프랑스문화예술연구

76 | 2021 여름호

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2021 여름호(76집)

프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2021년 여름호(제76집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

도윤정
아폴리네르의 「창문들 Les Fenêtres」 읽기
- 시작법의 혁신성을 중심으로 ····· 1

서지형
루이 알튀세르 자서전에 나타난 모래 환상연구 ····· 41

안성은
예술 경영이 예술가와 예술 작품에 미치는 영향
- 밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」을 중심으로 ····· 80

오은하
바리케이드 위에서 보는 지평선
: 『레 미제라블』의 프라테르니테 ····· 103

홍명희
상상력과 무의식
- 가스통 바슐라르의 무의식 개념 ····· 141

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

우선주

아이러니 화자의 이중적 담화전략 ····· 167

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 76, 2021

Table des Matières

Do Yoon-jung

Une lecture des «Fenêtres» d'Apollinaire
: autour de la nouveauté de la poétique ····· 1

SEO Jihyong

Étude sur le fantasme du sable
dans *L'avenir dure longtemps* de Louis Althusser ····· 41

AHN Sungeun

The influence of art management on artists and their works
- The case of Millet's *Death and the woodcutter* ····· 80

OH Eunha

L'horizon que l'on voit du haut de la barricade
: la Fraternité dans *Les Misérables* ····· 103

HONG Myung-hee

L'imagination et l'inconscient

- le concept d'inconscient chez Bachelard ····· 141

WOO Sunjoo

La double stratégie discursive du locuteur de l'ironie ····· 167

▣

2021년도 학회 임원진 / 197
프랑스문화예술학회 회칙 / 198
편집위원회 규정 / 203
연구 윤리 규정 / 207
저작권 규정 / 210
논문심사 규정 / 211
논문투고 규정 / 213
2021 편집위원회 / 216
회원가입 안내 / 217

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 1~40

아폴리네르의 「창문들 *Les Fenêtres*」 읽기 - 시작법의 혁신성을 중심으로*

도윤정
(인하대학교 조교수)

국문요약

본 연구는 아폴리네르의『칼리그람 *Calligrammes*』속 시「창문들 Les Fenêtres」을 시작법의 혁신성에 중심을 두고 심도 있게 분석하였다. 우선, 우리는 이 시의 콜라주 기법에 주목하여 시를 구성하는 이질적인 부분들을 획정하고 작품의 원천들에서 출발하여 각 부분 속에서 시행들을 연결해주는 고리들을 찾아냈다.

둘째 단계에서 우리는 이 시의 창작 계기에서 시인이 추구한 반(半) 추상적 시작법의 핵심을 탐구하였다. 시인은 자신이 화가 들로네의 새로운 기법을 규정하기 위해 창안한 오르피슴이라는 개념을 자신의 창작 세계 쇄신에 응용하였는데 즉, 색채와 음성 차원에서 강렬한 대비 효과를 통해 독자의 감각과 영혼에 반향을 불러일으켰다.

셋째 단계에서 우리는 현대 기술적 진보의 결과물들과 오래전부터 존재해왔던 것들이 시 속에서 나란히 연결돼 제시된 점에 주목하였다. 이를 통해 이 시가 현대인의 삶을 구속하는 일상적인 공간과 시간의 물리적 법칙을 초월하는 세계로 독자를 안내하고자 하는 시인의 의지를 담고 있음을 발견하였다.

주제어 : 아폴리네르, 칼리그람, 창문들, 감각, 시공간

* 이 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음.

‖목 차‖

1. 서론
2. 조각난 이미지들의 병치
   - 콜라주와 자유연상에 대한 기본적 접근
   2.1. 현실에서 가져온 날것의 삽입
   2.2. 분절 단위 내부 이미지들의 연결고리
3. 반(半)추상적 시작법
   - 오르피슴과 강렬한 대비효과
   3.1. 들로네의 작품과 시「창문들」
   3.2.「창문들」의 색채 이미지와 음성의 조합
4. 신문물과 전통적인 것의 연접
   - 시공간의 구속 벗어나기
5. 결론

1. 서론

아폴리네르의 「창문들」은 『칼리그람 *Calligrammes*』의 맨 앞 부(部)인 «파동 Ondes»의 두 번째 시이다. 『칼리그람』은 『알코올』에 비해 뒤늦게 연구자들의 주목을 받았으며 그 때문에 아직 탐구되지 않은 시가 많다. 그 중 「창문들」은 비교적 많은 연구자들의 관심의 대상이었는데, 그것은 크게 두 가지 이유에서라고 할 수 있다. 우선, 『칼리그람』이 지닌 파격적인 시 형식이 쉽사리 접근을 허용하지 않으면서도 호기심을 자극한다. 특히 «파동»에 실린 시들의 창작연대인 1913년에서 1916년은 아폴리네르가 『알코올 *Alcools*』을 편집하면서 동시에 전통에서 벗어나 새로운 시 쓰기를 적극적으로 시도하던 시기였다. 그 중에서도 아폴리네르가 참전했던 제1차 세계대전이 발발한 1914년 7월 전까지 아폴리네르의 창작 의욕은 정점에 달했

던 것으로 알려져 있다.[1]『알코올』을 대표하는 작품이자 시집 서두에 놓여 시집 전체의 분위기를 선보인「지대(地帶) Zone」는 이 시집 출간 직전인 1912년 12월에 발표되었는데, 아폴리네르는 이 시집을 뛰어넘을 정도로 전통과의 단절을 강렬하게 희구하는 시구로 이 작품을 시작하였다.[2] 이 작품과,『칼리그람』을 구성하는 작품 중 가장 먼저 창작된 것으로 알려져 있는[3]「창문들」사이에 연속성이 있지만, 그만큼 차이도 크다.[4] 1914년 6월 15일에『파리의 야회 *les Sorées de Paris*』에 발표한 최초의 상형시「편지-대양 Lettre-Océan」역시 이 시기 아폴리네르의 놀라운 시도를 보여주는데, 이와 같은 상형시[5] 또한『칼리그람』의 «파동»에 실려 있다.[6] 이런 점에서『칼리그람』의 «파동»은 동 시기 아폴리네르가 강조했던 "새로운 정신 esprit nouveau"을 시에서 어떤 식으로 구현하였고 전쟁으로 난관을 겪은 아폴리네르의 새로운 창조력이 어떤 방향으로 더 나아갈 수 있었는지를 보여주는 중요한 자료이다.

---

1) Claude Debon, *Apollinaire après* Alcools *1 – le poète et la guerre,* Paris: Minard, 1981, p. 29.『알코올』은 1913년 4월에 출간되었다.

2) "마침내 너는 이 낡은 세계가 지겹다" «À la fin tu es las de ce monde ancien» Apollinaire, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1965, p. 39.

3)「창문들」은 1912년 12월에 창작된 것으로 추정된다. Debon, *op. cit.*, p. 34.

4) 예를 들면, 드봉 Debon은 이 시기 아폴리네르의 변모의 정도에 대해 "과거의 아폴리네르와 1912년과 1914년 사이에 꽃피게 될 아폴리네르를 가르는 구덩이의 너비"라고 표현하였다. «[...]la largeur du fossé qui sépare l'ancien Apollinaire de celui qui va éclore entre 1912 et 1914»(*Ibid.*, p. 33.) 르노 Renaud 역시 "『알코올』과 <파동> 사이에 말하자면 정도의 차이라기보다는 속성의 차이가 존재한다"고 지적했다. «Entre *Alcools* et *Ondes*, il y a, disions-nous, une différence de nature plutôt que de degré.»(Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire,* Lausanne: Editions L'age d'Homme, 1969, p. 218.)

5) 아폴리네르는 이 시를 발표하면서 "서정적 표의문자 idéogramme lyrique"라는 용어를 사용하였고, 나중에 1917년에 시집을 발간하면서 "칼리그람"이라는 새로운 용어를 창안하였다.

6) 사실 아폴리네르의 애초의 계획은 상형시 5편(순서대로,「여행 Voyage」,「풍경 Paysage」,「심장, 왕관과 거울 Cœur Couronne et Miroir」,「편지-대양」,「넥타이와 시계 La Cravate et la Montre」)을 엮은 16 페이지의 시집을 "서정적 표의문자"라는 제목으로 1914년에 출간하는 것이었고 그 최초의 제목은 "나도 화가! Et moi aussi je suis peintre!"이다. Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 1075.

둘째, 그 중에서도 「창문들」은 아폴리네르 자신이 고백했듯 그가 가장 심혈을 기울였고 만족해한 작품이었다. 그는『알코올』이후 시에서 자신이 추구했던 방법과 그것을 충족시킨 작품에 대해 마들렌 파제스 Madeleine Pagès에게 1915년 7월 1일, 7월 30일, 11월 30일에 보낸 편지에서 “나는 가능한 한 시 구문을 간결하게 했고 몇몇 경우에 성공했는데, 특히 「창문들」이라는 시에서 그랬습니다.”, “그리고 나는『알코올』이후의 시들을 무척 좋아하는데 최소한 한 권 분량은 되고요, 특히 「창문들」을 매우 매우 좋아합니다. 그 시는 따로 화가 들로네의 전시 도록의 서두에 실린 것입니다. 그 시는 완전히 새로운 미학에 속하는데 그 이후로 나는 그와 같은 힘을 다시 못 내고 있습니다.”, “내가 가장 좋아하는 시 중 하나는 「창문들」입니다.”와 같이 썼다.

이처럼 이 시는 아폴리네르의 시 세계, 특히『알코올』이후에 본격적으로 시도한 파격적인 시 쓰기에서 매우 중요한 시이지만 이 시의 혁신성의 구성요소와 그것이 비슷한 시기에 창작된 다른 시들과 맺는 관계는 아직 충분히 탐구되지 않았다. 이에 본 논문은 그동안 국내외에서 이루어진 연구를 바탕으로 이 시에서 발견되는 시작법의 새로운 시도에 주목하여 이 시를 심도 있게 분석하고자 한다. 그리고 궁극적으로 이 시의 제목이 가리키는 ‘창문들’이 독자들을 어디로 데려가는지를 살펴보고자 한다.

2. 조각난 이미지들의 병치 – 콜라주와 자유연상에 대한 기본적 접근

2.1. 현실에서 가져온 날것의 삽입

우선 논의의 편의성을 위하여 행 번호와 함께 이 시의 전문을 아래에 싣는다.

창문들

빨강에서 초록까지 노랑이 모두 죽는다
금강잉꼬들이 고향숲에서 숲속에서 노래할 때
죽은 비익조들의 더미
날개가 하나뿐인 새에 관해 시 한 편 지어야 하는데
그걸 우리는 전화로 보낼 것이다
거대한 외상
그거 눈알 빠지게 하네
젊은 토리노 여자들 사이에 귀여운 소녀가 하나 있네
불쌍한 젊은이가 흰 넥타이에 코를 풀고 있더군
커튼을 걷어라
자 이제 창이 열린다
두 손이 빛을 짜고 있을 때의 거미들
아름다움 희미한 빛 깊이를 알 수 없는 보랏빛들
쉬려고 해 보아야 헛일일 거야
자정에 시작할 테야
우리에게 시간이 있을 때 자유가 있다
경단고둥들 아귀 수많은 태양과 석양의 성게
창 앞에 높인 낡은 노랑 구두 한 켤레
탑들
탑들은 거리들이다
우물들
우물들은 광장들이다
우물들
떠돌이 혼혈여자들이 몸을 숨기는 속 빈 나무들
흑흑백혼혈 남자들이 죽어라고 노래를 불러댄다
밤색 피부의 흑흑백혼혈 여자들에게
그리고 거위들은 우와우와 북녘에서 트럼펫을 불러댄다
거기서 너구리 사냥꾼들은
털가죽의 털을 문질러댄다
반짝이는 다이아몬드

밴쿠버
거기에서 눈과 밤의 불빛으로 하얀 기차가 겨울을 피한다
오 파리여
빨강에서 초록까지 노랑이 모두 죽는다
파리 밴쿠버 이에르 맹트농 뉴욕 그리고 앤틸리스제도
창문이 열린다 오렌지처럼
빛의 아름다운 과일[7)]

Les Fenêtres

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts natales
Abatis de pihis
Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message téléphonique
Traumatisme géant
Il fait couler les yeux
Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises
Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche
Tu soulèveras le rideau
Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
Araignées quand les mains tissaient la lumière
Beauté pâleur insondables violets
Nous tenterons en vain de prendre du repos
On commencera à minuit
Quand on a le temps on a la liberté
Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant
Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre

7) 다음 두 사람(이규현, 황현산)의 번역문을 바탕으로 인용자가 일부 수정함. 기욤 아폴리네르, 『알코올』, 이규현 역, 서울: 솔출판사, 1995, pp. 198-204; 기욤 아폴리네르, 「창들」, 황현산 역, in 『외국문학』, 51, pp. 205-206.

Tours
Les Tours ce sont les rues
Puits
Puits ce sont les places
Puits
Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes
Les chabins chantent des airs à mourir
Aux Chabines marronnes
Et l'oie oua-oua trompette au nord
Où les chasseurs de ratons
Raclent les pelleterie
Étincelant diamant
Vancouver
Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière[8)]

이 시는 주지하다시피 1913년 1월 베를린 <데어 스투름 Der Sturm> 화랑에서 열린 화가 로베르 들로네 Robert Delaunay의 전시회의 전시 도록에 실을 서문으로서 화가로부터 의뢰받아 쓴 시이다.[9)] 그런데 일반적으로 전시 도록을 여는 시라면 전시된 회화 작품에 좀 더 집중할 수 있는 내용으로 이루어져 있을 것으로 예상할 수 있는데 이 시에는 회화 작품에 대한 묘사나 그에 대한 감상과는 동떨어진 내용들이 꽤 들어 있다. 사실 당시 들로네가 전시했던 작품들은 대부분 추상화였기에 구상화에 비해서 작품 속 소재나 전체 구

8) Apollinaire, 1965, *op. cit.*, pp. 168-169.
9) 이 시는 같은 달에 잡지『시와 드라마 *Poème et Drame*』에도 발표되었다.

성에 대해 언어로써 재현 가능한 것들이 적었다. 따라서 처음부터 이 시는 회화의 재현으로서의 성격이 상당히 축소돼 있으리라 짐작할 수 있다. 그러나 그 점을 감안하더라도 이 시 감상이 쉽지 않은 것은 이 시가 담고 있는 장면이 여러 부분으로 분할되어 있기 때문이다. 미술비평가로서 아폴리네르가 발굴하고 지지한 입체파 화가들의 기법인 콜라주 collage를 자신의 시에 응용한 것으로 볼 수 있다. 미술기법으로서 콜라주가 서로 다른 원천(신문, 사진, 그림 등)의 요소들을 하나의 화폭에 모아 새로운 이미지를 창조한 것이라면 아폴리네르의 시는 서로 다른 상황 속의 장면과 서술, 이질적인 시제, 대화와 같은 서로 다른 층위의 언어 재료들을 하나의 시 작품 속에 모은 것이다. 이 때문에 이 시의 감상은 주요 내용파악 단계에서부터 난관에 부딪힌다.

또, 널리 알려져 있듯, 아폴리네르는『알코올』을 출간하기 직전에 이 시집에 실린 모든 작품에서 구두점을 삭제하였는데 그보다 앞서 이 시집에 실릴「포도월 Vendémiaire」과 함께 이미 구두점 삭제 시도를 한 최초의 시 중의 한 편이 이 시이다.[10] 구두점의 삭제는 시구(詩句)의 의미작용에 모호성을 더한다. 구두점이 없으면 문장의 단위를 구분 짓기 힘들며 그에 따라 하나의 시구가 위의 시구나 아래의 시구와 하나의 문장 속에서 연결되는지 그렇지 않은지를 파악하기 힘들다. 게다가, 구두점이 없으면 프랑스어에서는 평서문, 의문문 등 문장의 종류도 모호해진다. 예를 들어, 이 시의 2행에서 대체로 “Quand”을 시간절을 이끄는 접속사로 여겨 이 구절을 “금강잉꼬

10)『알코올』에서 구두점을 삭제하여 책을 출간한 것은 1913년 4월 20일이며「포도월」은 구두점 없이 1912년 11월에 발표되었다. 이진성(『파리의 보헤미안 아폴리네르』, 아카넷, 2007, p. 270.)과 데코뎅(Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 1072.)은「포도월」이 구두점 없이 발표된 최초의 시라고 지적한다.「창문들」은 1913년 1월 전시회에 앞서서 1912년 12월에 전시 도록에 실렸는데(Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, coll. «foliothèque», Paris: Gallimard, 2004, p. 177.) 윌러 본 Willard Bohn(*Reading Apollinaire's Calligrammes*, New York: Bloomsbury Academic, 2018, p. 14.)과 마가렛 데이비스 Margaret Davies(*Apollinaire*, Edinburgh: Oliver & Boyd, 1964, p. 217.)는 이 시를 최초의 구두점 없는 시로 언급한다. 이것은 이 시의 창작시기를「포도월」창작시기보다 앞선 것으로 추측하기 때문일 것이다.

들이 ... 노래할 때"로 번역하지만 "Quand"을 의문사로 취급해 "언제 금강잉꼬들이 ... 노래하는가?"로 번역할 수도 있다.[11]

그리고 이 시는 규칙적인 음절 수와 운의 정형성을 탈피한 자유시일 뿐 아니라 불규칙한 길이의 시행이 연 strophe 구분 없이 배열되어 있어 총 37행의 시를 어디에서 끊어 읽어야 할지 모호하다. 예를 들면, 링컨 Linkhorn은 이 시를 1-9행, 10-32행, 33-36행 등 세 부분으로 나누어 읽었는데[12], 본 Bohn은 이 구분이 캐리비안 해안 풍경으로 장면이 전환되는 23행과 24행 사이의 단절을 간과했다고 평가했다.[13]

마지막으로, 이 시에는 동사가 드물고 명사의 나열이 많아 이미지들 사이의 연결 관계를 파악하기 힘들다. 3행, 6행, 13행, 17행, 30행, (33행), 35행, 37행은 명사구를 포함하여 명사의 제시 혹은 열거로만 구성돼 있고 19행, 21행, 23행, 31행은 하나의 명사로만 구성돼 있다.

요컨대, 이 시의 독서를 위해서는 분절 단위를 어떻게 설정할 것인가의 문제부터 해결해야 한다. 그리고 간략화된 통사구조와 구두점의 생략으로 인해, 언어표지들을 따라서는 그것을 파악하기 힘들기 때문에 우선, 각 시행들이 이미지상으로 어떻게 연결되고 단절되는지를 살펴봐야 한다.

2.2. 분절 단위 내부 이미지들의 연결고리

우리는 우선 이 작품의 부분들을 따로 읽으면서 각 부분 속에서 역시 분절되어 있는 각 이미지들의 연결고리를 찾아보겠다. 그러기 위해서 먼저 이 시가 '재현'하고 있는 것들, 즉, 이 시의 재료와 원천에 관한 기록을 참조할 필요가 있다.

이 시가 어디서 어떤 방식으로 쓰여졌는지에 대해서는 이 시가

11) 황현산이 그렇게 번역하였다. 기욤 아폴리네르, 1997, *op.cit.*, p. 205.
12) Renée Linkhorn, «"Les Fenêtres": Propos sur trois poèmes», *The French Review 44* (3), 1971, pp. 518-519.
13) Bohn, *op. cit.*, p. 13.

발표된 지 7년이 지나고나서부터 논쟁이 있었다. 아폴리네르에 대한 대표적 연구자이자 플레이야드 전집 편집자인 미셸 데코뎅 Michel Décaudin은 이 시의 창작 정황에 대한 논쟁을 상세히 소개한다[14].

1920년 11월 15일『파리지 *Revue de Paris*』에 게재한「책들 사이에서 Parmi les livres」라는 글에서 앙리 비두 Henry Bidou는 이 시에 대해 시인과 독자 사이의 "텔레파시"와 "보이지 않는 안테나"를 강조하고 이 시의 감상에 있어 논증적 지성은 중요한 요소가 아니며 혁신적인 이 시가 지성적 이해의 대상이 되지 않는다고 썼다.[15] 같은 달 아폴리네르의 문우였던 앙드레 빌리 André Billy는『새로운 글 *Les Écrits nouveaux*』에 아폴리네르에 대한 연재를 시작하면서 아폴리네르의 창작 방법에 대해 이 시를 예로 들고 자신이 이 시의 창작 과정에 함께 했으며 이 시가 문우들 사이의 즉흥적이고 집단적인 창작의 결과물임을 증언하였다. 빌리에 의하면 이 시는 들로네에게 전시 도록에 실을 시를 의뢰받은 사실을 잊고 있던 아폴리네르가 글 마감 날에서야 이를 기억해 내고 마침 도누 Daunou가(街)의 카페 크뤽시픽스 Crucifix에 함께 있던 문우 앙드레 빌리, 뒤피 Dupuy[16]와 함께 차례로, 각자 떠오르는 발상을 하나의 구절로 읊은 것을 그대로 받아쓴 것이다. 이 일화로써 빌리는 아폴리네르가 "대화-시 poèmes-conversations"라고 명명한 종류의 시가 창작되는 방법을 보여주었다.[17] 한편에서는 이 시를 매우 진지하게 다루었고 다른 한편

14) 데코뎅은 이미 이에 대해 1965년 자신이 편집한 플레이야드 총서 아폴리네르 시집의 주석에서 이 점을 언급하였으며(Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 1079.) 르노 Renaud(*op. cit.* pp. 300-301.) 역시 매우 간략한 형태로 이 논쟁을 정리하고 있다.

15) «Ils sont un art fait d'allusion, d'aillitération colorée et de sensibilité télépathique, où les liens grammaticaux sont remplacés par d'invisibles antennes. [...] [/] L'intelligence discursive en est bannie. Essayer de comprendre un poème cubiste est un non-sens. Il n'y a ren à comprendre.»(Décaudin, «Une controverse sur «Les Fenêtres»», *Que Vlo-Ve?* Série *3* (3) juillet-septembre, 1991, p. 73에서 재인용)

16) 본명은 René Dalize. 빌리는 나중에 나오는 두 번째 증언에서는 뒤피를 Dalize로 지칭한다.

17) 이 시가 과연 "대화시"인가에 대해서는 논쟁의 여지가 있다. "대화시"는「일요일 크리스틴가 Lundi Rue Christine」처럼 전체가 대화인 경우를 지칭하

에서는 이 시가 다소 급하고 꽤 장난스러운 시도였음을 말한다. 비슷한 시기에 이 시에 대해 발표된 이 두 상반된 평가는 그 몇 달 후인 1921년『동사 *Le Verbe*』에 게재된「입체파와 위대한 비평가들 Cubisme et grand critiques」에서 논쟁거리로 비화된다. 앞선 논쟁이 로베르 들로네의 편지로 새로운 국면을 맞게 된 것이다.

들로네는 이 시가 빌리의 주장대로 카페에서 쓰여진 것이 아니라 자기 부부의 작업실에 머물렀던 아폴리네르가 그 곳에서 창작한 것이라고 증언하였다.[18] 그러면서 자신이 아폴리네르에게서 받은 이 시의 육필원고를 증거로 제시하였다. 1985년 5월 14일부터 9월 8일까지 파리시립근대미술관 Musée d'art moderne de la ville de paris에서 개최된 로베르-소니아 들로네 전시회에 이 육필원고가 공개되었는데[19] 데코뎅은 이 육필원고가 잘 정리돼 있고 지운 흔적이 없다는 점을 들어 이 시가 거의 완성될 무렵에 작성된 육필원고로 추정하고 따라서 이 시의 기원에 관한 결정적 증거는 아니라는 입장을 취한다. 이런 기원에 대한 논쟁보다 중요한 것은 아폴리네르의 창작의 비밀을 밝히는 것이라고 정리한다.[20]

우리는 이러한 데코뎅의 결론에 동의하면서, 이 시의 독서에서 이런 논쟁에서 취할 수 있는 바를 취하고자 한다. 이 논쟁에서 드러난 사실을 가지고 우선 이 시의 각 부분들 사이의 단절을 그대로 두면서 기초적 독서를 할 수 있다.

는데(Bohn, *op. cit.*, p. 14.), 이 시는 대화를 부분적으로 도입했을 뿐이기 때문이다. 그 때문에 우리는 앞서 언급했듯이, 이 시가 콜라주 기법을 시에 응용한 점에 더 주목한다. 마치 파피에 콜레가 콜라주에 속하듯이, 부분적인 대화의 도입 역시 콜라주 기법에 속한다고 보기 때문이다. 이런 기법의 효과로는 1. 현실을 날것 그대로 시 속에 도입함으로써 전체를 재현하지 않고도 현실의 생생함을 시 속에 도입하고 2. 앞서 언급했듯, 시 속의 다른 요소들과 이질적인 것을 도입함으로써 시행의 흐름을 단절시켜 독자에게 충격, 긴장감과 호기심을 야기하는 것을 들 수 있다.

18) 들로네의 다음의 증언 참조. «À cette époque nous étions très liés avec Apollinaire [...]. Nous l'invitâmes à habiter chez nous, 3, rue des Grands-Augustins, environ un mois et demi et d'où il emménagea à son nouveau domicile du boulevard Saint-Germain» Renaud, *op. cit.*, p. 297에서 재인용.

19) Décaudin, 1991, *op. cit.*, pp. 76-77.

20) *Ibid.*

먼저, 빌리의 증언[21] 속에서 우리는 이 시의 최초의 자료들이 시의 서두에 위치해 있음을 알 수 있다. 그에 따르면, 첫 행은 아폴리네르가 읊은 구절이다. 이 시가 들로네의 전시 도록에 실릴 것을 염두에 둔 아폴리네르는 세 가지 색채를 모티프로 첫 행을 만들었다.

2행은 빌리의 기억에 의하면 뒤피가 읊은 것이다. 첫 행에 등장하는 붉은색과 초록색의 보색 대비는 금강잉꼬가 함께 띠는 붉은색과 푸른색의 강렬한 색채 대비로 연결된다. 다른 한편, 첫 행 마지막의 '죽는다'는 동사는 2행의 '태어나다'("고향")와 대조를 이룬다. 그리고 죽음과 탄생 사이에 노래가 놓인다. 노래는 새의 생명력의 표현이다. 그에 이어지는 3행은 빌리의 증언에서 모호하게 제시되지만[22] 그 당시 상황 묘사에서 펜을 들고 있었던 것은 아폴리네르로 추정되므로 아폴리네르의 창작이라고 보는 게 합리적이다. 뒤피가 끄집어낸 금강잉꼬 덕분에 아폴리네르는 새의 이미지를 이어간다. 그렇게 중국 전설 속의 새인 비익조가 등장한다. 다음 행은 빌리가 읊은 것으로 제시되는데, 3행을 이어받아 날개가 하나뿐인 비익조의 특징을 언급하면서 동시에 이미지들의 연쇄에서 이렇게 이미지들을 이어가고 있는 상황, 즉, 시 창작 활동 자체를 시 속으로 끌어들였다. 다음 행도 빌리의 발언에 착안한 내용인데, 빌리의 기억에 의하면 "급하기 때문에 자네의 서문을 전화메시지로 보내는 게 나을 테지"[23]라고 말했다고 한다. 이 4행과 5행은 시 쓰기 상황을 다루었으며 대화 형식으로 표현된 점이 특징적이다. 6-7행은 빌리의 증언에서 건져올릴 해석은 없다. 다만, 위의 한글 해석대로 눈알이 빠지는 것으로 해석한다면, "상처"가 이 두 행을 서로 연결시키고 있다고 볼 수 있다.

빌리는 들로네의 증언이 알려진 이후에도 자신의 증언이 잘못되

---

21) *Ibid.,* pp. 73-74; Renaud, *op. cit.*, pp. 296-298 참조.

22) 빌리의 증언에서는 '펜'이 주어로 등장하기 때문이다. «La plume repart, transcrivant la phrase fidèlement. Elle ajoute: Abatis de pihis» (Renaud, *op. cit.*, p. 296.)

23) «Ce qui serait bien, dis-je alors, ce serait, puisqu'il y a urgence, d'envoyer votre préface en message téléphonique.» (Décaudin, 1991, *op. cit.*, p. 74.)

지 않았다고 강조하면서 이 시의 8행과 16행이 쓰여진 실제 정황에 대해서도 언급하였다. 8행에 등장하는 토리노 여인들에 관해서는, 이탈리아 바의 스페셜 메뉴였던 토리노의 베르무트와 연관이 있으며 16행에 등장하는 "시간"과 "자유"는 모두 당시에 구입했던 석간신문의 이름이라는 것이다. 이에 기반한다면, 8행의 경우, 당시 눈앞에 보이는 술병에서 모티프를 얻어 작성되었다고 볼 수 있다. 그러나 여자들과 남자들의 등장은 그 모티프에서 자유롭게 아폴리네르의 연상을 따라간 것으로 봐야 한다. 여자들에 이은 남성의 등장과 "귀여운" 뒤에 "불쌍한"이 등장하는 이미지 연쇄 속 대비 효과에 주목할 만하다.

이렇게 보면, 이 시 서두는 5행까지 실제 문우들과 즉흥적으로 주고받은 표현들을 거의 대부분 살린 것으로 볼 수 있다. 그리고 시행들 사이의 이미지의 연쇄를 웬만큼 따라갈 수 있다. 그 이후에 나오는 시행들은 다른 시적 정황과 뒤섞여 있다. 그래서 그 부분(6행-9행)의 이미지는 좀 더 두고 보는 것이 좋겠다. 다만, 그 속에서도 6행과 7행, 8행과 9행이 서로 연결돼 있고 이 두 그룹들 사이에는 틈이 있다는 것을 알 수 있다.

10행부터는 좀 다른 장면으로 옮겨간다. 그것은 두 번째 시 창작의 장소로 증언된 들로네 부부의 작업실이다. 들로네가 이 시를 그곳에서 창작했다고 단정하는 이유는 시 속에 그들의 작업실 풍경이 그대로 담겨 있기 때문인데, 그 예로 든 것들을 살펴보자. 10행에 등장하는 커튼과 17행에 등장하는 성게, 18행에 등장하는 창 아래 놓인 낡은 노란색 신발 한 켤레가 그것이다.[24]

그런데 이 부분, 즉 10행부터 18행까지는 조금 더 깊게 들어가야 한다. 단순하게 들로네 부부 화가의 작업실의 풍경을 옮긴 것이 아니기 때문에 입체적인 상상력이 필요하다. 이 부분이 창과 창문의 커튼에서 시작해서 창 아래의 노란색 신발로 끝나는 점에 우선 주목할 필요가 있다. 창이 있는 공간에 빛이 들어올 수 있게 커튼을 들어

24) Décaudin, 1991, *op. cit.*, p. 77; Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 1079.

올리면 그것 자체로 창이 열리는 것과 같다. 커튼은 “tu”라는 주체가 능동적으로 들어 올린 것으로 표현된 데 비해 창은 대명동사를 통해 수동적으로 열린 것으로 표현되었기 때문이다. 밖으로부터 들어오는 빛은 실내의 사물을 잘 보이게 한다. 그래서 이어지는 시행들에서는 주로 작업실 안의 풍경이 제시된다.

빛이 들어온 곳은 화가 부부의 작업실이니 그 빛을ㅆ습 직조하는 작업은 화가의 작업이고 예술가의 작업이다. 실내로 들어오는 태양광선은 거미줄의 모양을 연상시킨다. 그리고 화가는 그렇게 빛에 의해 드러나는 사물들의 모습을 화폭 위에서 재구성하는 작업에 몰두해 있기에 거미로 표상된다.[25] 들로네 부부는 함께 작업했으므로 거미는 복수형이다. 그런데 시가 단지 현실의 재현이 아니란 점을 염두에 둔다면 거미가 복수형으로 등장한 것은 좀 더 보편적으로 예술가들의 작업을 형상화한 것이라고 할 수 있다. 다음 시행들은 작업 중인 들로네의 작품에서 단서를 얻었으리라고 추측할 수 있다. 첫 행에서 그러했듯, 아폴리네르는 이 부분에서 색채를 언급한다. 그리고 예술작품의 본질인 “아름다움”이 관념적 명사 그대로 등장한다. 이어지는 14행-15행에서는 쉼 없이 작업하는 예술가의 모습이 연상된다. 휴식 없는 시간은 자정까지 이어질 것이다. 이 14행-15행 역시 대화의 형식을 취하고 있다. 16행의 “시간”과 “자유”는 빌리가 증언했듯 석간신문명이라 석간이 나오는 시간을 의미한다고 유추하면 시간의 흐름은 10-11행의 볕이 들어오는 낮과 16행의 저녁을 지나 17행의 석양, 그리고 15행의 자정으로 이어지는데, 이들의 시간 순서가 그대로 정렬돼 있지는 않다. 더욱이 시간의 흐름이 매우 빠르다. 시간과 자유가 석간신문명에서 더 나아가 금언으로 읽힌다면 가

25) 록커비는 들로네의 그림 중 두 편을 예로 들어 그림 속에 손이 등장한다고 지적한다. 그리고 이 시 속의 손은 그 들로네 그림 속의 손을 재현한 것으로 추정하였다. 이런 의견은 화가의 화폭 속 소재가 그대로 시 작품 속에 재현되었다고 보는데, 당연한 얘기지만, 시 작품 속의 이미지는 변형을 거치기 때문에 이런 추측이 시의 원천을 파악하는 데는 도움을 주지만 자칫 시 해석을 한정할 우려가 있다. Ian Lockerbie, «Qu’est-ce que l’Orphisme d’Apollinaire?», *Apollinaire et la musique: Actes du colloque à Stavelot,* Paris: Les Amis de G. Apollinaire, 1967, p. 86.

까이는 쉼 없이 작업하는 모습을 제시한 14-15행에 연결될 것이다. 그러나 이 금언의 의미는 조금 더 확장될 수 있을 것이며 이에 대해서는 추후에 다시 다루겠다.

17행의 뿔고동과 아구와 성게는 둥근 모양과 뾰족한 형태를 함께 지니고 있다는 점에서 태양과 태양 광선을 닮아있다. 그런 비슷한 것들이 작업실 안에 있었다면 그것들을 모두 태양이라고 부를 수도 있다. 18행은 앞서 언급했듯, 실제 작업실 속의 풍경을 그대로 옮겼다. 창을 중심으로 10행, 11행과 대구를 이루는 18행은 이제 저녁을 맞이하는 예술가의 작업실 풍경을 연상시키면서 작업실 장면 부분을 마무리한다.

19행부터 23행까지는 또 다른 부분이라고 봐야 할 것이다. 몇 개 안 되는 단어로 다섯 행이 진행된다. 반복을 제외한다면 이 부분의 핵심어는 탑과 우물이고 여기에 길과 광장이 추가된다. 구문은 어렵지 않아서 탑들은 길들이고 우물들은 광장들이라는 언술인데 이 부분만으로는 더 이상 해석을 심화하기가 어려워 이에 대해서는 역시 다른 장에서 다루겠다.

이어지는 24-29행은 앤틸리스 제도로 배경이 전환된다. 파스칼 피아는 아폴리네르가 이 시에서 앤틸리스의 장면을 삽입하고 그 속에서 Chabin, Chabine 이라는 잘 알려지지 않은 지칭을 사용한 것은 아마도 앤틸리스를 여러 번 방문하고 1903-1904년에는 5-6개월 그곳에 체류하기도 한 존 앙트완 나우 John Antoine Nau의 작품을 읽은 경험이 도움이 됐으리라 추측한다.[26] 나우는 아폴리네르보다 스무 살 연상이지만 아폴리네르가 발간했던 잡지 *Le Festin d'Esope*에 협력한 작가였다. 특히 그가 쓴 시에는 뒤의 단어와 함께 앤틸리스 제도의 혼혈인의 외모적 특징을 묘사한 내용이 있다. 그 시에서도 나오듯 25행, 26행에 나오는 혼혈인의 피부 톤은 밤색이고 24행에 나오는 원주민의 피부색은 그보다 짙은 색이다. 이런 미묘한 차이는 독자에게 낯선 곳인 앤틸리스 제도의 풍경을 좀 더 생생하게 느낄 수 있게

26) Pascal Pia, «Apollinaire aux Antilles», *Quo Vadis* (71-73), 1954, p. 31.

한다. 나아가 이 부분에선 민속적인 배경 속에서 다양한 움직임과 감각이 느껴진다. 원주민들은 돌아다니고 나무들이 그들을 품는다. 혼혈인들은 혼혈인들에게 노래를 불러준다. 북쪽에서 거위는 트럼펫을 불 듯 울고 사냥꾼들은 가죽을 문지른다. 꽤 넓은 지역에서 펼쳐진 일들이 몇 줄로 축소된 것 같다. 이 시행들을 따라가다 보면 지역 간 거리가 축소돼 느껴진다.

그렇게 축소되고 축소되면 다이아몬드가 될까? 아무래도 30행은 독립적인 행으로 읽어야 할 것 같다. 빛을 사방으로 반사하는 다이아몬드는 앞서 등장한 태양과 태양광선의 변형으로 볼 수 있다. 그리고 그 둥근 구체의 모양으로 인해 뒤에 나오는 오렌지와도 연결된다. 다만 태양이 자연적인 것이라면 다이아몬드는 전통적으로 예술가의 노력이 결집된 예술작품의 상징성을 띠고 있다.

31행-37행은 위에서 등장한 파리(“탑들”)와 앤틸리스 제도 사이에 또 다른 여러 지역이 등장한다. 먼저, 이 부분의 원천은 이 시의 창작 계기와 관련되는 들로네의 그림에서 찾아볼 수 있다. 케이 Kay에 따르면,[27] 당시 전시된 그림 제목 중 하나는 <4e Représentation simultané: Paris new York Berlin Moscou La Tour simultané>였다. 그리고 <Soleil Tour Aéroplane simultané>라는 제목의 그림도 있었다. 이에 기반하여 추측하자면, 들로네는 태양과 그것처럼 현대 도시인 파리에 우뚝 솟아 중심 역할을 하고 있는 에펠탑과 함께 또 다른 세계적 대도시들을 떠올린 것이다. 그리고 아폴리네르는 그 소재를 시 속에 삽입하여 앤틸리스 제도 장면에서 느낄 수 있었던 지역 간 거리 축소를 더욱 가속화한 것이다. 이어서, 1행과 11행이 반복, 변주되면서 이 모든 것이 만화경 속의 이미지처럼 서로 섞인다. 이 반복과 변주[28]가 서로 단절된 듯한 여러 조각들을 이어줄 단서일 것이

27) Blanford Kay, «Apollinaire’s Les Fenêtres», *The Explicator*, Heldref Publications, vol. 22, 1964, p. 77.

28) 피에르 브뤼넬은『알코올』에 대해 신화적 읽기를 시도하였는데, 거기에서 아폴리네르의 대표적 기법으로 대위법과 푸가 형식을 거론한다. 우리는 “짧은 요소의 반복”(«reprise d’un élément bref» Pierre Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mytique dans* Alcools, Paris: Presses Universitaires

다. 그래서 다음 장에서 그 이어 읽기를 시도해 보겠다.

3. 반(半)추상적 시작법 – 오르피슴과 강렬한 대비효과

3.1. 들로네의 작품과 시「창문들」

앞서 우리는 콜라주 기법이 두드러지는 이 난해한 시 읽기의 한 방법으로 창작의 재료들과 시 속의 장면들을 중심으로 이 시를 여러 부분으로 나누고 각 부분 속에서 이미지들 연결의 단서들을 살펴보았다. 이제 이 독서를 바탕으로 나누어진 부분들이 서로 어떻게 연결될 수 있는지를 살펴보고자 한다. 이를 위해 이 시를 창작할 무렵 시인과 들로네의 미학적 교류를 살펴볼 필요가 있다. 앞서 언급했듯, 이 시는 들로네 작품 도록의 서문으로 작성되었고 들로네가 증언하였듯 당시 두 예술가는 깊이 친분을 맺고 있었기 때문이다.

아폴리네르는 들로네의 작품에 대해 1910년 처음으로 글을 썼고 1911년 리뷰부터 그의 작품에 감탄하는 내용을 담았다.[29] 1911년 오해로 인해 아폴리네르가 상태 감옥에 갇혔을 때 들로네는 적극적으로 구명운동을 펼쳤으며 아폴리네르가 풀려난 직후 12월 중순까지 그를 자기 부부의 작업실에 거주하도록 배려하였다.

입체파적 기법이 아직 남아 있는 1912년 들로네의 <La Ville de Paris>에 대해 아폴리네르는 "이 그림은 아마도 이탈리아 거장들 이후로 사라졌던 하나의 예술 개념의 도래를 나타낸다. 이 그림이 그것을 창작한 화가의 모든 노력을 요약해 보여주지만 또한 현대 회화의 모든 노력을, 그것도 어떤 과학적 기구 없이도 요약해 보여준다."[30]

---

de France, 1997, p. 7.)이 아폴리네르의 시에서 단절된 부분들을 이어주는 중요한 역할을 한다고 본다.

29) Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, Éditions établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris: Gallimard, 2009, p. 469; Apollinaire, 1991, pp. 143, 318.

30) «Ce tableau marque l'avènement d'une conception d'art perdue peut-être depuis les grands peintres italiens. Et s'il résume tout l'effort du peintre qui l'a

며 들로네의 현대성을 상찬한다. 1912년 10월 <Section d'Or> 전시에 출품된 현대 화가들에 대해 아폴리네르가 처음으로 "오르피슴적 orphique"이라는 표현을 창안하여 사용한 이후, 대상자 중 한 명이었던 들로네의 작품과 아폴리네르의 미학을 이해하는 핵심어로 "오르피슴 orphisme"이 통용되었다.[31] 1912년 10월 글에서 아폴리네르는 "오르피슴적" 작품의 특징으로 전통적인 재현 방식을 벗어나 화가가 자신만의 방식으로 구현한 창의성을 들면서 이를 다른 표현으로 순수예술이라 칭하였다. 이 내용은 들로네의 작품에 대해 "현실성. 순수회화"라는 제목으로 쓴 몇 달 후의 글에서 조금 더 구체화된다. 그는 이 글에서 들로네가 표명한 "순수회화 peinture pure"의 방법론을 그대로 인용한다.

> 아름다움에 대한 모든 생동감 있는 표현에 필요한 빛의 작용은 근대 회화의 문제로 남았다. 쇠라는 빛에서 상보적인 것들의 대비를 추출하였다. [...] 그의 창작은 보색대비에 머무른다.
>
> 동시적 대비는 색채들의 역동성과 색채들의 건축술 즉, 그림 속에서 그것들의 깊이와 경계들을 보장하며 현실 표현의

composé, il résume aussi et sans aucun appareil scientifique tout l'effort de la peinture moderne»(Apollinaire, 1991, *op. cit.*, p. 428.)

31) 이 내용은 나중에 다음과 같이 아폴리네르의『미학적 명상 - 입체파 화가들』에 게재되었다. ""오르피슴적 입체주의"는 현대 회화의 또 다른 경향이다. 그것은 눈에 보이는 현실이 아니라 전적으로 예술가가 창조한 현실에서 빌려와서 예술가에 의해 강력한 현실성을 부여받은 요소들을 통해 새로운 전체를 그리는 예술이다. 오르피슴적 예술가들의 작품들은 순수한 미학적 매력과 감각에 와닿는 구조와 탁월한 의미작용, 즉 주제를 동시에 선보여야 한다. 그것은 순수예술이다. 피카소의 작품들의 빛이 이런 예술을 지니고 있으며 그 곁에 로베르 들로네가 있고 또한 페르낭 레제, 프랑시스 피카비아와 마르셀 뒤샹이 애쓰고 있다." «Le «cubisme orphique» est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des œuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp.» *Ibid.*, pp. 16-17.

> 가장 강력한 수단이다. 동시성은 동시적 대비와 재현의 움직임 속에서 색채들의 표현에 따라 색채들로부터 나오는 모든 (홀수의) 박자들에 의한 동시적 대비, 이것이 회화에서 구축할 유일한 현실이다. 우리는 (이를 통해) 순수하게 표현적인 화가의 어떤 예술에 도달한다.[32]

빛에 대한 인상주의자들의 연구는 쇠라의 보색대비에 머물렀지만 들로네는 거기에서 한 발 더 나아가 색채들의 동시적 대비를 발견하고 그것을 화폭에 구현할 수 있었다는 것이다. 그리고 이러한 색채들의 동시적 대비는 현대 회화에서 현실을 반영하는 방식이며 동시에 순수예술 즉, 전통적인 재현의 방식을 떠난, 순수하게 표현적인 방식이라고 한다. 입체파의 기법에서 벗어나 색채구성을 중심으로 한 추상화로 향하던 시기의 들로네의 기법을 잘 포착한 이 글은 아폴리네르가 앞서 "오르피슴적" 회화의 특징으로 꼽은 현실성, 순수성, 창의성을 모두 포함하고 있으면서 빛에 대한 탐구와 색채의 동시적 대비라는 좀 더 구체화된 내용을 담고 있다.

아폴리네르는 이 내용을 거의 비슷하게 다시 반복하는데, 1913년 2월 독일 잡지 *Der Sturm*에 다음과 같이 썼다.

> 또 다른 인상주의의 방향은 숭고함에, 빛에 이르렀다. 인상주의자들은 노력한 끝에 모의 빛을 그리게 되었다. 그리고 쇠라가 등장했다. 그는 보색들의 대비를 발견하였다. 그런데 그는 이미지에서 빠져나오지는 못했다. 왜냐하면 대비란 그 자

32) «Le fonctionnement de la lumière nécessaire à toute expression vitale de la beauté est reste le problème de la peinture moderne. De la lumière, Seurat a dégagé le contraste des complémentaires. [...] Sa création reste le contraste des couleurs complémentaires [...] [/] Le contraste simultané assure le dynamisme des couleurs et leur construction, c'est-à-dire leur profondeur, leurs limites dans le tableau, et il est le moyen le plus fort d'expression de la réalité. [...] La simultanéité des couleurs, par le contraste simultané et toutes les mesures (impaires) issues des couleurs selon leur expression dans leur mouvement représentatif, voilà la seule réalité pour construire en peinture. [/] Nous arrivons à un art de peinture purement expressive.» *Ibid.*, p. 495.

> 체로만 존재하기 때문이다. 그러나 이런 연구는 고려할 만한 것이었고 특히 수많은 새로운 연구자들에게 포장도로를 깔아 준 것이었다. [/] 들로네는 하나의 색채가 진정 그것의 보색을 조건지운다면 그 색상은 그것의 보색을 빛을 쪼개면서 규정하는 것이 아니라 프리즘의 모든 색상을 동시에 촉발하면서라고 생각했다. 이런 경향을 우리는 오르피슴이라 부른다. 이 운동은 내 생각에 다른 사람들보다도 여러 독일 현대화가들의 감수성에 가까운 것 같다.33)

위의 글과 내용은 비슷하지만, 이 글에서 아폴리네르는 다채로운 색채들의 동시적 대비라는 들로네의 경향을 확실하게 "오르피슴"으로 규정하고 있다. 여기에서 여러 독일 현대화가들이란 칸딘스키와 파울 클레를 비롯한 독일 청기사파 화가들을 지칭하는 것이다. 실제로 칸딘스키는 들로네와 함께 추상회화의 세계를 연 것으로 유명하기도 하다. 게다가 칸딘스키는 들로네와 합동 전시를 한 이후 자신의 저서『예술 속에서의 정신적인 것에 관하여 *Du Spirituel dans l'art*』(1912)를 그에게 우편으로 보내기도 하였다.34) 심지어 이 책을 아폴리네르에게도 보냈다.35)

칸딘스키는 이 책 6장 <형태와 색채의 언어 Le langage des formes et des couleurs>에서 색채와 형태가 추상화 즉, 인간의 영혼과 정신

---

33) «Une autre direction de l'impressionnisme s'élève au sublime, à la lumière. Les efforts des impressionnistes les avaient conduits à peindre le simulacre de la lumière. Puis vint Seurat : il découvrit le contraste des couleurs conplémentaires, mais il ne pouvait pas se détacher de l'image, car un contraste ne peut exister qu'en soi. Mais ces recherches étaient considérables, elles eurent surtout le mérite d'avoir pavé la route à nombre de nouveaux chercheurs. [/] Delaunay croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance, on peut l'appeler l'orphisme. Ce mouvement, je crois, est plus proche que les autres de la sensibilité de plusieurs peintres allemands modernes.» *Ibid.*, p. 504.

34) Beatrice Waggaman, «Art abstrait pictural et poétique dans «Les Fenêtres» de Delaunay et d'Apollinaire», *Revue de littérature comparée* (3), 1995, p. 289.

35) Apollinaire, 2009, *op. cit.*, p. 600에 보면 칸딘스키가 아폴리네르에게 이 책을 보내면서 쓴 편지가 실려 있다. 편지의 날짜는 1912년 3월 13일이다.

에 영향을 미칠 순수한 표현에 이르기 위한 상보적인 두 요소라고 쓰고 있으며 5장 <색채의 작용 Action de la couleur>에서는 특히 색채는 우리 몸과 영혼에 지대한 영향을 미친다고 서술하고 있다. 예를 들면 선홍색은 인간의 시선이 자연스럽게 불꽃에 가듯이 시선을 끌고 자극하고, 선명한 레몬 노란색은 시간이 경과하면 눈을 상하게 하는데 마치 날카로운 트럼펫 소리가 고막을 찢는 것과 같아서 이내 녹색이나 파란색 같이 눈에 편한 색깔을 보고 싶게 한다. 그리고 한 단계 더 깊이 들어가 적색은 불이 그러하듯 감상자를 흥분시키는데 이 색깔은 피를 연상시켜 감상자를 고통스럽게 할 수도 있고 과거의 고통스런 기억을 떠오르게 할 수도 있다.[36] 이렇게 주로 연상작용에 기반하여 갖가지 색채가 인간 정신에 미치는 효과를 맛과 악기 소리 등에 비교하며 서술한 뒤 마침내 다음과 같은 서술로 이 장을 마무리한다.

> 그러므로 일반적 규칙에서, 색채는 영혼에 직접적인 영향을 행사하는 하나의 수단이다. [/] [...] **색채들의 조화는 인간 영혼과의 효과적인 접촉의 시초라는 원칙에 근거해야 한다는 점은 분명하다.** 이 기본사항은 **내적 필요의 원칙**으로 규정된다.[37]

사물이나 이야기와 같은 어떤 매개체도 거치지 않고 오로지 인간의 내적 필요에 의해 직접적으로 인간 영혼에 영향을 미칠 수 있는 색채의 중요성에 대한 칸딘스키의 견해를 접한 후 들로네는 자신의

---

36) Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Édition établie et présentée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand et traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris: Éditions Denoël, (texte allemand, 1954,) 1992, pp. 107-108.

37) «En règle générale, la couleur est donc un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. [/] [...] *Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine*. [/] Cette base sera définie comme le *principe de la nécessité intérieure*.» *Ibid.* 강조는 인용자.

발견과 시도에 더 확신을 가졌을 것으로 짐작된다. 또 아폴리네르도 그 자신 “오르피슴”이라 규정한 들로네의 화법에 대한 이해를 더 심화할 수 있었으리라.

이 시기 아폴리네르 자신도 새로운 변화를 모색하고 있었다. 상징주의에서 일체주의, 다시 이탈리아 미래주의 등 다양한 유파의 탄생에 자극받았던 그는 글도 그림처럼 동시에 읽힐 수 있도록 써야 한다는 “드라마주의 Dramatisme”에 경도되었다. 이 유파의 수장인 바르젱 Barzun은 다양한 목소리를 동시에 내는 것과 같은 예술을 추구하였는데, 그처럼 아폴리네르도 “묘사를 하는 작가는 도달할 수 없을 구체적이고 직접적인 서정성”[38]을 갈망하였다. 회화에서 색채를 통해서 순수성에 도달할 수 있다면 시에서는 무엇으로 가능할까? 아폴리네르가 구두점을 없앤 이유를 “시의 리듬과 운율이 진정한 구두점인 까닭에 구두점은 필요 없어 보여 삭제했다”[39]고 썼는데, 그가 추구한 “리듬과 운율”은 무엇일까?

이에, 색채를 중심으로 들로네의 오르피슴과 동시성 미학에 주목하여 시 「창문들」의 이해를 시도한 두 연구자의 논의에서 기반하여 이 질문에 대한 답을 모색하고 아폴리네르의 시 작품에서 회화에서의 색채처럼 독자에게 감각적인 경험을 선사하는 요소들에 대해 탐구해 보겠다.

3.2. 「창문들」의 색채 이미지와 음성의 조합

들로네의 오르피슴과 동시성의 미학에서 색채 이미지라는 핵심을 추출하고 그것을 이 시 해석에 활용한 연구자로 클라크 Clark와 와가맨 Waggaman이 있다. 먼저 클라크는 아폴리네르가 「창문들」에서 구현하고자 한 “오르피슴”이 추상 단계에 이르른 들로네의 화풍이

38) «lyrisme concret, direct auquel des auteurs descriptifs ne sauraient atteindre» Lockerbie, *op. cit.*, p. 83에서 재인용.

39) 1913년 7월 19일 마르티노 Martineau에게 보낸 편지 내용. 이진성(*op. cit.*, p. 270.)에서 재인용.

아니라 어느 정도 대상의 형태가 남아 있던 그 이전의 화풍을 바탕으로 하고 있다는 록커비의 주장을 부정하며 시가 창작된 목적에 맞게 1913년 1월 베를린에서 전시된 들로네의 <창문> 연작[40]이 시「창문들」의 모델이 맞다고 주장하였다.[41] 그러면서 아폴리네르가 들로네의 작품 리뷰에서 색채를 얼마나 눈여겨 봤는지, 그에 따라 아폴리네르의 미학에서 빛이 얼마나 중요한지를 보여주는 글을 몇 부분 인용하였는데, 그 중에서 설득력이 있는 구절은 이미 인용한 바 있는『미학적 명상 - 입체파 화가들』7장의 마지막 부분이다. 그는 "나는 오늘날의 예술을 사랑하는데 내가 무엇보다도 빛을, 그리고 모든 인간이 무엇보다도 빛을 사랑하기 때문이다. 인간은 불을 발명하였다."[42]고 하면서 들로네를 비롯하여 그가 "오르피슴적 화가"라고 일컬은 몇몇 현대 화가들의 그림에서 강렬하게 느낄 수 있는 색채의 작용을 빛에 대한 자신과 인류의 선호와 연결한다. 이 점에 기반하면, 클라크가 지적하듯 이 시에 반복적으로 등장하는 "빛"과 "광채"가 아폴리네르가 구상한 문학적 오르피슴의 핵심사항임을 알게 해 준다. 즉, 회화에서 그러하듯 시 속에서도 색채 이미지는 이야기나 대상의 구체적 재현의 보조 없이 감상자의 마음에 바로 어떤 반응을 야기할 수 있는 것이다. 특히 클라크가 주의 깊게 분석한 것은 칸딘스키가 설명의 예로 들었던 단일한 색채 이미지가 아니라 들로네의 그림에서처럼 색채들의 어우러짐에서 발생하는 효과이다.

그 예로, 이 시 13행에 대한 분석을 보자.[43] "아름다움"은 "빛"의 다른 이름이라고 하는데, 13행에 선행하는 10행-12행에서 커튼을 젖

40) 당시 전시된 작품의 일부는 다음과 같다. <Les Fenêtres>(3점), <Les Fenêtres simultanées>, <Les Fenêtres-simultanéité>, <Fenêtes ouvertes simultanément>, <Fenêtres>, <Les 3 Fenêtres>, <La fenêtre sur la ville, no 3>(Bohn, *op. cit.*, p. 12.)

41) J. G. Clark, «Delaunay, Apollinaire et «Les Fenêtres»», *Apollinaire 7: 1918-1968*, Paris: Revue des Lettres Modernes, 1968, pp. 100-101.

42) «J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu.»(Apollinaire, 1991, *op. cit.*, p. 18.) 이 글은 1913년 1월 들로네의 전시 도록에도 실렸다.(Clark, *op. cit.*, p. 110.)

43) Clark, *op. cit.*, p. 103.

혀 빛이 작업실에 들어오게 했고 화가가 그 빛을 화폭 위에 직조하는 장면이 등장했기에 설득력이 있는 얘기이다. 그 다음에 나열되는 “희미한 빛”과 “깊이를 알 수 없는 보랏빛들”은 보색대비만큼 강렬한 대비이다. 클라크는 이를 두고 명암대비라 규정한다. 희미한 빛은 옅은 빛이고 빛이 아직 뚜렷한 색채로 분화되지 못한 상태인데 반해 보랏빛은 짙은 빛이고 끝 간 데 없는 깊이를 지니고 있다.

이와 같은 강렬한 대비가 32행에서 다시 제시된다. 여기에선 눈의 흰 색과 밤의 어둠이 대비된다. 기차의 몸통 역시 진한 색일 텐데 시에서는 하얀 기차로 묘사된다. 클라크는 밤의 불빛은 하늘의 별일 수도 있고 기차가 앞을 비추는 불빛일 수도 있는데, 어떤 경우이든 그 불빛 때문에 13행에 비해서는 대비가 누그러졌다고 한다. 그렇지만 우리가 보기에 “겨울을 피한다”는 표현에서 힘찬 기운이 느껴져 색상 대비가 조금 약화돼도 이 시행이 제시하는 풍경의 인상은 강하게 남는다. 여하튼 이런 분석을 통해 우리는 서로 동떨어진 것처럼 느껴졌던 13행 부분과 32행 부분을 감각적으로 연결할 수 있다.

클라크의 논지를 다른 부분으로 확장 적용해 볼 수 있는데, 2장 2절에서 이미 확인했듯, 이 시에는 명시적으로 반복, 변주된 두 개의 구절이 있다. 1행과 34행은 그대로 반복되는데 공교롭게도 색채 이미지로 가득한 구절이다. 우리가 2장에서 했듯이 들로네의 특정 작품에 주로 등장하는 색채들을 동원해 이 구절을 해석하거나[44] 칸딘스키가 그랬듯 각 색채의 고유한 연상작용을 바탕으로 이 구절을 해석할 수 있겠으나[45] 색채들의 동시적 재현에 주목해 본다면 적색광과 녹색광을 겹쳐 비추면 노란빛이 보이는 원리를 제시한 것으로 보

44) 들로네 자신도 재현적인 관점에서 이 시의 원천을 찾으려고 하였다. 1913년에는 이 시가 1911-1912년 자신의 작품인 <Fenêtre sur la ville>의 영향을 받았다고 했다가 1925년엔 1911년 작품인 <Fenêtres simultanées>의 영향을 받았다고 하였다.(Bohn, *op. cit.*, p. 12에서 재인용) 이와 같은 들로네의 추측은 1행과 34행에 등장하는 적색과 녹색, 노란색, 그리고 중간에 등장하는 보라색과 마지막에 등장하는 주황색이 주로 사용된 작품을 찾은 것에 근거한 것 같다.

45) 그 연장선 상에서 6행의 상처를 1행의 적색과 연결하고 그에 기반해 7행을 눈에서 피가 나는 모습으로 해석할 수도 있을 것이다.

인다. 그리고 이 구절에서도 단지 세 가지 색상을 제시하는 것을 넘어 시선의 움직임(...에서 ...로(까지))이나 색상의 변화("죽는다")가 감지된다.

11행은 36행에서 변주되는데 37행까지 읽고 나면 창의 열림이 빛의 발산과 깊이 연관돼 있음을 알 수 있다. 그리고 이때의 빛은 오렌지의 열림처럼 사방으로 분사된다. 이렇게 여기에서도 오렌지의 주황색은 단지 색채 이미지로만 존재하지 않고 운동성을 띠고 있다. 주황색보다도 오렌지가 사방으로 열리는 모습이 생생하게 느껴진다. 13행에서 클라크가 유추했던 내용, 즉 아름다움의 실체가 빛이라는 사실이 37행에서 뚜렷해진다. 그리고 이 빛나는 구(球)체의 과일은 다시 30행의, 빛을 사방으로 반사하는 다이아몬드로 이어진다. 이렇게 빛과 색채는 군데군데 등장하여 이 시 전체를 다양한 색깔과 빛으로 수놓는다.

이제, 와가맨의 분석으로 넘어가보자. 와가맨도 클라크처럼 먼저 빛과 색채에 주목한다. 빛은 객관적인 대상의 형태를 해체하고 그 대신 대상을 색채로써 드러낸다.[46] 와가맨의 설명을 더 보자. 색채의 연결망은 깊이를 확보하는데, 이것은 전통적인 원근법에 의한 입체감을 의미하는 것이 아니라 무한을 향한 움직임을 내포한 빛의 연주에 의한 것이고 그 무한은 범접할 수 없는 영혼과 감각의 영역이라서 마치 소리처럼 색채만이 직접적으로 뒤흔들 수 있다.[47] 이처럼 색채와 소리를 연결한 와가맨은 이어서 앞서 언급한 칸딘스키의 색채 이론을 길게 소개하는데 결정적으로 칸딘스키가 화가의 색상 조율을 피아노 연주에 비유한 부분을 인용하면서 시「창문들」에서 음악이 들로네 회화 속 색채처럼 작용한다는 논의로까지 나아간다.

이제 이에 기반해 시를 음성적 차원에서 분석해 보자. 와가맨은 들로네의 그림에서 그렇듯 단일한 말소리가 아니라 말소리의 조합에 주목한다. 2행과 3행을 보자. 2행을 읽을 때 입 안 쪽 깊숙한 곳에서 발음되는 [a]와 [ã]이 총 7회 들린다. 이어지는 3행의 첫 부분에

46) 이와 같은 전제는 인상주의 화가들이 추구했던 바를 떠올리게 한다.
47) Waggaman, *op. cit.*, p. 288.

서도 이 발음이 두 번 들린다. 그러나 바로 이어지는 부분에서는 입술을 옆으로 늘려 입의 가장 앞쪽에서 발음하는 [i]가 3차례 들린다. 이와 같은 발음의 대비는 시에 속도감을 더하며 에너지를 불어넣는다.[48]

이와 같은 소리의 대비는 7행-10행에서도 발견된다. 7행과 10행에서는 [l]과 [R]처럼 유연한 발음이 등장하고 그 사이의 8행과 9행에서는 [v], [ʒ], [s], [ʃ], [f]와 같은 마찰음, 파열음이 등장한다. 와가맨은 이를 두고 유연한 발음이 딱딱한 발음을 감싸고 있지만 대비 효과를 통해 시간과 장소의 준엄한 탈주가 더 강하게 느껴진다고 해석한다.[49] 다소 논리적 비약이 느껴지지만, 이런 음성의 대비 효과가 색채의 대비 효과만큼 운동성을 낳고 있다는 점에 동의한다.

이런 와가맨의 논의를 연장하여 우리는 이 시의 가장 아름다운 구절 중 하나인 마지막 행의 음성적 이미지에서도 주목한다. 이 시행의 전반부와 마지막 “lumière”의 전반부까지는 입을 동그랗게 말아서 발음하는 소리가 지배적이지만 이 단어 뒷부분에서는 그렇게 좁아졌던 입이 크게 벌어지고 이후 공기가 발산되는 운동으로 마무리되면서 긴 여운을 남긴다. 이 단어 하나만으로도 그런 효과가 있지만 이 시행의 전반부까지 합세해 그런 느낌을 더 강하게 준다. 좁아져 있다가 크게 벌어지면서 공기가 밖으로 배출되는 느낌은 오렌지가 사방으로 열리는 느낌과 감각적으로 유사하다. 즉, 소리와 몸의 운동에서 느껴지는 감각이 시각적인 감각과 연결돼 이 시구의 아름다움을 구성한다.

와가맨은 시의 불규칙한 리듬 역시 이런 운동성에 기여하고 있다고 본다. 앞서 언급했듯이 이 시는 운과 율격에 있어 모두 전통적인 정형성에서 탈피했는데, 시행 길이의 비정형성이 두드러진다. 와가맨은 19행-23행이 시행 길이가 극단적으로 대비된 구간으로 보는데[50] 이 의견도 설득력이 있다. 우리는 그뿐 아니라 그 이후의 30행-33행까지의 구간 역시 그러하다고 본다.

---

48) *Ibid.*, p. 291.
49) *Ibid.*, pp. 291-292.
50) *Ibid.*, p. 292.

이렇게 들로네 회화 속의 색채처럼 독자들의 몸과 마음에 직접적으로 작용할 수 있는 순수예술의 가능성을 이 시에서 찾아보았다. 그 과정 중에 우리는 여러 조각으로 나누어져 있던 이 시가 감각적으로 상당한 일관성을 지니고 있음을 발견하였다. 그리고 그 일관성은 색채 이미지 하나, 음성 하나에서 나오는 단일한 인상에 의한 것이 아니라 색채들과 음성들의 조합에 의한 것이며 그 때문에 아폴리네르가 들로네의 그림을 규정한 오르피슴의 미학이 시에 있어서 서사나 묘사를 넘어선 반(半)추상적 표현을 가능하게 했음을 고찰하였다. 이런 감각적 차원은 앞선 절에서 살펴본 의미 차원에서의 대비 효과[51]와 함께 어우러져 이 시 전반을 지배하고 있다. 마지막으로 그 조합에서 유래하는 강렬한 대비 효과는 시에 속도감과 운동성을 부여한다는 점을 지적함으로써 3장 2절의 분석을 마무리할 수 있다.

4. 신문물과 전통적인 것의 연접 – 시공간의 구속 벗어나기

3장에 이어서 생각해 볼 문제는 그렇다면 그 속도감의 감수성은 무엇을 떠올리게 하는가? 또, 사방으로 열리는 창은 독자를 어디로 안내하는가? 하는 점이다. 말하자면, 병치된 이질적 이미지 조각들이 이 시 속에서 반복과 변주 그리고 동시적인 대비 효과를 통해 한 편의 시 작품으로 읽힐 가능성을 만들었는데, 그 속도감과 역동성이 결국 독자를 어디로 데려가는가 하는 질문이다. 이에 대한 답을 찾기 위해 이 시를 이 시와 비슷한 시기에 창작된 다른 시들과 겹쳐 읽어보겠다. 그랬을 때 우리는 현대 문명을 대표하는 이미지들과 좀 더 근원적인 이미지들이 반복적으로 병치되고 연결돼 제시되고 있음을 발견한다.

우선, 앞서 언급했던 빌리의 증언을 다시 살펴보자. 「창문들」의 3행에 관해 그는 비익조가 이미 「지대」에서 등장했고 아폴리네르가 그것을 기억하여 이 시에서 비익조를 읊었음을 증언했다.[52] 실제로

51) 빨강과 초록, 죽음과 생명, 여자와 남자, 그리고 형용사의 대비 등을 말한다.
52) «Réminiscence d'*Alcools* que la plume retrace sans hésiter» Décaudin, 1991, *op.*

「지대」에는 비익조가 등장하며 이외에도 다양한 새가 등장한다. 따라서 이 시 속의 비익조는 「지대」 속의 비익조와 연결되며 그 시에 등장하는 여러 새들과 또 연결된다. 그런데 「지대」에서 이 새들은 다시 하늘을 나는 인공물이자 인류 기술 진보의 상징 중 하나인 비행기와 동급으로 다뤄진다.[53] 그렇다면 비익조에서 가능한 연상은 신화적인 차원에서 현대적 기술 문명의 차원으로 확장된다.

이 점은 「창문들」 5행의 "전화"로 연결된다. 클라크에 의하면, 전화는 1912년에 이미 유럽 대륙 전체로, 전 세계로 뻗어나갔다.[54] 이와 같은 환경 속에서 다양한 체험을 하고 무엇보다도 새로움에 경도돼 있던 아폴리네르에게 전화는 새로운 세상을 열어줄 기술 문명 중 하나로 포착되기에 충분했다. 그는 『칼리그람』의 <파동> 속 상형시인 「여행」 서두에 전신주를 도안화하여 실었다.[55] 빌리의 증언처럼 이 새로운 문명은 사람이 직접 전달하지 않아도 사람보다 더 빨리 메시지를 전달할 수 있게 해준다. 시간을 단축시켜 주고 거리를 좁혀준다.

현대 문명의 상징이라면 들로네가 즐겨 다루었던 에펠탑을 빼놓을 수 없다. 이진성은 "파리에 300미터 높이의 철제 에펠탑이 세워지고 그 안테나에서는 1912년부터 세계 방방곡곡으로 무선 신호를 보내는 새 세상이 열렸고, 파리 한복판에는 어마어마하게 큰 회전수레가 사람들을 태우고, 유연하게 하늘 높이 빙글빙글 올라갔다 내려오곤 했다."[56]며 당시 파리의 모습을 묘사하였다. 들로네가 에펠탑

---

cit., p. 73; Renaud, *op. cit.,* p. 296.

53) "중국에서 길고 날쌘 비익조들이 온다 [/] 그것들은 날개가 하나뿐이어서 쌍을 이루어 난다 [/] [...] [/] 그리고 모두가 독수리 불사조 그리고 중국의 비익조가 나는 기계와 형제처럼 지낸다" «De Chine sont venus les pihis longs et souples [/] Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples [/] [...] [/] Et tous aigle phénix et pihis de la Chine» 한글 번역은 인용자. Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 41.

54) «Déjà en 1912 les lignes téléphoniques sillonaient dans tous les sens le continent et le monde entier.» (Clark, *op. cit.,* p. 107.) 전 세계로 뻗어나갔다는 표현은 다소 과장된 것 같다.

55) Apollinaire, 1965, *op. cit.,* p. 198.

56) 이진성, *op. cit.*, p. 284.

을 즐겨 그린 것도, 아폴리네르가 「창문들」에서 “Tours”를 반복해 제시한 것도 파리 중심에 우뚝 서서 새로운 차원의 소통을 가능케 하는 문명에 대한 적극적인 반응이었던 것이다.

아폴리네르가 다른 기회에 들로네의 의뢰를 받아 창작한 또 한 편의 시도 <파동>에 포함돼 있는데, 바로 「탑 Tour」[57] 이다. 이 시의 내용에서 북쪽, 남쪽, 동쪽, 서쪽이 모두 언급되며 탑은 파리 중심의 회전 수레 Grande Roue에 연결된다.[58] 에펠탑 자체는 위에서 보면 네모 모양이지만, 그것으로부터 전 세계로 전파가 뻗어 나가고 들어오기에 그 전파의 회전운동에서 회전수레가 연상되기 때문이다. 공교롭게도 프랑스어에서 “탑”은 “일주”와 모양이 같다. 시 내용에는 “La Tour”라고 탑임을 알 수 있는 관사가 등장하지만 이 시의 제목을 “일주”로 번역하는 것은[59] 그런 이중적 의미를 감안한 처사로 볼 수 있다.

「여행」에서는 «TÉLÉGRAPHE OISEAU QUI LAISSE TOMBER SES AILES PARTOUT»라고, 새와 전신이 나란히 놓인 구절이 등장하기도 하는데,[60] 이는 「지대」에 등장하는 비익조를 비롯한 새들의 이미지가 이번에는 에펠탑이 송수신하는 무선 통신 전파에 결합된 복합적인 이미지이다. 그런가 하면 최초로 발표된 상형시이며 역시 <파동>에 포함돼 있는 시 「편지-대양」에는 커다란 글씨로 “T S F”가 세로로 배열돼 있다.[61] 이 세 개의 철자는 “télégraphie sans fil”의 약자이며 무선통신과 라디오를 가리킨다. 또, 이 시에는 두 페이지에 걸쳐 세 차례 가로로 파동무늬가 네 줄씩 그려져 있다. 알파벳

57) *Ibid.*

58) “북쪽에 남쪽에 [/] 천정점 천저점 [/] 그리고 동쪽에서 큰 고함소리들이 [/] 서쪽에서 대양이 부풀어오른다 [/] 탑은 회전 수레에 [/] 말을 건다” «Au Nord au Sud [/] Zénith Nadir [/] Et les grands cris de l’Est [/] L’Océan se gonfle à l’Ouest [/] La Tour à la Roue [/] S’adresse» 한글 번역은 인용자. Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 200.

59) 아폴리네르, 『미라보 다리 아래 세느 강이 흐르고』, 안민재 역, 태학당, 1993, p. 18.

60) “전신 자신의 날개를 사방에 떨어뜨리는 새” 한글 번역은 인용자. Apollinaire, 1965, *op. cit.,* p. 198.

61) *Ibid.*, p. 183.

철자로 제시했던 무선통신을 형상으로 다시 표현한 것이다.

멕시코로 떠난 동생에게 보낸 편지인 이 시에서 시인은 “너의 목소리가 엄청난 거리에도 불구하고 나한테 전달돼”[62]라고 쓰고 있기도 하다. 위에서 언급한 전화와 마찬가지로 무선통신과 라디오 역시 지역 간 거리를 좁혀주고 이전까지 메시지 전달과 상호교류에 들여야 했던 물리적인 시간을 상상도 못할 정도로 줄여준다. 이런 경험은 일상의 반경을 대양처럼 넓혀준다. 이 때문에 「탑」에도 「편지-대양」에도 “대양”이 이 신문물들과 동시에 등장한다.

이런 해석은 다시 「창문들」에 등장하는 다양한 지역과 연관되는 장면들(토리노, 앤틸리스 제도, 벤쿠버 등)과 35행에 등장하는 여러 도시들의 열거 시행에 힘입어 구체성과 생동감을 얻는다. 우리는 앞서 빌리의 증언과 피아의 연구에서 왜 토리노인지, 왜 앤틸리스 제도인지에 대해 생각해 본 바 있다. 또 주요 대도시의 나열이 들로네의 작품 제목에 원천을 두고 있음도 언급하였다. 그러나 35행에 이르면 그것이 또 다른 도시, 또 다른 지역이었어도 이 시의 의미는 크게 달라지지 않았을 것이라고 추측할 수 있다. 실제로 35행에서 Hyères는 이전 판본(전시 도록)에서는 Lyon이었다.[63]

그런데 여러 연구자들이 지적했듯이, Hyères와 Maintenon은 실제 프랑스의 도시명이지만 그보다는 hier, maintenant이라는 시간 부사로 읽힐 가능성이 더 높다. 그래서 35행에서는 지역과 시간이 결합된다. 지역 간의 물리적 거리를 단축시키는 혁신은 놀라운 일일 뿐 아니라 일상적 시간에 대한 감수성에도 큰 변화를 가져오는 일이다.

시간에 대한 현대인의 일상적 감수성은 보들레르 이래 구속과 압박감이었다. 과거보다 더 빠르게 돌아가는 세상, 그리고 과거보다 더 정교해진 시계와 시간의 규율들이 가하는 압박은 아폴리네르의 시대에 더 강해졌을 수밖에 없다.[64] 아폴리네르는 1916년의 한 편지

62) «Ta voix me parvient malgré l’énorme distance» *Ibid.*

63) Apollinaire, 1965, *op. cit.,* p. 1073.

64) 이규현도 아폴리네르가 하나의 사유 체계가 아니라 복수의 사유 체계에 입각하여 다양한 작품을 썼지만 시간에 대해서는 통일적인 사유가 엿보인다면서 그의 시 작품이 “무한한 우주적 시간과 짧은 인간적 시간 사이의 불균

에서 “시간의 흐름만큼 내 우울을 결정짓는 것은 없습니다. 그것이 내 마음, 내 정체성과 그토록 분명하게 불화하기에 내 시의 원천입니다.”라고 쓰고 있다.[65] 그는 상형시 「넥타이와 시계」에서 이를 심도 있게 다루었다. 앞서 살펴본 「창문들」 9행에 등장하는 넥타이도 이런 구속의 의미를 띠고 있다. 또 시인은 다른 상형시 「오르페 Orphée」에서는 “내 아침 자명종의 똑딱똑딱”[66]이라는 생생하고 단순한 표현으로 시간이 주는 규칙성과 압박감을 표현하였다.

구속과 해방의 테마는 <파동>을 여는 시이자 「창문들」 직전에 놓인 「연결 Lien」의 주요 테마이기도 하다. 이 시 속에는 유럽을 가로지르는 종소리들과 국가들에 깔리는 철도망과 전선들과 건설된 다리들이 모두 (물리적으로 단절돼 있던 것들의) “연결” 수단으로 제시돼 있다.[67] 그런데 이들은 연결수단이자 구속수단이기도 하여 시속의 화자는 서로 손을 내밀고 연인끼리 결합하기도 하며 이 구속에서 해방되고자 한다. 그때 앞서 제시된 구속보다 더 가늘지만 끈 cordes이 아닌 광장(“Concorde”)으로 인도하는 것 같은 태양 광선이 “또 다른” 연결수단으로 제시된다. 철로, 전선, 다리가 물리적으로 우리가 감각할 수 있는 연결선들이자 구속의 가능성을 내포하고 있는 것들이라면 눈에 보이지 않으며 시간적, 공간적 차원에서 물리적 한계를 한 단계 뛰어넘는 전파는 태양광선과 같은 반(半)물질성으로 오히려 구속에서 해방시키는 수단일 수 있다.

「편지-대양」에서는 두 페이지에 걸쳐서 두 차례 태양의 둥근 모양이 그려져 있는데 그 가장자리에는 그것에서 광선이 뻗어 나오는 모양으로 시구가 배열돼 있다. 그것은 태양 광선의 형상화이자 전파의

형을 매[*sic.*]우려는 상징적 중재 구조로 요약될 수 있다.”고 지적한다. 『기욤 아폴리네르의 상상 세계 연구: 『알콜』과 『칼리그람』을 중심으로』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 1994, p. 191.

65) «Rien ne détermine plus de mélancolie chez moi que cette fuite du temps. Elle est en désaccord si formel avec mon sentiment, mon identité, qu’elle est la source même de ma poésie.» Apollinaire, *Lettres à sa marraine*, Gallimard, 1952, p. 72. 이규현, *op. cit.*, p. 194에서 재인용.

66) «Le tic tac de mon réveille-matin» (Apollinaire, 1965, *op. cit.*, p. 683.)

67) *Ibid.*, p. 167.

형상화이기도 하다. 그리고 그 태양의 중심 자리엔 각각 에펠탑을 가리키는 글귀가 들어있다.[68] 이에 단서를 얻어 「창문들」 속의 탑과 우물, 빛의 관계를 가늠해볼 수 있다.

그 탑은 태양의 둥근 이미지를 매개로 우물로 연결되는데 탑들이 길이라면 그것은 원심적인 운동이고 우물들이 광장이라면 그것은 구심적인 운동이다. 이렇게 탑들과 그것들의 변형인 우물들이 파리에서 사람들과 메시지를 사방으로 연결된 유무형의 길들을 통해 뻗어나가게 하고 다시 그곳에서 사람들과 메시지가 광장으로 모이게 한다.[69] 베르그만은 에펠탑이 표준 시간을 맞추는 데 기준이 되는 시각을 전 세계로 전파를 통해 내보내는 기능을 한 점을 언급하면서 이 시 속에서 에펠탑 이미지가 전 세계 사건들의 "동시성"(동시적 제시)을 내포한다고 지적한다.[70] 그러나 하나의 중심이 있고 그 중심에서 기준이 밖으로 나가기만 한다면 그것은 구속일 수밖에 없다. 바깥에서는 메시지를 전달받기만 하고 자신의 메시지를 전달할 수 없기 때문이다. 밖으로부터 안으로의 운동까지 포함해야만 위계 없는 진정한 동시성을 논할 수 있을 것이다. 그렇기에 탑과 우물(광장)은 땅을 기준으로 위와 아래, 서로 반대 방향으로 뻗어있어 대비되는 동시에 상호 보완적이다. 그리고 원심적인 운동과 구심적인 운동이 동시에 일어나기에 거기에서 회귀적인 움직임이 탄생한다. 이런 점에서 탑과 우물은 31-35행의 한순간의 (세계) 일주 테마에 연결된다.

이 테마는 <파동> 속의 「편지-대양」[71], 「유럽을 가로질러 À

68) "세느 강 좌안 위 이에나 다리 앞", "300미터의 높이" «Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna», «haute de 300 mètres» 한글 번역은 인용자. *Ibid.,* pp. 183-185.

69) 이런 해석은 아폴리네르가 어떤 방식으로 현대성을 구현하고 있는지를 탐구한 드봉(Debon, 1981, *op. cit.,* p. 54.)의 해석을 보완한 것이다. 드봉은 "탑들"만으로 이 두 운동을 설명하였는데, "우물들"도 여기에 포함시키는 것이 더 온전한 설명이 될 것이다.

70) Pär Bergman, «À propos des "Fenêtres" et de "Tour"», *La Revue des Lettres Modernes: Guillaumne Apollinaire(1): Le Cubisme et l'esprit nouveau*, n. 69-70, 1962, p. 65.

71) 권용준 역시 「편지-대양」을 분석하면서 시 속에 등장하는 두 개의 원이 지리적, 시간적 경계를 무시하는 시적 요소라면서 아폴리네르가 이를 통해 시

travers l'Europe」에서 발견될 뿐 아니라『알코올』의「지대」,「포도월」에서도 발견되며, 나아가 산문(콩트)「달의 왕 Le Roi-Lune」에도 등장한다. 특히「달의 왕」에서는 작품 속 화자가 악기의 소리를 통해 한순간에 세계 일주를 하는 장면이 나온다. 또 그는 어느 날 저녁에 17세기의 동일한 여인의 16살, 21살, 33살, 70세 시기를 차례로 함께 보냈다고 서술하기도 한다.[72] 이처럼 빛의 전파, 소리의 전파를 통한 지역적 거리의 축소와 시간의 단축은 어느 사이 현실 세계에서는 불가능해 보이는 시간여행에까지 확장된다.

시공간의 구속에서 벗어날 수 있다면 무한한 자유를 느낄 수 있다. 앞서 언급했던「창문들」16행의 금언 전반부의 «Quand on a le temps»의 의미는 이렇게 시공간의 구속에서 해방된다는 의미를 내포하고 있다. 그리고 그것은 이 금언의 후반부처럼 절대적 자유의 체험이자 현실을 초월한 경이로운 경험이다.

그런데 앞서 언급했듯이 이 시 10-18행에는 예술가의 작업 공간과 예술가의 창작 활동 자체와 함께 그 결과물인 예술작품이 창문으로 형상화돼 있으며 그것은 다시 30행의 다이아몬드, 36행의 오렌지, 37행의 빛의 과일로 이어진다. 이 시에는 예술작품이 이렇게 중심되는 이미지 연쇄로 등장하는 만큼 이 시는 메타시로 읽힐 수 있다. 즉, 현대 문명에서 촉발된 새로움을 한 단계 더 향상시켜 담아낸 이 작품은 결국 태양 광선처럼, 탑에서 발산되는 전파처럼, 과육을 감싸고 있던 오렌지의 껍질이 사방으로 열리듯이, 독자를 가두고 있던 시공간의 법칙을 허물고 빛과 해방의 세계로 독자를 안내하는 창문 그 자체인 것이다. 최초의 시작(詩作) 정황을 생생하게 작품 속으로 편입시켜 이 시가 메타시로 읽히게 하는 또 다른 부분인 4-5행에는 그것을 희구하는 시인의 마음이 담겨 있다. 첨단의 것들과 근원적인

공을 초월한 세계의 동시적 포착을 시도하였다고 지적한다. 권용준,「아폴리네르의 상형적 시각성과 예술적 조형성 -「편지-대양」을 중심으로」,『불어불문학연구』41, 2010, pp. 16-17.

72) 시공간의 경계를 넘나드는 이 작품 속 화자의 종횡무진에 대해서는 김중현,「아폴리네르의「달의 왕」속의 한국」, *The Comparative Study of World Literature*, 70, 2020, pp. 138-139 참조.

것들을 연접하면서, “미래와 추억 사이”[73]에서 시인은 시 작품이 비록 비행기와는 달리 하나의 날개로 나는 새에 불과하지만, 철도나 전선보다 가느다란 빛이 그것보다 더 강력한 연결 수단이듯, 오히려 비행기보다 더 강력하게, 일상적 구속에서 독자를 해방시킬 수 있는 힘을 지닐 수 있음을 이 시를 통해 보여주고자 하였다.

5. 결론

지금까지 「창문들」이 보여주는 시작법의 혁신성을 세 단계에 걸쳐 탐구하였다. 첫 단계에서 우리는 이 시에서 구두점과 연 구분이 삭제되고 마치 전보의 글귀처럼 매우 간결한 통사구조로 각 행이 구성된 점과 시인이 입체파 시인들의 콜라주 기법처럼 현실 세계 속의 현장성을 시 작품 속에 그대로 담으려 한 점에서 출발하였다. 이에 바탕을 두고 우리는 이 시를 구성하고 있는 이질적인 부분들을 획정하고 각 부분 속에서 시인이 놓여 있던 실제 상황의 조각들을 단서로 각 시행들을 연결해주는 고리를 찾아보았다. 이를 통해 제각각인 것 같은 시행들이 다양한 공통 이미지로 연결돼 있음을 발견하였다. 둘째 단계에서 우리는 이 시의 창작 계기 및 시가 게재된 매체의 맥락 속에서 아폴리네르 혁신성의 핵심을 찾아보았다. 그 결과, 우리는 아폴리네르가 들로네의 새로운 화풍을 규정하기 위해 창안한 오르피슴의 개념을 자신의 창작 세계를 쇄신하는 데에 응용하였고 그에 따라 단어 해석의 차원을 넘어서는 새로운 소통의 차원을 시도했음을 고찰하였다. 구체적으로 보자면, 이 시에서 색채 차원에서나 음성 차원에서 강렬한 대비 효과가 시에 역동성과 속도감을 불어넣고 독자의 감각과 영혼에 큰 반향을 불러일으키고 있다. 셋째 단계에서 우리는 아폴리네르가 당대의 세계와 교류하며 현대의 산업적, 기술적 진보를 예술의 혁신으로 재탄생시키는 과정에 주목하여 이 시와 다른 시들을 겹쳐 읽으며 이 시가 독자들을 어떤 새로운 세계

73) «Entre avenir et souvenir» Apollinaire, 1965, *op. cit.,* p. 162.

로 안내하는지를 탐구하였다. 문명적 세계와 근원적 세계가 나란히 연접돼 제시된 다른 작품들과 함께 읽힐 때 이 시는 예술작품이 독자들을 일상적인 시간과 거리의 구속과 법칙을 초월하는 세계로 안내하기를 바라는 시인의 마음을 오롯이 전달한다.

이전과는 전혀 다른 작법으로 창작된 이 시는 이처럼 단계별로 접근했을 때 자신의 비밀을 어느 정도 열어보인다. 이 시에서 발견된 시작법의 혁신성은 아폴리네르의『칼리그람』을 분석하는 데 하나의 단서로 활용될 수 있을 것이다. 또, 아폴리네르에게 영향을 받은 이후의 시 작품들, 특히 초현실주의 시인들의 혁신성을 밝히는 데에도 도움이 될 수 있을 것이다.

참고문헌

작품집

Apollinaire, G., *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1965.

Apollinaire, G., *Œuvres en prose complètes II*, textes établis et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris: Gallimard, 1991.

Apollinaire, G., *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, Éditions établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, Paris: Gallimard, 2009.

아폴리네르, 기욤,『알코올』, 이규현 역, 서울: 솔출판사, 1995.

아폴리네르, 기욤,「창들」, 황현산 역, in『외국문학』, 51, pp. 205-206, 1997.

참고자료

Bergman, P., «À propos des “Fenêtres” et de “Tour”», *La Revue des Lettres Modernes: Guillaumne Apollinaire(1): Le Cubisme et l’esprit nouveau*, n. 69-70, 1962, pp. 62-65.

Bohn, W., *Reading Apollinaire’s Calligrammes*, New York: Bloomsbury Academic, 2018.

Brunel, P., *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mytique dans* Alcools, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Clark, J.G., «Delaunay, Apollinaire et «Les Fenêtres»», *Apollinaire 7: 1918-1968*, Paris: Revue des Lettres Modernes, 1968.

Davies, M., *Apollinaire*, Edinburgh: Oliver & Boyd, 1964.

Debon, Cl., *Apollinaire après* Alcools *1 – le poète et la guerre,* Paris: Minard, 1981.

_____, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, coll. «foliothèque», Paris: Gallimard, 2004.

Décaudin, M., «Une controverse sur «Les Fenêtres»», *Que Vlo-Ve? Série 3* (3) juillet-septembre, pp. 72-78, 1991.

Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Édition établie et présentée par Philippe Sers, traduit de l'allemand par Nicole Debrand et traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris: Éditions Denoël, (texte allemand, 1954,) 1992.

Kay, Bl., «Apollinaire's Les Fenêtres», *The Explicator*, Heldref Publications, vol. 22, 1964, pp. 77-79.

Linkhorn, R., «"Les Fenêtres": Propos sur trois poèmes», *The French Review 44* (3), pp. 513-522, 1971.

Lockerbie, S.I., «Qu'est-ce que l'Orphisme d'Apollinaire?», *Apollinaire et la musique: Actes du colloque à Stavelot,* Paris: Les Amis de G. Apollinaire, pp. 81-87, 1967.

Pia, P., «Apollinaire aux Antilles», *Quo Vadis* (71-73), pp. 30-33, 1954.

Renaud, Ph., *Lecture d'Apollinaire,* Lausanne: Editions L'age d'Homme, 1969.

Waggaman, B., «Art abstrait pictural et poétique dans «Les Fenêtres» de Delaunay et d'Apollinaire», *Revue de littérature comparée* (3), pp. 287-295, 1995.

권용준,「아폴리네르의 상형적 시각성과 예술적 조형성 -「편지-대양」을 중심으로」,『불어불문학연구』41, pp. 1-26, 2010.

김중현,「아폴리네르의「달의 왕」속의 한국」, *The Comparative Study*

of World Literature, 70, pp. 121-143, 2020.
이규현,『기욤 아폴리네르의 상상 세계 연구:『알콜』과『칼리그람』을 중심으로』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 1994.
이진성,『파리의 보헤미안 아폴리네르』, 아카넷, 2007.

Résumé

Une lecture des «Fenêtres» d'Apollinaire: autour de la nouveauté de la poétique

Do, Yoon-Jung
(Université Inha, professeure assistante)

Cet article a pour but d'analyser profondément la nouveauté de la poétique des «Fenêtres» dans *Calligrammes* d'Apollinaire en nous appuyant sur les recherches précédentes qui n'avaient eu traité ce poème que partiellement. Au premier abord, nous avons prêté notre attention sur la technique «collage» que le poète avait emprunté aux peintres cubistes. Basé sur les ressources du poème, nous avons marqué la limite de chaque partie et dans une partie, nous avons trouvé des liens variés qui lient les vers apparemment isolés.

Ensuite, nous avons cherché la clé de notre analyse dans le contexte de la parution de ce poème: le poète a appliqué la notion «orphisme» à sa propre création, notion qu'il avait inventée pour définir des tableaux innovateurs et presque abstraits de Robert Delaunay. De cette manière, nous avons constaté que le contraste des sensations chromatiques et sonores dans ce poème suscitent sensationnellement et spirituellement des grands échos chez les lecteurs.

Pour finir, nous avons essayé de nous figurer l'ultime univers que ce poème fait parvenir aux lecteurs en nous nous concentrant sur la juxtaposition des résultats du progrès technologique contemporain et ce qui existent depuis longtemps. C'est un univers où se démolissent la loi physique du temps et de l'espace qui contraignent notre vie quotidienne. Le poète espérait introduire dans le réel cet univers par ses œuvres comme les fenêtres introduisent de la lumière.

Mots Clés : Apollinaire, *Calligrammes*, les Fenêtres, sensation, espace-temps

투 고 일 : 2021.03.25.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 41~79

루이 알튀세르 자서전에 나타난 모래 환상연구

서지형
(서울대학교 강사)

국문요약

알튀세르의 자서전『미래는 오래 지속된다 *L'avenir dure longtemps*』는 문학적 가치보다도 그의 철학과 정치사상이 담긴 주요저작을 보충하는 부가적인 텍스트로서만 연구되고 있다. 본고에서는 그의 글쓰기 속에 드러난 문학적 환상을 고찰해보기로 한다. 본문의 1부에서는 소외된 육체의 문제를, 2부에서는 모래의 환상을, 3부에서는 모래의 환상이 지향하는, 이상적 남성성의 구현인 '자크 되기'의 문제를 다룬다. 작가의 육체 투쟁은 어머니라는 타자가 구축한 사변과 관념의 세계에 대한 저항으로부터 시작되었다. 육체 구하기의 문제는 육체가 말할 권리를 부여하는 것이자, 육체의 언어를 탄생시키는 것이다. 모래의 표상은 자서전의 매우 작은 부분에 불과하지만, 소외된 육체에 생기를 불어넣고 철학적 사유로 나아가게 하는 원동력이자 작가에게 결핍된 남성성 회복의 표상으로 기능한다.

주제어 : 루이 알튀세르, 자서전, 육체, 모래의 환상, 타자의 욕망

‖목 차‖

1. 서론
2. 본론
2.1. 한 소년의 육체 투쟁기
2.1.1. 거울상과 실재의 문제
2.1.2. 의미화의 문제: “육체가 있고 성별이 있었다.”
2.2. 모래 환상: 육체와 은유
2.3. ‘자크 되기’와 미약한 방어막
3. 결론

[...] donc proprement penser avec son corps, dans son corps même, de son corps, bref que le corps pût penser, par et dans le déploiement de ses forces, m'éblouissait proprement, comme une réalité et une vérité que j'avais vécues et qui étaient les miennes! [...] 그러므로 말 그대로, 육체를 통하여, 육체 속에서, 육체에 관해 사유하는 것이란, 즉 육체 스스로가 사유할 수 있으며 육체의 힘을 발휘하여 사유하는 것을 의미하는데 그것은 마치 내가 생생하게 겪었던 현실과 진리처럼 나를 사로잡았고, 그것들이야 말로 비로소 나의 것이 되었다! [1]

1) Louis Althusser, *L’avenir dure longtemps suivi de Les Faits*, Paris, Éditions Stock/IMEC, 2007, p. 251. (이하 알튀세르 자서전의 원문 내용은 본문에 쪽수로만 표기하기로 한다.) 본고의 인용문 번역은 권은미에 의해 2010년에 발행된 기념비적인 한역본『미래는 오래 지속된다』를 참고하였으나 논문의 의도에 가깝게 필자가 재번역했다. (이하 알튀세르 자서전의 원문 내용은 본문에 쪽수로만 표기하기로 한다.)

1. 서론

『미래는 오래 지속된다 *L'avenir dure longtemps*』는 저자의 사후 약 30만 건에 달하는 연구물들의 홍수 가운데 놓인 작품이다. 저명한 철학자의 말로가 아내 살해라는 초유의 사건으로 이어졌기 때문에 그의 자서전은 정신병적 전조증상의 근거로만 판단되는 경향이 있다. 즉 자서전의 문학적 가치보다도 임상이나 알튀세르의 철학과 정치사상을 아우르는 주요저작을 보충하는 텍스트로서만 연구되고 있다. 이 책을 둘러싼 연구들은 대부분 알튀세르의 우울증과 모성의 결핍, 아버지의 부재를 집중적으로 다룬다. 저명한 정신분석학자이자 전기작가인 얀 물리에 부탕 Yann Moulier Boutang과 앙드레 그린 André Green, 제라르 포미에 Gérard Pommier 등의 연구가 대표적이다. 알튀세르의 자서전에 대한 국내 연구는 거의 전무한 실정이다. 알튀세르 자서전의 한글 번역판에 실린 진태원의 훌륭한 서문 외에 현재로서는 신경정신과 전문의에 의해 의학적 관점으로 기술된 논문「알튀세르의 정신병리」가 유일하다.[2] 저자는 이 논문에서 알튀세르의 정신병이 유년기 어머니와의 애착 관계 형성의 실패로 인한 애정결핍에 기인한 것임을 자서전을 통해 규명하고자 했다.

사실, 알튀세르의 자서전은 여러 의미에서 경계에 걸쳐 있는 텍스트다. 저자의 서명에 대한 모든 권리가 박탈된 글쓰기이자 "거짓말과 절반의 진실로 짠 피륙"[3]으로 평가될 만큼 객관적 사실과 환상이 뒤섞인 글쓰기이기 때문이다. 그의 책에는 관습적인 자서전의 요건에 부합하지 않는 몇가지 요소들이 존재한다. 우선 작가 스스로 이 저작을 "일기도 회상록도 자서전도 아닌" 것으로 서술한다.(p. 48.) 게다가 23장에 실린 '친구의 말'로 소개된 편지 형식의 글은 22장까지 이어져온 1인칭 서술시점에 혼선을 준다. 자서전 속에 자서전에 관해 이야기하는 또 하나의 글을 실어 텍스트의 자기동

2) 이병욱,「알튀세르의 정신병리」in『한국정신분석학회』제8집, 1997, pp. 79-99.
3) 루크 페레터,『루이 알튀세르의 이데올로기』, 심세광 역, 서울, 앨피, 2006, p. 212.

일적 기반을 파괴했다. 이는 어쩌면 그가 이 자서전을 쓴 이유, 즉 "익명성 속으로 들어가기 위한"(p. 242.) 시도인지도 모른다.

또한 알튀세르의 자서전은 이전의 철학적, 정치적 저작과도 매우 동떨어진 작업으로 간주된다. 이전까지는 거의 다루지 않았던 '삶과 주체'의 문제가 전면적으로 등장한 저작이라는 점과, 이 저작의 출간으로 인하여 "알튀세르의 생애에 언제나 있었던 간헐적인 광기"[4]가 낱낱이 드러나게 되었다는 점이 그러하다. 얀 물리에 부탕은 알튀세르 자서전에 붙인 두 번째 간행사에서 알튀세르의 자서전에 대한 하나의 완결된 상상적 세계를 구축한 텍스트의 내적 비평이 이루어질 것임을 예감하면서도 알튀세르가 즐겨 읽던 소설처럼 독해할 수는 없을 것이라 언급했다.[5] 이러한 면모 때문인지 이 저작에 대한 영미권 연구자들의 논평은 특히나 인색한데, "만성 조울증의 증상이자 공개적인 상담 치료를 통해 이를 퇴치하려는 시도"[6]라거나 "유물론적 원칙과 자서전을 집필하려는 기획 간의 명백한 모순"을 지닌 텍스트로, "자신의 진실을 찾는데 실패했음을 드러내는"[7] 것이라 논평한다. 즉, 평생에 걸쳐 비판해온 휴머니즘 이데올로기에 입각해 자서전을 집필했다는 것이다.

앞의 연구들은 '자기 고백의 글쓰기' 자체가 지닌 근본적인 문제를 간과하고 있다. 그는 말할 권리를 잃어버린 자이자, 한 명의 '실종자', 그리고 광인이 되어 글을 썼다. 출간되기를 바랐던 저자의 소망과는 다르게 유고가 되어버린 이 작품은 알튀세르의 유폐된 현실을 바꿀 수 없었으며 그의 살해에 면죄부를 주지 못한다. 하지만 그는 마치 사드처럼, 현실과 완벽히 단절된 상태임에도 불구하고 살인을 저질렀던 자신을 둘러싼 외부의 담론을 수집하였고 세간의 평가에 글로 항변하고자 했다. 독자가 아무도 없는데도 쓰지 않고는 견딜 수 없는 그의 상태는 작가가 겪는 "본질적인 고독"에 다름 아니

4) Louis Althusser, *op. cit.*, p. 8.
5) *ibid,* p. 19.
6) 루크 페레터, *op. cit.*, p. 222.
7) *ibid.*

다.[8] 그의 글쓰기는 무엇을 가리키거나 위한 것이 아닌, 존재 자체다. 존재를 위한 글쓰기는 사회적 삶이 비극적으로 종언을 고한 것과 아무런 상관이 없다는 것을 일깨워준다. 그는 1976년에 썼던 미완성 자서전인『사실들 *Les faits*』의 내용을 대폭 수정하고 확장하여『미래는 오래 지속된다』를 다시 써서 자기 삶을 고백하고자 했다.

바로 여기에서 우리는 자서전 연구의 고전적인 주제, 즉 글쓰기와 이야기 구축 행위의 본질에 관한 질문을 할 수 있다. 왜 쓰는가? 자신의 삶을 소재로 반복해서 글을 쓰는 이유는 무엇인가? 자기 고백적 글쓰기는 이미 실패를 등에 업고 시작하는 글쓰기다. 과거는 그대로 재현될 수 없고, 작가의 내밀한 기억과 인상은 글로 표현되면서부터 균열된다. "자전적 기억은 현재와 과거 사이, 현실 세계와 상상력 사이의 심연 속에 존재한다."[9] 작가가 정작 글로 표현하고자 하는 내적 진실의 순간은 시니피앙의 한계에 의해 채워지지 못하고 현실에서 부재의 상태로 남는다. 그럼에도 불구하고 작가는 "자신의 내면을 탐색하고 삶에 이야기의 형태를 부여하고자 하는 작가의 욕망"[10]을 멈출 수는 없다. 블랑쇼는 사드를 통해 절대를 향한 이성은 광기와 맞닿아있고 글쓰기는 그 자체만으로도 욕망의 한계체험이 된다고 보았다.[11] 우리는 다음과 같은 서술을 통해 알튀세르가 글을 쓰면서 열망한 것이 무엇이었는지를 탐색할 방향을 정해볼 수 있을 것이다.

> J'ai donc rêvé, c'est-à-dire intensivement désiré seulement la vivre. Elle n'eût certes du tout été impossible. Mais je dois, à la vérité, la tenir et la présenter pour ce qu'elle a été à travers mon souvenir: une sorte d'hallucination de mon intense désir. Je tiens

8) 유치정,「블랑쇼의 사드 해석 연구 -사드의 글쓰기와 한계체험」in『프랑스문화예술연구』제 68집, 2019, p. 127.
9) 유호식,「자기에 대한 글쓰기 연구 (1)-고백의 전략」in『불어불문학연구』, 제 43집, 2000, p. 204.
10) 유호식, *ibid.,* p. 182.
11) 유치정, *op. cit*., p. 131.

> en effet tout au long de ces associations de souvenirs à m'en tenir strictement aux faits: mais les hallucinations sont aussi des faits.
>
> 그러므로 나는 꿈을 꾸었다. 다시 말해, 나는 단지 그것을 **(농가의 밀 타작이 끝난 후의 요란스런 노래 장면-필자 강조)** 강렬히 체험하기를 원했다. 그것이 전혀 불가능한 것은 아니었다. 그러나 나는 사실, 기억을 매개로 그 장면을 강렬한 내 욕망이 만들어낸 일종의 착란으로 규정하고, 밝혀야 한다. 사실, 나는 이러한 기억들의 연상작용을 따라 엄격하게 사실에 입각하기를 애썼다. 그러나 환각 또한 사실인 것이다. (p. 101.)

과연 알튀세르가 강렬히 체험하기를 원했으나 착란이었음을 밝혀야 했던 그것이란 무엇인가? 알튀세르는 일화 중심의 시간적 나열이 아니라 "영원한 충격을 가한 다양한 감정 상태들의 원초적 형태"에 관해 쓰겠다고 말했다. 그래야 다양한 원초적 감정 상태들이 만들어낸 "주관적 환각이 객관적이고도 공적인 활동 속에 어떻게 투영되고 있는지"를 밝힐 수 있기 때문이다. 알튀세르의 논리를 따르면 현실과 환각이 주객전도 된다. 이는 주관적 환각을 충족하기 위해 삶을 영위한다는 말과도 같다. 알튀세르의 글쓰기는 프로이트가 언급한 "낮에 꾸는 꿈"[12]의 공식을 충실히 따르고 있다. 그의 자서전은 꿈꾼 것들과 사실에 입각한 것들이 경계 없이 뒤섞여있다. 그는 실제 '경험'과 '강렬히 욕망함'의 구분을 없앤다. 강렬히 원한 것은 환각 속에서 만족을 실현하고 그것은 다시 강렬한 경험으로 화한다. 그의 자서전에서는 기억들의 연상작용이 만들어낸 환각조차 사실의 지위를 갖는다. 알튀세르가 자서전을 설명하는 방식은 일상의 작은 행위조차도 무의식적의 파생물이며 주체의 삶 전체가 하나의 논리를 갖춘 환상 체계에 의해 구성된다는 정신분석의 관점과도 일치한다.

이와 같은 알튀세르의 관점을 기반으로 본고에서는 텍스트에 드

12) 지그문트 프로이트, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 역, 서울, 열린책들, 2004, p. 151.

러난 열망의 표상을 통해 거꾸로 삶을 비추는 작업을 시도한다. 우리는 알튀세르의 텍스트에서 작가 스스로가 구성한 육체, 그러한 육체가 소외되지 않는 세계에 대한 열망에 주목했다. 모래의 표상을 중심으로 작가가 자신의 육체를 어떻게 재구축하는지 분석한다. 모래의 표상은 자서전의 매우 작은 부분에 불과하지만, 소외된 육체에 생기를 불어넣고 철학적 사유로 나아가게 하는 원동력으로 작용한다. 알튀세르의 삶과 행적을 확인하는 자료로서의 자서전, 또, 정상적인 삶의 실패 원인을 사후적으로 재구성하기 위해 채택된 임상 기록물이 아니라 그의 글쓰기 속에 드러난 문학적 환상이 가리키는 것이 무엇인지를 고찰해보기로 한다.

2. 본론

2.1. 한 소년의 육체 투쟁기

2.1.1. 거울상과 실재의 문제

우리는 모래의 환상을 다루기 전에 예비적인 고찰로 알튀세르의 육체의 문제를 다루어보기로 한다. 모래의 환상은 알튀세르가 자기 육체를 실현하기 위해 구축한 환각적 이미지라 할 수 있다. 자기 육체의 구축은 철학적 사유의 시작으로 이어진다. 이러한 표상 뒤에는 타자에 의해 소외된 육체의 문제가 있다. 이 장에서는 소외와 균열의 문제를 먼저 다루기로 한다.

알튀세르의 자서전을 가로지르는 일관된 주제를 조심스럽게 요약하자면, 무화無化될 위험에 처한 육체 되찾기의 투쟁이라 할 수 있다. “존재하지 않음”에 대한 고백(p. 113.) 은 알튀세르에게 상징적인, 혹은 관습적인 의미에서 집단이나 타자에 대해 영향력을 행사한다는 ‘존재감’의 의미가 아니다. 알튀세르에게서 존재의 문제는 바로 육체의 문제다. 그는 “육체를 전혀 느끼지 못했음”을 고백할 뿐만 아니라(p. 244.), ‘존재하는 육체’를 가질 수 없었음을 호소한다.

그에게는 어머니의 배제와 무화를 뛰어넘어 스스로의 육체를 구축해야 하는 근본적인 과제가 주어져 있었다. 어머니의 무화는 모든 위험, 성적 자극을 연상하는 것, 외상적인 기억을 유발하는 것, 혹은 타인의 무례함 앞에서 실행된다. 어머니는 분명 알고 있으면서 배척한다. 아무 말 하지 않고, 육체의 방탕함과 관련된 모든 것에 없는 취급을 하는 것이다. 어머니는 마치 히스테리 환자가 억압을 통해 육체의 곳곳에 수수께끼와 같은 무의식적 표징을 숨기듯이 그녀만의 육체를 편집하고 재구성한다.

어머니의 정신 속에서 재구성된 육체는 '침투'의 위협으로부터 안전한 육체다. 세균의 침투와 전염에 대한 극도의 불안과 결벽은 여성의 몸이 지닌 근본적인 취약성에 대한 강박[13]이 반영된 것이다. 구멍을 통해 침투당하고 순결성이 더럽혀질지도 모르는 내부를 방어하기 위한 어머니의 전략은 알튀세르의 활동성을 차단한다. 움직이는 것은 위험을 유발하는 것이므로 알튀세르의 다리는 정지된 상태여야 하며 외출 역시 허락되지 않는다.[14] 또한 성적으로 각인될 여지가 있는 현상을 완전히 지각에서 배제함으로써 의미화될 경로를 차단한다. 아프지 않은 곳이 없는 심기증 환자인 어머니의 육체는 무의식적 증상의 각축장이다. 어머니에게 육체는 방어기제의 실현 도구로 존재한다. 육체적 욕망을 암시하는 것들은 상처 입혀서 침투를 야기하고 세균을 전염하여 더럽히는 것이다. 어머니는 식이와 청결습관을 통해 육체를 통제함으로써 육체적 접촉으로 인한 침투를 방어한다. 어머니의 방어는 덜 익은 스테이크(피부를 벗겨낸 내부의 살에 대한 탐욕)를 썰어 먹는 건장한 아버지의 육체성을 연상시키는 모든 것으로부터 도피하기 위해 실행된다. 이는 검증되지

13) "≪Tu vois, ta sœur est un fragile. elle est bien plus exposée qu'un garçon aux microbes.≫ [...] ≪ tu as seulement deux trous dans le corps, elle, elle en a trois. ≫ 봐, 네 동생은 약한 존재야. 얘는 남자애보다 훨씬 더 쉽게 세균에 옮을 수 있어. [...] 네 몸에는 구멍이 둘밖에 없지만 얘는 세 개야." (p. 69.)

14) " [...] J'étais interdit de football: ≪Gare aux mauvaises fréquentations et tu pourrais te casser la jambe!≫ [...] 축구는 내게 금지되어 있었다. "나쁜 친구들과 어울리는 걸 조심해라. 다리를 다칠 수도 있으니까!""(p. 71.)

않은 치료요법에 심취하고 아이들에게 채식주의를 강요하는 행위에서 두드러진다.(p. 128.)[15]

> Par quoi, m'introduisant dans le désir de ma mère, pouvais-je bien m'y rapporter ? Comme elle, c'est-à-dire non par le contact du corps et des mains, par leur travail sur une matière préexistante, mais par le seul usage de l'œil. L'œil est passif, à distance de son objet, il en reçoit l'image, sans avoir à travailler, sans engager le corps dans aucun procès d'approche, de contact, de manipulation. [...] L'œil est ainsi l'organe spéculatif par excellence, de Platon et Aristote à saint Thomas et au-delà. [...] Distance : la double distance qui m'était suggérée et imposée par ma mère, celle qui protège des intentions d'autrui avant répétitif, qu'il ne vous touche (vol ou viol), la distance où je devais être aussi de cet autre Louis que ma mère ne cessait de regarder à travers moi. J'étais ainsi l'enfant de l'œil, sans contact, sans corps, car c'est bien par le corps que passe tout contact. [...] Comme je ne me sentais aucun corps, je n'avais même pas à me garder d'un simple contact avec la matière des choses ou du corps des gens. [...]
>
> 나는 무엇을 통해 어머니의 욕망에 가담하고 그것에 나를 결부시킬 수 있었던가? 바로 어머니처럼, 손이나 육체의 접촉, 또는 이미 존재하는 물체를 손이나 육체로 조작하는 작업이 아니라 오로지 눈의 사용을 통해서였다. 눈은 수동적이며 대상과 떨어져 일할 필요도 없이 접근이나 접촉 조작 등 그

15) 우리는 정신분석을 통해 상징 능력, 판단, 지적 기능은 원초적인 본능적 충동 자극의 상호작용에서 유래한다는 사실을 알게 된다. 구순적 충동과 관련된 모든 것은 “먹어삼키고 안으로 받아들이는” 일차적 경험이다. 안으로 받아들이는 작용은 타자와의 관계성을 표상하는 방식으로 드러난다. 구순충동은 단순히 수용의 문제만을 포함하지 않는다. “이것은 안으로 포용하고 저것은 바깥에 두고 싶다”의 표현이다. 즉 축출과 배척 역시 구순적 방식에 포함된다는 것이다. 먹기에 대한 거부는 육체적 방식으로 표현된 타자의 표상에 대한 심인적 거부이기도 하다. 이에 관한 내용은 크리스테바의 *Le génie féminin 2.: Mélanie Klein*, pp. 275-277에 실려 있다.

> 어떤 행위에도 자기 육체를 개입시키지 않고 단지 대상의 이미지만 받아들인다. [...] 이렇게 눈은 플라톤과 아리스토텔레스부터 성 토마스와 그 이후까지 전형적인 사변적인 기관이었다. [...] 거리, 어머니에 의해 암시되고 강요된 이중의 거리, 즉 타인이 당신을 건드리기 전에 타인의 의도에서 벗어나 자신을 보호하는 거리, 그리고 어머니가 나를 통해 끊임없이 바라본 또 다른 루이가 되어야 했던 거리. 그렇게 나는 아무런 접촉도 육체도 없는 눈의 아이였다. 왜냐하면 모든 접촉은 육체를 통해서 일어나는 것이니까. [...] 나는 육체를 전혀 느끼지 못했기 때문에 사람들의 육체나 사물의 재질에 닿는 단순한 접촉 정도는 경계할 필요가 없었다. [...](pp. 244-245.)

알튀세르는 스스로를 육체적 접촉에 의해서 태어난 아이가 아니라 어머니의 시선이 만들어낸 '눈의 아이'로 표현한다. 눈은 "타인의 의도에서 벗어나 자신을 보호하는 거리" 속에서 사변을 탄생시키는 기관이다. '눈의 아이'란 표현 속에는 아버지 없는, 루이를 잃고 자신의 이상에 부합하지 않은 가짜 남편의 침투를 부인한 처녀생식의 신화가 작동된다. 알튀세르는 자신의 모습에서 '그'를 찾아내려는 어머니의 시선이 낳은 아이다. 그의 자서전에는 '눈'이 어머니의 욕망을 실현하기 위해 선택된 신체기관임을 알 수 있는 한 에피소드가 등장한다. 알튀세르는 39년에 일시적인 시각장애를 자주 겪었는데 이는 순전히 심리적인 증상이었다.(p. 134.) 그 시기는 고등사범 생활을 시작하면서 가정 밖의 전혀 다른 세계 속에 놓이게 된 때였다. 가짜 시각장애의 증상은 어머니를 향한 무의식적 쾌락의 이중적인 문제를 표출한다. 고등사범으로의 진학은 어머니의 세계와 분리되는 입문적인 과정이다. 출구 없는 어머니의 세계 속에서 가까스로 탈출한 알튀세르의 시각장애는 표층적으로는 '그'의 그림자가 되길 바라는 어머니의 욕망에 눈감아 버리는 것이자, "네 Oui"라고 대답하기를 거부하는 의미가 들어가 있다.(p. 56.) 하지만 이공계에 진학하기를 바랐던 아버지의 욕망과는 달리 고등사범에 진학하는 일은 어머니가 정말로 원했던 '그'의 역할을 대리하는 것이다. 히스테리

의 향유는 전적으로 타자의 욕망 실현에 달려 있다. 타자의 육체와 시원적으로 결합한 히스테리 증상은 욕망의 상징적 실현을 방해한다. 박탈된 상태를 무대화함으로써 고통의 향유 속에 머무르기를 원하기 때문이다.

알튀세르의 육체는 이미 어머니의 시선에 저당 잡힌 육체로, 총체적이고 전인적인 권리를 확보하는 데 끊임없이 어려움을 겪는다. 라캉이 언급했듯이 파편화되고 조각난 자아가 아닌 전인적인 자아로 '구성된 상'은 대타자의 시선을 통해서 형성된다. 거울의 자기-표상 기능은 상상적인 이미지일 뿐만 아니라 대타 존재의 의도와 욕망이 개입하는 관계적인 것이다. 정신분석학자 폴 베르헤이그는 라캉의 거울 문제를 다음과 같이 재해석한다. "유기체로서의 신체, 즉 향유하는 실체로서의 신체는 상상적인 신체상에 묶여 있고 타자의 승인을 받고 완전하게 부분대상들을 재통합해간다."[16] 즉, 신체적 향유는 대타자의 욕망을 경유해야만 실현 된다.

> J'étais ainsi comme traversé par son regard, je disparaissais pour moi dans ce regard qui me survolait pour rejoindre dans le lointain de la mort le visage d'un Louis qui n'était pas moi, qui ne serait jamais moi.
>
> 이렇게 어머니의 시선은 나를 통과했고, 내가 아니었으며 결코 내가 될 수 없을 한 루이의 얼굴과 만나기 위해 나를 스쳐 죽음 저편으로 날아간 어머니의 시선 속에서 나는 사라져 버렸다.(pp. 72~73.)

그런데 문제는 그의 존재성 뒤에는 단 한 사람의 '죽음'만이 대체 불가의 특별한 의미를 지닌다는 점이다. 즉, "화폐와 똑같이 그것이 투입된 사회적 현실 속 어디나 돌아다니는 죽음"이 아니라 "어머니가 사랑한 그 남자의 죽음"인 것이다. 죽은 자의 그림자를 쫓는 어

16) Justin Clemens & Russel Grigg, *Jacques Lacan and the other side of psychoanalysis*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 35.

머니의 눈앞에서 그의 물질적 실존은 소외의 연속에 놓인다. 알튀세르의 육체는 욕망의 대체물로서의 교환이 불가능했다.(p. 160.) 알튀세르는 '그' 남자의 죽음을 등에 업고 자신의 상을 형성해낸다. 육체를 무력화하려는 어머니의 전략이 만들어낸 알튀세르는 "옹졸하며 파리한 한 명의 여자아이 une sorte de fille étroite et pâle" 같은 모습으로 묘사된다.(p. 158.) 알튀세르는 그 이미지가 오랫동안 자신의 의식을 지배하는 실재가 되었음을 고백한다. 아버지의 오래된 서류 뭉치 속에서 그 자아상을 그대로 반영하는 사진 한 장을 찾아내는 에피소드는 고질적으로 겪고 있는 고독과 무기력, 허약성의 근원을 설명하기 위해 배치된 것이다.

> C'est bien moi, me voici. Je suis debout, dans une des immenses allées du parc de Galland, à Alger, près de chez nous. Je suis effectivement ce mince garçon blanc et frêle, sans épaules, la tête au front trop grand coiffée d'un chapeau pâle, lui aussi. A bout de bras, un minuscule chien (celui de M. Pascal, le mari de Suzy), très vivant lui et qui tire sur sa laisse. Sur la photo, hors le petit chien, je suis seul: personne dans les allées vides. On dira que cette solitude peut ne rien signifier du tout, que M. Pascal avait attendu que les promeneurs disparaissent. Le fait est : cette solitude, peut-être voulue par le photographe, a rejoint dans mon souvenir la réalité et le fantasme de ma solitude et de ma fragilité.
>
> 그건 바로 나였다. 나는 알제에 있는 우리 집 근처 갈랑 공원 안의 한 넓은 가로수길 한가운데 서있다. 하얗고 창백한 얼굴을 하고 어깨가 좁고 이마가 넓은 머리에 옅은 색깔의 모자를 쓴 비쩍 마른 이 소년이 바로 나다. 한쪽 손끝에는 작지만 무척 팔팔한 개(파스칼 씨와 그의 부인인 수지의) 한 마리가 목에 묶인 끈을 당기고 있다. 사진에는 그 작은 개 말고는 나 혼자만 있을 뿐이다. 텅 빈 가로수 길에는 아무도 없다. 사람들은 이 고독은 아무런 의미가 없고 단지 파스칼씨가 다른 행

> 인들이 지나가기를 기다린 것이라고 할 것이다. 그러나 사실은, 어쩌면 찍은 사람이 의도해 만들어낸 그 고독은 내 기억 속에서 내 고독과 내 허약성의 현실과 환상에 꼭 들어맞는 것이라는 점이다.(pp. 75~76.)

알튀세르는 독자들에게 자신을 사진 이미지로 제시한다. 자신의 허상을 지배하던 고독의 실체를 그는 타인의 의도에 의해 만들어진 것으로 해석한다. 그는 사진 속에서 자신의 외모뿐 아니라 자신을 둘러싼 고독의 형상에 주목한다. 알튀세르의 전신상을 돋보이도록 하기 위해서 다른 것들은 배제되어야 한다. 사진이란 프레임에는 사진을 찍은 사람의 의도에 알맞게 현실이 배치된다. 알튀세르는 이 고독이 찍는 자가 원해서 만들어진 것이라 말한다. 요컨대, 어머니의 눈은 "하얗고 창백한 얼굴에 어깨가 좁은 비쩍 마른" 고독한 소년을 만들어냈다. 그리고 그 영상은 훗날 아버지처럼 건장하고 힘이 센 남성[17]이 되었다는 사실과 매우 배치되는데, 자신의 모습에 대한 상상적 영상이 타자의 승인에 의해 구성되는 것임을 알 수 있다. 우리는 이 에피소드를 통하여 타자의 거울에 의해 만들어낸 자기 영상은 현실보다 더 지배적인 '실재'로 기능함을 알 수 있다.

2.1.2. 의미화의 문제: "육체가 있고 성별이 있었다."

이렇듯 육체는 어머니 세계에서 배제되었기 때문에 존재를 인정받지 못하고 의미화의 영역에서 밀려난다. 알튀세르는 자신의 남성성을 의심하며, 남성이 된다는 것이 무엇인지에 대해 답하고자 한다.[18] "골치 아픈 사실은, 육체가 있다는 것이다. 그런데 더 심각한

17) 앙드레 그린과 카트린 클레망의 대담에서 그린은 알튀세르의 육체를 다음과 같이 표현한다. "루이는 장발장처럼 엄청나게 힘이 셌습니다. 저는 그가 우리 집 정원에서 일하는 것을 본 적이 있는데 정말 인상적이었어요. Louis était d'une force incroyable, une espèce de Jean Valjean; je l'ai vu faire des travaux dans mon jardin, c'était impressionant.", <André Green: analyse d'une vie tourmentée, propos recueillis par Catherine Clément> in *Magazine littéraire* n.304, nov. 1992, p. 33.

건, 성(性)이 있다는 것이다.≪ L'ennui, c'est qu'il y a des corps, et pis encore, des sexes. ≫"(p. 55.)라는 알튀세르의 말은 실재와 성차를 지닌 존재로서의 삶은 정합 될 수 없음을 드러내는 듯하다. 우리는 지식으로 통제되지 않고 자의적으로 움직이는 육체를 길들인다. 하지만 육체에 가해진 구별과 경계는 견고하지 않다. '남성이란 무엇인가', '여성이란 무엇인가'라는 질문에 우리 모두는 정합된 답을 도출하기 어렵다. '남성성', '여성성'이라는 시니피앙은 단일한 의미에 고정되지 못하기 때문이다. 설사 남성을 '팔루스 phallus를 소유한 자'라 정의해도 '팔루스'와 '그것을 소유한 자'에 가해지는 의미는 단순한 육체의 차원을 넘어서고 끊임없이 다른 의미들을 파생하며 옮겨간다. 팔루스는 늘 미해결 상태에 있는 '결여' 그 자체다. 남성의 육체를 지니는 것과 타인들이 진짜 '남성'이라고 부르는 사람이 되는 것에는 커다란 균열이 존재한다. 알튀세르는 표상과 표상된 것 사이의 결여를 메울 의미를 생산해내지 못한 채로 성별의 경계에서 동요한다. 같은 성性의 아버지는 어머니에 의해 계속해서 부인되었으므로 아버지에 대한 동일화 과정은 계속해서 난항을 겪는다.

발작적이며 폭력적인 아버지의 육체는 의미화의 영역 바깥에서 거대한 불안의 덩어리로 존재한다. 알튀세르의 자서전에서 아버지의 에피소드는 항상 우발적인 총격 사건과 연루되어 있다. 아버지의 존재는 불안 그 자체다. 아버지는 불안에 떠는 밤을 보내게 하는 짐승의 이미지로 표현된다. 키 크고 힘이 센 아버지는 작가에게 강렬한 육체적 인상을 남긴다. 발작적인 분노를 표출하며 소동을 벌이거나 잠자리에서 "사냥감을 쫓거나 궁지에 몰린 늑대가 내는 끔찍한 울부짖음 소리 terrible hurlement de loup en chasse ou aux abois"(p. 62.)를 내는 자다. 알튀세르에게 짐승의 소리를 내는 아버지의 밤은 성적인 의미가 덧입혀진 또 다른 공포를 양산한다. 작가의 환상을 지배하는 징벌적 수난의 장면에 주목해보자.

18) pp. 154-159, pp. 160-167 참조.

C’est d’ailleurs de ce temps que je conserve un souvenir horrible. On nous enseignait alors en classe les Croisades, et les villes pillées et, incendiées, leurs habitants passés au fil de l'épée : le sang coulait dans les ruisseaux des rues. On empalait aussi nombre d'indigènes. J'en voyais toujours un, reposant sans aucun appui sur le pal qui s'enfonçait lentement par l'anus jusqu'au-dedans de son ventre et jusqu'à son cœur, et alors seulement il mourait dans d'atroces souffrances. [...] C'est moi qui étais alors transpercé par le pal. [...] J'ai gardé de ce temps un autre souvenir que je dus trouver dans un livre. Une victime était enfermée dans une vierge d'acier munie de haut en bas de longues pointes fines et dures qui lui transperçaient lentement les yeux, le crâne et le cœur. C'est moi qui étais enfermé dans la vierge d'acier.

게다가 바로 그쯤에 나는 끔찍한 기억을 갖게 되었다. 우리는 수업시간에 십자군과 약탈당하고 화염에 휩싸인 도시, 칼에 무참히 죽어간 주민들에 대해 배웠다. 피가 거리마다 도랑을 이루며 흘렀다. 또한 수많은 원주민이 말뚝에 박혀 죽었다. 나는 언제나 그중 한 사람의 모습을 선명히 떠올리곤 했다. 그 사람은 손잡을 데 하나 없이 덩그러니 말뚝 위에 세워져 있는데 그 말뚝은 항문으로 해서 그 사람의 뱃속을 뚫고 심장까지 천천히 박혀들어가고 있었다. 그렇게 끔찍한 고통을 겪다가 마지막에 가서야 죽는 것이었다. [...] 그런데 말뚝에 박힌 사람은 바로 나 자신이었다. [...] 그 시절의 또 다른 기억이 하나 더 있는데, 아마도 그것을 책에서 보았을 것이다. 날카롭고 단단한 긴 쇠꼬챙이가 위에서 아래로 달려 있는 강철 성모상 모형 속에 한 희생자가 갇혀 있는데 바로 그 쇠꼬챙이들이 서서히 그 사람의 두 눈과 머리, 가슴을 뚫고 들어가고 있었다. 그 강철 성모상 모형 속에 갇혀 있던 것은 바로 나 자신이었다. (p. 65.)

마치 프로이트의 ‘쥐 인간’ 사례를 떠올리게 하는 징벌적 수난의

이미지는 환각을 넘어 현실적 육체를 지배한다. 그를 오랫동안 괴롭히던 박해망상은 아버지와 같은 '팔루스를 소유한' 남성 되기의 실패를 예고한다. 박해망상의 근원에는 '찔러대는' 이름의 마지막 음조 '이 i'가 있으며, 아버지의 총, 어머니의 수난이 얽혀있는데 그것은 모두 '가족적 운명'이 만들어낸 죽음과 연결된다. '그 lui-Louis' 대신 남편의 자리를 차지한 아버지 샤를르에 대한 어머니의 거부는 그 자리에 아들인 알튀세르를 위치시킨다. 어머니가 부여한 자리에 대한 아들의 죄의식은 '그'의 죽음을 바랄 아버지에 대한 두려움으로 옮겨간다. 말뚝 환상의 근원에는 발작적으로 총을 꺼내드는 힘이 센 아버지의 위협이 내사되어 있다. 바로 뒤이어 나오는 죽음 체험은 아버지와 연관된다. 알튀세르는 아버지에게 선물 받은 빈 소총의 방아쇠를 당겨 자신을 쏘려다 무언가를 직감하고 그만둔다. 확인해보니 소총에는 없는 줄 알았던 한 개의 탄환이 남아있었고 알튀세르는 극도의 두려움을 느꼈다. 참사가 될 뻔했던 가상 죽음의 시도는 아버지에 의한 또 다른 희생 제의적인 말뚝 환상의 실현이다. 어쩌면 그는 죽음에 참여하는 의식을 치러서 가족적 운명과 공모관계에 놓이기를 바랐는지도 모른다.

제라르 포미에는 말뚝의 환상이 아버지의 성적 위협에 의한 여성화와 관계된 것임을 서술한다. 포미에는 여동생을 대하는 아버지의 근친상간적 제스처를 서술하는 문장에 드러난 말실수 lapsus를 지적한다. 텍스트에 그는 "내 눈에 외설적인 방식으로 아버지가 그 아이를 무릎 위에 앉혔을 때, 솔직히 근친상간적인 시도가 아니었을까 그를 의심하곤 했다. Je le soupçonnais ouvertement de tentatives incestueuses quand il *le* prenait sur ses genoux d'une façon qui me paraissait obscène."(p. 68.)고 적었는데 여동생인 '그 아이'를 지칭하는 여성대명사 'la'가 아니라 'le'로 표기하는 실수를 저질렀다는 것이다.[19] 제라르 포미에의 분석대로라면, 알튀세르가 그의 자서전에

19) Gérard Pommier, *La mélancolie: Vie et œvre d'Altusser*, Paris, Flammarion, 2009, p. 38. 물론 2007년에 재출간된 알튀세르의 자서전에는 이 부분이 수정되어 있다.

서 수차례 언급한 어머니에 의한 '거세 사건'[20] 뒤에는 아버지의 성적 위협이 도사리고 있었다는 해석이 가능하다. 작가에게 인생 최대의 수난으로 수차례 묘사되는 어머니에 의한 '거세 사건'은 작가로 하여금 성적 혐오감에 오래 시달리게 만든 에피소드다. 알튀세르는 이 저작에서 그리고 1976년의 미완성 자서전에서도 여러 번에 걸쳐 이 사건에 대해 반발심과 분노를 표현했다. 그런데 우리는 이 말실수로부터 거꾸로 거세 에피소드를 마무리하는 마지막 문장에 다른 해석을 시도할 수 있다. 어머니에 대한 분노의 감정 이후 알튀세르는 다음과 같은 문장을 적어넣는다.

---

20) "Or un matin, m'étant levé comme à l'accoutumée et prenant mon café dans la cuisine, voici que ma mère arrive, grave et solennelle et me dit: « Viens, mon fils. » Elle m'entraîne dans ma chambre. Devant moi elle ouvre les draps de mon lit, me montre du doigt sans les toucher les larges taches opaques et durcies dans mes draps, me contemple un instant avec une fierté contrainte mêlée de la conviction qu'un instant suprême est arrivé, qu'elle doit être à la hauteur de son devoir, et me déclare: « Maintenant, mon fils, tu es un homme ! » Je fus accablé de honte et contre elle d'une insoutenable révolte en moi. Que ma mère se permît de fouiller dans mes propres draps, dans mon intimité la plus reculée, dans le recueil intime de mon corps nu, c'est-à-dire dans le lieu de mon sexe comme elle eût fait dans mon caleçon, entre mes cuisses pour se saisir de mon sexe entre ses mains et le brandir (comme s'il lui appartenait !), elle qui avait tout sexe en horreur, que de surcroît elle se contraignait comme par devoir (je le sentais bien) à ce geste et cette déclaration obscènes. 어느 날 아침, 잠자리에서 일어나 평소처럼 부엌에서 커피를 마시고 있는데 어머니가 다가오더니 심각하고 엄숙하게 "얘야 이리 오너라"하고는 나를 내 방으로 데려갔다. 내 앞에서 내 침대 자락을 들추더니 멀찌감치 서서 불투명하고 딱딱하게 굳어있는 시트 위의 커다란 얼룩을 손가락으로 가리켰다. 그러고는 결정적인 순간이 왔으니 자기로서는 의무를 감당해야 한다는 확신과 어색한 긍지가 뒤섞인 표정으로 한동안 나를 바라보더니 "얘야, 이제 너는 남자가 되었구나!"라고 내게 선언했다. 나는 수치심에 사로잡혔으며 마음 속에서는 어머니를 향한 견딜 수 없는 반발심에 짓눌렸다. 어머니는 내 이부자락 속을, 가장 깊숙이 숨겨진 내밀함 속을, 벗은 몸을 담은 은밀한 곳에 헤집고 들어오기를 감행했다. 다시 말해 성기가 있는 그곳을, 허벅지 사이의 내 성기를 손에 쥐고 흔들기 위해 속바지 속을 비집고 들어오는 것이나 마찬가지다. (마치 그것이 어머니 자신의 것인 것처럼!) 어머니는 섹스에 관한 모든 것을 끔찍한 것으로 여기던 사람이었는데 여기에 더하여 이 외설스런 몸짓과 선언을 마치 의무라도 되는 것처럼(그것이 강하게 느껴졌다.)억지로 했던 것이다."(p. 70.)

> Proprement un viol et une castration. J'étais ainsi violé et châtré par ma mère, qui s'était, elle, sentie violée par mon père. (mais c'était son affaire à elle, pas la mienne.)
>
> 정확하게 그것은 강간이고 거세였다. 이렇게 나는 어머니에게 강간당하고 거세되었는데 어머니 역시 아버지에게 강간당했다고 느꼈던 것이다. (그러나 그건 어머니의 일이지 나의 일이 아니다.)(p. 70.)

어머니에 의한 거세에 덧붙여진 어머니의 서사는 마치 쓰다 멈추어진 것처럼 맥락을 잃고 잘려있다. '나'의 문제에는 왜 '상처 입고 수난받는' 어머니의 서사가 덧붙여지는 것일까? 작가는 그것을 의식이라도 한 듯 그것은 자기 소관이 아니라 덧붙인다. 이는 전형적인 부인 Verleugnung의 형태로, 무의식적으로는 이 두 사건이 하나의 사건, 하나의 비극으로 여겨지고 있다. 어머니에 대한 반발을 드러내는 텍스트는 하나의 덮개에 불과할 뿐이고 이 베일 밑에는 실재적 아버지의 원시적인 거세 공포가 존재한다. 그 공포 앞에서 어머니와 나는 심리적으로 결탁 된다. 아버지의 위협 앞에서 작가가 어머니의 위치로 이동한다. 어머니처럼 아버지에 의해 거세당할 것이라는 무의식적 예고는 징벌적 수난의 환상으로 돌아왔다. 이 위협적 불안은 오래도록 박탈의 망상에서 벗어나는 출구를 찾지 못할 것이다. 여기에는 주체가 헤어나올 수 없는 삼중의 문제가 있다. 알튀세르는 어머니의 육체 부정에 맞서 새로운 육체를 구성해야 할 과제를 떠안게 된다. 그러나 그 육체는 결코 아버지에 동화되지 않는 육체여야 한다. 어머니를 파괴하고 수난에 빠뜨리지 않는 새로운 남성상을 말이다. 우리가 본격적으로 다루고자 하는 모래의 환각은 바로 이러한 맥락 속에서 해석되어야 한다. 우리는 모래의 환각을 몇 겹의 금기를 뚫고 알튀세르가 새롭게 구성한 육체의 복권시도로 보았다. 이에 관해서는 다음 장에서 계속해서 다루기로 한다.

2.2. 모래 환상: 육체와 은유

알튀세르의 모래 환상이 구현하고자 하는 것은 '성별화된 육체'와 '남성 되기'라는 표상과 실재의 빈 곳을 해결하는 일이다. 그것은 동일화가 불가능한 가짜 아버지의 폭력적인 육체와 현존을 무화하는 어머니에게서 자유로운 새 육체를 구성하는 것에 달렸다. 모래의 환상은 계속해서 부정당하는 자신의 육체에 실재성을 부여하는 연극의 상연이다. 우리는 자기 회복의 환각으로서의 모래의 은유에 주목했다. 모래 이미지는 긴 자서전에서 매우 작은 분량이지만 일관되게 변주되면서 환각적인 형태로 나타났다 사라진다. 단 세 번의 언급 외에는 더 이상 나타나지 않기 때문이다. 하지만 알튀세르의 철학적 근원으로 향하는 통로에는 어김없이 모래의 표상이 존재한다. 시몬느의 가슴 위로 흘리던 모래, 할아버지의 샘 파기, 철학적 시추작업이 바로 그러하다. 이 표상들은 어떻게 "환각이 삶이 될 수 있는지"를 보여주는 것이다. 모래의 환상은 타자의 욕망 앞에서 무화 될 위기의 육체를 구하기 위한 방어막으로 작용한다. 알튀세르에게 '철학하기'는 어머니에 저당 잡힌 육체를 구하는 과정이다. 그것은 번번이 배제되고 좌절된 육체의 요구에 화답하는 작업을 의미한다. 알튀세르에게서 육체 구하기의 문제는 육체가 말할 권리를 부여하는 것이자, 육체의 언어를 탄생시키는 것이다. 엄연히 존재하지만 명명되지 못하는 육체에 '은유'를 가능하게 해주는 장치가 바로 철학적 시추작업인 것이다.

> La formule expressive que je retenais d'un auteur (de son texte même) ou que je recueillais de la bouche d'un élève ou ami me servait comme autant de sondages profonds dans une pensée philosophique. On sait que la recherche pétrolière sur les grands fonds se fait ainsi par sondages. Les sondes étroites pénètrent profondément dans le sous-sol et elles en rapportent à l'air libre ce qu'on appelle des « carottes », qui donnent l'idée concrète de

> la composition étagée des couches du sous-sol profond et permettent d'identifier la présence de pétrole ou de terres imprégnées de pétrole et des diverses couches horizontales au-dessus et au-dessous de la nappe phréatique. Je vois maintenant très clairement que je procédais de la même manière en philosophie. Les formules trouvées ou recueillies me servaient comme autant de « carottes philosophiques » à partir de la composition (et de l'analyse) desquelles je parvenais aisément à reconstituer la nature des diverses couches profondes de la philosophie en question.
>
> 어떤 작가(그의 텍스트도 마찬가지로)의 말에서 건졌거나 학생이나 친구의 말에서 따온 의미심장한 구절을 나는 철학적 사유로 파내려가는 깊은 시추작업처럼 사용했다. 바다 깊은 곳을 뒤지는 석유탐사는 바로 이런 시추작업을 통해서 이루어진다. 좁다란 착암기가 지하 깊숙이 파고들어가서는 지하 물질이 담긴 '시료'를 지상으로 가져오면, 그것들을 통해 깊숙한 지하의 여러 지층을 구성하는 요소에 대한 구체적인 정보를 알 수 있게 되며 그리고 지하수층 아래 위로 포개진 다양한 수평층 중에서 어느 곳에 석유나 석유를 함유한 토양이 존재하는지 감정하게 된다. 지금에 와서 생각하면 나는 철학에서도 똑같은 방식으로 해나갔던 게 분명하다. 찾아내거나 따온 구절들을 철학의 '시료'로 사용했으며 그것들의 구성요소를 보고 나는 문제가 된 그 철학의 여러 깊은 지층들의 성격을 쉽게 재구성했다. 그때부터, 바로 그때부터 나는 이 시료가 추출된 철학 텍스트를 읽기 시작할 수가 있었다.(p. 193.)

좁다란 착암기가 땅의 표면을 깊이 파고 들어가서 지층의 일부를 담은 시료를 가지고 돌아온다. 철학적 사상을 학습하는 과정은 어둡고 비좁은 갱도를 파고 내려가 미래의 진리로 재구성될 소재들을 파올리는 과정이다. 그가 환각적으로 구성하고 있는 흙의 파헤침은 다분히 대지의 상상력으로서의 배(腹)로의 침잠을 떠올리게 한다. 갱도를 폭파시키고 깊은 협곡 안으로 들어가는 것은 바슐라르 식의

‘단단한 미궁’으로의 탐사다. 숨 막히게 하는 ‘물렁한 미궁’과는 달리 상처를 감수하고서라도 파고들어가는 능동적 행위의 산물이기 때문이다.[21] 이는 박탈된 남근성을 되찾는 일이기도 하다. 멜라니 클라인 Mélanie Klein의 연구는 우리의 직관이 주목한 이미지에 구체적인 이론적 방향을 제시해주고 있다.[22] 대지의 상상적 이미지는 어머니의 몸 내부에 대한 무의식적 접근으로 읽힐 수 있다. 토양의 지층들은 석유라는 양분을 머금고 있다. 토양이 감춘 것을 파내어 수면 위로 끌어올리는 것, 어둡고 좁고 깊은 곳에 들어가 ‘좋은 것’을 파내는 이 작업은 다분히 증상적이다. 철학적 텍스트 읽기 작업은 어머니의 몸을 파고 들어가 어머니가 숨기고 있는 ‘좋은 것’, 즉 어머니가 숨긴 남근을 빼앗아오는 과정이기도 하다. 뿐만아니라 아버지의 남근이 수행하는 침투 pénétration 행위에 동일화한다. 이 환상 속에는 64년 알튀세르가 기록한 자신의 꿈과 맥락적으로 통하는 데가 있다. 그 꿈의 기록에서 그는 여성의 목구멍과 육체의 안쪽, 내밀한 곳으로 파고들어가는 것에 대해 서술하고 있는데(p. 437.), 그것은 돌봄과 구원의 행위이자 희생제의와 같은 죽음을 주는 것으로 서술되고 있다. 이는 아버지에 의해 박해당하는 어머니 몸 내부에 대한 불안의 환상, 즉 말뚝에 의한 징벌적 환상과는 다르다. 알튀세르가 구축한 모래의 이미지에서는 능동적 육체성이 발휘된다. 수동적 우울 상태에서 전능의 자아 이상으로의 전환이 실현될 때 나타난다는 점에도 주목할 필요가 있다. 이 환상은 유년 시절 모르방 Morvan에서 외할아버지와 함께 한 샘 파기의 기억과 결부되어 있다.

> Plus tard mon grand-père fit creuser un vrai puits après consultation du sourcier qui, baguette à la main, décida que c'était ici, près du grand poirier, et à telle profondeur. On creusa le puits

21) Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 227.

22) Mélanie Klein, <Le retentissement des premieres situations anxiogènes sur le développement sexuel du garçon>, in *La psychanlayse des enfants,* trad. J.-B. Boulanger, Paris, PUF, 1998, pp. 240-251.

à la main, on se rend compte, en pleine couche de granit rose ! Quel travail de force et de précision: on y creusait des mines, qui explosaient, puis il fallait retirer les blocs et de nouveau creuser les trous de mine à la barre. On trouva l'eau à l'exacte profondeur prédite par le sourcier.

나중에 외할아버지는 샘을 찾는 사람과 의논한 뒤 진짜 샘을 파게 했는데, 그 사람은 막대기를 손에 들고 여기라며 큰 배나무 옆을 정한 다음 어느 정도 깊이 파야 할지를 결정했다. 사람들은 분홍색 화강암층 한가운데서 샘을 손으로 팠다. 이 얼마나 많은 힘과 정확성이 필요한 작업인지! 우선 갱도를 판 다음 폭파시킨다. 그리고 돌덩이를 끄집어낸 다음 다시 막대기로 갱도 구멍을 파들어가는 것이다. 샘 찾는 사람이 예언한 바로 그 깊이에서 물이 나왔다.(p. 88.)

샘을 파는 작업을 묘사하는 알튀세르의 서술은 자기 사유가 구성되는 시추작업의 상상적 이미지와 놀랍게도 흡사하다. 그에게서 철학은 막대기를 들고 물이 흐르는 곳을 예지하는 자가 되는 길이자, 분홍색 화강암층 한가운데서 물길을 찾듯 착암기가 되어 바다 밑에서 지층 일부를 수면 밖으로 걷어 올리는 길이다. 그의 사유는 형태 없는 추상적인 방식이 아니라 사물을 통해 표상되는데 그 사물들은 모두 샘을 파는 그의 육체 일부를 형상화한다. 개암나무 막대기를 들고 다니며 땅을 두들기고 물이 나올 곳을 가리키는 샘의 예지자는 굴을 파는 착암기가 되었다가 모래를 쏟아 붇는 트럭의 적재함으로 변모될 것이다. 이렇게 해서 파낸 바다 깊숙한 곳의 흙은 어디로 가게 될까? 우리는 샘파기의 작업과 연결된 다음의 상상에 주목했다.

À plusieurs reprises, lorsque je me trouvai en période de manie après une dépression, j'eus le sentiment que mon analyse avait abouti. Je forgeais même en ces occasions miraculeuses une métaphore sur la fin de l'analyse. L'analyse est comme un lourd camion chargé de sable fin. Pour le vider, un vérin soulève

lentement la benne qui s'incline. Au début, rien ne tombe, puis peu à peu quelques seuls grains de sable. Et tout d'un bloc, la charge entière s'éboule à terre. Trop belle métaphore, trop adaptée à mon désir. Je devais apprendre, à mes frais, qu'il n'en allait pas ainsi...

여러 번, 우울증 후에 과대망상증의 시기에 들어가면, 나는 내 분석치료가 성공했다는 느낌을 받았다. 심지어 그런 기적적인 경우에 나는 분석의 종결에 관한 은유를 만들어내기까지 했다. 정신분석은 마치 가는 모래를 가득 실은 육중한 트럭 같다. 그 트럭을 비우기 위해 기중기가 서서히 트럭 적재함을 들어 올리고 적재함은 기울어진다. 처음에는 아무것도 떨어지지 않지만 차츰 모래 알갱이가 조금씩 떨어지기 시작한다. 그러다가 실려있던 전부가 단번에 땅으로 쏟아진다. 내 욕망에 너무나 적합한, 너무나 아름다운 은유다. 하지만 현실은 그렇지 못하다는 사실을 대가를 치르고 배워야 했다.(p. 176.)

이는 정신분석의 작업의 특성과도 연결이 되는 상상적 이미지인데, 정신분석은 오래된 욕망을 수면 위로 끌어올리는 작업이다. 지층을 파낸 모래는 무의식적 욕망이 가리키는 진실을 머금은 입자들이다. 정신분석의 작업은 숨겨진 진실이 새는 임계점까지 밀어 올리는 작업과 유사하다. 하나, 둘씩 떨어지는 진실의 알갱이들은 와르르 쏟아져 바닥을 덮는다. 미세한 모래를 가득 실은 적재함의 환상은 철학적 시추작업에서 비롯된 것이다. 트럭에 가득찬 모래는 굴파기 작업의 결과이다. 지층 깊숙한 곳까지 파고 내려가서 퍼낸 흙은 트럭에 담기어 어딘가에 있을 작업장으로 운반되어 간다. 가득 실린 모래는 다른 작업장에 부어지고, 트럭은 다시 굴 파기의 현장으로 돌아갈 것이다. 철학적 사유의 구축이라는 이성적 작업 밑에는 굴 파기 작업의 순환적 환상이 작용한다. 모래의 환상은 그가 몇 번이고 언급했던 거세 사건에 굴하지 않는 욕망과 연결된다. 그것은 알튀세르를 사로잡은 갈색 머리 소녀에 대한 첫 육체적 시도와 관련된다. 모래를 흘러내리게 하는 상상은 맨손의 샘 파기 작업과도 연

결되는데, 맨손에 가득 담긴 흙은 시몬느의 육체 위로 운반될 것이다.

> Je fondais de désir pour elle. Un jour je m'aperçus que, faute d'avoir l'audace de la caresser [...], je pouvais du moins faire couler entre ses seins des poignées de sable lent. Le sable descendait sur son ventre, rejoignait la courbure de son pubis. Alors Simone se levait, écartait les cuisses et l'entrejambe de son maillot, le sable coulait à terre et je pouvais, l'instant d'un éclair, apercevoir sur le haut de ses splendides cuisses nues le foisonnement de sa toison noire et surtout la fente rose d'un sexe : rose cyclamen.
>
> 나는 그녀를 향한 욕망으로 몸이 녹을 정도였다. 그녀에게 손을 댈만한 대담성을 발휘할 수는 없지만 [...] 적어도 시몬느의 젖가슴 사이로 서서히 모래를 흘러내리게 할 수는 있다는 것을 알았다. 모래는 배 위를 지나 움푹 팬 아랫도리에 다시 고였다. 그러자 시몬느는 일어서서 양 허벅지를 벌려 수영복 아랫부분을 살짝 헤쳐 모래를 흘러내리게 했는데 나는 한순간 맨살의 그 눈부신 허벅지 위로 검은색의 무성한 음모와 특히 장미색, 시클라멘의 장미색을 띤 갈라진 음부를 볼 수 있었다.(p. 106.)

모래의 이미지는 알튀세르의 첫 육체적 시도에 대한 은유이자 타인의 육체를 갈망하는 욕망의 표현이다. 모래의 상상은 어머니의 시선을 피해서 우회된 경로를 통해 실현된다. 작가는 트럭의 비유처럼 미세한 모래를 가득 실은 적재함을 천천히 들어 시몬느의 몸에 천천히 흘러내리게 한다. 가슴에 쌓인 모래 알갱이들은 착암기가 깊은 지층에 파고드는 것처럼 육체의 내부를 향해 흘러내린다. 잘게 바스라져 손가락 사이를 빠져나가는 허망한 모래 알갱이는 어째서 그토록 알튀세르를 사로잡게 된 것일까? 우리는 알튀세르가 육체성 실현의 유토피아처럼 여기는 모르방 지역의 라로슈미예 시절로 다시 한번 거슬러 올라가 본다. 작가가 그려낸 밀 타작 기계의 묘사를 살

펴보면 지층을 파내는 철학적 시추작업과 모래를 흘리는 상상이 어떻게 결합되어 있는지 추측해볼 수 있다.

> [...] spectacle impressionnant. Du sommet des chars on jetait à la fourche les gerbes sur le toit. Là, deux hommes empoussiérés déliaient les gerbes et répartissaient à la hâte les gerbes de céréales dans la gueule avide de la machine de bois qui les happait, en un bruit de paille froissée infernal. Dans un air rendu irrespirable et opaque par la balle de blé et d'avoine, des hommes toussant, crachant et jurant sans cesse, criant et jurant pour se faire entendre dans le fracas infernal allaient et venaient comme des fantômes dans une étrange nuit en plein jour, le foulard rouge serré autour du cou. Au bout et au bas de la machine, le blé «coulait » comme une eau bruissante mais silencieuse dans des sacs tenus à la main. [...] et j'étais près de lui quand son blé coulait dans ses sacs: quelle splendeur et quelle communion devant le miracle du travail et sa récompense !
>
> [...] 한마디로 놀라운 광경이었다. 달구지 꼭대기에서 사람들이 쇠스랑으로 곡식 다발을 지붕 위쪽으로 집어 던졌다. 먼지를 잔뜩 뒤집어쓴 두 남자가 거기서 그 곡식 다발을 풀어 재빨리 몇 다발로 쪼개어 덥석 물어삼키는 나무 기계의 게걸스러운 주둥이 속으로 집어넣는다. 그러면 짚이 짜부라지면서 나는 끔찍한 소음이 들린다. 밀과 귀리 껍질들 때문에 숨도 쉴 수 없을 정도로 탁해진 공기 속에서 남자들은 기침하고 끊임없이 침을 뱉고 욕설을 퍼부으며 또 그 번잡스러운 소음 속에서 자기 말을 알아듣게 하려고 고함을 치고 욕설을 퍼부으면서, 목에는 빨간 머플러를 감은 채 대낮인데도 기이한 어둠 속의 유령처럼 왔다갔다 하고 있었다. 기계 아래쪽 끝에서 밀이 살랑살랑, 그러나 아주 조용히 흐르는 물처럼 손에 들고 있는 자루 속으로 흐르고 있었다. [...] 나는 밀이 자루 속으로 흐를 때 그 옆에 서 있었다. 노동의 기적과 그 보상 앞에서 느끼는 그 엄청난 감격과 일체감!(pp. 99~100.)

밀을 타작하는 탈곡기는 지푸라기 같은 껍질을 벗겨내 양식이 될 ‘좋은 것’을 배출하는 ‘노동의 기적’을 맛보게 한다. 이 기계는 엄청난 굉음을 내며 돌아가는 거대한 소화기관처럼 묘사된다. “게걸스러운 주둥이 속으로 짚이 짜부라지는 끔찍한 소리를 내면서 덥석 삼키고 흐르는 물”처럼 밀의 알갱이를 배출해내는 이 기계 역시 좋은 것을 숨기고 있는 모태 기관을 닮은 배(腹)의 상상력의 연장에 있다. 탈곡기는 가학적이면서도 능동적인 육체의 기관 역할을 수행한다. 거친 지푸라기를 요란한 소리를 내며 씹어 삼켜서 체내 밖으로 배출해낸다. 다분히 항문적인 이 기관의 움직임은 알튀세르가 그토록 원했던 자기 의지에 의한 자발적인 “근육의 육체 운동(p. 96.)”이라 불렀던 것을 형상화한다. 사변적인 기관인 ‘눈’의 생산물이 아니라 “입술의 근육과 이빨, 혀, 성대 그리고 구강을 움직이는 근육의 기분 좋은 움직임”을 통해 생산된 것이다. 모르방 지방의 사투리, 태생을 혼동할 정도의 정확한 발음으로 외국어를 구사하는 것은 타자화의 의미를 지닌다. 타자와 똑같이 됨으로써 타자가 이해할 수 있는 방식으로 말하고 타자의 마음을 얻어 효과적인 소통에 이르는 행위라 할 수 있다. 즉, 어머니의 ‘거리 두기’와 고립의 전략과는 반대되는 것으로 타자를 유혹하여 관계 맺는 접촉의 행위를 가능하게 한다. 시몬느의 육체에 흩뿌린 모래는 탈곡기가 배출해낸 생산물인 밀을 주는 행위와도 같다. 이 생산의 과정에는 거친 뿌연 먼지 속 거친 욕설과 고함, 기침이 난무하는 물질들과 연접된 거친 남성들의 육체가 관여한다. 그리고 작가는 그 남성들의 세계에서 “언젠가 그런 남자가 되리라는 확신”을 가졌노라 서술한다. 모래 흩뿌리기는 수난당하는 여성상이 아닌 남성적 육체를 가질 수 있으리라는 믿음의 행위다. 과연 알튀세르는 이 믿음을 현실과 교환하는데 성공할 것인가? 우리는 다음 장에서 ‘자크 되기’의 환상을 통해 좀 더 논의해보기로 한다.

2.3. '자크 되기'와 미약한 방어막

모래의 환상이 남성적 능동성 회복으로 규정하는 이유는 유년 시절 '자크 Jacques' 되기의 소망이 이 상상적 이미지 속에서 실현되고 있기 때문이다. 모래의 환상에서 우리는 다소 흥미로운 사실을 발견할 수 있는데, 트럭의 적재함을 들어올리는 '기중기 vérin'의 영어명은 '잭 Jack', 즉 '자크 Jacques'라는 것이다. 자크는 수지 파스칼[23]의 아들 이름이고 훗날 알튀세르의 대자가 된 아이의 이름이기도 한데, 알튀세르는 이 이름의 시니피앙의 음소들을 가지고 자기만의 의미를 부여한다. '자크 Jacques'의 'J'는 정자의 사출을 의미하는 'jet'을, 깊은 '아 a' 발음은 아버지의 이름인 '샤를르 Charles'의 '아'와 같은 것이며, '크ques'는 너무나 당연하게 꼬리를 뜻하는 '크 queue' 였는데, 이 이름은 외할아버지에게 들었던 농민 봉기의 이름인 '자크리 Jacquerie'와 동음이다.(p. 73.) 다분히 착란적으로 음소들을 조합한 그 이름은 아버지-남성으로 표상되는 팔루스의 동일화를 실현한다. '루이 Louis'가 제 3의 인물인 '그 lui'를 가리킨다면 '자크 Jacques'의 'J'는 'jet'이 아니라 '나 Je'로 치환되며 능동성과 자기애가 강화된다. 그러므로 자크는 '나'와 아버지인 '샤를르와 같은 남성'의 무의식적 결합을 표상한다. 여기서 우리는 아버지에 대한 유년 시절의 미약한 동일적 표상을 엿볼 수 있다[24].

---

23) 수지는 친어머니와는 전혀 다른 융합이 가능한 여자-어머니의 경험을 준 사람이다. 여동생의 성홍열 때문에 아버지와 친분이 있는 파스칼 씨 댁에 맡겨진 알튀세르는 파스칼 씨의 부인인 수지에게서 따뜻한 보살핌을 받는다. 그는 단 한 번 벌거벗은 수지의 몸을 끌어 안은 적이 있는데 이 접촉 사건은 육체적 욕망의 현실화 가능성을 보여준 사건이다.(p. 79.)

24) 알튀세르에게 두명의 중요한 '자크 Jacques'가 있었다는 사실에 주목해보자. 자크 마르탱Jacques Martin은 알튀세르에게 정신분석에 입문하도록 도운 절친한 친구의 이름이다. 자크 라캉 Jacques Lacan의 경우는 알튀세르의 양가감정을 볼 수 있는 독특한 사례에 해당되는데 라캉의 강의에 거부감을 느꼈음에도 불구하고 고등사범에서 세미나를 열 수 있게 배려하며 '아버지의 아버지 역할'을 실현했다. 알튀세르는 라캉에게 일정 정도 동료 의식을 느끼고 이론적으로 교감하는 등 이율배반적인 태도를 보였다.

> De très loin, sur la mer toujours lisse et pâle, je pouvais apercevoir d'abord une minuscule fumée à l'horizon, puis peu à peu des mâts et une coque, comme immobiles car désespérément lents. [...] Je savais que l'un d'entre eux (après tant de Général-Chanzy et autres) s'appelait le Charles-Roux. Charles comme mon père (je croyais alors fermement que tous les enfants, devenus adultes, changeaient de prénom pour s'appeler Charles, rien que des Charles!)
>
> 저 멀리서, 언제나 매끄럽고 옅은 색깔의 바다 위 수평선에 먼저 조그마한 연기가 피어오르는 것이 보이다가 그다음 조금씩 마스트와 선체가 보였는데 하도 느려서 마치 정지해있는 것 같았다. [...] 나는 그 배 중 (제너럴 샹지호를 비롯한 여러 배들) 빨강머리 샤를르라 불리는 배가 한 척 있다는 것을 알고 있었다. 내 아버지 같은 샤를르. (그 당시 나는 모든 아이들이 어른이 되면 이름을 바꾸어 샤를르라고 불린다고, 그래서 샤를르 말고 다른 이름은 없다고 굳게 믿고 있었다!) (p. 82.)

어른이 되는 것은 샤를르가 되는 것이다. 사물과 표상의 균열을 알기 전 유년의 알튀세르에게 남자 어른이 되는 것은 모두 샤를르라는 이름으로 바뀌게 된다는 것으로 각인되었다. 어머니에 의한 아버지 성(姓)의 배제 forclusion에도 아버지의 자리는 완전히 밀려나지 않는다. 아버지에 대한 증오와 반항의 행위, 이러한 모든 것은 아버지란 대상의 '존재함'을 두고 벌어지는 일이다. 아버지의 존재성은 알튀세르에게 '어른이 되면 샤를르로 이름을 바꾸게 된다'는 허약하고 미숙한 유년의 사고 그대로 머물러 있다. 같은 문단의 '배'의 묘사는 아버지 자리를 설명하는 듯하다. 외할아버지 댁 근처의 관측소에서 몰래 본 그 배들은 아주 멀리 있고 너무나 느려서 정지해있는 것 같은 배들이었다. 알튀세르에게 아버지의 존재는 앞으로 나아가지 못하고 정지된 것처럼 보이는 배 자체다. 어린 루이가 집 밖에서 벌어지는 아버지의 유능한 사회적 삶을 이해하게 되기까지 걸린 시

간은 움직이지 않는 배가 항구에 도착할 때까지의 시간만큼 더디다. 보이지만 정지해있는 배, 존재하지만 집에서 침묵한 채 아무런 기능을 하지 못하는 아버지는 그럼에도 어머니가 구축한 죽은 자의 세계로부터 천천히 나아가게 만드는 상상적 표상이 되고 있다.

> Je ne sais comment je parvins à l'éviter. Sans doute en précipitant mon retour en France. J'avais eu toutefois assez de lucidité pour conclure de ces deux mois qu'il me fallait aider ma soeur [...] à sortir de ce monde sans issue. Je me dévouai donc pour elle, convainquis ma mère qui me la «confia», vieille musique, et nous partîmes ensemble, sur un vieux rafiot qui n'avançait que par demi-cercles: il s'arrêtait et repartait. Quatre jours et nuits de mer dans la puanteur pour atteindre Marseille. Je trouvai une chambre pour ma sœur à Paris et entrai enfin à l'École.
>
> 내가 어떻게 그 우울증을 벗어나게 됐는지 모르겠다. 분명 프랑스로 귀국을 서두르면서 그렇게 됐을 것이다. 하지만 내게는 그 두 달 동안 내 여동생을 도와 [...] 그녀를 이 출구 없는 세계에서 탈출하게 해야겠다는 결론을 낼 정도의 명석함은 있었다. 나는 여동생을 위해 헌신했으며 늘상 해왔던 것처럼 동생을 내게 "양도하도록" 어머니를 설득했다. 그렇게 해서 우리는 커브를 틀어야만 앞으로 나가는 낡아빠진 배를 타고 함께 떠났다. 배는 가다 말다하곤 했다. 마르세유에 도착하기까지 악취나는 배 속에서 나흘 밤낮을 보냈다. 나는 파리에서 여동생이 지낼 방을 찾아준 다음 마침내 고등사범에 들어갔다.(p. 133.)

1939년 포로 송환 후 부모가 기거하는 카사블랑카로 간 알튀세르는 우울증과 성불능에 대한 염려증에 시달리고 있었다. 알튀세르는 우울증의 세계에서 탈출하게 된 계기를 악취 나는 배를 타고 프랑스로 돌아간 이후로 기억하고 있다. 이 사건은 알튀세르에게 '입문'을 의미하는 몇몇 상징들로 읽히는데, 어머니의 세계로부터 일정 정도

멀어진 점, 여동생을 어머니로부터 말 그대로 '양도받은' 점(어머니의 남편을 대리하여), 철학적 시추작업의 시작이 될 새로운 공간(고등사범)으로 진입했다는 점이 그러하다. 마르세이유를 향해 가는 배의 묘사는 어린 루이가 외할아버지댁의 관측소에서 내려다보곤 했던 빨강 머리 샤를르에 대한 서술과 흡사하게 반복된다. 알튀세르는 하도 느려서 멈춰진 것 같은 빨강 머리 샤를르와 같은 배를 타고 악취를 견디며 탈출한다. 아버지는 피가 보이는 덜 익은 고기를 썰어 먹으며 악취 나는 배를 끄떡없이 견디는 빨강 머리 샤를르라는 배 그 자체다. 악취 나는 샤를르에는 육체노동으로 땀 냄새에 찌든 수많은 자크들의 모습에 일부 전이되어 있다. 다시 농가의 밀 타작 에피소드로 돌아가 보면 알튀세르가 분명 그렇게 되리라고 믿어 의심치 않았던 남성들의 세계는 홀을 가득 채운 냄새들로 표현된다. 밀과 구리 껍질들 때문에 숨도 쉴 수 없을 정도로 뿌연 홀을 땀 냄새, 고기 냄새, 포도주 냄새, 남성의 체취 등 악취에 가까운 냄새가 가득 채운다. 거기에 웃음과 욕지거리, 음담패설, 술기운이 돌아 웅성거리던 노랫가락이 열광적인 불협화음이 되어 폭발하는 여흥이 있다. 사실, 이 부분은 본 저작에서 가장 문제적인 부분이기도 한데, 어린 시절의 기억인 이 에피소드가 사실과 상상, 욕망이 경계 없이 뒤섞여 무대화된 스크린에 가깝기 때문이다.

> Qu'on me permette, face à la vérité, un aveu cruel. Cette scène des chants cahotiques [...], cette scène du verre de vin, je ne l'ai pas vécue du dedans de la grande pièce.
>
> 진실과 마주해 여러분께 잔인한 고백을 하겠다. 그 요란스런 노래 장면 [...], 사람들이 포도주잔을 내밀던 장면, 그것은 내가 그 큰 홀에서 직접 경험한 것이 아니다.(p. 101.)

알튀세르는 농가의 흥겨운 타작 현장의 서술 끝에서 자서전의 근간을 무너뜨릴 발언을 한다. 자신이 묘사한 장면이 직접 경험한 것이 아니라 '경험하기를 강렬히 바랐던 것'임을 밝힌 것이다. 이 서술

로 우리는 마을의 밀 타작 장면 전체가 꾸며진 이야기가 아닌지 의심하게 된다. 왜냐하면 밀 타작 풍경 속에서 알튀세르는 마치 유리된 사람처럼 묘사되기 때문이다. 아무도 말 걸지 않고 아무도 자신을 주시하지 않는 그 커다란 홀을 유령처럼 거닌다. "마치 그 속의 일원인 것 같은" 그날의 기억은 글 쓰는 자가 지금 떠올리는 상상처럼 현재화된 시점으로 변하고 그것은 곧, 거짓이었음을 고백하는 서술로 이어진다. 특히, 타작을 위해 노동하는 빨간 머플러를 두른 남성들 역시 상상적 이미지에 불과한 것이라 의심하게 한다. 그들은 정말 붉은 머플러를 하고 땀과 밀과 먼지가 뒤섞인 현장에서 일하고 있었던 것일까? 대낮의 유령들처럼 표현된 붉은 머플러의 남자들은 마치 알튀세르의 현실적 삶에 드리워진 광기의 그림자처럼 여겨진다. 그들은 낮의 삶에서 낮보다도 더 강력한 밤의 힘을 가리키는 자들이자 낮의 삶이 포용할 수 없는 욕망의 무대 상연자들 같다. 이 붉은 머플러는 사망한 엘렌을 덮었던 찢어진 붉은 커튼 조각의 변주가 아니었을까?(p. 133.) 앙드레 그린은 이 붉은 커튼 조각을 알튀세르의 절친한 동료였던 자크 마르탱의 가슴 위에 올려진 붉은 장미를 상기시키는 알튀세르의 연극적 행위라 해석했다.[25]

붉은 머플러의 남성들 또한 '자크 되기' 환영의 연속이라면 우리는 좀 더 과감한 해석을 해볼 수 있다. 붉은 머플러는 처음부터 아버지의 조각난 표상의 변주로 볼 수 있다. 밤마다 "사냥감을 좇거나 궁지에 몰린 소리를 내는" 늑대 인간 샤를르 Charles loup와 빨강머리 샤를르 Charles roux, 그리고 붉은 머플러를 한 자크들은 알튀세르의 상상극장 무대에 올라와 진짜 남성들의 세계를 연기한다. 고된 노동 뒤, 농민들이 식사 시간에 벌인 흥겨운 여흥은 나와 아버지, 아버지의 팔루스가 결합 된 상상적 형상이자 육체성의 실천이다. 그러나 이 모든 것은 허상 속에서 파편적으로만 존재한다. 왜냐하면 팔루스의 표상들은 어른-샤를르-늑대-배-자크-붉은 머플러 등으로 연쇄적으로 이동할 뿐 고정점을 지니지 못하고 단락된 court-circuité

25) *Magazine Littéraire*, n.304, *op. cit.*, pp. 33-34.

채로 상징화에 실패한다.[26] 결정적으로, '자크'라는 존재 속에는 한 여성의 남자라는 역할이 빠져있다. 알튀세르는 수지 파스칼의 아들이 되기를 욕망하면서 그 어머니가 낳은 아들의 가짜 아버지(대부)가 되고자 한다. 알제리에서는 루이 알튀세르라는 본명을 버리고 피에르 베르제 Pierre Berger로 불리며 어머니의 아버지 자리를 흉내내고자 했다. 마찬가지로, 스승과 '같은' 스승이 아니라 스승의 아버지의 역할을 희망한다. 알튀세르의 환상 극장은 남성의 역할을 대리하는 구심점이 없이는 무대가 상연될 수가 없다. 모래 환상의 중심이 되는 육체의 기억은 외할아버지라는 구심점을 중심으로 짜인다. 갈색 머리에 인상적인 옆모습을 지닌 소녀의 모습(시몬느, 프란카, 클레르, 쉬잔느 등으로 계속 변모될)은 알튀세르가 영원히 좇게 될 욕망의 대상으로 각인되는데 그 욕망의 각인은 '보호자-남성'의 역할을 대신한 폴 때문에 가능했다.(p. 103.) 알튀세르는 언제나 자신에게 의도를 가지고 다가오는 사람들을 두려워했다. 자신의 몸에 손을 대려는 여성들을 경계했고(p. 169.) 우울증을 이러한 여성들로부터 도피하기 위한 방책으로 이용했다. 그런 알튀세르가 남녀가 맺어지는 스크린 앞에서는 자신을 마음껏 내맡긴다. 그는 폴에게 자신을 양도하여 폴의 욕망을 욕망한다. 타인과 거리 두는 '눈'의 아이에게 폴은 강렬하게 자신을 내맡겨도 '안전한' 남성의 자리를 대리하는 또 다른 자크다.[27]

---

26) 반면에 어머니의 표상은 동일화와 의미화가 가능하다. 그는 어린 제자들을 가르치는 일을 "어머니처럼 품 안에 두고 젖을 주는"(p. 188.) 행위로 묘사한다. 지식을 전수하여 사유를 성장시키는 일은 어머니가 아이를 돌보고 키우는 행위나 마찬가지다. 이 두 행위에는 '성장'을 매개로 한 유추가 성립하며 그 스스로 어머니의 역할을 자처하는 동일화가 내포되어 있다. 반면에 아버지-남성으로 이어지는 기표의 계열들은 파편적이고 자의적으로 사물에 결합하며 의미화의 그물을 빠져나간다.

27) "Ils s'étaient déclarés de nuit, devant un grand « feu de camp » qu'ils alimentaient de branches à brûler. [...] Je regardai désormais cette fille comme si je l'aimais et me confiai intensément à cet amour par procuration. 그 둘은 어느 날 밤, 거대한 캠프 파이어 앞에서 나뭇가지를 태우며 서로 사랑을 고백했다. [...] 그때부터 나는 마치 그 소녀를 사랑하는 것처럼 바라보았으며 대리만족을 느끼면서 그 사랑에 강렬하게 나 자신을 내맡겼다."(p. 105.)

3. 결론

지금까지 우리는 알튀세르의 자서전에 나타난 모래의 환상을 중심으로 그가 고심했던 육체와 '남성 되기'의 문제를 함께 살펴보았다. 자서전의 매우 작은 부분에 해당되는 모래의 이미지를 통해 파편화된 아버지 표상의 계열들, 즉 자크의 표상들을 재구성하기 시도했다. 알튀세르의 자서전은 한 주체의 삶과 자기 고백적 글쓰기의 경계에 관한 몇 가지 중요한 지점을 가리킨다. 우선, 작가의 실제 삶과 글쓰기는 일치하지 않는다는 점이다. 앙드레 그린이 밝힌 당시 저자의 병리학적 증상은 정신분열증 schizophrénie, 혹은 조울성 정신병 psycho maniaco-dépressive[28]에 해당한다. 하지만 그의 자서전에서 우리가 일관되게 찾아낸 주제는 '내가 남성인가 여성인가?'라는 고전적인 히스테리의 물음이었다. 글쓰기에 드러난 것은 남성이라는 시니피앙의 굴레를 의미화하기 위해 애쓰는 자아의 봉합 시도였다. 이것이 바로 우리가 자기 고백적 글쓰기를 병리학적으로 접근할 수 없는 주된 이유다. 글쓰기는 밑바닥의 분열을 가리키면서도 욕동을 무대화하는 신경증의 영역에서 우리를 호명한다. 언어의 신호들은 실재 자체가 아니라 실재에 대한 방어로서의 환상만을 알려줄 뿐이다. 그러므로 우리는 병리학적 '사실들' 속에서 욕동의 잔여물들이 글쓰기를 통해 어떻게 무대화되는지 주목해야 한다. 그래야만 개별 주체의 다채로운 삶의 모습을 발견할 수 있기 때문이다.

다른 하나는 알튀세르가 원했던 '진정한' 남성성에 내포된 윤리적 문제다. 알튀세르의 우울증과 광기는 많은 이들이 지적한 것처럼 가족사에 기인한 것이다. 하지만 알튀세르의 가족적 비극은 비단 개인들의 문제가 아니라 그 시대를 반영하는 가부장적인 문제를 내포한다. 그의 아버지는 전쟁이 난무하던 시대에 강요되었던 마초적인 남성의 역할을 수행하였다. 그는 어머니의 역할을 가정에만 한정해놓았으며, 교사였던 어머니의 지적 능력을 번번이 좌절시켰다. 냉담한

28) *Magazine Littéraire* n.304, *op. cit.,* p. 34.

어머니의 결벽적 통제와 애정결핍, 아버지의 배제는 위와 같은 맥락에서 비롯되었다. 어머니가 지녔던 몸의 여러 증상은 아버지의 그늘에서 벗어나자마자 모두 사라진다.[29] 이러한 면모를 고려할 때, 알튀세르가 자신의 존재성을 인정받기 위한 육체 투쟁을 벌이고 있었던 것처럼 어머니 역시 강요된 가족적 운명에 맞서 몸을 통해 자기만의 투쟁을 감행한 것으로 보아야 한다. 그녀의 육체적 증상은 남편이 부여한 가부장적인 삶의 형태를 거부하는 방편이었다. 여기에는 분명히 여성 히스테리의 성 정치적 코드가 내포되어 있다. 그녀는 아이들의 정서와 교육을 위해 강요되는 가족 내부의 '여성적' 희생을 답습하지 않았다. 자신의 사회적 삶을 좌절시킨 폭력적인 남편을 아이들에게 좋은 아버지 상으로 각인시키지 않았고, '알튀세르 부인'이라 불리기를 거부했으며 남편의 성적 방종과 폭력을 연상시키는 모든 것과 단절되기를 원했다. 알튀세르의 왜소한 남성상은 어머니의 수난을 통해 여성들이 보편적으로 겪는 희생을 자각한 결과다. 아버지와 같은 관습적인 남성상에 동일화할 수 없었지만 그보다 더 나은 남성상을 구축할 경로를 찾을 수 없었기에 이중의 소외상태에 처한다. 이는 알튀세르로 하여금 주체가 사회와 맺는 계약의 가장자리를 포착하게 만드는 동력이 되었다. 이렇듯 광기의 씨앗을 품었던 지식인이자 명증한 이성의 사유를 계속한 광인의 기록에서, 우리는 견고한 이데올로기에 포섭되지 않고 동요하는 삶의 한 모습을 목도한다.

---

29) 알튀세르의 어머니는 약혼자였던 정신적 동반자 루이가 죽은 후 훗날 알튀세르의 아버지가 될 샤를르 알튀세르와 자신의 의지와는 상관없이 결혼했다. 아버지 샤를르와의 결혼은 어머니에게 지울 수 없는 상처를 남겼다. 결혼으로 인해 외부생활과 단절되었으며 특히 그녀가 원했던 사회인으로서의 지적 교류는 샤를르의 강요와 잦은 이사로 실현될 수 없었다. 19540년 5월 전쟁으로 아버지가 알프스 지방으로 동원되자 어머니는 리옹을 떠나 모르방의 외증조할머니와 합류한다. 거기서 면사무소의 임시 직원이 되어 5~6월의 전쟁 참패로 인한 지역의 많은 문제들을 감당했다. 어머니는 자신의 능력을 발휘하여 자신에게는 허락이 되지 않았던 가정 바깥의 삶, 즉 사회적 삶을 열정적으로 수행한다.(p. 119.)

참고문헌

1. 알튀세르의 저작

Althusser, Louis, *L'avenir dure longtemps suivi de Les Faits,* Éditions Stock/IMEC., Paris, 2007.

루이 알튀세르, 『미래는 오래 지속된다』, 권은미 역, 서울, 이매진, 2010.

2. 알튀세르 연구물

Boutang, Yann-Moulier, *LOUIS ALTHUSSER: Une biographie TOME1*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.

Irène, Fenoglio, <Genèse et énonciation dans les autobiographies d'Althusser. Deux récits-séparés-de sa rencontre avec Hélène.> in *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention) n.17, 2001. pp. 131-150.

_____, *Une auto-graphie du tragique: Les manuscrits de Les faits, et de L'avenir dure longtemps de Louis Althusser, Louvain-la-Neuve*, Academia Bruylant, 2007.

Gillot, Pascale, *Althusser et la psychanalyse*, Paris, PUF, 2009.

Gorog, Françoise, <La mélancolie d'Althusser> in La *clinique lacanienne*, n.17, 2010(1), pp. 109-126.

Green, Andre, <André Green: analyse d'une vie tourmentée> in *Magazine littéraire,* n. 304, nov. 1992, pp. 30-35.

Pommier, Gérard, *La mélanconlie: Vie et œvre d'Althusser*, Paris, Flammarion, 2009.

루크 페레티, 『루이 알튀세르의 이데올로기』, 심세광 역, 서울, 앨피, 2014.

진태원 편저, 『알튀세르 효과』, 서울, 그린비, 2011.
이병욱, 「알튀세르의 정신병리」, 『한국정신분석학회』, 제 8집, 1997, pp. 79-99.
윤소영 편저, 『알튀세르와 라캉: 프로이트-마르크스주의를 넘어서』, 서울, 공감, 1996.
최원, 『라캉 또는 알튀세르: 이데올로기적 반역과 반폭력의 정치를 위하여』, 서울, 도서출판 난장, 2016.
파스칼 질로, 『알튀세르와 정신분석』, 정지은 역, 서울, 그린비, 2019.

3. 정신분석 연구물

Clemens, Justin, Grigg, Russel, *Jacques Lacan and the other side of psychoanalysis*, Durham, Duke University Press, 2006.
Lacan, Jacques, *Le sémminaire Vll: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
_____, *Le semminaire X: L'angoiss*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
Mcdougall, Joyce, *Théâtre du Je*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.
Klein, Mélanie, *Éssai de psychanalyse*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.
_____, *La psychanlayse des enfants*, trad. J.-B. Boulanger, Paris, PUF, 1998.
Kristeva, Julia, *Le génie féminin 2.: Mélanie Klein*, Paris, Éditions Fayard, 2000.
지그문트 프로이트, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 역, 서울, 열린 책들, 2004.
홍준기, 『라캉, 클라인, 자아심리학』, 서울, 새물결, 2007.

4. 기타

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

유치정,「블랑쇼의 사드 해석 연구 -사드의 글쓰기와 한계체험」,『프랑스문화예술연구』, 제 68집, 2019, pp. 112-140.

유호식,「자기에 대한 글쓰기 연구 (1)-고백의 전략」,『불어불문학연구』, 제 43집, 2000, pp. 181-210.

Résumé

Étude sur le fantasme du sable dans *L'avenir dure longtemps* de Louis Althusser

SEO Jihyong
(Université Nationale de Séoul, chargée de cours)

L'avenir dure longtemps tend à être jugé comme un texte supplémentaire complétant les ouvrages majeurs de la philosophie ou de la pensée politique, plutôt que la valeur littéraire de l'autobiographie. Nous prenons l'autobiographie d'Althusser en tant que matériau profond du fantasme confirmant sa vie et ses actes, non les dossiers cliniques adoptés pour reconstruire la cause de l'échec de la vie normale. Cet article vise à faire la lumière sur son fantasme du sable à travers la représentation des aspirations révélées dans le texte. Dans le texte d'Althusser, nous faisons attention au corps composé par l'auteur lui-même et à son désir d'un monde dans lequel un tel corps ne serait pas aliéné. En se concentrant sur la représentation du sable, nous pouvons analyser comment l'auteur reconstruit son corps imaginaire. La représentation du sable n'est qu'une toute petite partie de l'autobiographie, mais elle insuffle la vie à un corps aliéné et agit comme un moteur de la pensée philosophique. Nous concluons que le fantasme du sable symbolise la vraie masculinité imaginaire qu'Althusser a construite.

Mots Clés : Louis Althusser, L’autobiograhie, fantasme du sable, corps, désir de l’autre.

투 고 일 : 2021.03.25.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 80~102

예술 경영이 예술가와 예술 작품에 미치는 영향 - 밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」을 중심으로 -*

안성은
(성신여자대학교 강사)

국문요약

본 연구는 19세기 프랑스에서 화가 밀레를 중심으로 이루어진 예술 경영에 주목하였다. 당시 예술 경영이라는 용어 자체는 존재하지 않았지만 1859년 밀레의 작품 「죽음의 신과 나무꾼」이 프랑스 국전에서 낙선하면서, 그 부당함을 알리려는 일련의 움직임은 현대 예술 경영의 과정인 '기획-조직화-지휘-통제'의 단계로 이루어졌다. 『조형예술 잡지』가 주축이 되어 예술 기관의 역할을 담당하였고, 편집장 샤를 블랑이 예술 경영인의 임무를 수행하였다. 이후 밀레의 위상은 달라졌다. 1860년 벨기에 화상과 전속 계약을 체결하였고, 1864년 프랑스 국전에서 1위를 수상하였으며, 1868년에는 레지옹 도뇌르 훈장을 받았다. 따라서 밀레의 예를 통해 예술가와 예술 작품에 있어서 예술 경영의 필요성과 중요성을 확인할 수 있다.

주제어 : 예술 경영, 밀레, 「죽음의 신과 나무꾼」, 『조형예술 잡지』, 샤를 블랑

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B5A07074479)

‖목 차‖

1. 서론
2. 밀레 예술 경영의 배경
   1) 예술 경영의 시작, 1859년「죽음의 신과 나무꾼」
   2) 예술 경영 기관으로서의『조형예술 잡지』
   3) 예술 경영인, 샤를 블랑
3. 밀레 예술 경영의 과정
   1) 기획
   2) 조직화
   3) 지휘
   4) 통제
4. 예술 경영 이후 밀레 위상의 변화
   1) 1864년 국전
   2) 1867년 파리 만국박람회
   3) 1868년 레지옹 도뇌르 훈장
5. 결론

1. 서론

예술 경영 arts management은 1950년대 미국의 소비자 보호 운동에서 본격적으로 시작되었고, 예술에 대한 소비자의 접근성을 높이기 위해 도입되었다고 알려져 있다. 본 연구에서는 이보다 100여 년 앞선 19세기 프랑스 예술계에서 일어난 예술 경영에 주목해 보고자 한다. 비록 당시에는 예술 경영이라는 용어조차 존재하지 않았지만, 예술가와 예술 작품의 가치를 알리기 위한 조직적이고 체계적인 움직임이 있었으며, 이러한 일련의 과정이 현대 개념의 예술 경영으로 해석될 수 있는 충분한 요소를 가지고 있다고 여겨진다.

따라서 본 연구에서는 19세기 프랑스 문화예술계를 중심으로 이루어진 예술 경영의 사례를 분석하여 예술 경영이 예술가와 예술 작품에 끼치는 영향을 알아보고자 한다. 이를 위해 예술가는 19세기 프랑스를 대표하는 화가 장-프랑수아 밀레 Jean-François Millet(1814-1875)로 선정하였고, 예술 작품은 「죽음의 신과 나무꾼 *La Mort et le bûcheron*」으로 한정하였다. 밀레의 수많은 작품 중에서 「죽음의 신과 나무꾼」에 주목한 이유는 이 작품이 1859년 프랑스 국전에서 낙선되면서 밀레를 위한 본격적인 예술 경영이 시작되었다고 판단되기 때문이다. 예술 경영에 있어서는 예술 경영 기관, 예술 경영인 그리고 무엇보다도 조직적이고 체계적인 예술 경영의 과정이 필요하다.[1] 「죽음의 신과 나무꾼」의 국전 낙선에 대한 부당성을 알리는 과정은 조직적이고 체계적이었기에, 현재 예술 경영의 '기획-조직화-지휘-통제'의 단계로 이루어졌다고 여겨지며, 이후 밀레의 화가로서 명성도 높아지는 긍정적인 효과를 가져왔다. 밀레의 사례를 통해 시대를 초월한 예술 경영의 필요성과 중요성을 인식하고, 예술가와 예술 작품을 위한 효율적인 예술 경영은 무엇인가에 대해 고찰해보는 것을 본 연구의 목적으로 한다.

밀레 연구는 그 대중적 관심에 비해 국내뿐만 아니라 국외에서도 활발히 이루어지고 있지 않다. 밀레에 관한 최근 연구들을 살펴보면, 2014년 밀레 탄생 200주년 기념으로 다수의 연구들이 발표되었는데, 그 중 프랑스에서 출판된 『밀레 *Millet*』 (Citadelles & Mazenod, 2014)가 가장 주요하다. 400페이지에 걸쳐 밀레의 작품들을 총망라한 이 책에서 「죽음의 신과 나무꾼」이 밀레의 그림 중 드물게 문학 작품을 형상화한 작품이라는 측면을 부각하였으나 1859년 국전의 낙선에 대한 언급은 없다. 국내에서는 「밀레의 '죽음의 신과 나무꾼'에 대한 연구」 (『불어불문학연구』, 2013)에서 대중적으로 잘 알려지지 않은 이 작품을 소개하였다. 하지만 이 밖의 국내 연구들은 사실주의나 인상주의의 미술사적 흐름 속에서 밀레의 미술 세계를

1) 예술 경영의 기초 이론에 관해서는 김주호 · 용호성의 『예술경영』 (김영사, 2002, pp. 50-97.) 참고.

이해하려는 시도나, 쿠르베 Courbet, 반 고흐 Van Gogh, 박수근 등과 같은 작가들과의 비교 분석이 대부분이다. 그러므로 본 연구는 밀레와 「죽음의 신과 나무꾼」을 미술사적인 관점보다는 예술 경영이라는 새로운 시각에서 접근하여 선행연구와 차별화하였다. 예술 경영 분야에서도 19세기 프랑스 예술 경영의 사례 분석은 이례적인 연구라 여겨진다.

본 연구의 대상은 밀레 예술 경영이 본격적으로 시작되었다고 판단되는 1859년 「죽음의 신과 나무꾼」의 국전 낙선에서부터 1875년 밀레의 사망 시기까지이다. 사후에는 예술 경영 측면에서 화가의 생전과는 또 다른 양상을 보이기 때문에, 밀레의 생전에 이루어진 예술 경영으로 한정하였다. 따라서 본 연구에서는 1859년에서 1875년까지 19세기 당시 프랑스 신문, 잡지 등에 출판된 자료들을 고증하면서, 밀레에 관한 예술 경영의 배경과 그 과정을 살펴보고, 이러한 예술 경영이 밀레와 그의 작품들의 평가에 끼친 영향에 대해 알아보고자 한다.

2. 밀레 예술 경영의 배경

1) 예술 경영의 시작, 1859년 「죽음의 신과 나무꾼」

밀레가 생전에 프랑스를 대표하는 화가로서 공식적으로 인정받은 시기는 1860년대이다. 이러한 밀레의 화가로서의 위상 변화에 결정적인 역할을 한 작품은 「죽음의 신과 나무꾼」[2]이라고 볼 수 있다. 「만종 *L'Angélus*」이나 「이삭 줍는 여인들 *Des glaneuses*」에 비해 현재 우리에게는 다소 생소한 「죽음의 신과 나무꾼」은 쟝 드 라 퐁텐 Jean de la Fontaine의 동명 우화를 형상화한 작품으로 살롱 Salon이라 불리던 프랑스 국전에 1859년 출품되었으나 낙선하였다. 「죽음

2) 「죽음의 신과 나무꾼」에 대해서는 안성은의 「밀레의 '죽음의 신과 나무꾼'에 대한 연구」 (『불어불문학연구』 제96집, 한국불어불문학회, 2013, pp. 483-507.) 참고.

의 신과 나무꾼」의 낙선은 이례적으로 큰 파장을 일으키며, 그야말로 당대의 사건으로 여겨질 만큼 예술계뿐만 아니라 문학계의 주목을 받았다. 이는 1863년 국전에서 마네의 「풀밭 위의 점심 식사」와 같은 '낙선작들의 전시회 Salon des refusés'가 이루어지는 데에도 영향을 미쳤을 것으로 여겨진다.

밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」이 국전의 낙선작임에도 불구하고 각계의 주목을 받았던 주요한 요인은 당시 이 작품과 관련된 조직적인 움직임에 있다. 그리고 1859년 국전에서 「죽음의 신과 나무꾼」 낙선의 부당함을 알리는 과정에서 나타난 19세기 프랑스 문화예술계의 일련의 움직임은 21세기 현재 화두인 예술 경영의 과정과 유사하다.

사실 1859년 국전에 출품된 밀레의 작품은 「죽음의 신과 나무꾼」뿐만이 아니었다. 밀레는 이 작품과 함께 「소 먹이는 여인 *Femme faisant paître sa vache*」을 출품하였는데, 「소 먹이는 여인」만 당선된 것이다. 1859년 국전 당선작인 「소 먹이는 여인」은 당시 화가 밀레로서는 이례적으로 프랑스 정부로부터 주문을 받아 1858년 9월 완성된 작품으로, 현재에도 프랑스 부르그-앙-브레스 Bourg-en-Bresse 시립 박물관에 소장되어 있다. 그런데 1859년 프랑스 국전에서 당선작 「소 먹이는 여인」보다, 오히려 낙선작인 「죽음의 신과 나무꾼」이 더 주목받게 되었고, 그 주요 배경에는 『조형예술 잡지 *Gazette des Beaux-Arts*』가 있다.

2) 예술 경영 기관으로서의 『조형예술 잡지』

본 연구에서 밀레에 관한 예술 경영이 본격적으로 이루어지게 된 계기를 1859년 「죽음의 신과 나무꾼」의 프랑스 국전 낙선으로 본 이유는 무엇보다도 당시 『조형예술 잡지』가 예술 경영 기관의 역할을 하였기 때문이다. 『조형예술 잡지』는 「죽음의 신과 나무꾼」이 낙선한 해인 1859년 1월에 창간된 신생 예술지임에도 불구하고, 낙선의 부당함을 가장 적극적으로 공표하며 밀레와 그의 작품을 옹호하였다.

1859년 프랑스 국전 당선작들의 전시 기간 중『조형예술 잡지』는 낙선작「죽음의 신과 나무꾼」의 독창성과 우수성을 알리기 위해 폴 망츠 Paul Mantz의 미술 평론을 발표하면서, 낙선의 부당함을 공론화하고 이를 대중에게 각인시켰다. 1859년 국전 이후에도『조형예술 잡지』는 언론 매체로서 당대에는 드물게 체계적이면서 지속적인 홍보를 하였고, 궁극적으로는 밀레의「죽음의 신과 나무꾼」이 그 예술적 가치에 부합하는 정당한 평가를 받을 수 있도록 여론을 조성하였다. 이는 당시『조형예술 잡지』의 편집장 샤를 블랑 Charles Blanc(1813-1882)의 치밀한 전략이 있었기에 가능한 일이었다.

3) 예술 경영인, 샤를 블랑

샤를 블랑은『조형예술 잡지』의 수장으로서 밀레 예술 경영의 핵심적인 인물이다. 그는 1848년 프랑스 혁명기에 조형예술 국장 Directeur des Beaux-Arts으로 선출되어 1852년까지 역임한 후, 미술 비평가로 활동하면서 예술계에 영향력을 발휘하기 시작하였다. 또한 1859년『조형예술 잡지』를 창간하였고 동시에 편집장이 되었다. 샤를 블랑은 밀레의「죽음의 신과 나무꾼」이 1859년 국선에서 낙선되자마자 곧바로『조형예술 잡지』를 통해 그 부당함을 공론화한다는 목표를 설정하고, 밀레에 관한 예술 경영을 전반적으로 주도한 인물이라고 볼 수 있다. 결국 밀레 예술 경영에 있어서 관리자인 예술 경영인의 역할을 한 것이다.

샤를 블랑은 미술 관련 저서들을 발표하여 특히 예술가들 사이에서 큰 호평을 받았는데, 그의 대표작들로는 총 14권의『화가들의 역사 *L'Histoire des peintres*』(1861-1876)[3]와『데생 예술 문법

3) 오르세 박물관 사이트에 따르면, 1868년 화가 에두아르 마네 Edouard Manet의 작품「졸라의 초상화 *Le Portrait de Zola*」에서 작가 에밀 졸라가 펼쳐 들고 있는 책이 샤를 블랑의 저서『화가들의 역사』로 추정되며, 마네가 평소 이 책을 자주 참고하였다고 한다.
(오르세 박물관 사이트 www.musee-orsay.fr의「졸라의 초상화」에 대한 작품 설명 참고.)

Grammaire des arts du dessin』(1867)[4]이 있다. 샤를 블랑이 제시한 색채와 선에 관한 이론들은 특히 신인상주의 neo-impressionnisme 미술의 탄생에 중요한 역할을 하였다는 평가를 받고 있다[5]. 이처럼 당시 19세기 프랑스 예술계의 주요 인물이었던 샤를 블랑은 밀레 예술 경영의 과정에도 그 영향력을 발휘하며 적극적으로 가담하였다.

3. 밀레 예술 경영의 과정

19세기 밀레에 관한 예술 경영에서도 현대 예술 경영의 기본적인 과정으로 여겨지는 기획, 조직화, 지휘, 통제의 단계가 밀레와 그의 작품「죽음의 신과 나무꾼」을 통해 실제로 적용되었다고 보여진다. 그 과정을 살펴보면 다음과 같다.

1) 기획

예술 경영을 효율적으로 실천하기 위해서는 목표를 설정하고 전략을 수립하는 기획의 단계가 무엇보다 중요하며, 이를 총괄하며 이끌 인물이 필요하다. 밀레 예술 경영에 있어서는『조형예술 잡지』의 편집장인 샤를 블랑이 기획을 총괄하는 역할을 담당하였다. 샤를 블랑은『조형예술 잡지』를 기반으로 밀레의「죽음의 신과 나무꾼」의 1859년 국전 낙선이 부당하다는 사실을 공론화한다는 세부적인 목표를 설정하고, 단기적인 예술 경영을 도입하는 전략을 세웠다. 즉 예술 경영의 일정을 프랑스 국전의 전시회가 한창인 1859년 6월 15일『조형예술 잡지』의 발행일까지로 한정하였다. 궁극적으로는 1859년 국전에 관한 평론을 통해 밀레의 낙선작「죽음의 신과 나무꾼」의 우수성과 독창성을 알린다는 구체적인 실천 과제를 마련하

4) 신인상주의를 대표하는 화가 조르주 쇠라 Georges Seurat는 1876년경 샤를 블랑의『데생 예술 문법』을 읽고, 자신만의 화풍을 결정하였다고 전해진다. (Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, t. I, p. 56.)

5) *Ibid.*, pp. 55-56 참고.

고, 조직화와 지휘 단계에 돌입한 것이다.

2) 조직화

조직화는 기획을 행동으로 옮기는 과정으로, 구체적인 실천 방안을 마련하고 일정에 따라 필요한 인물들을 모아 각각의 업무를 부과하는 단계이다. 샤를 블랑은 밀레에 관한 예술 경영을 효율적으로 실행하기 위해 우선 적재적소에 알맞은 인물을 기용하며 예술 경영인으로서의 탁월함을 발휘하였다. 예술 경영 이론의 측면에서 '조직화'를 이루어낸 것이다.

샤를 블랑은『조형예술 잡지』의 1859년 국전 평론을 미술비평가 폴 망츠에게 일임하였다. 밀레의 작품에 호의적이었던 폴 망츠는 1859년 국전 당선작들보다 밀레의 낙선작인「죽음의 신과 나무꾼」을 적극적으로 변호하면서 밀레 대변인의 역할을 하였다.『조형예술 잡지』의 1859년 국전 관련 평론에는 당선작들보다도 낙선작인「죽음의 신과 나무꾼」에 더 많은 지면이 할애되었고, 폴 망츠는 밀레가 어떻게 생각할지 모르지만 이 작품의 낙선은 우리에게 "가슴을 치는 일 frappé au cœur"이고, "한탄스러울 만큼 잘못된 생각 une déplorable méprise"이고, 나아가 예술가들 중 "가장 용감한 자들의 기를 꺾는 일 désespérer les plus braves"이라면서 국전 심사위원들의 결정에 대해 격렬히 비난하였다.[6]

샤를 블랑은 이례적으로 이 낙선작의 판화 제작을 결정하고, 에드몽 에드웽 Edmond Hédouin(1820-1889)에게 의뢰하였다. 에드몽 에드웽은 1855년 파리 만국박람회에서 2위 수상을 한 공인된 화가이자 판화가였다. 밀레도 에드몽 에드웽이 자신의 작품을 판화로 제작하는 것에 긍정적이었다.[7] 에드웽의 판화는 원작에 가까운 완성도

---

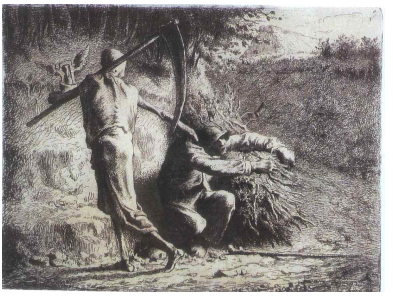
6) Mantz, Paul, <Salon de 1859>, *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1859, p. 361.

7) Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1921, t. II, p. 65. 에티엔 모로-넬라통에 따르면, 밀레는「죽음의 신과 나무꾼」의 판화 제작 소식을 접하고, 직접 파리에 가서 에드몽 에드웽의 작업을 도우려는 계획을 세웠으나 두통과 바쁜 일정으로 성사되지 못하였다고 한다.

를 이루어냈다.「죽음의 신과 나무꾼」의 밀레 원작(그림 1)과 에드몽 에드웽 판화(그림 2)를 비교해 보면 다음과 같다.

<그림 1>

Millet, *La Mort et le bûcheron*, (1858-1859), 77,5 x 98,5 cm, Cophenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.



<그림 2>

Edmond Hédouin, *La Mort et le bûcheron d'après Millet*, *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1859.

3) 지휘

예술 경영인으로서 샤를 블랑이 무엇보다도 심혈을 기울인 부분은 바로 이 판화였다. 당시 판화는 낙선작이라서 전시회에서 볼 수 없는 밀레의「죽음의 신과 나무꾼」을 시각화하여 대중에게 알릴 수 있는 유일한 방법이었다. 샤를 블랑은 밀레의 낙선작을 옹호하는 폴 망츠의 미술평 옆에「죽음의 신과 나무꾼」의 판화가 나란히 실릴 수 있도록 편집에 특히 신경을 써서 지휘하였다. 이는 밀레 사후, 파리 에콜 데 보자르 École des Beaux-Arts에서 밀레 회고전이 열린 1887년에도, "살롱에서 낙선한 그림을 판화로 출판한 것은 아마도 이때 단 한 번뿐"[8]이었다는 글이『세기 *Le Siècle*』지에 실릴 정도로 오랫

8) Henry Havard, <L'exposition des œuvres de Jean-François Millet à l'école des Beaux-Arts>, *Le Siècle*, 8 mai 1887.

동안 회자된 기록적인 사건이었다. 이렇듯 놀랄만한 결정은 편집장의 과감한 판단력과 승인 없이는 불가능한 일이었을 것이다. 『조형예술 잡지』가 국전 전시회 기간에 당선작이 아닌 낙선작을 판화로 제작하여 소개한 것은 당시 프랑스 출판 역사상 유례없던 일이었기에 폭발적인 반향을 불러일으켰다. 밀레 예술 경영의 효과가 바로 나타난 것이다.

게다가 샤를 블랑은 판화를 제작하는 기간마저도 「죽음의 신과 나무꾼」을 홍보하는 기회가 되도록 지휘하였다. 판화 제작을 위해 「죽음의 신과 나무꾼」을 화가 틸로 Tillot의 파리 화실에 보관하면서, 주변 예술가들과 비평가들로 하여금 자연스럽게 이 낙선작을 직접 보고 평가할 수 있도록 유도한 것이다.[9] 비공식적이었지만 일종의 특별 개인 작품전과 같은 형식으로 진행된 이러한 간접적인 홍보 역시, 작품의 진정한 가치를 알리고, 지지 세력을 확장키는 데에 일조하였다. 예술계뿐만 아니라 문학계도 즉각적으로 반응하였다. 「죽음의 신과 나무꾼」을 직접 본 미술비평가들은 극찬하였고, 낙선의 부당함에 공감하며 관련 평론을 발표하기 시작하였다. 당시 미술비평가로 활동하고 있었던 문학가들이 이에 적극적으로 가담하였다. 알렉상드르 뒤마 Alexandre Dumas, 테오필 고티에 Théophile Gautier와 같이 잘 알려진 작가들이나, 막심 뒤 캉 Maxime Du Camp, 테오필 실베스트르 Théophile Silvestre처럼 19세기 당시 영향력 있던 비평가들이 「죽음의 신과 나무꾼」의 미학적 가치를 알아보고 적극적인 지지를 표명한 사실에 주목해 볼 만하다. 이 작품을 본 알렉상드르 뒤마는 「죽음의 신과 나무꾼」을 낙선시킨 심사위원들에게 항변하는 글을 발표하였다. 알렉상드르 뒤마는 그의 저서 『1859년 살롱의 현대 예술과 예술가들 *L'Art et les artistes contemporains au*

9) 1859년 5월 21일 알프레드 상시에 Alfred Sensier가 밀레에게 보낸 편지에서도 이와 같은 상황을 알 수 있다. "Stevens vient sans cesse avec des visiteurs, qui tous trouvent votre tableau très beau. Alexandre Dumas, père et fils, sont enchantés." (Lucien Lepoittevin, *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005, tome 1, p. 153.)

Salon de 1859』에서 「죽음의 신과 나무꾼」의 "새롭고 훌륭하고 특히 개성 있는 방식 une formule nouvelle, remarquable, et surtout personnelle"에 찬사를 보냈고, 낙선에는 "오류가 있다 il y a erreur"며, "심사위원의 이 이상한 판결을 이해하는 것은 불가능하다 il nous est impossible de comprendre cet étrange verdict du jury"고 직접적으로 비난했다.[10] 알렉상드르 뒤마가 언급한 것처럼 라 퐁텐의 우화 「죽음의 신과 나무꾼」에 대한 밀레의 새로운 구현 방식은 당시 문학가들와 미술비평가들의 시선을 사로잡았다.

사실 라 퐁텐의 『우화들 *Fables*』 (1668-1694)은 화가들이 즐겨 그리는 소재였고, 「죽음의 신과 나무꾼」도 밀레 이전에 다른 화가들의 작품들이 다수 발표되었다. 기존의 화가들은 대부분 '죽음의 신'을 해골로 묘사하여 죽음을 정면에 부각시켰다. 하지만 밀레의 '죽음의 신'은 뒷모습으로 섬세하게 표현되어, 나무꾼의 절망적인 표정을 통해 그 존재의 두려움을 느낄 수 있도록 은유적으로 표출하였다. 밀레의 새로운 표현 방식은 「죽음의 신과 나무꾼」을 감상하는 관객의 상상력을 자극하면서, 앞선 작품들과 확연한 차이를 나타냈다. 따라서 고티에를 비롯한 문학가들과 미술비평가들은 이러한 밀레의 탁월한 문학적 해석과 독창적인 예술 표현 방식에 찬사를 보낸 것이다.

4) 통제

예술 경영에서 통제는 기획한 일의 진행을 감독하고, 목표에 대한 성과를 점검하며 필요한 조치를 취하는 과정이다. 샤를 블랑은 예술 경영의 마지막 단계인 '통제'의 과정까지 예술 경영인의 임무를 완수하였다.

1859년 이루어진 밀레와 「죽음의 신과 나무꾼」에 대한 예술 경영의 효과는 이듬해인 1860년부터 바로 나타났다. 1860년 1월 파리 중심가에 위치한 리처드 윌리스 Richard Wallace[11] 소유의 대규모 갤

10) Alexandre Dumas, *L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 116.

러리 전시회장에 「죽음의 신과 나무꾼」을 포함한 밀레의 작품들이 전시되었다. 이로써 낙선작이었기 때문에 1859년 국전에서 직접 볼 수 없었던 이 작품이 드디어 공식적으로 일반 대중에게 공개되었다. 프랑스 일간지들과 예술 잡지들은 국전이 아닌 개인 갤러리의 전시회를 이례적으로 비중 있게 다루면서 관련 기사들을 발표하였다. 「죽음의 신과 나무꾼」이 재조명되었고, 밀레와 그의 작품들에 관한 호의적인 평론들이 연이어 출판되었다. 1860년 2월 15일 『세기』지에도 "해골로 너무나 잘 알려진 죽음의 신을 뒷모습으로 보여준다는 생각"[12]만으로도 행복한 변화를 느낀다는 평론이 실렸을 정도로, 밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」의 독창성을 인정받았다. 예술 경영인으로서 샤를 블랑은 이 1860년 파리 전시회를 밀레 예술 경영의 통제 과정으로 활용하였다. 즉, 예술 경영 기관인 『조형예술 잡지』를 통하여 예술 작품 「죽음의 신과 나무꾼」의 1859년 국전 낙선의 부당함을 다시금 확인시키는 작업을 진행하면서, 예술가 밀레의 독창성을 한 번 더 알리는 기회로 여겼다.

샤를 블랑은 이 예술 경영의 마지막 과정인 '통제'를 효과적으로 수행하기 위해 당대 최고의 작가이자 예술 비평가인 테오필 고티에에게 미술평을 의뢰하였다. 일찍이 소설 『모팽양 *Mademoiselle de Maupin*』 (1835)의 서문에서 '예술을 위한 예술 l'art pour l'art'을 주창하면서 문학계뿐만 아니라 예술계의 주목을 받았던 테오필 고티에는 화가의 의도를 정확히 파악하는 예리하면서도 서술적인 미술비평으로 그 탁월한 실력을 인정받은 작가였다. 또한 테오필 고티에는 1847년 국전에 전시된 밀레의 작품 「나무에서 떨어진 오이디푸스 *Œdipe détaché de l'arbre*」를 시작으로 이후 국전에 출품된 밀레의 모든 작품에 관한 미술평을 지속적으로 발표하여 누구보다도 밀레의 작품에 정통한 인물이었다. 『조형예술 잡지』의 1860년 3월 1일자

11) Sophie Monnet, *L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, t. I, p. 504 참고.

12) Brasseur-Wirtgen [Zacharie Astruc], <Exposition de tableaux de l'école moderne, salle du boulevard des Italiens>, *Le Siècle*, 15 février 1860.

미술평에서 테오필 고티에는 우선 1859년 국전의 「죽음의 신과 나무꾼」 낙선을 상기시켰다. 그리고 밀레가 기존의 화가들과는 달리 라 퐁텐 우화의 해석에 있어서 뛰어난 독창성을 표출하고 있다고 극찬하면서, 고티에 특유의 시적 감수성을 발휘하여 밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」을 섬세하게 묘사하며 분석하였다.[13]

이처럼 샤를 블랑은 예술 경영인으로서 자신이 편집장으로 있던 『조형예술 잡지』가 예술 경영 기관의 임무를 충실히 완수할 수 있도록 1859년에 이어 1860년에도 밀레와 그의 작품에 대한 호의적인 평론을 게재하면서 예술가의 명성에 기여하였다. 이는 1859년 이후 나타난 밀레의 위상 변화를 통해 알 수 있다.

4. 예술 경영 이후 밀레 위상의 변화

1) 1864년 국전

1859년 『조형예술 잡지』가 기반이 된 「죽음의 신과 나무꾼」에 관한 예술 경영은 밀레에게 재정적인 측면에서 즉각적인 효과를 가져왔다. 달라진 화가의 위상은 작품 제작의 주문으로도 확인할 수 있었다. 1860년부터 제작 주문이 급속도로 증가하였고, 같은 해 1860년 3월 14일 밀레는 화가 입문 후 처음으로 벨기에의 화상이자 미술비평가인 아르튀르 스티븐스 Arthur Stevens와 3년간 전속 계약을 체결하였다. 덕분에 밀레는 매달 1000프랑의 고정 수입이 생기면서 늘 그를 힘겹게 만들었던 금전적 압박에서 다소 벗어날 수 있었고, 그만큼 작품에만 매진할 수 있는 작업 여건이 조성되었다.

밀레가 프랑스를 넘어 국외에서도 본격적으로 명성을 얻기 시작한 시기도 1860년대부터이다. 아르튀르 스티븐스를 통해서 밀레의 작품들이 벨기에에 전시되는 기회가 많아지면서, 벨기에의 미술비평가들과 화상들로부터 호평을 받았다. 더불어 밀레의 작품들을 소

13) Théophile Gautier, <Exposition de tableaux modernes>, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1860, p. 294 참고.

장하려는 벨기에 예술 수집가들을 비롯하여 외국인들의 관심도 높아졌다. 또한 화가 밀레의 미학을 높이 평가하는 추종자들도 생겨나면서, 바르비죵 Barbizon에 거주하는 화가와의 직접적인 교류를 원하는 비평가들도 나타났고, 실제적인 만남도 있었다. 이는 밀레가 남긴 수많은 편지로 확인할 수 있다.[14] 밀레의 작품을 칭송하며 밀레를 추종한 대표적인 인물들로는 당시 비평가로 활발한 활동을 하던 테오필 토레 Théophile Thoré, 테오도르 펠로케 Théodore Pelloquet, 테오필 실베스트르 등이 있다. 이들은 밀레의 작품들에 대한 호의적인 비평들을 발표하면서 화가에 대해 지지를 표출하였다. 특히 『전시회 *L'Exposition*』의 편집장이었던 테오도르 펠로케는 사적으로 받은 밀레의 답장을 1863년 6월 11일자 신문에 공개하였다.[15] 이 편지에는 밀레의 절제된 미학이 화가 자신의 사려 깊은 언어로 그대로 표출되었는데, 당시 성경밖에 모르는 단순하고 순박한 농부의 이미지였던 화가 밀레에 관한 기존의 선입견을 타파하기에 충분하였으며, 현재 밀레 연구에 있어서 중요한 자료가 된다.

화가로서 밀레의 뚜렷한 위상 변화는 1864년 프랑스 국전에서부터 감지되었다. 서정적인 농촌의 평화로움을 표현한 「양치는 소녀 *Bergère avec son troupeau*」가 출품되어 비평가와 대중의 시선을 동시에 사로잡으며 거의 만장일치의 호평을 받았고, 밀레는 국전에서 처음으로 1위 수상을 하였다.

2) 1867년 파리 만국박람회

밀레의 세계적인 명성을 구축하는데 초석이 된 것은 1867년 파리 만국박람회 Exposition universelle이다. 밀레의 작품이 9점이나 전시되었는데, 여기에는 그의 주요 작품인 「이삭 줍는 여인들」, 「만종」,

---

14) Lucien Lepoittevin, *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, *op. cit.* 참고.

15) Théodore Pelloquet, <À M. J.-F. Millet, peintre>, *L'Exposition, journal du Salon de 1863*, 11 juin 1863.

「양치는 소녀」뿐만 아니라 「죽음의 신과 나무꾼」도 포함되었다. 이로써 「죽음의 신과 나무꾼」도 화가 밀레를 대표하는 주요 작품 중 하나임이 여실히 증명되었다고 볼 수 있다. 특히 1859년 국전의 낙선으로 홀대받았던 「죽음의 신과 나무꾼」의 진정한 예술적 가치를 마침내 1867년 만국박람회를 통해 세계적으로 공식적인 인정을 받았다는 데에 그 의의가 있다. 같은 해, 비평가 테오필 실베스트르는 『르 피가로 *Le Figaro*』에 현존하는 예술가들에 관한 평론의 연재를 기획하였고, 그 첫 번째 예술가로 밀레를 선정하였다. 1867년 5월 14일, 15일, 21일, 세 번에 걸쳐 밀레에 관한 장문의 평론이 게재되었는데, 테오필 실베스트르는 이 미술평에서 밀레의 작품들에 대한 다각적이고 정밀한 분석을 통해 화가의 독창적인 예술 세계를 표출시켰을 뿐만 아니라, 그의 고향 노르망디 Normandie의 생활부터, 가족, 친구들까지 밀레의 생애를 망라하면서 일종의 전기문에 가까운 글을 발표하였다.[16] 알프레드 상시에가 밀레에게 보낸 1867년 4월 20일 편지에도 언급될 정도로, 프랑스의 주요 일간지인 『르 피가로』에 실린 테오필 실베스트르의 예술 평론은 밀레에게 큰 홍보 효과가 되었다.[17]

3) 1868년 레지옹 도뇌르 훈장

1868년 8월 13일 밀레에게 레지옹 도뇌르 훈장이 수여되었다. 에티엔 모로-넬라통 Étienne Moreau-Nélaton은 밀레가 레지옹 도뇌르 Légion d'honneur 훈장을 받는 데에 테오필 실베스트르도 기여하였다고 평가하였다.[18] 레지옹 도뇌르는 프랑스 최고 권위의 훈장으로 이로써 밀레는 당대 최고의 화가로 등극하며 생전에 화가로서 최고의 영예까지 누렸다고 볼 수 있다. 하지만 밀레의 훈장 수여 시기가

16) Théophile Silvestre, <Les artistes vivants au Champ de Mars et aux Champs-Élysées: II. François Millet>, *Le Figaro*, 14, 15, 21 mai 1867 참고.
17) Lucien Lepoittevin, *op. cit.*, t. II, p. 164: "Silvestre est très monté. *Le Figaro* tire à soixante mille exemplaires; voyez quelle trompette!"
18) Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. III, p. 41 참고.

다소 늦었다는 평가도 많았다. 레지옹 도뇌르 훈장 수여식은 1868년 국전의 수상식에서 함께 이루어졌는데, 이날 알프레드 스티븐스는 "마침내 Enfin!"이라는 말로 축전을 보냈다.[19]

따라서 1860년대에 들어 밀레의 위상이 국내외로 급격히 높아지기 시작하였음을 확인할 수 있었고, 이는 1859년 「죽음의 신과 나무꾼」의 낙선으로 시작된 예술 경영과 무관하지 않다고 여겨진다.

5. 결론

본 연구에서는 밀레의 「죽음의 신과 나무꾼」을 중심으로 이루어진 당대의 문화예술계의 움직임을 예술 경영의 관점에서 살펴보고, 밀레에 대한 예술 경영의 배경과 과정을 분석해보았다. 그 결과, 현대 예술 경영에서 기본적인 과정으로 여겨지는 기획, 조직화, 지휘, 통제의 단계가 1859년 국전의 낙선을 계기로 실제적으로 적용되었고, 이러한 예술 경영의 효과는 즉각적이면서도 지속적이었음을 확인할 수 있었다. 밀레의 작품 「죽음의 신과 나무꾼」은 1860년 파리 개인 갤러리의 전시회를 시작으로 1867년 파리 만국박람회까지 출품되면서 그 진정한 예술적 가치를 인정받았다. 밀레도 1860년부터 화가로서의 위상이 높아졌고, 이는 1864년 국전의 1위 수상과 1868년 레지옹 도뇌르 훈장 수여로 입증되었다. 따라서 본 연구에서는 밀레와 그의 작품 「죽음의 신과 나무꾼」을 통해 예술가와 예술 작품에 있어서 예술 경영의 필요성과 중요성을 재확인할 수 있었다.

흥미로운 사실은 예술가와 예술 작품을 위한 예술 경영이, 예술 경영에 참여한 기관이나 인물들도 함께 성장시키는 계기가 되었다는 점이다. 1859년 당시 신생 잡지였던 『조형예술 잡지』는 「죽음의 신과 나무꾼」의 국전 낙선의 부당함을 공론화하는 과정에서 인지도를 넓히며 빠르게 성장하였고, 2002년까지 발행되면서 명실상부하

19) *Ibid.*, p. 44: "Je viens de vous applaudir de telle façon que j'ai de la peine à tenir ma plume pour vous écrire ce seul mot: *Enfin!*"

게 프랑스를 대표하는 주요 문화예술지가 되었다. 샤를 블랑 역시 콜레주 드 프랑스 Collège de France 교수를 역임하고, 1876년 아카데미 프랑세즈 Académie française 회원으로 선출되면서 사회적인 위상이 더욱 높아졌다. 1859년 미술비평가로 참여했던 폴 망츠도 이후 밀레에 관한 평론을 지속적으로 발표하면서 밀레 전문가로 인정받게 되었고, 특히 1881년 밀레의 주요 전기인 『장-프랑수아 밀레의 생애와 작품 *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*』[20]을 편찬하였다. 이처럼 샤를 블랑이나 폴 망츠와 같이 밀레 예술 경영의 주요 인물들이 화가의 명성과 함께 성장하면서 19세기 프랑스 문화예술계를 대표하는 전문가로 자리잡았다는 점에 주목하고자 한다. 본 연구의 결과, 효과적인 예술 경영은 예술가와 예술 작품뿐만 아니라 예술 경영 기관이나 경영인들에게도 긍정적인 영향을 미치며, 상호 발전할 수 있는 유의한 상관관계가 있음을 확인하였다. 이는 21세기 예술 경영에 시사하는 바가 크다고 생각된다.

예술 경영은 순수 예술에 경영이라는 보다 실질적이고 실천적 학문을 접목시켜 21세기에 가장 빠르게 성장한 학제적 학문 분야 중 하나이다. 기존의 예술 경영 연구는 대부분 박물관이나 공연 예술의 경영, 문화예술 정책 등을 중심으로 이루어졌다. 그런데 2018년 출판된 『아티스트로 살아남기』의 부제 '화가가 되고 싶고 화가로 살아야 할 이들을 위한 책으로 듣는 아티스트 매니지먼트 강의'[21]에서 알 수 있듯이, 예술 경영의 범위가 예술가를 위한 예술 경영으로 보다 구체화되고 집약되는 추세이다. 하지만 예술 경영을 특정 예술가나 예술 작품에 적용하는 연구가 아직까지는 심도 있게 이루어지지 못하고 있다. 따라서 예술 경영을 19세기 예술가 밀레와 그의 작품 「죽음의 신과 나무꾼」에 적용한 본 연구는 밀레 연구뿐만 아니라 예술 경영 연구에 있어서도 새로운 방향을 제시할 수 있을 것이라 여

20) 이 전기는 밀레의 오랜 친구이자 화상이었던 알프레드 상시에가 집필을 시작하였으나 사망으로 인해 미완성으로 남겨진 자료들을 폴 망츠가 정리하여 출판한 것이다. 밀레 연구에 있어서 중요한 자료로 평가되고 있으며, 국내에도 번역되어 『자연을 사랑한 화가 밀레』(2014)라는 제목으로 출판되었다.

21) 조명계, 『아티스트로 살아남기』, 이다북스, 2018.

겨진다.

본 연구에서는 1859년 「죽음의 신과 나무꾼」의 낙선이 예술 경영의 계기가 되었다고 판단한 그 근거를 제시하면서, 밀레 예술 경영의 과정을 분석하였다. 예술 경영 이후 변화된 「죽음의 신과 나무꾼」의 평가와 밀레의 위상을 살펴보며 19세기 프랑스의 예술 경영이 21세기 예술계에 시사하는 바가 무엇인지 고심해 볼 필요가 있다. 최근 국내외로 활발히 활동하는 역량 있는 한국 예술가들이 늘어나고 있다. 이들이 세계적인 작가로 성장할 수 있도록 조력자 역할의 전문적인 예술 경영이 필요해 보인다. 신진 예술가들은 아트페어나 소셜 미디어를 통해 자신의 작품을 알릴 수도 있지만, 작품 제작 활동 이외의 영역까지 감당하기는 쉽지 않기 때문이다. 본 연구를 통해서, 단기적으로는 신진 예술가들에게 작품 활동의 방향을 제시하고, 장기적으로는 김환기, 이우환, 박서보 등과 같이 현재 한국을 대표하는 화가들의 작품들이 세계미술사에서 보다 더 확고한 위치를 확보할 수 있도록, 예술가와 예술 작품을 위한 구체적이고 체계적인 예술 경영이 활발히 이루어질 수 있기를 기대한다.

참고문헌

Bouillon, Jean-Paul, *et al*., *Le Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900,* textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazen, 1989.

Brasseur-Wirtgen [Zacharie, Astruc], <Exposition de tableaux de l'école moderne, salle du boulevard des Italiens>, *Le Siècle*, 15 février 1860.

Castagnary, *Salons (1857-1870)*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1891.

De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal*, Paris, Robert Laffont, 1989, 3 t.

De la Fontaine, Jean, *Fables*, présentées par Alain-Marie Bassy, Paris, GF-Flammarion, 1995.

Du Camp, Maxime, *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859.

Dumas, Alexandre, *L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859.

Havard, Henry, <L'exposition des œuvres de Jean-François Millet à l'école des Beaux-Arts>, *Le Siècle*, 8 mai 1887.

Herbert, Robert, *Millet*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 17 octobre 1975 – 5 janvier 1976, traduit par Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1975.

Gautier, Théophile, <Exposition de tableaux modernes>, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1860, p. 294.

_____, <Tableaux de l'école moderne>, *Le Moniteur universel*, 7 mars 1860.

Georgel, Chantal, *Millet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

Havard, Henry, <L'exposition des œuvres de Jean-François Millet à l'école des Beaux-Arts>, *Le Siècle*, 8 mai 1887.

Lacambre, Geneviève, Soldani, Henri et Tiller, Bertrand, *L'ABCdaire de Millet*, Paris, Frammarion, 1998; 즈느비에브 라캉브르, 앙리 솔다니, 베르트랑 틸리에 공저 (이정임 역), 『밀레』, 창해, 2000.

Lepoittevin, Lucien, *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005, 2 t.

_____, *Jean-François Millet au delà de L'Angelus*, suivi du colloque de Cerisy du 4 au 7 octobre 2000, sous la direction de Geneviève Lacambre, Paris, De Monza, 2002.

Mantz, Paul, <Salon de 1859>, *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1859.

Monneret, Sophie, *L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, t. I.

Moreau-Nélaton, Étienne, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1921. 3 t.

Nadar, <Nadar jury au Salon de 1859>, *Le Journal amusant*, 4 juin 1859.

Pelloquet, Théodore, <À M. J.-F. Millet, peintre>, *L'Exposition, journal du Salon de 1863*, 11 juin 1863.

Piedagnel, Alexandre, *Souvenirs de Barbizon. J.-F. Millet*, Paris, Fischbacher, 1888.

Sensier, Alfred, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, Quantin, 1881; 알프레드 상시에 (정진국 역), 『자연을 사랑한 화가 밀레』, 곰, 2014.

Silvestre, Théophile, <Les artistes vivants au Champ de Mars et aux Champs-Élysées: II. François Millet>, *Le Figaro*, 14, 15, 21 mai

1867.

Vapereau, G., *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1880.

L'Album recueil de photographies des chefs-d'œuvre d'art contemporain, Paris, Durand-Ruel, 1860, t. II.

김주호 · 용호성, 『예술경영』, 김영사, 2002.

박정배, 『예술경영학 개론』, 커뮤니케이션북스, 2020.

보니타 M. 콜브 (이보아 · 안성아 역), 『문화예술기관의 마케팅』, 김영사, 2004.

안성은, 「밀레의 '죽음의 신과 나무꾼'에 대한 연구」, 『불어불문학연구』 제96집, 한국불어불문학회, 2013, pp. 483-507.

앨런 로즈웰 (박신의 외 역), 『21세기 예술경영』, 한울, 2019.

조명계, 『아티스트로 살아남기』, 이다북스, 2018.

Résumé

The influence of art management on artists and their works
- The case of Millet's *Death and the woodcutter* -

AHN Sung Eun
(Sungshin Women's University, lecturer)

When Millet's *Death and the woodcutter* was refused at the Salon de 1859, arose an organized and systematic movement in French arts' community against this unjust happening. Even not being named as 'art management', this movement showed the essential elements of arts management. In fact, arts management's principal functions are recognized in the process of this movement: planning, organizing, supervising and control.

During the movement, the role of an art institute was played by *Gazette des Beaux-Arts*, and that of art manager by Charles Blanc, head of the movement. Charles Blanc planed, organized, supervised and controlled practical tasks of publishing an artistic review on the Salon. He wanted to make public and draw attention on how absurd the refusal of *Death and the woodcutter* is. He requested Paul Mantz, a Millet expert, of the review to be published on the same page with the print of *Death and the woodcutter*. It was unprecedented in French art magazine history to publish the refused work's print, which made a great echo. Not only the artists, but also the writers recognized the aesthetic value of *Death and the woodcutter*, which embodying *The Fables* of La Fontaine, and actively showed support to the work of Millet.

After this 'art management' carried out by *Gazette des Beaux-Arts*,

Millet’s status was shifted up once for all. In 1860, he made a 3-year contract with a Belgian art merchant. It relieved him of pecuniary pressure for the first time in his career. In 1864, he was awarded with the 1st class medal at the Salon, and decorated with the Légion d’honneur in 1868. Millet’s case exemplifies well how necessary and important arts management could be for art works.

Mots Clés : art management, Millet, *Death and the woodcutter*, *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Blanc

투 고 일 : 2021.03.25.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 103~140

바리케이드 위에서 보는 지평선: 『레 미제라블』의 프라테르니테*

오은하
(인천대학교 부교수)

국문요약

본 논문은 『레 미제라블』의 '프라테르니테'를 고찰하려 하며 이를 위해 1832년 6월 봉기의 바리케이드 위에서 '아베쎄의 벗'이라는 결사의 지도자 앙졸라가 투사들에게 하는 연설을 분석한다. 연설은 낡은 역사가 사라지고 인류 전체가 화합하는 미래를 예언한다. 고통받는 이들과 생각하는 이들은 바리케이드에서 만나 역사의 진보를 위한 전투를 시작하지만, 분열과 적대 대신 화합을 외친다. 이는 1848년의 파국을 받아들일 수 없었던 작가의 정치적 입장, 즉 계급투쟁 개념에 대한 거부를 반영한다. 어떤 대가도 바라지 않는 이름 없는 증여로 자신을 던지는 사람들의 자기희생의 기반은 전인류와 미래 세대까지 포괄하는 프라테르니테이다. 이들의 모습은 유토피아적 꿈에 대한 신념과 그것을 위한 자기희생이 불러일으키는 열정을 다시 환기한다.

주제어 : 『레 미제라블』, 빅토르 위고, 프라테르니테,
1832년 6월 봉기, 아베쎄의 벗

* 본 연구는 인천대학교 2019년도 자체연구비지원에 의해 연구되었음.

‖목 차‖

1. 들어가며
2. 1832년 6월과 ‘아베쎄의 벗’
3. “우리의 20세기는 행복할 것입니다”
4. 생각하는 이들과 고통받는 이들
5. 순교를 받아들이는 혁명가들
6. 나가며

1. 들어가며

『레 미제라블』을 완독하는 일은 쉽지 않다. 방대한 분량, 수시로 끼어드는 여담 digression의 향연, 멜로드라마적 요소들은 오늘날 독자의 눈에는 과도해 보이기도 한다. 그러나 이 작품은 그 모든 것을 뚫고 여전히, 특히 대중적으로 사랑받는다.[1] 뮤지컬이 다시 영화화된 버전의 『레 미제라블』이 한국에서 큰 반향을 일으킨 이후 그 이유를 묻는 여러 기사와 비평은 자유, 평등, 박애의 이상, 나아가 혁명, 민중, 해방 등의 어휘를 중심에 두었다.[2] ‘세기의 소설’[3]이라 불릴 만큼 대혁명 이후 프랑스가 겪은 한 시대 전체를 담은 이 방대한 소설의 절정에는 1832년 6월 봉기의 드라마가 놓인다. 잘 알려지지

1) 이 소설은 전 세계에서 모든 장르를 넘나들며 가장 많이 재창작된 작품 중 하나이다. 그 가운데 1985년 캐머런 매킨토시가 제작한 뮤지컬(1980년 프랑스 뮤지컬을 영어로 개편)과 이 뮤지컬을 영화화한 톰 후퍼 감독의 2012년작이 특히 유명하다. 영화, 뮤지컬, 소설에 대한 다양한 각도의 소개는 문학과영상학회, 『우리 시대의 레미제라블 읽기』, 한울아카데미, 2014에 실린 여러 논문 참조.

2) cf. 「왜 ‘레미제라블’인가」, 경향신문 2013.01.13-14.

3) 데이비드 벨로스, 정해영 옮김, 『세기의 소설, 레 미제라블: 가난, 역사, 혁명에 관한 끝없는 물음』, 메멘토, 2017.

도 않은 실패한 봉기를 다루는 장면이 소설에서 가장 중요한 역사적 사건 가운데 하나로 부각된 것이다. 그리고 이 봉기는 역사적 인물이나 정치인들을 통해서가 아니라, 또 집합적 대중이나 민중을 통해서도 아니라 '아베쎄의 벗 Les Amis de l'ABC'이라는 작은 결사의 몇몇 젊은이들을 둘러싼 소규모 군중을 중심으로 그려진다.

본 논문은 1832년 봉기의 바리케이드 장면을 통해 『레 미제라블』이 19세기 프랑스의 혁명정신을 재현하는 방식을 고찰하려 한다. 특히 프랑스혁명 이념의 세 번째 항목, '프라테르니테 Fraternité'를 중심에 둘 것이다. 프라테르니테는 한국어로 오랫동안 '박애'로 번역되었는데, 이 어휘는 기독교적 색채를 띤 이웃 사랑의 규범으로 자주 받아들여진다. 이 항목을 실제로는 '형제애'로 이해해야 한다는 견해가 널리 퍼진 데는 프랑스 대혁명 시기 아버지들에 맞서는 형제들만의(자매나 타자들을 배제한) 동맹의 약속이라는 측면을 부각한 역사학자 린 헌트의 문제 제기가 크게 기여했다.[4] 상대적으로 '박애'는 종교(윤리적 문제)와, '형제애'는 혁명(사회적 문제)과 긴밀하게 연결되고, 또 박애는 시혜적, 수직적인 경향이 있다면 형제애는 수평적이고 배타적이다.[5]

바로 이 기독교적 박애와 공화주의적 형제애가 『레 미제라블』의 두 축을 이룬다고 볼 수도 있을 것이다.[6] 전자가 소설의 처음을 여

4) 린 헌트는 프로이트의 '가족 로망스' 개념을 "혁명기 정치의 밑바닥에 깔려 있던 가족적 질서에 대한 집단적이고도 무의식적인 상"으로 사용해 국왕에 의한 통치를 가부장적 가족과 연결한 절대주의 이념을 설명하고, 프랑스혁명 동안 사용된 형제애 fraternity는 이런 전통과의 단절을 함축하는 것으로 해석한다. (린 헌트, 조한욱 옮김, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 새물결, 1999, pp. 10-11.) 이때 형제애는 "정치적 연대와 관련되어 있고, 공동체 내부에 정치, 사회적 경계선을 긋는 행동과 관련되어 있는 관념"이다. (*Ibid.*, p. 31.)

5) '우애'는 형제애에 가깝지만 배타적 색채는 완화된다. 우리는 '프라테르니테' 원어 자체를 살리거나 맥락에 따라 박애, 형제애, 우애를 혼용할 것이다.

6) 작가 빅토르 위고 자신이 『레 미제라블』의 바탕에 흐르는 것은 프라테르니테의 추구라고 말한 적이 있다. ("Dans ma pensée, *Les Misérables* ne sont autre chose qu'un livre ayant la fraternité pour base et le progrès pour cime.", <Correspondances> (à Lamartine, 24 juin [1862]), Myriam Roman, Marie-Christine Bellosta, Les Misérables, *roman pensif*, Belin, 1995, p. 282에서

는 미리엘 주교가 장 발장에게 상속하는 환대, 용서, 연민, 시혜 등으로 표현된다면, 후자는 '아베쎄의 벗'을 중심으로 바리케이드에 모인 이들이 보이는 연대, 이상, 동지애 등을 통해 주로 드러난다. 본 논문은 프라테르니테의 역사적이고 정치적인 측면에 접근하기 위해 후자에 초점을 맞춘다. 1832년 6월 사건의 배경과 '아베쎄의 벗'의 성격을 간략하게 정리한 후, 최후의 결전을 앞둔 밤 그룹의 지도자 앙졸라가 바리케이드에 올라서서 투사들에게 하는 연설에 바쳐진 한 장(章)의 분석에 집중할 것이다. 바리케이드 연설은 프라테르니테의 여러 성격, 즉 같은 전선을 공유하는 결사 내부의 배타적인 형제애, 민중과의 우애, 같은 원리가 범위를 넓혀 전 인류에게 향하는 박애 등을 모두 담고 있다.

2. 1832년 6월과 '아베쎄의 벗'

총 다섯 권으로 구성된『레 미제라블』에서 '아베쎄의 벗'은 세 번째 권 중반에 처음 등장한다.[7] 결사의 구성원은 20대 초반의 젊은 남성들이다. 노동자 1인을 제외하고는 모두 대학생인데 유일한 노동자도 다수의 외국어를 구사하고 국제정치에 밝은 등 대학생들과 지적으로 동등하다.[8] 그들은 모임 장소인 카페와 술집에서 만나 일상을 공유하면서 "우정으로 엮인 일종의 가족"을 구성한다.[9] 그러

재인용).

7) 각 권 Tome의 제목은《팡틴》,《코제트》,《마리우스》,《뽈뤼메 거리의 목가와 쌩-드니 거리의 영웅전》,《장 발장》이다. '아베쎄의 벗'은 III권 <마리우스>의 4부, <아베쎄의 벗 Les amis de l'ABC>부터 등장해 V권 1부 <시가전 La Guerre entre quatre murs>에서 봉기의 실패와 구성원들의 죽음으로 퇴장한다.

8) 논리적인 지도자 앙졸라 Enjolras, 안내자이며 철학적인 콩브페르 Combeferre, 박학다식하고 예술적 감수성이 있는 프루베르 Prouvaire, 유일한 노동자이자 독학으로 박식함을 성취한 국제주의자 푀이 Feuilly, 모임의 구심점인 쿠르페락 Courfeyrac, 쾌활한 바오렐 Bahorel, 수완이 좋은 보쉬에 Bossuet, 예민하고 명랑한 졸리 Joly, 회의주의자 술꾼이지만 앙졸라를 숭배하는 그랑테르 Grantaire, 이렇게 9인이 차례로 소개된다. (Victor Hugo, *Les Misérables*, Pocket, 2013, pp. 733-743. 이하 작품 인용은 (Mis, 쪽수)로 표기.)

나 이들의 결속 관계는 사적 친밀성과 우정보다는 공적 대의를 공유하는 데서 온다. 한 마디로 그들은 "진보 le Progrès"라는 "같은 종교"를 갖고 있다.[10]

'아베쎄의 벗'의 성격에 대한 소설 내 설명은 단체의 이름에서 시작한다.

> Qu'était-ce que les Amis de l'ABC? une société ayant pour but, en apparence l'éducation des enfants, en réalité le redressement des hommes.
>
> On se déclarait les amis de l'ABC. - L'Abaissé, c'était le peuple. On voulait le relever. (Mis, 732)
>
> '아베쎄의 벗'이란 무엇이었을까? 외면상으로는 아이들 교육을 목표로 내걸고 있었으나 실제로는 인간을 다시 세우는 것을 목표로 하는 단체였다.
>
> 그들은 스스로 아베쎄(ABC)의 친구들이라 선언하였다. 아베쎄(Abaissé), 즉 민중이었다. 그들은 민중을 다시 일으켜 세우고자 했다.[11]

'아베쎄 Abaissé'는 소설 제목인 '비참한 사람들 Misérables'과 다르지 않은 '고통받는 자들'의 표상이지만 낮춰지고 억눌린 사람이라는 피지배가 더 강조된 이름이다. '아베쎄의 벗'이 아이들의 교육을 표면적 목표로 내걸고 있었던 것은 학생들이 민중을 위한 교육활동에 뛰어들었던 당시의 흐름에 조응한다.[12] 그러나 이들이 민중과 접

---

9) "On y fumait, on y buvait, on y jouait, on y riait. On y causait très haut de tout, et à voix basse d'autre chose." (Mis, 732); "Ces jeunes gens faisaient entre eux une sorte de famille, à force d'amitié." (Mis, 733)

10) "Tous ces jeunes gens, si divers, et dont, en somme, il ne faut parler que sérieusement, avaient une même religion: le Progrès." (Mis 741)

11) 이하 작품 인용문 번역은 이형식 역(『레 미제라블 1~5』, 펭귄클래식코리아, 2012)을 참고해 맥락에 따라 수정했음.

12) "7월 혁명 직후에는 에콜 폴리테크닉 재학생들이 가난한 노동자들을 위한 무료학교를 '연대'의 이름으로 열었다. 여러 사회운동단체가 합동으로 운영하는 '인민의 무료 교육을 위한 연대'는 1833년에 3,000명의 후원자들 도움으로 총 54개 강좌를 개설해 2,400명의 노동자-학생이 등록했을 정도로 급

촉하고 그들을 돕거나 조직하는 일상적 연대 활동은 작품에 거의 등장하지 않는다. 대학생들의 혁명단체를 등장시킨 것은 당시 학생운동의 재현을 위해서가 아니라 1832년 6월 봉기의 전말을 보이기 위한 목적이 커 보인다.

1830년 7월 혁명 직후 다시 시작된 동요는 1832년 봄 거세졌고, 6월 5일 라마르크 장군의 장례식을 기점으로 불붙은 봉기는 시가전으로 번지나 다음 날 급속히 진압되었다. 역사적 사건으로서 고유한 이름을 얻지 못하고 자주 7월 혁명과 2월 혁명 사이의 사소한 에피소드로 여겨지던 1832년 6월 5일과 6일의 사건은 위고가 『레 미제라블』의 가장 중요한 배경 중 하나로 다룸으로써 불멸의 장면이 되었다. 『레 미제라블』은 일사불란하게 조직되지 않았지만 "하나의 영혼"으로 모인 동요된 군중을 묘사하고,[13] 이들이 순식간에 파리 곳곳에 바리케이드를 세우는 광경을 보인다.[14] '아베쎄의 벗'도 모여든 시민들과 함께 샹브르리 골목 입구에 직각을 이루는 두 개의 바리케이드를 축조한다. 오십여 명이 일하고 그중 삼십여 명은 장총으로 무장한 그 바리케이드의 사람들은 이렇게 설명된다.

성장했다." (육영수, 『혁명의 배반 저항의 기억-프랑스혁명의 문화사』, 돌베개, 2013, p. 25.)

13) "Puis venait une multitude innombrable, agitée, étrange, les sectionnaires des Amis du Peuple, l'école de droit, l'école de médecine, les réfugiés de toutes les nations, drapeaux espagnols, italiens, allemands, polonais, drapeaux tricolores horizontaux, toutes les bannières possibles, des enfants agitant des branches vertes, des tailleurs de pierre et des charpentiers qui faisaient grève en ce moment-là même, des imprimeurs reconnaissables à leurs bonnets de papier, marchant deux par deux, trois par trois, poussant des cris, agitant presque tous des bâtons, quelques-uns des sabres, sans ordre et pourtant avec une seule âme, tantôt une cohue, tantôt une colonne." (Mis, 1202)

14) "Tout ce que nous racontons ici lentement et successivement se faisait à la fois sur tous les points de la ville au milieu d'un vaste tumulte, comme une foule d'éclairs dans un seul roulement de tonnerre.
En moins d'une heure, vingt-sept barricades sortirent de terre dans le seul quartier des halles." (Mis, 1208)

> Rien de plus bizarre et de plus bigarré que cette troupe. […] Ajoutez à cela tous les âges, tous les visages, de petits jeunes gens pâles, des ouvriers du port bronzés. Tous se hâtaient, et, tout en s'entraidant, on causait des chances possibles, qu'on aurait des secours vers trois heures du matin, qu'on était sûr d'un régiment, que Paris se soulèverait. Propos terribles auxquels se mêlait une sorte de jovialité cordiale. On eût dit des frères; ils ne savaient pas les noms les uns des autres. Les grands périls ont cela de beau qu'ils mettent en lumière la fraternité des inconnus. (Mis, 1252)
>
> 그 무리보다 더 기묘하고 잡다한 것은 아마 없을 것이다. […] 그 다양한 차림새에 다양한 나이대와 얼굴들이 덧붙여졌는데, 안색이 창백한 젊은이들이 보이는가 하면, 부두 노동자들의 구릿빛 얼굴도 보였다. 다들 서둘렀고, 서로를 도우면서, 사태가 자기들에게 유리한 방향으로 전개될 가능성에 관해 이야기를 주고받았다. 다음날 새벽 세 시경에는 응원군이 올 것이라든가, 어느 연대가 믿을 만하다든가, 빠리 전체가 봉기할 것이라는 등의 이야기였다. 무시무시한 언사들이었으되, 일종의 우호적인 명랑함이 그 속에 섞여 있었다. 그 모습이 형제들처럼 보였지만 그들은 서로의 이름조차 모르는 사이였다. 큰 위기들이 가지고 있는 아름다운 점은, 서로 모르는 이들 간의 형제애가 그것들 덕분에 비로소 빛을 발산하게 된다는 사실이다.

여기서 묘사된 바리케이드는 허구의 구조물이지만 실제 존재했던 생-메리 Saint-Merry 구역의 바리케이드에서 영감을 받았다고 알려져 있다.[15] 실탄과 붕대를 만들며 노래를 부르던 바리케이드 사람들

15) 당시 샹브르리가에는 바리케이드가 세워지지 않았다. 소설에서 묘사하는 바리케이드는 생-메리 바리케이드와 구조, 규모, 전투 진행 상황 등 많은 것이 유사하다. 생-메리 바리케이드에 초점을 맞춘 6월 사건 연구로는 다음을 참조. (Thomas Bouchet, <Le cloître Saint-Merry (5-6 juin 1832). Histoire d'un cheminement vers l'oubli (1832-1862)>, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T.47e, No.1, Jan.-Mar., 2000, pp. 113-130.)

은 밤이 오자 격렬한 전투를 치른다. 여러 희생자를 냈지만 승리를 낙관적으로 예측하던 그들은, 파리의 전 병력이 동원되었고 시민들이 지원을 멈추었다는 소식에 자신들이 버림받았음을 알게 된다. 그러나 이들은 죽음을 각오하고 바리케이드에서 떠나지 않으려 한다.[16] 아무런 개인적 관계가 없던 이들이 같은 목표 안에 있다는 사실로 갖게 되는 유대감은 내일이면 함락될 고립된 바리케이드에서 더 강력해진다. 남겨질 가족을 생각해 일부라도 돌려보내려는 간절한 호소, 상대를 살리고 내가 죽겠다고 서로 앞을 다투는 실랑이가 이어지고, 결국 마지막에 남은 이들은 곧 다가올 최후의 전투와 죽음을 기다린다.

'아베쎄의 벗'의 리더이자 이들의 전투를 지휘하던 앙졸라가 이 순간 바리케이드 위에 올라서서 입을 연다. 《바리케이드 위에서 보는 지평선은 어떤 것인가 Quel horizon on voit du haut de la barricade》라는 제목의 장[17]으로 제시되는 이 연설은 이들의 의지와 감정이 가장 응축되고 고양된 순간에 행해진다. 이들이 바라는 것은 무엇이며 이들은 어떤 논리로 희생을 감수하는가? 왜 프랑스 대혁명을 뒤잇는 수십 년간 일어난 수많은 소요 사태 중 "아주 미미한 소동일 뿐"[18]인 사건이 부각되는가?

이 사건에 대한『레 미제라블』의 서술에 대해 대부분의 역사학자는 사실(史實)과는 다르다고 거리를 두지만, 1832년 봄의 숨 막히는 심리적 분위기, 들끓음을 가장 잘 표현했다는 평가도 있다. ("Qui mieux qu'Hugo dans *Les Misérables* a rendu le climat psychologique étouffant du printemps 1832, cette "fermentation" se muant bientôt en "bouillonnement"?", Thomas Bouchet, <Les 5 et 6 juin 1832. L'événement et *Les Misérables*>, http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/doc/97-03-22Bouchet.pdf)

16) "Qu'on vienne à notre secours ou qu'on n'y vienne pas, qu'importe! Faisons-nous tuer ici jusqu'au dernier." (Mis, 1343) ; "Vive la mort! Restons ici tous." (Mis, 1344)

17) V.I.5. (Mis, 1350-1354)

18) 데이비드 벨로스, *op. cit.* p. 289.

3. “우리의 20세기는 행복할 것입니다”

앙졸라의 연설은 미래의 청사진을 그리는 것으로 시작한다.

> Citoyens, vous représentez-vous l’avenir? Les rues des villes inondées de lumières, des branches vertes sur les seuils, les nations soeurs, les hommes justes, les vieillards bénissant les enfants, le passé aimant le présent, les penseurs en pleine liberté, les croyants en pleine égalité, pour religion le ciel. Dieu prêtre direct, la conscience humaine devenue l’autel, plus de haines, la fraternité de l’atelier et de l’école, pour pénalité et pour récompense la notoriété, à tous le travail, pour tous le droit, sur tous la paix, plus de sang versé, plus de guerres, les mères heureuses! (Mis, 1351)
>
> 시민들이여, 미래를 그려 보시겠습니까? 마을 길마다 빛이 가득하고, 집 문간마다 푸른 가지들이 무성하고, 모든 국가가 자매가 되고, 사람들이 모두 의롭고, 노인들이 아이들을 축복하고, 과거가 현재를 사랑하고, 사상가들이 온전히 자유롭고, 신도들이 완전히 평등하고, 하늘이 종교가 됩니다. 신이 곧 사제이고, 인간의 양심이 제단이 되고, 더는 증오가 없고, 공장과 학교가 우애로 맺어지고, 처벌과 포상이 명백하고, 모든 이들에게 일자리가 있고, 모든 이들이 권리를 누리고, 모든 이들 위에 평화가 임하고, 이제는 피를 흘리지 않고, 전쟁도 없을 것이며, 어머니들은 행복할 것입니다!

연설의 첫머리를 이끄는 이미지는 ‘빛’이다. 현재의 어둠이 모두 사라지고 빛이 넘쳐흐를 미래 세계가 시적으로 묘사된다. 이 ‘빛’을 이루는 사랑(평화와 기쁨)과 정의(자유와 평등) 두 요소를 나타내는 표현들은 뒤섞여있고, 궁핍으로부터의 해방과 억압으로부터의 해방이라는 두 가지 문제 역시 뒤섞이고 연결된다. 강조되는 것은 모든 이들 사이의 화합이다. 사람들 사이의 갈등은 사라질 것이다. 그리

고 이들이 지금 그리는 미래는 꿈속의 유토피아가 아니라 실현이 예견된 근미래처럼 제시된다.

> Citoyens, le dix-neuvième siècle est grand, mais le vingtième siècle sera heureux. Alors plus rien de semblable à la vieille histoire; on n'aura plus à craindre, comme aujourd'hui, une conquête, une invasion, une usurpation, une rivalité de nations à main armée, […]; on n'aura plus à craindre la famine, l'exploitation, la prostitution par détresse, la misère par chômage, et l'échafaud, et le glaive, et les batailles, et tous les brigandages du hasard dans la forêt des événements. On pourrait presque dire: il n'y aura plus d'événements. On sera heureux. (Mis, 1353)
>
> 시민들이여, 우리의 19세기는 위대하지만, 20세기는 행복할 것입니다. 그때에는 낡은 역사를 닮은 것이 더는 없을 것입니다. 오늘날 우리가 두려워하는 정복, 침략, 찬탈, 국가 간의 무력 대결, […] 등은 더는 없을 것입니다. 기아, 착취, 절망에서 비롯된 매춘, 실업으로 인한 극빈 상태, 처형대, 검, 전투, 사건들의 미로에서 벌어지는 온갖 약탈 행위 등을 더는 근심하지 않게 될 것입니다. 거의 이렇게 말할 수 있게 될 것입니다. 이제는 사건은 없을 거라고. 모두 행복해질 것입니다.

'낡은 역사'라는 이름으로 현재의 모든 어려움과 인류사 전체가 안고 있는 불행들을 열거한 후, 19세기는 이 문제를 해결하는 위대한 세기로, 20세기는 이 모든 것이 사라진 행복한 세기로 이름 붙인다. 앞으로 찾아올 '이제는 사건이 없는' 세계, 즉 부정성 없는 세계에 대한 꿈은 거의 종교적 구원의 꿈처럼 보이기도 한다. 이 지극한 낙관주의는 도래할 미래가 '진실le vrai', '진리la vérité'와 연결되어 있다는 확신에서 나온다.

> Citoyens, où allons-nous? À la science faite gouvernement, à la force des choses devenue seule force publique, à la loi

> naturelle ayant sa sanction et sa pénalité en elle-même et se promulguant par l'évidence, à un lever de vérité correspondant au lever du jour. Nous allons à l'union des peuples; nous allons à l'unité de l'homme. Plus de fictions; plus de parasites. Le réel gouverné par le vrai, voilà le but. […] Le genre humain accomplira sa loi comme le globe terrestre accomplit la sienne; l'harmonie se rétablira entre l'âme et l'astre; l'âme gravitera autour de la vérité comme l'astre autour de la lumière." (Mis, 1351-1352, 1353)
>
> 시민들이여, 우리가 지금 어디로 가고 있습니까? 과학이 정부가 되고, 사물의 힘이 공공의 힘이 되고, 자연법이 자기 안에 제재와 처벌 장치를 갖추고 오직 명백함만으로 자신을 공표하고, 태양의 떠오름에 상응해 진리가 떠오르는 곳을 향해 가고 있습니다. 우리는 민족들의 동맹, 인간의 통합을 향하여 가고 있습니다. 더 이상의 허구도, 더 이상의 기생도 없을 것입니다. 진실에 의해 다스려지는 현실, 그것이 우리들의 지향점입니다. […] 지구가 자기의 법칙을 따르듯, 인류 또한 자기들의 법을 충실히 완수할 것입니다. 영혼과 천체 사이의 조화가 다시 확립될 것입니다. 천체가 빛 주위를 선회하듯, 영혼은 진리의 인력에 이끌려 그 둘레를 선회할 것입니다.

앞으로 이룰 희망은 '동맹 l'union', '통합 l'unité', '조화 l'harmonie', 즉 인류 le genre humain 전체의 화합과 일치이다. 그런데 이는 현재 세계를 지배하고 있는 허구가 사라지면 다가올 필연적 섭리이다. '과학 la science', '사물의 힘 la force des choses', '자연법 la loi naturelle', 즉 '진리 le vrai, la vérité'가 이 필연을 보증한다. 따라서 그들은 현재 하는 일을 "진실의 혁명 la révolution du Vrai"[19]이라 부른다. 현재 그들이 바라보는 유토피아적 이상향과 역사발전의 필연성이라는 법칙 사이의 논리적 연결은 약해 보인다. 그 공백을 메우는 것은 자연을 정복해 온 기술적 진보의 역사이다.

19) Mis, 1352.

> Dompter la matière, c'est le premier pas; réaliser l'idéal, c'est le second. Réfléchissez à ce qu'à déjà fait le progrès. [...] Nous avons dompté l'hydre, et elle s'appelle le steamer; nous avons dompté le dragon, et il s'appelle la locomotive; nous sommes sur le point de dompter le griffon, nous le tenons déjà, et il s'appelle le ballon. Le jour où cette oeuvre prométhéenne sera terminée et où l'homme aura définitivement attelé à sa volonté la triple Chimère antique, l'hydre, le dragon et le griffon, il sera maître de l'eau, du feu et de l'air, et il sera pour le reste de la Création animée ce que les anciens dieux étaient jadis pour lui. (Mis, 1351)
>
> 물질적 세계를 제어하는 것이 첫걸음이라면, 이상을 실현하는 것이 그다음 단계입니다. 진보가 이미 이룩해 놓은 것을 숙고해 보십시오. […] 우리는 히드라를 길들였습니다. 그것을 일컬어 증기선이라 합니다. 또한 용도 제압하였는데 그것이 기차입니다. 그리고 그리푸스도 제압할 단계에 이르렀고, 이미 그것을 우리 손으로 잡고 있는바, 그것을 일컬어 열기구라고 합니다. 그 프로메테우스적 과업이 이룩되는 날, 그리하여 히드라, 용, 그리푸스라는 머리 셋 달린 그 태곳적 키마이라를 영원히 인간의 의지에 따라 제어하는 날, 인간은 물과 불과 공기의 주인이 될 것이며, 모든 생물체에 대하여, 태곳적 신들이 인간에게 행사하던 권리를 행사하게 될 것입니다.

진보의 불가피성에 대한 확신의 근거로 내세우는 것은 인류가 두려워하던 땅, 바다, 하늘의 괴물을 기차, 증기선, 열기구가 제압했다는 사실이다. '프로메테우스적 과업'인 기술적 진보를 통해 인간은 신 대신 세계의 '주인'의 자리에 있게 될 것이다. 이상을 실현하기 위한 첫걸음으로서 과학과 기술, 이성의 발전을 찬양하고 계속될 진보를 확신하는 19세기적 낙관주의의 투영이다. 당시 사람들에게 눈부신 기술적 진보는 역사의 진보에 대한 가장 생생한 예증의 도구였겠지만 기술적 진보를 더는 사회적, 윤리적 진보로 등치시키지 않는 오늘날의 독자에게 이 미래상이 그 자체로 설득력이 있기는 힘들다.

순진한 낙관과 지극한 인간중심주의를 20세기를 이미 지나온 21세기 인의 관점에서 비판하기란 쉬운 일이다. 서구의 근대를 보편적인 것으로 전 인류에 부과하는 유럽중심주의의 혐의도 짙다.

미래에 대한 확신의 정당성을 평가할 것이 아니라 희망을 내세우는 목적을 발화의 장소와 맥락 안에서 이해할 수 있다. 이 연설은 곧 있을 전투의 예견된 패배를 앞두고, 모두가 자발적으로 깊은 확신에 차 죽음을 선택한 이들 앞에서 행해진다. 지금 빛이 가득한 미래를 그리는 것은 피안의 세계를 내세우며 현재의 억압을 수용하도록 하기 위해서도 아니고 반대로 급진적 행동을 일으킬 목적으로 유토피아에 대한 상상을 이용하려는 것도 아니다. 아득한 곳에 있는 지평선을 먼저 제시해 현재의 모든 순간을 거기 도달하는 '과정'으로 만듦으로써 곧 다가올 패배에 의미를 부여하기 위한 것이다. 그런데 이 의미부여를 가능하게 하는 것 역시 '자연법'에 대한 공동의 신앙이다. '진보의 불가피성'이 이들 봉기의 근거라면 이 전제를 공유하지 않는 세계에서 정당함을 인정받기란 어려울 것이다.

4. 생각하는 이들과 고통받는 이들

앙졸라의 연설은 자기 주변과 현재만이 중요한 협소한 시선, 사회적 위계상 위에 있는 것만을 바라보는 욕망의 시선 같은 근시안과는 정반대의 방향과 범위를 포괄하는 시야를 전제한다. 이는 먼 곳을 조망할 수 있게 해 주는 바리케이드 위에 올라 서 있기에 가능하다. 이 받침대는 사회에서 밀려난 것들과 사회에서 탈취해서 파괴한 것들 등 모든 사물의 잡동사니로, 연설이 발화되는 지금, 여기 모여있는 사물들과 사람들로 구축되었다. 바리케이드의 재료와 그것을 쌓아 올린 에너지는 '고통'과 '이념'이다.

> Ô mes frères, c'est ici le lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent; cette barricade n'est faite ni de pavés, ni de poutres, ni de ferrailles; elle est faite de deux monceaux,

> un monceau d'idées et un monceau de douleurs. La misère y rencontre l'idéal. (Mis, 1353)
>
> 오, 내 형제들이여, 이곳이 바로 생각하는 이들과 고통받는 이들의 접합 지점입니다. 이 바리케이드를 구성하고 있는 것은 포석도, 대들보도, 철물도 아닙니다. 이 바리케이드는 두 무더기로 구성되었는바, 그것들은 이념의 무더기와 고통의 무더기입니다. 비참함이 이곳에서 이상과 만납니다.

이 바리케이드에서 "고통받는 사람들"과 "생각하는 사람들"이 만난다. 고통과 이념이라는 두 요소는 모든 인간에게 공존할 테지만 '고통받는 사람들'과 '생각하는 사람들'로 인격화된 분류를 한 것은 생각하는 데 이르지 못하고 오직 고통받고 있는 어떤 이들이 존재함을 알린다. 고통받는 이들이 이유가 되고 생각하는 이들은 개입하고자 하는 의지가 된다.

'고통받는 사람들'과 '생각하는 사람들'의 합류를 말하는 표현은 낯설지 않다. 7월 혁명을 계기로 초기 산업노동자들의 조합이 발전하며 '협동 조직 association'이 시대적 화두로 대두되고 대학생들은 민중에게 사회문제의 본질을 계몽하기 위해 다가서던 시기가 1830년 전후였다.[20] 동일한 수사는 마르크스가 잡지 설립 계획을 의논하는 편지에서 잡지의 독자층이 "생각하는 사람들"과 "고통받는 사람들"로 이루어질 것이라고 말할 때도 등장한다.[21] 그러나 앙졸라가 말하는 고통받는 이들과 마르크스가 말하는 고통받는 이들은 같지 않다. 다른 곳에서 "이 해방의 머리는 철학이며 그 가슴은 프롤레타리아트이다."[22]라고 한 유명한 구절에서도 보이듯, 마르크스의 '고

---

20) 육영수, 『혁명의 배반 저항의 기억 – 프랑스혁명의 문화사』, *op. cit.,* pp. 24-25.

21) K.Marx, <Letters from the Deutsch-Französische Jahrbücher, Marx to Ruge, May 1843>, MECW, vol.3, p. 141. 개레스 스테드먼 존스, 「『공산당 선언』 서설」, 카를 마르크스, 프리드리히 엥겔스, 『공산당 선언』, 펭귄클래식코리아, 2010, p. 124에서 재인용.

22) <Constribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Law, Introduction>, MECW, vol. 3, p. 187. *Ibid.*, p. 125에서 재인용.

통받는 사람들'은 계급의식을 갖춘 프롤레타리아트일 것이다. 반면 앙졸라의 연설 속에서 이들은 연대할만한 동등한 상대방이나 경제적 계급이 아니라 물질적 비참과 불평등으로 고통받는 추상적 민중일 뿐이다. 이 사실은 앙졸라의 연설이 미래를 실현할 '진리'나 '진실'이 현실에서 구현되는 방식을 다음과 같이 설명하는 데서 확인된다.

> Au point de vue politique, il n'y a qu'un seul principe, la souveraineté de l'homme sur lui-même. Cette souveraineté de moi sur moi s'appelle Liberté. [···] Chaque souveraineté concède une certaine quantité d'elle-même pour former le droit commun. Cette quantité est la même pour tous. Cette identité de concession que chacun fait à tous s'appelle Egalité. Le droit commun n'est pas autre chose que la protection de tous rayonnant sur le droit de chacun. Cette protection de tous sur chacun s'appelle Fraternité. Le point d'intersection de toutes ces souverainetés qui s'agrègent s'appelle Société. (Mis, 1352)
>
> 정치적 관점에서는 오직 하나의 원칙밖에 없습니다. 그것은 인간이 자신에게 행사하는 주권입니다. 자아에 대하여 자아가 갖는 주권을 가리켜 자유라고 합니다. [...] 각 주권이 자신의 일정량을 스스로 양보하여 공동의 권리를 형성합니다. 그 양보 된 일정량은 모든 사람의 것이 균등합니다. 모든 사람을 위하여 각 사람이 자신에게 허용하는 양보의 동일성을 가리켜 평등이라고 합니다. 공동의 권리란 다른 것이 아니라, 각 사람의 권리를 밝게 비추어주는 모든 사람의 보호일 뿐입니다. 각 개인에게 드리워진 그 모든 사람의 보호를 가리켜 박애라고 합니다. 집합된 그 모든 주권의 교차점을 가리켜 사회라고 합니다.

완벽하게 행복할 미래를 지탱할 이상적인 공화국의 구성원리는 자유라는 지상권에 토대를 두고 평등과 박애가 사회 구성의 원리가 된 공동체라는 프랑스 대혁명의 원칙에 기초한다. 동등한 각 개인의 권리에서 시작해 동일한 양보로 인한 계약으로 구성되는 사회라는

설계는 실제 권리에 접근하지 못하는 사람들의 처지와 괴리가 있다. 독자는 바리케이드에 이르기까지 장 발장, 팡틴, 코제트가 대표하는 고통받는 이들의 상황을, 궁핍과 무지 속에서 '자아에 대해 갖는 지상권'이 무엇인지 알지도 생각하지도 못하는 이들을 충분히 보았다. 개별적으로 그려진 집합적 빈곤의 참상이 보이는 정서적 호소력은 『레 미제라블』의 가장 두드러진 특징이기도 하다. 물질적 조건과 실질적 억압으로 존엄성을 획득하지 못한 '미제라블 misérable'들의 삶을 열정적으로 재현하면서, 그 해결책을 말할 때는 시민적, 정치적으로 동등한 권리를 가졌다고 여겨지는 '개인'을 상정해 사회경제적 상황에 따라 권리가 극명하게 갈리는 현실은 괄호 안에 넣는 설정은 괴리감을 준다.

이와 관련해 앙졸라의 연설은 모두가 자신의 주권자로서 고유한 권리와 의무를 갖는 공화국의 이상으로 가는 데 가장 큰 걸림돌로 무지와 그에서 파생된 오류와 편견을 지목하고, 이 문제를 해결하는 방법을 교육에서 찾는다.

> L'égalité a un organe, l'instruction gratuite et obligatoire. Le droit à l'alphabet, c'est par là qu'il faut commencer. L'école primaire imposée à tous, l'école secondaire offerte à tous, c'est là la loi. De l'école identique sort la société égale. Oui, enseignement! Lumière! lumière! tout vient de la lumière et tout y retourne. (Mis, 1353)
>
> 평등을 보장하기 위한 기관이 있는데, 그것은 무상으로 제공되는 의무교육입니다. 문맹 상태에서 벗어날 권리, 다른 그 무엇에 앞서 그 권리부터 확보해주어야 합니다. 만인에게 부과되는 초등교육, 만인에게 제공되는 중등교육, 그것이 법칙입니다. 학교를 같이 다니는 데서 평등한 사회가 나옵니다. 그렇습니다, 교육입니다! 빛, 빛입니다! 모든 것은 빛에서 오고 또 그곳으로 돌아갑니다.

앙졸라가 연설의 첫머리부터 말하던 '빛'은 여기서 교육과 등치된다. 아베쎄에게 기초교육이라는 빛을 비춰주는 일은 평등한 사회를 이루는 첫걸음이다. 이 주장에서는 대혁명기 이래 공화주의자들이 교육에 걸었던 희망의 반향이 들린다.[23]

이상적 사회에 대한 유토피아적 묘사는 지극히 보편적, 추상적인데, 그 이상을 이룰 정치적 원리는 대혁명 이념에서 찾으며, 그 실질적 해법으로 유일하게 언급되는 것은 기초교육이라는 소박한 조치이다. 이와 같은 축소가 어디에서 기인하는지 물을 때 흔히 나오는 답이 작가 빅토르 위고의 정치적 견해의 한계이다. 소설 속 인물의 주장을 작가 자신의 주장과 같이 보는 일은 경계해야 함에도 위고의 소설이 이런 비판을 피할 수 없는 이유는 작가 자신의 목소리로 삽입된 여담 및 여러 인물을 통해 드러나는 유사한 주장의 반복이 있기 때문이다.

무지라는 어둠에서 앎이라는 빛으로의 상승, 어둠 속에 있는 민중에게 빛을 비춘다는 수사를 독자는 앙졸라의 연설에서 처음 접하는 것이 아니다. 작품 첫머리에 이미 대단히 유사한 연설조의 대사가 있었다. 『레 미제라블』의 첫 장을 여는 미리엘 주교는 사람들이 시역죄인이라고 수군거리며 괴물로 여기는 옛 혁명의회 의원을 썩 내키지 않는 마음으로 방문했다가 이 노인이 추구했던 바를 듣게 된다.[24]

> Je veux dire que l'homme a un tyran, l'ignorance. J'ai voté la fin de ce tyran-là. Ce tyran-là a engendré la royauté, qui est l'autorité prise dans le faux, tandis que la science est l'autorité prise dans le vrai. L'homme ne doit être gouverné que par la science. […]

---

23) 혁명 이래 지속적으로 갈등했던 '이성raison'과 '수nombre'의 대립을 공화주의적으로 해소하기 위한 방안으로서 시민양성 교육에 제기된 배경은 홍태영, 「프랑스 혁명과 프랑스 민주주의의 형성(1789-1884)」, 『한국정치학회보』 38집 3호(2004), pp. 437-444 참조.

24) I.I.10, <미지의 빛과 마주한 주교>

> J'ai voté la fin du tyran. C'est-à-dire la fin de la prostitution pour la femme, la fin de l'esclavage pour l'homme, la fin de la nuit pour l'enfant. En votant la République, j'ai voté cela. J'ai voté la fraternité, la concorde, l'aurore! J'ai aidé à la chute des préjugés et des erreurs. Les écroulements des erreurs et des préjugés font de la lumière. (Mis, 54-55)
>
> 인간에게는 무지라는 폭군이 있다는 뜻입니다. 저는 바로 그 폭군의 종말에 찬성표를 던졌습니다. 그 폭군이 왕권을 잉태하였는데, 왕권이란 거짓에서 건져 올린 권위임에 반해, 과학은 진실에서 건져 올린 권위입니다. 인간은 오직 과학에 의해서만 다스려져야 합니다. […]
>
> 저는 폭군의 종말에 찬성표를 던졌습니다. 다시 말해, 여자를 위해서 매춘의 종말에, 남자를 위해서 노예제도의 종말에, 아이들을 위해서 암흑의 종말에 찬성표를 던졌습니다. 공화국에 찬성표를 던짐으로써 그러한 것들에 찬성표를 던진 것입니다. 저는 박애와 화합과 여명에 찬성표를 던졌습니다! 저는 편견과 오류의 몰락을 도왔습니다. 온갖 오류와 편견들의 와해가 빛을 만들어냅니다.

이 작은 연설도 앙졸라의 연설과 마찬가지로 빛과 어둠이라는 이미지를 동원한다. 빛을 만들어내는 과학, 박애, 화합, 여명은 암흑의 원인인 무지, 편견과 오류와 대비된다. '진실'을 구성하는 과학과 지식은 유용할 뿐 아니라 옳다는 믿음도 앙졸라의 연설과 같다. 그리고 이 늙은 혁명가의 생각은 소설이 시작되기 전 <서문>에서 만나게 되는 "여자를 위해서 매춘의 종말, 남자를 위해서 노예제도의 종말, 아이들을 위해서 암흑의 종말"을 반복하는 것이기도 하다.[25] 1789년의 주역과 1832년 젊은이의 이상, 서문에서 작가 자신이 표현

25) "[…]; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, se seront résolus; […] tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles." (<Introduction>, Mis, 7)

한 이상은 여전히 동일하다.

이런 반복은 앙졸라의 연설이 곧 작가 위고의 주장을 압축한 것이라는 인상을 준다. 그것도 위의 부분들을 집필한 시기인 1860년경 위고의 입장이 투영된 듯 보인다. 『레 미제라블』 집필은 1845년에 시작해 1848년 2월 혁명으로 중단되었다가, 이후 6월에 일어난 노동자 봉기와 학살 사태, 1851년 쿠데타와 위고의 망명이 이어지는 긴 공백 후 1860-62년에 재개되었다. 미리엘 주교의 이야기에 옛 혁명의회 의원과의 만남을 삽입해 정치적 측면을 덧붙인 것도 앙졸라의 연설이나 서문과 마찬가지로 2차 시기에 집필되었다.[26]

그런데 이 부분이 집필되고 책이 출간되었던 1860년대 초 빅토르 위고와 당대 독자들은 7월 왕정이기 노동자들의 '사회 공화국' 요구부터 사회주의의 부상, 1848년 2월 혁명, 특히 그해 6월 노동계급과 공화국 사이의 단절을 낳은 파국을 모두 겪은 후였다. 보편성에 대해 근본적 문제를 제기하며 '시민적인 것'으로 환원되지 않는 '사회적인 것'을 본질적인 것으로 제기한 1848년 6월[27] 이후의 눈으로 보기에, 물질적 조건과 실질적 억압에 대한 인식이 정신과 교육에 관한 주장으로 금세 넘어가는 수사법은 안이하거나 의도적 외면으로 보인다. 자유주의 부르주아지와 노동자의 연대로 일어난 1848년 2월 혁명은 대혁명 초기 이후 묻혀 있던 형제애 개념이 새롭게 비약한 시기였다. 그러나 2월 혁명의 성공에 뒤이어 일어난 6월의 파국적 분열은 환멸을 낳았다. 1844년에는 프랑스 노동자에 대해 "그들에게 인간의 형제애는 빈말이 아닌 진리이다"라고 말했던 마르크스는 몇 년 뒤 「1848년에서 1850년까지 프랑스에서의 계급투쟁」에서 형제애 개념의 무차별성을 비판했다.[28]

---

26) Roman et Bellosta, *op. cit.,* p. 8; p. 270.
27) 홍태영, 「프랑스 혁명과 프랑스 민주주의의 형성(1789-1884)」, *op. cit.,* p. 445.
28) 라이너 출, 최성환 옮김, 『오늘날 연대란 무엇인가』, 한울, 2008, pp. 61-63.

> 박애, 한 계급이 다른 계급을 착취하는 적대 계급들 간의 박애가 2월에 선포되었으며 이러한 박애는 파리의 건물 정면마다, 모든 감옥과 병영 막사에 굵다란 글자로 쓰여 있었다. 박애의 진정하고 순수한 산문적 표현은 내전, 그것도 가장 가공할 형태의 내전인 자본과 노동 간의 전쟁이었다. 이러한 형제애는 6월 26일 저녁에 파리의 모든 창 앞에서 불탔는데, 그때 부르주아지의 파리는 밝게 빛을 발하는 한편 프롤레타리아트의 파리는 불타고 피 흘리고 신음했다. 박애는 부르주아지의 이해가 프롤레타리아트의 이해와 융화되는 동안만 지속되었다. […] 2월 혁명은 아름다운 혁명이었고 모든 사람의 공감을 얻은 혁명이었다. 왜냐하면 혁명 중에 군주정에 반대해 분명하게 나타날 대립들은 아직 발전되지 않은 채 평화롭게 잠자고 있었기 때문이며, 그 대립의 배경을 이루었던 사회적 투쟁은 단지 공허한 것, 말이나 상투적 어구들만으로 존재했기 때문이다. 6월 혁명은 추한 혁명이고 불쾌한 혁명이었다. 왜냐하면 구체적인 것이 의미없는 말을 대신했기 때문이며, 공화국이 괴물을 가리고 있는 왕관을 벗김으로써 괴물 자체의 맨머리를 드러냈기 때문이다.[29]

박애의 가장 신랄한 비판자인 마르크스는 2월 혁명 당시 프라테르니테의 분위기를 감상주의, 몽상, 상투적 문구, 한 마디로 계급 간의 착취와 적대라는 실재를 가리는 장막이라 고발한다.[30] 장막이 찢

---

29) 카를 마르크스, 임지현, 이종훈 옮김, 「1848년에서 1850년까지 프랑스에서의 계급투쟁」, 『프랑스 혁명사 3부작』, 소나무, 2018, pp. 76-77. 역서가 '박애'와 '형제애'로 옮긴 대목을 원문(독일어본)에서 찾아보면 마르크스는 프랑스어 fraternité를 그대로 살려 'die Fraternité', 'die Brüderlichkeit'를 번갈아 쓰고 있다.

30) "당시 왕당파는 모두 공화파로 변신했으며 파리의 백만장자들은 모두 노동자로 둔갑했다. 이러한 계급 관계를 공상 속에서 폐지하는 것에 상응하는 상투적 문구가 박애, 즉 모든 사람 사이의 무차별적인 우애와 형제애였다. 계급적 적대감을 이렇게 마음 편하게 도외시하는 것, 서로 모순되는 계급적 이해관계를 감상적으로 평균화하는 것, 계급투쟁을 몽상적으로 뛰어넘는 것, 다시 말해 박애, 이것이 2월 혁명의 본래 슬로건이었다. 계급들이 분열된 것은 단순한 오해 때문이라고 치부되었으며, 라마르틴은 2월 24일에 임시정부를 서로 다른 계급들 간에 존재하는 이러한 지독한 오해를 청산한 정부라고 명명했다. 이렇게 파리의 프롤레타리아트는 '박애'라는 관대한 자기

긴 1848년 6월의 경험 이후에 통합된 국민이라는 환상이 살아있을 당시의 형제애를 설득하는 것은 불가능해 보인다. 그러나 앙졸라의 연설은 여전히 대혁명기의 통합 이상을 소리높여 말하고, 연설 첫머리에서 보듯 분열과 적대가 모두 사라진 세계에 대한 꿈이 취하는 광대한 시야는 현재 벌어지는 계급 간의 투쟁을 일시적 갈등 중 하나로 만든다.

연설이 보이는 이 무리한 순진성은 '형제애' 관념이 크게 부침을 겪은 1848년이 남긴 충격에 대한 위고 나름의 대응일 것이다.[31] 사회에 대한 앙졸라의 미래상은 1789년의 이상, 즉 "계급과 신분 사이에 근본적인 적대감이 없는 통합된 프랑스, 모든 사람이 시민이자 전체의 동등한 대표자인 통합된 프랑스 인민"의 꿈에 토대를 둔 위고의 미래상을 반영하는 것 같다.[32] 이때 프랑스인들을 결속시키는 공동의 이상으로서 계속해서 환기하려 하는 대혁명은 '프라테르니테'에 대해 확신에 차 있었던 혁명 초기의 기억만을 말할 것이다. 예를 들어 1790년 7월 14일 <연맹 축제>에서 라파예트는 "형제애라는 나누어질 수 없는 유대감에 의해 프랑스 사람들로서 통일되어 있는" 모든 연맹 방위군들을 대신해 맹세한다. 그러나 공포정치 시기 분열과 숙청을 겪으며 점차 '형제애'는 혁명의 강령에서 탈락하였다. 1797년의 한 판화는 헌법을 짓밟고 있는 상퀼로트를 그리는데 그가 든 단검에는 형제애라는 단어가 쓰여 있다.[33] 1848년 6월 폭발한 계급 간의 전쟁은 이 분열을 되돌릴 수 없는 것으로 만들었다. 그러나 위고는 화합을 부르짖으며 이를 부정한다. 지금의 균열은 드

도취에 빠졌다." (카를 마르크스, *Ibid.*, pp. 60-61.)

31) "위고의 『레미제라블』에서의 구성은 1832년의 혁명으로 최고조에 달하고, 1848년 6월의 반란은 그 이야기에서 어떤 타당한 위치도 차지하지 않는다. 그럼에도 1848년은 위고의 서술에 그림자를 드리운다. 소설의 사회적 논의의 핵심과 그것의 파토스의 배경에 있는 추동력은 1848년의 긴 탈선 안에 감추어져 있다." (스테판 욘손, 양진비 옮김, 『대중의 역사 – 세 번의 혁명 1789, 1889, 1989』, 그린비, 2013, pp. 73-75.)
1848년의 바리케이드 묘사는 1832년의 바리케이드를 이야기하기 전에 여담으로 삽입된다. (V.1.1.)

32) *Ibid.,* pp. 73-74.

33) 린 헌트, *op. cit.,* p. 32.

높은 창공에서 바라보면 사소하고, '생각하는 이들'의 '사랑의 외침'을 통해 곧 넘어설 일시적인 현상이다. 단일한 역사적 주체라 생각했던 1789년의 민중 peuple이 '프롤레타리아' 부상으로 대체되는 과정을 외면해야 했던 위고는 '부르주아지' 역시 계급이 아니라고 말하며 계급투쟁 개념 자체를 부정한다.[34] 이는 당대의 사상적 흐름과도, 환멸이 지배적이던 문학계의 분위기와도 동떨어진 분투이다.[35]

『레 미제라블』 5권 1부 1장은 소설의 시대 배경 밖에 있는 1848년의 '6월 사건'에 대한 회고적 논평을 싣는데, '사회 병폐의 관찰자'라는 이 화자는 1848년 6월을 "자기 스스로에 대한 민중의 반란"이라 평한다.[36] 우리는 1848년 6월에 위고가 민중 봉기의 진압을 도왔음을 알고 있다. 이런 이유로 프루동, 마르크스, 루카치는 모두 위고를 자유주의적 유토피안의 전망(본질적으로 부르주아 질서의 정당화인)을 꿈꾸고 계급투쟁과 그 아래 깔린 산업 시대의 사회경제적 문제들을 이해하려 하지 않았다고 비판했다.[37] 물질적 영역의 제약

---

34) "On a voulu, à tort, faire de la bourgeoisie une classe. La bourgeoisie est tout simplement la portion contentée du peuple. Le bourgeois, c'est l'homme qui a maintenant le temps de s'asseoir. Une chaise n'est pas une caste.
Mais, pour vouloir s'asseoir trop tôt, on peut arrêter la marche même du genre humain. Cela a été souvent la faute de la bourgeoisie.
On n'est pas une classe parce qu'on fait une faute. L'égoisme n'est pas une des divisions de l'ordre social." (Mis, 934-935)

35) 1848년 6월의 파국 이후 드러난 이 민얼굴 앞에서 일어난 "전례가 없는 모럴의 위기"는 작가들에게서도 거셌다. 이 사건 이후 젊은 작가들의 한 세대는 문학이 더는 사회적 기능을 할 수 없다고 확신하며 씁쓸하게 정치적 영역에서 철수했다. (Benoît Denis, *Littérature et engagement - de Pascal à Sartre*, Seuil, 2000, p. 167) 브누아 드니는 이 환멸이 "낭만주의의 휴머니즘적 도약"을 멈추게 하고 작가들이 정치와 단절하게 함으로써 근대문학 형성 조건을 마련했다고 정리한다. (*Ibid.*, p. 180.)

36) "Mais, au fond, que fut juin 1848? Une révolte du peuple contre lui-même." (Mis, 1332)

37) Victor Brombert, <Sartre, Hugo, a Grandfather>, *Yale French studies*, No.68, 1985, p. 77; 마르크스주의자인 폴 라파르그는 위고를 부르주아지의 "본능, 열정, 사상의 가장 완벽한 인격화의 예 중 하나"로, 피에르 바르베리스는 "위고의 이데올로기는 세계에 대한 부르주아 시각의 이데올로기, 부르주아 질서를 정당화하는 이데올로기"라 말한다. (Maxime Georgen, <Fonction de la lutte des classes dans *Les Misérables*>, *Nineteenth-Century French Studies*, 45:1-2, p. 35에서 재인용)

과 갈등을 파고들 수 없었던 작가의 정치관의 한계가 정치, 사회적 어휘를 추상적, 정신적 어휘로 미끄러뜨리고 계급 대립을 '빛과 어둠의 대립'이라는 정신적 원리로 변모시키게 만들었다는 지적에는 일리가 있다.[38] 이는 마르크스가 말하는 '상상을 통해 계급투쟁을 넘어서려는 방식'일지 모른다. 마르크스는 계급투쟁이 강화되고 뚜렷한 형태를 취함에 따라 이 '상상적 극복'이 모든 가치와 정당성을 상실했다고 1848년 시점에 이미 선언했다.[39] 상상의 산물인 픽션에 대해 상상적 해결책을 탓하는 일은 부질없겠지만 위고와 같은 '참여' 작가를 다룰 때 작가의 정치적 견해와 소설을 완전히 분리해서 생각할 수도 없을 것이다.[40]

교육의 필요에 관한 주장도 이런 측면에서 검토할 수 있다. '자연법'에 다름 아닌 진리, 즉 선과 정의를 알아보고 추구할 수 있도록 모든 사람이 '아이들의 암흑'에서 벗어나게 하는 기초교육이 필요하다는 생각 안에는 모든 사람은 진리에 접근할 수 있다는 근원적 평

38) *Ibid.*, p. 37. 조르젠은 철학적 차원만이 아니라 서사적 차원에서도 이 문제는 위고에게 진정한 아포리아였다고 말한다. 섭리와 우연, '숙명 ananke'에 처한 인물들의 반응을 심리적으로 극화하는 위고의 소설 경향 자체가 물질적 세계의 역학 관계 안에서 의식적으로 작용하는 집합적 주체의 존재를 내포하는 계급투쟁 개념과 정반대 지점에 있기 때문이다. (*Ibid.*, p. 35.)

39) "그들에게 프롤레타리아트는 가장 고통받는 계급이라는 관점에서만 존재한다. […] 미래 사회에 대한 이와 같은 공상적인 그림은 프롤레타리아트가 아직 발전되지 않은 상태에 있고 그들 자신의 위치에 대해 공상적인 생각밖에 가지고 있지 않은 시대에 그려진 것 […] 비판적-유토피아적 사회주의와 공산주의의 의의는 역사적 발전과 반비례한다. 현대의 계급투쟁이 발전하여 분명한 형태를 띠게 되는 것만큼, 계급투쟁으로부터의 이 공상적 분리, 계급투쟁에 대한 이 공상적 공격은 모든 실천적 가치와 이론적 정당성을 잃는다." (『공산당 선언』, *op. cit.,* pp. 266-268.)

40) 『레 미제라블』의 여러 곳에서 여담의 형식으로 노출된 작가의 사회관은 부르주아와 프롤레타리아간의 갈등이 아직 본격화되지 않은 시기의 이론들, 특히 생시몽이나 푸리에 같은 유토피아 사회주의자들 socialistes utopistes의 주장에 상당히 가깝다. 1830년 전후에 사회주의 운동을 주도했던 생시몽주의자들은 "인간의 인간에 의한 착취"를 멈추고 전 지구촌의 모든 인간관계에 적용되는 '보편적 연대'를 주창했다. (육영수, 「생시몽주의의 '총체성'과 현실참여, 1828년-32년」, 서양사론, 47, 1995, 148-150쪽) 특히 마들렌 시장이 된 장발장이 공장을 경영하고 시정을 운영하는 방식의 묘사에서 생시몽의 영향을 강하게 받은 부분에 대한 설명은 다음을 참조. (Renée Papin, <Un roman de la lumière>, *Europe*, Vol. 40, No. 394[1962], pp. 34-35.)

등에 대한 믿음이 있다. 단 현재의 민중에 대한 믿음은 아니며 빈곤과 무지에서 벗어나 이성적 존재가 될 수 있는 잠재력을 신뢰할 뿐이다. 주권자가 되기 위해서는 덕목과 자격을 갖추어야 하며 교육이 그것을 도울 것이다. 이런 해결책에 대해 양방향의 상반된 평가를 할 수 있다. 먼저 교육이라는 이상 안에 반민주적인 관계 인식이 숨어 있다는 비판이다.[41] 여러 평자는 기독교적 자선과 부르주아의 가부장적 온정주의 paternalisme에 갇힌 위고의 관점의 한계를 비판해 왔다.[42] 프라테르니테가 생각하는 자가 고통받는 자를 향해 한 방향으로 베푸는 사랑의 선언이라면 이는 시혜적 '박애'에 지나지 않게 될 것이고, 그것을 위해 전투와 죽음이 제시되어야 할 정당성은 희미해진다. 반면 이런 한계에도 불구하고 계급 간 적대를 넘어서려는 위고의 노력에 일관성이 있음을 높이 평가할 수도 있다. 당시 '위험한 계급 classe dangereuse'[43]으로 불리던 민중에 대한 거부와 두려움이 팽배한 상황에서 위고는 끊임없이 빈곤이라는 문제를 제기하고 해결책을 촉구했으며 체제 반란자들을 옹호했다. 『레 미제라블』 전체에 걸쳐 '비참한 사람들'에 대한 감정이입과 공감을 촉구하려는 노력도 끝없다. 독자들이 이들을 대하는 시선을 공포와 거부에서 연민과 이해로 바꾸려는 것이다.[44] 앙졸라의 연설에서 시선은 현재가

41) 프랑스혁명기의 공화주의자들이 내세운 공교육에 대한 랑시에르의 비판을 위고에게 적용할 수 있다. 진보주의자들이 민주주의를 표방하면서 대중에게 빛을 비추려 했지만, 공적 이성과 역량을 갖춘 식자들이 교육의 대상인 무지한 민중을 지도하는 구도는 불평등을 제도화하는 결과를 낳았다는 것이다. (자크 랑시에르, 양창렬 옮김, 『무지한 스승』, 궁리, 2008, pp. 222-249 참조.)

42) B. Denis, *op. cit.,* p. 171. 브누아 드니는 위고의 관점이 민중의 빈곤에 대한 강박과 온정주의의 왕복 안에 갇혔다고 말한다.

43) 위고의 시대에 민중le peuple은 "폭력, 갈등, 비이성의 잠재적 근원"으로 여겨졌고 당시 사실주의 문학의 많은 부분은 이런 인식을 반영했다. (M. Goergen, *op. cit.,* p. 34.)

44) 나폴레옹 3세에 의해 정치적 망명 중이었던 작가는 당대 독자들을 대상으로, 제2 제정기 부르주아 독자들, 특히 젊은 세대에 대한 교육적 의도를 품고 32년을 다루었을 것이다. (cf. "In short, Hugo maintains that if bourgeois readers become politically active, they will thereby reconcile their power with their moral obligations, and thus join the revolutionary movement of which they are part with the truly Christian fervor (in Hugo's sense) that blind "égoïsme"

아닌 미래에 있다. 이들이 믿는 것은 현재의 인간이 아닌 인간의 가능성, 모두가 동등한 형제가 될 인류이다. 이런 시각은 결정론을 거부하고 모든 인간의 존엄을 주장하는 한편, 사회적, 역사적 현실로서의 민중이 아니라 빛을 비추어 주권자로 만들 원재료로서 민중을 제시해 우애의 대상으로 만든다.

5. 순교를 받아들이는 혁명가들

분리되어 있던 생각하는 자들과 고통받는 자들이 바리케이드에서 만나는 이미지는 있지만 그들이 누구에 대항해 싸우는지는 불분명한 것도 '화합'에 대한 일관된 믿음과 주장의 결과일 것이다. 여러 목숨을 희생시키는 전투임에도 사실상의 적대는 없다. 적들에 대한 분노와 증오, 권력자들에 책임을 지우려는 태도 대신 뭉뚱그려 '낡은 역사'로 지칭되는 것과 싸운다는 확신만 있다. 형제들은 잠시 분열해 싸우고 있다. 앙졸라는 바리케이드에서, 그의 친형제는 정부군 편에서 총을 들고 있으며 앙졸라는 혈육을 냉정하게 죽인다. 하지만 이 장면은 연극무대에서 배우 하나를 제거한 듯한 뉘앙스로 그려지며 더 찬란해질 프랑스공화국을 만들어가는 극은 끝나지 않는다. 이쪽과 저쪽은 '형제와 적'으로 분열해 싸우는 것이 아니라 모두가 인류라는 이름의 형제이다. 그렇다면 바리케이드 양쪽의 죽음은 무엇을 위해 필요한 것일까?

---

had previously dampened. Conversely, if they do not act, they will be an "obstacle" to be done away with when the Republic is at hand.", Angelo Metzidakis, <On Rereading French History in Hugo's *Les Misérables*>, *The French Review*, Vol. 67, No.2, December 1993, p. 192.)

『레 미제라블』이 한국에 최초로 소개된 것도 장 발장 이야기 이전에 '아베쎄의 벗'과 관련된 부분이었으며 소년들에 대한 교육적 목적이 우선한 소개였다는 사실도 흥미롭다. '아베쎄의 벗들'과 관련된 부분만을 뽑아 번안한 일본 번안작(하라 호이츠안, 「ABC 조합」)을 최남선이 다시 번역해 내면서(「歷史小說 ABC契」), 역자의 말에서 최남선은 "문예 작품이라기보다 교훈서로 읽기"를 바란다고 말한다. (최남선, 『소년』 제19호, 1910, p. 32. 윤경애, 『레 미제라블』의 일한 번역 고찰 – 최남선의 「歷史小說 ABC契」 번역을 중심으로, 『일본어학연구』 제49집(2016.09), p. 50에서 재인용.)

이들의 전투 사이에 삽입된 작가의 목소리는 이들이 “인간에 의한 인간의 찬탈 및 특권에 의한 보편적 권리의 찬탈 행위”를 멈추기 위해 목숨을 바치며, ‘완성된 혁명’, ‘다시 자유로워진 진보’, ‘더 위대해진 인류’, ‘범세계적인 해방’이라는 명분과 그들 자신의 삶을 교환하는 것이라 말한다.[45] 즉 이들의 싸움은 현재의 권력에 맞서는 것이라기보다 미래를 기약하는 싸움이다. 목적과 수단 사이 관계는 희미하지만 이들의 믿음은 강력하다.

> Amis, l’heure où nous sommes et où je vous parle est une heure sombre; mais ce sont là les achats terribles de l’avenir. Une révolution est un péage. Oh! le genre humain sera délivré, relevé et consolé! Nous le lui affirmons sur cette barricade. D’où poussera-t-on le cri d’amour, si ce n’est du haut du sacrifice? (Mis, 1353)
>
> 벗님들이여, 우리가 있는 이 시각, 제가 그대들에게 말하고 있는 이 순간은 몹시 암울합니다. 하지만 이것은 미래를 얻기 위하여 지불하는 엄중한 대가입니다. 혁명이란 통행세입니다. 오! 인류는 해방되고 다시 일으켜 세워지고 위안받을 것입니다! 우리는 이 바리케이드 위에서 인류에게 그것을 약속하고 있습니다. 희생의 꼭대기에서가 아니면, 어디에서 사랑의 고함을 지르겠습니까?

이들의 자기희생은 의무에 따른 도덕적 행위가 아니라 사랑이라는 감정 속에서 이루어진다. 타인을 위해 자신의 생명을 버리는 행동이 희망과 고양된 감정 속에서 행해지는 것이다. 이들은 종교적 감응에 가까운 강렬한 인류애에 삶을 바친다. 죽음이 곧 세계의 소멸이라 믿는 사람들과 달리 이들은 자신들의 죽음이 죽음으로 끝나지 않을 것이라 말한다. 개인의 삶이 아니라 인류 전체의 삶 속에서, 이 세계와 미래에 올 사람들의 지상에서의 구원을 통해 구현될 불멸

45) V.1.20. <Les morts ont raison et les vivants n’ont pas tort>

을 믿는 것이다. 현실 권력을 획득하는 것 자체를 목적으로 하지 않는 봉기나 항쟁에서 중요한 것은 새로운 주체를 탄생시키는 일일 텐데, 새로운 주체가 될 이들도 분명치 않은 상황에서 자신들의 봉기를 누군가 이어받을 것이라 기대하는 믿음은 전 인류뿐 아니라 인류의 미래 세대까지 포괄하는 프라테르니테를 가정하지 않으면 불가능하다. 거대한 역사 앞에서 인간은 공동의 운명을 만들어나가고 있다.

인간을 모두 형제인 인류로 보는 서사는 '절대자인 신 안에서'라는 전제가 없이는 가능성이 희박해 보인다. 종교적 불멸을 믿지 않을 때 사랑이란 가능하지 않다는 말이 제기하는 문제가 이것이다.[46] 관습적 신앙을 거부하는 '아베쎄의 벗' 젊은이들은 영혼의 구원이나 내세의 삶을 믿지 않을 것이다. 그런데도 이들은 "진보를 위하여 자신들의 생명을 아무 대가도 바라지 않고 흔쾌히 바치는", "일종의 종교의식"처럼 "신성한 대본에 복종하며 무덤으로 들어간다."[47] 죽음으로써 새로운 삶을 가져오는 기독교의 순교자 이미지는 나의 패배로서 역사의 승리를 가져온다는 역사의 순교자로 변형된다.

프랑스혁명의 정신은 휴머니즘을 신앙으로 만든 것이라는 언급은 오래되었다. "인간을 찬미하였고 인간의 타고난 덕성을 신뢰"한 대혁명기 혁명가들의 감정과 열성은 토크빌이 판단하기에 그들에게

---

46) 신이 없는 세상에서 지상의 사랑이 존재할 수 있는가 하는 문제에 매달린 도스토예프스키의 소설 속 인물 이반 표도로비치의 말이다. "사람에게 인류를 사랑하도록 할 수 있도록 하는 자연의 법칙 같은 것-그런 것은 전혀 존재하지 않으며, 만약 지상에 사랑이 존재하고 지금까지 존재해 왔다면 그것은 자연의 법칙 때문이 아니라 오로지 사람들이 자신의 불멸을 믿었기 때문이라는 거죠. […] 인류에게서 불멸에 대한 믿음을 없애 버린다면 그 즉시 사랑뿐만 아니라 세상의 삶을 지속시키기 위한 온갖 생명력이 고갈될 것이라고 덧붙였습니다." (표도르 도스토예프스키, 김연경 옮김, 『까라마조프 가의 형제들 1』, 민음사, 2007, p. 144.)

47) 여담 형태로 작가 자신이 이들의 투쟁을 설명하는 대목이다. "[...] ils accomplissent la volonté de la providence; ils font un acte religieux. A l'heure dite, avec autant de désintéressement qu'un acteur qui arrive à sa réplique, obéissant au scénario divin, ils entrent dans le tombeau. Et ce combat sans espérance, et cette disparition stoïque, ils l'acceptent pour amener à ses splendidees et suprêmes conséquences universelles le magnifique mouvement humain irrésistiblement commencé le 14 juillet 1789. Ces soldats sont des prêtres. La révolution française est un geste de Dieu." (Mis, 1401)

“일종의 신흥 종교”가 되었고, 종교의 역할을 수행하였다. 대의를 위해 죽음을 맞을 정도로 이상에 배타적으로 헌신하는 이들의 모습은 토크빌이 대혁명 시기 참여자들에 대해 “그들은 개인적 이기주의에서 벗어나 영웅주의와 헌신을 보여주었으며, 우리를 붙잡고 있는 모든 사소한 것들에 무감각하였다.”라고 묘사한 바의 구현이다.[48] 이 점에서 공포정치 시기 혁명가들과 ‘아베쎄의 벗’ 구성원들의 유비는 뚜렷하다.[49] 바리케이드 사람들을 그릴 때 위고는 대혁명기 ‘형제들의 연대’의 여러 요소를 모델로 삼은 듯하다. 그러나 공포정치의 내부 투쟁, 분열, 숙청 등 모두가 알고 있는 극심한 폭력과 갈등은 삭제되고 ‘순수한’ 혁명의 열정 부분만이 그려진다.

개체보다 인류 전체의 운명을 앞세우며 통행세를 당연시하는 이들은 에드먼드 버크가 대혁명의 혁명가들에 대해 한 말처럼 관념 안에만 존재하는 미래를 위해 현재의 산 사람들을 희생시키는 ‘살인 박애주의자들’[50]로 불리는 일을 피할 수 없을 것이다. 이 순교자들이 범인류의 진보를 위한 기계적 도구이거나 스스로에게 테러를 가하는 이들로 보이도록 하지 않으려면 ‘승화’가 필요하다. 『레 미제라블』이 택한 승화의 형식은 이들을 어느 정도 신화 속의 인물처럼 그리는 것이다. 먼저 이들의 비장한 죽음은 이후 과정이 낳을 갈등

48) De Tocqueville, 1952, *L’Ancien Régime et la Révolution française*, Gallimard, 207-208, 홍태영, 『정체성의 정치학』, 서강대학교출판부, 2011, p. 120에서 재인용.
모든 개인적 이익을 일반 이익에 종속시키는 숭고한 자기희생은 로베스피에르가 혁명가들의 필요조건으로 제시한 덕성이기도 했다. (Robespierre(1794년 연설). 홍태영, 「프랑스 혁명과 프랑스 민주주의의 형성(1789-1884)」, *op. cit.,* p. 440에서 재인용.)

49) ‘...의 벗’으로 바로 떠오르는 것은 프랑스 혁명 당시 마라가 펴낸 신문 《인민의 벗 L’Ami du peuple》이다. 구성원에 대한 설명은 로베스피에르, 생쥐스트, 콩도르세, 카미유 데물랭, 당통 등 공포정치의 주역들에 자주 결부된다. (cf. “Le premier[=Enjolras] se rattachait à Robespierre; le second[=Combeferre] confinait à Condorcet.”, Mis 734) 사람들에게 친숙한 인물들과 유비 시켜 이들의 성향을 쉽게 파악하게 하는 방법인 동시에 대혁명기, 특히 공포정치 참여 인물들을 중요하게 부각하는 선택이다.

50) Alfred Cobban & Robert Smith(ed.), *The Correspondence of Edmund Burke*, Cambridge University Press, 1967, vol.IV, p. 109. 노명식, 『자유주의의 역사』, 책과함께, 2011, p. 221에서 재인용.

과 분열, 반항의 순수함이 깨지는 순간 겪을 자기 부정의 치욕, 이런 것들이 1789년 혁명과 1848년 2월 혁명의 끝에 이어졌다는 사실을 어쩔 수 없이 환기하게 될 위험을 피한다. 죽음을 앞두었을 때 가능해지고 죽음을 통해 완결되는 이들의 우애는, 이 전투 이후 그들이 살아있다면 맞닥뜨려야 할 권력의 재구성 과정을 회피하게 해 준다.

또한 순결함에 대한 과도한 강조도 승화에 기여한다. 앙졸라라는 인물을 구축하면서 영원히 젊고 아름답고 완전한 천사와 같은 모습으로 묘사하는 것도 작가의 낭만적 취향 때문만은 아닐 것이다.[51] 유일한 연인은 '파트리마(조국을 뜻하는 라틴어 여성명사)'라며 사심 없는 혁명가의 이상처럼 제시되는 앙졸라는 섹슈얼리티, 육체, 여성적인 것 등에서 단절된 '대리석'이다.[52] 전적인 자기 헌신을 강조하기 위한 장치이기도 하지만, 욕망 추구를 오염에 가깝게 여기는 이 순결함에서는 무엇보다 삶을 남기지 않으려는 강렬한 의지가 읽힌다. 자신을 무화시키는 데 그치지 않고 새로운 기원이고자 하지도 않는 것이다. '아베쎄의 벗' 일원들은 상속받은 계보 바깥에 있거나 애초에 계보에 무관심하지만 그에 더해 자기 역시 아버지가 되지 말아야 한다.[53]

---

51) "Il était angéliquement beau. C'était Antinous farouche. On eût dit, à voir la réverbération pensive de son regard, qu'il avait déjà, dans quelque existence précédente, traversé l'apocalypse révolutionnaire. […] prêtre de l'idéal. […] Déjà homme, il semblait encore enfant. Ses vingt-deux ans en paraissaient dix-sept." (Mis, 733)

52) "Il était grave, il ne semblait pas savoir qu'il y eût sur la terre un être appelé la femme. Il n'avait qu'une passion, le droit, qu'une pensée, renverser l'obstacle. […] Il voyait à peine les roses, il ignorait le printemps, il n'entendait pas changer les oiseaux; […] Il était sévère dans les joies. Devant tout ce qui n'était pas la République, il baissait chastement les yeux. C'était l'amoureux de marbre de la Liberté." (Mis, 733); "Quel beau marbre!" (Mis, 743)

53) 부계의 계보에 묶여 있는 인물은 국외자 마리우스뿐이다. 그는 아버지의 흔적이라는 중재를 통해 역사의식에 도달하며 유사 아버지인 질노르망 영감에게 양육되고 반항하며 상징적 아버지인 장 발장에 의해 구원받아 죽음의 운명을 피한다. 뮤지컬과 영화가 주는 인상과 달리 마리우스는 '아베쎄의 벗'의 일원이 아니고 그의 봉기 참여는 신념에 의한 것이 아니라 실연에 뒤따른 충동적인 자기파괴 시도에 가까웠다. 그리고 혼자 살아남는다. 코제트와 결혼해 행복한 가정을 꾸린 마리우스는 아버지가 되어 다음 세대를 양육

이들은 물론 새로운 시대를 낳고자 한다. 그러나 이는 자신을 없앰으로써이다. 이름 없이 사라지는 자기 존재는 민중에 대한, 미래 세대에 대한 대가를 바라지 않는 '순수 증여pur don'이다.[54] 이들이 자신을 던지는 사건이 역사에 중요하게 기록되지 않은 실패한 봉기였다는 것도 이 증여를 '이름 없는' 것으로 만드는 데 이바지한다.

> Le jour y embrasse la nuit et lui dit: Je vais mourir avec toi et tu vas renaître avec moi. De l'étreinte de toutes les désolations jaillit la foi. La souffrances apportent ici leur agonie, et les idées leur immortalité. Cette agonie et cette immortalité vont se mêler et composer notre mort. Frères, qui meurt ici meurt dans le rayonnement de l'avenir, et nous entrons dans une tombe toute pénétrée d'aurore. (Mis, 1353-1354)
>
> 낮이 이곳에서 밤을 껴안으며 말합니다. '내가 이제 그대와 함께 죽으리니, 그대 나와 함께 부활하리라!' 뭇 비탄들의 힘찬 포옹으로부터 믿음이 용솟음칩니다. 고통들이 이곳에 자기들의 고뇌를 가져오고, 이념들이 자기들의 불멸성을 이곳으로 가져옵니다. 그 고뇌와 불멸성이 서로 뒤섞여 우리의 죽음을 이룰 것입니다. 형제들이여, 이곳에서 죽는 이는 미래의 광휘로움 속에서 죽는 것이며, 우리는 여명의 빛이 가득 스며든 무덤으로 들어갑니다.

이들의 죽음은 다시 한번 고통과 이념이 만나는 공간이 된다. 무한히 먼 미래의 지평선에 시선을 두면 무덤이 빛이 되는 뒤바뀜이 일어난다.

이제까지 우리는 바리케이드 위에 올라서 있는 앙졸라의 '말'에 집중했지만 사실 이 대목의 울림은 말 자체의 힘보다도 말 뒤에 있는 요소들의 힘이 추동한다. 먼저 앙졸라가 딛고 선 바리케이드이

할 것이다.

54) "그들은 진보를 위한 순수 증여로서 자신들의 삶을 내놓는다. ils donnent leur vie en pur don pour le progrès" (Mis, 1401)

다. 그것들을 쌓아 올린 힘은 사회의 비참과 수많은 사람의 노력이고, 이 저항의 에너지라는 기반 위에서 정신적 원리를 추상화한 앙졸라의 연설이 나왔다. 두 번째로 그의 연설을 듣고 있는 바리케이드 사람들, 앙졸라가 연설을 마친 후에도 계속 귀를 기울이며 그의 입술을 바라보는 사람들이다. 앙졸라의 말은 귀 기울이는 이들의 소망과 의지를 흡수하고 집약해 그들에게 되돌려주는 반영이자 반향이다. 마지막으로 역사적 사실로서 1832년 6월 사건에 실제 참가했고 무모하게 자기 젊음을 바친 사람들의 존재이다.[55] 『레 미제라블』의 문학적 상상력은 이들에게 말을 돌려주며 '진실의 강신술'[56]을 발휘한다.

6. 나가며

해방의 서사도 희생의 서사도 이제는 유효하지 않은 오늘날 독자에게 앙졸라의 연설이 보이는 낙관주의는 놀랍다. '형제와 적'이 아니라 '모두가 형제'인 전 인류적 프라테르니테를 역설하는 '아베쎄의 벗'의 이념은 이제까지 살펴보았듯 추상적 유토피아주의, 민중을 시혜와 계몽의 대상으로 보는 관점, 희생하는 인물들의 도구화와 같

55) 샹브르리 바리케이드의 모델이 되는 생-메리 전투로 사망했음이 추정되는 시신 열네 구의 신원을 조사한 바에 따르면 대부분 젊고 파리 거주자가 많으며 목수, 재단사, 제빵사, 기자, 약학과 학생 등 다양한 일에 종사하는 이들이었다. (Thomas Bouchet, <Le cloître Saint-Merry (5-6 juin 1832). Histoire d'un cheminement vers l'oubli (1832-1862)>, *op. cit.,* pp. 118-119.)

56) "'탈 재현'을 향하는 새로운 문학은, 사건의 주체이면서도 사건에 대해 아무런 주체적 역량을 발휘할 수 없는 병어리 증인들이 말하도록 이끄는 일종의 '진실의 강신술'이다." (하상복, 「문학의 정치성과 새로운 주체의 상상 : 파리 꼼뮌과 빅토르 위고, 제주 4.3과 현기영의 경우」, 『NGO연구』, 제15권 제2호(2020), p. 214.)
랑시에르의 '데모스' 개념으로 『레미제라블』을 읽은 한 논문은 정치적 존재가 되지 못한, 보이지 않았던 사람들, 즉 배제된 사람들의 목소리가 들리도록 하는 것이 문학이라는 랑시에르의 주장에 기대 『레미제라블』을 그 구현으로 읽는다. 바리케이드 항쟁을 "고착된 사회체제가 가져올 불평등에 대한 '몫 없는 자들'의 저항"으로 읽고, "작가가 그 항쟁을 보편적인 민주주의의 실천 무대로 삼고" 있다고 본다. (김성택, 「자크 랑시에르의 관점에서 다시 읽는 『레 미제라블』」, 『동서인문』, 제13호(2020.4), pp. 5-38.)

은 문제를 품고 있다. 근대적 자유주의 혁명정신이 행사한 강력한 상징의 힘을 다소 시대에 뒤늦은 방식으로 열정적으로 되살리려 했던 위고의 호소가 그 자체로 의미를 지니기는 어렵다. 상징 없는 세계로의 이행을 앞서 감지하고 받아들인 플로베르 같은 '현대적' 작가의 비웃음에는 일리가 있다.[57]

반면 이 소설에 대한 당대 노동계급의 열광, 구체적인 배경이나 맥락을 모르면서도 바리케이드 장면에 깊은 인상을 받는 현대 관객과 독자들의 반응은 그때도 지금도 대중의 마음을 건드리는 유토피아적 꿈에 대한 신념과 그것을 위한 자기희생이라는 요소에 관해 다시 생각하게 한다. 일반화된 만큼 더 빈말이 되어버린 '프라테르니테'와 그것이 전제하는 '휴머니즘'이 상징적 효력을 갖지 못하는 듯 보여도, 이렇게 강력하게 한 인생이나 한 작품을 관통하고 규제할 수 있는 구심점이나 고정점에 대한 향수는 강한 것이 아닐까? 윤리를 위해서는 '무한'의 관점을 간직해야 하며(지그문트 바우만, 알랭 바디우), 정체성들의 정치에 함몰되지 않으려면 추상적 보편성에 근거해야 한다는(마사 누스바움) 현시대 철학자들의 주장을 접할 때마다 추상적 보편성을 향한 열정을 전달하는 『레 미제라블』을 다시 떠올리게 된다.

무엇보다 지금 이 순간에도 빛이 가득한 미래를 얻기 위해 '가혹한 대가achats terribles'를 자발적으로 지불하고 있는 사람들의 현존이 있다. 한 문장으로 쓰인 『레 미제라블』 서문은 이 세계에 이러저러한 것들이 "존재하는 한 Tant qu'il existera", 즉 사회적 저주와 인간 존엄성의 훼손과 무지와 가난과 같은 현재의 불행이 남아 있는 한 이 책과 같은 성격의 책들이 "쓸모없지 않으리라 pourront ne pas être inutiles."고 말한다. '아베쎄의 벗'이 만드는 소설 속 세계는 작위적이고 그 안에 끼어드는 작가의 목소리는 진부해졌어도 독자의

57) 출간 당시 『레 미제라블』에 비판적이었던 플로베르에게 이 작품은 자기 시대의 진부한 사상들을 모아놓았을 뿐인 책이었다. "아베쎄라는 멍청한 애송이들 les stupides cocos de l'ABC"은 현실에 없는 마네킹이며 앙졸라의 순결은 불쌍하다고 조롱한다. (Lettre à Mme Roger des Genettes, juillet 1862, Roman et Bellosta, *op. cit.,* pp. 293-294에서 재인용.)

세계에 자아내는 효과는 새로워질 수 있다. 더 이상 사건이 없을 행복한 20세기를 예언했던 앙졸라의 기대대로라면 오래전에 시효가 다했어야 할 책이지만, 독자의 세계에 간섭하는 현실은 이 책에 매번 새삼스러운 생명력을 부여한다.

참고문헌

텍스트

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Pocket, 2013.

『레 미제라블』 관련 연구 및 기타

Bouchet, Thomas, <Le cloître Saint-Merry(5-6 juin 1832). Histoire d'un cheminement vers l'oubli(1832-1862)>, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T.47, No.1, Jan.-Mar., 2000, pp. 113-130.

Brombert, Victor, <Sartre, Hugo, a Grandfather>, *Yale French studies*, No.68, 1985, pp. 73-81.

Denis, Benoît, *Littérature et engagement - de Pascal à Sartre*, Seuil, 2000.

Goergen, Maxime, <Fonction de la lutte des classes dans *Les Misérables*>, *Nineteenth-Century French Studies*, 45:1-2, pp. 33-48.

Metzidakis, Angelo, <On Rereading French History in Hugo's *Les Misérables*>, *The French Review*, Vol. 67, No.2, December 1993, pp. 187-195.

Papin, Renée, <Un roman de la lumière>, *Europe*, Vol. 40, No.394[1962], pp. 21-38.

Roman, Myriam & Bellosta, Marie-Christine, Les Misérables, *roman pensif*, Belin, 1995.

Seebacher, Jacques, <Misères de la coupure, Coupure des Misérables>, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, 1993.

김성택,「자크 랑시에르의 관점에서 다시 읽는『레 미제라블』」, 『동서인문』, 제13호(2020.4), pp. 5-38.

노명식, 『자유주의의 역사』, 책과함께, 2011.
데이비드 벨로스, 정해영 옮김, 『레 미제라블 : 가난, 역사, 혁명에 관한 끝없는 물음』, 메멘토, 2017.
라이너 촐, 최성환 옮김, 『오늘날 연대란 무엇인가』, 한울, 2008.
린 헌트, 조한욱 옮김, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 새물결, 1999.
문학과영상학회, 『우리 시대의 레미제라블 읽기』, 한울아카데미, 2014.
스테판 욘손, 양진비 옮김, 『대중의 역사 – 세 번의 혁명 1789, 1889, 1989』, 그린비, 2013.
육영수, 「생시몽주의의 '총체성'과 현실참여, 1828년-32년」, 『서양사론』, 47, 1995, pp. 135-174.
_____, 『혁명의 배반 저항의 기억-프랑스혁명의 문화사』, 돌베개, 2013.
윤경애, 「『레 미제라블』의 일한번역 고찰 - 최남선의「歷史小說 ABC 契」번역을 중심으로」, 『일본어학연구』, 제49집(2016.09), pp. 41-59.
자크 랑시에르, 양창렬 옮김, 『무지한 스승』, 궁리, 2008.
카를 마르크스, 임지현, 이종훈 옮김, 『프랑스 혁명사 3부작』, 소나무, 2018.
카를 마르크스, 프리드리히 엥겔스, 『공산당 선언』, 펭귄클래식코리아, 2010.
표도르 도스토예프스키, 김연경 옮김, 『까라마조프 가의 형제들 1』, 민음사, 2007.
하상복, 「문학의 정치성과 새로운 주체의 상상 : 파리 꼼뮌과 빅토르 위고, 제주 4.3과 현기영의 경우」, 『NGO연구』, 제15권 제2호(2020), pp. 203-238.
홍태영, 『정체성의 정치학』, 서강대학교출판부, 2011.
_____, 「프랑스 혁명과 프랑스 민주주의의 형성(1789-1884)」,

『한국정치학회보』, 38집 3호(2004), pp. 435-457.

Bouchet, Thomas, <Les 5 et 6 juin 1832. L'événement et *Les Misérables*>, Communication au Groupe Hugo du 22 mars 1997.

http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/doc/97-03-22Bouchet.pdf (최종검색일 2021.04.25.)

「왜 '레미제라블'인가」, <경향신문> 2013.01.13.-14.

http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201301141019111&code=960100 (최종검색일 2021.04.25.)

Résumé

L’horizon que l’on voit du haut de la barricade : la Fraternité dans *Les Misérables*

OH Eun Ha
(Université d’Incheon, professeure associée)

Ayant pour but de réfléchir sur la Fraternité dans *Les Misérables*, nous allons examiner le discours d’Enjolras, le chef de ‘Les Amis de l’ABC’: c’est le discours destiné aux combattants d’une barricade de l'insurrection en juin 1832. Enjolras y prédit un avenir où la vieille histoire disparaîtra et où l'humanité dans son ensemble s'harmonisera. À la barricade, se rencontrent ceux qui souffrent et ceux qui pensent. Ils commencent une bataille pour le progrès de l’histoire, mais au lieu du clivage et de l'hostilité, ils crient pour l'unité. Cela reflète la position politique qui ne veut pas accepter le concept de lutte des classes, qui a été mise en évidence après la catastrophe de 1848. Les insurgés sacrifient leur vie en pur don pour toute l'humanité et même pour les générations à venir. Ils nous font réfléchir à nouveau aux rêves utopiques et au sacrifice de soi pour cela, qui sont toujours en vie.

Mots Clés : Les Misérables, Victor Hugo, Fraternité, l'insurrection en juin 1832, Les Amis de l'ABC

투 고 일 : 2021.03.24.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 141~166

상상력과 무의식
- 가스통 바슐라르의 무의식 개념

홍명희
(경희대학교 교수)

국문요약

정신분석은 바슐라르가 상상력 연구를 진행하면서 주된 이론의 근거로 사용한 학문이다. 우리는 그의 사상의 여러 곳에서 정신분석의 흔적을 찾아볼 수 있다. 무의식의 개념은 바슐라르가 정신분석으로부터 차용한 핵심 개념이다. 그러나 바슐라르가 정신분석의 개념을 전통적 의미와 다르게 사용한 것처럼 무의식의 개념이 정신분석의 무의식과 다르다는 점을 분명히 해야 한다. 무엇보다 바슐라르의 무의식은 문화 정신분석의 범주에서 이해하여야 한다. 바슐라르의 무의식은 부정적인 억압의 흔적이나 어두운 성격이 없는 상상력의 원동력으로서의 긍정적 힘이다. 바슐라르는 무엇보다 무의식의 혁신적 특성에 주목했으며, 자신의 상상력 이론에 맞는 새로운 개념으로 재탄생시켰다. 그 결과 무의식은 상상력이 활동하는 몽상의 근원적 힘으로 작용하며, 문학적 독창성의 원천이 된다. 바슐라르에게 있어서 무의식은 무엇보다 인간 정신의 잠재력을 불러일으키는 창조적 무의식이다.

주제어 : 바슐라르, 정신분석, 무의식, 몽상, 상상력

‖목 차‖

1. 들어가는 말
2. 객관적 인식의 정신분석
3. 문화 정신분석
4. 독창성과 무의식
5. 나오는 말

1. 들어가는 말

정신분석은 바슐라르 사상의 지평에 있어서 핵심 요소 중 하나이다. 상상력 연구의 혁명적 기폭제가 된 그의 유명한 저서『불의 정신분석 *la Psychanalyse du Feu*』을 거론하지 않더라도, 정신분석은 바슐라르의 지적 모험이 끝날 때까지 그의 상상력 연구의 이론적 근거를 제시하는 원천 중의 하나로 남아있고, 우리는 그의 많은 저서에서 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 정신분석의 주요 개념들은 특히 바슐라르의 상상력에 대한 초기 사상에서 중요한 위치를 차지하고 또 빈번하게 등장한다. 이 때문에 문학비평 분야에서 바슐라르는 샤를르 모롱 Charles Mauron과 함께 1970년대 말까지 정신분석 비평가로 분류되기도 하였다. 그러나 정작 정신분석에 대한 그의 이해는 정통적인 정신분석과 정확히 일치하지 않는다. 오히려 그는 고전적 정신분석의 이론에 거의 동의하지 않았으며, 후기의 바슐라르는 정신분석에 오히려 비판적이었다고 말하는 것이 더 정확할 것이다. 이 점은 정신분석과 관련된 바슐라르의 역설적인 면이다. 이러한 바슐라르의 모순된 태도를 이해하려면 정신분석과 무의식이 바슐라르 상상학에서 차지하고 있는 위치를 이해해야 한다.

19세기 말 자연과학의 발달은 인문학의 얼어붙은 환경에 많은 변

화를 가져왔다. 인문학은 더 이상 관념적인 학문에 머물러 있는 것이 아니라 인간의 현실에 뛰어들어야만 했다. 20세기 초, 정신분석의 출현은 이러한 인문학의 변화를 주도한 가장 중요한 요인들 중의 하나였다. 혁명적으로 새로운 학문이었던 정신분석은 인문학을 위한 길을 열 수 있는 새로운 방법론으로 여겨졌다. 사실 20세기 초의 정신분석은 아직 치열한 검증을 거치지 못했기에 확고하게 확립된 학문은 아니었지만, 그의 새로운 혁신적 아이디어는 다른 학문들을 자극하기에 충분했다. 많은 인문학의 흐름들이 정신분석을 받아들이게 되었으며, 그 결과 1930년경에 이미 정신분석은 "유럽 문화의 핵심적 위치"[1]를 차지하게 된다.

학문적 환경의 변화에 적극적으로 대처하지 못했던 프랑스는 이 새로운 분야에서 뒤처진 편이었다. 프랑스어로 쓰여진 최초의 정신분석 전문서라고 할 수 있는 샤를르 보두엥 Charles Baudouin의 『예술 정신분석 *La psychanalyse de l'art*』이 파리에서 출판된 것은 1929년이었다. 그 이전까지 프랑스어로 쓰여진 논문들은 보두엥이 제네바에서 했던 몇몇 연구들과 정신의학 분야에서 이루어진 몇 편의 논문들이 있었을 뿐이다. 그러나 이 당시 정신분석은 중요한 업적들이 오스트리아, 독일 및 스위스에서 이미 이루어져 있었고, 인문학의 거의 모든 분야에 침투한 상황이었다. 따라서 프랑스 지식인들은 선택을 해야만 했다. 그것은 학문의 현대적 동향을 따르기 위해 "늑대의 입속으로 뛰어들든지, 현실을 외면하든지"[2] 였다. 시간이 지남에 따라 선택은 불가피하게 되었고 인문학 연구에 정신분석의 적용은 갈수록 유행이 되었다. 이러한 지적 맥락에서, 바슐라르도 이 새로운 과학을 접하게 되는 것은 불가피했다.[3] 새로운 학문을

---

1) Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 16.

2) Charles Mauron, *Ibid.,*

3) 바슐라르는 실제로 프랑스에 정신분석이 도입된 초창기인 1930년대 초부터 정신분석에 관심을 가진 철학자 중 한 명이었다. 1930년대 초반부터 이미 바슐라르는 정신분석 관련 용어들을 사용하고 있었다.(볼드체-연구자)

La vie porte alors notre image de miroir en miroir, nous sommes ainsi des **reflets** de **reflets** et notre courage est fait du souvenir de nos décisions. (INT, p. 94.)

접하게 되었다는 것은 곧 바슐라르가 프로이트가 제시한 무의식의 개념을 받아들였다는 것을 뜻한다.

2. 객관적 인식의 정신분석

바슐라르가 정신분석이라는 용어를 본격적으로 사용하기 시작한 것은『과학정신의 형성 *La formation de l'esprit scientifique*』부터이다. '객관적 인식의 정신분석'이라는 부제를 달고 나온 이 책에서 바슐라르는 당시의 과학정신이 교조주의나 실용주의와 같이 즉각적인 결과들만을 추구하는 잘못된 가치들에 오염되어 이미 그 순수성을 잃어버렸다고 질타한다. 30년대 후반기의 유럽의 과학적 분위기는 1927년 솔베이 학회 이후로 양자역학이 물리학의 새로운 흐름으로

Et c'est là un jeu entièrement nouveau ; il nécessite des plans de conscience divers, un **inconscient** affecté mais agissant. (...) il **refoule** l'intuition ; il **sublime** l'expérience.(NES, p. 36.)

On comprend que **la Psychanalyse** ait fait récemment une place importante à l'instinct de la mort, à **la nécrophilie**, au besoin de perdre qui donne un sens nouveau, très dialectique, au besoin de jouer.(DD, p. 22.)

이하 바슐라르의 저서들은 다음과 같은 약자를 사용하기로 한다.

INT	*L'Intuition de l'instant*
DD	*La dialectique de la durée*
NES	*Le nouvel esprit scientifique*
FES	*La formation de l'esprit scientifique*
PF	*La psychanalyse du feu*
ER	*L'eau et les rêves*
AS	*L'air et les songes*
TRV	*La terre et les rêveries de la volonté*
TRR	*La terre et les rêveries du repos*
PE	*La poétique de l'espace*
PR	*La poétique de la rêverie*
FC	*La flamme d'une chandelle*
DDR	*Le droit de rêver*
FRAG	*Fragments d'une poétique du feu*

자리 잡은 상태였다. 아인슈타인으로 대변되는 기존의 고전적 물리학이 차지하는 자리는 갈수록 위축되어 갔고, 하루가 다르게 새로운 경향이 쏟아져 나올 때였다. 바슐라르는 당시의 과학적 변화의 본질을 탐구하는 새로운 인식론의 과학철학을 연구하면서, 근본적인 인식의 전환만이 새로운 과학을 수용하고 발전시킬 수 있다고 생각한다. 이때 바슐라르가 관심을 가지고 있던 주제는 인식의 객관성이었다. 물리학의 대상이 이미 측정 불가능한 단위까지 확장된 상황에서, 그때까지 절대적 권위를 가지고 있던 합리주의 기반의 '객관성'이라는 개념은 더 이상 신뢰할 수 없는 것이 되었다. 양자역학은 그동안 절대적 증거라고 생각해왔던 물질의 세계 자체가 절대성이라는 잣대로는 측정이 불가능한 세계이고, 오히려 측정자와 분석자의 주관성에 의해 더 크게 영향을 받는다는 것을 여실히 보여주었다. 이러한 새로운 상황에서는 새로운 과학정신이 필요했다. 순수한 객관성의 세계를 얻기 위해서는 인간이라는 변수까지 고려해야 하는 상황이 된 것이다. 이때부터 바슐라르는 '정신분석'이라는 단어를 자신만의 의미로 사용하기 시작한다. 즉, 바슐라르는 정신분석을 한다는 것을 인식 활동에 있어서 인간의 정신활동을 낱낱이 분석함으로써 객관적이지 못한 활동을 걸러내는 작업으로 생각했던 것이다. 그는 정신분석이 순수한 과학정신을 회복하는 유용한 도구가 될 수 있을 것이라고 판단했다. 이때 그가 사용하게 되는 표현이 '객관적 인식의 정신분석'이다. 이 당시 바슐라르는 자연 상태에서의 객관적 인식은 존재하지 않으며, 우리가 사물이나 현상을 받아들이는 최초의 인식은 주관성에 오염될 수밖에 없다고 보았다. 그 최초의 인식을 '정신분석'하여 주관성의 요소들을 제거하여야 오롯이 객관적인 인식을 얻을 수 있는 것이다.

> Une connaissance objective immédiate, du fait même qu'elle est qualitative, est nécessairement fautive. Elle apporte une erreur à rectifier. Elle charge fatalement l'objet d'impressions subjectives ; il faudra donc en décharger la connaissance

> objective ; il faudra la psychanalyser. Une connaissance immédiate est, dans son principe même, subjective.
>
> 즉각적인 객관적 지식은, 심지어 그것이 질과 관련된 경우라 할지라도, 필연적으로 잘못된 것이다. 그것은 교정해야 할 실수를 동반한다. 그것은 치명적으로 주관적 인상의 대상을 담고 있다. 그러므로 그 대상으로부터 객관적 인식을 끄집어내어야 한다. 그러기 위해서는 정신분석을 해야만 할 것이다. 즉각적 인식이라는 것은, 그 원칙 자체로, 주관적이다.[4]

인간 정신활동의 오류를 바로잡는다는 의미로서 '정신분석'이라는 새로운 의미 부여는 사실 일반적인 정신분석의 정통적인 경로에서 벗어난 것이다. 바슐라르 자신도 이러한 차이를 잘 알고 있었다. 그렇기 때문에 그는 "따라서 우리는 이러한 거짓 가치들로부터 과학정신을 끄집어내기 위해 특별한 정신분석을 제안할 것이다."[5] 라고 단서를 붙인다. 객관적 인식의 정신분석은 인식을 방해할 수 있는 무의식에 대항하여 과학정신의 합리성을 방어하는 것을 목표로 한다. 다시 말하자면 과학정신을 순수하게 보존하기 위해서는 과학적 사고에 내재된 무의식을 경계해야 하는 것이다. 간단히 표현하면, 객관적 인식을 정신분석 한다는 것은 지식의 과정에 개입한 무의식을 제거한다는 것을 뜻한다.

> Sans la mise en forme rationnelle de l'expérience que détermine la position d'un problème, sans ce recours constant à une construction rationnelle bien explicite, on laissera se constituer une sorte d'inconscient de l'esprit scientifique qui demandera ensuite une lente et pénible psychanalyse pour être exorcisé.
>
> 어떤 문제의 배치가 결정짓는 경험에 대한 합리적 이해 없이는, 또 매우 명석한 합리적 구성에의 항구적인 추구 없이는,

4) FES, p. 211.
5) FES, p. 21-22.

> 우리는 일종의 과학정신의 무의식이 형성되는 것을 방치할 수도 있다. 그 무의식을 추방하기 위해서는 아주 느릿하고도 고통스러운 정신분석이 요구될 것이다.[6]

이러한 정신분석의 개념은 상상력에 대한 그의 첫 번째 연구서로 여겨지는 『불의 정신분석』의 집필 과정에서 180도 변화하게 된다. 바슐라르가 생각하기에 정신분석은 인간 정신의 완벽한 분석을 위해서는 좀 더 심오한 차원으로 들어가야 하는데, 그 당시의 정신분석은 그런 수준까지는 이르지 못하는 것으로 보였다. 당연히, 바슐라르에게는 정신분석의 의미를 재정의할 필요가 있었는데, 그 후로 이어지는 정신분석적 개념들에 대한 그의 정의는 종종 전통적 정신분석과는 대립하는 것이었다. 그의 새로운 정의들은 인간에 대한 절대적 낙관주의, 즉 인간에 대한 믿음에 기초하고 있었다. 그리고 그 점에서 정통 정신분석학자들에게 비판의 여지를 제공하게 된다. 정통 정신분석학자들과 일부 바슐라르 연구자들은 바슐라르의 정신분석 개념들이 일반적인 정신분석의 개념들과는 거리가 있다고 지적한다.

> Il suffit de lire les deux ouvrages mentionnés (P.F. et F.E.S.) pour constater l'extrême liberté avec laquelle il traite les concepts analytiques. (...) Mais ce n'est pas tout : les commentateurs ont depuis longtemps remarqué que Bachelard puisait sans discrimination dans les réserves théoriques de toutes les écoles psychanalytiques, dérivantes ou non.
>
> 그가 정신분석의 개념들을 극히 자유롭게 다루었다는 것은 앞에서 언급한 두 권의 저서(『불의 정신분석』, 『과학정신의 형성』)만 읽어봐도 충분히 알 수 있다. (...) 그러나 그것이 다가 아니다. 주석가들은 오래전부터 바슐라르가 모든 정신분석파들로부터, 그것이 파생된 것이든 아니든, 무분별하게 이론들을 참조해 왔다고 지적했다.[7]

---

6) FES, p. 40.

‘정신분석의 개념들을 무분별하게 극히 자유롭게 다루었다’는 것은 종종 오해를 불러일으킬 수도 있다. 프랑수아 피르 François Pire는 “어떤 이들에게 바슐라르의 ‘초보적 정신분석’은 이름만 정신분석일 뿐이었다.”[8]라고 증언한다. 어떤 이들은 바슐라르가 정신분석을 오해했다고 말하기도 하고, 더 나아가 그가 독창적인 저서를 쓸 수 있었던 것은 이 오해 덕분이라고 말하기도 한다. 사실, 이런 유의 비판은 바슐라르 스스로가 초래한 결과라고도 볼 수 있다. 왜냐하면, 첫째, 정신분석 용어의 빈번한 사용에도 불구하고, 그는 이 용어들의 출처에 대해 거의 아무것도 설명하지 않았기 때문이다. 그는 자신의 저서에서 본능, 리비도, 콤플렉스 등과 같은 정신분석 용어를 많이 사용했지만 그것들의 참조에 대해서는 아무 언급을 하지 않았다. 둘째, 바슐라르는 다양한 정신분석파들을 구별하지 않았다. 그는 프로이트의 정신분석과 융 또는 아들러의 정신분석 등을 구별하지 않고 단순히 ‘정신분석’ 또는 ‘고전적 정신분석’이라고 불렀다.[9] 정신분석파들에 대한 구별 없이 자유롭게 개념들을 사용했다는 사실은 바슐라르가 정신분석에 대한 깊은 이해가 없었다는 믿음에 도움이 되었다. 일부 연구자들은 바슐라르의 정신분석을 ‘응용정신분석’으로 정의하고, 또 다른 연구자들은 그것을 ‘초보적 정신분석’ 또는 ‘범위를 벗어난 정신분석’으로 규정하기도 한다. 사실, 이러한 비판만 듣는다면, 바슐라르가 정말로 정신분석을 오해했거나, 진정한 이해 없이 자신의 개념을 적용했다고 생각할 수도 있다. 적어도 그의 정신분석 개념이 전통적 정신분석과 정확히 일치하지 않는다는 것은 분명하다. 그러나 바슐라르의 연구가 정신분석과 전혀 연관성이 없다고 결론 내릴 수는 없다. 단지 그는 그것을 뛰어넘

7) Dominique Lecourt, *Bachelard Le jour et la nuit*, pp. 121-122.

8) François Pire, 「Bachelard et la critique non-freudienne」, *Cahiers internationaux de Symbolisme*, 1986 No 53-54-55 p. 113.

9) 바슐라르가 자신의 저서에서 정신분석에 대해서 언급하고 있을 때 이미 정신분석은 더 이상 최첨단의 학문이 아니었다, 정신분석은 상당한 수준의 발전이 이루어져 있었고 다양한 학파로 분파되어 있었다. 1920년에 이미 융은 프로이트와 결별하고 자신의 학파를 세우고 있었다.

을 필요를 느꼈거나 적어도 문자 그대로 따르지는 말아야 할 필요성을 느낀 것이다. 이 점에 있어서, 정신분석에 대한 바슐라르의 관점을 명확히 할 필요가 있다.

3. 문화 정신분석

바슐라르의 정신분석에 대한 태도를 이해하기 위해서는 먼저 두 가지를 주목해야 할 필요가 있다. 첫째, 바슐라르의 정신분석은 자신의 사상 체계에서 자신만의 고유한 의미를 갖는다는 것이다. 그의 정신분석적 개념들은 주로 자신의 논지를 설명하기 위해 사용된 것이지, 환자를 치료하는 치료 목적을 위해 사용된 것이 아니었다. 둘째, 바슐라르는 그의 사상의 전 시기를 통틀어보면 정신분석에 대해 서로 상반되는 두 가지 태도를 취했다는 점이다.

바슐라르는 1940년까지 연구에 몰두했던 객관적 인식의 정신분석 기간까지는 프로이트의 정신분석에 동조하는 것으로 보인다. 그러나 『물과 꿈 *L'Eau et les Rêves*』에 이르러서는 프로이트에 대한 언급이 사라지고 융의 심리학 쪽으로 기울게 된다. 오히려 프로이트의 정신분석에 대해서는 '고전적 정신분석'이라는 용어를 사용하면서 비난하는 태도를 취하게 된다. 이전까지 바슐라르는 과학적 합리성에 접근하는 혁명적인 방법으로 프로이트를 신뢰했다. 그러나 이러한 이해는 『물과 꿈』에서부터 사라진다. 그는 이 변화에 대해 아무 말도 하지 않지만, 더 이상 객관적 인식을 정신분석하는 것에 대해 언급하지 않았으며, 정신분석 용어의 차용은 융의 정신분석에 더 충실하게 되었다. 이러한 그의 태도의 변화는 상상력에 대한 그의 연구의 진행과 연관성이 있다. 그러나 여기에서 다시 바슐라르는 모순된 태도를 보여준다. 그는 한편으로는 정신분석을 거부하면서도 다른 한편으로는 여전히 그것을 수용한 것이다. 정확히 표현하자면 그는 제한적으로 정신분석을 수용했다.

분명한 것은 바슐라르가 처음 정신분석을 접했을 때는 그때까지 알고 있던 것과는 매우 달랐던 이 인간의 마음을 탐구하는 새로운

분야에 자신을 던질 준비가 되어 있었다는 것이다. 그리고 정신분석이야말로 바슐라르에게 전혀 새로운 세계, 즉 상상력의 세계를 열어준 계기가 되었다는 것이다. 과학철학에서 절대 객관성을 탐구하던 인식론 연구자로서 훌륭한 경력을 가지고 있던 바슐라르는 당시에 전혀 예상치 못했던 새로운 장애물, 즉 '주관성'의 문제에 직면하고 있었다. 역설적으로, 이 만만치 않은 적수를 제거하기 위해 채택했던 무기였던 정신분석이 이 적수의 진정한 가치를 깨닫게 해주었던 것이다. 정신분석 덕분에 바슐라르는 오랫동안 제거되어야 할 인식론적 장애물로 취급해 온 이 주관성이 실제로는 인간의 진정한 가치를 찾을 수 있는 진정한 보물이 될 수 있다는 것을 깨닫기 시작한 것이다. 이 점에 있어서는 정신분석이 그에게 상상력 연구를 위한 새로운 방법론으로서 영감을 주었다고 말할 수 있다. 왜냐하면 그 당시에 바슐라르가 보기에는 정신분석과 상상력은 일반적 인식 뒤에 신비하게 숨겨진 인간 정신의 미지의 분야를 공유하고 있었기 때문이다. 그러나 곧 바슐라르는 정신분석이 자신의 의도에 부합하는 것과는 거리가 멀다는 것을 깨닫게 된다. 기본적으로 자신의 목표는 다른 곳에 있었기 때문에 정신분석의 기능적 정의에 동의할 수 없었던 것이다.

정신분석의 목표는 인간의 무의식 속에 감춰져 있는 특성을 찾아내고 자아의 인식을 통해 정신 치료의 방법을 개발하는 것이다. 이 점에 있어서, 정신분석은 정신치료 분야에서 지대한 성공을 거뒀다. 그러나 그에 대한 대가로 부정적인 영향도 끼치게 되었는데, 그것은 인간의 영혼이 과학적 연구의 대상이 될 수 있음을 보여줌으로써 인간의 모든 측면을 단순화시키고 편협한 범주로 인간을 분류하는 태도를 합리화시킨 것이다. 정신분석의 이러한 영향은 바슐라르가 추구하고 싶었던 것과는 대척점에 위치하는 것이었다. 그렇기 때문에 바슐라르가 얼마 지나지 않아 정신분석에 대해 비판적인 태도를 취한 것은 당연한 것으로 보인다. 정신분석에 일찍이 관심이 있었고 그것의 장점을 인정하긴 했지만, 인간 마음을 단순화하고 도식화하는 정신분석의 효과를 받아들일 수 없었던 것이다. 그에게는 정신분

석으로 인해 지나치게 좁혀진 인간 정신의 영역을 확장하고 활성화시키는 것이 필요했다.

> La psychanalyse — on en a souvent fait la remarque — a sous-estimé la vie consciente et rationnelle de l'esprit. Elle n'a pas vu l'action constante de l'esprit qui donne, vaille que vaille, toujours une forme à l'informe, une interprétation aux désirs et aux instincts obscurs.
>
> 정신분석은 종종 지적된 바와 같이, 정신의 의식적이고 합리적인 삶을 과소평가했다. 그것은, 어찌되었든 항상 형태가 없는 것에게 형태를 부여하고, 어두운 욕망과 본능에게 해석을 부여하는 정신의 항구적인 활동을 보지 못했다.[10]

결과적으로, 바슐라르의 정신분석적 개념들은 기존의 정신분석이 가지고 있는 환원적 방법론을 바로잡기 위한 노력으로서 마지막까지 전개되어 나갔다고 말할 수 있다. 정신분석은 정신 질환의 치료를 위해 무의식의 부정적인 행동에 초점을 맞추어야 한다. 그러나 이 치료의 대가로 그것은 인간 정신의 또 다른 측면인 의식의 희생을 강요한다. 바슐라르에게 이러한 불균형한 태도는 인간 정신에 대한 새로운 왜곡에 불과했다. 즉 정신분석은 그에게 인간을 연구하기 위한 새로운 동기를 부여했지만, 진정한 가이드가 될 수 없었던 것이다. 정신분석은 바슐라르가 피하고 싶었던 자연과학의 한계를 뛰어넘을 수 없었고, 그는 이 상황을 받아들일 수 없었다. 이것이 바슐라르가 정신분석을 갱신하는 것이 자신의 임무라고 설정한 이유이다.

바슐라르는 기존의 프로이트식의 정신분석이 아닌 새로운 정신분석이 필요하다고 역설한다. 이 새로운 정신분석을 바슐라르는 '문화정신분석'이라고 불렀다. 인간 정신의 모든 활동은 문화적 상황과 관련 있기 때문에 정신활동은 문화와 떼어내서는 올바르게 해석될 수 없기 때문이다. 문화의 시선으로 현상을 이해하는 정신분석, 바

10) DD, p. 143.

슐라르는 그것을 문화 정신분석이라고 불렀다.[11] 그러나 문화의 도입만으로는 이상적인 정신분석이 되기에 충분하지 않다. 여기에 미래를 향해 열린 세계의 비전이 추가되어야 한다. 『응용 합리주의 *Le rationalisme appliqué*』에서, 바슐라르는 과학은 인간 정신에 미래를 제공해야 한다고 주장한다. 인간의 시선이 없다면 과학은 독단에 지나지 않는다. 바슐라르가 프로이트주의에 대해 비판적이었던 것은 바로 이 때문이었다. 그가 보기에는 프로이트주의는 너무 비관적이고 무엇보다 독단론을 기반으로 하고 있었다. 프로이트의 실수 중 하나는 그가 정신분석을 하나의 방법론으로뿐만 아니라 하나의 교리로서 주장했다는 것이다[12]. 따라서, 프로이트주의는 환자들의 증상의 원인을 찾아 인간의 내밀한 메커니즘을 이해하는 데는 일정 정도의 성공을 했지만, 그 대가로 다양한 경험의 형태들을 단순히 억압된 심리적 에너지로만 격하시켜버렸다. 심지어 프로이트주의는 심리적 성장점 내부로 개입하고자 했다. 그러나 신경증을 치료하는 것 이상으로 정신분석은 성장을 위한 어떠한 모티프도 제공하지 않는다. 나쁜 과거에 개입하는 것이 자동으로 좋은 미래를 제공하지는 않는 것이다. 바슐라르가 보기에 정신분석이 진정으로 효과적이기 위해서는 주관적 주체의 미래를 고려해야 했다.

미래가 없는 지식, 바로 이것이 바슐라르가 '고전적인 정신분석'이라고 불렀던 것이다. 반면에, 문화 정신분석은 문화에 활력을 불어넣고, 인간 정신에 진보의 힘을 주는 정신분석이다. 이 문화 정신분석은 인간에 대한 단호하고도 낙관적인 견해를 기반으로 한다. 프로이트는 모든 신경증은 우리가 자신의 잘못의 원인을 모른다는 사실의 결과라고 생각했다. 다시 말해, 그는 인간은 자신을 통제할 수 없는 약한 존재라고 믿는 것이다. 그러나 바슐라르는 그 반대이다. 그는 "인간존재는 자신의 잘못의 비밀을 현명하게 유지할 힘이 있다"[13]고 믿는다. 이러한 긍정적 확신은 프로이트주의의 정신분석개

11) RA, p. 72.
12) Cf. Charles Baudouin, *L'œuvre de Jung*, p. 14.
13) RA, p. 70.

념을 다르게 해석할 수 있는 바슐라르 사상의 근본적인 힘이다. 예를 들어, 프로이트주의의 기본 개념 중 하나는 '자아'와 '초자아'의 구별이다. 우리의 삶에서 초자아는 자아의 감시자로서 기능한다. 그러나 프로이트는 초자아의 개념을 만들어내기 위해 감시의 기능이라는 개념을 지나치게 일반화시켰다. 그 결과 그것이 활발하게 활동을 할 때면, 초자아는 실제로는 우리 자신을 판단하는 힘으로써 발현된다. 초자아가 항상 우리를 감시하고, 방해하고, 처벌하는 것이다. 그러나 바슐라르는 이러한 구도를 반박한다. 그에게 있어서 프로이트의 초자아는 우발적이고 임의적인 형태일 뿐이었다. 프로이트의 초자아 개념은 근본적으로 감시자와 피 감시자라는 구도에서 나온 것이기 때문에 궁극적으로 인간의 정신적 삶을 인도할 수 없다. 감시라는 이 요소는 자신도 모르는 사이에 초자아의 정의 속에 침투되어 있는 것이다. 그것은 무소불위의 초자아, 독재자로 개인화된 초자아이다. 그러므로 이 인간이 배제된 초자아를 문화의 규칙들에 의해 만들어진 초자아로 대체할 필요가 있다. 그것은 문화와 긴밀히 결합되어 있는 열려있는 초자아이다. 바슐라르는 프로이트가 절대적 능력을 부여한 초자아의 개념도 결국 인간의 판단에 의해 결정되어야 한다고 말한다. 왜냐하면 그에게 있어 인간이란 존재는 기계적이나 수학적 측정에 의해 판단되는 존재가 아니라, 그러한 시도 자체를 무력화시키는 훨씬 거대한 우주적 존재이기 때문이다. 이점에서 바슐라르는 명확하게 정의한다. "우리가 판정자로서 받아들이는 이 초자아는 우리 자신에 의해 판단되어야 한다."[14] 이렇게 바슐라르는 모든 차원의 문화를 포함하는 정신분석의 새로운 기준을 구축하고자 한 것이다.

바슐라르가 독창적이라고 하는 것은 이 문화 정신분석을 하나의 열린 방법론으로 적용하고자 했다는 것이다. 바슐라르는 정신분석이 인간 정신의 활동을 분석하기 위한 도구일 뿐만 아니라 상상력을 분석하기 위한 매우 구체적인 도구로 사용될 수 있다고 생각했다.

14) RA, P. 71.

그런 면에서 바슐라르의 문화 정신분석은 상상력에 근거를 둔 자유로운 정신분석이라 말할 수 있다. 그 결과 우리는 정신분석과 관련하여 바슐라르의 두 얼굴을 볼 수 있다. 한편으로는 항상 정신분석을 비판했고, 다른 한편으로는 마지막까지 그것을 유지했다. 그러나 이 역설은 단지 하나의 피상적인 표현일 뿐이다. 바슐라르에게 있어서 정신분석은 항상 재정의가 필요한 부족한 과학이었다. 실제로 바슐라르가 했던 정신분석에 대한 비판은 대부분 프로이트주의의 부정적인 측면에 집중되어 있다. 또한 그가 '고전적 정신분석'이라 비난한 프로이트의 이론도 그 전체를 거부한 것은 아니었다. 그는 프로이트주의의 전반적인 의도 자체를 부정하지는 않았다. 그가 지적하고자 했던 것은 교조주의로 흘러 굳어진 정신분석의 자세였다. 실제로 바슐라르는 '상징'이나 '승화'같은 정신분석의 개념들은 끝까지 가지고 갔다. 정신분석과의 관계를 완전히 단절했다고 알려져 있는 그의 '상상력의 현상학 연구'에서도 우리는 많은 정신분석의 개념들을 찾을 수 있다. '승화'같은 주제는 『공간의 시학』이나 『몽상의 시학』에서도 중요한 주제로 다루어진다. 바슐라르는 정신분석의 인간을 새롭게 바라보는 혁명적인 시각을 받아들였다. 다만 그 전부를 다 만족한 것은 아니었을 뿐이다. 그래서 그는 정신분석을 자신의 필요에 맞게 변형시켰고, 자신의 체계에 적용시킨 것이다. 바슐라르의 독창성에 대해서는 정신분석학자인 엘리자베스 루디네스코 Elisabeth Roudinesco가 잘 말해주고 있다.

> … la pensée de Gaston Bachelard. Elle constitue à elle seule un monument. La partie psychanalytique de cette pensée est de l'effraction surréaliste. Mais elle ne doit rien au mouvement psychanalytique et le mouvement ne lui doit pas grand-chose.
>
> ... 가스통 바슐라르의 사상. 그것은 그 자체로 기념비적인 것이다. 그의 사상의 정신분석 관련 부분은 초현실적인 불법 침입이다. 그러나 그것은 정신분석의 진행에 아무것도 빚진 것이 없고 정신분석도 그에게 크게 빚진 것이 없다.15)

4. 독창성과 무의식

무의식의 개념은 세기의 전환기에 인문학을 뒤흔들었던 가장 큰 발견이었다. 이 무의식의 개념으로 인하여 프로이트는 그때까지 신비 또는 가려진 영역으로 취급되고 있었던 인간 정신의 과학적 연구를 위한 새로운 길을 열 수 있었다. 19세기 말 당시의 지적 풍토는, 비록 자연과학의 발전에 의해 강하게 영향을 받았다는 사실에도 불구하고, 인간 정신에 대한 연구는 고전 심리학의 영역에 속해 있었다. 이 고전 심리학은 인간의 정신 현상을 사회적 기준, 도덕, 통계 등 외적인 요인들, 그리고 무엇보다도 관찰자의 체험에 기초하여 분석하고자 했다. 이러한 상황에서는 인간의 심리연구에 대한 새로운 기준을 마련되기까지는 새로운 과학이 혁명적인 아이디어를 가지고 나올 때까지 기다려야만 했다. 이 새로운 과학이 프로이트의 정신분석이었고, 그의 혁명적 아이디어의 핵심은 무의식이라는 개념이었다.

다른 사람과 마찬가지로 바슐라르의 경우에도 정신분석과의 만남은 무의식 개념의 발견을 의미했다. 바슐라르는 정신분석으로부터 인간의 정신이 이중 구조를 가지고 있으며, 이 정신 구조, 즉 의식과 무의식이 서로 끊임없이 영향을 주고받는다는 것을 배웠다. 이 무의식의 중요성은 그의 상상력 연구에 있어서도 계속 중요한 위치를 차지하게 된다. 그러나 바슐라르가 무의식의 존재를 받아들였다고 해서, 그가 프로이트, 심지어 융의 이론에 전적으로 동의했다고 말하기는 어렵다.

프로이트에 따르면, 무의식은 억압된 충동을 포함하는 모호한 힘이다. 초기에 프로이트는 언제든지 의식에 영향을 끼칠 수 있는 다양한 심리적 경향을 '전의식'이라 불렀다. 후에 그는 이러한 심리적 경향들 중 억압된 내용, 즉 특수한 기술의 도움이 없이는 의식의 차원으로 떠오를 수 없는 내용들을 무의식이라 불렀다. 이 무의식은 억압된 내용으로 이루어져 있으며, 이 억압된 내용은 의식의 작용에

15) Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France* Vol. 2, p. 13.

의해 의식의 시스템에 접근하는 것이 금지된다. 그러나 의식의 검열이 느슨할 때 이 억압된 내용은 시스템에 간접적으로 침투한다. 비유하자면 무의식은 이 내용들이 억압된 방에서 억압이 없는 방으로 건너가기 위한 대기실의 역할을 한다고 볼 수 있다. 즉 억압된 내용물들은 무의식 속에서 의식과 만날 때를 기다리는 것이다. 본질적으로 무의식의 심리적 사실은 의식의 심리적 사실과 다르지 않다. 이 두 사실의 차이점은 전자가 부재 또는 대기 시간의 성격을 가지고 있다는 것뿐이다. 결국 프로이트의 의식은 가려진 의식이라고 말할 수 있다.

무의식에 대한 융의 정의는 더욱 구체적이다. 융은 개인의 무의식과 집단무의식을 구별한다. 그에 따르면 "개인의 무의식은 개인의 삶에서 기원을 가진 억압되고, 삭제되고, 잊혀진 숭고한 내용으로 만들어진다."[16] 집단무의식은 인류의 기원부터 만들어진 전형적인 반응 방식을 나타내는 내용으로 구성된다. 그것은 집단적 사고를 이끄는 타고난 특성들의 합이며 개인의 생각을 구조화 한다. 융은 집단무의식이 개인의 무의식을 포괄하며, 원형은 이 집단무의식의 가장 근본적이고 본능적인 내용이라고 말한다. 무의식에서 융이 관심을 갖는 것은 자발성이다. 그는 개인적 무의식의 내용 중 일부분이 외부 충격에 의해 의식의 차원으로 소환되면, 다른 요소들도 자발적으로 나타난다고 생각했다. 그래서 그는 무의식이 그 자체로 독립성과 자율성을 가지고 있다고 생각했다.

무의식에 대한 바슐라르의 생각은 프로이트보다 융에 더 가깝다고 볼 수 있다. 왜냐하면 무의식에 대한 그의 개념은 부정적인 억압의 흔적이나 어두운 성격이 없기 때문이다. 그러나 바슐라르는 융처럼 무의식의 구별에 큰 의미를 부여하지는 않는다. 프로이트나 융과 마찬가지로 무의식은 바슐라르에게 의식적 삶을 이끄는 근원적 힘인 것은 동일하다. "그런 다음 우리는 끊임없이 의식적 삶 안으로 흘러들어가는 몽상의 힘이라는 무의식적인 충동을 잊어버린다."[17]

16) Jolande Jacobi, *La psychologie de C.G.Jung*, pp. 31-32.
17) TRV, p. 4.

즉, 우리의 의식적인 삶은 독자적으로만 작동하는 것이 아니라 무의식에 의해 끊임없이 영향을 받는 것이다. 예를 들어, 이 무의식의 힘은 가장 대표적인 의식의 활동이라 생각하는 인간의 사색에 까지 영향을 끼친다. 우리는 사색의 대상을 선택하는 것이 우리 자신이라고 믿지만, 사실은 종종 그 사색은 대상은 이미 우리의 무의식에 의해 선택된 것이다. 즉, 사색 대상의 선택은 의식적인 판단의 결과가 아니라 무의식에 의해 축적된 가치의 출현에 의해 영향을 받는 것이다. 그래서 바슐라르는 "생각하기 전에 꿈을 꾸는 것이다"[18]라고 말한다.

이상에서 보듯이, 무의식에 대한 바슐라르의 정의는 프로이트와 현저하게 다르지는 않다. 그러나 바슐라르는 무의식의 본질에 대한 해석에 있어서 프로이트와 근본적인 차이를 보여준다. 프로이트는 무의식을 우리의 의식과는 별개로 작용하는 통제할 수 없는 충동이라고 생각하지만, 바슐라르는 그것이 의식의 근본적인 힘이라고 생각한다. 프로이트에서 무의식과 의식은 적대적인 관계에 있지만, 바슐라르에게는 상호적이고 평화로운 관계를 유지한다. 우리들의 몽상 속에서 바슐라르의 무의식은 의식을 이끄는 힘으로 작용한다. 예를 들어 우리의 몽상이 깊이 전개될 때면 무의식은 의식과 혼합되어, 더 이상 무의식의 상태와 의식의 상태를 구별할 수 없게 된다. 사실, 몽상은 무의식이나 의식의 결과도 아니라 이 두 가지 요인의 융합의 결과이다. 바슐라르는 후기 사상에서 의식에 더 많은 중요성을 부여했지만, 무의식은 여전히 의식의 지침으로서의 가치를 유지한다.

또한 바슐라르는 프로이트와 달리 융의 해석에 더 우호적이다. 그는 긍정적인 무의식의 해석이라는 점에서 융과 일치한다. 융과 바슐라르 둘 다 무의식이 인간을 억압하는 억압된 힘이 아니라, 인간이 보존해야 하는 긍정적인 첫 번째 본성으로 생각한다. 그러나 바슐라르는 여전히 융과 구별된다. 융은 개인이든 집단이든 무의식은 의식

18) ER, p. 6.

의 근원이라 생각한다. 즉, 의식과 무의식 사이의 관계는 종속 관계이고, 그 결과 우리 삶에서 중요한 동기의 역할을 하는 것은 무의식이다. 그러나 바슐라르의 무의식은 의식을 지배하지 않는다. 그들의 관계는 상호보완적이다. 무의식은 의식에 영향을 미치지만, 멋대로 이끌어가는 것이 아니고 의식 또한 자신의 힘을 모두 잃지 않는다. 이 요소는 서로 고유한 가치를 유지하면서 균형 잡힌 상태에 있다.

> Le conscient mal fait, le conscient tout fait est aussi nocif pour l'âme rêvante que l'inconscient amorphe ou déformé. Le psychisme doit trouver l'équilibre entre l'imaginé et le connu. Cet équilibre ne se satisfait pas de vaines substitutions où, subitement, les forces imaginantes se voient associées à des schémas arbitraires.
>
> 잘못 형성된 의식이나 이미 굳어진 의식은 비결정 상태이거나 왜곡된 무의식만큼이나 꿈꾸는 영혼에게 해롭다. 인간 정신은 상상된 것과 인식된 것 사이의 균형을 찾아야 한다. 이 균형은 상상하는 힘을 은근히 자의적인 도식과 연관 짓는 가짜 대체물들에 대해 만족하지 않는다.[19]

이것이 바슐라르가 의식에 의해 어느 정도 통제될 수 있는 몽상에 대해 관심을 기울이는 이유이다. 프로이트와 융은 연구의 대상으로서 꿈을 중시하지만, 바슐라르는 "꿈의 연구를 몽상의 연구로 대체"[20]할 것을 제안한다. 실제로, 상상력에 대한 그의 연구의 시작부터, 바슐라르는 명확하게 이 두 가지 정신 현상을 구별하고 있다.

> Cette rêverie est extrêmement différente du rêve par cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet. Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de

19) AS, pp. 203-204.
20) PF, p. 32.

nouveaux rayons.

이 몽상은 그것이 언제나 대상에 다소간 집중되어 있다는 점에서 꿈과는 전적으로 다르다. 꿈은 진행되면서 길을 잃으면서 선형으로 길을 찾아간다. 몽상은 별처럼 작동한다. 몽상은 새로운 빛을 던지기 위해 중심으로 돌아온다.[21]

몽상은 의식에 의해 인도되기 때문에 중심으로 돌아간다. 프로이트나 융에 의하면, 우리가 꿈을 꿀 때 꿈의 주제는 존재하지 않으며, 꿈의 접근 방식은 통제할 수 없다. 왜냐하면 꿈을 이끌어가는 것은 낮 동안 의식에 의해 억압되는 무의식이기 때문이다. 그러나 바슐라르의 무의식은 통제할 수 없는 에너지가 아니라 상상력의 현상을 만들어내는 원천이다. 그것은 의식 뒤에 숨어, 그것은 상상력의 표면으로 나타나지는 않는다. 그러나 그것은 의식의 안내자라는 역할을 가지고 있다. 그것은 이미지의 가치부여작용의 방향을 제시한다. 이처럼 무의식과 의식의 균형 잡힌 협력은 몽상의 첫 번째 조건이다.

무의식은 긍정적으로 활동할 때 독창성의 근원이 된다. 독창성은 질서가 아니라 모순에서 발견된다. 모순이란 서로 다른 방향으로 가는 두 개 이상의 세력 간의 충돌을 의미한다. 그것은 정적 상태에 대한 거부 현상이자, 새로운 비전의 표시다. 의식은 모순을 거부하고 무질서를 받아들이지 않는다. 왜냐하면 그것은 합리성에 근거하기 때문이다. 따라서 의식에게 있어서, 인간 정신의 모순은 반드시 교정되어야 하는 비정상 상태일 뿐이다. 반면에 무의식에게 모순은 자연스러운 상태이자, 원초적인 상태이다. 무의식 자체가 모순이기 때문이다. 이 모순이야 말로 무의식의 법칙이다.[22] 독창성은 배우거나 상속할 수 있는 것이 아니다. 독창성은 우리 내부에 보존되어 있다가 기존의 상황을 바꾸고자 하는 무의식적인 노력에 의해 드러나게 되는 요인이다. 의식에 의해 가려져 있는 무의식은 끊임없이 자신을 나타내기를 원한다. 모순이라는 것은 무의식이 발현되는 외적

21) PF, p. 32.
22) « 무의식의 법칙인 모순… » PF, p. 131.

인 모습일 뿐이다. 그 발현은 우리에게 결코 시도되지 않았던 것을 시도할 수 있는 기회를 제공한다.

> C'est en effet par la contradiction qu'on arrive le plus aisément à l'originalité, et l'originalité est une des prétentions dominantes de l'inconscient. (...) ce besoin d'originalité majore les détails du phénomène, réalise les nuances, causalise les accidents, exactement de la même manière que le romancier fait un héros avec une somme artificielle de singularités, un caractère volontaire avec une somme d'inconséquences.
>
> 독창성에 가장 쉽게 도착하는 것은 모순을 통해서이고, 독창성은 무의식의 가장 두드러진 발현들 중 하나이다. (...) 이 독창성에 대한 필요성은 현상의 세부사항을 증가시키고, 뉘앙스를 구현시키고, 사건들을 언급하게 만든다. 소설가가 특이한 것들의 인위적인 합으로 주인공을, 일련의 모순된 행동을 하는 제멋대로의 캐릭터를 탄생시키는 것과 정확히 같은 방식으로 말이다.[23]

따라서 인간 정신의 현상을 자세히 파악하기 위해서는 무의식의 외양에 대한 설명만으로는 충분하지 않다. 바슐라르는 무의식의 원리, 즉 그 독창성을 찾아야 한다고 역설한다. "그래서, 바닥으로 가야 한다. 무의식의 원리를 향해 가야 한다. 무의식에서 인간의 독창성의 기초를 발견해야 한다."[24] 문학적 창조는 무의식이 가지고 있는 이 독창성의 가장 좋은 예이다. 독창성으로서의 무의식은 문학적 창조의 근본적인 힘이다.

> Il n'y a pas de paysages littéraires sans les lointaines attaches à un passé. Le présent ne suffit jamais pour faire un paysage littéraire. Autant dire qu'il y a toujours de l'inconscient dans un

23) PF, pp. 132-133.
24) DDR, p. 217.

paysage littéraire.

과거에 대한 애착이 없는 문학적 풍경은 없다. 현재는 문학적 풍경을 만들기에 충분하지 않다. 말하자면, 문학적 풍경에는 항상 무의식이 존재한다.[25]

5. 나오는 말

바슐라르가 정신분석에 대해 관심을 가진 것은 무엇보다도 무의식이 가지고 있는 혁신적인 특성 때문이었다. 무의식의 발견은 바슐라르로 하여금 상상력과 이미지에 대한 새로운 시각을 가질 수 있도록 해주었다. 그러나 바슐라르는 정신분석학의 무의식 개념을 그대로 차용한 것이 아니라 자신의 상상력 이론에 맞는 새로운 개념으로 재탄생 시켰다. 무의식에 대한 그의 개념은 새로운 이미지에 대한 그의 개념과 매우 연관이 많다. 그에게 상상력은 이미지를 만드는 힘이며, 무의식은 그 상상력이 가장 선호하는 장소이다. 그렇기 때문에 바슐라르에게 무의식은 무엇보다도 "창조적 무의식"[26]이다. 무의식은 항상 인간 정신의 창조적인 잠재력을 불러일으킨다. 그것이 바로 우리가 가끔 대상과 전혀 무관해 보이는 이미지들을 만들어 내는 이유이다. 무의식이 이미지의 대상으로부터 자신이 필요로 하는 요소들을 이끌어 내고, 그것들로 이미지의 고유한 구조를 만들기 때문이다. "무의식도 자신의 선택이라는 건축술을 가지고 있다."[27] "위대한 이미지들은 자신을 선호하는 무의식을 영구히 써넣는다."[28]와 같은 바슐라르의 말과 같이 그에게 있어서 이미지와 무의식 사이의 관계는 매우 긴밀하다.

바슐라르는 무의식은 "프로이트가 정의한 것처럼 우리를 부끄럽게 만드는 모든 정신병 증세들, 우리가 고백하기를 거부하는 증세들

25) TRV, p. 160.
26) ER, p. 19.
27) TRR, p. 121.
28) ER, p. 20.

이 모여서 썩어가는 검은 우물이나 구덩이가 아니다."[29]라고 말한다. 그에게 있어서 무의식은 언제나 "조용한 무의식, 악몽이 없는 무의식, 자신의 몽상과 균형 상태에 있는 무의식"[30]이기 때문이다. 악몽으로 가득 차 있지 않고 몽상과 균형 상태에 있는 무의식은 인간 존재에 대한 낙관적 확신에 기반한 무의식, 즉 그의 '행복한 무의식'이라 불리는 개념이다. 그것은 인간에게 적대적인 에너지가 아니라 환대하는 에너지이다. 그러한 무의식은 우리에게 우주의 이미지를 보여주고 우리가 세계의 아름다움을 느낄 수 있도록 해주는 근원적인 힘으로 작동한다.

29) Paul Ginestier, *La pensée de Bachelard*, p. 142.
30) FC, p. 7.

참고문헌

Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.
_____, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, P.U.F., 1934.
_____, *La Dialectique de la durée*, Paris, P.U.F., 1936.
_____, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin., 1938.
_____, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
_____, *L'eau et les rêves*, Paris: José Corti, 1942.
_____, *L'air et les songes*, Paris: José Corti, 1943.
_____, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
_____, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
_____, *Le rationalisme appliqué*, Paris, P.U.F., 1949.
_____, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
_____, *La poétique de la rêverie,* Paris, P.U.F., 1960.
_____, *La flamme d'une chandelle*, Paris, P.U.F., 1961.
_____, *Fragments d'une poétique du feu Paris*, P.U.F., 1988.
Baudouin, Charles, *L'œuvre de Jung*, Editions Payot, 1963
Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, P.U.F. 1978.
Ginestier, Paul, *La pensée de Bachelard*, Bordas, 1968.
Jacobi, Jolande, *La psychologie de C.G.Jung*, Ed. du Mont-Blanc, 1964.
Lecourt, Dominique, *Bachelard Le jour et la nuit, Paris*, B. Grasset, 1974.
Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, J. Corti, 1963.

Pire, François, <Bachelard et la critique non-freudienne>, *Cahiers internationaux de Symbolisme*, No 53-54-55, 1986.

Roudinesco, Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France* Vol. 2, p. 13, Fayard, 1994.

Résumé

L'imagination et l'inconscient

- le concept d'inconscient chez Bachelard

HONG, Myung-Hee
(Université Kyung Hee, professeur)

La psychanalyse est une des disciplines que Bachelard a utilisée comme base de sa théorie principale dans ses recherches sur l'imagination. On retrouve des traces de psychanalyse à de nombreux endroits dans ses pensées. Il est important de noter qu'il comprenait la psychanalyse dans son propre sens dès le début de son étude. Pour Bachelard, il lui fallait nécessaire de redéfinir le sens de la psychanalyse. En fait, la définition des concepts psychanalytiques qu'il a suivi était souvent contraire à la psychanalyse traditionnelle. Puisque, pour lui, il fallait élargir et revitaliser la sphère de l'esprit humain, trop restreinte par la psychanalyse.

La particularité de Bachelard est qu'il entend appliquer cette psychanalyse comme une méthodologie ouverte. Cette psychanalyse originale peut être appelée psychanalyse culturelle. Bachelard pensait que la psychanalyse pouvait être utilisée non seulement comme un outil d'analyse de l'activité de l'esprit humain, mais aussi comme un outil très spécifique d'analyse de l'imagination. Dans le cas de Bachelard, la rencontre avec la psychanalyse signifiait la découverte du concept inconscient. Bachelard a appris de la psychanalyse que l'esprit humain a une double structure et que cette structure mentale, consciente et inconsciente, s'influencent constamment. Cet inconscient prend une place importante dans l'étude de l'imagination. Cependant, c'est difficile de

dire que Bachelard était entièrement d'accord avec la théorie de la psychanalyse.

Le concept d'inconscient est un concept clé que Bachelard a emprunté à la psychanalyse. Cependant, la conception de l'inconscient de Bachelard est différente de celle de la psychanalyse. L'inconscient de Bachelard est une force positive en tant que moteur de l'imagination, sans signes d'oppression négative ou de personnalité sombre. Quand il s'agit d'imagination, l'inconscient affecte la conscience, mais il n'y mène pas. L'inconscient et la conscience sont dans un état équilibré tout en préservant les valeurs uniques de chacun. Dans l'imagination, l'inconscient agit comme source de rêverie et source d'originalité littéraire.

Mots Clés : Bachelard, psychanalyse, inconscient, rêverie, imagination

투 고 일 : 2021.03.25.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

▌2021 프랑스문화예술연구 제76집 pp. 167~195

아이러니 화자의 이중적 담화전략

우선주
(경기대학교 강사)

국문요약

본 논문은 아이러니가 담화상에서 두 가지 대조되는 담화기능을 동시에 수행할 수 있다고 보고 이를 다성 이론에 의거하여 분석하고자 한다. 아이러니를 말하는 화자는 기본적으로 표적으로 삼은 대상을 비난 또는 조롱하려는 목적을 갖고 있으며, 본 논문에서는 이 목적하에 아이러니가 표적을 훈계하는 기능을 수행한다고 본다. 하지만 화자는 동시에 이와 대비되는 담화전략을 세울 수 있는데, 이는 표적과 우호적인 관계를 맺고자 하는 것으로, 본 논문에서는 이를 아이러니가 수행하는 친교적 기능이라고 본다. 본 논문에서는 본질적으로 다성적 의미구조를 갖춘 아이러니 발화에 참여하는 여러 발화주체 가운데, 언술의 화자 l_0와 텍스트 화자 L로 분화되는 화자의 주체분화에 의거하여 아이러니의 두 가지 담화기능이 어떠한 조건에서 수행되며, 어떠한 의미 효과를 갖는지 설명해 보고자 한다.

주제어 : 아이러니, 다성적 의미구조, 언술의 화자 l_0, 텍스트 화자 L, 이중적 담화기능

‖목 차‖

1. 서론
2. 아이러니의 대조적인 담화기능
 2.1. Dews, Kaplan, Winner의 주장 : 화자의 비난의 강도 약화
  2.1.1. 유머화
  2.1.2. 공격성 약화
 2.2. Colston의 주장 : 화자의 비난의 강도 강화
  2.2.1. 표적의 결점의 출처
  2.2.2. 표적의 결점에 대한 화자의 관여 여부
3. 아이러니 화자의 이중적 담화전략
 3.1. 다성 이론
 3.2. 친교의 화자 l_0 vs 훈계의 화자 L
 3.3. 아이러니 화자의 이중적 담화전략
  3.3.1. 표적의 결점이 개인의 문제에서 비롯된 경우
  3.3.2. 표적의 결점이 상황적인 문제에서 비롯된 경우
  3.3.3. 화자가 표적의 결점과 유관한 경우
4. 결론

1. 서론

의사소통을 하는 우리 모두의 말 속에는 일정한 의미가 들어있고, 그 의미는 우리가 말을 하는 목적에 의해 결정된다. 바꿔 말하면, 화자는 자신의 발화 목적에 따라 담화전략을 구상할 것이고 그 전략에 따라 의미를 구축할 것이다. 또한, 화자의 담화전략은 화자의 문채 선택에 영향을 줄 수 있다. 즉, 화자가 자신의 발화 목적을 대화자에게 어떤 방식으로 전달할 것인지를 선택하여 발화 의미를 보다 분명

하고 효과적으로 전달하고자 할 수 있다. 더 나아가 문채 선택은 화자가 발화를 통해 대화자에게 어떠한 영향력을 행사하고자 하며, 그와 어떤 관계를 형성하고자 하는지의 문제로까지 연결된다.

아이러니는 누군가 또는 무엇인가[1]의 결점이나 불합리한 점에 대해 화자가 갖는 부정적인 관점을 표현하는 문채이다. 또한, 화자는 이 관점을 직접적으로 드러내지 않고, 긍정적으로 표현되는 문자적 의미 sens littéral 이면에 숨겨 의도된 의미 sens intentionnel로 표현한다.[2] 즉, 아이러니 화자의 하나의 발화에는 두 가지 의미인 표면적으로는 긍정적인 명시적 의미 sens explicite와 화자의 부정적인 관점인 암시적 의미 sens implicite가 공존하고 있는 것이다. 전통 수사학에서는 이러한 아이러니의 의미적 중의성 ambiguïté sémantique이 반의 관계 antonymie에서 비롯된다고 보았으며, 현대 언어학에서는 함축 implication, 언급 mention, 다성 polyphonie 개념 등을 통한 화용론적 분석을 활용하여 아이러니의 의미구조를 설명한다.

한편, 아이러니가 표적을 비난 또는 조롱하고자 하는 목적 즉, 앞서 언급한 표적에 대한 화자의 부정적인 관점을 전달하는 기능 이외에 담화상에서 수행하는 여러 다른 기능들을 분석한 연구들이 있다. 이 연구들에 따르면, 화자는 아이러니를 통해 표적을 비난할 뿐 아니라 그에 대한 비난의 강도를 보다 강화시킬 수 있다.[3] 반면, 아이러니는 화자의 비난의 강도를 약화시키는 역할을 수행한다는 분석도 있다.[4] 이 분석에 따르면, 화자는 아이러니를 통해 표적에 대한

---

1) 아이러니를 다루는 전문 서적들의 용어 사용을 따라 본 논문에서는 아이러니 화자가 비판의 대상으로 삼은 것을 '표적(cible)'이란 용어로 통일하여 사용할 것이다.

2) 라루스 Larousse, 로베르 Le Robert 그리고 프랑스어 보고사전 TLF 등의 불불사전에서는 아이러니를 다음과 같이 규정하고 있다. "아이러니는 표적을 비웃고자 하는 언어적 방식이고, 이는 화자가 실제 생각과는 반대되는 것을 말하면서 행해진다."
https://larousse.fr/dictionnaires/français,
https://dictionnaire.lerobert.com, http://atilf.atilf.fr

3) Herbert, L. Colston, <Salting a Wound or Sugaring a Pill : The Pragmatic Functions of Ironic Criticism>, in *Discourse Processes*, n.23, 1997.

4) Shelly Dews., Joan Kaplan., Ellen Winner, <Why Not Say It Directly? The Social

자신의 부정적인 생각을 숨기고 이를 긍정적으로 말하고 있기 때문에 발화 상황을 심각하지 않게 만들 수 있으며, 표적이나 제3자들에게 화자 자신의 긍정적인 이미지를 심어주어 이들과의 관계 손상도 피하게 해준다. 이 연구들은 언어학뿐 아니라 심리학자들의 실험 및 분석을 기반으로 하고 있으며, 아이러니의 보다 확장된 담화기능 연구에 중요한 역할을 하고 있다.

본고에서는 아이러니가 표적을 비난하는 것 이외의 기능을 수행하고, 더욱이 위에서 설명한 것처럼 표적을 향한 비난의 강도 부분에서 서로 대조적인 담화기능을 수행할 수 있는 원인을 아이러니의 다성적 의미구조에서 찾고자 한다. 다시 말해, 명시적 의미와 암시적 의미로 구축된 본질적으로 중의적인 아이러니의 의미구조에 착안하여 아이러니 화자는 이 두 의미에 토대를 두고 자신의 이중적인 담화전략을 세우며, 그에 따라 아이러니가 두 가지의 대조적인 담화기능을 동시에 수행한다는 것을 설명해보려고한다.

이를 위해 본고에서는 아이러니의 담화기능에 대해 한 서로 상반된 주장을 하고 있는 듀스 Dews, 카플란 Kaplan, 위너 Winner(1995)의 연구와 콜스톤 Colston(1997)의 연구를 선행 연구로 삼아 먼저 살펴보려고 한다. 이후 발화주체의 복수성에 기반을 둔 다성 이론을 적용하여 논의를 진행할 것이다. 이를 통해 아이러니가 한 번의 발화에서 두 가지 담화기능을 동시에 수행할 수 있는 것은 발화상의 화자의 분화에 의한 것이며, 둘로 분화된 화자가 각기 다른 역할을 수행한다는 것을 설명해보일 것이다.

Functions of Irony>, in *Discourse Processes*, n.19, 1995.
한편, 이성범도 다음과 같이 언급한다. “아이러니의 주된 기능은 위에서 본 풍자나 야유처럼 상대방 또는 자기 자신에 대한 공격이나 빈정댐으로 볼 수 있다. 그러나 듀스 등(Dews et al. 1995)에 따르면 아이러니는 그 밖에도 체면 유지와 유머, 지위 상승, 감정 조절 등의 기능을 가질 수 있다고 한다.” 이성범, 『화용론 연구』, 서울, 태학사, 2002, p. 23.

2. 아이러니의 대조적인 담화기능

아이러니의 담화기능에 대한 선행 연구들 가운데 본고에서는 서로 상반된 주장을 하고 있는 두 연구를 살펴볼 것이다. 이 두 연구는 아이러니가 표적에 대한 비난의 강도를 약화 또는 강화시키는 기능을 수행하는 문제에서 대립하고 있다.

2.1. Dews, Kaplan, Winner의 주장 : 화자의 비난의 강도 약화

듀스, 카플란, 위너는 화자가 표적에 대해 갖고 있는 자신의 부정적인 관점을 직접적으로 표현하지 않고 아이러니를 통해서 즉, 실제 생각과 다르게 말을 하면서 표적과의 관계를 고려하고 있다고 주장한다. 설명해보면, 화자가 자신의 부정적인 관점을 있는 그대로 전달하게 되면 표적에게 심리적 상처를 가하게 되지만 이를 발화시 긍정적인 표현으로 바꾸어 말하면 표적이 받게 될 심리적 상처도 훨씬 줄어들고 발화 상황도 부드럽게 만들 수 있다. 이렇게 함으로써 화자는 표적에 대한 비난의 강도를 약화시키고, 표적과의 관계를 덜 손상시킬 수 있다는 것이 이들의 주장이다.[5] 따라서 아이러니 화자는 자신과 표적 간의 사회적 관계까지 고려해서 대화상에서 아이러니를 선택하게 된다. 이 주장을 증명하기 위해 듀스, 카플란, 위너는 아이러니가 네 가지의 기능을 수행한다는 가설을 세우고 심리학 수업을 수강하는 학생들을 대상으로하여 세 가지의 실험을 실시하였다. 이들에 따르면, 아이러니는 화자의 발언을 익살스럽게 해주고, 화자의 지위를 상승시켜주며, 표적에 대한 화자의 비난의 강도를 약화시키고, 마지막으로 화자가 감정 조절을 할 수 있게 해준다. 본고에서는 듀스, 카플란, 위너가 실행한 세 가지 실험 가운데에서 화자의 비난 강도를 약화시키는 기능과 관련된 두 실험 내용을 통해 아

5) *Ibid*., p. 365.

이러니가 어떻게 표적에 대한 화자의 비난의 강도를 약화시키는지 살펴볼 것이다.

2.1.1. 유머화

듀스, 카플란, 위너는 아이러니가 화자의 발언을 익살스럽게 해주는 기능을 수행한다는 가설을 설명하기 위해 화자가 표적에 대한 자신의 부정적인 생각을 각각 직접적으로 말하는 상황과 아이러니로 말하는 상황을 녹화한 영상을 실험 참가자들에게 보여주었다. 이 두 상황을 보고 평가[6]한 결과 참가자들은 화자가 아이러니로 말할 때 직접적으로 말하는 것보다 재미있다고 평가하였다. 듀스, 카플란, 위너의 예를 보자.[7]

(1) A : Qu'est-ce que tu penses de mon interprétation?
Je m'entrainais tous les jours.
B : Impeccable.

위의 대화에서 아이러니 화자가 되는 B는 A의 형편없는 바이올린 연주를 들었고, 자신의 연주에 대한 생각을 묻는 A에게 '훌륭하다'라고 말한다. 동일한 상황에서 B가 자신의 실제 생각 이를테면, '형편없다'[8]를 있는 그대로 말했을 때와 비교했을 때 실험 참가자들은 (1)과 같이 '훌륭하다'라고 말한 경우가 더욱 재미있다고 평가하였다. 이러한 결과에 대해 듀스, 카플란, 위너는 아이러니 화자의 발

6) 듀스, 카플란, 위너의 실험에서 사용된 평가척도 방식은 '분산분석(ANOVAs)'이란 통계분석 기법이다. 본고에서는 이 분석 기법에 대한 설명은 생략하고 이들의 실험 내용과 결과 그리고 이를 토대로 한 분석만 보도록 하겠다.

7) 본고의 2장에서 사용한 예문은 원문의 영어 예문을 프랑스어로 번역한 후 프랑스 원어민의 확인을 거친 것이다. 원문에서 사용된 예문 (1)의 영어 예문은 다음과 같다 :
"Speaker 1 : What do you think of my playing? I've been practicing all day. Speaker 2 : Sounds terrific." *Ibid.*, p. 351.

8) 원문에는 "Sounds horrible"로 제시되어 있다. *Ibid.*

언에서 드러난 문자적 의미와 화자의 실제 생각 간의 대조를 그 원인으로 든다. 이들에 따르면, 아이러니가 화자의 발언을 익살스럽게 해주는 요인은 아이러니가 만들어내는 '놀라움'이며, 이는 발화 상황과 어울리지 않는 화자의 발언에서 기인한다. 다시 말해, 현재 상황과 어울리지 않는 화자의 입에서 말해진 의미와 그의 실제 의미 간의 대조는 표적에게 긴장과 놀라움을 불러일으키며, 결국 화자의 발화는 재미있는 것으로 인식된다.[9] 따라서 (1)에서 형편없는 연주에 대한 화자의 예기치 않은 칭찬에 표적은 놀라움을 느끼게 되어 화자가 자신의 연주를 직접적으로 비판하지 않기 위해 의도적으로 칭찬을 하고 있음을 이해하고, 결국 화자의 칭찬을 농담으로 해석하게 된다는 것이다.

이와 같이 듀스, 카플란, 위너는 표적에 대한 화자의 부정적인 반응이 예상되는 상황에서 화자의 긍정적인 발언은 발화 상황을 유연하게 만들어서 표적의 결점을 별것 아닌 것으로 만들 수 있다고 설명한다. 이 결과 화자는 부정적인 대상에 대해서 긍적적으로 말하는 재치있고 유머있는 사람으로 인식되며, 그의 발언 또한 유머스러운 것으로 해석된다는 것이 이들의 주장이다.

2.1.2. 공격성 약화

듀스, 카플란, 위너는 아이러니가 표적에 대한 화자의 공격성 즉, 비난의 강도를 약화시킬 수 있다는 가설을 증명하기 위해 실험 참가자들에게 화자와 표적과의 대화가 녹음된 자료를 들려주었다. 이때 실험 참가자들은 2.1.1.에서 다룬 실험에는 참여하지 않은 사람들로 구성되었고, 이 경우에서도 참가자들은 화자가 표적을 직접적으로 비난할 때와 아이러니로 말하는 두 가지 상황을 비교하여 평가를 하였다. 듀스, 카플란, 위너가 사용한 예를 보자.[10]

---

9) "It seems likely that the humor of irony comes from its surprise value. The speaker says the opposite of what one would expect. The contrast between what is said and what is cleary meant creates tension and surprise, which is perceived as funny." *Ibid.*, p. 352.

(2) C'est toujours sympa de te voir dans la classe.

수업에 잦은 결석을 하던 친구가 어느 날 소란을 피우며 교실로 들어서자 그의 친구가 위와 같이 말한다. 위의 경우도 화자가 자신의 실제 생각을 직접적으로 '너와 함께 수업을 듣는 것이 불쾌하다'[11] 등으로 말했을 때와 비교하여 평가가 이루어졌으며, 참가자들은 (2)의 발화가 훨씬 덜 비판적으로 인식되어 직접적으로 비난했을 때보다 덜 공격적이라고 평가하였다. 이 결과를 바탕으로 듀스, 카플란, 위너는 아이러니가 표적에 대한 화자의 비난의 강도를 약화시키는 기능을 수행한다고 주장한다. 이들은 그 근거로 화자의 발화의 문자적인 의미에 묻어나는 긍정적인 어조 ton를 들며 문자적 의미의 긍정적인 어조가 화자의 실제 생각에 잠재되어 있는 부정적인 어조를 감소시켜서 표적으로 하여금 화자의 공격성을 덜 느낄 수 있게 해준다고 설명한다.[12] 다시 말해, 화자가 표면적으로는 표적의 결점을 최소화시켜 칭찬 등의 긍정적 표현으로 부드럽게 말함으로써 표적이 느낄 수 있는 당혹감이나 모욕감 등의 감정 손상을 줄일 수 있다는 것이다. 따라서 (2)에서 표적에 대한 비난이 예상되는 가운데 화자의 긍정적인 어조는 발화 상황을 부드럽게 만들어 결국 표적이 느끼게 될 비난의 강도가 줄어든다는 것이다. 이러한 분석을 토대로 하여 듀스, 카플란, 위너는 아이러니를 통해 표적에 대한 직접적인 비판을 피함으로써 화자는 자신의 비난의 강도 즉, 공격성을 약화시킬 수 있다고 설명한다.

이처럼, 듀스, 카플란, 위너는 아이러니 화자가 표적에 대한 부정

---

10) 원문에서 사용된 영어 예문은 다음과 같다 :
"It's always so nice to have you in class." *Ibid.*, p. 354.

11) 원문에서 (2)에 대응하는 화자의 직접적인 표현은 따로 제시되어 있지 않았다.

12) "These results demonstrate that irony serves to mute the message that would have been conveyed by a literal paraphrase. If one intends to criticize another, irony is less negtive than a literal, direct confrontation (...) the positive tone of the literal meaning of an ironic criticism may decrease the negative tone of the speaker's meaning." *Ibid.*, p. 355.

적인 판단을 긍정적 의미로 전달하는 것은 발화 상황을 유연하게 만들고, 표적이 느낄 수 있을 비난의 강도를 약화시킨다고 주장한다. 즉, 이들의 분석에서 아이러니는 화자의 공격성을 약화시키는 언어적 수단인 것이다.

2.2. Colston의 주장 : 화자의 비난의 강도 강화

콜스톤은 듀스, 카플란, 위너의 연구 즉, 아이러니가 화자의 공격성을 약화시키는 역할을 수행한다는 주장에 반론을 제기한다. 그 근거로 콜스톤은 발화 상황과 화자의 발화 내용 간의 거리를 든다. 이 부분이 바로 콜스톤이 듀스, 카플란, 위너와 입장을 달리하는 지점이다. 즉, 이들과는 달리 콜스톤에게 있어 발화 상황에 적합하지 않은 화자의 발언은 화자의 공격성이 강화되는 요인인 것이다. 콜스톤에 따르면, 화자는 현재 발화 상황에서 발생하지 않았지만 자신이 바랬거나 또는 자신의 관점에서 바람직한 사실을 말하면서 발화 상황과 자신의 발언을 대비시킨다. 이러한 대비는 표적으로 하여금 현재 상황과 화자의 발화 내용을 비교하게 만들어서 현재 발화 상황을 더욱 나쁘게 보이게 만드는데, 이 과정에서 표적이 느끼게 되는 자신을 향한 비판의 강도는 강화된다. 콜스톤은 이러한 방식으로 화자가 표적을 비난할 뿐 아니라 그 강도를 강화시킨다고 설명한다.[13] 이를 보다 과학적으로 증명하기 위해 콜스톤 또한 대학생들을 대상으로 하여 실험을 진행하였다. 그의 실험은 8명의 참가자들이 실험자가 읽는 시나리오를 듣고 평가하는 방식으로 진행되었는데, 이때 각 실험의 참가자들은 중복되지 않았으며, 시나리오는 표적의 결점을 화자가 각각 직접적으로 비난하는 것과 아이러니로 말하는 두 가지 내용으로 구성되었다. 참가자들은 화자의 이 두 발언을 듣고 제시된 평가척도[14]에 따라 평가하였다. 그의 실험은 자신의 주장을 뒷

13) Herbert, L. Colston, *op. cit.*, p. 26.
14) 콜스톤의 실험도 '분산분석(ANOVAs)'기법을 따른다. 콜스톤의 경우도 실험 내용과 결과 그리고 이를 토대로 한 분석만 보도록 하겠다.

받침하기 위해 그리고 동시에 듀스, 위너, 카플란의 주장의 부정확함을 입증하기 위한 것이다. 이를 위해 콜스톤은 두 가지 기준을 세워 실험을 진행한다. 첫 번째 기준은 화자가 공격하고자 하는 표적의 결점의 출처의 문제로 표적의 결점이 그 자신에게서 비롯된 것인지 또는 상황적인 요인에서 기인하는지로 나눈다. 또 다른 기준은 표적의 결점에 대한 화자의 관여 여부인데, 이는 화자가 표적의 결점을 공유하는가의 문제를 의미한다. 본고에서는 콜스톤의 이 두 기준에 따른 실험을 통해 그의 입장을 살펴보려고 한다.

2.2.1. 표적의 결점의 출처

콜스톤에 따르면, 아이러니 화자는 표적의 결점을 근거로 하여 자신의 공격성을 드러내고 또한 이를 보다 강조할 수 있다. 그는 보다 정확한 실험을 위해 그리고 듀스, 위너, 카플란의 주장과의 확연한 비교를 위해 표적의 결점이 발생하게 되는 출처를 표적 자신만의 잘못, 그리고 상황적인 것[15] 두 가지로 나눈다. 전자는 콜스톤 자신의 주장을 뒷받침하기 위한 것이고, 후자는 듀스 등의 입장을 반박하기 위한 것이다. 콜스톤이 사용한 예를 보자.[16]

(3) Ah, on va gagner le match évidemment.

콜스톤은 위의 발화 배경을 다음과 같이 설명한다. 한 축구팀의 스타플레이어가 몸이 아파 경기에 참여를 하지 못한 상황에서 팀의 주장이 위와 같이 말한다. 콜스톤은 이 선수가 아프게 된 원인을 두 가지로 설정하였는데, 하나는 이 선수가 시합 전날 늦은 시간까지

15) 콜스톤은 표적의 결점이 그의 의지와는 관계없는 상황적인 원인에서 비롯된 것일 때 화자의 아이러니는 표적을 비난하기 보다는 그의 결점을 이해하여 결국 표적에 대한 비난의 강도를 약화시키는 역할을 할 수 있다는 가설을 염두에 두고 이와 같은 분류를 통해 실험을 하였다. *Ibid*., pp. 27-28 참조.

16) 원문에서 사용된 영어 예문은 다음과 같다:
"We'll win the championship for sure now." *Ibid.*, p. 28.

파티를 즐긴 것이고, 다른 하나는 독감에 걸린 것이다. 이처럼, 표적의 잘못이 오롯이 표적 개인의 문제일 때와 상황적인 것에서 기인할 때로 나누어 (3)의 발화를 화자가 직접적으로 자신의 비난을 전달했을 때[17]와 비교하여 아이러니의 공격성의 강도를 실험하였다. 실험 결과, 표적의 결점이 어디에서 기인하는가에 관계없이 화자가 아이러니로 말했을 때 표적 또는 같은 상황에 있던 제3자-가령, (3)의 경우 팀의 다른 선수들-가 느낄 수 있는 화자의 비난의 강도는 강화된다고 평가되었다. 다시 말해, 표적의 결점이 그 자신에게서 비롯된 것일 때 뿐만 아니라 상황적인 것에서 비롯된 경우에서도 화자의 아이러니가 표적에 대한 공격성을 약화시킬거라는 예상과는 달리 공격성은 높게 평가되었다. 앞서 본 콜스톤의 설명처럼 (3)에서 발화 상황과 화자의 발화 내용 간의 거리는 표적으로 하여금 화자의 의도 즉, 긍정적인 문자적 의미 이면에서 자신을 조롱하고자 하는 의도를 추론하게 만든다. 이 과정에서 표적의 결점은 더욱 커보이게 되어 결국 표적이 받게 될 심리적 손상은 커지게 된다는 것이 콜스톤의 설명이다.

콜스톤은 이 실험을 통해 화자가 표적의 결점을 비판하고자 할 때 자신의 생각을 직접적으로 전달할 때보다 아이러니로 말할 때 화자의 공격성 즉, 비난의 강도는 더욱 강화된다고 주장한다. 이때 표적의 결점의 책임이 어디에서 기인하는가는 화자의 공격성의 강도에 별다른 영향을 미치지 않는 것으로 나타났다.

2.2.2. 표적의 결점에 대한 화자의 관여 여부

콜스톤의 두 번째 실험은 화자가 비판하고자 하는 표적의 결점에 대한 화자 자신의 개입 여부를 중심으로 진행되었다. 즉, 표적의 결점에 화자가 무관한지 또는 화자 또한 표적과 같은 결점을 갖고 있는지로 상황을 나누었다. 콜스톤은 전자의 경우 화자의 공격성이 강화되는 반면, 후자는 약화될 수 있다고 예측하고 실험을 진행하였

17) 원문에는 “We’ll never win the championship now.”로 제시되어 있다. *Ibid.*

다. 콜스톤이 사용한 예를 보자.[18]

(4) Je vois que tu prends beaucoup de soins pour ta santé.

(4)의 발화 배경은 다음과 같다. 평소 흡연자에 대해 심한 거부감을 갖고 있는 비흡연자인 여성이 자신의 남자친구가 담배를 피운 것을 본 후 위와 같이 '너는 건강 걱정을 많이 하는구나'라고 말한다. 앞선 실험에서와 마찬가지로, 동일한 상황에서 이 여성이 자신의 생각을 직접적으로 '너는 건강 걱정을 하지 않는구나'[19]라고 말했을 때와의 비교가 이루어졌다. 실험 결과, 참가자들은 이 여성이 (4)와 같이 아이러니로 말한 경우 직접적으로 말했을 때 보다 비난의 강도는 높게 인식된다고 평가하였다. 또한, 이 여성 또한 흡연자일 경우에도 결과는 동일하게 나타났다. 콜스톤에 따르면, 화자가 표적의 결점과 무관할 때 표적에 대한 그의 비판의 강도는 확연히 강조되며, 설사 화자 또한 표적과 동일한 결점을 갖고 있다고 해도 무관할 때에 비해 그 정도가 약해질 뿐이며 비판의 강도는 강조된다. 설명해보면, (4)에서 담배를 피우고 있는 표적을 향해 '건강 걱정을 많이 한다'라고 말하는 발화 상황과 어울리지 않은 발화에서 표적은 자신을 조롱하고자 하는 화자의 실제 의도를 파악하게 되고, 이 과정에서 표적은 직접적인 비난보다 심리적 상처를 더 받게된다. 이때 화자가 흡연자라고 해도 발화 상황과 화자의 발언 간의 거리를 통해 표적은 심리적 상처를 받는다는 것이다.

콜스톤은 자신의 실험 결과가 듀스, 위너, 카플란의 주장이 부정확하다는 사실을 여실히 보여준다고 지적한다. 보다 정확한 비교를 위해 아이러니가 화자의 공격성을 약화시켜줄 거라고 예상되는 상황까지 설정하여 실험을 진행하였지만 결과는 모든 상황에서 아이

18) 원문에서 사용된 영어 예문은 다음과 같다:
"I see you have a healthy concern for yours lungs." *Ibid.*, p. 32.

19) 원문에는 "I see you don't have a healthy concern for your lung."로 제시되어 있다. *Ibid.*

러니는 화자의 공격성을 강화시키는 것으로 나타났다.

3. 아이러니의 다성적 의미구조에 의거한 화자의 이중적 담화전략

본고에서는 앞서 살펴본 선행 연구들에서 대조적인 양상을 보인 아이러니의 두 가지 담화기능이 화자의 한 번의 발화에서 동시에 나타날 수 있는 것으로 보고 있으며, 이를 다성 이론을 통해 설명해 보려고 한다. 다시 말해, 화자는 아이러니의 다성적 의미구조에 의거하여 자신의 이중적인 발화 목적을 실현하고자 하는 담화전략을 세울 수 있다는 것을 검토할 것이다.

3.1. 다성 이론

하나의 발화문에 한 명이 아닌 여러 발화주체들이 존재한다는 다성 개념은 뒤크로 Ducrot[20]에 의해 언어학에 도입되어 하나의 의미분석 도구가 되었다. 스카폴린 이론 la théorie SCAndinave de la POlyphonie LINguistiquE은 뒤크로의 다성 이론을 계승하여 이를 형식화하여 한 언술의 다성적 의미구조를 체계적으로 설명하는 작업을 수행한다. 이 이론에 따르면, 발화 구성자 LOC가 한 언술에 담겨 있는 관점 pdv, 담화적 실체 é-ds 그리고 관계 lien를 구축하여 언술의 담화적 구성을 주관한다.[21] 또한, 이 이론에서는 관점의 내적 구조를 출처 source, 판단 jugement, 내용 contenu으로 세분화하여 관점

20) 뒤크로는 문학 텍스트 분석을 위해 바흐친 Bakhtine이 제시한 다성 개념을 언어학적 분석에 도입하여 하나의 언술의 다음성 pluralité de voix적인 특성을 토대로 언술의 의미구조를 기술한다. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Les Editions de Minuit, 1984, pp. 171-173 참조.

21) 스카폴린 이론에서는 발화 구성자 LOC, 관점 pdv, 담화적 실체 é-ds, 관계 lien를 한 언술의 다성적 구성을 채우는 요소들로 제시한다. Henning Nølke, <La polyphonie de la ScaPoLine 2008>, in *Berlin : Frank&Timme*, 2009, p. 19 참조.

의 출처 즉, 발화에 등장하는 주체들을 찾아 이들이 관점과 어떠한 관계를 두는지 분석한다.[22] 발화주체에 관해서는 LOC이 발화에 등장시키는 담화적 실체들인 화자 locuteur, 대화자 allocutaire 그리고 제3자 tiers를 각각 세분화한다.[23] 본고에서는 발화시 텍스트 화자 locuteur textuel L와 언술의 화자 locuteur de l'énoncé l_0로 구분되는 화자의 분화를 아이러니 화자의 담화전략의 토대로 삼아 발화상에서 아이러니의 두 가지 담화기능이 수행되는 모습을 살펴볼 것이다.

3.2. 친교의 화자 l_0 vs 훈계의 화자 L

스카폴린 이론에 따르면, 발화시 한 명의 화자는 각각 언술의 화자 l_0와 텍스트 화자 L로 분화된다. l_0는 화자의 발화 순간의 관점만을 책임지는 화자이며, L은 발화 이전 그리고 이후의 관점을 책임진다.[24] 다음 예를 보자.[25]

(5) Sarkozy est la distinction même.

(5)의 화자는 사르코지 전 프랑스 대통령에 대한 자신의 부정적인 생각을 직접적으로 말하지 않고 '사르코지는 고상함 그 자체이다'라고 말한다. 이와 같은 화자의 관점의 구조를 스카폴린의 이론에 따

22) 스카폴린 이론은 관점의 내적 구조를 바이이 Bally의 MODUS(DICTUM)구조를 통해 설명하며, 이를 [X] (JUGE (p))로 도식화한다. X는 관점의 출처, JUGE는 판단 그리고 p는 내용을 의미한다. *Ibid.*, p. 21 참조.

23) 스카폴린 이론에서는 화자를 언술의 화자 locuteur de l'énoncé l_0, 텍스트 화자 locuteur textuel L로, 대화자를 언술의 대화자 allocutaire d'énoncé a_0, 텍스트 대화자 allocutaire textuel A로, 그리고 제3자를 개별자 tiers individuels와 집단적 화자 tiers collectifs로 세분화한다. *Ibid.*, p. 24 참조.

24) 스카폴린 이론에서의 이와 같은 화자의 구분은 뒤크로가 한 화자를 둘로 구분한 것과 동일한 것이다. 뒤크로는 화자를 '문자 그대로의 화자(locuteur en tant que tel)'로서의 L-화자(locuteur-L)와 '자연인으로서의 화자(locuteur en tant qu'être du monde)'로서의 $\boldsymbol{\lambda}$-화자(locuteur-$\boldsymbol{\lambda}$)로 구분한다. Oswald Ducrot, *op. cit.*, pp. 199-203 참조.

25) Pascal Engel, <Introduction, Raillerie, satire, ironie et sens plus profond>, in *Philosophiques*, vol. 35, n.1, 2008, p. 5.

라 도식화하면 다음과 같다.

(5′) Sarkozy est la distinction même.

pdv_1 : [L] (VRAI (p = 'Sarkozy est vulgaire'))
pdv_2 : [l_0] (AFFIRMATION FEINTE
(p' = 'Sarkozy est la distinction même'))
pdv_3 : [L] (REFUTER(pdv_2))

위의 구조를 보면, 화자의 한 번의 발화에서 화자가 둘로 분화되는 것이 확인된다. 자신의 실제 생각을 숨기고 발화 순간 '사르코지는 고상함 그 자체이다'라고 말하는 언술의 화자 l_0는 발화 순간의 직시적인 관점을 책임진다. 하지만 l_0의 이 관점은 텍스트 화자 L에 의해 반박된다. L화자는 발화 이전부터 그리고 이후에도 항상 '사르코지는 저급하다'라고 생각하고 있으며, 발화 순간 l_0를 내세워 자신의 속내를 간접적으로 전달하고 있다. 이처럼, (5)화자의 발화에는 구분되는 두 화자 l_0와 L이 공존하고 있으며, 이들은 각각 두 의미 즉, 명시적 의미와 암시적 의미에 기반을 두고 있다. 화자 l_0는 명시적 의미에 의거하여 표적 또는 제3자-사르코지에 대해 긍정적인 생각을 갖고 있는 사람들-에게 표면적으로 자신의 긍정적인 관점을 전달한다. 이는 표적 또는 제3자에게 화자의 우호적인 이미지를 표출할 수 있게 해주어 화자로 하여금 이들과 원만한 관계를 유지할 수 있게 해줄 수 있다. 반면, 암시적 의미에 근거하고 있는 화자 L은 표적이나 제3자에 대한 자신의 부정적인 관점을 전달한다. 이는 표적과 제3자를 비난 또는 조롱하고자 하는 것이며, 이들에게 '당신의 이러한 생각은 잘못된 것이며, 그런 생각을 하지 말았어야 한다'와 같은 주의를 주고자 하는 목적까지 담고 있는 것이다.

본 연구의 목적은 다성적 의미구조에 의해 둘로 분화되는 언술의 화자 l_0와 텍스트 화자 L를 통해, 아이러니가 담화상에서 친교와 훈계라는 대조적인 역할을 동시에 수행할 수 있음을 살펴보는 데 있

다. 우리는 이 분석 과정을 통해 아이러니가 담화상에서 친교와 훈계의 기능을 수행할 수 있는 것은 화자와 표적의 심리적인 원인에서 비롯되는 것이 아니라 아이러니의 다성적 의미구조에 의한 것이며, 화자의 아이러니 의미를 구축하는 요인이 무엇인지에 따라 어느 한 역할이 보다 강조될 수 있다는 것을 설명해 보일 것이다.

3.3. 아이러니 화자의 이중적 담화전략

이제 몇 가지 구체적인 예들을 가지고 아이러니 화자가 발화상에서 자신의 이중적인 발화 목적을 실현하는 모습을 살펴보자. 본고에서는 앞서 선행 연구로 살펴본 콜스톤의 두 개의 실험 기준에 따라 아이러니 의미가 구축되는 요인을 세 가지 경우로 나누어 분석해볼 것이다.[26] 먼저, 콜스톤의 첫 번째 실험의 기준이었던 '화자의 아이러니의 근거가 되는 표적의 결점이 어디에서 기인하는가'의 문제를 표적의 결점이 개인적인 문제일 때와 상황적인 문제에서 기인하는 경우로 나누어 분석하여 이 두 조건에 따라 화자가 어떻게 표적에 대한 친교와 훈계의 전략을 구상하는지 살펴보려고 한다. 그리고 두 번째 실험의 기준이었던 '표적의 결점에 대한 화자의 관련성 여부'의 문제는 표적의 결점에 화자가 관련되어 있을 경우, 화자의 이중적 담화전략이 어떻게 전개되는지 살펴보고자 한다.[27] 우리는 이를 아이러니를 표현한 온라인 만화에서 발췌한 예문들[28]과 앞서 선행 연구에서 살펴 본 예문들을 가지고 설명해볼 것이다.

---

26) 본고에서는 콜스톤이 서로 대조되는 아이러니의 담화기능을 야기할 것으로 예측되는 요인을 설정하여 실험을 진행하였다고 판단하여 그의 실험 기준을 분석에 적용하고자 한다.

27) 콜스톤은 표적의 결점에 화자가 개입되어있지 않는 경우도 분석하였으나 본고에서는 이 경우는 그의 첫 번째 실험 기준 가운데 '표적의 결점이 개인의 문제에서 비롯된 경우'와 상황이 동일하다고 본다. 따라서 화자가 표적의 결점과 유관한 경우만을 분석하기로 한다.

28) 본고에서는 '직장에서의 남녀 불평등 문제'를 다룬 만화들을 참고하였다.

3.3.1. 표적의 결점이 개인의 문제에서 비롯된 경우

본고에서는 화자가 표적 개인의 문제에서 비롯된 결점을 아이러니의 근거로 삼아 발화할 때 아이러니의 두 담화기능 가운데 표적을 훈계하려는 기능이 더욱 부각된다고 본다. 다음 두 예문을 보자.

(6) Bien sûr qu'il y a de la discrimination vis-à-vis des séniors!
À votre âge, vous devriez le savoir![29]
(7) C'est toujours sympa de te voir dans la classe.[30]

(6)의 발화 배경은 다음과 같다. 한 남성 직원이 여성 직원에게 '당신도 회사 내에서 여성이라는 이유로 차별을 받고 있느냐'라고 물었고, 아이러니 화자가 되는 여성 직원은 이 질문에 '물론 나이든 직원들에 대한 차별이 있다'라고 말하면서 의도적으로 상대의 질문 내용과 어울리지 않는 대답을 한다. 이 여성의 발화에는 두 화자 L과 l_0가 공존하고 있다. 먼저, 텍스트 화자인 L은 발화의 암시적 의미 즉, 화자가 표적에게 실제로 전달하고자 하는 의미인 '회사 내에 남녀 불평등의 문제가 존재하며, 나도 차별을 받고 있다. 여성인 나에게 이와 같은 질문을 하는 것은 적절하지 않다'와 같은 생각에 기반을 두고 있는 화자이다. L화자는 모두가 알고 있는 문제를 묻고 있는 표적의 선행 발화와 그의 태도에 부정적인 생각을 갖고 있다. 하지만 자신의 부정적인 생각을 전면에 드러내지 않고 이를 언술의 화자 l_0를 통해 '연령에 따른 차별'에 빗대어서 우회적으로 전달한다. 언술의 화자 l_0는 (6)의 명시적 의미에 의거하여 표면적으로는 표적과 우호적인 관계를 맺고자 한다. 이어서 (6)의 화자는 l_0를 통해 '당신 나이에는 이러한 사실 즉, 연령에 따른 차별 문제를 알고 있어야 한다'라고 덧붙이고 있다. (6)의 화자는 표적의 잘못된 선행

29) https://www.pinterest.fr, 검색일 : 2020년 11월 19일.
30) 이 예문은 2장에서 사용한 예문 (2)를 다시 사용한 것이다.

발화에 자신의 아이러니의 근거를 두고 있으며, 이는 상황적인 요인보다는 표적의 실수에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 이때 화자는 표적의 실수를 꼬집으며, '당신의 질문은 잘못된 것이며, 그런 질문은 하지 말았어야 했다'와 같은 내용으로 표적의 행동을 지적하고 주의를 주고자 할 것이다. 다시 말해, 화자는 표적의 부적절한 질문을 논거로 삼아 이를 지적하기 위해 의도적으로 상응하지 않는 대답을 함으로써 자신의 발화와 발화 상황 간의 거리를 만들어낸다. 이는 표적으로 하여금 화자가 전달하고자 하는 의미가 무엇인지 생각하게 만들 수 있다. 바꿔 말하면, 화자는 표적에게 자신의 실제 생각인 발화의 암시적 의미를 추론하도록 만들게 되는 것이다. 이때는 L화자의 역할인 표적의 실수를 지적하고 그를 훈계하려는 역할이 강조된다고 볼 수 있다. 더욱이 l_0를 통해서 전달된 명시적 의미로도 표적의 태도를 지적하고 있어 (6)의 화자는 표적을 비난하고 훈계하고자 하는 목적을 강하게 내비친다.

(7)은 앞서 본 듀스, 카플란, 위너의 예문으로 이 화자는 수업에 결석을 일삼던 친구가 어느 날 소란을 피우며 교실로 들어서는 상황에서 위와 같이 말한다. (7)의 경우에도 화자의 발화에 공존하고 있는 두 화자 L과 l_0는 각각 (7)의 암시적 의미와 명시적 의미에 토대를 두고 각기 다른 역할을 수행한다. 먼저, 텍스트 화자 L은 화자의 실제 생각인 표적을 향한 부정적인 판단에 기반을 두고 표적을 비난하고자 한다. 반면, 언술의 화자 l_0는 발화 순간 긍정적인 발화 내용에 근거하여 표면적으로는 표적에게 우호적인 모습을 보인다. (7)에서도 화자의 아이러니는 표적 개인의 잘못에 그 근거를 두고 있으며, 이 경우 화자의 발화 의미가 구축되는 과정에서 표적의 결점을 너그러이 이해해 줄 만한 요인을 찾기 어려워 보인다. 따라서 위의 화자는 의도적으로 상황과 어울리지 않는 발화를 하면서 표적의 잘못된 행동을 비난하고,이러한 행동은 교정되어야 한다고 판단하여 이를 나무라고자 하는 것으로 보는 것이 적절해 보인다. 화자의 발화와 상황 간의 거리를 통해 결국 표적이 된 학생은 화자가 자신의 행동을 비난하고자 한다는 것을 추론하게 될 것이다. 따라서 (7)의

화자의 발화에서는 표면적으로 긍정적으로 말하면서 표적과의 친교를 목적으로 하는 l_0의 역할보다는 표적의 잘못을 지적하고 나무라고자 하는 L화자의 역할이 커질 수밖에 없다고 보여진다.

3.3.2. 표적의 결점이 상황적인 문제에서 비롯된 경우

본고에서는 표적의 결점이 상황적인 것에서 기인할 때, 화자는 둘로 분화되는 화자 가운데 언술의 화자 l_0의 역할에 기대어 자신의 발화 목적을 실현한다고 본다. 다음 두 예를 보자.

(8) A : Je n'ai pas le poste que je mérite dans cette entreprise.
B : Rassurez-vous Nina. Moi non plus.[31)]
(9) Ah, on va gagner le match évidemment.[32)]

(8)의 대화는 다음과 같은 상황에서 이루어진다. 한 회사에서 직장 내에서의 남녀 불평등 문제를 개선하기 위해 고용노동부의 지침에 따라 내규를 만드는 등의 노력을 하고 있지만 불평등의 문제는 좀처럼 나아지고 있지 않다. 이러한 상황에서, 한 여성 직원이 자신의 남성 상사에게 '회사 내에서 자신에게 걸맞은 직책에 있지 않다'라고 불만을 토로하고 있고, 이에 상사는 '나 또한 그러하니 안심해라'라고 대답한다. 아이러니 화자가 되는 상사의 발화에는 텍스트 화자 L과 언술의 화자 l_0가 공존하고 있다. 먼저, L화자는 상사의 실제 생각 이를테면, '불만을 제기할 시간에 일을 더 열심히 해라' 또는 '나도 이를 해결하기 위해 애쓰고 있으니 기다려라' 등의 암시적 의미에 토대를 두고 있다. 즉, 표적의 불평에 대해 부정적인 판단을 할 수 있다. 하지만 이때의 화자의 부정적인 판단의 기저에는 표적이 이와 같은 불평을 하게 된 것이 그만의 잘못이 아니라 사회적인 요인에서 비롯된 것이라는 사실이 있다. 남녀 불평등의 문제가 사회

31) https://www.1dsconseil.fr, 검색일 : 2020년 8월 20일.
32) 이 예문은 2장에서 사용한 예문 (3)을 다시 사용한 것이다.

적인 문제 중의 하나라는 것은 대부분의 사람들이 인정하고 있는 사실이고, 또 위에서 언급한 것처럼 회사에서도 이 문제를 인정하고 개선하고자 하고 있기 때문이다. 이 경우 화자는 상황적인 요인을 근거로 하여 자신의 발화 의미를 구축하는 전략을 세울 수 있다. 즉, 자신의 아이러니는 표적이 아니라 불합리한 상황을 향해있다는 것을 부각시키는 것이다. 이렇게 하면서 화자는 표적의 문제를 직접적으로 꼬집지 않을 수 있게 되어 그와의 관계 손상을 피하고자 할 수 있다. 따라서 (8)의 화자는 발화시 표적을 비난하고자 하는 L화자의 역할을 약화시키고, 명시적 의미에 기반한 l_0화자의 역할을 강조하고자 한다. 이는 화자로 하여금 표적을 탓하고 비난하고자 하는 속마음을 숨기고 표적이 처한 상황과 그의 감정을 이해하는 척 가장하면서 우호적인 관계를 이어나갈 수 있게 해준다. 표적은 상황적 요인을 근거로 한 명시적 의미에 따라 '상사가 나의 처지를 이해하고 있고, 상사의 상황도 좋지 않다' 등을 추론할 수 있을 것이다.

(9)는 앞서 다룬 콜스톤의 예로, 이 화자는 자신이 표적으로 삼은 축구팀의 스타플레이어가 독감으로 인해 경기에 불참하게 된 상황에서 위와 같이 말한다. (9)에서도 표적의 잘못은 그 자신만의 것이라기 보다는 상황적인 요인에서 비롯된 것이다. 콜스톤은 이 경우에도 표적을 향한 화자의 비난의 강도는 강화된다고 분석하였다. 하지만 본고에서는 (9)의 화자는 상황적 요인을 자신의 아이러니의 논거에 끌어들여 자신의 담화전략을 세운다고 본다. 설명해보면, (9)의 화자 또한 표적의 잘못을 탓하고자 하는 의도도 가지고 있지만 표적 스스로 어찌할 수 없는 상황으로 인해 벌어진 잘못을 문제 삼아 표적을 비난하는 것은 표적뿐 아니라 제3자들에게도 적절하게 보이지 않을 수 있다. 따라서 (9)의 화자는 표적의 실수를 지적하고 나무라고자 하는 L화자의 역할은 축소시키고, 명시적 의미에 토대를 두고 있는 l_0화자의 역할을 부각시켜서 표적의 불가피한 상황을 탓하여 표적의 실수를 이해하는 척 가장하여 발화한다. 이를 통해 (9)에서 표적이 된 선수는 '주장이 나의 불가피한 상황을 이해하고 있고, 현재 상황을 심각하게 만들지 않기 위해 긍정적으로 말하고 있다'라고

해석할 수 있다. 이 결과 화자는 발화 이후 표적과의 관계에서 발생할 수 있는 마찰을 사전에 막을 수 있으며, 자신의 좋은 이미지를 어필할 수 있다.

3.3.3. 화자가 표적의 결점과 유관한 경우

비난하고자 하는 표적의 결점에 화자가 관여되어 있는 경우 다시 말해, 화자가 표적의 결점과 유관할 때 본고에서는 화자의 이중적인 담화기능 가운데 친교의 기능이 강조될 수 있다고 본다. 다음 두 예를 보자.

(10) Ne culpabilise pas ma chérie. Je suis ravi de rater ma carrière pour favoriser la tienne.[33]
(11) Je vois que tu prends beaucoup de soins pour ta santé.[34]

(10)의 화자는 다음의 상황에서 위와 같이 말한다. 집안일로 인해 직장 생활을 그만 둔 아내가 남편에게 남녀 불평등 문제를 거론하며 자신의 경력이 단절되는 것에 대한 문제 제기를 한다. 아내의 문제 제기를 수긍한 남편은 아내 대신에 일을 그만두고 자신이 집안일을 하기로 하였지만 이 상황에 불만을 갖고 있다. 하지만 남편 자신이 동의한 일이기 때문에 아내의 문제 제기를 직접적으로 비난하기 어렵고, 그로 인한 자신의 불만을 있는 그대로 전달하기 어렵게 되자 남편은 위와 같이 '미안해하지 말아라. 나는 당신을 위해서 일을 그만둔 것을 기쁘게 생각해'라고 자신의 속마음을 숨기고 말한다. 남편의 발화에도 두 화자 L과 l_0가 공존하고 있으며, L화자는 화자의 실제 생각 즉, 아내의 문제 제기를 탓하고 현 상황을 불평하고자 하는 생각에 기반을 두고 있다. 하지만 이 경우 아내를 직접적으로 비난할 수 없기 때문에 남편은 자신의 선행 발화 즉, 자신의 동의를

33) https://www.grouperandstad.fr, 검색일 : 2020년 9월 17일.
34) 이 예문은 2장에서 사용한 예문 (4)를 다시 사용한 것이다.

논거로 하여 발화한다. 이를 통해 남편은 아내를 탓하고자 하는 자신의 속마음을 숨기고 현 상황의 책임을 자신에게 전가하는 척 가장하고 있다. 이때 (10)에서 아내를 탓하고 그녀의 선행 행동에 주의를 주고자 하는 L화자의 훈계 역할은 상대적으로 축소될 수밖에 없으며, 남편은 자신의 속마음을 우회적으로만 표현할 수 있다. 따라서 (10)에서 남편의 발화에서는 명시적 의미를 책임지는 l_0의 역할이 커지게 된다. 이처럼, (10)에서 남편은 아내를 비난하고자 하는 의도를 갖고 있지만 비난의 기저에 자신의 동의가 있기 때문에 이 의도를 그대로 전달하거나 강조하기 어렵다. 따라서 남편은 자신의 발화에서 L화자의 훈계 역할은 축소시키고, l_0화자의 우호적인 이미지를 강조하여 아내와의 사이에서 발생할 수 있는 불필요한 마찰을 피하고자 하는 전략을 세울 수 있다.

(11)은 흡연자인 표적을 향한 화자의 발언으로, 콜스톤은 (11)의 화자가 표적의 결점과 유관할 때와 무관할 때 모두 표적에 대한 비난의 강도는 강화된다고 분석하였다. 다시 말해, 표적의 흡연습관을 비난하고자 할 때 화자의 흡연 여부는 비난의 강도에 별다른 작용을 하지 않는다는 것이 그의 설명이다. 이와 달리 본고에서는 화자가 표적의 결점과 유관할 경우 화자는 표적의 결점을 자신의 아이러니의 논거로 삼기 어렵고, 이 논거로는 표적뿐 아니라 제3자 모두를 납득시킬 수 없다고 본다. 이때 화자는 표적에게 주의를 주고자 할 수는 있으나 이 역할은 결코 강조될 수 없으며, 화자는 오히려 발화를 통해 상황을 유머스럽게 만들고, 표적과 공모의 관계를 유지하려고 할 수 있다. 표적 또한 화자가 흡연자라는 사실을 알고 있기 때문에 화자의 발화를 비난으로 받아들이기 보다는 농담으로 해석하기 쉽다. 이러한 이유로 (11)의 화자는 표적의 흡연을 문제삼아 비난하고 주의를 주고자 하는 L화자의 훈계 역할은 축소시키고, l_0화자의 역할에 기대어 표적과의 원만한 관계를 유지하려는 전략을 세울 수 있다.

지금까지 분석한 내용을 표로 나타내면 다음과 같다.

담화기능	아이러니의 근거	중심화자	기반을 두는 의미
친교	상황적 요인에서 기인한 표적의 결점, 표적의 결점에 화자가 유관	언술의 화자 l_0	명시적 의미
훈계	개인적 문제에서 기인한 표적의 결점	텍스트 화자 L	암시적 의미

표 1. 화자의 분화에 의거한 아이러니의 이중적 담화기능

4. 결론

아이러니는 화자가 표적에 대한 자신의 부정적인 판단을 명시적 의미에 숨겨 암시적인 의미로 전달하는 중의적인 의미구조로 구축된다. 아이러니의 이 의미구조는 반의 관계, 함축 개념, 언급 이론 그리고 다성 이론 등에 토대를 두고 분석되어왔으며, 본고에서 우리는 다성 이론에 의거한 화자의 분화를 통해 아이러니가 담화상에서 수행하는 두 가지 대조적인 담화기능을 친교와 훈계로 나누어 살펴보았다.

아이러니 화자는 표적의 결점이나 불합리한 점에 대한 자신의 실제 생각 즉, 부정적인 판단을 발화상에서 직접적으로 드러내지 않고 이를 표면적으로는 긍정적으로 말한다. 다시 말해, 암시적으로는 부정적인 의미가 명시적으로는 긍정적인 의미로 드러나는 것이다. 이러한 의미구조를 바탕으로 아이러니가 수행하는 담화기능에 대한 연구는 활발히 이루어지고 있으며, 이 가운데 우리는 서로 상반된 주장을 하고 있는 듀스, 카플란, 위너의 연구와 콜스톤의 연구를 선

행 연구로 삼아서 살펴보았다. 이 두 연구에서는 아이러니의 의미적 중의성으로 인해 표적에 대한 화자의 비난의 강도 즉, 공격성은 각각 약화 그리고 강화된다고 설명된다. 이 연구들에서는 발화 상황과 화자의 명시적 의미 간의 대조를 분석의 근거로 들고 있으며, 이 대조가 표적이 느끼게 되는 화자의 공격성을 약화시키고 또 강화시키는 요인이 된다는 상반되는 주장을 하고 있다.

본고에서는 아이러니 화자의 발화 목적 결국, 아이러니가 담화상에서 수행하는 역할을 살펴보는 일은 본질적으로 다성성을 바탕으로 구축되는 아이러니의 의미구조를 파악하는 것에서 출발해야한다고 보고 논의를 진행하였다. 우리는 스카폴린 이론에 토대를 두고 화자가 표적에 대한 자신의 공격성 강도를 조절할 수 있는 것은 발화에 개입되는 다양한 발화주체 가운데, 둘로 분화되는 화자의 분화에 의거한다는 것을 설명해보았다. 발화 순간의 직시적인 관점을 책임지는 언술의 화자 l_0와 발화 전후로 계속되는 관점을 책임지는 텍스트 화자 L은 각각 발화의 명시적 의미와 암시적 의미에 기반을 두고 표적에 대한 상반되는 두 관점을 동시에 제시할 수 있다. 이때 화자는 자신의 아이러니 의미를 구축하게 된 요인에 따라 l_0와 L화자 가운데 한 화자의 역할을 좀 더 부각시키는 것이 가능하다. 본고에서는 아이러니를 발생하게 하는 요인을 콜스톤의 실험 기준에 따라 세 가지로 나누어 예문을 통해 분석해보았다. 첫 번째 요인인 '표적의 결점이 표적 개인적인 문제에서 비롯된 것일 때' 화자는 자신의 실제 생각을 반영하고 있는 L화자의 역할에 기대어 표적을 훈계하려는 목적을 실현하고자 한다는 것을 알 수 있었다. 반면, '표적의 결점이 상황적인 요인에서 비롯된 경우' 화자는 l_0의 역할에 무게를 두고 표적의 결점을 직접적으로 비난하는 것을 피해 표적과 우호적인 관계를 맺으려는 전략을 세운다. 즉, 이때는 아이러니는 친교의 기능을 수행하며, 이를 통해 화자는 표적과 제3자들에게서 발생할 수 있는 반발 등의 반응을 막을 수 있고, 자신의 좋은 이미지도 제시할 수 있을 것이라고 본다. 마지막으로 '화자가 표적의 결점과 유관할 경우' 화자는 표적의 결점만을 자신의 논거로 삼기 어렵다. 즉,

자신의 아이러니의 근거에 자신의 결점도 관여되어 있기 때문에 이 경우 화자는 표적을 훈계만 할 수 없는 입장이 된다. 이 점이 화자로 하여금 l_0의 역할에 기대어 표면적으로는 표적에게 호의적인 관점을 제시함으로써 표적과의 관계 손상을 피하게 해준다고 본다.

이와 같이 본고에서는 표적에 대한 친교와 훈계라는 아이러니의 대조적인 담화기능은 본질적으로 다성적인 아이러니의 의미구조에 의거하여 분석했을 때 그 해석이 가능하다고 본다. 또한, 이 두 담화기능은 발화마다 개별적으로 수행되는 것이 아니라 한 번의 발화에서 동시에 수행될 수 있으며, 화자는 자신의 담화전략에 따라 이 가운데 한 가지 기능을 부각시킬 수 있다고 본다. 앞으로도 아이러니가 담화상에서 수행하는 다양한 담화기능에 대한 보다 심화된 연구를 수행하고자 한다.

참고문헌

Colston, Herbert L, <Salting a Wound or Sugaring a Pill : The Pragmatic Functions of Ironic Criticism>, in *Discourse Processes*, n.23, 1997, pp. 23-45.

Dews, Shelly., Kaplan, Joan., Winner, Ellen, <Why Not Say It Directly? The Social Functions of Irony>, in *Discourse Processes*, n.19, 1995, pp. 347-367.

Dews, Shelly., Winner, Ellen, <Obligatory processing of literal and nonliteral meanings in verbal irony>, in *Journal of Pragmatics*, n.31, 1999, pp. 1579-1599.

Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

Engel, Pascal, <Introduction, Raillerie, satire, ironie et sens plus profond>, in *Philosophiques*, vol. 35, n.1, 2008, pp. 3-12.

Nølke, Henning, <La polyphonie de la ScaPoLine 2008>, in *Berlin : Frank & Timme*, 2009, pp. 11-40.

Raymond W, Gibbs, <On the Psycholinguistics of Sarcasm>, in *Journal of Experimental Psychology : General*, vol. 115, n.1, 1986, pp. 3-15.

우선주, 『아이러니의 의미구조와 담화기능』, 연세대학교 박사학위 논문, 2019.

이성범, 『화용론 연구』, 서울, 태학사, 2002.

사전류

https://larousse.fr/dictionnaires/français

https://dictionnaire.lerobert.com

http://atilf.atilf.fr

온라인 사이트

https://www.pinterest.fr
https://www.1dsconseil.fr
https://www.grouperandstad.fr

Résumé

La double stratégie discursive du locuteur de l'ironie

WOO Sunjoo
(Université de Kyonggi, chargée de cours)

L'ironie est souvent considérée comme une figure par laquelle le locuteur tend à blâmer ou à railler sa cible. Selon cette étude, l'ironie joue un rôle admonitif à cette fin. Le locuteur peut cependant adopter une autre stratégie que celle susmentionnée au même moment de l'énonciation. Le locuteur peut avoir l'intention d'avoir des relations amicales avec sa cible. L'ironie joue dans le discours, ce qu'on appelle rôle amical. Cette étude a pour objet d'analyser les deux fonctions contradictoires que fait l'ironie simultanément dans le discours. Pour ce faire, cette étude s'appuie sur la structure polyphonique de l'ironie dans laquelle le locuteur se dédouble en le locuteur de l'énoncé l_0 et le locuteur textuel L. Il conviendra alors de voir, par ce dédoublement du locuteur, dans quelles conditions l'ironie fait ces deux fonctions et produit ses effets sur le sens du discours.

Mots Clés : ironie, structure sémantique polyphonique, locuteur de l'énoncé l_0, locuteur textuel L, double fonction discursive

투 고 일 : 2021.03.24.
심사완료일 : 2021.04.25.
게재확정일 : 2021.05.03.

2021년도 학회 임원진

회장	정상현(숙명여대)
부회장	이선화(영남대), 이은미(충북대), 신정아(한국외대)
감사	김용현(아주대), 조화림(전북대)
총무이사	김준현(고려대)
학술이사	이순희(고려대), 이윤수(공주대), 박성혜(고려대)
상임편집이사	박선아(경상국립대)
편집이사	손현정(연세대), 박희태(성균관대)
대외협력이사	최내경(서경대)
재무이사	이가야(숙명여대)
기획이사	노철환(인하대)
정보이사	김영욱(서울대)

이사(가나다순)

김민채(연세대)
김태훈(전남대)
노시훈(전남대)
노윤채(성균관대)
노희진(한국외대)
문경훈(경상국립대)
문시연(숙명여대)
박아르마(건양대)
변웅(서울대)
손정훈(아주대)
송진석(충남대)
오정숙(경희대)
윤학로(강원대)
이송이(부산대)
이채영(성신여대)
이춘우(경상국립대)
이현종(신한대)
전종호(서강대)
전지혜(숙명여대)
최윤희(경북대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française 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 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.
2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에 동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.

2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 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, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.

2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일
편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일
대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일
재무: 학회의 재무관리에 관한 일
정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.

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.

제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 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 편집이사가 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 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

를 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) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

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, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 '게재 불가' 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

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.

제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.

제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.

제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.

제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 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 행

하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규정 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 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원은 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. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
    1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행연구를 충실하게 검토했는가)
    2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
    3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
    4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
    5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
    1) 80점 이상 - 무수정 게재
    2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
    3) 60~69점 - 수정 후 재심사
    4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 '게재 불가' 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 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. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
   https://check.kci.go.kr
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.
   예) 000 (00 대학교 0교수)
   000 (Université (de) 00, Professeur 0)
9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.
   예) 1. / 2. / 3. / 4.
10. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
   ■ 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은『한글』로 표시한다.
   보들레르의『악의 꽃』은...
   ■ 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은「한글」로 표시한다.
   홍길동의「보들레르 시 연구」에 따르면...
   ■ 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이

텔릭체로 표시한다.

***Les fleurs du mal* de Baudelaire...**

■ 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

■ 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

■ 참고문헌

- 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
- 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동,『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et litterature : a propos de Racine〉, in Annales, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in Romantisme, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동,「보들레르 시 연구」,『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, 〈Le dossier de Baudelaire>, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동,「보들레르 시 연구」,『프랑스문화예술연구』제 55집, 2016, p.27.

■위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

• 학회전용메일 cfafrance@naver.com

• 편집위원장

- 박선아 (경상국립대), 010-6223-3790, barat87@hanmail.net

• 편집이사

- 손현정 (연세대), 010-8562-1574, sonhj@yonsei.ac.kr

- 박희태 (성균관대), 010-7302-5180, parkht@gmail.com

13. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원

▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)

▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

• 재무이사

- 이가야 (숙명여대), 010-9388-1364, kaya7551@gmail.com
신한은행 110-511-339563

2021 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 박선아(경상국립대)

편집이사 박희태(성균관대)
손현정(연세대)

편집위원

김대영(충북대)	이선화(영남대)
김미성(연세대)	이선희(강원대)
김선형(홍익대)	이수원(전남대)
김준현(고려대)	이윤수(공주대)
도윤정(인하대)	이은미(충북대)
박은영(인천대)	이춘우(경상국립대)
박재연(아주대)	이충훈(한양대)
신옥근(공주대)	임기대(부산외대)
심지영(방통대)	조지숙(가천대)
유재명(경희대)	Marie Caisso(성균관대)
윤정임(연세대)	Antoine Coppola(성균관대)

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원
정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 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 학회가 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

김준현(고려대), villon@korea.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,
연회비 전임 50,000원/비전임 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 은행에 다음 구좌로 송금한다.

은 행 명 : 신한은행
계좌번호 : 110-511-339463
예 금 주 : 이가야 (숙명여대)
e-amil : kaya7551@gmail.com

입금을 하실 때는 반드시 회원 본인의 이름과 함께 '홍길동(가입)', 홍길동(회비)'와 같이 하여 송금하여 주시기 바랍니다.

프랑스문화예술연구

2021 여름호(제76집)

초 판 인 쇄 : 2021년 05월 25일
초 판 발 행 : 2021년 05월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품