

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 온라인

46 | 2013 겨울호



프랑스문화예술학회

본 학회지의 발간비 일부는 2012년도 한국연구재단(교육과학기술부 학술연구
조성비)의 지원을 받았음. (NRF-2011-A00330)

This work was supported by the National Research Foundation of
Korea Grant funded by the Korean Government.
[NRF-2012-A00330]

프랑스문화예술연구

겨울호(제46집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

La signification de la correspondance de Proust à Reynaldo Hahn	KIL, Hae-Ok	1
관늘루 신부를 통해 본 알베르 카뮈의 종교관	김 중 우	31
사진과 소설의 상호텍스트성 - 에르베 기베르 작품 중심으로 -	김 현 아	61
『신 엘로이즈』에 묘사된 사랑과 경치	서 익 원	87
근접미래의 시간성	윤 우 열 ...	117
스탕달의 『라신과 셰익스피어』 연구	이 경 래 ...	141
콕토의 『지옥의 기계 <i>La Machine infernale</i> 』에 나타난 연극미학과 극작술 연구	이 영 석 ...	173
생텍쥐페리 그림 속의 양성	장 성 욱 ...	197
Jean-Pierre Richard의 비평 방법론	홍 명 희 ...	221

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

디지털미디어와 신화적 상상력

- 탈근대 상상계에 관한 한 연구 - 김 병 옥 ... 243

L'Etat du monde et du cinéma européen à la veille de l'explosion

des Nouvelles Vagues CHO Hwarim · Giusy PISANO ... 285

프랑스적 가치 톨레랑스 최 내 경 ... 309



학회 임원진 / 337

프랑스문화예술학회 회칙 / 338

편집위원회 규정 / 343

연구 윤리 규정 / 347

저작권 규정 / 350

논문심사 규정 / 351

논문기고 안내 / 352

회원가입 안내 / 354

La signification de la correspondance de Proust à Reynaldo Hahn

KIL, Hae-Ok
(Université Gachon)

| Contents |

1. Introduction
2. La correspondance avec Reynaldo Hahn entre 1894 et 1896
 - 2.1. L'épisode de Réveillon
 - 2.2. L'épisode de Trouville
 - 2.3. La scène de rupture
3. La correspondance avec Reynaldo Hahn entre 1906 et 1914
 - 3.1. La déformation du langage
 - 3.2. L'épisode versaillais
 - 3.3. Le transfert
4. Conclusion

1. Introduction

De nombreux spécialistes de la littérature proustienne s'accordent à dire que la correspondance de Marcel n'est pas un journal intime ou une autobiographie. En effet, les lettres de Proust ne peuvent être pensées en termes d'antériorité par rapport à *la Recherche*; elles ne sont pas un commentaire de l'oeuvre, ni un terrain de discussions sur

l'oeuvre, pour l'oeuvre. La correspondance de Proust est une fiction haletante dont il avait besoin pour se construire une identité de sujet. Chercher à comprendre l'univers de la correspondance proustienne, c'est donc bien saisir le rapport de Proust à sa famille, à ses amis, à ses connaissances, et découvrir, en même temps, que le créateur de *la Recherche* est étranger à tout cela.

Proust écrit sa correspondance sans se soucier d'écrire; il écrit des lettres comme il parle, dans l'attente du regard de l'autre sur lui. La question qui nous vient immédiatement à l'esprit : Proust a-t-il eu un correspondant privilégié? D'une certaine manière, oui, puisque Reynaldo Hahn est resté pour lui l'ami de toute une vie. Leur rencontre date du printemps de 1894, et jusqu'à la mort de Marcel, Reynaldo fut le seul, avec Céleste Albaret, à pouvoir entrer dans la chambre de Proust sans restriction, dans son intimité, dans cet espace sacré qu'il mit tant d'années à se ménager, patiemment, résolument, pour l'oeuvre à faire - c'est du moins le témoignage qu'en a laissé Céleste: "de tous les familiers de M. Proust Reynaldo Hahn était le seul qui fût reçu quand il venait, si M. Proust était réveillé¹⁾". Ces précisions sur le "degré d'intimité" entre Reynaldo et Marcel sont importantes, dans la mesure où l'espace de Proust, confiné à sa chambre, fut toujours un domaine sacré, inviolable, espace construit, mis en place pour se protéger, au départ, de sa mère. Mais l'ami le plus tendre, malgré l'éloignement des dernières années, fut celui qui, jusqu'au bout, demeura le plus fidèle: il suivit l'agonie de Marcel, passa la soirée, après la mort de Proust, à téléphoner et à écrire pour prévenir les amis, et veilla toute la nuit²⁾.

1) Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Paris, Editions J'ai lu, 1975, p. 275.

L'édition de la *Correspondance* comprend cent quatre-vingt-cinq lettres de Proust et seulement treize lettres de Reynaldo Hahn adressées à Marcel. Les treize lettres de Hahn disponibles sont un caractère plutôt anecdotique: potins, rendez-vous, brèves descriptions d'événements mondains ou musicaux. Il nous est donc plus difficile de cerner la nature, l'ampleur et le rôle des lettres de Reynaldo Hahn dans l'ensemble de la correspondance de Proust.

Cependant les lettres que Proust échangea avec son meilleur ami, Reynaldo Hahn, constituent un cas particulier dans l'ensemble de la *Correspondance*. Nous verrons que le mouvement d'élan puis de repli qui caractérise la majorité des échanges épistolaires de Proust vaut également pour la relation avec Reynaldo Hahn. Le nombre de lettres varie considérablement d'une année à l'autre, et indique assez bien le mouvement d'élan de Marcel vers Reynaldo, au départ dans l'enthousiasme et l'admiration, suivi d'un repli, après les tumultes de la jalousie. De quelle façon Marcel se comporte-t-il avec Reynaldo? Comment leur relation amoureuse évolua-t-elle? Un échange basé sur l'amitié et le respect succédera ensuite à la scène de rupture que nous étudierons ultérieurement en nous basant sur la correspondance.

Pour les années 1894, 1895 et 1896, alors que les deux hommes vivent leurs moments les plus tendres -jusqu'à la rupture de leur idylle -, trente-cinq lettres de Proust et une seule lettre de Hahn ont été retrouvées. Puis nous n'avons qu'une lettre de Marcel et une lettre de Reynaldo en 1897, une seule lettre de Marcel en 1898, aucune lettre pour les années 1899 et 1900, une seule lettre de Proust en 1901, une en 1902, aucune en 1903, cinq en 1904, puis une lettre

2) Celeste Albaret, *Monsieur Proust*, *op. cit.*, p. 459.

de Proust et une lettre de Hahn en 1905. L'année 1906 marque le retour de leur échange épistolaire soutenu, avec trente lettres de Marcel - ce qui suppose au moins autant de lettres de Reynaldo. Nous avons ensuite dix-sept lettres de Proust en 1907, seize en 1908, six en 1909, douze en 1910, dix-huit en 1911, dix-neuf en 1912, huit en 1913, treize en 1914, puis presque plus rien à partir de 1915.

Deux grandes périodes se dégagent donc la correspondance de Marcel Proust avec Reynaldo Hahn: 1894-1896, et 1906-1914. Si la période 1894-1896 peut être placée sous le signe de la passion, la période 1906-1914 doit être placée sous le signe de la complicité. Nous allons examiner dans cette étude leur échange épistolaire suivant les différentes périodes pour voir enfin si Reynaldo Hahn fut pour autant un correspondant privilégié.

2. La correspondance avec Reynaldo Hahn entre 1894 et 1896

2.1. L'épisode de Réveillon

Proust est séduit par Reynaldo lorsqu'il fait sa connaissance chez Madeleine Lemaire, au printemps de 1894. Le jeune compositeur n'a que dix-sept ans et une importante musicale derrière lui. De plus, Reynaldo possède le genre de physique que Marcel préfère: "beaux cheveux bruns, yeux veloutés et brillants, petites moustaches³⁾".

Mais les lettres de Proust à Reynaldo Hahn ne prendront jamais le

3) Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, "Biographies", 1996, p. 237.

ton poli, précieux. Il est vrai que Reynaldo est plus jeune que Marcel; mais leur relation sera plutôt basée sur la simplicité d'une amitié entre deux jeunes hommes s'exprimant d'égal à l'égal. La lettre de Proust, écrite le lundi soir 27 août ou 3 septembre 1894 montre une relation bien engagée alors que Marcel et Reynaldo séjournent au château de Réveillon, propriété de Madeleine Lemaire dans la Marne. Dès cette période, Proust fait de Hahn son confident et son lecteur. Ils discutent littérature et musique, annotent mutuellement ce qu'ils écrivent et composent:

Mon cher ami,

Il est 9 heures et je ne veux pas me coucher encore. Pour vous remercier de toutes vos amabilités de tantôt je continue mes modestes exercices sur Bouvard et Pécuchet, pour vous⁴⁾, et sur la musique. Depuis le peu de temps que je vous connais, j'ai déjà été tant de fois l'un et l'autre de ces deux imbéciles avec vous, que je n'aurai pas besoin d'aller chercher bien loin mes modèles. Dormez bien, je vous dis comme Horatio: "Bonne nuit, aimable prince, et que des essaims d'anges bercent en chantant ton sommeil."⁵⁾

Marcel écrit pour Reynaldo et avec Reynaldo; il lui écrit à même ses manuscrits; Son intention est de travailler de façon plus sérieuse

4) "Proust avait fait publier dans la *Revue Blanche* (n° de juillet-août 1893) *Mondanité de Bouvard et Pécuchet*. L'article porte la dédicace: "A mes trois chers petits Robert, Robert Proust, Robert de Billy, pour nous amuser". En août 1894, au château de Réveillon, il se lie avec Reynaldo Hahn, pour qu'il écrit, en quarante-cinq minutes, un pendant à cet article, qu'il intitule: *Mélomanie de Bouvard et Pécuchet*" (note de Kolb, I, 322).

5) *Correspondance de Marcel Proust*, édition de Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21vol. I, p. 320.

encore à l'avenir, "avec amour", pour satisfaire son nouvel ami. Dans son élan vers l'autre, il veut également écrire pour l'autre, saisir la personnalité et l'essence de l'autre. Nous voici donc dans le domaine du charme et du désir d'être séduit, comme du désir de plaire. En Reynaldo, Marcel va séduire l'amant potentiel, le jeune homme avec qu'il pourrait trouver un amour passionné et réciproque. La volonté d'écrire pour l'autre revient souvent dans les lettres à Reynaldo Hahn, de la fin de 1894 au début de 1896. Une fois de plus, le lecteur de la correspondance a le sentiment que le transfert va jouer pleinement, et que Reynaldo va devenir celui à qui Proust se confie totalement, celui à qu'il pourra exposer ses conceptions sur la musique, celui à qu'il parlera de littérature, celui à qu'il écrit sera expliqué, commenté par lettres. Ainsi, le 18 janvier 1895, dit-il à son ami:

[Mademoiselle Lemaire] m'a écrit que mes vers (à toi) étaient bien. Je lui ai répondu qu'on est toujours bien inspiré quand on parle de ce qu'on aime. La vérité est qu'on ne devrait jamais parler que de cela. Ces vers-là sont les seuls de moi que tu me feras plaisir en montrant et réciter le plus possible.⁶⁾

Puis vers la fin octobre de la même année, nous pouvons lire une déclaration qui dut être très importante pour Marcel:

Mon cher petit
J'accepte tout puisque c'est pour vous le rendre, et cette partie de ma vie intérieure que je vous donne - et qu'avant de vous la donner je vous devais - si je puis croire qu'elle vaut quelque chose, je me réjouis deux fois. Je voudrais être maître

6) *Ibid.*, I, p. 363.

de tout ce que vous désirez sur la terre pour pouvoir vous l'apporter - auteur de tout ce que vous admirez dans l'art pour pouvoir vous le dédier? Je commence petitement mais enfin si vous m'y encouragez...⁷⁾

Et encore en mars 1896, à l'époque de *Jean Santeuil*:

Que vous êtes bon Reynaldo. Maman était émue de votre gentillesse et je vous remercie et vous embrasse de tout mon coeur. Je vous ai apporté des petites choses de moi et le début du roman que Yeatman⁸⁾ lui-même près de qui j'écrivais a trouvé très poney⁹⁾. Vous m'aiderez à corriger ce qui le serait trop. Je veux que vous y soyez tout le temps mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnait. Sans cela c'est surtout le roman que tu serais obligé de mettre "déchire".¹⁰⁾

7) *Ibid.*, I, p. 442.

8) Il s'agit de Léon Yeatman, Proust fit sa connaissance en 1893, et l'invita à un dîner avec des camarades en juin de cette même année. Fait intéressant à souligner, c'est Yeatman qui contrefit la voix de Proust dans le spectacle de Jacques Bizet qui parodiait *Les Plaisirs et les jours* (18 au 20 mars 1897). Marcel ne lui en tint pas rigueur, et les deux amis restèrent en contact par la suite. Proust visita l'église d'Abbeville en sa compagnie en 1901.

9) Surnom que Reynaldo donna à Proust pour la première fois en septembre 1894. Marcel écrit dans sa lettre du 16 septembre de cette année: «Pourquoi "Marcel le poney"? Je n'aime pas cette nouvelle chose. Cela ressemble à Jack l'Eventreur et à Louis le Hutin. N'oubliez pas que ce n'est pas un surnom et que je suis, en toute vérité, Votre poney» (I, p. 327). Proust emploiera souvent ce surnom par la suite dans ses lettres à Reynaldo; l'expression évoluera et finira par prendre toutes sortes de significations. Dans ce "roman que Yeatman a trouvé très poney", c'est à dire très sentimental et un peu trop "fleur bleue", trop "délicat", sans doute. A partir de 1904, le mot "poney" est employé dans toutes sortes de contextes: Proust trouve des vers de Boisrobert très "poneys" (IV, p. 122), mais il trouve également "bien poney" l'attitude de Clovis lorsqu'il entendit le récit de la passion du Christ, et qu'il prit sa hache en s'écrivant: "Si j'avais été là avec mes braves Francs, cela ne serait pas arrivé ou j'aurais vengé tes souffrances" (IV, p. 245).

10) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, II, p. 52.

Reynaldo Hahn est pour Marcel, entre 1894 et 1896, le destinataire de son écriture fictionnelle. Nous le savons par ces trois exemples de lettres, où Proust le dit explicitement. Cependant les lettres à Reynaldo ne nous permettent pas de mesurer jusqu'à quel point les deux amis se lisaient, s'encourageaient, se critiquaient¹¹⁾. Proust n'investit pas l'écriture épistolaire de manière à construire une réflexion soutenue, dont Reynaldo serait le destinataire. Pourtant, leur correspondance diffère des autres correspondances de Proust. La dynamique des lettres entre Marcel et Reynaldo se révèle en fait très intéressante. Il y a bien repli de la part de Proust, à partir de 1896, mais dans ce cas-ci le repli va donner lieu à un réinvestissement et à un déplacement de l'écriture épistolaire, de 1906 à 1914. Ce déplacement va se faire par le relais maternel, dans le relais maternel: Proust va prendre la place de Jeanne, il va s'approprier et reproduire la créativité de sa mère, mais en la déformant. Nous allons tenter de retracer cette évolution dans la deuxième partie de cette étude.

2.2. L'épisode de Trouville

11) Jean-Yves Tadié cite l'article de P. Blay et H. Lacombe, "A l'ombre de Massenet, Proust et Loti: le manuscrit autobiographique de *L'île du rêve* de Reynaldo Hahn" (*La revue de musicologie*, 1993, n° 1, p. 83-107), article dans lequel on apprend que "Proust a suivi de près la mise au point de l'oeuvre de Hahn: "Proust assis devant moi. Tristesse vague et profond"; "Réveillon. Vent, pluie. Discussion avec Proust. Triste" (Tadié, *Marcel Proust*, p. 292). On sait par ailleurs qu'"au printemps de 1895, Proust écrivit les poèmes intitulés *Portraits de peintres* pour lesquels Hahn composa de la musique, et qui furent récités plusieurs fois chez Madeleine Lemaire" (Virginie Green), et qu'à l'automne, "ils formèrent le projet d'écrire une vie de Chopin, "un livre minutieux où la psychologie de l'artiste se révélerait dans ses moindres détails" [Hahn, Journal, *Candide*, 29 août 1935]" (Tadié, *Marcel Proust*, p. 293).

Marcel veut attirer Reynaldo à Trouville, et il prend prétexte de la tristesse que lui causera le départ de sa mère. Il aimerait que son jeune ami arrive après le départ de Jeanne.

My little Master [...] Madame Straus à qui j'ai parlé de vos "jolies qualités" et mieux sera ravie de vous recevoir. Donc sans vouloir prendre sur moi un tel voyage je crois que si vous devez venir deux jours à la mer, le meilleur moment serait maintenant - et à Trouville. Si vous ne venez pas - comme maman partira bientôt vous pourriez venir après son départ pour me consoler. Mais dites-le car dans ce cas je resterai à l'hôtel après le départ de Maman pensant que vous habitez probablement le même puisque c'est le meilleur. Si vous ne venez pas ou venez plus tôt; j'habiterais après le départ de Maman chez les Straus ou plutôt à Etretat chez un ami[...] Votre poney, Marcel.¹²⁾

Il le menace d'aller "chez un ami" -il s'agit de Léon Yeatman, que Proust fréquente depuis le printemps -, si Reynaldo ne se plie pas à son désir. Proust tyrannise déjà sa nouvelle conquête. A noter l'emploi des surnoms affectueux: Reynaldo est "*my little master*" Marcel; "le poney"; le 25 septembre, Proust appelle Reynaldo "mon cher petit"¹³⁾, le 18 décembre, "cher enfant"¹⁴⁾, et le 18 janvier 1895, "mon enfant bien-aimé"¹⁵⁾, comme une mère à son fils... A l'époque de Trouville, ils ne sont peut-être pas encore amants, mais il semble bien que ce soit Proust qui, une fois de plus, mène le jeu.

12) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, I, p. 326-327.

13) *Ibid.*, I, p. 337.

14) *Ibid.*, I, p. 357.

15) *Ibid.*, I, p. 363.

Dans l'épisode de Trouville, Jeanne part, et Reynaldo ne vient pas "la remplacer". Proust passe une nuit blanche dans l'attente de quelque chose, dans l'attente de n'importe quoi. Une massive du "cher petit" arrive heureusement le lendemain matin:

Je vous suis bien reconnaissant de m'avoir tout de suite répondu. Comme Maman est partie hier je m'ennuyais ce matin tout seul parce que après une nuit blanche je ne voulais ni travailler ni aller me promener [...] et votre lettre arrivée il y a une demi-heure m'a été une distraction triste il est vrai mais bien chère. - Triste parce qu'avant elle j'avais encore quelque espoir:

"Mais Phylis le triste avantage

Lorsque rien ne marche après lui"

Ne lisez pas le volume de Platon qui ne peut pas vous intéresser mais le seul *Banquet*. Je ne dis pas que vous le lirez avec fruit, mais au moins dans toute sa fleur. L'épanouissement des autres est interne et malgré que je ne me rappelle pas lesquels sont avec le *Banquet* dans ce volume-là, un peu sévères pour vous. Je n'ai plus personne à qui parler de vous depuis que Maman est partie. [...] J'abats chaque jour une grande besogne de correspondance. [...]

Si vous pouvez encore m'écrire un mot ou si cela vous ennuie un télégramme quand vous recevrez cette lettre cela animera encore ma solitude. Après cela ne m'écrivez plus. C'est seulement pour mon deuxième jour de solitude.¹⁶⁾ [Lundi matin 24 septembre 1894]

Marcel commence par ailleurs à citer les classiques, exactement

16) *Op. cit.*, I, p. 334-335.

comme sa mère lui en cite lorsqu'elle veut le distraire ou lui donner une leçon de morale sans trop le heurter. Dans l'extrait que nous donnons, il s'agit de deux vers tirés du *Misanthrope*, dans la même lettre, Marcel cite également un vers de *L'Ecole des femmes*. Comme l'écrit Jean-Yves Tadié, les lettres que Proust envoie à Reynaldo de Trouville "en révèlent plus sur la vie psychique que de grands événements: la confession perce sous l'indifférence feinte, l'appel à la pitié se mêle au snobisme; mais l'intelligence, à travers les tempêtes secrètes, reste ferme¹⁷⁾", lorsqu'il conseille à son ami, par exemple, la lecture certes intéressée du *Banquet*. Cependant la correspondance permet à Proust de recréer la dynamique de la relation à sa mère; elle permet une répétition vitale pour la mise en place d'un espace potentiel de proximité dans la distance, et d'écriture dans la solitude. Après le mouvement d'élan viendra, une fois de plus, celui du repli.

2.3. La scène de rupture

Après les premiers moments tendres et passionnés, Marcel cherche à contrôler son "amoureux", il devient tyrannique, demande à l'autre de tout lui dire, de ne rien cacher. Marcel, comme dans toutes ses relations avec des hommes séduisants, veut prendre en main la situation, contrôler l'autre, le transformer, le "refaire" selon ses désirs. Il veut se faire leur mère, il aimerait que l'autre soit l'enfant - pour que lui, Marcel, puisse ainsi à son tour, comme sa mère, surveiller, couvrir et commander sans les tourments de la jalousie:

17) Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 244.

Mon pauvre enfant,

Mon petit, Madame Lemaire est cause de tout. Elle n'a pas voulu me laisser partir chez Madame E. Stern sans m'y conduire elle-même avec Mlle Suzette de sorte qu'à onze heures quand j'ai voulu partir elle m'a demandé à attendre quelques instants. Je l'ai fait parce que surtout j'espérais encore vaguement que tu arriverais chez les Daudet. M'avait-on trompé d'heure en me disant onze heures ou depuis s'était-il écoulé plus de temps que je ne croyais, j'ai senti en arrivant avenue Montaigne et voyant des gens sortir du bal et aucun arriver qu'il devait être très tard. Je ne pouvais pas ne pas entrer, car je ne voulais pas avouer à Madame Lemaire que je n'avais qu'une idée, c'était te rejoindre, mon ami. Hélas, je suis entré chez Madame Sterne, je n'ai parlé à personne, je suis ressorti, je peux te le dire, sans être resté quatre minutes et quand je suis arrivé chez Cambon il était minuit 1/2 passés! Et Flavie m'a tout dit! Attendre le petit, le perdre, le retrouver, l'aimer deux fois plus en voyant qu'il est revenu chez Flavie pour me prendre, l'espérer pendant deux ou le faire attendre cinq minutes voilà pour moi la véritable tragédie, palpitante et profonde, que j'écirai peut-être un jour et qu'en attendant je vis. Tout ceci pour excuser la longueur de ce récit pour son importance.

Ton enfant,

Marcel¹⁸⁾ [Vendredi matin 26 avril 1895]

Marcel commence par s'expliquer, pour ne pas causer de peine inutile à son ami: rien n'est de sa faute, le temps a joué contre lui, les dames Lemaire aussi. C'est Proust qui a fait bond, et que c'est lui qui soit s'excuser auprès de son ami pour l'avoir fait attendre.

18) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, I, p. 379-380.

Pourtant il retourne la situation: arrivé enfin au lieu du rendez-vous, Reynaldo ne s'y trouve plus; dès lors, Marcel est angoissé. Une fois de plus, la situation lui échappe, et c'est cela qui cause cette "véritable tragédie". Proust peut convoquer et révoquer, être en retard pour un rendez-vous, ne pas se présenter; les autres, non¹⁹⁾. Lui seul devait décider quand il pouvait jouer à "perdre, retrouver, espérer pendant deux [heures] ou faire attendre [pendant] cinq minutes" ses amis; il devait, dans tous les cas, contrôler la situation, mais cette situation finissait toujours par se détériorer. La répétition de petites brouilles et de malentendus suivis de réconciliations va ainsi se poursuivre jusqu'au printemps de 1896. Le 20 juin, Proust avait voulu conclure avec Reynaldo un pacte, par lequel il lui demandait de tout lui dire, voulant ainsi tout connaître de l'autre pour mieux le posséder. Mais nous apprenons que ce pacte a été rompu. Marcel, contrarié, fait éclater la scène de rupture qui mènera à un silence de presque huit ans.

Reynaldo j'ai eu un mouvement de mauvaise humeur ce soir,
il ne faut ni vous en étonner ni m'en vouloir. Vous m'avez dit,
jamais je ne vous dirai plus rien. Ce serait un parjure si c'était
vrai; ne l'étant pas c'est encore pour moi le coup le plus
douloureux. Que vous me disiez tout, c'est depuis le 20 juin
mon espérance, ma consolation, mon soutien, ma vie. Pour ne

19) Dix-sept ans plus tard, il écrit à Albert Nahmias fils, qui n'est pas venu le rencontrer, comme prévu, sur la digue de Cabourg: "Un jour je peindrai ces caractères qui ne sauront jamais, même à un point de vue vulgaire, ce que c'est que l'élégance, prêt pour un bal, d'y renoncer pour tenir compagnie à un ami. Ils se croient par là mondains et sont le contraire" (20 août 1912, XI, p. 189). Ce que Marcel ne savait pas, c'est que Nahmias n'avait pas pu se présenter parce qu'il venait d'écraser sur la route de Caen, avec sa voiture, une petite fille...

pas vous faire de peine je ne vous en parle presque jamais, mais pour ne pas en avoir trop j'y pense presque toujours. [...] si ma fantaisie est absurde, c'est une fantaisie de malade, et qu'à cause de cela il ne faut pas contrarier. On est bien méchant si on menace un malade de l'achever parce que sa manie agace. Vous me pardonnerez ces reproches parce que je ne vous en fais pas souvent et que j'en mérite toujours ce qui consolera votre amour-propre. Soyez indulgent pour un poney.²⁰⁾
[Entre la mi-juillet et le 8 août 1896]

Proust évoque sa maladie: on ne contrarie pas un malade, on se plie à ses "fantaisies" - exactement comme ses parents finiront par se plier, vaincus, à ses chantages. Seulement voilà, Hahn refuse cette situation: il ne veut pas se mettre en position de servant, de subalterne, d'amant de placard; il veut encore moins "tout dire" à Marcel. Comme le fait remarquer Tadié, Reynaldo, "refusant de ne pas lui faire de la peine, se permettant de ne pas "revenir" avec lui, lui donne l'impression "d'être peu" pour son ami et lève les obstacles qui s'opposent aux autres désirs de Proust.²¹⁾

3. La correspondance avec Reynaldo Hahn entre 1906 et 1914

3.1. La déformation du langage

20) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, II, p. 97-98.

21) Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 319.

Marcel va reprendre de façon intense ses échanges épistolaires avec Reynaldo, après huit ans d'éloignement. Et Hahn est le seul avec qui Proust va renouer - sur la base de l'amitié - de façon aussi forte et intime, pendant une dizaine d'années. Il va surtout instaurer durablement dans ses lettres à Reynaldo un espace de jeu, de dérision et d'ironie. Proust ne va pas s'entretenir de littérature avec son correspondant et investir le langage d'un discours sérieux, fervent, passionné sur l'art et sur ses conceptions de la vie: il va transformer la scène de leur amitié épistolaire en satire pleine d'humour et de désinvolture. Le but, au départ, est de distraire Reynaldo, trop mélancolique. La première lettre de Proust à Reynaldo dans laquelle apparaît une déformation du langage date probablement du mois de février 1904, au moment où il corrige ses épreuves de *La Bible d'Amiens*:

Cher Bininibuls

Le plus tôt que vous pouvez m'hensvoyez la *Gustave Moreau* d'Ary Renan (ou à défaut celui de Paul Flat par exemple) sera le mieux. Car je voudrais le faire acheter à la *Gazette des Beaux Arts* si vous ne l'aviez pas et elle ferme assez tôt. Et aussi si poussez *Vie des Abeilles*.

Mille petites caresnuls, genstil.

Mais ne faites *rien monter* car j'ai été très maladch et dormirai.²²⁾ [Peu après le 6 février 1904?]

Dans l'"introduction" aux *Lettres à Reynaldo Hahn*²³⁾, Kolb insiste, une fois de plus, sur le côté biographique des lettres de Proust. Il fait

22) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, IV, p. 58.

23) *Lettres à Reynaldo Hahn*, préface d'Emmanuel Berl, Gallimard, 1956, 261 p.

remarquer cependant que le langage déformé, utilisé par les deux amis à partir de 1904 surtout, est dû au départ à Reynaldo Hahn, qui avait coutume d'écrire ainsi à ses proches. Proust aurait apporté une touche personnelle et originale, "un fond de fantaisie, d'humour et d'ingéniosité. Cette déformation du français se rachète par de véritables trouvailles. Afin de renforcer le mot colère, par exemple, il invente la forme "faschcolère". Mais Kolb s'arrête au seuil des explications et des développements théoriques possibles à ce sujet. D'autre part, nous ne cherchons pas à nier le côté spirituel, gai, d'un être qui aimait rire. Patrick Brunel a bien montré que le rire est chez Proust consubstantiel à sa création:

[...] c'est devenu un lieu d'attribuer à Proust un développement total et le sacrifice entier de sa personne, jusqu'à la souffrance morale et à la douleur physique, à la cause de son roman. Il ne faudrait pas cependant qu'une telle vision conduise à ignorer l'importance du rire qui en a accompagné la naissance. Que la joie soit consubstantielle à tout acte créateur, c'est peut-être cela dont, en dernier ressort, témoigne l'esthétique ludique d'*A la recherche du temps perdu*.²⁴⁾

La correspondance proustienne nous le rappelle constamment par le côté ludique des lettres échangées avec Reynaldo Hahn, alors que les deux amis s'amusent à déformer le langage et à s'attribuer toutes sortes de noms²⁵⁾. Mais ce serait trahi nos sentiments et notre lecture

24) Patrick Brunel, *Le rire de Proust*, Paris, Honoré Champion, Edition Slatkine, 1997, p. 92.

25) Brunel consacre d'ailleurs plusieurs pages de son "introduction" à citer des passages de la correspondance proustienne où apparaît tout le "rire de Proust" (p. 13 à 33).

d'affirmer que les lettres de Proust nous montrent un être autant joyeux que malheureux, bon vivant et bien portant autant que souffrant. Cependant, à partir de 1906, les lettres ont un côté amusant mais aussi quelque chose d'énigmatique. Leur existence est souvent mentionnée; mais ne sont jamais véritablement commentées; comme si elles étaient au-delà de toute explication possible, hormis la volonté évidente de Proust de s'amuser, de se détendre avec Reynaldo, dans la complicité, loin des exigences sérieuses de la vie.

3.2. L'épisode versaillais

Les lettres les plus significatives à cet égard ont été écrites par Marcel alors qu'il était à Versailles, à l'automne 1906 - bien que toutes les lettres à Reynaldo, entre 1906 et 1914, soient écrites de la même façon. Nous serions porté à imaginer toutes les lettres écrites au cours de cet automne, moins d'un an après la mort de Jeanne, marquées par la tristesse, les pensées sombres et le chagrin. Or les lettres de Marcel à Reynaldo sont loin de montrer du chagrin; elle sont au contraire très enjouées, très gaies. Serait-ce parce que Marcel a le sentiment de revivre, de s'émanciper? La lettre qu'il écrit à son ami le 9 août 1906 est particulièrement vive; nous en citons un long extrait, que nous commenterons par la suite:

Mon cher Marquis de Buninuls

Je vous dois mander la chose la moins incroyable, la moins grande, la moins petite, une chose qui existe depuis quatre mois et que vous ne croirez pas dans dix, une chose qui était vraie hier et qui ne l'est peut-être plus aujourd'hui. (Si elle

l'est.) Devinez qui s'est établi antiquaire expert et vendeur comme Molinier, qui a acheté un vaste magasin qu'il a rempli de ses collections à Versailles, qui, plusieurs heures par jour, y vend et y discute le prix et l'authenticité des curiosités et des oeuvres d'art, qui en fait un commerce, qui en fait une science, qui maintenant reporte aussi son savoir sur ce qui n'est pas à lui, apprécie l'époque et le vrai de tout, qui ose prétendre que la *Descente de Croix* de Rubens pourrait bien être de Van Dyck, qui, en le disant prononce Vamm Däik, comme Me Oppenheim et comme Henraux, qui a vieilli d'ailleurs de cent ans. Qui est-ce, je vous le donne en deux je vous le donne en dix, je vous le donne en cent. "Et parbleu dit Me Lilli Lehman, c'est M. de Nolhac" -Nenni -" C'est alors Robert de Montesquiou." Point du tout. "Pardi nous sommes bien sots, dites-vous, cela ne peut être que Lobre, si ce n'est Tenré." Non donnez votre langue aux chats, c'est c'est... encore une fois devinez-vous, mais non vous ne le pouvez, c'est, je veux vous le dire mais non vous le faire croire, c'est, c'est Hector... -Hector? Hector qui?" C'est Hector... Hector... Hector....., eh! bien je vous le dis c'est Hector tout court, Hector des Réservations, Hector de la Potocka, votre Hector, mon Hector, Hector le Maître d'Hôtel, en cent mots comme en un, c'est Hector. Récriez-vous, accusez moi de mensonge, dites que vous etc. - Notez que je n'ai point Me de Sévigné ici, que je vous dis tout cela en l'appuyant bien gauchement sur l'étrier d'une mémoire branlante, et de l'autre côté sur l'étrier de l'inspiration reconstructive pour faire ainsi suivre aux sabots du poney les traces immortelles qu'a laissées le Pégase de la Marquise (qui ne volait pas ce jour là!). [...] A propos de Robert songe à quel point une lettre comme celle de "faner" "quand on sait faire cela on sait faner" "Songez que c'est l'homme le plus méchant du monde et qui n'aime point faner" ressemble à ce que dit la mère Gustave, n'en méprisez point la

Sévigné mais demandez-vous si l'on ne pourrait pas dire à la Marmontel "Gustava ou la Sévigné du commun" [,]

Tendresses de

Buncht,

Brûlez immédiatement cette lettre et en me répondant ne prononcez pas le nom d'Hector [,] [...] En me répondant dites moi que vous avez brûlé cette lettre (et celle Bréval). Et que ce soit vrai. [...] ²⁶⁾

Il se dégage de ce texte une grande énergie, un souffle nouveau, un tourbillon de mots et de citations "hasrangées", comme jamais Proust ne l'avait fait auparavant. Les citations ont toujours fait partie de sa culture, et la plupart du temps, il cite de mémoire- mais en respectant le fond et la forme, en préservant une certaine autorité aux écrivains cités. La différence ici, c'est que Proust parodie "la Sévigné", en l'intégrant à une imitation de la créativité maternelle. La grande épistolière, que Jeanne citait toujours, dans le but d'instruire, d'éduquer, en prenant la relation de Sévigné à sa fille comme modèle incontestable d'amour filial honnête, tendre et dévoué - opposée à la relation de Sévigné à son fils... - est *désacralisée* par Marcel; l'épistolière perd ici sa valeur de norme. Proust casse la filiation, il rompt la chaîne maternelle du réseau épistolaire qui, jusqu'à lui fut, dans sa famille, une affaire de femmes. Il écrit à Reynaldo: "Notez [bien] que je n'ai point Me de Sévigné ici, que je vous dis cela en m'appuyant bien gauchement sur l'étrier d'une

26) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, VI, p. 180 à 182.

Note de Philip Kolb: "Proust imite la lettre de Mme de Sévigné à M. de Coulanges sur le mariage de Lauzun, lettre du 15 décembre (1670). Dans *la Fugitive*, la mère du narrateur fera allusion à cette lettre de Mme de Sévigné ainsi qu'à celle de "la jolie chose que c'est de faner": III, p. 657."

mémoire branlante, et de l'autre côté sur l'étrier de l'inspiration reconstructive"; formulation extrêmement intéressante, qui allie la "mémoire branlante" du texte sévignien pourtant transmis par sa mère, à l'inspiration reconstructive, première véritable "inspiration" d'un air qui n'est plus contrôlé par Jeanne. Proust ajoute qu'il fait "ainsi suivre aux sabots du poney les traces immortelles qu'a laissées le Pégase de la Marquise (qui ne volait pas ce jour là!)" : il emprunte le chemin de Sévigné, mais pour y laisser ses propres traces, et effacer ainsi celles de l'autre.

Marcel demande par ailleurs à Reynaldo de brûler la lettre, ce qui est peut-être aussi une façon pour lui de s'assurer que ce discours délirant, que cette déliaison de la langue maternelle, que cette profanation d'un texte sacré - sacré aux yeux de Jeanne Proust -, soient eux-mêmes effacés. Le fils s'amuse dans le dos de sa mère, il pervertit sa mémoire, il secoue l'édifice *branlant* de son autorité et de son intégrité.

Selon Michel Schneider, comme le désir du texte

est toujours plus ou moins censuré[,] il est inévitable que l'écriture, comme toute expérience de déplacement, s'accompagne elle-même d'un déplacement et soit oublieuse du lieu et du temps d'où elle vient. [...] c'est par un travail de séparation psychique que se fait le passage à l'oeuvre: l'écrivain tue en lui le plagiaire, et le penseur le deuil de l'enfant pensé par la mère.²⁷⁾

Avant d'en arriver aux pastiches des grands auteurs, Proust a peut-être

27) Michel Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1985, p. 35.

tre dû en passer par un pastiche de sa mère, de l'écriture épistolaire de sa mère, par un pastiche, en somme, de la créativité maternelle. C'était une façon pour lui de rompre avec "le temps circulaire", ce "temps qui n'est pas le temps", ce "temps où rien n'est jamais premier, jamais révolu, ce temps de la symétrie[...] où [,] entre mère et enfant [...] chacun engendre inlassablement l'autre²⁸⁾". Car "l'influencé n'est pas dans un temps linéaire, irréversible, celui auquel la structure de l'OEdipe donne accès, et qui rend possible à la fois la filiation symbolique et son reniement²⁹⁾".

En 1906, la seule façon que Proust avait de rompre avec l'influence maternelle, c'était de la pasticher, de la parodier. Ce que Proust fait, selon nous, dans sa correspondance avec Hahn. Marcel se libère de sa mère en adressant son écriture parodiée à l'autre. Pour la première fois, d'ailleurs, il fait vraiment jouir son correspondant. Dans ses lettres à Reynaldo de la deuxième période, il incorpore la créativité maternelle et la donne à son correspondant, pour l'amuser, le distraire, l'égayer, le réjouir.

3.3. Le transfert

Il y a aussi, dans la correspondance avec Reynaldo Hahn, répétition et déplacement de fragments du passé de Proust, et il y a bien incarnation, dans cet espace transitif créé par la correspondance, d'une figure maternelle - et grand-maternelle - du passé. Proust change de position et il "change de langue". Le 13 décembre 1906, Proust écrit à Reynaldo une longue lettre, dont nous citons un extrait

28) *Ibid.*, p. 65-66.

29) *Ibid.*, p. 65-66.

très important:

Mon cher Imuls

Avant de me kouscher je veux vous donner petit bonsoir et vous dire dans quelles pensées me laissait vos visites qui m'émeuvent d'une telle reconnaissance et d'une telle angoisse de votre part. [...]

Mon genstil pensant à votre infinie bonté pour moi et à la douceur qu'elle causerait à Maman si elle le savait je pense à ces vers vraiment beaux de Montesquiou[,] je les change légèrement pour les adapter: *Oh! si tu m'as aimé de cette bonté tendre Toi que je vais quitter, dans ce cruel départ C'est que des yeux; par toi fermés, t'ont fait entendre, Le testament muet du maternel regard. Comme tu l'as rempli en mère cette tache De mère - ce mandat comme tu l'as rempli!* (Il s'agit d'une vieille bonne à qui sa mère, à lui Montesquiou, l'avait confié en mourant).

Adieu Genstil.

[Versailles, le jeudi soir 13 décembre 1906]³⁰⁾

Les visites et les départs de Reynaldo laissent Marcel dans le même état d'angoisse qu'avec sa mère, sa bonté rappelle à Proust celle de Jeanne; et le fait de penser à Jeanne engendre cette autre pensée de Montesquiou à l'endroit...de celle qui a remplacé sa propre mère. Proust s'adresse à Reynaldo en lui citant des vers du comte - en les modifiant pour les adapter à sa pensée, comme le fait tout vrai créateur - qui ont une résonance vraiment étrange, lorsqu'on sait que Proust à Versailles fut un peu comme une renaissance après le décès de Mme Proust, et qu'un mois et demi plus tard, à la fin de

30) *Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, VI, p. 330-331.

janvier 1907, il allait écrire *Sentiment filiaux d'un parricide*: "Toi que je vais quitter, dans ce cruel départ", "Le testament muet du maternel regard"... Après la désacralisation de la créativité maternelle, Proust devait en passer par une mise à mort symbolique de sa mère. L'ambiguïté de la position et du ton adoptés par Marcel dans les lettres à Reynaldo nous laisse penser que cette mise à mort symbolique était déjà à l'oeuvre dans sa correspondance avec Hahn.

C'est aussi frappant que Proust va prendre l'attitude et la position de sa mère lorsqu'elle questionnait Reynaldo par la lettre sur sa santé. Plutôt que de se plaindre à Reynaldo de sa maladie, et de l'évoquer sans cesse pour mieux révoquer son correspondant, c'est Marcel qui va questionner son ami, tout en lui assurant que lui va "mieux", va "bien", ou que sa maladie est sans grande importance. Ce n'est pas une attitude passagère de la part de Proust, puisqu'il adopte cette position au moins jusqu'en 1912.

Bon petit Mignibuls
 Est-ce que vous pouvez dire nouvelles sans même vous
 fatiguer à écrire?
 Quelle nuit?
 Quelles dispositions morales?
 Quel jour consultation? Je vous donne bien le bonjour mon
 cher, cher Genstil[.]

Marcel. [Mars? 1912]³¹⁾

Ce sont les mêmes questions, les mêmes demandes que Jeanne adressait à Marcel, mais cette fois c'est Proust qui demande à

31) *Ibid.*, XI, p. 72.

Reynaldo de lui donner son corps par écrit, c'est lui qui ne peut s'empêcher de tenir son "petit Mignibuls" sous son regard. Marcel n'est plus prisonnier de sa mère: il a pris sa place. Marcel s'est fait mère et père de sa mère, il a pris la créativité maternelle pour se faire lui-même créateur, et Hahn est devenu; en quelque sorte, le petit enfant que Proust surveille et distrait par son écriture, l'enfant à qui il peut écrire de longues lettres jouissives.

Cependant les deux amis ne discutaient ni de littérature ni de musique dans leurs lettres, et qu'il n'y avait pas de véritable compétition entre les deux hommes sur un même terrain de créativité. Proust n'entrait pas dans les conceptions de Hahn sur la musique. Certes, Marcel encourage Reynaldo, il lui dit qu'il a du génie. Mais dans la deuxième période de leur correspondance, rien ne montre que Proust ait véritablement surestimé l'oeuvre de son ami. Pourtant les lettres que nous avons analysées dans cette étude sur la correspondance avec Hahn mettent bien en scène un sujet dont "le savoir est porté par les accidents du désir inconscient". Pour Jean-Bertrand Pontalis, le transfert est "une migration d'une représentation à une autre, d'un monde interne dans un autre, d'un sujet vers un autre³²⁾". La position maternelle dans l'écriture de Proust s'est déplacée dans sa correspondance avec Reynaldo, elle a migré d'un monde interne (celui de sa mère) dans un autre (le sien), en transformant les représentations de ce monde, et en changeant sa place de sujet pensé par la mère en celle où, inconsciemment, Proust se met à penser sa mère.

32) Jean-Bertrand Pontalis, *La force d'attraction*, Paris, Seuil, "Librairie du XXe siècle", 1990, p. 86.

4. Conclusion

Nous avons jugé important de poser la question du confident privilégié, pour qui Proust aurait écrit son oeuvre, et qui aurait servi en quelque sorte de catalyseur à la mise en forme des pensées de l'écrivain. Les exemples des Reynaldo Hahn nous ont permis de voir à quel point Proust répétait la dynamique instaurée dans les lettres à sa mère, point d'origine transférentielle. Le seul correspondant privilégié que Proust ait jamais eu est sa mère, mais c'est d'elle, paradoxalement, qu'il devait à tout prix se détacher, ce qu'il accomplira de façon exemplaire dans la correspondance avec Reynaldo Hahn. Nous avons également tenté de saisir l'attitude de Marcel par rapport à Reynaldo, surtout dans la deuxième grande période de leur correspondance, alors que Proust profane le texte maternel en déformant le langage et en désacralisant Mme de Sévigné, et qu'il incorpore la créativité de Jeanne pour ne plus être pensé par sa mère. Dans ses lettres à Reynaldo Hahn, nous croyons que Marcel répétait en fait sa relation avec sa mère, du moins sa relation épistolaire. La dynamique des lettres entre Marcel et Reynaldo se révèle en fait très intéressante. Il y a bien repli de la part de Proust, à partir de 1896, mais dans ce cas-ci le repli va donner lieu à un réinvestissement et à un déplacement de l'écriture épistolaire, de 1906 à 1914. Ce déplacement va se faire par le relais maternel, dans le relais maternel: Proust va prendre la place de Jeanne, il va s'approprier et reproduire la créativité de sa mère, mais en la déformant. Nous avons retracé cette évolution à travers cette étude. Nous avons vu que dans sa correspondance avec Reynaldo, Proust va graduellement prendre la place de Jeanne, et répéter la

créativité maternelle. Non seulement va-t-il rapporter des potins et écrire des observations ironiques sur les gens, comme sa mère le faisait avec talent, mais il va également prendre la langue (épistolaire) de sa mère, il va jouer avec cette langue et se jouer de cette langue, il va la déformer, la défaire, pour mieux l'incorporer. Si les pastiches représentent la dernière et ultime étape manifeste, dans la quête proustienne de l'écriture, sur la voie littéraire qui le mènera au *Contre Sainte-Beuve* et à la *Recherche*, les lettres à Reynaldo représentent quant à elles l'ultime étape obscure, dans le détachement de Proust à l'endroit de sa mère, sur la voie inconsciente qui le mènera à la découverte de son ton, de sa voix d'écrivain, et d'un espace infini du langage, créateur d'une jouissance sans bornes. Ainsi le transfert de lecture, qui advient pour tout lecteur pris par la voix qui porte *la Recherche*, fonctionne différemment à la lecture des lettres. Dans l'oeuvre, nous nous laissons prendre par la voix de l'écrivain; dans la correspondance, le lecteur se retrouve sans cesse plaqué sur le quotidien. Pourtant, il s'agit bien de son écriture. Ses lettres sont par conséquent le meilleur moyen, pour lui, d'aménager puis de préserver un espace séparé pour enfin naître à lui-même en tant qu'écrivain, et prendre ainsi sa place parmi les autres, en leur donnant son oeuvre plutôt qu'en se donnant lui-même par lettre.

Bibliographie

1. Correspondance de Marcel Proust

Correspondance de Marcel Proust, texte établie, présenté et annoté
par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol.

Lettres à Reynaldo Hahn, préface d'Emmanuel Berl, Gallimard, 1956,
261 p.

2. Livres et articles sur la vie et les lettres de Proust

Albaret Céleste, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont,
Paris, Editions Robert Laffont, 1973, Editions J'ai lu, 1975, 476p.

Blanche Jacques-Emile, *Mes Modèles. Souvenirs littéraires*, Paris,
Stock, 1928, 285p.

Brunel Patrick, *Le rire de Proust*, Paris, Honoré Champion/Slatkine,
1997, 270p.

Hahn Reynaldo, *Notes. Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1935, 295p.

Kolb Philip, *La correspondance de Marcel Proust. Chronologie et
commentaire critique*, The University of Illinois Press, 1949, 464 p.

Pontalis Jean-Bertrand, *La force d'attraction*, Paris, Seuil, "Librairie du
XXe siècle" 1990, 300p.

Raphaël Pierre, *Introduction à la correspondance de Marcel Proust*,
Paris, Sagittaire, 1938, 175p.

Schneider Michel, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse
et la pensée*, Paris, Gallimard, "Connaissance de l'inconscient",
1985, 392p.

Tadié Jean-Yves, *Marcel Proust*, Gallimard, "Biographies", 1996, 952p

〈국문요약〉

프루스트가 레날도 한에게 보낸 서신의 의미

길 해 옥

본 연구는 프루스트의 친구이자 연인이었던 음악가 레날도 한이 다른 여느 친구들과는 달리 어떤 과정을 통해 그들만의 독특하고 돈독한 우정을 유지할 수 있었는가를, 서로 주고받은 서신들을 통해 그 진실을 밝히는데 초점을 두고 있다. 굳이 레날도 한을 택한 이유는 프루스트가 임종할 당시 그를 곁에서 끝까지 지켜본 사람이기 때문이다. 따라서 레날도 한은 그 자리에 있었다는 것, 그 하나만으로도 다른 측근들이나 친구들과는 인물의 중요도에서 큰 차이가 있을 수밖에 없다. 그들이 교환한 서신들은 크게 두 시기로 나눠 구분해 볼 수 있다.

첫 번째는 서로의 관계가 매우 우호적이었던 1894에서 1896까지의 열정의 시기이며, 두 번째는 서로의 암묵적 동의하에 언어의 유희를 통해 어머니 잔느 베이유의 글을 모방, 습작, 변형했던 1906년에서 1914년까지의 공모(共謀)의 시기이다.

처음 마르셀이 레날도 한을 만난 것은 1894년 마들렌 르메르의 집. 이 시기, 마르셀에게 있어서 레날도 한은 자신의 문학적 취향은 물론 음악, 소설, 미술 등 각 분야의 관심 분야를 허심탄회하게 대화하고 토론할 수 있는 유일한 대상이었다. 그러나 서신을 통해 초기의 두 사람의 관계를 유추해 본다면, 실제로는 결코 우호적으로만 볼 수 없다. 그의 사랑은 날이 갈수록 상대방을 제압하려 하고, 모든 것을 알고자하는 소유욕을 동반하면서 처음의 열정적이며 부드러웠던 우정 관계로부터 점차적으로 상대방을 통제하려는 집착으로 바뀌면서 둘은 마침내 절교하기에 이른다.

결국 8년간의 공백기를 거쳐 한 동안 소원했던 두 사람의 우정은 다시 시작된다. 이 기간 동안의 서신들은 앞선 시기의 서신들과는 현격한 차이가 있다. 일단 축적된 인지 구조의 변화를 강요하거나 새로운 도덕률을 강제하는 대신, 마르셀은 문제의 소지를 일으킬 수 있는 심각한 주제를 의도적으로 회피한 채, 유머와 풍자, 해학 등 희극적 소재와 기이한 조어(造語)의 연출로 레날도 한과의 관계를 유지시키려 노력한다. 특히 1905년 어머니 잔느의 죽음 후, 레날도 한에게 보낸 서신 형태의 변화는 참으로 기이하기까지 하다. 어머니로부터 받은 편지에 적힌 단어의 해체와 재조합, 기표(記票)와 기의(記意)의 불일치, 이는 단지 언어의 유희에 그치는 것이 아니라 어머니로부터 철저히 벗어나려는 마르셀의 고의적 행위를 담고 있다고 할 수 있다. 즉 어머니의 죽음은 곧 자신이 어머니의 분신으로서만 존재했던 (어머니의 서신을 통해 형성된 자아) 허상의 해체이며, 진정한 자아의 부활을 의미했기 때문이다.

다시 말해 어머니의 영향력으로부터 벗어날 수 있는 유일한 수단은 그녀의 글을 모작하여 변형시키는 것이었다. 결국 마르셀은 레날도 한과의 서신을 통해, 언어의 유희와 희화화를 구체화했으며, 그리하여 어머니의 울타리로부터 벗어나 자신만의 언어를 찾는 계기가 된다. 따라서 이 시기의 서신은 어머니의 서신을 통해 무의식적으로 잠재화된 초자아가 발현됐던 첫 번째 시기의 무겁고 딱딱하고 어두웠던 서신과는 달리 가볍고, 즐겁고, 경쾌하고, 밝고, 심지어 장난기까지 섞인 농담조의 서신들인 것이다. 변화된 서간을 통해 두 사람은 하나가 될 수 있었으며, 어느 순간 마르셀은 어머니의 빈자리에 스스로가 또 다른 어머니로 또 다시 자리 잡고 있음을 인식하게 된다. 서신은 마르셀에게 자유와 문제(文才)를 안겨주었으며 또한 레날도 한을 향해 모성애를 느끼게 해주는 계기가 되었다. 그리고 레날도 한은 이러한 마르셀에게 더 이상의 거부감이 없었다.

30 ■ 2013 프랑스문화예술연구 제46집

주 제 어 : 레날도 한(Reynaldo Hahn), 프루스트(Proust), 편지(lettre),
레베옹(Réveillon), 트루빌(Trouville), 베르사이유(Versaille),
서신(correspondance)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

판놀루 신부를 통해 본 알베르 카뮈의 종교관*

김 종 우
(한국교원대학교 불어교육과)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------|-----------------|
| 1. 서론 | 4. 판놀루의 두 번째 설교 |
| 2. 판놀루의 첫 번째 설교 | 5. 초월과 반항의 대립 |
| 3. 어린애의 죄 없는 죽음 | 6. 결론 |

1. 서론

여러 저작들을 통해 한결같이 삶에 대한 초월적 태도를 거부했던 카뮈의 종교관에 대해 굳이 거론할 필요가 있을까? 카뮈의 부조리 인식은 그 자체만으로도 초월 종교에 대한 논의의 여지를 주지 않고 있는데도, 그는 왜 끈덕지게 종교 문제를 직접 다루고 있을까? 우리의 궁극적인 관심은 여기에 있다. 우리는 아주 분명해 보이는 종교 문제가 카뮈의 문학에서 어떤 역할을 하고 있는지를 검토하고자 한다. 카뮈는 인간 존재의 근원적 부조리에 직면하여 초월적 해결책을 거부하고 인간의 문제를 인간조건의 한계 내에서 다루고자 했다. 그런 만큼 그가 초월을 전제로 하는 모든 사상에 대해 거부감을 가지고 있었다는 데에는 어떠한 이의도 있을 수 없다. 카뮈는 1956년 르몽드와의 인터뷰에서 자신은 “신을 믿지는 않

* 본 논문은 2012년 한국교원대학교 KNUE학술연구비의 지원으로 작성되었음.

지만 무신론자는 아니”¹⁾라고 밝히고 있다. 이런 입장은 그에게서 확인할 수 있는 것이 종교 자체에 대한 거부감이라기보다는 현실의 구체적인 삶에 대한 애착이라는 사실을 보여준다.

카뮈의 여러 작품은 부조리한 인간실존을 종교 문제와 관련지어 다루고 있다. 가령, 『이방인』의 마지막 몇 페이지는 직접적으로 종교 문제에 할애되어 있다고 할 수 있다. 『페스트』에서는 판놀루라는 중요한 등장인물을 통하여 종교 문제를 정면에서 다루고 있다. 『시지푸스 신화』와 『반항하는 인간』에서도 초월 종교를 정면에서 비판하고 있다. 이러한 태도는 신, 구원, 기독교 등에 관한 카뮈의 생각들이 기독교적 독단론과 교회의 윤리와 대립되고 있음을 보여준다. 사실, 젊은 시절부터 기독교적 독단론을 수용할 수 없었던 카뮈에게 있어서 종교 문제는 거의 대부분의 저작에서 타나나는 집요한 주제 중의 하나였다.²⁾

『페스트』의 주인공들은 실질적으로 페스트에 행동으로 저항했던 리외, 타루, 랑베르 같은 인물들이지만, 우리는 이들 외에 결코 주변적인 인물로 처리할 수 없는 판놀루 신부라는 중요한 인물에 관심을 가지고자 한다. 이야기를 전체적으로 끌여가는 중심인물은 아니지만 페스트의 의미가 무엇인지와 관련하여 판놀루 신부의 존재감은 결코 가볍지 않다. 『페스트』를 통해 밝히고자 했던 반항의 개념을 분명히 하기 위해서는 반항적 태도의 대척점에서 인간의 문제를 인간조건 너머로 끌고가려는 초월적 입장을 견지하는 인물이 반드시 필요했을 것이기 때문이다.

판놀루 신부의 사상과 행동은 기독교에 대한 작가의 비판적 입장을 여과 없이 보여준다. 카뮈는 페스트 상황에서 판놀루 신부로 하여금 두 차

1) François Chavanes, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Tell, 2004, p. 73.에서 재인용.

2) 23세 때 쓴 그의 D.E.S. 학위논문(『헬레니즘과 기독교: 플로티누스와 성 아우구스티누스』)은 그리스 사상과 기독교 사상을 비교하는 것이었다. 그의 학위논문은 카뮈가 젊은 시절 종교문제에 깊은 관심을 가지고 있었다는 것을 보여준다. 논문의 주된 관심은 헬레니즘과 기독교의 관계였다. 카뮈는 여기서 “만약 인간이 아무 것도 아니고 인간의 운명이 전적으로 신의 손에 있고 행동이 인간에게 보상을 가져다주기에 충분하지 않다면, 도대체 누가 신의 왕국에 도달하겠는가?”(Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Desclée de Brouwer, 1965, p. 61.에서 재인용)라고 말하고 있다.

례에 걸친 설교를 하게 함으로써 초월적 사고와 반항적 사고의 차이를 드러내고 있다. 이와 더불어 두 설교 사이에 죄 없는 어린애의 죽음을 끼워 넣어 기독교에 대한 자신의 생각을 보여준다. 죄 없는 어린애의 죽음에 대한 비판은 기독교에 대한 정면 도전으로서 반항의 윤리가 어떤 것인가를 잘 보여준다.

『페스트』에서 종교에 관한 카뮈의 생각은 대부분 판놀루와 리외의 대립을 통해 드러난다. 작품에 등장하는 판놀루 신부는 회화된 기독교의 모습을 구현하고 있다. 이는 신부의 설교를 통해서뿐만 아니라 의사의 성찰과 선언 등을 통해서도 잘 드러나고 있다. 신부는 오랑 시를 점령한 페스트라는 부조리에 일반적인 의미에서의 반항을 시도한 사람은 아니다. 물론 그 역시 자신의 방식대로 페스트와 싸웠다. 그는 삶의 부조리에 대한 초월 종교의 대응양식을 구현하고 있을 뿐만 아니라 리외와 타루를 중심으로 한 인물들의 반항적 대응양식을 선명하게 해주는 역할을 하고 있다. 그는 세 곳에서 중심인물로 나오는데, 이 장면들은 리외나 타루가 시도하는 반항을 통한 페스트 대응양식을 강조하기 위해 반드시 필요했다. 첫 장면은 첫 번째 설교 장면이고, 두 번째는 오통 판사의 어린 아들이 고통 속에서 죽어가는 장면이며, 마지막 장면은 두 번째 설교와 투병 장면이다.

본 논문은 위의 세 장면을 각각 하나의 장으로 삼아 판놀루 신부를 통해 드러나는 카뮈의 종교관을 검토하는 것을 목적으로 한다. 오랑 시를 점령한 페스트의 위세가 극에 달했을 때 있었던 첫 번째 설교와 어린애의 죽음의 장면을 목격하고 난 뒤에 있었던 두 번째 설교 사이에는 분명한 차이가 있다. 이 차이는 초월적 양식과 반항적 양식을 분명하게 대립시키고 있을 뿐만 아니라 기독교에 대한 작가의 생각을 잘 드러내고 있다. 우선, 우리는 첫 번째 설교를 통해 삶의 부조리한 상황에 대한 기독교의 전통적 해석을 보게 될 것이다. 다음으로, 우리는 『페스트』의 핵심적인 장면이라고 할 수 있는 죄 없는 어린애의 죽음과 이어지는 신부와 의사의 대화의 의미를 살펴보게 될 것이다. 이어서, 우리는 두 번째 설교

를 통해 죄 없는 어린애의 죽음이 판눌루의 생각에 어떤 변화를 초래하였는지를 살펴보게 될 것이다. 마지막으로, 우리는 이상에서 살펴 본 세 장면을 통해 드러나는 초월과 반항의 대립 상황과 카뮈의 종교관을 드러내고자 한다.

2. 판눌루의 첫 번째 설교

페스트가 맹위를 떨치면서 많은 사람들의 목숨을 앗아가자 오랑 시의 가톨릭 교단에서는 집단기도 주간을 설정하여 그들 나름대로의 방식대로 병마와 싸우고자 한다. “그로테스크한 양상”³⁾을 띠는 판눌루의 첫 번째 설교는 기도 주간의 마지막에 등장한다. 판눌루는 리외, 타루, 그랑, 랑베르 등 대다수 등장인물들과는 달리 초월적인 것에 의뢰함으로써 페스트에 저항하고 있다. 그렇기 때문에 카뮈가 판눌루에 부여하고 있는 역할은 결코 가볍지 않다. 식민지 거주 사제들이 포교에 소극적일 수밖에 없는 상황에서 판눌루 신부는 교구를 관리하는 사제보다는 연구자로서의 면모를 지닌다.⁴⁾ 신부는 등장해서 퇴장할 때까지 리외와 가까이 있으면서 줄곧 대립적 입장에 처한다. 그는 자신이 견지했던 초월적 입장과 관련하여 복잡한 면모를 보여주고 있다. 한편으로는 타루가 조직한 보건대에 열심히 참여하지만, 다른 한편으로는 자신이 병에 걸렸을 때 리외의 간호와 치료를 거부한다. 우리는 신부의 이러한 모순적인 면모를 가까이서 살핍으로써 카뮈의 종교관을 드러내고자 한다.

판눌루 신부는 과연 어떤 사람인가? 신부는 이미 페스트에 감염된 것으로 보이는 수위 미셸 영감의 팔을 부축하면서 일찌감치 등장한다. 판

3) Jean Sarocchi, *Variations Camus*, Séguier, 2005, p. 318.

4) 알리 예데스Ali Yédes는 식민지 시대의 알제리 가톨릭 교단의 일반적인 상황에 대해 설명하고 있는데, 판눌루 신부는 당시 아프리카 교구의 가톨릭 신부의 상황을 그대로 구현하고 있는 인물이다.(Ali Yédes, *Camus, L'Algérien*, L'Hamattan, 2003, p. 222.)

놀루 신부는 “박식하고 열렬한 제주이트파 신부로, 종교 문제에 무관심한 사람들 사이에서도 대단한 존경을 받고 있는 인물”(33)⁵⁾이다. 신부는 시민들 사이에서 평판이 좋은 사람이었을 뿐만 아니라 “성 아우구스티누스와 아프리카 교회에 대한 연구”(132)와 권위 있는 “금석문 고증”(131)⁶⁾으로 “교단에서 각별한 위치를 차지하고 있는”(132) 사람이다. 또한 “근대 개인주의에 관한 일련의 강연”(131)으로 유명해져 있으며, “까다로운 기독교의 열렬한 옹호자”(131)로서 “청중들에게 혹독한 진실들을 가차 없이 털어놓는”(131) 사람이다. 그리고 그 역시 페스트 발생 초기부터 자신의 신앙에 입각하여 나름대로 합리적인 교훈을 얻었던 사람이다.

판놀루 신부는 ‘페스트는 신의 징벌’이라는 기독교의 일반적 세계관에 입각하여 오랑 시민들이 처한 상황을 받아들이고 있다. 카뮈는 판놀루 신부의 설교를 통해 질병의 원인과 인간의 실존조건에 대한 초월적 해석과 그에 대한 반응을 문제 삼고 있다.⁷⁾

“여러 형제들, 여러분은 불행을 겪고 계십니다. 여러 형제들, 여러분은 그 불행을 겪어 마땅합니다. (...) 이 재앙이 처음으로 역사상에 나타났을 때, 그것은 신에게 대적한 자들을 처벌하기 위해서였습니다. 애굽 왕은 하느님의 영원한 뜻을 거역하였는지라 페스트가 그를 굴복시켰습니다. 태초부터 신의 재앙은 오만한 자들과 눈먼 자들을 그 발아래 꿰어앉혔습니다. 이 점을 생각하시고 무릎을 꿇으시오. (...) 오늘 페스트가 여러분에게 관여하게 된 것은 반성할 때가 왔기 때문입니다. 올바른 사람들은 조금도 그것을 두려워할 필요가 없습니다. 그러나 사악한 사람들이 떠는 것은 당연한 일입니다. (...) 너무나 오랫동안 이 세상은 악과 타협해왔었습니

5) 본 논문에서 『페스트』의 인용은 알베르 카뮈(김화영 역), 『페스트』, 책세상, 2007에 서 따온 것이다. 앞으로 본문의 괄호 안에 그 쪽수만 표기하기로 한다.

6) 고대 아프리카 기독교 관련 고고학적인 발굴일 것이다. 당시에 아프리카에서 활동하던 대다수의 신부들의 일이기도 했다. 알리 예데스는 이런 상황을 자세하게 언급하고 있다.(Ali Yédes, *op. cit.*)

7) François Chavanes, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Tell, 2004, p. 78.

다. (...) 그렇습니다. 반성할 때가 온 것입니다. (...) 여러분을 괴롭히고 있는 이 재앙이 도리어 여러분들을 향상시키고, 여러분에게 길을 제시하고 있는 것입니다.”(134~139, 발췌)

판룰루 신부의 첫 번째 설교에 의하면 페스트는 ‘반항의 대상’이기 이전에 ‘죄악의 결과’이며, “신이 원하기 때문에 받아들일 수밖에 없다.”⁸⁾ 죄악에 빠진 인간은 페스트라는 징벌을 마땅히 받아야 한다. 페스트로 인한 고통은 “사람들에게 길을 제시하고 있는 것”(139)이기 때문이다. 고통은 영혼을 순화시켜 인간을 신에게 가까이 다가가게 한다는 판룰루 신부의 해석은 인간의 죄악과 하나님의 징벌에 대한 기독교의 전통적인 해석이다.⁹⁾

신부의 이러한 태도는 전염병이 창궐하기 시작할 무렵에는 가능할 수 있다. 하지만, 의사 리외는 전염병이 점점 영향력을 넓혀 무고한 희생을 반복할 때 인간이 거기서 어떤 교훈을 얻게 될 지에 대해 의문을 제기한다. 그에 의하면, 그때 필요한 것은 관념적으로 의미를 따지는 것이 아니라 한 사람의 환자라도 더 구해내기 위해 행동에 돌입하는 것이다.

“판룰루는 학자입니다. 그는 사람이 죽는 것을 많이 보진 못했습니다. 바로 그렇기 때문에 진리 운운하고 있는 것이죠. 그러나 아무리 보잘것없는 시골 신부라도 자기 교구 사람들과 접촉이 잦고 임종하는 사람의 숨소리를 들어본 사람이면 나처럼 생각합니다. 그는 병고의 유익한 점을 증명하려 하기 전에 우선 치료부터 할 겁니다.”(175)

판룰루 신부의 첫 번째 설교를 듣고 난 후 리외는 삶을 관념을 통해 바라보는 사람과 구체적인 상황을 통해 바라보는 사람의 차이를 대비시켜 설명하고 있다. 리외가 보기에 신부의 첫 번째 설교에서 드러나는 집

8) François Chavanès, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 107.

9) François Chavanès, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Tell, 2004, p. 78.

단적 징벌의 개념은 너무나 추상적인 상황에서 형성된 관념이다. 그런데 “너무나 병원 안에서만 살아서 집단적 처벌 같은 것을 좋아하지 않는다”(174) 리외는 추상적 입장의 한계를 분명하게 인식하고 있다. 리외는 설교를 들은 예심판사 오통 씨의 반응을 소개하고 있는데, 그에게 판놀루 신부의 논조는 “전혀 흠잡을 데가 없는 것”(141)이다. 오통 판사의 이러한 반응은 아주 의미심장한데, 결국 그의 아들이 극심한 고통 속에서 부조리한 죽음을 맞기 때문이다.

리외는 자신이 신을 믿지 않는다는 점을 공공연히 드러내는데, 그에게서 신을 믿지 않는다는 것은 “어둠 속에서 뚜렷하게 보려고 애쓰는 것”(175)을 의미한다. 초월자로서의 신을 전제로 하는 고통의 해결은 단순한 위안에 불과할 뿐 명증한 의식에 이르지 못하게 만든다는 것이다. 리외에 따르면, “그 병으로 해서 겪는 비참과 고통을 볼 때 체념하고서 페스트를 용인한다는 것은 미친 사람이나 눈먼 사람이나 비겁한 사람의 태도일 수밖에 없다.”(175) 그래서 의사로서의 그는 페스트를 앞에 두고 판놀루처럼 초월자에게 기도만 하고 있을 수는 없다. 판놀루 신부의 첫 번째 설교는 페스트의 원인에 대한 하나의 진단은 될 수 있겠지만, 그로 인한 문제의 해결책은 될 수 없다. 그러한 진단은 페스트의 진정한 조건도, 그 질병 앞에서의 인간의 실존적 조건도 고려하지 않은 상태에서 이루어진 것이기 때문이다.¹⁰⁾

10) 사실 많은 사람들이 판놀루 신부의 태도는 성서에 비추어 보았을 때에도 옳지 않다고 지적하고 있다.(Jean Sarocchi, *Variations Camus*, Séguier, 2005, p. 318.; François Chavanes, *Albert Camus, Un message d'espoir*, Cerf, 1996, p. 108.) 판놀루 신부는 인간의 죄악에 대한 하느님의 징벌인 페스트에 대하여 모두들 무릎을 꿇고 기도해야 한다고 권하고 있지만, “나더러 주여 주여 하는 자마다 다 천국에 들어갈 것이 아니요 다만 하늘에 계신 내 아버지의 뜻대로 행하는 자라야 들어”(마태복음 7장 21절)간다고 되어 있기 때문이다.

3. 어린애의 죄 없는 죽음

『페스트』의 최고 절정은 예심판사 오통 씨의 어린 아들이 당하는 고통과 죽음의 장면이라고 할 수 있다. 이 장면은 소설 전체에서 초월적 대응양식과 반항적 대응양식의 중요한 갈림길에 위치하고 있다. 어린애의 죄 없는 죽음은 페스트의 세력이 최고조에 달해 있을 때 일어난 사건으로서 이야기 전개 과정에서 아주 중요한 역할을 한다. 이 장면은 작가가 의도했던 페스트에 대한 두 가지 대응양식, 즉 초월적 대응과 반항적 대응을 극단적으로 대립시킨다. 프랑수아 샤반 François Chavanès은 이와 관련하여 어린애가 죽어가면서 내질렸던 단발마의 외침에 거의 신화적인 의미를 부여하고 있다.

“그 외침은 단순히 어린애의 외침만이 아니다. 그것은 고통당하고 죽어가는 모든 인간의 하소연, 세월 저쪽에서 와서 인간 역사의 종말과 더불어서야 끝나게 된 비관적인 역명의 외침이다.”¹¹⁾

관늘루, 리외, 타루 등 소설의 주요등장인물이 모두 한 자리에 모여 어린애가 죽어가는 장면을 목격하는데, 소설 전체에 걸쳐서 모든 중요한 등장인물들이 한 자리에 모인 것은 이 장면이 유일하다. 어린애가 고통스런 최후를 맞는 순간을 함께 지켜보면서 리외는 관늘루의 인상과 태도를 가까이서 관찰하고 있다. 관늘루 신부는 “벽에 기댄 채 어딘지 약간 맥이 풀린”(289) 상태에서 어린애가 죽어가는 모습을 지켜보고 있다. 그래서 그의 얼굴에는 “고통스런 표정”(287)이 나타났고 “몸을 바쳐 일해 온 지난 며칠 동안의 피로가 그 충혈된 이마에 주름살을 그어놓고 있었다.”(287) 사실 어린애가 죽어가는 장면 이전부터 관늘루 신부도 이미 보건대에 동참하고 있었다.¹²⁾ 이미 보건대에서 참여하고 있는 상황에서 어

11) François Chavanès, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 100.

12) 『페스트』, p. 280.: “관늘루 씨가 예방격리소의 랑베르 씨의 자리를 대신 맡겠다고

린애의 죽음은 신부의 극적인 태도 변화를 초래한다.

초월과 반항의 대립이라는 차원에서 보자면, 어린애의 죽음과 이어지는 신부와 의사의 대화는 『페스트』에서 가장 의미 깊은 장면이라고 할 수 있다. 각각 초월과 반항을 대변하는 판놀루와 리외는 어린애의 죽음을 앞에 두고 페스트의 의미에 대해 서로의 입장을 피력하면서 서로 대립한다. 두 사람의 대립은 카뮈의 종교관뿐만 아니라 부조리와 반항에 대한 카뮈의 전반적인 생각과 관련하여서도 중요한 의미를 갖는다. 두 사람의 대화는 다음과 같이 이어진다.

“허, 이 애는 적어도 아무 죄가 없었습니다. 당신도 그것은 알고 계실 거예요!”(의사) -“정말 우리 힘에는 도가 넘치는 일이니 반항심도 생길만 합니다. 그렇지만 아마도 우리는 우리가 이해할 수 없는 것을 사랑해야 할지도 모릅니다.”(신부) -“나는 사랑이라는 것에 대해서 달리 생각하고 있어요, 어린애들마저도 주리를 틀도록 창조해 놓은 세상이라면 나는 죽어도 거부하겠습니다. (...) 우리는 신성모독이나 기도를 초월해서, 우리를 한데 묶어주고 있는 그 무엇을 위해서 함께 일하고 있어요.”(의사) -“그럼요. 당신도 역시 인간의 구원을 위해서 일하고 계시거든요.”(신부). -“인간의 구원이란 나에게서는 너무나 거창한 말입니다. 나는 그렇게까지 원대한 포부는 갖지 않았습니다. 내게 관심이 있는 것은 인간의 건강입니다. 다른 무엇보다도 건강이지요.”(의사)(293~295, 발췌)

두 사람 모두에게 어린애의 죽음이 고통스러운 것은 그것이 ‘죄 없는’ 죽음이기 때문이다. 카뮈는 『반항하는 인간』에서 『카라마조프의 형제』의 이반의 말을 인용하여 “이 세상의 모든 지식도 어린애들의 눈물만한 가치도 없다”¹³⁾고 말하고 있는데, 이는 바로 리외의 생각이다. 의사에게는 죄 없는 어린애를 고통스럽게 죽이는 것을 전제로 하는 인류의 구원

승낙했어요. 그는 벌써 일을 많이 했어요.”

13) 알베르 카뮈(김화영 역), 『반항하는 인간』, 책세상, 2010, p. 102. 앞으로 이 책에서의 인용은 책 제목과 쪽수만을 각주로 표기하기로 한다.

은 무의미하다. “이 애는 적어도 아무 죄가 없었습니다”라는 리외의 외침은 첫 번째 설교에서 드러난 판놀루의 초월적 인식에 대한 항의이다. 신부에 따르면, 지금까지 페스트란 죄악에 빠진 인간들이 “당연히 겪어야 할 불행”(134)이었다. 그렇기 때문에 “사악한 사람들”만 두려움에 떨어야 할 뿐 “올바른 사람들”은 두려워할 필요가 없다. 하지만 죄 없는 어린애의 죽음을 통해 판놀루 신부의 첫 번째 설교에 나타난 생각이 틀렸다는 사실이 드러나게 된 것이다.

리외가 올바른 사람은 구원 받고 사악한 사람은 징벌을 받는다는 생각을 받아들일 수 없는 이유는 그러한 생각이 어린애의 죄 없는 죽음과 양립할 수 없기 때문이다. 페스트라는 부조리한 상황에서 올바른 사람들은 구원을 받고 사악한 사람들만 징벌을 받는 것이 아니다. 리외가 판놀루의 생각을 받아들일 수 없었던 것은 페스트로 드러난다고 주장하는 징벌의 무차별성 때문이다. 즉 신부는 설교에서 “올바른 사람들은 조금도 그것을 두려워할 필요가 없다”(135)고 하지만, 리외는 죄 없는 어린애의 고통스런 죽음을 통해 이 말의 부당함을 고발한다. 기독교의 죄 개념은 일반적인 생각과는 달리 선한 사람과 악한 사람을 구별하지 않고 무차별적으로 적용된다. 그런데 리외로서는 올바른 사람들에게까지 일방적으로 가해지는 폭력과 부조리를 용인할 수 없다. 어린애가 죽은 후 리외가 판놀루에게 드러냈던 격한 감정은 무차별적으로 적용되는 유죄성에 대한 거부의 표현이다.

카뮈에 의하면, 무죄한 죽음은 기독교의 본질이다. 죄 없이 죽어야 했던 예수는 인간조건의 부조리함을 가장 완벽하게 구현하고 있다.¹⁴⁾ 겟세마네 동산에서 했던 예수의 ‘라마 사박다니’¹⁵⁾라는 탄식은 기독교의 역설적 면모를 잘 드러낸다. 리외는 어린애의 죽음에서 다시 확인되는 죄 없

14) Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Desclée de Brouwer, 1965, p. 56.

15) 겟세마네 동산에서 예수가 했다는 이 말은 “어찌하여 나를 버리셨나이까?”(마태복음 27장 43절)라는 의미인데, 많은 사람들은 이 대목을 두고 카뮈가 “나의 원대로 마옵시고 아버지의 원대로 하옵소서”(마가복음 14장 36절)라는 대목을 의도적으로 무시함으로써 성서의 뜻을 전체적으로 이해하지 못했다고 비판하기도 한다.

는 죽음과 그것의 수용이라는 기독교의 역설을 받아들일 수 없었던 것이다. 카뮈가 어린애의 죽음을 예수의 죽음과 동일시하고 있다는 것은 고통스런 죽음을 맞고 있는 어린애가 취하고 있던 자세에 대한 묘사에서 드러난다. 즉 리외는 어린애의 자세를 “십자가에 목 박힌 듯한 괴상한 자세”(289)라고 묘사하고 있다. 카뮈가 무죄한 고통이라는 기독교의 역설적인 본질 그 자체를 받아들일 수 없었던 것은 그것이 불의를 인정하는 것이기 때문이다. 카뮈에 의하면, 기독교는 죄 없는 그리스도의 죽음과 그 희생을 받아들임으로써 가능한 종교이다.¹⁶⁾ 역사 속에서 비밀비재했던 죄 없는 죽음에 영생의 기쁨이 주어졌는지 우리는 알지 못한다. 역사는 예수 이외에도 수많은 정의롭고 무죄한 사람에게 고통과 죽음을 부과했지만, 역사 안에서만 보자면 이들의 고통과 죽음은 그 자체로만 끝나고 말았다는 것이 카뮈의 생각이다.

그렇기 때문에, 리외는 “우리가 이해할 수 없는 것도 사랑해야 한다”(294)는 신부의 입장을 수용할 수 없었다. 더 나아가서 그는 어린애의 죽음을 받아들일 수 없다고 단언한다. 판놀루의 신은 “선과 악을 정죄하는 심판자”¹⁷⁾지만, 리외는 집단적 징벌로서의 페스트를 수용할 수 없다. 프랑수아 사반은 이에 대해 다음과 같이 지적하고 있다.

“오랑 시민을 덮친 재앙은 신의 징벌이다. 그렇기 때문에 페스트를 받아들여야 한다. 그런데 리외의 입장에서는 올바른 사람이든 사악한 사람이든 무차별적으로 집단적인 징벌을 내리는 신을, 그런 세상을 사랑할 수는 없다. 그것은 인간으로 하여금 스스로를 부정하고, 스스로를 소외시키는 결과로 이어진다. 여기서 소외는 자신의 삶에 대해 아무 것도 할 수 없어서 자신의 삶에 대한 책임마저 저버려야 하는 인간의 모습이다. 부당한 신의 징벌에도 불구하고 그런 세상을 사랑할 수는 없다.”¹⁸⁾

16) Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Paris, Cerf, 1984, p. 51.

17) François Chavanes, *Albert Camus, Un message d'espoir*, Cerf, 1996, p. 102.

신의 심판이 정당하다면 그것은 죄를 저지른 사악한 사람들만을 대상으로 해야 한다. 그런데 왜 올바른 사람들이 왜 죽어야 하는가? 이런 상황을 주재하고 있는 신과 그 신이 창조한 세상을 사랑할 수는 없는 일이다. 만약 이런 세상마저 받아들여야 한다면 도대체 정의는 무엇이며, 또 인간이 도대체 무엇을 할 수 있는가? 카뮈는 『반항하는 인간』에서 “만약 악이 신의 창조에 필요한 것이라면 그 창조 자체를 수락할 수 없다”¹⁹⁾고 선언한다. 신이 인간에게 부과한 필요악이란 것이 있다고 하더라도, 인간 조건의 한계에서는 그것을 받아들일 수 없다. 카뮈는 『카라마조프의 형제』의 이반의 말을 그대로 인용하여 “진리를 얻는 데 필요한 고통의 몫을 다 채우기 위해서는 어린애들의 고통까지 필요한 것이라면 나는 지금 당장 못 박아 말하거니와 이 진리는 그만한 대가를 치를 가치가 없을 것”²⁰⁾이라고 항변한다. 『반항하는 인간』에서 다루어지고 있는 이반의 이런 입장은 “어린애들마저도 주리를 틀도록 창조해놓은 세상을 죽어도 사랑할 수 없”(294)다는 리외의 입장이다. 인간의 잔인한 고통 앞에서 침묵하는 신을 받아들일 수 없는 리외는 어린애의 무죄한 죽음 앞에서 침묵하는 신도, 그 침묵 속에서 어떤 초월적 의미를 찾아야 한다는 신부도 받아들일 수 없다.

카뮈는 『반항하는 인간』에서 어린애의 고통에 대하여 “어린애의 고통 그 자체가 반항심을 불러일으키는 것이 아니라 그 고통이 정당화되지 않는다는 사실이 반항심을 불러일으키는 것”²¹⁾이라고 말한다. 관늘루는 자신에게 화를 낸 의사가 어린애의 고통 자체에 대해 항거하고 있다고 생각하지만, 의사는 좀 더 근본적인 문제까지 이르러 그러한 고통을 정당화시키려는 신의 의지에 대해 항의하고 있다. 결국 죄 없는 어린애에게 가해진 부당한 고통과 죽음을 보면서 리외는 신에게 굴복하지 않을 것이다.

18) *Ibid.*

19) 『반항하는 인간』, p. 101.

20) *Ibid.*, p. 102.

21) *Ibid.*, p. 175.

리외는 페스트의 천사가 손가락으로 가리키는 대상의 무차별성에 동의할 수가 없다. 카뮈가 오통 판사의 아들을 엄청난 고통 속에서 죽게 만든 것도 그 무차별성을 고발하기 위해서이다. 신은 인간의 고통에 귀를 기울이지 않는다. 『오해』의 마리아처럼 판놀루는 어린애의 머리맡에 무릎을 꿇고 “하느님이시여, 제발 이 어린애를 구해 주소서!”(291)라고 기도하지만, 신은 단호하게 〈농Non〉이라고 말한다. 판놀루의 간절한 기도에도 불구하고 어린애는 극심한 고통 속에서 죽어 가는데, 이는 신이 판놀루에게 말하는 〈농〉이다. 그러니 인간도 이런 신에게 〈농〉이라고 말해야 한다. 『이방인』의 뫼르소는 예심판사와 감옥부속사제에게 〈농〉이라고 말하고 리외 역시 판놀루 신부에게 〈농〉이라고 말하는데, 이 〈농〉은 인간의 문제를 이제 신의 영역이 아니라 인간조건의 한계 안에 위치시키려는 인간의 외침이다.

어린애의 죽음에 대한 판놀루와 리외의 대립은 구체적으로 ‘구원’과 ‘건강’의 대립으로 귀결된다. 의사는 신부가 말하는 인류의 구원이라는 개념에 동의할 수 없다. 그에게 중요한 것은 인류의 건강이다. 의사는 신부가 인간들 사이에서 인간들의 노력으로 해결할 수 있는 것조차 하지 않은 채 모든 것을 신에게 맡기는 것을 받아들을 수 없다. 판놀루가 말하는 구원은 인간이 자신의 한계 안에서 이룰 수 있는 것이 아니다. 신부는 구원의 문제에만 관심을 기울인 나머지 정작 인간이 할 수 있는 건강 문제까지 신에게 맡기고 있다. 리외로서는 인간을 온전하게 인간으로 남아 있게 하는 구원이란 바로 건강이다. 건강은 인간을 초월하는 그 무엇으로는 이루어질 수 없다. 모두들 구원에 이르러야 한다. 단 초월을 통해서가 아니라 오로지 인간적인 노력을 통해서 그렇게 되어야 한다. 초월적 구원을 수용한다는 것은 “있는 그대로의 것을 믿지 못하고 실제로 이루어지고 있는 그대로의 것을 보지 못하고 주어진 것을 그대로 살지 못하는 그 무능력”²²⁾을 수용하는 것을 의미한다.

22) *Ibid.*, p. 121.

초월적인 구원을 거부하는 리외가 도달하려는 것은 무엇일까? 리외는 관념의 세계를 거부하고 구체의 세계로 나아가고자 하는데, 그것은 『반항하는 인간』에서 말하는 대로 “가장 원초적인 삶”²³⁾이다. 그 삶은 관념적 논의가 없어진다고 하더라도 여전히 남게 된다. 리외가 구해야 할 것은 바로 이러한 삶의 구체성이다. 그래서 그는 관념적이고 초월적인 의미를 찾는 것을 거부하고 지금 당장 환자를 치유하는 데에 모든 것을 바친다. 영생이 없다고 하더라도 인간의 앞에 놓인 일상적 노동 자체만으로도 의미가 있기 때문이다.

전체적 맥락에서 어린애의 죽음은 판놀루 신부로 하여금 신앙의 변화를 겪게 한다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 어린애가 죄 없이 죽어가는 모습을 앞에 두고 지금까지 굳건하게 보였던 신부의 신앙에 커다란 변화가 초래된다. 어린애의 죽음은 판놀루 신부가 페스트라는 것을 인간의 죄악에 대한 신의 징벌로 보는 생각에서 빠져나올 수 있게 하는 계기가 된다.

“판놀루는 보건대에 들어온 이후로, 병원과 페스트가 들끓는 장소를 떠나본 일이 없었다. 그는 보건대원들 틈에서 마땅히 자신이 있어야 한다고 생각되는 자리, 즉 최전선에 나섰던 것이다. 죽는 광경도 안 볼 수 없었다. (...) 표면적으로는 그는 언제나 냉정을 잃지 않고 있었다. 그러나 한 어린애가 죽어가는 것을 오랫동안 지켜보고 있었던 그날부터 그는 변한 것 같았다. 그의 얼굴에 점점 짙어가는 긴장의 빛이 드러나 보였다.”(296)

어린애가 죄 없이 고통스럽게 죽은 다음 신부는 첫 번째 설교에서 보여주었던 단호한 태도를 계속 견지하지 못한다. 그 이후 신부는 최전선에서 페스트와 싸우게 되는데, 죽음과의 직접 대면을 통해 서서히 새로운 유형의 신앙에 대해 각성하게 된다. 성서에서 어린애는 천국을 향한 확

23) *Ibid.*, p. 104.

실한 보증수표이지만,²⁴⁾ 카뮈는 바로 그것을 부도처리해 버린다. 판놀루의 태도가 흔들릴 수밖에 없다. 모든 등장인물들이 지켜보는 가운데서 벌어지는 어린애의 고통스런 죽음은 신의 은총을 통한 인간 구원의 완성이라는 초월적 사고를 근본에서부터 흔들어 놓는다.

4. 판놀루의 두 번째 설교

판놀루 신부의 초월적 세계관에 의하면 페스트가 인간의 죄악에 대한 신의 징벌이라는 내용으로 요약되는 첫 번째 설교는 당연한 것이다. 그런데 어린애의 죄 없는 죽음을 목격한 신부는 지금까지 확고해 보였던 전통적 초월 신앙에서 벗어나 초월적 구원에 대한 회의에 사로잡힌다. 두 번째 설교는 이러한 입장 변화를 분명하게 드러낸다. 카뮈는 『작가 수첩』에서 “인간의 고통을 앞에 두고 신앙이 흔들리는 사제의 이야기를 하려 했다”²⁵⁾고 밝히고 있다. 판놀루는 절망적으로 자신의 믿음에 집착하면서도 페스트가 신의 징벌이라는 절대적 확신에서 벗어난다. 이러한 태도를 통해 카뮈는 초월적 태도의 한계를 드러내고자 한다. 즉 죄 없는 어린애의 고통과 죽음을 본 신부는 신 앞에서 설명할 수 없는 악이 있다는 점을 명확히 한다.²⁶⁾ 인간의 눈으로는 이해할 수 없는 것마저도 받아들여야 한다는 신부의 입장은 첫 번째 설교에서와 다르지 않다. 하지만 신부는 인간이 이해할 수 없는 악을 대면하는 데 있어서 개개인의 믿음을 통해서가 아니라 인간들 사이의 연대에 기초해야 한다는 점을 받아들인다.

24) “진실로 내가 너희에게 이르노니 너희가 회심하여 어린애들과 같이 되지 아니하면 하나님의 왕국에 들어가지 못하리라.”(마태복음 18장 3절)

25) Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Desclée de Brouwer, 1965, p. 53.에서 재인용.

26) Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Paris, Cerf, 1984, p. 53.

신부는 죄 없는 어린애를 기다리고 있을 영생의 환희에 대해 “자기는 전혀 아는 바가 없으며” 어느 누구도 “어린애를 기다리고 있는 영생의 환희가 능히 그 고통을 보상해줄 수 있다고 단언할 수 없다”(301)고 선언한다. 첫 번째 설교에서와는 달리, 페스트가 신의 징벌이라는 생각에서 벗어나 유보적 태도를 취한다. 즉 모든 죽음이 신의 의지에 따른 것이지만, 같은 죽음이라고 해도 동 쥐앙의 죽음과 죄 없는 어린애의 죽음 사이에는 커다란 차이가 있다는 것을 인정해야 한다고 말한다. 첫 번째 설교에 비해 보았을 때 두 번째 설교는 어조부터 달리 나타난다.

“신부는 첫 번째보다 부드럽고 신중한 말투로 이야기를 했고, 또 몇 번씩이나 청중들은 그의 말투에서 모종의 주저하는 빛을 발견했다. 더 이상한 것은 그가 이제는 ‘여러분’이라고 하지 않고 ‘우리들’이라는 말을 쓰는 점이였다.”(299)

알리 예데스는 이러한 변화가 “신부의 영적 지식이 구체적 경험으로 풍부해짐”으로써 이루어진 것이며, 이를 통해 “오랑 시민들과의 완전한 유대관계를 보여주게”²⁷⁾ 된다고 평가한다. 시민들과의 유대감은 여전히 어떤 한계에 봉착해 있지만, 시민들과 신부 자신을 완전히 분리시키고 있었던 첫 번째 설교에서와는 다른 모습을 드러낸다. 페스트라는 재앙에서 신의 징벌만을 보지 않게 된 신부는 불필요한 해석에 몰입되지 않고 죄 없는 어린애의 죽음이라는 고통스런 경험에서 빠져나오려 한다. 그래서 첫 번째 설교의 웅변적이고 독단적인 입장은 “더 부드럽고 더 신중해”지며, 첫 번째 설교에서 취했던 단호한 어조와 표현을 포기하고 영생의 환희와 죽음의 고통 사이에서 “주저하는 빛”마저 보여준다.

호칭 사용의 변화는 신부의 태도 변화를 단적으로 보여준다. 즉 첫 번째 설교에서는 신부 자신과 오랑 시민들을 분리하면서 ‘여러분’이라는 호칭을 사용했지만, 두 번째 설교에서는 ‘여러분’이 아니라 ‘우리들’이라는

27) Ali Yédes, *Camus, L'Algérien*, L'Harmattan, 2003, p. 255.

호칭을 사용한다. 이는 신부가 두 번째 설교에서 보여주는 가장 중요한 태도 변화라고 할 수 있다.

“그는 먼저 여러 달 전부터 페스트가 ‘우리’ 가운데 존재해왔으며, 지금 그것이 우리들의 식탁 또는 사랑하는 사람들의 머리맡에 와 앉고, 우리들의 바로 곁을 따라다니며 일터에서 우리가 오기를 기다리고 있는 것을 그렇게도 여러 번 보게 되었는데, 지금이야말로 그것이 끊임없이 우리들에게 말해주고 있는, 처음에는 놀라서 우리가 잘 알아듣지 못했을지도 모르는 것을 아마도 더 한층 잘 받아들이 수 있게 되었을 것이라는 말로써 설교를 시작했다.”(299)

첫 번째 설교에서는 단 한 차례도 사용되지 않았던 ‘우리’라는 표현이 두 번째 설교에서는 반복적으로 나타나고 있다. 그것은 페스트가 초월적 존재자를 전제로 하는 관념적인 것이 아니라 인간조건의 구체적인 산물임을, 다시 말해 페스트라는 인간조건이 신의 징벌이 아니라 부조리한 인간조건의 일부임을 인식한 결과이다. 어조와 호칭의 변화 외에도 신부의 태도는 다른 중요한 변화를 보여준다. 첫 번째 설교에서는 페스트의 의미를 장황하게 설명했지만 두 번째 설교에서는 단지 페스트의 상황을 묘사하고 있을 따름이다.²⁸⁾ 그리고 알리 예데스의 지적처럼 “첫 번째 설교에서 보여주는 광신주의는 두 번째 설교에서 상당히 절제된 모습으로 변한다.”²⁹⁾ 이는 첫 번째 설교에서 보여준 확산과는 전혀 다른 모습이다. 심지어 영생의 기쁨이 인간의 고통을 보상하고 정당화시켜 줄 수 있는지에 관해서도 회의적이다.

신의 징벌인 페스트가 선인과 악인을 구별하지 않고 무차별적으로 고통을 주고 심지어 죄 없는 어린애의 목숨까지 앗아갈 때 인간은 과연 신

28) 그런 점에서 그 역시 부조리 인간이다. 사르트르는 『이방인 해설』에서 “부조리인은 설명하는 것이 아니라 묘사한다”고 말하고 있는데, 이렇게 보았을 때 신부는 이미 부조리에 대한 태도에서 리외적 인식에 가까이 있다고 말할 수 있다.

29) Ali Yédes, *Camus, L'Algérien*, L'Harmattan, 2003, p. 255.

을 어떻게 받아들여야 할 것인가? 신부의 두 번째 설교는 이에 대한 나름대로의 대답이다. 신부는 단순히 죽은 아이가 영생을 누리게 될 것이라는 규범적 차원에서 벗어나 주어진 현실에 맞는 고통스런 수용을 택한다. 판놀루는 죽어가는 어린애가 내지르는 “모든 인간들에게서 한꺼번에 솟구쳐 나오는 것만 같은 비명”(291)을 잊을 수 없었다. 이러한 모습을 앞에 두고 판놀루는 자신이 처한 모순 상황을 직시하는데, 그것은 “신앙을 지키고 온 존재를 다해 신의 사랑을 믿는 것과 어린애의 고통을 직시하는 것”³⁰⁾ 사이의 모순이다. 그것은 다시 말해 “모든 것을 믿을 것인가(아이의 고통스런 얼굴 앞에서도 신의 사랑을 인정하는 것) 아니면 모든 것을 거부할 것인가(어린애의 고통과 양립할 수 없는 그러한 사랑을 거부할 것인가)”³¹⁾하는 것 사이 모순이다.

어린애의 고통과 죽음으로 인해 겉으로 분명하게 드러난 모순 상황 앞에서 신부는 “모든 것을 믿거나, 모든 것을 부정할 필요가 있겠지만, 감히 모든 것을 부정할 수는 없을 것”(301)이다. 신에게서 모든 것을 기대하고 자신의 노력으로부터는 아무 것도 기대하지 않는 것이 그 중의 하나이고, 반대로 자기 자신의 노력으로부터 모든 것을 기대하고 신에게서 아무 것도 기대하지 않는 것이 다른 하나이다. 이런 망설임 속에서 신부는 결국 전자를 선택하지만 리외는 정반대의 것을 선택한다. 즉 리외에게 있어서는 “〈모든 것을 무릅쓴〉 희망은 불의를 존중하게 만들기”³²⁾ 때문이다. 바로 이런 점에서 리외와 신부는 근본적으로 다르다. 왜냐하면 리외에게는 “신의 편에 선다는 것은 운명을 받아들이는 것이며, 그것은 곧 악을 받아들이는 것”³³⁾이기 때문이다.

카뮈는 신부와 의사 사이의 타협점에 관심을 가진다.³⁴⁾ 신을 믿지 않는 리외를 판놀루의 설교에 참석시킴으로써 신앙인과 불신자 사이의 타

30) François Chavanes, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 110.

31) *Ibid.*

32) Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Desclée de Brouwer, 1965, p. 54.

33) *Ibid.*

34) Ali Yédes, *Camus, L'Algérien*, L'Harmattan, 2003, p. 255.

협점을 모색한다. 이를 통해 그는 종교란 개인의 문제이며, 중요한 것은 종교적 믿음을 떠나 인간들 사이의 연대의식을 강화하는 것이라는 점을 암시한다. 신부 역시 보건대에 협력하여 페스트와의 투쟁에 참여한다. 타루의 요청에 의해 보건대의 업무를 수행하게 되면서 판놀루는 페스트에 대한 추상적 입장에서 벗어나 페스트의 비극적인 얼굴을 직면한다.³⁵⁾ 물론 신부의 협력이 불신자의 협력만큼 절망적이지 않다는 점에서, 의사의 입장에서 보자면 여전히 초월의 한계에서 완전히 벗어날 수 없는 것이 사실이다. 신부는 보건대 활동에 헌신적으로 참여했음에도 불구하고, 여전히 이방인으로 남게 된다. 결국 그는 의사의 치료를 거부하다가 홀로 숨을 거둔다. 판놀루는 결국 이해할 수 없는 신의 의지에 자신을 완전히 맡겨버리고 받아들일 수 없는 것 속으로 도약함으로써 자신의 신앙을 구했던 것이다.³⁶⁾ 그런데 리외로서는 이런 태도를 수용할 수 없다. 그것은 현실 문제에 눈을 감게 한다는 점에서 악을 체념하면서 받아들이는 것이기 때문이다.³⁷⁾

5. 초월과 반항의 대립

프랑수아 사반은 카뮈가 『페스트』에서 판놀루 신부를 등장시킨 것은 “부조리한 인간 상황에 대한 초월적 태도와 반항적 태도를 선명하게 드러내기 위해서”³⁸⁾라고 지적한다. 『페스트』에는 몇 가지 분명한 대립이 드러나 있는데, 그 중에서 가장 두드러진 대립은 초월과 반항의 대립이다. 리외는 초월적 신을 벗어나서 인간들 사이의 유대관계를 강화할 필요성을 강조한다. 부당한 신으로부터 버림받은 사람들을 자신이 할 수

35) François Chavanes, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 110.

36) *Ibid.*, p. 111.

37) *Ibid.*, p. 153.

38) *Ibid.*, p. 113.

있는 데까지 보살피면서 초월적 입장을 거부한다. 그것은 초월적 입장의 사람들이 “모든 것이 우리에게 달려 있는데도 모든 것이 신에게 달려 있는 듯이 기도하고 행동함으로써 우리 인간을 강타한 악을 체념한 채 개인적이건 집단적이건 행동을 통하여 그 악에 반항하기를 거부하게 하기”³⁹⁾ 때문이다. 뿐만 아니라 “신의 사랑에 대한 믿음은 신자로 하여금 스스로 부당하다고 받아들이는 고통의 잔인한 현실성을 직면하지 못하고 거기에 체념하게 하기”⁴⁰⁾ 때문이다.

하지만 판룰루는 이와 정반대의 입장에 선다. 그에 따르면 “이성만으로는 세상에서의 삶의 의미를 충분히 설명할 수 없다. 이성신앙에 의해 밝혀져야 한다. 철학은 초자연적인 질서에 동의해야 한다. 이성이 굴복해야 한다.”⁴¹⁾ 이는 작가 자신이 젊은 시절부터 잘 알고 있었던 성 아우구스티누스의 태도이다. 성 아우구스티누스 전문가인 판룰루 신부에 의하면, 의사가 강조하는 이성적 판단만으로는 부족하며, 인간을 넘어서는 것에 동의해야 한다. 하지만 카뮈의 반항적 사고에서는 이러한 태도가 무의미하다. 반항인에 의하면, 인간은 초월에 대한 약속에 기대지 말고 자신의 삶을 살아야 한다.

“초월의 세계에 대한 약속은 우리의 작가에게 무의미하다. 이런 약속은 지성이 어떤 영향력도 행사하지 못하는 개념이다. 왜냐하면 이런 매혹적인 개념은 분명한 확실성이 없기 때문이다. 정직하고 명석한 인간이라면, 그러한 가정 위에서 삶을 구축하기를 거부할 것이다. 인간의 삶은 어려운 것이지만, 인간은 외부의 도움을 기다리지 않고 삶을 혼자서 용감하게 살아내야 한다.”⁴²⁾

초월적 신앙은 현재의 삶 자체를 포기하고 나서야 가능한 것인데, 반

39) François Chavanes, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Tell, 2004, p. 79.

40) François Chavanes, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 111.

41) Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Paris, Cerf, 1984, p. 47.

42) *Ibid.*, p. 54.

항인은 그런 선택을 할 수 없다. 그러므로 반항인은 “신 없는 인간들에게 가능한 행동”⁴³⁾만을 받아들인다. 반항은 근본적으로 세상의 부조리를 강요하는 부당한 신에 대한 반항이다. 세상의 부조리와 불의는 신의 창조물이다. 부조리와 불의에 대항하는 인간의 태도는 “대답하지 않는 하늘을 향해 눈을 들지 않고 죽음에 대하여 투쟁하는 것”⁴⁴⁾이어야 한다.

카뮈는 신부의 두 번째 설교를 통해 “신의 사랑과 인간의 고통 사이의 양립불가능성”⁴⁵⁾을 보여준다. 신부는 양립불가능성을 넘어 수용할 수 없는 것마저도 수용해야 한다고 말하지만, 인간은 그런 선택을 할 수 없다. 신이 전지전능하다는 것이 사실이라면 이 세상의 모든 악은 신의 탓이다. 어린애의 죽음에 대한 리외의 항의도 무엇보다도 신의 부당성에 대한 것이다. 리외는 다음과 같은 말로 초월적 태도에 대한 반항인의 선택을 설명한다.

“만약 어떤 전능한 신을 믿는다면 자기는 사람의 병을 고치는 것을 그만두고 그런 수고는 신에게 맡겨버리겠다. 그러나 이 세상 어느 누구도, 심지어 신을 믿는다고 생각하는 판놀루마저도 그런 식으로 신을 믿는 이는 없는데, 그 이유는 전적으로 자기를 포기하고 마는 사람은 없기 때문이며, 적어도 그 점에 있어서는 리외 자신은 이미 창조되어 있는 그대로의 세계를 거부하며 투쟁함으로써 진리의 길을 걸어가고 있다고 생각한다고 말했다.”(176)

세상의 부조리는 초월이 아니라 반항을 통해서만 해결할 수 있다. 페스트 상황에서 의사가 할 수 있는 것은 “당장에는 환자들이 있으니 그들을 고쳐주는 것”(177)이다. 그에게 있어서 “가장 긴급한 일은 그들을 고쳐주고, 힘이 미치는 데까지 그들을 보호해주는 것”(177)이다.

신부의 사유는 신과 초월에 입각해 있지만 인간의 실존조건 앞에서 그

43) *Ibid.*, p. 159.

44) François Chavanes, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990, p. 105.

45) *Ibid.*, p. 111.

것은 무의미하다. 페스트의 세상은 초월의 규칙을 인정하지 않는다. 아무런 죄도 없는 어린애가 고통 속에서 죽어가야 하는 것이 바로 페스트에 걸린 인간 세상의 규칙이다. 하지만 신부가 제기하는 규칙은 그렇지 않다. 어떤 상황에서도 신의 의지가 무엇인지를 파악해야 한다. 하지만 불행하게도 신부 자신조차 그 의미를 찾지 못하고 정신적 갈등을 겪으면서 고통 속에서 죽어간다. 죄 없는 어린애의 고통스런 죽음을 겪고 난 뒤에 이어지는 신부와 의사의 논쟁은 궁극적으로 인간조건의 한계에 대한 것이다. 신부의 입장은 인간의 한계를 벗어나는 어떤 것을 수용해야 한다는 것이고, 의사의 입장은 그것을 거부하고 모든 것을 인간조건 안에서 바라보아야 한다는 것이다.

카뮈에게서 기독교란 인간의 잔인한 고통 앞에서 침묵하는 신을 기초로 하는 종교이다. 관늘루는 어린애의 죄 없는 고통과 죽음 속에서도 신의 의지를 찾으려 하지만, 리외는 이러한 태도를 받아들이지 못한다. 프랑수아 사반은 기독교가 불의와 악을 수용하게 만든다고 평가하면서 그 이유를 다음과 같이 세 가지로 제시하고 있다.

“우선, 영생에 대한 희망은 신자들로 하여금 종말에 정의의 실현을 신에게 수동적으로 맡기게 한다. 다음으로, 고통당하는 예수의 예는 신자들로 하여금 이승의 악에 반항하지 않고 체념하게 한다. 마지막으로, 탁월한 기독교적 행위인 은총의 행동은 이 세상을 축복하게 하고 이 세상의 악을 체념하면서 받아들이게 한다.”⁴⁶⁾

인간의 고통에 대해 기독교가 제시하는 해결책은 사후의 천국에서 영생할 것이라는 약속이다. 하지만 카뮈에 의하면, “악을 감수하지 않고서는 영원한 삶을 선택할 수 없다.”⁴⁷⁾ 불의의 옹호라는 테마는 기독교 역사의 시작부터 이미 존재했던 것이다. “기독교란 본래 불의의 독트린이다.

46) *Ibid.*, p. 152

47) 『반항하는 인간』, p. 467.

그것은 무죄한 사람의 희생과 그 희생의 수용에 근거한다.”⁴⁸⁾ 현실에 무관심한 태도를 보이면서 기독교는 인간 현실을 지배하는 부조리한 악의 원인을 역사를 벗어난 곳에서 찾으려 한다. 역사 밖에서 이루어지는 영생이라는 헛된 희망은 인간으로 하여금 삶의 현실성에 무관심하게 만들 따름이다.

카뮈는 『반항하는 인간』에서 “사실 기독교는 삶에 있지도 않은 가공의 의미를 부여함으로써 삶의 진정한 의미를 발견하는 것을 방해하고 있다는 점에서 그 자체가 허무주의적”⁴⁹⁾이라고 말한다. 그에 의하면 허무주의자란 “아무 것도 믿지 않는 사람이 아니라 있는 그대로의 것을 믿지 않는 사람”⁵⁰⁾이다. 기독교도들은 있는 그대로의 현실을 직시하기를 거부하고 관념 속에 따로 존재하는 ‘있어야 할 것’을 바라보면서 ‘현실적 목적을 이상적 목적으로 대치’시킨다는 점에서 허무주의자들이다.

판놀루 신부의 신은 “사랑의 신이 아니라 인간의 굴종을 요구하는 고통 받는 신앙의 신으로 (...) 인간으로 하여금 자신의 삶을 충만하게 살기를 거부하게 만든다.”⁵¹⁾ 그 신은 자신의 무지에 대한 인간의 완벽한 인식과 신에의 완전한 굴종에 기초를 두고 있다. 현실에 대한 기독교의 무관심은 결국 인간의 역사 자체를 무화시키기에 이른다. 그리하여 기독교는 인간이 역사 속에서 겪고 있는 “악과 살인의 치유를 역사의 저 너머로 미루고 있다.”⁵²⁾

이것이 기독교에 대한 카뮈의 기본 입장이다. 신의 사랑이 부당하고 신의 정의가 이해될 수 없을 때, 신부는 인간이 이해할 수 없는 것을 받

48) Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pleiade II, Gallimard, 1962, p. 271.: “Le christianisme est dans son essence (et c'est sa profonde paradoxale grandeur) est une doctrine de l'injustice. Il est fondé sur le sacrifice de l'innocent et l'acceptation de ce sacrifice.”

49) 『반항하는 인간』, p. 124.

50) *Ibid.*

51) Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Paris, Cerf, 1984, p. 56.

52) 『반항하는 인간』, p. 493.

아들여야 한다고 주장하지만 의사는 이에 동의할 수 없다. 카뮈는 기독교도들의 초월적인 욕망은 “더 이상의 물음은 없고, 오직 영원한 대답과 주석만이 있는”⁵³⁾ 곳을 지향한다고 비판한다. 하지만 반항인은 신에 의뢰하지 않고 각자의 삶을 확인해 나가야 한다.

물론, 기독교에 대한 카뮈의 태도가 전적으로 부정적이었던 것만은 아니다.⁵⁴⁾ 카뮈는 자신이 저항운동 시절에 만났던 많은 기독교도들을 높이 평가했다. 그들의 용기와 이타주의가 신앙에서 오는 것임을 알았기 때문이다. 그렇지만 이러한 평가는 초월을 향한 그들의 입장에 동의했기 때문이 아니라 부조리한 인간조건에 대한 반항이라는 그들의 태도를 높이 샀기 때문이었다. 카뮈는 이들과 더불어 연대감을 통하여 인간 문제를 해결하는 데에 관심을 가졌던 것이다. 초월적 태도는 인간적 연대를 통한 반항적 태도와 함께 할 때에만 인간조건 내에서 의미를 가질 수 있다.

6. 결론

지금까지 우리는 『페스트』에서 판룰루 신부의 두 차례의 설교를 통해 드러나는 카뮈의 기독교에 대한 생각을 검토해 보았다. 카뮈는 『페스트』에서 판룰루 신부라는 독특한 인물을 등장시켜 초월과 반항의 대립관계와 기독교에 대한 자신의 생각을 선명하게 드러내고 있다. 앞서 말했던 것처럼 “그로테스크한 양상”을 띠고 있는 첫 번째 설교와 “주저하는 빛”을 보여주는 두 번째 설교는 카뮈 자신의 기독교에 대한 비판적인 입장을 고스란히 드러내고 있다. 두 설교 사이에 끼워 넣은 “어린애의 죄 없는 죽음”은 판룰루와 리외의 인식, 즉 초월적 인식과 반항적 인식의 차이를 극단적으로 대립시키고 있다.

53) *Ibid.*, p. 44.

54) Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Paris, Cerf, 1984, p. 47.

첫 번째 설교는 ‘신의 심판’이 어떤 얼굴을 지니는지를 분명하게 드러낸다. 무자비한 심판은 초월자에 대한 무조건적 복종을 요구한다. 현실의 기독교도들에게 이는 과장되거나 회화된 것이 아니다. 리외가 판놀루 신부의 묘사에서 과장과 회화를 섞고 있는 것은 사실이지만, 실제로 구약의 신은 신부의 첫 번째 설교에 나타난 신과 동일한 모습을 보여주기 때문이다. 카뮈가 페스트와의 투쟁의 한 고비에서 판놀루 신부의 설교를 통해 페스트가 ‘신의 심판’이라는 생각을 구체화한 것은 이러한 인식을 반영한 것이다. 하지만 페스트가 그 진면목을 드러내면서 판놀루 신부가 견지했던 초월적 대응양식이 한계에 봉착하게 된다.

어린애의 죄 없는 죽음은 이러한 한계에 봉착하여 판놀루가 처하게 되는 혼란을 증폭시킨다. 죽어가는 어린애는 “한 마디 비명, 호흡에 따른 억양조차 거의 없이 갑자기 단조로운 불협화음의 향의로 방안을 가득 채우는, 인간의 것이라기에는 너무나도 이상한, 마치 모든 인간들에게서 한꺼번에 솟구쳐 나오는 것만 같은 비명”(291)을 내뿜는다. 이 비명은 판놀루가 그토록 장엄하게, 독단적 웅변을 가해서 선언했던, “페스트는 하느님의 징벌”이라는 말에 대한 항의이다. 어린애가 죽고 난 다음에 이어지는 신부와 의사의 대화는 초월과 반항의 대립을 분명하게 보여주면서 신부의 태도에 변화를 초래한다. 판놀루 신부가 첫 번째 설교에서 밝혔던 초월적 입장은 페스트가 인간의 죄에 대한 징벌이라는 것이었다. 하지만 아무런 죄도 없는 어린애가 극심한 고통 속에서 죽어가는 것은 신부의 초월적 해석이 틀렸다는 것을 의미한다.

두 번째 설교는 이러한 상황에 대한 판놀루 신부의 답변이다. 기독교의 본질은 종말에 가서 도래할 메시아에 대한 갈망에 있다. 그렇기 때문에 페스트는 신이 주도하는 구원의 역사의 한 과정이다. 눈앞에 보이는 모든 고통과 부조리는 신의 의지가 구현된 것이다. 하지만 어린애의 죽음과 그에 이은 두 번째 설교를 통해 신부는 전적으로 신의 의지에 의뢰하는 태도에서 벗어나서 인간들 사이의 연대감의 필요성을 받아들인다.

카뮈는 철저하게 인간의 한계에 남아 있으려는 리외를 통해 판놀루 신

부의 초월적 입장을 비판한다.⁵⁵⁾ 리외의 입장은 ‘신 없는 성자’에 대한 타루와의 대화에서 잘 드러난다. 리외는 타루에게 “나는 성인들보다는 패배자들에 더 연대의식을 느낍니다. 아마 나는 영웅주의라든가 성자 같은 것에는 취미가 없는 것 같아요. 내가 관심을 두고 있는 것은 그저 인간이 되겠다는 것입니다”(341)라고 밝힌다. 그에게 있어 인간이 된다는 것은 아르노 코르빅의 지적대로 “성자가 되기를 거부하고 재앙을 받아들이는 것도 거부하고 의사가 되려고 노력하는 것”⁵⁶⁾을 의미한다. 어떠한 양상으로 나타나든 반항은 주어진 상황 속에서 의미를 지니는 것이지 어떤 보편적인 의미를 지닐 수는 없다. 반항인 리외는 주어진 상황의 보편적이고 초월적인 의미를 찾으려는 태도를 버리고 자신에게 주어진 모든 상황을 있는 그대로 받아들인다. 그는 판룰루 신부의 초월도, 랑베르의 탈출 시도도, 타루와 그랑의 헌신도, 심지어 코타르의 이해할 수 없는 태도마저도 모두 다 수용한다. 삶의 문제는 있는 그대로를 받아들이지 않으면 어떠한 해결책도 나올 수 없다고 믿었기 때문이다.

리외에 의하면 세상의 부조리를 합리화하고 수용하려는 모든 초월적 시도는 비판받아야 한다. 그에게 있어서 성스러움은 철저하게 인간조건 안에서 초월과는 무관하게 이루어지는 매일매일의 일상적인 노동, 시지푸스처럼 이어져야 할 습관적인 노동 속에 있다. 삶이란 우리의 눈앞에서 실제로 전개되는 것이지 관념 속에서 짜 맞추어지는 것이 아니다. 수많은 사람들이 페스트에 굴복하여 쓰러지고 있는 상황에서 중요한 것은 페스트의 초월적 의미를 따지는 일이 아니라, 페스트라는 부조리 속에서 고통스러워하는 사람들을 구해내는 일이다.

55) 카뮈의 이런 태도는 우리가 서론에서 지적한 대로 회화시킨 기독교에 대한 자신의 입장을 반영하고 있다는 점에서 한계를 드러낸다. 실제로 인간의 삶에서 초월의 의미를 전적으로 현실의 차원에서만 바라볼 수 있는가 하는 문제와 초월적 신앙이 반드시 현실의 삶과 대립적이기만 한 것인가 하는 문제가 제기될 수 있을 것이기 때문이다. 이 논문의 한계를 넘어서는 이런 질문들에 대해 카뮈의 작품 속에서 어떤 대답을 찾을 수 있을지는 앞으로 많은 관심의 대상이 되어야 할 것으로 보인다.

56) Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Cerf, 2007, p. 155.

참고문헌

- 알베르 카뮈(김화영 역), 『페스트』, 책세상, 2007.
_____, 『반항하는 인간』, 책세상, 2010.
김화영, 『카뮈』, 작가론총서 6, 1994.
Albert Camus, *Théâtre, Réditions, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pleiade I, Gallimard, 1962.
Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pleiade II, Gallimard, 1965.
Ali Yédes, *Camus, L'Algérien*, L'Harmattan, 2003.
Jean Onimus, *Camus, face au mystère*, Desclée de Brouwer, 1965.
Arnaud Corbic, *Camus et l'homme sans Dieu*, Cerf, 2007.
François Chavanes, *Albert Camus, Un message d'espoir*, Cerf, 1996.
_____, *Albert Camus: Il faut vivre maintenant*, Cerf, 1990.
_____, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Eds du Tell, 2004.
Jean Sarocchi, *Variations Camus*, Séguier, 2005.
Bernard East, *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*, Cerf, 1984.
La Revue des littres Modernes, Albert Camus 11, Camus et la religion, textes réunies par Brian T, Fitch, 1982.

〈Résumé〉

La religion chez Albert Camus vu à travers l'abbé Paneloux

KIM Jongwoo

Dans la situation absurde de l'existence humaine, Albert Camus refuse une vision du monde transcendante et veut résoudre les problèmes humains dans le seul cadre de la condition humaine. Il refuse donc tous les systèmes de pensée qui supposent préalablement la transcendance. La pensée et l'action du père Paneloux dans *La Peste* illustrent la critique camusienne contre le christianisme.

Nous avons lu dans *La Peste* les trois scènes importantes où apparaît Paneloux: pour faire le premier prêche, pour assister à la mort d'un enfant et pour faire le second prêche. Notre propos a pour but d'examiner les problèmes de religion chez Camus en analysant ces trois scènes. Vers la fin de la semaine de prières collectives Paneloux fait son premier prêche. Après avoir assisté à la mort du fils d'Othon, le père fait un autre prêche. Entre ces deux prêches, nous notons une grande différence. Cette différence élucide non seulement la position camusienne sur le christianisme, mais aussi la signification de l'opposition entre la transcendance et la révolte.

Le premier prêche nous présente l'interprétation traditionnelle chrétienne d'une situation absurde. D'après Paneloux, la peste, qui ravage les Oranais, n'est pas un objet de révolte, mais le résultat

inévitable du péché des Oranais. Il faut donc accepter la peste voulue par Dieu, puisque la peine causée par la peste nous montre la voie vers la vérité.

La mort douloureuse d'un enfant innocent constitue la scène la plus significative dans *La Peste*. Si la mort d'un enfant est douloureuse pour Paneloux et Rieux, c'est que l'enfant est innocent. Cette mort devient très important puisqu'elle ébranle profondément la foi de Paneloux, très ferme jusque là. Elle donne au père l'opportunité de sortir de sa pensée inébranlable que la peste est le résultat du péché humain.

Dans son deuxième prêche, le père reconnaît qu'il y a un mal que nous ne pouvons expliquer devant Dieu. Comme dans le premier prêche, il prétend qu'il faut accepter ce que nous ne pouvons comprendre. Paneloux, qui ne voit plus le jugement de Dieu dans ce fléau qu'est une peste, veut sortir de l'expérience pénible sans s'égarer dans une interprétation inadéquate. C'est pourquoi le ton du second prêche devient plus modeste et plus discret.

C'est pour montrer précisément la différence entre une attitude transcendante et une attitude de révolte envers la situation absurde que Camus met en scène ce personnage singulier qu'est le père Paneloux. Le père prétend qu'un homme doit accepter ce qui dépasse la limite de la compréhension humaine. Rieux refuse l'attitude transcendante du père et ne comprend toutes les choses que dans le cadre de la condition humaine. Même devant l'amour incompréhensible de Dieu injuste, Paneloux nous conseille d'accepter ce qui nous surpasse. Mais le docteur Rieux ne peut pas approuver la pensée du père.

À travers le père Paneloux, Camus nous montre l'opposition entre la transcendance et la révolte et sa pensée contre le christianisme. à

l'aide de l'opposition entre le premier prêche grotesque et le second prêche discret, l'auteur nous offre une critique contre l'attitude transcendante. La mort d'un enfant innocent, que l'auteur a inséré avec intention entre les deux prêches, sert d'outil pour montrer l'opposition extrême entre les deux attitudes envers la peste absurde.

주 제 어 : 카뮈(Camus), 페스트(Peste), 판느루(Panloux), 종교(religion), 부조리 상황(situation absurde), 초월(transcendance), 반항(révolte)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

사진과 소설의 상호텍스트성^{*} - 에르베 기베르 작품 중심으로 -

김 현 아
(서울여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------|--------------|
| 1. 서론 | 4. 자살과 살인 연출 |
| 2. 사진과 소설에 드러난 정체성 | 5. 결론 |
| 3. 자기 파괴와 자기 해부 | |

1. 서론

1839년 프랑스에서 사진 기술의 비밀이 공개된 이후 사진 이미지는 끊임없이 문학가들의 상상력을 자극해왔다. 당시 문학가들은 사진 예술에 매료되어 새로운 차원의 문학을 보여주었다. 기존의 언어와는 전혀 다른 사진 이미지는 세밀하고 생생한 묘사로 시각적인 효과를 극대화시켰다. 사진 예술의 특수한 시각을 문학 작품 속에 반영시켜 글쓰기 영역을 확장시킨 것이다. 이로써 재현의 가장 강력한 매체로 간주되었던 사진은 이제까지의 이미지 세계가 알지 못했던 실험들을 하고 있다. 바야흐로 문학과 사진은 서로 영향을 미치며 사진 문학이라는 새로운 장르를 탄생

^{*} 이 논문은 2012년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. [NRF-2012-S1A5B5A07035206].

시킨 셈이다.

사진 문학의 전통을 이어받은 프랑스 태생의 에르베 기베르(Hervé Guibert 1955-1991)는 기존의 시각체계와 규범적 기호 코드를 거슬러 새로운 해석을 모색한다. 시각 영상을 뛰어넘어 정신적인 사진 이미지를 창조한 것이다. 그 실례로 사진 이미지를 글로 현상해내고 인화해낸 『유령 이미지 *L'Image fantôme*』¹⁾를 들 수 있다. 여기서 그는 사진 예술을 눈에 보이는 것으로만 인식하지 않고 문학적으로 승화시킨다. 한편 기베르는 프랑스 일간지 르몽드(*Le Monde* 1977-1985) 최초의 사진 칼럼니스트, 시나리오 작가, 사진가, 소설가 등 다양한 이력으로 시선을 끈다. 뿐만 아니라 에이즈 감염 후 사망 직전까지 심경을 토로한 소설 『내 목숨을 구하지 못한 친구에게 *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』²⁾로 일약 베스트셀러 작가가 되기도 한다. 기베르는 글쓰기와 사진뿐만 아니라 영화에 대한 애정도 남다르다. 1983년 영화감독 파트리스 셰로(Patrice Chéreau)와 공동으로 집필한 『상처 받은 남자 *L'Homme blessé*』³⁾가 영화로 제작되어 칸 영화제에 프랑스 대표작으로 출품되고, 1984년 제자르 영화제에서는 최우수 각본상을 수상한다.

기베르는 선정성과 추악함, 충격과 우스꽝스러움, 성스러움이 공존하는 자신의 사진과 글을 통해 감추어진 현대인의 복잡한 심리와 인간 본성을 폭로한다. 프랑스 파리 마레지구에 있는 유럽 사진 미술관(Maison européenne de la photographie, 2011)과 아가뜨 가이야 갤러리(Galerie Agathe Gaillard, 1991)를 비롯한 베를린, 로잔, 세비아, 마드리드, 브뤼셀 등 세계 각지에서 전시를 통해 그의 사진 작품이 이미 대중에게 알려졌다. 아쉽게도 국내에서 에르베 기베르의 사진 작품을 접하기는 쉽지 않다. 필자는 이번 연구를 통해 국내에 그의 사진 작품을 알리고자 한다.

1) Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981.

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

3) Hervé Guibert, *L'Homme blessé*, en collaboration avec Patrice Chéreau, Les Éditions de Minuit, 1983.

이번 연구는 기베르의 사진집 『유일한 얼굴 *Le seul Visage*』⁴⁾, 『악 Vice』⁵⁾, 『이미지의 대화 *Dialogue d'Image*』⁶⁾, 『사진 *Photographies*』⁷⁾에 수록된 사진뿐만 아니라 관련 소설들도 포함할 것이다. 사진 이론을 통해 기베르의 사진 작품을 문학적, 철학적, 미학적 측면에서 총괄적이고 체계적으로 분석할 것이다. 필자는 이 연구의 의의를 사진 작품의 문학적 분석이라고 본다. 그런 측면에서 기베르의 창작품을 관통하는 주요한 세 가지 특징을 *사진과 소설에 드러난 정체성*, *자기 파괴와 자기 해부*, *자살과 살인 연출*로 세분화하여 심화시킬 것이다.

2. 사진과 소설에 드러난 정체성

작가의 사진집 『사진 *Photographies*』에서 기베르와 그 지인들은 그림자나 거울에 비친 흐릿한 모습으로 형체를 분간하기 힘들다. 필자는 지시대상의 신원에 의문을 낳는 이러한 사진들과 기베르의 소설 『빨간 모자를 쓴 남자



“자화상 Autoportrait, 1982?”

L'Homme au chapeau rouge』⁸⁾를 통해 정체성⁹⁾ 문제를 심화시킬 것이다.

4) Hervé Guibert, *Le seul Visage*, Les Éditions de Minuit, 1984.

5) Hervé Guibert, *Vice*, Éditions Jacques Berton, 1991.

6) Hervé Guibert, *Dialogues d'images*, Photographies de Hervé Guibert et de Hans Georg Berger, William Blake & Co. Edit., 1992.

7) Hervé Guibert, *Photographies*, Éditions Gallimard, 1993.

8) Hervé Guibert, *L'Homme au chapeau rouge*, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1992.

9) 필자는 세 편의 연구 논문에서 정체성 문제를 다각적으로 분석하였다. 『Le Double chez Hervé Guibert』, 『프랑스문화예술연구』, 제14집, 2005, pp. 1-20. 『La peinture dans L'Homme au chapeau rouge』, 『불어불문학연구』, 2012, pp. 31-48. 『L'inquiétante

기베르의 자화상 중 정체성이 불확실한 한 장의 자화 사진(Autoportrait, 1982?)¹⁰⁾이 눈에 띈다. 1982년에 찍힌 것으로 추정되는 이 사진 속 대상은 구겨진 종이위의 이미지처럼 일그러졌다. 남자로 추정되는 얼굴이 흐릿하게 보일 뿐 그의 신원을 알려주는 어떠한 단서도 없다. 분명 사진 속 지시대상은 기베르이지만 재현된 이미지는 전혀 다른 것이다. 작가의 사진집 『이미지의 대화 *Dialogue d'Image*』의 서문에서 그는 사진 속 자신이 제 삼자인 소설 속 인물처럼 낯설다고 토로한다.

이 사람은 확실히 나인데, 나는 그의 얼굴과 옆모습들에서 가까스로 나를 알아본다. 내가 바로 이 모든 환상의 장본인이지만 그는 나를 뛰어넘고, 나를 놀라게 한다. 나는 그에 대해 마치 소설 속 인물, 어쩌면 내 자신이 썼을지도 모를 어느 소설의 등장인물처럼 이야기할 수 있다. 그와 나 사이에는 어떤 나와 어떤 그로 넘어갈 때 생길 수 있는 온갖 거리감과 또 다른 거리감이 존재한다. 실제 이것은 그와 나 사이에 있는 작업, 바로 삶과 사진 작업이다.

cet individu c'est bien moi, je suis forcé de me reconnaître en ses faces et ses silhouettes, je suis bien l'acteur de toutes ces fantaisies, et pourtant il me dépasse, il me surprend, et je peux parler de lui comme d'un personnage de roman, et peut-être d'un roman que moi-même j'aurais écrit, il y a entre lui et moi toute la distance accomplie dans le passage d'un *je* à un *il*, et bien d'autres distances. En fait c'est le travail qu'il y a entre lui et moi. Celui de la vie, celui de la photographie¹¹⁾.

기베르는 나르시스처럼 자화상 앞에서 자신을 알아볼 수 없게 된 것이다. 그에게 자화사진은 오히려 “자기 자신을 부인하거나 가장 une

étrangeté chez Hervé Guibert』, 『프랑스문화예술연구』, 제44집, 2013, pp. 59-82.

10) “Autoportrait, 1982?”, in *Photographies*, op. cit.

11) Hervé Guibert, “L'image de soi, ou l'injonction de son beau moment?”, préface de *Dialogue d'Image*, op. cit.

négation ou un déguisement de soi-même”¹²⁾한 것이다. 이렇듯 기베르는 지시 대상을 변질시켜버리는 사진의 속성에 의혹을 품는다. 그래서인지 롤랑 바르트 역시 사진 속 신원은 “불명확하고, 심지어 상상적이다”¹³⁾라고 강조한 바 있다.

기베르가 역설하듯 사진 속 자신과 실제 자신 사이에는 거리감이 있다. 기베르가 사진 속 자신을 3인칭 단수인 그 남자(il)로 지칭한 것에서도 이를 알 수 있다. 드니 로쉬(Denis Roche)도 사진 작업으로 생긴 거리감이 이질감을 낳는다고 서술한다. “나는 자동 셔터로 완전히 등장인물이 된다. 나는 더 이상 당사자가 아니다. 내가 사진에서 어찌 될지 더 이상 모르기에 단지 등장인물이 될 뿐이다 on redevient totalement un personnage, avec le déclencheur automatique. On n'est plus du tout l'auteur. On devient uniquement le personnage puisqu'on ne sait plus du tout comment on va être dans la photo”¹⁴⁾. 사진 촬영을 하자마자 사진에 찍힌 사람은 소설 속 ‘인물’처럼 전혀 다른 사람으로 탈바꿈한다. 이렇듯 사진 이미지는 지시대상을 낯설게 만들어 버린다.

한편 기베르의 자화상은 “섬뜩한 낯섹 l'inquiétante étrangeté”¹⁵⁾이라는 감정을 낳기도 한다. 공포와 불안이 수반된 이 감정은 프로이트(Freud)가 심화시킨 것으로 사진으로 인해 변질 되어버린 지시대상에 대한 “지적 불확실성 l'incertitude intellectuelle”¹⁶⁾에서 야기된 것이다.

사진 속 지시대상의 진위 여부는 사진과 현실과의 관계 역시 생각하게 한다. 필립 뒤보(Philippe Dubois)가 『사진적 행위』에서 역설한 사진이

12) *Ibid.*

13) 롤랑 바르트, 『밝은방 : 사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006, p. 125.

14) Denis Roche, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 113.

15) Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, coll. “Folio/Essais”, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, coll. “Folio/Essais”, 1985. 필자의 논문 『L'inquiétante étrangeté chez Hervé Guibert』, *op. cit.*에서는 기베르의 작품을 ‘섬뜩한 낯섹’이라는 프로이트의 이론으로 고찰하였다.

16) *Ibid.*, p. 216.

현실을 “변형”¹⁷⁾시킨다는 논지이다. 이는 미학적 견지에서 사진의 지시적 기능에 관해 고찰한 것이다. 사진이 지시대상을 변질시켜 전혀 낯설게 보이게 한다는 것이다. 사진술이 발명된 직후에는 사진이 현실을 정확하게 재현해낸 이미지라는 인식이 지배적이었다가 19세기말에 서서히 변화가 일기 시작한다. 필립 뒤바는 사진 이미지를 처음에는 “현실의 거울”로 여기다가 나중에는 “현실의 변형”으로 바라본다고 역설한다. 이는 현실과 사진과의 관계를 인식론적 입장에서 규명한 것으로 찰스 샌더스 피어스(Charles Sanders Pierce)가 시도한 이미지와 표상(signe)에 대한 해석에 기반을 둔 것이다.

진실을 미궁에 빠지게 하는 기베르의 사진 작품은 그의 소설 『빨간 모자를 쓴 남자 *L'Homme au chapeau rouge*』를 떠올리게 한다. 소설 속 주인공은 르몽드 신문사에서 근무를 하는 기베르 자신이다. 소설 초반부터 가짜 그림을 둘러싼 이야기들이 등장하고, 이러한 허구성¹⁸⁾이 소설 전체를 지배한다. 그리스 출신의 화가 야니(Yanni)는 마드리드에서 가장 유명한 한 갤러리에서 자신의 모조작품이 팔린 것을 알게 되고 소송을 진행 중이다. 그는 화가 바르셀로(Barceló)에서 영감을 받은 등장인물이다. 아이러니한 것은 야니 자신도 폴락(Pollock)의 모조작품을 아틀리에에 소장하고 있다.

소설 속 주인공인 기베르의 신분 역시 때로는 키스(Keith)라는 미술상으로, 때로는 화가로 탈바꿈하여 허구성을 배가시킨다. 소설을 집필할 당시 기베르는 에이즈 투병 중이었다. 화가라는 신분은 이러한 현실을 망각하고 도피하기 위한 구실이다. 그는 이름, 직업, 주소를 날조하며 점점 자신의 정체성을 모연하게 한다. 작가는 현실에 허구를 절묘하게 가미하여 사실을 우회적으로 왜곡시킨다. 정체성에 의문을 낳는 기베르의 사진

17) 필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률 옮김, 사진 마실, 2005, pp. 23-52.

18) 필자는 앞서 언급한 『La peinture dans *L'Homme au chapeau rouge*』에서 회화에 나타난 허구성을 기베르의 소설 *L'Homme au chapeau rouge*를 통해 심도 있게 다룬다. 불레도 기베르 작품 전반에 나타난 허구성을 부각시킨다. Jean-Pierre Boulé, *L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001.

작품과 진실을 은폐하는 그의 소설적 특성은 상통한다.

한편 기베르 자신뿐만이 아니라 지인들 사진도 거울에 비쳐 여러 개로 겹쳐 보이거나 신체의 일부만 찍혀 존재감이 없어 보인다. 작가의 사진집 『유일한 얼굴 *Le seul Visage*』¹⁹⁾에 수록된 Claire, Gorka, Zouzou라 지칭된 사진들이 그것이다. 알몸인 주쥬(Zouzou)는 긴 타월을 두르고 어깨를 드러낸 채 뒤로 돌아서있다. 사진 제목이외에 이 여인의 신원을 확인할 방법은 없다. 얼굴을 가린 채 침대에 누워있는 끌레르(Claire)와 네모나게 가운데를 오려낸 하얀 마분지로 어깨만을 드러낸 고르카(Gorka)도 마찬가지다. 그 외 다른 사진 속 인물들도 정면을 보고 있지 않아 신원을 파악하기 어렵다. 그래서인지 기베르는 사진집 『유일한 얼굴 *Le seul Visage*』 서문에서 사진을 통해 타인, 부모, 친구들의 본질을 변질시키지 않을까 염려하는 심경을 밝힌다. “나는 이렇게 그들을 시각의 대상으로 변질시키면서 그들을 배반하고 있지 않는지 늘 불안하다 j'ai toujours une appréhension : ne suis-je pas en train de les trahir en les transformant ainsi en objets de vision?”²⁰⁾. 기베르의 사진은 밤의 신비로움처럼 베일에 싸여 보는 이의 궁금증을 배가 시킨다. 그 중 미셸(Michel)²¹⁾이라 제목이 붙은

사진을 통해 예매한 정체성 문제를 심화시켜 보자. 문 앞에 서 있는 미셸 푸코(Michel Foucault)가 여러 개의 거울에 비쳐 생긴 수많은 반영들이 재현된 것이다. 지혜와 지식의



“미셸 Michel, 1981”

상징인 거울은 철학자의 이미지와 잘 어울린다. 그런데 그의 반영은 푸코의 정체성에 의문을 던지게 한다. 레이몽 마슈렐(Raymond Macherel)의

19) *Le seul Visage*, *op. cit.*

20) *Ibid.*

21) “Michel, 1981”, in *Photographies*, *op. cit.*

이 사진에 대한 논평에서도 이를 알 수 있다.

이러한 반영들의 명백한 출처에도 불구하고 사진에 의해 신비롭게 된 거울의 유희로 인해 그 근원을 알기 어려운 이 반영들은 유령처럼 불안한 징후를 보이고, 에르베 기베르의 예술로 인해 중요해진 육체로 하여금 묘한 발산을 하게한다.

Ces reflets, dont on a du mal à dire d'où ils viennent à cause du jeu des miroirs rendu mystérieux par la photographie et malgré la présence évidente de leur origines, forment des apparences fantomatiques et inquiétantes, des émanations étranges du corps central par l'art d'Hervé Guibert²²⁾.

빛은 여러 명으로 복제되어 보이는 푸코에 집중되고 흐릿한 그의 반영들은 감상자를 낚설고 신기한 곳으로 인도한다. 마치 음향의 떨림처럼 흩어지는 이 반영들은 푸코 자신의 숨겨진 면을 들추어내고 그의 영혼에 엄습하는 유령처럼 보인다.

3. 자기 파괴와 자기 해부

기베르의 『악 Vice』에 실린 사진 작품 분석은 불확실한 정체성에 관한 실마리를 줄 것이다. 이 작품은 1977년 출간된 작가의 최초 소설 『죽음 선전 La Mort propagande』²³⁾에서 주인공이 자신의 몸을 해부하는 장면을 연상시킨다. 이 두 작품을 필두로 해서 그의 창작품에 드러난 작가의 가학 피학적(sadomasochiste) 성향을 고찰할 것이다.

22) Raymond Macherel, *La Tentation d'image(s), écriture et photographie dans l'œuvre de Hervé Guibert*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Madame Ségolène Le Men et de Monsieur Frédéric Lambert, maître de Conférence à l'E.N.S., Université Paris VII, juin 1994, p. 66.

23) Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Éditions Régine Deforges, 1977.

『악 Vice』은 기베르가 파리 그레뱅 박물관(Musée Grévin)과 피렌체 스페콜라(Specola) 박물관에 있는 밀랍 인형을 찍은 사진 작품을 글과 함께 수록한 것이다. 문학적 관례를 뒤흔드는 퇴폐적 성향의 이 작품은 창작된 지 11년이 지난 1991년에야 출판된다. 이는 1990년에 베스트셀러가 된 소설 『내 목숨을 구하지 못한 친구에게 *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』로 그의 작품들이 대중적 인기를 끈 여파이다. 『악 Vice』에 실린 사진들은 보기만 해도 소름이 돋고 괴기스럽다. 밀랍 인형들은 온전하지 않는 인간의 모습을 형상화한 것이다. 흉상, 팔·다리가 없이 내동댕이쳐진 육체, 공중에 매달린 조각상들, 몸뚱이는 부재한 채 얼굴만 흠뻑스럽게 놓인 인형들이 그것이다. 『악 Vice』의 표지 사진도 기베르와 닮은 한 남자 밀랍인형의 얼굴이 여러 개의 손에 둘러싸인 것을 재현한 것이다. 죽음의 이미지를 상기시키는 사진 이미지나 글도 눈에 띈다. 앙상한 해골, 박제된 조류나 동물, 죽은 아이의 은관 사진(daguerréotype) 뿐만 아니라 아이들 무덤, 성유물실(*la chambre des reliques*)과 같은 글도 있다. 동물이나 인간의 사체를 잘 보존한 박물관, 시체 방부처리법, 해부학 실험실에 관한 글도 독특하다²⁴⁾. 글과 사진이미지가 직접적으로 연관된 것도 있지만 이 둘의 관계가 극명히 드러나지는 않는다.

이 중에 창자가 환히 보이는 몸을 한 여자 밀랍 인형 사진(Florence, musée de la Specola, 1980)²⁵⁾을 주목해 보자. 다분히 파괴적인 느낌을 주는 이 사진은 소설 『죽음 선전 *La Mort propagande*』에서 주인공이 자기 몸을 해부하는 장면



“피렌체, 스페콜라 박물관 Florence, musée de la Specola, 1980”

24) *Vice*, op. cit., p. 56, p. 89.

25) “Florence, musée de la Specola, 1980”, in *Photographies*, op. cit.

을 연상시킨다. 사랑과 죽음의 이미지로 점철된 이 소설은 나르시시즘을 병적으로 표출시킨 것이다. 주인공은 죽음을 가장 화려한 쇼(spectacle)로 연출하려 한다. 고통스런 육체를 통해 죽음을 칭송하는데 이보다 이목을 더 끄는 것이 없기 때문이다.

나는 죽음에게 강렬한 목소리를 주어 유명 여가수처럼 내 육체를 통해 노래하게 하고 싶다. 그것이 나의 유일한 파트너일 것이고, 나는 그 대변인일 것이다. 즉각적이고, 본능적인 쇼의 원천이 사라져 버리지 않길. 내가 영화 촬영기 앞에서 죽음을 무대 위에 올리길.

Moi je veux lui laisser sa voix puissante et [que la mort] chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant des caméras²⁶⁾.

소설 속 주인공은 해부된 자신의 육체를 무대 위에 올리고 이를 관객과 교류하고 싶어 한다. 몸속에 마이크를 달아 고통으로 절규하는 소리마저 녹음하고자 한다. 속이 적나라하게 드러난 육체를 보는 관객 또한 혐오와 쾌락이 뒤섞인 감정에 휩싸인다²⁷⁾.

인용문에서 본능적인(viscéral)이라는 단어에는 ‘내장의’라는 또 다른 의미도 있다. 이것은 창자가 다 드러난 밀랍인형 사진을 다시 한 번 환기시킨다. 이 인형은 웃음을 짓고 있는데, 여기서 우리는 자기 학대에서 오는 쾌감을 즐기는 가학 피학적 성향을 감지한다. 이렇듯 기베르는 고통으로 신음하는 육체를 사진과 소설의 주인공으로 등장시킨다. 에이즈 감염 후에는 자신이 죽어가는 모습을 영화로도 촬영한다. 1990년에서 1991년에 걸친 투병생활을 직접 찍은 『수치와 파렴치 *La Pudeur ou L'impudeur*』

26) *La Mort propagande*, op. cit., p. 172.

27) *Ibid.*, p. 173.

는 기베르 사후 1992년 1월 30일 프랑스 TV 민영방송 TF1에 방영된다.

『죽음 선전 *La Mort propagande*』과 『수치와 과렴치 *La Pudeur ou L'impudeur*』는 자신의 육체를 창작의 주 소재로 사용한 프랑스의 행위 예술가 오를랑(Orlan)의 말을 상기시킨다.

나는 늘 여성으로서의 내 육체, 여성 예술가인 내 육체를 내 작품 창작을 위한 중요한 소재로 간주했다.

J'ai toujours considéré mon corps de femme, mon corps de femme-artiste comme le matériau privilégié pour la construction de mon œuvre²⁸⁾.

오를랑은 1993년 11월 21일 뉴욕에서 일곱 번째 외과 수술을 받는다. 이마 양 옆에 실리콘을 넣는 수술로 일그러져가는 그녀의 얼굴은 인공위성을 통해 방송이 된다. 이러한 신체 예술(Art Charnel)은 현대 기술의 발달로 가능해진 것이다. 필자의 박사 논문 『에르베 기베르 작품에서 유명 이미지 고찰 “L'Image fantôme” chez Hervé Guibert²⁹⁾』에서도 논평하듯이 오를랑의 예술은 기베르의 이미지와 유사한 면이 많다. 특히 자신의 육체를 통해 만든 시각 예술을 대중과 공유하고자 한 점과 가학 피학적 성향이 그렇다.

한편 『죽음 선전 *La Mort propagande*』에서 피투성으로 일그러진 육체에 대한 생생한 묘사는 조루지 바타이유(George Bataille)와 장 주네(Jean Genet)의 문학 작품, 프란시스 베이컨의 회화를 연상시킨다.

중국 가면 놀이에서 수백여 개로 갈기갈기 찢어지는 형벌을 흉내 내며, 길게 누워 불에 타 못 박힌 채 노출된, 내 육체가 날마다

28) Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Éditions Jean-Michel Place, coll. "sujet et objet", 1997, p. 35.

29) Hyeona Kim, "L'Image fantôme" chez Hervé Guibert, Thèse pour le doctorat en Lettres Modernes sous la direction de M. le Professeur Jérôme Thélot, Université Paris XII, décembre, 2004, p. 198.

일그러져가는 것을 영화로 찍게 되길.

Faire filmer mon corps en décomposition, jour après jour,
éclaté sous le feu, étalé, cloué, exposé, mimant le supplice des
cents morceaux dans un jeu de masques chinois³⁰⁾.

특히 프란시스 베이컨의 회화 속에 등장하는 섹체, 폭력, 육체의 이미지는 이 소설에 직접적인 영감을 준 것이다. 작품 집필 당시 갓 20살이 넘은 기베르는 죽음의 이미지에 사로잡혀 있었다. 그는 프랑스와 종케(François Jonquet)와의 인터뷰에서 시체 공시서와 해부학에 대한 관심을 다음과 같이 밝힌다.

나는 때마침 육체 해부에 관한 폭력적 작품들을 쓰기 시작했다.
나는 당시 해부 기술과 죽음 주위를 맴도는 모든 것, 가령 시체 공시소와 시체들로 혼미해졌다.

Je m'étais justement mis à écrire des textes violents de dissection de corps ; j'étais obnubilé à l'époque par l'art anatomique, tout ce qui ce [sic] tournait autour de la mort : la morgue, les cadavres³¹⁾.

기베르 작품에 등장하는 자기 해부를 주인공의 육체와 같은 외적인 측면뿐만 아니라 치부나 잔인성 등 내면세계까지 확대 해석할 수 있겠다. 기베르는 실제 연인인 티에리(Thierry)의 나체 사진들을 공개하고, 소설 『개들 *Les Chiens*』³²⁾에서는 T.로 등장하는 티에리가 다른 연인과 벌이는 애정행각마저 적나라하게 묘사한다. 기베르는 T.의 여자 친구인 C.와의 성 행위 장면을 옆방에서 목격하고 이를 낱낱이 공개한다. 뿐만 아니라 자신의 위선이나 이중성마저 폭로한다. 소설 『내 목숨을 구하지 못한

30) *La Mort propagande*, op. cit., p. 172.

31) "Vie à crédit", entretien d'Hervé Guibert avec François Jonquet, in *Globe*, No. 46 avril 1990, p. 45.

32) Hervé Guibert, *Les Chiens*, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 9.

친구에게 *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*에서 에이즈로 죽어가는 미셸 푸코는 뫼질(Muzil)이라는 인물로 등장한다. 기베르는 뫼질의 손에 입맞춤하려고 자신의 입술을 갖다 댄다. 그런데 귀가 후, 기베르는 에이즈에 감염됐을까봐 자신의 입술을 비누칠하여 씻는다.

다음날 나는 방에서 뫼질과 단둘이 있었고, 때로 내가 그의 아 파트에게 그랬듯이, 그의 하얀 소파에 나란히 앉아, 나는 천천히 그의 손을 잡았다. 그러는 동안 여름에 활짝 열린 문을 겸한 창 사이로 날이 천천히 저물고는 했다. 그 후 나는 그의 손에 입맞춤하려고 내 입술을 갖다 대었다. 집에 들어와서, 마치 입술이 감염이라도 되었던 것처럼, 부끄럼과 안도감이 뒤범벅이 된 채, 입술을 비누칠하였다.

Le lendemain j'étais seul dans la chambre avec Muzil, je pris longuement sa main comme il m'était parfois arrivé de le faire dans son appartement, assis côte à côte sur son canapé blanc, tandis que le jour déclinait lentement entre les portes-fenêtres grandes ouvertes de l'été. Puis j'appliquai mes lèvres sur sa main pour la baiser. En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées³³⁾.

아가뜨 가이야는 르몽드(*Le Monde*)지와 인터뷰에서 기베르는 “비밀”로 간직해야 할 것들을 서슴없이 폭로하여 지인들에게 상처를 주곤 한다고 논평한다³⁴⁾.

그런데 이러한 자기 파괴적 성향과 이중성이 어디서 연유한 것인지 궁금하다. 기베르의 자전적 소설 『내 부모님 *Mes Parents*』에서 그 실마리를 찾아보자. 소설에서 주인공 기베르는 자신의 부모에 대한 증오를 노

33) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 106.

34) “Entretien de François Buot avec Agathe Gaillard”, cité par François Buot, Hervé Guibert, *Le jeune Homme et la mort*, Grasset, 1999, p. 99.

골적으로 드러낸다. 특히 어머니가 자신의 출산을 원치 않았던 사실에 큰 충격을 받고 아이들을 혐오한다³⁵⁾. 모성애의 부재가 자신의 존재를 부정하고 나아가 자신을 해부하기까지에 이른다. 작가의 가학 피학적 성향과 극단적 나르시스적인 경향도 이와 무관하지 않다. 이는 정신분석학적 측면에서 이중성을 다룬 연구에서도 확인된다. 카트린 쿠브레(Catherine Couvreur)는 어머니와의 단절은 “나르시스적인 연속성과 정체성의 감정을 파괴하는 효과 un effet destructeur du sentiment de continuité narcissique et d'identité”³⁶⁾를 초래한다고 역설한다. 작가는 어머니에 대한 사랑을 자신이 태어나기 전 상태로 회귀, 즉 죽음을 통해 회복하고자 한 것이다. 사진집에 자주 등장하는 해골이나 괴기스러운 밀랍인형 이미지 역시 어머니에 대한 반항과 동시에 모성애에 대한 그리움을 표현한 것이다. 기베르는 사진과 문학 작품을 통해 죽음 또한 삶의 또 다른 양상이라는 것을 보여준다.

4. 자살과 살인 연출

기베르는 죽음의 이미지에 매료되어서 죽음을 연상시키는 모든 것에 집착한다. 그래서인지 그의 사진에는 주인 없는 빈 침대나 책상, 하얀 침대 시트가 자주 등장한다. 뿐만 아니라 기베르는 사진 작품을 통해 자신의 자살과 살인을 연출하기도 한다. 그런데 이러한 사진의 성격과 양상은 각양각색이다. 따라서 기베르가 이러한 사진 작품에서 궁극적으로 추구한 것이 무엇인지 그의 소설과 영화를 통해 탐색해 볼 것이다.

사진집 『사진 Photographies』에 수록된 기베르의 자화 사진(Autoportrait, 1982?)³⁷⁾은 보는 이의 간담을 서늘하게 한다. 사진기를 든 기베르는 거

35) Hervé Guibert, *Mes Parents*, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 1986, p. 125.

36) Catherine Couvreur, “Les “motifs” du double”, in *Le Double*, Monographie de la “Revue française de psychanalyse”, Presses Universitaires de France, 1995, p. 25.

울을 보고 있고 천장에는 목 매달린 인형이 보인다. 작가는 밀랍인형의 살해를 통해 자신의 죽음을 형상화한 것이다. 이는 사회에서 용납되기 어려운 행위를 인형과 사진을 통해 승화시킨 것으로 여겨진다. 그는 마치 주술사처럼 거울을 통해 앞으로 일어날 일을 내다보고 있다. 여기서 “사진가와 장치는 분리 불가능한 기능 속으로 홀리 들어간다”³⁷⁾고 언급한 빌렘 플루서(Vilém Flusser)가 떠오른다. 사진가인 기베르는 사진기와 하나가 되어 뭔가 상스럽지 못한 일을 획책하는 것처럼 보인다. 그의 날카로운 눈빛처럼 사진기는 시야를 넓혀주고 나아가 육안으로 볼 수 없는 것까지 꿰뚫어본다.

사진기를 든 기베르는 마치 총기를 든 사냥꾼처럼 먹잇감의 심장을 노리고 있다. 그런데 사진기가 겨냥하는 표적은 다름 아닌 그 자신이다. 1982년에 찍힌 것으로 추정되는 이 사진은 작가의 죽음의 징후로도 볼 수 있겠다. 기베르



“자화상 Autoportrait, 1982?”

가 그 이듬해인 1983년에 에이즈에 감염되었기 때문이다. 27세의 젊은 나이에 죽음의 그림자가 이미 그의 삶에 드리우기 시작한다. 사진 찍는 행위 자체는 유한한 시간의 인식에서 비롯된 것인데 그가 사진을 즐겨 찍은 것도 자신의 단명을 감지하였기 때문이다. 앞서 다룬 소설 『죽음 선전 *La Mort propagande*』에서도 이를 짐작할 수 있다. *Propagande*라는 프랑스어는 선전이라는 뜻인데 당시 갓 스무 살이 넘은 기베르는 일찌감치 자신의 죽음을 선포한 것이다.

그의 소설 『내 목숨을 구하지 못한 친구에게 *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』에서도 주인공 기베르는 디기탈린(digitaline)으로 자살 장

37) “Autoportrait, 1982?”, in *Photographies, op. cit.*

38) 빌렘 플루서, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 옮김, 커뮤니케이션북스, 1999, p. 46.

면을 상상한다.

나는 물 컵에 이 칠십 방울을 붓고, 나는 그것을 삼키고 나서는 무엇을 할까? 나는 누울 것인데... 내 심장이 뛰지 않을 때까지는 시간이 얼마나 걸릴까?

Je me versais dans un verre d'eau ces soixante-dix gouttes, je l'avalerais, et puis, qu'est-ce que je ferais? Je m'étendrais... combien de temps ça prendrait pour que mon cœur cesse de battre?³⁹⁾

이 소설은 에이즈에 감염되어 사망한 친구 미셸 푸코를 통해 기베르 자신의 죽음을 예고한 것이다. 이러한 자살 연출 장면은 영화 『수치와 과렴치 *La Pudeur ou L'impudeur*』에서도 볼 수 있다. 기베르는 물 컵에 디기탈린을 붓고 이 컵들 중 하나를 마시기 전, 눈을 감은 채 탁자 위에서 다른 물 컵과 이 컵을 돌린다. 그 중 하나를 마신 후 안락의자에 누워서 깨어날지 아니면 죽을지를 기다린다. 디기탈린이 담긴 잔을 마셨을 경우 죽음을 피할 수 없는데 생사가 엇갈릴 아찔한 장면을 연출하는 저의가 의심스럽다. 파스칼 키냐르(Pascal Quignard)는 “죽음의 응시는 인간을 치유한다”⁴⁰⁾고 한다. 이는 에피쿠로스학과와 스토아학파의 사고를 소개한 것이다. 기베르의 자살 연출도 죽음의 문턱 앞에서 스스로 구제될 수 있다는 자기 최면으로 해석할 수 있겠다. 죽음을 두려워하고 회피하기 보다는 마치 주술사처럼 나쁜 기운을 물리치려 한 것이다. 따라서 자살 연출은 죽음에 저항하는 방식이자 하나의 의식으로도 비춰진다. 더욱이 작가가 시각매체인 영화로 부활을 설계한 것은 주목할 만하다. 이에 대해 레이몽 마슈렐은 다음과 같이 논평한다.

[기베르는 자신의 육체가 그가 겪는 징후의 계획된 절망상태에

39) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., pp. 218-219.

40) 파스칼 키냐르, 『섹스와 공포』, 송의경 옮김, 문학과 지성사, 2007, p. 76.

서 게시된 것을 안다. 따라서 영화로 이러한 육체를 게시하는 것은 마치 자기 육체의 죽음을 상징적으로 대체한 것이자 부활인, 다른 육체, 유령의 육체를 만드는 것처럼 작동한다.

C'est parce que [Guibert] sait son corps inscrit dans un anéantissement programmé dont il éprouve les symptômes, que l'inscription de ce corps dans l'image filmée fonctionne comme la production d'un corps autre, d'un corps fantôme, substitut symbolique à la mort du corps propre et résurrection⁴¹⁾.

하지만 나르시시즘과 자기학대로 점철된 창작품을 통해 기베르가 추구하는 실체에 대해서는 여전히 미심쩍은 면이 있다. 그의 사진집 『사진 Photographies』에 자주 등장하는 십자가가 그 의문을 해결하는 실마리가 될 수도 있겠다. 사진집 전반부를 장식한 두 명의 대고모 수잔과 루이즈는 기베르에게 중요한 인물이다. 그는 어렸을 적 예술적 심미안을 키워 준 수잔과 수녀원에서 생활했던 루이즈에 대한 애정이 각별하다. 이 중 기베르의 대고모 루이즈(Louise, 1979-1980)의 사진을 주목해보자. 루이즈는 십자가에 매달린 예수 사진을 들고 이를 경건하게 우러러본다. 벽 한가운데에 걸린 십자가에서도 성스러운 분위기가 감지된다. 예수의 희생을 상징하는 십자가는 고통 받는 영혼에 대한 구원의 메시지를 담고 있다. 더욱이 침대 머리맡에 놓여 있는 라디오는 하나님의 말씀을 직접적으로 전달하는 매개체로 보인다.



“성 타르치시우스 순교

Le martyre de saint Tarcisius, 1986”

41) Raymond Macherel, *La Pudeur ou l'impudeur, Une "Autofiction" de Hervé Guibert*, Mémoire de D. E. A., sous la direction de Monsieur Francis Marmande, Université Paris VII, Denis Diderot, 1995, p. 82.

작가의 종교적 감성은 성 타르치시우스 순교(Le martyre de saint Tarcisius, 1986)⁴²⁾라 불리는 사진에서도 드러난다. 1986년에 찍힌 이 사진 속 인물은 3세기에 생존한 초기 기독교 교회 순교자이다. 혹독하게 기독교인을 박해하던 로마제국시대에 형을 선고받고 투옥된 기독교인들에게 성체를 가져가는 임무를 맡게 된다. 도중에 만난 폭도에게 성체를 내어주느니 차라리 그들 손에 죽기를 바란 것이다. 기베르는 이 순교자를 통해 고통에 신음하는 자신의 절박한 심경을 투영시킨 것이다. 죽음이라는 막다른 골목에서 절대자에게 의지하고자 하는 마음이 순교자적 호소와 흡사하다. 그런데 줄곧 죽음의 이미지를 쫓아온 기베르가 자신의 죽음 앞에서는 생의 의지를 강렬하게 토로한다.

나는 오히려 내게 생존과 영생에 대한 환상을 심어 주고 싶은 위협 구간에 있다. 그토록 죽음을 갈망하다가, 앞으로는 내가 사무치게 살고 싶은 것이 가련하고 터무니없을지라도, 나는 이것을 반드시 고백해야 하는데 그것이 모든 중환자들의 공통된 운명이라고 생각한다.

Je suis dans une zone de menace où je voudrais plutôt me donner l'illusion de la survie, et de la vie éternelle. Oui, il me faut bien l'avouer et je crois que c'est le sort commun de tous les grands malades, même si c'est pitoyable et ridicule, après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant j'ai horriblement envie de vivre⁴³⁾.

이 사진은 1991년 문고판으로 출간된 기베르의 소설 『연민 의정서 *Le Protocole compassionnel*』의 표지로도 쓰인다. 당시 에이즈로 죽음에 직면한 작가에게 종교에 대한 열망이 그 어느 때보다 강렬했으리라 짐작된

42) "Le martyre de saint Tarcisius, 1986", in *Photographies, op. cit.*

43) Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1991, p. 191.

다. 이 삽화는 소설에 수록된 단편이야기인 “카사블랑카에서 기적 Miracle à Casablanca”⁴⁴⁾를 상기시킨다. 불치병을 고칠 희망을 갖고 기베르가 카사블랑카에 있는 민간 치료사를 찾아가는 이야기이다. 현대의학으로도 구제될 수 없는 작가는 불가사의한 힘에 의존하고자 한다. 여러 명의 중환자를 치료했다는 이 남자는 17살에 성모 마리아를 보았다고 한다. 하나님이나 예수님을 운운하며 주문을 외우는 것을 보며 기베르는 자신이 구제되리라 믿는다.

하지만 이러한 믿음에도 불구하고 기베르는 자신의 죽음을 상상하기 시작한다. 그는 동네 묘지에 텅 빈 관(cercueil)으로 가짜 장례식을 치른다는 귀스타브(Gustave)의 생각에 매료된다. 예수처럼 자신도 다시 살아날 것이라는 희망을 품는다.

나는 공허한 바다를 향해하는 불안정한 소형보트처럼 시체 부근에 허술한 작은 관들을 좋아한다. 거기서 양상한 손 하나가 다시 나올 때까지 이 작은 관들을 오랫동안 응시한다. 내가 내 침대에서 깨어나듯이 내 관에서 깨어날지, [...], 내가 부활의 신화를 믿는 것일까?

J'aime les petits cercueils près du corps, fragiles comme des embarcations incertaines, qui voguent sur des mers vides. Ces petits cercueils qu'on contemple longuement, jusqu'à ce qu'une main décharnée en ressorte. Me lèverai-je de mon cercueil comme je me lève de mon lit, [...], je crois au mythe de la renaissance?⁴⁵⁾

작가는 사후에도 영혼이 육신의 속박에서 벗어나 자유롭길 바란다. 따라서 종교적 의식이나 행렬과 같은 겉치레를 거부한다. 이렇듯 기베르는 서서히 죽음을 받아들이고 준비한다. 병상에 죽은 듯이 누워있는

44) “Miracle à Casablanca”, in *Le Protocole compassionnel*, *ibid.*, pp. 199-249.

45) *Ibid.*, p. 143.

기베르의 사진(Rue du Moulin vert, 1986)⁴⁶⁾과 시체 공시소(Morgue en chambre)⁴⁷⁾라고 명명된 사진에서도 이것이 드러난다. 자신의 죽음을 가장한 이 두 사진에서 작가는 수의를 연상시키는 하얀 시트를 둘러쓰고 누워있다. 1986년에 찍은 사진 속 기베르는 마치 영면하기 위해 관 속에 누워있는 듯하다. 거울 앞에 놓인 기베르를 닮은 밀랍인형은 위를 바라보고 있다. 이는 마치 기베르의 영혼이 천상의 세계에 도달할 것을 암시하는 표상처럼 보인다. “시체 공시소”라 불리는 사진 속 기베르 모습도 평온해 보인다. 작가에게 죽음은 두렵고 위협적 이미지가 아니라 일종의 안식처럼 비춰진다.

5. 결론

에르베 기베르의 사진 작품을 문학적으로 분석하는 것은 그의 독특한 창작세계를 이해하는 데 중요하다. 불가분의 관계를 갖고 있는 그의 사진과 문학, 특히 자전적 소설은 그의 사진 세계를 심도 있게 연구하는 데 길잡이 역할을 한다.

기베르의 사진 작품 중 흐릿하여 그 대상을 알아보기 힘들거나 거울에 투영되어 수많은 반영을 던지는 이미지가 무엇보다 눈에 띈다. 자기 성찰의 도구인 거울은 비현실적인 이미지만을 낳고 있다. 지인들의 사진도 전면이 드러나지 않아 신원이 불확실하게 느껴진다. 이는 불분명한 정체성으로 혼란을 겪는 그의 소설 속 주인공들과 일맥상통하다. 작가 역시 사진 속 자신의 이미지가 타인처럼 낯설다고 토로한다. 그래서인지 작가는 현실을 있는 그대로 드러내는 사진을 거부하고 충격적이고 섬뜩한 사진 이미지를 선호한다.

46) “Rue du Moulin vert, 1986”, in *Photographies, op. cit.*

47) “Morgue en chambre”, in *Dialogue d'Image, op. cit.*

기베르의 사진 작품과 소설 속 장면은 괴기스럽고 끔찍하다. 가령 날이 해부된 자신의 육신을 사진과 영화로 촬영하여 대중에게 공개하려는 과대 망상적 주인공이 그것이다. 이는 사회 통념에 어긋난 행위를 창작품을 통해 승화시킨 것이다. 손발이 없거나 속이 환히 보이는 밀랍 인형 사진 등도 상식을 뛰어넘는 괴상망측한 소설 속 인물들과 같은 맥락이다. 비정상적으로 보이는 이러한 이미지는 자기 존재를 부인하려는 작가의 성향에서 비롯된 것이다. 다시 말해 모성애의 부재로 인해 생긴 나르시시즘이 극단적으로 표출된 것으로 볼 수 있다.

이렇듯 기베르는 죽음의 이미지에 관심이 많아 이를 사진 찍고 문학의 소재로 등장시킨다. 특히 자신의 자살이나 살인 현장을 연상시키는 사진은 이목을 끌기에 충분하다. 천정에 목 매달린 밀랍 인형을 통해 자신의 죽음을 형상화한 사진이 그 대표적인 예이다. 한편 그가 에이즈에 감염된 이후에는 기독교적 성향이 드러난 사진을 통해 절대자로부터 구원받고자 하는 심리를 드러낸다. 디기탈린이라는 독극물로 자살을 연출하는 소설과 영화에서도 살아날 수 있다는 강한 의지와 영적 부활의 염원을 담는다.

에르베 기베르의 사진과 소설 속에 등장하는 이미지는 보는 이를 당혹스럽게 한다. 모호한 정체성은 가학 피학적 성향으로 얼룩진 자살과 살인 충동 이미지를 낳은 것이다. 이는 작가가 고통 받거나 죽음에 직면한 인물들을 통해 삶의 불완전한 조건을 통찰하기 위해서라고 볼 수 있다. 죽음에 대한 동경 또한 삶의 흔적을 치열하게 포착한 것으로 해석할 수 있다. 다시 말해 생에 대한 강한 애착이 기베르만의 방식으로 그렇게 드러난 것이다. 결국 기베르는 사진을 통해 죽음이란 결코 삶과 동떨어진 것이 아니라 삶 속에 내재된 또 다른 삶의 형태임을 보여준 셈이다.

참고문헌

에르베 기베르의 사진작품

Le seul Visage, Les Éditions de Minuit, 1984.

Vice, Éditions Jacques Berton, 1991.

Dialogues d'images, Photographies de Hervé Guibert et de Hans Georg Berger, William Blake & Co. Edit., 1992.

Photographies, Éditions Gallimard, 1993.

에르베 기베르의 영화

La Pudeur ou l'impudeur, film documentaire réalisé et produit par Hervé Guibert en 1991 et diffusé sur TF1 le 30 janvier 1992.

에르베 기베르의 문학작품

La Mort propagande, Éditions Régine Deforges, 1977.

L'Image fantôme, Les Éditions de Minuit, 1981.

Les Chiens, Les Éditions de Minuit, 1982.

L'Homme blessé, en collaboration avec Patrice Chéreau, Les Éditions de Minuit, 1983.

Mes Parents, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1986.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1990.

Le Protocole compassionnel, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1991.

L'Homme au chapeau rouge, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1992.

사진 이론 및 기타문헌

- COUVREUR, Catherine, FINE, Alain, LE GUEN, Annick (dir.), *Le Double*, Monographie de la “Revue française de psychanalyse”, Presses Universitaires de France, 1995.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante Étrangeté* [Das Unheimliche, 1919], traduit par B. Féron, Éditions Gallimard, coll. “Folio/Essais”, 1985.
- ORLAN, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Éditions Jean-Michel Place, coll. “sujet et objet”, 1997.
- ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, Éditions de l'Étoile, 1982.
- 롤랑 바르트, 『밝은방 : 사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006.
- 빌렘 플루서, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 옮김, 커뮤니케이션북스, 1999.
- 파스칼 키냐르, 『섹스와 공포』, 송의경 옮김, 문학과 지성사, 2007.
- 필립 뒤봐, 『사진적 행위』, 이경률 옮김, 사진 마실, 2005.

기베르 관련 연구문헌과 논문 및 기사

- BOULÉ, Jean-Pierre, *L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001.
- BUOT, François, *Hervé Guibert. Le jeune Homme et la mort*, Grasset, 1999.
- KIM, Hyeona, “L'Image fantôme” chez *Hervé Guibert*, Thèse pour le doctorat en Lettres Modernes sous la direction de M. le Professeur Jérôme Thélot, Université Paris XII, décembre, 2004.
- _____, 『Le Double chez Hervé Guibert』, 『프랑스문화예술연구』, 제14

집, 2005.

_____, 「La peinture dans *L'Homme au chapeau rouge*」, 『불어불문학연구』, 제88집, 2012.

_____, 「L'inquiétante étrangeté chez Hervé Guibert」, 『프랑스문화예술연구』, 제44집, 2013.

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

_____, *La Pudeur ou l'impudeur, Une "Autofiction" de Hervé Guibert*, Mémoire de D. E. A., sous la direction de Monsieur Francis Marmande, Université Paris VII, Denis Diderot, 1995.

“Vie à crédit”, entretien d'Hervé Guibert avec François Jonquet, in *Globe*, No. 46 avril 1990.

〈Résumé〉

De la photographie au roman : l'intertextualité chez Hervé Guibert

Kim, Hyeon-A

La photographie fascine les écrivains depuis l'invention de la photographie jusqu'à aujourd'hui. Parmi eux, Hervé Guibert a développé un univers photographique aux particularités saisissantes. Nous visons à les découvrir à travers l'analyse de ses romans autobiographiques. Cette étude met en valeur trois thèmes principaux : *l'identité dans ses photographies et romans, l'autodestruction et l'autodissection, la mise en scène de suicides et de meurtres.*

L'incertitude concernant l'identité des personnages est omniprésente dans les photographies de Guibert. Par exemple, dans un autoportrait de Guibert représentant le visage d'un homme à peine visible, aucun élément ne permet l'identification du référent hormis l'indication du titre de la photographie, "autoportrait". Guibert avoue qu'il se sent étranger vis-à-vis de ses autoportraits. Les nombreux reflets de Michel Foucault dans la photo intitulée "Michel" posent la même problématique. Ce trouble identitaire se retrouve dans *L'Homme au chapeau rouge*, roman qui laisse planer le doute sur l'identité du personnage principal.

Guibert s'attache à faire ainsi apparaître des images irréelles et inquiétantes plutôt qu'à créer l'illusion du réel. C'est le cas dans son premier roman, *La Mort propagande*, où le corps autopsié s'expose

sous la forme de photos et de films. Ce genre d'images se concrétise dans son ouvrage *Vice*, où des photographies de poupées éventrées ou mutilées apparaissent accompagnées de quelques textes. L'absence d'amour maternel exprimée tout au long de *Mes Parents* semble la source de ces images teintées de sadomasochisme et de narcissisme.

Fasciné depuis toujours par l'image de la mort, Guibert ne cesse de la mettre en scène. Dans un autoportrait évoquant un suicide ou un meurtre, Guibert, tenant l'appareil photo, se regarde dans un miroir avec, à côté, une poupée pendue au plafond. Il semble ainsi préparer sa propre mort en utilisant la poupée pour se représenter. Par ailleurs, la photographie intitulée "Le martyr de saint Tarcisius" suggère le désir de Guibert de faire appel à Dieu, et son état d'âme face à l'imminence de la mort due au sida. Son aspiration pour la résurrection se présente aussi dans son film *La Pudeur ou l'impudeur*, et dans ses romans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*.

Les images dérangeantes de Hervé Guibert mettent les spectateurs ou les lecteurs dans l'embarras. L'auteur souhaite saisir la condition humaine à travers ses personnages souffrants ou anormaux. La création d'images de la mort correspond tout à fait à la volonté de laisser une trace de vie, car pour lui, la mort n'est que l'autre face de la vie.

주 제 어 : 정체성(identity), 자기 해부(autodissection), 자살 연출(mise en scène de suicides), 죽음(mort), 부활(résurrection)

투 고 일 : 2013. 9. 24

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

『신 엘로이즈』에 묘사된 사랑과 경치*

서 익 원
(가천대학교)

차례

1. 서론	2.2. 관능적 사랑과 경치
2. 본론	2.3. 정열의 극복과 경치
2.1. 정열의 사랑과 경치	3. 결론

1. 서론

유럽에서 문학작품 속에 경치의 묘사가 활발하게 일어나는 것은 낭만파에서 이다. 낭만주의는 19세기 전반기에 활짝 꽃을 피웠지만, 18세기에 이미 낭만주의가 발전할 토대가 마련되어 있었다. 디드로나 베르나르 땡 드 생 피에르 같은 작가들의 주장 속에 이미 낭만주의적인 요소가 다 소 포함되어 있고, 루소의 『신 엘로이즈』와 『고백』에는 낭만파가 주장했던 감성적인 요소가 거의 대부분 포함되어 있다. 이런 점에서 루소는 낭만주의 문학운동의 토대를 세운 작가이자 근대문학의 시조로 보아야 한다. 더욱이 경치에 대하여 많은 관심을 갖고 있었고, 그것을 자신의 작품에 묘사했던 작가로 유명하다. 루소가 『신 엘로이즈』에서 자연과 자신의 합일 체험을 묘사한 이래로, 그 묘사를 본 많은 사람들이 알프스를 보기 위해 스위스로 몰려들었는데, 이 점은 그가 경치의 묘사로 유럽 근대문학

* 본 연구는 2013년도 가천대학교 학술연구비의 지원을 받아 이루어졌음.

에 미친 막대한 영향력을 보여준다. 그는 『신 엘로이즈』에서 경치 자체를 다양하게 묘사할 뿐만 아니라, 경치가 인간의 정신과 마음에 영향을 미쳐 정열로 인한 고통을 완화시키는 것으로 본다. 따라서 정열의 흐름에 따라 묘사되는 경치는 다양하다.

본 논문은 『신 엘로이즈』에 묘사된 경치와 정열의 사랑과 자아의 긴밀한 관계를 분석해 보고자 작성된 것이다. 1장에서는 감정의 사랑을 할 때 묘사되는 경치를, 2장에서는 관능적 사랑과 경치의 관계를, 그리고 3장에서는 정열을 극복하고자 할 때 묘사되는 경치를 분석하고자 한다.

2. 본 론

2.1. 정열의 사랑과 경치

2.1.1. 정열

기독교 모랄리스트들은 전통적으로 정열을 죄악의 원천이자 고통의 원인으로 파악했었다. 그러므로 마음의 평안을 얻기 위해서는 정열을 억누르는 것이 필요했다. 데카르트는 정열로 인한 죄악 때문에 불안해하는 모랄리스트들의 근심에 자연을 정복한 기술자의 평온함을 대치하고 싶어한다. 인간이 물리적 세계의 힘을 편안하게 다루듯이 감정현상을 마음대로 조절하면서 만족과 기쁨을 느낄 수 있기를 바란 것이다.¹⁾ 따라서 그는 정열에 대하여 새로운 해석을 시도한다. 그에 따르면 인간들의 사유는 둘로 나뉘는데 하나는 “영혼의 작용”으로 영혼에서 직접 나오는 “의지”이고 다른 하나는 “영혼의 정열”로서 인간에게 있는 온갖 종류의 “인지 또는 인식”이다.²⁾ “인지 또는 인식”은 영혼이 외부의 사물들로부터

1) Robert Lenoble, Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature, Édition Albin Michel, 1969. p. 335.

2) Descartes, Les passions de l'âme, Oeuvres et Lettres, Gallimard, 1953, p. 704.

받아들이 형성하는 것이다. 그는 “정열은 본질적으로 좋은 것”이어서 정열에 의존하는 인간은 “이 세상에서 최상의 감미로움을 맛볼 수 있다.”³⁾는 것을 받아들인다. 하지만 “악용 또는 남용”되는 정열이 문제가 되고 두려움의 대상이 된다.⁴⁾ 그는 의지로 정열을 제어하고자 하며, 이 싸움의 결과에 따라 “영혼의 힘과 무기력”을 결정한다. 그리고 이 제어를 성취한 영혼을 “가장 강력한 영혼”으로 명명한다.⁵⁾ 그러므로 의지로 정열을 제어하면 남용된 정열로부터 생기는 온갖 폐해를 막을 수 있다고 생각한다.

정열은 세기를 지나는 동안에 의미가 변하여 고통과 내적 분열을 일으키는 원동력으로서의 격렬하고 배타적인 감정 상태를 지칭하게 된다.⁶⁾ 이렇게 정열의 의미가 바뀌기는 했지만 전 세기에 정열을 해석하던 두 가지 관점은 그대로 이어진다. 하나는 라로쉬푸코에서 보브나르그, 디드로에 이르는 일부 철학자들의 주장으로 그들은 데카르트로부터 영감을 받고 있다. 이 관점을 신봉하는 자들은 정열이 인간의 본성에 큰 영향을 미치지 않는 것으로 본다. 다른 하나는 정열이 인간의 선한 본성을 변질시켜 최악에 몰들게 한다는 기독교의 전통을 잇는 것이다. 프레보가 정열로 인하여 생기는 무책임한 행위와 그로 인한 죄를 보여줌으로써 이 전통을 이어간다. 하지만 그는 정열이 야기하는 죄의 문제를 신과 연관시켜 풀어나가면서, “인간의 정열은 신의 섭리의 도구”라는 “형이상학적인 해결”을 내린다.⁷⁾ 루소는 『신 엘로이즈』에서 선한 본성을 지닌 인간이 정열에 사로잡혀 악덕을 범하고 고통과 죄의식을 느끼는 과정을 묘사한다. 그가 정열로 인한 폐해를 신의 도움을 빌어 벗어나는 것으로 설명

3) Ibid., p. 795.

4) Ibid., p. 794.

5) Ibid., p. 720.

6) Robert Mauzi L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au 18^e siècle, op. cit. p. 437.

7) Jean Ehrard, L'idée de nature en France à l'aube des lumières, Flammarion, Paris, 1970. p. 218.

한다는 점에서는 프레보와 동일하다.⁸⁾ 하지만 정열을 감수성으로부터 끌어낸다는 점과 인간이 정열로부터 진정으로 벗어날 수 있는지를 검증하고 싶어 한다는 점에서는 그도 역시 데카르트로부터 영감을 받고 있는 것 같다. 루소는 정열을 감수성으로부터 생기는 것으로 본다.

루소에 따르면 감수성은 두 가지로 분류된다. 하나는 “육체적이고 체질적인 감수성”으로 수동적이며 육체의 보존과 종족의 보존을 목적으로 삼는다. 다른 하나는 “능동적이고 정신적인 감수성”으로서 낯선 존재들에게 우리들의 감정을 연결시켜 주는 역할을 한다.⁹⁾ 그는 첫 번째 감수성으로부터 자신에 대한 사랑 및 자신을 보존하고자 하는 정열이 생기는 것으로, 그리고 두 번째 감수성으로부터 동반자를 찾는 정열이 생기는 것으로 파악한다. 이 점에서 정열은 인간의 외부에 있는 대상들과 관련되는 동시에 사랑과 관련된다. 첫 번째로 정열과 외부의 대상의 관계를 보기로 하자.

루소는 1756년 에르미타주로 이주하면서 『감각의 모랄, 또는 현자의 유물론』을 쓸 생각을 했다. 인간이 “일생을 통해서 번번이 저 자신과 달라지고, 전혀 딴 사람으로 변모”된다는 점을 주목하고 그 변화의 원인을 탐구하여 그 책의 주제로 삼고자 했다. 그는 인간이 이렇게 변화되어 “다양한 존재양태”를 형성하는 원인을 “외부의 대상(자연)에서 받은 이전의 인상”에서 찾고 있다. 그가 외부의 대상으로 지적인 것은 “풍토, 계절, 음향, 색채, 어둠, 빛, 원소, 식품, 소음, 정적, 움직임, 휴식”등이다.¹⁰⁾ 이러한 것들이 모두 인간의 신체기관과 정신에 작용을 하여 인간을 변하게 한다. 그러므로 이 책의 주제는 인간이 외부의 대상을 감각기관을 통하여 받아들인다는 것, 그리고 받아들인 것이 인간에게 영향을 미치기 때문

8) cf. 『신 엘로이즈』 3부 편지 18. 신의 섭리에 의한 질리의 변화와 결혼

9) 본 논문에서 루소의 작품에 대한 인용은 J-J Rousseau, *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1959-1969, Tome I, II, III, IV에 의거하며, 이를 OC I, II, III, IV로 표기한다. 또한 *Nouvelle Héloïse*와 *Confessions*에 대해서는 각기 NH, Conf.의 약호를 사용한다. *Deuxième Dialogue*, OC I, p. 805.

10) Conf. p. 409.

에 그것을 조절하여 정신적인 안정을 취하겠다는 것이다. 그는 이 책을 낼 생각을 했지만 실행에 옮기지는 못했다. 그런데 이 주제가 『신 엘로이즈』에 다시 언급된다. 루소는 알프스 산 기슭에 위치한 발레 지방의 경치를 장황하게 묘사하면서 경치와 정열의 관계를 밝혀보고자 하기 때문이다. 생 프뢰는 경치를 보면서 자신의 정열이 진정되고 마음이 평온해지는 것을 느낀다.

J'attribuai durant la premiere journée aux agrémens de cette variété le calme que je sentois renaître en moi. J'admirois l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je méprisois la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'ame qu'une suite d'objets inanimés. Mais cet état paisible ayant duré la nuit et augmenté le lendemain, je ne tardai pas de juger qu'il avoit encore quelque autre cause qui ne m'étoit pas connue.(NH., p. 78).

첫날 내내 나는 마음속에서 되살아나는 듯한 평온을 이 다양한 경치가 주는 즐거움 덕으로 여겼지요. 가장 무감각한 존재들이 우리의 가장 생생한 정열에 대해 갖는 지배력을 감탄하면서, 나는 일련의 무생물만큼도 영혼에 영향력을 미치지 못하는 철학을 경멸했습니다. 그러나 이 평화로운 상태가 밤새 지속되고 다음 날에는 더 커졌기에, 내가 모르는 어떤 다른 원인이 있을 거라고 곧 판단했지요.

루소는 “무감각한 존재들”, “무생물”로 구성된 경치가 인간에게 어떤 작용을 하여 인간의 생생한 정열에 대해 지배력을 갖는지 알고 싶어 한다. 그는 인간의 기질이 변하고 정열이 억제되어 내적 평화를 얻게 되는 참된 원인을 “맑고 깨끗한 공기”에서 찾는다.¹¹⁾ 생 프뢰가 높은 산에서 처음 갖는 느낌은 깨끗하고 희박한 공기로 인하여 숨쉬기가 쉽고 몸이 가벼워지고 정신이 차분해진 것이다. 이어서 쾌감의 강도는 약해지고 정

11) NH., p. 78.

열이 더욱 더 잘 조절되면서 명상은 위대하고 숭고한 어떤 특성을, 그리고 날카로움도 관능도 배제된 평온한 쾌감을 느끼게 된다. 이렇게 맑은 공기는 육체와 정신에 영향을 미쳐, 그것들을 고칠 수 있는 “약제”가 된다. 그리고 영향을 주는 요인은 공기에서 “경치와 자연”으로 확대된다.¹²⁾ “공기, 계절, 태양, 안개, 날씨, 바람 같은 자연현상”이 인간의 영혼을 조절하여 그를 슬프게도 하고 기쁘게도 한다.¹³⁾ 아름다운 경치에는 “정신과 감각”을 황홀하게 하는 마법적이고 초자연적인 무엇인가가 있어서 인간은 모든 것을 그리고 자기 자신을 잊게 된다는 것이다.¹⁴⁾ 선명한 경치를 보고 느끼는 순간은 존재가 그리고 자아가 지워진다는 사실을 느끼는 순간이다. 이처럼 경치가 존재의 감각 속에 확대되면서 자아는 약화되고, “이 자아의 약화는 경치를 넘어 신세계로 확장되어 간다”.¹⁵⁾

Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnans spectacles ; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde (NH., p. 79).

다양하고 장엄하고 또 아름다운 수만 가지 놀라운 풍경을 상상해보세요. 자기의 주위에 아주 새로운 사물들, 낯선 새들, 기묘하고도 생소한 식물들만 보이는, 말하자면 또 하나의 자연을 관찰한다는, 그리고 신세계에 있다는 기쁨도 말입니다.

루소는 새롭고, 낯설고, 기묘하며 생소한 “또 하나의 자연”인 “신세계”를 상상할 것을 권유한다. 이 신세계는 소설의 주인공들이 살고 있는 장소가 지닐 수 있는 모습들 중의 하나가 되며, 이곳에서 영혼은 경치에 대

12) Ibid., p. 79.

13) Ibid., p. 89.

14) Ibid., p. 79.

15) Jean Starobinski, J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle, Édition Gallimard, 1971, op. cit. p. 100-101.

한 순수한 기쁨을 누리고 자아는 지속적으로 망각될 수 있다. 영혼과 자연은 서로 형성되고 흡수되기를 지향한다. 그때 영혼은 자연에 생명을 불어 넣음으로써, 자신이 홀로가 아니며 무감각한 죽은 존재와 대화하는 것이 아니라고 생각하게 된다. 이렇게 영혼은 무한한 부드러움을 맛보면서 정열은 진정이 되는 것이다.

두 번째로 정열과 사랑의 관계를 보기로 하자. 생명의 보존이나 동반자를 찾는 정열들은 자연스러운 것이고 또 없어서는 안 되는 것들이다. 젊은 남녀가 보자마자 반하는 것에서 생기는 정열은 자연스러운 것이다. 하지만 루소는 이 자연스러운 정열이 인위적이고 나쁜 정열로 바뀌는 것은 비교하는 성향으로부터 오는 것으로 파악한다. 과도한 욕망과 제한된 힘의 불균형 때문에 정열은 인간을 악덕에 빠지게 한다는 것이다. 연인들이 육체적 쾌락을 추구하는 욕망에 사로잡힐 때 그들의 정열은 이미 자연스럽지 않은 것이다. “육체의 목소리”¹⁶⁾인 정열은 “감각적 쾌락”에 의존하게 되며, 정열은 그 지배를 받는 자의 의지와는 달리 “육체의 소유”를 지향하기 때문이다.¹⁷⁾ 이와 같은 정열의 특성에 따라 루소는 사랑을 두 가지로 분류한다. 하나는 감정에 기반을 둔 사랑이고 또 하나는 감각에 의존하여 육체적 소유를 탐하는 관능의 사랑이다. 이 두 가지 사랑은 상이하게 진행되며 각기 경치와 상호 작용하는 방식도 상이하다.

2.1.2. 감정의 사랑과 경치

철리와 생 프뢰는 세상의 편견에 물들지 않은 자연인이어서, 그들이 느끼고 생각하는 방식이 같다. 철리가 생 프뢰에게 끌린 것은 외모가 아닌 영혼의 특질 때문이다. 그녀에게 있어서 “감각은 보다 더 고상한 감정에 도구로만 쓰일 뿐”¹⁸⁾이어서 보는 것 보다는 느낀다고 믿는 것을 더 좋아한다. 그녀는 그가 젊고, 선량하고, 사랑스럽기 때문이 아니라 감동

16) Emile, OC IV, p. 594.

17) NH, p. 341.

18) Ibid., p. 340.

을 주기 때문에 사랑한 것이다. 생 프뢰 역시 그녀에게 반한 것은 “용모의 아름다움보다는 훨씬 더 감정의 매력” 때문이다.¹⁹⁾ 그들은 모두 “섬세한 감정”을 지니고 있으며 이상적인 사랑은 이 감정에서 싹튼 것이다.²⁰⁾

L'ardent amour en t'inspirant tous les sentimens sublimes
dont il est le pere t'a donné cette élévation d'idées et cette
justesse de sens qui en sont inséparables(NH., p. 222).

열렬한 사랑을 통해 그대는, 그 사랑에서 흘러나오는 모든 숭고한 감정을 품게 되었고, 이 사랑과 불가분의 관계인 고양된 사상과 올바른 분별력을 지니게 되었어요.

사랑은 감정의 원천이기 때문에 깊어 가는 사랑은 곧 새로운 감정들을 불러일으킨다. 그것은 순결하고 고상하고 고결하며 정당한 그리고 “숭고한 감정”이다. 동시에 이 사랑은 “고양된 사상과 올바른 분별력”을 고취하면서 명예와 미덕을 동반하게 된다. 따라서 “명예”와 “미덕”을 희생하면 사랑하는 두 사람 사이에 감정의 흐름은 정지되고 “지복”도 사라진다.²¹⁾ 숭고한 감정들을 생기게 하는 이 사랑은 “가장 순결하고 부드러운 본성의 성향”으로 인간의 존재가치를 높여주게 된다.²²⁾ 참된 감정들이 사랑이라는 이름 아래 모여 정돈되며, 사랑을 할 때 연인들의 행위는 바로 미덕으로 통할 수 있다. 따라서 감정에 근거한 사랑은 연인들을 선으로 이끌기 때문에, 그들은 죄의식을 느낄 필요가 없고 또 내적 갈등을 일으키지도 않는다. 이때 그들의 자아는 안정을 취하고, 그들 사이의 소통은 원활하다. 이 때 묘사되는 경치는 밝고 생기에 차 있다.

Je trouve la campagne plus riante, la verdure plus fraîche et

19) Ibid., p. 32.

20) Ibid., p. 198.

21) Ibid., p. 86.

22) Ibid., p. 632.

plus vive, l'air plus pur, le Ciel plus serain; le chant des oiseaux semble avoir plus de tendresse et de volupté; le murmure des eaux inspire une langueur plus amoureuse; la vigne en fleurs eshale au loin de plus doux parfums; un charme secret embellit toous les objets ou fascine mes sens, on diroit que la terre se pare pour former à ton heureux amant un lit nuptial digne de la beauté qu'il adore et du feu qui le consume. O Julie! ô chere et précieuse moitié de mon ame, hâtons-nous d'ajouter à ces ornemens du printemps la présence de deux amans fidelles : Portons le sentiment du plaisir dans des lieux qui n'en offrent qu'une vaine image ; alons animer toute la nature, elle est morte sans les feux de l'amour.(NH., p. 116-117)

들판은 더욱 아름답고, 푸르름은 더욱 생기 있고 선명하며, 공기는 더욱 맑고, 하늘은 더욱 청명한 것 같습니다. 새들의 노래는 더욱 정답고 즐겁게 들리는 듯합니다. 줄줄 흐르는 시냇물은 더욱 애정 어린 우수를 불러일으키고, 꽃이 핀 포도나무는 더욱 은은한 향기를 멀리까지 발산합니다. 은밀한 매력이 모든 대상을 아름답게 하거나 내 감각을 매료해서, 대지는 그대의 행복한 연인을 위해 그가 사랑하는 미녀와 그를 태워버리는 열정에 어울리는 신방을 만들어주려고 단장하고 있는 것 같습니다. 오 쥘리! 오, 내 영혼의 소중한 귀한 반쪽이여, 충실한 두 연인이 봄의 화사한 경치에 함께 있도록 서두릅시다. 공허한 모습만을 떠올려주는 장소에 기쁜 감정을 가져갑시다. 사랑의 불길이 없다면 자연은 죽은 거나 마찬가지이니, 자연 전체에 생명을 주러 가자고요.

생 프뢰가 보는 들판과 공기와 하늘은 “아름답고, 생기 있고, 선명하고, 맑으며, 청명하다.” 그에게 들리는 새들의 노래 소리 역시 정답고 즐거우며, 포도나무 꽃 향기는 은은하다. 이렇게 그의 시각, 청각, 후각을 자극하는 대상들은 모두 밝고 명쾌하다. 경치 자체는 “공허한 모습”을 떠올려 줄 뿐이기 때문에 그와 별 관련이 없다. 하지만 경치가 그의 “감각

을 매료”시켰을 때 비로소 기쁨의 대상으로 바뀐다. 사랑의 불길과 더불어 자연 전체가 살아난 것이며, 그들의 의식에 투영되는 경치는 살아 움직인다.

2.2. 관능적 사랑과 경치

2.2.1. 순결한 사랑

생 프뢰는 쥘리의 마음을 사로잡았다는 확신을 얻게 되자 점차 관능적인 쾌락을 탐하게 된다. “최상의 지복”인 관능적 쾌락이 쥘리가 추구하는 “마음의 평화”보다 더 강렬한 욕구임을 그의 의식 속에 드러내기 때문이다. 쥘리는 생 프뢰에게 그 쾌락을 함께할 수 없기 때문에 그의 욕망을 억제할 것을 요구한다.

J'ai reconnu que je me trompois; je n'eus pas parlé que je me trouvai soulagée; vous n'eutes pas répondu que je me sentis tout à fait calme, et deux mois d'expérience m'ont appris que mon coeur trop tendre a besoin d'amour, mais que mes sens n'ont aucun besoin d'amant. Jugez, vous qui aimez la vertu, avec quelle joye je fis cette heureuse découverte. Sortie de cette profonde ignominie où mes terreurs m'avoient plongé, je goûte le plaisir délicieux d'aimer purement. (NH., p. 51)

내가 잘못 생각했다는 것을 알았어요. 나는 말하지는 않았지만 내 기분이 진정된다고 생각했고 당신도 대답하진 않았지만 나는 완전히 기분이 평온해졌어요. 그래서 2달 동안의 경험으로 내가 배운 것은, 너무도 다정한 내 마음은 사랑을 필요로 하지만, 나의 관능은 조금도 애인을 원하지 않는다는 것입니다. 미덕을 사랑하는 당신, 내가 이런 다행스러운 발견을 하게 되어 얼마나 기뻐했는지 판단해보세요. 두려움 때문에 내가 빠졌던 이 깊은 치욕에서 벗어나, 나는 순결하게 사랑하고 있다는 감미로운 기쁨을 맛보고 있어요.

루소는 쥘리의 마음이 “사랑을 필요로 하지만 관능은 조금도 연인을 원하지 않는” 것으로 묘사한다. 이것은 관능적 쾌락을 배제한 채 “순결하게 사랑”하겠다는 의지의 표현이다. 루소에게 있어 순결한 사랑은 자신의 감각과 상상을 자극하지만 억제하여 실현되지 않은 욕망을 의미한다. 바란 것과 즐기는 것이 같은 일²³⁾인 그에게 쾌락은 욕망 속에 있지 욕망의 실현에 있지 않다. 그는 바랑 부인 곁에서 “흥분도 욕망도 느끼지 않았고” “무엇인지 모르는 채로, 무엇인가를 향락하면서 황홀한 평은 속에 잠길” 수 있었는데, 이것이 순결한 사랑이다. 그는 관능적 쾌락을 추구하지 않았을 뿐만 아니라 그 쾌락의 즐거움도 그 쾌락에 대한 양심의 가책도 느끼지 않았다.²⁴⁾ 루소는 이 작품에 순결한 사랑을 도입한 이유를 대화체 서문에서 두 가지로 설명하고 있다. 하나는 수치감을 느끼지 않고 미덕을 이야기할 상황을 설정하기 위한 것이다. 순결한 사랑을 할 때 선한 본성을 지닌 인간의 행위가 바로 미덕으로 통할 수 있음을 보여주어야 하는 것이다. 다른 하나는 순결함을 지니지 않은 채 정열의 진행에 몸을 맡기면 수치심에 빠진다는 것을 보여주어야 하는데, 이것은 정열의 진행을 억제하는 역할로 순결한 사랑을 제시하겠다는 것이다. 루소는 생 프뢰가 추구하는 육체적인 쾌락의 중요성을 이야기할 때 쥘리에 대하여 똑같은 논리를 적용하지 않기 위해 순결한 사랑을 도입한 것이다. 그녀는 생 프뢰의 감각을 진정시키는 한편 자신의 감각적 쾌락과도 싸우지 않는다. 그리고 자신을 둘러싼 모든 사람들에게 영향을 미쳐 서로 사랑하게 한다. 이러한 영향력과 순결을 지향하는 그녀의 영혼은 생 프뢰에게서 신격화된다. 생 프뢰는 쥘리의 영향력을 따르게 되고 그 동안 자아의 갈등은 없다. 하지만 이러한 상태는 불안하다. 생 프뢰의 욕망은 잠시 억제된 것이고 쥘리도 관능적 쾌락이 어떤 것인지 아직 모르기 때문이다. 루소는 이 불안한 평형을 깨는 사건으로 첫 키스와 긴 이별을 묘사하고 이 때 이 두 사건은 경치와 밀접한 관련을 맺으면서 전개된다.

23) Deuxième Dialogue, OC I, p. 808.

24) Conf., p. 196-197.

2.2.2. 작은 숲

생 프뢰와 쥘리는 작은 숲에서 키스를 하면서 관능적 사랑에 영향을 받게 된다.

Mais que devins-je un moment après, quand je sentis,.... la main me tremble..... un doux frémissement..... ta bouche de roses..... la bouche de Julie..... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras? Non, le feu du ciel n'est pas plus vif ni plus prompt que celui qui vint à l'instant m'embraser. (.....) Un seul, un seul m'a jetté dans un égarement dont je ne puis plus revenir. Je ne suis plus le même, et ne te vois plus la même, (NH, p. 64-65)

그러나 손이 떨리고.....감미로운 전율.....장미꽃 같은 그대의 입술.....쥘리의 입술이.....내 입술에 놓여지고, 힘이 가해지고, 내 몸이 그대의 품에 꼭 안긴 것을 느꼈을 때, 잠시 후에 나는 어떻게 되었나요! 아닙니다. 하늘의 불길도 금방 나를 불태웠던 그 불길보다는 더 생생하지도 더 빠르지도 않습니다. (.....) 단 한 번, 단 한 번의 입맞춤이 나를 미망 속에 던져 넣어, 더 이상은 거기서 벗어날 수 없게 되었군요. 나는 이전의 내가 아니고, 그대를 더 이상 예전과 똑같이 여길 수도 없습니다.

단 한 번의 입맞춤으로 그는 “미망” 속에 빠져 거기서 벗어날 수 없다. 그리고 “이전의” 그가 아니고 쥘리를 “예전과 똑같이 여길 수도” 없을 만큼 그의 의식은 심하게 변화된다. 그는 쥘리가 요구하는 순결한 사랑을 위해 감각적 쾌락을 억제해 왔으나 첫 키스를 계기로 관능의 사랑을 다시 추구하게 된다. 그가 느끼는 감정 속에는 두 가지 요소가 대립된다. 순결한 사랑의 추구로부터 생기는 평화와 행복감이 있는 반면 동시에 관능적인 쾌락에 대한 욕구의 불안이 있다. 하지만 순결한 사랑보다는 쾌락의 욕망이 점점 강해지고 그의 자아는 동요하게 된다. 그가 순결한 사랑을 따를 수 없는 이유는 쥘리의 성격화가 인간이 도달할 수 있는 범위

밖에 있다는 점이다. 그녀의 순결한 사랑은 도달할 수 없는 지복의 추구로서 이 세상에서는 만족시킬 수 없는 무한 절대에의 욕구로 묘사된다. 지복은 쾌락, 기쁨을 초월하는 것으로 루소에 의하여 몽상된 행복에서 어떤 종교적이고 신비적인 성격을 지닌다. 그러므로 생 프뢰가 미의 부서지기 쉬움, 사랑할 수 있는 시간의 짧음을 이유로 쾌락과 기쁨을 추구하는 것은 도달할 수 있는 행복을 호소하는 것이다. 따라서 그는 관능적 쾌락에 몸을 두게 되는 것을 당연히 하게 되며, 작은 숲은 그의 마음에 아무런 흔적을 남기지 않는다. 하지만 순결한 사랑을 추구하는 쥘리에게 첫 키스와 작은 숲은 크고 깊은 흔적을 남긴다. 그녀는 지금껏 알지 못하던 관능적 쾌락의 힘에 압도되고 두려움을 느끼게 된다. 그녀는 감각에 기초한 정열은 반향이 없으며 육체적인 소유를 탐할 뿐이기에 소통은 원활하지 못하다는 것을 절감한다. 하지만 순결한 사랑으로는 생 프뢰의 욕망을 제어할 수 없고, 그녀 자신도 감각적 쾌락의 힘에 압도 되며 그녀의 의식 속에는 죄의식이 자리 잡게 된다. 그녀가 이 죄의식에서 벗어나지 않는 한 그녀의 자아는 동요를 멈출 수 없다.

2.2.3. 메예리

생 프뢰가 쥘리의 권유를 받아들여 메예리로 떠날 때 가벼운 마음이었고, 그의 자아는 별 동요를 보이지 않는다. 앞에서 보았듯이 이 경우 그는 발레 지방의 경치를 묘사하고 또 경치가 인간의 영혼에 미치는 영향에 관하여 일반론을 펼친다. 그러나 쥘리가 생 프뢰에게 돌아오라는 허락을 하지 않자, 그는 그녀의 행동에 깊은 의혹을 품고, 그의 자아는 심하게 동요된다. 이 때 그가 은신처로 정한 메예리 경치는 어둡고 우울하다.

Quel effet bizarre et inconcevable! Depuis que je suis rapproché de vous, je ne roule dans mon esprit que des pensées funestes. Peut-être le séjour où je suis contribue-t-il à cette mélancolie; il est triste et horrible; il en est plus conforme

à l'état de mon ame, et je n'en habiterois pas si patiemment un plus agréable. Une file de rochers stériles borde la côte, et environne mon habitation que l'hiver rend encore plus affreuse. Ah! je le sens, ma Julie, s'il falloit renoncer à vous, il n'y auroit plus pour moi d'autre séjour ni d'autre saison.

Dans les violens transports qui m'agitent je ne saurois demeurer en place; je cours, je monte avec ardeur, je m'élance sur les rochers; je parcours à grands pas tous les environs, et trouve par tout dans les objets la même horreur qui regne au dedans de moi. On n'apperçoit plus de verdure, l'herbe est jaune et flétrie, les arbres sont dépouillés, le séchard et la froide bise entassent la neige et les glaces, et toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon coeur(NH., p.90)

얼마나 이상하고 엉뚱한 결과인지요! 당신과 가까운 곳으로 온 이래, 나는 불길한 생각들을 되새길 뿐입니다. 내 체류지가 이 우울함에 한몫 거드는 것 같아요. 이곳은 황량하고 음산해요. 그 때문에 내 영혼 상태에 더 적합해서, 좀더 유쾌한 곳이라면 이만큼 참을성 있게 머물지는 못할 겁니다. 줄줄이 늘어선 메마른 바위들이 호숫가를 두르고 나의 거처를 에워싸고 있어, 겨울이면 한층 더 끔찍해집니다. 아아! 나의 질리, 당신을 포기해야 한다면, 내게는 다른 장소도 다른 계절도 더 이상 필요 없을 거예요.

마음을 뒤흔들어놓는 걱정애 사로잡혀 나는 한자리에 가만히 있을 수 없습니다. 달리고, 열심히 오르고, 바위 위로 뛰어내리고, 성큼성큼 걸어 주변을 살살이 돌아다니며, 마음을 지배하는 것과 똑같은 공포를 도처의 대상에서 발견합니다. 푸르름은 더 이상 보이지 않아요. 풀은 노랗게 시들었고, 나무들은 잎이 졌으며, 세샤르와 차가운 삭풍으로 눈과 얼음이 쌓여있어, 내 마음 깊은 곳의 희망이 그렇듯 자연 전체가 내 눈 앞에서 죽어가고 있어요.

생 프뢰가 있는 장소에서 보이는 것은 메마른 바위들, 노랗게 시든 풀, 앙상한 나뭇가지들, 그리고 눈과 얼음이다. 이 “황량하고” “음산하며” “끔

적한” 장소에서 그는 불길한 생각들을 되새기고 우울해진다. 도처에서 발견되는 공포는 그의 마음을 지배하는 공포와 똑같다. “자연 전체가 그의 눈앞에서 죽어가듯” 그의 희망도 사라진다. 경치는 죽어있고 생 프뢰의 자아는 극도로 동요된다. 그리고 꺼져가는 사랑을 되살리기 위해 관능적인 사랑, 육체의 소유에 집착하게 된다. 관능의 사랑은 “감각의 열기이고 천박한 본능의 욕망”이며²⁵⁾ 육체의 소유를 마지막 단계로 하여 꺼진다. 하지만 두 연인이 육체관계를 갖고 난 후 생 프뢰의 감정에 변화가 생긴다.

Mes sentimens, n'en doute pas, ont depuis hier changé de nature ; ils ont pris je ne sais quoi de moins impétueux, mais de plus doux, de plus tendre et de plus charmant(NH., p. 148).

나의 감정은 어제부터 성질이 바뀌었다는 것을 의심하지 마세요. 덜 격렬하면서도, 더 감미롭고, 더 정답고, 더 매력적인 알 수 없는 그 무엇을 띠게 된 겁니다.

육체관계를 갖고 난 후 생 프뢰가 느낀 것은 관능적인 쾌락이 극복되어야 한다는 점이다. 그는 그녀의 옆에서 평온함을 느꼈으며 더 이상 아무것도 욕망하지 않게 되었다. 그의 모든 관능은 평정을 되찾게 되었다. 그들은 영육이 일치된 이후에 완벽한 행복의 신비를 알게 된 것이다. 관능의 욕구가 채워졌을 때 그의 감정은 “성질이 바뀌어” 쥘리의 감정과 같아진다. 관능에 근거한 사랑이 소유의 단계를 거친 후 꺼진다면, 관능을 만족시킨 후에도 그들의 사랑이 유지되는 것은 감정이 있기 때문이다. 이 감정은 완벽하게 그리고 숭고하게 승화된다. 관능의 사랑이 잘못, 오류, 불행, 회한 등에 연결되는 개념이라면, 감정의 사랑은 옳고 평화로운 행복에 연결된다. 그러므로 루소는 방탕을 배제하고 진실한 사랑의 성격을 확고히 한다. 그는 정열이 야기하는 육체적 쾌락에 대하여 부정적인 관점을 갖는 것이 아니다. 진실한 사랑은 상상력을 억제하고 정열을 잘

25) NH, p. 229.

인도할 때 그리고 정결을 지킬 때 욕망과 육체적 쾌락도 포용하게 된다. 이때 육체의 소유는 자연에 합치되는 것으로 겪어야 할 과정일 뿐이다. 이러한 점에서 볼 때 정열이 야기하는 도덕상의 타락에 대하여 루소가 한탄하는 것은 소유자체가 아니라 그 소유에 이르는 과정 중에 타락의 행위를 범하는 것임을 알 수 있다. 그리고 육체의 소유로 끝나는 정열의 사랑 이야기는 1부에서 끝난다. 그러므로 루소가 이 소설을 6부로 구성한 것은 정열의 사랑 이야기 이외에 또 다른 이유가 있다.

루소가 정열로 인한 타락에 접근한 이유는 크게 두 가지이다. 하나는 “더럽혀지지 않은 순결성”보다는 “회복될 수 있는 순결성”을 묘사하겠다는 의도를 보임으로써 타락으로부터의 회복을 염두에 두고 있다는 점이고, 다른 하나는 당대의 〈철학자들〉이 정열에 대하여 지니고 있던 생각을 타파하는 것이다.²⁶⁾ “문란한 정열은” 못된 짓을 할 마음이 생기게 하지만 이성마저 마비시켜 선으로 돌아오지 못하게 하는 “못된 격언들”보다는 훨씬 낫다는 것을 보여주고자 하기 때문이다.²⁷⁾ 이 두 가지 관점은 정열의 극복의 문제에 직결된다. 즉 정열에서 벗어나 최초의 선한 본성을 되찾고 자아의 안정을 추구하는 것에 관한 문제이다. 그러므로 루소는 정열의 지배로부터 벗어나서 선한 본성과 악의 모순을 극복할 수 있는 데까지 밀고 나간다. 『신 엘로이즈』의 후반부는 인간이 정열을 극복할 수 있는 과정과 방법에 집중된다. 앞에서 보았듯이 작은 숲과 메예리에서 두 연인은 각각 정열로 인하여 자아가 심하게 동요 되어 있었다. 그들의 자아가 이 장소에서 동요를 멈추고 평안을 찾는 것은 곧 정열의 극복과 밀접한 연관이 있게 된다.

26) Ibid., p. 26.

27) Ibid., p. 98.

2.3. 정열의 극복과 경치

2.3.1. 기억과 경치

두 연인은 사랑이 정점에 달했을 때 헤어졌기 때문에, 그때 그들의 영혼에 각인된 기억만이 그들의 기쁨을 보장해주고 행복하게 해주는 유일한 것이다. 그러므로 6년이 지난 후 다시 만날 때 기억의 정리는 정열의 극복과 직결되어 있다.

앞선 느낌들을 불러오는 것이 기억이다. 자아를 재발견하는 작업 안에서 판단과 이성이 어떠한 역할도 하지 못할 때 작용하는 것은 느낌과 기억이다. 루소는 엘베시우스의 『정신론』을 읽으면서 그 여백에 붙인 노트에서 기억에 관한 자신의 관점을 드러낸다. 엘베시우스는 판단, 느낌 그리고 기억을 동일시하는데, 루소는 판단하는 능력과 느끼는 능력이 다른 것일 뿐만 아니라 정신 속에 “느낌, 판단, 기억”²⁸⁾의 세 개의 능력이 있다고 주장한다. 그리고 “기억은 느낌을 회상하는 능력이다.”²⁹⁾ 루소에 따르면 느낌은 지속하지 않는다. 그러므로 기억한다는 것은 유사한 느낌을 회상하는 것이다. 이점에서 그가 지적하는 느낌과 감정의 구별은 중요하다. 그가 다시 되살리려고 하는 것은 느낌이 아니라 감정이다. 감각기관을 통해 대상들을 받아들였던 옛 느낌을 기억을 통해 회상한다 해도 영혼 속에서 감정으로 남아있지 않은 것은 그에게 공백으로 남게 되며, 이것이 기억의 결함이다. 루소가 『고백』을 쓰면서 단순한 “사실들의 연쇄”가 아니라 “감정의 연쇄”에 집착하는 것은 이것으로 설명될 수 있다.³⁰⁾ 앞에서 보았듯이 사랑할 때 경치에 시선이 머물면서 갖게 되는 감정은 자아와 밀접하게 결합되어 있다. 기억을 더듬을 때 이 대상들의 모습은 감정을 깨우는데, 추억의 강도와 풍부함은 외부의 대상들에 대한 느낌이 루소의 영혼에 스며든 깊이, 그리고 이 느낌에 대한 자아의 반응과 비례

28) Notes sur «De l'esprit» d'Helvétius, OC IV, p. 1124.

29) Ibid., p. 1121.

30) Conf., p. 278.

한다. 특징 없이 보낸 시절은 그의 자아와 무관한 것으로 기억을 통해 나타나지 않지만, 충만하게 살았던 시절은 자아에 생생하게 되살아난다. 이러한 이유로 과거의 삶에 대하여 기억은 대상들의 이미지를 다시 만들어 내고 옛날에 느꼈던 느낌들을 소생시킬 뿐만 아니라 옛 감정들을 일깨운다. 루소는 『신 엘로이즈』에서 그와 같은 기억의 작용을 활용한다.

생 프뢰가 6년의 세월을 보낸 후 다시 돌아올 때 스위스의 경치를 보고 걱정에 빠진다. 제네바 호수를 발견한 순간 “기슴이 먹먹하고 황홀”해지고, “고국의 풍경”, “알프스의 공기” “풍요롭고 비옥한 땅” “다사로운 계절, 청명한 기후”를 보면서 마음 속에 세찬 기쁨이 솟아난다. 그가 이 경치를 보고 걱정에 빠진 이유는 그 속에서 이루어졌던 “감미로운 수많은 추억”으로 인하여 그가 전에 맛보았던 모든 감정이 되살아나기 때문이다.³¹⁾ 이와 마찬가지로 과거에 두 연인의 사랑이 정점에 도달했을 때 그들의 시선을 통하여 영혼 속에 각인 되어 있던 경치는 그들의 감정과 정열을 다시 불러일으킬 수밖에 없다. 앞에서 보았듯이 쥘리는 작은 숲에서 첫 키스를 나눈 후 그녀의 의식 속에 죄의식이 자리 잡게 되고 자아는 심하게 동요된다. 그리고 생 프뢰가 관능적인 사랑에 사로잡혀 자아가 동요될 때 그의 영혼 상태와 일치하는 모습으로 묘사됐던 장소는 메예리다. 쥘리가 작은 숲을 다시 볼 때, 그리고 생 프뢰가 메예리를 다시 볼 때 그들의 기억은 옛 상황과 그 당시의 자아를 생생하게 되살릴 수밖에 없다. 따라서 이 경치를 보면서 두 연인의 자아가 보이는 반응은 그들의 정열의 사랑의 지속 여부에 대한 척도가 된다. 루소는 생 프뢰와 무관하게 쥘리가 만든 정원인 엘리제를 길게 묘사하고서, 엘리제와 작은 숲을, 그리고 과거의 메예리와 현재의 메예리를 비교하면서 두 연인의 자아의 반응을 검토한다.

31) NH, p. 419.

2.3.2. 작은 숲과 자아

생 프뢰는 자신에게 그토록 소중했던 여인의 작품인 엘리제에서 그녀의 매력을 알고 싶어 한다. 그는 자신과는 아무런 연관도 없이 질러가 만든 정원에서 그의 마음속에 있는 그녀를 발견하고자 이곳에 온 것이다.

Ce matin je me suis levé de bonne heure, et avec l'empressement d'un enfant je suis allé m'enfermer dans l'Isle deserte. Que d'agréables pensées j'espérois porter dans ce lieu solitaire où le doux aspect de la seule nature devoit chasser de mon souvenir tout cet ordre social et factice qui m'a rendu si malheureux! Tout ce qui va m'environner est l'ouvrage de celle qui me fut si chere. Je la contemplerai tout autour de moi. Je ne verrai rien que sa main n'ait touché ; je baisera des fleurs que ses pieds auront foulées ; je respirerai avec la rosée un air qu'elle a respiré ; son goût dans ses amusemens me rendra présens tous ses charmes, et je la trouverai par tout comme elle est au fond de mon coeur(NH., p. 486).

오늘 아침 나는 일찍 일어나서, 아이처럼 들뜬 마음으로 무인도에 틀어박히러 갔어요. 유쾌한 생각을 품고 이 고독한 장소로 얼마나 가고 싶었던지요! 자연만이 지닌 유쾌한 모습은 이곳에서 나를 그토록 불행하게 한 온갖 사회적, 인위적 질서를 내 기억에서 틀림없이 씻어내 줄 수 있을 테니까요. 나를 둘러싸고 있는 모든 것은 나에게 그토록 소중했던 여인의 작품입니다. 나는 주위의 모든 것에서 그녀를 응시할 것입니다. 그녀가 손대지 않았던 것은 아무것도 보지 않을 것이고, 그녀가 밟으며 걸었을 꽃들에 입 맞출 것이며, 그녀가 호흡했던 공기를 이슬과 더불어 호흡할 것입니다. 그녀를 즐겁게 했던 것에 스며 있는 그녀의 취미로 나는 그녀의 모든 매력을 알게 될 것이기에, 내 마음속에 있듯이 도처에서 그녀를 발견할 것입니다.

생 프뢰는 이곳의 유쾌한 모습에 의해 자신의 기억에서 “사회적, 인위

적 질서”를 쫓아내고 싶어서 이곳에 왔다. 사회적 인위적 질서를 내쫓고 싶어 하는 것은 그들이 처한 현재의 상황을 벗어나 옛 사랑을 그리고 과거의 질리를 돌이켜보고자 하는 의식이다. 그는 자신을 둘러싼 모든 것에서 “그녀를 발견”하고자 하면서 동시에 자신의 “마음 속”에 있는 그녀를 발견하고 싶어 한다. 이는 곧 현재의 질리에게서 과거의 질리를 찾고자 하는 것이다. 그러나 그의 기대는 여지없이 무너진다. 이 장소는 그들의 과거의 정열과는 전혀 관계가 없기 때문에 그의 기억 속에 감동을 불러일으킬 만한 것이 아무것도 없다. 따라서 생 프뢰의 자아는 그의 추억과는 무관한 이 장소와 일치감을 느낄 수 없다. 이러한 이유로 그는 이 장소에서 기쁨 대신에 현실을 직시하기 시작한다.

쥘리는 “집의 반대편에 그토록 매력적이면서도 소홀히 방치된 작은 숲”이 있어 그곳에 멋있는 정원을 꾸밀 수도 있는데도 불구하고 엘리제를 만들었다.³²⁾ 그리고 결혼 후에 이 “작은 숲에 발을 들여놓은”적이 없다. 앞에서 보았듯이 작은 숲은 쥘리가 관능적인 쾌락에 대하여 눈을 뜬 장소다.³³⁾ 그녀가 정원을 만들기에 훨씬 유리한 이 작은 숲을 놓아둔 채 여건이 불리한 장소에 엘리제를 만든 것은 그녀의 죄의식이 그곳에 반영되어 있기 때문이다. 그러므로 엘리제가 미덕의 상징이라면 이 작은 숲은 관능적 쾌락과 죄의식의 상징이다. 볼마르가 생 프뢰와 쥘리를 이 작은 숲으로 데려와 서로 포옹하고 키스하도록 유도한 것은 그들로 하여금 현실을 직시케 하여 감정의 매듭을 풀고자 한 것이다.

Je n'en fis aucune difficulté. Hélas! que j'aurois eu tort d'en faire! Ce baiser n'eut rien de celui qui m'avoit rendu le bosquet redoutable. Je m'en félicitai tristement et je connus que mon coeur étoit plus changé que jusques-là je n'avois osé le croire(NH., p. 496).

32) NH., p. 485.

33) Ibid., p. 64.

나는 포옹할 때 조금도 어색하지 않았어. 아아! 만일 그랬다면 얼마나 큰 잘못이었겠니! 이 키스는 나에게 이 작은 숲을 몹시 무섭게 만들었던 그 키스와는 전혀 달랐어. 서글픔과 함께 기쁨을 느끼면서, 나는 지금까지 감히 믿었던 것보다도 내 마음이 변했다는 것을 알았어.

쥘리는 포옹할 때도, 키스할 때도 과거와는 다른 감정을 느낌으로서 자신이 변했다는 것을 알게 된다. 작은 숲에서 볼마르가 한 행위의 의도는 장소와 영혼의 관계를 새롭게 하려한 것이고 쥘리는 그의 의도대로의 반응을 보인다. 작은 숲은 쥘리의 기억 속에서 관능의 사랑을 되살려주는 상징적인 곳으로 그녀의 죄의식에 연결되어 있다. 하지만 자신의 “마음이 변했다는 것”을 알게 된 지금 현재의 경치가 생 프뢰와의 소통을 방해하지 않는다. 쥘리가 이 작은 숲을 두려워하지 않고, 더 나아가 정열을 두려워하지 않는 것은 이 장소가 그녀의 영혼에 과거와는 다른 새로운 영향을 미쳤기 때문이다. 이렇게 해서 그녀는 죄의식에서 벗어나며 자아는 안정을 찾게 된다. 그러나 생 프뢰는 반응이 없다.

2.3.3. 메예리와 자아

생 프뢰는 쥘리의 사랑에 대하여 불안감을 느낄 때, 메예리에 은신처를 잡으면서 그의 자아는 심한 불안에 사로잡히고 자신의 영혼 상태를 암울한 경치로 표현했었다. 생 프뢰가 쥘리를 이곳으로 데려온 것은 그의 기억 속에 새겨져있는 경치를 그녀에게 보여주기 위한 것이다. 이것은 그가 기억 속에만 있는 과거를 새로운 현실로 만들어보고자 하는 것이며, 그들의 옛 사랑을 되살리려는 노력의 표현이다.

Quand nous eumes atteint ce réduit et que je l'eus quelque tems contemplé: Quoi! dis-je à Julie en la regardant avec un oeil humide, votre coeur ne vous dit-il rien ici, et ne sentez-vous point quelque émotion secrète à l'aspect d'un lieu

si plein de vous? Alors sans attendre sa réponse, je la conduisis vers le rocher et lui montrai son chiffre gravé dans mille endroits, et plusieurs vers du Petrarque et du Tasse relatifs à la situation où j'étois en les traçant. En les revoyant moi-même après si longtemps, j'éprouvai combien la présence des objets peut ranimer puissamment les sentimens violens dont on fut agité près d'eux. Je lui dis avec un peu de véhémence: O Julie, éternel charme de mon coeur! Voici les lieux où soupira jadis pour toi le plus fidelle amant du monde. Voici le séjour où ta chere image faisoit son bonheur, et préparoit celui qu'il reçut enfin de toi-même. On n'y voyoit alors ni ces fruits ni ces ombrages : La verdure et les fleurs ne tapissoient point ces compartimens; le cour de ces ruisseaux n'en faisoient point entendre leurs ramages, le vorace épervier, le corbeau funebre et l'aigle terrible des Alpes faisoient seuls retentir de leurs cris ces cavernes; d'immenses glaces pendoient à tous ces rochers; des festons de neige étoient le seul ornement de ces arbres; tout respiroit ici les rigueurs de l'hiver et l'horreur des frimats; les feux seuls de mon coeur me rendoient ce lieu supportable, et les jours entiers s'y passaient à penser à toi(NH., p. 518-519).

우리가 이 외진 곳에 도착했을 때, 나는 그곳을 잠깐 주시하고 나서 눈물에 젖은 눈으로 쥘리를 바라보면서 말했어요. “뭘요! 여기서 당신의 마음은 아무렇지도 않나요? 당신으로 가득 찬 장소를 보면서 어떤 비밀스러운 감동을 느끼지 않으십니까?” 그러고는 대답을 기다리지도 않고 그녀를 바위 쪽으로 데리고 가서, 수없이 많은 자리에 새겨진 그녀 이름의 머리글자와, 새길 무렵의 내 상황에 관련된 페트라르카와 타소의 몇몇 시구들을 보여주었지요. 오랜 시간이 지난 후 그것들을 직접 다시 보면서, 옛날에 우리들이 어떤 대상 옆에서 격렬한 감정으로 동요된 적이 있는 경우, 그 대상을 마주하게 되었을 때, 그 감정은 얼마나 강력하게 되살아나는지를 느꼈어요. 나는 약간 격렬하게 말했습니다. “오, 쥘리, 내 마음의 영원한 매력이여! 이 장소는 세상에서 가장 충실한 연인이 옛날에

그대를 연모했던 곳이에요. 그대의 소중한 이미지가 그를 행복하게 하고, 또 그 사람으로 하여금 바로 그대에게서 받을 행복을 준비시킨 것도 이곳이지요. 그때는 이런 과일도 이런 나무 그늘도 보이지 않았어요. 초목과 꽃들이 이 구획된 전망대를 장식하지도 않았고, 냇물이 흘러 그곳을 분할하지도 않았어요. 새들은 지저귀지 않았고, 폭식하는 새매와 불길한 까마귀와 무시무시한 독수리들의 울음소리만이 이 동굴들 안에 울려 퍼졌어요. 거대한 얼음이 바위마다 매달려 있었지요. 눈꽃이 이 나무들의 유일한 장식이었답니다. 여기에 있는 모든 것은 겨울의 혹독함과 된서리의 무시무시함을 드러내고 있었지요. 마음에 타오르는 불길만으로 나는 이 장소를 견뎌낼 수 있었고, 그대를 생각하면서 하루하루를 보낼 수 있었어요.

루소는 생 프뢰가 쥘리를 데려간 장소를 야생적이고 황량하지만 아름다움으로 가득찬 은거지로 묘사한다. 흙탕물이 되어 흐르는 격류는 굉음을 내며 진흙과 모래와 돌을 휩쓸어 간다. 뒤쪽은 접근하기 힘든 험한 바위들이 병풍처럼 막아섰고, 왼 쪽은 거대한 떡갈나무로 그리고 오른 쪽은 어둡침침하게 그늘을 드리운 검은 전나무 숲으로 이루어져 있으며 앞에는 넓은 호수가 펼쳐져 있다. 이처럼 주변의 경치는 장엄하고 무시무시하지만, 그들은 그 경치의 한가운데 “아늑하고 전원적인 매력을 드러내 보이는” 자그마한 곳에 있다. 이 장소는 습기 차고 서늘하며 풀과 꽃들로 덮여있다. 수정처럼 맑은 시냇물이 흐르고, 야생 과일 나무가 그들의 머리위로 가지를 드리우고 있다. 두 연인은 장엄하고 무시무시하며 황량한 자연의 한가운데 있는 피난처에 고립되어 있다. 루소는 이곳의 경치가 과거에 생 프뢰가 와 있던 그 때의 경치와 같지 않은 것으로 묘사함으로써, 둘 모두 자연인으로 이 경치를 보면서 아름다움을 느낄 수 있음을 암시한다. 생 프뢰는 옛날에 주위의 경치에 “격렬한 감정으로 동요”된 적이 있었다. 하지만 그의 기억 속에 있는 이 장소는 황량하고 음산하며 끔찍한 것이기에 옛 감정을 강력하게 되살리려면 과거의 경치를 기억해야 한

다. 생 프뢰의 기억 속에 있는 경치는 “새매와 불길한 까마귀와 무시무시한 독수리들의 울음소리만이” 울려 퍼져 음산하고, 거대한 얼음, 눈꽃등 “모든 것은 겨울의 혹독함과 된서리의 무시무시함”을 드러낸다. 이처럼 황량하고 무시무시하고 불길한 경치를 묘사하는 그의 의도는 쥘리에게 과거의 감정을 되살리고 싶어서다. 그는 경치의 묘사를 통해 쥘리에게 과거의 정열의 사랑을 되살리기 위해 필사적인 시도를 하지만 쥘리는 그의 노력에 반응을 보이지 않는다. 이로부터 생 프뢰는 과거의 사랑을 되살릴 수 없음을 분명히 깨닫는다. 그가 이 “슬픈 곳을 떠나는 것은 쥘리”를 떠나는 것과 동일시되며 동시에 과거의 정열로부터도 떠나는 것이다.³⁴⁾ 이렇게 생 프뢰도 정열의 사랑에서 벗어나고 그의 자아는 안정을 찾게 된다.

그런데 쥘리는 죽기 전에 생 프뢰에게 보낸 편지에서 메예리를 다시 언급하면서 감동된 영혼과 자연의 관계에 대한 새로운 이야기를 한다.

Croyez-vous que les monumens à craindre n'existent qu'à Meillerie? Ils esistent par tout où nous sommes; car nous les portons avec nous. Eh! vous savez trop qu'une ame attendrie intéresse l'univers entier à sa passion, et que même après la guérison, tous les objets de la nature nous rappellent encore ce qu'on sentit autrefois en les voyant.(NH., p.667)

두려워해야 할 기념물이 메예리에만 있다고 생각하세요? 그런 것은 우리가 있는 곳 어디에나 있어요. 우리가 그것들을 몸에 지니고 다니니까요. 감동된 영혼은 온 세상을 자신의 정열과 연관 짓는다는 것, 그렇기에 걱정에서 치유된 후에도 자연의 모든 대상이 옛날에 그것을 보면서 느낀 것을 여전히 우리에게 되살아나게 한다는 것을 당신은 너무 잘 알고 계시지요.

쥘리는 정열에 영향을 미치는 것이 메예리의 경치뿐만이 아니라 자연

34) NH., p. 520.

전체이기 때문에 메에리의 경치를 벗어난다 해도 정열에서 벗어날 수 없음을 밝히고 있다. 사랑하는 자들은 “온 세상”을 자신들의 정열과 연관 짓기 때문에, “자연의 모든 대상이” 옛날에 그것을 보면서 느낀 것을 그들에게 여전히 되살아나게 한다는 것이다. 이런 고백은 정열의 치유에 대한 그녀의 회의이며 동시에 그녀 자신이 정열을 여전히 간직하고 있음을 드러낸 것이다. 메에리뿐만 아니라 온 세상이 그녀에게 정열의 사랑을 되살릴 수 밖에 없기 때문이다. 이 편지를 쓰고 얼마 지나지 않아 질리는 죽는다. 그녀는 정열의 사랑 때문에 죽는 것이 아니라 어머니로서의 의무를 완수하다가 죽는다. 루소는 정열의 파멸적인 힘에서 기인했을 수도 있는 죽음을 미덕의 행위의 완수로 바꾸었다. 하지만 이 죽음에는 양면성이 있다. 그녀는 미덕을 위해 죽지만 여전히 정열을 간직하고 있음을 유서에서 드러내기 때문이다. 그러므로 정열의 극복의 문제는 해결되지 못한 채 다시 모호해진다.

3. 결 론

루소는 감정에 기반을 둔 사랑과 관능적인 사랑을 구별한다. 감정에 기반을 둔 사랑은 본성의 성향이며, 이러한 사랑을 할 때 연인들의 행위는 바로 미덕으로 통할 수 있다. 따라서 그들은 내적 갈등을 일으키지 않고 자아는 안정되며, 그들 사이의 소통은 원활하다. 이 경우에 묘사되는 경치는 활기차고 아름답다. 하지만 감각에 기초한 정열은 반향이 없으며 육체적인 소유를 탐할 뿐이기에 소통은 원활하지 못하다. 이 경우 자아는 심한 불안에 사로잡히고 표현되는 경치는 암울하다.

루소가 정열로 인한 타락에 접근한 이유는 크게 두 가지이다. 하나는 회복될 수 있는 순결성을 묘사하겠다는 것이고, 다른 하나는 당대의 <철학자들>이 정열에 대하여 지니고 있던 생각을 타파하는 것이다. 이 두

가지 관점은 정열의 극복의 문제에 직결된다. 즉 정열에서 벗어나 최초의 선한 본성을 되찾고 자아의 안정을 추구하고자 하는데, 바로 이 과정에 경치를 활용한다.

작은 숲은 쥘리의 기억 속에서 관능의 사랑을 되살려주는 상징적인 곳으로 그녀의 죄의식에 연결되어 있다. 하지만 그녀는 이곳에서 옛 연인과 포옹을 하지만 자신의 마음에 동요가 없음을 느낀다. 쥘리가 이 작은 숲을 두려워하지 않고, 더 나아가 정열을 두려워하지 않게 된 것은 이 장소가 그녀의 영혼에 과거와는 다른 새로운 영향을 미쳤다는 것이다. 이렇게 쥘리의 자아는 안정된다.

생 프뢰는 메예리의 경치를 마주했을 때 과거의 사랑이 강력하게 되살아난다. 그는 이곳에서 과거의 정열의 사랑을 되살리기 위해 필사적인 시도를 하지만 쥘리는 그의 노력에 반응을 보이지 않는다. 이로부터 생 프뢰는 과거의 사랑을 되살릴 수 없음을 분명히 깨닫는다. 그가 이 “슬픈 곳”을 떠나는 것은 과거의 “쥘리”를 떠나는 것과 동일시되며 동시에 과거의 정열로부터도 떠나는 것이다. 이렇게 생 프뢰도 정열의 사랑에서 벗어나고 그의 자아는 안정된다.

그러나 쥘리는 죽기 바로 전에 정열의 치유가 가능하지 않음을 밝힌다. 사랑하는 자들은 온 세상을 자신들의 정열과 연관 짓기 때문에, 자연의 모든 대상이 옛날에 그것을 보면서 느낀 것을 그들에게 여전히 되살아나게 한다고 고백하기 때문이다. 이런 고백을 통해서 볼 때 쥘리는 정열이 치유된다는 것을 믿지 않을 뿐만 아니라 그녀 스스로 정열의 사랑을 간직하고 있다. 그러므로 정열의 극복의 문제는 해결되지 못한 채 다시 모호해진다.

참고문헌

- J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Tome I, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1959.
- _____, *Oeuvres complètes*, Tome II, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1964.
- _____, *Oeuvres complètes*, Tome III, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de François Bouchardy, Jean-Daniel Candaux, Robert Derathé, Jean Fabre, Jean Starobinski et Sven Stelling-Michaud, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1964.
- _____, *Oeuvres complètes*, Tome IV, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1969.
- Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Slatkine Reprints, 1979.
- Jean Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*, Flammarion, Paris, 1970.
- Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Édition Gallimard, 1971.
- René Descartes, *Oeuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Gallimard, 1953.
- Robert Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Édition Albin Michel, 1969.

〈Résumé〉

L'amour et le paysage décrits dans
『la Nouvelle Héloïse』

Seo Ik Won

J.-J. Rousseau distingue l'amour du sentiment et celui du sens. L'amour du sentiment est le plus doux penchant de la nature et il conduit les amants vers la vertu. Dans ce cas, il n'y a pas de conflit entre les amants, et les paysages sont actifs et beaux. Mais les amants vont vers l'amour du sens peu à peu. Après le premier baiser, le bosquet éveille de la sensualité et le sentiment de culpabilité à Julie. Et en voyageant Meillière, Saint preux est frappé d'inquiétude. L'amour du sens va vers la possession corps, leurs sois tombent dans l'inquiétude. Dans ce cas les paysages se décrivent avec obscurité.

J.-J. Rousseau traite le sujet de dépravation due de la passion pour décrire les amants qui retrouvent l'innocence perdue. Ce point de vue se relie à un problème de surmonter la passion. Il utilise le paysage pour que les amants surmontent la passion, retrouvent la nature et trouvent la stabilité du soi.

Le bosquet évoque l'amour du sens et le sentiment de culpabilité à Julie. Dans le bosquet elle embrasse l'amant devant son mari, mais ne sent pas le trouble du soi. Parce que cette place exerce une nouvelle influence autre que le passé, elle ne craint pas le bosquet et la passion. Ainsi le soi de Julie est tranquille.

Quand Saint-Preux revoit le paysage de Meillerie, l'amour du passé lui revient à l'esprit. Il fait tous ses efforts pour ressusciter l'amour du passé. Mais parce que Julie ne montre aucune réaction à ses efforts, il comprend qu'il ne peut pas ressusciter l'amour du passé. Ainsi il se libère de l'amour du passé, son soi aussi se tranquillise.

Mais Julie confesse que une âme attendrie intéresse l'univers entier à sa passion, et que même après la guérison, tous les objets de la nature leur rappellent encore ce qu'on sentit autrefois en les voyant. Par conséquent les amants ne peuvent pas surmonter la passion.

주 제 어 : 자아(soi), 경치(le paysage), 정열(passion), 작은 숲(le bosquet), 메예리(Meillerie)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

근접미래의 시간성

윤 우 열
(중앙대학교 불어불문학과)

■ 차례 ■

- | | |
|--|--|
| 1. 머리말 | 4. Rolland의 매개성médiateté |
| 2. 시제논리와 미래시제 | 5. Revaz의 전방투사projection와 실재성actualité |
| 3. Jeanjean의 분포적 분석 : 미래예측 목표와 사행 실현의 시간적 제한 | 6. 맺음말 |

1. 머리말

프랑스어 문법을 가르치며 겪는 어려움이 많이 있지만 그 중에서도 가장 혼란의 문제는 문법 용어의 적절성이다. 문법 용어로 선택된 단어는 메타언어적 기능을 하는데 그 단어의 일상적 의미와 혼동되어 문법적 사실의 이해를 돕기 보다는 오히려 방해요소가 되는 경우가 흔하다. 프랑스어 용어도 그렇지만 이를 번역한 우리말 용어도 마찬가지다.

대표적인 경우를 하나 들면 바로 조건법conditionnel이다. 프랑스어를 배우는 학생들은 이 ‘조건’이라는 용어 때문에 조건법에 대한 본질 파악에 상당한 혼란을 겪고 있다. 조건법이 나오면 자동적으로 “만약에 ... 라면...” 구문을 떠올리는데, 사실 조건법이 글자 그대로 조건과 관련되어 사용되는 빈도는 아주 적다. 우리가 다루려는 문제도 이런 용어의 함정에 빠지게 하는 문법범주의 하나인데 이 글에서는 일단 프랑스어로 된

문법서나 우리말로 된 문법서에서 가장 익숙한 용어인 단순미래futur simple, 근접미래futur proche (이하에서는 각각 FS, FP로 표기)라는 용어를 사용해서 기술하기로 한다.

형태적 특징 때문에 완곡미래futur périphrastique라고도 하는 FP에 대한 분석은 당연히 FS와의 비교를 통해 얻어지지만 이 글의 제목을 ‘근접 미래’에 초점을 둔 이유는, FS는 동사시제체계의 하나라는 사실에는 이론의 여지가 없지만 FP의 의미나 문법적 지위를 보는 시각은 복잡 다양하기 때문이다. 이 논문에서는 FP aller+Inf 중 현재형만을 다루기로 하는데 특별한 언급이 없는 한 FP는 현재형을 뜻한다.

그르비스Grevisse에 의하면 “FS는 발화시에 대해 앞으로 일어날 사실을 표시하고 FP는 가까운 미래를 표시하는데 때로는 피할 수 없다고 여겨지는 비교적 먼 미래도 표시할 수 있다”고 정의하고 있다.¹⁾

그렇지만 FP가 FS와 비교해 근접의 의미를 갖는것은 Il va venir. / Il viendra.에서 처럼 문맥이나 상황이 배제된 랑그상에서의 형태적 기준으로만 가능한 일이다. 시간부사 하나만 더해져도 이 정의는 여지없이 무너져서 Il va venir demain. / Il viendra demain. 의 차이를 설명할 수 없다.

두 미래 형태의 사용되고 있는 통사적 환경 등 폭넓은 문맥이나 상황 등을 살펴보면 시간지시, 시간 상황보어, 가정의 의미, 추측 어조, 문장의 부정, 구어/문어라는 화계의 차이 등 다양한 요인이 FS 또는 FP를 선택을 결정짓는다는 것을 알 수 있다.

동사의 각 시제 형태가 시제적, 시상적, 법적 가치를 갖고 있듯이 FP도 이 세 가지 관점에서 정의할 수 있는데 문법서에서 FP가 어느 부분에 나오는가하는 문제는 이 형태에 대한 관점을 보여주는 중요한 요소이다. 그르비스는 FP의 aller를 준조동사 항목에서 다루고 있고, 뒤부와Dubois는 시상 조동사로 분류해 근접immédiat이라는 이름으로 정의하고 있

1) Grevisse 1986 : 1230

다.²⁾ 들라투르Delatour는 뒤부와와 마찬가지로 aller를 부정법과 결합해 미래를 표현하는 준조동사semi-auxiliaire로 분류하지만, 이 통합제 aller+Inf는 ‘근접미래’라는 이름으로 단순미래, 전미래, 과거에서의 미래와 함께 미래시제의 하나로 간주하고 있다. 슈발리에Chevalier와 블랑슈벤브니스트Blanche-Benveniste는 aller+Inf를 시상aspect의 한 종류 분류하고 현재를 중심으로 venir+inf와 대칭적이라고 한다.³⁾ 이 문법서들의 FP에 대한 논의의 중심은 주로 시제와 시상에 대한 것이었다. 형태적 관점에서 FS/FP가 시제인지 시상인지 서법인지를 따지는 것은 무의미하다고 본다. 다른 시제들과 마찬가지로 한 형태에는 세 가지 요소가 공존하고 이를 뚜렷하게 분리하는 것은 불가능하기 때문이다.

이 글에서는 우선 라이헨바흐의 시제논리의 관점에서 두 미래시제의 특징을 살펴보고 장장Jeanjean, 롤랑Rolland, 레바즈Revaz의 분석을 비교해 보려고 하는데 세 학자가 사용하는 용어는 다르지만 이 글에서는 FS / FP로 통일해서 쓰겠다.

2. 시제논리와 미래시제

라이헨바흐Reichenbach는 시제체계를 결정짓는 변수(variable)로서 언술시점 S(point of speech), 사건시점 E(point of event)와 지시시점 R(point of reference)을 가정한다.⁴⁾ 시제체계의 내적구조는 이 세 시점이 갖는 기본적인 두 관계에 의해 결정된다.

S를 축으로 E과 R이 각각 전시적, 동시적, 후시적 관계를 가질 수 있는데, 우선 R은 체계의 중심점이라 할 수 있는 S에 대해 전시적, 동시적,

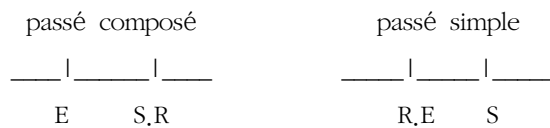
2) Dubois, p.125

3) Chevalier et Blanche-Benveniste, P.332 et p.333

4) 라이헨바흐의 시제논리에 대한 내용은 ‘윤우열 (1982) 복합과거와 point référentiel, 연세대학교 대학원’에서 발췌 인용

후시적 관계를 가질 수 있고 이로부터 과거, 현재, 미래가 생긴다. 화자는 R로부터 그가 언급하는 대상을 바라보며 E의 기점으로 삼는다. 이 R에 대해 E도 역시 선시적, 동시적, 후시적 관계를 가질 수 있고 라이헨바흐는 이 관계를 각각 anterior, simple, posterior라고 부른다. 예를 들면 현재시제는 S, R, E이 동시적이므로 라이헨바흐의 시제 명칭으로는 simple present가 된다.

라이헨바흐의 시제논리에서는 R이 가장 중요한 변수인데 이러한 생각은 다음과 같은 이유로서도 설명될 수 있다. 예를 들면 복합문에 있어서 각 단문들의 시제가 논리적인 배열관계를 갖기 위해서는 이들 각 단문의 R이 모두 같아야 하기 때문이다. 한편 불어시제의 분석에 있어서 항상 쟁점이 되어온 복합과거와 단순과거와의 관계는 R의 위치에 의해 구분이 가능하게 된다. 복합과거에서는 S=R이 되며, 단순과거에서는 E=R이 되어 각각 다음의 도표로서 그 차이를 나타낼 수 있다.



라이헨바흐는 S, R, E 간의 상호관계에 의해 모든 시제가 설명될 수 있다고 본다. 현재시제는 “S,R,E.”로 표시되고 FS는 “S - R,E”, FP는 “S,R - E”가 되겠다 이때 ‘-’는 관계된 두 점의 선시적, 후시적 관계를 나타내며 ‘.’는 동시적 관계를 나타낸다. 라이헨바흐의 시제 명칭으로는 FS가 future simple, FP는 present poerior가 되겠다.

위에서 단순과거와 복합과거, FS와 FP를 비교해 보면 아주 흥미로운 결과를 얻을 수 있다. 단순과거는 E와 R이 동시적이고 S에 대해서는 각각 선시적이다. 복합과거는 S와 R이 동시적이고 E에 대해 후시적이다. 두 시제의 특성은 그대로 미래시제에 나타난다. FS는 R과 E가 동시적이

고 S에 대해 후시적이다. FP는 S와 R이 동시적이고 E에 전시적이다. 이러한 해석은 FS가 발화현재와의 단절을, FP가 심리적 또는 시간적 인접성을 표현한다고 보는 전통문법의 관점과 가깝다.

라이헨바흐의 시제논리로 보면 aller+Inf를 설명하기 위해 venir+Inf를 대응시키는 것보다는 단순과거와 복합과거의 시제논리적 차이를 적용해서 설명하는 것이 훨씬 설득력이 있어 보인다. aller+Inf와 venir+Inf를 대응시켜 설명하는 것은 이 두 형태를 시제적 가치보다는 시상적 가치에 중점을 두고 설명하는 것이다. 데에(Deshaies)는 FP가 미래의 사건을 현재와 관련시키는 후시상으로 본 반면 FS는 사건을 현재와 분리해서 객관화한다고 본다. 따라서 FP는 복합과거와 유사한 시상적 가치를 갖는다고 본다.⁵⁾ 많은 문법학자들이 FP의 분석을 하며 시상의 개념을 도입하지만 복합과거와 시제논리적 유사성을 비교한 예는 흔치 않다. FP를 동사시제의 체계로 편입시키려는 관점은 라이헨바흐의 시제논리와 같다고 볼 수 있다.

그러나 라이헨바흐의 시제 논리로 FS와 FP의 대치 사용이 가능한 (1), (2)와 (3), (4)의 차이를 설명할 수 없다.

- (1) Jean se mariera l'an prochain.
- (2) Jean va se marier l'an prochain.
- (3) Il va venir.
- (4) Il va venir demain.

이 글에서 라이헨바흐의 시제 논리를 언급한 이유는 그의 시제 논리가 특정 언어를 대상으로 한 것이 아닌 일반론이기는 하지만 프랑스어의 시제 체계를 설명하는데 매우 설득력이 있기 때문이다. 우선 FP를 FS와 같이 프랑스어 시제체계의 하나로 보고 present poerior로 명명하는데 이는 FP가 미래시제가 아니라 현재시제라는 것이고, 복합과거와 단순과거의 대립적 가치가 FS와 FP의 대립관계를 설명할 때에도 적용될 수도

5) Gagnon p.253

있다는 점 등은 이 글에서 언급하고 있는 현대 언어학자들의 입장과 아주 흡사하다.

3. Jeanjean의 분포적 분석 : 미래예측 목표와 사행 실현의 시간적 제한

장장Jeanjean은 FS와 FP의 분포에 대한 연구를 통해⁶⁾, 현재에 기반을 둔 형태적 특징 때문에 FP가 구어에서 많이 사용되는건 사실이지만 그렇다고 일반적으로 생각하듯이 FS가 FP로 대체되고 있다고 보지는 않는다. 두 미래형태 중에서 어떤 것을 선택할지는 통사의미적 환경이나 언술행위 상황에 의해 결정되는 것으로 화자의 moi-ici-maintenant이나 실재가 지배하는 일상적인 대화 상황이라면 FP가 우세하게 사용되고 어떤 계획에 대한 토론과 같은 실재성이 덜한 상황이라면 FS가 자주 사용된다. 장장의 용어를 빌어 설명하면 두 미래의 분포는 미래예측 목표visée prospective와 사행 실현의 시간적 제한limitation dans l'«à venir» 여부에 따라 결정된다.

미래예측 목표란 ‘사건 실현을 예측할 만한 여러 조건이나 징후가 이미 충족되어 사건이 곧 일어나는 상황’을 뜻하는데 FP는 미래예측 목표가 있지만 FS는 없다.

(5) Elle va avoir un enfant.⁷⁾

(6) Elle va accoucher.

(7) Ils vont se marier.

6) Jeanjean은 근접미래futur proche라는 전통문법 용어가 주는 의미적 혼란을 피하기 위해 형태적 관점에 중점을 둔 futur en ra, futur en va 라는 용어를 사용한다.

7) 예문 (5) - (25)는 Jeanjean pp.240-247에서 인용

이 예문들은 각각 “그녀가 임신했다”, “그녀가 출산할 징조를 보이고 있다”, “그들이 결혼에 필요한 여러 일들을 다 마쳤다” 등의 사전 지식을 화자가 이미 알고 있다는 전제 조건으로부터 발화된 언술로 해석된다. 물론 이 예문들의 FP를 FS로 바꾼다고 비문이 되는 것은 아니나 그 자체 만으로는 사건이 실현되는 시점에 대한 정보는 없다. 예를 들면 “아이에 대한 미련을 버리지 않았으니 언젠가는 갖게 될거야”, “산모의 건강이 좀 염려되지만 그녀는 결국 낳을거야”, “아직 구체적인 결혼 계획은 없지만 언젠가는 하겠지 뭐” 등의 보충 정보에 대한 언급이 필요하다. 그렇지만 장장은 이런 FP가 소위 ‘가까운 미래’의 의미를 갖는 것으로 판단해서는 안된다고 한다.

(8) Le malade est en train de mourir et moi aussi je vais mourir.

이 예문에서 FP는 “나의 죽음이 임박했다”는 것을 뜻하는 것이 아니라 “나도 언젠가는 죽는다”는 의미로 보아야 한다.

일반적으로 시간보어는 FP보다는 FS와 더 자주 사용되는데 이는 FP는 사행실현의 시간적 제한을 자체에 가지고 있고 FS는 제한이 없기 때문이다. 시간적 제한이 없다는 것은 FS 자체에는 사건이 언제 일어나느냐에 대한 정보가 없다는 것이다.

(9) Je vais avoir dix-huit ans.

(10) J'aurai dix-huit ans dans un mois.

(11) *? J'aurai dix-huit ans.

시간보어를 동반하지 않은 (11)이 비문이 되는 이유는 FS는 사행의 실현이 미래로 제한없이 열려있어 영속적 또는 정적 의미효과를 보여주는 일종의 상태적 미래futur statif인데 avoir dix-huit ans이라는 사건은 점적 ponctuel이기 때문에 양립 불가능하기 때문이다. 만약 동사가 상태동사

verbe statif라면 시간보어 없이도 올바른 언술이 된다. 대표적인 상태동사로 être, avoir, faire등을 들 수 있겠다.

(12) ça sera un match difficile pour Yanick Noah.

(13) Il y aura des contreparties.

(14) Oui, ça fera plus vrai.

만약 상태동사가 FP로 사용된 경우라면 영속성에 반하는 상황이나 의문, 또는 불확실성을 보여주는 peut-être 같은 단어를 동반한다.

(15) Votre voisin est-ce qu'il va être d'accord?

(16) ça va peut-être pas être facile pour Yanick Noah.

FP는 현재에 축을 두고 있기 때문에 화자의 언술행위와 연관된 상황에 더 적합하다. 시간부사 maintenant이 가장 대표적인 예이며, 감탄이나 명령, 질문 등도 언술행위 대화자를 직접 언급하는 것이므로 FP가 사용된다.

(17) Je me demande ce qu'on va faire maintenant.

(18) Attention, tu vas tomber.

(19) * Attention, tu tomberas.

(20) Attention, un jour tu tomberas.

(21) Ne vous inquiétez pas de problème ; je vais prendre beau-papa sur mon dos.

(19)가 비문인 이유는 발화현재시의 대화자를 환기시키는 감탄사 Attention과 발화현재와의 단절을 표현하는 FS가 어울리지 않기 때문이다. tomber라는 사건은 잠재의 영역을 떠나 이미 화자의 현재 상상영역으로 깊숙이 들어와 있는 것이다. 그런데 시간 보어 un jour를 더한 (20)

은 맞는 문장이 된다. Attention과 tomber 사이를 un jour가 넓혀주기 때문이다.

FS가 사행을 미래나 가정의 세계에 위치시킨다면 FP는 화자의 현재인 실제의 세계에 사행을 위치시킨다. 실제와 거리를 두는 부정이나 가정적 가치의 미래등도 FP와는 함께 사용될 수 없고 FS와 잘 어울린다. (23)처럼 FP가 부정문에 잘 사용되지 않는 이유는 FP가 갖는 실재성actualité 때문으로, pleuvoir라는 사건은 이미 현재의 영역으로 들어와 있어서 부정할 수 없는 실제 세계에 속한다고 보기 때문이다.

(22) Il n'est pas ici, il sera (*va être) malade.

(23) * Il ne va pas pleuvoir.

FS가 가정의 의미를 갖는다고 해도 FS는 여전히 사행실현의 시간적 제한이 없기 때문에 시간부사와 결합하지는 못한다.

(24) * Il n'est pas ici, il sera malade demain.

(25) * Il n'est pas ici, il sera malade pendant huit jours.

장장은 FP는 미래예측 목표를 갖고 그 자체에 사행실현의 시간적 제한을 갖고 있는 현재 시제이고 FS는 미래예측 목표와 시간적 제한이 없다고 정의하고 각각의 분포는 이 기본적 가치에 의해 결정된다고 한다.⁸⁾

4. Rolland의 매개성médiatet

롤랑Rolland은 발화현재와 사건의 시간들 사이의 매개성을 척도로 FS와 FP의 차이를 설명하고 있다.⁹⁾ 매개성이란 발화시와 미래로 표현되는

8) Jeanjean p.255

사건 사이에 또 다른 사건이 개입되는 것을 말한다.

(26) Je ne descendrai que quand le train sera complètement arrêté.

(26)에는 언술행위시점 t0, 기차가 멈추는 시점 t1, 화자가 기차에서 내리는 시점 t2가 있는데 t0와 t2은 t1으로 분리되어 매개적 관계가 된다. 두 사건시 사이에 t1의 개입이 FP의 사용을 막고 있다는 것이다. 다음의 예문들도 이런 방법으로 설명이 가능하다.

(27) Tu m'en diras (* vas m'en dire) des nouvelles.

(28) Préviens-moi quand tu verras (* vas voir) l'eau bouillir.

(29) Si ça recommence, on appellera (* va appeler) le médecin.

(27)-(28)의 t0과 t2(dire des nouvelles, voir l'eau bouillir, appeler) 사이에는 짧은 길든 다른 어떤 묵시적 사건의 시간 t1이 있고 그 다음에 t2가 실현된다는 것을 의미하므로 FP는 사용할 수 없다. 또한 FP는 부사 toujours나 jamais와는 함께 사용될 수 없다.

(30) Les enfants seront toujours les enfants.

(31) Je ne comprendrai jamais pourquoi.

FS와 FP가 교체 사용되는 경우도 있는데 이때는 의미가 달라진다.

(32) Mon fils sera un grand champion.

(33) Mon fils va être un grand champion.

즉, FS가 사용된 (32)는 언젠가 챔피언이 되기를 내가 바라고 있다는

9) Rolland pp.3-7

뜻이고 FP가 사용된 (33)은 곧 챔피언이 되는 것을 예감한다는 뜻이 된다. FP가 부정문으로 사용될 수 없는 이유도 부정이 t0과 t2 사이를 단절시키는 결과가 되기 때문이라고 해석할 수 있겠다.

(34) Je ne reviendrai pas. (* ne vais pas revenir.)

시간부사 maintenant은 당연히 FS와 함께 사용될 수 없다.

(35) Qu'est-ce qui va nous arriver (* nous arrivera) maintenant?

(36) Je vais avoir 18ans.

(37) Je vais bientôt avoir (aurai bientôt) 18 ans.

(38) Je vais avoir (aurai) 18 ans dans un mois.

(39) Je vais avoir (aurai) 18 ans le 15 octobre.

(37)-(39)는 FP가 사용된 (36)에 날짜나 기간 등의 적절한 시간지시가 주어지면 FS가 사용될 수 있음을 보여주는 예이다. 주어진 시간지시가 현재와 너무 멀지 않다면 FP도 물론 사용이 가능하고 FS가 사용된 예문 보다는 18살이 될 시간이 임박했다는 의미가 강하다.

매개성 여부에 따라 FS와 FP의 선택이 결정된다는 주장은 다음 대화의 예를 통해서도 확인할 수 있다.

(40) - Elle va avoir un enfant. - ? Quand?

(41) - Elle aura un enfant. - Quand? - Quand elle le décidera.

(42) - Elle aura un enfant. - Comment? - Si sa santé le lui permet.

(40)에서 대화자가 Quand?이라고 물어볼 수 없는 이유는 화자가 FP를 사용함으로써 이미 ‘그녀가 곧 아이를 갖게 된다’는 충분한 사전 정보를 준 것이기 때문이다. 대화자가 좀 더 자세한 추가 정보를 요구하는 상황

이 아니라면 Quand?은 대화 문맥상 어색하다. (41), (42)에서는 대화자가 t0와 t2(avoir un enfant) 사이에 t1에 해당하는 이러한 사전 정보를 받지 않았기 때문에 Quand? 또는 Comment?이라고 물어볼 수 있고, 화자는 다시 시간지시 Quand elle le décidera, 또는 사전 선행조건 Si sa santé le lui permet를 통해 정보를 보충하게 되는 것이다.

결론적으로 두 미래의 사용 분포는 사건 시점의 가까움proche과 멀éloigné의 대립관계에서 결정되는 것이 아니라 언술행위시점과 사건 시점의 인접관계contigüité와 단절rupture이라는 대립관계에 달려있다. 인접관계와 단절은 단지 시간적 차원을 말하는 것이 아니라 시공개념적 spatio-tempo-notionnel차원이며 논리적, 화용적, 경험적 차원을 포괄하는 넓은 의미에서 보아야 한다. 언술행위시점 t0와 미래로 표현할 사건의 시점 t2사이에 또 다른 행위나 사건 t1이 삽입되면 FS가 사용되고 그렇지 않으면 FP가 사용된다. 따라서 물량은 이 두 미래 형태를 각각 ‘매개적 미래futur médiat’ ‘비매개적 또는 직접적 미래futur immédiat’라고 부른다.

5. Revaz의 전방투사projection와 실재성actualité

레바즈Revaz는 FS가 과연 발화지시적 시제temps déictique인지에 대한 의문을 미래시제 분석의 출발점으로 삼는다. 어느 시제가 발화지시적이라 함은 사행procès을 발화시점에 대해 미래시점에 위치시키는 시제를 말한다. 우리는 흔히 미래시제를 설명할 때 시간을 공간화하는 방법인 일직선을 긋고 임의의 점에 현재를 표시한 다음 우측 어느 지점에 미래가 있는 것으로 표상화한다. 그렇지만 역사적 미래, 추정의 미래 등 FS의 다양한 용법은 이 시제가 발화지시적 시제가 아님을 보여주는 증거가 된다. 레바즈는 FS를 ‘명시적 또는 묵시적 어느 기점에 대해 사건을 앞쪽

a-venir에 위치시키는 '전방투사projection'를 표현하는 상대시제temps relatif로 본다.

문법서의 FS에 대한 정의를 보면 뒤부아는 “FS는 사건을 발화현재에 대해 미래에 위치시킨다”고 정의하고 있고, 들라투르는 “사실을 가깝거나 먼 미래에 위치시킨다”고 정의한다.¹⁰⁾ 학습자는 이런 정의가 FS가 특성 [+futur]을 갖는 것으로 받아들이지만 사실 ‘특성[+futur]은 발화현재에서의 미래’를 뜻한다.

(43) Ainsi, au second siècle, Rome *compromet* le sort de l'hellénisme en Orient : plus tard seulement, elle *s'apercevra* de son erreur et s'alliera à l'hellénisme pour lui assurer une survie. (Revaz p.152)

(44) L'ancien maître de chapelle *retourna* souvent aux assemblées de Mme Récanier. Il y *verra* un soir le général Moreau... (Grevisse p.844)

(45) Paul n'est pas là : il *sera* malade. (Revaz p.149)

(43)에서 FS는 분명 발화시점 이전의 사건을 지시하는 역사적 미래 futur historique이다.¹¹⁾ 따라서 특성[+futur]는 없다. (44)에서는 FS *verra*의 기점은 앞 문장의 PS *retourna*이므로 역시 특성[+futur]가 없는 상대시제이다. (45)의 FS도 특성[+futur]를 보여주는게 아니라 단지 “떨이 없네. 아픈가보다”라는 추정의 의미를 보여주기 때문에 발화지시적 시제라고 할 수 없다. 같은 관점에서 바르셀로Barcelo와 브레스Bres는 FS를 “미래

10) Dubois p.126, Delatour p.53

11) 역사적 미래 용법의 지시기점이 화자의 발화행위 시점이라면 이때 FS는 발화지시적 시제이고 특성 [+futur]를 갖는다. 벤브니스트의 용어를 빌자면 역사적 언술행위 énonciation historique 차원에 담화 언술행위 énonciation du discours가 삽입된 것이다. 지시기점은 우리가 텍스트를 쓰거나 읽는 시점이 될 수도 있다. 예를 들면 “Comme nous le verrons plus loin...”과 같은 표현이 바로 그것이다. 예문 (43)(44)처럼 역사적 현재(compromet)나 단순과거(retourna)로 표현된 과거의 다른 사건을 지시기점으로 삼을 수도 있다. (Revaz pp.150-153)

를 표현하는게 아니라 어느 시점이나 사건에 대한 후시성을 표현하는 조응시제¹² temps anaphorique”로 정의한다.

“Une autre solution [...] consisterait à définir le FS comme un temps anaphorique, c'est-à-dire exprimant non l'avenir mais la postériorité par rapport à un moment ou à un événement donné.” (Revaz p.150에서 재인용)

레바즈는 FS를 특성[+projection]을 갖는 것으로 정의하고, 역사적 미래의 전방투사는 각주 10)에서 보듯이 언술행위 시점, 어느 사건 시점, 텍스트상의 시점등의 지시기점으로부터 이루어지고, 추정의 미래, 완화의 미래¹³ futur atténuatif¹²⁾와 같은 서법적 용법은 이 전방투사가 언술행위 시점에서 본 가능세계에 행해진다고 한다. 위에서 언급한 예문 (22) Il n'est pas ici, il sera malade. 에서 화자는 'il être malade'를 잠재적 가능세계에 전방투사를 한 것이어서 아직 실현되지 않은 것이다. 이와 같이 FS를 특성[+futur]보다는 특성[+projection]로 정의하면 위와 같은 용법들이 예외적 전용어법¹⁴énallage이라고 주장하는 것보다는 훨씬 많은 언어현상을 포괄할 수 있고 설명력이 크다고 본다.

위에서 언급했던 톨랑의 '매개성'을 레바즈는 실재성¹⁵ actualité의 개념으로 설명한다. 실재성이란 '미래의 사건이 실현될 수 있는 여러 조건들'이라고 할 수도 있겠다. 즉, FP¹³⁾는 사건이 실현될 수 있는 조건이 이미 모두 충족된 상황에서 사용되고, FS는 이 조건들이 아직 실현되지 않은 상황에서 사용된다. 따라서 후자의 경우에는 이 조건들을 충족시켜줄 시간

12) Je vous demanderai maintenant de vous déplacer. Je vous avouerai que Je vous dirai que... 와 같은 수행동사문에서 주로 쓰인다. Grevisse는 FS가 명령법 대신 사용되기도 하고 직설법 현재를 대신해 겸양이나 어조완화를 표현하기도 한다고 밝히고 있다. 미래시제의 법으로서의 용법은 많은 언어에서 찾아볼 수 있는 일반언어학적 사실이다. 우리말의 '겠'도 이 범주에 속한다.(참석하신 내빈께서는 자리에 앉으시겠습니까.)

13) 레바즈는 FP 대신 미래전망적 현재 présent prospectif이라는 용어를 사용하고 있다.

보거나 ‘만약 ... 라면’ 등과 같은 명시적 보충 요소가 따르게 되거나 또는 묵시적일 수도 있다.

(46) On dirait qu’il va pleuvoir.

(47) Il neigera si la température baisse sous 0 degré.

(48) Il neigera.

하늘이 구름으로 덮여있는 등 비가 내릴만한 여러 조건들이 이미 충족된 상황이라면 화자는 FP를 사용한다. FP는 사행과 언술행위 시점 사이에 인접관계를 만들기 때문이다. 사행이 실현되기 위한 조건들은 이미 실재actuel하고 있다.

“(…), le PRP établit une contiguïté entre le procès et le moment de l’énonciation. On peut affirmer à ce propos que les conditions de réalisation sont déjà “actuelles” dans la situation d’énonciation.” (Revaz p.156)

이렇게 보면 FP는 FS와 비교할 때 특성[+actualité]를 갖는 것으로 정의할 수 있다. 같은 상황에서 On dirait qu’il pleuvra 가 비문인 이유는 ‘FS는 사건이 실현되기 위한 여러 조건이 충족되지 않았다는 것을 표현하는 시제’이기 때문이다.

“Dans cette situation précise, l’emploi du FS est impossible parce qu’en employant le futur simple, le locuteur signalerait que ‘la réalisation dépend de conditions qui ne sont pas encore remplies.’” (Schrott, Revaz p.156에서 재인용)

따라서 예문 47, 48에서는 명시적, 묵시적 여러 조건이 아직은 충족되지 않았지만 충족이 되면 눈이 내릴 것이라는 의미를 갖는다. 언술상황

이 이루어지는 시공간에 존재하는 여러 전형적인 징후들에 따라 화자는 화용적 추론을 이끌어내고 사건의 시점을 정할 수 있게 된다는 것인데 이 화용적 추론은 지식이나 경험에 바탕을 둔 것이지 반드시 논리적 추론은 아니다. 이미 약혼을 하고 결혼을 기다리는 사람에게는 "Quand tu vas te marier?"라고 할 수 있지만 아직 아무런 결혼 계획을 하지 않고 있는 사람에게는 "Quand tu te marieras?"라고 해야 맞는 표현이다. FP를 사용하는 화자는 미래 행위의 실현이 이미 시작된 것으로 제시하는 것이다.

“(...) qu'en utilisant le futur périphrastique le locuteur présente l'action future comme une action dont la réalisation a déjà commencé : (...).” (Schrott, Revaz p.157에서 재인용)

결국 FS와 FP 중에서 어느 것을 선택하느냐는 미래 사건 실현에 대한 화자의 확신 정도에 달려있다고 보아야 한다. 확신이 크면 실재성이 강한 FP를 사용하고, 불확신이 어느 정도 크면 언술행위 시점과의 단절을 보여주는 FS를 사용하는 것이다.

“L'emploi du présent prospectif ou du futur simple dépend donc de l'attitude du locuteur par rapport au degré de certitude du procès futur : assertion maximale avec le PRP à cause de son lien avec l'actualité, plus ou moins grande incertitude avec le FS à cause de sa coupure avec le mement d'énonciation.” (Revaz p.157)

확신의 정도는 아래 예문에서 보듯이 시간적 근접을 뜻하는 것은 아니다.(예문은 Revaz p.156에서 재인용)

(49) Regardez à droite, regardez à gauche : le coup de coeur

viendra peut-être dans la journée.

(50) Un vent variable faible *soufflera* sur le Plateau, tandis qu'une brise plus marquée remontera la Vallée du Rhône.

(51) *Dans l'immédiat*, la chaussée côté montagne *restera* fermée entre Chexbres et Belmont.

(49), (51)은 각각 시간표지 *dans la journée*와 *dans l'immédiat*에 의해, (50)은 어느 하루의 일기예보라는 점에서 미래의 사건이 현재로부터 멀지 않은 것을 알 수 있지만 FS를 사용하고 있는데 이는 사건 실현에 대한 확신이 크지 않기 때문이다. 예문 (49)에서는 *peut-être*에 의해 이런 불확신이 더해지고 있다. 반대의 경우 즉, 시간적으로 비교적 먼 사건이지만 FP로 표현된 예를 보자

(52) Motorola *va scinder* ses activités en deux. L'équipementier télécom américain Motorola a annoncé mercredi la scission de ses activités en deux sociétés cotées [...]. Motorola prévoit de finaliser la séparation courant 2009. (Le temps, 27, 3, 2008) (Revaz p.157에서 재인용)

모토롤라는 2009년에 회사를 둘로 나눌 예정인데 이 신문기사는 2008년 3월 27일에 나온 것이니 회사분할까지는 아직 1년여의 시간이 남아있는 상황이다. 그러나 회사분할에 대한 결정이 이미 끝났으므로 조건은 충족되었고 분할은 기정사실이므로 FP가 사용된 것이다.

이상으로 보면 FS는 특성[+projection]으로, FP는 현재시제와 함께 특성[+actualité]로 정의할 수 있다. FP가 현재시제와 다른 점은 시상적 차이이고 다음과 같은 그림으로 설명할 수 있겠다. 현재시제가 사행의 시작과 끝 사이를 보여준다면 FP는 사행이 실현되기 직전을 보여준다.

présent	FP
il pleut	il va pleuvoir
[--X--]	X [-----]

구어에서 FP의 사용 빈도가 FS보다 많은 이유는 FP의 이 시상적 가치 때문이며 복합과거가 구어에서 빈도가 높은 이유와 같다고 볼 수 있다.

6. 맺음말

지금까지 기술한 내용을 종합해보면 전통문법의 소위 ‘근접미래futur proche’라는 용어와 개념으로는 FP의 의미와 용법을 이해하는데 도움이 되지 않는다는 것을 장장, 톨랑, 레바즈의 분석을 통해 확인하였다. 라이헨 바흐의 시제논리에서 FP를 명명하는데 사용하고 있는 후시적 현재present posterior라는 용어는 FP의 의미화용적 가치를 잘 반영하고 있다.

FP는 미래시제라기 보다는 현재시제이며, 시간적 차원에서의 proche가 아니라 화용적 차원의 인접관계contiguïté의 의미를 갖는 ‘이미 우리 앞에 와 있는 미래’이다. FP는 이미 형태적으로 aller의 현재형이 보여주는 ‘현재’와 부정법infinitif이 보여주는 ‘미래’가 결합한 역설적 복합체이다.

레바즈가 제시하는 FS의 조응시제적 가치에 의한 전방투사 기능은 접속법의 용법과 매우 유사하다. 아래 예문들에서 종속절의 접속법은 각각 현재, 과거, 미래시제로 표현된 주절 동사에 대한 후시성(postériorité)을 보여주고 있다.

- Je ne suis pas sûr qu'il fasse beau demain.
- Il était très occupé ; il a demandé que je revienne le lendemain.
- Je rentrerai tôt pour que nous puissions regarder cette émission à la télé.

롤랑은 프랑스어의 미래시제를 FS-접속법-FP로 이어지는 하나의 의미 연속체로 보고¹⁴⁾, FS는 접속법과 FP 사이에 위치하는 형태로 접속법만큼 잠재적이지 않고 FP 만큼 실재적이지도 않다고 한다.

“ (...) à affiner encore plus les usages de FERA dans la mesure où cette forme nous semble vraiment situé entre FASSE et VA FAIRE, et n'être donc ni aussi virtuelle que la première, ni aussi actuelle que la seconde.” (Rolland p.3)

그렇다면 FS의 '잠재'와 접속법의 '잠재'는 어떤 차이가 있는지, FS의 '실재'와 FP의 '실재'는 어떤 차이가 있는가? 프랑스어의 미래시제 FS, 접속법, FP를 롤랑의 표현대로 잠재virtuel에서 실재actuel로 이어지는 하나의 선상에 위치시키는 통합적 설명은 다음 과제로 미룬다.

14) Rolland (2004) “Le système verbal français - 5e partie - Les temps du “futur” : FASSE/FERA/VA FAIRE”

참고문헌

- Chevalier, J.C. et C. Blanche-Benveniste (1964) *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse
- Delatour, Y. et alii. (1991) *Grammaire du français*, Hachette
- Dubois, J. et Lagane, R. (1973) *La nouvelle grammaire du français*, Larousse
- Emirikian, L. et D. Sankoff (1986) “Le futur simple et le futur périphrastique dans le français parlé”, in *Morphosyntaxe des langues romanes*, 4, pp.396-407.
- Gagnon, S. (1990) “Futur proche, futur éloigné : problème terminologique et didactique”, in *Langues et linguistiques*, n.16, Université Laval, Québec, Canada
- Grevisse, M. (1986) *Le Bon Usage*, 12e édition, Paris, Duculot
- Helland, H.P. (1995) “Futur simple et futur périphrastique : du sens aux emplois”, in *Revue Romane*, Bind 30@ http://e-tidsskrifter.dk/ojs/index.php/revue_romane/article/view/12188/23211
- Jeanjean, C. (1988) “Le futur simple et le futur périphrastique en français parlé” in C. Blanche-Benveniste, A. Chervel, M. Gross (eds) *Hommage à la mémoire de Jean Stéfanini*, Publication de l'Université de Provence, 235-257.
- Reichenbach, H. (1947) *Elements of symbolic logic*, The Macmillan Company, London
- Revaz, F. (2009) “Valeurs et emploi du futur simple et du présent prospectif en français”, in *Faits de langues* n.33, pp.149-161, Ophrys, Paris

- Rolland, J-C. (2004) "Le système verbal français - 5e partie - Les temps du "futur" : FASSE/FERA/VA FAIRE"@ <http://www.edufle.net/Le-systeme-verbal-francais>,125
- Schrott, A. (2001) "Le futur périphrastique et l'allure extraordinaire", in *Cahier Chronos* 8, pp.159-170
- Vet, C. (1980) *Temps, aspects et adverbes de temps en français contemporain. Essai de sémantique formelle*. Droz, Genève.

〈Résumé〉

Temporalité du futur proche

Youn Wooyol

Dans le présent travail, nous avons confirmé, avec des notions comme visée prospective de Jeanjean, médiateté de Rolland, projection et actualité de Revaz, l'insuffisance du terme 'futur proche' pour représenter le sémantisme et des emplois de la forme périphrastique 'aller + infinitif'. Nous croyons que le terme de 'present posterior' de Reichenbach représente bien la réalité linguistique du FP.

Nous préférons définir le FP comme un temps de présent. Il représente des faits futurs qui sont déjà venus et présents au moment de l'énonciation du locuteur. Par sa forme, il est un complexe antinomique de 'présent' de aller et 'futur' de infinitif.

La répartition des emplois entre FS et FP ne repose pas sur l'opposition simpliste "proche - éloigné" sur le plan temporel comme le dit la grammaire traditionnelle, mais bien plutôt sur l'opposition "contiguïté - rupture" sur le plan pragmatique, par rapport au moment de l'énonciation.

La fonction de projection de FP comme un temps anaphorique est très proche de celle du subjonctif. Il nous reste à essayer comment expliquer la différence sémantique entre les 3 temps de futur en français FS, subjonctif et FP, situés sur un continuum sémantique de 'virtuel - actuel'.

주 제 어 : 단순미래(futur simple), 근접미래(futur proche), 완곡미래
périphrastique), 매개성(médiateté), 전방투사(projection),
인접성(contiguïté)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

스탕달의 『라신과 세익스피어』 연구

이 경 래
(경희대학교)

Ⅰ 차례 Ⅱ

1. 서론	3.2. 사실 묘사 : 거울의 미학
2. 낭만주의 선언문	3.3. 연속적인 변화 : 음악성
3. 극적 줄거리 : 소설 미학을 향해	3.4. 극적 줄거리의 중요성
3.1. 명료성과 의외성	3.5. 스탕달의 딜레마
	4. 결론

1. 서론

스탕달은 어린 시절부터 몰리에르 같은 극작가가 되기를 꿈꾼다. 그 꿈은 1795년(12세)부터 30년 가까이 지속되며, 실제로 여러 극작품들이 구상되고 집필되기까지 한다. 하지만 이쉽게도 완성되어 무대에 올린 작품은 단 한 편도 존재하지 않는다. 왜 그랬을까? 극작가를 꿈꾸었던 그는 왜 번번이 시도만 하고 끝을 보지 못한 것일까? 골도니, 알피에리, 세익스피어 등의 극작품들, 마리보, 프레보, 르샤주 등의 소설 작품들을 발판으로 줄거리를 엮어보려 했지만 그는 결국 완성된 작품을 세상에 내놓지 못한다. 이러한 미완의 꿈을 두고 여러 가지 해석이 가능할 것이다.¹⁾ 하

1) 그는 극 창작 시 여러 원칙들에 입각해 인물의 성격을 분석하는 과학적 방법을 적용하려 했다. 하지만 그러한 방법은 다른 작품들을 발판으로 줄거리를 미리 구상한 것과 마찬가지로 자신의 상상력을 메마르게 하는 원인이 되고 만다. 여기에 극작품을 운문으로 써야 하는가, 산문으로 써야 하는가 하는 선택의 문제, 운문으로 집필하려

지만 분명한 것은 그러한 각고의 노력이 있었기에, 비록 짧은 팜플렛 분량의 소책자에 불과하지만, 마침내 『라신과 셰익스피어』라는 작품이 탄생하게 된다.

스탕달의 삶에서 7년간(1814~1821)의 밀라노 생활은 절대적 중요성을 지닌다. 그의 삶을 지배하는 예술에 대한 열정에 불을 지피고 작가로서의 여정이 비로소 본격화되기 때문이다. 작가 스탕달을 낳은 직접적인 계기가 되었던 것은 예술에 심취한 딜레탕트의 삶이 시작된 바로 이 밀라노에서의 체류였다. 특히 딜레탕트 스탕달은 바로 이때 밀라노에서 자신의 낭만주의에 대한 견해를 다듬게 된다. 1818년 『낭만주의란 무엇인가?』²⁾라는 논문을 집필하게 되는데, 이는 훗날 『라신과 셰익스피어』의 일부 장을 구성하게 된다. 자유주의와 맥을 같이 하는 이탈리아 낭만주의와는 달리, 프랑스의 낭만주의는 고전주의의 형식적 틀에서 벗어나지 못하고 있었다. 1821년 파리에 돌아온 스탕달은 프랑스의 그러한 낭만주의 운동을 접하며 실망을 금치 못한다. 고전주의 교육과 몰리에르, 라신이라는 두 거장에 대한 모방이 지배하고 있는 프랑스의 문학 풍토, 또한 여기에 외국인 혐오주의나 국수주의로 인한 문학적 경직성 등은 프랑스 낭만주의에 대한 혐오감으로 표출된다. 특히 형식적인 면에서, 운문시, 알렉산드리아 12음절시 등의 정형화된 문학 양식, 과장되고 장식적인 문체 등을 신랄하게 비판한다. 당시 프랑스가 왕정복고시대였음은 간과할 수 없는 부분이다. 이탈리아의 자유주의-낭만주의자와 내통했다고 해서 추방되었던 스탕달에게, 가뜩이나 반동정치가 자행되었던 프랑스의 문학 풍토는 답답하지 않을 수 없었다. 파리로 돌아온 이듬 해 11월과 그 이듬

고 했을 때 느꼈던 고충과 혐오를 토로하기도 한다. 하지만 그가 극작을 단념한 데는 무엇보다 장르적 고민에서 비롯된 것은 아닐까. 소설 장르에 자리를 내어주는 극 장르의 시대적 운명을 감지한 결과가 아닐까 싶다.

2) 이 논문의 원제는 «Qu'est-ce que le romantisme?»이다. 여기서 낭만주의를 romantisme 이 아닌 romanticisme으로 표기하고 있는 것에 주목할 필요가 있다. 이는 낭만주의를 뜻하는 이태리어 romanticismo에 기인한 것으로서, 스탕달의 낭만주의관이 당시 이탈리아의 낭만주의에 영향을 받고 프랑스의 낭만주의와는 일정한 거리를 두고 있음을 알 수 있다.

해 1월에, 그는 그래서 『파리 먼슬리 리뷰 *Paris Monthly Review*』에 두 편의 논문을 연달아 기고한다. 『라신과 셰익스피어』 1권은 바로 이렇게 두 개의 논문으로 출판되며, 그로부터 2년 후 1825년 제 2권이 ‘낭만주의 선언문에 대한 응답’이라는 부제를 달며 세상에 나오게 된다. 『라신과 셰익스피어』는 훗날 여기에 당시 여러 관련 글들을 묶은 부록을 덧붙여 한 권의 책으로 출간되었던 것이다.³⁾

그런데 ‘낭만주의 극 선언문’의 성격이 강한 이 작품이 집필된 시기는 공교롭게도 그가 극작을 포기한 시점과 거의 일치한다. 이 작품은 1823년과 1825년에 집필되었으며, 스탕달의 첫 소설 『아르망스』는 그로부터 불과 2년 후에, 그리고 또 『적과 흑』은 그 후 3년이 채 되지 않아 세상에 모습을 드러낸다. 다시 말해 이 작품은 당시 다양한 예술(미술, 음악 등)에 대한 관심에서 비롯된 딜레탕트의 작품들과 더불어, 소설가 스탕달의 등장 직전에 집필된 작품으로서, 딜레탕트에서 소설가로 나아가는 작가의 변신 과정을 엿볼 수 있는 중요한 자료들을 담고 있다.⁴⁾ 우리는 이 작품에 나타난 문학적 단상들을 통해 그의 소설 미학이 과연 어떻게 형성되었는지 알아보고자 한다.

3) 책의 구성은 1권이 3개의 장으로, 그리고 2권은 낭만주의자와 고전주의자의 서신 교환의 형식을 띠고 있다. 1권 1장은 ‘1823년에 대중의 흥미를 유발할 수 있는 비극을 만들기 위해서는 라신의 수법을 따라야 하는가 아니면 셰익스피어의 수법을 따라야 하는가’라는 긴 제목을 달고 있다. 2장은 ‘웃음’에 관한 장이며, 3장이 바로 이탈리아에서 집필한 ‘낭만주의란 무엇인가’를 수록하고 있다. 반면 2권은 총 10편의 편지 글을 나열하고 있는데, 7편의 고전주의자에게 보낸 낭만주의자의 편지들과 3편의 낭만주의자에게 보낸 고전주의자의 편지 글들로 채워져 있다.

4) 이점에 관해 모리스 바르데쉬는 이렇게 언급한다. “우리는 소논문과 평론을 포함한 풍부한 작품들을 통해서 그의 첫 소설들에 이르는 흐름을 따라가게 된다. (...) 스탕달이 1823년에서 1827년까지 영국 정기간행물에 기고했던 소논문들보다 더 소설로 이어지게 한 것은 없다.”(Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, 1947, pp. 107-109) 곧 바르데쉬는 이 소책자에 수록된 낭만주의 관련 글이 발표된 1823년부터 첫 소설이 집필된 1827년까지 작성된 소논문과 평론들이 궁극적으로 스탕달의 소설 창작으로 이끌었음을 지적하고 있다.

2. 낭만주의 선언문

작품 『라신과 셰익스피어』는 낭만주의 선언문의 성격이 강하다. 당시 프랑스 낭만주의 움직임이 고전주의의 틀에서 벗어나지 못한 것을 일깨워주는 선언문적 성격을 갖고 있다. 이 책은 낭만주의와 고전주의를 비교하는 다음의 글로 시작된다.

“낭만주의는 대중들에게 그들의 습관과 믿음의 현 상황에서 최상의 기쁨을 줄 수 있는 문학 작품들을 제시하는 기술이며, 고전주의는 반대로 그들 증조부들에게 최상의 기쁨을 주었던 문학을 제 공한다.”⁵⁾

여기서 두 가지 요점을 발견할 수 있다. 하나는 스탕달이 말하는 낭만주의는 ‘동시대성’을 표현해야 한다는 점이며, 다른 하나는 동시대성을 표현함으로써 동시대인들을 ‘즐겁게’ 해주어야 한다는 점이다. 이 두 가지 요점은 그의 낭만주의 선언의 기저를 흐르는 중심 개념이다. 이를 하나로 묶으면, 스탕달의 낭만주의는 과거의 조상들이 아닌 19세기 초 당시 현재를 살아가는 동시대의 대중들에게 기쁨을 주기 위해서는 ‘그들의 습관과 믿음의 현 상황에서 최상의 기쁨’을 줄 수 있는 문학적 흐름이라고 규정할 수 있을 것이다. 이처럼 그의 낭만주의가 동시대성을 표현한다는 점에서 이국정서나 중세를 향한 동경을 그리는 프랑스 낭만주의와 맥을 달리 한다고 할 수 있다.⁶⁾ 스탕달에게는 과거가 아닌 현재, 곧 지금이 중요하며, 현재를 정확하고 진실하게 재현함으로써, 현재의 체험에서 비롯된 감정이나 상황의 재현을 통해서만 동시대인, 특히 당시의 젊은이들에

5) *Racine et Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, Cercle du Bibliophile, t. 37, 1970, p. 39.

6) 스탕달의 낭만주의는 이탈리아의 낭만주의의 영향을 받은 만큼, 프랑스 낭만주의와는 구별된다. 특히 스탕달은 프랑스로 돌아와서 당시의 낭만주의자들이 반자유주의자이거나 반동주의자라는 데 크게 실망하며 신랄한 비판을 하고 있음을 볼 수 있다.

게 감동을 줄 수 있다고 보는 것이다. 다시 말해 고전주의가 과거의 문학 사조였다면, 낭만주의는 현재의 문학사조다. 그래서 그는 이제 더 이상 물리에르나 라신의 시대가 아님에도 불구하고 19세기 프랑스 문학계에서 17세기의 문학이 여전히 성행하는 것을 개탄해한다. 곧 스탕달은 “1780년에서 1823년까지 일어난 변화보다 더 전체적이고 빠른 속도”⁷⁾의 변화를 찾아볼 수 없음에도 불구하고 당시의 왕정복고시대의 반동정치 사회에서는 과거와 동일한 문학을 제공하고 있음에 개탄하고 있는 것이다. 요컨대 위의 소책자 제목은 그와 같이 과거의 문학을 대표하는 라신과 16세기 작품의 작가임에도 불구하고 동시대인들의 취향에 걸맞은 작품을 생산한 셰익스피어를 비교하며 영국 작가가 더 낭만주의적임을 주장하기 위함이다. 이점에서 스탕달의 낭만주의 선언은 문학적 선언임과 동시에 다분히 정치적 선언문의 성격이 강하다. 당시 반동정치에 저항하며 자유주의적 정치관이 바탕에 깔려 있었기 때문이다. 스탕달의 공식에는 고전주의와 왕정복고주의는 등식 관계가 성립되어 있다. 따라서 그는 반동정치가 우세했던 당시 사회에서는 “낭만주의자가 되려면 위험을 무릅써야 하기 때문에 용기가 필요하다”⁸⁾고 지적한다. 스탕달이 프랑스 잡지가 아닌 영국 잡지에 익명으로 기고할 수 있었던 것은 이러한 비판적인 글을 쓸 수 있었던 기회였다고 볼 수 있겠다.

그래서 정치적 성격이 강한 그의 선언문은 기존의 방식에 대립되는 사

7) *Ibid.*, p. 45.

8) *Ibid.*, p. 41. 여기서 우리는 스탕달의 소설세계의 중요한 특징 중의 하나를 발견할 수 있다. 이미 밀라노에서 추방되었을 때 예상할 수 있지만, 프랑스로 돌아온 스탕달은 영국 잡지에 기고하면서, 익명으로 프랑스 정부나 사회에 대한 비판적인 글을 쓰게 된다. 당시 파리 살롱의 모습, 성직자들과 귀족들의 횡포, 그들의 위선 등 부패한 사회의 모습을 적나라하게 고발하고 있다. 궁극적으로 스탕달의 사회 풍자 소설, 풍속소설의 탄생은 이러한 낭만주의 선언과 무관하지 않다. 바르데쉬는 영국 저널에 기고하며 그가 작성한 ‘르포르타주’는 훗날 소설가의 풍속소설에 중요한 소재를 제공하고 있다고 주장한다. “르포르타주”는 화가가 되려는 사람은 누구나 준비하는 기본적인 것이다. 말하자면 시대의 ‘거울’인 것이다. 그것은 자신의 미래 작품이 묘사적이기를 바라는 한 그 작품의 토대를 이룬다. 1823년과 1824년 당시에 풍속소설은 떠오르는 장르이며, 동시에 자유주의적인 풍자소설이기도 하다.”(*op. cit.*, p. 115)

상들로 가득하다. 한 마디로 프랑스 대혁명이 정치적 지각 변동을 가져온 것처럼, 왕정복고시기에 문학적 지각 변동을 추구하는 자유주의적 사고방식의 표현인 셈이다. 우선, 그는 기존의 규범, 규칙, 이론들을 거부한다. 이들은 시대의 변화를 재현할 수도, 당시의 젊은이들을 포함한 동시대인들을 즐겁게 하거나 감동을 줄 수도 없다는 것이다. 낭만주의자에게는 새로운 관념들을 어떻게 생각하고, 또 어떻게 생각하게 만드느냐가 중요한 문제였던 것이다.⁹⁾ 곧 급변하는 사회의 움직임을 적절하게 표현할 수 있는 문학적 틀이 필요했던 것이다. 그의 선언문은 무엇보다 기존의 비극 작품이 운문으로 되었음을 거부하고 비판하며, 또한 고전주의의 삼일치의 규칙 중 시간과 장소의 일치를 전면 부인함으로써 시작된다.¹⁰⁾ “낭만주의 비극은 산문으로 씌어진다. 그것이 관객의 눈에 제시하는 사건들의 연쇄는 몇 달간이나 지속되며 여러 상이한 장소들에서 일어난다.”¹¹⁾ 다시 말해 그의 낭만주의 선언은 고전주의에서 요구하는 규칙들에 대한 거부와 저항에서 비롯된다. 이것이 곧 당시의 젊은이들의 요구와 시대정신에 부합한다고 생각하기 때문이다.

“라신과 셰익스피어 간의 모든 논쟁은 다음의 문제로 귀착된다. ‘장소’와 ‘시간’의 두 가지 일치를 준수함으로써 19세기 관객들의 흥미를 강하게 유발하는 작품들, 즉 그들이 눈물짓고 전율하게 하는 작품들을 만들 수 있는가, 아니면 달리 말해서, 『파리아』나 『레굴루스』의 50회째 공연을 보러 달려가게 만드는 ‘서사시적 즐거움’ 대신에 ‘극적 즐거움’을 주는 작품들을 만들 수 있는가 하는 문제이다.”¹²⁾

9) “규칙으로부터의 해방, 이성적인 질서보다는 유기적인 질서의 우위, 주관성의 지배, 그리고 특수성의 추구를 권하는 낭만주의에 있어서, 이론은 지식의 가장 저열한 형식으로 간주된다.”(Marie de GANDT, «Le romantisme ou la pensée contre la théorie», dans *Romantisme*, n° 144, 2009, p. 55.)

10) 줄거리의 일치에 대해서는 언급하지 않는다. 이는 스탕달에 있어서 줄거리의 일관성이 중요함을 알 수 있게 한다.

11) *Racine et Shakespeare*, p. 80.

12) *Ibid.*, p. 9.

스탕달은 우선 라신과 셰익스피어의 차이를 드러내는 특징이 시간과 장소의 일치에 있음을 알려준다. 특히 셰익스피어의 『맥베스』나 『오셀로』의 경우, 라신의 비극 작품과는 달리 공간이나 시간의 범위가 상대적으로 자유롭고 넓음을 지적한다. 당시의 젊은이들이 눈물을 자아내거나 공포감을 유발하도록 하기 위해서는 보다 광범위한 공간과 시간이 필요함은 물론, 실제의 삶을 진실하게 재현하려면 그러한 편협한 규칙은 버려야 한다고 주장하는 것이다. 달리 말하자면 편협하고 뿌리 깊은 관습으로부터 벗어나야 한다는 것이다. 기존의 이론, 규칙, 규범으로부터의 해방은 프랑스 연극계의 뿌리 깊은 관습에 대한 거부라고 할 수 있다.¹³⁾ 그리고 그렇게 해야만 관객으로 하여금 서사시적 즐거움이 아닌 극적 즐거움을 느끼게 할 수 있다는 것이다. 나중에 자세히 보겠지만, 스탕달에 있어서 서사시적 즐거움은 영웅들의 허황되고 과장된 이야기, 곧 서사시처럼 비현실적인 줄거리가 야기하는 즐거움이라고 한다면, 극적 즐거움은 극도의 긴장감과 실질적인 감동을 통해서 전달되는 기쁨을 의미한다. 기존의 방식이 비록 우아하고 고상하고 부드러운 감동을 유발하기는 하지만, 이는 시대가 요구하는 힘차고 역동적인 감동을 유발하지 못한다는 것이다. 따라서 그는 관객의 극적 즐거움을 위해서는 작품의 줄거리의 소재로서 비현실적인 신화보다는 동시대인들이 이해하고 함께 체험했던 역사 이야기를 선택해야 한다고 주장한다. ‘우리의 역사, 우리의 역사적 기억들’이야말로 아름답고 화려한 운문시들이 부조리한 숙명을 노래한 것과는 달리, 비현실적인 장막을 벗기고 우리의 현실을 직시하게 해주기 때문이다. “국민은 자신들의 역사적 비극을 갈망하고 있다.”¹⁴⁾

13) “자신의 마음을 읽을 수 있기 위해서, 관습의 베일을 벗기기 위해서, 그리고 이른바 완전한 환상의 순간들을 경험하기 위해서는, 강렬한 인상을 받을 수 있는 영혼이 필요하기 때문에 마흔이 되어서는 안 된다.”(*Ibid.*, p. 22) 스탕달이 이 책에서 대화체를 통해 자신의 이론을 다양하게 표현한 것을 다성성(polyphonie)이라 하는데, 이러한 다성성은 검열에 대한 방어기제의 역할을 하면서도, 일정한 이론에 대한 거부의 표현이라고 할 수 있다. 그의 생각은 늘 이렇게 열려있다. 개방적이며 자유주의적이다.

14) “신화적 비극은 늘 운문으로 남을 것이다. 『외디푸스』나 『페드르』에 나타난 숙명론의 부조리를 효과적으로 감추기 위해서는 아름다운 시구의 허식과 장중함이 어찌면

또한 이러한 기존의 방식이나 이론에 대한 거부는 다양한 기존 형식에 대한 거부로 나타난다. 차라리 형식 자체에 중요성을 부여하지 않고 생각이나 관념이 중요함을 주장한다. 앞서 보았듯, 알렉산드리아 12음절 운문 형식보다는 일상적인 산문이 더 진실한 것이며,¹⁵⁾ 이 외에도 스탕스 stance,¹⁶⁾ 긴 독백 tirade 등의 형식적 틀이나 문체는 그 필요성이나 중요성을 상실하게 된다. 이들이 당대의 변화된 현실을 반영하지 못한다고 판단하기 때문이다.

그렇다면 낭만주의는 도대체 어떻게 표현하겠다는 것인가? 일상적인 산문으로 형식에 구애받지 않고 자유롭게만 쓰면 된다는 것인가? 스탕달은 여기서 중요한 개념을 제시한다. 그것은 ‘극적 환상 illusion théâtrale’이다. 이 개념은 우리가 스탕달의 미래의 소설 창작 기법을 어느 정도 가늠해볼 수 있는 주요 개념으로 작용할 수 있을 것이다.

“극적 환상은 무대 위에서 일어나는 것들이 실제로 존재한다고 믿는 사람의 행위일 것이다. (...) 이러한 [완벽한 환상의] 매혹적인 순간들은 장면 전환의 순간에도, 시인이 다만 앞선 사실을 관객에게 알려줄 필요가 있다고 생각해서 한 인물의 입을 통해 긴 이야기를 하지 않을 수 없는 순간에도, 훌륭하고 감탄할 만한 서너 편의 운문이 등장하는 순간에도 만날 수 없다. 이처럼 감미롭고 아주 드문 환상의 순간들은 배우들이 서둘러 대사를 말할 때 생겨나는 생기 넘치는 장면의 열기를 통해서만 만날 수 있다. 가령 에르미온이 자신의 지시로 방금 전 피뤼스를 살해하고 돌아온 오레스트에 게 ‘누가 네게 그 말을 했는가?’하고 말할 때이다. 우리가 비극을 보며 발견할 수 있는 기쁨 전체는 이러한 환상의 순간들이 얼마나

필요할 것이다. (...) 우리가 산문을 요구하는 것은 다만 국민적 비극들, 즉 『앙리 3세의 죽음』, 『엘바섬에서의 귀환』 (...) 등을 위함이다. (...) 국민은 자신의 역사적 비극을 갈망하고 있다.”(Ibid., pp. 286-287)

15) “지금부터는 시쟁이 많고 진지하며 이치를 따지는 1823년의 우리 젊은이들을 위한 비극들을 만들어야 한다. 이 비극들은 산문이어야 한다. 오늘날 12음절 시구는 거의 대개 어리석음을 감추는 것일 뿐이다.”(Ibid., p. 3)

16) 스탕달은 동형의 시절로 이루어진 종교적, 윤리적, 비극적 서정시를 일컫는다.

빈번이 등장하는가에, 그리고 ‘그동안 그 순간들이 관객에게 심어 놓은 감격의 마음의 상태’에 달려있다.”¹⁷⁾

극적 환상이란 연극 무대의 장면들이 마치 실제로 일어난 것처럼 느끼게 하는 환상을 말한다. 실제 연극 공연 시간은 1시간에 불과하지만 무대 위의 장면이 1년이 경과되어도 그대로 믿게 해주는 그러한 환상인 것이다.¹⁸⁾ 그런데 여기서 스탕달이 이러한 환상을 자아내는 방식을 설명하는 대목이 주목할 만하다. 그러한 ‘완벽한 환상’의 매혹적인 순간들은 쉽사리 찾아오지 않는다. 장면의 전환도, 시간의 도약도, 인물들의 대사를 통한 장황한 설명도, 그야말로 아름다운 시구로도 그 순간들을 만들어낼 수는 없는 것이다. 그것은 등장인물의 대사가 아주 급작스럽게 던져지며 한층 고조된 장면의 열기를 통해 가능하다고 말한다. 나중에 보겠지만, 이를 달리 말하자면 줄거리 구성 방식에 따른 결과라고 할 수 있을 것이다. 단지 위의 인용문에서 보여주듯, 스탕달이 말하는 극적 즐거움은 바로 이 환상의 순간들이 얼마나 자주 등장하는가에 따라, 그리고 순간들의 간격에서 그러한 감동의 여운이 얼마나 지속되는가에 따라 결정된다는 점이다. 스탕달의 소설세계에서 발견할 수 있는 ‘순간의 미학’은 바로 이러한 ‘극적 환상’ 개념에서 그 기원을 찾아볼 수 있을 것이다. 이제 우리는 좀 더 구체적으로 이 소책자에 나타난 스탕달의 소설 창작 기법의 뿌리, 그 싹을 찾아보고자 한다. 즉 동시대인들에게 극적 즐거움을 주기 위해 작가 스탕달은 줄거리 구성 면에서 어떠한 방법을 은연중에 제시하고 있는지 살펴보고자 한다.

17) *Ibid.*, pp. 15-19.

18) 이러한 환상이 가능하려면 관객의 주관적 체험이 중요함을 스탕달은 이렇게 주장한다. “(...) 관객은 극장에 앉아 있는 시간보다 훨씬 긴 시간이 흘렀다고 ‘상상’할 수 있습니다. (...) 만일 ‘경험’이 일깨워주지 않는다면, 지겨워하는 사람에게 아주 길게 느껴지는 시간들이 즐거워하는 사람에게는 아주 빨리 흘러가는 것처럼 느껴진다는 점을 어떻게 알 수 있겠습니까? 한 마디로 당신과 나 사이를 정해주는 것은 바로 ‘경험’뿐입니다.”(*Ibid.*, pp. 11-12) 한 마디로 관객이 그렇게 상상할 수 있어야 한다는 것이다. 시간의 측면에서 말하자면 ‘시간의 허구적 경험’이 이루어진다는 말이다.

3. 극적 줄거리 : 소설 미학을 향해

“10년 이래 프랑스에서 가장 성공했던 문학 작품은 무엇인가?
월터 스코트의 소설들이다. 월터 스코트의 소설들이란 어떤 것인가?
낭만주의 비극인데, 긴 묘사들이 섞여있다.”¹⁹⁾

이 소책자는 위와 같이 월터 스코트의 소설에 대한 의미심장한 언급으로 시작한다. 스탕달은 당시 새로운 장르로 부각되고 있는 소설을 언급하고 있다. 비극 작품을 통해 낭만주의를 논하는 자리에서 소설에 대한 언급은 그만큼 우리의 주목을 끌기에 충분하다. ‘긴 묘사가 섞인 낭만주의적 비극 작품’으로 규정한 월터 스코트의 소설에 대한 언급은 당시 문학 장르에 불고 있는 새로운 변화에 대한 작가의 의중을 읽을 수 있을 뿐만 아니라 새로운 비극, 낭만주의 비극 작품에 대한 성격 규정, 즉 산문으로 된 새로운 작품으로서의 비극 작품을 향한 낭만주의자의 선택과 의지를 보여주는 것이라고 할 수 있다. 이는 이 책자가 명목상 낭만주의 비극론에 국한되어 있지만, 궁극적으로는 한정된 장르에 제한되지 않고 낭만주의 문학론으로 받아들여질 수 있으며, 결국 스탕달의 미래의 소설 세계를 미리 그려볼 수 있는 작가의 창작기법을 엿볼 수 있을 것이라는 가정을 해볼 수 있을 것이다.²⁰⁾ 특히 ‘긴 묘사가 섞인 낭만주의 비극’이라는 규정은 앞으로 스탕달의 서술기법, 소설 창작을 설명하는 열쇠가 될 것이다. 우리는 이를 몇 가지로 다음과 같이 요약해 볼 수 있다.

19) *Ibid.*, p. 8.

20) “따라서 스탕달의 낭만주의는 일반적인 미학 관념으로서 그 적용은 어느 특정 장르의 경계를 넘어선다. 그것은 모든 영역 - 문학, 극, 회화 - 에서의 예술 창조 방식으로 특징지어야 할 것이다. 스탕달에게는 그 방식만이 타당해 보일 것이다.”(Valverde, Isabel, *Moderne / modernité : deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, 1994, p. 113)

3.1. 명료성과 의외성

스탕달에 있어서 희극성을 자아내기 위해서는 두 가지 조건이 필요하다. 그것은 명료성과 의외성이다.²¹⁾ 홉스Hobbes의 웃음에 관한 정의를 언급하며 주장하고 있듯이, 웃음은 일단 타자에 대한 우월감을 갑작스럽게 확인함으로써 유발되는 신체적 발작이다.²²⁾ 한 마디로 웃음 자체는 의외성에서 발생한다는 것이다. 하지만 스탕달은 이러한 의외성에 추가하여 명료성을 덧붙임으로써 자신의 희극성의 조건을 두 가지로 세우고 있다.

“사회에서 회자되는 오류 백 개의 뛰어난 이야기를 모르는 사람은 없다. 늘 ‘실망한 허영심’ 때문에 웃곤 한다. 그러나 만일 이야기가 너무 장황하게 이어지거나, 이야기꾼이 지나치게 말이 많고 지나치게 상세하게 묘사하게 된다면, 청중의 정신은 너무 천천히 끌고 가는 이야기의 종말을 예견하게 된다. 더 이상 의외성이 없기 때문에 ‘웃음’이 사라진다. 반대로 만일 이야기꾼이 자신의 이야기를 대폭 생략하여 서둘러 대단원으로 향해 간다 해도 웃음은 사라진다. 없어서는 안 되는 극도의 명쾌함이 없기 때문이다. 종종 화자는 이야기의 대단원을 이루는 대어섯 마디 말을 두 번에 걸쳐 반복하는 것을 주목하세요. 그리고 자신의 직업을 안다면, 그리고 모호하지도 지나치게 명쾌하지도 않는 매력적인 이야기 기술을 갖고 있다면, ‘웃음’은 처음 말할 때보다는 두 번째 되풀이할 때 훨씬 더 많아집니다.”²³⁾

이야기가 너무 장황하게 설명되거나 묘사되면서 관객이 그 결말을 미리 짐작할 수 있다면 웃음은 결코 유발되지 않는다고 말한다. 또한 반대

21) “Voici donc deux conditions du comique : la clarté et l'imprévu,”(*Racine et Shakespeare*, p. 27)

22) “Qu'est-ce que le rire ? Hobbes répond : Cette convulsion physique, que tout le monde connaît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui,”(*Ibid.*, p. 26)

23) *Ibid.*, p. 30.

로 이야기가 지나치게 생략되거나 빠른 템포로 전개될 경우, 극도의 명료성을 상실할 수 있기 때문에, 마찬가지로 희극성을 갖기는 힘들다고 말한다. 하지만 이를 좀 더 살펴보면, 스탕달의 소설미학에서의 중요한 사실을 확인할 수 있다. 지나치게 명료해서도, 또한 모호해서도 희극성을 기대할 수 없다고 했지만, 또한 극 장르에서는 서사시와는 달리 명료하게 진술되어야 한다고 언급했지만,²⁴⁾ 그 명료성의 한계가 어디까지인가가 관건이 아닐 수 없다.

“맥베스는 자신이 한 시간 전 죽이게 한 뱅코의 망령이 왕인 자신에게 마련된 식탁 자리에 앉아있는 것을 보자 공포에 떨며, ‘식탁이 다 찼는데’ 하고 외친다. 어떤 운문이나 리듬도 그러한 말의 아름다움에 덧붙일 수 있겠는가?”²⁵⁾

위의 인용문은 우리의 궁금증을 더 가중시킬 뿐이다. 모호하지도 지나치게 명료해서도 안 된다고 했지만, 스탕달 자신이 의외성과 명료성의 예로 제시한 것을 보면 더욱 더 모호해지지 않을 수 없다. 위의 인용문에서 드러나듯, 그는 『맥베스』의 한 구절(‘식탁이 다 찼는데’)을 예로 들고 있다. 우리는 이 하나의 문장이 지나치게 짧아서 아주 빠른 호흡의 독서 행위를 유발함으로써 희극성을 방해하는 것은 아닌가 하고 의문을 제기할 수 있을 것이다. 과연 그의 주장대로 이러한 단문의 아름다움이야말로 어느 운문이나 리듬 이상으로 극적 감동을 유발할 수 있다고 말할 수 있는가. 여기서 우리의 관심은 자연스럽게 서술적 구성의 중요성을 주목하지 않을 수 없다. 그렇게 짧은 문장이 극적 감동이나 기쁨을 유발할 수 있다면, 스탕달이 말하는 명료성이란 그러한 단문을 구성하는 낱말들에 의해서 가능하다는 것인가. 앞서 ‘긴 묘사가 섞인 낭만주의 비극’이라는 규정을 염두에 두면서 줄거리 구성 측면에서 이 문제를 다시 다루어야 할 것이다.

24) “La pensée ou le sentiment doivent *avant tout* être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique.”(*Ibid.*, p. 146)

25) *Ibid.*, p. 146.

3.2. 사실 묘사 : 거울의 미학

그럼 무엇을 묘사해야 하는가? 극작품의 소재는 무엇이어야 하는가? 의외성과 명료성이 극적 감동을 유발하는 것이라면, 그러한 형식의 그릇에 어떤 내용물을 담아야 하는가의 문제가 남는다. 스탕달은 로마의 예술가들이 낭만주의자였다는 것은 그들이 그들 시대의 진실을 재현함으로써 동시대인들의 마음을 움직였기 때문이라고 말한다.²⁶⁾ 그가 말하는 낭만주의가 ‘현실성(actualité)’에 기반을 두고 있다는 점에서, 또한 동시대인들에게 ‘기쁨’을 제공할 수 있어야 한다는 점에서, ‘사실 묘사’는 낭만주의적 극작품이 추구해야 하는 일차적인 목표임에 틀림없다. 앞서 보았듯이, 낭만주의 문학은 과거의 허황된 이야기, 신화적 비극이 아닌 당대 현실을 반영하는 동시대인들의 역사적 이야기를 소재로 선택해야 한다. 그렇게 해야만 동시대인들의 마음을 움직일 수 있기 때문이다.

이점에서 그의 미학에는 서로 배치되는 두 개의 관념이 존재한다. 하나는 ‘이상적인 미(beau idéal)’에 대한 추구이며, 다른 하나는 ‘사실적인 미(beau vrai)’에 대한 관념이다. 그는 이 작품에서 라파엘로나 코레지오 같은 화가들의 작품들을 높이 평가하면서도, 다른 한편으로는 가스파르 푸생(Gaspard Poussin²⁷⁾) 같이 거울에 비치는 대로 자연을 정확하게 재현하는 화가들, 곧 일명 거울-화가들에 대해서도 평가절하하지 않는다.²⁸⁾

26) “Les artistes romains furent romantiques ; ils représentèrent ce qui, de leur temps, était vrai, et par conséquent touchant pour leurs compatriotes.”(*Ibid.*, p. 100)

27) 이탈리아 바로크 시대의 풍경화가로서 가스파르 뒤게(Gaspard Dughet)로 알려져 있다. 가스파르 푸생(Gaspard Poussin)으로 불리기도 하며, Guaspre는 별칭이다.

28) “내게는 ‘아름다움’에 관해 두 가지 할 말이 있다. 하나는 라파엘로나 코레지오와 같이 ‘이상적인 미’를 추구하는 화가들을 높이 평가하지만 이른바 ‘거울-화가’들을 경멸하지 않는다는 점이다. 이들은 가스파르 푸생처럼 거울에 비친 대로 자연을 정확하게 재현하는 화가들이다.”(*Ibid.*, p. 258) 장 프레보는 이러한 스탕달의 태도를 반스탕달적인 관념으로 본다. (“『라신과 세익스피어』의 미학이 스탕달의 미학이 아니라는 점이 분명해진다. 그것은 좀 더 저급한 수준에 머물러 있다.”(Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, Gallimard, 1951, p. 246)) 또한 미셸 크루제도 이렇게 언급한다. “그것은 스탕달의 미학 이론에서 벗어난다는 점에서 그의 방식이 아니라면 낭만주의의 근본적인 방식들에서 벗어나는 것처럼 보인다.”(Michel Crouzet, *Stendhal*

당시 그의 다른 글들에서 이상적인 미를 추구했던 것과는 배치되는, 다소 수정된 미학적 태도라고 할 수 있다. 이를 달리 말하자면, 스탕달의 낭만주의는 엄밀하게 말해서 사실주의 미학을 함축하고 있다고 말할 수 있다. 자유주의자이자 공화주의자이지만 누추한 평민에 대한 이율배반적인 관념을 지녔던 스탕달의 모습을 떠오르게 하는 대목이다. 어쨌든 스탕달은 예술을 이상과 현실 사이에 위치시키고 있다.

그럼 그러한 현실의 진실을 어떻게 묘사해야 하는가? 스탕달은 셰익스피어의 경우를 예로 들면서, 그로부터 “우리가 살고 있는 세계를 관찰하는 방식”²⁹⁾을 모방해야 한다고 주장한다. 셰익스피어 작품을 직접 모방하는 것이 아니라 동시대인들이 필요로 하는 비극 작품을 정확하게 제공하는 그의 기술을 모방해야 한다는 것이다. 그리고 그러한 기술과 방식이 어떻게 이루어지는지 이렇게 설명한다. “셰익스피어는 낭만주의자였다. 1590년의 영국인들에게 우선 시민전쟁으로 인해 초래된 끔찍한 유혈 참사들을 보여주었기 때문이며, 그리고 이 슬픈 광경으로부터 그들을 달래기 위해 마음의 움직임과 아주 미묘한 정열의 변화를 섬세하게 그려냈기 때문이다.”³⁰⁾ 셰익스피어는 시민전쟁이라는 당대의 역사적 사건을 소재로 해서, 그러한 참혹한 광경으로부터 동시대인들의 마음을 달래기 위해 열정과 마음의 미묘한 뉘앙스를 아주 섬세하게 묘사해주고 있다. 더욱이 그러한 뉘앙스를 섬세하게 표현하기 위해서는 진부하거나 일반적인 사실로는 충분하지 않다. 사소하면서도 특수한 경우를 이야기의 소재로 선택해야 한다. 스탕달은 이렇게 말한다. “가장 작은 디테일, 가장 경미한 상황이 웃음을 유발하거나 제어하는 데 결정적이다.”³¹⁾ “일반적인 사

en tout genre, Honoré Champion, 2005, p. 263)

29) “이 위인에게서 모방해야 하는 것은 우리가 살고 있는 세계를 탐구하는 방식이며, 우리 동시대인들에게 그들이 필요로 하지만 위대한 라신의 명성에 겁을 먹은 나머지 감히 주장하지 못한 비극 장르를 정확하게 제시하는 기술이다.”(*Racine et Shakespeare*, p. 46)

30) *Ibid.*, p. 40.

31) *Ibid.*, p. 161.

실들로는 웃지 않는다. 웃음거리가 되려면, 그리고 웃게 하려면, 디테일이 필요하다.”³²⁾ 이처럼 스탕달이 말하는 낭만주의는 동시대인들을 감동시키기 위해 그들이 살고 있는 사회와 역사의 사실을 묘사하되, 그것도 ‘소소한 진실(petit fait vrai)’을 통해서만 웃음이나 눈물을 자아낼 수 있다고 생각하는 문학 흐름이다.

3.3. 연속적인 변화 : 음악성

그렇다면 그러한 작은 진실들은 어떠한 특성을 지니고 있는가? 일상의 평범한 사실들이 비극, 더 나아가 문학의 소재가 될 때, 어떠한 효과가 생겨날 수 있는가? 동시대인들이 익히 체험한 역사적 사실들은 시간 속에서의 변화를 전제한다. 역사 자체는 변화와 움직임을 낳기 때문이다. 이점에서 스탕달의 낭만주의는 보편적 불변의 진리를 추구하는 고전주의와 구별된다고 할 수 있다.³³⁾

무엇보다도 장소와 시간의 일치를 거부하는 낭만주의자는 작품 속에서 광범위하고 자유로운 시간과 공간의 사용을 요구한다. 라신의 비극이 주어진 한정된 시간, 곧 무대 위에서 공연되는 시간과 일치되는 제한된 시간만을 요구한다면, “열정의 추이”를 기대할 수 없으며 민중의 움직임이나 모종의 음모를 꾸미는 일 등은 사실상 시간적으로 불가능하게 된다. 스탕달은 다양한 사건들의 변화와 연쇄를 통해서만 가능한 인간 마음에서의 “열정의 변화”야말로 문학이 독자나 관객에게 부여할 수 있는 가장 훌륭한 것이며, 동시대인들을 감동시키고 교화시킬 수 있다고 말한다.³⁴⁾

32) *Ibid.*, p. 171.

33) 이를 스탕달이 말하는 낭만주의 자체와 연계해서 생각해 볼 때, 그의 낭만주의는 불변의 대상이라기보다는 늘 변화를 전제한다. 다시 말해 고대의 작가들이 그들 시대를 읽고 표현했던 낭만주의자였고, 라신이나 몰리에르도 역시 17세기의 프랑스인들에게 기쁨과 감동을 주었던 낭만주의자였던 것처럼, 시대에 따라 낭만주의의 성격이나 특성은 달라질 수밖에 없을 것이다. 그것은 과거나 미래의 문학이 아니라 현재의 문학을 규정하는 용어다. 그래서 스탕달이 말하는 낭만주의는 가변적이며 현재적이다.

34) “라신의 비극은 한 줄거리의 마지막 36시간만을 다룰 수 있다. 따라서 정열의 추이

비극이 어느 한 인물의 정서적 변화를 추적하는 것이라면, 시간으로 인해 그 인물의 성격에 야기되는 “연속적인 변화들을 그리는 것”³⁵⁾이 바로 비극의 기능이라고 할 수 있을 것이다. 따라서 비극의 시간적, 공간적 범위를 확대하게 된다면, 인물들의 다양한 변천과정을 그려낼 수 있을 것이다. 그래서 대단원의 주인공은 발단이나 도입부의 주인공과는 다른 존재가 되었을 것이다. 마치 1796년에 일개 어린 장군의 신분이었던 보나파르트가 1804년에 프랑스 황제에 오른 나폴레옹 1세가 되었던 것처럼, 이러한 역사적 사실을 비극으로 옮기게 된다면 한 인물의 변천과정이 비극의 중심 줄거리를 형성하게 될 것이다.

따라서 비극의 동적 구성을 생각해 볼 수 있다. 비극 작품의 내용을 구성하는 각각의 요소들은 독립적으로 기능하는 것이 아니라 늘 유동적인 연쇄 속에서 의미를 갖게 된다. 각각의 장면이나 무대가 갖는 의미는 그 자체로 결정되는 것이 아니라 늘 문맥을 통해, 그리고 비극 전체의 구도 속에서 의미작용이 일어난다. 스탕달은 그래서 연극을 유동성의 예술, 신속성의 예술, 움직임의 예술로 규정하며, 이점에서 연극을 음악에 비유한다. “희극은 음악과 유사하다. 그 아름다움은 지속되지 않는다.”³⁶⁾ 선율에 따라 매순간 청중의 마음을 움직이는 음악처럼, 음악에서의 각각의 음은 그 자체로 어떠한 의미작용도 주지 못한다. 그것이 하나의 선율을 이루며 연쇄적 구성을 이룰 때, 각각의 개별 음은 전체 구도 속에서 청중의 마음에 변화를 주게 된다. 더욱이 그 음악은 흘러가는 것이기 때문에 지속됨이 없이 순간의 아름다움을 줄 뿐이다. 스탕달이 말하는 낭만주의적 비극 속의 인물 또한 음악의 선율처럼 지속적이며 불변의 존재라기보

는 불가능하다. 36시간만에 어떤 음모가 꾸며질 시간이 있으며, 어떤 민중 운동이 전개될 수 있겠는가? (...) 인간 마음에서 이러한 정열의 변화는 인간들에게 감동을 주고 교화시키는 시가 제공할 수 있는 가장 멋진 것이다.”(*Ibid.*, p. 48)

35) “한 인물의 감정을 따라가며 공감하는 열정적인 관심이 ‘비극’을 구성한다. (...) 한 인간의 성격에 시간이 부여하는 연속적인 변화들을 그린다. (...) 만일 비극을 아주 멀리 연장한다면, 결말에서의 주인공은 더 이상 도입부에서의 주인공이 아닐 것이다.”(*Ibid.*, p. 144)

36) *Ibid.*, p. 32.

다는 작품이 전개되면서 변해가는 그런 역사 속 인물에 불과하다. 그 인물의 운명은 결국 작품이 종료되었을 때 비로소 그 의미를 부여받게 될 것이다.

그런데 그러한 변화와 움직임, 그리고 그러한 움직임이 자아내는 음악성은 스탕달에 있어서 특히 대조contrast의 기법을 통해 이루어진다. 서로 대립되는 두 요소의 연이은 배치를 통해 극적 감동을 유발한다. “흠스의 생각에 의구심을 갖는 사람들은 웃음의 원인으로서 대조들, 혹은 고통과 기쁨의 혼합을 말한다.”³⁷⁾ 극단적인 두 개의 대립 요소들이 연이어 발생함으로써 웃음이 터져 나오게 된다는 것이다. 스탕달은 그러한 예로서 나폴레옹의 주변 인물들에 대한 묘사를 들고 있다. 연극의 1막에서 나폴레옹에게 충성하는 그르노블의 젊은 뒤물랭과 훈장을 받을 수 있을 것이라는 기대로 세인트헬레나 섬에서 나폴레옹을 서서히 고통을 주며 죽게 하려 하는 냉정한 장군 사이에는 “아름다운 대조”³⁸⁾를 이루고 있다고 언급한다. 더욱이 이러한 대조의 기법은 사실상 스탕달에 있어서 자연의 모방과 다름 아니다. 당시 사회를 재현하는 것이 낭만주의의 역할이라고 한다면, 그 사회가 그러한 대조의 현상들을 보이고 있음을 말하고 있는 것이다. 그에게 있어서 “자연은 특이한 양상들, 곧 숭고한 대조들을 지니고 있다.”³⁹⁾

3.4. 극적 줄거리의 중요성

결국 스탕달의 낭만주의에서 중요한 것은 ‘줄거리의 전개’다. 말 자체, 표현의 기교보다 줄거리 구성이 중요하다. 동시대인들에게 기쁨을 줄 수 있는 방법은 당시의 급변하는 혁명 시대에서 그 시대를 정확하게 반영하는, 빠른 템포의 선율과 같은 변화, 극단적인 대립의 구도를 보이며

37) *Ibid.*, p. 172.

38) *Ibid.*, p. 153.

39) *Ibid.*, p. 259.

극과 극이 연달아 발생하는 그러한 변화를 표현하는, 극적 전개 방식인 것이다.

“『랑프랑 혹은 시인』이라는 희극에는 ‘문체’가 없다. 내 생각으로는 바로 그것 때문에 그 작품이 빛나며, 내가 그 작품을 높이 평가한다. 당신은 거기서 화려한 긴 독백을 찾지 못할 것이다. (...) 놀라움을 주고 웃음을 자아내는 것은 랑프랑의 말이 아니라, 평범하지 않은 사람들의 동기들에 의해 부추겨진 행동들이다. 그리고 바로 그렇기 때문에 그는 시인이며, 달리 말해서 문인이 될 수 있다.”⁴⁰⁾

스탕달은 『랑프랑 혹은 시인』이라는 희극을 논하면서, 낭만주의 문학에서 과연 무엇이 중요한지를 여실히 보여주고 있다. 고전주의 문학에서 표방하는 말의 표현, 화려한 문체, 우아한 말 맵시 등은 이 낭만주의 희극에서는 찾아볼 수 없다고 말한다. 이 희극에서 관객의 감동을 유발하는 것은 결코 주인공의 말들, 그 화려한 독백도 아니며 전반적인 문체도 아님을 주장한다. 이 희극에는 문체가 없다고까지 한다. 그를 시인으로, 문인으로 만든 것은 바로 평범하지 않은 ‘동기들에 의해 부추겨진 행동들’이라고 말한다. 줄거리 구성이 사건들의 연쇄이며, 이 연쇄는 다른 아닌 행동들의 모방으로 이루어진다는 점에서, 줄거리 전개를 이끄는 동기(모티브)들에 의해 이루어지는 인물들의 행동의 모방이야말로 스탕달의 낭만주의 문학이 추구하는 핵심적인 목표라고 할 수 있을 것이다. 그것은 단순히 단어들이나 문장 표현법들을 바꾸어가며 말의 아름다움을 기하는 기교적 방식을 통해 이를 수 있는 것이 아니다. 곧 12음절 시구, 장황한 긴 독백, 스탕스로 이루어진 극시 같은 형식적인 기교를 통해 얻을 수 있는 것이 아니다. 것처럼 라신의 체계에서나 드러나는 그러한 고전주의적 형식들은 반낭만주의적인 것이라고 생각한다. 스탕달은 그렇게 형식

40) *Ibid.*, p. 85.

적인 것들, 형식 그 자체에 대한 혐오감을 드러낸다. 프랑스 낭만주의의 기교, 화려한 문체에 혐오감을 드러냈던 그로서는 당연한 일일 것이다. 그는 샤토브리앙과 스탈 부인의 위선적인 문체나 기교를 혐오한다. 이를 달리 표현하자면, 말의 형식적인 기교보다는 관념이나 사상이 중요함을 역설하는 것이다. “나는 나의 것이 프랑스 대혁명의 아이들에게, 곧 말의 아름다움보다는 사상을 추구하는 이들에게 어울리도록 노력했다.”⁴¹⁾ 발자크가 지적하였듯이, 스탕달의 문학은 관념의 문학에 속한다.

이제 관건은 그러한 관념을 동시대의 관객들에게 효과적으로 전달하기 위해 어떻게 해야 하는가가 문제이다. 낭만주의의 형식적인 기교, 과장된 문체가 아니라면 어떻게 해야 한단 말인가? 작가의 사상, 관념을 전달하며 동시대인들을 기쁘게 하기 위해서는 극적 구성, 극적 줄거리의 전개가 필요함을 스탕달은 주장한다.

“나는 다른 곳에서 이렇게 단문으로 표현되는 이론을 전개할 것이다. 즉 운문은 생략, 어순도치, 모순어법 등(시의 두드러진 특권들)의 도움으로 자연의 아름다움을 느끼는 이유들을 어느 한 중심에 결집하기로 되어 있다. 그런데 극 장르에서는 현재의 장면에서 듣게 되는 말 - 가령 ‘튀틸의 손을 아는가?’ 같은 말 - 에 그 모든 효과를 내게 하는 것은 바로 앞선 장면들이다. 바이런 경은 이 탁월함을 인정했다.”⁴²⁾

미래의 소설가 스탕달의 창작 기법이 스며있는 아주 중요한 대목이 아

41) “(...) j’ai tâché que le mien convint aux enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des mots... je méprise les conspirations en vers alexandrins, et que je désire la *tragédie en prose* : une *Mort de Henri III*, par exemple... La *tirade* est peut-être ce qu’il y a de plus *anti-romantique* dans le système de Racine”(Ibid., p. 79) 또한 그는 이렇게 표현 방식에만 주의를 기울이는 고전주의자들을 비난하고 있다. “그들은 관념에는 전혀 주의를 기울이지 않고, 다만 그 관념들을 표현하는 방식에만 몰두한다. 그들이 하는 일이란 살롱에서 관찰한 대로 낱말과 문체의 연속적인 변화들을 기술하는 것이다.”(Ibid., p. 274)

42) Ibid., p. 147.

닐 수 없다. 모순어법, 어순전환, 생략 기법을 사용하여 자연의 아름다움을 느끼게 하는 방법을 어느 하나의 중심에 결집시키는 것은 스탕달의 표현대로 시의 특권이다. 하지만 스탕달이 말하는 낭만주의 극 장르에서는 현재의 장면이나 그 장면에서 발설되는 말이 관객의 감동을 유발하는 것은 이미 앞선 장면들에 의해 영향을 받기 때문이다. 이는 줄거리 구성의 중요성을 언급하는 것과 다름 아니다. 앞서 맥베스의 대사(‘식탁이 다 찻는데’)에서 보았듯이, 주인공이 발설하는 하나의 문장(여기서는 ‘튀틸의 손을 아는가?’)은 이미 그 이전에 다양한 장면들, 앞선 줄거리에 의해 관객의 마음에 축적된 사전 정보가 있었기에 극적 효과를 자아낼 수 있다는 것이다. 이점에서 스탕달의 이러한 이론은 아리스토텔레스의 시학과 만나며, 미메시스mimèsis를 뫼토스mythos를 통해 구현하는 것을 의미한다. 달리 말해 스탕달의 이러한 관념은 수사학rhétorique에서 벗어나 극작법dramaturgie에 더 가깝게 다가가고 있음을 말해준다.

또한 장 피에르 리샤르가 언급한 바와 같이, 이는 스탕달 소설세계에서 나타나는 ‘환기시키는 기술art d'aérer’을 엿보게 한다.⁴³⁾ 앞서 스탕달은 낭만주의 극은 동시대의 관객들에게 연극적 환상을 불러일으켜야 한다고 했다. 이 환상의 순간들은 이를테면 어떤 살인 행위가 행해지는 무대의 장면에서도, 간수들이 한 인물을 체포하여 감옥으로 호송하는 장면에서도 발생하지 않는다. “이 각각의 부분들은 관객들이 그토록 감미로운 짧은 순간들을 만나게 되는 장면들을 이끌기 위해서만 만들어진 것이다.”⁴⁴⁾ 이러한 언급은 앞서 보았던 월터 스코트 소설에 대한 작가의

43) Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Éditions du Seuil, 1954, p. 116.

44) “Jamais on ne trouvera ces moments d'illusion parfaite, ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand des gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses ; or, je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine.”(*Racine et Shakespeare*, pp. 18-19)

규정, 곧 ‘긴 묘사가 섞인 낭만주의적 비극 작품’이라는 규정을 떠오르게 한다. 소설 속에서 장황한 묘사를 거부하고 혐오했던 스탕달에게 있어서, ‘긴 묘사’의 의미를 확인하게 해주는 언급이라고 할 수 있겠다. 스탕달에 있어서 묘사description는 서술narration을 위한 ‘서술적 장치’에 불과하다. 묘사는 극적인 순간의 감동을 극대화하기 위한 필요조건인 셈이다. 마치 소설이라는 문학 작품 속에 삽입된 정치적 묘사가 콘서트 장에 울려 퍼지는 권총 소리와 같은 것과 흡사하다.⁴⁵⁾ 그 소리는 문학적 감동을 깨면서도 그 문학적 순간들의 감미로움을 한층 배가시키는 효과를 발휘할 수 있다. 다시 말해 그것은 독자로 하여금 호흡을 가다듬고 잠시나마 편안하고 행복한 휴식을 취할 수 있도록 배려한 작가의 의도된 선택인 것이다.

그런데 이 소책자는 더 나아가 스탕달의 소설기법을 예견케 하는 또 다른 중요한 사실을 알려준다. 조르쥬 블랭이 아주 훌륭하게 분석한,⁴⁶⁾ 서술 시점과 목소리에 관한 내용이다.

“인물들은 관객이 있다는 사실을 모른다. (...) 관객과의 명백한 타협이 이루어지는 순간부터 더 이상 극적 인물은 존재하지 않는다. 다소간 아름다운 서사시를 읊조리는 음유시인들만이 보일 뿐이다. 프랑스로 ‘리듬’이나 운문의 지배는 ‘어순도치가 허용되는’ 곳에서만 시작된다.”⁴⁷⁾

과연 사건들을 서술하는 데 ‘철학적으로’ 할 것인가, 아니면 ‘서술학적으로’ 할 것인가? 스탕달 소설세계에서 서술기법을 언급할 때면 줄곧 제기되는 문제일 것이다. 플로베르와 달리 스탕달은 간헐적으로 작품 속에

45) 우리가 그의 소설 『적과 흑』에서 읽을 수 있는 정치와 문학의 관계에 대한 언급은 이미 이 소책자에 등장한다. “Tel est l'effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature ; c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert.”(*Ibid.*, p. 107)

46) Georges Blin, *Stendhal et le problème du roman*, José Corti, 1954 참조.

47) *Racine et Shakespeare*, p. 148.

서 저자의 목소리를 들려준다. 허구와 현실의 이러한 교류는 관객이나 독자로 하여금 허구 세계에 마음 편하게 들어가서 세상을 잊고 극적 감동을 받을 수 있는 조건을 상실하게 할 수 있다. 한 마디로 작품의 세계에 몰입하지 못하고 환상이 깨질 수 있는 것이다. 위의 인용문에서, 스탕달은 관객과 배우의 관계를 언급하며, 배우가 맡고 있는 작중인물이 현실의 관객을 의식하며 ‘명백한 타협’을 하게 되면 더 이상 극적 감동을 유발할 수 없다고 말한다. 이는 과장되고 화려한 문체를 사용하는 서사시를 읊조리는 음유시인들이 관객들 앞에서 그들과 대화하듯 노래하는 것과 다르지 않다. 물론 작가는 극적 감동을 위해서는 ‘서술학적으로’ 서술하기를 권하고 있지만, 훗날 소설가 스탕달은 ‘철학적’ 서술 또한 부분적으로 사용하고 있음은 주지의 사실이다. 하지만 그는 이 소책자에서 ‘서술적 서술’의 필요성을 주장함으로써 훗날 사실주의 문학, 객관 소설의 선구자로서의 면모를 보여주고 있다고 할 수 있겠다.

3.5. 스탕달의 딜레마

지금까지 살폈던 스탕달의 낭만주의의 특징은 현실성(현재성)과 극적 즐거움으로 요약할 수 있을 것이다. 또한 동시대인들을 즐겁게 하고 극적 감동을 자아내기 위해 그들이 실제로 체험한 역사적 사건들을 소재로 해서 극적 줄거리 구성을 해야 하는 것으로 설명할 수 있을 것이다. 이를 달리 말하자면, 고상하고 숭고한 문체 대신에 일상적인 언어를 사용해서 일반 대중에게 다가가는 다소간 격이 떨어진 문학을 주장하는 것과 다르지 않다. 귀족 문학에서 서민 문학으로의 이동을 의미한다. 스탕달은 이렇게 말한다. “문체가 시선을 끌지 않는다면 그리고 우리가 매일 사용하는 말투를 닮는다면, 그러한 희극이야말로 프랑스 사회가 오늘날 요구하는 것에 부합한다고 말하겠다.” 하지만 스탕달은 여기에 한 가지 조건을 단다. “이러한 작품에 정열과 재능이 결여되어 있다면 극적 기쁨이 사라짐으로써, 아름다운 시를 듣는 기쁨을 선사하는 고전주의 희극보다 훨씬

더 권태로울 것이다.”⁴⁸⁾ 스탕달은 작품 소재나 디테일의 사실성뿐만 아니라 그러한 사실성을 극적으로 구성할 수 있는 재능과 정열을 전제하고 있다.

“우리는 기호(嗜好)를 통해 나라와 시대의 정신 상태, 퍼져있는 편견들, 지배적인 의견들이나 정열을 고찰한다. 이러한 고찰의 결과, 기호는 타고난 재능의 소유자에게 준수할 예법이나 관습을 가르치며, 관객에게 가장 유쾌하고 강렬한 인상을 주기 위해 자신의 관념을 어떤 형식으로 표현해야 하며 어떻게 구성해야 하는가를 알려준다. 동일인이 창조적 능력을 지닌 천재성과 능숙한 조정자인 기호라는 이중의 이점을 보유할 때, 그는 젊은이들의 찬탄을 받는 행복한 작가들 중의 하나가 된다.”⁴⁹⁾

그런데 위의 인용문에서 보듯, 극적 즐거움에 도달하고자 하는 스탕달에 있어서의 일종의 딜레마가 엿보인다. 다름 아닌 기호와 재능 사이의 딜레마다. 미셸 크루제의 지적처럼, “낭만주의자들은 그들의 기능(역할)에 의해서만 규정되는 듯하다.”⁵⁰⁾ 대중의 요구에 응해야 한다는 것이 가장 중요한 낭만주의의 요건이 된다고 할 수 있다. 대중의 기호는 당시 사회를 지배하는 모럴, 편견, 유행, 정념들을 통해 드러나는 것이며, 그것은 재능 있는 천재에게 기존 사회의 예법과 관례를 준수하도록 함으로써 작품의 창작에 깊숙이 관여하게 되는 것이다. 하지만 그러한 기호 추구가 창조적인 문학과 어떻게 양립될 수 있겠는가? 인용문의 말미에서, 기호와 재능이라는 이중의 이점을 보유한다면 ‘행복한 작가’가 될 수 있음을 밝

48) “Or, si cette pièce manque de feu et de génie, elle sera bien plus ennuyeuse qu'une comédie classique qui, à défaut de plaisir dramatique, donne le plaisir d'*ouïr de beaux vers*. (...) Mais, le talent supposé, si les détails de la comédie de *Lanfranc* sont vrais, s'il y a du feu, si le style ne se fait jamais remarquer et ressemble à notre parler de tous les jours, je dis que cette comédie répond aux exigences actuelles de la société française. (*Ibid.*, p. 86)

49) *Ibid.*, p. 277.

50) *Op. cit.*, p. 264..

히고 있지만, 이미 스탕달은 여기서 두 가지 이점을 보유해야 한다는 필요조건을 달고 있음으로써 일말의 어려움을 표현하고 있는 듯하다. 물론 어려운 딜레마가 아닐 수 없지만 불가능한 일도 아닐 터이다. 대중의 기호를 살리면서도 재능 있고 열정적인 글쓰기가 가능하기 때문이다.

이는 또한 사실 자료를 근거로 해서 기성의 줄거리나 실제 사건을 소재로 작품을 구성할 때, 과연 어떻게 창조적인 문학 작품을 구사할 수 있는가의 문제이기도 하다. 우리는 스탕달의 소설 작품들이 다양한 실제 사건들을 발판으로 해서 집필되었음을 알고 있다. 그는 그러한 발판에 힘입고 그것을 작가의 독창적인 상상력을 동원하여 전개시키고 발전시켰던 ‘행복한 작가’였음에 틀림없다. 어찌 보면 극작품보다는 자유로운 형식과 광범위한 소재를 소화할 수 있는 소설작품이 발판을 기반으로 자유로운 상상력을 펼칠 수 있었던 문학 장르였을지 모른다. 2년 후 집필되어 출간되는 그의 첫 소설은 그렇게 작가 수업을 거친, 음악, 미술, 문학(비극론) 등의 예술론에 대한 집필과 수련기간을 거친 후에야 탄생할 수 있었다. 그는 시대의 흐름과 자신의 문학관에 따라, 비록 극작가로서의 꿈은 접었지만, 그 실패를 자신의 소설 미학을 통해 새로운 길에 대한 도전으로 바꾸어 놓았던 것이다.

4. 결론

스탕달의 이 소책자는 낭만주의 선언문의 성격이 강하다. 그것은 기존의 관습과 형식과 이론을 거부한다는 점에서, 진보와 자유 진영의 정치적 성향을 띠고 있다고 할 수 있다. 다분히 문학적이며 정치적 팜플렛이다. 특히 당시의 왕정복고주의 시대를 풍미했던 고전주의 문학운동과 보수적, 반동적 성향의 문학적, 정치적 풍토에 대한 저항 운동의 성격을 띠고 있다. 그러다 보니 무엇보다도 당시의 현실을 진실하게 그리고 디테일하

게 묘사하고 재현해야 한다는 주장은 스탕달의 낭만주의가 이미 사실주의적 경향을 담고 있다고 할 수 있을 것이다. 따라서 이 책자는 비록 낭만주의의 선언문적 성격을 지니고 있지만, 그럼에도 불구하고 스탕달의 사실주의적 측면을 잉태하고 있다고 말할 수 있다. 이는 곧이어 전개될 스탕달의 소설세계, 낭만주의적 성향과 사실주의의 선구적 역할을 하는 그의 소설 창작에 그대로 드러난다고 할 수 있겠다.

다른 글에서 우리는 미술, 음악 평론들을 살핀 적이 있다. 기존의 다양한 예술평론들은 어찌 보면 이 소책자에서 드러난 그의 낭만주의 이론에 수렴된다고 할 수 있을 것이다. 또한 그의 소설 창작을 준비하는 데 중요한 역할을 한 만큼, 소설가로서의 스탕달의 문학관과 소설 창작 기법을 이해하는 데 도움이 되는 자료를 담고 있다고 할 수 있을 것이다. 특히 기존의 예술 평론에서 언급했던 스탕달의 미학의 기준이 이 책자에서 변하고 있는 것은 이를 뒷받침한다. 그동안 ‘이상적인 미’를 추구했던 작가가 ‘사실적인 미’를 주장하며 기존의 미학과 배치되는 이론을 제시한 것은 그만큼 그의 사실주의적 소설 미학에 다가가고 있음을 알 수 있으며, 이 책자의 주장들은 기존의 글들을 수렴하고 있다고 할 수 있을 것이다.

다른 한편으로, 우리는 당시의 문학 장르에 있어서의 변화된 흐름을 주목하지 않을 수 없다. 고전주의 비극에 대한 거부, 곧 운문 형식의 화려하고 과장된 문체에 대한 거부, 형식에 대한 혐오는 진실을 일상적인 평범한 언어로 그려내려는 작가의 의도된 선택도 있지만, 19세기 초 당시 사회에서 일고 있는 문학 장르에 대한 인식의 변화도 한 몫 했다고 할 수 있을 것이다. 당시 프랑스에서 유행하고 있는 문학이 무엇인가 하는 물음에 그는 월터 스코트 소설이라고 답한 것을 우리는 기억하고 있다. 대혁명 이후 프랑스 사회에 등장하는 부르주아 계급과 서민 계급의 부상, 저널리즘의 발달 등은 이와 무관하지 않을 것이다. 새로운 시대, 젊은 세대의 기호와 관심을 충족시켜줄 수 있는 새로운 장르의 필요성, 그리고 새로운 사상과 관념을 표현하고 신세대를 즐겁게 하며 감동을 줄 수 있는 새로운 문학적 틀이 필요했던 것이다. 그것은 수사학적 기교로

표현된 시나 극이 아닌, 또한 위선적이고 모호한 수사학적이며 서사시적인 고전주의 문학이 아닌, 진솔하게 일상의 주변을 표현하고 그 안에서 극적 줄거리 전개를 통해 감동을 줄 수 있는 그런 장르로서의 산문적인 극, 궁극적으로는 소설과 같은 새로운 장르가 필요했을 것이다. 이점에서 이 책에서 드러난 고전주의에 대한 스탕달의 저항, 낭만주의의 선언은 장르에 대한 작가의 관심과 긴밀한 연관성을 찾게 된다.

어쨌든 그의 낭만주의는 동시대인들의 기호를 쫓는다는 점에서 충분히 가변적이다. 기호는 시대에 따라 변하기 때문이다. 스탕달이 인정했듯이, 고전주의로 분류된 작가들도 활동 당시에는 낭만주의자였던 것처럼, 지금의 낭만주의자로 분류된 작가들도 먼 훗날에는 반낭만주의자로 분류될 것이다. 스탕달이 말하는 이러한 낭만주의의 무상성(無常性)은 낭만주의 문학이 추구하는 순간의 미학, 극적 환상의 유동성이나 역동성만큼이나 가변적인 것이다. 이는 훗날 보들레르가 구분한 현대성modernité과 고대성antiquité의 개념과 만나게 된다. 이점에서 어쩌면 스탕달은 낭만주의 선언문을 통해 이미 현대적 감각을 지니고 있었다고 해도 과언이 아니다. 늘 새로운 사회의 요구에 응해야 한다고 생각했던 스탕달이 살아 있다면 요즘처럼 하루가 다르게 급변하는 현실의 독자에게 과연 어떤 문학을 제시할지 궁금해진다.

참고문헌

- Stendhal, *Racine et Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, Cercle du Bibliophile, t. 37, 1970.
- _____, *Armance*, in *Romans et nouvelles*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952.
- _____, *Le Rouge et le Noir*, Garnier-Flammarion, 1964.
- ARROUS, Michel, *Les romantiques et le tournant de 1830*, actes du colloque international de Paris, 10-11 mars 2006, Eurédit, 2008.
- ATTUEL, Josiane, *Le style de Stendhal, efficacité et romanesque*, Nizet, 1980.
- BARDÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, 1947.
- BERTHIER, Philippe, *Stendhal et ses peintres italiens*, Droz, 1977.
- BLIN, Georges, *Stendhal et le problème du roman*, José Corti, 1954.
- CROUZET, Michel, *Stendhal en tout genre*, Honoré Champion, 2005, p. 263
- _____, *Stendhal et l'italianité*, José Corti, 1982.
- _____, *Essai sur la genèse du romantisme*, Flammarion, 1983.
- _____, *Nature et société chez Stendhal : la révolte romantique*, PUL, 1985.
- GANDT, Marie de, «Le romantisme ou la pensée contre la théorie», dans *Romantisme*, n° 144, pp. 55-68, 2009.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le style en mouvement : littérature et art*, Belin, 2005.
- LANDRY, François, *L'imaginaire chez Stendhal. Formation et expression*,

L'Âge d'Homme, 1982.

MARTINEAU, Henri, L'œuvre de Stendhal, Albin Michel, 1951.

PRÉVOST, Jean, *La création chez Stendhal*, Gallimard, 1951.

REPETEANU, Liana Rodica, *La modernité de Stendhal. Étude du discours narratif stendhalien*, Université de Bucarest, Faculté de Langues et littératures étrangères, 1985.

RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Éditions du Seuil, 1954.

Stendhal. Du romantisme dans les arts, Textes réunis et présentés par Juliusz Starzynski, Herman, 1966.

STIVALE, Charles J., *La temporalité romanesque chez Stendhal : L'Echafaudage de la bâtisse*, Birmingham, Summa, 1989.

VALVERDE, Isabel, *Moderne / modernité : deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, 1994, 466 p.

VANOOOTHUYSE, François, «Le bon usage des romantiques, 1800-1830», dans *Romantisme*, n° 146, 2009.

VIARD, Bruno, *Lire les romantiques français*, PUF, 264 p.

VOUILLOUX, Bernard, *Le tournant "artiste" de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Hermann, 2011.

〈Résumé〉

Étude sur *Racine et Shakespeare* de Stendhal

LEE Kyung-Lae

En 1825, juste 2 ans avant la publication de son premier roman, *Armance*, Stendhal publiait un ouvrage intitulé *Racine et Shakespeare*, un pamphlet proclamant très nettement le romantisme, romantisme à l'italienne à l'opposé du classicisme et différent du romantisme français de cette époque-là. Il s'agit plus exactement d'une manifestation assez politique dans la mesure où Stendhal y déclare vivement le refus des normes, de la règle et de la théorie existants, et, différemment aux classiques suivis par les réactionnaires, il affirme que les romantiques doivent représenter la contemporanéité et sont susceptibles de donner le plus de plaisir possible aux contemporains. Ceci étant, l'essentiel de ce pamphlet est de nous faire savoir comment se bâtit l'échafaudage de la création romanesque stendhalienne. Les paroles et les idées de Stendhal sur le romantisme préparent et font prévoir une esthétique romanesque propre au romancier qui va créer le fameux chef-d'œuvre, *Le Rouge et le Noir*.

Dans son pamphlet, Stendhal souligne, en premier lieu, que la clarté et l'imprévu sont nécessaires pour produire chez le spectateur l'illusion théâtrale. Si le conte est fait d'une manière trop prolix, il n'y a plus d'imprévu. Au contraire, si le conteur sabre son histoire, celle-ci n'a pas l'extrême clarté qu'il faut. De plus, le romantisme

stendhalien est un mouvement littéraire qui vise la représentation du vrai historique et social afin d'émouvoir le public contemporain. En d'autres termes, le sujet que son romanticisme représente ultimement est l'actualité, et, en particulier, le petit fait vrai par lequel des contemporains peuvent rire ou pleurer, ce qui imite la nature ou des événements actuels.

Or, les faits historiques comme sujet pour les œuvres littéraires romantiques présupposent le changement dans le temps, parce que l'histoire même se déroule dans le mouvement. En ce sens, le romanticisme stendhalien se distingue donc du classicisme qui vise la vérité immuable et universelle. Il s'ensuit que les romantiques peignent les changements successifs que le temps apporte dans le caractère d'un personnage. Pour Stendhal, le comique est comme la musique dont la beauté ne dure pas. Enfin pour les romantiques, les actions l'emportent sur les paroles et les actions inspirées par des motifs qui ne sont pas ceux du commun des hommes. Dans le genre dramatique ce sont les scènes précédentes qui donnent tout leur effet aux mots que nous entendons prononcer dans une scène actuelle. En un mot, ce qui est essentiel dans le romanticisme stendhalien, c'est l'action dramatique sur le plan narratif.

De ce point de vue, nous pouvons conclure que même dans la tendance romantiste de Stendhal existait déjà l'esthétique réaliste qui allait s'exprimer dans sa future création romanesque, celle qui privilégie la narration dynamique sur la description statique.

주 제 어 : 스탕달(Stendhal), 낭만주의(romanticisme), 소설 미학(esthétique romanesque), 의외성(imprévu), 명료성(clarté), 현실성(actualité), 음악성(musicalité), 극적 줄거리(action dramatique)

투 고 일 : 2013. 9. 24

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

코토의 『지옥의 기계*La Machine infernale*』에 나타난 연극미학과 극작술 연구^{*}

이 영 석
(인천대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------|-------------------------|
| 1. 머리말 | 4. 상호텍스트적 유희와 등장인물의 패러디 |
| 2. 오브제와 무대장치 | 5. 맺음말 |
| 3. 연극미학과 바로크적 구조 | |

1. 머리말

20세기 프랑스 문학사에서 코토는 문학 장르뿐 아니라 타 예술 장르에 이르기까지 다양한 장르를 넘나들며 전방위적으로 작품 활동을 한 작가이다. 그는 시인, 극작가, 소설가, 배우, 영화감독, 화가로 활동했던 종합 예술가이다. 그 자체가 이미 종합예술인 연극세계에서도 코토는 종합예술가로서의 탁월한 재능을 발휘했다. 그는 무기력한 이데올로기의 양상들을 밝히고 유럽인들의 정신적 위기들을 해결하기 위하여 당대의 문제를 고대의 신화와 사상에 결부시켜 활성화시킴으로써 고대 ‘비극으로의 회귀’를 탐색한 선구자 중에 한 사람이고¹⁾, 지로두와 함께 가혹하고 강한

^{*} 위 논문은 2013년 인천대학교 교내연구비의 지원을 받아 이루어 졌음.

1) Aalin Couprie, *Le théâtre*, Nathan, 1995, p. 112.

긴장감이 있는 거친 연극에 관객을 초대한 1930년대 극작가로 분류된다.²⁾ 그는 일찍이 그리스 신화와 접촉하는 과정에서 신화의 재해석에 초점을 맞춘 극작품을 발표하여 연극에 대한 관심을 표명하였다. 특히 『지옥의 기계』는 고대 오이디푸스 신화를 밑그림으로 현대인의 고뇌를 묘사한 희곡 작품이다.³⁾ 이 극작품은 그리스의 3대 비극 작가 중 한 명인 소포클레스(Sophocles)의 『오이디푸스 왕』을 원텍스트로 삼고 있으며, 비극의 완성이라는 내용적인 면에서 소포클레스의 텍스트와 긴밀한 관계의 망을 여실히 보여주고 있다. 그는 자신의 작품에서 원텍스트의 비극적인 사건의 핵심은 물론이고, 주요 등장인물과 작품의 배경까지 활용하고 있다. 우리는 여기서 콥토의 극작품에서 자연스럽게 오이디푸스 비극을 떠올리게 되고, 어떠한 노력에도 불구하고 결국 신탁의 저주를 벗어나지 못한 오이디푸스의 비참한 이야기를 인식하게 된다. 반복하는 행위를 통해 인간의 정신은 원형의 세계를 지속하게 된다. 하지만 콥토의 텍스트는 오이디푸스를 새롭게 해석하여 다른 방식으로 다른 텍스트이기 때문에 이전 텍스트에 대한 반향이고 부정인 양상을 보여주고, 원전과 차별되는 작가만의 독특한 연극미학과 새로운 내용을 생산한다.⁴⁾ 콥토의 연극 글쓰기는 다시쓰기, 즉 반복적 글쓰기를 실천하는 것이다. 우리는 텍스트 속의 다른 텍스트의 현존인 상호텍스트성 개념을 통해 콥토 극작품의 존재양식과 표현방식을 탐색할 수 있다. 연극의 상호텍스트성에 초점을 맞춘다면, 콥토의 오이디푸스는 무엇보다 소포클레스의 비극과의 비교에서 그 의미의 기반을 찾을 수 있다. 우리에게 잘 알려져 있는 소포클레스의

2) Henri Mitterand, *La littérature française du XX^e siècle*, Amand Colin, 1996, p. 24.

3) Jean Cocteau, *La machine infernale*, Grasset, 1934. 번역은 장 콥토의 『지옥의 기계』(이선화 옮김, 지식을 만드는 사람들, 2011년)를 참고하여 필요에 따라 수정했다. 본 논문에서 인용된 번역 부분은 모두 연구자의 책임이다.

4) 도미니크 오디에르는 콥토가 사용한 언어가 근대적 세계관을 표현하는 20세기의 언어라는 점에 주목한다. “C'est une langue du XX^e siècle qu'utilise Cocteau, celle des spectateurs de son époque, une langue simple mais diverse et nuancée, qui peut aussi exprimer l'amour, la souffrance, le désarroi et les interrogations métaphysiques.” Dominique Odier, *Etude sur Jean Cocteau La machine infernale*, ellipses, 1997, p. 46.

비극 『오이디푸스 왕』의 기본 골격은 코크토의 극에서도 그대로 유지되고 있다. 코크토의 연극에서 아폴론의 신탁에 따라, 오이디푸스가 우발적으로 아버지 라이오스를 살해하고, 어머니 이오카스테와 결혼하여 근친상간을 범하게 되며, 이러한 사실이 드러나자 이오카스테는 자살하고 오이디푸스가 스스로 자신의 눈을 자해한다는 줄거리는 소포클레스의 극과 동일하다. 코크토는 여기에 예기치 못한 장치를 배열함으로써 오이디푸스에 새로운 해석을 가미한다. 그 결과, 그의 연극에서는 동일한 사건과 새로운 사건이 공존하게 된다.

우리는 본 논문에서 다시쓰기 기법으로 탄생한 『지옥의 기계』에 나타난 연극 요소에 의해 부각된 극작술과 이야기의 기법에 결부된 극작술을 검토하고자 한다. 특히 이 극작품이 공연을 위한 작품이라는 점에 주목하여, 이 희곡을 미학적 형식에 있어서 현대화라는 관점과 등장인물의 새로운 모습이라는 관점에서 분석하고자 한다. 무대적 요소들을 강조하는 이 연극은 연극미학의 현대성과 떼어서는 생각할 수 없다. 텍스트보다 연극성을 중시하는 현대 연극이 그러하듯이 『지옥의 기계』에서도 연극성을 생산하기 위한 오브제의 중요성은 더욱더 강조되고 있다. 작품의 형식적인 면에서, 『지옥의 기계』는 그 구성법이 독특하고 다양한 미학적 장치를 드러내고 있다. 이 작품의 다양한 구조적 기법은 병렬적인 동시에 직렬적인 특징을 바로크적 기법을 보여주고 있다. 이처럼 구조적인 면에서 바로크적 성향을 보여주고 있는 이 작품은 4막으로 구성되어 있고, 각각의 막에는 ‘유령’, ‘오이디푸스와 스팅크스의 만남’, ‘혼례의 밤’, ‘오이디푸스 왕’이라는 소제목이 붙어 있다. 코크토의 바로크적 구조는 오이디푸스의 비극을 다시 읽는 단초가 된다. 각각의 막은 독립적인 구조를 유지하는 동시에 서로 연관된 구조를 이루고 있다. 1막은 테베의 성벽 아래에 두 명의 병사가 보초를 서며 스팅크스와 라이오스 유령에 대해 토론하고, 이오카스테와 테이레시아스가 라이오스 유령이 출몰한다는 사건의 진위를 확인하러 성벽을 방문하는 장면이다. 2막은 목소리에 의하면 1막과 동일한 시간에 벌어진 사건으로 소포클레스의 『오이디푸스

왕』에서는 이미 극행동이 전개되기 이전에 완료된 사건인데, 오이디푸스가 스펡크스와 대면하여 수수께끼를 풀게 되기까지의 과정이다. 콧토는 처음에 오이디푸스 관련 연극을 구상할 때 이 2막만 다루고자 했었다. 3막은 스펡크스를 정복한 오이디푸스와 이오카스테가 혼례를 치른 날 밤을 미묘한 분위기로 그리고 있다. 4막은 3막에서 17년 후의 사건으로 테베에 페스트가 퍼지고 오이디푸스의 비극적 진실이 밝혀지는 과정으로 소포클레스의 작품 전체를 압축하는 방식으로 스토리가 전개된다.

우리는 본 논문에서 등장인물들의 정체성이 변모된 모습에 근거하고 있으며, 이 점이 연극성을 생산하는데 결정적인 요소라는 사실, 그리고 오브제와 무대장치를 폭넓게 사용함으로써 연극성을 증폭시키고 있다는 사실과 함께 작품의 내적인 구속관계를 형식적으로 보여주고 있는 바로크적 구조를 살펴보고자 한다.

2. 오브제와 무대장치

연극은 본질적으로 인간의 모든 감각 기관을 대상으로 예술 형태가 이루어진다는 점에서 시각예술인 동시에 청각예술이다. 연극예술은 결국 종합적인 성격을 바탕으로 이루어지는데, 구조주의 철학자이자 기호학자인 바르트에 의하면, 연극은 “일종의 인공두뇌를 가진 기계다. 휴식 동안 이 기계는 막 뒤에서 가려져 있다. 이 기계는 드러나자마자 여러 개의 메시지를 관객에게 전달한다. 이 메시지들은 동시적이지만 서로 리듬이 다르다는 특수성이 있다. 관객인 당신들은 공연의 그러한 관점에서 예닐곱 개의 정보를 동시에 받는다. 무대장치, 의상, 조명, 배우의 위치, 배우들의 몸짓, 배우들의 표정, 배우들의 말로부터 온 정보들이다. 이 정보는 무대장치처럼 고정되어 있거나 대사와 몸짓처럼 움직인다. 그러므로 관객은 정보의 진정한 다음성에 관련되어 있다. 이것이 바로 연극성이다.

즉 기호들의 두께이다.”⁵⁾ 코토의 연극은 연극 공연이 희곡텍스트에서 출발하여 무대 위에 구축되는 기호들과 감각들의 통시적·공시적 중첩으로, 무대장치들, 제스처, 어조, 공간적 간격, 소도구, 조명 등에 의해 이루어진다는 점을 중시하고 있다. 현대 연극의 새로운 극작법이 비구술적인 어를 선호하듯이, 코토의 연극에서도 시각기호인 오브제는 극행동에 적극 참여하고 의미작용에도 중요한 역할을 한다. 오브제에 대한 코토의 전체 작업은 연극성을 높이기 위한 것이다. 무대 위에서 여러 가지 특별한 기능을 수행하는 코토의 오브제는 다른 연극언어와 관련을 맺는다. 오브제와 무대 장치는 독립적으로 의미를 전달하는 동시에 연극의 다른 요소들과의 관계에서도 자신의 의미를 드러내는데, 이때 이들의 분절은 통시적인 면과 공시적인 면에서 이루어진다.

코토는 결텍스트(paratexte)인 지문에 의한 무대 배치 전략을 제시하고 있다. “네 개의 무대장치가 무대 중앙의 작은 연단 위에 설치되어 있고, 각각의 무대장치는 베일로 둘러쳐져 있다. 연단은 장면의 필요에 따라 각도가 달라질 것이다. 세부 조명의 경우, 전체 네 개의 막들은 수은등의 창백하고 신화적인 조명 속에 잠겨있다.”⁶⁾ 또한 각각의 막은 서로 다른 장소에서 전개되고 있다. 모리노는 이러한 무대 장치를 극중극이나 극위극 기법으로 읽고 있다.⁷⁾

『지옥의 기계』의 오브제들 중에서 무엇보다 비극적 기능을 실행하는 스카프와 브로치에 주목할 필요가 있다. 이 오브제들은 미학적 요소이면서 죽음에 관련된 상징적 의미를 표상하는 기표적인 요소가 된다. 이 오브제들은 작품의 진행에서 반복적으로 등장하여 사건의 일관성을 강화시킨다. ‘신화의 현대적 요소’⁸⁾인 스카프는 이오카스테가 목을 매게 되는

5) Roland Bathes, *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 258.

6) Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 33.

7) “Cette estrade a de fortes connotations symboliques : elle est d'abord un théâtre sur le théâtre, une petite scène dressée sur la grande ; comme cette dernière, elle est entourée de « toiles », de rideaux.” Dominique Morineau, *Cocteau La Machine infernale*, ellipses, 1998, p. 10.

오브제로 극의 초반부터 등장한다. 콕토는 먼저 목소리를 통해 이 오브제들이 비극의 도구라는 점을 밝히고 있다. “모든 것이 밝혀졌습니다. 이 오카스테는 스카프로 목을 매고, 오이디푸스는 그녀의 황금 브로치로 자신의 눈을 후벼 파버렸습니다.”⁹⁾ 이오카스테에게 브로치와 스카프는 계단들과 함께 ‘비극적 아이러니’¹⁰⁾를 형성하다. 1막에서 이오카스테는 스카프를 하고 무대에 등장하는데, 이 스카프는 미학적인 오브제가 된다. 하지만 그녀는 불편한 스카프에 대해 불평을 늘어놓는다.

(이오카스테는 평평한 곳에 도착해서 왼쪽으로 간다. 테이레시아스가 그녀의 스카프를 밟는다. 그녀가 비명을 지른다.)

테이레시아스 - 무슨 일이십니까?

이오카스테 - 지지, 당신 발이요! 당신이 내 스카프를 밟았잖아요.

테이레시아스 - 용서해 주십시오.

이오카스테 - 또 기분이 상했나보군 ! 하지만 당신에게 화가 난 게 아니에요. 이 스카프한테 화가 난 거예요. 내 주변엔 온통 날 싫어하는 물건들뿐이에요 ! 하루 종일 이 스카프가 내 목을 조르고 있어요. 나뭇가지에 걸리지 않으면, 어떤 때는 마차 바퀴에 걸려 들어가고, 그런가 하면 당신이 밟기도 하고요. 이걸 엄연한 사실이에요. 난 이 스카프가 두려워요. 그렇다고 과감히 벗어버릴 수도 없어요. 소름끼쳐요. 이 스카프가 언젠가 나를 죽이고 말 거예요.

... *Jocaste arrive sur la plate-forme et se dirige vers la gauche.*

Trésias marche sur le bout de son écharpe. Elle pousse un cri.

Trésias - Qu'avez-vous ?

Jocaste - C'est votre piéd, Zizi ! Vous marchez sur mon écharpe.

Jocaste - Encore, il se vexe ! Mais ce n'est pas contre toi que j'en ai... C'est contre cette écharpe ! Je suis entourée d'objets

8) Jean Broyer, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle Œdipe, Antigone, Électre*, ellipses, 1999, p. 20.

9) Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 36.

10) Dominique Morineau, *op. cit.*, p. 20.

qui me détestent. Tout le jour cette écharpe m'étragle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyen d'un char où elle s'en roule, une autre fois tu marches dessus. C'est un fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux ! C'est affreux ! Elle me tuera.¹¹⁾

스카프를 밟는 테이레시아스의 몸짓언어와 이오카스테의 비명을 통해 스카프가 중요한 소도구로 다루어지고 있다는 점을 알 수 있다. 이오카스테는 장식을 위해 매고 있지만 스카프에서 죽음을 예견하고 이 스카프를 부정적인 대상으로 파악한다. 마치 비극적 결말을 예언처럼 하는 이오카스테의 말은 상징적 의미를 내포하고 있다. 이 오브제들은 은유인 동시에 환유의 역할을 한다. 나아가 이들은 무엇보다 죽음의 메타포이다. 등장인물의 변별적 특징을 보여주는 스카프는 반복적으로 등장하여 극의 흐름에 통시적으로 참여한다. 스카프는 장식의 도구에서 자살의 도구로 바뀌게 되어 오브제의 용도 전환이 이루어지는데, 이는 오브제를 조작해서 오브제에 통사적 지위를 부여하는 것이다.

1막에서 테이레시아스의 대화에 의하면, 이오카스테는 많은 보석으로 치장하고 있고 특히 달걀만한 브로치를 달고 있다.

이오카스테 - 또 시작이군! 저이는 나를 미치게 만들어, 미치게 만든다고. 미치게 만들지 않으면 바보로 만들지! 베일을 쓰고 있는데 어떻게 사람들이 나를 알아보겠어요?

테이레시아스 - 내 비둘기, 왕비님께서 말씀하시지 않으셨습니까. 온갖 보석을 다 가지고 나오셨어요. 왕비님의 이 브로치만 해도 달걀만하지 않습니까?

이오카스테 - 난 희생양이야! 딴 사람들은 웃을 수도 춤출 수도 줄길 수도 있는데. 사람의 눈을 도려낼 이 브로치를 내가 궁에 도로

11) Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 48. 이 대목은 유명한 여자 무용수인 이사도라 던컨의 죽음을 암시하는 것으로 보인다. 던컨은 1927년에 자신의 스카프가 스포츠카의 바퀴에 걸려 죽게 된다.

갖다 두어야 한다고 생각하는 거예요.

Jocaste - Voilà qu'il recommence! Il me rendra folle! folle! Folle et idiote! J'ai des voiles, Zizi, comment voulez-vous qu'on me reconnaisse?

Trésias - Ma colcombe, vous l'avez dit vous-même, vous êtes sortie du palais avec tous vos bijoux. Votre broche seule a des perles grosses comme un oeuf.

Jocaste - Je suis victime! Les autres peuvent rire, danser, s'amuser. Crois-tu que je vais laisser à la maison cette broche qui crève l'œil de tout le monde.¹²⁾

또 다른 오브제인 허리띠도 유사한 방식으로 운명의 기호가 된다. 오이디푸스가 숨기려 하지만 결국 드러나는 짐승의 가죽과 허리띠도 개인적인 신분에 결부된 상징적 의미를 담고 있는데, 이들 오브제는 사건을 드러내고 어떤 운명을 암시함으로써 의미생산자가 되고 있다. 이처럼 콕토의 연극에서 연극 오브제는 구체적이거나 추상적인 방식으로 상징이 될 수 있다. 추상적 오브제인 동시에 무대장치가 될 수 있는 지옥의 기계에 주목할 필요가 있다. 작품의 제목인 ‘지옥의 기계’는 신들이 인간을 가장 비참하게 만들기 위해 사용하는 여흥의 도구를 의미한다. 여기서 우리는 무대장치들의 의미를 통해 어떠한 노력에도 불구하고 결국 신탁의 저주를 벗어나지 못한 오이디푸스의 비참한 이야기를 떠올리게 된다. 콕토의 『지옥의 기계』의 무대장치와 오브제가 낳은 비극적 결과 역시 원작과 다르지 않다. 하지만 그는 대표적인 무대장치인 이오카스테의 방과 이오카스테의 침대 곁에 놓인 요람을 통해 ‘근친상간’을 수면 위로 부각시킴으로써 전혀 새로운 작품을 만들어내는 데 성공하였다.

12) *Ibid.*, pp 58-59.

3. 연극미학과 바로크적 구조

여기서 우리는 『지옥의 기계』에 나타난 연극미학과 바로크적 구조를 검토하기 위하여 사건을 결정짓는 시간적 흐름의 내부에서 작동하고 있는 단위들을 거시적인 관점과 미시적인 관점에서 다루고자 한다. 구조적 분석을 위해 작품의 스토리를 콕토가 나눈 막에 따라 요약해 보자. 『지옥의 기계』는 미학적 장치가 화려하고 대비가 풍부한 바로크적 구조의 특징을 보여주고 있다.¹³⁾ ‘유령’이라는 부제가 붙어 있는 1막에서 콕토는 테베성 벽 위 망루와 높은 벽, 마른번개가 있고, 폭풍우 치는 밤, 서민들의 동네에서 북소리와 음악소리가 들려오는 시간과 장소에 극행동을 위치시킨다.¹⁴⁾ 시·공간적 배경을 이렇게 수정한 것은 당대에 가장 잘 어울리는 시간과 공간을 모색한 것으로, 작품의 테마에 가장 잘 어울리는 시대적, 공간적 지형을 찾고자 한 작가의 고심에 따른 것으로 보인다. 그리고 콕토는 소극의 세계를 엿보게 하는 등장인물들의 코믹한 상황을 생산하고 동시에 인간의 운명적 비극을 동시에 보여주고 있다. 등장인물들의 대화는 다양하고 급변하는 양상과 생동감을 통해 극적 효과를 내고 있고, 우연과 자유분방함을 그 특징으로 한다. 두 병사가 테베의 성벽 위에서 보초를 서면서 시시콜콜한 말들을 지껄이고 한편으로 공포와 비극의 세계를 암시하는 중요한 말들을 주고받는다. 젊은 병사는 스펅크스와 한바탕 싸움을 벌이고 싶어 한다. 이들의 대사는 스펅크스에 대한 정보를 알려주고, 도시가 스펅크스에 의해 황폐해졌음을 전달한다. 스펅크스를 퇴치하는 사람은 라이우스(Laius)의 부인인 왕비 이오카스테(Jocaste)에게 구혼할 수

13) Mitsutaka Odagiri는 『지옥의 기계』의 형식적 새로움에 다음과 같은 의견을 제시하고 있다. “Cocteau, ainsi que Gide, ajoute du sien à la donnée apportée par Sophocle, ou la réduit, ou l'altère à sa façon, en insérant dans sa pièce des familiarités, de l'argot, des anachronismes, des bouffonneries, des parodies et des interprétations modernes.” Mitsutaka Odagiri, *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Oedipe*, L'Harmattan, 2001, p. 202.

14) Jean Cocteau, *op.cit.*, p. 38.

있을 것이다. 그런데 왕의 망령이 밤마다 바로 이곳에 나타나서, 왕비를 눈에 안 보이는 위험에 대해 경계시키려고 애쓴다. 이런 소식을 듣고 이오카스테는 병사들을 심문하기 위하여 신관인 티레지아스(Tirésias)를 거느리고 현장에 불쑥 나타난다. 이오카스테는 변덕스럽고, 충동적이며, 들떠 있다. 병사들 중에서도 가장 젊은 19세의 청년에게 마음이 쏠려 있기 때문이다. 이오카스테는 망령의 모습을 보지도 못하고 그의 목소리를 듣지도 못한 채 물러간다. 이오카스테가 떠난 후 망령은 다시 나타난다. 이러한 사실은 단절에 근거한 타자와 주체의 관계를 통해 존재의 소통이 근본적으로 불가능하다는 점을 보여준다. 셰익스피어의 『햄릿』의 직접적 영향을 보여고 있는 1막은 무엇보다 코믹과 비장미를 혼합하여 구조적 특징을 드러내고 있다. 내용과 형식의 관점에서 양상을 달리하고 있는 콥토의 1막은 소포클레스의 1막에 대해서 자율적인 면을 부각시키고 있다.

2막은 1막과 동시간대에 발생한 사건을 전개시키는데 ‘오이디푸스와 스펡크스의 만남’이라는 부제가 붙어있다. 평야에 어둠이 덮이고 폐허가 된 신전을 공간적 배경으로 사건이 전개된다. 거기서 스펡크스는 처녀의 모습을 하고 수수께끼기를 낼 사람을 기다리지만 사람을 죽이는 일에 이미 지쳐있다. 그녀는 한편으로 사람을 죽이지 않아도 될 날을 따분하게 기다리고 있다. 그러나 그 여자를 돕고 지켜보는, 재칼의 머리를 한 아누비스(Anubis)가, '신들은 그들의 신들을 가지고 있다'는 것을 스펡크스에게 상기시킨다. 거기에 오이디푸스가 불쑥 나타난다. 그는 야심만만하고 허세를 부리는 미모의 청년으로 등장한다. 스펡크스는 곧 그를 사랑하게 되지만 그는 이에 응하지 않는다. 그는 자기 아버지와 어머니—또는 자기 부모라고 생각하고 있는 사람들—를 피하고 있다. 그가 자기 아버지를 죽이고 자기 어머니와 결혼할 운명이라고 한 신탁(神託)을 모면하기 위해서다. 그는 자기의 진짜 아버지가 예전에 자기가 노상에서 죽인 그 노인이라는 것을 모르고 있고, 자기가 스펡크스를 잡아 죽임으로써 정복하고자 하는 여왕이 자기의 진짜 어머니라는 것도 모르고 있다. 스펡크스는 그의 초자연적인 형상으로 되돌아가 힘을 과시한 뒤에, 짐짓 속임수

를 써서 오이디푸스에게 승리를 거두게 해 준다. — 그러나 이 이기주의자는 그것을 조금도 고마워할 줄 모른다.

3막에는 ‘혼례의 밤’이라는 부제가 붙어 있다. 오이디푸스와 이오카스테는 아직 대관식의 무거운 복장을 한 채, 이상한 피로에 갇혀 있다. 티레지아스의 공식적인 방문. 그의 예언은 불길하다. — 악몽, 뇌우, 아뇌비스의 비웃는 듯한 출현. 아뇌비스는 자고 있는 두 사람에게 불길한 꿈을 꾸게 한다. 저주로 가득 찬 비몽사몽간에, 이오카스테는 무의식적으로 어머니처럼 행동한다. 소포클레스가 강조한 부분은 ‘신이 정한 운명에 맞서다 스러져가는 영웅적인 인간’의 모습에 있다. 때문에 원전의 오이디푸스는 다소 거만하지만 영웅적인 — 그래서 더욱 비장한 — 성격을 지니고 있으며, 이오카스테는 주변인물에 지나지 않고, ‘근친상간’은 그 중 한 가지 소재일 뿐이다. 하지만 장 코크토는 ‘근친상간’을 가장 큰 소리로 이야기함으로써, 원작의 의미를 전혀 훼손하지 않으면서도, 작중인물에 대한 자연스러운 재해석과 신선한 구성에까지 성공하였다. 젊은 어머니와 아들의 연인을 찬미하는 이오카스테와, 그러한 그녀의 품에 안겨서 엄마를 찾는 오이디푸스. 이는 원전에서 나오는 장면은 아니지만, 크게 어색하지 않고, 오히려 신선하면서도 자연스럽다.

4막에는 ‘오이디푸스 왕’이라는 부제가 붙어있다. 오이디푸스가 자신의 비극적 운명을 처참하게 발견하게 되는 막이다. 오이디푸스와 이오카스테의 결혼 후로부터 즉 3막의 사건으로부터 17년 후 테베에는 페스트가 창궐한다. 사람들은 그 이유를 이 나라에 괴물 하나가 살고 있기 때문이라고 생각한다. 이 부분에서 코크토는 소포클레스의 원작을 요약함으로써 거의 원작의 줄거리대로 따르고 있으나, 결말에서는 독창적인 요소를 덧붙임으로써 새로운 극작술을 보여준다. 오이디푸스가 저지른 죄들이 드러나고, 이오카스테는 목을 매달아 죽음을 맞아하며, 오이디푸스는 자신의 눈을 찌른다. 이는 원작과 같은 스토리이다. 절망하여 목매달아 죽은 이오카스테가 어머니로서 나타난다. 이오카스테 유령은 오이디푸스와 관객에게만 그 여자가 보이는 것으로 설정되어 있는데, 이는 역설적인 장면

이 된다. 왜냐 하면 그는 자기의 두 눈을 파내서 아무 것도 볼 수 없는 장님이 되었음에도 불구하고 오히려 어머니의 존재를 인지하는 이러한 장면은 모순적인 것이다. 이오카스테 유령은 오이디푸스에게, 소녀 안티고네(Antigone)의 도움을 받아들이라고 말한다. “소녀는 꽤 자랑스러운 마음으로, 제가 네 길잡이라고 생각하고 있다. 그 애가 그렇게 믿고 있게 두지 않으면 안 된다. 이 소녀를 데리고 가거라. 내가 모든 것을 책임질 테다.” 죽음은 모든 것을 정화했다. “네 아내는 목을 매달아 죽었다. 오이디푸스야, 나는 네 어미다. 너를 도우러 온 것은 네 어미다. 이 충계를 혼자 내려가기 위해 너는 어떻게 하려는 거냐, 내 불쌍한 아들이?” 이러한 내용을 네 막 중에서 가장 짧은 분량으로 전달하고 있는데 이는 사건의 시간을 압축하게 된다. 결국 길이가 줄어드는 4막의 구조적 특징 중에 하나는 ‘간결함의 모델modèle de la concision’¹⁵⁾이다.

위에서 언급한 내용으로부터 『지옥의 기계』의 전체 구조를 읽기 위해서는 먼저 이 작품이 차이와 반복의 기법으로 소포클레스의 작품을 다시 쓴 작품이라는 점에 주목할 필요가 있다. 이 극작품은 고대의 모델을 재발견하고 차용하는 과정에 형식적 실험을 함으로써 차이를 생산하게 되고, 줄거리와 플롯을 재구성하는 과정에서 자신의 연극미학을 표출하게 된다. 소포클레스의 오이디푸스가 엄정하고 절제된 모습이고 되도록 전형적인 모습을 보여주는데 반해 콕토의 오이디푸스는 자유스럽고 시적이며 비대칭적인 양상으로 표현되었다. 콕토가 차이를 찾아낸 것은 바로 바로크 양식을 생각나게 하는 복잡한 구조를 통해서다. 콕토의 『지옥의 기계』의 구조는 소포클레스의 『오이디푸스 왕』의 구조와 근본적으로 다르다. 단지 마지막 막이 부분적으로 일치할 뿐이다. 콕토는 ‘나는 모방한다’와 ‘나는 창조한다’ 사이에서 독특한 구조를 드러낸다. 연극에 대해 콕토가 갖고 있던 생각은 극작품의 미학적인 구조에 의해 현대적인 것이 된다. 소포클레스의 극과 비교해 볼 때, 콕토의 고대 비극의 현대화의 노력은

15) Dominique Morineau, *Cocteau La machine infernale*, ellipses, 1998, p. 44.

내용의 혁신과 구조적인 혁신에서 이루어진 것으로 보인다. 관객들은 소포클레스의 『오이디푸스 왕』이나 오이디푸스 신화에 대해 사전 지식을 가지고 있는 경우, 더 이상 이들에게 사건의 전개가 문제가 되는 것이 아니라 사건이 어떻게 전개되는가가 관심의 대상이 된다.¹⁶⁾ 동시간대의 두 사건을 선적으로 늘어놓고 갑작스럽게 가속된 사건의 시간을 통해 구현된 시간의 불연속성, 파열된 시간의 이미지에 의해 작품의 구조가 형성된다.

각각의 막에서 녹음된 음성과 등장인물들의 행동에 의해 전달되는 사건은 작품에서 독특한 구조를 이루고 있다. 『지옥의 기계』를 여는 첫 구술언어는 등장인물의 대사가 아니라 녹음된 음성으로 이 작품에서 고유한 미학적, 구조적 기능을 하고 있다. 목소리는 오이디푸스의 사건에 대하여 말하고 평하는 자인데, ‘서사의 심급instance narrative’¹⁷⁾을 맡고 있다. 목소리는 관객에게 극의 사건을 일관성 있게 설명함으로써 브레히트의 거리두기를 느낄 수 있게 해 준다. 먼저 작품의 제목이 『지옥의 기계』라는 점은 오이디푸스 신화를 어떠한 방식으로 해석할지를 상징적으로 보여준다. 말하자면 ‘지옥의 기계’를 작동시키는 것은 ‘신’들이다. 신은 인간의 운명에 결정적으로 가담할 수 있는 존재이다. 책에서는 오이디푸스의 신화가 ‘지옥의 기계’로 다시 태어나는 과정을 다음처럼 설명하고 있다. 오이디푸스가 자신의 아버지인 라이오스 왕을 죽이고 어머니인 이오카스테와 결혼하여 7년이 흐른 후의 목소리이다. “테베에 몰아닥친 무시무시한 페스트가 오이디푸스의 엄청난 행운에 첫 패배를 안겨준 것처럼 보입니다. 까닭 인즉, 신들이 지옥의 기계를 작동시키기에 앞서, 온갖 불행을 행운으로 둔갑시켜 나타나도록 했기 때문이지요. 그 거짓된 행복의 시절이 지난 지금,

16) Françoise Gomez와 Annie Collognant은 이 극작품이 ‘정통한 관객public informé’을 대상으로 한다고 밝히고 다음과 같이 말하고 있다. “Étant donné que nous savons ce qui va arriver, le propos n'est plus : «Qu'est-ce qui va arriver ? », mais «Comment ? Par quels détours et avec quelles variantes, quelles significations nouvelles ce que nous savons qui va arriver, va-t-il arriver ? » Françoise Gomez et Annie Collognant, *Le Mythe antique dans le théâtre du XXe siècle*, Hachette, 1998, p.61.

17) Françoise Gomez et Annie Collognant, *op. cit.*, p. 61.

왕은 진정한 불행을, 진정한 축성을 알게 될 것입니다.” 이제 오이디푸스의 이야기처럼 오이디푸스가 비켜간 줄만 알았던 신탁의 운명을 깨닫게 되는 것이다. 그러므로 신이 점지한 ‘신탁’은 인간이 가진 운명적 존재를 가장 극적으로 드러낸다는 점을 작품 구조를 통해 분명하게 전달하고 있다.

4. 상호텍스트적 유희와 등장인물의 패러디

코кто는 『지옥의 기계』에서 고대 오이디푸스 신화에 등장한 기존의 인물들을 패러디하여 새로운 등장인물을 만들어 낸다. 실제로 이 작품에서 가장 주목할 만 한 점은 변모된 등장인물들의 형상화를 통한 상호텍스트적 유희이다. 원 텍스트에 등장한 인물들의 성격과 변별적 특성을 전달하는 등장인물들은 누구인가? 새로운 전망을 위해 이들은 연극에서 무엇을 하는가? 무엇을 어떻게 말하는가? 이 질문에 대한 대답은 결국 극의 주제와 내용을 분석하는데 핵심적인 역할을 할 것이다. 코кто는 『지옥의 기계』에서 소포클레스의 오이디푸스에 등장한 등장인물의 성격을 새롭게 해석하고 새로운 등장인물과 이전의 신화에 등장하지 않던 새로운 등장인물들을 창조한다.¹⁸⁾ 이오카스테는 적극적이고 다소 경박한 여성으로 등장하여 코кто의 오이디푸스는 소포클레스의 오이디푸스의 위대함과는 거리가 멀고 다혈질에 졸렬한 성격을 보여주는 동시에 마지막 막에서는 죽은 후에 지상의 삶과 이승을 연결하는 매개자로 등장하기도 한다.¹⁹⁾ 라이오스 왕이 죽어 유령으로 등장할 때 이에 대한 등장인물들의 반응, 특히 이오카스테의 반응과 행동은 전복적인 성격과 정체성을 보여준다. 코кто는 오이디푸스와 이오카스테의 다양한 성격 묘사를 통해 차이와 반

18) 올리비에 고티(Olivier Got)는 코кто의 『지옥의 기계』에서 신화의 혁신에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “La fidélité aux mythes antiques de Cocteau est celle d'un poète, qui prend une grande liberté avec eux, tout en étant fidèle à l'essentiel.” Olivier Got, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle, ellipses*, 1998, p. 58.

19) Dominique Odier, *op. cit.*, p. 37.

복이라는 상호텍스트적인 인물을 창조한다.

코クト의 극작품에서 현대화 전략은 새로운 등장인물의 창조에서뿐 아니라, 기존의 등장인물의 성격변화에서도 드러난다. 소포클레스의 오이디푸스는 탐정물의 기법으로 테베에 돌고 있는 역병의 진실을 밝히기 위해 사건을 파헤치다가 결국 자신이 아버지를 죽이고 어머니와 결혼한 용서받지 못할 죄인임을 깨닫는 존재인데 반해, 코クト의 오이디푸스는 주인공임에도 불구하고 1막에 등장하지 못하고 단지 명예와 성공을 추구하는 인물로 그려지고 있다. 게다가, 코クト의 오이디푸스는 소포클레스의 오이디푸스처럼 위엄있고 지적이며 강인한 인물이 아니다.²⁰⁾ 하지만 그는 왕위에 오르려는 탐욕이 지나치기 때문에 자신의 비극적 운명을 멈출 수 있는 기회를 잃게 된다. 코クト의 오이디푸스는 열아홉 살의 젊은이에 불과하고 여왕과의 결혼을 원하고 권력을 꿈꾸는 몽상가이며 야심가이다. 그는 스펡크스와 마주할 때 수수께끼를 풀려는 도전자로 등장하는 것이 아니라 순진하고 성마른 어린아이를 등장한다. 그는 사실 스펡크스의 도움으로 스펡크스의 정복자가 된다. 또한 그는 여행길에 단순한 일로 살인을 저질러 놓고도 곧바로 이 살인을 합리화시킬 정도로 뻔뻔하였고, 심지어 자신이 순간적으로 저지른 살인행위를 자신의 용맹함으로 보는 오만하고 어리석은 인간이다. 그는 테베 사람들이 기다리는 사람 즉 스펡크스를 물리칠 수 있는 인물이 되길 원했고, 이오카스테 여왕의 남편이 되길 원했다. 오이디푸스는 제 아버지를 죽이고 말하는 장면에서도 명성을 추구하는 자신의 성격을 잘 드러내준다. “하지만 그건 내 잘못이 아닙니다. 그래서 난 거기에 대해서는 더 이상 생각지 않기로 했죠. 중요한 건 내가 난관을 극복했고, 자존심을 구기지 않았다는 거예요. 제일 중요한 건 나의 명성이니까요.”²¹⁾ 다른 한편으로 극중 오이디푸스가 운명에 굴

20) 올리비에 고트는 오이디푸스의 정체성을 다음과 같이 설명하고 있다. “Oedipe perd beaucoup de grandeur sophoclénne, parce que c'est le jeune homme orgueilleux et inexpérimenté qui domine dans la pièce et non le roi recru de gloire et de malheurs.” Olivier Got, *op. cit.*, p. 58.

21) Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 80.

복하는 숙명적 인간이 아닌 자신의 운명을 개척하고 싶은 진취적인 성격을 잘 보여주는 것은 오이디푸스의 적극적인 성격을 보여주는 것이다.

이오카스테 역시 소포클레스의 『오이디푸스 왕』의 이오카스테와 비교할 때 두드러진 성격적 변화를 보인다. 다양한 성격을 보여주는 그녀의 심리는 매우 현대적이다. 소포클레스의 이오카스테가 궁중의 법도인 위엄과 품위를 유지하면서 남편과 오라비(크레온) 그리고 예언가(테이레시아스)의 그늘 아래서 조역으로서의 역할만을 수행할 뿐이라면, 콕토의 이오카스테는 전통과 관습으로부터 자유롭고, 다소간 경박하면서도 자유분방한 모습을 보여주며 극행동을 주도해 나간다. 이오카스테의 역할 부상에 힘입어 소포클레스의 극과는 달리, 콕토의 극속에서는 친부살해의 국면은 후면으로 퇴각하고 근친상간의 국면이 더욱 두드러지게 부각된 듯 보인다. 또한 이오카스테가 엄마로서 다시 무대에 나타났을 때 그녀는 감동적인 장면을 보여준다.

소포클레스의 『오이디푸스 왕』은 오이디푸스가 페스트의 원인을 찾는 부분에서 시작하는 것과 달리 콕토의 오이디푸스는 주인공의 운명을 알리는 녹음된 목소리로부터 시작된다. 녹음기라는 현대 도구를 사용한다. 막이 오르면 우리의 주목을 끄는 연극적 요소는 녹음된 목소리이다. 이 인물은 익명의 등장인물이다. 이 등장인물은 서두의 짙막한 해설에서 오이디푸스 비극의 핵심을 간략하게 설명하고 관객에게 말을 건넨다. 그는 “한 인간의 필연적인 멸망을 위해 지옥의 신들에 의해 만들어진 가장 완전한 기계들 중의 하나를, 그 용수철이 한 인간의 평생에 걸쳐서 서서히 풀리도록 완전히 조립되어 있는 그런 기계 하나를 보라”고 말한다. 사건을 해석하고 전달하는 이 등장인물은 사건과 관객을, 배우와 관객을 연결키는 역할을 한다. 목소리는 익명의 등장인물로 무대에 오르지는 않지만 소리를 통해 자신의 존재를 드러낸다. 사실 이러한 익명성의 모습은 현대인간의 특징들 가운데 하나이다.

원작에 비해 등장인물 가운데 가장 독특한 방식으로 변모된 등장인물은 스프링크스이다. 콕토의 스프링크스는 자신을 ‘수수께끼중의 수수께끼’²²⁾

라고 정의를 내리고 있다. 이 등장인물은 복잡하고 모순적인 인물이다. 스팅크스는 선적인 존재가 아니라 다성(多聲)적 구성방식으로 제시된 존재이다. 스팅크스는 남자와 여인의 형상으로 등장한다. 그 혹은 그녀인 스팅크스는 다양한 성격을 특징적으로 구현하고 있다. 먼저 스팅크스는 지나가는 여행자들을 유혹하는 젊은 여인의 형상으로 등장한다. 스팅크스는 희색 원피스를 입은 여성의 모습으로 등장하고 사람을 해치는 전통적인 괴물의 모습으로 등장하기도 한다. 그가 희생자의 목에 상처자국을 남기는 것에 비추어 볼 때, 그는 뱀파이어와 비슷하다. 심지어 스팅크스는 자신의 수수께끼를 풀지 못하는 사람을 죽이는데 싫증을 느끼는 등장인물로 그려지고 있다. 콕토는 싫증을 느끼는 스팅크스의 이러한 모습에서 자신에 대한 욕망인 동시에 타자에 대한 욕망, 즉 이중의 욕망인 ‘권태’라는 주제를 제시한다. 다양한 감성의 모습을 보여준 스팅크스는 결국 오이디푸스를 구하기 위하여 오이디푸스에게 답을 알려주고 죽음을 택하게 된다. 하지만 이러한 죽음에도 불구하고 오이디푸스의 운명은 바뀌지 않는다. 신에 의해 지옥의 기계가 작동되면 인간의 근본적 상황은 불변한다는 것이 오이디푸스의 운명적 비극성에 대한 우리의 논점이다.

콕토는 새로운 인물을 등장시켜 이들로 하여금 원전과는 다른 극의 흐름을 담당하게 한다. 그는 이러한 자유로운 개작을 통해 우리가 기존에 알고 있던 오이디푸스와는 완전히 다른 이야기를 전달함으로써 관습적인 기대의 지평을 저버린다. 먼저 콕토는 라이오스의 유령과 스팅크스, 네메시스, 중년부인 등 새로운 등장인물들을 창조해 냈다. 극의 초반에 등장하는 라이오스의 유령은 『햄릿』의 첫 장면을 연상시키는데, 콕토는 자신의 극작품에서 국왕의 시해, 시해자와 미망인의 결혼, 근친상간의 그림자 등을 통해 『햄릿』과의 유사성을 암시함으로써 관객들로 하여금 극의 전개과정을 미리 유추케 하며, 1막의 라이오스 유령과 이오카스테의 실현되지 못하는 만남과 2막의 테바이를 향해 다가오는 오이디푸스와 스팅크스

22) *Ibid.*, p. 81.

의 만남을 동일한 시간대에 진행되는 것으로 설정함으로써 아버지와 아들의 암묵적인 갈등을 표면으로 끌어올린다. 한편, 스펡크스와 네메시스의 무대적 현존은 오이디푸스 몰락의 최대의 원인인 그의 성격적 결함, 즉 오만과 파렴치함을 강조하는 데 적절한 기능을 하는 것으로 보인다. 오이디푸스가 테바이에 입성하여 왕비와 결혼할 수 있었던 그의 영웅적 행위는 사실상, 그의 용맹성과 지적 역량에 근거한 것이 아니라, 스펡크스가 베푼 사랑의 행위와 그것에 대한 그의 배반에 근거한 것이었던 만큼, 이들은 오이디푸스의 왜소한 인격을 드러내고, 오이디푸스의 종국의 파멸의 정당성을 제공한다. 한편, 중년부인과 스펡크스와의 대면 장면은 테바이의 현실상황과 민심을 읽게 하는 단초가 된다. 콥토는 등장인물들에게 고유한 성격을 부여함으로써 새로운 인물들을 탄생시켰을 뿐만 아니라 등장인물의 관계를 통해 새로운 스토리의 가능성을 탐색하였다. 콥토의 『지옥의 기계』는 프로이트의 정신분석 이론을 무대화한 것으로 해석되고 있는데 이는 특히 3막에서 연인 혹은 부부로 등장하는 오이디푸스와 이오카스테의 말과 행동을 통해 드러난다. 콥토는 근친상간의 문제를 집중적으로 다룸으로서 원작을 완전히 새롭게 개작하는데 성공하게 된다.

지금까지 전개한 논의의 관점에서, 콥토가 『지옥의 기계』에 나타난 등장인물들의 정체성을 규정하는 방식에서 차이와 반복이라는 공통분모를 확인할 수 있다. 그는 이러한 방식으로 등장인물들을 규정하는 과정에 연극의 현대화를 실현하고 연극미학의 전망을 넓히게 된다.

5. 맺음말

양차대전 사이에 프랑스 극작가들은 당대의 비극적 상황에 대한 질문에 대한 답을 찾기 위하여 신화에 대한 통찰을 보여주었다. 이미 밝혔듯이, 이들 가운데 장 콥토는 유럽의 많은 작가들이 그렇듯 시인, 극작가,

소설가, 배우, 영화감독, 화가로서 활동한 소위 말하는 전방위적인 작가이다. 하지만 콕토의 예술적 원천지는 역시 시와 연극에 위치하고 있다. 본고에서 우리는 콕토의 『지옥의 기계』에 나타난 오브제와 무대장치, 등장인물들의 정체성, 작품의 미학적 구조를 분석해 보고자 하였다. 이러한 고찰을 통해 우리는 이 극작품에는 무엇보다 주제의 현대성, 현대의 연극미학의 문제가 들어있다는 점을 확인하게 되었다. 그리고 우리가 콕토의 연구 작업에서 밝히고자 했던 것은 콕토가 극작가로서 오이디푸스 신화라는 원전에 충실하고 이 신화에 대하여 독특한 재해석을 함으로써 고유한 연극성과 문학성을 생산했다는 점을 분석하는 것이다. 우리는 오이디푸스를 다시 쓴 이야기에서 오이디푸스의 비극만이 아니라 여러 가지 현대적인 소재들을 찾을 수 있다. 콕토의 연극은 고대 오이디푸스 신화의 주제를 잊지 않고 있고 다른 한편으로는 현대인의 고뇌를 오이디푸스의 비극적 운명에 대한 성찰에 결합함으로써 그 의미를 드러내고 있다. 물론 반드시 원작과 같은 결과를 그려야한다는 것은 아니지만 콕토의 연극도 고대 신화와 마찬가지로 비극적으로 사건을 맺는다. 그는 고전을 원텍스트로 받아들여 당대의 역사적 문맥에서 이 고전신화에 대한 재해석을 시도하고 있지만 결국 등장인물들은 동일한 비극적 결말에 이르게 된다. 물론 고전의 재해석은 다른 작업에 따른 변모된 것들도 있다. 우리가 본문에서 분석했듯이, 연대기적 이질성과 작품의 형식미학은 현대성을 보여주고 있다. 또한 콕토는 소녀인 스팅크스가 오이디푸스에게 사랑에 빠지는 이야기를 통해 이야기를 인간화시키기도 한다.²³⁾

그리스의 세계를 현대에 맞게 재해석한 『지옥의 기계』는 오이디푸스 신화에 대해 새로운 인식을 가능케 할 뿐만 아니라 연극의 미학에 새로운 전망을 제시한 흥미로운 작품이다. 소포클레스의 오이디푸스와 콕토의 오이디푸스를 상호텍스트의 관점에서 읽는 것은 문학과 연극의 본질을 찾고자 하는 우리에게 여전히 남겨진 중요한 과제이다. 20세기 말에

23) Sylvie Jouanny, *La littérature française de 20^e siècle Tome 2 Le théâtre*, Armand Colin, 1999, p. 42

등장한 문학 연구 개념인 상호텍스트성이라는 핵심 용어는 콥토의 오이디푸스를 새로운 시각에서 해석할 수 있게 하는 단초를 제공할 것이고 신화에 대한 새로운 인식의 가능성을 열어 줄 것이다. 콥토가 제시한 지옥의 기계는 신들이 인간을 가장 비참한 상황에 빠지게 하기 위하여 고안되고 작동된 여흥의 도구가 된다. 이점에서 고대의 오이디푸스와 콥토의 오이디푸스는 그 의미를 함께한다. 하지만 콥토는 특히 근친상간을 암시적으로 부각시키는 과정에 등장인물들을 변모시켜 새로운 인물을 탄생시키는데 이 인물들은 현대적인 특징과 바로크적 구조를 생산하는 주체가 된다. 이 경우 고대의 오이디푸스와 콥토의 오이디푸스 사이에는 차이가 발생하게 된다. 그는 존재의 비극성을 드러내는 등장인물들의 정체성을 극의 흐름에 맞게 표현하고, 막마다 펼쳐지는 무대배경과 오브제를 사용하여 고유한 연극성을 보여준다. 그는 현대 연극에서 중시하는 비구술적인 요소들도 적극 활용하여 무대의 물질적 연극성을 심도 있게 구현한다. 콥토는 극작품에서 말하고자 하는 것을 시적인 이미지를 통해 드러낸다. “관객 여러분, 당신 앞에 완벽하게 조립된 기계가 있습니다. 이 기계는 인간의 삶이 지속되는 동안 서서히 나사가 풀리게 됩니다. 이것은 한 인간을 철저하게 파멸시키기 위해 지옥의 신들이 건조한 가장 완벽한 기계입니다.”²⁴⁾ 콥토는 『지옥의 기계』에서 사건의 전개에 생동감을 주는 바로크적 구조와 자유로운 개작이라는 상호텍스트적 유희를 생산하는 팔랭프세스트 글쓰기를 통해 시적인 연극과 다양한 연극언어가 생산하는 연극성을 중시하는 연극을 구현하고 있다. 결국 콥토는 변화로서의 생성과 본질을 동시에 드러내는 구조인 바로크적 구조로부터 연극 미학을 생산하고 고유한 극작술을 만든다.

24) Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 36.

참고문헌

1. Textes de Jean Cocteau

La Machine infernale, Grasset, 1934.

2. 연구서

Albouy (Pierre), *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969.

Broyer (Jean), *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle Œdipe, Antigone, Électre*, ellises, 1999.

Brunel (Pierre), *Mythocritique - Théorie et parcours*, PUF, 1992.

Claude (Arnaud), *Jean Cocteau*, Gallimard, 2003.

Combeaud (B.), *La Machine infernale de Jean Cocteau*, Hachette, 1998.

Delattre (Charles), *La machine infernale*, Bréal, 1998.

Deron (Daphané) et Weiss (Frédéric), *Le mythe antique dans le théâtre contemporain*, PUF, 1998.

Détienne (Marcel), *L'invention de la mythologie*, Gallimard, 1981.

Durand (Gilbert), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre : de la mythocritique à mythanalyse*, DUNOD, 1992.

Eliade (Mircea), *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963.

Jouanny (Sylvie), *La littérature française du 20^e siècle Tome 2 Le théâtre*, Armand Colin, 1999.

Genette (Gérard), *Palimpsestes - la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

Gignoux (Anne Claire), *Initiation à l'intertextualité*, ellpses, 2005.

Gomez (Françoise) et Collognant (Annie), *Le Mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, Hachette, 1998

Got (Olivier), *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, ellipses, 1998.

Marie-Catherine (Huet-Brichaud), *Mythe et littérature*, Hachette, 2001.

Maurineau (Dominique), *Cocteau La machine infernale*, ellipses, 1998.

Odier (Dominiuqe), *Etude sur Jean Cocteau, La machine infernale*, ellipse, 1997.

Omesco (Ion), *La métamorphose de le tragédie*, PUF, 1978.

Robert (Richard), *Premières leçons sur Le mythe Claude antique dans le théâtre contemporain*, PUF, 1998.

Samoyault (Tiphaine), *Intertextualité Mémoire de la littérature*, Editions Nathan, 2001.

Scherer (Jacques), *Dramaturgies d'Œdipe*, PUF, 1987.

Vignes (Michel), *Le théâtre Problèmes essentielles*, Hatier, 1992.

〈Résumé〉

Une étude sur l'esthétique théâtrale et la
dramaturgie dans *La Machine infernale*
de Jean Cocteau

LEE Yong-Seog

La Machine infernale est adaptation de l'histoire tragique d'Oedipe en y apportant des arrangements et de retouches. Cocteau fait subir à la tragédie de Sophocle un traitement tout à fait personnel à base de surréalisme, d'ironie et d'anachronismes volontaires. Surtout, il marie la poésie à ce drame austère de la fatalité pour créer une esthétique théâtrale et rénove, de manière éclatante, un mythe antique. Cette pièce de théâtre intertextuelle de Jean Cocteau, héritière de Sophocle mais aussi de Shakespeare et de Freud, transforme de manière originale le mythe d'Oedipe en laissant notamment sa place à un érotisme trouble entre Oedipe et Jocaste et en créant les personnages nouveaux.

La Machine infernale est construit en quatre actes, le première et le deuxième formant une simultanéité temporelle. La construction de la pièce en elle-même est originale : les quatre actes séparés par les monologues didactiques de La Voix présentent des épisodes séparés du mythe. Les quatre actes sont de plus en plus brefs. L'acte se veut spectaculaire mais aussi profondément philosophique bien loin du dénouement du quatrième acte, sorte de raccourci expéditif de

l'Oedipe-Roi de Sophocle qui ferme presque abruptement la pièce. Chaque acte est composé d'unités continues mais individuelles participant au déroulement du récit. Chacun d'eux étant signalé par un sous-titre, il y a quatre sous-titres successifs : «La Fantôme», «La rencontre d'Œdipe et du Sphinx», «La Nuit de nocces», «Œdipe roi». Dans les quatre actes de cette pièce, l'un est temporel et l'autre non temporel. On peut distinguer les quatres temps, cohérents mais sautés, dans cette pièce de théâtre. Les unités marquées d'années sont toutes directement liées au mouvement temporel de la révolution événementielle, d'où se crée une esthétique du baroque. Jean Cocteau a donc réalisé dans *La machine infernale* de la structure baroque. Il utilise la technique du théâtre dans le théâtre comme une structure baroque. Et surtout, il a voulu obtenir d'un théâtre conçu comme jeu de miroirs une esthétique théâtrale.

주 제 어 : 콕토(Cocteau), 오이디푸스(Œdipe), 연극미학(esthétique théâtrale), 바로크적 구조(structure baroque), 정체성(identité), 극작술(dramaturgie), 오브제(objet)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

생텍쥐페리 그림 속의 양성

장 성 욱
(동의대학교 불어불문학과)

■ 차례 ■

- | | |
|------------|------------------------|
| 1. 서론 | 3. 작가의 내면세계 |
| 2. 본론 | 3.1. 성적불구 |
| 2.1. 남성 여성 | 3.2. 자살 충동 |
| 2.2. 여성 남성 | 3.3. 어른 - 어린이 |
| 2.3. 양성 | 3.4. 남성 - 여성, 어른 - 어린이 |
| | 3.5. 양성의 이유 |
| | 4. 결론 |

1. 서론

생텍쥐페리는 프랑스 문학사에서 앙드레 말로와 함께 행동주의 작가로 분류된다. 그가 사라진 1944년 이후, 50년대 60년대에 프랑스의 항공영웅, 애국자로 칭송되었다. 1960년대 후반에 그의 문학과 세계관이 너무 군국주의적이고 전체주의적이라는 비판을 받았다. 그럼에도 불구하고 그의 비행사로서의 업적, 항공 영웅으로서의 공적, 직업 속의 인간, 비행에 대한 명상 등에 관한 연구나 칭송은 계속 이어졌다. 그는 참여 작가, 항공 영웅, 행동하는 작가 등의 명칭으로 인하여 오랫동안 전형적인 남성의 상징으로 인식되었었다.¹⁾

1) 『어린왕자와 장미』, 장성욱, 인간사랑, 1994. p. 22

『어린왕자』라는 동화를 제외하고는 대부분 비행의 모험에 관한 내용이 대부분인 소설들이 이러한 이미지를 만들었다. 한국에서 발표된 논문들도 이와 관련된 주제들이 대부분이었다. 이러한 경향에 대하여 지나치게 남성적인 성향이 오히려 반대적인 심적 요인 때문일 수도 있다는 지적²⁾이 있었으나 증거 자료의 부족으로 단순한 추정이나 가능성으로 결론을 내릴 수밖에 없었다. 그러나 최근에 출판된 책을 통하여, 그동안 알려지지 않았던 그림들이 소개되었다. 그 그림들은 전형적인 남성의 이미지가 아니라 양성적인 특성의 인물들을 보여준다. 그 그림들은 그의 숨겨진 내면을 보여준다. 본고에서는 그의 그림 연구를 통하여 전형적인 남성으로서 공적인 이미지 뒤의 숨겨진 내면과 인생 말년의 심상 등을 추적하고자 한다.

2. 본론

생텍쥐페리는 영웅적이고 남성적인 소설 내용과 그의 인생 경험으로 인하여 전형적으로 남성적인 작가로 인식되었다. 그러한 경향에 의문을 제기하게 된 것이 한 장의 그림 때문이었다. 1926년 생텍쥐페리는 민간 항공 회사에 들어가서, 1927년 아프리카 갑 쥐비의 책임자가 된다. 위험한 비행, 사막에서의 생활, 모르죽에 잡힌 동료의 구출, 노예 매매 등이 이 시기의 모험적인 생활상이었다. 사막에 고립된 기지에서 외로움을 달래며 친구의 여동생인 리네뜨에게 많은 편지를 썼고 또한 많은 그림도 그렸다. 이 때의 편지 모음이 후일 『Lettre de jeunesse』³⁾라는 책으로 출간되게 되었다. 이 책에 여러 그림이 실려 있는데 대부분의 사람들은 그것들을 간과하고 지나갔다. 그 중의 한 그림을 살펴보면 수수께끼같은

2) 『같은책』, p.302.

3) 『Lettre de jeunesse』, Gallimard, 1953.

요소를 지니고 있다. 광신적인 눈, 무엇에 압도된 것 같은 지나치게 작은 눈망울, 너무 길고 이상한 눈썹, 아무렇게나 된 머리 등의 인상은 정상적인 것이 아니다. 얼굴은 남성적이나 몸 부분은 남성적이지 않다. 몸의 형태, 어깨의 선, 너무나 가느다란 허리, 연약한 팔 등이 여성적이다.

이 그림의 이미지는 그가 그린 이상적인 여성의 이미지와 비슷하다.

앞의 두 그림에서 몸의 형태는 유사하다. 다른 것은 단지 머리일 뿐이다. 이 그림도 그의 무의식의 양성적 특성을 잘 보여준다.



이 그림의 양성적인 특성에 관해서 확정적인 단언을 할 수 없었던 것은 이러한 특성의 그림이 많이 발견되지 않았기 때문이었다. 그러나 갈리마르 출판사에서 간행된 책⁴⁾에서 이러한 성향의 그림들이 많이 발견된다.

4) Antoine de Saint-Exupéry, Dessins Aquarelles, pastels, plumes et crayons, Gallimard, 2006.

2.1. 남성 여성

눈이 안경알처럼 동그랗고 윗도리는 남성의 양복같은데 다리는 마치 타이즈를 신은 여성의 다리같다. 신발도 여성적인 느낌이다. 얼굴이 훑측한 남성애 여성적 특성이 가미되어 훗물스러운 느낌이다.



동그란 눈, 너무 큰 코, 붉은 빛의 얼굴, 잘록한 허리, 타이즈를 신은 다리 등은 남녀를 혼합시켜 그린 것 같다. 이 그림 역시 못생긴 남성얼굴에 여성적인 다리가 기괴한 느낌을 준다.



지나치게 큰 눈, 우주에서 온 외계인처럼 머리카락이 거의 없는 머리, 이마의 3주름, 쾡한 눈, 빈약한 상체, 여성의 다리. 얼굴은 남성노인의 얼

굴같은 데 몸은 여성이다. 추함과 아름다움, 남성과 여성, 젊음과 늙음의 결합이다.



하얀 머리, 큰 눈과 날카로운 매부리코 등은 남성적인 특성이나 붉은 색의 얼굴, 입 모양은 여성이다. 꽃을 입에 문 것도 특이하다. 여성이라고 하기에는 날카로운 코와 눈이 어울리지 않고, 남성이라고 하기에는 입술의 모양과 루즈발린 모습이 이상하다.



위의 그림 모두 남성을 그리며 여성적인 특성을 가미한 그림들이다. 생똥취빼리는 현실 생활에서는 금발의 아름다운 여인들을 선호하고 사랑했다한다. 그런데 이토록 추하고 늙고 양성적인 인물들을 자주 그린 이유는 무엇일까?

2.2. 여성 남성

다음 그림들은 여성을 그렸으나 여성이라고 하기에는 무엇인가 결핍되고 이상한 특성이 있는 것들이다. 여성을 그렸으나 가슴은 완전히 납작하다. 젖가슴이 완전히 없는 여성이라고 해야할지 혹은 남성의 몸과 여성의 얼굴의 결합이라고 해야할지 의문이다.



아래 그림에서도 머리 스타일, 얼굴, 원피스, 몸은 여성이다. 그러나 여기서도 가슴이 지나치게 작아 거의 없다고 볼 수도 있다.



아래 그림에서 머리카락의 눈, 코, 입술, 머리카락 등은 여성이다. 그러나 가슴이 없다. 얼굴의 세련미, 성숙도에 비해 몸은 발육이 덜된 사춘

기의 아이 같다.



다음 그림에서는 얼굴은 눈매, 코, 입이 고양이나 표범같이 생겼다. 몸은 여성의 몸이다. 동물적인 야성과 여성의 결합이다.



인간에게도 동물적인 특성이 있다. 혹은 동물적인 야성을 이성으로 억누르고 있는 지도 모른다. 야성도 공격성이거나 파괴적인 측면에서 남성적 특성으로 본다면 이 그림도 여성, 남성, 야성이 결합된 것이다.

아래 그림들은 다른 그림에 비해서 여성을 아름답게 그리려한 노력이 많이 보이는 것들이다. 머리카락, 눈썹, 코, 입, 몸 모든 것이 여성이면서 가슴은 작은 편이다. 예쁜 얼굴과 날씬한 몸에 가슴이 너무 작다.



이상의 그림들은 여성이면서 여성적 특성이 결핍되었거나 남성적 특성이 가미된 것들이다.

2.3. 양성

위의 그림들은 특정 성을 그리면서 다른 성의 특성을 가미했다면 다음 그림⁵⁾들은 처음부터 양성형 특성으로 그린 것들이다. 눈, 코, 입 등 얼굴의 특성, 몸의 특성, 장신구 등이 남녀 양성적 특성을 함께 지닌 것들이다.



다음은 두 사람의 양성(double profil androgyne)⁶⁾을 그린 것이다.

5) Antoine de Saint-Exupéry, Dessins Aquarelles, pastels, plumes et crayons, Gallimard, 2006, p.82.

1920년대에 그려진 것으로 그의 여동생인 agay백작 부인의 집에서 나온 것이다.



다음은 1930년대에 그려진 것으로 눈, 코, 입, 귀, 귀걸이, 목, 머리카락 등의 양성적인 특징에 귀걸이까지 한 그림이다. 책에는 ‘visage androgyne, de profil, à la boucle d'oreille’⁶⁾라는 설명이 붙어있다.



이 그림들이 최근에 공개되었을 뿐이지. 양성적 성향의 그림들을 그린 것은 이미 1920년대부터였다. 그는 젊었을 때부터 양성적인 성향의 인물을 즐겨 그린 것이다. 남성을 여성적으로 여성을 남성적으로 혹은 처음부터 남녀 양성의 특성을 모두 갖춘 인간을 자주 그렸다. 이러한 그림들

6) 같은책, p.128

7) 『어린왕자와 장미』, 장성욱, 인간사랑, 1994. p.129.

은 그의 양성적 특성내지는 양성적 특성에 대한 지향과 관심을 여실히 보여준다. 이들 그림들이 발견되지 않았을 때는 몇 개의 그림과 작품 내용으로 양성적 경향을 추정했는데 이러한 그림들이 다량 발견됨으로써 그러한 경향이 보다 더 분명해졌다.

그러나 생텍쥐페리의 실생활에서 이러한 경향은 보이지 않았다. 그는 항상 금발 여성을 선호하고 수많은 여성과 염문을 뿌렸다. 그림에도 불구하고 그림에 이토록 자주 또 많이 양성적 성향의 인물들이 발견되는 것은 무엇 때문일까? 비평가들은 그 이유를 다음과 같이 추정한다.⁸⁾ 1. 어머니에 대한 지나친 집착, 2. 여성과의 사랑의 실패, 3. 여성과의 사랑의 실패를 보상해 준 동료애. 즉 여성과의 사랑의 실패는 그를 더욱 더 여성으로부터 멀어지게 하고 직업과 동료에게 몰두하게 만들어 양성적 성향을 더욱 부추겼을 것이다.

생텍쥐페리의 또 하나의 특이한 점은 그토록 어린아이를 좋아하고 친구 아이의 대부가 되기도 했으면서도 정작 본인은 오랜 결혼생활에도 불구하고 한 명의 아이도 낳지 않았다는 것이다. 그것이 신체적인 결함 때문인지 혹은 다른 이유때문인지는 밝혀지지 않았다.

3. 작가의 내면세계

3.1. 성적불구

생텍쥐페리의 내면을 엿볼 수 있는 그림들을 보자. 이 그림들도 최근에야 알려진 것들로 성적 불구를 내포하고 있다. ‘La Charité’⁹⁾라는 제목으로 한 남성이 자신의 왼쪽 다리를 잘라 다리 한쪽이 없는 사람에게 주고 있다.

8) 같은책., p.302.

9) Antoine de Saint-Exupéry, Dessins Aquarelles, pastels, plumes et crayons, Gallimard, 2006.



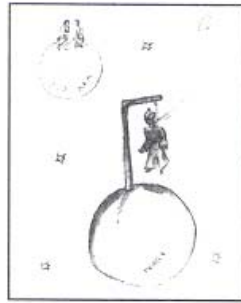
다리의 절단은 심리학적으로 성기의 절단 즉 거세를 의미하는 경우도 있다. 자기의 다리를 잘라서 다른 남자에게 준다는 것, 이것은 다른 의미로 자기의 성기를 잘라 다른 사람에게 준다는 의미로 될 수도 있다. 문제는 오른 쪽 다리가 없는데 왼쪽 다리를 떼어준다는 사실이다. 이렇게 되면 다리는 물론 발의 방향도 맞지 않게 된다. 이것으로 봐서 이 그림은 심사숙고하지 않고 응급결에 그린 것이다. 세칭 '성기를 가운데 다리'라고도 하듯이 다리와 성기는 많은 사람들에게 무의식적으로 원형에 속하는 것이다.

이제 두 사람 다 다리 병신 즉 불구이고 상징적인 성적불구를 의미한다. 또 한 그림을 보자. 혹성 위에 한 인물이 서 있다. 혹성의 모양이 다른 그림에서와 달리 독특하고 남근 모양으로 되어있다. 다른 그림의 혹성은 모두 동그란 모양으로만 되어있다. 그건데 그 남근의 귀두 부분에 균열이 가있다. 이것도 생똥쥐뻘리의 성적 문제점이 드러난 것이 아닐까?



3.2. 자살 충동

두 개의 흑성이 있고 아래 흑성에는 어린 왕자가 교수형을 당한채로 있다.



『어린 왕자』는 생텍쥐페리의 작품 중 가장 순수한 내용으로 사람들의 심금을 울린 작품이다. 이 작품의 주인공으로 비록 낙서 속이라 하더라도 교수형을 당하게 한다는 것은 있을 수 없는 일이다. 더욱이 어린 왕자는 작가 자신이라고 보는 비평가도 많이 있다. 그러한 주인공을 교수형시킨다는 것은 자신의 가장 중요한 뿌리를 제거하는 것이다. 따라서 이것은 작가의 근본 입지까지도 흔들리는 참담한 상황의 산물이다. 위에는 ‘Fox MGM’이라고 이름 붙여진 흑성¹⁰⁾이 있다. 20세기 폭스사와 MGM영화사를 지칭하는 것 같다. 생텍쥐페리는 미국에 있을 때 영화사 관계들, 배우들과의 교분이 많았다. 또 『남방 우편기』나 『야간 비행』은 이미 영화로 만들어지기도 했다. 후일 『어린 왕자』도 영화로 만들어졌다. 이러한 관계 때문인지 이 그림에 영화사의 이름이 등장한다.

10) 같은책, p.321



한 인물이 기요틴에 의해서 목이 잘리기 직전이다. 수많은 소재 중에서 하필 목을 자르려는 그림을 그렸을까? 목을 자르는 것을 거세의 이미지와 연계시키는 견해도 존재한다.

이렇듯이 왜 교수형 아니면 목 자르기같은 잔혹하고 고통스러운 이미지들을 그리는 것일까? 위의 어린 왕자가 교수형된 채 있지만 목도리도 휘날리고 있고 전체적인 분위기가 장난기가 다분하다, 그 밑 그림의 단두대 앞의 사람도 심각한 기색은 아니다. 그러나 비록 장난이라 할지라도 교수형이나, 단두대 같은 이미지는 벌써 정상적인 범주를 넘어서는 것이다. 장난기로 또 농담처럼 하면서도 그 중에 어느 정도의 진실이 숨어있기 때문이다.

생텍쥐페리가 인생 말기 미국에 있을 때, 프랑스인들끼리의 암투, 드골 파와 빼땡파 사이의 갈등, 자신의 문학관에 대한 공격 등으로 무척 괴로워하고 사라지고 싶다는 견해를 자주 피력했다고 한다. 위의 그림들은 이러한 상황의 산물 일 수도 있다. 어쨌든 인생말기의 그림에는 죽음의 그림자 속에서 양성, 어린이같은 특성 등이 혼합되어 나타난다.

생텍쥐페리를 잘 아는 사람들은 하나같이 그에게 어린이같은 특성이 있다는 것을 지적했다.¹¹⁾ 그의 행동이 그러했음은 물론 실제 자기 자신을 어린이로 나타낸 그림도 많이 그렸다.¹²⁾

11) 『어린왕자와 장미』 p.109

12) 같은책, pp. 340-345.

헤밍웨이가 위험한 장소에 뛰어들어 모험을 즐겼던 것은 진정으로 용감하고 모험을 좋아해서가 아니라, 어린 시절 의사였던 아버지가 인디언 여자를 마취를 안 한 상태에서 제왕절개 수술을 하는 것을 보았기 때문이라 한다. 여성의 처절한 절규, 피, 공포 등등 그 광경을 본 여성의 남편은 자살했다고 한다. 이 장면을 본 헤밍웨이드 죽음의 공포에서 벗어나고자 일부러 위험한 모험을 찾아서 했다는 것이다.

따라서 평생을 위험한 모험을 하며 살았던 생뎡취빼리도 여성적이고 아이같은 내면의 약함을 상쇄시키기 위함이었는지도 모른다.

3.3. 어른 - 어린이

아래 그림에서도 어른인 자신을 어린이로 표현했다. 오지에 뛰어드는 비행사, 위험한 임무를 즐겨하는 항공 영웅, 하늘에서 소재를 찾는 참여작가 등의 강인하고 굳건한 이미지에도 불구하고 자신을 어린이로 그리는 것은 이해하기 어려운 일이다. 글에는 “Je suis tellement perplexe!”¹³⁾라고 적혀있다. 난감할 때 그린 그림이기에 더 자신의 진면목이 표출되었다고 볼 수 있다.

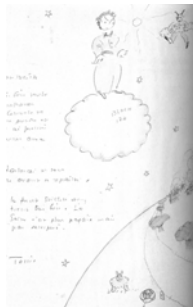


13) 『Dessins Aquarelles, pastels, plumes et crayons』, p.148

프랑스 상공을 비행하는 장면에서 자신을 날개 달린 천사로 비행기를 구름으로 나타냈다.



제 2차 대전 중 독일 공군기의 공격을 받는 장면을 그리면서 자신을 천사로, 비행기 Bloch 174는 구름으로, 독일군 비행사는 악마로 그 비행기 Messerschmidt 109는 구름으로 그래서 동화적인 요소 또 유아적인 요소를 보여준다.



다음 그림에서는 어린이의 얼굴도 완전한 소년의 얼굴이라고 하기에는 너무나 여성적이다. 어린이들이 비록 남녀 양성의 구분을 확연하게 드러내는 것은 아니지만 눈에 뵈는 정도로 양성의 경향을 가지고 있다.



3.4. 남성 - 여성, 어른 - 어린이

생텍쥐페리가 아내 곤수엘로에게 보낸 편지 여백에 곤수엘로를 그렸다. 이 그림을 보면 목도리를 매고 있는 모습이 어린 왕자와 유사하다고 한다.



어린 왕자의 구상 처음부터 여성적인 요소가 이미 많이 가미되어있다는 것을 뜻한다. 또 실제 어린왕자의 모습자체에도 여성적인 요소가 자주 발견된다. 특히 어린 왕자의 다음 그림에서는 가는 허리, 삼각형의 얼굴, 얹은 자세 등이 다분히 여성적이다.



남성과 여성의 결합 혹은 혼돈, 어른과 어린이의 결합 혹은 혼돈 등 남녀노소의 모든 특성을 가진 것이 생똥쥐똥리의 내면 풍경이다.

3.5. 양성의 이유

생똥쥐똥리가 글 속에서 어머니가 자주 언급되는데 비하여, 죽은 아버지에 대한 언급은 없고 아버지라는 단어조차 거의 등장하지 않는다.

생똥쥐똥리의 심리적 문제에 대하여 오이겐 드레버만은 생똥쥐똥리가 4살 반 때 아버지가 돌아가신 후 혼자 남겨진 어머니와 아들의 관계에서, 성적 발전의 첫 단계에서 체험한 경험¹⁴⁾과, 남편 역할까지 해야하는 아이¹⁵⁾의 중압감을 지적한다. 어린 왕자 세계의 오이디푸스적 성향도 이러한 이유에서 오는 것이다.¹⁶⁾

생똥쥐똥리가 양성적인 인물을 많이 그리고 그러한 인물에 천착한 것은 작가의 동성애적 성향에서 기인한다.¹⁷⁾ 이러한 특성 역시 어머니에 대한 지나친 고착과 관련이 깊다.

Bruno Bettelheim은 남자 어린이들은 동화에서 멋진 기사를 자기 자

14) 같은책., p.123

15) 같은책., p.117

16) 같은책., p.122

17) 『장미와 이카루스의 비밀』, 지식 산업사, 오이겐 드레버만, 1998, 205

신, 공주를 어머니, 흉칙한 적이나 악마를 아버지로 대치시키면서 즐긴다
고한다.¹⁸⁾

생뽕쥐뽕리는 그림에서 별과 꽃을 결합시켰다. 별은 하늘에 있는 존재로 이상과 희망의 상징이며 또한 어머니를 상징하고,¹⁹⁾ 꽃은 지상의 아름다움이며 여인, 애인의 상징이다. 생뽕쥐뽕리에게는 어머니와 여인의 이미지가 결합되었다는 뜻이다. 이 꽃과 별의 결합은 보통 사람들의 그림에서는 잘 나타나지 않는 조합이다.



또한 어린 왕자가 별에서 왔다는 것을 표시하듯이 뒷 부분에 별에서 연결선을 그려놓았다. 이것은 별(어머니)과 자신과의 밀접한 유대성을 상징하는 것이다.



18) Bruno Bettelheim, 『Psychanalyse des contes de fées』, Pluriel, p.75.

19) Charles Mauron, 『Van Gogh』, José Corti, 1976, p.47.

생텍쥐페리는 어머니 없이는 살 수 없었고, 어머니같은 아들(un fils comme vous)²⁰⁾이 되고자 했다. 즉 별과 일심동체인 것이다. 심리적으로 어머니와 동일하니 동성 연애 혹은 잠재적 동성 연애 경향을 띠지 않을 수 없는 것이다.

생텍쥐페리에게는 이유를 알 수 없는 뿌리깊은 슬픔이 있었다.

『Lettre à l'inconnue』의 그림에서도 어린 왕자는 꽃 한 송이만 있는 척박한 곳에 서 있다.



『어린 왕자』의 혹성도 척박한 환경이고, 그 속에서 애정을 갈구하는 흔적이 그 그림들에 나타난다. 오이겐 드레버만은 “생텍쥐페리가 그린 행성의 공과 같이 둥근 그림들은 안전과 사랑을 상징적으로 응축시키고 있는 유아적인 공상으로 보인다.”라고 주장한다.²¹⁾

생텍쥐페리에게는 이해할 수 없는 근원적인 슬픔이 있다는 것을, 대서양을 횡단한 찰스 린드버그의 부인으로서 생텍쥐페리와 교류했던 안느 린드버그도 인정했다. 생텍쥐페리의 슬픔은 전쟁이나 비극 때문에 기인한 것이 아니고 내면적인 것이고, 영원한 침울함이며 영원한 갈증과 탐색이고, 채워질 수없는 항수라고 지적했다.²²⁾

20) p.138.

21) 『장미와 이카루스의 비밀』, 지식산업사, p.118

22) 『Il était une fois.. Le Petit Prince』, folio,, 2006, p.207

Pierre Jean Jouve부인은 생텍쥐페리가 자주 꿈이나 환상의 세계에 빠져들었고, 비행에 대한 사랑도 현실도피 욕구로 설명될 수 있고, 그러한 경향은 유아기의 심리적 쇼크에서 기인한 것으로 볼 수 있다고 했다고 말했다.²³⁾ 뿔 나이라 교수도 생텍쥐페리에게 사회적 제약에 의한 유아기의 죄의식과 유년기의 신경증과 관련된 고뇌가 있다고 말한다.

Il est des angoisses liées des nevroses remontant à l'adolescence, liées à la persistance d'une culpabilité infantile développée par les contraintes sociales²⁴⁾

44살의 나이에는 금지된 비행 허가를 온갖 인맥과 노력을 동원하여 겨우 받아서 스스로 비행기를 몰고 사라진 것은, 자신의 모든 희망과 존재 이유가 없는 시점에서의 의도된 자살일지도 모른다.

기사와 어머니라는 두 개의 신화에서 어머니가 승리한 것이다. 세상에서 꿈을 실현시키지 못한 기사가 상징적인 우주의 어머니인 바다 속으로 사라진 것이다.

4. 결론

생텍쥐페리는 견습 조종사 시절의 사고, 레이더가 없던 시대의 야간비행, 제 2차 세계 대전 중의 공중전, 오지의 탐험 등등 모험과 위험으로 가득찬 생애를 보냈다. 그의 작품 내용도 전쟁, 모험, 위험이 가득찬 내용이 대부분이다. 작품에 여성은 거의 등장하지 않고 전적으로 남성들의 행동과 모험이 난무하는 세계이다. 실제 생활에서 생텍쥐페리는 금발의 아름다운 여성들에게 매혹되었고 많은 염문을 뿌렸다. 동성연애적인 사

23) Rumbold Richard, 『Saint-Exupéry tel quel』, Del Duca, 1960, p.38.,

24) Paul Nayrac, L'angoisse de Saint-Exupéry, Cahors, 1958, p.24.

건이 있었다는 이야기는 없었다. 작품 속에 남성 동료들과의 끈끈한 동료애, 집단 의식도 비행대라는 특수집단이기 때문일 것이라고 간주되었다.

이러한 특성에도 불구하고 그는 자주 여성적인 남성, 남성적인 여성 혹은 양성의 인물을 그렸다. 모험과 투쟁으로 구성된 그의 글에서는 잘 나타나지 않는 내면의 비밀들이 그림에 나타난다. 전쟁 영웅의 이미지에 맞지 않는 양성적 경향, 잠재적 동성연애 경향, 어머니에게의 지나친 고착 등이 그러한 것들이다.

행동인, 비행 영웅, 참여 작가, 항공 문학 등으로 알려진 생똥쥐빠리는 어릴 때 아버지의 사망 후, 어머니와 집안 여성들에 의해 길러지며 독특한 심리 변화를 겪게 된다. 전적으로 남성적이고 영웅적인 특성만 있을 것 같은 작가에게 오히려 여성적 특성이 강하고, 영웅적인 면모의 소설가에게 어린이 같은 특성이 강하게 자리잡고 있다. 이러한 특성이 그가 그린 그림에 나타난다. 이렇듯 생똥쥐빠리에 대한 정신 분석과 그의 그림에 대한 분석은 그의 문학 작품과 생애에 대한 새로운 해석과 조명을 가능하게 한다.

참고문헌

- 장성욱, 『어린 왕자와 장미』, 인간 사랑, 1994
- 오이겐 드레버만, 『장미와 이카루스의 비밀』, 지식 산업사 1998.
- _____, 『Oeuvres complètes d'Antoine de Saint-Exupéry』, Gallimard, 1953
- Mauron (Charles), 『L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine』, Gallimard, 1956.
- Charles Mauron, 『Van Gogh』, José Corti, 1976, p.47.
- Paul Nayrac, L'angoisse de Saint-Exupéry, Cahors, 1958.
- Rumbold Richard, 『Saint-Exupéry tel quel』 Del Duca, 1960, p.38.,
- Saint-Exupéry (Antoine de), 『Lettres de Jeunesse』, Gallimard, 1953.
- _____, 『Lettres à sa Mère』, Gallimard, 1955.
- _____, 『Dessins Aquarelles, pastels, plumes et crayons』, Gallimard, 2006.
- Gilbert Quenelle, 'Le Français dans le monde', juin-juillet 1961, p.189.

〈Résumé〉

Le trait bisexué dans les dessins de Saint-Exupéry

Jang Sung-Wook

Saint-Exupéry est connu comme l'écrivain engagé, l'homme d'action, le héros de la guerre... Il est le symbole du monde viril.

Les contenus principaux de ses romans sont la camaraderie, amitié, devoir, mission... C'est-à-dire : les vertus virils. Dans ses écrits et ses carrières sont remplis des choses viril. Aucune trace de homosexualité ou bisexué. Mais Ses dessins montrent quelque chose d'étrange.. On trouve des tas de dessins homosexuels et bisexués. Ses dessins avec les traits homosexuels sont s'est montrés par Gallimard récemment. Ses dessins nous montrent la trace de homosexualité latents et bisexué de Saint-Exupéry. Sa situation familiale sans père favorise une identification à sa mère, au lieu de son père. Le trop grand amour pour sa mère l'angoisse énormément pendant très longtemps. Le point de vue sur la femme de Saint-Exupéry vient du point de vue sur sa mère. Sa situation familiale avec des femmes a laissé dans son paysage intérieur la trace de homosexualité passive. L'analyse des dessins nous montrent la trace de son paysage intérieur.

주 제 어 : 양성 특질(le trait bisexué), 생텍쥐페리(Saint-Exupéry), 생텍쥐페리의 그림들(les dessins de Saint-Exupéry), 생텍

쥘레의 양성 특질(le trait bisexué de Saint-Exupéry),
생텍쥐페리 그림 속의 양성 특질(le trait bisexué dans les
dessins de Saint-Exupéry)

투 고 일 : 2013. 9. 24

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

Jean-Pierre Richard의 비평 방법론

홍 명 희
(경희대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------|----------------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 리샤르 비평의 의미 |
| 2. 리샤르와 감각의 상상력 | 5. 나가는 말 - 문학비평과 인문학 |
| 3. 주관성과 전체 | |

1. 들어가는 말

1950년대에서 70년대에 이르는 동안 프랑스 비평사는 그전의 예를 찾기 어려울 정도로 다양하고 활발한 양상을 띠게 된다. 신비평이라는 이름으로 불리우게 된 이 시기의 비평의 다양한 경향들은 문학비평의 분야에 있어서 근본적인 변화를 가져오게 되었고, 나아가 프랑스 지성사에 커다란 영향을 끼치게 된다. 문학의 본질을 찾기 위한 신비평의 다양한 조류들은 문학의 차원 너머에서 해결책을 찾았고, 그 결과 인접 학문의 도움을 통해 ‘문학 현상’을 밝히고자 하였다. 실존주의 비평, 정신분석학 비평, 구조주의 비평, 주제 비평 등 다양한 신비평의 조류들은 그 뿌리를 인문학 전반에 두고 있으며, 이 뿌리를 바탕으로 하여 각자의 고유한 비평의 업적을 남기게 된다. 이러한 비평 방법론의 다양한 원천이라는 현상은 문학사적인 측면에서 볼 때 결코 새로운 것은 아니었다. 왜냐하면 역사적으로 문학은 결코 인접 학문들과 따로 떨어져서 존재해 오지 않았

기 때문이다. 문학은 언제나 주변 학문의 발달로부터 근원적인 자양분을 받아 왔다. 그러나 20세기 중반의 신비평의 다양한 경향들은 당시의 활발했던 인문학의 발달을 본격적이고 구체적으로 문학에 도입함으로써 그 때까지 가지고 있던 문학을 바라보는 시각을 근본적으로 바꿔놓게 된 것이다.

인문학의 다양한 분야에서 차용한 각자의 고유한 이론으로 무장했던 이 비평의 경향들은 20세기 후반에 접어들면서 서로 상반된 경로를 가게 된다. 세계 지성사의 유행의 변화에 따라 사라져버린 경향도 있고, 여전히 존속은 하지만 그 영향력이 확연히 줄어든 경향도 있다. 전자의 대표적인 예로는 실존주의 비평을 들 수 있다. 2차 대전 이후 세계적으로 각광을 받은 사르트르의 영향 하에 등장했던 실존주의 비평은 현재 그 명맥을 찾을 수 없는 형편이다. 후자의 예로는 구조주의 비평을 들 수 있을 것이다. 구조주의는 20세기 중반의 세계 지성사를 지배했던 그야말로 범학문적 사상이었다. 언어학에서부터 출발한 구조주의는 문학, 예술, 사회학, 인류학 등 거의 모든 인문학과 관련 학문들에게 영향을 끼쳤고, 문학 비평의 분야에서도 예외는 아니었다. 이 시기의 신비평가들 중에서 가장 활발한 활동을 펼치던 비평가들 중 많은 비평가들이 구조주의의 타이틀을 들고 나왔으며, 실제로 그들의 활동은 구시대 비평과의 대립을 이끌어 내면서 비평의 혁신에 많은 기여를 하기도 했다. 이러한 언어학적 구조주의의 확산은 다른 신비평 경향들의 활동을 축소시키기에 충분했고 정도의 차이는 있지만 그들의 이론 자체에 영향을 미치기도 했다. 그러나 이러한 구조주의의 압도적인 분위기에서도 예외적으로 자신의 고유한 방법론을 견지해온 비평이 바로 바슐라르로부터 촉발된 테마 비평, 즉 이미지와 상상력의 활동을 작품 이해의 근원으로 삼는 비평이었다.

Gaston Bachelard a renouvelé la critique française (...) et bouleversé ses méthodes. Jusqu'aux années 1970, qui marquent le triomphe de la linguistique, les méthodes venues de Bachelard

inspirent, à peu près seules, ce qu'on appelle alors la «nouvelle critique».

가스통 바슐라르는 프랑스의 비평을 쇄신시키고, (...) 그것의 방법론을 전복시켰다. 언어학이 압도하던 1970년대까지 바슐라르로부터 기인한 방법론들은, 거의 혼자서, 우리가 지금 '신비평'이라 부르는 방법론들에게 영감을 주었다.¹⁾

1990년대 이후 구조주의 비평이 지나친 언어학적 이론에로의 경도로 인하여 급격히 쇠퇴한 것에 비하여, 바슐라르로 인해 촉발된 이미지 비평은 오히려 갈수록 그 저변을 넓혀서 비평의 새로운 기준으로 자리 잡고 있다. 그 결과 문학비평에 있어서의 바슐라르의 영향은 갈수록 커지고 있다. 이에선 바슐라르의 이론을 문학비평에 본격적으로 도입한 비평가, 장 피에르 리샤르Jean-Pierre Richard의 역할이 결정적이었다. 그러므로 리샤르의 비평 방법론에 대해 살펴보는 것은 곧 오늘날의 이미지 비평에 바슐라르가 끼친 영향을 파악하기 위한 가장 좋은 예가 될 수 있을 것이다.

2. 리샤르와 감각의 상상력

리샤르의 비평은 바슐라르의 이미지에 대한 사상을 가장 적극적으로 차용한 비평이라고 할 수 있다. 리샤르가 바슐라르에게서 차용한 주개념은 물질적 이미지의 개념이다. 리샤르는 당시의 테마 비평가들 중에서 바슐라르의 물질적 상상력의 개념을 가장 잘 이해한 비평가였고, 그것을 자신의 비평 작업에 가장 적극적으로 도입했던 비평가였다.

Le principe de la critique richardienne, on le sait, consiste à

1) Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, p. 107

chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières, certains états du monde extérieur, au niveau de cette région de la conscience, profonde mais ouverte aux choses, que Bachelard a nommée l'imagination matérielle.

우리가 알고 있듯이, 리샤르 비평의 원칙은, 감각과 풍부한 몽상들, 특정한 요소들이나 물질들 그리고 외부세계에의 상태들의 차원에서, 또 바슐라르가 물질적 상상력이라고 이름붙인 사물들에 대해 심오하지만 열려있는 의식의 차원에서 작품의 일관성과 의미를 찾는 것이다.²⁾

리샤르 스스로 이러한 바슐라르의 영향력을 가장 적극적으로 표명하고 있으며³⁾, 조르주 폴레에게 바슐라르를 적극적으로 소개한 사람도 바로 리샤르였다.⁴⁾ 그가 바슐라르로부터 배운 방법론은 사물을 그 자체로써 바라보고, 지배적인 양가성 ambivalence dominante 을 찾기 위해 그 안으로 들어가는 것이다. 이러한 태도는 리샤르 비평의 가장 큰 원칙이 된다.

쥘네트는 리샤르에 대한 바슐라르의 영향을 두 가지 측면에서 정의 한

2) Gérard Genette, *Figure I*, p. 91

3) «Comme il s'agissait ici de poésie, la sensation ne pouvait d'ailleurs se séparer de la rêverie qui l'intériorise et la prolonge. C'est dire tout ce que ce livre doit aux recherches de Gaston Bachelard.»

Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, p. 10

4) «J'ai connu l'œuvre de Bachelard, vers les années 1933-1934, par les livres sur le Temps, Sa saisie de l'instant, sa dialectique de la durée, sa conception d'un temps anti bergsonien, son insistance sur la discontinuité par rapport à la continuité ont été pour moi des apports essentiels. J'ai écrit alors mon premier livre qui ne procède nullement de la pensée bachelardienne mais qui lui doit beaucoup. C'est seulement après la guerre que j'ai été initié à Bachelard; par Jean Pierre Richard, je crois. Pendant très longtemps, Bachelard est resté pour moi secondaire, à cause de la liaison de sa pensée éthique avec la notion d'inconscient. C'est très tardivement, lorsqu'elle a trouvé un *cogito* à partir des poétiques de l'espace et de la rêverie que j'ai donné une adhésion totale à la pensée critique bachelardienne.»

George Poulet, *Les chemins actuels de la Critique*, p. 381

다. 하나는 감각론의 측면이고 다른 하나는 행복론의 측면이다.

(...) en cherchant à atteindre les «en-dessous» de l'œuvre, elle se porte sans cesse de l'œuvre à l'auteur. On retrouve là le postulat psychologue qui est celui de presque toute la critique depuis plus d'un siècle, mais modifié (et peut-être aggravé) par deux autres qui composent l'héritage propre du bachelardisme: le postulat sensualiste, selon lequel le fondamental (et donc l'authentique) coïncide avec l'expérience sensible, et le postulat eudémoniste qui pose une sorte d'instinct du bonheur sensible au fond de toute l'activité de l'imagination.

(...) 작품의 '아래쪽으로' 내려가면서 그것(리샤르의 비평)은 끊임없이 작품에서 작가로 접근해 간다. 우리는 이 점에서 거의 지난 백년 이상 전부터 모든 비평의 공리였었던, 그러나 바슐라르주의의 순수한 유산을 구성하는 두 가지 다른 공리들에 의하여 변형된 (그리고 어쩌면 상처 입은) 심리주의적인 공리를 발견한다. 하나는 감각론적 공리이고 그것에 따르면 기초적인 것은 (그래서 진실 된 것인) 감각적 경험들과 일치한다. 다른 하나는 상상력의 모든 활동의 근원에 일종의 행복의 본능을 위치시키는 행복론의 가설이다.⁵⁾

리샤르에게 있어서 문학은 행복한 관계의 선택적 영역을 구성한다. 그에 의하면 인간은 “자신의 만남들에 의해서, 세상을 파악하고 세상와의 관계에 의하여 자신을 파악하는 방식에 의하여, 또 자신을 대상들, 그리고 다른 인간들과 연결하는 양식에 의하여”⁶⁾ 규정된다. 이러한 관점에서 문학은 가장 단순하고 순수하게 인간 존재를 이해하기 위한 노력을 드러내는 장소이다. 아름다운 시구와 행복한 문장들, 리듬들과 이미지들과의

5) Gérard Genette, *Figure I*, p. 94

6) «par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même.»

Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, p. 9

만남을 통하여 문학은 인간의 참된 모습을 발견하고 만들어 가는 것이다. 이러한 문학을 이해하기 위해서는 문학비평은 더 이상 텍스트의 설명이 아니라 비평가가 제2의 창작자가 되는 적극적인 참여가 되어야 한다. 그러기 위해서는 바슐라르가 우리에게 원하는 것처럼 문학적 창조의 최초의 순간에 위치하면서 문학작품을 이해하고 공감하여야 한다. 이 창조의 순간은 무의미하게 존재하고 있던 세계가 작가의 언어에 의해서 의미를 부여받게 되는 순간이다.

Ici encore j'ai tâché de situer mon effort de compréhension et de sympathie en une sorte de moment premier de la création littéraire: moment où l'œuvre naît du silence qui la précède et qui la porte, où elle s'institue à partir d'une expérience humaine; moment où l'écrivain s'aperçoit, se touche et se construit lui-même au contact physique de sa création; moment enfin où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mime et en résout matériellement les problèmes. Ce n'est là, bien sûr, qu'un unique moment.

여기서 다시 한 번 나는 이해와 공감의 노력을 일종의 문학적 창조의 최초의 순간에 위치하기 위하여 애썼다. 그것은 작품이 그에 선행하는 침묵으로부터 태어나고, 작가가 자신의 창조와 직접적으로 접할 때 느끼고, 감동하고 스스로 일어서는 순간이고, 궁극적으로 그것을 묘사하는 행위와 그것을 흉내 내고 그것으로부터 문제들을 물질적으로 해결하는 언어에 의해서 세계가 의미를 갖게 되는 순간이다.⁷⁾

문학적 창조의 순간은 새로운 시적 이미지를 태어나게 하는 순간을 뜻한다. 리샤르는 이 창조의 순간을 무의식이나 명확한 의식의 차원에서 찾지 않는다. 그 창조의 순간은 무의식으로부터 떠오를 만큼 충분히 명

7) Op. cit.

확하지만 합리적 의식으로 불릴 만큼 지나치게 명확한 것은 아니다. 그것은 바로 바슐라르가 말하는 몽상의 상태이다. 그러므로 이러한 창조의 순간에 도달하기 위해서는 작품에 두드러지는 두 가지 요소에 집중하여야 한다. 즉 감각과 깊이이다. 그러므로 리샤르는 작품에서 먼저 감각적 요소를 찾아내고 끝이어 이 감각의 깊이 속으로 들어간다. 리샤르가 보기에 문학 작품의 가장 근원적인 차원을 구성하는 것은 바로 이 감각이다. 왜냐하면 감각은 그것을 내면화하고 연장시키는 몽상과 떼어서 생각할 수 없기 때문이다.

리샤르에게 있어서 감각은 인간의 인지 기관들에 의하여 전달된 기호들의 단순한 합이 아니다. 감각은 현실 세계의 물리적 대상들과의 접촉에 의해 생성되지만, 인간은 그 받아들인 자료들로 자신만의 고유한 우주를 구성한다. 왜냐하면 감각은 “먼 우주의 메신저”⁸⁾들이기 때문이다. 시인들에게 있어서 이 세상의 사물들은 우주의 신호를 보내는 대상들이다. 세상의 모든 대상들은 자신들의 방식대로 자신만의 신호를 보낸다. 시인이 그것을 알아차릴 수 있는 것은 바로 감각을 통해서인 것이다. 감각이 외부의 사물을 받아들일 때는 사물을 있는 그대로 받아들이는 것이 아니다. 감각은 “대상을 청소하고, 닦아내고, 최초의 순간들처럼 그들이 스스로 파악할 시간을 부여한다. 감각은 매우 섬세하게 대상에게 무의식의 모든 명확한 특질들을 덧입힌다.”⁹⁾ 이러한 리샤르의 감각에 대한 개념이 바슐라르의 시학과 만날 때, 감각은 단순한 인간의 인식과 관련된 현상이 아니라 인간의 정체성의 필요조건이 된다. 왜냐하면 리샤르에게 있어서 행복한 감각은 “우리들이 처한 미로를 벗어나게 하고, 그 옛날 우리들이 있었던 상태로 되돌려 주고, 우리들이 존재하는 것을 멈추지 않는 모습, 즉 진정한 우리들의 모습을”¹⁰⁾ 만들기 때문이다. 그래서 리샤르는 작품을 읽으면서 독창적인 작가의 시선을 찾으려한다. 그 작가의 독창적 시

8) Ibid., p. 166

9) Ibid., p. 30

10) Ibid., pp. 29-30

선은 사물의 표면에 펼쳐져 있으면서 동시에 물질적 내밀성에 박혀있는 감각들에 의해 드러난다. 물론 그것은 단순히 작품 속에 들어 있는 감각과 관련된 표현들을 드러내는 것만을 의미하는 것은 아니다. 이 감각의 표현들은 그것이 그들의 깊이의차원에서 탐색될 때 진정한 의미를 가질 수 있다.

그러나 사실 리샤르의 감각의 개념은 그 자체로는 완전하지 못하다. 왜냐하면 감각이 받아들이는 외부의 대상과 그 대상을 받아들이는 존재 사이에는 커다란 간격이 존재하기 때문이다. 정보의 전달자의 측면에서 본다면 감각은 가장 부적절한 요소임에 틀림없다. 왜냐하면 감각이란 근본적으로 지극히 일시적이고 휘발성이 강한 요소이기 때문이다. 아무리 풍요롭고 의미심장했던 감각이라도 그것이 타인에게 전달 될 때는 최초에 가졌던 의미가 대부분 퇴색되어 버리는 경우가 많다. 타인에게 전달된 감각은 마치 오랫동안 뚜껑을 열어놓은 향수처럼 종종 지워진 흔적이거나 모호한 제시로 드러나게 된다. 감각의 강점은 이러한 물리적 특성에 있는 것이 아니다. 감각은 무엇보다도 상상력의 문제이다. 우리들의 상상력에 의하여 감각의 물리적 결점은 오히려 장점으로 작용하게 된다. 왜냐하면 우리들의 상상력의 차원에서 명확한 기호들은 오히려 몽상의 물질로 변화되기가 어렵기 때문이다. 그런 관점에서 명확하기 보다는 오히려 약간 색이 바래고, 그렇기 때문에 덜 분명한 감각이야말로 몽상의 가장 이상적인 물질이 되는 것이다. 우리가 감각의 세계를 받아들일 때, 감각은 우리들 안에서 살아가게 되는 것이다. 이 세계는 비현실의 세계이다. 그러나 우리들 안에 분명히 존재하는 세계이다. 리샤르가 베를렌스에게서 발견한 것이 바로 이 감각의 세계이다. 감각은 사물의 기원을 드러내 주고 자신의 고유한 삶을 영위해 간다.

Ayant détruit en elles par leur progressif affaiblissement toute référence et même tout allusion à un monde réel, ces sensations vivent un court instant en nous, irréelles et cependant présentes,

messagères vides de tout message, absurdement et délicieusement suspendues dans l'équilibre instable de leur gratuité.

자신들의 점진적인 퇴색에 의해서 자신들의 내부에서 모든 레퍼런스와 심지어 현실세계에 대한 암시 전체를 파괴하고서도 이 감각들은 우리들 내부에서 짧은 순간을 살아간다. 그것들은 비현실적이지만 그림에도 불구하고 현존하고 있다. 그것들은 모든 메시지의 비어있는 전달자들이고, 그들의 무상성의 불안정한 균형 속에 매력적으로 매달려 있다.¹¹⁾

3. 주관성과 전체

리샤르 비평의 또 다른 특징은 그것이 근본적으로 주관성에 기반하고 있다는 것이다. 이 주관성의 문제는 리샤르 뿐만 아니라 그와 경향을 같이 하던 테마비평의 비평가들 모두가 가지고 있던 문제였고, 다른 신비평 계열의 비평가들로부터 가장 공격을 당하던 문제였다. 그러나 이 주관성의 추구야 말로 이미지와 상상력의 효용성을 믿는 주제 비평가들의 가장 큰 강점이었고 상상력의 비평이 오늘날까지 살아남아 그 보편성을 인정받게 한 핵심이었다.

리샤르는 문학비평은 무엇보다도 주관적이어야 한다고 생각한다. 왜냐하면 문학작품이 우리에게 주는 감동은, 그것이 특수한 아름다움 때문일 수도 있고, 진성성의 문제 때문일 수도 있지만 근본적으로 외부의 잣대에 의해서 측정될 수 없는 것이다. 비평이란 작가의 독창성과 독자의 독창성이란 두 가지 독창성의 만남이다. 이 두 독창성은 독서를 통해 만나서 순수한 공감을 이루게 된다. 이때의 만남은 어떤 외부적 요소가 중요한 것이 아니라 작가와 독자 그 자체의 만남만이 순수하게 이루어져야 한다. 그렇기 때문에 독서는 온전히 '개인적'인 것이 되어야 한다. 왜냐하면

11) Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, pp. 166-167

이 만남의 주체는 남이 아니라 바로 나의 자아이기 때문이다. 그래서 리샤르는 소위 ‘객관적’이라는 자료들을 통해서도 우리는 어떠한 가치 있는 결론도 끌어낼 수 없다고 생각한다. 그렇기 때문에 리샤르는 객관성이란 말은 자신의 이데올로기나 편견을 감추는 거짓된 신화에 불과하다고 단호하게 말한다.

Ajoutons d'ailleurs que cette fameuse objectivité, tellement invoquée contre notre critique moderne, n'est souvent qu'un mythe, car elle est le fait d'interpréteurs qui n'avouent pas, qui ne s'avouent pas à eux-mêmes leur idéologie ni leurs préjugés.

이외에도 우리들의 근대 비평에서 그토록 원용되었었던 이 유명한 객관성이라는 것은 흔히 신화에 지나지 않는다는 것을 덧붙이자. 왜냐하면 그것은 그들의 이데올로기도, 그들의 편견들도 스스로 고백하거나 인정하지 않는 해석자들의 결과물이기 때문이다.¹²⁾

독서를 하고 난 후에 남는 ‘객관적 가치’란 ‘객관적 자료’들을 가지고 행한 분석의 결과를 뜻하는 것이 아니다. 이전의 실증주의 비평에서 내세우던 객관적 자료들은 실제로는 개념화된 이미지들이거나 상투적인 감각들 또는 당시에 유행하던 단편적인 특징들일 뿐이었다. 작품에 대해 객관적 정보들을 밝혀주는 분석은 우리에게 작품에 대해 많은 것을 알려줄 수 있다. 그러나 그것이 작품을 나의 것으로 만들어주지는 않는다. 왜냐하면 작품은 인간의 개인적 경험에 대해 이야기 하고 있기 때문이다. 그렇기 때문에 리샤르는 규정할 수도 없고 포착할 수도 없는 객관성을 쫓는 것 보다는 개인적 중요성을 갖는 요소들을 분석해야한다고 생각한다.

문학비평가로서의 리샤르는 바슐라르의 물질적 이미지 개념을 가장 잘

12) Jean-Pierre Richard, *Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France*, p.6

비평 현장에 적용한 비평가라고 할 수 있다. 그러나 리샤르는 바슐라르의 물질적 이미지의 개념을 차용하였지만 물질별로 해당되는 작가 리스트를 만들지 않았다는 점에서 바슐라르와 다르다. 그는 바슐라르의 원칙에 따라 텍스트가 가지고 있는 감각의 깊이를 탐구하였지만, 거기에 머물러만 있는 것은 아니었다. 바슐라르와 리샤르는 각각 부분과 전체를 지향한다는 점에서 차이가 있다. 바슐라르는 4원소와 같은 주제의 기본적인 이미지의 연구에 집중한다. 각각의 이미지들이 어떠한 물질의 특성과 연결될 수 있으며, 몽상을 통한 상상력이 어떠한 방향으로 나아가게 될지를 지켜본다. 반면에 작품 전체의 이해를 위해서 각각의 요소들에 대한 연구의 종합을 추구하지는 않는 반면에 리샤르는 각각의 주제에 대한 연구들을 하나의 단위로 생각하고 그것들을 종합하여 하나의 전체를 만들고자 한다. 이때의 주제들은 하나의 텍스트에서 나올 수도 있고 동일한 작가의 서로 다른 작품들 속에 산재해 있을 수도 있다. 다시 말해 그는 작품의 일부가 아니라 전체를 보고자하며 경우에 따라서는 한 작가의 작품 전체를 보기도 한다. 그에게 있어서 문학비평은 ‘해석학이자 동시에 조합의 예술’¹³⁾이며, 한마디로 ‘총체적인 것’이다

La critique moderne mérite en effet, ou voudrait mériter le titre de totalitaire. Entendons qu'elle vise à ressaisir l'œuvre, ou tel niveau de l'œuvre qu'elle propose à son attention, dans sa totalité, c'est-à-dire à la fois dans son unité et dans sa cohérence. C'est une critique des ensembles, non des détails.

사실, 현대 비평은 총체적이라는 지위에 합당하거나 합당하기를 바란다. 현대 비평은 작품이나 자신의 관심을 끄는 작품의 특정 층위를 그것의 전체성에서, 다시 말해 그것의 단위와 일관성의 측면에서 동시에 재 포착하는 것을 목표로 한다는 것을 이해하자. 그것은 세부사항의 비평이 아니라 전체의 비평이다.¹⁴⁾

13) Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 15

14) Jean-Pierre Richard, *Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France*,

리샤르는 문학작품은 외형상으로 보이는 불규칙성에도 불구하고 심층 구조에서의 조화성을 가지고 있다고 생각한다. 그렇기 때문에 그는 한 작품 또는 작품의 특정한 층위를 그것의 전체성에 의해 파악하고자 하는 것이다. 왜냐하면 좋은 작품은 겉으로 드러나는 모습들 이면에 ‘어떤 강력한 항구성과 자신을 표현하고 느끼게 하는 독특한 방식들, 그리고 존재하는 원초적 태도들’¹⁵⁾을 가지고 있기 때문이다. 이러한 작품의 잠재적인 항구성과 조화는 우리가 작품의 내적 일관성에 의해 유지되는 모든 요소들을 고려할 때 비로소 자신의 의미를 드러낸다. 이 내적 일관성의 요소는 비평가에 따라서 다르게 정의될 수 있다. 예를 들어 조르쥬 폴레 George Poulet의 경우 그것은 나의 자아와 또 다른 자아 사이의 심적 거리이다. 이 심적 거리가 공간적 시간적 경험을 통하여 의식의 사건들을 만들어내는 것이다. 블랑쇼 Blanchot의 경우는 익명의 말들이다. 익명의 말들은 침묵에 가까운 것들이며 죽음과 무rien에 의해 유지된다. 바르트 R. Barthes는 사물과 신화의 기호들에게서 이 내적 일관성의 요소들을 찾는다. 이렇듯 비평가에 따라 다른 시각적 차이에도 불구하고 이들의 비평방식의 공통점이 있다면, 거의 모든 신비평가들은 텍스트를 이해할 수 있는 단위를 구성하는 요소들에 관심을 갖는다는 것이고, 이 내적 단위들의 관계에 의하여 작품 전체를 파악하고자 하는 것이다. 리샤르는 이 내적 일관성의 단위들을 ‘구조’라고 부른다.

Au lieu d'assembler le divers en une unification définitive et close, la structure l'organise en une synthèse qui reste toujours problématique.

다양한 요소들을 하나의 결정적이고 닫혀있는 통합으로 모으는 대신에, 구조는 그것을 언제나 문제를 남겨놓는 종합으로 조직한다. 하나의 정의를 넘어서서 그것은 일관성의 총체적인 원칙이 되

p.5

15) Op. cit.

기를 원한다.¹⁶⁾

그런 의미에서 리샤르는 모든 현대 비평이 ‘구조적’이라고 말한다. 왜냐하면 작품의 한 부분은 그것이 문장이든 이미지이든 전체에서 분리된 사고의 일부분이든 전체와의 관계와 떼어서 생각할 수 없기 때문이다. 그러나 전체는 각 부분의 단순한 합이 아니다. 그것은 부분들의 단순한 합이 아닌 독창적 종합체이다. 부분과 전체 사이에는 말하자면 상호의존적이고 상보적인 관계가 있다. 부분은 자신의 의미를 가지기 위하여 전체를 참조하여야 하고, 전체도 부분들의 상세한 의미들이 없이는 밝혀질 수 없다. 그러나 여기서 각 부분들의 상이한 의미들은 결코 자의적인 것이 아니다. 왜냐하면 작품 전체를 관통하는 내적인 움직임이 있기 때문이다.

리샤르의 이러한 부분과 전체의 관계에 대한 생각은 필연적으로 그것들을 구성하는 의식의 문제로 연결된다. 이 의식의 개념에 대해서 리샤르는 바슐라르와 유사한 태도를 취하게 된다. 즉 그는 작품의 구조와 주제들은 의식의 차원에서 이해되어야 한다고 보는 것이다. 그는 다양한 차원에서의 의식의 존재를 인정하고 문학 활동이 합리적이고 명확한 차원의 의식에서 이루어지는 것이 아니라는 것을 받아들임으로써 바슐라르의 의식의 개념에 다가간다.

Structures essentielles, thèmes originels, tout cela aura été prospecté à l'étage de la conscience, mais non pas toujours au niveau de l'explicite. Nous savons aujourd'hui que la conscience connaît bien des modes et des degrés, qu'elle n'existe pas seulement en nous à l'état réflexif. Elle peut tout aussi bien vivre de manière pré-réflexive, ou extra-réflexive, se manifester à travers la sensation, le sentiment, la rêverie.

16) Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 415

본질적인 구조들, 독창적인 주제들, 이 모든 것이 의식의 단계에서 전망되어질 것이다. 그러나 그것은 언제나 명확함의 차원에서가 아니다. 오늘날 우리는 의식이 다양한 양태들과 정도들을 가지고 있다는 것을, 또 그것이 우리 안에서 성찰의 상태로만 존재하는 것이 아니라는 것을 알고 있다. 의식은 성찰 이전이나 성찰 너머의 방식으로든 얼마든지 존재할 수 있고, 감각이나 감정, 몽상을 통하여 자신의 모습을 드러낼 수 있다.¹⁷⁾

의식이 합리주의적 개념으로써의 명확한 상태로만 존재하는 것이 아니라 우리들 정신활동의 단계들을 모두 포함하는 다양한 형태들로 존재할 수 있다는 것은 바로 바슐라르 이미지론의 핵심이다. 바슐라르는 몽상 속에는 언제나 이미지의 근원에서 활동하고 있는 의식이 있다고 생각한다. 이 의식은 합리주의의 명확한 의식이 아니라 상상력의 활동 속에서 이미지의 방향을 제시하는 상상하는 의식(*conscience imaginante*¹⁸⁾)이다. 리샤르가 언급하고 있는 성찰 이전 또는 성찰 너머의 방식으로 존재하는 의식이 바로 바슐라르가 지적한 상상하는 의식의 차원이다. 리샤르는 이러한 의식의 개념을 받아들이면서 바슐라르 이미지론의 진정한 의미를 우리에게 보여주는 것이다.

4. 리샤르 비평의 의미

리샤르의 비평작업은 바슐라르식의 이미지 연구와 유사하고 할 수 있다. 그러나 바슐라르가 보편적 몽상을 목표로 이미지 연구를 전개해 나가는 반면에, 리샤르는 한 작가의 몽상들을 모으는 것으로 비평을 시작한다. 바슐라르는 보편적 몽상을 탐색하는 일반적 방법론을 세우는 방향으

17) Ibid., p. 17

18) G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 8

로 연구를 한다. 그렇기 때문에 바슐라르는 다양한 소설가, 시인, 자연과 학자들로부터 자유롭게 몽상의 예를 끌어 온다. 그것이 바슐라르의 저작에서 단일한 작가의 분석에 집중된 분석을 찾기 어려운 이유이다.¹⁹⁾ 설사 포우Poe나 니체Nietzsche, 로트레이몽Lautréamont 같이 비교적 많이 다루어지고 있는 작가들이라 하더라도 그것은 이 작가들을 대상으로 하는 연구가 아니라 서로 다른 논지의 일부분을 이루고 있는 경우가 많다. 반면에 리샤르는 바슐라르와는 반대 방향에서 출발한다. 그는 작가로부터, 즉 구체적인 한 인간의 모습으로부터 비평의 출발점을 잡는 것이다. 그는 한 작가의 몽상의 리스트를 만들고 연구의 끝에 가서 그것들을 조합하여 새로운 전체를 만들어 낸다. 그렇기 때문에 그에게 있어서는 다양한 텍스트들에 흩어져 있는 작가의 몽상들이 문제가 된다. 작가들의 동일한 기질의 몽상들을 추적하다 보면 비평가는 그의 관심사에 대한 리스트를 작성할 수 있게 된다. 이 과정에서는 몽상의 단편들을 하나로 묶는 통일성이 중요한데, 이 통일성을 리샤르는 ‘주제’라고 부른다. 이 주제는 명확한 지표를 의미하는 것이 아니라 다양한 외면상의 포장들 밑에서 드러나는 일종의 비밀스러운 유사관계를 뜻한다. 그것은 ‘어떤 구도나 고정된 대상을 조직하는 확고한 원칙이다. 그 원칙하에 하나의 세계가 구성되고 펼쳐지게 된다.’²⁰⁾ 이러한 주제 개념을 가지고 리샤르는 작품이 가지고 있는 감각들의 관계망을 엮어나간다. 그리고 이 관계망이 작가의 상상계의 전체성을 구성하고 있다는 것을 드러내 보인다. 이러한 관계망을 가지고 리샤르가 작품들로부터 파악하고자 하는 것은 작품의 창조자인 작가의 활동 자체이다. 그것은 작가의 사고를 묘사하는 작업이 아니라 작가가 문학적 이미지를 만들어내는 순간을 포착하는 작업이다. 이러한 관점으로 작품을 대하게 되면 작품은 더 이상 하나의 단순한 분석 대상이 아니라 작가의 특성을 드러내주는 구조가 된다. 그 특성은 작가가

19) 유일한 예외가 『로트레이몽』이다. 그러나 이 저작은 바슐라르가 이미지의 체계적인 연구를 시작하기 이전에 씌여진 저서라는 점에서 우리의 논지를 벗어난다.

20) Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 24

세상과 최초로 마주하는 순간의 모습이다. 비평은 작품이 최초로 만들어지는 그 순수한 순간에 위치해야 한다. 그렇기 위해서 비평가는 작품의 가장 원초적인 탄생의 순간을 포착해야 하는 것이다. 그 순간은 순수한 감각과 날 것 그대로의 감정들이 이미지로 만들어지는 순간이다. 비평가의 임무는 바로 이러한 감각들의 탐색을 통하여 작품을 내적 통일성을 재구성하는 것이다.

Ce qui signale toute grande œuvre d'art, c'est assurément sa cohérence interne. Entre les divers plans de l'expérience on y voit s'établir des échos, des convergences. Lire, c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergence.

모든 위대한 예술작품이 알려주는 것은 분명히 자신의 내적 통일성이다. 다양한 경험의 층위들 사이에서 우리는 메아리들과 수렴들이 이루어지는 것을 본다. 읽는다는 것, 그것은 아마도 이러한 메아리들을 불러일으키고, 새로운 관계들을 포착하고, 수렴의 다발들을 묶는 일일 것이다.²¹⁾

이러한 작업은 작가와 독자라는 두 독창성의 만남에서 이루어진다. 독자는 작품을 통하여 작가를 분석하는 것이 아니라 작가와 동일한 위치에서 동일한 자율성을 가지고 작가와 새로운 의미를 만들어 가는 것이다. 이와같이 리샤르에게 있어서 비평이란 굳어진 상태에 대한 묘사가 아니라, 끝없이 나아가는 탐색의 길을 뜻한다. 이 탐색에서 리샤르가 찾고자 하는 것은 작가와, 또 세계와의 연결점을 찾는 것이다. 작가가 어떻게 세계를 느끼고 어떻게 세계를 받아들이는가를 찾고자 하는 것이다. 이러한 관점에서 그는 동일한 작가의 글쓰기들은 동일한 의미의 중요성들을 가지고 있다고 본다. 그렇기 때문에 그는 한 작가의 여러 작품들을 통해 작가의 가장 깊은 감수성들을 끌어내고자 한다. 그것은 어떻게 보면 현상

21) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, p. 10

학적 환원과 닮아있는 작업이다. 비평가는 감수성과 깊이의 기준을 가지고 작품들에 내재해 있는 주제를 분류해 낸다. 그리고는 이 서로 다른 주제들을 연결하여 작품의 의미를 재구성한다. 이 의미의 재구성은 독자에게 맡겨진 작업이다. 작품의 의미를 재구성한다는 것은 작가의 개인적 경험을 다시 체험하는 것이고, 작가와 자신의 자아에 대한 근원적 질문을 드러내는 것이다. 우리가 작품의 의미를 재구성할 때, 필연적으로 상상력의 활동이 개입하게 되고 그 재구성된 결과물은 새로운 상상력의 세계를 구성하는 것이다.

5. 나가는 말 - 문학비평과 인문학

오늘날 문학비평은 한두 가지의 단순한 이론만을 바탕으로 하는 문학의 한 장르가 아니다. 문학비평은 20세기 중반 이후의 신비평의 다양한 시도들이 보여줬던 것처럼, 학문 전체의 협동을 요구하는 종합적인 지식의 표현이라고 보는 것이 옳을 것이다. 1950년대 이후의 신비평의 여러 경향들은 문학 비평의 다양한 가능성을 활짝 열어 보여주었지만, 그에 못지않게 문학의 본질을 탐색하는 데 있어서 확고하고 유일한 방법론은 있을 수 없다는 사실을 역설적으로 보여주고 있기도 하다. 이러한 방법론상의 불충분성은 때로는 비평 자체에 대한 냉소적 시각을 불러일으키기도 한다. 물론 이러한 대중의 불평에 의해 문학 비평가들의 노력이 폄하되는 것은 전혀 아니다. 그들의 노력에 의하여 우리는 문학작품들을 좀더 잘 이해할 수 있게 되기 때문이다.

비평 방법론의 불완전성에 대한 불만은 모든 것이 이성에 의해 설명가능하다는 믿음에서 기인한 완벽주의에서 기인한다. 사실 신비평계열의 몇몇 비평의 조류들조차도 인간 정신의 객관화를 목표로 하고 있다. 그러나 절대적 객관화를 목표로 한 이러한 비평들은 이제 비평계에서 찾아

보기 어려운데, 그 이유는 무엇보다 객관성이라는 개념이 인간정신에서는 존재하지 않는 것이고, 그 결과 이러한 노력은 곧 문학이라는 거대한 장벽에 부딪힐 수밖에 없기 때문이다. 왜냐하면 문학은 설명이나 이해의 대상이 아니라 공감의 대상이기 때문이다. 문학은 영혼의 울림의 표현이고, 우리는 그것을 설명에 의해 이해하는 것이 아니라 공감에 의해 받아들인다. 문학이 영혼의 울림의 표현이라는 것은, 그것이 다른 것이 아닌 우리들 자신에 대한 이야기이기 때문이다. 문학은 우리로 하여금 우리들 자신의 깊은 모습에 더 가까이 다가설 수 있도록 해주고, 우리들의 신비속으로 더 깊이 들어갈 수 있게 해준다. 인류의 정신사에서 주요한 요소로 자리 잡은 이래로 문학은 오랫동안 현실과는 독립적으로 작동하는 이러한 ‘영혼의 표현’으로써의 지위를 간직하고 있었다. 그러나 현대의 문학비평은 더 이상 이러한 소박한 정의에 안주하지 않는다. 현대의 문학비평은 이러한 ‘영혼의 표현’을 주관성의 기준이든 객관성의 기준이든 자신의 기준에 맞추어 설명하기를 원한다.

인류의 정신사적 측면에서 볼 때 오늘날처럼 문학이 인간의 감성적 감동이나 미학적 만족감을 지칭하게 된 것은 상대적으로 최근의 일이다. 서구 사회에서 중세시대까지는 문학은 철학, 역사, 사회학, 언어학 등 모든 인문과학적 요소들을 총괄하는 인간의 지식 전체를 뜻하는 것이었다. 그러나 16세기에 접어들면서 문학은 문헌의 이름으로 쓰인 텍스트를 다루는 것으로 의미의 범위가 축소되었으며, 18세기에 이르러 오늘날과 같이 미학적 관점을 포함하고 있는 작품들이라는 의미를 확정하게 되었다. 문학이 오늘날과 같은 현대적 의미를 가지게 된 것은 18세기 이후의 일이다. 문학은 인접 학문들과 분리되면서 자신만의 고유한 의미를 가지게 된 것이다. 이때부터 문학을 학문적 이론으로 정립하고자 하는 노력도 시작되게 된다. 예를 들어 19세기에 등장한 자연주의 문학관의 경우, 문학도 다른 자연과학들과 마찬가지로 과학적이어야 한다고 생각하면서 일종의 자연과학적 문학관을 펼치게 된다. 자연주의 문학관의 타당성은 차치하더라도 최소한 문학을 학문적으로 정립하고자 하는 노력, 즉 비평

의 이론화 작업들이 결코 문학 자체의 문제에서만 기인하는 것이 아니라는 것을 알 수 있다.

오늘날 문학과 인접 학문들과의 연관성은 더욱 강조되게 되었다. 문학이 자율성을 가지면 가질수록, 역설적으로 문학은 인접 학문들의 도움을 필요로 하게 된 것이다. 현대 인문과학의 발달은 역설적으로 인간의 지위에 대한 의구심을 더욱 악화시켰다. 중세까지의 인간은 자신을 우주의 중심이라고 생각하고 있었고, 신을 중심으로 한 안정적인 세계에서 생활하고 있었다. 그러나 오늘날 인간은 더 이상 자신을 우주의 중심이라 생각하지 않는다. 세계에 대한 지식이 쌓이면 쌓일수록 인간은 자신의 정체성을 찾아 방황하게 된다. 이러한 상황에서 문학의 문제가 갈수록 철학의 문제에 접근해 가는 것은 어떻게 보면 당연하다고 할 수 있을 것이다. 오늘날 문학과 철학은 더 이상 대립항이 아니다. 그들은 서로를 필요로 하는 상보적 존재들이다. 철학이 오랫동안 가지고 있었던 '나는 누구인가?', '대상이란 무엇인가?', 인간과 대상의 관계는 어떤 것인가?'하는 질문들은 이제 문학에 있어서의 주된 주제들 중의 하나이다. 이러한 의미에서 리샤르가 보여주는 것은 문학과 철학의 모범적인 융합의 모습이다. 리샤르의 비평 태도는 문학작품을 분석의 대상으로 여기지도, 설명의 대상으로 여기지도 않는다. 그는 공감의 비평을 통해 작가의 감각과 깊이라는 주제를 드러내 보이면서, 그것이 담고 있는 인간 정체성의 문제를 우리에게 보여주고 있다. 감각의 깊이라는 개인적 주관성의 축을 따라가면서 결코 요란하거나 현학적이지 않으면서도 인간의 본질에 대한 몽상으로 독자들을 끌고 가는 그의 비평은 어느 순간엔가 오랫동안 철학이 가지고 있던 문제들의 본질에 도달한다. 인간의 가장 원초적인 정신현상인 감각을 통해 우주적 상상력의 차원으로 들어가는 리샤르의 비평은 우주의 중심에 홀로 서있는 우리의 모습이 결코 혼자가 아니라는 사실을 깨닫게 한다.

참고문헌

- Daniela Racelle-Latin, *La critique thématique*, *Revue des Langues Vivantes* 41, N° 3, 1975
- François Pire, *Bachelard et la critique non-freudienne*. CIS, N° 53-55, Mons, 1986,
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- _____, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960
- George Poulet, *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union Générale d'Editions, 1968.
- _____, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- Gérard Genette, *Figure I*, paris, Edition du Seuil, 1966
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- _____, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- _____, *Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France*, *Le Français dans le Monde*, N° 15, mars, 1963
- Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987
- Roger Fayolle, *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978
- Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?*, paris, Mercure de France, 1966

〈Résumé〉

La méthodologie critique de Jean-Pierre Richard

HONG, Myung-Hee

La critique littéraire française des années 1950-1970 avait fait un grand succès en s'appuyant autour des sciences humaines. Les divers tendances des critiques littéraires comme la critique existentialiste, psychanalyste, structuraliste, thématique sont épanouis dans cette période. Cependant plupart de ces tendances ont disparu ou atrophié aujourd'hui sauf celle de thématique qui avait influencé par Gaston Bachelard. C'est partialement grâce à Jean-Pierre Richard qui avait introduit la pensée bachelardienne à la critique littéraire.

Le principe de la critique richardienne consiste à chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations et au niveau de la conscience que Bachelard a nommée l'imagination matérielle. Il essaye de comprendre et de sympathiser avec le moment premier de la création littéraire. C'est le moment où l'écrivain s'aperçoit, se touche et se construit lui-même au contact physique de sa création. C'est aussi le moment où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mime et en résout matériellement les problèmes. C'est à travers la sensation et la profondeur que Richrad saisit ce moment de création dans l'œuvre littéraire. Il dit que ces sensations vivent un court instant en nous, irréelles et cependant présentes.

Un autre principe de la méthodologie richardienne est celui de

subjectivité. Richard pense que la critique doit être subjective. Parce que le sympathie que l'oeuvre nous donne ne peut être mesuré par le règle extérieur. Richard définit que l'objectivité n'est qu'un mythe qui ne s'avouent pas à eux-mêmes leur idéologie ni leurs préjugés. Les valeurs objectives après le lecture ne signifie pas le résultat d'une analyse qui était faite par les données extérieures objectives. Puisque l'oeuvre littéraire parle des expériences personnelles de l'homme, le critique doit intéresser aux éléments qui portent l'importances personnelles au lieu de poursuivre l'objectivité en vain.

Le but final de la critique richardienne est de reconstruire la cohérence interne de l'oeuvre par les explorations des sensations de l'auteur. Les rêveries de l'auteur dissipés aux divers textes peuvent être unies en une unité, et Richard l'appelle le thème. Le thème n'est pas un repère concret, mais une parenté secrète qui se décèle sous les enveloppes les plus diverses. Elle est un principe concret d'organisation d'un schème ou d'un objet fixes, autour duquel se constitue et se déploie un monde. Avec cette notion de thème, Richard tisse le réseau des sensations de l'oeuvre, et c'est ce réseau qui constitue la totalité du monde imaginaire de l'auteur.

주 제 어 : 장-피에르 리샤르(Jean-Pierre Richard), 현대 비평(critique contemporain), 주제 비평(critique thématique), 이미지 비평(critique de l'image), 비평 방법론(méthodologie de critique)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

디지털미디어와 신화적 상상력*

- 탈근대 상상계에 관한 한 연구 -

김 병 옥
(성균관대학교)

■ 차 례 ■

- | | |
|--------------------------|---------------------------------|
| 서론: '디지털'과 탈근대 사회성 | 2. 탈근대 상상계의 두 얼굴 - 디오니소스와 헤르메스 |
| 1. 탈근대 사회체와 SNS의 신화적 형상들 | 2.1. 동물성과 야만을 어떻게 볼 것인가? |
| 1.1. 탈근대 사회의 종교성과 디지털미디어 | 2.2. 상상계의 '밤의 체제'와 탈근대 사회의 동물성 |
| 1.2. SNS의 신화적 형상들 | 2.3. 사이버공간에서의 '새로운 야만'과 헤르메스 신화 |
| 1.3. 디지털미디어와 신화적 스토리텔링 | |
| | 나가며 |

서론: '디지털'과 탈근대 사회성

인터넷, 휴대폰, 비디오 게임, 소셜 네트워크 등, 오늘날의 디지털미디어는 우리의 일상을 근본적으로 바꿔놓고 있다. 마셜 매클루언이나 레지스 드브레 같은 매체학자들이 이구동성으로 지적하고 있듯이, 미디어와 기술의 진화는 사회의 진화와 불가분의 관계에 있기 때문이다. “역사의 각 시기는 자신의 기술을 가지며, 이 기술은 그 시기 동안 모두에게 부과

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국 학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2008-358-A00100).

되는 하나의 상상구조를 이용”¹⁾한다는 것, 토마스 쿤이 『과학 혁명의 구조』(1962)에서 분석한 것이 바로 이것이라고 토마 자메는 말한다. 그러므로 스티브 잡스가 만들어낸 혁신적 미디어인 아이폰이 대성공을 거둔 것은 우리 시대의 상상구조를 잘 이용했기 때문이라고 할 수 있을 것이다. 그렇게 볼 때, 뉴미디어의 특성들을 이해하고 이것이 디지털 원주민들의 상상구조에 어떻게 부응하고 있는지를 파악하는 것은 간과해서는 안 될 중요한 과제로 부각된다.

이와 관련하여 우리가 일차적으로 주목하는 점은 디지털 혁명과 세계의 재부족화²⁾ 및 재신화화가 부인하기 어려운 상호 연관성을 지닌 것 같다는 사실이다. 아닌 게 아니라 오늘날의 우리는 매클루언이 예언한 ‘다시 부족화된 세계’, 마페졸리가 말하는 ‘다시 마법에 걸린 세계’에 살고 있다. 디지털 혁명의 시대를 사는 한편, 근대를 거치며 탈(脫)신화화된 세계가 다시 신화의 옷을 껴입는 시대에 살고 있는 것이다. 양자가 어떻게 상호작용하고 있는지를 살펴보는 것, 다시 말해서 최신 하이테크놀로지와 먼 고대에 뿌리 내린 원형적 요소들의 공조³⁾를 구체적으로 살펴보는 것이 이 논문의 주된 논점이다. 즉, 본 연구에서 우리는 디지털미디어의 사회문화적 기능을 살펴보고 뉴미디어들이 빚어내는 오늘날의 상상계가 어떤 신화적 형상으로 나타나고 있는지를 신화방법론의 관점에서 고찰하고자 하는바, 이를 위해 탐구 장을 크게 두 부분으로 나눈다.

1) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, FB Editeur, 2011, p. 16.

2) 마셜 매클루언은 이미 반세기 전에 새로운 전자 문화가 “우리의 삶을 부족적 기반 위에서 살아가게끔” 만들고 있음을 예언했다. “거대한 알렉산드리아 도서관 대신 세계는 지금 하나의 컴퓨터가 되었는데, 그것은 하나의 전자두뇌이고 공상 과학 소설에 나오는 세계의 초기 형태인 것이다. 우리의 감각들은 밖으로 뿔쳐나갔고 빅 브라더는 우리 안으로 들어왔다. 그래서 이러한 역학을 알지 못하면 우리는 곧바로 말할 수 없이 큰 두려움에 빠져들게 되는데, 이러한 세계는 마치 부족의 북소리에 의존하는 작은 세계, 상호의존적이고 공존이 불가피하게 파헤친 그런 세계 같은 것이다.” Cf. 마셜 매클루언, 『구텐베르크 은하계』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001, pp. 69-70.

3) 마페졸리는 탈근대성을 한 마디로 “원형적 요소들과 기술 발전의 공조”로 규정한다. Cf. Michel Maffesoli, *Après la modernité?*, CNRS Editions, 2008, p. 680.

먼저 1부에서는 이 시대의 미디어와 신기술을 대변하는 ‘디지털’이 지닌 사회 변동 요인으로서의 특성을 살펴보면, 디지털미디어와 탈근대인의 집단적 상상구조가 어떻게 공조하고 있고 그 결과가 어떤 사회문화적 현상들로 나타나고 있는지 살펴볼 것이다.

디지털은 종이 매체를 기반으로 한 과거와는 달리 실시간이 주축이 되는 새로운 정보 유통 체계를 일상에 설립함으로써 우리의 일상을 시공간적 제약에서 벗어나게 할 뿐만 아니라, 사회의 권력 주체를 정보 발송자나 기존 권력에서 사회적 미디어들을 함께 만들어가는 ‘사람’, ‘네트워크로 조직된 사람’으로 빠르게 이동시키고 있다. 디지털 기기의 사용이 이용자의 사회적 고립을 초래할 것이라고 우려한 이들도 있으나 고립보다는 접근의 경향성을 가진 것임을 제시하는 연구가 많으며, 블로그나 페이스북의 막강한 힘은 오늘날의 일상에서 심심찮게 확인되고 있다. 디지털은 일상의 시공간을 전복시키고, 개인을 정보 수용자에서 발송자로 변화시키고, 인간관계의 성격을 근본적으로 바꾸면서 이전과는 다른 새로운 사회성의 윤곽을 다듬고 있는바, 프랑스 사회학자 미셸 마페줄리는 이러한 변화를 다음과 같은 표로 요약했다.

<i>social</i> (근대)	<i>socialité</i> (탈근대)
기계적 구조	복합적 혹은 유기적 구조
정치·경제적 기구	다중 <i>masses</i>
개인 <i>individus</i> (기능)	페르소나 <i>personnes</i> (역할)
계약 집단	정동적情動的 부족

그는 복합적이고 유기적인 사회성을 가리키기 위해 “사회체*corps social*”⁴⁾라는 은유를 사용하는데, 일종의 기계장치 같이 기계적 구조를 갖는 근대의 사회 구조와는 달리, 탈근대 사회성은 마치 살아 있는 생명

4) 탈근대 ‘사회체’에 대한 설명에 관해서는, cf. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, La table ronde, 2000(1988), pp. 138-139.

체처럼 감정적으로 반응하면서 사람들을 끌어당기거나 밀어내며 유기적으로 구성된다는 것이다. 또한 사회에서 하나의 '기능'을 갖고 어떤 정당이나 협회 등의 안정된 집단에서 기능을 수행하는 개인⁵⁾ 대신, 고유의 정체성 없이 직업 활동에서는 물론 자신이 참여하는 다양한 부족들에서 자신에게 주어지는 여러 가지 '역할'을 맡는 페르소나들을 사회의 주역으로 제시하고 이들이 구성하는 정동적 부족이 근대의 계약 집단을 대체하고 있다고 본다. 그러므로 'Web 2.0'(참여, 협력, 상호작용이 특징인)을 기반으로 사회적 미디어들을 함께 만들어가는 사람들, '네트워크로 조직된 사람들'이 그가 말하는 '다중', 즉 탈근대 집단성의 전형이라 할 수 있을 것이다. 이러한 시각에서 우리는 먼저 디지털미디어, 특히 페이스북, 트위터, 포스퀘어 같은 SNS들이 탈근대 사회성 창출을 어떻게 가속화시키고 있는지 살펴보고, 디지털미디어 스토리텔링에 대한 고찰을 통해 뉴미디어와 원형적 요소들의 공조를 일별해볼 것이다.

그런 다음, 2부에서는 동물적이고 야만적인 특성이 도드라지는 이 시대의 상상계가 '디지털'이라는 미디어 환경과 어떤 상관성을 지니는지를 고찰하면서⁶⁾ 동물성과 야만의 상징적 함의를 신화방법론의 관점에서 간략하게나마 살펴보고자 한다.

주지하듯 근대 사회의 중심 가치는 자기 통제, 감정 통제였으나, 오늘

5) 마페졸리에게 '개인(individu)'은 근대 세계의 중심 축Axis Mundi으로 기능한 정체성, 즉 '고립되고', '단혀 있고', '자율적'이고, '분할 불가능한indivisible' 정체성을 가리키며, 개인의 이러한 속성들은 탈근대 사회의 '열려 있고', '타율적'이고, '분할 가능한' 페르소나와 모든 면에서 대비된다.

6) 매클루언은 양자의 상관성을 이렇게 지적했다. "오늘날 우리의 전기 기술은 우리들의 가장 일상적인 지각과 행위 습관에 영향을 미쳐 아주 원시 시대 인류의 사고방식을 우리들 속에 급속하게 재창조하고 있다. 이런 미개인의 사고방식의 재출현이라는 결과는 우리가 비판적으로 사상과 의견을 형성하는 데서가 아니라 다양한 사상과 행위가 소용돌이치고, 다양한 모형을 창조하는 우리의 가장 평범한 일상적인 감각생활에 나타나고 있다."(cf. 마셜 매클루언, 『구텐베르크 은하계』, *op. cit.*, p. 67) 르네상스라는 급격한 문화 변동의 시대가 "청각적인 것을 시각적인 것으로, 조형적인 것을 망막에 나타난 것으로 번역하는 형식"(Ibid., p. 300)을 취했다면, 이 '디지털' 시대는 시각적인 것을 청각·촉각적인 것으로 재번역하는 형식을 취하고 있으며 결국 이 문화 재번역 작업이 새로운 상상계를 요구하고 있다는 것이 우리의 관점이다.

날에는 원초적 충동, 동물성과 야만으로 회귀하려는 가치관의 전복적인 흐름이 뚜렷이 감지된다. 과거에는 동물성이라는 ‘인간 내면의 비인간’ 내지 ‘절대 타자’를 억압하기만 했으나, 오늘날에는 과거와는 다른 방식으로 이 타자와 관계를 맺으려는 경향이 문화 전반에 걸쳐 두루 나타나고 있는 것이다. 폭력과 야만, 흡혈과 식인, 좀비, 외계인 등, 동물적이고 야만적인 문화콘텐츠들이 디지털미디어가 문화 소통의 중심축이 된 오늘날에 특히 많이 생산되고 유포되는 이유는 무엇인가? 그런 콘텐츠들의 일상적 소비는 무엇을 의미하며, ‘디지털 혁명’과 어떤 관계가 있는가? 2부에서는 특히 이러한 물음들에 천착할 것이다.

사실 그런 콘텐츠들을 거의 매일같이 소비할 수 있게 된 오늘날의 문화 환경은 일견 우려스러운 측면이 없지 않다. 그런 문화 환경이 특히 성장하는 세대에게 미치게 될 악영향을 우려하는 이들이 적지 않으며, 혹자는 그 해로운 결과가 어떤 재앙처럼 다가올 날을 미리부터 점치기도 한다. 물론 이러한 전복적 흐름에 대한 일각의 우려는 당연한 일이요, 특히 교육적인 견지에서 이에 대해 경각심을 가져야 한다는 건 너무나 분명하지만, 그에 못지않게 분명한 것은 디지털미디어들이 오늘날의 일상에 끌어들이는 야만적이고 동물적인 콘텐츠들에 대해 과거의 도덕적 잣대를 들이대는 것만이 능사가 아닐 거라는 점이다. 사실 이는 우리가 억누르고 있다고 해서 억누를 수 있는 것도 아니요 부인하려면 부인할 수도 없는 오늘날의 문화 경향이기 때문이다. 그렇다면 그것들을 위협시키고 금지하려고만 들 것이 아니라, 선과 악의 이분법을 넘어서, 그런 콘텐츠들을 소비하는 디지털 주민들의 상상구조를 이해하고 그것들의 상징적 함의를 파악하려고 노력해야 할 필요가 있을 것 같다.

우리가 탈근대사회의 특징적인 이 문화 현상을 신화방법론에 입각하여 해석해보고자 하는 것은 그래서다. 프랑스 사회학자 미셸 마페졸리를 중심으로 모인 유럽의 상상계 사회학자들이 수년 전(2009년) ‘유럽 상상계 연구 전문지’⁷⁾ 제1호의 주제를 ‘야만’으로 설정한 이유도 그런 필요성을 의식한 때문이라라고 생각된다. 질베르 뒤랑이 말하는 상상계의 인류학

적 구조라는 관점에서 보면, 특히 1960-1970년대 이후부터 두드러지는 이러한 변화들은 인류의 상상계의 대전환, 즉 ‘낮의 체제’에서 ‘밤의 체제’로의 전환을 나타내는 징후들일 뿐이다. 특히 그의 인류학을 사회학에 응용한 마페줄리는 오늘날의 포스트모던 부족 자체를 “맥이 빠져버린 사회체를 풍요롭게 하기 위해 되돌아온 야만”⁸⁾의 형상으로 파악한다. 탈근대인의 고유한 속성은 결코 동물성이나 야만을 절대 타자로 배제하고 억압하는 “인식성이나 합리성”으로 요약되지 않으며, “역의 복합체”(Ibid.), 즉 인간성·동물성, 문명·야만 등 상반된 것들의 조합 내지 짜임이 이 시대를 사는 이들의 고유한 속성이라는 것이다.

우리는 오늘날 우리가 상상계의 일대 전환기에 처해 있다는 전제 하에, 이러한 방향에서 탈근대사회의 동물성과 야만을 디지털 혁명과 더불어 부상한 옛 가치들의 복귀라는 관점에서 고찰하면서 신화방법론의 해석 모델에 비추어 그 신화적 형상과 상징적 함의를 고찰해볼 것이다.

1. 탈근대 사회체와 SNS의 신화적 형상들

1.1. 탈근대 사회의 종교성과 디지털미디어

장 프랑수아 리오타르는 『포스트모던의 조건』에서, 탈근대사회를 1960년대 말에 시작된 역사적 단계로 파악한다. 산업화와 진보 이념이 지배한 근대사회는 고전적 계급에 의해 구조화된, 이원적 개념에 쫓은, 합리적이고 동질적인 사회였다. 개인은 동일성의 논리를 따랐다. 그러나 탈근대사회는 과학과 이성을 비판하는, 장르의 혼합과 잡종형성과 코드

7) 질베르 뒤랑과 미셸 마페줄리가 1988년에 창간한 인문학 연구 전문지, *Les cahiers de l'imaginaire*가 그 전신이다.

8) Michel Maffesoli, 〈La barbarie à visage humain : les tribus postmodernes〉 in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, No 1, éditions du cnrs, 2009, p. 10.

들의 혼7신을 토대로 하는 사회다. 이제 개인은 더는 동일성의 논리가 아니라 역설의 논리를 따르는데, 이를 추동하는 것이 바로 디지털이다. 디지털은 역설의 논리를 가속시키고 기존의 관계 양식을 뒤집고 포스트모던 시대를 '구체화'하면서 새로운 가치들을 부상시키고 있다.

디지털 시대에 부상하는 새로운 가치들의 근본적인 세 토대를 토마 자메는 감정, 동물성, 종교성으로 꼽고 있는데⁹⁾, 이성이 근대의 키워드였다면 21세기를 특징짓는 키워드가 감정이라는 사실은 이제 우리 모두가 너무나없이 공감하는 바다. 오늘날 일상적으로 쓰이는 '이모티콘'이란 말이 잘 대변하듯이, '감정'은 뉴미디어와 불가분의 관계를 맺고 있다. 어떤 영상 자료가 유튜브나 데일리모션을 통해 순식간에 전 세계로 확산되는 현상이라든가, 플래쉬몹 등의 동력은 바로 '감정'이다. 오늘날 사람들이 말하는 '몸의 부활'은 곧 그 동안 이성의 지배에 의해 억압당해온 감성의 부활을 가리키며, 아니무스의 세계에서 아니마의 세계로의 변화, 즉 세계의 여성화 경향 역시 이러한 가치관 변화를 잘 나타낸다. 그러므로 감정에 대해 새삼 얘기할 것 없이, 종교성과 동물성을 중심으로 디지털미디어의 사회 문화적 기능을 살펴보도록 하자.

'감정'을 바탕으로 오늘날의 일상생활에서 이루어지는 비합리적이고 비논리적이며 신비스런 결합을 설명하기 위해 마페줄리는 이미지의 연결 *reliance* 기능을 특히 강조한다.¹⁰⁾ 그는 그런 결합은 과거에는 종교적인 것, 이를테면 축제나 제의, 의례 등 어떤 예외적인 순간들에만 해당되었으나, 지금은 지극히 평범한 일상(스포츠, 음악 콘서트, 행사, 쇼핑 등)에서도 이루어지며, 또한 그런 연결을 가능하게 하는 이미지 역시, 성상(아

9) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, FB Editeur, 2011, p. 17.

10) 마페줄리의 '연결' 개념과 포스트모던 이미지의 이중적 연결 기능, 즉 사람과 사람을 연결해줄 뿐 아니라 우리를 원형적인 것과도 연결해주는 기능에 관해서는, Cf. 김병욱, 〈포스트모던 이미지와 성스러움의 문제〉 in 『프랑스문화예술 연구』, 9권 3호, 2007, pp. 58-66을 볼 것. 어떤 언어학자들은 "종교religion"라는 말이 *religare*(인간과 신의 관계만이 아니라 사람들 사이의 관계를 "다시 결합하기rejoindre" 혹은 "다시 연결하기relier")에서 유래한다고 말한다.

이콘) 같은 어떤 특별한 종류의 이미지만이 아니라고 말한다. 그것은 실재 이미지일 수도 있고 어떤 비물질적 이미지일 수도 있으며, 관례적인 상징이나 흔해빠진 어떤 기호, 대수롭지 않은 어떤 오브제, 평범한 어떤 말 한 마디도 문득, 혹은 어떤 특별한 의식을 계기로 하여 신성한 사물들의 이미지, 즉 토텐이 될 수 있다는 얘기다.

‘애플’사의 로고를 예로 들어보자. 최근의 한 연구는 실리콘 밸리에서 생산된 기술 제품들의 이미지가 그리스도나 알라, 붓다의 표상을 독실한 신자에게 보여주었을 때 활성화되는 특정 뇌 부위와 동일한 부위를 애플 팬들의 뇌에서 활성화시킨다는 사실을 제시했다고 한다.¹¹⁾ 사실 ‘애플 스토어’들은 신기술의 사원처럼 건축되었으며, 많은 이들은 그 건물들에서 교회나 숭배 장소들과의 놀라운 유사성을 발견한다. 아이패드를 소개하는 공개 석상에서 스티브 잡스는 ‘사람들이 태블릿을 보고 이토록 흥분한 것은 십계명이 적힌 태블릿을 본 이후 처음’이라는 〈월 스트리트 저널〉에 실린 기사의 말을 농담처럼 인용한 적이 있다고 한다. 이 말은 의미심장하다. 애플사를 상징하는 사과는 성경에 나오는 과일, 즉 원죄를 암시한다. 원죄의 신화는 1545년 트렌트 공의회 때 축성되었으나 훨씬 더 오랜 과거로 거슬러 올라간다. 모든 사람들이 태어날 때부터 갖는 지울 수 없는 유전적 특성을 강조하기 위해 ‘원죄’라는 이름을 붙인 이는 성 아우구스티누스라고 한다. 이 사과를 우리는 인터넷과 디지털이 사회 기능과 인간관계 속으로 들어온 이후의 세계는 그 이전의 세계와는 마치 원죄를 범하기 이전과 이후만큼이나 판이하게 다름을 의미하는, 디지털화된 오늘날의 세계에 대한 은유로 볼 수도 있을 것이다. 혹은 창세기에 나오는 ‘선악과’처럼 ‘인식의 입문’, 즉 신기술을 통한 전 지구적 인식의 출현을 상징하는 사과로 볼 수도 있을 것이다. 어쨌든 스티브 잡스의 이 사과는 가히 종교적인 태도로 이 로고를 대하는 애플 팬들에게는 토텐과 다를

11) Cf. <http://www.digitaltrends.com/computing/apple-causes-religious-reaction-in-brains-of-fans-say-neuroscientists/>. Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 110에서 재인용.

바 없는 것 같다.

애플사의 로고와 마찬가지로, 오늘날의 뉴미디어들 역시 인간의 꿈, ‘집단 상상계’를 운송하는 도관처럼 기능하고 있다. 몇 가지 예를 통해, 디지털미디어가 어떻게 우리의 의식 깊이 묻힌 먼 고대의 반사적 몸짓들을 되찾게 하고 신화적 상상력을 일깨우면서 이 세계의 재신화화를 추동하는지 좀 더 구체적으로 살펴해보도록 하자.

1.2. SNS의 신화적 형상들

마페졸리는 오늘날의 사람들이 “인터넷 같은 기술적 미디어를 통해 시간과 공간을 초월하여 타자와 신비스럽게 결합”¹²⁾하고 있으며 그런 점에서 탈근대 사회성은 “성인 통공communion des saints의 동시대적 형태”(Ibid.)라고 말한다. 아닌 게 아니라 오늘날의 디지털미디어들은 나눔을 통해 자기를 버리고 다중과 하나로 융합되고자 한다는 점에서 기도祈禱와 유사하다. ‘나는 바로 내가 나누는 것이다I am what I share’라는 문장으로 요약되는 오늘날의 새로운 정보 소비자들의 태도는 기도하는 사람의 태도와 크게 다르지 않다. 기도란 감정의 나눔이요 감정의 전파이며 하나됨의 감정을 유지하기 위한 행위이자 태도다. 기독교에서 말하는 ‘성인통공’은 육체적으로 살았건 죽었건 상관없이 하느님에 대한 믿음으로 하느님 안에서 시공을 넘어 결합한 신자들 공동체를 가리키는 바, 오늘날의 SNS들은 이와 유사한 어떤 신비적인 초월성을 창출하고 있는 것이다.

사실 정보로 가득한 이 세계에서 정보의 나눔은 정보 그 자체 이상의 가치를 갖는다. 어느 면에서, 공유·전파·리트윗 등은 우주와의 접촉이라는 옛 신비주의자들의 소망에 부응하는 것이라 할 수 있다. 그래서 토마 자페는 “디지털미디어는 단순한 매체supports가 아니라, 우리를 태우

12) Michel Maffesoli, *Le réenchantement du monde*, La table ronde, 2007, p. 182.

고 가서 언제 어느 곳이든 또 어떤 내용이든 접속할 수 있게 해주는 진짜 미디어(운송 수단인 ‘탈 것véhicules’을 의미하는)”라는 점을 잘 이해해야 한다”¹³⁾고 강조한다. 이것이 바로 인류학자이자 사회학자인 뤼시앙 레비-브뤼엘이 ‘신비적 참여’¹⁴⁾라고 부른 것이다. 원시인들에 대한 연구를 통해 그는, 우리 모두는 ‘하나의 거대한 전체’에 연결되어 있으며 죽더라도 이 집단 전체와 분리되지 않는다는 관념을 표방했다. 사실 ‘하나의 거대한 전체’ 속으로의 융합은 종교성의 근본 토대이며, 데이아르 드 샤르댕이 말한 ‘누스페어noosphère’, 즉 매 순간 인류가 생산하는 사상, 의식, 관념 전체가 응집되는 물리적 장소, 집단 지성의 신화 역시 신비적 참여를 바탕으로 한다. 오늘날의 뉴미디어들, 특히 페이스북, 트위터, 포스퀘어 등과 같은 SNS들은 이 ‘거대한 전체’의 신화를 생생하게 재창조하고 있다.

1.2.1. 페이스북과 리바이어던¹⁵⁾

토마 자메는 수많은 사람들이 모자이크처럼 결집해서 거대한 지배자의 형상을 이루고 있는 『리바이어던』 초판 표지 그림을 탈근대 사회체의 표상으로 보고, 이 사회체의 신화적 형상을 홉스의 비유에 따라 리바이어던

13) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 46.

14) 레비-브뤼엘의 이 개념은 원시인들이 어떤 동물, 나무, 바위 등 주변의 자연적 요소들과 소통하는 방식을 설명하기 위한 것이지만, 소통의 대상이 되는 요소들이 오늘날에는 어떤 장소, 반려 동물, 일상의 어떤 오브제 등, 얼마든지 다른 형태를 취할 수 있다고 마페졸리는 말한다. Cf. Michel Maffesoli, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996, p. 99.

15) 이하 SNS의 신화적 형상에 대한 논의는 주로 토마 자메의 저작(*Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit.)에 의거했음을 밝힌다. 광고회사에서 커뮤니케이션 팀장으로 일하며 웹과 라디오에 보도 기사를 쓰는 등, 디지털미디어 분야에 많은 지식과 경험을 쌓은 그의 이 저작이 없었다면 논문을 쓸 엄두를 내지 못했을 것이다. 책 서문에서 마페졸리가 강조하듯, “원형적인 것과 기술 발전의 결합이라는 모순어법” 속에서 ‘신화의 르네상스’를 탈근대성의 징표로 분석한 “멋진 작품”(p. 6)이기에, 이 분야 지식과 경험이 일천한 우리에게는 더 없이 소중한 참고자료였다.

에서 찾는다.¹⁶⁾ 홉스에 따르면, 자연 상태의 인간은 한정된 재화를 가지기 위해 서로를 적으로 간주하며, 그들 모두를 위압하는 공통의 권력이 존재하지 않는 곳에서는 전쟁상태(만인에 대한 만인의 전쟁)에 들어가게 된다. 이 가혹한 상태에서 벗어나려면 자기보존의 욕구를 평화롭게 성취하기 위해 평화를 추구하고, 자신의 권리를 양도하는 계약을 맺고, 계약을 맺은 다음에는 그것을 준수해야 한다. 그리고 자기 이익이 보존되기 위해 맺은 사회계약이 지속되기 위해서는 누구도 도전할 수 없는 힘을 지닌 기구가 필요한데, 그것이 바로 '복지공동체'로서의 국가이며, 홉스는 이 국가를 구양성서에 나오는 바다 괴물 리바이어던에 비유했다.

약 5억 명으로 구성된 사회체인 페이스북은 그야말로 리바이어던에 근접하고 있다고 토마 자메는 말한다. 전 세계 주민 8% 이상의 인구가 네트워크에서 활동하는 지상 최대의 '2.0 레스 푸블리카(res publica(공동의 것))'라는 것이다. <타임 매거진>이 페이스북의 창시자 주커버그를 '티셔츠 입은 대통령'이라 명명한 사실을 들어 그는 이 네트워크가 주민·영토·고유의 정부·국제적 인정 등, 정치제도 매뉴얼에 규정된 국가로서의 모든 속성을 갖추고 있으며, 따라서 '페이스북'이라는 이 사회체가 어떤 정치적 성격을 지니는지 자문해보아야 한다고 말한다. 전체주의 체제인지(페이스북이 개인적 데이터들을 운영하는 방식에 단호히 반대하는 사람들은 그렇다고 대답한다), 전체주의 체제인지(주커버그 프로젝트의 지나친 야심, 그의 확장 의지와 몇몇 시스템 운영상의 불투명성을 고려하면 그렇다고 할 수 있다), 무정부 상태인지(모두가 알고 있는 규칙들이 엄존하므로 그렇다고 할 수는 없다), 민주주의 체제인지(때로 이 사이트의 기능과 관계된 이런저런 결정들을 유저들의 투표로 결정하는 점은 그렇다), 하나의 공화국인지, 그렇다면 언젠가 선출된 대통령이 탄생하게 될 것인지를 따져보아야 한다는 것이다.

그는 페이스북 체제의 성격은 아직 미결정 상태로 남아 있으나, '하나

16) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 48 이하 참조.

의 거대한 전체'를 이루는 생명체로서 페이스북이 갖는 신화적 형상은 어딘지 위험하게 느껴진다고 지적한다. 안전이 더는 보장되지 않는 순간부터 사회관계는 부패하게 된다는 홉스의 말을 빌려, 페이스북이 회원들과 맺은 계약 역시 특히 유저들의 개인적인 데이터들을 함부로 독점하거나 상업적 목적으로 이용한다는 등의 비난받게 될 때 느슨해질 것이라고 경고한다. 그런 방향으로 나아간다면 페이스북은 홉스의 리바이어던이 아니라, 중세 사람들이 표상한 성경의 리바이어던, 즉 사람들을 집어삼켜 곧장 지옥으로 데려간다는 바다 괴물로 전락하게 될 거라는 얘기다.

그의 이러한 분석은 마페줄리가 말한 탈근대 '사회체'의 한 전형을 페이스북이라는 SNS를 통해 구체적으로 예시하고, 이 사회체가 지닌 동물적 혹은 괴물적 속성을 잘 부각시키고 있다는 점에서 특히 흥미롭다.

1.2.2. 트위터와 '영원한 순간'

탈근대 사회의 현재주의¹⁷⁾를 세계의 재신화화를 추동하는 동력으로 보는 마페줄리는 특히 『영원한 순간』에서, 일상에서 의례적으로 되풀이 되는 '반복'의 중요성을 강조한다. "특별할 것 없는 삶, 일상, 있는 그대로의 삶은 의례儀禮의, 혹은 결국 같은 얘기지만, 반복과 중복의 특권적 장소다. 보잘 것 없는 정치 토론 속의 반복, 날씨에 대해 끝없이 주고받는 대화 속의 반복, 가정생활 속의, 격언 모음집 속의 반복 등, 함께하기의 기본이 되는 이러한 반복들 리스트는 끝이 없다. 반복하기는 신화적 시간 속으로, 혹은 질베르 뒤랑이 지적했듯 신화적 '비시간' 속으로 들어 가게 한다."¹⁸⁾ 또한 일상의 사소한 일들이 갖는 중요성에 대해 이렇게 지

17) 마페줄리는 근대에서 탈근대로의 이행을 시간에 대한 태도의 근본적인 변화에서 찾는다. 미래를 강조한 근대와 달리 현재에 강조점을 두는 탈근대를 설명하기 위해 그는 뒤랑에 의거하여, 진보와 역사를 추동해온 선형의 목적론적 시간(수평적 시간)에 순환 반복하는 의례적이고 신화적인 시간(수직적 시간)을 대립시킨다. 이에 관해서는, cf. 김병욱, 〈바슐라르-뒤랑-마페줄리의 3자 관계에 관한 소고〉, in 『프랑스문화예술연구』, 가을호(제33집), 2010, pp. 69-74.

18) Michel Maffesoli, *L'instant éternel*, La table ronde, 2003(2000), pp. 79-80.

적한다. “의미를 목적성에 국한하지 않으면 모든 것이 의미를 갖는다. 일상에서 아무것도 중요하지 않을 때 모든 것이 중요해진다는 것을 기억하자. 하찮은 것, 지엽적인 것, 세부적인 것, 불필요한 것 등, 이것들은 나름대로 사회적 유대를 구성하는 데 기여한다. 어쩌면 이것들은 사회적 유대의 핵심일 수도 있다. 어쨌든 이것들은 반복과 관습의 토대 구실을 한다. 반복과 관습은 사회 전체를 이해하는 데 결정적인 것임에도 불구하고 사회 분석에 거의 고려되지 않았다.”(*Ibid.* p. 81)

토마 자메는 트위터의 성공이 오늘날의 이러한 현재주의로 설명될 수 있다고 본다. 트위터란 무엇인가? 트위터의 기능은 ‘당신이 행하고, 생각하고, 보는 것을 140자 내로 이야기하라’는 말로 요약된다. 일상에서 새의 ‘재잘거림’처럼 의례적으로 되풀이되는 트위터는 어떤 뉴스, 생의 한 순간, 어떤 인상, 어떤 사진을 140개의 글자로 굳히면서, 삶의 “어떤 새로운 강도를 창출”¹⁹⁾한다고 그는 말한다. 그것이 바로 마페졸리가 말하는 ‘영원한 순간’이라는 것이다. 트위터는 매 순간의 호흡, 매 순간의 재잘거림을 네트워크에 영원히 투사함으로써 영원을 구현하지만, 또한 그렇게 함으로써 인간 존재의 하찮음, 죽을 수밖에 없는 우리의 운명을 돌아보게 한다는 점에서 비극적인 것이기도 하다. 말하자면 “트위터에는 기능적이고 유희적이고 쾌락주의적인 것이 있는 반면, 비극적이고 신화적인 뭔가도 있다”²⁰⁾는 것이다.

신화란 무엇인가? 신화의 기능은 다른 무엇보다도 죽음의 고뇌에 맞서는 데 있다고 할 수 있을 것이다. 초기 인류는 이를 깨닫고서 죽음의 고뇌를 무한한 재탄생의 이야기로 번역했다. 이를 테면 그리스도의 희생적 죽음과 부활을 재현하여 눈앞의 현실로 만드는 미사가 바로 그렇다. 이 고뇌는 오늘날에도 엄존하며, 우리는 죽음의 확실성으로부터 멀어지게 해주는 것들과 이야기들을 만들어내고자 한다. 언제나 우리는 죽음을 초

19) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, *op. cit.*, p. 57.

20) *Ibid.*, p. 58

극하여 영생의 상태로 진입하길 꿈꾸는바, 오늘날의 우리가 일상에서 되풀이하는 트윗과 리트윗은 세속적인 시간 지속에서 벗어나 영원한 순간, “성스런 시간”²¹⁾을 살고자 하는 욕망의 표출이라 할 수 있으며, 탈근대 사회의 종교성은 신화적인 시간을 살고자 하는 이러한 욕망에서도 드러난다고 할 수 있을 것이다.

1.2.3. 포스퀘어, 혹은 ‘장소가 관계를 만든다.’

트위터가 오늘날의 ‘현재주의’와 공조하여 ‘속된 시간 지속’ 속에 ‘신화적인 비비시간’을 마련하게 해준다는 점에 성공 요인이 있다면, 위치기반 SNS인 포스퀘어²²⁾의 성공 요인은 ‘공간’에 대한 새로운 발견에 굶주린 신세대 도시민들의 라이프스타일과 기대를 충족시켜준다는 데서 찾을 수 있다고 토마 자메는 말한다. 아닌 게 아니라 도시를 탐험하는 오늘날의 ‘신중 탐험가들’은 포스퀘어 같은 도구를 이용하여 발견하고, 배우고, 공

21) 엘리아데는 역사적 시간과 성스런 시간을 구분하고, “성스런 시간은 순환적, 가역적, 회복 가능한 시간이라는 역설적인 면으로 나타나고 의례를 통하여 주기적으로 회귀하는 일종의 신화적인 영원의 현존”을 나타낸다면 이는 “비종교적인 인간으로서는 도달하기 어려운” 시간이지만 “그도 역시 어떤 종류의 시간의 비연속성과 이질성을 체험”하고 있다고 말한다. 그에게도 “노동하는 비교적 단조로운 시간이 있는 한편 오락과 위안의 시간, ‘축제의 시간’이 있다”는 것이다(cf. 엘리아데, 『성과 속』, 이은봉 역, 한길사, 1998, pp. 90-91).

22) 포스퀘어는 등록된 사용자로 하여금 자신의 현재 위치를 계속 갱신하면서 친구들과 공유하게 하는 서비스다. 사용자들은 포스퀘어 웹사이트나 모바일 기기용 소프트웨어를 이용해 서비스에 접근할 수 있는데, 사용자가 주말이나 근무 시간 외에 특정 장소에 ‘체크인’을 하면 포인트가 사용자에게 주어진다. 사용자는 트위터나 페이스북 계정을 포스퀘어와 연동시켜두는 설정을 해둘 수 있으며, 그러면 사용자의 트위터나 페이스북 계정에 특정 장소 ‘체크인’ 사실이 자동으로 업데이트된다. 사용자는 특정 태그가 붙은 장소에 체크인을 하거나, 체크인을 자주하거나, 어떤 특이한 체크인 사용 형태를 보이면, 예를 들어 한밤중에 4곳 이상 체크인을 한다면 배지를 수여받는다. 어떤 사용자가 다른 사용자들보다 체크인을 많이 하고 또 그것이 각각 다른 날이며 또한 프로필 사진이 등록되어 있다면, 그 사용자는 메이어(시장) 자리에 오르게 된다. 사용자는 자신이 해야 할 일의 목록을 작성한다거나, 또 특정 장소에서는 무엇을 하는 게 좋은지 혹은 무엇을 먹으면 좋은지 하는 것들을 다른 사용자들이 볼 수 있게 하는 팁 등을 추가할 수 있다. 포스퀘어에 관해서는, cf. Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 58-61을 볼 것.

유하면서, 네트워크를 공유하는 사람들에게 자신의 가치를 드러낸다. 각종 자전거 동호회나 캠핑 동호회 사이트 등에서도 확인하게 되듯, 그들은 이 땅에 존재하는 모든 장소들을 탐험하고 그 목록을 작성하고 새롭게 발견하면서, 때로는 어느 누구도 모르는 장소들을 찾아내어 속속들이 파헤치기도 한다.

탈근대 사회의 이러한 경향과 관련하여, 마페줄리는 탈근대 신新부족주의에서는 관계가 장소들을 중심으로 짜인다는 점을 강조한다. 그는 강한 소속감이나 감정의 공유를 가리키는 ‘고장’이니 ‘영토’, ‘공간’ 같은 용어들이 오늘날의 다양한 사회적 담론에 두드러지게 나타나는 현상에 주목하면서, 이제는 “장소가 관계를 만든다”²³⁾고 말한다. 장소가 만드는 오늘날의 관계는 더는 “추상적이고 이론적이고 합리적인” 관계가 아니요, 더는 “어떤 먼 이상을 바탕으로 구성되는 게 아니라, 언어·관습·요리·신체 자세 등과 같은 뿌리내린 가치들valeurs enracinées의 공동 소유를 바탕으로 유기적으로 구성되는”(Ibid., p. 31) 관계다. 도시 안의 ‘핫한’ 장소들을 중심으로 구성되는, 물리적이고 유기적인 관계인 것이다.

여기서 ‘뿌리내린 가치들’이란 표현에 유의하자. 아닌 게 아니라 신화와 전설들은 언제나 장소에 뿌리를 내리고 있다. 우리는 마페줄리의 ‘역동적 뿌리내림’이란 개념을 중심으로 탈근대 사회성의 공간적 차원을 살핀 이전 연구²⁴⁾에서, 그가 개인이나 집단을 영토에 연결하는 정서적 혹은 열정적 집착의 토대를 어떻게 설명하는지 제시한 바 있다. ‘장소가 관계를 만든다’는 마페줄리의 관점에 입각하여, 토마 자메는 “근대성에 의

23) Michel Maffesoli, *Notes sur la postmodernité, le lieu fait lien*, Editions du Félin, 2003, pp. 31. 이 책에 실린 〈탈중세에서 탈근대로De la postmédiévalité à la postmodernité〉에서 마페줄리는 ‘국민국가Etat-Nation·제도institution·이념 체제systeme ideologique’가 탈중세(근대)를 설명하는 주요 테마들이라면, 국민국가 대신 ‘지방local’, 제도 대신 ‘부족tribu’, 이념 체제 대신 ‘신화적 브라콜라주bricolage mythique’를 탈근대를 설명하는 주된 테마들로 제시하면서, “로컬리즘이 이 시대의 주된 특징들 중 하나”(Ibid.)라고 말한다.

24) Cf. 김병욱, 〈바슐라르-뒤랑-마페줄리의 3자 관계에 관한 소고〉, in 『프랑스문화에 술연구』, 가을호(제33집), 2010, pp. 69-74.

해 탈신화화된 장소들이 “오늘날에는 디지털이 유인하는 쌍방향성과 사회화 덕분에 자율적인 삶을 되찾고 있다”²⁵⁾고 말한다. “마치 도시, 공장, 영토가 우리의 눈앞에서 새로운 삶을 사는 것 같다. 이러한 서비스들이 제공하는 인상적인 비디오들—예컨대 ‘페이스북 플레이스’가 회원들의 ‘체크인’들을 실시간으로 보여주는—을 보노라면, 이용자가 이 서비스를 이용하여 어떤 장소를 발견할 때마다 도시가 환히 빛나는 것 같고 그 땅이 더욱 더 생생하게 살아있는 것 같다.”(*Ibid.*)는 것이다. 그리고 “세계는 위상 좌표들과 선들로 구성된 단순한 지도가 아니라 하나의 살아있는 유기체”라고 말하면서, “포스퀘어 같은 SNS의 성공은 표상表象에 대한 실세계와 삶의 복수, 이성에 대한 전설과 신화적인 것의 복수, 로고스에 대한 뮈토스의 복수”(Ibid.)라고 주장한다.

1.3. 디지털미디어와 신화적 스토리텔링

디지털미디어와 신화적 상상력의 공조는 오늘날의 주된 문화 현상 중 하나인 스토리텔링의 대 유행으로도 설명된다. 디지털 세계에서 사람들은 매일 같이 새로운 이야기들을 이야기하며, 각자 자신의 삶을 이야기하는 다양한 방식들이 새로운 문화 경향으로 나타나고 있다. 토마 자메는 『이야기를 만들고 정신을 포맷하는 기계, 스토리텔링』의 저자 크리스티앙 살로몽의 말을 인용하여, 오늘날에는 브랜드들이 스토리텔링을 통해 “지난날 사람들이 마약이나 신화를 통해 추구하던 권력을 자기 것으로 만들고 있다”²⁶⁾고 지적한다. 스토리텔링의 이 같은 유행을 어떻게 설명해야 할까?

여기서 다시 한 번 위에서 언급한 마페줄리의 주요 테마, 즉 그가 ‘로컬’에 대한 정서적이고 열정적인 집착의 토대로 제시한 ‘역동적 뿌리내림’

25) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 60.

26) *Ibid.*, p. 26.

으로 되돌아가보자. 그는 “역동적 뿌리내림이 제도의 파편화의 원인이자 결과”²⁷⁾라고 말한다. 갈수록 추상화되면서 구체성을 상실해온 사회 제도들은 이제 더는 친밀성의 요구에 부합하지 않으며, 그래서 모든 사회적 모둠살이의 특징인 연대감과 보호의 필요성에 바탕을 둔 오늘날의 새로운 부족주의가 출현하게 되었다는 게 그의 시각이다. 오늘날의 부족들은 과거 진짜 정글 속에서 부족이 한 역할을 대도시 정글 속에서 하고 있다는 것이다. 선택적 친화성은 정당들이나 대학들, 노조 등, 프리메이슨의 연대 규칙에 따라 기능하는 다양한 형태의 기구들에서 발견되며, 종교 · 성 · 문화 · 스포츠 · 음악 등 각계에서 보게 되는 이 부족들은 수는 무한하지만 모두가 동일한 구조, 즉 상호(相助) · 감정의 공유 · 정동적 분위기를 갖는다고 그는 말한다. 그리고 “사회생활의 이러한 파편화는 기하급수적으로 전개되도록 요청받고 있으며, 따라서 분명한 중심도 없고 외곽도 없는 파악 불가능한 하나의 성운(星雲)을 구성하게” 되고, 이로써 “ 주변성들의 연결을 바탕으로 한 사회성이 창출”되며, 바로 이런 사회 구조가 “신화적 브리콜라주”(Ibid., p. 34)를 끌어들인다고 말한다. 이어 이 ‘신화적 브리콜라주’를 이데올로기들의 변모transfiguration로 설명한다. “이데올로기들의 종말을 얘기하는 것은 적절하지 않을지도 모른다. 하지만 그것들의 변모는 확인 가능하다. 이데올로기들이 다른 형상을 취한다. 부족들이 갖는, 특수한 작은 이야기들의 형상을 말이다. ‘준거가 되는 큰 이야기들’이 특수화되고, 구체화되고, 한정된 영토의 차원으로 제한되는 것이다”(Ibid.).

구체성을 상실한 추상적인 “큰 이야기들”(이데올로기들)의 변모, 즉 뿌리(원형적인 요소들)가 있는, 부족들의 “작은 이야기들”(신화들)²⁸⁾로의

27) Michel Maffesoli, *Notes sur la postmodernité, le lieu fait lien*, Editions du Félin, 2003, p. 32.

28) 마페졸리는 장-프랑수아 리오타르가 “큰 이야기들grands récits”이라고 명명한 근대의 모든 위대한 이론적 체계들의 토대가 어떤 하나의 대(大)진리라면, 신화는 그런 진리와는 무관하며, 기껏해야 “일시적인 작은 진실들”을 가질 뿐이라고 말한다. “신화는 다만 에피소드들의 예술, 사람들이 자기 자신에게 하는 아름다운 이야기들의 예술일 뿐이요, 이런 이야기 덕택에 부족이 부족으로 구조화”된다는 것이다. 이에 관

파편화를 아마도 우리는 오늘날 스토리텔링이 널리 유행하게 된 배경으로 지목할 수 있을 것 같다. 여기서 우리가 생각해보아야 할 것은 “참여, 협력, 공동 창작”의 특성을 갖는 ‘Web 2.0’ 기반의 디지털미디어가 이러한 신화들의 현실화에 더 없이 적합한 도구라는 점이다.

아닌 게 아니라 디지털미디어 스토리텔링은 활자문학의 스토리텔링과는 전혀 다른 양상을 취한다. “전자공간에서의 스토리텔링은 스토리/스토리텔링/스토리텔러가 함몰된 상태의 것”²⁹⁾이기 때문이다. 인터넷 시대의 많은 스토리들은 미리 존재하는 것이 아니라 사용자의 참여를 통해 생성된다는 점에 유의하자. 디지털미디어 스토리텔링이 신화의 형성에 더 없이 적합한 커뮤니케이션 형식이 되는 이유는 바로 여기에 있다. 신화는 제작자가 따로 있는 스토리가 아니라, 공동체 구성원 모두의 참여를 통해 생성되는 스토리이기에 말이다.

언제나 그렇듯 과거의 신화들은 당대의 문화에 의해 재번역되어 섞여든다. 옛 신화들은 재창작을 통해 당대의 문화 요소들에 통합되는데, 이 과정에서 미디어와 기술은 중요한 역할을 한다. 주 매체가 글인 근대의 경우 인식의 형성 과정에는 지배적 문화에 의해 재(再)전사된 문화 요소들이 부과되며, 이를 매스미디어가 전파하면서 국민적 신화들(이데올로기들, “큰 이야기들”)을 구현하지만, 디지털 시대는 주 매체가 구술인 고대, 즉 신화들이 입에서 귀로 전해지면서 뒤섞이고 재적용되고 뒤범벅이 되는 시대와 유사하다. ‘Web 2.0’은 특정 신화들을 되살려 재생산할 수 있을 뿐 아니라, 그것들을 다른 신화들과 뒤섞고 만인의 참여에 의한 재창작물의 탄생을 가능하게 해주기에 말이다. 토마 자메가 지적하듯이, “매일같이 재창작되는 수많은 신화들을 저장할 수 있는 능력을 가진 웹

해서는 Hiroki Azuma(trad. par Corinne Quentin), *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*(Hachette, 2008)에 실린 그의 서문(p. 6)을 볼 것.

29) 여기서 ‘함몰’이란, 활자공간에서는 생산-유통/전달/매개-수용-가공 등이 단계적·순차적으로 이루어지지만, 전자공간에서는 동시에 일어나서 여러 단계들 사이의 경계가 무너져버린다는 뜻이다(cf. 차봉희 편저, 『디지털 스토리텔링: 디지털 시대의 문화, 예술 그리고 커뮤니케이션』, 문매미, 2007, p. 586).

은 단순히 신화를 운반하는 도구에 그치는 것이 아니라, 아득히 먼 과거의 신화들과 최근 문화 요소들의 결합을 조직하는 신화 기술(記述) 기계”³⁰⁾라 할 수 있을 것이다.

이상에서 우리는 이 시대에 부상하는 새로운 가치들의 토대 중 하나인 ‘종교성’을 중심으로, 탈근대 상상계가 요구하는 사회체의 시공간적 특성과 이에 디지털미디어가 어떻게 공조하면서 세계의 재신화화를 추동하는지 살펴보았다. 이제 ‘동물성’에 관한 논의로 넘어가, 디지털미디어가 문화 소통의 중심축이 된 오늘날에 나타나는 ‘동물성과 야만으로의 회귀’ 현상이 ‘디지털 혁명’과 어떤 관계가 있는지 살펴보면서 신화방법론의 해석 모델에 비추어 그 상징적 함의를 고찰해보도록 하자.

2. 탈근대 상상계의 두 얼굴 – 디오니소스와 헤르메스

2.1. 동물성과 야만을 어떻게 볼 것인가?

동물성과 야만의 탈근대적 양상과 그 상징적 함의를 살펴보기에 앞서, 먼저 동물성에 관한 논의가 관점에 따라 전혀 상이한 방향으로 전개될 수 있다는 점을 지적하자. 예컨대 아즈마 히로키가 『오타쿠³¹⁾ 세대, 탈

30) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., pp. 30-31. 그는 이렇게 이루어진 ‘신화 기술’의 예로, 1977년에 나온 영화 〈스타워즈-에피소드4〉 전체를 집에서 다시 만들어보라고 제안한 기획 ‘스타워즈 언컷Star Wars Uncut’을 들고 있다(cf. <http://starwarsuncut.com/>). 이 프로젝트를 기획한 〈스타워즈〉 팬은 인터넷 사용자들에게, 영화를 15초 단위로 잘라 각자 자신이 원하는 부분을 다시 만들어보라고 제안했다고 한다. 그러자 광선검 대신 빨대로 하는 전투 장면, 주방의 조리 기구들을 동원한 우주선 추격 장면, 집의 정원에서 촬영된 루크 스카이워커와 오비 완 케노비의 대화 등, 온갖 기상천외한 장면들이 만들어졌고, 이렇게 만들어진 장면들을 모두 다시 연결하자 원본과 같으면서도 전혀 다른 재창작이 이루어졌는데, 비디오 게임에 나오는 다른 디지털 신화와 다른 영화 내용이 참여자들에 의해 섞여든 것이다. 그런 점에서 이 기획은 재창작을 통해 ‘문화 통합’이 어떻게 이루어지는지를 잘 보여주는 예라는 게 그의 논지다. Cf. *Ibid.*, pp. 29-30.

근대성의 아이들』에서 논하는 ‘동물성’, ‘동물화’, ‘동물성으로의 복귀’ 같은 개념은 프랑스의 상상계 사회학자들이 보는 관점과 많은 차이를 나타낸다. 아즈마는 1995년 이후의 일본 사회를 ‘동물성의 시대’로 규정³²⁾하나, 그의 동물성 개념은 헤겔, 좀 더 정확하게는 헤겔 철학에 대한 코제브의 해석에 따른 것이다. 역사의 종말 이후에 나타나는 사회성의 특징이 동물성의 복귀라는 관점은 양자가 동일하지만, 동물성 자체를 해석하는 방식에 차이가 있다. 잠시 그의 논의를 따라가면서, 양자가 어떤 차이를 나타내는지 살펴보자.

헤겔 철학에서 ‘인간’은 자의식을 가진 존재로서, 동일한 의식을 가진 ‘타자’와의 대결을 통해 절대지와 자유와 시민사회를 향해 진화하는 존재로 규정된다. 그 투쟁 과정이 바로 ‘역사’다. 『헤겔 강독 입문』에서 코제브는 헤겔이 말한 ‘역사의 종말’ 이후에는 인간에게 두 가지 존재 방식뿐이라고 말한다. 하나는 미국식 생활양식의 추구(이를 그는 ‘인간이 동물성으로 복귀하는 것’이라고 말한다)이고, 다른 하나는 일본의 속물주의 snobisme다.³³⁾ 코제브는 2차 세계대전 이후 미국에 만연한 소비자 유형을 ‘동물’이라 칭하며, 이 말을 헤겔이 정의한 ‘인간’과 비교하여 사용한다. 헤겔(정확히 말하면 헤겔에 대한 코제브의 해석)에 의하면 호모사피엔스는 곧바로 인간인 게 아니다. 인간이 되어야 하는 존재요, 인간이 되기 위해서는 자신에게 주어진 환경을 구체적인 행위들을 통해 부정해야

31) 오타쿠 세대란 만화, 애니메이션, 전자 게임, 컴퓨터, 공상과학, 작은 상(像), 특수효과 등에 빠진 세대를 가리킨다. 오타쿠는 2인칭 존대어와 ‘집’이나 ‘가치’의 의미를 동시에 내포하는 말로, 근대 세계의 주축인 ‘개인(individu)’과 직접적으로 소통하지 않는, 소(小)가족 같은 작은 부족적 공동체 구성원(personne)을 가리키는 데 쓰인다(는 문 서두에서 밝힌, 개인과 페르소나의 차이에 관한 마페줄리의 구분법을 볼 것). 오타쿠의 정의에 관해서는, cf. Hiroki Azuma, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, op. cit., pp. 9-10.

32) Cf. *Ibid.*, pp. 137-138.

33) 이하, 동물성의 복귀를 보는 코제브의 시각에 관해서는, cf. *Ibid.*, pp. 109-110. 코제브는 개인이 더는 투쟁을 해야 할 어떤 이유도 없는데도 “완전히 형식화된 가치들, 즉 ‘역사적인’ 의미에서의 ‘인간적’ 내용이 완전히 빈 가치들에 따라”(Ibid.) 자신의 환경과 대적하는 행동 유형을 속물주의로 정의하고서, 일본의 할복(割腹) 의식을 그런 속물주의의 극단적 형태로 보았다.

한다. 말하자면 자연에 대한 투쟁이 필요하다는 얘기다.

반면 동물은 언제나 자연에 동의하는 존재다. 코제브가 전후 미국 소비 사회를 ‘동물적인’ 사회로 규정하는 이유는 소비자가 자신의 욕구를 곧바로 충족시킬 수 있는 물건들에 둘러싸여 있고, 미디어의 뜻에 따라 유행이 변하는 사회이기 때문이다. 이 사회에는 갈망도 투쟁도 없고, 철학도 물론 없다. 코제브는 이렇게 적는다. “역사의 종말 이후, 사람들은 마치 새들이 동지를 짓고 거미들이 거미줄을 치듯이 건물을 세우고 예술 작품을 만들며, 어린 동물들이 놀듯이 놀고 짐승들이 하듯 사랑을 즐긴다.”(*Ibid.*) 요컨대 코제브에게 인간과 동물의 근본적인 차이는, 동물은 욕구를 갖는 존재인 반면은 인간은 욕망을 갖는 존재라는 것이다. 욕구 *besoin*는 어떤 분명한 대상에게 향하며 그 대상과의 관계로 충족된다. 배가 고프면 먹기만 하면 된다. 하지만 그런 욕구가 충족되어도 갈망이 사그라지지 않는 존재가 바로 인간이다.

이렇듯 코제브가 욕구 충족으로 자족하는 전후 미국 생활양식을 비판하기 위해 사용한 동물성 개념을 아즈마는 “탈근대성의 명백한 표현”³⁴⁾인 일본의 오타쿠 문화를 설명하는 데 끌어들인다. 그는 “큰 이야기들에 대한 욕망이 속물주의를 탄생”(*Ibid.*, p. 140)시켰다면, 오늘날의 오타쿠들은 더는 그런 욕망을 필요로 하지 않는다고 말한다. 그런 이야기들 대신, “오타쿠들은 자신들에게 감정적 만족을 가장 효율적으로 안겨줄 쇼핑 거리들의 조합을 추구”(*Ibid.*)한다는 것이다. 이것이 그가 소비 양식의 관점에서 바라보는 오타쿠들(탈근대성의 아이들)의 동물성이다. 말하자면 그는 헤겔과 코제브의 역사주의적 시각에서 탈근대 사회의 동물성을 규정하고 있는바, 이러한 사고 틀 안에서는 새로운 사회성을 창출하는 동력으로서의 동물성 논의가 불가능하다. 상상계 사회학자들의 시각과 근본

34) 아즈마의 책 『오타쿠 세대, 탈근대성의 아이들』 프랑스어판 서문에서, 마페졸리는 “일본은 탈근대성의 명백한 실험실”(*Ibid.*, p. 5)이요 이 책이 “전(前)근대 나르시시즘, 즉 부족적 나르시시즘의 신화와 유사한 탈근대 나르시시즘의 신화”(*Ibid.*, p. 8)를 밝혀주는 책이라고 평하고 이 책에서 분석된 탈근대성의 여러 요소들을 언급한다. 하지만 오타쿠 문화의 동물성에 관해서는 일체 언급하지 않는다.

적으로 다른 점이 바로 여기에 있다.

장-마르탱 라보는 탈근대의 동물성과 야만을, “각각 근대와 탈근대를 특징짓는, 사회를 인식하는 두 가지 특수한 방식에 비추어 이해해야 한다”³⁵⁾고 말한다. 사회를 인식하는 역사철학적 방식(마르크스, 쿤트)이 근대적 방식이라면, 니체 같은 생(生) 철학자들이 보는 방식이 탈근대적 방식이다. 모든 것에 단일성을 부여하려는 강박관념을 특성으로 하는 역사철학의 관점에서는, 우리가 예견할 수 있고, 계산할 수 있고, 설명할 수 있다고 자부하는 세계에 투입한 “예견되지 않은 것”(Ibid.)이 곧 야만이요 제거해야 할 대상이다. 하지만 지금은 그런 시각이 더는 통용되지 않는 사회요, 이제 야만은 단지 제거해야 할 악이기만 한 것이 아니라 파괴적인 동시에 사회를 재생시키는 힘을 가진 것이라는 게 그의 생각이다.

상상계 사회학자들은 주로 후자에 초점을 맞추어 오늘날의 ‘새로운 야만’ 상을 그리고 있는데, 이를 마페졸리는 “인간의 얼굴을 한 야만”³⁶⁾이라고 말한다. 그의 생각을 요약해보자. 야만이란 유대-기독교의 이데올로기, 샘족 이데올로기의 대척점에 있는 것이다. 유대-기독교 이데올로기가 원초적인 절대 악으로 규정한, 문명에 길들지 않은 존재가 곧 야만이다. 자연적인 것, 충동적인 것, 다시 말해 인간의 본성은 본성이되 타락한 본성이 곧 야만이요, 이를 제압하는 것이 소위 ‘미션’이라는 “프로메테우스적 기획”(Ibid., p. 11)이며, 이것이 진보의 신화, 평등화의 신화, 나아가서는 근대에 정립된 보편주의³⁷⁾의 원천이다. 근대 문명은 이를 통해 동질화된 문명이요 과도하게 합리화된 문명이며, 이 획일성에서 존재의 강도를 소멸시킨 권태가 자리 잡았다는 얘기다.

하지만 이 사이클은 완성되었고, “천진하고, 본능적이고, 어느 정도 동

35) Jean-Martin Rabot, 〈Éloge des barbaries postmodernes〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, N° 1, éditions du cnrs, 2009, p. 89.

36) Michel Maffesoli, 〈La barbarie à visage humain〉, in *Ibid.*, pp. 11-12.

37) 근대 도덕주의의 위험성을 고발하고 ‘악의 변모’를 논한 『악마의 몫』에서 마페졸리는 “동물성에 대한 두려움이 보편주의적 관점의 토대”이며, 이 두려움이 “모든 도덕가들의 신성한 교류 밑천fonds de commerce”이라고 말한다. cf. Michel Maffesoli, *La part du diable*, Flammarion, 2002, p. 44.

물적이며, 생동적인”(*Ibid.*, p. 12) 탈근대 부족들의 출현과 더불어 이제 다른 사이클이 시작된다. 신화방법론의 어휘를 동원하자면, ‘낮의 체제’에서 ‘밤의 체제’로 상상계의 전환이 이루어지고 있는 것이다. 마페졸리는 “사회적 관계의 한 형식이 포화 상태에 이르면 다른 형식이 시작되고, 이는 언제나 두려움과 전율 속에서 이루어진다”(*Ibid.*, p. 11)고 말하면서, 지금은 새로운 존재 방식, 새로운 현시 방식이 야만의 형상으로 나타나 세를 확장해나가는 중이라고 진단³⁸⁾한다. 이제 이 테마를 질베르 뒤랑의 신화방법론 해석 모델에 비추어 그 상징적 함의를 고찰해보도록 하자.

2.2. 상상계의 ‘밤의 체제’와 탈근대사회의 동물성

근대에서 탈근대로의 이행을 질베르 뒤랑은 상상계의 대전환, 즉 ‘낮의 체제’에서 ‘밤의 체제’로의 전환으로 분석한다. 다시 말하면 기술과 과학과 이성을 바탕으로 자연을 정복하고 진보를 추구하는 프로메테우스의 시대에서, 이와는 전혀 다른 세계관을 대변하는 부활과 광연의 신 디오니소스와 연금술의 신 헤르메스 시대로 이행하는 것으로 보는 것이다.

잠시 그의 ‘상상계의 인류학’을 일별해보자. 『상상계의 인류학적 구조들』에서 그는 인간의 근본적인 세 몸짓(자세, 계합, 소화)과 우주적 환경(낮과 밤)의 상호작용을 바탕으로 인류의 상상계를 ‘낮의 체제’와 ‘밤의 체제’로 구분하고, 이를 다시 ‘자세’ 몸짓과 ‘낮’의 상호 작용에서 설립되는 ‘분열형태 구조’와, 계합·소화의 몸짓과 밤의 상호 작용에서 설립되는 두 개의 밤의 구조, 즉 ‘종합적 구조’와 ‘신비적 구조’로 구분한다.³⁹⁾

분열형태 구조(낮의 체제)의 대표적인 신화적 형상이 프로메테우스라

38) 그는 지금은 “근대 프로메테우스주의가 지나고 더 복잡한 디오니소스의 형상이 나타나고 있는 중”(*Ibid.*, p. 16)이며, 인간 속의 비인간, 문명 속의 야만 등 프로메테우스적 기획이 분리시켜 거부한 전체성^{entièreté}, 즉 “디오니소스적인 전체성이 ‘악’을 끌어들이고 있다”(*Ibid.*)고 말한다.

39) 이에 관한 좀 더 자세한 내용은, 김병욱, 〈바슐라르-뒤랑-마페졸리의 3자 관계에 관한 소고〉, in 『프랑스문화예술연구』, 가을호(제33집), 2010, pp. 49-52를 볼 것.

면, 신비적 구조의 신화적 형상은 디오니소스요, 종합적 구조의 신화적 형상은 헤르메스다. 뒤랑은 『신화방법론 입문』에서 상상계의 이러한 인류학적 구조들을 두 시기(1860-1920와 1920-1980)의 독일과 프랑스에 구체적으로 적용한 바 있는데, 그에 의하면 첫 번째 시기는 19세기에서 온 신화인 프로메테우스 신화가 힘을 잃고 이에 맞서 데카당의 신화가 도드라지는 시기요, 두 번째는 주변적이던 데카당의 신화가 공식적인 자리를 차지하여 ‘디오니소스 선언’을 놓고 제도화되는 시기다. 그리고 오늘날에는 이 ‘제도화’된 디오니소스 신화가 야생적이고 반체제적인 힘을 잃고, 대신 68혁명 이후의 주된 분위기로서, 우애에 대한 요구, ‘대립되는 것의 종합’에 대한 요구를 헤르메스 신화가 함축하고 있다고 본다.⁴⁰⁾ 물론 그렇다고 해서, 프로메테우스와 디오니소스의 그림자를 오늘날의 사회에서 더는 찾아볼 수 없게 되었다는 얘기는 아니다. 뒤랑은 이 세 신화가 각기 다른 심급에서 오늘날의 서구사회를 떠받치고 있다고 진단한다. 모더니티를 넘어서는 새로운 신화 혹은 세계관을 건립중인, 학자들의 은밀한 ‘연금술적’ 층위(헤르메스 신화의 층위) 외에도, 교육의 층위는 지금도 여전히 프로메테우스 이데올로기를 유포시키고 있고, 대중매체의 층위는 온갖 형태의 축제들을 제안하며 디오니소스 신화⁴¹⁾를 전파하고 있다는 것이다.

토마 자메는 대중문화 전반에 걸쳐 새로운 문화 경향성으로 대두되는 동물성과 야만의 몇 가지 테마들(식인, 괴물, 흡혈귀 등)을 분석하고 있는데⁴²⁾, 그의 관찰들을 밤의 체제의 두 구조, 즉 ‘신비적 구조’와 ‘종합적

40) 뒤랑의 『신화방법론 입문』에 대한 좀 더 자세한 요약에 관해서는, 김무경, 「상상력과 사회—질베르 뒤랑의 심층 사회학을 중심으로」, in 『한국사회학』 제41집 2호 (2007년), pp. 326-327을 볼 것.

41) 마페줄리는 『디오니소스의 그림자』에서, “아득히 먼 옛날의 것이 오늘을 보게 해주고, 새로운 것이 단단한 태고적 뿌리들을 갖고 있음을 제시하는 방법”, 다시 말해 “오늘날의 상황을 조명해주는 인류학적 도정을 기술하는 횡단적 읽기”를 통해 이 층위에서 작용하는 디오니소스의 형상을 제시한 바 있다. Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos*, Librairie des Méridiens, 1985, p. 14.

42) 동물성의 다양한 양상(식인, 괴물, 흡혈귀 등)에 대한 그의 논의에 관해서는, cf. Thomas Jamet, *Renaissance mythologique-L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*,

구조'의 고유한 속성들과 비교하면서 이 테마들이 내포하는 상징적 함의를 고찰해보자.

우선 '식인(cannibalisme)'은 인간이 동물의 반열로 타락하는 것을 상징하는 대표적인 테마다. 근대 제국주의 역사에서 서구사상과 기독교가 식인종⁴³⁾을 절대적 타자의 상징이자 동물적 본능의 반영으로 간주한 사실은 널리 알려진 바다. 식인종은 이성과 진화와 인간적 존엄성에 등을 돌린 동물로의 역행으로 간주되어 식민주의 팽창기에 학살과 침략의 구실이 되었던 것이다. 근대의 여명기에 동물성이 어떻게 억압당했는지를 잘 보여주는 사례로, 종종 호텐토트 비너스의 경우가 거론되곤 하는데, 잠시 이 사례에 머무르며 동물성에 대한 근대와 탈근대의 상반된 태도를 대조해보자.

일명 '검은 비너스'로도 불리는 사라 바트만은 남아프리카 지역에서, 호텐토트 혹은 보쉬만이라 불리던 남아프리카 최초의 주민들인 코이-코이족과 산스족을 인정사정없이 사냥하던 보어인 특공대들에게 나포되었으며, 1810년에 런던으로 보내져 짐승처럼 우리에게 갇힌 채 전시되었다고 한다. 18세기 박물학자 뷔퐁은 인간들 중에서 가장 원숭이에 가까운 호텐토트족을 원숭이들 중에서 가장 인간에 가까운 오랑우탄의 일족으로 분류했다고 하며, 당시 이 야만족 표본에 크게 흥미를 느낀 박물관 학자들에 의해 사라 바트만은 죽어 시신이 된 후에도 1970년대 중반까지 '인간 박물관'에 전시되다가, 1994년 〈모든 사람들을 위한 과학〉이라는 제목의 오르세 박물관 전시회 때 다시 한 번 대중 앞에 전시되었다고 한다.⁴⁴⁾

op. cit., 제4장 〈야만의 매력〉(pp. 129-166)을 볼 것.

43) 카니발Cannibale이란 말은 크리스토프 콜럼버스가, 개 코를 가진 식인부족으로 생각한 부족의 명칭인 'Caniba'에서 유래한다는 설이 있음을 염두에 두자.

44) 호텐토트 비너스에 대해 에드워 플레넬은 이렇게 적는다. "그녀는 한 여성이었으나 우리는 오랫동안 그녀를 짐승처럼 취급했다. 그녀는 1789년에 태어났다. 전 세계에 보편적 가치들을 전파한 프랑스 대혁명이 일어난 해다. 자유와 지식은 우리의 전유물이었으며, 지금도 일부 서양인들은 그렇게 생각하고 있는 것 같다. 그녀는 지식의 대상이 되어 자유를 박탈당했다. 그녀의 자유를 무시하는 지식에 지배당했다. 지식

이 ‘검은 비너스’는 동물성을 절대 악으로 규정하고 억압한 근대의 상상계, 말하자면 프로메테우스적 기획의 산물이다. 토마 자메는 근대에 인간 내면의 동물성을 타자화하여 절대 악으로 규정하는 구실로 쓰인 이 ‘카니발리즘’이 지금은 타자와 하나로 융합되고자 하는 탈근대적 성향의 두드러진 요소로 간주된다고 말한다. 토마 자메는 오스왈드 드 안드라트의 〈카니발리즘 선언〉(1928), 즉 브라질에서 성공적 혼혈과 문화의 풍요화를 가능하게 한 것이 브라질인의 식인 성향이요, 다른 문화들을 문화적으로 삼켜 체내(體內)화할 수 있게 한 식인풍습의 유산이라는 브라질 문화에 대한 그의 비전을 예로 들면서, 모든 것이 접속되어 항구적으로 상호작용하는 지금은 그런 “혼합과 뒤섞임이 규칙이 된 시대”⁴⁵⁾라고 지적하고, 오늘날의 문화 소통 양식을 ‘문화적 카니발리즘’으로 명명한다. 자크 아탈리도 『야만의 질서』⁴⁶⁾에서 의료산업에서의 카니발리즘을 거론하며, 복제된 육체를 소비하는 오늘날의 사회가 먼 옛날의 식인사회를 돌아보게 한다고 지적한 바 있다.

질베르 뒤랑의 『상상계의 인류학적 구조』에서 이러한 성향은 바로 밤의 체제의 두 구조 중 하나, 즉 소화하거나 삼키는 몸짓Digestive을 바탕으로 설립되는 ‘신비적 구조’에 속한다는 점을 상기하자. 카니발리즘에 대한 이러한 태도 변화는 분명 “진열과 분리와 분석적 조각내기의 가치”, 즉 “낮의 가치를 뒤집은 상상력”⁴⁷⁾의 발현으로 볼 수 있을 것이다. 탈근

이 그녀를 인간으로 보지 않았고, 종의 서열에서 가장 낮은 칸, 가장 짐승과 가까운 칸에 위치시켰으므로, 사람들은 아무런 양심의 가책도 느끼지 않았다.” Cf. 에드워드 플레넬, 『정복자의 시선』, 김병욱 역, 마음산책, 2005, p. 71.

45) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, *op. cit.*, p. 132.

46) Cf. Jacques Attali, *L'Ordre cannibale*, Grasset et Fasquelle, coll. (Essais), 1979.

47) 질베르 뒤랑, 『상상계의 인류학적 구조』, 진형준 역, 문학동네, 2007, p. 354. 뒤랑은 하강의 구도가 낮의 가치들을 뒤집으면서 탄생시키는 모든 상징들의 의미의 동위성에 대해, “깨물기가 삼킴으로 완곡화되고 추락은 제동이 걸려 다소 관능적인 하강이 되며(.....) 어둠의 위협은 행복한 밤으로 역전되고 색과 염료가 순수한 빛을 대체하며 소리는 밤의 주인공인 오르페우스에 길들여져 멜로디로 변하고 단어들과 담론들의 구분은 표현할 수 없는 것으로 대체된다”(Ibid.)고 확인한다.

대의 동물성은 다른 사람들이 생산한 콘텐츠들을 마구 집어삼키는 오늘날의 문화 소비 양식에서부터 이미 그 모습을 드러내고 있다고 할 수 있는데, 이처럼 상상계의 교체라는 관점에서 보면 오늘날의 ‘문화적 카니발리즘’이나, 동물적이고 괴물적인 형상에 대해 우리가 취하는 모호한 태도가 한결 더 분명하게 이해의 장으로 들어오게 된다.

‘괴물’이라는 테마도 마찬가지다. 괴물은 몇 옛날부터 우리 일상의 일부였고, 우리의 문명과 우리의 상상계를 구조화하는 요소로 존재해왔다. 괴물의 존재론적 세 가지 기능은 변화를 예고하고, 악을 구현하고, 세계를 재생시키는 것으로 규정된다. 전조로서의 괴물(Monstrum은 ‘경고’, ‘전조’를 뜻한다)은 질서 있게 조직된 시스템으로서의 세계에 혼란을 끌어들이는 존재를 상징한다. 사회적 격변기에 출현하여 사회 전체에 막연한 불안을 제시하는 존재가 괴물이다. 악의 화신으로서 이 세계가 추방해야 할 부정성을 구현하는 괴물의 죽음과 더불어 새로운 사이클이 탄생하여 사회는 재생의 길을 걷게 된다.

오늘날의 영화와 비디오 게임 등에 만연한 괴물적 형상들 역시, 밤의 체제의 신비적 구조를 참조하여 그 상징적 함의를 고찰해볼 수 있다. 토마 자메는 한니발 렉터라든가 다른 시리얼 킬러들의 은신처, 영화 〈지퍼스 크리퍼스〉의 주인공의 소굴 같은 지하 장소들이 “밤의 체제의 상징체계(동굴, 내부, 성소, 식인귀의 삼킴 등)에 상응”⁴⁸⁾하는 것들이라고 말한다. 오늘날의 우리가 이 같은 공포의 장소들에 대해 취하는 이중적인 태도도 신화방법론의 해석 모델에 비추어보면 한결 쉽게 이해가 된다.

특히 ‘흡혈귀’의 탈근대적 변모는 상상계의 변화를 단적으로 보여주는 예라 할 수 있다. 고대 때부터 존재해온 신화적 괴물인 흡혈귀는 18세기

48) Thomas Jamet, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., p. 142. “거주지이면서 용기容器이고 은신처이면서 공간으로서의 모성적인 무덤과 긴밀하게 연결”된 “동굴-집”의 상징성에 대해서는, cf. 질베르 뒤랑, 『상상계의 인류학적 구조』, op. cit., pp. 365-389. 뒤랑은 낮의 가치를 뒤집는 상상력은 “그 상징적 귀결로서, 안전하게 닫힌 것, 내밀함을 지닌 것의 이미지들에 가치를 부여한다”(Ibid., p. 366)고 말한다.

까지는 종교적인 문제 틀 안에 국한되어 다루어졌다. 동 칼메의 〈악령들의 출현과 흡혈귀에 관한 연구〉(1746)에서 흡혈귀는 사후에 주어지는 세 가지 길(천국, 지옥, 연옥) 중 어디에도 속하지 않는 ‘절대적 타자’로서, 죽음보다 더 강렬한 공포를 자아내는 악몽이요 저주였다. 그러다 근대 영국 소설가 브램 스토커의 〈드라큘라〉(1879)에서는 흡혈귀에 대한 투쟁이 더는 종교적인 문제가 아니라, 지극히 사악한 자연에 대한 인간과 과학과 의학의 투쟁으로 묘사된다. 의사, 귀족, 현대 부르주아 계급이 맞서 싸우는, 중앙 유럽에서 온 야만으로 그려지는 것이다.⁴⁹⁾ 어떻든 두 경우 모두 흡혈귀는 제압해야 할 적이며, 이러한 흡혈귀상은 프로메테우스적 기획의 투영이다.

하지만 오늘날의 흡혈귀 상은 어떠한가? 미국 소설가 앤 라이스는 〈뱀파이어와의 인터뷰〉(1976)에서 새로운 흡혈귀 상을 창조한다. 흡혈귀에 인간의 목소리와 욕망을 부여하여 공감에 가는 존재로, 즉 타자성만이 아니라 유사성도 함께 구현하는 존재로 그린다. 전 세계적으로 많은 대중의 공감을 자아낸 최근 영화 〈트와일라잇〉 시리즈에서는 흡혈귀가 친한 학급친구로 묘사된다. 흡혈귀와의 이 새로운 관계는 얼마 전 한국에서 만들어진 영화 〈박쥐〉에서도 확인된다. 〈제니퍼스 바디〉, 〈트루 블러드〉 등, 오늘날의 흡혈귀 영화들에서는 과거 절대 악으로 타자화된 신화적 괴물이 야수성과 인간성 양면을 다 가진 혼란스런 모습으로 그려진다.⁵⁰⁾ 이

49) 흡혈귀 상의 변화에 대한 이상의 분석은, cf. Thomas Jamet, *Renaissance mythologique - L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, op. cit., pp. 148-150.

50) 뒤랑은 밤의 체제의 신비적 구조를 네 가지로 구분하여 설명한다. “첫 번째 구조는 ‘집착증’에 나타나는 고집, 그리고 끼워 넣기 emboîtement의 상징들과 이 상징들이 지닌 중복과 이중 부정 구문이 보여주는 중복이다. 두 번째는 완화하는 ‘점착성’인데, 이는 사물의 ‘좋은 면’을 인식하면서 모든 사물과 그것들의 이미지에 집착하는 것이다. 이때는 반어법을 사용하면서, 사고를 가차 없는 대조법의 체제에 종속시키고 나누고 자르는 것을 거부한다. 세 번째 구조는 두 번째 구조의 특수한 경우라 할 수 있는데, 사물들의 내면이 채색되고 ‘구체적인 모습’, 생명력 있는 움직임, 존재들의 경험 Erlebnis에 집착하는 것이다. 이 구조는 사물들과 존재들의 내면으로 내려가는 상상적 여정에서 드러난다. 마지막으로 네 번째 구조는 집중과 ‘축소 요약’인데, 이것은 우리에게 익숙한 환상의 ‘밤의 체제’가 보여주는 가치들과 이미지들의 거대한 도치를 분명하게 보여준다”(질베르 뒤랑, 『상상계의 인류학적 구조』, op. cit., pp.

러한 흡혈귀 상의 출현은 디지털 혁명과 패러다임의 근본적인 변화 시기와 일치하는 것으로, 혼종을 그대로 긍정하려는 포스트모던 성향을 반영하는 것이라 할 수 있다.

오늘날의 문화 소비 양식과 문화 산물들을 통해 표출되는 동물성과 야만의 가치 전도에 대한 고찰은 이 정도로 하고, 이제 시선을 사이버공간으로 돌려 인터넷이라는 미디어 환경 자체가 요구하는 상상계와 그 신화적 형상을 고찰해보자.

2.3. 사이버공간에서의 ‘새로운 야만’과 헤르메스 신화

우선 위에서 살펴본 동물성과 야만의 변모 양상들은 대체로 상상계의 신비적 구조에 상응하는 반면, 인터넷의 여러 기능적 특성은 헤르메스 신화의 상징적 함의가 도드라진다는 점을 강조하자. 뷔네프르제는 바슐라르의 질료적 상상력을 오늘날의 생태주의와 연결 짓는 글에서, “인간과 자연의 관계는 ‘연결접속사copulatif’ 유형의 상상계를 요구하는 리듬적인rythmophasique 것이어야 한다. 동화적이거나 소화적인 것(외부를 내부로 투입하는)이어서도 안 되고, 적응을 돕거나 자세적인 것(이 경우는 내부가 외부를 자기에게 굴복시키기 위해 지배한다)이어서도 안 된다”⁵¹⁾고 말하는데, 우리가 보기에 생태주의만이 아니라 ‘세컨드라이프’의 세계 역시 그런 유형의 상상계를 요구하는 것 같다. ‘교환’과 ‘소통’과 ‘순환’의 신 헤르메스의 형상이 사이버공간을 통해 어떤 모습으로 나타나는지 살펴보자.

424-425). 위에서 우리가 살펴본 괴물의 은신처들이 첫 번째 신비적 구조에 상응하는 것이라면, 흡혈귀상의 이러한 변모는 두 번째 신비적 구조에 상응하는 것이라고 할 수 있다.

51) Cf. Jean-Jacques Wunenburger, 〈Gaston Bachelard et la médiance des matières arche-cosmiques〉, in Chris Younès/Thierry Paquot(sous la direction de), *Philosophie, ville et architecture, La renaissance des quatre éléments*, Édition La Découverte, 2002., p. 40. ‘연결접속사’ 유형의 상상계란 ‘밤의 체제’의 두 번째 구조, 즉 ‘종합적 구조’를 갖는 상상계를 말하며, 이 구조의 대표적인 신화적 형상이 헤르메스다.

헤르메스는 연금술의 세계관을 대변하는 신으로, 그 상징적 함의는 혼합, 혼합에 의한 완화, 하나 속으로의 통합, 대립 항들의 유동, 순환, 이행, 그리고 화해 등이다. 움베르토 에코는 『해석의 한계』에서, 고대 그리스의 세계 독법을 모두스(Modus)와 헤르메스(Hermès)라는 두 모델로 나누어 설명했다. 모두스는 플라톤에서 아리스토텔레스로 이어지는 그리스 합리주의 해석 모델로서, 동일성의 원리, 비모순의 원리, 제3자 배제의 원리 등의 논리적 규범을 바탕으로 하는 인식 틀이다. 그 무엇도 이 규범의 한계를 벗어날 수 없으며, 신조차도 이 논리적 원리들을 위배할 수 없다. 그러나 이 아리스토텔레스의 그리스 저편에, 엘레우시스 신화의 그리스, '무한(無限)'에 끌리는 그리스가 있다. 헤르메스는 이 '무한'에 매료된 그리스의 유산이다.

모든 예술의 아버지이자 여행자들과 도둑들의 신이요, 젊은이이자 늙은이인 양면적이고 모호한 존재인 헤르메스 신화에서는 모두스의 논리적 규범들이 부인되며, “인과 관계의 연쇄가 소용돌이처럼 휘말리고, 후는 전을 선행하며, 신은 공간적 경계선들에 구애받는 일 없이 같은 시간에 여러 장소에서 여러 형태로 나타날 수 있다.”⁵²⁾ 헤르메스는 인종과 언어의 도가니이자 모든 신들을 허용하는 이념과 민족의 교차로인 기원 후 2세기(『헤르메스 문서』가 지중해 유역에 알려지기 시작한 시기)에 큰 인기를 누렸으며, 기독교 합리주의가 모두스를 근거로 하여 신의 존재를 증명하려 한 시대에도 소멸되지 않았고, 연금술사와 유대교 카발라 학자, 그리고 중세의 무기력한 신플라톤주의의 한구석에서 소외된 채 생명을 유지하다가, 근대의 여명에 이르러 모세 이전에 살았던 조상들의 지혜를 대변하는 존재로 재발견되어 미술에서 과학에 이르기까지 근대 문화에 큰 영향을 미쳤다고 에코는 말한다. 앞에서 지적했듯, 지금은 이 헤르메스가 디지털 혁명과 더불어 역사의 전면에 등장하여 새로운 세계관을 구축해나가고 있다는 게 상상계 사회학자들의 시각이다.

52) 움베르토 에코, 『해석의 한계』, 김광현 역, 열린 책들, 1995, p. 52.

그렇다면 오늘날 헤르메스는 어떤 모습으로 나타나고 있는가? 이탈리아의 상상계 사회학자인 빈센조 수스카는 『괴물의 변모』에서 디지털 시대의 ‘새로운 야만’ 상을 제시하고 있는데, 이 상은 헤르메스의 형상과 크게 다르지 않은 것 같다. 오늘날에는 야만이, 앞에서 살펴본 흡혈귀나 그 밖에 다른 괴물적 존재들처럼, “외부에서 내부를 공격하는 물결”⁵³⁾이 아니라, “사회생활의 중심에서 벗어나 전염병처럼 퍼져나가는 일련의 물방울들”(Ibid.) 같은 것이라고 그는 말한다. 정주민의 평안을 어지럽히는 변화와 이동을 소명으로 하는 ‘예측 불가능한’ 노마드적 존재가 야만인이요, 이로써 기존 질서로부터의 해방과 전복을 꾀하는 자가 야만인이다.

어원상 야만인barbare은 ‘외국인이자 말을 더듬는 자’이지만, “오늘날의 야만인은 말을 더듬거나 의사 표현 능력이 없는 체제 바깥의 공격자가 아니라, ‘사회적 언어’(사회의 공식 규범 및 가치들의 체계)를 가리키는 말로 이해하자)의 방책을 알아먹을 수 있는 능숙한 언어 조작자의 얼굴을 하고 있다. 그는 자신이 공격하는 세계 내부의 외국인 신분을 구현한다. 그는 이방인이 아니라 원주민이기 때문이다.”(Ibid.) 말하자면 해커, 크래커 등, 각종 사이버 범죄자들이 탈근대 야만인들인 것이다. 또한 그는, “사이버문화—보다 폭 넓게는 포스트모던 문화 전반—를 활성화하는 전복적 원리들은 문명의 통제가 미치지 않는 틈새들interstices, 말하자면 문명이 스스로의 포화점을 드러내며 힘을 소진해버린 곳에서 활동하고 무르익고 거주한다”(Ibid. p. 147)고 말한다. 그리고 이 전복적 원리들을 주조하는 탈근대 야만인은 위기에 처한 모든 문명을 갱신하는 요소이기도 하다. 다시 말해 “과과하면서 갱신하는 상징적 장치”(Ibid. p. 149)인 것이다.

이 ‘틈새들’, 이 ‘상징적 장치’가 바로 이행devenir의 신 헤르메스의 연금 도가니가 아니겠는가. 시공간의 경계가 사라진 사이버공간에서 암약하는 크래커(프로그램 표절자)들이 바로 도적들의 신 헤르메스 신봉자들

53) Vincenzo Susca, 〈La transmutation du monstre〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, op.cit., p. 146.

이 아니겠는가. 우리가 전 장에서 살펴본 것과는 다른 면모를 보이는 사이버공간에서의 이 ‘새로운 야만’은 여러 가지 면에서 헤르메스의 형상으로 그려질 수 있을 것 같다.

한데 이 크래커들이 디오니소스의 형상으로도 나타날 수 있다는 점에 유의하자. 아닌 게 아니라 마페졸리는 전복적 원리들을 주조하는 탈근대 야만인의 전형을 옹이 말하는 “신성한 장난꾸러기(Fripon divin)⁵⁴⁾의 형상에서 포착한다. “그(장난꾸러기)는 국지적 반란을 조장하고, 해방적 이단을 야기하고, 예술적 창조에 활력을 부여하고, 창건적 주변성을 가능하게 한다. 요컨대 그는 제도화된 모든 것을 뒤흔들고, 제도들의 치명적인 무기력에 다시 활기를 불어넣는다. 이 ‘장난꾸러기’는 아노미의 힘을 결정(結晶)하는데, 이 아노미적인 것과 그 몇몇 요소들이 지금 잉태되고 있는 사회들의 ‘규준(canon)’이 되리란 점을 잊어서는 안 될 것이다. 주변인, 저주받은 시인, 버림받은 이론가 등 각종 반도들은 반드시 참고해야 할 준거가 되어가는 경향을 보이고 있다”(Ibid., p. 126)는 것이다. 마페졸리는 “이 영원한 소년 디오니소스의 신화는, 점차 외재화하려는 성향을 보이는 내부 그림자(ombre interne)의 수용을 토대”(Ibid., p. 128)로 하느냐, “오늘날의 상징적 형상이 된”(Ibid.) 이 “영원한 어린아이”의 그림자가 삶과 사유방식 전반에 걸쳐 급속도로 확산되고 있다고 말한다. 위의 논의와 연관시켜 말하자면, 마페졸리에게는 사이버공간에서 암약하는 ‘내부의 그림자들’(해커, 크래커)이 곧 디오니소스의 그림자들⁵⁵⁾이라는 얘기다.

그러므로 디오니소스와 헤르메스의 형상을 명확히 구분하여 특정 영역(사이버공간 같은)에 임의로 할당하려는 시도는 경계해야 할 것이다. 고대 그리스인들이 에트루리아 신화의 ‘영원한 어린아이’ 신을 헤르메스와

54) Michel Maffesoli, *La part du diable*, op. cit., p. 125.

55) 뒤랑은 상상계의 ‘밤의 체제’의 두 번째 국면, 즉 종합적 구조들을 ‘조화의 구조’, ‘변증법적 구조’, ‘역사적 구조’, ‘진보주의적 구조’의 넷으로 구분한다. 우리가 보기에, 마페졸리가 탈근대 사회성을 주로 디오니소스의 형상에서 포착하는 이유는 그의 일상사회학에서 사회성 변모의 주된 동인으로 간주되는 ‘현재주의(présentisme)’와 뒤랑의 종합적 구조가 내포하는 ‘역사성’ 간의 개념적 마찰 때문인 것 같다.

동일시켰다는 사실을 상기하자. 뒤랑도 밤의 체제의 두 번째 구조들, 즉 헤르메스의 형상으로 대표되는 종합적 구조들에 대한 논의 서두에서, ‘종합적’이라는 말이 “상상계의 다른 구조들이 지닌 의도들을 통합”⁵⁶⁾하고 있기 때문에 이를 변별적으로 분석하기가 어렵다는 점을 토로한 바 있다. 그는 첫 번째 종합적 구조를 ‘대립되는 것의 조화의 구조’로 꼽으면서, “우리는 이미 신비적 구조가 환경과 깊은 합의의 성격을 지녔음을 확인한 바 있으며(아마 ‘밤의 체제’의 일반적 성격이 바로 그것이 아닌가 싶다) 그것이 심화되어 일종의 점착성까지 진행되는 것을 보았다. 종합적 상상력은 그 이상이니 그럴 수만 있다면 보다 더 적극적인 합의의 체제로 편입되려 한다”(Ibid., p. 530)고 말한다. 종합적 구조를 신비적 구조의 강화된 연장으로 이해하게 하는 대목이다. 차이라면 “종합적 상상력은 적응할 수 있는 것이 가져다주는 휴식을 추구하는 데서 그치는 것이 아니라, 적응과 동화가 조화롭게 어우러지고 협력하도록 만드는 동적 에너지가 작용”(Ibid., 531)한다는 것이다.

어쨌든 오늘날 헤르메스는 디오니소스의 그림자와 더불어 탈근대사회 전반에 어른거리고 있다고 할 수 있을 것이다. 우리가 보기에 대중매체의 층위에서 작용하는 디오니소스의 형상은 ‘제도화’되면서 점차 흐려지고 있는 반면, 헤르메스의 형상은 특히 ‘세컨드 라이프’의 세계로 불리는 사이버공간을 통해 점점 더 뚜렷이 모습을 나타내고 있는 것 같다. 앞에서 뷔넬뷔르제도 말했듯, 이 시대는 헤르메스의 형상으로 구현되는 “연결 접속사” 유형의 상상계를 더욱 더 필요로 하고 있다는 점을 강조하면서 우리의 논의를 마무리 짓기로 하자.

56) 질베르 뒤랑, 『상상계의 인류학적 구조』, *op. cit.*, p. 529.

나가며

지금까지 우리는 디지털미디어가 신화적 상상력과 어떻게 공조하고 있으며 오늘날의 상상계가 어떤 신화적 형상으로 나타나는지 살펴보았다. 먼저 1부에서는 디지털 시대에 부상하는 새로운 가치들의 토대 중 하나인 ‘종교성’을 중심으로, 탈근대 상상계가 요구하는 사회체의 시공간적 특성과 이에 디지털미디어가 어떻게 공조하는지를 몇 가지 SNS의 사회문화적 기능을 통해 살펴본 다음, 디지털미디어를 이용한 커뮤니케이션 형식이 신화적 상상력의 발현에 더 없이 적합한 형식임을 확인했다. 2부에서는 이 시대에 부상하는 새로운 가치들의 또 다른 토대인 ‘동물성’에 관한 논의로 넘어가, 동물성과 야만의 ‘변모’를 나타내는 문화 소비 양식과 문화 산물들을 살펴보고, 그러한 변모의 상징적 의미가 무엇인지를 질베르 뒤랑의 신화방법론 해석 모델에 비추어 고찰한 다음, 이 시대가 어떤 상상계를 요구하고 있고 이 요구에 디지털미디어가 어떻게 공조하는지를 제시하고자 했다.

디지털미디어와 신화적 상상력의 공조가 빚는 ‘세계의 재신화화’는 탈근대 문화 전반에 걸쳐 두루 나타나는 현상 같다. 토마 자메는 오늘날의 광고와 브랜드들은 그야말로 하나의 ‘신화적 실체’로 정립되고 있는 중이요, 예술, 음악, 영화, 비디오 게임 등도 마찬가지라고 말한다. 록 히로인으로 부상하고 있는 레이디 가가의 ‘몬스터볼 콘서트’에서 대지모신의 모습을 보는 이들이 있는가 하면, 인간의 신체가 인터페이스의 일부로 통합되면서 게임과 현실이 ‘혼성화’되는 양상을 보이는 비디오 게임 ‘위Wii’나 ‘키넥트Kinect’가 사면의 접신 순간을 재창조하는 것이라고 말하는 이들도 있다.

이 디지털 시대에 우리가 인간 조건의 뿌리들로 되돌아가려는 경향을 보이는 것 역시 부인할 수 없는 사실 같다. 오늘날의 우리는 마치 신생아처럼 행동하면서 무의식적으로 우리의 본능을 되찾고 있다고 할 수도 있

을 것이다. 우리는 헤르메스의 연금 도가니 같은 디지털 환경에서 정체성이라는 것을 다시 구성해야 하고, 소셜 네트워크들을 통해 새로운 사회화 논리들을 발견해야 하는 상황에 처해 있으며, 그런 추구가 ‘동물성’ 내지 ‘야만’으로 표출되는 것 같다. 그렇게 보면 ‘창건적인’ 동물성이야 야만이다. 장-마르탱 라보가 이제 “탈근대 야만”은 “비도덕주의자라든가 상대주의자라는 비난을 듣게 되는 일 없이 예찬할 수 있는 것”⁵⁷⁾이라고 말하는 이유는 그래서다. 마페졸리가 동물성과 야만으로 표출되는 오늘날의 ‘악’을 선악 이분법을 바탕으로 하는 도덕론의 관점에서가 아니라, “존재의 전체성entièreté”⁵⁸⁾이라는 관점에서 바라볼 것을 제안하는 이유도 그래서다. 어쨌든 이 시대의 상상계가 동물성과 야만을 그런 시각에서 바라볼 것을 요구하고 있다는 점만은 분명해 보인다.

57) Jean-Martin Rabot, 〈Éloge des barbaries postmodernes〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, op. cit., p. 94.

58) Michel Maffesoli, *La part du diable*, Flammarion, 2002, p. 143 이하 참조.

참고문헌

- Attali, Jacque, *L'Ordre cannibale*, Grasset et Fasquelle, coll. 〈Essais〉, 1979.
- Azuma, Hiroki(trad. par Corinne Quentin), *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, Hachette, 2008.
- Baudrillard, Jean, *Systèmes des objets*, Gallimard, 1968.
- _____, *La société de consommation*, Denoel, 1970.
- Debord, Guy, *Commentaire sur La société du spectacle*, Gallimard, 1992.
- _____, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992.
- Debray, Régis, *Vie et Mort de l'image*, Gallimard, 1992.
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, 1996.
- _____, *Beaux-arts et archétypes*, P.U.F., 1989.
- _____, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Dunod, 1984.
- _____, *L'Ame tigrée*, Denoël, 1980.
- _____, *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1988.
- _____, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1990.
- _____, *La nostalgie des origines*, 1991.
- Jamet, Thomas, *Renaissance mythologique- L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, FB Editeur, 2011.
- Jung, C. G., *Métamorphoses de l'Ame et ses symboles*, Librairie de l'Université, 1978.
- _____, *Problèmes de l'Ame moderne*, Buchet/Chastel, 1984.
- _____, *L'Homme à la découverte de son âme*, Albin Michel, 1987.

- _____, *Types psychologiques*, préfacé et traduit par Y. Le Lay, Genève, Georg Ed. 1991.
- Maffesoli, Michel, *Après la modernité*, cnrs éditions, 2008.
- _____, *L'ombre de Dionysos*, Librairie des Méridiens, 1985.
- _____, *Le temps des tribus*, La Table ronde, 1988.
- _____, *La contemplation du monde*, Grasset, 1993.
- _____, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, 1996.
- _____, *Le Mystère de la conjonction*, Fata Morgana, 1998.
- _____, *L'instant éternel*, La Table Ronde, 2003.
- _____, *Notes sur la postmodernité - le lieu fait lien*, Le Félin, 2003.
- _____, *La Part du diable*, Flammarion, 2004.
- _____, *Le réenchantement du monde*, La Table ronde, 2007.
- _____, 〈La barbarie à visage humain : les tribus postmodernes〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, N° 1, éditions du cnrs, paris, 2009.
- Pernoud, Régine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, coll. 〈〈Points Hitoire〉〉, seuil, 1979.
- Rabot, Jean-Martin, 〈Éloge des barbaries postmodernes〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, N° 1, éditions du cnrs, paris, 2009.
- Schnyder, Peter(sous la direction de), *Métamorphoses du mythe*, Orizons chez L'Harmattan, 2008.
- Susca,Vincenzo, 〈La transmutation du monstre〉, in *Les cahiers européens de l'imaginaire*, N° 1, éditions du cnrs, 2009.
- Wunenberger, J -J., *L'Imagination*, PUF, 1991.
- _____, *La Raison contradictoire, sciences et philosophie moderne: la pensée du complexe*, Albin Michel, 1990.
- _____, *Philosophie des images*, PUF, 1997.
- _____, *L'Imaginaire*, PUF, 2003.

- Younès, Chris /Paquot, Thierry(sous la direction de), *Philosophie, ville et architecture, La renaissance des quatre éléments*, Édition La Découverte, 2002.
- 김무경, 『자연 회귀의 사회학』, 살림, 2007.
- _____, 「상상력과 사회—질베르 뒤랑의 심층 사회학을 중심으로」, 『한국사회학』, 제41집 2호, 2007.
- 김병욱, 「포스트모던 이미지와 성스러움의 문제」, 『프랑스문화예술연구』, 제21집, 2007.
- _____, 「질료적 상상력과 탈근대 사회성」, 『프랑스문화예술연구』, 제32집, 2010.
- _____, 「바슐라르-뒤랑-마페줄리의 3자 관계에 관한 소고」, 『프랑스문화예술연구』, 제33집, 2010.
- 마셜 매클루언, 『미디어의 이해』, 김성기, 이한우 역, 민음사, 2002.
- _____, 『구텐베르크 은하계』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001.
- 미셸 마페줄리, 『현대를 생각한다』, 박재환, 이상훈 역, 문예출판사, 1997.
- _____, 『영원한 순간』, 신지은 역, 이학사, 2010.
- 미셸 마페줄리 외 저, 『일상생활의 사회학』, 박재환 외 편역, 한울아카데미, 2006.
- 미르치아 엘리아데, 『성과 속』, 이은봉 역, 한길사, 1998
- 송태현, 『상상력의 위대한 모험가들』, 살림, 2005.
- 에드위 플레넬, 『정복자의 시선』, 김병욱 역, 마음산책, 2005.
- 움베르토 에코, 『포스트모던인가 새로운 중세인가』, 조준형 역, 새물결, 1993.
- _____, 『해석의 한계』, 김광현 역, 열린 책들, 1995.
- 유평근, 진형준, 『이미지』, 살림, 2001.
- 이재현, 『인터넷과 온라인 게임』, 커뮤니케이션북스, 2003.
- 장 보드리야르, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1992.
- 장-프랑수아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 이삼출 역, 민음사, 1992.
- 정재서, 전수용, 송기정, 『신화적 상상력과 문화』, 이화여자대학교 출판

- 부, 2008.
- 진형준, 『상상적인 것의 인간학: 질베르 뒤랑의 신화방법론 연구』, 문학
과지성사, 1992.
- _____, 『성상파괴주의와 성상옹호주의』, 살림, 2003.
- 질베르 뒤랑, 『상징적 상상력』, 진형준 역, 문학과 지성사, 1983.
- _____, 『신화비평과 신화분석』, 유평근 역, 살림, 1998.
- _____, 『상상계의 인류학적 구조들』, 진형준 역, 문학동네, 2007.
- 차봉희 편저, 『디지로그 스토리텔링: 디지털 시대의 문화, 예술 그리고
커뮤니케이션』,
문매미, 2007.
- 피에르 레비, 『사이버 문화』, 김동윤, 조준형 역, 문예출판사, 2000.
- _____, 『집단지성』, 권수경 역, 문학과지성사, 2002.
- _____, 『디지털 시대의 가상현실』, 전재연 역, 궁리, 2002.
- _____, 『뉴스페어』, 김동윤, 손주경, 조준형 역, 생각의 나무, 2003.

〈Résumé〉

Médias digitaux et l'imagination mythologique

- Une étude sur l'Imaginaire postmoderne -

ByungWook, Kim

Michel Maffesoli suppose que “si une définition, provisoire, de la postmodernité devait être donnée, ce pourrait être : *la synergie de phénomènes archaïques et du développement technologique*.” C'est dans cette hypothèse que nous avons essayé d'élucider comment l'imagination mythologique et des médias digitaux se collaborent pour engendrer la socialité postmoderne de nos jours.

Dans la première partie de notre étude, nous avons essayé de montrer d'une part, à partir de 'la religiosité' qui semble être l'un des fondements des nouvelles valeurs émergeant à l'ère digitale, comment les médias digitaux—surtout les SNS(social network service) comme Facebook, Twitter, Foursquare—tendent à rémythifier le monde en répondant aux exigences des caractéristiques spatio-temporelles du 'corps social' postmoderne, et d'autre part, nous avons constaté que la manière de communication utilisant des médias digitaux est celle la plus adaptée pour la manifestation des imaginations mythologiques.

Dans la deuxième partie, en passant à la discussion sur 'l'animalité', un autre fondement des nouvelles valeurs émergeant à cette ère, nous avons essayé de répondre, à la lumière des modèles analytiques de la mythologie(Gilbert Durand), aux questions : pourquoi ces

jours-ci où des médias digitaux sont devenus l'axe central de la communication, des produits culturels manifestant la transformation de l'animalité et de la barbarie se diffusent d'une quantité relativement importante, et quelle est la signification symbolique de telle transformation? Et nous avons constaté que la socialité postmoderne, surtout la socialité naissante avec Internet, exige un imaginaire de type “copulatif”, et nous avons analysé les tendances répondant à cette exigence sous la figure mythique d'Hermès, dieu de l'échange, de la communication et de la circulation.

En cette ère digitale, il semble que nous agissons comme des enfants et retrouvent inconsciemment nos instincts. Dans un nouvel environnement digital, nous sommes obligés à configurer une nouvelle identité, et découvrir une nouvelle logique de la socialisation à partir des ‘réseaux sociaux’. À notre avis, les gens d'aujourd'hui sont en train de façonner leurs nouvelles identités surtout sous la figure d'Hermès, créant ainsi une nouvelle manière d'être ensemble.

주 제 어 : 신화적 상상력(Imagination mythologique), 디지털미디어
(Médias digitaux), 상상계(Imaginaire, 탈근대 사회성(Socialité
postmoderne), 동물성(Animalité), 디오니소스(Dionysos),
헤르메스(Hermès)

투 고 일 : 2013. 9. 24

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

L'Etat du monde et du cinéma européen à la veille de l'explosion des Nouvelles Vagues^{*}

CHO Hwarim
(université nationale de Chonbuk)
Giusy PISANO
(ENS Louis-Lumière)^{**}

| Contents |

1. Introduction
2. L'état du monde et du cinéma avant l'émergence des nouveaux mouvements cinématographiques
 - 2.1. L'Europe de l'Ouest et méridionale
 - 2.2. L'Europe septentrionale
 - 2.3. Italie et le néoréalisme
3. Conclusion

1. Introduction

La fin des années cinquante, le début des années soixante, ne constitue qu'un bref intervalle dans l'histoire centenaire du cinéma mondial. Pourtant elle attire l'attention du public, de la critique et des historiens. Il s'agit, en effet, d'une période charnière primordiale, car

^{*} 이 논문은 2010년 전북대학교 교비연구비지원에 의해 수행되었음.

^{**} CHO Hwarim/Premier auteur, Giusy PISANO/Auteur correspondant

elle marque une rupture esthétique, historique et technique avec le cinéma antérieur et préfigure les tendances du cinéma actuel. Nous pouvons mesurer l'étendue de ses effets dans une production cinématographique qui, en quelques années seulement, a permis de constituer un énorme réservoir dans lequel encore aujourd'hui on peut puiser des œuvres toujours appréciées et dont une bonne partie reste encore inédite.

Ce qui rend encore plus intéressante la période, c'est la portée internationale du phénomène. La rupture n'a pas seulement été la prérogative d'un ou deux pays possédant une forte tradition cinématographique (la France, l'Angleterre), mais d'un ensemble de pays qui contestent les modèles culturellement et économiquement dominants de l'époque : d'une part Hollywood et sur l'autre versant, le modèle du réalisme socialiste. Ce refus est matérialisé par une filmographie impressionnante qui - parfois simultanément, parfois avec quelques années de décalage d'un pays à un autre - dépasse les frontières imposées par la guerre froide. En Pologne, en France, partiellement en Italie, en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Belgique, en Suisse - pour ne pas parler des ferments venant du Nord de l'Europe, la Suède, la Norvège, le Danemark, la Finlande - au Portugal, en Espagne, au Brésil, au Japon même et aux Etats-Unis, les *vagues* des jeunes cinéastes revendiquent et surtout pratiquent, malgré les multiples incertitudes et les difficultés matérielles d'une époque en pleine mutation, une nouvelle conception du cinéma. Il s'agit d'un cinéma allégé de toutes contraintes : les scénarios bien plus personnels, voire autobiographiques, sont épurés afin de laisser place à l'improvisation ; les règles corporatives et leurs « cartes professionnelles » sont détournées par l'utilisation

d'équipes techniques réduites au minimum ; le «studio system » est mis à mort par les tournages en extérieur au moyen de décors naturels, des acteurs jeunes et souvent inexpérimentés, par des dialogues libres, par une construction narrative dégagée de toute linéarité. En bref, le cinéma des jeunes générations refuse formellement les superproductions et impose ainsi donc la politique des films à petit budget.

Malgré cela, la portée de cette révolution apparaît avec plus d'évidence si on compare ce nouveau cinéma avec celui qui l'a précédé. L'objectif de cette étude est de montrer l'état du monde et du cinéma européen à la veille de l'explosion des nouvelles vagues. Cet article va nous permettre de bien connaître les différents aspects du cinéma des pays européens en question avant les Nouvelles Vagues.

2. L'état du monde et du cinéma avant l'émergence des nouveaux mouvements cinématographiques

A partir de la fin des années 50, si l'on peut constater le caractère novateur des nouveaux cinémas, c'est bien sûr que le monde lui-même était en plein bouleversement. Au sortir de la seconde guerre mondiale, une nouvelle forme de conflit s'esquisse : la Guerre froide. Deux blocs vont se constituer, qui cherchent à imposer chacun leur propre modèle politique, culturel et économique et contrôler tout débordement d'un champ à un autre. Finalement, cet « équilibre » sera ébranlé par plusieurs événements internes ou externes à chaque bloc, comme les revendications du tiers monde et le processus de décolonisation (en Europe c'est surtout l'Angleterre et la France qui

seront particulièrement concernées), la guerre des deux Corées (1950-1953), la nationalisation du canal de Suez en 1956 et l'intervention militaire d'Israël, de la Grande-Bretagne et de la France ; l'insurrection de Budapest en 1956 et l'entrée des chars soviétiques sur tout le territoire hongrois ; la mort de Staline en 1953, le début de la déstalinisation et la renaissance des pays de l'Est (Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie), la rupture en 1958 de la Chine avec l'U.R.S.S. ; la révolution cubaine de 1959 et la crise de 1962 avec l'installation de missiles nucléaires soviétiques dans l'île ; les remous au Japon contre la reconduction du pacte de non-agression avec les Etats-Unis ; la chasse aux communistes et l'après-maccarthysme aux Etats-Unis ; au Canada la contestation du gouvernement réactionnaire de Maurice Duplessis et le début en 1958 de la « Révolution tranquille » pour l'indépendance du Québec ; les soulèvements au Brésil culminant avec le coup d'état militaire de 1964 ; la dictature militaire en Argentine, celle de Salazar au Portugal, de Franco en Espagne. De toute évidence, la liste est loin d'être exhaustive, les quelques exemples cités ne font que témoigner de l'instabilité politique de cette période, à cheval entre deux décennies, et dessinent des tensions qui auront leur point d'orgue pendant les années soixante. Ajoutons qu'entre crise et instabilité, une nouvelle génération voit le jour - celle qui au milieu des années cinquante va de quinze ans à vingt-neuf ans - et qui ne tardera pas à manifester son insatisfaction et son mal-être dans une société vieillissante. Antoine de Baecque écrit :

“Une jeunesse qui si existe désormais plus qu'auparavant, à la fois comme groupe démographique et comme génération

historique, elle vaut surtout, aux yeux de la société, pas ses problèmes”¹⁾.

Tandis que le monde bouge, qu'en est-il des cinémas nationaux ? Sont-ils les témoins de ces inquiétudes, de ces agitations, de ces alarmes internationales ?

Absolument pas. Le « déficit de mémoire »²⁾ ne concerne pas seulement l'actualité de l'époque, mais aussi le passé récent : le désastre provoqué par le conflit mondial, le nazisme, et bien évidemment l'holocauste et la bombe atomique. Quelques années de flottement - entre 1945 et 1948 - auront certes permis, notamment dans les pays de l'Est, des réalisations stylistiquement intéressantes comme les films tchèques *⟨Mort parmi les vivants⟩* de Borivoj Zeman et Elmas Klos en 1946, *⟨La frontière volée⟩* de Jiri Weiss en 1947 ; les films hongrois *⟨Quelque part en Europe⟩* de Géza Radványi en 1948, *⟨La chanson des champs déblés⟩* d'István Szöts en 1947 (à la réalisation desquels Béla Balázs avait participé directement) ; les films polonais *⟨La dernière étape⟩* de Wanda Jakubowska en 1948, *⟨La vérité n'a pas de frontières⟩* d'Aleksander Ford en 1949, *⟨Chansons interdites⟩* de Leonard Buzkowski en 1947, *⟨D'autres nous suivront⟩* d'Antoni Bohdziewicz en 1949.

Pourtant, très vite, dans ces pays comme dans le reste de l'Europe, le cinéma va s'appliquer à éluder la réalité « des lendemains du cauchemar hitlérien »³⁾ en se repliant soit vers le modèle schématique

1) Antoine de Beacque, *La Nouvelle Vague : Portrait d'une génération*, Paris, Flammarion, 1998, p. 46.

2) Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas éditeur, 1991, p. 18.

3) Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinéma mondial*, Editions de Cerf, 1975, p.128.

du réalisme socialiste, soit vers le modèle des studios hollywoodiens et les valeurs sûres du « cinéma de qualité ». Plaies et blessures exorcisées et refoulées, l'attention du public est, de ce fait, détournée sur des films qui au mieux sont des adaptations des grands classiques (un exemple parmi d'autres : *Hamlet* de Laurence Olivier, 1948).

2.1. L'Europe de l'Ouest et méridionale

En France, le cinéma « se tient prudemment à bonne distance de la réalité française »⁴⁾, de même que du point de vue esthétique c'est l'immobilisme et la sclérose qui règnent. Le cinéma répond à la massive concurrence américaine de l'après-guerre, par une « qualité française » basée sur les caractères qui avaient assuré le succès du réalisme poétique. Même structure narrative, quoique alourdie d'une dramaturgie psychologisante, mêmes choix stylistiques systématisés (décors entièrement reconstruits en studio, éclairages sophistiqués, dialogues parfaits et abondants, priorité donnée aux acteurs-vedettes plutôt qu'à la mise en scène pure, abus de certains procédés cinématographiques (champ contre champ, transparences, enchaînés, fondues ...)). En d'autres termes, le cinéma français - mis à part des cas isolés (avant tout Robert Bresson, Jacques Tati) - n'a pas su ou voulu cueillir les profondes transformations de la société d'après - guerre ; il a continué à produire des films qui reprenaient passivement, avec des rares mises à jour, ceux réalisés avant la guerre, avec les mêmes acteurs, les mêmes réalisateurs, les mêmes dialoguistes-scénaristes, et en conséquence les sujets, les ambiances et personnages demeurent

4) Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan Université, 1995, p. 64

identiques. Rien ne modifie l'état des « choses », ni la guerre mondiale, ni les conflits nationaux, ni l'exemple transalpin du néoréalisme, d'autant plus que le public trouvait apparemment son compte : il est plus nombreux que jamais, la décennie qui s'étale entre les années 1947 et 1957 a eu des records de fréquentation dans les salles⁵⁾. La machine commerciale roule imperturbable, "les réalisateurs français - affirmait Godard dans une interview de 1961 - tournaient les films comme s'ils étaient des fonctionnaires en train d'expédier un dossier administratif."⁶⁾

Mais le cas français est loin d'être isolé, l'énoncé proposé par Michel Marie dans son ouvrage sur la Nouvelle Vague : "Sclérose esthétique et bonne santé économique : on pourrait ainsi résumer l'état du cinéma français à la veille de l'explosion de la Nouvelle Vague"⁷⁾, peut être aussi bien appliqué à la situation d'une bonne partie du cinéma mondial.

En effet, la situation n'est pas plus brillante du côté britannique. Après la flambée créatrice de l'après-guerre qui a engendré un certain nombre de chefs-d'œuvre (〈*Brief Encounter*〉 de David Lean, Palme d'or au festival de Cannes de 1946, 〈*The Third Man*〉 de Carol Reed, 1949), le **cinéma anglais** se cloître derrière les formules spectaculaires « universelles » - exportables par tout - et vidées donc de toute spécificité britannique. Des films de studio à gros budget dans lesquels rien ne trouble les valeurs établies : l'anonymat social et

5) Michel Marie, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 19-20.

6) Interview parue in *Films and Filmings*, sept. 1961, cité par *Poétique delle Nouvelles Vagues*, sous la dir. de Adriano Aprà, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio Editori, 1989, p. 19.

7) Michel Marie, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 19.

politique, les passions mesurées, une certaine élégance des formes, sont garantis par la marque de qualité, le professionnalisme « typiquement british »⁸⁾. De quoi dérouter la jeune génération anglaise des (Angry Young Men). Comme le récapitule bien Philippe Pilard, cette production est un bon exemple des films “qui se veulent sérieux, bien faits, ni très ennuyeux ni très passionnants, film un peu gris, que l’industrie cinématographique britannique se met à produire avec régularité”.⁹⁾

On retrouve des similitudes, mais avec en plus la pesanteur imposée par des régimes dictatoriaux, d’abord en Espagne et peu après au Portugal.

Après la guerre civile et l’affirmation de l’Etat franquiste, la **production espagnole** se resserre sur un cinéma le plus simple et le moins engagé : les films à genres - les comédies conventionnelles, les farces historiques, et les films folkloriques - approuvés par le régime et pouvant alimenter la production classée par le censeur de tour « d’intérêt national » (*El santuario no se rinde* d’Arturo Ruiz Castillo en 1949, *Un hombre va por el camino* de Manuel Mur Oti en 1949, *La guerre de Dios* de Rafael Gil en 1953, *La hermana Algría* de Luis Lucia en 1954, *Marcelino, pain et vin* de Lazslo Vajda en 1955, *Valencia* de J. de Ordunã en 1957)¹⁰⁾. Dès 1955 un des cinéastes qui signera le « réveil » du cinéma hispanique, Juan Antonio Bardem, donnait une définition pénétrante et lucide de cette

8) Voir : *Typiquement British : Le cinéma britannique*, sous la dir. de Philippe Pilard, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000.

9) Philippe Pilard, *Histoire du cinéma anglais*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 64.

10) Voir : Le cinéma de l’Espagne franquiste : 1939-1975, Les Cahiers de la cinémathèque, n° XX et Luis Pérez Bastias, Fernando Alonso Barahona, Las Mentiras sobre el cine Espanol.

production :

“Le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime, esthétiquement nul et industriellement rachitique”¹¹⁾

Au Portugal, encore plus qu'en Espagne, la dictature de Salazar a empêché la naissance et le développement d'un cinéma authentiquement national, attentif aux problèmes humains et sociaux du pays. Et même les tentatives réalistes - pourtant assez avancées - des films comme *⟨Maria do mar⟩* (1930), *⟨Alà Arriba⟩* de José Leitão de Barros (1942) et *⟨Aniki Bobo⟩* (1942) de Manuel de Oliveira ou encore des documentaires comme *⟨Duoro, faina fluvial⟩* réalisé en 1929 toujours par Manuel de Oliveira, n'ont eu aucune incidence sur la production courante. Très faible (aucun film produit en 1955, et deux en 1957)¹²⁾ et peu structurée - l'organisation de l'industrie est désastreuse, les studios sont dans un état déplorable - la production des décennies suivantes - jusqu'au début des années soixante - sera assez médiocre et ne parviendra pas à outrepasser les schémas purement commerciaux des comédies sans éclats et des drames boursoufflés et larmoyants¹³⁾.

D'autres scénarios similaires, distincts bien évidemment, des situations socio-politiques que l'on vient d'évoquer, mais présentant un cinéma avec le même type de déficit, c'est-à-dire, l'absence de toute spécificité nationale, subsistent en Belgique et en Suisse.

11) Déclaration faite par Bardem pendant les Conversations de Salamanque et citée par Marcel Oms in *Juan Bardem*, Premier Plan, n° 21, 1962, p. 19.

12) Augusto M. Seabra, « Cronologia », in *Portogallo : « cinema novo e oltre ...* Nuovo Cinema/Pesaro, n°30, Venezia, Marsilio Editori, 1988, p. 396.

13) Livre cinéma portugais XXX

Du côté helvétique, le marché du film est dominé par la production étrangère (notamment américaine et française), et le cinéma de production nationale - si on exclut les films de Leopold Lindtberg, *〈Die Letzte Chance〉*(1945), *〈Matto regiert〉*(1947), *〈Swiss Tour〉*(1949), *〈Unser Dorf〉*(1953), et d'autres comme ceux de Franz Schnyder, *〈Uli der Knecht〉*(1954), *〈Uli der Pächter〉* 1956, et de Kurt Früt, *〈Baeckerrei Zurrer〉*(1957) - se réduit à quelques films commerciaux de pur divertissement. Cette étroite production cinématographique « était si timorée et si mensongère qu'il est difficile de lui découvrir un lien avec la réalité helvétique »¹⁴⁾. Aux dires mêmes d'un grand spécialiste du cinéma helvétique, Freddy Buache « Les quinze années qui vont de la fin de la guerre à 1960 sont un désert ».¹⁵⁾

Simultanément, en **Belgique**, pays pluri-culturel comme la Suisse, le cinéma national se concentre autour du documentaire et les excursions dans le cinéma de fiction - dominé totalement par la production étrangère, américaine et française - sont assez rares (*〈Les Gommies〉*, 1959 d'Emile Degelin et Lucien Deroisy ; *〈Les muettesmeurent au port〉*, réalisé en 1955 par trois jeunes cinéastes Rik Kuypers, Ivo Michiels et Roland Verhavert).

Cependant, le pays européen où toute spécificité nationale est « nécessairement » freinée, voire écrasée, c'est **l'Allemagne**, et pour cause. Après la guerre, les studios les plus importants sont détruits, l'UFA est « neutralisée » en 1949, les structures économiques inexistantes, le cinéma - comme toute autre activité - est sous le contrôle des Alliés. Dans ce contexte de cataclysme et de chambardement, la

14) Martin Schaub, *L'usage de la liberté : le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Zurich, Editions l'Age d'Homme, 1985, p. 8.

15) Freddy Buache, *Le cinéma suisse*, L'Age d'Homme, 1974, p. 16.

production réalisée dans la foulée, entre 1945-1948, donnera les meilleurs films de la période, comme cela a été le cas pour d'autres pays : *«Die Mörder sind unter uns»* de Wolfgang Staudte (1946), *«In jenen Tagen»* d'Helmut Käutner (1947), *«Berliner Ballade»* de Robert Adolf Stemmle (1948), *«Film ohne Titel»* de Rudolf Jugert (1948). Ces films qui, selon Georges Sadoul,¹⁶⁾ auraient pu orienter le cinéma allemand vers une sorte de néoréalisme.

Cependant, très vite la situation se « stabilise » : si dans la République Démocratique Allemande le processus de dénazification est perpétré au cinéma par l'imposition d'un modèle strictement conforme au réalisme socialiste soviétique, du côté Ouest on y oppose un cinéma fortement conventionnel, qui s'attache à la volonté d'oublier les événements de l'époque nazie et la guerre. Le passé récent et ses conséquences sur le présent sont totalement refoulés : que reste-t-il ? Tous les sujets propres au cinéma de divertissement, traités suivant le modèle classique hollywoodien ou encore selon la vieille formule à succès de la Ufa , la « Traumfabrik », « fabrique à rêves » (les remakes comme : *«Der Kongress Tanzt»*, *«Die Mädchen in Uniform»*, *«The Blue Angel»*, *«Die Drei von der Tankstelle»*, *«Der Tiger von Eschnapur»*, *«Das indische Grabmal»*, des films comme : *«Ich denke oft an Piroschka»* en 1955, *«Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull»* en 1957, *«Wir Wunderkinder»* en 1958, réalisés par Kurt Hoffmann en 1958, *«08/15»* de Paul May en 1954, *«Die Mädchen Rosemarie»* de Rolf Thiele en 1958). Un film cependant se détache de la production courante de ces décennies, par son style et son contenu, il s'agit de *«Der Verlorene»* que l'acteur Peter Lorre réalise en 1951.

16) Georges Sadoul, Histoire de cinéma mondial, XXX.

En fin de compte, la « dénazification » a favorisé - plus que dans d'autres pays - l'inondation du marché allemand par les produits américains et par conséquent la prédominance du spectacle américain¹⁷⁾. Finalement, « Le cinéma allemand - écrit Roland Schneider - n'est plus le fait d'Allemands, n'est plus en Allemagne ».¹⁸⁾

2.2. L'Europe septentrionale

Alors que dans ces pays le cinéma est à la merci de tel ou tel modèle, peu importe qu'il soit dicté par un dictateur ou par un pays démocratique, dans d'autres l'isolement national devient, au cours des décennies, pesant. C'est le cas des pays du « bloc septentrional », comme **la Norvège, le Danemark et la Finlande**, où la production de l'après-guerre se limite à quelques films destinés presque exclusivement au marché interne. Malgré leur forte tradition cinématographique - dès les débuts, le Danemark et la Finlande dotent le cinéma d'une esthétique spécifique et d'une organisation très structurée - ces pays deviennent le théâtre d'une lente corrosion, qui depuis l'arrivée du cinéma parlant, avec la « barrière des langues », en passant par la deuxième guerre mondiale et l'inévitable invasion sur les écrans des films hollywoodiens, n'a cessé d'asphyxier le cinéma national. Rares sont les films qui ont réussi à dépasser les frontières nationales, par exemple : *〈Ordet〉* réalisé par Carl Dreyer après un long silence, en 1955, *〈Tuntematon sotilas〉* d'Edvin Laine (1955), *〈De pokker ungers〉* de Bjarne et Astrid Henning-Jensen (1947), *〈Valkoinen peura〉* d'Erik

17) James Franklin, *The new german cinema : from Oberhausen to Hamburg*, Boston, Twayne, 1983, pp. 27-28.

18) Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 84.

Blomberg (1952), *Adam og Eva* d'Erik Balling (1953), *Flykt till Paradiset* de Toralf Sando (1953), *Der brenner i natt* d'Arne Skouen (1954).

Jean Beranger ouvre son livre sur le cinéma scandinave par le préambule suivant :

“De temps à autre, quelques films scandinaves parviennent à se frayer un chemin vers les écrans de l'Europe méridionale. Il nous en provint bien davantage à l'époque du muet ; car - en dehors des « cartons explicatifs » (...) l'«image mouvante » se suffisait, alors, presque entièrement, à elle-même ...”¹⁹⁾

Dans ce « bloc » de l'Europe, **la Suède** constitue un cas un peu à part. La patrie du lyrisme de Sjöström et de Stiller, résiste mieux à l'essoufflement du cinéma national. Dès 1940, une nouvelle génération de cinéastes commence à proposer des œuvres qui donneront vie à ce que l'on a par la suite défini comme le deuxième âge d'or du cinéma suédois. Au cours de la décennie 1940/1950, l'école suédoise donne des signes concrets - environ 30 films par an pour un pays qui ne fait que 7 millions d'habitants - d'une renaissance qui la placera comme l'une des meilleures écoles cinématographiques d'Europe²⁰⁾.

19) Jean Beranger, *Le nouveau cinéma scandinave*, Paris, Le Terrain Vague, 1968, p.17.

20) Parmi les films qui marqueront ce renouveau on y trouve ceux réalisés par Anders Henrikson (*Ett Brott* en 1940, *Giftas* en 1956), d'Alf Sjöberg (*Med livet som insats* en 1940, *Hets* en 1944, *Fröken Julie* en 1950, *Vidlaglar* en 1955), Arne Sucksdorf (*Skuggor över snön* en 1945, *Det stora äventyret* en 1953, *En djungelsaga* en 1957), Gunnar Skoglund (*Vägen till Klockrike* en 1953), Hasse Ekman (*Första divisionen* en 1941, *Ombyte av tag* en 1943, *Banketten* en 1948, *Egen ingång* en 1955), suivi d'Arne Matsson (*Hon dansade en sommar* en 1951, *Kärlekens bröd* en 1953, *Salka Valka* en 1954, *Hemsöborna* 1955) d'Hampe Faustman (*Flickan och djävulen* en 1944, *Brott och straff* en 1945, *Kvinnohuset* en

Après 1950, d'autres cinéastes vont consolider ce groupe, particulièrement : Kenne Fant, Göran Gentele, Egil Holmsen, Gustaf Molander, Gunnar Hellström et Alf Kjellin. C'est cependant, incontestablement, Ingmar Bergman qui domine la production suédoise depuis 1946 lorsqu'il réalise son premier film *〈Kris〉*. Inutile de revenir ici sur la carrière de ce cinéaste qui durant les décennies en question confèrera au cinéma quelques chefs-d'œuvre comme par exemple : *〈Fängelse〉* (La prison, 1949), *〈Sommarlek〉* (Jeux d'été 1951), *〈Sommaren med Monika〉* (Monika/ Un été avec Monika, 1953), *〈Det sjunde inseglet〉* (Le septième Sceau, 1957), *〈Smultronstället〉* (Les fraises sauvages, 1957), *〈Jungfrukällan〉* (La Source, 1960), etc.

2.3. Italie et le néoréalisme

A la même époque d'après-guerre, il existe bien des similitudes entre ce pays nordique et un autre pays situé à l'opposé, en Europe méridionale : **l'Italie**. Les deux constituent un cas isolé, avec des particularités nationales, les deux assistent, - presque à la même époque - grâce à l'apport d'éléments de renouveau, à la renaissance de leur cinéma. Et cela pendant que les autres pays re-proposent les vieilles formules. Pourtant, l'une, l'école suédoise, restera enfermée par ses propres spécificités, l'autre, le néoréalisme italien, servira d'exemple aux nouveaux cinémas. En fait, même si le néoréalisme ne rassemblera autour des ses thématiques et ses choix

1953, *Resa i natten* en 1954, de Lars-Eric Kjellgren (*Lek pa Regnbagen* en 1958), de Gösta Werner (*Michvinterblot* en 1945, *Taget* en 1946, *Gatan* en 1948, *Solkatten* aussi en 1948, *Möte med livet* en 1952), et Gösta Folke (*Bock i örtagard* en 1958).

stylistiques qu'un petit groupe d'auteurs et se concrétisera en une production restreinte par rapport à la production courante des années 1945-1955 fidèle au modèle hollywoodien²¹⁾, il constitue une étape capitale dans l'histoire du cinéma, au point d'avoir une importante influence sur le cinéma de la décennie suivante en Italie et dans bien d'autres pays. Dans le panorama pétrifié du cinéma d'après-guerre, cette brève expérience italienne symbolise pour les générations suivantes une alternative concrète au modèle dominant. Elle a montré qu'il était possible d'imaginer un cinéma où l'auteur n'est plus contraint à se cacher derrière la « transparence » du spectacle, mais où il peut revendiquer sa présence à travers un regard personnel qui conduit la caméra hors de l'espace factice et étrié des studios, dans la rue animée par des personnages pris dans la foule anonyme, avec des dialogues libérés, « déthéâtralisés », avec une nouvelle relation spatio-temporelle. Il s'agit enfin d'un cinéma libéré des structures économiques pré-établies et des contraintes académiques qui avaient caractérisé la production cinématographique d'une longue après-guerre qui - comme on l'a remémoré plus haut - se prolonge jusqu'au milieu des années cinquante.

Le néoréalisme ouvre la voie vers un nouveau cinéma. Il est indéniable que dans l'Europe dominée culturellement par le modèle hollywoodien et celui du réalisme socialiste, le seul pays où est véritablement remise en question l'hégémonie dominante, « qui "ose" »

21) La question quantitative est encore de nos jours assez épineuse : dans la production italienne de 1945-1953 quelles sont films attribués au filon néoréaliste ? D'après l'historien Lino Micciché on peut extraire 90 films « néoréalistes » aux 822 films réalisés dans ces années, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, Atti del convegno della X Mostra Internazionale di Nuovo cinema, sous la dir. de Lino Micciché, Venezia, Marsilio Editori, 1975, p. 20.

instaurer une autre conception du cinéma »²²⁾, c'est l'Italie. Dès 1942-1943, trois films précurseurs - ayant en commun le fait de renier le passé en coupant définitivement, par les contenus et les styles, avec l'univers superficiel et fictif du cinéma en vogue pendant le régime fasciste - frayent la voie : *〈Quattro passi fra le nuvole〉* d'Alessandro Blasetti, *〈I bambini ci guardano〉* de Vittorio De Sica et *〈Osessione〉* de Luchino Visconti. Trois films - auxquels il faut ajouter le documentaire de Michelangelo Antonioni *〈Gente del Po〉* (tourné en 1943, mais qui a vu la lumière seulement en 1947). Mais bien évidemment, c'est seulement avec la Libération que la nouvelle saison cinématographique pourra librement s'épanouir. Elle est inaugurée par le film *〈Roma città aperta〉* de Roberto Rossellini(1945), suivi par *〈Paisà〉*(1946), *〈Viaggio in Italia〉*(1953), toujours réalisés par Rossellini ; *〈Umberto D〉*(1952) de Vittorio De Sica ; *〈La Terra trema〉* (1948) de Luchino Visconti, *〈Riso amaro〉*(1949) de Giuseppe De Santis, etc...

Ces films annoncent une nouvelle esthétique, ouverte vers tout procédé y compris ceux empruntés au cinéma documentaire, permettant cependant de mieux en révéler l'apparence sans mystification ni manipulation.

A l'opposé du cinéma de « divertissement », ce cinéma est conçu comme un exceptionnel instrument de documentation, d'investigation de la société contemporaine. Comme un instrument consentant un regard sans ellipse sur la réalité, sur les choses, sur les individus et leurs gestes ; un arrêt - à l'époque absolument nouveau - sur les détails, sur les éléments indifférents à l'action. Un arrêt, en fait, sur tout ce que le montage hollywoodien et le montage idéologique

22) Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983, p. 285.

soviétique avaient liquidé comme étant des « temps morts ». Il en résulte, un temps filmique qui n'est plus lié à un scénario basé sur la narration linéaire du récit. Le temps se déroule sans entrave, souvent par des longs plans-séquences, puis il traîne, il s'arrête de manière insistante jusqu'à perdre le sens logique, il se fige, enfin il s'arrête. En définitive, le rythme du montage néoréaliste est celui du « temps humain »²³⁾, du vécu individuel. La même liberté de regard sur le passé et sur le quotidien revendiquée par la « génération montante » des quatre coins du monde. En fait, pendant qu'en Italie l'expérience du néoréalisme arrive à son dernier souffle, sa « leçon » est reprise et encouragée par la nouvelle génération de cinéastes qui gagne le cinéma à la fin des années cinquante.

Conclusion

Ce travail a été fait à travers une réflexion sur l'état du monde et du cinéma européen avant l'explosion des Nouvelles Vagues. Il s'agit d'une étude sur divers aspects du cinéma d'après la Deuxième Guerre mondiale dans des pays européens qui avaient joué un rôle primordial pour l'avènement des jeunes cinéastes ainsi que pour les nouveaux cinémas.

Aujourd'hui, il n'est pas exagéré de définir comme extraordinaire l'histoire de ces jeunes cinémas pour sa richesse et son impact sur les décennies suivantes au point que les vagues ont encore leur effet sur

23) Pascal Bonitzer, « Neorealismo : quale realismo ? », in *Il neorealismo cinematografico italiano*, Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo cinema, sous la dir. de Lino Micciché, Venezia, Marsilio Editori, 1975, p. 222.

certaines pays, notamment les pays asiatiques. Cette histoire est celle de l'aventure passionnée d'un petit groupe de cinéastes épars dans le monde entier pour la conquête de nouveaux modes de production afin de permettre un cinéma de regard, un cinéma qui se veut « impur ». Un véritable acte d'amour pour le cinéma.

Sur la base de cette étude, nous consacrerons nos prochains articles tour à tour à l'analyse plus approfondie des situations cinématographiques avant l'émergence des nouveaux cinémas des pays concernés que nous venons de traiter dans cet article.

Bibliographie

- BEACQUE Antoine, *La Nouvelle Vague : Portrait d'une génération*, Paris, Flammarion, 1998.
- BERANGER Jean, *Le nouveau cinéma scandinave*, Paris, Le Terrain Vague, 1968.
- BUACHE Freddy, *Le cinéma suisse*, L'Age d'Homme, 1974.
- DANEY Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas éditeur, 1991.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983.
- EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, 1999.
- FRANKLIN James, *The new german cinema : from Oberhausen to Hamburg*, Boston, Twayne, 1983.
- HENNEBELLE Guy, *Quinze ans de cinéma mondial*, Editions de Cerf, 1975.
- JEANCOLAS Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan Université, 1995.
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997.
- PILARD Philippe (dir.), *Typiquement British : Le cinéma britannique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000. *Histoire du cinéma anglais*, Paris, Nathan Université, 1996.
- SCHAUB Martin, *L'usage de la liberté : le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Zurich, Editions l'Age d'Homme, 1985.

APRA Adriano (dir.), Interview in *Films and Filmings*, sept. 1961.

BASTIAS Luis Perez, Le cinéma de l'Espagne franquiste : 1939-1975,
Les Cahiers de la cinémathèque, n° XX

BONITZER Pascal (dir.), 「Neorealismo : quale realismo ?」, in *Il
neorealismo cinematografico italiano*, Atti des convegno della
X Mostra Internazionale del Nuovo cinema, 1975.

M. SEABRA Augusto, 「Cronologia」, in *Portogallo : cinema novo e
oltre ...* Nuovo Cinema/Pesaro, n°30, Venezia, Marsilio Editori,
1988.

OMS Marcel, Déclaration faite par Bardem pendant les Conversations
de Salamanque in *Juan Bardem*, Premier Plan, n° 21, 1962.

SADOUL George, Histoire de cinéma mondial, XXX.

〈국문요약〉

누벨바그 이전의 세계 정세와 유럽 영화의 상황

조 화 림
주시 피자노

일반적으로 혁신적인 미학과 문법으로 무장한 새로운 영화가 출현하는 배경은 그 시대 세계 정세의 지각변동과 불가분의 관계가 있다. 1950년대 후반과 60년대 초는 100년 영화사에 비추어볼 때 지극히 짧은 한 순간에 지나지 않지만, 이 시기는 시공을 초월하여 전 세계의 영화관객은 물론 영화평론가와 역사가들의 꾸준한 관심의 대상이다. 그 이유는 이 시기가 이전 영화와의 미학적, 역사적, 기술적 단절을 보여주는 동시에 오늘날의 영화적 경향을 예시하는 최초의 전환점이기 때문이다.

지금까지 우리나라에서는 이탈리아의 네오리얼리즘과 프랑스의 누벨바그의 영화적 특성과 성과에만 주목한 결과 위의 두 사조가 태동하게 된 직접적인 원인이 된 전후의 세계 정세, 특히 유럽의 불안정한 정치, 경제적 상황에서 한계에 직면한 유럽 영화의 실상에 대한 연구는 부족한 실정이다.

따라서 본 논문의 목적은 전후 유럽 국가들이 직면했던 다양한 영화적 상황들을 비교하고 고찰해 봄으로써 이탈리아의 네오리얼리즘과 프랑스의 누벨바그의 출현은 거부할 수 없는 예정된 수순이었다는 사실을 증명해 보이는데 있다.

2차 세계 대전이라는 대재앙을 겪고 난 후 전 세계의 대부분의 국가들에서 영화는 사회주의적 리얼리즘의 도식적인 모델이나 혹은 헐리우드 스튜디오들의 모델, 소위 ‘고급 영화’의 안정적 가치에 편승하게 되었다.

특히 프랑스의 경우, 영화는 프랑스의 현실과 조심스럽게 거리를 유지했고, 미학적인 면에서도 극단적인 보수주의화와 경직화가 심화되었다. 그 결과 프랑스 영화는 전쟁 이후에 드러난 프랑스 사회의 깊은 변화들을 투영하지 못했을 뿐만 아니라 또한 그렇게 하기를 원하지도 않았다. 전쟁전의 영화들과의 큰 차별화가 없이 그저 동일한 배우와 동일한 감독, 동일한 시나리오 작가에만 의존함으로써 똑같은 주제와 똑같은 분위기, 똑같은 인물들을 고수하며 수동적인 영화 제작을 계속하였다. 프랑스의 영화평론가 『미셸 마리 Michel Marie』는 누벨바그 직전의 프랑스 영화의 상황을 “미적 정체와 경제적 안정”이라는 표현으로 요약하는데, 이는 단순히 프랑스에만 국한된 예외적인 경우라기보다는 그 당시 세계 영화의 상황을 설명하는 데에도 유효하다.

영국의 상황도 프랑스와 크게 다르지 않았다. 사회 정치적 차원에서 개인에게 강요된 익명성, 억제된 감정, 형식적 우아함과 같은 기성의 가치관에서 벗어나지 못한 대규모 예산을 투입한 스튜디오 영화들만이 〈전형적인 영국식〉 프로 정신의 산물이라는 미명하에 흥행을 보장받았을 뿐이다.

프랑코 정권이 수립된 이후 스페인에서는 국익이라는 명분을 내세워 관습적인 코미디물, 역사 희극, 민속 영화들과 같은 장르들만이 정부의 철저한 검열을 거쳐 제작되었다. 포르투갈에서도 『살라자르 Salazar』의 독재체제 하에서 스페인에서와 마찬가지로 진부한 코미디물이나 과장된 신파조의 드라마들만이 명맥을 유지할 수 있었다.

스위스의 경우는 영화 시장이 외국 영화들에 잠식당함으로써(특히 미국과 프랑스), 자국 영화 라고는 단지 오락을 위한 몇몇 상업 영화들만 제작되었다. 같은 시기에 다문화 국가인 벨기에의 자국 영화 또한 스위스와 마찬가지로 다큐멘터리에 집중되어 있었으며 픽션 영화 부문에서는 미국과 프랑스에 완전히 잠식당하여 별다른 특징을 보여주지 못하였다.

전쟁 이후 독일에서는 최상급 스튜디오들이 모두 철거되었고 UFA는 1949년에 중립화 되었으며, 이전에는 존재하지 않았던 영화나 기타 모든

경제 활동 조직들이 연합국의 감시 아래 놓이게 되었다. 하지만 이와 같은 대혼란의 상황 속에서도 1945년에서 1948년 사이의 독일의 영화 제작은 그 당시 최고의 작품들을 만들어냈다.

반면에 노르웨이, 덴마크, 핀란드와 같은 북유럽 국가들에서는 단지 자국 시장만을 겨냥한 몇몇 영화들이 제작되었을 뿐이다. 그들만이 지닌 탄탄한 영화적 기반에도 불구하고 - 예전부터 덴마크와 핀란드 영화는 특유의 미학과 매우 구조적인 조직을 갖추고 있었다 - 이 국가들은 <언어의 장벽>으로 인해 유성 영화가 출현한 이후에 영화 산업이 점차 몰락해갔고, 2차 대전을 겪으면서 할리우드 영화들의 무차별 공세로 인해 자국 영화들이 설 자리를 잃고 말았다. 북유럽의 다른 국가들과는 달리 스웨덴에서는 1940년부터 새로운 세대의 영화인들이 스웨덴 영화의 두 번째 황금기를 구가할 작품들을 제작하기 시작했다.

다른 한 편에서는 이탈리아의 네오리얼리즘이 등장하여 새로운 영화의 모델을 창조하고 있었다. 비록 네오리얼리즘이 고유의 주제와 스타일로 소수의 작가(감독)들만을 집결시켰고, 할리우드 스타일이 주를 이루었던 1945-1955년의 영화 제작 추세에 비해 매우 제한된 범위 내에 있었던 것은 사실이나, 이후 10년간 전 세계 영화계에 중요한 영향을 미치며 영화사의 한 축을 형성 하였다. 전후 경직된 영화계의 파노라마 안에서 볼 때 이탈리아에서 짧은 기간에 행한 다양한 영화적인 시도는 미래의 세대에게 구체적인 대안을 제시하였다. 유럽 전역이 할리우드와 사회주의 리얼리즘으로부터 문화적인 지배를 받는 동안에 <새로운 영화의 개념을 창시하고자 한> 유일한 국가가 이탈리아라는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 1942년과 1943년 사이에 제작된 『알레산드로 블라세티Alessandro Blasetti』의 <Quattro passifra le nuvole>, 『비토리오 데시카 Vittorio De Sica』의 <I bambini ci guardano>, 『루치노 비스콘티 Luchino Visconti』의 <Osessione>는 초창기 네오리얼리즘의 영화문법을 보여주는 대표작들이다. 이 작품들은 독특한 내용과 스타일을 통해 파시스트 체제 하에서 유행 했던 영화들이 지닌 표면적이고 허구적인 세계관과의 완전한 단절

을 선언하며 어두운 과거를 부정하고자 했다. 그러나 『로베르토 로셀리니 Roberto Rossellini』의 〈*Roma cittàaperta*〉(1945), 〈*Paisà*〉(1946), 〈*Viaggio in Italia*〉(1953), 비토리오 데시카의 〈*Umberto D*〉(1952), 루치노 비스콘티의 〈*La Terra trema*〉(1948), 『주세페 데 산티스 Giuseppe De Santis』의 〈*Risoamaro*〉(1949) 등이야말로 진정한 의미에서의 새로운 영화미학을 구현한 작품들이다. 이들 감독들은 다큐멘터리 영화 기법들을 포함한 다양한 방식들을 시도하면서 어떤 속임수와 조작 없이도 그들이 원하는 이미지를 더 잘 보여줄 수 있다는 것을 증명했다.

이 연구는 서문에서 언급한 바와 같이 2차 세계대전이 야기한 격변의 소용돌이 속에서 누벨바그의 탄생이전의 유럽국가들이 직면했던 다양한 영화적 상황들을 살펴보았다. 혼란스러운 정치적 상황과 물질적인 결핍으로 말미암아 총체적인 위기에 놓였던 이 시기의 유럽영화는 하지만 새로운 영화의 개념을 탐색하고 실천함으로써 기존의 전통과 관습에서 벗어나 장차 작가주의 영화를 선도할 젊은 영화인들이 출현하는 계기가 되었음을 알 수 있었다.

주 제 어 : 유럽영화(cinéma européen), 사회주의 리얼리즘(réalisme socialiste), 젊은 영화인들(jeunes cinéastes), 새로운 영화들(nouveaux cinémas), 국가주의 영화들(cinémas nationaux), 할리우드 몽타주(montage hollywoodien), 네오리얼리즘 몽타주(montage néorealiste), 소비에트 몽타주(montage idéologique soviétique)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

프랑스적 가치 퐁레랑스

최 내 경
(서강대학교)

Ⅰ 차 례 Ⅱ

1. 서론	3.2. 볼테르와 에밀 줄라의 삶 - 퐁레랑스의 한계
2. 문화와 가치	3.3. 보편가치 퐁레랑스
3. 퐁레랑스	4. 결론
3.1. 퐁레랑스의 전개	

1. 서론

문화는 상품과는 다르게 다뤄져야 한다는 ‘문화적 예외’라든가 문화 다양성, 앙드레 말로에서 현 문화부 장관까지 이어져오는 문화 민주화 정책, 프랑수아 올랑드 대통령에 의해 추진되고 있는 스마트 기기에 부과되는 문화세에 이르기까지 프랑스를 떠올리게 하는 것은 대부분 ‘문화’와 깊은 연관을 맺고 있다. 이렇듯 동전의 양면처럼 문화가 왜 프랑스와 밀접한 관련을 맺고 있는지 살펴보는 하나의 접근방식으로 프랑스를 대표하는 가치인 퐁레랑스를 연구 주제로 설정했다. 퐁레랑스를 통해 가치와 문화가 어떻게 작용하는지 그리고 가치가 문화 속에 생성되고 전개되는 과정을 고찰하면서 퐁레랑스가 프랑스라는 지역적·문화적 한계를 넘어서서 인류 보편가치로 나아가고 있는 내재적 특성을 살펴보고자 한다. 본고의 출발점은 퐁레랑스가 프랑스 문화교육의 주요 주제로 다뤄지고 있다는

점이다.¹⁾ 프랑스의 문화 즉 그들의 총체적인 삶에 구체적으로 접근하기 위해 문화와 가치에 대해 우선 살펴보고 문화의 총체성과 문화의 구성요소로서 가치를 파악하여 이를 프랑스적인 가치인 퐁레랑스에 적용해 보고자 한다.

본고에서는 프랑스 역사에서 퐁레랑스와 관련된 대표적 인물인 볼테르와 에밀 줄라의 실천적 삶을 통해 퐁레랑스에 대해 재조명해 볼 것이다. 또한 퐁레랑스의 한계와 그 한계를 과정으로 이해하고 우리들의 삶에 대해 상황적으로 파악하는 중용적 지혜를 적용해 퐁레랑스가 보편성을 향해 나아갈 수 있다고 전망해보고자 한다.

2. 문화와 가치

퐁레랑스가 프랑스적 가치인 것을 설명하기에 앞서 문화란 무엇인지에 대해 질문해 볼 수 있다. 인류학자들의 화두이며 중심개념인 ‘문화’라는 단어는 11세기 라틴어의 쿨트라(cultura)에서 나온 것으로 본래 ‘경작(耕作)하다, 재배(栽培)하다’라는 뜻이었다. 영국의 인류학자 에드워드 버넷 타일러는 『원시문화』라는 책에서 ‘문화란 지식, 신앙, 예술, 도덕, 법률, 관습 등 인간이 사회의 구성원으로서 획득한 능력 또는 습관의 총체’²⁾라고 정의를 내렸다. 즉 문화는 농경활동에서 출발해서 제의적이거나 지적인 활동을 지칭하는 것으로 그 의미가 변화되어왔다고 볼 수 있는데, 그렇다

1) 본고의 일차적 목적은 프랑스 문화교육의 이론적 정리 작업에 있다. 프랑스를 대표하는 가치 퐁레랑스를 선택하여 문화와 가치 그리고 가치전개와 보편가치를 살펴보는 데 연구의 의의를 찾고자 한다. 철학과 역사 그리고 문학으로 대표되는 인문학적 틀이나 작품분석을 다루는 문학비평과는 구분하여 문화교육을 위한 이론적 정리 작업에 도움이 되고자 하는 것이 이 논문의 출발점이다.

2) "Culture, or civilization, taken in its broad, ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society." Tylor, Edward. B., *Primitive Culture*. (1871), Cambridge, 2010, p. 1.

면 다양하게 적용되고 있는 문화의 의미가 어떻게 확장되었을까? 우선 공연이나 예술작품을 감상하는 것이 문화를 즐기는 것으로 여겨지면서 공연이나 예술과 문화는 가장 많이 혼용되고 있다. 또한 18세기 후반 서구사회의 계몽기 이후 야만 또는 미개한 상태에서 진보한 개념인 문명³⁾이나 교양이라는 단어와 문화가 혼용되어 사용되기도 한다. 니부어는 1952년에 ‘문화’를 ‘문명의 정신’으로 그리고 ‘문명’을 ‘문화의 육체’로 정의했는데, 이런 의미에서 문화는 한 문명의 예술, 철학, 문학, 종교의 총합을 나타내며, 문명은 인간 공동체의 질서를 부여하는 사회적, 경제적, 정치적, 법적장치를 대표한다고 볼 수 있다. 폴 리코르도 정신적인 것과 문화를, 물질적인 것과 문명을 관련지어서 말하고 있다.

“문명은 축적과 진보의 근저에 있는 어떠한 하나의 시간의 의미를 발전시킨다. 그런데 한 민족이 자신의 문화를 발전시키는 방법은 충실성과 창조의 법칙에 기초를 둔다. 문화는 더 새로워지거나 창조하지 않으면 바로 죽게 된다.”

“La civilisation développe un certain sens du temps qui est à base d'accumulation et de progrès, tandis que la façon dont un peuple développe sa culture repose sur une loi de fidélité et de création : une culture meurt dès qu'elle n'est plus renouvelée, recréée.”⁴⁾

3) 문명(civilisation)이라는 용어는 프랑스어와 영어에서 18세기 후반부터 서서히 일반화되기 시작하며, 따라서 그 사용맥락에 따라 문화(culture)와 유사한 의미로 혼용되거나 문명이라는 의미로 특화되는 것은 그 이후의 일이다. 유럽 공동체적인 자의식과 우월감을 표현하고 있는 이 두 개념을 구별하려는 시도는 미미한 상태로 있다가 양차 세계대전의 발발과 함께 논쟁이 일어나게 되었다. 문화와 문명의 개념사를 고대 그리스 시대부터 현재까지, 특히 프랑스, 독일, 영미, 이탈리아의 서로 다른 역사적 변화 경로를 중심으로 서술한 외르크 피쉬(2010)의 『코젤렉의 개념사 사전 1 : 문명과 문화』 참조

4) Ricoeur, Paul, “Civilisation universelle et cultures nationales”, Esprit, série 29, 1961, p. 7.

산업화된 사회를 살아가는 오늘날 우리들의 삶에서 문화는 여러 측면에서 중요성을 부여 받고 있는데, 『문화가 중요하다』의 저자인 새뮤얼 헌팅턴은 “문화는 한 사회 내에서 우세하게 발현하는 가치, 태도, 신념, 지향점, 그리고 전제 조건 등이다.”라고 보고 문화적 변화의 추진을 발전과 진보의 효용성 측면에서 문화의 중요성을 살피며, 경제적 번영과 더불어 제도적 사회적 공정성에서 방향을 제시한다. 그러나 이러한 입장⁵⁾은 문화의 총체성 즉 삶을 총체적으로 살피지 못하고 문화의 가장 중요한 모습인 미적 측면 즉 감성⁶⁾에서 비롯된 것임을 놓치고 지나치게 실용적 입장에서 문화를 파악한다고 볼 수 있다.

한편 문화인류학적 관점에서 문화를 살펴보면 인류학자인 전경수는 그의 책 『문화의 이해』에서 문화를 문명, 교양, 예술과 혼동하여 사용하는 것을 경계하면서 다음과 같이 문화를 정의하고 있다.

“문화란 인간이 집단을 이루어서 살아가는 삶을 말하는 것이다. 그 삶이 표현하고 있는 행위와 행위를 이루어 내는 전 과정의 사고, 그리고 그에 관련된 삶의 현상을 문화라고 말하는 것이다. 인류학자들이 말하는 문화란 것은 삶이란 단어와 혼용되어도 별 문제없다.”

이렇듯 문화는 어떤 사람의 머릿속에서 맴도는 추상이 아니라 다양한 차원의 삶이 여러 층의 깊이로 다가오면서 총체적인 삶⁷⁾을 그 자체에 반

5) 로렌스 헤리슨은 『문화가 중요하다』에서 실용적 입장의 출발점을 알렉시스 드 토크빌에 있다고 본다. 그리고 그러한 입장의 뿌리를 자본주의적 발흥의 본질적 특성을 문화적 현상으로 파악한 막스 베버에게 두고 있다. 새뮤얼 P. 헌팅턴 & 로렌스 E. 헤리슨, 『문화가 중요하다』, 김영사, 2001, pp. 23-24.

6) 화이트 헤드는 “문화라고 하는 것은 사유의 활동인 동시에 아름다움과 인간적 느낌에 대한 감수성이다.”(Culture is activity of thought, and receptiveness to beauty and humane feeling) 라고 보고 있다. Whitehead, A.N. *The Aims of Education*, New York: Macmillan, 1929, p. 13.

7) 전경수(1999)처럼 삶의 과정을 통틀어 문화라고 본 소금 유동식은 한국문화를 ‘한 멋진 삶’으로 보고 있다, ‘한’은 포함삼교(包含三敎)하는 자리를 우리말로 표현한 것이고, ‘멋’은 풍류를, ‘삶’은 접화군생(接化群生)을 의미하는 것으로 설명한다. 유동식,

영한다고 볼 수 있다. 생존을 위한 활동, 먹고 입고 쉬는 활동 등 우리의 모든 일상적인 삶에 문화가 자리 잡고 있다. 문화 다시 말해 삶은 그 생명적 기반위에서 재미와 의미 두 가지 성격을 갖고 전개된다고 볼 수 있다. 문화의 특성이기도 한 의미와 재미의 동시성은 가치 지향적 의미가 재미를 키우는 방식의 상승작용을 하기도 하며, 의미의 지속성이 재미를 지속시키는 방식으로 상호작용한다고 볼 수 있다.

그렇다면 프랑스 문화 즉 그들의 총체적인 삶을 나타내는 것은 무엇일까? 대학 교양강좌로 문화강의에서 학생들의 가장 큰 관심주제는 지식인과 톨레랑스였는데,⁸⁾ 이는 그들이 공감하고 지향하는 바가 바로 거기에 있다는 것을 나타낸다. 함께 다뤄졌던 식민주의나 문화정책, 문화의 유희 정보보다 그 두 주제에 높은 관심을 보인 것은 그들의 현실과 지향점에서 톨레랑스와 지식인의 실천이 중요하게 자리 잡고 있다고 볼 수 있는데, 이러한 프랑스적인 가치인 톨레랑스에 대해 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

3. 톨레랑스

타인의 자유에 대한 존중⁹⁾으로 정의되는 ‘톨레랑스’¹⁰⁾란 용어는 라틴어 *tolerare*(참다, 견디다, supporter)에서 온 것으로 종교, 정치 영역 뿐 아니라 여러 곳에서 빈번하게 사용되고 있지만 그 의미가 모호하거나 부

『한국문화와 풍류신학』, 한국문화신학회 엮음, 한들 출판사, 2002. p. 56.

8) 서강대학교의 교양강좌인 프랑스문화기행에서 조사한 결과 몇 년에 걸쳐 학생들의 가장 큰 관심을 끌어들이는 주제는 ‘지식인’과 ‘톨레랑스’였다.

9) Respect de la liberté d'autrui, de ses manières de penser, d'agir, de ses opinions politiques et religieuses, Le Petit Larousse,

10) 이경래는 톨레랑스의 사전적 의미의 변화가 묵인하는(supporter) 수동적, 부정적인 것에서 인정하는(accepter) 적극적, 긍정적인 것으로 변하게 되었다고 보았다. 이경래, 『계몽주의 시대와 현대 프랑스 문화 : ‘톨레랑스’를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 제22집, 2007, p. 214.

적절하게 사용되는 경우가 많다. 프랑스에서 톨레랑스는 종교적 광신과 폭력의 생 바르텔레미 대학살에서 시작해서 18세기 장 칼라스 사건으로 이어졌고 대혁명 이후 19세기 혁명과 반혁명이 반복되는 과정에서 피의 대가를 치르며 그 의미의 변화를 가져왔다. 19세기말 드레뤼스 사건은 이성적 진리의 기준으로 명백히 톨레랑스할 수 없는 것에 대한 거부와 그와 관련된 참여와 실천이라는 역사적 성취를 이루며 또 다른 가치를 가지게 되었다. 이제 톨레랑스가 걸어온 길을 되짚어 보며 그 과정에서 볼테르와 에밀 졸라의 삶을 톨레랑스의 전개와 한계 속에서 살펴보고 보편가치로서 톨레랑스를 전망해 보도록 하겠다.

3.1. 톨레랑스의 전개

3.1.1. 초기 톨레랑스

종교전쟁을 거치면서 공존을 위한 평화의 목적으로 톨레랑스가 사회적 의미를 갖추게 되었다. 출발점에서 톨레랑스는 세속적 권위 즉 정치권력의 정점인 군주가 종교에 대한 태도와 입장을 어떻게 하는 것이 바람직하느냐의 문제로, 종교적 관용을 의미했다.¹¹⁾ 종교개혁기 톨레랑스는 정신과 물질의 세계를 나누어보는 관점이었다. 물질세계인 세속적 정치권력이 정신세계에 속하는 종교적 문제에 관여할 수 없다는 입장을 유지했던 이 시기는 신과 인간 사이에서 구원의 역할을 강조한 로마교회의 권위에 대해 개인의 양심에 비추어진 신성을 통한 구원의 입장이 대립하였다. 종교개혁은 기존의 종교적 권위와 종교적 진리의 독점적 행사에 대한 반대의 입장에서 출발했지만 그 진행과정에서 또 다른 권위가 등장하게 되었다. 종교적 권위가 정치적 권위와 결합된 경우 부정적 영향력이

11) 국가 즉 군주가 종교적 다양성에 대한 태도와 입장이 톨레랑스의 출발이었다. 당시의 톨레랑스는 종교의 진리에 관련된 문제에 대해서는 탄압하지 않는 그런 정책을 시행하는 군주의 개인적 태도를 가리키는 것으로 권력을 갖고 있는 군주가 개인적인 종교적 입장에서 벗어나 공적인 종교적 태도에서 관용을 유지하느냐의 문제였다. Sassier, Philippe, *Pourquoi la tolérance*, Fayard, 1999, p. 9.

증폭되었는데, 권위는 쉽게 앵꼴레랑스화 되었으며 기득권과 결합하는 경우 더욱 그러했다. 당시 광신은 열정이라는 뜻이었고, 어떤 종교적인 지도자와 또는 그 추종자에 대한 개인적인 계시가 있음을 믿는 것을 의미했는데, 로크는 그의 글 ‘광신에 대하여’에서 다음과 같이 언급했다.

“광신은 이성을 떠나, 이성과는 관계없는 계시를 조성한다. 그리하여 이성에서 떠나고 계시에서도 떠나는 결과가 되어, 이와 같은 공허를 메우기 위해 인간의 머리에서 나오는 자기 멋대로의 공상을 하게 되는 것이다.”

... which, laying by reason, would set up revelation without it. Whereby in effect it takes away both reason and revelation, and substitutes in the room of them the ungrounded fancies of a man's own brain, and assumes them for a foundation both of opinion and conduct.¹²⁾

이와 같이 권위에 의존적인 입장에 반대하여 이성의 역할을 강조한 스피노자와 로크는 양심의 자유를 강조했으며, 이들의 톨레랑스는 계몽의 시기로 이어졌다. 종교적 문제에서 세속적 영역으로 이성의 영역을 확대한 것은 스피노자에 의해서였는데, 자신의 양심에 복종하는 것이 신에게 복종하는 것이고, 양심은 이성에서 비롯된다는 것이었다.¹³⁾ 이 시점에 정립된 가치로서 이웃사랑의 기독교적 실천에 기반한 긍정적 유용성이 이성과 그로부터 비롯된 양심의 자유와 더불어 톨레랑스의 뚜렷한 성과라고 볼 수 있겠다. 또한 이후 톨레랑스의 전개과정에서 알 수 있듯이 이

12) Locke, John, *An essay concerning human understanding*, The Pennsylvania State University, 1999, p. 694.

13) 이와 같은 입장은 카스텔리옹과 바일의 주장과 같은 것이었는데, 프로테스탄트 인본주의자 카스텔리옹은 이성을 계시록의 수준으로 끌어올렸으며, 바일은 이성을 신이 모든 인간의 영혼 속에 퍼뜨리는 원초적이고 보편적인 빛이라고 정의했다. 17세기 톨레랑스는 기독교적 특성에서 벗어나지 않았다. Sassier, Philippe, *op. cit.*, p. 19.

당시 정립된 양심의 자유와 사랑의 실천이라는 가치적 성과가 서구적 혹은 기독교적 한계에 지속적으로 발목 잡혀 있지는 않았다. 그리고 서구 제국이 남긴 상처에 대해 톨레랑스가 전 지구적 보편화 과정에서 가치 실현의 올바른 실천과정을 통해 그 자체가 갖고 있는 문화적 특성과 치유적 성질을 충분히 발휘할 수 있다고 기대해 볼 수 있겠다.

3.1.2. 계몽기 톨레랑스

스피노자와 로크에 이어 볼테르에 의해 18세기에 톨레랑스는 하나의 가치로서 자리 잡게 된다. 18세기 프랑스는 종교에서 극단성을 띠며, 광신과 폭력이 지속적으로 자행되고 있었다. 당시 광신과 폭력의 대표적 상징인 장 칼라스 사건¹⁴⁾을 접한 볼테르는 이에 대한 처방으로 이성을 제시하며 권위에 대항했으며 『톨레랑스론 *Traité sur la tolérance*』에서 권위에 맞서 진실을 드러내는 글로 새로운 여론을 형성하는데 결정적인 기여를 했다. 계몽기 톨레랑스¹⁵⁾는 사적인 종교의 영역에서 공적인 사회적, 정치적 영역으로 나아가며 이성에 기반한 지상의 진리의 추구로 그 의미가 확대 전개되었다. 톨레랑스는 바로 인간의 속성이라고 보았던 볼

14) 1762년 프랑스 남부 툴루즈에 살았던 신교도 장 칼라스라는 상인이 가톨릭 신자인 아들을 죽였다는 누명을 쓰고 억울하게 사형선고를 받아 거열형으로 끔찍한 죽음을 당하자 볼테르가 진상을 독자적으로 조사해 마침내 프랑스국왕으로부터 재심판결을 받아낸 종교, 자살, 가족, 살해 문제가 얽혀있는 사건으로 당시까지 지속되었던 광신과 폭력에 대한 전형이었고, 볼테르 등 이성을 앞세운 계몽주의의 승리라고 할 수 있다.

15) 볼테르와 더불어 루소 역시 계몽의 시기 톨레랑스에 지대한 영향을 끼쳤지만 서로 대립된 입장을 취하고 있다. 볼테르가 개인의 이성을 중심에 놓았다면, 루소의 경우 개인은 개별적 존재로 사회의 구성원이 되며 공동체 전체의 이익을 중심에 두었다. 이후 뚜렷이 구분되는 이 두 가지 입장은 각각 개인의 권리에 무게 중심을 두는 자유주의적 전통과 공익을 중시하는 전체주의적 전통으로 나뉘어져 전개된다. 루소와 볼테르의 대립적 시각을 극명하게 보여주었던 것은 리스본 대지진에 대한 볼테르의 탄식과 루소의 반박이었다. 볼테르는 그 비극을 앞에 두고 신을 원망했으며, 루소는 그러한 볼테르를 공격하였다. 또한 칼라스 사건에 대해서도 볼테르는 권위에 맞서 광신과 폭력을 비난했지만 루소는 침묵을 지켰는데, 볼테르는 다른 사람에게 폭력이 될 수 있는 사건에 대해서는 무관심해서는 안 된다고 주장한다. Voltaire의 *Traité sur la tolérance* (1975) 참조

테르르 인간이 오류를 범할 수 있는 속성을 갖고 있기 때문에 과오에 대해 너그럽게 용서해야 한다는 입장을 취했다.

“톨레랑스란 무엇인가? 그것은 인간의 속성이다. 우리 모두는 허약하기 짝이 없고 실수 투성이다. 우리의 어리석음을 용서해주자. 그것이 자연의 제 1 법칙이다.”

“Qu'est-ce que ce que c'est la tolérance? c'est l'apanage de l'humanité. Nous sommes tous pétris de faiblesse et d'erreurs: pardonnons-nous réciproquement nos sottises, c'est la première loi de nature.”¹⁶⁾

과오는 행동과 더불어 생각도 포함하였으며, 허약하고 어리석은 인간에 대한 이해와 다양한 인간을 이해하자는 볼테르의 생각이야말로 톨레랑스의 정신을 잘 나타낸 것이라고 할 수 있겠다.

3.1.3. 대혁명기 이후 톨레랑스

계몽기의 사유에는 차별의 흐름이 있었다. 이성에 대한 강조와 긍정적 역할과 더불어 이성을 갖춘 자와 그렇지 못한 대중을 구분하는 입장이 뚜렷이 존재했고, 이는 일상에 기반한 감성과 이성의 어우러짐인 문화적 총체성까지 나아가지 못했던 한계를 드러내었다. 계몽의 시기를 거치면서 행복의 수단으로서 또 공공의 유용성의 긍정적 가치로서 톨레랑스가 자리잡고 있었던 반면, 공익을 앞세운 교조적 정신이 종교영역에서 세속 영역으로 넘어갔다. 대혁명기를 거치면서 톨레랑스는 종교적 권위와 정치적 기득권에 대한 이성의 대처와 더불어 개인의 권리의 영역으로 전개되었다. 계몽의 시기에 이어 19세기를 통해 자유에 기반한 톨레랑스가 치는 진리와 행복의 추구 모두에서 공리주의와 결합되었다. 톨레랑스의

16) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Imprimerie Nationale Editions, 1994, p. 445.

범위가 확대되면서 이후 한계로 지적되는 톨레랑스의 적용 기준의 문제가 제기되었고, 톨레랑스 대상이 될 수 없는 것에 대해 선부른 앵퐁레랑스의 확대 적용은 공익을 지나치게 내세우는 경직된 정치적 권위의 새로운 기반 조성에 관계한다는 한계를 드러내게 되었다.

하이에크에 이르러 톨레랑스는 소수에서 모든 사람을 위한 톨레랑스로 확대되었다. 그는 클로드 베르나르의 실험적 변증법에서 착안하여 새로운 사상이 이성적 사고와 행동 사이의 상호작용¹⁷⁾에서 탄생한다고 보았다. 하이에크에게 톨레랑스는 각 개인에게 그 자신의 목적을 선택할 권리를 제공하는 것이었다. 대혁명과 19세기를 거치면서 톨레랑스는 개인적 자유주의와 평등사상에 기반을 둔 공동체 속에서 구성원들의 공존을 가능하게 하는 공존의 원리로 자리 잡았다고 할 수 있다.

현대적 의미의 톨레랑스는 종교나 정치 영역 뿐 아니라 현대인의 사고 방식을 결정짓는 중요한 행동기준으로, 이성이 없는 나약한 타자를 받아들이고 관용을 베푸는 태도를 말하는 것이 아니라 적극적이고 긍정적인 의미를 내포하게 된다. 공유하지 않는 의견을 표현하는 자유를 타인에게 허용하는 이러한 현대적 의미¹⁸⁾의 톨레랑스는 이타성을 수동적으로 받아들일 수 밖에 없는 태도가 아니라 적극적인 태도를 말한다.

톨레랑스는 종교적 진리에서 출발하여 양심의 자유, 사상의 자유, 표현의 자유, 언론의 자유, 그리고 개인의 권리로서 행동의 자유로 그 범위를 넓혀갔다. 톨레랑스는 타인의 차이를 받아들이고 이타성을 부정적이지 아닌 긍정적으로 보는 태도로 타자에게 자유를 허용하는 것으로 톨레랑스의 적용기준의 문제와 타인에 대한 무관심의 문제가 생기게 된다. 이제 톨레랑스와 볼테르 및 에밀 줄라의 삶과 실천을 통해 톨레랑스의 의미와

17) “행동의 자유는 아주 평범한 분야에서 일지라도 사고의 자유만큼 귀중한 것이다” : La liberté d'action, même dans les domaines prosaïques, est aussi précieuse que la liberté de penser. : Hayek, Friedrich, *La constitution de la liberté*, (1959), Litec, 1994, p. 30.

18) La tolérance est une ligne de conduite qui consiste à laisser à autrui la liberté d'exprimer des opinions que nous ne partageons pas et surtout de vivre conformément à des principes qui ne sont pas les nôtres. L'Encyclopédia Universalis.

그 한계에 대해 살펴보고, 이어서 보편가치로서 톨레랑스를 전망해 보도록 하겠다.

3.2. 볼테르와 에밀 줄라의 삶 - 톨레랑스의 한계

프랑스의 대표적 가치 중 하나라고 할 수 있는 톨레랑스와 관련된 대표적 인물로 볼테르와 에밀 줄라를 들 수 있는데, 이는 사회적 문제에 대해 진지하게 접근하여 열정을 가지고 책임감 있게 실천했던 진정한 지식인으로서 그들의 삶 자체가 톨레랑스의 전개 과정에서 중요하게 자리 잡고 있기 때문이다. 그들의 생각과 실천 경험이 반영된 글은 톨레랑스를 대표하는 문화적 결과물이라고 할 수 있는데, 볼테르와 에밀 줄라의 삶을 통해 톨레랑스에 대한 그들의 성과와 한계가 무엇이었는지에 대해 살펴 보도록 하겠다.

3.2.1. 볼테르의 삶

볼테르의 삶을 한 단어로 ‘톨레랑스’라고 요약해도 될 만큼 그의 삶과 철학은 톨레랑스와 깊은 연관성을 가지고 있다. 톨레랑스가 프랑스적 가치 중 하나가 되는데 결정적인 역할을 한 볼테르는 종교적 열정을 일종의 정신적 질병으로 보았고, 불관용에 의해 자행된 끔찍한 재앙을 고발하면서 그 병을 치료하는 방법은 이성의 빛을 쬐이는 것이라고 주장했다.

톨레랑스는 극단을 배제하는 원리로 볼테르의 시기에 종교적 극단에서 발현된 광기는 그 무엇으로도 정당화 될 수 없는 선을 넘게 되었다. 기득권의 정치적 권위와 종교적 광신¹⁹⁾이 결합하게 되면서 장 칼라스 사건으로 대표되는 끔찍한 폭력이 자행되었다. 18세기 볼테르는 이 상황에서

19) 움베르토 에코도 『장미의 이름』에서 ‘광신’에 대해 “L'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée de la vérité(유일한 진리는 진리에 대한 광적인 정열에서 우리가 해방되는 길을 배우는 데 있기 때문이지.)”라고 쓰고 있다. Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, Grasset, 1990, p. 163.

합리성의 계몽적 가치를 기반으로 하는 계몽적 가치로 받아들일 수 없는 폭력을 부르는 광기에 대한 적극적 대처방법으로 톨레랑스 가치를 발전시켜나갔다. 그는 광신적 행위를 ‘infâme’로 사용하며 쫓아내야 할 괴물로 보고 이성으로 재앙을 가져왔던 폭력과 광신에서 벗어나야 한다고 주장했다.

“톨레랑스는 자신의 확신을 포기하거나 그것을 표명하고 옹호하고 유포하는 일을 삼가는 것이 아니라 모든 폭력적이고 부당하고 기만적인 수단의 사용을 금하는 것이다.”

“La tolérance consisterait non à renoncer à ses convictions ou à s'abstenir de les manifester, de les défendre ou de les répandre, mais à s'interdire tous moyens violents, injurieux ou dolosif.”²⁰⁾

지식인의 실천으로 당시 광신과 폭력에 대한 적극적 대처와 더불어 계몽적 가치의 전개 과정에서 이성에 기초한 볼테르의 역할은 눈부신 것이었다. 개방적 정신의 발현으로 영국의 자유주의적 사상과 뉴턴 역학으로 대표되는 과학적 성과를 적극적으로 수용²¹⁾하였으며, 또 다른 권위에 의한 급진적 위험성을 간파하고 계몽적 지식인 동료인 루소와 분명한 거리를 유지하는 입장을 취했다. 그러나 그 역시 계몽적 한계로부터 자유롭지 못했다. 이성에 치우친 그리고 이성을 갖춘 계몽적 지식인의 역할에 갇힌 모습을 그의 삶의 궤적에서 보여주었다. 볼테르는 그의 삶을 통해 나약하고 어리석은 인간에게 관용을 베풀어야한다는 이웃사랑의 감성으

20) Goblot, Edmond, *Le vocabulaire philosophique*(1901), Hachette Livre BNF, 2013.

21) 볼테르가 쓴 *Elément de la philosophie de Nwewton*은 당시 프랑스에서 뉴턴에 대해 쓴 최초의 책으로 18세기 지식인들에게 비추어진 뉴턴과학의 이미지를 형성하는데 크게 기여했는데, 프린키피아(Principia de Newton)를 불역했던 연인 샤텔레(Émilie du Châtelet)부인의 영향을 받았다고도 할 수 있다. 김영식 & 임경순, 『과학사신론』, 1999, 다산출판사, p. 166.

로부터 출발하여 이성에 기반을 둔 자유의 가치를 세우는데 뚜렷한 역할을 했고 용기로 보여준 그의 실천적 지식인의 모습은 프랑스 지성사의 고귀한 전통으로 살아 귀중한 자산이 되었다. 그러나 볼테르는 출발점이었던 그리고 그의 뚜렷한 장점이었던 감성의 가치를 제대로 살리는 데까지 나아가지는 못했다. 이성과 어우러진 감성의 삶을 살았으면서도 감성의 가치를 이성과 함께 정립하지 못했던 것이다. 그러나 그의 삶 자체는 그대로 프랑스적 가치가 되어 후학인 에밀 졸라와 사르트르 등의 실천적 지식인의 모습으로 계승되었다고 할 수 있겠다.

3.2.2. 에밀 졸라의 삶

제2제정 시대의 사회적 모순과 삶의 비참함을 고발자의 입장에서 글을 통해 보여준 에밀 졸라의 행동은 살아 숨 쉬는 실천적인 속성을 지니는 것으로 그의 삶 역시 볼테르와 함께 프랑스적 가치인 톨레랑스의 전개 과정에서 중요하게 자리 잡고 있다. 드레퓔스 사건²²⁾에서 반유태주의는 그 이전의 종교적 광기를 떠올리게 한 것으로 그 광기는 이성을 마비시켰고 여론을 뒤덮었다. 오류를 인정하지 않으려는 군부의 권위와 기득권에 집착하려고 했던 카톨릭과 결합한 이러한 광기를 접한 에밀 졸라는 주저 없이 전면에서 나서서 ‘나는 고발한다’²³⁾를 비롯한 글을 통해 인종차

22) 유대인 장교 드레퓔스가 독일의 간첩 혐의로 종신형 선고를 받은 것에 대해 에밀 졸라가 대통령에게 공개 서한형식으로 신문에 발표한 〈나는 고발한다〉는 대대적인 여론을 불러일으켜 드레퓔스가 1899년 특별사면 후 1906년 무죄선고를 받게 된 사건으로, 기존의 여론에 대항해서 앞장서서 새로운 여론을 이끌었다는 점에서 현대적 지식인상을 정립했다고 볼 수 있다. 드레퓔스 사건(Affaire Dreyfus)은 19세기 후반 수년 동안 프랑스를 양분했던 사건으로 이 과정의 중심에는 기득권에 대항하는 졸라를 비롯한 수많은 용기있는 지식인이 중심역할을 했으며 이러한 실천적인 지식인의 참여와 비판정신은 프랑스 사회의 중요한 전통으로 자리 잡았다.

23) 에밀 졸라는 〈나는 고발한다(J'accuse)〉에서 다음과 같이 적고 있다. “진실이 전진하고 있고, 아무것도 그 발걸음을 멈추게 하지 못할 것입니다. (la vérité est en marche et rien ne l'arrêtera)” (Zola, E.(1996., p. 111) 정치적 이해관계에 따른 진실과 정의의 왜곡과 결정적 증거 앞에서도 오류를 인정하지 않으려하는 역사적 과오를 지적했다. 당시 광기 어린 폭력적 분위기와 악의적 여론이 서슴없이 조장되는 상황 속에서 애써 진실을 밝히는 고통을 모면할 수 있도록 진실이 자연스럽게 드러나 주기를

별적 여론과 군국주의에 대항했는데, 당시 그의 글의 출발은 진실이었다. 에밀 졸라는 인류애와 정의감을 다시 불어넣어준다면, 잠시 바깥으로 탈선한 프랑스가 제자리로 돌아가 볼테르가 주장했던 것처럼 이성으로 다시 퐁레랑스를 되찾을 것으로 보았다.

에밀 졸라는 실천적 이성의 사회적 책임을 강조하는 출발을 인간의 본성과 그 발현 즉 사회적 관계 및 현상을 실험을 통해 규명해 나아갈 수 있다고 보고, 그 방법으로 실험 소설을 제시했다. 그의 논문 실험소설에서 밝혔듯이 에밀 졸라는 19세기에 인간의 신체에 적용되기 시작한 과학의 성과를 사회적 문제를 해결하는 데 활용할 수 있다고 보았다. 도래한 과학의 시대에 실험적 방법에 의해 물질세계와 생명현상을 모두 파악하게 되어 자연을 통제하고 장악할 수 있다고 보았던 것이다. 20여 년간의 방대한 작업인 루공 마카르 총서에 쏟아 부은 그의 노력은 인간에 대한 사랑과 기대를 반영한 것으로, 에밀 졸라는 사회적 모순을 생리학에서 파악할 수 있는 인체 내의 병리적 현상과 연관 지어 설명하고 있다. 생명에서 벌어지는 순환의 문제점을 사회적 연대의 오작동과 연결시켜 파악하였고 실험의학의 성과물이 인체를 치료할 수 있듯이 실험소설이 범죄를 비롯한 사회적 모순의 해결에 기여할 수 있다고 보았다. 작가로서 에밀 졸라는 퐁레랑스를 적용할 수 없는 것에 대한 분명한 저항으로 글쓰기를 통해 사회적 모순과 삶의 비참함을 신랄하게 그려내었다. 퐁레랑스는 못 본 척 지나가는 묵인이나 무관심이 아니라 인간성을 짓밟는 것, 퐁레랑스를 적용할 수 없는 것에 대한 저항임을 에밀 졸라의 삶이 보여준다. 따라서 그의 인간과 사회에 대한 진지한 관심은 실천적 지식인²⁴⁾의 표상과

기대하는 진실된 사람들을 대변해서 에밀 졸라의 글쓰기는 이어졌다. 대량의 판매부수를 자랑하는 신문들, 대중의 여론을 주도하는 신문들에 의해 프랑스의 시계바늘을 천년이나 뒤로 돌린 야만적 캠페인인 반유대주의를 고발했다. 앙리 미테랑은 〈나는 고발한다〉는 에밀 졸라의 경력에 있어서 중요한 전환점으로 저널리즘의 새로운 유형으로 보고 있다. Henri Mitterrand sees "J'accuse" as the great turning point in Zola's career, a new mode of journalism... : Gould, Evelyn., *Dreyfus and the literature of the third republic*, McFarland & Company, 2012, p. 80.

24) 드레퓔스 사건과 지식인 참여는 문화적 현상으로 바라볼 수 있다. 지식인 대열에 문

연결된다고 볼 수 있다. 그러나 에밀 졸라의 실험적 방법에 대한 평가는 정도를 지나침으로 결정론²⁵⁾적 한계로 다가갔다. 과학적 방법으로 모든 것을 드러낼 수 있다는 것은 과학에 대한 지나친 평가였고 더구나 과학에 의해 인간을 포함한 자연을 완벽하게 해석하여 통제를 위한 장악이 가능하다고 본 것은 서구적 한계²⁶⁾에 갇힌 모습이었다. 관계는 삶에서 본질적인 것이다. 개별적 관계는 그 관계 속에 본질적 특성을 갖고 있다. 인간과 자연과의 관계, 개인과 개인의 관계 그리고 개인과 사회와의 관계가 각각 문화적 성격을 띠면서 특수성 속에 본질적 특성을 품고 있다고 할 수 있겠다. 자연을 정복의 대상으로 볼 것이 아니라, 인간에 대한 문제를 총체적 관계와 과정 속에서 해석하는 방식으로 나아가지 못했던 점이 졸라의 아쉬운 부분이라고 할 수 있겠다. 그러나 에밀 졸라는 『나는 고발한다』에서 속악한 언론과 기득권의 폭력, 반유대주의 등의 범죄행위를 고발함으로써²⁷⁾ 땅속에 묻힌 정의가 살아나 전통적 톨레랑스가 다시

인들이 참여했고, 글쓰기를 통해 활약했는데, 에밀 졸라의 글은 대중을 감동시켰다. 드레퓔스 사건에 대해 에밀 졸라와 같이 실천적인 모습을 보여주었던 아나톨 프랑스는 그의 글 『다시 읽는 드레퓔스 사건』에서 다음과 같이 적고 있는데, 이는 에밀 졸라의 삶이 살아 숨쉬는 개념인 톨레랑스적인 삶이었음을 보여주는 부분이라고 하겠다. “우리는 그를 부러워합니다. 방대한 저작과 위대한 참여를 통해 조국을 명예롭게 했기 때문입니다. 우리는 그를 부러워합니다. 걸출한 삶과 뜨거운 가슴이 그에게 가장 위대한 운명을 선사했기 때문입니다.”

Envions-le : il a honoré sa patrie et le monde par une oeuvre immense et par un grand acte. Envions-le, sa destinée et son coeur lui firent le sort le plus grand : il fut un moment de la conscience humaine. *Dreyfus réhabilité*, Éloge funèbre d'Émile Zola par Anatole France 1906.

25) 환경과 유전이 인간의 특성을 결정한다는 입장

26) 여기에서 서구적 한계는 기계론적 세계관과 환원론을 말한다. 기계론적 세계관은 세계와 자연의 모든 과정을 인과법칙으로 설명하는 관점이며 기계적 운동으로 환원해서 설명하는 관점이다. 근대적 의미에서 기계론적 세계관은 데카르트에서 출발하여 뉴턴 역학으로 큰 틀의 성과를 거두며 서구의 물질문명의 토대를 이룬다. 이 관점은 현대 물리학의 두 기둥인 양자 역학과 상대성 이론에 의해 기저부터 붕괴를 겪게 된다. 환원론은 세계와 자연의 모든 것은 가장 단순한 것으로 분해하여 파악할 수 있다는 관점으로 이 역시 현대에 이르러 생명현상과 우주에 대한 이해로부터 그 오류를 확인하게 된다. 즉 모든 것을 명확하게 파악할 수 있다는 것에 대한 오류로 환원론은 비판을 받게 된다.

27) Zola, Emile, *J'accuse*, Éditions Complexe, 1988, p. 109.

세상의 빛을 밝힐 수 있다고 전망했다.

3.3. 보편가치 톨레랑스

가치 기준의 다양성 속에서 우리는 인류 보편가치의 의미를 되새길 수 있다. 인간이라는 종으로서 동질성 속에서 보편적으로 받아들일 수 있는 가치를 인류보편가치라 할 수 있는데, 흔히 ‘관용’으로 받아들여지고 있는 프랑스적 가치 톨레랑스의 인류보편가치 전개에 대해서 살펴보도록 하겠다. 가치는 보편화를 거쳐 진리의 영역에 진입할 수 있는데, 그 과정은 지극히 문화적이라고 할 수 있다. 여기서 ‘문화적’이라고 하는 것은 앞서 언급을 했듯이 어떤 예술이나 철학이 아닌 총체적인 삶에서 실천을 통해 가치가 진리로 나아가는 것을 말한다. 문화적 가치를 생산하는 사회적 존재로서 인간의 활동은 일상과 관련된 생명활동과 예술 및 학술활동 등으로 구성된다고 볼 수 있다. 생존을 위한 활동, 먹고 입고 쉬는 활동, 그 모든 것에 문화가 자리 잡고 있다. 음식문화, 복식문화, 주거문화 혹은 건축 그 자체가 각각 생존을 위한 삶을 반영한 것으로, 문화는 여가를 통해 풍성하게 전개된다. 생명유지의 최소한적 여건의 확보 위에 혹은 여유가 확보되는 과정과 병행하여 미적 추구 즉 재미의 추구가 발생하고 느낌을 매개로 즐거움과 아름다움을 거쳐 감동을 낳게 된다. 예술은 물론이고 학술활동도 그 출발점에서는 미적 추구이자 재미의 추구였다. 삶은 멋과 어우러져 의미를 추구하게 된다. 문화적 활동에서 의미는 부차적인 것이 아니라 일차적인 것으로 우리들의 삶에서 의미는 시대적·사회적 상황과 어우러져 가치와 가치체계로 전개된다. 가치에 반드시 시대적·사회적 의미가 반영되어야 한다고 볼 수는 없지만, 의미가 가치로 전개되는데 있어서 관계와 작용하면서 시대적·사회적 상황이 가치에 반영된다고 볼 수 있다.

여러 문화권에서 각기 다른 가치 기준을 발견할 수 있는데 한 사회에서 긍정적으로 인정되는 바가 다른 사회에서는 혐오의 대상이 되기도 한

다. 또한 한 문화에 대한 하위문화의 관계에서 문화의 상대적 특성을 발견할 수 있다. 우리는 인문학과 과학에 기반을 둔 인류학적 학문연구의 결과로 문화의 특수성과 상대성에 대한 이해를 쌓아왔다. 특정 문화의 특정 측면을 현상에 치우쳐 파악한다면 부정적인 평가 결과에 이를 수 있다. 그러나 그 출발점에 대한 신중한 이해를 거쳐 문화현상이 거쳐 온 과정 속에서 이를 파악한다면 결과가 다를 수 있다. 문화 및 가치와 관련하여 삶의 총체성 속에서 문화를 파악하고, 문화현상을 해석하는 과정에서 가치의 특수성과 보편성을 구분하며 진리로 나아가는 길을 찾아가는 자세가 바람직하다.

장 칼라스 사건과 드레퓔스 사건에서 보여준 용기 있는 실천을 통한 볼테르와 에밀 줄라의 삶은 그 자체로 톨레랑스적 가치의 실현이었다. 문화적 실천 다시 말해 우리 삶에서 우리가 행하는 모든 행동의 지향점이 '진리의 추구'라고 본 이 지식인²⁸⁾의 전통은 프랑스인들이 가장 자부심을 가지는 것으로 현재까지 계속 이어져 내려오고 있다.

볼테르와 에밀 줄라의 삶과 그들의 활동을 통해서 보여준 용기 있는 행동은 지금도 높이 평가되고 있다. 그러나 그들의 삶을 문화적 인물로 살펴볼 때 그들 역시 삶의 시대적, 상황적 조건에 따른 한계를 보여준다. 볼테르는 이성의 힘으로 광신을 치료하고자 한 전형적인 계몽적 지식인이었다. 그러나 우리의 삶은 이성만이 아니라 이성과 감성의 균형을 이뤄야하고 일상에서 그 실천이 이루어져야한다. 이성에 의한 검증은 거쳐 진리에 도달할 수 있다는 입장을 견지하다 보면 다수 의견에 의한 소수

28) 프랑스에서 지식인이란 '실천'의 영역과 '사변'의 영역을 함께 가진 사람을 말하는 것으로 이러한 지식인의 계보는 최초의 지식인인 볼테르와 현대적 지식인의 상을 정립한 에밀 줄라에 이어 사르트르와 레지 드브레, 부르디외, 스테판 에셀로 현재까지 프랑스에서 가장 가치 있는 전통으로 계속 이어져 내려오고 있다. 역사적 진행에 있어서 지식인의 역할이 원동력 driving force, enthalpy, gibbs free energy 이라 말하긴 힘들다. 그러나 변화를 실현하기 위해 넘어야 할 장벽 activation energy 을 낮추어 속도를 조절하거나, 고통을 혹은 희생을 줄일 수 있는 촉매로서의 역할로 지식인의 역할을 찾아볼 수 있다. 변화의 진행에 따른 방향성 혹은 적절성에 대한 감지 역할 indicator, sensor 에 지식인의 역할을 찾을 수 있다.

의 차별과 자유경쟁의 무기탄²⁹⁾(無忌憚)이라는 한계에 이른다.

에밀 졸라는 작가로서, 무엇보다도 인간으로서 탐구하는 과학적 자세, 인류에 대한 사랑의 열정에서 순수한 대표적인 실천적 지식인으로 높이 평가할 수 있다. 그러나 유전 및 환경 결정론의 조급한 적용의 한계를 보였다. 실험적 방법의 긍정적이고 유용한 측면을 분명히 밝히되, 그 너머의 불확실한 영역에 대해 불완전함을 남겨두는 여유를 간직했다면 졸라 자신과 그를 따르는 후학들이 더 나아갈 수 있었을 것이다. 미지 영역에 대한 여유 공간을 남겨두는 안목을 가지지 못한 부분이 에밀 졸라의 아쉬움으로 남는다. 졸라가 클로드 베르나르의 『실험의학 입문』으로부터 실험 소설 이론을 유추하고 지나치게 앞서나가 과학적 결정론을 확대 적용했다고 본다.

톨레랑스는 그 적용의 범위와 기준³⁰⁾에 있어서 정도(程度)의 문제를 안고 있다. 톨레랑스를 무한정 인정하면 명백한 앵골레랑스에도 모든 자유를 허용하게 되어³¹⁾ 톨레랑스 자체가 없어져버리는 ‘톨레랑스 역설’이 생긴다. ‘톨레랑’은 무조건 참고 견디는 것이 아니라 톨레랑스를 지키기 위해 어느 선에서 멈춰야 할지를 알아야 한다.” 이 한계의 극복이 이성에 의해서 가능한가? 또는 상황적 판단에 의한 멈추는 지점의 설정이 가능하지 않을까?라는 질문을 해 볼 수 있다. 가치 실현의 과정에서 어느 정도 진행이 되어 평형이 유지된다면 시간의 흐름 속에서 살피면서 기다려 보는 것도 선택할 수 있는 방법이 될 수 있다.

톨레랑스의 한계로 지적되는 서구적 중용의 가치³²⁾는 명철한 이해와

29) 중용 시중장(時中章)의 구절로 김용옥은 ‘무기탄(無忌憚)’을 ‘거리낌이 없는 태도’로 해석한다. 김용옥, 『중용, 인간의 맛』, 통나무, 2011, pp. 103-104.

30) 토도로프는 이에 대해 무제한의 톨레랑스의 희생자는 약자로 보고 있다 : Les faibles sont les victimes de la tolérance illimitée. Todorov, Tzvetan, «La tolérance et l'intolérable», in *Les Morales de l'histoire*, Grasset, 1991, p. 209.

31) Sassier, Philippe, *op.cit.*, p. 201.

32) 리콰르는 한 쪽에 치우침이 없는 균형 감각이나 중용 정신(Esprit pondération)이 필요하지만 비효율적인 악순환에 빠질 수도 있다고 보고, ‘분쟁적 합의’(Consensus conflictuel)라는 개념이 ‘문화적 차원에서 톨레랑스의 이상적인 형태’(l'idéal type de la tolérance au plan culturel)라고 보고 있다. 이에 대해서는 이경래(2007)나 Paul

지혜로 멈추어야 할 때 멈출 수 있는 자세를 말하지 않는다. 명확한 구분과 경계에 대해 집착하기보다 보편성을 확보한 영역과 상대적·가변적·주관적·개성의 영역을 구분하려는 자세가 바람직하다. 톨레랑스는 앞서 전개과정에서 살펴보았듯이 출발지점에서 진리 혹은 계명의 종교적 가치, 이성과 자유의 정치적 가치 그리고 평화와 공존의 현대적 가치로 진행된 반면에 동양적 중용은 출발점에서 상황적이며 총체적 가치로 자리매김하였다.

톨레랑스는 극단을 피하는 원리로 볼 수 있다. 논란의 여지가 없는 보편적 가치가 기준이 되는 상황이 아닌 경우 여러 가치가 공존하게 된다. 한 쪽 주장에 대한 뚜렷한 반대 입장이 존재한다면 갈등이 촉발되기 쉬운데 이 때 다른 주장이나 반대되는 주장을 허용 가능한 범위에서 존재를 인정하며 공존을 인정하는 것이 톨레랑스적 입장이다. 즉 상반되는 입장이나 가치가 균형을 이루며 공존하는 상황이 존재한다.

중용의性は 인간 본성에 국한되지 않고 자연, 물질, 생명과 연계되며, 생성·성장의 과정 속에서 파악된다. 톨레랑스는 광신과 독선을 멀리하면서, 인식·사유의 영역에 여유 혹은 여유공간 즉 미지의 영역을 남겨둔다. 프랑스 역사에서 가치 전개는 피 흘리며 대가를 치르며 진행되었다. 반면에 중용은 은나라에서 주나라로 전환되는 시점에 큰 틀로 정리된 인문학적 전통을 바탕으로 오래 전에 상황적 진리로 자리 잡았다.

톨레랑스의 가치 전개는 진리에서 시작하여 자유로 이어졌다. 천상의 진리와 지상의 진리에서 출발하여 양심의 자유, 사상의 자유, 표현의 자유, 언론의 자유, 그리고 개인의 권리로서 행동의 자유로 범위를 넓혀갔다. 개인의 활동의 자유가 권리로 받아들여져 사회적 실천과 결합하면서 덕목·입장·태도로서 톨레랑스는 그 안에 앙가주망의 전통을 필수 항목으로 갖추게 되었다. 이후 가치로서 톨레랑스는 진리와 자유 그리고 평등의 사상으로서 자율과 무상성을 전망하며 오늘에 이르렀다.

Ricoeur(1991)을 참고할 수 있다.

김용옥은 중용을 이성과 비이성적인 것이 어우러진 사람의 바탕과 삶에서 파악하고자 했다.³³⁾ 그는 중용의 뿌리는 공자의 근원적 관심인 인(仁)에 있으며, 인이란 주어진 삶의 사태를 감지하고 결단하는 심미적 감수성으로 근원적으로 상황적이며 역동적인 것으로 보았다. 또한 중용의 토대를 사람의 바탕 성(性)으로 보았고 공자의 성상근(性相近)에서 상근(相近)을 “모든 개체간에 생득적으로 공통적인 그 무엇”으로 즉 인간 종의 보편성으로 해석했다. 김용옥은 중용의 천명장의 천명지위성(天命之謂性)은 ‘하늘이 명하는 것’으로 동적인 과정 dynamic process 이라고 말한다. 이어서 시중장에서 군자의 중용 시중³⁴⁾을 ‘상황적 진리’라고 보았다. 중용은 사람의 바탕인 ‘성’ 즉 ‘동적인 과정’이며, 삶에서 시중 즉 상황적 진리로 해석했는데, 그는 사람과 삶에 대한 과정적이며 상황적인 진리를 중용이라고 보았다.

김용옥은 중용에 대한 적극적 규정성을 ‘맛을 아는 심미적 경지’ 즉 문화적인 것으로 보고 있다.

“중용에 대한 적극적 규정성은 과·불급이 없는 소극적 상태가 아니라 바로 ‘맛을 아는 심미적 경지’에 있다고 본 것이다. 마시고 먹는 생리적 욕구충족의 단계에서는 문명은 발생하지 않는다. ‘맛’을 추구하는 데서 비로소 문명이 발생하는 것이다. ‘맛’은 인간의 감성 중에서도 가장 원초적인 것이지만 가장 고도의 복합적 체계이기도 한 것이다.”³⁵⁾

33) 김용옥, *op. cit.*, p. 117

34) 君子之中庸也 君子而時中 (군자지중용야 군자이시중)

小人之中庸也 小人而無忌憚也 (소인지중용야 소인이무기탄야)

중용의 시중장(時中章)에 나오는 것으로 ‘군자는 중용을 행함은 군자답게 때에 맞추어 중中을 실현하나 소인이 중용을 행함은 소인답게 기탄忌憚함(거리낌)이 없다’라는 의미로 김용옥은 〈중용, 인간의 맛〉에서 “군자가 중용을 행함은 군자다울게 때에 맞추어 중中을 실현한다. 그러나 소인이 중용을 행함은 소인다울게 기탄忌憚함이 없다.”는 의미로 김용옥은 여기서 ‘기탄’은 ‘거리낌’이자 ‘신중함’이고 ‘시중’을 ‘때’를 아는 것 즉 상황적 진리로 보았다. *ibid.*, pp. 98-107.

35) *ibid.*, p. 117.

이어서 김용옥은 “맛은 우리 몸 전체의 감성이며, 맛을 추구하는 것이 문화적 감각이고, 맛은 일차적으로 감성에 속하는 것이지만 이성과의 조화 없이는 달성될 수 없다.”라고 말한다. 우리가 우리 자신에 대해 그리고 우리들의 삶에 대해 과정으로 이해하고 상황적으로 파악하는 중용적 지혜를 적용한다면 톨레랑스가 보편성을 향해 보다 더 나아갈 수 있다고 전망할 수 있겠다.

4. 결론

지금까지 가치가 문화 속에서 전개되어가는 과정을 살펴보았다. 문화가 우리의 삶의 부분을 반영하는 것이 아니라 모든 면을 포함하는 총체성으로 파악된다고 볼 때 가치는 문화의 한 구성요소라고 할 수 있다. 프랑스 문화 교육의 주요 주제인 톨레랑스는 대표적인 프랑스의 가치이자 인류 보편가치로서 전개되어 나가고 있다고 볼 수 있다.

톨레랑스는 여러 가치가 공존하는 경우 내 것만을 내세우며, 다른 가치에 대한 어떠한 억압이나 폭력을 피하고자 하는 역사적 경험으로부터 형성되었다. 종교개혁으로 신교의 출현과 더불어 발생한 교리해석에 따른 갈등과 이어지는 폭력 속에서 톨레랑스는 탄생했다. 구교는 기존의 질서와 가치를 유지하며 권위와 기득권을 지키려했고 신교는 기존의 문제를 해결하면서 형성된 또 다른 권위와 새로운 현실적 이유를 결합시켰으며, 두 세력간의 충돌은 끔찍한 폭력으로 발현되었다. 볼테르는 이 상황에서 합리성을 기반으로 하는 계몽적 가치로 톨레랑스를 주장했는데 합리적 이성으로 받아들일 수 없는 폭력을 부르는 광기에 대한 치유 방법으로 이성을 내세우며 광신에 맞서나갔다. 에밀 줄라도 인류애와 정의감을 다시 불러 넣어 준다면 이성으로 다시 톨레랑스를 되찾을 수 있을 것으로 보고 당시 과학적 성과를 활용해서 사회적 모순과 기득권에 맞서

전면에 나서서 인종주의와 폭력을 고발했다. 볼테르와 에밀 줄라는 권위와 폭력에 맞선 실천적인 삶을 살아냄으로 무관심하거나 참아내는 수동적인 것이 아니라 행동이 따르는 적극적이고 능동적인 톨레랑스 가치를 전개시켜나갔다. 그러나 실천적 지식인의 표상으로 높이 평가받고 있지만 볼테르는 이성애 경도되었고 에밀 줄라는 유전 및 환경 결정론의 조급한 적용의 한계를 보였다. 톨레랑스의 전개과정에서 짚을 수 있었던 볼테르의 이성애 치우침, 에밀 줄라의 규정적 조급함을 중용의 총체성으로 지혜롭게 보완할 수 있다고 본다. 여기에서 중용적 지혜는 감성에서 비롯된 과정적인 것을 진리로 받아들이면서 또한 상황적 진리를 찾아가는 자세를 말한다. 또한 톨레랑스의 한계로 지적되는 어디까지 톨레랑스할 것인가? 그리고 쉽게 선을 넘을 수 있는 자유경쟁의 위험성과 서구적 한계에 대해서 중용은 사람답게 상황에 맞게 길을 찾을 것을 조언할 수 있을 것이다. 그리고 톨레랑스는 진리의 구현에서 차이를 인류 보편성에 맞게 다룰 수 있는 검증된 방법과 경험을 제공할 수 있을 것이다.

폭력과 광신은 중세 유럽에 국한된 문제가 아니라 그 이후 지금까지 세계 도처에서 인류사회에 모습을 달리하며 반복되어온 문제다. 폭력과 광신, 현재적 의미에서 폭력과 차별의 원인은 권위와 기득권 유지를 위하여 보편적 이성과 진리의 적용을 자의적으로 유예하는데 있다고 볼 수 있다. 이러한 관점에서 바라볼 때 존재적 특성에 맞는 사유체계를 갖추어나가는 것이 바람직하다. 우리의 삶은 생물학적 바탕 위에 감성과 이성의 어우러짐이라고 볼 수 있다. 사유체계가 인간의 생물학적 특성 혹은 이성과 감성 어느 부분에 치우쳐져 있을 때 그 활용이 개체나 집단에 여러 유형의 문제를 일으킬 가능성이 높아진다고 볼 수 있겠다. 이러한 위험성을 피할 수 있는 실천적 방안은 문화적인 것이다. 인간과 그 삶을 총체적으로 보고 과정과 상황 속에서 현상을 파악하는 문화적인 방식이 편파적이거나 파행적인 사유체계의 형성과 오류를 막아낼 수 있는 길일 것이다. 즉 문화적 실천이 올바른 사유체계 나아가 가치체계를 형성하고 유지시켜 나아갈 수 있는 올바른 방법일 것이다. 이에 대한 폭넓은 이해

와 연구는 오늘을 살아가는 우리에게 필요한 것으로 선행된 연구를 바탕으로 계속 진행되어야한다고 본다.

참고문헌

- Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, Grasset, 1990.
- France, Anatole, *Dreyfus réhabilité*, Éloge funèbre d'Émile Zola par Anatole France, 1906.
- Goblot, Edmond, *Le vocabulaire philosophique*(1901), Hachette Livre BNF, 2013.
- Hayek, Friedrich, *La constitution de la liberté*(1959), Litec, 1994.
- Hersch, Jeanne, «Tolérance : entre liberté et vérité», in *Diogène*, n° 176, Gallimard, 1996.
- Kuçuradi, Ioanna, «La tolérance et ses limites», in *Diogène*, n° 176, Gallimard, 1996.
- Locke, John, *An essay concerning human understanding*, The Pennsylvania State University, 1999, p. 694.
- Ricoeur, Paul, «Civilisation universelle et cultures nationales», *Esprit*, nouv. sér. 29, 1961.
- _____, *Lectures 1*, Autour du politique, Seuil, 1991.
- _____, «L'usure de la tolérance et la résistance de l'intolérable», in *Diogène*, n° 176, Gallimard, 1996.
- Sassier, Philippe, *Pourquoi la tolérance*, Fayard, 1999; 『왜 뜰레랑스인가』, 홍세화 역, 상형문자, 2000.
- Todorov, Tzvetan, «La tolérance et l'intolérable», in *Les Morales de l'histoire*, Grasset, 1991, p. 191-212.
- Tyler, Edward, B., *Primitive Culture*. (1871), Cambridge, 2010.
- Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Gallimard, 1975.
- _____, *Dictionnaire philosophique*, Imprimerie Nationale Éditions,

1994.

Whitehead, A.N., *The Aims of Education*, Macmillan, 1929.

Zola, Emile, *J'Accuse*, Éditions Complexe, 1988 ; 『나는 고발한다』, 유기환 역, 책세상, 2005.

_____, 『실험소설 외』, 유기환 역, 책세상, 2007.

김영식 & 임경순, 『과학사신론』, 다산출판사, 1999.

김용옥, 『중용, 인간의 맛』, 통나무, 2011.

새뮤얼 P. 헌팅턴 & 로렌스 E. 해리슨, 『문화가 중요하다』, 김영사, 2001.

외르크 피쉬, 『코젤렉의 개념사 사전 1』, 문명과 문화, 안삼환 옮김, 푸른 역사, 2010.

유동식, 『한국문화와 풍류신학』, 한국문화신학회 엮음, 한들 출판사, 2002.

이경래, 『계몽주의 시대와 현대 프랑스 문화 : ‘톨레랑스’를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 제22집, pp. 183-215.

전경수, 『문화의 이해』, 일지사, 1999.

〈Résumé〉

La valeur de la France, la tolérance

Choi Nae Kyoung

Cette étude a pour but de mettre en lumière la valeur de la tolérance et du Zhong Yong(中庸). Nous avons essayé de montrer dans cet article comment la tolérance est devenue une valeur par le biais de Voltaire et d'Emile Zola, ainsi que les limites de celle-ci.

La notion de culture est d'un usage courant mais sa définition n'est pas claire et reste vaste. La culture est quelquefois synonyme de civilisation ou de contenu culturel, mais on peut dire qu'elle est l'ensemble de la vie. Pour Edward B. Tyler, la culture est la totalité des connaissances, des croyances, des arts, des valeurs, lois, coutumes et de toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société. On peut se demander quelle est la culture française et pourquoi la tolérance est une valeur de la France. Dans cet article, nous avons tenté d'apporter les réponses à ces questions.

Le mot "tolérance" vient du latin *tolerare*, 〈supporter〉, qui désignait une attitude concrète du prince à l'égard de la religion au début du XVI^e siècle. Mais en cinq siècles, sa définition s'est élargie. Aujourd'hui, la tolérance est une disposition d'esprit de l'individu à l'égard des pensées et des actions d'autrui, c'est-à-dire qu'elle définit la capacité d'un individu à accepter une chose avec laquelle il n'est

pas en accord. Nous avons ainsi constaté que le terme “tolérance” a réellement changé de sens, de “supporter” à “accepter”, et que la tolérance n’était pas un trait de caractère donné. En effet, la tolérance n’est pas une attitude qui consiste à supporter passivement, mais plutôt à accepter activement.

Nous soulignons ensuite que la vie et la philosophie de Voltaire et d'Emile Zola sont rattachées à la notion de tolérance, car ces deux intellectuels voulaient écrire pour agir. S'il est un mot qui résume la philosophie de Voltaire c'est bien celui de tolérance. Le traité sur la tolérance, issu de l'affaire Calas, marque un tournant décisif dans la carrière et surtout la réputation de Voltaire. Il s'est battu contre les fanatismes religieux en faveur du bon sens et de la raison, et ne visait pas uniquement la société de son temps mais s'adressait à la postérité. Comme Voltaire, Emile Zola a voulu écrire pour agir. Selon lui, penser et agir sont deux aspects d'une même attitude. Ainsi, pour lui, la tolérance est un pari ou un engagement éthique de la personne. Par conséquent, nous pouvons dire que ces deux auteurs sont des intellectuels engagés vis-à-vis des pouvoirs : tout au long de leur vie, ils ont contribué à l'enrichissement de la tolérance. Grâce eux, celle-ci s'est élargie et elle est devenue une valeur. Mais ils n'ont pas su voir les limites de la tolérance, car le problème du tolérant n'est pas tant de supporter que de savoir là où il va cesser de supporter pour préserver la tolérance même. Nous avons expliqué les limites de la tolérance par la valeur du Zhong Yong (中庸), car cette dernière n'est pas un esprit de pondération, mais c'est plutôt la sagesse de savoir jusqu'où tolérer au plan culturel.

주 제 어 : 톨레랑스(La tolérance), 프랑스적 가치(La valeur de la France), 볼테르(Voltaire), 에밀 졸라(Emile Zola), 지식인(L'intellectuel), 톨레랑스 한계(Les limites de la tolérance), 광신(Le fanatisme), 중용(Zhong Yong, 中庸)

투 고 일 : 2013. 9. 25

심사완료일 : 2013. 11. 4

게재확정일 : 2013. 11. 8

2013년도 학회 임원진

회 장	이경래(경희대)
부 회 장	이선형(김천대), 서덕렬(한양대), 한민주(이화여대) A. Coppola(성균관대)
감 사	권은미(이화여대), 김남연(강원대)
총 무 이 사	오정숙(경희대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 박정준(인천대), 신옥근(공주대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 노윤채(성균관대), 손정훈(아주대)
재 무 이 사	최내경(서강대)
기 획 이 사	정광흠(성균관대)
정 보 이 사	서래원(배재대)
섭 외 이 사	손주경(고려대)

이사(가나다순)

배혜화(전주대)	신정아(한국외대)
김동섭(수원대)	장성욱(동의대)
박동렬(서울대)	정상현(숙명여대)
황혜영(서원대)	김경희(한양대)
문시연(숙명여대)	임종보(배재대)
고봉만(충북대)	한용택(건국대)
신상철(경희대문화경영대학원)	진경년(부경대)
원수현(세종사이버대)	Mari Caisso(성균관대)
이은주(수원대)	유경채(BNP)
장인봉(이화여대)	한기봉(문화체육관광부)
곽민석(연세대)	이현중(에듀프랑스)
류진현(상명대)	유기선(전주대)
이용주(국민대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

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

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

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

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

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

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

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

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

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

섭외: 대외 관계 및 섭외, 교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

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

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

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 이내
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다. 재심은 원칙적으로 당 호에의 게재가 가능한 날짜까지 완료되어야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

[논문 기고 안내]

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 '한글'이나 'MS Word'(프랑스어 논문의 경우)로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문투고용 학회전용메일(cfafrance@naver.com)로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.
 - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
 - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다. 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.

학 회 장

이경대(경희대)

편집이사

홍명희(경희대)

박정준(인천대)

신옥근(공주대)

편집위원

김태훈(전남대)

강희석(성균관대)

김이석(동의대)

조만수(충북대)

이인숙(한양대)

윤인선(전주대)

이은미(충북대)

김길훈(전북대)

정남모(울산대)

박규현(성균관대)

박선아(연세대)

이현주

(서울과학종합대학원)

곽민석(연세대)

변광배(한국외대)

강다원

(제주관광대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.

- 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다.

8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.

- 상임편집이사

- 홍명희(경희대), 010-3180-5971, hjei@khu.ac.kr

- 편집이사

- 박정준(인천대), 010-2275-8902, parkjungjoon@incheon.ac.kr

- 신옥근(공주대), 010-7706-2376, okshinfr@kongju.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료
(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를
납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25
쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 최내경(서강대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예 금 주 : 최내경(서강대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 겨울호(제46집)

초 판 인 쇄 : 2013년 11월 25일

초 판 발 행 : 2013년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도색출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품