 수녀원에 도착했을 때, 우리는 걸음을 조심해야했다. 시냇물들이 구불구불 흐르는 푸른 초원을 가로질러가야 했다. 불쑥 나는 말했다. “그 수녀는 어찌되었나요?”

J'essayais de parler des choses que j'avais dans le coeur, mais je ne sais pourquoi, je ne trouvais que des expressions vulgaires, ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman que Sylvie pouvait avoir lue.(...) Arrivées aux Saint S...,il fallait prendre garde à notre marche. On traverse des prairies humides que serpentent les ruisseaux. “Qu'est devenue la religieuse?” dis-je tout à coup.⁴³⁾

2.3. 『실비』 속 프란체스코 콜로나

화자 ‘나’는 아드리엔느에 대한 사랑에서 오렐리이에 대한 사랑이 싹틔움을 깨달았다고 말한다. 그러나 텍스트 속에 두 여인 외모의 유사성에 대한 묘사는 없다. 단지 “여러해 전부터 잊고 있었던 얼굴의 닳은 점이 이상하게도 또렷하게 그려졌다”⁴⁴⁾는 언급이 있을 뿐이다. 거리를 두고 관조한 아드리엔느와 오렐리이의 이미지가 그에게 불러일으킨 사랑의 감정의 동질성은 어디에 근거한 것일까?

두 여인의 공통점은 무대 위에서 노래하는 여인이라는 것, 주인공은 관객으로서 그 여인이 속한 공간 밖에서 그녀를 신성하게 우러러본다는 것, 둘 다 밤의 여인들이라는 것이다. 아드리엔느는 금발의 키 큰, 아름

43) OE I, p.266

44) 위의 주 37)을 볼 것. 반면 실비의 얼굴은 상세히 묘사된다.

다운 소녀로 묘사된다. 그녀는 첫 만남에서도 석양부터 달이 뜨는 시간에 보았듯이, 창백한 달빛 아래 빛나는 금발머리,⁴⁵⁾ “창백한 달빛에 피어난 밤의 꽃”⁴⁶⁾이라는 은유로 표현된다. 오렐리의 외모 묘사는 거의 없다. 1장에서 조명이 아래에서 그녀를 비추면 ‘태양처럼 아름답고’, 위에서 아래로 그녀를 비추면 ‘밤처럼 창백’⁴⁷⁾하다는 묘사가 있을 뿐이다. 1장의 무대 위 오렐리의 묘사와 첫 만남 때 아드리엔느의 묘사에서 드러나는 동일성은 단지 노래하는 목소리 묘사 뿐이다. 오렐리의 목소리에 대해서는 “너무나도 부드러운 그러나 매우 낭랑하게 울리는 그녀 목소리의 떨림은 나를 기쁨과 사랑으로 소스라치게 만들곤 했다”라고 말한다.⁴⁸⁾ 아드리엔느가 노래하는 장면에서도 목소리의 떨림과 바이브레이션이 강조된다.⁴⁹⁾ 목소리에 대한 주인공 ‘나’의 섬세한 감수성의 원인을 우리는 두 살 때 어머니를 잃은 네르발의 어머니에 대한 실낱같은 기억에서 찾을 수 있다.⁵⁰⁾ 접근할 수 없는 이상적 여인에 대한 사랑 뒤에는 어머니에 대한 그리움이 서려있는 것이다.

언제나 접근 가능한 현실의 소녀였던 실비에 비해, 아드리엔느는 접근 불가능한 여인이다. 외딴 성, 수녀원이라는 폐쇄적인 그러나 고귀하고, 신성한 공간에 속한 여성이다. 아드리엔느를 추억할 때 강조되는 것은

45) “les feuilles lustrées éclataient sur ses cheveux aux rayons pâle de la lune.” OE I, p.246.

46) “fleur de la nuit éclos à la pale clarté de la lune” OE I, p.247.

47) “belle comme le jour (...) pâle comme la nuit(...)” OE I, p.241.

48) “la vibration de sa voix si douce et cependant fortement timbrée me faisait tressaillir de joie et d'amour.” Ibid.

49) “La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé. La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules. OE I, p.245.

50) 미셸 브릭스도 어머니의 존재와 목소리의 연상작용을 지적했다. Michel BRIX, op.cit., pp.261 ~262.

수녀원의 높다란 담벼락이다. 그 주변에는 수녀원 담벼락을 따라 난 단 하나의 길이 있을 뿐이다. 길 양쪽으로는 울창한 숲들만이 있을 뿐 사람들이 살지도, 왕래하지도 않는 공간이다. 사람들이 사는 곳이라곤 수녀원과 수도원이라는 고립을 추구하는 공간과 옛 사람들의 잔재인 드뤼드 교의 바위들과 고딕식 저택들, 카롤링거 왕족들의 옛 저택들의 폐허가 있을 뿐이다.

7장에서 ‘나’는 아드리엔느와의 두 번째 만남을 상기한다. 샤알리 성당 가까이 가면서 그 장소를 『폴리필로의 꿈』에 나오는 배경에 비유함으로써, 아드리엔느에 대한 사랑이 신플라톤 철학적 천상적 사랑임을 암시한다. 옛 건물들의 무너진 잔재들이 흩어져 있는 샤알리 주변 분위기에서 이탈리아의 ‘르네상스의 향기’가 풍겨나오며, 성인들과 천사들의 조각에서 ‘페트라르카의 감상적인 면’과 ‘프란체스코 콜로나의 전설적인 신비주의’가 떠오른다고 ‘나’는 말한다.⁵¹⁾

이렇게 7장에서 프란체스코 콜로나와 그가 살았던 르네상스 시대를 거론하고, 『폴리필로의 꿈』에 그려진 시테르 섬의 숲에 대한 암시를 하고 난 후, 아드리엔느와의 두 번째이자 마지막 만남이 그려진다. 그곳에 영지를 소유하고 있는 명문 가문의 사람이 샤알리 수도원에서 근처 수녀원생들을 배우로 등장시키는 성극 공연을 위해 주변 몇몇 가족들을 초대 한 자리였다. 이렇게 이번에도 접근 불가능한 공간에 주인공 ‘나’는 몰래 틈입하여, 무대 위에서 노래하는 아드리엔느를 보게 된다. ‘발루아 시대에 프랑스로 수입된 최초의 서정적인 시도’라고 설명하는 알레고리적인 그 연극은 ‘고대 시대의 신비mystère des anciens temps’에 관한 연극이다. 파괴된 세상의 잔재들 위에서 죽음의 천사가 파괴의 이유들을 설명한다. 이때 아드리엔느가 심연에서 불타는 검을 들고서 올라와 예수의

51) “‘On respire un parfum de la Renaissance sous les arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l'Italie. Les figures des saints et des anges tendres, avec des airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalité de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna.’ OE I, p.257.”

영광 찬미를 권유하는 정령으로 나타난다. 아드리엔느는 지하의 세계에서 올라온 이시스 여신처럼 빛의 후광을 두르고 나타난다. 여기서 노래하는 아드리엔느에 대해서도 목소리에 대한 묘사는 빠지지 않는다.⁵²⁾

그러나 『폴리필로의 꿈』에서 폴리필로가 폴리아를 안자마자 사라지듯이, 화자인 ‘나’는 아드리엔느와의 두 번째 만남을 회상하고는 ‘그것이 현실이었는지 아니면 자기가 꿈을 꾸 것인지’ 현실성을 의심한다.⁵³⁾

4장에서는 “시테르 섬으로의 여행”이라는 제목과 함께 프란체스코 콜로나의 작품의 배경인 시테르 섬으로의 여행이 환기된다. 고향인 발루아 지방에서 열리는 마을 축제에서 화가 와토의 ‘시테르 섬으로의 여행’을 모방하여, 깃발로 장식된 배를 타고 호수를 건너 섬으로 가서, 세 개 기둥들이 무너진 타원형 신전에서 연회가 열린다. ‘나’는 그 신전이 최초에는 우라니 여신에게 바쳐졌던 것임에 틀림없다면서 폴리필로의 꿈속 순례여행을 암시한다.⁵⁴⁾

이렇게 4장, 7장에서 프란체스코 콜로나와 그 작품을 환기시킨 후, 13장에서는 프란체스코 콜로나의 이름이 직접 인용되고, 그 사랑이 주인공 ‘나’의 사랑과 연관지어 암시됨으로써, 신플라톤 철학적 천상적 사랑의 이야기를 마무리하고 비판하는 연결고리가 된다.

실비에게 약혼자가 있음을 알고서 13장에서 ‘나’는 파리로 돌아온다. 실비에게서 아드리엔느의 소식에 대한 명확한 대답을 듣지 못했던⁵⁵⁾ 주인공 ‘나’는 오렐리아의 공연을 보러간다. 여전히 아드리엔느와 오렐리아의 동일성을 묻기는커녕, ‘미지의 남자로부터’라는 쪽지를 쫓은 쫓다

52) “Sa voix avait gagné en force et en étendue, et les fioritures infinies du chant italien brodaient de leurs gazouillements d'oiseau les phrases sévères d'un récitatif pompeux.” OE I, p.257.

53) “En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'il sont réels, ou bien si je les ai rêvés.” OE I, p.257.

54) “le choix avait été déterminé par l'existence d'un temple ovale à colonnes qui devait servir de salle pour le festin.(...) Je crois bien que ce temple avait dû être primitivement dédié à Uranie.” OE I, p.249.

55) “Ah! vous êtes terrible avec votre religieuse...Eh bien!... Cela a mal tourné.” 266

발을 보내고 다시 독일로 달아난다. 그는 오렐리에게 가고자 하는 생각을 더욱더 애써 물리친다.⁵⁶⁾ 그 다음해 여름, ‘나’는 프란체스코 콜로나의 사랑 이야기를 시극으로 써서 돌아온다. 이는 그의 사랑은 신플라톤적 천상적 사랑이며, 자신을 프란체스코 콜로나에, 오렐리-아드리엔느를 상대여인에 동일화하고 있음을 말해준다.⁵⁷⁾

나는 화가 프란체스코 콜로나의 아름다운 라우라에 대한 사랑, 부모가 수녀로 만들었지만, 그가 죽음에 이르기까지 사랑한 라우라에 대한 사랑을 시극으로 만드는 작업에 착수했었다. 이 주제의 무언가가 나의 변함없는 관심과 부합되었다.

j'avais entrepris de fixer dans une action poétique les amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes.⁵⁸⁾

프란체스코 콜로나의 사랑의 이야기를 쓴 후 주인공 ‘나’가 파리로 돌아온 이유는 무엇일까? 그것은 아드리엔느처럼 수녀가 된 지체 높은 여인에 대해 신플라톤적인 사랑을 바치는 주인공 프란체스코 콜로나의 이야기를 통해 그동안 억압했던 아드리엔느에 대한 천상적 사랑을 찾아 나서서, 극적으로 오렐리가 아드리엔느임을 확인하고 싶었기 때문이다.

그러기에 파리로 돌아온 후 ‘나’는 오렐리에 대한 태도를 완전히 바

56) “Je repoussais avec plus de force encore d'aller me présenter à Aurélie, pour lutter un instant avec tant d'amoureux vulgaires qui brillaient un instant près d'elle et retombaient brisés.” OE I, p.269.

57) 프란체스코 콜로나의 성인 콜로나와 오렐리아의 성이었던 콜롱jenny Colon 사이의 유사성 때문에 네르발은 더욱이 프란체스코 콜로나의 사랑의 이야기에 이끌렸던 것으로 보인다. 『실비』의 주인공 ‘나’가 썼다고 말하는 시극은 프란체스코 콜로나의 사랑을 다룬 노디에의 마지막 이야기에서 여주인공의 이름을 튀크레시아 폴리아에서 라우라로 바꾸었다. 남자 주인공의 이름과 화가라는 직업, 그리고 죽음에 이르는 사랑은 같다. 라우라는 페트라르카가 플라톤적인 사랑을 바친 여성의 이름이다. 이 상호텍스트성에서의 여주인공 이름의 변형 또한 ‘나’의 사랑의 신플라톤적 성격을 강조한다.

58) OE I, p.269

꾼다. 거리를 둔 이미지 관조의 태도에서 선회하여, 이상의 여인을 정복 하겠다고 나선다.⁵⁹⁾ 그는 프란체스코 콜로나의 사랑 시극의 여주인공 역을 오렐리에게 맡기고, 자기 고향인 샹티이, 상리스와 다마르탱에서 그 극을 공연한다. 그녀를 고향 마을로, 아드리엔느를 처음 본 성 앞 잔디밭으로 데리고 간다. 주인공 ‘나’는 아직도 오렐리에게 아드리엔느와 동일인물인가 묻지 않는다. 오랫동안 순결한 사랑을 지켜온 대가처럼 이시스 여신이 가면들을 벗어던지고 아드리엔느의 얼굴로 그에게 다가 오길 바랐던 것이리라. 그러나 아드리엔느를 처음 본 성 앞에 가서도 오렐리에게 아무런 감정이 나타나지 않자, 그는 말한다. ‘밤에 엿보고, 그 후 꿈을 꾸어온 사랑, 그녀에게서 실현된 이 사랑’의 기원이 이곳이라고.⁶⁰⁾ 그러나 여배우인 오렐리는 현실의 자기와 극 중의 라우라 배역을 혼동하지 않는다. 그녀는 ‘당신은 나를 사랑하지 않는군요’라고 말한다. “당신은 여배우가 수녀와 같은 여자라고 내가 당신에게 말하기를 기다리는군요. 당신은 드라마를 추구하지만, 대단원이 당신에게 사라지게 되네요.”⁶¹⁾

오렐리의 단호한 부인이 있고 난 후에도, 주인공 ‘나’는 아드리엔느와 오렐리가 동일인물이라는 오랜 환상에 대한 미련을 버리지 못한다. 그날 저녁 오렐리의 공연에 실비를 데리고 간다. 정말 자기가 느낀 동일성을 다른 사람은 보지 못하는 것인지, 여배우가 아드리엔느를 닮지 않았느냐고 실비에게 묻는다. 실비는 크게 웃음을 터트렸다가, 한숨을 지으면서 아드리엔느는 수녀원에서 이미 죽었다고 말했다. 단테의 베아트리체, 페트라르카의 라우라에 대한 신플라톤 철학적인 사랑처럼, 단 한번 성 앞에서 본 아드리엔느의 이미지를 간직하고 그 이미지에 대한 사랑을 오렐리를 통해 평생 키워온 주인공의 사랑은 결국 실체 없는

59) “la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal.” OE I, p.270

60) “Je lui dis la source de cet amour entrevu dans les nuits, rêvé plus tard, réalisé en elle.” OE I, p.271

61) Ibid.

이미지에 대한 사랑으로 밝혀지는 것이다.

『실비』의 주인공이 이상의 여인을 현실적으로 품 안에 안으려는 시도를 하자, 아드리엔느도 오렐리이도 『폴리필로의 꿈』의 폴리아처럼 사라져버리고 만다. 천상적인 이미지로 사랑하는 여성에 대한 현실적인 소유 시도가 이상적인 이미지로서 그 여인의 상실이라는 결과를 낳은 것이다.

결론

이상적인 여인의 이미지에 대한 사랑이 남성을 천상으로 이끌 것이라는 신플라톤적 사랑을 추구하던 『실비』의 주인공 ‘나’는 그 환상이 깨어지는 경험을 한 후에, 그 사랑의 이야기를 전달하는 화자가 된다. 천상적인 사랑에 대한 ‘나’의 비판은 그 사랑을 추구하던 과거 이야기와 그것을 상실하는 고통의 과정 이야기 사이사이, 그 이야기 너머, 여러 상호텍스트성을 통해서 간접적으로 드러난다. 아드리엔느의 죽음은 『실비』 맨 마지막 문장에서 밝혀진다. 그러나 화자는 과거 자신의 경험이야기를 해나가면서도 이야기의 시간적 흐름을 앞질러 아드리엔느를 죽음의 이미지인 ‘유령’, ‘도깨비불’, ‘환상’, ‘신기루’라는 은유로 가리킴으로써 형이상학적 사랑의 허구를 비판한다. 신플라톤 철학적인 구원의 여성상이었던 아드리엔느를 현실에 발을 디딘 것이 아닌 환상적인 분위기 속에 둥둥 떠다니는 존재, ‘반쯤 하얀 수증기들로 적셔진 푸른 잔디밭 위를 미끄러져가는 핑크빛과 금발의 유령’⁶²⁾, 알지 못하는 미지의 것이기 때문에 매혹을 느끼나, 죽음으로 이끌어갈 뿐인 ‘도깨비불’⁶³⁾, 절대적인 ‘영광과 아름다움’의 이미지를 보여주나 다가가면 사라지는 ‘신기루’⁶⁴⁾라 비난한다.

62) “fantôme rose et blond glissant sur l’herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs” OE I, p.247.

63) “C’est un entraînement fatal où l’inconnu vous attire comme le feu follet fuyant vers les joncs d’une eau morte.” Ibid.

64) “mirage de la gloire et de la beauté” OE I, p.246.

프란체스코 콜로나의 『폴리필로의 꿈』은 『실비』 텍스트 속에서 천상적인 사랑을 찬양하고 이야기하면서도, 그것이 환영에 대한 사랑임을 지적하는 양면성을 지닌다. 이상적인 그러나 현실적 접촉이 없이 부재하는 여인에 대해 꿈꾸는 사랑은 남성적 주체의 주관적 환상의 투사물이다. 남성이 그 여인을 품에 안지 않는다는 조건 하에서만 이상적인 사랑이기 에, 언제나 접근이 가능했던 실비보다 아드리엔느에 이끌렸던 것이다. 오렐리아가 소유 가능해진 여인으로 여겨지는 순간 ‘나’가 실비에게로 향한 것도 그 때문이다. 역으로 실비가 약혼으로 접근 불가능한 여인이 된 순간, ‘나’는 현실의 여인인 실비를 이상화한다. 플라톤 철학에 뿌리 깊게 물들어 있는 주인공은 여전히 현실의 존재들을 불변의 원형을 통해 파악한다. 어린 시절 실비를 자연의 요정, ‘영원히 젊은 전설의 요정, 자연의 요정’⁶⁵⁾으로 파악했듯이, 이제 접근할 수 없게 된 실비는 ‘영혼의 구원자’가 된다. 실비는 ‘나’를 심연으로 추락하지 않게 일으켜 세워준 ‘구원의 여신’, 아테네적인 여신으로 재인식된다. 실비는 ‘나’의 마음 속 ‘지혜의 신전’에 서 있는 구원의 여신의 ‘미소 띤 동상’⁶⁶⁾에 비유된다.

5장과 8장에서 짝을 이루어 나타나는 루소의 『누벨 엘로이즈』에 대한 상호텍스트성은 주인공의 이러한 플라톤적인 시각에 기인하는 현실파악 능력의 부재를 드러내준다. 다시 만난 성인 실비는 5장에서는 모르던 루소의 소설을 읽었다.⁶⁷⁾ 5장의 시절을 언급하며, 그때 당신은 생 프뤼엠티고 나는 줄리였는데, 왜 그때 돌아오지 않았느냐고 실비는 주인공을 책

65) “la fée des légendes éternellement jeune” OE I, p. 255. 신부모습으로 결혼식 초상화가 그려진 실비의 고모의 늙은 모습을 보고도 그는 주름살투성이의 가면을 썼다가 벗고 매력적인 얼굴을 드러내는 요정의 원형을 환기시킨다. “Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridées, un visage attrayant, qu’elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l’Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. OE I, pp. 254~255.

66) “Sylvie m’échappait par ma faute, mais la revoir un jour avait suffi pour relever mon âme: je la plaçais désormais comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse. Son regard m’avait arrêté au bord de l’abîme.” OE I, p.269. “Le sourire athénien de Sylvie illumine ses traits charmés.” OE I, p.273.

67) 주 39와 관련 본문을 볼 것.

망한다. 실비는 책을 읽고 현실을 파악하고 적응해가건만, 주인공은 현실의 실비의 달라진 모습을 보지 못한다. 실비에게 “당신은 당신이 모르는 고대의 님프입니다.”⁶⁸⁾라고 말하면서 예전처럼 원형적인 모델로서만 그녀를 인지한다.

접근 불가능한 이상적인 여인 - 아드리엔느 - 의 이미지를 쫓다가 오렐리이도, 실비도 놓쳐버린 주인공 - 화자 ‘나’는 마지막 장에서 결혼한 실비의 집을 찾아간다. 행복한 가정을 이룬 실비의 집에서 ‘나’는 괴테의 베르테르를 언급하면서 죽음의 유혹을 암시한다.⁶⁹⁾ 『실비』에서 상호텍스트성으로 제시된 아폴레이우스나 단테, 페트라르카, 프란체스코 콜로나, 루소처럼 모두 플라톤 철학의 영향력 하에 이상적인 사랑의 이야기를 쓴 작가들 작품의 허구성에 대한 주인공-화자 ‘나’의 비판은 그가 신봉했던 플라톤적인 사랑의 이야기 행간에, 이야기 구조 뒤에 그림자처럼 어른거린다. 마지막 장 모두에서 사랑의 환상은 사라지고 경험으로 더욱 강건해졌다고 선언하면서도⁷⁰⁾, 주인공 - 화자인 ‘나’는 뿌리 깊은 이상적 사랑의 성향을 떨쳐버리지도, 현실의 편에 서지도 못한다. 그러기에 그는 자살 유혹을 말하는 것이다. 이러한 자살 유혹은 꿈과 죽음을 넘어 사랑하는 여인을 추구하는 마지막 작품 『오렐리아』와 작가의 자살을 예고한다.

68) “Vous êtes une nymphe antique que vous ignorez.” OE I, p.259. 사랑하는 여인의 완벽한 육체를 마치 ‘신의 동상’를 보듯이 해야 한다고 말하는 신플라톤 철학자들처럼 ‘나’는 실비를 거리를 두고 관조하고 있음을 보여준다.

69) “Je l'appelle quelquefois Lolotte, et elle me trouve un peu de ressemblance avec Werther, moins les pistolets, qui ne sont plus de mode.” OE I, p.273.

70) “Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie(...).” OE I, p.271.

참고문헌

- 박혜영, <오렐리아 - 잃어버린 너를 찾아 떠나는 무의식으로의 하강여행>, 『프랑스 문학의 풍경』, 월인 출판사, 2001.
- Brix M., *Eros et Littérature: Le Discours amoureux en France au XIXe siècle*, Peeters, 2001
- Cellier L., *De Sylvie à Aurélia; Structure close, Structure ouverte*, Archives des lettres modernes, numero 131, Minard, 1971
- Chambers R., *G. de Nerval et la Poétique du voyage*, J. Corti, 1969
- Collot M., *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, puf, 1992
- Eisenzweig U., *L'Espace imaginaire d'un récit: Sylvie de G. de Nerval*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976
- Jean R., *La Poétique du désir*, Seuil, 1974
- Jenneret M., *La Lettre perdue: Ecriture et folie dans l'oeuvre de Nerval*, 1978
- Nerval G., *OEuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974
- _____. *OEuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978
- Nodier C., *Franciscus Columna*, Galeries des Beaux Arts, 1844
- Poulet G., “Nerval et le cercle onirique”, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961
- Richard J. P., “Géographie magique de Nerval”, *Poésie et Profondeur*, Seuil, 1954
- Schaeffer G., *Le Voyage en Orient de Nerval*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1967
- Scharer K., *Thématique de Nerval*, Minard, 1968
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Points, 1976

〈Résumé〉

Francesco Colonna et l'amour néoplatonique dans
Le Voyage en Orient et *Sylvie* de G. de Nerval

PARK Hai Young

L'Ane d'or d'Apulée, la *Divine Comédie* de Dante, les poèmes d'amour de Pétrarque, le *Songe de Polyphile* de Francesco Colonna, la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau et les *Souffrances du jeune Werther* sont des textes présents à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables, dans *Sylvie* de Nerval. En tant que l'intertextualité, ces textes d'amour platonique de la culture antérieure et de la culture environnante se confrontent en entretenant une relation d'intégration et de transformation et forment un espace polyphonique. Notre présente étude analyse les aspects de l'amour néoplatonique dans *Le Voyage en Orient* et dans *Sylvie* dans sa relation intertextuelle avec le *Songe de Polyphile* de Francesco Colonna.

Le Songe de Polyphile, traduction de *Hypnerotomanchia Poliphili*, qualifié de l'un des livres les plus beaux, et l'un des plus mystérieux du monde, imprimé à Venise en 1499 et son auteur presumé, Francesco Colonna, sont mentionnés plus souvent que les autres écrivains cités ci-dessus. Notre présente étude analyse comment ce récit de l'amour céleste, du “combat de l'amour en Songe” et *Franciscus Columna*, dernier nouvelle de Nodier publié en 1844, révèlent les caractères néoplatoniciens de l'amour nervalien dans *Le Voyage en Orient* et comment ils servent de base au texte de *Sylvie*. Le narrateur 'je' dénonce le leurre de l'amour pour la femme idéale et céleste, préconisé par la philosophie néoplatonique. Adrienne, femme idéalisée comme

instrument du salut de l'homme, à condition d'être absente, que le protagoniste a poursuivi pendant toute sa jeunesse, se révèle la morte au dernier moment de la nouvelle. *Le Songe de Polyphile*, inséré dans l'intrigue de *Sylvie* joue le rôle de faire disparaître l'illusion, comme dans le récit de Francesco Colonna.

주 제 어 : 사랑(AMOUR), 이상(IDEAL), 플라톤(PLATON), 신플라톤철학(NEOPLATONISME), 낭만주의(ROMANTISME)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

랭보와 초현실주의

— 브르통의 초현실주의 선언을 중심으로 —^{*}

신 옥 근
(공주대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------------------|-----------------------|
| 1. 서론 : 랭보의 침묵과 초현실주의 | 3. 초현실주의와의 간극 |
| 2. 초현실주의의 선전도구 | 3.1. 자동기술법과 투시자의 시학 |
| 2.1. 초현실주의 출현 이전의 랭보 | 3.2. 세상을 변혁하기와 삶을 바꾸기 |
| 2.2. 랭보와 로트레아몽 | 4. 결론 |
| 2.3. 기독교와 상징주의 랭보 신화에
반대해서 | |

1. 서론 : 랭보의 침묵과 초현실주의

랭보와 초현실주의라는 주제를 논한다는 것은 적어도 두 가지 점에서 문제가 된다. 첫째, 랭보와 초현실주의의 문제는 많이 거론되는 주제이며, 둘째 단순히 본고와 같이 짧은 논문으로 다루기 힘든 분량의 길이와 호홉의 여러 저서를 요구하는 주제라는 것이다. 따라서 상대적으로 짧은 호홉과 길이로 접근하고자 한다면, 우리는 어쩔 수 없이 한계를 인정하는 선택적 접근을 할 필요가 있다고 본다. 첫 번째 문제에 관련하여 우리는 이 주제가 국내 학계에 생각만큼 충분히 거론되지 않았으며, 이를 거

^{*} 이 논문은 2016년 12월 10일 한국불어불문학회 동계학술대회에 발표한 내용을 수정 보완하였다.

론하는 것은 랭보는 물론이고 초현실주의에 대해 간과했던 면을 이해하는 계기가 되리라고 본다. 우리의 문제제기가 갖는 의의는 랭보와 초현실주의의 검토가 비교의 연관성보다 각각의 영역에서 독립적으로 재평가가 될 수 있다는 점이다. 진부한 주제라 할지라도 이는 우리가 익히 알고 있는 랭보와 다른 랭보를 보는 기회인 동시에, 또 놓치기 쉬웠던 초현실주의 면모를 새롭게 이해하는 기회가 될 수 있다. 두 번째 문제와 관련해서 우리는 랭보와 초현실주의의 문제를 비교적 우리와 비슷한 호흡과 길이로 다루었던 선행 연구를 참조할 필요가 있다고 본다. 우리의 접근법은 모든 연구를 철저히 살피는 전방위적 검토가 아니라, 기본적인 맥락과 개괄적 소개를 염두에 둔 기초적 접근법이 아닐 수 없다고 생각한다.

그렇다면 어떤 선행연구를 상정할 수 있을까? 개괄적 차원에서 본다면 좀 오래되었지만 해켓 C.-A. Hackett이 『랭보의 주위 *Autour de Rimbaud*』에서 다루었던 「초현실주의자들과 랭보 *Les Surréalistes et Rimbaud*」를 언급하지 않을 수 없다.

우리는 이 방대하고 복잡한 주제를 바닥까지 다루려는 의도는 없다. 단지 랭보를 정면에 마주했던 초현실주의자들 - 브르통, 아라공, 엘뤼아르, 샤르 - 의 태도를 검토하고자 할 뿐이다. 그리고 왜 이들이 랭보의 삶과 작품의, 어떤 면모들만 또는 순간들만을 고집스레 밝히고자 했는지 알고자 노력할 뿐이다¹⁾.

저자가 철저히 “바닥까지 à fond”까지 다루지 않겠다는 입장은 우리와 결코 다르지 않다. 해켓이 주목하고자 하는 것은 랭보에 관한 초현실주의

1) C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, Klincksieck, 1967, p. 61-80 (“Les Surréalistes et Rimbaud”) : “Nous n'avons pas l'intention de traiter à fond ce sujet vaste et complexe. Nous voudrions seulement examiner l'attitude de quelques Surréalistes - Breton, Aragon, Eluard, Char - devant Rimbaud ; et essayer de comprendre pourquoi ils se sont obstinés à ne mettre en lumière que certains aspects, ou moments, de sa vie et de son oeuvre.”

자들의 입장내지 “태도”이며 무엇보다 랭보의 어떤 삶과 어떤 작품에 대해 초현실주의자들이 보인 집요한 관심이다. 우리가 참조하는 또 다른 선행연구도 해켓의 입장과 다르지 않다. 에티엔 알랭 위베르 Etienne-Alain Hubert는 『랭보와 초현실주의자들 Rimbaud et les surréalistes』에서 랭보에 관한 초현실주의자들의 언급이 수 백 페이지의 저술을 요구할 만큼 방대하기 때문에 몇몇 중요한 여정과 부분적 개괄을 제시할 뿐이라고 그 한계를 분명히 밝혔다.

랭보에 관한 또는 랭보를 언급하는 [초현실주의자들의] 글을 우리가 여기서 모두 전재(轉載)하기란 불가능하다. 이 방대한 영역을 지나는 몇몇 여정으로 만족하자. 독자는 이해할 것이다. (...) 파노라마를 세우기란 불가능하다는 것을 알기에, 그것은 수 백 페이지의 지면을 필요로 할 것이므로 또 방대한 선집을 작성하는 것이란 불가능하다는 것을 알기에, 그것은 저작권 문제를 불러일으킬 수도 있으므로, 따라서 우리가 몇몇 부분적인 개괄만을 줄 수밖에 없다는 것을 독자는 이해할 것이다²⁾.

랭보는 “주역이든 단역이든” 초현실주의 역사에 줄곧 등장하였다³⁾. 초현실주의자들은 반세기 전의 ‘투시자’에 매료되었고 투시자의 시로부터 시의 생각을 심화시켜, 이른바 랭보를 공부하고 비판하면서 초현실주의를 발전시켜나갔다. 이들이 랭보의 어떤 점에 매료되었기에 긴 애증(愛憎)의 관계가 지속되었을까? 브르통, 아라공과 같은 초현실주의의 대

2) Etienne-Alain Hubert, “Rimbaud et les surréalistes”, *Arthur Rimbaud, Cahier de l'Herne*, dirigé par André Guyaux, n° 64, 1993, p. 180 : “L'abondance des textes concernant Rimbaud ou faisant allusion à lui nous interdisent de les reproduire ici. Bornons-nous à quelques parcours à travers ce vaste territoire : le lecteur voudra bien accepter (...) que, conscient de l'impossibilité de dresser un panorama, qui eût nécessité des centaines de pages, et de composer une anthologie large, qui aurait posé des problèmes de reproduction, nous choisissons de lui livrer des aperçus partiels”.

3) *Ibid.*, p. 179 : “La référence à Rimbaud s'imposera presque constamment aux acteurs - premiers rôles ou comparses - de l'histoire du surréalisme.”

표적 작가들에게 랭보라는 이름은 하나의 탐구이자 동시에 끝없는 질문이었다. 위베르의 지적대로 랭보의 시는 무엇보다 “랭보의 실존적 선택들이 제기하는 무거운 질문”⁴⁾으로 귀결되었다. 초현실주의자들에게 랭보 시의 질문은 단 하나의 질문, 즉 “당신은 무엇 때문에 글을 쓰는가? Pourquoi écrivez-vous”⁵⁾였다.

말라르메의 표현대로 “살아서, 시를 홀로 절단한 s'opère, vivant, de la poésie”⁶⁾ 랭보의 절필(絶筆), 시의 침묵은 초현실주의자들을 가장 괴롭힌 근원적 질문이었다. 자신들이 시를 시작한 나이에 랭보는 시를 마감한 것이다. 랭보의 침묵은 초현실주의자들에게 시의 소명, 예술의 사명과 존재이유 문제를 끊임없이 제기하는 강박관념이 되었다. 랭보의 경우는 문학보다 문학과 삶, 아니 결국은 삶 자체가 문제가 되었다. 이런 점에서 우리는 앞서 지적한 선행연구를 참조하여 랭보를 둘러싼 초현실주의자들의 생각을 정리할 필요가 있다고 본다. 본고는 크게 두 개의 주제로 나누어 진행하고자 한다. 먼저 본고는 초현실주의의 주요 이론가였던 앙드레 브르통의 초현실주의 선언을 중심으로 랭보와 시에 관한 주된 생각을 검토하고자 한다. 그런 다음 우리는 선행연구의 통시적, 실증적 성찰이 충분히 언급하지 못한 랭보와 초현실주의 사이의 근본적 동질성과 차이점에 대해 우리 나름의 의견을 제시하고자 한다. 우리는 랭보와 초현실주의가 같은 목표를 향해 평행으로 나아가면서도 어떻게 다른지, 즉 어떻게 수용하고 어떻게 미묘하게 다른지, 등의 문제를 개괄적으로 다루고자 한다. 꿈, 상상, 성, 마법, 경이와 착란의 언어에도 불구하고 비이성에 기초한 자동기술은 랭보의 시학과 같으면서도 다르다고 할 수 있다. 본고는 초현실주의의 랭보 수용을 검토하면서 이들 사이에 어떤 간극이 존재하는지 살펴보고자 한다.

4) *Ibid.* : “les graves questionnements que suscitent les choix existentiels de son auteur”.

5) *Ibid.*, p. 180.

6) Stéphane Mallarmé, “Arthur Rimbaud (lettre à M. Harrison Rodés)”, *Arthur Rimbaud, Cahier de l'Herne*, dirigé par André Guyaux, p. 102.

2. 초현실주의의 선전도구

2.1. 초현실주의 출현 이전의 랭보

초현실주의자에게 랭보는 어떤 의미를 지녔을까? 이 점에 대해 해켓의 의견은 매우 시사적이다. 초현실주의자들은 랭보를 공부하고 연구하고 소개하면서도 랭보를 비판하는 등 문단에서 초현실주의를 위한 논전의 도구로 활용했다고 볼 수 있다.

확실히 브르통은 랭보를 이용하고 때때로 희생시켰다. 하지만 이는 항상 초현실주의에 충실하기 위해서였다⁷⁾.

공산당에 가입하면서도 젊었을 때의 랭보에 충실했던 엘뤼아르와 반대로, 아라공은 유동적이고 본질적으로 변화무쌍한 기질 때문에 때론 정치적인, 때론 개인적인 목전의 목적을 위해 동일한 랭보를 - 옹호하는 동시에 - 희생시키는 데 주저하지 않았다⁸⁾.

요컨대 랭보는 초현실주의 운동의 선전도구라고 볼 수 있다. 앞서 상징주의나 데카당파가 그랬듯이 랭보는 초현실주의자들의 선구자 가운데 하나로 꼽힌다. 각 유파의 ‘랭보의 신화 *mythe de Rimbaud*’는 당대의 랭보 수용의 문제와 맞물려 이해와 오해의 상황에서 찬양 못지않게 비판으로 작용하지만, 초현실주의 경우도 예외는 아니었다. 초현실주의자들의 랭보 역시 결론적으로 본다면 당시의 랭보 수용의 문제와 관련 있다.

그러나 랭보가 초현실주의의 이론을 심화시키고 옹호하는 가장 효과

7) C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, p. 72 : “Certes, Breton a utilisé et parfois sacrifié Rimbaud ; mais ce fut pour être encore plus fidèle au surréalisme.”

8) *Ibid.*, p. 75 : “A l’opposé d’Eluard qui, tout en adhérant au parti communiste, est demeuré fidèle au Rimbaud de sa jeunesse, Aragon, de nature mobile et essentiellement variable, n’a pas hésité à sacrifier ce même Rimbaud - tout en le défendant - à des fins immédiates, tantôt politiques, tantôt personnelles.”

적인 수단으로, 가령 반대파들과의 논쟁을 위한 선전도구로 사용되기 훨씬 전에 브르통은 랭보를 통해 시에 입문했던 적이 있다. 신화적 찬양과 비판적 거리두기와 달리 브르통은 랭보와의 첫 접촉으로 인해 깊이 매료되었다. 1차대전 중인 1916년 낭트의 생 디지에 신경정신의학센터(Centre neuro-psychiatrique de Saint-Disier)에서 의무병으로 근무했던 시절 브르통의 랭보에 대한 증언은 주목할 만하다.

자크 바세와의 만남으로 인해 예전에 내가 품었던 생각 대부분을 다시 검토하기에 이르렀던 저 낭트 시절은 역설적이지만, 또한 진정으로 내가 랭보에 입문했던 시기이며, 랭보에 대해 깊이 질문했고 이 일에 온 정열을 바쳤던 시기입니다. 1916년은 1875년 들라에에게 보낸 편지[10월 14일]와 같은 중요한 자료가 논란에 부쳐진지 얼마 되지 않았는데, 그런 편지들이 없었기 때문에 당시까지 중요한 지표가 부족했다는 것을 고려해야, 즉 실제로 편지들은 랭보의 변천에서 중요한 전환점, 시에 대한 결정적인 작별이나 다른 활동의 전환을 표시한다는 것을 고려해야만 합니다. 낭트의 길을 지나치면서 나는 완전히 랭보에 사로잡혔습니다. 랭보가 다른 세상에서 본 것은 내가 본 것과 충돌하였고 심지어 내 것과 대체되기까지 했습니다. 이 점에 있어 나는 그 이후 “의식분리 상태”를 다시는 맞이하지는 못했습니다. 매일 오후, 보카주 가의 병원에서 멋진 프로세 공원까지 혼자서 걸으면서, 나를 인도했던 그 오랜 산책은 내게 바로 『일뤼미나시옹』의 지역으로 향하는 모든 종류의 새길을 열어보였습니다. 여기는, 『유년기』의 장군 집, 저기는 “나무 아치 다리”, 더 멀리에 랭보가 묘사했던 기묘한 몇몇 움직임이 있었습니다. 모든 것이 공원 가장자리를 둥그렇게 에워싸는 작은 물줄기로 몰려들어 마침내 “카시스 강”과 하나로 합류되었습니다. 이 모든 사태를 좀 더 이성적으로 이해시켜 드릴 수는 없습니다. 내 모든 지식 욕구는 랭보에 집중되었고, 랭보에 향해 있었습니다.

Paradoxalement, ce temps de Nantes où la rencontre de Jacques Vaché entraîne la révision de la plupart de mes jugements antérieurs est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud,

où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion. Il faut considérer qu'en 1916 il n'y a pas longtemps qu'ont été versés au débat des documents capitaux comme les lettres à Delahaye de 1875, faute desquelles on manquait jusqu'à alors d'un repère essentiel : elles marquent, en effet, le tournant capital dans l'évolution de Rimbaud, l'adieu définitif à la poésie et le passage à une autre forme d'activité. A travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement ; ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer ; à son propos je ne suis plus jamais repassé par cette sorte d'"état second" depuis lors. L'assez long chemin qui me mène chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des *Illuminations* : ici, la maison du général dans *Enfance*, là "ce pont de bois arqué", plus loin certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits : tout cela s'engouffrait dans une certaine boucle du petit cours d'eau bordant le parc, qui ne faisait qu'un avec "la rivière de cassis". Je ne peux donner une idée plus raisonnable de ces choses. Tout mon besoin de savoir était concentré, était braqué sur Rimbaud⁹⁾.

1952년 라디오 대담에서 밝힌 브르통의 증언은 초현실주의의 태동기에 랭보가 갖는 의미를 짐작하게 한다. 1896년생인 브르통은 1915년 의과대학생 때 징집되어 1916년 낭트의 정신병원에 배속되었다. 랭보가 시를 그만 둔 20살에 브르통은 랭보를 통해 시에 입문하였다. 랭보가 시를 포기한 침묵은 초현실주의와 같은 젊은 시인들에게 존재론적 의문이었을 뿐만 아니라 매우 충격적인 사실이기도 했다. 1916년의 브르통에게 랭보의 영향은 절대적이었으며 랭보의 시를 통해 사물을 보는 새로운

9) André Breton, *OEuvres complètes III*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1999, p. 441-442 (*Entretiens 1913-1952*). 이하 'OE III'으로 표기.

방식을 배웠고 심지어 『일루미나시옹 *Illuminations*』의 많은 풍경을 낭트의 산책길에서 발견하고 모방하기까지 했다. 1918년 10월 『북남 *Nord-Sud*』지 16호에 실렸던 「흑림 *Fôret-Noire*」은 이러한 영향의 예로 들 수 있다. 「흑림」은 1875년 랭보가 스투트가르트의 흑림에서 막 기독교로 개종한 베를렌을 혼쭐내며 질리게 했던 스투트가르트의 만남과 무관하지 않으며, 1875년 10월 14일 들라예에게 보낸 편지 속에 수록된 랭보의 마지막 작품, 「꿈 *Rêve*」처럼 생략과 단속적 구문, 그리고 괴상한 치즈의 정령과 같은 유제품의 암시로 이루어져 있다. 「흑림」에서 랭보의 「카시스 강 *La Rivière de Cassis*」의 인용은 브르통의 낭트 시절 포르세 공원의 “카시스 강”의 언급과 묘하게 일치한다.

바람이 분다

바람이란 얼마나 건강에 좋은지 유제품들의 바람

Ça souffle

que salubre est le vent le vent des crémeries¹⁰⁾

“바람이란 얼마나 건강에 좋은지”는 랭보의 「카시스의 강」의 구절이다. “유제품들의 바람”은 「꿈」의 치즈 정령을 떠올린다. 「흑림」은 1919년 『공용 전당포 *Mont de piété*』에 수록되면서 아래에 “랭보가 말하다 RIMBAUD PARLE”라는 주석이 더해져 출간되었다. 브르통의 「카시스 강」에 대한 애정은 널리 알려졌다. 에티엔 알랭 위베르가 지적한 대로 초현실주의자들은 랭보 시를 원용하면서, 인용부호를 쓰면서 출전을 밝혀 직접 인용하거나, 아니면 「흑림」처럼 출처를 밝히지 않고 인용의 표식과 함께 인용하기도 하고, 또는 인용부호 없이 옮기거나 약간 변형시켜 다시 쓰기도 했다¹¹⁾. 포르세 공원 주변의 작은 개울들이 합류하는 “카시스의 강”은 초현실주의 태동 이전의 낭트 병원 당시의 브르통이 매

10) André Breton, *OEuvres complètes I*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1988, p. 12 (이하 ‘OE I’로 표기).

11) Etienne-Alain Hubert, “Rimbaud et les surréalistes”, p. 189.

료되었던 랭보의 시 세계였다.

2.2. 랭보와 로트레아몽

하지만 랭보의 영향력은 로트레아몽의 발견과 등장으로 인해 미묘하게 달라진다. 초현실주의에 있어서 로트레아몽과 랭보의 비교는 이 운동의 전략과 방향을 이해하는 데 매우 중요하다. 로트레아몽은 초현실주의자들이 모두 열광했던 완벽한 초현실주의의 모델이지만 일반에게 잘 알려지지 않아 선전도구로 활용되기 어려웠다. 아라공, 수포와 함께 브르통이 창간한 『문학 *Littérature*』지는 1919년에 창간되자마자 2호와 3호에 이지도르 뒤카스의 『시론 *Poésies*』을 소개하였다. 『문학』지는 이후 초현실주의의 대표적 잡지가 되었다. 1921년 3월 『문학』지에 발표된 초현실주의자들의 흥미로운 앙케트에서 다른 초현실주의자들과 달리 앙드레 브르통은 유독 로트레아몽에 대해 최고점 20점에 20점을 매겼고, 랭보는 18점을 매겨 로트레아몽보다 밑에 두었다¹²⁾. 『문학』지의 앙케트는 등급을 매기기 위한 것이 아니라, 아나톨 프랑스, 앙리 드 레니에, 라마르틴 등을 제명하고 로트레아몽, 랭보, 자리, 사드 후작 등의 새로운 신성의 자리를 마련하기 위한 것이었다¹³⁾. 하지만 브르통은 로트레아몽을 랭보보다 높게 평가했고 아라공도 로트레아몽을 랭보와 동일하게 평가하여 18점의 같은 점수를 부여했다¹⁴⁾. 1930년 「초현실주의 제 2선언」에서 브르통이 언급한 몽파르나스의 ‘로트레아몽 카바레’의 일화는 로트레아몽이라는 이름이 갖는 중요성을 짐작하게 한다. 브르통은 1930년 1월 1일 몽파르나스에 로트레아몽이라는 간판을 단 댄스 카바레가 생겼을 때 이를 풍자한 1월 9일의 「칸디드」의 기사를 인용하여 선언에서 문제 삼았다.

12) *Littérature*, n° 18, 1921, p. 3 ; p. 6.

13) C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, p. 64.

14) *Littérature*, n° 18, p. 3 ; p. 6.

“초현실주의자들은 뭐든 제대로 되는 일이 없는 것 같아 보인다. 브르통 씨와 아라공 씨는 지체 높은 사령관 태도를 취하기에 본인들도 참기 어려운 지경이 된 것은 아닌지 모르겠다. 심지어 사람들이 내게 전하는 바에 의하면 두 명 모두 ‘군대 재복무’ 특무상사가 틀림없다는 것이다. 그런데 그게 무슨 말인지 아시겠는가? 그런 태도를 좋아하지 않는 사람들이 있다는 것이다. 요컨대 그들은 몽파르나스의 새로 생긴 카바레 댄스 클럽에 말도로르라는 이름을 붙인 데 찬성한 사람들이리라. 이 사람들은 초현실주의자에게 말도로르는 기독교의 예수 그리스도와 동등한 이름이기에, 이 이름이 간판에 사용되는 것을 브르통 씨와 아라공 씨가 본다면 분명 격분할 것이라고 했다.” (『칸디드』지 1930년 1월 9일호.) (...)

사람들이 로트레아몽을, 즉 이 공격 불가능한 것을 이 기회에 “공격하지” 않고서는, 오늘날 나를 공격할 수 없다고 생각한다는 것이 사실일진대, 내가 이 사실을 나한테 유리하게 이용하는 것은 의당 너무 쉬운 일이 될 것이다.

“Il paraît que ça ne va guère, chez les surréalistes. Ces messieurs Breton et Argon se seraient rendus insupportables en prenant des airs de haut commandement. On m’a même dit qu’on jurerait deux adjutants ‘rempilés’. Alors vous savez ce que c’est? Il y en a qui n’aiment pas ça. Bref, ils seraient quelques-uns à être d’accord pour avoir baptisé *Maldoror* un nouveau cabaret-dancing de Montparnasse. Ils disent comme ça que *Maldoror* pour un surréaliste c’est l’équivalent de Jésus-Christ pour un chrétien et que voir ce nom-là employé comme enseigne, ça va sûrement scandaliser ces messieurs Breton et Aragon.” (*Candide*, 9 janvier 1930.) (...)

Il me serait naturellement trop facile de tirer avantage de ce fait qu’on ne croit aujourd’hui pouvoir m’attaquer sans “attaquer” du même coup Lautréamont, c’est-à-dire l’inattaquable¹⁵⁾.

15) *OE I, Second manifeste du surréalisme*, p. 813-814.

비우호적인 세간의 빈정거림일지라도 초현실주의의 교주였던 브르통과 아라공에게, 로트레아몽은 예수 그리스도에 비견될 정도였다. 로트레아몽은 해켓의 지적대로 “브르통에게 진정으로 전형이고 완벽하며, 공격 불가능한 유일한 시인”¹⁶⁾이었다. 그러나 로트레아몽은 초현실주의의 선전을 위한 완벽한 도구는 아니었다. 유감이지만 로트레아몽은 반대파에게는 인지도 면에서 논전의 장이 될 정도는 못되었고 그냥 초현실주의 같은 전위적인 유파들이 찬양하는 작가에 불과했다. 그러나 랭보는 초현실주의의 무기가 될 수 있다. 왜냐하면 랭보는 모든 진영에서 영향력 있는 작가였기 때문이다. 물론 이런 이유로 초현실주의의 입장에서 보면 랭보는 “순결하지 않으며, 수상쩍고”, “미완성”이었다. 로트레아몽은 결말이 명확하지만 랭보는 늘 다시 시작하지 않을 수 없다.

따라서 랭보는 『문학』지에 꾸준히 등장했을지라도 이는 거의 문학 외적인 이유에서이다. 캠페인이 점점 더 체계적으로 변하자 랭보는 단지 하나의 무기에 불과했지만, 이 무기는 초현실주의의 위대한 변호인 서열 일 위인 로트레아몽보다 점점 더 효과적으로 변한 무기가 되었다. 만약 로트레아몽을 순수하고, 완전무결하여, 공격 불가능하고, 완벽하다고 말하면, 그 말로 모든 것은 끝난다. 로트레아몽은 어떤 정해진 지점, 어떤 결말을 의미한다. 반항을 넘어서 로트레아몽이 뭘 보여줄 수 있을까? 반면 랭보는 시작이다. 랭보를 ‘이용하는’ 것이 가능한 것은, 바로 그가 순결하지 않으며, 수상쩍고, 그러니까 이를테면 미완성이기 때문이다. 랭보의 개인적 반항은 우리에게, 브르통뿐 아니라 우리에게도, “유년기의 신선한 감동”과 젊은 날의 “정령”을 되찾게 해준다. 우리 존재의 잃었던 모든 면 - 순진, 원초, 경이를 되찾게 해준다. 게다가, 랭보의 반항은 우리로 하여금 이제껏 보지 못한 것, 내일의 휘황찬란한 아름다움을 엿보게 해준다. 즉 남자와 여자의 전적인 해방을, 그리고 우리 모두의 것인 이 “‘다른’ 삶들”을. 로트레아몽에 관해서라면

16) C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, p. 63 : “Lautréamont sera, pour Breton, le seul poète vraiment exemplaire, parfait, inattaquable.”

초현실주의자들은 처음부터 정해졌지만, 랭보와는 결코 끝을 보지 못했다. 랭보는 초현실주의자들의 찬양이기도 하지만 짜증과 혼란의 대상이기도 하다.

Ainsi, bien que Rimbaud figure régulièrement dans *Littérature*, c'est presque toujours pour des raisons extra-littéraires. Dans une campagne qui deviendra de plus en plus systématique, il n'est qu'une arme, mais une arme encore plus efficace que Lautréamont lui-même, le premier dans la hiérarchie des grands intercesseurs du surréalisme. Quand on a dit que Lautréamont est pur, impeccable, inattaquable, parfait, tout est dit. Il représente un point fixe, une fin. Qu'offre-t-il au-delà de la révolte? Rimbaud, en revanche, est un commencement. Il est possible de l'utiliser, justement parce qu'il est impur, équivoque et, pour ainsi dire, inachevé. Sa révolte personnelle nous fait redécouvrir, à nous aussi qu'à Breton, "la fraîcheur d'émotion de l'enfance" et le "génie" même de la jeunesse ; tout un côté oublié de notre existence - le naïf, le primitif, le merveilleux. Plus encore, cette révolte nous fait entrevoir le jamais vu et la lumineuse beauté de demain ; la libération totale de l'homme et de la femme ; et ces "autres vies" qui nous sont dues. A l'égard de Lautréamont, les surréalistes sont fixés dès le début ; mais ils n'en ont jamais fini avec Rimbaud, qui ne cesse de les exalter, mais aussi de les irriter et de les troubler¹⁷⁾.

2.3. 기독교와 상징주의 랭보 신화에 반대해서

로트레이몽과 랭보가 궁극적으로 구별되는 점은 한쪽은 결론이 났지만 다른 한쪽은 시작이라는 점이다. 랭보의 문제는 늘 다시 시작하는 문제이기에 짜증스럽기까지 했다. 그렇다면 구체적으로 랭보의 무엇이 특

17) *Ibid.*, p. 66.

히 짜증스럽고 혼란스러웠을까? 초현실주의자들이 보기에 랭보가 순결하지 못한 결정적인 이유는 폴 클로델 Paul Claudel같은 기독교적 해석의 여지를 남겨놓았기 때문이다. 기독교적 해석은 초현실주의자들이 결코 용납할 수 없었다. 또 랭보 시가 양립할 수 없는 정반대의 해석을 허용하는 모호함을 지닌 것도 용서할 수 없었다. 랭보 시의 결론이 무엇인지 알 수 없다는 점에서, 모든 랭보 시는 예술적으로 완성되지 못했다. 1924년의 「초현실주의 선언」과 달리 1930년의 「선언」의 평가는 랭보가 순결하지 못하고 모호하며, 기독교적 해석을 허용했다는 비판과 더불어 크게 달라진다.

랭보는 삶의 실천과 다른 곳에서 초현실주의자다. (1924년 선언)
 Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs¹⁸⁾.

(...) 랭보는 임종 직전에 개종하였는가? (...) 반항의 문제에서 우리 누구도 선조를 필요로 하지 않다. 겉보기에 위대한 인물들이지라도, 나로선 인물의 숭배와 맞서 싸워야 한다는 것을 분명히 밝힌다. 단 한 사람 로트레아몽을 예외로 하고, 자신들이 지나간 자리에 어떤 수상한 흔적은 남기지 않았던 인물을 나는 보지 못했다. 또 다시 랭보를 토론한다는 것은 무의미하다. 랭보는 자기를 속였고, 우리를 속이려 했기 때문이다. 그는 자신의 사상에 관한 수치스러운 해석들, 클로델류를 허용했기에, 이를 완전히 불가능하게 만들지 못했기에 우리가 보기에는 유죄다. (1930년 제 2선언)

(...) Rimbaud s'est-il converti la veille de sa mort? (...) En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part : Lautréamont, je n'en vois pas qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage. Inutile de discuter encore sur Rimbaud : Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper. Il est

18) OE I, p. 329.

coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel¹⁹⁾.

앞서 1916년 낭트의 정신병원에서 랭보에 매료되었던 브르통을 떠올린다면, 확실히 1930년의 2선언의 유죄 판결은 큰 변화라 할 수 있다. 1차 선언 당시만 하더라도 랭보는 홀로 시를 수술 절단하고 다른 세계로 가버린 전설에 속했다. 그러나 그로부터 6년 후 1930년의 단죄는 단호하다. 다른 누구도 아닌 랭보 스스로가 자신을 속였고 우리를 속이려 했다는 것이다. 하지만 랭보에 대한 초현실주의의 단죄는 엄밀히 본다면 랭보의 잘못만은 아니다. 왜냐하면 1차 대전이 끝난 1919년에서 1930년 2차 선언이 나오기까지 랭보에 대한 평가는 ‘상징주의자 랭보 Rimbaud symboliste’와 ‘기독교인 랭보 Rimbaud chrétien’가 지배적이었기 때문이다.

에티앙블 Etiemble의 『랭보의 신화 *Le mythe de Rimbaud*』의 비평적 서지 연구를 잠깐 훑어보면 이를 쉽게 짐작할 수 있다. 1919년 알프레드 푸아자 Alfred Poizat는 『보들레르에서 클로델까지 상징주의 *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*』에서 랭보를 상징주의로 소개하고 있으며²⁰⁾, 1921년 에두아르 뒤자르댕 Edouard Dujardin은 『최초의 자유시 시인들 *Les Premiers Poètes du vers libre*』에서 랭보를 상징주의의 수장으로 그리고 『바다 풍경 *Marine*』을 예로 들어 ‘자유시’의 창시자로서 소개하고 있다²¹⁾. 그러나 당시 랭보의 신화 가운데 가장 유명한 것은 클로델의 “‘야만상태의’ 신비주의자 *mystique à l'état sauvage*”가 아닐 수 없다.

19) *Ibid.*, p. 783-784.

20) Cf. Alfred Poizat, *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*, Renaissance du Livre, 1919, p. 123-126 ; Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, Gallimard, 1968 (1954), p. 137.

21) Cf. Edouard Dujardin, “Les Premiers Poètes du vers libre”, *Mercure de France*, 15 mars 1921, p. 577-621 ; Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 137.

클로델의 글은 1912년 『프랑스 신잡지 *La Nouvelle Revue française*』에 「아르튀르 랭보 Artur Rimbaud」라는 제목으로 실린 뒤, 1912년 파테른 베리송 Patern Berrichon이 출간했던 랭보 작품집 『시와 산문 *Vers et Proses*』의 서문으로 수록되었다²²⁾. 이 글은 1928년 『입장과 주장 *Positions et Propositions*』에 다시 수록되었다. 클로델의 “‘야만상태의’ 신비주의자”는 기독교적인 문맥에도 불구하고 랭보에 관한 글 가운데 가장 널리 알려진 글이다. 클로델이 1912년의 랭보 작품집의 서문과 이후의 「나의 개종 *Ma Conversion*」에서 랭보 시를 “기독교로의 개종 도구”²³⁾라고 고백한 것은 유명하다. 클로델의 신비주의를 이어 받은 자크 리비에르 Jacques Rivière는 1930년 『랭보론 *Rimbaud*』에서 랭보를 기독교인으로 보는 것은 잘못이지만, “그러나 랭보는 가장 훌륭한 기독교의 안내자”²⁴⁾라고 했다. 따라서 브르통이 제 2선언에서 클로델류 해석의 여지를 두고 랭보를 비판한 것은 초현실주의의 진정한 선전포고가 아닐 수 없으며, 또 랭보의 유죄판결은 가장 극명한 초현실주의 선전도구가 되었다.

누이 이자벨 Isabelle과 랭보의 매제 파테른 베리송이 착한 기독교인 랭보의 이미지를 위해 노력한 것은 익히 잘 알려져 있다. 예의 이미지에 위협이 되는 작품의 발표를 미루거나 아프리카의 편지 등을 편집, 왜곡한 것은 말할 것도 없다. 마르셀 쿨롱 Marcel Coulon이 1929년 『메르퀴르 드 프랑스 *Mercure de France*』지에 발표한 「아랍 이디오피아 시기의 랭보의 ‘진본’ 편지들 *Les vraies lettres du Rimbaud arabo-éthiopien*」

22) Cf. Arthur Rimbaud, *Vers et Proses, mises en ordre et annotées par Patern Berrichon, Poèmes retrouvés, Préface de Paul Claudel*, Mercure de France, 1912 ; Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 115-116.

23) C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, p. 63 재인용 : “l’instrument de sa conversion au Catholicisme”.

24) Jacques Rivière, *Rimbaud*, Kra, 1930 ; Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 198 : “Il n’y a dans son oeuvre aucune profession de foi explicite... La forme même de son esprit lui interdisait les démarches de la croyance : fait pour voir, il était impropre à croire. Mais Rimbaud est un merveilleux introducteur au christianisme.”

라는 연구에 따르면, 1899년 파테른 베리송이 출간한 『이집트, 아라비아 반도, 이디오피아 편지들. 파테른 베리송 서문과 주석 *Lettres de, Egypte, Arabie, Ethiopie. Avec une introduction et des notes par Patern Berrichon*』의 랭보 편지 46편 가운데 40편이 자크 두세 Jacques Doucet의 원본과 비교해보니 달랐다. 랭보 편지의 왜곡은 놀랍게도 훌륭한 부르주아 랭보의 이미지를 위해 이자벨이 덧칠한 것임이 밝혀졌다²⁵⁾. 실제로 랭보는 직원이었는데 부유한 상인으로 바뀌기도 했다.

이자벨에 의하면 랭보는 젊은 날의 혁명과 반항의 열정으로 문학을 통해 세상을 바꾸고자 했으나 이러한 인간적 시도는 신의 섭리를 벗어난 교만임을 깨닫고 “젊은 날의 과오”에 관심을 두지 않게 되었다는 것이다²⁶⁾. 이자벨로서는 세상을 바꾸기 위한 랭보의 문학 활동은 실패이며 부질없기에 문학을 포기한 것은 너무나 당연했다. 이자벨이 가장 공을 들였던 랭보 왜곡의 핵심은 1873년 『지옥에서의 한 철 *Une saison en enfer*』이 랭보의 문학에 대한 마지막 ‘고별’이라는 점이다²⁷⁾. 이자벨 랭보의 재능은 단순히 왜곡 자체가 아니라 착한 신앙인이자 부르주아인 랭

25) Marcel Coulon, “Les vraies lettres du Rimbaud arabo-éthiopien”, *Mercure de France*, 15 mars 1929, p. 629-640 ; Jean-Arthur Rimbaud, *Lettres de, Egypte, Arabie, Ethiopie. Avec une introduction et des notes par Patern Berrichon*, Mercure de France, 1899 ; Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 88 ; p. 172.

26) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, par Antoine Adam, Gallimard, 1972, p. 720 (lettre d'Isabelle Rimbaud à Louis Pierquin du 23 octobre 1892) : “Je lis dans *L'Univers illustré* qu'en outre du *Reliquaire*, on aurait publié les *Illuminations* et *Une Saison en Enfer*. Je suis très surprise et je ne doute pas que l'auteur l'eût été autant que moi s'il avait su que l'on s'occupait ainsi de ce qu'il appelait ses péchés de jeunesse.”

27) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, par Antoine Adam, p. 764 (lettre d'Isabelle Rimbaud à Patern Berrichon du 21 septembre 1896) : “Comment se fait-il que Verlaine ait été condamné à deux ans de prison pour cet incident de Mons, une simple égratignure cependant? Vous savez que la *Saison en Enfer* a été écrite après cette affaire. - Elle fut composée ici, sans que l'auteur ait en recours à aucune 'excitation sensorielle' ; - ici, également, elle fut détruite. Vous pensez, n'est-ce pas, comme M. Mallarmé, que, malgré l'assertion de Verlaine, les *Illuminations* sont de conception antérieure à celle de la *Saison en Enfer* ?”

보를 위해 해석의 방향을 정한 것이었다. 1922년 이자벨 랭보는 그 동안 썼던 글을 모아 『성유물 *Reliques*』의 제목으로 발표하였다²⁸⁾. 기독교로 개종한 랭보의 임종, 기독교인 랭보, 랭보의 마지막 여행 그리고 『지옥에 서의 한 철』과 『일뤼미나시옹』에 관한 글이 수록되어 있다. 기독교인 랭보의 모습은 클로델과 리비에르 외에 1929년 프랑수아 모리악 François Mauriac에게서도 볼 수 있다. 모리악은 『신과 맘몬 *Dieu et Mammon*』에서 클로델의 신비주의를 넘어 랭보를 “십자가에 못 박힌 사람”²⁹⁾이라고 주장하였다.

따라서 1916년부터 1924년 제 2선언에 이르기까지만 보더라도 랭보는 기독교로 개종한 경건한 부르주아이며 신비주의자이자 상징주의자로 일반에게 알려졌음을 알 수 있다³⁰⁾. 젊은 유파인 초현실주의가 격렬하게 공격했던 주제는 부르주아, 성적 금기, 기독교 세 가지이다³¹⁾. 초현실주의자들은 이에 맞서 기독교 랭보의 이미지를 바로 잡기 위해 『문학』지에 1919년 7월 최초로 파리 코뮌의 여자 방화자 「잔 마리의 손 *Les Mains de Jeanne-Marie*」을 발표했고 1922년과 1923년 외설적인 「치욕들 *Les Stupra*」³²⁾ 그리고 1924년 마지막 호에 은밀한 신학생의 성적 욕망을 드러낸 불경스러운 「사제복 밑의 마음, 한 신학생의 내면 *Un coeur*

28) Isabelle Rimbaud, *Reliques*, introduction de Nicolette Hennique, préface de Marguerite-Yveta Méléra et appendice de Marguerite Gay, Mercure de France, 1922.

29) François Mauriac, *Dieu et Mammon*, Editions du Capitale, 1929, p. 113 ; Etienneble, *Mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 175 : “Tel est le mystère de Rimbaud. Il ne fut pas seulement ce mystique à l'état sauvage vu par Claudel, ni le voyou génial dont se réclament les mauvais garçons d'aujourd'hui. Il fut le crucifié malgré lui (...)”

30) Cf. Etienneble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 148

31) *Ibid.* : “Ils[surréalistes] publient des textes jusqu'alors inconnus : *Les Mains de Jeanne-Marie*, *Les Stupra*, et ces *Intimintés* ; grâce à quoi, Rimbaud se voit enrôlé dans la campagne contre la bourgeoisie, le tabou du sexe et la religion catholique, les trois ennemis principaux du surréel.”

32) “Obscur froncé comme un oeillet violet”는 『문학』지 1922년 5월호에 나머지 두 시 “Les anciens animaux saillissait, même en course”와 “Nos fesses ne sont pas les leurs”는 1923년 2월과 3월호에 발표되었다.

sous une soutane, intimités d'un séminariste」을 발표하였다. 특히 「사제복 밑의 마음」은 클로델류의 랭보 신화와 이자벨류의 기독교 시인을 정면으로 부정하는 초현실주의의 근거가 되었다. 에티앙블의 지적대로 몇몇 유평을 거쳐 초현실주의 시대에 이르러서야 랭보 신화는 “모든 것에 대한 반항의 메시아”³³⁾로 바뀌게 된 것이다.

1946년 앙드레 롤랑 드 르네빌 André de Rolland de Renéville과 쥘 무케 Jules Mouquet가 첫 플레이야드판 랭보 전집을 발간하자 아라공은 “올해의 문학사건”³⁴⁾이라며 큰 관심을 보였다. 이 글에서 세기 말의 상징주의의 랭보는 세기 초의 젊은 초현실주의의 랭보에게 자리를 내주었음을 확인할 수 있다. 랭보의 절대적 “자유로운 자유 la liberté libre”³⁵⁾는 세계와 단절된 닫힌 상징주의가 아니라 혁신과 자유의 세계로 활짝 열린 초현실주의의 열망과 일치하였다.

랭보에 대한 상징주의적 해석, “세기 말”의 세대가 했던 해석, 「취한 배」나 「모음들」의 소네트 같은 초기 운문시를 내세워 랭보에게서 낭만주의의 계승을, 즉 보들레르의 연장이라고 보았던 사람들의 해석은 오래 전부터 오랫동안 쏘아뒀던 총알이었다. 랭보가 시의 역사에서 유례없는 위치를 차지하기 위해서, 또 지난 전쟁 때 스무 살이었던 우리 세대 사람들이 부여했던 자리를 차지하기 위해서는 이 상징주의라는 개념은 폐기되어야 했다. 게다가 동시대 모든 작가, 가령 현실주의자를 자처하는 코페와 랭보를 구분 짓는 정말로 ‘현실주의적’ 방식, 또 개개의 사물에 그 이름을 명명하고 또 시에 들어갈 수 없는 단어들을 시에 불러들이는 그런 방식 (랭보의 어마어마한 어휘력은 오직 위고의 어휘력에 비교될 수 있

33) Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, p. 148 : “le Messie de la révolte contre tout”.

34) Louis Aragon, “Chronique du Bel Canto”, *Europe*, n° 11, nov. 1946 ; *Arthur Rimbaud, Cahier de l'Herne*, dirigé par André Guyaux, p. 207 : “l'événement littéraire de l'année”.

35) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009. p. 337 (이하 ‘AR’로 표시).

으며, 이는 작품 분량의 불균형을 고려할 때 이상하게 보인다), 바로 이런 것들은 상징주의를 피해 정확히 하라로 도피했던 인간을 상징주의라고 ‘문학적’ 병합을 꾀하는 것이 옳지 않다는 것을 충분히 깨닫게 한다.

L'explication symboliste de Rimbaud, celle de la génération “fin de siècle”, celle de ceux qui, mettant l'accent sur *Le Bateau ivre* et les premiers poèmes, comme sur le sonnet des *Voyelles*, voyaient en Rimbaud la suite du romantisme, voire un prolongement de Baudelaire, a depuis longtemps fait long feu. Il a fallu que cette conception soit brisée pour que Rimbaud pût dans l'histoire de la poésie la place hors pair qu'il occupe, et que consacèrent les hommes de ma génération, ceux qui avaient vingt ans pendant l'autre guerre. Aussi bien, la démarche proprement *réaliste* dans la poésie qui oppose à tous ses contemporains, fût-ce au prétendu réaliste Coppé, Arthur Rimbaud, la façon qu'il a d'appeler chaque chose par son nom, d'introduire dans la poésie les mots qui n'y ont pas droit de cité (l'énorme vocabulaire de Rimbaud ne peut être comparé qu'à celui de Hugo, ce qui semble insensé à en juger sur la disproportion d'épaisseur des oeuvres), voilà qui suffirait à faire justice de l'annexion *littéraire* au symbolisme d'un homme qui l'a précisément fui au Harrar³⁶).

1946년 아라공은 랭보의 위상을 높여 빅토르 위고에 견주었다. 브르통 또한 1944년 퀘벡 여행 중에 썼던 시론에서 랭보를 파스칼, 니체, 스트린드베리의 반열에 두었다³⁷). 20세기 후반기로 접어들면서 랭보의 영향력은 세기 말의 상징주의를 벗어나 현대시의 찬란한 별이 되었다. 랭보의 위상이 달라진 것은 단순히 초현실주의의 공헌이나 명예회복이 아

36) Louis Aragon, “Chronique du Bel Canto”, p. 210.

37) Cf. André Breton, *Arcane 17*, 1945 ; C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, p. 71 : “Dans *Arcane 17* (1945), Breton place Rimbaud aux côtés de Pascal, Nietzsche, Strindberg (...).”

니라 랭보의 명성 자체가 달라졌기 때문이라 할 수 있을 것이다. 랭보의 명성이 증대됨에 따라 초현실주의도 랭보를 선전도구로 활용하면서 발전과 쇠락을 거쳤지만, 역설적으로 이 과정에서 랭보의 이해는 물론이고 초현실주의 운동도 한층 깊어졌다.

3. 초현실주의와의 간극

초현실주의에는 랭보의 찬양과 더불어 거리두기나 차이 또한 존재한다고 할 수 있다. 우리가 선행연구로 참조한 해켓이나 위베르의 연구는 초현실주의자들이 바라본 랭보를 실증적 차원에서 통시적으로 고찰한 연구이지만, 초현실주의와 랭보의 같은 점과 다른 점을 규명한 것은 아니다. 물론 랭보와 초현실주의의 동질성과 차이는 수많은 관점상의 문제를 제기하고 경우에 따라 주관적 견해로 전락할 위험이 있다. 왜냐하면 영향과 차이는 주관적 관점에 속할 수밖에 없는 선택의 영역이기 때문이다. 하지만 이러한 선택적 영역이 어떤 공통의 핵심 문제에 대한 논의에 국한될 경우라면 설득력을 지닐 수 있다. 이런 의미에서 랭보의 시학과 초현실주의 선언이 표방하는 시론 가운데 글쓰기의 방법과 목표에 주목한다면, 둘 사이의 근접과 간극을 어느 정도 지적할 수 있으리라 본다. 초현실주의와 랭보는 같은 목표를 향할지라도 같은 방식마저 추구한다고 볼 수는 없다. 나아가 초현실주의 주요 이론이 랭보의 시학과 매우 근접한 평행선을 보일지라도, 초현실주의와 랭보를 구분하는 간극이나 차이는 분명 존재한다. 우리는 두 가지 질문을 통해 이 문제에 접근해볼 필요가 있다.

첫째, 자동기술법과 투시자의 글쓰기의 간극 : 자아의 이중화 문제?

둘째, 세상을 변혁하기와 삶을 바꾸기 : 시와 현실의 문제?

3.1. 자동기술법과 투시자의 시학

우선 랭보와 초현실주의의 글쓰기에 대한 우리의 질문을 던지기 전에, 오생근이 지적한 대로 “오늘날 초현실주의적이라는 말은 바로 자동기술적이라는 말과 거의 동의어처럼 인식”³⁸⁾된다는 점을 인정할 필요가 있다. 자동기술법의 의미는 1924년 선언에 잘 드러나 있다.

가능한 한 정신의 자기집중에 적합한 장소에 자리 잡은 뒤, 글 쓰는 데 필요한 것들을 가져오게 하라. 될 수 있는 대로 가장 수동적인, 또는 가장 수용적인 상태에 자신을 놓으라. 당신의 소질, 당신의 재능이건 다른 사람의 재능이건, 재능의 생각을 빼고 생각하라. 문학이란 가장 허술한 길이면서 모든 것에 이르는 길 가운데 하나임을 속으로 생각하라. 미리 주제를 생각함이 없이 재빨리, 마음속에 남아 있지 않도록, 다시 읽어보고 싶은 생각이 들지 않도록 빠르게 쓰라. 첫 문장은 저 혼자 오는데, 그만큼 외재화만 요구하는 우리의 의식적 사고와 어울리지 않는 문장이 실제로 매 초 하나씩 생긴다. (...) 마음 내키는 대로 계속하라. 속삭임의 무궁무진한 특성을 믿으라. 실수를, 이를테면, 부주의에서 오는 단 한 번의 실수에도 침묵이 들어설 위험이 있으면, 주저 말고 지나치게 명료한 문장은 버려라.

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra

38) 오생근, “자동기술과 초현실주의적 이미지의 의미와 특성”, 『인문논총』, 서울대학교인문학연구소, vol. 27, 1992, p. 35.

toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. (...) Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire³⁹⁾.

브르통의 자동기술법은 사유나 이성의 통제를 벗어나 글 쓰는 주체의 외부가 아니라 내면 깊숙이, 경우에 따라 무의식의 영역으로 침잠하여 그 속의 낯선 것을 즉각적으로 받아쓰는 방식이라 할 수 있다. 자동기술법의 글쓰기는 자연발생적인 것을 관찰하고 기록하는 방식이라 할 수 있다. 그 결과는 놀랍게도 언어와 언어 간의 기존의 의미나 논리를 벗어나는 충격, 어떻게 보면 내면의 현실에서 생성되는 심리적 세계나 상상의 세계가 투영된다. 자동기술법은 우리의 관점에서 보면 두 가지 측면에서 중요하다. 하나는 상투적 언어 사용법을 벗어난다는 것이다. 그리고 글 쓰는 주체가 의식의 주체가 아닌 내면의 다른 무엇으로 대체되어 논리와 무관한 글쓰기의 자유를 보장한다는 점이다. 반대로 초현실주의의 자동기술법의 단점은 깊이 생각할 것도 없이 강력한 충격을 기초하고 유지하는 밀도를 잃어버리고 지리멸렬한 이미지로 흐지부지해지거나 무의미로 전락할 위험이 있다는 것이다. 이는 초현실주의가 현실의 사실성을 거부하면서까지 욕망과 무의식을 확대해서 이제까지 없었지만 현실로 존재하게 될 다른 현실을 보여주려는 목표와 크게 어긋난다.

나는 겉으로 상반되는 꿈과 현실이라고 하는 이 두 상태가 미래에는 일종의 절대적 현실에, 이를테면 일종의 '초현실'에 융해되리라 본다.

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence

39) *OE I, Manifeste du surréalisme*, p. 331-332.

si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire⁴⁰⁾.

초현실주의는 이를테면 현실을 순간적 사진으로 포착하는 정적인 사실성이 아니라 동일한 장소를 지속적으로 찍은 동영상의 현실성과 비슷하다고 할 수 있을 것이다. 즉 같은 장소의 풍경도 지속적으로 관찰한다면 방금 전의 풍경과 다르다는 것이 초현실의 생성 근거가 될 수 있다. 이런 문맥에서 초현실주의가 2선언에서 요설과 지리멸렬한 무의미의 자동기술법에 이성의 통제라 할 수 있는 관찰을 강조한 것은 매우 의미심장하다.

잘못은 글을 쓸 때 자기 내부에 일어나는 것을 추호도 관찰하지 않은 채⁴¹⁾ 종이 위에 펜이 달려가도록 내버려두는 것으로 만족하는, - 이런 식의 자아 이중화는 그러나 숙고된 글쓰기의 자아 이중화보다 표창하기도 더 쉽고 고찰하기에도 더 흥미롭다 - 혹은 다소간 자의적으로, 꿈의 요소들을, 그것도 그 작용을 유용하게 파악하기보다는 그 회화성을 부각시키려는 목적에서 끌어 모으는 것으로 만족하는 대다수의 작가들의 크나큰 무관심에 있다.

La faute en est à la très grande négligence de la plupart de leurs auteurs qui se satisfirent généralement de laisser courir la plume sur le papier sans observer le moins du monde ce qui se passait alors en eux - ce dédoublement étant pourtant plus facile à saisir et plus intéressant à considérer que celui de l'écriture réfléchi -, ou de ressembler d'une manière plus ou moins arbitraire des éléments oniriques destinés davantage à faire valoir leur pittoresque qu'à permettre d'apercevoir utilement leur jeu⁴²⁾.

40) *Ibid.*, p. 319.

41) 밑줄 친 부분은 필자가 강조한 부분임을 밝힌다.

42) *OE I, Seconde manifeste du surréalisme*, p. 806.

“자기 내부에 일어나는 것을 추호도 관찰하지 않은 채”라고 우리가 강조한 대목은 역으로 자아의 이중화의 과정에서 자연발생적 내부 현상의 관찰이 중요함을 암시한다. 자동기술법은 내면적 의식의 자연발생과 창조적 자아의 긴장을 관찰하는 이분화 과정에 속한다.

내면의 심리적 관찰에서 자아의 이중화는 매우 중요하다. 왜냐하면 브르통이 말하는 이성의 통제는 창조적 자아의 의식이며 이 의식은 내면의 무의식을 대상으로 관찰하기 때문이다. 이러한 자아의 이중화는 랭보의 유명한 “나라는 것은 타자이다”와 다르지 않다. 랭보의 1871년 「투시자의 편지」를 보면,

왜냐하면 **나**라는 것은 타자이기 때문입니다. 구리가 나팔로 태어나도 구리의 잘못은 없습니다. 이는 제게 분명합니다. 저는 제 생각의 개화를 목격합니다. 저는 이를 바라보고 듣습니다. 내가 활을 한 번 켜면 심포니가 심연에서 움직이거나, 또는 무대 위로 바로 튀어 오릅니다.

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène⁴³).

랑보의 경우 자아 이중화는 일상적 의식을 담당하는 자아와 일상적 의식과 별도로 존재하는 창조적 자아로 구분된다. 여기서 “나라는 것은 타자이다”의 진술에서 ‘**나**’는 대문자로 강조되어 있고 그 자체로 대상화되어 있다. ‘**나**’는 자기 속에 있지만 자신의 변화 과정 자체인 타자화로 인식된다. 이 점은 중요하다. 왜냐하면 ‘**나**’에서 타자로의 전환이 동일성의 원리가 아닌 비동일성의 일치로 나아가기 때문이다. 달리 말하면 변화과정으로 인한 가치 창조(변화)를 전제하고 있다. 그 예가 구리가 나팔

43) AR, p. 343.

로 변하는 것이다. 랭보의 자아 이중화는 철저한 관찰의 변화과정을 놓치지 않는다는 면에서, 긴장과 집중의 힘을 최대한 압축하고 있다. 이 과정은 연금술처럼 가치변화이자 이치에 맞는 실험이 아닐 수 없다. 실험이기 때문에 투시자의 시학은 자동기술법의 자연발생적인 방식과 달리 “연구 étude”이다.

시인이 되고자 하는 이가 첫 번째로 해야 하는 연구는 자기 자신에 대한, 전적인 인식입니다 (...)

시인은 ‘모든 감각’의 오랜, 엄청난 이치에 맞는 ‘착란’을 통해 스스로 ‘투시자’가 됩니다. 모든 형태의 사랑, 고통, 광기를. 시인은 스스로를 탐색하고, 자신 속의 모든 독을 뽑아내어 그 정수만을 보존합니다.

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière (...)

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences⁴⁴).

랭보의 투시자는 오랜 시간에 걸쳐 모든 감각을 엄청나게 확대하여 이치에 맞는 해체를 실현된다. 여기서 주목해야 하는 것은 “이치에 맞는”의 이성적 통제의 끈이다. 제랄 샤페르 Gérard Schaeffer가 지적한 것처럼, “무의식에 내맡기는 것, 영감에 예속되는 것은 실패, 즉 죽음에 이를 수 있”기 때문이다⁴⁵). 초현실주의의 글쓰기가 의식의 통제를 강조하지 않은 것은 아닐지라도, 적어도 의식의 끈의 무게나 정도는 랭보의 글

44) *Ibid.*, p. 344.

45) Arthur Rimbaud, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, *La Voyance avant Rimbaud* par Marc Eigeldinger, Genève, Droz, 1975, p. 164 : “L'abandon à l'inconscient, l'asservissement à l'inspiration aboutirait à l'échec, voire à la mort.”

쓰기와 구분되는 간극이 아닐 수 없다. 에티앙블이 지적한 것처럼 『지옥에서의 한 철』의 초안들은 랭보의 글쓰기가 “자동기술법에 대한 집요한 거부”⁴⁶⁾임을 알게 한다. 투시자는 광기와 고통, 착란의 순간에도 의식의 희미한 끈을 놓지 않는다. ‘착란’이라고 옮기는 ‘dérèglement’이라는 단어는 어원적으로 볼 때 다른 의미를 감추고 있다. 착란은 ‘규칙 (règlement)’을 해체 (dé-)해서 규제를 없애 마침내 ‘거대해지는 immense’ 해방의 과정을 유도하고 있다. 우리가 밑줄 친 두 번째 구절은 브르통도 잘 알고 있는 구절로 제 2선언은 이를 인용하고 있다⁴⁷⁾.

여기까지 분석을 통해 본다면 자동기술법의 자아 이중화는 랭보의 자아 이중화와 얼핏 다르지 않아 보인다. 그러나 우리의 관점에서 본다면 브르통이 프로이트에게서 영감을 얻은 무의식의 영역은 ‘나’라는 자아의 내면세계에 머문다. 브르통의 자아 이중화는 오히려 네르발의 “나는 타자다 Je suis l'autre”에 가깝다고 할 수 있다. 여기에는 미세하지만 큰 차이가 있다. 왜냐하면 랭보의 타자는 무의식은 물론이고 전통적인 시가 금지했던 모든 영역의 글쓰기를 가능하게 하는 원리가 된다. 특히 외설적인 시, 풍자, 상스럽고 저질스러운 ‘제기랄주의 zutisme’도 가능하다. 랭보의 자아 이중화는 내면일지라도 자아가 아니라 타자에 집중되는 의식이다. 이 글은 내가 쓴 글이 아니라, 내 속의 내가 아닌, 전혀 다른 누군가가 마음대로 쓴 것이다. 랭보의 자아 이중화는 무한한 자유로운 변화이면서 동시에 어떠한 책임도 받지 않는 알리바이가 된다. 나는 구리이지만 내 속의 나팔이 불어대는 것은 구리의 잘못이 아니기 때문이다. “구리가 나팔로 태어나도 구리의 잘못은 없습니다.”

나아가 랭보의 자아 이중화는 단순히 이중화에만 그치지 않는다. 여기

46) Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Gallimard, 1961 (1952), p. 126.

47) 플레이야드 주석자들은 이 대목을 1871년 5월 13일의 이장바르 Izambard에게 보내는 편지 (13일의 편지에는 “par le dérèglement de tous les sens”로 되어 있다)의 구절로 보았지만 이는 이틀 후 드메니 Demeny에게 보내는 5월 15일의 편지의 구절로 좀 더 정교하다.

에 투시자의 가장 큰 시적 가능성이 놓인다. 1871년 5월 15일의 편지는 1912년 출간되었고⁴⁸⁾, 5월 13일의 편지는 1928년에 처음으로 출간되었기에⁴⁹⁾, 브르통은 5월 13일 편지보다 5월 15일의 편지를 더 잘 알았을 가능성이 크다. 2선언은 5월 15일 편지의 “‘모든 감각’의 오랜, 엄청나고 이치에 맞는 ‘착란’을 통해 스스로 ‘투시자’”를 인용⁵⁰⁾하고 있다. 그런데 5월 13일의 편지는 5월 15일과 비교할 때 중요한 다른 측면을 드러낸다. 브르통은 이 점에 주목하지 못했지만, 그것은 “객관적 시 la poésie objective”가 기초하는 “사람들 on”의 목소리가 아닐 수 없다.

사람은 사회에 이바지할 의무가 있다, 라고 선생님은 제게 말했다.
 죠, (...) - 저는 선생님의 원칙에서 객관적 시를 볼 것입니다. (...)
 (...) 나는 생각한다, 라고 말하면 틀렸습니다. **사람들이** 나를 생각한다고 말해야 할 것입니다. - 죄송합니다 말장난을 해서. -
나라는 것은 타자입니다.
 On se doit à la société, m'avez-vous dit ; (...) - je verrai dans
 votre principe la poésie objective, (...)
 (...) C'est faux dire : Je pense, on devrait dire On me pense.
 - Pardon du jeu de mots. -
 Je est un autre⁵¹⁾.

랭보의 ‘on’에 대한 말장난은 그러나 “객관적 시”를 구성하는 목소리가 개인적 목소리가 아니라 사회성의 의무 속에 놓인 다수의 목소리, 즉 사회적 의식이라 할 수 있다. 여기에 랭보 시의 사회성, 역사성이 놓인다. 랭보의 “나라는 것은 타자”라는 자아의 이중화는 결국 3인칭 단수의

48) Paterné Berrichon, “Trois lettres inédites de Rimbaud”, *La Nouvelle Revue française*, octobre 1912.

49) Georges Izambard, “Arthur Rimbaud pendant la Commune. Une lettre inédite de lui”, *La Revue européenne*, octobre 1928.

50) *OE I, Seconde manifeste du surréalisme*, p. 819.

51) *AR*, p. 339-340.

동사변화 “est”의 영역에서 이루어진다. 랭보의 자아는 내가 아니라 사람들의 목소리를 의식한 타자가 됨으로써 무한대의 복수로 발전한다. 즉 모든 사람들의 객관적인 목소리를 시의 목소리로 빌려올 수 있게 된 것이다. 랭보는 사회적 목소리를 빌려서 현실의 개혁에 참여하게 된다. 랭보의 자아 이중화는 무한대의 사회적 자아로 확산되어 그야말로 ‘réglement’을 벗어남으로써 단순히 착란의 혼란이 아니라 해방의 확산자로 변신할 수 있다. 랭보 시가 가장 저속하고 비시적인 언어를 통해 기존의 문학을 조롱하고 욕하는 것도 “on”의 목소리를 빌려오기 때문에 가능하다. 투시자의 시적 가능성은 사회적 다수의 목소리에 기인한다. 이것은 내가 쓴 시가 아니라 다른 사람들이 쓴 시라고 랭보는 능청을 떤다. 랭보의 “on”은 브르통의 자동기술법과 비교할 때 글쓰기의 목소리 자체가 다르다.

3.2. 세상을 변혁하기와 삶을 바꾸기

물론 브르통이 시에서 내면적 자아에만 집중되는 개별적 목소리를 경계하지 않은 것은 아니다. 브르통은 랭보의 ‘객관적 시’의 사회성을 가능하게 하는 모든 사람들의 목소리까지는 아니지만, 로트레아몽을 통해서 “만인”의 목소리에 대한 필요성은 알았다. 1935년 브르통은 로트레아몽의 『시론 II *Poésies II*』의 “시는 만인에 의해 만들어져야 한다 *La poésie doit être faite par tous*”는 구절을 초현실주의의 슬로건으로 삼았다⁵²⁾. 하지만 자동기술법의 한계를 극복하고자 브르통이 인용한 로트레아몽의 성찰은 뒤늦은 감이 없지 않다. 우리로서는 로트레아몽의 ‘만인’의 시는 랭보의 ‘on’의 시에 비해 뒤늦은 출발이 되었다고 본다.

52) André Breton, *OEuvres complètes II*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1992, p. 479 (“Situation surréliste de l’objet” (1935), *Position politique du surréalisme*), (이하 ‘*OE II*’로 표기) ; Lautréamont et Germain Nouveau, *OEuvres complètes*, par Pierre-Olivier Walzer, Gallimard, 1970, p. 285 (*Poésies II*).

초현실주의 제 2선언은 초현실주의의 윤리적 의무를 강조하고 있는데, 특히 “삶에 뿌리를 내리기 *plonge ses racines dans la vie*”, 무엇보다 “‘이 시대의 삶’에 *dans la vie de ce temps*”⁵³⁾에 뿌리 내리는 것을 강조하고 있다. 2선언에서 초현실주의가 지향하는 바는 역사적 유물론과 다르지 않으며, 오히려 혁명적 관점에서 역사적 유물론에 동의함을 표명하였다. 2선언을 조금만 훑어보아도 초현실주의와 마르크스주의의 관계를 짐작할 수 있으며, 초현실주의의 개혁을 좀 더 실천적으로, 좀 더 정치적으로 전환하고 있음을 알 수 있다. 일반적으로 기상천외한 상상력의 미학이 초현실주의의 전부라고 생각하는 사람들은 초현실주의가 정치적으로 마르크스의 역사 유물론을 지향한다는 것을 의아하게 생각할 수 있을 것이다. 초현실주의를 무분별한 상상력과 엉뚱한 기행으로만 기억하는 것은 잘못된 생각이 아닐 수 없다. 적어도 24년의 선언에 비해 30년의 2선언은 초현실주의 역사성과 정치성의 의미비중에서 큰 차이를 보인다. 왜냐하면 초현실주의가 거는 내기는 실현 가능하다고 믿는 미래의 총체적 현실이며 그 미래의 현실에서 가장 중요한 것은 우리 모두의 자유로운 삶이기 때문이다. 무의식의 지층을 깨는 초현실주의적 상상력의 자유가 실제 삶의 자유로, 즉 인간 해방을 위한 노력으로 확대되는 것은 전혀 이상하지 않다. 따라서 정신과 내면의 자유를 삶과 사회의 자유로 확대하지 못하는 모든 수상한 자유는 2선언에 볼 수 있듯이 초현실주의의 이름으로 단죄된다. 초현실주의가 지향하는 혁명적 관점은 다음 두 가지 강령으로 요약된다.

“세상을 변혁하기”, 라고 마르크스가 말했고, “삶을 바꾸기”⁵⁴⁾, 라고 랭보가 말했다. 이 두 강령이 우리에게서 하나의 강령에 불과하다.

“Transformer le monde”, a dit Marx ; “changer la vie”, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un⁵⁵⁾.

53) *OE I, Seconde manifeste du surréalisme*, p. 782.

54) *AR, Délires I*, p. 261.

55) *OE II, Proposition politique du surréalisme*, p. 459 (“Discours au Congrès des écrivains” (1935)).

1935년 6월의 ‘작가 회의’ (Congrès des écrivains)의 연설에서 브르통이 내세운 초현실주의의 슬로건은 세상을 변혁하고 삶을 바꾸는 것이었다. 1871년 5월 15일, 파리 코뮌의 비극적 유혈이 임박한 무렵 랭보가 썼던 다음 구절도 언어로써 진보를 꿈꾸고 세상을 바꾸는 시적 열망을 담고 있다.

이 언어는 영혼을 위한 영혼에서 나온 것으로 모든 것, 향기, 소리, 색깔을 요약하여, 생각에서 생각을 걸고 그리고 당깁니다. 시인이 자기 시대의 모든 보편적 영혼으로부터 깨어난다면 미지의 양을 정할 수 있을지 모릅니다. 시인은 자기 생각의 표현 이상의 것을 - 진보를 ‘향한 진군’의 개념 이상의 것을 줄지 모릅니다. 모두가 흡수하여 과도함이 정상으로 변할 때, 시인은 정말 ‘진보의 승수(乘數)’가 될지 모릅니다.

선생님도 아시다시피, 이 미래는 유물론적으로 될 것입니다.

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus - que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès*! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès*!

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez⁵⁶⁾

이 글에서 “시인이 자기 시대의 모든 보편적 영혼으로부터 깨어난다면 미지의 양을 정할 수 있을지 모릅니다”의 의미는 매우 중요하다. 왜냐하면 이 구절을 이해하지 못하면 투시자의 언어가 어떻게 “진보의 승수”가 될 수 있는지 이해하기 힘들다. 투시자는 자기 시대의 모든 영혼,

56) AR, p. 346.

즉 “보편적 영혼으로부터 깨어”나는 자이다. 그는 모든 영혼의 생각을 담고 이를 표현함으로써 미지의 크기를 새롭게 정한다. 왜냐하면 어원적 의미에서 비롯된 어마어마한 비정상인 “énormité” 상태에 이르기까지 투시자가 제 영혼과 생각 속에서 헤아리고 정한 “미지 inconnu”를 다른 “모두가 흡수할 absorbée par tous” 때 정상의 “norme”가 되는 것이다. 즉 투시자가 품었던 “énormité”의 ‘비정상’은 세상 사람들과 함께 나눌 때 비로소 “norme”의 정상으로 되돌아가 진보의 원리가 된다. 앞서 투시자의 첫 시도가 규범에서 벗어나기인 ‘착란 dérèglement’였던 것과 마찬가지로 원리라 할 수 있다. 투시자는 규범에서 벗어나 무한한 다수의 영혼과 일치됨으로써 풍요로워진 생각을 다시 모두와 공유하고 흡수하게 함으로써 ‘진보의 승수’가 된다. 정상의 한계, 규칙의 한계를 벗어나는 곳에 투시자의 진보의 원리가 들어선다. 초현실주의 광기, 무의식, 비정상상의 과도함도 제대로 된 진수를 담고 모두에 의해 공유된다면 이와 다르지 않을 것이다. 투시자의 비정상상의 결실은 수와 하모니의 원리처럼 조화롭게 증가하는 물질적 풍요를 맞이함으로써 구체화된다. 랭보가 말하는 ‘matérialiste’는 공허한 개념이 아니라 물질적 실체가 인간의 풍요와 진보의 원동력이 될 수 있음을 명백히 한 것이라고 볼 수 있다.

1946년 최초의 플레이야드판 랭보 전집에 대한 글에서 아라공이 강조한 것처럼, 랭보의 투시자는 근본적으로 현실주의에 기초한다고 할 수 있다⁵⁷⁾. 다만 랭보의 글쓰기는 투시자의 논리대로 본다면, 객관적 시이며 객관적 시는 주관적 세계의 서정성에 귀속되지 않고, 객관적 현실의 모든 목소리를 대변함으로써 새로운 가치를 지향한다. 랭보 시는 언어가 어떤 한정된 상투적 의미로 한정되거나, 기존 질서를 닮은 부르주아의 완곡어법과 미학적 가치를 상징하면서 그 상징의 구조가 어떤 질서를 구현하고자 할 때, 그와 같은 의도된 질서를 부정하기 위해 이중적으로 ‘다르게’ 말하는 방식, 즉 이중의 알레고리를 실천한다. 랭보 시가 드러내는

57) 주 36의 인용문 참조.

의의는 언어가 실체를 복원할 수 있도록 익숙하게 썼던 비유나 상징의 의미를 다시 고쳐 쓴다는 점에 있다. 랭보 시가 기호의 익숙한 사용법을 분해하고 재구성하는 것은 무엇보다 기존 언어의 상투성이 이상화 idéalisation에 기초하기 때문이다.

랭보의 시적 유언으로 간주되는 『꿈』에서 그뤼에르 치즈, 브리 치즈, 로크포르 치즈가 시의 목소리로 자리 잡는 것도 언어의 이상화를 부정하고 현실의 진정한 힘을 되찾기 위함이라고 볼 수 있다. 하지만 초현실주의의 자동기술법은 언어의 현실성을 되찾는 시의 한계까지 밀고 간 것이라고 보기 힘들다.

내무반에선 배가 고프지 -
 그건 그래...
 발산, 폭발. 웬 정령이 나타나,
 “난 그뤼에르!” -
 르페브르가 말하길, “켈레르, 쿵 냄새!”
 정령이 말하길, “난 브리!”
 군인들이 빵 위에 놓고 자르며 말하길,
 “산다는 게 그렇지!”
 정령 - “난 로크포르!”
 - “으흠흠 우리는 죽었구나!...”
 - “난 그뤼에르
 그리고 브리!”... 누구누구.
 - 왈츠 -
 우리를 흘레불였네, 르페브르와 나를,
 등등.
 On a faim dans la chambrée -
 C'est vrai...
 Emanations, explosions. Un génie :

“Je suis le Gruère! -
 Lefèvre : “Keller!”
 Le Génie : “Je suis le Brie! -
 Les soldats coupent sur leur pain :
 “C'est la vie!
 Le Génie. - “Je suis le Roquefort!
 - “Ça s'ra not mort!...
 - “Je suis le Gruère
 Et le Brie!... etc.

 - Valse -

On nous a joints, Lefèvre et moi...
 etc. -58)

어떤 정경인가? 이해하기 쉽지 않은 중고등 학생들의 치기 어린 표현
 법을 떠올리는 대화를 과연 초현실주의적 정경이라 볼 수 있을까? 1875
 년 10월 14일 들라에에게 보낸 편지 에 수록된, 랭보의 마지막 작품으로
 간주되는 이 시는 1914년 7월 1일 『프랑스 신잡지』에 소개된 이후 브르
 통이나 아라공과 같은 젊은 초현실주의자들의 특별한 관심과 애정을 받
 았다. 브르통은 랭보 시가 “1873년” 『지옥에서의 한 철』과 더불어 “환
 멸 désenchantement”로 끝나는 것을 인정할 수 없었으며 그 예로 1875
 년의 이 시를 꼽았다⁵⁹⁾. 『꿈』에 대해 브르통이 “경이로운 것과 평범한
 것이 거침없이 결합하는 범신론적 영감의 절대적 승리”⁶⁰⁾라고 평가한

58) *Ibid.*, p. 377-378.

59) *OE III, La Clé des champs*, p. 819 (“Flagrant délit”) : “J’ai toujours été si peu disposé, pour ma part, à admettre que l’oeuvre de Rimbaud s’arrêtait comme par ‘désenchantement’ en 1873, que j’ai cessé, de 1918 à ce jour, de faire un cas extrême du poème *Rêve* inséré dans la lettre à Delahaye du 14 septembre[octobre] 1875...”

60) *OE II, Position politique du surréalisme*, p. 481 (“Situation surréliste de l’objet” (1935)) : “(...) déjà, en 1875, Rimbaud signe son dernier poème, *Rêve*, triomphe absolu du délire panthéistique, où le merveilleux épouse sans obstacle le trivial (...)”

것은 주목할 만하다. 그러나 브르통과 초현실주의자들이 랭보의 문학적 유언장으로 간주한 이 시는 문학적 고별에 대한 결정적 메시지를 담고 있지 않다. 이미 랭보는 앞서 여러 작품에서 시적 정령의 죽음을 암시한 바 있다. 초현실주의자들은 이 시를 둘러싼 회화화를 너무 과대 해석한 것일지 모른다. 이 시는 현실을 초월하는 그 어떤 초현실도 무의식도 없다. 이미 오래 전에 예고하고 확신했던 결정은 엿볼 수 있을지라도, 상계를 벗어난 비유와 엉뚱하기까지 한 대화를 조작하는 이 시는 초현실주의의 자동기술법이 아니라 의도적인 말장난에 기초하고 있다. 이 시는 군대 소집령을 받은 스무 살의 랭보가 느꼈을 법한 장난기 섞인 강박관념을 회화한 것에 지나지 않다고 보는 것이 타당할 것이다. 왜냐하면 랭보의 많은 자료가 부재한 가운데 들라에에게 보낸 이 시만이 랭보의 마지막 시라고 단정할 수 있는 결정적 지표가 없기 때문이다. 자신의 상황을 회화화 하는 랭보의 모습을 어떤 결연한 의지로 해석하는 것은 난센스일 수밖에 없다.

사실 이 시는 매우 재미있다. 야간 내무반에서 발가락 냄새와 같은 고약한 냄새가 다양한 치즈의 냄새로 ‘발산’하고 ‘폭발’하는 것이 각종 방귀의 오케스트라로 이어진다는 정경은 생각만 해도 우습다. 한때 랭보 가족이 세 들어 살았던 뭇 제조 공장 주인집 아들 르페브르가 부르는 “Keller”(켈레르)라는 이름은 그러나 치즈의 이름이 아니라, ‘quel air’ (‘켈 레르’, 즉 ‘무슨 냄새지’)와 ‘크 콜록’의 외성어에 대한 말장난에서 비롯되었다고 할 수 있다. 고약한 냄새가 진동하는 내무반에서 부르주아 출신의 르페브르가 화자와 흘레불듯 같이 지내는 것도 우스꽝스러운 혁명적 평등의 아이러니가 아닐 수 없다. 이제 랭보의 시적 정령은 고상한 뮤즈에서 탈이상화의 현실로 내려와 일상의 치즈로 변신하였다. 이는 흥미로운 현실적 풍경이 아닐 수 없다. 랭보의 「꿈」은 현실을 회화한 ‘제기랄 zut’의 시라 할 수 있다. 이러한 풍경은 무의식과 꿈의 심연을 그리지는 자동기술법의 기괴한 풍경과는 확실히 다른 보다 현실주의적 풍경에 뿌리를 두고 있다.

4. 결론

초현실주의자들의 랭보는 결론이 난 것으로 간주할 수 있을까? 우리의 관점에서 본다면, 초현실주의의 랭보는 결정적이지 않을지라도, 또 직접적으로 표현한 것은 아니지만 대략 결론이 났다고 본다. 그 하나는 브르통이 말한 것처럼 “그대는 결코 랭보를 잘 모르리 Tu ne connaîtra jamais bien Rimbaud”⁶¹⁾이며, 다른 하나는 초현실주의의 강령 가운데 가장 강력하고 단순한 강령인 마르크스의 “세상을 변혁하기”에 이어 랭보의 “삶을 바꾸기”라는 현실을 초월하는 현실을 추구한 것이다. 초현실주의자들은 랭보 시에 열광하였지만 랭보의 작품을 구체적으로 분석하거나 해석한 경우는 없다. 우리로서는 초현실주의자들이 랭보 시를 충분히 이해했다고 믿을 근거도 없는 셈이다. 하지만 이들은 랭보 시가 추구하고자 한 중요한 본질 하나는 분명히 이해했다고 본다. 그것은 랭보가 시를 통해 생각하는 방식을 바꾸고 삶과 세상을 바꾸고자 애썼다는 점이다. 브르통과 같은 초현실주의자들은 랭보를 초현실주의의 선전도구로 이용했을지라도 상징주의나 기독교와 같은 비현실적 랭보의 신화에 가장 강력한 이의제기를 했다고 평가할 수 있다.

그러나 랭보와 초현실주의는 자아의 이중화나 시적 글쓰기의 지향점과 방법에 있어서만큼은 같은 면과 동시에 다른 면을 보인다. 랭보 시가 ‘부르주아를 납작하게 만들기’ 위해 사용했던 난해한 언어 사용법은 내면의 무의식을 탐침하는 자동기술법과 달리 첨예한 ‘상황 문학’에 속한다. 랭보가 말했던 “시국에 관한 시편 psaume d'actualité”⁶²⁾의 의미는 랭보 시의 실천 방법이다. 따라서 ‘on’이라는 사회적 목소리를 내세우는 랭보 시의 목소리는 초현실주의가 나중에 지향하고자 하는 ‘만인’의 시에 비해 출발에 있어서 차이를 보인다. 랭보의 글쓰기는 모든 사람의 목

61) OE III, *La Clé des champs*, p. 795 (“Flagrant délit”).

62) AR, p. 342.

소리를 위장하는 가면을 통해 텍스트와 텍스트를 자유롭게 풍자하고 다시 고쳐 쓰면서, 전통적 글쓰기와 비현실적 알레고리를 분해하고 조롱한다. 랭보 시의 난해성은 다양한 층위의 상호텍스트성을 조작하는 검열 의식과 무관하지 않을지라도, 이미지든 상징이든 문학적 알레고리나 메타포를 기존의 이해와 다르게 사용한다는 데 기인한다. 하지만 이 과정에서 랭보 시는 언어에 잠재된 강력한 환기를 통해 연금술의 가치에 비교되는 시적 힘을 얻는다. 초현실주의의 선언에서 브르통은 랭보의 ‘말의 연금술’에서 동일한 목표를 느낀다고 토로하였다. 우리가 결론으로 소개하지만 결코 결론으로 끝나지 않을 다음 초현실주의 선언은 실로 시사하는 바가 크다.

나로서는 초현실주의 탐구가 연금술 탐구와 놀랄 만큼 유사한 목표를 제시한다는 점에 주목하기를 바란다

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but⁶³⁾

63) *OE I, Seconde manifeste du surréalisme*, p. 819.

참고문헌

- 오생근, “자동기술과 초현실주의적 이미지의 의미와 특성”, 『인문논총』, 서울대학교인문학연구소, vol. 27, 1992.
- 앙드레 브르통, 『초현실주의 선언』, 황현산 역, 미메시스, 2012.
- Aragon, Louis, “Chronique du Bel Canto”, *Europe*, n° 11, nov. 1946 ; *Arthur Rimbaud, Cahier de l’Herne*, dirigé par André Guyaux, n° 64, 1993.
- Berrichon, Patern, “Trois lettres inédites de Rimbaud”, *La Nouvelle Revue française*, octobre 1912.
- Breton, André, *OEuvres complètes*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1988.
- _____, *OEuvres complètes II*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1992.
- _____, *OEuvres complètes III*, par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1999.
- Etiemble, *Le mythe de Rimbaud, Structure du mythe*, Gallimard, 1961 (1952).
- _____, *Le mythe de Rimbaud, Genèse de mythe 1869-1949*, Gallimard, 1968 (1954).
- Hackett, C.-A., *Autour de Rimbaud*, Klincksieck, 1967.
- Hubert, Etienne-Alain, “Rimbaud et les surréalistes”, *Arthur Rimbaud, Cahier de l’Herne*, dirigé par André Guyaux, n° 64, 1993.
- Izambard, Georges, “Arthur Rimbaud pendant la Commune. Une lettre inédite de lui”, *La Revue européenne*, octobre 1928.
- Lautréamont et Nouveau, Germain, *OEuvres complètes*, par Pierre-Olivier Walzer, Gallimard, 1970.

Littérature, n° 18, 1921.

Mallarmé, Stéphane, “Arthur Rimbaud (lettre à M. Harrison Rodes)”,
Arthur Rimbaud, Cahier de l’Herne, dirigé par André Guyaux,
n° 64, 1993.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres de Arthur Rimbaud, vers et proses*, par
Paterne Berrichon, préface de Paul Claudel, Mercure de France,
1912.

_____, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et
annotée par Antoine Adam, Gallimard, 1972.

_____, *Oeuvres de Rimbaud*, par Suzanne Bernard et
André Guyaux, Classiques Garnier, nouv. éd. revue, 1991 (éd.
originale de Suzanne Bernard, 1960).

_____, *Oeuvres complètes*. Poésies, prose et correspondance,
par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, 1999.

_____, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la
collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009.

Rimbaud, Isabelle, *Reliques*, introduction de Nicolette Hennique, préface
de Marguerite-Yerta Méléra et appendice de Marguerite Gay,
Mercure de France, 1922.

Rivière, Jacques, *Rimbaud, dossier 1905-1925*, par Roger Lefèvre,
Gallimard, 1977.

〈Résumé〉

Rimbaud et surréalisme

- autour du manifeste du surréalisme de Breton -

SHIN Ok Keun

Pour aborder le sujet, *Rimbaud et surréalisme*, sujet rebattu et trop vaste, auquel on devrait consacrer de nombreux livres, il nous est nécessaire de suivre et retracer ce qu'on a déjà étudié antérieurement : C.-A. Hackett, "Les Surréalistes et Rimbaud" ; Etienne-Alain Hubert, "Rimbaud et les surréalistes". Pourtant ces deux études antérieures, sommaires et objectives, ne permettent pas à nos yeux d'envisager assez clairement la contiguïté et l'écart entre Rimbaud et le surréalisme. C'est pourquoi nous analysons dans cette étude les deux points essentiels qui nous permettront de comprendre l'influence ou le mythe rimbaldien chez les surréalistes, surtout chez Breton et dans ses textes comme *Manifeste du surréalisme* etc.... Nous nous concentrons sur l'écriture automatique et l'art poétique du voyant, ensuite sur les ambitions réelles de la vie chez Rimbaud et chez les surréalistes comme *changer la vie* et *transformer le monde*. Nous croyons que l'écriture automatique surréaliste est loin de l'écriture *raisonnée* et intentionnée du *dérèglement* du voyant. Elle est destinée à désavouer le sens mythique et symbolique déjà admis dans la poésie traditionnelle pour récrire et capturer à nouveau le sens réel dans l'usage nouveau du langage une fois désavoué. L'écriture de Rimbaud consiste d'abord à déconstruire le sens allégorique écrit différemment par rapport à l'usage commun pour arriver à récrire doublement un autre sens allégorique du voyant. L'écriture automatique et l'ambition politique

du surréalisme nous permettent de mieux voir la continuité parallèle
et l'écart entre Rimbaud et le surréalisme.

주 제 어 : 랭보(Rimbaud), 브르통(Breton), 로트레이몽(Lautréamont),
초현실주의(surréalisme), 자동기술(écriture automatique),
투시자(voyant)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

클로드 시몽의 작품들에 함축된 본원적 휴머니즘*

유 제 호
(전북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------|----------------|
| 1. 서론 | 5. 자연친화적 원시회귀욕 |
| 2. 예술지상주의의 이면 | 6. 본원적 휴머니즘 |
| 3. 예술친화적 현실도피욕 | 7. 결론 |
| 4. 여성친화적 모태회귀욕 | |

1. 서론

클로드 시몽의 작품들은 인습적 소설과 정반대로 서술체 전반에 걸쳐 연대기적 서사체가 아니라 오히려 탈-연대기적 묘사체의 성격을 띠고 있다. 그런 가운데 그의 작품들에는 특징의 줄거리나 등장인물들을 통한 윤리적 교화성 내지는 사상적 이데올로기성이 거의 드러나지 않는다. 작가 스스로 자기 자신의 글쓰기를 ‘감각적 건축술’이라고 역설하는가 하면, 자기 자신의 작품세계와 관련하여서는 아예 ‘메시지 부재’의 ‘예술지상주의’를 주창하고 있기도 하다.

그런데 수용미학적 관점에서 면밀하게 살펴보면, 클로드 시몽의 거의

* 이 논문은 2016년도 전반기 전북대학교 연구기반 조성비 지원에 의하여 연구되었음.

모든 작품들에서 모종의 절박한 메시지와 더불어 ‘본원적 휴머니즘’이라고 불러 마땅한 대항 이데올로기적 요소가 감지된다. 단지 그것이 서술자-작가가 의도하지 않고 주도하지 않는 함축적인 양상 아래, 독자 스스로 보고 또 느낄 수 있도록 예술친화적으로 형상화되어 있을 뿐이다.

위와 같은 수용미학적 관점 아래 클로드 시몽 작품들의 주요 묘사체들을 중심으로 거기에서 엿보이는 본원적 휴머니즘을 구명하려는 것이 본 논문의 주된 목적이다. 이를 위해 그의 다수 작품들에서 포착되는 예술친화적 현실도피욕, 여성친화적 모태회귀욕, 자연친화적 원시회귀욕을 차례로 고찰한 다음, 그것들을 본원적 휴머니즘과 결부시켜 포괄적으로 재조명하게 될 것이다.¹⁾

2. 예술지상주의의 이면

클로드 시몽의 작품들은 흔히 ‘기억의 초상화’라고 일컬어질 정도로 -서사 부재 및 묘사 일색의- 아주 독특한 자서전의 성격을 띠고 있다. 달리 말하자면 스스로 접했던 사람들, 스스로 겪었던 사태들, 스스로 목격했던 자연 현상들, 스스로 좋아했던 그림들, 스스로 입수했던 각종 자료들, 스스로 그 일원인 가족사 등 과거의 기억과 거기에 수반되는 연상 작용을 현재적으로(아니 차라리 현재진행형으로) ‘보여주는’ 양상의 글쓰기를 지향하고 있는 것이다.

그에 의하면 인습적 소설 속의 허구적 인물들, 허구적 사태들, 허구적 이야기들은 그 자체로서 작가 나름의 윤리적 교화성 내지는 이데올로기적 방향성의 소산이다. 그리고 그 같은 교화성과 방향성이 인류 재앙의 근원인 다방면의 갈등과 대립의 지속적인 확대재생산에 가담하게 된다.

1) 본 논문에서 클로드 시몽의 작품들을 거론할 때 작품 제목을 되도록 한국어와 프랑스어로 병기한다. 그리고 인용문 역시 원문과 한국어 번역문을 되도록 병기하되, 인용문의 출전은 원전의 페이지에 준하여 표기한다.

그가 인습적 소설(특히 사실주의적 참여문학)에 대해 여실히 부정적인 태도를 보이는 것도 바로 이 때문이다. 이와 관련하여 클로드 시몽의 1985년 노벨문학상 수락연설의 아래 대목이 매우 시사적이다.

[1] Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.²⁾

[1] 아시다시피 나는, 사르트르가 하는 말 그대로의 의미로는, 아무것도 말할 것이 없습니다. 게다가 나로서는 설령 사회 질서와 관련하여 역사 또는 신성의 어떤 중대한 진리가 내 눈앞에 드러나는 일이 있었더라도, 그 진리를 진술하기 위해 철학, 사회학 또는 신학 개론서가 아니라 모종의 지어낸 허구에 의존한다는 것은 실로 우스꽝스러운 일로 여겨졌을 것입니다.

요컨대 윤리적 또는 이데올로기적 특정 방향성에 대한 확신이 있고 그것을 표명해야겠다는 소명의식이 있다면—구태여 허구적인 이야기를 지어낼 것이 아니라—차라리 관련 분야의 개론서를 써야 하리라는 것이다. 이렇게 볼 때 인습적 소설(특히 사실주의적 참여문학)에 대한 클로드 시몽의 입장은 단순히 비판적이거나 비관적이라기보다 다분히 적대적이고 냉소적이라고 할 수 있다.

그런데 클로드 시몽의 그런 입장과 관련하여 다음과 같은 의문들이 제기될 수 있다. 위 연설문에서 그가 조건부로 단언하는 것처럼 그에게 과연 ‘아무것도 말할 것이 없는’ 것일까? 그가 부단히 역설하는 것처럼 그의 작품들에 과연 전적으로 메시지가 부재하는 것일까? 그가 작가로서

2) <스톡홀름 연설>(Discours de Stockholm), 1986, Editions de Minuit, p.24. 노벨상 재단의 공식 홈페이지(<http://www.nobelprize.org>)에도 이 연설의 전문이 게재되어 있음.

예술지상주의적 글쓰기를 지향한다고 해서 그의 작품들이 과연 독자들에게 이데올로기 영등급으로 받아들여지는 것일까? 필자가 보기에는 그렇지 않다.

사실 ‘사르트르가 하는 말 그대로의 의미’를 일단 제쳐두고 보자면³⁾, 클로드 시몽에게는—‘아무것도 말할 것이 없는 것’이 아니라—오히려 ‘하고 싶은 말’이 너무나 많다. 그가 남긴 지극히 난해한 문체와 엄청난 분량의 수많은 작품들이 당장 ‘무엇인가 말하고 싶은’ 절실한 욕구의 소산이라고 할 수 있다. 요컨대 그의 작품들에—메시지가 부재하는 것이 아니라—오히려 아주 절박한 모종의 메시지가 담겨 있으며, 나아가서 이른바 ‘예술지상주의’에 입각한 묘사 일색의 그의 독특한 글쓰기 또한 그 같은 메시지 효과의 극대화와 결코 무관하지 않을 것으로 미루어 짐작할 수 있는 것이다.⁴⁾

필자 나름의 그 같은 관점에서 위 연설문의 또 다른 한 대목을 유심히 살펴보면 거기에서 당장 클로드 시몽의 ‘자기모순’이 여실히 드러난다. 저 유명한 비아프라 어린아이의 죽음에 직면하여 (특히 문학을 비롯하여) “그 어떤 책도 본연의 역할을 하지 못하고 있다”는 세간의 한탄을 거론하는 대목인데, 클로드 시몽은 그 같은 한탄이 ‘그 자체로서 모순’이라며 아래와 같이 다분히 냉담하고 다소 생뚱맞은 주장을 내놓는다.

[2] Si justement, à la différence de celle d'un petit singe, cette mort est un insupportable scandale, c'est parce que cet enfant est un petit d'homme, c'est-à-dire un être doué d'un esprit, d'une conscience, même embryonnaire, susceptible plus tard, s'il survivait, de penser et de parler de sa souffrance, de

3) 위 연설문 다른 대목(p.14)에서는 클로드 시몽이 사르트르의 “Qu'avez-vous à dire?”를 아예 “Quel savoir possédez-vous?”로 환언하여 다시 거론하고 있다.

4) 이와 관련하여 Laurichesse(2005)의 <“말하고자 하는 그 무엇” : 클로드 시몽의 윤리와 시학>이라는 논문이 제목 그 자체만으로도 아주 의미심장하다. 이 논문에서 그는 클로드 시몽에게 ‘무엇인가 말하고 싶은 것’이 있고, 그의 작품들에 예술 차원의 독특한 ‘시성’과 이데올로기 차원의 모종의 ‘윤리’가 융합되어 있다고 주장한다.

lire celle des autres, d'en être à son tour ému et, avec un peu de chance, de l'écrire.⁵⁾

[2] 그 아이의 죽음이 새끼원숭이 한 마리의 죽음과 달리 진정 견딜 수 없는 스캔들이라면, 그것은 그 아이가 인간아이 즉 미숙하나마 영혼과 의식을 지닌 존재이고, 만약 살았더라면 나중에 자신의 고통에 대해 사유하고 말할 수 있고, 다른 사람들의 고통을 글로 읽을 수 있고, 그러면서 자기 나름으로 감동을 받을 수 있고, 거기에 요행이 따른다면 자기 스스로 그런 고통을 글로 써낼 수 있을 존재이기 때문입니다.

이처럼 클로드 시몽에게는 비아프라 어린아이의 그 같은 죽음이 인류 역사에 점철된 술한 ‘스캔들’ 중의 하나로 다가올 뿐이다. 그 가장 큰 이유는 아마 그 자신이—아프리카 오지가 아니라—이른바 문명세계 유럽에서 그보다 훨씬 더 참혹한 현실들을 직접 체험하고 목도했기 때문일 것이다. 게다가 클로드 시몽이 볼 때는 그와 유사한 ‘스캔들’이 세계 도처에서 항시적으로 발생하고 있으며, 심지어 그것을 훨씬 능가하는 또 다른 ‘초대형 스캔들’의 위기가⁶⁾ 우리 눈앞에 상존하고 있으며, 그런 가운데 (문학을 비롯한) 모든 ‘책’이 그런 현실의 개선에 기여하기는커녕 결과적으로 그런 악순환의 확대재생산에 가담하고 있다.

문명세계에 대한 위와 같은 경험론적 회의가 클로드 시몽에게 한편으로는 현실도피욕을 유발하고 다른 한편으로는 자기 자신의 ‘고통’을 소재로 하는 글쓰기의 욕구를 유발하게 된다. 그러다 보니 그에게 비아프라 어린아이의 죽음이 진정 애석하게 다가오는 것은, 첫째 그 아이가 ‘인간종’에 속하기 때문이고, 둘째 아직 미숙하나마 ‘영혼’과 ‘의식’을 지닌 주체이기 때문이고, 셋째 자기 자신의 ‘고통’에 대한 ‘사유’와 ‘말하기’

5) <스톡홀름 연설>(Discours de Stockholm), p.30.

6) 나중(6장)에 다시 거론하겠지만, 한 예를 들어 노벨문학상 수상 직후의 작품인 『초청』(L'Invitation; 1987)에서는 초청자인 악명의 국가원수를 일컬어, ‘단 한 마디의 말로 지구 절반을 파괴시켜 버릴 수 있는 사람’(l'homme qui pouvait détruire une moitié de la terre)이라는 표현이 마치 고유명사처럼 쓰이고 있다.

의 잠재적 주체이기 때문이고, 넷째 다른 사람들의 ‘고통’에 대한 ‘읽기’의 잠재적 주체이기 때문이고, 다섯째 그러면서 ‘감동’(또는 단순히 ‘마음의 동요’)을 받을 수 있는 잠재적 주체이기 때문이고, 여섯째 그런 ‘고통’에 대한 ‘글쓰기’의 잠재적 주체이기 때문이라는 것이다.

그런데 여기서 다음 두 가지를 짚고 넘어갈 필요가 있다. 첫째는 개별 인간의 ‘고통’과 관련하여 클로드 시몽이 거론하는 ‘사유’, ‘말하기’, ‘읽기’, ‘감동’, ‘글쓰기’가 두루 밀접한 상관관계에 놓여 있다는 점이다. 둘째는 인간 특유의 그 같은 활동과 내면적 작용에는 어김없이 상호(주관)적 소통 내지는 교류가 전제된다는 점이다. 그 중에서도 ‘읽기’와 특히 그 결과로서의 ‘감동’(또는 단순히 ‘마음의 동요’)은 다시 개별 인간의 ‘영혼’과 ‘의식’, 그리고 ‘말하기’와 ‘사유’에 영향을 미치게 된다. 요컨대 글쓰기의 주체인 작가로서 클로드 시몽 또한 자기 자신의 작품들을 매개로 하는 그 같은 상호(주관)적 교감과 그에 따르는 모종의 영향력(‘감동’ 또는 단순히 ‘마음의 동요’)을 다른 그 무엇보다 더 중시하고 있는 것이다.

이렇게 볼 때 클로드 시몽이 역설하는 메시지 부재의 ‘예술지상주의’를 액면 그대로 받아들일 수 없게 된다. 그의 글쓰기가 인습적 소설과 차별화되는 고도의 ‘감각적 건축술’을 지향하는 것은 확실하지만, 그렇다고 해서 거기에 메시지가 전적으로 부재한다고 할 수는 없다. 사실 적어도 수용미학적 관점에서 보자면, 클로드 시몽의 작품들이야말로 아주 절박하다싶은 모종의 고발성과 더불어 실제로 매우 높은 등급의 메시지 효과를 자아내는 것으로 여겨지는 것이다.

3. 예술친화적 현실도피욕

바로 위에서 인용한 그의 연설문에서 “요행이 따른다면 자기 스스로

그런 고통을 글로 써낼 존재”라는 대목이 한편으로는 노벨문학상 수상 직후의 작품인 『아카시아』(1989)의 ‘말미’를 연상시키고, 다른 한편으로는 그 훨씬 이전의 작품인 『이야기』(1667)의 ‘서두’와 상호텍스트적으로 조응하며, 더 나아가서는 노벨문학상 수상 이후의 작품인 『식물원』(1997)에서 주요 인물로 등장하는 화가 가스토네 노벨리의 생애를 연상시키는 것(본고 6장 참고) 또한 매우 의미심장하다.⁷⁾

우선 『아카시아』를 두고 보면, 빼곡한 지면으로 380쪽에 달하는 이 작품에서 주류를 이루는 것이 시기적으로 1910-1940년을 넘나드는 익명의—하지만 다분히 클로드 시몽 자신의—가족사이다. 우선 아버지가 1차 세계대전의 전장에서 1914년에 사망하고 당시 갓 10개월이었던 아들이 11세에 어머니마저 잃는다. 그 아들이 이번에는 2차 세계대전의 전장에서 여러 차례 죽을 고비를 넘기고 독일군 포로수용소에서 가까스로 탈출하여 1940년에 고향으로 돌아온다. 그리고 기껏해야 이따금 서점과 화방을 기웃거리며 거리를 배회하고 오래도록 무위도식으로 방황하다가 어느 날 저녁 아래와 같이 백지 한 장을 마주하고 책상 앞에 앉는다.

[3] Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, (...) ⁸⁾

[3] 어느 날 저녁 그가 백지 한 장을 마주하고 책상 앞에 앉았다. 이제 봄이었다. 미적지근한 어둠이 깔린 가운데 방 창문이 열려 있었다. 정원에 자라난 큰 아카시아 가지 하나가 벽에 거의 맞

7) Perramond(1992)은 이런 현상을 상호텍스트성과 차별화시켜 클로드 시몽 특유의 ‘통텍스트성’(diatextualité)이라고 일컫는다. p.746 참고.

8) 『아카시아』(Acacia), p.380.

달아 있어서, 램프 불빛이 비치는 가장 가까운 잔가지들이 보이는
가운데, 깃털과 흡사한 잎들이 어둠속에서 살랑대고, (...)

이렇게 - 비아프라 어린아이와 달리 - 그가 참혹한 전장에서 기사회생
으로 ‘살아나고’, 거기에 ‘요행이 따른’ 나머지 글쓰기에 돌입한다. 그리
고 창밖의 어둠 속에서 ‘깃털들’(그러니까 ‘펜들’)과 흡사한 아카시아 잎
들이 살랑댄다. 바로 이 장면이 작가로서 클로드 시몽의 글쓰기의 출발
점이고, 한 걸음 더 나아가서 - 특히 상호텍스트적 관점에서 보자면 - 그
가 남긴 모든 작품들의 효시라고 할 수 있다.⁹⁾

한편 1940년을 전후하여 이른바 문명세계 유럽에서 발생한 온갖 충격
적인 사태들을 실제로 겪고 현장에서 목도한 클로드 시몽의 기억에서 주
류를 이루는 것이 인간이 동종을 상대로 하는 살육, 남성이 여성을 상대
로 하는 가학, 문명이 자연을 상대로 하는 파괴, 그리고 특히 그것들이
개별 인간의 일상적 실존에 야기하는 갖은 불행이다. 더군다나 그 모든
것이 도무지 ‘영문을 알 수 없는’ 부조리한 현상들이다. 그리고 바로 그
같은 부조리한 잔혹사에 대한 기억과 그에 수반되는 다기한 연상작용이
그의 글쓰기의 근간이 된다.

예를 들어 『플랑드르의 길』(1960)의 한 대목을 보면, 전쟁 당시의 참
상이 『목시록』의 ‘동물우화집’을 능가하는 짐승 이하의 처참한 상황으
로 회상되고 있다.

[4] ...Bien. J'allais finir par me demander si j'avais fait
vraiment la guerre. (...) de sorte que nous serions devenus sans
nous en rendre comme quelque chose, comme des bêtes, il me
semble que j'ai lu quelque part une histoire comme ça, des types
métamorphosés d'un coupe de baguette en cochons ou en arbres

9) 아카시아 잎과 관련한 유사한 묘사가 초기 작품인 『이야기』(1967)의 서두에도 아주
장황하게 나온다. 요컨대 1989년에 발표된 『아카시아』의 말미와 1967년에 발표된
『이야기』의 서두가 역방향의 상호텍스트성 아래 조응하고 있는 것이다.

ou cailloux...¹⁰⁾

[4] ...그렇다. 나는 급기야 내가 정말 전쟁을 했는지 자문하게 되었다. (...) 우리가 그만큼 졸지에 짐승과 같은 무언가가 되어버린 것이었다. 지금 돌이켜 생각하면 어디선가 읽었던 이야기에서 처럼 우리가 마법의 지팡이 한 방으로 돌연 돼지나 나무나 돌멩이로 변해 버렸던 것만 같다...

이런 상황에 직면하여 (등장인물 겸) 서술자는 도대체 그 ‘영문을 알 수 없는 채로’ 그저 망연자실할 뿐이다. 그 무엇보다 우선 굶주림, 피로, 졸음으로 인해 심신이 피폐해진 나머지 사고(思考)를 추스를 기력도 없고 심지어 눈앞에 들이닥친 죽음을 두려워할 겨를도 없다. 그리고 뒤이어 (등장인물 겸) 서술자-작가가 회고적 현재 시점에서 다음과 같이 탄식을 연발하는데, 수용미학적으로 이 또한 고도의 고발성을 발휘한다.

[5] «Mais que nous étions jeunes! Bon Dieu, que nous étions jeunes, que nous étions jeunes!...»

그런 가운데 클로드 시몽에게 있어서는 그 같은 암울한 기억의 편린들과 또 거기에 부단히 수반되는 여러 갈래의 무수한 연상작용이 목전의 주변 현실보다 훨씬 더 현실적이다. 그런데 기존의 인습적인 소설들은 이처럼 지극히 현실적인 내면 풍경들을 있는 그대로 보여주지 않고 허구적 인물들 간에 일어나는 허구적 사태들을 그것도 대개는 계기적으로 일목요연하게 이야기할 뿐이다. 그러다 보니 클로드 시몽의 입장에서는 ‘사실주의’(réalisme)야말로 역설적으로 ‘현실’(le réel)을 가장 심각하게 왜곡하는 것으로 여겨질 수밖에 없다.

『플랑드르의 길』의 위 대목이 이번에는 『사물학습』(1975)의 아래 대목들과 상호텍스트적으로 조응한다. 아래 두 장면은 『사물학습』의 <여

10) 『플랑드르의 길』, pp.91-92.

흥 II>라는 장(章)의 서두에서 탄약수가 시골 악센트로 갖은 상소리를 섞어가며 동료들 상대로 – 그러나 거의 상대방을 의식하지 않고 마치 혼잣말처럼 – 횡설수설하는 대목이다.

[6] ...tout ça pour quoi tu peux me dire alors (...) y a des moments où je me dis que Mimile il a eu de la veine d'y passer le premier jour il a même pas eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait un vrai bonheur quoi plus de mal que de peur comme on dit...¹¹⁾

[6] ...이 미친 짓들이 다 무슨 소용이람 어디 자네가 말좀 해보라고 (...) 방금 생각난 거지만 말이야 그래도 미필 그 자식은 운이 좋았어 왜냐고 그 첫 날 어찌된 영문인지도 모르고 즐지에 저 세상으로 갔으니 말이야 시쳇말로 정말 죽을 복을 누린 거지...

[7] ...on voit que t'as pas vu ce qui restait de Mimile alors à quoi ça rime tout ça tu veux me le dire à quoi ça rime comme des rats qu'on est comme les rats et c'est encore une façon de parler vu que les rats y a rien de plus intelligent comme bestioles et qu'eux y aurait déjà longtemps qu'i z auraient fait comme les crouilles et qu'i se seraient tirés de ce foutoir alors même pas des rats qu'on est moins que des rats de la merde rien d'autre que de la merde de cons de la merde de la merde de la merde...¹²⁾

[7] ...미필이 죽었을 때 어떤 꼴이었는지 자넨 못 봤나 그래 봤으면 한번 말해봐 그래 그 꼴이 어땠는지 어디 한 번 말 좀 해봐 내가 말해 줄까 그게 바로 생쥐꼴이라 이 말씀이야 생쥐꼴 근데 그걸 생쥐꼴에 비기는 것도 말장난일 뿐이지 왜냐고 생쥐는 그래도 짐승 치고 가장 영악한 놈들이란 말이야 진즉 줄행랑을 친 저 우라질 잡놈들처럼 말이지 생쥐들도 이미 이 더러운 곳에서 빠져 나간 지 오래야 이제 개죽음을 당할 놈들은 우리뿐이라고 우린 생

11) 『사물학습』, p.59.

12) 『사물학습』, pp.69-70.

쥐보다 못한 신세란 말이야 아 이 개같은 빌어먹을 신세 빌어먹을
빌어먹을 빌어먹을...

한편으로는 어떻게든 살아나고자 몸부림하는 가운데 다른 한편으로는 위 [6]에서처럼 오히려 죽음을 갈망하는 것이야말로 통상적 의미로서의 ‘현실도피욕’의 극치라고 할 수 있다. 게다가 같은 장(章)의 말미에서는 그 같은 현실도피욕이 아래와 같이 미래로까지 확장된다. 아래 대목은 위 [6], [7]에 나오는 두 병사들의 분신으로 여겨지는—즉 상호텍스트적으로 조응하는—두 미장이가 작업을 마치고 돌아가는 장면이다. 그 중의 나이트 미장이가 전쟁 당시 직속 상관에게 막무가내로 대들었던 자기 자신의 무용담을 장황하게 늘어놓는다.

[8] ...Pour qui tu parles qu’il me dit fais gaffe de Pour
personne que je lui dis pour les chiards que j’aurai jamais...¹³⁾.

[8] ...그치가 나한테 고함을 지르더군 자네 지금 누굴 두고 하는
소리야 말조심해 내가 그치에게 말해줬지 결코 갖지 않을 내 새끼
들을 두고 하는 말입죠...

위 [8]에서처럼 ‘결코 새끼들을 갖지 않겠다’는 것은 현실에 대한 최고도의 절망적 표현이다. 그리고 직속상관의 면전에 들이대는 등장인물의 그 같은 반항이 서술자(검 작가)가—인간종을 대변하여—조물주에게 들이대는 본원적 성격의 항변으로 다가오기도 한다. 요컨대 수용미학적으로 볼 때 이 또한 그 자체로서 고발성 메시지의 한 양상으로 이해될 수 있는 것이다. 이렇게 클로드 시몽에게는—어떤 지식으로서 확신을 갖고 말할 것은 아무것도 없되—과거의 생체험에 입각하여 생생하게 ‘보여줄 수’ 있고 또 ‘보여주고 싶은’ 것은 무궁무진하다. 그리고 바로 그 연장선상에서 통상적 언어와 특히 인습적 소설의 한계에 대한 이중삼중의

13) 『사물학습』, p.130.

회의가 싹트게 된다.

위 [6], [7], [8]에서 확인되는 낱것 그대로의 독특한 ‘의사-직접화법’이 당장 그 같은 경험론적 회의의 소산이라고 할 수 있다. 사실 클로드 시몽의 작품들에서는 이른바 자유간접화법을 전혀 찾아볼 수 없다. 심지어 등장인물들의 담화들을 이야기 형식으로 전달하는 간접화법마저 거의 전적으로 배제된 채, 위 대목들과 흡사한 의사-유아적 성격의 의사-직접화법이 주류를 이루고 있다. 그런데 수용미학적으로 보자면 바로 이 같은 유형의 전달화법이 역설적으로 가장 높은 등급의 묘사성을 발휘하는 가운데, 등장인물들의 주변 현실은 물론 그들의 내면까지 아주 생동감 있게 보여주는 효과를 유발한다.

이처럼 클로드 시몽이 역설하는 ‘메시지 부재’는 문명세계의 현실과 거기에 확립된 지식을 동시에 거부하는 통상적 의미로서의 현실도피욕으로 이해된다. 그리고 그가 주창하는 ‘예술지상주의’는—메시지의 전적인 부재 또는 이데올로기 영등급이 아니라—통상적 언어와 인습적 소설의 한계를 극복하고 그 역기능을 탈피하려는 ‘상대적’ 성격의 ‘예술친화성’으로 이해된다. 그리고 그 같은 현실도피욕이 그의 여러 작품들에서 여성친화적 모태회귀욕과 자연친화적 원시회귀욕으로 이어진다.

4. 여성친화적 모태회귀욕

우선 클로드 시몽의 작품들에서 남녀의 성행위 및 성기 관련 묘사가 매우 큰 비중을 차지한다. 게다가 그 묘사가 얼핏 보기에 외설적으로 다가올 만큼 지극히 세부적이다. 그런데 그 같은 유의 탈-성역화 또한 그의 작품들에 담긴 모종의 함축적인 메시지로 이해될 수 있다. 그의 입장에서 보면 인류 생성의 근원인 성기와 성행위는 차라리 자연에 속하는 것으로서 그와 관련한 담론이나 묘사를 금기시하는 것 자체가 문명세계의

가식과 위선이다.

그런 가운데 그의 작품들에 나타나는 성적 묘사에서는 거의 어김없이 남성은 가학의 주체이고 여성은 그 대상이다. 그리고 여성은 대개 사랑의 감정을 수반한 성행위를 갈구하는 반면에 남성은 예외 없이 본능적 성욕의 발산에 몰두할 뿐이다. 그 가장 두드러진 사례가 『사물학습』(1975)의 아래 대목들이다. 이 작품에서 크게 세 갈래의 장면들이 수시로 교차하는데 그 중의 하나가 익명 남녀의 산책과 성행위이다.

우선 사내가 여인을 꼬드겨 풀밭에서 성행위에 돌입한다. 뒤이어 여인이 거부하는 체위마저 끝내 관찰하고, 여인이 질내 사정만은 하지 말아 달라고 애걸하지만 그것마저 무시해 버린다. 이윽고 성행위가 끝나자 여인이 만약의 임신을 겁내며 사내를 붙들고 아래와 같이 애원한다.

[9] ...Elle dit mon chéri mon chéri vous m'aimez dites-moi que vous m'aimez s'il arrive quelque chose vous ne m'. Il dit mais voyons je. Elle dit jurez-le-moi vous ne me. Il dit mais voyons bien sûr Attention ma chérie vous allez me tacher. Elle dit vous t... Il se dégage doucement du bras qui enserre ses épaules et dont la main tient la boule de tissu gluant. Il dit mais bien sûr ma chérie bien sûr. Elle regarde sa main serré sur l'étoffe froissée et mouillée. Elle répète vous tach. Il dit voyons ma chérie. Elle crie vous tacher espèce de. Il dit voyons ne criez pas on pourrait vous en. Elle crie espèce de espèce de espèce de. Elle tourne brusquement le dos et part en courant....¹⁴⁾

[9] ...그녀가 말한다 이봐요 이봐요 사랑해요 당신도 날 사랑하
는 거죠 말해 주세요 사랑한다고 무슨 일이 생기면 그때 날 버리
지 않. 그가 말한다 자 이제 그만 난. 그녀가 말한다 맹세해 주세요
날 버리지 않겠. 그가 말한다 아무렴 자 이제 그만 그러다가 그 얼
룩이 내 옷에 묻겠어. 그녀가 말한다 뭐라고요 얼. 한 손에 끈적끈

14) 『사물학습』, pp.171-172.

적한 티슈 뭉치를 든 채 자신의 어깨를 껴안고 있는 그녀의 두 팔에서 그가 서서히 몸을 뺀다. 그가 말한다 아무렴 물론이지 그렇고 말고 그녀가 자기 손에 들린 구겨진 축축한 천을 바라본다. 그녀가 다시 말한다 뭐라고요 얼. 그가 말한다 자 그만 나도 사랑하오 그러니 이제 그만. 그녀가 소리친다 뭐라고요 얼룩이 묻. 이런 뻔뻔한. 그가 말한다 자 소리치지 말아요 그러다가 누가 들을지도. 그녀가 소리친다 이런 뻔뻔한 이런 뻔뻔한 이런 뻔뻔한. 그녀가 돌연 등을 돌려 달음박질로 자리를 뜬다.

그런데 사내는 줄곧 건성으로 얼버무린다. 그리고 여인의 손에 들린 ‘끈적끈적한 티슈’가 자신의 양복에 얼룩을 남길까봐 조바심한다. 그러자 여인이 배신감에 치를 떨며 큰소리로 화를 내고, 사내는 또 그 소리를 누가 들을까봐 조바심한다. 마침내 여인이 욕설을 퍼부으며 달아난다. 그리고 사내는, 아래에서처럼, 여인의 이름을 부르며 짐짓 몇 걸음 따라가다가 금세 멈춰서서 가느다란 쥘런을 꺼내든다.

[10] Il crie Voyons. Il crie Estelle. Il crie Estelle écoutez-moi! Estelle, Eloïde, Emile, Elisabeth, Hélène, Sylvie, Gilberte, Edith, Odette. Il fait quelques pas dans la direction où elle s'est enfuie. (...) Il s'arrête et reste là, le mince cigare entre deux de ses doigts.¹⁵⁾

[10] 그가 소리친다 이봐요. 그가 소리친다 에스텔 내 말좀 들으라니까! 에스텔, 엘로이드, 에밀, 엘리자벳, 엘렌, 실비, 질베르트, 에디트, 오데트. 그가 여인이 달아난 쪽으로 몇 걸음 내딛는다. (...) 그가 멈춰서서 두 손가락 사이에 쥘런을 꺼내든다.

우선 클로드 시몽의 대부분의 작품들처럼 『사물학습』에서도 등장인물들이 익명성을 띠는데, 위 [10]의 ‘여인’에게는 지극히 예외적으로 2회에 걸쳐 ‘에스텔’이라는 이름이 주어진다. 그리고 뒤이어 ‘에스텔’이라는 여

15) 『사물학습』, p.172.

성명이 다시 한 번 더 나오고 뒤이어—아주 기이하게도—‘엘로이드’, ‘에밀’, ‘엘리자벳’, ‘엘렌’, ‘실비’, ‘질베르트’, ‘에디트’, ‘오데트’라는 이름들이 열거된다. 여기서 몇 가지 주목할 것이 있다. 그 하나는 이 대목에서 등장인물 사내가 그런 여성명들을 소리쳐 부를 계제가 전혀 아니라는 점이다. 다른 하나는 이렇게 볼 때 그 같은 여성명들의 열거가 서술자-작가의 몫이라는 점이다. 그리고 또 다른 하나는 그 여성명들이—현실에서든 문학작품을 통해서든—유난히 낮익은—이름들이라는 점이다.

수용미학적으로 볼 때 모든 소설에 있어 등장인물들의 익명성이 그 자체로서 서술 내용의 보편성을 배가시키게 된다. 그리고 위 [10]에서 서술자-작가를 통해 다분히 작위적으로 이루어지는 여성명들의 열거 또한 그 같은 보편성의 확장 효과를 유발한다. 요컨대 『사물학습』의 아주 짤막한 이 대목 안에서도 클로드 시몽 특유의 글쓰기가 이처럼 남성성/여성성의 대립구도를 확장시키고 심지어 보편화하는 효과를 자아내고 있는 것이다. 그리고 바로 그에 힘입어, 남성적 위선과 문명세계에 아주 모호하게 확립된 ‘사랑’의 개념에 대한 여성친화적 고발 효과가 동시에 배가되는 것이다.

한편 호안 미로의 <여인과 새> 연작과 직결된 작품인 『여인들』(1966)에서는 여성을 대상으로 하는 남성의 야만적 가학성이 아주 적나라하게 나타난다.¹⁶⁾ 편의상 그 중에서 몇 가지 대표적인 사례들만 골라 아주 간략하게 정리하면 아래와 같다.

- 부두 사창가에서 여인들의 속곳 아래로 교차하는 사내들의 시선들이 ‘화살들’로 묘사된다.
- 남성의 성기가 “중국식 먹물 색깔의 동아리에 끝에는 버섯처럼

16) 원래 『여인들』(Femmes)은 호안 미로의 <여인과 새> 연작 23점에 걸친 삽화집 성격의 한정판으로 1966년 Maeght 출판사에서 발간되었다. 그 후 1972년에는 클로드 시몽의 텍스트만 *Entretiens* 31호(pp.169-178)에 수록된 적이 있고, 1984년에는 똑같은 내용이 『베레니스 성좌』(La Chevelure de Bérénice)라는 제목으로 출간되었다. 한편 이 작품 안에 나오는 ‘에로티즘’ 요소들에 대해서는 필자가 유제호(2008)에서 다룬 바 있으며, 본 논문에서는 그에 대해 상술하지 않는다.

거의 등변의 도톰한 진홍색 창이 달린 작살”로¹⁷⁾ 형상화된다.

- “장밋빛 또는 날고기 색깔의 헛바늘들이 돌아 혀에 끼우도록 만들어진 얇은 고무 피막들과 더불어 나중에 내가 바르셀로나 어느 약국 진열장에서 보았던 그 이상아릇한 콘돔”¹⁸⁾ 또한 궁극적으로는 남성의 가학적 성취욕을 극대화하려는 수단이라고 할 수 있다.
- 대나무숲의 요란한 ‘새 울음소리’가 집단 강간을 연상시키고, 그런 연후의 ‘정적’이 여성의 폐죽음을 연상시킨다.¹⁹⁾
- “새들이 더 예쁘게 울도록 하려고 눈을 죄다 후버내 버렸다”²⁰⁾ 구전(口傳) 또한 여성의 색다른 교성을 유발하려는 남성의 야만적 가학성을 연상시킨다.

그런데 클로드 시몽의 작품 전체를 두고 보자면, 여성친화적 연민을 유발하는 위와 같은 유의 남녀 대립구도보다 훨씬 더 빈번하게 나타나고 그만큼 더 큰 비중을 차지하는 것이 ‘자궁’과 ‘모태’ 중심의 여성성이다. 달리 말해, 여성의 성기와 여체의 또 다른 은밀한 부위들이 아주 빈번하게 남성의 도피처 내지는 안식처로 형상화되어 나타나는 것이다. 똑같은 작품 『여인들』의 아래 대목만 두고 보더라도 그렇다.

[11] antre entre ses cuisses
broussailleux²¹⁾

[11] 그녀의 넓적다리 사이
가시덤불에 뒤덮인 동굴

이렇게 여성의 성기가 높은 등급의 시각적 이미지와 더불어 보호막(‘가시덤불’)을 수반한 안온한 도피처 내지는 안식처(‘동굴’)로 형상화된

17) 『여인들』, p.16, p.24.

18) 『여인들』, pp.21-22.

19) 『여인들』, p.21.

20) 『여인들』, p.13.

21) 『여인들』, p.16.

다. 그리고 이 같은 성격의 형상화에 초점을 두고 보자면 『여인들』의 아래 대목은 훨씬 더 파격적이고 그만큼 더 의미심장하다.

[12] certaines sentent la mer les coquillages d'autres comme
si on enfouissait son visage dans la mousse trouvant au-dessous
cet âcre et noir parfum d'humus de

Conception Incarnation Consuelo Conchita²²⁾

[12] 어떤 여자들에게서는 바다 냄새 조가비 냄새가 나고 또 어
떤 여자들에게서는 마치 이끼 속에 얼굴을 파묻기라도 한 것처럼
그 아래 깊숙한 곳에서 저 시큼하고 음울한 부식토 냄새가 난다
성모 잉태 그리스도 강생 콘수엘라 콘치타의 냄새

위 [12]의 앞 단락에서는 여성 성기와 관련한 후각적 이미지들이 ‘시
큼하고 음울한 부식토 냄새’처럼 다분히 부정적으로 다가온다. 그런데
마치 4개의 고유명사들이 열거된 것처럼 보이는 아주 짙막한 뒷 단락에
서 수용미학적으로 두 가지 양상의 급반전이 이루어진다. 우선 앞 단락
에 나오는 여성 성기의 그 ‘시큼하고 음울한’ 냄새가 ‘성모 잉태’ 및 ‘그
리스도 강생’, 즉 성경 <창세기>에 입각한 인류의 근원으로 격상된다.
그리고 뒤따라 나오는 여성명들(‘콘수엘로’, ‘콘치타’)과 더불어서는 속
세의 모든 여자들²³⁾, 즉 여성성 그 자체가 곧 ‘성모’와 동격화되는가 하
면, 심지어 속세의 모든 성행위가 ‘성모 잉태’ 및 ‘그리스도 강생’의 잠
재적 근원으로 격상되기까지 한다.

이렇게 볼 때 『여인들』을 주도하는 클로드 시몽 특유의 ‘서술자-작가’
의 시점에는 여성을 소우주로 인식하고 그것을 안식처로 삼는 다분히 여
성친화적 성격의 모태회귀욕이 내재해 있다고 할 수 있다. 그리고 클로
드 시몽의 작품 전체를 두고 보자면, 그 같은 여성친화적 모태회귀욕이
자연친화적 원시회귀욕과 융합하는 가운데 결과적으로는—즉 수용미학

22) 『여인들』, p.19.

23) 콘수엘로(Consuelo), 콘치타(Conchita)는 스페인어권에 아주 흔한 여성명들이다.

적으로는—고도의 고발성과 더불어 모종의 윤리적인 방향성마저 띠게 된다.

5. 자연친화적 원시회귀욕

우선 클로드 시몽의 작품들이 제목 그 자체로서 높은 등급의 자연친화성을 띠고 있다.²⁴⁾ 노벨문학상 수상 이전의 『바람』(1957), 『풀』(1958), 『플랑드르의 길』, 『사물학습』(1975), 『농경시』(1981), 『베레니스 성좌』(1984) 등이 그렇고, 수상 이후의 『아카시아』(1989), 『식물원』(1997)이 그렇다. 그런가 하면 서술자-작가의 회고적 현재 시점에서 벌어지는 무수한 연상작용이 거의 예외 없이—그리고 실로 기상천외의 양상 아래—나무를 비롯한 다기한 자연현상으로 수렴한다.

우선 참혹한 전쟁 상황이 주류를 이루는 『플랑드르의 길』에서마저 남녀의 성행위와 남성 등장인물들 간의 성적 담화가 아주 큰 비중을 차지한다. 전장에서 죽음에 직면한 사병들에게는 성욕이야말로 자신의 생존을 확인할 수 있는 거의 유일한 통로이고, 성적 담화들이야말로 고통을 줄이고 시간을 때우는 거의 유일한 수단이다.²⁵⁾ 그런 가운데 클로드 시몽의 작품들에서 아주 특이한 것은 성행위 및 남녀 성기에 대한 묘사에 자연친화적 원시회귀욕이 수반되는 사례가 아주 빈번하다는 점이다.

『여인들』의 위 [11]에서 이미 여성의 음모, 성기가 각각 ‘가시덤불’, ‘동굴’로 형상화되었거니와, 『플랑드르의 길』의 아래 대목에서는 남성의 성기가 ‘나뭇가지’ 또는 ‘줄기’를 뺏는 ‘나무’로 형상화된다.²⁶⁾

24) 단 『농경시』(Les Géorgiques), 『사물학습』(Leçon de Choses)와 『베레니스 성좌』(La Chevelure de Bérénice)는 중의성을 띠고 있기도 하다.

25) 이와 관련해서는 문혜영(2015)이 『플랑드르의 길』을 중심으로 ‘전쟁과 생존’의 문제를 다루면서 탁월한 분석을 제시하고 있다(특히 pp.77-83 참고).

26) 이와 관련한 상세한 논의는 Perramond(1992)의 <『풀』에서 『아카시아』까지: 클로드 시몽의 계통수(系統樹)>(De L’Herbe à L’Acacia: l’arbre généalogique de Claude

[13] ...tandis que je buvais sans fin sentant cette tige sortie de moi cet arbre poussant ramifiant ses racines à l'intérieur de mon ventre (...) et il ne restait plus alors de mon corps qu'un foetus ratatiné rapetissé couché entre les lèvres du fossé comme si je pouvais m'y fondre y disparaître m'y engloutir..." (RF:289-290)

[13] ...그 사이에도 나는 한없이 들이마시고, 내게서 나온 그 줄기 그 나무가 내 복부에 뿌리를 뺏고 가지를 치며 자라나는 것처럼 느껴지고 (...) 이제 내가 아예 태아(胎兒)가 되어 쭈글쭈글 오므라들어 구덩이 양 입술 사이에 드러누운 채 그 속으로 빨려들어가 녹아 없어져 버릴 수도 있을 것 같고...

이렇게 여체를 탐닉하며 성행위에 돌입한 남성 성기가 ‘자기 자신의 몸에서 돌출한 나뭇가지’, ‘자신의 복부에 뿌리를 내리고 줄기를 뺏는 나무’로 묘사된다. 그리고 사정 후에 불품없이 오므라든 남성 성기는 모태에 웅크린 ‘태아’(‘foetus’)로 형상화된다. 그런 가운데 급기야는 서술자-작가가 통째로 여성 성기에 ‘빨려들어가 녹아 없어져 버릴 수도’ 있을 것만 같다.²⁷⁾ 아니 어찌 보면, 그저 ‘있을 것만 같은 것’이 아니라, 서술자-작가 스스로 그 같은 자연친화적 모태회귀를 갈구하고 있는 것이다.

클로드 시몽의 초기 작품 『이야기』에서는 그 같은 자연친화적 모태회귀욕이 아예 작품의 말미를 이루고 있기도 하다. 이 대목에서는 우선 소나기를 맞고 어느 가게에 들어와 테이블(또는 계산대) 모서리에서 (아마 엽서를 쓰느라고) 몸을 수그리고 있는 여인의 상반신(‘가슴 부위’)이 그 같은 형상화의 출발점이다. 그리고 아래 대목에서처럼 서술자-작가가 송두리째 ‘올챙이’로 변신하는—아니 그 같은 변신을 갈구하는 듯한—기

Simon) 참조.

27) 이와 관련하여 『이야기』의 한국어 번역본(1986)에 실린 장 A. 루베르의 작품해설 참고. “화자가 책 마지막 부분에 그림엽서를 읽으면서 어머니의 자궁으로 되돌아가고 싶어하는 장면이 있다.”(309). “책 끝에 화자는 자궁의 붉은 어둠 속에서 오래 전에 이미 죽은 어머니로부터 다시 태어나기를 기다리고 있다.”(312).

상천외의 기이한 묘사 및 아주 모호한 내면 독백으로 『이야기』가 끝난다.

[14] ...la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche enveloppé de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi?...²⁸⁾

[14] ...레이스로 감싸인 하얀 속살의 가슴 부위를 구부리고 있는 여인 아마 벌써 예전에 저 어슴푸레한 장막 속에 나를 품었을 젖가슴 두 개의 커다란 눈 이빨 없는 입 곤충 같은 연골성 이마와 더불어 말랑말랑한 몸뚱아리로 또아리를 튼 올챙이, 나?...

이렇게 서술자-작가의 시점이 여인의 ‘가슴 부위’에서 ‘젖가슴’으로, ‘젖가슴’에서 다시 젖꼭지로 이행하면서, 급기야 젖꼭지가 ‘올챙이’로 형상화된다. 그리고 바로 뒤이어 나오는 ‘나?...’라는 (다분히 서술자-작가의) 아주 모호한 내면 독백이 『이야기』의 끝이다. 이처럼 여성의 품(‘젖가슴’)에 안겨 젖꼭지를 물고 있는 영아(嬰兒)로 되돌아가고 싶은, 또는 아예 여성의 젖꼭지로서 여성의 신체 일부로 자리하고 싶은 것이 모태회귀욕이라면, 거기에서 한 걸음 더 나아가 아예 ‘올챙이’로 변신하고 싶은 것은 원사회귀욕에 속한다고 할 수 있다.

한편 노벨문학상 수상 이후의 작품인 『식물원』에서는 위와 같은 자연친화적인 원사회귀욕이 한층 더 거시적인 맥락 아래 훨씬 더 가시적으로 나타난다. 우선 이 작품의 주류를 이루는 등장인물이 제2차 세계대전의 독일 측 주역(또는 조역)²⁹⁾ 뚰멜 장군과 그 피해자들 중의 한 사람인

28) 『이야기』, p.402. 한편 한국어 번역본(1985:302)에는 원전의 이 대목이 다음과 같이 대폭 생략된 채 오리무중으로 번역되어 있다. “이빨이 없는 그의 입 지렁이 같은 얼굴 두 개의 커다란 눈들이 있으며 곤충같은 연골성 이마가 있었다. 나는?...”

29) 뚰멜은 히틀러에 버금가는 ‘주역’이라고 할 수도 있고 히틀러와 상당한 거리를 취

비엔나 출생의 이탈리아 화가 가스토네 노벨리(Gastone Novelli)이다.

제2차 세계대전 당시 독일 다하우 포로수용소에 25만 명 가량이 수용되어 있었다. 그 중에서 고작 3만 3천 명 가량만 살아남았는데 그 중의 한 사람이 노벨리였다. 이렇게 참담한 상황에서 가까스로 살아남은 노벨리가 아래 대목에서처럼 ‘한 명의 독일인’, ‘한 벌의 제복’을 보는 것만으로도 소름이 끼칠 정도의 전쟁 후유증(특히 고도의 ‘인간혐오증’)을 앓는다.

[15] ...Il dit qu'après non seulement il ne pouvait supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé. Il partit donc pour le Brésil où dans le bassin de l'Amazone il entreprit la recherche de diamants (ou d'or) Abandonné en pleine forêt vierge par son guide indien il réussit à se concilier une tribu primitive dont il étudia la langue Revenu plus tard en Europe il se remit à peindre...³⁰⁾

[15]...그가 말하기를 그 후로는 단 한 명의 독일인이나 단 한 벌의 제복뿐만 아니라 단 한 명의 이른바 문명인을 보는 것도 견딜 수가 없었노라고 했다 그래서 그가 유럽을 떠나 브라질의 아마존강 유역으로 들어가 금강석(또는 금) 채굴을 시작했다 인디언 가이드로부터 버림받아 완전한 원시림에 남겨졌다 그러던 중 어느 원시부족을 만나 소통하며 그들의 언어를 연구했다 그가 다시 유럽의 로마로 돌아와 그림을 그리기 시작했다.

위 대목에서 금방 파악할 수 있듯이, 가스토네 노벨리아말로 클로드 시몽과 꼭 빼닮은 인물이자 미래지향적 이상형이다. 두 사람 모두 전쟁 후유증으로 오래도록 고통을 겪는다는 점에서 그렇고, 클로드 시몽이 포도밭을 일군 것처럼 노벨리는 아프리카 원시림에 일시 정착하기까지 했

한 ‘조역’이라고 할 수도 있다.

30) 『식물원』, pp.19-20.

다는 점에서 그렇다. 그리고 위 [15]에서 가스토네 노벨리가 ‘유럽의 로마로 돌아와 그림을 그리기 시작한 것’은 앞의 [3]에서 클로드 시몽이 ‘백지 한 장을 마주하고 책상에 앉은 것’을 연상시킨다.³¹⁾

어쨌거나 『식물원』에서 노벨리가 유럽을 떠나 아프리카 원시림에 일시 정착하고, 그 덕분에 전쟁 후유증(특히 고도의 ‘인간혐오증’)이 치유되었으며, 그래서 다시 유럽으로 되돌아와 그림을 그리기 시작했다는 데 주목할 필요가 있다. 노벨리의 그 같은 행보가 현실도피 및 원시회귀에 머물지 않고 원시로부터의 ‘새로운 시작’이 가능하다는 것을 암시하고 있으며, 바로 그것이 또 클로드 시몽의 작품들에 함축된 모종의 본원적 휴머니즘과 일맥상통한다는 점에서 그렇다.

6. 본원적 휴머니즘

우선 위 『식물원』을 비롯하여 클로드 시몽의 노벨문학상 수상 이후의 작품들에서 몇 가지 변화가 감지된다. 사실 수상 이전의 그의 작품들에서는 앙드레 말로의 『인간의 조건』과 똑같이 전쟁 상황을 사실적으로 다루고 있음에도 불구하고 그에 상응하는 거대 담론을 거의 찾아볼 수 없다. 문명세계의 부조리한 참상이 거의 전적으로 개별 인간의 일상적 실존의 차원에서만 다루어졌던 것이다.

그런데 노벨문학 수상 이후의 작품들에서는 거대 담론이 자주 등장하는 가운데 서술 시점이 거시화되고 그와 아울러 고발성 메시지 또한 가시화되는 양상을 띤다. 달리 말하자면, 클로드 시몽이 역설하고 주창하는 메시지 부재의 예술지상주의—그리고 서사 부재 및 묘사 일색의 글쓰

31) 그런 가운데 그 둘 간에 크게 다른 점이 있기도 하다. 가스토네 노벨리가 1925년에 태어나 1968년 43세의 나이로 죽었으니, 클로드 시몽과 비교하면 11년 늦게 태어나 37년 일찍 죽은 셈이다. 클로드 시몽의 작품들에 나타나는 그대로의 서술자-작가라면, 그런 클로드 시몽으로서는 아마 노벨리의 이른 죽음을 무척 부러워했을지도 모른다.

기-가 상대적으로 완화되는 경향을 보이는 것이다.

예를 들어 노벨문학상 수상 4년 후의 작품인 『아카시아』(1989)에서는 문명세계 유럽 전체가 아래와 같이 인간의 야만적 광기로 갈기갈기 찢긴 하나의 ‘대륙’으로 아주 신랄하게 묘사된다.

[16]...un continent couturé de cicatrices, cousu et recousu tant bien que mal comme on recoud tant bien que mal le ventre ou le poitrail des chevaux déchirés par les cornes du taureau pour les lui présenter à nouveau...³²⁾

[16] ...황소의 뿔에 들이받혀 찢겨진 말들의 배나 가슴을 대충 꿰맨 다음 다시 황소에게 내보내는 것처럼, 대충 꿰매지고 연거푸 다시 꿰매진 상흔 투성이의 대륙...

서술자-작가가 목도했고 여전히 목도하고 있는 문명세계 유럽의 현실이 이처럼 전체적으로 인간의 인간에 의한 불행의 악순환이고 대충 짜깁는 미봉책의 악순환에 다름 아니다. 그 가장 큰 이유는 그 같은 악순환의 영문을 도대체 알 수 없기 때문이다. 게다가 클로드 시몽 특유의 경험론적 회의주의에 입각해 보면, 설령 그 같은 악순환의 영문을 알게 되더라도 그에 대한 근원적인 해소책을 찾아낼 수는 없을 것이고, 설령 누군가 근원적인 해소책을 찾더라도 그에 대한 합의가 이뤄질 수는 없을 것이고, 설령 어떻게 합의가 이루어지더라도 그것이 실행에 옮겨질 수는 없을 것이다.³³⁾

한편 노벨문학수상 이후의 초기 작품인 『초청』(1987)에서는 이제 유럽 대륙을 훨씬 넘어서는 더욱 더 높은 수준의 거대 담론이 나타난다. 그런 가운데 전 세계(또는 차라리 ‘지구 전체’)의 운명을 좌지우지하는

32) 『아카시아』, p.190.

33) 이처럼 거시적으로 보자면, 고대의 신분주의/인본주의라는 단순 대립구도에서 출발하여 오늘날에 이르기까지 지속적으로 세분화되고 있는 이데올로기의 복잡한 지형도야말로 그 같은 ‘짜깁기’의 전형이라고 할 수 있다.

양대 ‘초강국’의 ‘국가원수들’이 그 거대 담론의 핵심어로 등장한다. 이 작품에서는 우선 익명의 세계적 저명인사 열다섯 명이 익명의 국가원수의 초청을 받아 익명의 국가를 방문하게 된다. 그리고 꼭 짜여진 일정에 따라 통역자가 동반하는 가운데 공연을 관람하고 명소를 방문하는 등, 적어도 외견상으로는 극진한 환대를 받는다.

그런데 수용미학적으로 보자면 이 작품 전체에 걸쳐 한편으로는 국가원수를 정점으로 하는 권력의 피라미드가 부단히 부각되고, 다른 한편으로는 언제 촉발할지 모르는 ‘초대형 스캔들’에 대한 위기가 부단히 감지되고, 나아가서 ‘초청된’ 저명인사들마저 그 같은 권력의 도구로 전락하는 듯한 인상이 부단히 포착된다. 이와 관련하여 편의상 몇 가지 대표적인 사례들만 골라 아주 간략하게 정리하면 아래와 같다.

- 열다섯 명의 저명인사들을 초청한 익명의 국가원수가 “말 한 마디로 지구 절반을 파괴해 버릴 수 있는 사람”이다.³⁴⁾
- 그가 최근에 “역시 말 한 마디로 지구 절반을 죽히 파괴해 버릴 수 있는 또 다른 국가원수”와³⁵⁾ 정상회담을 하고 돌아왔다.
- 초청자인 국가원수의 ‘비서실장’이 “초청장을 (작성하여) 발송한 작가”일³⁶⁾ 수도 있다.
- 마치 고유명사처럼 무수히 반복되는 ‘열다섯 명의 초대객들’ 각 자에게 ‘통역자’가 딸려 있고, 그들의 일정 또한 사전에 꼭 짜여져 있다.
- 그런 가운데 ‘검은 양복’ 차림의 수행원들, ‘제복’ 차림의 경비병들, ‘권총’으로 말미암아 숙호주머니가 불거진 경호원들 등이 반복적으로 묘사된다.

34) “l’homme qui pouvait détruire d’un mot une moitié de la terre”(『초청』, p.14).

35) “l’autre chef d’Etat qui pouvait aussi, d’un mot, détruire une bonne moitié de la terre”(p.13)

36) “le secrétaire (ou l’écrivain qui avait envoyé les lettres d’invitation?)”(『초청』, p.12).

우리가 발 딛고 있는 세계(또는 차라리 ‘지구’)가 이렇게 – 우리 각자의 의지와는 상관없이 – ‘한 사람’의 ‘말 한 마디’로 지구 절반이 (즉히) 파괴되어 버릴 수 있는 잠재적 시한폭탄을 안고 있다. 이것을 확대 해석하자면, 문제의 그 ‘말 한 마디’가 동시에 발화되는 경우, 지구 전체가 아예 송두리째 파괴되어 버릴 수도 있는 셈이다. 그리고 바로 이런 점에서 『초청』에 내재하는 서술자-작가의 고발성이 극대화되기도 한다.

‘비서실장’을 두고 서술자-작가가 구태여 “초청장을 작성하여 발송한 작가”일 수도 있다고 부연하는 것 또한 수용미학적으로 매우 의미심장하다. 그것이 문명세계에서 흔히 지식을 한 단계 뛰어넘는 고차원적 활동으로 평가되는 문학적 글쓰기와 특히 그 주체를 가차없이 고발하는 양상으로 다가온다는 점에서 그렇다. 요컨대 ‘작가들’이야말로 가장 고차원적으로 – 그리고 가장 은밀하게 – 권력의 피라미드에 복속하고, 그럼으로써 각양각색의 ‘대형 스캔들’에 연루되는 존재이다. 그리고 이 점에 있어 『초청』에 수시로 등장하는 ‘통역자들’, ‘수행원들’, ‘경비병들’, ‘경호원들’은 물론,³⁷⁾ ‘열다섯 명의 초대객들’ 또한 결코 예외가 아니다.³⁸⁾

이처럼 클로드 시몽이 ‘메시지 부재’의 ‘예술 지상주의’를 주창하고 특히 ‘감각적 건축술’을 역설하는 것과 달리, 실제 그의 작품들에서는 아주 절박하다싶을 정도의 모종의 고발성 메시지가 여실하게 포착된다. 그리고 앞서 몇 대목에서 언급했듯이, 그의 여러 작품들에서 윤리적 차원의 모종의 대항 이데올로기적 요소들이 엿보이기도 한다. 물론 그 같은 윤리적, 이데올로기적 요소가 고대의 신분주의/인본주의, 근대의 종교적 휴머니즘/세속적 휴머니즘, 현대의 보수주의/진보주의와 같은 단순 대립구도, 또는 아주 근래에 츠베탕 토도로프(1989, 1998)가 즐겨 도입하는 보수주의/개인주의/과학주의/휴머니즘과 같은 대립구도에 속하는 것은

37) 이와 관련하여 라 보에시의 『자발적 예종론』을 떠올리게 되기도 한다.

38) 프랑스에서 ‘invité(s)’가 ‘초대하다’(inviter)라는 동사의 과거분사형 명사(‘초대객’)라는 점에 착안하면, 그 같은 결과론적 ‘연루성’이 훨씬 더 부각되고, 아울러 이 절박한 단어 하나만으로도 고도의 고발성 효과를 유발한다는 점이 드러난다.

아니다.

그런 가운데 본고에서 지금까지 거론한 예술친화적 현실도피욕, 여성친화적 모태회귀욕, 자연친화적 원시회귀욕에 ‘아예 원점으로 돌아가 뭔가 새로 시작해야 한다’는 윤리적 방향성으로서의 ‘본원적 휴머니즘’이 내재해 있는 것만은 사실이다. 그리고 그 같은 윤리적 방향성의 저변에 통념적인 철학, 정치, 사상 등 기존의 온갖 학문과 특히 이론상의 도식적인 대립구도에 반하는 대항 이데올로기로서의 또 다른 ‘본원적 휴머니즘’이 깔려 있는 것도 사실이다. 이처럼 클로드 시몽의 여러 작품들의 저변에 두 가지 의미의 ‘본원적 휴머니즘’이 동시에 함축되어 있는 것이다.

한편 구태여 기존의 용어법 및 이론상의 대립구도를 끌어들이어 상관관계를 설정하자면, 클로드 시몽 특유의 그 같은 본원적 휴머니즘이 우선 종교적 휴머니즘이 아니라 세속적 휴머니즘에 속한다고 할 수 있다. 그리고 범위를 좁혀 세속적 휴머니즘의 부류들만 놓고 보자면, 적어도 우리 개개인의 일상적 실존에서는 “한 마디의 말, 한 가닥의 눈길, 한 번의 악수, 이런 것들이 모든 이성, 그리고 지상의 모든 권좌보다 더 소중하다”³⁹⁾는, 뱅자맹 콩스탕 유의 순진하고 소박한 휴머니즘과 상대적으로 가장 가깝다고 할 수 있겠다.

7. 결론

클로드 시몽의 글쓰기가 묘사 일색의 지극히 독창적인 ‘감각적 건축술’로 평가될 수는 있다. 그리고 그의 작품들 속의 서술자-작가가 인습적 소설에서와 다른 위상을 갖는 것도 확실하다. 하지만 수용미학적으로 보

39) 콩스탕의 <아네트 드 제랑도에게 보낸 서신>(1815.6.5.)의 한 대목으로서 Todorov (1998) 재인용(p.199).

자면 그 같은 서술자-작가 또한 공서술자-독자와 불가분의 관계에 놓이게 된다. <스톡홀름 연설>의 한 대목에서 그 스스로 은연중에 시인하고 있는 것처럼, 작품을 매개로 수용자의 내면에 유발되는 모종의 ‘감동’(또는 단순히 ‘마음의 동요’)이야말로 소설을 포함한 모든 예술의 존재 이유인 것이다.

사실 그의 작품세계의 저변에는 이른바 ‘살아남은 자’(또는 차라리 살아남은 ‘남자’)의 절박한 고발욕구가 자리하고 있다. 게다가 거기에 본원적 휴머니즘이라고 불리 마땅한 모종의 이데올로기적 방향성마저 내재해 있다. 이렇게 볼 때 클로드 시몽이 주창하는 메시지 부재의 예술지상주의는 문명세계의 참혹한 실상과 인습적 소설의 한계를 동시에 탈피하고자 하는 예술친화적 현실도피의 과장된 표현인 것으로 여겨진다. 요컨대 클로드 시몽에게 있어 글쓰기는 대중성을 거의 의식하지 않는 일종의 ‘유아적 도피처’이다. 그리고 그가 작품상으로 갈구하는 원시회귀욕은 그것이 결코 실현될 수 없다는 것을 스스로 알고 있기에 그만큼 더 절실한 욕망이다.

한편 필자가 볼 때 서사 부재 및 묘사 일색의 그의 독특하고 독창적인 글쓰기에 있어 그의 모국어인 프랑스어 특유의 전진적(또는 ‘원심적’) 요소연속이 가장 큰 기제로 작용하고 있다.⁴⁰⁾ 그리고 바로 이 점만 두고 보더라도 그가 ‘감각적 건축술’이라고 지칭하는 지극히 난해한 글쓰기가 우선 모든 언어권에 두루 적용될 수 없을뿐더러, 나아가서는 소설을 비롯한 언어예술 전반에 걸쳐 일반화될 수도 없을 것으로 여겨진다.

40) 사실 필자가 보기에, 외국문학의 국내 번역사에 있어 아마 클로드 시몽의 작품들의 번역이 가장 참담한 기록으로 남을 것 같다. 그리고 그 가장 큰 요인이 출발언어 프랑스어(전진적-원심적 요소연속)와 도착언어 한국어(후진적-구심적 요소연속) 간의 극단적인 어순 대립인 것으로 여겨진다.

참고문헌

- 문혜영, 「클로드 시몽의 『플랑드로 가는 길 *La Route des Flandres*』에 나타난 전쟁과 생존에 관한 고찰」, 『프랑스문화연구』 제 30집, 2015.
- _____, 「클로드 시몽의 『식물원』과 기억의 모자이크」, 『프랑스문화예술연구』 제 47집, pp.33-60.
- 유제호, 「호안 미로와 클로드 시몽의 [여인들]에 있어 에로티즘 이미지의 상관성」, 『문화와 기호』, 2008.
- _____, 「묘사 위주 소설의 수용미학적 장단점: 클로드 시몽의 세 작품을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2015.
- 이봉지, 『서사학과 페미니즘』, 배제대학교 출판부, 2005.
- 황국명, 「2인칭서사의 서술특성과 의미 연구」, 『현대소설연구』 제 4집 1호, 2009.
- Bonzon S. et al., *La narration, Quand le récit devient communication*, Labor Fides, 1988.
- Bres J., *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- Duncan Alastair B., <La description dans *Leçon de choses* de Claude Simon>, *Littérature* 38, 1980.
- Genette G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Halpern J., <Describing the Surreal>, *Yale French Studies*, No. 61, 1981.
- Hamon P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981..
- Kafalenos, Emma, <Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative>, *Comparative Litterature*, Vol. 44, 1992.
- Laurichesse, Jean-Yves, <Ethique et poétique chez Claude Simon>,

Cahiers de Narratologie, 2005.

Longuet, Patrick(1995): *Claude Simon, la polyphonie du monde*, Minuit.

Montalbetti, Christine, <Narrataire et lecteur : deux instances autonomes>, *Cahiers de Narratologie*, 2004.

Perramond, Mary M., <De L'Herbe à L'Acacia:l'arbre généalogique de Claude Simon>, *The French Review*, Vol.65, No.5, pp.746-753, 1992.

Rastier F., <Formes sémantiques et textualité>, *Poétique et Textualité*, Larousse-Armand Colin, 2004.

Riffaterre, Michael, <Orion voyeur: L'Ecriture intertextuelle de Claude Simon>, *MLN*, Vol. 103, No. 4, French Issue, 1998.

Rioux-Watine Marie-Albane, *La voix et la frontière, sur Claude Simon*, Honoré Champion, 2007.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres*, Seuil, 1989.

_____, *Le jardin imparfait*, Grasset, 1998.

〈Résumé〉

Humanisme primaire impliqué dans les oeuvres
de Claude Simon

YOO, Je-Ho

Cette étude vise à examiner, du point de vue de l'esthétique de la réception en particulier, certain humanisme primaire impliqué dans les oeuvres de Claude Simon. Ceci puisque malgré sa prétention selon laquelle il n'ait rien à dire au sens sartrien de cette expression, il n'en est pas moins vrai que dans la plupart de ses oeuvres se révèle une très forte intention de 'faire voir' quelque chose au moyen de langage, de sa propre langue maternelle d'ailleurs.

Sur le prolongement d'un pessimisme fondamental fondé sur la mémoire obscure de ses propres expériences, il prend nettement la distance de la toute référence humaine précédente. Mais s'il s'acharne ainsi à faire voir ou à décrire au lieu de dire ou de raconter, c'est parce qu'il a tellement de choses à dénoncer vigoureusement à l'égard de la folie humaine et de la cruauté du monde civilisé.

L'oeuvre simonienne se caractérise, en conséquence, par trois sortes de désir étroitement liés les uns aux autres : évasion du réel tout d'abord, retour à la matrice ensuite, et enfin retour à l'état primitif. On dirait que ces trois désirs simoniens s'incarnent à leur tour par trois orientations privilégiées : l'art, la femme et la nature, et que dans ses oeuvres résident inévitablement des aspects de certain message et même une dimension éthique.

주 제 어 : 클로드 시몽(Claude Simon), 묘사(description), 수용미학
(esthétique de la réception), 본원적 휴머니즘(humanisme
primaire), 현실도피(évasion de la réalité), 모태회귀
(retour à la matrice), 원시회귀(retour à l'état primitif)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

La corporalité post humaine et la politique de la jouissance^{*}

YUN Ji Yeong
(Konkuk University)

| Contents |

1. Introduction
2. Le statut paradoxal de la tête - la première strate de la tête étant le visage
3. La deuxième strate de la tête - le cerveau étant à la fois une partie du corps et un lieu de l'esprit
4. Le débat intellectuel dans *Le Figaro* sur la greffe de tête ou de corps
5. Le corps épars comme la tête chercheuse
6. La politique de la jouissance comme celle de la nouvelle spatialité
7. Le corps-espace comme espace de l'effusion et de l'ondulation
8. La différence entre le métamorphoject et le project
9. Conclusion

1. Introduction

Qu'est-ce qu'implique l'émoi perturbant devant le corps cousu que Docteur Frankenstein a fabriqué? Ce corps cousu est un opérateur sismique du sol de l'être qui tremble aussi la conception du corps. Le corps cousu qui est un tressage du corps implique que le corps n'est

* This paper was supported by the KU research professor program of Konkuk university. And This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2014S1A5B5A07038841).

pas une totalité intacte constituée d'un espace compact, mais un processus de suture. De même que dans une veine de pensée freudienne, le moi résulte de la tressage des fragments des images du corps dans la phase du miroir et que le corps post humaine se définit comme un espace problématique qui est une sorte de la suture de l'être. Qu'en est-il de suture ? La suture n'est pas une fermeté d'un espace compact et bien rempli, mais ce qui recèle la béance. Parce que la suture nécessite le trou entre lequel le point de capiton se passe. En d'autres termes, le point de capiton ne pourrait se former que par la priorité de l'existence du trou.

L'aiguille à suture que l'on déployait pour former le corps humain, est souvent passée par la stratégie de la spatialisation dans laquelle le corps humain se caractérise par la différenciation ontologique entre la tête et le reste du corps. Le corps humanisant recèle le point de suture par lequel la tête qui se différencie de la gueule est considérée comme la teneur de l'esprit et par lequel la tête étant le signe de la distance vis-à-vis de l'animalité est le gage de la raison. C'est-à-dire que la tête ne s'inscrit pas parfaitement dans la surface du corps, dans la mesure où la tête est ce qui dépasse le corps et ce qui agit comme une instance supérieure au reste du corps. Dans cette ligne de pensée, il s'agit de jouer avec cette tension dans la topologie du corps.

Avant d'effectuer l'analyse de la greffe de tête, je vais amorcer la trajectoire de la pensée par laquelle la désincarnation de la tête dans la topologie du corps s'effectue. Cette positionnalité paradoxale de la tête qui est incluse dans le corps, mais qui dépasse le corps va être philosophiquement analysée sous l'angle d'approche de Deleuze et de Descartes. Deuxièmement, je vais dispenser un regard critique à la polémique intellectuelle autour de cette opération de la greffe de tête¹⁾

qui s'est déroulée en juin, 2015, dans *Le Figaro*. De même que je vais me demander dans quelle mesure cette corporalité post humaine qui démontrerait la porosité du corps va se rapprocher de la tête chercheuse au sens deleuzien. Dernièrement, en élaborant une autre modalité de concevoir le corps-espace, je vais expérimenter la politique de la jouissance chez Lacan. Cette politique de la jouissance est une manière de réaliser l'ex-sistence au sens lacanien qui est une sortie du symbolique. Dans ce sillage de la pensée, je vais démontrer dans quelle mesure la politique de la jouissance est celle de l'invention de la nouvelle spatialité et de la subjectivation dans le vingt et unième siècle et le siècle à venir.

2. Le statut paradoxal de la tête

– la première strate de la tête étant le visage

Penchons-nous sur les strates complexes de la tête dans la mesure où la tête est une instance ayant une densité inouïe à tâtonner. Parce que la tête recèle deux strates dont le visage et le cerveau font partie. Ces deux dimensions de la tête seraient ce qui engendre la raison pour laquelle la désincarnation de la tête s'effectue.

C'est dans cette première strate, à savoir le visage que la tête est ce sur quoi est déposée une identité humanisante. Qu'en est-il de

1) "La greffe de tête (ou de corps, selon la perspective) consiste à transplanter sur le corps d'un donneur en état de mort cérébrale la tête d'un receveur malade ou handicapé." Soline Roy, «Le projet fou d'une greffe de la tête», *Le Figaro*, Le 12, juin, 2015.
<http://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/06/12/23836-projet-fou-dune-greffe-tete/>
consulté 12 Juin 2015).

celle-ci ? Elle est constituée par le visage, au sens où le visage découlant du mécanisme de la production de ce qui est humain s'exerce par la ligne de dichotomie entre esprit et corps, normal et anormal, humain et inhumain etc. Je pense que cette pratique dichotomique s'infiltré aussi dans la constitution d'un visage, au sens où la tête en tant que dépôt du visage est séparée de la gueule de l'animal et de l'inhumain. C'est en cela que le visage est une surface consolidante des frontières binaires. Cette fonction de binarisation du visage est soulignée par les auteurs de *Mille Plateaux*. Parce que le visage est ce qui détermine la netteté des bordures entre "un homme ou une femme, un riche ou un pauvre, un adulte ou un enfant, un chef ou un sujet"²⁾ etc. C'est-à-dire qu'en regardant le visage, nous pouvons identifier la place assignée d'une personne et que la hiérarchie de sexe et de classe, d'âge est renforcée sur cette surface codée et bien ordonnée. Il en résulterait que le visage fonctionne comme le dispositif de la normalisation qui écarte les visages non conformes à l'agencement dichotomique de pouvoir.

Le visage est là où la dimension de la corporalité est expulsée. En d'autres termes, chez les auteurs de *Mille Plateaux*, il est la forclusion du corps, tandis que la tête est ce qui fait partie du corps:

"La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. [...] Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel."³⁾

2) Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 217.

3) Ibid., p. 208.

Dans cette ligne de pensée, il est question de savoir ce qu'est le corps. Le corps dont il s'agit est ce qui est non assignable à la logique de binarisation et non conforme à l'asservissement. Etant donné que le corps est un flux multiple et non codifiable qui bouleverse l'ordre du sens et du sujet. Pour mieux saisir le contraste entre le corps et le visage que mettent en avant les auteurs de *Mille Plateaux* dans le chapitre 7 de cet ouvrage inaugural, j'ose effectuer une croisée de l'analyse par laquelle le visage au sens deleuzien s'approche du symbolique au sens lacanien et que le corps au sens deleuzien s'approche du réel au sens lacanien⁴). Cette audace de l'analyse croisée montrerait bien d'où la rigidité du visage découle et comment le corps devient la cible majeure de la territorialisation. La territorialisation est une sorte de rigidification et de codification qui est une chasse à la corporalité.

Le visage en tant que ce qui a trait au rapport de binarisation et au mécanisme de la normalisation est ce qui est circonscrit dans le symbolique qui est le système du sens dichotomique et de la norme, tandis que le corps en tant que ce qui se dérobe à la tentative de l'organisation est ce qui a trait au réel et ce qui émet une onde de vibration insupportable et immesurable sur le symbolique. De là, le visage est un arrêt du flux et de la vibration, une solidification de la mouvance qui réside dans l'ordre de la subjectivation et de la signifiante. Il est notable que ces derniers sont l'autre nom du

4) Pour Lacan, le symbolique est la loi du Père qui constitue la norme et le langage, la culture. Le symbolique est le cadre du pensable et du dicible qui s'articule par la binarisation. En revanche, le réel est la suspension de l'efficacité du symbolique, au sens où il est impensable et indiciel. Le réel montre les limites de la conceptualisation. De là nous pourrions dire qu'il est une sorte de dislocation du système du sens et qu'il est ce qui a trait à la mort et au non-sens, au vide et au corps etc.

symbolique. Envisagé sous cet angle, je soutiens cette thèse selon laquelle le visage n'est rien d'autre que l'effet de la soumission à la loi du père. Parce que le symbolique qui est la loi du père est ce qui détermine la structure du signifiant et du sujet et que le visage est marqué par ce système du sens et du sujet. Le masque n'est plus ce qui couvre et cache le visage, mais "il est le visage en lui-même"⁵⁾. En d'autres termes, le visage et le masque sont coextensifs. A cet égard, la tête dont la première strate est le visage est considérée comme ce qui est désincarnée et exclue de la corporalité.

3. La deuxième strate de la tête – le cerveau étant à la fois une partie du corps et un lieu de l'esprit

Poursuivons ensuite le fil conducteur de notre problématique qui est la deuxième strate de la tête, à savoir le cerveau. Afin de mettre en avant le statut paradoxal du cerveau qui est à la fois une partie du corps et un lieu de la pensée, je vais me cheminer vers l'idée de Descartes. Descartes souligne dans la sixième *Méditations Métaphysiques* que "l'esprit ne reçoit pas immédiatement l'impression de toutes les parties du corps, mais seulement du cerveau"⁶⁾. De là nous pourrions dire que l'esprit est directement connecté au cerveau, tandis qu'il tient une relation médiatisée avec le reste du corps. Parce que le cerveau est une surface de l'esprit sur laquelle l'esprit agit sur le corps sans passer directement par le corps. Le cerveau est ce qui précède le reste

5) Deleuze, G et Guattari, F, op. cit., p. 222.

6) Descartes, René, *Méditations Métaphysiques*, présentations par Michelle et Jean-Marie Beyssade, Paris, Flammarion, 1992, p.203.

du corps en matière de la relation intime avec l'esprit. L'immédiateté et la non distance sont ce qui qualifie le rapport entre le cerveau et l'esprit, tandis que la médiation et la distance sont ce qui qualifie le rapport entre le reste du corps et l'esprit.

D'où provient-elle cette non distance ? Descartes affirme dans *Le discours de la Méthode* que le cerveau est un siège de l'esprit et de la pensée, dans la mesure où "la petite glande nommée conarion est le principal siège de l'âme et le lieu où se font toutes nos pensées"⁷⁾. La petite glande qui est située au milieu du cerveau est une partie très localisée dans laquelle l'esprit exerce ses fonctions et s'exprime. Dans cet argument cartésien sur le cerveau, je me focalise sur le fait que le cerveau devient une étendue que l'esprit occupe. Dans *Le discours de la Méthode*, l'esprit et l'âme, la pensée sont les termes interchangeables qui indiquent la substance immatérielle dont la nature est la non-étendue. Mais cette caractéristique de la substance immatérielle est rendue problématique par l'affirmation du statut privilégié du cerveau par rapport au reste du corps. Le cerveau, plus précisément la glande se définit par son unicité⁸⁾ contrairement à la duplicité des yeux et des oreilles qui sont l'indice de la divisibilité du reste du corps. Je pense que la duplicité du reste du corps est liée à la divisibilité de la substance matérielle, tandis que l'unicité de la glande est ce qui se rapproche de l'indivisibilité de l'esprit. C'est en cela que la glande et l'esprit sont intriqués. Parce que la glande est l'espace de l'union de l'âme et du corps et qu'elle est le lieu de l'interaction de ces deux

7) Descartes, René, *Métaphysique de Descartes*, rassemblée et mise en ordre par L. A. Gruyer, Méline, Bruxelles, Cans et compagnie, Bruxelles, 1832, p. 136.

8) "D'autant qu'il n'y a que le conarion de partie solide en tout le cerveau qui soit unique, il faut de nécessité qu'il soit le siège du sens commun, c'est-à-dire de la pensée, par conséquent de l'âme.", Ibid., p. 137.

substances. Même l'âme ou l'esprit devrait résider dans cet espace tactique pour affirmer l'union de l'esprit et du corps.

Envisagé sous cet angle d'approche, le cerveau est ce qui n'appartient pas totalement à la substance corporelle, au sens où la priorité, l'unicité, la non distance du cerveau sont ce qui montre la proximité avec l'esprit. Le cerveau est considéré comme une partie du corps qui dépasse le reste du corps et comme ce qui excède le reste du corps. Dans cette optique, la tête dont la deuxième strate est le cerveau est constituée par le fait qu'elle est à la fois ce qui est jointe à la substance immatérielle et ce qui est l'étendue de l'âme qui est la caractéristique de la substance matérielle. C'est la raison pour laquelle le fait de dresser une cartographie englobant de la corporalité se heurte à la cristallisation de ce qui est à la fois corporel et désincarné à l'intérieur même du corps qui est le visage et le cerveau. Après avoir exploré les deux strates de la tête, il est temps de se cheminer vers la greffe de tête qui suscite une polémique intellectuelle.

4. Le débat intellectuel dans *Le Figaro* sur la greffe de tête ou de corps

Portons maintenant l'attention sur le débat intellectuel, publié dans *Le Figaro* en juin, 2015 dans lequel la greffe de tête est l'objet de l'examen qui concerne la question éthique⁹⁾. Le premier interlocuteur,

9) Plantey, Nicolas, « Greffe de tête ou de corps, une question éthique », *Le Figaro*, Le 12, Juin, 2015.

<http://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/06/12/23843-greffe-tete-corps-question-ethique>
/ consulté le 12, juin, 2015.

Joël Bockaert, qui met l'accent sur l'interaction physico somatique entre le cerveau et le corps, émet un doute sur la séparabilité entre les deux. Le deuxième interlocuteur, Xavier Lacroix qui attribue la différence entre le corps-sujet et le corps-objet, admet la possibilité du changement de l'identité d'une personne par cette greffe de tête. Le troisième interlocuteur, Giacomo Cavalli, qui dispense l'élément crucial de l'identité d'une personne au cerveau, avance une argumentation sur la reconceptualisation de cette greffe qui est plutôt une greffe de corps et remarque le glissement vers le transhumanisme qui est une amélioration et un renforcement de l'espèce humaine. Le quatrième interlocuteur, Michael Asoulay, évoque la tension entre les perspectives opposées qui solignent d'un côté la primauté du corps et de l'autre celle de la tête. Le dernier interlocuteur, André Compte-Sponville, qui affirme la prévalence de la tête soutient le terme de la greffe de corps au lieu de celui de la greffe de tête et minimise la faisabilité de cette opération.

Ces cinq intervenants soulèvent autant de problématiques sur lesquelles nous devrions nous focaliser attentivement. Je tire de ce débat les trois points de réflexions philosophiques. Le premier point sur lequel je vais revenir consiste à penser que cette opération de la greffe transmuterait le lieu de l'identité en le site de la différence. La corporalité en tant que surface de l'intégrité et de la consistance est ébranlée, de même que le corps greffé apporte la question de l'appartenance de ce corps. J'argumente l'idée selon laquelle ce corps recomposé serait une autre modalité de la spatialité dans laquelle une inédicité de la subjectivation post humaine se tisse. C'est-à-dire que le corps n'est plus le contenant vide dans lequel une unité identitaire se remplit.

Le deuxième point de la réflexion réside dans la reconsidération du terme de la greffe de tête. Il s'agit de déterminer le statut éminent du

cerveau en rectifiant le terme utilisé, lequel est la greffe de tête. Le terme de la greffe de corps confirme le fait que c'est le cerveau qui est le détenteur de ce corps. Ce sillage de la pensée reste cantonné dans l'idée qui met en avant l'identification du cerveau à la substance immatérielle qui est l'esprit. Mais ce point de vue ignore la dimension selon laquelle le cerveau est aussi une partie du corps. Le cerveau n'est pas ce qui est exempté de la corporalité. L'oscillation du cerveau entre l'esprit et le corps serait à revoir par ces partisans du terme de la greffe de corps.

Le troisième point de la réflexion nous conduirait à poser la question suivant laquelle cette opération est un transhumanisme ou un posthumanisme. Dans cet article de *Figaro*, cette greffe est définie comme un transhumanisme qui est une soustraction de la maladie et du vieillissement et de la faiblesse chez les espèces humaines par l'avancement technologique. Le transhumanisme est une tentative de devenir l'immortel qui implique la cupidité humaine afin d'obtenir le statut indéfectible du dieu. Cependant, j'interprète cette opération comme une expérimentation de la pensée par laquelle la conception du corps comme le corps compact et unitaire serait mise en question. Sous cet angle d'approche, la faisabilité de cette opération n'est pas la clé de cette réflexion. Mais il s'agit de mesurer l'apport heuristique de l'idée de cette corporalité recomposée qui bouleverserait la notion même de l'humain. Parce que le posthumanisme qui est un outil de pensée critique sert à dénoncer la naturalité et l'essentialisation de la catégorie de l'humain et que le post humanisme consiste à créer une modalité de la subjectivation non anthropocentrique et non phallique. C'est la raison pour laquelle je considère ce corps greffé comme la corporalité post humaine qui sert d'une analytique critique.

5. Le corps épars comme la tête chercheuse

Après avoir examiné un essaim de problématiques que ce débat semble impliquer ou devrait développer, je vais choisir le terme de la greffe de tête, au sens où la tête ayant deux strates est aussi un corps. Ce choix est une manière de résister au règne de la scission binaire entre le corps et l'esprit à l'intérieur même du corps et celle d'effectuer la subversion du statut du corps qui n'est plus subordonné à la substance immatérielle.

La tête greffée ne se borne pas à une tête découpée, au sens où elle est effectuée par une procédure qui passe par le fait de "refroidir et couper net, fusionner"¹⁰). De ce point de vue, le fait d'être dépourvue de la chaleur et du souffle est un phénomène expérimental qui renforce le signe du frôlement de la mort qui bouleverse les frontières du terrain entre défunt et vivant.

Dans ce sillage de la pensée, le corps greffé est un corps imperceptible, au sens où la tête greffée ouvre la possibilité d'un montage intempestif par laquelle la tête d'un jeune avec le reste du corps d'un vieux, celle d'une femme avec celui d'un homme, celle d'un noir avec celui d'un blanc pourraient s'effectuer. Cette suture serait une expérimentation de la pensée poussée à l'extrême afin de mettre en valeur la radicalité de la pensée post humaine qui va servir de l'analytique critique. Celle-ci a pour objet de mettre au point la corrélation entre cette opération de suture étant une sorte de dévisagéification et la tête chercheuse au sens deleuzien. En d'autres

10) Roy, Soline, « Le projet fou d'une greffe de la tête », <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/06/12/23836-projet-fou-dune-grefte-tete/> Consulté le 12 Juin 2015).

termes, je me focalise sur la dimension intempestive de ce corps montage qui brise l'unité identitaire d'une personne et qui provoque le bouleversement du schème de l'intelligibilité.

En quoi le corps greffé dans un montage choc serait-il une voie vers la tête chercheuse? Selon Deleuze et Guattari, la tête chercheuse est une dislocation du visage, lequel est le masque symbolique. Parce que "Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité"¹¹⁾. Deleuze et Guattari insistent sur le terme de dévisagéification qui signifie la dislocation du visage pour mieux dévoiler la force inouïe de ce geste brutal qui a pour but de mettre un terme au règne de la structure du sens et de la subjectivité. Le masque symbolique est une surface codée sur laquelle la frappe phallique qui se traduit par la structure de sens et de subjectivité s'inscrit. Le visage est "un agencement despotique et autoritaire"¹²⁾ dont le corps organisme est constitué, dans la mesure où ce corps-là est un montage coordonné qui ne menace jamais l'ordre du sens et de la subjectivité. Le corps organisme étant le porteur éminent du visage est marqué par cet agencement autoritaire qui sert à la consolidation du rapport binarisant. C'est pour cela qu'il est perceptible et déterminable. En revanche, le corps montage est indéterminable, du fait qu'il se fait par la brisure du masque symbolique, laquelle introduirait "une ligne de déterritorialisation et de fuite"¹³⁾ à ce rapport de dichotomie:

11) Deleuze, G et Guattari, F, op. cit., p. 230.

12) Ce terme est tiré dans ces phrases suivantes. "Ce sont ces agencements de pouvoir, ces formations despotiques ou autoritaire, qui donnent à la nouvelle sémiotique les moyens de son impérialisme, c'est-à-dire à la fois les moyens d'écraser les autres et de se protéger contre toute menace venue du dehors". Ibid., p. 221.

13) Ibid., p. 233.

“Elle (la machine abstraite) libère en quelque sorte des têtes chercheuses qui défont sur leur passage les strates, qui percent les murs de signifiante et jaillissent des trous de subjectivité, abattent les arbres au profit de véritables rhizomes, et pilotent les flux sur des lignes de déterritorialisation positive ou de fuite créatrice.¹⁴⁾”

Cette ligne de déterritorialisation et de fuite qui est une manière de procéder à la déconstruction des strates rigides du mécanisme de la normalisation et à la suspension de l’entérinement de la loi du père, est tissée par le corps montage. C’est en cela que le corps greffé est la tête chercheuse que Deleuze et Guattari mettent en avant dans *Mille Plateaux*, dans la mesure où celle-ci n’est pas la tête ayant deux strates dont la première est le visage et dont la seconde est le cerveau. Parce que la tête chercheuse n’est pas une sorte de désincarnation, laquelle est un déni du corps, mais un épanouissement de la corporalité qui ne passe pas par le mécanisme de visagification, lequel est une sorte de l’organisation hiérarchisante et que le mécanisme de visagification effectue une stratégie de bannir la corporalité et de la discipliner pour soustraire la puissance imprévisible et immensurable du corps.

Dans cette veine de pensée, la suture entre la tête d’une femme avec le reste du corps d’un homme, celle d’un jeune avec celui d’un vieux, celle d’un noir et celui d’un blanc contribuerait à briser la logique d’“un x ou un y”¹⁵⁾ qui renforce celle de dichotomie:

14) Ibid., pp. 232-233.

15) Deleuze et Guattari expliquent que la constitution d’un visage unifié passe par la logique d’un x ou un y qui est le principe de tiers exclu.

“Quel que soit le contenu qu’on lui donne, la machine va procéder à la constitution d’une unité de visage, d’un visage élémentaire en relation biunivoque avec un autre ; c’est un homme ou une femme, un riche ou un pauvre, un adulte ou un enfant, un chef ou un sujet, un x ou un y.¹⁶⁾”

Etant donné que cette logique d’un x ou un y est une façon de réduire le corps à une surface d’inscription du signifiant en vue de le formater dans une articulation bivalente. Par contre, cette suture improbable est déjà une sorte de désuture qui renvoie à la porosité du corps et à la stratégie de dévisagification. De là, je formule une argumentation selon laquelle ce montage choc rend impossible l’inscription du sens sur le corps en invalidant le principe de l’identité, et celui de non contradiction, celui de tiers exclu, lesquels sont le ciment de la métaphysique traditionnelle qui institue la notion traditionnelle de l’être. Parce que le corps greffé n’est plus le lieu de l’appartenance d’une seule personne, ni celui de la confirmation d’une unité identitaire. A cet égard, il ne reste pas identique à lui-même et il devient mutable et indéfinissable. C’est en cela que le principe d’identité se brise.

En outre, le corps greffé dans un montage improbable entre la tête d’une femme avec le reste du corps d’un homme, ne peut être réduit ni à un corps masculin, ni à un corps féminin. Il est à la fois un corps féminin et masculin qui est un corps étrange. Ce dernier est rendu illisible dans ce schème binaire. De là, le principe de non contradiction se heurte à ses limites. Etant donné que le principe de non contradiction qui consiste à dire que si le fait que le corps est masculin est vrai, le fait que le corps est féminin est faux, ne peut tenir sa

16) G. Deleuze et F. Guattari, op. cit., p. 217.

validité. Le corps greffé qui est en même temps le corps féminin et le corps masculin est une négation de ce principe de non contradiction, lequel fonctionne par le fait que “la vérité de l’un implique la non vérité de l’autre et que les deux propositions contradictoires ne peuvent être toutes les deux vraies ou toutes les deux fausses”¹⁷⁾. Il est important de souligner que le corps montage n’entérine pas la valeur de bivalence en brouillant la frontière de deux termes contradictoires.

Par ailleurs, ce corps greffé qui est un corps contradictoire est une suspension de l’efficience du principe de tiers exclu, lequel consiste à affirmer que les “deux propositions contradictoires ne sont pas seulement incompatibles, mais aussi présentent une alternative, ou bien P, ou bien non P et qu’il n’y a pas de moyen terme entre deux contradictoires”¹⁸⁾. Le corps montage ne prend pas cette option bivalente d’un x ou un y en tant que y est un non x, au sens où il procède à un glissement des contraires l’un en l’autre et à une transmutation de l’un en l’autre. En ce sens, il devient indéterminable, imperceptible par l’effectuation de la logique d’un x et un y en tant que y est un non x.

En brisant ainsi la pierre angulaire de la logique traditionnelle de l’être, ce corps greffé effectue une accélération de la fêlure du visage, lequel est calqué sur le principe d’identité et de non contradiction, de tiers exclu. Dans cette perspective, le corps recomposé introduit “le devenir-clandestin”¹⁹⁾, qui est une aubaine imprévisible par laquelle le mécanisme du corps humanisant articulé par la logique bivalente est remis en question. Ce corps poreux qui fait trou à la notion même de l’humain est ce qui réalise l’inédicité du devenir-clandestin ayant la

17) Yun, J-Y, *La déconstruction du phallogocentrisme*, Paris, ANRT, 2013, p. 18.

18) Ibid., p. 18.

19) Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, op. cit., p. 234.

puissance de créer une autre modalité de la vie qui trouble fatalement le mécanisme de l'humanisation:

“Au-delà du visage, une toute autre inhumanité encore ; non plus celle de la tête primitive, mais celle des têtes chercheuses où les points de déterritorialisation deviennent opératoires, les lignes de déterritorialisation deviennent positive absolues, formant d'étranges devenir nouveaux, de nouvelle polyvocités. Devenir-clandestins, partout rhizome, pour la merveille d'une vie non humaine à créer.”²⁰⁾

Le corps poreux ne réside pas dans un retour à l'origine et au fondement. En ce sens, il n'est pas une tête primitive étant une tête archaïque qui tâtonne le chemin déjà tracé, lequel nous plonge dans la nostalgie de la pureté de l'humanité. Mais la porosité du corps est un engagement en vue d'une exploration de tout nouveau chemin, lequel est un espace inconnu. Parce que le corps poreux en tant que mode de clandestinité ne prend racine dans aucun terrain, mais émet une onde sismique qui brise l'opération de la sédentarisation et que la clandestinité réside dans une expérimentation de la nouvelle modalité de se constituer comme un sujet désidentifiant qui abolit le pivot anthropocentrique. C'est ainsi que le corps poreux est une modalité post humaine qui défait l'unité du corps humanisant portant le visage et qu'il ouvre un horizon de connectivité inouïe qui attise la productivité créative du devenir. Cette dernière serait un facteur de produire la modalité d'une vie non humaine à créer. En quel sens, cette dernière ferait-il partie de la politique de la jouissance ?

20) Ibid., pp. 233-234.

6. La politique de la jouissance comme celle de la nouvelle spatialité

Considérons que cette opération de greffe en tant que stratégie de la dévisagéification est une politique, au sens où elle est une sorte de l'ex-sistence qui est une sortie du symbolique. Pour moi, il s'agit ici de conjuguer la stratégie deleuzienne de défaire le visage avec l'ex-sistence au sens lacanien en vue de dessiner une nouvelle cartographie du corps. Parce que Deleuze et Guattari insistent sur le fait que "si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenirs réels, tout un devenir-clandestin"²¹). A cet égard, le corps organisme qui est le gage de la croyance en un corps unitaire et solide est une politique de sédentarisation qui consiste à effectuer le dépôt du visage qui est enraciné dans un espace fixe et déterminé par le symbolique, tandis que le corps recomposé est une politique en vue d'inventer une nouvelle spatialité qui renvoie à la structure féminine au sens lacanien. Qu'en est-il de la structure féminine ? :

"[...] Lorsqu'un être parlant quelconque se range sous la bannière des femmes c'est à partir de ceci qu'il se fonde de n'être pas-tout, à se placer dans la fonction phallique. [...] Il n'y a pas La femme, article défini pour désigner l'universel."²²)

La structure féminine qui ne se subjugue pas totalement à l'ordre symbolique²³), est la possibilité du dépassement du symbolique, dans

21) Ibid., p. 230.

22) Lacan, Jacques, *Le séminaire XX*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 93.

la mesure où elle ne renvoie pas à un manque, mais à un “en plus”²⁴⁾ qui est le débordement des limites. En d’autres termes, la structure féminine en tant que pas-tout est une fatalité béante à la structure bornée par la fonction phallique et ce qui renvoie à la singularité et à l’unicité.

Selon moi, la corporalité post humaine est un corps-espace singulier et unique qui se rapporte à l’ex-sistence qui est la structure de pas-tout, au sens où elle ne pourrait être catégorisable sous une bannière universelle et totalisable. Il est nécessaire de porter l’attention sur le fait que l’universel en tant que prototype propagé de l’Un et du Même engendre la totalité unifiée, tandis que le singulier en tant que moteur du multiple et du différent produit l’unicité inégalée. Il en résulterait que le corps poreux qui ne relève pas de l’universel ne confirme pas l’existence qui est un espace fixe et tri dimensionnel et que ce corps recomposé qui relève de l’unique et du singulier constitue le site de la multiplicité qui renvoie à l’ex-sistence. En outre, je pense que le corps recomposée qui rend ambiguës le vivant et le défunt, le normal et le monstrueux, l’éros et le thanatos, noue une relation intime avec la jouissance qui dépasse le principe du plaisir. La jouissance au sens lacanien qui est l’effondrement de la dichotomisation binaire et des frontières nettes entre le plaisir et le déplaisir, la vie et la mort, serait ce par quoi la topologie transcendante qui est une mise en ordre de l’espace rempli et fixe est renversée et mise en abîme. C’est en cela que le corps recomposé et poreux se lie à la politique de la jouissance

23) Fink, Bruce, *The Lacanian Subject between language and jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 107.

24) Lacan dans *Le séminaire XX* qualifie la femme comme en plus qui est au-delà du phallus. Cet en plus est ce qui réfute directement la logique du manque et de la déficience introduite par la chaîne du signifiant.

qui est celle de la nouvelle spatialité. Dans ce sillage de la pensée, le corps recomposé est constitutif d'un espace inconnu.

7. Le corps-espace comme espace de l'effusion et de l'ondulation

J'ose interpréter cet espace inconnu qui est le corps-espace en tant qu'espace de l'effusion et de l'ondulation, non pas seulement de la coagulation et de la solidification. D'où vient-elle cette herméneutique du corps-espace ? Celle-ci découle de la perspective de la dualité onde-particule qui est l'un des aspects majeurs de la mécanique quantique. Dans cette veine de pensée, je tente d'appliquer cette approche au corps-espace, dans la mesure où ce dernier qui se rapporte à la matière recèle à la fois ce qui relève de l'aspect ondulatoire et de l'aspect corpusculaire. Le premier aspect est ce qui se rapporte au fluide, tandis que le second se rapporte au solide. En ce sens, le corps-espace ne se limite pas seulement à l'aspect solide qui est fixe et localisable, prévisible, mais aussi déploie son amplitude fluide et ondulatoire qui est non fixe, non localisable. Le corps-espace étant à la fois le lieu de la consolidation et de la fluctuation, est ce qui coule et coagule, forme et transforme, déforme. Dans ce sillage de la pensée, le corps montage tissant la transversalité inouïe rend inopérant la consistance identitaire et la positionnalité précise. Il en résulterait que ce corps recomposé est un lieu de co-vibration et de l'effusion où aucune partie du corps ne pourrait prétendre sa prise unilatérale sur l'autre et où la corporalité est ouverte à une incessante connexion et

une transformation.

Exerçons une approche spatiale sur la notion de sujet selon laquelle le sujet qui provient étymologiquement du subjectum en latin, veut dire ce qui est jeté sous. De là, la notion de sujet implique nécessairement la soumission à l'ordre phallique et à l'écrasement par la loi du père. Cet ensevelissement subordonné du sujet est une spatialisation articulée par la logique bivalente entre sur et sous, haut et bas. Le phallus est ce qui est ubiquitaire et surimposé, tandis que le sujet est sous le joug du marquage phallique. Mais dans un nouvel espace, une nouvelle manière de la subjectivation post humaine pourrait se dessiner. A cet égard, je propose une refonte de la notion de sujet par l'élaboration de la notion de «métamorphoject» qui est un nom valise entre métamorphose et jectio en latin. Cela veut dire le fait de se jeter vers la mouvance incessante de la métamorphose et du devenir qui n'implique aucune orientation prédéterminée. La modalité de la subjectivation non humaine et non phallique est ainsi agencée par le métamorphoject qui est un avènement d'un corps-espace singulier et unique. Celui-ci est un espace de l'ondulation où la position fixe et précise qui divise nettement le devant et le derrière, l'intérieur et l'extérieur, le haut et le bas est rendue invalide. Parce que le métamorphoject déconstruit la scission hiérarchique entre humain et inhumain, naturel et artificiel, normal et anormal etc qui est la suspension de l'opposition excluante d'un x ou un y. Cette opposition excluante est de l'ordre de la logique traditionnelle d'Aristote qui ne permet pas la contradiction qui est la transmutation des contraires les uns en les autres. Mais le métamorphoject brise le principe d'identité et de non contradiction, de tiers exclu en vue de la transversalité créative. La transversalité créative est concrétisée par le corps montage qui est l'espace de l'effusion et de l'ondulation dans

lequel les corps opposés, tels que la tête d'une femme avec le reste du corps d'un homme, celle d'un noir avec celui d'un blanc, sont reliés et connectés et où ils constituent le corps indéterminé et impossible qui confirme l'inconsistance de la structure du pas-tout qui préconise la politique de la jouissance qui est la sortie du symbolique.

8. La différence entre le métamorphoject et le project

Dans la critique de la notion de sujet, l'opposition spatiale entre le haut et le bas est récusée. Est-ce qu'il n'est pas le temps d'objecter l'opposition spatiale entre le devant et le derrière ? De là, focalisons-nous sur le fait que le métamorphoject est différent du project, lequel est le concept de la subjectivation, forgé par Vilém Flusser. Celui-ci étant le grand penseur des médias et de la communication, développe la notion de project qui remplace la notion de sujet. Dans son essai intitulé "From Subject to Project", écrit entre 1988 et 1989, il élabore la notion de project qui est une façon de penser la modalité de la transformation de l'humain dans l'ère de la technologie. Selon Flusser, "l'être humain devrait devenir un projecteur actif vers la vie possible et le monde alternative"²⁵).

Il s'agit ici de problématiser la notion de project et montrer ses limites. Parce que le project qui signifie ce qui se jette vers le devant, implique encore la bipartition spatiale entre le devant et le derrière. Par contre, le métamorphoject est le fait de se jeter vers l'espace

25) Finger, Anke et Guldian, Rainer et Bernando, Gustavo, *Vilém Flusser an introduction*, Minneapolis, University of Minnesota presse, 2011, p. 26.

multidimensionnel qui ne se réduit pas à la coupure spatiale entre intérieur et extérieur, le devant et le derrière. En ce sens, le project est encore inscrit dans un espace tridimensionnel tracé par la représentation bipartite, tandis que le métamorphoject pourrait se dessiner dans un espace tout nouveau qui est l'espace de l'effusion où la distorsion des dimensions et l'émergence du trou non recouvrable sont effectuées. En ce sens, le corps cousu est un avènement du métamorphoject, lequel est une modalité de la nouvelle spatialité et de la nouvelle subjectivation. Parce que la notion de sujet étant la modalité de la spatialité rigide et de la subjectivation anthropocentrique et phallique est rendue obsolète dans l'ère de la technologie où le corps-espace n'est plus tributaire de la bordure nette d'une identité stable et où l'hybridité imprévisible du corps-espace est en processus du devenir incessant.

9. Conclusion

J'interprète la greffe de tête comme une expérimentation radicale de la pensée par laquelle la conception du corps comme le corps compact et unitaire serait remise en question. Sous cet angle d'approche, la faisabilité de cette opération n'est pas la clé de cette réflexion. Au lieu de fournir un discours moralisant qui a pour but de garder la pureté de la notion de l'humain, je tente de problématiser la notion même de l'humain calquée sur la logique de l'identité à travers cette corporalité recomposée. Parce que le corps unitaire et compact qui est le lieu de la consolidation de l'identité et de la substantialité du sujet, est tracé par la binarisation hiérarchique entre humain et inhumain, masculin et

féminin, esprit et corps etc.

Mais le corps recomposé dans un montage-choc entre la tête d'une femme avec le reste du corps d'un homme, celle d'un jeune avec celui d'un vieux, celle d'une femme avec celui d'un homme, celle d'un noir avec celui d'un blanc, pourrait servir d'une analytique critique dont la visée est de briser l'unité identitaire d'une personne et provoquer le bouleversement du schème de l'intelligibilité. Il en résulterait que la greffe de tête qui tisse la contiguïté intempestive entre le vivant et le défunt, le normal et le monstrueux, l'éros et le thanatos, est une politique de la jouissance qui suspend le règne du symbolique étant le mécanisme rigide de l'humanisation. C'est en cela que le corps post humain se lie à la politique de la nouvelle spatialité en vue d'élaborer le devenir inédit d'une vie non anthropocentrique et non phallique dans le siècle de la nouvelle technologie.

Bibliographie

- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- Descartes, René, *Métaphysique de Descartes*, rassemblée et mise en ordre par Gruyer, L. A, Bruxelles, Cans et compagnie, 1832.
- _____, (1641), *Méditations Métaphysiques*, présentations par Beyssade, J-P, Paris, Flammarion, 1992.
- Finger, Anké et Guldiand, Rainer, Bernardo, Gustavo, *Vilem Flusser an introduction*, University of Minnesota presse, Minneaplois 2011.
- Fink, Bruce, *The Lacanian Subject between language and jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, New Jersey 1995.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire XX*, Texte établi par Miller, Jacques-Alain, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Plantey, Nicolas, « Greffe de tête ou de corps, une question éthique », Le Figaro, Le 12, Juin, 2015.
- <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/06/12/23843-greffe-tete-corps-question-ethique/> consulté le 12, juin, 2015.
- Roy, Soline, «Le projet fou d'une greffe de la tête», Le Figaro, Le 12, juin, 2015, <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/06/12/23836-projet-fou-dune-greffe-tete/> Consulté le 12 Juin 2015.
- Yun, Ji Yeong, *La déconstruction du phallogocentrisme*, Paris, ANRT, 2013.
- _____, «Freud comme spectres: libido-conatus est-elle possible ? », *Sogang Journal of Philosophy* 38, 2014, pp. 243-276.

〈국문초록〉

포스트 휴먼 신체성과 주이상스의 정치학

윤 지 영*

이 논문은 머리이식이라는 포스트 휴먼적 신체성에 대한 이론적 사유경로를 들뢰즈와 라캉의 철학적 관점을 경유해 제공해 나가고자 한다. 2015년 6월 프랑스 피가로지에 실린 머리이식을 둘러싼 지성계 내의 치열한 논쟁은 21세기의 몸 담론의 장을 연다. 이 논문은 생명윤리담론이나 도덕론적 담론에 국한되어있지 않을 것이며 머리이식을 통해 촉발된 새로운 몸 개념에 대한 심화된 사유에 초점을 맞출 것이다. 왜냐하면 이러한 포스트 휴먼적 신체성은 구멍난 몸이라는 새로운 몸 개념을 제안하게 될 것이기 때문이다. 다시 말해, 머리이식의 문제를 들뢰즈의 탐색하는 머리 개념과도 철학적으로 연계해서 분석해 볼 뿐만 아니라, 이를 라캉의 주이상스의 정치학과 어떻게 연결되는 지를 이론적으로 모색할 것이다. 즉 이 논문은 프랑스 지성계를 논란에 빠뜨렸던 머리이식이라는 논쟁적 사안을 도입해옴으로써 새로운 공간 개념과 새로운 주체화 양식을 고안하는 장이 될 것이다.

주 제 어 : 몸-공간(corps-espace), 구멍난 몸(corps poreux), 머리이식(greffe de tête), 변이체(metamorphoject), 주이상스의 정치학(politique de la jouissance), 탐색하는 머리(tête chercheuse)

투 고 일 : 2016. 12. 24

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2016. 2. 9

* 건국대학교

레장 뒤샤름의 『강제겨울*L'Hiver de force*』에 나타난 강제를 벗어나기

정 상 현
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. 서론 | 4. 언어의 모험 |
| 2. 강제와 그 경계 | 5. 결론 |
| 3. 사회와의 대면 | |

1. 서론

1973년에 발표된 레장 뒤샤름의 다섯 번째 소설 『강제겨울*L'Hiver de force*』은 주로 두 가지 측면에서 비평가들의 주목을 받았다. 첫째 히피즘과 같은 반문화운동으로 점철되었던 1960-70년대의 사회상을 소설 주인공의 비판적 시선을 통해 그려내고 있다는 것과, 둘째 그 이전 소설에서도 꾸준히 실천되어 왔던 뒤샤름만의 독특한 언어사용이었다. 세상에 나오기를 꺼려하는 소설가였지만, 뒤샤름은 당시 여러 층위에서 사회적 담론으로 부각되었던 논쟁적 주제들을 피해가지 않았다. 소설의 여기저기에 매설되어 있는 마약, 쾌락주의, 예술, 성의 혁명, 퀘백의 분리 독립을 목적으로 1968년 창당된 퀘백당 등의 문제가 이를 증거한다. 하지만 두 주인공인 앙드레 페롱(André Ferron)과 니콜 페롱(Nicole Ferron)

은 이 문제들의 장(場)인 사회에 통합되기를 거부한다. 이 거부는 물론 그 사회와 거리를 유지하기 위한 행위이다. 다시 말해, “노동이 물질적인 번영을 낳았지만 그에 관한 윤리는 사라진” 사회, “상품을 팔기 위해 그것이 주는 쾌락을 강조하는” 사회, “그래서 쾌락주의가 기준이 되고 돈은 행복의 형태에 도달하기 위한 특별 수단이 되는”¹⁾ 이 산업사회의 문화에 자신들의 자유를 양도하지 않으며, 비순응적인 소수로 남아있기를 원하는 그들의 태도와 행위에 대한 표현이다. 그러나 ‘반향’으로 확보된 그들의 특수성은, 기존의 소설에서도 그러하였듯이, 사회적 보편성과의 소통을 차단하지 못한다. 이것은 기성문화와 반문화의 사이에 낀 그들의 딜레마를 뜻한다. 양립될 수 없는 가치들 사이에서 자기 존재의 의미를 찾기 위해 일상적 노력을 하는 그들의 초상은 그렇기 때문에 냉철하다. 이러한 현상은, 미술인 캄브롱이 분석하고 있듯이, “시대 풍속에 대한 신랄하고도 철저한 묘사에 의거하고 있으며”, 통일성이 결여된 반문화의 개별적 현상들의 의미를 찾기 위해 “현실에 대한 기계적인 모방을 삼가고 있는 작가의 의지에 기대고 있기”²⁾ 때문이기도 하다. 따라서 지금 여기의 삶의 문제를 사회문화적 예측과 굴레에서 벗어나는 이른바 탈코드화의 관점에서 던지는 작가의 입장에서, 객관적 진실의 참 혹은 거짓을 가리는 것이 문제가 아니라, 등장인물들의 주관적 실감을 어떻게 존중할 것인가가 문제일 것이다.

이 초상들의 분열적 딜레마와 냉철함은 작가가 소설 안에서 실험하고 있는 다양한 언어표현과도 연관이 있는 것 같다. 『강제겨울』은 소설가의 “거장다운 언어적 재능”³⁾이 발휘되어, 표준 프랑스어, 영어식 표현, 주

1) Christiane Saint-Jean-Paulin, *La contre-culture : États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, p. 16 ; 『히피와 반문화』, 크리스티안 생-장-폴랭 지음/성기완 옮김, 서울, 문학과 지성사, 2015, p. 15.

2) Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec(1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 162.

3) Yvan G. Lepage, «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», *Paysages de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1994, p.217.

알(Joual) 등으로 뒤범벅된 언어들의 열개가 텍스트의 의미를 생산하고 있다. 이반 르파주의 고찰대로, 이것은 구획 정리되어 일련의 문법으로 다듬어진 여러 언어들의 “수준”을 파괴하는 행위이며, 그 기준 혹은 규범이 무엇이든 간에 거기에 대한 순응을 거부한다는 분명한 표시다⁴⁾. 이러한 성상과괴적인 행위는 기존 질서와 가치에 대한 거부와 반감의 표현이라는 의미에서, 모든 시스템에서 해방되겠다는 의지로도 읽힐 수 있겠다. 하지만 레장 뒤샤름이 베레니스의 “베레니시앵(Bérénicien)”⁵⁾을 창조하면서 신대륙에서의 고유 언어를 확립하려는 열망을 담았듯이, 이 뒤범벅된 언어구성도 이러한 시각에서 바라본다면, 문법의 파괴를 통한 새로운 문법의 구축으로 간주할 수 있지 않을까? 물론 또 하나의 울타리가 아닌, 이 문법 너머에 자기 통로를 열고 새로운 진실에 대한 전망을 표출하는 시도로서의 담론과 같은. 두 주인공이 어떻게 공통담론과 표준에 길들여진 사회에 반항하고 소통하려 하고 있으며, 이러한 반항과 소통의 행위를 통해 작가가 그 사회에 어떤 새로운 문화적 인식의 질을 부여할지를 고민하고 있는가를 고찰하는 것이 본고의 목적이다.

2. 강제와 그 경계

소설의 화자는 앙드레 페롱이다. 니콜 페롱이란 동성(同姓)의 여인과 동거를 하고 있다. 뒤샤름의 다른 모든 주인공들이 그러하듯이, 이 두 페롱도 사회가 껴안기에 불편한 주변인적 존재인 것 같다. 미술학교를 졸

4) Ibid.

5) 레장 뒤샤름의 처녀 소설 *L'Avalée des avalés*의 주인공인 베레니스(Bérénice)가 창조한 언어다. 베레니시앵은 “기존의 모든 언어와 희귀언어를 차용”(Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p.337)한 자유의 언어로서, 이질적인 언어들이 접목되어 창조된 것이며, 그 결과 어휘와 표기법 등 표준 언어의 모든 규범을 거부한다. 여기에 대해서는, 정상현, 『레장 뒤샤름의 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』의 자유와 거부』, 『프랑스문화예술연구』, 가을호(제37집), 2011 참조.

업 한 후, 광고회사에서 비교적 많은 월급을 받으며 살고 싶었지만⁶⁾, 그들의 게으르고 자유분방한 취향을 만족시켜 줄 수 있는 이 계통의 직업을 얻지 못하여 현재는 행 단위로 원고료를 받는 교정사로 일하고 있다. 그들의 현재는 그들이 원해서 이런 결과물이 아닌 것이다. 앙드레는 늘 이 문제를 고민해 온 것 같다 : “니콜, 사람들이 결정하거나 선택할 수 있다는 게 이해가 되니?”(HF, 17) 그가 세상에 대해 알고 있는 한에서는, 이 세상은 그의 삶을 스스로 선택하지도 결정하지도 못하게 만들고 있다. *L'Avalée des avalés*의 여주인공 베레니스의 고찰처럼⁷⁾, 그들도 “동상(銅像)으로 태어나” 그저 그렇게 “만들어진 대로 살고” 있다는 의식의 반영일 것이다. 그래서 자신이 삶의 주인이 되지 못하고 타인의 시선에 의해 결정되는 이 사회에 비판적 시선을 던지는 것은 당연한 일일지도 모른다.⁸⁾ 소설을 여는 앙드레의 말을 들어보자.

우리가 원한 것도 아닌데(누구도 못되고, 신랄하고, 반동적이 되는 것을 싫어한다), 우리는 나쁘게 말하면서 시간을 보내고 있다.

우리는 좋은 책들과, (...), 좋은 영화들과, (...), 좋은 생각들과, 좋은 노동자들과, 이들을 구해준 대단한 구원자들과(이들은 모든 사람들을-그들과 그들의 친한 친구들은 제외하고- 강제노역을 시키면서 구하고 있다), 모든 히피들과, 예술가들과, 언론인들과, 도교신봉자들과, 나체주의자들과, 우리를 좋아하는 모든 사람들에게 대해서 (...) 나쁘게 말하고 있다(HF, 15).

6) “Faire une carrière de correcteur d'épreuves ce n'est pas notre genre. Notre genre c'est la grandeur. C'est les loisirs absolus ou une job payante. Une situation. \$250 par semaine à se tourner les pouces dans une compagnie de publicité. On a les diplômes pour.”(Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16. 이하 HF로 약기)

7) *L'Avalée des avalés*, op.cit., p. 42-43.

8) “(...) nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons(qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé), dont le plus apparent est justement notre haine pour tout ce qui veut nous faire *vouloir* comme des *dépossédés*.”(HF, 16)

앙드레와 니콜이 나쁘게 말하는 것은 이처럼 본인들의 의지에 따른 행위가 아니다. 그들의 외부에 존재하는 어떤 인자들이 세상을 이롭게 하는 것들마저 나쁘게 말하도록 강제하였다. 두 주인공을 그렇게 강제한 것은, ‘우리’라고 표현된 그들과는 다른 존재들과 그들의 상황이다.

퐁피두(Pompidou), 보두앵(Baudouin), 트뤼도(Trudeau)는 옳다. 그들은 변화를 원하지 않는다. 우리가 지금 그대로 우둔하게 있는 것을 좋아한다. 우리가 그들이 그들의 구역에서 조용히 놀게 할 수 있게만 한다면, 그들도 우리가 우리 구역에서 조용히 놀게 한다. 이 사람들에게 생각이 전혀 없으면 없을수록, 대개가 그들을 좋아한다(HF, 16).

권력의 정점에는 어디에나 인간의 정열을 평형화하여 세상을 부동한 것으로 만들려는 음모가 있으며, 이 세상에는 이 음모에 선택받은 자라고 자처하여 그렇지 않은 자들과 구분된 방식으로 제 존재의 의의를 확인하는 자들이 있다. 선택받지 못한 두 폐룡이 세상을 감각하는 방식이다. 이들은 그래서 지배논리 혹은 통용논리에 극도의 불신을 품고 스스로를 비틀고 이지러지는 방식으로 자신의 존재를 드러낸다. ‘무관심’을 강제하고 이러한 강제를 즐기는 세상에 샌드위치처럼 둘러싸인 주인공들이 “자신을 지킬 수 있는 유일한 수단”을 “저주와 험담과 조롱”(HF, 16)으로 삼은 것이 그 한 예다. “대개가” “놀고 있는 구역”에서 자기 동일성을 확보할 수 있는 자리를 찾을 수 없는 그들은 이렇게 해서 세상의 타자, 사회가 유기하여 “지나친 박해를 받고 있는 자들(*superpersécutés*)”(HF, 157)이 된다. 이 박해받는 자의 또 다른 이름은 “다른 인간들과 연대감을 느낄 수 없는” ‘정신분열자’⁹⁾이며, 그들이 속한 사회를 부정하고 불신하는

9) “Le crocus attend Catherine dans une boîte de conserve devant sa porte. Nous avec. On s’est mis dedans. C’est un phénomène d’identification schizophrénique doublé d’un transfert d’affection. Avec des idées semblables ce n’est pas étonnant qu’on ne se sente pas, mais pas du tout, solidaires du reste de l’humanité.”(HF, 201)

“편집증 환자”이다 : “우리는 편집증에 걸렸다. 상상의 편집증이 아니다. 고통을 받을 때 생기는 편집증이다. 편집증 환자인 것이다!”(HF, 16)

스물여덟 혹은 스물아홉의 어른인 두 페롱은(HF, 42) 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』의 아홉 살 난 베레니스처럼 “나와 다른 내가 되지 않기 위해서”¹⁰⁾ 이 길들여진 세상을 완전히 비울 삶을 실천한다. 어린 소녀가 그 실천을 세상의 재창조를 위해 존재하는 도그마의 파괴행위로 이루어내려 했다면, 어른인 두 페롱은, 그 파괴의 연장선상에 있지만, 그 방식은 보다 ‘소극적’이다. 이 방식에 “겨울”이라는 소설제목의 한 의미가 조용하는 것 같다. 만물의 생명현상이 휴지기를 맞는 겨울처럼, 그들은 자신들의 구체적 생명력을 현실에 맞세우지 않고, 그 뒤편에서 자기존재의 의의를 확인하고 있을 뿐이다. 물론 이것이, 뒤샤름의 관점에서, 단순한 침묵이 아니라 현실과 자기 삶의 의미탐구인 것은 분명하다. 니콜은 이렇게 말한다. “존재하는 것이 하나도 없게 만들자. 그렇게 되면, 우리는 나쁘게 말하지 않아도 될 것이니까.”(HF, 16) 현실에 존재하는 것을 소진하여 버려지고 잊히게 만들자는 의미일 텐데, 예를 들면 이렇다. 말의 본래의 의미에서 해방되기 위해서는, 그 말이 자기의 미의 경계 밖으로 밀려나갈 때까지 그 말을 생각하는 것이다¹¹⁾. 별이가 시원찮은 이 세입자들이 집세의 의미를 부채상태에 두기 위해서는, 그것을 이해할 수 없을 때까지 잠을 자면 그만이다.¹²⁾ 거꾸로 말하면, 모든 것의 의미가 생기기 전인 처음으로 되돌려 놓자는 것이다. 축적된 것이 부채하는 처음은 무(*le rien*)와 진공(*le vide*)상태이며, 이 영점¹³⁾에서 다

10) 정상현, 위의 논문, p. 192.

11) “On croyait qu'il fallait fermer les yeux et regarder les mots tourner dans notre tête jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire.”(HF, 16)

12) “Moi je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. (...) Moi je suis sûre que si on reste couchés assez longtemps on va finir par ne plus comprendre ce que le propriétaire veut dire par *payer le loyer*.”(HF, 17)

13) 두 페롱은 최초의 상태, 제로상태에서 다시 출발할 결심을 하였다. “On s'est jetés à la dépense. C'était pour fêter notre décision de repartir à zéro.”(HF, 19)

시 출발하는 것은 현실을 지움으로써 현실에서 해방되고자 하는 행위다. 결과적으로 그들이 무엇인가를 한다는 것은 결국 제로상태로 돌리기 위한 행위, 아무 것도 안하기 위해 노력하는 그들의 열정이다 : “우리는 아무 것도 안하려는 것에 상당히 몰두하고 있다.”¹⁴⁾ “우리가 말을 한 것은 아무 말도 안하려고 한 것이었다.”¹⁵⁾ 이들에게 제일 좋은 것은 한 마디로 무이다.¹⁶⁾ 이러한 신념 혹은 원칙이 그들에게 선택된 것이라기보다는 차라리 강요된 것이지만, 이 강요된 상황 앞에서 항상 명철하기를 희망한다는 것은 그들의 선택이다.

우리는 목욕재개를 하고 다시 시작한다. 영점에서. 영점에 머물러 있기 위해서. 거기에 뿌리를 내리기 위해서.
우리는 이 굳건한 기지로 되돌아온다. 아무것도 소유하지 않고 아무 것도 하지 않는 우리의 꿈으로.(HF, 93)

제 길을 잃었을지라도, 언제나 무와 진공의 자리로 되돌아와 제 즐기심을 유지하는 그들의 신념은 다른 사람들처럼 존재하지 않는 방식의 원천이다. “전혀 아무 것도 하지 않는 이 은총의 상태”(HF, 78)에서 “가슴이 짓눌린 수많은 사람들”(HF, 29), “성공을 쫓는”(HF, 51) 사람들과 다르게 살고, 그리하여 “모든 것을 부정하는 것”(HF, 30)이 두 주인공의 일상인 것이다.

이 반문화적 인물들이 대중적으로 성공을 거둔 예술에 반대의 의견을 표명하는 것도¹⁷⁾, 예술작품의 신성화를 거부하는 것도 이러한 삶의 태도

14) “On est trop occupés à ne rien faire, (...)”(HF, 44)

15) “Nous avons parlé pour ne rien dire.”(HF, 30)

16) “Le bon, le meilleur, le mieux c’est rien.”(HF, 30)

17) 현재 두 폐룡의 여자 친구인 라이누(Lainous)는 화가다. 라이누 자신도 현재의 명성을 얻기 훨씬 전부터 그러한 예술적 신념을 고집했으며 : “Leur gloire, je l’ai de travers dans le cul; ma gloire c’est quand ils vont tous être d’accord pour dire que mon oeuvre vaut pas de la merde.” (HF p.19), 우리의 주인공들도 그녀의 예술가적 태도에 용기를 북돋아 주었다 : “On a été les premiers à apprécier l’aphasie apostasiaque de l’an-art de Lainou. Nous croyions naïvement qu’elle

에서 비롯한다. 어렵게 구입한 보리스 비앙의 음반을 청취한 후, 이 예술 작품을 숭배하고 있는 모든 사람들을 경악케 할 행동을 하고¹⁸⁾, 반문화의 우상이었지만 곧 시스템에 의해 대중문화의 아이콘으로 변한 비틀즈의 음반들을 부순 것¹⁹⁾은 『강제겨울』이 탈신성화에 대해 제공하는 가장 설득력 있는 예가 될 것이다.

이들에게 걸작이란 개념도 사회적 통념과 대척점에 있음은 물론이다. 텔레비전은 두 폐롱의 일상을 책임지고 있는 중요한 도구다. 그들이 즐겨 시청하는 프로그램은 유명배우가 등장하는 걸작이 아니라²⁰⁾, “삼류 배우들”이 등장하는 B급 영화다.²¹⁾ 그들은 게다가 이 기억할 것이 하나도 없는, 그저 공허한 말들만을 쏟아내는 무의미한 영화들만을 골라서 몇 번이고 반복해서 본다.²²⁾ 그들의 마음을 끄는 것은 기억 속에 오래 자리 잡을 유명배우의 이미지도 번듯한 말도 아닌, 이해하여야 할 뜻도 없고 설득당 하여야 할 논리도 없는 그래서 그들의 감관체계가 작동할 필요가 없는 말들의 화면뿐인 셈이다. 이 반문화적 인물들이 “이 빈 상자가 아우성치”는 소리에 천착하고, 그것도 “삼류 배우들”이 던지는 “말들에 귀를 기울

avait trouvé quelque chose qui ne finirait pas par prendre... et nous lui prodiguions tous les soins pour qu'elle ne finisse pas par se dégonfler.”(HF, 20)

18) “On a enfin acheté le disque de Boris Vian. Ça faisait des mois qu'on le surveillait à la pharmacie Labow. \$5.49 c'était trop cher. On a attendu notre prix.”(HF, 40) “(...) on a ouvert la fenêtre et lancé le disque dans le parc Jeanne-Mance.”(HF, 41)

19) “La dernière chose qu'on a fait cuire dans le four du L'Islet Ultramatic c'est nos disques des Beatles. On en a fait une belle pile noire, on l'a posée au centre de la grille, on a allumé à 350 F. On s'est assis par terre pour regarder par la lunette Perma-View ce que ça allait faire. Ça a fondu, ça a coulé, ça a fumé, ça a pris en feu.”(HF, 162)

20) “Katharine Hepburn, Jeanne Moreau, Sophia Loren... Nous c'est les chefs-d'oeuvre qu'on ne trouve pas bons et c'est les grands comédiens qu'on ne peut pas sentir. Tu vois le genre. C'est de la pure pose. Ça ne fait rien : on ne veut pas se gargariser avec les mêmes titres et les mêmes noms que tout le monde.”(HF, 102)

21) “Là, on regarde *Rendez-vous avec Callaghan*. C'est un film policier anglais fabriqué en Italie avec des acteurs américains de troisième ordre. (...) Décidés à jouir de tout, nous sommes pendus à ses lèvres.”(HF, 40)

22) “On a déjà vu tous les films de cette nuit.”(HF, 141)

이는” 이유는 바로 그 말들이 그들이 경험하여 감각하는 현실과 닮았기 때문이다.²³⁾ 즉, 이 B급 영화가 그들의 주목을 받고 있는 이유는, 이 영화들이 그들의 관점에서 그저 소비적인 말뿐이었던 당시 정치적, 문화적, 사회적 담론들과 너무나도 닮았기에, 그 빈 언어, 이 고장 난 말들의 구도와 그 침잠 속에서 그들 자신을 확인할 수 있었기 때문일 것이다.

끊임없이 세상의 존재와 사물을 무와 진공상태로 환원하려는 노력은 그들의 포기되지 않는 열정이 지시하는 바이다. 이 열정의 끝이 자신을 그 무의 상태에 안착시키는 행위라는 것은 말할 것도 없다. 확실히 그들은 지켜야 할 자기동일성을 마지막까지 지속시킴으로써, 그 “완벽한 절대에 도달하려는 노력”(HF, 19)을 거두지 않으려고 한다. 자본의 논리, 그것에 의한 억압 시스템 등과 같은 사회의 제 문제를 벗어나기 위해 은둔자적 삶을 지향했던 그들은 바로 그것들을 피하지 못해 거의 모든 가재도구를 팔고 중국에는 세 살던 아파트마저 비워주게 된다. 이 상황을 그들은 이렇게 풀이하고 있다.

이것이 여기서 우리의 마지막 밤이다. 마지막인 것이다. (...) 남은 것이라고는 하나도 없는 지금, 우리는 정직하게 말할 수 있다 : 아무 것도 없었고, 그냥 아무 것도 없다. 아파트를 비우면서, 우리도 비워졌다. 그리고 눈 속에서 완전히 벗고 있는 것처럼, 우리는 현재 진정으로 어떤 처지인지, 비어있는 것(진정으로 비어있는 것, 호흡하는 비어있음, 진공)이 무엇인지 똑바로 보고, 알고 있다. 이 비어있음이 항상 그 비어있는 힘을, 그 고통스러운 허기를 유지하고 있다는 것도 알고 있다. (...) 우리는 다시 기력을 회복하는 비어있음이고, 이것이 바로 우리의 의미이며, 우리는 이에 만족하고 있음을 알고 있었다(HF, 176-177).

23) “Ça n’a jamais été aussi vrai que la vie n’existe pas, que les signaux qu’on a l’habitude de croire qu’elle diffuse ne sont que... des bruits de fond(comme ce que tu entends au téléphone quand personne ne parle, devant la TV après la fin des émissions, devant un magnétophone qui lit une bande vierge), ne sont que les bruits de friture de nos sens quand ils ne sentent rien, (...) (HF, 223).

정신적으로 물질적으로 갈수록 험벗었지만, 그들은 결코 “소진되지 않는다.” “숨을 험떡이고, 피곤하면 그뿐이다. 소리를 지르고 나면 배는 채워진다.” 그래서 그들에게 “사는 것은 소진되지 않는 것이며 고갈되지 않는 것이다.”(HF, 168) 세상이 비추는 환상 앞에서 무기력한 존재의 현실을 비움의 진리를 실천하기 위한 동력으로 바꿈으로써, 그들은 삼켜진 삶 속에서 자아를 소멸하고 존재의 충만감을 찾았다.

그러나 그들의 말대로 “사르트르를 읽었지만”, “실존의 구현을 잘못 이해한 것”(HF, 16)일까? 그들이 베레니스처럼 자유로워지기 위해서 이 무로의 귀착을 선택하였다 할지라도, 무의 상태를 넘어 “재창조하고 다시 시작하기”²⁴⁾를 끊임없이 반복함으로써 부동(不動)의 사물적 존재가 되지 않기 위해 모든 것을 파괴하기로 결심한 베레니스의 대자(對自)적 자유에는 이르지 못한 것 같다. 두 폐룡은 베레니스와 같이 이 세상에 대해 요지부동의 관념을 강제하고 있는 그 사회를 넘어서서 세상과 우주에 대한, 그 속의 인간에 대한 또 다른 이해에 도달하려는 기도를 하였다. 하지만, “부정하는 것이 아니라, 파괴하는 것”²⁵⁾을 통해 사회와의 타협을 전혀 시도하지 않았던 이 세상에 의해 “삼켜진 여인”과는 달리, 중국에는 보다 지속적인 반항을 위해 그들 자신이 죽은 상태의 사회라고 부르는 어른들의 세상과 절대적인 단절을 할 수 없었던 *Le nez qui voque*의 밀밀(Mille Milles), *L'Océantume*의 이오드 수비(Iode Ssouvie), *La Fille de Christophe Colomb*의 크리스토프 콜롬브(Christophe Colomb)처럼, 두 폐룡도 뒤샤름의 이 주인공들의 ‘현대적’ 운명을 빗겨가지 못한다. 그들은 벗어났던 강제의 경계로 되돌아온다.

24) *L'Avalée des avalés*, op.cit., p. 42.

25) *Ibid.*, p. 215.

3. 사회와의 대면

두 폐룡이 무와 진공의 삶을 추구한 것은 거기서 자유를 보았기 때문이었다. 그러나 목적도 없이 선로를 달리며 하염없이 순환하는 지하철처럼²⁶⁾, 항상 원점으로 되돌아와야만 하는 그들의 삶도 늘 같은 자리에서 맴돌 수밖에 없었다. 언제나 도돌이표처럼 다시 돌아오고 다시 시작되는 현기증 나는 일상을 살다보니²⁷⁾ 그들에게 내일은 존재하지 않았다²⁸⁾. “진짜 삶은 진동하는 것”(HF, 48)인데, 그런 삶이 존재하지 않아서 사회적 존재로서의 정체성과 단절을 시도했던 그들은 결국 자기결정에 대해 회의를 하게 된다. 세상이 만든 지겨운 삶에 함몰되지 않기 위해서 자기들만의 시공을 형성하려고 했지만, 그들은 이 환경에 갇힌 존재가 되었고²⁹⁾, 자신들을 “추방된, 따로 떨어진, 계토에 있는 것과 같은”(HF, 207) 존재로 규정한다. 그것은 그들이 살고 있는 세계가 불편할 뿐만 아니라, 그들이 전망하고 있는 다른 세계조차도 그들을 불편하게 만들고 있다는 것을 의미한다.

26) “On a pris le métro. Il n’allait nulle part. Il filait jusqu’au bout de rien puis il virait de bord et nous emportait jusqu’à l’autre bout de rien.”(HF, 31)

27) 사실, 그들이 이러한 일상을 무조건 따르는 것은 아니었다. 그들은 반복되는 일상에 지쳐하기도 했다. Quand on s’est réveillés, le soleil débordait chaque côté du rideau. Ça nous a terrifiés... - Moi je me lève plus! c’est fini! C’est toujours à recommencer! Fuck!...(HF, 52)

28) “Demain c’est ailleurs. Et demain, rien, rien du tout, c’est justement ce que nous aimerons le plus.”(HF, 29)

29) “En tout cas, on mène une vie platte”(HF, 17). 형용사인 platte는 퀘벡식 표현으로 다음과 같이 정의된다. Platte : Adjectif que les Québécois ont adapté à leur vocabulaire populaire pour qualifier le caractère ennuyeux, rasant de quelqu’un ou quelque chose(ex : le film était tellement platte !).(<http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-a.html>). 그들의 삶이 무료한 것은 이러한 고립에서 벗어남과 동시에 자기 동일성이 변질될 것이기에, 남들과 다른 그들의 일상에서 벗어나려 하지 않는 의지에서 비롯한다. 하지만 그들만의 독자적 진실성을 확보한 하루를 보내면서 이렇게 말한다. “Quelle journée plate complètement dénuée de sens et d’intérêt! C’est trop injuste qu’on s’ennuie tant!”(HF, 207)

우리는 원하는 게 하나도 없으며, 알고 싶은 것도 없다. 이것은 반사회적인 것이다, 이것은 용서받을 수 없다(HF, 100).

자유로운 것은 혼자되는 것이다. 정상적인 사람이라면 모두 자유롭고 혼자되는 것보다는 시키는 대로 하는 것을 더 좋아하지 않는가?(HF, 201)

베레니스가 “고독 속에서만 유일한 진짜 즐거움”³⁰⁾을 찾고 환멸의 근원인 사람들과의 접촉을 끊었던 것과는 달리, 두 폐롱은, 피에르-루이 바이앙쿠르의 분석처럼³¹⁾, 이제 인간 안에 내재한 사회적 존재가 사라질 수 없음이 그들이 체화한 삶의 한 방식이라는 것을 인정한다. 니콜은 앙드레에게 이렇게 말한다 : “우리가 세상물정에 밝아질 수 있도록 내가 뭔가 좀 해봐. 여기서 이렇게 꿈쩍 안고 있는 게 지겹다고. 다들 궤도 안으로 들어갔는데, 나는...”(HF, 242)

그들이 “세상물정”을 알려고 하는 것은 불편했던 세계와의 소통이 필요하다는 것을 의미한다. ‘지금’, ‘여기서’ 벌어지고 있는 다양한 현상을 파악하고, 그 현상에 둘러싸여 갈 곳 모르는 ‘나’와 ‘우리’를 발견함으로써, 고착되어 있는 자신들과 세상과의 소통기저를 마련하고자 하는 의지의 표현일 것이다. 무의 울타리를 넘어 그곳 어디에다 일반적인 존재로서의 자신을 묶어두어야 하는 일종의 포기일 수도 있겠지만, 이것을 일종의 타협을 거친 다른 세상을 열기 위한 시련이라고 생각한다면 성취로 간주할 수도 있겠다. 그들이 사회적 존재로서 입문을 시도한 것은 인간 윤리, 인간들 사이에서 우정 혹은 사랑이라고 부르는 것의 실천을 통해서였다.

이 둘이 사랑을 느낀 대상은 여배우인 프티 푸아였다. 이 여인은 그들과 동류의 여인이었지만³²⁾, 현재에 함몰된 이들에게 내일을 생각하게 해

30) *L'Avalée des avalés*, *op.cit.*, p. 20.

31) Pierre-Louis Vaillancourt, 《Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien》, *Paysages de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1994, p. 47.

준다.(HF, 29) 부부간의 충실성을 “지독한 탐욕”(HF, 44)으로 간주하여 쉽게 바람을 피우고, 보고 싶어 자주 전화하고 찾아가는 두 폐룡을 냉대하기까지 하는 그녀를 그들은 사랑한다. 장-프랑수아 샤세이의 표현대로 “자기중심주의(narcissisme)”³³⁾의 전형이라 할 수 있을 이 개인은 어느 하루 동일할 날이 없다.³⁴⁾ 그래서 그들이 잡힐 듯 잡히지 않는 이 개인에게서 사랑을 느꼈다면 바로 일관성도 항상성도 확고함도 없는, 순결하고 순수하기에 레장 뒤샤름이 마치 존재의 이상처럼 간주했던, 어린아이와 같은 어떤 환영을 보았기 때문일 것이다.

우리는 눈을 감고 그녀의 얼굴에서 신선하고 경쾌한 그녀의 숨
결을 잡을 수 있다고 상상한다. 마치 그녀가 다시 어린아이가 되었
다는 듯이(HF, 226).

프티 푸아는 하지만 끊임없이 타오르는 불꽃의 운명처럼³⁵⁾ 편지 한 장을 남기고 그들 곁을 떠난다. 사랑은 베레니스가 구토증의 원인으로 선언하며 극도의 혐오감을 보여줬던 사회미덕이었으며³⁶⁾, 크리스토프 콜롬브가 인간 세상에는 존재하지 않아서 동물세계에서나 찾을 수 있었던 순결하고 순수한 인정이었기 때문일까?³⁷⁾ 그녀는 그들을 떠난다. 양

32) 이 여인도 두 폐룡처럼 미래를 말하지 않는다. “C’est contre ma nature de Verseau de faire des projets. Je projette pas de vous téléphoner puis je projette pas de pas vous téléphoner.”(HF, 45)

33) Jean-François Chassay, 《“La tension vers l’absolu total”》, *Voix et images*, vol. 21, (63) 1996, p. 488.

34) (...) hier elle *flippait* à cause qu’elle était *high*; ce soir elle est *down* à cause qu’elle faisait un *bad trip*. (...) Nous avions une amie *passionnée, chaude, bonne*, nous l’avons perdue. Toute une soirée, hier, elle nous a donné son coeur; toute une soirée, tout à l’heure, elle nous a arraché le nôtre.(HF, 26)

35) 그녀의 동거인인 Roger는 그녀를 이렇게 비유한다. “Petit Pois, pour moi, vous comprenez, c’est le gothique flamboyant de la femme; elle a pas de milieu...” (HF, 126)

36) *L’Avalée des avalés*, *op.cit.*, p. 11 et 237.

37) 여기에 대해서는, 정상현, 『뒤샤름의 묵시록』, 프랑스문화예술연구, 가을호, 2015, 참조.

드레는 그녀가 떠난 다음날인 “1971년 6월 21일”을 “강제겨울”이 시작 되는 날이라고 한다. 소설의 마지막 문단이기도 한 그들의 심경을 들어 보자.

뭘 해야 할까? 우리의 식물도감 *Flore laurentienne*을 팔에 끼고
히치하이킹을 해서 몬트리올로 되돌아 갈 것이다. 곧 떠날 것이다.
누구도 우울한 우리를 태워주려 하지 않을 것이다. 내일, 1971년 6
월 21일 겨울이, 마지막으로, 이번을 마지막으로 강제겨울(강압복과
같은)이, 늪에서 밖에 나가면 병에 걸릴까봐 두려워 방 안에 처박혀
있는, 아니 밖에 나가도 전혀 걸릴 병이 없다는 것을 알고 있는 게
절이 - 어쨌든 이진 똑같은 말이다 - 시작될 것이다(HF, 273-274).

마치 자기 삶의 이유를 잃은 존재들처럼 그들은 여름을 겨울로 강제 하는 상황에 처하게 되었다. 프티 푸아로 인하여 아니 그녀와 함께 세상 이란 그들 밖으로 나갔지만, 겨울이란 시공 속으로 용해된 현재에 “강압복(強壓服)”을 입은 존재처럼 그들은 미래로 가지 못하고 멈춰선 것이다. “강제겨울”이 그들을 정지된 시공 속에 묶어 두었다고 보아야만 할까? 작가인 뒤샤름이 세상에 나오는 걸 꺼려하고 있지만, 베레니스를 제외한 그의 모든 소설 주인공들은 자연의 섭리처럼 어린이의 세계에서 어른의 세계로 접어들며 적절한 타협점을 찾았다. 두 페롱도 “식물도감”을 가지고 일터인 몬트리올로 되돌아간다. 어쩌면 이 식물도감은 두 주인공이 그들의 삶의 의미를 가장 가까이서 찾을 수 있는 세상의 텍스트인 줄 모른다. 하지만 식물도감은 두 페롱이 즐겨 읽는 백과사전과 문법사전과 함께 세상이 규정한 정의와 문법이 굳건히 자리 잡고 있는 상징임을 고려해보자.

사실 그들이 자리한 무는 인식 혹은 지식의 층위에서 그들의 삶을 전적으로 잡아두지 못하였다. 백과사전인 *Encyclopédie Alpha*, 식물도감인 *La Flore laurentienne*, 문법사전인 *La Grammaire Grevisse*에서 그들이 지식들을 찾아서 알고 사용할 때 그러하다. 세상이 정해놓은 지식의 규

범은 애당초 니콜과 앙드레의 세계를 특징짓고 있는 근본적인 거부와 양립될 수 없음에도 불구하고, 세상과 반대 입장에 서기를 원칙으로 삼은 그들은 한 번도 규범문법의 기준, 백과사전적 정의, 식물 계통학의 임의적 기준에 반대한 적이 없다. 사실 교정사라는 직업을 수행하기 위한 도구인 사전을 참조하고 존재와 사물에 비교적 정확한 의미를 부여하며, 그들은 자기들도 모르는 사이에 이 문법적 현실에 적응해 왔다. 그래서 차츰 축적되어가는 이 규범화된 지식들은 그들을 이 세상으로 연결하는 고리역할을 했고, 동시에 그들의 ‘삶’으로 발전하여 “세상물정”을 보다 더 알게 하고픈 욕망생산에 일조했을 것이다. 그래서 사회적 존재가 되는 것을 거부하면서도 그러한 존재를 원초적으로 지울 수 없는 그들의 이 역설적 상황은 그들의 삶에 또 하나의 의미로 자리 잡게 된다. 이 의미는 한 마디로 배타성을 넘어서는 것이다. 두 폐롱은 언제나 히피족들과 분리 독립주의자들과 연방주의자들 같은 이데올로기 집단에 경멸의 시선을 던지고 있다.³⁸⁾ 신화화와 절대화가 그 이데올로기들의 핵심적 위험성으로 작용할 것이라고 간주했기 때문이었을 것이다. 신화화와 절대화의 부정성인 분리와 고립은 “강제겨울”과 마찬가지로. “강제겨울”을 벗어나기 위해 그들이 할 일은 오직 한 가지뿐인 것 같다. 미슐린 캄브롱의 표현을 빌리면, “힘겨운 윤리, 암묵적인 기준과 의미의 자유로운 탐구를 화해시키는 윤리”³⁹⁾에 동의하는 일이 그것이다.

사회·문화적 담론의 장 외부에서 기존의 것과 반대의 입장을 표명했던 두 폐롱은 결국 그것이 최소한이라도 인간의 삶의 한 형식이 될 수밖에 없다면, 그것을 받아들이는 것 또한 자유로운 자기 삶의 한 형식이 될 수 있음을 인정한다. 존재가 살아야할 자유의 가치는 강제로부터의 해방에만 있는 것이 아니라, 그 자유를 감각하고 누리는 방식의 성격에

38) 니콜은 당시 지배적인 이데올로기와 같은 어떤 주의주장에 빠지는 것을 비판하고 있다. “Si y rien que des hippies, des séparatistes et des fédératistes, où voulez-vous que je me mette?”(HF, 111)

39) Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec(1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 168.

도 있을 터인데, 다시 말해, 미술인 캥브롱의 분석대로, “공통담론에 참여하기를 거부하는 것은 자신을 침묵 속에, 그 안과 겉이 결국은 같은 “강제겨울” 안에 가두는 행위이기 때문이다.”⁴⁰⁾

4. 언어의 모험

『강제겨울』은 그 이전 소설 특히 *L'Avalée des avalés*에서 그러하였듯이, “바른 어법”의 규범을 벗어난 표현들이 여러 층위에 걸쳐서 나타나고 있다⁴¹⁾. 퀘벡의 정체성을 말해주는 언어인 주알은 내레이션을 많은 부분을 차지하고 있다. 영어 및 퀘벡어화된 영어식 표현의 사용도 마찬가지다. 철자와 어법상의 오류, 일반문법의 파괴는 물론이고 “베레니시앵”과 같은 말의 창조 역시 눈에 띈다. 거의 모든 것을 “나쁘게 말하겠다”는 두 주인공의 “전면거부”(Refus Global)⁴²⁾의 의지처럼, 이 반문화 작가의 관점에서 “바른 어법”의 거부는 한편으론, 먼저 사회적으로 강요된 문법실천에 대한 이의제기로 해석될 수 있다. 또한 이반 르파주의 고찰대로⁴³⁾, 이 작품의 진정한 독자층이 프랑스 문화와 북미대륙의 문화를 모두 흡수할 줄 알았던 1960년대 말과 70년대 초의 몬트리올 사회의 젊은 지식인들이었다는 사실에 의거한다면, 이러한 언어파괴는 ‘문화변용’(acculturation)의 수용의 한 단면이라고 말할 수 있겠다⁴⁴⁾. 다른 한편

40) *Ibid.*, 169.

41) 이 문제에 대해서는 André Durand, *L'hiver de force*(1973), roman de Réjean Ducharme, www.comptoir litteraire.com 참조.

42) 전면거부(Refus global)는 1948년 8월 9일 몬트리올에서 프랑스의 초현실주의에 영향을 받은 예술가들이 발표한 예술 선언서이다. 폴-에밀 보르뒤아스(Paul-Émile Borduas)는 이 선언서에서 퀘벡사회의 낡은 전통적 가치를 문제 삼고 꿈쩍 않는 부동성을 거부하였다.

43) Yvan G. Lepage, *op.cit.*, p. 217.

44) 사실 소설의 내레이터는 자신이 살고 있는 몬트리올 사회를 “문화변용이 도사리고 있는 사회”라고 정의하고 있다. “(...) notre société de consommation guettée par l'acculturation.”(HF, 174)

으론, 모든 제도적 기준과 시스템과는 친할 수 없었던 작가에게, 구어(口語)에서나 가능할 수 있는 뒤죽박죽 뒤엀킨 언어체계가 보편성이란 이름으로 일반화된 한 시대의 상투성을 벗어나 ‘참신함’이란 차별성을 획득하고 새로운 감수성을 형성하여 현실을 공략하려는 의도의 일환일 수도 있을 것이다. 어쨌든 작가가 주인공으로 세운 두 폐롱은 언어문법을 중요시하는 교정사이고, 또 전장(前章)에서도 살펴보았듯이, 그들은 세상의 문법을 거부만 하지 않았다. 이 모순된 현상이 이들의 언어사용에도 그대로 반영되고 있다.

내레이터인 앙드레는 주알과 표준프랑스어에 대해서만큼은 순수주의자의 입장을 취하고 있다. 그는 이 퀘백식 표현이 “야만적인, 즉 원시적인 언어라는 이론”(HF, 188)으로 무장하고 있는 사람들을 비웃으며, 프랑스 사람들에게 주알의 보고인 『마리아 샵들렌 *Maria Chapdelaine*』을 가르치고, 주알의 문법을 가르치고, 코메디 프랑세즈에서 주알로 가득한 미셸 트렁블레의 연극이 상연되기를 꿈꾼다(HF, 181). 그러나 라이누가 “때로는 파리 식 악센트로 주알을 말하고, 때로는 주알 악센트로 표준프랑스어를 말하는 것”(HF, 21)을 견딜 수 없어 한다. 주알과 표준프랑스어의 표현에 이질적인 성분이 섞이면 안 된다는 당위적 태도이겠다. 문제는 작가인 뒤샤름도 싫어하는 영어식 표현의 사용이다. 영어식 표현에 대한 앙드레의 정서적 반감은 작품 전반에 걸쳐서 깊게 나타난다. 작가는 카트린(Catherine) -프티 푸아의 본명이다 - 으로 하여금 영어가 혼용된 “실험적인 문법”⁴⁵⁾(HF, 190)을 사용하게 한다. 아이러니 하게도 작가의 생각을 대변하고 있는 앙드레는 이러한 행위를 몹시 못마땅해 한다. 그는 “핫도그(hot dogs)와 밀크 셰이크(milk shakes)의 언어”(HF, 187)에 대한 공격을 계속하며, 프랑스어를 마구잡이로 훼손하는 프랑스어권 사람들과 영어권 사람들을 비난한다. 출판사인 Petites Éditions과 계약하면서 특히 프랑스어의 “문법과 활자에 실수가 없도록 여러 유보조

45) 예를 들면 이런 것이다. “Que c’est sur le hasch qu’elle a les meilleurs flashes (...). Que l’acide, man, c’est pas son bag, que ça fucke son cosmos.”(HV, 189)

항을 달려고 하며”(HF, 50), “옛 프랑스 어법을 지키면서 현재의 프랑스어 문법을 무시하는 용감한 기사(騎士)들”(HF, 71)을 비웃는다. 영어권 사람들의 실수에 대해서도 가차 없다. 영어권인 토론토 우체국 사람들이 expose를 explose로 잘못 표기하여 보낸 전보 요금 청구서에 대한 지불을 거절하고(HF, 101), 프랑스어의 악센트를 표기하지 않은 표기법을 비난한다.⁴⁶⁾ 그는 또한 “프랑스식 악센트도 구두점도 철자도 없는 영국 타자기로 작성된”(HF, 153) 전보 전문을 인용하여 나쁜 사례로 남기기가 지 한다. 그렇다고 해서 이 내레이터가 당시 퀘벡의 지식인들이 삼가려고 애썼던 이 ‘부끄러운’ 행위에서 자유로운 것은 아니다. 카트린이 두 폐룡에게 영어식 표현을 하도록 유도하자 앙드레는 이렇게 말한다. “제 기랄! 영어로 말하다니! 우리가! 다 잃은 게야! 명예마저도!(Fuck! Parler en anglais! Nous! Tout est perdu! Même l’honneur!)”(HF, 43)” 앙드레의 입장에서 이 어이없는 실수는 계속된다. 그는 택시기사에게 ‘monnaie’를 ‘change’로 잘못 말하고⁴⁷⁾, 프티 푸아의 어머니에게는 전화로 영어식 표현을 쓴다.⁴⁸⁾

“영어식 표현”을 “끔찍하게” 생각하면서도, 무의식중에 다른 사람들과 같은 실수를 저지르는 이 역설의 상황을 어떻게 이해해야 하는가? “그레비스(Grevisse) 문법 사전을 외우고 있으며”(HF, 51), 길을 걸으며서도 상점의 “잘못된 프랑스어 표기를 수정하고”(HF, 21), 인쇄소에는 “정말로 바른 프랑스어로 된 원고를 넘겨주는”(HF, 159) 두 폐룡이 그럼에도 불구하고 부정확하고 결함투성이의 문장들을 마치 아무렇지도 않은 듯이 사용하고 있는 까닭은 무엇인가?⁴⁹⁾

46) (...) on ne paiera jamais (...) du beurre *sale* (c’est-à-dire *salé*; les Anglais sont tout perdus dans nos accents)...(HF, 114)

47) “Gardez le change!”(HF, 215)

48) “Gardez la ligne! un anglicisme épouvantable.”(HF, 261)

49) 예를 들면 이렇다. 앙드레는 니콜을 이렇게 말하는데, “elle n’inspire pas la fumée des cigares”(HF, 73) ‘여기서 공기를 불어넣다’의 뜻을 지닌 *inspirer*동사의 사용은 적절하지 않다. *inhaler*동사의 사용이 가능할 것이다 ; 조동사의 오류도 발견된다. “On n’a pas sorti.”(HF, 96) *sortir*동사가 ‘외출하다’의 뜻으로 사용되었기 때문에

작가가 소설에서 사용하고 있는 모든 형식의 언어 표현들은 당시 퀘벡에서 통용되었고, 또 그렇게 될 수 있었던 - 물론 작가 자신이 창조한 언어는 예외다⁵⁰⁾ - 구어체와 문어체로 구성되어 있다. 1960년대 조용한 혁명기에 유행되었던 주알은 그 규범 파괴적이고 변질된 속성 때문에 공식 언어로 지정될 수 없었지만, 퀘벡 서민들 사이에서 유행한, 그러니까 퀘벡의 사회문화적 현실을 제대로 반영하고 있는 속어이자 구어였기 때문에, 당시 소설가들에 의해 많이 차용되었고 레장 뒤샤름도 여기에 합류하였다. 그래서 주류계층의 삶은 아니더라도 소외된 삶의 내용을 비교적 구체적으로, 심정적으로 전할 수 있는 언어로 사용될 수 있었을 것이다. 영어에 관해서 말하자면, 1760년 영국 정복이후의 계속된 지배와 특히 근대화의 길을 걷고 있었던 19세기 말의 퀘벡에게 미국문화의 영향은 거센 영어의 물결을 완전히 차단하기에는 역부족이었을 것이다. 이러한 관점에 의거한다면, 정치, 경제, 사회, 문화, 교육 등 전 분야에 걸친 재편성을 통해 퀘벡의 정체성을 근본적으로 변혁하려는 ‘조용한 혁명기’에, 과거 퀘벡의 집단적 정체성을 담보했던 표준프랑스어와 함께 주알, 영어, 잘못 사용된 프랑스어 등을 소설의 표현 도구로 삼고 있는 것은 외면 받고 있는 언어현실을 문학어로 도입하여 순결한 말의 공공적 특성에 접근 할 수 있도록 길을 열려는 작가의 의도가 아닐까? 다시 말해

조동사는 être가 옳다. “le chat est disparu”(HF, 194)도 조동사의 선택이 바르지 않다 ; 동사변화의 오류도 종종 나타난다. “Il n’y a pas de raisons qui justifient [justifient가 맞다] qu’il aïelle [ait가 옳다] traité ainsi deux vieillards”(HF, 109). 마찬가지로 “on puse”(HF, 142)에서 puer의 동사변화이므로 “on pue”가 맞다 ; 부정문의 어순도 잘못되었다. “Parle-moi-z-en pas”(HF, 136), “Choquez-vous pas!”(HF, 137), “mets-moi-le-pas sous le nez.”(HF, 180). 이 이외에도 성수일치의 오류 등 교정사로서 저지르지 말아야만 할 여러 종류의 부정확한 표현들이 존재한다. 여기에 대해서는 André Durand, *L’hiver de force*(1973), roman de Réjean Ducharme, www.comptoir litteraire.com 참조.

50) 뒤샤름이 만들어낸 단어의 몇 가지 예를 들어보자.

- “an-art” (art qui nie l’art) : “l’aphasie apostasiaque de l’”an-art“ de Laïnou” (HF, 20).
- “blanchoyer” (blanchir faiblement) : la lune “blanchoyait comme une dernière couche de neige” (HF, 28).
- “décadanser” (qui joue sur “décadence” et “dansent”) : ils décadensent(HF, 20)

마리나 야구엘로(Marina Yaguello)의 정의처럼 “언어의 기능이 그 고유
의 세계를 꾸준히 구축하고 재구축하는 것”⁵¹⁾이라면, 언어는 그것이 속
한 사회의 진화된 의식과 끊임없는 상호역학 관계를 통해 항상 변하기
마련이며, 따라서 매우 가변적이다. 뒤샤름이 카트린에게 시킨 “실험문
법”은 언어진화의 이러한 가변성과 관계가 있는 것이며, 그렇게 때문에
소설 안에서 작가에 의해 자율적으로 운용되는 여러 언어적 모험에 어떤
확고한 정의를 부여할 수는 없을 것이다. 이러한 새로운 언어기획이야말
로 작가에게 있어서 바로 표준프랑스어만 고집했던 “둔하고 고독한 퀘
벡”(HF, 68)⁵²⁾을 벗어난 진정한 퀘벡식 글쓰기이며, 이 모험이 현재 고
정점을 향하지 않고 추구되고 있다는 점에서 야닉 가스키-레슈의 다음과
같은 분석은 우리의 논의에 결론이 될 만하다.

이 소설에서 글쓰기는 무언가를 말하기 위해서, 의미하기 위해
서 존재하지 않는다. 그것은 묻기 위해서, 의미를 찾는 것을 고무
하기 위해서 거기 있는 것이다. 그래서 그 글쓰기의 방향을 인정해
야하며, 그 변덕스러운 모험을 받아들여야만 한다. 그 자신만을 지
향하는 이러한 글쓰기는 언어를 생성하는 놀라운 힘을 생산하고
있다. (...)

의미를 생산하도록 이끄는 이 전복적인 작업이 진행되는 가운
데, 전통적인 서술의미론의 모든 요소들이 기생하고 있으며, 이 요
소들은 어떻게 간에 이야기를 다시 만들고 인물들 간의 논리를 재
구성하려는 독서행위를 방해하고 있다. 소설의 등장인물들의 정체
성은 그들의 비현실성을 알리고 그들이 일으키는 여러 울림들을

51) Arnaldo Rosa Vianna Neto, *La représentation de l'ethos underground et l'inscription de la pluralité dans l'œuvre de Réjean né Ducharme*, http://palavrarte.sites.uol.com.br/Equipe/equipe_arsa_ensaio.htm.에서 재인용. 본
아티클에 마리나 야구엘로의 작품 출처가 표시되지 않아서 그 인용문만 차용했음
을 밝혀둔다.

52) 이 표현은 “quhébétude”를 번역한 것인데, Québec, hébété et solitude의 합성어이
다(Christiane Kègle, *Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme*, *Études
littéraires*, vol. 28, n° 1, 1995, p. 53).

통해서만 관심을 끄는 이름들과 그들을 가로지르는 여러 층위의 말장난들에 의해 확인되고 있다. 결국, 그들의 기능은 오로지 언어에게 묻는 것이다.⁵³⁾

5. 결론

앙드레와 니콜은 뒤샤름의 여느 주인공들처럼 제도권의 사회를 부정하고 있다. 이들의 관점에서 제도는 모든 존재와 사물을 획일화하고, 인식론적이고 윤리적인 모든 이데올로기들은 폭력과 편견이라는 사회적 병을 유발하기 때문이다. 그들을 가두어 놓은 아니 그들 스스로 갇혀 있는 이 “강제겨울”의 사회에서 그들이 입고 있는 “강압복”은 오로지 편집증만을 생산할 수밖에 없는 사회적 존재의 정신분열적 구조를 보여주고 있다. 그들에게 편집증에 걸리지 않은 사람은 병자로 인식되고 그렇게 때문에 이 보편적 타락의 장으로 간주된 사회를 벗어나기 위한 그들의 노력은 온통 모든 것을 영점으로 되돌리려는 생각으로 집중되어 있다. 제로상태는 한 마디로 현재의 현실을 지우려는 행위다. 이 상태에서는 근본적인 악이 없기에, 근본적인 절망도 없고 그래서 나쁘게 말할 것도 없다. 그래서 그들은 현실을 지움으로써 그 현실에서 해방되려는 것인지도 모른다. 그 지우기에서 그들의 현실이 구제되는 것이다. 그러나 그들이 안주하려고 하는 이 무의 상태는 역사의 시간이 없고, 어쩌면 인간의 시간이 불가능할지 모를 곳이다. 그들의 존재론이 도전받는 지점이다. 주체에 대한 확고한 신념에 균열을 주는 이 지점에서 그들은 흔들린다. 하지만 이 흔들림의 상태는 나약함을 의미한다기 보다는 현실에서의 경험을 알린다고 할 수 있다. 사회가 공유하는 문화적 담론의 장 외부에 서서 모든 것에 반대만 할 수 있을까? 그 문화적 담론이 텔레비전, 광고,

53) Yannick Gasquy-Resch, 《Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'hiver de force*》, *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 38.

슬로건, 그림, 노래, 원고 등 삶의 어느 후미진 한 곳만을 차지하고 있다 하더라도 그 둘의 대답은 부정적이다. 시대의 담론을 거부하는 것은 자신을 “강제겨울” 안에 유기시키는 행위에 불과하기 때문이다. 두 주인공은 이렇게 해서 사회적 존재로서의 그들 자신을 확인하게 된다.

그렇다고 해서 이러한 확인이 그 사회와의 타협이라고 결론지을 수 없음은 물론이다. 그들이 앞으로 자신의 ‘말’을 해야 할 곳은 바로 사회 안이고, 그 희망은 그렇게 다시 태어난 사회와 맞닿아 있기 때문이다. 뒤샤름이 언어에 거는 희망도 마찬가지이다. 문법과 전통적 글쓰기 형식을 해체하는 내레이터의 행위는 양식화되고 정형화된 논리의 세계가 끝나고 현실의 자유로운 말이 개화될 어떤 전망의 추구인 것이다. 이러한 추구의 거울이 된 문장들은 어김없이 엉망진창이다. 제멋대로인 어순, 여러 언어의 뒤섞임, 한 마디로 다시 만들어진 언어체계다. 그러나 이 언어체계는 논리의 세계와는 소통이 어렵지만 현실과의 소통을 지향한다는 점에서 작가의 성찰이 담겨 있다. 다시 말해, 재창조된 언어의 추상성이 퀘벡의 정서라는 보편성을 확보함으로써, 그 언어의 특수성을 넘어 그 모국어적 방언성 혹은 그 방언적 모국어의 속박으로부터 벗어나려는 의지의 표현인 것이다.

이상이 이 다섯 번째 소설이 거는 희망이다.

참고문헌

1. 작품

Ducharme (Réjean), *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

_____, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

2. 연구서 및 논문

정상현, 「레장 뒤샤름의 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』의 자유와 거부」, 『프랑스문화예술연구』, 가을호(제37집), 2011.

_____, 「뒤샤름의 묵시록」, 『프랑스문화예술연구』, 가을호(제55집), 2015.

_____, 『히피와 반문화』, 크리스티안 생-장-폴랭 지음/성기완 옮김, 서울, 문학과 지성사.

Cambron (Micheline), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec(1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

Chassay (Jean-François), «“La tension vers l'absolu total”», *Voix et images*, vol. 21, (63) 1996.

Gasquy-Resch (Yannick), «Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force*», *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993.

Gervais (André), «*L'Hiver de force* comme rien», *Études françaises*, vol. 10, 1974

Kègle (Christiane), «Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme», *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, 1995.

Lepage (Yvan G.), «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», *Paysages de Réjean Ducharme*, Québec, Fides, 1994.

Piette (Alain), 《Pour une lecture élargie du signifié en littérature :
l'Hiver de force》, *Voix et images*, vol. 11, 1986.

Saint-Jean-Paulin (Christiane), *La contre-culture : États-Unis, années
60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997.

Vaillancourt (Pierre-Louis), 《Permanence et évolution des formes de
l'imaginaire ducharmien》, *Paysages de Réjean Ducharme*,
Québec, Fides, 1994.

3. 인터넷 자료

Durand (André), *L'Hiver de force(1973), roman de Réjean Ducharme*,
www.comptoir litteraire.com.

<http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-a.html>

Vianna Neto (Arnaldo Rosa), *La représentation de l'ethos underground
et l'inscription de la pluralité dans l'œuvre de Réjean né
Ducharme*, http://palavrarte.sites.uol.com.br/Equipe/equipe_arsa_ensaio.htm

〈Résumé〉

La libération de *L'Hiver de force*

JEONG Sang-Hyun

Protagonistes du roman, André et Nicole refusent, comme les autres héros du Ducharme, de se fondre dans une société où les valeurs prédominantes sont la possession et le goût pour tout bien matériel. Ils pensent qu'on y est obligé de revêtir la camisole de force d'un quotidien immobile qui fait de leur vie un perpétuel hiver. Pour sortir de là, ils veulent être rien et nier "tout ce qui veut [les] faire vouloir comme des dépossédés" et vouloir absolument [se] posséder [eux-mêmes] tout seuls"(HV, 14) contre "être quelqu'un"(HV, 46). Mais dans cet état de zéro, leur "base solide" - leur "rêve de ne rien avoir et de ne rien faire"(HV, 93)-, on ne peut pas compter sur l'avenir de l'homme et la sociabilité sera une notion vide. Enfin il semble qu'ils considèrent leur vie comme "asocial" qui "n'est pas pardonnable"(HV, 100). Ils se rendraient compte qu'on ne peut pas exister et parler en dehors du champs balisé du discours culturel partagé par la société.

Cette vision de l'être social dans l'homme n'est pour autant pas un compromis avec la société. Parce que c'est là où nos deux héros parlent désormais et cette espérance se réalisera dans une société à réinventer. Son écriture si particulière l'est aussi. La voix narrative impose une contestation du monde en déconstruisant la grammaire, l'écriture testimoniale. Miroir de cette déconstruction, la phrase apparaît chamboulée et disloquée. Ce jeu sur la langue implique la conscience de l'auteur qui veut restituer le discours libéré du carcan de la langue. C'est-à-dire, le caractère abstrait de la langue restituée ou

réinventée assurant l'universalité de mentalité québécoise, cette langue pourrait être libéré de la réputation de dialecte du français standard.

Voilà l'espoir de ce cinquième roman de Ducharme.

주 제 어 : 강제겨울(Hiver de force), 반문화(Contre-culture),
실존(Existence), 무(Néant), 문법(Grammaire),
문화변용(Acculturation), 사회적 존재(Être social)

투 고 일 : 2016. 12. 24

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

코메디-발레(Comédie-ballet)에 나타난 몰리에르의 음악적 구상*

정 하 영
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 4. 코메디-발레에 나타난 음악적 구상 |
| 2. 몰리에르 전기 검토 | 4.1. 설득의 언어 |
| 3. 몰리에르와 음악가들 | 4.2. 고통의 완화 |
| | 4.3. 조화의 완성 |
| | 5. 결론 |

1. 서론

“몰리에르가 연극인일 뿐 아니라 음악가이자 무용수였다는 사실을 우리는 여전히 인지하지 못하고 있다”¹⁾는 카트린 세삭(Catherine Cessac)의 지적처럼 ‘음악’은 몰리에르의 작품 활동과 매우 긴밀한 관계를 가진다. 문학사는 물론 음악과 무용 분야에서도 중요한 작품으로 주목되는 ‘코메디-발레’뿐만 아니라 몰리에르가 작품에 음악을 직, 간접적으로 사용한 예를 찾는 것은 어렵지 않다.

* 본 연구는 고려대학교 대학원 Junior Fellow-Research Grant의 지원을 받아 수행되었음.

1) Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 1988, p. 65(이하 Cessac (1988)로 표기함).

이미 일뤼스트르-테아트르(Illustre-Théâtre)의 창단부터 몰리에르는 극단을 위한 전속 음악가를 고용하였고 약 13년에 걸친 유랑시절에 공연된 몰리에르 극단의 레퍼토리 역시 음악극 형태의 작품이 다수를 차지한다.²⁾ 다년간 축적된 몰리에르의 음악적 경험은 드디어 1661년 『훼방꾼들 Les Fâcheux』을 시작으로 이전에는 볼 수 없었던 음악, 무용, 희극의 결합으로 평가되는 ‘코메디-발레’를 탄생시킨다. 특히 몰리에르 작품 대부분이 집중되어 있는 풍요로운 시기³⁾, 즉 1658년에서 1673년 사이에 창작된 31편의 작품 중 12편이 코메디-발레(Comédie-ballet)라는 사실만으로도 몰리에르와 음악의 밀접한 관련성에 대한 반론의 여지는 없을 것이다.

이목을 끌기 위해, 몰리에르는 『훼방꾼들』에서 만들어진 새로운 혼합물을 다소 과장했다. 이미 『상사병 L'Amour malade』은 춤에 희극을, 『안드로메드 Andromède』는 비극에 음악을 결합하였다. 그러나 실제로 희극에 음악과 춤이 결합된 독특한 볼거리로서의 통합체를 구상하며 그 안에서 이 요소들의 조화로운 융합을 고민한 것은 그가 처음이었다.⁴⁾

몰리에르는 극의 전개와는 무관하게 병렬 배치하며 음악을 그저 장식(Ornement)으로 사용하던 기존의 결합 방식을 극복한다. 그 결과 음악은 극의 전개 안에 자연스럽게 연결되고 극에 직접적으로 개입하는 등 희극

2) 몰리에르의 유랑시절 공연 작품에 대한 자료는 Claude Alberge, *Le voyage de Molière en Languedoc (1647-1657)*, Presses du Languedoc, 1988과 Claude Alranq, *Molière et les Pays d'Oc*, PUP, 2005를 참고하였다.

3) Claude Alranq, *Molière et les Pays d'Oc*, PUP, 2005, p. 7.

4) “Pour se mettre en valeur, Molière exagère un peu la nouveauté du mélange fait dans ses *Fâcheux*. *L'Amour malade* avait déjà uni la comédie à la danse, et *Andromède* la musique à la tragédie. Mais enfin, il a effectivement été le premier à mêler comédie, musique et danse en se souciant de l'union de ces éléments dans un ensemble conçu comme un spectacle unique et cohérent”(Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 2006, p.285).

과 동일한 위상을 획득한다.

몰리에르의 이러한 음악적 성과에도 불구하고 그동안 몰리에르와 음악에 대한 언급은 매우 한정적이었다. 코메디-발레의 연구가 작품 위주로 이루어지면서 음악은 작품 구성 요소의 하나로 거론되는 것이 일반적이었고 작가 몰리에르를 중심으로 코메디-발레의 음악을 규명한 경우는 거의 없었다. 그 원인은 음악을 몰리에르 중심으로 조명하는 데 따르는 문제들에서 찾을 수 있을 것이다.

첫 번째 문제는 몰리에르 주변의 음악적 사실들에 대한 진위여부에서 기인한다. “우리는 몰리에르에 대해 언급하기 위한 어떤 개인적인 자료도 가지고 있지 않다”⁵⁾는 뒤쎈(Roger Dûchen)의 고백처럼 개인적인 저술이 전무했던 몰리에르의 삶은 베일에 가려져 있었다. 물론 몰리에르의 사망 이후 동시대인이나 소수의 연구자들이 그의 삶을 조명하였지만 자료의 근거가 미비한 까닭에 대부분 진위에 대한 논쟁을 피할 수 없었다.

두 번째 문제는 코메디-발레에 삽입된 음악에 대한 기존 정의에 대한 무의식적인 동의에서 발생한다. 본래 긍정 축제를 위해 창작되었던 코메디-발레의 음악은 그 기원적 특성으로 인해 귀족의 여흥(Divertissement)이나 희극의 장식으로 정의 되는 것이 당연시되어 왔다. 코메디-발레 연구자인 마주에르(Mazouer), 몰리에르의 작품과 음악의 문제를 다루었던 티에르소(Tiersot)나 세삭(Cessac)등 몰리에르 작품에 결합된 음악에 주목했던 연구자들 역시 코메디-발레의 음악에 대한 새로운 정의는 제시하지 못하고 있다. 이러한 새로운 논의의 부재는 음악의 장르적 역할만을 강조하며 작가 중심의 음악 연구를 배제하는 경향을 야기했다.

마지막 문제는 희극 텍스트와 음악 텍스트를 분리하는 데서 발생한다. 다수의 연구자들은 코메디-발레의 구상이 몰리에르를 중심으로 이루어졌다는데 동의한다. 하지만 명백히 코메디-발레 텍스트의 일부인 음악 텍스트는 문자를 사용하지 않는 특성으로 인해 윌리의 개별적인 작품으

5) *Ibid.*, p. 7.

로 인식되어왔다. 따라서 몰리에르의 구상과 음악 기술(Art)의 관련성이
나 음악 텍스트에 드러나는 작가의 음악적 역량에 대한 논의의 필요성은
거의 대두되지 않는다. 무대 공연에서도 동일한 경향이 드러나면서 근래
에는 음악과 발레 없이 코메디-발레를 공연하는 것이 일반적이다.⁶⁾

우리는 종종 음악극(오페라)⁷⁾에서 몰리에르의 역할에 대해 의
문을 던진다. 과연 뫼리가 음악극의 유일한 기획자였을까? [...] 몰
리에르 역시 음악극을 구상하였고 여기에 당연히 음악가를 참여시
켰다.⁸⁾

음악 없는 코메디-발레가 존재할 수 없듯이 코메디-발레의 음악은 몰
리에르 없이 존재할 수 없다. 따라서 본 연구는 작가 몰리에르를 중심으
로 코메디-발레의 음악에 대한 논의를 개진해 보고자 한다. 연구의 첫
번째 단계에서는 몰리에르의 전기를 검토하면서 그의 삶에 나타난 음악
적 영향들을 일별할 것이다. 다음 단계에서는 몰리에르의 작품 활동에
관여했던 주변의 다양한 음악가들을 살펴보고 마지막으로 코메디-발레
에 등장하는 인물들의 다양한 음악적 언급을 토대로 몰리에르의 음악적
구상에 대한 규명을 시도할 것이다.

몰리에르의 음악적 배경과 작품에 드러난 음악적 구상의 연관성을 증
명하는 과정은 작가에 대한 자료의 부재로 인해 철저히 작품에 기댈 수
밖에 없는 실정이다. 따라서 우리의 연구에 대한 논리적 개연성에 이의

6) Claude Alranq, *op. cit.*, p.145.

7) 프랑스 최초의 오페라는 1671년 캄베르(Cambert)의 『포모나 Pomone』로 이전에 프
랑스에 소개된 오페라는 모두 이탈리아 작곡가의 작품들이었다. 이러한 음악사적 사
실과 더불어 1661년에서 1671년까지 이루어진 몰리에르와 뫼리의 코메디-발레 창작
이 후 몰리에르는 어떤 방식으로든 오페라의 창작에 참여하지 않았다. 따라서 인용
문의 opera는 현대 음악 장르인 오페라와의 혼동을 피하기 위해 ‘음악극’으로 번역
하였다.

8) “On s'est souvent interrogé sur la position de Molière vis-à-vis de l'opéra. Lully
en fut-il le seul concepteur? [...] Molière en avait eu aussi l'idée à laquelle il avait
naturellement associé son musicien”(Catherine Cessac, *Molière et la musique*, Les
presses du Languedoc, 2004. p. 5, 이하 Cessac(2004)로 표기함).

를 제기할 수도 있을 것이다. 그러나 이러한 음악적 논의는 ‘코메디-발레’의 연구 지평을 넓히기 위한 작은 행보로 받아들여질 수 있을 것이다.

2. 몰리에르 전기 검토

몰리에르의 삶을 조명한 최초의 자료⁹⁾는 1682년 몰리에르의 극단 동료였던 라 그랑쥬(La Grange)와 비보(Vivot)의 몰리에르 작품집 서문이지만 아직 전기의 형태를 갖춘 것은 아니었다. 이 후 1705년 그리마레(Grimarest)는 최초의 몰리에르 전기, 『몰리에르의 생애 La Vie de Molière』를 발표한다. 그러나 이 전기의 진위 여부는 출간 당시부터 격렬한 논쟁의 대상이었다.

몰리에르의 측근이었던 부알로(Boileau)는 그리마레의 기술이 근거 없는 것이라며 ‘3류 작가’의 경거망동에 격분하였다. 이 후 상당 기간 동안 그의 전기에 대한 부정적인 평가는 끊이지 않았고¹⁰⁾ 유년기부터 유랑 시절까지 몰리에르의 삶을 조명했던 미쇼(G. Michaut)는 연구 과정에서 드러난 그리마레의 25개의 과오를 지적하기에 이른다.

반면 그리마레의 전기를 지지하는 연구자들은 그의 기술이 일정 부분 사실을 근거로 한다고 주장한다. 17세기 연구자 팡타르(R. Pintard)는 그리마레의 전기가 허구라는 미쇼의 의견을 반박하였고 몽그레디앵(G. Mogrédien)의 연구 역시 그리마레의 전기를 상당 부분 지지하는 입장을 취한다.¹¹⁾

『몰리에르의 생애』 이 후의 전기적 연구는 1858년 몰리에르의 랑그독(Languedoc) 유랑 생활을 기술한 엠마누엘 레몽(Emmanuel Raymon)이

9) 몰리에르 전기의 시대별 분류는 Claude Albergé, *Le Voyage de Molière en Languedoc(1647-1657)*, Presses du Languedoc, 1988을 중심으로 정리하였다.

10) 몰리에르, 김익진 역, 『17세기 프랑스의 비관정신, 아내들의 학교』, 고려대학교 출판부, 2004, p. 218.

11) 몰리에르, 이상우 역, 『프랑스 고전희곡』, 만남, 2005, p. 146.

나 1886년 루와즈뢰르(Jule Loiseleur)의 연구, 전술한 미쇼의 『몰리에르의 젊은 시절 La Jeunesse de Molière』로 이어진다. 그러나 동의 여부와는 별개로 다수의 전기가 그리마레와 유사한 기술을 하고 있어 여전히 진위에 대한 신뢰를 완전히 확보하지는 못했다.

1963년에는 그리마레 이래 가장 주목받을만한 연구인 마들렌느 쥐르장스(Madeleine Jurgens)와 엘리자베스 맥스필드-밀러의(Elizabeth Maxfield-Miller)의 『몰리에르에 대한 100년간의 탐색 Cent ans de recherches sur Molière』이 출간된다. 이 후 거의 소강 상태였던 몰리에르의 전기적 연구는 비교적 최근, 로제 뒤쥬엔(Roger Duchêne), 알프레드 시몽(Alfred Simon), 크리스토프 모리(Christophe Mory)등에 의해 재조명 되었지만 어떤 전기적 연구도 완전히 신뢰할 수 없는 실정이다.

몰리에르의 음악적 배경을 밝히는 것 역시 이 진위 논쟁에서 완전히 자유로울 수는 없다. 그러나 전기들이 공통적으로 기술하는 음악적 사실들을 추려 본다면 몰리에르와 음악의 관계에 대한 작은 단서를 발견할 수 있을 것이다.

대부분의 연구자들이 동의하는 바, 대대로 궁정 장식업자(Tapissier)였던 몰리에르 가계(家系)에는 의외로 상당수의 음악가가 존재한다. 1954년 장 I 포클랭(Jean I Poquelin),¹²⁾ 즉 몰리에르의 조부는 궁정 바이올린 연주자의 딸인 아네스 마주엘(Agnès Mazuel)과 결혼한다.¹³⁾ 이 결혼으로 다수의 음악가들이 포클랭가(家)와 관계를 맺는다. 아네스 마주엘의 아버지와 두 명의 삼촌은 악기 연주자였으며 그녀의 남자 형제와 4명의 사촌, 9명의 조카가 모두 왕실의 바이올린 연주자였다.¹⁴⁾

마주엘가 친지들의 영향으로 몰리에르는 공연 예술, 특히 음악이 큰

12) 몰리에르의 조부와 부친의 이름은 동일하다. 따라서 『몰리에르에 대한 100년간의 탐색』에서는 두 사람을 Jean I Poquelin, Jean II Poquelin으로 구분한다. 본고에서도 이를 따른다는 것을 밝힌다.

13) Gustav Michaut, *La jeunesse de Molière*, Hachette, 1922, forgatten books reprint, 2015, p. 23.

14) Christophe Mory, *Molière*, Gallimard, 2007, p. 13.

비중을 차지하는 유년시절을 보냈다. 이들은 몰리에르에게 바이올린이나 류제트, 류트와 티오르바 다루는 법을 가르치며 몰리에르에게 음악적 소양이나 이론은 물론 음악 기술을 직접 경험하는 기회를 제공했다.¹⁵⁾

몰리에르의 음악적, 극적(Théâtral)배경 형성에 가장 큰 영향을 주었던 인물 중 한 명은 외조부 크르세(Louis de Cressé)였다. 시몽은 이미 크르세가 1630년 8살이었던 몰리에르를 이미 오텔 드 부르고뉴(Hôtel de Bourgogne)에 동반했다고 확인한다. 어린 몰리에르가 당시에 비극을 온전히 이해할 수는 없었을 것이다. 하지만 그때 보았던 의상의 화려함이나 과장된 분장, 배우들의 발성과 노래들이 몰리에르의 음악적 역량을 형성하고 미래의 코메디-발레 창작을 위한 계기가 되었을 것이다.¹⁶⁾ 연극 무대 외에도 외조부 크르세는 몰리에르를 마주엘가 음악가들의 연습에 데려가거나 샤콘느(Chaconne)와 미뉴에트(Menuet) 감상¹⁷⁾, 풍 너프의 공연, 음악과 연극에 매료된 지인들을 만나는 자리에도 동반했다.¹⁸⁾

몰리에르의 생활 반경 또한 그의 음악적 배경을 형성하는데 일조했다. 르 프랑(Le Franc)은 특히 몰리에르가 나고 자란 레알 지구의 소란스러운 풍경에 주목한다.

몰리에르가 상인들, 한량들, 약장수들, 음악가들, 춤꾼들이 뒤섞인 신기한 행렬을 본 곳은 바로 이 사거리였다.¹⁹⁾

콜레주 드 클레르몽(Collège de Clermont)의 통학생이었던 몰리에르가 매일 아침 들었던 레알 상인들의 불협화음(Cacophonie)과 하교하며 지나던 풍-너프 주변의 곡예사들이나 춤꾼들의 공연²⁰⁾은 자연스럽게 몰

15) *Ibid.*, p. 16.

16) Alfred Simon, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*, Seuil, 1995, p. 54.

17) *Ibid.* p. 37.

18) Gustav Michaut, *op. cit.*, pp. 22-23.

19) “C'est dans ce carrefour que Molière a vu défiler tout un curieux mélange de marchands, d'oisifs, de charlatans, de musiciens, et de cavaliers du bal air”(Ibid, pp. 30-31에서 재인용).

리에르의 일상을 다양한 소리가 공존하는 음악학습의 장으로 만들었다.

보다 본격적인 음악과 연극에 대한 경험은 교육과정 속에서 이루어졌을 것으로 추정된다. 그러나 1636년 예수회 소속의 콜레주 드 클레르몽 재학 당시 몰리에르의 행적은 교우 관계나 가상디(Pierre Gassendi)의 철학적 영향 등에 한정되어 있다. 따라서 좀 더 명확한 그의 음악적 경험을 밝히기 위해서는 전기적 기술을 당시의 교육과정과 학문적 경향과 연관 지어 확인해야 할 것이다.

17세기의 학문체계는 학제간의 구분이 뚜렷하지 않아 세분화된 현대의 학문적 기준을 적용할 수 없다. 음악은 특히 현대로 오면서 의미의 변화가 뚜렷하게 일어난 분야였다.

중세에서 프랑스 혁명에 이르기까지, 음악은 문화와 삶의 근간들 가운데 하나였다. 음악에 대한 이해는 일반적인 교양의 한 부분이였다.²¹⁾

학문적 독립성을 획득한 현대의 ‘음악’은 마음의 위안을 주는 휴식의 기능과 미적 아름다움이 강조되는 영역이다. 그러나 당시의 음악은 ‘아름다운 것’이 아닌 ‘삶 자체의 근간’으로 수학이나 수사학²²⁾과 통합되어 교육되었다. 미학적 측면에서도 음악은 이미 중세부터 형이상학적인 것으로 수학의 미적 특징을 내포하고 있는 철학의 대상이었다.²³⁾ 수학의 자매 학문으로 시작한 음악은 이 후 관객을 대상으로 하는 장르적 특성에서 기인한 설득의 기능이 강조되면서 수사학의 하나로 인식되기에 이

20) Sylvie Dodeller, *Molière, Médium*, 2005, p. 20.

21) “Du Moyen Age jusqu'à la Révolution française, la musique a toujours été l'un des piliers de notre culture et de notre vie. La comprendre faisait partie de la culture générale.”(Nicolaus Harnoncourt, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la musique*, Gallimard, 1982, p. 9).

22) 실제로 17세기 초 예수회의 교육기관에서는 음악과 춤으로 구성된 막간극이 포함된 비극을 1년에 2번 공연하였고 연기는 수사학 전공 학생들이 맡았다.

23) Jean & Brigitte Massin, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985, p. 154.

른다. 실제로 중세 대학에서 음악가는 수사학 교수에 속하였으며, 종종 라틴어나 수사학을 같이 가르쳤다.²⁴⁾

이러한 학문적 특성을 감안한다면 문법, 연대기, 수사학, 시, 수학 등으로 구성되었던 콜레주 드 클레르몽의 교육과정²⁵⁾에서 음악은 분명히 직, 간접적으로 교육되었을 것이다. 콜레주 드 클레르몽 학생들에게는 교육과정과 함께 야외활동이나 산책, 검술, 무용, 음악이 권장되었고²⁶⁾ 이들 가운데 성가대원을 모집하여 젊은이들에게 신성한 전례와 음악의 영광을 체험하는 기회를 제공하였다는 사실²⁷⁾은 음악교육의 실행 여부를 충분히 뒷받침해 준다.

음악과 연극을 교육한 예는 17세기 예수회 교육기관의 교육내용에서도 찾을 수 있다. 17세기 예수회 사제들은 예술, 특히 음악과 무용에 호의적이었고 이미 다수의 예수회 교육기관에서 다양한 악기에 대한 교육이 이루어졌다. 콜레주 드 클레르몽의 교육과정에서 특히 중요시되었던 연극은 이미 코메디-발레와 유사한 음악과 무용이 접목된 형태로 음악교육과 직접 관련된다.

콜레주 드 클레르몽은 웅장한 공연을 위해 모든 공을 들였다. (기숙학생으로 제한되었던) 우수한 학생들은 이 행사를 위해 만들어진 무대에서 호화로운 의상을 걸치고 반주를 맡은 음악가들과 함께 수개월에 걸쳐 연습하였다.²⁸⁾

몰리에르의 재학 시절 이전인 1614년 브뤼셀의 예수회 콜레주에서

24) 이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008, p. 18.

25) Christophe Mory, *op. cit.*, p. 26

26) *Ibid.*, p. 27.

27) Alfred Simon, *op. cit.*, p. 71.

28) “Le collège de Clermont, lui, met tout en œuvre pour offrir un spectacle grandiose. Ses meilleurs élèves - uniquement des internes - ont répété pendant des mois, dans des décors créés pour l'occasion, avec des costumes somptueux et des musiciens pour les accompagner”(Sylvie Dodeller, *op. cit.*, p. 18).

공연되었던 아키텐의 공작(Duc d'Aquitaine) 기욤(Guillaume)에 대한 이야기는 연극과 음악교육이 동시에 이루어진 예로 이 작품에서 음악과 무용은 이미 장식의 기능을 넘어 극의 이야기와 밀접하게 관련되어 있었다.²⁹⁾

콜레주 클레르몽에서 연극 공연의 기회가 기숙학생들에게 한정되어 있었기 때문에 몰리에르가 직접 연극 무대에 오르거나 공연에 참여했던 기록은 없다.³⁰⁾ 그러나 몰리에르가 공연을 보조하거나 연습을 참관했을 가능성을 배제할 수 없다. 물론 기술과 지식을 전하거나, 음악적 아름다움에 집중하는 현대의 음악교육에 비추어 본다면 교육 과정 안에서 몰리에르가 ‘코메디-발레’창작을 위한 충분한 음악적 역량을 갖추기란 불가능했을 것이다. 그러나 다양한 학문과 연계되어 삶의 근간으로, 필수적인 교양으로 그 중요성이 강조되던 당시에 시행된 음악 교육은 훗날 코메디-발레의 작가로서 음악의 대한 인식을 정립하고 다양한 역량을 구축하기 위한 토대가 되기 충분했을 것이다.

가족 구성원과 학교 교육에 의해 자연스럽게 음악을 접했던 유년기 몰리에르의 음악적 배경은 이 후 작품 창작과 공연을 위해 직 간접적으로 교류한 여러 음악가들로 이어진다.

3. 몰리에르와 음악가들

몰리에르의 작품과 관련해 처음으로 영향을 주었던 음악가는 역시 마주엘가의 친지들이었다. 특히 미셸 마주엘(Michel Mazuel)은 여러 방면에서 몰리에르의 작품 활동에 영향을 주었던 인물이다.

마주엘은 1643부터 1674년까지 왕의 24개의 바이올린 연주단에서 활

29) John S. Powell, «L'air de cour et le théâtre de collège au XVII^e siècle» in *Poésie, musique et société*, Mardaga, 2006, p. 323.

30) Christophe Mory, *op. cit.*, p. 27.

동했으며 1654년에는 이 연주단의 작곡가로 임명되었다.³¹⁾ 왕실 소속 연주자로 『마법에 홀린 섬의 쾌락 Les Plaisirs de l'île enchantée』는 물론, 『프시케 Psyché』, 『발레 속의 발레 Ballet des ballets』에 참여했던 마주엘은 몰리에르 작품을 위한 연주자 구성에도 관여하였다.³²⁾

몰리에르와 음악적으로 협력한 기록은 없지만 음악가 루이 드 몰리에르(Louis de Mollier)는 1644년 이후 사용한 가명, ‘Molière’와 관련된 인물로 알려져 있다. 오늘날에는 거의 회자되지 않는 음악가인 그는 당대에는 류트 연주자이자 왕실의 음악 선생으로 비교적 명망 있는 인물이었다. 카트린 세삭은 장-바티스트 포클랭 즉 몰리에르가 음악가 몰리에르(Mollier)에게 직접 가명의 사용을 요청했다고 주장한다.³³⁾ 당시의 철자법상 ‘Molière’와 ‘Mollier’가 혼용되었다는 점을 고려한다면 세삭의 추정이 억측은 아닐 것이다. 전기적 자료는 부재하지만 1651년 왕실을 위해 작곡되었고 현존하는 작품인 『바쿠스 축제를 위한 발레 Ballet des Festes de Baccus』가 미셸 마주엘과 몰리에르(Mollier)의 공동작업이었다는 사실은 두 몰리에르 사이의 연결고리가 되기 충분하다. 두 몰리에르의 접점이 규명되었지만 몰리에르가 연극용 가명을 위해 음악가의 이름을 차용한 이유나 가명이 가진 음악적 의도의 존재 여부 등은 여전히 의문으로 남는다.

1645년 재정 파탄과 투옥 사건으로 파리를 떠나야했던 몰리에르는 1657년까지 랑그독 지방을 중심으로 긴 유랑과 정착 생활을 거듭한다. 이 시절은 몰리에르의 작품 활동 기간에 큰 부분을 차지하지만 단지 4편의 작품만이 그의 행적을 대변할 뿐이다.³⁴⁾ 그러나 다작을 하지 않았다는 사실이 곧 몰리에르의 극(劇)적 침체기를 의미하지는 않는다. 오히려 이 시기는 파리 재입성 후 황금기를 맞이하게 될 희극 배우이자 작가 몰

31) Cessac(2004), p. 6.

32) *Ibid.*

33) *Ibid.*

34) Claude Alranq, *op. cit.*, p. 7.

리에르의 수련기간으로 평가 받는다.³⁵⁾

몰리에르는 약 13년의 수련기간 동안 지역의 귀족들 앞에서, 장터에서, 교회 앞 광장의 간이 무대 등에서 다양한 작품을 공연하였다. 공연 무대의 특성상 당시 몰리에르는 이탈리아 소극의 영향을 받아 작품에 음악을 지속적으로 사용하였고 그에 따라 여러 음악가와 교류할 수 있었다. 그 중 대표적인 음악가는 코르네이유(Pierre Corneille)의 비극 『안드로메드』에서 음악을 맡았던 다수시(Charles Coyneau d'Assoucy)였다.

1650년 다수시는 코르네이유의 작품 외에도 『음악 희극 Comédie en musique』을 작곡하면서 비극은 물론 희극과 음악의 결합에도 경험을 갖고 있었다. 1655년 파리를 떠나 유랑 생활 중이던 그는 1656년 리옹에서 몰리에르 극단을 만난다.

나귀에 류트, 악보 꾸러미, 물통을 싣고 자신이 작곡한 노래를 불러줄 두 소년과 함께 걸어서 유랑하던 이 음유시인의 기이한 행렬. 그는 그해 7월, 리옹에서 몰리에르와 그의 단원들을 만나 1656년 2월까지 프랑스 미디지방의 순회공연에 빠짐없이 함께했다.³⁶⁾

다수시의 경험을 필요로 했던 몰리에르는 그를 콩티공(Prince de Conti)의 후원 아래 정착하고 있었던 페즈나스(Pézenas)까지 동행한다. 몰리에르는 무대 음악에 다수시가 큰 도움이 될 것이라 기대하였고 단원들 역시 페즈나스에 도착한 그에게 환대를 아끼지 않았다.³⁷⁾ 몰리에르 주변의 음악가들에 대한 자료들의 대부분은 다수시에 대해 언급하면서

35) *Ibid.*

36) “Curieux équipage que celui de ce poète musicien voyageant à pied en compagnie d'un âne chargé de luths, de paquets de chansons et de bouteilles, et de deux jeunes garçons qui chantent des airs de sa composition lors des haltes du voyage. En juillet, il rencontre Molière et sa troupe à Lyon, et les accompagne au long de leur tournée dans le midi de la France jusqu'au mois de février 1656”(Cessac(1988), p. 30).

37) Christophe Mory, *op. cit.*, p. 84.

두 사람이 페즈나스 체류동안 다수의 공동 작업을 했을 것이라고 설명한다. 그러나 현재 두 사람이 협력했던 작품에 대한 기록은 남아있지 않은 실정이다.

1658년 파리에 재입성한 이후, 몰리에르는 코메디-발레의 창작을 계기로 다수의 명망 있는 궁정 음악가들의 영향을 받는다. 첫 번째 코메디-발레는 보상(P. Beauchamp)과 함께 진행되었다. 왕실의 음악가이자 안무가였던 보상은 『훼방꾼들』의 음악과 발레를 담당하였으며 몰리에르가 사망한 1673년 이후에는 툴리와도 협력 관계를 유지한다. 나탈리 르콩트는 그가 툴리와 몰리에르의 불화 가운데에서도 몰리에르를 지지했던 인물로 주목한다.³⁸⁾

3년의 공백 후 1664년 발표된 『강요된 결혼 Le Mariage forcé』을 시작으로 몰리에르는 자신의 삶에 가장 큰 영향을 주게 될 음악가 툴리와 본격적인 공동작업을 시작한다. 피렌체 출신인 툴리는 1646년 기즈공(Duc de Guise)을 따라 왕실의 시동으로 프랑스에 정착하였다. 타고난 정치적 수완을 갖췄던 그는 『밤의 발레 Ballet de nuit』에서 국왕 루이 14세와 함께 참여한 것을 기회로 삼아 왕실에 입성한다. 왕실의 음악감독으로 11편의 코메디-발레의 창작 과정에서 보여준 툴리의 솜씨는 극에 적합한 음악을 작곡하여 음악과 희극을 하나로 융합시키고 음악과 춤이 극적 상황을 더욱 돋보이도록 만드는 등 전례 없는 것이었다.³⁹⁾ 몰리에르 역시 작곡의 기술을 뛰어 넘어 작가의 숨은 의도를 이해하고 다양한 무대경험을 가지고 있는 툴리의 전문가적 역량을 높이 평가했다.⁴⁰⁾

몰리에르와 툴리의 공동 전략은 음악적 리듬이 유발한 웃음과 노래가 가사를, 모든 감정의 효과를 강화하는 춤이 무대를 미화할수록 더 효과적인 전대미문이며 상상을 초월하는 희극을 훌륭하게

38) Natalie Lecomte, «Pierre Beauchamps et les Fâcheux..» in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 95.

39) 이남재, *op. cit.*, pp. 96-99 참고.

40) Scott, R. H. F., *Jean-Baptiste Lully*, 1973, p. 48.

만드는 원동력이 되었다.⁴¹⁾

이상적인 협력으로 코메디-발레의 성공을 가져온 두 사람의 관계는 뮐리의 음악 독점권 획득과 함께 『에스카르바냐스 백작부인 La Comtesse d'Escarbagnas』를 마지막으로 파국을 맞는다. 뮐리는 이 후 모든 무대에 두 명 이상의 음악가가 오르는 것을 금지하고 자신의 사전 동의 없는 음악의 연주도 제한한다. 이 제한은 몰리에르 작품은 물론 음악을 사용하는 모든 공연에 치명적인 문제를 불러왔다.

음악사용의 제한과 뮐리와 결별에도 불구하고 공연을 위해 반드시 음악이 필요했던 몰리에르는 새로운 음악가를 찾는다. 때마침 페즈나스에서 몰리에르와 협력했던 다수시가 이탈리아 방랑을 마치고 돌아와 스스로 몰리에르 극단의 새로운 음악가가 되기를 적극 요청한다. 그러나 그의 바람은 이루어지지 않았고 몰리에르는 이탈리아에서 음악 수업을 받고 막 귀국한 젊은 작곡가 샤르팡티에(Marc-Antoine Charpentier)를 자신의 새로운 협력자로 선택한다.

몰리에르 선생께

[...] 어제 전해들은 소식에 저는 기쁘면서도 동시에 놀랐습니다 : 사람들이 장담하기를 당신이 음악의 작곡을 위해 탁월한 M...⁴²⁾에게 당신의 극작품을 막 주려는 참이라더군요. 그의 음악과 당신의 아름다운 시구가 딱히 어울리지도 않는데 말입니다. [...] 이런 대단한 계획에는 명망 있는 인물이 필요하기 마련인데 이제 겨우

41) “La stratégie commune de Molière et de Lully fonctionne admirablement comme générateur d'un comique inédit, inouï, d'autant plus efficace que le rire est porté par les rythmes musicaux et que l'esthétisation de la parole par le chant et de la scène vue par la danse renforce tous les effets émotionnels”(Georgie Durosoir, «Molière à Saint-Germain-en-laye» in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 63).

42) 세작은 다수시가 직접 샤르팡티에의 이름을 거론하지 않지만 M...은 샤르팡티에가 확실하다고 확인한다.

걸기 시작한 그는 우리 시대의 가장 훌륭한 인물은 아닐 터이니
당신은 최선의 선택을 주저하는 과오를 저지르는 것입니다.⁴³⁾

자신의 제안이 거절되자 다수시는 몰리에르의 새로운 코메디-발레를 위해서는 샤르팡티에의 음악적 역량이 부족하다며 몰리에르의 결정을 반박한다. 다수시의 비난이 아니더라도 몰리에르가 당대 최고의 작곡가 뮐리의 대안으로 아직 검증도 받지 않은 신예 샤르팡티에를 선택한 것은 매우 이례적이었다. 몰리에르의 예상 밖의 결정은 당시의 음악적 경향과 몰리에르 극단의 상황에서 기인했을 것이다.

그러나 프랑스 노래에는 대체로 정념의 표현이 결여되어 있다
는 것을 인정해야 할 것이다. 그 이유는 우리의 가수들이 가사의
주제와 의도에 따라 관객들의 정념을 자극하는 것은 고민하지 않
고 귀를 간지럽히는 사랑스런 목소리로 환심을 사는데 만족하기
때문이다.⁴⁴⁾

메르센(Marin Mersenne)의 지적처럼 고전주의적 질서의 영향으로 당
시의 프랑스 음악은 이탈리아 음악에 비해 관객의 감정(Passion)을 고양
시키는데 취약했다. 이러한 성격은 프랑스 귀족의 취향과 일치하는 것으로
뮐리와 반목한 이후 왕실 귀족보다는 파리 시내의 일반 관객들을 대상으

43) “À Monsieur Molière/[...] Je fus charmé et surpris tout ensemble d'une nouvelle que j'appris hier : on m'assura que vous étiez sur le point de donner votre pièce de machines à l'incomparable M... pour en faire la musique, quoique le rapport qu'il y a de ses chants à vos beaux vers ne soit pas tout à fait juste, [...] Comme pour les grands desseins il faut de grands personnages, et qu'il ne tient qu'à une paire d'échasses que celui-ci ne soit le plus grand homme de notre siècle, vous avez tort d'hésiter sur un si beau choix”(Cessac(1988), p. 31).

44) “Mais il faut avouer que les accents des passions manquent le plus souvent aux airs français, parce que nos chantres se contentent de chatouiller l'oreille, et de plaire par leurs mignardise, sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs, suivant le sujet et l'intention de la lettre”(Marin Mersenne, *Harmonie universelle II*, «L'art d'embellir la voix», 1636, reprint Hachette livre/BNF reprint, 2013, p. 362).

로 해야 했던 몰리에르 극단에게는 음악적 변화가 필요했을 것이다. 이탈리아 태생이지만 프랑스 음악의 전범이었던 윌리와는 반대로 샤르팡티에는 오랜 이탈리아 체류로 인해 프랑스인이면서도 이탈리아 음악의 면모를 갖춘 작곡가였다. 귀족취향 일색인 윌리의 음악에 변화를 꾀하던 몰리에르에게 그는 어떤 명망 있는 음악가보다도 필요한 인물이었을 것이다. 실제로 두 사람의 협력 작업은 비록 늦게 시작되었지만 나름의 성과를 거두었다는 평가를 받는다.⁴⁵⁾

1673년 『상상병 환자 Le Malade imaginaire』의 공연 중 몰리에르가 사망하면서 두 사람의 협력은 막을 내리지만 샤르팡티에의 첫 번째 작품, 『상상병 환자』는 몰리에르 코메디-발레의 정점을 찍는 작품으로 평가된다.⁴⁶⁾ 몰리에르 사후에도 샤르팡티에는 잠시 몰리에르 극단에 남아 윌리가 작곡했던 『시실리안 Le Sicilien』의 음악을 새롭게 손질하고 1679년에는 몰리에르 극단의 유랑 시절 작품인 『사랑의 경멸 Le Dépit amoureux』을, 이 후 『훼방꾼들』과 『프시케』까지 총 4편의 몰리에르 작품을 개작한다.⁴⁷⁾

4. 코메디-발레에 나타난 음악적 구상

음악적 배경에 대한 검토로 실제 작곡 작업을 실행하지 않았을 뿐 코메디-발레의 음악에 미친 몰리에르의 영향을 배제할 수 없다는 우리의 가설은 어느 정도 타당성을 확보할 수 있었다. 그렇다면 이를 더욱 공고히 하기 위해서는 몰리에르의 음악적 구상에 대한 구체적인 예가 제시되어야 할 것이다. 그 방법으로 우리는 코메디-발레에 나타난 등장인물들

45) Catherine Cessac, «Molière et Charpentier : une tardive mais fructueuse collaboration» in *Molière et la musique*, Les presses Languedoc, 2004, p. 114.

46) *Ibid.*, p. 120.

47) *Ibid.*, p. 124.

의 음악에 대한 언급을 분석하였고 몰리에르의 음악적 구상이 궁극적으로 관객을 대상으로 하는 극적 효과를 고려한 결과라는 것을 확인할 수 있었다.

4.1. 설득의 언어

몰리에르는 다수의 작품에서 음악을 사랑하는 이의 환심을 사거나 상대방을 설득하기 위한 이상적인 방법으로 제안한다. 특히 극 중 인물들은 노래하는 것과 말하는 것을 구분하지 않고 음악을 ‘언어’와 동일한 것으로 규정한다.

관객들은 이런 종류의 작품의 절대적인 심판자이므로, 그들을 부인하는 것은 무례한 일이다. 그리고 공연 전에 『우스꽝스러운 재녀들 Les précieuses ridicules』이 세상 최악의 악평을 듣게 되더라도, 많은 사람들이 이 작품을 호평했으므로 이제 나는 이 작품이 어떤 가치를 가진다는 것을 믿어야한다.⁴⁸⁾

『우스꽝스러운 재녀들』의 서문에서 표명한 것처럼 무대공연과 관객의 호응을 희극의 가치라고 믿었던 몰리에르의 견해는 음악의 사용에서도 동일하게 드러난다. 그에게 음악은 아름다운 선율이나 극의 장식물이기 이전에 의미를 드러내지 않는 ‘소리’로 구성된 새로운 언어였으며 관객의 설득을 도모하는 효과적인 방법이었다.

48) “Comme le public est le Juge absolu de ces sortes d'ouvrages, il y aurait de l'impertinence à moi, de le démentir, et quand j'aurais eu la plus mauvaise opinion du monde de mes Précieuses ridicules, avant leur représentation, je dois croire maintenant, qu'elles valent quelque chose, puisque tant de gens ensemble en ont dit du bien”(Molière, *Œuvres complètes I*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui textes établis par Edric Cadiccott et Alain Riffaud comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2010, p. 3, 이하 O. C. I로 표기함).

자 이걸세, 만약 내가 노래할 줄 안다면, 문제를 쉽게 해결할 텐데. 요즘 여자들은 대부분 귀로 사로잡히더군. 그녀들이 바로 모두 음악을 겸비하게 만드는 원인이지. 그녀들 곁에서는 사랑스런 노래와 시를 들려줘야만 성공할 수 있다네. 나도 다른 사람들이 하듯 노래하는 법을 배워야겠네.⁴⁹⁾

작가는 상황에 따라 희극 언어를 능가할 수 있는 음악 언어의 효과를 『엘리드 공주 Princesse d'Élide』의 세 번째 막간극(Intermède)을 통해 보여준다. 언어로 필리스(Philis)의 환심을 사는데 실패한 모롱(Moron)은 노래할 수 있었다면 여인들의 마음을 사로잡을 수 있을 것이라고 자책한다. 그러나 음악 언어를 구사하기 위해서는 다양한 음악적 이해와 기술, 그리고 효과적인 음악 요소의 선택이 수반되어야한다.

오직, 음악적 요소들이(특히 리듬, 선율, 두개의 성부) 말하는 것으로는 표현하기 부족한 이 대목의 독특한 맛을 재현할 수 있다.⁵⁰⁾

음악을 ‘언어’로 규정하는 몰리에르 역시 음악 언어의 효과를 높이는 음악적 기술의 적절한 선별을 코메디-발레의 대사를 통해 강조한다. 『시 실리안』에 등장하는 두 인물의 대화를 살펴보자.

아드라스트 : [...] 다른 방식의 말하는 법을 찾아야하겠네.

49) “Voilà ce que c'est, si je savais chanter j'en ferais bien mieux mes affaires. La plupart des Femmes aujourd'hui se laissent prendre par les oreilles : Elles sont cause que tout le monde se mêle de Musique, et l'on ne réussit auprès d'elles, que par les petites chansosns, et les petits vers qu'on leur fait entendre. il faut que j'apprenne à chanter pour faire comme les autres”(O.C. I, p. 565).

50) “Seuls, les paramètres musicaux (notamment le rythme, la mélodie et la polyphonie des deux voix) peuvent offrir à cette page une saveur que le parlé est insuffisant à produire”(Claude Alranq, *op. cit.*, p. 143).

알리 : 주인님 저는 자연스러운 음악이 좋습니다. 제가 음악에 정
통한 건 잘 아시겠습니까? 자연스런 음계가 아니면 화성이
전혀 살아나지 않습니다. 이 삼중주를 들어보시지요.

아드라스트 : 니, 나는 부드럽고 열정적인 그 무엇을 원하네, 감미
로운 몽상에 빠지게 하는 그 무엇 말이네.

알리 : 주인님께서 감미로운 음악을 원하시는 걸 잘 알겠습니다.
그렇다면 두 사람 모두 만족할 방법이 있습니다. 제가 보여
드리려했던 소극의 어떤 장면을 당신께 불러드려야만 하겠
군요. 사랑에 빠져 번민하는 두 목동이 등장하고, 숲속에서
이들의 탄식이 감미로운 선율에 실려 따로따로 들려옵니
다. 그러던 중에 멋진 자연스러운 음계가 삽입되면서 쾌활
한 목동이 나타나 그들의 나약함을 놀려댁니다.⁵¹⁾

다른 방식의 말하는 법을 찾던 아드라스트의 해법은 모퉁과 마찬가지로
로 음악이었다. 그러나 막연하게 자신의 마음에 드는 음악을 선택했던
모퉁의 경우와는 달리 시종 알리와 아드라스트의 음악에 대한 논의는 매
우 구체적이다.

두 사람은 현대의 단조(Bémol)와 장조(Béccare)⁵²⁾로 해석 가능한 대

51) “HALI: Il faut chercher quelque moyen de se parler d'autre manière/[...]HALI:
Monsieur, je tiens pour le Béccare : Vous savez que je m'y connais. Le Béccare
me charme : Hors de Béccare, point de salut en Harmonie. Écoutez un peu ce
Trio./ADRASTE: Non, je veux quelque chose de tendre et de passionné ;
quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie. / HALI : Je vois bien
que vous êtes pour le Bémol : mais il y a moyen de nous contenter l'un l'autre.
Il faut qu'ils vous chantent une certaine Scène d'une petite Comédie que je leur
ai vu essayer. Ce sont deux Bergers amoureux, tous remplis de langueur, qui
sur Bémol viennent, séparément, faire leurs Plaintes dans un Bois ; puis se
découvrent l'un à l'autre, la cruauté de leurs Maîtresses ; et, là-dessus, vient un
Berger joyeux, avec un Béccare admirable, qui se moque de leur faiblesse”(O.
C. I, pp. 808-809).

52) 현대 음악이론에서 Bémol은 내림표를 Béccare는 올림표를 의미하지만 이 작품에
서는 각각 단조와 장조를 지칭하고 있으며 이 용례는 악보텍스트에서도 동일하게

조적인 두 선율의 용례를 설명한다. 음악의 이런 용례는 작가가 언어를 선별하는 작업과 동일한 것으로 메르센이 말한 각각의 정념, 각각의 감정을 위한 고유한 어조를 발견하는 작업에 비견된다.⁵³⁾ 등장인물의 감정을 표현하기 위한 음악적 기법에 대한 구체적인 제안은 몰리에르의 음악적 구상이 음악의 배열이나 구성에 한정되지 않았으며 온전히 뮐리의 영역으로 인식되었던 음악 기법까지 아우른다는 것을 보여준다.



〈그림 1〉 「세 음악가의 노래 Chant par trois musiciens」 in 『시실리안』

몰리에르의 기법에 대한 제안이 실제 뮐리의 작업에 얼마나 반영되었는지 문헌을 통해 확인할 길은 없다. 그렇지만 <그림 1>에서 볼 수 있듯

나타난다.

53) Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, 2006, p. 188에서 재인용.

이 사랑에 고통을 느끼는 두 목동 필렌느(Filène)와 티르시스(Tircis)의 노래는 아드라스트와 알리의 대화를 그대로 재현한다. 괴로운 마음의 두 목동은 주인공 아드라스트가 원하는 ‘Bémol(단조)’인 가단조와 마단조로 노래한다. 또한 긴 단위 박을 사용한 2/2, 3/2 박자는 감미롭고 몽상에 빠지게 하는 단조의 분위기를 배가 시키는 역할을 맡는다. 뒤이어 등장하는 쾌활한 세 번째 목동의 노래는 알리가 제안했던 자연스러운 음계, 즉 ‘Bécarre(장조)’인 가장조로 희곡 텍스트에 나타난 두 인물의 대화와 일치하는 음악요소가 선별되었음을 보여준다.

단조와 장조의 대립과 조화가 나타내듯이 이상적인 기법에 대한 몰리에르의 구상은 성격이 다른 음악의 효과적인 배열에서도 드러난다.

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
SANS AUTORISATION
même partielle
constituerait une contrefaçon

LE BOURGEOIS GENTILHOMME
Comédie-Ballet de MOLIERE.

Musique de
J. B. LULLY.

Transcription au Piano
par J.B. WEKERLIN

Moderato. (♩ = 72) **OUVERTURE.**

〈그림 2〉 「서곡 Overture」 in 『서민 귀족』



〈그림 3〉 「잔느통의 노래」 in 『서민 귀족』

코메디-발레의 완성형으로 평가 받는 『서민 귀족 Le Bourgeois gentilhomme』의 음악 구성은 그 좋은 예이다. 성격이 다른 음악의 적절한 배치는 숭고체(Style sublime), 보통체(Style tempéré), 단순체(Style simple)의 적절한 혼용이 설득의 효과를 높인다⁵⁴⁾는 키케로의 주장에 비견되는 것으로 이미 웅변술에서 수사적 효과를 높이는 이상적인 방법으로 제시되어 왔다.

『서민 귀족』에서 몰리에르는 극의 내용을 고려하면서 귀족적 취향의 서곡으로 막을 연 후 주인공 주르댕 씨(Monsieur Jourdain)가 부르는 단순체에 가까운 「잔느통의 노래 Chanson Janneton」, 보통체로 볼 수 있는 목동들의 노래 등을 적절히 배열한다. 이러한 시도는 여러 문체를 혼용하는 설득의 효과는 물론 관객의 취향에 따라 적합한 문체를 선택해 공감을 얻는 효과까지 고려한 결과이다.

음악의 기법 면에서도 숭고체를 대변하는 서곡은 규칙적인 리듬을 가진 완만한 템포의 선율로 시작하여 푸가 형식의 빠른 악장으로 연결되는 전형적인 프랑스 방식의 안정적인 구성을 보인다.⁵⁵⁾ 이에 반해 단순체인

54) Cicéron, *L'orateur idéal*, Traduit du latin, préfacé et annoté par Nicolas Waquet, Rivages poche, 2009, p. 11.

55) 프랑스 서곡의 전형적인 형태는 느림-빠름-느림의 세부분으로 구성되며 뮐리에의

『잔느통의 노래』는 빈번한 싱크페이션(당김음)⁵⁶⁾으로 인한 불안정하고 어수선한 리듬, 소리의 성격이나 가사의 내용과는 무관한 선율의 진행, 부자연스러운 화성의 변화를 이용해 음악 언어 간의 극명한 대조를 드러낸다(그림 2, 3 참고).

나탈리 브르통(Nathalie Breton)은 몰리에르가 음악과 희극의 협력에 대한 필요성을 인지하면서도 음악을 장식적인 것으로 간주하고 음악이 희극을 넘어 서는 것을 경계했다⁵⁷⁾고 주장하였다. 그러나 검토한 일련의 예들은 몰리에르가 음악을 언어의 부속물이 아닌 자체의 운영 방식을 가진 다른 언어로 인식하였다는 것을 반증한다. 몰리에르의 음악적 인식은 바로크 음악의 언어적 특성에 주목한 지휘자 아르농쿠르(Nicolaus Harnoncourt)의 주장과 일치하는 것으로 그의 음악적 구상이 음악가의 입장에서 이루어졌다는 것을 알 수 있다.

그러나 음악의 역할은 언어 표현을 강화하고 심화하는 데 그치지 않았다. 음악은(비록 음악과 언어의 관계는 자명한 것이었지만) 곧 자체의 미학과 그것을 위한 리듬, 선율, 화성 등 고유의 특별한 수단을 다수 찾아내었다. 이런 방식으로 인간의 육체와 정신을 넘어서는 놀라운 위력을 음악에 부여하는 어휘와 구문이 생겨났다.⁵⁸⁾

몰리에르의 음악적 역량은 희극작가나 음악가로서 코메디-발레를 구상하는데 그치지 않고 배우로서 자신의 음악적 구상을 무대 위에서 직접 실

해 완성되었다(『음악이론』, 현대음악, 2006 참고).

56) 당김음이란 어떤 작용에 의해 강박과 약박의 위치가 바뀌는 것이다.

57) Nathalie Breton, «L'amour médecin ou l'union de la comédie», in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 39.

58) “Mais l'effet de la musique ne resta pas limité à un renforcement et à un approfondissement de l'expression parlée ; la musique découvrit bientôt sa propre esthétique (dont la relation avec le langage demeura cependant toujours reconnaissable) et un grand nombre de moyens d'expression particuliers : rythme, mélodie, harmonie, etc. Ainsi naquit un vocabulaire qui donna à la musique un immense pouvoir sur le corps et l'esprit des hommes”(Nikolaus Harnoncourt, *op. cit.*, pp. 21-22).

현하였다. 코메디-발레의 인물들을 검토한 결과, 『훼방꾼들』의 리상드르(Lysandre), 『엘리드 공주』의 모롱(Moron), 『억지 의사 Médecin malgré lui』의 스가나렐(Sganarelle), 『전원 희극 Pastorale comique』의 리카스(Lycas), 『시실리안』의 돈 페드르(Dom Pèdre), 『서민 귀족』의 주르댕 씨에 이르기까지 배우 몰리에르는 말하고 노래하는 두 역할을 동시에 수행하였다. 이처럼 몰리에르의 음악적 역량은 코메디-발레의 작가에 한정되지 않고 음악의 구상자로, 음악 기법의 제안자로 그리고 음악이라는 새로운 언어의 실행자로 발휘되고 있었다.

4.2. 고통의 완화

음악을 ‘설득’의 언어로 규정했던 몰리에르는 이 언어의 발화가 이루어지는 공간의 효과도 강조한다. 몰리에르 희극은 웃음의 풍자 뒤에서 현실의 난폭함을 고발하고⁵⁹⁾ 인간 사회의 다양한 고통을 그려낸다.⁶⁰⁾ 따라서 몰리에르 희극의 관객은 극의 내용을 따라가면서 현실적 고통의 무의식적 관조자가 되어버린다. 몰리에르는 여러 등장인물의 입을 빌어 관객에게 이 희극의 또는 현실세계의 잔인성을 완화시키는 방법으로 ‘음악’을 제안한다. 여기서 몰리에르가 제안하는 음악은 청각적으로 받아들여지는 소리와 관객이 관조하는 현실의 세계를 잠시 비현실의 세계로 변화시키는 소리의 공간을 모두 의미한다.

당신이 원기를 조금 회복하고 나의 문병이 당신을 호전시켰다
니 기쁩니다. 아 그것, 그 일이라면 차차 상의합시다. 제가 발견한
불거리를 동반했으니, 이것이 우울함을 소산시켜 당신은 우리가
이야기해야 할 것들에 집중하게 될 것입니다.⁶¹⁾

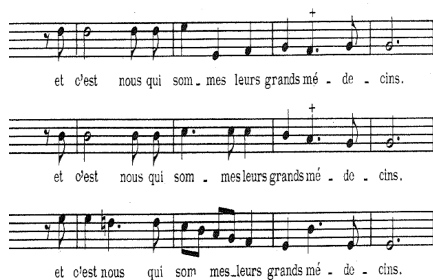
59) Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 277.

60) Walter E. Rex, *Molière's strategies - Timely reflections on his art of comedy*, Peter Lang, 2013, p. 1.

61) “[...]Je suis bien aise que la force vous revienne un peu, et que ma visite vous

원인 모르는 병으로 괴로워하는 『상상병 환자 Malade imaginaire』의 주인공 아르강(Argan)을 방문한 베랄드(Béralde)는 음악이 주는 즐거움(Divertissement)을 치료법으로 제안한다. 이 음악이 만든 공간은 정신을 소산시키는 것으로 고통(Chagrin)을 망각할 수 있는 희극의 현실이 변화된 상태이다.

몰리에르의 구상은 이 비현실적인 공간을 만드는 것만을 의도한 것이 아니다. 그는 현실의 고통이 『상상병 환자』의 아르강과 같이 인간의 정신 안에서 충돌하는 것을 막을 수 있는 방법으로 음악이 만드는 이상적인 조화의 상태를 함께 제안한다. 희극, 음악, 무용의 알레고리는 『사랑이라는 의사』의 마지막 장면에서 그들이 위대한 의사라고 노래하면서 세 장르가 이상적인 조화를 이루는 ‘코메디-발레’에서 작가가 의도하는 바를 밝힌다. 아래 <그림 4>에서 볼 수 있듯이 『사랑이라는 의사 L'Amour médecin』의 마지막 장에서 세 알레고리가 부르는 노래는 인간의 모든 고통이 세 장르의 완전한 조화로 치유 된다는 작가의 의도를 선율, 리듬, 화성의 유사한 진행(Unisson)으로 청각은 물론 시각적으로도 드러낸다.



<그림 4> 「세 알레고리의 노래」 in 『사랑이라는 의사』

fasse du bien. Oh ça, nous parlerons d'affaires tantôt. Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire”(O. C. II. p. 689).

몰리에르는 이 공간의 변화가 가져오는 완화의 효과를 음악과 희극의 배치 방법을 다양화하면서 음악 텍스트의 공간에서도 그대로 재현한다. 『강요된 결혼 Le Mariage forcé』의 1막 2장에서 음악은 일반적인 방식과는 다르게 막간극이 아닌 희극에 배치된다.

11

..... Sganarelle reste seul, assez étonné ; il se plaint après ce discours, d'une pesanteur de tête épouvantable, et se mettant dans un coin du Théâtre pour dormir il voit, en songe une femme représentée par M^{lle} Hilaire qui chante ce recit.

RITOURNELLE

〈그림 5〉 「리토르넬로」 in 『강요된 결혼』

그 결과로 결혼이 야기할 고통에 괴로워하는 주인공 스가나렐(Sganarelle)의 현실 공간인 희극의 무대는 잠이라는 매개를 통해 바이올린 주자가 리토르넬로(Ritournelle)를 연주하는 비현실적 공간으로 잠시 이동한다(그림 5 참고). 몰리에르의 이러한 구상으로 주인공 스가나렐은 현실과 비현실이 중첩된 경계의 세계에서 현실의 고통과 그 고통의 완화를 동시에 경험한다.

4.3. 조화의 완성

덕성이 사랑과 다름 아니듯 모든 음악은 조화와 다르지 않다고 말할 수 있다.⁶²⁾

메르센의 언급처럼 ‘조화’는 본질적으로 음악이 인간의 정념(Passion)에 작용하는 근원이며 음악이 추구하는 이상 그 자체이다. 몰리에르는 이러한 조화의 속성을 희극과 음악의 결합을 통해 코메디-발레의 속성으로 확장시킨다.

코메디-발레의 등장인물들은 음악이 가지는 설득적 역할의 궁극적인 목적이 갈등상황을 조화로 이끄는 데 있다고 표명한다. 몰리에르는 『푸르소냐씨 Monsieur de Pourceaugnac』에 등장하는 의사와 『강요된 사랑』의 클리탕드르(Clitandre)의 대사를 통해 갈등이 야기한 고통을 지워버리는 음악의 효과가 대화(Conversation), 즉 음악과 희극, 또는 노래와 악기의 이상적 조화(Harmonie)의 상태에 도달할 때 어떤 치료제(Remède)보다 강력해 질 수 있다고 밝힌다.⁶³⁾

자 저와 함께 온 자들입니다. 제 정신의 불안이 언제나 이들의
화음으로 진정되지요.⁶⁴⁾

이러한 조화의 속성은 코메디-발레의 장르간 결합으로 발전한다. 『사랑이란 의사』에서도 세 알레고리들의 노래는 코메디-발레가 희극, 음악, 발레의 조화를 전제로 구상되었다는 것을 명확하게 드러낸다.

그만둡시다, 우리의 부질없는 싸움을 그만둡시다.
비할 데 없는 열의로 우리 셋 하나가 됩시다.⁶⁵⁾

62) “L'on peut dire que toute la Musique n'est quasi autre chose que l'Unisson, comme les vertus ne sont autre chose que l'amour [...]”(Marin Mersenne, *op. cit.*, «Traitez des consonances», p. 30).

63) *O. C. II*, p. 219.

64) “Ce sont des gens que je mène avec moi, et dont je me sers tous les jours pour pacifier avec leur harmonie les troubles de l'esprit”(O. C. I, p. 631).

65) “Quittons, quittons notre vaine querell, [...]Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde,/Pour donner du plaisir au plus grand Roi du monde(O. C. I, p. 607).

무용한 갈등 상황을 극복하기 위해 음악과 희극의 결합을 원하는 작가는 조화가 동반하는 기쁨(Plaisir)을 강조한다. 여기서 제안되는 이상적인 조화는 갈등을 해소하고 하나가 되는 것(Unir)은 물론 갈등의 근원이었던 부조화의 요소들이 각자의 속성을 간직하면서 조화를 이룬 상태를 포함한다.

이건 지나쳐, 지나치다고, 목동들이여, 왜 언쟁을 하나요?
우리 이성으로 화합합시다.
사랑의 신은 감미롭고 바쿠스는 매력적이니
함께 있어 더 강렬한 두 신들을
우리 갈라놓지 맙시다.⁶⁶⁾

『조르주 당탱 George Dandin』에서 몰리에르는 대립하던 목동들이 화해하는 과정을 공존이 전제된 조화의 예로 제시한다. 완전히 상반된 속성을 가진 사랑의 신(Amour)과 바쿠스(Bacchus)진영의 목동들은 하나가 되는 조화가 아닌 서로 다른 속성을 유지하는 공존을 택한다. 음악 구성도 이와 동일하게 양 진영의 곡을 분리시키지 않고 한 곡으로 배치하면서 선율을 주고받는 형식으로 대립을 표현한다. 그리고 이런 대립의 양상은 화해와 공존을 제안하는 목동의 노래 이후 변화를 보인다. <그림 7>과 같이 양 진영이 동일한 선율을 노래하는 동시에 각 진영의 선율이 교차되면서 화해와 공존은 음악 텍스트로 재현된다.

66) “C'est trop, c'est trop, Bergers, hé pourquoi ces débats?/Souffrons qu'en un parti la raison nous assemble,/L'Amour a des douceurs, Bacchus a des appas,/Ce sont deux Dèités qui sont fort bien ensemble/Ne les séparons pas.”(O. C. I, p. 1025).



〈그림 6〉「목동을 위한 론도 Rondeau pour les Bergers」 in 『조르주 당댕』

이성의 작용으로 만들어진 이 상태는 바로 ‘신적인 조화(Harmonie divine)’를 이루려는 인간 의지의 결과물인 음악이 이루는 공존의 상태이다.

매력적인 공연이여, 우리가 만끽하는 기쁨이여,
신들도, 신들도 이보다 더한 달콤함을 가지지 못했으리라.⁶⁷⁾

67) “Quelle spectacles charmants, quels plaisirs goûons-nous, / Les Dieux même, les Dieux, n'en ont point de plus doux”(O. C. II, p. 361)

몰리에르가 제안한 두 가지 방식의 조화는 음악 텍스트에서도 다양한 음악적 속성의 사용으로 표현된다. 협화음(Harmonie)의 연속은 결합의 조화를 재현하고 길고 짧은 음, 레가토(Legato)와 스타카토(Staccato), 음표와 쉼표, 협화음과 불협화음 등 대조적인 음악 기법을 함께 사용하는 음악의 본질적인 운용 방식은 공존의 조화를 재현한다.

그러나 몰리에르가 구상한 조화가 아직 완성된 것은 아니다. 작가는 코메디-발레의 텍스트에 한정되었던 음악의 효과를 텍스트 외부로 확장시킨다.

음악 선생: 우리가 세상에서 보는 모든 무질서와 전쟁은 음악을 배
우지 않은데서 일어납니다. [...]

음악 선생 : 그리고 만일 모든 사람들이 음악을 배운다면, 모두 조
화를 이루고 세상에서 보편적인 평화를 볼 수 있는 방
법이 되지 않겠습니까?⁶⁸⁾

『서민 귀족』의 음악 선생은 음악적인 질서가 세계로 그 영역을 확장해 보편적 평화를 가져오는 한 층 고양된 조화를 만든다고 강조한다. 이러한 확장된 조화는 코메디-발레의 장르적 특성에도 적용된다. 고전주의 극에 부합하지 않는 소극(farce)풍의 희극과 자연스러운 대사로 대변되는 몰리에르 작품은 17세기 프랑스 음악의 특성인 고전주의적 질서와 결합하여 코메디-발레의 주요 관객인 왕실 귀족의 취향과 잠시 화해할 수 있는 기회를 갖는다. 결국 작가의 음악적 구상으로 코메디-발레의 관객들은 갈등을 해소하고 부조화의 요소들이 화해를 도모하는 신도 경험하지 못한 보편적인 평화, 즉 완전한 조화를 경험하게 된다.

68) “Maître de musique : Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le Monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la Musique. [...] / Maître de musique : Et si tous les Hommes apprenaient la Musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le Monde la Paix universelle?”(O. C. II, p. 270).

5. 결론

코메디-발레를 통해 음악과 희극을 성공적으로 결합한 몰리에르는 어떤 작가보다 음악과 밀접한 연관성을 가지고 있었지만 정작 음악적 연구의 중심에서 벗어나 있었다.

이러한 상황에서 본 연구는 작가를 중심으로 하는 음악 연구의 일환으로 가족, 생활환경, 교육과정 등 몰리에르의 음악적 배경을 일별하였고 그의 협력자였던 음악가들과의 관계도 확인하였다. 그리고 마지막 단계에서는 이러한 음악적 배경을 가진 몰리에르의 음악적 구상과 그 실현이 갖는 효과들을 코메디-발레의 희극과 음악 텍스트를 통해 검토하였다.

등장인물들의 대사로 확인한 몰리에르의 음악적 구상의 발로는 궁극적으로 관객의 감동을 지향하는 것으로 작가는 이를 위해 요구되는 다양한 음악적 효과와 기법에 대해서도 충분히 인지하고 있었다. 몰리에르의 음악적 구상은 음악을 설득의 언어로, 고통의 완충지대로, 조화의 완성으로 삼아 희극 텍스트를 보강하고 코메디-발레의 이상적인 조화를 도모하는 것이었다. 설득의 언어인 음악의 효과로 코메디-발레는 관객의 정념을 일으키고 희극이 보여주는 현실의 고통이 완화되는 비현실의 공간을 만들고 마침내 부조화의 요소가 결합하고 공존하는 ‘완전한 조화’ 상태를 완성한다.

작가이며 배우인 몰리에르, 또한 무용수이자 음악가인 몰리에르는 당시에는 전혀 특별하지 않았다. 많은 예술 장르들은 상호 보완적인 관계로 서로 연결되어 있었다. 그러나 우리는 무용수와 음악가로서의 몰리에르와 음악과 무용 없는 몰리에르 작품은 존재할 수 없다는 사실을 너무나 자주 망각한다.⁶⁹⁾

69) “Molière écrivain, comédien, mais aussi Molière danseur, musicien : ce qui, pour l'époque, n'avait somme toute rien d'exceptionnel, tant les arts étaient liés entre eux, interdépendants les uns des autres. Néanmoins, l'on oublie trop souvent ces deux dernières dimensions, et l'œuvre de Molière ne serait pas ce qu'elle est sans

카트린 세삭의 언급처럼, 몰리에르의 음악적 배경은 그의 삶을 관통하며 자연스럽게 형성된 것이었다. 몰리에르 전기 작가인 모리 역시 음악과 포클랭가를 완전히 같은 것으로 보아야한다⁷⁰⁾고 주장한 바, 음악을 코메디-발레에서 분리하고, 몰리에르의 희극적 역량을 음악적 역량과 구분 지으려는 시도는 무의미할지도 모른다. 몰리에르에게 있어서 음악은 장르로서의 음악이 아닌 삶의 일부분으로 코메디-발레의 음악적 구상 역시 그의 음악적 배경에서 자연스럽게 발현되는 것이었다.

물론 몰리에르의 음악적 배경을 탐색하는 과정이 자료의 미비로 인해 전폭적인 지지와 동의를 기대할 수 없고 음악적 배경과 몰리에르의 견해 사이에 논리적인 간극이 존재하는 것은 사실이다. 그러나 우리의 연구는 그동안 거론되지 않았던 몰리에르의 삶과 음악의 지속적인 공존의 연대기를 확인하였다는 점에서 의미 있는 시도가 될 수 있을 것이다.

la musique et sans la danse”(Cessac(2004), p. 5).

70) Christophe Mory, *op. cit.*, p. 13.

참고문헌

1. 텍스트

Lully, Jean-baptiste, *Œuvres complètes, Les comédies-ballets I, II et III* publiées sous la direction de Henry Prunières, Édition de la revue musicale, 1931.

_____, *Œuvres complètes séries II vol. 2*, Édition de Catherine Cessac, Réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2014.

Molière, Jean-Baptiste, *Œuvres complètes I et II*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Boutqui textes établis par Edric Cadicott et Alain Riffaud comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2010.

2. 연구서 및 관련 논문

김익진, 「몰리에르 연극과 루이 14세」, 『불어불문학연구』, 제 50집, 2002.

이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008.

이상우, 『프랑스의 고전희극』, 만남, 2005.

Alberge, Claude, *Le voyage de Molière en Languedoc(1647-1657)*, Presses du Languedoc, 1988.

Alranq, Claude, *Molière et les Pays d'Oc*, Presses universitaires de Perpignan, 2005.

Cessac, Catherine, *Molière et musique*, Les presses du Languedoc, 2004.

_____, Marc-Antoine Charpentier, Fayard, 1988.

Cicéron, *L'orateur idéal*, Traduit du latin, préfacé et annoté par Nicolas Waquet, Rivages poche, 2009

- De Sénecé, Antoine Bauderon, *Lettre de Clément Marot à Monsieur de****, 1825, Hachette livre, reprint, 2013.
- Dodeller, Sylvie, *Molière*, Médium, 2005.
- Duchêne, Roger, *Molière*, Fayard, 1998.
- Durosoir, Georgie, *Poésie, musique et société*, l'air de cour en France au XVII^e siècle, Mardaga, 2006.
- Gérolde, Théodore, *La musique au moyen âge*, Champion, 1993.
- Goulet, Anne-Madeleine et Naudeix, Laura, *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Mardaga, 2010.
- Harmoncourt, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la musique*, Gallimard, 1982.
- Jurgens, Madeleine et Maxfield-Miller, Elizabeth, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Imprimerie nationale, 1963.
- Loiseleur, Jules, *Molière : Nouvelles controverses sur sa vie et sa famille*, H. Herluison, 1886, Nabu press repint 2010.
- Louvat-Molozay, *Théâtre et musique, dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français(1550-1680)*, Honoré champion, 2002.
- Massin, Jean & Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985.
- Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballet*, H. champion, 2006.
- Mersenne, Marin, *Harmonie universelle I et II*, contenant la théorie et la pratique de la musique, 1636, Hachette livre/BNF reprint, 2013.
- Michaut, Gustav, *La jeunesse de Molière*, Hachette, 1922, forgatten books reprint, 2015.
- Mory, Christophe, *Molière*, Gallimard, 2007.

- Paris, Paulin et Bazin Anaïs, *Notes historiques sur la vie de Molières*, Techener, 1851, Nabu press reprint, 2010.
- Rex, Walter E., *Molières's strategies, Timely reflections on his art of comedy*, Peter Lang, 2013.
- Scott, R. H. F., *Jean-Baptiste Lully*, Peter Owen, 1973.
- Simon, Alfred, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*, seuil, 1995.
- Soulié Eudore, *Rapport sur des recherches relatives à la vie de Molière*, 1863, Nabu press reprint, 2010.
- Tiersot, Julien, *La musique dans la comédie de Molière*, Nabu presses, 2010.
- Varlet, Charles, de La Grange, *Le Registre de La Grange, 1659-1685*, Slatkine reprints, 1977.

〈Résumé〉

Les idées musicales de Molière dans les
comédies-ballets

JUNG Hayoung

C'est un fait que Molière et ses œuvres théâtrales étaient étroitement liés avec la musique. Cependant la plupart des recherches ne semblent pas porter suffisamment leur attention sur le fait musical autour de Molière. Elles ne s'intéressent qu'à l'analyse des œuvres ou des moyens de mêler les trois éléments de la comédie-ballets. De plus, le texte musical est éliminé plus en plus du texte intégral suivant la tendance actuelle de considérer le texte musical comme l'œuvre exclusive de Lully.

Dans cette circonstance, nous avons tenté d'examiner les éléments musicaux chez Molière et ses idées musicales perceptibles dans l'élaboration de la comédie-ballet. Pour première étape, nous avons consulté les biographies de Molière, avant d'examiner les musiciens qui ont été ses collaborateurs et de vérifier jusqu'à quel point ses idées musicales en sont la conséquence et le produit.

Tout au long de sa vie, Molière a été au contact de la musique, par le biais des musiciens dans sa famille, de son environnement, du programme d'enseignement reçu au collège, et ces contacts continus sont à la base de la compétence musicale à laquelle il aura recours pour ses comédies-ballets à venir. Evidemment les musiciens comme Lully ou Charpentier ont occupé une part importante, voire même majeure, dans l'inspiration musicale et aussi théâtrale de Molière.

Etant donné que Molière n'a laissé aucun document personnel, il y

a des difficultés à définir quelles étaient ses idées musicales. Nous avons donc essayé de les définir en analysant les répliques des personnages portant sur la musique et les moyens employés pour insérer les parties musicales dans les comédie-ballet.

Après ces analyses nous avons découvert que Molière était habile à aborder la musique par sa compréhension du caractère inhérent de la musique. Contrairement à la conception générale, l'intention musicale de Molière s'étendait largement sur la partie musicale. Dans les comédie-ballet, la musique était définie comme une langue persuasive, un remède au chagrin réel, ou l'harmonie idéale.

Par conséquent, les effets de la musique dans la comédie-ballet correspondent précisément à l'intention de Molière de persuader le public. En utilisant la musique, l'auteur passionnait les spectateurs, créait un espace irréel pour gommer les troubles de la société humaine et menait le public à la comédie-ballet, l'harmonie idéale où les éléments de la discordance coexistent.

Certes, notre étude gagnerait en crédit si nous étions en possession de documents biographiques plus fiables car la biographie de Molière est toujours en discussion. De plus, on remarque certaines ruptures entre la vie musicale de Molière et ses idées sur la musique. Néanmoins, cette réflexion peut être perçue comme une contribution à l'étude de la chronologie existante de la vie de Molière et la musique.

주 제 어 : 몰리에르(Molière), 음악(Musique), 뫼리(Lully), 샤르팡티에(Charpentier), 코메디-발레(Comédie-Ballet)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

에메 세제르의 시에 나타나는 아프리카*

진 종 화
(공주대학교)

차 례

서론	3. 휴머니즘
1. 식민화의 비극	결론
2. 아프리카의 유산	

서론

본 논문은 카리브해 지역 프랑스 해외 도 겸 지방¹⁾인 마르티니크 Martinique 출신 시인, 극작가이며 정치가인 에메 세제르 Aimé Césaire (1913-2008)의 시를 중심으로 아프리카를 인종적, 문화적, 그리고 시학적 차원에서 분석하여 그의 네그리튀드 Négritude 사상에서 아프리카가 갖는 함의를 파악하는 것을 목적으로 한다. 특히 “흑인으로서의 의식”으로 정의되는 그의 네그리튀드가 본질주의적이고 배타적인 이데올로기로 간주되어 비판의 대상이 된다는 점에서 그의 이 사상이 갖는 휴머니즘²⁾

* 이 논문은 2015년도 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A2A01013259)

1) DROM(département et région d'outre-mer)

2) 여기에서 휴머니즘은 인류애의 의미를 가지며 인간을 선의로 대하고 박애주의적 입장에 서는 태도를 말한다. Cf., Tzvetan Todorov, *Le Jardin imparfait: La pensée humaniste en France*, Paris, Bernard Grasset, 1998, p. 47-48.

에 중점을 두어 연구를 진행하고자 한다. 무엇보다도 세제르의 네그리튀드 운동에서 그의 아프리카적 측면의 인식이 유럽의 식민주의에 대한 그의 반식민적 투쟁의 정치적 의식화에서 출발점이 되었다는 점에서 그의 글에 드러나는 아프리카의 의미 파악을 본 연구는 목적으로 한다. 이와 더불어 본 연구는 시인으로서의 세제르를 이해하고자 인용문에 대한 문체론적 분석을 하여 세제르가 추구한 시적 효과와 시적 형상화를 연구하고자 한다.

1913년 프랑스의 해외 식민지였던 마르티니크의 한 흑인 가정에서 태어나 고등학교까지 프랑스식 교육을 받고 1931년 장학금을 받아 파리로 간 세제르는 루이 르 그랑 Louis-Le-Grand 고등학교의 고등사범학교 준비반에서 당시 프랑스 식민지였던 세네갈 출신 레오폴드 세다르 생고르 Léopold Sédar Senghor를 만나 친구가 되며 그와의 교류를 통해 아프리카를 발견하고 자신이 프랑스인이 아니라 흑인이라는 점을 발견하였음을 파트리스 루이 Patrice Louis와의 인터뷰에서 밝힌다³⁾. 그는 파리 시기에 백인들의 인종차별적 시선으로 인해 더욱 더 흑인으로서의 자각을 하게 되며 레오 프로베니우스 Léo Frobenius의 저서⁴⁾를 통해 아프리카는 야만과 원시성의 공간이 아니라 문명의 공간임을 깨닫게 된다. 이러한 의식 하에서 그는 미국의 할렘 르네상스에 나타나는 흑인의 문화 운동에 자극을 받으며 1932년 창설된 잡지 『정당 방위 Légitime défense』에 관심을 갖고 1935년 생고르, 그리고 프랑스령 귀이안 Guyane 출신 레옹 공트랑 다마스 Léon-Gontran Damas와 함께 잡지 『흑인 학생 L'Étudiant noir』을 창설⁵⁾하여 흑인의 정체성 추구 운동에 참여한다. 이렇듯 세제르의 사상 형성에 결정적 시기였던 파리 시기에 그의 아프리카의 발견은

3) Patrice Louis, *Conversation avec Aimé Césaire*, Paris, Arléa, 2007 (2004, sous le titre *Aimé Césaire, rencontre avec un Nègre fondamental*), p. 26-27.

4) Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, traduit par Dr H. Back et D. Ermont, Paris, Gallimard, 1936.

5) Lylian Kesteloot, *Césaire et Senghor: Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

그에게 흑인으로서의 의식화에 있어 출발점이 되며 내용이 된다.

1939년에 발표된 그의 첫 번째 시 『귀향수첩 Cahier d'un retour au pays natal』은 마르티니크 흑인들이 처한 물질적이고 정신적인 소외 상태를 고발하는 “반항의 큰 외침 Grand cri de révolte”이다. 여기에서 아프리카는 식민화 이전의 잃어버린 낙원, 원초적인 자연의 에너지를 간직한 곳, 카리브해 지역 흑인들의 기원으로 나타난다. 세제르는 초기뿐만 아니라 평생 아프리카에 대한 관심을 가졌다. 그의 희곡 작품에서도 아프리카는 중요한 위치를 차지한다. 1956년 발표된 『그리고 개들은 조용하였다 Et les chiens se taisaient』에서 백인 주인을 살해하여 살인죄로 수감된 르벨 Rebelle은 유럽인들의 아프리카 식민 지배가 야기한 비극을 비판한다⁶⁾. 1963년에 발표된 작품으로 아이티 Haïti의 역사에 바탕한 『크리스토프 왕의 비극 La tragédie du roi Christophe』에서 프랑스의 지배로부터 독립한 신생국가 아이티가 겪는 국가건설과 탈식민화의 어려움은 20세기 2차대전 후에 아프리카 신생독립 국가들이 겪는 어려움과 동일시된다⁷⁾. 특히 크리스토프 왕은 비극적인 죽음을 맞이하기 직전에 자신의 영혼이 돌아갈 곳으로 아프리카를 떠올리며 마음을 위로한다. 1967년에 발표된 희곡 『콩고의 한 계절 Une saison au Congo』은 벨기에령 콩고 Congo belge가 독립 과정을 거쳐 독립국가가 되며 국가 건설에서 겪는 분열상과 콩고의 초대 수상 파트리스 루뮴바 Patrice Lumumba가 국내외의 신식민 세력에 의해 비극적으로 죽음을 당하는 역사를 재현한다⁸⁾. 1969년 셰익스피어의 『태풍 The Tempest』을 흑인 연극을 위해 각색하여 카리브해 지역의 맥락에 위치시킨 『태풍 Une tempête』에서 주인 프로스페로 Prospero의 지배에 저항하는 반항인 칼리반 Caliban에게 아프리카에서 발원하는 원시적 생명력은 프로스페로의 유럽적 질서에 대항하게 해주는 근원적 힘으로 작용한다⁹⁾. 따라서 그의 문학에서 나타

6) Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 39.

7) Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963, p. 49.

8) Aimé Césaire, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

나는 아프리카를 연구할 필요성이 제기된다.

장 폴 사르트르 Jean-Paul Sartre는 “흑인 오르페우스 Orphée noir”¹⁰⁾에서 변증법적인 입장에서 유럽의 식민주의 이데올로기를 테제로 보고 세제르의 네그리튀드를 백인의 “인종주의”에 대한 반응인 “반인종주의적 인종주의”¹¹⁾로 해석하여 결론적인 종합을 위한 한 단계로 생각한다. 사르트르는 세제르의 네그리튀드를 제3세계의 저항 운동으로 긍정적으로 인정하면서도 그의 사상에 내재한 인종주의적 측면에 대한 지적을 하고 있음을 우리는 알 수 있다. 카리브해 지역에서 세제르 이후 세대로 이 지역의 특성인 인종적, 문화적 복합성, 혼종성, 개방성, 역동성에 바탕한 앙티아니테 Antillanité 운동을 전개하는 에두아르 글리상 Édouard Glissant은 아프리카적 기원에 뿌리를 두는 세제르의 네그리튀드를 서구의 일자적(一者的) 사고로 평가한다¹²⁾. 글리상에게 모태적 기원으로서의 복귀를 시도하는 세제르는 본질주의자이다. 카리브해의 복합적 현실에 바탕한 글리상의 사상을 계승하면서 크레올어를 중시하는 크레올리테 Créolité 운동을 펼치는 파트릭 샤무아조 Patrick Chamoiseau, 라파엘 콩피앙 Raphaël Confiant, 장 베르나베 Jean Bernabé는 세제르가 앤티리스 지역 문학을 창시하였다는 점을 인정하면서도 순수함을 추구하는 그의 네그리튀드가 이 지역의 혼종적 현실에 부적합하다고 비판한다¹³⁾. 이러한 논란을 이해하기 위해 세제르의 네그리튀드에서 핵심적 요소인 아프리카에 관심을 갖고 연구할 필요성이 있다.

본 연구는 우선 세제르의 작품에서 유럽의 식민주의적 진출이 야기한

9) Aimé Césaire, *Une tempête*, Paris, Présence Africaine, 1969.

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

11) *Ibid.*, p. XL.

12) Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981 (Gallimard, 1997), p. 56-57.

13) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 20.

아프리카의 비극을 살펴보고 카리브해 지역과 아프리카가 디아스포라를 함께 겪었다는 점에서 역사적 공동체임을 파악하고자 한다. 다음으로 우리는 범아프리카적 정신을 가진 세제르가 아프리카의 역사, 신화, 문화를 어떻게 시에 담아내는지, 특히 아프리카의 구술적 전통, 리듬을 어떻게 자신의 시로 형상화하는지를 분석하겠다. 마지막으로 세제르의 네그리튀드는 일차적으로 인종적, 생물학적 성격을 지니지만 제국주의의 침탈의 대상이 되는 약소국가를 대상으로 한다는 점을 분석하겠다. 결론적으로 본 연구는 아프리카에 기반한 세제르의 네그리튀드가 인종주의를 극복한 휴머니즘이라는 점을 주장하고자 한다. 연구를 진행하면서 필요에 따라 그의 시 텍스트가 아닌 그의 다른 텍스트도 연구 대상으로 하겠다. 기존의 연구들이 내용 분석에 그친 것과는 달리 본 연구에서는 인용되는 시구의 문체론적 분석을 하여 세제르가 의도한 시적 효과와 시적 형상화도 파악하여 연구의 독창성을 확보하고자 한다.

1. 식민화의 비극

세제르는 1931년 파리에서 생고르를 알게 되는데 이 만남은 그에게 아프리카인으로서의 자각과 식민주의에 대한 큰 관심을 갖게하며¹⁴⁾ 이후 그는 “아프리카의 길동무”¹⁵⁾가 되어 평생 이 검은 대륙에서 자기정체성의 근원을 찾는다. 마르티니크 출신인 프란츠 파농 Frantz Fanon(1925-1961)이 “1940년까지 어떤 앤틸리스인도 자신이 아프리카에 기원을 둔 흑인이라고 생각할 수 없었다”¹⁶⁾라고 증언하듯이 자신의 뿌리가 아프리카에 있음을 깨달은 세제르의 자각은 하나의 발견이었다. 그리하여 1930년대

14) Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai: Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 23.

15) Lilyan Kesteloot, «Césaire, compagnon de route de l'Afrique», *Europe* N° 832-833 / Août-Septembre 1998, p. 170.

16) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 124.

파리에서 아프리카에 근원을 둔 흑인으로서의 의식화를 체험한 그의 첫 번째 장시 『귀향수첩』에서 “유럽의 스페인 하단부분까지 거대한 모습으로 기어가는 아프리카”¹⁷⁾는 그에게는 소중한 아프리카이다. 이러한 시각에서 그는 아프리카 남부의 “카프라리아인”¹⁸⁾과 자신을 동일시하며 동일감을 표현한다.

그에 따르면 카리브해 지역의 흑인들은 이 모태로부터 추방당하고 노예로 끌려와 유배당한 비극적 존재들이다. 이들은 “노예선의 토사물”¹⁹⁾로서 노예상인들에 의해서 동물 취급당했으며 많은 노예들이 대서양상의 노예선에서 가혹한 취급과 질병 등에 의해서 죽음을 당한다. 또한 세제르가 체험한 아프리카에 기원을 둔 흑인으로서의 의식화 과정에서 중요한 요소는 파리에서 경험한 백인들의 편견적 시선이다. 세제르의 『귀향수첩』에서 어떤 트램 전차에 탄 “오래된 낡은 상의에 몸을 파묻은 어떤 / 흑인. 우스꽝스럽고 추한 흑인 그리고 내 뒤에서 여인들이 / 그를 바라보며 비웃고 있었다²⁰⁾”는 인종적 편견에 바탕한 백인의 식민주의 이데올로기가 야기한 흑인의 경제적, 정신적 소외를 잘 보여준다. 파리에서 그가 목격한 이 의기소침하고 열등감에 사로잡혀 있으며 조롱의 대상이 되는 인물에 대하여 세제르는 동일감을 느끼며 그의 편에 서서 흑인의 인간적 존엄성을 박탈하고 소외시킨 식민주의 이데올로기를 비판한다. 또한 세제르는 앤티리스 제도 출신의 흑인으로서 노예제도의 폭력이 낳은 그 지역의

17) Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions Présence Africaine, 1983, p. 24. 이후로 이 작품은 *Cahier*로 약칭하겠다.

«[...] l'Afrique
gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique
de l'Europe [...]».

18) *Cahier*, p. 20.
«un homme-cafre».

19) *Cahier*, p. 39.
«vomissure de négrier».

20) *Cahier*, p. 41.
«Un nègre enseveli dans une vieille veste
élimée. Un nègre comique et laid et des femmes
derrière moi ricanaient en le regardant.»

비극을 고발한다. 그의 고향 마르티니크는 크리스토프 콜럼버스 Christophe Colomb의 2차 여행에서 1502년 6월 15일 발견되었으며²¹⁾ 17세기 루이 13세 시기에 프랑스에 의해 식민화되기 시작했고²²⁾ 이 섬에 식민화와 더불어 흑인 노예들이 유입되기 시작했다. 그의 『귀향수첩』은 마르티니크에서 흑인들이 처한 빈곤, 비위생적 주거조건, 정신적 불안감, 그리고 이들의 열등감 등 소외적 상황을 격렬한 어조로 비판한다. 그는 더 나아가 자신을 흑인 아동노예와 동일시하며 노예제도의 비극을 생생하게 표현한다. “- 나는 어떤 길에서, 사탕수수 뿌리를 / 씹고있는, 아이 / - 목이 밧줄로 묶여 피로 물든 길에서 끌려가는 / 사람 / - 거대한 곡마장 가운데에 서서, 내 / 검은 이마에는 가시독말풀로 만든 관을 쓰고”²³⁾에서 세제르는 노예 소년의 비극을 예수의 수난에 비유하며 시적으로 재현한다.

세제르는 유럽의 식민주의가 야기한 아프리카의 비극을 『그리고 개들은 조용하였다』에서 르벨의 입을 빌어 드러낸다. “아프리카는 잠잔다, 말하지 마세요, 웃지 마세요. 아프리카는 / 피를 흘린다, 나의 어머니는 / 아프리카는 해충의 도랑에 / 강간으로 / 정충의 불모의 침입에 무너져 / 열린다”²⁴⁾에서 주인공 반항인은 유럽인의 폭력적 침입과 지배로 학살과

21) Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique. Des Arawaks à 1848*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 37.

22) *Ibid.*, p. 51.

23) *Cahier*, p. 30.

«- moi sur une route, enfant, mâchant une racine de canne à sucre
- traîné homme sur une route sanglante une corde au cou
- debout au milieu d'un cirque immense, sur mon front noir une couronne de daturas».

24) *Et les chiens se taisaient*, p. 39.

«L'Afrique dort, ne parlez pas, ne riez pas. L'Afrique saigne, ma mère
L'Afrique s'ouvre fracassée à une rigole de vermines,
à l'envahissement stérile des spermatozoïdes du viol.»

약탈이 자행됨을 고발한다. 세제르의 분신인 르벨에게 아프리카는 “나의 어머니”이며 동시에 세제르에게도 아프리카는 모태이다. 여기에서 아프리카는 의인화되어 나타나는데 이는 단지 하나의 수사법에 그치는 것이 아니라 이 땅이 생기 있는 살아있는 땅임을 알리는 것이다. 자연을 살아 있는 하나의 생명으로 보는 세제르의 관점은 유럽 문명에서 나타나는 자연의 사물화에 대립되는 관점이다. 또한 세제르는 인간이 피를 흘리듯이 자연도 피를 흘린다는 점을 통해 자연과 인간이 일체라는 점을 표현한다. 이와 더불어 세제르는 “해충”, “정충”, “불모의”, “강간” 등의 표현을 사용하여 유럽의 침입자들에게 부정적인 이미지를 부여한다.

세제르는 『귀향수첩』의 다음 구절에서 아프리카의 콩고와 시적 주제를 동일화하며 식민 세력에 저항하는 토착민 세력을 시적으로 형상화한다. “콩고를 생각하는 덕분에 / 나는 숲과 강으로 이루어졌으며 희미한 소리를 내는 콩고가 / 되었다 / 거기에서 채찍은 커다란 깃발처럼 철썩 소리를 낸다 / 예언자의 깃발 / 거기에서 물은 리쿠알라-리쿠알라 / 소리를 낸다 / 거기에서 분노의 섬광은 푸르스름한 도끼를 던지며 / 부패한 멧돼지를 멧진 콧구멍 끝으로 거친 숨소리를 내는 상황으로 / 몰아세운다”²⁵⁾에서 첫번째 “채찍”은 식민주의의 폭력을 드러내는 상징이며 “부패한 멧돼지”는 유럽의 식민주의자들에 대한 은유이다. 그리고 식민지배에 대한 흑인들의 저항은 “분노의 섬광”, “푸르스름한 도끼”로 표현되는데, “푸르스름한”은 아프리카 원시 자연의 상징인 열대우림의 색이라는

25) *Cahier*, p. 28.

«à force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de
fleuves
où le fouet claque comme un grand étendard
l'étendard du prophète
où l'eau fait
likouala-likouala
où l'éclair de la colère lance sa hache verdâtre et force
les sangliers de la putréfaction dans la belle orée
violente des narines.»

점에서 저항의 힘이 아프리카 자연의 심층적 힘에서 나옴을 독자에게 알려준다. 이 아프리카적 요소는 “나는 콩고가 되었다”에서 발견되는 아프리카적 토속신앙에서 나타나는 자연과 인간의 합일과 연결되어²⁶⁾ 기계론적 합리주의에 바탕한 유럽 문명관과 대립을 이룬다. 더욱이 “리쿠알라”는 “콩고의 토착민 집단으로서 이 집단의 종교 의식 중의 하나는 쓰레기를 힘의 집적소로 숭배하는 것이다. 소각된 쓰레기와 대변은 신들에게 재물로 강에 던져지며 신들은 이것을 유익한 비의 형태로 순화하여 재생을 가져오는 힘을 부여한다”²⁷⁾는 점에서, 콩고 더 크게는 아프리카의 물은 피지배 상태의 흑인들에게 재생을 위한 저항의 힘을 부여한다. 그리하여 릴리앙 케스틀롯 Lilyan Kesteloot이 말하듯이 “혁명의 신호, 식민주의자에 반대하는 성전의 깃발”²⁸⁾인 “예언자의 깃발”을 흔들며 피식민자들은 식민지배에 저항을 한다. 과거 프랑스의 식민지였던 현재의 콩고공화국과 과거 벨기에의 식민지였던 현재의 콩고민주공화국이 1960년에 독립했다는 점에서 그리고 “리쿠알라”가 두 나라의 경계를 형성하는 “콩고강과 합류하는 강”²⁹⁾이라는 점에서 이 두 나라 지역을 지칭한다고 볼 수 있다. 더욱이 이 콩고는 유럽중심주의 이데올로기의 피해자가 된 아프리카를 상징한다.

현재의 콩고민주공화국은 1885년 콩고자유국 *État indépendant du Congo*이라는 이름으로 벨기에 국왕 레오폴드 2세 Léopold II의 사유지가 되었으며 이후 1908년에 벨기에령 콩고 *Congo belge*가 되고 1960년에 독립을 맞이한다³⁰⁾. 이 시기에 콩고 주민들은 탐욕적이고 잔인한 유

26) 도미니크 콤브 Dominique Combe는 세제르의 자연과 인간의 합일 사상이 프로베니우스의 저서에 영향을 받은 것으로 평가한다. Cf., Dominique Combe, *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 66-67.

27) René Hénane, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004, p. 81.

28) Lilyan Kesteloot, *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Issy les Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1982, p. 56.

29) René Hénane, *op. cit.*, p. 81.

30) Jules Gérard-Libois, «Du domaine de Léopold II à l'entreprise coloniale», in

럽 식민주의자들의 가혹한 착취를 겪는데, 특히 레오폴드 2세 시기에 상아, 고무 채취에 혈안이 되었던 벨기에 왕의 하수인들에 의해서 콩고인들은 인질의 신체 절단, 처형 등 반인류적 범죄의 대상이 된다. 이러한 식민화의 후유증과 독립이후에도 기득권을 유지하려는 서방의 야심에 의해 콩고는 비극을 겪는데 세제르는 희곡 『콩고의 한 계절』에서 이 탈식민화의 비극을 연극적으로 잘 형상화한다. 이 극의 주인공으로 콩고의 초대 수상인 파트리스 루뮴바 Patrice Lumumba는 1960년 6월 30일 독립기념 행사에서 예정에 없던 연설을 하며 과거 레오폴드 2세와 벨기에의 식민 지배를 정당화하는 벨기에 왕 보두앵 Baudouin, 콩고의 대통령 카사부부 Kasavubu의 과거 미화와 현실 유지적 태도를 거부하며 식민 지배의 비극을 비판한다. 루뮴바는 “우리는 소유권을 박탈당한 사람들, 구타당한 사람들, 신체를 절단당한 사람들입니다. 그리고 그들은 우리에게 반말을 했고 우리 얼굴에 침을 뱉었습니다”³¹⁾라고 말하며 폭력적이고 비인간적 식민 지배를 비판한다. “1880년부터 1920년까지 콩고 인구는 ‘적어도 절반’이 감소했다”³²⁾는 아담 호크실드의 지적이 탐욕적이고 가혹한 식민지 배로 인해 야기된 콩고의 엄청난 비극을 잘 보여준다. 이 콩고의 이웃 나라인 현재 콩고공화국 지역을 살펴보자. 이탈리아 출신으로 프랑스 해군 장교, 탐험가가 된 사보르난 드 브라자 Savorgnan de Brazza(1852~1905)는 1875년~1886년 시기에 이 지역을 탐험을 하는데³³⁾ 그의 도움으로 1882년 프랑스 의회는 콩고 강 유역 말레보 풀 Malebo Pool의 티

Jules Gérard-Libois, Jean-Kestergat, Jacques Vanderlinden, Benoît Verhaegen, Jean-Claude Willame, *Congo 1960: Échec d'une décolonisation*, Bruxelles, André Versaille éditeur-GRIP, 2010, p. 21.

31) Aimé Césaire, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil, 1973 (1967), p. 30. «Nous sommes ceux que l'on déposséda, que l'on frappa, / que l'on mutila; ceux que l'on tutoyait, ceux à qui l'on / crachait au visage.»

32) Adam Hochschild, 『레오폴드왕의 유령 King Leopold's Ghost』, 이종인 옮김, 서울: 도서출판 무우수, 2003 (Houghton Mifflin Co, 1998), p. 314. 이 인구 감소는 약 1천만명의 감소에 해당한다.

33) Marc Ferro, *Le livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle: de l'extermination à la repentance*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003, p. 595.

오 Tio 족 통치자로부터 세습권을 양도받게 되어³⁴⁾ 프랑스는 현재 콩고 공화국 지역 식민화의 기반을 다진다. 이후 이 콩고 지역은 프랑스령 콩고 Congo français³⁵⁾가 된다. 이 지역에서 프랑스 식민주의의 폐해는 1925년~1926년 이 지역을 여행한 앙드레 지드 André Gide가 『콩고 여행 Voyage au Congo』³⁶⁾에서 유럽의 회사들과 식민행정당국의 비관을 통해서 고발한 것처럼 심각하였으며 식민지배로 인해 콩고인들은 비참한 삶을 살았다. “1920년대에 프랑스령 콩고강 유역을 우회하는 새로운 철도의 건설에는 약 2만명으로 추정되는 강제 노동자가 희생되었다. 그 숫자는 인근의 레오폴드 철도를 건설하고 재건설했을 때 죽었던 사람들 보다 훨씬 더 많았다”³⁷⁾는 아담 호크쉴드의 주장은 프랑스령 콩고에서 자행된 식민주의의 폭력성을 짐작하게 해준다. 흑인 원주민들에 대한 비인간적인 약탈과 착취, 학살로 국제적으로 지탄의 대상이 되었던 벨기에 왕 레오폴드 2세 개인 소유지 콩고의 상황이 프랑스령 콩고의 비극적 상황과 크게 보아서 다르지 않았다는 점을 우리는 잘 알 수 있다.

세제르는 1946년 시집 『기적의 무기 Les armes miraculeuses』를 발표하는데 여기에 바투크 Batouque라는 제목의 시가 포함된다. 파리 생활을 마감하고 1939년 마르티니크로 귀향한 후에 세제르는 부인 쉬잔 세제르 Suzanne Césaire, 르네 메닐 René Ménil 등과 함께 잡지 『열대 Tropiques』를 1941년 창간하며 아프리카와 카리브해 지역 문화 발굴과 반식민주의 운동을 전개한다. 『귀향수첩』에 나타나는 아프리카에 대한 관심의 연장선상에 놓이는 이 시는 바투크가 갖는 의미 “아프리카에서 기원하는 브라질 북의 리듬”³⁸⁾을 잘 드러낸다. 이 시집에 나타나는 “나

34) John Iliffe, 『Africans: The History of A Continent 아프리카의 역사』, 이한규 외 옮김, 서울: 이산, 2002 (Cambridge University Press, 1996), p. 336.

35) 이 프랑스령 콩고는 현재의 콩고공화국과 가봉 Gabon을 포함한다.

36) André Gide, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad: Carnet de route*, Paris, Gallimard, 1927, 1928.

37) Adam Hochschild, *op. cit.*, p. 378.

38) René Hénane, *Les armes miraculeuses d'Aimé Césaire: Une lecture critique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 116.

는 바람으로 인해 좌우로 요동치는 배의 흔들림에 절망과 죽음의 / 기니에 시선을 던졌다”³⁹⁾에서 기니가 나온다. 디오프 Diop에 따르면 “삼각 무역으로 아프리카 출신의 주민들이 이식된 앤티리스 지역의 전설과 설화에 의해 재전송되는 민간신앙, 그리고 또한 라틴아메리카의 몇몇 지역(베네수엘라, 콜롬비아, 브라질 등)의 소설 형식의 문학에서 기니는 모든 아프리카의 상징이다”⁴⁰⁾. 역사적으로 기니가 1891년 프랑스의 식민지가 되고 1958년 독립되었다는 점에서 “기니”는 태풍으로 인해 고통을 겪는 배의 선원들처럼 유럽의 식민지배하에서 약탈과 폭력으로 신음하던 아프리카를 대변하는 제유법이다. 이와 동일한 문제의식을 갖고 세제르는 아프리카 국가들이 독립하는 1960년에 시집 『쇠사슬 채우기 Ferrements』를 발표하여 아프리카의 과거 비극과 아프리카의 미래에 대한 희망을 표현한다. 그는 이 시집의 시 『아프리카 Afrique』에서 식민제도로 인한 아프리카의 비극을 시적으로 고발한다.

ta tiare solaire à coups de crosse enfoncée jusqu'au cou
ils l'ont transformée en carcan; ta voyance
ils l'ont crevée aux yeux; prostitué ta face pudique;
emmuselé, hurlant qu'elle était gutturale,
ta voix, qui parlait dans le silence des ombres.⁴¹⁾
개머리판으로 때려 목에까지 박힌 빛나는 너의 왕관 그들은 너의
왕관을 쇠고리로 변형시켰다. 너의 투시력 그들은 눈에 확 띄게 네
투시력에 구멍을 내었다. 너의 정숙한 얼굴을 더럽혔다. 말문을 막

39) Aimé Césaire, *Batouque. Les armes miraculeuses. La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994 (Gallimamrd, 1946), p. 129.

«j'ai lancé mon œil dans le roulis dans la Guinée du désespoir et de la mort».

40) Papa Samba Diop, *La poésie d'Aimé Césaire: Propositions de lecture accompagnée*, d'un lexique de l'œuvre, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 353.

41) Aimé Césaire, *Afrique, Ferrements*, Éditions du Seuil, 1960, *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 369.

았다. 너의 목소리, 어둠의 침묵 속에서 말하던, 너의 목소리가 고
함소리라고 그들은 외쳤다.

유럽인들이 아프리카 흑인들에 대하여 적용했던 노예제도, 그리고 아프리카 지역의 식민화에 사용된 폭력, 비인간화를 위 시는 시적으로 형상화한다. 위에서 “ta”는 아프리카로서 세제르는 이 호칭으로 애정과 동질감을 드러내며 반대로 “ils”은 유럽의 식민주의자들로서 아프리카에 비극을 가져온 침략자들로 세제르는 이들에 대하여 3인칭을 사용하여 거리를 둔다. 첫 번째 행에서 “tiare”는 아프리카의 존엄성을 나타내는 아프리카 지역 왕의 왕관을 가리킨다. 그런데 이 단어는, 다음에 나오는 단어로 총의 개머리판, 권총 손잡이 혹은 교황, 주교 등의 종교지도자가 손에 쥐는 권위의 상징인 “crosse”와 어휘상으로 연결되어 아프리카의 왕이 유럽의 제국주의 세력에 의해서 뿐만 아니라 유럽의 종교에 의해서도 공격을 받았다는 점이 부각된다. 세제르는 단어 “crosse”의 다의적 성격을 이용하여 대조적 시 효과를 노린다. 이를 통해 유럽 제국주의가 해외 지역을 침략하고 지배할 때 무력을 사용했을뿐만 아니라 복음화의 사명을 침략의 명분으로 내세웠다는 점을 세제르는 시적으로 표현하고자 한다. 그리고 제국주의의 폭력을 의미하는 “coups”는 흑인의 신체를 대변하는 “cou”와 철자상으로, 그리고 음성상으로 유사성을 보이는데 이 유사성은 흑인의 신체와 제국주의의 폭력행위를 근접시켜 흑인의 신체에 대한 제국주의의 폭력행위를 형상화한다. 흥미로운 것은, 첫 번째 행의 “enfoncee”는 두 번째 행의 “transformée”와 통사적 공통점으로 연결된다는 점이다. 이 공통점을 갖는 과거분사의 사용은 다음에 나오는 “prostitué”와 “emmuselé” 사이에서도 발견된다. 또한 “ta tiare”와 “ta voyance” 사이의 공통점은 “ta face”와 “ta voix” 사이에서도 발견된다, 그리고 또한 “ils l'ont transformée”와 “ils l'ont crevée” 사이에 땃구법 parallélisme이 발견되는데, 세제르는 이 땃구법을 형성하기 위해 프랑스어에서 보통 사용되는 표현 “crever les yeux à qn”을 변형시켜 “crever

ta voyance aux yeux”로 만들었다. 우리는 여기에서 세제르가 전통 프랑스어를 변형시켰음을 알 수 있다.

15세기에 포르투갈인들이 황금과 흑인 노예를 찾아서 서아프리카의 해안에 접근한 이래로⁴²⁾ 아프리카는 탐욕적인 유럽 제국주의의 물질적, 인적 착취의 대상이 되었다. 베르나르 판 Bernard Phan이 지적하듯이 16세기부터 시작된 삼각무역은 흑인 노예의 아메리카로의 강제이주를 야기하였다⁴³⁾. 16세기부터 19세기까지 기간에 아프리카 흑인이 노예로 아메리카로 끌려간 수는 천만명에서 천5백만명에 이를 것으로 추정된다⁴⁴⁾. 이 흑인들의 강제이주는 아프리카의 인구 감소를 초래하여 이 지역의 미발달을 낳았다. 그리고 1880년대에 본격적으로 시작된 유럽 제국주의에 의한 “아프리카의 분할”⁴⁵⁾은 아프리카 지역의 토착적 사회 구조를 무너트리고 독립 이후에도 인종적 갈등과 식민지 시대 형성된 수출 위주의 “상품작물 경제”⁴⁶⁾로 인해 해외시장 의존을 낳게된다. 대서양을 통해 유배당한 흑인들은 노예 신분으로 아메리카 대륙과 카리브해 지역의 섬들에서 비인간적 대우를 받으며 비극적 생존을 강요받았다. 쿠바이안다 Kubayanda가 지적하듯이⁴⁷⁾ 세제르는 아프리카와 카리브해 지역을 포함한 아메리카 흑인들이 식민주의의 피해자라는 점에서 역사적 정체성을 공유한다고 판단하고 아프리카에 대한 관심을 표명한다. 따라서 그

42) Roland Oliver, 『아프리카: 500만년의 역사와 문화 The African Experience』, 배기동, 유종현 옮김, 서울: 여강출판사, 2001 (The Orion Publishing Group, 1999) p. 191.

43) Bernard Phan, *Colonisation et décolonisation (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 26.

44) Marc Ferro, *op. cit.*, p. 140.

45) Henri Wesseling, *Le partage de l'Afrique: 1880-1914*, Traduit du néerlandais par Patrick Grilli, Paris, Éditions Denoël, 1996 (1991), p. 680.

46) Richard J. Reid, 『현대 아프리카의 역사 A History of Modern Africa :1800 to the Present』, 이석호 옮김, 서울: 삼천리, 2013 (Blackwell Publishing Limited, 2010) p. 577.

47) Josaphat B. Kubayanda, *The Poet's Africa: Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, New York / Westport / London, Greenwood Press, 1990, p. 33.

의 네그리튀드는 아프리카와 아메리카의 흑인 모두를 그 대상으로 한다.

2. 아프리카의 유산

세제르 본인이 프랑수아즈 베르제스 Françoise Vergès와의 인터뷰에서 인정하고 있듯이⁴⁸⁾ 1930년대 파리 시기에 생고르와의 만남을 계기로 하여 아프리카를 발견하고 독서를 통해 아프리카에 대한 지식을 얻는다. 도미니크 콩브 Dominique Combe의 연구⁴⁹⁾에 따르면 세제르가 이 시기에 읽었던 책 중에서 그의 첫 번째 시 『귀향수첩』에 가장 큰 영향을 준 텍스트는 독일 민속학자 레오 프로베니우스의 『아프리카 문명사 Histoire de la civilisation africaine』⁵⁰⁾이다. 세제르는 이 저서를 읽고 유럽의 지배 이데올로기가 부정하던 아프리카 문명의 존재를 인식하고 이에 대한 관심을 발전시킨다. 쿠바이안다(1990: 31)가 말하듯이, 프로베니우스는 이 저서 1부 2장 “우리에게 아프리카는 무엇을 의미하는가”에서 “한 세대에 전에 보통의 교양을 가진 유럽인에게 아프리카는 모험가와 선교사만이 적응할 수 있었던 황폐한 지역, 열병의 대륙이었다. 그곳의 원주민들은 미개인, 동물에 가까우며, 노예의 종족으로서 이 사람들의 야만적인 타락상은 물신숭배만을 낳을 수 있었을 뿐이었다”⁵¹⁾는 편견을 지적하며 이 “야만적 니그로 개념은 유럽의 착안”⁵²⁾에 불과하다고 비판한다. 이러한 문제의식하에서 프로베니우스는 아프리카의 문명에 대한 조사와 연구를 소개한다. 이 책을 읽은 세제르는 『귀향수첩』에서 아프리카적 요소를 긍정적으로 바라보며 아프리카의 유산과 자연을 저항과 희망의 토대

48) Aimé Césaire, *op. cit.*, 2005, p. 23.

49) Dominique Combe, *op. cit.*, p. 29.

50) 이 저서는 1933년에 독일어로 출판되고 1936년에 프랑스어로 번역된다.

51) Léo Frobenius, *op. cit.*, p. 14.

52) Léo Frobenius, *op. cit.*, p. 15.

로 삼는다. 마르티니크 흑인 민중의 정신적, 물질적 소외 상황을 고발하는 데 중점을 둔 이 시의 초에 나타나는 “나는 재앙 건너편에서 내 깊숙한 곳에 여전히 간직하고 있는 뱀비둘기와 사바나의 클로버가 있는 강이 올라오는 것을 보았다”⁵³⁾를 “아프리카를 향한 시선을 암시하는 것 같다”⁵⁴⁾고 보는 릴리앙 케스틀루트의 관점에 따르면 세제르의 심층 심리에 낙원으로서의 아프리카가 있다고 볼 수 있다. 아프리카에서 카리브해 지역으로 노예 신분으로 강제로 유배당한 카리브해 흑인들의 비극을 목격하는 세제르에게 이 비극을 야기한 유럽의 문명과는 대립되는 아프리카의 풍요롭고 평화로운 원시적 자연은 그가 내면 깊숙한 곳에 간직하고 있는 본질적인 존재의 원천이다. 식민주의적 유럽인의 도착 이전에 존재한 이 낙원적 아프리카는 세제르가 발견하고 싶은 아프리카이다. 『귀향수첩』에서 그는 유럽의 합리주의, 기계적 자연관에 대한 거부를 하며 아프리카의 자연친화적 인간관을 말한다. 그는 “그것은 땅의 붉은 살에 잠긴다 / 그것은 하늘의 뜨거운 살에 잠긴다”⁵⁵⁾라고 말하며 그의 네그리튀드는 “땅”과 “하늘”로 대변되는 자연을 지향한다는 점을 보여준다. 인간과 자연을 구별하고 자연을 정복하고 물질적 이용의 수단으로만 보는 유럽의 도구적 자연관에 대하여 세제르는 인간이 자연에 속하며 자연과 조화하는 삶을 제시하는 아프리카적 전통을 제시한다. 세제르가 희곡 『태풍』에서 자연을 정복과 지배의 대상으로 보는 백인 주인 프로스페로 Prospero와 대립하는 인물로서 흑인 노예이며 자연친화적 인물인 칼리반 Caliban의 편에 서는 점은 세제르의 자연친화적 세계관을 잘 드러낸다. 이 자연적 인간 유형은 보통 유럽문명에서 말하는 원시인이지만 세제르는 이를 가치화하여 긍정적인 아프리카 유산으로 수용한다.

53) *Cahier*, p. 7.

«...j'entendais monter de / l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et / de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes / profondeurs ...»

54) Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, 1982, p. 26.

55) *Cahier*, p. 47. 여기에서 “그것”은 “ma négritude”를 가리킨다.

«elle plonge dans la chair rouge du sol / elle plonge dans la chair ardente du ciel».

아프리카의 유산과 관련하여 주목을 끄는 것으로 아프리카의 타악기인 북 “탐탐 tam-tam”이 있다. 세제르는 『귀향수첩』에서 이 아프리카의 북을 부정적인 아프리카인의 특징과 연결지으며 자학적으로 표현한다.

Et ces tétards en moi éclos de mon ascendance
 prodigieuse!
 Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni
 l'électricité
 ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ils savent en ses moindres recoins le pays de
 souffrance
 ceux qui n'ont connu de voyages que de déracine-
 ments
 ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
 ceux qu'on domestiqua et christianisa
 ceux qu'on inocula d'abâtardissement
 tam-tams de mains vides
 tam-tams inanes de plaies sonores
 tam-tams burlesques de trahison tabide⁵⁶⁾
 그리고 나의 내면에 나의 놀라울 만한 조상으로부터 태어난
 이 올챙이들!
 화약도 나침판도 발명하지 않은 사람들
 증기도 전기도 결코 제어할 줄 몰랐던
 사람들
 바다도 하늘도 탐험하지 않았던 사람들
 그러나 그들은 아주 좁은 구석진 곳들에 고통이 있는
 고장을 안다
 뿌리뽑힘의 여행만을 경험한
 사람들

56) *Cahier*, p. 44.

무릎꿇기에 유순해진 사람들
 길들여지고 기독교화된 사람들
 퇴화를 주입당한 사람들
 빈손으로 치는 북
 울려 퍼지는 상처로 치는 허무한 북
 무기력한 배반으로 치는 괴상스러운 북

세제르는 아프리카의 조상들이 이성적 능력이 부족하여 문명의 발명품을 만들지 못하였고 모험심의 결여로 세계를 탐험하지 못하였으며 노예로 팔려가고 굴종 상태에서 열등하고 퇴화된 존재로 취급되었고 기독교 복음화의 대상이 되었다는 역사적 사실을 자학적인 어조로 표현한다. 이어서 그는 비극적 고통 속에서 순종을 강요당한 이러한 아프리카인들을 아프리카의 고유한 북인 “탐탐”으로 대신 지칭한다. 여기에서 우리의 관심을 끄는 것은 이 “탐탐”이 대변하는 아프리카의 리듬이다. 위시절에서 어휘 차원, 구문 차원에서 나타나는 다양한 형식의 반복은 나열과 더불어 이 시어의 리듬을 특징짓는다. 논리적 연결사를 결한 나열은 유럽의 이성적 언어 질서에 대한 거부이며 반항이다. 3과 2의 비교적 단순한 기반을 가지면서도 계속 변화를 동반하는 그의 리듬은 이성으로 파악 가능한 정형화를 지향하는 전통적 리듬과는 구별된다. 이러한 세제르의 리듬은 아프리카 타악기 탐탐의 리듬으로서 세제르는 프랑스어로 이 근원의 리듬을 표현한다. 세제르는 시집 『기적의 무기』에서 이 아프리카의 북을 제목에 넣어 「밤의 탐탐 Tam-tam de nuit」, 「탐탐 I Tam-tam I」, 「탐탐 II Tam-tam II」를 제시한다. 피에르 라포르그 Pierre Laforgue가 주지시키듯이, “탐탐”이란 용어의 사용 자체가, 전통적으로 백인이 지배하는 카리브해 지역에서 아프리카적인 요소를 드러내는 것이 금기시된다는 점에서 프랑스의 식민적 지배에 대한 “반항 행위”⁵⁷⁾에

57) Pierre Laforgue, *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire*, Paris, Gallimard, 2009, p. 103.

해당한다. 이 시들에서 논리적 연결사의 부재가 특징인 열거와 불규칙적인 반복은 아프리카 탐탐의 리듬을 잘 드러낸다. 특히 음성과 어휘, 그리고 구문 차원에서 변화와 더불어 나타나는 반복은 고정성을 거부하여 서구의 명증성에 바탕한 이성적 질서에 대한 반향으로 제시된다. 세제르의 같은 시집 『기적의 무기』에 “브라질의 탐탐 리듬”⁵⁸⁾을 뜻하는 *batouque*를 제목으로 삼은 「바투크 *Batouque*」가 있는데, 이는 세제르가 일관성 있게 아프리카 기원의 리듬을 발굴하고 자신의 시어로 표현하려고 노력했다는 점을 잘 증명한다. 이는 그가 아프리카에서만 아니라 흑인 노예가 강제로 이주당한 아메리카에서도 아프리카적 요소의 탐구를 했음을 보여준다.

세제르는 아프리카 문명의 존재를 부각시키기 위해 『귀향수첩』에서 뿐만 아니라 1946년 『기적의 무기』에서 “가나 왕의 3만 마리의 낙타”⁵⁹⁾, “다호메이 왕의 여전사들”⁶⁰⁾라고 말한다. 여기에서 가나는 아크라 Accra가 수도인 현재의 가나공화국이 아니라 현재의 세네갈, 말리, 니제르에 위치했던 과거의 가나 제국으로 추정된다. 이 가나는 기원후 8세기부터 존재하였으며 금이 풍부하였고 소금, 구리 노예 무역으로 부를 축적하였으며 대상 무역을 하였고 강력한 군대와 조직적 행정체제를 갖추었다고 한다⁶¹⁾. 영국의 식민지였던 골드코스트 Gold Coast는 1957년 가나를 국명으로 채택하고 독립을 하는데⁶²⁾ 이 국명 선택에는 과거 가나

58) René Hénane, *op. cit.*, 2004, p. 26.

59) Aimé Césaire, *Histoire de vivre, Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946, in *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 152.
«les trente mille chameaux du roi de Gana».

60) Aimé Césaire, *Entrée des Amazones, Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946, in *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 155.
«les amazones du roi de Dahomey».

61) Anne Stamm, *Histoire de l'Afrique précoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 28-32.

62) Papa Samba Diop, *op. cit.*, p. 340.

제국의 영광을 계승하려는 독립영웅 크와메 은크루마 Kwame Nkrumah의 의도가 있었다고 한다. 다호메이는 현재 서아프리카의 베냉 Bénin에 위치했던 왕국으로 1635년경에 형성되었다⁶³⁾. “독창적이고 의문의 여지가 없는 예술 문화를 발전시킨 이 지역 사람들”⁶⁴⁾은 한편으로는 “대서양 노예무역”⁶⁵⁾에 참여하여 백인들에게 흑인 노예들을 공급하여 부를 축적한 사람들의 왕국이기도 하다. 이 왕국의 여전사들은 뛰어난 전투력과 용감함으로 명성을 날렸다고 한다⁶⁶⁾. 세제르는 시집 『토지대장 Cadastre』에서 서아프리카에 존재하였던 베냉 왕국에 대하여 말한다. “베냉, 베냉, 오 고통을 당한 자들의 돌 / 우파스였던 이페 / 잠베지강의 하구 / 알부케르케 없는 오피르 방향으로”⁶⁷⁾에서 “베냉”은 “니제르강 삼각주의 서부, 기네 연안에 (11세기~16세기에) 위치한 과거의 왕국이다”⁶⁸⁾. 이 왕국은 노예와 금 무역으로 번성하였으며 문명이 발전한 곳이다. 앞의 시에서 의미상으로 베냉의 동격인 “고통을 당한 자들의 돌”에서 “고통을 당한 자들”은 베냉 왕국 세력에 의해서 노예로 잡혀서 아메리카로 강제로 이주당한 흑인들, 그리고 “돌”은 베냉이 금 무역을 많이 하였다는 점을 표현한 것으로 해석할 수 있다. 다음에 “이페”는 현재의 “베냉 남부, 그리고 나이지리아의 남서부에 살았던”⁶⁹⁾ 요루바족의 수도로서 “고대 그리스인들이 이페(혹은 이파 Ifa)에 부여했던 명칭으로 요루바 종족과 요루바 문명의 탄생지이다. 이페는 고대 그리스인들의 상상계

63) *Ibid.*, p. 292.

64) Anne Stamm, *op. cit.*, p. 61.

65) Roland Oliver, *op. cit.*, p. 195.

66) John Iliffe, *op. cit.*, p. 259.

67) Aimé Césaire, *Dit d'errance, Cadastre*, Éditions du Seuil, 1961, *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 238.

«Bénin Bénin ô pierre d'aigris
Ifé qui fut Ouphas
une embouchure de Zambèze
vers une Ophir sans Albuquerque»

68) Papa Samba Diop, *op. cit.*, p. 239.

69) *Ibid.*, p. 563.

에서 모든 점에서 오피르에 비견할 만했다”⁷⁰⁾. 그리하여 세제르는 “성경에 나오는 금이 나는 지역으로 솔로몬 왕이 귀중한 재목과 상아를 찾으러 갔던”⁷¹⁾ “오피르”를 이어서 언급한다. 금이 나는 신화적 장소인 오피르는 “고품질 금”⁷²⁾을 의미하는 “우파스”와 이미지상으로 연결된다는 점을 우리는 알 수 있다. 세제르는 “오피르”에 “알부케르케 없는”이라는 수식어를 붙여 아프리카 “이페”의 황금이 “오피르”의 황금에 비교될만하다는 점을 말하여 아프리카의 풍요로움을 부각시키고자 한다. 특히 세제르는 이어서 알부케르케를 언급하는데, 그는 “포르투갈 출신의 항해사로서 1503년 인도 탐험과 1505년에 마다가스카르 탐험에 참여했다. 그는 먼 나라에 기독교를 전파하고자 소코트라와 호르무즈를 1507년에 점령하고 1508년에 인도의 부왕에 임명된다. 그는 고아, 말라바르, 실론 연안에 포르투갈 식민 제국을 계속 확장시킨다.”⁷³⁾ 세제르가 이 식민주의자 없는 황금의 땅을 표현한 것은 그의 반식민주의적 태도를 잘 드러낸다. 그가 추구하는 탈식민화는 아프리카가 “잠베지 강이 길이가 2260km에 달하며 자이르, 잠비아, 그리고 앙골라의 경계에 위치한 1600미터 고도의 지역에서 발원하는 남부 아프리카의 강”⁷⁴⁾이 있는 자연이 풍부한 대륙이라는 자부심에서 나온다. 그리하여 과거 아프리카의 유구한 문명의 역사와 풍요로운 자연에서 흑인의 자부심을 찾는 세제르는 시집 『체인 양수기 Noria』의 시 『에티오피아…… Éthiopie...』에서 성경에 나오는 사바 여왕의 나라인 에티오피아를 노래한다. 기원전 시기에 이미 국가가 형성되었으며 역사상으로 이 국가 형태가 유지되었고 19세기 유럽 열강들에 의한 아프리카의 분할에서 예외였던 이 에티오피아 지역에 대한 세제르의 관심은 탈식민적 아프리카의 관점에서 당연히 클 수 밖에 없다.

70) *Ibid.*, p. 451.

71) *Ibid.*, p. 445.

72) *Ibid.*, p. 451.

73) *Ibid.*, p. 203.

74) *Ibid.*, p. 564.

3. 휴머니즘

세제르의 작품에서 아프리카 흑인들은 카리브해 지역의 흑인들과 마찬가지로 유럽 식민주의의 희생자였다는 점에서 역사적 공동체를 구성하며 아프리카의 자연과 문명은 네그리튀드의 바탕이 된다는 점을 우리는 앞에서 살펴보았다. 이제 제기되는 문제는 그의 흑인성 회복 운동이 배타적이며 본질주의적인 이데올로기를 형성하는지를 알아보는 것이다. 세제르는 1939년 시 『귀향수첩』에서 유럽의 식민주의 지배이데올로기에 의해서 모태인 아프리카에서 카리브해 지역으로 노예 신분으로 유배 당해 비극적 삶을 사는 마르티니크 흑인들의 경제적, 정치적, 심리적 소외 상태를 고발하고 이들 고통 속의 흑인들이 굴종 상태에서 벗어나 인간적 존엄성을 회복하기를 희망한다. 세제르는 이들 마르티니크의 흑인들에게 백인 식민 지배자들이 주입한 열등감과 패배 의식을 버리고 식민주의 이전의 자유로운 아프리카인으로서의 정체성을 회복하자고 권고한다. 이를 위해 세제르는 유럽 문명과 다른 아프리카 문명의 특성을 강조하며 정신적으로 그리고 문화적으로 이 모태로의 회귀를 주장한다. 이후의 시집들에서도 세제르는 아프리카의 풍요로운 자연, 위대한 문명의 역사를 노래하며 동시에 이 아프리카가 유럽중심주의 이데올로기에 의해서 파괴되었다는 점을 부각시킨다. 또한 세제르는 범아프리카주의 Panafricanisme의 입장에서 1960년에 발표된 시집 『쇠사슬 채우기 Ferrements』의 시 「자유의 시대 Le temps de la liberté」, 「아프리카 Afrique」에서 아프리카 대륙의 주민들이 연대감을 갖고 해방을 위한 반식민 투쟁을 전개하기를 호소한다. 세제르에게 “깨어나는 아프리카”⁷⁵⁾는 “맨 주먹 오래된 지혜 아주 새로운 이성을 무기로 지닌 아프리카”⁷⁶⁾

75) Aimé Césaire, *Le temps de la liberté, Ferrements*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, in *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 350.

«l'Afrique qui s'éveille».

76) *Ibid.*

이다. 그는 또한 “아프리카여, / 떨지 마라 투쟁은 새롭다”⁷⁷⁾라고 말하며 아프리카의 모든 주민들에게 식민주의의 청산을 위한 투쟁과 새로운 아프리카 건설의 길에 합류할 것을 권한다. 세제르는 동일한 시집의 시 『루이 델그레스의 회상록 *Mémorial de Louis Delgrès*』에서 카리브해 지역의 반식민 투쟁 영웅 루이 델그레스를 찬양한다. 델그레스는 1772년 마르티니크에서 태어나고 과들루프 Guadeloupe에서 1802년에 사망한 흑백혼혈인이다⁷⁸⁾. 그는 1802년 보나파르트 황제가 보낸 군대에 저항하다가 수백명의 동지들과 함께 1802년 5월 28일 굴종이 아닌 자유를 선택하고 장렬하게 죽음을 맞이한 투쟁가이다⁷⁹⁾. 1969년에 발표된 세제르의 희곡 『태풍』은 미국의 흑인민권운동 상황에 놓인다. 이렇듯 세제르의 탈식민화 운동은 흑인들을 대상으로 하는데 특히 그의 용어 “négritude”에 “nègre”가 포함되어 있듯이 흑인의 자주성과 존엄성 회복을 목적으로 한다.

세제르의 이러한 흑인, 아프리카 중심의 반식민적 논리에서 인종적인 요소, 지역적인 요소가 분명히 나타난다. 앞에서 보았듯이 사르트르는 세제르의 이 인종적 개념인 흑인성을 지적하며 그의 네그리튀드를 “반인종적 인종주의”라고 모순어법적 표현을 이용하여 규정한다. 즉 사르트르에게 세제르의 인종주의는 유럽의 백인 인종주의를 반박하는 흑인 인종주의로 이해된 것이다. 쿠바이안다(1990: 18-19)의 주장처럼, 세제르 사상의 인종성과 지역성은, 아프리카 문명의 부재를 주장하는 헤겔⁸⁰⁾이나,

«l'Afrique qui a pour armes
ses poings nus son antique sagesse sa raison toute nou-
velle».

77) Aimé Césaire, *Afrique, Ferrements*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, in *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 369.

«Afrique,
ne tremble pas le combat est nouveau».

78) Papa Samba Diop, *op. cit.*, p. 296.

79) Lucien-René Abenon, *Petite histoire de la Guadeloupe*, Paris, Editions de l'Harmattan, 1992, p. 96.

아리안족의 우수성을 주장하는 고비노⁸¹⁾에 영향받은 서양의 인종주의에 바탕한 식민주의 이데올로기에 대한 반작용으로 나온 것이다. 유럽에서 피부색, 머리카락 형태, 신장, 두형⁸²⁾ 등의 인종적 요소들에 따른 인종학이 발전하였으며 유럽인들은 이 인종주의를 해외 침탈의 정당화를 위한 도구로 이용하였다. 세제르의 네그리튀드는 유럽의 이러한 신체적 특징, 문명의 발전 정도에 따라 인간의 지능, 문화의 우열 정도를 평가하는 위계적이며 결정론적 시각에 대한 반응으로 나온 것이다. 유럽의 지배 이데올로기는 검은 피부를 가진 흑인은 선천적으로 열등하며 문명을 발전시키지 못했으므로 우수한 지능을 가진 백인이 아프리카를 지배하고 문명화해야 한다는 사명의식을 내세워 식민지배를 정당화하였다.

세제르는 시 『귀향수첩』에서 마르티니크 흑인들에게 백인이 흑인에게 주입시킨 열등감에서 벗어나기 위한 정신적 치료를 권하며 백인은 미의 독점을 할 수가 없다는 점을 주지시킨다. 그는 희곡 『태풍』에서 흑인의 신체적 특징을 내세워 언어적 공격을 하는 백인 주인 프로스페로 Prospero에 대항하여 주인의 신체적 특징을 거론하며 반박하는 흑인 노예 칼리반 Caliban을 내세운다. 또한 그는 『콩고에서의 한 계절』에서 콩고인들이 야만적이라고 규정하고 이 인종주의적 편견을 과거 식민화의 정당화 도구로 이용하고 독립 이후에도 콩고에서의 이권을 유지하기 위한 신식민주의적 야욕을 드러내는 벨기에의 왕과 외세의 간섭에서 해방되어 새로운 주권 국가 건설을 주장하는 파트리스 루뮴바 Patrice Lumumba를 대립시킨다. 따라서 사르트르가 세제르의 네그리튀드를 유럽의 인종주의에 대한 반인종적 반응으로 본 점은 옳다는 점을 우리는 여기서 확인할 수 있다. 그런데 사르트르의 세제르에 대한 논의에서 “인

80) Georg W. F. Hegel, *La raison dans l'Histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Félix Meiner Verlag, 1955 (Librairie Plon 1965).

81) Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Tome premier, Paris, Librairie de Paris, 1940 (1853).

82) François de Fontette, *Le racisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 8-9.

종주의”라는 표현은 적합해 보이지 않는다. 왜냐하면 세제르에게 흑인의 인종적 특성, 또는 차이에 바탕한 인종적 차별이나 흑인의 우월성 주장은 없기 때문이다.

세제르는 프랑수아즈 베르제스와의 면담에서 자신의 반식민 투쟁은 “우선적으로 자기 자신이 되어야 한다”⁸³⁾는 관점에서 출발했다는 점을 역설한다. 그는 마르티니크인들이 경제적, 정치적으로 소외적 상황에 놓여있으면서도 프랑스 식민주의의 동화 정책에 의해서 프랑스인과 자신을 동일시하며 흑인으로서의 본래의 정체성을 망각한 모습을 보인다고 지적한다. 그에게 마르티니크 흑인의 본래의 자아는 아프리카 출신의 흑인이라는 점이며 이 사실을 회복하는 것이 그에게 정체성 회복의 핵심이다. 마찬가지로 세제르는 모리셔스 섬의 작가 에두아르 모닉 Édouard Maunick과의 인터뷰에서 마르티니크 흑인들에게 아프리카적 요소는 본질적 요소임을 강조한다. “아, 아프리카!…… 그것은 앤틸리스인들 중에서 저를 특이하게 보이게 만든 한 요소입니다. 제가 처음으로 앤틸리스인들에게 아프리카에 대하여 말하였습니다. 그것은 제가 아프리카를 아주 잘 안다는 것이 아니라 아프리카는 내 자신의 일부라고 말하는 습관을 항상 가졌다는 뜻입니다. 아프리카는 저의 심정적 지리에 속합니다. 저는 아프리카에 많은 것을 신세지고 있습니다. 제 자신을 알게 해준 것은 아프리카입니다. 아프리카인들을 알고서야 비로소 저는 제 자신을 이해했습니다. 아프리카로 우회하고 나서야 비로소 저는 마르티니크를 이해했습니다. 아프리카 없이 앤틸리스 제도를 이해할 수 없습니다. 그러한 이유로 해서 앙티아니테와 네그리튀드를 대립시키는 것은 전적으로 소용 없습니다. 네그리튀드 없이 앙티아니테는 없기 때문입니다. 마르티니크와 소위 프랑스령 앤틸리스 제도는 유럽 세계와 아프리카 세계가 분명히 합류하는 곳입니다. 아마도 아시아적일 (인도에서 오는) 인도적 유입물을 무시할 수 없으니까 앞의 두 세계와 이 세 번째 세계가 합류하는

83) Aimé Césaire, *op. cit.*, 2005, p. 28.

곳이 그곳입니다. 그러나 “크게 보아” 그것은 아프리카와 유럽의 만남입니다. 하지만 본질적인 구성 요소, 기반은 아프리카입니다.”⁸⁴⁾ 우리는 이 인터뷰에서 세제르의 아프리카 지향적 본질주의를 파악할 수 있다. 마르티니크 사회는 17세기 이래로 나타난 유럽인의 식민주의적 진출과 지배, 아프리카 흑인노예들의 이산, 그리고 1848년 노예제도의 철폐 이후 나타난 노동자 신분의 인도인들의 이주가 결합되어 형성된 사회이다. 그는 이 섬 사회의 대대수를 흑인들이 점한다는 현실을 고려하고 이들 흑인 민중들의 뿌리가 아프리카에 있다는 점에서 아프리카적 요소를 마르티니크 사회의 인종적, 문화적 “기반”으로 해석한다. 물론 그는 유럽적 요소, 아시아적 요소를 이 섬 사회의 구성 요소로 보지만 그 핵심은 아프리카로 본다는 점에서 본질주의적이고 순수주의적이라는 지적을 면할 수는 없다. 특히 그의 본질주의는 배타적, 독점적, 결정론적 이데올로기로 변질될 가능성을 내포한다고 볼 수 있다. 그리하여 그의 후세대 작가로 앙티아니테의 주창자인 글리상, 크레올리테 운동 지지자들인 베르나베, 콩피앙, 샤무아조는 세제르의 네그리튀드를 식민주의에 대항한 반식민 투쟁으로 인정을 하면서도 유럽의 지배 이데올로기에 나타나는 본질주의와 보편주의를 세제르가 답습한다고 비판한다. 이들은 혼종화가 낳을 수 있는 창조적인 힘에 주목하여 카리브해 지역을 다양성의 카오스적 장으로 만들며 세제르의 네그리튀드를 시대에 뒤떨어진 것으로 보고 역사의 한 페이지에 넣으려 한다.

한편 세제르의 네그리튀드는 단지 아프리카와 아메리카의 흑인만을 위한 것이 아니라 전세계 피압박 민중을 대상으로 한다는 점을 그의 시와 에세이에서 확인할 수 있다. 그는 첫 번째 시 「귀향수첩」에서 이미 “나는 유태인 / 카프라리아인 / 캘커타의 인도인 / 선거권이 없는 할렘의 인간이

84) Aimé Césaire, in Maryse Condé, *Cahier d'un retour au pays natal*. Césaire, Paris, Hatier, 1978, p. 75. 위 번역은 진종화(『에두아르 글리상의 시와 평론에 나타나는 앙티아니테를 중심으로 한 서인도해 정체성 추구』, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제32집) 2010, p. 483-484)의 부분적 인용임.

될 것이다 / 굶주린 인간, 모욕당한 인간, 고문당한 인간 / 언제나 그를 잡아서 심하게 두들겨 / 썰 수 있다 그를 죽일 수 있다 - 그를 완전히 죽일 수 있다 - 어느 누구에게도 / 해명할 필요도 없고 어느 누구에게도 / 사과할 필요도 없고 / 유대인 / 박해를 받는 유대인 / 강아지 / 거지”⁸⁵⁾라고 말하며 고통 속에서 신음하는 피지배 민중에 대한 연대감과 동감을 표현한다. 그의 시집 『쇠사슬 채우기』의 시 「제3세계에 경의를 표하기 위해 Pour saluer le Tiers Monde」는 2차대전 후에 자본주의와 공산주의에 거리를 두고 독자적인 외교노선을 추구하던 아프리카 국가들이 과거 식민지배를 겪은 제3세계에 속한다는 점을 잘 보여준다.

세제르는 1955년 평론 『식민주의에 대한 담론 Discours sur le colonialisme』에서 피식민 지역의 민중들에게 비극과 고통을 야기한 유럽의 식민지배를 파토스적 언어로 신랄하게 비판한다. 여기에서 식민주의 피해자는 아프리카인들에게만 국한되는 것이 아니라 세계 전체의 피식민자들이다. 세제르는 1987년 2월 26일 미국 마이애미에서 개최된 강연에서 자신의 네그리튀드가 펍박받는 모든 인간을 대상으로 함을 명시한다. 그는 “사실, 네그리튀드는 생물학적인 것의 영역에 본질적으로 속하는 것은 아닙니다. 분명히, 네그리튀드는 일차적인 생물학적인 것을 넘어 더 심층적인 무엇 아주 정확하게는 역사가 만든 인간 운명 형태 중

85) *Cahier*, p. 20.

«... je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne vote pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture
on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer
de coups, le tuer - parfaitement le tuer - sans avoir
de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à
présenter à personne
un homme-juif
un homme-pogrom
un chiot
un mendigot»

의 하나를 결국에는 정의하고 특징짓는 경험의 총합을 지칭합니다. 그것은 인간에게 가해진 조건의 역사적 형태 중 하나입니다. 사실, 여기 마이애미에 모인 이 총회 참석자들에게 공통적인 것이 무엇인지를 파악하기 위해서는 이 참석자들의 공통 분모에 대해 자문하는 것으로 충분합니다. 그것은 반드시 그들의 피부색이 아니라 그들이 역사상의 최악의 폭력을 당한 인간 집단들, 주변화되고 억압받은 그리고 아직도 그러한 상태에 놓인 집단들에 어떤 방식으로든 결부된다는 사실입니다”⁸⁶⁾라고 말하면서 그의 네그리튀드가 이 세상에서 식민지배에 의해서 억압받은 모든 인간을 대상으로 하는 휴머니즘을 주장한다. 결국 세제르에 따르면 네그리튀드는 일차적으로는 유럽의 식민지배 하에서 고통의 삶을 산 아프리카와 아메리카의 흑인을 대상으로 삼아 이들이 아프리카라는 기원의 정체성과 인간적 존엄성을 회복하기를 목표로 하지만 이에 그치는 것이 아니라 세계 전체의 피압박 민중의 반식민적 투쟁을 위한 인류애적 사상이다.

결론

우리는 지금까지 세제르의 작품에 나타나는 아프리카의 성격을 이해하기 위해 유럽의 식민주의가 아프리카와 아메리카의 흑인에게 야기한 비극, 아프리카의 문화적, 자연적 유산, 그리고 인류애적 휴머니즘의 관점에서 그의 네그리튀드를 분석하였다. 그에게 이 흑인성 추구 운동은 제국주의의 동화정책에 대한 반식민적 투쟁이며 근원적 뿌리찾기를 통한 흑인의 인간적 존엄성 회복 의지의 표명으로 나타난다. 그는 이 운동

86) Aimé Césaire, *Le discours sur la négritude*, prononcé le jeudi 26 février 1987 lors de la Conférence Hémisphérique organisée par l'université Internationale de Floride à Miami, in *Discours sur le colonialisme*, suivi du *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955 (2004), p. 80-81.

이 빠질 수 있는 인종적 본질주의를 극복하기 위해 이 운동의 반식민적 역사성, 보편적 인류애를 강조한다.

세제르는 마르티니크에서 태어나서 고등학생 시기까지 아프리카를 알지 못하였다. 프랑스의 식민지였던 이 섬에서 백인 중심의 동화적 교육으로 인해 그는 자신을 프랑스인으로 생각하였다. 자신이 아프리카에서 노예로 유배당한 흑인의 후손이지만 이 기원에 대한 의식은 없었으며 단지 빈곤에 시달리는 이 섬으로부터 벗어나고 싶은 희망만을 가졌었다. 그는 파리에서 생고르, 다마스 등의 흑인들과 교류하며 아프리카에 관한 저서들의 독서, 미국의 할렘 르네상스를 접하고 흑인 문화의 존재, 흑인에 대한 인종차별주의를 대면하고 아프리카 출신 흑인으로서의 의식화 과정을 따른다. 그는 잡지 활동, 그리고 1939년 시 『귀향수첩』을 발표하여 자신의 네그리튀드 사상을 세상에 드러낸다. 그의 “귀향”은 자신이 떠나고 싶어했지만 사랑했던 고향 섬으로의 귀향이며 동시에 모테로서의 아프리카로의 귀향이다. 그는 이후로 평생 이 근본적 출발지인 검은 대륙에 대하여 시, 희곡, 에세이, 강연에서 관심을 계속 가진다. 그의 아프리카는 지리적 공간으로서의 아프리카, 아메리카, 카리브해 지역 등에 거주하는 흑인의 근원지이다. 또한 이 아프리카는 고유한 정체성을 박탈당한 유배당한 흑인들의 심층적 자아이기도 하다. 이 흑인들은 공통적으로 유럽 중심의 지배 이데올로기에 의해 인간으로서의 존재감을 빼앗기고 동물로 취급당한 비극적 역사를 경험하였는데 세제르는 이 고난의 역사를 네그리튀드의 중요 요소로 삼는다.

세제르의 아프리카 지향적 네그리튀드는 인종주의에 바탕한 백인의 지배 논리에 대항하는 흑인의 자주성 회복 운동이다. 따라서 일차적으로 세제르의 사상에 인종적 요소가 있다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 백인의 지배 이데올로기가 동물적 혹은 야만적 특성으로 간주한 흑인의 신체적 특징을 세제르는 긍정적 가치로 격상시킨다. 즉 세제르는 검은 피부는 결점이 아니라 본래 자연적인 적인 것이며 더 나아가 아름답다고 한다. 이는 흑인은 게으르고 지적으로 열등하다는 백인의 지배 논리에

대한 방어 논리인 셈이다. 따라서 세제르의 이 생물학적 요소는 타인종에 대한 차별, 편견을 내포하지 않으므로 이를 근거로 하여 그의 네그리튀드를 “인종주의”라고 볼 수는 없다. 다만 그가 흑인들의 뿌리는 아프리카에 있으며 이 점은 이들 흑인들의 흔들리지 않는 근본이라는 주장에는 본질주의적이고 결정론적인 면이 발견된다.

그는 유럽의 합리주의, 과학기술문명과 구별되는 아프리카의 자연친화적 문명을 내세우며 이를 네그리튀드의 내용으로 삼는다. 사실 세제르의 이러한 논리는 유럽의 문명과 원시의 구별 논리를 답습한 것으로 볼 수 있다. 어쨌든 세제르는 아프리카의 광대한 자연, 원시적 순수성을 그 배경으로 하는 사상을 제시한다. 더 나아가 그는 역사상으로 아프리카에 존재하였던 뛰어난 문명을 강조한다. 이는 유럽 식민주의가 지배 정당화의 요소로 내세운 문명이 부재한 아프리카의 이미지를 거부하는 태도이다. 자연을 지배와 소유의 관점에서 보는 유럽 문명에 대하여 세제르는 자연과 인간의 경계를 설정하지 않고 자연에서 성스러움을 찾는 아프리카의 문화적 전통을 회복하고 싶어한다. 그는 시에서 아프리카의 복인 탐탐의 불규칙적인 리듬으로 정형성을 지향하는 유럽의 리듬에 대한 거부를 드러낸다.

세제르의 아프리카 지향적 네그리튀드는 마르티니크에서 많은 비판의 대상이 되었다. 흑인의 순수성을 추구하는 세제르의 사상은 다양성이 특징인 이 지역의 상황을 무시한 사상이며 유럽인의 도래 이전에 존재하던 아프리카를 발견하려는 시도는 시대착오적인 시도로 비판받았다. 더욱이 마르티니크인이면서 크레올어를 구어에 불과한 것으로 보고 이를 사용하지 않으려는 그의 태도는 비난의 대상이 되었다. 더 나아가 아프리카를 본질적인 지향점으로 보는 그의 사상은 카리브해 지역에 사는 마르티니크인들을 소외시킨다고 지적받았다. 그의 사상이 이 지역보다 아프리카에서 더 많은 관심의 대상이 되었다는 점은 상당히 역설적이다. 그러나 유럽의 식민주의에 의해서 아프리카에서 카리브해 지역으로 유배되어 고난의 삶을 살던 마르티니크인들에게 동화정책에 의해서 잃어버

린 흑인성의 회복을 외치고 흑인들의 경제적, 정치적 소외를 고발하고 반식민적 저항의 외침을 던진 세제르는 탈식민화의 역사에서 큰 의미를 갖는다. 더 나아가 네그리튀드의 대상을 흑인에게 제한하지 않고 전세계의 피압박 민중에게 동질감과 연대감을 표명한 세제르는 인류사적으로 중요한 위치를 차지한다. 더욱이 서구의 신식민주의가 인종주의적 배경을 포기하지 않고 지배 이데올로기를 유지한다는 점에서 저항 담론의서의 네그리튀드는 아직도 의미가 있다고 볼 수 있다.

본 연구는 인용되는 시 구절에 대한 문체론적 분석을 하였다. 이 형식적 분석을 통하여 시인인 세제르가 음성, 단어, 통사 구조의 반복, 긴 열거를 통해 독자의 가슴에 호소하는 파토스적 언어를 형성하였다는 점을 파악하였다. 또한 세제르가 불규칙한 반복, 논리적 연결사의 생략 등이 특징인 아프리카적 원시적 리듬, 프랑스어 어법으로부터의 일탈을 이용하여 고정화를 지향하는 유럽적 합리주의에 바탕한 지배 이데올로기에 대한 저항을 시도하였음을 이해했다.

참고문헌

- 진중화, 「에두아르 글리상의 시와 평론에 나타나는 앙티아니테를 중심으로 한 서인도해 정체성 추구」, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제 32집) 2010.
- Abenon, Lucien-René, *Petite histoire de la Guadeloupe*, Paris, Editions de l'Harmattan, 1992.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Editions Présence Africaine, 1983 (1939).
- _____, *Discours sur le colonialisme*, suivi du *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955 (2004).
- _____, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- _____, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
- _____, *Une saison au Congo*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- _____, *Une tempête*, Paris, Présence Africaine, 1969.
- _____, *La poésie*, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- _____, *Nègre je suis, nègre je resterai: Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005.
- Combe, Dominique, *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- De Fontette, François, *Le racisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

- De Gobineau, Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Tome premier, Paris, Librairie de Paris, 1940 (1853).
- Diop, Papa Samba, *La poésie d'Aimé Césaire: Propositions de lecture accompagnée d'un lexique de l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- Ferro, Marc, *Le livre noir du colonialisme. XVIe-XXIe siècle: de l'extermination à la repentance*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003.
- Frobenius, Léo, *Histoire de la civilisation africaine*, traduit par Dr H. Back et D. Ermont, Paris, Gallimard, 1936.
- Gérard-Libois, Jules, «Du domaine de Léopold II à l'entreprise coloniale», in Jules Gérard-Libois, Jean-Kestergat, Jacques Vanderlinden, Benoît Verhaegen, Jean-Claude Willame, *Congo 1960: Échec d'une décolonisation*, Bruxelles, André Versaille éditeur-GRIP, 2010.
- Gide, André, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad: Carnet de route*, Paris, Gallimard, 1927, 1928.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981 (Gallimard, 1997).
- Hegel, Georg W. F., *La raison dans l'Histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Félix Meiner Verlag, 1955 (Librairie Plon 1965).
- Hénane, René, *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2004.
- _____, *Les armes miraculeuses d'Aimé Césaire: Une lecture critique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

- Hochschild, Adam, 『레오폴드왕의 유령 King Leopold's Ghost』, 이종인 옮김, 서울: 도서출판 무우수, 2003 (Houghton Mifflin Co, 1998).
- Iliffe, John, 『Africans: The History of A Continent 아프리카의 역사』, 이한규 외 옮김, 서울: 이산, 2002 (Cambridge University Press, 1996).
- Kesteloot, Lilyan, *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Issy les Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1982.
- _____, «Césaire, compagnon de route de l'Afrique», *Europe* No 832-833 / Août-Septembre 1998.
- _____, *Césaire et Senghor: Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Kubayanda, Josaphat B., *The Poet's Africa: Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, New York / Westport / London, Greenwood Press, 1990.
- Laforge, Pierre, *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire*, Paris, Gallimard, 2009.
- Louis, Patrice, *Conversation avec Aimé Césaire*, Paris, Arléa, 2007 (2004, sous le titre *Aimé Césaire, rencontre avec un Nègre fondamental*).
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique. Des Arawaks à 1848*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Oliver, Roland, 『아프리카: 500만년의 역사와 문화 The African Experience』, 배기동, 유종현 옮김, 서울: 여강출판사, 2001 (The Orion Publishing Group, 1999).
- Phan, Bernard, *Colonisation et décolonisation (XVIe -XXe siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Reid, Richard J., 『현대 아프리카의 역사 A History of Modern Africa

- :1800 to the Present』, 이석호 옮김, 서울: 삼천리, 2013
(Blackwell Publishing Limited, 2010).
- Sartre, Jean-Paul, «Orphée noir», in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par Léopold Sédar Senghor, Paris, PUF., 1948.
- Stamm, Anne, *Histoire de l'Afrique précoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Todorov, Tzvetan, *Le Jardin imparfait: La pensée humaniste en France*, Paris, Bernard Grasset, 1998.
- Wesseling, Henri, *Le partage de l'Afrique: 1880-1914*, Traduit du néerlandais par Patrick Grilli, Paris, Éditions Denoël, 1996 (1991).

〈Résumé〉

L'Afrique dans la poésie d'Aimé Césaire

JIN Jonghwa

Cette étude inspirée d'une problématique anticolonialiste a pour but d'évaluer la part africaine constituant le noyau dur de la Négritude césairienne, en s'appuyant principalement sur la poésie d'Aimé Césaire. Nous analysons le texte poétique de ce poète martiniquais pour jeter en lumière son africanité autour des thèmes de la tragédie historique des peuples noirs opprimés, de l'héritage culturel et naturel du continent noir, et de l'humanisme.

Le jeune Aimé qui a reçu l'éducation assimilationniste française à la Martinique se croyait français. Mais il s'est découvert africain à travers le contact avec le Sénégalais Léopold Sédar Senghor en 1931 à Paris. Alors, il approfondissait, pendant sa période parisienne, son intérêt pour sa matrice africaine avec la connaissance de la Renaissance de Harlem aux États-Unis et la lecture du livre de Léo Frobenius *Histoire de la civilisation africaine* et ses activités dans les revues telles que *Légitime défense* et *L'étudiant noir*.

Son premier poème *Cahier d'un retour au pays natal* est celui de son retour non seulement à son île natale caribéenne, mais aussi à son origine africaine. Cet "Orphée noir", selon l'expression de Sartre, y procède à sa descente en enfer martiniquais et il poursuit sa traversée de l'océan Atlantique pour trouver le paradis précolombien perdu en Afrique. Tout au long de sa vie rattachée à son écriture poétique, ce chantre de la Négritude tient à dénoncer la souffrance des Noirs africains et antillais, victimes du colonialisme européen et à faire

valoir l'héritage culturel des anciens royaumes africains et la Nature de ce continent dans sa potentialité.

Il se pose finalement la question de savoir si la Négritude césairienne relève du racisme. Sartre la qualifie d'“un racisme antiraciste”, puisqu'elle s'oppose au racisme européen en se définissant comme “la conscience d'être noir”. Mais, pour ce “nègre fondamental”, son approche essentialiste est une quête de soi-même, son être originel perdu par l'idéologie de domination coloniale. Sa Négritude, un humanisme, s'adresse aux peuples opprimés du monde entier au-delà du “biologique” et du géographique.

주 제 어 : 에메 세제르(Aimé Césaire), 네그리튀드(Négritude),
아프리카(Afrique), 마르티니크(Martinique),
탈식민화(décolonisation), 식민주의(colonialisme)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

문화민주주의와 프랑스의 문화예술 지원정책: 문화 축제를 중심으로*

한 승 준
(서울여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------------|---|
| 1. 서론 | 3.2. 음악축제(Fête de la Musique) |
| 2. 민주주의와 문화정책 | 3.3. 박물관의 밤(Nuit des musées)과
문화유산의 날(Journées du
Patrimoine) |
| 2.1. '문화의 민주화'와 '문화민주주의' | 3.4. 영화축제(Fête du Cinéma) |
| 2.2. 민주주의와 프랑스 문화정책 | 4. 결론 |
| 3. 문화민주주의와 프랑스 문화 축제 | |
| 3.1. 분석의 틀 | |

1. 서론

프랑스 문화정책의 특징을 상징하는 핵심 개념은 무엇일까? 포아리에 Poirrier는 '문화의 민주화(démocratisation de la culture)', '문화민주주의(démocratie culturelle)', '문화적 예외(exception culturelle)', '문화 다양성(diversité culturelle)'을 프랑스 문화정책의 핵심 개념으로 제시하면서, 민주주의와 문화의 관련성을 중심으로 프랑스 문화정책 변화를 고찰하였다¹⁾. 과연 문화정책은 민주주의의 발전과 밀접하게 연계되어 있는 것

* 이 논문은 2016학년도 서울여자대학교 교내학술연구비의 지원을 받았다.

1) P. Poirrier, Démocratie et culture. L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004. dans Bleton-Ruget A. et Sylvestre, J.-P. (dir.),

일까? 문화정책을 통해 민주주의가 발전할 수 있는 것이며, 민주주의의 발전이 문화정책에도 영향을 주는 것일까? 문화정책에서 국민의 참여는 매우 중요한 요소이며, 이를 통해 문화분야에서의 민주주의가 실현되는 것이다²⁾. 따라서 프랑스 문화정책이 ‘민주주의’의 측면에서 어떤 역할을 수행해 왔는가를 살펴보는 것은 의미있는 작업이라 할 것이다.

본 연구는 프랑스 문화정책의 핵심 개념 중 하나가 ‘민주주의’라는 점에 착안하여 프랑스 문화정책에서 민주주의의 개념적 변화가 정책에 미치는 영향을 이론적으로 고찰하였다. ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’ 개념의 대립구도를 분석틀로 활용하여 프랑스의 주요 문화 축제들을 분석하였다. 즉, 프랑스 문화정책의 기조 변화에 따른 상황들을 구체적인 사례분석을 통해 제시하고자 하였다. 주요 사례로는 음악축제(Fête de la Musique), 박물관의 밤(Nuit des musées), 문화유산의 날(Journées du Patrimoine), 영화축제(Fête du Cinéma)를 선정하였다. 이를 통해서 프랑스 문화정책의 주요 흐름을 파악하고, 향후 문화정책의 적용에 있어 방향성을 제시하고자 하였다.

2. 민주주의와 문화정책

2.1. ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’

민주주의란 용어는 보편적 개념이지만 맥락에 따라 여러가지 함의를 갖는다. 민주주의는 때로는 정치 구호 혹은 현실을 파악하는 잣대로, 때로는 현실비판의 도구로 활용되는 등 다양한 사람의 의지와 신념, 생각들이 이 용어에 담기다 보니 그 의미가 때로는 혼란스럽다.³⁾ 문화 분야

La démocratie, patrimoine et projet. Edition Universitaires de Dijon, 2006.

2) 김선미·최준식, 『프랑스 문화정책 준거의 발전과 문화의 민주화』, 『인문학연구』, 21권, 2012. 140면.

에서 민주주의 개념 역시 다양한 의미를 지니고 있다. 문화에서의 민주주의 논의는 크게 ‘문화의 민주화(démocratisation de la culture)’⁴⁾와 ‘문화민주주의(démocratie culturelle)’ 개념을 중심으로 이루어졌다. 두 전략의 기본적인 철학과 예술에 대한 개념 정의는 확연히 구분된다. ‘문화의 민주화’가 ‘모든 사람을 위한 문화(culture for everybody)’라고 한다면 ‘문화민주주의’는 ‘모든 사람에 의한 문화(culture by everybody)’로서 문화수용자의 주체적 측면을 강조한다.⁵⁾ 서구의 문화정책 이론가들은 ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’를 엄격하게 구분하여 사용하고 있다⁶⁾.

문화의 민주화는 고급문화(high culture)⁷⁾에 해당하는 오페라, 발레, 연극, 클래식 음악 등의 협의적 개념의 예술에 대한 대중의 접근성을 높이는데 문화정책의 주된 목적이 있다. 문화의 민주화 논리는 모두에게 특정한 문화를 부과하는 것이다. 특정한 문화란 사회 상류층이 주로 접하는 엘리트 중심의 고전적 고급문화를 의미한다. 모든 사람이 고급문화를 누리지 못하는 것은 경제적인 이유나 교육적 문제 때문일 경우도 많다. 보몰 Bomol과 보웬 Bowen도 “현재 예술에 대한 극히 제한된 관객은 제한된 기호의 결과가 아니라 많은 사람들이 예술을 감상하는 법을 배울 수 있는 기회가 거부되어 왔기 때문”이라고 주장하였다.⁸⁾ 따라서

3) 장세길, 『문화민주주의를 넘어-전라북도 사례로 살펴본 새로운 문화전략 모색』, 『지역사회연구』, 23권 2호, 2015. 46면.

4) démocratisation de la culture(democratization of culture)는 ‘문화의 민주화’로 번역되어 사용되나 ‘문화민주주의’와 구분하기 어렵다는 지적이 많다. 장세길(2015)은 문화의 민주화를 ‘문화접근의 민주화’로 번역하였다. 다만 본 논문에서는 ‘문화의 민주화’가 대부분의 문화정책 교재와 관련 논문에서 통용되고 있는 점을 감안하여 ‘문화의 민주화’로 번역하여 사용하고자 한다.

5) J. Langsted, Double Strategies in a Modern Cultural Policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*: vol. 19, n° 4, 1990.

6) 김경옥, 『문화민주주의와 문화정책에 대한 새로운 시각』, 『문화경제연구』, 6권 2호, 2003. 32-33면.

7) ‘문화의 민주화’는 흔히 협의적 개념의 예술, 즉 기존의 비평가나 학자, 예술가들에게 이미 인정을 받았거나 받고 있는 전통적인 형식의 고급예술만을 예술 개념의 범주에 포함시킨다. 상류문화, 협의의 문화, 주류문화 등으로 지칭된다.

모든 사람이 고급문화에 접근할 수 있도록 하는 것은 시장에만 의존할 수 없고 국가가 책임을 지닌다. 즉, 국가는 이러한 전통적이고 고급예술을 모든 사람들이 향유할 수 있도록 접근성을 강화해야 한다. 고급문화는 민주화될 수 있고, 그것은 정부에 의해서만 가능하다는 것이다. 따라서 ‘문화의 민주화’ 전략에 입각한 문화정책은 이러한 고급예술이 주로 생산 소비되는 기존의 대형예술기관을 그 중심으로 삼으며, 관객보다는 예술가, 그리고 아마추어 예술가보다 전문예술가 중심으로 이루어진다. 그리고 예술작품을 생산하는 과정보다 예술작품 그 자체에 무게중심을 두고 이를 후대에 원형 그대로 보존하여 전수하는 것을 목적으로 삼고 있다.⁹⁾

반면, 문화민주주의는 20세기 초에 앵글로아메리카의 문화적 동화전략에 대응하며 등장한 이데올로기로, 문화다원주의(cultural pluralism)와 다문화주의(multiculturalism)의 기반으로 평가받는다.¹⁰⁾ 유럽에서 문화민주주의의 등장은 1970년대에 문화의 민주화가 주류 문화 외의 문화를 무시하면서 답다운 방식으로 예술엘리트주의로 변질되었다는 비판에서 출발한다. 이미 1960년대 말부터 학자들은 대중이 문화예술을 접할 기회만 갖게 된다면 자연스럽게 예술을 사랑하게 될 것이라는 개념에 기반해 수립된 정책들이 그다지 효과적이지 않다는 점을 지적하였다.¹¹⁾ 현장의 실무자들도 문화의 민주화에 기반하여 수립된 정책들의 실효성에 의문과 비판을 제기하게 된다.¹²⁾ 그 결과 문화의 민주화보다는 덜 제약적이고, 덜 엘리트적이고, 덜 위계적인 ‘문화민주주의’ 개념이 등장한다.

8) W. J. Bomol & W. G. Bowen, *Performing Arts-The Economic Dilemma*, Boston: The MIT Press, 1966. p. 379.

9) 김경옥, 앞의글, 35면.

10) 장세길, 앞의글, 47면.

11) P. Bourdieu & A. Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris. Les Editions de Minuit, 1969.

12) L. Santerre, De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle, dans Guy, Bellavance(dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Laval, Editions IQRC/Presses de l'Université Laval. 2000. p. 49.

‘문화민주주의’는 ‘미적 가치관(aesthetics)’ 이론에 의거해 미에 대한 주관성과 문화의 다양성을 강조한다. 즉, ‘문화민주주의’는 사회에는 다양한 문화가 존재하며, 문화정책의 목표는 지방이나 여러 인구집단의 다양한 하위문화에게 비옥한 토양을 제공하는데 있다. 문화민주주의는 아마추어를 중요시하며, 이들의 창조적 활동을 촉진하고 문화의 다양성을 제고하고자 한다. 또한 사람들이 문화의 수동적 수용자가 아니라 적극적 참여자가 될 수 있는 여건을 조성하고자 한다. ‘문화민주주의’에서는 다양한 하위문화가 상호작용을 통해 학습하고 발전한다. 따라서 문화민주주의에서는 공연장에서 이루어지지 않은 문화예술활동과 비전문가들이 수행하는 문화예술활동도 중요시한다. ‘문화민주주의’에서는 예술의 질이란 개념보다 정치적, 성적, 민족적, 사회적 형평성(social equality) 등을 우선적으로 고려하며, 예술작업에 있어서도 아마추어와 전문가 사이의 명확한 경계를 인정하기 않으면서 예술참여와 경험의 중요성을 강조하는 관객지향성을 보인다.¹³⁾

문화의 민주화와 문화민주주의의 주요 특징을 비교하면 다음 <표 1>과 같다. Langsted는 이러한 구분이 문화정책의 분석 도구와 프레임으로 이론적으로 의미가 있지만, 실제 문화정책에서는 양대 개념이 함께 활용되어야 한다고 주장하였다. 즉, ‘문화정책의 이중 전략(a double-strategy of cultural policy)’을 강조하였다. 다만, ‘문화의 민주화’ 정책이 오랫동안 추진되었기 때문에, 이제는 우선순위가 ‘문화민주주의’에 있어야 한다고 주장하였다.¹⁴⁾

13) 김경옥, 앞의글, 36면.

14) J. Langsted, 앞의글.

〈표 1〉 '문화의 민주화'와 '문화민주주의'의 비교

문화의 민주화	문화민주주의
문화의 단일성 (monoculture)	문화의 다양성 (plurality of cultures)
예술기관 중심 (institutions)	비공식 집단(informal group)
기존의 기회 (ready-made opportunities)	역동성 (animation)
구조 만들기 (create framework)	창조적 활동 (creative activities)
전문가 중심 (professional)	아마추어 중심 (amateur)
미적 질 (aesthetic quality)	사회적 평등 (social equality)
보존 (preservation)	변화 (change)
전통 (tradition)	발전, 역동성 (development, dynamics)
장려 (promotion)	개별 활동 (personal activity)
생산물 (products)	과정 (processes)

출처: Langsted (1990:58)

2.2. 민주주의와 프랑스 문화정책

2.2.1. 문화의 민주화와 문화정책

과연 프랑스의 문화정책은 민주주의와 밀접하게 연계되어 있는 것일까? 프랑스에서는 1959년에 문화부가 창설되어 그때까지 여러 부처에 분산되어 수행되었던 문화 관련 업무를 전담하게 된다. 문화부가 설립됨에 따라 문화정책의 필요성이 정당화되었다. 문화부의 임무는 1959년 7월의 법령에 명시되어 있다.

“문화부는 인류의 문화예술 자산에 대한 국민들의 접근성을 향상시키는 임무를 지닌다. 즉, 문화부는 **가능한 한 많은 국민들에게** 프랑스의 문화유산을 접할 기회를 제공하고, 문화예술과 이를 풍요롭게 하는 정신의 창조를 촉진하는 임무를 지닌다.”

따라서 문화부 설립의 배경에는 문화유산 접근에 대한 고른 기회와 문화의 민주화에 대한 의지가 존재한다.¹⁵⁾ 초대 문화부 장관이었던 앙드

레 말로 André Malraux는 2차 세계대전 이전에도 파시즘에 대항하기 위해서 문화를 수호하는 활동을 적극적으로 펼쳤다. 즉, 문화를 통한 국가 소속감을 고취하고자 하였기 때문에 이데올로기로서의 문화의 중요성이 부각되었다.¹⁶⁾ 이 시절 프랑스 문화정책의 특색은 ‘문화의 민주화’라 할 것이다. 문화의 민주화는 국가가 모든 국민들에게 동등하게 문화자산을 접할 기회를 제공해야 한다는 점에서 복지국가(État-providence)의 논리와 밀접하게 연계되어 있으며,¹⁷⁾ 문화부는 문화를 접할 수 있는 비용, 시간, 공간의 측면에 대한 정책적 지원을 통해 문화에 대한 대중의 접근가능성을 확대시켰다.¹⁸⁾

많은 국민들에게 예술작품을 접할 기회를 제공하기 위해서는 예술작품의 보급과 순환을 용이하게 할 수 있는 체계적인 제도와 시설이 필요하다. 이에 앙드레 말로 André Malraux는 ‘문화의 집(maison de la culture)’¹⁹⁾을 설립한다. 문화의 집은 일부 엘리트 계층과 수도인 파리에만 집중되어 있는 문화예술활동을 전국적으로 확산하여 계층간, 중앙과 지방간의 문화적 격차를 해소하는데 그 목적이 있었다. 문화의 집은 지리적 불평등과 사회계층적 불평등을 해소하기 위한 만남의 장소이며, 문화를 모든 사람들이 향유하는 공동의 자산으로 만들고자 하였다. 따라서 주된 정책 수단으로는 입장료를 낮추거나 개관 시간을 연장하는 등의 방법이 활용되었다.²⁰⁾

15) P. Poirrier, 앞의글.

16) 진인혜, 『프랑스 문화정책의 역사』, 『한국프랑스학논집』, 59권, 2007. 3면.

17) P. Poirrier, *La politique culturelle en débat*. Documentation française, 2013.

18) 김명섭, 『프랑스 제5공화국의 문화정책-프랑수와 미테랑의 집권기를 중심으로』, 『문화정책논총』, 11권, 1999. 223면.

19) 앙드레 말로 André Malraux는 공연과 전시 및 새로운 창작을 촉진시키기 위해 인구 10만명 이상의 모든 도시에 ‘문화의 집’이라고 명명한 복합 문화공간의 설립을 계획하였다. 프랑스의 95개 데파르트망에 중앙정부가 50%의 예산을 지원하는 조건으로 적어도 하나의 문화의 집을 건설한다는 계획을 수립하였다. 문화의 집은 연극을 중심으로 음악, 무용, 전시, 영화 등 다양한 분야의 창작활동과 확산기능을 수행할 수 있게 하였다.

20) 진인혜, 앞의글, 4-5면.

문화의 집은 국가와 지자체 및 예술가들 사이의 협력을 도모하는 기회를 제공하였다는 점에서는 의의가 있으나 기대에 미치지 못하였다는 비판도 존재한다.²¹⁾ 왜냐하면 문화의 집 담당자들은 대중들에게 수준 높은 예술작품을 제공해야 한다는 사명감이 있었지만, 단순히 대중과 예술작품의 대면만으로 그러한 효과가 창출되지는 않았다. 특히 말로에게 있어 문화의 개념은 매우 엘리트주의적이었다. 그에게 문화는 인류의 고귀한 유산으로서 인간을 인간이라는 품위에 합당한 존재로 이끌어주는 것이며, 문화가 단순히 여가 활용의 수단이 아니었다. 그러나 1968년의 혁명은 문화의 성격과 역할에 많은 변화를 불러일으킨다. 이러한 시대적 변화로 인해 대중과 예술작품의 만남에 역점을 둔 말로의 문화정책은 진정한 문화의 민주화를 이루지 못했다는 비판이 제기되었으며, 문화의 특수성에서 보다 다양하고 총체적인 문화로의 전환 시기가 대두하게 된다.

2.2.2. 문화민주주의와 문화정책

1968년 5월 혁명을 계기로 좌파는 그 동안 추진된 문화의 민주화 정책을 비판하기 시작하였다. 문화의 민주화 정책은 문화접근의 불평등에 국한된 정책으로서 문화 자체에 대한 고민이 결여되었다는 것이다. ‘문화민주주의(Démocratie culturelle)’는 문화 활동의 상대적인 평등, 즉 이미 설립되어 있는 예술의 서열을 재검토하는 것으로, 노동자 혹은 농촌의 문화와 같은 소수 문화와 민족 또는 젊은 세대와 같은 사회문화적인 정체성을 확립하는 것이다.²²⁾ 68세대의 성장과 함께 사회당 내에서는 문화를 이념투쟁의 일환으로 삼기보다는 각 개인이 각자의 삶을 운영하는 양식으로 보아야 한다는 입장이 주류를 이룬다. 1981년 사회당 정부의 등장은 문화정책의 측면에서 그 의미가 매우 크다. 사회당 정부 문화정책의 핵심은 다음과 같다.²³⁾

21) J. Caune, *La culture en action, De Vilar à Lang: le sens perdu*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1999. p. 360.

22) 김선미 · 최준식, 앞의글, 148-149면.

“문화란 특권적 소비계층의 향유물로 제한될 수 있는 것이 아닌
바, 그것은 ‘삶의 차원’을 구성하는 총체적인 것이다. 또한 사회당
의 문화정책은 문화의 창조와 확산을 위해 더 많은 프랑스인들이
참여할 수 있도록 문화 행위의 영역을 다시 정의하고자 하는 의지
로 특정지어진다.”

하상복은 프랑스 사회당 정부 문화정책의 주요 의미를 ‘문화 개념의
확장’과 ‘문화 행위로의 능동적 참여’로 설명하였다.²⁴⁾ 첫째, 문화 개념
의 확장은 근본적으로 엘리트 문화와 대중문화간의 차이와 그에 기초한
계급별로 향유하는 문화가 고착화된 현상에 대한 비판적 문제의식을 지
향하고 있다. 둘째, 문화 행위에의 능동적 참여는 기존의 문화를 수동적
으로 받아들이는 태도로부터 벗어나 각 개인들의 창조적 의지를 통해 새
로운 문화를 만들어내는 일로 해석된다²⁵⁾ 그러한 과정을 통해 한
개인은 문화적 객체에서 문화적 주체로 탈바꿈할 수 있다.

사회당 정부의 문화정책은 첫째, 시민들의 능동적 참여를 유도하는 문
화적 이니셔티브를 통해 프랑스인들을 동원하고, 둘째, 자유로운 문화적
표현과 대화를 복돋움으로써 프랑스인들의 결집을 이끌어내며, 셋째, 당
파적 논리를 배제하고 모든 사람들의 문화적 능력을 자극하는 정책으로
특징되어진다. 사회당 정부의 문화부 장관이었던 자끄 랑 Jack Lang은
1982년 7월 27일 유네스코에서 행한 연설에서 사회당 정부의 문화적 이
념을 다음과 같이 정의하였다.²⁶⁾

“ ‘비주류 예술’과 ‘주류 예술’, ‘고급예술’과 ‘대중예술’간의 위
계가 존재해서는 안 됩니다. 아름다움을 추구할 권리가 사회적, 시
민적 삶의 영역 속에도 존재한다고 말한다면 삶의 형태, 살아가는

23) Cahiers français, *Culture et société*. La documentation française, 1993. p. 44.

24) 하상복, 『프랑스 사회당 정부의 문화정책-군주제와 공화제 원리의 공존-』, 『문화정
책논총』, 17권, 2005. 299-301면.

25) Cahiers français, 앞의글, p. 44-45.

26) Poirier, 2002 앞의글, p. 394-395.

방식, 사랑하는 방식, 옷 입는 방식, 거주하는 방식을 포함하는 모든 형태의 예술과 문화에는 그러한 권리가 존재하고 있는 것입니다.”

자끄 랑 Jack Lang은 문화민주주의를 위해 우선적으로 엘리트문화와 대중문화간의 구획을 철폐하는 정책을 추구하였다. 그것은 문화에 대한 전문주의적인 태도가 배격되고 보다 개방적인 문화를 지향하는 것이다. 이로 인해 만화, 패션, 대중음악, 비디오, 서커스, 요리 등이 오페라, 문학, 고전음악 등과 같은 수준에서 문화부의 지원을 받을 수 있었다. 앙굴렘에 건립된 만화박물관(Musée de bande dessinée), 샤롱에 설치된 서커스 학교 등이 바로 이러한 문화민주주의 정책의 결과이다.

3. 문화민주주의와 프랑스 문화 축제

3.1. 분석의 틀

이 연구에서는 앞의 <표 1>에 제시된 랑스테드 Langsted의 ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’ 논의²⁷⁾를 중심으로 하되, 국내외 선행 연구들을 참고하여 분석틀을 수립하였다.

첫째, 문화의 단일성(monoculture)과 다양성(plurality of cultures) 측면 분석: 예술 개념에 있어 문화의 민주화 정책은 오페라, 연극, 발레, 오케스트라 등 고급예술을 가능한 한 다수가 누릴 수 있도록 하는 것이 목적이다. 반면, 문화민주주의의 예술 개념은 고급예술뿐만 아니라 아마추어예술, 실험예술, 대중예술, 여성예술, 다문화예술 등을 포함하는 포괄적 개념이다. 즉 전자는 문화의 단일성에 기반하며, 후자는 문화의 다

27) Langsted 앞의글, p. 58-62.

양성에 기반하고 있다.

둘째, 문화정책의 전개 방식에 있어 ‘문화의 민주화’는 문화예술 전문가 중심의 중앙집권적 하향적 방식을 채택한다. 정부가 예술기관을 중심으로 사업을 계획하고 집행한다. 반면, ‘문화민주주의’에서는 예술가만이 문화생산활동을 할 수 있는 것이 아니라, 누구나 문화예술활동에 참여할 수 있고, 문화생산활동을 할 수 있는 잠재력과 창의성을 지니고 있다. 그 결과 ‘문화민주주의’의 전개방식은 일반인들이 스스로 문화와 예술작품을 창조하는 상향적, 자발적 방식이다.²⁸⁾ 예술소비자는 기존의 수동적인 예술소비에서 탈피하여 ‘예술활동에의 참여’라는 보다 능동적이고 적극적인 역할을 할 수 있다. 즉 관객이면서도 동시에 아마추어 예술가로서 예술활동에 참여하기를 권유 받게 된다.²⁹⁾ 정책 전개 방식은 사업계획 수립에 있어 전문가-비전문가 참여자 유형 분석을 통해 이루어진다.

셋째, 프로그램의 내용에 있어 문화의 민주화의 경우 문화예술기관에서 준비한 기존의 프로그램들을 중심으로 진행된다. 반면, 문화민주주의에서는 기존의 정형화된 틀을 거부하여 등록된 문화예술기관으로 활동하지 않고, 관객과의 만남 또한 기존 예술기관의 공연장에서 이루어지지 않는 문화활동 등을 포함하는 역동성을 지닌다. 즉, 예술작업에 있어서 아마추어와 전문가 사이의 명확한 경계를 인정하지 않으면서 예술참여와 경험의 중요성을 강조하는 관객지향성을 보인다는 점을 강조한다.

넷째, ‘문화민주주의’는 ‘미적 가치관(aesthetics)’ 이론에 의거해 미에 대한 주관성과 문화의 다양성을 강조한다. 즉, ‘문화민주주의’는 사회에는 다양한 문화가 존재하며, 문화정책의 목표는 지방이나 여러 인구집단의 다양한 하위문화에게 비옥한 토양을 제공하는데 있다.

28) 서순복, 『문화의 민주화와 문화민주주의의 정책적 함의』, 『한국지방자치연구』, 제 8권 제3호, 2007.

29) 김경옥, 앞의글.

〈표 2〉 문화가 있는 날 사업의 정책적 특성 분석틀

구분	문화의 민주화	문화민주주의
예술 개념	문화의 단일성 (monoculture)	문화의 다양성 (plurality of cultures)
주체	정부기관, 전문가 중심	비전문가, 아마추어 중심
내용	기존 프로그램 중심	역동성
문화정책의 초점	구조 만들기/미적 질	활동 만들기/사회적 동등성

3.2. 음악축제(Fête de la Musique)

3.2.1. 개요

‘음악의 날’이라는 명칭으로도 불리는 음악축제는 1982년부터 시작된 축제로 매년 낮이 가장 긴 하지인 6월 21일 하루 동안 프랑스 전 지역에서 전 국민이 어디에서나 악기를 연주하거나 음악을 들을 수 있는 음악 축제이다. 제1회 축제의 경우 1982년 6월 21일 저녁 8시 30분부터 9시까지 어떤 형태의 악기라도 연주 가능한 사람들 모두가 거리에서 끼를 발휘하도록 초대하는 형태였는데 아마추어, 프로를 총망라하여 모든 음악인과 애호가들이 예정된 30분을 훨씬 넘어 밤이 깊도록 거리에서 축제분위기를 연출하면서 성공적으로 자리를 잡게 되었으며, 1985년 유럽 공동체의 차원에서 ‘유럽 음악의 해’가 설정됨에 따라 프랑스의 음악축제가 유럽 전역으로 확대되기에 이른다. 2014년 현재 오대륙의 120여개국 340개 도시가 음악축제를 개최하고 있다.

3.2.2. 분석

첫째, ‘문화의 단일성(monoculture)’과 ‘문화의 다양성(plurality of cultures)’ 측면; 현재 유럽음악축제는 매년 하지일인 6월 21일에 개최되며 개인이나 단체, 아마추어 음악인이나 전문음악인을 막론하고 노래나

악기를 통하여 음악 표현을 하면서 참여하고자 하는 이들에게 자발적으로, 그리고 무료로 제공되는 표현의 공간으로 모든 형태의 음악에 대해, 야외이건 내부 공연이건 무료입장의 원칙 하에서 허용된다.

음악축제는 2가지 방식으로 음악을 활성화하고자 하는 목적을 추구하고 있다. 첫째, “음악을 연주하십시오!”라는 슬로건 아래 아마추어 음악인들이 자발적으로 길거리나 공공장소에서 음악을 연주하도록 지원하며, 둘째, 아마추어 음악인뿐만 아니라 전문 음악인들 역시 무료 음악회를 개최하는 덕분에, 대중들은 다양한 유형의 음악(클래식, 재즈, 록, 세계음악, 전통음악 등)들과 다양한 언어의 음악들을 즐길 수 있다. 따라서 음악축제는 시대적으로 고전에서 현대음악까지 세계의 모든 음악을 아우르는 문화의 다양성이 강하게 나타나고 있다.

둘째, ‘기관(institutions), 전문가 중심(professional)’과 비전문가 집단(informal group), 아마추어 중심(amateur)’ 측면; 음악축제는 프랑스의 음악 방송국(Radio France-France Musique)에서 일했던 조엘 코헨 Joel Cohen이 방송 프로에서 하지와 동지에 걸쳐 두 차례 ‘음악의 해방(Saturnales de la Musique)’을 제안한 것에 유래한다. 1981년 프랑스 대통령 선거에서 작곡가이자 언론인이었던 모리스 프러레 Maurice Fleuret가 음악축제 아이디어를 채택하고 이를 문화부장관이었던 자끄 랑 Jack Lang이 실현한 것이다.

1983년 2회 축제까지는 언론의 관심이 크지 않았으나, 2회 축제 때 날씨가 좋지 않아 비가 오는 와중에도 대중의 열기는 여전하여 가수 자끄 이절랭이 삼만 명의 청중의 선두에서 레뵈블릭(place de la République)에서 바스티유(place de la Bastille)까지 행진하고, ‘태양의 노래(Le Chant des Soleils)’를 지휘자가 영상 지휘하여 열 개의 도시에서 동시에 연주하고, 세느강을 뗏목을 타고 가며 첼로를 연주하는 등의 이벤트가 기획되면서 음악축제는 엄청난 속도로 그 규모를 확장해나가기 된다. 이를 통해서 정부, 매스컴, 기업들이 음악축제를 주목하기 시작하였고, 제3회 축제때부터는 매스컴이 대대적인 홍보를 하게 되었다.

1986년 연립정부의 수립으로 자끄 시락 Jacques Chirac이 이끄는 내각이 들어서고 문화부장관과 음악축제의 책임자였던 모리스 플레레 Maurice Fleuret가 사임하였지만, 이미 음악축제는 프랑스에서 가장 성공한 대중적인 축제로 자리를 잡았기 때문에 제도화 될 수 있었다. 따라서 음악축제의 시작은 민간의 아이디어를 안목있는 전문가와 정치가가 제도화하였고, 정권의 변동과 무관하게 좌파 정당과 우파 정당이 지속성을 보장하였기 때문에 유지될 수 있었다.

셋째, ‘기존의 프로그램 중심(ready-made opportunities)’의 ‘보존(preservation)’과 ‘전통(tradition)’ 위주 혹은 ‘활동성(animation)’ 중심의 ‘변화(change)’와 ‘개발, 역동성(development, dynamics)’ 위주; 지자체는 문화부와의 협력 하에 공연에 필요한 경기장, 공원, 공연장, 공공장소를 대여해 줌으로써 음악축제를 지원하며, 지역에서 열리는 음악축제 행사를 재정적으로 지원하기도 한다. 지역의 다양한 단체들은 음악축제 행사에 필요한 여러 가지 기자재를 제공하며, 정부는 행사공간을 한정짓고 안전을 유지하는 역할을 담당한다. 음악축제의 공식 파트너로는 작사가, 작곡가, 음반회사단체(la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique : SACEM)와 영화음악작곡가연합(l'Union des compositeurs de musiques de films : UCMF)이 있다. 프랑스 음악축제를 문화부와 연계하여 실무적으로 담당하는 기구는 창작개발·연구·기획협회(Association pour le Développement de la Création, Etudes et Projets : ADC, EP)이며, 유럽 담당과 비유럽 담당 부서로 나뉘어 국내외 음악축제를 조율하고, 음악축제의 전 세계적인 확산과 교류를 도모한다.

음악축제에 참여하고자 하는 개인이나 단체는 공연을 하고자 하는 장소를 스스로 물색해야 하며, 창작개발·연구·기획협회가 장소 물색을 조언할 수 있고 참가자는 해당 자치단체와 경찰서에 공연 허가를 받아야 한다. 프랑스에서 음악축제는 법제화되어 있지 않으며, 다만 행사 당일의 질서유지 차원에서 각 지자체가 조례로서 질서유지와 주류 판매 등에 관해서 규정하고 있다. 이처럼 프랑스의 음악축제는 기존의 음악관련 공

연예술 기관이나 단체들이 기존의 음악을 단순히 공연하는 것이 아니라 중앙정부와 지자체, 음악인 단체와 아마추어가 역동적으로 매년 행사에서 새로운 프로그램을 개발하고 있다.

넷째, ‘구조 만들기(create framework)’, ‘미적 질(aesthetic quality)’ 중심인지 ‘활동 만들기(create activities)’, ‘사회적 평등성(social equality)’ 중심; 음악축제는 무료의 원칙을 천명하기 때문에, 모든 공연은 무료로 이루어져야 한다. 참가자들이 공연을 위한 재정적 지원을 필요로 하는 경우에도, 스스로가 방안을 마련해야 한다. 재정적 지원을 받기를 원하는 개인이나 단체를 위해서 ‘음악축제 스폰서 요청’ 공식 양식을 갖추고 있으며, 개인이나 단체는 공식 양식에 맞추어 지원 요청을 기업 등에 할 수 있다. 기업들은 음악축제를 다양한 방식으로 후원하고 있다. 따라서 프랑스 음악축제는 참여자들의 공연 활동 만들기가 매우 중시되고 있다.

프랑스 국영 라디오 방송과 텔레비전 방송에서는 음악축제의 홍보를 위해서 무료공연을 방송하거나 공연을 기획하는 등의 역할을 담당하고 있다. 또한 문화부의 정보 및 커뮤니케이션 담당관(Délégation à l'information et à la communication)이 음악축제의 공식 인터넷 사이트(<http://fetedelamusique.culturecommunication.gouv.fr/>)의 관리를 책임지고 있으며, 참가자 등록을 하면 자동적으로 공식 파트너들과 매스컴, 인터넷 등에 연결이 되어 홍보가 이루어지게 된다. 축제의 홍보를 위해 당대의 저명한 예술가들이 축제 포스터 제작에 매년 동참하며, 축제의 공식 포스터는 많은 이들의 관심과 논란의 대상이 되고 있다. 예를 들어, 2011년의 공식포스터는 그래픽의 질에 대해서 많은 비판을 받았는데, 이에 2012년 문화부는 국립조형미술센터와 함께 포스터를 제작하였고 대중의 흥미를 유발하기 위해서 논란의 대상이 되었던 2011년의 포스터와 유사한 디자인의 가짜 포스터를 발표하기도 했다. 1988년 음악축제는 ‘춤의 해(L'Année de la Danse)’로 지정되어 대부분의 음악회가 야외 무도회로 끝을 맺었으며, 대중들의 관심과 참여 만족도가 매우 높게 나타났다. 음악축제는 음악을 근간으로 하되, 당해 연도의 역사성과 시사

성을 반영하여 그 의미를 더욱 부각시키고 있는데 예를 들어 프랑스 혁명 200주년, 세계 인권선언 50주년, 프랑스 월드컵 개최 등을 축제의 테마로 활용함으로써 사회적 동등성에도 관심을 기울이고 있다.

3.3. 박물관의 밤(Nuit des musées)과 문화유산의 날(Journées du Patrimoine)

3.3.1. 개요

박물관은 점차 소장품을 보관하는 수장고의 역할보다는 관람객을 상대로 하는 사회적 기능이 중시되고 있으며, 현대의 박물관은 공익적인 목적으로 설립, 운영되는 비영리적 기관으로 항구적인 교육을 담당하는 기관으로 자리매김하고 있다. ‘박물관의 밤’ 행사는 문화예술 대중화와 신규 관람객 유치라는 박물관의 역할 변화와 밀접한 관련성을 지니고 있으며, 프랑스 문화부는 “박물관의 문을 낮추고 문화를 접하고 싶어 하는 모든 이들에게 박물관을 개방한다”는 취지를 표명하고 2005년 처음으로 행사를 개최하였다. 이 ‘박물관의 밤’ 행사의 유래는 1997년 12개의 기관이 참여하여 시작된 베를린의 ‘뮤지엄의 긴 밤(Lange Nacht der Museen)’이며, 프랑스에서는 1999년부터 문화부가 주도하는 ‘박물관의 봄(Printemps des musées)’ 행사가 시작되었다,

2012년에 열린 제8회 ‘박물관의 밤’ 행사에는 총 1,320개의 프랑스 박물관이 참여했으며 3,000여개의 유럽 문화기관들이 참여 의사를 밝혔고, 파리와 일드프랑스(Ile de France)에서만 총 8,500여명, 프랑스 전국적으로 약 2백만 명의 관람객이 참여한 것으로 나타났다. 행사는 2006년부터 유럽위원회에서 주관하고 2009년부터는 유네스코의 후원을 받는 전 유럽을 포괄하는 문화행사로 성장하였으며, 현재 유럽 42개국 19,000여 개 박물관이 동시에 새벽 1시까지 무료로 관람객들에게 개방하고 있다.

‘유럽 문화유산의 날’은 문화유산에 대한 가장 광범위한 접근을 실현하기 위한 취지로 시작되었다. ‘1984년 당시 자끄 랑 Jack Lang 문화부장관이 제창하여 프랑스에서 시작된 후 유럽 전역의 축제로 확대되었다. 1991년에 유럽 의회는 ‘유럽 문화유산의 날(Journées européennes du patrimoine)’을 공식화하였고, ‘유럽 문화유산의 날’에 대한 대중들의 호응이 높아지자 유럽 각국은 문화협약을 체결하고 행사에 참여하고 있으며, 현재 50개국에서 ‘문화유산의 날’ 행사를 진행하고 있다. 원래 하루 동안 개방했던 ‘유럽 문화유산의 날’ 행사는 1992년부터 매년 9월 셋째 토요일과 일요일 이틀 동안 진행되고 있으며, 프랑스 전역의 문화유산을 일반에게 무료로 공개하는 것을 내용으로 한다. 행사 기간 동안에는 국가 소유의 문화유산들을 비롯하여, 역사적 건축물이나 종교적 작품, 군사 유적지나 종교, 문학과 예술이 녹아 든 모든 문화유산들은 물론, 고성, 식물원, 공원, 심지어는 문화적 가치가 있는 공공기관까지도 모두 일반인들에게 공개된다.

3.3.2. 분석

첫째, ‘문화의 단일성(monoculture)’과 ‘문화의 다양성(plurality of cultures)’ 측면; ‘박물관의 밤’에는 무료 개방과 함께 불빛 축제, 콘서트, 연극, 문학회, 영화, 박물관 소장 작품 소개 등 박물관 내 각종 문화 행사를 준비하여 관람객들에게 선보인다. 또한 특별 프로그램을 통해 새로운 관객, 특히 12세에서 25세 사이의 관객들을 유치하고자 노력하고 있다. 이들을 대상으로 야간에 박물관은 음악, 연극, 문학, 요리, 영화 등 모든 유형의 예술을 표현하는 장이 된다. 밤에 박물관을 방문하고, 그곳에서 공연, 각종 예술 활동, 전등 방문 등의 행사를 통해서 보다 자유롭고 재미있는 박물관을 경험토록 한다. 따라서 박물관의 밤의 경우 박물관이라는 공간을 매개로 다양한 문화적 체험을 제공하고 있다는 측면에서 문화의 다양성을 보장하고 있는 것으로 분석되었다.

둘째, ‘기관 및 전문가 중심’과 ‘비전문가 및 아마추어 중심’ 측면; ‘박물관의 밤’ 행사는 문화부의 문화유산국(Direction générale des patrimoines)과 문화유산국 소속의 커뮤니케이션과(département de la communication)가 총괄하고 있다. 문화유산국의 주요 업무는 소장품을 구입하고, 소장품들을 보존, 보호, 복원, 연구하고 보완함으로써 박물관 발전에 기여하고 대중들에게 소장품을 널리 전시하는 것이다. 또한, 박물관 전문인력 양성을 위한 정책을 시행하고 지방자치단체 또는 협회 소속 1000여개의 박물관에 대한 통제 및 국립 박물관 감독을 맡고 있다. ‘박물관의 밤’ 행사를 통해 문화커뮤니케이션부는 박물관의 소장품에 대한 일반인들의 흥미를 북돋음으로써 박물관과 문화에 대한 일반인들의 접근을 촉진하고자 한다.

‘문화유산의 날’은 중앙정부 차원에서 문화부의 ‘문화유산국(direction générale des patrimoines)’이 관장하고 있으며, 문화유산국의 주된 역할은 공공기관들, 언론매체, 후원기관들과 연계를 구축하는 것이다. 지역의 경우에는 문화통신부의 특별지방행정기관인 ‘지역문화사무국’이 문화유산의 날 행사를 주관하며, 주된 임무는 i) 공공 및 민간 문화유산 소유자에게 개방 요청, ii) 문화유산별 행사의 기획 및 지원, iii) 공공 및 민간파트너에 관한 정보 수집, iv) 행사 프로그램의 준비 및 배포함, v) 행사 홍보 등이다. 이외에도 지역의 문화유산 관련 단체들과 지방의회 등도 주도적으로 행사를 추진하고 있다. 문화유산의 날의 경우 그 취지상 기관과 전문가 중심으로 수행되고 있는 것으로 나타났다. ‘박물관의 밤’과 ‘문화유산의 날’ 행사는 이처럼 정부와 전문가 중심으로 추진되고 있지만 민간의 참여도 보장하고 있다. 개인 소유의 저택, 성, 공장 건물들도 이 날만 특별히 공개된다. 국가 소유의 문화유산의 경우에는 원칙적으로 무료입장이 이루어지고 있는 반면, 지자체 소유의 문화유산 및 개인 소유 문화유산의 경우에는 지자체와 소유주의 재량에 달려 있으며, 지자체와 개인 소유주의 경우에는 문화유산을 개방함으로써 얻게 되는 경제적 이익도 존재한다.

셋째, ‘기존의 프로그램 중심’과 ‘역동성 중심’ 측면: 박물관의 밤 행사는 문화부뿐만 아니라 공식 후원자들이 다양한 방식으로 지원하고 있다. 프랑스 박물관협회(Musée de France), 유럽연합(Conseil de L’Europe), 국제 박물관협회(Conseil international des Musées), 유네스코, 프랑스 박물관협의회(Fédération Française des Sociétés d’Amis de Musées)는 박물관의 밤을 위한 신규 프로그램 개발에 주력하고 있다. 파리교통공사(Régie autonome des transports parisiens : RATP)는 지하철 광고 지원 및 행사 당일 새벽 2시 15분까지 연장 운행을 지원한다. TV5Monde는 전 세계 프랑스어 사용국가에 대해 박물관의 밤 행사 중계하며, 프랑스 국영라디오(Radio France)은 박물관의 밤 행사를 소개한다.

‘문화유산의 날’의 경우 기관들은 특별히 이날에 전시물을 공개하기도 하고, 평소 일반 공개였던 문화재 건물들은 가이드 설명, 문화재 관련 기술 시연, 콘서트, 테마 방문 등 이 날을 위해 특별한 프로그램들을 마련한다. 또한 ‘문화유산의 날’은 매년 새로운 주제를 선정하여 특별 프로그램 등을 마련하고 있다. 이는 문화유산의 날이 ‘변화와 역동성’ 및 신규 프로그램의 개발을 중요시 하고 있다는 점을 입증하는 것이다.

넷째, ‘구조 만들기 및 미적 질 중심’과 ‘활동 만들기 및 사회적 동등성 중심’ 측면: ‘박물관의 밤’ 행사 참여 기관들에 대한 제도화된 지원 시스템은 존재하지 않으나, 기관들은 다음과 같은 3가지 유형의 지원을 받을 수 있다. 우선, 민간영역이나 공공영역으로부터 행사에 필요한 재정적 지원을 받을 수 있다. 다음으로, 기업은 행사를 위해서 기업의 물품을 후원하거나 행사 당일용 안내책자를 제작해 줄 수 있다. 마지막으로 행사를 위해서 기업은 필요 인력을 제공할 수 있으며, 특히 교육 프로그램의 경우에 이러한 형태의 전문 인력 지원이 활발히 이루어지고 있다. 후원 기관들은 기관들의 로고를 행사포스터 등에 부착 가능하며, 매스컴 홍보 시 후원기관들에 대한 정보 제공과 후원사들과 함께 하는 행사의 날 개최, 박물관의 밤 당일 기관이 주관하는 행사에 초대, 후원기관들 간의 유대를 강화하기 위해서 리셉션 개최, 광고 게재 등의 인센티브가 보

장된다.

참여 기관들에 대한 물적, 재정적, 전문적 지원과 후원 기관들에 대한 다양한 인센티브 보장은 박물관의 밤 행사의 다양한 활동이 창출될 수 있는 기반이 되고 있다. 박물관의 밤 프로그램 중에는 ‘교실, 작품(La Classe, l'oeuvre)’ 행사는 대표적인 ‘활동 만들기’ ‘사회적 동등성’ 보장 프로그램이다. 이 프로그램은 교육부와의 협력을 통해서 학생들이 박물관에 익숙해지고 문화를 향유할 수 있도록 하고 있으며, 학생들에게 박물관의 작품을 자유롭게 해석하는 기회를 제공한다. 또한 ‘박물관의 밤’ 행사의 대상은 물론 모든 대중이지만, 특히 젊은 관객과 가족 단위의 관객들에게 박물관의 문화적 다양성을 풍성하게 제공하는데 주력하고 있다.

프랑스에서 ‘문화유산의 날’ 행사가 성공할 수 있었던 배경은 프랑스가 역사와 예술에서 매우 중요한 공간이라는 인식이 프랑스인들에게 존재하고 있었기 때문이다. ‘문화유산의 날’ 행사의 가장 큰 매력은 평소에 개방되지 않는 공공기관 건물이 개방된다는 점으로, 기관 방문 선호도를 분석하면 권력기관들에 대한 방문 선호도가 높다는 것도 이를 증명한다. 예를 들어 대통령이 거주하고 집무를 보는 엘리제궁을 이 날만은 모든 사람들이 방문할 수 있으며, 상원과 하원 의사당, 각 정부 청사, 대사관 건물, 경시청, 각 시청 및 구청, 극장, 병원, 학교, 체육관 등 공공건물이 특별히 개방된다. 즉 행사가 성공할 수 있었던 원인 중 하나는 ‘최소성의 원칙’으로, 평소 개방되지 않는 권력기관들(대통령이 거주하고 집무를 보는 엘리제궁)과 개인공간(귀족이 거주하는 개인 성)을 경험하고자 하는 일반인들의 호기심과 욕구를 충족시켰기 때문이라고 볼 수 있다. 이는 평소에 개방되지 않는 권력기관을 일반인들에게 지위고하를 불문하고 개방한다는 관점에서 새로운 활동 만들기과 사회적 동등성을 지향하고 있는 것으로 판단된다.

‘문화유산의 날’에 참여하는 기관들의 지리적 분포와 유형이 워낙 다양하기 때문에 관람객의 입장에서는 유용한 정보를 편리하게 얻는 것이 무엇보다 중요하므로, 문화부의 문화유산국은 ‘문화유산의 날’ 사이트

(<http://journesdupatrimoine.culture.fr>)를 개설하고 최대한 편리하게 정보를 제공하고 있다. 다음과 같이 개방하는 문화유산별로 주소, 전화번호, 상시개방/문화유산의 날 특별개방 여부, 개방시간, 장애인 접근가능, 청소년 입장가능 정보를 제공하고 있으며, 홈페이지 첫 화면에서는 검색 기능을 효율적으로 구성해서 관람객의 편의성을 최대한 보장하고 있다.

- i) 명칭 검색, 지역(광역시도, 도, 기초자치단체) 내 문화유산 검색
- ii) 문화유산 유형별 검색
- iii) 장소 유형별 검색
- iv) 특별개방 여부, 처음 참여 여부, 무료 여부, 예약 필요 여부 검색
- v) 전동 휠체어 입장 가능 여부
- vi) 행사 유형(전시, 공연, 컨퍼런스, 상영 등)

이러한 다양한 정보의 제공은 방문객들의 유형과 선호(장애인, 지역, 경제적 여건, 취향 등)에 걸맞는 행사 참여를 보장할 수 있다는 점에서 사회적 동등성을 강조하는 것으로 판단된다.

3.4. 영화축제(Fête du Cinéma)

3.4.1. 개요

‘영화축제’는 1982년에 시작된 ‘음악축제’가 성공하자 텔레비전의 영화 방영 등으로 위기에 봉착한 프랑스 영화산업을 구하기 위해 1984년에 프랑스 문화커뮤니케이션부가 주도하여 시작되었다. 영화의 대중화를 통해 영화 산업을 육성하고자 1985년부터 개최되고 있는 ‘영화축제’는 축제 기간 동안 영화예매권 할인제도 등으로 관객들을 영화관으로 유도하는데 그 목적이 있으며, 2010년 이래 연 평균 300만 이상의 관객이 영화축제를 즐긴 것으로 나타난다. 영화축제는 매년 6월 말부터 7월 초 사이에 개최되는데, 1992년까지는 하루 동안, 1993년부터 2008년까지는 일요일부터 화요일까지 3일 동안, 2009년부터 2011년까지는 토요일부

터 금요일까지 일주일 동안, 그리고 2012년 이후에는 일요일부터 수요일까지 4일간 개최되고 있다.

3.4.2. 분석

첫째, ‘문화의 단일성’과 ‘문화의 다양성’ 측면: 1985년에 프랑스영화관연맹은 영화예매권 구매자에게 당일 상영영화의 예매권을 단돈 1프랑으로 구입할 수 있는 영화카드를 발급해주는 ‘1프랑 영화예매권 축제’를 개최했다. ‘1프랑 영화예매권 축제’는 1992년까지 계속되어 연평균 180만 관객을 동원하였으며 학생들의 시험이 끝나는 6월 마지막 주 목요일에 개최되었다. 2009년부터는 한주 동안 영화예매권(9~10유로)을 구입하는 관객들에게 ‘영화축제카드’를 발급하여 카드 소지자들은 축제기간 동안 영화예매권을 3유로에 구입할 수 있었다. 이러한 방식의 영화 축제는 관객들이 다수의 영화를 관람하도록 유도하는 시스템이므로 주류 영화뿐만 아니라 비주류 영화인 실험영화, 독립영화, 제3세계 영화, 고전영화 등 영화의 다양성을 제고할 수 있게 한다. 특히 우리나라의 문화가 있는 날 행사가 영화 할인을 오후 5시에서 9시 상영 영화로 한정된 것과 달리 시간제한을 없애고 할인 혜택 영화 편수를 제한하지 않음으로써 대중적인 영화뿐만 아니라 다양한 영화를 하루에 관람하도록 촉진한다는 점에서 문화의 다양성이 강한 것으로 분석되었다.

둘째, ‘기관 및 전문가 중심’과 비전문가 집단 및 아마추어 중심’ 측면: ‘영화축제’는 기본적으로 문화부가 행사를 주도하지 않고 극장주와 배급사들의 단체인 ‘프랑스영화관연맹(Fédération Nationale des Cinémas Français)’이 주관하고 있다. 문화부와 영화 관련 정부기관들이 행사에 협력하는 수준에 머물러 있다. ‘국립파리은행 파리바(BNP Paribas)’가 공식적인 후원을 맡고 있어, 영화축제에 관한 모든 홍보물에는 국립파리은행 파리바의 로고가 들어간다. 매스컴의 경우 ‘버진 라디오(Virgin Radio)’, 텔레비전의 경우 WAT.tv가 공식 파트너이다.

‘영화축제’는 애초부터 영화산업을 활성화하는데 그 목적이 있기 때문에 극장주나 영화배급사의 경우에는 축제기간 동안 관람객의 증가로 인한 수익의 창출 혜택을 얻고 있다. 각종 홍보물에 후원사의 광고를 실을 수 있다는 점을 감안한다면, 후원사의 입장에서는 이 보다 더 효과적인 홍보 방안을 찾기가 어려울 것으로 판단된다. 예를 들어, 국립파리은행 파리바는 자신들이 오랜 기간 프랑스 영화 및 미디어 부문에 대한 투자를 해 왔기 때문에 프랑스 영화의 발전에 기여하고 있다는 점을 홍보하고 있다. 이러한 방식은 기관과 전문가 중심의 방식이라 할 수 있으나 상대적으로 정부기관보다는 민간기관 중심으로 이루어지는 특징을 지니고 있다.

셋째, ‘기존의 프로그램 중심’과 ‘역동성 중심’ 측면: 영화축제는 그동안 행사기간이 1일, 2일, 7일, 4일 등으로 지속적으로 변동되었으며, 시작하는 날짜나 요일도 정해지지 않았기 때문에 일반인들이 영화축제 날짜를 기억하는데 어려움이 있었다. 프랑스영화관연맹도 이러한 문제점을 인식하고 ‘음악축제’와 마찬가지로 사람들이 ‘영화축제’를 인지하고 미리부터 기다리도록 하기 위해 최근에는 행사 개최 날짜를 6월 마지막 주 일요일로 지정하였다. 6월 마지막 주간으로 날짜를 지정한 또 다른 배경으로는 향후 프랑스 영화산업의 경쟁력 강화의 주축이 될 청소년 계층이 여름방학을 맞는 기간에 행사를 진행함으로써 이들의 영화 접근성을 제고하고자 하는 목적이 있다. 이는 영화축제가 지속적으로 발전을 위한 변화를 추구하고 있으며, 이는 역동성을 보장하는 것으로 분석된다.

2014년에는 ‘청소년을 위한 4유로 영화티켓’사업을 새로 개발하여 14세 미만의 아동과 청소년에게는 요일, 장르, 극장 위치에 관계없이 영화관람료를 4유로로 책정하는 ‘청소년을 위한 4유로 영화티켓’사업을 실시하고 있다. 프랑스의 영화관람료는 요일, 극장 등에 따라 상이한데 4유로는 대략 어른요금의 50%에 못 미치는 수준이다. 2014년 1~11월까지 1,100만명이 넘는 청소년들이 4유로 티켓을 이용한 것으로 나타났으며, 사업 시행 이후 6세~10세 관객들이 31% 증가한 것으로 집계되었다. 또

한 청소년들이 영화 관람을 할 때 어른들이 1~2명씩 함께 동반하여 영화를 관람하게 되면서 2014년 상반기 영화관람객이 2013년 상반기 164만명에 비해 969만명으로 약 5배 이상 증가(전년 대비 약 490.8% 증가)하는 등 전체 영화관람객 중대에도 크게 기여한 것으로 평가되고 있다. ‘청소년을 위한 4유로 영화티켓’사업은 프랑스 영화축제가 기존의 프로그램을 지속하는 전통적 방식에 안주하지 않고 변화와 역동성을 추구하는 것을 보여주는 사례라 할 것이다.

넷째, ‘구조 만들기 및 미적 질 중심’과 ‘활동 만들기 및 사회적 동등성 중심’ 측면: 프랑스영화관연맹은 영화축제 기간에 시내 곳곳에 대형 광고판을 설치하고, 상영 중인 또는 상영예정인 흥행영화들을 발췌하여 홍보영상을 제작한다. 프랑스영화관연맹은 4가지 크기의 포스터, 브로슈어, SNS 등을 활용하여 홍보 활동을 펼치며, 극장에는 5월과 6월 두 차례에 걸쳐 홍보물을 제공하고, 기념 티셔츠를 제작하는 등의 활동을 창출하고 있다.

‘청소년을 위한 4유로 영화티켓’사업은 영화관람료에 붙는 세금이 인하되자, 프랑스 영화관협회에서 소속 영화관들의 동의를 얻어 세금 인하분을 14세 미만에 대한 영화관람료 할인을 위한 지원에 활용하기로 하여 시작되었다. 동 사업이 미래 영화관객에 대한 투자라 생각한 상당수의 극장이 동참했으며 그 결과 1년만에 태블릿과 스마트폰과 같은 다른 미디어로 향하던 프랑스 청소년을 다시 영화관으로 불러 모으는데 성공했다. 이는 세금 인하로 인해 발생하는 극장의 수익을 챙기는 대신 경제적 여건이 여유롭지 못한 청소년에게 혜택을 제공한다는 점에서 사회적 동등성을 중요시하는 문화민주주의적 특성을 보인다.

4. 결론

이 연구는 민주주의와 문화정책의 연관성에 관한 프랑스의 사례를 문화 축제를 중심으로 분석하였다. 프랑스 문화정책과 문화 축제 사례들을 분석한 결과 다음과 같은 몇 가지 정책적 시사점을 도출할 수 있다.

첫째, 문화정책은 ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’의 개념에 의거해 유형화될 수 있다. 프랑스에서 문화정책의 변화는 ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’라는 민주주의 이데올로기 흐름과 밀접하게 연계되어 있는 것으로 나타났다. 문화를 통한 국가 소속감 고취, 복지국가 등의 시대적 요구와 문화정책이 밀접한 연계성을 지닌다.

둘째, 프랑스 문화정책의 기조 변화는 엘리트주의적인 ‘문화의 민주화’에서 대중적 ‘문화민주주의’로의 전환으로 특징지어진다. 즉 프랑스 문화정책의 변화는 순수예술과 기능예술, 고유문화와 외래문화, 보편문화와 지역문화, 고급문화와 대중문화와의 구분을 파괴하는 예술의 탈서열화, 대중의 적극적 참여로의 과정이라 할 것이다.

셋째, 선행연구들은 비록 국가의 문화정책은 ‘문화의 민주화’와 ‘문화민주주의’를 동시에 추구해야 하지만, 상대적으로 ‘문화민주주의’ 정책이 강조되어야 한다는 것을 밝히고 있다. 특히 Langsted(1990)의 연구에 따르면, 문화의 민주화 정책은 정책 목표를 달성하지 못했기 때문에 국가의 문화정책은 중심예술의 보급보다 각 개인의 다양한 취향을 행사할 기회를 보장하는 ‘문화민주주의’ 정책을 목표로 삼을 필요가 있다.

넷째, 프랑스의 음악축제가 지속성을 지니고 전 세계적으로 확산된 배경에는 무엇보다 정권교체와 무관하게 대중적 지지를 받는 정책에 대해서는 연속성을 유지하는 성숙된 정치문화와 정치인들의 안목이 존재한다.

다섯째, 프랑스의 문화가 있는 날 관련 행사들은 철저하게 자발적 참여와 무료행사의 원칙을 고수하면서 행사 비용을 최소화하였기 때문에

정부 예산의 영향이 적게 받는다. 또한 매년 행사 역시 대중의 관심과 지지를 확보하기 위해서 시사성과 역사성을 지니고 있으며, 다양성과 종합성 제고를 위한 노력을 지속적으로 해 나가고 있다.

여섯째, 프랑스의 경우 문화 축제가 결국 문화민주주의의 이상을 실현하는 방식으로 변화하고 있으며, 이를 통해 프랑스 문화예술 생태계의 지속성이 강화된 것으로 판단된다. 예를 들어, 영화협회에서는 영화관람료 세금 인하분을 미래의 영화관객이 청소년의 관람료 인하에 활용하였다. 우리나라에서도 차기 정부의 문화정책은 결국 문화민주주의의 실현을 통한 문화예술 생태계를 강화하는 방향으로 추진되어야 할 것이다.

참고문헌

- 김경옥, 『문화민주주의와 문화정책에 대한 새로운 시각』, 『문화경제연구』, 6권 2호, 2003.
- 김명섭, 『프랑스 제5공화국의 문화정책-프랑수와 미테랑의 집권기를 중심으로』, 『문화정책논총』, 11권, 1999.
- 김선미 · 최준식, 『프랑스 문화정책 준거의 발전과 문화의 민주화』, 『인문학연구』, 21권, 2012.
- 문시연, 『프랑스문화정책 50년-문화 민주화를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 30권, 2009.
- 서순복, 『문화의 민주화와 문화민주주의의 정책적 함의』, 『한국지방자치연구』, 제8권 제3호, 2007.
- 양혜원, 『문화가 있는 날 제도적 개선방안』, 한국문화관광연구원, 2015.
- 오세정, 『프랑스 문화의 정체성과 문화정책』, 『프랑스문화예술연구』, 9권, 2003.
- 장세길, 『문화민주주의를 넘어-전라북도 사례로 살펴본 새로운 문화전략 모색』, 『지역사회연구』, 23권 2호, 2015.
- 진인혜, 『프랑스 문화정책의 역사』, 『한국프랑스학논집』, 59권, 2007.
- 하상복, 『프랑스 사회당 정부의 문화정책-군주제와 공화제 원리의 공존』, 『문화정책논총』, 17권, 2005.
- A. Chatzimanassis, *La démocratie culturelle: un autre modèle de politique culturelle*, 2014.
- A. Girard, *Développement culturel: expérience et politiques*, Paris, Unesco, 1982.
- B. Greg, Beyond Garrets and Silos: Concepts, Trends and Developments in Cultural Planning, 'Report prepared for the Municipal Cultural Planning Partnership. Ontario, 2002.

- Cahiers français, *Culture et société*. La documentation française, 1993.
- J. Caune, *La culture en action, De Vilar à Lang: le sens perdu*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1999.
- J. Langsted, Double Strategies in a Modern Cultural Policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. vol. 19, n° 4, 1990.
- L. Santerre, De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle, dans Guy, Bellavance(dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Laval, Editions IQRC/Presses de l'Université Laval, 2000.
- M. Bellefleur, Loisir et démocratie culturelle. dans Guy, Bellavanced (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Laval, Editions IQRC/Presses de l'Université Laval, 2000.
- M. Claude, *Le 5e pouvoir: la culture et l'Etat de Malraux à Lang*. Armand Colin. Paris, 1999.
- M. François and L. Charles, *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy*. Belgium: Council of Europe, 1999.
- P. Bourdieu & A. Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris. Les Editions de Minuit, 1969.
- P. Poirrier, Démocratie et culture. L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004. dans Bleton-Ruget A. et Sylvestre, J.-P. (dir.), *La démocratie, patrimoine et projet*. Edition Universitaires de Dijon, 2006.
- _____, *La politique culturelle en débat*. Documentation française, 2013.

_____, *Les politiques culturelles en France*. L Documentation françaises. Paris, 2002.

Unesco, 1982. *Recommandation numéro 1 d'Eurocult*. Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Europe. Helsinki, 19-28 juin 1972. Rapport final, 1996.

W. J. Bomol & W. G. Bowen, *Performing Arts-The Economic Dilemma*, Boston: The MIT Press, 1966.

〈Résumé〉

Cultural democracy and cultural policy in
France: the case of cultural festival

HAN Seungjun

In the contemporary world, a new development paradigm is emerging that links the democracy and culture. The main argument about democracy and culture may be grouped around the conflict between two paradigms: the democratization of culture versus cultural democracy. Government cultural policies, notably in France, are mainly steered toward the democratization of culture. A model of cultural democracy may be defined as one founded on free individual choice, in which the role of a cultural policy is not to interfere with the preferences expressed by citizen-consumers but to support the choices made by individuals or social groups through a regulatory policy applied to the distribution of information or the structures of supply, as happens in other types of markets. The modern post of Minister of Culture was created by Charles de Gaulle in 1959. The first Minister André Malraux was responsible for realizing the goals of the “droit à la culture” (“the right to culture”) by democratizing access to culture. To this end, he created numerous regional cultural centers throughout France and actively sponsored the arts. Malraux's artistic tastes included the modern arts and the avant-garde, but on the whole he remained conservative. Under president François Mitterrand the Minister of Culture was Jack Lang who showed himself to be far more open to popular cultural production, including jazz, rock and roll, rap music, graffiti art, cartoons, comic books, fashion and food. His

famous phrase “économie et culture, même combat” is representative of his commitment to cultural democracy and to active national sponsorship and participation in cultural production.

주 제 어 : 문화의 민주화(democratization of culture), 문화민주주의(cultural democracy), 문화정책(cultural policy), 문화축제(cultural festival)

투 고 일 : 2016. 12. 25

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2017. 2. 9

Les éléments pédagogiques et
présupposés culturels:
l'analyse des matériaux scolaires dans
l'enseignement religieux en
Alsace-Moselle, France^{*}

NAM, Eun-Kyoung
(Seoul Theological University)

| Contents |

1. Introduction
2. Etudes antérieures des matériaux scolaires
 - 2.1. Commentaire du texte
 - 2.2. Analyse de l'interprétation théologique et politico-religieuse
 - 2.3. Le contexte éducatif et l'entourage culturel
3. Eléments pédagogiques et présupposés culturels
 - 3.1. Démarche pédagogique
 - 3.2. A propos de la méthode pédagogique
 - 3.3. La limite d'enseignement religieux dans la société française
4. Conclusion: Relations interpersonnelles et stratégie de communication

^{*} Cette étude est financée par la fondation académique de 'Seoul Theological University' en 2017.

1. Introduction

Le rôle divers d'éducation religieuse concernant l'individu. Les différentes éducations religieuses ont ses propres perspectives sur la tradition confessionnelle, ses objectifs, ses contenus, ses méthodes pédagogiques. Par exemple, la tradition protestante et catholique, les différents dénominations, etc.

En plus, la religion en Europe n'est plus simplement une affaire privée concernant l'esprit du croyant à cause des influences par la sécularisation, notamment le mammonisme et le paganisme.¹⁾ Il existe des faits culturels qui interrogent à travers des réalisations visibles et des impacts civilisationnels.²⁾ Donc, l'examen des faits religieux dans les écoles publiques apparaît importante.

Ainsi, nous allons mener une recherche sur le statut de l'enseignement religieux. En France dans les écoles publiques, il n'existe que dans les trois départements de l'Est que sont le Haut-Rhin, le Bas-Rhin et la Moselle. Les élèves alsaciens et mosellans³⁾ suivent le même parcours pédagogiques que leurs camarades des autres départements, mais disposent d'une heure de cours de religion⁴⁾ par semaine depuis la première année de l'école primaire jusqu'à la classe de terminale.⁵⁾

1) J. COTTIN, "The Evolution of Practical Theology in French speaking Europe", *International Journal of Practical Theology*, vol.17 no.1, 2013, p. 136.

2) B. DESCOULEURS(éd.), *La laïcité a-t-elle perdu la raison? L'enseignement sur les religions à l'école*, Paris, Editions Parole et Silence, 2001.

3) Pour l'année scolaire 2011/2012 dans l'Académie de Strasbourg, le taux de participation à l'enseignement religieux est de 61,23%: 6,005 élèves suivent l'enseignement protestant.

4) Seuls les trois cultes reconnus(catholique, protestant, israélite) sont habilités à assurer cet enseignement religieux qui est confessionnel.

5) J.-M. MEYER, "L'enseignement religieux protestant en Alsace-Moselle", J. COTTIN et J.-M. MEYER,(dir.) *Catéchèse protestante et enseignement religieux*:

Depuis l'année 1975, sous l'influence de l'afflux croissant des immigrés ayant de diverses religions, les Eglises luthéro-réformées d'Alsace et de Lorraine ont développé une approche catéchétique à l'Ecole de la République. C'est que le prosélytisme n'a plus sa place dans les écoles publiques. L'éducation religieuse appartient désormais à une dimension interculturelle.⁶⁾ Ils s'accordent pour privilégier une approche de religion comme un fait de culture. La religion n'est pas seulement une affaire privée concernant l'intériorité du croyant, mais un fait de culture qui interroge, à travers ses réalisations visibles, son impact sur civilisation. Comment enseigne-t-on les cours de religion dans une société globalisante? Il doit être analysée d'une façon dont un document scolaire francophone explique "la parabole du bon Samaritain". Le terme "le bon Samaritain" est utilisé très naturellement dans la culture et la société française. L'esprit chrétien est complètement intégré dans ce pays. Comment enseigne-t-on cette leçon pour que les éléments chrétiens apparaissent inconsciemment et habituellement dans la vie actuelle?

Comment interprète-t-on le texte biblique de "la parabole du bon Samaritain" dans les établissements scolaires pour que les élèves acceptent cela comme une valeur d'or?

Comme le remarque D. Marguerat dans l'introduction à des 'Paraboles', "de toutes les formes de discours de Jésus, c'est elle qui s'est taillé le plus grand succès", et d'ailleurs "le mot 'parole' vient de parabole".⁷⁾

Nous allons analyser le manuel scolaire d'*ENBIRO*⁸⁾ qui est

Etat des lieux et perspectives, Bruxelles/Genève, Lumen Vitae/Labor et Fides, 2013, p. 91.

6) Edition du conseil de l'Europe 2005, *Le dimension religieuse de l'éducation interculturelle*, Actes de la conférence d'Oslo de juin 2004.

7) D. MARGUERAT, "Parabole", in *Cahiers Evangile*, n°75, Paris, Cerf, 1991, p. 5.

actuellement utilisé dans les établissements primaires en Alsace-Moselle de la France et de la région francophone en Suisse.

Nous avons choisi une leçon s'intitulé "Le bon Samaritain(Luc 10, 25-37, *TOB* 9))", parmi les 4 séances sur des paraboles¹⁰⁾ pour les élèves de 11 ans, en 5ème année.¹¹⁾

2. Etudes antérieures des matériaux scolaires

2.1. Commentaire du texte

Les Samaritains, d'origine mélangée depuis la chute de Samarie en 721 avant J.-C. étaient méprisés par les Juifs. Mais Jésus a pris des actions sur cette séparation profonde(Mt 10,5). Il paraît d'aborder la question de discrimination par conversant avec le peuple de Samarie et par ordonnant ses disciples d'être ses "témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre"(Lc 10,30-37; Jn 4,4-8; Ac 1,8)¹²⁾.

En lisant ce texte, on peut nous demander la question, "Pourquoi est-ce que le prêtre et le lévite n'ont pas aidés l'homme blessé?" La partie "Il passa à bonne distance"(*TOB*), nous fait penser qu'il s'agit

8) *Enseignement Biblique et Interreligieux Romand*, Lausanne, Editions ENBIRO.

9) *La Bible: Traduction œcuménique*, Edition intégrale *TOB*.

10) P. BUHLER et J.-F. HABERMACHER(dir.), *La narration: Quand le récit devient communication, La parabole dans les évangiles et dans la communication*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 135.

11) Titre du manuel: *A la découverte de l'Evangile de Luc*.

12) Des constats sont établis: Quelle est l'attitude de Jésus sur la séparation entre Samaritain et Juif?: il n'y a pas d'attitude définitive. On construit toujours des systèmes mais ce n'est pas le but en soi: l'événement souvent est créatif.

d'une précaution de l'ordre rituel. Le blessé est pris pour un cadavre rituellement impur. Obéir la loi est très important dans le monde occidental. Les Samaritains connaissaient aussi la loi à laquelle les lévites et les prêtres obéissaient. Mais Jésus est venu corriger les prescriptions rituelles par l'exigence fondamentale de l'amour et de la miséricorde active(v.33-35).

“Qui est mon prochain?(v.29)” Cette question controversée est présentée comme une illustration de l'obéissance au sommaire de la Loi. Cette controverse se retrouve aussi chez Mc 12,28-31 et Mt 22,34-40 mais sans la parabole.

La parabole du bon Samaritain a reçu trois principales interprétations qui mettent l'accent sur différents aspects du texte.

- 1) Il s'agit d'un élargissement illimité de la notion de prochain par rapport à celle qui dominait dans le monde juif d'alors: tout homme peut devenir ton prochain s'il a besoin de ton aide.
- 2) v.37: La parabole montre que la Loi n'est pas faite pour alimenter des discussions théoriques mais pour être traduite en actes dans la vie quotidienne (l'importance du verbe “faire”).
- 3) Cependant, le “bon” Samaritain ne laisse pas simplement agir son cœur ou sa bonté naturelle.

2.2. Analyse de l'interprétation théologique et politico-religieuse

De façon générale, le manuel de l'élève est écrit de la façon moderne, avec beaucoup d'illustrations dynamiques et actualisées, de

belles photos, des textes écrits en gros caractères.

Le manuel de l'enseignant est clair et structuré en différentes rubriques: commentaire du texte, notes, objectifs et motivation. Plus précisément, les objectifs de la leçon sont présentés selon d'une logique systématique en trois points¹³⁾: il s'agit de préciser l'utilité de la loi, et d'expliquer la raison que Jésus met en question certaines règles issues de la Loi des juifs et de donner sens à la notion chrétienne de "son prochain". Les objectifs sont exprimés en conclusion de la leçon dans le manuel des enfants: "Jésus montre que la Loi doit être au service des hommes. Si la Loi ne remplit plus cette exigence, elle peut être transgressée. Jésus élargit sur la notion juive de "son prochain" par éclaircir clairement que l'homme n'est pas seulement le prochain de son frère mais de tout être qui puisse se trouver sur son chemin, même [son] ennemi...".¹⁴⁾

Nous notons dès à présent l'utilisation du verbe "élargir", qui sous-entend une approche positive sur la Loi. L'approche de la parabole par les rédacteurs est inductive comme montre la structure du chapitre présentant la leçon dans le manuel des enfants. Le texte de la parabole se situe au centre, suivi d'une page pédagogique associant des renseignements historique et géographique, de l'activité d'analyse guidée par quatre questions, et de la conclusion qui résume la lecture de la parabole. En plus il y a deux pages illustrées pour la mise en situation. La première page montre un graphisme et la dernière page comporte deux photographies de scènes contemporaines qui apportent

13) Objectifs de leçon: Les élèves seront capables (1) de préciser l'utilité de la loi: ses buts, ses limites aussi, (2) d'expliquer pourquoi Jésus met en question certaines règles issues de la loi juive, (3) de définir la notion chrétienne du mot "prochain", *ibid.*, p. 104.

14) *A la découverte de l'Evangile de Luc*. Le manuel des élèves, p. 72.

deux trajets d'approche du thème en complétant celle du graphisme.¹⁵⁾

Le texte de la parabole, qui est lui-même d'une traduction simplifiée, se détache par la couleur du fond jaune sur lequel il est écrit. Il se présente en deux parties (Luc 10,25-29, Luc 10,30-37) séparées par un court texte explicatif, précisant la situation dans l'épisode, et le changement de genre littéraire entre la dialogue, la narration et la problématique. "Jésus raconte une parabole". Nous notons tout spécialement l'utilisation des verbes "mettre à l'épreuve" et "valoir", selon lesquels l'enjeu est une question de sens et de valeurs.

La question des valeurs se pose entre "connaître" et "accomplir". Il apparaît que l'objet, la loi, n'est pas mis en cause, mais l'usage qu'on fait de cet objet. L'enjeu de la leçon concerne l'alternative, connaître la Loi, accomplir la Loi, et non la validité de la Loi. Il semble donc que le problème se situe au niveau du "décret d'application" et non du texte législatif. Cependant, dans son souci de contextualisation, nous regrettons que la conclusion ne précise pas la "Loi" dont elle parle. S'agit-il juste de la Loi-Torah, ou s'agit-il de la Loi française?

Si dans le manuel des enseignants, il est bien question d'une "double conclusion", nous comprenons que le premier paragraphe concerne la Loi dans le sens civique du terme, et le second paragraphe l'application de la Loi divine. L'éventualité de la transgression est alors envisagée pour la première et la souplesse d'application pour la deuxième. Conformément au souci de clarté et d'efficacité qui semble guider cette leçon, il aurait été très important d'inclure cette précision dans le texte: "il est en effet intéressant d'offrir aux enfants cette approche positive de la Loi divine, prévue pour être au service des

15) *A la découverte de l'Evangile de Luc*. Le manuel des élèves, p. 70-71.

hommes au-delà du respect de ses formulations contextuelles.”

En addition, ce manuel des enseignants développe des questions comme dans la première étape de l'explication du texte. Elles sont associées au premier objectif qui est à savoir faire en sorte que les enfants soient capables, à la fin de la leçon, de préciser l'utilité de la loi: ses buts, ses limites aussi. L'exigence(loi au service de l'homme) devrait être le fondement de toute loi.

Le maître de la Loi connaît parfaitement “sa” Loi. Celle-ci est un guide qui montre à l'homme comment il doit mener sa vie pour être “en bons termes avec Dieu et son prochain. Par elle, Dieu, le Créateur et le Libérateur de son peuple, lui propose un certain type de vie pour son bien et son bonheur. La Loi n'est donc pas un fardeau et Jésus la justifie à condition qu'elle soit au service de l'homme.¹⁶⁾

Le prêtre et le lévite connaissent également la Loi mais ils sont enfermés dans le carcan de règles annexes qui en font des légalistes avant d'être des hommes au service des autres(Lv 21,1). Jésus rejette cette attitude et présente le Samaritain comme une personne qui transgresse une règle rituelle pour revenir à l'essentiel, c'est-à-dire à la Loi fondamentale: “Tu dois aimer ton prochain comme toi-même”(Mt 22,39).

Le manuel du maître offre un commentaire qui a l'avantage de juxtaposer différentes interprétations de la parabole qui, comme le précisent les rédacteurs, “sans s'exclure, mettent l'accent sur différents aspects du texte”. En quelque sorte, ils permettent à ces différentes interprétations de dialoguer, ce qui nous semble aller dans le sens de la démarche d'interculturalité, même s'ils déclarent privilégier la première interprétation, et l'avantage de clarifier la situation pour les

16) Dans le manuel du maître, *A la découverte de l'Evangile de Luc*, p. 105.

professeurs: “Jésus procède à un élargissement, illimité, de la notion du prochain par rapport à celle qui dominait dans le monde juif d’alors”. Le blessé est reçu en 3ème personnage. C’est-à-dire, qu’entre les auditeurs il y a une distance qui a de l’influence. Cette distance nous permet le choix. A ce moment-là, l’auditeur doit décider s’il veut changer son perspective¹⁷⁾ par le “jeu de rôles”. On a le choix d’échanger, enverser et souffler le rôle.¹⁸⁾

Cette interprétation est mise en relation avec une interprétation théologique concernant la relation entre la grâce et les œuvres, une interprétation politico-religieuse, pour la loi contre le ritualisme, et l’interprétation allégorique qui a eu cours depuis l’antiquité jusqu’au 19ème siècle.

Les rédacteurs notent que “l’étude historique a mis un frein à ce genre d’utilisation de la parabole, utilisation qui, parfois, ne manque pas de poésie, ni même de sève évangélique”¹⁹⁾, dans laquelle “le bon Samaritain représente Dieu ou Jésus-Christ descendant au secours de l’homme perdu, la monture du v.34 devenant l’Esprit conduisant le croyant à l’Auberge du Père, etc.”²⁰⁾ Sans donner au lecteur la chance d’interpréter la parabole, il existe déjà un modèle d’interprétation proposé au lecteur et cela limite la possibilité d’ouvrir l’imagination que Dieu a donné au lecteur. En donnant au lecteur la chance

17) L’herméneutique, le langage de l’interprétation des textes bibliques montre le changement tel qu’il devrait apparaître, elle indique les critères de son appréciation, elle balise tout le cheminement intellectuel du parcours: P.-L. DUBIED, “Interprétation et changement: herméneutique et pragmatique”, P. BUHLER et C. KARAKASH(éd.), *Quand interpréter c’est changer*, Genève, Labor et Fides, 1995, p. 199.

18) Le blessé: J’entends des pas. Un homme s’approche, c’est un serviteur du temple. Il va m’aider. Il me regarde. Longtemps. Mais voilà qu’il continue son chemin.

19) *A la découverte de l’Evangile de Luc*, pp. 103-104.

20) Ibid., p. 103.

d'interpréter le parabole, cela permet au lecteur d'apercevoir dans un autre rôle que celui du responsable de l'aide. On ne connaît pas le passé ni la contexte du bon Samaritain. Mais que ce soit son passé et sa contexte, il a pris le temps d'aider son prochain. Jésus a utilisé le caractère du bon Samaritain parce qu'il voulait briser la clôture de dualité créée par les prêtres et lévites. Il voulait montrer qu'il n'y avait plus de différence entre le riche et le pauvre, le puissant et le faible, l'intelligent et le muet, et décisivement, les juifs et les samaritains. Cette démarche d'"interculturalité" permet donc d'envisager une mise en cause culturelle pour les Européens du 21ème siècle qui adoptent spontanément l'attitude de l'aidant.

2.3. Le contexte éducatif et l'entourage culturel

Nous faisons l'hypothèse que cet éducation religieux est au bénéfice d'un travail interreligieux²¹⁾ qui a permis de déstabiliser certains de ces fonctionnements automatiques. La majorité des études a montré que les paraboles sont comprises et reçues de manière littérale jusque 11 ans.²²⁾ Dans un processus "patient" qui prend en compte les étapes

21) Jusqu'en 1990, les éditions *ENBIRO* publient des moyens consacrés à la connaissance de la Bible (Cinq programmes annuels sont proposés: D'Abraham de Joseph, de Moïse, de David ou des prophètes, Jésus, de découvrir l'évangile de Luc et les Actes des Apôtres). Après avoir une prise de conscience de la progrès de la société du 21ème siècle, *ENBIRO* révisé l'ensemble de leurs programmes, tant au niveau des objectifs que des contenus, en proposant une nécessaire distance épistémologique et didactique par rapport à la tradition judéo-chrétienne, de même qu'une ouverture à d'autres courants représentés dans une société devenant toujours plus sécularisée. L'ensemble des programmes pour la durée de l'école obligatoire doit explorer six domaines: biblique, géo-historique, socio-culturel, éthique, existentiel, interreligieux: in *Au fil du temps, collection à la découverte des religions*, Lausanne, Editions *ENBIRO*, 2002, pp. IV-VI.

22) A. BUCHER étudiant l'évolution de la relation entre l'enfant et la parabole:

successives du développement de l'enfant, un enseignement qui permettrait à l'enfant de reconnaître sa place dans la société qui l'entoure et d'être reconnaissant pour la bonté ou l'amour dont il bénéficie est déjà satisfaisant. En quelque sorte, ce serait un enseignement de la reconnaissance. Cet enseignement de la reconnaissance peut permettre d'aborder les relations de l'enfant avec son entourage, de l'amour entre des prochains dans le cadre de ces relations. Il est éventuellement possible, par analogies successives, d'aller un peu plus loin, d'ouvrir le monde des enfants. Cet enseignement de la reconnaissance concerne aussi la relation de l'enfant avec Dieu. Seulement certains d'entre eux envisagent à cet âge une action de l'homme sur Dieu. Les enfants reconstruisent spontanément des interprétations très concrètes, liées à une conception de Dieu dont on attend l'intervention directe. Dans cette perspective, le type de l'interprétation traditionnelle allégorique est le point d'intérêt. L'identification du bon Samaritain avec la figure de Dieu ou celle de Jésus est porteuse de sens pour les enfants de 7 à 11 ans.²³⁾

"Understanding parables: a developmental analysis", in *Religious development in childhood and adolescence*, San Francisco, Jossey-Bass, 1991, pp. 101-105.
 "Religiosity and spirituality among young adults" in *What the world believes: analysis and commentary on the Religion monitor 2008*, Gütersloh, Bertelsmann Stiftung, 2009, pp. 626-627.

23) L'erreur n'est pas seulement de ne pas partager mais d'oublier Dieu et les autres, autour de nous. Ainsi le but de la parabole n'est pas moralisant, il est un appel à la vigilance afin de ne pas oublier, à cause d'autres aspects de la vie: *A la découverte de l'Evangile de Luc*, p. 108.

3. Eléments pédagogiques et présupposés culturels

3.1. Démarche pédagogique

Cet enseignement religieux met l'accent sur l'inculturation religieuse par les moyens de cours de discussion dans lesquels les élèves participent ayant la manière de penser humaniste, plutôt de suivre la méthodologie traditionnelle de l'enseignement selon laquelle l'enseignant prend le rôle de transmettre les doctrines chrétiennes aux élèves.

Dans ces cours religieux, sont utilisés tous les moyens de communication comme le médias, l'écriture, le tableau, l'audiovisuel et les cinq sens sont utilisés pour partager ce qu'on pense avec les autres, pour exprimer ce qu'on sent et pour le mettre en pratique.²⁴⁾ Enfin cette démarche pédagogique mise en œuvre une approche critique, comparative et pluraliste sur les faits de religion dans les programmes du primaire et du secondaire.²⁵⁾

Une scène est présentée aux élèves “que va faire le cycliste en face d'un blessé?”. A partir de la situation présentée, répertorier tous les scénarios possibles. Comparer des réactions possibles: 1) pourquoi le cycliste le passe-t-il?: loi, peur, ne pas se salir, pas le temps. 2) pourquoi le cycliste s'approche du blessé?

Et demander l'avis des élèves: 1) respecter la loi à la lettre? 2) placer la vie au-dessus du respect de la loi dans l'échelle des valeurs?

24) R. GOSSIN, “Les outils pédagogiques en catéchèse protestante: de l'oralité à Internet”, in J. COTTIN & J.-M. MEYER.(dir.) *Catéchèse protestante et enseignement religieux: Etat des lieux et perspectives*. Bruxelles/Genève. Lumen Vitae/Labor et Fides, 2013, pp. 136-138.

25) O. JACOB, *L'enseignement du fait religieux dans l'école laïque: Rapport au ministre de l'Education nationale*, Franche-Comté, SCEREN, 2002, pp. 42-43.

Faire supposer: si le cycliste est un médecin appelé pour une intervention qui ne tolère aucune minute de retard, quelle démarche semble être la meilleure...ou la moins mauvaise?

Sensibiliser les élèves aux faits suivants: 1) la loi et les règlements d'application sont créés au départ pour servir les hommes. 2) parfois la loi peut être transgressée car elle n'est plus au service des hommes. 3) les hommes ont tendance à multiplier les règlements d'application issus d'une loi. Ils détournent l'esprit de la loi. Ceux-ci s'enferment dans un carcan legaliste.

Etude du texte: Luc 10,25-29/10,30-37. On définit la parabole comme une "histoire imaginée" et on explique: Jésus précise que la connaissance de la Loi ne vaut rien si on ne l'accomplit pas. On présente un vitrail moderne sur "Le bon Samaritain".

Activité: Réfléchir et poser des questions.²⁶⁾ 1) que savez-vous déjà de la Samarie et des Samaritains? 2) pourquoi Jésus est-il d'accord avec le maître de la Loi lorsque celui-ci annonce la Loi mais condamne l'attitude du prêtre ou du lévite alors que ceux-ci respectent la Loi juive? 3) quel verbe est de la même famille que le mot "prochain"? 4) pourquoi Jésus met-il "en scène" un Samaritain plutôt qu'un Juif?

Actualisation: 1) chercher des exemples actuels montrant: - que la loi n'est pas toujours au service des hommes. - de qui nous pouvons être le prochain. 2) à partir des photos (sur l'une, on s'occupe d'un motocycliste blessé, sur l'autre l'hôpital du Samaritain) on demande qui connaît des activités du même genre?²⁷⁾

26) *A la découverte de l'Evangile de Luc*. Le manuel des élèves, p. 72.

27) *A la découverte de l'Evangile de Luc*. Le manuel du maître, p. 107

3.2. A propos de la méthode pédagogique

Dans un premier temps nous relevons l'attitude positive vis-à-vis de la Loi,²⁸⁾ ensuite, nous tirons quelques enseignements du graphisme mettant en scène un cycliste.

Attitude positive vis-à-vis de la Loi: une question proposée à la réflexion des enfants concerne la relation à la Loi. Elle est formulée ainsi: "Pourquoi Jésus est-il d'accord avec le maître de la Loi lorsque celui-ci énonce la Loi mais condamne l'attitude du prêtre ou du lévite alors que ceux-ci respectent la Loi juive?" Nous remarquons qu'elle a le souci de mettre en évidence le paradoxe entre le respect dû à la Loi et la nécessaire vérification de ses conditions d'application. Ce paradoxe garantit une attitude positive vis-à-vis de la Loi sans porter atteinte à la fonction critique. Nous nous trouvons devant une attitude sans doute façonnée par l'expérience française d'un calvinisme qui cherche à traduire dans le domaine socio-politique les exigences de l'Evangile,²⁹⁾ les erreurs de la démarche prouvant seulement la nécessité

28) Dans le Talmud "Il te suffit de voir situés reconnu par ton prochain pour savoir situés reconnu par Dieu". C'est une philosophie de vie pour les Juifs. Plus que la moitié de 10 commandements concernent la relation avec le prochain. Le parabole du "bon Samaritain" est remarquable parce que les gens à cette époque ignoraient leurs prochains. Ils méprisaient et décourageaient leurs prochains au lieu de les aider et consoler. Même si le docteur de la loi connaissait le concept de la justice, il ne l'a pas mis en actes. Dans cette leçon, on enseigne de ne pas répéter l'hypocrisie du sacrificateur et du Lévite qui auraient dû évidemment exercer la charité envers les pauvres, les souffrants et les opprimés. S'il y avait eu des gens autour d'eux, peut-être auraient-ils secouru le blessée. Or on met l'accent sur le dévouement inattendu du Samaritain.

29) Selon P. Avanzino, "Protestantisme et relèvement de l'âme: Travail, discipline et philanthropie", G. VINCENT et J.-P. WILLAIME(dir.), *Religions et transformation de l'Europe*, Strasbourg, PUS, 1993, p. 33: d'où par exemple l'opinion selon laquelle "la morale protestante qui aurait permis l'élaboration d'une forme d'institutions sociales fusionnant l'assistance, l'éducation et la rentabilité économique".

de sa perpétuelle réactualisation.

L'aventure du cycliste: Le graphisme qui introduit la leçon interroge sur les limites du respect de la Loi dans une situation moderne. Un cycliste se rend à un rendez-vous important. Il va prendre le train de 20h 03, il est 19h 55 et visiblement il est en retard ou du moins très pressé par le temps. Le train ne l'attendra pas. Il va traverser un croisement qui lui dévoilera la présence d'un blessé sur la route transversale. De plus, la voie qu'il emprunte est à sens unique et des panneaux lui interdisent l'accès à la voie transversale, le stationnement et même l'arrêt momentané. Contrevenir à ces règles dictées par le code de la route peut le conduire à mettre en danger d'autres vies, s'il s'arrête pour secourir ce blessé. Il n'y a donc pas de solution évidente pour lui, ni de choix qui s'impose. Toute décision de sa part comporte un risque non seulement pour lui-même mais pour d'autres, peut-être dans le cadre de son rendez-vous, peut-être dans le cadre du non-respect du code de la route.

Ce graphisme attire notre attention à divers titres: d'abord, il interdit de juger puisque aucune décision ne s'impose d'évidence. Si le cycliste s'arrête, il répondra à une réaction spontanée, non réfléchie. Alors la raison intellectuelle ne s'applique ici parce que plus il y a du temps pour d'analyser la situation plus il y a la chance que la personne ne va pas l'aider. L'acte d'aide n'est pas une connaissance intellectuelle mais cela doit être une connaissance corporelle. Ni le cycliste ni le blessé ne sont des enfants: l'élève peut donc s'intéresser dans ce cas d'école sans porter a priori le poids de la responsabilité. Il peut imaginer et proposer diverses solutions librement. Il est pris au sérieux dans sa capacité de réflexion, sans être obligé de porter le poids des responsabilités sociales. Ceci nous semble important pour

introduire l'enseignement de la parabole dans le cadre de l'enseignement religieux qui s'adresse à des enfants qui ne sont pas parvenus au terme de leur processus d'autonomisation. Pourtant, la situation qui leur est proposée est concrète et peut s'intégrer dans le cadre de leur expérience quotidienne.

Les deux personnages mis en scène dans le graphisme ne sont pas ordonnés l'un à l'autre. L'hypothèque faite sur l'enseignement de la parabole par la supériorité de l'aidant sur l'aidé que nous avons remarquée à plusieurs reprises est absente dans ce schéma, ce qui n'en est pas le moindre intérêt.

Enfin les photos proposées à la fin du chapitre travaillent aussi contre le schéma dominant-dominé véhiculé par la responsabilisation à la relation d'aide. La première photo montre un utilisateur de cycle, non plus dans la position de l'aidant potentiel mais de l'aidé aux mains de "deux Samaritains qui s'entraînent". A cause du graphisme, l'enfant s'intéresse au comportement d'utilisateur de cycle. Or, cette fois-ci, l'utilisateur de cycle n'est pas dans la position de l'aidant mais dans celle de l'aidé. Cette première photo procède donc à un renversement des rôles, comparable à celui que Jésus opère par le jeu des questions entourant l'énoncé de la parabole. La deuxième photo montre "l'hôpital du Samaritain". Le commentaire de la photo explique que "le mot samaritain est devenu un nom commun désignant une personne qui porte secours à une autre"³⁰⁾ Samaritain ne caractérise donc plus l'être mais la fonction, une fonction commune, accessible à tous. D'ailleurs, sur la photo, deux femmes marchent côté à côté du même pas, la tenue de l'une d'entre elles montre qu'elle est infirmière, l'autre est une

30) *A la découverte de l'Evangile de Luc*, p. 73.

malade, une visiteuse ou même une infirmière en dehors de son service. Il n'y a plus de distinction de nature entre le préposé à l'aide et le bénéficiaire de l'aide.

L'aspects éthiques³¹⁾ et culturels et valeurs sous-jacentes: "Il n'est pas évident de réaliser un programme qui puisse être mis aussi bien entre les mains d'enfants protestants ou catholiques que d'enfants d'autres origines religieuses ou issus de milieux sans religion",³²⁾ déclarent les rédacteurs du manuel dans la préface. "Aussi dans notre pays où la pluralité des convictions va toujours croissant, est-ce un signe encourageant et réjouissant de pouvoir offrir un parcours de culture chrétienne commune à tous. En outre, chaque Eglise et communauté chrétienne du pays donne une éducation religieuse aux enfants et aux adolescents selon sa vision de la foi, sa spiritualité et ses structures ecclésiales. L'un des enjeux d'*ENBIRO* est en conséquence de s'efforcer de concevoir et promouvoir des programmes d'enseignement culturel dont le contenu puisse répondre à des perspectives œcuméniques".³³⁾

Il nous semble que ce travail œcuménique a obligé à travailler au-delà des présupposés de chaque culture ecclésiale. Le lieu de rencontre se situe alors en amont des cultures propres à chaque Eglise et oblige à reprendre le travail exégétique, au risque de perdre, chacune, un peu de sa spécificité.

31) L'éthique de l'Occident s'est développée sur la base du protestantisme qui conduit à une vie de restrictions guidée par des principes moraux. Cette éthique a produit "l'éthique publique" qui est rationnelle au niveau de la forme. Elle demande le sens du service et de l'obligation à but impersonnel et objectif.

32) "Quelques principes de base des programmes d'*ENBIRO*", *A la découverte de l'Evangile de Luc*, p. 3.

33) Ibid.

3.3. La limite d'enseignement religieux dans la société française

L'enseignement religieux francophone utilise les outils de la narration, de la discussion à partir de questions ou d'images. Il est évident qu'il est sur un terrain idéologique, et éthique par leur option pédagogique. La mise en pratique de l'enseignement de la parabole demeure au stade de la discussion. *ENBIRO* s'appuie pourtant sur un travail exégétique préalable. Mais la pression idéologique issue de la culture réduit l'impact de ce travail sur l'enseignement religieux.

Ces remarques ne doivent pas conduire à rejeter les outils utilisés pour l'enseignement religieux des enfants, comme la bande dessinée, les images ou les narrations empruntées au monde imaginaire. De plus, il n'est pas possible d'attendre des enfants une prise de distance par rapport à l'enseignement religieux qui ne correspond pas à l'étape de leur développement intellectuel. Par contre, il nous semble essentiel que les enseignants soient conscients des caractéristiques de la "lecture projective" menée avec les enfants. A. Binz imagine l'exercice suivant pour un groupe de lecteurs: inviter le groupe à faire une lecture projective et "à en prendre conscience". Cet exercice de dynamique de groupe peut convenir à une équipe d'enseignants et permettre de "reprojeter en parlant à d'autres, la fausse histoire inscrite en soi pour s'en libérer et dégager peu à peu un autre récit".³⁴⁾ Nous distinguons deux niveaux: l'exercice de l'enseignement religieux lui-même, qui se situe au niveau des enfants; l'exercice préparatoire de l'enseignement religieux qui se situe au niveau des concepteurs et des enseignants,

34) A. BINZ cite M. BALMARY, *Le sacrifice interdit*, Paris, Grasset, 1986, p. 32.

donc des adultes.

Pour les enfants de 11 ans, l'enseignement fait l'objet d'un choix préalable pour une piste de lecture. Cette limitation est nécessitée par les impératifs de l'âge des enfants. A cause de cela, le choix mérite donc beaucoup d'attentions préalables. D'abord, l'étape exégétique nous semble indispensable. Mais ce travail exégétique est insuffisant s'il n'est pas suivi par une démarche contradictoire ayant pour but le choix du message pour les enfants. Les avantages attendus de cette démarche contradictoire sont du type de ceux dont A. Binz fait la liste pour ce qu'il nomme lui-même "phase analytique" dans le processus préparatoire tel qu'il l'imagine.

L'exercice de confrontation que sous-entend le processus de A. Binz est un processus exigeant. A partir de l'exemple d'*ENBIRO*, nous formons l'hypothèse que cet exercice a tout avantage à être mené dans un groupe mêlant des sensibilités ou des cultures différentes. L'inculturation du message biblique, en vue de l'appropriation de ce message par les enfants appelle une démarche d'interculturalité. N'importe quel outil pédagogique imaginé pour l'enseignement religieux des enfants peut servir le point de départ à cette démarche de confrontation. L'élément religieux que nous avons étudié fournit des multiples exemples, en particulier des jeux de rôle, les bandes dessinées, la narrations, des jeux d'image.

4. Conclusion: Relations interpersonnelles et stratégie de communication

Cet enseignement religieux est particulièrement important pour notre sujet d'étude parce qu'elle aborde la question des relations interpersonnelles dont la pédagogie fait partie. C'est le sujet-même de la parabole. L'importance du thème des relations interpersonnelles et de la communication émerge dans la confrontation de l'enseignement religieux sur la parabole du bon Samaritain. Nous nous sommes efforcé progressivement de mener au cours des analyses successives de ce parcours. Peu à peu, ce thème a dévoilé son importance et les difficultés qu'il y a à l'aborder dans le contexte français.

La question des relations interpersonnelles débouche sur une question d'éthique. La question de la stratégie de communication mène à une question pédagogique.

Nous avons remarqué que l'interprétation de la parabole du bon Samaritain était dépendante de la culture dans lequel le manuel était produit. Par exemple, dans ce document, la notion de prochain procède de la responsabilité individuelle. De plus, la façon d'aborder la question du prochain est très influencée par les problèmes de la société: l'individu est face à ses prochains et, parmi ces prochains, l'accent est mis sur les pauvres, les nécessiteux, les pays du tiers-monde.³⁵⁾

L'éthique chrétienne repose sur une conception universelle de

35) La relation entre le soi et son prochain n'induit pas une nouvelle hiérarchie. Contrairement à ce qui se passe, nous semble-t-il, dans le schéma véhiculé par l'enseignement religieux de *ENBIRO*. En effet, la relation entre le soi et son prochain est prioritairement envisagée comme une relation d'aide au pauvre, économiquement ou socialement, c'est-à-dire celui qui manque de biens ou du pouvoir induit un certain pouvoir par "l'aidant" sur "l'aidé".

l'homme qui prône une égalité de droits pour tous les hommes: il en résulte un certain anonymat dans l'aide apportée, qui se manifeste par exemple dans l'action humanitaire. On aide notre prochain sans distinction dès que le moment qu'on reconnaît son besoin. "L'aide" devient "anonyme". Il en résulte une perte de la relation dans la mesure où l'être n'est plus considéré prioritairement dans sa relation à un autre. L'être est défini par ses droits propres.

Ceci instaure la revendication comme élément dynamique dans le système. Nous nous interrogeons sur le fonctionnement de la société occidentale: existe-t-il une corrélation entre le fait que l'accent prioritaire est mis sur la défense des "droits" en général et une certaine désaffection des relations interpersonnelles? Il serait bien sûr préoccupant que l'accent mis sur la défense des "droits" se fasse au détriment des relations interpersonnelles entre les individus.

Ainsi, on s'occupe plus facilement des blessés de la vie par l'intermédiaire d'une organisation sociale et humanitaire que par la relation directe. C'est-à-dire, la plupart des gens vont donner de l'argent, pensant que cela va aider des pauvres, mais ils ne vont pas directement aller les aider.

Dans la société occidentale, les liens entre des individus nous semblent donc négligés au profit de l'affirmation des droits de l'individu. La parabole du bon Samaritain fonctionne comme une interrogation, lorsque le légiste pose la question du prochain.

Un des problèmes dans cet argument se pose ainsi: la notion d'aider le prochain, étant traditionnellement intégrée à la conception morale de la société européenne chrétienne, pourrait être dissipée dans l'enseignement religieux. La responsabilité sociale peut réduire ou tout à fait, négliger la partie de la foi. Alors, l'interprétation de culture est

très importante dans l'enseignement religieux pour mieux absorber les deux aspects de responsabilité sociale et la foi.

Il faudrait noter que l'enseignant n'ayant fait suffisamment des études biblico-théologiques. Par exemple, selon des présupposés confucéens de Corée, on risque de dire que “Tu dois être bon”, ou selon les chrétiens de l'Europe, “Tu dois aider des pauvres”. Ceci présuppose l'inégalité entre ses voisins et celui qui aide.

Bibliographie

- A la découverte de l'Evangile de Luc*. Le manuel des élèves. Lausanne. Editions *ENBIRO*. 2002.
- _____. Le manuel du maître. Lausanne. Editions *ENBIRO*. 2002.
- Au fil du temps, collection à la découverte des religions*. Lausanne. Editions *ENBIRO*. 2002.
- BALMARY, M. *Le sacrifice interdit*. Paris. Grasset. 1986.
- Bible(La): Traduction œcuménique*. Edition intégrale *TOB*. 3ème éd. Paris. Cerf/Société Biblique Française. 1989.
- BUCHER, A. *Religious development in childhood and adolescence*. San Francisco. Jossey-Bass. 1991.
- _____. *What the world believes: analysis and commentary on the religion monitor 2008*. Gütersloh. Bertelsmann Stiftung. 2009.
- BUHLER, P. et HABERMACHER, J.-F.(dir.) *La narration: Quand le récit devient communication, La parabole dans les évangiles et dans la communication*. Genève. Labor et Fides. 1988.
- BUHLER, P. et KARAKASH, C.(éd.) *Quand interpréter c'est changer*. Genève. Labor et Fides. 1995.
- COTTIN, J. "The Evolution of Practical Theology in French speaking Europe". *International Journal of Practical Theology*. vol.17 no.1. 2013. pp. 131-147.
- DESCOULEURS, B.(éd.) *La laïcité-t-elle perdu la raison? L'enseignement sur les religions à l'école*. Paris. Editions Parole et Silence. 2001.

Edition du conseil de l'Europe 2005. *Le dimension religieuse de l'éducation interculturelle*. Actes de la conférence d'Oslo de juin 2004.

GOSSIN, R. "Les outils pédagogiques en catéchèse protestante: de l'oralité à Internet". COTTIN, J. & MEYER, J.-M.(dir.) *Catéchèse protestante et enseignement religieux: Etat des lieux et perspectives*. Bruxelles/Genève. Lumen Vitae/Labor et Fides. 2013. pp. 135-152.

JACOB, O. *L'enseignement du fait religieux dans l'école laïque: Rapport au ministre de l'Education nationale*. Franche-Comté. SCEREN. 2002.

MARGUERAT, D. "Parabole". *Cahiers évangile*. n°75. Paris. Cerf. 1991.

MEYER, J.-M. "L'enseignement religieux protestant en Alsace-Moselle". COTTIN, J. & MEYER, J.-M.(dir.) *Catéchèse protestante et enseignement religieux: Etat des lieux et perspectives*. Bruxelles/ Genève. Lumen Vitae/Labor et Fides. 2013. pp. 89-100.

VINCENT, G. et WILLAIME, J.-P.(dir.) *Religions et transformation de l'Europe*. Strasbourg. PUS. 1993.

〈국문초록〉

프랑스 알자스-모젤 지역 학교의 종교교육 교재에
나타난 교육·문화적 전제 요소 분석

남 은 경

유럽의 여러 나라가 기독교적 전통과 가치관에 기초하여 발전되어 왔음에도 이제는 더 이상 유럽 지역의 학교에서 신앙고백형 종교교육이 시행되는 것을 찾아보기 어렵다. 정·교 분리와 세속화라는 역사적 과정을 거치고 오늘날의 다문화, 다종교적 상황에 처한 프랑스 학교에서의 종교교육은 중립적이며 문화적 차원에서 실시되고 있다. 그렇다면 이웃 사랑으로 대표되는 기독교 정신은 어떻게 그 사회 안에서 구현되고 있을까? 오랜 관습이나 문화적 전제에 따라 그들이 표현하는 가치관이나 태도는 무엇일까? 그것이 복음의 메시지와 상충된다면 어떻게 그 영향에서 벗어나도록 가르칠까? 이러한 문제를 성찰하기 위해 연구자는 프랑스, 특히 알자스-모젤 지역에서 사용하는 개신교 종교교육 교재(ENBIRO)의 내용을 분석의 자료로 삼았다. 그리고 기독교의 핵심 사상인 ‘이웃 사랑’의 교훈을 반영한 “누가 내 이웃인가?(누가복음 10장 25~37절)”라는 한 과의 종교수업에 나타난 ‘성서 본문에 대한 주해’와 ‘교육방법’을 ‘문화화’의 관점에서 바라보았다. 결과적으로, 프랑스 사람들은 오랫동안 그들의 무의식 안에 자리 잡은 ‘자문화적’ 혹은 율법적인 고정관념으로 “도움을 받아야 하는 자”와 “돕는 자”라는 불균형한 인간관계에 위치해 왔다는 점을 발견할 수 있었다. 이 경우, 이웃은 그가 도움을 요청할 때만 관계 맺는 타인일 뿐이다. 그런데 예수가 말하는 하나님 사랑은 그 어떤 것으로도 이웃 사랑을 제약하지 않는 것이다. 예수의 비유를 통한 교수법이 그러한 것처럼 이 교재의 교육방법은 학생들이 외부에 의해 조성된 도덕적 책임성 때문이 아니라 이야기 속에 등장하는 인물들과 ‘동

일시'함으로서 제한시켰던 이웃에 대한 범위를 스스로 확장시키도록 안내한다.

주 제 어 : 교과교재(manuel scolaire), 종교교육(enseignement religieux),
교육학적 요소(éléments pédagogiques), 문화적 전제
(présupposé culturel)

투 고 일 : 2016. 12. 24

심사완료일 : 2017. 2. 1

게재확정일 : 2016. 2. 9

2017년도 학회 임원진

회 장	서덕렬(한양대)
차 기 회 장	홍명희(경희대)
부 회 장	강희석(성균관대), 고봉만(충북대), 김경량(한국교육과정평가원)
감 사	노윤채(성균관대), 장인봉(이화여대)
총 무 이 사	이충훈(한양대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 정지용(성균관대), 이성현(서울대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 백승국(인하대), 김선형(홍익대)
재 무 이 사	이윤수(공주대)
기 획 이 사	문규영(한양대)
정 보 이 사	노희진(한국외대)
대외협력이사	오정숙(경희대)

이사(가나다순)

김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김문정(이응노미술관)	이은주(수원대)
김종균(숭의여대)	이현중(신한대)
김현주(단국대)	장인주(성균관대)
노철환(인하대)	조만수(충북대)
문시연(숙명여대)	최내경(서경대)
박선아(연세대)	황혜영(서원대)
손주경(고려대)	Benjamin JOINAU(홍익대)
신정아(한국외대)	Jean-Julien POUS(국민대)
이상우(동서대)	Remy METTETAL(한양대)
이숙은(한양대)	Rodolphe MEDINGER(충북대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
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 이사회에 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』 편집위원회라 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 게재될 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 투고자는 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, 연구 윤리서약서를 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 작성해야 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

이성현(서울대)

정지용(성균관대)

편집위원

김경량

(중앙교육평가원)

신옥근(공주대)

박정준(인천대)

조만수(충북대)

이은령(부산대)

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

오은하(인천대)

이현주

(서울과학종합대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(성균관대)

조지숙(가천대)

이춘우(경상대)

이수원(부산영화제)

김태훈(전남대)

남성택(한양대)

배대승(인덕대)

고길수(서울대)

Antoine Coppola

(성균관대)

Marie Caisso

(성균관대)

- 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 이사회에 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예 금 주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 봄호(제59집)

초 판 인 쇄 : 2017년 2월 25일

초 판 발 행 : 2016년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

